Arnold Fiedler (1900-1985) – Eine Künstlermonographie

Dissertation
zur Erlangung der Würde des
Doktors der Philosophie

der Universität Hamburg

vorgelegt von

Uta Schoop

aus Ludwigslust

Hamburg 2011

1. Gutachter: Prof. Dr. Hermann Hipp
2. Gutachter: Prof. Dr. Uwe Fleckner
Tag der mündlichen Prüfung 06.06.2012

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT

Teil 1

I. ZUR KUNST- UND KULTURPOLITIK IN HAMBURG UM 1900

HAMBURGS AUFBRUCH UM DIE JAHRHUNDERTWENDE 1
Die Situation der bildenden Kunst in Hamburg um 1900 1

II. ARNOLD FIEDLER – DIE FRÜHEN HAMBURGER JAHRE (BIS 1925)

ELTERNHAUS, KINDHEIT, JUGENDZEIT 8
STUDIUM AN DER KUNSTGEWERBESCHULE IN HAMBURG (1916-1923) 12
Die Kunstgewerbeschule Hamburg (Gründung, Lehrkonzept, Stellung) 12
Die Lehrer Arthur Illies (1870-1952) und Julius Wohlers (1867-1953) 27
Das Frühwerk in der ersten Hälfte der 20er Jahre 38
Erste Ausstellungsbeteiligung (1918) 43
Novemberrevolution und weitere Ausstellungsbeteiligungen (1919) 46

ANSCHLUSS AN DIE HAMBURGER KÜNSTLERSCHAFT 54
Die Hamburger Kunstszene zu Beginn der Weimarer Republik –
Positionen, Persönlichkeiten, Gründung der Hamburgischen Sezession (1919-1933) 54
Ausstellungsbeteiligungen (1920, 1921) 59
Erstes Atelier auf St. Pauli 65
Erste Einzelausstellung im Hamburger Kunstverein (1922) 77

III. DIE MÜNCHNER JAHRE (1925-1929)

STUDIUM BEI HANS HOFMANN 87
Erste Italienreise (1925) (Capri, Palermo) 88
„Kunststadt“ München 101

DIE HOFMANN-SCHULE 108
Hans Hofmann (1880-1966) 109
Schwabinger Studentenleben in den 20er Jahren 116
Hamburger Sommer 122
Auseinandersetzung mit der Moderne 128

IV. ZURÜCK IN HAMBURG (1929)

WELTWIRTSCHAFTSKRISE UND ANSCHLUSS AN DIE HAMBURGISCHE SEZESSION 135
Erste Reise nach Paris (1930) 146
Die Holzschnitte und der Einfluss von Karl Schmidt-Rottluff 158
Ein neues Atelier und Annäherung an die Hamburgische Sezession 167
Gast der 10. Sezessionsausstellung 1931 172
Erster öffentlicher Staatsauftrag 181
Die Begegnung mit Fritz Schumacher (1869-1948) 182
Fritz Schumacher als Architekt in Hamburg (Amtsperiode von 1923 bis 1933) 190
Arnold Fiedlers Hafenbild im Spiegel der Kritik 200
Der Anschluss an die Hamburgische Sezession (1932) 206
Emden und Cuxhaven (1932) 212

V. DAS ENDE DER WEIMARER REPUBLIK

Schließung der 12. Sezessionsausstellung 1933 219
Innere Emigration: Rückzug in die Landschaft 248
Zweite Italienreise (1933) (von Verona bis Neapel, Positano, Capri) 258
Umzug ins Ohlendorffhaus 261

VI. NS-DIKTATUR UND EMIGRATION

Die künstlerischen Vorbilder Schmidt-Rottluff, Kirchner (Brücke) und Munch 266
Dritte Italienreise (1934) (Verona, Vicenza) 277
Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes 1936 284
Reise an die Nordsee (1936) 290
Reise nach Dalmatien und Capri (1937) 297
Die Aktion „Entartete Kunst“ und Emigration nach Frankreich (1938) 300

VII. ALS EMIGRANT IN PARIS 310

Teil 2

VIII. ZWISCHEN FIGURATION UND ABSTRAKTION

NEUANFANG IN HAMBURG (1946-1950/59) 314
Neuansätze künstlerischen Lebens 316
Der Baukreis (1946-1953) 318
Allgemeine Deutsche Kunstausstellung 1946 und erste Arbeiten 321
Antiker Mythos und Surrealismus 324
Max Ernst als großer Anreger 328

ES GEHT AUFWÄRTS 338
Vision von der Zukunft 342
Erster Auftrag für die Bühne 346
Lehrtätigkeit am Baukreis (1948-1953) 348
Bauhausrezeption (1948-1950/51) und Kubismusdebatte (1949) 353

IX. ÜBERGANG ZUR ABSTRAKTION UND WEITERE WESTAUSRICHTUNG

ANNÄHERUNG AN ZEN 49 366
Zur Vorbildrolle Willi Baumeisters 366

DAS ENDE DER FIGURATION 374
Weitere Einflüsse der Gruppe ZEN 49 und Paul Klees Polyphonie 374
Erste große Einzelausstellung nach dem Krieg 385
Deutsche Künstlerbund-Ausstellung Berlin 1951 387
Reise nach Paris (1951) 391
Ausstellung bei Rudolf Springer in Berlin und
Zweite Deutsche Künstlerbund-Ausstellung Köln 1952 402
Internationaler Durchbruch 416

X. ÜBERGANG ZUM INFORMEL

AUSEINANDERSETZUNG MIT DER INTERNATIONALEN NACHKRIEGSAVANTGARDE 421
Hans Hartung als großes Vorbild 421
Französischer Tachismus und Dripping-Elemente 425
Auseinandersetzung mit dem Abstrakten Expressionismus 433
Zweite Parisreise (1957) und Auseinandersetzung mit der französischen Nachkriegsavantgarde 441

DIE JAHRE IN PARIS (1959-1969) 451
Champs Elysées, Quartier latin und Montparnasse 453
Hamburg-Paris – Arnold Fiedler und die Ecole de Paris 464
Hinwendung zur Materialmalerei 465
Arnold Fiedlers Werk um 1962 in der Nähe zu Emil Schumacher 477
Informelle Zeichnungen, Mauerbilder und Zeichen 481
Monumentale Bildtendenzen 489
Reise nach Tunesien 493
Rom 504
Ansätze zum Gegenständlichen 506

XI. RÜCKKEHR ZUM GEGENSTAND

DIE HAMBURGER JAHRE 1970-1985 UND DAS SPÄTWERK 508
Reise nach Brasilien 513

XII. ZUSAMMENFASSUNG 519

ABKÜRZUNGEN 522
WERKVERZEICHNIS 523
FARBTAFELN 621
ABBILDUNGSVERZEICHNIS 668
UNVERÖFFENTLICHTE QUELLEN 673
LITERATURVERZEICHNIS 677

VORWORT

Der Hamburger Maler Arnold Fiedler (1900-1985) war nach seiner Ausbildung an der Hamburger Kunstgewerbeschule ab der 2. Hälfte der 20er Jahre Schüler von Hans Hofmann (1880-1966) in München – jenem bedeutenden Mitbegründer bzw. Impulsgeber des Abstrakten Expressionismus in Amerika. 1933 in die USA emigriert, vermittelte Hofmann dort mehreren Künstlergenerationen, darunter Jackson Pollock, Helen Frankenthaler, u.a., wichtige künstlerische Grundlagen. Bedingt durch die Auseinandersetzung mit der internationalen Moderne an der „Schule für Bildende Kunst Hans Hofmann“, insbesondere der französischen Moderne wie Kubismus und Fauvismus, war es nur folgerichtig, dass Arnold Fiedler sich Anfang der 30er Jahre der Avantgarde-Künstlergruppe Hamburgische Sezession (1919-1933) offiziell als Mitglied anschloss. Auch nach der zwangsweisen Auflösung der Gruppe 1933 setzte er sich bis zu seiner Emigration 1937 nach Paris mit der Kunst von Dresdner-Brücke, dem Norweger Edvard Much und den Franzosen, vorzugsweise Edouard Manet, auseinander. Nach 1945 bekannte Fiedler sich früh und unmißverständlich zur Abstraktion. Dass Arnold Fiedler 1953/54 u.a. zusammen mit Willi Baumeister und Emil Schumacher ausgestellt hat, in der Kunstzeitschrift „Das Kunstwerk“ (Woldemar Klein-Verlag, Baden-Baden) genannt wurde und ihm schließlich 1953 der internationale Durchbruch als Abstrakter gelungen war, ist heute kaum oder nur wenig bekannt. Und vor allem gehörte Fiedler schon unmittelbar darauf zu den Informellen, die sich sehr stark von der französischen Nachkriegsavantgarde und dem Abstrakten Expressionismus inspirieren ließen. Ende der 50er Jahre tauchte sein Name in wichtigen Überblickspublikationen zur nationalen und internationalen Malerei auf (Gerhard Händler: „Deutsche Malerei der Gegenwart“, Berlin 1956 und Michel Seuphor: Knaurs Lexikon zur Abstrakten Malerei, München, Zürich 1957, Orig. Paris 1957). Und in Paris stellte Arnold Fiedler 1957 zusammen mit den deutschen Malern Karl Friedrich Dahmen, K. O. Götz, H. R. K. Sonderborg, Hans Reichel und Heinz Kreutz (Galerie La Roue, Paris) sowie 1966 mit Hans Hofmann und Sam Francis (beide USA) aus (Salon Comparaisons, Paris). Alfred Hentzen erwarb 1962 Fiedlers informelles Bild „Kühler Klang“ für die Hamburger Kunsthalle – eine Arbeit, deren künstlerische Qualität vergleichbar mit zeitnahen Werken von Emil Schumacher ist. Arnold Fiedler nimmt insofern eine Sonderstellung innerhalb der Hamburger Künstlerschaft ein, da er als einziger bei Hans Hofmann derart umfangreich ausgebildeter Maler, noch dazu als Einziger der ehemaligen Hamburgischen Sezession und wohlgemerkt seiner Generation den Anschluss – wenn auch leicht verspätet im Vergleich zu den jungen deutschen Informellen wie K. O. Götz, Bernhard Schultze u.a. im süddeutschen Raum – an die internationale Nachkriegsavantgarde fand.

Was die Forschungsgrundlage zu Arnold Fiedler betrifft, so ist sie recht gut, da das Werk in Abständen immer wieder ausgestellt wurde, in jüngster Zeit jedoch nur punktuell im Rahmen von Ausstellungsbeteiligungen. Wohl wissend und ahnend um die Vielschichtigkeit und Anziehungskraft der Arbeiten Arnold Fiedlers erfolgte eine publizistische Annäherung an Leben und Werk ab der 80er Jahre in mehreren Etappen: 1980 durch die Lichtwark-Gesellschaft Hamburg (Flemming 1980) und 1995 durch die Freie Akademie der Künste Hamburg (unter der Präsidentschaft von Prof. Armin Sandig), deren Mitglied Arnold Fiedler

war, (einschließlich eines von der Verfasserin bearbeiteten Werkverzeichnisses der Gemälde). Im Kontext der umfangreichen Forschungen von Maike Bruhns zur Kunst in Hamburg in den 20er und 30er Jahren, einschließlich Hamburgischer Sezession und NS-verfolgter Kunst (Bruhns 2001) ist auch auf Arnold Fiedler verwiesen worden.
Bei weitem weniger Material lag dagegen zur Kunst in Hamburg nach 1945 vor. Hier ist einzig Volker Detlef Heydorns vierter Band der Reihe „Malerei in Hamburg“ von 1974-77 als Grundlagenwerk zu nennen. Neben diesen Materialien stellte der von Doris Stooß verwaltete und sorgfältig gepflegte Nachlass eine wichtige Ausgangsbasis dar.
Die nun vorliegende Monographie will einzelne Werkphasen vor allem im Hinblick auf Kontinuität und Brüche, der Rezeption künstlerischer Vorbilder und Eigenständigkeit näher untersuchen. Insbesondere bot sich die Methode der empirischen Forschung an, um die vielfältigen künstlerischen Anregungen, aber auch deren Wiederverwerfung im Werk zu ergründen und aufzuzeigen. Fiedlers Leistung wird dabei in engem Zusammenhang mit den Lebensstationen gesehen.
Mein Dank gilt schließlich allen, die zum Abschluss des Arbeitsprojektes beigetragen haben, sei es durch Bereitstellung von Literatur, Archivalien, Kunstwerken, Abbildungen, Reproduktionsgenehmigungen, wie: Kunstgeschichtliches Seminar der Universität Hamburg, Freie Akademie der Künste Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Kunsthalle Hamburg, Altonaer Museum Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Staatsarchiv Hamburg, Kulturbehörde der Freien und Hansestadt Hamburg, Hamburgisches Architekturarchiv, Archiv der HfBK Hamburg u.a..

Vor allem aber danke ich Herrn Prof. Dr. Hermann Hipp vom Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg für die Geduld und Zuversicht vermittelnde Art und Weise, die wertvollen Anregungen sowie Herrn Klaus Tormählen vom Regionalen Rechenzentrum der Universität Hamburg für die sorgfältige Unterstützung bei der Vorbereitung des Manuskriptes zwecks Veröffentlichung.

Hamburg, März 2011 Uta Schoop

ARNOLD FIEDLER 1900-1985: LEBEN UND WERK EINES HAMBURGER MALERS

Teil 1

I. ZUR KUNST- UND KULTURPOLITIK IN HAMBURG UM 1900

HAMBURGS AUFBRUCH UM DIE JAHRHUNDERTWENDE

Hamburg hat sich stets über den Hafen und als Stadt der Kaufleute definiert. Unmittelbar vor der Jahrhundertwende erlebte die Wirtschaft in der Handelsstadt eine stürmische Entwicklung. Von der Reichsgründung 1870/71 bis zum Ersten Weltkrieg veränderten Wirtschaftskonjunktur und Industrialisierung die Lebensbezüge der Hamburger grundlegend, einschließlich der sozialen Ordnung. Als Arnold Fiedler wenige Monate nach der Jahrhundertwende geboren wurde, war der Umbruch in vollem Gange. Jene Entwicklung spiegelte sich in Hamburg anschaulich in der Änderung der städtischen Strukturen wider. Alte Wohnviertel mussten für den Bau der Freihafenanlagen, für Kontorhäuser und Verkehrsbauten weichen. Bedingt durch die Choleraepidemie von 1892 begann 1900 die erste große Stadtsanierung in der südlichen Neustadt zwischen St. Michaelis-Kirche und Hafen.[1] Mit Herausbildung der modernen Welt und ihren Herausforderungen, wie sie Industrialisierung, Technisierung, Urbanisierung, Unterhaltungsindustrie und Massenzivilisation mit sich brachten, entwickelten sich um 1900 gleichzeitig „zivilisationskritische und kulturreformerische Bewegungen“.[2] Die sogenannten Reformbewegungen waren durch unterschiedlichste Richtungen und Ausprägungen charakterisiert, was den Beginn jener neuen Epoche ebenso kennzeichnet.

Die Situation der bildenden Kunst in Hamburg um 1900

Was die Schaffung neuer kunstpolitischer Institutionen zur Förderung und Vermittlung von Kunst betrifft, waren die Initiativen im Laufe des 19. Jahrhunderts stets von verantwortungsbewussten Bürgern ausgegangen, denn Hamburg als Stadtrepublik besaß nie königliche oder fürstliche Sammlungen, die den Grundstock eines Kunstmuseums hätten bilden können. Wohlhabende Bürger waren es, die frühe private Kunstsammlungen zusammentrugen.[3]

---

[1] Jochmann, Werner; Loose, Hans-Dieter (Hg.): Hamburg. Geschichte der Stadt und ihrer Bewohner, Bd. II (Vom Kaiserreich bis zur Gegenwart), hg. v. Werner Jochmann, Hamburg 1986, S. 88f

[2] Klenner, Adrian: Reformpädagogik konkret: Leben und Werk des Lehrers Carl Friedrich Wagner, Hamburg 2003, (Hamburger Schriftenreihe zur Schul- und Unterrichtsgeschichte Bd. 10), (zugl. Diss. Univ. Hamburg 2002), hier S. 85

[3] Hamburg als alte Handelsstadt konnte auf eine erhebliche Anzahl von privaten Sammlungen reicher Kaufleute zurückblicken. Anregungen für die Sammeltätigkeit bot der in Hamburg aufkommende Kunsthandel, der nach neueren Forschungen gegen Ende des 18./Anfang des 19. Jahrhunderts zu den führenden in Europa zählte, bevor um 1900 Berlin zum wichtigsten Zentrum des Kunstmarktes nach Paris geworden war. – Matthes, Olaf: Bode-Tschudi-Lichtwark. Zur privaten Sammeltätigkeit in Berlin und Hamburg um 1900, in: Ausst.-Kat.: Luckhardt, Ulrich; Schneede, Uwe M. (Hg.): Private

Die Mitglieder des 1817 gegründeten Kunstvereins hatten die Einrichtung Hamburgs erster öffentlicher Galerie in den Börsenarkaden am Adolphsplatz bis hin zur Eröffnung der Kunsthalle am 30. August 1869[4] bewirkt. Auch die Errichtung einer Kunstgewerbeschule wurde von Bürgern initiiert. Diese hatten sich in der „Gesellschaft zur Beförderung der Künste und nützlichen Gewerbe" von 1765 (Patriotische Gesellschaft), der ersten dem Gemeinwohl verpflichteten Gesellschaft in Deutschland, einem sozusagen „freiwilligen Kultusministeriums"[5], organisiert. Nachfolgende Initiativen gegen Ende des Jahrhunderts tendierten immer stärker zur Herausbildung einer staatlichen Kulturpolitik. Wesentliche Beiträge dazu leisteten Justus Brinckmann (1843-1915), auf dessen Initiative die Eröffnung des Museums für Kunst und Gewerbe 1877 am Steintorplatz zurückgeht[6], und Alfred Lichtwark (1852-1914)[7], der als Leiter der Hamburger Kunsthalle die Epoche von 1886 bis 1914 wesentlich prägte.[8]

Schätze. Über das Sammeln von Kunst in Hamburg bis 1933, Hamburg 2001, S. 15-21, 20 sowie Luckhardt, Ulrich: „Noch immer sind Besitz und Kultur getrennte Güter." Das private Sammeln von Kunst in Hamburg, in: Ausst.-Kat.: Luckhardt; Schneede, Private Schätze 2001, S. 6

[4] Das Gebäude am Ferdinandstor wurde 1863-1869 von den Berliner Architekten Herrmann von der Hude und Georg Theodor Schirrmacher errichtet. Zur Vorgeschichte der Entstehung der Hamburger Kunsthalle vgl. Meyer-Tönnesmann, Carsten: Der Hamburgische Künstlerclub von 1897, Hamburg 1985 (Hamburger Künstlermonographien 23/24), S. 25; Luckhardt, Ulrich: „...diese der edlen Kunst gewidmeten Hallen." Zur Geschichte der Hamburger Kunsthalle, hg. v. der Hamburger Kunsthalle am 30.8.1994 anl. des 125. Jahrestages ihrer Eröffnung, Ostfildern-Ruit, 1994; Plagemann, Volker: Die Anfänge der Hamburger Kunstsammlungen und die erste Kunsthalle, in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, Bd. 11, Hamburg 1966, S. 61-88

[5] Lichtwark, Alfred: Hamburg-Niedersachsen, Dresden 1897, S. 16, zit. n. Meyer-Tönnesmann 1985, hier S. 20, vgl. auch Sieveking, Werner: Die Patriotische Gesellschaft in den letzten 50 Jahren, in: Die Patriotische Gesellschaft zu Hamburg 1765-1965. Festschrift der Hamburgischen Gesellschaft zur Beförderung der Künste und nützlichen Gewerbe, hg. v. Haspa, Hamburg 1966, S. 113-132

[6] Die ursprüngliche Idee war die Errichtung eines Museums mit einer Vorbildersammlung, wie bereits in London und Wien praktiziert, um die Produktion von Gebrauchsartikeln in ihrer Qualität anzuheben und geschmacksbildend zu wirken. – siehe von Saldern, Axel: Das Museum für Kunst und Gewerbe 1869-1988, Hamburg 1988; Meyer-Tönnesmann 1985, S. 22-23; zu Leben und Werk Justus Brinckmanns siehe – Lichtwark, Alfred: Justus Brinckmann in seiner Zeit, Hamburg 1978 (Veröffentlichungen der Lichtwark-Stiftung Hamburg 18); J. Brinckmann berief sich in seinem Museumsführer auf Gottfried Sempers These von 1851: „Die Sammlungen und öffentlichen Museen sind die wahren Lehrer eines freien Volkes. Sie sind nicht bloß Lehrer der praktischen Ausübung, sondern, worauf es besonders ankommt, Schuler des allgemeinen Volksgeschmacks." – ebenda, S. 47; vgl. Klemm, David: Das Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. Von den Anfängen bis 1945, Bd. 1(2 Bde.), hg. v. Wilhelm Hornbostel, Hamburg 2004

[7] Nach seiner Zeit als Lehrer in Hamburg (ab 1871) studierte Lichtwark 1880 zwei Semester Kunstgeschichte an der Universität Leipzig. 1881 Tätigkeit als Assistent am Berliner Kunstgewerbemuseum, Veröffentlichungen, Kritiken, Fortsetzung des Studiums. 1885 Promotion bei Anton Springer in Leipzig (Arbeitsthema: „Die Kleinmeister als Ornamentisten"). Am 1.10.1886 löste er die Kommission zur Leitung der Hamburger Kunsthalle als erster Kunsthistoriker ab. Seine Aufgabe umfasste laut Senatsbeschluss die „Fürsorge für die Erhaltung, Vermehrung und Popularisierung der Kunsthallensammlungen". – Blunk, Nina: Biographie Alfred Lichtwark, in: Ausst.-Kat.: Luckhardt, Ulrich; Schneede, Uwe M. (Hg.): Alfred Lichtwarks „Sammlung von Bildern aus Hamburg", Hamburg 2002, S. 19-22; vgl. auch – Luckhardt 1994, S. 26-31; Würdigung von Person und Werk A. Lichtwarks – Kunsthalle Hamburg (Hg.): Alfred Lichtwark, Hamburg 1920, (Kunsthalle zu Hamburg Reihe Kleine Führer Nr. 2), S. 2-8

[8] Plagemann, Volker: Kunstgeschichte der Stadt Hamburg, Hamburg 1995, S. 291f, 291, 292; Schiefler, Gustav: Lichtwark und Brinckmann, in: Das Kunstgewerbe, 5. Jg., 1894-1895, abgedr. in: Lichtwark, Alfred: Justus Brinckmann in seiner Zeit. Mit Beiträgen von Erich Lüth und Gustav Schiefler,

Lichtwark beschrieb nach acht Jahren Amtszeit die noch immer unzulängliche Situation der bildenden Kunst in Hamburg wie folgt: „In Hamburg...war um 1894 fast das gesamte Gebiet der bildenden Kunst verödet. Phantasiekunst gab es nicht, Bilder aus dem Leben der Gegenwart wurden nicht mehr gemalt. Das Bildnis wurde durch einige Damen gepflegt. Einige sehr wenige Landschafter, kaum drei oder vier, die man im Reich kannte, zwei oder drei Blumenmalerinnen, das war ziemlich alles...Es scheint der Nullpunkt der künstlerischen Produktion gewesen zu sein.“[9] Dem wollte er durch Förderung der hamburgischen Kunst entgegenwirken und der Hansestadt in der überregionalen Kunstszene einen gebührenden Platz verschaffen.[10] Sein Vorgehen dabei kann durchaus als diplomatisch gesehen werden: „Lichtwark bekämpfte das Überkommene nicht, wollte weder sich noch sein Publikum ganz davon lösen, aber er setzte ihm das Neue entgegen.“[11] Vorhandene künstlerische Leistungen unterzog er einer Neubearbeitung und Neubewertung und vergab Aufträge an zeitgenössische Künstler. Er fand heraus, dass sich in Hamburg im 17. und 18. Jahrhundert eine blühende Maltradition entwickelt hatte und gründete daran anknüpfend eine Sammlung Älterer Hamburger Meister sowie ab 1888 eine Sammlung zur Geschichte der Malerei in Hamburg vom 15. bis 17. Jahrhundert. Desweiteren befasste er sich mit dem Werk Philipp Otto Runges sowie Hamburger Malerei des 19. Jahrhunderts – die während der „Deutschen Jahrhundertausstellung“ 1906 in Berlin eine Aufwertung erfuhr – er erwarb zeitgenössische Medaillen und Künstlergraphik aus Frankreich und Hamburg.[12] Den Schwerpunkt aber bildete die im Zeitraum 1889 bis 1914 entstandene Sammlung von Bildern aus Hamburg mit Stadtansichten, Motiven von Alster und Elbe, dem Hafen, sowie Darstellungen Hamburger Persönlichkeiten.[13] Vertreten waren anfangs hauptsächlich national etablierte Künstler aus Licht-

---

Hamburg 1978 (Veröffentlichungen der Lichtwark-Stiftung Hamburg 18), S. 92f; zu den Schriften Lichtwarks – vgl. Kayser, Werner: Alfred Lichtwark, hg. v. der Freien Akademie der Künste in Hamburg in Zusammenarbeit mit der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Hamburg 1977, (Hamburger Bibliographien 19); zu Werk und Wirken von Lichtwark und Brinckmann vgl. auch – Pauli, Gustav: Erinnerungen aus sieben Jahrzehnten, Tübingen 1936, S. 341, 342, 345, 346

[9] Lichtwark, Alfred: Matthias Scheits als Schilderer des Hamburger Lebens 1650-1700, Hamburg 1899 (Hamburgische Künstler), hier S. 14-15

[10] Vgl. Gustav Schiefler dazu: „So sehr er in seiner Anstalt aufging und Tag und Nacht ihrem Gedeihen diente, sah er in ihr dennoch nicht einen Selbstzweck, sondern nur ein Mittel, Kultur zu schaffen und zu verbreiten. Denn das war das ideale Ziel, dem er zustrebte: eine neue deutsche Geistesblüte heraufführen zu helfen und im Reigen der Nationen sein Volk sich einen neuen Ruhmeskranz um die Stirn legen zu sehen.“ – Schiefler, Gustav: Lichtwark und Brinckmann, in: Das Kunstgewerbe, 5. Jg., 1894-1895, abgedr. in: Lichtwark 1978, hier S. 95-96

[11] Leppien, Helmut R.: Das Neue gegen das Überkommene, in: Ausst.-Kat.: Kunst ins Leben. Alfred Lichtwarks Wirken für die Kunsthalle und Hamburg von 1886 bis 1914, Hamburger Kunsthalle, Hannover o. J. (1986), S. 19-46, hier S. 22

[12] Blunk 2002, S. 19-22; zur „Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875“ – Leppien, Helmut R.: Wege zur Deutschen Jahrhundertausstellung, in: Ausst.-Kat.: Kunst ins Leben (1986), S. 132-144

[13] M. Hinsch betont, dass es Lichtwark mit seiner Sammlung gelang, die allgemein verlorengegangene Bildnistradition neu zu beleben und sie im Zusammenhang mit der impressionistischen Malerei in die europäische Moderne zu überführen. – Hinsch, Michaela: „Die lange Entwöhnung vom Bildnis hat eine gewisse Scheu erzeugt, sich malen zu lassen, die überwunden werden muss.“ Beobachtungen zu Bildnissen in Alfred Lichtwarks „Sammlung von Bildern aus Hamburg“, in: Ausst.-Kat.: Luckhardt;

warks Generation, vor allem Max Liebermann[14] und Leopold Graf von Kalckreuth, ferner Wilhelm Lenbach, Louis Corinth, Max Slevogt, Wilhelm Trübner, Fritz von Uhde u.a. Aus Skandinavien beteiligten sich 1890/91 Anders Zorn als erster Ausländer sowie Laurits Tuxen und Frits Thaulow.[15]

Schließlich gelang es Alfred Lichtwark die jungen Hamburger Maler Julius von Ehren, Ernst Eitner, Arthur Illies, Paul Kayser, Friedrich Schaper, Julius Wohlers und Thomas Herbst für seine Ideen zur Wiederbelebung einer „Hamburger Schule“[16] zu gewinnen. Jene Künstler hatten sich auf Lichtwarks Betreiben im September 1897 im Hamburgischen Künstlerclub (im gleichen Jahr, am 26.10.1897, wurde übrigens das von Martin Haller erbaute Hamburger Rathaus eingeweiht) organisiert – damals eine der modernsten, noch vor der Berliner Sezession (1898) gegründeten, Künstlervereinigungen[17] in Deutschland. Die Mitglieder stellten ab 1900 zweimal jährlich in der 1821 gegründeten Commeterschen Kunsthandlung[18] aus sowie in einer Jahresausstellung in der Kunsthalle. Als die Künstlerclubmitglieder 1896 ihre Bilder erstmals der Öffentlichkeit vorstellten, brach im Hamburger Publikum ein Sturm der Entrüstung aus (nach zwanzig Jahren des Streits um die französischen Impressionisten!). Die schlichten Landschaftsmotive galten damals als eher unwürdig und auch die hellleuchtende Farbigkeit erregte Anstoß. Anregungen dazu waren von der Impressionistenausstellung des Vorjahres 1895 im Hamburger Kunstverein ausgegangen. Die erste auswärtige Ausstellung der jungen Hamburger Maler in Berlin 1897 ende-

---

Schneede (Hg.), Lichtwarks Sammlung 2002, S. 14-18, 18; siehe weiter – Luckhardt, Ulrich: „Die Sammlung von Bildern aus Hamburg“. Alfred Lichtwarks Schritt in die Moderne, in: Ausst.-Kat.: Luckhardt; Schneede (Hg.), Lichtwarks Sammlung 2002, S. 7-13

[14] Ausst.-Kat.: Schneede, Uwe M. (Hg.): Max Liebermann in Hamburg. Landschaften zwischen Alster und Elbe 1890-1910, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1994; Lichtwark, Alfred: Briefe an Max Liebermann, hg. v. Carl Schellenberg im Auftrag der Lichtwark-Stiftung, Hamburg 1947 sowie Pflugmacher, Birgit (Hg.): Der Briefwechsel zwischen Alfred Lichtwark und Max Liebermann, Hildesheim, Zürich, New York 2003 (Studien zur Kunstgeschichte 146)

[15] Meyer-Tönnesmann 1985, S. 29

[16] Der Begriff bezieht sich auf die in Hamburg um 1840 tätigen frührealistischen Landschaftsmaler Jacob Gensler, Adolph Friedrich Vollmer, Georg Haeserlich, Christian Bernhard Morgenstern. – Meyer-Tönnesmann, 1985, S. 12, 28

[17] Zur Gründung von Künstlergruppen in den Großstädten in Deutschland gegen offiziellen Akademismus und die Ausstellungspraxis der herrschenden Verbände siehe – Meyer-Tönnesmann, Carsten: Der Hamburgische Künstlerclub, in: Ausst.-Kat.: Kunst ins Leben (1986), S. 79-92, 79-80

[18] Gründung durch Georg Ernst Harzen (1790-1863) in der Johannisstraße. Sein Mitarbeiter Johann Matthias Commeter (1791-1869) führte die an den Neuen Wall 29 umgesiedelte Kunsthandlung weiter. Ab 1826 regelmäßige Ausstellungen zeitgenössischer Kunst. Bedingt durch Italienaufenthalte von Harzen und Commeter um 1848 Übergabe der Geschäfte an Johann Christian Meyer und Wilhelm Becker, ab 1878 an Wilhelm Suhr und Wilhelm Suhr jun. 1908 Errichtung eines modernen fünfstöckigen Geschäftshauses Hermannstraße 46/48. U.a. Ausstellungen hamburgischer und auswärtiger Künstler des „Deutschen Künstlerbundes“, E. Nolde (1910) und E. Munch. – Meyer-Tönnesmann 1985, S. 34-36; zu Harzen und Commeter als Kunstsammler siehe – Luckhardt, Ulrich: Kleines Lexikon der Hamburger Kunstsammler, in: Ausst.-Kat.: Luckhardt; Schneede (Hg.), Private Schätze 2001 S. 219, 227 sowie – Reuther, Silke: „Zum allgemeinen Besten.“ Die Sammlung Georg Ernst Harzen und Johann Matthias Commeter, in: Ausst.-Kat.: Luckhardt; Schneede (Hg.), Private Schätze 2001, S. 26-29

te mit einem Verriss durch die gesamte deutsche Kunstkritik.[19] Im Vergleich zu den vom Impressionismus geprägten deutschen Malern der Jahrhundertwende bewertet die neuere Forschung die intensive Farbigkeit der Hamburger als unverwechselbare Eigenart in der Malerei: „Ein leuchtendes Grasgrün und das helle Violett der Schattenfarbe wurden dabei zum Kennzeichen des Künstlerclubs.“[20] Während sich Friedrich Ahlers-Hestermann, Franz Nölken und Walter Alfred Rosam 1907 zu Studienzwecken in Paris aufhielten, sich an Cézanne und Matisse orientierten und den Anschluss an die internationale Moderne suchten, kam es im gleichen Jahr (1907) zur Auflösung des Hamburgischen Künstlerclubs. Lichtwark war damit gescheitert. Durch seine selbstherrlichen Ambitionen fühlten sich die Hamburger Maler in ihrer künstlerischen Freiheit zunehmend eingeschränkt, was zu Differenzen und Stillstand in der Entwicklung der Künstler geführt hatte.[21]

Alles was Lichtwark, der als Kunstpädagoge überregional anerkannt war[22] , „tat, sprach und schrieb, diente dem einen Zweck, der ästhetischen Erziehung der Bürger seiner Vaterstadt und darüber hinaus der Deutschen.“[23], so Alfred Hentzen. Lichtwark wollte ein Bewusstsein für künstlerische Qualität, aber auch Genussfähigkeit und Urteilsvermögen beim Hamburger Kunstpublikum herausbilden. Dafür nutzte er die staatliche Institution Museum: „Wir wollen nicht ein Museum das dasteht und wartet, sondern ein Institut, das tätig in die künstlerische Erziehung unserer Bevölkerung eingreift.“[24], erklärte er während seiner Antrittsrede als Direktor der Kunsthalle am 9.12.1886. Nirgendwo wie in Hamburg wurde die Förderung des Dilettantismus in Kunstausübung und Verbreitung sowie Sammeln von Porträt- und Künstlergraphik derart intensiv betrieben.[25] Viele dieser frühen Blätter, wie die Farbradierungen und Zinkätzungen von Arthur Illies, gehörten „zum Besten ihrer Zeit in Deutschland.“[26] Und mit der ersten internationalen Ausstellung von Amateurfotografien 1893 in der Hamburger Kunsthalle kam es zur Durchsetzung der künstlerischen Aufnahme in der Fotografie.[27]

---

[19] Es folgten nur noch zwei Ausstellungen außerhalb Hamburgs: 1901 im Salon Schütte in Berlin, 1907 Teilnahme an der Großen Deutschen Kunstausstellung in Berlin.
[20] Meyer-Tönnesmann 1986, S. 79-92, hier S. 85
[21] Generell zum Hamburgischen Künstlerclub siehe – Meyer-Tönnesmann 1985, S. 96ff sowie Meyer-Tönnesmann 1986, S. 79-92
[22] Siehe dazu Lichtwarks Beiträge auf den Kunsterziehungstagen Dresden (1901), Weimar (1903) und Hamburg (1905) – Gebhard, Julius: Alfred Lichtwark und die Kunsterziehungsbewegung in Hamburg, Hamburg 1947
[23] Hentzen, Alfred: „Lichtwark als Schriftsteller – heute“, in: Kayser 1977, S. 5-14
[24] Jahresbericht der Kunsthalle zu Hamburg für 1886-1887, hier S. 35, zit. n. Dibbern, Margit: Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886-1914). Entwicklung der Sammlung und Neubau, Hamburg 1980 (zugl. Diss. Univ. Hamburg 1974), hier S. 80
[25] Lichtwark, Alfred: Wege und Ziele des Dilettantismus, München 1894; Lichtwark, Alfred: Vom Arbeitsfeld des Dilettantismus, Dresden 1897; Gebhard, Julius: Alfred Lichtwark und die Kunsterziehungsbewegung in Hamburg, Hamburg 1947, S. 145ff; Lichtwark, Alfred: Der Sammler, in: Jahrbuch der Gesellschaft Hamburger Kunstfreunde, Bd. 17, Hamburg 1911, S. 5-20
[26] Junge, Henrike: In Hamburg verlegte Künstlergraphik, in: Ausst.-Kat.: Kunst ins Leben (1986), S. 93-103, hier S. 97
[27] Kruse, Margret; Leppien, Helmut R.: Von der Amateurphotographie zur Kunstphotographie, in: Ausst.-Kat.: Kunst ins Leben (1986), S. 105-122

Unterstützung bei der Verbreitung und Stärkung zeitgenössischer hamburgischer Kunst fand Lichtwark hauptsächlich durch die Kunsthandlung Commeter, vereinzelt bei Louis Bock & Sohn (gegr. 1836) – wo man zwischenzeitlich hochaktuelle Kunst der Moderne wie Nolde, Kubin, van Gogh und Kandinsky sehen konnte, sich das Konzept jedoch sehr bald dem Geschmack eines breiten Publikums unterordnete[28] – ferner durch den Kunstverein und die von Lichtwark 1893 gegründete „Gesellschaft Hamburger Kunstfreunde".[29]

Bei allen Bemühungen um die heimische Kunst suchte Lichtwark bei seinen Reisen nach Paris Kontakte zu Künstlern, wie Oskar Rothy oder den Maler und Graphiker Marcellin Desboutin und erwarb zeitgenössische französische Graphik. Dem französischen Impressionismus gegenüber sich anfangs noch abwartend verhaltend, initiierte er aber bereits 1897 den Erwerb von Claude Monets Stillleben „Birnen und Trauben" (1880) für die Hamburger Kunsthalle, „eine der frühesten Erwerbungen eines impressionistischen Gemäldes für ein Museum überhaupt."[30]
Erst zwischen 1907 bis 1913, während des Bestehens der 1905 in Dresden gegründeten Künstlergemeinschaft Brücke, kaufte er weitere Werke von Corot, Daubigny, Courbet, Manet und Renoir an. Um 1913 bereicherten auch Bilder von Albert Marquet, Pierre Bonnard und Edouard Vuillard die „Sammlung von Bildern aus Hamburg".[31]

Bei allem Engagement Lichtwarks als fortschrittlicher Museumsdirektor, dem es trotz Anfeindungen[32] gelungen war, eine bedeutende Sammlung impressionistischer Werke aufzubauen, war die Hamburger Kunsthalle unter seiner Leitung nicht in der Lage sich der Moderne zu öffnen. „Die Ausstellungen von Bildern der Neoimpressionisten, der Nabis, von Munch und van Gogh in Hamburg waren ihm zuwider, weil sie die Hamburger Kunsttradition erschütterten und sein Konzept untergruben, indem sie „seinen" Künstlern neue Wege aufzeigten. Allzu sehr war Lichtwark in der vom Impressionismus geprägten Sehweise seiner Generation befangen, so dass er die Hinwendung der jüngsten Hamburger Künstler zu

[28] Nach 1900 stellten bei Bock & Sohn die Künstlervereinigungen „Die Elbier", „Die Scholle" und die Worpsweder aus. Es folgten Ausstellungen mit Werken von E. Nolde und Alfred Kubin (1907), van Gogh (1908), deutscher Expressionisten und des italienischen Futurismus (1912) sowie eine Kandinsky-Ausstellung (Febr. 1913) mit 74 Bildern. – Meyer-Tönnesmann 1985, S. 33-34
[29] Der Vereinigung gehörten ca. 100 Mitglieder aus gutbürgerlichen Kreisen an. 1895-1912 erschien das Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde. Ziele waren „Die Freude am Sammeln von Kunstwerken zu erwecken und zu verbreiten und die dilettantische Kunstübung mit ernster Absicht zu pflegen. Auf diesem Wege hofft sie dazu beizutragen, dass eine tiefere künstlerische Bildung in Hamburg gefördert wird." – Dibbern 1980, hier S. 93 sowie S. 293 dort Anm. 216
[30] Blunk 2002, hier S. 21
[31] Leppien (1986), S. 19-46, hier S. 46; Sutton; Denys: Bonnard und Vuillard in Hamburg, in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, Bd. 12, Hamburg 1967, S. 97-110; Hopp, Gisela: Lichtwark und Frankreich, in: Ausst.-Kat.: Kunst ins Leben (1986), S. 47-64
[32] Siehe dazu auch Fritz Schumacher über Alfred Lichtwark: „In kaum einer Gesellschaft entging ich einem Gespräch, das der Abneigung galt, die man seinen bevorzugten Künstlern, insbesondere Liebermann, aber sogar Kalckreuth, Trübner und Slevogt, entgegenbrachte..." – Schumacher, Fritz: Stufen des Lebens, München 1935, hier S. 293

Cézanne und den Fauves nicht nachzuvollziehen, geschweige denn zu unterstützen bereit war.“[33]

Demgegenüber standen private Sammler und Förderer, die zunehmend Ausstellungen organisierten, Verkäufe vermittelten, neue Sammler fanden und mit eigenen Mitteln publizierten, wie die Juristen Gustav Schiefler, das Ehepaar Martha und Paul Rauert[34], der Kaufmann Ernst Rump oder die Kunsthistorikerin Rosa Schapire und ihr Kollege Wilhelm Niemeyer.[35] Gustav Schiefler (1857-1935)[36] war einer der ersten, der sich für van Gogh interessierte. Im Rahmen der ersten deutschen van Gogh-Ausstellung 1905 in der Hamburger Dependance des Berliner Kunsthändlers Paul Cassirer (1871-1926) am Neuen Jungfernstieg[37] erwarb Schiefler die beiden Gemälde „Blumengarten in Arles“ 1888 und „La Roubine du Roi“ 1888.[38] 1902 machte er die Bekanntschaft mit Edvard Munch.[39] Freundschaft verband ihn ab 1906 mit Emil Nolde, und vor allem hatte er erste Kontakte zu Schmidt-Rottluff. Schiefler war es auch, der den Brücke-Künstlern in Hamburg zu Ausstellungsmöglichkeiten im September 1906 im Kunstgewerbehaus Georg Hulbe in der Lindenstraße 43 (Hamburg-St. Georg) und 1907 im Kunstsalon Clematis an der Bleichenbrücke 10 verhalf und weitere Kontakte vermittelte.[40] Auch durch Rosa Schapires Engagement besaß Hamburg schließlich mit Abstand die meisten Brücke-Anhänger und öffnete sich der Kunst Schmidt-Rottluffs. Den privaten Sammlern und Initiatoren ist es zu verdanken, dass Hamburg, wie keine andere

[33] Meyer-Tönnesmann (1986), S. 79-92, hier S. 89-90; Zu Lichtwark und zur Moderne siehe auch – Luckhardt 2001 II, S. 9

[34] Ausst.-Kat.: Caspers, Eva; Henze, Wolfgang; Lwowski, Hans-Jürgen: Nolde, Schmidt-Rottluff und ihre Freunde. Die Sammlung Martha und Paul Rauert Hamburg 1905-1958, Ernst Barlach Haus, Hamburg 1999

[35] Zu beiden Kunsthistorikern siehe – Wietek, Gerhard: Dr. phil. Rosa Schapire, in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, Bd. 9, Hamburg 1964, S. 115-160 sowie Wietek, Gerhard: Schmidt-Rottluff. Oldenburger Jahre 1907-1912, hg. v. der Stiftung Kunst und Kultur der Landessparkasse Oldenburg, Oldenburg 1994, S. 70-71, 76-78

[36] Umfassend zu Persönlichkeit, Werk und Wirkung Schieflers siehe – Woesthoff, Indina: „Der glückliche Mensch“. Gustav Schiefler (1857-1935) Sammler, Dilettant und Kunstfreund, Hamburg 1996 (Veröffentlichungen des Vereins für Hamburgische Geschichte 42) (zugl. Diss. Univ. Göttingen); „Als Sammler zählte Schiefler zu den ambitioniertesten und modernsten seiner Zeit.“ – Luckhardt 2001 I, hier S. 243, 244; Schiefler, Gustav: Meine Graphiksammlung, Hamburg 1974, ergänzt und hg. v. Gerhard Schack; Schack, Gerhard (Hg.): Postkarten an Gustav Schiefler, Hamburg 1976; vgl. auch Schumacher 1935, S. 293; Sauerlandt, Max: Zum 70. Geburtstag Gustav Schieflers. („Kunsturteil“), in: Der Kreis, IV. Jg., H. 12, 1927, S. 665-667, Wietek 1994, S. 15, 16

[37] Brühl, Georg: Die Cassirers. Streiter für den Impressionismus, Leipzig 1991

[38] G. Schiefler erwarb beide Gemälde von Johanna Bonger (Schwägerin van Goghs). P. Cassirer zeigte dem Publikum 54 Werke van Goghs. (Während der Hamburger Jahre 1901-1907 konfrontierte Cassirer das konservative Hamburger Publikum auch mit Werken der französischen Impressionisten, der Nabis und E. Munch (1903), bevor er die Kunsthandlung am 1. 9.1907 schloss.) Weitere van Gogh-Werke befanden sich in den Sammlungen Theodor Behrens, Paul M. Robinow, Henry P. Newman, Valerie Alport, Heinrich Willy Streit, Gustav Engelbrecht, Max Emden. – Egge, Meike: Van Gogh in Hamburg, in: Ausst.-Kat.: Luckhardt; Schneede (Hg.), Private Schätze 2001, S. 74

[39] Eggum, Arne (Hg.): Edvard Munch – Gustav Schiefler, Briefwechsel 1902-1914, Bd. I, Hamburg 1987

[40] Ob Lichtwark die Arbeiten gesehen hat, ist nicht bekannt. Zumindest reagierte er auf eine Einladung vonseiten Schmidt-Rottluffs ablehnend, wie bei Nolde, von dem er aber später Graphik erwarb. An der neueren Entwicklung nahm Lichtwark nicht mehr teil. – Luckhardt 2001 II, S. 9-10

Stadt in Deutschland, eine so große Bedeutung für Schmidt-Rottluff und sein Werk zukommt.[41] Überaus sorgfältig erstellte Gustav Schiefler, als einer der besten Kenner zeitgenössischer Graphik, die Werkverzeichnisse der Druckgraphik von Arthur Illies (1905), Max Liebermann (1907), Edvard Munch (1907/27), Emil Nolde (1911/26), Wilhelm Laage (1912) und Ernst Ludwig Kirchner (1924/31).[42]

Die unterschiedliche Interessenlage, die zur Spaltung innerhalb der Hamburger Kunstszene geführt hatte, beschrieb Fritz Schumacher, der 1909 als Architekt und Stadtplaner nach Hamburg gekommen war, wie folgt: „...fand ich dort ein Kunstpublikum, das sich in täglichen Diskussionen erging über Lichtwarks Bevorzugung so revolutionärer Erscheinungen wie Kalckreuth und Liebermann. Daneben aber stand unvermittelt eine Gemeinde, die sich nicht nur um Nolde, Kirchner, Heckel und Schmidt-Rottluff kümmerte, sondern für die sie der Mittelpunkt der künstlerischen Interessen waren. Diese Gemeinde drang immer siegreicher vor.“[43] Die neuere Forschung stellte fest, dass vor allem Hamburgs private Sammler beim Durchbruch der Moderne in Deutschland eine entscheidende Rolle spielten. Insbesondere die Künstler des Expressionismus wurden „…in der Hansestadt früher und nachhaltiger als anderswo mit viel persönlichem Einsatz unterstützt…“[44].

II. ARNOLD FIEDLER – DIE FRÜHEN HAMBURGER JAHRE (BIS 1925)

ELTERNHAUS, KINDHEIT UND JUGENDZEIT

Arnold André Leonhard Fiedler wurde am 1. März 1900 als zweiter Sohn des Kriminaloberwachtmeisters Andreas Fiedler und dessen Frau Emma Helene Caroline Fiedler, geborene Hannemann, in Hamburg geboren. [45] Sein Bruder Oskar Berthold Emil Fiedler war zwei Jahre älter. Die Familie bewohnte in Hamburg-Eilbek [46] ein Haus in der Maxstraße 18,

[41] Wietek 1994, S. 15, 27 (Schiefler war übrigens der erste in Hamburg, der die durch Schmidt-Rottluff nahegelegte passive Brücke-Mitgliedschaft 1906 annahm und daraufhin im Juni 1907 Rosa Schapire als Mitglied gewann.); vgl. auch Woesthoff, Indina: „Meine Sammlung und meine Bilder sind mit meiner inneren Entwicklung untrennbar verbunden.“ Gustav Schiefler und seine Graphiksammlung, in: Ausst.-Kat.: Luckhardt; Schneede (Hg.), Private Schätze 2001, S. 69-73, 71, 72

[42] Wietek 1994, S. 16; zu weiteren Schiefler-Publikationen siehe – Schiefler, Gustav: Verzeichnis des graphischen Werkes neuerer Hamburgischer Künstler bis 1904, Hamburg 1905 sowie – Schiefler, Gustav: Eine Hamburgische Kulturgeschichte. Beobachtungen eines Zeitgenossen. 1890-1920, Hamburg 1985 (Veröffentlichungen des Vereins für Hamburgische Geschichte 27)

[43] Schumacher, Fritz: Aus der Vorgeschichte der Brücke, in: Der Kreis, IX. Jg., H. 1, 1932, S. 7-11, hier S. 11; Mit dem Beginn der Moderne entwickelte sich ein neuer Sammlertyp. Meist ohne großes Vermögen war man einfach progressiv eingestellt. Sammler aus bürgerlich akademischen Kreisen wirkten auch publizistisch und vermittelnd. – Ausst.-Kat.: Luckhardt; Schneede (Hg.), Private Schätze 2001, (Vorwort U. Luckhardt, U. M. Schneede), S. 4-5, 4

[44] Ausst.-Kat.: Luckhardt; Schneede (Hg.), Private Schätze 2001, (Vorwort U. Luckhardt, U. M. Schneede), S. 4-5, hier S. 5; Schick, Karin: Eine „frühe Gemeinde“. Sammler der „Brücke“ in Hamburg, in: Ausst.-Kat.: Luckhardt; Schneede (Hg.), Private Schätze 2001, S. 76-81

[45] Beglaubigte Geburtsurkunde Arnold Fiedlers v. 17.2.1958, Standesamt Barmbek/Uhlenhorst Nr. 351/1900 – NL A. Fiedler

[46] Der Vater wohnte im Haus Maxstraße 18 nachweislich noch bis 1937, möglicherweise auch länger. 1937 ließ er Haus und Grundstück (315 qum) zu beiden Teilen an seine Söhne Arnold und Oskar Fied-

Ecke Schellingstraße. Eilbek ist heute Teil des Bezirkes Wandsbek,[47] gehörte aber schon immer zu Hamburg. Durch Kriegseinwirkungen sind die um 1870/80 entstandenen bürgerlichen Wohnquartiere fast völlig zerstört worden, so dass nur wenige Gruppen gründerzeitlicher Stadthäuser erhalten sind.[48]

Fiedler wuchs in engen kleinbürgerlichen, vom wilhelminischen Geist geprägten Verhältnissen auf. „Sein Vater war Kriminalbeamter.[49] Bei Tisch redete man von Mord und Totschlag, wie andere Leute vom Wetter reden. Der Vater zeigte ihm die Situationspläne, in denen die Verbrechen rekonstruiert waren und wo der Ort der Leiche mit roter Tinte eingezeichnet war. Merkwürdige Eindrücke für ein sensibles Kind, die vielleicht spätere surrealistische Neigungen begünstigten. Noch bevor er 1907 auf die Realschule vor dem Lübecker Tor in der Alfredstraße (heute Angerstraße)[50] kam, malte er Phantasiebilder. Zeichnen war sein bestes Fach...“[51]

Die künstlerischen Neigungen des Jungen wurden vor allem im Elternhaus angeregt und in gewisser Weise, wenn auch unter Vorbehalten, gefördert. Der Vater saß in freien Stunden vor seiner Staffelei und malte Bilder nach Vorlagen, insbesondere nach Postkarten und Reproduktionen. Er entwickelte einen gewissen Eifer und wollte beim Malen nicht gestört werden. Arnold Fiedler erinnerte sich daran: „Wenn er die Farben aus Tuben drückte, war ich fasziniert, er malte nach Postkarten und Bildern, die ihm gefielen.“[52] Doch mit dem Zusehen dauerte es oft nicht lange, denn der Vater fühlte sich gestört und schickte den Jungen

---

ler überschreiben. – Grundbucheintragung Eilbek Bd. XI B1.530 u. beglaubigte Urkunde des Amtsgerichts Eilbek v. 6.7.1937 – NL A. Fiedler

[47] 1296 wurde erstmals das Dorf Wandsbek erwähnt. Ab 1564 bewirtschaftete Heinrich Rantzau (1526-1599) das zugehörige Gut, welches später in unterschiedlichen Besitz überging. – Hipp, Hermann: Freie und Hansestadt Hamburg. Geschichte, Kultur- und Stadtbaukunst an Elbe und Alster, Köln 1989 (Kunst-Reiseführer in der Reihe Du Mont Dokumente), S. 466-471

[48] Zur dichten Bebauung der Wohnquartiere kurz vor der Jahrhundertwende siehe – Grundkarte Hamburg von 1931 im HH Architekturarchiv

[49] Als Kriminalbeamter war er Angehöriger der Hamburger Innenbehörde. Die Schaffung einer Polizeiorganisation nach den Erfordernissen einer großen Hafen- und Handelsstadt war das Verdienst von Gustav Roscher. Dessen Behörde galt vor 1914 hinsichtlich ihrer modernen Struktur und Leistungsfähigkeit sowohl in Deutschland als auch im Ausland als beispielhaft. Der Ausbau der inneren Sicherheit war eine politische Entscheidung gewesen. In Hamburg wollte der wilhelminische Staat vor allem die Arbeiterbewegung kontrollieren. – Jochmann, Werner: Handelsmetropole des Deutschen Reiches, in: Jochmann; Loose (Hg.) (Bd. II) 1986, S. 96

[50] Das bei Boris Meyn genannte Schulgebäude war 1887 nach einem Entwurf des Architekten Carl Johann Christian Zimmermann eingeweiht worden. Der Fachwerkbau mit seinem romantisch übersteigerten Formenrepertoire mit Dachüberstand, Spitzgauben und Schnitzgebälk erinnerte an ländliche Villenarchitektur. In den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts war der Fachwerkstil in Anlehnung an englische Cottages oder das „Schweizerhaus“ als Provisorium im öffentlichen Bauwesen kurzfristig populär. Der endgültige Schulbau wurde 1893 nach Entwürfen von Hallier & Fittschen errichtet. – Meyn, Boris: Die Entwicklungsgeschichte des Hamburger Schulbaus, Hamburg 1997 (Schriften zur Kulturwissenschaft, Bd. 18) (zugl. Diss. Univ. Hamburg), S. 90, 469; vgl. auch Bauer, E.; Noakes W.: Lehrgebäude für den kunstgewerblichen, technischen und nautischen Unterricht, in: Architekten- und Ingenieur-Verein zu Hamburg (Hg.): Hamburg und seine Bauten, Bd. 1, Hamburg 1914, S. 208-214, 194

[51] HH Abendblatt v. 4.2.1957 (Gottfried Sello)

[52] hs. Notizen Fiedlers – NL A. Fiedler; eine Bleistiftzeichnung (männlicher Akt) signiert mit „Andreas Fiedler“ (einziger Beleg für die künstlerische Betätigung des Vaters) befindet sich im NL des Architekten Otto Ameis in Hamburg-Wohldorf. Nähere Hinweise dazu gibt es seitens der Familie Ameis nicht.

fort. Was die künstlerischen Ambitionen des Vaters betrifft, so liegt es nahe, dass Alfred Lichtwarks Bestrebungen zur Förderung des Dilettantismus[53] hier ihren Ausdruck fanden: „Ein Weg, um sich in Kunstwerke einzufühlen, führte für Lichtwark über einen ernsthaft ausgeübten Dilettantismus und über das Sammeln von Kunstwerken.“[54] Nicht nachweisen lässt sich, ob Andreas Fiedler Lichtwarks Sonntagsvorlesungen in der Kunsthalle besuchte oder gar als Mitglied der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde angehörte.[55]

Das Verhältnis zum Vater blieb dennoch distanziert, wie sich der Künstler selbst nach Jahrzehnten erinnerte: „Übrigens, wenn ich darüber nachdenke, wurden wir...nicht erzogen, sondern vielmehr dressiert...wir wurden eigentlich bei jeder Gelegenheit geschlagen“[56]. Selbst als erwachsener Sohn fühlte er sich unglücklich, wenn er in den Sommermonaten aus München ins Elternhaus kam: „Wenn ich mal später gegen 1/2 1 Uhr nach Hause kam und in der Küche noch etwas Brot aß, schimpfte der Vater am nächsten Tag...“ [57].
Die Mutter hingegen wirkte ausgleichend. Mit ihr fühlte Fiedler sich sein Leben lang sehr eng verbunden. Über seinen Bruder Oskar bemerkte er: er „war ein richtiger Kleinbürger, das äußerste Gegenteil von mir, mit seinen Militärmärschen auf dem Klavier und seiner Art, mich über die Achsel anzusehen. Ich war nur froh, wenn ich wieder nach München konnte.“[58] Aus der verachtenden Distanzierung hinsichtlich Mentalität und Lebensweise des Bruders wird deutlich, wie sehr der junge Fiedler seinen eigenen Weg als Künstler gehen wollte. Aus der Gemeinschaft Gleichgesinnter, wie er sie in München vorfand, erfuhr er Bestärkung. Oskar Fiedler ließ sich in den 30er Jahren zum Kriminaloberassistenten befördern und bezog eine Wohnung in der Rückertstraße 3 in Hamburg-Wandsbek. Über das Verhältnis der Brüder in späteren Lebensjahren ist kaum etwas bekannt. Es lässt sich nur vermuten, dass beide sich nach dem Krieg hin und wieder zu Anlässen innerhalb der Familie trafen.[59]

In der Schule litt Fiedler als sensibles und kränkliches Kind unter dem vorherrschenden Kommandoton der Lehrer. „Wir wurden bei jeder Gelegenheit geschlagen oder mußten aus

[53] 1893 Gründung der Gesellschaft Hamburger Kunstfreunde; Das „jüngste Geschlecht der Kunstfreunde will nicht nur sammeln und sich durch die Anschauung allein mit der Kunst beschäftigen, sondern es ist in ihm der Trieb erwacht, durch selbständige Ausübung der Technik und durch eigenes Naturstudium in das Verständnis der Kunst einzudringen. Der Dilettantismus in der bildenden Kunst ist seit einem Jahrzehnt ein wichtiger Factor im künstlerischen Leben geworden.“ (siehe ebenso Hamburger Amateur-Photographenverein) – Ausst.-Kat.: Kunst ins Leben (1986), hier S. 11
[54] Dibbern 1980 S. 82
[55] Die Mitglieder „kamen ganz aus der führenden Klasse...Kaufmann Eduard Lorenz Meyer, den Landrichter Gustav Schiefler und den leitenden Regierungsdirektor Heinrich Merck...“ – Leppien, Helmut R.: Berichte über Taten, Pläne und Meinungen Lichtwarks, in: Ausst.-Kat.: Kunst ins Leben (1986), S. 123-151, hier S. 123
[56] hs. Notizen Fiedlers – NL A. Fiedler
[57] Ebenda
[58] Ebenda
[59] Ebenda

der Klasse in den Korridor...“[60], heißt es in handschriftlichen Notizen des Künstlers. Danach waren schulischer Drill, militärischer Charakter und eine strenge Reglementierung des Unterrichts im Kaiserreich auch kurz nach 1900 an der Tagesordnung. Oberstes Ziel waren Disziplin und Unterordnung, um später dem wilhelminischen Staat im Sinne des vorherrschenden Beamtenideals zu dienen.[61] Von den um die Jahrhundertwende einsetzenden Anfängen einer Reformpädagogik[62] hat Fiedler offenbar nicht profitiert. Ein offenerer und freierer Geist herrschte nach dem Unterrichtsgesetz vom 11. November 1870 nur an den neu geschaffenen öffentlichen Volksschulen. Verglichen mit anderen deutschen Ländern war der Standard in Ausbildung und Erziehung dort recht hoch. Wesentlichen Anteil an diesem Erneuerungsprozess hatten die Hamburger Volksschullehrer als die fortschrittlichsten innerhalb Deutschlands.[63] Wenn Arnold Fiedler den Zeichenunterricht am meisten bevorzugte, lässt sich dennoch nicht nachweisen, ob die Kunsterziehungsbewegung ihren Niederschlag auch schon in der Realschule am Lübecker Tor fand, es ist eher zu bezweifeln.
Die Kunsterziehungstage 1901 bis 1905 hatten als Ziel künstlerischer Bildung an Schulen die Entwicklung von Genussfähigkeit bei den Schülern gefordert, wozu auch der Übergang zum freien künstlerischen Gestalten diente. Die bildnerische Arbeit am Gegenstand sowie in den Mittel- und Oberstufen die menschliche Figur in ihrer Bewegung stellten völlig neue Aspekte dar. Impulse dazu waren vom Impressionismus ausgegangen, wo man auf das Naturstudium und Beobachten von Lichtwirkungen gesetzt hatte.[64] Zu den Protagonisten jener Neuerungen im Kunstunterricht gehörte Alfred Lichtwark, dessen Ruf als Kunstpädagoge weit über Hamburgs Grenzen hinaus ging und der sich mit Vorträgen und Schriften entschieden für die Förderung des Kunstunterrichtes an den Schulen einsetzte.[65]

---

[60] Ebenda

[61] Klenner, Adrian: Unterrichtsalltag im Kaiserreich, in: Ders.: Reformpädagogik konkret: Leben und Werk des Lehrers Carl Friedrich Wagner, Hamburg 2003 (Hamburger Schriftenreihe zur Schul- und Unterrichtsgeschichte Bd. 10) (zugl. Diss. Univ. Hamburg 2002), S. 82-86

[62] „Der Anfang der Reformpädagogik lässt sich weder inhaltlich noch hinsichtlich eines festen Datums genau bestimmen. Reformpädagogik war nie eine Bewegung, sondern das Zusammenwirken vieler verschiedener Einflüsse.“ – Klenner, Adrian: Zur Geschichte der Reformbewegung, in: Klenner 2003, S. 87

[63] Hamburg galt als Zentrum reformpädagogischer Bemühungen. Siehe 1873 Gründung des Vereins Hamburger Volksschullehrer mit eigenem Publikationsorgan „Pädagogische Reform“ als eine der angesehensten pädagogischen Zeitschriften in Deutschland – Meyn 1997, S. 125-128; Hipp, Hermann: Freie und Hansestadt Hamburg. Geschichte, Kultur und Stadtbaukunst an Elbe und Alster, Köln 1989 (Kunst-Reiseführer, Du Mont Dokumente), S. 76: „Die tausend Lehrer, die gebraucht wurden, kamen von überall her; sie waren jung und fanden in Hamburg größere Freiheiten vor als irgendwo sonst, Gewissen und private Lebensführung unterlagen keiner Kontrolle.“; vgl. auch zur Schul- und Bildungspolitik ab 1870 – Jochmann 1986, S. 96-101; Blinckmann, Theodor: Die öffentliche Volksschule in Hamburg in ihrer geschichtlichen Entwicklung, Hamburg 1930

[64] Gebhard 1947, S. 197-202

[65] Zur Vortragstätigkeit Lichtwarks siehe – Meyn 1997, S. 127; vor allem aber Gebhard 1947, S. 73; Lichtwark als Anreger des ersten Kunsterziehungstages 1901 in Dresden – Pauli 1936, S. 192-193

STUDIUM AN DER KUNSTGEWERBESCHULE IN HAMBURG (1916-1923)

Mit Ausbruch des Ersten Weltkrieges verließ Arnold Fiedler im Alter von 14 Jahren die Schule. Über seine schulischen Leistungen liegen keine Informationen vor. Es ist eher anzunehmen, dass er froh war, dem Schulalltag endlich zu entkommen.

Sein Wunsch Maler zu werden, fand im Elternhaus keine Resonanz. Nach einem gescheiterten Versuch in einer Druckerei anstellig zu werden, nahm Fiedler auf Veranlassung des Vaters eine kaufmännische Lehre bei dem Hamburger Kaufmann I. B. Claus [66]in einem Teppich- und Tapetengeschäft auf. Es blieb dem jungen Arnold Fiedler wohl die Hoffnung, nebenbei Entwürfe für Tapeten und Teppiche anfertigen zu können. Über diese äußerte Fiedler später: „Der Chef, ein alter Herr...mochte mich, ich konnte seine Tochter in Öl malen, und er entließ mich nach einem halben Jahr Lehrzeit. Ich verkaufte Teppiche und Tapeten.“[67] Doch auf Dauer war die Tätigkeit eines Verkäufers für den 16-Jährigen nicht zufriedenstellend. Der Wunsch Maler zu werden, war stärker und so meldete seine Mutter ihn im September 1916, mitten im Krieg, zum Unterricht an der Hamburger Kunstgewerbeschule an, die in den Jahren 1905 bis 1929 von Prof. Richard Meyer (1864-1953) geleitet wurde. Insgesamt studierte er mit Hilfe staatlicher Stipendien wahrscheinlich sechs Jahre an der Kunstgewerbeschule.[68] Durch den Krieg kam es aber zu Unterbrechungen. (Den Maximalzeitraum von sieben Jahren Studienzeit hat er danach nicht voll ausgeschöpft.)

Die Kunstgewerbeschule Hamburg (Gründung, Lehrkonzept, Stellung)

Ursprünglich ist die Hamburger Kunstgewerbeschule aus dem Gewerbeschulwesen hervorgegangen, um das sich die dem Gemeinwohl verpflichtete Patriotische Gesellschaft von 1765[69] große Verdienste gemacht hat. Der 1865 eröffneten allgemeinen Gewerbeschule war eine sogenannte „Zeichenschule für angehende Handwerker“ angeschlossen, in der Kenntnisse im Freihand- und Zirkelzeichnen, im dekorativen Malen, Möbel- und Baufachzeichnen vermittelt wurden. Aus ihr entwickelte sich 1896, noch zu Zeiten der provisorischen Unterbringung im Dachgeschoß des 1874 von Justus Brinckmann gegründeten Museums für Kunst und Gewerbe[70]am Steintorplatz, die „Staatliche Kunstgewerbeschule“, die schwerpunktmäßig zwar in Entwerfen, Zeichnen und Modellieren nach Ornamenten ausbildete, aber kein eigenes Profil besaß.[71]

---

[66] I. R. Claus, Tapetenkaufmann, Wohnort: Uhlenhorsterweg 30 – Akte A. Fiedler (Anmeldeformular) Archiv HfBK HH

[67] hs. Notizen Fiedlers – NL A. Fiedler

[68] Akte A. Fiedler Archiv HfBK HH (Anmeldeformular; Stipendien: 1917/18: 150 RM; 1919: 100 RM; 1921: 450 RM; 1921/22: 500 RM). Zahlungen für die Jahre 1920 und 1923 fehlen. Wahrscheinlich vergab die Erdwin Amsinck-Stiftung die Gelder. – vgl. Bruhns, Maike: Kunst in der Krise, Bd. 1 (2 Bde.), Hamburg 2001, S. 135-137, 136

[69] Zu Gründung und Anliegen der Patriotischen Gesellschaft von 1765 – Meyer-Tönnesmann 1985, S. 20-21; siehe auch Sieveking 1966, S. 113-132, hier S. 126-127

[70] Mundt, Barbara: Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert, München 1974

[71] Harms, Ute: Stagnation und Fortschritt. Auf dem Weg zur Kunstgewerbeschule, in: Ausst.-Kat.: Frank, Hartmut (Hg.): Nordlicht. 222 Jahre. Die Hamburger Hochschule für bildende Künste am Lerchenfeld und ihre Vorgeschichte, Hamburg 1989, S. 36-48; Die Einrichtung unterstand verwaltungs-

Trotz Bemühung Alfred Lichtwarks die Schule zu profilieren, indem er den von ihm geförderten Hamburger Maler Julius Wohlers als Lehrkraft vermittelte, kam es erst 1905 mit Amtsantritt des Krefelder Malers Professor Richard Meyer[72] als Direktor der Kunstgewerbeschule zur konzeptionellen Änderung innerhalb des Instituts. Meyer, der relativ früh die Notwendigkeit von Reformen in der künstlerischen Ausbildung erkannt hatte, forderte in einer Denkschrift von 1906 den gleichen Stellenwert der Fachbereiche Architektur, freier und angewandter Kunst sowie die Schaffung von Werkstätten[73] mit dem Ziel, Theorie und Praxis in der Lehre zusammenzuführen und das Kunsthandwerk neu zu beleben.[74] Damit reagierte er absolut aktuell, hatte doch die Dritte Deutsche Kunstgewerbeausstellung 1906 in Dresden den umfassenden Kunstbegriff als Reformidee propagiert.[75] Nur als folgerichtig ist danach übrigens Richard Meyers Mitgliedschaft im Deutschen Werkbund anzusehen, in dessen Satzung es heißt: „Der Zweck des Bundes ist die Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk durch Erziehung, Propaganda und geschlossene Stellungnahme zu einschlägigen Fragen.“ [76]

Die Neuerungsbestrebungen zur Überwindung des Historismus, die in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts von England ausgegangen waren und um 1900 vor allem in Deutschland und Österreich Verbreitung fanden, begannen jetzt auch in Hamburg wirksam zu werden.

Die von John Ruskin, William Morris und der Arts-and-Crafts-Bewegung entworfenen Ideen[77], Kunst und Architektur in ihrer sozialen Dimension zu begreifen und zu fördern,

---

technisch auch weiterhin der Gewerbeschuldirektion unter Adolf Stuhlmann. Den Status eines selbständigen Instituts erhielt die Schule erst ab 1905 unter Leitung von Prof. Richard Meyer. – Persiehl, Otto: Die Kunstgewerbeschule, Hamburg 1913

[72] R. Meyer wechselte nach einem Malereistudium an der Berliner Akademie an die Berliner Kunstgewerbeschule über, wo er zwei Semester im Atelier des Dekorationsmalers Max Koch absolvierte. Danach Zeichenlehrer in Barmen und Elberfeld. Erste Erfahrungen als Reformer im Schulwesen durch Aufbau und Neuorganisation der Elberfelder Handwerker- und Gewerbeschule von 1897 sowie Leitung der Schule. Meyer war Gründungsmitglied des Deutschen Werkbundes sowie Mitglied und Vertrauensmann der 1911 gegründeten Ortsgruppe Hamburg. – Harth, Susanne: Werkstättenunterricht und Gesamtkunstwerk, in: Ausst.-Kat: Frank (Hg.), Nordlicht 1989, S. 50-72, 57, 63; vgl. auch Berendes, Bettina: Carl Otto Czeschka. Die Schönheit als Botschaft. Studien zum Glasfenster der Hamburger Kunstgewerbeschule (1913), Kiel 1996 (Magisterarbeit), S. 35; vgl. auch spätere Schriften: Meyer, Richard: Künstlerische Arbeit und Volkskultur, Hamburg 1918 (Flugschriften des Kunstgewerbevereins zu Hamburg Nr. 1), S. 23 sowie Leitsätze S. 24-25 (Vortrag Dez. 1918): „Im Kunsthandwerk müssen wir das Beste formen, was Menschenhand in Material formen kann, Höchstleistungen der Kunst, die zu fördern der Staat, die Gemeinde und die kaufkräftigen Schichten der Bevölkerung verpflichtet sind.“; Meyer, Richard: Für die Hamburgische Universität, Hamburg 1918 (Vortrag am 18.4.1918 im Hamburger Gewerbe-Verein)

[73] 1899 hatte bereits Peter Behrens Justus Brinckmann den Vorschlag zur Gründung von Werkstätten unterbreitet. – Brief P. Behrens an J. Brinckmann v. 7.5.1899 – Archiv MfKG HH, zit. bei Harms 1989, S. 36-48, hier S. 46; zum Typus der Werkstätten-Schule siehe – Wingler, Hans M. (Hg.): Kunstschulreform 1900-1933, Berlin 1977, S. 9-20, S. 11, 13; zur Forderung nach einer Verbindung von Werkstätten, Handwerk und Kunstgewerbeschulen statt der traditionellen Kunstakademien um 1900 siehe – Stöhr, Ernst: Kunstakademien, in: Ver Sacrum, 3. Jg., 1900, S. 228

[74] Vgl. Denkschrift R. Meyers von 1906, abgedr. in: Persiehl 1913

[75] Zimmermann, Ernst: Die III. deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden im Jahre 1906, in: Deutsche Kunst und Dekoration, IX. Jg., Bd. XVII, H. 4., 1905-1906, S. 165-176

[76] zit. n. Eckstein, Hans: 50 Jahre Deutscher Werkbund, Frankfurt/Main, Berlin 1958, hier S. 11

[77] Vgl. Pevsner, Nikolaus: Wegbereiter moderner Formgebung, Reinbek 1957; Pevsner, Nikolaus: Der Beginn der modernen Architektur und des Designs, München 1971

griffen zuerst nach Wien über. Die dort betriebene Förderung des Kunsthandwerks wurde gegen Ende des 19. Jahrhunderts zum Vorbild in Europa. Dem 1864 gegründeten Museum für Kunst und Industrie war 1867 eine Kunstgewerbeschule angegliedert worden und auf der Londoner Weltausstellung 1900 hatte der Wiener Beitrag im angewandten Bereich Aufsehen erregt. 1903 gründeten Josef Hoffmann, Kolo Moser und Fritz Wärndorfer infolge einer Abspaltung von der Wiener Secession (1897)[78] die Wiener Werkstätten (1903).[79] Fortan sollten sich alle Lebensbereiche künstlerisch durchdringen. Dabei galt es, eine zweck- und materialgerechte Sachlichkeit zu wahren und eine Verbindung zur Architektur herzustellen, die ihren Ausdruck im angestrebten Gesamtkunstwerk fand.[80]

So kann die Entscheidung R. Meyers in den Jahren 1907 bis1909 die Wiener Künstler Richard Luksch, Carl Otto Czeschka, Anton Kling[81] und Franz Karl Delavilla[82] an die Hamburger Kunstgewerbeschule zu holen, als couragiert und vorausschauend bezeichnet werden.[83]

Die Wiener Präsenz fand in Hamburg zunächst allerdings gedämpfte Resonanz, auch kam es in der Folgezeit zu Konflikten innerhalb des Kollegiums der Kunstgewerbeschule, die mehr oder weniger direkt in zeitgenössischen Veröffentlichungen ausgetragen wurden. Inzwischen überwog die Anzahl auswärtiger Künstler, die im Zuge der Stellenbesetzungen ab

---

[78] „Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit." – Inschrift auf dem von J. M. Olbrich 1898 entworfenen Ausstellungsgebäude und zugleich inhaltliches Anliegen der Wiener Secession. Zu den Voraussetzungen zur Entfaltung der Wiener Secession und zu deren Gründung 1897 siehe – Dolinschek, Ilse: Die Bildhauerwerke in den Ausstellungen der Wiener Secession von 1898-1910, München 1989 (Beiträge zur Kunstwissenschaft Bd. 30) (zugl. Diss. Eichstädt 1987), S. 5-11

[79] Ausst.-Kat.: Die Wiener Werkstätte – Modernes Kunsthandwerk von 1903-32. Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Wien 1967; Waissenberger, Robert: Die „Heroischen Jahre" der Secession, in: Ausst.-Kat.: Traum und Wirklichkeit. Wien 1870-1930, Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1985, S. 464-478, 464; Waissenberger, Robert: Die Wiener Secession, Wien, München 1971; Olbrich, Harald u.a. (Hg.): Lexikon der Kunst, Bd. VII, Leipzig 1994, S. 797-799; Schweiger, Josef Werner: Wiener Werkstätte. Kunst und Handwerk 1903-1932, Wien 1982; Hier sei darauf verwiesen, dass die Werkstättengründer Hoffmann und Moser außerdem an der Wiener Kunstgewerbeschule Unterricht erteilten.

[80] Hoffmann, Josef; Moser, Kolo; Waerndorfer, Fritz: Wiener Werkstätte, Produktionsgenossenschaft von Kunsthandwerkern in Wien, Wien 1905; „...die Gebrauchsfähigkeit ist uns erste Bedingung, unsere Stärke soll in guten Verhältnissen und in guter Materialbehandlung bestehen..." – zit. n. Harth, Susanne: Wiener Jugendstil an der Hamburger Kunstgewerbeschule, in: Ausst.-Kat.: Frank (Hg.), Nordlicht 1989, S. 90-108, hier S. 93; vgl. Palais Stoclet in Brüssel (erbaut 1905-1911) als Musterbeispiel zum Gesamtkunstwerk – Sekler, Eduard F.: Josef Hoffmann. Das architektonische Werk. Monographie und Werkverzeichnis, Salzburg, Wien 1982; Zur Beteiligung von Czeschka, Luksch, G. Klimt und K. Moser siehe – Kurrent, Friedrich; Strobel, Alice: Das Palais Stoclet in Brüssel, Salzburg 1991, S. 12-15, 20-21 (Luksch: Modelle zweier Gartenplastiken um 1905, Galerie Metropol Wien, New York; Czeschka: „Diana" Holzmodell für Marmorrelief 1911, Museum für angewandte Kunst Wien); Levetus, A. S.: Das Stocletpalais, in: Moderne Bauformen, H. 1 (Sonderdruck), Stuttgart 1914, S. 1-4, abgedr. in: Kurrent; Strobl 1991, S. 25-28

[81] Ausst.-Kat.: Neuwirth, Waltraut: Anton Kling und sein Freundeskreis. Ein Wiener Künstler der Klimt-Gruppe in Wien, Hamburg, Pforzheim und Karlsruhe, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien o. J. (1979), S. 8

[82] F. K. Delavilla (1884-1967) studierte in Wien an der Fachschule für Textilgestaltung und an der Kunstgewerbeschule. Lehrtätigkeiten ab 1907 an der Magdeburger Kunstgewerbeschule, 1909 -1912 in Hamburg, anschließend Kunstgewerbeschule Frankfurt/M..

[83] Zu den einzelnen Wiener Künstlern siehe – Harth 1989, S. 90-108, 94-108

1907 gleich feste Anstellungen erhalten hatten und für die Hamburger als Konkurrenten galten. Zu ihnen gehörten ferner Friedrich Adler[84], aus München Wilhelm von Beckerath[85], Michael Joseph Bossard[86] aus Berlin, Hans Heller, R. Klaus, Richard Schmidt, Friedrich Weiße, Alexander Schönauer und M. Salzmann.[87]

Zweifellos waren R. Luksch und C. O. Czeschka die profiliertesten Künstlerpersönlichkeiten an der Hamburger Kunstgewerbeschule mit weitaus größter Ausstrahlungskraft, denn beide waren anerkannte Mitglieder der Wiener Secession und Entwerfer für die Wiener Werkstätten[88] Beide galten als anspruchsvoll und sehr von ihrem Wert als Persönlichkeit überzeugt. Insbesondere Czeschkas Leistung wurde von Fritz Schumacher und Gustav Pauli sehr hoch eingeschätzt.[89]
Carl Otto Czeschka (1878-1960) war auf Umwegen über das Akademiestudium der Malerei bei C. Griepenkerl in Wien zur angewandten Kunst gekommen. Entgegen dem vorherrschenden Markartstil und dem allgemeinen akademischen Kunstverständnis der Zeit trat er 1900 der Wiener Secession bei, mit der Intention Kunst in den Alltag zu integrieren. Sich ganz in den Dienst der angewandten Kunst stellend, entwarf er ab 1905 für die Wiener Werkstätten, wo er als Ornamentiker galt.[90] Seine Entwürfe hatten einen vergleichbaren Stellenwert mit denen seiner Kollegen Joseph Hoffmann und Kolo Moser. Als er 1907 an die Hamburger Kunstgewerbeschule berufen wurde und dort eine Fachklasse für Flächengestaltung und Graphik sowie die künstlerische Leitung der Buchbinderwerkstatt übernahm, konnte er von den Lehrerfahrungen aus seiner Zeit an der Wiener Kunstgewerbeschule (ab 1903) profitieren.[91] Am 17. Mai 1909 erhielt er eine Professur in Hamburg. Czeschka fühlte sich immer dem Material und einer handwerklich sauberen Arbeit verpflichtet. Er „konnte

[84] Bredt, Ernst Wilhelm: Friedrich Adler, in: Kunstgewerbeblatt, 21. Jg., H. 8, 1910, S. 141-143
[85] Ausst.-Kat.: Willy von Beckerath, Galleria del Levante, München 1973 (Text Otto Kellner)
[86] Spielmann, Heinz: Bildhauer in Hamburg 1900-1972. Zum 100. Geburtstag von Richard Luksch am 23. Dezember 1972, Hamburg 1972, o. S.
[87] Wallsee, H. E.: Die Kunstgewerbeschule zu Hamburg und ihre neuen Lehrer, in: Deutsche Kunst und Dekoration, XI. Jg., H. 7, Bd. XXII, Darmstadt 1908, S. 1-11; Hellwag, Fritz: Ausstellungen (Zur Ausstellung Richard Luksch und Carl Otto Czeschka in Hamburg), in: Kunstgewerbeblatt, XXII. Jg., H. 9, 1911, S. 180 (Die Rede ist von „Antipoden“, die Hamburg gut taten.); Wallsee, H. E.: Von der Staatlichen Kunstgewerbeschule in Hamburg, in: Die Kunst, Bd. 26, München 1912, S. 407-410; Wallsee, H. E. Die neue Kunstgewerbeschule in Hamburg, in: Kunstgewerbeblatt, 25. Jg., H. 4, 1913/14, S. 61-65; Meyer, Richard: Memoiren, o. O. 1943; Heydorn, Volker Detlef: Maler in Hamburg, Bd. I (4 Bde.), Hamburg 1974, S. 40; Harth 1989, S. 90-108, 104-106
[88] Vgl. Baum, Julius: Wiener Werkstätte, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. VI, Darmstadt 1907, S. 456; Schweiger 1982, S. 265
[89] Schiefler, Gustav: Eine Hamburgische Kulturgeschichte. Beobachtungen eines Zeitgenossen. 1890-1920, Hamburg 1985 (Veröffentlichungen des Vereins für Hamburgische Geschichte 27), S. 533
[90] Baum 1907, S. 456; Zur Mitgliedschaft in der Wiener Werkstätte siehe – Spielmann, Heinz: Carl Otto Czeschka 1878-1960, in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, Bd. 20, Hamburg 1975, S. 91-102, hier S. 92:“Er wollte seinen Teil dazu beitragen, die Kunst aus der Isolierung herauszuführen, ihr im Alltag einen Platz zu geben...“
[91] Ausführlich zu Leben und Werk siehe Siller, Senta: Carl Otto Czeschka 1878-1960. Leben und Werk, Berlin 1990 (zugl. Diss.) sowie – Schweiger 1982, S. 259-260; Der NL C. O. Czeschkas befindet sich heute im MfKG HH. – siehe dazu Spielmann 1975, S. 101 dort Anm. 2

alles – und akzeptierte nur Ergebnisse von kompromissloser Perfektion. Er war Gegner allen Improvisierens und allen Dilettantismus...Er verlangte das Äußerste von seinen Handwerkern und von seinen Studenten....Ebenso präzis wie sein Stil war seine Haltung: offen, unbestechlich, couragiert.“[92] Befragt nach seinem pädagogischen Anliegen, schrieb Czeschka 1916, es ginge ihm darum, „einen Stab von Arbeitskräften heranzuziehen, damit die innere Fühlung der Kunst mit dem Leben bewahrt bleibe.“[93]
Auch der Bildhauer Richard Luksch (1872-1936), der in Hamburg im April 1907 eine Professur für Bildhauerei übernahm, kam eigentlich vom akademischen Malereistudium. Nachdem er von 1894 bis1898 in München an der Akademie studiert hatte, absolvierte er im Anschluss daran 1899 bei Mathias Gasteiger in Deutenhofen (bei Dachau) eine Bildhauerlehre. Luksch hatte enge Verbindungen zur Wiener Kunstgewerbeschule durch seine Hospitantenzeit (1901-1902). Als er 1901 Mitglied der Secession geworden war, der er bis 1905 angehörte, erregte seine erste bedeutende Plastik der „Wanderer“ (aus Eichenholz und grünem Muschelkalk) während der 10. Secessionsausstellung 1901 in Wien Aufsehen. Neben der Entwurfstätigkeit für die Wiener Werkstätte folgten ab 1905 Architekturplastiken – seine eigentliche Stärke – für die von Otto Wagner (1841-1918) erbaute Wiener Postsparkasse sowie für die St. Leopold-Kirche in Wien.[94] Damit war R. Luksch, bevor er nach Hamburg kam, „einer der führenden Wiener Bildhauer gewesen, sicher der wichtigste unter den Künstlern der Wiener Werkstätte.“[95] Eigenwillig war sein Experimentieren mit keramischer Plastik und völlig neu ein Anstreben von Eleganz und seine Hinwendung zu mitunter geometrischen Formen.[96] Zu seinen Schülern gehörten die Hamburger Bildhauer Karl August Ohrt, Martin Irwahn und Hans Martin Ruwoldt.[97]

Die ehrgeizigen Pläne R. Meyers Kunst und Handwerk wieder zusammenzuführen, machten einen entsprechenden Schulneubau notwendig, der im Zeitraum von 1911 bis 1913 vom

---

[92] Ausst.-Kat.: Carl Otto Czeschka. Aspekte seines Lebensweges, (Text Heinz Spielmann), BAT-Haus, Hamburg 1978; Spielmann 1975, S. 91-102, hier S. 97, 98, 99
[93] Spielmann 1975, S. 98 (die Quelle wird bei Spielmann nicht genauer bezeichnet); Czeschkas Atelier wurde beim Bombenangriff am 29.8.1943 zerstört. Als er 1943 vorzeitig in den Ruhestand ging, wurde Alfred Mahlau sein Nachfolger als Leiter der Klasse für freie Graphik, Illustration und Entwurf. – Berendes 1996, S. 34
[94] Dolinschek 1989, S. 71ff, 230-232 (Erwähnt seien hier die Marmorbüste Kaiser Franz Josef 1905 (Postsparkasse) und die monumentalen in Kupfer getriebenen Heiligenfiguren Leopold und Severin (St. Leopold-Kirche.); Zu R. Luksch' Beitrag zur Raumkunst des Wiener Jugendstils siehe – Heusinger v. Waldegg, Joachim: Richard Luksch – Zur Modernität eines Bildhauers der Jugendstilära, in: Heusinger v. Waldegg, Joachim; Leppien, Helmut R.: Richard Luksch. Elena Luksch-Makowsky, Hamburg 1979 (Hamburger Künstler-Monographien zur Kunst des 20. Jahrhunderts, 10), S. 5-12; Spielmann 1972
[95] Spielmann 1972, hier o. S.
[96] Vgl. anlässlich der R. Luksch-Ausstellung im Herbst 1911 im MfKG HH (dort u.a. ein nicht realisierter Entwurf für den „Jungfernbrunnen“ (1910) für den Hamburger Jungfernstieg) – Niemeyer, Wilhelm: Der Bildhauer Richard Luksch – Hamburg, in: Deutsche Kunst und Dekoration, XIV. Jg., H. 2, Darmstadt 1911, S. 123-132; Spielmann 1972, o. S.
[97] Ausst.-Kat.: Bruhns, Maike (Hg.): Hans Martin Ruwoldt (1891-1969). Skulpturen, Reliefs, Zeichnungen, BAT-Kunst-Foyer Hamburg, Berlin, Hamburg 1991

Architekten Fritz Schumacher (1869-1947) auf dem Eckgrundstück Lerchenfeld 2/Uferstraße, am Eilbekkanal gelegen, errichtet wurde.[98]

Fritz Schumacher[99] war als Architekt nahezu prädestiniert für die Bauaufgabe, denn er war ein Neuerer, ein Reformer, der der Generation von Peter Behrens, Hans Poelzig und Joseph Hoffmann angehörte. In den Jahren 1889 bis 1895 hatte er, unterbrochen durch zwei Berliner Semester, an der Universität in München, dann an der Technischen Hochschule bei Friedrich von Thiersch (1852-1921), dem Architekten des im Stil des Späthistorismus erbauten Münchner Justizpalastes (1887-1898), studiert. Thiersch gilt heute als Lehrer der modernen Architektengeneration in Deutschland. Als perfekter Eklektizist ließ er seinen Schülern völlige Stilfreiheit. Schumacher, ferner Martin Dülfer (1859-1942)[100] und Theodor Fischer (1862-1938)[101], die ebenfalls der Thiersch-Klasse entstammen, vollzogen schließlich als erste eine Abkehr vom Historismus.[102] Nach seinem Examen arbeitete Schumacher an Projekten bei Gabriel von Seidl (1848-1913)[103] mit, was ihm für seinen Werdegang als Architekt sehr wichtig erschien. Im Leipziger Stadtbauamt wirkte er 1896 unter der Leitung von Hugo Licht am Rathausbau mit und lehrte ab 1901 an der Technischen Hochschule Dresden, wo er erstmalig ein städtebauliches Seminar einführte. Sein erster öffentlicher Auftrag 1907/08 war der Entwurf eines Krematoriums in Dresden-Tolkewitz. Als Gründungsmitglied des Deutschen Werkbundes verkündete Schumacher in seiner Eröffnungsrede anlässlich der Werkbund-Gründung 1907 in München: „Es hat sich aus einer unhemmbaren wirtschaftlichen und technischen Entwicklung der Zeit eine große Gefahr an der Wurzel kunstgewerblichen Lebens herausgebildet, die Gefahr der Entfremdung zwischen dem ausführenden und dem erfindenden Geiste. Diese Gefahr lässt sich nicht verschleiern, auch aus der Welt zu schaffen ist sie nie wieder, solange es eine Industrie gibt. Man muß also versuchen, sie dadurch zu überwinden, daß man die entstandene Trennung zu überbrücken trachtet...Wir sehen die nächste Aufgabe, die Deutschland nach einem Jahrhundert der Technik und des Gedankens zu erfüllen hat, in der Wiedereroberung einer harmonischen Kultur.“[104]

---

[98] Ausgangspunkt für Schumacher war ein Entwurf von Albert Erbe aus dem Jahre 1908.

[99] Ausführlich zu Leben und Werk F. Schumachers siehe – Hipp, Hermann: Fritz Schumachers Hamburg: Die reformierte Großstadt, in: Lampugnani, Vittorio M.; Schneider, Romana: Moderne Architektur in Deutschland 1900-1950, Stuttgart 1992, S. 151-183

[100] Klein, Dieter: Martin Dülfer, München 1981

[101] Pfister, Rudolf: Theodor Fischer. Leben und Wirken eines deutschen Baumeisters, München 1968

[102] Nerdinger, Winfried: Friedrich von Thiersch – Meister der Architekturzeichnung und Lehrer der modernen Architektengeneration, in: Marschall, Horst Karl: Friedrich von Thiersch 1852-1921. Ein Münchner Architekt des Späthistorismus, München 1982 (Materialien zur Kunst des 20. Jahrhunderts, Bd. 30), S. I-II (Vorwort); zur Bedeutung von F.v. Tiersch und zum Historismus vgl. insbesondere – Marschall 1982, S. 60-67

[103] Bößl, Hans: Der Architekt Gabriel von Seidl und seine Münchner Bauten, München 1959 (zugl. Diss.)

[104] Schumacher, Fritz: „Die Wiedereroberung harmonischer Kultur“. Rede gehalten bei der Gründungsversammlung des Deutschen Werkbundes im Oktober 1907 in München, in: Der Kunstwart, 21, 1907/1908, S. 135-138, zit. n. Hipp 1992, S. 152; Zur Werkbund-Gründung, Anliegen und Mitgliedern vgl. auch Schumacher 1935, S. 163, 264; siehe im Vorfeld auch die Organisation der Dritten Deutschen Kunstgewerbeausstellung 1906 in Dresden durch Fritz Schumacher mit eigenem Beitrag: der Gestaltung eines protestantischen Kirchenraumes als soziale Bauaufgabe und Gesamtkunstwerk. –

Als Schumacher am 1. November 1909 sein Amt als Leiter des Hochbauwesens in Nachfolge von Carl Johann Christian Zimmermann (1831-1911) antrat, war in Hamburg der Reformprozess bereits im Gange und er sollte die begonnene Entwicklung vorantreiben. Dazu war ein Neuerer, kein Verwaltungsfachmann, sondern ein Künstler wie Fritz Schumacher willkommen.[105] Sein Ziel war es, wie er selbst formulierte „...Hamburg wieder einen eigenen baulichen Charakter zurückzugeben, den es in Stadt und Hafen in so trauriger Weise verloren hatte. Nur das Wiedergewinnen einer norddeutschen Backsteinsprache schien mir hierfür ein Heilmittel zu sein. Was aus einer Großstadt wird, wenn ihr eine einheitliche Sprache fehlt, dafür gab Hamburg vom Beginn des 20. Jahrhunderts erschreckende Proben.“[106] Und Schumacher hatte erkannt: „Hamburg verlangte einen ganz anderen Baucharakter...Etwas Herbes, Strenges mußte in diesem Klima reifen, zugleich etwas, von dem man das Gefühl haben mußte, daß Nebel und Seewind ihm nichts anhaben können. Es war mir kein Zweifel, daß nur das alte Baumaterial des norddeutschen Landstrichs, der Backstein, zu diesem Charakter führen könnte.“[107]
Hermann Hipp hat darauf hingewiesen, dass die Lebensreformbewegung der Jahrhundertwende gegen die Folgen von Industrialisierung, Historismus und Großstadt angetreten war und Kultur statt Zivilisation propagierte, dabei aber nicht völlig frei von völkisch-nationalen Anklängen war.[108] Ansätze dazu fanden sich in der Heimatschutzbewegung, zu deren Vertretern Fritz Höger und Paul Bröker gehörten, wovon Schumacher sich aber distanzierte.[109]

Der Schulneubau war absolut modern und entsprach der Reformarchitektur.[110]
Der streng nach Funktionsbereichen gegliederte Zweckbau aus dunklen Klinkern mit Muschelkalk- und Keramikdetails sowie hohen Dächern dokumentierte Schumachers Formensprache bis zum Ersten Weltkrieg.[111] „Das hauptsächliche Motiv des Gebäudes aber ergibt sich aus dem hufeisenförmigen Baukörper am Lerchenfeld, der zur Straße mit einer Loggia abgegrenzt wurde. Dadurch wurde ein ringsum geschlossener Zierhof erzielt und nun die

---

Schumacher, Fritz: Die Ziele der III. Deutschen Kunstgewerbeausstellung, in: Schumacher, Fritz: Streifzüge eines Architekten. Gesammelte Aufsätze, Jena 1907, S. 205-228; Schumacher 1935, S. 247, 254

[105] Hipp 1992, S. 69-76, 154; vgl. auch Hochfeld, Ernst: Hamburgs Architektur in den 20er Jahren, Los Angeles 1981 (unv. Ms.), zit. n. Hipp, Hermann: Nachwort, in: Schumacher: Das Werden einer Wohnstadt. Bilder vom neuen Hamburg, Hamburg 1984 (Nachdruck der Ausgabe von 1932, versehen mit einem Nachwort v. Hermann Hipp), (Stadt Planung Gesellschaft 4), S. 173

[106] Schumacher 1935, S. 305; zum Backstein siehe – Schumacher, Fritz: Selbstgespräche. Erinnerungen und Betrachtungen, Hamburg 1949, S. 10-14, 11

[107] Schumacher 1935, S. 288

[108] Hipp 1992, S. 151-152

[109] Schumacher 1935, hier S. 305: „Von der literarischen Backsteinbewegung, die um diese Zeit einsetzte, hielt ich mich zur Enttäuschung ihrer Führer ganz zurück... Diese literarische Richtung stand aber auch oft zu sehr im Bann einer formal verstandenen „Heimatkunst“bewegung. Es schien mir ein verhängnisvoller Irrtum, zu glauben, dass man mit Mittelalterstadtmotiven, so reizvoll sie auch sein mochten, den Forderungen der heutigen Großstadt gerecht werden könnte. Nur eine frei aus den Eigentümlichkeiten des Materials entwickelte Sprache konnte wirklich lebendig werden.“

[110] Zur Reformarchitektur um 1910 vgl. – Hipp 1992, S. 159

[111] Hipp 1989, S. 430

Möglichkeit gegeben, den Haupteingang zum Gebäude in Form eines kleinen ovalen Pavillons derartig in die Mitte zu legen, daß der Eingang durch diesen Zierhof hindurchführt.“[112], beschrieb Schumacher selbst die bauliche Anlage, die im Vergleich zu seinen anderen Schulen, die übrigens alle sehr individuell sind, dadurch eine Art festlichen Charakter erhalten hatte. Als eindrucksvoll wurde auch die hohe rechteckige Dielenhalle mit offener Treppenanlage geschildert.[113] Völlig neuartig war vor allem die Umsetzung des Lehrwerkstättenkonzeptes in einer Dimension, die Hamburg für deutsche Verhältnisse zur Ausnahme werden ließ.[114]

Ein neuer Aspekt war auch die Einbeziehung der mit einem Lehramt beauftragten Künstler an der Schule. Sie übernahmen die künstlerische Baugestaltung, sowohl innen als außen. Dabei kam Schumachers Idee von der Einheit aller Künste unter dem Primat der Architektur – im Sinne eines Gesamtkunstwerks – voll zum Tragen. Gerade die Innenausstattung weist auf die Umsetzung des Werkbundgedankens hin, in dem Kunstgewerbe und Handwerk unter den Aspekten einer Zweck- und Materialgerechtigkeit zusammengeführt werden.[115] Und das entsprach dem Lehrkonzept der Kunstgewerbeschule.
Bereits 1912 hatte der Kunsthistoriker Wilhelm Niemeyer im Fachorgan Deutsche Kunst und Dekoration die Notwendigkeit dieses neuen Typus der Institution Kunstgewerbeschule gefordert. Er wies darauf hin, dass unter den Bedingungen der modernen Industrie die Schüler zu selbständigem Formsuchen im Hinblick auf Zweck, Material und Konstruktion befähigt werden müssen. Auch betonte Niemeyer die besseren Voraussetzungen für eine zeitgemäße malerische Ausbildung an den Kunstgewerbeschulen im Vergleich zu den Akademien. Der Kunsthistoriker forderte eine streng methodische Ausbildung im Zeichnen, an der es 1912 überall noch mangelte, und eine strenge Erziehungsmethodik auf der Grundlage einer Handwerksschule.[116]

---

[112] Niemeyer, Wilhelm; Schumacher, Fritz: Die neue Hamburger Kunstgewerbeschule, in: Das Schulhaus, H. 7, Berlin 1915, S. 222-225, hier 223
[113] Zu detaillierten Baubeschreibungen siehe – Bauer; Noakes 1914, S. 208-214 (Abb. 308-315); Schumacher, Fritz: Der Neubau der Hamburger Kunstgewerbeschule, in: Persiehl 1913, S. 3-12; Schädel, Dieter: Kommentiertes Verzeichnis der Werke Fritz Schumachers, in: Ausst.-Kat.: Frank, Hartmut (Hg.): Fritz Schumacher. Reformkultur und Moderne, Deichtorhallen Hamburg, Stuttgart 1994, S. 192-299, 225-226; Hesse, Frank Pieter: Die Kunstgewerbeschule, in: Fischer, Manfred: Fritz Schumacher. Hamburger Staatsbauten 1909-1919/21. Eine denkmalpflegerische Bestandsaufnahme, hg. v. der Kulturbehörde, Denkmalschutzamt, Hamburg 1995, S. 199-202, (Arbeitshefte zur Denkmalpflege in Hamburg Bd. 15/1); vgl. auch Schumacher 1935, S. 298-299; zur Zerstörung im Zweiten Weltkrieg und zum Wiederaufbau siehe – Fischer 1995, S. 203-209 sowie Peschken, Goerd: Fritz Schumachers Neubau am Lerchenfeld, in: Ausst.-Kat.: Frank (Hg.), Nordlicht 1989, S. 74-88
[114] Siehe dazu Berendes 1996, S. 38 Anm. 83; vgl. auch Westheim, Paul: Der Neubau der Hamburger Kunstgewerbeschule, in: Moderne Bauformen, H. 13, 1914, S. 447-498; Schumacher 1935, S. 298-299
[115] Bruhns, Maike: Großstadtkultur und Baukunst. Fritz Schumacher in Hamburg, in: Ausst.-Kat.: Frank (Hg.), Reformkultur und Moderne 1994, S. 91-131, 108-110
[116] Niemeyer, Wilhelm: Von der Vergangenheit und Zukunft der Kunstgewerbeschule, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 30, 1912/13, S. 173-188

Schumacher hatte von Anfang an klar gemacht, er wolle sich „verantwortlich fühlen für das künstlerische Niveau alles dessen, was unter staatlicher Leitung auf architektonischem Gebiete in Hamburg geschieht."[117] Bildende und angewandte Künste in seine Architektur zu integrieren, war ihm oberstes Anliegen: „Ich war mir zugleich der Pflicht bewußt, wenigstens den Versuch zu machen, in dieser Stadt, die aller Kunst von jeher so spröde gegenüberstand, auch der bildenden Kunst aus ihrem unfruchtbaren Ausstellungsdasein den Weg ins öffentliche Leben zu bahnen....Die verlorene Synthese der Künste dem Leben wiederzugewinnen, bleibt auch in der Zeit der Technik ein unverrückbares Ziel."[118] Und so bezog er die an der Kunstgewerbeschule lehrenden Künstler durch Auftragsvergabe von Anbeginn in die Bauplanung mit ein: „...denn eine künstlerische Kultur läßt sich in einer Stadt nur aufbauen, wenn man versucht, seine Ziele Hand in Hand mit der ansässigen Künstlerschaft zu erreichen, selbst wenn dabei manches, ehe die innere Fühlung mit der Architektur gewonnen war, weniger gut gelingen sollte."[119]

Mehrere Arbeiten schuf Richard Luksch. Überlebensgroße Keramikfiguren, ein Paar darstellend, waren als Relief vor durchbrochenem Hintergrund ausgeführt und schmückten links- und rechtsseitig den Pavillon. Eine Mutter-Kind-Gruppe fand im Schmuckhof ihre Aufstellung, ein Relief „Knieende" zierte den Platz oberhalb des Eingangs zum Vortragssaal und zwei dekorative Tierfiguren in Steinzeug waren für einen Verbindungstrakt vorgesehen. Johann Michael Bossard fertigte drei figürliche Reliefs für die Rückseite des Schmuckhofes, Willi Tietze ein Deckenmosaik für den Eingangspavillon und Friedrich Adler den bekrönenden Zapfen.
Von Carl Otto Czeschka stammte das dreiteilige monumentale Schmuckfenster im Stil des späten Wiener Jugendstils „Die Schönheit als Botschaft" für die Dielenhalle, welches durch seine überdimensionierte Größe und besondere Schlifftechnik Aufsehen erregte. Dargestellt sind drei junge unbekleidete Menschen in Verbindung mit einer lyrischen Inschrift, die ornamentalen Charakter besitzt. Fritz Schumacher hielt diese Arbeit selbst 1935 noch hinsichtlich der künstlerisch-handwerklichen Qualität für eine der besten Arbeiten, die in Hamburg entstanden sind.[120] In der aktuellen Forschung gilt dieses Werk als einzigartig, „vermittelt es den auf Friedrich Nietzsche zurückweisenden ästhetischen Kultus der Schönheit und eines

[117] Schreiben F. Schumacher an Senator Holthusen (Präses der Baudeputation) v. 2.4.1909, in: StA HH Baudeputation B 192, zit. bei: Hipp 1992, hier S. 153
[118] Schumacher 1935, hier S. 195, 386
[119] Schumacher 1935, hier S. 303; Die Einbeziehung der Lehrkräfte blieb aber ein Einzelfall, da alle staatliche Gehälter bezogen: „...aber leider war es das einzige Werk, an dem ich sie beschäftigen durfte: es wurde mir untersagt, Baugelder an Personen fließen zu lassen, die ein staatliches Gehalt bezogen. Man wollte wohl eine Pflanzstätte der Kunst schaffen, aber sie zu benutzen scheute man sich aus sozialen Gründen." – Schumacher 1935, hier S. 298-299
[120] Schumacher 1935, S. 374f; Czeschka besaß eine Vorliebe für Schriftgestaltung, sie bildete für ihn die Grundlage des Ornamentierens. Das Fenster war 1914 auf der Werkbund-Ausstellung in Köln zu sehen. H. Spielmann bewertete es als Höhepunkt im künstlerischen Schaffen von Czeschka. – Spielmann 1975, S. 91-102, 98; generell siehe Berendes 1996, S. 32ff; Den Versuch einer inhaltlich kritischen Deutung unternimmt – Peschken 1989, S. 74-88, 81

befreiten neuen Menschentums – darüber hinaus auch programmatisch die neue Aufgabe des Kunstgewerbes im Rahmen des Gesamtkunstwerkes.“[121], heißt es bei Adrian von Buttlar. Willy von Beckeraths Wandbilder im Versammlungsraum zum Thema „Die ewige Welle“ mit Tageslauf- und Lebensaltermotiven, entstanden zwischen 1911 bis 1918, galten dagegen als umstritten. Die buntfarbige emotionsbetonte Malerei entsprach einem dekorativ-symbolistischen Stil und Aby Warburg bewunderte Beckeraths Mut zum Unmodernen.[122]

Professor Richard Meyers Konzept ging auf. 1914 war die Hamburger Kunstgewerbeschule auf der „Internationalen Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik“ in Leipzig erfolgreich mit einem Beitrag von C. O. Czeschka in Erscheinung getreten, der zu jener Zeit künstlerisch bereits überregional bedeutsam war.[123] Als Höhepunkt in der Geschichte der Kunstgewerbeschule kann die Beteiligung von Lehrern und Schülern an der Deutschen Werkbund-Ausstellung in Köln 1914 angesehen werden, deren Konzept auf der Basis des Gesamtkunstwerkes beruhte. Die Kunstgewerbeschule präsentierte zwei vom Architekten Hans Heller gestaltete Räume nach dem Vorbild der Wiener Sezessionsausstellungen.[124] In einem waren Schülerarbeiten zu sehen, ein weiterer Raum zeigte Werke der Lehrer Czeschka (vor allem das genannte große Glasfenster vor dem Einbau), Luksch, Bossard, Kling, Adler, Niemeyer, Illies u.a. Als Sonderbeitrag stammte von Friedrich Adler die Gestaltung eines Sakralraumes, der das Innere einer Synagoge zeigte.[125] Der Beitrag hatte bei den Kritikern Aufsehen erregt. Fritz Hellwag schrieb 1914: „Genußreich waren neben vielem anderen die Räume der Stadt Hamburg und der Kunstgewerbeschulen in Magdeburg, Düsseldorf und Hamburg....So kam es, daß Hamburg in Köln die beste und abgeklärteste Stadtausstellung bot. Trotz einiger Schwierigkeiten ‚hinter den Kulissen‘[126] zuerst eröffnungsbereit, im ein-

[121] Berendes, Bettina: Carl Otto Czeschka – Die Schönheit als Botschaft. Das Glasfenster der Hamburger Kunstgewerbeschule, hg. u. bearb. v. Astrid Nielsen, Kiel 2005 (Kieler Kunsthistorische Studien, Bd. 6), (Vorwort Adrian v. Buttlar) hier o. S.

[122] Bruhns 1994 II, S. 91-131, S. 108-109, 128 dort Anm. 138; zur Beteiligung des Lehrerkollegiums vgl. auch – Harth 1989, S. 50-72

[123] Czeschka erhielt den Königlich Sächsischen Staatspreis – Berendes 1996, S. 31-32; siehe auch Hassenpflug, Gustav: Geschichte der Kunstschule in Hamburg, Hamburg 1956, S. 16; Den hohen künstlerischen Stellenwert von Schrift- und Buchgestaltung in den frühen 20er Jahren an der Kunstgewerbeschule sieht E. Oppens als Verdienst des Kunsthistorikers Wilhelm Niemeyer und des Buchkünstlers Johannes Schulz – Oppens, Edith: Der Mandrill. Hamburgs zwanziger Jahre, Hamburg 1969, S. 112

[124] Dolinschek verweist insbesondere auf die Vorbildwirkung der XIV. Wiener Secessionsausstellung (15.4.-27.6.1902) sowie auf das Stoclet-Palais Brüssel. – Dolinschek 1989, S. 77-90

[125] Zu den Schülerarbeiten siehe – Berendes 1996, S. 47-48; S. Harth nennt als Werkbundmitglieder Friedrich Adler, Richard Luksch, Wilhelm Niemeyer sowie den Kunstbuchbinder Franz Weisse. – Harth 1989, S. 50-72, hier 63; zu den Werken von J. Bossard, R. Luksch, F. Adler siehe – Klinkhardt, Gisela: Die Plastik in der Werkbundausstellung Köln 1914, Mannheim 1996 (zugl. Diss. Heidelberg 1996); zum Beitrag F. Adlers – Klinkhardt 1996, hier S. 66: „...bis in alle Winkel des Raumes ... eine der überraschendsten und anziehendsten Leistungen auf der Ausstellung im besten Sinne werkbundmäßig nach Form und Gesinnung.“; vgl. auch Jessen, Peter: Die deutsche Form im Kriegsjahr. Die Ausstellung Köln 1914, in: Jahrbuch des Deutschen Werkbundes, München 1915, S. 1-42

[126] Gemeint ist der Streit um die Freizügigkeit einer Aktdarstellung des Schülers Lammert – Harth 1989, S. 50-72, hier S. 64; vgl. Bühler, Ulrike: „...jedenfalls hat das Nackte längst gewirkt, ehe die

zelnen einwandfrei und auch im Ganzen ein Kunstwerk. Das war für viele eine Überraschung, da Hamburg bei ähnlichen Veranstaltungen noch selten geschlossen aufgetreten war, auch im Vergleich zu München und Dresden, nicht als Ausstellungsstadt anzusprechen ist, und man daher die Ausstellungstechnik nicht bei ihr voraussetzen mochte.“[127]

Mit dem Ersten Weltkrieg endete die so hoffnungsvoll begonnene Entwicklung. Gustav Schiefler schrieb mitten im Krieg: „Trotzdem hat die Schule, soweit sich das jetzt (1917) beurteilen läßt, nicht das gehalten, was wir uns von ihr für die Förderung des hamburgischen Kunstgewerbes versprachen, und man darf billig fragen, ob der Erfolg überhaupt im Verhältnis zu den aufgewandten Mitteln steht. Denn abgesehen von einigen buchgewerblichen Werkstätten, die höhergenannte Absichten verraten, ein paar Edelschmiedebetrieben und mehreren Ateliers von Kunststickerinnen... wüßte ich kein kunstgewerbliches Gebiet, auf dem sich wertvolle Ansätze zu neuem Schaffen gebildet hätten...Wir hatten uns vorgestellt, die Anstalt könne zum Vorbild werden für das, was man als Ersatz für die einer unfruchtbaren Überproduktion pseudo-künstlerischen Kräfte verfallenen Akademien ersehnte, und sahen mit Enttäuschung, wie man sich von den ursprünglichen Strebungen eines gesunden handwerklichen Unterrichts entfernt.“[128] Schiefler kritisierte die mangelnde Auftragsvergabe an die jungen Künstler seitens der Schulleitung, des Staates und des Publikums und sah darin die Hauptursache der enttäuschten Hoffnungen.
Ein Anknüpfen an den Vorkriegsstand war in den 20er Jahren nur bedingt möglich.[129] Hinzu kam, dass die Chance, Walter Gropius (1883-1969)[130] für die Übernahme der bestehenden Architekturklasse zu gewinnen, vertan wurde.

Gropius, der 1910 ein eigenes Architekturbüro gegründet hatte, war durch den Bau der Fagus-Werke (Schuhleistenfabrik Fagus GmbH in Alfeld an der Leine) 1911 bis 1913/14, zusammen mit Adolf Meyer, bekannt geworden. Neu war die gesteigerte Variante von Durchsichtigkeit und gleichzeitiger konstruktiver Entlastung durch die Materialien Glas, Beton und Stahlbeton entsprechend der Forderung von Gropius: „Die reine Konstruktionsform oder „Technikform“ muß deshalb gegen ihren Widerstand durch den Willen des Künstlers

---

Kunst anfängt zu wirken.“ Zum Kölner „Nuditäten“-Streit, in: Kölnischer Kunstverein (Hg.): Die Deutsche Werkbund-Ausstellung in Cöln 1914, Köln 1984, S. 324-330

[127] Hellwag, Fritz: Hamburgs Stellung in der Pflege des Kunstgewerbes, in: Kunstgewerbeblatt, 25. Jg., H. 7, Leipzig 1914, S. 134; Jessen 1915, S. 1-42, hier S. 16, 37 (s/w Abb.), ferner auch S. 64-65, 112 (mit Hinweis auf Czeschkas Glasfenster 1913 für die Eingangshalle, R. Luksch Plastik „Elbin“ 1913 weißer norwegischer Granit, ferner J. M. Bossard Bronzefigur „Alb“ sowie „neben Staatsbauten Fritz Schumachers in hoffnungsreicher Tonart“)

[128] Schiefler, Gustav: Eine Hamburgische Kulturgeschichte von 1890-1920, neu hg. v. Verein für Hamburgische Geschichte, Hamburg 1985, hier S. 151 u. S. 153

[129] Weller, Christian: Die zwanziger Jahre am Lerchenfeld. Vom expressionistischen Aufbruch zur Zigarettenreklame, in: Ausst.-Kat.: Frank (Hg.) 1989, S. 136-162; Meier-Obrist, Edmund: Das neuzeitliche hamburgische Kunstgewerbe in seinen Grundlagen, Hamburg 1925

[130] Isaacs, Reginald R.: Walter Gropius. Der Mensch und sein Werk, (2 Bde.), Berlin (West) 1983 u. 1984

mit der Kunstform zusammengezogen werden, um dem „Kunstwollen“ sinnlichen Ausdruck zu geben.“[131] Als Werkbundmitglied kam er auf Empfehlung von Henry van de Velde nach Weimar und erarbeitete dort „Vorschläge zur Gründung einer Lehranstalt als künstlerische Beratungsstelle für Industrie, Gewerbe und Handwerk“.[132] Gründe genug, sich in Hamburg für Gropius zu interessieren, doch dieser lehnte in einem Brief an Richard Meyer vom 7. Juni 1918 das Angebot ab.[133] Statt dessen übernahm er 1919 die Leitung der Hochschule für Bildende Kunst in Weimar einschließlich der Kunstgewerbeschule – umbenannt am 12.4.1919 in „Staatliches Bauhaus Weimar“ – und verfolgte sein eigenes pädagogisches Konzept, das auf der Grundlage handwerklicher Ausbildung die Synthese der Künste zum Einheitskunstwerk anstrebte und Gemeinschaftsarbeit zum pädagogischen Prinzip erklärte.[134]

Die zweite Wahl fiel auf Heinrich von Tessenow (1876-1950)[135], der von Karl Scheffler schon 1913 zu den führenden Architekten in Deutschland gezählt wurde.[136] Als Befürworter neuzeitlicher Lebensformen wie der Gartenstadt-, Siedlungs- oder Werkgemeinschaft schrieb er dem Handwerk oberste Priorität bei der Schaffung einer modernen Architektur in Abwendung vom Historismus zu. An der Technischen Hochschule in München hatte er 1900/1901 bei Friedrich von Thiersch und Karl Hocheder, der mit Gabriel Seidl und Theodor Fischer architektonisch das moderne München geprägt hat, Vorlesungen gehört. Anschließend arbeitete er mit Martin Dülfer zusammen, war 1909/10 dessen Assistent an der Technischen Hochschule Dresden, was ihm die Möglichkeit einer Beteiligung am Projekt Gartenstadt Hellerau[137] einbrachte. Bekannt geworden ist Tessenow durch den Bau des von

---

[131] Gropius, Walter: Monumentale Kunst und Industriebau, (Ms. eines Vortrages, gehalten am 29.1.1911 in Hagen), S. 6, zit. n. Nerdinger, Winfried: Walter Gropius Beitrag zur Architektur, in: Probst, Hartmut; Schädlich, Christian: Walter Gropius. Der Architekt und Theoretiker. Werkverzeichnis, Bd. 1, Berlin 1986, S. 47-54, hier S. 48; Klotz, Heinrich: Geschichte der deutschen Kunst. Neuzeit und Moderne 1750-2000, Bd. 3, (3 Bde.), München 2000, S. 278-282, 293-308

[132] Gropius, Walter: Vorschläge zur Gründung einer Lehranstalt als künstlerische Beratungsstelle für Industrie, Gewerbe und Handwerk. Januar 1916, abgedr. in: Hüter, Karl-Heinz: Das Bauhaus in Weimar, Berlin 1976, S. 201-203

[133] Bei den Verhandlungen ging es um Neubesetzung der Architekturklasse des verstorbenen Architekten Hans Heller, der von 1906 bis 1914/15 an der Schule wirkte. – vgl. StA HH D 315 1919; zur Absage von Gropius siehe Brief Walter Gropius an Prof. Richard Meyer v. 7.6.1918, in: Hassenpflug 1956, o. S. (Fotokopie)

[134] Schädlich, Christian: Bauhaus Weimar 1919-1925, Weimar 1979; Zum Programm des Staatlichen Bauhauses siehe – Wingler, Hans Martin: Das Bauhaus 1919-1933. Weimar, Dessau, Berlin, Bramsche 1962, S. 38-41 sowie Siebenbrodt, Michael: Walter Gropius als Pädagoge, in: Probst, Hartmut; Schädlich, Christian: Walter Gropius. Der Architekt und Pädagoge. Werkverzeichnis Bd. 2, Berlin 1987, S. 175-213

[135] Wangerin, Gerda; Weiss, Gerhard: Heinrich Tessenow. Ein Baumeister 1876-1950. Leben, Lehre, Werk, hg. v. der Heinrich-Tessenow-Gesellschaft Hamburg, Essen 1976; De Michelis; Marco: Heinrich Tessenow 1876-1950. Das architektonische Gesamtwerk, Stuttgart 1991 (Orig. Mailand 1991)

[136] Scheffler, Karl: Die Architektur der Großstadt, Berlin 1913 (Dort sind genannt: Alfred Messel, Ludwig Hoffmann, Peter Behrens, Heinrich Tessenow, Hermann Muthesius, Hermann Obrist und August Endell.)

[137] Dohrn, Wolfgang: Die Gartenstadt Hellerau, Jena 1908; Hartmann, Kristiana: Architekturkonzeption der deutschen Gartenstadtbewegung, Diss. FU Berlin 1973

ihm entworfenen Festspielhauses von 1911/12, welches als sein Hauptwerk gilt.[138] Zur Zeit der Verhandlungen um die Besetzung des Lehrstuhls für Architektur[139] war Tessenow bereits seit 1913 Professur für Architektur an der Wiener Kunstgewerbeschule, wo er gute Kontakte zu Josef Hoffmann unterhielt. Tessenow, der auch mit Fritz Schumacher bekannt war[140], war nicht abgeneigt gewesen für die Hamburger Position, doch zogen sich die Verhandlungen in der Hansestadt hin. Ende Dezember 1918 entschied Tessenow sich endgültig nach Hellerau zurückzugehen, wo er eine Handwerkergemeinde gründete. 1920 folgte er einer Berufung an die Akademie der Künste nach Dresden.

Als Richard Meyer aus dem Dienst ausschied, übernahm der Leiter des Museums für Kunst und Gewerbe Max Sauerlandt (1880-1934)[141] ab dem 1.2.1930 die kommissarische Leitung der Kunstgewerbeschule. Während er im Museum das Kunsthandwerk mit modernen Graphiken und Plastiken ergänzte und als Erster eine Plastik von Henry Moore, Holzskulpturen der Brücke-Künstler und angewandte Arbeiten von Karl Schmidt-Rottluff erwarb[142] – also ein völlig modernes Museumskonzept verfolgte – , setzte er zu Beginn der 30er Jahre auch eine konsequente Förderung der Moderne an der Schule durch. Als Lehrkräfte verpflichtete er die Architekten Fritz Schleifer und Karl Schneider, ferner Alfred Ehrhardt, was im Kollegium teilweise zu Konflikten führte.[143] Sein Lehrkonzept zielte auf eine umfassende Kunst-

---

[138] Olbrich, Harald, u.a. (Hg.): Lexikon der Kunst, Bd. VII, Leipzig 1994, S. 261-263; Das Festspielhaus wurde im übertragenen Sinne mit einem „vereinfachten Klassizismus“ in Beziehung gebracht. Vgl. insbesondere – Wangerin; Weiss 1976, S. 31: „Es scheint nicht angebracht von Klassizismus oder Schinkel-Epigonentum zu sprechen, da Tessenow nichts Vorhandenes, Klassizistisches anerkennt oder nachzuahmen strebt. Hier sieht man sich einem Purismus der Logik „zopfig einfach und dabei monumental“, gegenüber...“

[139] De Michelis 1991, S. 111 sowie S. 125 dort Anm. 55; Ausst.-Kat.: Frank (Hg.) 1989, S. 69, 72, 141, 194; Hamburg findet keine Erwähnung bei – Wangerin; Weiss 1976

[140] Fritz Schumacher hatte ebenso bei Friedrich von Thiersch an der TH München studiert (1892-1895) und wirkte später in der Kommission für die Bebauung in Hellerau mit. Schumacher erinnerte sich an H. Tessenow als junger Mann „...der durch seine feinen Zeichnungen auffiel.“ – Schumacher 1935, S. 422; De Michelis 1991, S. 40

[141] Studium der klassischen Philologie und Kunstgeschichte in Marburg, München und Berlin. 1903 Promotion bei Heinrich Wölfflin: „Die Bildwerke Giovanni Pisanos“. 1905 Aspirant am MfKG HH bei J. Brinckmann. 1908 Leiter des Städtischen Museums für Kunst und Kunstgewerbe Halle. Dort 1913 erstmalig Nolde-Ankäufe für ein öffentliches Museum, 1914 Ankäufe von Marc, Hofer, Rohlfs, Curt Herrmann. 1924 vermittelte er 24 Gemälde von Heckel, Kirchner, Kokoschka, Marc, Mueller, Nolde, Picasso, Schmidt-Rottluff und Weisgerber an das Museum in Halle. 1919 Direktor des MfKG HH. – Hüneke, Andreas: Von der Verantwortung des Museumsdirektors Max Sauerlandt, in: Junge, Henrike (Hg.): Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905-1933, Köln, Weimar, Wien 1992, S. 261-268, 261; Betthausen, Peter; Feist, Peter; Fork, Christiane: Metzler Kunsthistorisches Lexikon. Zweihundert Porträts deutsch-sprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten, Stuttgart, Weimar 1999, S. 337-338; zu den Schriften M. Sauerlandts siehe – ter Haar, Carel: Bibliographie Max Sauerlandt, in: Spielmann, Heinz (Hg.): Max Sauerlandt. Ausgewählte Schriften. Aufsätze und Referate 1912-1933, Bd. 2, Hamburg 1974, S. 597-617; vgl. auch Dingelstedt, Kurt (Hg.): Max Sauerlandt. Im Kampf um die moderne Kunst. Briefe 1902-1933, München 1957

[142] Hüneke 1992, S. 261-268, 261; Sauerlandt, Max: Die Kunst der Gegenwart im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg, in: Der Kreis, VI. Jg., H. 10, 1929, S. 599-602

[143] Einige Lehrer, u.a. J. Wohlers und W. Niemeyer, fühlten sich dadurch in ihrer Arbeit bedroht. – Baumann, Beatrice: Max Sauerlandt. Das kunsthistorische Wirkungsfeld eines Hamburger Museumsdirektors zwischen 1919 und 1933, Hamburg 2002 (zugl. Diss. Univ. Hamburg), S. 87 dort Anm. 142, S. 22-23; Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 601-602

vermittlung und eine einheitliche Betrachtung allen Kunstschaffens hin. Damit verwirklichte er seine Überzeugung vom gleichen Stellenwert der Sparten freie Kunst, Kunstgewerbe und Kunsthandwerk.[144] Auf die Vorbildwirkung des Bauhauses Dessau und Weimar ging unter Sauerlandt die Einrichtung eines Vorkurses zurück, der vor dem eigentlichen Fachstudium zu absolvieren war und dazu diente, die Phantasie anzuregen, das Materialgefühl zu stärken und individuelle Orientierungen der Schüler zu fördern.[145]
Mit Sauerlandts Beurlaubung durch die NS am 5. April 1933 brach die hoffnungsvolle Entwicklung strikt ab. Max Sauerlandt wurde wegen seines Führungsstils sowohl der Kunstgewerbeschule als auch des Museums für Kunst und Gewerbe stark angegriffen.[146]
Nach dem Zweiten Weltkrieg ging es um ein bewusstes Anknüpfen an die Konzepte von Deutschem Werkbund und Bauhaus. So wurde der am Dessauer Bauhaus ausgebildete Architekt Gustav Hassenpflug [147] mit der Leitung der Kunstgewerbeschule in den Jahren 1950 bis 1956 beauftragt.

Voraussetzung für eine Ausbildung an der Hamburger Kunstgewerbeschule waren die Vollendung des 16. Lebensjahres und die Vorlage eines Zeugnisses über die in einem gewerblichen Beruf abgelegte praktische Lehrzeit. Außerdem mussten die Bewerber „Zeichnungen in nicht gerolltem Zustand in Mappen oder Modelle, die Begabung erkennen lassen“[148] vorlegen. In einem maximal dreijährigen Grundkurs fanden Übungen zur Stärkung des Formgedächtnisses durch Beobachten und das Darstellen von Natur- und Kunstformen statt. Vorlesungen waren obligatorisch. Im zweiten Jahr standen Pflanzenstudien, Porträtstudien, Anatomie und wahlweise Abendakt im Wintersemester an. Im dritten Jahr erfolgte die Intensivierung des Gelernten mit den Schwerpunkten Porträt und Akt.
Der Kunsthistoriker Dr. Wilhelm Niemeyer (1874-1960) hielt Vorlesungen in Kunstgeschichte und führte durch die Ausstellungen des Museums für Kunst und Gewerbe. Niemeyer sah das Fach Kunstgeschichte nie isoliert, sondern stets in seinen Zusammenhängen mit

[144] Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 601
[145] Sauerlandt, Max: Kunstschulen und ihre Aufgabe. Zur Ausstellung der Staatlichen Landeskunstschule Hamburg im Kunstverein Hamburg, in: Der Kreis, VIII. Jg., H. 4, 1931, S. 242-243 (anl. der Ausstellung „Leben und Leistung“ KV HH 1931); Baumann 2002, S. 22-23; Hüneke 1992, S. 261-268; Oppens 1969, S. 112; Weller, Christian: Moderne Zeiten. Reformbestrebungen unter Max Sauerlandt, in: Ausst.-Kat.: Frank (Hg.), Nordlicht 1989, S. 173-192
[146] „Zum Fall Sauerlandt, in: HH Nachrichten v. 13.4.1933; Baumann 2002, S. 22-23, 51, S. 100 dort Anm. 359 (Hinweis auf ein Denunziationspapier des Vorsitzenden der Hamburger Künstlerschaft Ludolf Albrecht)
[147] Gustav Hassenpflug (1907-1977) studierte 1927-1928 am Bauhaus Dessau. Von 1929-1931 arbeitete er als Architekt bei Marcel Breuer in Berlin. In den 30er Jahren war er bei Ernst Neufert tätig, zwischenzeitlich freier Architekt in Berlin. 1940-1945 Zusammenarbeit mit Egon Eiermann. 1946 Lehrstuhl an der Hochschule für Baukunst und bildende Künste Weimar. Berufung an die Landeskunstschule Hamburg und Leiter des Deutschen Werkbundes der Sektion Nordwestdeutschland. Von 1956-1972 Professor an der TH München. – Grohn, Christian: Gustav Hassenpflug. Architektur, Design, Lehre 1907-1977, Düsseldorf 1985
[148] Persiehl 1913, S. 20-24, hier S. 22

Literatur, Philosophie und Religion. Seine eigentliche Berufung war aber der Umgang mit Sprache.

Wilhelm Niemeyer war von 1905 bis 1909 Dozent an der von Peter Behrens geleiteten Düsseldorfer Kunstschule gewesen, bevor er ab Anfang 1910 an der Hamburger Kunstgewerbeschule Kunstgeschichte unterrichtete. Als Mitbegründer der Sonderbund-Ausstellungen westdeutscher Kunstfreunde und Künstler[149] hatte er jenen Ausstellungen die geistige Ausrichtung gegeben und damit auch eine Standortbestimmung zeitgenössischer Kunst vorgenommen, die Maßstab setzend war. Niemeyer zeigte 1910 Arbeiten von „Braque, Denis, Derain, van Dongen, Friesz, Matisse, Maillol, Picasso, Vlaminck und Vuillard, denen er solche von Hofer, Jawlensky, Kandinsky, Kirchner, Nolde, Pechstein, Purrmann, Rohlfs und Schmidt-Rottluff mit dem Ölgemälde „Mittag im Moor“ (1908) gegenüberstellte“.[150] Seine Denkschrift zu dieser Ausstellung von 1910, die im Zusammenhang mit Gustav Paulis van Gogh-Ankauf heftige Kontroversen in der Diskussion über zeitgenössische Kunst ausgelöst hatte[151], wird in der Forschung zu den frühesten Beispielen moderner Kunstgeschichtsschreibung gezählt.[152] Auch wird die letzte Sonderbundausstellung 1912 in Köln konzeptuell noch in der Einflusssphäre von Niemeyer gesehen – die Ausstellung bot vor dem Ersten Weltkrieg den wichtigsten Überblick über die Entwicklung der zeitgenössischen europäischen Kunst und deren Vorläufer.[153] Niemeyer, der mit Schmidt-Rottluff befreundet war, besaß neben dem Hamburger Sammlerehepaar Martha und Paul Rauert die umfangreichste Kollektion von Werken Schmidt-Rottluffs, hauptsächlich Graphik und Gemälde.[154] Seine Rolle bei der Vermittlung und Durchsetzung moderner Kunst in Deutschland, insbesondere auch als Anreger bzw. Impulsgeber für Schmidt-Rottluffs damalige zeitweilig kubistische Formensprache, wurde um 1912 von seinen Zeitgenossen aber unterschätzt.[155]

---

[149] Moeller, Magdalena M.: Der Sonderbund – Seine Voraussetzungen und Anfänge in Düsseldorf, Köln 1984

[150] Wietek 1994, hier S. 77-78

[151] Vinnen, Carl: Ein Protest deutscher Künstler, Jena 1911 sowie Vinnen, Carl: Im Kampf um die Kunst – Die Antwort auf den Protest deutscher Künstler, München 1911 (darin u.a. ein Beitrag v. Wilh. Niemeyer)

[152] Niemeyer, Wilhelm: Malerische Impression und koloristischer Rhythmus. Beobachtungen über Malerei der Gegenwart. Denkschrift des Sonderbundes auf die Ausstellung 1910, Düsseldorf 1911; zur Bewertung der Schrift vgl. – Wietek, Gerhard: Wilhelm Niemeyer und Karl Schmidt-Rottluff, in: Nordelbingen. Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte, Bd. 48, Heide i. Holstein 1979, S. 112-122, 112

[153] Herzogenrath, Wulf: Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler zu Cöln 1912, in: Klüser, Martin; Hegewisch, Katharina (Hg.): Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Ausstellungen dieses Jahrhunderts, Frankfurt/M. 1991, S. 40-47

[154] Aber auch kunsthandwerkliche Arbeiten von Schmidt-Rottluff (Silberschmiede- und Holzarbeiten sowie textile Arbeiten) – Wietek, Gerhard: Wilhelm Niemeyer und Karl Schmidt-Rottluff, in: Nordelbingen. Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte, Bd. 48, Heide i. Holstein 1979, S. 112-122, 114-116 (S. 116 Auflistung der Gemälde, die heute zu den Hauptwerken des Expressionismus gehören.)

[155] Wietek 1994, S. 70-71, 76-78

In den sich an den Grundkurs anschließenden Fachklassen für Graphik, Malerei, Textilkunst, allgemeines Kunstgewerbe oder in der Zeichenlehrerausbildung (die man maximal vier Jahre besuchen durfte) sollten die Studenten zum selbständigen künstlerischen Schaffen befähigt werden. Der Unterricht an der Kunstgewerbeschule dauerte täglich von 8 bis 15 Uhr, Ergänzungskurse fanden von 17 bis 19 Uhr und Abendkurse von 19 bis 21 Uhr statt.[156] Arnold Fiedler besuchte in den ersten Jahren den Grundkurs von Arthur Illies, wo Porträt und Akt gezeichnet wurde, wie frühe Arbeiten thematisch und stilistisch erkennen lassen. Nach Kriegsende 1919 studierte er bei Illies in der Fachklasse für Tafelmalerei und Graphik weiter.[157] Ab etwa 1920/21 erfolgte die Ausbildung zum Teil auch bei Julius Wohlers, worauf einige frühe Gemälde verweisen. Zu Fiedlers weiteren Lehrern gehörten nachweislich der Hamburger Maler Johannes Poppen (1893-1944)[158] – der zuvor selbst bei Illies eine Ausbildung absolviert hatte[159] – und der Steindrucker Winkler[160], der 1919 an die Schule gekommen war.

Die Lehrer Arthur Illies (1870-1952) und Julius Wohlers (1867-1953)

Bei aller Präsenz der Wiener Künstler an der Hamburger Kunstgewerbeschule unterrichteten in den Klassen für Malerei und Graphik hauptsächlich die Hamburger Julius Wohlers und Arthur Illies. Beide waren anerkannte Maler, denn sie gehörten dem traditionsreichen Hamburgischen Künstlerclub von 1897 an, in dem sich um die Jahrhundertwende die Avantgarde der Hamburger Maler versammelt hatte.

Arthur Illies

Auf Anraten von Richard Meyer kam Arthur Illies im Alter von 38 Jahren am 1. Oktober 1908 als Lehrkraft für den neu eingerichteten Kurs Akt- und Kopfzeichnen an die Kunstgewerbeschule. Zu jenem Zeitpunkt war er ein überregional anerkannter Künstler.

---

[156] Die Angaben zum allgemeinen Studienablauf beziehen sich auf den Stand des Jahres 1913. – Persiehl 1913, S. 20 ff

[157] Meyer-Tönnesmann weist darauf hin, dass Illies 1908 als Leiter der Lehrfächer „Figürliche- und Aktmalerei“ seine Lehrtätigkeit an der Kunstgewerbeschule aufnahm. An anderer Stelle erwähnt er den 1908 neu eingerichteten Kurs „Akt- und Kopfzeichnen“ – Meyer-Tönnesmann 1985, S. 174; Ab 1919 leitete Illies die Fachklasse für „Tafelmalerei und Grafik“. – Meyer-Tönnesmann, Carsten: „Gehn's net zu den Schmierern runter!“. Arthur Illies und Julius Wohlers an der Kunstgewerbeschule, in: Ausst.-Kat.: Frank (Hg.), Nordlicht 1989, S. 125-134, hier 130, 132; bei Persiehl wird Illies als Lehrer für Porträt- und Aktzeichnen im Rahmen des Ergänzungsunterrichts genannt – Persiehl 1913, S. 83

[158] Vgl. Ausst.-Kat.: Frühjahrsausstellung der Hamburgischen Künstlerschaft, Hamburg 1920, S. 23 Nr. 307-311

[159] Meyer-Tönnesmann 1985, S.179

[160] Schulakten Archiv HfBK HH. In den Akten erscheinen Fiedler betreffend zwar die genannten Lehrer, doch sind deren konkrete Fachgebiete und Zeitdauer des Unterrichts nicht durchgehend ablesbar. Werkanalysen lassen vorwiegend die Einflussnahme von Illies, teilweise von Wohlers erkennen, dagegen nicht von Poppen und Winkler. Der Lehrer Winkler unterrichtete von 1919-1931 an der Hamburger Kunstgewerbeschule. – Hassenpflug 1956, S. 29

In den Jahren von 1897 bis 1907, in denen er als Vorsitzender und „künstlerischer Kopf“ des Hamburgischen Künstlerclubs, der ersten progressiven Künstlervereinigung in Hamburg, „zu den Avantgardisten der norddeutschen Kunstszene“[161] gehörte, hatte seine künstlerische Entwicklung einen Verlauf von impressionistischer Freilichtmalerei über den Jugendstil bis hin zu einem expressiven Realismus genommen. Er war unter den Hamburger Malern der Lichtwarkzeit der „markanteste, experimentierfreudigste und unruhevollste gewesen, der keine Differenzen scheute, stets auf Neuerungen bedachte Kopf des Künstlerclubs.“[162] „Voll scharfen Verstandes, vornehmen Gefühls, welches aber, besonders in den jungen Jahren, oft durch Widerspruchsgeist verdeckt wurde, suchte er seinen Weg. Ungemein veranlagt für alles Technische, war es selbstverständlich, daß er das Handwerkliche wie kaum ein Zweiter beherrschen lernte. Nichts übernahm er einfach gläubig. Er untersuchte alles und fand neue, eigene Wege und Ausdrucksmöglichkeiten. Künstlerisch der Natur in jeder Weise nachgehend, erfand er unermüdlich neue Darstellungsmittel...“[163] Als Lichtwark 1891 Arbeitsproben von Illies gesehen hatte, beurteilte er ihn als förderungswürdig.[164] Kurz darauf fand seine Zinkätzung „Ährenfeld am Abend“ als Auflagengraphik (145 Ex.) im Hamburg-Heft des Pan von 1895 Verbreitung. 1898 folgten die Blätter „Jakobikirchhof im Schnee“ und „Mondschein auf der Elbe“ (farbige Zinkätzung).[165]

Für seine „Sammlung von Bildern aus Hamburg“ erwarb Lichtwark in den Jahren 1896 bis 1899 von Illies drei Landschaften in Öl, darunter zwei Heidelandschaften und eine Landschaft mit Regenbogen.[166] Inzwischen war Illies 1895 mit dem Bild „Schwäne“ (IWV 241) sogar auf der Pariser Kunstausstellung im „Champh de Mars“ vertreten.[167] Bald darauf, 1902, 1904 und 1906, sah man das Werk des Künstlers erstmals in Einzelausstellungen bei Commeter und 1909 erfolgte eine Beteiligung an der Berliner Secessionsausstellung mit dem spätimpressionistischen Ölbild „Gang in die Kontore“ von 1908.[168] Von der hellkoloristischen Landschaftsmalerei des 1907 aufgelösten Künstlerclubs hatte sich Illies, der stets

[161] Ausst.-Kat.: Meyer-Tönnesmann, Carsten: Arthur Illies 1870-1952. Das Frühwerk. Gemälde und Graphik 1890-1914, Hamburgische Landesbank, Altonaer Museum Hamburg, o. O., J. (1988) u. S.; Meyer-Tönnesmann, Carsten; Manigold, Anke; Bruhns, Maike: Die Maler Arthur Illies, Friedrich Ahlers-Hestermann, Karl Kluth, Hamburg 1989 (Hamburgische Lebensbilder in Darstellungen und Selbstzeugnissen Bd. 3, hg. v. Verein für Hamburgische Geschichte), S. 9

[162] Meyer-Tönnesmann 1985, hier S. 54, 96 (Von Illies gingen 1894 erste Gedanken für eine engere Zusammenarbeit der jungen Hamburger Maler aus.)

[163] Eitner, Ernst: Glückwunsch an Arthur Illies, in: Hamburgische Zeitschrift für Heimatkultur, H. 1, Hamburg 1920, S. 9, abgedr. in: Meyer-Tönnesmann 1985, hier S. 54

[164] Brief Alfred Lichtwark an Arthur Illies v. 12.11.1891, abgedr. in: Schiefler, Gustav: Das graphische Werk von Arthur Illies 1894-1904, ergänzt u. hg. v. Gerhard Schack, Hamburg 1970, S. 147

[165] Zur Herausgabe der Druckgraphik von A. Illies über Vereine – Junge 1986, S. 93-103, 96ff

[166] Bei den Ölbildern handelt es sich um: „Heide bei Hausbruch, Sonnenschein“ HH KH Inv.-Nr. 1778, erw. 1896; „Heide bei Hausbruch, Regentag“ 1896, HH KH Inv.-Nr. 1779, erw. 1897; „Landschaft mit Regenbogen“ 1899, HH KH Inv.-Nr. 1780, erw. 1899 – Downar, Maja: Die Sammlung von Bildern aus Hamburg 1889-1913. Eine Rekonstruktion, in: Ausst.-Kat.: Luckhardt; Schneede (Hg.), Lichtwarks Sammlung 2002, S. 91-118

[167] Meyer-Tönnesmann 1985, S. 97, 102-103

[168] Ausst.-Kat.: Meyer-Tönnesmann, Arthur Illies 1988, o. S. (Siehe dort auch Hinweis auf den von Lichtwark 1899 vermittelten hochdotierten Auftrag für das Kunsthallenbild „Regenbogen über dem Alstertal“ Kat. Nr. 17.)

nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten suchte, inzwischen weit entfernt, was zu Differenzen mit Lichtwark geführt hatte.[169] Seine Bilder zeigten Großstadtszenen in kräftiger Farbigkeit, während die anderen Hamburger Künstler weiterhin Landschaft malten.

Die sowohl drucktechnisch als auch qualitativ höchst eindrucksvolle Jugendstilgraphik aus den Jahren 1896 bis 1905 wurde nach der Jahrhundertwende in führenden Fachzeitschriften wie dem Kunstgewerbeblatt und Kunst und Dekoration von der Kritik lobend erwähnt.[170] Die Blätter hatten selbst außerhalb Hamburgs Aufsehen erregt und ließen sich über den Kunsthandel gut verkaufen. Ein von Gustav Schiefler bearbeitetes Verzeichnis des graphischen Werkes war 1905 erschienen.[171]

Illies hatte auch monumentale Möbel entworfen, die die Konstruktion erkennen ließen. Sie wurden 1908 von Paul Wohlwill im Kunstgewerbeblatt vorgestellt.[172] Auch schuf Illies Innenraumgestaltungen im Zeitgeschmack des Jugendstils. Ab 1896 entstanden Auftragsarbeiten für Vertreter des Hamburger Großbürgertums, darunter Kaufleute und Juristen wie Hugo Steffens, Carl Mönckeberg und Henry B. Simms (1861-1922), der als Kunstsammler mehrere Werke von Illies erwarb.[173]

Arthur Illies passte in das Hamburger Schulkonzept Richard Meyers, denn er war sowohl Maler, Graphiker, als auch Kunsthandwerker und besaß darüber hinaus Lehrerfahrung aus

---

[169] Meyer-Tönnesmann 1986, S. 90

[170] „In den verschiedensten Techniken graphischer Kunst hat er Blätter von großer Feinheit geliefert, besonders in der Zinkätzung, die er für stilisierende Vereinfachungen und koloristisch reizvolle Wirkungen mit Meisterschaft verwertet hat...“ – Wohlwill, Paul: Möbel von Arthur Illies, in: Kunstgewerbeblatt, Bd. XIX, H. 4, Leipzig 1908, S. 71-73; Verbreitung in Form von Abbildungen fand das Werk (Ölbilder und Möbel) damals auch im konservativen, von Paul Bröker herausgegebenen Blatt: Der Hamburger, 1. Jg., Nr. 2, Hamburg 1910/1911, S. 6, 52, 28

[171] Meyer-Tönnesmann 1985, S. 53 sowie S. 53-59. (A. Illies galt als experimentierfreudig beim graphischen Arbeiten und erfand eigene Hoch- und Tiefdruck-Kombinationen wie Zinkätzungen.) Vgl. Illies, Kurt (Hg.): Arthur Illies 1870-1952. Aus Tagebuch und Werk, Hamburg 1981, S. 126: „Das gesteigerte Interesse für die Grafik ist jetzt nicht nur in Hamburg, sondern auch in anderen Orten zu bemerken. Auf der großen Ausstellung in Berlin, die der Hamburger Künstlerclub beschickt hat, verkauft sich meine farbige Grafik in großer Zahl. In Dresden kauft das Kupferstichkabinett. Der Verlag Seemann bestellt eine Platte mit dem Recht, allein drucken zu dürfen.“ (die Jahre 1905 bis 1910 betreffend); vgl. Schiefler, Gustav: Verzeichnis des Graphischen Werkes neuerer Hamburgischer Künstler bis 1904, Hamburg 1905 sowie die Neuherausgabe Schiefler 1970

[172] Wohlwill 1908, S. 71-73 (m. Abb.)

[173] Für H. Steffens nahm Illies 1896 mit Schülerinnen der Malschule V. Röver Umbau und Innengestaltung des Hauses Schillerstraße (Wandsbek) vor. Damit behauptete sich in Hamburg der Jugendstil erstmalig in der Raumkunst, statt der üblichen Vorlieben für überladene Dekorationen des Historismus. 1903 erfolgte die stilistisch einheitliche Gestaltung im Hause C. Mönckeberg Erikastraße. Für die Familie Simms malte Illies 1907-1908 drei große Wandbilder für das Treppenhaus Heilwigstraße 29. Die drei Supraporten zu den Themen „Künste“, „Tanz“, „Häuslichkeit“ befinden sich heute im MfKG HH. 1910 besaß Simms zwölf Illies-Bilder, 1912 ca. 20 Werke. Meyer-Tönnesmann erwähnt weitere Aufträge für Richard Robinow, Gerda Koppel, Paul Wohlwill. – Meyer-Tönnesmann 1985, S. 145-148, 153; Illies war als Gast im Hause Simms gern gesehen. Er gab Frau Simms Radierunterricht. Zu Simms Persönlichkeit und Sammlertätigkeit sowie zu den Wandgemälden siehe – Lott-Reschke, Dagmar: „Du holde Kunst, ich danke dir“. Henry B. Simms – Kaufmann und Sammler, in: Ausst.-Kat.: Luckhardt; Schneede (Hg.), Private Schätze 2001, S. 62-68; Der Hamburger, Jg. 1, Nr. 1, 1910, S. 28 (siehe Illies Entwürfe für Inneneinrichtungen)

seiner Zeit an der Malschule Valesca Röver (1895-1908)[174], wo er den anfangs noch streng akademisch ausgerichteten Unterricht mit einem erweiterten Lehrangebot durchbrochen hatte.[175]

Als Sohn des Kaufmanns Theodor Friedrich Wilhelm Illies und dessen Ehefrau Albertine, geb. Schwarze, wurde Carl Wilhelm Arthur Illies am 9.2.1870 in Hamburg geboren. Als Knabe besuchte er das Johanneum und absolvierte 1886 bis 1889 zunächst eine Ausbildung als Dekorationsmaler in der Firma Wirth & Bay. Zweimal wöchentlich nahm er in den Wintermonaten an den Abendakt-Zeichenkursen bei Prof. Paul Düyffcke (1847-1910) im Besenbinderhof, initiiert von der Gewerbeschule, teil. Dort traf er 1888/89 u.a. mit Ernst Eitner zusammen. An den Sonntagen zeichnete Illies unter Anleitung des Zeichenlehrers Heinrich Ehrich (1825-1909) im Zoologischen Garten.[176] Illies studierte anschließend an der Münchner Kunstgewerbeschule in der Luisenstraße bei Ludwig Lesker Malerei, wechselte 1890 aber an die Akademie, die stark unter dem Einfluss von Lenbach und Löfftz stand, wo er Unterricht bei Johannes Herterich (1843-1905) nahm.
Wieder nach Hamburg zurückgekehrt, beschäftigte er sich ab 1892 intensiv mit Natur- und Aktstudien. Zusammen mit Ernst Eitner und Thomas Herbst zog Illies 1893/94 ins Alstertal bei Wellingsbüttel, um dort Landschaften zu malen, wo er sich später übrigens nach eigenen Entwürfen ein Haus gebaut hat.[177] Es war die Zeit seiner graphischen Experimente, der impressionistischen Freilichtmalerei und des Engagements im Künstlerclub.

Im malerischen Werk bis zum Ersten Weltkrieg werden mehrere Stilphasen sichtbar: „Wirklichkeitsnahe Impressionen lösten sich ab mit aus der Phantasie geschöpften oder ins Dekorative hinüberspielenden Bildern. Tonige Landschaften aus Hamburg wechselten mit hellen impressionistischen Seebildern von der Kieler Förde und Sylt (1907/08). Dann wieder um

[174] Die Hamburger Malerin und Kunstgewerblerin Valesca Röver (Studium bei Franz Skarbina in Berlin und an der Academie Julian in Paris) hatte 1891 eine private Malschule für Damen am Glockengießerwall 23 gegründet (1904 Übernahme durch Gerda Koppel).
[175] 1895 kamen Ernst Eitner und Arthur Illies „als avantgardistische Lehrer“ und „als die umstrittensten Persönlichkeiten unter den Hamburger Künstlern“ an die Malschule V. Röver. Illies übernahm 1885 die neu eingerichtete kunstgewerbliche Klasse, blieb dann bis 1908 an der Malschule. Neben dem Unterricht in Malerei (Kopf, Akt, Stillleben) und Graphik (farbiger Zinkdruck, Holzschnitt) unterwies Illies die Schülerinnen, darunter Alma del Banco und Gretchen Wohlwill, im Modellieren und in Raumgestaltung (Illies hatte den Empfangsraum der Schule in blauen Tönen gestaltet), organisierte Ausstellungen und Studienfahrten. – Meyer-Tönnesmann 1985, S. 174-175, 178; Illies (Hg.) 1981, S. 76, 117-118; siehe auch – Ahlers-Hestermann, Friedrich: Die Kunstschule Gerda Koppel, in: Der Kreis, 6. Jg., H. 11, 1929, S. 727-729, S. 728: „(Illies) stellte seine große farbige Begabung feurig in den Dienst neuer Stilversuche und riss seine Schülerinnenschar mit. Diese haben nicht nur Kopf, Akt und Stillleben gemalt, sondern entwickelten neue Formen aus dem Pflanzenstudium, arbeiteten in farbigem Zinkdruck und Holzschnitt, ja sie haben sogar gemeinsam Häuser ausgemalt, zum missbilligenden Staunen der Dekorationsmaler.“
[176] „An den Abenden zeichne ich wieder Akt bei Düyffcke...“ – Illies (Hg.) 1981, S. 29 sowie Meyer-Tönnesmann 1985, S. 101-102
[177] Das Haus Huuskoppel (1981 abgerissen).

1912, fast grellbunte Akte („Adam und Eva“), in reinen fauvehaften Farben[178], mit pastosen pointillistischen Pinselstrichen hingesetzt. Dazwischen entstanden viele Porträts Hamburger Persönlichkeiten.“[179]

Was das graphische Werk betrifft, gilt das Frühwerk von 1894 bis 1904 als „eines der interessantesten Oeuvre der deutschen Grafik um die Jahrhundertwende.“[180], wie die neuere Forschung festgestellt hat. Dazu zählen einzigartig in der künstlerischen Qualität und Drucktechnik die Farbradierungen, Zinkätzungen und reliefartige Prägedrucke. Eine Besonderheit ist das gleichzeitige Erzielen von Tief- und Hochdruckergebnissen durch eingeriebene und aufgetragene Farben, wie bei den Zinkätzungen. Gerhard Wietek schrieb Illies diesbezüglich „avantgardistische Fähigkeiten... im Drucken von der Metallplatte“[181] zu und wies weiter darauf hin, dass der Künstler im Bereich der Graphik den Expressionisten und dem Jahrzehnte später graphisch arbeitenden Rolf Nesch aus dem Kreis der Hamburger Sezession weit voraus schaute. Stilistische Anregungen kamen auch von Seiten der Museumsdirektoren Justus Brinckmann und Alfred Lichtwark. Deren Sammlungen japanischer Holzschnitte sowie französischer Künstlergraphik des 19. Jahrhunderts, die Lichtwark für das Kupferstichkabinett sammelte, inspirierten Illies zu stilisierten Blütenzeichnungen und farbigen Landschaftsradierungen.[182]

Zum graphischen Oeuvre gehören ebenso die von unterschiedlichen Vereinen zur Kunstförderung herausgegebenen Porträtradierungen Hamburger Persönlichkeiten, vor dem Hintergrund von Lichtwarks Forderung nach Belebung des Bildnisses. Zu den von Illies dargestellten Personen zählten Justus Brinckmann, die Dichter Detlev von Liliencron (1906) und Otto Ernst (1913), der Graphiksammler Dr. Richard Robinow (1901), Ludwig Frahm, der Tropenmediziner Dr. Bernhard Nocht, der Lehrer Fritz von Borstel, der Vorsitzende der Vereinigung für Kunstpflege Heinrich Keese (1919) und Alfred Lichtwark (1923).[183]

---

[178] Meyer-Tönnesmann sieht darin einen Einfluss der Brücke-Künstler, die 1912 bei Commeter ausstellten. Auch hat Gustav Schiefler ihnen die gesamte Graphik von Illies gezeigt.- Ausst.-Kat.: Meyer-Tönnesmann, Arthur Illies 1988, hier o. S.

[179] Meyer-Tönnesmann 1985, hier S. 56

[180] Ebenda, hier S. 53, vgl. auch S. 58; Schiefler 1970,
zum graphischen Frühwerk siehe weiter – Illies (Hg.) 1981; Illies, Kurt (Hg.): Arthur Illies. Grafik und Zeit 1894-1952, Lüneburg 1983; Illies, Kurt (Hg.): Arthur Illies. Zeichnungen, Briefe, Lüneburg 1985; insbesondere Ausst.-Kat.: Meyer-Tönnesmann, Arthur Illies 1988; Ausst.-Kat.: Meyer-Tönnesmann, Carsten: Arthur Illies. Das Frühwerk. Gemälde und Grafik 1890-1914, Museum für das Fürstentum Lüneburg, o. O. u. J. (1984)

[181] Wietek, Gerhard: Arthur Illies. 1870-1952. Meister der Grafik, in: Die Kunst und das schöne Heim, H. 10, 1970, S. 621-624, hier S. 622; vgl. auch Meyer-Tönnesmann 1989, S. 125-134, 131; Illies, Arthur: Über die Entstehung meiner Drucke, in: Schiefler 1970, S. 111-130

[182] Ausst.-Kat.: Meyer-Tönnesmann, Arthur Illies 1988, o. S. (dort findet sich auch der Hinweis auf die erste Impressionistenausstellung 1895 in der HH KH); Neben Lichtwark und Brinckmann gehörten G. Schiefler und die Hamburger Kaufleute Henry B. Simms, Hugo Steffens und Ernst Kalkmann als Sammler und Auftraggeber zu den Förderern von A. Illies. – Ausst.-Kat.: Meyer-Tönnesmann, Arthur Illies 1988, o. S.; Freundschaft verband Illies dagegen mit Detlev von Liliencron, Richard Dehmel, Carl Mönckeberg, Fritz Höger und Hermann Claudius. – Meyer-Tönnesmann 1985, S. 56

[183] Ausst.-Kat.: Meyer-Tönnesmann, Arthur Illies 1988, o. S.; Junge (1986), S. 93-103

Während seiner 25-jährigen Lehrtätigkeit an der Hamburger Kunstgewerbeschule gehörten neben Fiedler auch die Hamburger Maler Ernst Witt, Ernst Flege, Werner Bley, Paul Mechlen, Carl Blohm, Will Spanier, J. H. C. Poppen, Fritz Flebbe und Erich Wessel, Rolf Diener und Eylert Spars zu Illies Schülern.[184]

Die Jahre an der Kunstgewerbeschule verliefen nicht ganz unproblematisch. Illies, ebenso übrigens auch Wohlers, fühlte sich gegenüber den auswärtigen Kollegen, die gleich Festanstellungen und Professuren erhielten, zurückgesetzt. Die Missstimmungen führten zu einer Kluft zwischen den Zugereisten und den um die Jahrhundertwende anerkannten, die Moderne in der Hamburger Malerei präsentierenden Künstlern des Künstlerclubs von 1897. Gustav Schieflers Beobachtungen stehen denn wohl auch als stellvertretend für die Position der Hamburger, bezogen auf Luksch und Czeschka schrieb er: „Aber starke Persönlichkeiten von eigenwilliger Künstlerschaft waren sie nicht; sie steckten zu sehr in den Überlieferungen ihrer Wiener Schule um vor Manier gesichert zu sein, und hatten vor allem nicht die Kraft, sich selbständig mit der norddeutschen Art auseinanderzusetzen...sie blieben fremdartige Erscheinungen, die sich in unserem Boden nicht verwurzelten. Vielleicht haben sie das auch selbst empfunden und reagierten darauf mit Überhebung gegen ihre hamburgischen Kollegen. Sie beanspruchten eine Art Sonderstellung...nannten ihre Klassen die Hochschulklassen...“[185] und wurden vom Kunsthistoriker Wilhelm Niemeyer bestärkt.

Für Arthur Illies kamen unzureichende Arbeitsbedingungen hinzu, die die Unzufriedenheit noch erhöhten. Anfangs unterrichtete Illies in einem provisorisch eingerichteten Aktsaal in einem Gebäude am Borgesch. Erst durch den Umzug der Kunstgewerbeschule in den Schulneubau von Fritz Schumacher erhielt er 1913 ein eigenes Atelier. Die erwünschte Festanstellung blieb aber vorerst aus. 1909 beklagte der Maler in einem Kündigungsschreiben an Prof. Meyer seine Stellung als Hilfslehrer, den Mangel eines Ateliers und unzureichende Unterrichtsbedingungen.[186] Nach leeren Versprechungen[187] und erneutem Protest[188] wurde Illies erst nach Jahren, am 1.8.1921, zum Oberlehrer befördert. 1926 wurde ihm der Professorentitel vom Hamburger Senat verliehen.

---

[184] Meyer-Tönnesmann 1985, S. 54; vgl. auch Dok. v. 2.11.1916 (Dort werden genannt Eylert Spars, Rolf Diener, Will Spanier.) – Archiv HfBK HH

[185] Schiefler 1985, hier S. 152

[186] Protokoll v. 12.10.1909 – Archiv HfBK HH

[187] „Von den Versprechungen des Direktors Meyer mir gegenüber ist immer noch nichts erfüllt worden. Weder habe ich das notwendige Atelier erhalten, noch ist meine feste Anstellung erfolgt...Meyer ist ganz außer sich und bittet mich, die Kündigung doch zurückzunehmen.“ – Illies (Hg.) 1981, hier S. 131; siehe auch Schreiben R. Meyer an die Schulbehörde v. 21.12.1909: „Ein vollwertiger Einsatz für ihn wäre durch hamburgische Kräfte nicht zu beschaffen.“ (Illies zog daraufhin die Kündigung zurück.) – Archiv HfBK HH

[188] Urkunde v. 16.11.1922 – Archiv HfBK HH; Schreiben A. Illies an die Schulbehörde v. 6.6.1921: „...habe ich im ganzen 13 Jahre mich der Schule gewidmet und habe als Leiter einer Fachklasse jahrelang die Funktion eines Oberlehrers erfüllt, in dem bestimmten Glauben, dass mir die Stellung des Oberlehrers bei der nächsten Gelegenheit sicher sei...ich halte mich für berechtigt, Anspruch auf eine der neugeschaffenen Stellen zu erheben.“ sowie Urkunde v. 16.11.1922 – beides Archiv HfBK HH

Als eine Art Wiedergutmachung kann wohl die Befürwortung Meyers den Künstler vom Kriegsdienst freizustellen, angesehen werden.[189] So fuhr Illies 1916 freiwillig und in offiziellem Auftrag von Otto Lauffer, dem Leiter des
Museums für Hamburgische Geschichte, an die Front nach Jablon und Pinsk, um die Taten des Hamburger Regiments Nr. 76 zeichnerisch festzuhalten. Drei Monate lang zeichnete er Bildnisse von Offizieren und Kriegsszenerien, die 1918 in der Aula der Kunstgewerbeschule in einer Ausstellung gezeigt wurden.[190]
Nach seiner Rückkehr von der Front, noch ganz unter dem Eindruck des Krieges stehend, entstanden im Winter 1917/18 im ungeheizten Atelier[191] Bilder zu religiösen Themen durch „Versuche mit poliertem Gold oder mit Metall unterlegten Lackschichten“[192], um damit einen sakralen Charakter der Bilder zu erzielen. Bis 1927 schuf Illies einen regelrechten Bilderzyklus, wodurch seine politische Gesinnung in Zweifel geraten war.[193]
Nach Kriegsende beklagte der Künstler einen allgemeinen kulturellen Niedergang und Verfall „des Wertes alles Deutschen“[194], wobei er sich auf die Internationalität und Modernität von Kunstausstellungen und Kunsthandel bezog. Seine sich anbahnende völkische Gesinnung zeigte sich bereits im reaktionären Luther-Bildnis von 1918 mit der doppeldeutigen Inschrift „Das Reich muß uns doch bleiben“, in welchem der Künstler die „Kraft deutscher Gesinnung“[195] ausdrücken wollte, was ihm in den 30er Jahren den Zuspruch der Nationalsozialisten einbrachte. Mit seiner ideologischen Überzeugung geriet er innerhalb der Hamburger Künstlerschaft zusehens in die Isolation. Bei den Sezessionisten stieß er auf Ablehnung. Andererseits veranstalteten die Galerie Commeter (1930) und der Hamburger Kunstverein (1931) anlässlich des 60. Geburtstages von Arthur Illies Ehrenausstellungen.
Seine norddeutschen Städtebilder aus der Zeit zwischen den Kriegen und sein Selbstverständnis als „rein deutscher Maler“[196] passten jedoch zunehmend in die völkisch-nationalsozialistische Propaganda. 1933 geriet er unter dem Vorwurf „pädagogischer Mittelsmann des Kampfbundes für deutsche Kultur“[197] zu sein in die Schlagzeilen. Er polemi-

[189] Unabkömmlichkeitserklärung v. 2./11.1916 – Archiv HfBK HH (1916 unterrichtete A. Illies „40 Schüler und einige Kriegsgeschädigte“.)
[190] Dabei handelte es sich etwa um 100 Arbeiten, darunter Studien und Zeichnungen. – Meyer-Tönnesmann 1985, S. 349 Anm. 136
[191] „Das Atelier in der Landeskunstschule war wegen der Kohleferien lange Zeit nicht geheizt, und es waren darin immer mehrere Grade Frost, so dass ich nur in einem alten Schafpelzmantel und mit Kopfschützern den Tag über aushalten konnte.“ – Illies (Hg.) 1981, hier S. 143
[192] Ebenda, S. 143: „Ich konnte Grünewald verstehen, dass er den Schmerz, dass er das menschliche Leid und nicht den über alles Erdenleid erhabenen Gottessohn, wie es im Sinne der Italiener gewesen wäre, zu malen versuchte.“; vgl. auch Illies, Arthur: Wie meine religiösen Bilder entstanden, in: Hamburger Kirchenkalender 1931, S. 120; zur Kritik dieser Bilder siehe Benninghoff, Ludwig: Grenzen der Bodenständigkeit, in: Der Kreis, IX. Jg., H. 1, 1932, S. 11-18, S. 11
[193] Meyer-Tönnesmann, Carsten: Arthur Illies 1870-1952, in: Meyer-Tönnesmann; Manigold, Bruhns 1989, S. 7-26, hier S. 18 u. 19
[194] Ebenda, S. 7-26, hier S. 19
[195] Ebenda, S. 7-26, hier S. 18
[196] Meyer-Tönnesmann 1989 I, S. 125-134, hier S. 130
[197] „Frank und Frei. Bilderstürmer von heute.“, in: HH Echo v. 12.2.1933, zit. bei Meyer-Tönnesmann 1989, S. 125-134, hier S. 130

sierte in höchst anmaßender Weise gegen jüdische Mitglieder der Sezession und weitere Vertreter der Moderne, darunter Max Sauerlandt, Gustav Pauli, Ernst Cassirer, Ivo Hauptmann und Friedrich Ahlers-Hestermann.[198] Carsten Meyer-Tönnesmann rechnete Illies zu den wenigen Hamburger Künstlern, die parteilinientreu waren, ohne dass sie sich anfangs wohl der politischen Tragweite bewusst waren. Zahlreiche Dokumente belegen sein Einschwenken und seine antisemitische Haltung, wie die neuere Forschung inzwischen herausgefunden hat. Auch lässt sich belegen, dass Illies, entgegen der Behauptung nach 1933 keine öffentlichen Ausstellungsmöglichkeiten gehabt haben soll, sehr wohl an Ausstellungen und Aufträgen beteiligt war.[199]

In einem Brief an den vertrauten Freund Ernst Eitner vom 29. Mai 1933 beklagte er sich über die Unkollegialität an der Kunstgewerbeschule.[200] Am 30. Juni 1933 wurde er vorzeitig aus dem Schuldienst entlassen[201], trotz seiner Zugehörigkeit zur NSDAP.[202] Verbittert zog er 1934 mit seiner Familie nach Ochtmissen nahe Lüneburg, zumal der Bruch mit der Hamburger Künstlerschaft endgültig vollzogen war. 1937 ließ er sich dann in Lüneburg nieder (Salzstraße 20, dann Soltauer Chaussee 77), wo seine von Bodenständigkeit und Deutschtum kündenden Bilder gekauft und geschätzt wurden.

Trotz Rehabilitierung 1946[203] stand Arthur Illies dem NS-Regime ideologisch sehr nahe, was den Blick auf seine Künstlerpersönlichkeit letztendlich trübt. Arthur Illies hat einen umfangreichen Werknachlass hinterlassen, der seit Beginn der 80er Jahre wieder verstärkt in Ausstellungen in Hamburg und Norddeutschland gezeigt wurde, nachdem es in den 50er und 70er Jahren einzelne Projekte gegeben hatte.[204]

Julius Wohlers

---

[198] Meyer-Tönnesmann 1989 I, S. 125-134, 134 sowie Meyer-Tönnesmann 1989, S. 7-26, S. 24

[199] So war A. Illies mit 59 Bildern an der „Sonderausstellung Fritz Höger, Arthur Illies, Hans Wagner (Hamburg) beim Amt für Kunstpflege beim Beauftragten des Führers für die gesamte geistige und weltanschauliche Erziehung der NSDAP“ (so der Katalogtitel) in der NS-Kulturgemeinde Tiergartenstraße 21a in Berlin beteiligt. Es folgten bis 1943 mehrere Beteiligungen im „Haus der Kunst“ in München. 1940 fand in Lüneburg eine Ausstellung mit 77 Werken statt. 1933/34 hatte Illies am Wettbewerb zur Umgestaltung des Lübecker Holstentorplatzes als „NSDAP-Forum“ mit „unfassbaren“ Entwürfen teilgenommen. – (siehe Archiv St. Annen-Museum Lübeck) – Meyer-Tönnesmann 1989, S. 7-26, S. 22-25

[200] Brief Arthur Illies an Ernst Eitner v. 29.5.1933, zit. bei Meyer-Tönnesmann 1989, S. 125-134, hier S. 134: „Innerhalb der Kollegenschaft in der Schule hat ja allerdings auch nie ein innerer Zusammenhang bestanden...Und ich habe einfach meinen Hut genommen und bin gegangen, wie sonst auch...“

[201] Der damalige Direktor Maetzig befürwortete das Ausscheiden aus dem Amt, im Interesse jüngerer Kollegen. – vgl. Dokument Maetzig v. 5.7.1933, abgedr. bei Meyer-Tönnesmann 1989, S. 125-134

[202] A. Illies gehörte ab Mai 1933 der NSDAP an (hs. Eintragung v. A. Illies) – Personalbogen v. 29.6.1949 Archiv HfBK HH

[203] Siehe Rehabilitierungsgutachten von Hugo Sieker an Robert Lind v. 11.12.1946 – Sieker, Hugo: Freunde im Blitzlicht, ms. Ms. Hamburg 1974 – StA HH 622-1 Sieker NL Hugo Sieker Bd. I/19, zit. bei Meyer-Tönnesmann 1985, S. 57 dort Anm. 142

[204] Zu Werkausstellungen und Besitz in Museen Norddeutschlands siehe – Meyer-Tönnesmann 1985, S. 53, 54, 58, 59 sowie Anm. 136 auf S. 349; vgl. auch Meyer-Tönnesmann 1989, S. 7-26, 26

Ernst Julius Christoph Wohlers wurde am 31.10.1867 in Hamburg geboren.[205] In Altona besuchte er 1876 bis 1885 das Realgymnasium. 1886 ließ er sich an der Berliner Kunstakademie ausbilden, u.a. bei Prof. Hans Meier, der die Radierklasse leitete. Es folgten Studien in Kopenhagen bei dem dänischen Maler Peter Alfred Schou (1844-1914), mit dem Wohlers Freundschaft verband und der ihn künstlerisch nachhaltig geprägt hat.[206] Wieder in Hamburg malte Julius Wohlers in den Sommermonaten ab 1892 viel im Alten Land, in der Umgebung von Himmelforten, Stade und Estebrügge. Jene Arbeiten stellen den Großteil seines Werkes dar. 1897 gehörte er mit zu den Gründungsmitgliedern des Hamburgischen Künstlerclubs. Angeregt durch seinen Malerkollegen und Freund Alfred Mohrbutter, insbesondere aber Justus Brinckmann, entwarf er in den Jahren 1896 bis 1901 Motive für Bildteppiche[207], die in der 1896 eröffneten Scherrebeker Webschule webtechnisch umgesetzt wurden – einer Einrichtung, von der wesentliche Leistungen zur Bildteppichkunst während der Jugendstilbewegung ausgingen.[208]

Seine Anstellung als Hilfslehrer[209] an der Hamburger Kunstgewerbeschule am 13.3.1901 ging auf Fürsprache Alfred Lichtwarks zurück, der ihn wegen seiner graphischen Fähigkeiten schätzte. Von Lichtwark hatte Julius Wohlers bereits zahlreiche Aufträge für Porträtradierungen erhalten, in der Hoffnung einer Wiederbelebung der hamburgischen Bildniskunst. In der Folge waren Porträts der Hamburger Pastoren von Broecker, A. W. Hunzinger, H. M. Sengelmann, einiger Staatsbeamter wie Landgerichtspräsident J. Engel (vor 1916), ferner von Justus Brinckmann (um 1915) sowie Baurat Manfred Semper (1837-1913) mit Ehefrau (vor 1916) entstanden.[210] Diese frühen graphischen Arbeiten zählen neben den erwähnten Graphiken von Arthur Illies mit zu den besten Ergebnissen ihrer Zeit in Deutschland, da sie

[205] Die Eltern waren Johann Christopher Wohlers und Minna Elisabeth Wohlers, geb. Dameck.

[206] „...doch verdanke ich meine Ausbildung ausschließlich dem bekannten dänischen Maler P. A. Schou, Kopenhagen, derzeit in Hamburg." – Brief Ernst Rump an Julius Wohlers v. 20.8.1911 im StA HH 622-2/53 NL Ernst Rump, zit. bei Meyer-Tönnesmann 1985, S. 352 in Anm. 190; Schou, der anfangs in Hamburg eine kleine private Malschule unterhielt, und Wohlers verband eine enge Freundschaft und so hatte Wohlers in seinem Atelier zahlreiche Bilder des dänischen Malers hängen. – Beck, Franz: Julius Wohlers – ein Maler auch des niederelbischen Raumes, in: Stader Jahrbuch, hg. v. Hans Wohltmann, Stade 1956, (Stader Archiv – Neue Folge H. 46), S. 193-207, S. 196

[207] Anlass war ein 1885 von J. Brinckmann gehaltener Vortrag über alte schleswigsche und skandinavische Webkunst – Meyer-Tönnesmann 1985, S. 74; zu den Entwürfen von J. Wohlers – Schlee, Ernst: Scherrebeker Bildteppiche, Neumünster 1984, S. 304 (umgesetzt wurden dort auch Entwürfe von H. v. de Velde, Heinrich Vogeler, Bruno Paul, W. v. Beckerath, Anton Azbé sowie den Hamburger Malern Jean Paul Kayser und Alfred Mohrbutter); vgl. auch Howaldt, Gabriele: Bildteppiche der Stilbewegung, Darmstadt 1964, (Schriftenreihe der Hessischen Museen, Kunst in Hessen und am Mittelrhein 4)

[208] Eröffnung der Schule für Kunstweberei 1896 im Dorf Scherrebek (Nordschleswig) unter Leitung von Maria Brinckmann (Tochter von Justus Brinckmann). Die Bildteppiche waren stark vom Jugendstil beeinflusst. (Literaturhinweise siehe Meyer-Tönnesmann 1985, S. 352 Anm. 192 u. 193); vgl. auch Ausst.-Kat.: Bildteppiche der Webschule in Scherrebek 1896-1902, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schleswig 1959

[209] J. Wohlers übernahm anfangs den Unterricht des ausscheidenden Prof. Heinrich Hohle im Aquarellieren. Schreiben Prof. Richard Meyer an den Schulrat v. 20.10.1906 – Archiv HfBK HH

[210] Meyer-Tönnesmann 1989, S. 125-134, 127; zu den Porträtradierungen vgl. – Ausst.-Kat.: Meyer-Tönnesmann: Julius Wohlers 1867-1953. Gemälde und Grafik, Hamburgische Landesbank, Altonaer Museum, o. O. u. J. (1995), S. 30-33

sich abhoben von der meist akademisch und konventionell gefärbten Graphik deutscher Radiervereine.[211]
Um 1906 unterrichtete der Künstler eine Klasse von 33 Schülern.[212] Da um 1914/16 zu den Lehrfächern an der Schule Anatomie, Figürliche Malerei und Studien im Museum für Kunst und Gewerbe gehörten, ab 1917 zusätzlich allgemeines Zeichnen und Malen, ist anzunehmen, dass Wohlers zusammen mit Illies in diesen Bereichen tätig war.[213] Nach dem Ersten Weltkrieg begründete Wohlers mit begabten Schülern regelrecht eine „Schule". Beide Maler vermittelten ihren Schülern aber schwerpunktmäßig „das künstlerische Malhandwerk auf der Basis des sogenannten „Hamburgischen Impressionismus", einer hellkoloristischen Malweise, die das Gegenständliche des Bildes zum Träger der tonigen malerischen Werte hat."[214], wie auch in den eigenen Bildern von Julius Wohlers in jenen Jahren seiner Lehrtätigkeit sichtbar ist. Die an Natur und Gegenstand gebundene Malweise, die ihren Ursprung in der Freilichtmalerei des Hamburgischen Künstlerclubs von 1897 hat, zeigt sich nach 1907 vorwiegend in Aktdarstellungen, Stillleben und Landschaften, Interieurs und Bildnissen, denen Carsten Meyer-Tönnesmann „zunehmend gesteigerte Leuchtkraft in der Farbgebung und ein ausgeprägtes Formgefühl"[215] zugeschrieben hat. Neben der Vermittlung eines soliden Handwerks befähigte Wohlers seine Schüler, stets auch eigenständige Seh- und Ausdrucksweisen zu entwickeln.

Gustav Schiefler (1857-1935) bezeichnete Wohlers als sehr verschlossen und als eine Person, die kein Aufheben von sich machte und dieses auch nicht durch andere wünschte. An der Kunstgewerbeschule soll er „still, aber segensreich gewirkt haben."[216] Ernst Barlach, mit dem Wohlers Freundschaft verband, wie übrigens auch mit Leopold von Kalckreuth, dem dänischen Dichter Holger Drachmann sowie den Bildhauern August Gaul und Karl Garbers, charakterisierte die Persönlichkeit des Künstlers wie folgt: „...Wohlers ist der Alte, langbeinig, hochschultrig, grade, normannisch-germanisch. Hecht im Hamburger Künstlerkarpfenteich ...mit dem alten Ideal von Anstand, Ehrlichkeit und doch auch Beschlagenheit und Tüchtigkeit. Alles abschätzend, nicht mehr so unentwegt antisemitisch wie früher, odysseusschlau und eigentlich nur nach schärferem Trunk anschmiegsam..."[217]

[211] Junge (1986), S. 93-103, 97
[212] Dokument Richard Meyer v. 24.10.1906 – Archiv HfBK HH
[213] Wohlers übernahm u.a. vertretungsweise den Unterricht für Illies. Dok. v. 11.9.1915, 13.1.1916, 31.3.1916; Dok. v. 1917-1919 – Archiv HfBK HH
[214] Meyer-Tönnesmann 1985, hier S. 73, 73-78 sowie zur Wohlers-„Schule" – Ausst.-Kat.: Meyer-Tönnesmann, Julius Wohlers 1995, S. 3
[215] Meyer-Tönnesmann 1985, hier S. 78
[216] Schiefler 1985, hier S. 116
[217] Droß, Friedrich (Hg.): Barlach, Ernst: Die Prosa, München 1976, hier S. 326; vgl. auch Briefe von E. Barlach an Paul Theodor Hofmann, Karl Dehmann, Friedrich Schult – zit. bei Meyer-Tönnesmann 1985, S. 353 dort Anm. 201

Bei seinen Schülern[218] war Julius Wohlers sehr beliebt. Fiedler mochte ihn sogar lieber als Illies. Ein Grund dafür könnte u.a. die Tatsache gewesen sein, dass sich der Künstler und Lehrer aus dem Ausstellungsbetrieb zeitweilig zurückzog, um den Schülern nicht konkurrierend im Wege zu sein, wie sich der Hamburger Maler und ehemalige Wohlers-Schüler Heinrich Rode (1905-1983) erinnerte.[219] Für Franz Beck war es ein „Glücksfall, Prof. Wohlers zum Lehrer zu haben. Nie hat er Nachahmer gebildet, sondern selbständige Maler...Sehen und empfinden lernen war wichtiger als effektvolle Ideen zu züchten.“[220] Das bekräftigte auch die Hamburger Malerin Elsa Haensgen-Dingkuhn. Für sie war es wichtig, dass Wohlers nie in die Arbeiten seiner Schüler hineinkorrigierte.[221] Seine Devise lautete: „Das wichtigste bei der Malerei ist die Natur und dann die alten Meister…Einfachheit und Klarheit“[222].

Auch für Wohlers verliefen die Jahre an der Kunstgewerbeschule nicht ohne Spannungen. Er fühlte sich in den ersten Jahren benachteiligt, weil auswärtige Kollegen wie Czeschka und Luksch sofort feste Anstellungen erhielten. Wohlers, der schon zu einer Kündigung entschlossen war, erwähnte diese Problematik 1906 in seiner Korrespondenz.[223]
Erst 1921 erfolgte seine Ernennung zum Oberlehrer, nachdem er in einem Schreiben vom 17.1.1919 an die Behörde für Gewerbe und Fortbildungswesen die Bitte um Festanstellung geäußert hatte. Er erhielt ein Jahresgehalt und eine vertragliche Anstellung.[224] Im gleichen Jahr, am 27.9.1921, erfolgte die Heirat mit Maria Lewine Beck, der Schwester seines Schülers Franz Beck. 1926 wurde Julius Wohlers vom Hamburger Senat der Professorentitel zuerkannt, was einer adäquaten Würdigung seiner Leistungen entsprach. Neben seiner Lehrtätigkeit an der Kunstgewerbeschule war er Mitglied des Kuratoriums der Hamburger Kunsthalle und Archivar für den Hamburger Künstlerverein. Nach 30 Jahren erfolgreichen Wirkens an der Schule ging er am 30.11.1931 in den Ruhestand.

---

[218] Neben den im Text genannten Wohlers-Schülern zählen weiter: Rudolf Fredderich, Walther Reinke, Werner Bley, Carl Blohm, Paul Bögemann, Wilhelm Tegtmeier, Adolf Wriggers, Fritz Schirrmacher, Walter Kaiser, Herbert Spangenberg, Fritz Düsing, Ernst Odefey, Rolf Böhlig u.a. – Meyer-Tönnesmann 1985, S. 179 sowie Ausst.-Kat.: Meyer-Tönnesmann, Julius Wohlers 1995, S. 34

[219] Mdl. Aussage des ehemaligen Schülers Heinrich Rode – Meyer-Tönnesmann 1989, S. 125-134, hier S. 127

[220] Vgl. Franz Beck, zit. bei Meyer-Tönnesmann 1989, S. 125-134, hier S. 128

[221] Elsa Haensgen-Dingkuhn, in: HH Tageszeitung o. Jg., zit. bei Meyer-Tönnesmann 1989, S. 125-134, hier S. 128; vgl. auch Elsa Haensgen-Dingkuhn anl. einer Jubiläumsausstellung zu Wohlers 75. Geburtstag in der Galerie Commeter im Oktober 1942 – HH Anzeiger Nr. 254 v. 29.10.1942: „Seine Kritik war gründlich...wenn er vor einem in Öl gemalten Akt murmelte: „Ein kleiner Leibl“ oder die Tomaten des Stilllebens als „glühende Kohlen“ bezeichnete.“

[222] HH Anzeiger Nr. 254 v. 29.10.1942

[223] Brief J. Wohlers an Minna Wohlers v. 27.11.1906, erwähnt bei – Meyer-Tönnesmann 1989, S. 125-134, hier S. 128

[224] Schreiben J. Wohlers an die Behörde für Gewerbe und Fortbildungswesen v. 17.1.1919 u. Dok. v. 12.5.1919 – Archiv HfBK HH; Wohlers erhielt die Ernennung zum Oberlehrer ab 1.8.1921, Eid v. 18.10.1921 u. Dok. v. 30.7.1921 – Archiv HfBK HH

Während Wohlers bei seinen Kollegen anerkannt war, blieb sein Verhältnis zu den Vorgesetzten Richard Meyer und ab 1931 Max Sauerlandt (bis 1933) äußerst distanziert. Bereits pensioniert, verkannte er noch immer Max Sauerlandts Bemühungen um die moderne Kunst, sprach von „lächerlichen expressionistischen Stümpereien“ und beleidigte ihn hochgradig als „ein besonders unverschämter, dummer Patron.“[225] Weiter hieß es in dem Brief an seinen Neffen Wilhelm Möller 1933: „Er (M. Sauerlandt) hat mir die letzten Jahre an der Schule nach Kräften verdorben oder es jedenfalls versucht.“[226]
Wohlers sah sich Zeit seines Lebens künstlerisch dem Impressionismus und damit der Tradition des Hamburgischen Künstlerclubs von 1879 verpflichtet und konnte Veränderungen innerhalb der Hamburger Kunstszene nicht mehr objektiv einordnen.

Nach dem Zweiten Weltkrieg kam Wohlers wegen seiner nationalen Gesinnung in Schwierigkeiten. Während des Entnazifizierungsverfahrens bekundete er 1946 gegenüber der Hamburger Kulturverwaltung schriftlich, dass er während der NS-Zeit „nicht der NSDAP irgendwie angehörte“.[227] Im Alter von immerhin 77 Jahren versuchte er in Königreich bei Hamburg künstlerisch einen Neuanfang. Ein Großteil seines Werkes war im Hamburger Atelier am Mundsburger Damm 65 während des großen Bombenangriffs 1943 verbrannt. Nur wenige der frühen Arbeiten aus der Zeit um 1900 befinden sich heute in Hamburger Museen sowie in Schleswig-Holstein.[228]
Fast erblindet starb Wohlers am 4.9.1953 in Königreich. Im Nachruf hieß es: „Seine Lehren, seine Persönlichkeit und seine aufrechte Haltung wurden sogar von Künstlern aus dem „anderen Lager“ respektiert. So bekannte sich z.B. Ernst Barlach gerne zu Wohlers als zu einem „wahren Freunde“„[229].

Das Frühwerk in der ersten Hälfte der 20er Jahre
Der Erste Weltkrieg hatte vorerst keinen Einfluss auf Fiedlers Ausbildung an der Kunstgewerbeschule. Da er noch nicht im wehrpflichtigen Alter war, konnte er in aller Ruhe an der Schule weiter studieren. Doch war der Unterricht stark eingeschränkt, da laut Gustav Schiefler fast alle männlichen Schüler und viele Lehrer „ins Feld“[230] gezogen waren.

[225] J. Wohlers verließ den Schuldienst mit dem Datum vom 30.11.1931 – Dok. v. 19.9.1931 Archiv HfBK HH; Brief J. Wohlers an Wilhelm Möller nach Himmelpforten v. 1933, zit. bei Meyer-Tönnesmann 1989, S. 125-134, hier S. 128
[226] Brief J. Wohlers an Wilhelm Möller nach Himmelpforten v. 1933 – ebenda, S. 125-134, hier S. 128
[227] Meyer-Tönnesmann 1989, S. 125-134, hier S. 126 sowie Dok. v. 8.3.1946 Archiv HfBK HH; Meyer-Tönnesmann 1985, S. 77
[228] Vgl. Meyer-Tönnesmann 1985, S. 77-78 (HH KH: Gemälde „Tischlerwerkstatt“ vor 1904, Inv.-Nr. 1730, 22 Blatt Graphik (hauptsächlich Radierungen); Altonaer Museum: 16 Bilder aus dem NL Franz Beck (alle ca. 1920-1931); Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schleswig: 10 Gemälde aus dem NL Maria Wohlers (1920-1933), Inv.-Nr. 1979/324-333; in norddt. Privatbesitz: 72 Gemälde)
[229] HH Anzeiger v. 7.9.1953
[230] Schiefler 1985, hier S. 533

Im sogenannten Grundkurs entstand im Mai 1917 das **PORTRÄT EINES ALTEN MANNES MIT HANDSTOCK** (WV Z), ausgeführt in schwarzer Kreide auf Bütten. Es handelt sich dabei um das erste nachweisbare Porträt, neben wenigen Radierungen aus der Frühzeit an der Kunstgewerbeschule. Mit flottem bewegtem Strich zeichnete der 17-Jährige einen nach links gewandten, offensichtlich sitzenden, älteren Mann, der mit beiden Händen den Griff seines vor dem Körper stehenden Handstocks umfasst. Der mit gekrümmtem Rücken Sitzende ist in einen schweren Mantel gehüllt. Die Dynamik der Linie setzt sich fort in den Stirnfalten, den Wellen des vollen Haarschopfes, beim gekräuselten starken Barthaar und in den Mantelfalten. Der alte Mann wirkt leicht in sich gekehrt, beobachtend und nachdenklich. Laut Inventarnummer 1917/499 gelangte die Zeichnung offenbar noch im Entstehungsjahr 1917 in den Besitz der Hamburger Kunsthalle, wozu sich allerdings keine näheren Angaben finden.

Im gleichen Jahr entstand die Radierung mit dem Titel **DIE ANGST** (1917) (WV R 1) – zugleich die erste nachweisbare Radierung Fiedlers überhaupt. Das Blatt stellt den Beginn einer Munch-Rezeption in Fiedlers frühem Oeuvre dar, lässt es doch auf die Kenntnis von Edvard Munchs (1863-1944) Bild „Die Angst“ von 1894 (Munch-Museum Oslo) und die zugehörigen Lithographien sowie Holzschnitte schließen.[231] Ebenso sind hier Munchs Gemälde „Geschrei“ 1893 (Nationalgalerie Oslo) – welches Arne Eggum „...als Abbild der Angst des Kulturmenschen vor der Wirklichkeit“[232] bezeichnet hat – und die sich darauf beziehenden Druckgraphiken[233] zu nennen.

Fiedler zeigt eine Frau mit wehendem Haar, in gekrümmter Haltung aus dem Bett flüchtend, welches unter der Schräge einer kleinen Dachkammer steht. Die Raumkonturen sind im Auflösen begriffen. Die bedrohlich wirkende Szene ist bis ins Irreale gesteigert. Unklar bleibt das auslösende Moment. Es geht hier, wie bei Munch, um die Darstellung von Gefühlen wie Unbehagen und Unruhe bis zur Panik gesteigert. Als bildnerische Mittel graphischen Arbeitens erprobte der junge Fiedler das Gegeneinandersetzen und Steigern von Hell/Dunkel-Werten mittels der Linie und ihren Möglichkeiten bis zur wirren Verdichtung, auffallend ähnlich den Schattenpartien in Munchs Radierung „Pubertät“ (1902)[234]. Auch spielt die Körpersprache eine Rolle. Die Methoden konnte Fiedler bei Munch eingehend studieren. Dort tauchen bleiche erschrockene Gesichter auf oder Jemand, der einen Schrei ausstoßend sich die Hände zum Kopf führt. Wellenlinien assoziieren wankenden Boden und gerade Linien eines Brückensteges schaffen einen gewaltigen diagonalen Raumeinfall.

[231] Vgl. Woll, Gerd: Edvard Munch. Werkverzeichnis der Graphik, München 2001, Nr. 63 („Angst“ 1896, Litho), Nr. 93 („Angst“ 1896, farb. Holzschnitt), Nr. 542 („Panik“ 1915, Holzschnitt), Nr. 514 („Angst“ 1916, Litho)

[232] Eggum, Arne: Geschrei, in: Ausst.-Kat.: Weisner, Ulrich (Hg.): Edvard Munch. Liebe, Angst, Tod. Themen und Variationen, Zeichnungen und Graphik aus dem Munch-Museum Oslo, Kunsthalle Bielefeld o. J. (1980), S. 189-190, hier S. 189

[233] Woll 2001, S. 68-69 Nr. 38 („Das Geschrei“ 1895, Litho)

[234] Woll 2001, Nr. 186

Oskar Kokoschka äußerte, Munchs Größe läge darin, dass er es geschafft hat, die panische Angst, die unter und hinter dem sogenannten Fortschritt lag, zu diagnostizieren.[235]

Im Jahr darauf schuf Fiedler die Blätter **DIE WUT** 1918 (WV R 2) und **DIE BEGIERDE** 1918 (WV R 3), in denen er sich weiter mit Munch auseinandersetzte. Beide Titel der Radierungen zeigen an, dass es erneut um die künstlerische Darstellung von Emotionen bzw. starken inneren Erregungen geht. Eine voluminöse unbekleidete Figur stampft im Blatt DIE WUT mit den Beinen auf einem Berg herum, der aus lauter Menschen in unterschiedlichen Körperhaltungen besteht. Dieses zentrale Bildmotiv eines Menschenberges von unbekleideten Gestalten hat Fiedler von Munch übernommen, der 1909 das Ölbild „Der Menschenberg" (Munch-Museum Oslo) malte und 1916 (?) eine gleichnamige Lithographie schuf.[236]
In der Radierung BEGIERDE (1918) zeigt Fiedler den Blick in ein Zimmer, in dessen Mitte eine an die Wand gerückte dunkle Kommode steht. Vom rechten Bildrand diagonal zur unteren Bildmitte zeigen die entblößten Beine eines liegenden Frauenkörpers, die sich zugleich als Schatten auf dem Fußboden spiegeln. Vom linken Blattrand wehen lange Vorhänge wie vom Wind aufgeblähte große Segel in das Zimmer. Die Qualität des Blattes besteht vor allem in der erzeugten Dynamik, die hervorgerufen wird durch eine diagonale Raumwirkung der Linie, ihren ständigen Richtungswechsel, ihre Verdichtung und Auflösung, gleich einem Strudel, in dem sich der Betrachter verfängt.
Zwei Jahre später griff Fiedler das Thema erneut auf, wechselte jedoch die druckgraphische Technik, wie die Lithographie DIE BEGIERDE (1920) belegt. Dabei übernahm er fast vollständig die Bildkomposition bzw. Bildmotive von Munchs Radierung „Der Tag danach" (1895): die auf einem Bett oder Diwan ausgestreckt liegende Frau im linken oberen Bildteil und den runden Tisch mit Weinflaschen und Gläsern im Bildvordergrund rechts. Die Komposition wirkt insgesamt statischer, der Bildaufbau bleibt in einer horizontalen Schichtung. Während bei Munch die Liegende durch ihre Präsenz das Bildformat nahezu ausfüllt, verschob Fiedler die Beziehungen zwischen Raum, Figur und Tisch. Trotz Übernahme der Grobkonstellation ist im Vergleich zu Munch eine andere Gefühlsregung dargestellt, auf die auch der Bildtitel hinweist. Auch ist Fiedlers Frauendarstellung radikaler in der Freizügigkeit. Dass Munchs Graphik von 1895 „Der Tag danach" Fiedler als Vorbild diente, ist nicht außergewöhnlich, denn bereits die Brücke-Künstler kannten jene Radierung, einschließlich der Gemäldefassung, wie Erich Heckels Holzschnitt „Liegende Frau" von 1907[237] belegt, womit sehr direkt der Anbruch einer neuen Zeit markiert worden ist.

---

[235] Eggum, Arne: Angstgefühl, in: Ausst.-Kat.: Weisner (Hg.), Edvard Munch (1980), S. 177-186, 178; Moen, Arve: Edvard Munch. Seine Zeit und sein Milieu. Ein Bildwerk, München o. J. (Orig. Edvard Munch. Samtid og Miljo. Et Billeverk)
[236] Vgl. Woll 2001, S. 364 Nr. 604 („Der Menschenberg" 1916?, Litho) sowie Ausst.-Kat.: Heller, Reinhold: Edvard Munch. Leben und Werk, München 1993, S. 124 Nr. 87 (s/w Abb.) („Der Menschenberg" 1909, Öl a. Lwd., 29,8 x 41,9 cm, Munch-Museum Oslo)
[237] Ausst.-Kat.: Zdenek, Felix (Hg.): Erich Heckel 1883-1970. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Graphik, Haus der Kunst München, Folkwang-Museum Essen, München 1983, S. 49 (Abb. 18)

Munch-Graphik war wiederholt in den Jahren während des Ersten Weltkrieges 1915 und 1916 in der Hamburger Kunsthandlung Commeter in der Hermannstraße ausgestellt gewesen. Wahrscheinlich sah Fiedler dort 1916 auch Munchs Graphiken zum Thema Angst. Ganz sicher sah er aber die vom Frauenbund zur Förderung der deutschen bildenden Kunst veranstaltete Munch-Ausstellung 1918, wie aus seiner Werkproduktion noch im gleichen Jahr und im Jahr darauf zu schließen ist.[238]

Großes Interesse an Munchs Graphik bestand in Deutschland bereits vor dem Krieg. Im Zeitraum 1902 bis 1914 hatte aufgrund der gestiegenen Nachfrage eine regelrechte Massenproduktion an Munch-Graphik eingesetzt. Munch war als Graphiker eigentlich Autodidakt, besaß aber Kontakte zu guten professionellen Druckern. Der Hamburger Jurist Gustav Schiefler, der bei dem Lübecker Augenarzt Dr. Max Linde 1902 auf Munchs Druckgraphik aufmerksam geworden war, schätzte insbesondere die Radierungen: „...der stärkste, ich kann wohl sagen aufregendste Eindruck, den ich je von Werken der Gegenwartskunst empfangen habe.“[239]. Schiefler, der sich fortan für Munch einsetzte und selbst schon früh, gleich 1903, die Ölbilder „Weiblicher Akt“ (Staatsgalerie Stuttgart) und „Tannenwald im Schnee“ (Kunsthalle Hamburg) erworben hatte, daneben Munch 1908 Porträt saß (Privatbesitz USA), erstellte das 1907 und 1927 in zwei Bänden erschienene Graphik-Werkverzeichnis[240], vermittelte Kontakte zu Hamburger Sammlern und trug selbst eine umfangreiche Graphiksammlung zusammen. Um 1920 befanden sich mindestens 200 Graphiken von Munch und 15 seiner Gemälde in Hamburger Privatbesitz.[241]
In Deutschland folgte nach einer Teilnahme Munchs an der Internationalen Kunstausstellung im Münchner Glaspalast 1891 die erste Einzelausstellung des Norwegers 1982 in Ber-

[238] Munch war 1891 erstmalig in Hamburg, wo er in der Kunsthalle von Böcklins Bild „Der heilige Hain“ beeindruckt war. 1894 Ausstellung im Kunstsalon Louis Bock & Sohn, 1903 Ausstellung bei Paul Cassirer. Besuch bei Lichtwark, der eine ablehnende Haltung einnahm. 1905-1907 Vertrag mit Commeter. 1907 Bekanntschaft mit Erich Heckel und Emil Nolde. Zur Munch-Rezeption in Deutschland vgl. – Nestegaard, Jutta: Munch-Ausstellungen in Deutschland von 1891 bis 1927, in: Ausst.-Kat.: Munch und Deutschland, Hypo-Kunsthalle München, Hamburger Kunsthalle, Nationalgalerie Berlin, Stuttgart 1994, S. 255-260. Zu den genannten Munch-Ausstellungen 1916 und 1918 waren die Kataloge nicht vorhanden, so dass die damals ausgestellten Werke nicht recherchierbar sind.
[239] Tagebucheintrag Schieflers v. 11.10.1902 in: Eggum, Arne (Hg.): Edvard Munch – Gustav Schiefler, Briefwechsel 1902-1914, Bd. I, Hamburg 1987, hier S. 37; Woll, Gerd: Munchs Graphik in Deutschland. Vom Zustandsdruck zur Massenauflage, in: Ausst.-Kat.: Munch und Deutschland 1994, S. 46-57; vgl. auch Glaser, Curt: Edvard Munch als Graphiker, in: Kunst und Künstler, XI. Jg., H. 11, 1913, S. 570-578
[240] Schiefler, Gustav: Verzeichnis des graphischen Werks Edvard Munchs bis 1906, Berlin 1907; Ders.: Edvard Munch. Das graphische Werk 1906-1926, Berlin 1927; Eine Munch-Monographie lag bereits seit 1894 vor – Przybyszewski, Stanislaw u.a.: Das Werk des Edvard Munch, Berlin 1894; vgl. auch Linde, Max: Edvard Munch und die Zukunft, Berlin 1902
[241] Woesthoff 2001, S. 69-73, hier S. 71-72; Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 45-47; Frühe Erwerbungen tätigten der RA Richard Robinow, die Kaufleute Carl Felix Elkan und Henry Percy Newman – vgl. Pucks, Stefan: „Und die Deutschen begannen, mich kräftig zu unterstützen“. Edvard Munchs Förderer in Deutschland, in: Ausst.-Kat.: Munch und Deutschland 1994, S. 91-99, 94

lin, die einen Skandal nach sich zog.[242] Munch selbst hatte sein Konzept wie folgt formuliert:
„...keine Interieurs sollen mehr gemalt werden, keine Menschen die lesen, keine Frauen, die stricken. Es müßten lebendige Menschen sein, die atmen und fühlen, leiden und lieben.“[243]
Sein großes Thema war stets die künstlerische Auseinandersetzung mit der Tiefgründigkeit des menschlichen Daseins und Seelenlebens. Will Grohmann bemerkte 1956: „Munch brachte das Menschlich-Allzumenschliche und Triebhafte in das Weltbild der Malerei. Noch vor Freud beschäftigte er sich mit psychologischen, psychiatrischen und neurotischen Zuständen, mit Grenzsituationen, Angst, Liebe und Tod, mit dem Unbewußten, mit Träumen und Wachtraum.“[244] Stilistisch strebte Munch nach vereinfachten Ausdrucksformen und vor allem setzte er die Bildmittel völlig autonom ein, was den Aufruhr bewirkt hatte.[245]
Erst mit der Sonderbundausstellung 1912 in Köln wurde Munch „in den Rang von van Gogh, Gauguin und Cézanne erhoben und damit zu einem der vier maßgeblichen Wegbereiter der Moderne erklärt.“[246]

Dass von Munch und seinem Werk eine große Anziehungskraft ausging, ist unumstritten. Gustav Pauli erinnerte sich: „Der schlanke nicht sehr große Mann mit dem auffallend schönen Kopfe ist mir als die Verkörperung des Künstlers erschienen, der als der Sendbote einer höheren Schöpfermacht in die Erdenwelt versetzt wurde. Gleichgültig gegen alles, was für den gewöhnlichen Sterblichen das Wichtigste ist und bleibt, mußte er eben diesen Gewöhnlichen als ein bedauernswerter Tor erscheinen, bis sie sich durch seinen Erfolg kopfschüttelnd belehren ließen. Ihn selbst hat dieser Erfolg nur befreit, indem er es ihm ermöglichte, die nicht sehr ausschweifenden Wünsche zu befriedigen. Jetzt kann er reisen und leben wie er mag; verändert ist er darum nicht im mindesten. Als ein ewiges Kind, hellsichtig und innerlich unerschöpflich reich, nach außen hilflos und verträumt, zieht er seine Bahn....Dieses in einem Zuge Vollenden ist typisch für Munchs Art. Es wahrt seinem Bilde die Frische der ersten Inspiration. Gleichsam durchsichtig – vom ersten bis zum letzten Strich deutlich – steht solch ein Gemälde vor uns. Die Voraussetzung dafür ist allerdings eine ungewöhnliche Sicherheit. Zeichnen und malen sind bei ihm eins...“[247]

---

[242] Eröffnung am 5. 11.1892 im Verein Berliner Künstler im Architektenhaus Berlin Wilhelmstraße 92. Am 12. Nov. vorzeitige Schließung. Vgl. Kampf, Indina: „Ein enormes Ärgernis“ oder: Die Anarchie in der Malerei. Edvard Munch und die deutsche Kritik 1892-1902, in: Ausst.-Kat.: Munch und Deutschland 1994, S. 82-90; Kneher, Jan: Edvard Munch in seinen Ausstellungen zwischen 1892 und 1912. Eine Dokumentation der Ausstellungen und Studie zur Rezeptionsgeschichte von Munchs Kunst, Worms 1994, (Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft 44)
[243] Edv. Munchs Tagebuchaufzeichnung 1889, zit. n. Olbrich, Harald (Hg.): Geschichte der deutschen Kunst 1890-1918, Leipzig 1988, S. 97
[244] Grohmann, Will: Schmidt-Rottluff, Stuttgart 1956, hier S. 16
[245] Schneede, Uwe M.: Das kranke Kind. Arbeit an der Erinnerung, Frankf./M. 1984 (Reihe kunststück Fischer Taschenbuch Verlag)
[246] Schneede, Uwe M.: Eine der Säulen moderner Malerei. Munch auf der Sonderbundausstellung in Köln, in: Ausst.-Kat.: Munch und Deutschland 1994, S. 100-101, hier S. 100
[247] Pauli 1936, S. 374-378, hier S. 374-375 u. S. 377

Ein hervorragendes handwerkliches Können, Magie und eine Unmittelbarkeit im Ausdruck seiner Bilder sieht die neuere Forschung als wesentlich an, wenn es um die Vorbildrolle Munchs für die nachfolgenden Künstlergenerationen geht.[248] Dass sich die Künstler der Dresdner Brücke an Munchs Werk orientiert haben, gilt durch die Forschung als gesichert. Als sehr früh wird Munchs Einfluss auf die Graphik der Brücke gesehen, hingegen auf die Malerei erst ab 1908.[249]
Munchs Präsenz auf dem deutschen Kunstmarkt sowie in den Ausstellungen zunächst bis Kriegsende sowie Anfang der 20er Jahre beeinflussten darüber hinaus schließlich auch die Lehre an der Hamburger Kunstgewerbeschule, wie Fiedlers Radierungen belegen. Zu Fiedlers Zeit gehörte Munch aber längst nicht mehr zur Avantgarde, denn seit der Berliner Skandalausstellung waren immerhin 26 Jahre vergangen. Bereits 1912 sah Munch sich selbst in Gegenwart der europäischen Moderne auf der Sonderbundausstellung als „ein verblichener Klassiker".[250]
Für Arnold Fiedler bildeten die ersten Anleihen bei Munch Anfang der 20er Jahre den Auftakt für eine vertiefende Auseinandersetzung bis hinein in die 30er Jahre.

Erste Ausstellungsbeteiligung (1918)
Frühe bis 1918 entstandene Arbeiten Fiedlers, hauptsächlich wohl Graphik, darunter Porträts, waren nach Mitteilung des Künstlers 1918 in der Galerie Lüders in den Colonaden 24-28 ausgestellt.[251] Ein genauer Zeitraum der Ausstellung ließ sich jedoch nicht nachweisen. Der Kunsthändler und Maler Peter Lüders (1872-1945)[252] engagierte sich nach dem Ersten Weltkrieg für expressionistische Kunst und handelte mit Künstlern wie Carl Hofer, Otto Dix, Xaver Fuhr, Christian Rohlfs, Ernst Barlach, Kolmar sowie Künstlern der Hamburgischen Sezession, aber auch mit Malerfreunden wie Rudolf Höckner. Im Falle Fiedler zeigt sich seine Offenheit für Arbeiten der Kunststudenten. Die Galerie Lüders war in den 20er Jahren eine der zahlreichen Ausstellungsorte für Hamburger Künstler, neben den Kunstsalons von Maria Kunde in der Ernst-Merck-Straße 9, von Karl Heumann Stadthausbrücke 13, der Galerien Der Rote Baum und Neue Galerie Hamburg, welche Carl von Salzen unterhielt, desweiteren der Kunsthandlungen Commeter in der Hermannstraße 27 und des Ladenge-

[248] Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 45-46, 46
[249] Werenskiold, Marit: Die Brücke und Edvard Munch, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. XXVIII, H. 1-4, 1974, S. 140-152; Eggum, Arne: Die Brücke und Edvard Munch, in: Ausst.-Kat.: Die Brücke – Edvard Munch, Munch-Museum Oslo, Oslo 1978, S. 13-48; Reinhardt, Georg: Die frühe Brücke. Beiträge zur Geschichte und zum Werk der Dresdner Künstlergruppe Brücke der Jahre 1905-1908, Berlin 1977/78, (Brücke-Archiv 9/10); Eggum, Arne: Edvard Munch und die junge deutsche Kunst nach 1905, in: Ausst.-Kat.: Munch und Deutschland 1994, S. 104-111
[250] Schneede 1994 II, S. 100-1001, hier S. 101
[251] hs. Notiz Fiedlers – NL A. Fiedler
[252] Peter Lüders (1872-1945) entstammte einer alteingesessenen Hamburger Familie. Nach einer landwirtschaftlichen Ausbildung war er als Kaufmann tätig. Er wohnte in Bahrenfeld in der Siedlung Steenkamp, die in den 20er Jahren für ihr Gemeinschaftsleben in Anlehnung an die Lebensreformbewegung berühmt war. – Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 261 dort Anm. 33; Hipp 1989, S. 334

schäfts von Louis Bock & Sohn in den Großen Bleichen 34.[253] In seiner Erscheinung wirkte Lüders als Zigarrenraucher eher bieder gemütlich, konnte aber im Umgang mit Künstlern und Besuchern mitunter unangenehm werden.[254] Lüders malte selbst, z.B. den Hamburger Dom und Segelboote auf dem Fluss – meist stille, beschauliche Bilder auf kleinen Pappkartons, die er dann rahmte. Er bezeichnete sich als Dilettant, malte aus Freude und Leidenschaft, ans Verkaufen der eigenen Bilder dachte er offensichtlich überhaupt nicht. Sein Hauptanliegen aber war es, Kunst unter die Menschen zu bringen. Dabei förderte er gleichzeitig Künstlerkarrieren: „Wie vielen, die zu Ihnen kamen, haben Sie den Weg zum Erfolg gebahnt!“[255], äußerte der Maler Heinrich Ehl in den 20er Jahren.
Für den jungen Arnold Fiedler brachte die Ausstellung angeblich auch Aufträge: „Es kamen einige Leute, die sich malen ließen, für ca. 150 M.“[256], heißt es in handschriftlichen Notizen im Künstler-Nachlass. Weiter soll Gustav Pauli (1866-1938)[257], der ab 1899 die Bremer Kunsthalle geleitet hatte und ab 1914 als Nachfolger Alfred Lichtwarks (1852-1914) an die Hamburger Kunsthalle berufen worden war, laut Fiedler, während der Ausstellung bei Lüders mehrere Arbeiten für die Kunsthalle erworben haben. Das ist teilweise anzuzweifeln. Zwar gelangte Fiedlers Radierung **REVOLUTION** von 1918 (WV R 5) im Entstehungsjahr, bereits unter Paulis Amtszeit, in die Hamburger Kunsthalle, hingegen findet sich eine von Fiedler erwähnte „Aktzeichnung ausgeführt in Rötel für das Kupferstichkabinett“[258] nicht auf der Inventarliste der Hamburger Kunsthalle des besagten Zeitraumes.[259] Weitere Ankäufe durch Gustav Pauli erfolgten erst ab dem Folgejahr 1919 und im Verlauf der 20er Jahre. Da mag dann die Behauptung von Fiedler eher zutreffen, dass Pauli weitere Porträts oder Aktzeichnungen für ca. 50 Mark angekauft haben soll. Tatsächlich sind im Inventarverzeichnis für das Jahr 1919 insgesamt drei Erwerbungen vermerkt sowie für die 20er Jahre sechs Erwerbungen[260], worauf im Einzelnen im fortlaufenden Text hingewiesen wird.

Im wilhelminischen Deutschland gehörte Gustav Pauli neben Hugo von Tschudi in Berlin, Alfred Lichtwark in Hamburg, Max Sauerlandt in Halle und Fritz Wichert in Mannheim, zu den modernen, ja herausragenden Museumsleitern. Sie alle verfolgten damals eine neue

[253] Jaeger, Roland; Steckner, Cornelius: Zinnober. Kunstszene Hamburg 1919-1933, Hamburg 1983, S. 40; Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 220-228
[254] Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 226-228
[255] Ehl, Heinrich: Brief an einen Maler (Lieber Peter Lüders!) in Hamburg, in: Der Kreis, IX. Jg., H. 10, 1932, S. 592-595
[256] hs. Notizen Fiedlers – NL A. Fiedler
[257] Gustav Pauli studierte von 1885 bis 1889 in Straßburg, Leipzig und Basel Kunstgeschichte und Archäologie. Anschließend promovierte er über Bremer Renaissance-Architektur. 1890 Tätigkeit als wissenschaftlicher Hilfsarbeiter am Kupferstichkabinett der Staatlichen Sammlungen Dresden, 1886 Direktor desselben. 1899 Leiter der Kunsthalle Bremen. – Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 599; Betthausen; Feist; Fork 1999, S. 302-304
[258] hs. Notizen Fiedlers – NL A. Fiedler
[259] Siehe hs. Inv.-Verz. HH KH Erwerbungen Arnold Fiedler. Bis 1918 finden sich dort nur die genannten Arbeiten: „Bildnis eines älteren Mannes“ 1917, Zeichnung, Inv.-Nr. 1917/499; „Revolution“ 1918, Radierung, Inv.-Nr. 1918/195
[260] Vgl. weiter hs. Inv.-Verz. HH KH Erwerbungen A. Fiedlers für das Jahr 1919 und die 20er Jahre

Museumspolitik, die stärker auf die Gegenwart und auf überregionale Kunsttendenzen ausgerichtet war. 1911 hatte Pauli das Gemälde „Mohnfeld“ von van Gogh für die Bremer Kunsthalle erworben, was zu Anfeindungen seitens konservativer Kreise und damit zu Streitigkeiten über das Für und Wider moderner Kunst weit über Bremen hinaus geführt hatte.[261] In Bremen als radikal modern verschrien, wurde Pauli in Hamburg schon bald als zu konservativ angesehen, wie er selbst feststellte.[262] Siegfried Salzmann bemerkte kritisch, dass Pauli „in seinen musealen und künstlerischen Auffassungen über die geistigen Errungenschaften des Expressionismus kaum oder gar nicht hinausgegangen“[263] ist.
In Hamburg knüpfte er an Lichtwarks Sammlung zur Kunst des 19. Jahrhunderts an und erweiterte zugleich die moderne Abteilung behutsam, wobei er den Akzent stärker auf die internationale Kunstentwicklung legte. Die Kustoden Carl Georg Heise und Victor A. Dirksen bewogen ihn zum Ankauf von Werken Schmidt-Rottluffs, wenn auch gegen seine persönliche Vorliebe, da seine Neigung der älteren Kunst galt.[264] Den Expressionismus ablehnend, handelte er mehr aus Verantwortung heraus, die sein Amt mit sich brachte, akzeptierte aber mit sicherem Urteil das Beste expressionistischer Kunst.[265] C. G. Heise rechnete ihm den Aufbau der Expressionistenabteilung mit Werken ersten Ranges als hohes Verdienst an.[266] Nach Kriegsende und mit Eröffnung des Kunsthallenneubaus mit seiner Muschelkalkfassade[267] am 30.5.1919 hielt die Moderne dann Einzug. In zwei Sälen waren Expressionisten und deren Vorläufer zu sehen, darunter das von Pauli 1918 erworbene, großes Aufsehen erregende und 1937 beschlagnahmte Gemälde „Der Mandrill“ (1913, Öl a. Lwd., 91 x 131 cm) von Franz Marc (1880-1916).[268] Soweit die verknappten Mittel es Pauli erlaubten, setzte er die Erwerbungen moderner Kunst fort, „Aber er tat es vorsichtig, zögernd, kritisch und nicht mit dem Schwung, den begeisterte Verfechter des Expressionismus gewünscht hätten.“[269]

---

[261] Vgl. Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 599; zu Paulis Amtszeit in Bremen 1899-1914 – vgl. Pauli 1936, S. 147ff
[262] Pauli 1936, S. 344
[263] Salzmann, Siegfried: Gustav Pauli und das moderne Kunstmuseum, in: Junge (Hg.) 1992, S. 235-242, hier S. 235
[264] Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 599
[265] Betthausen; Feist; Fork 1999, S. 303; insbesondere zur Erwerbungspolitik G. Paulis siehe auch – Oppens 1969, S. 86, 89
[266] Oppens 1969, S. 89
[267] Der Kunsthallenneubau mit moderner Oberlichtkonstruktion war noch zu Lichtwarks Zeit nach Plänen von Albert Erbe, später Fritz Schumacher begonnen worden (1912-1921). – Hipp 1989, S. 208; Luckhardt 1994, S. 32-39
[268] Zum Einzug der Moderne unter G. Pauli in der HH HK – Luckhardt 1994, S. 40-46, 4 sowie zur Hängung des Bildes „Der Mandrill“ von F. Marc vor 1934 zusammen mit Schmidt-Rottluffs „Oldenburger Landschaft“ und Alexander Kanoldts „Schwäbische Alb“ sowie „Calla“ – Luckhardt 1994, S. 44 (s/w Abb.); vgl. auch – Pauli, Gustav: Führer durch die Galerie der Kunsthalle zu Hamburg. Die Neueren Meister, Band 1, Hamburg 1924, S. 210-212; Pauli, Gustav: Franz Marc. Der Mandrill, Hamburg 1931 (Kunsthalle zu Hamburg Kleine Führer Nr. 20), S. 2-9, S. 2 (farb. Abb.)
[269] Oppens 1969, hier S. 91; Pauli, Gustav: Die Hamburger Kunsthalle. Ein kurzer Überblick des Werdegangs ihrer Sammlungen, in: Velhagen & Klasings Monatshefte, (Sonderdruck) 1925, S. 1-16, hier S. 16: „Allein gerade der neuesten Kunst gegenüber geziemt dem Museum Zurückhaltung. Es darf in diesem Falle getrost bewusstermaßen den Privatsammlern einen Vorsprung lassen, denn die Irrtümer,

Von der jungen Generation der Sezessionisten erwarb er in den 20er Jahren trotz mancher Vorbehalte Arbeiten von Karl Kluth, Willem Grimm, Eduard Bargheer, Fiedler und Fritz Kronenberg, vertraute aber auf deren neue Ansätze.[270] Starkes Interesse zeigte er gegenüber den Hamburgern, die sich in Paris haben ausbilden lassen und französische Einflüsse in ihrem Werk selbständig weiterentwickelten. Bereits kurz nach seinem Amtsantritt am 1.7.1914 hatte er deshalb mehrere Arbeiten von Anita Rée, Friedrich Ahlers-Hestermann, Franz Nölken und Fritz Friedrichs für die Sammlung der Hamburger Kunsthalle angekauft.[271]

Im Hause von Gustav und Magda Pauli in der Adolfstraße 50, das sich in den 20er Jahren zu einem geistig-kulturellen Zentrum in der Hansestadt entwickelt hatte, trafen sich regelmäßig Wissenschaftler, Künstler und Kunstfreunde zum Tee. Darunter befanden sich Aby Warburg[272], Erwin Panofsky[273], Fritz Schumacher, Leopold Graf von Kalckreuth und kurzzeitig auch Max Sauerlandt.[274] Zwischen Sauerlandt als leidenschaftlicher Verfechter des Expressionismus und Pauli kam es jedoch bald zu Differenzen.[275]

Novemberrevolution und weitere Ausstellungsbeteiligungen (1919)

Als Arnold Fiedler 18 Jahre wurde, war es mit dem ruhigen Arbeiten an der Kunstgewerbeschule vorbei. Noch im Sommer 1918, kurz vor Kriegsende, als sich Deutschlands Niederlage im Zweiten Weltkrieg und der Zusammenbruch des Kaiserreichs bereits abzeichneten, erfolgte seine Einberufung zum Militär. Sein Bruder war schon Soldat und begleitete ihn zur Kaserne des Hamburger Bataillons 76 in der Bundesstraße. Von seiner körperlichen Konstitution her galt Fiedler in jungen Jahren als nicht sehr belastbar. Er bezeichnete sich später als „ziemlich mager, denn es gab ja auch nicht genug zu essen“[276], womit auf die Hungerwinter der Kriegsjahre verwiesen wird. Aufgrund von Herzbeschwerden erklärte man ihn für garnisonstauglich und er nahm am normalen Dienst teil, auch zeichnete er Instruktionsplakate wie z.B. für das Aufsetzen einer Gasmaske in fünf Phasen.

Gegen Ende des Krieges spitzten sich die politischen Verhältnisse drastisch zu. Als Kieler Matrosen sich am 28. Oktober 1918 weigerten, wenige Tage vor Kriegsende auszulaufen, um England eine sinnlose Schlacht zu liefern, kam es zu Solidarbekundungen mit den Aufständischen. Der Unmut gegen offizielle Durchhalteparolen führte überall zur Bildung von

---

die aus naheliegender Überschätzung des Zeitgenössischen erwachsen, sind leichter in der Privatgalerie zu korrigieren als im Museum.“

[270] Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 599

[271] Bruhns, Maike: Anita Rée. Leben und Werk einer Hamburger Malerin 1885-1933, Hamburg 1986, S. 30 sowie dort Anm. 144

[272] Pauli 1936, S. 346-348

[273] Panofsky, Erwin: Gustav Pauli, in: Gustav Pauli zum fünfundsechzigsten Geburtstage am 2. Februar 1931, Hamburg 1931, S. 15-27 (Festschrift mit Sammelbeiträgen) (Erstabdruck des Aufsatzes im HH Fremdenblatt v. 1.2.1931)

[274] Bruhns 1986, S. 49-50; Pauli 1936, S. 348

[275] Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 599, Oppens 1969, S. 93; Pauli 1936, S. 346

[276] hs. Notizen Fiedlers – NL A. Fiedler

Arbeiter- und Soldatenräten, so auch in Hamburg. Dort gab ein provisorischer Rat am 6. November 1918 bekannt, die politische Macht zu übernehmen, nachdem in der Nacht zuvor die Militärgewalt ausgeschaltet worden war. Ziel war die umgehende Beendigung des Krieges und die Herbeiführung einer grundlegenden Veränderung des bestehenden politischen Systems. „Drei Tage vor der Ausrufung der „deutschen Republik“ in Berlin durch Philipp Scheidemann und Karl Liebknecht hatten sich Soldaten und Arbeiter in Hamburg die Voraussetzungen für eine Neugestaltung der politischen und gesellschaftlichen Ordnung erkämpft.“[277]

Arnold Fiedler erinnerte sich in undatierten handschriftlichen Aufzeichnungen rückwirkend an die revolutionären Ereignisse in Hamburg wie folgt: „So kam dann, wie angekündigt, der 9. November, der Tag der Revolution. Schon Tage vorher grüßten die Rekruten keinen Vorgesetzten, ich war entsetzt!...Ich wurde mit einem Schreiben zu einer Dienststelle geschickt...und sah wie Straßenbahnwagen und Autos umgestürzt und mit Benzin übergossen wurden. Chausseebäume brannten. Ich hörte ein wildes Geschieße und Schreien. Offizieren wurden die Epaulette und Verdienstzeichen abgerissen und mit Fußtritten auf die Straße geworfen. Die Revolutionäre kamen aus Kiel und waren Matrosen. Ich sah das alles, aber dachte, Mensch Du mußt doch in die Kaserne zurück!“[278]

Die Ereignisse hatten den jungen Maler in große Aufregung versetzt. Er begann, seine Vorstellungen von revolutionärer Aufruhr, durchsetzt mit beobachteten Details, unmittelbar graphisch umzusetzen. Die Radierung mit dem Titel REVOLUTION von 1918 (WV R 5) erwarb Gustav Pauli wie erwähnt für die Hamburger Kunsthalle.[279] Mit der Radiernadel hatte Fiedler Gruppen von Kämpfenden auf offener Straße, darunter Soldaten und Zivilisten, in ungestümen Bewegungen in die Metallplatte eingeritzt. Tote und Verletzte liegen am Boden. Die Szenerie ist von wilder Dramatik erfasst, nicht zuletzt durch ausbrechendes Feuer auf dem Dach einer Militärkaserne. Stilistisch ist die Radierung durch Kleinteiligkeit gekennzeichnet, auch werden durch Überhöhung unwirkliche Momente sichtbar.

Es ist denkbar, dass Fiedler durch Arthur Illies Studienblätter von der Front, die kurz vor Kriegsende im Juni 1918 in der Aula der Kunstgewerbeschule zu sehen waren, für eine künstlerische Umsetzung der Kriegs- und Revolutionsthematik angeregt worden war. Illies Arbeiten sind zum Teil sehr intensiv vom Geschehen her, basieren aber ebenso auf religiösen Bildmotiven und klassischen Kompositionsschemata.

---

[277] Büttner, Ursula: Der Stadtstaat als demokratische Republik, in: Jochmann; Loose (Hg.) (Bd. II) 1986, S. 131-264, hier S. 134; vgl. auch Ausst.-Kat.: Expressionisten. Die Avantgarde in Deutschland 1905-1920, Staatliche Museen Berlin, Nationalgalerie u. Kupferstichkabinett, Berlin 1986, S. 153f

[278] hs. Notizen Fiedlers im NL A. Fiedler (Wahrscheinlich nahm Fiedler Bezug auf die Ausschaltung der Militärgewalt.); „...entwaffnete ein Trupp von Marinesoldaten, die auf der Durchreise nach Kiel in Hamburg festgehalten worden waren, die im Hafen liegenden Torpedoboote, besetzte in den Morgenstunden den Elbtunnel, sperrte den Zugang zum Freihafen und errichtete anschließend im Gewerkschaftshaus das revolutionäre Hauptquartier.“ – Büttner 1986, S. 131-264, hier S. 133

[279] Inv.-Verz. HH KH Erwerbungen Arnold Fiedler: „Revolution“ 1918, Radierung, Inv.-Nr. 1918/195

Gleich am 1. Februar 1919 meldete Fiedler sich nach seiner Entlassung vom Militär im Januar wieder zum Unterricht an der Kunstgewerbeschule an, der planmäßig am 26. Februar begann.[280] Im gleichen Jahr entstanden die Radierungen **ANARCHIE** (1919) (WV R 7) und **SORGEN** (1919) (WV R 6). Die Blätter gelangten in den 20er und 40er Jahren in den Besitz der Hamburger Kunsthalle.[281] Thematisch nehmen die Graphiken Bezug auf die Wirrnisse der revolutionären Nachkriegssituation in Hamburg.

Nach Regierungsneubildung mit eindeutiger SPD-Mehrheit kam es noch bis zu Beginn der 20er Jahre zu sozialen Protesten, politischen Unruhen und Aufständen, die in bürgerkriegsähnlichen Zuständen eskalierten, wie in anderen Teilen Deutschlands auch, insbesondere in Berlin, wo 1920 der Kapp-Putsch stattfand.[282] Die Arbeitslosigkeit war hoch, es herrschte Rohstoff- und Kohlenmangel, die Bevölkerung litt unter Lebensmittelknappheit und Wohnungsnot. Während des Krieges hatten sich die inflationären Verhältnisse verstärkt, die mit der Entwertung der Reichsmark 1923 ihren Höhepunkt erreichten. In Hamburg kam es zum Einsatz von Militär wie der „Bahrenfelder"-Schutztruppe bis hin zum Aufmarsch von Reichswehrtruppen. Anlass war ein Lebensmittelskandal, der sich am 23.6.1919 ausgeweitet hatte. Über einzelne Stadtteile wurden sogar Belagerungszustände verhängt.[283]

Auffallend ist im Blatt ANARCHIE der vorherrschende Eindruck von Chaos, hervorgerufen mittels Übertreibung. Tote liegen übereinander, kreuz und quer auf kahlem Gelände weit vor der Stadt. Körperhaltung und der stark bewegte Gesichtsausdruck individualisieren die Figuren und rufen eine emotionale Beteiligung des Betrachters hervor. Hinsichtlich der Figurenstreuung und der Örtlichkeit erinnert die Radierung, wie auch das Blatt REVOLUTION, an George Grosz Zeichnung „Schlachtfeld mit toten Soldaten" von 1915 (Schneede 1975 Nr. 49).

Das Blatt SORGEN verstärkt die künstlerische Nähe zu Grosz weiter, insbesondere zu einer Serie von Zeichnungen mit Arbeitern und Arbeitslosen als pittoreske Randgruppen der Gesellschaft, statt als Opfer wie bei Käthe Kollwitz.[284] Fiedler zeichnete einen völlig verzweifelten Mann, den Kopf mit beiden Hände gestützt, barfuß auf einem Erdhügel und umgeben von Gerümpel, draußen vor der Stadt sitzend. Auch Grosz zeichnete lagernde Männer vor einer Stadtsilhouette. Fiedler jedoch individualisierte seine Figur wesentlich stärker und zeigt sie in einer ausweglosen Gefühlslage, während dieser Aspekt an Munch erinnert.

Eine Orientierung an Zeichnungen von Grosz lässt sich bei Fiedler bis 1921 anhand mehrerer Arbeiten deutlich nachweisen. Das Frühwerk des Berliner Künstlers – der an der Dresd-

[280] Anmeldung am 1.2.1919, Unterrichtsbeginn 26.2.1919 – A/L, Anmeldeformular

[281] Die Radierung „Sorgen" 1919 müsste laut Inv.-Nr 1923 von Gustav Pauli erworben sein. Das Blatt „Anarchie" gelangte erst 1947 in die HH KH. – vgl. hs. Inventarliste HH KH Erwerbungen Arnold Fiedler: „Sorgen" 1919, Radierung, Inv.-Nr. 1919/23; „Anarchie" 1919, Radierung, Inv.-Nr. 1919/47

[282] „Der neue Staat war in den ersten fünf Jahren durch Bürgerkriege zerrissen. Er hatte 18 Aufstandsversuche der äußersten Linken ...und drei der äußersten Rechten..." – Baumann 2002, S. 100 dort Anm. 386

[283] Büttner 1986, S. 131-264, 264, 163, 179; vgl. auch Neue HH Zeitung v. 18.4.1919 („Kampf mit Plünderern")

[284] Schneede, Uwe M: George Grosz. Leben und Werk, Stuttgart 1975, S. 16

ner Akademie das Handwerk des Zeichnens erlernt hatte, sein Studium an der Berliner Kunstgewerbeschule bei Emil Orlik fortsetzte und vom zeichnerischen Können Jules Pascin's in Paris 1913 beeindruckt war – fand bis 1919 Verbreitung über Zeitschriften wie Lustige Blätter, Die Aktion, die von Wieland Herzfelde herausgegebene Zeitschrift Die Neue Jugend und über den Malik-Verlag. Durch Theodor Däublers ersten Aufsatz 1916 in den Weißen Blättern, der mit sieben Zeichnungen versehen war, wurde Grosz in Kunstkreisen bekannt.[285] Roland März hat Grosz als „Zeichner par excellence“[286] bezeichnet. Inwieweit Fiedler die frühen Zeichnungen als Abbild der Realität, die zugleich auch karikaturistische Elemente enthielten, worauf Uwe M. Schneede verwies[287], zugänglich waren, bleibt allerdings unklar.

Unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg begann wieder der Ausstellungsbetrieb in Hamburg, an dem auch Arnold Fiedler beteiligt war. Auf der im Februar und März 1919 in der Hamburger Kunsthalle stattfindenden „Juryfreien Ausstellung von Werken der aus dem Heeresdienste entlassenen bildenden Künstler von Hamburg, Altona und Umgebung“, wie der Titel des Ausstellungskataloges lautet, zeigte Fiedler drei Gemälde und fünf Radierungen, wobei die recht hohe Anzahl der Werke nicht außergewöhnlich war. Die Preisangaben im Katalog weisen darauf hin, dass es sich um verkäufliche Werke handelte. Die Gemälde **ABEND**, **LETZTE SONNENSTRAHLEN**, **REGENSTIMMUNG** (alle bis 1919) gelten als verschollen, während die bis 1919 entstandenen Druckgraphiken WUT (1918), REVOLUTION (1918), SORGEN ÜBER DEUTSCHLANDS ZUKUNFT (1919), **PORTRÄT MEINER MUTTER** (bis 1919) (WV R 9) und DIE ANGST (1917) größtenteils in Einzelexemplaren erhalten und dokumentiert sind.[288]
Unter den ausstellenden Künstlern befanden sich u.a. die Maler Heinrich Steinhagen, Paul Schwemer, Willi Habl, Ivo Hauptmann mit Bildern von der Elbe und einem Stillleben, Emil Maetzel mit Holzschnitten, Friedrich Wield, Will Spanier, Carl Blohm[289] und Franz Beck mit Landschaften, Fritz Flinte mit Blumenbildern und Hamburger Stadtlandschaften, Paul

[285] Däubler, Theodor: George Grosz, in: Die weißen Blätter, 3. Jg., Nr. 11, 1916, S. 167, zur Biographie vgl. Hess, Hans: George Grosz, London 1974, S. 260f; Ausst.-Kat.: Schuster, Peter-Klaus (Hg.): George Grosz. Berlin – New York, Nationalgalerie Berlin 1994; Schneede 1975
[286] März, Roland: Die Stützen der Gesellschaft. George Grosz und die Physiognomie der Weimarer Republik, in: Ausst.-Kat.: Wullen, Moritz (Hg.): Kunst der Weimarer Republik. Meisterwerke der Nationalgalerie Berlin, Neues Museum Weimar, Berlin, Köln 2004, S. 21-32, hier S. 21
[287] Schneede 1975, S. 26, 42
[288] Ausst.-Kat.: Juryfreie Ausstellung von Werken der aus dem Heeresdienste entlassenen bildenden Künstler von Hamburg, Altona und Umgebung, Hamburger Kunsthalle (Febr. u. März 1919), Hamburg 1919, S. 6 Nr. 114-121 sowie S. 37 (Im Verzeichnis der Aussteller wird A. Fiedler wohnhaft Maxstraße 18 genannt.), vgl. unv. WV der Druckgraphik A. Fiedler
[289] Auf C. Blohm sei hier gesondert verwiesen, da die Kunstkritik sein Werk Anfang der 20er Jahre vergleichend mit Fiedler anführte. Siehe Ausst.-Kat.: Juryfreie Ausstellung 1919, S. 24 Nr. 834-842 (Ölgemälde: „Landschaft“, „Moorlandschaft“, „Grünes Moor“, „Landschaft mit Birken“, „Frauenbildnis“, „Landschaft“, „Bildnisstudie einer Tänzerin“); Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 68-70

Hamann, Fiedlers Lehrer Johannes Poppen[290], Hans Leip mit Holz- und Linolschnitten und als Architekt Fritz Höger, der Fotos und Aquarelle zeigte.

Schon bald darauf, im Mai 1919, beteiligte Fiedler sich zusammen mit den Künstlern Helle Scholle, Willi Habl, Carl Hilmers, Rudolf Fredderick, Jan Laß, Emil Maetzel, Paul Schwemer, Friedrich Wield, Otto Tügel und Hans Leip an einer Graphik-Ausstellung im Foyer der Hamburger Kammerspiele, eine der mutigsten Bühnen während der Weimarer Republik. Eingereicht hatte Fiedler wohl hauptsächlich seine Blätter zur Revolutionsthematik. Hans Leip (1893-1984), der ab 1917 als Kunstkritiker für die liberale gemäßigt progressive Neue Hamburger Zeitung – das Blatt galt als modern – tätig und zugleich selbst mit eigenen Werken an der Ausstellung beteiligt war, schrieb in der Ausgabe vom 13. Mai 1919, offensichtlich Fiedlers Radierung ANARCHIE (1919) im Blick habend: „Arnold Fiedler hat eine ausgezeichnete Begabung für bewegte Akte, die er mit der Radiernadel zu revolutionären oder spukhaften Gruppen über die Platten streut...“[291]

Jenes Urteil hatte Gewicht, denn das Feuilleton der Zeitung unter Leitung des Journalisten und Schriftstellers Hans W. Fischer (1876-1945)[292] galt als herausragend. Es war ein lebendiges Forum und stand allem Modernen gegenüber offen. Hans Leip besaß, wie die meisten jungen Mitarbeiter bei Fischer, darunter Ludwig Beil, Carl Albert Lange, Hugo Sieker und Erich Lüth, keine journalistische Erfahrung[293], aber gerade deshalb einen eigenen Stil, der den Gegenstand in völlig neuem Licht erscheinen ließ. Kurz: „Mit seiner unverblümten Art, sich auszudrücken, traf Leip den Zeitgeist und galt deshalb innerhalb Hamburgs Künstlerschaft als der Modernste unter den Modernen.“[294] Gustav Schiefler allerdings konstatierte „eine gewisse Leichtfertigkeit des Urteils“.[295] Leip hatte freie Hand bei der Themenwahl und ihn interessierte das Neue, Junge und Moderne sowohl regional als auch überregional. Er schrieb über die Hamburgische Sezession, die Graphik der Kampfbühne und über den

[290] Ausst.-Kat.: Juryfreie Ausstellung 1919, S. 26 Nr. 912-921 (Ölbilder: „Selbstbildnis“, „Halbakt“, „Dorfstraße“, „Hafenbild mit Segelschiff“, „Motiv aus dem Oberelsaß“, „Soldatenbildnis“, „Pyrrhus Sieg“, Radierungen: „Alter Schwede“, „Gasometer im Hafen“, „Möwen auf der Alster“)

[291] Leip, Hans: Graphik in den Kammerspielen, in: Neue HH Zeitung v. 13.5.1919, 24. Jg. (H. L.); Neue HH Zeitung v. 16.5.1919 (Hinweis auf Verlängerung bis 1.6.1919 wegen reger Teilnahme der Öffentlichkeit); (Bei M. Bruhns wurde diese Ausstellung fälschlicherweise auf 1920 datiert. Es erschien kein Katalog. – vgl. Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 15); Gleichzeitig fand bei Commeter eine Ausstellung der Kampfbühne statt. – Leip, Hans: Graphik der Kampfbühne. Bei Commeter, in: Neue HH Zeitung v. 30.5.1919

[292] Baumann 2002, S. 86 dort Anm. 105

[293] Fischer wagte es, mit Nichtjournalisten zu arbeiten: „Ich hatte die Jungen..., die noch keinen Markt hatten und bei ihrer Eigenwilligkeit auch keinen finden konnten; hatte die Kämpfer, die eine Sache durchzufechten hatten und darum nicht auf hohe Honorare sahen.“ – Fischer, Hans W.: Hamburger Kulturbilderbogen. Eine Kulturgeschichte 1909-1922, hg. v. Kai-Uwe Scholz, Mathias Mainholz, Rüdiger Schütt, Hamburg 1998 (zuerst 1923) (Schriftenreihe der Hamburgischen Kulturstiftung 8), S. 148

[294] Schütt, Rüdiger: Dichter gibt es nur im Himmel. Leben und Werk von Hans Leip. Biographie und Briefedition 1893-1948, Hamburg 2001 (zugl. Diss. Univ. Hamburg 2001), hier S. 48; ebenda S. 42: „expressionistische Kleinkunstwerke“ (wurden seine Texte genannt)

[295] Schiefler, Gustav: Rezension über Leips Ausstellung bei Maria Kunde, in: Die literarische Gesellschaft, 5. Jg., H. 1, Januar 1919, S. 32, hier S. 32

Brücke-Künstler Karl Schmidt-Rottluff. Bevor er als Schriftsteller Karriere machte[296], war er bis Mitte der 20er Jahre selbst künstlerisch tätig, zeichnete impulsiv und mit sicherem Strich vor allem Bewegt-Figürliches. Frühe von der Dresdner Brücke inspirierte Holz- und Linolschnitte ab 1918 zeigen Motive aus Hamburg.[297] Über seine Bedeutung als bildender Künstler schrieb Gerhard Wietek im Ausstellungskatalog von 1968: Hans Leip „konnte Anfang der 20er Jahre für sich in Anspruch nehmen, die Hamburger Kunst der ungewöhnlich schöpferischen Sezessionsjahre um einen eigenwilligen und selbständigen Beitrag bereichert zu haben.“[298]

Das Nachkriegs- und Revolutionsgeschehen spiegelt sich in Fiedlers Arbeiten nur vorübergehend wider. Diese Tendenz galt für das gesamte Nachkriegsdeutschland. Unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg entstanden Porträts und Ölbilder mit Vorstadtmotiven, die vor allem stilistisch auf den Einfluss von Arthur Illies hinweisen, in dessen Fachklasse für Tafelmalerei und Graphik der junge Fiedler weiterstudierte. Nachweisbar sind die frühen Porträtradierungen **EMMA FIEDLER** um 1919 (die Mutter des Künstlers) (WV R 9?) und **HERR M. ARTIST** 1919 (WV R 8) sowie die Lithographie **CONRAD HANNS** (bis 1922) (WV L 8), der Musiker war. Ob es sich dabei z.T. schon um Auftragsarbeiten handelte, wie später 1922, ist kaum anzunehmen. Zumindest pflegte man in den frühen 20er Jahren an der Kunstgewerbeschule noch streng das Bildnis, anknüpfend an die einst durch Lichtwark geförderte Neubelebung der Porträtkunst in Hamburg. Damals hatten vor allem die Künstlerclubmitglieder Illies und Wohlers Hamburger Persönlichkeiten gezeichnet, radiert und lithografiert. So schuf Illies Bildnisradierungen von Otto Ernst (1913), Justus Brinckmann

[296] Duwe, Wilhelm: Hans Leip. Bibliographie, Hamburg 1968, (Hamburger Bibliographien Bd. 1)

[297] Als Künstler war Leip Autodidakt. Neben seinem bürgerlichen Beruf als Lehrer besuchte er bei Siebelist und Eitner Kurse im Aktzeichnen. Im Dezember 1918 hatte er seine erste Ausstellung im angesehenen Kunstsalon Maria Kunde im Bieberhaus am Hauptbahnhof. „...flax hingeworfene Wirklichkeitsbilder, ausgezeichnet in der Bewegung. Wie das plündernde Volk auf den Waffenladen zurast, wie der Matrose und Infanterist revolutionsbewußt vorüberschreiten – Haltung und Ausdruck sind vollkommen echt.“ – Stapel, Wilhelm: Schnittdrucke und Zeichnungen von Hans Leip bei Maria Kunde, in: Neue HH Zeitung v. 12.12.1918; siehe auch Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 478-479; Nach H. Leip soll seine erste Ausstellung bei M. Kunde erfolgreich gewesen sein. Er nannte Holzschnitte und großformatige Kreidezeichnungen auf Packpapier zur Revolutionsthematik. G. Pauli soll fünf Arbeiten erworben haben. – Leip, Hans: Das Tanzrad oder Die Lust und Mühe eines Daseins, Frankfurt/M., Berlin 1979, S. 100, 107, 108, 119, 125, 147; Ausst.-Kat.: Hans Leip. Schriftsteller, Maler, Grafiker 1893-1983. Biographischer Leitfaden zur Gedächtnisausstellung, Museum für Hamburgische Geschichte, Hamburg 1983; Schütt 2001; vgl. auch Ausst.-Kat.: Frühjahrsausstellung, Hamburg 1920, S. 19 Nr. 231-238 (Holzschnitte: „Mißmut“, „Selbstbildnis“, „Einsame Elbe“, „Yacht vor Tanks“, „Vorstadt“, „Tänzerin“, „Liebesspiel“, „Gespräch“)

[298] Wietek, Gerhard: ohne Titel, in: Ausst.-Kat.: Hans Leip. Als Zeichner und Maler. Zum 75. Geburtstag, Altonaer Museum, Hamburg o. J. (1968), o. S.; Zum Gesamtoeuvre Leips und zu angeblicher Verfolgung während der NS-Zeit, wofür nach M. Bruhns aber keine Beweise vorliegen, siehe – Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 478-479, S. 500 dort Anm. 72 (Hinweis auf über 3.000 Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Illustrationen, Holz- und Linolschnitte sowie Lithos (heute im MfHG) und ein unv. WV; „...als einer der wenigen nicht emigrierten, kosmopolitischen Künstler war Leip nicht nur geduldet, er wurde gefördert und ausgezeichnet“.)

(um 1915) und Detlev von Liliencron (um 1906), aber auch ein frühes Selbstbildnis (1898) und ein Bildnis seiner Mutter (1908).[299]

Das am 8.11.1920 entstandene **PORTRÄT EINES ALTEN MANNES** (1920) (WV Z), bezeichnet mit „Johanntzen", zeichnete Fiedler mit Feder und schwarzer Tusche sowie mit Pinsel und sparsam verwendeter Aquarellfarbe. Auch die Zeichnung **ALTER MANN MIT VOLLBART** (1920) (WV Z) belegt Fiedlers intensive Auseinandersetzung mit dem Thema Bildnis. Vergleicht man die Arbeit mit der frühen Kreidezeichnung ALTER MANN MIT HANDSTOCK von 1917, erscheint die spätere Arbeit wesentlich ausgereifter. Der junge Künstler arbeitete Feinheiten der Altersphysiognomie heraus, so dass die Persönlichkeit des Mannes stärker individualisiert erscheint.
Arnold Fiedler zeichnete den Kopf (vom Betrachter nach rechts gewandt) eines alten Mannes mit wallendem Backenbart und angedeutetem Reverskragen des Mantels. Der Blick des Dargestellten richtet sich abschätzend leicht nach oben. Nasalfalten und Mundwinkel sind dagegen stark nach unten gezogen, wodurch der Eindruck des Alters, darüber hinaus Verschlossenheit und Distanz betont und somit auch psychische Momente wiedergegeben werden. Obwohl Fiedler die Gesichtsphysiognomie in ihrer Oberfläche sehr naturnah und prägnant mittels feiner Linien herausgearbeitet hat, bleibt die Gesamtdarstellung zum Teil noch verfestigt, was sich besonders in der Bartpartie und den Gesichtsfalten zeigt. Beim Einsatz von Hell-Dunkel-Werten setzte er die Kreide zu kräftig auf, an anderer Stelle zu zögerlich, so dass weiche Abstufungen von Grautönen zur Belebung der Gesichtsoberfläche nahezu fehlen.
Das Altersporträt hatte um die Jahrhundertwende auch Arthur Illies künstlerisch interessiert. Seine Zeichnung „Mann mit Vollbart" von 1890 (wohl Bleistift, Kreide)[300], eine zugleich künstlerisch voll ausgereifte Persönlichkeitsdarstellung eines alten Menschen, enthält Details, die sich nahezu im Fiedler-Blatt wiederfinden: das nach rechts gewandte Haupt, die kahle Stirn, das volle Barthaar, eingekerbte Falten wie die starken Nasalfalten, die heruntergezogenen Mundwinkel, die schweren Augenlider, Insichgekehrtheit, Nachdenklichkeit und Ernsthaftigkeit – es sind die Spuren des Lebens, die der Künstler darstellte. So entsteht der Eindruck, dass Arthur Illies die eigene Arbeit heranzog, um seinen Schülern die Problemstellung zu verdeutlichen, die eine ausgesprochen hohe Beobachtungsgabe voraussetzte und ein Erproben der graphischen Mittel in stärkstem Maße herausforderte.
Illies und somit auch der junge Arnold Fiedler befinden sich hier in der Bildtradition von Altersbildnissen wie sie Albrecht Dürer (1471-1528) und Rembrandt (1606-1669) schufen. Von Dürer dürften die Tuschpinselzeichnung von 1520/21 mit dem Bildnis eines 93-

[299] Ausst.-Kat.: Meyer-Tönnesmann, Arthur Illies 1988, S. 30-31 Nr. 120-132, vgl. auch Meyer-Tönnesmann 1985, S. 58
[300] Illies (Hg.) 1981, o. S. (s/w Abb.)

jährigen Mannes (der Portugiese Rodrigo Fernandes) (Albertina Wien)[301] zur Anschauung gekommen sein als auch die Kohlezeichnung mit dem Altersporträt seiner Mutter Barbara Dürer 1514 (Staatliche Museen Berlin).[302] Auch Rembrandts in Öl gemaltes „Brustbild eines alten Mannes“ (Staatliches Museum Schwerin) könnte als Anschauung gedient haben.

Neben den Porträts entstanden die impressionistisch geprägten Ölbilder **VERANDA EINES HAUSES** von 1919 (WV G 1), **AN DER TARPENBEK** 1921 (WV G 1a), **VORSTADTGÄRTEN** 1921 (WV G 1b) und **WALDLANDSCHAFT IN WOHLDORF** (bis 1922) (WV G 2). Pinselduktus, Farbgebung und Lichtreflexe lassen erneut starke Bezüge zum Frühwerk von Arthur Illies erkennen. Fiedlers kommaförmiger Pinselstrich erinnert insbesondere an den Pinselduktus von Illies Bildern „Kornfeld“ (1907) und „Vor dem Modebazar“ (1909) . Eine annähernd tonige Farbpalette mit unterschiedlichen Grün-, Braun- und Ockerfarbtönen dürfte Fiedler dagegen von den frühen Bildern des Lehrers „Wolkenschatten am Falkenberg“ und „Mühle bei Neugraben“ (beide 1896) bekannt gewesen sein. Arthur Illies vermittelte seinen Schülern die maltechnischen Grundlagen, aber auch Ehrfurcht vor der Schöpfung, den Sinn für die Schönheiten der Natur und eine Verbundenheit mit der norddeutschen Landschaft.[303]
Das VERANDABILD (1919) (WV G 1) muss im zeitigen Frühjahr oder in den Wintermonaten des Jahres 1919 entstanden sein. Ob es sich bei der Darstellung um das Elternhaus in der Maxstraße 18 oder das gegenüber liegende Grundstück handelt, ist unklar. Der Betrachter schaut auf die Veranda eines Wohnhauses, von der Treppenstufen in einen umzäunten Vorgarten führen. Über dem Vorbau befindet sich ein Balkon mit durchbrochenem Geländer. Im rechten Bildteil zieht sich eine Baumreihe mit kahlen Ästen am Gehweg entlang und bestimmt zugleich den Bildhintergrund. Auch sind Pfeiler einer Toreinfahrt zu erkennen. Das schwierige Thema der perspektivischen Darstellung löste der junge Künstler geschickt, auch gewinnt die Darstellung an Räumlichkeit und Tiefe durch sinnvolles Abwägen von Hell-Dunkel-Farbkontrasten. Ebenso intensiv setzte er sich mit den Lichtverhältnissen auseinander. Mattes Sonnenlicht wirft Schatten von Bäumen und Zaunlatten als Lichtreflexe auf den Gehweg. Kompositorisch zeigt Fiedler sich einfallsreich, indem er vor die links überschnittene Hausseite einen Baum großzügig über das gesamte Bildformat setzte. Insgesamt ist die Arbeit diszipliniert durchgestanden und zeigt ein äußerst sensibles Gefühl in der Farbgestaltung.
Über das ebenfalls in neoimpressionistischer Manier gemalte Ölbild WALDLANDSCHAFT BEI WOHLDORF von 1919/20 (WV G 2) schrieb Franz Beck eindrucksvoll: „Ein aus Tau-

[301] Campbell, Lorne: Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14 th, 15 th and 16 th Centuries, New Hawen, London 1990 (Yale University Press), S. 2 (Abb. 7) sowie (Abb. 6) („Ein Mann im Alter von 93 Jahren (Rodrigo Fernandes)“ 1520/21 Tuschpinselzeichnung, weiß gehöht auf rötlich gefärbtem Papier, 41,5 x 28,2 cm, Graphische Slg. Albertina Wien)
[302] Olbrich (Hg.) (Bd. 1) 1968, S. 578-579 (s/w Abb.)
[303] Ausst.-Kat.: Meyer-Tönnesmann, Arthur Illies 1988

senden von Farbstricheln streng gemeistertes Bild; eines, in welchem Aneignung und Hingebung, Kontemplation und leiser Rausch in einträglichem Wechsel erscheinen. Die eigentümliche Ruhe und Bewußtheit der Farben korrespondiert rätselhaft mit der psychisch empfundenen Tiefe des Wassers und dem schwebenden Vergleiten des spinnweb-filigranhaften Buschwerks, klingend in musikalischer Bewegung. Lächelnde Abschiedsstimmung: – in den obersten Lüften zieht schon der Herbst...“[304]

Über private Kontakte des jungen Fiedler während des Krieges und der unmittelbaren Zeit danach gibt es nur wenige und zugleich unklare Hinweise. Belegt ist die Korrespondenz in den Sommermonaten Juli und August 1919 mit Isolde Kirsten. Hinweise auf eine Jugendfreundin oder Verwandte gibt es aber nicht. Der junge Fiedler malte das Mädchen bei Kerzenschein am Klavier sitzend, auch entstand ein weiteres Porträt von Hilde Kirsten, wohl der Schwester. Man ging vertraulich miteinander um in der schweren Zeit der Lebensmittelknappheit, wie ein Brief an Fiedler vom 24. August 1919 deutlich macht: „Bring mir man etwas Speck und Eier mit, von denen Du schreibst, ich hab' Hunger danach.“[305]
In den Besitz der Familie Kirsten gelangten weitere frühe Arbeiten von Fiedler, unklar allerdings ob als Schenkung oder erste Verkäufe.[306]
Aus der Korrespondenz geht weiter knapp hervor, dass Arnold Fiedler sich im Sommer 1919 in Wilhelmshaven und in Ostfriesland aufgehalten hat.[307]

ANSCHLUSS AN DIE HAMBURGER KÜNSTLERSCHAFT

Die Hamburger Kunstszene zu Beginn der Weimarer Republik – Positionen, Persönlichkeiten, Gründung der Hamburgischen Sezession (1919-1933)

Die grundlegende Änderung der politischen Verhältnisse in Hamburg zu Beginn der Weimarer Republik mit der Sozialdemokratie als führender Kraft hatte zur Folge, dass sich trotz der instabilen wirtschaftlichen Situation geistig-kulturelle Aktivitäten mit weitreichendem Einfluss entwickeln konnten.[308] Allem vorangestellt sei hier die Gründung der Universität

[304] Beck, Franz: Arnold Fiedler, in: Theaterrundschau, Nr. 8, 1922, S. 14-15, hier S. 15 (anlässlich der großen Arnold Fiedler Ausstellung 1922 in der HH KH); Der Hamburger Maler Franz Beck (1893-1983) war Schüler und Schwager von J. Wohlers.
[305] Brief Isolde Kirsten an A. Fiedler v. 24.8.1919
[306] Brief Wolfram Kirsten (Börnestraße 7) an A. Fiedler v. 4.3.1965 (Genannt werden: Ölporträt „Isolde bei Kerzenschein am Klavier“, „Porträt Hilde“, 2 Zeichnungen (Köpfe im Profil), „Die Wut“ 1918 Radierung, „Schweinestall“ Radierung?, „Monolithen“, „Dämmerung in Grau“ – Die Angaben sind 1965 unvollständig angegeben worden, alle Arbeiten gelten als verschollen. W. Kirsten konnte dazu nicht mehr befragt werden.)
[307] Briefe Isolde Kirsten an A. Fiedler v. 4.7.1919 und v. 24.8.1919: „Hat es Dir in Wilhelmshaven sonst gefallen? Nun ist ja auch die Schule wieder angefangen. Wie lange bleibst Du noch in Ostfriesland?“
[308] Büttner, Ursula: Politische Gerechtigkeit und sozialer Geist. Hamburg zur Zeit der Weimarer Republik, Hamburg 1985, S. 233-235; Hermand, Jost; Trommler, Frank: Die Kultur der Weimarer Republik, Frankfurt a. M. 1988, S. 141ff; Jaeger, Roland; Steckner, Cornelius: Zinnober. Kunstszene Hamburg von 1919 bis 1933, Hamburg 1983, S. 7

1919 genannt – angeregt auch durch den „Werkbund geistiger Arbeiter“[309] – an der international anerkannte Wissenschaftler wie Aby Warburg (1866-1929) und Erwin Panofsky (1892-1968) wirkten, die einen neuen Typ von Kunstwissenschaft auf der Basis der Ikonologie begründeten.[310] Fritz Schumacher als Oberbaudirektor betrieb mit seiner „Wohnstadt“ in den 20er Jahren großzügige moderne Städtebaupolitik, Högers expressionistisches Chilehaus entstand und Karl Schneider setzte als konsequentester Verfechter das Neue Bauen nach dem Vorbild des Bauhauses um. Überhaupt war das Ziel der Zeit, Kunst und Leben zu vereinen, Soziales und Ästhetisches sollten ineinandergreifen. Die Hansestadt zog nach Kriegsende bis zur Weltwirtschaftskrise zahlreiche Künstler an. Eine einmalige Verbindung von weltoffener Hafenstadt mit St. Pauli, traditionsbewussten Kaufleuten und unbürgerlicher Boheme machten den Reiz der Anziehung aus. Die Künstler kamen aus allen Sparten und arbeiteten in engem Kontakt miteinander. Damit entstand ein Experimentierfeld für moderne Kunst, einschließlich des modernen Tanzes (Laban, Mary Wigman), der Musik und des expressionistischen Theaters (Lothar Schreyer).[311] Hinzu kam, dass es in Hamburg ein aufnahmebereites Publikum gab sowie entsprechende Kritiker und Förderer, zu denen Gustav Schiefler, die Kunsthistoriker Rosa Schapire, Wilhelm Niemeyer, die Museumsdirektoren Gustav Pauli und Max Sauerlandt, Hildebrand Gurlitt vom Kunstverein sowie Fritz Schumacher gehörten. Bereits vor dem Ersten Weltkrieg hingen Werke von Schmidt-Rottluff, Nolde, Munch, Heckel und Kirchner in privaten und zum Teil öffentlichen Sammlungen Hamburgs.[312] Hamburg war in den 10er und 20er Jahren ein Zentrum des deutschen Expressionismus.[313]

Ausdruck dieser geschlossenen und von ihrer Anschauung her zum Gesamtkunstwerk tendierenden Kunstszene waren die sich ab 1920 etablierenden, anfangs stark expressionistisch geprägten Künstlerfeste. Der Publizist und Feuilleton-Chef der Neuen Hamburger Zeitung (bis 1923) Hans W. Fischer schrieb 1920 über eines der Feste: „Es ist geglückt! – Geglückt in einer vollständigen Einheitlichkeit, weil sich alle Künstler, ob Architekt, Maler, Bildhauer oder Puppenspieler im stärksten Ausdruck – im Expressionismus – fanden.“ [314]

---

[309] Mitglied war u.a. Fritz Schumacher. Die Zielstellung war eine Durchgeistigung des gesamten Volkslebens. Vgl. auch – Schumacher, Fritz: Kulturpolitik. Neue Streifzüge eines Architekten, Jena 1920

[310] Hipp, Hermann: Geistige Regungen in Hamburg 1900-1933, in: Kulturbehörde Hamburg (Hg.): Fritz Schumacher in der Moderne. Beiträge und Ergebnisse des Fritz Schumacher-Kolloquiums 2002, Hamburg 2003, S. 13-27, 17-18

[311] Siehe Ausst.-Kat.: Entfesselt. Expressionismus in Hamburg um 1920, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg 2006

[312] Luckhardt 1994, S. 40-46 sowie Ausst.-Kat.: Luckhardt; Schneede (Hg.), Private Schätze 2001

[313] Zu Hamburg als Kunstzentrum vor 1933 vgl. – Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 15ff, 15

[314] Hans W. Fischer in: Bau-Rundschau, 11. Jg., Nr. 5-6, 1920, zit. n. Ausst.-Kat.: Mainholz, Mathias; Schütt, Rüdiger; Walter, Sabine: Hamburger Künstlerfeste 1914-1933. Eine Künstlerfestchronik anläßlich der Friedrich Adler Ausstellung im Museum für Kunst und Gewerbe v. 23.9. – 6.11.1994, hier S. 8; zu den Hamburger Künstlerfesten – Jaeger, Roland: Hamburgs Künstlerfeste der zwanziger Jahre, Hamburg 1985 (ms. Magisterarbeit)

Wesentlich beteiligt waren daran Hamburgs Avantgardekünstler, die sich 1919 in der Hamburgischen Sezession zusammengeschlossen hatten. Damit war in der Hansestadt, die sich stets nur über Handel und Wirtschaft definiert hatte[315], eine Künstlergemeinschaft entstanden, die sich gegenüber jeglicher Tradition behaupten konnte und auch außerhalb Hamburgs Aufsehen erregte.[316] Erst mit den Ausstellungen und Aktivitäten der Gruppe gelang Hamburg zur Zeit der Weimarer Republik der Anschluss an die internationale Avantgarde.[317]
Zu den Gründungsmitgliedern der Sezession gehörten insgesamt 33 Künstler, darunter waren sieben Malerinnen.[318] Hauptinitiator soll Heinrich Steinhagen gewesen sein, während das qualitative Selbstverständnis der Künstlergruppe entscheidend vom Bildhauer Friedrich Wield ausging.[319]
Wenn Jutta Heldt feststellte, dass die Sezessionsgründung in Deutschland vor dem Hintergrund der allgemeinen Entwicklung nach dem Ersten Weltkrieg zu sehen ist und dass diffuse oppositionelle antibürgerliche Haltungen vieler Künstler, die sich innerhalb der Boheme des späten 19. Jahrhunderts herauskristallisiert hatten, nach 1918/19 konkreter, vor allem auch politischer wurden[320], so gilt das nur zum Teil für Hamburg.
Das Anliegen der Hamburgischen Sezession war in erster Linie die Schaffung eines kreativen Umfeldes für Künstler. Hamburg hatte im Vergleich zu Berlin, München oder Paris auf diesem Gebiet erheblichen Nachholbedarf. Ein eigentliches Programm der Vereinigung gab es aber nicht, wohl aber geistige und künstlerische Ansprüche, ähnlich dem Programm der Brücke von 1906, auch im Hinblick auf die Betonung von Jugend und Zukunftsorientierung. Hauptsächlich aber forderte man „Duldsamkeit gegen jede Richtung, Unduldsamkeit aber herrschte, als es galt, die Abtrennung vom leichtfertigen Schlendrian, von geistlos herabgeleiertem Handwerk, vom gewissenlosen Sichgehenlassen vorzunehmen.“[321], wie im Vorwort des Kataloges anlässlich der ersten Ausstellung formuliert worden war. Die Sezession, die gegen veraltete akademische Lehrmethoden und gegen jegliche Routine war, zeigte sich

[315] Die Hamburger Mentalität wird anschaulich beschrieben bei – Wittmaack, Adolph: Konsul Möllers Erben. Der Roman einer Hamburger Familie, Hamburg 1950 (zuerst 1946); siehe auch Fischer, Hans W. 1998; Schiefler 1985
[316] Siehe Aussage Erich Lüth in einem Interview 1989, zit. bei: Mainholz; Schütt; Walter 1994, S. 19
[317] Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 16-19, 19
[318] Vom Hamburgischen Künstlerclub von 1897, der an der Hamburger Kunstfeindlichkeit gescheitert war, traten Friedrich Ahlers-Hestermann und Paul Kayser der Sezession bei, ferner Schüler von Siebelist, Eitner, Illies. – Tönnesmann 1985, S. 333; zu den Künstlerinnen siehe Bruhns 1986, S. 61
[319] F. Wield brachte als 1. Vorsitzender seine Erfahrungen aus der Mitgliedschaft des Pariser Salon d'Autonome mit ein. (Den Vorsitz übernahmen später F. Ahlers-Hestermann und E. Maetzel.) – Jaeger; Steckner 1983, S. 9, 28; vgl. auch Ausst.-Kat.: Drei Malerinnen, (Vorwort F. Ahlers-Hestermann), Hamburg 1966; Heydorn (Bd. 1) 1974, S. 99; Sello, Gottfried: Die Hamburgische Secession im Spannungsfeld der 20er Jahre, in: Ausst.-Kat.: Hamburgische Sezession 1919-1933. Malerei. Grafik. Plastik, Galerie Pro Arte, Hamburg 1982, S. 4-8
[320] Heldt, Jutta; Schneider, Norbert: Sozialgeschichte der Malerei vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert, Köln 1993, S. 398
[321] Ausst.-Kat.: 1. Ausstellung der Hamburgischen Sezession, Hamburg 1919 (Vorwort), o. S.; Bruhns 1986, S. 62; Qualitätsfragen führten 1920 zu 14 vorübergehenden Austritten einiger Mitglieder (Heinrich Steinhagen, Lotte Benkert, Willy Davidson, Lore Feldberg-Ebert, Fritz Flinte, Alexandra Povorina, Fred Hendrick, Maximilian Jahns, Hugo Johnsson, Karl Prachtl, Emil Schmidt, Ludolf Albrecht, Paul Henle, Ludwig Kunstmann).

nach allen Seiten hin offen, was den Künstlern ermöglichte, ihren eigenen Stil zu finden und sich weiterzuentwickeln. Die Malerei der Sezessionisten war auf der Grundlage subjektiven Sehens und Erlebens dem Leben zugewandt, worin sich der Aufbruch der Kunst in eine neue Epoche nach dem Weltkrieg artikulierte.[322] Die Künstler besaßen fundierte Ausbildungen und unternahmen ausgedehnte Studienreisen nach Italien, Frankreich und vereinzelt nach Norwegen als wesentliche Voraussetzung für die angestrebte künstlerische Qualität.
Nicht nur Maler und Bildhauer gehörten der Sezession als Mitglied an, sondern auch Kunsthistoriker wie Schapire und Niemeyer, der Architekt Karl Schneider, Publizisten und Literaten, die mit Vorträgen ein interdisziplinäres Rahmenprogramm ermöglichten und die geistige Beweglichkeit mit einbrachten.[323]

Über seinen Eindruck anlässlich der 1. Ausstellung der Sezession[324], die am 14.12.1919 durch den Bildhauer und Vorsitzenden Friedrich Wield in der Kunsthalle eröffnet wurde, schrieb Karl Lorenz als Herausgeber der Zeitschrift Die Rote Erde im Dezember 1919: „Ich gehe um in der großen vereckten Runde. Für Hamburg? Außerordentliches, Zuviel! Für die Welt?: Maetzel, Maetzel-Johannsen, Karl Opfermann, Friedrich Wield, Alma del Banco, Anita Rée (graphisch). Das andere zum Teil noch zu eng, zum Teil zu ängstlich noch in den Alster-Mauern gefestigt.“[325]
Und Hans Leip schrieb in der Neuen Hamburger Zeitung vom 21. Dezember 1919: „...seit langer Zeit wieder eine ernsthafte Schau neuwilliger hamburgischer Kunst.“[326]

Offenheit spiegelte nicht nur die 2. Sezessionsausstellung 1921 wider, wo Werke europäischer Avantgardekünstler aus Hamburger Privatbesitz gezeigt wurden, darunter Kandinsky,

---

[322] Ausst.-Kat.: Baumann, Annette: Muse und Modell. Frauen in Bildern der Hamburgischen Sezession, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Bremen 2006, S. 8
[323] Vgl. Jaeger; Steckner 1983, S. 82, 90, 94f
[324] Ausgestellt waren 81 Werke (außer Graphik). Der Titelholzschnitt für den Katalog stammt von Emil Maetzel. Teilnehmer waren: Friedrich Ahlers-Hestermann, Alma del Banco, Willy Breest, Willy Davidson, Lore Feldberg-Eber, Otto Fischer-Trachau, Paul Hamann, Erich Hartmann, Paul Henle, Maximilian Jahns, Richard Kuöhl, Emil Maetzel, Paul Schwemer, Emil Smidt, Heinrich Steinhagen, Otto Tügel, Friedrich Wield, Gretchen Wohlwill, Johannes Wüsten – Ausst.-Kat.: 1. Ausstellung der Hamburgischen Sezession, Hamburg 1919; vgl. auch Jaeger; Steckner 1983, S. 72-79; Zur Resonanz der Eröffnungsrede von F. Wield – Neue HH Zeitung v. 15.12.1919 (Hans Leip)
[325] Lorenz, Karl: Erste Ausstellung der Hamburgischen Sezession, in: Die Rote Erde, 1. Jg., H. 7, Dez. 1919, S. 230-232, hier S. 231 („Die Rote Erde. Wochenschrift zur Förderung des Heimatsinnes und der Vaterlandsliebe“ wurde von K. Lorenz, Paul Schwemer und Rosa Schapire herausgegeben. Das Blatt erschien 1919-1923 mit Originalgraphik und literarischen Beiträgen in einer Auflage von 450 Exemplaren. – Jaeger; Steckner 1983, S. 54)
[326] Neue HH Zeitung v. 21. 12. 1919 (H. L.), abgedr. in: Jaeger; Steckner 1983, hier S. 79; Leip 1979, S. 125: „Schwante mir doch nichts Beachtliches im Nachgepansche neuester Pariser Verrenkungen. Ich hatte sowieso das Beleuchten, Loben und Bekritteln längst satt. War ich denn selber von der expressionistischen Strähne ungekitzelt geblieben? Nicht völlig, wie manche frühe Arbeiten im Blankeneser Archiv aufweisen. Aber ich schwappte bald wieder heim ins real Romantische, wie es mir ohne Krampf eben lag, das schwebend erkennbare Gegenständliche, wie es sich bis heute nicht verleugnet.“

Klee, Chagall, Jawlensky, Marc, Picasso, Schmidt-Rottluff sowie afrikanische Plastik.[327] Über die 1929 gezeigten Kunstwerke während der 9. Ausstellung äußerte Gretchen Wohlwill anerkennend: „...und sah mir vor allem die Ausländer, die oben in den regulären Räumen des Kunstvereins hängen an...die Bilder...sind so problematisch und regen so dazu an, sich mit ihnen auseinanderzusetzen, daß unsere dagegen langweilig und flau erscheinen. Von allen entzückt mich am meisten immer Klee...“[328] Umgekehrt war die Sezession mit Ausstellungen auch im übrigen Deutschland und im Ausland präsent.[329]
Der Zusammenhalt der Sezessionisten untereinander, ihr freundschaftlicher Umgang und die Offenheit gegenüber der Moderne bewog Mitte der 20er Jahre viele Künstler, darunter Karl Kluth, Willem Grimm, Karl Ballmer, Ivo Hauptmann und Karl Schneider, ihren Wohn- und Arbeitsort nach Hamburg zu verlegen. Kluth äußerte im Rückblick: „Die Hamburgische Sezession war eine ideale Künstlervereinigung...Alle wurden Freunde. Neben den mit jugendlichem Ernst und der Aufbruchsfreudigkeit der zwanziger Jahre gestalteten Ausstellungen waren es die unvergeßlichen Sezessionsfeste „Zinnober“, die die Verbindung zur Hamburger Gesellschaft herstellten. Die Museumsdirektoren Pauli und Sauerlandt und Oberbaudirektor Schumacher standen freundlich interessiert und fördernd zur Seite. Eine liberale Haltung der Jury machte es unmöglich, daß die Ausstellungen je in die Langeweile programmatischer Enge mündeten...In jenen Jahren tauchte zum ersten Mal der Begriff „Hamburgische Malerei“ im gesamtdeutschen Kunstleben auf. Der fortwährenden Steigerung ihrer Bedeutung wurde im Jahre 1933 ein Ende gesetzt...Damit endete eine Periode, in der wir trotz meistens bescheidener Mittel alle glücklich waren. Wie nie wieder.“[330]

Stilistisch zeichneten sich innerhalb der Hamburgischen Sezession vier Phasen ab. Künstler wie Emil Maetzel, Erich Hartmann, Otto Fischer-Trachau, Alma del Banco, Franz Breest, Kurt Löwengard, Karl Opfermann, Anita Rée, Martin Schwemer, Heinrich Steinhagen, Tetjus Tügel, Friedrich Wield und Gretchen Wohlwill orientierten sich am Brücke-Expressionismus, was den sogenannten Hamburger Expressionismus der zweiten Generation auf den Weg brachte.[331] Andere Künstler, die sich vor 1914 in Paris haben ausbilden lassen,

[327] Ausst.-Kat.: 2. Ausstellung der Hamburgischen Sezession (16.1.-28.2.1921), Hamburg 1921 (Titelgraphik D. Maetzel-Johannsen); Die afrikanische Plastik stammte aus der HH Sammlung Julius Konietzko – vgl. Jaeger; Steckner 1983, S. 82-87 sowie Sello 1982, S. 4-8, hier S. 5 (Sello attestiert der Sezession „ein ungemein sicheres Urteil, für Weitblick und Aufgeschlossenheit“.)
[328] G. Wohlwill über die Sonderschau „Neue europäische Kunst“ während der 9. Sezessionsausstellung 1929 – Bruhns, Maike: Gretchen Wohlwill – eine jüdische Malerin der Hamburgischen Sezession, Hamburg 1989, hier S. 21
[329] 1927 „Neuzeitliche Hamburger Kunst in Nürnberg“, Ausstellungen „Junge Hamburger Kunst“ 1928 in Berlin (Galerie Neumann u. Nierendorf), die weniger erfolgreich war, 1931 in Göteborg, 1932 in Köln u. Dänemark (A. Fiedlers Teilnahme ist bisher nicht bekannt); vgl. Sieker, Hugo: Hamburger Kunst auswärts, in: Der Kreis, VIII. Jg., H. 11, 1931, S. 624-628
[330] Karl Kluth, zit. n. Bruhns, Maike: Karl Kluth 1898-1972, in: Meyer-Tönnesmann; Manigold; Bruhns 1989, S. 48-62, hier S. 52
[331] Unmittelbar nach Gründung der Sezession lassen sich starke Angleichungen unter den Künstlern feststellen (vgl. auch die Anfangsphasen von Impressionismus um 1870/75 und Brücke 1905); vgl. Sello 1982, S. 4-8; Die WELT v. 8.12.1983 (H. Th. Flemming): „... zahlreiche Übergänge und Ver-

wie Ahlers-Hestermann und Ivo Hauptmann richteten sich an den französischen Vorbildern Cézanne, Matisse, Picasso und Léger aus. Neusachliche Tendenzen zeigten sich ab 1924 bei Anita Rée sowie Erich Hartmann, Otto Rodewald oder Tetjus Tügel. Die stilistisch homogenste Phase setzte um 1929/30 mit Herausbildung des Sezessionsstils ein, in Auseinandersetzung mit Edvard Munch als großes Vorbild. Als Hauptvertreter gelten Kluth, Bargheer, Kronenberg, Grimm, Fiedler, Nesch, Ballmer aber auch Kurt Löwengard, Heinrich Stegemann, Erich Hartmann u.a.[332]

Ausstellungsbeteiligungen (1920, 1921)

Inwieweit der junge Arnold Fiedler in den frühen 20er Jahren die ersten Sezessionsausstellungen wahrgenommen und besucht hat, darüber gibt es keine Hinweise. Doch dürfte ihn die allgemeine Aufbruchstimmung in Kunst und Kultur sehr wohl tangiert haben. Noch Schüler der Kunstgewerbeschule durfte er 1920 zusammen mit 152 Künstlern, darunter 18 Sezessionisten, also der Avantgarde, auf der Frühjahrsausstellung der Hamburgischen Künstlerschaft e.V. in der Hamburger Kunsthalle ausstellen, wobei seine Werke sofort Aufmerksamkeit erregten. Vorsitzender jener Dachorganisation und Interessenvertretung Hamburger Künstler war bis zum April 1924 Arthur Illies, der wie auch Richard Luksch, Anton Kling und Johannes Poppen mit eigenen Werken an der Ausstellung beteiligt war.[333] Er gehörte auch der Ausstellungsleitung und der Auswahlkommission zusammen mit Ludolf Albrecht, Ernst Eitner, Wilhelm Mann, Eduard Steinbach und Oskar E. Ulmer an.[334] Dass Fiedler in die engere Wahl kam, belegt früh sein Können. Es war die erste große Gesamtschau bildender Kunst mit Werken der Malerei, Graphik und Plastik nach dem Ersten Weltkrieg.[335] Stilistisch reichte die Spannweite vom Hamburger Impressionismus, wie ihn Ernst Eitner und Friedrich Schaper vertraten, über Architekturfotografien von Fritz Höger[336] bis hin zu expressiven Ausdrucksformen der Sezessionisten von Emil Maetzel, Dorothea Maetzel-

---

schmelzungen, auch neue Formen eines surrealen Expressionismus, der bei Karl Ballmer und Rolf Nesch zum Ausdruck gelangte“.

[332] Leppien; Helmut R.: Das letzte Jahrzehnt, in: Ausst.-Kat.: Grimm, Margret; Rüggeberg, Harald (Hg.): Der Maler Willem Grimm 1904-1986. Leben und Werk, Ernst Barlach-Haus Hamburg, Kunsthalle Darmstadt, Hamburg 1989, S. 15-20, 15; Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 16-19, 19; Heydorn (Bd. 2) 1974

[333] Ab 1924 übernahm Friedrich Ahlers-Hestermann den Vorsitz – vgl. Brief Friedrich Ahlers-Hestermann an Arthur Illies v. 4.3.1920, abgedr. in: Illies (Hg.) 1981, S. 144-146; Zur Ausstellungsbeteiligung von A. Illies siehe – Ausst.-Kat.: Frühjahrsausstellung der Hamburgischen Künstlerschaft, Hamburg 1920, S. 15 Nr. 180-184 („Paradies“, Öl; „Einer unter Euch wird mich verraten“, Öl; „Marschlandschaft“, Öl; „Die Neunzigjährige“, Öl; „Stiller Winkel“, Öl)

[334] Siehe Ausst.-Kat.: Frühjahrsausstellung 1920

[335] Ebenda. Gezeigt wurden 456 Werke. Von den Sezessionisten waren beteiligt: Friedrich Ahlers-Hestermann, Alma del Banco, Carl Blohm, Willy Breest, Otto Fischer-Trachau, Paul Hamann, Erich Hartmann, Richard Kuöhl, Dorothea Maetzel-Johannsen, Emil Maetzel, Karl Opfermann, Anita Rée, M. Schwemer, P. Schwemer, Richard Tüngel, Friedrich Wield, Gretchen Wohlwill, Emil Wüsten. Im Vorfeld der Ausstellung gab es heftige Streitigkeiten innerhalb der Sezession, die zum Austritt von 14 Künstlern geführt hatten. Die Sezession wollte eine eigene Jury und die besondere Kennzeichnung ihrer Mitglieder im Katalog. „Die Sezession strebte eine qualitative Auslese nach dem Vorbild des Pariser „Salon de l'Automne“ an“. – Jaeger; Steckner 1983, S. 80-81, hier S. 81

[336] Ausst.-Kat.: Frühjahrsausstellung 1920, S. 14 Nr. 165-170

Johannsen, Alma del Banco, Karl Opfermann u.a. Unter den Absolventen der Kunstgewerbeschule befand sich neben Fiedler noch Ernst Witt mit drei Werken.[337]
Arnold Fiedler zeigte immerhin sieben Arbeiten. Der Katalog verzeichnet die Ölbilder **BETENDER CHRISTUS**, **REGENSTIMMUNG**, **SCHELLFISCHE**, **CAFÈ** (alle bis 1920 u. verschollen), die Lithographien **SCHWERER TRAUM** (verschollen), **NÄCHTLICHES ABENTEUER** (1920) (WV L 3)[338] und zwei Tuschpinselzeichnungen, jeweils einen **AKT** (bis 1920) darstellend, deren Identität aber nicht eindeutig nachgewiesen werden kann.[339] Fiedlers Aufgreifen der religiösen Thematik mit der Christusdarstellung dürfte stark auf Illies religiöse Malerei[340] zurückgehen, blieb aber eine Ausnahmeerscheinung. Illies war übrigens auch mit einer Graphik-Ausstellung unmittelbar im Februar 1920 in der Kunsthalle, anlässlich seines 50. Geburtstages, in den Fokus der lokalen Kunstszene geraten[341], was Fiedler motiviert haben wird.
Erfolg war Fiedler durch den Ankauf der Lithographie NÄCHTLICHES ABENTEUER (1920) durch die Kunsthalle beschieden.[342] Daneben lobte die Kunstkritik sein Ölbild **CAFÈ** (bis 1920) (verschollen) als mit zu den besten Beiträgen der Ausstellung zählend. Fiedler gehörte zusammen mit dem Wohlers-Schüler Franz Beck, der mit Graphik vertreten war, Friedrich Schaper als Mitglied des Hamburgischen Künstlerclubs von 1897 und dem Maler Willy Habl[343], der trotz seiner Vorliebe für eine traditionelle Malkultur und Gegenständlichkeit zwischen Sezession und gefälliger Gesellschaftsmalerei stand (einige Ölbilder lassen die Nähe zu Cézanne erkennen), mit zu den erfolgreichsten Ausstellern. In der Januarausgabe der Theaterrundschau hieß es vom namentlich nicht genannten Kritiker: „Immerhin sind

[337] Ebenda, S. 31 Nr. 433 „Trübes Wetter“, Öl; Nr. 434 „Verzweiflung“, Radierung; Nr. 435 „Wäscherin“, Radierung
[338] Die Lithographie „Nächtliches Abenteuer“ (bis 1920) wurde laut Inv.-Nr. 1920/61 von der HH KH noch im Ausstellungsjahr 1920 erworben.
[339] Ausst.-Kat.: Frühjahrsausstellung 1920, S. 10, Nr. 101-107: Nr. 101 „Betender Christus“, Öl; Nr. 102 „Regenstimmung“, Öl; Nr. 103 „Schellfische“, Öl; Nr. 104 „Weiblicher Akt sitzend“, Pinselzeichnung; Nr. 105 „Weiblicher Akt aufgestützt“, Pinselzeichnung; Nr. 106 „Nächtliches Abenteuer“, Lithographie; Nr. 107 „Schwerer Traum“, Lithographie); Das als Ms. vorliegende WV der Handzeichnungen dokumentiert für 1920 nur 3 Akte (Tuschpinselzeichnungen). Das graphische Frühwerk ist größtenteils verschollen.
[340] Meyer-Tönnesmann 1985, S. 56, 57 (Genannt werden die Bilder „Abendmahl“ 1920, „Kreuzigung“, „Himmelfahrt“ 1927, Luther-Bildnis „Das Reich muss uns doch bleiben“ 1917); Illies 1931, S. 120; kritischer Beitrag siehe – Benninghoff 1932, S. 11-18
[341] „...erstaunliche Vielseitigkeit und eine seltene Meisterung fast sämtlicher graphischer Techniken... Es wird in Deutschland nur wenige Künstler geben, die ihm in solcher Vielseitigkeit auch nur einigermaßen die Stange zu halten vermögen...“ – HH Fremdenblatt v. 14.2.1920 (M. R.), zit. n. Illies (Hg.) 1983, hier S. 98
[342] hs. Inv.-Verzeichnis Erwerbungen A. Fiedler HH KH: Inv.-Nr. 1920/61
[343] Willy Habl (1880-1964), Maler und Graphiker, geb. in Egeln bei Magdeburg. Kunstgewerbeschule Kassel. 1904 Graphikstudium in Hamburg sowie bis 1909 Studium an der HH Kunstgewerbeschule (u.a. Schüler von Carl Otto Czeschka). Soldat im Ersten Weltkrieg. Ausstellungen bei Commeter 1916, 1919, 1925. 1922 Mitglied des Altonaer Künstlervereins, eigenes Atelier Ernst-Merck-Straße 12. Seit Kriegsende Lehrtätigkeit an der HfBK HH. – Ausst.-Kat.: Altonaer Künstlerverein 1905-1939, Altonaer Museum Hamburg, Hamburg 1990, S. 69; Ausst.-Kat.: Frühjahrsausstellung 1920, S. 12 Nr. 129-133 (Akte u. Landschaften in Öl); Ehl, Heinrich: Willi Habl, in: Der Cicerone, 15. Jg., 1923, S. 787-793; Ehl, Heinrich: Willi Habl. Ein Maler in Hamburg, in: Niederdeutsche Monatshefte, 2. Jg., H. 8, 1927, S. 249-252

Fiedlers „Café“ und von Beck[344] zumindest „Versuchung“, „Tragischer Kobold“ und die beiden Landschaften den besten diesjährigen Darbietungen hamburgischer Künstler beizuzählen. Mit ihnen, Schaper und Habl ist ein Niveau erreicht, das den Besuch lohnt – für sie gilt es einzutreten...Ein völlig entgegengesetztes Milieu bevorzugt Fiedler, seine unsentimental zu tastenden „Fänge“ fischen im grünschillernd Absynthatmosphärigen einer späten Kaffeehausszenage. Alle – von Sachgeist notierten – Details sind im erregenden Lichtspiel verlebendigt, nervös verselbständigt. Süchte irren und zappeln, aus Schlaffheit animiert und aufgerüttelt. Was der Künstler mit filternden Sinnen empfand und empfing, ist mit geistreich wägender Geduld zum Element gestaltet, darin Menschen – vergiftet, ertrunken – als Alkoholamphibien fortfristen. Der Lichtbrechungskoeffizient und das bleiche Farbspektrum einer fluidalen Stofflichkeit aus kollektivseelischen Zuströmen ist angestrebtes und erreichtes „reinmalerisches“ Forschungsergebnis. Hochwertiges Können ist ferner durch die zwei Aktzeichnungen beglaubigt.“[345]

Das Caféhausthema bearbeitete Fiedler im gleichen Jahr zusätzlich druckgraphisch. Eine Radierung (WV R 10) und eine Lithographie auf Velin-Bütten (WV L 2) mit dem Titel **CAFÈ** (beide 1920) sind bis auf Detailabweichungen inhaltlich fast identisch. Die Graphiken könnten als Vorstudien zum Gemälde gedient haben. Die Lithographie zeigt drei runde Caféhaustische, die auf zwei sich kreuzenden Raumdiagonalen angeordnet sind, wodurch ein Tiefenzug in der Bildkomposition entstand. Im Vordergrund links ist ein bürgerlich gekleideter junger Mann mit Hut, schwarzem Anzug und Fliege, eingenickt vor halbleerem Bierglas zu sehen, vor ihm liegen Papier und Stift als Attribute des Künstlers oder Schriftstellers. Am nächsten Tisch erscheint ein übernächtigtes Paar, seitlich aneinandergelehnt, halb dahindämmernd. Die Frauenfigur mit breitkrempigem schwarzem Hut in zusammengefallener unkontrollierter Körperhaltung, offensichtlich eine Halbweltdame, hat vor sich auf dem Tisch eine Sektschale, daneben steht ein Tablett mit Mokkakännchen und Kaffeetasse ihres Begleiters. Ein weiteres Paar in Seiten- und Rückansicht, gestikulierend, wird im Bildhintergrund erkennbar. Mit zügiger Linie erfasste der Künstler unterschiedliche Physiognomien. Die Körpersprache wird zum wesentlichen Ausdrucksträger.
Das Bildthema Café war auf der 1. Sezessionsausstellung 1919/20 nur einmal vertreten[346], so dass von dort kaum Anregungen ausgegangen sein können, wohl aber von George Grosz Frühwerk der Jahre um 1915 bis 1917.
Grosz malte in den Berliner Jahren zahlreiche Kaffeehausbilder in Öl („Das Kaffeehaus“ 1915/16 (Washington Hirshhorn Museum), „Café“ 1916 (Saint Louis Art Museum), die

[344] siehe Ausst.-Kat.: Frühjahrsausstellung 1920, S. 5 Nr. 17 „Unheil“, Radierung; Nr. 18 „Die Besessenen“, Radierung.
[345] Theater-Rundschau, Nr. 56 (o. Dat., Titel u. Kritiker) v. Januar 1920/21
[346] Ausst.-Kat.: I. Ausstellung der Hamburgischen Sezession, Hamburg 1919, Nr. 11 („Aus dem Café Lion d'or in Brüssel“ von Willy Davidson)

1916 und 1922 zum Teil publiziert und besprochen wurden[347] und schuf mehrere Zeichnungen zum Thema, die hauptsächlich über die frühen Mappenwerke[348] Verbreitung fanden. Genau im Jahr der Entstehung von Fiedlers Graphiken hatte Grosz 1920 seine erste Ausstellung bei Hans Goltz in München. Aufmerksamkeit war Grosz darüber hinaus durch seine Beteiligung an der Ersten Internationalen Dada-Messe 1920 in Berlin gewiss.[349]
Futuristische und expressionistische Stilelemente wie Simultanität oder stürzende Linien, wie sie Grosz Mappenwerken eigen sind, finden sich bei Fiedler nicht, wohl aber ähnliche Kompositionselemente. So scheint die raumgreifende Anordnung der runden Caféhaustische in einem Bogenverlauf von der unteren mittleren Blattkante bis hin zum rechten oberen Bildrand in Grosz Federzeichnung „Nachtkaffeehaus“ (um 1917) (Staatsgalerie Stuttgart)[350] Fiedler inspiriert zu haben. Formale Übernahme fanden auch die umrisshafte Linienführung, die zügig Formen und Personen erfasst sowie die im Bildvordergrund auftauchende einzelne eingenickte männliche Figur wie auf Grosz Ölbild „Das Kaffeehaus“ (1915/16).
Darüber hinaus dürfte Fiedler Noldes Caféhausbilder von 1911 gekannt haben, die zu den expressionistischen Großstadtbildern zählen.[351] Damit ist zugleich eine erste Annäherung Fiedlers an den Brücke-Expressionismus nachweisbar, wenn auch vorerst nur thematisch und motivisch. In Noldes Ölbild „Das Café“ (1911) erscheint im linken Bildvordergrund die Figur eines sitzenden Herrn mit Blick nach rechts in Richtung eines Paares vor Sektkelchen im Mittelteil des Bildes. Dahinter zeigen sich die Köpfe eines weiteren Paares. Diese Figurengruppierung in ihrer Staffelung findet sich ebenso auf Fiedlers Lithographie. Die Charakterisierung der männlichen Figur als Künstler durch Stift und Papier kann er jedoch nur von Grosz übernommen haben.[352] Weiterhin fand Noldes Paarmotiv[353] eine Übernahme, desweiteren die modische Aufmachung der Dame, die einen schwarzen Hut mit breiter Krempe trägt, wie auf Noldes Bild „Am Weintisch“ von 1911 (Nolde-Stiftung Seebüll)[354].

---

[347] März, Roland: George Grosz. Die Gemälde der Berliner Jahre 1915 bis 1931, in: Ausst.-Kat.: Schuster, Peter-Klaus (Hg.): George Grosz. Berlin – New York – Nationalgalerie Berlin, Berlin 1994, S. 318-319, S. 319, 320 (je farb. Abb.), (Dort werden als Publikationsorgane genannt: Myona 1922, S. 46 Abb. 88 („Das Kaffeehaus“ 1915/16) sowie Däubler, Theodor: George Grosz, in: Die weissen Blätter, 3. Jg., Okt./Dez. 1916, S. 167f („Café“ 1916)
[348] Zu den frühen Mappenwerken der Jahre 1915 bis 1918 – Blume, Eugen: George Grosz. Die Mappen- u. Sammelwerke, in: Ausst.-Kat.: Schuster (Hg.), George Grosz 1994, S. 449-488
[349] George Grosz. 59. Ausstellung der Galerie Neue Kunst Hans Goltz München, April-Mai 1920 (10 Gemälde, 11 Aquarelle, 40 Zeichnungen u. Graphik) mit Ausst.-Kat.: Der Ararat. Erstes Sonderheft: George Grosz; „Erste Internationale Dada-Messe“ in der Galerie Dr. Otto Burchard Berlin v. 30.6.-25.8.1920); siehe Beitrag (ungen. Autor): „Die Erste Internationale Dada-Messe“ 1920, in: Ausst.-Kat.: Schuster (Hg.), George Grosz 1994, S. 140-145; vgl. Bibliographie zu Dada in – Ausst.-Kat.: Expressionisten 1986, S. 467-468
[350] Ausst.-Kat.: Schuster (Hg.), George Grosz 1994, Nr. X43 (mit Abb.)
[351] Olbrich, Harald: Faszination, Schock, Enthüllung, Widerstand. Zum expressionistischen Großstadtbild, in: Ausst.-Kat.: Expressionisten 1986, S. 47-52
[352] Vgl. Grosz Selbstdarstellung in „Straßenszene mit Zeichner“ 1916/17, Federzeichnung (Staatsgal. Stuttgart) – Ausst.-Kat.: Schuster (Hg.), George Grosz 1994, S. 396 Nr. X.34
[353] Vgl. Urban, Martin (Hg.): Emil Nolde. Werkverzeichnis der Gemälde, Bd. 1 (2 Bde.), München 1987, Nr. 432, 411, 435, 434, 408, 409
[354] Urban (Hg.) 1987, Nr. 432

Nolde fand seine Bildmotive in den Berliner Cafés, worüber er in seiner Autobiographie schrieb: „Und weiter ging es hinein in den Zigarettendunst der Cafés der Morgenstunden, wo Neulinge aus der Provinz, harmlos mit Straßendirnen sitzend, im Sektrausch halb hinschliefen.“[355]
Noldes Bilder basieren auf dem falschen Glanz, dem Maskenhaften einer vortäuschenden Welt.[356], während in Fiedlers Darstellung die Masken gefallen sind und Ernüchterung die Realität widerspiegelt, insofern schonungslos wie Grosz.
Sehr wahrscheinlich gingen von der Frühjahrsausstellung bei Commeter 1920, wo Nolde-Werke in einer Einzelschau zu sehen waren, wichtige Impulse für Fiedler aus. Auf alle Fälle war Nolde um 1920 in der Kunstfachwelt im Gespräch, bedingt durch Beteiligungen und Publikationen.[357] Max Sauerlandt hatte 1919 Noldes Hamburgradierungen und Holzschnitten einen Beitrag gewidmet, seine Nolde-Monographie erschien kurz darauf 1921.[358]

Auch die auf der Frühjahrsausstellung ebenfalls gezeigte Lithographie Fiedlers NÄCHTLICHES ABENTEUER (Herren vor einem Bordell) von 1920 (WV L 3) geht insofern auf Grosz zurück, als dieser sich zeitweilig mit den künstlerischen Mitteln der Karikatur Honoré Daumiers (1808-1879) befasste[359], der in Frankreich Politik und das bürgerliche Leben des 19. Jahrhunderts anprangerte. Klaus Gallwitz schrieb 1992 im Stuttgarter Katalog: „Die Rezeption von Daumiers Kunst in Deutschland war eng mit der Kunstauffassung der Moderne, insbesondere mit der des Expressionismus verbunden.“[360]
Fiedlers Lithographie zeigt zwei Gruppen von Herren im Gehrock mit zylinderähnlichen Hüten auf dem Kopf und Spazierstöcken in einer dunklen Gasse vor einem Bordell. Die Gruppe im rechten Bildteil scheint unentschlossen, während eine Rückenfigur gestikulierend die Unterhaltung bestimmt. Der Blick ist von den Frauen im Bordell abgewandt. Im linken Blattteil, leicht zurückversetzt, versuchen zwei Männer einer Prostituierten zu entkommen, die mit beiden Händen einen der Männer am linken Arm packt, während dieser daraufhin mit seinem Handstock die Dirne abwehrt. Allein der Typus der männlichen Figuren erinnert an Daumiers Akteure, ebenso die Übertreibung[361] in der Körpersprache zur Charakterisie-

[355] Nolde, Emil: Jahre der Kämpfe 1902-1914, hg. v. der Stiftung Seebüll Ada u. Emil Nolde, (2,. erw. Auflage), Flensburg o. J. (1956), hier S. 139
[356] Haftmann, Werner: Emil Nolde, hg. v. der Stiftung Seebüll Ada u. Emil Nolde, Köln 1958, S. 60
[357] Vgl. dazu Urban (Hg.) (Bd. 1) 1987, S. 581, 589 (einschließlich dem Hinweis auf Kataloge, wobei die HH KH davon keine besitzt u. die deshalb nicht einsehbar waren; die Ausst. bei Commeter ist auf 1921 datiert!)
[358] Sauerlandt, Max: Zu Emil Noldes Hamburger Radierungen und Holzschnitten, in: Hamburger Kunstverein (Hg.): Hamburger Kalender 1920, Hamburg 1919, S. 151-158 sowie Sauerlandt, Max: Emil Nolde, München 1921
[359] „...mich interessierten die Tendenzmaler und Moralisten: Hogarth, Goya, Daumier.“ – Schneede 1975, hier S. 58
[360] Ausst.-Kat.: Honoré Daumier. Zeichnungen, Städelsches Kunstinstitut Frankf./M., Metropolitan Museum of Art New York, Stuttgart 1992, (Vorwort Klaus Gallwitz) S. VII-VIII, hier S. VII
[361] Zum Mittel der Übertreibung in der Karikatur – Neugebauer Gräfin von der Schulenburg, Rosamunde: George Grosz. Macht und Ohnmacht satirischer Kunst. Die Grafikfolgen „Gott mit uns“, „Ecce homo“ und „Hintergrund“, Berlin 1990 (zugl. Diss. Univ. Heidelberg)

rung einer Figur und die Verwendung der künstlerischen Mittel des Kontur und Schattens. Bei Daumier akzentuiert der Schatten die Beziehungen der Figuren zueinander, während im Kontur Spannungen sichtbar werden, so Werner Hofmann.[362] Das ist auch für Fiedlers Lithographie zutreffend. Korrespondierend mit Daumiers Figuren lässt sich der Profilkontur des rechten vom Bildrand überschnittenen Mannes auffassen. Die zum Teil mehrfach überzeichnete Linienführung verläuft stark wellenförmig mit Aus- und Einbuchtungen, wobei die Nase überlängt erscheint und die wulstigen Lippen unter dem Hutrand erkennbar werden. Mit bewegter Linie ist auch die mit dem Spazierstock spielende Hand gezeichnet. Wie Daumier verzerrte Fiedler Gesichtsausdruck und Körper ohne zu disproportionieren, wie es der Karikaturist macht. Von Grosz satirischen Zeichnungen ist Fiedler hier aber weit entfernt.[363]

Das Interesse an öffentlichen Räumen wie Wirtshäusern, Cafés, Bordellen, Straßen und Plätzen war zu Beginn der 20er Jahre für viele Künstler, hauptsächlich der Avantgarde, zeittypisch.[364] Nirgendwo zeigte sich das Chaos der modernen Großstadt unter den Zeichen des Krieges mit seinen sozialen und gesellschaftspolitischen Auswirkungen so deutlich wie an jenen Orten. Von einer Politisierung der Kunst, wie sie bei der Avantgarde, insbesondere bei George Grosz und Otto Dix unter dem Eindruck der Novemberrevolution auftrat, kann bei Fiedler aber nicht ausgegangen werden, auch wenn sozialkritische Ansätze unterschwellig vorhanden sind.

Die desweiteren ausgestellten Akte **AKT** (1920), **WEIBLICHER AKT** (1920), **MÄNNLICHER AKT** (1920), **AKT** (1921) (alle WV Z) gehören zu einer Reihe Tuschzeichnungen von 1920/21, die mit Pinsel und schwarzer Tusche zum Teil auf Japanbütten ausgeführt sind. Daneben erprobte Fiedler aber auch das Lithographieren (**WEIBLICHER RÜCKENAKT** (1921) (WV L 4)). Auffallend ist ein freies Herangehen an das Thema. Auch wenn die Erfassung der Anatomie im Vordergrund stand, bildet die Figur in der Bewegung den Hauptaspekt. Die klassisch-akademische Körperhaltung ist überwunden. Die Akte weisen durchaus athletische Züge auf.

An der Hamburger Kunstgewerbeschule folgte das Aktzeichnen nicht mehr der streng akademisch ausgerichteten Tradition. Ein neuer Aspekt war, dass im Unterricht von Arthur Illies die Aktmodelle in der Bewegung gezeichnet werden mussten, was den Schwierigkeitsgrad erhöhte, denn das verlangte aus dem Gedächtnis heraus zu arbeiten, was das häufige Absetzen des Pinsels erklärt. Fiedler dazu: „...man mußte sich also eine Bewegungsphase merken, zeichnen aus der Vorstellung und die gleiche Stellung des Modells abwarten und seine Zeichnung überprüfen und korrigieren, also etwas für bereits Fortgeschrittene. Aber

[362] Hofmann, Werner: Zu Daumiers graphischer Gestaltungsweise, in: Jahrbuch der Kunstsammlungen Wien, Bd. 52, 1956, S. 147-181

[363] Vgl. Neugebauer, Rosamunde: Der Satire wird der Prozess gemacht und der Fall Grosz, in: Ausst.-Kat.: Schuster (Hg.), George Grosz 1994, S. 167-174

[364] Zur Politisierung der Avantgarde in den 20er Jahren – Heldt; Schneider 1993, S. 402

ich gewöhnte mich verhältnismäßig schnell daran und machte Fortschritte...Dann zeichnete ich lebensgroße Akte auf Packpapier und aus anderen Klassen kamen junge Schüler, um sie anzusehen.“[365] Über das methodische Vorgehen schrieb Arthur Illies in sein künstlerisches Tagebuch: „...denn dies bedingt einerseits eine stärkere Inanspruchnahme des Gedächtnisses und führt andererseits zu einem besseren Verständnis, weil dabei das Anatomische nicht nur an sich, sondern auch in seiner Funktion zur Geltung kommt. Da mehrere Phasen derselben Bewegung in derselben Stunde beobachtet und gezeichnet werden können, so führt das dazu, diese Kompositionen zu vereinigen.“[366] Illies selbst verfolgte mit jenem Ansatz eine zunehmende Lösung vom Modell: „Der Zweck des Naturstudiums und besonders des Aktstudiums ist mir seit Jahrzehnten nicht dieses selbst, sondern das Ziel dieses Studiums war, mich vom Modell und der Wirklichkeit zu lösen.“[367]

An der Mai-Ausstellung des Hamburger Künstlervereins in den Hansa-Werkstätten war Arnold Fiedler erneut beteiligt (mit vier Ölbildern: drei Porträts und ein Stillleben, alle verschollen)[368], wohl bedingt durch die Tatsache, dass Illies – übrigens auch Wohlers – 1921 wieder in Ausstellungsleitung und Annahmeausschuss waren, was für die Schüler der Malklassen beider Förderung bedeutete.

Erstes Atelier auf St. Pauli

Anfang der 20er Jahre, zur Zeit der Inflation, ein genauer Zeitpunkt ist nicht zu ermitteln, wohl aber noch während seiner Ausbildung an der Kunstgewerbeschule traf der junge Arnold Fiedler mit den Architekten und zugleich Brüdern Fritz Höger (1877-1949) – Palma Bucciarelli legte 1992 eine materialreiche Monographie vor[369] – und Hermann Höger (1882-1950) zusammen, die ihn, so laut Fiedler, zu seinem ersten Atelier in einem Speicher am Hafen, in der Hafenstraße in Altona, verhalfen.[370]

---

[365] hs. Notizen Fiedlers – NL A. Fiedler

[366] Arthur Illies, zit. n. Persiehl 1913, hier S. 83; vgl. auch Illies (Hg.) 1985, S. 13: „Bei dem Aktstudium legte Arthur Illies großen Wert auf die Bewegung, er wollte das Modell nicht in Ruhestellung, sondern in ständiger Bewegung erfassen – das Modell musste beispielsweise ständig hin- und hergehen oder eine Trittleiter herauf- und heruntersteigen. Seinen Schülern war das nicht immer angenehm.“

[367] Meyer-Tönnesmann 1989, S. 125-134, hier S. 132; vgl. auch zum Aktstudium – Illies (Hg.) 1981, S. 148

[368] Vgl. Ausst.-Kat.: Bildnis und Stillleben. Ausstellung des Hamburger Künstlervereins in den Hansa-Werkstätten (1.5.-15.6.1921), Hamburg 1921, Nr. 49-52 (Nr. 49 „Bildnis meiner Mutter“, Öl; Nr. 50 „Bildnis eines alten Herrn“, Öl; Nr. 51 „Bildnis meines Vaters“, Öl; Nr. 52 „Stillleben mit Fisch“, Öl)

[369] Fritz Höger wurde am 12.6.1877 in Bekenreihe in Schleswig-Holstein geboren (er starb am 13.6.1949 in Bad Segeberg). 1896 Abschluss einer Zimmerer- und Maurerlehre mit der Gesellenprüfung, 1897-1899 Baugewerbeschule in Hamburg. Hören von Vorlesungen am Polytechnikum in Berlin-Charlottenburg. 1901-1905 Zeichner im Architekturbüro Lundt & Kallmorgen in Hamburg, anschließend Zusammenarbeit mit Fritz Oldenburg. 1907 Gründung eines eigenen Architekturbüros in Hamburg. – Bucciarelli, Piergiacomo: Fritz Höger. Hanseatischer Baumeister (1877-1949), Berlin 1992 (Orig. Venedig 1991), S. 8-11, mit Bibliographie S. 196-199; Besprechung dazu: Hipp, Hermann, in: Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte, Bd. 79, 1993, S. 390-391

[370] hs. Notiz Fiedlers im NL A. Fiedler; zum Speicher als Baugattung sei hier generell empfohlen: Hipp, Hermann: Der Speicher in Hamburg, historisches Porträt einer Baugattung, in: Architektur in Hamburg. Jahrbuch, Hamburg 1989, S. 110-128

Während Hermann Höger, dessen Werk es noch zu erforschen gilt, zwischen 1918 und 1933 mit sechs Objekten im Mietwohnungsbau in Erscheinung trat – mit Karl Schneider u.a. war er hauptsächlich am Bau von Großwohnanlagen für gemeinnützige Gesellschaften beteiligt[371] – machte Fritz Höger mit dem am 14.5.1922 begonnenen und am 1.4.1924 vollendeten Bau des Chilehauses[372] am Burchardplatz 1 für den Kaufmann und Inhaber einer Schifffahrtsgesellschaft Henry Brarens Sloman unmittelbar Karriere. Der bis dahin nur regional bekannte Architekt hatte gerade seinen Durchbruch erlangt. Zuvor war er 1908 an Planungen zum Ausbau der Mönckebergstraße beteiligt gewesen und zwischen 1910 und 1913 waren die von ihm entworfenen Kontorhäuser Klostertorhof, Rappolthaus und Klöpperhaus entstanden, mehr oder weniger in dem um 1910 vorherrschenden Baustil regionaler, althamburgischer Bauweise, bestimmt durch Bürgerhausgiebel, Backstein und Sprossenfenster.[373] Höger war bis 1914 Anhänger der Heimatschutzbewegung, die für eine Rückbesinnung auf traditionelle lokale Bauweisen eintrat und dabei auf typische regionale Materialien setzte.[374] Auch wenn Höger eine übersteigerte Identifikation mit dem Anliegen nachgesagt wird[375], trat er nicht für völkisch-rassistische oder antisemitische Tendenzen ein, die in der Heimatschutzbewegung schon früh mit national-konservativem Gedankengut verbunden waren.[376]

Das Chilehaus aber war sein Hauptwerk. Das Gebäude fiel durch kühne Perspektiven auf, insbesondere durch den spitzen Ostgiebel, der einem Schiffsbug gleich kam[377] und der hinsichtlich seiner kristallinen Schärfe nach Wolfgang Pehnt eine Parallele zu Mies van der Rohes Glashausentwurf von 1919 aufzeigt.[378] Höger hatte zudem seine Technik, aus dem Verband stark farbiger Klinker mit rauher Oberfläche dekorative Wirkungen zu erzielen,

---

[371] Hipp, Hermann: Wohnstadt Hamburg. Mietshäuser zwischen Inflation und Wirtschaftskrise, Hamburg 1982 (Hamburg-Inventar, Themen-Reihe 1), S. 83; Im HH Architekturarchiv fanden sich keine Angaben zu Leben und Werk Hermann Högers.

[372] Fischer, Manfred: Das Chilehaus in Hamburg. Architektur und Vision, Berlin 1999; Nicolaisen, Dörte: Studien zur Architekturgeschichte in Hamburg 1910-1930, Nijmegen 1985 (zugl. Diss. München 1994), S. 143-158

[373] Vgl. Architekten- und Ingenieurverein Hamburg (Hg.): Hamburg und seine Bauten, Bd. 1, Hamburg 1914; Bröcker, Paul; Höger, Fritz: Die Architektur des Hamburgischen Geschäftshauses. Ein zeitgemäßes Wort für die Ausbildung der Mönckebergstraße, Hamburg 1910; Hipp 1989, S. 176-177; Nicolaisen 1985, S. 91ff

[374] Nicolaisen 1985, S. 49f

[375] Stabenow, Jörg: Architekten wohnen. Ihre Domizile im 20. Jahrhundert, Berlin 2000 (zugl. Diss. Univ. Hamburg 1994), S. 58-73, 73

[376] Schütt, Rüdiger: Wege zur Hamburger Gruppe in der Weimarer Republik, in: Ders. (Hg.): Bohemiens und Biedermänner. Die Hamburger Gruppe 1925 bis 1931, Hamburg 1996, S. 158f, vgl. auch Baumann 2002, S. 52; P. Bucciarelli sieht bei F. Höger ein Bedürfnis nach Verwurzelung, Rückbesinnung auf die Tradition und das Bestreben nach einem zeitgemäßen Stil. – Bucciarelli 1992, S. 1; Zur Problematik der Heimatschutzbewegung und deren Protagonisten nach dem Ersten Weltkrieg siehe – Sauerländer, Willibald: Vom Heimatschutz zur Rassenhygiene. Über Paul Schultze-Naumburg, in: Schmölders, Claudia; Gilman, Sander L. (Hg.): Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte, Köln 2000, S. 32-50

[377] Zur Schiffsmetaphorik siehe – Fischer 1999, S. 51-55

[378] Pehnt, Wolfgang: Architektur des Expressionismus, Stuttgart 1973, S. 128

hier zur Vollendung gebracht.[379] Der Backstein oder auch Klinker als bevorzugter Baustoff, wie ihn Fritz Schumacher propagierte (neben aller Ästhetik, auf die technisch – praktischen Vorzüge des Backsteins verweisend und damit die Materialdebatte versachlichend [380]), assoziierte für Höger dagegen Werte wie Bodenständigkeit und die Förderung einer Wiederbelebung des Handwerks.[381] So verstand sich der Architekt Höger diesbezüglich als Nachfolger einer bis in die norddeutsche Backsteingotik[382] zurückreichenden Überlieferung, weniger als ein Neuerer. Hauptsächlich ging es ihm um das Beanspruchen einer Meinungsführerschaft und wohl weniger um weitere Durchsetzung des Backsteins. Seine Hoffnungen diesbezüglich auf das NS-System erfüllten sich jedoch nicht.[383]

Das Chilehaus wurde nicht nur zum optischen Mittelpunkt des seit 1922 errichteten Kontorhausviertels in der Innenstadt – übrigens „der ersten reinen Geschäftsstadt auf dem europäischen Kontinent“[384]. Als „ein Hauptwerk des Expressionismus in der Architektur“[385] wurde das Bauwerk zugleich zum Symbol für eine Wiederbelebung von Handel, Wirtschaft und großstädtischem Leben nach dem Ersten Weltkrieg in Hamburg, als auch für das Deutschland der 20er Jahre generell, wie Hermann Hipp feststellte. Die aktuelle Debatte der 20er Jahre bezeichnete das Chilehaus als „einen Markstein in der Architekturgeschichte“.[386] Die seit Baubeginn in der Fachpresse erschienenen Kommentare reichten von der Verbreitung euphorischer Stimmung bis hin zu vereinnahmenden Tendenzen.[387]

Ende der 20er Jahre arbeitete Fritz Höger an Bauaufträgen in Hamburg und Norddeutschland, darüber hinaus als einer der wenigen Hamburger Architekten in Berlin und Hanno-

[379] Zur Klinkertechnik vgl. Bucciarelli 1992, S. 31, siehe auch S. 54: „Der „horror vacui“ seiner Fassaden verweist auf Mauertexturen des mittleren Orients und verwandelt sie in ein Arabeskenwerk, in eine Art Bühnenbild... übersteigerte Klinkertechnik“; vgl. Pehnt 1973, S. 129: „Höger hat die Backsteinornamentik, die in ganz Deutschland zu einem Klischee wurde, exzessiv betrieben.“

[380] Schumacher, Fritz: Das Wesen des neuzeitlichen Backsteinbaus, München 1920; Nicolaisen 1985, S. 69-76, 158-184; siehe grundlegend Hipp 1992, S. 151-183

[381] Bucciarelli 1992, S. 10; Stabenow 2000, S. 65; Nicolaisen 1985, S. 74

[382] Bei Bucciarelli heißt es: „Für Höger ist „gotisch“ zunächst ein Synonym für „germanisch“, das heißt, ein wesentliches und unverzichtbares Prärogativ der deutschen Kunst. Damit bekommt dieser Begriff einen nationalistischen Akzent.“ – Bucciarelli 1992, hier S. 19; Obwohl F. Höger nach 1933 Mitglied im Kampfbund Deutscher Architekten und Ingenieure (KDA) war, erhielt er in den 30er Jahren keine Staatsaufträge mehr, da ein anderes Konzept gefragt war. 1934 bis 1936 lehrte er als Professor für Architektur an der Nordischen Kunsthochschule Bremerhaven und lebte zunehmend zurückgezogen in Bekenreihe. – Bucciarelli 1992, S. 10-11

[383] Stabenow 2000, S. 73

[384] Frank, Hartmut: Gestus und Gestalt. Anmerkungen zu Fritz Högers moderner Monumentalarchitektur, in: Turtenwald, Claudia (Hg.): Fritz Höger (1877-1949). Moderne Monumente, Hamburg 2003 (Schriftenreihe des Hamburgischen Architekturarchivs, hg. v. Hartmut Frank u. Ulrich Schwarz), S. 83-102, 95-97, 96; zur Citybildung vgl. Hipp, Hermann: Ein neues Hamburg, in: Meyer-Veden, Hans: Hamburg-Historische Photographien 1842-1914, Hamburg 1994, S. 5-9, 6, 7

[385] Hipp 1989, hier S. 99, siehe auch S. 182; siehe Pehnt 1973, S. 127-129; Fischer 1999

[386] Sörgel, Hermann: Chilehaus, in: Dekorative Kunst, Dez. 1924, abgedr. in: Westphal, Carl J. H.: Fritz Höger. Der niederdeutsche Backstein-Baumeister, Wolfshagen-Scharbeutz 1938, S. 34-35, hier S. 34

[387] Zu den Reaktionen in der Presse sowie nach Fertigstellung des Chilehauses siehe – Fischer 1999, S. 57-67; zur ersten Besprechung in einem Fachorgan siehe Paulsen, F.: ohne Titel, in: Bauwelt, H. 50, 1924, S. 1257-1265; Binding, Rudolf G.: Das Chilehaus in Hamburg, in: Westphal, Höger 1938, S. 13

ver.[388] Wie viele andere seiner Kollegen beteiligte er sich im genannten Zeitraum am Mietwohnungsbau mit vier Großwohnanlagen in Hamburg, die nach H. Hipp stilistisch eindeutig dem Neuen Bauen zuzurechnen sind.[389] Offiziell sah Höger allerdings keine Übereinstimmungen mit dem Konzept von Bauhaus und Neuer Sachlichkeit, obwohl er, sozusagen inoffiziell, dennoch Anregungen von dort aufnahm.[390]

Dass Höger ab 1933 mit NS Funktionsträgern in Verbindung stand, ist von der jüngsten Forschung inzwischen nachgewiesen worden.[391] Als Mitglied in Partei und NS Berufsverband (KDA), der Propaganda gegen die Avantgarde-Architekten betrieb, wurde er 1934 (bis 1935) als Professor an die Nordische Kunsthochschule in Bremen und in den Verwaltungsbeirat der „Reichskammer der bildenden Künste" berufen. Höger hatte sich unmissverständlich für die „Sache"[392] zur Verfügung gestellt bis hin zur Anbiederung. Trotzdem blieben ihm staatliche Großaufträge versagt, statt dessen häuften sich Plagiatsvorwürfe und Anschuldigungen gegen ihn.

Hartmut Frank hat das Gesamtwerk fern aller ideologischen Bewertungsansätze ausgehend von rein baukünstlerischen Überlegungen Högers zum Begriff der Monumentalität in der Architektur, untersucht (darunter modernistische Entwürfe wie das Großhochhaus von 1937[393] und zum Paneuropaprojekt (1931)), wobei er feststellte: „Höger entwickelte seine Fähigkeit, auch für einfache Bauaufgaben eine monumentale Lösung zu finden, erst schrittweise über Erfahrungen unterschiedlicher Art...Das Streben nach Monumentalität erzwingt immer weitergehende Abstraktionen und Verhärtungen, gegen die auch der starke ideologisch bestimmte Wunsch nach niederdeutschem Gestus und Charakter der Bauten nicht ankommen kann... Auf seiner Suche nach einer zeitgemäßen Monumentalarchitektur nutzte Höger alle sich ihm bietenden Aufgaben und suchte mit seinem gesamten Repertoire an Entwurfsmethoden nach adäquaten Lösungen."[394] Auf diesem Entwicklungswege stellt das

[388] Genannt seien hier: Broschekhaus 1925-26 (Verlagssitz des HH Fremdenblattes), Parfümfabrik Scherk 1926-27 Berlin-Steglitz, Reemtsma-Zigarettenfabrik Wandsbek 1926-29, Mädchengymnasium 1926-28 HH-Eppendorf, Verlagshaus Hannoverscher Anzeiger 1927-28 Hannover, Leder-Fabrik Schüler 1927-28 HH-Hammerbrook, Krankenhaus Delmenhorst 1926-28, Wohnblock Dransfeld 1927-28 HH-Winterhude, Kontorhaus Sprinkenhof 1927-43 Hamburg (zus. mit Hans u. Oskar Gerson) – zum WV vgl. Turtenwald (Hg.) 2003, S. 129-206, 153-154; zur Charakteristik der Architektur F. Högers insbesondere zur Architektur als formale Aufgabe, Betonung der individuellen Form und Fassadengestaltung – siehe Bucciarelli 1992, S. 53-54

[389] Hipp 1982, S. 83; Pehnt 1973, S. 197 (Pehnt führt weiter aus, dass die neuen Architekturformen durch Übertragung in Backstein ihren Manifestcharakter einbüßten, was von den Hamburger Architekten um K. Schneider und G. Oelsner nicht als Nachteil angesehen wurde.)

[390] Turtenwald (Hg.) 2003, S. 13-42, 23

[391] Ebenda

[392] Brief Fritz Höger an Prof. Eugen Hönig v. 15.6.1934 (Präsident der RkdbK) – StA HH 621-2 Höger NL Fritz Höger, K 351 (der Hinweis findet sich bei – Turtenwald (Hg.) 2003, S. 27-28)

[393] H. Frank wies darauf hin, dass Höger gute Kenntnisse der jüngeren Debatten um amerikanische Hochhausgestaltungen besaß und sich an der abstrakten Monumentalität bei Harvey W. Corbett und Hugh Ferri orientierte – Frank 2003 II, S. 86

[394] Ebenda, S. 83-102, hier S. 100

Chilehaus den ersten Meilenstein dar, eine zeitgemäße Monumentalarchitektur zu schaffen, die den Anforderungen der modernen Großstadt entspricht.[395]

Die konzeptionelle Verbindung von Kunst und Architektur im Sinne eines Gesamtkunstwerkes, wie vom Deutschen Werkbund propagiert worden war (in Hamburg wirkte Fritz Schumacher in diesem Sinne), hatte zur Folge, dass die Architekten in den 20er Jahren innerhalb der Kunstszene integriert waren und sich mit ihren Entwürfen an Kunstausstellungen beteiligten. So war Fritz Höger auf der Frühjahrsausstellung der Hamburgischen Künstlerschaft 1920 – wo Fiedler mit zu den erfolgreichsten Ausstellern gehörte und Aufmerksamkeit erregt hatte[396] – mit sechs Fotografien seiner Projekte beteiligt.[397]
Vor allem war Höger mit Arthur Illies eng befreundet.[398] Illies porträtierte den Architekten vor seinem Reißbrett [399]und schuf 1925 verschiedene Ansichten vom Chilehaus, die künstlerisch ohne jede Dramatik auskommen[400], im Vergleich zu weiteren Ansichten von Fritz Dibbert, Otto Heinrich Strohmeyer oder Willy Dzubas. Anzunehmen aber ist, dass der Kontakt zwischen Höger und Illies dem jungen Fiedler zu seinem ersten Atelier – einem Lagerraum in einem Speicher am Hafen – verhalf. Darüber hinaus entwickelte sich zwischen Fiedler und der Familie Höger, nachweislich wohl eher zu Hermann Höger (siehe Foto auf der Dachterrasse bei Hermann Höger), eine freundschaftliche, der Kunstförderung dienliche Verbindung, die sich bis 1926 nachweisen lässt.
Fiedler notierte über den Einzug in sein erstes eigenes „Atelier“: „Ein Freund, der in St. Pauli ein Lokal eröffnen wollte, brachte mit Pferd und Wagen eine Chaiselongue, Stühle und Arbeitsmaterial von zu Hause in den Speicher. Ich war glücklich...Zuerst schlief ich in einem großen Hinterraum mit Blick auf die Elbe. Dann hatte ich mit dem Hausmeister gesprochen und durfte vorn in dem mir zugedachten Zimmer schlafen. Wegen Feuergefahr war das eigentlich verboten. Oben im Speicher hatte ein Mann ein Riesenlager von Konserven und Trockenfleisch, Fisch, Gemüse und Suppen. Er hörte, daß ich Maler bin und wollte sehen, was ich mache. Er suchte sich ein Hafenbild aus und sagte: „Kommen Sie doch mal

[395] Ebenda, S. 95-97, 95
[396] Theaterrundschau, Nr. 56 v. Januar 1920/21 (o. Dat. u. Namen des Kritikers)
[397] Ausst.-Kat.: Frühjahrsausstellung Hamburg 1920, S. 14 Nr. 165-169 Kraftwerk Rendsburg, Nr. 170 Straßenbrücke am Bahnhof Flensburg
[398] „Enge Freundschaften verbanden Illies mit Detlev von Liliencron, Richard Dehmel, Carl Möckeberg, Fritz Höger und Hermann Claudius.“ – Meyer-Tönnesmann 1985, S. 56; Arthur Illies schuf 1925 eine Lithographie mit Ansicht des Chilehauses – Meyer-Veden, Hans; Hipp, Hermann: Hamburger Kontorhäuser, Berlin 1988, S. 41 (s/w Abb.)
[399] Weitere Höger-Porträts in Form von Bildern und Büsten schufen Künstler wie die Sezessionisten Franz Breest u. Heinrich Steinhagen, ferner Karl Prahl, Karl Weinberger, Walter Schleppergrell, Fritz Mackensen, M. Schneefuß, Emmerich Oehler. – Turtenwald (Hg.) 2003, S. 35-36, vgl. Rump, Kay (Hg.): Der neue Rump. Lexikon der bildenden Künstler Hamburgs, Altonas und der näheren Umgebung, (bearb. v. Maike Bruhns), Neumünster 2005, S. 61, 345, 487, 385, 434
[400] Turtenwald (Hg.) 2003, S. 36 Nr. 32 (s/w Abb. einer Replik) sowie Fischer, Manfred F.: Das Chilehaus in der bildenden Kunst, in: Ders. 1999, S. 69-79, 71; Illies (Hg.) 1983, (Abb. 94, 95)

rauf! Ich stelle Ihnen eine Kiste hin, da können Sie sich aussuchen, was Sie wollen. Ich war selig, daß ich meinen Eltern eine Kiste voller Lebensmittel schicken konnte.“[401]

Aus jener Zeit stammt die Federzeichnung **LAGERHÄUSER AM FLUSS (BILLE)** (um 1920) (WV Z). Fiedler zeichnete mit Tusche und Feder einen Verladekran an der Kaimauer, Schiffe mit Säcken und Kisten beladen, alte Speicher und Mietskasernen. Die Darstellung lässt eine hervorragende Beobachtungsgabe erkennen und spiegelt die Fähigkeit wider, ein nahezu unübersichtliches Gelände im Hinblick auf Linienführung und Detailreichtum bildnerisch als Gesamtheit zu erfassen.
Auf der Reeperbahn besuchte Fiedler jetzt reichlich die Lokale, darunter das beliebte Café Kronprinz, wo er skizziert haben könnte. In seinen Notizen heißt es: „Ich saß an einem Riesentisch mit fröhlich Trinkenden und Exoten“[402]. Seeleute waren seine Freunde und Nachbarn. „Eine aufregende Zeit... mit Ratten im Nebenraum, Erkundungen durch St. Pauli, Zeichnungen in Cafés, Kneipen und Hippodromen und schönen Ansichten auf den Hafen und überhaupt... Denn es ist auch eine fruchtbare Zeit.“[403] Das St. Pauli-Milieu der 20er Jahre mit seiner ungezwungenen Atmosphäre, welches Klaus Mann in seinem autobiographischen Roman „Der Wendepunkt“ wiedergegeben hat[404], inspirierte den jungen Fiedler in seiner künstlerischen Arbeit, dort fand er seine Themen, wie die Bleistiftzeichnungen **IM WIRTSHAUS** (bis 1923) (WV Z) und **HAPPY BOYS** (um 1920/21) (WV Z) zeigen.
Im erstgenannten Blatt wirkt der Pianist am Klavier, der für wenig Geld allabendlich spielt, verbraucht wie ein Greis. Ein gelangweiltes Paar mit Weinglas sitzt an einem Caféhaus-Tisch. Der Kellner steht rauchend hinter einem Tresen. Die Szene wirkt eher ermüdend.
Die Zeichnung HAPPY BOYS stellt ganz das Gegenteil dar. Junge Musiker einer Band verausgaben sich an den Instrumenten Klavier, Banjo, Schlagzeug und Geige. Lauthals singend bringen sie die anwesenden Personen des Lokals in Bewegung, so dass ein Stuhl augenblicklich ins Kippen gerät. Mit der Zeichnung nimmt der junge Arnold Fiedler inhaltlich Bezug auf die amerikanischen Einflüsse in Deutschland nach dem Krieg, die eine neue Kultur mit

[401] hs. Notizen Fiedlers – NL A. Fiedler
[402] Ebenda
[403] Ausst.-Kat.: Stadt, BBK e.V. Hamburg, Hamburg 1973; Sandig, Armin: Laudatio für Arnold Fiedler, in: Flemming, Hanns Theodor: Arnold Fiedler, Hamburg 1980 (Hamburger Künstler-Monographie zur Kunst des 20. Jahrhunderts, Bd. 14, hg. v. der Lichtwark-Gesellschaft), S. 28-33, hier S. 29; Unklar ist, ob eine 1943 verbrannte Arbeit, die drei Chinesen vor einem Lokal auf der Reeperbahn sitzend zeigt, in Pastell oder Kreide und in gelben Farbtönen ausgeführt, aus den frühen 20er Jahren stammt oder später entstanden ist. – ehem. im Besitz Doris Schoengarth, Hamburg – Mitteilung D. Schoengarth
[404] „Ich hatte es gut in Hamburg. Die Tage mit Erika (Mann), Pamela (Wedekind), Gustaf (Gründgens) und einer bunten Auswahl von neuen Freunden, die Abende im Theater, die Nächte in den Kaschemmen und Matrosen-Dancings von St. Pauli, alles war danach angetan, mich restlos glücklich zu machen.“ – Mann, Klaus: Der Wendepunkt, Reinbek bei Hamburg 1984, hier S. 163; 1925 fand an den Hamburger Kammerspielen die Uraufführung des Stückes „Anja und Esther“ von K. Mann, statt. Es folgte ein Tourneeaufenthalt anlässlich der Aufführung „Revue zu Vieren“. Zu den Theateraufführungen kamen in den 20er Jahren auch Erika Mann und Gustav Gründgens nach Hamburg. – Ausst.-Kat.: Mainholz; Schütt; Walter, Künstlerfeste 1984, S. 30

sich brachten, denn „die Kultur der Weimarer Jahre war von der Großstadt geprägt. Sie war internationaler, entwurzelter und entwickelte vom Jazz bis zum Neuen Bauen eine radikalere Form der Moderne.“[405] 1920 kam der Jazz[406] aus Amerika nach Deutschland und fand auf St. Pauli in den Hafenkneipen offenbar gleich Anklang. Edith Oppens schrieb 1969: „Das Jazz-Zeitalter kündigte sich an, auch im Orchester. Da gab es dumpfe Pauken, helle Trommeln, Triangeln, sogar Hupen und Knarren. Rhythmus verdrängte Melodie...“[407] Und so ist auch die englische Bezeichnung des Blattes nicht zufällig. Die Grundstimmungen von Melancholie und Ausgelassenheit lassen beide Zeichnungen als Pendants erscheinen. Eine erneute Nähe zu Grosz ergibt sich, beruft man sich auf Alexander Dückers, der die Tonlage der Groszschen Einblicke in Spelunken und Cafés, als wechselnd zwischen Gier und dumpfem Brüten beschrieb.[408] Mit dem Bleistift zeichnete Fiedler in kantiger Linienführung mit dünnem Strich Personen, deren Mimik und Gestik überzogen – im Sinne von Übertreibung – wirken, wodurch eine Pointierung im Ausdruck entstand, was der Karikatur sehr nahe kommt[409] und zugleich eine starke Individualisierung der Figuren schuf. Auch die zeitgenössische Kritik hat die Nähe zu Grosz erwähnt. Als die Zeichnungen 1924 während der Ausstellung des Hamburger Künstlervereins bei Commeter zu sehen waren, schrieb der Feuilletonredakteur des zum Konservativen tendierenden Hamburger Fremdenblattes Otto Alfred Palitzsch am 28.4.1924 die Darstellungen seien „zeichnerisch auf eine einfache Formel gebracht…in der kindlichen Karikaturmanier eine Orientierung etwa zu George Grosz hin“.[410] In der Tat lassen sich hier Grosz Vorlieben für Amerika, für das Medium der Zeichnung, für Wirtshaus- und Caféhausszenen als Bildthema, den einfachen kantigen Zeichenstrich und die Übertreibung zur Personencharakteristik anführen.

Grosz beobachtete das gesellschaftliche Leben seiner Zeit von allen am genauesten und hielt es zeichnerisch wie ein Chronist fest. Seine Zeichnungen kommen Notizen und Protokollen gleich, die den Alltag in Berlin als Metropole wiedergaben, aber auch das Spießertum in der Provinz. Seine Linienführung erschien wie mit dem scharfen Messer geschnitten, was die Aggressivität seiner Zeichnungen unterstützt, bemerkte Roland März 2004.[411] Auf den „Kinderkritzelstil…(als)…typischen Grosz-Stil“[412] der ersten Mappen[413] hat hingegen R.

[405] Sauerländer 2000, S. 32-50, hier S. 44

[406] 1926 erschienen die Publikationen: Baserel, A.: Das Jazzbuch, o. O., 1926 sowie Bernhard, B.: Jazz, o. O., 1926

[407] Oppens 1969, hier S. 195

[408] Dückers, Alexander: Der Zeichner George Grosz, in: Ausst.-Kat.: Schuster (Hg.), George Grosz 1994, S. 157-165

[409] Neugebauer 1990

[410] HH Fremdenblatt v. 28.4.1924 (O. A. P.) (Der Katalog zur Ausstellung war bisher nicht auffindbar!)

[411] März, Roland: Die Stützen der Gesellschaft. George Grosz und die Physiognomie der Weimarer Republik, in: Ausst.-Kat.: Wullen, Moritz (Hg.): Kunst der Weimarer Republik. Meisterwerke der Nationalgalerie Berlin, Neues Museum Weimar, Berlin, Köln 2004, S. 21-32, 21-28, 21, 28; Dückers 1994, S. 157-165

[412] Zum Strich der frühen Zeichnungen von Grosz – Neugebauer 1990, S. 84 sowie dort Anm. 4; Schneede (Hg.) 1975, S. 38: „Mit kunstvoller Zeichnung, meint Grosz in dieser Zeit, sei überhaupt nichts zu erreichen. Er greift auf die Mittel der Graffiti und der Kinderzeichnung zurück.“

Neugebauer hingewiesen. Der Strich im Zeitraum ca. 1915 bis 1918 ist eckiger, scharfkantiger, plumper, je nach Absicht des Künstlers. Auch dass Grosz Anleihen bei Daumier[414] fand, wodurch die karikaturistischen Elemente begründet sind, ist genauer betrachtet worden. Sogenannte „Typen", basierend auf Mitteln der Verkürzung und Überspitzung sowie des übertriebenen Detailreichtums, schuf Grosz nach dem Schock des Ersten Weltkrieges[415] („Stützen der Gesellschaft" 1926).
Die Autoren C. Schmölders und S. L. Gilman bezeichneten die „Gesichtlichkeitsobsession der Weimarer Zeit"[416] als eine Folge von Orientierungslosigkeit in den Wirren der Nachkriegszeit mit ihren politischen Unruhen und dem daraus resultierenden Bedürfnis nach Gesichtlichkeit bzw. dem starken Interesse an Physiognomie im Sinne von Orientierungsmöglichkeit. Dieser Aspekt trifft auch für Fiedlers Zeichnungen zu.

Die Lithographie **EIFFESTRASSE** (1921) (WV L 6) erinnert thematisch an George Grosz gezeichnete Berliner Stadtlandschaften. Nicht die Glanzzonen der Großstadt, sondern die auslaufenden öden Randgebiete wurden zum Bildgegenstand der sparsam angelegten Zeichnung ausgewählt.[417] Fiedlers anhaltendes Interesse am Werk des Berliner Künstlers könnte durch Erscheinen der Grosz-Monographie von Willi Wolfradt 1921 und dessen Aufsatz im Cicerone begründet sein.[418]

Weitere Landschaften Anfang der 20er Jahre zeigen Bildmotive aus Wohldorf (heute Wohldorf-Ohlstedt): wie die bereits genannte **WALDLANDSCHAFT IN WOHLDORF** (mit Teich) (1919/20) (WV G 2), zwei Tuschzeichnungen **TAGELÖHNERHÄUSER IN WOHLDORF** (OKT. 1921) (WV Z), die einen ausgefahrenen Landweg mit Baumreihen und alten Fachwerkbauernhäusern erkennen lassen, sowie die Lithographie **PARTIE IN HAMBURG-WOHLDORF** (1922) (WV L 7) mit Bauernkaten, Wiesen und altem Baumbestand. In Wohldorf dürfte ebenso das neoimpressionistische Ölbild mit sattem Farbauftrag **SITZENDER FOXTERRIER** (1921) (WV G 4) entstanden sein. Die Arbeiten gehen auf

---

[413] „Erste George Grosz-Mappe". Mappenwerk mit 9 Lithographien, Berlin 1916/17 (Malik-Verlag) (Blatt 8 „Kaschemme" 1916); „Kleine George Grosz-Mappe". Mappenwerk mit 20 Lithographien, Berlin 1917 (Malik-Verlag) (Blatt 4 „Kaffeehaus" 1915/16, Blatt 5 „Goldgräberstimmung" 1915/16, Blatt 10 „Café"); siehe auch Ecce Homo. 84 Zeichnungen und 16 Aquarelle, Berlin 1923 (Blatt 41 „Café" 1916) – Ausst.-Kat.: Schuster (Hg.), George Grosz 1994, S. 451ff; Blume 1994, S. 449-488; vgl. auch Schneede (Hg.) 1975, S. 38
[414] Seit 1912 befand sich in Grosz Bibliothek das Buch über Daumier von Felix Juven: „Le Maitrés Humanistes. Honoré Daumier". Roland März bezeichnete Grosz als „Daumier unserer Zeit" – März 2004, S. 21-32, hier S. 29; Neugebauer 1990
[415] Neugebauer 1990, S. 19, 84, 87, 91; März 2004, S. 21-32, 28
[416] Schmölders; Gilman 2000, S. 7-11 (Vorwort Schmölders; Gilman)
[417] Schneede (Hg.) 1975
[418] Wolfradt, Willi: George Grosz, Leipzig 1921 (Reihe Junge Kunst, Bd. 21); siehe auch Wolfradt, Willi: George Grosz, in: Der Cicerone, XIII. Jg., H 4, 1921, S. 103-118

Fiedlers Bekanntschaft mit dem Hamburger Architekten Otto Ameis (1881-1958) zurück, der in Wohldorf wohnte und den jungen Fiedler durch mehrere Ankäufe unterstützte.[419]
Otto Ameis hatte in Braunschweig und Berlin Architektur studiert und sich 1907 in Wohldorf ein eigenes Haus am Schleusenredder 21 gebaut. Das Haus „ist ein programmatischer Musterbau des Heimatstils: Fachwerk und Dachform, Schmuckverband und Holzdetails sind der Bauernhaustradition entnommen; sogar die 'Grootdör' erscheint als Motiv der Giebelseite – verbunden mit dem Raumprogramm des bürgerlichen Landhauses".[420] 1919 hatte der Architekt zusammen mit Alfred Jacob die Firma Jacob & Ameis gegründet und war hauptsächlich für den künstlerischen Bereich, also für Entwürfe, zuständig. Zu den Bauaufträgen von Jacob & Ameis gehörten neben Landhäusern auch Kontorhäuser, insbesondere mit Apotheken, wie die 1911/12 erbaute Schwan-Apotheke an der Dammtorstraße 27, noch ganz im zeittypischen Heimatstil, aber bereits der neuen Bauaufgabe des Kontorhauses gerecht werdend.[421]
Den Arbeiten nach hielt Fiedler sich ab 1919/20 bis 1922 mehrfach draußen in Wohldorf auf, um dort zu skizzieren und zu zeichnen, denn Bildmotive bot der ländliche Ort mit ehemaligem Herrenhaus und Gut mit dem Kupferhof, reetgedeckten Katen, einer Mühle mit Mühlenteich und dem Forsthaus zur Genüge.[422] Dass er dabei Gast im Hause Ameis war, belegt das neoimpressionistische Hundebild von 1921 (WV G 4) in Öl mit sattem Farbauftrag. Ein weiß-braun gefleckter Terrier sitzt auf einem weiß lackierten Holzlehnstuhl. Hier sei darauf verwiesen, dass E. L. Kirchner ein nahezu ähnliches Bildmotiv für seinen Holzschnitt „Foxterrier im Klubsessel" (Schiefler 14) verwendet hatte.[423]
Wie der Kontakt damals zu Ameis entstanden war, ist nicht bekannt. Es ist anzunehmen, dass Höger vermittelnd gewirkt haben könnte, zumal beide Architekten dem Heimatschutzgedanken zugetan waren. Und Höger verbrachte in den 20er Jahren bis 1931 übrigens auch seine Wochenenden in Wohldorf, wo er eine „„Sommerhütte" mit herrlichem Garten besaß".[424] Die Familie nahm dorthin mitunter Gäste mit, wie den Maler Alfred Höhn[425], der

[419] Im NL Otto Ameis fanden sich die Arbeiten: „Waldlandschaft in Wohldorf" 1919/20, Öl (WV G 2); „Sitzender Hund" 1921, Öl (WV G 4), „Landschaft aus Wohldorf" 1922, Litho (WV L 7); „Stilleben mit Krug" 1931, Holzschnitt (WV H 9); „Segelboot" (auch als „Fischerboot" bekannt) 1932, Linolschnitt (WV Linol 5). Möglicherweise war die Sammlung noch größer. – Mitteilung der Familie Ameis 1995
[420] Hipp 1989, hier S. 481; Stabenow 2000, S. 68-69 (m. Abb.), S. 242; Marg, Volkwin; Fleher, Gudrun: Architektur in Hamburg seit 1900, Hamburg 1983, S. 10
[421] Baark, Katharina: Hamburger Häuser erzählen Geschichten, Hamburg 1991, S. 63-66 (Als erster Auftrag von O. Ameis wird das Landhaus Duvenwischen 70 für den Spediteur Martin Uhlmann genannt, der das Grundstück 1910 erwarb. 1919 Verkauf des Hauses im englischen Landhausstil an John Alfred Edye.); siehe Hipp 1989, S. 194 sowie 199, 395 (Dort werden zusätzlich genannt: Neubau Pelikan-Apotheke Großneumarkt 37 (1913) und Haus Heilwigstraße 140 (1921).)
[422] Hipp 1989, S. 480-483
[423] Schiefler, Gustav: Das graphische Werk von Ernst Ludwig Kirchner, Bd. 1, Berlin 1924-1926 (Vorwort G. Schiefler)
[424] Der Hinweis findet sich bei: Höhn, Alfred: Köpfe aus dem geistigen Hamburg, in: Westermanns-Monatshefte, Bd. 147, II. Jg., H. 881/880, Dez. 1929, S. 477-484, hier S. 482 (sowie s/w Abb. mit Porträt von Fritz Höger im Profil): „...Ich erlebte einen schönen Sonntag in seinem Hause, wurde auch mit ins Auto gepackt, als die ganze Familie nach Wohldorf hinaus fuhr, wo Höger sich auf einem ehe-

Höger in den 20er Jahren porträtierte. Doch hatte der Architekt sein Grundstück an einer Kanalböschung erst 1923 erworben und sein Domizil 1924 bis 1925 fertiggestellt.[426], womit Fiedlers ausschließlicher Aufenthalt bei Ameis belegt ist.

Die Wohldorfer Arbeiten zu Anfang der 20er Jahre, darunter die Ölbilder, lassen im Hinblick auf klassische Themen wie die norddeutsche Landschaft und die spätimpressionistische Malmanier eine starke Einbindung in den Lehrbetrieb an der Kunstgewerbeschule erkennen, wo in den Malklassen von Illies und Wohlers in einer Art hamburgischen Neoimpressionismus gemalt wurde. (Arthur Illies eigenes künstlerisches Schaffen der 20er Jahre war eher Ausdruck von Gedanklichem und Innerlichkeit.[427]) Entgegen jener Tendenz an der Kunstgewerbeschule sei hier angemerkt, dass die Sezessionsausstellungen der Hamburger Avantgarde der Jahre 1921 und 1922 von Nachexpressionismus (mit Dorothea Maetzel-Johannsen, Richard Kuöhl, Alma del Banco, Karl Opfermann, Emil Maetzel) und Klassischer Moderne geprägt waren (mit Gästen wie Schmidt-Rottluff, Kandinsky, Klee, Picasso u.a.), was sich auch im Vortragsprogramm abzeichnete.[428]
Der Illies-Einfluss aber zeigt sich neben Landschaftsthematik und Pinselduktus weiter deutlich in Fiedlers Tuschzeichnung TAGELÖHNERHÄUSER IN WOHLDORF (1921) (WV Z). Illies Ölbild „Hedendorf“ (1915) zeigt ein sehr ähnliches Bildmotiv. Beide Darstellungen lassen einen ausgefahrenen Dorfweg erkennen, der von Bauernhäusern und altem Baumbestand begrenzt ist.
Andere frühe Ölbilder Fiedlers gehen hinsichtlich Farbauftrag, Malweise und z.T. der Thematik auf Wohlers zurück, an dessen Unterricht Fiedler ab 1920/21 ausschließlich teilnahm.[429] Hellkoloristisch, tonig und gegenständlich, wie C. Meyer-Tönnesmann für Wohlers Malerei befand[430], sind vor allem Fiedlers bereits genannter SITZENDER HUND (Okt. 1921) (WV G 4)[431] sowie das Ölbild **MÄDCHEN MIT SCHÜRZE** (bis 1924) (WV G 7). Mit kräftigem Pinselduktus entstanden wolkige Farbpartien.
Weitere Einflüsse von Wohlers nachzuweisen ist nur bedingt möglich, da durch Kriegsschäden sehr wenige der frühen Werke des Lehrers erhalten sind.

---

maligen Ackerstück eine Sommerhütte gebaut, vor allem aber einen herrlichen Garten angelegt hat. Ein paar Nachtfröste waren schon drüber hingegangen, aber man konnte noch ahnen, welche Farbenpracht sich dort im Sommer entfaltet hatte. Höger blieb oft stehen, versunken in den Anblick dieser Naturwunder. Einmal meinte er: „Ich hätte die Wege breiter machen müssen. Es wird manchmal von den Gästen eine Blume zertreten.“ (Vgl. auch die von Höhns geschaffenen Porträts von Fritz Schumacher und anderen Hamburger Persönlichkeiten.)

[425] Weder genannt bei – Rump (Hg.) 2005 noch bei – Bruhns 2001

[426] Bucciarelli 1992, S. 107 (m. Abb.) (Entwurf „Villa Höger“, zerstört); Stabenow 2000, S. 66

[427] Meyer-Tönnesmann 1985, S. 54

[428] Ausst.-Kat.: 2. Ausstellung der Hamburgischen Sezession (16.1.-28.2.1921), Hamburg 1922; siehe auch Ausst.-Kat.: 3. Ausstellung der Hamburgischen Sezession (5.1.-Ende Febr. 1922), Hamburg 1922 (Gäste: Karl-Schmidt-Rottluff, Karl Schneider – vgl. dazu HH Nachrichten v. 15.2.1922 (C.A.P.))

[429] Schulakte A. Fiedler – Archiv der HfBK HH

[430] Meyer-Tönnesmann 1985, S. 73-78, S. 73

[431] „...dessen Vitalität bis in die Pfoten herab geht.“ – Beck 1922, S. 14-15, hier S. 15

Daneben beschäftigte Fiedler sich 1922 ein weiteres Mal mit Porträtgraphik, wie die Radierungen **SCHULSENATOR THEODOR BLINCKMANN** (1860-1936) (1922) (WV R 12)[432] und **SCHULRAT PROF. DR. BRÜTT** (1922) (WV R 12a) (versch.) belegen. Dabei handelte es sich um Aufträge für Auflagengraphik, die Fiedler von der „Kunstpflegekommission zur dauernden Förderung des heimischen Kunstlebens“[433] erhalten hatte, deren Vorsitzender der 65-jährige Gustav Schiefler war. Ob Illies den Kontakt vermittelte, der ehemals selbst von Schiefler gefördert worden war[434], ist unklar. Schiefler hatte am 15.2.1922 Fiedler den Auftrag offenbar schriftlich erteilt, der sich daraufhin nach vier Wochen höflich bedankte, die Fertigstellung der Radierung vom Schulrat Brütt meldete – die Wohlers begutachtet und für gut befunden hatte – und sie nun Schiefler persönlich zeigen wollte, bevor er weitere Auflagen drucken ließ.[435]

Ob es zum Treffen zwischen Fiedler und Schiefler kam, ist nicht bekannt. Schiefler war derzeit mit der Vorbereitung des 1924 bis 1926 erschienenen Werkkataloges zur Kirchner – Graphik (Bd. 1), einschließlich seiner Reise zu Kirchner in die Schweiz im Juni 1922 (eine zweite Reise nach Frauenkirch erfolgte schon bald im Juli 1923), beschäftigt.[436] Er muss aber mit dem Ergebnis zufrieden gewesen sein, da eine unbekannte Auflage über den Hanseatischen Kunstverlag gedruckt worden ist. Doch der junge noch unerfahrene Künstler hatte aber vergessen, die Blätter zu signieren, so dass er sie erst ab 8.12.1922 Schiefler zuschickte.[437]

Fiedler hatte sich inzwischen auf ganz andere Dinge konzentriert, denn er war ab ca. Juni bis Anfang Dezember 1922 ein halbes Jahr in München gewesen, wo er in der Kunstschule von Hans Hofmann – dem nach Clement Greenberg „wahrscheinlich wichtigsten Kunstlehrer unserer Zeit“[438] – in der Georgenstraße 40 gezeichnet hat.[439] „Weitgehend auf die Theorien von Kandinsky und die Praktiken von Matisse und den Fauves gestützt, war sie in Deutschland und anderswo als die progressivste Kunstschule bekannt.“[440] Der Kontakt soll, laut Fiedler, über einen Hofmann-Schüler (leider unbekannt) zustande gekommen sein, den er

[432] Auf den Volksschullehrer und Vertreter der Hamburger Volksschulbestrebungen Blinckmann hat Schiefler in seiner Kulturgeschichte verwiesen. – Schiefler 1985, S. 304
[433] Die Kommission bestand von 1920 bis Nov. 1924. Siehe – Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 38
[434] Rump (Hg.) 2005, S. 205-206, 205; vgl. Schiefler 1970
[435] Brief A. Fiedler an Gustav Schiefler v. 18.3.1922 – NL Schiefler SUB HH
[436] Schiefler (Bd. I) 1924-1926; Henze, Wolfgang: Ernst Ludwig Kirchner. Gustav Schiefler. Briefwechsel 1910-1935/38, Stuttgart, Zürich 1990, S. 188-214
[437] Brief A. Fiedler an Gustav Schiefler v. 8.12.1922 – NL Schiefler SUB HH
[438] Greenberg, Clement: Hofmann, in: Goodman, Cynthia: Hans Hofmann, München 1990, S. 123-138, hier S. 126
[439] Briefe A. Fiedler an Gustav Schiefler v. 8.2.1922 u. 18.1.1925 – NL Schiefler SUB HH
[440] Ausst.-Kat.: Saure, Gabriele: Carl Heidenreich, Museum der Universität Berkeley, New York 2004, hier S. 1

zufällig in der Alten Pinakothek[441] getroffen hatte. Fiedler hielt sich bereits ab 1920 gelegentlich an der Isar auf, um seine Tante zu besuchen.[442]

Bezug auf das halbe Jahr in München nimmt die Federzeichnung **MÜNCHENER WOHNVIERTEL** (1922) (WV Z), in die Fiedler mit schwarzer Tusche und Aquarellfarben hineinarbeitete. Die aneinandergereihten Etagenhäuser hinter üppigen Baumkronen erinnern bildmotivisch an Kandinskys Ölbild „Schwabing-Vorstadthäuser II" von 1901.[443]

Mit Feder und Tusche sowie Aquarellfarben arbeitete Fiedler auch an den beiden Fassungen **PARTNACHKLAMMSCHLUCHT** (1922) (WV Z). Ob der Künstler direkt im Freien während einer Wanderung in Münchens Umgebung zeichnete und malte oder nach Skizzen anschließend im Atelier, ist jedoch unklar. Das Schluchten- und Wasserfallmotiv hat in der Kunstgeschichte reichlich Vorläufer. Mit der Zeichenfeder legte Fiedler das Bildmotiv linear in seiner Vertikalen an und akzentuierte mit Schraffen die Sprödigkeit der Fels- und Waldlandschaft. Auffallend ist, dass die lichten Farben in Grün und Blau mit flottem Pinselstrich betont fleckhaft aufgetragen sind, wobei das Weiß des Papiers stellenweise durchscheint. Es entsteht der Eindruck des Flüchtigen und Unfertigen, womit sich Assoziationen zu späten Landschaften Cézannes einstellen, der neben van Gogh und Gauguin seit Erscheinen von Julius Meier-Graefes „Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst" 1904 zu den Gründungsvätern der modernen Kunst zählt.[444] Werke des Künstlers könnte Fiedler 1921 in der Ausstellung französischer Impressionisten bei Commeter gesehen haben.[445]

Auf Cézanne verweist sowohl thematisch als auch hinsichtlich der Mehrfachblickpunkte innerhalb der Bildkomposition[446] desweiteren das in Öl gemalte **OBSTSTILLLEBEN** von 1922 (WV G 5). Auf einem glatten gestreiften Tuch befindet sich ein Teller voller Äpfel, wobei einige Früchte lose daneben liegen. Im linken Teil der Komposition taucht ein Henkelbecher auf. Das Stillleben erscheint zu zwei Drittel in der Draufsicht gemalt, so dass die Becheröffnung annähernd eine Kreisform beschreibt, gleichzeitig aber auch die Zylinderform sichtbar ist. Früchte, Teller und Becher sind linear dunkel umrissen, womit Flächenhaftigkeit zwar assoziiert wird, durch den pastosen Farbauftrag, der bis an den Kontur heranreicht, jedoch wieder zurückgenommen wurde.[447]

Fiedlers Auseinandersetzung mit Cézanne 1922 liegt insofern nahe, da die Kernprinzipien der Cézanne'schen Bilder wie: perspektivische Verflachung des Bildraumes, Unfertigkeit

---

[441] Böttger, Peter: Die Alte Pinakothek in München (Architektur, Ausstellungen und museales Programm), München 1972 (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 15)

[442] hs. Notiz von Fiedler im NL A. Fiedler; Kontakte zu Anneliese Fiedler, der Schwester des Vaters, lassen sich erstmalig 1920 belegen, als Fiedler dort Post von seiner Hamburger Freundin Katja Winter erreichte. – vgl. Brief Katja Winter an A. Fiedler v. August 1920 (zur Freundschaft K. Winter und A. Fiedler siehe weiter Briefe v. 13.9.1927, 15.11.1927, 15.1.1928, 3.2.1928 sowie ein Foto (beide in einem Lokal auf der Reeperbahn) im NL A. Fiedler

[443] Roethel, Hans K.; Benjamin, Jean K.: Werkverzeichnis Kandinsky. Catalogue Raisonné of the Oil-Paintings. Volumne One 1900-1915, London 1982, S. 62 Nr. 16 (s/w Abb.)

[444] Rubin, William (Hg.): Cézanne. The Late Work, London 1978, S. 83f

[445] Vgl. Ausst.-Kat.: Commeter 1921

[446] Siehe grundlegend – Kitschen, Friederike: Cézanne. Stillleben, Ostfildern-Ruit 1995

[447] Vgl. Kitschen 1995

bzw. Unvollkommenheit und Formvereinfachung sowie Gleichmäßigkeit des Farbauftrags[448] ihren Niederschlag zumindest ansatzweise in seinen Werken fanden. Diese ersten vorsichtigen Beziehungen zu Cézanne sowie zu Kandinsky als Zentralfigur des Blauen Reiters und damit des Expressionismus (Münchner Prägung) zeigen bereits den Hofmann'schen Einfluss. Hofmann machte seine Schüler mit der Moderne vertraut, wie dem analytischen Kubismus, mit Matisse und eben auch mit Cézanne. Und „Hofmann interessierte sich u.a. für Kandinsky und besaß schließlich vier seiner Bilder.“[449] (Der Schüler Carl Holty hatte kritisch bemerkt, dass er das lehrte, was seit 1914 schon vollendet war und eben nicht Paul Klee und das Bauhaus beachtete.[450])

Erste Einzelausstellung im Hamburger Kunstverein (1922)

1922 trat Fiedler auch dem traditionsreichen, 1832 gegründeten Hamburger Künstlerverein[451] bei, dem Mitte des 19. Jahrhunderts Maler der Hamburger Schule wie Hermann Kauffmann, Otto Speckter, Jacob und Martin Gensler u.a. angehörten, später ab den 90er Jahren auch die Gründungsmitglieder des Hamburgischen Künstlerclubs von 1897 Julius Wohlers, Arthur Illies, Friedrich Schaper, Ernst Eitner sowie die Schülergeneration mit Franz Beck und Carl Blohm.

Im gleichen Jahr (der genaue Zeitpunkt ist nicht bekannt) zeigte der Kunstverein in den Räumen der Kunsthalle neben Bildern von Franz Radziwill[452] eine umfangreiche Ausstellung mit fünfzig Werken des 22-jährigen Arnold Fiedler. Zu sehen waren Arbeiten aus den Bereichen „Komposition, Porträt, Landschaft, Akt, Stilleben, Tierbild usw.- farbig und graphisch, ein Umfang, den wenige mit ihm bestreiten... für uns geistige Hamburger ...ein Ereignis“[453], schrieb Franz Beck – ein Wohlers-Schüler, der 1922 zum Vorsitzenden des Ham-

[448] Leeman, Fred: Malen „nach“ Cézanne, in: Ausst.-Kat.: Baumann, Felix; Feilchenfeldt, Walter; Gaßner, Hubertus: Cézanne. Aufbruch in die Moderne, Museum Folkwang Essen, Ostfildern-Ruit 2004, S. 171-182; Shiff, Richard: Cézanne and the End of Impressionism. A Study of the Theory, Technique and Critical Evaluation of Modern Art (Chicago, London 1984)

[449] Saure 2004, hier S. 24

[450] Ebenda, S. 25-26

[451] Der 1832 gegründete Hamburger Künstlerverein war ein Dachverband im Gegensatz zum Hamburgischen Künstlerclub von 1897 als erste programmatische Künstlergruppe in Hamburg. Dem Hamburger Künstlerverein gehörten ursprünglich die Maler der sogenannten Hamburger Schule an, wie Hermann Kauffmann, Otto Speckter, Jacob und Martin Gensler, H. J. Sander, Georg Haeserlich, Günther Gensler, Hermann Soltau, Carl Julius Milde, Rudolf Hardorff, Franz Heesche. Bildthemen fanden die Künstler im Volksleben und in der heimatlichen Landschaft. Ende der 90er Jahre traten auch die Gründungsmitglieder des Hamburgischen Künstlerclubs der Vereinigung bei. Um 1920 gehörten zu den Mitgliedern: Emil Smidt, Julius Wohlers, Rudolf Fredderich, Franz Beck, Otto Illies, Ernst Eitner, Friedrich Schaper, Carl Blohm, Müller, Jahn, Carl Albrecht, Würffel, Schmidt, Möller, Junghanns, Max Kuchel, Wilhelm Mann. – Meyer-Tönnesmann 1985, S. 43-46, 112 (mit Abb.)

[452] Ausst.-Kat.: Franz Radziwill 1815 bis 1983. „Das größte Wunder ist die Wirklichkeit“, Kunsthalle Emden, Köln 1995; zum Werk von Radziwill vgl. auch Schapire, Rosa: Franz Radziwill in der Galerie Lüders, in: Der Cicerone, XII. Jg., 1920, S. 691; Schapire, Rosa: Franz Radziwill, in: Das Kunstblatt, 5. Jg., H. 1, 1921, S. 17-19; Niemeyer, Wilhelm: Über den Maler Franz Radziwill, in: Die Kündung, H. 3, 1921, S. 40; Niemeyer, Wilhelm: Franz Radziwill. Neue Malereien, in: Die Kündung, H. XI. u. XII., 1921, S. 169-171

[453] Beck 1922, S. 14-15, hier S. 15

burger Künstlervereins gewählt worden war und hinsichtlich seiner Meinung als einflussreich galt[454] – in einem zwei Seiten umfassenden Beitrag in der Theaterrundschau. Beck sah Fiedlers Werk noch ganz in der Tradition des Hamburgischen Künstlerclubs von 1897: „Seine Art ist jung...In ihm rollt vom nordischen Blute derer von Kalckreuth, Wohlers, Schaper. Seine Bindung an die Franzosen ist illegitim. Er hat bei aller Schwere die Leichtigkeit, die aus sich selbst schwingt. „Licht" wäre die Metapher. Er gibt das Licht. Kristallenes, und doch keine Sonne, – Sonne, und doch kein Feuer. Seine Liebe gilt dem gehaltenen, verdunkelten Himmel, der meereskühlen, weißgrauen Atmosphäre, die im Grunde so heiter ist. Und eben deshalb kann sie, wie in den Fiedlerschen Landschaften, nur befreiend wirken....welch ein starker Instinkt für das Wichtige...für die notwendigen Ausdrucksmittel, für das Niveau eigener Sehschärfe und Gestaltungskraft, angeregt und reflektiert an den bedeutendsten, echtesten Höhepunkten der Kunstgeschichte... „.

Gesondert hervorgehoben wurden ein Ölbild **DIE LIEBENDEN** (bis 1922) (versch.) – ein Bild in den „kostbaren Farben von grau, braun, rot, grün...Dies Bild hält einem strengen Maße stand: es gehört ins Museum" –, ein **WEIBLICHER AKT** (bis 1922) (Öl?, versch.) „vor goldigem Hintergrund sitzend", ferner die Lithographie CONRAD HANNS (bis 1922) (WV L 9), ein großes **FISCHSTILLLEBEN** (bis 1922) (versch.), das bereits erwähnte BILD EINES HUNDES (1921) (WV G 4) sowie ein Bild LANDSCHAFT MIT TEICH (bis 1922)[455], welches Beck als gleichrangig mit einem Bild von Carl Blohm in der Hamburger Kunsthalle ansah.[456]

Die frühe Malerei Carl Blohms (1886-1946) – der Maler gehörte übrigens bis 1921 der Hamburgischen Sezession an, auch war er mit Fritz Flinte, Heinrich Eggerstedt und Edgar Ende befreundet – war noch ganz von den Einflüssen seiner Lehrer Illies und Wohlers, vom sogenannten Hamburger Impressionismus, geprägt. Blohms Hauptbildthema war die norddeutsche Landschaft von deren Schönheit er sich beim Malen in freier Natur inspirieren ließ.[457]

Weiter nannte Beck zwei **WINTERBILDER** (bis 1922) (versch.), eine Darstellung **STRASSENBAU** (bis 1922) (möglich als Litho EIFFESTRASSE (1921) (WV L 6)), **REGNERISCHES MOTIV** (bis 1922) (wohl das versch. Ölbild REGENSTIMMUNG (bis 1920)), **DIE KATEN** (bis 1922) (wohl die Tuschpinselzeichnung TAGELÖHNERHÄUSER IN WOHLDORF (1921) (WV Z)), ein **STILLLEBEN MIT**

[454] Franz Beck stand den Malern des Hamburgischen Künstlerclubs von 1897 nahe. Er pflegte freundschaftliche Kontakte zu Kalckreuth, Nolde und Kubin. – Seidensticker, Peter: Franz Beck – sein Leben und Wirken. Zum 60. Geburtstag des Künstlers, in: Stader Jahrbuch, hg. v. Hans Wohltmann, Stade 1953, (Stader Archiv – Neue Folge H. 43), S. 103-114

[455] Wohl identisch mit dem Ölbild „Waldlandschaft bei Wohldorf" um 1920 (WV G 2)

[456] Beck 1922, S. 14-15, hier S. 15

[457] Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 68-70; vgl. auch Ausst.-Kat.: Vor 50 Jahren. 5 Steinburger Künstler: Carl Blohm, Helene Gries-Danican, Wenzel Hablik, Max Kahlke, Hermann Wehrmann, Museum Prinzesshof, Itzehoe 1977

WEISSEN BLUMEN (bis 1922) (versch.), **BILDNIS FRÄULEIN B**. (bis 1922) (versch.) und einige nicht näher bezeichnete Graphiken (bis 1922).
Die Ölbilder DIE LIEBENDEN (bis 1922) und WEIBLICHER AKT (SITZEND) (bis 1922) sowie die von Beck nicht genannte Lithographie **KRÄNKLICHES MÄDCHEN** von 1922 (WV L 8), wohl auch die Winterbilder zeigen deutlich eine thematische Orientierung an Edvard Munch, der im Frühsommer des Vorjahres 1921 eine große Ausstellung bei Commeter anlässlich des 100-jährigen Firmenjubiläums der Galerie hatte.
Neben 15 Ölbildern aus Hamburger Privatbesitz war fast das gesamte graphische Werk präsent (265 Nummern). (Auch 1922 und 1923 stand Munchs Graphik weiter in der Kunstdiskussion.[458]) Gustav Schiefler verwies im Vorwort zum Katalog aufs Munchs künstlerische Position zwischen Klassik und Moderne, wobei er bei aller Entwicklung der modernen Malerei Munchs stets rechtzeitige Rückkehr zur Natur als Ausgangspunkt seines Schaffens anführte, dabei aber auch auf konträre Reaktionen der Kritik hinwies.[459] Unter den Katalognummern tauchten mehrere Druckgraphiken Munchs zum Themenkreis „Der Kuß“ und „Krankes Mädchen“ sowie mehrere Mädchenbildnisse auf.[460]
Fiedlers Ölbild DIE LIEBENDEN (bis 1922), von dem keine Abbildung vorliegt, dürfte sich auf Munchs Blatt „Der Kuß“ beziehen, trotz Abwandlung des Bildtitels und Wechsel des Mediums. Auch die Farbwahl ist wohl frei gewählt worden, da Munchs Ölfassung von 1921 nicht auf der Graphikausstellung präsent war.
Unzweifelhaft ist die Beziehung zwischen Fiedlers Lithographie **KRÄNKLICHES MÄDCHEN** (1922) (WV L 8), einer ebenso betitelten Tuschzeichnung von 1921 (WV Z) und Munchs Graphik „Krankes Mädchen“. Bei Fiedler sitzt das Mädchen auf einem Stuhl und hält die Füße verkrampft hinter den Stuhlbeinen zurück, die Hände ruhen im Schoß, der Kopf zeigt nach links. Fiedler ging insofern eigene Wege, indem er das Mädchen als Ganzkörperfigur sitzend darstellte und auf einen Bildkontext wie in Munchs Ölbildversion[461] völlig verzichtete. Die Örtlichkeit bleibt bei Fiedler offen, auch der Eindruck des Unfertigen drängt sich auf, was bei Munch ein wesentliches Charakteristikum seiner Arbeiten ist.
Die beiden WINTERBILDER (bis 1922) (versch.) von Fiedler, deren Technik nicht bekannt ist, finden im Munch-Katalog von 1921 thematisch jedoch keine Entsprechungen.
In den 20er Jahren war Munchs Werk in 21 Einzelausstellungen in Hamburg in den Galerien Louis Bock, Cassirer und Commeter präsent. 1925 und 1927 folgten Ausstellungsbeteili-

[458] Glaser, Curt.: Die Graphik der Neuzeit. Vom Anfang des XIX. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, Berlin 1922, S. 517-527; Schiefler, Gustav.: Edvard Munchs graphische Kunst, Dresden 1923 (Reprint Hamburg 1976)
[459] Ausst.-Kat.: Edvard Munch, (Vorwort Gustav Schiefler), Galerie Commeter, Hamburg 1921; Schiefler, Gustav: Edvard Munchs neuere Graphik. Bei Paul Cassirer, Berlin, in: Das Kunstblatt, V. Jg., 1921, S. 72-76 (Dort Hinweis auf Munchs immer noch „hellsichtige Fähigkeit intimster Seelenanalyse“, doch ist nach 1918 das menschliche Schicksal nicht mehr unmittelbar Bildgegenstand.); Schapire, Rosa: Munch in Hamburg, in: Der Cicerone, XIII. Jg., 1921, S. 401-402
[460] Ausst.-Kat.: Edvard Munch 1921, Nr. 6, 43, 44, 45, 265, 18, 67, 68, 102 A, D, 7, 10, 11, 250, 226
[461] Schneede, Uwe M.: Das kranke Kind. Arbeit an der Erinnerung, Frankfurt/M. 1984 (Reihe kunststück Fischer Taschenbuch Verlag)

gungen. Erst nach 1920 gelangten erste Werke durch Ankauf in die großen Museen. Arnold Fiedlers Munch-Rezeption erfolgte noch vor Paulis Ankauf der beiden Ölporträts von Munch „Dame in Blau (Frau Dr. Barth)“ von 1921 und „Herrenbildnis (Fabrikdirektor Brünings)“ von 1919 für die Hamburger Kunsthalle 1923.[462] Die vortreffliche Charakteristik von Munchs Bildnissen, die generell in seinem Oeuvre eine bedeutende Rolle spielen, musste auch die konservative Kritik bei aller Ablehnung der französisch inspirierten, flüchtigen und plakativen Malweise anerkennen. Als unverfänglicher galt die Graphik, die aufgrund ihres geringeren Anspruchs weniger kritisiert worden und bereits um 1900 in die Kupferstichkabinette der Museen eingegangen war.[463] Munch jedenfalls war Maler des Ausdrucks, ihn interessierte nicht die zur Schau gestellte Oberfläche und die Konzentration auf das rein Malerische wie es dem Impressionismus eigen war.
Das weiterhin ausgestellte FISCHSTILLLEBEN (bis 1922) (versch., wohl Ölbild SCHELLFISCHE (bis 1920)) ist von Franz Beck eindrucksvoll beschrieben worden: „Das verschiedenartige, atmosphärisch leuchtende Blauschwarz des Vorder- und Hintergrundes mitsamt dem grellweißen Haifischgezähn des Schalenrandes tragen eine gespannte Stimmung, die noch ungemein greifbarer wird, wenn man alsdann die toten Augen und Mäuler und die rücksichtslose Nach-oben-Kehrung der nackten Bauchseiten der durcheinander gewürfelten Fische beachtet. Es liegt etwas Grausames, etwas vom Menschen als Raubtier in der Darstellung. Die kühne Diagonalteilung hält diese Empfindung ungewohnt und schwebend.“[464]
Entschieden forderte Franz Beck, der sich für den jungen Fiedler einsetzte, seine Kollegen und das Hamburger Publikum auf, umzudenken und einzulenken: „Es geht, weiß Gott, nicht an, einen Künstler wie Fiedler weiterhin schnöde zu behandeln...Wenn das Hamburger Publikum und die Kunsthalle nun nicht zugreifen, um neben so manches elende Nachwerk, das sich allerorten breitmacht (auch in der Kunsthalle), endlich einen Fiedler zu hängen, so wäre ich begierig, die heutigen Gründe zu erfahren, die geeignet sind, einen tüchtigen Künstler aus Hamburg fortzutreiben. Aber – es möge sich niemand blamieren! Und all den hiesigen Kritikern, die das unsinnigste Zeug über Fiedler gezetert haben, – („geistlos“, „farblos“, „Mangel an Zeichnung“, „Zeitschriftenstil“, „flaumweich“ usw. sind nur ein paar Brocken), sei empfohlen, sich`s nochmals zu überlegen und – sich diesmal zu rehabilitieren.“
Trotz der eindeutigen Worte gibt es keine Hinweise auf mögliche Ankäufe durch die Hamburger Kunsthalle oder private Sammler.

Nachdem der junge Fiedler 1923 offiziell die Kunstgewerbeschule mit sehr guten Zeugnissen verließ – in der Gesamteinschätzung, in Betragen, Fleiß, Fortschritt und Leistung hieß es

[462] Beide Neuerwerbungen, die 1937 als „entartet“ beschlagnahmt wurden, erschienen als Abbildungen in – Kunst und Künstler, 21. Jg., 1923, S. 243, 245; Bischoff, Ulrich: Munchs Einzug in die deutschen Museen bis 1937, in: Ausst.-Kat.: Munch und Deutschland 1994, S. 112-126, 113-114
[463] Pucks 1994, S. 91-99, 98
[464] Beck 1922, S. 14-15, hier S. 15

durchweg „sehr gut“[465] – ging er 1923 oder 1924 für einige Monate nach Berlin, in die künstlerische und intellektuelle Hauptstadt der Weimarer Republik. Ein nur knapper Hinweis dazu findet sich in einem Brief an Schiefler vom 18.1.1925: „...Ich war einige Monate in Berlin und habe dort verschiedene Zeichnungen und Ölbilder gefertigt.“[466] Fiedler arbeitete dort mit dem nahezu gleichaltrigen jüdischen Maler und Hofmann-Schüler Carl Heidenreich (1901-1965) in einem gemeinsamen Atelier am Kurfürstendamm.[467] Der Zeitpunkt der Zusammenarbeit beider Maler ist von der Forschung bisher unterschiedlich datiert worden. Peter Ruthenberg hat sich auf den Zeitraum um 1922 festgelegt, Gabriele Saure auf das Jahr 1921 als Jahr der Bekanntschaft zwischen Heidenreich und Fiedler sowie 1922 als Eröffnungsjahr des Ateliers.[468]

Der in Bad Berneck (Franken) geborene Carl Heidenreich hatte 1916 bis 1918 an der Münchner Kunstgewerbeschule bei Johan Thorn Prikker und Fritz Hellmuth Ehmcke studiert und anschließend von 1918 bis 1921 bei Hans Hofmann. In München war er im Arbeiter- und Soldatenrat politisch aktiv. 1922 zog er nach Berlin, wo er als freier Künstler und Bühnenmaler tätig war und der KPD bzw. 1929 der KPD-Opposition beitrat.[469] Nach Studien am Weimarer Bauhaus 1924 und der Heirat mit Leja Konvel Kagan 1925 hatte er seine erste Einzelausstellung 1927 in der Hamburger Galerie Peter Lüders. Es liegt nahe, dass Fiedler das Ausstellungsprojekt vermittelt hatte, was auf anhaltenden Kontakt zwischen beiden Malern schließen lässt. Heidenreich malte in den frühen Jahren naturalistisch, darunter Porträt und Landschaft in eher impressionistisch-expressiver Pinseltechnik. Seine Zeichnungen von Arbeitergegenden in Berlin waren vom Verismus aber entfernt. Während er um 1930/1933 in der Berliner Secession und in der Akademie der Künste ausgestellt hatte, konnte eine Ausstellung in der Galerie Nierendorf nicht mehr verwirklicht werden. Von den Nationalsozialisten verfolgt, wurde sein Atelier am Nollendorfplatz 1933 durchsucht und er selbst wurde bis 1934 in Moabit inhaftiert. 1934 emigrierte er nach Frankreich, nahm später am Spanischen Bürgerkrieg teil und wurde in Frankreich im Lager Cepoy/Loiret interniert. Mit Unterstützung von Hans Hofmann gelang ihm 1941 die Überfahrt von Marseille nach New York. 1949 stellte Heidenreich dort zum ersten Mal aus. Künstlerisch war er seit den 40er Jahren zur Abstraktion übergegangen.[470] Mit den Malern Carl Holty, Romare Bearden und Mark Tobey war er befreundet und gehörte bald zum Kreis der abstrakten Expressionisten. 1964 kam Carl Heidenreich anlässlich seiner Ausstellungen in Berlin und Frankfurt /M.

---

[465] Archiv der HfBK HH, Akte Fiedler (Zeugniszettel)
[466] Brief A. Fiedler an Gustav Schiefler v. 18.1.1925 – NL Schiefler SUB HH
[467] Ruthenberg, Peter (Hg.): Vergessene Bilder. 8 Studenten der „Schule für Bildende Kunst, Hans Hofmann, München“ (1915-1932), Berlin, Frankfurt 1986, (Reihe Beiträge zur Geschichte der „Schule für Bildende Kunst Hans Hofmann“, München 1915-1932, Vol. 3), o. S. sowie Saure 2004, S. 141-142
[468] Ruthenberg (Hg.) 1986, o. S.; Saure 2004, S. 141-142
[469] C. Heidenreich wird erwähnt bei – Bergmann, Theodor: Gegen den Strom. Die Geschichte der KPD(-Opposition), Hamburg 2004, S. 459 (Kurzbiographie)
[470] Wagner, Anne M.: Heidenreich's Abstraction, in: The Threepenny Review, Nr. 101, Berkeley 2005, p. 22

noch einmal nach Deutschland zurück. 2004 wurde sein Werk im Universitätsmuseum (BAM/PFA) in Berkeley/Kalifornien mit einer Ausstellung und einem umfangreichen Katalog gewürdigt.[471] 2005 zeigte das New Yorker Goethe-Institut in der Fifth Avenue die Werkpräsentation „Heidenreich, Then and Now".
Fiedlers Berliner Arbeiten, die er unter Berufung auf Prof. Dr. Richard Meyer Gustav Schiefler dringend zeigen wollte[472], was auf eine Art Mentorenschaft Schieflers hindeutet, sind nicht eindeutig belegt.

Seine Beteiligung im Februar 1924 an einer Ausstellung der Kunstgewerbeschule vom 3.2. bis 17.2.1924 mit dem wohl noch auf Wohlers Maltechnik basierendem Ölbild **MÄDCHEN MIT SCHÜRZE** (bis 1924) (WV G 7), welches im Katalog als Abbildung erschien[473], deutet noch auf Fiedlers vage Beziehung zur Kunstschule.
Das Bild zeigt ein Halbporträt eines sitzenden Mädchens, wobei Kopf und Oberkörper leicht nach links gedreht sind. Die Gesichtszüge erscheinen ernst und verraten eine in sich gehende Haltung. Über einem dunklen Kleid ist das Oberteil eines hellen Schürzenüberkleides erkennbar. Soweit der Schwarz-Weiß-Reproduktion entnehmbar ist, wirkt der Farbauftrag satt und in impressionistischer Manier gemalt. Ob Fiedler sich motivisch von Renoirs „Mädchenbildnis" – ausgestellt auf der Jubiläumsausstellung bei Commeter 1921, wo Hauptvertreter des französischen Impressionismus und der Münchner Malerschule zu sehen waren[474] – oder weiter von Munchs Mädchendarstellungen inspirieren ließ, bleibt offen. Im Katalogvorwort wies Prof. Richard Meyer als Leiter der Hamburger Kunstgewerbeschule auf die angespannte wirtschaftliche Lage nach dem Ersten Weltkrieg und die Mittelkürzungen durch den Staat hin. Er betonte, dass die Schüler zu Werkverkäufen gezwungen sind, um existieren zu können und erwähnte das Ansehen der Kunstgewerbeschule im Ausland.[475]

Anschließend im April 1924 zeigte Fiedler mehrere Werke, darunter einige mit Grosz-Anleihen, während der Ausstellung des Hamburger Künstlervereins – dem er jetzt als Mitglied angehörte – in der Galerie Commeter.[476]
Das traditionsreiche 1821 gegründete Ausstellungshaus in der Hermannstraße 37 war offen für verschiedene Kunstrichtungen, besonders aber für neueste Kunst. 1905 bis 1907 hatte

[471] Saure 2004 (dort auch Hinweis auf Werke bei: Kunstamt Wedding Berlin; IG Metall Frankfurt/M., Hessisches Kultusministerium Wiesbaden; Deutscher Gewerkschaftsbund Frankfurt/M., ferner in Museen der USA u. Israel); USA: Withney Museum N.Y., Brooklyn Museum oft Art, Corcoran Gallery of Art, Smithonian Art Museum Washington D. C. – Wikipedia. Die freie Enzyklopädie (Internet)
[472] Brief A. Fiedler an Gustav Schiefler v. 18.1.1925 – NL Schiefler SUB HH
[473] Ausst.-Kat.: Ausstellung der Staatlichen Kunstgewerbeschule zu Hamburg, (Vorwort Richard Meyer), Hamburg 1924, o. S. (s/w Abb.)
[474] Ausst.-Kat.: Commeter 1921, S. 58 Nr. 90 (Vertreten waren weiter Barlach, Cézanne, Corinth, Corot, Courbet, Degas, Feuerbach, van Gogh, Gensler, Herbst, Lehmbruck, Kolbe, Leibl, Liebermann, Menzel, Zügel, Trübner, Uhde, Thoma, Stuck, Monet, Pissaro, H. Gurlitt u.a.)
[475] Ausst.-Kat.: Kunstgewerbeschule Hamburg 1924
[476] Der Katalog zur Ausstellung war nicht auffindbar.

Commeter die Vertretung Edvard Munchs in Deutschland übernommen und zeigte bis 1933 die Expressionisten Karl Schmidt-Rottluff und Emil Nolde sowie junge Hamburger Maler.[477]

Fiedlers Teilnahme ist insofern von Bedeutung, da er neben Julius Wohlers und Friedrich Schaper als Vertreter des Hamburger Impressionismus vor allem erstmals mit der Avantgarde, wie den Sezessionisten Anita Rée, Kurt Löwengard, Hilde Hamann und Friedrich Ahlers-Hestermann, und Ernst Barlach als Ehrengast ausstellte. Fiedler fiel den Kritikern auf, die ihn in einem Atemzug mit Barlach nannten. In der Tagespresse vom 30.4.1924 schrieb ein namentlich nicht genannter Autor: „Hier werden Traditionen sauber, aber ohne tiefere Überzeugungskraft fortgeführt. Aus anderen Bezirken kommen nur Fiedler, dessen Bilder eine zarte, nervöse Empfindsamkeit für die Abenddämmerung der Kultur bekunden und als Ehrengast Ernst Barlach“.[478] Der Kritiker Otto Alfred Palitzsch nannte im Hamburger Fremdenblatt Fiedlers bis 1924 entstandene Zeichnungen in der Art von Grosz „Kinderkritzelstil“.[479]

Ob eine weitere Ausstellung im Januar 1925 mit impressionistischen Stillleben, lithographischen Schulakten, Porträtzeichnungen und Druckgraphik bei dem Galeristen Rudolf Bejeuhr[480] auf Schieflers Empfehlung zustande kam, ist nicht bekannt. Zu sehen waren u.a. die Radierung **DER TRAUM** (1921) (WV R 11)[481], eine Federzeichnung **VARIETÈ I** von 1923 (WV Z) sowie die Arbeiten **BORDELL** (bis 1925) und **HIPPODROM** (bis 1925) (Technik unbekannt). Sah Harry Reuss-Löwenstein im Hamburger Anzeiger vom 28.1.1925 die stilistische Orientierung an Grosz, benannte er ebenso Eigenes der Vorstadtlandschaften und „das Zigeunerlager in seiner neuen Farbigkeit haben noch manches Harte und Ungelöste, aber in den unzähligen Bleistiftvorstudien spürt man die ehrliche Arbeit eines ernsten Künstlers, der nicht Früchte aus fremden Gärten pflücken will, sondern sich seinen Weg erarbeitet.“[482]

Einen anderen Themenbereich stellten ein in Öl gemaltes „**HAFENSTÜCK** in fast reinen Farben fließend lasiert“[483] (bis 1925, versch.) und der Holzschnitt **DAMPFER UND BARKASSEN** von 1925 (WV H 2) dar, womit in Fiedlers Oeuvre der 1. Hälfte der 20er Jahre erstmalig das Hafenthema und die Technik des Holzschnittes nachweisbar sind. Es liegt nahe, dass Fiedler sich von Nolde inspirieren ließ, der zeitgleich in Ausstellungen bei

[477] Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 223-224
[478] Zeitungsausschnitt o. Angaben v. 30.4.1924 im NL A. Fiedler
[479] HH Fremdenblatt v. 28.4.1924 (O.A.P.)
[480] Rudolf Bejeuhr, gelernter Tischler, war 1904 an der Gründung eines Vereins für Kunstpflege beteiligt. Diesem Verein gehörten Arbeiter, Handwerksmeister und Kaufleute an. Im Sinne der Lichtwarkschen Kunstpädagogik sollte Kunst ihre Verbreitung in allen gesellschaftlichen Schichten finden. Der Verein veröffentlichte eigene Graphikblätter. – Junge (1986), S. 93-103, 100
[481] Unklar ist, ob es sich um die bereits genannte verschollene Lithographie „Schwerer Traum“ (bis 1920) handelt oder ob Fiedler das Thema zusätzlich als Litho umsetzte.
[482] HH Anzeiger v. 28.1.1925 (H.R.L.)
[483] Ebenda

Commeter durchweg präsent war. Inzwischen lag auch die Nolde-Monographie von Max Sauerlandt vor.[484] Vor allem dürfte Fiedler die Ausstellungen vom Februar 1924 und November 1925 interessiert verfolgt haben[485] und diesbezüglich die Druckgraphik vom Hamburger Hafen studiert haben, die Nolde während seines Hamburg Aufenthaltes vom 13.2. bis 5.3.1910 schuf (19 Radierungen, vier zum Monumentalen tendierende Holzschnitte, die in Langholz geschnitten, im Druck reliefartig erschienen[486]) Die Blätter stellen den Höhepunkt in Noldes Druckgraphik dar.

Zum Holzschnitt war Nolde 1906 durch die Brücke-Maler angeregt worden. Technik war für ihn grundsätzlich stets Mittel zum Zweck, um seinem inneren Erleben Ausdruck zu verleihen, wobei natürliche Materialgegebenheiten und Zufallserscheinungen in den künstlerischen Prozess mit einflossen.[487]

Für einen Nolde-Einfluss spricht auch das Atmosphärische der Fiedler-Blätter mit der Dichte frontal gezeigter Schiffe und Schleppkähne, Verladekränen, der Kehrwiederspitze im Hintergrund, dem bewegten Wasser, auch den Hafenarbeitern im rechten Bildteil (wohl von Munch angeregt, da Noldes Hamburg-Graphik den Menschen ausklammert), denn Noldes Werk (einschließlich der Graphik) ist stark von Sinnenhaftigkeit, dem Geschauten und Erlebten und der Hingabe an das Umfeld geprägt.

Bei Commeter konnte Fiedler 1923 und gerade 1925 auch Graphik von E. L. Kirchner sehen.[488] Es ist davon auszugehen, dass er Kirchners bis 1916 entstandene Holzschnitte und Ätzungen mit Bildtiteln wie „Elbdampfer an der Brücke“ (Sch. 21), „Schleppdampfer an der Elbe, vorn ein Fahrdampfer“ (Sch. 29), „Schleppdampfer, Hamburger Hafen“ (Sch. 125) und „Hafenbild“ (Sch 137)[489] gekannt hat. Kirchner hatte sich von den Brücke-Künstlern am intensivsten mit der Holzschnitt-Technik auseinandergesetzt.[490] Impulse von Karl Schmidt-Rottluff sind dagegen nicht denkbar, denn in dessen Ausstellung 1925 im Museum für Kunst und Gewerbe, worüber Max Sauerlandt zwar ausführlich berichtete[491], waren ausschließlich

[484] Sauerlandt, Max: Emil Nolde, München 1921; vgl. auch Sauerlandt 1919

[485] Zu den genannten Ausstellungen 1921 (März-April – Gemälde, Aquarelle, Graphik), 1924 (Febr. – Aquarelle, Graphik), 1925 (Nov. – Aquarelle, Zeichn., Graphik), 1926 (8.2.-8.3.1926, Gemälde) – Urban (Bd. 1) 1987, S. 580ff, 581

[486] Darunter „Fischdampfer“ 1919 (Schiefler; Mosel Nr. 34) u. „Segelboot“ 1910 (Schiefler; Mosel Nr. 37) – Schiefler; Gustav: Emil Nolde. Das graphische Werk, Bd. II Holzschnitte, Lithographien, Hektographien, bearb. v. Christel Mosel sowie neu bearb. v. Martin Urban), Köln 1996

[487] Hohl, Hanna: Emil Nolde und der Hamburger Hafen, in: Ausst.-Kat.: Emil Nolde und der Hamburger Hafen, Hamburger Kunsthalle 1988, (Bilderhefte der Hamburger Kunsthalle VIII), S. 6-8; Ausst.-Kat.: Caspers; Henze; Lwowski (Hg.), Sammlung Rauert 1999, S. 39-43

[488] Die Kataloge waren nicht einsehbar.

[489] Schiefler (Bd. I) 1924-1926, S. 340-341

[490] G. Wietek nennt ca. 1000 Holzschnitte bei einem Gesamtoeuvre von über 2000 Arbeiten – Wietek, Gerhard: Gemalte Künstlerpost. Karten und Briefe deutscher Künstler aus dem 20. Jahrhundert, München 1977, hier S. 27: „Kirchner hatte die Möglichkeiten des Holzschnittes zu lapidarer Vereinfachung, Konzentration und Steigerung des Ausdrucks intensiv genutzt.“

[491] Erste und einzige Ausstellung kunsthandwerklicher Arbeiten Schmidt-Rottluffs – siehe Sauerlandt, Max: K. Schmidt-Rottluff-Ausstellung im Museum für Kunst und Gewerbe, in: HH Fremdenblatt v. 11.6.1925, 2. Beilage, abgedr. bei Wietek, Gerhard: Karl Schmidt-Rottluff. Plastik und Kunsthandwerk. Werkverzeichnis, hg. v. der Karl und Emy Schmidt-Rottluff-Stiftung, München 2001, S. 83 Nr. 56

kunsthandwerkliche Arbeiten gezeigt worden. Fiedlers Kirchner-Rezeption rankt sich zeitlich genau um den Herausgabetermin des Kirchner-Graphik-Verzeichnisses von Schiefler und die erneute Kontaktaufnahme Fiedlers mit Schiefler (Brief v. 18.1.1925). So ist anzunehmen, dass Schiefler – der die beste Graphik-Sammlung der Brücke besaß[492] – auf den jungen Fiedler lenkend eingewirkt haben dürfte.

Die Farbkreidezeichnung **ARTISTIN IN DER MANEGE** ebenso von 1925 (WV Z)[493] lässt thematisch Anleihen an Kirchners Zirkus- und Artistendarstellungen erkennen. Unter den Brücke-Expressionisten war es insbesondere Kirchner, der sich – bedingt durch seine Affinität zum unbürgerlichen Großstadtmilieu – den Themen aus der Welt des Varieté (auch der Cafés) und des Zirkus widmete.[494] (Nolde skizzierte in den Wintermonaten um 1910/1911 zwar in Berliner Varietés und Tanzlokalen, war jedoch stärker an den Ausdrucksmöglichkeiten des Tanzes interessiert.[495]) Magdalena M. Moeller wies auf die enge Verbindung des Boheme-Dasein der Brücke und insbesondere Kirchners mit der Welt des Zirkus, wie in den Brücke-Arbeiten ab 1908 bis 1912 erstmals sichtbar wurde. Die Künstler befreundeten sich mit Artisten, die ihnen Modell standen.[496]
Kirchners Reit- und Zirkusbilder zeigen vorwiegend die Manege mit Zirkusreiterinnen.[497] Kirchner besaß Sympathie für die Artistinnen als Randgruppe, was in seiner bohemehaften Lebensweise begründet ist, zum Teil seiner antibürgerlichen Haltung entsprach und was unterschwellig in seinen Arbeiten immer wieder erkennbar ist. Permanent in körperlichen als auch gesellschaftlich gefährdeten Positionen waren die Künstlerinnen von sozialer Ausgrenzung betroffen. Bei aller Sympathie sind Kirchners Artistinnen-Darstellungen vor allem aber Bewegungsstudien.[498] In Fiedlers Zeichnung dagegen spielt das Moment der Bewegung vorerst keine Rolle.
Die das gesamte Blattformat vertikal einnehmende Artistin im Bildvordergrund, dazu vom unteren Bildrand überschnitten, hält ihre Hände auf dem Rücken. Hinter ihr im rechten unteren Bildteil ist eine große Rolle zum Balancieren erkennbar. Unklar ist, ob die Zirkusdarbietung noch bevorsteht oder bereits vollzogen ist. Die Artistin trägt ein einfaches helles Trikot,

[492] Wietek 1974, S. 15-17
[493] Ausst.-Kat.: Die Hamburgische Sezession 1919-1933, Galerie Herold, Hamburg 1992, S. 25, Nr. 9 (farb. Abb.)
[494] Werner, Gabriele: Tanz, Varieté, Zirkus, in: Ausst.-Kat.: Die Brücke in Dresden 1905-1911, Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlung Dresden (hg. v. Birgit Dalbajewa; Ulrich Bischoff), Köln 2001, S. 135-156; Das Zirkusthema taucht bei Fiedler erneut in den 30er Jahren und im Spätwerk als Bildgegenstand auf.
[495] Im Oeuvre Noldes finden sich Tänzerinnen aber keine Zirkusartistinnen oder Zirkusszenen – vgl. Urban (2 Bde.) 1987 u. 1990
[496] Moeller, Magdalena M.: Ernst Ludwig Kirchner. Meisterwerke der Druckgraphik, Stuttgart 1990, S. 84
[497] Schiefler (Bd. I) 1924-1926, S. 344-345 (Liste); Kim, Hyang-Sook: Die Frauendarstellungen im Werk von Ernst Ludwig Kirchner. Verborgene Selbstbekenntnisse des Malers, Marburg 2002, S. 251-252 Abb. 12, 14, 15
[498] Kim 2002, S. 50-53, 220

statt auffälliger Kleidung, wie auch Kirchner es in seinen Darstellungen bevorzugte. Zur Individualisierung der Zirkusartistin als Person, was als Ausdruck von Sympathie angesehen werden kann – auch diesbezüglich lässt sich Kirchner erneut anführen – betonte Fiedler Augen, Mund und das volle rote Haar.
Offensichtlich hatte er sich zusätzlich von Edvard Munchs Frauenfiguren inspirieren lassen, zumal der Norweger im Oktober 1924 bei Commeter mit Gemälden vertreten war und von Mai bis Juni 1925 in der Kunsthalle ausstellte.[499] Wenn Iris Müller-Westermann im Ausstellungskatalog von 1994 feststellte: „Munch verwendet den Typus der rothaarigen Frau, die in Literatur und bildender Kunst des 19. Jahrhunderts die gefährliche, unheilbringende Frau verkörpert, etwa als Vamp den Mann kaltblütig vernichtend.“[500], so trifft dieser Aspekt auf Fiedlers Artistin dennoch nur bedingt zu. Das rote Haar mag bei Fiedler lediglich als Charakteristikum jener erwähnten Randgruppenzugehörigkeit, in der sich die Frauen befanden, angesehen werden.
Künstlerisches Vorbild für Fiedlers Artistin muss Kirchners Gemälde „Kugelläuferin“ von 1921 (Sammlung Hagemann Frankfurt; nicht bei Gordon 1968)[501] gewesen sein. Die zentrale Figur befindet sich in ruhiger eher abwartender Position im aus der Manege austretenden Lichtschein draußen im Freien. Im Halbdunkel hinter ihr ist ein erleuchteter Zirkuswagen erkennbar sowie eine doppelreihig gespannte Wimpelkette, die die Bildkomposition diagonal durchschneidet. Eine große Kugel liegt leicht versetzt im linken Bildteil, wo eine männliche Figur zur Artistin hinüber blickt. Auch hier ist unklar, ob der Auftritt bereits stattgefunden hat oder ob die nach links blickende Frauenfigur sich auf ihren Auftritt konzentriert. Die Körperhaltung ist geerdet, der linke Arm dabei in die Hüfte gestützt. Das von der dunklen Frisur umgebene Gesicht erscheint stark geschminkt.
Die Zentralfigur ist wie bei Fiedler in der Mitte des Hochformates angeordnet und füllt dieses nahezu vertikal voll aus, während Fiedlers Frauenfigur vom unteren Blattrand zusätzlich überschnitten ist. Eindeutig übernahm Fiedler auch die Zirkusnummer des Balancierens, statt auf einer Kugel aber auf einer Rolle. Auch die Unklarheit des zeitlichen Moments findet sich wieder sowie die Übernahme von Details wie Trikot und Betonung von Gesicht und Haar. Kompositorisch verwendete Fiedler ebenso die diagonale Bildordnung. Er versetzte seine Artistin jedoch in die Manege. Diesbezüglich kannte er bereits 1925 weitere Zirkusbilder von Kirchner sehr genau. So übernahm er das Halbrund der Manege sowie im linken Bildhintergrund räumlich abgegrenzt die Zirkusbesucher als entindividualisierte schwarze Masse, wie sie bei Kirchner immer wieder erscheint („Zirkusreiterin“ 1912, Öl a. Lwd.,

[499] Nestegaard 1994, S. 255-260, 260
[500] Müller-Westermann, Iris: „Im männlichen Gehirn“. Das Verhältnis der Geschlechter im Lebensfries, in: Ausst.-Kat.: Munch und Deutschland 1994, S. 30-38, hier S. 32
[501] Freiherr Schenk zu Schweinsberg, Eberhard: Die Sammlung Hagemann in Frankfurt a. Main, in: Museum der Gegenwart, II. Jg., H. 3, 1931, S. 103-110, S. 103 (s/w Abb.)

Staatsgalerie für moderne Kunst, München; „Zirkusreiterin“ 1912, Holzschnitt (Schiefler 217)).[502]

Während Kirchner in einem flächig formreduzierten Stil mit Ölfarbe malte, wobei er mit Hell-Dunkel-Kontrasten arbeitete, zeichnete Fiedler mit dem leicht brüchigen Pigment der Ölkreiden, wobei er Linie und Fläche gegeneinander setzte. Farblich korrespondiert das rote Haar der Artistin mit dem roten Boden der Manege, die blaue Linie der figürlichen Umrisszeichnung mit dem Blau des fluidalen Hintergrundes der Dargestellten, ähnlich wie in Munchs Pastellzeichnung „Skizze eines Modells“ 1893 (72 x 50 cm) (Guggenheim Museum N.Y.), wo dichte blaue Linien die Figur fließend umgeben. Dieser Bezug ist nicht verwunderlich, da Munch ja wie oben erwähnt, sowohl 1924 als auch 1925 in Hamburg ausgestellt hatte.

Was Fiedler konkret zum Bildthema an Gemälden und Graphik während der Hamburger Kirchner-Ausstellungen 1923 und insbesondere 1925 gesehen haben könnte, ist aber nicht bekannt.[503] Neben weiteren Ausstellungen zwischen 1921 und 1925 in Berlin, Basel und Winterthur erregten Kirchners Deutschlandreise 1925 (Frankfurt, Chemnitz, Dresden, Berlin) und die gleichzeitig erschienene Publikation von Will Grohmann zu Kirchners Zeichnungen die Aufmerksamkeit in Kunstkreisen. Eine darin abgebildete Pastellzeichnung zeigt Artisten auf einem Trapez („Blaue Artisten“ 1914, Privatsammlung Hamburg).[504]

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Fiedler in der 1. Hälfte der 20er Jahre nach Auseinandersetzung mit dem Spätimpressionismus Hamburger Prägung und dem Werk Edvard Munchs künstlerische Vorbilder in Grosz (zeichnerisches Frühwerk), Cézanne und der Brücke mit Nolde und Kirchner sah.

III. DIE MÜNCHNER JAHRE (1925-1929)

STUDIUM BEI HANS HOFMANN

Das Jahr 1925 stellt eine Zäsur in Fiedlers Leben und Schaffensprozess dar. Seit Ende Januar/Anfang Februar setzte er seine Ausbildung in München fort, wo er bis 1929 Unterricht bei Hans Hofmann nahm, den Lehrer später sogar zeitweilig vertrat.[505] Den Zeitpunkt hat

[502] In der neueren Forschung zu Kirchner wird dieses Prinzip der Abgrenzung von Artisten und Publikum als Deutungshinweis auf die Randgruppenstellung der Artisten innerhalb der Gesellschaft bewertet. – Kim 2002, S. 50-53, 51; vgl. generell Schiefler Nr. 81, 84, 85, 107, 217 – Schiefler (Bd. I) 1924-1926 sowie S. 344-345 (Reit- u. Zirkusbilder)

[503] Zum Hinweis auf die Kirchner-Ausstellungen – Gordon, Donald E.: Ernst Ludwig Kirchner. Mit einem kritischen Katalog sämtlicher Gemälde, München 1968, S. 454; Bilderlisten oder Kataloge zu den Hamburger Ausstellungen von 1923 und 1925 waren nicht zu beschaffen.

[504] Grohmann, Will: „Kirchner-Zeichnungen“, Dresden 1925, (Arnolds Graphische Bücher, Zweite Folge, Bd. 6), o. S. Nr. 57 (farb. Abb.), (mit 100 Tafeln u. zahlreichen Holzschnitten im Text (Dube 832-849))

[505] Zu Fiedlers Vertreterrolle siehe – Brief A. Fiedler an Dr. Klaus v. Dohnanyi v. 3.6.1984 (NL A. Fiedler) sowie Flemming 1980

Fiedler in einem Brief an Gustav Schiefler genannt: „In ca. 8-10 Tagen wollte ich nach München fahren, um dort weiter zu arbeiten im Atelier eines Matisseschülers, bei dem ich schon vor zwei Jahren gezeichnet habe.“[506] Ob Arthur Illies zur Fortsetzung der Ausbildung an der modernen Hofmann-Schule geraten hatte, ist kaum vorstellbar. Doch wird er dem jungen Fiedler von seinen Plänen nicht abgeraten haben, hatte ihn sein Weg ehemals ebenso über München geführt. Zugleich stand Fiedler in der Traditionslinie jener Künstler wie Kandinsky, Klee, Kirchner, Nolde, Kubin, Jawlensky, Werefkin, Hölzel und Marc, die ihr Kunststudium in München begonnen hatten und schließlich die Moderne begründeten. Wesentlich ist, dass Fiedler an der Hofmann-Schule mit den Kunstströmungen der internationalen Moderne Expressionismus, Kubismus, Fauvismus und der Neuen Sachlichkeit bekannt wurde, was sich in den Folgejahren entscheidend in seinem künstlerischen Werk niederschlug.
Während über das Münchner Frühjahr Informationen fehlen – denkbar wäre, dass Fiedler später anreiste – lässt sich seine Studienreise nach Süditalien im Spätsommer 1925 im Zusammenhang mit dem Studium bei Hofmann sehen.

Erste Italienreise (Capri, Palermo, 1925)
Es war Fiedlers erste Italienfahrt, die ihn hauptsächlich nach Capri führte, ermöglicht durch ein Stipendium der Erdwin-Amsinck-Stiftung.[507] Als Quelle dienen zwei Briefe, die sich auf den Italienaufenthalt beziehen, ein Reisetagebuch gibt es nicht. Aller Wahrscheinlichkeit nach reiste Fiedler Ende August/Anfang September gen Süden, da er am 27.9.1925 wieder in München eintraf.[508]
Hans Hofmann unternahm im Zeitraum 1922 bis 1929 jährlich mit seinen Schülern Sommerexkursionen ins Ausland, die 1922 zum Tegernsee führten, 1924 nach Ragusa, 1925 bis 1927 nach Capri und 1928 bis 1929 nach Saint Tropez.[509] In einem Brief Fiedlers findet sich dazu eine Bestätigung: „Hofmann fährt am 25. Juni nach Capri, dann Ehmsen.“[510]
Unklar bleibt hier die Rolle Heinrich Ehmsens (1886-1964). Vertrat der Maler Hofmann während der Abwesenheit oder reiste er später nach? In der Tat hat Ehmsen mehrfach auf Capri gemalt, was durch Werke auch belegt ist, allerdings erst die Jahre 1930, 1931 und

[506] Brief A. Fiedler an G. Schiefler v. 18.1.1925 – SUB HH NL Gustav Schiefler HS 4c/2911
[507] Die Gründung der Stiftung erfolgte 1892 durch den Hamburger Kaufmann Ludwig Erdwin Amsinck (1826-1897). Ziel war die Förderung junger, talentvoller Künstler (Maler, Bildhauer, Musiker, Kunstgewerbler), die sich auf künstlerischem Gebiet schon bewiesen hatten. Mittel wurden vergeben für Aus- und Fortbildung, Akademiebesuche, Studienreisen, Ateliermiete, Ausstellungs- oder Materialbeiträge. Ab 1923 gehörte Gustav Pauli dem Vorstand an, der den Künstlern in den Folgejahren etliche Studienreisen ins In- und Ausland ermöglichte. – Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 135-137
[508] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 29.9.1925
[509] Ausst.-Kat.: Hans Hofmann, (Vorwort William C. Seitz), Kunstverein Hamburg (Amerikahaus), Hamburg 1965
[510] Bezug genommen ist hier aber auf das Folgejahr 1926, wo Hofmann schon im Juni nach Capri reiste. – Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 14.6.1926

1932 betreffend.[511] Hofmann und Ehmsen – dem nachgesagt wird, dass er schon um 1910/11 in Paris und anschließend in München Gott und die Welt kannte – standen offenbar in Kontakt[512] und auch Fiedler muss Heinrich Ehmsen begegnet sein.
Ehmsen prägte das Münchner Kunstleben der 20er Jahre als einer der wichtigsten Künstler entscheidend mit. Ähnlich wie Hofmann hatte er vor dem Ersten Weltkrieg in Paris den Aufbruch der Moderne miterlebt und an der Académie Colarossi Matisse kennengelernt, der dort Korrekturen vornahm. Künstlerische Vorbilder Ehmsens waren Cézanne und van Gogh. Daneben stand er mit Picasso, Braque, Derain, Delaunay, Utrillo, den Italienern Bossioni, Carrá, Russoli, Severini, Marinetti u.a. in freundschaftlichem Austausch.[513] Seine Verbindung zum Blauen Reiter wurde 1920 mehrfach von Kritikern betont.[514] In den 20er Jahren war Ehmsen auf zahlreichen nationalen und internationalen Ausstellungen vertreten. Im Berliner Ausstellungskatalog von 1968 wurde auf die sozialkritische Tendenz seines Münchener Werks hingewiesen und betont, dass er der „sezierenden Schärfe“[515] eines George Grosz oder Otto Dix jedoch fern blieb. Trotz des engen Kontaktes zur Moderne fühlte er sich keinem ihrer Manifeste verpflichtet. Heinrich Ehmsens Werk wurde 1937 als „entartet“ verfemt.[516]

Italien übte seit der Renaissance insbesondere auf die Künstler des europäischen Nordens eine große Anziehungskraft aus. Seit Albrecht Dürers Reisen nach Venedig 1494/95 und

[511] Ausst.-Kat.: Heinrich Ehmsen. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Galerie Neue Meister, Dresden 1977, Nr. 18, 21-24, 27-30, 34, 106 (Ehmsens Bilder zeigen Szenen aus dem Badeleben auf Capri. Erkennbar ist 1930 ein reger internationaler Zustrom von Touristen, die hemmungslos das Leben genießen.)
[512] Hofmanns Name taucht aber in wichtigen Katalogen nicht auf: Ausst.-Kat.: Heinrich Ehmsen 1977; Ausst.-Kat.: Heinrich Ehmsen 1886-1994. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Staatliche Museen Berlin, Nationalgalerie, Berlin/Ost 1986; Ausst.-Kat.: Heinrich Ehmsen, Maler: Lebens-Werk-Protokoll, Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin (West) 1986
[513] Ausst.-Kat.: Stölzl, Christoph (Hg.): Die Zwanziger Jahre in München, Münchner Stadtmuseum, München 1979, (Schriften des Münchner Stadtmuseums 8), S. 750; Viermeisel, Beatrice: Unterwegs, um zu lernen. Heinrich Ehmsen in Düsseldorf, Paris und München, in: Ausst.-Kat.: Heinrich Ehmsen Berlin/West 1986, S. 26-37, 32; Hoffmeister, Christine: Heinrich Ehmsen – Daten seines Lebens und Schaffens, in: Ausst.-Kat.: Heinrich Ehmsen Berlin/Ost 1986, S. 9-31
[514] Persönliche Freundschaft verband Ehmsen mit Marc, Kandinsky, Jawlensky und Klee – Bayerischer Königsbote München v. 27.11.1920; Bildende Kunst, 1. Jg., Nr. 40, München 1920, S. 2 (die Quellenhinweise finden sich bei Hoffmeister 1986, S. 9-31
[515] Makarinus, Jörg: Zeit und Stil, in: Ausst.-Kat.: Heinrich Ehmsen Berlin/Ost 1986, S. 29-31, hier S. 30: „In den 20er Jahren entwickelt Ehmsen seinen frühzeitigen Hang zur karikierenden Phantasie, ganz im Gestus der Zeit, zu einem charakteristischen Moment des Oeuvres: die Groteske. Sie hält die Mitte zwischen „Mitleid“ und „Zorn“, gerät nicht zur Karikatur, noch erreicht sie die sezierende Schärfe eines Grosz oder Dix.“; vgl. Ausst.-Kat.: Heinrich Ehmsen 1977, Nr. 12 („Barleben, Gesellschaft am Abgrund“ 1923/24 Öl /Lwd., 104 x 135 cm, Staatliche Galerie Moritzburg Halle), Nr. 13 („Im Irrenhaus“ 1925 Öl/Lwd. 133 x 93 cm, NG Berlin).
[516] Ab 1930 lebte Ehmsen in Berlin, wo er Kontakte zur Novembergruppe und zur linksorientierten Künstlerschaft unterhielt. Es folgte eine Reise in die UdSSR. Bevor sein Werk 1937 als „entartet“ verfemt wurde, war er schon während der 30er Jahre in die NS-Kritik geraten. 1945 bis 1949 übernahm Ehmsen das Amt des stellvertretenden Direktors an der HfBK Berlin-Charlottenburg, wo er eine Malklasse leitete. Die Verwicklung in politische Konflikte kostete ihn schließlich das Amt. 1950 leitete er ein Meisteratelier als Mitglied der AdK zu Berlin (DDR). – Hoffmeister 1986, S. 9-31

1505-1507 nahmen zahlreiche Künstler den Weg nach Italien. Das Land, damals führend in Europa, galt als immense Inspirationsquelle: insbesondere Rom mit seinen Zeugnissen der Antike und als Zentrum des Christentums, wo die Renaissance begründet wurde. Neue Bauaufgaben führten zur Weiterentwicklung auf dem Gebiet der Architektur. Es wurde mit dem Bau von St. Peter begonnen, neue Paläste entstanden und Michelangelo arbeitete am Deckengemälde der Sixtinischen Kapelle. Im späten 16. und 17. Jahrhundert kamen zahlreich niederländische Künstler, wie u.a. Pieter Breughel d. Ä., nach Rom, um sich der Landschaftsmalerei zu widmen. Die französischen Maler Nicolas Poussin und Claude Lorrain fanden in Italien neue Formen der Darstellung von Landschaften, indem sie Stimmungswerte malerisch wiedergaben. 1593 wurde in Rom von Federico Zuccaro die römische Malerakademie Accademia di San Luca gegründet, 1666 kam es zur Gründung der Académie de France als dem ersten ausländischen Kunstinstitut.
Das Bekanntwerden der Forschungen Johann Joachim Winckelmanns (1717-1768) – dem Begründer der modernen Archäologie – im 18. Jahrhundert, insbesondere das Erscheinen seines Hauptwerkes von 1764 „Geschichte der Kunst des Altertums“, trug wesentlich zu einem veränderten Antiken- und Italienverständnis in Deutschland bei. Und seit der Ausgrabungen von Herkulaneum 1738 und Pompeji ab 1748 verlagerte sich das Interesse der Reisenden stark nach Süden, nach Neapel und Umgebung. 1786-1788 und 1790 reiste Goethe nach Italien, wo er sich vom Landschaftsmaler Jakob Philipp Hackert (1737-1807)[517] durch die Umgebung Roms und durch Neapel führen ließ. Damit war das Zeitalter der „grand tour“[518] beendet, bei der ein Italienaufenthalt als Krönung einer Bildungsreise durch Europa galt. Aus dem Umfeld Goethes hielten sich Maler wie Anton Raphael Mengs, Angelika Kauffmann, Johann Heinrich Tischbein in Italien auf, während im 19. Jahrhundert die Landschafter Johann Christian Reinhart, Joseph Anton Koch als einer der einflussreichsten Maler, Carl Blechen u.a. folgten.[519]

Die Insel Capri, wo sich zur Zeit der Antike die römischen Kaiser Augustus und Tiberius stattliche Villen haben errichten lassen, galt von jeher als Synonym für Natur bzw. für das Naturerlebnis. Die aus dem Meer herausragenden bizarren weißen Kalksteinfelsen, natürliche Grotten und eine wildwachsende subtropische Vegetation bestimmten eindrucksvoll das Bild der Insel. Der Naturforscher Ernst Haeckel schrieb während seines Capriaufenthaltes 1859: die „...Vegetation, welche zwar im ganzen eine sehr dürftige, zerrissene Decke bildet

[517] Weidner, Thomas: Jakob Philipp Hackert, Landschaftsmaler im 18. Jahrhundert, Berlin 1998
[518] Zum im 18. Jahrhundert geprägten Begriff der „grand tour“ siehe – Rees, Joachim: Kunst- und reisesoziologische Anmerkungen zu Italienaufenthalten deutscher Maler 1770-1830, in: Ausst.-Kat.: Büttner, Frank; Rott, Herbert W. (Hg.): Kennst du das Land. Italienbilder zur Goethezeit, Neue Pinakothek, Köln 2005, S. 55-79; Brilli, Attilio: Reisen in Italien. Die Kulturgeschichte der klassischen Italienreise vom 16. bis 17. Jahrhundert, Köln 1989, S. 48-49
[519] Ackermann, Hans Christoph: Italien, insbesondere Rom und die bildenden Künstler aus dem Norden, in: Ausst.-Kat.: Baumann, Felix A. (Hg.): Sehnsucht Italien. Corot und die frühe Freilichtmalerei 1780-1850, (Baden/Schweiz 1.4.-18.7.2004), Bönnigheim 2004 (Schriften des Museums Langmatt Bd. 8), S. 10-13

und sich mehr auf die Ritzen und Spalten der sonst nackten Felsen beschränkt, dort aber, und dann an jenen grasigen oasenartigen Stellen, wo sie reichlicher entwickelt ist, einen ausgeprägt südlichen afrikanischen Charakter trägt, der dem Ganzen vollkommen angepaßt ist. Von Bäumen überwiegt alles andere die Olive, die besonders an den flachen, geneigten Stellen ganze Haine bildet, in den Gärten auch Orange und Zitrone, Lorbeer und Granate, welche zuweilen in Prachtexemplaren ausgebildet sind. Palmen sind im ganzen wenige..."[520] Desweiteren werden in gleicher Quelle immergrüne Charaktersträucher des Südens wie Myrte und Pistazie, rankende Schlingpflanzen, Brombeerranken, Efeu, Wein, Kakteen mit großen gelben Blüten und die Blütenpracht des Frühlings mit herrlichen Orchideen, Lilien, Iris und Fenchel, Winden sowie den blühenden Sträuchern genannt.[521] An Sehenswürdigkeiten der Architektur und Kunst hatte die Insel allerdings kaum Erstrangiges zu bieten.[522] Mit der Wiederentdeckung der Blauen Grotte 1826 durch August Kopisch[523] und Ernst Fries – als eines der herausragendsten Naturdenkmäler Süditaliens, womit zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine neue Dimension der Ästhetisierung von Natur in Erscheinung trat – begann schließlich der moderne Tourismus auf der Insel. Anfangs waren es einzelne Maler, Literaten und Intellektuelle, die sich für das Naturerlebnis unter dem Eindruck des südlichen Lichtes interessierten. Der erste deutsche Künstler, der auf Capri malte, war Joseph Rebell (1787-1828)[524]. Zielten seine Bemühungen hauptsächlich auf eine Wiedergabe topographischer Genauigkeiten, so malte Carl Blechen (1798-1840)[525] Jahre später Ansichten, die den Augenblick einer bestimmten Lichtwirkung festhielten.[526] Erhabenheit der Ideallandschaften wie sie Jacob Philipp Hackert produzierte, zeigten die Insel unter immer neuen Aspekten.[527] Im gesamten 19. Jahrhundert waren deutsche Künstler massiv und zahlreich auf Capri präsent. Sie versammelten sich im Hotel Pagano und verkehrten im Café Morgano. Mit dem rasch anwachsenden Ansturm auf Capri registrierten die zahlreich erbauten Hotels 1913 etwa 40.000 Besucher. Die Dekaden zwischen 1820 und 1930 werden aus heutiger Sicht als

[520] Haeckel, Ernst: Italienfahrt. Briefe an die Braut 1859/1860, Leipzig 1921, hier S. 97
[521] Ebenda, S. 97-99
[522] Genannt seien hier in Capri die Kathedrale Santo Stefano (nach Mitte des 17. Jh. als Kuppelbasilika entstanden), San Costanzo als ein Bauwerk aus dem 12. Jahrhundert, die Certosa di San Giacomo (erbaut zwischen 1371 und 1374, 1924 erstmals restauriert), in Anacapri San Michele Arcangelo als Meisterwerk der Rokokoarchitektur 1719 vollendet, mit einem Majolika-Fußboden von Leonardo von Chiaiese (1761) (dargestellt ist die Bestrafung von Adam und Eva durch den Erzengel Michael in großzügiger Phantasielandschaft). – Höcker, Christoph: Golf von Neapel und Kampanien. Dreitausend Jahre Kunst und Kultur im Herzen Süditaliens, Köln 2004 (3., aktualisierte Auflage) (Du Mont Kunstreiseführer), S. 251-252
[523] Kopisch, August: Entdeckung der Blauen Grotte auf der Insel Capri, hg. v. Dieter Richter, Berlin 1997; vgl. zur Capri-Literatur die kommentierte Bibliographie – Sandomenico, Ciro: Leggere Capri, Capri 1933; Savinio, Alberto: Capri. Eine Reiseerzählung, Frankfurt/M., Leipzig 2001 (Orig. Mailand 1988), S. 110 Anm. 4
[524] Lischke, Hertha: Joseph Rebell 1787-1828. Leben und Werk, Innsbruck 1956 (Diss.)
[525] Schuster, Peter-Klaus (Hg.): Carl Blechen. Zwischen Romantik und Realismus, München 1990
[526] Welter, Andrea: Capri. Schroffe Felsen – blaues Feuer, in: Ausst.-Kat.: Büttner; Rott (Hg.), Italienbilder 2005, S. 273-291
[527] Vgl. Büttner, Frank: Italien und die Landschaftsmalerei, in: Ausst.-Kat.: Büttner; Rott (Hg.), Italienbilder 2005, S. 11-43

die „wilden Jahre“ Capris bezeichnet, einschließlich der Schattenseiten des Zustroms. Der Bau privater Villen setzte ein und die Insel wurde zum Fluchtpunkt jenseits einer sozialen Kontrolle.[528] Der Schriftsteller, Maler und Komponist Alberto Savinio (1891-1952), der im April 1926 auf Capri weilte, lässt eine Vorstellung aufkommen, was Fiedler und seine Mitstreiter auf der Insel vorfanden. Neben dem stillen elementaren Leben der Einheimischen erwähnte er das „wilde, halb frivole, halb ästhetisierende all der Nachfahren des Odysseus, die angezogen vom niemals verstummenden Gesang der Sirenen, von den fernsten Punkten des Erdballs...“[529] kamen. Im kosmopolitischen Teil Capris atmete man „...die mitreißende Luft der großen internationalen Brennpunkte, und hier ist man, aufgrund eines unerklärlichen Phänomens von Allgegenwart gleichzeitig in Rom, Paris, New York und in Kalkutta.“[530] Im beliebten Café Morgano saßen Fremde dichtgedrängt beieinander: „...der Spanier neben dem Japaner, der Argentinier neben dem Finnen, Ellbogen an Ellbogen beieinandersitzend.“[531] So trafen auf Capri in den 20er Jahren Internationalität und landschaftliche Idylle unmittelbar aufeinander, was den Reiz der Insel ausmachte.
Üblich war es, von Neapel oder Sorrent mit dem Schiff nach Capri überzusetzen. Von Fiedler gibt es in den wenigen Briefquellen aber weder Hinweise über seine Anreise noch über seine Eindrücke. Schlussfolgern lässt sich, dass er sich Niemandem mitteilte, da er das Erlebnis mit anderen teilte, darunter Ludwig Wenninger, ein Maler namens Dirks und ein Fräulein Colzmann, die ihm in Italien auch finanziell aushalfen.[532]

Von den Studienergebnissen der Reise sind nur sehr wenige Arbeiten dokumentiert. Einige Italienarbeiten, die offensichtlich direkt auf Capri entstanden waren, verkaufte Fiedler unmittelbar bis Anfang Oktober 1925 im Familien- bzw. Bekanntenkreis, um seine Geldschulden zu begleichen.[533] Erst ein Jahr später war am 14. Juni 1926 die Rede von einem **CAPRIBILD** (bis Juni 1926) (versch.), an dem Fiedler sich abmühte: „Arbeite morgens am Akt, nachmittags an meinem Sorgenfetzen, dem Capribild. Wird noch 14 Tage dauern, bis man weiß, was es wird. Scheint jedenfalls gerade normal zu verlaufen.“[534] Ob es sich dabei

[528] Höcker 2004, S. 242-255, 246
[529] Savinio 2001, hier S. 18 (Savinios Erzählung, in der er den Leser an seiner Ankunft und seinen Streifzügen auf Capri teilnehmen lässt, wurde 1926 in Auszügen in italienischen Zeitschriften veröffentlicht.)
[530] Ebenda, hier S. 41; Als sogenannter Schutzgeist des kulturellen Lebens auf Capri galt der Schiffbauingenieur und Schriftsteller Edwin Cerio (1875-1960), der auf der Insel ein offenes Haus führte und zahlreiche Künstler und Intellektuelle aus Italien und dem Ausland, die sich schöpferisch mit der Insel auseinandersetzten oder nur Erholung suchten, um sich versammelte. An anderer Stelle werden Theodor W. Adorno und andere Philosophen und Sozialwissenschaftler der Frankfurter Schule wie Walter Benjamin und Ernst Bloch als Capri-Reisende erwähnt. – Savinio 2001, S. 79, 84
[531] Ebenda, hier S. 43
[532] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 29.9.1925
[533] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 12.10.1925: „Gott sei Dank, dass meiner Tante und der Frau Schwenninger einige Bilder von mir aus Italien gefallen haben. Da bin ich doch etwas entlastet...“
[534] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 14.6.1926; (Fiedler nannte noch ein Frühlingsbild: „Dann im Hause bin ich mitten drin im Frühlingsbild aus dem Fenster, das ich nach Farbskizzen (nach d. Natur) aus dem Kopfe male.“)

um die im Katalog genannte **ITALIENISCHE LANDSCHAFT** (bis Nov. 1927) in Öl handelte, die während der Ausstellung der Hamburgischen Künstlerschaft 1927 zu sehen war, bleibt unklar.[535]

Eine erste Ansicht einer Kreidezeichnung mit dem Titel **ANACAPRI** (1925-1927) (WV Z) findet sich als Reproduktion im Heimatkalender von 1928[536], was auf Fiedlers Geschäftstüchtigkeit und seine Beziehungen schließen lässt.

Sichtbar ist ein weißes Haus in Form eines Kubus auf einer abschüssigen kargen Anhöhe aus Tuffstein, zu dem Treppenstufen hinauf führen. Knorrige alte Bäume, wohl Oliven- oder Akazienbäume, hinter halbhohen Mauern flankieren das Gebäude beidseitig. Im rechten Bildteil erheben sich Gebirgszüge, die weitestgehend den Bildhintergrund bestimmen. Der Kubus ist mit drei dunklen Fensteröffnungen versehen, eine größere mit Fensterkreuz, zur Rechten zwei kleine übereinander stehende Öffnungen, die wie aus der Gebäudefassade herausgeschnitten erscheinen. Auf dem Flachdach erhebt sich ein kleinerer Aufbau, eine Art Terrasse oder Pergola, die mit wilden Weinranken überdacht ist und den Blick ins Umland frei gibt. Fiedler wählte eine leichte Untersicht, so als näherte er sich im Aufstieg dem Gebäude. Zugleich fällt der Blick über die Mauer in den tiefer gelegenen Garten des rechten Bildteiles, wobei des Dichters Worte gelten könnten: „Unter mir senken sich schwere Zweige voll goldener Zitronen, grüne Weinberge...“.[537]

Die kubische Form der Häuser mit Terrassen und Pergolen war auf der Insel allgemein verbreitet. Von Reisenden des 19. Jahrhunderts finden sich bildliche Darstellungen und Beschreibungen dieser Häuser von Capri, wobei als typisch zusätzlich ein mehr oder weniger flaches Kuppeldach erwähnt wurde, was in Fiedlers Zeichnung aber nicht zu erkennen ist: „Die weißen Häuschen Capris erhalten durch die Veranda, die Loggia oder Pergola, mit Weinranken und frisch grünem Rebenlaub auf schönste verziert, nicht weniger einen bestimmten Charakter, als durch die regelmäßig kubische Würfelform ihres Unterbaues und die flachen Kuppelgewölbe ihrer Dächer...und die nächste Umgebung der Häuschen ist immer so malerisch mit Vegetation oder Felsblöcken umgeben, daß man überall nur die schönsten, farbigen Bilder sieht und bei jedem einzelnen Würfelhäuschen das Skizzenbuch von neuem vorziehen möchte...“[538] Auch Savinio fand 1926 diese für die capresische Bauweise charakteristischen Kuppeldächer vor, die meist nur noch dekorative Bedeutung hatten. Desweiteren berichtete er von typischen capresischen Terrassen nach pompejanischem Vor-

---

[535] Ausst.-Kat.: Hamburgische Künstlerschaft, Hamburg 1927, Nr. 66

[536] Kalender im NL A. Fiedler; zum Ortsteil Anacapri siehe – Haeckel 1921, hier S. 100: „...teils in zwei kleinen Ortschaften, Capri und Anacapri,...welche beide voneinander ebenso vollständig in Bauart, Tracht, Sitte, Charakter und Beschäftigung der Einwohner getrennt sind wie die beiden Inselhälftchen (eigentlich zwei Inseln), auf denen sie liegen und die nur durch eine 600 Stufen hohe, in steilen Fels gehauene Treppe miteinander verbunden sind. Anacapri liegt bedeutend höher; doch ist die ganze Umgebung viel einförmiger als die von Capri...“; vgl. auch Savinio 2001, S. 34 sowie S. 49: „...die ersten Häuser von Anacapri...die Kirche San Michele... dann der kleine Platz mit der Kirche Santa Sofia, den kleinen Cafés, den Lädelchen, der Verkaufsstelle von Salz und Tabakwaren.“

[537] Savinio 2001, hier S. 31

[538] Haeckel 1921, hier S. 99-100

bild – „...bald erhöht mit Blick auf die Berge und das Land, bald nach vorne hinaus mit Aussicht auf das Meer.“[539] – die Mitte der 20er Jahre ein beliebtes Bildmotiv auf Postkarten und Farblithographien waren, die in den möblierten Zimmern hingen.[540]
Fiedler zeichnete sein Bildmotiv im Zeitraum zwischen Sommer 1925 bis spätestens Ende 1927 und offensichtlich im Münchner Atelier. Das Blatt lässt eine Auseinandersetzung mit dem frühen Kubismus erkennen, insbesondere mit Picassos „Haus mit Bäumen, Rue des-Bois“ 1908 (Öl/Lwd. 73 x 61 cm, St. Petersburg Eremitage).[541] Beide Darstellungen zeigen rein formal ein erhöht liegendes kubisches Gebäude sowie Baum und Mauer als Bildmotiv. Die Bildstrukturen gestalten sich als unübersichtlich, bedingt durch den abrupten Wechsel zahlreicher Diagonalen, der Vertikalen und Horizontalen, wobei Fiedler einem klassischen Bildaufbau mit Vorder-, Mittel- und Bildhintergrund weiterhin gerecht wurde, völlig entgegen Picassos Bildkomposition in Anlehnung an Cézanne bezüglich der Aufhebung der Bildebenen. Weitere Gemeinsamkeiten bei Fiedler und Picasso sind auch das Gegenläufige von großen Architekturflächen und kleinteiliger Vegetation. Picassos Ölbild ist jedoch viel strenger kubisch durchkomponiert, wobei es gegenständlich blieb. Fiedler dagegen kämpfte zwischen realistischer Darstellung und ersten Versuchen, geometrische Körper zu schaffen und diese ins traditionelle Raumkonzept einzufügen.
Die Anleihe bei Picasso weist auf eine gründliche Auseinandersetzung mit dem frühen Kubismus – insbesondere der kubistischen Landschaftsmalerei auf den Grundlagen Cézannes[542] – an der Hofmann-Schule hin.

Davon zeugt weiter eine im gleichen Zeitraum entstandene Kreidezeichnung einer **PALERMOANSICHT** (1925 bis Ende 1927) (WV Z), die im genannten Kalender ebenso als Reproduktion erschien. Unklar ist, ob Fiedler im Sommer 1925 überhaupt in Palermo und damit zusätzlich auf Sizilien war. Hatte er sich möglicherweise an einem Postkartenmotiv orientiert?[543] Oder hatten ihn die während der Münchner Kunstausstellung im Glaspalast 1927 gezeigten Sizilienansichten von Künstlern der Münchner Secession inspiriert?[544]

---

[539] Savinio 2001, hier S 65 siehe auch S. 65-66:“Überall findet sich das gewölbte oder das abgeflachte Kuppeldach. Dies ist eines der Hauptmerkmale der capresischen Bauweise...Doch bei den modernen kleinen Villen, die alle mehr oder weniger der traditionellen, wenngleich ein wenig durch sezessionistische und futuristische Auffassungen deformierten capresischen Architektur angeglichen sind, hat das gewölbte Dach inzwischen rein dekorative Bedeutung und sorgt für „Lokalkolorit“.
[540] Ebenda, S. 31
[541] Baumann, Felix A.: Landschaften, in. Ausst.-Kat.: Baumann; Feilchenfeldt; Gaßner (Hg.), Aufbruch 2004, S. 130-163, hier S. 146 (farb. Abb.); Braques Bild „Häuser in L'Estaque“ 1908, Öl a. Lwd., 73 x 59,5 cm (Kunstmuseum Bern) als erstes kubistisches Landschaftsbild überhaupt scheint für Fiedler hier nicht von Interesse gewesen zu sein.
[542] Ebenda, S. 130-163
[543] Vgl. auch die 1926 erschienene Bildmonographie – Hommels, Paul: Sizilien, München 1926 (Verlag F. Bruckmann)
[544] Auf der Ausstellung waren zahlreiche Italienbilder zu sehen, darunter Ölbilder und Aquarelle von Sizilien der Münchner Secessionisten Richard Klein und Hanna Klein-Zech. – Ausst.-Kat.: Münchner Kunstausstellung 1927, Glaspalast, München 1927, S. 14 Nr. 2153-2156, S. 15 Nr. 2158, 2161,

Palermo war jedenfalls Anfang des 19. Jahrhunderts Ausgangspunkt für Sizilienreisende, die von Neapel mit dem Schiff auf die Insel kamen. Die Stadt war seit jeher und ist es heute noch, neben Taormina, Agrigent und Syrakus, der Hauptanlaufpunkt für die Inselbesucher. Einzigartiger Reiz der Bucht von Palermo ist das Wechselspiel zwischen unterschiedlichen landschaftlichen Formen und mittelalterlicher Stadtarchitektur. Die Kathedrale von Palermo, der Palazzo dei Normanni mit der Capella Palatina und das Castello della Zisa, unter der Normannenherrschaft des 11. und 12. Jahrhunderts entstanden, seien hier als Charakteristikum des Stadtbildes genannt. Nach wechselnden Machteinflüssen verschiedener europäischer Herrscherhäuser wie den Staufern, den Anjou, den österreichischen Habsburgern und den spanischen Bourbonen im 18. Jahrhundert, war es 1798 mit Umzug des Hofes von Neapel nach Palermo zum Erblühen des künstlerischen Lebens gekommen.[545]

Fiedler knüpfte mit seiner Palermoansicht an ein traditionelles Bildmotiv an. Die künstlerische Auseinandersetzung mit Palermo und Umgebung setzte relativ spät ein. In der Landschaftsmalerei des 18. und 19. Jahrhunderts zählten Palermoansichten mit zu den gefragtesten Sizilienmotiven. Zur Goethezeit[546] sah man auf jenen Ansichten den Monte Pellegrino im Hintergrund, den Hafen und die Bucht von Palermo sowie die Stadtsilhouette. Es handelte sich meist um den Panoramablick, den die ankommenden Reisenden empfingen. Daneben entstanden Landschaftsbilder aus der Blickperspektive des Hinterlandes um die landschaftliche Gesamtsituation darzustellen. In der Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts blieb die Stadtsituation völlig ausgespart.

Fiedler fokussierte seinen Blick schwerpunktmäßig auf die Stadtanlage von Palermo, mit Hinweis auf die landschaftliche Gegebenheit. Über eine leicht diagonal und fast parallel zum unteren Blattrand verlaufende Straße mit einem Mauerfragment führt der Blick auf ein Ensemble von Häusern und Türmen, umgeben von hohen Bergkuppen wie dem Monte Pellegrino im rechten Bildteil. Lassen sich zwar Vorder-, Mittel- und Hintergrund ausmachen, bleibt die Tendenz zur Verflachung der Tiefenräumlichkeit. Unklar scheint die Betrachterebene, da Ober- und Untersicht in jähem Wechsel zueinander stehen. Es ist anzunehmen, dass Fiedler sich mit Problemen des Bildraumes und eines veränderten Sehvorgangs (seit Cézanne und den frühen Kubisten) auseinandersetzte.

Ein Hinweis auf die südliche Vegetation in und um Palermo, wie sie mit Dattelpalmen, Johannisbrotbäumen, Stein- und Korkeichen, Agaven, Oliven- und Maulbeerbäumen, Zitrussorten und vieles mehr beschrieben wird[547], ist nur mittels einer Dattelpalme am linken äu-

---

2161a; (eine aquarellierte Capriansicht „Capri Piazza“ zeigte z.B. der Maler Hans Julius Spiegel – ebenda, S. 30 Nr. 848)

[545] Zur Geschichte der Stadt Palermo – Kagerbauer, Christine: Palermo. „Harmonie von Himmel, Meer und Erde“, in: Ausst.-Kat.: Büttner; Rott, Italienbilder 2005, S. 315-329, 317-319

[546] Eigentlich entdeckte J. W. v. Goethe während seiner Italienreise 1787 Palermo. Er lenkte die Aufmerksamkeit auf die einmalige landschaftliche Lage und die besondere Lichtsituation sowie Atmosphäre. – Kagerbauer 2005, S. 315-329, 316

[547] Auf die fruchtbare Landschaft in und um Palermo mit ihrer üppigen Vegetation wie sie weder Rom noch Neapel zu bieten hatten, wird verwiesen bei – Ebenda, S. 315-329, 319; vgl. auch Goethe v., Johann Wolfgang: Italienische Reise, Bd. 15, München 1992 (Münchener Ausgabe)

ßeren Bildrand gegeben. Fiedler interessierte die dichte Gebäudeanordnung, wobei er die Baukörper klötzchenartig in Beziehung setzte. Details wie Fensterreihen, Ziegel- und Zinnendächer sind dabei angedeutet. Bildmotiv, die kubische Formauffassung und vor allem die Bildkomposition erinnern an André Derains Ansicht des spanischen Bergdorfes „Cagnes“ 1910 (Öl/Lwd., 46 x 75 cm, The Art Institute of Chicago). Obwohl Derain – neben Matisse, de Vlaminck, Braque u.a. als Mitbegründer des Fauvismus[548] – auf der von Fiedler besuchten und viel beachteten I. Allgemeinen Kunstausstellung im Münchner Glaspalast 1926 mit einer Landschaft vertreten war[549] und auch an der Internationalen Kunstausstellung 1926 in Dresden[550] teilgenommen hatte, ist nicht bekannt, ob jenes frühkubistische Bild dort zu sehen war. Dagegen hatte die Aufmerksamkeit für das Oeuvre des Franzosen in Deutschland bereits 1922 mit Ausstellungen in Berlin (Flechtheim) und München (Thannhauser) eingesetzt, auch waren einzelne Aufsätze (u.a. von Karl Scheffler) in Kunstzeitschriften erschienen.[551] Eine besondere Gewichtung kommt dem monographischen Beitrag über Derain in Carl Einsteins 1926 erschienenem Grundlagenwerk „Die Kunst des 20. Jahrhunderts“[552] zu. Derains kristalline Klötzchenformen seiner dargestellten Häuser gehen auf Cézanne zurück, der in den 80er Jahren während seiner konstruktivistischen Phase zur Formverfestigung gekommen war.[553] Gleichzeitig hatte Derain sich ab 1907 mit dem Kubismus auseinandergesetzt, was einen Stilwandel bewirkte. 1910 erprobte er die neue Arbeitsweise während seines Spanienaufenthaltes, wo er mit Picasso zusammen arbeitete.[554]

Anzunehmen ist weiter, dass Fiedler ebenso Cézannes Bild „Gardanne“ von 1885/86 (USA Barnes Foundation) gekannt haben dürfte und die unbebaute freie Fläche im vorderen Bildteil sowie die links angeordnete Mauer in leicht abgewandelter Form in seine Bildkomposition übernommen hat.

Sehr wahrscheinlich ist, dass Fiedler sich gleichzeitig mit Alexander Kanoldts Italienbildern „San Gimignano“ und „Olevano IV“[555] von 1924 und 1925 auseinandergesetzt hat, zumal Kanoldt, der in Kontakt zu Braque und Picasso stand, genau wie Fiedler in der Phase einer stereometrischen Formauffassung stehen geblieben ist.

---

[548] Giry, Marcel: Der Fauvismus. Ursprünge und Entwicklung, Würzburg 1981 (Orig. Les Fauves, Origines et Evolution Fribourg, Neuburg 1981

[549] Ausst.-Kat.: I. Allgemeine Kunstausstellung München, Glaspalast (1.6.-Anf. Okt. 1926), München 1926, S. 50 Nr. 1269 („Landschaft“ Öl); Roh, Franz: Allgemeine Kunstausstellung München 1926, in: Der Cicerone, XVIII. Jg., H. 16, 1926, S. 555-556; vgl. auch Popp, Joseph: Die neue Malerei, in: Der Kunstwart, XXXX. Jg., 1926-1927, S. 6-12; Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 14.6.1926

[550] Grohmann, Will: Die Kunst der Gegenwart auf der Internationalen Kunstausstellung Dresden 1926, in: Der Cicerone, XVIII. Jg., H. 12, 1926, S. 377-416, 429-435

[551] Zur Werkrezeption in Deutschland – Ausst.-Kat.: Derain, André. Le peintre du „trouble moderne“, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris 1994 (mit Ausst.-Verz. u. Bibliogr.)

[552] Einstein, Carl: Die Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1926 (Propyläen Kunstgeschichte Bd. 16), S. 76-89

[553] Baumann 2004, S. 114-163, 130-163, 153; vgl. Huyghe, René: Cézanne, Paris 1957

[554] Ebenda, S. 130-163, S. 131, S. 227

[555] Ausst.-Kat.: Alexander Kanoldt. 1881-1939, Gemälde, Zeichnungen, Lithographien, Museum für Neue Kunst, Freising i. Breisgau 1987, S. 113 Nr. 23 (farb. Abb.), S. 176 sowie S. 139 Nr. 42 (s/w Abb.), S. 178

Kanoldts Werk genoss Mitte der 20er Jahre öffentliche Wertschätzung, nicht zuletzt durch die Mannheimer Ausstellung.[556] In München waren seine Arbeiten gleich mehrfach zu sehen, so 1925 bei Hans Goltz, im Münchner Kunstverein und auf der Ausstellung der Neuen Secession.[557]

Feststellen lässt sich, dass Fiedler sich Mitte der 20er Jahre im Zusammenhang mit seinen Italienarbeiten mit dem frühen Kubismus beschäftigte, wobei ihm Picasso, Derain und wohl auch Kanoldt Anreger waren. Interessant ist der Zeitpunkt, da mit Erscheinen von Carl Einsteins Werk – verfasst von einem „Kunsthistoriker, der heute vollkommen zurecht als einer der bedeutendsten Apologeten des Kubismus gilt“[558] – gerade erst die kunsttheoretischen Grundlagen der Moderne formuliert worden sind. Die Ausbildung im Hofmann-Atelier war damals somit absolut progressiv.

Über die Rückreise aus Süditalien, über Rom und Florenz nach München, ist von Fiedler dann mehr zu erfahren. Wohl in Rom traf er mit dem Hamburger Maler Ernst Witt zusammen[559], reiste dann aber wahrscheinlich allein nach Florenz weiter, wo er sich zwei Tage aufhielt und das übliche Besichtigungsprogramm absolvierte. Dem bereits früher nach Hof abgereisten Ludwig Wenninger berichtete er am 29. September 1925, nachdem er bereits in München eingetroffen war: „In Florenz war ich 2 Tage, habe mir die Uffizien, Pitti, Dom und Museen und Kirchen angesehen, Fresken von Giotto u. Cimabue und Masaccio. Fabelhafte Sachen.“[560]
Das selbst auferlegte Programm war umfangreich und hinterließ intensive Eindrücke. Unter den Kirchen wird er S. Croce mit den von Giotto ausgemalten Kapellen Peruzzi und Bardi (mit Szenen Johannes des Täufers und des Heiligen Franz) besichtigt haben.[561] 1925 dürfte er dort auch noch das große Kruzifix von Giovanni Cimabue[562] als eine Art Triumpfkreuz

[556] Ludwig, Jochen: Kanoldt in der Kunstkritik der Zwanziger Jahre, in: Ausst.-Kat.: Alexander Kanoldt 1987, S. 211-218
[557] siehe Ausst.-Kat.: Alexander Kanoldt 1987
[558] Fleckner, Uwe: Das Jahrhundert des Kubismus. Carl Einstein und die Kunst von Picasso, Braque, Léger und Gris, in: Ders.: Carl Einstein und sein Jahrhundert. Fragmente einer intellektuellen Biographie, Berlin 2006, S. 212- 256, hier S. 222; vgl. auch Einstein, Carl: Die Kunst des 20. Jahrhunderts, hg. u. kommentiert v. Uwe Fleckner, Thomas W. Gaethgens, Berlin 1996, (Berliner Ausgabe. Einstein. Werke, hg. v. Hermann Haarmann, Klaus Siebenhaar)
[559] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 29.9.1925; nach M. Bruhns soll E. Witt 1924 eine längere Reise nach Italien (Florenz, Fiesole, Rom, Gardasee) unternommen haben. – Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 415-416
[560] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 29.9.1925
[561] Hausenstein, Wilhelm: Giotto, Berlin 1922, S. 13; Auch Kurt Löwengard hat die Ausmalung der Kirchen in Florenz während seiner Italienreise 1924 als stark beeindruckend empfunden: „Die Schätze der Galerien sind enorm, dazu noch viel schöner die Kirchen (Giottos Fresken in Santa Croce!), Fra Angelicos Werke an den Wänden der Zellen von San Marco und Taddeo Gaddis Fresken in der span. Kapelle und noch vieles, vieles mehr. Etwas besonders köstliches die Mediceerhauskapelle, ausgemalt von Benozzo Gozzoli...“ – Brief Kurt Löwengard an Käthe Löwengard 1924, zit. n. Bruhns, Maike: Kurt Löwengard. Ein vergessener Maler, Hamburg 1989, hier S. 107-108
[562] Battisti, Eugenio: Cimabue, Milano 1963

über dem Lettner gesehen haben. Masaccio[563] hingegen war hauptsächlich an der 1320 errichteten Kapelle für die Kaufmannsfamilie Brancacci in S. Maria del Carmine beteiligt, wo Fiedler ebenso gewesen sein muss.[564]

Ernst Witt (1901-1977) bezeichnete Fiedler als seinen Freund.[565] Der um ein Jahr ältere Maler hatte sich ebenso wie Fiedler an der Hamburger Kunstgewerbeschule bei Arthur Illies und Julius Wohlers ausbilden lassen.[566] Ab 1923 lebte er freischaffend in Hamburg. Vom Wesen her soll Ernst Witt nett und kontaktfreudig gewesen sein, zugleich gutmütig und egozentrisch. Im Alltag galt er eher als chaotisch, als Träumer und Naiver, der sich kaum an irgendwelche Regeln hielt. Als guter Gesprächspartner unterhielt er sich gern über Kunst, Musik, Literatur und Politik. Er war Mitglied der KPD und der ASSO[567] und teilte sich eine Atelierwohnung in der Langen Reihe mit Arnold und Charlotte Hilmer. Künstlerisch sehr begabt, orientierte er sich an Munch und den Fauves. Die Expressivität seiner frühen Bilder wurde Ende der 30er/Anfang der 40er Jahre durch den Sezessionsstil abgelöst. Witt malte vorwiegend Porträts, darunter Selbstbildnisse, Landschaften und Stadtansichten von Hamburg und Paris.[568]

Fiedler und Ernst Witt waren ständig in Geldschwierigkeiten und auch in Italien gezwungen, sich irgendwie durchzuschlagen. Wie das im Einzelnen aussah, geht aus erwähntem Brief Fiedlers an Wenninger nach München hervor: „Ich habe in Rom für das Handgepäck 64 Lire zahlen müssen und für Übernachten habe ich meinem Freund Witt 30 Lire dort gelassen für uns beide für die Zeit, die wir dort schliefen. Ich ziehe die Hälfte von den beiden Beträgen von meinen Schulden an Sie ab. Ist Ihnen das recht so? Der nächste Tag nach Ihrer Abreise war für uns noch einmal sehr bitter, wir hatten nämlich kein Futter mehr und Witt lief in der ganzen Stadt den Mönchen nach, die irgendeine kostenlose Verpflegung wußten. Schließlich in der Nähe des Bahnhofs fanden wir am Mittag die Stelle, doch wir mußten dort auch wieder abziehen, weil die Schwestern, mit denen Witt sich noch eine Zeit herumschlug, nur

[563] Spike, John T.: Masaccio, New York, London, Paris 1995
[564] Zu den von A. Fiedler genannten Besichtigungsorten und Künstlern vgl. – Wundram, Manfred: Kunstführer Florenz, Stuttgart 1993, S. 57-92, 70-84, 111-147, 116, 175-177, 183, 222-226, 308-322
[565] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 29.9.1925; Hinweise zu Witt finden sich weiter in Briefen Fiedlers an L. Wenninger v. 4.7.1929, 30.12.1929, 1.5.1930
[566] Witts Ausbildung an der Hamburger Kunstgewerbeschule erfolgte laut M. Bruhns von 1919-1923. – Bruhns, Krise (Bd. 2) 2001, S. 415 (Andere Autoren geben 1928-1929 an. – Ausst.-Kat.: Hofmann, Helga; Müller-Hauck, Janni: Meister des 20. Jahrhunderts in der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1969, S. 135, vgl. auch Heydorn (Bd. 3) 1974, S. 146).
[567] „Association Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands“ gegründet 1929. Zu den Mitgliedern zählten neben E. Witt, Rudolf Führmann, Otto Gröllmann, Emil Kritzky, Fritz Schreck, Walter Stiller – Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 48; (Außer Witt tauchen im Fiedler-Umkreis keine weiteren Namen von ASSO-Künstlern auf.)
[568] Siehe Ausst.-Kat.: Hofmann; Müller-Hauck, Meister des 20. Jahrhunderts 1969, S. 135: Inv.-Nr. 2515 „Hinterhäuser an der Reeperbahn“ (erworb. 1929), Inv.-Nr. 2530 „Selbstbildnis“ (erworb. 1930), Inv.-Nr. 2907 „Ruinenlandschaft“ (erworb. 1950); vgl. auch Konvolut Landschafts- und Stadtansichten (u.a. Paris) der 50er und 60er Jahre als Eigentum der Freien und Hansestadt Hamburg, Kulturbehörde.

gegen Bezahlen etwas geben wollten...Bei Dirks war ich dann nochmal und habe ihn angepumpt...Ich bekam dann einige Tage später von meinem Bruder die 100 Mark und habe mir gleich das Billett nach München gekauft. Meinem Freund noch ca. 125 Lire dagelassen, und kam schließlich selbst ziemlich knapp hier an. Das Geld von Ihnen bekam ich auch noch, doch weiß der Himmel, wie das so schnell verschwunden ist.“ [569] Sehr beschwerlich war schließlich die Rückreise von Florenz nach München: „Es war eine böse Fahrt von Florenz nach hier, cirka 6x umgestiegen mit dem schweren Koffer etc.“[570] , den Fiedler bei seiner Ankunft in München in der Belgradstraße unterstellte.

Mit seiner Ankunft in München begann für Fiedler das Herbstsemester an der „Schule für Bildende Kunst Hans Hofmann“ in der Georgenstraße 40. In einem Brief Fiedlers vom 29.9.1925 hieß es dazu: „...es war ziemlich leer und alles war fremd. Ich werde morgen zum Arbeiten ins Atelier gehen und freue mich riesig darauf.“[571] Fiedler kümmerte sich nebenher als Obmann um die Neuankömmlinge. Anfang Oktober schrieb er dem Freund Wenninger: „Der Betrieb bei Hans ist schon wieder ganz nett, es sind mindestens 18 Leute da, und jeden Tag erscheinen 1 bis 2 neue. Da hab ich dann allerhand zu reden und zu erklären...Die Arbeit bei Hans macht mir wieder sehr viel Spaß, und ich komme allmählich wieder hinein in den Betrieb...Sonst ist alles wie früher, die Leute im Atelier streiten sich wieder, ob die Oberkante des Paravents links geneigt ist oder rechts und merken nicht, daß der Defekt in ihrem Gehirn liegt.“[572] „Vytlacils bürgerliche Kleinlichkeit wegen der Blockstütze zu stärken, halte ich für überflüssig. Uns kommt im Atelier auch manches weg und wir sagen nichts.“[573]
Ab Mitte der 20er Jahre war die private Kunstschule, die eine völlig andere Herangehensweise an Malerei vermittelte, zu einem internationalen Anziehungspunkt geworden, wo sich antiakademisch gesinnte Kunststudenten aus Europa und Amerika ausbilden ließen. Ein Hinweis von Fiedler belegt insbesondere den Zulauf seitens junger Amerikaner: „Der Amerikaner ist schon wieder fort, er hat mir seine Adresse in Amerika dagelassen, für den Fall, daß ich rübergehe....Was Hans wohl macht mit den Amerikanern? Ob der Lärm sich lohnte?“[574] Zu den Studenten aus Amerika gehörten damals Vaclav Vytlacil, Carl Holty, Karl Rupprecht u.a.[575]

[569] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 29.9.1925
[570] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 29.9.1925 (Es gibt keinen Hinweis darauf, wer in der Belgradstraße wohnte.)
[571] Ebenda
[572] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 12.10.1925
[573] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 14.6.1926
[574] Ebenda
[575] Vgl. Saure 2004, S. 25

Fiedler, der nun in München wohnte[576], beteiligte sich trotzdem Anfang Oktober 1925 in Hamburg an der großen Juryfreien Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle. Die Ausstellung, an der auch mehrere Sezessionsmitglieder teilnahmen, war von der Senatskommission für Kunstpflege ermöglicht worden und diente der öffentlichen Künstlerförderung, da viele Maler und Bildhauer durch die Inflation in Not geraten waren. Setzten Käufer anfangs noch auf Sachwerte, einschließlich Kunst, flachte die Tendenz schnell wieder ab. Friedrich Ahlers-Hestermann leitete die Hängekommission. Das künstlerische Spektrum war breit angelegt und reichte vom „...Altmeisterlichen bis zur Monotypie. Darunter verstand man Collagen aus Zeitungsausschnitten, Zigarettenstummeln und anderem Material.“[577], wie das Hamburger Abendblatt mitteilte. Als Fazit der Ausstellung schrieb Heinrich Kohlhaußen, nachdem er Werke von E. Brill, Edgar Ende, O. Fischer-Trachau, R. Fredderich, E. Hopf, F. Jansen, E. Luksch-Makowsky, I. Quast, sowie der Sezessionisten A. Povorina, W. Grimm, P. Hamann, O. Rodewald und H. Stegemann herausgestellt hatte, 1925 in Der Cicerone: „Wie es schon der Verlauf der letzten Jahre deutlich machte und diese Ausstellung erschreckend klar wiederholte: Wenige sind berufen, und der Weg zur Leistung führt über das harte Arbeitsfeld des Handwerks.“[578]

Fiedler betreffend verzeichnet der Katalog: eine **LANDSCHAFT**, ein **ÖLBILD III** (ohne nähere Bezeichnung) und die Ansicht einer **VORSTADT** (wohl WV G 8, HH KH Inv. Nr. 1635) (alle bis Oktober 1925 entstanden).[579]

Das in Öl auf Karton gemalte spätimpressionistische VORSTADT-Bild zeigt eine Gründerzeitvilla mit blühenden Bäumen und einem Pavillon im rechten Bildteil. Davor erstreckt sich eine große Fläche Gartenland mit teilweise bepflanzten Beeten. Das Bild gehörte sehr wahrscheinlich zu den vom Hamburger Staat angekauften 50 Werken aus der Ausstellung und gelangte so in die Hamburger Kunsthalle.[580] Gustav Pauli hat 1926 weitere auf der Ausstellung gezeigte Arbeiten von K. Kluth, I. Hauptmann, E. Hartmann, W. Habl, F. Flinte, E. Maetzel, Alma del Banco, E. Bargheer, P. Bollmann und A. Povorina erworben.[581]

Trotz des Ankaufs bewertete die Kritik Fiedlers Arbeiten insgesamt als weniger gelungen. Im liberalen Hamburger Fremdenblatt des Verlegers Albert Broschek, mit zugleich größter Auflage, hieß es vom namentlich nicht genannten Kritiker am 26. Oktober 1925: „einige im Hamburger Kunstleben anerkannte Künstler sind nicht sehr glücklich vertreten, darunter

[576] Wohnsitz München ist im Ausstellungskatalog vermerkt.
[577] An der Ausstellung nahmen 268 Künstler mit insgesamt 1147 Werken teil. – HH Abendblatt v. 8.10.1925; vgl. auch Baumann 2002, S. 39; Oppens 1969, S. 109
[578] Kohlhaußen, Heinrich: Die Juryfreie Ausstellung zur Förderung Hamburgischer Künstler, in: Der Cicerone, XVII. Jg., 1925 (II. Teil), S. 1185-1186, hier S. 1186
[579] Ausst.-Kat.: Juryfreie Ausstellung, Hamburg 1925, S. 12, Nr. 296 „Vorstadt“, Nr. 297 „Landschaft“, Nr. 298 „Ölbild III“; vgl. auch Ausst.-Kat.: Hofmann; Müller-Hauck, Meister des 20. Jahrhunderts 1969, S. 39 (s/w Abb. „Vorstadt“)
[580] Hinweis auf die Staatsankäufe siehe – StA HH 135-1 I-IV Staatliche Pressestelle I-IV Signatur 5233
[581] Ausst.-Kat.: Katalog der neueren Meister, Kunsthalle zu Hamburg, Hamburg 1927, (2. Auflage, zuerst 1926), S. 10, 11, 18, 55, 79/80, 83/84, 84, 112, 143, 181. (Angemerkt sei, dass Fiedler im Katalog nicht auftaucht!)

auch Fiedler, Paul Bollmann, Johannes Poppen, W. Mann, Schmidt-Goertz und W. Würfel". Der Hamburger Anzeiger kommentierte wenige Tage später am 31.10.1925 schlicht: „Arnold Fiedler kommt zu einem naiv formenden Realismus."[582]
Obwohl die Ausstellung den Künstlern erhebliche Ankäufe und einige Künstlerförderprojekte einbrachte[583], reichten die Maßnahmen bei weitem nicht aus, wie die Presse kritisch anmerkte. Verglichen mit München, Düsseldorf und Paris war im Hamburger Abendblatt am 2.10.1925 zu lesen: „Hamburg ist eben durchaus keine Stadt, die es dem Künstler leicht macht... Es fehlt vor allem an Interesse der Öffentlichkeit, der privaten wie des Staates."[584]

„Kunststadt" München

Im Katalogvorwort zur 1. Ausstellung der Hamburgischen Sezession 1920 war München in einem Atemzug mit Berlin und Paris genannt worden, als Ort wo Künstler „geistige Reibung, Verständnis und damit Unterstützung zum mindesten bei Gleichgesinnten"[585] finden. Der Mythos von der „Kunststadt"[586] war in Hamburg noch gegenwärtig. Unumstritten hatte die Stadt an der Isar einiges zu bieten. Unter der Herrschaft der Wittelsbacher hatte sich München über Jahrhunderte zu einem künstlerischen Zentrum entwickelt, sichtbar in den Repräsentationsbauten Leo von Klenzes (1784-1864)[587] aus der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts im Neorenaissancestil. Von Klenze war der erste Architekt in Deutschland, der italienische Renaissanceformen wieder aufnahm. Als Hofbauintendant Ludwig I. war um 1829 unter seiner Leitung das städtebauliche Ensemble Königs- und Wittelsbacherplatz, Ludwigstraße, erweiterte Residenz mit Marstall und Max-Josephs-Platz sowie die Hofgartenumbauung entstanden. Dazu gehörten die Museumsbauten Alte Pinakothek (erbaut 1826-1836) als eines der monumentalsten Galeriebauten des 19. Jahrhunderts in Europa und die Glyptothek, die Antike zitierend.[588] Im Neorenaissancestil präsentierte sich ebenso die von Gottfried von

[582] HH Anzeiger v. 31.10. 1925; vgl. auch HH Echo v. 14.10.1925 (Von Fiedler werden „Vorstadtbilder" genannt.); HH Fremdenblatt v. 26.10.1925
[583] Im Endergebnis wurden 50 Werke angekauft, 17 Künstler erhielten Aufträge für Bildnisse und Plastik, für deren Ausführung der Senat 30.000 RM beantragt hatte – Mitteilung der Bürgerschaft an den Senat StA HH 135-1 I-IV Staatliche Pressestelle I-IV Signatur 5233
[584] HH Abendblatt v. 2.10.1925 – StA HH 135-1 I-IV Staatliche Pressestelle I-IV Signatur 5233; siehe auch Ausst.-Kat.: Erste Ausstellung der Hamburgischen Sezession, Hamburg 1920 (Vorwort), o. S.
[585] Ausst.-Kat.: Erste Ausstellung der Hamburgischen Sezession, Hamburg 1920 (Vorwort), o. S.
[586] Der Begriff „Kunststadt" zielte auf eine künstliche Schaffung jener Qualität durch König Ludwig I. von Bayern (Regierungszeit 1825-1848), der eine engagierte Bauplanung und Kunstpolitik verfolgte. München sollte Deutschland sozusagen repräsentieren. – Spindler, Max: König Ludwig I. als Bauherr, München 1958, S. 42-44; „...Ludwig I. ...machte München durch seine weitsichtige Bauplanung und Kunstförderung zum bedeutendsten Kunstzentrum Deutschlands." Seine Vorstellungen sah er im Historienbild verwirklicht, auch galt er als Förderer der akademischen Kunst. Seine Anschauungen wurden kritiklos von der Akademie übernommen. – Ebertshäuser, Heidi C.: Kunsturteile des 19. Jahrhunderts. Zeugnisse, Manifeste, Kritiken zur Münchner Malerei, München 1983, hier S. 10
[587] Buttlar v., Adrian: Leo von Klenze. Leben-Werk-Vision, München 1999; Pevsner, Nikolaus; Honour, Hugh; Fleming, John: Lexikon der Weltarchitektur, München 1987, (2., erw. Auflage), S. 353-354
[588] van der Heiden, Rüdiger: Die Alte Pinakothek. Sammlungsgeschichte, Bau und Bilder, München 1998; Schwalm, Britta-R.: Die Glyptothek in München. Baugeschichte und Ikonologie, München 1984

Neureuther (1811-1887)[589] nach Wiener Vorbild 1885 fertiggestellte Kunstakademie. Max Sauerlandt kam 1931 nicht umhin, das Fehlen zeitgenössischer Bauten zu bemängeln, worin er ein Indiz für Münchens Rückgang als „Kunststadt“ sah.[590]

München galt neben Paris lange Zeit als Mittelpunkt der akademischen Malerausbildung in Europa. Die 1808 gegründete Kunstakademie gehörte zu den renommiertesten und bestbesuchtesten Ausbildungsstätten in Deutschland und dem deutschsprachigen Ausland. Die Anziehungskraft wirkte z.T. bis in die 30er Jahre hinein.[591] An der zeitweilig von Wilhelm Kaulbach, Karl von Piloty und Ludwig Loefftz geleiteten Akademie wirkten Professoren wie Moritz von Schwind, Wilhelm Diez, Friedrich August Kaulbach, Hermann Anschütz, Franz Defregger, Gabriel von Max und Franz v. Stuck. Der während der Gründerzeit als offizielle Staatskunst geförderten Historienmalerei unter Piloty, mit den Hauptvertretern Makart, Defregger, Grützner, Gyris und Lenbach, stellten sich schon bald Wilhelm Leibl (der Einflüsse von Courbet aufgenommen hatte) und sein Kreis sowie die Naturalisten der 80er Jahre entgegen.[592] Mit der Durchsetzung von Impressionismus – der selbst 1918 an der Akademie noch immer die herrschende Lehrmeinung war – , Symbolismus und Jugendstil als Gegenreaktion zur Gründerzeitmalerei erfuhr die Münchner Kunstszene um 1900 eine grundlegende Wandlung. Ausdruck dessen war die Gründung der ersten Sezession in Deutschland 1892 unter Führung von Franz v. Stuck, Wilhelm Uhde, Ludwig Dill, Heinrich Zügel, Habermann, Georg Hirth und Peter Behrens infolge einer Abspaltung von der konservativen von Franz von Lenbach[593] beherrschten Künstlergenossenschaft. Künstlerische Offenheit in verschiedene Richtungen und ein internationaler Anspruch waren jetzt die neuen Leitlinien der Sezession.[594] Die nach der Zeitschrift Jugend (1896) benannte Jugendstilbewegung – den Zeitraum ab etwa 1890 bis 1910 umfassend – mit dem Kult der Linie, dem bizarren architektonischen Element und einer Fülle von Zeitschriften, sah ihr Ziel in der

[589] Ausst.-Kat.: Gottfried von Neureuther 1811-1887, Münchner Stadtmuseum, München 1978 sowie Hufnagel, Florian: Zur Planungs- und Baugeschichte der Akademie der Bildenden Künste München, in: Zacharias, Thomas (Hg.): Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München, München 1985, S. 77-87; Zacharias, Thomas: Gebaute Kunstanschauung – Zur Bedeutung des Neureuther-Baus, in: Ders. 1985, S. 89-101, 96

[590] Dingelstedt, Kurt (Hg.): Max Sauerlandt. Im Kampf um die moderne Kunst. Briefe 1902-1933, München 1957, S. 385-386 (Brief v. 29.8.1931)

[591] Meißner, Karl-Heinz: Zur Geschichte der Akademie der bildenden Künste in München. Eine Chronik, in: Ausst.-Kat.: Stölzl (Hg.): Zwanziger Jahre 1979, S. 141-149, 141; Zacharias (Hg.) 1985; vgl. auch Pevsner, Nikolaus: Die Geschichte der Kunstakademien, München 1986

[592] Überblicksdarstellungen bieten: Ludwig, Horst: Münchner Malerei im 19. Jahrhundert, München 1978; Oldenbourg; Rudolph; Uhde-Bernays, Hermann: Die Münchner Malerei im 19. Jahrhundert (2 Bde.), München 1983 (zuerst 1922/27); Gröslein, Andrea: Die internationalen Kunstausstellungen der Münchner Künstlergenossenschaft im Glaspalast in München von 1869-1988, München 1987 (Neue Schriftenreihe des Stadtarchivs München, 137), S. 5-24; Ebertshäuser 1983

[593] Wichmann, Siegfried: Franz von Lenbach und seine Zeit, Köln 1973

[594] Vgl. Ausst.-Kat.: Die Münchner Sezession und ihre Galerie, Stadtmuseum München 1975; Größlein 1987, S. 193-209; Harzenetter, Markus: Zur Münchner Sezession. Genese, Ursachen und Zielsetzungen dieser intentional neuartigen Münchner Künstlervereinigung, München 1992 (Diss. Univ. Bamberg 1992)

Vereinigung der Künste mit dem Leben als Vision von einer ästhetisch bestimmten Welt als Ausweg aus der Krise, in der sich die Künste seit Mitte des 19. Jahrhunderts befanden. Mit der Intention handwerkliches Können und künstlerisches Empfinden zu vereinen, war 1898 die Gründung der Vereinigten Werkstätten[595] mit den Befürwortern Richard Riemerschmid, Martin Dülfer, Bernhard Pankok, August Endell, Otto Eckmann, Hermann Obrist und Bruno Paul erfolgt, was als absolut neu und richtungsweisend für ganz Deutschland galt.[596]
Und mit Gründung der avantgardistischen Künstlergruppe Der Blaue Reiter 1911 durch Wassily Kandinsky und Franz Marc – vorausgegangen waren Phalanx (1901) und Neue Künstlervereinigung München (1909) als später Nachklang des Jugendstils im Sinne der von Kandinsky geforderten Synthese aller Künste – setzte eine radikale Wendung zur Abstraktion ein.[597] Im Jahr zuvor, 1910, hatte Kandinsky sein erstes abstraktes Aquarell gemalt. An die Stelle der Perspektive trat eine Zweidimensionalität und das graphische Element wurde innerhalb der Ölmalerei eingeführt, verbunden mit einer Befreiung der Farbe von der Linie, was ein absoluter Bruch mit den Codes seiner Zeit bedeutete.[598] Damit war „das Zeitalter der „Großen Abstraktion“„[599] eröffnet und mit der Entstehung der gegenstandslosen Malerei wurde München „zu dem Ort des wohl tiefgreifendsten Umbruches in der Kunst des 20. Jahrhunderts.“[600] In München ist die Moderne innerhalb Deutschlands auf den Weg gebracht worden, von dort ging die „initiierende Kraft“[601] aus.

Der große Zustrom von Künstlern hatte in den 70er und 80er Jahren eingesetzt. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts lebten in München etwa 3.000 bildende Künstler, etwa ein Drittel der

[595] Endell, August: Die Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk zu München, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. VIII, 1901, S. 428-440
[596] W. Nerdinger bemerkt, dass die Werkstätten in München selbst wenig Widerhall fanden. – Nerdinger, Winfried: Die „Kunststadt“ München, in: Ausst.-Kat.: Stölzl (Hg.), Zwanziger Jahre 1979, S. 93-111; Zu Sezession und Jugendstil in München – vgl. Marschall, Horst Karl: Friedrich von Thiersch. Ein Münchner Architekt des Späthistorismus 1852-1921, München 1982, S. 23-25; Lieb, Norbert: München. Geschichte seiner Kunst, München 1971, S. 325-327; Mai 1985 II, S. 145-177, 170; Schumacher 1935, S. 157-158
[597] Der Blaue Reiter war hervorgegangen aus der im Jan. 1909 gegründeten Neuen Künstlervereinigung München mit W. Kandinsky, A. Jawlensky, M. v. Werefkin, G. Münter, Adolf Erbslöh, A. Kanoldt, den Kunsthistorikern Heinrich Schnabel, Oskar Wittenstein. Durch Abspaltung gründeten Kandinsky und Marc die Redaktion „Der Blaue Reiter“ für den gleichnamigen 1912 erschienenen Almanach. Siehe grundlegend – Hüneke, Andreas: Der Blaue Reiter. Dokumentation einer geistigen Bewegung, Leipzig 1986; Ausst.-Kat.: Der Blaue Reiter und seine Künstler, Brücke-Museum, Berlin 1998; Ausst.-Kat.: Hopfengart, Christine (Hg.): Der Blaue Reiter, Kunsthalle Bremen, Bremen 2000; Buchheim, Lothar-Günther: Der Blaue Reiter und die Neue Künstlervereinigung München, Feldafing 1959
[598] Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst, Bern 1965; Ausst.-Kat.: Wassily Kandinsky 1866-1944, Haus der Kunst München, München 1977; Ausst.-Kat.: Zweite, Armin (Hg.): Kandinsky und München: Begegnungen und Wandlungen 1896-1914, Städtische Galerie Lenbachhaus, München 1982, S. 5-12, 17-128, 29-84, 134-143f
[599] März, Roland: Vision und Wirklichkeit – Die expressionistische Avantgarde in Deutschland 1905-1920, in: Ausst.-Kat.: Expressionisten. Die Avantgarde in Deutschland 1905-1920, Staatliche Museen Berlin, Nationalgalerie u. Kupferstichkabinett, Berlin 1986, S. 9-24, hier S. 13; eine gute Werkübersicht zu Kandinsky bietet – Ausst.-Kat.: Wassily Kandinsky 1977
[600] Klotz, Heinrich: Geschichte der deutschen Kunst. Neuzeit und Moderne 1750-2000, Bd. 3, (3 Bde.), München 2000, S. 242-245, hier S. 244
[601] Mai 1985 II, S. 145-177, hier S. 174

Künstlerschaft des Deutschen Reiches.[602] Zugleich setzten ab der 90er Jahre verstärkt erste Abwanderungen ein. Auch Max Liebermann und Lovis Corinth verließen die Stadt an der Isar wieder.[603] Berlin gewann durch Verlagerung von Kunstmarkt und Kunsthandel immer mehr an Anziehungskraft, auch war es dort 1898 auf Betreiben Walter Leistikows zur Gründung einer eigenen Sezession[604] gekommen, deren Vorsitz Liebermann übernahm. Schlagartig war die offizielle und kunstpolitische Szene in Berlin interessanter und vielfältiger.[605] Die Berliner Tagespresse feierte 1901 Münchens Niedergang als Kunststadt, was heftige, kontroverse Diskussionen anfachte.[606]
Unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg zeichnete sich in München immer stärker ein geistiges Klima der Engstirnigkeit und des Klerikalismus ab. Der Kunstbetrieb war zutiefst rückständig geworden: „Die Künstlergenossenschaft steckte noch ganz in der Münchener Ateliertradition des 19. Jahrhunderts, die Secessionisten mit den noch immer mächtigen Stuck, Habermann, Zügel und ihrer Schülerschaft waren in ihrer fragwürdigen künstlerischen Entwicklung lange vor dem Ersten Weltkrieg stehengeblieben und die Neue Sezession[607] berief sich auf...die Vorbilder Leibl, Trübner und Haider, erschöpfte sich damit auch schon; neue Tendenzen konnten und durften nicht aufkommen...es hätte nicht ins Lokalkolorit gepasst.“[608] Der Schriftsteller Oskar Maria Graf schrieb 1923 besorgt in Der Cicerone, dass in der Stadt eine „chronisch gewordene Mittelmäßigkeit immer unheilvoller wirkt und die hoffnungsvollsten Talente der jungen Generation verdrängt“.[609]

Als Arnold Fiedler 1925 nach München kam, begann die Stadt verstärkt Fremdenwerbung zu betreiben. Man war auf Umsatz orientiert und setzte dabei auf die Zurückgewinnung des Kunststadtimage. Die wieder aufflammende Diskussion erreichte um 1926 ihren ersten Hö-

[602] Ludwig 1978
[603] Liebermann, der 1883 in München mit seinem Bild „Schusterwerkstatt“ die erste öffentliche Anerkennung in Deutschland erhielt, verließ München bereits wieder 1884. Lovis Corinth (1858-1925) übersiedelte endgültig 1900 von München nach Berlin, wo er Mitglied der Secession (1898) und nach Ausscheiden Liebermanns 1911 deren Präsident wurde. „Als ich von München Abschied nahm, hinterließ ich keine Freunde, nur böse Erinnerungen.“ – Corinth, Lovis: Selbstbiographie, Leipzig 1926, hier S. 119; siehe auch – Teut, Anna: Max Liebermann, Gartenparadies am Wannsee, München, New York 1997, S. 89ff
[604] Paret, Peter: Die Berliner Secession, Berlin 1981 (Orig. The Berlin Secession. Modernism and its enemies in imperial Germany, Cambridge-Mass., London 1980); Doede, Werner: Die Berliner Secession. Berlin als Zentrum der deutschen Kunst von der Jahrhundertwende bis zum Ersten Weltkrieg, Frankfurt/M., Berlin, Wien 1977
[605] Mai 1985 II, S. 175-177, 172-173
[606] Rosenhagen, Hans: Münchens Niedergang als Kunststadt, in: Der Tag, Nr. 143 v. 13.4.1901; Engels, Eduard (Hg.): Münchens Niedergang als Kunststadt. Eine Rundfrage, München 1902
[607] Die Gründung der „Neuen Sezession“ erfolgte 1913 unter Vorsitz von Alfred Weisgerber.
[608] Nerdinger 1979, S. 93-111, hier S. 99, Nerdinger bemerkt kritisch, dass es bereits vor dem Ersten Weltkrieg zu Abwanderungen kam, da sich moderne Tendenzen in der Kunst nicht hielten, der Jugendstil in München selbst nie richtig Fuß gefasst hat. Als Hemmnis führt er das Fehlen einer fortschrittlichen Künstlergruppierung wie der Berliner Novembergruppe an. „Deklassierung des Bürgertums, seine politische Blindheit“ verhinderten letztendlich die Herausbildung republikanischer Denk- und Verhaltensformen.
[609] Graf, Oskar Maria: Der Maler Carl Mense, in: Der Cicerone, XV. Jg., 1923, S. 380-386, hier S. 384

hepunkt und hielt bis 1933 an.[610] Das Bemühen den alten Ruhm wieder herzustellen, war jedoch vergeblich. Winfried Nerdinger sieht den Grund dafür in der fehlenden Industrialisierung und Urbanisierung. Wie bereits nach 1870 versuchte München aus dem Bodenständigen Kraft und künstlerische Werte zu schöpfen, was zu kontinuierlicher Rückentwicklung führte und letztendlich einer „völkischen Kunst" den Boden bereitete.[611]

Den katastrophalen Niedergang des Akademieniveaus in den 20er Jahren ließen die jährlich stattfindenden Glaspalastausstellungen deutlich werden, über die außerhalb Bayerns nicht einmal mehr berichtet wurde. Die Akademie, die ab 1924 unter Leitung von German Bestelmeyer (1874-1942) [612] stand, sah sich noch immer stark der Maltradition des 19. Jahrhunderts verpflichtet. Das überalterte Kollegium blieb auf konservativem Kurs, der jegliche Auseinandersetzung mit moderner Kunst verhinderte, bis hin zu einer nahezu geschlossenen Mitwirkung an der nationalsozialistischen Kunstpolitik in den 30er Jahren. Die 1922 eher aus Berechnung erfolgte Berufung des gemäßigt Modernen Karl Caspar (1879-1956) für den Fachbereich Malerei blieb ein Einzelfall.[613] Hinzu kam, dass die von Richard Riemerschmid (1868-1957)[614] als Leiter der Münchner Kunstgewerbeschule (1913 bis 1924) betriebene Reform der Künstlerausbildung, d.h. eine Zusammenlegung von Akademie und Kunstgewerbeschule, im Sinne von Werkbund und dem 1919 von Walter Gropius gegründeten Weimarer Bauhaus, mit der Forderung nach Einheit von Kunst, Handwerk und Industrie[615],

---

[610] Hausenstein, Wilhelm: Die Provinzstadt München und die bayerische Kultur, in: Münchner Post Nr. 92 v. 22.4.1926; Uhde-Bernays, Hermann: Bereitet das heilige Feuer – Erhaltung und Erneuerung Münchens als Kunststadt, in: Münchner Neueste Nachrichten Nr. 51 v. 20.2.1926; Albert Einstein: Über Münchens kulturelle Zukunft, in: Frankfurter Zeitung Nr. 872 v. 23.11.1926

[611] Nerdinger 1979, S. 93-111, 104

[612] G. Bestelmeyer war als Nachfolger von Friedrich von Thiersch an die TH München berufen worden, wo er bis 1924 lehrte, nebenbei aber schon ab 1922 im Fachbereich Architektur an der Kunstakademie Lehrveranstaltungen abhielt. Unter seiner Präsidentschaft 1924-1942 verschärfte sich der ohnehin schon konservative Kurs an der Kunstakademie. (Siehe als Verantwortliche für die Hochschulpolitik in München von 1926-1933 Kulturminister F.X. Goldenberger und Ministerialdirektor Richard Hendschel.) 1928 gründeten G. Bestelmeyer und die Architekten Wilhelm Kreis und Paul Schultze-Naumburg den reaktionären „Block" als Antwort gegen Flachdach, Bauhaus und moderne Wohnformen. 1930 trat Bestelmeyer dem NS-Kampfbund für Deutsche Kultur bei. – Nerdinger 1979, S. 93-111; Zacharias 1985 I, S. 188

[613] K. Caspar gehörte der 1911 gegründeten Künstlergruppe „Sema" (Das Zeichen) an, zusammen mit Maria Caspar-Filser, Max Oppenheimer, Edwin Scharff, Adolf Schinnerer, Alfred Kubin und Paul Klee. Die erste Gruppenausstellung fand 1912 in der Galerie Heinrich Thannhauser in der Theatinerstraße 7 in München statt, wo kurz zuvor die „Neue Künstlervereinigung München" (1909 u. 1910) und „Der Blaue Reiter" (1911) ausgestellt hatten – Lüttichau v., Mario-Andreas: Die Moderne Galerie Heinrich Thannhauser in München, in: Junge, Henrike: Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905-1933, Köln 1992, S. 299-306

[614] Vgl. Riemerschmid, Richard: Wege und Irrwege unserer Kunsterziehung. Künstlerische Erziehungsfragen, München 1917; Ausst.-Kat.: Richard Riemerschmid. Vom Jugendstil zum Werkbund, Münchner Stadtmuseum, München 1982

[615] Friedrich von Thiersch auf dem Deutschen Kunstgewerbetag 1912 in München: „Die Grenzen zwischen Handwerk, Kunst und Industrie sind nicht scharf zu ziehen. Die Gebiete durchdringen und decken sich teilweise." – Ms. Architektursammlung TH München, zit. n. Mai, Ekkehard: Problemgeschichte der Münchner Kunstakademie bis in die zwanziger Jahre, in: Zacharias 1985, S. 103-143, 131; Neben Riemerschmid und Thiersch gehörten auch Hermann Muthesius und Henry van de Velde zu den Befürwortern der Ausbildungsreform, die in ihrem Grundanliegen Gottfried Sempers Kritik von 1851 hinsichtlich einer unzweckmäßigen Trennung von ideeller und gewerblicher Kunst wieder

verhindert wurde. Die Akademievertreter zeigten Widerstand gegen jegliche Reformbestrebungen und die Sparzwänge der Inflation taten ihr übriges. Die Akademie hatte sich damit einer Entwicklung zur Erneuerung der Kunst erfolgreich entzogen.[616]

Was die avantgardistische Künstlergruppe Der Blaue Reiter (1911-1914) betraf – die selbst in den Jahren bis zum Ersten Weltkrieg nur von wenigen Zeitgenossen überhaupt wahrgenommen worden war[617] – war das historische Wissen gegen Mitte und Ende der 20er Jahre noch äußerst unklar und verfälscht.[618] Der Münchner Kunsthistoriker und Kritiker Franz Roh[619] gestand dem Blauen Reiter 1923 in der Zeitschrift Der Cicerone höflich „eine entscheidende Rolle in der Geschichte des süddeutschen Expressionismus…(zu)…auf dessen Weiterentwicklung man höchst gespannt sein mußte“[620] und berief sich zugleich auf die frühe Auflösung der Gruppe. Die Bayerische Staatsgalerie hatte noch nicht einmal einen Franz Marc angekauft und moderne Kunst war nur bei der Neuen Sezession und in privaten Galerien zu sehen.[621]

Was fand Fiedler also künstlerisch vor? Michael Koch stellte fest, dass Münchens Malerei der 20er Jahre allgemein konservativ war, einschließlich der Neuen Sachlichkeit von ihrem Wesenskern her.[622] Jene Kunstrichtung, die eine neue Gegenständlichkeit im Sinne einer plastisch-malerischen objektgetreuen Darstellung hervorgebracht hatte, war bereits um 1925

---

aufnimmt: „Im Grunde sind jene hohen Kunstakademien wenig mehr als Versorgungsanstalten für Professoren, deren Zunft noch lange Zeit brauchen wird, ehe sie ihre isolierte Stellung dem Volke gegenüber erkennt.“ – zit. n. Nerdinger, Winfried: Akademiebeschimpfung – Anti-Festrede zur 175-Jahr-Feier, in: Zacharias (Hg.) 1985, S. 47-58, hier S. 51

[616] Nerdinger, Winfried: Fatale Kontinuität: Akademiegeschichte von den zwanziger bis fünfziger Jahren, in: Zacharias (Hg.) 1985, S. 179-203

[617] Die öffentliche Resonanz während der Ausstellungen war gering bzw. ablehnend. Kritiker beriefen sich dabei auf die subjektive ungegenständliche Bildsprache und forderten mehr Verständlichkeit für die Allgemeinheit. Vgl. Ausst.-Kat.: Die Erste Ausstellung der Redaktion Der Blaue Reiter, Galerie Thannhauser, München 1911; Ausst.-Kat.: Die Zweite Ausstellung der Redaktion Der Blaue Reiter, Schwarz-Weiß-Kunsthandlung Hans Goltz, München 1912; Zur Resonanz in der damaligen Publizistik siehe – Hopfengart, Christine: Wie der Blaue Reiter auf die Landstraße kam. Stationen seiner öffentlichen Resonanz in Deutschland, in: Ausst.-Kat.: Dies. (Hg.): Der Blauer Reiter, Kunsthalle Bremen, Köln 2000, S. 17-26, 26 Anm. 1u. 2; Die Kunstakademie blieb gänzlich unberührt von den Erneuerungen in der bildenden Kunst vor 1914, obwohl sich dort kurzzeitig Kandinsky, Marc und Klee aufhielten. – Nerdinger 1985 I, S. 47-58, 54

[618] Das trifft auch noch für die Ausstellung der Gruppe „Die Blaue Vier“ (gegr. 1924 mit Kandinsky, Klee, Jawlensky, Feininger) 1929 in der Galerie Ferdinand Möller zu. Der Versuch Kandinskys anlässlich des 50. Geburtstages von Franz Marc an den Blauen Reiter zu erinnern, blieb eher auf die eigene Person orientiert. – Kandinsky, Wassily: „Der Blaue Reiter“ (Rückblick), in: Das Kunstblatt, XIV. Jg., 1930, S. 57-60. Erst 1931 erhielt der Blaue Reiter überhaupt ein eigenes Kapitel in der Kunstgeschichtsschreibung. – Einstein, Carl: Die Kunst des XX. Jahrhunderts, Berlin 1931 (zuerst 1926); vgl. auch Hildebrandt, Hans: Die Kunst des XIX. und XX. Jahrhunderts, o. O. 1931, S. 382, 398) – Hopfengart (Hg.) 2000, S. 17-26

[619] Ausst.-Kat.: Franz Roh. Kritiker – Historiker – Künstler, Staatsgalerie für Moderne Kunst München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München 1990

[620] Roh, Franz: Münchner Neue Sezession. Ein Bericht, in: Der Cicerone, XV. Jg., 1923, S. 641-647, hier S. 641

[621] Zahn, Leopold: Mense, Schrimpf, Davringhausen, Parzinger bei Goltz, in: Der Cicerone, XIII. Jg., 1921, S. 284-285; Koch, Michael: Neue Sachlichkeit – Magischer Realismus. Der Beitrag Münchens zur nachexpressionistischen Malerei und Graphik, in: Ausst.-Kat.: Stölzl (Hg.), Zwanziger Jahre 1979, 121-139, S. 139 Anm. 91

[622] Koch 1979, S. 121-139

in ihrer reinen Stilistik im Abklingen begriffen und die Hauptvertreter wie Alexander Kanoldt[623] und Hans Georg Schrimpf hatten München bis 1926 schon wieder verlassen. 1925 stand das Interesse an einer Theoriebildung bzw. frühzeitigen Historisierung, insbesondere durch Franz Roh, im Mittelpunkt der Kunstdiskussion. In seiner 1925 erschienenen Publikation zum Nach-Expressionismus unternahm Roh den Versuch einer ersten systematischen Darstellung des Phänomens neusachlicher Malerei und betonte dabei die internationale Ausprägung einer neuen Gegenständlichkeit.[624] 1925 war auch das Jahr der Begriffseinführung „Neue Sachlichkeit" – als Leitbegriff im programmatischen Sinne – durch den Mannheimer Museumsdirektor Gustav Friedrich Hartlaub, anlässlich der von ihm konzipierten Ausstellung mit dem Titel „Die Neue Sachlichkeit", die eine Orientierung zur deutschen Malerei seit dem Expressionismus bot.[625]

In München waren neusachliche Tendenzen in der Malerei relativ früh bemerkt worden, Ziele und Richtung aber unklar.[626] Als Förderer der neuen Stilrichtung kann der Galerist Hans Goltz angesehen werden, in dessen Galerie in der Brienner-Straße 8 1921 die sogenannte Münchner Gruppe mit Georg Schrimpf, Carlo Mense und Heinrich Maria Davringhausen (Alexander Kanoldt trat der Gruppe erst später bei) ausstellte.[627] In der Folge waren in den führenden Kunstzeitschriften wie Der Cicerone und Das Kunstblatt (herausgegeben von Paul Westheim) zu Beginn der 20er Jahre erste Besprechungen zum Werk einzelner Künstler erschienen, während Franz Roh 1921 auf die Internationalität des Stils und die Wende zu einer neuen Gegenständlichkeit hingewiesen hatte.[628]

---

[623] Ausst.-Kat.: Alexander Kanoldt 1987; Roh, Franz: Alexander Kanoldt, in: Der Cicerone, 18. Jg., H. 14, 1926, S. 473-483

[624] Roh, Franz: Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei, Leipzig 1925, S. 14 und S. 23 (Dort sagte er dem von Hausenstein und Fechter 1919/20 totgesagten Expressionismus eine „Vorliebe für phantastische, überirdische oder entlegene Objekte" (S. 14) nach und propagierte den neuen Gegenstandsbezug in der Malerei: „...so scheint der ganze phantastische Traum zerstoben und in neuer morgendlicher Klarheit unsere eigene Welt wieder vor Augen zu treten." (S. 23)); F. Rohs Publikation gilt bis heute als grundlegende Studie überhaupt. – vgl. Peters, Olaf: Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus. Affirmation und Kritik. 1931-1947, Berlin 1998 (Diss. Univ. Bochum 1996), S. 23-27

[625] Ausst.-Kat.: Die Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei nach dem Expressionismus, Kunsthalle Mannheim, Mannheim 1925; zur Besprechung der Ausstellung – Strübing: Mannheim, in: Der Cicerone, 17. Jg., I. Teil, 1925, S. 711; Bereits im Vorfeld der Ausstellungsvorbereitung verwendete Hartlaub 1923 erstmalig den Begriff Neue Sachlichkeit in einem Rundschreiben v. 18.5.1923 an die beteiligten Künstler – Hille, Karoline: Mit heißem Herzen und kühlem Verstand. Gustav Friedrich Hartlaub und die Mannheimer Kunsthalle 1913-1933, in: Junge 1992, S. 129-138, S. 137 Anm. 13; vgl. auch Koch 1979, S. 121-139, 121

[626] Koch 1979, S. 121-139

[627] Lochmeier 1992, S. 103-110; Ausst.-Kat.: 68. Ausstellung Hans Goltz, München 1921; Franz Roh betonte bereits 1921 im Kunstblatt die Internationalität des Stils und schrieb von „europäische(r) Wendung der Malerei...Wendung zu neuer Gegenständlichkeit" – Roh, Franz: Ausstellungen, in: Das Kunstblatt, V. Jg., 1921, S. 286-287, hier S. 286; siehe auch – Zahn 1921, S. 284-285

[628] Vgl. Roh 1921, S. 286-287; Westheim, Paul: Ein neuer Naturalismus?? Eine Rundfrage des Kunstblatts, in: Das Kunstblatt, VI. Jg., 1922, S. 369-414; Zahn 1921, S. 284-285, 284; Graf 1923 I, S. 380-386; Graf, Oskar Maria: Neue Bilder von Georg Schrimpf, in: Der Cicerone, XV. Jg., 1923, S. 872-880

Der Münchner Beitrag zur Neuen Sachlichkeit zeigte ein vielfältiges Spektrum motivischer und formaler Möglichkeiten. Ein Verismus, wie ihn in Berlin Otto Dix, George Grosz, Georg Scholz, Karl Hubbuch, Rolf Schlichter u.a. betrieben, kam in München jedoch nicht zum Tragen, außer in wenigen zeitkritischen Gemälden von Davringhausen und Otto Nückel. Insgesamt zeichneten sich eher konservative und neoklassizistische Tendenzen ab.[629]

Ab etwa 1925 war die eigentliche Stilistik neusachlicher Malerei in München mit ihrer starken Realitätsnähe, erreicht durch Detailgenauigkeit[630], am Abflachen. Es setzte eine stilistische Verwässerung ein, bis hin zu völkischen Tendenzen. Werner Haftmann verwies auf einen Spätstil neusachlicher Malerei der zweiten Generation, der bald vom „Pseudonaturalismus der Nazikunst überschwemmt wurde".[631] Zum Stilwandel kam es 1929. Nach Phasen eines übersteigerten Naturalismus der Objekt- und Figurendarstellung hatte sich eine Rückläufigkeit in der Objektdeutlichkeit abgezeichnet.[632]

In Anbetracht eines Übergewichtes des späten Impressionismus der Nachfahren Leibls, Trübners, Schuchs u.a., wie die Glaspalast-Ausstellungen und das Klima an der Akademie verdeutlichten, hat die Neue Sachlichkeit in München nie richtig Fuß gefasst.[633]

So schrieb Franz Roh 1926 resignierend: „Es gibt kein Malerzentrum, das in letzter Zeit teils verschuldet, teils durch Mangel an Weitblick soviel gewichtige Kräfte ziehen ließ....Dann wird vielleicht der Brennpunkt nun auch der nachexpressionistischen Malerei verlegt sein. München also wieder – es war schon im späten Expressionismus so – wegen seiner Behäbigkeit und „Ausgeglichenheit" nur aus zweiter Hand von neuen künstlerischen Regungen leben."[634] Von den noch lebenden Künstlern, die einst die moderne Malerei seit der Jahrhundertwende in München maßgeblich mitgeprägt hatten, gab es in den 20er Jahren nur noch Franz von Stuck, der bis 1928 an der Akademie lehrte. Wassily Kandinsky war 1922 ans Weimarer Bauhaus gegangen[635], wo seit 1920 Paul Klee wirkte. Zumindest bemängelte Franz Roh während der Münchner Glaspalastausstellung 1928 das Fehlen der Abstrakten.[636]

---

[629] Hartlaub, G. F.: ohne Titel, in: Das Kunstblatt, VI. Jg., 1922, S. 389-393

[630] Kandinsky hatte sich bereits im Vorfeld auch kunsttheoretisch gegen eine materialistische Ideologie in der bildenden Kunst gewandt. Vgl. dazu Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst, München 1912

[631] Haftmann, Werner: Malerei im 20. Jahrhundert. Eine Entwicklungsgeschichte, München 1965, hier S. 270; siehe auch Peters, Olaf: Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus. Affirmation und Kritik 1931-1947, Berlin 1998 (zugl. Diss. Univ. Bochum 1996); weiterführend – Mensing, Björn: Irrlicht im leuchtenden München? Der Nationalsozialismus in der Hauptstadt der Bewegung, Regensburg 1991

[632] März, Roland: Realismus und Sachlichkeit. Aspekte deutscher Kunst 1919 bis 1933, in: Ausst.-Kat.: Realismus und Sachlichkeit. Aspekte deutscher Kunst 1919 – 1933, Berlin (Ost) 1974, S. 10-27

[633] Siehe Liska, Pavel: Die Malerei der Neuen Sachlichkeit in Deutschland, Düsseldorf 1976 (zugl. Diss. Univ. Osnabrück)

[634] Roh, Franz: Alexander Kanoldt, in: Der Cicerone, 18. Jg, H. 14, 1926, S. 473-483, hier S. 473

[635] Ausst.-Kat.: Zweite (Hg.), Kandinsky 1982

[636] Roh, Franz: Malerei in München/Sommer 1928, in: Der Cicerone, XX. Jg., 1928, S. 503-506 (Kein Klee, jedoch Schmidt-Rottluff „gut in Farbe aber klotzig in Form".)

DIE HOFMANN-SCHULE

Die Hofmann-Schule in München führte 1925 trotz regen Zustroms aus dem Ausland eher ein stilles Dasein.[637] Sie wurde wohl als Geheimtipp unter jungen fortschrittlich denkenden Künstlern weiterempfohlen. Zu einer Zeit als jegliche Theoriebildung zur Moderne noch in den Anfängen steckte, förderte Hofmann die Auseinandersetzung seiner Studenten mit der internationalen Avantgarde.

Hans Hofmann (1880-1966)

Hans Hofmann ist einer der wichtigsten Mitbegründer des Abstrakten Expressionismus in Amerika. Das Action-Painting hat er noch vor Pollock eingeführt. Anfang der 30er Jahre in die USA emigriert, beeinflusste er als Künstler, Lehrer und Theoretiker die dortige Kunstszene der 30er und 40er Jahre entscheidend, indem er mehreren Künstlergenerationen weitreichende Impulse gab. Seine Rolle ist bereits Anfang der 60er Jahre von deutscher Seite gewürdigt worden. Und Paul Vogt schrieb 1972 in seiner „Geschichte der deutschen Malerei im 20. Jahrhundert": „Nicht zu unterschätzen ist in diesem Zusammenhang der gebürtige Bayer Hans Hofmann ... der seit den dreißiger Jahren in den Vereinigten Staaten lebte und wenn auch weniger als Maler, so doch als geschätzter Lehrer die Malerei des Gastlandes zur Abstraktion beeinflußte."[638] „Der Maler war beides, Brücke zur europäischen Tradition und zum amerikanischen Avantgardismus."[639], schrieb 1976 eine Kritikerin. In den 90er Jahren sah William C. Seitz Hofmann „als Symbol für die internationale Entwicklung der amerikanischen Malerei und ihren späteren Einfluß auf die Welt". [640]

Johann Georg Albert, genannt Hans Hofmann, wurde am 21.3.1880 in Weißenburg/Bayern geboren.[641] Nach Beendigung des Gymnasiums entwickelte er Radarinstrumente für Schiffe, womit er seine Begabung für Naturwissenschaften und Mathematik unter Beweis stellte. 1898 besuchte er in München die neu gegründete Privatschule von Moritz Heymann in der Türkenstraße, die sich „Schule für zeichnende Künste und Malerei"[642] nannte. Daneben ließ

[637] Bis heute liegt keine einschlägige Aufarbeitung zur Münchner Hofmann-Schule vor. Im Katalog zur Münchner Kunst der 20er Jahre von 1979 ist die Schule nicht einmal erwähnt. Knappe Hinweise bieten wenige Kataloge anlässlich von Hofmann-Ausstellungen.

[638] Vogt, Paul: Geschichte der deutschen Malerei im 20. Jahrhundert, Köln 1972, hier S. 450

[639] Herms Drath, Viola: Jeder Pinselstrich eine Herausforderung, in: FAZ v. 8.12.1976

[640] Ausst.-Kat.: Hans Hofmann, Trans Art, Köln 1992 (Vorwort W. C. Seitz), hier o. S.

[641] Zu den biographischen Daten – Ausst.-Kat.: Goodman, Cynthia (Hg.): Hans Hofmann, Withney Museum of American Art, Miami, Norfolk Virginia), New York 1990, S. 186-190 (Der Katalog ist die bisher ausführlichste Publikation zu Leben und Werk H. Hofmanns.)

[642] 1930 wurde die Moritz Heymann-Schule aus Anlass des 60. Geburtstages von Heymann in der Presse gewürdigt. – ZAS Münchener Zeitung Nr. 175/176 v. 28./29.6.1930 (Stadtarchiv München); vgl. auch Bayerische Staatszeitung Nr. 123 v. 31.5.1931 (Dr. Peter Breuer). Dabei verwies man gerne u.a. auf den hohen Ausländeranteil an der Schule zur Bekundung der „Weltoffenheit" Münchens Ende/Anfang der 30er Jahre. Die Einrichtung war eine Alternative zur Akademie bzw. vorbereitend darauf. Genannt werden als ehemalige Schüler: Jules Pascin, Robert Roth, Arnold Reiß (beide später in Amerika tätig), allgemein Künstler aus dem süddeutschen Umfeld und der Neuen Sezession. Die Gründungsdaten beziehen sich entgegen C. Goodman auf die Jahre 1900 bzw. 1901. (Interessant ist,

er sich von verschiedenen Malern ausbilden, aber immer fern der Akademie.[643] Den nachhaltigsten Einfluss übte Willi Schwarz aus (zur Person liegen bisher keine Informationen in einschlägigen Künstlerlexika vor), der den jungen Hofmann mit dem Impressionismus vertraut machte und über Protektion von Paul Cassirer[644] Kontakt zum Berliner Kaufhausbesitzer und Kunstsammler Philipp Freudenberg vermittelte. Als Mäzen finanzierte Freudenberg dem jungen Hofmann einen Studienaufenthalt von 1904 bis 1908 in Paris.[645] Dort besuchte Hofmann Abendkurse an der privaten Malschule Colarossi und an der Ecole de la Grande Chaumiére, wo er mit Matisse in Kontakt kam.[646] Erwähnt sei, dass Matisse 1907/08 eine eigene Malschule gründete.[647] Es waren jene Jahre des künstlerischen Aufbruchs als sich in

---

dass Hans Hofmann mit seiner ab 1915 bestehenden Schule Georgenstraße 40 in Schwabing Anfang der 30er Jahre in beiden erwähnten Quellen nicht genannt wird.) Heymann (geb. 1870 in Breslau) hatte an der Breslauer Kunstgewerbeschule (Prof. Albrecht Bräuer) und den Akademien in Berlin (1890/92) und München (1893/95 Malklasse Karl von Marr) (anders lautend bis 1896) studiert. Neben seiner Lehrtätigkeit entstanden wohl ab 1914 Bilder mit Zirkus-, Varieté- und Rennplatzszenen im Stile des Münchner Impressionismus. – Thieme, Ulrich; Becker, Felix: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig 1924, S. 33; Als „Privatakademie Heymann“ wird die Schule mit ihren Studenten Jean-Bloé Niestlé und Wladimir Burljuk 1903/04 (beide später Ausstellungsbeteiligung bei „Der Blaue Reiter“) in der neueren Literatur genannt. – Ausst.-Kat.: Hopfengart (Hg.), Blauer Reiter 2000, S. 164, 155

[643] Genannt werden Anton Azbé (1859-1905) (Malschule Georgenstraße 16), Ferenzi, Grimwald und Michaelow. – Ausst.-Kat.: Wight, Frederick S.: Hans Hofmann, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1957, S. 31 (Verweis bei Goodman 1990); Zu A. Azbé siehe – Frank, Leonhard: Links wo das Herz ist, München 1984, hier S. 18-20: „Seine Schule war berühmt, er galt als ein genialer Lehrer. Die begabteren jungen Leute verließen die Akademie der Künste, um unter seiner Leitung zu studieren. Aus allen Ländern Europas kamen Kunstjünger zu ihm....Aus seiner Schule waren anerkannte Maler hervorgegangen.“ (siehe u.a. Kandinsky 1897 bis 1899); Peg Weiss bezeichnet A. Azbés Kunstauffassung als naturalistischen Impressionismus – Weiss, Peg: Kandinsky und München: Begegnungen und Wandlungen, in: Ausst.-Kat.: Zweite (Hg.), Kandinsky 1982, S. 29-83, 37

[644] Bei Paul Cassirer in Berlin stellte H. Hofmann erstmals 1910 aus. Die Ausstellung kam angeblich durch H. Matisse zustande. Dieser hatte 1908 während seiner eigenen Ausstellungsvorbereitung bei Cassirer in Berlin Hofmann-Bilder bei dem Sammler Philipp Freudenberg gesehen. Zuvor hatte Hofmann sich in den Jahren 1908 und 1909 bereits an den Ausstellungen der Neuen Sezession in Berlin beteiligt. (Teilnehmer waren u.a. Max Beckmann, Pierre Bonnard, Paul Cézanne, Lovis Corinth, Max Liebermann, Edvard Munch, Alfred Maurer, Edouard Vuillard und Wilhelm Leibl u.a.) – Goodman 1990, S. 186

[645] Auf die Bekanntschaft mit Philipp Freudenberg verwies Hans Hofmann in einem Brief an Dr. Ludwig Grote von 1962: „Ich malte meine ersten Bilder mit Herzenslust. Ich malte immer wieder Miz, die jetzige Frau Hofmann. Diese ersten Bilder brachten mir die Protektion von Paul Cassirer und die Bekanntschaft mit Philipp Freudenberg, dessen Unterstützung meinen langjährigen Aufenthalt in Paris sicherte.“ – Ausst.-Kat.: Hans Hofmann, Fränkische Galerie am Marientor Nürnberg, Nürnberg 1962 (Vorwort Ludwig Grote)

[646] „Henri Matisse, so erzählte Hofmann, war mit ihm zusammen in der gleichen Zeichenklasse der Ecole de la Grande Chaumiére.“ – Bott, Gerhard: „Aug in Aug mit sich selbst“. Zu einem neuerworbenen Selbstbildnis von Hans Hofmann, in: Monats Anzeiger. Museen und Ausstellungen in Nürnberg, Nr. 87, hg. v. GNMN Juni 1988, S. 693-694; bei John Elderfield wird die Ecole de la Grande Chaumiére aber nicht erwähnt. – Ausst.-Kat.: Elderfield, John: Henri Matisse. A Retrospektive, MoMA, New York 1992

[647] Zur Gründung der Académie Matisse 1907/08 und deren Schüler siehe – Olbrich, Harald: Geschichte der deutschen Kunst 1890-1918, Leipzig 1988, S. 41; Ausst.-Kat.: Gautherie-Kampka, Annette: Café du Dôme. Deutsche Maler in Paris 1903-1914, Kunsthalle Wilhelmshafen, Bremen 1996, S. 15

Paris Fauvismus und Kubismus[648] als neuste Kunstströmungen herausbildeten. Hofmann erlebte diese Aufbruchstimmung zusammen mit weiteren deutschen Künstlern[649], deren Treffpunkt das Café du Dôme geworden war. In einem Brief an Ludwig Grote schrieb er später: „Paris war in diesen Jahren eine Feuertaufe, die Selbstbehauptung erforderte. Wir deutschen Künstler in Paris von damals hatten unser Hauptquartier im Café du Dôme. Da waren Hans Purrmann, Pascin, Rudolf Levy, der Kunsthistoriker und Sammler Wilhelm Uhde, Weisgerber, Eugen Kahler, Grossmann, Richard Goetz, Wiegele, Ahlers-Hestermann und viele andere in den Jahren nachher. Wir waren in ständigem Kontakt mit Matisse, Picasso, Braque, Delaunay, Derain, Gertrude Stein u.a.“[650] Peter Ruthenberg verwies auf Hofmanns hauptsächliches Interesse am Kubismus[651].

Das Café du Dôme[652] an der Ecke Rue Delambre/Boulevard du Montparnasse war für die Generation der um 1870/80 geborenen Künstler, Bohémiens, Literaten sowie Kunsthistoriker, Kritiker und Kunsthändler des deutschsprachigen Raums der Treffpunkt in Paris. Im Vergleich zum wilhelminischen Deutschland herrschten dort Werte wie „freier Lebenswan-

[648] Zur Entstehung des Kubismus – Richardson, John: Picasso. Leben und Werk Bd. 2. (1907-1917), (2 Bde.), München 1997, S. 113-133; Cronin, Vincent: Die Geburt des Kubismus: Pablo Picasso, in: Ders.: Paris im Aufbruch. Kultur, Politik und Gesellschaft 1900-1914, München 1989 (Orig. Paris on the eve 1900-1914, London 1989), S. 129-155, vgl. auch Gosling, Nigel: Paris 1900-1914. Aufbruch der Künste in die Moderne, München 1980

[649] Ahlers-Hestermann, Friedrich: Der deutsche Künstlerkreis des Café du Dôme in Paris, in: Kunst und Künstler, XVI. Jg., 1918, S. 369-401; Ausst.-Kat.: Hans Purrmann, Haus der Kunst, München 1962, S. 56-57; A. Gautherie-Kampka zu den deutschen Malern in Paris im Zeitraum 1903 bis 1914 (u.a. Rudolf Levy, Walter Bondy, Emil Cardinaux, F. Ahlers-Hestermann, W. A. Rosam, F. Nölken, Hermann Bruck, Walther Tanck, Hans Hofmann) – Ausst.-Kat.: Gautherie-Kampka, Café du Dôme 1996, S. 9-24, 10; zu den Hamburgern (F. Ahlers-Hestermann, W. A. Rosam, Franz Nölken), die sich an der 1907 gegründeten „Académie Matisse“ ausbilden ließen siehe – Meyer-Tönnesmann 1985, S. 272, 278, 280; vgl. auch Ausst.-Kat.: Friedrich Ahlers-Hestermann zum 90. Geburtstag, Baukunst Köln, Köln 1974 (Text u.a. Eric Steiff); vgl. auch Ahlers-Hestermann, Friedrich: Von ihm selber, in: Freie Akademie der Künste Hamburg (Hg.): Das Einhorn. Jahrbuch der Freien Akademie der Künste in Hamburg, Hamburg o. J. (1957), S. 25-29, hier S. 25: „Der Tumult der Fauves hatte sich erhoben, und kaum hatte man die ungeheuerlich erscheinenden Flächen mit ihren Deformationen ins Auge gefaßt, trat von anderer Seite ein unbekannter Spanier auf, wechselte von blauzarten melancholischen Figurationen...zu Tafeln, auf denen alle Farben zu schwärzlich-bräunlichem, spitzwinkligem Geschiebe verblaßt waren; eine scheinbar hermetisch-esoterische Montmartre-Angelegenheit, von der nur wenige wußten, und die die Welt der Malerei in Flammen gesetzt hatte.“; Ahlers-Hestermann, Friedrich: Pause vor dem dritten Akt, Berlin 1949, S. 178; Ausst.-Kat.: Fiedler-Bender, Gisela: Matisse und seine deutschen Schüler, Pfalzgalerie Kaiserslautern 1988; Küster, Bernd: Triumph des Kolorismus – Henri Matisse und die deutschen Maler des Café du Dôme, in: Ausst.-Kat.: Gautherie-Kampka, Café du Dôme 1996, S. 1-8

[650] Brief H. Hofmann an Ludwig Grote v. 10.2.1962, abgedr. in: Ausst.-Kat.: Hans Hofmann, Fränkische Galerie am Marientor, Nürnberg 1962, S. 17; vgl. hinsichtlich der Kontakte Hofmanns – Goodman, Cynthia: Hans Hofmann, München 1990, S. 186 (Dort werden genannt: Jules Pascin, Robert Delaunay, Léger, Braque, Picasso, Arthur B. Charles, Leo Stein.); vgl. auch Gautherie-Kampka, Annette: Les allemands du Dôme: la colonie allemande de Montparnasse dans 1903-1914, Bern u.a. 1995; Auf Hofmanns Freundschaft mit Delaunay verwies Fiedler – Brief A. Fiedler an Dr. Klaus v. Dohnanyi v. 3.6.1984, Archiv Kulturbehörde Hamburg

[651] Ruthenberg (Hg.) 1986, o. S.

[652] Ausst.-Kat.: Händler, Gerhard: Pariser Begegnungen 1904-1914. Café du Dôme – Académie Matisse – Lehmbrucks Freundeskreis, Wilhelm Lehmbruck-Museum, Duisburg 1965; Levy, Thomas; Tohmfor, Jürgen: Das Café du Dôme und die Académie Matisse, Schwetzingen 1988; Gautherie-Kampka 1995; Ausst.-Kat.: Gautherie-Kampka, Café du Dôme 1996

del, Kosmopolitismus, Liberatismus“[653] vor. Während die ersten Künstler nach Paris gekommen waren, um den Impressionismus an seiner Quelle zu studieren, wurden schon bald für viele Cézanne[654] und Matisse zum großen Vorbild, wie eben auch insbesondere für Hofmann. Die Künstler des Dôme bewegten sich im Spannungsfeld von Tradition und Modernität sowie der Synthese dieser Einflüsse. Von der Forschung ist darauf hingewiesen worden, dass das Café du Dôme den Weg in die Moderne verkörpert hat: „...seine Revolution geht nicht über das Sprengen und Deformieren der Form, sondern über die farbige Anhebung des Bildes zu einer Vision.“[655] Die Künstler erprobten künstlerische Experimente des beginnenden Jahrhunderts, bildeten aber keine Gruppe. Der sogenannte Dôme-Kreis stand in Verbindung mit Künstlergruppierungen in München, Berlin und Düsseldorf, den Nabis, dem Picasso-Clan, den Kubisten, der Ecole de Paris und den Fauves. Der entscheidende Einfluss der Anhänger des Dôme lag in ihren Vermittlungsbemühungen bei der Propagierung moderner französischer Malerei in Deutschland.[656]
Die unmittelbare Begegnung und Auseinandersetzung mit der Avantgarde, hauptsächlich mit dem Werk von Henri Matisse, prägte Hofmanns künstlerische Arbeit vor allem der 30er Jahre nachhaltig, einschließlich seiner Lehrtätigkeit.

Bei Ausbruch des Ersten Weltkrieges kehrte Hofmann zurück nach München. Aufgrund einer Lungenschwäche war er vom Militärdienst freigestellt worden und so gründete er 1915 die „Schule für Bildende Kunst Hans Hofmann“ in der Georgenstraße 40 in München-Schwabing. In einem Schulprospekt aus dem Gründungsjahr erklärte Hofmann seinen Schülern das Wesen von Kunst und formulierte die Ausbildungsschwerpunkte: „...Die Form im Sinne der Kunst erhält ihre Impulse zwar durch die Natur, sie ist jedoch nicht an die gegenständliche Wirklichkeit gebunden, sondern vielmehr an das künstlerische Erlebnis aus der gegenständlichen Wirklichkeit und mit diesem an die Beherrschung der geistigen Mittel der bildenden Kunst...Ausdrucksvolle Gestaltung ist somit geistige Übersetzung des Seelischen in Form...“[657] Hofmann unterrichtete in Naturstudium, Kompositionslehre sowie freier Malerei[658] und zeigte seinen Schülern Abstraktionsmöglichkeiten. Ausgehend von Expressionismus, Fauvismus und Kubismus interessierte ihn eine weiterführende Synthese. Dabei lag es ihm völlig fern seinen Ansatz indoktrinär zu vermitteln. Sein Konzept – welches die Basis für seine spätere sehr erfolgreiche Lehrtätigkeit in New York bildete – galt Anfang der 20er Jahre in München in konservativen Kreisen als revolutionäres Ärgernis, war damit doch eine

[653] Ausst.-Kat.: Gautherie-Kampka, Café du Dôme 1996, hier S. 15
[654] „Das Vorbild Cézanne ist ebenso für die Entwicklung der Matisse-Schüler wie die der anderen Künstler des Café du Dôme-Kreises, die sich mit der Malerei der Fauves nicht anfreunden konnten, entscheidend gewesen.“ – ebenda, S. 22
[655] Küster 1996, S. 1-8, hier S. 7
[656] Gautherie-Kampka 1995, o. S.
[657] Ausst.-Kat.: Retrospektive Hans Hofmann, Museum of Modern Art, New York 1963 (Text W. C. Seitz), hier S. 56
[658] Zum Begriffsverständnis der „freien Kunst“ siehe – Nerdinger 1985 I, S. 47-58, 54-55

Freiheit von Inhalt und Historie im Gegensatz zur Akademiekunst verbunden und eine erneuernde Kraft gegenüber künstlerischen und gesellschaftlichen Konventionen, wie es der Avantgardebewegung stets eigen war, ins Spiel gebracht worden.[659]
Während die Schule in den Anfangsjahren wenig bekannt war, setzte Anfang der 20er Jahre ein Zustrom aus dem Ausland, insbesondere den USA (auf Erlass des Bayerischen Kultusministers) ein, mit: Ernest Thurn, Vaclav Vytlacil, Worth Ryder, später Carl Holty, Alfred Jensen, Tristan Forster, John Haley, Joan Hein[660] u.a. Unter den deutschen Studenten befanden sich zur Zeit Fiedlers: Ludwig Wenninger, Fritz Busse, Marianne Herberg (geb. 1910), Elsa Bertha Fischer-Ginsburg (geb. 1901), Heinrich Fischer (1898-1978), Alf Bayrle (1900-1982)[661], Waltraut Niepmann, Carl Heidenreich (1901-1965) und Ludwig G'schrey.[662]
Jeweils im Sommersemester der Jahre 1928, (1929?), 1930 und 1931 unterrichtete Hofmann auf Anregung von Worth Ryder, der inzwischen Chairman of the Department of Art an der Universität Berkeley/Kalifornien war, an der dortigen Universität,[663] 1931 zusätzlich in Los Angeles an der Chouinard School of Art. Sein Schüler Glenn Wessels begleitete Hofmann und zeigte ihm u.a. Chicago und Minneapolis. Hofmann war beeindruckt von der industriellen Entwicklung in Amerika zu Beginn der 30er Jahre und von der Weite der Landschaft. Es entstanden eine Reihe von Skizzen und Zeichnungen. Im Winter kehrte er nach München zurück.[664] Als sich in Deutschland um 1930 der Druck auf Intellektuelle und Künstler verstärkte, sah Hofmann sich gezwungen, die Schule in München zu schließen und blieb 1931 in Amerika.

Seine Lehrtätigkeit in Kalifornien sicherte ihm den Lebensunterhalt. Nebenbei beendete er seine kunstpädagogische Schrift „Form und Farbe in der Gestaltung“.[665] 1931 zeigte das Museum in San Francisco frühe kubistische Gemälde aus Hofmanns Pariser Zeit.[666] Nach anfänglicher Lehrtätigkeit 1932 bis 1933 an der Art Students League in New York[667] eröffnete der Maler Ende 1933 seine eigene Schule „Hans Hofmann School of Fine Arts“ in der

[659] Ruthenberg (Hg.) 1986; Roh, Franz: Geschichte der deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart, München 1958, S. 247
[660] Zu Forster, Haley, Hein siehe ein Foto mit Hofmann und dessen Frau Miz in Kreuzeck/Alpen 1928, in: Goodman 1990, S. 186 (s/w Abb.)
[661] Ausst.-Kat.: Alf Bayrle – Gemälde und Zeichnungen 1922-1929, Berlin, Frankfurt 1985 (Beiträge zur Geschichte der „Schule für Bildende Kunst, Hans Hofmann“, München 1915-1922, 2)
[662] Ruthenberg (Hg.) 1986; Mit Vaclav Vytlacil, Worth Ryder, Carl Holty, später Carl Heidenreich unterhielt Fiedler Briefwechsel bis in die 50er/60er Jahre hinein.
[663] „Und Ryder ist immer noch auf der University von California.“ – Brief Vaclav Vytlacil an A. Fiedler v. 6.4.1933
[664] Ausst.-Kat.: Hans Hofmann, Galerie Emmerich, Zürich 1978
[665] unv. Ms. in Übersetzung von Glenn Wessels (Es ist das einzig umfangreiche Werk Hofmanns zu kunstpädagogischen Fragen.)
[666] Erwähnt bei Herms-Drath, Viola: Jeder Pinselstrich eine Herausforderung, in: FAZ v. 8.12.1976
[667] „Hofmann ist immer noch in New York als Lehrer auf der Kunstakademie. Die beste Schule in New York und bleibt bis Ende des Schuljahres, Mai 30., dann ich weiß nicht.“ – Brief Vaclav Vytlacil an A. Fiedler v. 6.4.1933

Madison Avenue[668] sowie 1934 eine Sommerschule in Provincetown. Hofmanns Klassen, aus denen prominente Künstler hervorgingen wie Lee Krasner, Louise Nevelson, Glenn Wessels, Rae Eames, Helen Frankenthaler u.a.[669] hervorging, waren in den 40er Jahren nahezu überfüllt.
Erst im Alter von 64 Jahren waren seine Bilder auf Veranlassung Peggy Guggenheims in New York während einer Einzelausstellung im März 1944 zu sehen. Künstlerisch zeichnete sich in seinen Werken deutlich eine Wende zum Abstrakten Expressionismus ab.[670]
Nach Schließung der Schule 1958 widmete sich der 78-jährige Hofmann ausschließlich dem Malen. Miz Hofmann hatte 1952 in einem Brief an Fiedler auf die arbeitsintensiven Zeiten ihres Mannes verwiesen: „Nach einem langen Winter mit viel Arbeit und Schule gehen wir bald aufs Land um wieder dasselbe zu tun, bald wird Hans die Schule ganz aufgeben und nur malen, was er wohl verdient hat.“[671]

In Amerika löste Hofmann sich von der gegenständlichen Malerei. Die reine Farbe wurde zunehmend zum Ausdrucksträger seiner Bilder. Ausgangspunkt dieser Entwicklung waren von Matisse inspirierte Arbeiten, die den Gegenstand nur noch andeuten, sich aber bereits von der Farbe her definieren, darunter sogenannte „Tischbilder“ und einige bis 1942 entstandene Bildnisse.[672]
Angesichts des Bildes „Frühling“ von 1940 kommentierte ein Kritiker des Züricher Tagesanzeiger vom 3.2.1978: „eine kraftvoll-lockere, scheinbar chaotische Komposition aus Farbflecken und -flüssen. Damit war der Tachismus geboren, der sich als breite Strömung erst etwa zehn Jahre später durchsetzen sollte.“[673] Dass Hofmann die New Yorker Schule des Action Painting entscheidend mitbegründete, ist 1963 auch von der deutschen Kunstkritik wahrgenommen und verbreitet worden.[674] Hofmanns gespachtelte Bilder mit reicher Farb-

[668] Im Oktober 1934 zog die Schule in die 137 East 57th Street, 1936 nach Greenwich Village, 1938 in die 52 West 8th Street. 1958 erfolgte die Schließung. – Ruthenberg (Hg.) 1986, hier o. S.
[669] Zu den Schülern in Amerika gehörten neben Glenn Wessels, Leslie Lintelmann, Louise Nevelson, Ludwig Sander, Erle Loran ferner Rae Eames, Mercedes Carles Matter, Harry Holtzmann, George McNeil, Burgoyne Diller, Lillian Kiesler, Irene Rice Pereira, Lee Krasner, Helen Frankenthaler, Larry Rivers, Peter Kahn, Wolf Kahn u.a. – Ruthenberg (Hg.) 1986; Ausst.-Kat.: Hans Hofmann, Kunstverein Hamburg Amerikahaus, Hamburg 1965; Faltblatt University Art Museum Berkeley, undat. (Vorwort Peter Selz); Brief Ruth Kahn an Uta Schoop v. 11.2.2000
[670] Die New Yorker Ausstellung unter dem Motto Art of this Century fand statt vom 7.3.-31.3.1944. – Ausst.-Kat.: Hans Hofmann 1965
[671] Brief Miz Hofmann an A. Fiedler v. 7.5.1952
[672] Es handelt sich dabei um: „Bildnis eines japanischen Mädchens“ 1935, „Tisch mit Früchten und Kaffeetasse“, 1936; „Jeannette Carles“ 1934; „Portrait of Lillian O`Linsey Kiesler and Alice Hodges“ 1938 (University Art Museum, Berkeley und André Emmerich Gallery, New York). Vgl. frühe impressionistische und pointilistische Bilder Hofmanns aus seiner Münchner Studienzeit, vor seinem Parisaufenthalt, die den flächigen Farbauftrag mit reinen Farben andeutungsweise vorwegnehmen: „Maria Wolfegg“ 1901; „Selbstporträt mit Strohhut“ 1902; „Stilleben“ 1902.
Siehe auch Greenberg, Clement: Hofmann, in: Goodman 1990, S. 123-138
[673] Züricher-Tagesanzeiger v. 3.2.1987 (Spätzünder, der Schule macht, fbr)
[674] „Viele amerikanische Kritiker sind der Ansicht, dass das Action Painting seine Entstehung Hofmann zu verdanken hat... Die Slogans des Action Paintings, die er formulierte, verbreiteten sich wie ein Lauffeuer: „Aktivierung der Oberfläche“, „Energie ist alles“, „Push and Pull“, ein Terminus, der

materie um 1950, von der Kritik „als tachistische Meisterwerke“[675] gefeiert, leiteten noch einmal eine neue Schaffensphase ein. In den 60er Jahren arbeitete der Künstler an großformatigen Bildern mit geometrisch exakten Rechtecken und Quadraten in Kontrastfarben, von Franz Roh als „koloristische Explosionen“[676] bezeichnet. Reine Farbe war Hofmanns stärkstes und kraftvollstes Ausdrucksmittel. W. C. Seitz sah einen Zusammenhang mit Hofmanns Persönlichkeit als optimistischer, lebensfroher und dem Leben zugewandter Mensch, der sich kompromisslos in seiner Kunst, seiner Idee und im Leben selbst bis ins hohe Alter zeigte.[677] Kalkül und Konstruktion, Improvisation und Zufall schlossen sich in seinen Bildern keineswegs aus[678].

Als Hans Hofmann am 17. Februar 1966 verstarb, hieß es im Nachruf der Süddeutschen Zeitung, dass er künstlerische und nationale Grenzen überschritten hatte, wie kaum ein Maler des 20. Jahrhunderts.[679] In Amerika wurden Hofmann zu Lebzeiten ca. 43 Einzelausstellungen und 7 Retrospektiven gewidmet. Es folgten zahlreiche Ausstellungsbeteiligungen und die Teilnahme an den Biennalen in Venedig 1960 und 1968.[680] Hofmanns Werke befinden sich in den wichtigsten amerikanischen Sammlungen.[681] Im Nachkriegsdeutschland wurde der Künstler hauptsächlich durch die Documenta II 1959 in Kassel bekannt sowie 1962 durch eine Retrospektive mit 95 Bildern in der Fränkischen Galerie Nürnberg[682], mit den Stationen Köln und Berlin. Der Kunstverein Hamburg präsentierte das Werk 1965.

---

die Gleichzeitigkeit von Fläche und Tiefe, die zweidimensionale Qualität der Leinwand, definieren sollte....Der Künstler trat in einem Augenblick in Erscheinung, als die Suche nach neuen Maßstäben und Methoden sich in New York zu einer akuten Krise verdichtet hatte....Für eine von sozialen und politischen Zweifeln heimgesuchte Generation schuf Hofmann ein neues Leitbild: Die ungebrochene Persönlichkeit des von Ideologien unabhängigen Künstlers, der sich selbst die Maßstäbe seines Schaffens setzt.“ – Süddeutsche Zeitung v. 31.12.1963

[675] Schulz-Reimpell, Werner: Späte Rückkehr eines Malers. Bilder von Hans Hofmann in der Kölner Galerie Onnasch, in: Die WELT v. 6.5.1972

[676] Roh, Franz: Deutsche Malerei von 1900 bis heute, München 1962, hier S. 248
Vgl. auch Schmidt, Doris: Ein Vater der amerikanischen Malerei. Hans Hofmann in der Städtischen Galerie Nürnberg, in: Süddeutsche Zeitung v. 18.4.1962:
„...heftig leuchtende Farbe in großen Formaten...Aktion und Farbe sind alles. Form als Begrenzung spielt nur eine untergeordnete Rolle und geht hauptsächlich auf den Einfluss Picassos Anfang der 40er Jahre zurück...In der Natur wie im Bilde ist Farbe eine Kraft, um höchstes ästhetisches Wohlgefallen zu vermitteln. Das Vermögen der Farbe, Gefühlsregungen zu übertragen, wird in Verbindung mit der Bildform ein Mittel, in uns Gefühle zu wecken.“„

[677] Ausst.-Kat.: Hans Hofmann 1965
Vgl. auch – Berg v., R.: Begegnung mit einem Lehrer, in: Süddeutsche Zeitung v. 31.12.1963:
„Der enorme Einfluss auf seine Schüler, von denen viele inzwischen bekannt geworden sind, beruhte auf dem kraftvollen Optimismus seiner Persönlichkeit, der Kompromißlosigkeit, mit der er seine Kunstauffassung vertrat, und der Fähigkeit, sie theoretisch zu interpretieren.“

[678] Franke, Renate: Hans Hofmann, in: Weltkunst v. 3.9.1997, S. 181

[679] Süddeutsche Zeitung o. Dat., 1966 (Hans Hofmann, sad.)

[680] Cummings, Paul: Dictionary of Contemporary American Artists, New York 1977, S. 247-248

[681] u.a. MoMA N.Y., Metropolitan Museum of Art N.Y., Whithney-Museum N.Y., Hirshhorn-Museum Washington, University Berkeley Art Museum (BAM/PFA) (Hofmann veranlasste 1963 eine Schenkung von 57 Bildern, was einen Museumsneubau zur Folge hatte.)

[682] In den Besitz des GNMN gelangte 1987 ein „Selbstbildnis“ Hofmanns von 1942 (Kaseinfarben auf Leinwand, 76 x 61cm), zwei Ölskizzen dazu befinden sich im Museum der Universität Berkeley. – Bott 1988, S. 693-694

Nach Hofmanns Tod folgten in den 70er Jahren zahlreiche internationale Ausstellungen, darunter in Washington und Zürich, innerhalb Deutschlands in Köln und Hamburg.[683] In den 90er Jahren (1990 Whitney Museum N.Y.) und darüber hinaus war Hofmanns Werk in Amerika gefragt, wie Anzeigen und Kommentare der Zeitschrift Art in America belegen.[684] In München (1990 Galerie Thomas) und Berlin (1997 Galerie Michael Haas) erinnerte vor allem der Kunsthandel wieder an den Deutsch-Amerikaner.

Schwabinger Studentenleben in den 20er Jahren

Über die Jahre von 1925 bis 1929, die Fiedler in München verbrachte, liegt nur bruchstückhaft Quellenmaterial vor. 1925 führte die in Fachkreisen als modernstes Atelier bekannte Hofmann-Schule trotz des Zustroms von ausländischen Studenten noch immer ein Inseldasein inmitten der Münchner Provinzialität und bürgerlichen Gemütlichkeit der 20er Jahre. Was die Resonanz aus dem Ausland betraf, äußerte Fiedler: „Täglich zeichnend war ich im Schulatelier mit Amerikanern, Türken, Italienern und Engländern zusammen.“[685]
Zum Unterricht gehörten die Schwerpunkte Zeichnen und Malen vor der Natur, Komposition und vor allem freie Malerei, was den besonderen Aspekt der Schule ausmachte. Wie aus einem Stundenplan hervorgeht, war der Vormittag für das Zeichnen von Akt- und Kopfstudien vorgesehen, der Nachmittag für Kopf- und Kostümstudien. Abends wurde erneut Akt gezeichnet.[686] Fiedlers Aufzeichnungen bestätigen den Ablauf: „Jeden Tag wurde Akt gezeichnet, am Morgen von 10-12 Uhr, abends von 18-21 Uhr, von 14-16 Uhr Porträt.“[687]
Beim figürlichen Zeichnen nach Modellen beruhte die Methodik auf dem ganzheitlichen Erfassen der Figur: „Alle Schüler, ca. 25, stellten sich um ihn (Hofmann) herum, um ihm zuzuhören. Er sagte: „...ehe Sie anfangen zu arbeiten, gehen Sie um das Modell herum und schauen es sich gründlich an. Dann überlegen Sie bitte, wie Sie das Modell auf die Papierfläche bringen wollen...wenn es nicht klar ist, gehen Sie ein zweites Mal. Immer an Ihre Darstellung denken, dann zeichnen“! Ich tat das. Nach 2-3 Wochen machte ich große Fortschritte. Ich zeichnete sozusagen vor der Natur aus dem Kopf, aus der Vorstellung. Das war die Art, Kreatives zu entwickeln.“[688] Einmal wöchentlich nahm Hofmann bei jedem Schüler Korrekturen vor, wobei er sich immer wieder auf die Franzosen berief: Matisse, Braque, Picasso und Cézanne. Dabei legte er Wert auf Vereinfachung, statt auf naturalistische Pro-

[683] 1972 Galerie Onnasch, Köln; 1976 Hirshhorn-Museum, Washington; 1978 Galerie Emmerich, Zürich; 1978 KV HH (Amerika-Haus), anschl. Kunstverein Stuttgart und Kunsthaus Bielefeld; 1988 Tate Gallery, London
[684] Vgl. Art in America, No. 12, Dec. 2002; Anzeige der Gallery Hackett Freedman San Francisco, in: Art in America, No. 12, Dec. 2003, o. S. (farb. Abb.: „Holocaust“ 1953, Öl); Anzeige Hollis Taggart Galleries N. Y., in: Art in America, No. 10, Nov. 2004, p. 71 (farb. Abb.: „Sunburts“ 1942 , Öl); Anzeige Robert Kidd Gallery, in: Art in America, No. 5, May 2005 (farb. Abb.: „Fruit Bowl“ 1950, Öl; „Scorched Field“ 1960, Öl)
[685] hs. Notizen Fiedlers – NL A. Fiedler; vgl. auch Flemming 1980
[686] Ausst.-Kat.: Hans Hofmann 1963
[687] hs. Notizen Fiedlers – NL A. Fiedler
[688] Ebenda

portionen. Sein Ziel war es, die Schüler zu freierem Arbeiten zu befähigen, ihnen Raum- und Farbgefühl zu vermitteln, um zu breiteren Ausdrucksmöglichkeiten im Sinne von Stilpluralität zu gelangen. Während viele Studenten gegenständlich arbeiteten, gab es gleichzeitig das Bemühen um Abstraktion.[689]

Für Hofmann gehörte die Anschauung zum festen Prinzip des Unterrichts. Mit Hilfe von Diagrammen und Zeichnungen demonstrierte er anhand klassischer und zeitgenössischer Kunstwerke Grundprinzipien der Kompositionslehre. An den Sonntagen ging er oft in Begleitung von Schülern in die Alte Pinakothek um an Werken u.a. von Rembrandt, Pierro della Francesca und Giotto Gelerntes nachvollziehbar zu machen und die Freude am Umgang mit Kunst zu fördern.[690]

Als Pädagoge verstand Hofmann es ausgezeichnet, seine Schüler zu inspirieren: „Die Atmosphäre seiner Klasse vibrierte von seiner Vitalität.“[691] Und vor allem gab er den Schülern das nötige Selbstvertrauen mit auf den Weg. Fiedler äußerte über den Lehrer: „Er war ein glänzender Pädagoge. Ich erinnere mich, daß er eines Abends nach dem Aktzeichnen zu mir sagte: 'Das merken Sie sich: Das Wichtigste, was es für Sie gibt, sind Sie und Ihre Arbeit.' Ich war damals 26 Jahre und verstand das nicht. Es kam mir sehr selbstgefällig vor. Erst 15 Jahre später habe ich das...begriffen.“[692]

Der Hofmann-Schüler Carl Holty schrieb später: „He is a very successful painter and teacher now and sells a great many of his pictures. He has a many foolwere as a prophet and has after all these years achieved both fame and what is even more important, – fortune.“[693] Für Hofman war es stets wichtig, „den menschlichen Geist in einer immerwährenden Jugendfrische zu erhalten, in einer Welt, die dem Gesetz des ewigen Wandels unterworfen ist.“[694] Er vertrat die Ansicht, dass Kunst „ein Gegengewicht gegen die Banalität des Alltagslebens bilden (muß)…und ein beständiger Quell jener höheren Freude sein (sollte), die wir zum wahren Leben brauchen.“ [695] Diese Anschauungen wurden für Fiedler zum Leitmotiv bis ins Alter, wie zahlreiche seiner Arbeiten, insbesondere auch des Spätwerkes belegen, aus denen oft wohltuende Heiterkeit und Gelassenheit spricht. Flemming nannte es „Unbefangenheit“[696], die Fiedler sich bewahren konnte.

Hofmann soll während seiner Lehrtätigkeit in München hauptsächlich gezeichnet haben. Fiedler sah u.a. „skizzenhafte Bleistiftzeichnungen aus Pariser Cafés“[697] von Hofmann. „Es

[689] Ruthenberg (Hg.) 1986, hier o. S.
[690] Goodman 1990
[691] Ausst.-Kat.: Hans Hofmann 1963
[692] hs. Notizen Fiedlers – NL A. Fiedler sowie Brief A. Fiedler an Dr. Klaus v. Dohnanyi v. 3.6.1984, Archiv Kulturbehörde Hamburg
[693] Brief Carl Holty an A. Fiedler v. 1.10.1951; Weitere Hofmann-Schüler nennt Fiedler in einem Brief an RA Dr. H. Fellmer v. 14.9.1961 (Carl Holty, Vaclav Vytlacil, Wolfgang Paalen, Hans Reichel, Worth Ryder, Florence Henry)
[694] Flemming 1980, S. 9-23, hier S. 11
[695] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 4.7.1929
[696] Die Welt v. 17.1.1980 (H. T. F.)
[697] A. Fiedler, zit. n. Ruthenberg (Hg.) 1986, o. S.

waren Schwarz-Weiß-Arbeiten, landschaftliche Darstellungen, stilisiert..."[698], erinnerte sich Ludwig G'schrey (1926-1927 Hofmann-Schüler). In seinem persönlichen Atelier gegenüber dem Schulatelier „waren Tisch und Boden regelmäßig mit Serien schnell hingezeichneter Skizzenblätter bedeckt. Heftig und spontan hätte er gezeichnet und später sehr kritisch ausgewählt."[699]
Auf Fiedlers Rolle als „Obmann bei Hans"[700]1925 ist bereits verwiesen worden. Im Zeitraum 1928 bis 1930 leitete der junge Hamburger stellvertretend für Hofmann den Unterricht.[701] Bedingt durch diese Zusammenarbeit entwickelte sich eine persönliche Freundschaft, die selbst nach dem Krieg bis in die 60er Jahre andauerte, was Hofmann 1962 Fiedler gegenüber dankend anerkannte.[702]

Anfangs wohnte Fiedler in der Wendelstraße 10 in Schwabing zur Untermiete. Dann zog er in die Türkenstraße 57[703], wo er zusammen mit Ludwig Wenninger (1904-1945), der aus Hof (Bayern) stammte[704], in einem Zimmer im 4. Stock wohnte.
Zu Leben und Werk Wenningers gibt es kaum Hinweise. Seine Studienjahre bei Hofmann sind nur grob auf die 20er Jahre datiert, fallen aber wahrscheinlich in die 2. Hälfte. Wenninger galt als introvertiert. Mit Fiedler verband ihn eine Freundschaft, die anhand von Fiedlers Briefen bis Ende der 30er Jahre belegt ist. Kurz vor Kriegsende kam Wenninger an der Front ums Leben. Über die wenigen erhaltenen Landschaftsaquarelle um Mitte der 30er Jahre schrieb Peter Ruthenberg 1986: „In ihrer zarten konzentriert-meditativen Leichtigkeit

---

[698] Ludwig Gschrei, zit. n. Ruthenberg (Hg.) 1986, hier o. S.
[699] Ruthenberg nach Aussagen der Schülerin Waltraut Niepmann – Ruthenberg (Hg.) 1986, hier o. S.
[700] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 12.10.1925; Ruthenberg (Hg.) 1986, o. S.
[701] Sandig, Armin: Laudatio für Arnold Fiedler, in: Flemming 1980, S. 28-33, 30 sowie Flemming, Hanns Theodor: Arnold Fiedler, in: Ders. 1980, S. 9-23, S. 11
[702] Brief Hans Hofmann an A. Fiedler, Provincetown v. 21.6.1962: „...es hat mich tief berührt..."; Brief Miz Hofmann an A. Fiedler v. 7.5.1952:
„Wir haben Ihren Brief mit Freude und großem Interesse gelesen und sind froh, dass Sie Anerkennung haben und dass Sie über den großen Berg gekommen sind...Ich sende Ihnen Ihre Fotos und Kritiken wieder zurück, weil ich denke, dass Sie sie wieder verwerten können, man hat ja nie genug davon. Lassen Sie bald einmal von sich hören und mit herzlichen Grüßen und besten Wünschen von uns Beiden..."
[703] Zu den Münchner Adressen Fiedlers siehe – Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 12.10.1925 (adressiert „Wendelstraße 10 bei...", wobei der Name des Vermieters unleserlich ist.) In der Türkenstraße 57 hatte 1910 übrigens Hans-Joachim Ringelnatz gewohnt. 1927 wohnte Fiedler zeitweilig im „Atelier", wie aus einem Brief von Katja Winter an Fiedler vom 13.9.1927 hervorgeht: „Heute war Deine liebe Mutter bei uns. Sie war in Sorge um Dich und ganz unglücklich darüber, dass Du augenblicklich im Atelier schläfst. Wenn Du vernünftig bist, mietest Du Dir ein kleines Zimmer, einzig und allein aus Gesundheitsrücksichten, denn der Geruch der Farben ist sehr schädlich für Dich."
[704] Vgl. Brief A. Fiedler an L. Wenninger mit Poststempel v. 23.12.1927 adressiert an Kreuzsteinstraße 14 in Hof (Bayern); In München lernte Fiedler auch Ludwigs Bruder, den Regisseur Hermann Wenninger, kennen (siehe 1937 „Stella" v. J. W. Goethe sowie „Der Weg der Maria Tschentscher" uraufgeführt am Deutschen Schauspielhaus Hamburg. – o. Autor: Deutsches Schauspielhaus in Hamburg. Übersicht während der Spielzeit 1932-1937 gegeb. Vorstellungen, Bd. 32, Hamburg 1937, S. 3-4; Deutsches Bühnenjahrbuch. Das große Adressbuch für Bühne, Film, Funk und Fernsehen 1979, hg. v. der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger, Hamburg o. J. (1979). Hermann Wenninger unterstützte Fiedler mittels Aufträgen und Ankäufen (siehe Fiedlers Bühnenbildentwürfe nach dem Krieg sowie Sammlung Inge Wenninger, Freising).

beweisen diese Blätter, die bisher noch nie öffentlich gezeigt wurden, wie die Hofmann-Schule undogmatisch unterschiedliche künstlerische Individuen entwickeln half...Es steht außer Frage, daß er dort ordnende, klärende Anregung erfahren hat, auch wenn er an kunsttheoretischen Entwicklungsprozessen nicht beteiligt war oder sein wollte.“[705]

Im Erdgeschoss des Hauses Türkenstraße 57 befand sich noch immer die legendäre Künstlerkneipe „Simplizissimus“[706], deren Bezeichnung auf die 1896 von Albert Langen gegründete karikaturistische Zeitschrift zurückging.[707] Um die Jahrhundertwende traf sich dort die Schwabinger Boheme[708], darunter Maler, Dichter und Schauspieler, wie Franz von Stuck, Thomas Theodor Heine[709], Frank Wedekind, Erich Mühsam und Rudolf Wilke.[710] An den Wänden hingen bis unter die Decke Ölbilder, Aquarelle und Zeichnungen u.a. von „O. Seidel, Kaulbach, Segantini, Weisgerber, Azbé...“[711] Die Wirtin Kati Kobus[712], die Fiedler noch erlebt haben muss, nahm Bilder in Zahlung und willigte stets ein, wenn junge Künstler im Hinterzimmer auf einer kleinen Bretterbühne ihr Debüt gaben. Man sang zur Laute oder zum Klavier, auch wurden kabarettistische Szenen aufgeführt. „Künstlerkneipe! Künstlerleben! Das war ja, was wir ersehnten.“[713], so Joachim Ringelnatz, alias Hans Bötticher (1883-1934), der ab 1909 bis 1911 Hausdichter im „Simpl“ war und dort debütiert hatte. Seit 1920

[705] Ruthenberg (Hg.) 1986, hier o. S. (farb. Abb.); vgl. dazu auch Bremer Blatt v. Mai 1986 (Karl-Georg-Schneider); nicht in einschlägigen Lexika wie Thieme-Becker u. Vollmer verzeichnet
[706] 1897 eröffnete Kati Kobus (1854-1929) in der Türkenstraße 57 die Künstlerkneipe „Neue Dichtelei“ als Weinlokal und Kabarett. 1903 erfolgte die Umbenennung in „Simplizissimus“auf Vorschlag von Rudolf Wilken. Der Ort galt als Treffpunkt der Mitarbeiter der gleichnamigen Zeitschrift und der gesamten Schwabinger Boheme, vor dem Krieg als „Brutstätte des Schwabinger Insurgententums“ mit Ludwig Scharf, Frank Wedekind, Erich Mühsam. – Ringelnatz, Joachim: Mein Leben bis zum Kriege, Berlin 1931, S. 245-250; Ausst.-Kat.: Stölzl (Hg.), Zwanziger Jahre 1979, S. 637
[707] Der Verlag Albert Langen (1869-1909) befand sich von 1902 bis 1914 in der Kaulbachstraße 91. Zum Künstlerkreis der Zeitschrift gehörten Karl Arnold, Olaf Gulbransson, Thomas Theodor Heine, Bruno Paul, Ferdinand von Reznicek, Wilhelm Schulz, Eduard Thöny und Rudolf Wilke. – Haussmann, Conrad: Nachruf auf Albert Langen, in: Schmitz, Walter: Die Münchner Moderne. Die literarische Szene in der „Kunststadt“ um die Jahrhundertwende, Stuttgart 1990, S. 230-234, 231; Die Zeitschrift war aus einem wachsenden massenhaften Bedürfnis nach Bildkommentar und Bildunterhaltung entstanden. Sozialkritische und politisch tendenziöse Karikatur musste gleichzeitig neben einem beliebten „Bildfeuilleton“ bestehen. – Olbrich, Harald (Hg.): Geschichte der deutschen Kunst 1890-1918, Leipzig 1988, S. 110; Ausst.-Kat.: Simplicissimus. Eine satirische Zeitschrift München 1896-1944, Bayerische Staatsgemäldesammlung, Haus der Kunst München e.V., München 1977
[708] Huber, Gerti. Das klassische Schwabing. München als Zentrum der intellektuellen Zeit- und Gesellschaftskritik an der Wende des 19. zum 20. Jahrhundert, München 1973, (Schriftenreihe Stadtarchiv München); Heißerer, Dirk: Wo die Geister wandern. Eine Topographie der Schwabinger Boheme um 1900, München 1996 (2. Auflage)
[709] Thomas Theodor Heine (1867-1948) war Karikaturist und Zeichner, wohnte ab 1889 in München (zuvor Thomasschule in Leipzig, dann an der Düsseldorfer Akademie), plante mit A. Langen 1896 den „Simplizissimus“ und bezeichnete sich als dessen Herausgeber. Heine wurde u.a. durch die Reihe „Bilder aus dem Familienleben“ bekannt.
[710] Rudolf Wilke (1873-1908) war Mitarbeiter und Zeichner bei der Zeitschrift „Simplizissimus“.
[711] Ringelnatz, Hans-Joachim: Der „Simplizissimus“, in: Bauer, Reinhard; Piper, Ernst (Hg.): München. Ein Lesebuch, Frankfurt/M. 1986, S. 138-143, hier S. 141
[712] Bei Andrej Belyi (1880-1934), Hauptvertreter des russischen Symbolismus, wird ihre Person eindrucksvoll beschrieben – Belyi, Andrej: Café Simplizissimus, in: Schmitz 1990, S. 508-509; vgl. auch Ringelnatz 1986, S. 138-143
[713] Ringelnatz 1986, S. 138-143, hier S. 138

versuchte er als Vortragskünstler die Atmosphäre der Vorkriegszeit wieder aufleben zu lassen. Fiedler hatte ihn in München noch erlebt. Er erinnerte sich nach Jahrzehnten an die Abende im „Simplizissimus“: „Joachim Ringelnatz sang oder rezitierte seine unvergeßlichen Gedichte, teils zur Laute vorgetragen...mit einem Sektglas in der Hand. Herrlich!...Ringelnatzens Frau saß immer vorn an der Bühne... Er wurde von allen geliebt und verehrt.“[714] In den 20er und 30er Jahren trat er häufig mit seinen moritatenhaften Seemannsliedern aus „Kuttel Daddeldu“ (Berlin 1920) auf, was bei Fiedler wohl heimatliche Gefühle erweckte. Auch rezitierte er parodistisch-satirische Texte aus dem Band „Turngedichte“ (Berlin 1920). Ringelnatz lieferte auch populäre Programmnummern für die Berliner Kleinkunstbühne „Schall und Rauch“. Die Forschung zur engagierten Literatur und Kabarettdichtung der Weimarer Zeit sprach seiner Lyrik aber weder soziales noch politisches Engagement zu, auch genügte sie höheren Ansprüchen nicht. Die spezifische Kabarettdichtung und Unsinn-Poesie mit Sprachwitz zielte hingegen darauf ab, das Bürgertum zu verhöhnen, ähnlich wie Rilke und Heine oder kunsthistorisch George Grosz, der das Medium der Zeichnung benutzte. Mitte sowie Ende der 20er Jahre wurde Ringelnatz vielfach in der Tagespresse und in Literaturzeitschriften diskutiert.[715]

Fiedler erwähnte in handschriftlichen Notizen ferner die Schriftsteller Oskar Maria Graf (1894-1967), Willy Seidel und dessen Schwester die Lyrikerin Ina Seidel (1885-1974).[716]

O. M. Graf [717] – ein Freund Lion Feuchtwangers – war sozialkritisch und politisch linksorientiert. 1927 gelang ihm der Durchbruch mit seinem autobiographischen Roman „Wir sind Gefangene“. Vor dem Hintergrund der Bewältigung eines Identifikationskonfliktes klagte er schonungslos die politische Blindheit der Bevölkerung an, die dem Hitler-Regime den Aufstieg ermöglichte. „Das Buch erregte ein ungeheures Aufsehen.“[718] und gilt als „eines der besten deutschen autobiographischen Werke der 20er Jahre“[719]. Namhafte Autoren wie Maxim Gorki, Heinrich von Hofmannsthal, Thomas und Heinrich Mann sowie verschiedene Kritiker diskutierten und würdigten den Roman unmittelbar nach seinem Erscheinen.[720] Graf

[714] hs. Notizen Fiedlers – NL A. Fiedler; zu Person und Wirkung J. Ringelnatz – Nielsen, Asta: Die schweigende Muse, Berlin 1977, S. 371, 372-376, 377

[715] Jens, Walter (Hg.): Kindlers Neues Literatur Lexikon, Bd. 14, München 1991, S. 159-162

[716] hs. Notizen A. Fiedlers – NL A. Fiedler

[717] Oskar Maria Graf (1894 Berg a. Starnberger See – 1967 New York). Als Sohn eines Bäckers flüchtete Graf 1911 nach München, wo er Anschluss an die Münchner Boheme fand. Anschließend erste Veröffentlichungen in Berlin. Nach dem Kriegsdienst wieder in München. Dort Anschluss an die revolutionäre Bewegung. Graf widersetzte sich Anbiederungsversuchen durch die Nazis, daraufhin 1934 Ausbürgerung und Verbot seiner Werke. Aufenthalt in der Tschechoslowakei, 1938 Emigration in die USA. Dort erschien 1940 der Roman „Das Leben meiner Mutter“, der das Schicksal einer einfachen Frau aus dem Volk schildert. – Böttcher, Kurt u.a.: Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller, Bd. 1, Leipzig 1972, 2. überarb. Auflage (zuerst 1967), S. 282-283

[718] O. M. Graf, zit. n. Jens, Walter: Kindlers Literatur Lexikon, Bd. 6, München 1989, hier S. 776; vgl. Autobiographie – Graf, Oskar Maria: Wir sind Gefangene, (Bd. 1), München 1927 sowie Graf, Oskar Maria: Gelächter von Außen. Aus meinem Leben 1918-1933 (Bd. 2), München 1966

[719] Böttcher (Bd. 1) 1972, S. 282-283, hier S. 283

[720] Mann, Thomas: Verjüngende Bücher, in: Frankfurter Zeitung v. 17.4.1927; Molo v., W.: Rezension, in: Das literarische Echo. Halbmonatsschrift für Literaturfreunde, 3. Jg., Nr. 27, 1927, S. 5; Hoyer,

schilderte radikal und ungeschönt den Existenzkampf seiner Zeitgenossen, den er selbst erlitten hatte. In anderen Werken übte er Kritik an der materialistischen unsozialen Hackordnung der Leute in ländlich-kleinstädtischem Milieu.[721]
Das Werk von Willy Seidel, der in der Weimarer Republik ein populärer Autor war, ist heute nur noch von literaturhistorischem Interesse im Hinblick auf die ins Okkulte tendierenden Flucht- und Zukunftsphantasien wie etwa in den Filmen von Fritz Lang.[722] Ina Seidel gehörte zum Kreis patriotisch-konservativer Schriftsteller, die die deutsche Literatur bis zur Jahrhundertmitte prägten.[723]

Zu weiteren Vergnügungen der Kunststudenten zählte der traditionelle Münchner Fasching: „Nach Weihnachten erschienen die ersten Masken auf der Straße. Um die Faschingszeit herum schien abends München aus Verkleideten zu bestehen...Die ganze Künstlerschaft war wochenlang in Bewegung.“[724] Fritz Schumacher erinnerte sich 1935 rückblickend an seine Studentenzeit Anfang der 90er Jahre (1889-1895): „Im Café, und vor allem in dem damals noch neuen „Café Luitpold“, spiegelte sich alles, was von Interesse war im äußeren Leben der Stadt. Besonders zur Faschingszeit entwickelte sich an dieser Stelle ein buntes, künstlerisch angehauchtes Treiben und die Redouten fanden hier eine Art Fortsetzung, die kaum minder lebhaft war. Aus der Perspektive des Studenten hatte der Münchner Karneval damals viel Lustiges....“[725]
Ende der 20er Jahre feierte man noch immer bei Weißwürsten und Bier im Schwabinger Bräu, im Deutschen Theater und in Gemäldegalerien.[726] Begeistert berichtete Fiedler darüber der Hamburger Freundin Katja Winter, die ihm daraufhin am 3.2.1928 schrieb: „Deine Karnevalsbeschreibungen haben mich sehr amüsiert, ich würde für mein Leben gern einmal dort bei Dir sein, um Prinz Karneval zu huldigen, denn das ist wenigstens noch ein Fasching, woran die ollen steifen Norddeutschen nicht klingeln können.“[727]
In der Faschingszeit gab es vor allem Spielraum für experimentelle künstlerische Versuche. Die Künstler setzten abstrakte und dadaistische Formen bei Plakaten und Dekorationen ein, auch nutzte man moderne technische Verfahren wie Diaprojektionen. In der allgemein kon-

---

Walter: Aus der Prosadichtung der letzten Jahre, in: Hefte für Büchereiwesen, H. 6, 1928, S. 334-347; vgl. weiter: Jens (Bd. 6) 1989, S. 776
[721] Jens (Bd. 6) 1989, S. 771-777, 775-777
[722] Jens (Bd. 15) 1991, S. 136-137
[723] Ebenda, S. 132-136; Die Vergabe des Literaturpreises der Stadt München 1939 wurde von den Nazis verhindert. Siehe dazu – Schrick, Kirsten-Gabriele: Bevormundungen aus Berlin – Die Affäre Ina Seidel, in: Schrick, Kirsten-Gabriele: München als Kunststadt. Dokumente einer kulturhistorischen Debatte von 1781-1945, Wien 1994 (Literaturhistorische Studien VI), S. 235-240
[724] Edschmid, Kasimir: Münchner Fasching, in: Schmitz 1990, S. 444-447, hier S. 444; Wolf, Georg Jacob (Hg.): Münchner Künstlerfeste. Münchner Künstlerchroniken, München 1925
[725] Schumacher 1935, hier S. 96
[726] Diese Orte waren bereits vor dem Ersten Weltkrieg weltbekannt. – vgl. Edschmid 1990, S. 444-447
[727] Brief Katja Winter an A. Fiedler v. 3.2.1928

servativen Münchner Kunstszene bildete derartiges Vorgehen eine Ausnahme. Bei allem Wagemut beherrschte insgesamt ein versöhnlicher Geist die Szene.[728]

Feststellen lässt sich, dass Schwabing zumindest noch Anfang der 20er Jahre gleichgesetzt wurde mit „paradiesischer Unbekümmertheit gegenüber einer materialistischen Gesellschaft, eines ungezwungenen Bohemetums oder gemütlichen Volkslebens, der erotischen Freiheit, des Faschings und der Festesfreude.“[729], wie es 1919 bei Walter Schmitz hieß. Daneben waren Auswirkungen von Inflation und Weltwirtschaftskrise aber nicht zu übersehen. Nationalsozialistische Kreise begannen sich zu organisieren und traten öffentlich in Münchner Lokalen auf.
Gabriele Indra-Whetten hat die Schwabinger Situation der 20er Jahre wie folgt charakterisiert: „Das neue Schwabing der Zwanziger Jahre vereinigte ironische Solipsisten und liberale Freigeister. Ihr gemeinsamer Nenner war eine merkwürdige Mischung aus melancholischer Resignation und der trotzigen Überzeugung, daß letztlich Individualismus und Humor über völkische und reaktionäre Wichtigtuerei siegen mußten.“[730]

Hamburger Sommer
Während Hans Hofmann jeden Sommer mit seinen Schülern Studienreisen nach Italien und Südfrankreich unternahm, wie in den Jahren 1925 bis 1927 nach Capri und 1928 sowie 1929 nach Saint-Tropez[731], verbrachte Arnold Fiedler den Sommer 1926 in Hamburg, wohl weil ihm für Auslandsaufenthalte das nötige Geld fehlte. Auch für die weiteren Sommer ist nicht bekannt, ob er sich an Studienfahrten mit Hofmann-Schülern beteiligte. Die Tatsache der unzureichenden Geldmittel wird in Fiedlers Korrespondenz immer wieder direkt benannt. Zwar hatte die Weimarer Republik 1926 nach Inflation, Teuerung der Nachkriegsjahre und technischer Rationalisierung aus der tiefsten Depression herausgefunden, doch der Schein trog. Mit Erstarken des Nationalsozialismus begann ein schleichender Prozess der inneren Aushöhlung der Republik.[732]
Im Sommer 1926 blieb Fiedler etwa bis Anfang September in Hamburg. Den Freund Ludwig Wenninger bat er um Vertretung an der Hofmann-Schule.[733] Der Vorteil war, dass Fiedler die Verbindung zur Hamburger Kunstszene weiter aufrecht erhalten konnte, wie nicht

[728] Ausst.-Kat.: Stölzl (Hg.), Zwanziger Jahre 1979, S. 496
[729] (ungenannter Verfasser): „Wahnmoching“. Schwabing als „geistiger Zustand“, in: Schmitz 1990, S. 437-438, hier S. 438
[730] Indra-Whetten, Gabriele: Literarisches Leben in München 1918-1933, in: Ausst.-Kat.: Stölzl (Hg.), Zwanziger Jahre 1979, S. 37-51, hier S. 47
[731] In den Sommermonaten der Jahre von 1924-1929 unterrichtete Hofmann an verschiedenen Orten: 1924 in Ragusa; 1925-1927 auf Capri; 1928-1929 in Saint-Tropez. – Ausst.-Kat.: Hans Hofmann 1962, S. 18; vgl. auch Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 14.6.1925 (dort Hinweis auf Caprireise Hofmanns)
[732] März 2004, S. 21-32, 22
[733] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 10.9.1926: „Wenn Sie mich vertreten würden für die Zeit, wäre ich sehr froh...“

nur seine Teilnahme an der Frühjahrsausstellung des Altonaer Künstlervereins im Altonaer Museum vom 25. April bis 24. Mai 1926 erkennen lässt.[734] Ein Foto aus dem Nachlass vom Juni 1926 zeigt den jungen Fiedler auf dem Dachgarten des Hauses von Hermann Höger in der Brabandstraße 1-2 in Hamburg-Alsterdorf, in einer Hängematte liegend.[735]
Das ehemalige Dorfgebiet war durch die Alsterkanalisierung 1909 zu einem bevorzugten Wohngebiet mit gründerzeitlichen Vorstadthäusern geworden. Nach dem Ersten Weltkrieg entstanden entlang der Alster und einigen benachbarten Straßen wie der Brabandstraße zahlreiche Einzelhäuser und Villen. Hermann Höger hatte sich dort in der ersten Hälfte der 20er Jahre ein Doppelwohnhaus in expressionistisch gotisierendem Stil (mit Treppengiebel in Backstein) gebaut. Beruflich war er zu jener Zeit mit Karl Schneider am sozialen Wohnungsbau in Hamburg beteiligt. Das Werk Hermann Högers gilt es aber noch zu erforschen.[736] Im Rahmen der Forschung zum Hamburger Expressionismus wurden jüngst seine Möbelentwürfe von 1925 in zum Teil expressiver Formensprache gewürdigt.[737]
Rose Höger erinnerte sich, dass der junge Arnold Fiedler 1926 aus München kam, kaum Geld besaß und oft auf dem Dachgarten gemalt hat. Ihr Schwiegervater Hermann Höger, der angeblich viele Künstlerfreunde hatte, erwarb damals mehrere Bilder, um Fiedler finanziell zu unterstützen.[738] Fiedler nannte diesbezüglich ein PORTRÄT FRAU HÖGER (um 1926, versch.).[739]
Ein Bild aus jenen Alsterdorfer Tagen ist das dokumentierte Ölbild **GÄRTNEREI MIT GEWÄCHSHÄUSERN** von 1926[740], dem Zeichnungen vorausgingen, die Fiedler vom

[734] Der Hinweis findet sich bei – Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 127; Im Altonaer Museum befindet sich leider kein Ausstellungskatalog. Fiedlers eingereichte Werke lassen sich dadurch nicht belegen.
[735] Auf dem Foto sind weiter zu sehen: Hermann Höger an der Tür stehend, seine Frau im Liegestuhl, am Tisch sitzend der Sohn Hans Höger (später Heirat mit Rose Höger) sowie eine unbekannte junge Frau.
[736] Hipp 1989, S. 101, 265, 278, 373, 400-402, 441, 442 (Bauprojekte H. Höger in den 20er Jahren: 1915-26 Staatliches Gesundheitsamt Besenbinderhof 41, 1923-27 Haus Heimhuderstraße 39 (Umbau), 1926/27 Wohnbauten Immanuelstieg, Veddeler Brückenstraße, Immanuelplatz 11-13 im Rahmen des Ausbaus der Großwohnsiedlung Veddel zus. mit Elingius & Schramm; 1927-30 Habichts- und Schwalbenplatz: Südwestblock zus. mit Karl Schneider, Mildestieg, Otto-Speckter-Str. 1925/26 bzw. 1929-31); Zum Wohnhausbau H. Höger Brabandstraße 1-2 vgl. auch HH Architekturarchiv Grundkarte v. 1932, Karte Nr. 6642 (danach befand sich das Grundstück in Nähe des Alsterlaufes umgeben von Gärten, an ein Waldstück grenzend)
[737] Ludwig Kunstmann verzierte die Möbel mit expressionistischen Schnitzereien – vgl. Joppien, Rüdiger: Hamburger Kunstgewerbe des Expressionismus, in: Ausst.-Kat.: Entfesselt. Expressionismus in Hamburg um 1920, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg 2006, S. 154-168, 156 (farb. Abb.)
[738] Der Kunstbesitz der Familie Höger, einschließlich der Fiedler-Bilder, ist durch den Krieg abhanden gekommen. Rose Höger erinnerte sich, dass das Haus in der Brabandstraße 1945 von Engländern besetzt wurde und die Familie keinen Zugang mehr hatte. – Gespräch mit Rose Höger, wohnhaft in Hamburg-Ohlstedt, Windeck 4, im März 1995; Ein Ölbild (Replik) von A. Illies aus dem NL der Familie Höger befindet sich im HH Architekturarchiv. Fiedler selbst hat Höger als Sammler 1961 bestätigt. – Brief A. Fiedler an RA Dr. H. Fellmer v. 7.8.1961 (dort nannte er weiter die Sammlungen Alport London, Sammlung del Banco London, Sammlung Goverts (Verlag Claßen & Goverts)
[739] Brief A. Fiedler an RA Dr. H. Fellmer v. 7.8.1961
[740] Von Fiedlers Hand beschriftetes Foto im NL A. Fiedler (mit wohl falscher Datierung von 1924 aber dem Hinweis auf eine Gärtnerei neben Högers Grundstück); vgl. auch Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. Juni 1926

Dachgarten aus schuf, von dem er auf eine Gärtnerei blickte. Für das Bildmotiv könnte Fiedler durch die I. Allgemeine Kunstausstellung im Münchner Glaspalast vom 1.6. bis Anfang Oktober 1926, die er besucht hat[741], sensibilisiert worden sein. Dort zeigte der Münchner Maler Hans Reinhard Lichtenberger, der Mitglied der Neuen Secession war, ein Ölbild mit dem Titel „Schwabinger Gärtnerei".[742] Kompositorisch fällt hingegen die Nähe zu Ernst Ludwig Kirchners Gärtnereibildern von 1910 (Gordon 132, 134, 135) auf, von denen Gustav Schiefler eine Bildfassung (Gordon 134) besaß.[743] Sowohl bei Fiedler als auch bei Kirchner sind zwei nahe beieinander stehende Giebeldachhäuser mit flachen Gewächshäusern davor, umgeben von alten Bäumen zu sehen. Die Malweise ist flächig. Schwarze Konturen umfassen Häuser und Bäume. Fiedlers Farbauftrag erscheint pastoser und farbintensiver, etwa den Franzosen Derain und de Vlaminck nachempfunden oder auch Matisse, die auf der Münchner Glaspalast-Ausstellung (1926) vertreten waren. Ob Fiedler das Kirchner-Gemälde bei Schiefler zwischen 1922 und 1925/26 gesehen hat, ist nicht belegt.[744]
Draußen in Alsterdorf muss es recht gesellig und unkompliziert zugegangen sein, wie aus Fiedlers Brief vom Juni 1926 an Wenninger nach München hervorgeht: „Hocke hier draußen in einem Vorort Hamburgs im Haus des jüngeren Höger, der mich für längere Zeit einlud. Also, ich futtere mich voll, tanze abends mit Frau Höger nach dem Grammophon und übe neue selbst ausgeknobelte Schritte mit ihr ein, nein, ich gehe nicht zu weit. Dann tobe ich mit den zwei Kindern und zwei Hunden herum und zeichne und male in der Zwischenzeit. Eine kleine Skizze aus dem Fenster ist noch warm, gestern fertig gemacht. Jetzt zeichne ich vom Dachgarten aus eine Gärtnerei. Es ist eine große Freude jetzt für mich, zu arbeiten, es geht wie von selbst. Jedenfalls heute. Ich muß dann immer mal in der Stadt sein und die Leute in Unruhe und Aufregung stürzen, damit auch etwas heraus kommt. Ich merke schon jetzt, daß die Zeit hier viel zu kurz ist; was ich alles noch machen will! Wenn ich hier aufhören werde, geht es in St. Pauli und am Hafen los mit Zeichnen. Und ich möchte doch so gern einen Akt malen."[745] Unbeschwert, fernab von finanziellen Sorgen konnte Fiedler seiner künstlerischen Arbeit nachgehen.

Der zu Anfang der 20er Jahre entstandene Kontakt zu den Höger-Brüdern hatte sich 1926 offensichtlich intensiviert. Ob Hermann und Fritz Höger neben Fiedler weitere junge Künstler förderten, ist kaum bekannt. Eine Verbindung zur Hamburger Kunst- und Literatenszene um 1926 war durch Fritz Höger gegeben. Er gehörte von 1926 bis 1929[746] der von Hans Leip 1926 gegründeten Hamburger Gruppe als Sondergruppe des Deutschen Schriftstellerverban-

[741] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 14.6.1926
[742] Ausst.-Kat.: I. Allgemeine Kunstausstellung München, Glaspalast, München 1926, S. 92 (s/w Abb.)
[743] Gordon 1968, S. 293 Nr. 134
[744] Belegt ist nur der Briefkontakt zu Schiefler in den 20er Jahren. Vgl. Briefe A. Fiedler an G. Schiefler v. 18.3.1922, 8.12.1922, 18.1.1925 – NL G. Schiefler SUB HH
[745] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. Juni 1926
[746] 1929 kam es aufgrund von Streitigkeiten zum Ausschluss Högers – Kemp, Paul: Blühendes Unkraut. Heiteres aus meinem Leben, Bonn 1953, S. 100

des an.[747] Die Vereinigung sah ihr Anliegen in der Förderung des heimischen Schrifttums.[748] Der elitäre Anspruch und eine aufkommende völkisch-nationale Neigung einiger Gruppenmitglieder, darunter auch bei Höger[749], führten zur Antihaltung seitens der Hamburgischen Sezession.[750] Die Hamburger Gruppe veranstaltete eigene elitäre Künstlerfeste, die märchenhaft-poetischen Inszenierungen glichen und damit jenseits kulturpolitisch-aktueller Bezüge standen, aber vornehme Kreise ansprachen. 1927, 1928 und 1929 hatte Höger die Leitung der Raumgestaltung übernommen. Eine Vorstellung über die anspruchsvolle Festdekoration des Festes „Die silbergrüne Dschunke“ (25., 26.2.1927) ist den Hamburger Nachrichten vom 26.1.1927 zu entnehmen: „Die Kuppel des großen Saales war mit schwebenden Reifen ausgestattet, die Bühne wurde von roten Säulen mit chinesischen Schriftzeichen flankiert...Man muß es den Männern der Gruppe zugestehen, daß sie ihrem Fest ein sehr apartes, ästhetisches Gesicht gegeben haben.“[751] Ein gediegen gestalteter Almanach enthielt Texte von Max Sauerlandt über Chinoiserien, von H. H. Jahnn, Heinrich Heine und Alfred Döblin.[752]
Höger gehörte 1929 mit Leip, Jahnn u.a. auch zu den Gründungsmitgliedern des Hamburger Künstlerclub e.V., der Künstler aller Gattungen vereinte. Man traf sich in den Räumen des von Karl Schneider erbauten Kunstvereins Neue Rabenstraße zu Ausstellungen, kulturpolitischen Diskussionsabenden und literarisch-musikalischen Veranstaltungen.[753] Fritz Höger stellte seine Architekturentwürfe auch weiterhin auf Ausstellungen der Hamburger Künstlerschaft vor, wie z.B. 1927 mit Illies, Fiedler u.a.[754], wodurch er nahezu die gesamte Kunstszene kannte.

Noch Ende August/Anfang September 1926 hat Fiedler in der Hoffnung etwas verkaufen zu können, Kontakt zur Kieler Kunsthalle aufgenommen, wie er Ludwig Wenninger mitteilte, dem er gleichzeitig seine Geldprobleme offenbarte. In dem Brief vom 10.9.1926 schrieb er:

---

[747] Turtenwald (Hg.) 2003, S. 37
[748] Schütt, Rüdiger: Bohemiens und Biedermänner. Die Hamburger Gruppe 1925-1931, Hamburg 1996
[749] Jaeger, Roland: Hamburgs Künstlerfeste der zwanziger Jahre, Hamburg 1985 (ms. MA-Arbeit), S. 28-29 (Genannt werden neben Höger weiter: Ludwig Beil, Hans Friedrich Blunck, Hans Henny Jahnn, Rudolf Kluthmann, Hans Much, Paul Schurek, Hans Haalck.)
[750] Mainholz; Schütt; Walter 1994, S. 32-34
[751] HH Nachrichten v. 26.1.1927, zit. n. Jaeger 1985, hier S. 30
[752] Jaeger 1985, S. 29-33, 221-223; Leip, Hans: Die Hamburger Gruppe und die Silbergrüne Dschunke, in: HH Fremdenblatt v. 27.2.1927; (Leip war übrigens selbst stark engagiert bei den Festen. – vgl. dazu: Jaeger 1985, S. 78-80); vgl. die Feste „Das Mondhaus zu Bimbelim“ am 20., 21., 23.1.1928 sowie „Ball der Meere“ am 18., 19., 20.1.1929, die noch unter Högers Regie standen. – Jaeger 1985, S. 226-231, 232-233
[753] Meyer-Tönnesmann 1985, S. 10
[754] Siehe Ausst.-Kat.: Hamburgische Künstlerschaft, Hamburg 1927, S. 7 (Aufgeführt sind Fotos und Zeichnungen: Ullsteingebäude, Fabrik Haus Neuerburg, Brücke in Finnland, Gebäude Hamburger Fremdenblatt, Zeitungsbau einer südlichen Stadt, Bootshäuser, Siedlung Flughafen, Parfümerie-Fabrik Scherk, Gebäude Hannoverscher Anzeiger).

„Geld ist Essig, trotz Beziehungen...In Kiel war ich kürzlich beim Dir. Haseloff (der Kunsthalle, auch 'ne Pleite). Haben kein Geld!“[755]

Die Forschung der späten 90er Jahre hat Arthur Haseloffs internationale Anerkennung als einzig unter seinesgleichen hervorgehoben: „Unter den deutschsprachigen Kunsthistorikern seiner Generation genoß kaum einer solche internationale Anerkennung wie er ...“[756] Arthur Haseloff (1872-1955)[757] besaß 1926 gute Kontakte zum Kunsthistorischen Institut in Florenz und vereinte Spezialistentum mit Universalität. Ab 1905 hatte er sich Verdienste bei der Erschließung der Bau- und Kunstwerke der Hohenstaufen in Süditalien erworben, die von der Forschung jüngst ins Blickfeld gerückt worden sind.[758] Ludwig Justi bezeichnete Haseloff 1930 als einen „der besten europäischen Kenner des hohen Mittelalters“[759] und lobte ebenso sein Engagement für die Moderne, verbunden insbesondere mit den Namen Nolde, Rohlfs und Barlach.[760] Der Lehrstuhlinhaber an der Kieler Universität (ab 1920) war zugleich für Kunstverein[761] und Kunsthalle verantwortlich. Seine Erwerbungspolitik[762] richtete sich vorrangig auf schleswig-holsteinische Künstler. Zwischen 1919 und einschließlich 1933 kamen 117 Gemälde in die Kieler Sammlungen. Die in den 20er Jahren methodisch angelegte graphische Sammlung, darunter Werke der Brücke, konnte Lücken in der Malerei durchaus ausgleichen.[763] Ein bitteres Ende setzte das Dritte Reich. Während der Aktion „Entartete

---

[755] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 10.9.1926

[756] Betthausen; Feist; Fork 1999, S. 153-155, hier S. 153; siehe auch Hubert, Hans W.: Das Kunsthistorische Institut in Florenz, Florenz 1997, S. 55-77, 55-58 (Als Institutsleiter von 1932-1937 betrieb Haseloff den Ausbau der Abteilung deutsche Kunst, dem sogenannten „Zeitgeist“ entstprechend, geriet dann aber in politische Verwicklungen, die 1937 zur Amtsaufgabe führten.)

[757] Haseloff studierte Kunstgeschichte in Berlin, Leipzig und München. Promotion über Bildschmuck der Psalterien des Landgrafen Hermann von Thüringen sowie Berliner Habilitationsschrift: Der Psalter des Erzbischofs Egbert von Trier 1901. Forschungen zur Plastik und Architektur des Mittelalters sowie über Bauten der Hohenstaufen in Süditalien. Als einziger Ausländer verfasste er Beiträge für die Publikationen von internationalem Rang: Michels, André: Standardwerk zur europäischen Kunstgeschichte, 1905/06 sowie Encyclopaedia Britannica 1929 – Betthausen; Feist; Fork 1999, S. 153-155

[758] Albrecht, Uwe; Henning, Annette; Wehser, Astrid (Hg.): Arthur Haseloff und Martin Wackernagel – Mit Maultier und Kamera durch Unteritalien, Kiel 2005, (Forschungen zur Kunst im Südreich der Hohenstaufen 1905-1915), (Reihe Zeit und Geschichte der Sparkassenstiftung Schleswig-Holstein Bd. 4); vgl. dazu Knaak, Alexander: Rezension, in: Kunstchronik, H. 2, Febr. 2006, S. 55-65

[759] Justi, Ludwig, zit. n. Haseloff, Arthur: Die Kieler Kunsthalle, in: Museum der Gegenwart, 1. Jg., H. 2, Berlin 1930, S. 62-70, hier S. 62 (separate Textpassage v. Ludwig Justi)

[760] Haseloff erwarb von Rohlfs „Elias“ 1921, von Nolde „Die Sommerwolken“ 1913 Öl (Urban 554), „Blumengarten“ 1925 Öl (Urban 1025), von Barlach die Plastik „Das Wiedersehen“ (gezeigt während der Ausst. „Entartete Kunst“ 1937 in München – Buttlar v., Adrian: Die Kunsthalle. Bürger und Universität als Mäzene, in: Paravicini, Werner (Hg.): Begegnung mit Kiel. Gabe der Christian-Albrecht-Universität zur 750- Jahrfeier der Stadt, Neumünster 1992, S. 126-127 sowie Anm. 7

[761] Schlick, Johann: Der Schleswig-Holsteinische Kunstverein von 1843-1970, in: Schmidt, Hans-Werner (Hg.): Das Jubiläum. Schleswig-Holsteinischer Kunstverein 1843-1993, Neumünster 1993, S. 3-157

[762] Siehe Haseloff 1930, S. 62-70; Haseloff, A.: Die Neuerwerbungen der Kunstsammlungen des Schleswig-Holsteinischen Kunstvereins, in: Schleswig-Holstein Jahrbuch, 19. Jg., Hamburg 1930/31, S. 71-82

[763] „Sämtliche Künstler der Brücke (außer merkwürdigerweise Ernst Ludwig Kirchner), Heckel, Müller, Nolde (mit 14 Radierungen, 1 Holzschnitt, 11 Aquarellen und Zeichnungen), Pechstein, Schmidt-Rottluff, Feininger, Hofer, Kokoschka, Munch, Niemeyer-Holstein, Kollwitz waren mit Zeichnungen und Druckgraphik gut vertreten.“ – Jensen, Jens Christian (Hg.): Katalog der Bildwerke aus dem Be-

Kunst“ 1937 wurden insgesamt 200 Werke von den NS- Machthabern beschlagnahmt[764] – nahezu der gesamte Bestand der Moderne mit Barlach, Corinth, Feininger, Heckel, Hofer, Kokoschka, Müller, Nolde, Pechstein, Rohlfs, Schmidt-Rottluff.[765]
Dass Fiedler sich hilfesuchend an Haseloff wandte, könnte auf Empfehlung von Arthur Illies zurückzuführen sein, der 1922, 1924 und 1926 in Kiel ausgestellt hatte und auch Jurymitglied war. [766] Haseloffs Kontakte nach Hamburg und seine Aufgeschlossenheit für die dortigen Avantgardekünstler belegt die Ausstellung von Künstlern der Hamburgischen Sezession 1920 in Kiel. Daneben hatte Haseloff 1923 Graphik von Munch gezeigt und 1927 300 Werke von Nolde, anlässlich des 60. Geburtstages des Künstlers.[767] Haseloff hat damals von Fiedler nichts angekauft. Aufgrund der knappen Mittel scheute er offenbar das Risiko, vor allem wenn das Schaffen eines Künstlers noch nicht zu überblicken war.[768] Ob Fiedler 1926 zumindest an der Ausstellung Hamburger Künstler in Kiel (mit insgesamt 153 Werken) beteiligt war, ist bisher nicht belegt.
Nach der Vorsprache bei Haseloff arbeitete Fiedler im Oktober 1926 an einigen LANDSCHAFTEN (nicht näher bekannt), darunter befand sich ein FRÜHLINGSBILD.[769]

Auch im Sommer des Folgejahres 1927 war Fiedlers existentielle Situation trotz seiner Beziehungen weiterhin angespannt. Am 7. Juli 1927 schrieb er: „Sonst geht es mir grausam schlecht. Täglich renne ich zu Leuten...habe gute Empfehlungen...und täglich ist es nichts. Manchmal wäre ich fast verzweifelt. Ich habe jetzt jedenfalls gesehen, daß man auf diese Weise nicht weiterkommt.“[770] Eine im Juni geplante Helgolandreise konnte er wegen Geldmangel nicht antreten.[771] So verbrachte er auch den Sommer 1927 wieder in Hamburg. Seine Bildmotive fand er im Hafen und auf der Reeperbahn, wo er einige Leute kannte: „In der

---

sitz der Kunsthalle zu Kiel. Katalog der Kunsthalle zu Kiel der Christian-Albrecht-Universität, Kiel 1986, S. 19

[764] darunter alle 27 Werke von Nolde u. von Brücke, 31 Barlach-Werke, 5 Werke von Karl Hofer, von Rohlfs 18 Aquarelle u. Zeichnungen, 22 Holzschnitte u. Lithos, 1 Werk von Munch – Jensen 1986, S. 20

[765] Roh, Franz: „Entartete“ Kunst. Kunstbarbarei im Dritten Reich, Hannover 1962, S. 206-207; siehe auch – Rave, Paul Ortwin: Kunstdiktatur im Dritten Reich, Hamburg 1949 (neu herausgegeben 1987), S. 155-163 u. unbedingt – Zuschlag, Christoph: „Entartete Kunst“. Ausstellungsstrategien im NS-Deutschland, Worms 1995, S. 361 (14.7.1937: 12 Gemälde, 1 Plastik, 31 Aquarelle u. Zeichnungen, 14 Graphiken, 22 Lichtbilder (alle Kunsthistorisches Insitut Kiel) sowie 16.8.1937: 8 Gemälde, 1 Plastik, 13 Aquarelle, 75 Graphiken, (alle Schleswig-Holsteinischer KV))

[766] Ausst.-Kat.: Große Herbstausstellung Schleswig-Holsteinischer Künstler, Schleswig-Holsteinischer Kunstverein in der Kunsthalle Kiel, o. O, 1926, S. 13 Nr. 155-158 (Nr. 155 „Der Schütting in Lüneburg“, Nr. 156 „Mondnacht in Lüneburg“, Nr. 157 „Ilmenaulandschaft“, Nr. 158 „Frühlingsbirken“) (Vertreten waren weiter u.a. Eitner, Wenzel Hablick, Carl Hilmers, Heinr. Stegemann, Barlach, Nolde, Rohlfs); zu den genannten Illies-Ausstellungen 1922, 1924, 1926 sowie 1933, 1936, 1940 (Zeichnungen u. Graphik anl. des 70. Geburtstages) siehe – Jensen 1986, S. 124

[767] Jensen 1986, S. 124

[768] Haseloff 1930/31, S. 71-82, hier S. 78: „Bei den äußerst beschränkten Mitteln...“

[769] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 9.10.1926

[770] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 6.7.1927

[771] Ebenda: „...Infolge dieses Geldmangels kann ich natürlich nichts unternehmen, nicht nach Helgoland, und sonst so manches muss ich aufgeben...“

Cheong Shing Kneipe ist ein Bekannter von mir, Onkel Adolf hält die Bande mit seinen Jazzen mächtig in Bewegung. Dazwischen hampeln die Japse und Chinesen mit blonden Mädchen um die Wette und ein Krach, daß die Bude wackelt...Neulich war ich in der Hallerrevue, bis auf die üblichen Kalauer nichts neues. Mädchenbeine, buchstäblich in hellen Haufen...Die besseren Stars traten nur noch in dreieckiger Badehose auf...Langsames erst, dann bebendes Musikgewimmer...Ach es war sehr schön. Dann in St. Pauli Damenringkämpfe...Tanz der 28 Bildschönen. Im Hippodrom war Strandfest, Mädchen in Badetriko auf Gäulen."[772] Aus einer anderen Quelle geht hervor: „Diese vielen bunten Plakate mit leuchtender Schrift und die festliche Stimmung der Menschen! Die blonden Mädchen...Eine gewisse Schlafzimmereleganz macht einem das alles sympathisch und läßt es auch par distance genießen."[773] Die Eindrücke hat Fiedler dann in einem Bild **REEPERBAHN BEI NACHT** vom Sommer 1927 (versch.) verarbeitet.[774]
Daneben sah er sich in Hagenbecks Tierpark um. Auf einer Postkarte schrieb er Wenninger nach Hof über die damals stattfindenden sogenannten Völkerschauen: „Die Somalis sind hier schokoladebraun und ungeheuer gewandt, machen auch entsprechend viel Krach bei ihren Kampfspielen. Überhaupt ist der Tierpark so wunderbar angelegt, daß man direkt Lust bekommt danach etwas zu malen, vielleicht komme ich noch dazu."[775] Skizzen und Studien vom Tierpark finden sich aber nicht im Nachlass des Künstlers. Neben dem Reeperbahnbild entstanden im Sommer 1927 weiterhin verschiedene Kompositionen, darunter ein PORTRÄT der Mutter[776] und ein BLUMENBILD.[777]

Auseinandersetzung mit der Moderne

Aus der 2. Hälfte der 20er Jahre an der Hofmann-Schule sind von Fiedler nur wenige Werke vorhanden bzw. dokumentiert. Die Arbeiten machen deutlich, dass sich die Hofmann-Schüler mit den traditionellen Sparten Akt, Landschaft und Stillleben auseinandersetzten, sich dabei jedoch an Form- und Farbprinzipien der französischen klassischen Moderne, insbesondere dem Fauvismus und Kubismus orientierten. Ein Beispiel dafür ist Fiedlers in Öl gemalter **STEHENDER WEIBLICHER AKT** von 1927, der eine Orientierung an den kubistischen Aktdarstellungen von Picasso „Akt mit Draperie" 1907 (Eremitage, St. Petersburg) – einer Vorstudie in Öl zum Gemälde „Les Demoiselles d'Avignon" vom Juli 1907 (MoMA N.Y.)[778] – und an George Braques „Großer Akt" (1908) (Slg. Alex Maguy, Paris)[779]

[772] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. Juni 1927?
[773] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 6.7.1927
[774] Ebenda
[775] Postkarte A. Fiedler an L. Wenninger v. 23.? 1927 (Poststempel unleserlich), mit Anschrift: Ludwig Wenninger, Kunstmaler, Hof 7B, Kreuzsteinstraße 14
[776] Ebenda: „Ich habe ein Porträt meiner Mutter fast fertig, macht doch viel Arbeit, wenn man über das Skizzenhafte zum Bildmäßigen will."
[777] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 6.7.1927
[778] Green, Christopher (Hg.): Picasso's Les demoiselles d'Avignon, Cambridge, University Press 2001; Richardson, John: Picasso. Leben und Werk 1907-1917, Bd. 2, (2 Bde.), München 1997 (Orig. New York 1996), S. 23f; Picassos kubistisches Hauptwerk wurde 1925 erstmalig von A. Breton in der Zeit-

erkennen lässt. Beide Bilder gelten als Schlüsselwerke des 20. Jahrhunderts, entstanden mit der Absicht einer Wiederbelebung der Gattung des großformatigen Figurenbildes jenseits von Akademie und Salonmalerei.[780] Die weiblichen Figuren stehen aufrecht und zeigen jeweils eine leichte Körperdrehung, so dass gleichzeitig Vorder- und Seitenansicht (Picasso) bzw. Rücken- und Seitenansicht (Braque) erkennbar sind. Während ein Bein angewinkelt ist, liegt der Körperschwerpunkt auf dem Standbein. Variantenreich sind bei beiden Akten die Armhaltungen, mal angewinkelt am Körper, mal über den Kopf hinweg genommen. Während Picasso spitzwinklige, stark konturierte Formen gegen- und übereinander setzte, bewirken gegenläufige Schraffen Plastizität des Körpers. Die Figur erscheint mit dem Bildgrund ineinander verwoben. Die Richtungskontraste der Flächenformen und Lineaturen bestimmen den Gesamteindruck der Darstellung, die stark von Picassos Auseinandersetzung mit afrikanischer Plastik – die den Künstler zum Kubismus geführt hat – beeinflusst ist.[781] Bei Braque hingegen erscheinen die Formen gerundet und monumentaler.
Fiedlers Komposition zeigt einen weiblichen Akt, stehend, leicht nach rechts, mit beiden nach rückwärts geführten Armen eine Stuhllehne umfassend. Das rechte Bein ist leicht angewinkelt, das linke ist das Standbein. Kopf und Nackenlinie sind nach vorne gezogen, der Blick ist nach unten gerichtet. Der Körper setzt sich nach unten in mehreren S-Schwüngen fort, ähnlich wie bei Braque. Die Frisur gleicht einer dunklen Kappe und die dunklen linearen Gesichtskonturen erinnern an Picassos von afrikanischen Holzmasken inspirierte Gouache „Frau mit Stirnfransen“ von 1908 (Privatsammlung).[782] Das leuchtende Rot der Lippen erinnert hingegen an die Odaliskendarstellungen von Matisse. Kubistische Ansätze zeigen sich in der Formaufsprengung bei Bauch- und Hüftpartie. Die voluminösen Körperpartien erscheinen disharmonisch gegeneinander verschoben, im Gegensatz zum zierlicheren homogenen Oberkörper und den schlanken Armen. Farbschraffen setzte Fiedler partiell, ähnlich wie Braque und Picasso, zur Herausarbeitung von Plastizität ein.[783] Für das Inkarnat verwendete er Farbtöne von Weiß-Rot-Abstufungen bis zu Ocker und Grün-Grau-Tönen, vergleichbar mit der Farbpalette von Matisse um 1905 („Porträt de Madame Matisse“ 1905, Öl, Kunsthalle Kopenhagen). Die flächige Malweise dürfte von Cézanne inspiriert sein, wie auch die Gestaltung des Bildhintergrundes – bei Fiedler in Ocker, dunklem Rot und Grün sowie hellem Grau – der zwar zur Perspektive tendiert, jedoch in der Fläche bleibt. Auch das Detail der hellgrauen Sockelplatte, auf der die Figur steht, findet sich bei den genannten

---

schrift „La Révolution Surréaliste“ wegen der völlig neuen Ästhetik publiziert. – Schneede, Uwe M.: Die Kunst des Surrealismus. Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film, München 2006, S. 46

[779] Beide Werke – Richardson (Bd. 2) 1997, S. 49 (je s/w Abb.)

[780] Fleckner, Uwe: Carl Einstein und sein Jahrhundert. Fragmente einer intellektuellen Biographie, Berlin 2006, S. 16

[781] In den Jahren zwischen 1907 und 1909 entwickelte sich Picassos „afrikanischer Stil“, um im frühen Kubismus aufzugehen. – Richardson (Bd. 2) 1997, S. 49f

[782] Ebenda, S. 95 (s/w Abb.)

[783] Zum Kunstkörper siehe – Ausst.-Kat.: Baumann, Annette: Muse und Modell. Frauen in Bildern der Hamburgischen Sezession, hg. v. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Bremen 2006, S. 23-25, 56-61, S. 56 (farb. Abb.)

Malern (vgl. Cézanne, „Weiblicher Akt“ 1895, Öl, Slg. J. V. Pellerin, Paris; Matisse „L'homme nu“ 1900, Öl, MoMA N. Y.).
Die Aufgabenstellung einen stehenden Akt zu malen, gehörte zum festen Schulprogramm, wie durch ein weiteres Ölbild der Hofmann-Schülerin Waltraut Niepmann (geb. 1898) von 1929/30 belegt ist. Deutlich wird dabei, dass die Schüler zwar mit modernem Formenkanon experimentierten, dabei aber um ihre individuelle Ausdrucksweise rangen. Niepmann bevorzugte eine weiche, gerundete Linienführung für ihre völlig freistehende Figur.[784]
Bekannt ist, dass Hofmann, um seinen Schülern Grundprinzipien der Komposition, Farb- und Formenlehre anschaulich zu machen, auf klassische und zeitgenössische Reproduktionen zurückgriff.[785] Dass Fiedler zusätzlich Kunstpublikationen[786] studierte, liegt durchaus nahe. Auf jeden Fall dürften die Hofmann-Schüler die Internationale Kunst-Ausstellung 1926 in Dresden mit kubistischen Bildern des französischen Beitrags wahrgenommen haben. Der Kunstkritiker Will Grohmann schrieb in Der Cicerone: „Die französische Malerei der Gegenwart kreist um die Zweiheit Picasso-Braque, um Matisse und um Derain...“[787] Vielleicht hatte zusätzlich die Berliner Picasso-Ausstellung im Herbst 1927 bei Alfred Flechtheim impulsgebend gewirkt.[788]

Auf eine Kubismusrezeption um 1927 im Münchner Oeuvre Fiedlers deutet auch das in Öl gemalte **STILLLEBEN MIT GITARRE** (1927) (WV G 10) hin, welches im Winter zusammen mit den Ölbildern **KASTANIENBLÜTE** und **ITALIENISCHE LANDSCHAFT** (beide bis Nov. 1927) (versch.) auf der Ausstellung der Hamburger Künstlerschaft vom 6.11. bis 31.12.1927 in der Hamburger Kunsthalle zu sehen war. Fiedler war Teilnehmer unter 129 Künstlern mit Illies, Wohlers, Eitner, Schaper, Spanier, Luksch, Czeschka, Poppen, den Architekten Hans und Oskar Gerson sowie Fritz Höger und den Sezessionisten Fritz Flinte, Willem Grimm, Ivo Hauptmann, Kurt Löwengard, Heinrich Steinhagen, Heinrich Stegemann u.a.[789] Das Gitarrenbild fand positive Beachtung seitens der Kritik und erschien im Hamburger Fremdenblatt am 12. November 1927 als Abbildung.[790]
Der Betrachter schaut auf eine diagonal ins Bildformat gesetzte, auf einem Tisch liegende Gitarre, die den Bildmittelpunkt einnimmt und damit den Blick auf sich zieht. In scheinbar unbeabsichtigter Anordnung sind weiterhin ein bauchiger Krug mit blattförmigem Kreisor-

[784] Ruthenberg (Hg.) 1986, o. S.
[785] Goodman 1990
[786] Vgl. Kahnweiler, Daniel-Henry: Der Weg zum Kubismus, München 1920; Raynal, Maurice: Picasso, München 1921
[787] Grohmann, Will: Die Kunst der Gegenwart auf der Internationalen Kunstausstellung, Dresden 1926, in: Der Cicerone, 18. Jg., H. 12, 1926, S. 377-416, zu Grohmann vgl. – Ausst.-Kat.: Will Grohmann 1987
[788] Ausst.-Kat.: Pablo Picasso, Galerie Alfred Flechtheim (Okt.- Nov. 1927), Berlin 1927
[789] Ausst.-Kat.: Hamburgische Künstlerschaft, Hamburg 1927, Nr. 64, 65, 66
[790] HH Fremdenblatt v. 12.11.1927, (Abb.);
vgl. auch Brief Katja Winter an A. Fiedler v. 15.11.1927: „...Weißt Du auch schon, dass Dein Stillleben mit Gitarre am Sonnabend nebst einigen anderen Künstlern im Fremdenblatt abgebildet war?...“

nament, eine kleine Vase mit schlankem Hals, Bücher, diverse Hefte, darunter eines mit auffällig gemustertem Einband und beschriftetem Etikett sowie ein Notenblatt erkennbar. Die Gegenstände erscheinen nahezu in der Draufsicht, bis auf den bauchigen Krug in seiner frontalen Ansicht. Die herkömmlichen Gesetze der Perspektive kommen nur noch im Ansatz zur Anwendung, was die Nähe zur Moderne unmittelbar anzeigt.[791] Die Tischplatte mit dem Stillleben nimmt im Hinblick zur oberen Bildkante zwei Drittel des gesamten Blattformates ein. Dem scheinbaren Chaos liegt dennoch eine durchdachte Bildkomposition zugrunde: Die Gitarre beschreibt die Diagonale des Bildes, die obere Tischkante die Horizontale, der bauchige Krug bildet die Senkrechte, Gitarrenkorpus, Krug und besagtes Heft bilden desweiteren ein ungleichseitiges Dreieck, wodurch eine Zentrierung der Komposition entsteht. (Hofmann ließ derartige Gitarrenstillleben mit Tisch auch noch 1930 malen, wie eine weitere Zeichnung von W. Niepmann belegt.[792])

Wesentliche Impulse dürften von der Hamburger Ausstellung vom Juli bis August 1927 „Europäische Kunst der Gegenwart“ in der Hamburger Kunsthalle[793] ausgegangen sein, die Fiedler besucht haben wird, da er die Sommerferien bis 1929 meist in Hamburg verbrachte. Tatsächlich waren zahlreiche Stillleben ausgestellt. Neben Arbeiten von Franz Marc, Matisse, Cézanne, van Gogh, Grosz, Munch, Schmidt-Rottluff, Kirchner, Max Pechstein, Heckel, Klee, Kandinsky u.a. sah man Werke von Picasso, George Braque, Juan Gris sowie von Alexander Kanoldt als Hauptvertreter der Neuen Sachlichkeit neben G. Schrimpf und de Chirico. Entscheidend dabei war, dass in den Bildkompositionen von Braque („Die Violine“, „Großes Stillleben mit Früchten und Musik“) und J. Gris („Mandoline und Pfeife“, „Der Mann mit der Gitarre“) Musikinstrumente, ganz speziell Seiteninstrumente (Mandoline, Gitarre, Violine), auftauchten.[794]

(Die Werke von Munch[795], Kirchner[796], Schmidt-Rottluff[797] und Nolde[798] fanden Fiedlers Interesse zu jenem Zeitpunkt folglich nicht, obwohl Munch große internationale Aufmerksamkeit zuteil wurde, durch die von der Berliner Nationalgalerie veranstalteten Retrospektive vom 13. März bis 15. Mai 1927 (223 Gemälde, 21 Aquarelle und Zeichnungen). Auch im

[791] Zur neuen Funktion des Stilllebens in der Moderne – Schmidt, Katharina (Hg.): Cézanne, Picasso, Braque. Der Beginn des kubistischen Stillebens, Ostfildern-Ruit 1998

[792] Vgl. von Waltraut Niepmann (1929-1932 Studium bei Hofmann) „Stilleben mit Gitarre“ 1930, Bleistift, 33 x 21cm – Ruthenberg (Hg.) 1986, o. S. (m. Abb.)

[793] Ausst.-Kat.: Europäische Kunst der Gegenwart. Zentenarausstellung des Kunstvereins, Hamburg 1927 (Katalog o. Abb.). Grohmann, Will: Das neue Europa auf der Zentenar-Ausstellung in Hamburg, in: Der Cicerone, XIX. Jg., 1927, S. 503-509. Erst 1929 veranstaltete die Hamburgische Sezession ihre Jahresausstellung unter Einbeziehung neuer europäischer Kunst, wo Picasso, Braque, Gris und Léger nur mit Graphik zu sehen waren. – Pander, Oswald: Neue europäische und hamburgische Kunst. Ausstellung der Sezession/Die Eröffnung, in: 8 Uhr Abendblatt v. 4.2.1929, abgedr. bei Jaeger; Steckner 1983, S. 130-131

[794] Ausst.-Kat.: Europäische Kunst 1927, S. 14, Nr. 165, 169, 369, 370

[795] Ebenda, S. 15 Nr. 273 „Herrenbildnis“; S. 16 Nr. 274 „Mädchen auf der Brücke“, Nr. 271 „Unterm Apfelbaum“, Nr. 275 „Heimkehrende Arbeiter“, Nr. 272 „Stehende“

[796] Ebenda, S. 16 u.a. Nr. 77 „Negertänzerin“

[797] Ebenda, S. 17 u.a. Nr. 136 „Lupinen im Zimmer“, Nr. 137 „Heimkehrende Boote“

[798] Ebenda, Nr. 116 „Meereswoge“

Hamburger Fremdenblatt vom 23.4.1927 wurde darauf verwiesen.[799] 1927 erschien übrigens Schieflers Band 2 zur Munch-Graphik.)
Zieht man kubistische Bilder Picassos und Braques aus der Zeit um 1910 heran, jener Phase als beide zwischen 1911 bis 1912 einen hochanalytischen Kubismus entwickelt hatten[800], so fällt auf, dass sich bestimmte Aspekte in Fiedlers Stillleben wiederfinden, obwohl Fiedler nicht annähernd den analytischen Kubismus von Picasso oder Braque kopiert hat und auch nicht die Absicht hatte. Gemeint sind zum einen der Bildgegenstand der Gitarre, noch dazu in Verbindung mit Objekten wie einem Krug (Braque „Violine mit Krug“ 1910, Kunstmuseum Basel)[801] und das Tischmotiv. Braque hatte übrigens als erster Musikinstrumente in die Ikonographie des Kubismus eingeführt[802], auch finden sich in seinem Oeuvre um 1910 sogenannte Musikertische. Desweiteren ist auf das gemeinsame Kompositionsschema eines diagonal ins Bildformat gesetzten Streichinstrumentes hinzuweisen (Braque „Musikinstrumente“ 1908, Privatslg.) in Verbindung mit einer Dreieckskomposition (Braque „Violine, Glas und Messer“ 1910, Nationalgalerie Prag).[803] Im weiten Sinne kann man auch auf die Einbeziehung von Schrift in Fiedlers Gitarrenbild verweisen, obwohl die Kubisten im Gegensatz zu Fiedler schablonierte Buchstaben fragmentartig in ihre Kompositionen integrierten.[804]
Bei aller Inspiration durch die Kubisten schuf Fiedler aber letztendlich ein absolut gegenständliches Bild. Dinggenauigkeit und Plastizität der Bildgegenstände zeigen eindeutig neusachliche Tendenzen. Dass Fiedler Kanoldts Gitarrenstillleben bekannt war, darf vorausgesetzt werden.

Während in der Weimarer Republik das offizielle Interesse für die französische Moderne eher retrospektiv war – in Berliner Galerien waren hauptsächlich Künstler wie Monet, Gauguin, van Gogh und 1928 Manet mit einer großen Retrospektive zu sehen[805] und Gustav Pauli hatte 1924 Manets Gemälde „Nana“ für die Hamburger Kunsthalle erworben – ist Fiedlers Auseinandersetzung mit dem Kubismus Mitte/Ende der 20er Jahre an der Hofmann-Schule als äußerst fortschrittlich zu bewerten. An dieser Stelle sei noch einmal auf Carl Ein-

[799] Zur Berliner Munch-Retrospektive 1927 siehe – Brauner, Lothar: Die Retrospektive in Berlin 1927, in: Ausst.-Kat.: Munch und Deutschland 1994, S. 127-130
[800] Rubin, William: Picasso und Braque. Eine Einführung, in: Ausst.-Kat.: Rubin, William: Picasso und Braque. Die Geburt des Kubismus, München 1990, (Orig. New York 1989, anl. der Ausst. im MoMA v. 24.9.1989-16.1.1990), S. 9-56, hier 18
[801] Ausst.-Kat.: Rubin, Kubismus 1990, S.143 Nr. 102 (Abb.) („Violine und Krug“ 1910, Öl a. Lwd., 117 x 73 cm, Kunstmuseum Basel)
[802] Rubin 1990, S. 9-56, 21
[803] Vgl. Ausst.-Kat.: Rubin, Kubismus 1990, S. 99 Nr. 45 (farb. Abb.) („Musikinstrumente“ 1908, Öl a. Lwd., 50 x 61cm, Privatslg.), S. 170, Nr. 145 (farb. Abb.) („Violine, Glas und Messer“, 1910, Öl a. Lwd., 51 x 67 cm, Nationalgalerie Prag)
[804] Rubin 1990, S. 9-56, 21, 33
[805] Meyer, Andrea: Paris, die französische Kunst und ihre Bedeutung für Deutschland, in: Holleczek, Andreas; Meyer, Andrea (Hg.): Französische Kunst – Deutsche Perspektiven 1870-1945. Quellen und Kommentare zur Kunstkritik, Berlin 2004, (Deutsch-französische Kunstbeziehungen Kritik und Vermittlung, hg. v. Uwe Fleckner, Thomas W. Gaehtgens, Martin Schieder) (Passagen Deutsches Forum für Kunstgeschichte Bd. 7), S. 25-35, 33-34

stein verwiesen, der sich hinsichtlich einer kunsthistorischen Theoriebildung spät über den Kubismus geäußert hat. Sein 1926 erschienenes Hauptwerk „Die Kunst des 20. Jahrhunderts“ wurde bei Erscheinen als ein programmatisches Resümee kubistischer Weltanschauung begriffen.[806]

Ein Aquarell von 1928 zeigt den Blick auf eine **DORFSTRASSE IN OBERBAYERN** (1928) (WV A 1). Topographisch ist der Ort nicht genau belegt. Vielleicht mag es sich um eine Anspielung auf Sindelfingen oder Murnau, also Orte, an denen sich Künstler des Blauen Reiters aufhielten, handeln. Denkbar ist, dass Fiedler im Freien aquarellierte, wie er es in München häufiger tat[807].
Arnold Fiedler legte den Straßenverlauf leicht diagonal an. Zur Linken erstreckt sich hinter Telegraphenmasten ein einfaches ziegelrotes Flachgebäude, während im Hintergrund ein gelbes, repräsentativeres Haus auftaucht, hinter dem eine kleine Turmhaube herausragt. Linksseitig kommt dem Betrachter eine männliche Figur in blauer Hose und Jacke entgegen. Buschwerk und Bäume flankieren in Abständen die Dorfstraße. Fiedler führte die Anlagezeichnung zügig mit dem Bleistift aus. Anschließend setzte er Aquarellfarben in den Komplementärkontrasten Rot-Grün und Blau-Gelb/Ocker ein. Die Farbe auf trockenem Papier füllt nahezu die mit zügiger Linie locker und sparsam angelegte Umrisszeichnung aus, aber widersetzt sich ihr ebenso. Trotz Bildraum schaffendem Straßenverlauf und realistischer Formauffassung zeigen sich Formvereinfachung und flächenhafter Farbauftrag, was die Nähe zum Expressionismus ausmacht.

Wohl auch noch in der Hofmann-Schule entstand im Folgejahr Fiedlers Ölbild **STILLLEBEN MIT MALUTENSILIEN** (und Tuch) (1929) (WV G 11). Auf einem seitlich ins Bildformat gesetzten Stuhl liegt auf einem ausgebreiteten Tuch eine Farbpalette mit Pinseln. Daneben stehen ein Becher und Farbtöpfe. Rechts über der Stuhllehne hängt ein weiteres Tuch. Der das gesamte Bildformat ausfüllende Stuhl erinnert an van Goghs „Stuhl mit Pfeife“ (Tate Gallery London). Ob die van Gogh-Ausstellung im Hamburger Kunstverein 1929[808], von der Fiedler sicher wusste, ihm Anregung für das Stuhlmotiv bot, wäre denkbar.
Fiedler wählte durchgängig eine leichte Draufsicht auf die Bildgegenstände. Bedingt durch die Schwarz-Weiß-Reproduktion lassen sich keine Aussagen zur Farbigkeit machen. Übrigens malte Waltraut Niepmann 1930 ein Stillleben mit einem vom Tisch herabfallenden Tuch, was wiederum auf eine Aufgabenstellung aus dem Unterricht bei Hofmann deutet.

[806] Einstein, Carl: Die Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1926, (Propyläen-Kunstgeschichte Bd. XVI); Fleckner, Uwe: Das zerschlagene Wort. Kunstkritik des Kubismus und „kubistische“ Kunstkritik im Werk von Pierre Reverdy, Guillaume Apollinaire und Carl Einstein, in: Fleckner, Uwe; Gaehtgens, Thomas W. (Hg.): Prenez Garde á la Peinture! Kunstkritik in Frankreich 1900-1945, Berlin 1999, (Passagen Deutsches Forum für Kunstgeschichte Bd. 1), S. 481-535, hier S. 525; Fleckner 2006
[807] Briefe A. Fiedler an L. Wenninger v. 14.4.1929, 7.5.1929, 4.7.1929
[808] Jaeger; Steckner 1983, S. 39

Ob die Aquarelle **STILLLEBEN MIT GRÜNER FLASCHE** (1929) (WV A 5) und **STILLLEBEN MIT KRUG** (1929) (WV A 4) noch bis zum Frühsommer 1929 in München entstanden sind oder danach in Hamburg, ist trotz Fiedlers Mitteilung an Wenninger, dass er Ende der 20er Jahre in München viel Aquarell gemalt habe[809], nicht eindeutig. Die Darstellungen mit unterschiedlichen Gegenständen sind dennoch in ihrer leuchtenden Farbigkeit und der farbigen, zum Ornament werdenden Linie ähnlich.
Das STILLLEBEN MIT KRUG (1929) zeigt einen bauchigen, in den Farben Grau und Braun lasierten Keramikhenkelkrug in der Mitte einer ovalen Tischplatte stehend und damit die Vertikale der Bildfläche bestimmend. Die Öffnung des Kruges ist als Oval sichtbar. Um ihn herum liegen in loser Anordnung, teils auf einem blau-gemusterten Tuch drei Kästchen in Form flacher Quader sowie eines Zylinders, darunter eines mit gewölbtem Deckel. Ein Teller mit roten Früchten steht direkt vor dem Krug. Im rechten Bildhintergrund befindet sich ein dunkles Regal mit farbigen Buchrücken, z.T. verdeckt durch ein herabhängendes blau-kariertes Tuch. Im linken hinteren Bildteil hängt ein quergestreifter Wandbehang. Die Farben Blau, Gelb, Rot und minimal Grün in ihren Abstufungen bestimmen das Kolorit. Plastizität der Bildgegenstände sowie der Kontur, zugleich aber auch die Flächenhaftigkeit der Raumtextilien mit ihrer Ornamentstruktur deuten auf eine Rezeption der Werke von Matisse mit ihrem außerordentlichen Detailreichtum, der im Ornament gipfelt sowie der Gratwanderung zwischen Objekthaftigkeit und Fläche, einschließlich der lebhaften Farben. Wenn Fiedler sich 1962 in einem Brief an Gerhard Wietek an gestreifte Decken und ein Kästchen während eines Besuches bei Rosa Schapire erinnerte: „Die Decken auf Tisch und Couch, glaube ich, waren gestreift, und ein Kästchen für Zigaretten auf dem Tisch von Schmidt-Rottluff geschnitzt und bemalt.“[810], könnte Fiedler andererseits seine Eindrücke im Aquarell verarbeitet haben.[811] Doch fand sein Besuch bei Schapire sehr wahrscheinlich erst Anfang der 30er Jahre statt. Auch wenn Fiedlers expressive Farbigkeit auf die Schmidt-Rottluff-Ausstellung 1929 im Hamburger Kunstverein zurückzuführen wäre, dürfte das Aquarell erst nach Ende des Münchener Aufenthaltes entstanden sein.[812]

Das trifft auch für das STILLLEBEN MIT GRÜNER FLASCHE von 1929 in der komplementären Farbgebung Rot, Grün, Blau und Gelb zu. Fiedler wählte eine Bildkomposition mit dicht angeordneten, klar in der Form umrissenen Gegenständen: eine dunkelgrüne Flasche, rechts davor eine hohe Dose mit ornamentähnlicher Abbreviatur, davor ein flacher

[809] Briefe A. Fiedler an L. Wenninger v. 14.4.1929, 7.5.1929, 4.7.1929, 1.5.1930
[810] Brief A. Fiedler an Gerhard Wietek v. 14.12.1962 – NL A. Fiedler
[811] Fiedlers Kästchen lassen keine expressive ornamentale Gestaltung erkennen, wie etwa eine Postkarte Schmidt-Rottluffs an Anna Goldschmidt in Hamburg v. 12.6.1911 mit Darstellung dreier seiner Holzkästchen als aquarellierte Tuschfederzeichnung ausgeführt. – Wietek, Gerhard: Karl Schmidt-Rottluff. Plastik und Kunsthandwerk. Werkverzeichnis, hg. v. Karl und Emy Schmidt-Rottluff-Stiftung, München 2001, S. 346 Nr. 236 (farb. Abb.)
[812] Hinweis bei Jaeger; Steckner 1983, S. 38-39

Teller mit einem Kuchenstück, ein zusammengerollter blau-karierter Schal, ein zur Hälfte sichtbares unter dem Teller liegendes blaues Heft und eine kleine gelbe Dose zur Hälfte von der Flasche verborgen. Die Gegenstände stehen auf einem gestreiften Tuch, vor einer matt blau-lasierten Wand. Fiedler experimentierte mit den Möglichkeiten körperhaft-räumlicher Darstellung, wie die dunklen Schattierungen erkennen lassen. Insbesondere in der Flaschenform oszillieren Körperhaftigkeit und Fläche, betont durch eine vertikale lineare Achse. Im Kompositionsschema versuchte der Künstler Vertikale und Horizontale gegeneinander auszuloten.

Die Stillleben lassen verschiedene Einflüsse der Moderne erkennen und belegen noch einmal Fiedlers Auseinandersetzung mit Matisse, dem Kubismus und der Neuen Sachlichkeit an der Hofmann-Schule. (In Hamburg stand man der Neuen Sachlichkeit übrigens eher ablehnend gegenüber. Zu den Künstlern dieser Richtung gehörten um 1926/27 hauptsächlich Anita Rée, Heinrich Stegemann, Otto Rodewald, Erich Hartmann, Otto Tetjus Tügel, Eduard Hopf und Neugebauer.[813])

1929 endete Fiedlers Zeit an der Hofmann-Schule. Vom Frühjahr bis Juni 1929 war er mit der Auflösung seiner Münchner Wohnung und der Abwicklung von Formalitäten beschäftigt.[814] Danach reiste er nach Hamburg zurück, wo er sich mit Ausnahme fast jährlicher Studienreisen bis zu seiner Emigration 1938 durchgehend aufhielt.

IV. ZURÜCK IN HAMBURG (1929)

WELTWIRTSCHAFTSKRISE UND ANSCHLUSS AN DIE HAMBURGISCHE SEZESSION

Während Fiedler die erste Zeit in Hamburg wenig zum künstlerischen Arbeiten kam, stammt immerhin das Aquarell **KIRCHE IN HAMMERBROOK** aus dem Sommer/Herbst 1929 (WV A 2). Das Bildmotiv der 1898 bis 1901 erbauten St. Annen-Kirche[815] bleibt als Architekturdarstellung ein Einzelbeispiel im damaligen Oeuvre des Künstlers. Im gleichen Jahr entstand mit Bleistift und Aquarellfarben ein **BLUMENTOPF**-Stillleben (1929) (WV A 3), welches vom Bildgegenstand her auf Cézanne verweist. Es deutet darauf hin, dass Fiedler von der im Juni 1929 bei Commeter gezeigten Aquarell-Ausstellung, zu der ein Katalog mit einer Einführung von Gustav Pauli erschienen war[816], unmittelbar Impulse hinsichtlich

[813] Bruhns, Maike: Anita Rée. Leben und Werk einer Hamburger Malerin 1885-1933, Hamburg 1986, S. 89
[814] Zum Auflösen der Wohnung und weitere Formalitäten – siehe Briefe A. Fiedler an L. Wenninger v. 14.4.1929, 4.7.1929
[815] Architekten- u. Ingenieur-Verein Hamburg (Hg.): Hamburg und seine Bauten, Hamburg 1914, S. 123 Nr. 94, 95, 96 (Abb.)
[816] Ausst.-Kat.: Aquarellausstellung von Menzel bis Nolde, Galerie Commeter (Juni 1929), Hamburg 1929 (Einführung Gustav Pauli)

Bildmotiv und Maltechnik aufgenommen hat. Angemerkt sei an dieser Stelle, dass die zu Jahresbeginn stattgefundene 9. Sezessions-Ausstellung mit der Sonderschau „Neue Europäische Kunst“ verbunden war.[817] Fiedler fand in Hamburg somit eine Avantgardegruppe vor, die sich künstlerisch international offen gab.

Mitte Juni 1929 besaß Fiedler in Hamburg weder Wohnung noch Atelier. Die erste Zeit wohnte er notdürftig bei seinem Bruder und dessen Familie.[818] Auch mangelte es ihm an Aufträgen und an Geld. Obwohl er seine Kontakte zur Hamburger Kunstszene nie richtig abgebrochen hatte, begann erneut eine existentiell äußerst schwierige Zeit, denn mit dem „schwarzen Freitag“[819] vom 25.10.1929 machte sich die beginnende Weltwirtschaftskrise massiv bemerkbar. Die Künstler versuchten ihre Arbeiten irgendwie zu verkaufen und hielten sich mit Gelegenheitsarbeiten über Wasser, so auch Fiedler. Wie aus Briefen an Ludwig Wenninger hervorgeht, konnte er immerhin einige Aquarelle verkaufen, vielleicht jene aus München oder die Blumentopfmotive.

Wenninger lebte weiter in München und besaß dadurch noch Kontakt zur Hofmann-Schule. Die hauptsächlich ab 1929 einsetzende und bis zum Zweiten Weltkrieg andauernde Korrespondenz zwischen beiden Malern beinhaltet Erinnerungen an die gemeinsame Münchner Zeit. Es wurden Alltagssorgen wie Existenzfragen, auch Erfolgserlebnisse mitgeteilt, Reisepläne und künstlerische Schaffensfragen besprochen. Fiedlers Briefe zeugen von gegenseitigem Vertrauen. Wenninger war für Arnold Fiedler ein wichtiger Ansprechpartner in den 30er Jahren, offensichtlich der Einzige mit dem ein intensiver Gedankenaustausch erfolgte.[820]

Über seine existenziellen Schwierigkeiten schrieb Fiedler am 4. Juli 1929: „Jetzt bin ich schon ca. 14 Tage wieder hier in Hamburg und laufe täglich herum, bin kaum zum Arbeiten gekommen. Immerhin habe ich schon etwas Geld angeschafft und hoffe, damit so fortzufahren. Natürlich ist es mit viel Lauferei und Schererei verknüpft, bis man wieder drin ist in

[817] Ausst.-Kat.: 9. Ausstellung der Hamburgischen Sezession, verbunden mit einer Sonder-Ausstellung: „Neue Europäische Kunst“, Hamburg 1929 (Vorwort Will Grohmann); Pander, Oswald: Neue europäische und hamburgische Kunst, in: 8-Uhr Abendblatt v. 4.2.1929

[818] Fiedler war am 4. 7.1929 seit etwa 14 Tagen in Hamburg. – Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 4.7.1929: „Vorläufig hause ich mit meinem Bruder zusammen...deren Weib + 2 Kinder einige Tage abgeschwommen sind....Meine Eltern werden auch fortfahren, da meine Mutter in ein Bad muss, wovon man immerhin noch Besserung erhalten kann. Sie hat teils schwere Schmerzen, teils geht es wieder besser, jedenfalls kann sie nur im Zimmer herumhumpeln, kommt fast nie auf die Straße und wird jeden Tag von einer Krankenschwester bearbeitet.“

[819] Vgl. Hipp 1982, hier S. 7

[820] „...werde Dir auch mal einige Fotos senden. Deine Fotos haben mich sehr angenehm überrascht, ich hätte nicht gedacht, dass Du so große Fortschritte machen würdest in so kurzer Zeit. Ich habe sie mit Maria angesehen, wir haben uns beide sehr gefreut. Ich finde sie vor allem sehr bildmäßig und selbstständig. Nun glaube ich, malst Du noch mit der dicken Farbe wie mir scheint...jedenfalls bist Du auf dem besten Wege!“ – Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 12.1.1931; „Ich wäre manchmal froh, wenn Du hier wärst und wir uns zusammen unterhalten könnten und arbeiten. Aber das wird wohl unmöglich sein, besonders jetzt im Winter. Maria und ich sprechen jedenfalls häufig von den Münchner Zeiten und erinnern uns gegenseitig an einzelne Erlebnisse. Vielleicht kann man im Frühjahr einmal eher über eine Reise nach dem Süden nachdenken...“ – Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 24.10.1930. Der Briefwechsel hält an bis zu Fiedlers Emigration 1938. Vgl. letzter Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 31.12.1938 aus Paris. Nach dem Krieg hielt Fiedler den Kontakt zu Hermann Wenninger aufrecht.

dem Rummel. Ich habe einige Aquarelle schon verkauft, die Stipendiengeschichte geht erst zum Herbst los. Ich werde mindestens ein halbes Jahr hierbleiben, um mit meiner Anstellung zustande zu kommen und etwas gesicherter zu arbeiten. Busse[821] macht so Reklame und Inseratzeichnungen und verdient damit teilweise schwer Geld, es ist ein richtiger Dreck...aber mir fällt es immer so schwer, daß es sich kaum rentiert, ich arbeite zu lange und gewissenhaft dran herum....“[822]
In den 20er Jahren erfuhr die Werbung eine rasche Verbreitung. Der „Reichsverband Deutsche Reklamemesse e.V. Berlin“ veranstaltete 1920 die erste Reklameschau und informierte über neueste Entwicklungen in der Branche. „Die von Technik und Kunsthandwerk stimulierte Konsumgüterindustrie verlangte nach neuen Marketing-Strategien. Um Qualität und Individualität hervorzuheben, gewannen produktspezifische Reklameschilder und charakteristische Verpackungen immer mehr Einfluss innerhalb der Kundenwerbung. Nicht selten engagierten Firmen namhafte Künstler, wie El Lissitzky für Pelikan oder Peter Behrens für AEG, die ihre Entwürfe in den Dienst der Werbung stellten und den Umsatz steigerten. Die Verbindung von Sprache und Bild wurde über Form, Zweckmäßigkeit und Verpackungsästhetik neu definiert.“[823]

Im gleichen Brief an Wenninger vom 4.7.1929 hieß es dann weiter: „...Hier ist jetzt ziemliches Regenwetter und kühl ist es, daß man einheizen möchte. Draußen arbeiten kann man natürlich nicht. Ein paar alte Bekannte von mir sind verblichen, was sehr ungelegen kam...Ich hoffe, bald eine Bude für mich zu kriegen, habe schon 2 Architekten drum gebeten, in der Nähe des Hafens ist sowas schon schwieriger zu haben. Maria ist ziemlich untröstlich, ich schicke ihr stets etwas Geld und aufrichtige Liebesbriefe. Ich wünschte so sehr, daß ich sie hier hätte, aber ich kann es eben noch nicht riskieren, lange wird es ja nicht mehr dauern, hoffentlich....schreibe doch bitte dem Herrn Zimmermann von der Landesbühne, daß er mir meinen gelblichen Caprianzug schickt, den ich vergaß, dort abzuholen.“[824]
Mit der 1907 in Stuttgart geborenen und in den 20er Jahren in München-Pasing lebenden Malerin und Kunstgewerblerin Maria Wenz (1907-1985)[825] verband Fiedler ab Mitte der

[821] Der Maler, Zeichner und Illustrator Fritz Busse (geb. 1903) studierte 1917-1924 an der Hamburger Kunstgewerbeschule u. a. bei J. Wohlers, 1924/25 dann bei Hans Hofmann in München. 1930 bis 1961 lebte er in Stuttgart, danach in Starnberg. – Meißner, Günter u.a. (Hg.): Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler Bd. 15, München, Leipzig 1997, S. 339; Ruthenberg (Hg.) 1986, o. S.; vgl. Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 30.12.1929; F. Busse erscheint nicht bei – Bruhns (Bde. 1 u. 2) 2001, auch nicht bei – Rump (Hg.) 2005
[822] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 4.7.1929
[823] Müller, Andrea: Objekte, in: Ausst.-Kat.: Wullen (Hg.), Weimarer Republik 2004, S. 109-118, hier S. 109
[824] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 4.7.1929
[825] Maria Wenz, Malerin, Bildhauerin, Keramikerin, wurde am 21.7.1907 in Stuttgart geboren und starb im Alter von 78 Jahren am 10.2.1985 in Orsay-la-Ville bei Paris. Als Tochter des Diplom-Bergingenieurs Ernst Wenz und seiner Frau Therese Olga, geb. Bernkopf, wuchs sie mit ihrer Schwester Erika auf. Die Familie wohnte in den 20er Jahren in München-Pasing in der Hermannstraße 6. Maria absolvierte in Kassel das Abitur, bevor sie ins Atelierhaus Hofmann und an die Kunstgewerbeschule nach München ging. – Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 406-408; Rump (Hg.) 2005, S. 490

20er Jahre eine Bekanntschaft, die sich zu einer Liebesbeziehung entwickelte. Maria Wenz war sieben Jahre jünger als Fiedler. Kennengelernt hatten sich beide in München, wohl im Atelier von Hans Hofmann, wo Maria ab 1925 ebenfalls eine künstlerische Ausbildung absolvierte. Anschließend studierte sie mehrere Semester an der 1868 gegründeten Münchner Kunstgewerbeschule[826], die in den Jahren 1913 bis1924 unter Leitung des Mitbegründers des Deutschen Werkbundes (ab 1921 dessen Leiter), Richard Riemerschmid (1868-1957)[827], gestanden hatte.

Riemerschmids Reformpläne einer Zusammenlegung von Akademie und Kunstgewerbeschule fanden damals keine Zustimmung, letztlich wohl auch wegen der ab Ende 1923 einsetzenden Sparmaßnahmen, bedingt durch die Inflation. Zu den Lehrkräften, die er an die Schule geholt hatte, gehörten der Maler Willy Geiger, der Dekorationsmaler Julius Diez, die Bildhauer Josef Wackerle und Heinrich Waderé, der Maler und Glaskünstler Johan Thorn-Prikker, der Architekt Pfeiffer und der Graphiker Emil Preetorius. Mit Beginn verwaltungstechnischer Änderungen und dem Ausscheiden von Riemerschmid hatte sich ab dem 1. Mai 1924 der Status der Schule geändert, die fortan als Fachschule geführt wurde. Die Aufsicht oblag dem Akademiepräsidenten. Der Bereich Graphik wurde an die Akademie verlagert, zu der auch Diez und Wackerle überwechselten.[828] Damit war es in der Ausbildung zu wesentlichen inhaltlichen Einschnitten gekommen.

Fiedler erwähnte Maria Wenz namentlich erstmalig in seinen Briefen von 1926: „Ich lese jetzt Baudouin, Suggestion und Autosuggestion, ist ein Schüler Cones', sehr gut geschrieben, dann Strindberg, die gotischen Zimmer, fabelhaft, diese Richtigstellung der Frauen, hab ich ganz begeistert gelesen, jetzt der Wenz gegeben.“[829]

Was Marias Persönlichkeit betraf, so war sie hübsch und kess und bevorzugte elegante Kleidung. Schwierigkeiten hatte sie im Umgang mit anderen beim Aufbau guter Freundschaften. Eine Zeichnung von 1937, ausgeführt von der Hamburger Malerin Else Weber (1893-1994)[830], mit der Maria befreundet war, zeigt sie in lässiger Sitzhaltung mit einem aufge-

---

[826] Lange, E.: Die Königliche Kunstgewerbeschule München. Festschrift zur Vollendung des neuen Schulgebäudes, München 1877

[827] R. Riemerschmid hatte an der Münchner Kunstakademie von 1888-1890 Malerei studiert. 1898 war er an der Gründung der Vereinigten Werkstätten für Kunst und Handwerk München beteiligt (1907 Zusammenschluss mit den Deutschen Werkstätten Hellerau), 1907 an der Gründung des Deutschen Werkbundes, deren Leitung ihm an Stelle von Hans Poelzig ab 1921 oblag. Als aktiver Reformer suchte er Wege zur Herstellung ästhetischer, zweck- und materialgerechter sowie industriell gefertigter Massenprodukte. Zu seiner Tätigkeit als Architekt siehe hauptsächlich: Inneneinrichtung Schauspielhaus München 1901, Bebauungsplan Gartenstadt Hellerau 1907/08, Werkanlage für die Deutschen Werkstätten in Hellerau 1909 als erste künstlerisch gestaltete Fabrikanlage in Deutschland. 1926 übernahm er die Leitung der Kölner Werkschule. – Olbrich, Harald u.a. (Hg.): Lexikon der Kunst, Bd. IV, Leipzig 1977, S. 129-130; Thiersch, Heinrich: Wir fingen einfach an. Zum 85. Geburtstag Richard Riemerschmids, München 1953

[828] Mai, Ekkehard: Vom Werkbund zur Kölner Werkschule. Richard Riemerschmid und die Reform der Kunsterziehung im Kunstgewerbe, in: Ausst.-Kat.: Nerdinger, Winfried (Hg.): Richard Riemerschmid. Vom Jugendstil zum Werkbund. Werke und Dokumente, München 1982, S. 39-62

[829] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 14.6.1926

[830] Else Weber ließ sich 1923-1927 als Privatschülerin bei dem Hamburger Maler Rudolf Jacob Zeller, der auf Porträts spezialisiert war, ausbilden, daneben erwarb sie im Selbststudium weitere Kenntnisse.

schlagenen Buch in den Händen. Es ist das einzig authentische überlieferte Abbild ihrer Person. Die dunklen Augen schauen in Richtung des Betrachters, der Mund ist leicht geöffnet. Unter einem gemusterten Kopftuch fällt dunkles halblanges Haar heraus. Maria Wenz trägt ein quer- gestreiftes kurzärmeliges Oberteil, dazu eine lange Hose mit weitgeschnittenen Beinen, die den Blick auf Pantoletten frei gibt.[831] Für Arnold Fiedler hatte sie Anfang der 30er Jahre mehrfach Modell gesessen. Züge von ihr sind in den Holz- und Linolschnitten IM SEPARÉ (1931) und NANA (1933) festgehalten.[832] Auf Arbeits- und Beziehungsmuster als Künstlerpaar[833] wird noch an anderer Stelle einzugehen sein. Fiedler holte Maria Wenz erst zum Frühherbst (wahrscheinlich im September) 1929 nach Hamburg.[834]

Bis dahin wohnte er zwischenzeitlich in einem Zimmer auf St. Pauli, welches er aber wieder aufgeben wollte, weil es sich finanziell angeblich nicht rentierte. Er wollte Hamburg am liebsten wieder verlassen, und versuchen in Paris zu leben. Fiedler war verschuldet und hatte reichlich zu tun, um sich finanziell über Wasser zu halten. Das ging auch den Winter über so weiter.
Als Maria Wenz dann in Hamburg eintraf, konnte sie anfangs auf Fiedlers Unterstützung setzen. Er beantragte für sie Stipendien und verschaffte ihr Kontakte in der Kunstszene, wodurch sie erste Arbeiten verkaufen konnte. An Wenninger schrieb Fiedler am 17.2.1930: „Ich habe für Maria einige Stipendiensachen in der Schwebe, vorläufig hat sie etwas Geld durch Holzschnittverkauf und so weiter. Ich habe alles versucht für sie und einige Leute interessieren sich für sie, sie hat sozusagen schon Protektion. Man wird sehen, wie sich die Stipendien entwickeln, das ist das Nächste nun.“[835] Die Tatsache, dass ab 1929 Arbeiten von ihr in den sogenannten Verlosungsveranstaltungen der Freunde der Kunsthalle Hamburg angeboten wurden[836], ging möglicherweise ebenso auf Fiedlers Vermittlungsbemühungen zurück. Daneben arbeiteten beide an Tapetenentwürfen, um zu etwas Geld zu kommen. Über die schwierige finanzielle Lage hatte Fiedler Wenninger schon im Winter am 30.12.1929 berichtet: „Das Weihnachtsgeschäft war eine auferlegte Pleite, fast nichts verkauft, im gan-

---

Sie wurde Mitglied der Hamburgischen Künstlerschaft und 1927 der Gedok, malte Figurenbilder, die eine Auseinandersetzung mit der Malweise der Hamburgischen Sezession erkennen lassen als auch die Bewunderung für Karl Hofer und Max Beckmann. Es entstanden Bildnisse (1923 u. 1926 von R. J. Zeller), Aktbilder, Stillleben und Landschaften in sensibler Farbgebung und bewegter Formensprache. 1931 war sie auf der 10. Sezessionsausstellung vertreten. Nach dem Zweiten Weltkrieg nahm sie an Aktzeichenkursen bei A. Fiedler teil und freundete sich auch mit Erich Hartmann und Gretchen Wohlwill an. – Rump (Hg.) 2005, S. 484

[831] Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 406-408

[832] WV der Druckgraphik Arnold Fiedler (WV H 20, Linol 7; WV H 17, Linol 9)

[833] Aktuelle Forschungen zum Thema finden sich bei – Berger, Renate (Hg.): Liebe macht Kunst. Künstlerpaare im 20. Jahrhundert, Köln 2000

[834] Nicht schon 1927, wie in anderen Quellen erwähnt – Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 406; Rump (Hg.) 2005, S. 490; Von Mai bis August 1929 wohnte die 22-jährige M. Wenz noch in München zur Untermiete. – Einwohnermeldekarte v. 17.7.1929 Stadtarchiv München

[835] Briefe A. Fiedler an L. Wenninger v. 17.2.1930 u. 30.12.1929 über Geldzuwendungen: „Maria habe ich immer etwas gegeben, wenn sie etwas brauchte.“

[836] Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 407

zen höchstens 80-100 Mark eingenommen...Verschiedene, die ganz fest zusagten, haben auf Januar vertröstet...Von meinen Schulden habe ich mich bis auf 70 Mark heruntergearbeitet, was etwas heißen will bei den Zeiten. „[837] Und mit direktem Bezug auf die Weltwirtschaftskrise hieß es am 17.2.1930: „Hier ist eine wirtschaftliche Pleite sondergleichen, ich hatte alles mögliche versucht, besonders wegen Maria. Tapeten haben wir gemacht, vorläufig sind wir ja noch nichts damit geworden. Es gehört wahnsinnig komplizierte Technik dazu und ist kaum zum ersten Mal so herauszubekommen, zumal man die Konkurrenz von größten Könnern zu bestehen hat, aber wir werden die Sache doch nicht aufgeben. Maria hat etwas Anschluss an die Gesellschaft gefunden, wo sie mal etwas verkauft, mal Porträt sitzt bei einer Malerin, mal eine unglückliche Herrenbekanntschaft macht. Ich denke, so Anfang März nach Paris zu fahren, etwas Geld habe ich dafür bekommen und riskiere es jedenfalls erstmal. Mit Maria will ich aber doch nicht gleich hinfahren, weil ich sehen möchte, wie es geht und wie man existieren kann. Wenn es sich machen läßt, soll sie nachkommen, andernfalls komme ich eher zurück. Ich habe es mir alles überlegt, sie wird hier für die Zeit in einer Stellung als Verkäuferin in einem kunstgewerblichen Laden sein, den sie dann ganz allein führt und recht angenehme Arbeitszeit hat. Vor allem fahre ich, damit ich mal wieder mehr zum Arbeiten komme, ich habe eine sehr lange Zeit nichts tun können.“[838]

Bei den angespannten wirtschaftlichen Verhältnissen verbrachten Fiedler und Maria Wenz die Abende in billigen Lokalen und Kneipen auf St. Pauli, gingen ins Kino und vergnügten sich auf Künstlerfesten. Wie bescheiden ein gemeinsamer Abend im Lokal aussah, lässt sich der Beschreibung Fiedlers vom Winter 1929 an den Münchner Freund entnehmen: „Zuerst haben wir dann Erbsensuppe mit Einlage genossen, Auslage 45 Pf. und dann geht es über Würstchen weiter zum Alkohol, der uns eine bessere Welt vortäuscht.“[839]
Weitere Unterhaltung boten daneben Kino und Theater. Beide Künstler sahen den Tonfilm „Atlantik“ mit dem Schauspieler Fritz Kortner und amerikanische Filme, darunter „Broadway“ und „The singing fool“ (mit Al Jolson, David Lee) sowie Charly Chaplin-Filme. Fiedler war beeindruckt von den Schauspielerinnen Anna Wong und Lil Dagover, „die übrigens herrlich aussieht + spielt“.[840] Während der Weimarer Republik gastierten Ende der 20er Jahre in Hamburg einige der damaligen Unterhaltungs-Stars: „Ja, schließlich ist allerhand los, jetzt ist Emil Jannings hier, Lil Dagover, Max Adalbert im Ufapalast, Ringelnatz, Anna Pawlowa, aber es kostet schon sowieso alles so viel Geld, daß man zu solchen Ausgaben, als

[837] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 30.12.1929 (Fiedler bedankte sich auch für eine Wolldecke als Weihnachtsgeschenk.)
[838] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 17.2.1930, dort auch der Hinweis auf einen Porträtauftrag: „Ich will nun mal schließen, denn ich muss zum Porträtzeichnen, ein frischgebackener Ehemann war so frei, mich dazu auszusehen.“
[839] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 30.12.1929
[840] Briefe A. Fiedler an L. Wenninger v. 30.12.1929 u. 1.5.1930

da ist Theater mit einer Kanone gar nicht denkt. Wie schwer ist es doch, so ein paar Hundert Mark zu verdienen mit seinen Aquarellen, Zeichn. etc.!“[841]

Weniger kostspielig war dagegen das Lesen von Romanen. Von den klassischen und modernen internationalen Autoren las Fiedler Tolstoj, Hamsun, Strindberg, Peladan, Alfred Neumann u.a. Die Titel spiegeln – ebenso wie beim Medium Film – neben der ganz persönlichen Interessenlage des Künstlers im Alter von ca. 28 Jahren insbesondere das Zeitgefühl gegen Ende der Weimarer Republik wider.[842]

In dem 1863 erschienenen Roman von Lev N. Graf Tolstoj (1828-1910) „Die Kosaken“ sucht der jugendliche Held Dimitrij Olenin unentwegt nach den Daseinsprinzipien, nach Glück und moralischer Selbstvervollkommnung. Tolstoj verband seine Erzählweise mit einer plastischen und zugleich psychologisch eindringlichen Charakterisierung seiner Figuren und verzichtete dabei aber keinesfalls auf meisterhafte Naturschilderungen.[843] Der norwegische Schriftsteller und Nobelpreisträger (1920) Knut Hamsun (1859-1952) schilderte in der Erzählung „Unter Herbststernen“ (1906) die Ambivalenz eines alternden Gelegenheitsarbeiters zwischen eigenem Ich und der Welt – das Hauptthema nahezu aller Hamsunschen Helden. Fiedlers Reaktion auf das Leseerlebnis lautete schlicht „wunderbar“.[844] Als Exzentrikerin der Literatur des französischen Fin de siécle gehörte auch Joséphine Peladan (1859-1918) zu Fiedlers Lektüre. Die deutsche Übersetzung des Romans „La panthée“ („Das mächtige Gold“) aus dem Romanzyklus „La Décadence Latine. Ethopée“ (1892 Erstveröffentlichung in Paris) war im Zeitraum 1911 bis 1925 auf dem Büchermarkt erschienen. Vor dem Hintergrund der überspannten Privatreligion eines fanatischen Katholizismus der Autorin macht der Romanzyklus das Denken der Epoche unmittelbar vor der Jahrhundertwende wie unter einem Vergrößerungsglas sichtbar. Das Thema Sexualität gewinnt an zentraler Bedeutung, auch werden Peladan Wagnereinflüsse attestiert – es ist der „Versuch eine neue, ideale, sakrale Form von Literatur zu schaffen.“[845] Desweiteren nannte Fiedler die 1926 erschienenen psychologischen Geschichtsromane von Alfred Neumann (1895-1952) „König Haber“ und „Der Teufel“, die er gelesen hatte. In beiden Werken geht es um die Durchsetzung von Machtansprüchen. Für den Roman „Der Teufel“ über König Ludwig XI. von Frankreich (1423-1483) und dessen Berater Necker erhielt Neumann 1926 einen Teil des Kleistpreises. 1929 erschien eine Rezension im Fachblatt „Romanische Forschungen“.[846]

---

[841] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 1.5.1930

[842] Von Fiedler genannte Autoren und Buchtitel siehe – Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 30.12.1929 u. 14.6.19(26)?

[843] Dt. Übersetzung: Tolstoj, Lev N. Graf: Die Kosaken. Kaukasische Novelle, Berlin 1885, vgl. Jens, Walter (Hg.): Kindlers Literatur Lexikon, Bd. 16, München 1991, S. 651-686, 664-665

[844] hs. Notizen Fiedler – NL A. Fiedler. Dt. Übersetzung: Hamsun, Knut: Unter Herbststernen. Die Erzählung eines Wanderers, München 1908, vgl. Jens, Walter (Hg.): Kindlers Literatur Lexikon, Bd. 7, München 1990, S. 216-239, 236-237

[845] Dt. Übersetzung des Romanzyklus (insges. 21 Bde.): Peladan, Joséphin: Der Niedergang der lateinischen Rasse. Sittenbild, München 1911-1925 (Das mächtige Gold, Bd. 10), vgl. Jens (Hg.) (Bd. 13) 1991, S. 73-75, hier S. 74

[846] Neumann, Alfred: König Haber, Stuttgart, Berlin 1926 sowie Neumann, Alfred: Der Teufel, Stuttgart 1926, vgl. dazu die Rezension von – Dehne, W.: Die Darstellung der Persönlichkeit Ludwigs XI.

Eindruck hinterlassen hatte auch Strindbergs Roman „Die gotischen Zimmer. Familienschicksale vom Jahrhundertende“ (1904), nicht zuletzt wegen seiner brillanten und explosiven Sprache. Der Titel nimmt Bezug auf verschiedene Zimmer des berühmten Stockholmer Restaurants BERN, einem Treffpunkt von Künstlern und Intellektuellen. Der Roman, der die Zeit vor der Jahrhundertwende beleuchtet, gehört zu den bedeutendsten Prosaarbeiten Strindbergs, da er eine ausgesprochene zeitkritische Tendenz enthält. Strindberg agitierte gegen die Emanzipationsbewegung, er urteilte und richtete dabei einseitig hartnäckig, wodurch eine besondere Art von Lebendigkeit und Frische entstand.[847] Den Roman gab Fiedler 1929 Maria Wenz zum Lesen, was für die junge unverheiratete Frau und Malerin, deren Lebensentwurf damit außerhalb der Konventionen verlief, eine Provokation bedeutet haben dürfte, die wohl beabsichtigt war.

Letztendlich wird deutlich, dass Hauptthemen aus der Zeit vor der Jahrhundertwende wie gesellschaftlicher und moralischer Verfall, Sinnsuche, bevorstehende Umbrüche und damit einhergehend der Entwurf eines neuen Menschenbildes bei Verwendung des Mittels der Psychologisierung – zumindest für Teile der Leserschaft, darunter Künstler – auch zur Zeit der Weimarer Republik auf dem Höhepunkt der Weltwirtschaftskrise noch oder bereits wieder von Interesse waren. Werner Haftmann wies darauf hin, dass die Autoren Hamsun und Strindberg zur Zeit der Jahrhundertwende die seelische Fühlfähigkeit der Leserschaft erregten, was adäquat den Bilderfriesen von Edvard Munch entsprach.[848] Fiedler las die genannten Autoren wohlgemerkt zu einer Zeit, in der er nicht durchweg zum künstlerischen Arbeiten kam, weil der Existenzkampf Zeit und Kraft kostete: „...Zum Malen kam ich in der letzten Zeit gar nicht, muß dauernd herumlaufen, auch wenn nichts dabei heraus kommt.“[849]

Die Höhepunkte waren zweifellos die im Februar stattfindenden Künstlerfeste. Man ging dorthin, „...um zu tanzen und auch wieder etwas anderes zu sehen. Es sind famose Kostüme da und auch teils Frauen, sehr schöne, elegante Frauen! Heute gehen wir wieder zu einem größeren Fest, wir kommen umsonst rein und drinnen wird meistens getanzt, man läßt sich mal einladen oder trinkt mal ein Glas Bier. Wie Du siehst, machen wir allerhand los. Und immer so mit ohne Geld, (ohne) dem es sonst keinen Spaß macht!“[850], teilte Fiedler Wenninger am 17.2.1930 mit. Jenes Datum fällt genau auf den Tag, an dem das vom „Künstlerfest Hamburg e.V.“ veranstaltete Fest „Gläserne Maske k.o.“ nach mehrfachen Aufführungen zum letzten Mal stattfand. Fiedler und Maria nahmen demzufolge an jenem Künstlerfest

---

von Frankreich in der Literatur, in: Romanische Forschungen. Vierteljahresschrift für romanische Sprachen und Literaturen, Bd. 43, 1929, S. 161-302, vgl. Jens (Hg.) (Bd. 12) 1991, S. 350-354, 351, 352-353

[847] Die deutsche Übersetzung erfolgte unmittelbar im Erscheinungsjahr 1904, vgl. Jens (Hg.) (Bd. 16) 1991, S. 78-126, 98-99

[848] Haftmann, Werner: Emil Nolde, Köln 1958, S. 15

[849] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 30.12.1929

[850] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 17.2.1930

teil. (Die „Hamburger Gruppe“ hatte ihr mehrtägiges Fest „Die Gauklerschaukel“ bereits am 27. Januar 1930 abgeschlossen und die Sezession feierte erst am 4. März 1930.[851]) Der Hamburger Anzeiger hob die Revue mit den Elementen Musik, Film und Bühnenspiel hervor, die in ganz neuartiger und geistvoller Weise konzipiert war. Gearbeitet wurde mit Licht- und Klang-Installationen sowie simultanen Handlungsabläufen auf der Bühne. Unter den Mitwirkenden befand sich u.a. die Tänzerin Ursula Falke.[852]
Hamburgs Künstlerfeste der 20er Jahre waren nahezu legendär und über Hamburgs Grenzen hinaus bekannt. Roland Jaeger bemerkte dazu: „In der Hansestadt hatten sich zwischen 1919 und 1933 eine für die zwanziger Jahre charakteristische Künstlerfestkultur herausgebildet, die zwar Parallelen zu ähnlichen Veranstaltungen in Berlin und München, am Bauhaus und im Hannover eines Kurt Schwitters[853] aufwies, hinsichtlich Vielfalt, Kontinuität und Gestaltungsaufwand jedoch eine spezifische Sonderstellung einnahm.“[854]
Dienten die Feste anfangs als Mittel zum Zweck, die geistige Isolierung der Künstlerschaft in Hamburg zu durchbrechen und ein eigenes Ausstellungsgebäude zu schaffen (Kunstverein Neue Rabenstraße), aber auch das Gestaltungspotential der Künstler zu demonstrieren, waren sie eigentlich „Gemeinschaftskunstwerke“[855] und Artikulationen moderner Kunstauffassungen. Die expressive Aufbruchstimmung wurde ab Mitte der 20er Jahre dann durch ein zeittypisches Vergnügungs- und Tanzbedürfnis abgelöst. Die Veranstaltungen fanden jährlich zur Faschingszeit im Curiohaus wegen der einzigartigen Raumstruktur statt, wobei mehrere Veranstalter in Aktion traten. Ab 1919 bis 1933/39 richtete der Künstlerfestverein Hamburg e.V. unter Leitung des Bildhauers Paul Hamann und Mitgliedern wie Emil Maetzel, Hans Leip, Richard Luksch, Friedrich Adler u.a. großzügige Veranstaltungen ohne Kostümzwang aus, die mitunter mehrere Tage andauerten. Eigentlich waren es Feste der Schauspieler, die Unterhaltungsrevuen mit Szenen, Sketchen, Gesang, Tanz und zeitgenössischem Kabarett glichen. Ab 1927 bis 1931 kamen die Feste der literarischen Hamburger Gruppe dazu, deren orientalisches Flair und Exotik Hamburgs betuchte Gesellschaft ansprechen sollte, was auch gelang. Völlig fern vom Revuecharakter und stark auf Improvisation setzend, um in satirischer Weise auf aktuelle Ereignisse reagieren zu können, inszenierte die Hamburgische Sezession ab 1928 ihre eigenen Zinnober-Feste[856], worauf an anderer Stelle eingegangen wird.

Bei seinen Unternehmungen auf St. Pauli traf Fiedler stets Künstlerkollegen. In Briefen der Jahre 1929 und 1930 nannte er die Maler Gustav Leopold Tolle (1902-1987), Friedrich Busse und Ernst Witt. Sie alle kämpften genauso ums Überleben und schlugen sich mit Gele-

[851] Jaeger 1985, S. 234-236, 247
[852] HH Anzeiger v. 8.2.1930 (Sdt. – Pol Sackarndt), abgedr. bei Jaeger 1985, S. 204-208, hier S. 204
[853] Zu Bauhausfesten und Künstlerfesten mit Kurt Schwitters – Jaeger 1985, S. 88-96, 96-103
[854] Zur Bedeutung der Hamburger Künstlerfeste – Jaeger 1985, S. 104-109, hier 108
[855] Ebenda, S. 109
[856] Ebenda, S. 31-42; Ausst.-Kat.: Mainholz; Schütt; Walter 1994, S. 24-35; Bruhns, 1989 III, S. 18-21; zum Zinnoberfest am 4.3.1930 vgl. – Jaeger; Steckner 1983, S. 66-69, 132-133

genheitsarbeiten durch. Wie Witt hatte auch Tolle Unterricht bei Arthur Illies und Julius Wohlers an der Hamburger Kunstgewerbeschule genommen und war dort in den traditionellen Genres Porträtmalerei, Akt, Landschaft, Graphik und Schrift ausgebildet worden. Danach war er freischaffend erfolgreich in Hamburg tätig, wo er in der Wendenstraße 1 wohnte. Tolle stand den Künstlern der ASSO nahe, war aber selbst kein Mitglied. Zeitweilig stand er in Verbindung mit Ernst Witt, Erhard Heinke und Heinz Peter. Noch vor 1933 trat er der KPD bei, weil er wie die meisten Intellektuellen in den 20er und 30er Jahren links eingestellt war. Direkt politisch engagiert hatte er sich wohl nicht. Künstlerisch arbeitete er sehr vielseitig, entwarf Plakate und Flugblätter für die KPD, schuf Bühnenbilder fürs Berliner Kabarett und bewies als Zeichner Geschick, wie Porträts von Joachim Ringelnatz (um 1926) und Bildnisse von Gustav und Magda Pauli belegen. Als sogenannte „Tolle-Motive" entstanden damals Darstellungen kleiner Straßenszenen mit Musikanten und südliche Stadt- oder Kneipenszenen mit einem Anflug von leichter Melancholie. Sein Talent zersplitterte sich schon bald aufgrund seiner Vielseitigkeit, so dass er letztendlich kein anerkannter Künstler wurde.[857] Fiedler äußerte 1930: „Tolle kokst wieder in alter Frische...er hat einen Trickfilm für 900 Mark (einen Kaffeereklamezeichenfilm) verkauft"[858] und über Friedrich Busse: „...(von ihm) sieht man Plakatanzeigen für Bier etc. in so kitschiger Aufmachung, daß man sich schon ein bisschen schämt".[859]

Ernst Witt[860] dagegen handelte mit Nähmaschinen, schlug sich als Hafenarbeiter durch und verkaufte gelegentlich seine Bilder. Fiedler kommentierte den unsteten Lebenswandel recht kritisch: „Witt ist noch in seinen häßlichen Nähmaschinenhandel verstrickt, der unter Umständen sehr faul ausgehen kann für ihn. Er hat eine Nähmaschine in Ratenzahlung gekauft und nach den ersten Raten das Ding verkitscht, unter blödsinnigen Verhältnissen. Im übrigen ist mir seine Existenz ganz unerklärlich, er bekommt mal ein Stipendium, mal verdient er was als Hafenarbeiter, mal verscheuert er ein Bild. Eine Kreolin hat er als Freundin, die auch so herumvagabundiert..."[861] Und an anderer Stelle: „Witt traf ich häufiger in St. Pauli, er malt ziemlich dreckig und konventionell, obwohl er sonst im Wesen widerborstig und etwas unverstanden künstlerisch ist und bleiben möchte. Er lebt in seinem „Milieu..."[862], „zigeunert herum mit Baskenmütze und weitem Mantel, es geht ihm leidlich schlecht..."[863]

---

[857] G. L. Tolle wohnte ab 1935/36 im Künstlerhaus am St. Anscharplatz 1. Ab 1943 lebte er kurzzeitig in Berlin (Emser Straße) und München (Sendlingerstraße). Ab 1946 wieder in Hamburg. – Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 390-392; Rump (Hg.) 2005, S. 457

[858] Briefe A. Fiedler an L. Wenninger v. 17.2.1930, 1.5.1930

[859] Ebenda: „Busse vertroddelt langsam aber todsicher." (Brief Fiedler an Wenninger v. 1.5.1930); Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 4.7.1929: „Busse macht so Reklame und Inseratzeichnungen und verdient damit zeitweise schwer Geld, es ist ein richtiger Dreck..."

[860] Siehe Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 416-417; Rump (Hg.) 2005, S. 498

[861] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 4.7.1929

[862] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 30.12.1929

[863] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 17.2.1930; „Seit den frühen 30er Jahren war er mit dem Schokoladenfabrikanten Jimmy Wolbers befreundet, mit Buchhändler Carl Wegener und dem linken Kreis um Gustav Tolle, Fritz Schreck, dem Lehrer Willy Böge, dem Naturwissenschaftler und Kommunisten Steislinger. 1935 lebte er, von der Amsinck-Stiftung unterstützt, am Zeughausmarkt 42, dann in der

Fiedlers kritische Sicht auf die Maler deutet auf eigene Spannungen und Unzufriedenheiten hin und läßt erahnen, wie schwierig es war als Künstler zu existieren.

Im Frühsommer 1930 nahmen Arnold Fiedler und Maria Wenz zusammen mit Künstlern der Hamburgischen Sezession u.a. an der Ausstellung Hamburgischer Künstler vom 4. Mai bis 20. Juni in den neuen Räumen des Kunstvereins Rabenstraße 25 teil.[864] Unter den ca. 300 gezeigten Werken befand sich Fiedlers bereits genanntes Aquarell STILLLEBEN MIT GRÜNER FLASCHE von 1929 (WV Z). Maria war mit zwei Arbeiten beteiligt.[865] Die Ausstellung wurde ausführlich in der Tagespresse besprochen, wobei die Werke von Fiedler und Maria wenig Wohlwollen fanden. Im sozialdemokratischen Hamburger Echo vom 16.5.1930 schrieb ein namentlich nicht genannter Kritiker (während die Kunstkritik sonst der begabte Dramatiker Dr. Rudolf Kluthmann schrieb): „Auch mit Arnold Fiedler (Maria Wenz malt genauso) ist man nicht recht zufrieden. Gewiß diese Kleinigkeiten sind hübsch, sogar kostbar in den Farben, wo sind aber die Versprechungen aus den Anfängen dieser großen Begabung geblieben? Fiedler vertut sich in Spielereien.“[866] Auffallend ist, dass der Kritiker Fiedler und Wenz zueinander in Beziehung setzte, indem er ihre Werke miteinander verglich und vor allem Marias künstlerische Produktion an der von Fiedler maß. Maria Wenz wurde damit nicht als eigenständige Künstlerin anerkannt.
Fiedler war verärgert über die Kritik. Die Ausstellung war dann auch Thema eines Briefes an Wenninger vom 1.5.1930. Er nannte seine Beteiligung – Maria erwähnte er nur beiläufig – und dass er die meisten der gezeigten Werke grässlich fand, was seine große Unzufriedenheit erkennen lässt. Es ist offensichtlich, dass Fiedler sich Ende 1929/Anfang 1930 in einer künstlerischen Schaffenskrise befand, wie aus dem Briefwechsel mit Wenninger weiter hervorgeht[867], denn er nannte im Zeitraum bis 1. Mai 1930 nur einige im Freien gemalte Aquarelle und eine ganze Reihe „Blumenpötte“.[868]
In einem Brief vom 1.5.1930 schimpfte Fiedler auf die Hamburger Kaufleute. Er nannte sie unangenehm, unbeweglich und geizig. Zugleich bezeichnete er Hamburg als „ein ziemliches Kaff“ und äußerte Südfrankreichpläne: „...Also ich werde aus dieser nördlichen Metropole in eine südlichere ziehen, indem mich erstere anödet und zwar so sehr wie Dich Dein liebes Heimatdorf wohl nicht mal. Es ist neben einigen nicht zu unterschätzenden Vorteilen, hin

---

Palmaille 55, vor dem Krieg bezog er ein Atelier in der Bernhard-Nocht-Straße...Anfang der 30er Jahre zeichnete er für „Der Arbeitslose“ und „Norddeutsches Echo“, entwarf Plakate, machte Illustrationen für die KPD und nahestehende Organisationen.“ – Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 416-417

[864] Auf der Ausstellung im HH KV (Leiter war Hofrat Theodor Brodersen bis 1930, ab 1931 Dr. Hildebrand Gurlitt) waren ca. 300 Arbeiten Hamburger Künstler zu sehen, u.a. Mitglieder der Hamburgischen Sezession. Zur Eröffnung sprach Bürgermeister Dr. Ross – HH Nachrichten v. 17.4.1930; HH Korrespondetn v. 27.5.1930, Nr. 243

[865] Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 408

[866] HH Echo v. 16.5.1930, Nr. 134

[867] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 17.2.1930: „Vor allem fahre ich, damit ich mal wieder mehr zum arbeiten komme, ich habe eine sehr lange Zeit nichts tun können.“

[868] Jene Arbeiten sind lediglich schriftlich dokumentiert – Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 1.5.1930

und wieder ein mit List + Tücke erworbenes Stipendium und sonstige mäßige Geldbeträge, die man diesen unangenehmen Kaufleuten (denn das sind sie im Grunde alle) abjagt...ein ziemliches Kaff, in dem ich lebe...Ich fahre, nachdem ich hier noch einmal alle Möglichkeiten hin und her überlegt habe, in den nächsten Tagen nach Paris, wo ich nicht sehr lange bleiben will, sondern weiter nach Südfrankreich. Sieh doch mal zu, ob Du nicht auch durch Verkauf oder ähnliche Aktionen ein paar Hundert Mark zusammenbringen kannst und mitfahren...Ich freue mich so auf Arbeiten im Süden...Ich sehne mich ja so heraus in eine südliche Ferne."[869]

Erste Reise nach Paris (1930)

Statt Anfang März wie geplant, reiste Arnold Fiedler erst Mitte Mai 1930 mit einem Reisestipendium, das er kurzfristig erhalten hatte, für zwei Monate nach Paris. Seine Südfrankreichpläne hatten sich vorerst zerschlagen, wobei die Gründe dafür nicht erkennbar sind. Über den Reiseverlauf und entsprechende Eindrücke gibt es nur wenige Informationen, denn ein Tagebuch liegt nicht vor. Lediglich zwei an Ludwig Wenninger nach München adressierte Briefe und eine Postkarte, die Fiedler aus Hamburg erreichte[870], geben bruchstückhaft Auskunft.

Nach Paris zu reisen hatte durchaus auch unter den Hamburger Malern Tradition. Bereits 1907 im „Schicksalsjahr der modernen Kunst"[871] hielten sich Friedrich Ahlers-Hestermann, Franz Nölken und Walter Alfred Rosam in der Seine-Metropole auf, um sich dort ausbilden zu lassen und sich mit Impressionismus, Fauvismus und Kubismus auseinanderzusetzen. Zur gleichen Zeit hatte in Paris übrigens auch Hans Hofmann wesentliche Impulse für seine künstlerische Entwicklung erhalten.

In den 20er Jahren galt Paris als die europäische Kulturmetropole schlechthin. Während die Reisetätigkeit unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg, aufgrund der Inflation und des Misstrauens gegenüber Deutschland, zunächst nur langsam wieder einsetzte, hielten sich ab Mitte der 20er Jahre schon wieder zahlreiche Deutsche in Paris auf: „... es wimmelt in Paris schon jetzt wieder von Deutschen. Ohne Verabredung habe ich zahlreiche Bekannte, Kunsthistoriker, Künstler und Schriftsteller aus Hamburg, Berlin, Halle, München und Warschau getroffen und die Abende mit ihnen in dem alten Stelldichein der Deutschen in Paris, dem Café du

[869] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 1.5.1930

[870] Briefe A. Fiedler an L. Wenninger v. 17.6.1930, 14.7.1930; Postkarte Maria Wenz an A. Fiedler o. Dat. (Sommer 1930)

[871] Ahlers-Hestermann, Friedrich: Neben dem Expressionismus: Drei Maler zwischen Hamburg und Paris, in: Ausst.-Kat.: Neben dem Expressionismus. Drei Maler zwischen Hamburg und Paris. Friedrich Ahlers-Hestermann, Fritz Friedrichs, Franz Nölken, Kunstverein Hamburg 1959, hier o. S. (2. Textseite), zit. n. Meyer-Tönnesmann 1985, S. 278, 279; vgl. auch Ahlers-Hestermann, Friedrich: Pause vor dem dritten Akt, Berlin 1949; Ausst.-Kat.: Händler, Gerhard: Pariser Begegnungen 1904-1914. Café du Dôme-Academie Matisse-Lehmbrucks Freundeskreis, Lehmbruck-Museum Duisburg 1965

Dôme am Boulevard Montparnasse, in anregendstem Meinungsaustausch verbracht.“[872], schrieb Max Sauerlandt 1925. Und Kurt Löwengard berichtete seinem Vater im Juli 1926: „Es sind sehr viele Fremde hier.“[873]
Die meisten Künstler der Hamburgischen Sezession hielten sich ab Mitte der 20er und gegen Ende der 30er Jahre irgendwann in Paris auf: Dorothea Maetzel-Johannsen 1925, Kurt Löwengard 1926 – wo er mit den Hamburgern Reinhold Lentz, Wilhelm Plate, Ramon Neckelmann, Willem Grimm und Gretchen Wohlwill zusammentraf – ferner der Bildhauer Hans Martin Ruwoldt (1930) und Eduard Bargheer.[874] Die Sezessionisten fühlten sich von der Atmosphäre der Pariser Kunstszene angezogen, im Vergleich zu den konservativen Hamburger Verhältnissen, in denen sie Reibung, Verständnis und Unterstützung vermissten.[875] Jenen Reiz, den die Seine-Metropole auf Künstler ausübte, hat Max Sauerlandt, der jährlich nach Paris reiste, um dort Ankäufe zu tätigen und sich über die aktuellen Kunsttendenzen zu informieren, so auch Ende der 20er/Anfang der 30er Jahre, in einem Brief vom 23.6.1927 zu erfassen versucht: „Es ist so schwer in Worte zu fassen, warum es hier so schön ist. Aber es ist unendlich schön und leicht, die Stadt und die Menschen, die wirklich noch ein gutes Stück mehr Naivität des Lebens und der Lebensäußerung haben als wir.“[876] Und aus anderer Quelle geht hervor: „...und Paris bedeutet in Dingen der Kunst ja doch immer noch etwas wie die Welt...“[877] Hans Martin Ruwoldt, der sich im Herbst 1930, also im gleichen Jahr wie Fiedler, in Paris aufhielt, schätzte die offene Atmosphäre: „Das Leben ist hier wirklich reich. Und jeder lebt so ganz nach seiner Art. Persönliche Freiheit ist alles. Nicht die Dinge + Gesetze sind Diktatur, sondern der Mensch.....Das Gefühl für dieses leichte Leben tut mir sehr gut.“[878]

Für Arnold Fiedler, der unmittelbar zuvor die Münchner Beschaulichkeit erlebt hatte, war diese erste Studienreise in die französische Hauptstadt mit einer Vielzahl von Eindrücken verbunden, die, wie er selbst äußerte, „sehr stark“[879] waren. Auch Ruwoldt bestätigte ähnliche Eindrücke: „Es ist eine solche große Masse an guten Dingen...Wenn ich erst mehr Ruhe

[872] Spielmann, Heinz (Hg.): Max Sauerlandt. Ausgewählte Schriften, Bd. I Reiseberichte 1925-1932, Hamburg 1971, (Veröffentlichungen der Lichtwark Stiftung Bd. 12), hier S. 36
[873] Brief Kurt Löwengard an Alfred Löwengard v. 17.7.1926, abgedr. bei Bruhns 1989 III, S. 111-112
[874] Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 15f, S. 18; Bruhns 1989 III, S. 28-31, 111-112
[875] Ausst.-Kat.: 1. Ausstellung der Hamburgischen Sezession, Hamburg 1919, Vorwort (Faksimile-Ausgabe), o. S.
[876] Dingelstedt 1957, S. 257; Die Unkompliziertheit der Franzosen wird ebenfalls erwähnt bei – Chopin, Isabelle: Zollinger in Babylon – Ein Schweizer Schriftsteller besucht Paris, in: Dies. (Hg.): Blicke auf das Paris der 30er Jahre, Hamburg 1998, (Poetica Schriften zur Literaturwissenschaft Bd. 29), S. 9-28, 23 (anl. des Kolloquiums der Deutsch-Französischen Gesellschaft zu Kiel am 21./22.Nov. 1997)
[877] M. Sauerlandt während eines Parisaufenthaltes 12.5.-21.5.1926 – Spielmann (Bd. I) 1971, S. 53-74, hier S. 62
[878] Brief Hans Martin Ruwoldt an Annemarie Ruwoldt v. Sept./Okt. 1930 – Ausst.-Kat.: Bruhns, Maike (Hg.): Hans Martin Ruwoldt (1891-1969), Skulpturen, Reliefs, Zeichnungen, Berlin, Hamburg 1991, hier S. 31 (anl. der Ausstellung zum 100. Geburtstag Ruwoldts, BAT-Kunst-Foyer Hamburg 18.4.-21.6.1991)
[879] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 17.6.1930

haben werde, dann hoffe ich, wird sich etwas Klares, Richtunggebendes herauskristallisieren. Bis dahin sehe ich + gucke.“[880] Kurt Löwengard erwähnte das viele Sehen und Zeichnen und fand Paris „schön und anstrengend.“[881]

In Paris absolvierte Fiedler, ebenso wie die meisten Künstler der Hamburgischen Sezession[882], ein Programm mit den gängigen Besichtigungen der Museen und Kunstdenkmäler. Er wohnte im Hotel des Terrasses in der Rue de la Glaciere (13. Arr.) unweit der Ecke Boulevard du Montparnasse/Boulevard Saint Michel, wie durch die Anschrift auf einer Postkarte von Maria Wenz und deren Bekannten Nelly und Ernst Burkhard, Herr L. Nahme und Ludwig Wenninger belegt ist.[883]

Das Viertel Montparnasse war nicht erst in den „goldenen zwanziger Jahren“ Zentrum des künstlerischen und öffentlichen Lebens. Als moderner Stadtteil in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden, öffneten schon kurz nach 1900 die legendären Cafés Le Dôme, La Coupole, La Rotonde und vor allem siedelten sich zahlreiche Künstler in Montparnasse an. Am Boulevard Raspail Nr. 242 hatte Picasso 1912 sein Atelier im Atelierkomplex Cité Nicolas Poussin gehabt, wo seine Collagen zur Reife gelangten. Derain und Matisse arbeiteten in der Rive Gauche. Zur internationalen Künstlerschaft, die sich noch vor 1914 im La Ruche, einer Art Künstlerkolonie, zusammen fand, gehörten Chagall, A. Lipchitz, Archipenko, Zadkine, Modigliani, Soffici, Canudo.[884]

Fiedler lebte recht zurückgezogen, denn Paris erwies sich als teuer, was auch Willem Grimm damals bestätigt hat.[885] Der wirtschaftliche Aufschwung war 1929 wie überall in Europa drastisch zurückgegangen. 1930 war es wohl noch zu früh, um die Auswirkungen der Krise erkennen zu können.[886] Seiner künstlerischen Arbeit ging Fiedler täglich nach, wie aus der Korrespondenz hervorgeht. Auch traf er mit den Hofmann-Schülern Vaclav Vytlacil, Karl

---

[880] Brief Hans Martin Ruwoldt an Annemarie Ruwoldt v. Sept./Okt. 1930 – Bruhns 1991, hier S. 31

[881] Brief Kurt Löwengard an Alfred Löwengard v. 17.7.1926, abgedr. bei Bruhns 1989 III, S. 111-112

[882] Obwohl Löwengard schrieb „In Museen gehe ich gar nicht sehr oft – es sind zu viele lebende Dinge anderer Art da.“, besuchte er hauptsächlich Louvre, Petit-Palais, Invalidendom, Rodin-Museum, Jardin du Luxembourg und Versailles – Brief Kurt Löwengard an Alfred Löwengard v. 17.7.1926, abgedr. bei Bruhns 1989 III, S. 111-112

[883] Postkarte von Maria Wenz, Nelly und Ernst Burkhardt, L. Nahme, o. Dat., vermutlich vom Sommer 1930, adressiert an: Mr. Arnold Fiedler, 74 rue de la glaciere, Paris Arr. 13, Hotel des Terrasses: „Lieber Arnold, hier im Garten bei Burkhardts sitzt man sehr schön. Wir werden ziemlich verwöhnt. Herzliche Grüße Maria. Lieber Herr Fiedler, zwischen Bäumen, Liegestühlen, schönen Kleidern, Lampions, Eis, Pfefferminz, Schokolade, Tomaten und Gurken fehlt uns nur noch eines – Sie. Ihr Ernst Burkhardt. Wenn Sie uns mittels drahtloser Telegraphie hier im Garten sehen könnten, Sie würden Paris – Paris sein lassen und zu uns fliegen. Mit freundlichen Grüßen, Ihr L. Nahme. Recht herzlich grüßt Sie Ihre Nelly Burkhardt. Wie oft habe ich mir im Winter ausgemalt, dass Sie im Sommer recht oft bei uns verweilen müßten. Nun fehlen Sie uns auch recht sehr. Viele schöne Tage für Paris!! Finden Sie ja wieder her !!!“ – NL A. Fiedler; Die Namen Nelly und Ernst Burkhardt sowie L. Nahme erscheinen nicht bei – Bruhns (Bde. 1 u. 2) 2001 sowie bei – Rump (Hg.) 2005; vgl. auch Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 17.6.1930: „...Ja, du hast recht, ich bin allein in Paris...“ (Siehe auch Hinweis darauf, dass Fiedler in Paris Post v. Wenninger erhalten hat.)

[884] Richardson 1997, S. 271-272f, 275-276; Warnod, Jeanine: La Ruche & Montparnasse, Paris 1978 S. 34, 184

[885] „Übrigens ist es sehr teuer hier.“ – Brief Willem Grimm an Kurt Löwengard v. 2.5.1929, abgedr. bei Bruhns 1989 III, S. 113

[886] Chopin (Hg.) 1998

Rupprecht und Carl Holty[887] zusammen, die bereits elegante Atelierwohnungen besaßen. Ernüchternd stellte er aber fest: „...Vytlacils sind sehr nett und Rupprechts auch...aber jeder hat seine Sorgen für sich.“[888]

1930 fanden in Paris gerade zwei bemerkenswerte Ausstellungen statt: die Ausstellung des Deutschen Werkbundes im Grand Palais[889] und eine umfassende Delacroix-Retrospektive im Louvre, zu der ein Katalog erschienen war und die in der Kunstpublizistik starke Beachtung fand.[890] Ob Fiedler von der Werkbundausstellung wusste und sie möglicherweise besucht hat, lässt sich nicht feststellen. Die Werke von Delacroix dagegen hatten ihn sehr beeindruckt.
An Ludwig Wenninger schrieb Fiedler am 17. Juni 1930 ausführlich aus Paris: „Ich sitze jetzt einen Monat hier und bin schon ganz vertraut mit der Stadt, verlaufe mich selten und komme mit den Leuten besser aus, jedenfalls bemogeln sie nicht mehr, wozu sie immer etwas neigen. Ich sehe mir viele Ausstellungen und Museen an, der Louvre ist unerschöpflich, er ist ja auch in 700 Jahren aufgebaut, vom 12.-19. Jh., das kann man auch nicht in einigen Tagen erledigen. Gestern z.B. habe ich ein Museum mit frühchinesischen Sachen angesehen, herrliche Plastiken und Vasen, ich schicke Dir eine Karte davon. Dann Ausstellung sämtlicher Bilder von Delacroix, die aus allen Museen zusammengeliehen wurden, Du kannst Dir vorstellen, 5 Säle voll, mit Zeichnungen + allem Möglichen, der Tod des Sardanapal, Format etwa 8 x 10 mtr mit 2x lebensgroßen Figuren...ist farbig, herrlich, etwas Rubens. Dann die Massaker von Chios, die Freiheit führt das Volk auf die Barrikaden, der Einzug der Kreuzritter in Jerusalem etc. haben ähnliche Formate, man bekommt einen gewaltigen Respekt vor diesen Sachen. Koloristischer und hinreißender sind außer dem ersten aber doch die ...vielen Araberbilder. Schön ist auch dies Haremsbild (ca. 3 x 2 mtr) mit liegenden Frauen.

[887] Vaclav Vytlacil, Karl Rupprecht (ging Mitte der 30er Jahre nach Amerika zurück) und Carl Holty lebten Anfang der 30er Jahre in Paris. Vytlacil besaß schon ein eigenes Atelier – Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 6.4.1933
[888] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 12.1.1931
[889] Leiter der Werkbund-Ausstellung war Walter Gropius in Zusammenarbeit mit Marcel Breuer, Herbert Bayer und Laszlo Moholy-Nagy. Siehe Gysling-Billeter, Erika: Die angewandte Kunst. Sachlichkeit trotz Diktatur, in: Ausst.-Kat.: Die dreißiger Jahre. Schauplatz Deutschland, Haus der Kunst München, München 1977, S. 171-179, 171-175, S. 175 Abb. Nr. 224; Giedion, S.: Der Deutsche Werkbund in Paris, in: Der Cicerone, XXII. Jg., 1930, S. 429-434
[890] Anlass der Ausstellung war der 100. Jahrestag der romantischen Bewegung bzw. der Generation von 1830. – de Hureaux, Alain Daguerre: Delacroix. Das Gesamtwerk, Stuttgart, Zürich 1994 (Orig. Paris 1993), S. 304; vgl. weiter – Ausst.-Kat.: Centenaire du romantisme. Exposition E. Delacroix, musée du Louvre, Paris, 1930; Einstein, Carl: Delacroix. Zur Ausstellung im Louvre, in: Die Kunstauktion, Nr. 25, 1930, S. 8; (Der Ausstellung kann eine beachtliche Bedeutung zugeschrieben werden, denn erst ab der 60er Jahre wurde das Werk Delacroixs wieder in Paris ausgestellt. Zur Rezeption in Deutschland vgl.: Ausst.-Kat.: Eugéne Delacroix (1798-1863), Kunsthalle Bremen 1964; Ausst.-Kat.: Ingres und Delacroix. Aquarelle und Dessins, Kunsthalle Tübingen und Brüssel 1986; Ausst.-Kat.: Eugéne Delacroix. Themen und Variationen. Arbeiten auf Papier, Städelsche Kunsthalle Frankfurt 1987 – vgl. Bibliographie, in – Jobert, Barthélémy: Delacroix, Paris 1997, S. 328-329)

Dann sah ich mir antike Plastiken im Louvre[891] an, auch die Venus von Milo, doch finde ich andere frühere Sachen viel schöner. Abends war ich noch im jardin de plantes[892], sehr schöne Zedern und Palmen stehen da. Nach dem Abendbrot habe ich mir noch die schwulen Jünglinge und Damen im Café Select am Montparnasse angesehen. Im Dôme[893], wie immer an schönen Abenden (die hier selten sind, viel Regen und Gewitter) brechende Fülle, interessante Frauen und die Männer wirken stets etwas homo. (das Alles an einem Tag) Sonst lebe ich ziemlich zurückgezogen, richte mich sehr ein mit 200 Mark im Monat, denn es ist teuer hier und nicht billig, wie man immer hört. Amerikaner laden mich manchmal ein...Sehr lange werde ich wohl nicht mehr bleiben können, obwohl es gut wäre, richtig in Ruhe etwas zu arbeiten und länger hier zu sein. Ich arbeite sonst täglich und bin vor allem sehr arbeitswütig, was ja die Hauptsache ist, auch wird das anhalten, denn die Eindrücke sind sehr stark. Man muß schon etwa wissen, was man will, sonst wird man umgeworfen.“[894]
Von den erwähnten Arbeiten liegen keine Skizzen oder Studien vor, sie dürften durch Kriegseinwirkungen für immer verloren sein.
Bei den von Fiedler genannten Delacroix-Gemälden handelt es sich durchweg um großformatige, vielfigurige Werke mit dramatischen Szenen. Die Bildthemen gehen auf historische Begebenheiten zurück. Das Auftragswerk „Der Einzug der Kreuzfahrer in Konstantinopel 1204“ (1840)[895] erinnert stilistisch an Veroneses „Die Hochzeit zu Kana“. Auch griff Delacroix auf historische Quellen zurück, wie auf die aus dem 4. Jahrhundert vor Christus stammende Legende um Sardanapal, den letzten König von Ninive (gestorben 874 v. Chr.). Delacroixs Gemälde basiert auf der Konzeption eines erträumten Orients und führt Erotik und Grausamkeit zugleich vor. Der Maler orientierte sich in mehrfacher Hinsicht an Rubens Bild „Kreuzabnahme“ (1611-1614).[896] Zum einen betrifft das den Bildaufbau, die Übernah-

[891] Max Sauerlandt z.B. begeisterte die Möglichkeit der freien Auswahl bei der riesigen Fülle an Objekten, die der Besucher der Sammlungen hat: „...französisch 18. Jahrhundert...Islam...Möbelsäle...Was für eine Kette bunter Perlen! Und das alles kann man sich selbst nach Gefallen, so wie man eben möchte, auf einen Faden reihen, das ist das Einzigartige, nirgends sonst Mögliche der Louvresammlungen. Denn ebensogut könnte man ganz andere Dinge...sehen.“ – Brief Max Sauerlandt v. 22.6.1927, abgedr. bei: Dingelstedt 1957, S. 255; vgl. auch Spielmann (Bd. I) 1971, S. 58-60
[892] Cheronnet, Louis: Du Quartier Latin au Jardin des Plantes, Paris 1948 (Reihe Promenades Parisiennes I), S. 95-97
[893] Das Café du Dôme, der Stammsitz der deutschen Künstler in Paris (ab etwa 1902), befand sich an der Ecke Boulevard du Montparnasse/ Rue Delambre. Von der einzigartigen Atmosphäre war auch Max Sauerlandt angetan, der sich dort während seiner Parisaufenthalte mit Künstlern verabredete: „....Moissi Kogan, mit dem ich wieder mehrere Abende in dem höchst amüsanten Milieu des Künstler-Cafés du Dôme am Boulev. Mont-Parnasse zusammen saß...“ (M. Sauerlandt in Paris v. 12.5.-21.5.1926) – Spielmann (Bd. I) 1971, hier S. 65; Zum Café du Dôme in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg siehe – Ausst.-Kat.: Gautherie-Kampka, Café du Dôme 1996; Gautherie-Kampka 1995
[894] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 17.6.1930
[895] „Der Einzug der Kreuzfahrer in Konstantinopel“ 1204 v. 1840, Öl a. Lwd., 410 x 498 cm, Louvre Paris – de Hureaux 1994, S. 111 (farb. Abb.), 106-112
[896] Vgl. Olbrich, Harald, u.a. (Hg.): Lexikon der Kunst, Bd. IV, Leipzig 1977, S. 219-221, 220

me zweier Figuren und die Virtuosität des lasierenden Farbauftrags, Farbreichtum und Farbwirkung.[897]

Delacroixs Ambitionen zur Historienmalerei zeigen sich auch im großformatigen Werk „Das Massaker von Chios“ (1824). Die Darstellung der durch die Türken vertriebenen Bevölkerung von der Insel Chios geht thematisch auf den griechischen Unabhängigkeitskrieg zurück. Subtile Farbabstufungen in Erd-, Bronze- und Goldtönen lassen Einflüsse der spanischen Malerei erkennen. Genannt sei hier Velázquez. Anleihen an die englische Landschaftsmalerei zeigt dagegen die Bildpartie des Himmels.[898]

Das von äußerster Dynamik geprägte und zugleich berühmteste Revolutionsbild des 19. Jahrhunderts „Die Freiheit führt das Volk an“ (1830) bezieht sich unmittelbar auf die Juli-Revolution von 1830. Die allegorische Darstellung der Freiheit, verkörpert durch die kämpferisch voranschreitende Frauenfigur, schien zur Entstehungszeit als unvereinbar mit dem vorherrschenden Realismus des Bildes.[899]

Bei dem von Fiedler erwähnten „Haremsbild“ scheint es sich um das Gemälde „Frauen von Algier in ihrem Gemach“ (1834) zu handeln. Die drei Frauen bleiben unter sich in ihrer eigenen Welt. Der Künstler gewährt dem Betrachter über eine reiche Ornamentik und Farbigkeit nur ausschnitthaft einen Blick in seine Vorstellung vom Orient.[900]

Dass Arnold Fiedler als Maler von den dynamischen Kompositionen und der prachtvollen Farbigkeit der Gemälde fasziniert war, steht außer Frage. Aber nicht nur das: Delacroixs Figuren berühren vor allem durch ihre Menschlichkeit bzw. durch die Darstellung des Seelenausdrucks. Delacroix verstand es, das seelische Drama, welches die Figuren erfasst, den Schmerz und die Verzweiflung, mit maltechnischen Mitteln zu steigern. Das aus Wirklichkeit und Imagination entstandene Spannungsverhältnis wird vom Betrachter als reizvoll empfunden.[901] Auch Delacroixs Zeitgenossen waren von den Gemälden ergriffen.[902]

Was Fiedler außer den obligatorischen Museumsbesuchen an zeitgenössischer Kunst gesehen haben könnte, ist völlig unbekannt. Gewagt sei hier dennoch ein Blick auf die damalige Pariser Kunstszene. Spezialisiert auf moderne Kunst waren um 1930 die Galerien in der Rue

---

[897] „Der Tod des Sardanapal“ 1827/28, Öl a. Lwd., 392 x 496 cm, Louvre Paris – vgl. de Hureaux 1994, S. 309 Nr. 93, S. 81 (farb. Abb.), S. 79-83

[898] „Das Massaker von Chios“ 1824, Öl a. Lwd., 417 x 354 cm, Louvre Paris – ebenda, S. 55 (farb. Abb.), S. 53-57

[899] „Die Freiheit führt das Volk an (Die Freiheit auf den Barrikaden)“ 1830, Öl a. Lwd., 259 x 325 cm, Louvre Paris – ebenda, S. 93 (farb. Abb.), S. 87-95

[900] „Frauen von Algier in ihrem Gemach (Algerische Frauen im Harem)“ 1834, Öl a. Lwd., 180 x 229 cm, Louvre Paris – ebenda, S. 179 (farb. Abb.), S. 174-181

[901] Ebenda, S. 284-287, 287 (Nachwort)

[902] „Aber das Gemälde der Kreuzfahrer, ganz abgesehen von seinem Gegenstand, ergreift einen derart bis ins Innerste durch seine stürmische und düstere Harmonie!...“ (Charles Baudelaire anl. des auf der Weltausstellung 1855 in Paris gezeigten Gemäldes) – Baudelaire, Charles: Die Weltausstellung 1855, in: Kemp, Friedhelm; Pichois, Claude (Hg.): Charles Baudelaire. Sämtliche Werke/Briefe, Bd. 2 (8 Bde.), Wien, München 1983, S. 227-253, 244-253, hier S. 247-248

Laffitte, dem Faubourg St. Honoré und in der Rue la Boetie.[903] Sowohl Max Sauerlandt, Hans Martin Ruwoldt und Kurt Löwengard erwähnten die Galerien in der Rue de la Boetie, insbesondere die dortigen zahlreichen größeren Kunstsalons, wo man einen Eindruck über das gegenwärtige französische Kunstschaffen erhalten konnte. Willem Grimm berichtete von im Mai 1929 gesehenen Werken Braques, von Matisse, Picasso, Rousseau und Miro.[904] Ruwoldt nannte 1930 „einen wundervollen Manet neben Picasso, Matisse, Derain...“[905] sowie afrikanische Kunst. Dass die Kunstfachwelt 1930 über Picasso, Braque, Léger, exotische Kunst, Cézanne, Corot, Miro oder Gris diskutierte, belegen die von Carl Einstein publizierten Aufsätze in den Zeitschriften Die Kunstauktion und Documents. Einstein verkehrte zu Beginn der 30er Jahre in Paris in den führenden intellektuellen und künstlerischen Kreisen und galt als einflussreicher Publizist.[906]

Zu Beginn der 20er Jahre „waren die epochalen Aufbrüche des Kubismus, Futurismus und Orphismus bereits in gemäßigtere Bahnen einer klassizistischen Figuration oder puristischen Abstraktion übergegangen. Die Dadaisten lösten sich 1922 als Gruppe auf und einige von ihnen gingen später zu den Surrealisten über.“[907] Der Surrealismus als eine alle Künste umfassende Bewegung mit ihren vielfältigen und widersprüchlichen Bestrebungen, den Zeitraum 1919 bis 1939 betreffend[908], war 1929 in eine Spaltung geraten, wobei es zum offenen Ausbruch einer latenten Krise der Bewegung kam. Zeitgleich war das „Zweite Manifest des Surrealismus“ (1929)[909] von André Breton (1896-1966)[910] erschienen, dessen Persönlichkeit zweifellos eine dominierende Rolle innerhalb der surrealistischen Gruppe spielte. Mit seinen Theorien wurde der Surrealismus immer wieder identifiziert. Ende der 20er Jahre bemühte sich die Gruppe vorwiegend um Internationalität. Auch kam es zu Ansätzen einer Theoriebildung, an der sich Breton, Walter Benjamin und Louis Aragon beteiligten.[911] Zu den Publikationsorganen gehörten die 1929 auf Initiative von Georges Bataille, Georges-Henri Riviére und Carl Einstein (1885-1940) gegründete Zeitschrift Documents[912], ferner die von

[903] Ring, Grete: Der junge Künstler und sein Händler. In Paris und Berlin, in: Kunst und Künstler, H. 29, 1930-1931, S. 179-189

[904] Brief Willem Grimm an Kurt Löwengard v. 2.5.1929, abgedr. bei Bruhns 1989 III, S. 113

[905] Brief Hans Martin Ruwoldt an Annemarie Ruwoldt v. Sept./Okt. 1930 – Ausst.-Kat.: Bruhns, Hans Martin Ruwoldt 1991, hier S. 31; vgl. auch Spielmann (Bd. 1) 1971, S. 56, 64-65; Dingelstedt 1957, S. 222

[906] Fleckner 2006, S. 419f, 420, 422 sowie 467ff, 470 (Bibliographie)

[907] Maur v., Karin: Giacometti und die Pariser Avantgarde bis 1935, in: Ausst.-Kat.: Beyer, Peter; Honisch, Dieter (Hg.): Alberto Giacometti. Skulpturen-Gemälde-Zeichnungen-Graphik, Nationalgalerie Berlin (West), Staatsgalerie Stuttgart, München 1987, S. 55-71, hier S. 55

[908] Zur Problematik des Surrealismus siehe – Barck, Karlheinz (Hg.): Surrealismus in Paris 1919-1939. Ein Lesebuch, Leipzig 1990, (2. veränderte Auflage) (zuerst 1986), S. 717-749, 750-771

[909] abgedr. in der Ztschr. „La Révolution Surréaliste“, Nr. 12, 1929 – vgl. Barck 1986, S. 643

[910] Ausst.-Kat.: André Breton. La beauté convulsive, Centre Pompidou, Paris 1991

[911] Barck 1986, S. 756, 759-760, 761; vgl. Benjamin, Walter: Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz, in: Gallissaires, Pierre (Hg.): Das Paris der Surrealisten, Hamburg 1986 (2. Auflage), S. 147-155. (Der Text erschien erstmalig 1927 über den Suhrkamp -Verlag: Benjamin, Walter: „Der Surrealismus“, in: Die literarische Welt, Nr. 5-7, Frankfurt/M. 1927)

[912] Das 1. Heft erschien im April 1929, weitere 15 Hefte folgten bis zur Einstellung der Zeitschrift 1931. C. Einstein wollte für seine kunstwissenschaftlichen Theorien ein internationales Forum begründen. – Fleckner 2006, S. 419

Breton geleitete neue surrealistische Zeitschrift Le Surréalisme au Service de la Révolution (1930) und ab 1933 Minotaure als das wichtigste Blatt der Surrealisten in der Vorkriegszeit. Nach der ersten Ausstellung surrealistischer Malerei am 14.11.1925 in der Galerie Pierre waren Ende der 20er Jahre vor allem Werke von Max Ernst, Salvador Dali, René Magritte u.a. zu sehen. Als die Surrealisten im März 1930 – in genau jenem Jahr von Fiedlers Pariseaufenthalt – in der Galerie Goemans Collagen zeigten (Einstein schrieb darüber in Documents), erschien im Ausstellungskatalog ein Text von Louis Aragon mit dem Titel „Die Malerei in der Herausforderung“ (La peinture au défi“) – zugleich „die erste bedeutende Theorie zur Entwicklung der Malerei vom Kubismus zum Surrealismus“.[913]
Etwa zur gleichen Zeit gelang dem Bildhauer Alberto Giacometti (1901-1966) der künstlerische Durchbruch, indem er den Nachkubismus überwand. Sein Ausstellungserfolg 1929 mit seinen Plattenskulpturen (1928-1929)[914] in der Galerie Jeanne Bucher an der Rue du Cherche-Midi 3 führte zur Bekanntschaft mit André Masson, Hans Arp, Joan Miró, Max Ernst, Alexander Calder, Jean Lurcat, Picasso, den Schriftstellern Jacques Prévert, Louis Aragon, Michel Leiris, Robert Denos, Raymond Queneau, Georges Bataille u.a. – jenen Künstlern, die die damalige Pariser Kunstszene beherrschten und die in den Cafés am Montparnasse anzutreffen waren. Giacomettis Werk wurde 1929 in der wichtigsten Pariser Kunstzeitschrift Cahiers d'art diskutiert, ebenso in der Septemberausgabe 1929 von Documents.[915] Seine „Schwebende Kugel“ (1930) war im Frühjahr 1930 in der Galerie Pierre Loeb in der Rue des Beaux-Arts 2 zu sehen, zusammen mit Werken von Hans Arp und Joan Miró.[916]
An dieser Stelle seien auch Picassos Werke der Malerei (z.B. Marie-Therese Walter als „Frau mit Blume“ von 1932) und seine surrealistischen Metallskulpturen aus der Zeit um 1930 erwähnt.[917] Werner Spies wies 1983 darauf hin, dass verschiedene seit 1925 im Oeuvre auftauchende Formvariationen im Zusammenhang mit der Begegnung der Surrealisten gedeutet worden sind, es sich aber nachweisen lässt, „...daß sich Picasso – noch bevor die surrealistischen Prinzipien formuliert wurden – dem Ekstatischen, der Überblendung von Formen, die der Bewegung und Trance abgesehen worden sind, zugewandt hatte.“[918]
Inwieweit Hamburger Künstler die surrealistische Kunstszene in Paris um 1930 wahrgenommen haben, bleibt unklar. Weder bei Sauerlandt, noch bei Fiedler und Ruwoldt gibt es

[913] Barck 1986, hier S. 761
[914] „Blickender Kopf“ 1927-1929, Marmor, 41 x 37 x 8 cm. In der Ausstellung war weiterhin Giacomettis Bronze „Mann (Apoll)“ 1929, 40 x 30 x 8,5 cm zu sehen (beide Werke Alberto-Giacometti-Stiftung Zürich) – Vogelsang, Vladimir: Lebenschronik, in: Ausst.-Kat.: Beyer; Honisch (Hg.), Alberto Giacometti 1987, S. 10-51, S. 18 sowie S. 162 Nr. 26, 27 (s/w Abb.), S. 164 Nr. 29
[915] Cahiers d'art, Nr. 2/3, 1929; Leiris, Michel in: Documents, Nr. 4, 1929 – (Quellenhinweise siehe Vogelsang 1987, S. 10-51, 18)
[916] Vogelsang 1987 S. 10-51, 14-22, ferner vgl. S. 61, 153, 156, 162, 164, 166-167
[917] Zu den Arbeiten aus Metall („Drahtkonstruktion“ 1928 als Entwurf für ein Apollinaire-Denkmal, Metalldraht 50,5 x 40,8 x 18,5 cm; „Frauenkopf“ 1931 Bronze, n. Orig. aus weißem Blech, bemaltem Eisen, Blech, Sprungfedern und zwei Salatsieben 100 x 37 x 59 cm siehe – Ausst.-Kat.: Spies, Werner: Picasso. Das plastische Werk (Werkverzeichnis der Skulpturen in Zusammenarbeit mit Christine Piot), Staatliche Museen Berlin, Nationalgalerie, Kunsthalle Düsseldorf, Stuttgart 1983, S. 89-102, 102-118
[918] Ausst.-Kat.: Spies, Picasso 1983, hier S. 98

dazu Hinweise.[919] Walter Benjamin hatte bereits in seinem 1927 erschienenen Essay darauf hingewiesen, dass das heroische Stadium der surrealistischen Bewegung beendet sei und dass sich der Surrealismus in einer Transformationsphase befände. Die linksbürgerliche Intelligenz wandte sich zu jenem Zeitpunkt gerade nach Russland. Benjamin verwies weiter auf die politische Dimension der künstlerischen Bewegung und machte seinen Lesern klar, dass die Surrealisten mit ihren Aktionen für einen radikalen Freiheitsbegriff eintraten: „Die Kräfte des Rausches für die Revolution zu gewinnen, darum kreist der Surrealismus in allen Büchern und Unternehmen.“[920]

Für Max Sauerlandt, als Kenner der Moderne, zeigte sich bereits ab Mitte der 20er Jahre keine wesentliche Entwicklung innerhalb der Pariser Kunstszene. Er stellte 1926 schlicht fest: „Keine Sensation, nicht einmal etwas neu Erdachtes, neu Erfundenes, nicht einmal Neue Sachlichkeit.“[921] und „...die moderne Französische Malerei aber scheint mir an Wert und Kraft des Ausdrucks hinter den besten deutschen Leistungen zurückzustehen.“[922] Und im Vergleich mit holländischer und italienischer Kunst, die er in Paris sah, schrieb er 1926 weiter: „Es befestigt sich bei mir immer mehr die Überzeugung, daß in der bildenden Kunst in Deutschland am meisten geschieht. Auch in der Architektur, gerade in der Architektur, die hier bei sehr vielen und großen Neubauten ganz im alten konservativen Schema befangen bleibt und auch im Material....ganz unmonumental ist.“[923] In der Tat hatten die modernen Architekten wie Robert Mallet-Stevens und insbesondere Le Corbusier[924] zwar bis 1930 einzelne Privataufträge im Bauhausstil realisieren können, doch die offizielle französische Architektur orientierte sich noch immer an den klassizistischen Traditionen.[925] Und unter dem Eindruck der 1930 in Paris präsentierten Werkbund-Ausstellung befand Sauerlandt im Juni 1931: „Hie und da spürt man wohl etwas wie von einem Hauch des Neuen, die von der Ausstellung des deutschen Werkbundes in Paris im vorigen Jahre angeregt zu sein scheinen,

[919] vgl. Äußerungen Max Sauerlandts von 1926 – Dingelstedt 1957, S. 222 sowie Spielmann (Bd. I) 1971, S. 64-65
[920] Benjamin 1986, S. 147-155, 147, 153, hier S. 154
[921] M. Sauerlandts Äußerungen 1926 – Dingelstedt 1957, hier S. 223
[922] M. Sauerlandts Äußerungen 1926 – Spielmann (Bd. I) 1971, hier S. 36
[923] M. Sauerlandts Äußerungen 1926 – ebenda, hier S. 36; vgl. auch ebenda S. 65: „Schon im vorigen Jahr glaubte ich die Beobachtung gemacht zu haben, dass die produktive Kraft der französischen Kunst in einem Zustand der Ermattung ist, dass die Dinge jetzt so liegen, dass das was für die Weiterentwicklung der gegenwärtigen Kunst Entscheidende sich gegenwärtig nicht mehr in Paris ereignet, sondern vielleicht bei uns in Deutschland. Das gilt sowohl von der Malerei wie von der Plastik und vor allem von der Architektur, die ja bei uns wirklich einer Blütezeit entgegenzugehen scheint ...“
[924] Vgl. Le Corbusier: Mein Werk, Stuttgart 1960, Ausst.-Kat.: Raeburn, Michael; Wilson, Victoria (Hg.): Le Corbusier. Architect of the Century, Hayward Gallery (5.3.-7.6.1987), London 1987
[925] Bußmann, Klaus: Paris und die Ile de France, Köln 1989, 8. Auflage (zuerst 1980), (Kunst-Reiseführer in der Reihe Du Mont Dokumente), S. 269-270; zur modernen Architektur in Paris gegen Ende der 20er/Anfang der 30er Jahre vgl. – Martin, Hervé: Moderne Architektur Paris 1900-1995, Berlin o. J. (Orig. Paris o. J.), S. 140, 143, 212-213, 214-215. M. Sauerlandt bezeichnete große Hotel- und Geschäftsbauten in Paris als „völlig charakterlos“ und „unmonumental...Es ist derselbe Eindruck eines völligen Versagens gegenüber den großen architektonischen Aufgaben...“ – Spielmann (Bd. I) 1971, hier S. 65

aber diese strengeren, nüchternen...Formen wirken...wie harte Fremdkörper. Man hat den Eindruck, daß unsere stilistische Gegenwart für Frankreich noch unentdeckte Zukunft ist.“[926] Während der Prozess der Modernisierung in Frankreich ab 1919/20 ins Stocken geraten war[927], war in Deutschland während der Weimarer Republik eine Rückbesinnung auf den französischen Klassizismus nicht relevant.[928]

Arnold Fiedler, ganz der Künstler, lebte in Paris den Augenblick, beobachtete und ließ sich inspirieren. Aber auch z.B. Ruwoldt hatte festgestellt: „Der Himmel hatte so ein Silbergrau, von dem Cézanne spricht. Das ist wirklich etwas Eigenartiges. Es hat tatsächlich einen Zauber. Die Luft hebt jede Schwere von den Dingen, so daß keine reine Farbe bleibt. Der Impressionismus konnte nur hier geboren werden.“[929]
Am Ende seines Studienaufenthaltes schrieb Fiedler ein letztes Mal an Wenninger nach München am 14. Juni 1930: „Ich sitze hier auf einer Bank, daher kann ich nicht mit Tinte schreiben. Mir gegenüber ist der Eifelturm, die Spitze mit der Fahne sieht man...durch die Baumwipfel. 300 mtr. hoch...“[930]

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Paris in den 30er Jahren eine sehr aktive Kunst- und Kulturszene besaß und damit eine große Bedeutung für die unterschiedlichsten Schreib- und Kunsttätigkeiten hatte.[931] Für Arnold Fiedler dürfte der Studienaufenthalt vielfältige Anregungen gebracht haben und ihn in seinem Selbstverständnis als Künstler auf der Suche nach der eigenen Identität bestärkt haben. Auf die Reise direkt Bezug nehmende Werke sind nicht mehr vorhanden. Dokumentiert sind aber Ölbilder und Collagen, die wahrscheinlich auf Impulse aus Paris zurückgehen. Mit Sicherheit kann von einem Energieschub ausgegangen werden, der sich weiter an der intensiven Auseinandersetzung mit der Technik des Holzschnitts bemerkbar machte. Diesbezüglich knüpfte Fiedler an eine künstlerische Tradition an, denn „In den neunziger Jahren war Paris das Mekka der avantgardistischen Druckgraphik. Henri de Toulouse-Lautrec und die Nabis um Edouard Vuillard revolutionierten die Farblithografie; Gauguin und Vallotton belebten den Künstler-Holzschnitt wieder, der im Verlauf des 19. Jahrhunderts zum zwar virtuos gehandhabten, aber oberflächlichen

[926] Spielmann (Bd. I) 1971, hier S. 190; vgl. auch Brief M. Sauerlandt v. 29.6.1931, in: Dingelstedt 1957, hier S. 383-384: „Die Führung hat Frankreich wirklich nicht mehr... Es ist wirklich so; man hat hier noch nicht begriffen, dass eine neue Epoche begonnen hat. Man meint, es kann einfach so weitergehen, wie es früher ging. Man wird bald merken, dass das nicht möglich ist.“
[927] Chopin 1998, S. 9-28, 23; zu Frankreichs eigenem Weg – Gysling-Billeter 1977, S. 171-200, 171-197
[928] Meyer 2004, S. 25-35, 33
[929] Brief Hans Martin Ruwoldt an Annemarie Ruwoldt v. Sept./Okt. 1930 – Ausst.-Kat.: Bruhns, Hans Martin Ruwoldt 1991, hier S. 31
[930] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 14.7.1930
[931] Ein Nachweis findet sich bei – Chopin 1998

Illustrationsmedium der Tages- und Wochenzeitungen verkommen war.“[932] Surrealistische Einflüsse hingegen lassen sich erst Ende der 30er Jahre/Anfang der 40er Jahre im Werk Fiedlers feststellen. Der Parisaufenthalt kann insofern auch als schicksalhaft angesehen werden, als dass der Künstler 1938 Paris als Ort seines Exils wählte und in den späten 50er und 60er Jahren die Stadt als Arbeits- und Lebensort und damit als Inspirationsquelle auswählte.

Wieder in Hamburg angekommen, hatte Fiedler sogleich mit Umziehen, Einrichten und Einarbeiten zu tun. Das angemietete Zimmer in der Louisenstraße 7, 1. Stock bei Bernhöfft [933], welches er mit Maria Wenz in bescheidenen Verhältnissen zur Untermiete bewohnte, musste im Oktober wieder geräumt werden, „weil die Frau die Wohnung aufgibt, in der wir in einem Zimmer zusammen hausen. Aber nichts destoweniger bin ich jetzt sehr gern hier, sehe etwas klarer die wirklich guten Seiten der Stadt, die mir vor meinem Pariser Aufenthalt ganz verleidet war.“[934], schrieb er Ludwig Wenninger am 24.10.1930. Der Groll auf die Hansestadt war vorerst verflogen. Politische Äußerungen enthielt der Brief an den Freund jedoch nicht. Dabei hatte unmittelbar im September die NSDAP einen überraschenden Wahlerfolg bei den Reichstagswahlen errungen. Die Anhänger kamen aus allen Gesellschaftsschichten. Bedingt durch die Reparationszahlungen befand sich die Weimarer Republik gegen Ende der 20er Jahre in einer Existenznotlage, wodurch der Ruf nach einem „Retter“ immer größer geworden war. Die Wähler versprachen sich eine Wiederherstellung des Ansehens im Ausland sowie der offensichtlich vermissten staatlichen Autorität. Man wollte einen neuen Staat mit mehr sozialer Gerechtigkeit, der den Ausweg aus dem wirtschaftlichen Chaos wies, wobei man Nationalstaat und Sozialismus als Ausweg sah. Zugleich machten sich Sorgen breit: Verfolgung und Gewalt gegen Regimegegner nahmen ihren Anfang und unmittelbar nach Hitlers Ernennung zum Reichskanzler 1933 wurden erste elementare Grundrechte aufgehoben.[935]

Über die intensive Arbeitsphase im Anschluss an die Parisreise im Herbst 1930 berichtete Fiedler am 24.10.1930 Wenninger dann in Hochstimmung: „Ich bin so arbeitsfreudig, habe alle möglichen Ideen und vor allem arbeite ich. Ich habe verschiedene Ölbilder[936] gemalt und jetzt liebe ich Ölfarbe sehr, teils habe ich ungrundierte Pappen bemalt und recht gute Resultate erzielt....Dann habe ich Holzschnitte und Linolschnitte gemacht, auch farbige,

[932] Schröder, Klaus-Albrecht: Edvard Munch – Thema und Variation, in: Ausst.-Kat.: Schröder, Klaus Albrecht; Hoerschelmann, Antonia (Hg.): Edvard Munch. Thema und Variation, Albertina Wien, Ostfildern-Ruit 2003, S. 7-10, hier S. 9
[933] Brief Maria Wenz an L. Wenninger v. Aug. 1930 o. Dat.
[934] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 24.10.1930. Es ist nicht bekannt, wo beide im Winter 1930 über untergekommen sind. Der Einzug ins Atelier Wallstraße 17 erfolgte immerhin erst im Januar 1931.
[935] Baumann 2002, S. 54, 101 dort Anm. 391
[936] Die Ölbilder gelten als verschollen.

sonst konnte ich mit dem Material nichts anfangen, jetzt bin ich regelrecht glücklich über diese neue Arbeitsmöglichkeit. Wenn ich umgezogen bin, werde ich mich auf die Radierung stürzen, ich habe soviel vor, daß ich immer wieder das meiste zurückstellen muß. Es ist fast so, als ob ich die faule Periode vor meiner Reise durch diese Fleißige ausgleichen müßte, wozu ich keine Veranlassung hätte eigentlich und auch aus moralischen Gründen so etwas machte. Ich bin im Augenblick so angefüllt mit Stoff zum Arbeiten, auch ist die Arbeitsweise oder der Stil klarer...Die Holz- und Radierplatten sind auch ein guter Grundstock, der sich nach Jahren noch rentiert. Und dann auch als Material an sich so dauerhaft und edel.“[937]
Dieser Brief vom 24. Oktober 1930 ist der erste schriftliche Beleg über Fiedlers Beschäftigung mit der Technik des Holzschnitts.
Gleich nach seiner Rückkehr aus Paris war im Spätsommer, am 22. August 1930, bei Commeter eine umfangreiche Munch-Ausstellung mit 197 Druckgraphiken eröffnet worden, die bis zum 30. September andauerte.[938] Von der Ausstellung nahm Fiedler nachhaltig wesentliche Impulse auf, wie noch zu sehen sein wird, zumindest lässt sich für 1930 vorerst die Begeisterung für das druckgraphische Arbeiten erklären. Die Auseinandersetzung mit der Holzschnitttechnik zeigt das Blatt **BLUMENVASE** von 1930 (WV H 3).[939]
Der Künstler schnitt das Bildmotiv einer Vase mit Sommerblumen in den Holzstock. Der Druck erfolgte mit brauner Farbe auf leicht gelb getöntem Büttenpapier. Auf einem Fensterbrett einer Fensternische steht ein bauchiges Gefäß mit verschiedenen Arten von Sommerblumen mit kräftigem Blattwerk. Fiedler konzipierte eine räumliche Bildsituation mit körperhaft plastischer Vasenform, deren Materialität offen bleibt. Die Blüten und Blätter erscheinen flächig stilisiert. Binnenstrukturen differenzieren einzelne Flächenformen, wodurch Blütenblätter und Dolden erkennbar werden. Der Vasenfuß, der obere wulstige Rand des Gefäßes sowie die bauchige Form sind dagegen linear betont. Die Sprödigkeit des Materials vom Holzstock kommt aber kaum zum Tragen. Fiedler konzentrierte sich noch stark auf formale Lösungen, weniger auf Materialgerechtigkeit. Der Holzschnitt überzeugt durch seine Bildkomposition selbst, die das gesamte Blattformat in Höhe und Breite ausspannt und im Ausloten von Hell/Dunkel-Kontrasten sowie in der Betonung des Dekorativen. Der brauntonige Farbdruck auf gelblichem Bütten mildert die Härte der Farbwirkung wie sie Schwarz-Weiß-Drucken eigen ist.
Das Bildmotiv selbst wirft jedoch Fragen auf. Stammt die Anregung von Henri Matisse, genauer von seinem Ölbild „Anemonen“ von 1924 (Kunstmuseum Bern)? Räumliche Ecksituation mit Fenster im Anschnitt, Vasen- und Blütenformen sowie der Ansatz zum Dekorativen deuten stark darauf hin. Fiedler war durch Hans Hofmann für das Werk von Matisse sensibilisiert worden. In der Galerie Pierre in Paris waren 1930 Gemälde und Skulpturen des

[937] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 24.10.1930
[938] Ausst.-Kat.: Edvard Munch, Galerie Commeter (22.8.-30.9.1930), Hamburg 1930 (197 Drucke Radierungen, Holzschnitte, Lithographien)
[939] Fiedlers hs. Hinweis auf dem Blatt, dass es sein erster Holzschnitt sei, stimmt nicht. Siehe „Dampfer u. Barkassen“ 1925 Holzschnitt)

Künstlers ausgestellt[940] und im Februar/März 1930 zeigte die Galerie Thannhauser in Berlin 265 Werke des Franzosen, darunter 83 Gemälde[941], worüber führende Kunstzeitschriften berichteten. So hieß es im Cicerone: „Man hat bei uns noch kaum Gelegenheit gehabt, die blühende Ebene dieser Kunst mit vollen Blicken zu überschauen. Es ist das auffälligste Merkmal seiner jüngsten malerischen Entwicklung, wie nun dieses Ornamentwesen in steigendem Maße die Bilder durchdringt.“[942]
Auch der Holzschnitt mit dem Titel **DAS ZIMMER**, ebenfalls von 1930 (WV H 4), deutet auf Fiedlers Auseinandersetzung mit Matisse unmittelbar nach der Parisreise hin. Matisse, der oft in Hotelzimmern malte und den Blick des Betrachters durch große Balkonfenster aufs Meer lenkte, wie z.B. in Nizza („Interieur mit Geigenkasten“ 1918/19 Öl/Lwd., MoMA N. Y.), könnte Fiedler angeregt haben, sein sparsam möbliertes Pariser Hotelzimmer mit hohem Fenster und langen Vorhängen zum Bildgegenstand werden zu lassen. Statt Meeresblick sind Hochhäuser zu erkennen. Auch das dekorative Element mit Kreisformen und Streifenmuster in Vorhang, Lampenschirm und Bettüberwurf deutet auf Matisse als Vorbild. Die linear angedeuteten Fußbodenbretter bewirken einen Tiefenzug. Fiedler hob große Materialflächen aus dem Holzstock heraus.

Die Holzschnitte und der Einfluss von Karl Schmidt-Rottluff
Seit der Hamburger Munch-Ausstellung 1930 schuf Fiedler in der 1. Hälfte der 30er Jahre zahlreiche Holzschnitte. Eine besondere Häufung von Holzschnitten lässt sich für das Jahr 1931 (8 Blatt) sowie darüber hinaus bis 1933 und 1934 feststellen. Mag Munchs Druckgraphik auch Auslöser gewesen sein, zeichnet sich bei Fiedler zusätzlich eine intensive Auseinandersetzung mit den Brücke-Expressionisten ab. Dass die Brücke-Maler wesentliche Einflüsse von Munch aufgenommen haben, gerade auch was den Holzschnitt betrifft, ist von Georg Reinhardt 1977 nachgewiesen worden.
Munch, der noch vom Jugendstil geprägt worden war, hatte das bewusste Ebenmaß des linearen Ornaments zerstört. Durch ihn erfuhr die Holzschnitttechnik eine völlige Umwälzung durch das Schneiden in Langholz und das Ausnutzen der Maserung. Holzspäne riss er aus der Fläche heraus, statt sie sorgfältig mit dem Messer auszuschneiden. Durch ein Aufschrammen der Oberfläche des Holzstocks entstanden Unregelmäßigkeiten, die im Druck spannungsreiche Flächenstrukturen zeigten.[943]

[940] Vgl. die Ausstellung „Exposition de peintures et de sculptures de Henri Matisse“ 1930 in der Galerie Pierre, Paris
[941] Ausst.-Kat.: Henri Matisse, Galerie Thannhauser (15.2.-19.3.1930), Berlin 1930 (Vorwort Hans Purrmann) – der Katalog war nicht einsehbar; Wright, Alastair: Matisse and the subject of Modernism, Princeton and Oxford (Princeton University Press) 2004
[942] Wolfradt, Willi: Henri Matisse. Zur Ausstellung in der Galerie Thannhauser Berlin, in: Der Cicerone, XXII. Jg., 1930, S. 129-132 (m. Abb.), hier S. 129 u. S. 130
[943] Reinhardt, Georg: Die frühe Brücke. Beiträge zur Geschichte und zum Werk der Dresdner Künstlergruppe Brücke der Jahre 1905-1908, Berlin 1977 (Brücke-Archiv 9/10), S. 106-114

Auf die frühe Auseinandersetzung Fiedlers mit Nolde und Kirchner 1925 wurde bereits verwiesen (vgl. DAMPFER UND BARKASSEN (1925) (WV H 2)). Im Zeitraum 1930 bis 1932 boten mehrere Hamburger Ausstellungen mit dem Schwerpunkt expressionistischer Druckgraphik für Fiedler die Möglichkeit einer vertiefenden Rezeption. So zeigte der Hamburger Kunstverein in der Neuen Rabenstraße 25 nach dem Umbau durch Karl Schneider vom 26.10. bis 17. 11.1930 moderne Kunst aus Hamburger Privatsammlungen, wo Schmidt-Rottluff mit insgesamt 22 Werken vertreten war (Heckel 6, Kirchner 7, Pechstein 4). Die Ausstellung machte deutlich, welch großen Stellenwert die Kunst des deutschen Expressionismus, insbesondere der Brücke, in den Hamburger Privatsammlungen zu jener Zeit einnahm.[944] Und Max Sauerlandt, der für das Museum für Kunst und Gewerbe bereits in den 20er Jahren von den Brücke-Künstlern plastische und druckgraphische Werke erworben hatte, zeigte diese im gleichen Jahr (1930) in einer programmatischen Ausstellung im Haupttreppenhaus des Museums, welches von Karl Schneider eigens dafür hergerichtet worden war.[945] Auf Gustav Pauli sei hier insofern verwiesen, da er bereits 1915 erste Graphiken, ausschließlich Holzschnitte aus der Sammlung Dr. Paul Rauert, für die Hamburger Kunsthalle erworben hatte (später von Schmidt-Rottluff die Ölbilder „Oldenburger Marschlandschaft“ 1909 und „Vase mit Georginen“).[946]
Entscheidende Einflüsse auf Fiedler hatten mehrere Einzelausstellungen, so der Werke Schmidt-Rottluffs (1884-1976) 1931 im Hamburger Kunstverein[947] – nach Grohmann hatte Schmidt-Rottluff im Zeitraum 1906 bis 1923 300 Holzschnitte geschaffen[948] – , die Kirchner-Ausstellung bei Commeter Anfang April des gleichen Jahres (1931)[949] sowie eine Brücke-Ausstellung vom 21. Februar bis Mitte März 1932 im Kunstverein, mit Druckgraphik und Handzeichnungen aus der Frühzeit der Künstlergruppe bis 1912.[950] Von Bedeutung kann auch 1931 das Erscheinen von Gustav Schieflers zweitem Band des Werkverzeichnisses zur Kirchner-Graphik angesehen werden.

Neben jenen Ausstellungen gewann Fiedler hauptsächlich durch Vermittlung über die Kunsthistorikerin Rosa Schapire (1874-1954) den Zugang zum Werk der Brücke, insbeson-

[944] Ausst.-Kat.: „Kunst der letzten 30 Jahre aus Hamburger Privatbesitz“, HH KV (26.10.-17.11.1930), Hamburg 1930. Siehe Wietek 2001, S. 85; Jaeger; Steckner 1983, S. 38-39; Schick 2001, S. 76-81, 78, 81 dort Anm. 19
[945] Sauerlandt, Max: Holzbildwerke von Kirchner, Heckel und Schmidt-Rottluff im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe, in: Museum der Gegenwart, 1. Jg., 1930-1931, S. 101-111; vgl. auch Jaeger; Steckner, 1983, S. 34-35; Baumann 2002
[946] Luckhardt (1994), S. 41; Dirksen, Victor A.: Karl Schmidt-Rottluff, Hamburg 1921 (Kunsthalle zu Hamburg Kleine Führer Nr. 21), S. 2-12 (m. Abb. der Holzschnitte: „Weiblicher Kopf“ 1915, „Landschaft mit Turm“ 1909)
[947] Altonaer Nachrichten v. 5.1.1931 (Skr.)
[948] Grohmann, Will: Schmidt-Rottluff, Stuttgart 1956
[949] Der Hinweis findet sich bei – Henze, Wolfgang: Ernst Ludwig Kirchner. Gustav Schiefler. Briefwechsel 1910-1935/38, Stuttgart, Zürich 1990, (Briefe Nr. 177, 179)
[950] Vgl. dazu Sauerlandt, Max: „Brücke“. Ausstellung der „Brücke“ im Kunstverein, in: Der Kreis, 9. Jg., H. 3, 1932, S. 184-187; HH Fremdenblatt v. 22.2.1932 (M.K.R.)

dere Karl Schmidt-Rottluffs. Der Kontakt zu R. Schapire ist zeitlich nicht genau belegt, muss aber zu Beginn der 30er Jahre zustande gekommen sein, wo Fiedler die Kunsthistorikerin in deren Wohnung in der Osterbekstraße 43 im 3. Stock in Hamburg-Barmbek[951] besucht hatte.[952]

Rosa Schapire war zu jenem Zeitpunkt mit 55 Jahren als Kunsthistorikerin durch ihre Publikationen und Vorträge in der Hamburger Kunstszene anerkannt. Sie galt als umfassend gebildet und hatte zahlreiche Beiträge verfasst, schrieb Buchrezensionen und arbeitete an Übersetzungen. Sie besaß keine Festanstellung, sondern lebte von dem, was sie schrieb und vortrug.[953] Über ihre Persönlichkeit gibt es zum Teil unterschiedliche Hinweise. Bei Maike Bruhns heißt es, sie war „Klein und von eher zarter Gesundheit, auf die sie niemals Rücksicht nahm, besaß sie ein kluges Gesicht mit einer langen, scharfen Nase, lebhaften Augen und einem ausdrucksvollen Mund.“[954] Agnes Holthusen, die mit Rosa Schapire befreundet war, äußerte: „(ihr) bewegtes Gesicht war der Spiegel ihrer inneren Haltung: geistige Leidenschaft und warme Humanität.“[955] Harry-Reuss-Löwenstein nannte sie eine „Kämpfernatur, unerschrocken und temperamentvoll, selbständiges Urteilsvermögen und Unabhängigkeit waren ihr am wichtigsten.“[956] Andere wiederum störten sich an ihrem bestimmenden Wesen.[957] Franz Radziwill war beeindruckt von ihrem leidenschaftlichen Erzählen, dem Humor, und ihrem Lachen, wobei sie nie über persönliche Befindlichkeiten, weder wirtschaftlich noch seelisch, klagte: „Sie hörte immer außerordentlich interessiert zu, viel nur selten jemand ins Wort...sie hungerte nach dem Gespräch.“[958]

Rosa Schapire hatte in Zürich, Leipzig, Berlin und Heidelberg Kunstgeschichte studiert und 1909 über den Frankfurter Maler Johann Ludwig Ernst Morgenstern (1738-1819)[959] promoviert. Die Entscheidung der seit dem Jahre 1908 in Hamburg lebenden Kunsthistorikerin für den Expressionismus war recht kühn. Rosa Schapire engagierte sich für Nolde, Heckel, Schmidt-Rottluff und Radziwill, auch nach Auflösung der Brücke ab 1913, und wurde von diesen Malern auch häufig porträtiert.[960] 1916 hatte sie den überregionalen „Frauenbund zur Förderung deutscher bildender Kunst“ gegründet, der sich nur expressionistischer Kunst bei

[951] Das Haus aus der Gründerzeit, in dem sie von 1908 bis 1939 wohnte, wurde zerstört. Vor 1908 befand sich ihre Wohnung in der Schmilinskystraße 74.
[952] Brief A. Fiedler an Gerhard Wietek v. 14.12.1962
[953] Wietek 2001, S. 402
[954] Bruhns, Maike: Rosa Schapire und der Frauenbund zur Förderung deutscher bildender Kunst, in: Junge 1992, S. 269-282, hier S. 269
[955] Agnes Holthusen im Nachruf auf Rosa Schapire 1954 – Archiv für Bildende Kunst GNMN, NL Agnes Holthusen Nr. 421, zit. n. Bruhns 1992, hier S. 269
[956] Harry-Reuss-Löwenstein in: HH Anzeiger v. 17.8.1931; vgl. auch Oppens 1969, S. 87ff
[957] Brief Kurt Löwengard an die Mutter v. 27.5.1913 – Bruhns 1989 III, S. 87
[958] Brief F. Radziwill an Gerhard Wietek v. 25.10.1962, abgedr. bei Wietek 2001, S. 164-165, vgl. auch Wietek, Gerhard: Dr. phil. Rosa Schapire, in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, Bd. 9, Hamburg 1964, S. 114-160, 130
[959] Vgl. Thieme; Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künste, Bd. 25, hg. v. Hans Vollmer, Leipzig 1931, S. 149-150; Schapire, Rosa: Johann Ludwig Ernst Morgenstern. Ein Beitrag zu Frankfurts Kunstgeschichte im 18. Jahrhundert, Straßburg 1904, (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 5)
[960] Bruhns 1992, S. 269-282; Wietek nennt 14 Künstler und 19 Porträts – Wietek 1964, S. 115-160

entsprechender Qualität verpflichtet fühlte, und letztlich mit Gustav Schiefler, Wilhelm Niemeyer, Max Sauerlandt, Paul Rauert, Carl Georg Heise u.a. ein überregional beachtetes Kunstklima in Hamburg geschaffen, in dem die Brücke im Vergleich mit anderen deutschen Städten ihre erste Anhängerschar und Sammlergemeinde fand.[961] 1924 war das von ihr bearbeitete Oeuvreverzeichnis der Druckgraphik Schmidt-Rottluffs – zugleich ihr Hauptverdienst – erschienen.[962]
Die Anfeindungen durch das NS-Regime veranlassten sie im Alter von 65 Jahren im Juli 1939 schließlich zur Emigration nach London. Ihrem Engagement ist es zu verdanken, dass 1953 Schmidt-Rottluff-Werke – 40 Graphiken aus ihrer Sammlung – erstmals in England (Leicester) zu sehen waren.[963]

Rosa Schapires Verhältnis zur Hamburgischen Sezession war dadurch gekennzeichnet, dass sie sich der jüngeren, dem Expressionismus nahestehenden Künstlergeneration mit Nesch, Kluth, Grimm, Löwengard, Ruwoldt, Bargheer und Fiedler eng verbunden fühlte und die Künstler durch Gespräche, Kontakte zu Galeristen und Sammlern sowie durch ihre kunsttheoretischen Beiträge förderte. Die verbale Vermittlung wird übrigens als ihre Stärke angesehen.[964] Grimm vermittelte sie 1926 eine persönliche Begegnung mit Schmidt-Rottluff in Berlin. Grimm schrieb ihr daraufhin: „Liebes Frl. Dr. Schapire! Ich war dieser Tage bei Herrn Schmidt-Rottluff. Es war für mich der schönste Nachmittag in Berlin. Ich habe herrliche Sachen (neue) gesehen (sterbender Mann im Bett und ein Kuhfuhrwerk) mit den wundervollsten Farben, ganz leuchtend. Am Dienstag darf ich nochmal kommen. Viele herzliche Grüße Ihr Grimm.“[965] Ob auch Fiedler eine direkte persönliche Begegnung mit dem Künstler hatte, ist nicht belegt. Zumindest sah er Brücke-Kunst, darunter Schmidt-Rottluff-Werke in Rosa Schapires Wohnung, in die auch die Sezessionisten Kluth, Hartmann, Nesch sowie Franz Radziwill, Hans Leip, Hans Hermann Hagedorn, Willy R. Huth, Klaus Wrage, Emy Roeder, Harry Reuss-Löwenstein, 1936 auch der irische Schriftsteller Samuel Beckett (1906-1989) u.a. Einblick nehmen konnten.[966] Durch Schapires Engagement wirkte Schmidt-

[961] Bruhns 1992, S. 269-282; Schapire, Rosa: Frauenbund zur Förderung deutscher bildender Kunst, in: Der Cicerone, VIII. Jg., 1916, S. 289-290; Schapire, Rosa: Ausstellung aus Hamburger Privatbesitz. In der Hamburger Kunsthalle, in: Das Kunstblatt, IX. Jg., 1925, S. 168-170, 170; Schick 2001, S. 76-81
[962] Schapire, Rosa: Karl Schmidt-Rottluffs graphisches Werk bis 1923, Berlin 1924
[963] Schick 2001, S. 76-81, 78; zu Emigration und Leben in London – Bruhns 1992, S. 269-282 sowie Wietek 1964, S. 114-160; zur Graphik-Sammlung Schapires siehe – Wietek, Gerhard: Graphik Schmidt-Rottluffs aus dem Nachlass von Dr. Rosa Schapire, Oldenburg 1958 (Berichte der Oldenburger Museumsgesellschaft I)
[964] R. Schapires Verhältnis zur Hamburgischen Sezession siehe – Bruhns 1992, S. 269-282
[965] Karte Willem Grimm an Dr. Rosa Schapire v. 28.2.1926, abgedr. bei Wietek, Gerhard: Gemalte Künstlerpost. Karten und Briefe deutscher Künstler aus dem 20. Jahrhundert, München 1977, hier S. 153
[966] Wietek 2001, S. 164-166; vgl. auch Bruhns 1992, S. 269-282, S. 272 dort Anm. 21; Der irische Schriftsteller Samuel Beckett (1906-1989), der sich im Herbst 1936 neun Wochen in Hamburg aufhielt, nennt im Tagebucheintrag v. 14. u. 15.11.1936 eine enge „Wohnung full of Schmidt-Rottluff“ – Quadflieg, Roswitha: Beckett was here, Hamburg 2006, S. 125-127, hier S. 125

Rottluffs Graphik stark auf den Hamburger Expressionismus. Einflüsse seiner Holzschnitte finden sich in den Arbeiten des Künstlerehepaares Maetzel, bei Löwengard, Stegemann, Wrage, Opfermann, Hartmann, Nass, Wüsten, Tietze[967], aber auch bei Fiedler, was die grundlegende Hinwendung zum Medium des Holzschnitts betrifft sowie das Erproben der expressionistischen Formensprache. Die Gemälde Schmidt-Rottluffs zeigten eher Nachwirkungen bei Kluth, Grimm, Bargheer, ebenso Fiedler und Schwemer. Schmidt-Rottluff stellte 1921 und 1922 als Gast auf den Ausstellungen der Hamburgischen Sezession aus und blieb der Gruppe darüber hinaus auf Jahre verbunden.[968]
Von den jungen Sezessionisten erwarb Rosa Schapire Bildwerke, die sie gelegentlich in ihrer Wohnung ausstellte. Franz Radziwill berichtete: „Der Schrank[969] war so gestaltet, dass sie auf dem unteren Gesims Graphik, Aquarelle und Bilder zeigen konnte – auch recht häufig von jüngeren Malern, die sie besucht hatten...“[970] Von Fiedler gelangten insgesamt 10 Werke, fast ausschließlich Holzschnitte, durch Ankauf oder Schenkung in den 30er Jahren in ihren Besitz. Dabei handelt es sich laut Fiedler um folgende Arbeiten: die Farbholzschnitte MATROSEN IM CAFÉ (1934), KAI MIT MATROSEN UND HAFENARBEITERN (1932), WINTERLANDSCHAFT MIT HAUS IM SCHNEE (1932), NANA (1932), ZIRKUSARTISTIN (1932) sowie die Aquarelle BLUMENVASE (1931), STRAND NORDERNEY (1936), JUGOSLAWISCHE LANDSCHAFT (1937) und zwei LANDSCHAFTEN mit Farbstift auf grauem Papier von 1932.[971] Jene Arbeiten befanden sich sehr wahrscheinlich in den von Gerhard Wietek genannten drei Graphikmappen mit Druckgraphik u.a. von Kluth, Grimm, Nesch, die 1939 in Hamburg geblieben sind.[972] Hauptsächlich durch Rosa Schapire fand Fiedler den Anschluss an die Sezession, was allerdings nicht direkt durch Quellen belegt ist.[973]

Über seine Eindrücke während eines Besuches bei der Kunsthistorikerin berichtete Fiedler rückblickend in einem Brief an G. Wietek nach Jahrzehnten sich rückerinnernd: „In der kleinen Wohnung waren die Zimmer wirklich winzig. Man sah vom Fenster auf den Kanal mit Schleppkähnen und Fabriken im Hintergrund, und da es meist abends war, wenn Rosa Schapire Besucher hatte, war es trübe und dunstig grau. Dafür war das Zimmer in Grün ge-

[967] Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 45-47, 45
[968] Ebenda, S. 45-47, 45
[969] Schapires von Schmidt-Rottluff bemalter Bücher- und Graphikschrank – Wietek 2001, S. 401 Nr. 302 (s/w Abb.)
[970] Brief Franz Radziwill an Gerhard Wietek v. 25.10.1962, zit. bei Wietek 1964, hier S. 130
[971] Die Auflistung findet sich im Brief A. Fiedler an Gerhard Wietek v. 14.12.1962. Exakt identifiziert werden können davon nur die Farbholzschnitte: „Matrosen im Café“ (Rot, Grün, Weiß) (1934) (WV H 22); „Quai mit Matrosen und Hafenarbeitern“ als „Hafenbild mit Arbeitern“ (Blau, Rot, Weiß) (1933) (WV H 16); „Nana“ (Blau, Schwarz, Weiß) (1933) (WV H 17); „Zirkusartistin“ (Rot, Blau, Weiß) (1934) (WV H 21), wobei die späten Datierungen von Fiedler unzuverlässig sind.
[972] Zur Emigration – Wietek 2001, S. 162; zum Schapire-NL siehe weiter – Brief Rosa Schapire an Caroline Wagner v. 27.1.1948, zit. bei Wietek 1964, S. 125
[973] Der Brief A. Fiedler an Gerhard Wietek v. 14.12.1962 ist der einzige Verweis auf den Kontakt zu Schapire in den 30er Jahren.

strichen, leuchtend und zu den starkfarbigen Bildern von Schmidt-Rottluff gut passend; die vielen roten, gelben und blauen Farben kamen prächtig zur Geltung. Die Decken auf Tisch und Couch, glaube ich, waren gestreift und ein Kästchen[974] für Zigaretten auf dem Tisch von Schmidt-Rottluff geschnitzt und bemalt, auch Leuchter und Lampen von ihm geschnitzt und mit farbigen Reliefs versehen.[975] Das Ganze machte den Eindruck einer intimen und eigenartig ruhigen Behausung eines kunst- und bilderbesessenen Menschen. Ich sah bei Rosa Schapire dann auch die Postkarten ihrer Malerfreunde Kirchner, Heckel, Nolde und Schmidt-Rottluff, welche Sie ja alle kennen.[976] Ich erinnere mich noch an das große Porträt[977], welches Schmidt-Rottluff von ihr gemalt hatte, sehr expressiv und mit stark gekurvter Nase, funkelnden Augen und kantigen Wangen, ekstatisch und ...ähnlich! Rosa Schapires Wohnung war, und wurde es immer mehr, eine Zufluchtstätte für Gleichgesinnte und Verfolgte. Je mehr sich das Naziregime äußerte in Borniertheit, blindwütigem Hass gegen Wissende und feiger Brutalität, um so mehr zog sich der Kreis zusammen um Rosa Schapire...“[978]

Wöchentlich kam ein Kreis Gleichgesinnter in ihrer Wohnung zusammen, dem bis 1939 angehörten: Kluth, Grimm, Wohlwill, Flinte, Hartmann, Fiedler, Johannes Auerbach sowie der Maler Hil, desweiteren der Galerist Dr. Hildebrand Gurlitt und die Sammlerinnen Emmi Ruben, Frau Zuntz, Lise Singer, Agnes Holthusen, Hilde Zoepffel, Bruno Snell der Altphilologe und geistige Mittelpunkt der Runde.[979]

Die von Schmidt-Rottluff kunsthandwerklich und farblich gestaltete Wohnung muss jedenfalls auf Fiedler damals optisch stark gewirkt haben. Die Wände waren mit stumpfer grüner

---

[974] Zu den von Schmidt-Rottluff ab 1909 noch an Dekorationsformen des geometrisierenden Jugendstils erinnernden und ab 1911 nach abstrakten Entwürfen gearbeiteten Holzkästchen – Wietek 2001, S. 13, 341f ab Nr. 231f (Schapire besaß insgesamt acht Kästchen, konnte zwei bei der Emigration retten); vgl. Schapire, Rosa: Zu Schmidt-Rottluffs Ausstellung bei Commeter, in: Der Hamburger, 1. Jg., H. 12, 1911, S. 267-268 (15 Kästen); Niemeyer, Wilhelm: Schmidt-Rottluff – Bemalte Kästen, Commeter, Oktober 1911 (hs. Ms., erwähnt bei Wietek 2001, S. 141-145)

[975] Fiedler nimmt Bezug auf die Wohnungsgestaltung durch Schmidt-Rottluff 1921. Das expressionistische Gesamtkunstwerk in starker Farbigkeit in Grün, Braun, Gelb und Blau wirkte „wie eine Insel im Alltag der Gewöhnlichkeit.“ – Bruhns 1992, S. 269-282, 272; zu den kunsthandwerklichen Arbeiten des Künstlers – vgl. Wietek 2001; vgl. auch Schapire 1911, S. 267-268, abgedr. bei Wietek 1994, S. 226-227: „Zur Zeit sind 15 seiner farbenfreudigen Holzkästen bei Commeter ausgestellt. Sie sind von einer starken, eindringlichen Schönheit, und es dürfte schwer fallen, ihnen in der gesamten europäischen Kunst etwas Verwandtes an die Seite zu stellen...“

[976] G. Presler nennt 118 Postkarten der Brücke-Maler in Schapires NL, davon 73 allein von Schmidt-Rottluff aus den Jahren 1909 bis 1931. Die Hamburger Kunsthalle verwahrt aus dem gesamten Brücke-Konvolut 18 Karten, das Altonaer-Museum 24. Grundlegend dazu – Ausst.-Kat.: Presler, Gerd: „Brücke“ an Dr. Rosa Schapire, Städtische Kunsthalle Mannheim, Elztal-Dallau 1990; Bruhns nennt ca. 200 Künstler-Postkarten für den Austausch mit Künstlern. – Bruhns 1992, S. 271; vgl. insbesondere – Wietek, Gerhard: Maler der Brücke. Farbige Kartengrüße an Rosa Schapire, Wiesbaden 1958

[977] Gemeint ist wohl das „Porträt mit Brosche und Buch“ von 1919, Öl/Lwd., 101 x 87 cm, Tate Gallery London, welches zeitlebens im Besitz von R. Schapire war. Schmidt-Rottluff malte mindestens vier Gemäldeporträts von ihr. – Wietek 2001, S. 65 Nr. 50 (farb. Abb.)

[978] Brief A. Fiedler an Gerhard Wietek v. 14.12.1962

[979] Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 322. Weitere Kontakte R. Schapires bestanden zu den Malern F. Radziwill, Otto Freundlich, Heintzmann (Kunsthändler/Bildhauer), zum Philosophen Franz Hassler, Wilhelm Niemeyer, Siegfried Schott (Ägyptologe). – Brief F. Radziwill an Gerhard Wietek v. 25.10.1962, abgedr. bei Wietek 2001, S. 164-165

Leimfarbe, die Türen und Fenster schwarz gestrichen. Weiße Vorhänge befanden sich vor Rundbogenfenstern, dazu die Bilder, Möbel und Plastik von Schmidt-Rottluff.[980] Der Inhalt und die Wirkung der Wohnung wurde von mehreren Zeitgenossen beschrieben, aber sehr unterschiedlich wahrgenommen bzw. bewertet, wie G. Wietek feststellte.[981]

Die erste persönliche Begegnung Rosa Schapires mit Karl Schmidt-Rottluff geht auf einen von Gustav Schiefler initiierten Besuch des Künstlers am 23.3.1908 bei R. Schapire in der Schmilinskystraße zurück. Schmidt-Rottluff hatte ihr seine Lithographie „Die Pappel" von 1907 (Oldenburgisches Landesmuseum) gewidmet. Im August 1908 besuchte die Kunsthistorikerin Schmidt-Rottluff und Heckel in Dangast und so bahnte sich eine über Jahrzehnte währende Freundschaft an, die u.a. durch die Porträtdarstellungen Schapires dokumentiert ist.[982]

Für Schmidt-Rottluff waren die Dangaster Sommer bis 1912 eine äußerst arbeitsintensive Zeit, in der er seinen eigenen Stil entwickelte – nach Will Grohmann schuf er dort etwa 95 Gemälde sowie die Hälfte aller erhaltenen Aquarelle und Graphiken, darunter vorwiegend Landschaften. „1910 ist das Ziel eindeutiger Definition von Form und Farbe erreicht."[983], so G. Wietek, der weiter darauf hinwies, dass die Tektonik des Bildaufbaus zum Hauptanliegen wurde, wie insbesondere bei den zahlreichen Darstellungen mit Häusern in der Landschaft erkennbar ist. 1911 entwickelte der Künstler während seines Norwegenaufenthaltes den sogenannten Flächenstil seiner stark farbigen Gemälde. Vorübergehend zeigte sich schließlich eine Annäherung an den Kubismus, vor allem bei den einsetzenden Figurenbildern Schmidt-Rottluffs, bei denen eine gegenständliche Motivation völlig aufgehoben scheint – übrigens genau zu der Zeit, als sich die Künstler in Deutschland 1911 und 1912 mit dem Stilphänomen des Kubismus auseinandersetzten. [984]

[980] Die Wohnung ist von Olga Zuntz (Berlin) kurz nach Mitte der 20er Jahre photographiert worden, nachdem Schmidt-Rottluff 1921 jenes Gesamtkunstwerk geschaffen hatte. Die Möbel fertigte der Tischler und Architekt Jack Goldschmidt (1897-1979) aus Oldenburg. 1939 verpackten Kluth und Grimm die Einrichtung, die im Freihafen eingelagert wurde. Eine Versteigerung im Auftrag der Gestapo am 30./ 31.10.1941 konnte nicht verhindert werden. – Wietek 2001, S. 396-405 Inv.-Nr. 301-309.

[981] Vgl. Brief Franz Radziwill an Gerhard Wietek v. 25.10.1962, abgedr. bei Wietek 2001, S. 164-165 (Genannt werden u.a. die von Schmidt-Rottluff bemalten Möbel in starkem Gelb, Braun, Ultramarin.); vgl. zu R. Schapire u. W. Niemeyer auch Neckelmann, Ramon: ohne Titel, in: Hagemann, Eva: Stationen eines Werkes. Mit Beiträgen von Freunden und Verehrern, hg. v. Walter W. Müller, Hamburg o. J. (1978), S. 7-12; Bruhns 1992, S. 269-282, S. 272 dort Anm. 21

[982] Wietek 1994, S. 185 dort Anm. 27 u. S. 272 (Abb.); vgl. auch Briefe Schmidt-Rottluff an Gustav Schiefler und Rosa Schapire – ebenda, S. 119-171, 207

[983] Ausst.-Kat.: Wietek, Gerhard: Karl Schmidt-Rottluff. Gemälde, Landschaften aus sieben Jahrzehnten. Aquarelle aus den Jahren 1900 bis 1969, Altonaer Museum, BAT-Haus Hamburg, Hamburg 1974, hier S. 13

[984] Zur Stilentwicklung bei Schmidt-Rottluff während der Dangaster Jahre 1907-1912 – Wietek, Gerhard: Karl Schmidt-Rottluff in Hamburg. Sonderdruck anlässlich der Ausstellung Schmidt-Rottluff im Altonaer Museum und BAT-Haus, Hamburg 1974, S. 11ff sowie Wietek 1994, S. 59-82 (weiterführend siehe die Bibliographie S. 609-616)

Nach Hamburg kam Schmidt-Rottluff erstmalig 1906, als er einer Einladung Noldes nach Alsen folgte. Schiefler, der im April 1907 erste Lithographien von Schmidt-Rottluff erworben und sich für die erste Brücke-Ausstellung im gleichen Jahr in Hamburg verwendet hatte – nach Wietek besaß Schiefler die beste Graphik-Sammlung der Brücke in Hamburg[985] – arrangierte eine Begegnung mit dem Künstler, wobei er ihm Graphik von Edvard Munch zeigte, die nachhaltigen Eindruck bei Schmidt-Rottluff hinterlassen hat: „Diese Munchs, die beiden Holzschnitte und einige Lithographien beschäftigen mich noch stark, lange nicht so die Liebermänner... Aber die Munchs, die Munchs, das war doch mächtig.“[986] Von Dangast aus folgten noch mehrere Hamburgbesuche bis Ende 1909.

Rosa Schapire vermittelte im Januar 1910 bei Commeter die erste Einzelausstellung für Schmidt-Rottluff, wobei in drei Sälen 36 Gemälde und Graphik gezeigt wurden. In ihrem Einführungsvortrag sagte Schapire Künstler und Werk einen gebührenden Platz in der Kunstgeschichte voraus, was von der Kritik spöttisch belächelt wurde. Der Verkauf von Arbeiten ermutigte den Künstler bald darauf im März 1910 zu einer weiteren Ausstellung, diesmal im angemieteten Atelier in der Kleinen Johannisstraße 6, unweit des Rathauses mitten im Stadtzentrum.

Im Hamburger Winteraufenthalt von Januar bis März 1911 entstanden das früheste und bekannteste unter den erhaltenen Gemäldeporträts von R. Schapire (mit großem schwarzen Hut, 84 x 76 cm, Brücke-Museum Berlin), ein Porträt von Dr. Paul Rauert sowie das Gemälde „Atelierpause“ von 1911 (Hamburger Kunsthalle, ehem. Slg. P. Rauert). Es folgte im gleichen Jahr eine weitere Schmidt-Rottluff-Ausstellung bei Commeter, worüber Rosa Schapire in der Zeitschrift „Der Hamburger“ 1911 engagiert schrieb: „...Nicht der Abklatsch der Natur wird angestrebt, sondern das Geheimnis wird offenbart, das sich hinter der scheinbar unbelebten Materie verbirgt. Das zuckende Leben von Baum und Strauch, von Wolkenzügen, verschlungenen Wegen, straff gespannten Segeln, still verschwiegenen Häusern. Und aus menschlichen Köpfen wird herausgeholt, was sich hinter der Oberfläche verbirgt...ein konzentriertes Zusammenfassen, ein Heraustreiben des Wesentlichen, ein Reduzieren der Dinge auf ihre unmittelbarsten Komponenten. Komposition, Stil, Monumentalität in den glücklichsten Schöpfungen, treten an die Stelle des bloßen Naturausschnitts...Bei Schmidt-Rottluff schließen sich ein flammendes Rot, ein transparentes Grün, ein tiefes, sattes Blau, ein Gelb von aufregender Intensität zu neuen starken Akkorden und reichen Melodien zusammen.... Diese Kunst rührt an tiefe Verborgenheiten, und das mag den Zugang zu ihr erschweren....“[987]

---

[985] Ausst.-Kat.: Wietek, Karl Schmidt-Rottluff 1974, S. 15-17

[986] Brief Karl Schmidt-Rottluff an Gustav Schiefler v. 28.7.1907, abgedr. bei Wietek 1994, hier S. 120 (vgl. auch S. 119-207, 171); vgl. weiterführend – Eggum, Arne (Hg.): Edvard Munch – Gustav Schiefler. Briefwechsel 1902-1914, Bd. 1, Hamburg 1987; Werenskiold, Marit: Die Brücke und Edvard Munch, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. XXVII, H. 1-4, Berlin 1974, S. 140-152

[987] Schapire 1911, hier S. 267-268 (anl. der Ausst. bei Commeter v. 19.8.-10.9.1911 u. Nov. 1911 mit 15 Holzkästen)

Ein zweiter Arbeitsaufenthalt in Hamburg (nach der Norwegenreise 1911) erfolgte Mitte Januar bis März 1912, wo eine Reihe von Stadtlandschaften entstanden sind, darunter „Petriturm“ 1912 (Öl, 84 x 76 cm, Privatbesitz). Während Schmidt-Rottluff den dritten Winter Ende Oktober bis Weihnachten 1912 in Hamburg verbrachte, zeigten sich in „Lesende“ und „Lektüre“ (beides R. Schapire-Porträts von 1912)[988] kubistische Einflüsse, wobei die geometrisch-kristalline Formauffassung in der menschlichen Darstellung am weitesten vorangetrieben ist. 1912 beteiligte Schmidt-Rottluff sich an der zweiten Brücke-Ausstellung bei Commeter in Hamburg vom 12.8. bis 10.9.1912, unmittelbar vor Auflösung der Künstlergruppe im Jahre 1913.[989] (Im gleichen Jahr war der Künstler an der letzten und zugleich größten Sonderbund-Ausstellung in Köln beteiligt, die vor dem Ersten Weltkrieg in Deutschland die umfassendste Übersicht über die Entwicklung der zeitgenössischen Kunst bot.)

Mit den Arbeitsaufenthalten Schmidt-Rottluffs in Hamburg war die Hansestadt vorübergehendes Domizil der Brücke geworden, ähnlich wie zuvor Dresden, bevor sich die meisten Brücke-Künstler ab 1910 in Berlin ansiedelten, worin denn auch die Bedeutung der Hamburger Winteraufenthalte Schmidt-Rottluffs liegt. In Hamburg hatte der Künstler mehr als 20 Gemälde geschaffen, zusätzlich Aquarelle, Zeichnungen und Graphik, wobei den Atelierbildern die größte Bedeutung zukommt. In ihnen ging es nicht mehr um die Physiognomie, sondern um die Darstellung von Volumen und Architektur des menschlichen Körpers. Wietek nannte weiter die in Hamburg entstandenen Porträts als zusammenhängende Gruppe und wies darauf hin, dass die Hamburger Stadtlandschaften einen neuen Themenbereich darstellten, bei dem sich Schmidt-Rottluffs Beziehung zum Überwirklichen und Transzendentalen artikulierte.[990]

Zeitgenossen beschrieben Schmidt-Rottluff als eine „merkwürdig bewusste, der Natur gegenüber von einem feierlichen Ernst beseelte Persönlichkeit“.[991] Rosa Schapire charakterisierte den Künstler als „stark empfindender, innerlich reicher Mensch“.[992]

Gegen Ende der 20er/Anfang der 30er Jahre – also zu jenem Zeitpunkt als Arnold Fiedler begann, sich mit dem Werk Schmidt-Rottluffs künstlerisch auseinanderzusetzen – hatte dieser bereits seit Ende der 20er Jahre die geschlossene graphische Produktion aufgegeben. Um 1924/25 waren zahlreiche Aquarelle entstanden, wobei seine Themenbereiche der arbeitende Mensch, Menschen im Freien, die Landschaft, das Porträt und einzelne sich kaum einer Gattung zuordnende Motive wie Hühner, Geranien und Kakteen waren. Die Italienreise

[988] Grohmann 1956, S. 257 (s/w Abb.)
[989] Vgl. letzte Brücke-Ausstellung bei Fritz Gurlitt in Berlin (2.4.-27.4.1912) mit insgesamt 78 Arbeiten der Künstler.
[990] Zu Schmidt-Rottluff und Hamburg siehe – Ausst.-Kat.: Wietek, Karl Schmidt-Rottluff 1974, S. 15-17; Wietek 1994; Wietek, Gerhard: Karl Schmidt-Rottluff in Hamburg und Schleswig-Holstein, Neumünster 1984
[991] Ernst Beyersdorf in einer Ausstellungsbesprechung, zit. in: Ausst.-Kat.: Wietek, Karl Schmidt-Rottluff 1974, S. 11-14, hier S. 12
[992] Schapire 1911, hier S. 267 u. S. 268, abgedr. bei Wietek 1994, hier S. 227

1923 hatte eine verstärkte Hinwendung zum Malerischen bewirkt. G. Wietek stellte 1926 einen Stilwandel hin zu stärkerer Beruhigung und größerer Naturnähe fest, entsprechend der allgemein angesagten Tendenz neusachlicher Malerei.[993]
Desweiteren lagen hinter ihm die künstlerische Gestaltung der Wohnung von Rosa Schapire 1921 zu einem expressionistischen Gesamtkunstwerk, die graphische Gestaltung der Zeitschriften Die rote Erde (1919-1924) und Kündung (ab 1921), an deren Herausgabe Schapire und Niemeyer beteiligt waren, ferner die erste Italienreise 1923, der erst 1930 ein Romaufenthalt als Stipendiat der Villa Massimo folgte sowie mehrere Reisen ins Tessin Ende der 20er Jahre.[994] Seine Sommeraufenthalte hatte der Künstler 1932 (bis 1943) von Jersthöft nach Rumbke (Hinterpommern) verlegt. Erwähnt sei hier, dass Schmidt-Rottluff 1933 zu den führenden Künstlern in Deutschland zählte. Im Berliner Kronprinzenpalais, dem führenden Museum für moderne Kunst in Deutschland, waren 1933 sechs seiner Gemälde aus den Jahren 1910 bis 1930 zu sehen.[995]

Die Begegnung Fiedlers mit dem Werk der Brücke-Künstler in der Wohnung Schapires, insbesondere mit Arbeiten von Schmidt-Rottluff, darunter seinen Holzschnitten, Gemälden, Aquarellen, kunsthandwerklichen Gegenständen und gemalten Künstlerpostkarten, muss den Hamburger Maler tief beeindruckt haben. Er übernahm nicht nur Techniken, sondern auch Bildmotive wie die Windmühle[996], Strandkörbe[997] und arbeitende Menschen. Dass Fiedler bei Schapire auch Werke von Ernst Ludwig Kirchner gesehen haben dürfte, darunter das Postkartenmotiv einer Tänzerin in einem knieumspielenden ärmellosen Kleid und schwarzen Strümpfen[998], lässt sehr wahrscheinlich Fiedlers Holzschnitt NANA (1933) (WV H 17) erahnen.

Ein neues Atelier und Annäherung an die Hamburgische Sezession
Inmitten seiner künstlerisch produktiven Phase konnte Fiedler im Januar 1931 ein geräumiges Atelier im Dachgeschoß des Hauses Wallstraße 17 am Berliner Tor (zwischen Lübeckertordamm und Bürgerweide) beziehen. Dort hatte von 1904 bis 1917 der Hamburger Maler Franz Nölken (1884-1918) gearbeitet. Ein in Öl auf Leinwand gemaltes „Selbstbildnis im

[993] Thiem, Gunther: Dokumentation zu Leben und Werk, in: Ausst.-Kat.: Thiem, Gunter; Zweite, Armin (Hg.): Karl Schmidt-Rottluff, Kunsthalle Bremen, Städtische Galerie im Lenbachhaus München, München 1989, S. 77-107, 92-93; Ausst.-Kat.: Wietek, Karl Schmidt-Rottluff 1974, S. 25
[994] Zum Werk Schmidt-Rottluffs in den 20er (auch 30er) Jahren – Ausst.-Kat.: Wietek, Karl Schmidt-Rottluff 1974, S. 144; Bruhns 1992, S. 269-282, 272
[995] Thiem, Gunther 1989, S. 77-107, 92-93; vgl. auch Karpel, Bernhard: Chronologische Bibliographie, in: Grohmann 1956, S. 311-321
[996] Postkarte Karl Schmidt-Rottluff an Rosa Schapire Jershöft v. 5.7.1921 m. Windmühlenmotiv in Tusche, Aquarell (The Tel Aviv Museum) – Ausst.-Kat.: Presler, Rosa Schapire 1990, S. 145 (s/w Abb.)
[997] Postkarte Karl Schmidt-Rottluff an Rosa Schapire v. 30.10.1909 mit drei Strandkörben, Pinseltuschzeichnung (Altonaer Museum) – ebenda, S. 60 (s/w Abb.)
[998] Postkarte E. L. Kirchner an Rosa Schapire Dresden 29.10. 1910 mit einer Tänzerin, Tusche u. Ölkreide (HH KH) – ebenda, o. S. (s/w Abb.)

Atelier“ von 1904 (122 x 104 cm), in realistischer Malweise, zeigt Nölken leicht von der Seite stehend in jenem Atelier und im Bildhintergrund, in einem Sessel sitzend und lesend, Friedrich Ahlers-Hestermann.
Nölken war Siebelist-Schüler und Mitglied im Hamburgischen Künstlerclub von 1897. Künstlerisch geprägt haben Nölken die Parisaufenthalte 1907, 1909 und 1914 zusammen mit Ahlers-Hestermann und Walter Alfred Rosam, wo er Einflüsse der französischen Moderne aufnahm. 1908 gehörte Nölken kurzzeitig der Dresdner Künstlergemeinschaft Brücke an.[999] 1937 fielen zwei in der Hamburger Kunsthalle hängende Aktgemälde Nölkens der Aktion „Entartete Kunst“ zum Opfer. Die Bilder wurden beschlagnahmt und später vernichtet.[1000]
Wer das Atelier in den 20er Jahren bewohnte, ist ebenso wenig bekannt wie die Umstände, unter denen Fiedler dort einziehen konnte. Sehr wahrscheinlich erfolgte eine Atelier-Vermittlung durch den Staat bzw. die „Nothilfe für die bildenden Künstler Hamburgs“, der Senatoren und Persönlichkeiten aus Kunst und Kultur angehörten, darunter Gustav Pauli, Max Sauerlandt, Fritz Schumacher, Julius Wohlers, Ivo Hauptmann, Agnes Holthusen, Gustav Schiefler, Ernst Eitner und Ludolf Albrecht. Die Organisation half notleidenden Künstlern vor allem finanziell, was auch Fiedler mehrfach zugute kam. Auch erhielt er im Zeitraum 1931 bis 1933 von der Nothilfe einen Freiplatz am Essen.[1001] Da der Staat die Summen zur Künstlerförderung der Vorjahre nicht mehr aufbringen konnte, machte auch das Kartell Hamburger Künstlerverbände[1002] mobil. Im Hamburger Fremdenblatt vom 21.1.1931 wurde ein Aufruf unter dem Motto „Helft den bildenden Künstlern!“ gestartet, was die Notsituation um 1930/31 deutlich macht.
Was Fiedler betrifft, war er jedenfalls froh, künftig ungestört arbeiten zu können. Das geht aus einem Brief an Ludwig Wenninger nach München am 12. Januar 1931 hervor, wenn es dort heißt: „Es ist ein herrlicher großer Raum mit einer Fensterwand von ca. 6 qumtr. Grundfläche und 2 Nebenräumen. Der ganze Rummel kostet 44 Mark pro Monat. Fabelhaft, was?!“[1003]

---

[999] Zu Leben und Werk Franz Nölkens siehe – Meyer-Tönnesmann 1985 (mit Bibliographie), S. 253-258, 407-409; Meyer-Tönnesmann, Carsten: Leben und Dokumentation, in: Ausst.-Kat.: Franz Nölken 1884-1918. Mit Werkverzeichnis der Gemälde und Graphik, hg. v. Galerie Herold Hamburg, Soest 1984, S. 9-21; siehe in gleicher Quelle auch die abgedr. Aufsätze: Ahlers-Hestermann, Friedrich: Franz Nölken 1884-1918, in: Kunst und Künstler, XVII. Jg., 1919, S. 408-416; Schapire, Rosa: Franz Nölken, in: Das Kunstblatt, III. Jg., 1919, S. 145-146; Reinhardt, Georg: Die frühe Brücke, Berlin 1977/78 (Brücke-Archiv 9/10), S. 151-152
[1000] Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 307-309, 309
[1001] Gründung der Organisation notleidender Künstler 1931-1933 – StA HH 363-2 Senatskommission für die Kunstpflege Signatur J13, StA HH 363-2 Senatskommission für die Kunstpflege Signatur J 14
[1002] Die Leitung hatten Hans Henny Jahnn (1894-1959) und Ludolf Albrecht übernommen. Das Kartell existierte seit 1929 als Dachverband. Ziele waren die Förderung einer öffentlich-rechtlichen Berufsvertretung für Künstler und die Förderung der künstlerischen Produktion.
[1003] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 12.1.1931. Fiedler war mit 31 Jahren als selbständiger Künstler weitestgehend unabhängig vom Elternhaus. Vgl. weiterhin – ebenda: „Ich habe Deinen letzten Brief neben mir und lese gerade, wie Du von der Familienabhängigkeit schreibst. Ich kenne das auch sehr gut, aber leide eigentlich jetzt schon länger nicht mehr darunter, für Dich ist es sicher aber in jeder Hinsicht besser, dass Du in München bist. Denn in Hof, da hockt ihr alle aufeinander und auf die Dauer geht sowas nie gut, selbst wenn man ganz vernünftige Eltern mitbekommen hat. – Ich bin ja

Zu ernsthaftem Arbeiten im neuen Atelier kam Fiedler vorerst aber nicht, denn es begannen die Vorbereitungen für die Faschingszeit. Er malte im Januar vier Wochen lang große Faschingsdekorationen „so auf dem Fußboden, wie Du damals in den Räumen der Landesbühne...Nun, ich finde mich ganz gut in die Arbeit (ein) und kann frei arbeiten, mein Name wird etwas bekannter in der Gesellschaft und ich verdiene einiges daran, außerdem bekomme ich allerlei Material und so weiter. Übrigens hat mich der Fußboden, auf dem wir... schon ziemlich verkleckst, sehr angeregt durch...seltsam schichtweisen Farbauftrag. Jedenfalls brenne ich darauf wieder für mich zu arbeiten, was in der nächsten Woche anfangs sein wird. Bis dahin muß ich arbeiten, dann kommt das Fest, bei dem ich mich hinter eine Sektbatterie verschanzen will.“[1004]

Die Faschingsdekorationen hat Fiedler sehr wahrscheinlich für das vierte „Zinnober“-Künstlerfest der Hamburgischen Sezession am 17.2.1930[1005] im Curiohaus an der Rothenbaumchaussee gefertigt, zumal er kurz darauf erstmalig als Gast an der Sezessionsausstellung beteiligt war. Offiziell war er zu jenem Zeitpunkt noch kein Mitglied der Avantgardekünstlergruppe. Fiedlers Brief vom 12.1.1931 enthält somit den ersten Hinweis auf eine unmittelbare Verbindung zur Sezession, einschließlich zu Karl Schneider, der als Architekt bei den Künstlerfesten stets für die Raumgestaltung verantwortlich war, die von allen Mitgliedern gemeinschaftlich umgesetzt wurde.

Die Sezessionsfeste bildeten den Abschluss und zugleich Höhepunkt der Hamburger Faschingssaison und waren über Deutschlands Grenzen hinaus bekannt. Die Titelidee stammte von Otto Rodewald, wohl nach dem Vorbild des von Kurt Schwitters inszenierten Festes in Hannover. Vor allem die dem Kabarett ähnlichen Revuen als auch der typographisch modern gestaltete Almanach waren im Gegensatz zu anderen Veranstaltern inhaltlich „bissig und intellektuell anspruchsvoll“.[1006] Engagiert und auf satirische Art rechneten die Künstler mit Größen und Ereignissen der Hamburger Kulturpolitik ab und hielten sich selbstkritisch den Spiegel vor. Dazu erregte der programmatisch einheitliche Auftritt in zinnoberroten Kapuzenjacken und weißen Hosen Aufsehen.

Während Plakat und der Almanach „Komplott der Komplexe“ für das Fest 1931 (entworfen von W. Grimm und Otto Fischer-Trachau) hinsichtlich des Abstraktionsgrades der Figurinen Oskar Schlemmer[1007] zitierten, nahmen Kluths Karikaturen Hamburger Persönlichkeiten wie Schumacher, Pauli, Sauerlandt, Much u.a. aufs Korn. In der von Kluth und Kronenberg inszenierten Revue „Die lebende Galerie“ wurden lebende Bilder nach bekannten Künstlern

---

heilfroh, dass ich meine Bude habe und mich so durchschlagen kann, mal besser, mal schlechter, aber man lebt für sich.“

[1004] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 12.1.1931

[1005] HH Anzeiger v. 18.2.1931 (Dietrich), abgedr. bei Jaeger 1985, S. 250

[1006] Jaeger 1985, S. 31-42, hier 34

[1007] Gegen den Vorwurf des Puppenhaften von Schlemmers Figurendarstellungen siehe – Schlemmer, Oskar: Zu meinen Wandbildern für das Museum Folkwang Essen, in: Museum der Gegenwart, 1. Jg., H. 4, 1. Viertelj. 1931, S. 147-153, 152

nachgestellt.[1008] Daneben kam es 1931 erstmalig zu einem Angriff vonseiten der Reaktion, so dass sich Karl Kluth, Willi Titze, Hans Harbeck, Paul Hamann und Bruno Sachse wegen anstößiger Zeichnungen verantworten mussten.[1009]

Trotz der beginnenden Einbindung in den Künstlerkreis der Sezessionisten erinnerte Fiedler sich im Frühjahr 1931 zeitweilig mit Wehmut an die Münchner Zeit an der Hofmann-Schule: „Ich möchte manchmal wirklich sehr gerne dort sein, man hat viele Bekannte, Modelle als Akt und Porträt nach Belieben. Dann jetzt den fabelhaften Fasching...“[1010], schrieb er L. Wenninger und erkundigte sich beiläufig nach der Hofmann-Schule und Hans Hofmann selbst, der Anfang der 30er Jahre in den USA Sommerkurse leitete.
Den Winter über bis zum Frühjahr 1931 arbeitete Fiedler im neuen Atelier an den Holzschnitten weiter. Aus jener Zeit stammen ein schriftlich dokumentiertes Blatt WINTERBILD WALLSTRASSE[1011] und der Holzschnitt **WALLSTRASSE IM SCHNEE** (19319 (WV H 8), der den Ausblick aus dem Dachatelier die Straße hinunter zeigt. Jenen Ausblick hatte Nölken 1915 mit seinen Radierungen „Wallstraße I“ und „Wallstraße II“ festgehalten.[1012] Die Arbeiten beider Künstler zeigen den gleichen Straßenverlauf und wesentliche Teile der Bebauung, wie den Bahnhof Berliner Tor mit dem angrenzenden Flächenareal. Tiefenwirkung erzielt jeweils eine ins Bildgeschehen hineinführende Straße, die sich nach rechts verzweigt.
Am rechten Bildrand von Fiedlers Holzschnitt beginnt hinter zwei kahlen Bäumen eine Häuserreihe. Sie zieht sich entlang der Straße und bestimmt damit zugleich den Bildhintergrund, wobei die Gebäude individuellen Charakter annehmen. Der Giebel eines alten Hamburger Bürgerhauses wird ebenso erkennbar wie der Quader einer dreistöckigen Mietskaserne, dahinter ein turmähnliches Bauwerk mit kleiner Kuppel, vielleicht ein Wasserturm, ganz links am Bildrand ein an einen Pavillon erinnerndes Häuschen, offensichtlich das Bahnhofsgebäude.[1013] Links der Straße in Blattmitte bis zum äußeren linken Bildrand erstreckt sich ein mit einem Zaun umsäumtes Areal, welches durch hohe kahle Bäume von der Straße abgegrenzt ist und an einen Bauplatz mit Bauwagen erinnert. Bei Nölken entsteht eher der Eindruck einer Kleingartensiedlung. Seine Darstellung entstand im Sommer und so sind Busch- und Strauchwerk unmittelbar erkennbar. Fiedlers Häuserwände und die Schneeflächen – auf

[1008] u.a. „Henri Rousseau im Urwald“, „Von Klee bis Schlemmer“ – Jaeger 1985, S. 31-42, 38, 250-252
[1009] Angegriffen wurden die Künstler von der „Ortsgruppe Hamburg der Reichsvereinigung Deutscher Hausfrauen“ – Bruhns 1989 III, S. 20
[1010] Briefe A. Fiedler an L. Wenninger v. 12.1.1931, 19.3.1931, 28.6.1931
[1011] undat. u. o. Angabe der Technik – hs. v. Fiedler auf einer Liste im NL des Künstlers vermerkt
[1012] Vgl. Radierungen von F. Nölken „Wallstraße I“ und „Wallstraße II“. Die Blätter befinden sich in der HH KH und im Kupferstichkabinett Berlin. – Robinow, Richard: Verzeichnis der graphischen Arbeiten von Franz Nölken, in: Imprimatur. Jahrbuch der Gesellschaft Hamburger Bücherfreunde, Bd. 2, Hamburg 1931, S. 262-275, Nr. 41 u. Nr. 42 sowie neu abgedr. in: Ausst.-Kat: Franz Nölken 1984, S. 123-140, hier S. 130-131 sowie S. 89 (s/w Abb.)
[1013] Der topographische Hinweis auf den S-Bahnhof Berliner Tor findet sich bei Robinow. – Robinow 1931, S. 262-275 Nr. 41 u. Nr. 42, abgedr. in: Ausst.-Kat.: Franz Nölken 1984, S. 130

die Winterzeit mit Schnee wird im Bildtitel ja eindeutig hingewiesen – heben sich kontrastreich vom Schwarz des Himmels und der menschenleeren Straße ab. Links unten erscheint ein Paar. Am oberen linken Blattrand platzierte Fiedler eine Kreisform als Vollmond. Das Mondmotiv war Fiedler aus den Werken Edvard Munchs bekannt. Der Norweger verwendete das Bildmotiv des Vollmonds zur Wiedergabe von Empfindungen und Stimmungen sowie symbolisch insbesondere in Verbindung mit einer säulenförmigen Lichtspiegelung auf der Wasseroberfläche.[1014] Auf Nölkens Radierungen dagegen sind Straße und Gehwege am Tage belebt: ein Pferdefuhrwerk, ein Arbeiter – einen Karren vor sich her schiebend – , einzelne oder zu zweit auftretende Personen bevölkern die Szenerie. Die Technik der Radierung mit den feinen Linien und Schraffen vermittelt einen leichten und flüchtigen Eindruck der topographischen Skizze.

Arnold Fiedler dagegen hob aus dem Holzstock die Materialfasern kleinteilig heraus, vergleichbar mit dem Vorgehen von Munch[1015] und gelangte dabei zu ersten größeren Flächen im Druck. Ein Abstrahieren von Flächen und Formen und ein damit verbundenes großflächiges Arbeiten, wie Schmidt-Rottluff es 1910/1911 in den Blättern „Haus im Park“ und „Villa mit Turm“[1016] erprobte, lag dem Künstler zu jenem Zeitpunkt aber noch fern. Fiedlers Holzschnitt enthält ein erzählendes Moment durch den Formenreichtum. Seinen teilweise perspektivisch angelegten Flächenformen verlieh der Künstler Binnenzeichnungen, so dass Giebelvoluten, Dachziegel und Fensterreihen erkennbar werden, was Dekorativität und einen Hang zum Realismus evoziert. Schmidt-Rottluffs Einfluss könnte aber die Wahl des Mediums Holzschnitt mitbegründet haben als auch den bogenförmigen Straßenverlauf nach links, der den Tiefenzug bewirkt sowie die winterliche Darstellung überhaupt, zumal der Künstler Anfang Januar im Hamburger Kunstverein eine Einzelausstellung hatte („Bahndamm im Winter“ 1905/06, Öl a. Pappe, 48 x 71 cm, Kunstslg. Chemnitz).[1017]

Auf das Werk Franz Nölkens jedoch muss Fiedler durch die im gleichen Jahr stattgefundene Ausstellung in der Galerie Commeter aufmerksam geworden sein. Dort waren aber Aquarelle und Zeichnungen aus der Sammlung des Hamburger Kaufmanns Ernst Rump[1018] ausgestellt, mit hauptsächlich Akten und Bildnissen, statt Druckgraphik. Die Radierung „Wallstraße I“ (1915) war jedoch in Richard Robinows 1931 erschienenem Werkkatalog der Druckgraphik abgebildet und die Hamburger Kunsthalle besaß immerhin beide Fassungen (I u. II) in grauen, grünen und braunen Drucken.[1019]

[1014] Weisner, Ulrich: Munchs Inszenierung symbolischer Konstellationen, in: Ausst.-Kat.: Weisner (Hg.), Edvard Munch 1980, S. 433-444

[1015] Woll 2001, S. 6-29

[1016] Beide Holzschnitte siehe – Ausst.-Kat.: Caspers; Henze; Lwowski (Hg.), Sammlung Rauert 1999, S. 38 (m. Abb.)

[1017] Jaeger; Steckner 1983, S. 38-39 sowie Altonaer Nachrichten v. 5.1.1931 (Skr.)

[1018] Vgl. Nölkens Ölbild „Ernst Rump in einem Flechtrohrsessel sitzend“ von 1905 – Meyer-Tönnesmann 1985, o. S. Nr. 156 (farb. Abb.)

[1019] Robinow 1931, S. 262-275 Nr. 41,Nr. 42. (Darüber hinaus nennt Robinow als Sammler größerer Bestände von Nölken-Graphik: F. Ahlers-Hestermann, Emilie Dammann, Gustav Dorén, William

Maria Wenz kam fast jeden Tag zu Arnold Fiedler ins Atelier in die Wallstraße, wo beide arbeiteten. Zu gemeinsamen künstlerischen Projekten gibt es 1931 keinen direkten Hinweis und so ist davon auszugehen, dass jeder seine eigenen Ideen bildnerisch umsetzte. Dass sich zumindest zeitweilig eine gegenseitige künstlerische Einflussnahme thematisch und stilistisch vollzog, ist sehr wahrscheinlich, lässt sich aber nur ansatzweise bestätigen, da bisher keine Arbeiten von Maria Wenz aufgetaucht sind, die zum Vergleich herangezogen werden können. Auch lässt sich nicht mehr prüfen, von wem die Impulse für eine Annäherung verstärkt ausgingen. Zumindest könnte Maria von Fiedler Bildthemen und Bildmotive anfangs übernommen haben, wie ihr Sezessionsbeitrag 1931 erahnen lässt. Sicherer dagegen ist, dass sie der Sezession nahe stand, wie ihre Beteiligungen als Gast an den Ausstellungen 1931 und 1933 bestätigen. M. Bruhns wies darauf hin, dass Maria Wenz sich zunächst an Fiedler und am Sezessionsstil orientierte. Sie arbeitete an Selbstbildnissen, Porträts, Stillleben, Blumenmotiven, Figurenbildern, Landschaften, Parks und Stadtansichten.[1020]
Während Maria in Fiedlers Atelier arbeitete, lebten beide in getrennten Wohnverhältnissen. Fiedler war das ganz recht so, denn er äußerte dazu: „...doch haben wir uns beide überlegt, nicht zusammenzuziehen, denn eine gewisse Gewohnheit würde doch viel zerstören und so ist es besser, wenn jeder frei ist und immer aus eigenem Wunsch und Verlangen den anderen aufsucht, wovon die Liebe sozusagen immer neu ist.“[1021] Da von Maria Wenz weder Briefe, Tagebuchnotizen und ähnliche Quellen vorliegen, lässt sich nur indirekt aus Fiedlers Äußerung ablesen, dass sie sich mit der Regelung zumindest einverstanden zeigte. Fiedler war an Marias künstlerischem Fortkommen anfangs interessiert, wie der Aussage über die gemeinsamen Bemühungen um ein Reisestipendium für sie zu entnehmen ist: „Übrigens haben wir, Maria + Ich eine Reise für sie möglich gemacht nach Paris, und zwar für 3 Monate. Sie muß auch mal raus, daß sie etwas sieht. Ich bin in der Beziehung sehr froh, daß es ihr glückt.“[1022]
Auf die Muster jener Arbeits- und Privatbeziehung wird im weiteren Textverlauf genauer einzugehen sein.

Gast der 10. Sezessionsausstellung 1931

Nach Faschingsende fand vom 15. März bis 12. April 1931 die 10. Sezessionsausstellung[1023] im neuen Kunstvereinsgebäude Neue Rabenstraße 25 statt.

Freund, Clara Hendel, Heinr. C. Hudtwalcker, Gerda Koppel, Franz Lippmann, Max Menge, C. G. Meyer (Lüneburg), Otto Pauly, Paula Rump, Gustav Schiefler, E. Wachholz, R. Robinow.)

[1020] Rump (Hg.) 2005, S. 490

[1021] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 12.1.1931

[1022] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 28.6.1931

[1023] Zu Fiedlers Beitrag siehe – Ausst.-Kat.: 10. Ausstellung der Hamburgischen Sezession, KV HH (15.3.-12.4.1931), Hamburg 1931 (Verlag Bruno Sachse), S. 19 Nr. 10, 11, 12, vgl. auch HH Fremdenblatt v. 7.4.1931, Nr. 96. An der Ausstellung mit 100 Werken waren beteiligt: Ahlers-Hestermann, Del Banco, Baumann, Bürger, Feldberg-Eber, Fiedler, Flinte, Grimm, Hartmann, Hauptmann, Jacobs, Jodehl, Kayser, Kluth, Kronenberg, Löwengard, Maetzel, Meyer, Opfermann, Plate, Ruwoldt, Schroeder, Titze, Wegner, Wenz, Werner, Wöbcke, Wohlwill, Ballmer, Slutzky, Nesch.

Die jahrelange Forderung vonseiten der Künstler nach einem eigenständigen, von den Museen unabhängigen Ausstellungsgebäude war nun endlich erfüllt.[1024] Karl Schneider (1892-1945) – der wichtigste Architekt des Neuen Bauens[1025] in den zwanziger Jahren in Hamburg – hatte im Zeitraum 1929-1930 die Umgestaltung einer vom Senat eigens zur Verfügung gestellten Villa übernommen und größtenteils die Kosten selbst getragen. Auffallend modern waren das symmetrisch angelegte Fassadensystem und eine neue reduzierte Formensprache. Glaswände in den südlich gelegenen Ausstellungsräumen gaben den Blick auf die Moorweide frei. Der von Licht und Luft geprägte Raumeindruck war ein ästhetisches Erlebnis.[1026] Im Katalogvorwort vom Frühjahr 1931 wurde Schneiders Leistung gewürdigt, aber auch bewusst darauf verwiesen, dass der Architekt von konservativer Seite Anfeindungen ausgesetzt war.[1027] 1931 hatte Schneiders Werk bereits internationale Beachtung in der Fachpresse gefunden, darunter in verschiedenen Buchpublikationen.[1028]

Die jährlichen Sezessionsausstellungen waren offen für Gastaussteller, die dem künstlerischen Stil der Gruppe nahestanden. 1931 befand sich erstmalig Fiedler unter ihnen, der in der Hamburger Kunstszene bereits bekannt war, nun aber in die Nähe der Avantgarde aufrückte. Von der Beteiligung erhoffte er sich in erster Linie Kontakte, um Bilder verkaufen zu können, weniger wohl die Beförderung seiner Künstlerkarriere. Die drei bis zum Frühjahr 1931 entstandenen und ausgestellten Ölbilder **BLUMEN**, **DORF** und **ZIMMER**[1029] wurden prompt wegen ihrer „warmsinnliche(n) Farbenstellung“[1030] vom Kunstkritiker des Hamburger Fremdenblattes lobend anerkannt. Ursprünglich hatte er vier Werke eingereicht, wovon eines seitens der Kommission zurückgewiesen worden war, was Fiedler gelassen kommentierte: „Hier ist jetzt eine Sezessionsausstellung, die sehr streng juriert wurde, in der ich

[1024] Bereits 1860 waren Forderungen seitens der Hamburger Künstlerschaft nach einem eigenen Ausstellungsgebäude laut geworden. Erster Weltkrieg und Inflation behinderten das Vorhaben. Während der 8. Sezessionsausstellung in der Kunsthalle wurde die Frage erneut aufgeworfen. Daraufhin gewährte der Senat ein unverzinsliches Darlehen für den Kauf einer Villa in der Neuen Rabenstraße 25. Karl Schneider erhielt den Auftrag für den Umbau. – Jaeger; Steckner 1983, S. 71

[1025] Hipp 1989 I, S. 101, 437 (Als Hamburger Vertreter des Neuen Bauens werden neben Karl Schneider, weiter Walter Hinsch, Erwin Deimling und Robert Friedmann genannt.); Huse, Norbert: Neues Bauen 1918 bis 1933. Moderne Architektur in der Weimarer Republik, München 1975, S. 120-126; Nach Pehnt vollzog sich die Wende vom Expressionismus in der Architektur zum Neuen Bauen zwischen 1922 und 1925. Bauen als sozialer Dienst unter den Schlagwörtern „Auskühlung“, „Ernüchterung“, Propagierung von Sachlichkeit – Pehnt 1973, S. 194-202

[1026] Mink, Janis Marie: Karl Schneider. Leben und Werk, Hamburg 1990 (Diss. Univ. Hamburg), S. 7-8, 25, 31, S. 62-74; Linder, Paul: Das neue Hamburger Ausstellungsgebäude, in: Museum der Gegenwart, I. Jg., H. 1, 1930-1931, S. 112-116, 114; Der Kunstverein wurde 1931 als „künstlerische Visitenkarte“ Schneiders bezeichnet. – Harbers, Guido: Neue Arbeiten von Prof. Karl Schneider – Hamburg, in: Der Baumeister, 29. Jg., H. 10, 1931, S. 377; Auf der Ausstellung „International Style“ 1931 im MoMA New York war K. Schneider mit dem Kunstverein (und Wohnhaus Werner) vertreten. – Hipp, Hermann: Karl Schneider – Epitaph für einen Modernen, in: Dröscher, Elke; Grundmann, Friedhelm; Hipp, Hermann: Karl Schneider. Zum 100. Geburtstag des Baumeisters, Hamburg 1992 (Schriften der Freien Akademie der Künste Hamburg 20), S. 17-38, 30

[1027] Ausst.-Kat.: 10. Ausstellung der Hamburgischen Sezession, Hamburg 1931, (Vorwort) S. 7-8

[1028] Siehe bibliographische Angaben zu Karl Schneider – Hipp 1992 I, S. 17-38, 30-31

[1029] Ausst.-Kat.: 10. Ausstellung der Hamburgischen Sezession 1931, S. 19 Nr. 10-12 (je Werk RM 200) (nicht identifizierbar))

[1030] HH Fremdenblatt v. 16.3.1931, Nr. 75

auch 3 Bilder habe, die den Leuten sehr gut gefielen. 1 Bild haben sie von mir zurückgewiesen. Naja! Wenn nur etwas verkauft würde, das wäre mir lieber als alles andere. Anfangs wollte ich nicht ausstellen, dann fand ich aber doch, daß es richtiger wäre, wenn man sich mal wieder sehen läßt und unter die Völker mischt. Indirekt kommt bei so einer Ausstellung immer etwas heraus. Einige Leute wenden sich doch wieder an mich!"[1031]
Dass Maria Wenz ebenfalls als Gast auf der Sezessionsausstellung vertreten war, erwähnte Fiedler nicht. Sie zeigte ein aquarelliertes Stillleben mit Krug (bis 1931).[1032] Stillleben, darunter sogar mit Krug, hatte zuvor auch Fiedler gemalt, womit durchaus eine Vorbildwirkung belegt ist.

Die Gesamtschau, an der als Gastaussteller weiterhin Naum Slutzky, Rolf Nesch, Karl Ballmer, Mia Werner, Else Weber, Willi Titze, Hilde Schroeder, Olga Meyer, Robert Jodehl, Hella Jacobs, Fritz Flinte, Lore Feldberg-Eber und Egbert Baumann teilnahmen, erhielt eine durchweg positive Kritik. Im Hamburger Fremdenblatt wurde „die junge Hamburger Kunst…voll auf der Höhe"[1033] mit den Kunstzentren Berlin und München gesehen. Der Kritiker vom Hamburger Anzeiger erwähnte eine stilistische Spannweite von „reiner Abstraktion bis zu einer neuartigen Art Impressionismus…(von) durchweg außerordentlich hohen(m) und gleichmäßigen(m) Standard der malerischen Kultur und des Farbgeschmackes"[1034].
Die jährlich mit der Sezessionsausstellung stattfindende Sonderschau war aus gegebenem Anlass Karl Schneider gewidmet.[1035] Zu sehen war sein Gesamtwerk in Form von Entwürfen, Plänen und Fotos, darunter auch Möbelentwürfe für das Existenzminimum. In seiner Eröffnungsrede äußerte sich der dem Neuen Bauen gegenüber verhaltene und eher konservativ geltende Oberbaudirektor Fritz Schumacher äußerst anerkennend.[1036] Schneider war 1927, zur Zeit seiner erfolgreichsten Schaffensphase, der Hamburgischen Sezession als Mitglied beigetreten. In der Jury der Sezession, der er ebenfalls ab 1927 angehörte, hatte er Einfluss bei der Auswahl von Kunstwerken für die Sezessionsausstellungen. Als Gast hatte er aber schon ab 1921 jährlich eigene Arbeiten innerhalb der avantgardistischen Künstler-

[1031] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 28.6.1931
[1032] Das Aquarell gilt als verschollen. Siehe Ausst.-Kat.: 10. Ausstellung der Hamburgischen Sezession 1931, S. 27 Nr. 82 (RM 300). Siehe auch Teilnahme von Maria Wenz an der Gedok-Ausstellung „Frauen von Frauen gemalt" im HH KV (8. Febr.) 1931 (o. Kat.) – Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 408
[1033] HH Fremdenblatt v. 16.3.1931, Nr. 75
[1034] Hamburger Anzeiger v. 19.3.1931 (Nr. 66)
[1035] Dank der Sezession an Schneider siehe – Ausst.-Kat.: 10. Ausstellung der Hamburgischen Sezession 1931(Vorwort); Eröffnung durch Oberbaudirektor u. Ehrenmitglied der Hamburgischen Sezession Fritz Schumacher und Baurat Richard Tüngel; Altonaer Nachrichten v. 16.3.1931 (Str.); Spörhase, Rolf: Sonderausstellung Karl Schneider im Rahmen der 10. Ausstellung der Hamburgischen Sezession, in: Bau-Rundschau, 22. Jg., H. 6, 1931, S. 97-100; Jaeger; Steckner 1983, S. 141-147
[1036] „Nie sonst hat Schumacher öffentlich einen Architekten so geehrt....Schumacher sah in Schneider den Hamburger Anti-Gropius im Sinne seines Konzeptes der harmonischen Kultur der Versöhnung von Kunst und Intellekt." – Eröffnungsrede Schumachers in: Hamburger Bau-Rundschau, o. Dat. 1931, zit. bei Hipp 1992 I, S. 30-31; vgl. auch Schumacher, Fritz: Architektonische Regungen der Nachkriegszeit, in: Architekten- und Ingenieur-Verein (Hg.): Hamburg und seine Bauten 1918-1929, Hamburg 1929, S. 124-130, 124

gruppe ausgestellt. „Er war einer der aktivsten Vertreter der Hamburgischen Sezession, der Vereinigung Hamburger Avantgarde-Künstler.“[1037] Auch sein Engagement als erster Vorsitzender des Altonaer Künstlervereins in den Jahren 1927 bis 1932 lässt seine Präsenz innerhalb der Hamburger Kunstszene erkennen.[1038]

So ist eher davon auszugehen, dass, neben Rosa Schapire, Schneider es war, der durch Zuspruch und Kontakte Arnold Fiedler in den Kreis der Sezessionisten lancierte. Fiedler kannte Schneider zum einen durch seine Mitarbeit an der künstlerischen Ausgestaltung der Zinnoberfeste der Sezession, wo Schneider von 1928 bis 1933 die Leitung der Raumausstattung übernommen hatte.[1039] Zwischen 1929 und 1933/38 erteilte Fiedler im Atelier von Karl Schneider in der Spaldingstraße vorübergehend Unterricht im Aktzeichnen.[1040] Die Quellenlage gibt dazu keine genaueren Hinweise. Es lässt sich aber vermuten, dass Fiedler und Schneider, die beide ihre Ausbildung an einer Kunstgewerbeschule absolviert hatten und ganz und gar als Künstler der eigenen Intuition Folge leisteten, sich diesbezüglich nahe standen.

Schneider hatte von 1909 bis 1911 die Kunstgewerbeschule in Mainz besucht und war seiner Ausbildung nach eigentlich Graphiker. Über eine künstlerische Ausbildung gelangte er schließlich zur Architektur. „Als „Zeichenknecht“ mag er so in die Architekturbüros gekommen sein.“[1041], berichtete der ehemalige Mitarbeiter Peter Neve. Weiter heißt es, Schneider „galt als „romantisch-intuitiv“, von der technischen und konstruktiven Realisierung habe er wenig verstanden und sie seinen Mitarbeitern überlassen.“[1042] Entscheidend ist hier auch die Aussage von Rolf Spörhase, dem ehemaligen Mitarbeiter Karl Schneiders und späteren Leiter der Bau-Rundschau, nach dessen Meinung Schneider „ein absoluter Künstler...ganz visuell ausgerichtet (war)...was er in die Hand nahm, wurde zur Form.“[1043] Künst-

[1037] Asseyer, Ruth: Ausstellungen und Feste, in: Ausst.-Kat.: Koch, Robert; Pook, Eberhard (Hg.): Karl Schneider. Leben und Werk (1892-1945), Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg 1992, S. 184-187, hier S. 184; siehe Ausstellungskataloge der Sezession der Jahre von 1921 bis 1931 (An den Ausstellungen 1932, 1933 war Schneider nicht mehr beteiligt.); Jaeger; Steckner 1983, S. 82-147

[1038] Karl Schneider war 1927 der Vorsitz des Altonaer Künstlervereins angetragen worden. Der Verein befand sich in einer Krise und drohte in zwei Lager zu zerbrechen (Expressionisten und Konservative). Zusammen mit Schneider kam der Architekt Hein Eggerstedt in den Künstlerverein. – Ausst.-Kat.: Altonaer Künstlerverein 1905-1939, Altonaer Museum, Hamburg o. J., S. 102-103

[1039] Asseyer 1992, S. 184 u. HH Anzeiger v. 22.2.1928, 13.2.1929, 5.4.1930, 18.2.1931, 10.2.1932, 1.3.1933

[1040] hs. Notiz Fiedlers ohne Angaben zur genauen zeitlichen Einordnung – NL A. Fiedler; Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 124

[1041] Hipp 1992 I, S. 17-38, hier S. 25 (Das Zitat stützt sich auf eine Aussage des in den 20er Jahren zeitweiligen Mitarbeiters Peter Neve.); An der Kunstgewerbeschule in Mainz hat „er wohl weniger Architektur als vielmehr das gelernt, was man heute mit „Industrial Design“ bezeichnet...“ – ebenda, S. 17-38, hier S. 25; Die Mainzer Kunstgewerbeschule orientierte sich an den reformerischen Strömungen des Kunsthandwerks. Neben Lehrwerkstätten für Architektur, Innendekoration, Kunst- und Bautischlerei, Dekorationsmalerei, Modellieren, Keramik, Graphische Künste gab es Aus- und Fortbildungen für Zeichenlehrer und Handwerker. – vgl. Asseyer, Ruth: Karl Schneider, in: Ausst.-Kat.: Koch; Pook (Hg.), Karl Schneider 1992, S. 9-17, 9

[1042] Peter Neve zit. n. Hipp 1992 I, S. 17-38, hier S. 32

[1043] Rolf Spörhase zit. n. Hipp 1992 I, S. 17-38, hier S. 31-32

ler war Karl Schneider auch in seinem Lebensstil, wie Zeitgenossen berichteten: „Ein Lebensstil hektischer Betriebsamkeit und bohemienhafter Exzentrizität gehörte zum Image spontanen Künstlertums bei Karl Schneider...Offene Freundschaft gegenüber seiner Umwelt, Großzügigkeit und Sorglosigkeit im Umgang mit Geld scheinen hinzugekommen zu sein.“[1044]

Fest steht, dass Karl Schneider als Protagonist der Moderne in Hamburg heute in die Reihe international bekannter Namen wie Walter Gropius, Eric Mendelsohn, Le Corbusier und Mies van der Rohe gehört und zu den großen Architekten der Avantgarde in Deutschland zählt.[1045]

Bevor Karl Schneider 1920 nach Hamburg kam, hatte er als junger Architekt Erfahrungen in den Büros Lossow & Kühne in Dresden, sowie Walter Gropius/Adolf Meyer und Peter Behrens in Berlin erworben. In Hamburg, wo er kurze Zeit für Fritz Höger arbeitete, gründete er am 1.5.1921 schließlich sein eigenes Architekturbüro.

Die eigentliche Inspirationsquelle für Schneider war die holländische „Stijl“-Bewegung. [1046] Ihn interessierte vor allem die formale Ästhetik der Bauten, weniger funktionale und gesellschaftliche Faktoren, wie eher vom Bauhaus propagiert worden ist. Diese Tatsache spiegelt Schneiders wichtigster Auftrag, das 1923 bis 1925 erbaute Landhaus Michaelsen am Grotiusweg 79, wider.[1047] Es ist der Prototyp des Neuen Bauens im Hamburg der 20er Jahre und entstand in einer Zeit, als sich das Neue Bauen in Deutschland in der Realität noch nicht durchgesetzt hatte. Schneider war damals der erste, der Formimpulse der Avantgarde-Architektur aufgriff und sie inspirierend weiter zu verbreiten half. Mit Einsetzen der großen Wohnungsbaubewegung 1924 war Karl Schneider zusammen mit Fritz Höger, Hans und Oskar Gerson dann am Bau von Großwohnanlagen, als der wichtigsten Bauaufgabe jener Zeit, beteiligt.[1048] Janis Marie Mink hat als stilistische Merkmale der Karl Schneider-Bauten das flache Dach, eine geometrische Form des Baukörpers sowie Flächigkeit unter Zurücknahme des Taktilen genannt.[1049]

Von 1930 bis 1933 leitete Karl Schneider eine Entwurfsklasse an der Landeskunstschule, wo er eine Professur inne hatte. Auf dem Höhepunkt seiner beruflichen Erfolge um 1929/30

[1044] Hipp 1992 I, S. 17-38, hier S. 21-22 (Karl Blunck erinnerte sich, dass Schneider mittellosen Künstlern unaufgefordert Geld zukommen ließ und sehr selbstbewusst auftrat.)

[1045] Ebenda, S. 17-38, 24

[1046] Siehe Einfluss Jacobus Johannes Pieter Oud. Bedingt durch die eigene Zeitschrift der „Stijl“-Bewegung seit 1917 konnte sich die Idee schnell verbreiten – Hipp 1992 I, S. 17-38, 23-24; Jaffé, Hans Ludwig C.: De Stijl 1917-1931. Der niederländische Beitrag zur modernen Kunst, Berlin, Frankfurt/Main, Wien 1965

[1047] Im Wesentlichen lassen sich hier die drei Hauptkriterien Schneiders Bauweise feststellen: eine freie Komposition des Baukörpers, seine Entfaltung im Raum sowie seine Öffnung für Licht und Luft – Hipp 1992 I, S. 17-38, 28; Hipp, Hermann: Das Landhaus Michaelsen in Hamburg, hg. v. Kulturbehörde Hamburg, Denkmalschutzamt, Hamburg 1981; Villa Michaelsen als „den wichtigsten Auftrag... wodurch er schlagartig zu Ruhm kommen sollte.“ – Mink 1990, hier S. 4 sowie S. 46-61

[1048] Die veränderten politischen Verhältnisse nach dem Ersten Weltkrieg hatten dem Mietwohnungsbau einen höheren Rang eingeräumt. – Hipp 1982, S. 46, 84; Siehe 1926 Wettbewerb Jarrestadt in HH-Winterhude, 1927 Wohnblocks am Habichtsplatz in HH-Barmbek – Asseyer 1992 II, S. 9-17, 9

[1049] Mink 1990, S. 24

geriet er zunehmend in wirtschaftliche Schwierigkeiten.[1050] Nach der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten 1933 wurde er zusammen mit dem Kunsthistoriker Max Sauerlandt u.a. aus dem Amt entlassen und erhielt zeitweilig Berufsverbot. Karl Schneider emigrierte daraufhin 1938 in die USA, zumal sich die Rassenpolitik in Deutschland dramatisch zugespitzt hatte.[1051] Dort lebte er unter großen Einschränkungen als Angestellter der Büros Sears Roebuck & Co, zeitweilig auch bei Loebl & Schlossman in Chicago. Schneider verstarb im Alter von nur 53 Jahren.

Mit Erreichen des Höhepunktes der Weltwirtschaftskrise wuchs auch das Ausmaß der Verelendung breiter Bevölkerungsmassen. Von den 500 bis 600 Hamburger Künstlern konnte nur etwa 1% vom Umsatz der eigenen Werke leben.[1052] Die meisten Künstler hielten sich mit Gelegenheitsjobs über Wasser, so auch Arnold Fiedler. Der Umzug ins neue Atelier hatte zusätzlich zu finanziellen Belastungen geführt. Am 19. März des Frühjahrs 1931 schrieb Fiedler deprimiert an L. Wenninger nach München: „Ich habe bis jetzt immer ziemlich viel Pech gehabt in diesem Jahr mit Geldgeschichten. Zuerst hatte ich Dekorationen fürs Künstlerfest gemacht, 4 Wochen gearbeitet mit ohne Geld. Nachher war einfach nichts da, dann war eine Sendung aus Berlin[1053] zurückgekommen, zu „modern“ hieß es da. Na ja! Verschiedene häßliche Ausgaben, die durch mein Atelier verursacht wurden, gaben mir den Rest. Jetzt ist sozusagen „Überpleite“! Ich mache die krampfhaftesten Anstrengungen um Geld anzuschaffen, mit negativem Erfolg bis jetzt: Dabei wird es so langsam Frühling, mit den ersten Sonnenstrahlen kommt die Italiensehnsucht! Furchtbar, nicht wahr? Na, das wird Dir ganz ähnlich gehen, es ist ja immer dasselbe. Wenn man doch in diesem Sommer zusammen arbeiten könnte, irgendwo in Südfrankreich, wo es billig sein soll, daß man sich mit ein, zwei Leuten ein kleines Haus mieten kann und dann von den Früchten des Feldes leben kann.“ [1054]

Trotz der Pleite arbeitete Fiedler unbeirrt weiter an seinen Holzschnitten. Über jene Holzschnittphase im ersten Halbjahr 1931 berichtete er nach einigen Monaten erneut. Die Rede

[1050] „Nach allem, was man weiß, insbesondere nach Rolf Spörhases Bericht, ist Schneider um 1930 wirtschaftlich gescheitert an seiner großzügigen, großmütigen und vertrauensvollen Bereitschaft, an großen Projekten seiner Freunde mitzuwirken...die Weltwirtschaftskrise führte ihn ins wirtschaftliche und berufliche Desaster. Um so mehr, als an wichtigen Bauwerken, wie etwa den Harburger Großsiedlungen, schwere Bauschäden eintraten. Zwar ließ sich belegen, dass Schneider nicht schuldhaft dazu beigetragen hatte...“ – Hipp 1992 I, S. 17-38, hier S. 36

[1051] Karl Schneider war mit der jüdischen Fotografin Ursula Wolff befreundet, die ein eigenes Atelier in Hamburg besaß und Kunst und Architektur fotografierte. Sie emigrierte Ende der 30er Jahre nach Chicago, woraufhin Karl Schneider ihr 1938 folgte.; vgl. Mink 1990, S. 18 (zit. Brief Karl Schneider an Hugo Häring v. 8.11.1937 über Fluchtvorhaben)

[1052] HH Echo v. 6.2.1931, Hinweis bei – Bruhns, Maike: Architektur und bildende Kunst, in: Kulturbehörde Hamburg (Hg.): Fritz Schumacher in der Moderne, Beiträge und Ergebnisse des Fritz Schumacher-Kolloquiums 2002, Hamburg 2003 (Arbeitshefte zur Denkmalpflege in Hamburg 22, hg. v. der Kulturbehörde Hamburg, Denkmalschutzamt), S. 75-92, 91 dort Anm. 49

[1053] Über Kontakte zu Berliner Museen und Galerien im Frühjahr 1931 liegen keine weiteren Angaben vor.

[1054] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 19.3.1931

war dabei von „viel Lust, Holzschnitte zu machen…Ich...experimentiere mit allem möglichen Material. Das Angenehme ist, daß man selbst die Abzüge ohne große Umstände machen kann. Dann wird man gezwungen zu einfacher Darstellung und Klarheit. Wenn ich dann eine Zeit lang schwarz-weiß gearbeitet habe, stellt sich das Bedürfnis nach Farbe sehr kräftig wieder ein. So komme ich stufenweise förmlich weiter zu immer stärkerer Abstraktion und Einfachheit. – Ich bleibe jedenfalls bei der Stange, denn ich habe die Zuversicht und den Willen, mich durchzusetzen... Ich denke häufig ans Atelier, an die schöne Zeit! Aber ich bin doch auch froh, hier in Hamburg zu sein...“ [1055]

Deutlich wird zugleich, dass Fiedler ein willensstarker Mensch war, der trotz Wirtschaftskrise nur für seine Kunst lebte und sich letztlich erfolgreich als Künstler durchsetzte.

Auf einem der Holzschnitte mit dem Titel **STILLLEBEN MIT KRUG** (1931) (WV H 9) erregt ein großer bauchiger und bemalter Keramikkrug, der das Bildformat in der vertikalen Ausdehnung bestimmt und nahezu ausfüllt, das Interesse des Betrachters. Besonders die schwarze große vierblättrige Form des Dekors um die einzelne kleine Kreis- und Rombenformen, stilisierte Blüten und eine Feder angeordnet sind, steigern die optische Wirkung. Zu einem Stillleben komponiert, steht der Krug zusammen mit einer leeren Schale zur rechten Seite auf einem lose drapierten gemusterten Tuch auf einer Tischplatte. Das klassische Bildmotiv dürfte auf E. L. Kirchners Ölbild „Stillleben mit blauem Krug“ von 1912 zurückgehen. Gestalterische Details wie die Ornamentik in Fiedlers Blatt lassen zugleich auf eine Vorbildwirkung von Dorothea Maetzel-Johannsens (1886-1930) 1925 in Öl gemaltem „Stillleben mit Henkelkrug“, dem sogenannten Hahnenkrug[1056] schließen. Die mit dem Architekten (Leiter der Baudeputation) und Maler Emil Maetzel (1877-1955)[1057] verheiratete Malerin war nach ihrer expressionistischen Phase zwischen 1915 und 1921/22[1058] ab Anfang der 20er Jahre zu einem verstärkt in Erscheinung tretenden Naturalismus übergegangen.[1059] Die bis-

[1055] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 28.6.1931

[1056] Hans, Mathias F.: Dorothea Maetzel-Johannsen 1886-1930. Monographie und kritischer Werkkatalog, Hamburg 1986, S. 105 Nr. 132 (Öl a. Lwd., 61 x 50 cm)

[1057] E. Maetzel hatte von 1896 bis 1900 in Hannover und Dresden Architektur studiert. Nach seiner Mitarbeit in der Bauleitung während der Errichtung des Hamburger Hauptbahnhofes bis 1907 trat er sein Amt als Leiter der Städtebauabteilung der Hamburger Baudeputation an (1907-1933). 1933 wurde er durch die NSDAP zwangspensioniert und zog sich zu künstlerischer Arbeit in sein Haus in Volksdorf zurück. Der Sezession gehörte er von 1919 bis 1933 an und war ab 1928 Leiter der Gruppe. Großes Engagement zeigte er als Vorstandsmitglied des „Vereins Künstlerfest Hamburg“, während er Künstlerfeste als Gesamtkunstwerk organisierte. Für die 1. Sezessionsausstellung 1919/20 entwarf er Plakat und Katalog-Titelblatt, ausgeführt als Holzschnitt. Für sein Werk zwischen 1915 und 1921 war die Begegnung mit Schmidt-Rottluff wegweisend. Statt der expressionistischen Züge der frühen Arbeiten erscheint das Spätwerk ruhiger, stärker durchkomponiert und statischer. – Ausst.-Kat.: Ewers-Schultz, Ina: Emil Maetzel/Dorothea Maetzel-Johannsen. Ein Künstlerehepaar der Hamburgischen Sezession. Expressionistische Arbeiten, Haspa, Hamburg 2001; Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 277-280

[1058] „Ihr Expressionismus zeigt Feinfühligkeit, die Deformationen gerieten wenig gewaltsam.“ – Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 275-277, hier S. 276

[1059] D. Maetzel-Johannsen stammte aus Lensahn in Holstein. Nach einer Zeichenlehrerausbildung an der Hamburger Gewerbeschule 1903-1907 war sie als Lehrerin an der Städtischen Mädchenschule in Schleswig tätig. Nach ihrer Heirat mit E. Maetzel 1910 folgten Reisen nach Berlin, wo sie sich von Lovis Corinth ausbilden ließ. Von 1919 bis 1930 gehörte sie der Hamburgischen Sezession an. 1923 entstand ein Wandgemälde für den Vorraum des Vortragsaales der HH KH. 1925 reiste sie nach Paris

her erschienene Literatur sieht Leben und Werk der Künstlerin unter dem Aspekt einer typischen Künstlerinnenkarriere des frühen 20. Jahrhunderts, im Hinblick auf Sozialisation und Identität von Künstlerinnen: Themen wie Stillleben und Blumenmalerei entstammten dem weiblichen Lebenszusammenhang. Kritisch stellte Dagmar Lott-Reschke in ihren jüngsten Forschungen weiter fest: „Sie übernahm Waldens stilsynthetischen Expressionismusbegriff für ihre eigene Gestaltungsweise, welche eine Verschränkung der Stilmittel des Kubismus, Futurismus, Orphismus und Expressionismus vollzog. Die gesetzmäßige Formulierung der „neuen" Kunst und der Qualitätssprung in ihrem Werk sind unübersehbar."[1060] Eine spätere Hinwendung zu einer naturalistischen Auffassung schmälert D. Maetzels Werk in keiner Weise.

Auf ihrem bauchigen Krug mit Henkel und breiter Tülle ist als zentrales Schmuckornament großflächig ein schwarzer Hahn in ausschreitender stolzer Haltung, den Kopf nach links gedreht, mit aufgebauschtem Gefieder zu sehen, um den herum sich kleinteilige Blattmotive ranken. Auch Fiedlers Bildkomposition zeigt den gleichen Aufbau, mit dem Unterschied, dass Dorothea Maetzel-Johannsens Krug mit Blumen und die Schale mit Früchten, darunter Weintrauben, gefüllt sind. Die Malerin ließ sich im Bildaufbau von den Gesetzen der Zentralperspektive leiten, im Gegensatz zu Fiedler. Er brach bewusst mit jenen klassischen Gesetzmäßigkeiten, indem er Bildausschnitte von verschiedenen Blickpunkten her darstellte. Die Tischfläche kippt stark nach vorn, der bauchige Krug bleibt im Sinne einer herkömmlichen Betrachtung unangetastet, aber die Öffnung in ihrer Rombenform ist von oben herab betrachtet. Auch scheint sie interessant durch die im Hell-Dunkel-Kontrast gegeneinandergesetzten Dreiecke, die im weiten Sinne an Braques Henkelkrugöffnung seines kubistischen „Stillleben mit Violine und Krug" von 1910 erinnern.[1061] Fiedler schnitt hingegen das Bildmotiv linear in den Holzstock. Seine feinen, gekrümmten, auch gezackten Linien und kleinteilige Materialaushebungen aus dem Holz, die im Druck als Punkte, Kreise und langgestreckte Tupfen erscheinen, erinnern stilistisch wiederum stark an Munchs Holzschnitte. Einen Ansatz von Expressivität lässt bei Fiedler das Aufeinandertreffen von schwarzen ornamentalen Flächen auf dem weißen Grund der bauchigen Gefäßform erkennen.

Dorothea Maetzel-Johannsens Hahnenkrug hatte Gustav Pauli 1925 für die Hamburger Kunsthalle erworben. Das Bild wurde 1937 während der Aktion „Entartete Kunst" beschlagnahmt und später vernichtet. Die Künstlerin malte den Krug mit Sonnenblumen noch

---

und Chartres. 1926 stellte sie gemeinsam mit dem Bildhauer Friedrich Wield im HH KV aus. Ein weiterer Wandbildauftrag für ein Kinderheim in Lüneburg fand seinen Abschluss. – Ausst.-Kat.: Schultz-Ewers, Emil Maetzel/Dorothea Maetzel-Johannsen 2001, S. 14f; Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 275-277

[1060] Lott-Reschke, Dagmar: „Dies ist mein Morgen, der Tag hebt an..." Zu Aufbruch und Weiblichkeit im Werk von Dorothea Maetzel-Johannsen, in: Ausst.-Kat.: Künstlerinnen der Avantgarde in Hamburg zwischen 1890 und 1933, Bd. 2, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2006, S. 15-24, hier S. 17-18

[1061] Platte Hans: George Braque. Stilleben mit Violine und Krug, Stuttgart 1963 (Werkmonographien zur bildenden Kunst Nr. 86, hg. v. Carl Georg Heise, Manfred Wundram), S. 3-31, 13, 10 (s/w Abb., Detail) (Stillleben mit Violine und Krug, 1910, 116,5 x 73 cm, Kunstmuseum Basel)

einmal 1927 und mit Mohnblumen 1929.[1062] In der D. Maetzel-Johannsen gewidmeten Ausstellung 1931 im Kunstverein, im Gedenken an den frühen Tod der im Jahr zuvor Verstorbenen[1063], sah Fiedler eine der Bildfassungen, wohl das Kunsthallenbild. Unmittelbar danach begann er das Bildmotiv in Holz zu schneiden, wobei er für sich einen Medienwechsel vornahm, ein Verfahren, welches ab 1931 häufiger hinter seiner Druckgraphik steht. Das Hahnenmotiv abstrahierte er dabei in eine große stilisierte Blattform. Fiedlers Holzschnitt könnte als private Hommage an die Künstlerin verstanden werden, die heute „zu den bedeutenden Malerinnen ihrer Epoche“[1064] zählt.
Unbestreitbar kann davon ausgegangen werden, dass das Künstlerehepaar Maetzel innerhalb der Sezession große Ausstrahlung besessen haben dürfte – gehörten doch beide zu den Gründungsmitgliedern und Maetzel leitete die Gruppe ab 1928. Er galt als einer der Hauptakteure des Hamburger Expressionismus, zumal er unter dem Einfluss von Schmidt-Rottluff und dem „Sturm“-Kreis stand.[1065] In dem von ihm selbstentworfenen Haus in Hamburg-Volksdorf fanden sich regelmäßig Sezessionsmitglieder ein.[1066]

Wohl erst nach der Sezessionsausstellung entstanden von Fiedler 1931 weitere Holzschnitte: **FINKENWERDER FISCHERHÄUSER** (1931) (WV H 5), **FINKENWERDER FISCHERBOOTE** (1931) (WV H 11), **GÄRTNEREI** (1931) (WV H 7), **ST. PAULI CAFÉ** (1931) (WV H 10) sowie **KATZE WAIKIKI**, (1931) (WV H 6) als der erste nachweisbare Farbholzschnitt in Grau und Rot. Dabei kann davon ausgegangen werden, dass Holzschnitttechnik, Bildmotive und zum Teil Bildtitel eindeutig von der Schmidt-Rottluff-Ausstellung 1931 im Kunstverein Anregung erfuhren, insbesondere die Finkenwerder Motive und das Katzenmotiv. Da aufgrund der mangelnden Quellenlage eine Zuschreibung nur bedingt möglich ist, sei hier auf Schmidt-Rottluffs Holzschnitt „Fischerhäuser“ von 1913 aus Nidden hingewiesen[1067], sowie auf den Holzschnitt „Katzen I“ 1914 (Schapire H. 148), der wohl bereits 1930 im Museum für Kunst und Gewerbe (Treppenhaus) ausgestellt war.[1068] Das Blatt mit den grazilen Fischerbooten mit ihren hohen Masten und Tauen am Steg hingegen weist starke kompositorische Bezüge zu der kleinen Gruppe der Niddener Schiffsdarstellungen Schmidt-Rottluffs auf : „...seine Schiffe liegen an der Mole, im Hafen oder im Dock, sie haben – wenigstens optisch – immer Verbindung mit dem festen Land und

[1062] Hans 1986, S. 109 Nr. 163, S. 112 Nr. 188 (beide Privatslg.)
[1063] Sieker, Hugo: Letztes Schaffen. Zu späten Werken Dorothea Maetzel-Johannsens, in: Der Kreis, VIII. Jg., H. 2, 1931, S. 69-71; Lange, Carl Albert: Abschied und Erhebung. Dem Gedächtnis Dorothea Maetzel-Johannsens, in: Der Kreis, VIII. Jg., H. 2, 1931, S. 76; sowie die kritische Wertung von Dagmar Lott-Reschke in: Ausst.-Kat.: Künstlerinnen der Avantgarde in Hamburg zwischen 1890 und 1933, Bd. 2, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2006, S. 15-35
[1064] Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 275-277, hier S. 276
[1065] Ebenda, S. 277-280, 279
[1066] Der Hinweis dazu findet sich im Ausst.-Kat.: Ewers-Schultz, Emil Maetzel/Dorothea Maetzel-Johannsen 2001, S. 10
[1067] Vgl. Wietek, Gerhard: Bilder aus Nidden 1913, Stuttgart 1963 (Werkmonographien 91), S. 27 (Abb.)
[1068] Siehe Foto vom Treppenhaus des MfKG Hamburg 1933 – Wietek 2001, S. 84 Nr. 57

befinden sich so gut wie nie in der unzerreißbaren, unfassbaren Weite der hohen See, wo sie doch auch Heckel und Nolde zu erfassen suchten.“[1069] Unumstritten gilt für Schmidt-Rottluffs Holzschnitte generell: „Diese gehören zu den überzeugendsten Aussagen expressionistischer Kunst überhaupt und sind ein so wesentlicher Bestandteil seines Lebenswerkes, daß durch sie die jeweiligen Entwicklungsphasen am frühesten ausgeprägt erscheinen.“[1070] Die Gärtnereiansicht dagegen dürfte auf Kirchners Bildfassungen „Dresdner Gärtnerei“ von 1910 (Gordon 132, 134, 135) zurückgehen, die Fiedler bereits 1926 Inspirationsquelle waren. Hingewiesen sei darauf, dass die bereits erwähnte Kirchner-Ausstellung 1931 bei Commeter im Vergleich zu Schmidt-Rottluff erst später Anfang April stattfand.
Fiedlers Holzschnitten ist zunächst eine sorgfältige und vorsichtige Arbeitsweise anzusehen. Mit dem Messer schnitt er feine Linien in die Holzstöcke und setzte dabei auf Detailreichtum. Erkennbar sind Wölkchen, Backsteinmauer, Dachziegel, Sträucher und eine zwischen Bäume gespannte Wäscheleine, wodurch den Blättern ein erzählerisches Moment zukommt (FINKENWERDER FISCHERHÄUSER (1931)). Das Wesen und Sinnenhafte, das Gebaute und Dynamische, die Sperrigkeit des Holzes, wie es den reduzierten Holzschnitten der Brücke-Künstler eigen ist, davon war Fiedler Anfang der 30er Jahre noch entfernt. Bei weitem feinnerviger, atmosphärischer und origineller sind seine Blätter FINKENWERDER FISCHERBOOTE (1931) und ST. PAULI CAFÉ (1931).

Erster öffentlicher Staatsauftrag

Zu Beginn des Sommers 1931 verbesserte sich schließlich Fiedlers finanzielle Lage. Er erhielt ein Reisestipendium[1071] von 150 Mark für drei Monate und seinen ersten staatlichen Auftrag, ein Hafenbild für einen Schulneubau in Hamburg-Veddel. An Wenninger schrieb er am 28.6.1931 in bester Laune: „Jetzt werden jedenfalls für mich die Aussichten besser....In einer Hinsicht ist es ja ganz gut, zu wissen mit wie wenig man auskommen kann, wenn man muß. Ich werde diese Art zu leben ungefähr beibehalten, um auf der anderen Seite für Material und Reisen etc. etwas übrig zu haben...Ich bekomme also im nächsten Monat ...einen Staatsauftrag von 750 M für ein Bild in einer neugebauten Schule, der Oberbaudirektor ist in fabelhafter Weise auf meine Arbeitsweise und Formate eingegangen und überläßt mir die Sache so zu machen, wie ich will. Er kannte Bilder von mir und freute sich, mich kennenzulernen. Es soll 1,30 x 0,80 cm groß sein, also kein Riesenbild, sowas liegt mir auch gar nicht. Es ist ein großes Glück, daß die Sache jetzt kommt....Du siehst, dieser Brief ist kein Lamento und ich hoffe, daß er auch Dir Hoffnung macht insofern, als nicht immer durch allgemeine schlechte Aussichten die persönlichen Chancen bestimmt werden. Gott sei

[1069] Wietek 1963, S. 6, 13, hier S. 13
[1070] Ebenda, S. 11
[1071] Unklar ist, ob die Zahlung durch die Erdwin Amsinck-Stiftung erfolgte. Siehe dazu – Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 28.6.1931. Eine Reise von Fiedler ist aber nicht weiter belegt. Bekannt ist, dass Maria Wenz für 3 Monate nach Paris reiste: „Übrigens haben wir , Maria + ich eine Reise für sie möglich gemacht nach Paris, und zwar für 3 Monate. Sie muss auch mal raus, dass sie etwas sieht. Ich bin in der Beziehung sehr froh, dass es ihr glückt.“ – ebenda

Dank!“[1072] Im Juni 1931 skizzierte Fiedler im Hafen in Vorbereitung für das Hafenbild. Die neue künstlerische Herausforderung nahm er dankend an: „Aber ich bin doch auch froh, hier in Hamburg zu sein, gerade jetzt, wo ich mich mit dem Hafen und den Schiffen beschäftige.“[1073] Gustav Schiefler hat die Hafenatmosphäre übrigens eindrucksvoll beschrieben.[1074]

Die Begegnung mit Fritz Schumacher (1869-1948)

Den öffentlichen Auftrag für das Hafenbild hatte Fiedler in erster Linie Fritz Schumacher zu verdanken. Zusammen mit Gustav Pauli und Max Sauerlandt wirkte Schumacher ab 1928 beratend und entscheidend in der ab 1925 neu formierten Senatskommission für Kunstpflege[1075], deren oberstes Ziel es war, die Not der Künstler während der Wirtschaftskrise durch Auftragsvergabe zu mildern.[1076] Schumacher oblagen Auftragserteilung und Künstlerbetreuung. Das Programm der Kommission sah vor, öffentliche Bauten mit Kunst auszustatten, um breite Kreise der Bevölkerung zu erreichen. Ein ähnliches Konzept im Sinne einer Einheit von Kunst und Leben hatte Gustav Pauli bereits während seiner Bremer Amtszeit verfolgt, indem er künstlerische Projekte außerhalb des Museums im öffentlichen Raum nach Kräften gefördert hatte.[1077] Max Sauerlandt gehörte der Kunstkommission von Gründungsbeginn an und bezeichnete ihr Wirken als sehr erfolgreich.[1078] Im Vorjahr 1930 war seine Publikation „Drei Betrachtungen zur Stellung der Kunst in unserer Zeit“ erschienen, in der er seine Haltung zur Kunst und Kunstpolitik in der Weimarer Republik unmissverständlich zum Ausdruck gebracht hatte.[1079] Über sein Engagement als Museumsdirektor hinaus setzte er sich konsequent für die Förderung von Gegenwartskunst ein, die seiner Ansicht nach den Zeitgeist widerspiegelte und auf die künftige geistige Entwicklung einer Gesellschaft verwies. Dass dem Staat dabei eine entscheidende Rolle zukam, forderte er unnachdrücklich in sei-

[1072] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 28.6.1931
[1073] Ebenda
[1074] Schiefler 1985, S. 428
[1075] Mit Senatsbeschluss v. 13.9.1920 war es zur Gründung der „Hamburgischen Kunstpflegekommission“ gekommen, die sich ab 1925 „Senatskommission für Kunstpflege“ nannte. Künstlerförderung war nach der Weimarer Verfassung von 1919 als Staatsaufgabe formuliert worden. (Die Kommission setzte die Tätigkeit der von Gustav Schiefler im Ersten Weltkrieg gegründeten „Hilfskasse für hamburgische bildende Künstler“ fort. Zu den Organisatoren gehörten anfangs neben G. Schiefler ferner Julius Wohlers, Arthur Siebelist, R. Johannes Meyer und Prof. Lutheroth.) 1932 gehörten der Kommission sechs Mitglieder des Senats an, der Geschäftsführer war Staatsrat Alexander Zinn. Der Kommission standen jährlich etwa 20.000 bis 30.000 RM für bildende Kunst zur Verfügung. – Schumacher, Fritz: Wandmalerei in Hamburger Staatsbauten, in: Museum der Gegenwart, 3. Jg., H. 2, 3. Viertelj., Berlin 1932, S. 41-50, 41, 42; vgl. auch – Bruhns 2003, S. 85; Baumann 2002, S. 39-40; 1933 wurde die Senatskommission für Kunstpflege infolge der NS-Politik der Gleichschaltung aufgehoben. – Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 133
[1076] Vgl. „dringender Appell“ von staatlicher Seite an die Behörden, sich für die Künstlerförderung einzusetzen – HH Fremdenblatt v. 21.1.1931 – StA HH 135-1 I-IV Staatliche Pressestelle I-IV Signatur 5233
[1077] Salzmann 1992, S. 239 (z.B. die Ausstattung der Güldenkammer im Bremer Rathaus durch Heinrich Vogeler 1905, die Errichtung von Denkmälern durch Bildhauer Adolf von Hildebrand, Hermann Hahn und Louis Tuaillon)
[1078] Vgl. Brief Max Sauerlandt an Walter Stengel v. 15.8.1931, zit. in: Dingelstedt 1957, S. 384
[1079] Sauerlandt, Max: Drei Betrachtungen zur Stellung der Kunst in unserer Zeit, Hamburg 1930

nen Publikationen und Vorträgen. Im Frühjahr 1931 äußerte er sich wie folgt: „In der Form des Kunstwerkes, ja schon darin, welchen Stoff der Darstellung der Künstler sich wählt, kündigt sich der zukünftige Weg der geistigen Entwicklung an: Der Schaffende antizipiert die Gedanken, das Wollen, das Sein der kommenden Generation. Hier liegt ein Grund für die staatspolitische Notwendigkeit der Pflege der Gegenwartskunst in ihren höchsten Zeiterscheinungen...Es ist staatspolitische Notwendigkeit, daß die Allgemeinheit die Möglichkeit erhält, Anteil zu nehmen, mitzuerleben diesen sich unter uns vollziehenden geistigen Entstehungsprozess, dieses lebendige Wachsen der Zukunft.“[1080] Von Künstlerförderung aus sozialen Gründen hielt Sauerlandt allerdings nicht viel: „Es geht ihm in erster Linie nicht um die Unterstützung notleidender Künstler, sondern vor allem um die Erhaltung lebensnotwendiger Kunst.“[1081] Auch war er der Ansicht, Kunst dürfe sich nicht dem Geschmack des Publikums anpassen. Mit derart unmissverständlichen sowie leicht überzogenen Ansichten machte er sich nicht immer beliebt.[1082]

Die Künstler jedenfalls, hauptsächlich Hamburger Maler[1083], konnten in einer Zeit existentieller Bedrohung größere Projekte umsetzen und erhielten immerhin ein, wenn auch nur geringes, Honorar. Schumacher war darüber hinaus der Ansicht ,“...daß man gerade in Zeiten der Not zeigen muß, daß Kunst nicht abseits vom Leben einen überflüssigen Weg geht, sondern daß sie auch in unseren trüben Tag hereingreifen kann, wenn man nur will. Man braucht nur richtig zu rufen, denn sie ist da....“[1084] Und Fritz Schumacher konnte durch die Auftragsvergabe eben ganz gezielt Künstlerförderung betreiben. Die Idee von der Einheit der Künste unter dem Primat der Architektur kam somit in Schumachers Bauten direkt zur Anwendung. Die dahinter stehende Absicht war es, ganz im reformpädagogischen Sinne der Zeit, den in Massenwohnquartieren lebenden Menschen künstlerisch-ästhetisch gestaltete Kultur nahe zu bringen.[1085] In einer über mehrere Jahre angelegten Aktion vergab die Kommission im Zeitraum von 1919 bis 1933 in erster Linie Wandbildaufträge[1086], für die von Schumacher neu erbauten Schulen, daneben aber auch Aufträge für autonome Kunstwerke wie im Falle Arnold Fiedler. In einem unvollständig datierten Schreiben Fritz Schumachers

[1080] Sauerlandt, Max: Kunst und Staat, in: Spielmann (Bd. 2) 1974, S. 505-512, 505-512, hier S. 510; vgl. auch Brief Max Sauerlandt an Erwin Redslob in Halle v. 3.3.1931 – MfKG Hamburg, zit. bei Baumann 2002, S. 101 dort Anm. 396; (Baumann verweist gleichzeitig auf einen von Sauerlandt im Februar 1931 gehaltenen Vortrag in der Patriotischen Gesellschaft in Hamburg.); vgl. auch Sauerlandt, Max: Hamburg und die bildende Kunst, in: HH Fremdenblatt v. 18.2.1931, Nr. 49
[1081] Baumann 2002, hier S. 11
[1082] Ebenda, S. 11
[1083] Lippmann, Leo: Mein Leben und meine amtliche Tätigkeit. Erinnerungen und ein Beitrag zur Finanzgeschichte Hamburg, hg. v. Werner Jochmann, Hamburg 1964 (Veröffentlichungen des Vereins für Hamburgische Geschichte 19), S. 605
[1084] Schumacher 1932 II, S. 41-50, hier S. 50
[1085] Bruhns, Maike: Großstadtkultur und Baukunst. Fritz Schumacher in Hamburg, in: Ausst.-Kat.: Frank (Hg.), Reformkultur und Moderne 1994, S. 91-131, 116-118
[1086] Der Hamburger Senat hatte für das Wandbildprogramm insgesamt eine Summe von 80.000 RM zur Verfügung gestellt. – Sitzung der Senatskommission für Kunstpflege v. 5.6.1931, StA HH 135-1 I-IV Staatliche Pressestelle I-IV Signatur 5233

vom Juni 1931 an die Senatskommission für Kunstpflege hieß es: „Endlich möchte ich noch anregen, wenn möglich dem sehr bedürftigen talentvollen jungen Arnold Fiedler ein kleines Hafenbild für das Lehrerzimmer der Veddelschule in Auftrag zu geben (vielleicht 800 RM).“[1087] Im gleichen Schreiben wurde der Auftrag bestätigt und die Summe von 750 RM genannt.

Der 31-jährige Fiedler stand damals der Sezession nahe, war offiziell aber noch kein Mitglied der Gruppe. Im März des Jahres (1931) hatte er als Gast auf der Frühjahrsausstellung der Sezession, in dem von K. Schneider 1929 neu gestalteten Kunstvereinsgebäude an der Neuen Rabenstraße 25, drei seiner Arbeiten ausgestellt.
Fritz Schumacher, der ja Ehrenmitglied der Hamburgischen Sezession war, hielt übrigens anlässlich der besagten Ausstellung die Laudatio auf Karl Schneider.[1088] Schumachers Verbindungen zur Sezession mögen hauptsächlich durch den Oberbaurat und Leiter der Städtebauabteilung Emil Maetzel (1877-1955) entstanden sein, der zugleich als Maler unter dem Einfluss von Schmidt-Rottluff und der „Sturm“-Bewegung stand und als „einer der Hauptakteure des Hamburger Expressionismus“[1089] galt.
Insgesamt kamen neben Fiedler 44 Künstler (Hamburger und Auswärtige) in den Vorteil der Künstlerförderung, indem sie für Schumachers Neubauten künstlerisch tätig wurden. Für die Schule am Slomanstieg erhielten ebenso die Künstler Eduard Hopf (1901-1973), Jean Paul Kayser (1869-1942) als Sezessionsmitglied, Ludwig Kunstmann (1877-1961) und Otto Thämer (1892-1957) baugebundene Aufträge. Für ein Gemälde war neben Arnold Fiedler zusätzlich noch der Maler Karl Kasper ausgewählt worden.[1090]

Die direkte Begegnung zwischen Arnold Fiedler und dem damals 62-jährigen Fritz Schumacher, der der Generation von Fiedlers ehemaligem Lehrer Arthur Illies angehörte und bereits am Ende seiner beruflichen Karriere stand, verlief dann recht unkompliziert. Er soll dem jungen Fiedler geraten haben: „Gehen Sie mal auf den Balkon...und sehen Sie sich die Aussicht an…Ich sah den Segelschiffhafen von oben, ich war begeistert.“[1091], heißt es in den Erinnerungen des Künstlers.
Der Segelschiffhafen lag damals am Kleinen Grasbrook, südlich der Elbe, wo sich seit der Gründerzeit der moderne Hafen entfaltet hatte.[1092] Von welchem Gebäude mit Balkon Fied-

[1087] Brief Fritz Schumacher an die Senatskommission für Kunstpflege o. Dat., Juni 1931 – StA HH 363-2 Senatskommission für die Kunstpflege Signatur Eb 98
[1088] Jaeger; Steckner 1983, S. 142-147; vgl. auch Ausst.-Kat.: 10. Ausstellung der Hamburgischen Sezession 1931 (mit der Sonderschau „Karl Schneider – Architektur“)
[1089] Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 277-280, hier S. 278
[1090] Siehe Bruhns, Maike: Kurzbiographien der an Hamburger Bauten im Auftrag Fritz Schumachers beteiligten Künstler, in: Ausst.-Kat.: Frank (Hg.), Reformkultur und Moderne 1994, S. 303-305; Schädel, Dieter: Kommentiertes Werkverzeichnis der Werke Fritz Schumachers, in: Ausst.-Kat.: Frank (Hg.), Reformkultur und Moderne 1994, S. 192-299, 287
[1091] hs. undat. Notizen Fiedlers im NL A. Fiedler
[1092] Zur Topographie des Hafengeländes siehe – Hipp 1989 I, S. 277, 278-279, 280

ler das Gelände überblicken konnte, ist unklar. Anzunehmen ist, dass es sich um Schumachers 1929 begonnenen Schulneubau in der Siedlung Veddel, der 1931 kurz vor der Fertigstellung war, gehandelt haben könnte (möglich auch Feuerwache Zollhafen Am Zollhafen 11 von 1927/28 oder Lotsenhaus im Hamburger Hafen sowie Tropeninstitut, beide vor 1914). Der alte Segelschiffhafen war übrigens Bildmotiv eines Aquarells des Malers Hans von Bartels 1890 und befand sich in Lichtwarks „Sammlung von Bildern aus Hamburg".[1093] Insofern knüpfte Fiedler an eine Hamburger Bildtradition an.

Schumacher suchte bei der Auftragsvergabe in der Regel eine gestalterische Aufgabe heraus, die dem Wesen des Künstlers entsprach und förderte ihn dadurch gezielt. „Wir gingen vielmehr von der Frage aus: Welcher Künstler soll zu einer Arbeit herangezogen werden, und nun mußte ich versuchen, eine Aufgabe zu finden, die möglichst gut zu seinem Wesen paßte."[1094] Fritz Schumacher hatte sehr konkrete Ideen, was einzelne Künstlerprojekte im Zusammenhang mit seiner Architektur betraf, d.h. er machte Vorgaben. Und er griff lenkend und wohlwollend in den Entwurfs- und Gestaltungsprozess ein. Generell wird Schumacher Souveränität und Integrität um der Sache willen zugeschrieben sowie ein sendungsbewusstes Selbstverständnis.[1095] Mit Richard Haizmann (1895-1963)[1096], der der Hamburgischen Sezession zwar nahestand, aber kein Mitglied war, kam es während der Entwurfsarbeiten für einen Wasserspeier[1097] immerhin zu einem Streit, denn Schumacher hatte dem Künstler eine Skizze vorgelegt, wie er sich die Arbeit vorstellte, wodurch sich Haizmann in seiner künstlerischen Freiheit eingeschränkt fühlte.[1098] Offensichtlich hatte er auch Richard Luksch eine Detailzeichnung vorgelegt, die Auskunft gab, wie das Relief „Knieende" über dem Eingang zum Vortragsaal in der Kunstgewerbeschule aussehen sollte – und R. Luksch hielt sich an Schumachers Vorschlag.[1099] Als Ernst Barlach an einem von Schumacher vermittelten Relief-Auftrag für die von Claus Hoffmann geschaffene Stele an der kleinen Alster (Hamburger Ehrenmal) arbeitete, bewirkte Schumacher sogar eine Änderung in der von Barlach beab-

[1093] Ausst.-Kat.: Luckhardt; Schneede (Hg.), Lichtwarks Sammlung 2002, S. 92 (s/w Abb.) (Das Bild ist 1945 in Berlin vernichtet worden.)
[1094] Schumacher 1932 II, S. 41-50, hier S. 44; vgl. Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 28.6.1931
[1095] Vgl. Bruhns 1994 II, S. 91-131, 98, 126 dort Anm. 81:"Bei Künstleraufträgen machte er Vorgaben, mischte sich jedoch in die Ausführung nicht ein, begleitete allenfalls als übergeordnete Instanz ratgebend das Entstehende „wohlwollend".
[1096] Zu Leben und Werk R. Haizmann siehe – Haizmann, Erwin: Richard-Haizmann-Museum Niebüll, Neumünster 1987 (Führer zu schleswig-holsteinischen Museen 7), S. 7ff; Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 171-174
[1097] Offensichtlich handelt es sich um den „Wasserspeier" von 1928/30 aus Bronze, ca. 90 cm hoch, für eine Platzanlage in HH-Barmbek (1937 als „entartet" entfernt, Verbleib unbek.). – Haizmann 1987, S. 18 (s/w Abb. 9)
[1098] Brief Richard Haizmann an Fritz Schumacher (o. Dat. u. O.): „...ich halte mich für berechtigt, in voller künstlerischer Freiheit einen Vorschlag für die Lösung einer selbst gewählten Aufgabe zu unterbreiten...In einer Besprechung am 26. Juni demonstrierten Sie mir an Hand einer Skizze, wie Sie sich die einzuliefernde Arbeit denken, ohne indessen von einem bestimmten Platz zu sprechen. Ich halte mich durch diese Demonstration in keiner Weise verpflichtet..." – zit. bei Spielmann 1972, o. S.
[1099] B. Berendes verweist auf eine von F. Schumacher signierte Detailzeichnung, auf der eine leichtbekleidete Knieende mit Blumen im Schoß dargestellt ist (Archiv HfBK HH). – Berendes 1996, S. 39

sichtigten Vorgehensweise: „Ich überredete ihn (Barlach), das Bildwerk unmittelbar in der Art einer gewaltigen graphischen Darstellung in die Fläche zu graben und nur aus der markanten Linie heraus die für das Relief nötigen verschiedenen Tiefen zu gewinnen. Er ging darauf ein, und mit unermüdlichem Eifer arbeitete er Entwurf auf Entwurf heraus...“[1100]
Schumacher konnte seine Vorstellungen sprachlich hervorragend vermitteln, übrigens eine Fähigkeit, die seine Zeitgenossen rühmten und die ihm beruflich zum Erfolg verhalf. Er sprach seinem Vermittlungsziel angemessen, leicht verständlich, untheoretisch, anschaulich, dabei geistreich, zum Teil metaphorisch.[1101] Desweiteren besaß er ein Gefühl für künstlerische Qualität, nicht zuletzt aus eigener künstlerischer Tätigkeit resultierend. Vor 1909 waren immer wieder Zeichnungen, Graphik und Bühnenbildentwürfe entstanden. Doch hauptsächlich verstand er sich als Künstler im Gesamtzusammenhang. „Schumacher nannte sich „Baukünstler“, er verstand sich theoretisch und praktisch als Künstler.“[1102] Unter Einbeziehung der Künste plante er auch in Hamburg seine Bauprojekte exakt bis ins Detail. Und gerade dieses Künstlertum hatten seine Zeitgenossen, so Paul Wallot (1841-1912) und Gabriel Seidl, gelobt und die Hamburger bei seinem Amtsantritt gewollt.[1103]
An Schumachers Bauprojekten waren von Anfang an immer wieder Bildhauer beteiligt. Insbesondere sie mussten fähig sein, sich dem Konzept der Architektur anzupassen, was ein entscheidender Gesichtspunkt ihrer Wahl und Förderung war[1104], denn das absolute Primat gehörte nach Schumachers Kunstbegriff der Architektur. Alle anderen Künste mussten sich dem Baukörper beiordnen und standen mehr oder weniger in direkter Abhängigkeit von ihm. Das betraf die vorwiegend von Richard Kuöhl geschaffene Fassaden- und Baukeramik sowie die für spätere Schulneubauten insbesondere von den Sezessionsmitgliedern Hans Ruwoldt, Friedrich Wield, Karl Opfermann und Albert Woebcke entworfene Freiplastik.[1105] Für Schumacher waren Linienführung, Massenverteilung und die Beziehungen zum umgebenden Raum das entscheidende Kriterium hinsichtlich der Wirkung von Plastik.

[1100] Schumacher, Fritz: Selbstgespräche. Erinnerungen und Betrachtungen, Hamburg 1949, S. 207. Es handelt sich um den Relief-Auftrag einer trauernden Mutter für das Ehrenmal der Gefallenen des Ersten Weltkrieges an der Kleinen Alster (Stele von Claus Hoffmann errichtet 1930-1932); Ockert, Erwin: Schumacher, Fritz. Sein Schaffen als Städtebauer und Landesplaner, Hamburg, Tübingen 1950 (Schriftenreihe der Deutschen Akademie für Städtebau und Landesplanung 1), S. 137-144; siehe dazu weiter – Kayser, Werner: Fritz Schumacher – Architekt und Städtebauer, eine Bibliographie, Hamburg 1984 (Arbeitshefte zur Denkmalpflege in Hamburg 5), S. 72-73

[1101] Hipp, Hermann: Fritz Schumachers Hamburg: Die reformierte Großstadt, in: Lampugnani, Vittorio M.; Schneider, Romana: Moderne Architektur in Deutschland 1900-1950, Stuttgart 1992, S. 151-183, 168; siehe auch zur Autorenschaft Schumachers – Hipp, Wohnstadt 1985 (2. Auflage), S. 47; Schumachers Redegewandtheit sowie korrekter amtlicher Umgang werden erwähnt bei – Lippmann 1964, S. 144

[1102] Bruhns 1994 II, S. 91-131, hier S. 98 sowie S. 126 dort Anm. 74

[1103] Fischer, Manfred F.: Fritz Schumacher. Baumeister zwischen Historismus und Funktionalismus. (Eine Einführung), in: Kayser 1984, S. 6-10, 8; Fischer, Manfred F.: Fritz Schumacher. Hamburger Staatsbauten 1909-1919/21. Eine denkmalpflegerische Bestandsaufnahme, hg. von der Kulturbehörde Hamburg, Denkmalschutzamt, Hamburg 1995, (Arbeitshefte zur Denkmalpflege in Hamburg Bd. 15/1), S. 15 (dort zit. n. Deutscher Bauzeitung, 43, 1909, S. 272; Bruhns 1994 II, S. 91-131, 98 sowie S. 126 dort Anm. 75

[1104] Spielmann 1972, o. S.

[1105] Bruhns 1994 II, S. 91-131, 101-106

Ähnliches galt auch für die Malerei, die er in seinen Bauten nur als monumentale Wandmalerei akzeptierte, also fest mit der Wand verbunden und damit in den künstlerischen Kontext der Raumverhältnisse integriert.[1106] Insofern bildete Fiedlers Hafenbild eine Ausnahme, denn das Gemälde stellte ein autonomes Kunstwerk dar, welches sich nur über die Thematik der Ortsgegebenheit in den Raumzusammenhang einordnete. Es mag zum einen dafür stehen, dass an Schumachers letztem Bau restliche Geldmittel ausgegeben werden mussten, als auch für die Tatsache, dass der Architekt den Künsten gegen Ende seiner Amtszeit mehr Autonomie zugestand. Jedenfalls gab Schumacher 1931 auch für Fiedlers Auftrag das Bildthema vor, wie aus der zitierten Briefkorrespondenz zu erfahren ist, und versuchte durch Anschauungen vor Ort dem Künstler Impulse zu vermitteln.
Mit der Hafen- und Hamburg-Thematik stand Fiedler nicht allein, sondern war damit direkt ins Wandbildprogramm Schumachers integriert, welches sich durch Themenvielfalt präsentierte. So malten Rolf Nesch und Kurt Löwengard ebenfalls Hafenbilder, nur direkt auf die Wand.[1107] Arnold Fiedler schätzte das ihm von Schumacher entgegengebrachte Interesse für seine Arbeitsweise und die ihm überlassene freie Handhabung für das Hafenbild.[1108] Stilistisch näherte er sich 1931 dem Sezessionsstil bereits an, in dem ja hauptsächlich Einflüsse von Munch und Kirchner verarbeitet worden sind und der sich durch „abstrahierende Form- und Gegenstandszeichen...sowie eine Verbindung von übergreifenden Farbflächen mit farbiger Konturierung und Zeichnung unter Vermeidung von Lokalfarbigkeit“[1109] auszeichnete. Und Schumacher war durchaus von Munch beeindruckt, ferner auch von Cézanne, van Gogh und Gauguin, also Künstlern aus dem Vorfeld der Moderne. Sein Verständnis für moderne Malerei endete aber bei dem abstrakten Künstler Piet Mondrian.[1110]
Im Jahr zuvor, 1930, hatte Fritz Schumacher während eines Besuches bei dem international berühmten Stadtbaumeister von Rotterdam J. J. P. Oud (1890-1963) zwei Bilder von Piet Mondrian gesehen. Beide Fassungen erschienen ihm völlig gleich: „Ich sah es stumm an, wie etwas, von dem man weiß, daß man es nicht versteht...daß hier ein Harmoniegesetz seinen Ausdruck fand, das ich nicht miterlebte...Mahnt das nicht zur Bescheidenheit in Dingen der Kunst? Wer kann sagen, welche Schwingungen es gibt, auf die man nicht reagiert?“[1111]

[1106] Ebenda, S. 91-131, 98, 101-106
[1107] Rolf Nesch schuf ein Triptychon für die Volksschule Wendenstraße, Kurt Löwengard ein Wandbild für das Jugendheim der Schule Schlankreye. – ebenda, S. 91-131, 120, S. 130 dort Anm. 206 u. 207
[1108] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 28.6.1931: „...der Oberbaudirektor ist in fabelhafter Weise auf meine Arbeitsweise und Formate eingegangen und überläßt mir die Sache so zu machen, wie ich will. Er kannte Bilder von mir und freute sich, mich kennenzulernen....“
[1109] Bruhns 1994 II, S. 91-131, hier S. 120 sowie S. 130 dort Anm. 202 (Das betrifft vor allem die Wandbilder von Kluth, Grimm, Löwengard, Nesch, Bargheer, Wohlwill, Hartmann, Hopf, z. T. auch Stegemann.)
[1110] Ebenda, S. 91-131, 91, 94
[1111] Schumacher, Fritz: Rundblicke. Ein Buch von Reisen und Erfahrungen, Stuttgart, Berlin 1936, hier S. 171-172; zur Ambivalenz der von Schumacher 1936 niedergeschriebenen Aussage über sein Verhältnis zu moderner Malerei siehe – Frank, Hartmut: Schumachers Verhältnis zur Moderne, in: Kulturbehörde Hamburg, Denkmalschutzamt (Hg.): Fritz Schumacher in der Moderne. (Fritz Schumacher-Kolloquium 2002), Hamburg 2003 (Arbeitshefte zur Denkmalpflege in Hamburg Bd. 22), S. 57-74,

Bereits für die zeichnerischen Heftigkeiten der späteren Brücke-Künstler Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl und Max Pechstein, die bei Schumacher an der Technischen Hochschule in Dresden studierten, hegte er keine Zuneigung, ließ sie aber gewähren, denn Schumacher besaß ebenso ein Gefühl für menschliche Werte, welches ihn daran hinderte, künstlerisch-schöpferische, sich entfaltende Kräfte in ihrer Entwicklung zu stören.[1112] Aus dem Künstlerkreis des Blauen Reiters schien ihm immerhin Franz Marc, damals noch um Form ringend, als hoffnungsreich und die Arbeiten der Futuristen und Dadaisten, in denen sich ein Bedürfnis nach Kritik am Großstadtleben artikulierte, tolerierte er. Über Barlach äußerte er: „Die Begegnung mit Ernst Barlach ist eine der schönsten Bereicherungen meines Lebens gewesen."[1113] Barlachs Werk faszinierte den Architekten als „Kultur des geistigen Ausdrucks, der alle Ablenkung durch den Reiz der nackten Glieder verschmäht und auch Disharmonien nicht aus dem Wege geht, wenn sie Seelisches aussagen."[1114] Schumacher gelang es, in diesem einen Falle seine Distanz zum Expressionismus zu überwinden. Sein Gespür für künstlerische Qualität half ihm dabei.[1115]

Auch wenn Schumacher als ein Künstler konservativer Grundprägung gesehen wird, besaß er eine erstaunliche Offenheit, wie sie insbesondere in seiner Architektur zum Ausdruck kommt.[1116] Dort vertrat er eine gemäßigte Moderne. Welche Bindung zur Kunst hatte er aber generell, abgesehen von seiner Akzeptanz von Munch oder Cézanne? Schumacher sah Kunst nicht im Sinne althergebrachten bildungsbürgerlichen Rezipierens, sondern wollte sie in seine Bauten einfügen und so in Praxisbezug setzen. Er fand seine Leit- und Vorbilder in der älteren Kunst, wie Michelangelo, Tizian, Vermeer van Delft, Dürer u.a. sowie bei den Romantikern und Künstlern des späten 19. Jahrhunderts, unter ihnen C. D. Friedrich, Runge, Menzel, die französischen Impressionisten, Liebermann, Corinth, Klinger, Arnold Böcklin, Hans von Marées, Adolf von Hildebrand.[1117] Was die Kunst der eigenen Zeit betraf, war er der Ansicht, dass man durchaus für Künstler unterschiedlicher stilistischer Prägungen einstehen konnte, vorausgesetzt, sie alle vereint Genie und die Echtheit künstlerischen Stre-

---

hier S. 63-64; vgl. auch Schumacher, Fritz: Die Sprache der Kunst, Stuttgart, Berlin 1942, (zu Malerei und Graphik S. 162-182)

[1112] Schumacher lehrte die angeblichen Architekten Kirchner, Heckel, Bleyl und Pechstein im Fach Freihandzeichnen an der TH Dresden. Siehe auch Schumacher, Fritz: Aus der Vorgeschichte der „Brücke", in: Der Kreis, 9. Jg., H. 1, 1932, S. 7-11; Schumacher 1935, S. 353f

[1113] Zur Begegnung Schumacher und Barlach siehe – Schumacher 1935, hier S. 428 Anm. 153; vgl. auch Schumacher 1942, S. 185, 191; Schumacher 1949, S. 202-215

[1114] Schumacher 1949, hier S. 200

[1115] Bruhns 2003, S. 75

[1116] Fischer 1984, S. 6-10, hier S. 9; „Er war Bürger und Konservativer des 19. Jahrhunderts, mit der geistigen Unbefangenheit für neue Entwicklungen und dem sozialen Verantwortungsbewußtsein des 20. Jahrhunderts..." – Kähler, Gert: Wohnung und Stadt-Massenwohnungsbau der zwanziger Jahre, Hamburg, Frankfurt, Wien (Habil.-Schrift Hannover 1984, (vervielf. Ms.), S. 38ff, zit. n. Hipp, Hermann: Nachwort, in: Schumacher,Fritz: Das Werden einer Wohnstadt. Bilder vom neuen Hamburg, Hamburg 1932, S. 159-181, hier S. 174

[1117] Einen vollständigeren Überblick gibt Maike Bruhns. – Bruhns 1994 II, S. 91-131, 91

bens.[1118] Privat umgab Fritz Schumacher sich mit Idealen der klassischen Antike. Ein dorischer Säulenportikus bestimmte die Eingangsfront seines Hauses An der Alster 39. Nachgüsse antiker Statuen, wie der Athena und der Jünglingsgestalten Idolino und Kyknos[1119], schmückten die Vorhalle im Haus. Die silbergrauen Wände zierten Radierungen von Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) mit römischen Ruinen und graphische Blätter von Albrecht Dürer (1471-1528).[1120] „Er hat sich in seinem persönlichen Lebensstil nie irgendwelchen Moden angeschlossen. Das Großbürgerlich-Konservative seiner Herkunft hat ihn zeitlebens geprägt.“[1121], wie bereits Zeitgenossen festgestellt haben.

Der Hamburger Maler Friedrich Ahlers-Hestermann (1883-1973) beschrieb Fritz Schumachers äußere Erscheinung in seinen reifen Jahren wie folgt: „Schumachers Erscheinung, die jahrzehntelang ziemlich gleich geblieben ist, war zart und blaß und – sagen wir es gleich – freundlich. Aber doch sehr in sich zurückgezogen, für den oberflächlichen Blick fast unscheinbar. Das Gesicht war durch den Spitzbart und den Kneifer wie verhängt und in den Einzelformen kaum zu fassen. Als Ganzes, durch den Stehkragen unterstrichen, hatte er den Stil von 1900. Stets und unbewußt pflegte er den Kopf etwas in den Nacken zu legen – eines der wenigen Zeichen, in denen er seine lebenslange Energie verriet....“[1122] Und Schumacher besaß menschliche Qualitäten, die ihm große Beliebtheit zuteil werden ließen.[1123]
Ob und inwieweit Arnold Fiedler und der Oberbaudirektor persönlich miteinander ins Gespräch kamen, ist nicht näher bekannt. Zumindest gab es Berührungspunkte. Wenn auch beide sozial unterschiedlich vorgeprägt waren, Schumacher kam aus großbürgerlich-konservativen Verhältnissen, verband beide ihre norddeutsche Herkunft sowie ein in München absolviertes Studium, aber auch die Nähe zur Kunst.
Fritz Schumacher hatte während seiner Münchner Jahre von 1889 bis 1895 ganz in der Nähe der Türkenstraße gewohnt (entlang der Schellingstraße), genau in jener Straße, in der Fied-

[1118] Schumacher 1949, S. 201
[1119] Siehe zu den antiken Statuen: „Athena“: Tochter des Zeus, Göttin des Rates, der Klugheit, Stadtgöttin von Athen – Olbrich u.a. (Hg.): Lexikon der Kunst, Bd. I, Leipzig 1987, S. 320-321; „Idolino“: antike Bronzestatue eines Knaben unter dem Einfluss von Polyklet geschaffen im letzten Viertel des 5. Jh. v. u. Z. – Olbrich u.a. (Hg.): Lexikon der Kunst , Bd. III, Leipzig 1991, S. 379-380; „Kyknos“: Sohn des Poseidon – Hunger, Herbert: Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, 8. erw. Auflage, Wien 1988, S. 2-8
[1120] Schumacher 1949, S. 156; Fischer 1984, S. 6-10, 6; M. Bruhns führt an, dass Schumacher G. B. Piranesi als Porträtist von Monumentalarchitektur schätzte. – Bruhns 1994 II, S. 91-131, 91
[1121] Fischer 1984, S. 6-10, hier S. 6
[1122] Friedrich Ahlers-Hestermann 1948, zit. n. Fischer 1984, S. 6-10, hier S. 6; Ahlers-Hestermann porträtierte Schumacher 1944. Das Ölbild auf Leinwand befindet sich heute in der Fritz-Schumacher-Schule in HH-Langenhorn. Vgl. weitere Porträtdarstellungen: Graf Leopold von Kalckreuth: „Bildnis Fritz Schumacher“, Radierung 1916 (aus Zyklus „Hamburger Köpfe“ der „Künstlernothilfe“); Anita Rée: „Fritz Schumacher“, Silberstiftzeichnung um 1930 (47 x 39 cm, undat.); Friedrich Wield: „Fritz Schumacher“, Bronzebüste 1924 – Kayser 1984 S. 12 (Abb. 2), S. 13 (Abb. 3 u. 4), S. 14 (Abb. 5)
[1123] Vgl. Hipp 1982, S. 46-47; Hipp 1992 II, S. 151-183, hier S. 151: „Werk, Schriften und menschliches Format ließen ihn am Ende als einen der beliebtesten Menschen erscheinen, die in Hamburg je ein öffentliches Amt innehatten.“; Benninghoff, Ludwig: Fritz Schumacher zum 60. Geburtstag, in: Der Kreis, 6. Jg., H. 11, 1929, S. 625-626: „Wer von allen Geistigen Hamburgs hat nicht das Glück der weisen Güte dieser großen Persönlichkeit empfunden?“

ler später in der Nr. 57 ein Zimmer hatte. Schumacher kannte auch bittere Armut. Nach dem Tod des Vaters musste er sich seinen Lebensunterhalt selbst verdienen. Er schrieb Essays über Literatur und Malerei für mehrere größere Tageszeitungen, die ihm knapp 20 bis 25 Mark einbrachten. Und dennoch stand ihm das damalige München offen, zu seinen Freunden gehörten schon immer Künstler und Literaten.[1124] Und zur Kunst zog es den angehenden Architekten stets. Als Gegenpol zu den streng rational ausgerichteten ersten Semestern seines Architekturstudiums suchte er die Verbindung zur Kunstakademie, wo er als Hospitant am Aktzeichnen bei Johannes Herterich (1843-1905) teilnahm: „So bin ich noch oft in der Akademie gewesen und habe dort etwas von dem Trost getrunken, nicht ganz von der Kunst abgeschnitten zu sein, denn im eigenen Berufe suchte ich sie einstweilen vergebens.“[1125]
Erst später an der Technischen Hochschule erlebte er Friedrich von Thiersch als „das glänzendste Beispiel für eine zur freien Kunst hinüberneigende Begabung...“[1126], so Schumacher 1935. Daneben erwähnte er die Winter mit Aufenthalten in Cafés, wo man seinen Stammplatz hatte. Im Sommer hielt man sich in Münchens Biergärten auf oder fuhr in freien Stunden über die Vorstadt ins Isartal oder ins Gebirge. Nicht weit war es nach Italien, so dass der angehende Architekt sich die norditalienischen Städte ansehen konnte.[1127] Vor allem aber beobachtete er die sich in München entwickelnden fortschrittlichen künstlerischen Regungen, wie sie sich in Jugendstilbewegung[1128] und Sezessionsgründung (1892) manifestierten. Und am Ende stellte Schumacher fest: „Als ich nun wirklich München Lebewohl sagen mußte, wurde es mir schwerer, als ich geglaubt hatte. Was hatte es mir nicht alles gegeben! Einen Beruf, eine Welt und Freunde...von diesem Leben, in dem alles glitzern konnte, was man in sich trug, das war mir am schwersten. Und doch war das gerade am nötigsten.“[1129]

Fritz Schumacher als Architekt in Hamburg (Amtsperiode von 1923 bis 1933)
Wie Fritz Schumachers Entwicklung nach Dienstantritt 1909 in Hamburg verlief, ist bekannt. Eine Zäsur stellte das Jahr 1923 dar, als er zum Oberbaudirektor ernannt worden war. Damit war es ihm möglich, endlich Stadtplanung im Großen zu betreiben. Am Ende hatte er mit seinem über zwei Jahrzehnte langem Wirken in Hamburg, „...einer Stadt, die ich in all ihrem Gemisch von Sprödigkeit und Zuverlässigkeit, von Seltsamkeit und Großartigkeit liebgewonnen hatte.“[1130], eine unverwechselbare architektonische Physiognomie gegeben.

[1124] „Es wird mir rückschauend fast merkwürdig erscheinen, wie ich außerhalb des beruflichen Daseins mit lauter Geistern aus anderen Berufskreisen umging.“ Daneben verkehrte Schumacher mit den Architekten Friedrich Vischer und Martin Dülfer und traf ab und an mit August Endell zusammen. – Schumacher 1935, S. 158-161, hier S. 158
[1125] Ebenda, hier S. 93; Bei Johannes Herterich hatte übrigens fast zeitgleich Arthur Illies von 1890 bis 1892 sein Studium absolviert.
[1126] Ebenda, hier S. 130
[1127] Ebenda, 1935, S. 153-155, S. 162
[1128] Schumacher hat das Anliegen des Jugendstils offensichtlich missverstanden: „diese Freiheit...in der kindlichsten Weise, nämlich im Ornament“ – vgl. ebenda, hier S. 160
[1129] Ebenda, S. 162 sowie zur Münchner Studienzeit siehe – ebenda, S. 87-117, 130-163
[1130] Ebenda, hier S. 389

Zu Schumachers Hauptverdiensten gehören zweifellos die Wiederbelebung der Tradition des Backsteinbaus[1131], wie sich das durchgängig in seinem Gesamtwerk [1132] zeigt. Der Klinkerbau wurde in den 20er Jahren in Hamburg vorherrschend. Fritz Schumacher ging dabei eigene Wege, sich konsequent vom Historismus distanzierend. Der Backstein kam zum eigenständigen Einsatz in monumentalen Bauten.[1133]

Zusätzlich betrieb Schumacher insbesondere im Zeitraum 1924 bis 1929 eine umfangreiche Stadtplanung[1134] mit dem Schwerpunkt einer grundlegenden Reformierung des Hamburger Kleinwohnungsbaus.[1135] Es gelang dem Architekten, das Wohnungswesen erstmalig in ein städtebauliches Konzept einzugliedern, was der Stadt einen völlig neuen Charakter verlieh und was als außerordentliche Leistung anzuerkennen ist.[1136] Mit dieser Koppelung von Städte- und Wohnungsbau beabsichtigte er die hohe Zielstellung umzusetzen, „eine breite neue Menschenschicht organisch einzugliedern in das Gefüge unserer Kultur.“[1137] Dass dieses Konzept so nicht aufging, lag an den Sachzwängen der Zeit: Planung und Realität drifteten im Wohnungsbau der 20er Jahre zu sehr auseinander. Bedingt durch den hohen Aufwand an Kosten waren die Wohnungen für Arbeiterfamilien finanziell unerreichbar.[1138] Dennoch – für Fritz Schumacher war die Großstadt in erster Linie Organismus und Kulturträger, darauf beruhte sein planerisches Gesamtkonzept.[1139]

[1131] Hipp 1984, S. 159-181, 173; vgl. auch Kayser 1984, S. 13; Schumacher 1949, S. 7f; Schumacher, Fritz: Das Wesen des neuzeitlichen Backsteinbaus, München 1917; Hipp Hermann: Backsteinbau in Hamburg, in: Baukultur, 1, Niedernhausen 1984, S. 32-40; Tittel, Lutz: Backsteinbau in Hamburg, Hamburg 1977 (Hamburg-Porträt 7); Nicolaisen, Dörte: Studien zur Architekturgeschichte in Hamburg 1910-1930, Nijmegen 1985 (zugl. Diss. München 1994); Meyhöfer, Dirk; Frahm, Klaus: Hamburgs Backstein. Zur Geschichte des Ziegelbaus in der Hansestadt, Hamburg 1986

[1132] Siehe Schädel 1994, S. 192-299; Schumacher schuf 130 Staatsbauten als „Einrichtungen des bürgerlichen Daseins“ – Pehnt, Wolfgang: Die Würde des Backsteins. Hamburg erinnert an seinen Baumeister Fritz Schumacher, in: FAZ v. 11.6.1994, Nr. 133

[1133] Bruhns 1994 II, S. 91-131, 100

[1134] Wie umfassend Schumacher Stadtplanung sah, wird deutlich in – Schumacher 1935, S. 382-383: „Wer das städtebauliche Problem „Hamburg“ in seinem Kern betrachtete, konnte sich nur ein Ziel setzen: es im Zusammenhang mit dem ganzen Lebensraum der Umgebung ohne Rücksicht auf die sinnlosen politischen Grenzen behandeln zu können. In dieser wichtigsten und größten Aufgabe meines Lebens...“; Schumacher, Fritz: Hamburgs städtebauliche Aufgabe, in: Hamburg und seine Bauten mit Altona, Wandsbek und Harburg-Wilhelmsburg 1918-1929, hg. v. Architekten- und Ingenieursverein zu Hamburg, Hamburg 1929, S. 1-12

[1135] 1932 erschien F. Schumachers Schrift „Das Werden einer Wohnstadt. Bilder vom neuen Hamburg“. Eine kritische Betrachtung findet sich bei – Hipp 1984, S. 159-183, 175; siehe auch – Hipp 1982, S. 46, 84; zur Wohnungsbaureform – Schumacher 1935, S. 337-338; zu Wohnungsreform und Wohnhaus der 20er Jahre – Huse 1975, S. 11

[1136] Hipp 1984, S. 159-181, 172

[1137] Schumacher 1984 (Nachdruck), hier S. 8; zu Kulturverständnis und bürgerlicher Lebensphilosophie Schumachers – Hipp 1984, S. 159-181, 174-175: „...dass jene Liebe zur „Harmonie“ auf der Grundlage eines ausgesprochen dualistischen Denkens beruht...“; vgl. auch Schumacher 1942

[1138] Hipp 1984, S. 159-181, 167-170

[1139] Vgl. Schumacher 1935, S. 382; Schumacher 1942, S. 281, hier S. 285: „Ein Mechanismus muss zum Organismus werden: das ist die große und schwere Aufgabe der Kunst des Städtebaus.“; Schumacher, Fritz: Probleme der Großstadt, Leipzig 1949; Hipp 1992 II, S. 151-183, 152; zu Schumachers Weltanschauung, d.h. seinem Denken in Polaritäten und seiner Stadtauffassung als biologischer Organismus siehe – ebenda, S. 166; Schumacher, Fritz: Strömungen, Hamburg 1955, S. 179

Das Gesamtwerk lässt, stilistisch gesehen, zwei Etappen erkennbar werden. Zu Beginn seiner Amtszeit, von 1909 bis 1914, entstanden hauptsächlich Einzelbauten im historisierenden Stil, die der Reformarchitektur zuzuschreiben sind. „Augenfällig ist in Schumachers Bauten die freie, gleichwohl traditionsgebundene, die verfeinerte, subtil den baulichen Organismus interpretierende Formensprache, zudem der Realismus seiner Herstellung durch Backsteinmauerwerk und Beton, der Realismus der Lösung der Bauaufgabe. Diese Ausgestaltung kennzeichnet überhaupt die Reformarchitektur auf dem Stand um 1910.“[1140] M. Bruhns nannte als ein Hauptwesensmerkmal die plastische Betonung wesentlicher Zonen, einen kraftvollen Gliederungswillen sowie den Einsatz dekorativer Bauelemente wie farbiger Keramik und Plastik. Auf Tradition anspielend, entwickelte Schumacher stets eigene Formvarianten.[1141] Als Beispiele seien das Museum für Hamburgische Geschichte (1913-1922) und die Kunstgewerbeschule (1911-1913) am Lerchenfeld genannt.[1142] Zeitgleich entstanden erste weitergreifende städtebauliche Projekte wie die Gestaltung des Stadtparks (1911-1930) als größte öffentliche Grünanlage in Hamburg[1143], sowie Reformvorschläge für den Kleinwohnungsbau (siehe die Siedlungen Dulsberg [1144] und Langenhorn).
Mit Beginn der 20er Jahre zeichnete sich im architektonischen Werk Schumachers deutlich eine Stilwende zur Neuen Sachlichkeit ab. Inzwischen hatte sich aus der expressionistischen Bewegung heraus – Schumachers Position dazu ist dokumentiert[1145] – das Neue Bauen[1146] mit funktionalistischen und konstruktivistischen Konzepten durchgesetzt. Dem Neuen Bauen gegenüber zwar aufgeschlossen, denn Schumacher hatte vor dem Ersten Weltkrieg die moderne Bewegung mit vorangetrieben[1147], milderte er in seinen Entwürfen die radikale Wirkung der neuen Formensprache ab, indem er bei aller Formenklarheit an der traditiona-

[1140] Hipp 1992 II, S. 151-183, hier S. 159
[1141] Bruhns 1994, S. 100
[1142] Siehe dazu Schädel 1994, S. 192-299, 244-245
[1143] Schumacher, Fritz: Ein Volkspark. Dargestellt am Hamburger Stadtpark, München 1928; vgl. auch Schädel 1994, S. 192-299, 228-230; Hipp 1989 I, S. 407-408
[1144] Hachmann, Eva: Dulsberg – eine Kleinwohnungssiedlung der 20er Jahre in Hamburg, Hamburg 1981 (Ms. Univ. Hamburg, Diplom-Arbeit); Schumacher 1935, S. 422f
[1145] Zu Schumachers Distanz gegenüber dem Expressionismus siehe – Schumacher, Fritz: Kulturpolitik. Neue Streifzüge eines Architekten, Jena 1920, S. 174
[1146] Im internationalen Maßstab gesehen, konnte sich die moderne Bewegung vor allem in Deutschland und Österreich günstig entfalten. Sie blieb aber weder eine Minderheit, noch entwickelte sich daraus eine zusammenfassende Strömung, auch wenn es hinsichtlich einer einheitlichen Formensprache zwischen 1929 und 1931 zunächst so aussah. – Benevolo, Leonardo: Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts, Bd. 2, München 1964, S. 175, 180; vgl. auch Huse 1975, S. 9-10, 120-126, 122. (U.a. wird darauf verwiesen, dass sich die neue Architektur in Deutschland während des Baubooms von 1924 bis zur Weltwirtschaftskrise 1929 in einer Phase der politischen Stabilisierung der Weimarer Republik weitestgehend etablieren konnte.)
[1147] Schumacher gehörte neben Peter Behrens, Hans Poelzig und Josef Hoffmann zur Generation der „Meister, die zu Beginn des Jahrhunderts die Schlachten der Avantgarde angeführt hatten...“ Auf die Generationsproblematik der etwa 50-jährigen zur Zeit der Gründung des Bauhauses im Jahre 1919 verweisend, bemerkt Benevolo weiter, dass sie mit ihrer Ausbildung in den Reihen der Avantgarde empfänglich waren für die kämpferische Atmosphäre der Nachkriegszeit und damit bereit zur Aufnahme der neuen Tendenzen in der Architektur. – Benevolo (Bd. 2) 1964, hier S. 176; vgl. auch Pehnt 1994

listischen norddeutschen Backsteinbauweise festhielt.[1148] „...Schumacher wollte das Neue, aber er wollte es versöhnlich. Seine Moderne setzte auf die vertrauten Erscheinungen".[1149] Gegenüber den radikal Modernen allerdings nahm er eine distanzierte Position ein und das Bauhaus von Walter Gropius lehnte er ab. Das hinderte Fritz Schumacher nicht, der übrigens weiter ein große Anhängerschaft besaß[1150], die Skelettbauweise zu bevorzugen und das Flachdach einzuführen, weiterhin aber traditionell zu bauen, was die symmetrische Gesamtkonzeption und achsenbezogene Standorte betraf.[1151] In der Vollendung der Wohnsiedlung Jarrestadt 1929[1152] sowie den Schulneubauten der zweiten Hälfte der 20er bis zu Beginn der 30er Jahre erreichte dieser Stilwandel, wie er sich in reduziertem Baustil mit Flachdach und dunklen Klinkern darstellte, im Schumacherschen Werk seinen Höhepunkt.
So lässt sich feststellen: „Nach traditionalistischen Lösungen vor dem Ersten Weltkrieg ist in den zwanziger Jahren eine schnelle und konsequente Hinwendung zur Neuen Sachlichkeit festzustellen in gerade der gemäßigten durch den Backsteinbau und gestalterische Details von Extremen sich fernhaltenden Bauweise, wie er (Schumacher) sie für das Gesamtbild der Stadt propagierte."[1153]

Das zweite große architektonische Arbeitsgebiet Fritz Schumachers waren Schulbauten – für Schumacher ein Mittel um Lebenskultur unter die breiten Massen zu bringen.[1154] Während seiner Hamburger Amtszeit entstanden insgesamt 31 neue Anlagen, wobei die Bauten Ende der 20er Jahre einen völlig neuen Typus darstellten und als beispielhaft für das Neue Bauen gelten. Aus Ersparnisgründen entstanden neue Gebäudetiefen und die Hinwendung zum Flachdach.[1155] Bedingt durch den Wegfall von bauplastischen Elementen, die einst die Fassaden geschmückt hatten, war der Baukörper jetzt selbst zur Plastik geworden.[1156] Schuma-

[1148] Innerhalb der Bewegung des Neuen Bauens gehörte Schumacher dennoch den Konservativen unter der Architektenschaft an. – Huse 1975, S. 10-12, S. 124-129 (Dort werden weiter genannt: Hans Poelzig, Theodor Fischer, Heinrich Tessenow, Schmitthenner, Georg Kreis, German Bestelmeyer u.a. Schumacher sah sich einem Regionalstil verpflichtet, statt einem Zeitstil.)
[1149] Pehnt 1994 (Siehe auch Schumachers Zugehörigkeit zum 1929 gegründeten „Block" als konservative Gegengründung zum progressiven „Ring" Berliner Architekten.)
[1150] Frank 2003 I, S. 57-74, 57
[1151] Kayser 1984, S. 60
[1152] Hingewiesen sei darauf, dass die Wettbewerbe Jarrestadt (1927) und Dulsberg-Ost (1928) bereits für die 1927/28 einsetzende Krise im Wohnungsbau stehen. Die erreichte und als fortschrittlich geltende Qualität der Wohnungen musste aus Kostengründen reduziert werden. Schumachers hoher Anspruch an Qualität und Gestaltung stand damit der Realität entgegen. Letztendlich liegen Erfolg und Scheitern seines Wohnungsbaukonzeptes nahe beieinander. – Hipp 1989 I, S. 425-426 sowie Hipp 1984, S. 167-170
[1153] Hipp 1982, hier S. 112; vgl. zum Gesamtoeuvre F. Schumachers – Schädel 1994, S. 192-299, 225-226
[1154] Schumacher, Fritz: Neue Regungen im Schulbau der Nachkriegszeit, in: Die Baugilde, 11. Jg., 1919, S. 925-927, zit. n. Hipp 1985 (Wohnstadt 2. Auflage), S. 925; Schumacher 1935, S. 301-302
[1155] „Voraussetzung für diesen Stilwandel war die Beengtheit der finanziellen Verhältnisse: Einhüftige Anlagen wie vorher waren nun nicht mehr möglich. Die Klassenzimmer mussten beiderseits eines mittleren Flures angelegt werden. Dies brachte neue Gebäudetiefen aus Ersparnisgründen und damit die konsequente Hinwendung zum Flachdach." – Kayser 1984, hier S. 9, vgl. auch S. 13, 60
[1156] Bruhns 2003, S. 75-92, 84-85

cher schrieb 1929 über den Schulbau: „Was in diesen Bauten hervortritt, ist das Streben nach sachlicher Schlichtheit...Es zeigt eine Wendung zu einer größeren Selbständigkeit und logischen ‘Reinlichkeit‘ in ästhetischen Dingen. Dies Abstreifen aller Romantik und allen ‘schönen Scheins‘, das hier in der Architektur hervortritt (und nicht etwa nur im Schulbau, ...) ist eine Auseinandersetzung mit den mechanisierten Tendenzen unserer Zeit....“[1157] Auch der Schulbau sollte Ausdruck der Kultur der eigenen Zeit sein, ja eine Kulturerscheinung selbst, so Schumacher weiter in angegebener Quelle. „Massengruppierungen im Äußeren, Licht und Farbe im Inneren waren die einzigen Mittel, mit denen er (der Schulbau) seine Wirkungen erzielt.“[1158], bekannte der Architekt 1949.

Zu den ausgereiftesten baulichen Lösungen mit gestaffelten und mit Flachdach versehenen Baukuben gehörten die Volksschulen Wendenstraße (1929/30), Slomanstieg (Hamburg - Veddel, 1929-1931) und die Walddörferschule (Hamburg-Volksdorf)[1159] Das sogenannte Volksschul-Bauprogramm, worüber Schumacher ab der 2. Hälfte der 20er Jahre in Publikationen und Vorträgen öffentlich seine Positionen klar machte[1160], trug insbesondere reformpädagogischen und sozialhygienischen Bestrebungen Rechnung. Die erzieherischen Konzepte basierten auf der Grundlage einer musischen und handwerklichen Ausbildung sowie der Körperertüchtigung, – Schumacher nannte es „den Sieg der lebensverbundenen Fächer gegenüber den rein verstandesmäßigen“[1161] –, was sich vor allem in der Raumstruktur des Baukörpers widerspiegelte.[1162]

Das Schulgebäude am Slomanstieg, für dessen Lehrerzimmer Fiedler besagtes Hafenbild (kein Wandbild) malen sollte, war die größte Hamburger Volksschule, mit der das volle Volksschulbauprogramm verwirklicht worden war. Neben den gängigen Räumen gab es einen Versammlungssaal, der auch von den Anwohnern genutzt werden konnte, wodurch die Schule zugleich einen Volkshauscharakter erhielt und im Schumacherschen Sinne eine Verbindung zum Leben herstellten sollte.[1163]

[1157] Über den Schulbau – Schumacher 1929, hier S. 111-112

[1158] Schumacher 1949, hier S. 105

[1159] Hipp 1985 (Wohnstadt 2. Aufl.), S. 113; Schumacher 1935, S. 383

[1160] Schumacher über Strukturveränderungen innerhalb der Volksschulen – vgl. Schumacher 1935, S. 301-302, S. 383; Schumacher, Fritz: Das Volksschulhaus als großstädtischer Typenbau, in: Hamburg in seiner wirtschaftlichen und kulturellen Bedeutung für Deutschland (Festschrift für die deutsche Lehrerversammlung in Hamburg 1925), S. 137-149, S. 149; Schumacher 1919, S. 925-927; Schumacher, Fritz: Neue Schulbauten in Hamburg, in: Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau, 13. Jg., 1929, S. 140-146

[1161] Schumacher 1935, hier S. 301; Schumacher 1949, S. 102-108, hier S. 105: „Schon lange ehe diese Bautätigkeit einsetzte, war ich in meinen Schriften gegen die einseitige Pflege des Intellekts und für die breite Pflege der Kräfte der Anschauung in der Erziehung unserer Jugend eingetreten...“; Schumacher, Fritz: Strömungen in deutscher Baukunst seit 1800, Köln 1935, (2. Auflage 1955), S. 164

[1162] Vgl. Bruhns 1994 II, S. 91-131, 114-116

[1163] Der Bau war nach mehreren Anträgen von 1927 endlich 1929 von der Bürgerschaft bewilligt worden. Zwischenzeitlich gab es im Juni 1931 eine Stilllegung im Zusammenhang mit der Wirtschaftskrise. Noch im gleichen Jahr (1931) konnte der Bau abgeschlossen werden. – Deutsche Bauzeitung, H. 7, Berlin 1933, S. 129, 127-131; Schumacher 1949, S. 102-108, 107

Der am Rande einer großen Sportanlage gelegene Baukörper bildete das Zentrum der von Schumacher im Zuge der Hafenerweiterung völlig neu geschaffenen städtebaulichen Anlage mit Arbeiterwohnungen auf der Veddel.[1164] Das Schulhaus mit seinem u-förmigen Grundriss verband einen fünfgeschossigen Hauptklassentrakt, flankiert von niedrigeren Seitenflügeln, in denen Turnhalle, Aula, Gymnastiksaal sowie eine Bücherei untergebracht waren.[1165] Schumacher, der das Raumkonzept selbst konzipiert hatte, beschrieb die Anlage 1932 wie folgt: „Die Mitte des Hauptplatzes nimmt ein großer Schulneubau des Verfassers ein, ein Bau mit 36 Klassen und manchen in diesem Stadtteil unentbehrlichen Nebenanlagen wie Volksbibliothek und Zahnklinik, die ihn zusammen mit den großen Sälen der Aula und Turnhalle zugleich zu einer Art Volkshaus dieser abgesonderten Wohnkolonie machen."[1166] In der Fachpresse wurde damals ausführlich über diesen Neubau berichtet.[1167]
Die besondere Note entstand durch eine reichhaltige künstlerische Ausgestaltung der Räumlichkeiten, denn die von der Senatskommission für Kunstpflege vergebenen letzten fünf Auftragsarbeiten an Hamburger Künstler fanden alle in Schumachers letztem Neubau ihre Aufstellung. Neben Arnold Fiedler arbeitete der Maler Eduard Kasper[1168] an einem zweiten (Tafel)Bild für das Lehrerzimmer. Wandbilder für den Flur schufen 1931 Paul Kayser und Eduard Hopf. Ein für den Gymnastiksaal geschaffenes Fresko (13m x 3,5m) von Otto Thämer zeigte Athleten bei der Ausübung verschiedener Sportarten.[1169] Daneben entstanden für den Hof zwei Brunnenanlagen und eine Plastik (Messingmöve auf einer Stele) von Ludwig Kunstmann.[1170]

Obwohl ab der 2. Hälfte der 20er Jahre die finanziellen Mittel zur Auftragsvergabe an Künstler knapper geworden waren und Schumacher im reduzierten Stil der Neuen Sachlich-

[1164] Das Gebiet besaß allerdings voll ausgereiften Siedlungscharakter. 1878 hatte der Reeder Robert M. Sloman auf dem Gelände eine Musterkolonie mit 200 Arbeiterwohnhäusern bauen lassen. Die Anlage gehörte mit zu den ersten Kleinhaus-Kolonien mit Gärten in Deutschland und galt als „sozial und architektonisch vortreffliche Anlage". – Schumacher 1984 (Nachdruck), S. 60-64 Abb. 36-39
[1165] Schädel 1994, S. 192-299, 287 Nr. 277; Bruhns 1994 II, S. 91-131, 116
[1166] Schumacher 1984 (Nachdruck), hier S. 63, Abb. S. 36, 38 (zuerst erschienen in: Schumacher, Fritz: Das Werden einer Wohnstadt. Bilder vom neuen Hamburg, Hamburg 1932 (Hamburgische Hausbibliothek); vgl. auch Kaiser 1984, hier S. 60: „Trotz der Lage in der Mitte des Wohngebietes Veddel und in der Achse von Sportplatz und Kirche ist das Schulgebäude frei und nur streng nach den Funktionen seiner einzelnen Bestandteile und deren Platzbedarf komponiert. Der Stahlbeton der Skelettbauweise gliedert mit horizontalen und vertikalen Bändern die Kuben."; zur Funktion als „Solitärbaukörper" vgl. – Hipp 1985 (Wohnstadt 2. Auflage), S. 112
[1167] Hamburg und seine Bauten 1918/29, hg. v. Architekten- und Ingenieursverein zu Hamburg, Hamburg 1929, S. 384, 131 (Abb.); Bauwelt, 20, 1929 (Beilage zu Heft 47), S. 6; Deutsche Bauzeitung, H. 7, Berlin 1933, S. 127-131
[1168] E. Kasper ist nicht bei Bruhns aufgeführt. – Bruhns (Bd. 2) 2001
[1169] Dargestellt sind räumlich angeordnete Figurenpaare in einer Landschaftskulisse mit Andeutung der Elemente Himmel, Wasser, Erde. O. Thämer schuf dabei ein idealisiertes Menschenbild. Das Wandbild wurde 2002 restauriert. In der NS-Zeit ging Thämer einen angepassten Weg. – Hauser, Ruth: Schätze in Hamburg. Restaurierungen, Hamburg 2003 (Arbeitshefte zur Denkmalpflege in Hamburg, Bd. 21, hg. v. der Kulturbehörde Hamburg, Denkmalschutzamt), S. 79; zum Fresko O. Thämers siehe auch – Schumacher 1932 II, S. 41-50, S. 48
[1170] (nicht genannter Autor): Volksschule an der Veddel in Hamburg, in: Deutsche Bauzeitung, H. 7, 1933, S. 127-131, 129 (Abb.); Schädel 1994, 192-299, S. 287; Schumacher 1932 II, S. 41-50, 48

keit baute, hielt er an seinem Konzept von der Einheit der Künste fest. Die mit Plastik, Wandbildern und Brunnen ausgestatteten Schulen ließen reformpädagogische Ideen Gestalt annehmen, indem sie den breiten Bevölkerungsschichten in den Arbeiterwohnquartieren ästhetische Werte vermittelten.[1171] „Erziehung durch Umwelt" war Schumachers Programm.[1172] Schumacher selbst hatte sich sein Leben lang mit den verschiedenen Künsten beschäftigt und dadurch eine persönliche Bereicherung erfahren.[1173] Er vertrat die Ansicht, dass jeder Anlagen in sich trägt, Kunst produktiv zu nutzen, was die „Fähigkeit des Verstehens durch ernstes, liebevolles Versenken"[1174] in ein Kunstwerk voraussetzt und dass ein so gesteigertes Empfindungsleben den Menschen über den Alltag empor hebt, was um so wichtiger ist, je mehr Forderungen der Alltag stellt.

Für die künstlerische Innenraumgestaltung seiner Schulneubauten schien ihm das monumentale Wandbild als besonders geeignet.[1175] „Ein Wandbild, das einige Quadratmeter, ja oft ganz große Wände deckt, fordert zur Stellungnahme ganz anders heraus, wie eine zierliche Brunnenplastik, und gibt einem Raum das entscheidende Gepräge."[1176], schrieb Schumacher 1935. Während in den Schulen als Wandschmuck üblicherweise Porträts von Wilhelm I., Hindenburg und Friedrich Ebert hingen, stellte die Wandbildaktion ein gewagtes Experiment dar.[1177]

Um die Jahrhundertwende hatten sich hauptsächlich begüterte Sammler ihre privaten Wohnräume von Hamburger Künstlern wie Arthur Illies und Paul Kayser mit modernen Jugendstilmalereien ausgestalten lassen.[1178] Hugo Vogels historische Wandmalerei (1903-1909) für den Festsaal des Hamburger Rathauses und Willy von Beckeraths Lebensstufenbilder in der Kunstgewerbeschule aus der Zeit von 1913 bis 1918 galten als umstritten. In den 20er Jahren war in Hamburg jegliche Tradition einer Verbindung von Malerei und Architektur abge-

---

[1171] Bruhns 1994 II, S. 91-131, 118

[1172] Schumacher, Fritz: Erziehung durch Umwelt, Hamburg 1947, S. 30-36; vgl. auch Schumacher 1949, S. 108: „Denn die Eindrücke, die das Kind aus der Umgebung seiner Schule ins Leben mit hinausnimmt, können etwas sein, das die ganze Vorstellung des Menschen beeinflusst und ihm den Maßstab seines Urteils gibt. So geht neben der Erziehung durch den Lehrer eine Erziehung durch den Baumeister leise und unbemerkt einher."; Schumacher 1942, S. 212-241, 280-293, Schumacher 1935, S. 247, 386

[1173] Schumacher 1935 (Eindrucksvoll ist die Vielfalt der künstlerischen Interessen Schumachers und die Offenheit künstlerischen Ausdrucksmitteln gegenüber, wie schriftstellerische Tätigkeit, Poesie, Theater und Bühnenbild, gestalterische Ambitionen im Bereich der Innenarchitektur, Architektur sowieso, Auseinandersetzung mit Malerei und Plastik.)

[1174] Schumacher 1942, S. 7-8 (Vorwort)

[1175] Ebenda, S. 173-177; Schumacher, Fritz: Hamburger Staatliche Kunstpflege. 24 Wandbilder in Hamburger Staatsbauten, Hamburg 1932; Schumacher 1932 II, S. 41-50

[1176] Schumacher 1935, S. 386-387, S. 387

[1177] Zum Wandbildprogramm generell – Bruhns 2003, S. 75-92, 85

[1178] Alfred Lichtwark vermittelte entsprechende Aufträge für die Maler des Hamburgischen Künstlerclubs und knüpfte so enge Verbindungen zu den vermögenden Sammlern. Siehe Wandgemälde 1907/08 von Arthur Illies im Hause des Kaufmanns Henry B. Simms (Heilwigstraße) sowie Paul Kaysers triptychonförmige Wandmalerei (gemalt auf Leinwand vor die Wand gespannt) 1900 für die Aula der Schule des Paulsenstiftes (Bülaustraße). – Meyer-Tönnesmann 1985, S. 141-154, 146, 147, 150, 151

rissen und genau dieses natürliche Bündnis wollte Schumacher wieder herstellen.[1179] Dabei war das Thema Wandmalerei in Hamburg stets kritisch diskutiert worden, ebenso 1928 anlässlich der Sezessionsausstellung, auf der Raumgestaltungsvorschläge ausgestellt waren.[1180] An den insgesamt 24 Wandbildern, die in staatlichen Bauten ihren Platz fanden, waren 15 Maler beteiligt.[1181] Sie mussten für die Wand geeignet sein. Schumacher wählte jene Künstler, die in der Monumentalmalerei noch unerfahren waren, was ein gewisses Risiko beinhaltete. Schumacher verstand unter Monumentalmalerei, dass alles in den besonderen Dienst des Raumes tritt. Das Wandbild sollte den Raum durch ein sich Einordnen beherrschen, es sollte keine Unterordnung entstehen.[1182] Organisatorisch musste Schumacher beachten, „...den Künstler in einem Augenblick einzuspannen, wo ich noch mit der technischen Herrichtung der Wandfläche, den Hilfskonstruktionen und der weiteren farbigen Gestaltung des Raumes mit seinen Absichten Hand in Hand gehen konnte. Wenn irgend möglich wurden den Künstlern verschiedene Flächen zur Auswahl gestellt, den bescheidenen vorhandenen Mitteln entsprechend auch solche kleineren Umfanges. Aber damit hatte ich kein Glück: die kleineren Flächen fanden keine Abnehmer – sechs Meter! – acht Meter! – keine Größe konnte schrecken.“[1183]

Zu Jahresbeginn 1931 kamen die Arbeiten der Künstler Hartmann, Wohlwill, Bargheer, Nesch, Löwengard, Tanck, Kayser, Grimm, Kronenberg, W. Danneboom, A. Rée, Hopf, Kluth, Thämer und Stegemann zum Abschluss.[1184] Die meisten Künstler gehörten der Hamburgischen Sezession an. Damit war der gerade in Hamburg erst entwickelte Sezessionsstil vertreten, der sich einerseits durch abstrahierende Zeichenhaftigkeit von Formen und Gegenständen auszeichnete, wie in den Werken von Kluth, Grimm, Löwengard, Nesch, Bargheer, Wohlwill, Hartmann, Hopf und teilweise Stegemann sichtbar wird.[1185]

[1179] „...um der Malerei willen, die im verantwortungslosen Goldrahmen ein Stück ihrer besten Kraft zu verlieren droht...der Architektur willen, die ihre letzte Pflicht, Mutter der Künste zu sein niemals dauernd aus dem Auge verlieren darf.“ – Schumacher 1932 II, S. 41-50, hier S. 42

[1180] Schumacher erwähnte die Diskussion um die Rathauswandbilder von Hugo Vogel – Schumacher 1949, S. 300; Bruhns 1994 II, S. 91-131, 118

[1181] Bei M. Bruhns werden 16 ausführende Künstler genannt, von denen 10 der Hamburgischen Sezession angehörten, darunter auch Arnold Fiedler. Einige Künstler erhielten 2 bis 3 Aufträge, was nach M. Bruhns auf die Wertschätzung durch Fritz Schumacher schließen lässt. – Bruhns 2003, S. 75-92, 86

[1182] Ebenda, S. 91-131, 118, S. 130 dort Anm. 194

[1183] Schumacher 1932 II, S. 41-50, hier S. 44

[1184] HH Echo v. 6.2.1931 – StA HH 135-1 I-IV Staatliche Pressestelle I-IV Signatur 5233; Schumacher 1932 II, S. 41-50 (dort ein allerdings lückenhafter Überblick: Bargheer – Motive für einen Aussichtsturm sowie Szenen des Volkslebens im Fischerdorf Finkenwerder im dortigen Volkshaus; Hartmann – Turnhalle Schule Fuhlsbüttel und Motive des Studentenlebens in der mensa academica; Grimm – Geräte-Stillleben Turnhalle Volksschule Amalie-Dietrichs-Weg; Nesch – Hafen-Triptychon; Löwengard – Hafen-Triptychon Berufsschule Schlankreye; Kronenberg – Boote am Elbstrand Volksschule Osterbrook und freie Komposition zum Thema Este-Mündung; Anita Rée – Orpheus-Legende Berufsschule für Mädchen; Danneboom – mystisch-religiöse Darstellungen; Stegemann – Die Leibesübung Volksschule Bogenstraße; Tanck – modernes Stadtmotiv für den Saal eines Verwaltungsgebäudes; Kayser – Motive aus Cuxhaven; Thämer – zwei symbolische Motive Aula Volksschule Schaudinnsweg; Hopf – Wanderleben und Badethema); Bruhns 1994 II, S. 91-131, 91-94

[1185] Bruhns 1994 II, S. 91-131, 125 dort Anm. 7; Bruhns 2003, S. 75-92, 87, S. 91 dort Anm. 64

Thematisch gesehen lag ein breites Spektrum vor. Realistische Bildmotive aus dem Alltag, darunter mit Hamburgbezug, wie sie Kluth, Grimm, Löwengard, Nesch, Bargheer, Wohlwill, Hartmann, Hopf und Stegemann bearbeiteten, bestanden neben religiös-mythischen Themen von Danneboom und Anita Rée.[1186] Im Vordergrund standen die kompositorischen Aspekte, während Perspektive, Maltechnik und Stil eher als zweitrangig galten.[1187] Die figürlichen Darstellungen wurden auf Vorderansicht konzipiert und schichtenweise wahrgenommen.
Diese sogenannte „Reliefauffassung", die Adolf von Hildebrand lehrte, hatte Schumacher für Hamburg übernommen. Er schätzte den Maler, der – wie übrigens auch Hans von Marées – Architektonisches in seine Malerei integrierte und teilte beider Hang zur Monumentalität. Schumachers Auffassung von Monumentalkunst hatte sich grundlegend in Auseinandersetzung mit Werken von Giotto, Michelangelo und Veronese sowie Ferdinand Hodler, Piranesi und Joseph Pennell entwickelt.[1188] Sehr früh hatte auch der Bremer Maler Arthur Fitger mit seinen phantastischen Götterwelten Schumachers Vorstellungen von Wandmalerei geprägt.[1189]
Während die meisten Künstler mit Kaseinfarben direkt auf die Wand malten, probierten sich Otto Thämer und Heinrich Stegemann in der Freskotechnik aus, die in Hamburg längst in Vergessenheit geraten war, offensichtlich aber durch die Italienaufenthalte Hamburger Künstler in den 20er Jahren neues Interesse geweckt hatten.[1190]

1931 und 1932 stellte Schumacher die Ergebnisse während zweier Rundfahrten vor. Er selbst sah die Wandbildaktion als Erfolg an. In der Fachzeitschrift Museum der Gegenwart schrieb er 1932 dazu: „Alle haben sie innerhalb der Grenzen ihres besonderen Wesens die Hoffnungen übertroffen, die man auf sie setzen durfte."[1191] Kritische Stimmen sollen entsprechend der Darstellung des Juristen Leo Lippmann vereinzelt aus der Senatskommission selbst gekommen sein. Lippmann, der als Kommissionsmitglied für das Hamburger Stadttheater zuständig war, hielt die Wandbilder von Nesch, Löwengard, z.T. A. Rée als weniger gelungen. Für die Arbeiten von Grimm, Kluth und Hopf teilte er kein Verständnis, räumte aber ein, dass neue künstlerische Bestrebungen von Laien nicht sofort verstanden wurden.[1192] In der Tagespresse, wie dem Hamburger Echo und dem Hamburger Fremdenblatt, fanden sich 1931 durchweg zustimmende Kommentare. Im NS-Propaganda verbreitenden

[1186] Bruhns, Maike: Anita Rée. Leben und Werk einer Hamburger Malerin 1885-1933, Hamburg 1986, S. 135-169
[1187] Bruhns 1994 II, S. 91-131, 188
[1188] Ebenda, S. 91-131, 91
[1189] Ebenda, S. 91-131, 91-92
[1190] Schumacher 1932 II, S. 41-50, 46, 48
[1191] Ebenda, S. 41-50, hier S. 46
[1192] Lippmann 1964, S. 605-606

Hamburger Tageblatt hingegen wurden die expressiven Wandbilder und insbesondere jene der jüdischen Künstler maßlos beschimpft und verurteilt.[1193]
Nach 1933 kam es zum Abbruch aller begonnenen Wandbildaufträge, einschließlich der am 31.1.1933 genehmigten Projekte von Eduard Bargheer und Kurt Löwengard für die Schulen Pachthofweg und Bogenstraße. Die Arbeiten jüdischer Künstler wurden übermalt. Schumacher hatte sich bereits 1932 mit Anspielung auf die Wirtschaftskrise besorgt geäußert, die Projekte fortsetzen zu können.[1194] Seine Hoffnungen eine Wandbildtradition in Hamburg zu begründen und auf diese Weise Kultur für breite Bevölkerungsschichten in den Alltag zu integrieren, hatten sich nicht erfüllt.[1195] Heute sind von den ursprünglich 24 Wandbildern nach Freilegung noch acht erhalten, wovon sechs Arbeiten unbeschädigt sind. Vier Wandbilder verbrannten im Zweiten Weltkrieg und sechs Arbeiten wurden, durch Umbauten bedingt, zerstört.[1196]

Mit der Machtübernahme durch den Nationalsozialismus schied Fritz Schumacher 1933 aus dem Amt aus. Als Begründung gab man das Erreichen der Altersgrenze an. Seine Stelle wurde von den neuen Machthabern beansprucht. Schumacher schien ihnen als unkalkulierbarer Faktor. Erfolg und Anerkennung aber blieben ihm erhalten.[1197] Fritz Schumacher wurde in der darauf folgenden Zeit publizistisch tätig. Es erschienen architekturbezogene Büchern, die stark autobiographisch geprägten Schriften „Stufen des Lebens“ (1935) und „Rundblicke“ (1936) sowie poetische Werke.[1198]
Letztendlich lässt sich feststellen: „Die Bauten Fritz Schumachers genossen seit ihrer Entstehung mehr als irgendein anderer größerer architektonischer Komplex in Hamburg allgemeine und ungeteilte Anerkennung in der breitesten Öffentlichkeit wie in der Fachwelt, bei Architekten wie Historikern...zeigen sie eine einmalige Bemühung, einer Stadt das Gepräge einer neuen Epoche mitzuteilen, gestalterisch, aber auch erzieherisch durch Form und Funktion.“[1199] Schumacher gelang es, Vielfalt in der Architektur zu tolerieren, regelrecht zu su-

[1193] HH Echo v. 6.2.1931; HH Nachrichten v. 6.2.1931; HH Fremdenblatt v. 7.2.1931 – StA HH 135-1 I-IV Staatliche Pressestelle I-IV Signatur 5233; Bruhns 1994 II, S. 91-131, 121, S. 130 dort Anm. 219, 220, 221
[1194] Schumacher 1932 II, S. 41-50, 50
[1195] Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 135; Bruhns, Maike: Fritz Schumacher. Leben und Werk nach 1933, in: Ausst.-Kat.: Frank (Hg.), Reformkultur und Moderne 1994, S. 183-191, 188-189
[1196] Bruhns 1994 I, S. 183-191, 188; Zur Restaurierung der Wandbilder von Gretchen Wohlwill, Wilhelm Danneboom, Otto Thämer – Hauser 2003
[1197] Hipp 1992, S. 151-183, 172; Fischer 1984, S. 6-10, 9; zu Schumachers Leben und Werk nach 1933 siehe auch – Bruhns 1994 I, S. 183-191
[1198] Vgl. Kayser 1984, S. 22
[1199] Hipp, Hermann: Wohnstadt Hamburg. Mietshäuser zwischen Inflation und Weltwirtschaftskrise, (2. Auflage), Hamburg 1985, hier S. 112; vgl. auch Fischer, Manfred F.: Fritz Schumacher, das Hamburger Stadtbild und die Denkmalpflege, Hamburg 1977 (Arbeitshefte zur Denkmalpflege in Hamburg 4); Schumacher, Fritz: Recent Architectural Progress in Hamburg, in: Hamburg – Amerika Post, A Messenger of Good Will between the United States and Germany, II, 1930, S. 104-109

chen, aber gleichzeitig als Einheit einzubinden, was als seine eigentliche Leistung im Hamburg der 20er Jahre anzusehen ist.[1200]
Wenn Schumacher nach 1945 auch ins Abseits geriet, obwohl er international bekannt war und in der Fachliteratur diskutiert wurde, mag das wohl an seinem „Versöhnungsprogramm“[1201] gelegen haben. Er sah sich als Vermittler zwischen Moderne und Tradition. Inzwischen wird gerade diese Position zwischen den Extremen als dritter Weg angesehen, den Schumacher bestritt, „in der fruchtbarsten Zeit deutscher Architekturgeschichte überhaupt.“[1202]

Arnold Fiedlers Hafenbild im Spiegel der Kritik

Was Arnold Fiedler weiter betrifft, reichte dieser noch im August 1931 seinen Entwurf für das Hafenbild ein, wahrscheinlich bei Fritz Schumacher. (Übrigens schnitt er das Hafenmotiv auch in Holz.) Er erhielt daraufhin eine Abschlagszahlung von 300 RM, wie aus einem Schreiben Fritz Schumachers an die Senatskommission für Kunstpflege hervorgeht.[1203] Im Oktober/ November 1931 war das fertiggestellte Hafenbild mit dem Bildtitel **SEGELSCHIFFHAFEN** (1931) (WV G 12) im Kunstverein ausgestellt. Mehrere Tageszeitungen berichteten über die Ausstellung.[1204]
Das als Abbildung dokumentierte Ölbild zeigt von einem erhöhten Standpunkt den Blick auf eine Brücke über einem Fleet, das Hafenbecken mit Segelschiffmasten, die über ein Gebäude emporragen, und Dampfer mit riesigen Schornsteinen. Der flächige Malstil und die verwaschen wirkenden Farben deuten bereits den Sezessionsstil an. Erwähnt sei, dass Munchs Bild vom Lübecker Hafen von 1907 viel farbiger ist und französische Einflüsse der Fauves erkennen lässt. Und Munch dürfte für Fiedler zumindest thematisch und teils stilistisch wieder Vorbild gewesen sein.
1952 restaurierte Fiedler sein Hafenbild, da Kriegsschäden Spuren hinterlassen hatten. Zum heutigen Verbleib gibt es keine Hinweise. Bei aller Modernität hinsichtlich der bildkünstlerischen Mittel knüpfte Fiedler mit seinem Bild zugleich an die von Alfred Lichtwark begründete Tradition der Sammlung von Bildern aus Hamburg an. Genannt seien die Hafenansichten von Jean Paul Kayser, Leopold von Kalckreuth und insbesondere des Franzosen Albert Marquet.

[1200] Hipp 1984, S. 159-181, 173
[1201] Pehnt, Wolfgang: Die Würde des Backsteins Hamburg erinnert an seinen Baumeister Fritz Schumacher, in: FAZ v. 11.6.1994, Nr. 113: „Hat ihm nicht eher das eigene Versöhnungsprogramm geschadet: der Wunsch, Gefühl und Verstand zu verbinden; ...neue Konstruktionen zu wagen, aber das äußere Dekor zu wahren...“; siehe insbesondere auch – Fischer 1984, S. 6-10, 10 (Verweis auf eine an eindeutigen Positionen interessierte Geschichtsschreibung, während Schumacher eher vermittelnd wirkte.)
[1202] Hipp 1984, S. 159-181, hier S. 159, vgl. dazu auch S. 180 dort Anm. 3
[1203] Brief Fritz Schumacher an die Senatskommission für Kunstpflege v. 14.8.1931 – StA HH 363-2 Senatskommission für die Kunstpflege Signatur Eb 98
[1204] Das Bild tauchte in unterschiedlichen Ausgaben der Presse unter den Bezeichnungen „Segelschiffhafen“ und „Hafenbild“ auf. Vgl. HH Echo v. 26.10.1931; HH Lehrerzeitung o. Dat. v. Okt. 1931; HH Fremdenblatt v. 5.11.1931 (m. Abb.)

Fiedlers Bild wurde von Dr. Maximilian Rohde, dem Hauptkritiker des Hamburger Fremdenblattes, der für seine fundierten Kritiken bekannt war, als sehr überzeugend bewertet.[1205] Für Harry Reuss-Löwenstein waren Bild und Ausstellung ein „Augenerlebnis".[1206] Und Wolf Schramm vom Hamburger Echo schrieb am 26.10.1931 zu Fiedlers Malerei: „seltsam zarte, zugleich atmosphärische und übersinnliche Anschauung der Dinge, die zu denken geben sollte...Man wird Melancholie und Größe der Einsamkeit verspüren, ein kostbares Glänzen der Farben: Tugenden wie sie sehr stark auf dem für die Veddeler Schule gemalten „Segelschiffhafen" hervortreten."[1207]

Gustav Pauli hatte das Hafenbild im Kunstverein gesehen und befürwortete daraufhin die Auszahlung der restlichen Summe von 450 RM. An die Senatskommission für Kunstpflege schrieb er am 26.10.1931: „Nachdem ich gestern das Hafenbild von Fiedler im Kunstverein besichtigt habe, befürworte ich die Auszahlung des Honorars an den Künstler."[1208]

Fritz Schumacher soll das Bild als sehr gelungen bezeichnet haben, laut Fiedler.[1209] Kritischer in seinem Urteil war Max Sauerlandt. „Daß Pauli und Sauerlandt nicht harmonierten, war kein Geheimnis. Sie waren in ihrer Kunstanschauung und auch im Wesen grundverschieden. Ihre Ämter brachten es mit sich, daß sich häufig Reibungsflächen ergaben, besonders in der Anschaffungspolitik...Sauerlandt trieb den Expressionismus voran, Pauli pflegte und förderte bewährte Malerei, ohne sich der modernen Strömung zu verschließen."[1210] Max Sauerlandt äußerte in einem Schreiben an Schumacher vom 26.10.1931 dann seine Bedenken: „Ich fürchte allerdings, daß Herr Fiedler noch nicht ganz ausgereift ist, seine Zeichnungen und Holzschnitte haben mir stärkeren Eindruck gemacht als die Gemälde.[1211] In der Tat war das Hafenbild stilistisch gemäßigter ausgefallen, im Vergleich zu den gelobten Holzschnitten, die, allein schon vom Medium her, klare scharfkantige Formen aufwiesen und damit dem Expressionismus nahestanden.

Als Kunsthistoriker, Publizist und Kritiker scheute Sauerlandt nie vor einer kritischen Bewertung zeitgenössischer (Hamburger) Kunst zurück, wie es viele seiner Kollegen taten, und was er bemängelte.[1212] Er folgte seiner inneren Überzeugung, die von ihm als wertvoll erachtete Kunst, in dem ihm möglichen Rahmen zu unterstützen und zu propagieren. „Für ihn entschieden im Kunsturteil nicht der Verstand oder eine Übereinkunft bei der Unterscheidung zwischen mäßiger und wichtiger, schlechter oder guter Gegenwartskunst, sondern individuelles Urteilsvermögen und Instinkt, was mitunter zu einer emotionalen Betrachtung

[1205] HH Fremdenblatt v. 3.11.1931 (M. K. R.)
[1206] HH Anzeiger v. 27.10.1931 (H. R. L.)
[1207] HH Echo v. 26.10.1931 (W.-r.)
[1208] Brief Gustav Pauli an die Senatskommission für Kunstpflege v. 26.10.1931 – StA HH 363-2 Senatskommission für die Kunstpflege Signatur Eb 98
[1209] hs. Notizen A. Fiedlers – NL A. Fiedler
[1210] Oppens 1969, hier S. 93
[1211] Brief Max Sauerlandt an Fritz Schumacher v. 26.10.1931 – StA HH 363-2 Senatskommission für die Kunstpflege Signatur Eb 98
[1212] Vgl. Brief Max Sauerlandt an Prof. Dr. Friedrich Winkler (Kupferstichkabinett Berlin) v. 7.11.1927, zit. bei Dingelstedt (Hg.) 1957, S. 268-271

führte.“[1213], wie es bei Beatrice Baumann heißt. Dabei setzte er allein auf die ganz persönliche Leistung eines Künstlers, also die künstlerische Qualität des Kunstwerkes und machte sein Urteil nie von einer Gruppen- oder Stilzugehörigkeit des Künstlers oder gar persönlicher Sympathien abhängig.

Zu dem Zeitpunkt als Sauerlandt Fiedlers Bild beurteilte, hatte er unmittelbar zuvor 1929 und 1930 auf den Museumstagungen in Danzig (1929) und Essen (1930) die Forderung nach mehr Gegenwartskunst in den Museen aufgestellt und Bewertungskriterien für zeitgenössische Kunst formuliert. Aus der Tatsache, dass jene Kunst stets die eigene Zeit, ästhetische und charakterliche Positionen des Künstlers widerspiegelt, folgerte er, dass sich ein Urteil durchaus am eigenen Lebens- und Zeitgefühl nachprüfen ließe.[1214] In Fragen der modernen Kunst galt Sauerlandt unwiderruflich als Spezialist und Instanz zugleich.[1215] Auf den Stellenwert, den er dem Gegenwartsschaffen einräumte, wurde bereits hingewiesen. Seine besondere Aufmerksamkeit galt der künstlerischen Entwicklung von Emil Nolde[1216], Rolf Nesch[1217], Moissey Kogan, Gustav Heinrich Wolff und Richard Haizmann, Karl Schmidt-Rottluff[1218], Otto Freundlich, Karl Ballmer und Willi Nass, in deren Werk sich für ihn die schöpferischsten Kräfte der Gegenwart ihren Weg bahnten.[1219] M. Bruhns wies darauf hin, dass Max Sauerlandt um 1930 „mit Engagement und Nachdruck in Hamburg einige junge Künstler der 2. Generation in der Hamburgischen Sezession“[1220] förderte. Von den Sezessionisten erwarb er für das Museum für Kunst und Gewerbe Arbeiten von Kluth, Nesch, Alma del Banco, ferner von Haizmann, der Name Arnold Fiedler taucht dabei nicht auf.[1221] Von den Hamburger Künstlern wurde Sauerlandt als mutig und engagiert wahrgenommen. Sie hatten erkannt, dass er sich stark mit dem Expressionismus der Brücke-Künstler und dem Werk Noldes identifizierte und die Werke als Kunst seiner Generation anerkannte.[1222] Und zeitgenössische Kunst wollte Max Sauerlandt in höchster Qualität in die Museen bringen und dort einer unabhängigen Kunstkritik, frei von Berührungsängsten, aussetzen. 1930 hatte

[1213] Zum kunstkritischen Aspekt bei M. Sauerlandt siehe grundlegend – Baumann, Beatrice: Max Sauerlandt. Das kunstkritische Wirkungsfeld eines Hamburger Museumsdirektors zwischen 1919 und 1933 (zugl. Diss. Univ. Hamburg), Hamburg 2002 S. 9 sowie S. 14 u. 75

[1214] Sauerlandt, Max: Drei Betrachtungen zur Stellung der Kunst in unserer Zeit, Hamburg 1930, S. 62f; vgl. zur Bewertung aktueller Kunst auch – Baumann 2002, S. 16

[1215] Dingelstedt (Hg.) 1957, S. 274; Hüneke, Andreas: Von der Verantwortung des Museumsdirektors Max Sauerlandt, in: Junge 1992, S. 261-268, 261; Oppens 1969, S. 96; Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 601-602, 601

[1216] Sauerlandt, Max: Emil Nolde, München 1921; Sauerlandt, Max: Zu Emil Noldes Hamburger Radierungen und Holzschnitten, in: Hamburger Kalender 1920, hg. v. Hamburger Kunstverein, Hamburg 1919, S. 151-158

[1217] Vgl. Bruhns, Maike: Rolf Nesch. Zeugnisse eines ungewöhnlichen Künstlerlebens in turbulenter Zeit, Gifkendorf 1993, S. 101-148, 149-325

[1218] Zu einem Aufsatz M. Sauerlandt über K. Schmidt-Rottluff siehe – Spielmann (Bd. 2) 1974, S. 424-448

[1219] Zu den Künstlerkontakten siehe – Spielmann (Bd. 2) 1974, S. 375-504, 597-617

[1220] Bruhns 1993, hier S. 110

[1221] Baumann erwähnt eine Ankaufsliste im MfKG HH (undat.) offensichtlich um 1930 – Baumann 2002, S. 90 dort Anm. 190

[1222] Ebenda, S. 27, 38, 44, 41

er als erster Museumsdirektor expressionistische Holzplastiken von Heckel, Kirchner und Schmidt-Rottluff im Treppenhaus des Kunstgewerbemuseums aufgestellt.[1223]

Auf die allgemeine Notlage der Hamburger Künstler hatte im Winter 1931 auch die Künstlernothilfe reagiert und vom 1. November bis 27. Dezember 1931 eine Ausstellung unter dem Motto „Künstler in Not" in der Hamburger Kunsthalle organisiert. Neben Fiedler beteiligten sich die Künstler Runge, Henning Edens, Louis Neu, Gustav Adolf Ast, Fritz Kistenmacher, Will Spanier, Ludolf Albrecht und W. v. Rosenthal. Fiedler hatte ein Aquarell mit dem Titel **NEGERBALL** (bis Nov. 1931) (versch.) eingereicht[1224], welches von Unbekannt für 50 RM erworben wurde. Das Bildsujet geht auf eine Faszination Fiedlers für fremde Völker und deren Kultur zurück. Anregungen fand er bei seinen Streifzügen im Hamburger Hafen. In einem Brief vom 28. Juni 1931 hieß es: „Es ist doch sehr anregend hier, es ist immer wechselnd, immer neu. Zeitweise gibt es mehr Chinesen, zeitweise mehr Südamerikaner oder Neger. Und dann immer die Möglichkeit nach drüben, wobei dies Drüben Afrika oder China sein kann. Für eine Seereise, die immer noch aussteht, würde ich jetzt besonders inklinieren."[1225] Die Erreichbarkeit ferner Kontinente (Afrika, Asien, Amerika) beschäftigte den Künstler gedanklich und weckte Gefühle von Fernweh und Abenteuerlust. In diesem Zusammenhang kann auch eine verschollene farbige Kreide- oder Pastellzeichnung **DREI CHINESEN VOR EINEM LOKAL AUF DER REEPERBAHN** (um 1930) gesehen werden.[1226] Eine weitere Inspirationsquelle für Fiedler dürften auch die Völkerschauen in Hagenbecks Tierpark gewesen sein, wo der junge Maler im Sommer 1927 Volksstämme aus Somalia bei Kampfspielen gesehen hatte.[1227]
Kulturhistorisch reicht das Interesse am sogenannten „Negertanz" bis unmittelbar nach der Jahrhundertwende zurück, als in Europa „Neger-Songs" und die Anfänge des Jazz aufkamen. Aus den Bühnen- und Schautänzen der Schwarzafrikaner wie Steptänze und der sogenannte Cake-Walk (Tanz um einen Kuchen) entwickelten sich schon bald Gesellschaftstän-

[1223] Die Holzplastiken „Stehende" 1912 v. E. Heckel, „Das Paar" 1923/24 u. „Die Badende" 1910 v. E. L. Kirchner, „Litauisches Mädchen" 1917 u. „Roter Kopf" 1917 v. K. Schmidt-Rottluff behielten ihren Standort im MfKG bis zum 4. April 1933. – ebenda, S. 32, 33, 27-28; Jaeger; Steckner nennen für den Zeitraum 1919 bis 1932 ca. 300 Ankäufe von Werken moderner Kunst durch M. Sauerlandt. – Jaeger; Steckner 1983, S. 34
[1224] Zum Hinweis auf die Ausstellung siehe – Brief A. Fieder an L. Wenninger v. 28.6.1931: „Im Herbst, Sept.- Okt. habe ich eine Kollektivausstellung hier, der Raum ist schon gerichtet und der Einrahmer macht die Rahmen für eine Arbeit von mir."; vgl. Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 127
[1225] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 28.6.1931, Nebenbei erkundigte Fiedler sich außerdem nach Hans Hofmann, der sich 1931 als Gastdozent in Amerika aufhielt. Zum einen schätzte er den ehemaligen Lehrer nach wie vor, war aber darüber hinaus an der Welt interessiert, an anderen Maßstäben und Lebensformen.
[1226] Hinweis von Doris Schoengarth, die jene in Gelbtönen gehaltene Zeichnung besaß. 1943 verbrannte das Blatt beim Bombenangriff auf Hamburg.
[1227] Postkarte A. Fiedler an L. Wenninger v. 23.?.1927 (teilweise unleserlicher Poststempel); Gretzschel, Mathias; Pelc, Ortwin: Hagenbeck. Tiere, Menschen, Illusionen, Hamburg 1998, S. 33f, 86-87; Thode-Aurora, Hilke: Für fünfzig Pfennig um die Welt. Die Hagenbeckschen Völkerschauen, Frankfurt, New York 1989, S. 34-39

ze, deren große Zeit 1911 bis 1913 war. Als Beispiele für die bildnerische Dokumentation jener Tänze seien hier Kirchners Farblithographie „Cake-Walk“ von 1910 (Schiefler 138, Dube 148) sowie die Blätter „Steptanz tanzender Neger“ 1914 und „Steptanz“ 1908/09 genannt.[1228] Es ist aber kaum anzunehmen, dass Fiedler zum Zeitpunkt 1930/31 diese Arbeiten von Kirchner kannte, obwohl er über Rosa Schapire mit dem Werk der Brücke bekannt gemacht worden war und Schieflers Werkkatalog Band 2 zur Kirchner-Graphik 1931 gerade erst erschienen war.

Da Fiedlers Aquarell NEGERBALL (bis 1931) weder erhalten noch als Abbildung dokumentiert ist, lassen sich keine Aussagen zu Stilistik und Farbgebung machen. Das Arbeiten mit Pinsel und Aquarellfarben ermöglichte immerhin ein zügiges Vorgehen, was dem afrikanischen Temperament der Tänzer entsprechen sollte.

Hinsichtlich des Bildgegenstandes setzte bei Fiedler eine Primitivismus-Rezeption ein, die auch noch 1933 und teilweise 1934 anhielt. Jene Bildtradition reicht zurück bis zum bereits genannten Zeitraum gegen Ende des 19. Jahrhunderts als unter Intellektuellen und Künstlern ein starkes Interesse an Fremdem und Exotischem aufkam. Technisierung und Vermassung der europäischen Welt um 1900 rückten im Zuge der Fortschrittskritik Ursprünglichkeit und Natürlichkeit sogenannter „primitiver“ Völker und deren Kulturen näher in den Fokus. Der damals aufkommende Begriff „Primitivismus“ bezieht sich auf verschiedene Formen außereuropäischer Kunst und auf eine Übernahme von Kulturelementen von meist schriftlosen Völkern durch europäische Künstler. Unter den bildenden Künstlern war es zunächst Paul Gauguin, der exotische Motive zum Bildgegenstand machte. In der expressionistischen, fauvistischen und abstrakten Malerei setzte sich diese Tendenz fort.[1229] Ihre Bildmotive fanden die Künstler hauptsächlich in Völkerkundemuseen und auf seit dem späten 19. Jahrhundert veranstalteten Völkerschauen.[1230] Erwähnt sei hier auch Carl Einsteins 1915 erschienene Buchpublikation „Negerplastik“, die mit ihren Abbildungen zur Verbreitung der Kunstrichtung beitrug.[1231] Die Brücke-Künstler, die ja jede Regel klassischer Kunst von Anbeginn ablehnten und die es nach Elementarem drängte, nach ungehemmter bildnerischer Phantasie und einem Schaffen aus der Intuition heraus, gelangten in Auseinandersetzung mit dem Primitivismus zu einem völlig neuen Stil.[1232] Kirchners verborgene Sehnsucht nach dem ihm Fremden zeigt sich zum Beispiel in seinen Darstellungen von „Negertänzerinnen“, wo er

[1228] Farese-Sperken, Christine: Der Tanz als Motiv in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts, München 1969 (zugl. Diss. Univ. München), S. 94-95, 222 Nr. 113-120 (o. Abb.)

[1229] Zum Begriff des Primitivismus – Kim, Hyang-Sook: Die Frauendarstellungen im Werk von Ernst Ludwig Kirchner. Verborgene Selbstbekenntnisse des Malers, Marburg 2002, S. 53-60, 56 dort Anm. 138 wo sich auch der Hinweis findet auf – Harrison, Charles; Frascina, Francis; Perry, Gill: Primitivism, Cubism, Abstraction. The early Twentieth Century, New Haven, London (Yale University Press) 1993, S. 8-10

[1230] Kim 2002, S. 53-60, 56

[1231] Einstein, Carl: Negerplastik, München 1915

[1232] Moeller, Magdalena M.: Ursprung und Moderne. Zur Primitivismus-Rezeption der „Brücke“, in: Ausst.-Kat.: Kunstwelten im Dialog. Von Gauguin zur globalen Gegenwart, Museum Ludwig, Köln 1999, S. 50-55; vgl. auch Moeller, Magdalena M.: Brücke-Museum Berlin. Malerei und Plastik. Kommentiertes Verzeichnis der Bestände, München 2006, S. 228-229, 372-373

sich mit den Motiven des Exotischen und Primitiven auseinandersetzte, hauptsächlich aber an der künstlerischen Wiedergabe der Körperbewegungen interessiert war.[1233]

In den 20er Jahren bemühten sich in Hamburg progressive Museumsdirektoren und Avantgardekünstler, exotische Kunst in Ausstellungen zu präsentieren. Max Sauerlandt hatte ein Konzept entwickelt, Objekte aus erworbenen Südseesammlungen unter künstlerischen Gesichtspunkten in Verbindung mit moderner Kunst, wie z.B. Noldes Gemälde „Der Missionar“ (1912), auszustellen, was 1923 als völlig neu galt.[1234] Programmatischen Charakter hatte die Einbeziehung afrikanischer Plastiken aus der Hamburger Sammlung Konietzko während der 2. Ausstellung der Hamburgischen Sezession vom 16.1. bis 28.2.1921, wo u.a. auch Werke von Künstlern des Blauen Reiters wie Franz Marc, Kandinsky, Jawlensky und Paul Klee, der Brücke wie Schmidt-Rottluff und der französischen Moderne mit Arbeiten von André Derain, Vlaminck, Picasso neben Sezessionisten gezeigt wurden.[1235] Man hatte hier ganz bewusst an die Tradition der Auseinandersetzung der Künstler mit primitiven Kulturen angeknüpft. Bereits vor Ausstellungseröffnung 1919 hatte Dorothea Maetzel-Johannsen in Öl ein „Afrikanisches Stillleben“ und im Jahr darauf ein „Stillleben mit Calla und Figur“ (19120)[1236] gemalt. Von Emil Maetzel sind ein „Stillleben mit afrikanischer Schale“ von 1921 und ein „Stillleben mit afrikanischer Frauenplastik“ aus der Zeit um 1920 (beide Öl)[1237] bekannt. Das Künstlerehepaar hatte um 1918 begonnen, eine Sammlung von Südseekunst und afrikanischer Plastik zusammenzutragen, was die Darstellungen von Sammlungsgegenständen in den Gemälden erklärt. Dabei ging es den Künstlern nicht darum, ihren Bildkompositionen einfach nur eine exotische Ausstrahlung zu verleihen, sondern sie wollten tiefgreifende Ursprünglichkeit im eigentlichen Sinne charakterisieren.[1238]
Das Interesse für außereuropäische Kulturen hielt unter den Künstlern der Hamburgischen Sezession bis in die 30er Jahre hinein weiter an, wie die 12. Sezessionsausstellung 1933 erkennen lässt.
Als 1932 in Hamburg eine Ausstellung mit dem Titel „Exoten in der Kunst“ gezeigt wurde, setzte bereits die Zensur von Seiten der NS-Presse ein, indem die Künstler und ihre Werke diffamiert und verschmäht wurden.[1239]

[1233] Kim 2002, S. 55-60, 57
[1234] Zu M. Sauerlandts Bemühungen um die exotische Kunst siehe – Baumann 2002, S. 32-34
[1235] Vgl. Jaeger; Steckner 1983, S. 83-86; Bau-Rundschau, 12. Jg., H. 2, 1921, S. 43f
[1236] Hans 1986, S. 92 Nr. 27 S. 22 (farb. Abb.) sowie S. 93 Nr. 34 S. 25 (farb. Abb.)
[1237] Ausst.-Kat.: Die Hamburgische Secession 1919-1933 (Text M. Bruhns), hg. v. Galerie Herold Hamburg, Hamburg 1992, S. 51 Nr. 26 (farb. Abb.), S. 52 Nr. 27 (s/w Abb.)
[1238] Ausst.-Kat.: Ewers-Schultz, Emil Maetzel/Dorothea Maetzel-Johannsen 2001, S. 22
[1239] Der Hinweis auf jene Ausstellung, die nicht weiter datiert und beschrieben ist, findet sich in – Jaeger; Steckner 1983, S. 83-87; allerdings nicht bei Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 16

Der Anschluss an die Hamburgische Sezession (1932)

Im Frühjahr 1932 erregten gleich zwei bedeutende Ausstellungen das Interesse des Kunstpublikums. Am 21. Februar wurde unter Leitung von Dr. Hildebrand Gurlitt im Kunstverein eine Graphik-Ausstellung mit Werken aus der Frühzeit der Brücke bis 1912 – darunter Holzschnitte, Lithos, Radierungen und Handzeichnungen sowie Plakate aus den 6 Mappenwerken – anlässlich des 25-jährigen Bestehens der 1905 gegründeten Künstlergruppe, eröffnet. Den einführenden Vortrag hielt Rosa Schapire. Die bis Mitte März andauernde Ausstellung wurde sowohl in der Tagespresse als auch in Kunstzeitschriften kommentiert. Für das Hamburger Fremdenblatt, das in den 30er Jahren tendenziell konservativ eingestellt war, schrieb der Kritiker Dr. Maximilian Rohde.[1240] In der Fachzeitschrift Der Kreis erschien ein Beitrag von Max Sauerlandt.[1241] Den einführenden Vortrag hielt Rosa Schapire. Es ist davon auszugehen, dass Fiedler mit höchster Wahrscheinlichkeit die ausgestellten Arbeiten gesehen hat, was ihn im Sommer 1932 und schwerpunktmäßig 1933 zur weiteren Beschäftigung mit der Technik des Holzschnittes bewogen hat.

Bevor die Sezessionisten jährlich ihre Werke präsentierten, fand am 9. Februar 1932 das fünfte „Zinnober"-Künstlerfest statt. Trotz wirtschaftlicher und politischer Krise ließen sich die Künstler nicht unterkriegen, wie der Hamburger Anzeiger am 10.2.1932 betonte. Diesmal wurde Fiedler hinsichtlich seiner künstlerischen Mitwirkung bei der Saalausmalung neben Eduard Bargheer, Erich Hartmann und Willi Tietze in der Presse namentlich genannt: „...der große Saal also bot mit seinen diversen Wandflächen fast das Bild einer Freskenausstellung; die wenig schöne Winterdevise „Kunst in Not" war umgesetzt in „Kunst ist not", denn was die Faschingslaune der Malertemperamente Bargheer, Fiedler, Hartmann und Titze in einheitlichen Farbtönen zum Tanz der Formen gebracht hatte, hatte über den dekorativen Schmiss hinaus repräsentative Stilwerte."[1242] Plakat und Titelgraphik des Almanachs, in dem Kulturgrößen von Thomas Mann bis Max Reinhardt karikiert wurden, stammten von Kluth, der auch die bereits Tradition gewordene Revue („Spuk im Museum") inszeniert hatte: diesmal wurden Kunstwerke von Monet bis Schadow lebend nachgestellt und karikiert, die Sezessionisten übten heiteren Spott gegen sich und schärfer gegen das kulturelle Hamburg.[1243]

Im Anschluss an das Fest fand vom 20. März bis zum 17. April 1932 die 11. Sezessionsausstellung[1244] im Kunstverein Neue Rabenstraße 25 statt, die von Kunsthallendirektor Gustav

[1240] HH Fremdenblatt v. 22.2.1932 (M.K.R.)

[1241] Sauerlandt, Max: „Brücke". Ausstellung der „Brücke" im Kunstverein, in: Der Kreis, 9. Jg., H. 3, 1932, S. 184-187 (Bezug genommen wird u.a. auf das von E. L. Kirchner 1906 formulierte Programm.)

[1242] HH Anzeiger v. 10.2.1932 (rn), abgedr. bei Jaeger 1985, hier S. 255

[1243] Jaeger 1985, S. 38-39, 255-256; vgl. auch Jaeger; Steckner 1983, S. 152-157

[1244] Ausst.-Kat.: 11. Ausstellung der Hamburgischen Sezession, Hamburg 1932. (Gezeigt wurden 160 Werke. Die Titelgraphik für den Katalog schuf Kurt Löwengard. Beteiligt waren die Künstler: Ahlers-Hestermann, Del Banco, Bargheer, Breest, Fiedler, Flinte, Grimm, Hartmann, Hauptmann, Kayser,

Pauli eröffnet wurde. Die Presse berichtete ausführlich darüber. „Daß Pauli aber hier zustimmt, freudig seine Hilfe bietet, zeugt für den Wert der Werke ebenso wie für sein Verantwortungsgefühl und seine Lebendigkeit.“[1245], schrieb Ludwig Benninghoff in der Kunstzeitschrift Der Kreis 1932. Die 11. Ausstellung war programmatisch angelegt: die Form der Sonderausstellung hatte man aufgegeben, um sich wieder stärker auf das eigentliche Programm der Sezession zu konzentrieren. Im Vorwort des Kataloges wurden die Pflege der nachimpressionistischen Kunst und eine Aufgeschlossenheit gegenüber allem Neuen unter Wahrung der künstlerischen Qualität, als einziger Maßstab, hervorgehoben. Den gezeigten Werken lag bei aller Unterschiedlichkeit als gemeinsame Haltung die Auseinandersetzung mit der Aufgabe monumentaler Gestaltung in Form des Wandbildes und der Großplastik zugrunde.[1246] Der Leiter des Kunstvereins, Dr. Hildebrand Gurlitt, hatte sich zufrieden geäußert, dass „diese lebendige Ausstellung und ihre starke Resonanz ein bedeutsamer Wendepunkt im hamburgischen Kunstleben sei, ein Beispiel von Sammlung und Kraft, besonders wenn man diese Leistung mit der furchtbaren wirtschaftlichen Situation der Künstler vergleiche.“[1247] Der Kritiker Ludwig Benninghoff lobte die Willensstärke der Künstler im ernsthaften Ringen um hohe künstlerische Qualität in einer entbehrungsreichen Zeit und nannte Werke von Kluth, Grimm, Ruwoldt, Flinte und Kronenberg.[1248]
Fiedler war laut Ausstellungskatalog mit sechs sogenannten „Klebebildern“ aus Papier- und Stoffteilen vertreten: SEGELSCHIFFHAFEN (Nr. 22), HAFENBILD (Nr. 23), STILLLEBEN MIT VORHANG I und II“ (Nr. 24, 25), MÄDCHEN (Nr. 26) und AM FENSTER (Nr. 27).[1249] Da die Arbeiten als verschollen gelten, lassen sich zur Stilistik keine Aussagen machen. Im Hinblick auf die hier erprobte Technik der Collage jedoch gehen Fiedlers Werke auf die Bildtradition der von Picasso („Stillleben mit Rohrstuhlgeflecht“ 1912, Musée Picasso Paris; „Gitarre, Notenblatt und Glas“ Ende 1912, McNay Art Museum San Antonio, Texas) und Braque erfundenen kubistischen Collagen zurück, einschließlich des von Braque 1912 entwickelten papier collé („Obstschale und Glas“ 1912, Privatslg.),

---

Kluth, Kronenberg, Lentz, Löwengard, Maetzel, Opfermann, Reé, Rodewald, Ruwoldt, Wohlwill und als Gäste Ballmer, Mhe, Nesch, Spangenberg.)

[1245] Benninghoff, Ludwig: Frühling? Zu der Ausstellung der Hamburger Sezession, in: Der Kreis, IX. Jg., H. 4, 1932, S. 193-199, hier S. 189; Ludwig Benninghoff war Mitherausgeber der Kunstzeitschrift „Der Kreis“. Dem Publikationsorgan stand auch Max Sauerlandt sehr nahe, der dort häufig publizierte. – vgl. Baumann 2002, S. 17-19, 139-140

[1246] Ausst.-Kat.: 11. Ausstellung der Hamburgischen Sezession, Hamburg 1932, (Vorwort) S. 7-8; vgl. auch HH Korrespondent v. 22.3.1932 Nr. 137 – StA HH 363-2 Senatskommission für die Kunstpflege Signatur B 11); HH Echo v. 31.3.1932 (W.-r.)

[1247] HH Anzeiger v. 16.4.1932 (Harry Reuss-Löwenstein); zur Ausst. siehe weiter – HH Echo v. 31.3.1932, abgedr. in: Jaeger; Steckner 1983, S. 162

[1248] Benninghoff 1932, S. 193-199 (Bei K. Kluth handelte es sich um ein Gustav Schiefler-Porträt und bei W. Grimm um eine „Komposition“ in Grün und Rot.)

[1249] Die Bezeichnung „Klebebild“ findet sich in – Ausst.-Kat.: 11. Ausstellung der Hamburgischen Sezession 1932, S. 13, S. 16 Nr. 22-27 sowie im HH Fremdenblatt v. 9.4.1932; Offensichtlich können Nr. 22 u. Nr. 23 thematisch im Zusammenhang mit dem Auftragsbild für Schumachers Schulneubau in HH-Veddel gesehen werden.

womit sich den Künstlern damals völlig neue bildnerische Möglichkeiten eröffneten.[1250] Unterbrochen durch die Parisreise 1930 hatte Fiedler sich 1927 (STILLLEBEN MIT GITARRE (1927) (WV G 10)) und 1929 (KUBISTISCHER AKT (1929) (WV G 9)), wenn auch teilweise nur im Ansatz erkennbar, bereits mit dem französischen Kubismus künstlerisch auseinandergesetzt.[1251] Auch wenn völlig ungeklärt bleibt, ob Fiedler in Paris Collagen, möglicherweise von Picasso, Braque oder anderen Künstlern gesehen hatte, so war die Collage-Technik 1930 in Pariser Ausstellungen, wie z.B. in der Galerie Goemans und der Galerie Pierre, die Collagen von Miro zeigte, präsent und wurde in der französischen Kunstfachwelt diskutiert, wie Aufsätze von Carl Einstein in Documents (1930) belegen.[1252] Fiedlers Arbeiten wurden von den Hamburger Kunstkritikern durchweg positiv bewertet. Nach anfänglichem Zögern bemerkte Harry Reuss-Löwenstein im Hamburger Anzeiger am 24.3.1932: „A. Fiedler pütschert kleine Klebebilder, die in ihrer scheinbar simplen Form doch raffiniert geschmackvoll sind...“[1253] Und Wolf Schramm vom sozialdemokratischen Hamburger Echo schrieb am 31.3.1932: „Die amüsanten Klebebilder von Arnold Fiedler sind klein von Format, aber sie enthalten eigentlich alles, was man gern an der Wand sieht: klare Verhältnisse und schmuckhafte Farben. Es wäre gewiß lohnend, einen Versuch auf der Fläche zu wagen; denn die aufgeklebten Stoff- und Papierfetzen lassen sich wohl ohne nennenswerte Schwächung durch richtige Malerei ersetzen.“[1254]

Der Beteiligung an der Sezessionsausstellung war unmittelbar zuvor im Frühjahr 1932 Fiedlers Aufnahme als offizielles Mitglied der Hamburgischen Sezession vorausgegangen. Im Ausstellungskatalog von 1932 ist er zusammen mit Fritz Flinte (Flinte war als ehemaliges Gründungsmitglied zwischenzeitlich aus der Sezession ausgetreten[1255]) und Willi Titze als neu aufgenommene Mitglieder aufgeführt, statt auf der Gästeliste vermerkt, wo sich die Namen Karl Ballmer, Herbert Mhe, Rolf Nesch und Herbert Spangenberg finden.[1256] Unmittelbar zuvor waren Willem Grimm (1929-1933) – der Jüngste unter den Sezessionisten – Karl Kluth (1931) und im gleichen Jahr wie Fiedler auch Fritz Kronenberg (1932) der

[1250] Richardson, John: Picasso. Leben und Werk 1907-1917, Bd. 2, München 1997 (Orig. London 1996), S. 236- 237, 261-264
[1251] Die Impulse dürften zum einen von Hans Hofmann in München ausgegangen sein, desweiteren von der 9. Sezessionsausstellung im Februar 1929 in Hamburg mit der Sonderschau „Neue europäische Kunst“. – vgl. Jaeger; Steckner 1983, S. 127-131
[1252] Einstein, Carl: Joan Miró (Papiers collés á la galerie Pierre), in: Documents, Nr. II, 1930, S. 241-243; Einstein, Carl: Exposition de collages (Galerie Goemans), in: Documents, Nr. II, 1930, S. 244 (vgl. Bibliographie in – Fleckner 2006, S. 467-487)
[1253] HH Anzeiger v. 24.3.1932 Nr. 71 (H.R.L.)
[1254] HH Echo v. 31.3.1932 (W.-r.)
[1255] Mit Flinte hatten 1920 mehrere Sezessionisten aufgrund von Unstimmigkeiten die Hamburgische Sezession wieder verlassen. – Ausst.-Kat.: Ewers-Schultz, Ina: Der Hamburger Maler Fritz Flinte 1876-1963. Spurensuche, Hamburg 2000
[1256] Ausst.-Kat.: 11. Ausstellung der Hamburgischen Sezession 1932, S. 14

Künstlergruppe beigetreten.[1257] Ebenso wie Grimm besaß Arnold Fiedler schon vorher Kontakt zu den Sezessionisten, zum einen durch seine Teilnahme als Gast an den Ausstellungen 1930 und 1931, zum anderen kannte er bereits Karl Schneider und Rosa Schapire.
Künstlerisch hatte Fiedler sich durch den Staatsauftrag in einer Munch nahekommenden Malweise profiliert, während er sich aktuell mit Druckgraphik, insbesondere mit dem Holzschnitt, auseinandersetzte, wobei ihm auch hier der Norweger und die Brücke-Künstler künstlerische Vorbilder waren. Der Beitritt zur Gruppe der Hamburger Avantgardekünstler vermittelte ihm unverkennbar neue Impulse und bestärkte ihn in seiner künstlerischen Entwicklung. Fiedler selbst war das auch bewusst. In einem Brief an Wenninger vom 5.1.1933 hieß es: „...Ich komme jetzt mehr zu einer starken Bildwirkung und sehe neue Möglichkeiten in meiner Arbeitsweise. Ich werde bald das ungefähr machen können, was ich seit Jahren wollte...“[1258]

Zu Fiedlers Position innerhalb der Avantgarde-Künstlergruppe gibt es nur wenige Hinweise. Generell gehörte er der jüngeren Generation um Kluth, Kronenberg, Grimm, Bargheer und Nesch an. Laut Helmut R. Leppien stand Fiedler Löwengard und Kluth persönlich näher, Nesch gegenüber verhielt er sich eher distanziert.[1259] Eine Fotografie, die Arnold Fiedler zusammen mit Löwengard, Kronenberg und einem dritten nicht bekannten Künstler, der die Maler etwa Mitte der 30er Jahre an der Nord- oder Ostsee fotografierte, ist der einzige Beleg über gemeinsame Studienaufenthalte.[1260] Auf Freundschaften der Sezessionisten untereinander haben Maike Bruhns und Ina Schultz-Ewers hingewiesen, so z.B. zwischen Fritz Flinte und Karl Kluth[1261], Kronenberg und Emil Maetzel[1262], als auch zwischen Willem Grimm, Kluth, Flinte, Löwengard und Ballmer.[1263]
Arnold Fiedler genoss aber Ansehen in der Künstlergruppe: „Flinte bewunderte den Künstler und Kollegen aus der Sezession Arnold Fiedler (1900-1985). Er war laut seiner Tochter Hilde der Ansicht, dieser Künstler habe künstlerische Qualitäten, die ihm fehlten.“[1264] Fritz Flinte arbeitete nämlich stets nach der Natur anstatt aus der Phantasie, reduzierte aber die

[1257] Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 164-166, S. 235, 249-252; vgl. auch Ausst.-Kat.: Grimm, Margret; Rüggeberg, Harald (Hg.): Der Maler Willem Grimm 1904-1986. Leben und Werk, Ernst-Barlach-Haus Hamburg, Kunsthalle Darmstadt, Hamburg 1989, S. 153
[1258] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 5.1.1933
[1259] Leppien, Helmut R.: Das erste Jahrzehnt, in: Ausst.-Kat.: Grimm; Rüggeberg (Hg.), Willem Grimm 1989, S. 15-20
[1260] Siehe Fotografie im NL A. Fiedler (hs. v. Fiedlers Hand bezeichnet, aber o. O. u. Dat., der Fotograf ist nicht bekannt); siehe auch Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 124-127 (dort nur der Hinweis auf die Nordseereise 1933 mit Löwengard und Kronenberg, was die Kontakte zu den Sezessionisten betrifft)
[1261] Ausst.-Kat.: Ewers-Schultz, Fritz Flinte 2000, S. 37
[1262] Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 251; Bruhns, Maike: Wanderjahre. Die NS-Zeit, in: Ausst.-Kat.: Willem Grimm (1904-1986). Verwandlung und Maskierung, Haspa, Hamburg 1999, S. 49-53, 49
[1263] Zimmermann, Rainer: Die Kunst der verschollenen Generation. Deutsche Malerei des Expressiven Realismus von 1925-1975, Düsseldorf, Wien 1980, S. 372
[1264] unv. Ms.: Flinte, Hilde: Fritz Flinte (1876-1963), o. O. u. J., S. V-VI, zit. bei Ausst.-Kat.: Ewers-Schultz, Fritz Flinte 2000, S. 64

Form seiner Gegenstände, die immer noch sichtbar genug blieben.[1265] Was Fiedlers Persönlichkeit betraf, heißt es bei M. Bruhns: „Fiedler war phantasievoll und stets bereit, Träumen nachzuhängen; nach außen machte er einen interessierten Eindruck...Nie verlor er seinen Optimismus, besaß Witz und Humor. Menschenkenntnis ging ihm nach Mitteilung seiner Familie ebenso ab wie der Umgang mit Geld. Ohne Weltfremdheit vermochte er indessen, seine künstlerischen Interessen wahrzunehmen...“[1266]

Durch die Neuaufnahmen der jüngeren Künstler wurde die 1919 gegründete Hamburgische Sezession ab 1929 zum „Zentrum einer neuen künstlerischen Bewegung“[1267], bemerkte Alfred Hentzen 1966. An dieser Entwicklung maßgeblich beteiligt, nannte er die Künstler Stegemann, Nesch, Ballmer, Kluth, Fiedler, Bargheer, Kronenberg und Grimm. „Nun wurde die kraftvolle Sprache von Munch oder Kirchner von den jüngeren Künstlern selbständig weiterentwickelt.“[1268], stellte Hentzen weiter fest. M. Bruhns hat in ihren Forschungen differenziert und als eigentliche Protagonisten Kluth, Bargheer, Kronenberg, Grimm genannt und Übernahmen durch die ältere Künstlergeneration mit Hartmann, Löwengard, Stegemann und Wohlwill festgestellt. Muncheinflüsse lassen Bilder von Fiedler, Ballmer, Hauptmann, Wohlwill und Ruwoldt erkennen.[1269] Die Künstler orientierten sich hauptsächlich an Munch, der 1927 durch die große Retrospektive in der Berliner Nationalgalerie diskutiert wurde[1270], desweiteren sehr intensiv an Kirchner, Schmidt-Rottluff[1271] und an Noldes Radierungen und Holzschnitten vom Hamburger Hafen[1272], wobei hauptsächlich Gustav Schiefler und Rosa Schapire vermittelnd wirkten. Munchs starker Einfluss auf die junge Künstlergeneration in Hamburg – in der Kunstgeschichte entstand offensichtlich ein einmaliges Phänomen – beruhte vor allem auf der Qualität seiner Arbeiten, der „immanenten Magie, der Unmittelbarkeit des Ausdrucks sowie der hohen handwerklichen Präzision“.[1273] Mit der Herausbildung des sogenannten Sezessionsstils um 1929/30 begann die letzte und stilistisch homogenste künstlerische Phase der Hamburgischen Sezession.
Eine fundierte Beschreibung des Sezessionsstils hat M. Bruhns 2001 vorgenommen. Dazu heißt es: „Die Charakteristika sind breite, kraftlinienartige Striche oder zinnoberrote Konturen, sowie kontrastierende Farbflächen, welche die Objektgrenzen überschreiten können. Abstrakte Formen mischen sich mit realistischen Bildelementen, Zeichnerisches mit Maleri-

[1265] Ausst.-Kat.: Ewers-Schultz, Fritz Flinte 2000, S. 37
[1266] Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 124-127, hier S. 126
[1267] Hentzen, Alfred: Führer durch die Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1966, (2. Auflage), S. 52-54, hier S. 53
[1268] Zum Stilwandel der Hamburgischen Sezession ab 1929 – ebenda, 1966, S. 52-54, hier S. 53
[1269] Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 16-19, 19, 46
[1270] Brauner, Lothar: Die Retrospektive in Berlin, in: Ausst.-Kat.: Munch und Deutschland 1994, S. 127-130
[1271] Wietek 1984, S. 38
[1272] Siehe generell die große Nolde-Ausstellung 1927 im HH KV – Jaeger; Steckner 1983, S. 38
[1273] Zum Einfluss nahmhafter Avantgardekünstler auf die Sezession – Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 45-46, 46

schem. Nach dem Vorbild Munchs bezeichnet die Farbe nicht nur Sichtbares, sondern kann Träger dramatischer Aktion werden. Figuren gewinnen durch Statuarik oder Vereinzelung zeichenartige Bedeutsamkeit, einfache Verrichtungen werden erhöht zu symbolischen Handlungen, Zuständigkeiten zu Gleichnissen. Die Genre bleiben: Porträts, Gesprächs- oder Berufsbilder, Generationenbilder, Landschaften. Vorbilder dieses neuen Stils, der überregional Aufmerksamkeit erregte, waren Munch, der späte Kirchner und Nolde.“[1274] An anderer Stelle ist die Rede von „eine(r) Art Kompositstil…der Gegensätzliches vereinte: abstrakte Formen mit realistischen Bildelementen, Zeichnung und Malerisches.“[1275] Bei mehreren Sezessionisten lässt sich eine Übernahme und zugleich Weiterentwicklung spezieller Bildthemen und Motive von Munch feststellen, wie das Brückenmotiv bei Nesch, Fiedler, Stegemann, kranke Mädchen oder Sterbezimmer bei Wohlwill, Grimm, Rée, Ahlers-Hestermann, Povorina, Maetzel-Johannsen. Bei aller gegenseitigen Inspiration der Künstler untereinander – M. Bruhns verwies darauf, dass sich z.B. Grimm in Komposition, Landschaft und Figur Ballmer und Nesch annäherte, Details ihrer Malerei wie Schraffenfelder in Figuren oder Strichbündel als Fenster übernahm, seine Stadtlandschaften und Figurenbilder jedoch stark von Munch inspiriert worden sind – bewahrte jeder Künstler dennoch seine künstlerische Individualität.[1276]

Der Munch-Einfluss wurde in der Forschung desweiteren gern mit dem zentralen Thema der Landschaftsdarstellung mit Ansichten der Elbe, Nordsee und des Wattenmeeres[1277] in Zusammenhang gebracht. Eine flächige Malweise führte annähernd zur Abstraktion, wobei der Gegenstand aber weitestgehend beibehalten blieb. Karla Eckert machte diesbezüglich an der „Reduzierung der Natur“[1278] ein wesentliches Merkmal des Sezessionsstils fest. Hinzu kommen große Flächenformen, die mittels einer schwingenden kurvigen Linie zusammengefasst werden. Vorherrschend ist eine verhaltene Farbigkeit, einhergehend mit einem Hang zu starken Tonkontrasten, was noch zu einer Intensität des gesteigerten Ausdrucks führt. Auf die gedämpfte, melancholische Stimmung bis hin zur Übersteigerung der Sinneseindrücke ins Visionäre wies Helmut R. Leppien hin.[1279]

[1274] Ebenda, S. 16-19, hier 19; vgl. auch Bruhns 1986 sowie Heydorn (3 Bde.) 1974

[1275] Bruhns 1989 IV, S. 48-62 hier S. 53

[1276] Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 45-46 sowie Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 164-166, 166

[1277] Siehe Fiedler, Bargheer, Löwengard, Wohlwill; vgl. Geschriebene Selbstporträts (G. Wohlwill) in: Der Kreis, 10. Jg., H. 3, März 1933, S. 148: „Ich liebe die Elbe, das Meer, die Nordsee. Obwohl ich es aufgegeben habe, „vor der Natur“ zu malen, so sind es doch immer Erlebnisse aus der Natur, die ich versuche, übersetzt, auszudrücken.“

[1278] Gießener Allgemeine v. 9.11.1982 (Karla Eckert) (anl. der Ausstellung „Hamburgische Secession 1919-1933“ bei Pro Arte in Hamburg am 7.11.1982)

[1279] Leppien, Helmut R. anl. der Ausstellungseröffnung „Hamburgische Secession 1919-1933“ bei Pro Arte am 7.11.1982; vgl. übereinstimmend – Karla Eckert in: Gießener Allgemeine v. 9.11.1982: „Die gemeinsamen Stilelemente der jungen Generation, also der Maler Kluth, Fiedler, Kronenberg, Grimm, Bargheer, Nesch verweisen als wesentliche Stilmittel auf Reduzierung der Natur, auf große von schwingenden Linien gerahmte Flächen sowie die Ausdruckssteigerung zum Visionären hin, auch noch nach 1933 bleibt dieser Stil erhalten, erfährt z.T. sogar eine Steigerung.“

Erstmalig machten Kritiker bereits 1931 und 1932 auf stilistische Gemeinsamkeiten innerhalb der Sezession aufmerksam. Hugo Sieker schrieb anlässlich der Göteborger Ausstellung 1931 im Hinblick auf das Werk der jüngeren Sezessionisten in der Zeitschrift Der Kreis: „Es geht ihnen allen um die konstruktive Umsetzung der Wirklichkeit, doch ohne Verzichtleistung auf die sinnlich-malerischen Reize des Gegenstandes. Sie alle sind um eine Synthese von malerischer Spontanität und geistiger Gestaltung bemüht.“[1280] Und anlässlich einer Ausstellung der Sezession im Lübecker Behnhaus im April 1932 schrieb ein Kritiker: „...die Linie von Munch, dem großen Norweger, der fast in allen anklingt, von manchen freilich auch nur nachgeahmt wird, über die deutschen Expressionisten geradlinig weitergeführt, zu einer weniger erregten, dennoch ausdrucksvollen Malerei.“[1281]
Die Hamburger Entwicklung mit dem sogenannten „Sezessionsstil“ war von derartiger Tragweite, dass sie erstmalig 1954 Eingang in die kunsthistorische Grundlagenliteratur zur Malerei des 20. Jahrhunderts fand. Bei Werner Haftmann hieß es 1954 dazu: „Einzig im Norden gelang eine Verdichtung der zerflackernden expressionistischen Naturdeutung zum gegenstandsetzenden Formzeichen....Im Umkreis der Hamburger Sezession schien sich um 1930, besonders kraftvoll vertreten durch Karl Kluth, eine Schule bilden zu wollen, die, angeregt durch den naturbezogenen Spätstil Munchs, durch das Expressionistische hindurch nach Setzung einer monumentalen Wirklichkeit in Landschaft und Figur strebte.“[1282]
Nach Auflösung der Sezession 1933 behielten die meisten der ehemaligen Mitglieder ihren Arbeitsstil bei, der trotz Einschränkungen eine künstlerische Weiterentwicklung bzw. noch eine Steigerung erfuhr.[1283] Das gilt auch für Arnold Fiedlers Arbeiten.
Erwähnt sei hier auch, dass im Hamburger Kunstverein sogar 1935 noch Werke von Munch und den ehemaligen Sezessionisten zu sehen waren, ebenso in der abgebrochenen Künstlerbundausstellung 1936. M. Bruhns führte an, dass mit der einsetzenden Verfemung Munchs nach 1933 bis zu seinem Hinauswurf aus Deutschland gleich die Verfolgung einer ganzen Künstlergruppe durch das NS-Regime zusammen fiel.[1284] Was die Länge und Intensität der Munch-Rezeption in Deutschland betrifft, nannte H. Spielmann 1996 die Hamburgische Sezession als einen der wichtigsten Beweise.[1285]

Emden und Cuxhaven (1932)

Im Sommer 1932 hielten Arnold Fiedler und Maria Wenz sich in der ostfriesischen Seehafenstadt Emden auf. Durch den Handel war die Stadt Ende des 14. Jahrhunderts zu Wohlstand gekommen, gefolgt von einer wirtschaftlichen Blütezeit ab der 2. Hälfte des 16. Jahr-

[1280] Sieker, Hugo: Hamburger Kunst auswärts, in: Der Kreis, 8. Jg., H. 11, Nov. 1931, S. 624-628
[1281] Lübecker Volksbote v. 26.4.1932 (S.)
[1282] Haftmann, Werner: Malerei im 20. Jahrhundert, München 1954, hier S. 447
[1283] Leppien 1989, S. 15-20, 17,18; vgl. auch Gießener Allgemeine v. 9.11.1982 (Karla Eckert)
[1284] Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 45-46, S. 46
[1285] Spielmann, Heinz: Bargheer und der Norden, in: Ausst.-Kat.: Eduard Bargheer. Norddeutsche Landschaftsbilder 1929-1939, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Kloster Cismar, Neumünster o. J. (1996), S. 5-8

hunderts, wobei Emden „zum Haupthandelshafen und bedeutendsten Reedereiplatz Europas“[1286] wurde, wovon das Rathaus im Renaissancestil von 1576, repräsentative Bürgerhäuser und Reste einer schweren Stadtbefestigung noch zeugten. Zeiten wirtschaftlichen Niedergangs folgten. Erst ab 1866 setzte unter preußischer Zugehörigkeit vorübergehend ein Aufschwung ein.[1287]

Von Emden aus fuhren beide Künstler für einen Tag auf die Insel Norderney – dem ersten und traditionsreichen Seebad an der Nordsee.

Fiedler und Maria Wenz skizzierten viel, während Fiedler zusätzlich einige Sachen in Holz schnitt.[1288] Die Holzschnitte gelten aber als verschollen. Lediglich existiert ein Linolschnitt **FISCHERBOOT** von 1932 (WV Linol 5), worauf ein Boot mit gesetzten Segeln zu sehen ist, das zwischen den sich kräuselnden Wellen der bewegten offenen See dahingleitet. Das Blatt weist hinsichtlich des Bildmotivs und Bildaufbaus starke Ähnlichkeit mit Emil Noldes Holzschnitt „Segelboot“ von 1910 auf.[1289]

In jenem Jahr (1910) waren Noldes Druckgraphiken – hauptsächlich Radierungen – vom Hamburger Hafen entstanden und die Kunsthandlung Commeter zeigte in der ersten großen Nolde-Ausstellung Gemälde und Graphiken des Künstlers.[1290] Es deutet darauf hin, dass Noldes „Segelboot“ auf der genannten Brücke-Ausstellung 1932 zu sehen war und Fiedler als Anregung diente. (In diesem Zusammenhang vergleiche auch Karl Schmidt-Rottluffs Holzschnitt „Segler auf der Elbe I“ von 1911 (Schapire 62).)

Aus dem Briefwechsel mit Ludwig Wenninger geht weiter hervor, dass Fiedler im September 1932 noch einmal an die Nordsee, diesmal nach Cuxhaven, gereist war, und offensichtlich allein. Cuxhaven, an der Elbmündung gelegen, hatte sich um 1900 zu einem kleinen Seebad mit einem Fischereihafen entwickelt. Ein langgestreckter Deich schützte den Ort und auf dem Bollwerk „Alte Liebe“, benannt nach einem alten Feuerschiff, konnte man stundenlang sitzend den ein- und auslaufenden Schiffen nachsehen.[1291]

[1286] Rack, Eberhard; Kolde, Hans: Luftbildatlas Ostfriesland, Norden 1977, hier S. 52

[1287] Zur wechselvollen Stadtgeschichte siehe – Schoening, Wolfgang: Emden vom Mittelalter bis zur Neuzeit, Emden 1956 (Seehafenstadt Emden, 1)

[1288] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 5.1.1933; (Der Briefwechsel mit Wenninger setzte erst wieder ab 1933 ein, für das Jahr 1932 liegen keine Briefe vor, was unerklärlich bleibt.)

[1289] Die Maße von Noldes Holzschnitt betragen 29,7 x 39,4 cm, nach Nolde existieren 12 Exemplare. – Schiefler, Gustav: Emil Nolde. Das graphische Werk, Bd. II, Holzschnitte, Lithographien, Hektographien (bearb. v. Christel Mosel, neu bearb. v. Martin Urban), Köln 1996, S. 40 Nr. 37 (Abb.)

[1290] Noldes Beziehung zu Hamburg hatte sich seit 1906 entwickelt. Auf seinen Reisen von Berlin nach Alsen machte er zweimal jährlich in Hamburg Station, wo er 1906 Gustav Schiefler kennenlernte. Jeweils im Sommer 1908 und 1909 radierte er an der Alster, 1910 im Hamburger Hafen (nach Schiefler entstanden vom Hafen 19 Radierungen und vier Holzschnitte, die fast komplett vom Sammler Paul Rauert erworben wurden sowie Zeichnungen und Ölgemälde). Die Ausstellung bei Commeter wurde am 9. Februar 1910 eröffnet. Zu Nolde und Hamburg vgl. – Zbikowski, Dörte: Die Sammlung Rauert in ihrer Zeit, in: Ausst.-Kat.: Caspers, Henze; Lwowski (Hg.), Sammlung Rauert 1999, S. 11-96, 19-23; Nolde 1956; Schiefler 1985; siehe auch Schapire, Rosa: Emil Nolde, in: Hamburg, H. 2, 1907, S. 767-770; Schiefler, Gustav: Emil Nolde, in: Zeitschrift für bildende Kunst, 19. Jg., Nov. 1907, S. 25-32; Hamburger Kunsthalle (Hg.): Emil Nolde und der Hamburger Hafen, Hamburg 1988 (Bilderhefte der Hamburger Kunsthalle VIII)

[1291] Falke, Gustav: Hamburg, Stuttgart u. Hamburg 1908, S. 122-129

Belegt ist, dass Fiedler im Herbst an der See hauptsächlich aquarellierte und mit 12 Aquarellen zurückkehrte.[1292]

Im Hamburger Atelier entstanden weitere Holzschnitte, auch schon größeren Formates (ca. 20 x 30 cm), die ein Vorankommen in der künstlerischen Technik erkennen lassen, was Fiedler bewusst war: „Ich möchte Dir gern einige Holzschnitte schicken, damit Du siehst, daß ich vom Fleck gekommen bin.“[1293] Zu diesen Holzschnitten gehört wohl auch das Blatt mit dem Titel **TIERSCHAU** (1932) (WV H 12), wo eine Figurengruppe, zwei Männer in Anzug und Mantel, Hüte auf dem Kopf, und eine Frau, ebenso mit Hut und auffällig gemustertem Mantel bekleidet – was als bürgerliches Erscheinungsbild interpretiert werden kann – vor einem Löwenkäfig steht. Rechts im Bild, leicht im Hintergrund stehend und an eine Rückwand gelehnt, befindet sich eine weitere männliche Person in lässiger Haltung und Kleidung. Denkbar ist, dass Munchs Radierung „Berliner Tiergarten“ 1896[1294], die Fiedler während der Munch-Ausstellung 1930 bei Commeter gesehen haben könnte, die Inspiration zum Bildthema gab. Stilistisch begründet wird diese Annahme durch die feine Art der Linie, die den Kontur umreißt, wie sie auch bei Munch zu finden ist. Von der für Munch allerdings typischen „psychisch schwingenden Linie“[1295] laut M. Bruhns, ist Fiedlers Holzschnitt jedoch weit entfernt. Auffallend ist dagegen das gestreute Muster des Mantelstoffes der Dame in Form zahlreicher Kreise, wie Fiedler es prinzipiell mehrfach einsetzte und was vor allem der Kleidung von Munchs Frauengestalten eigen ist, so im Gemälde „Inger“ 1892 (Munchs Schwester) (Nationalgalerie Oslo) und beim Holzschnitt „Frauenbildnis“ 1911-1912.[1296] Geschlechterdifferenzierung erfolgte hier über Stofflichkeit und Dekorativität.

Bis Januar 1933, hauptsächlich im Herbst/Winter 1932, kam es laut Fiedler auch mehrfach zu Ankäufen durch die Hamburger Kunsthalle, so zweier Holzschnitte und eines Aquarells.[1297] Etwa 10 Blatt Druckgraphik gingen an private Interessenten. Fiedler nahm offenbar dabei nicht viel Geld ein, war aber froh, dass seine Werke überhaupt Resonanz fanden.[1298]

[1292] Auch die Aquarelle gelten als verschollen. – Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 5.1.1933

[1293] Ebenda

[1294] Ausst.-Kat.: Edvard Munch. Arbeiterbilder 1910-1930, Hamburger Kunsthalle, Berlin, Stuttgart, Frankfurt, Hamburg 1978, S. 149 Nr. 10 (o. Abb.)

[1295] Bruhns, Maike: Der Zyklus „Hamburger Brücken“ – ein graphisches Epos, in: Ausst.-Kat.: Rolf Nesch, „St. Pauli“ und „Hamburger Brücken“, Hamburg 1989 (Schriftenreihe Pro Arte Edition, Bd. 1), S. 36-62, hier S. 46

[1296] Woll 2001, S. 270 Nr. 393; zum Gemälde „Inger“ 1892, 172 x 122,5 cm, siehe – Ausst.-Kat.: Edvard Munch 1978

[1297] Entsprechende Ankäufe bis 1933 tauchen in hs. Liste der HH KH nicht auf.

[1298] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 5.1.1933: „...in der letzten Zeit machte ich verschiedene größere Holzschnitte ca. 22 x 3(?) im Format etwa 12 bis 15 Sachen, mit denen ich gut weiter gekommen bin und einige verkaufte ich auch an die Kunsthalle 2 Blätter + 1 Aquarell, an Private etwa 10 Drucke. Ich bekomme ja nicht viel, doch bin ich sehr froh über kleine Verkäufe, meine Arbeiten kommen unter die Leute und einige können etwas damit anfangen. Ich möchte Dir gern einige Holzschnitte schicken, damit Du siehst, dass ich vom Fleck gekommen bin.“; Zu weiteren Ankäufen – Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 5.1.1933: „Fräulein Treier aus München, die Du sicher auch noch kennst, hat sich sehr um uns gekümmert, hat selbst etwas gekauft, von mir ein Aquarell, ein Klebebild, Maria einen Verkauf vermittelt und sich in jeder Beziehung fabelhaft anständig gezeigt. Mit ihrer eigenen Arbeit hat sie noch viele Schwierigkeiten.“

Die Beziehung zu Maria Wenz war für Fiedler in jener Zeit offensichtlich eine ideale Verbindung, zumal beide sich auch künstlerisch austauschen konnten. Ob es dabei mitunter zu Rivalitäten kam, ist jedoch nicht bekannt. Ludwig Wenninger offenbarte er jedenfalls: „Maria liebe ich noch immer...“[1299]. Ausdruck jener Liebe und Zuneigung wird ein Porträt in Öl gewesen sein, welches Fiedler bis März 1933 malte (versch.). Das Bild reichte Fiedler 1933 zur 12. Sezessionsausstellung ein.[1300]
Maria Wenz war als Malerin begabt und auf ihre künstlerische Weiterentwicklung bedacht. Sie orientierte sich stark an Fiedler und dem Sezessionsstil, wobei sie vom Niveau her den Anforderungen der Hamburgischen Sezession durchaus entsprach. Sie malte Porträts, ebenso Selbstporträts, Stillleben (u.a. mit Blumenmotiven), Landschaften, Stadtansichten und figürliche Darstellungen. Ab der 30er Jahre folgten zahlreiche Ausstellungsbeteiligungen, u.a. im Rahmen der Sezession (als Gast 1931, 1933), die ihr insgesamt gute Kritiken einbrachten.[1301] Im Dezember 1932 hatte sie eine eigene Ausstellung im Hamburger Kunstverein mit insgesamt 25 Werken, darunter Temperabildern und Zeichnungen. Sie war zu jenem Zeitpunkt durchaus eine beachtete Malerin, deren Meinung zur Situation der Künstler öffentlich gefragt war, denn sie „sprach vor einigen Tagen im Rundfunk über die Stellung + Lage der Künstler (aus eigener Erfahrung), bekommt ca. 50 M dafür.“[1302], wie Fiedler Ludwig Wenninger mitteilte. Mit Gründung der NORAG[1303] 1924 war der Rundfunk Anfang der 30er Jahre noch ein junges Medium, diente aber schon der Kunstberichterstattung. Hugo Siekers Rundfunkreportagen wurden damals direkt aus den Ateliers Hamburger Künstler gesendet. Hamburg galt dabei als wegweisend.

Während die Kunstkritik, u.a. vertreten durch Harry Reuss-Löwenstein, noch im Frühjahr anlässlich der Sezessionsausstellung sachlich und wohlwollend reagiert hatte, kam es nach einem Gespräch im Kunstverein am 29.11.1932 im stark NS gefärbten Hamburger Tageblatt durch den Kritiker H. Wall zum öffentlichen Angriff gegen die Sezessionisten und die Ausstellungspolitik von Hildebrand Gurlitt[1304] und Max Sauerlandt. Nationalsozialistische Kreise wetterten in gemeiner Art und Weise gegen Expressionismus und Judentum: „Aber die Kunst, die der Kunstverein, die Sezessionisten oder Herr Professor Sauerlandt vom Museum

[1299] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 5.1.1933
[1300] Ausst.-Kat.: 12. Ausstellung der Hamburgischen Sezession, Hamburg 1933, Nr. 33 („Porträt Fräulein Wenz“)
[1301] Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 406-408
[1302] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 5.1.1933: „Maria stellte im Dezember 25 Arbeiten aus, Temperabilder und Zeichnungen, hat 5-6 sehr gute Kritiken bekommen...Verkauft ist nicht auf der Ausstellung, aber die Hauptsache ist, dass sie wieder gesehen wurde und dazugehört, wenn Stipendien und staatl. Unterstützungen etc. fällig sind.“
[1303] Norddeutsche Rundfunk A.G.. Ende 1930 zog die NORAG in ein eigenes Funkhaus an der Rothenbaumchaussee. Das von den Architekten Puls & Richter entworfene Gebäude war das modernste Funkhaus der Welt. – Jaeger; Steckner 1983, S. 55
[1304] Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 590-591

für Kunst und Gewerbe uns darbieten, hat mit eigentlicher Kunst nichts zu schaffen, sondern hat sich...nur als Zersetzerin eingeschmuggelt...Es sind auch Lieblinge unseres Prof. Sauerlandts darunter, mit denen uns zu befassen wir erst kürzlich das süßsaure Vergnügen hatten.“[1305] Gurlitt wurde sogar aufgefordert, sein Amt niederzulegen. Das Hamburger Echo veröffentlichte daraufhin am 18.12.1932 einen Artikel von den Sezessionisten unter der Überschrift „Frank und Frei“ als Gegenangriff. Die Stimmung war damit aufgeheizt.

Fiedler hatte das ganze Jahr finanziell große Schwierigkeiten gehabt und befand sich in ziemlicher Notlage. Er selbst bezeichnete das Jahr 1932 als „kein gutes Jahr“[1306]. Geringe Einnahmen und Ärger mit Behörden brachten so manche Schwierigkeiten mit sich. Angewiesen auf finanzielle Unterstützung erhielt er für die Monate Januar, März, April und Dezember 1932 Zuwendungen seitens der Erdwin-Amsinck-Stiftung[1307], im Juni sogar in Form von Lebensmitteln. Bereits im Januar war er zu besonderer Betreuung durch die Geschäftsstelle empfohlen worden. Zu weiteren Zahlungen kam es auch noch im Januar und Februar des folgenden Jahres (1933), ebenso 1935 und 1937. Nicht nur für Fiedler war es „ein richtiges Kunststück“[1308] von der Malerei leben zu können. Durch die Weltwirtschaftskrise waren 1931/1932 riesige Arbeitslosenheere entstanden und die Situation für Künstler wurde damit immer aussichtsloser, zumal der Kunstmarkt stagnierte. Den Künstlern fehlten die Aufträge und viele von ihnen gerieten in ernste existentielle Bedrängnis. Im Hamburger Anzeiger vom 2.6.1931 sprach man von „Notzeit“ und im Hamburger Correspondenten wurde auf die „Wirtschaftliche Krisenzeit“ hingewiesen.[1309]

V. DAS ENDE DER WEIMARER REPUBLIK

Künstlerisch widmete Fiedler sich zu Beginn des Winters 1933 wieder verstärkt der Ölmalerei. Das intensive Holzschnittschaffen nach der Brücke-Ausstellung (1932) scheint Anfang des Jahres erst einmal in den Hintergrund getreten zu sein. Zum Jahresbeginn schrieb er am 5. Januar 1933 zufrieden an Wenninger: „Seit einer Woche etwa male ich Öl und bin froh, ein bisschen dabei bleiben zu können. Ich hoffe, etwas Weihnachtsgeld und einige Verkäufe, die in diesem Monat kommen, werden es mir jedenfalls ermöglichen. Ich komme jetzt zu einer starken Bildwirkung und sehe neue Möglichkeiten in meiner Arbeitsweise. Ich werde

[1305] Wall, H.: „Neue Methoden der Kritik-Abwehr“, in: HH Tageblatt v. 29.11.1932 (Dr. H. Wall), zit. nach Baumann 2002, hier S. 51
[1306] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 5.1.1933
[1307] 18.1.1932 100 RM, Fiedler wird zu besonderer Betreuung durch die Geschäftsstelle empfohlen, 14.3.1932 50 RM; 5.4.1932 50 bzw. 100 RM je nach Prüfung der Notlage; 13.6.1932 50 RM in Form von Lebensmitteln; 20.12.1932 und 23.1.1933 50 RM; 20.2.1933 Dank Fiedlers; 1935: 500 RM; 1937: 450 RM – StA HH 363-6 Kulturbehörde Signatur A 73
[1308] Ebenda
[1309] HH Anzeiger v. 2.6.1932; HH Correspondent v. 2.6.1932, Nr. 253

bald das ungefähr machen können, was ich seit Jahren wollte. Wie lange das immer dauert!“[1310]

Die politischen Ereignisse in Deutschland überschlugen sich indessen rasant. Am 30.1.1933 gelangte die NSDAP an die Macht, die bereits ab 1928/30 versucht hatte, über den „Kampfbund für deutsche Kultur“[1311] ihre völkisch-faschistische Kultur- und Bildungspolitik mit diktatorischer Gewalt in ganz Deutschland durchzusetzen. NS-Funktionäre und Mitglieder von Partei und Kampfbund – darunter u.a. übrigens Arthur Illies[1312] – waren sich einig, dass liberale, marxistisch orientierte und jüdische Künstler in keinem Fall zu Repräsentanten der neuen NS-Kunst werden dürften.[1313] Nach dem Reichstagsbrand am 27.2.1933 in Berlin begann mit der vom Reichspräsidenten erlassenen „Verordnung zum Schutz von Volk und Staat“ vom 28.2.1933 ein strikter Abbau der Rechtsstaatlichkeit. In Hamburg trat die SPD am 3.3.1933 infolge eines Verbotes des Hamburger Echos geschlossen zurück. Zwei Tage später, am 5.3.1933, besetzte Gauleiter Karl Kaufmann das Hamburger Rathaus und ließ die Fahne hissen. Mit der Vereidigung des Nazi-Senats am 8.3.1933 begann sich in Hamburg die faschistische Politik unaufhaltsam durchzusetzen.
Der verschärfte Kurs zeichnete sich dann auch deutlich im März 1933 in der Propagandapresse ab. Im Deutschen Kunstkorrespondenten wurde gefordert, dass: „1. aus den deutschen Museen und Sammlungen alle Erzeugnisse mit weltbürgerlichen und bolschewistischen Vorzeichen entfernt werden“, „2. alle betroffenen Museumsleiter sofort beurlaubt werden, ihrer Ämter für immer verlustigt werden“, „3. die Namen sämtlicher vom Marxismus und Bolschewismus mitgeschwemmten Künstler öffentlich nie mehr genannt werden.“[1314] Diese Forderungen nach Gleichschaltung und personeller „Säuberung“ wurden schon bald darauf mittels des am 7.4.1933 erlassenen „Gesetz(es) zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“ gewaltsam durchgesetzt, indem politische Gegner und missliebige oder „nichtarische“ Beamte umgehend aus dem Dienst entlassen wurden. Stephanie Barron hat

[1310] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 5.1.1933
[1311] Die NSDAP hatte sich bereits nach dem Ersten Weltkrieg um 1919/20 in München formiert und zunehmend an Einfluss gewonnen. 1928 war es in München weiter zur Gründung des „Kampfbundes für deutsche Kultur“ (unter Leitung des Nazi-Chefideologen Alfred Rosenberg) gekommen, der sich 1934 mit dem „Reichsverband Deutsche Bühne“ vereinigte und sich dann „NS-Kulturgmeinde“ nannte. Auf Betreiben des Kampfbundes wurde z.B. bereits 1930 der Zwickauer Kunsthistoriker und Museumsdirektor Dr. Hildebrand Gurlitt seines Amtes enthoben, weil er sich für die moderne Kunst eingesetzt hatte. – Ebert, Hans: Die Verfemung und Verfolgung moderner Künstler und Kunstwerke durch das Naziregime, in: Staatliche Museen Berlin, Nationalgalerie (Hg.): Das Schicksal einer Sammlung. Die Neue Abteilung des Kronprinzenpalais, (3 Aufsätze), Rostock 1986, S. 5-12; vgl. auch Pätzold, Kurt; Weißbecker, Manfred: Hakenkreuz und Totenkopf. Die Partei des Verbrechens, Berlin 1982; Brenner, Hildegard: Die Kunstpolitik der Nationalsozialisten, Hamburg 1963, S. 17
[1312] Meyer-Tönnesmann verweist darauf, dass Illies 1933 von der NSDAP aus dem Lehramt entlassen worden und zitiert Hugo Sieker, wonach „...Illies...keineswegs zu den vom NS-Staat besonders geförderten Künstlern“ gehört haben soll. – Meyer-Tönnesmann 1985, S. 53-59, hier S. 57-58
[1313] Zur Kulturpolitik der NSDAP – Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 59-62, 65 (dort Nennung A. Illies)
[1314] Bettina Feistel-Rohmeder (Leitg. der Deutschen Kunstkorrespondenz) empfahl schon 1933 „entartete Kunstwerke“ zu beschlagnahmen. – Rave, Paul Ortwin: Kunstdiktatur im Dritten Reich, Hamburg 1949, hier S. 24

darauf verwiesen, dass 1933 mehr als 20 Museumsdirektoren und Kuratoren in Deutschland fristlos entlassen und alle „Unerwünschten“ aus Lehrämtern entfernt worden sind.[1315] Mussten in Berlin der Generaldirektor der Berliner Museen Wilhelm Waetzoldt (1880-1943) und Ludwig Justi (1876-1958) als Leiter der Nationalgalerie mit der Neuen Abteilung im ehemaligen Kronprinzenpalais – die zugleich „repräsentativste Sammlung zeitgenössischer deutscher Kunst“[1316] überhaupt – ihre Ämter aufgeben, so waren in Hamburg die Museumsdirektoren Gustav Pauli und Max Sauerlandt sowie der Kunstvereinsvorsitzende Hildebrand Gurlitt[1317], ferner Emil Maetzel (leitender Baudirektor) und Richard Tüngel (Baurat), Fritz Schumacher (wie erwähnt) von den Entlassungen durch die NS betroffen.
Bedingt durch sein Engagement beim Aufbau der Sammlung für moderne Kunst im Museum für Kunst und Gewerbe, die das Museum an den Entwicklungsstand der Moderne heranführen sollte und damit neue Maßstäbe setzte, war Max Sauerlandt schon im Vorfeld immer wieder von Anfeindungen aus Kreisen des „Kampfbundes für deutsche Kultur“ betroffen gewesen, was schließlich zu seiner Zwangsbeurlaubung am 5.4.1933 geführt hatte. Am Tag zuvor wurden nahezu alle expressionistischen Werke aus der öffentlichen Sammlung durch eine eingesetzte Kommission seitens des NS-Regimes entfernt. Aus der neueren Forschung geht hervor, dass Sauerlandts Erwerbungspolitik von den NS als eine Art Kritik am neuen Kurs gewertet wurde. Als Wissenschaftler und Erneuerer des Museums war Sauerlandt dennoch geschätzt. Man bot ihm die Fortführung seines Amtes unter der Bedingung an die Moderne aufzugeben, woraufhin der Kunsthistoriker entschieden ablehnte.[1318] Eine gewisse Tragik liegt bei allem darin, dass Sauerlandt – der kein Parteimitglied war, dem Nationalsozialismus gegenüber aber nicht negativ eingestellt war – zu spät erkannte, dass von der NS-Diktatur keine Akzeptanz der modernen Kunst zu erwarten sei.[1319]
Gustav Pauli wurde am 30. September 1933 im Alter von 67 Jahren unter würdelosen Umständen in den Ruhestand versetzt. Der von ihm 1924 erarbeitete Führer durch die modernen Sammlungen wurde schlichtweg verboten.[1320] Paulis Nachfolger Harald Busch und Werner Kloss veränderten die Ausstellungskonzepte in vernichtender Weise, bis hin zur Entfernung

[1315] Barron, Stephanie: 1937. Moderne Kunst und Politik im Vorkriegsdeutschland, in: Dies. (Hg.): „Entartete Kunst“. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland, München 1992, S. 9-24, 9-10; Diesbezüglich sei hier auch auf die bereits 1930 erfolgte Entlassung Hildebrand Gurlitts in Zwickau hingewiesen. – Justi, Ludwig: Der Zwickauer Skandal, in: Museum der Gegenwart, 1. Jg., H. 2, 3. Viertelj., 1930, S. 49-60
[1316] Barron 1992, S. 9-24, hier S. 15; vgl. auch Janda, Annegret: Die Berliner Nationalgalerie im Kampf um die moderne Kunst seit 1933, in: Barron, Stephanie (Hg.): „Entartete Kunst. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland, München 1992, S. 107-120 u. S. 116 dort Anm. 6
[1317] Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 225-226, 590
[1318] Baumann 2002, S. 65-70
[1319] Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 601-602; zur Situation des MfKG Hamburg im „Dritten Reich“ – Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 84-88
[1320] Pauli, Gustav: Führer durch die Galerie der Hamburger Kunsthalle zu Hamburg. Neuere Meister, Bd. 1, Hamburg 1924

der von Pauli erworbenen Werke der Moderne in der Aktion „Entartete Kunst“ 1937, so dass Pauli die Ausstellungsräume nicht mehr betrat. Sein Lebenswerk war zerstört.[1321]
Mit der Machtübernahme setzte eine systematische Kampagne ein, moderne Kunstwerke in öffentlichen Kunstsammlungen zu konfiszieren. Und bereits 1933 wurden in verschiedenen Städten früheste Ausstellungen „entarteter Kunst“ gezeigt, sozusagen als Vorläufer der Münchner Ausstellung von 1937.[1322] Unterstützung dabei bot das im Herbst, ab 22.9.1933, greifende Reichskulturkammergesetz zur Erfassung und politischen Kontrolle des gesamten kulturellen Lebens. Damit „...wurde Kunst sukzessive in den Dienst der Politik genommen, ihm verpflichtet, schließlich als Instrument der Propaganda und Politik mißbraucht. Die Reichskulturkammer wurde zum Synonym für Zensur, Bevormundung und Unterdrückung.“[1323]
Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass sich ab 1933 die kulturell-künstlerische Situation in Deutschland unter der NS-Herrschaft drastisch verschärfte. Ziel war es, die sogenannte „Verfallskunst“ – zu denen die NS-Machthaber die Stilrichtungen Expressionismus, Dada, Abstrakte Kunst, Neue Sachlichkeit und den Surrealismus zählten – aus den Museen zu verbannen. Diesbezügliche Richtlinien wurden in der Folgezeit von regionalen Stellen unterschiedlich umgesetzt, wobei in Hamburg anfangs noch relativ liberale Verhältnisse vorherrschten.[1324]

Schließung der 12. Sezessionsausstellung 1933

Für die Hamburger Künstlerschaft hatte die politische Entwicklung im Frühjahr zur Folge, dass die 12. Sezessionsausstellung **[1325]**, die am 12.3.1933 von Emil Maetzel im Kunstverein eröffnet worden war und bis zum 17.4.1933 andauern sollte, schon nach wenigen Tagen, am 30.3.1933, geschlossen wurde. Im Interesse der öffentlichen Ordnung war der Hamburger Polizeipräsident Dr. Nieland dazu von Berlin aus beauftragt worden. Der Vorwurf lautete, die ausgestellten Kunstwerke würden den Kulturbolschewismus fördern. Zur Schließung beigetragen hatten in erster Linie die Kulturkampfverbände mit ihrer Hetzpropaganda, ver-

[1321] Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 599; Luckhardt 1994, S. 47-53; zur Situation in der HH KH im „Dritten Reich“ – Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 76-84
[1322] Barron 1992, S. 9-24, 15
[1323] Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 59-119, hier S. 60
[1324] Lyra-Wex, Marianne: Die Ausstellung des Deutschen Künstler-Bundes im Hamburger Kunstverein 1936, in: Ausst.-Kat.: Deutscher Künstlerbund. 34. Jahresausstellung Bonn. 1936 verbotene Bilder, Rheinisches Landesmuseum Bonn, Hannover 1986, S. 17-20, 17
[1325] Ausst.-Kat.: 12. Ausstellung der Hamburgischen Sezession, Hamburg 1933 (Gezeigt wurden 110 Werke Malerei u. Plastik der Mitglieder: Ahlers-Hestermann, Ballmer, del Banco, Bargheer, Bürger, Fiedler, Flinte, Grimm, Hartmann, Hauptmann, Kayser, Kluth, Kronenberg, Löwengard, Maetzel, Nesch, Opfermann, Rodewald, Ruwoldt, Titze, Woebcke, Wohlwill und der Gäste Paul Bollmann, Hans Dorn, Herbert Mhe, Maria Wenz. Die Sonderschau war F. Ahlers-Hestermann anlässlich seines 50. Geburtstages gewidmet. Im Katalogvorwort wird auch auf eine Lotterie zur Unterstützung des Hilfsfonds der Sezession verwiesen.); vgl. auch Jaeger; Steckner 1983, S. 174-183

treten durch Walter Hansen[1326], Alfred Wittich, Heinz Daniel (Bühnenbildner) und Will, wohl auch C. V. Krogmann[1327] aus persönlichen Machtmotiven. [1328]
Während der Kritiker des Hamburger Fremdenblattes Dr. Maximilian Rohde der Ausstellung unmittelbar nach der Eröffnung wieder ein vorzügliches Niveau bestätigt hatte[1329], erschien wenige Tage später im Hamburger Tageblatt am 21.3.1933 ein Verriss. Der Autor namens Dörner, der im Auftrag der Propagandapresse arbeitete, beschimpfte eine Reihe von Künstlern namentlich in frechster Weise und ohne jegliche Sachkenntnis. Dabei gerieten auch Arnold Fiedler – von dem G. Pauli für die Kunsthalle im Vorjahr (1932) noch 4 Arbeiten (darunter 3 Graphiken) und 21 Aquarelle angekauft hatte[1330] – und Maria Wenz als Gastausstellerin in die Schlagzeilen. Anmaßend schrieb Dörner: „Arnold Fiedler bringt in der farblichen Stimmung ausgesprochen häßliche Bilder. Und diese Häßlichkeit ist sinnlos. Zeichnerisch sind diese Arbeiten einfach unkünstlerisch...Maria Wenz zeichnet leider sehr schlecht. Eine Schneelandschaft, die auf der Farbe aufgebaut ist, vermittelt uns einen starken Eindruck.“[1331]
Den Hauptanstoß für Dörners Frechheiten hatten Kluths Bilder „Akt vor rotem Sofa“ und „Wegespuren II“ von 1933 gegeben.[1332] Zwar hatte Hugo Sieker in den Altonaer Nachrichten noch versucht, die Vorwürfe gegen die Sezessionisten – in denen es hieß, deren Kunst „...sei aus dem Intellekt geboren...nicht in einer deutschen Tradition verwurzelt... „undeutsch“...weil sie fremden Einflüssen nachgeht...“[1333] – zu widerlegen, doch ohne Erfolg. Die Frankfurter Zeitung vom 2.4.1933 ergriff ebenfalls Partei für die Ausstellung, indem sie mit Unverständnis auf die Schließung reagierte und anmerkte, dass es der erste Fall einer verbotenen Kunstausstellung in Deutschland sei.[1334] Der Völkische Beobachter aber triumphierte auf Siekers Artikel hin in seiner Ausgabe vom 1.4.1933 unter der Überschrift: „Kulturbolschewistischer Abgesang in Hamburg“: „Diese Kunst ist nicht aus der Seele unseres Volkes geboren; sie ist nicht Wahrheit, nicht Reinheit; sie ist nicht einmal zeitbedingt; sie ist nicht Ausdruck eines gärenden Gestaltungswillens, und das alles in einem: sie ist keine

[1326] Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 175-177, 591-592; W. Hansen soll mit einem Hetzartikel gegen „entartete Kunst“ an die Öffentlichkeit getreten sein. – Baumann 2002, S. 51
[1327] Vgl. Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 62-65, S. 597-598: „In kulturpolitischen Dingen verhielt sich der Bürgermeister abwartend, generell vertrat er jedoch einen harten NS-Standpunkt.“ Er stellte sich der Schließung nicht entgegen und griff nur bei Bedarf ein. Zu Fragen moderner Kunst hielt er sich bedeckt.
[1328] Vgl. Ausst.-Kat.: Paas, Sigrun: Verfolgt und Verführt. Kunst unterm Hakenkreuz in Hamburg, in: Ausst.-Kat.: Paas, Sigrun: Verfolgt und Verführt. Kunst unterm Hakenkreuz in Hamburg 1933-1945, Hamburger Kunsthalle, Marburg 1983, S. 11-20, 13; Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 178-179
[1329] HH Fremdenblatt v. 13.3.1933 (M.K.R.)
[1330] Laut Fiedler handelte es sich dabei um „3 Blätter + 1 Aquarell“, die aber nicht genauer bekannt sind. – Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 5.1.1933
[1331] HH Tageblatt v. 21.3.1933, Nr. 68 (Dörner)
[1332] Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 178-179; Völkischer Beobachter v. 1.4.1933; Ausst.-Kat.: Ewers-Schultz, Ina: Die Hamburgische Sezession, hg. v. der Haspa, Münsterschwarzach 2002, S. 87 (farb. Abb.)
[1333] Altonaer Nachrichten v. 25.3.1933 (Skr.); vgl. auch Frankfurter Zeitung v. 2.4.1933 (dt.)
[1334] Frankfurter Zeitung v. 2.4.1933 (dt.)

Kunst, sondern spekulatives Machwerk, geboren einzig und allein aus dem krassesten Utilitarismus.“[1335]
Max Sauerlandt, der sich noch für eine Wiedereröffnung der Sezessionsausstellung eingesetzt hatte, forderte den Kunstverein dazu auf, mehr Nachdruck auszuüben, was aber erfolglos blieb.[1336]

Die Ausstellung zeigte bewusst nur Werke der Malerei und Plastik, da der Vorwurf laut geworden war, der Willkür des Skizzenhaften würde in der modernen Kunst zu viel Raum gelassen. Die Sezessionisten waren unter Rechtfertigungsdruck geraten, so dass man sich für einheitliche künstlerische Mittel entschieden hatte, die eine gute Vergleichsbasis bildeten, um die anmaßende Argumentation von NS-Kreisen als eindeutig falsch zu entlarven. Die Mitglieder der Sezession traten gegen die Behauptungen an, „...daß innerhalb der Hamburgischen Sezession eine geistige Inzucht getrieben werde, daß also durch die enge Zusammenarbeit in der Sezession das Individuelle des einzelnen Künstlers Schaden erleide. Wir wollen diesen Vorwurf, der mehrfach erhoben ist, ausdrücklich hier erwähnen, um den kritisch Betrachtenden zu einem Urteil aufzufordern.“[1337] Erst die Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Kunsttendenzen fördere ja die Herausbildung einer künstlerischen unverwechselbaren Eigenständigkeit, so die Künstler. Unter den sich in der Zeitschrift Der Kreis äußernden Künstlern der Sezession über Malerei und das eigene Schaffen war Fiedler nicht beteiligt.[1338]
Er zeigte auf der Ausstellung 7 Ölbilder, die bis März 1933 entstanden waren, darunter Porträts (u.a. von Maria Wenz) und Stillleben. Im Katalog sind die Werke **TÄNZERIN** (Nr. 28), **PORTRÄT FRÄULEIN H. WALTER** (1933) (WV G 13) (Abb. 8) (Nr. 29), **STILLLEBEN MIT NEGERKAMM I UND II** (Nr. 30, Nr. 31), **KATZE** (Nr. 32), **STILLLEBEN MIT BRAUNEM TOPF** (Nr. 32a) und **PORTRÄT FRÄULEIN WENZ** (Nr. 33) verzeichnet. Da die meisten Ölbilder als verschollen gelten, kann nur der Bildtitel Hinweischarakter auf künstlerische Vorbilder geben.
Mit der Darstellung einer Tänzerin bzw. dem Thema Tanz knüpfte Fiedler an eine bis in die Antike zurück reichende Bildtradition an, die im 20. Jahrhundert regelrecht eine Blütezeit erlebte. Fiedlers Interesse dafür dürfte sich rein rezeptiv in Auseinandersetzung mit anderen Künstlern herleiten. Der Ausdruckstanz hatte ja bereits Mitte der 20er Jahre seinen Höhepunkt mit den Hauptakteuren Mary Wigman und dessen Schülerin Gret Palucca überschritten und neue Ansätze einer Synthese von klassischem und modernem Tanz wurden von der Kulturpolitik des Dritten Reiches unterbunden: „...die gegenseitige Beeinflussung von Tanz

[1335] Völkischer Beobachter v. 1.4.1933, zit. n. Bruhns (Bd. 1) 2001, hier S. 179; zu den Reaktionen in der Presse – Paas 1983, S. 11-20, 13; Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 178-179
[1336] Brief Max Sauerlandt an Paul Rauert v. 31.3.1933 – MfKG HH (Quellenmaterial Rau I), erwähnt bei – Baumann 2002, S. 99 dort Anm. 357
[1337] Ausst.-Kat.: 12. Ausstellung der Hamburgischen Sezession 1933, (Vorwort) S. 7-8
[1338] Der Kreis, 10. Jg., H. 3, 1933, S. 139-148, abgedr. in: Jaeger; Steckner 1983, S. 171-173

und Tanzdarstellung kommen zum Erliegen.“[1339], stellte Christine Farese-Sperken 1969 fest. So kam der 1932 veranstalteten Brücke-Ausstellung im Kunstverein die entscheidende Bedeutung bei der Themenübernahme zu. Von den Brücke-Malern beschäftigten sich neben Schmidt-Rottluff und Otto Müller insbesondere Kirchner und Nolde intensiv mit dem Thema Tanz, so dass eine Vielzahl von Werken auf hohem Niveau vorliegt, denen sowohl das Erlebnis als solches als auch eine Bildtradition zugrunde liegen. Die Bildthemen, die zum Teil auf den französischen Impressionismus zurückgehen, umfassen Tänzerinnen auf einer Varieté- oder Kabarettbühne, Negertänze und exotische Tanzvorführungen, moderne Gesellschaftstänze oder Tanzsaalszenen.

Kirchner fand seine Anregungen im Dresdner Café Central, welches die Brücke-Mitglieder in den frühen Jahren öfter wegen der kabarettistischen Aufführungen aufsuchten.[1340] Als er im Oktober 1910 längere Zeit in Hamburg weilte, skizzierte er in Tanzlokalen, Varietés und Hippodromen auf St. Pauli („Kellerhippodrom Altona“ 1910, Radierung, 19,9 x 24,5 cm, Berlin Kupferstichkabinett)[1341], wonach anschließend Radierungen, Lithographien und Tuschzeichnungen („Hamburger Tänzerinnen“ 1910, Pinseltuschzeichnung, Privatbesitz)[1342] entstanden sind. Kirchner hat die Tänzerinnen nicht porträtiert, sondern sein Hauptanliegen war das Erfassen der tänzerischen Bewegung und der musikalischen Rhythmik, eine Auffassung, die damals ganz im Gegensatz zur akademischen Malweise stand und in der Forschung als eine Art Rebellion Kirchners gewertet wird.[1343] In der neueren Kirchner-Forschung wird desweiteren entschieden auf das erotische Moment des Tanzes und dessen Dynamik hingewiesen: „Kirchners Tanzdarstellungen waren nicht nur in den Ölgemälden, sondern auch in den Farbdruckgraphiken und Zeichnungen spürbar erotisiert.“[1344] Während Kirchner das Thema Tanz künstlerisch ein Leben lang beschäftigte, gibt es in Fiedlers Oeuvre der 30er Jahre und der unmittelbaren Nachkriegszeit nur sporadische Hinweise dazu.

Nolde dagegen befasste sich mit der dionysischen Seite des Tanzes. Fast alle seine Tanzbilder besitzen einen leidenschaftlichen, rauschhaften Charakter. Für Nolde stellte der Tanz die motorische Ausdrucksbewegung der menschlichen Triebwelt dar und diese Motorik sollte

[1339] Farese-Sperken 1969, S. 203-210, hier 205

[1340] Der Hinweis findet sich bei – Wietek 1977, S. 60-61

[1341] Moeller, Magdalena M.: Ernst Ludwig Kirchner. Meisterwerke der Druckgraphik, Stuttgart 1990, S. 112-113 Nr. 49 (s/w Abb.), S. 108-109 Nr. 47 (s/w Abb.) („Russische Tänzerinnen mit Turban“ 1910, Kaltnadel, 20,1 x 19,6 cm, Staatsgalerie Stuttgart), S. 110-111 Nr. 48 („Cake-Walk“ 1910, Litho, 34 x 39 cm, Folkwang-Museum Essen)

[1342] Bei Wietek werden weitere Kirchner-Werke, die zeitlich im Zusammenhang mit dem Hamburg-Aufenthalt stehen, genannt: „Der Tanz“ 1911 Öl, mehrere graphische Folgen wie die Lithos „Tanz“, „Karneval“ beide 1910 sowie die Radierung „Russisches Ballett“ 1912. – Wietek 1977, S. 60-61

[1343] Zum Hamburg – Aufenthalt Kirchners siehe – Moeller 1990, S. 108, 112-113 Nr. 49 (s/w Abb.); Kim 2002, S. 219f, 220; Ausst.-Kat.: Ernst Ludwig Kirchner. Leben ist Bewegung, Aschaffenburg 1999

[1344] Kim 2002, S. 44-53, hier S. 47, 181-191, 220-221

bildkünstlerisch erfahrbar werden. Seine Bildmotive fand Nolde in Berliner Tanzlokalen und Varietés.[1345]
Eine Auswahl von frühen Druckgraphiken und Handzeichnungen der Brücke bis 1912, darunter offensichtlich Tänzerinnen und Tanzdarstellungen, konnte Fiedler 1932 in der erwähnten Brücke-Ausstellung im Hamburger Kunstverein vom 21. Februar bis Mitte März sehen, die nachhaltig auf ihn gewirkt haben muss, wie die genannten Arbeiten zeigen.

Auch der Impuls afrikanischer Stammeskunst in Stillleben von Fiedler dürfte auf die Beschäftigung mit Brücke-Kunst zurückgehen. Welche Werke auf der Brücke-Ausstellung von 1932 zu sehen waren, lässt sich aber nicht mehr nachvollziehen. Auf jeden Fall können die Ölbilder NEGERKAMM I und II (bis März 1933) (versch.) als Fortsetzung der Primitivismus-Rezeption aus dem Vorjahr angesehen werden (vgl. NEGERBALL (1931) (versch.)).
Befragt nach künstlerischen Vorbildern können hier Schmidt-Rottluff und Nolde erwähnt werden. Unter den Brücke-Expressionisten begann Karl Schmidt-Rottluff ab 1913 eine eigene Sammlung mit „primitiver Kunst“ aufzubauen. Seine Maskenstillleben der frühen Jahre ab 1910 und später aus den 30er Jahren beruhen auf diesen außereuropäischen Artefakten. Schmidt-Rottluff faszinierten Ursprünglichkeit und Unverfälschtes der Formgebung und die spirituelle Ausdruckskraft afrikanischer Kunst- und Kulturgegenstände.[1346]
Von Emil Nolde, der ein großes Interesse an „Urvölkerkunst“[1347] besaß, ist bekannt, dass er den Winter 1911/12 im Berliner Völkerkundemuseum afrikanische, ozeanische, asiatische und südamerikanische Ethnographica zeichnete, die ihm für seine Ölgemälde, hauptsächlich Stillleben mit Figuren und Objekten, als Vorlagen dienten.[1348]
Eine Auseinandersetzung der Künstler der Hamburgischen Sezession mit dem Primitivismus begann bereits um 1920. Die Einbeziehung von afrikanischer Plastik auf der 2. Ausstellung der Sezession vom 16.1. bis 28.2.1921 aus der Sammlung Konietzko hatte nahezu programmatischen Charakter. Das spiegelte sich vor jener Ausstellungseröffnung in Stillleben von D. Maetzel-Johannsen („Afrikanisches Stillleben“ 1919, Öl; „Stillleben mit Calla und Figur“ 1920, Öl)[1349] und Emil Maetzel („Stillleben mit afrikanischer Schale“ 1921, Öl; Stillleben mit afrikanischer Frauenplastik um 1920, Öl) wider.[1350] Anfang der 30er Jahre tauchten dann erneut Bilder mit außereuropäischen Kunstobjekten als Bildmotiv innerhalb der Sezes-

[1345] Haftmann, Werner: Emil Nolde, Köln 1958, S. 88; Wietek 1977, S. 60-61; Farese-Sperken 1969; Adelsbach, Karin; Firmenich, Andrea: Tanz in der Moderne. Von Matisse bis Schlemmer, Köln 1996
[1346] Vgl. auch Gabelmann, Andreas: Wege ins Neue. Schmidt-Rottluffs Auseinandersetzung mit Kubismus, Futurismus und Primitivismus, in: Ausst.-Kat.: Karl Schmidt-Rottluff. Ein Maler des 20. Jahrhunderts, Museum am Ostwall Dortmund, München 2001, S. 212-228
[1347] Nolde, Emil: Jahre der Kämpfe 1902-1914, Köln 2002 (7. Auflage), S. 194-198, hier S. 194
[1348] Zur Primitivismus-Rezeption der Brücke – Moeller, Magdalena M.: Brücke-Museum Berlin. Malerei und Plastik. Kommentiertes Verzeichnis der Bestände, München 2006, S. 228-229, 372-373; Moeller, Magdalena M.: Ursprung und Moderne. Zur Primitivismus-Rezeption der „Brücke“, in: Ausst.-Kat.: Kunstwelten im Dialog 1999, S. 50-55, 54
[1349] Hans 1986, S. 92 Nr. 27, S. 22 (farb. Abb.), S. 93 Nr. 34 S. 25 (farb. Abb.)
[1350] Ausst.-Kat.: Die Hamburgische Secession 1992, S. 51 Nr. 26 (farb. Abb.), S. 52 Nr. 27 (s/w Abb.)

sion auf. Neben Fiedler schuf 1932 z.B. E. Maetzel ein Ölbild mit dem Titel „Negerplastik II“.[1351] Wahrscheinlich hat Fiedler die Kennzeichnung der Bildfassung mit römischen Ziffern als Titelzusatz übernommen. Die künstlerische Auseinandersetzung mit afrikanischer Kunst wirkte innerhalb der Sezession noch bis in die 30er Jahre hinein. Dass die Gedächtnisausstellung 1931 im Hamburger Kunstverein mit 120 Werken von Dorothea Maetzel-Johannsen Impulse für die erneute Beschäftigung mit afrikanischer Kunst brachte, liegt nahe. Weit stärkere Impulse dürften von der bereits mehrfach erwähnten Brücke-Ausstellung 1932 in Hamburg ausgegangen sein und von der Schmidt-Rottluff-Werkschau 1931.[1352]
An dieser Stelle soll auf einen weiteren Aspekt verwiesen werden. Wenn M. Moeller im Hinblick auf Schmidt-Rottluffs Gemälde „Masken“ von 1938 – wohlgemerkt einige Jahre später entstanden – avantgardistische Bildform und Ausdruck unorthodoxer Lebensweise als durch den Künstler bewusst gesetzten Gegenpol zur NS-Weltsicht anführte[1353], so dürften die Sezessionisten 1933 noch eher gegen eine allgemein bürgerliche Lebensweise opponiert haben. Tatsache aber bleibt: „Die Verbildlichung von sogenannter „Negerkunst“ war im Kontext der rassistischen Kunst-Verfemung ein mutiger Affront gegen die völkisch-nationale Ideologie des NS-Staates, die alles vermeintlich nichtarische und undeutsche als unwürdige Lebensform verachtete und verfolgte.“[1354], wie M. Moeller mit Blick auf Schmidt-Rottluff befand.

Lediglich Fiedlers im Ausstellungskatalog genanntes Porträt FRÄULEIN H. WALTER (bis Frühjahr 1933) (WV G 13) ist als Schwarz-Weiß-Abbildung dokumentiert.[1355] Unklar ist, ob es sich um eine Auftragsarbeit handelte.
Die dargestellte Frauenfigur sitzt seitlich in einem Sessel, die Beine übereinandergeschlagen, der Rücken gerade, dabei leicht vorgebeugt. Die Hände ruhen im Schoß, doch die Haltung wirkt nicht sehr entspannt, sondern in Positur gesetzt. Auffallend ist die elegante Kleidung: Über einem hoch geschlossenen Kleid oder Kostüm trägt die dargestellte Person einen Mantel mit pelzverbrämtem Schalkragen und Ärmelbesatz, dazu eine Kappe mit Halbschleier. Ihr leicht nach links gerichteter Blick aus katzenhaft erscheinenden Augen und stark geschminktem Gesicht scheint auf einen Punkt fixiert zu sein. Die vom unteren Bildrand unterhalb der Knie überschnittene Figur füllt das gesamte Blattformat aus, wobei der Sessel mit den Armlehnen nur linear angedeutet ist. Der flächige Bildhintergrund bleibt perspektivlos und unklar von seiner Örtlichkeit her. Flächigkeit zeichnet sich auch in der Figurenmalerei ab. Eine formende Plastizität mittels der Farbe tritt zurück.

[1351] Jaeger; Steckner 1983, S. 222 (s/w Abb.)
[1352] Beide Kataloge standen nicht zur Verfügung.
[1353] Moeller 2006, S. 228-229
[1354] Ebenda, S. 228-229
[1355] Ausst.-Kat.: 12. Ausstellung der Hamburgischen Sezession 1933, S. 14 Nr. 29 (s/w Abb.), S. 18 Nr. 28-33

Auffallend sind die stark dunklen (wohl schwarze) Konturen, die wesentlich die Expressivität der Arbeit unterstreichen und auf die Brücke-Expressionisten verweisen. Auch Munch nutzte den Kontur zur Formgebung, inspiriert durch die Brücke-Maler. Dorothee Hansen schrieb im Katalog zur Munch-Ausstellung 1994 von einer „...Definition der Figur durch den Umriß, der dann mit freier kaum mehr gegenstandsgebundener Malerei gefüllt ist...“[1356] Innerhalb der Sezession war dieser Malstil eingehend studiert worden, wie auch Frauendarstellungen von Kluth und Hartmann um 1930/33 belegen.[1357] Die vorliegende Schwarz-Weiß-Reproduktion lässt keine weiteren Aussagen über die Farbe zu. Übrigens hat Fiedler kompositorisch nicht die starre ikonenhafte Frontalität von Munchs Hauptfiguren übernommen. Rein formal finden sich derartige Halbporträts bzw. Kniestücke sitzender Damen mit Hüten und in eleganter Garderobe in der modernen Malerei bei Cézanne („Dame in Blau“ um 1904), Matisse („Bildnis Madame Matisse“ 1913, Eremitage Leningrad) und den Brückemalern wie Kirchner („Damenporträt“ 1912, Blaustift; „Erna mit hellem Schleier“ 1914, Gordon 377, Kirchner-NL).[1358]

Doch die plakativ und zügig gemalt wirkende Darstellung, die Betonung der Kleidung mit dem Detail des reversartig dunkel gefleckten Pelzes sowie der harte Hell-Dunkel-Kontrast, bedingt durch die schwarzen Umrisse der damenhaften Figur, weisen ganz konkrete Bezugspunkte zu Max Beckmanns Frauendarstellungen der gehobenen Pariser Gesellschaft der 20er Jahre auf, einschließlich der Darstellung von Quappi Beckmann.[1359] Max Beckmann, zwar kein Expressionist aber ein expressiver Maler, hatte wenige Wochen vor der Sezessionsausstellung eine eigene Gemäldeausstellung im Hamburger Kunstverein (5. Februar bis 5. März 1933), wobei davon auszugehen ist, dass Fiedler sich mit den Werken intensiv auseinandergesetzt haben muss.[1360] In seiner Eröffnungsrede, die 1933 in Der Kreis abgedruckt worden war, sprach Baurat Richard Tüngel u.a. davon, dass Beckmanns Menschen – auch die Porträts – „zu Puppen (werden), bei denen Kleider und Hut wichtiger sind als Körper und Gesicht. So springt jedes Dargestellte aus der Individualität in die Identität.“[1361]

Beckmann war 1929 nach Paris gegangen, hatte dort 1931 eine große Ausstellung (Galerie Renaissance) und stand in direkter Einflusssphäre von Picasso, Braque, Matisse, Rouault und Léger. So lassen sich in Beckmanns Werken der späten 20er und 30er Jahre im Hinblick auf Bildmotive, Technik, Form und Farbe sowie Stimmungsgehalt Ähnlichkeiten mit den

[1356] Hansen, Dorothee: Munch und die Expressionisten, in: Ausst.-Kat.: Munch und Deutschland 1994, S. 231-232, hier S. 232
[1357] Baumann 2006, S. 53, 54, 58 (m. Abb.)
[1358] Zu den genannten Werken siehe – Ausst.-Kat.: Baumann; Feilchenfeldt; Gaßner, Aufbruch in die Moderne, 2004, S. 49 (Abb.); Grohmann, Will: „Kirchner-Zeichnungen“, Dresden 1925 (Arnolds Graphische Bücher, Zweite Folge, Bd. 6), o. S. Nr. 32 (Abb.); Gordon 1968, S. 328 Nr. 377
[1359] Vgl. Göpel, Erhard; Göpel, Barbara: Max Beckmann. Katalog der Gemälde, Bd. 2, Bern 1976
[1360] Der Hinweis auf die Ausstellung findet sich bei – Göpel (Bd. 2) 1976, S. 97 (Es erschien kein Katalog.)
[1361] Tüngel, Richard: Max Beckmann, in: Der Kreis, X. Jg., H. 3, 1933, S. 148-152, hier S. 152

Avantgardekünstlern, die von den französischen Modernen des 19. Jahrhunderts, darunter Manet, geprägt worden waren, ausmachen.[1362]

Maria Wenz, die mit Paul Bollmann, Hans Dorn und Herbert Mhe wieder als Gast ausstellte, war mit den Genre Stillleben und Landschaft vertreten. Der Katalog nennt die Ölbilder „Stillleben mit Pfeife“ (Nr. 97), „Stillleben mit Glas“ (Nr. 98) und eine „Schneelandschaft“ (Nr. 99). Die Bilder gelten als verschollen und können daher nicht für weitere Betrachtungen herangezogen werden. Da auch Fiedler u.a. ein Stillleben eingereicht hatte, wird hier erneut die enge künstlerische Zusammenarbeit beider Künstler deutlich. Und in beider Werk zeichnet sich schließlich eine Auseinandersetzung mit Munch ab, wie zumindest thematisch Marias „Schneelandschaft“ belegen dürfte (vgl. Munchs Holzschnitt „Große Schneelandschaft“ 1898). Inwieweit Maria Wenz stilistisch Fiedler bzw. Munch folgte, lässt sich aufgrund der unzureichenden Bildquellenlage nicht feststellen.

Im März/April 1933, offensichtlich unmittelbar nach Abbruch der 12. Sezessionsausstellung, war Fiedler noch an einer Graphik-Ausstellung bei Commeter beteiligt, deren Motto lautete: „Künstlerselbstbildnisse in der Graphik. Ein Querschnitt von Adolph von Menzel bis Paul Klee“. Im Künstlerverzeichnis des Faltblattes zur Ausstellung sind neben Fiedler weitere 31 Hamburger Künstler genannt, darunter die Sezessionisten Del Banco, Bargheer, Hauptmann, Kluth, Lenz, Löwengard, Maetzel, Nesch, Wohlwill, Kayser, weiter Mitglieder des ehemaligen Hamburgischen Künstlerclubs von 1897 wie Illies und die Expressionisten Heckel, Kirchner, Klee, Nolde, Pechstein, Schmidt-Rottluff, Beckmann, Barlach sowie die Künstler Dix, Grosz, Kollwitz, Liebermann, v. Menzel und Slevogt. Die Ausstellung liefert den einzigen dokumentarischen Hinweis auf ein **SELBSTBILDNIS** Fiedlers (bis 1933) (versch.) vor dem Krieg.

Nach Schließung der Sezessionsausstellung vollzogen die eher konservativen Künstlervereine Hamburgische Künstlerschaft e.V., unter Vorsitz des Bildhauers Ludolf Albrecht und Hamburger Künstlerverein am 25.4.1933 ihre Gleichschaltung. Ein diesbezügliches Bekenntnisschreiben wurde einstimmig von den Versammelten angenommen.[1363] Fortan war Franz Beck für Ausstellungsangelegenheiten verantwortlich.

[1362] Ausst.-Kat.: Bezzola, Tobia; Homburg, Cornelia (Hg.): Max Beckmann und Paris. Matisse, Picasso, Braque, Léger, Rouault, Kunsthaus Zürich, Saint Louis Art Museum, Köln 1998; vgl. auch Westheider, Ortrud: Die Farbe Schwarz in der Malerei Max Beckmanns, Berlin 1995 (zugl. Diss. Univ. Hamburg 1995)

[1363] Abdruck des Schreibens v. 28.4.1933 bei – Jaeger; Steckner 1983, S. 186 sowie S. 184, 185 (L. Albrecht war 1920 aus der Sezession ausgetreten. Als Vorsitzender der genannten Künstlerverbände und Mitglied es Kampfbundes hatte er schon am 1.3.1933 ein Denunziationsschreiben verfasst mit dem Titel: Die Verhältnisse der Bildenden Kunst in Hamburg in den Jahren 1919-1932 (StA HH 363-2 Senatskommission für die Kunstpflege Signatur C 19), mit dem er sich bei Bürgermeister Krogmann als Berater einführte. Krogmann veröffentlichte die Thesen am 15.4.1933 im HH KV anl. der Ausstellung „Holzplastiken des Mittelalters und der Barockzeit.)

Gleichzeitig wurde die Hamburgische Sezession aufgefordert, sich von den jüdischen Künstlern zu trennen. Die Kunstfrage war 1933 eine hochpolitische Angelegenheit geworden.[1364] Unter den insgesamt 52 Mitgliedern der Sezession befanden sich 1933 sechs Künstler jüdischer Herkunft. Dazu gehörten Alma del Banco, Paul und Hilde Hamann, Kurt Löwengard, Anita Reé und Gretchen Wohlwill.[1365]

Zur angespannten Lage hatte im Vorfeld auch noch das provokante Auftreten der Sezessionisten während des Zinnoberfestes am 28.2.1933 beigetragen. Als Gegenreaktion auf die Anfeindungen durch den Kampfbund hatte die Veranstaltung alle vorherigen Feste an satirischer Schärfe und künstlerischer Phantasie noch überboten und das drei Tage vor der offiziellen Machtübernahme der NS in Hamburg. In der Revue „Die bitterböse Sezession" unter Leitung von Ernst Lewalter – diesmal mit Beteiligung von Arnold Fiedler, Kluth, Kronenberg, Lentz, Hamburger Schauspielern wie Gustav Knuth u.a. – wurde die bornierte, konservativ kleinbürgerliche Kunstpolitik der NS-Machthaber mittels „Selbstverspottung als wirksamstes Mittel der Satire in bedrängter Zeit"[1366] entlarvt. Harry Reuss-Löwensteins Artikel im Hamburger Anzeiger vom 1.3.1933 vermittelte davon einen Eindruck: „Die deutsche Kunst, durch die bitterböse Sezession in Gefahr gebracht, wird von der Ku-Po (Kunst-Polizei) gedrillt und aufgeordnet, mit „Nurblond" und „Preußischblau"...Zupfgeigenhansl und Zupfgeigenlisl als Kunstideale auf dem Plan erscheinen...."[1367] Auch die von Löwengard gestaltete Titelgraphik zum Almanach „Kritiken sehen dich an" ließ nichts an Eindeutigkeit offen, ebenso wie Kluths Karikaturen.

Im Zusammenhang mit der Ausstellungsschließung war den Sezessionisten von Behördenseite bis hin zu KZ-Inhaftierungen gedroht worden, wie von Ivo Hauptmann und Arnold Fiedler bekannt wurde. Hauptmann äußerte dazu: „Die Hamburgische Sezession wurde im April 1933 polizeilich geschlossen und es bedurfte langer Verhandlungen zu verhindern, daß sämtliche Mitglieder ins KZ gebracht wurden."[1368] Öffentlich denunzierend soll Arthur Illies aufgetreten sein, wie Fiedler angab: „...der NS-Maler A. Illies, welcher offiziell verlangt hatte, daß alle Künstler der Sezession ins Konzentrationslager eingeliefert werden sollten, diffamierte diese Künstler bei jeder Gelegenheit."[1369] Ausgehend davon, dass Fiedler, ebenso wie andere Maler, Schüler von Illies war, handelte es sich menschlich gesehen schlicht um eine Tragödie.

[1364] Baumann 2002, S. 61; zur Gleichschaltung der Künstlerverbände – Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 102-119, 105-106

[1365] Siehe die Einzeldarstellungen – Bruhns 1989 III; Bruhns 1986; Bruhns, Maike: Gretchen Wohlwill – eine jüdische Malerin der Hamburgischen Sezession, Hamburg 1989

[1366] Jaeger 1985, S. 40-42, hier S. 40

[1367] HH Anzeiger v. 1.3.1933 (H.R.L.), abgedr. bei Jaeger 1985, hier S. 261

[1368] Brief I. Hauptmann an A. Fiedler v. 2.7.1947 (z. Z. des Wiedergutmachungsprozesses), zit. n. Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 119 dort Anm. 342; I. Hauptmann soll die KZ-Inhaftierung verhindert haben, laut Fiedler. – hs. Notiz Fiedlers im NL A. Fiedler

[1369] hs. Notiz Fiedlers in Unterlagen zum Wiedergutmachungsprozess sowie Hinweis auf Brief A. Fiedler an Dr. H. Fellmer 1962 (vgl. Amt für Wiedergutmachung, Arnold Fiedler Akte WG 311/010300), zit. n. Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 119 dort Anm. 342

Die Mitglieder selbst beschlossen schließlich aufgrund der Vorwürfe, die gegen die jüdischen Mitglieder und gegen die Sezessionskunst als „entartet“ gemacht wurden, am 5.5.1933 die Auflösung der Gruppe. Auf der offiziell letzten Mitgliederversammlung am 16.5.1933 verkündete Ivo Hauptmann (2. Vorsitzender) im Curiohaus: „Umstände, über die wir keine Macht haben, machen es erforderlich, die Hamburgische Sezession aufzulösen.“[1370]
Fiedler nannte als Grund der Auflösung eindeutig die NS-Angriffe gegen Sezessionsstil und Einflüsse der Moderne: „Wie selbst Herr Dr. Leppien unbekümmert äußert, daß die Secession der Juden wegen aufhörte, ist absolut irrig, wie Sie ja auch wissen. Die Anschauungsweise von Kunst bei den Nazis war gegen die neuen Wege der Kunst gerichtet und nie hätte die Secession ohne die Juden weiter bestehen können.“[1371]

Die Reaktion auf die so konsequente Auflösung der Künstlergruppe, die vor allem als Avantgarde fungierte, wurde in der Kunstszene sehr differenziert gesehen, aber auch von einigen Künstlern begrüßt, wie Volker Detlef Heydorn mitteilte.[1372] Zu den Folgen der Ausstellungsschließung für die Künstler äußerte Ivo Hauptmann später: „Unsere Arbeiten blieben weiter verfemt und wir hatten keine Gelegenheit, unsere Arbeiten zu zeigen. Ein späterer Versuch des Deutschen Künstlerbundes, Arbeiten moderner Künstler zu zeigen...schlug ebenfalls fehl und wurde geschlossen.“[1373] Die Äußerung ist allerdings differenziert zu sehen. Für die Sezessionisten, einschließlich der jüdischen Künstler, boten sich bis 1936 noch Ausstellungsmöglichkeiten, auch wenn z.B. im April 1933 eine Einzelausstellung mit Werken von Rolf Nesch bei Commeter auf Anordnung von Wilhelm von Kleinschmidt Lengefeld, dem Leiter der Behörde für Volkstum, Kunst und Kirche, geschlossen werden musste.[1374] Bis Dezember 1933 waren übrigens noch Bilder von Nesch und Kluth im Berliner Kronprinzenpalais ausgestellt und zur Jahreswende 1934/35 sah man von Löwengard, Kluth, Grimm, Kronenberg, Flinte, Hartmann, Maetzel, Stegemann und Spangenberg in Hamburg noch öffentlich Aquarelle, laut Besprechung im rechts orientierten Hamburger Tageblatt.[1375] Weiter waren im Hamburger Kunstverein 1935/36 Arbeiten von Kronenberg, Munch, Nolde, Beckmann, K. Hofer und Grimm zu sehen. Zu beobachten ist auch die Tatsache, dass die jüdischen Künstler noch bis 1935 ihre Werke öffentlich zeigen konnten, so z.B. Rolf Nesch

[1370] Ivo Hauptmann, zit. bei Jaeger; Steckner 1983, S. 188
[1371] Fiedler hs. auf loser Seite in Akte zur Wiedergutmachung (vgl. Amt für Wiedergutmachung, Arnold Fiedler Akte WG 311/010300), zit. n. Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 119 dort Anm. 341
[1372] In einem unv. Ms. von V. D. Heydorn über den Maler Hugo Schnegg heißt es auf S. 38 zur Auflösung der Sezession: „Jedenfalls ergab sich, dass offensichtlich eine große Mehrheit Hamburger Künstler – darunter auch politisch links orientierte – zwar nicht die Machtübernahme der NSDAP, jedoch die Selbstauflösung der Sezession 1933 begrüßt hat. Sie war die von dieser Gruppe provozierten Querelen in Ausstellungsangelegenheiten und auch die maßlose Arroganz einiger der Sezessionisten einfach satt.....z.B. pflegte Bargheer, wenn er nach einem „Nichtsezessionisten“ gefragt wurde, meistens mit einem barschen „Kenn ich nicht“ zu antworten, auch wenn ihm die Person wohl bekannt war.“
[1373] Ebenda
[1374] Zur Nesch-Ausstellung bei Commeter im April 1933 – Baumann 2002, S. 99 dort Anm. 357
[1375] Der Hinweis auf die Rezension im HH Tageblatt (Kritiker M. J.) findet sich bei – Bruhns 1989 III, S. 56

(1934) und Kurt Löwengard, der im Januar 1935 in der Galerie Commeter Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen ausstellte – es war seine letzte große Werkpräsentation.[1376] Im April 1935 wurde vom Staat verfügt, dass jede öffentliche Ausstellung anzumelden sei, außer Atelierausstellungen. Die jüdischen Künstler durften nur noch in jüdischen Institutionen ihre Werke zeigen.

Einzelpersonen wie Rosa Schapire, Emmi Ruben und Hildebrand Gurlitt engagierten sich noch 1936/37 für eine private Grimm-Gesellschaft. [1377] Bis etwa 1936 hielt der Optimismus auch unter den Kunsthistorikern an. Max Sauerlandt, obwohl bereits zwangsbeurlaubt, hielt an der Hamburger Universität im Sommersemester 1933 seine Vorlesungsreihe „Deutsche Malerei und Plastik der letzten 30 Jahre“[1378], in der er mit der Entwicklung moderner Kunst bekannt machte und seine Hörer zu selbständiger Urteilsfähigkeit hinführen wollte. Den Expressionismus definierte er als „deutsche Kunst“, also ganz im Sinne der von ihm vertretenen national konservativen Auffassung. Im Expressionismus bzw. in der deutschen Avantgardekunst sah er die Entfaltung eigener geistiger Kräfte innerhalb der deutschen Kunstentwicklung ohne jeden Fremdeinfluss von außen.[1379] Der seit 1932 der Partei angehörende Kunsthistoriker Harald Busch, der 1934 zum Nachfolger von G. Pauli berufen worden war, setzte sich offensichtlich für die von den NS-Machthabern abgelehnte moderne Kunst ein, indem er die „deutsche“ Art des Expressionismus in seiner Ausstellungspolitik propagierte, was dazu geführt hatte, dass er nach dem „Parteitag der Kunst“ in Nürnberg im Herbst 1934, auf dem Hitler eine programmatische Rede gehalten hatte, zum 30. November seine Stellung verlor. Busch hatte in der Kunsthalle zwei Brücke-Kabinette eingerichtet sowie gemeinsame Säle mit Werken von Edvard Munch und Emil Nolde.[1380] Unter den zeitgenössischen Hamburger Künstlern, die Busch ohne Ankaufsabsichten vorstellte, befanden sich Künstler wie Kluth, Fiedler, Grimm und Bargheer.[1381]

Letztlich verfügte das NS-Regime bis 1937 über kein einheitliches Konzept im Umgang mit moderner Kunst, was unter den Künstlern große Unsicherheit verbreitete.

Unmittelbare Äußerungen Fiedlers im Zusammenhang mit den Hamburger Ereignissen vom Frühjahr, also der Ausstellungsschließung und Auflösung der Sezession, der Gleichschaltung der Künstlerschaft und der Absetzung von Gustav Pauli, Max Sauerlandt, Fritz Schumacher u.a. gibt es nicht. Inwieweit die Korrespondenz für das Jahr 1933 Lücken aufweist,

[1376] Vgl. Bruhns 1989 III

[1377] Erwähnt sei auch die Gründung des Jüdischen Kulturbundes 1934, der vielen Künstlern Engagement ermöglichte und ein Zusammengehörigkeitsgefühl vermittelte, aber von Gründung bis zur Auflösung 1941 unter NS-Kontrolle stand.

[1378] Zur publizierten Ausgabe siehe – Busch, Harald (Hg.): Max Sauerlandt. Die Kunst der letzten 30 Jahre. Eine Vorlesung aus dem Jahre 1933, Berlin 1935

[1379] Baumann 2002, S. 56, 70; Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 601-602

[1380] Luckhardt 1994, S. 50-51 u. S. 46, 47 (s/w Abb.); Schmidt-Hans-Werner: Die Hamburger Kunsthalle in den Jahren 1933-1945. Chronologie und Dokumentation des Verwaltens einer Sammlung, in: Ausst.-Kat.: Paas, Verfolgt und verführt 1983, S. 50-67, 52-54; Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 589-590

[1381] Schmidt 1983, S. 50-67, 54

lässt sich nicht feststellen. Bedenkt man jedoch, dass die Sezessionsausstellung am 12.3.1933 geschlossen wurde und Fiedler am 6.4.1933 Post aus dem Ausland erhielt, ist es möglich, dass er den Sachverhalt erwähnte. Er hatte sich an Vaclav Vytlacil (ehem. Hofmann-Schüler aus gemeinsamen Münchner Tagen) nach Paris gewandt, um hauptsächlich Erkundigungen für einen Sommeraufenthalt im Ausland einzuholen. Dabei erwähnte er wirtschaftliche Schwierigkeiten, wie indirekt aus der Rückantwort von Vytlacil, der inzwischen in Positano lebte, zu schließen ist. In seinem Brief vom 6.4.1933 aus Positano hieß es: „...Die Zustände von denen Sie aus Hamburg erzählen, fangen auch jetzt in Paris an. – Der Kunstmarkt ist tot. Viele Galerien sind geschlossen und im Allgemeinen spürt man die Wirkung der Krise sehr stark. Von neuen Ausstellungen sieht man wenig.... Sie fragen nach einem Ort in Italien, wo man billig leben kann und immer noch anständig genug. Da kann ich Ihnen Positano empfehlen....“[1382]

Erste Ausreisen im Bekanntenkreis waren durchaus ein Thema für Fiedler. Bei allem Bedauern blieb er aber gelassen. Hans Hofmanns Ausreise nach Amerika 1933 kommentierte er wie folgt: „Er wird in Amerika bleiben und das übrige ihn kaum interessieren. Ich glaube, daß nichts mehr zu machen ist. Die paar Schülerinnen werden die Schule nicht erhalten können, neue werden kaum kommen....“[1383] Fiedler, der im Sommer 1933 sechs Wochen in Italien verbracht hatte, finanziert durch ein Stipendium, schrieb dem Münchner Freund im Dezember 1933, noch begeistert von seinen Reiseeindrücken: „...Ich bleibe jedenfalls hier, wo ich für ein paar Mark ein herrliches Atelier habe und auch sonst ganz gute Chancen“.[1384]

So wie Arnold Fiedler sahen die meisten Künstler die beginnenden Diffamierungen und Ausreisen Anfang der 30er Jahre noch relativ gelassen. Das bestätigt eine Äußerung von Gretchen Wohlwill über die damaligen Verhältnisse: „Es fiel in diese Zeit in Paris der erste Schrecken des Naziregimes; bis dahin hatten wir die ganze Sache als kaum uns betreffend zur Seite geschoben. Aus der Zeitung erfuhren wir, daß die eben erst eröffnete Ausstellung der Hamburger Sezession geschlossen sei. „Entartete Kunst“. Ich selber war vertreten....“[1385]

Die eigene persönliche Betroffenheit hielt bis dahin niemand für möglich, zum einen aus Unwissenheit, andererseits mag es Selbstschutz gewesen sein. Viele Künstler vertrauten einfach den liberalen hanseatischen Verhältnissen unter der damaligen Amtszeit von Bürgermeister Carl Vincent Krogmann, der sich in Kunstfragen als geschickter Politiker erwies. Einige Künstler der Sezession waren mit ihm zwar gut bekannt, doch galt er keineswegs als Befürworter der Gruppe. Obwohl er nach der Ausstellungsschließung Härten für die Künstler milderte und einige vor der KZ-Haft bewahrten konnte, setzte er sich jedoch nicht für die

[1382] Brief V. Vytlacil an A. Fiedler v. 6.4.1933 aus Positano
[1383] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 11.12.1933
[1384] Ebenda
[1385] G. Wohlwill, zit. n. Heydorn, in: Heydorn, Volker Detlef: Eduard Bargheer, Hamburg 1976, (Hamburger Künstler-Monographien zur Kunst des 20. Jahrhunderts, Bd. 5, hg. v. der Lichtwark-Gesellschaft), hier S. 13
Gretchen Wohlwill und Eduard Bargheer, die sich 1933 in Paris aufhielten, erfuhren aus der Zeitung von der Schließung der Hamburger Sezessionsausstellung.

Wiedereröffnung der Sezessionsausstellung ein. Ab 1934 schloss er sich dem offiziellen Kurs der NS-Machthaber an, sein Versuch einer eigenständigen Kunstpolitik scheiterte damit endgültig.[1386]

Bedingt durch die eingeschränkten Möglichkeiten für die Mitglieder der Sezession ihre Werke auszustellen und zu verkaufen, organisierte Arnold Fiedler Ende Mai bis Juni 1933, nach Schließung der Sezessionsausstellung, in seinem Atelier in der Wallstraße 17 (4. Stock) eine Ausstellung mit Ölbildern, Aquarellen und Holzschnitten. Obwohl Atelierausstellungen nicht meldepflichtig waren, war die Presse informiert. H. Reuss-Löwenstein nannte im Hamburger Anzeiger vom 30.5.1933 ein STILLLEBEN, eine KATZE, den Linol- oder Farbholzschnitt MÄDCHEN MIT BLAUEM KORSETT VOR GRAUEM HINTERGRUND[1387], DORFSTRASSE, FISCHERBOOTE und neue Holzschnitte mit Schiffen und Motiven aus Cuxhaven (alle bis Mai 1933). Der Kritiker erwähnte eine Vereinfachung der Form und dass Fiedler nicht nur abbildet, sondern das, was vom Augenerlebnis haften bleibt, zum Bild formt.[1388] In den Hamburger Nachrichten vom 22. Juni 1933 wurden von Dr. Ernst Sander, der für seine routinierten Rezensionen bekannt war[1389], desweiteren ein STILLLEBEN MIT GESTREIFTER DECKE (1922) (WV G 5) und ein **RHODODENDRON-STILLLEBEN** (1933) (WV G 15) erwähnt. Die Aquarelle bewertete er „schwächer als die Ölbilder…, weil weniger ausgeglichen und ausgearbeitet.“[1390] Den Holzschnitten mit Hafen-und Schiffsmotiven schrieb Sander „in ihrer nuancierten, streng den Gesetzen des Graphischen sich unterordnenden Schwarz-Weiß-Wirkung“[1391] besondere Bedeutung zu.
Das RHODODENDRON-STILLLEBEN wurde von Emmy Ruben[1392] in den Jahren 1933 bis 1937 erworben und nach dem Krieg (1948) der Hamburger Kunsthalle als Geschenk übergeben.[1393] Das Bildmotiv ist von äußerster Einfachheit. Vor einem unauffälligen Hintergrund in einem Raum steht ein runder Tisch mit heller Tischdecke, auf dem sich eine Glasvase mit drei aufgebrochenen Rhododendron-Blüten befindet.

[1386] Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 597-598
[1387] Unklar ist, ob es sich um den Farbholzschnitt „Nana“ von 1933 (WV H 17) handelt oder um „Zirkusartistin“ (1933) (WV Linol 8), Farblinolschnitt (Blau, Rot, Grau).
[1388] HH Anzeiger v. 30.5.1933 (H.R.L.)
[1389] E. Sanders Name fand sich 1937 in der Münchner Ausstellung „Entartete Kunst“ auf einer Tafel nicht genehmer Kunstkritiker. – Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 35
[1390] HH Nachrichten v. 22.6.1933, (E.S.)
[1391] Ebenda
[1392] Ausst.-Kat.: Kunst in der Verfemung. Die Schenkung Emmi Ruben 1948, Hamburger Kunsthalle, Köln 1998
[1393] HH KH Inv.-Nr. 2852 (Öl a. Karton, 48,5 x 59 cm, bez. u. dat. u. re.) – Ausst.-Kat.: Hofmann, Helga; Müller-Hauck, Janni: Meister des 20. Jahrhunderts in der Hamburger Kunsthalle, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1969 (Vorwort Alfred Hentzen), S. 39 Inv.-Nr. 2852; Das Bild ist nicht genannt in – Ausst.-Kat.: Emmi Ruben 1998, S. 59 (Als Grund dafür sei erwähnt, dass die Ausstellung nur die Hälfte der geschenkten Werke zeigte.)

Das gleiche Bildmotiv der Rhododendron-Blüten in einer Vase auf einem Tisch stehend, malte Dorothea Maetzel-Johannsen 1923 mit Ölfarben. Ihre beiden Bildfassungen zeigen zusätzlich im Bildhintergrund Architekturzeichnungen.[1394] Ob Fiedler jene Werke im Zusammenhang mit der 1931 veranstalteten Ausstellung in Gedenken an die viel zu früh verstorbene Künstlerin kannte und ob er das Motiv übernommen hat, ist völlig unklar. In den 30er Jahren malte er mehrfach Blumensträuße in Vasen. Auf den Sezessionsstil weist die leicht gräuliche, verschleiert wirkende Farbigkeit (vgl. **WEISSER KRUG MIT GELBEN BLUMEN** (1934) (WV G 20), **VASE MIT BLAUEN TULPEN** (1937) (WV G 28)[1395]). Derartige „unverfängliche" Bilder ließen sich offensichtlich nach Schließung der 12. Sezessionsausstellung noch verkaufen. Bildidee und Bildmotiv gehen stark auf Schmidt-Rottluff zurück, der 1913 und in den 20er Jahren ganze Reihen von Blumenvasenbildern gemalt hat, die stilistisch einen Umbruch andeuten. Zwischen 1923 und 1926 verließ Schmidt-Rottluff seine farbigen Flächenzonenbilder und schuf plastischere Formen, die sich am Naturbild orientierten. Der Kontur erscheint geschlossener, weicher und zugleich rhythmischer. Die Farben sind wesentlich subtiler und gedeckter. Diese Phase dauerte nur kurz an und lässt stilistische Einflüsse der Malerei der Neuen Sachlichkeit erkennen.[1396]
Die helle Tischdecke in Fiedlers Bild, farblich von Weiß zu hellem Grau übergehend, korrespondiert mit dem Weiß und dem zarten Rosé der Blüten. Interessant ist die Bildkomposition. Der Betrachter sieht zum großen Teil in der Draufsicht auf die Tischplatte, die am unteren Bildrand angeschnitten ist und zur rechten Bildkante hin keinen Freiraum mehr zulässt, ganz im Gegensatz zur linken Bildkante. Dagegen wird die Vase aus Glas in ihrer ganzen Form, sich vom Fuß her nach oben verjüngend, wahrgenommen. Durch das Glas hindurch sichtbar sind die drei Blütenstile von unterschiedlicher Länge. Der linke längere Zweig mit Blüte beschreibt einen leichten Bogen nach links über die Begrenzung der Tischplatte hinaus. Die linke Bildhälfte ist im Hintergrund völlig dunkel gehalten. Damit kommt der Hell-Dunkel-Kontrast voll zur Wirkung: die weiße Blüte vor der dunklen Fläche. Alle drei Blüten bilden eine Bilddiagonale. Die Blüten ziehen das Interesse des Betrachters unmittelbar auf sich. Das Zarte, Flusige der großen Blüten mit den kräftig grünen Blättern hebt sich belebend von der Flächigkeit des Hintergrundes und der Tischplatte ab. Diesen Form- und Flächenkontrast unterbrach der Künstler jedoch – und das ist charakteristisch für Fiedlers Ölbilder der 30er Jahre und darüber hinaus – indem er dekorative Elemente, wenn auch sparsam, eingesetzt hat. Da zeigen sich eine bogenförmig gewellte Linie an der linken Tischkante und kleine dunkle, unregelmäßig verteilte Punkte auf der Tischdecke, um die Stofflichkeit des Tuches sichtbar zu machen und zugleich die Materialien Glas und Textil

[1394] Hans 1986, S. 97 Nr. 69, 69a (s/w Abb.)
[1395] Ebenso tauchen im Oeuvre von D. Maetzel-Johannsen mehrfach Bilder mit Tulpensträußen in Vasen auf (Hans 1986, S. 94-95 Nr.43, 44, 45, 48 sowie S. 105 Nr. 131), während Fiedlers Lehrer Arthur Illies Tulpenblüten als Motiv seiner Zinkätzungen um die Jahrhundertwende auswählte. (vgl. Schiefler, Gustav: Verzeichnis des graphischen Werks neuerer Hamburgischer Künstler bis 1904, Hamburg 1905 (Hamburgische Liebhaber-Bibliothek), S. 65-108, S. 87 Nr. 47, 48).
[1396] Moeller (Hg.) 2006, S. 200-201; vgl. auch Grohmann 1956

(Leinen oder Baumwolle) optisch kenntlich zu machen. Fiedler arbeitete flächig mit der Farbe und lockerte die Fläche zugleich durch Binnenzeichnung wie Tupfen, Punkte, Flecken, Lineaturen wieder auf. Damit erreichte er eine Leichtigkeit, auch Heiterkeit und Naivität in seinen Bildern, die durch dunkle, harte Konturierung sowie dunkle Flächen und verwaschene Farben mehr oder weniger überlagert werden, insbesondere gegen Ende der 30er Jahre. Typisch für den Zeitraum der Bildentstehung sind die Flächenhaftigkeit in Verbindung mit einer linearen dunklen Akzentuierung, zum Teil Konturierung in der Malerei Fiedlers sowie der Sezessionisten, was immer etwas Zeichnerisches (vielleicht auch Zeichenhaftes) beinhaltet.

Was die bis Anfang des Jahres 1933 entstandenen und im Atelier gezeigten Holzschnitte betrifft – darunter in erster Linie Hafen- und Schiffsmotive, so schrieb der Kritiker E. Sander ihnen „in ihrer nuancierten, streng den Gesetzen des Graphischen sich unterordnenden Schwarz-Weiß-Wirkung“[1397] besondere Bedeutung zu.
Feststellen lässt sich, dass Fiedler auch nach seiner Atelierausstellung das druckgraphische Arbeiten wieder verstärkt aufnahm und dabei zu beachtlichen Ergebnissen gelangte. Für das Jahr 1933 liegen gleich mehrere Holz- und Linolschnitte vor, die Fiedlers Auseinandersetzung mit der Darstellung der menschlichen Figur deutlich machen. Drucktechnisch entstanden dabei die ersten Farbholzschnitte des Künstlers.
Zur Gruppe jener Holzschnitte gehören die Blätter **NANA** (1933) (WV H 17), **IM SEPARÈ** (1933) (WV H 20), **MÄDCHEN** (1933) (WV H 18), **HAFENBILD MIT ARBEITERN** (1933) (WV H 16), ferner **LANDSCHAFT MIT MÜHLE** (1933) (WV H 15), **HÄUSER AM KANAL** (1933) (WV H 19), **SEGELSCHIFF** (1933) (WV H 13), als Linolschnitt ausgeführt sind die Arbeiten **NANA** (WV Linol 9), **SEPARÈ** (WV Linol 7), **ZIRKUSARTISTIN** (Blau, Rot, Grau) (WV Linol 8), **STILLLEBEN MIT NEGERTROMMEL** (WV Linol 10), **SEGELSCHIFFHAFEN** (WV Linol 6) (alle 1933).
Einige Farbholzschnitte sollen hier näher betrachtet werden. Im Blatt NANA (1933) (WV H 17) ist das Größenformat des Druckstocks durch eine auf einem Stuhl aufrecht sitzende Frauenfigur vertikal nahezu voll ausgefüllt, ja direkt gesprengt, da im unteren Bildteil die Füße mit den Schuhen nicht mehr sichtbar sind. Die junge Frau – Modell saß Maria Wenz, wie Fiedler handschriftlich auf dem Blattrand vermerkte – trägt ein blaues ärmelloses Kleid, mit miederartig enganliegendem Oberteil und weitem Ausschnitt, welches auf den Schultern mit Schleifen gebunden ist. Den weiten Rock hat das Modell mit der linken Hand über die Knie bis zu den Oberschenkeln hochgerafft, wobei ein weißes plissiertes Unterkleid sichtbar wird. Die Beine mit schwarzen Strümpfen sind leicht zur Seite in Positur gestellt. Die Kleidung gleicht der einer Tänzerin, wie sie vereinzelt bei den Brücke-Expressionisten, insbesondere bei Kirchner, auftaucht. Die Dargestellte trägt eine dunkle halblange Ponyfrisur, wobei das Haar linksseitig kokett über die Schulter nach vorn gelegt ist. Der Kopf ist leicht

[1397] HH Nachrichten v. 22.6.1933 (E. S.)

nach rechts gewandt, wodurch der Blick gedankenverloren auf einen Punkt im Raum leicht abwärts gerichtet ist. Die überdimensionierte dunkle Augenpartie erscheint einer schwarzen Maske ähnlich, die Pupillen fehlen ganz. Auch die vollen dunklen Lippen des Mundes heben sich auf der hellen Oberfläche der Gesichtes stark ab und assoziieren dadurch ein kräftig geschminktes Gesicht. Der aufrecht gehaltene Oberkörper ist dem Betrachter frontal zugewandt, wobei der rechte Arm als leicht nach hinten genommen auffällt. Die linke Hand mit angewinkeltem Arm scheint gerade ein letztes Ordnen der Stoffbahnen des hochgenommenen Rockes abgeschlossen zu haben. Die erwähnte nach links ausgerichtete Beinhaltung erfährt knieabwärts einen erneuten Richtungswechsel leicht nach rechts. Die so entstandene doppelte S-Form der figürlichen Darstellung bewirkt eine Körperspannung, die vom Künstler zusätzlich durch den Wechsel von Farbkontrasten und Flächendifferenzierung durch Binnenzeichnung gesteigert wird. Mit dem Messer ins Holz gesetzte feine Schnitte lassen locker liegende Haarsträhnen erkennen sowie im Rockteil des Kleides feine Fältchen und Raffungen des offensichtlich leichten Stoffes.
Im Gegensatz dazu sei auf den karg ausgestatteten dunklen Raum als Bildhintergrund verwiesen, bei dem es sich um das Atelier des Künstlers handeln könnte: Der lineare Verlauf der abschüssigen Fußbodendielen schafft den nötigen Tiefenraum. An der linken Wand steht ein leerer Bilderrahmen auf dem Fußboden. In Schulterhöhe der Nana befindet sich rechtsseitig ein Fenster im Anschnitt mit zurückgenommener blauer Gardine.

Die ersten Annäherungen einer weitergehenden Betrachtung liefert der Bildtitel. So ist bekannt, dass der Name „Nanae“ aus dem Griechischen stammt und eine babylonische Liebesgöttin des 3. Jahrtausends v. Chr. bezeichnete.[1398] Und 1876 erschien Zolas gleichnamiger Roman, der in Fortsetzungsfolgen in der Zeitung L'Assommoir abgedruckt wurde. Hauptfigur ist die Tochter der Wäscherin Gervaise, die schon früh die Aufmerksamkeit der Herren auf sich zog und damit völlig unschuldig durch einen Unglücksfall den Tod des Vaters bewirkte. Diese Art Schlüsselerlebnis bestimmte ihren Lebenswandel als Dirne, die sich von Herren aushalten ließ. Wohl ab 1876 bis 1877 entstanden und angeregt durch Zola, erregte Eduard Manets gleichnamiges Bild „Nana“, welches von der käuflichen Liebe, der Macht des Geldes und seiner Ohnmacht handelt[1399], die Aufmerksamkeit der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts. Das Bild verstieß gegen jede Konvention, zumal Manet auf eine allegorische Überhöhung des Themas verzichtete und eine wirkliche Allegorie[1400] schuf. Der Bildtitel galt zur Zeit der Entstehung als anrüchig und Manet hatte es außerdem gewagt, eine zeitgenössische Dirne darzustellen. Der Künstler griff mit der Zentralfigur der Nana zwar traditionelle Aspekte auf und zerstörte zugleich althergebrachte Kompositionsschemata, indem er eine flächenhafte Verbindung der Bildelemente anstrebte. Dieses Auflösen der

[1398] Der Hinweis findet sich bei – Hofmann, Werner: Nana. Eine Skandalfigur zwischen Mythos und Wirklichkeit, Köln 1999 (überarb. Neuausgabe der Ersterscheinung Köln 1973), S. 11
[1399] Ebenda, S. 86
[1400] Ebenda, S. 130

klassischen Bildtradition zum einen und die Neubewertung der populären Überlieferung des Themas ließ Manets Gemälde zu einem der Schlüsselwerke des 19. Jahrhunderts werden.[1401] Gustav Pauli hatte das Bild 1924 für die Hamburger Kunsthalle erworben, was ihm damals fast sein Amt gekostet hätte, da konservative Kreise die Darstellung noch immer für zu frivol, zu formlos, zu undeutsch und zu teuer hielten.[1402]
Fiedler war Manets Gemälde also gut bekannt und er setzte sich intensiv damit auseinander, wie durch ein weiteres Werk **MÄDCHEN MIT BLAUEM KORSETT** (bis Mai 1933) (versch.)[1403] belegt ist, welches er im Mai 1933 ebenfalls in seinem Atelier gezeigt hatte. Die Auseinandersetzung Fiedlers mit Manet kann durchaus mit der Munch-Rezeption, wie sie innerhalb der Hamburgischen Sezession erfolgte, gesehen werden. Denn Munch hatte sich während seiner Parisreisen eingehend u.a. mit dem französischen Impressionismus, darunter mit Manet, auseinandergesetzt, was zur Aufnahme wesentlicher Stilelemente geführt hatte.[1404] „...und seinen frühen Bildern sieht man die Liebe zu Manet an...“[1405], bemerkte Will Grohmann 1926. Inwieweit Fiedler 1930 in Paris Werke von Manet studiert hat, bleibt völlig unklar, zumal in den Briefquellen keine Hinweise dazu auftauchen.[1406] Zumindest ist das retrospektive Interesse an der französischen Moderne, welches charakteristisch für das Deutschland der Weimarer Republik war, nicht zu unterschätzen, wie u.a. die starke Resonanz der Manet-Retrospektive 1928 in der Berliner Galerie Matthiesen belegt.[1407] Der Künstler war zu jener Zeit von Kritikern noch immer als einer der bedeutendsten Mitbegründer der Moderne nahezu „hymnisch“[1408] verehrt worden.

Vergleicht man Fiedlers Holzschnitt NANA mit Manets Gemälde, so fallen neben dem gleichen Bildtitel weitere formale Anleihen auf. Beide Künstler wählten die zentrale Hauptfigur als Bildmittelpunkt. Die Farbe Blau setzt einen entscheidenden Hauptakzent, ist sie doch

[1401] Ebenda, S. 16f
[1402] Betthausen; Feist; Fork 1999, S. 303
[1403] Ob das Bild dem Holzschnitt „Nana“ vorausgegangen war, lässt sich nicht mehr feststellen, auch nicht die Technik. Das Werk ist lediglich dokumentiert. Siehe HH Anzeiger v. 30.5.1933
[1404] Mehrmonatige Aufenthalte in Frankreich, in Paris und an der Riviera erfolgten in den späten 80er und 90er Jahren des 19./Anfang des 20. Jh., währenddessen Munch mit Impressionismus, Postimpressionismus und Fauvismus in Berührung kam und wesentliche Stiltendenzen übernahm. – Ausst.-Kat.: Schulze, Sabine (Hg.): Munch in Frankreich, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Ostfildern-Ruit 1992, (Zum Geleit Christoph Vitali) S. 9
[1405] Grohmann, Will: Die Kunst der Gegenwart auf der Internationalen Kunstausstellung, Dresden 1926, in: Der Cicerone, XVIII. Jg., H. 12, 1926, S. 377-416, hier S. 396
[1406] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 17.6.1930 sowie 14.7.1930
[1407] Ausst.-Kat.: Edouard Manet 1832-1883. Gemälde, Pastelle, Aquarelle, Zeichnungen, Galerie Matthiesen, Berlin 1928; Meier-Graefe, Julius: Edouard Manet. Zur Ausstellung in der Galerie Matthiesen, in: Der Cicerone, XX. Jg., 1928, S. 85-94; Werner, Bruno E.: Die Manet-Ausstellung der Galerie Matthiesen Berlin, in: Die Kunst für Alle, 43. Jg., 1927-1928, S. 265-268; Scheffler, Karl: Die Manet-Ausstellung in der Galerie Matthiesen, in: Kunst und Künstler, 26. Jg., 1927-1928, S. 214-220 (vgl. Meyer 2004, S. 375 dort Anm. 53)
[1408] Meyer 2004, S. 25-35, hier S. 34

stets von Künstlern als Farbe der Nacht und der Sehnsucht emotional eingesetzt worden.[1409] Im Heidelberger Ausstellungskatalog von 1990 wird Blau als die Farbe des Traumes, der Ferne und mit weit ins Mittelalter reichender Bildtradition verhandelt. Das blaue Gewand assoziierte stets die Nähe zum Göttlichen.[1410]

Manet hatte eine starke Affinität zur blauen Farbe und brachte sie in fast jedes seiner Bilder mit ein, wo ihr eine inhaltliche Funktion zukommt. Das blaue Mieder seiner „Nana" und ihr Kopf vor blauem Hintergrund erhob die Dirne in göttliche Sphären, was die Provokation, die das Bild auslöste, nur noch steigerte.[1411] Fiedler griff diesen Aspekt des Göttlichen in seiner Frauenfigur auf. Dass die Farbe Blau Neugier erweckt, hatte schon J. W. v. Goethe herausgefunden, in dessen Farbenlehre es u.a. heißt: „...so sehen wir das Blaue gern an, nicht weil es auf uns dringt, sondern weil es uns nach sich zieht."[1412]

Sowohl Fiedler als auch Manet arbeiteten desweiteren mit dem Überschneiden von Figuren und Details. Inhaltlich wird bei Manet ein bisher anrüchiges Thema, nämlich das der käuflichen Liebe, legalisiert. Die Heldin schaut den Betrachter frontal an[1413], als sähe sie sich nach dem nächsten potentiellen Kunden um, wodurch eine Dreieckskonstellation entsteht (zumal der Herr in Überschneidung in der rechten Bildhälfte noch sichtbar ist). Fiedlers NANA zeigt sich dem Betrachter gegenüber in Szene gesetzt mit ihren weiblichen Reizen, ohne ihn direkt und herausfordernd anzusehen. Das ist auch nicht nötig, da es nicht darum geht, auf inhaltliche Beziehungen im Bild zu lenken. Die Dargestellte ist alleinige Bildfigur. Und der unmittelbare Betrachter war zunächst einmal der Maler. Insofern kommt hier die Beziehung Maler und Modell ins Spiel.[1414] Sah Fiedler in Maria Wenz seine „Liebesgöttin"? Schließlich verband beide eine Liebesbeziehung.[1415] Schuf Fiedler ein Abbild von Maria Wenz oder diente sie als Rollenmodell[1416] für die sich zur Schau stellende bzw. anbietende und zugleich überlegene Frauenfigur wie Manet sie schuf? Wesentlicher ist, das Fiedler von Manet den Bildtitel übernahm, die Präsenz der Frauenfigur in blauem Mieder – bei Fiedler in blauem

[1409] Bei den Sezessionisten kommt die Farbe Blau z.B. auch bei Rolf Nesch vor. „Nesch wählte das Kolorit emotional, es verbindet sich dem Liebesabschied am Ufer, dem alten Thema trivialer Hafenromantik." – Bruhns 1989 I, S. 36-62, hier S. 45

[1410] Ausst.-Kat.: Gercke, Hans (Hg.): Blau: Farbe der Ferne, Kunstverein Heidelberg, Heidelberg 1990, (Zum Geleit R. Zundel) S. 8

[1411] Paas, Sigrun: Betrachtungen zu Blau in der Malerei des 19. Jahrhunderts, in: Ausst.-Kat.: Gercke (Hg.), Blau 1990, S. 151-163, 157-158

[1412] Trunz, Erich (Hg.): J. W. v. Goethe. Werke, Bd. 12, München 1977, hier S. 229, vgl. auch S. 780

[1413] Vgl. Neumeyer, Alfred: Der Blick aus dem Bilde, Berlin 1964

[1414] Vgl. Ausst.-Kat.: Baumann 2006; Im Ausst.-Kat. von 1969 ist der Beziehung Maler und Modell ohne die Anwesenheit des Künstlers in der bildlichen Darstellung keine Aufmerksamkeit gewidmet. – Ausst.-Kat.: Maler und Modell im Atelier, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1969 (28.7.-19.10.1969) (Vorwort Klaus Gallwitz, Text Georg-W. Költzsch)

[1415] Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 407

[1416] Das Rollenmodell löst vorübergehend die Identität zwischen Person und Körper, weil es mit diesem etwas darstellt, was es nicht mit seiner Person in der Realität ist. – vgl. Neumeyer 1964, S. 58

körperbetontem Kleid – sowie das Prinzip der Überschneidung als bildnerisches Gestaltungsmittel in Anlehnung an japanische Tuschmalerei und Holzschnittkunst.[1417]
Befragt man die Funktion von leerem Bilderrahmen (an die Wand gelehnt) und blauer nach links zurückgenommener Gardine, sind sie wohl eher aus freier Gestaltungsabsicht hinzugefügt und lassen sich nicht mit einer illusionistischen Absicht[1418] im Sinne des Hinführens zum Bildgeschehen in Beziehung setzen. Aber eine Sinnhaftigkeit bleibt: Das Blau der Gardine korrespondiert mit dem Blau des Kleides. Sie ist zurückgezogen und gewährt Einblick in den Raum mit der Frauenfigur. Und das zurückgenommene Kleid gibt den Blick auf den Körper des Modells frei. Damit liegt dem Holzschnitt das Motiv des sich bewussten Zeigens und Gesehenwerdens zugrunde, wodurch erneut die Nähe zu Manets Bildthematik hergestellt wird.

Dass Fiedlers Komposition und Bilddetails, wie das weiße Gesicht vor dunklem Hintergrund, die sparsame Raumandeutung, das Fenstermotiv, die Materialität des Holzfußbodens, nur bedingt mit Manets Gemälde zu tun haben, zeigt das Heranziehen von Edvard Munchs offensichtlich erstem Holzschnitt „Mondschein“ (1896).[1419] Das Bildkonzept einer frontal ins Blattformat gesetzten Frauenfigur mit weißem Gesicht – bei Munch im Halbporträt – vor dunklem, scheinbar belanglosem Hintergrund mit linear angedeuteten Details, wie dem Holzhaus mit Fenster, kommt Fiedlers Komposition sehr nahe. Insbesondere das Fenstermotiv mit zurückgezogenem Vorhang – in „Mondschein“ wird ein zurückgenommener Schleier rechts im Bild jedoch im Außenraum sichtbar – wie es auch in Munchs Bildfassungen „Der Kuß“ auftaucht und symbolisch auf Beziehungen von Außen und Innen, Öffentlichkeit und Privatsphäre hindeutet, lässt eindeutig eine Übernahme durch Fiedler erkennen, zumal beide Werke Munchs („Mondschein“, „Der Kuß“) auf der Hamburger Munch-Ausstellung mit Druckgraphik im Spätsommer 1930 bei Commeter zu sehen waren und von Fiedler genauestens studiert worden sein müssen.[1420]
Doch beschäftigt man sich eingehender mit der figürlichen Darstellung, so werden völlig andere Bezüge deutlich. Ernst Ludwig Kirchner malte eine „Sitzende Tänzerin“ 1912 (Gordon 239, Verbleib unbekannt) – ein Gemälde, welches 1930 in der neuen Abteilung der Nationalgalerie Berlin, sehr wahrscheinlich als Leihgabe einer Berliner Privatsammlung,

[1417] Dass E. Manet sich von japanischer Kunst inspirieren ließ, ist bekannt. Arnold Fiedler allerdings könnte japanische Holzschnitte, darunter Farbholzschnitte, aus der privaten Sammlung W. H. Solf 1931 während der Ausstellung im HH KV gesehen haben. Vgl. Ausst.-Kat.: Japanische Holzschnitte aus der Sammlung W. H. Solf vom 7.5. bis 7.6.1931, Berlin o. J. (1931), S. 11 Nr. 119, Nr. 120 (Beide Nummern unterschiedlicher japanischer Künstler werden als Blaudrucke genannt. Dargestellt sind laut Katalog eine „Kurtisane“ und eine „Bgl. Schönheit“ (o. Abb.).)
[1418] Zum Rahmen- und Vorhangmotiv als Mittel der Hinlenkung auf das Bildgeschehen – Neumeyer 1964, S. 14
[1419] Woll 2001 I, S. 113-114 Nr. 90; vgl. dazu auch das Gemälde „Mondschein“ 1893 – Eggum, Arne: Mondschein, in: Ausst.-Kat.: Weisner (Hg.), Edvard Munch (1980), S. 123-128
[1420] Ausst.-Kat.: Edvard Munch. Graphische Ausstellung, Galerie Commeter (22.8.-30.9.1930), Hamburg 1930, Nr. 8, 45, 15, 48

hing -und schuf einen Farbholzschnitt, Schwarz und Rot im Druck, mit gleichlautendem Titel (1914) (Schiefler 254).[1421] Gustav Schiefler beschrieb den Holzschnitt wie folgt: „Eine sitzende weibliche Figur (halb von der Seite nach rechts) mit hoher Frisur und in einem tief kelchartig ausgeschnittenen Kleide. Der Hals und die Schultern sind bloß. Um die Oberarme sind Bänder geschlungen. Sie fasst mit der Rechten das Kleid und hält die Linke vor die Brust. Die Beine übereinandergeschlagen, so dass die rote Plissierung des Kleides sichtbar wird. Am Bildrand links oben ist die Figur einer Holzplastik angedeutet.“[1422]
Ob Fiedler jenen Holzschnitt 1931 während der Kirchner-Ausstellung bei Commeter[1423] oder 1932 auf der bereits mehrfach genannten Brücke-Ausstellung studieren konnte, lässt sich aufgrund der fehlenden Quellen nicht nachweisen. Er übernahm jedoch die Technik des Holzschnitts und das Bildmotiv in leichter Abwandlung. Starke Ähnlichkeiten gibt es in der Körperhaltung der Frauen mit halb nach rechts gedrehtem Kopf bei frontaler Körperausrichtung. Auch Details wie die dunkle helmähnliche Frisur mit linksseitig erkennbarer Halblänge, die starke Betonung der Augen, des Mundes und die mehr oder weniger schmale Nase sind hier zu nennen. Weiterhin das weit ausgeschnittene Kleid mit Akzentuierung der Schulterpartie durch Bänder bzw. Schleifen und vor allem ist es die Gestik des Rockhochhebens bzw. Ordnens mit der rechten Hand, so dass die Plissierung des Unterkleides sichtbar wird. Fiedler hat das künstlerische Vorbild zugleich überwunden, indem er den Blick des Betrachters auf die leicht schräg ins Bild gesetzten Beine lenkt und mit dem Bildtitel „Nana“ eine ganz konkrete Person in den Mittelpunkt stellt. Der rechte Arm ist, anders als bei Kirchner, angewinkelt, die linke Hand hinter den Körper zurückgenommen. Das blaue Kleid, in nahezu identischer Machart, findet sich dagegen bei Degas Tänzerinnen (Danseuses bleues um 1890, Öl a. Lwd., 85 x 75,5 cm, Musée d‘ Orsay, Paris).
Was die Holzschnitttechnik betrifft, ließ Kirchner bei der Gesichts- und Halspartie seiner Tänzerin lange Holzstege im Druckstock stehen, wodurch stilistisch eine Überlängung hervorgerufen wird. Den Hintergrund bearbeitete er mit energischen, kurzen Schnitten schraffenartig bei Aufhebung der Bildräumlichkeit, völlig entgegen von Fiedlers Bildauffassung. Kirchners Holzschnitt assoziiert Rhythmus, Wirbel, Bewegung, noch gesteigert durch die Farbe Rot.[1424] Fiedlers lange Schnitte in den Holzstock sind dagegen filigran, leicht gerundet und vergleichsweise sparsam gesetzt. Sie verdichten sich im Haar und im Rock, statt im Bildhintergrund.

[1421] Moeller nennt zusätzlich eine Bleistiftzeichnung „Sitzende Tänzerin“ von 1913 (Hessisches Landesmuseum Darmstadt) – Moeller 1990, S. 182-183; Janda, Annegret: Das Schicksal einer Sammlung, Berlin (West), o. J. (1988), S. 31
[1422] Schiefler (Bd. 1) 1926, Nr. 254 (Der Holzschnitt besitzt die Maße 25,5 x 18,3 cm und ist von zwei Stöcken gedruckt).
[1423] Die Ausstellung wird erwähnt im Briefwechsel zwischen Kirchner und Schiefler (Briefe Nr. 569, Nr. 575) – Henze, Wolfgang: Ernst Ludwig Kirchner. Gustav Schiefler. Briefwechsel 1910-1935/1938, Stuttgart, Zürich 1990
[1424] Vgl. Laermann, Heike: Der expressionistische Holzschnitt bei Ernst Ludwig Kirchner. Studien zu Form und Datierung, Ikonographie und Theorie (1904-1918), Bremen 2004

Etwa zeitgleich beschäftigte Fiedler sich mit dem Thema liegender Akt und griff damit auf ein klassisches Kunstgeschichtsthema zurück, welches seine Anfänge mit Giorgiones (1478?-1510) Gemälde „Schlafende Venus“ von 1505 (Kunstsammlungen Dresden/Galerie Alte Meister) nimmt. Aber erst Tizians profanisierte Bildfassung „Venus von Urbino“ 1538 (Uffizien Florenz) reizte die Impressionisten (Manet) und Expressionisten (Kirchner) zu eigenständigen Bildversionen und wohl auch Fiedler, der 1933 einen Holz- und einen Linolschnitt mit dem Titel SEPARÉ (1933) (WV H 20, Linol 7) schuf.[1425]
Auf einer Art Diwan mit gemustertem Überwurf liegt eine junge, bis auf schwarze Strümpfe, unbekleidete Frau in lässiger Pose, den Kopf in die rechte Hand des aufgestützten Armes gelegt, die linke Hand des ausgestreckten Armes ruht auf dem Unterleib. Augen, Mund sowie Stirnfransen der Frisur sind detailliert und betont herausgearbeitet, auch ein Halsschmuck ist erkennbar. Hinter der Liegenden bewegt sich in halber Seitenansicht eine männliche Gestalt im Anzug, mit einem Hut auf dem Kopf – was als bürgerlicher Habitus gewertet werden kann – nach rechts, das Separé verlassend, in Richtung der zur Seite weggerafften langen Vorhänge. Angedeutete Gebäude mit Lichtreklamen und einzelne Personen im Hintergrund lassen die Außenwelt bereits erahnen. Bei der Dargestellten handelt es sich ohne Zweifel um eine Prostituierte, die, dem Betrachter zugewandt, auf den nächsten „Kunden“ wartet. In ihrer Körperhaltung liegt sowohl ein Ausdruck von Melancholie und Gleichgültigkeit als auch Frivolität.
Fast identisch vom Bildmotiv her existiert daneben eine Lithographie, von der ein Foto im Nachlass des Künstlers die handschriftliche Notiz „Drinnen und draußen Maria Wenz“ aufweist. Danach ist davon auszugehen, dass Maria, wie bereits für den Holzschnitt NANA, dem Maler erneut Modell saß und für Rollen, oszillierend zwischen Tänzerin und Prostituierter, posierte. Bezugnehmend auf die Forschungen Renate Bergers über Künstlerpaare[1426] ließe sich dennoch die Frage stellen, ob die Künstlerin Maria Wenz, gelöst von den gemeinsamen Werkzeugen eines Künstlers wie Pinsel und Palette, den eigenen Körper zur Schau stellend, auf ein Berufsmodell reduziert und damit Projektionsfläche für männliche Phantasien wurde? Und weiter, wurde sie möglicherweise als Künstlerin von Fiedler sogar unterschätzt?
Es wird unverkennbar deutlich, dass Fiedler, der sich zu jenem Zeitpunkt intensiv mit Manet auseinandersetzte, zusätzlich von dessen Gemälde „Olympia“ (1863) (Musée d'Orsay Paris), welches eine luxuriös ausgehaltene Prostituierte zeigt[1427], inspiriert worden sein muss. Möglich wäre, dass Fiedler das Bild während seines Parisaufenthaltes 1930 im Luxembourg-Palast oder im Louvre gesehen hatte. Offenbar wusste Fiedler auch, dass Munch eine große

[1425] WV der Druckgraphik
[1426] Berger, Renate (Hg.): Liebe macht Kunst. Künstlerpaare im 20. Jahrhundert, Köln 2000
[1427] Manets Gemälde „Olympia“ erregte während der Salonausstellung 1865 erneut einen Skandal, wie schon das „Frühstück im Grünen“ 1863. Manet ging von einem Ideal aus, indem er sich von Tizians „Venus von Urbino“ 1538 (Uffizien, Florenz) inspirieren ließ, mit der Zielstellung ein der Wirklichkeit entsprechendes und individualisiertes Bild zu schaffen. – Ausst.-Kat.: Mathieu, Caroline: Musée d'Orsay Führer, Köln 1987, S. 74-75 (farb. Abb.)

Vorliebe für Bilder von Manet besaß, welche dieser bei mehrfachen Aufenthalten in Paris (z.B. 1885) im Louvre und in den Salons eingehend studieren konnte.[1428]
Die Bildkomposition ist in groben Zügen von Manet übernommen: die dem Betrachter zugewandte Liegende mit Hals- und Kopfschmuck auf einem Bett mit gemusterter Decke, dahinter eine Person in halber Ansicht sowie das Motiv des zurückgerafften Vorhangs im linken Bildteil, aber auch die Entscheidung für einen sehr hellen und damit Offenheit suggerierenden Körper vor dunklem Hintergrund. Im Unterschied zu Manet weist Fiedlers Frauenfigur eine nahezu direkt herausfordernde Körpersprache auf: der direkte Blick, schwarz bestrumpft mit angewinkeltem Bein. Fiedlers Holzschnitt mit zahlreichen Bilddetails und einer durch Staffelung erzielten Bildtiefe vermittelt zunächst Unübersichtlichkeit und Unruhe. Dem trägt die Linienführung der Schnitte in den Holzstock Rechnung. Darin gleicht das Blatt Schmidt-Rottluffs in Holz geschnittenen Akten von 1913, wo unruhige Bildhintergründe durch stürzende Linien und Flächen auffallen. Auch seine großflächigen, schwarz konturierten weißen Akte, mit zum Teil stilisierten Körperformen und erkennbarem Ohrschmuck als Bilddetail, lassen sich hier nennen.[1429] Der Weiß leuchtende Frauenkörper in Fiedlers Holzschnitt bringt Flächigkeit in die Komposition und steht zugleich im Kontrast zu den schwarzen Flächenpartien im Blatt und zur Kleinteiligkeit des Stoffmusters vom Diwan mit seiner Zeichenhaftigkeit in Form von Kürzeln.
Etwa ähnliche geometrisch-abstrakte Muster besitzen die handgewebten Decken, auf denen Kirchners Akte liegen, wie der großformatige von der Formauffassung her stilisierte Holzschnitt „Große nackte Liegende“ von 1930 zeigt, für den die Tänzerin Nina Hard Modell saß.[1430] Die figürliche Darstellung bei Fiedler ist von der Phase der Abstrahierung durch Geometrisierung, wie sie für Kirchners in der Schweiz entstandenes Werk ab 1918 charakteristisch ist und die einen neuen Schaffensaspekt einleitete, jedoch weit entfernt. Kirchners Werk betreffend, stellte die Forschung die These auf: „Die Frau der Schweizer Zeit wird entleert von jeder individuellen Aussage zum Objekt seiner Kunst an sich.“[1431] Rein formal erinnert Fiedlers SEPARÈ zwar an Kirchners „Liegende“, doch ist Fiedlers Frauenfigur mittels Körpersprache entschieden stärker individualisiert, worin sie z.B. den Odalisken von Matisse ähnelt, zugleich aber aktiver erscheint. Der Frage, ob Kirchner bei seiner „Liegenden“ von Tizians Venusdarstellung oder Manets „Olympia“ inspiriert worden ist (beide Frauenfiguren tragen als Detail einen Halsschmuck wie eben auch bei Kirchner), soll hier

[1428] (ungenannter Verfasser): Lebensdaten, in: Ausst.-Kat.: Edvard Munch 1978, S. 16-26, 16
[1429] Rosa Schapire: Karl Schmidt-Rottluffs graphisches Werk bis 1923, Tafelband, hg. v. Ernst Rathenau, New York 1987, o. S.
[1430] Moeller weist auf ein Zitieren des sogenannten Teppichstils im Bildhintergrund hin, der den Kirchner-Arbeiten um 1923/24 eigen ist. – Moeller, Magdalena M. (Hg.): Ernst Ludwig Kirchner. Neuerwerbungen des Brücke-Museums Berlin seit 1988, Brücke-Museum Berlin, Köln 2001, S. 240 (s/w Abb.), S. 241; vgl. auch Kirchners Holzschnitt „Große Liegende“ 1930 in Gegenüberstellung mit einer Fotografie Nina Hard im Haus in den Lärchen (die Tänzerin liegt auf einer gemusterten gewebten Diwandecke) – Ausst.-Kat.: Kornfeld, Eberhard W.: Ernst Ludwig Kirchner. Nachzeichnung seines Lebens, Kunstmuseum Basel, Bern 1979
[1431] Kim 2002, hier S. 227, S. 165 f

aber nicht weiter nachgegangen werden. Ungewiss ist zum jetzigen Zeitpunkt, ob Kirchners Holzschnitt in der Hamburger Brücke-Ausstellung 1932 zu sehen war. Das ließe Fiedlers Anleihen erklären, vor allem grundsätzlich auch die Wahl der Holzschnitttechnik.[1432] Aber noch eine weitere liegende Frauenfigur aus Kirchners aquarelliertem Holzschnitt „Bohéme moderne“ von 1924 könnte Fiedler als Vorbild gedient haben, da die im rechten unteren Bildteil platzierte Frau in ihrer entspannten Pose Fiedlers Aktfigur sehr nahe kommt.[1433] Bei Gordon werden weitere in Öl gemalte Bilder mit liegenden nackten Mädchen und Tänzerinnen (Gordon 674, 768) genannt.[1434]
In Kirchners Schaffen finden sich mehrfach ausgesprochene Dirnendarstellungen. Ebenso wie Artisten standen die Frauen außerhalb der Gesellschaft, wodurch sie zu Leidensgefährten Kirchners wurden und woraus Sympathie entstand.[1435] Arnold Hauser verwies 1975 auf die Dirne „als Doppelgängerin des Künstlers“.[1436] Die Problematik der Ausgrenzung der Frauen behielt auch in den 30er Jahren ihre Aktualität, worauf Fiedler ebenso reagiert haben dürfte. Unbedingt sei letztlich der von Gustav Schiefler beschriebene Holzschnitt Kirchners „Triumph der Liebe“ von 1909-1912 (verschollen) (Schiefler 165) erwähnt, der ursprünglich als Titelblatt zu Petrarcas gleichnamigem Zyklus gedacht war: „Eine auf einem Lager halb aufgerichtet mit angezogenen Beinen sitzende nackte Frauengestalt (halb von der Seite gesehen, nach links), welche mit den auf Seitenlehnen gestützten Armen eine einladende Geste macht. Im Hintergrunde Kissen mit gemusterten Stoffen.“[1437] Auch dieses Blatt betreffend verbleibt nur der Hinweis auf die Hamburger Brücke-Ausstellung von 1932, wo Fiedler den Holzschnitt gesehen haben könnte, was sich jedoch bisher nicht nachweisen ließ. Die sich ab 1925 abzeichnende Kirchner-Rezeption in Fiedlers graphischem als auch malerischem Oeuvre setzte sich in den 30er Jahren somit weiter fort und intensivierte sich deutlich sichtbar.

Dass Fiedlers druckgraphisches Werk 1933 andererseits starke inhaltliche und stilistische Bezüge zu Edvard Munch aufweist, soll weiter an drei Arbeiten, vorwiegend an Holzschnitten, näher betrachtet werden.
Der in den Farben Rot und Blau gedruckte Farbholzschnitt mit dem Titel
MÄDCHENKOPF (1933) (WV H 18) zeigt ein Mädchen, welches aufrecht in einem Armlehnsessel sitzt und die Ellbogen auf die Lehnen gestützt hat. Die schmalen, nervös wirkenden Hände mit verhakten Fingern liegen im Schoß. Dann endet die figürliche Ansicht. Das

[1432] Schieflers 1931 erschienenes WV der Graphik berücksichtigte nur die Werke bis 1927, der Holzschnitt war von dort also nicht bekannt. – Schiefler (Bd. 2) 1931; Ältere Publikationen aus den 20er Jahren, die sich mit Kirchners Werk befassen vgl. – Grohmann 1925; Grohmann, Will: Das Werk Ernst Ludwig Kirchners, München 1926
[1433] Ausst.-Kat.: Kornfeld, Ernst Ludwig Kirchner 1979, S. 219 (farb. Abb.)
[1434] Gordon 1968, S. 372 Nr. 674, S. 386 Nr. 768
[1435] Zu Dirnendarstellungen E. L. Kirchners – Kim 2002, S. 111-120
[1436] Hauser, Arnold: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München 1975, hier S. 950
[1437] Schiefler (Bd. 1) 1926, Nr. 165 (o. Abb.)

Mädchen trägt ein quergestreiftes Oberteil, was formal an Kirchners Mädchenbilder von Marcella und Fränzi um 1910[1438] erinnert. Doch Kopf und Rumpf sind starr frontal dem Betrachter entgegen ausgerichtet und lassen kompositorisch unmissverständlich den Bezug zu Munch aufkommen. Die Nähe zum Betrachter durch den Blick aus dem Bild ist für Munch nahezu charakteristisch, brachte er doch auf diese Weise intensive Gefühle wie Angst, Melancholie oder Eifersucht zum Ausdruck.[1439] Auch wenn die zerbrechlich wirkende starre Gestalt mit den dünnen Händen von der Bildstimmung her an Munchs Gemälde „Das kranke Mädchen" von 1894 erinnert, dürfte Fiedler sich formal näher an Munchs Radierung „Modellstudie" 1894/95 (Woll 8) orientiert haben, die ein frontal sitzendes Mädchen mit im Schoß ruhenden Händen zeigt. Die Betonung von Kopf und Gesicht, die unklar gehaltene Beinpartie und zum Teil der nicht näher definierte räumliche Hintergrund sprechen ebenso dafür.

Weniger die inhaltliche Komponente ist in Fiedlers Blatt aufregend, sondern die materialgerechte und drucktechnische Behandlung des Holzstockes, d.h. seine Bearbeitung einschließlich der Einfärbung. Markant sind die roten miteinander korrespondierenden Farbpartien des Kopfes sowie des unteren Blattbereiches – bis auf einen schmalen blauen Streifen rechts – rumpfabwärts die Beine des Mädchens völlig verdeckend und zur Hälfte den Hintergrund prägend. Sparsame Linien, die unter dem flächendeckenden Rot ihre Bedeutung verlieren, lassen eine ursprünglich leicht von der Seite nach links angelegte Sitzposition erkennen, die Fiedler aber wieder verworfen hat. Der Rumpf jedoch hebt sich starr aus der roten Fläche empor und das Rot der Haare gewinnt vor dem blauen Hintergrund an Leuchtkraft. Das Detail der roten Haare deutet unverkennbar auf Übernahme von Munch, auch das Einfärben ganzer Flächenteile des Druckstockes mit Zinnoberrot wie in Munchs Holzschnitt „Frauenkopf" von 1899 (Woll 153), wo sich das rote Haar in einer roten Fläche nahezu auflöst, ähnlich wie in den frühen Holzschnitten der Brücke-Maler. Diese Figur-Grund-Beziehung, d.h. ein Aussparen des Figuren- bzw. Bildkontextes und somit das Auflösen von Räumlichkeit, findet sich in der Druckgraphik Munchs als Tendenz zur Abstraktion. Dass es bei Munch stets zugleich um eine Konkretisierung von Gefühlen, tiefenpsychologische Aspekte und genaue Wirklichkeitsbeobachtung ging, hat Arne Eggum betont.[1440] Neben Fiedler nahmen die Sezessionisten generell ähnliche Impulse auf. (Hauptsächlich ist hier Rolf Nesch mit seiner Farbradierung „Hafenbrücke: Freihafen I" von 1932 aus dem Zyklus Hamburger Brücken[1441] zu nennen.) Während sich in Fiedlers Holzschnitt jenes Auflösen von Figur-Raumbeziehungen feststellen lässt, bleibt eine Konkretisierung von Gefühlen aus. Zumindest geht es um Konfrontation und Innerlichkeit.

[1438] Kim 2002, S. 88-92, 223, 225

[1439] Hansen, Dorothee: Bilder der Empfindung. Munch und die deutsche Malerei im späten 19. Jahrhundert, in: Ausst.-Kat.: Munch und Deutschland 1994, S. 142-153, 144

[1440] Eggum, Arne: Edvard Munch. Eine Einführung in seinen Hintergrund und seine Voraussetzungen, in: Ausst.-Kat.: Weisner (Hg.), Edvard Munch (1980), S. 283-295, 291, 293

[1441] Ausst.-Kat.: Ewers-Schultz, Hamburgische Sezession 2002, S. 115 (farb. Abb.); Bruhns 1989 I, S. 36-62

Der mit künstlerischen und technischen Mitteln erzeugte Spannungsreichtum birgt eine gewisse Tragik, die in der Mädchenfigur kulminiert. Damit kommt schließlich Munchs Gemälde „Das kranke Kind“ 1895/96 (National-Galerie Oslo) – einschließlich der zugehörigen Graphiken, insbesondere den in Rot gedruckten Lithographien des Kopfes im Profil (1895) (Woll 72, 59) – dann doch ins Spiel und zwar inhaltlich, formal und technisch.
Das Gemälde von 1885/86 war Munchs erstes großes bedeutendes Bild, welches er gemalt hatte. 1886 in Oslo ausgestellt, löste es einen Sturm der Entrüstung bei der Presse und unter den naturalistisch arbeitenden Künstlern aus. Die Vorwürfe galten dem angeblich Fragmentarischen sowie der neuen Autonomie der Bildmittel. Munch arbeitete mit dem Bild Krankheit und Tod seiner Schwester auf, indem er persönliche Erinnerungsarbeit über den Kunstprozess leistete, was die zahlreichen Fassungen erklärt.[1442] Fiedler wird Munchs Gemälde und die Druckgraphik eingehend studiert haben, vor allem die Hintergrundpartien mit der linearen Gitterstruktur. Arne Eggum schrieb 1980: Munch „ritzt in die tiefen Farbschichten, um die Ausdruckskraft des Bildes zu verstärken. Diese gewaltige, gegen das Motiv gerichtete seelische Aktivität enthielt in der Kunst des 19. Jahrhunderts etwas Neues.“[1443] U. M. Schneede bewertete Munchs Arbeitsprozess in Bezug auf das Bild „Das kranke Mädchen“, in dem Schöpfung und Zerstörung zusammengehen, als symbolisches Abarbeiten von fortwirkenden psychischen Belastungen. Mit dem bewussten Verweis auf Materialität und dem Einbeziehen von Strukturen bzw. Spuren des Herstellungsprozesses als bildnerisches Mittel griff Munch der Kunst des 20. Jahrhunderts weit voraus, wie der Kunsthistoriker weiter feststellte.[1444]
Doch Fiedler wechselte das Medium, indem er in Holz schnitt. Er bearbeitete den Holzstock mit dem Stichel (anstatt mit dem Hohleisen), ritzte feine nervöse Linien, in der Art eines Gitters in das Holz, um den Hintergrund der Komposition spannungsreich aufzuladen und zugleich ästhetisch erfahrbar zu machen. Die nervösen Oberflächenstrukturen von Kopf, Armen und Rumpf des Mädchens lassen besonders erkennen, dass Fiedler Munchs Holzschnitttechnik sehr genau studiert haben muss.
Munch riss nämlich neben Einschnitten und Einkerbungen ganze Holzfasern aus dem Druckstock heraus. Er arbeitete außerdem parallel zur Holzmaserung, was für sein Vorgehen typisch war. Um mehrere Farben gleichzeitig drucken zu können, sägte er die Holzstöcke mit der Laubsäge teilweise auseinander. Munch, der in Paris und Berlin für seine Graphikauflagen Drucker beschäftigte, druckte daneben viele Blätter auch selbst mittels einer kleinen Presse.[1445] Auch von Arnold Fiedler gibt es übrigens zahlreiche „Handdrucke“, wie der Künstler es selbst auf den Graphiken notierte.

[1442] Schneede, Uwe M.: Das kranke Kind. Arbeit an der Erinnerung, Frankfurt/Main 1984 (Reihe kunststück Fischer Taschenbuch Verlag); Schneede, Uwe M.: Edvard Munch. Leidenschaftliche Anstrengung zur Identität, in: Ausst.-Kat.: Edvard Munch (1978), S. 7-15, 7
[1443] Eggum 1980, S. 283-295, hier S. 286
[1444] Über Kratzspuren in Munchs Arbeitsprozess – Schneede 1984, S. 33-40
[1445] Munch begann mit der Technik des Holzschnitts im Herbst 1896, die damals noch wenig verbreitet war. Von dem Schweizer Graphiker Felix Vallotton und Paul Gauguin gab es bereits Holzschnitte, die

In seinem Blatt MÄDCHENKOPF (1933) ist die Sitzende vom unteren Bildrand stark überschnitten, ähnlich wie im erwähnten Holzschnitt NANA (1933). Der Kunstgriff des Überschneidens von Bildgegenständen und Figuren, was stets Ausschnitthaftigkeit bewirkt, taucht immer wieder im Werk von Munch auf, der japanische Holzschnitte kannte[1446] und dieses Verfahren übernommen hat, wie es auch von Fiedler erprobt wurde.
Dass Fiedler sich von Munchs Gemälde „Das kranke Mädchen" inspirieren ließ, war nicht neu, wohl aber die Art und Weise seiner künstlerischen Auseinandersetzung. Bereits 1919 hatten sich mehrere Mitglieder der Hamburgischen Sezession thematisch mit Munchs wichtigem Gemälde beschäftigt. Technisch jedoch weniger aufregend und experimentierfreudig setzte z.B. Dorothea Maetzel-Johannsen das Bildthema in eine expressionistische Version um, wobei sie Bezug auf ihre eigene Krankheit nahm. Kranke Mädchen oder Sterbezimmer malten auch Gretchen Wohlwill, Willem Grimm, Anita Rée, Friedrich Ahlers-Hestermann und Alexandra Povorina. Der große Einfluss von Munch auf die Künstler der Sezession, sowohl stilistisch als auch thematisch, wird hier noch einmal bestätigt.[1447]
Bei eingehender Betrachtung lassen sich aber auch formale Bezüge zu E. L. Kirchners Mädchenbildnissen mit den Modellen Fränzi und Marcella feststellen. Zu nennen sind die sitzende Körperhaltung und eine Darstellung als Halbfigur bei frontaler Ausrichtung. Details wie rotes Haar, roter Rock und geringeltes Trikot lassen keine Zweifel einer Vorbildwirkung offen. Fiedlers stilistische Eigenständigkeit ergibt sich letztlich durch die Entscheidung für den Holzschnitt als künstlerische Technik.

Bei der Radierung **DIE LIEBENDEN** von 1933 (WV R 14) sind es zunächst zwei Faktoren, die erneut auf Munch als Vorbild verweisen: Der Bildtitel, der das Thema festlegt und die Technik der Radierung, einschließlich ihrer stilistischen Mittel wie der Hell-Dunkel-Beziehungen. Das Blatt ist damit im Kontext von Munchs Variationen „Der Kuß"[1448] sowie auch der Reihe erotischer Radierungen zum Motiv „Der Künstler und sein Modell" angesiedelt, in denen Munch Einblicke in das eigene Liebesleben gewährte, Spannungen der Geschlechter aber nicht mehr thematisierte.[1449] Fiedlers Blatt dagegen vereint sowohl die Geschlechterproblematik als auch die Liebesthematik. Seine Personen sind, im Gegensatz zu Munchs Variationen zum Thema „Der Kuß", stark individualisiert.

Munch stark beeinflusst haben. – Woll, Gerd: Fünfzig Jahre Druckgraphik, in: Ders.: 2001 I, S. 6-29, 13-14

[1446] Woll 2001 I, S. 6-29, 13-14; Schröder 2003, S. 7-10, hier S. 8: „Der Japonismus lehrt Munch die kompositionell neuen Bildrandschnitte...".

[1447] Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 45-46

[1448] Vgl. Eggum, Arne: Bildmotiv, in: Ausst.-Kat.: Weisner (Hg.), Edvard Munch (1980), S. 19-28, hier S. 20

[1449] Zu Munchs erotischen Radierungen – Eggum, Arne: Erotica, in: Ausst.-Kat.: Weisner (Hg.), Edvard Munch (1980), S. 271-281

Sehr wahrscheinlich hat Fiedler sich selbst[1450] und sein Modell dargestellt. Die Thematik von Selbstbildnis und Modell ist ein typischer Ausdruck der Geschlechterpolarisierung in der patriarchalen Gesellschaft. Während in Fiedlers Darstellung der Mann bekleidet ist, erscheint die Frauenfigur nackt. Dem Begehren des Mannes steht die Zurückhaltung der Frau gegenüber. In der patriarchalen Gesellschaft ist diese Bildkonstellation nichts Besonderes, wie entsprechende Werke von Courbet, Corinth, Dix und Kirchner belegen. Wie am Beispiel Kirchners zu ersehen ist, schlossen sich bewusstes Überschreiten der bürgerlichen Moral und eine gleichzeitige patriarchale Vorgehensweise – nämlich die Zuordnung des Mannes als Schöpfer und der Kultur, der Frau als Dienerin und der Natur – nicht aus.[1451] Fiedlers Radierung greift damit die Idee der Geschlechterpolarität des 19. Jahrhunderts auf und knüpfte damit an Kirchner an, wenn es in der Kirchner-Forschung heißt: „...Der Mann ist zunächst in seinen Selbstbildnissen mit Modell immer angezogen, das Modell weniger bekleidet oder entkleidet. Der Maler dominiert das Bild und marginalisiert in Haltung und Stellung das Objekt Frau.“[1452] Inwieweit Fiedler sich bis 1933 mit Kirchners Akt- und insbesondere (Liebes)-Paardarstellungen auseinandergesetzt hat, möglicherweise im Zusammenhang mit der mehrfach erwähnten Brücke-Ausstellung 1932 in Hamburg, die ja frühe Werke der Künstlergruppe zeigte, bleibt aber unklar.
Fest steht jedoch, dass Fiedler neben inhaltlichen Anleihen bei Kirchner, Munchs Druckgraphik auch im Hinblick auf den Einsatz von Hell-Dunkel als bildnerisches Mittel sehr genau studiert hat. Das typische Gegeneinandersetzen von hellen und dunklen Flächen transportierte er mittels Verwendung einer brennenden Kerze als Bildmotiv – das Detail findet sich in Munchs Radierung „Pubertät“ 1902 (Schiefler 164)[1453] – die den Frauenkörper und das Gesicht sowie Arme und Hände des Mannes in hellem Licht erscheinen lässt. Ein dunkler großflächiger Schatten an der Wand umschließt die Köpfe des Paares, was Einheit symbolisiert und durch die Körperhaltung des Sichumfassens unterstützt wird. Munch dagegen ließ die Gesichter von Mann und Frau ineinander verschmelzen und löste damit die Individualität seiner Figuren auf. Die Figur-Grund-Beziehung löste Fiedler, indem er das Paar in einen zentralperspektivisch angelegten kargen Innenraum versetzte. Die Außenwelt wird durch das Fehlen eines angedeuteten Fensters wie in Munchs Fassungen „Der Kuß“ völlig ausgeblendet.

Auch der Holzschnitt HAFENBILD MIT ARBEITERN von 1933 (WV H 16), auf den hier näher eingegangen werden soll, sowie ein weiterer erst 1934 entstandener Farbholzschnitt **MATROSEN AUF DER BRÜCKE** (1934) (WV H 23) zitieren abermals Munch.

[1450] Eine Fotografie von 1936 dürfte diese Schlussfolgerung zulassen. Vgl. Foto v. Peter Bollmann v. 31.3.1936: Hugo Sommers Kneipe „Sommers Eck“ am Bahnhof Landwehr, A. Fiedler in der hinteren Reihe rechts stehend, abgebildet in – Quadflieg, Roswitha: Beckett was here, Hamburg 2006, S. 165
[1451] Kim 2002, S. 199
[1452] Ebenda, S. 229 sowie S. 193f
[1453] Vgl. auch Munchs Lithographie von 1894 und die Gemäldefassungen 1889/93, 1894

Das in den Farben Rot, Blau, Schwarz gedruckte Blatt gibt den Blick auf eine Brücke im Hafen frei, die von der unteren Bildkante überschnitten ist und in die Bildtiefe hineinführt, dabei aber nur knapp ein Drittel vom Horizont frei lässt. Äußerst spannungsreich wirkt dabei die frontale Sicht auf den Tiefenzug der Brücke bei gleichzeitiger Formatwahl eines langgestreckten Rechtecks. Auf der Brücke herrscht alltägliches Treiben. Matrosen kommen dem Betrachter entgegen. Zur Rechten schaut ein Mann mit erhobenem Arm über das Hafenbecken. Erkennbar ist jeweils nur der Schiffsrumpf von zwei großen Passagierschiffen, da die Schiffe vom oberen Blattrand überschnitten sind. Im linken Bildteil, leicht zurückgesetzt, fällt eine Gruppe von Hafenarbeitern auf, die mit dem Be- oder Entladen von Kisten beschäftigt ist. Es ist nicht eindeutig, ob es sich dabei um Steine, die zu einer Kaimauer aufgetürmt sind oder um Kohlen, die im Hafen benötigt werden, handelt.
Ab 1910 und zunehmend ab 1920 tauchten bei Edvard Munch Arbeiterdarstellungn auf.[1454] Für Munch waren es zugleich Versuche einer Identitätsfindung außerhalb der bürgerlichen Gesellschaft, von der er sich abgelehnt fühlte. Uwe M. Schneede bemerkte dazu: „Es liegt also diesen Bildern wesentlich die Problematik des einsamen, des abgelehnten Künstlers zugrunde, der sich fortwährend auf der Suche befindet nach Identifikation mit – jedenfalls in einigen Punkten – gleichgesinnten oder scheinbar ähnlich leidenden Gruppen der Gesellschaft.“[1455] Auch führte Schneede die Möglichkeit einer antizivilisatorischen Sehnsucht Munchs nach dem Ursprünglichen an, die in den Arbeiterbildern verborgen ist.[1456] Ohne Zweifel hat Fiedler das Bildmotiv übernommen, denn er kannte das künstlerische Werk des Norwegers inzwischen sehr genau, war aber stets bemüht, seine Eigenständigkeit zu wahren, was Anleihen bzw. eine Ideenübernahme und die bildkünstlerische Bearbeitung betraf. Fühlte Munch sich mit seiner Kunst von der bürgerlichen Gesellschaft abgelehnt, so war das künstlerische Schaffen der Sezessionisten von Ablehnung durch das NS-System betroffen, bis hin zu Malverboten und daraus resultierenden Existenzkrisen.
Das Brückenmotiv findet sich bei Munch gleich in mehreren seiner Werke. Er setzte es diagonal ins Bild, wie in verschiedenen Bildfassungen von „Das Geschrei“ 1895 und bei „Mädchen auf der Brücke“ 1903[1457] sowie frontal im Gemälde „Frauen auf der Brücke“ 1901 (Stockholm, Thielska-Galerie). Auch die frontale Ansicht einer Allee mit Arbeitern („Arbeiter in der Allee“ 1919-20) ist hier als Ideenquelle für Fiedlers Holzschnitt zu nennen. „Obwohl Munchs motivische Verknüpfungen der Allee mannigfaltig scheinen, ist diese jedoch stets mit einer gefährlichen Situation verknüpft oder schafft eine bedrohliche Stimmung....Das fluchtende Straßenstück findet sich nach der Jahrhundertwende in zahlreichen Werken Munchs als kompositorisches Element in Form der Landungsbrücke bei „Mädchen

[1454] Vgl. Woll 2001 I, S. 386 Nr. 648, 649, S. 378 Nr. 631, S. 279 Nr. 416
[1455] Schneede 1978, S. 7-15, hier S. 12
[1456] Ebenda, S. 7-15, 13
[1457] Woll 2001 I, S. 102 Nr. 232, S. 374-375 Nr. 628, S. 376-377 Nr. 629

auf dem Pier“ oder „Landstraße“„[1458], hieß es 2003 im Wiener Ausstellungskatalog. Während Fiedlers Darstellung keine sichtbare Gefahrensituation erkennen lässt, ist es möglich, dass der Künstler das kompositorische Element der Allee, der fluchtenden Straße oder hier der Brücke bewusst eingesetzt hat, um auf die drohende politische Gefahr 1933 zu verweisen. Das Brückenmotiv tauchte übrigens auch in den Werken der Expressionisten auf, so bei Erich Heckel[1459] in starker Anlehnung an Munch, desweiteren in den Berliner Stadtansichten E. L. Kirchners und in den Radierungen Emil Noldes vom Hamburger Hafen 1910.
Die Maler der Hamburgischen Sezession wie Fiedler, Löwengard, Kluth, Bargheer, am intensivsten jedoch Rolf Nesch, setzten sich dann in den 20er Jahren erneut mit dem Brückenthema auseinander. Rolf Nesch, der eine besondere Sympathie für Hamburg mit dem Hafen besaß, schuf 1932 eine graphische Serie mit Brücken[1460], die bekanntlich noch heute das Hamburger Stadtbild entscheidend mitprägen und von denen es in der amphibischen Stadt[1461] schließlich mehr gibt als in Venedig. Der Zyklus enthält eine Draufsicht auf einen Brückensteg mit zwei silhouettenhaften Figuren („Elbsteg“ 1932), wobei eine klare Orientierung an Munchs Frauengruppe auf der Brücke erkennbar ist. Zu nennen ist auch die Farbradierung einer zentralperspektivisch angelegten „Hafenbrücke“ („Freihafen“ I) 1932.[1462]
Die Künstler erkannten den konstruktiv-ästhetischen und funktionellen Aspekt von Brücken als Bauwerk. M. Bruhns bemerkte 1989 dazu: „Brücken stehen niemals isoliert... sie sind stets in Kontakt mit oder im Umfeld von unterschiedlichen Sphären und Elementen: Wasser, Luft, Mensch, Tier treten mit ihnen in vielfältige Verbindung oder bedienen sich ihrer für Verkehr, Transport und Arbeit.“[1463] Daneben sahen die Künstler Brücken stets als Sinnbild für Lebenszeit, Lebenswege und für Kunst, so auch Nesch: „Nichts weniger als Symbole hatte Nesch im Kopf, auf alte Sehnsuchtsmetaphern und Gefühlsassoziationen wollte auch er indessen nicht verzichten: Abschied, Übergang, Hoffnung und Verzweiflung enthalten seine Brücken neben den Hymnen auf Hafen, Großstadt und Technik.“[1464]
Das mag letztlich auch für Fiedlers Bildkomposition zutreffen. Die Brücke kann hier speziell für ein Zwischenstadium gelesen werden, als Augenblickszustand zwischen Vergangenem und Zukünftigem. Während die Arbeiter und ein Passant auf ihren Standorten verhar-

[1458] Buchart, Dieter: Allee, in: Ausst.-Kat.: Schröder; Hoerschelmann (Hg.), Edvard Munch 2003, S. 283-291, 285
[1459] Heckel kannte Munchs Lithographie „Geschrei“ von 1895 bereits vor Gründung der Brücke und verwendete das Brückenmotiv für seine eigene künstlerische Arbeit. – Gabler, Karlheinz: Erich Heckels Zeichnungen und Aquarelle, in: Ausst.-Kat.: Zdenek, Felix (Hg.): Erich Heckel. 1883-1970. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Graphik, Haus der Kunst München, Folkwang-Museum Essen, München 1983, S. 41-54, 42
[1460] Der Graphikzyklus zu den Brücken (1932) enthielt 20 Blätter Radierungen und Metalldrucke, die Hälfte davon war farbig. Das Werk erschien in achtfacher Auflage. Zu Leben und Werk von R. Nesch siehe – Bruhns, Maike: Rolf Nesch in Hamburg. Graphik, Gemälde, Plastik, Hamburg 1993; Ausst.-Kat.: Rolf Nesch 1989; Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 297
[1461] Hipp 1989 I, S. 31-32
[1462] Ausst.-Kat.: Rolf Nesch 1989
[1463] Bruhns 1989 I, S. 36-62 hier S. 60
[1464] Ebenda, S. 36-62, hier S. 60-61

ren, kommen dem Betrachter direkt und unausweichlich Matrosen entgegen. Überschnitten vom unteren Bildrand ist ihre Vorwärtsbewegung nicht mehr aufzuhalten. Meint Fiedler damit symbolisch eine neu anbrechende Zeit nach Schließung der 12. Sezessionsausstellung? Oder kann die Arbeit als Hinweis auf erste Ausreisen von Künstlern und Intellektuellen 1933 gesehen werden?
Drucktechnisch gelangte er bei seinem Farbholzschnitt jetzt zu einer stark flächigen Wirkung mit expressiven Ansätzen, die sich in winkligen und spitzwinkligen strafferen Flächenformen abzeichnet, während die kurzen Materialaushebungen mit dem Hohleisen aus dem Holzstock und die ins Holz geschnittenen feinen Linien zugleich an Munchs Arbeitsweise erinnern.[1465] Aber hauptsächlich orientierte Fiedler sich Anfang der 30er Jahre am expressionistischen Holzschnitt der Brücke-Künstler.[1466]

Innere Emigration: Rückzug in die Landschaft
Nach Schließung der Sezessionsausstellung und der Auflösung der Sezession durch die Künstler selbst reiste Arnold Fiedler zusammen mit Künstlerkollegen 1933 zu Studienzwecken ans Meer. Ein Foto aus dem Nachlass zeigt den Maler mit Kurt Löwengard und Fritz Kronenberg in den Dünen sitzend. Der Fotograf ist unbekannt. Wo genau sich die Maler an Nord- oder Ostseeküste aufhielten und wie lange, dazu gibt es keine Hinweise.[1467] Da Kurt Löwengard sich 1933 auf Rügen (Vitt), Hiddensee und Hallig Gröde aufhielt[1468], könnte eine dieser Regionen immerhin in Frage kommen. Auch Fiedlers Studienergebnisse lassen keine eindeutigen Schlüsse zum Aufenthaltsort erkennen. Deutlich wird jedoch, dass die Sezessionisten weiterhin persönliche Kontakte untereinander pflegten, indem sie sich zu gemeinsamem Arbeiten zusammenfanden. Das Foto ist zugleich ein Beweis dafür, dass Arnold Fiedler die Verbindung zu den jüdischen Mitgliedern der Sezession weiterhin aufrecht erhielt.

Nach der Machtübernahme und der Ausstellungsschließung zogen sich die Sezessionisten einzeln und in kleinen Gruppen zum Arbeiten in die Landschaft an Nord- und Ostseeküste zurück.[1469] Dieses Phänomen des Rückzugs als Ausdruck einer beginnenden inneren Emigration – was sich in den Bildthemen, der Farbgebung und Formbestrebungen widerspiegelt – war in den 30er Jahren nahezu in allen Künstlerorten zu beobachten.

[1465] Vgl. Woll 2001 I, S. 6-29
[1466] Vgl. Dube, Annemarie: Die Graphik Erich Heckels, in: Ausst.-Kat.: Zdenek (Hg.), Erich Heckel 1983, S. 55-67, 60 (Dube nennt diesbezüglich als Themen Landschaften in Moritzburg und Dangast, Großstadtansichten, Akte im Innen- und Außenraum und Varietészenen.); vgl. weiter Ausst.-Kat.: Karl Schmidt-Rottluff. Graphik aus Norddeutschland. Zum 85. Geburtstag des Künstlers (Text G. Wietek), Altonaer Museum, Städtisches Museum Bielefeld, o. O. u. J. (1969)
[1467] Siehe dazu ein Foto mit A. Fiedler, K. Löwengard, F. Kronenberg (der Fotograf bleibt unbekannt) im NL A. Fiedler. Das Foto ist von Fiedlers Hand mit den Namen beschriftet und auf das Jahr 1933 datiert. Ortsangaben fehlen. Die Studienreise wird nicht in den Briefquellen A. Fiedlers erwähnt.
[1468] Bruhns 1989 III; Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 262-265
[1469] Vgl. Bruhns 1999, S. 49-53, 51

Hingewiesen sei aber an dieser Stelle, dass Arnold Fiedler und auch andere Sezessionisten, wie z.B. W. Grimm, nach 1933 dennoch weiterhin arbeiten und bis 1937 sogar noch ausstellen konnten. „Abgesehen von gelegentlichen Attacken gegen die moderne Kunst war noch manches möglich...“[1470], was erst einmal zu abwartendem Verhalten der meisten Künstler führte.

Bevorzugte Arbeits- und Rückzugsorte der Sezessionisten waren die Inseln Sylt und zunehmend Hiddensee.[1471] Löwengard und Grimm malten schon ab 1931 fast jährlich die Sommer über auf Sylt, später ab 1934 auch Eduard Bargheer.[1472]

An der Ostseeküste war Hiddensee für eine Reihe der Hamburger zum beliebten Aufenthaltsort geworden. Im Vergleich zu Rügen gab es weder Kreidefelsen noch Wälder, sondern nur das Meer mit einer außergewöhnlich starken Brandung, einfache Fischerdörfer und im Norden den Dornbusch als Steilküste. Ab 1900, als die ersten Künstler und Schriftsteller die Insel in den Sommermonaten entdeckt hatten, bildeten sich verschiedene Künstlerkreise heraus: die Lietzenburg als Domizil des Malers Oskar Kruse-Lietzenburg (1847-1919), ab 1912 das Haus des Architekten und Mitbegründer des Deutschen Werkbundes Hermann Muthesius (1861-1927) und dessen Frau Anna, einer Musikerin. Schließlich gab es den in Deutschland schnell bekannt gewordenen „Hiddenseer Künstlerinnenbund“, der in den 20er Jahren von der Berliner Malerin Clara Arnheim (1865-1942) und von Henni Lehmann (1862-1937) gegründet worden war.[1473] Die Insel zog zahlreich Berliner Künstler an – darunter Mitglieder der dort ansässigen Sezession sowie Schriftsteller – und erlangte in den 20er Jahren eine Bedeutung etwa wie Rügen für die Düsseldorfer Maler im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts. Die Expressionisten zog es allerdings, bis auf Erich Heckel (1912), nicht nach Hiddensee. Sie suchten die stärkere Abgeschiedenheit und Unberührtheit der Natur.[1474] Von den Hamburger Sezessionisten malten Ivo Hauptmann und Fritz Flinte schon in den 20er Jahren die Sommer über auf der Insel, zu einer Zeit als Hiddensee regelrecht einen Ansturm von Künstlern und Intellektuellen erlebte und als das Capri von Pommern bezeichnet wurde. [1475] In den 30er Jahren (1936) kamen desweiteren die Malerinnen Maria

[1470] Ebenda, S. 49-53, hier S. 50-51

[1471] Vgl. Wietek, Gerhard: Deutsche Künstlerkolonien und Künstlerorte, München 1976, S. 58-67, 68-81

[1472] Ausst.-Kat.: Rathke, Christian (Hg.): Künstlerinsel Sylt, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Gottorf, Neumünster 1983, S. 98, 105, 92; Bruhns 1989 III (vgl. insbesondere das WV S. 133-163); Faltblatt: Willem Grimm. Sylt. Aquarelle, Gouachen, Zeichnungen. Arbeiten aus den Jahren 1931-1979, (Text Dörte Zbikowski), Altonaer Museum (21.6.-10.9.2000), Hamburg 2000

[1473] Der Künstlerinnenbund verfügte über ein eigenes Ausstellungsgebäude, die „Blaue Scheune“ in Vitte. Das Engagement beider Frauen (beide waren jüdischer Herkunft) wurde durch das NS-Regime 1933 beendet. Henni Lehmann wählte 1937 den Freitod, Clara Arnheim kam 1942 in Theresienstadt ums Leben. – Baade, Michael; Stock, Wolf-Dieter: Hiddensee. Insel der Fischer, Maler und Poeten, Fischerhude, o. J., S. 106-107

[1474] Ebenda; Ausst.-Kat.: Norddeutsche Künstlerkolonien II: Rügen, Vilm, Hiddensee, (Text Christine Knupp), Altonaer Museum, Hamburg o. J. (1977), S. 8-15

[1475] Berliner Gazette am Mittag, o. Dat., Juli 1924 (Karl Ebbinghaus): „durch einen uns heute überraschenden Ansturm von Künstlern und Wissenschaftlern“- zit. in: Baade; Stock o. J., S. 87; Jürgensohn, Arved: Hiddensee das Capri von Pommern. Ein Reiseführer und Gedenkalbum, Kloster/Liegnitz 1924,

Wenz und Inge Haff (1909-2003)[1476], die Quartier im Ortsteil Grieben bezogen[1477], sowie Otto Rodewald, Emil Maetzel (1935), Kurt Löwengard[1478], Fritz Kronenberg (1934 oder 1935), der Bildhauer Hans Martin Ruwoldt (1929, 1935) und Fritz Flinte[1479], wie schon in den Vorjahren.[1480]

Galt Hiddensee bis 1933 als das „geistigste aller deutschen Seebäder"[1481], stand die Insel in den 30er Jahren schon bald im Ruf antisemitisch zu sein[1482], was deutlich macht, dass es Orte des Rückzugs ab 1933 gar nicht mehr gab. „Die dunkelhaarigen, intellektuellen Künstlertypen wurden von blonden Männern und breithüftigen Frauen mit Gretchenfrisur abgelöst...Ich hatte dort nichts mehr zu suchen."[1483], schrieb Asta Nielsen, die 1936 emigrierte. Auch bei Lyonel Feininger finden sich Hinweise über die veränderte Situation an der Ostsee zu Beginn der 30er Jahre im Zusammenhang mit der Machtübernahme.[1484]

---

2. erweiterte Auflage (zuerst Stralsund 1913/14); Zu den Künstlern, die in den 20er Jahren nach Hiddensee kamen, gehörten u.a. Otto Mueller, Erich Heckel, Käthe Kollwitz, Erich Mühsam, George Grosz, Max Kaus, Ewald Mataré, Alexander Kanoldt, Asta Nielsen, Joachim Ringelnatz, Gerhart Hauptmann (bereits ab 1901). – Baade; Stock o. J.

[1476] Inge Haff hatte von 1926-1928 an der Hamburger Kunstgewerbeschule bei J. Wohlers und Hugo Meier-Thur studiert, 1932 an der Münchner Akademie bei Hermann Gröber und Max Dörner sowie Kunstgeschichte bei Wilhelm Pinder gehört. 1933 ging sie nach Paris, um sich an der Academie Moderne bei Fernand Léger weiter ausbilden zu lassen. Bis 1934 besuchte sie den Unterricht von Franz Lenk an den Vereinigten Staatsschulen in Berlin, ging 1934 nach Hamburg zurück, hörte Vorlesungen an der Universität und machte eine Lehramtsausbildung. 1933/34 zeichnete sie für Hamburger Zeitungen Porträts. Haff war Mitglied der Gedok (bis 1965)., Werke von ihr befinden sich in der Sammlung der Hamburger Kulturbehörde. – Rump (Hg.) 2005, S. 163-164

[1477] Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 407; Studienarbeiten jener Reise ließen sich von beiden Künstlerinnen nicht mehr ausfindig machen. Siehe eine Zeichnung vom Ort Grieben von Otto Rodewald mit dem Titel „Fischerhäuser in Grieben", um 1930 (s/w Abb.) – Baade; Stock o. J., S. 141

[1478] Das WV K. Löwengard nennt für das Jahr 1933 4 Aquarelle, 1 Kohlezeichnung, die auf Hiddensee entstanden sind. Vgl. WV K. Löwengard in – Bruhns 1989 III, S. 133-163, S. 153-155: A2 „Hiddensee", A3 „Häuser in Hiddensee" (HH KH Inv.-Nr. 1948/148 ehem. Slg. Emmi Ruben), A4 „Fischer bei den Netzen", A5 „Küste bei Vitte mit Segelbooten", Z17 „Hiddensee (Ansicht von Vitte mit Hafen und Strandhotel links im Bild)" (Altonaer Museum Inv.-Nr. 1988/128)

[1479] Zu zwei Hiddenseebildern von Fritz Flinte aus den frühen 30er Jahren siehe – Ausst.-Kat.: Ewers-Schultz, Fritz Flinte 2000, S. 38, 39 (farb. Abb.) („o. Titel", 46 x 60,8 cm, Öl a. Karton, HH KH (ehem. Slg. E. Ruben) sowie „o. Titel", 48 x 63 cm, Öl a. Karton, Privatbesitz)

[1480] Baade; Stock o. J., S. 96-99, 86-87, 141, 152-153

[1481] Gerhart Hauptmann: Rede anlässlich des 50. Jahrestages seines Aufenthaltes auf Hiddensee (1885) im Jahre 1935, in: Ebbinghaus, Karl: Hiddensee-Historie Heimat, Humor, Königstein 1991, S. 132, zit. in Baade; Stock, o. J., hier S. 31-32

[1482] Bei Baade; Stock (o. J.) wird darauf verwiesen, dass das der Grund gewesen war, warum z.B. Bertolt Brecht und Lion Feuchtwanger nicht nach Hiddensee kamen. „Frau Feuchtwanger sagte mir vor zwei Tagen: Schon damals hatte die Insel den Ruf antisemitisch zu sein. Ob es stimmt oder nicht, es war mit ein Grund, warum die Feuchtwangers und Brechts Hiddensee nicht besucht haben." – Brief Harold von Hofes („Feuchtwanger Institute for exile studies" Los Angeles) an nicht genannten Adressaten, zit. in: Baade; Stock o. J., hier S. 88

[1483] Nielsen, Asta: Die schweigende Muse, Berlin 1977, S. 365f, hier S. 377-378

[1484] Briefe L. Feininger aus Deep an Julia Feininger v. 8.7.1932 u. 30.4. 1935, zit. in: Lind, Hilke: Lyonel Feininger in Pommern 1891-1935, in: Ausst.-Kat.: Lyonel Feininger. Karl Schmidt-Rottluff. Erich Heckel. Künstlerfreundschaften, Schloß Gottorf Schleswig, Neumünster 1998 (Brücke-Almanach 1998, hg. v. Hermann Gerlinger u. Heinz Spielmann), S. 123-132, hier S. 131: „Ein sonderbares Land, Deutschland! Am Strande prangen Unmengen von Hakenkreuzfahnen, ...Es ist ja eine Art, seine politische Gesinnung aller Welt unter die Nase zu schieben!..." (Brief 8.7.1932)

Was die ehemaligen Sezessionisten betrifft, so unternahmen sie Mitte der 30er Jahre auch Studienreisen nach Dänemark, Südschweden und Norwegen, wie ein gemeinsamer Aufenthalt von Fritz Flinte, Karl Kluth, Fritz Kronenberg, Emil Maetzel und Hans Martin Ruwoldt 1934 belegt.[1485] Kluth und Grimm reisten im selben Jahr nach Norwegen.[1486] Fiedlers Name taucht diesbezüglich in den Quellen nicht auf.

Die Künstler der Sezession bevorzugten die Technik des Aquarellierens und zeichneten mit Feder, Pinsel, Tusche oder Bleistift. Es entstanden Ansichten vom Meer, den Dünen und Bilder, die sich mit dem Verhältnis des Menschen zur Natur auseinandersetzen. Die Landschaft wird aus subjektiver Sicht meist ausschnitthaft wiedergegeben. Von künstlerischem Interesse war das Wesen einer Erscheinung, was sich mit dem Stilmittel der Reduktion herausarbeiten ließ.[1487] Helmut R. Leppien stellte fest: „Bei den Landschaftsbildern wird das Gemeinsame in der künstlerischen Arbeit der Freunde, die auch nach der Auflösung der Sezession in Verbindung geblieben sind, am offenkundigsten. Ihre Motive fanden sie vor allem am Ufer der Elbe und der Nordsee, dort wo Land und Wasser nicht deutlich geschieden sind, wo sich bei Ebbe das Wasser im Land verläuft. Im Rückblick sind die Jahre um 1935 trotz aller Behinderungen für die Sezessionisten die fruchtbarsten gewesen.“[1488]
So malte z.B. Willem Grimm, der zum Teil deutlich vom Gestaltungsstil Karl Ballmers und dessen anthroposophischen Ideenwelt beeinflusst war, auf Sylt das wechselhafte Zusammenspiel von Küste, Meer und Himmel bei unterschiedlichen Wetterlagen und Tageszeiten. Dabei interessierte er sich für das Wasser, das in Anbetracht des Wirkens von Naturkräften bei Ebbe und Flut immer wieder erneut in Prielen und Rinnsalen zusammenläuft, wie seine Wattansichten zeigen.[1489] In Grimms Tuschpinselzeichnungen zeigt sich die Fähigkeit des Künstlers Landschaftsstimmungen mit sicherer zügiger Linie festzuhalten. Die Wasser- und Deckfarbenbilder sind es, „in denen Grimms Talent erkennbar wird, in der farblichen Gestaltung das Augenerlebnis mit der bildlichen Ordnung zu verbinden. Wie Bargheer in seinen Elblandschaften von 1935 und in seinen 1938 gemalten Wattbildern ist Grimm dabei ganz fern von Expressionistischem. Die oft geradezu elegant schwingende Linie und die differenzierte, an Zwischentönen reiche Farbigkeit ist in den norddeutschen Landschaften beider Künstler zu finden.“[1490]

[1485] Ausst.-Kat.: Ewers-Schultz, Fritz Flinte 2000, S. 84 f
[1486] Ausst.-Kat.: Grimm; Rüggeberg (Hg.), Willem Grimm 1989, S. 150-165, S. 153
[1487] Angerer, Birgit: Meer, Dünen, Mensch und Natur in der Malerei von 1900 bis 1954, in: Ausst.-Kat.: Rathke (Hg.), Künstlerinsel Sylt 1983, S. 27-31, 30
[1488] Leppien 1989, S. 15-20, 17
[1489] Faltblatt: Willem Grimm 2000
[1490] Leppien 1989, S. 15-19, hier S. 18; Der ausgeprägte Formen- und Liniensinn Grimms und seine Vorliebe für die Betonung kompositioneller Elemente hob die Kunstkritik unmittelbar 1932 hervor. – Hirschfeld, Peter: Willem Grimm, in: Der Kreis, IX. Jg., H. 10, 1932, S. 562-566, abgedr. in: Ausst.-Kat.: Grimm; Rüggeberg (Hg.), Willem Grimm 1989, S. 168-169; siehe auch Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 164-166, 166: „In seinen Wattbildern von Sylt machte er Versuche mit buntem Kolorit und abstrahierten Formen sowie einer verklammernden „S“-Form für die überwiegend horizontal verlaufenden Linien.“

Fritz Kronenberg war als Rheinländer von der norddeutschen Landschaft nahezu fasziniert. Er malte den Hafen, das Meer, die Küste, Moore und Priele. Auch er wollte das Wesentliche, Magie oder den Rhythmus von Erscheinungen treffen, wozu er sich die Abstraktion zu eigen machte und ein Minimum an Form und Farbe gelten ließ. Kronenberg war übrigens im gleichen Jahr wie Fiedler (1932) der Sezession beigetreten und hatte sich künstlerisch um 1930 dem Sezessionsstil angenähert.[1491]
Auch Kurt Löwengards Aquarelle und Zeichnungen geben mit äußerst reduzierten Stilmitteln den Eindruck der Landschaft wieder. Der Künstler malte um 1933 mit Aquarellfarben die Sylter Dünen, Fischerhäuser auf Hiddensee sowie Fischer bei den Netzen und die Küste bei Vitte mit Segelbooten. Das bewegte Meer mit Regenwolken (1935) zeichnete Löwengard mit dem Bleistift in sehr sicherer Linienführung nahezu abstrakt. 1935/36 entstanden Deich- und Halliglandschaften.[1492]

Von Fiedlers Studienergebnissen während seines Aufenthaltes am Meer 1933 mit den Künstlerkollegen sind nur wenige Werke nachweisbar: ein Aquarell und ein Holzschnitt sind erhalten, andere Arbeiten sind nur dokumentiert. Das sich heute in Hamburger Privatbesitz befindende Aquarell **WINDMÜHLE HINTERM DEICH** (1933) (WV A 7) zeigt eine Windmühle zwischen eingefriedeten Wiesen- und Weideflächen. Vom Typus her handelt es sich um eine Bockwindmühle aus grau verwitterten Brettern, die auf hölzernen Pfählen steht und deren Flügel sich nach allen Seiten bis in den Bereich von Wolken- und Himmelsdarstellung über einem niedrig gezogenen Horizont erstreckt. Wie ein schmales dunkelblaues Band verläuft am Horizont das Meer. Darüber ziehen einzelne Wolkenfelder, die das Blau des Himmels nur stellenweise sichtbar werden lassen. Ein schmaler Sandweg führt leicht diagonal von links in die Bildmitte zur Mühle hin. Die Land- bzw. Wiesenflächen in unterschiedlichen Grüntönen sind stark zergliedert, was durch braune und ockerfarbene Pinselzüge als Konturierung besonders betont wird. Rechts im Bild, leicht überschnitten, ist hinter einem Holzlattenzaun das rote Backsteingemäuer eines reetgedeckten Friesenhofes zu sehen. In weiter Ferne wird im linken Bildteil ein Zeesenboot mit braunem geblähtem Segel erkennbar. Die Farbabstufungen von Blau-Grau, Grüntönen und Rot-Braun-Nuancen erscheinen in ihrem leicht verwaschenen Kolorit den Lichtverhältnissen des eher bewölkten Tages angepasst.
Befragt nach künstlerischen Vorbildern, lässt sich feststellen, dass sich das Mühlenmotiv bei den Brücke-Malern Schmidt-Rottluff, Heckel, Feininger und Nolde findet. Verbunden durch

[1491] Zu Leben und Werk von Fritz Kronenberg – Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 249-252, 251; siehe auch Ausst.-Kat.: Emmi Ruben 1998, S. 63 Nr. 52 (o. Abb.) („Watt auf Sylt“ 1937, Aquarell, 50,3 x 76 cm, HH KH Inv.-Nr. 1948/144)
[1492] Zum WV K. Löwengard siehe – Bruhns 1989 III, S. 133-163, S. 156 (Z1 „Meer mit Regenwolken“, Bleistift, 19,1 x 25,8 cm, Jüdisches Museum Rendsburg Inv.-Nr. 1978/5)

das Erlebnis der Landschaft widmeten sie sich oft ähnlichen Themen und Bildmotiven.[1493] Auch dürfte Fiedler von Werken Schmidt-Rottluffs, aber auch von Nolde, das Bildmotiv eines ins Bildgeschehen hineinführenden Weges bekannt gewesen sein, zumal die dadurch erzielte Tiefenwirkung in Fiedlers Aquarell auffällt. Die früheste Windmühlen-Darstellung von Schmidt-Rottluff ist die 1904 mit Aquarellfarben gemalte „Holländerwindmühle" (Kunstsammlungen Chemnitz) in der Nähe seines Heimatortes. Während eines Besuches bei Nolde auf der dänischen Ostseeinsel Alsen entstand im Sommer 1906 eine Tuschpinselzeichnung mit einer Bockwindmühle („Mühle auf Alsen", Schloss Gottorf Schleswig) von gleichem Typ wie sie bei Fiedler zu finden ist. Zu den Arbeiten der Dangaster Jahre von 1907 bis 1912 gehört neben den Bildmotiven Strand, Schiffe, Wege, Bäume und Häuser, Hafen und Leuchtturm auch die Windmühle von Dangast mit ihrem massiven Unterbau und umlaufender Balustrade („Windmühle und Häuser", Kunstsammlung Chemnitz).[1494] Mühle, Segelschiff und Meer in Kombination, stark vergleichbar mit Fiedlers Bild, aber in umgekehrter Größenordnung, schnitt die Schmidt-Rottluff nahestehende Malerin Emma Ritter um 1916 in einen Holzstock („Rügen", Altonaer Museum).[1495] Erich Heckel malte die Dangaster Mühle in kräftigen Komplementärfarben („Mühle in Dangast" 1909, Stiftung Wilhelm Lehmbruck Duisburg), wobei die Bildkomposition mit der hoch aufstrebenden monumentalen Mühle über Bäume, Buschwerk und Häuserdächer sowie der Wegführung unverkennbar auf Jacob van Ruisdaels „Mühle von Wijk" (um 1640) zurückgeht und damit die Verbindung zur holländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts ins Spiel bringt.[1496] Feiningers in prismatischen Flächen gemaltes Mühlenbild von 1918 („Windmühle", Museum Sztuki Lodz), welches die Holländerwindmühle von Swinemünde mit hölzernem Umgang zeigt, lässt dagegen das zentrifugale raumdynamische Rotationsprinzip der Mühlenflügel für den Betrachter intensiv erfahrbar werden.[1497] Bei Emil Nolde[1498], der sein Leben lang mit der friesischen Landschaft verbunden blieb, finden sich im frühen Oeuvre der Gemälde erste

[1493] Spielmann, Heinz: Themen und Form in Korrespondenz. Wahlverwandtschaften im Werk von Lyonel Feininger, Karl Schmidt-Rottluff und Erich Heckel, in: Ausst.-Kat.: Künstlerfreundschaften 1998, S. 115-122, 238

[1494] Vgl. Wietek 1994, S. 335 (farb. Abb.), S. 579 Nr. 77 u. Nr. 78 (Privatbesitz); Ausst.-Kat.: Wietek, Schmidt-Rottluff 1974, S. 143; vgl. auch eine Mühlendarstellung auf einer Künstlerpostkarte Schmidt-Rottluff an Rosa Schapire, Jershöft v. 5.7.1921 – Ausst.-Kat.: Presler, Rosa Schapire 1990, S. 145 (s/w Abb.)

[1495] Ausst.-Kat.: Künstlerkolonien II o. J. (1977), o. S. Nr. 19 (s/w Abb.) („Rügen", um 1916, Holzschnitt, 33,8 x 28 cm, Altonaer Museum)

[1496] E. Heckel „Mühle in Dangast" 1909, Öl a. Lwd., Städt. Kunstslg. Duisburg – Wietek 1976, S. 173 (farb. Abb.), 207

[1497] Das Ölbild zeigt Einflüsse des Kubismus, womit Feininger sich 1911 in Paris auseinandergesetzt hatte. Das Mühlenmotiv taucht regelmäßig in Darstellungen Feiningers seit der Zeit seiner Sommeraufenthalte auf Rügen auf. Er verstand es als sinnbildlich. – Lind 1998, S. 123-132; Ausst.-Kat.: Expressionisten 1986, S. 358 Nr. 269 (s/w Abb.), S. 361 Nr. 272 u. Nr. 273 (s/w Abb.); Ausst.-Kat.: Timm, Werner (Hg.): Lyonel Feininger. Erlebnis und Vision. Die Reisen an die Ostsee 1892-1935, Museum Ostdeutsche Galerie Regensburg, Kunsthalle Bremen, Regensburg 1992, S. 109 Nr. 105, S. 243 Nr. 98

[1498] Haftmann, Werner: Emil Nolde, hg. v. Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, Köln 1958; Urban (Bde. 1 u. 2) 1987 sowie 1990

Darstellungen mit Wassermühlen (1903) und in den 20er Jahren, als er noch bei Commeter in Hamburg ausstellte[1499], mehrere Bildkompositionen mit Mühle und Friesenhäusern in Wattlandschaften. Dazu gehören das 1937 in der Hamburger Kunsthalle als „entartet" beschlagnahmte Ölbild „Nasser Tag" von 1918 (Nolde-Stiftung Seebüll) und das vielfach publizierte Bild einer Holländerwindmühle mit weißem Unterbau in der Marschlandschaft („Mühle" 1924, Nolde Stiftung Seebüll), welches 1933 in einer Ausstellung bei Ferdinand Möller in Berlin zu sehen war. Ein 1932 entstandenes Ölbild mit dem Titel „Nordermühle" (Nolde Stiftung Seebüll) reichte Nolde 1936 zur Ausstellung „Malerei und Plastik in Deutschland" ein.[1500] Insbesondere das Aquarell „Windmühlen in der Marsch" (bis 1926, Prov. unbek.) aus Noldes Utenwarfer Zeit an der Westküste Nordschleswigs kommt der Fiedlerschen Bildauffassung stilistisch nahe. Markant sind die schwarzen schlingernden Konturen, die den Verlauf der Priele ins Bildinnere bis hin zum Horizont kennzeichnen, und die zurückgesetzten aufragenden Mühlen in den Wattwiesen sowie die in der Ferne geduckten Dächer der Friesenhäuser und die geballten tiefhängenden Wolkenfelder. Noldes Formenkanon ist reduziert und die bildnerischen Mittel sind sparsam eingesetzt, so dass der eigentümliche Charakter der Landschaft hervortritt.[1501]
Inwieweit Fiedler die Frieslandbilder von Nolde 1933 bekannt waren, ist unklar. Die große Nolde-Ausstellung im Hamburger Kunstverein 1927 und Noldes Beteiligung an der Schau „Europäische Kunst der Gegenwart" 1927[1502] lagen immerhin sechs Jahre zurück und zudem war Fiedler damals noch in München an der Hofmann-Schule. Erst im Herbst 1934 zeigte Nolde während der Hamburger Ausstellung mit dem Titel „Das Bild der Landschaft" vier Gemälde, darunter den Friesenhof „Hülltoft Hof" 1932 (Thomas Entz von Zerssen Trust Rendsburg) und das Bild „Meer B" 1930 (Tate Gallery London).[1503] Fiedler dürfte allerdings von der Hamburger Jubiläumsausstellung vom Vorjahr 1932 Brücke-Einflüsse aufgenommen haben.

Sowohl Arnold Fiedlers Aquarell als auch die Mühlenlandschaften der Expressionisten finden ihre Vorbilder in der holländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts, als die

[1499] Bei Commeter stellte E. Nolde im Zeitraum von 1907 bis 1926 in nahezu regelmäßigen Abständen in Einzelausstellungen aus. 1919 hatte ihm die Berliner Nationalgalerie eine umfangreiche Ausstellung gewidmet. Ab 1928 bis 1937 übernahm der Galerist Ferdinand Möller in Berlin die Vertretung des Künstlers. Zur Beteiligung Noldes an Einzel- und Gruppenausstellungen vgl. – Urban (Bd. 1) 1987
[1500] Zu den Mühlenbildern Noldes der 20er Jahre – Urban (Bd. 1) 1987, S. 128 Nr. 118, S. 132 Nr. 122, S. 294 Nr. 337 sowie Urban (Bd. 2) 1990, S. 184 Nr. 819, S. 296 Nr. 964, S. 264 Nr. 921, S. 314 Nr. 986, S. 319 Nr. 994, S. 320 Nr. 995 u. 996, Nr. 1123
[1501] Zu E. Noldes „Windmühlen in der Marsch" bis 1926 entstanden, Aquarell auf dünnem Japanpapier, 34,5 x 47,7 cm – Gosebruch, Martin: Nolde. Aquarelle und Zeichnungen, hg. v. Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, München 1957, S. 27, S. 37 (farb. Abb.); Haftmann nennt desweiteren die „berühmte" Farblithographie „Mühle am Wasser" von 1926 – Haftmann 1958, S. 110-111
[1502] Ausst.-Kat.: Emil Nolde, Hamburger Kunstverein, Hamburg 1927, Ausst.-Kat.: Europäische Kunst der Gegenwart, Zentenarausstellung des Kunstvereins, Hamburg 1927, Nr. 116 („Meereswoge")
[1503] Ausst.-Kat.: Das Bild der Landschaft, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1934, Nr. 123 („Hülltoft Hof" 1932, Öl, 72,5 x 95,5 cm), Nr. 122 („Meer B" 1930, Öl, 72 x 100 cm); Urban (Bd. 2) 1990, S. 420 Nr. 1121, S. 403 Nr. 1101

flache Landschaft zum selbständigen Thema in der Malerei wurde.[1504] Die stets in Wassernähe gelegenen Mühlen, die auf Bilddarstellungen neben den Kirchtürmen am Horizont vertikal herausragen, galten als die Fabriken des 17. Jahrhunderts. Der einfache Mühlentyp war die Bockwindmühle – ganz aus Holz mit drehbarem und damit nach dem Wind auszurichtendem Gehäuse – die in den niederländischen Zeichnungen des 16. Jahrhunderts für die Mühle schlechthin steht. Die Mühlen dienten der Grundwasserregulierung bei der Landgewinnung, dem Mahlen von Korn und Ölsaaten, es gab Sägemühlen und Mühlen dienten auch der Papierherstellung.[1505]

Neben der topographischen Funktion in bildkünstlerischen Darstellungen war die Mühle ein Symbol, das sich für viele Deutungen eignete.[1506] In der Emblemliteratur wurden ihr politisch-soziale als auch religiöse Bedeutungen zugeschrieben. Sich darauf beziehend nannte Harald Olbrich die Mühle – und so auch Schiffe –, die vom Wind als einer unsichtbaren Kraft bewegt wird, was mit göttlicher Gnade gleichgesetzt wurde. [1507] Auch wurde die Mühle mit dem Treiben der Welt in Zusammenhang gebracht.[1508] Wilfried Wiegand wies darauf hin, dass die Darstellung der holländischen Landschaft oft mit biblischen oder mythologischen Themen verbunden war und die Bildsymbole Wind und Wolken als häufige Metaphern für Vergänglichkeit oder für „Nichts“[1509] verwendet wurden. Hier sei darauf hingewiesen, dass Feininger seine Mühlen, Kathedralen und vor allem die Schiffe stets als zeichenhaft ansah.[1510]

Zu den eindrucksvollsten Mühlendarstellungen sei hier Rembrandts (1606-1669) Radierung „Die Mühle auf dem Bollwerk Osdorp in Amsterdam“ von 1641 (Rembrandt-Huis Amster-

[1504] Olbrich, Harald; Möbius, Helga: Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, Leipzig 1990, S. 240: „Sie öffnet sich weit von einem niedrigen Standpunkt aus...“

[1505] Ausst.-Kat.: Vignau-Wilberg, Thea: Das Land am Meer. Holländische Landschaft im 17. Jahrhundert, Staatliche Graphische Sammlung München, München 1993, S. 124f

[1506] Belting, Hans: Die gemalte Natur, in: Beutler, Christoph; Schuster, Peter-Klaus; Warnke, Martin (Hg.): Kunst um 1800 und die Folgen. Werner Hofmann zu Ehren, München 1988, S. 169-180

[1507] Olbrich; Möbius 1990, S. 244

[1508] Monroy v., Ernst Friedrich: Embleme und Emblembücher in den Niederlanden 1560-1680, Utrecht 1964 (Bibliotheca Emblematica), S. 105; vgl. auch Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, hg. v. Arthur Henkel und Albrecht Schöne, Stuttgart 1978 (Sonderausgabe), (zuerst 1967), o. S. (siehe Stichworte Mühle: im Sinne Nichtigkeit menschlichen Treibens) sowie Schiff vom Wind getrieben: im Sinne eines günstigen Schicksals oder Vergleich mit dem Staatswesen)

[1509] Wiegand, Wilfried: Ruisdael-Studien. Ein Versuch zur Ikonologie der Landschaftsmalerei, Hamburg 1971 (Diss. Univ. Hamburg), S. 37-56, 63, 37; zur Wolkensymbolik vgl. auch – Maander van, Carel: Het Schilder-Boeck, Amsterdam 1604; Raupp, Hans-Joachim: Zur Bedeutung von Thema und Symbol für die holländische Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, Bd. 17, 1980, S. 85-110; generell zur Problematik der holländischen Malerei – Bialostocki, Jan: Einfache Nachahmung der Natur oder symbolische Weltschau. Zu den Deutungsproblemen der holländischen Malerei des 17. Jhdt., in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 47, 1984, S. 421-438; S. Alpers dagegen vertritt die These von der puren Beschreibung der Wirklichkeit ohne moralisch-erzieherische Aspekte – Alpers, Svetlana: The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century, Chicago, London 1983)

[1510] Spielmann 1998, S. 115-122, hier 120-121: „Feininger war alles andere als ein Formalist, er war auch nicht nur ein gegenständlicher Maler, er war ein auf übertragene mehrschichtige Gehalte hin orientierter Künstler. Wenn er seiner späteren Frau Juliane die Mühle als Symbol von Tätigkeit und Streben oder als eine vom Wind der Opposition bewegte Kraft deutete, wurde er fast zum Symbolisten.“; Lind 1998, S. 123-132, 124

dam) genannt.[1511] Die Forschung stellte Rembrandts Landschaften in die Tradition einer symbolisierenden Naturgesinnung, die offensichtlich weniger direkt von der Emblematik beeinflusst worden ist, ihr jedoch nahestand und verwies zugleich auf pantheistische Naturvorstellungen.[1512] Zu nennen ist hier auch die besondere Bildanlage bei Jacob van Ruisdael (1628/29-1682) mit der auf ansteigendem Gelände aufstrebenden „Mühle von Wijk bij Duurstede“ aus der Zeit um 1670 (Rijksmuseum Amsterdam). Die Mühle erscheint in der Unteransicht, wobei die gesamte Bildkomposition von den Gesetzen der Perspektive bestimmt ist und ein dramatischer Lichteinfall eine eigenwillige Stimmung erzeugt. Ruisdael ging bei der Bildkonzeption ganz bewusst vor, „um Gedanken über die Welt auszusprechen“[1513], wie die Forschung Anfang der 80er Jahre feststellte. Während die Mühle das Bild beherrscht, befindet sich im linken Bildteil ein Segelschiff, und rechts von der Mühle ragt ein rotes Ziegeldach aus dem Buschwerk heraus. Diese Grobkonstellation findet sich auch bei Fiedler. Zwei skizzenhafte Kreidezeichnungen J. v. Ruisdaels mit Mühlendarstellungen (Staatliche Kunstsammlung Dresden, Kupferstichkabinett)[1514] verstärken den Eindruck einer Vorbildfunktion für Fiedler.

Fiedlers Aquarell weist aber eine starke Formreduktion auf. In der Flächenaufteilung des Wiesen- und Weidelandes mit seinen Sandwegen dazwischen, beim Mühlenkorpus, der dunklen Konturierung sowie den gesetzten Binnenstrukturen der Flächen in Form von Linien und Pinseltupfen wird jedoch unausweichlich der Sezessionsstil erkennbar, wie er z.B. auch in E. Bargheers Ölbild „Fischereihafen Finkenwerder“ von 1934[1515], etwa zeitgleich in Erscheinung trat. Generell lässt sich eine inhaltliche Beziehungsvielfalt in Fiedlers Mühlenaquarell nicht leugnen: Die Mühle steht auch zwischen oben und unten, Himmel und Erde. Das Haus und das Segelschiff stehen für Innen- und Außenwelt, in der sich Mensch und Natur begegnen.

[1511] Ausst.-Kat.: Bakker, Boudewijn; Leeflang, Huigen: Nach der Natur. Holländische Landschaftsgrafik aus dem Goldenen Zeitalter, Saarland Museum Saarbrücken, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, Zwolle 1995 (Orig. 1993), S. 92-93 (Abb.); Ausst.-Kat.: Vignau-Wilberg, Holländische Landschaft 1993, S. 122-155, S. 144-145 Nr. 52 (Abb.)

[1512] Vgl. dazu – Ziemba, Antoni: Rembrandts Landschaft als Sinnbild. Versuch einer ikonologischen Deutung, in: Artibus et Historiae, 8. Jg., H. 15, 1987, S. 109-134, 125

[1513] Schmidt, Winfried: Studien zur Landschaftskunst Jacob van Ruisdaels. Frühwerke und Wanderjahre, Hildesheim, New York 1981 (Studien zur Kunstgeschichte 15), S. 70-73, hier S. 73; Imdahl, Max: Jacob van Ruisdael. Die Mühle von Wijk, Stuttgart 1968; Becker, Jochen: Zu verschiedenen Möglichkeiten holländische Landschaften zu betrachten, in: Ausst.-Kat.: Jacob van Ruisdael: Die Revolution der Landschaft, Hamburger Kunsthalle, Zwolle 2002, S. 145-152

[1514] Jacob van Ruisdael „Landschaft mit Windmühle und Bauernhaus rechts“ um 1646, schwarze Kreide, 14,5 x 19,5 cm, Dresdner Kupferstichkabinett Inv.-Nr. C 1279 u. „Landschaft mit Windmühle rechts“ um 1646, schwarze Kreide, 14,2 x 19,2 cm, Dresdner Kupferstichkabinett Inv.-Nr. C 1280 – abgeb. in: Ausst.-Kat.: Vignau-Wilberg, Holländische Landschaft 1993, S. 136-137 Nr. 48 u. S. 138-139 Nr. 49

[1515] Eduard Bargheer, „Fischereihafen Finkenwerder“ 1934, Öl a. Lwd., 71 x 92 cm, in – Ausst.-Kat.: Die Kunstsammlung der Haspa. Die Hamburgische Sezession, hg. v. Haspa, Münsterschwarzach 2002, S. 52 (farb. Abb.); Spielmann, Heinz (Hg.): Die Sammlung Hermann-Josef Bunte, Hamburg, Cismar 1996, S. 106-107 Nr. 84 (farb. Abb.)

Das Mühlenmotiv schnitt Fiedler anschließend im Atelier in Hamburg zusätzlich in Holz und druckte es in den Farben Schwarz und Oliv auf Japanpapier. Bezeichnet mit dem Titel LANDSCHAFT MIT WINDMÜHLE (1933) (WV H 15) gelangte das Blatt 1974 in Besitz des Altonaer Museums.[1516] Dieser Wechsel des künstlerischen Mediums findet sich übrigens auch bei Feininger (vgl. „Mühlenbild" von 1918) [1517] sowie bei Nolde.
Auch Fiedlers Holzschnitt **SEGELSCHIFF** (1933) (WV H 13) [1518] – ein großes Schiff mit fünf Masten und eingeholten Segeln (sehr ähnlich in der Reduktion des Bildmotivs mit Feiningers in Holz geschnittenen frühen Segelschiffen und ihren an den Tauen hochgerollten Segeln, in Form von Dreiecken kenntlich gemacht[1519]) – entstand im Sommer 1933 und geht höchstwahrscheinlich auf den Nordseeaufenthalt zurück. Nur dokumentiert sind desweiteren die Arbeiten **KÜHE AN DER TRÄNKE** von 1933 sowie eine **DEICHLANDSCHAFT** (bis Februar 1934), deren Technik nicht bekannt ist. Beide Werke waren im Jahr darauf, nachdem Fiedler sie offenbar schon bald nach Fertigstellung an einen Hamburger Sammler verkauft hatte, in der Ausstellung Moderne Kunst aus Hamburger Privatbesitz (Dr. Alfred Pauli, Frau Lydia Wallraff) vom 24.2. bis 3.3.1934 im Hamburger Kunstverein zu sehen.[1520] Im Hamburger Anzeiger vom 6.3.1934 war Fiedler, neben Kluth, Kronenberg, Grimm, Ballmer und Ruwoldt, Munch, Hodler, van Gogh und Hans v. Marées, mit beiden Werken genannt worden.[1521] Eine weitere dokumentierte Bildfassung mit weidenden Kühen hatte er im Februar/März 1935 zur Ausstellung bei Peter Lüders eingereicht.[1522]

Insgesamt sind für das Jahr 1933 8 Holzschnitte (einschließlich der Farbholzschnitte) und 5 Linolschnitte dokumentiert. Für den gleichen Zeitraum nennt das Werkverzeichnis der Ge-

[1516] Altonaer Museum Inv.-Nr. 1974/78 (Der Holzschnitt besitzt die Maße 30,2 x 48 cm, eine Auflage ist nicht bekannt.), siehe auch „Finkenwerden Fischerhäuser" 1931, Inv.-Nr. 1969/96; „Blumenvase" 1931 Inv.-Nr. 1972/161; „Fischerbote" 1931 Inv.-Nr. 1964/47; „Landschaft mit Windmühle" 1933 Inv.-Nr. 1974/78; „Hafen" 1948 Inv.-Nr. 1974/95
[1517] Ausst.-Kat.: Expressionisten 1986, S. 358 Nr. 269, S. 361 Nr. 272, 273; Zu Feininger und dem Medium des Holzschnittes siehe – Ausst.-Kat.: Timm (Hg.), Lyonel Feininger 1992, S. 17-18, 98, 111 Nr. 106, S. 243
[1518] Privatbesitz Freising. Es ist keine Auflage bekannt. Die Platte ist vernichtet (verso hs. v. Fiedlers Hand).
[1519] Vgl. Feiningers frühe Holzschnitte mit Dreimast-Segelschiffen als Briefillustrationen an Karl Schmidt-Rottluff – Ausst.-Kat.: Künstlerfreundschaften 1998, S. 31, Brief Nr. 26 („Der Reeder 1" u. „Vulkan" oder „Segelschiff im Fjord")
[1520] Zur Ausstellung liegt kein Katalog vor.
[1521] HH Anzeiger v. 6.3.1934 (H.R.L.): „...die grüne Wiese mit den schwarzbunten Kühen, formal einfacher, von einer Unbefangenheit der Anschauung und einer sorgsamen Tonabstufung, ...eine Deichlandschaft"; vgl. auch HH Fremdenblatt o. Dat. 1934
[1522] „Kleine Wiese mit den Kühen" – HH Anzeiger v. 15.3.1935 anl. der Ausstellung Arnold Fiedler im Kunstraum Peter Lüders im Februar und März 1935; die Ausstellung betreffend vgl. auch HH Nachrichten v. 25.2.1935 sowie Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 2.5.1935: „Im März hatte ich hier eine Ausstellung, in der ich Aquarelle aus Italien ausstellte...dann hatte ich noch 6-8 Ölbilder und Aktzeichnungen."

mälde dagegen nur 2 Ölbilder: das besagte BLUMENSTILLLEBEN mit Rhododendronblüten (1933) (WV G 15) und **BLICK AUS DEM ATELIER** (1933) (WV G 14)[1523].

Zweite Italienreise (1933) (von Verona bis Neapel, Positano, Capri)

Von der Nordsee wieder zurück in Hamburg, zog es Fiedler noch im Sommer 1933 weiter in den Süden. Mit einem befreundeten Maler, der namentlich nicht bekannt ist[1524], reiste er für etwa sechs Wochen nach Italien. Beide Künstler hatten ein Reisestipendium erhalten. Fiedler hatte diese sehr wahrscheinlich zweite Italienreise langfristig vorbereitet und schon vor dem 6.4.1933 bei Vaclav Vytlacil Erkundigungen eingeholt, wo man im Süden „billig leben kann und immer noch anständig genug.“[1525] Auch hatte er dabei seinen Unmut über die Hamburger Verhältnisse kundgetan, wie aus der Rückantwort Vytlacils andeutungsweise ersichtlich ist. Vytlacil, der sein Atelier in Paris aus finanziellen Gründen aufgeben musste, hatte sich in Positano niedergelassen[1526] und schrieb dem Freund in einem Brief vom 6.4.1933 umgehend zurück: „Die Zustände, von denen Sie aus Hamburg erzählen, fangen auch jetzt in Paris an. – Der Kunstmarkt ist tot. Viele Galerien sind geschlossen und im Allgemeinen spürt man die Wirkung der Krise sehr stark. Von neuen Ausstellungen sieht man wenig. Wir haben uns entschlossen, daß für einige Zeit das Klügste für uns wäre, sich zurückzuziehen, wo man billig leben kann und ruhig arbeiten, deshalb sind wir nach Positano gekommen und ich kann Ihnen raten, das auch zu tun ...Da kann ich Ihnen Positano empfehlen. Für Zimmer, Essen, sind genügend Arbeitsmöglichkeit, müssen Sie cirka 80 Mark im Monat rechnen und dann, das heißt, daß Sie werden für sich selbst sorgen müssen. Das ist aber hier nicht schwerer und ich kann Ihnen sagen, daß Sie werden von Positano begeistert. Wir haben hier auch einen kleinen Kreis von Malern, was sehr nett ist, für Stunden, wenn

[1523] Der Titel des Bildes stammt aus dem Inventar der HH KH. Obwohl es nicht im Verzeichnis „entarteter Kunstwerke“ von 1937 aufgeführt ist, erfolgte 1937 vermutlich eine Beschlagnahmung (Mitteilung v. Herrn Prof. Dr. H. R. Leppien, HH KH am 22.10.1993). Das Bild wurde noch 1936 von der Behörde für Volkstum, Kirche und Kunst angekauft und kam so in den Besitz der HH KH. Vgl. auch HH Fremdenblatt o. Dat. v. 1933 anläßl. einer Ausstellung der Kunsthandlung Dr. Alfred Pauli u. Frau Lydia Wallraff im HH KV: „Blick auf Dächer einer Stadt...in seinen blaugrünen Farbflächen“.

[1524] Eine Vermutung, dass Fiedler zusammen mit Ernst Witt reiste (beide trafen sich ja 1925 in Italien), lässt sich nicht bestätigen. Witt unternahm lediglich 1924 eine längere Italienreise. – Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 415f

[1525] Brief Vaclav Vytlacil an A. Fiedler v. 6.4.1933 (Als Fiedler den Brief erhielt, war die Sezessionsausstellung in Hamburg bereits seit einer Woche geschlossen, die Sezession aber noch nicht aufgelöst.)

[1526] Auch dem ehemaligen Hofmann-Schüler Vaclav Vytlacil, der Amerikaner war, ging es Anfang der 30er Jahre in Paris finanziell schlecht: „Das Leben ist zu teuer und die Steuern sind zu hoch.“ Davon betroffen war ebenfalls Rupprecht, der 1932 zurück nach Amerika ging, obwohl dort die Verhältnisse nicht besser waren: „Bei uns in Amerika aber geht`s augenblicklich sehr schlecht...Meine Kollegen aus New York schreiben mir, nicht zurückzukommen – also wohin dann? Ecco, Positano.“ Carl Holty dagegen „arbeitet in Paris und sehr gut“ zu jener Zeit. Vytlacil stellte im April 1933 unter schwierigen Bedingungen in einer New Yorker Galerie aus „...zahle nur den Transport, aber man kann nichts erwarten – nicht einmal die Unkosten. Bei uns für die Maler geht`s ebenso schlecht als wie Sie schreiben aus Deutschland.“ – Brief V. Vytlacil an A. Fiedler v. 6.4.1933

man nicht arbeitet. Ich selbst würde mich freuen, Sie hier zu haben und natürlich ich werde Ihnen helfen, sich zu arrangieren. Zimmer und Häuser gibt's genug...“[1527]

Positano, am Golf von Salerno gelegen, war damals ein versteckter und malerischer Ort, der sich terrassenartig an einem Berghang hinauf entwickelt hatte und zu Beginn der 20er Jahre als „erblühende Künstlerkolonie“[1528] galt. Damals hatte sich dort z.B. schon die Hamburger Malerin Anita Rée aufgehalten (1922 bis 1925), die von den kubischen Häusern mit Kuppeldächern und Rundbogenöffnungen fasziniert war, wie zahlreiche ihrer Ansichten im Stil der Neuen Sachlichkeit zeigen.[1529] 1930 kamen Eduard Bargheer und Gretchen Wohlwill nach Positano, 1931 Ruwoldt, Grimm und Kluth.[1530]

Obwohl von Fiedler nur knappe Aufzeichnungen vorliegen, ist die Reiseroute nachvollziehbar. Von Verona aus ging es durch die Toskana nach Florenz und Fiesole, nach einem Aufenthalt in Rom weiter in Richtung Süden nach Neapel und von dort aus entlang der alten Vesuvstädte bis nach Positano. Ein Tagesaufenthalt führte die Künstler auch nach Capri. Während detaillierte Aufzeichnungen in Form von Reisetagebüchern fehlen, z.B. zu Architektur und Kunst, liegt immerhin ein Brief vom 11. Dezember 1933 an L. Wenninger vor. Fiedler schilderte darin aber nur den groben Reiseverlauf, persönliche Eindrücke streifte er nur kurz: „...Ich war mit einem Freund, der auch Maler ist, aus Hamburg fortgefahren. Wir hatten beide ein Stipendium bekommen und waren etwa 6 Wochen im Ganzen unterwegs. Zuerst in Verona, einer entzückenden norditalienischen Kleinstadt mit wunderbaren Renaissancebauten. Dann Florenz, das ich auf dieser Reise erst richtig kennenlernte. Ich habe dort die schönsten primitiven Italiener aus der Zeit 1350-1400 gesehen in der academia, einem Museum, das außerdem die Sklavenfragmente von Michelangelo und den David im Original enthält. Dann waren wir in Fiesole, das mit der Trambahn von Florenz aus zu erreichen ist und herrlich liegt oben auf einem hohen Hügel. In Rom waren wir ca. 1 Woche und haben die Ruinenstadt durchwandert, die sehr malerisch in der Nähe von Rom liegt und von wo aus man die herrlichsten Aussichten weit ins Land hinein hat. – Übrigens ist dort eine Frau immer schöner als die andere und eleganter auch. Wir waren ganz begeistert davon. In Neapel, wo wir ca. 10 Tage waren, sahen wir den Abschaum der Rasse. Dort hat das Gesetz Mussolinis, das mit dem Familienvater, der 10 Kinder in die Welt setzt, scheußliche Mißgeburten hervorgebracht. Nie sah ich so viel schwangere Frauen und so viel häßliche Menschen wie dort. Dann waren wir einen Tag in Capri und wir haben uns beide begeistert an der schönen Landschaft. Ich war noch 14 Tage in Positano, wo ich wahnsinnig billig und herrlich lebte und auch Aquarelle gemacht habe, so 14-16 Blätter.“[1531]

[1527] Brief Vaclav Vytlacil an A. Fiedler v. 6.4.1933
[1528] Brief Agnes Holthusen an Carl Georg Heise v. 5.10.1968, Archiv HH KH, Korrespondenz Nr. 86 Heise über Anita Rée, abgedr. bei – Bruhns 1986, S. 252, Qu. 165
[1529] Vgl. Bruhns 1986, S. 75
[1530] Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 15f, 18
[1531] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 11.12.1933

Inspiriert von den südlichen Lichtverhältnissen, der Architektur und Vegetation, die so ganz im Gegensatz zum vorherigen Nordseeaufenthalt standen, brachte Fiedler eine Reihe von Studienarbeiten mit zurück. Davon erhalten ist bisher nur das Aquarell mit der Bezeichnung **BEI FLORENZ** (1933) (WV A 8). Mit großer Wahrscheinlichkeit entstand jene Arbeit unmittelbar vor der Natur. Die Technik des Aquarellierens ließ sich unkompliziert im Freien durchführen und war bestens geeignet, spontane Eindrücke festzuhalten. Da Fiedler in den 30er Jahren jährlich auf Reisen war, nehmen für diesen Zeitraum Aquarelle innerhalb des Oeuvres einen beachtlichen Stellenwert ein.
Die Komposition für das genannte Aquarell legte Fiedler sparsam mit dem Bleistift an und arbeitete anschließend mit Aquarellfarbe auf trockenem Papier. Als Betrachter schaut man eine Gebirgsstraße entlang, an deren rechter Seite sich eine hohe Mauer aus Naturstein erhebt. Auf der dahinter liegenden Plateauanhöhe steht eine Baumgruppe. Zur Linken fällt der Blick über Obst- und Olivenbäume hinweg auf Gebirgshänge, die sich entlang des Horizontes erstrecken. Das Aquarell mit dem zügig mit Pinsel und Farbe angelegten Bildsujet wurde laut Inventarnummer 1935 von der Hamburger Kunsthalle angekauft.[1532] Fiedler erwähnte in seinen Aufzeichnungen desweiteren ein Aquarell mit einer **ANSICHT VON ROM** (1933), ein **CAPRIBILD** (1933) in Öl sowie 14-16 Positano-Aquarelle. Alle Arbeiten gelten bisher als verschollen.[1533]
Inwieweit Fiedlers Italienarbeiten thematisch und vor allem stilistisch den bereits im Januar 1933 im Kunstverein gezeigten Studienergebnissen von Grimm, Kluth und Ruwoldt, die 1932 eine große Bildungsreise in Italien absolviert hatten, nahe waren, lässt sich nicht mehr feststellen.[1534] Löwengard war übrigens zuvor 1931 durch Italien (Rom, Neapel, Ischia, Olevano) gereist, von wo er Aquarelle mitgebracht hatte („Frascati“ 1931), die auf der 11. Sezessionsausstellung 1932 zu sehen waren und von denen offensichtlich Impulse für Italienreisen ausgingen[1535].

Ob Fiedler und Maria Wenz sich im Oktober 1933 an der Ausstellung „Norddeutsche Landschaft und Mensch“, die vom 14.10. bis 26.11.1933 im Hamburger Kunstverein stattfand, beteiligten, ist nicht bekannt.[1536] Die von Hermann Maetzig vom Vorstand des Kunstvereins auf Wunsch von Bürgermeister Carl Vincent Krogmann (seit 8.3.1933)[1537] noch 1933 orga-

[1532] „Bei Florenz“ 1933, Aquarell, Inv.-Nr. 1935/88 HH KH
[1533] Die Positano-Aquarelle werden in einem hs. Ms. Fiedlers (NL A. Fiedler) sowie im Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 11.12.1933 genannt. Eine von Fiedler hs. geführte Liste im NL verzeichnet die Bilder „Rom“ (Aquarell) und „Capri“ (Öl).
[1534] Ausst.-Kat.: Drei Hamburger in Italien (Grimm, Kluth, Ruwoldt), Kunstverein Hamburg (Jan.), Hamburg 1933
[1535] Bruhns 1989 III, S. 42 (dort auch s/w Abb. 24)
[1536] Kein Hinweis auf eine Beteiligung bei Bruhns und Rump. Eine bei Bruhns erwähnte Bilderliste des Kunstvereins war nicht zugänglich. Bruhns (Bde. 1 u. 2) 2001; Rump (Hg.) 2005
[1537] Bis zur Rathausdebatte am 30. 4.1934 versuchte Krogmann eine eigenständige Kunstpolitik zu machen, danach schloss er sich dem offiziellen NS-Kurs an. Zu Krogmann siehe – Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 597-598, 597

nisierte Ausstellung, an der 57 Künstler (darunter zahlreiche Kampfbundmitglieder) teilnahmen, sei hier erwähnt, da die Sezessionisten nach der abgebrochenen Sezessionsausstellung vom Frühjahr noch im selben Jahr erneut denunziert wurden. Hauptwortführer war dabei der sehr umstrittene Walter Hansen[1538], der gegen eine angebliche Überbetonung durch die Sezessionskünstler polemisierte, obwohl sich nur 12 von ihnen beteiligt hatten. Daraufhin wurde auch jene Kunstvereins-Ausstellung am 19.11.1933 vorfristig geschlossen und die Künstler mussten ein zweites Mal ihre Bilder wieder abholen.[1539] Trotzdem schrieb Fiedler seinem Münchner Malerfreund im Dezember 1933 sehr überzeugt und von der Ausreise Hans Hofmanns wissend, zu jenem Zeitpunkt beginnender Gefährdung: „Ich bleibe jedenfalls hier, wo ich für ein paar Mark ein herrliches Atelier habe und auch sonst ganz gute Chancen.“[1540]

Umzug ins Ohlendorffhaus

Fiedler war offenbar im Herbst/Winter 1933 von der Künstlernothilfe ein Dachatelier im Ohlendorffhaus Schwarze Straße 1 (Ecke Hammer Landstraße), im Stadtteil Hamm, zugewiesen worden, also nach der offiziellen Sezessionsauflösung, wie der oben genannte Brief an Wenninger vom 11. Dezember 1933 vermuten lässt. Maike Bruhns verwies hingegen auf das Jahr 1932.[1541] Im Mai 1933 hatte Fiedler aber noch seine Atelierausstellung in der Wallstraße organisiert, bevor er im Sommer an die Nordsee und anschließend nach Italien gereist war. So könnte das Ölbild BLICK AUS DEM ATELIER (1933) (WV G 14) als Erinnerung sowie als Abschied aufgefasst werden.

Die Villa Ohlendorff war 1872 bis 1874 von Martin Haller (1835-1925) im Stil der Neorenaissance für Heinrich von Ohlendorff erbaut worden. Der Bauherr war in kurzer Zeit mit dem Import von Guano reich geworden und galt sozusagen als „Emporkömmling“. [1542] Geld spielte keine Rolle und so konnte Haller als Absolvent der Pariser Ecole des Beaux Arts –

[1538] Der Hetzartikel erschien in der Schrift Niederdeutsche Warte, 2. Jg., Nr. 20, 1933, wie bei Bruhns angegeben. – Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 179; zu Walter Hansen – ebenda, S. 591-592
[1539] Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 179
[1540] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 11.12.1933
[1541] Bruhns (Bde. 1 u. 2) 2001
[1542] Der Bezeichnung „Emporkömmling stammte von M. Haller selbst. Für ihn waren das Menschen, bei denen „ihre Bildung mit ihren Finanzerfolgen selten Schritt hielt... wie auch ihr Geschmack selten ganz einwandfrei“ war und „so überließen sie sich meistens gern und bereitwillig der Leitung ihres Architekten.“ – Haller, Martin: Erinnerungen 8, S. 78, zit. n. Mühlfried, Klaus: Konservative Baugesinnung – Moderne Technik, in: Ausst.-Kat.: Hornbostel, Wilhelm; Klemm, David (Hg.): Martin Haller. Leben und Werk 1835-1925, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg 1997, S. 43-46, hier S. 43; Die Brüder Heinrich und Albertus Ohlendorff hatten ein breites Spektrum an Bauaufgaben zu bieten. Martin Haller war für beide 40 Jahre lang als Hausarchitekt tätig (Villa Klopstockstraße, Gutsanlagen Volksdorf sowie der Dovenhof (1885/86) – Behr v., Karin: Belle Epoque. Weniger Kunst- aber Börsenkenner. Bauherren und Baufrauen, in: Ausst.-Kat.: Hornbostel; Klemm (Hg.), Martin Haller 1997, S. 32-42; vgl. auch Behr v., Karin: Die Familie von Ohlendorff: Vollmondjagden und italienische Nächte im Park, in: Behr v., Karin; Kluyver, Urs: Die Walddörfer. Volksdorf, Bergstedt, Wohldorf-Ohlstedt, Hamburg 1996, S. 30-37; zur Familiengeschichte der Ohlendorffs siehe auch – Buttlar v., Adrian; Meyer; Margita Marion: Historische Gärten in Schleswig-Holstein, Heide 1996

eine der einflussreichsten Ausbildungsstätten für europäische Architektur des 19. Jahrhunderts[1543] – weitgehend seine eigenen Vorstellungen von Eleganz und opulentem Wohnen, entsprechend dem gegen Ende des 19. Jahrhunderts aufkommenden Repräsentationsbedürfnis weiter Kreise der Oberschicht, ungehindert umsetzen. Und Hallers Bauten waren modern.[1544] Sie waren individuell und konservativ – eben ausgerichtet am Geschmack der Oberschicht. Italienische und französische Stilelemente zitierend, stellten sie intelligente Neuschöpfungen dar.[1545]

Das Ohlendorff-Palais (von außen vergleichbar mit der Villa Albertina von 1872/73 ehem. Eppendorfer Chaussee) war der größte und luxuriöseste Privatbau Martin Hallers in Hamburg. In den Erinnerungen des Architekten wird das sehr anschaulich wiedergegeben: „...Das mit Marmorsäulen ausgestattete Vestibule, die doppelarmige freitragende Marmortreppe mit großem Wandgemälde von Bruno Piglhein[1546] (Thema „Familienglück"), der Festsaal mit seinem vergoldeten Plafond, den Marmor-Monolithen und marmorner Wandbekleidung, die Reihe der Festräume mit dem schönen Plafondbild von Anton von Werner[1547] und den Gemälden berühmter Künstler...der Wintergarten, das Marmorbad..."[1548] Die künstlerische Ausgestaltung mit Werken von Bruno Piglhein, Gabriel von Max[1549], Eylers[1550] und Anton von Werner – allesamt Vertreter der Münchner und Berliner Kunstakademie und zugleich der wilhelminischen Kunst- und Kulturpolitik – entsprach dem Repräsentationsbedürfnis neureicher Emporkömmlinge wie der Ohlendorffbrüder. Auf die pompösen Villen vom Hallerschen Typ bezogen, äußerte Fritz Schumacher, dass Kunst dort in der Regel nicht über Franz Defregger (1835-1921)[1551] und Gabriel von Max (1840-1915) hinausging. Und übrigens war Hamburg in Schumachers Augen „von jeher spröde gegenüber Kunst"[1552]

[1543] Zum Stil der Ecole des Beaux Arts – Hipp, Hermann: Martin Hallers Stil, in: Ausst.-Kat.: Hornbostel; Klemm (Hg.), Martin Haller 1997, S. 76-94, 81-82

[1544] Hipp 1997, S. 76-94, 91, 92

[1545] Klemm, David: Einleitung, in: Ausst.-Kat.: Hornbostel; Klemm (Hg.), Martin Haller 1997, S. 9-12

[1546] Bruno Piglhein (1848 Hamburg-1894 München) erster Vorsitzender der Münchner Sezession, seit 1886 Prof. in München – vgl. Rump (Hg.) 2005, S. 338

[1547] „Nach einer gewissen Überschätzung seiner künstlerischen Leistung in den 70er und 80er Jahren des 19. Jahrhunderts..." – Bartmann, Dominik: Anton von Werner. Zur Kunst- und Kulturpolitik im Deutschen Kaiserreich, Berlin 1985 (zugl. Diss. FU Berlin 1983), hier S. 258

[1548] Haller, Martin: Erinnerungen 8, S. 81 (hs.) siehe 11 Kladden im StA HH 622-1 Familie Haller, 49, zit. n. Behr v. 1997, hier S. 38; vgl. auch Hamburg und seine Bauten, hg. v. Architekten- und Ingenieursverein zu Hamburg, Hamburg 1890 (mit Abb.); vgl. auch Mathieu, Kai; Fischer, Manfred F.: Baukunst und Architekten, in: Gärten, Landhäuser und Villen des hamburgischen Bürgertums, hg. v. Museum für Hamburgische Geschichte, Hamburg 1975 (Aus den Schausammlungen des Museums für Hamburgische Geschichte Heft 4), S. 26-44, 224-226 Nr. 53, 54, 55 (s/w Abb.)

[1549] Gabriel von Max (1840 Prag-1915 München) seit 1864 in München. 1879 bis 1883 Prof. an der Münchner Kunstakademie – Marschall, Horst Karl: Münchner Maler, in: Ders.: Friedrich von Thiersch. Ein Münchner Architekt des Späthistorismus 1852-1921, München 1982 (Materialien zur Kunst des 20. Jahrhunderts, Bd. 30, hg. v. der Architektursammlung der TU München), S. 14-15, 15 sowie S. 71 dort Anm. 108

[1550] Nicht genannt bei – Rump (Hg.) 2005 sowie Marschall 1982 II

[1551] Franz Defregger (1835 Stronach i. Tirol-1921 München) Ausbildung in Innsbruck, Paris und ab 1864 bei Karl von Piloty in München. Von 1878 bis 1910 Prof. an der Münchner Akademie – Marschall 1982 I, S. 70 dort Anm. 106

[1552] Schumacher 1935, hier S. 385, vgl. auch S. 314f

Zu Beginn der 20er Jahre, also „Am Ende seines Lebens war Haller damit konfrontiert, daß seine so lange Zeit erfolgreiche Bauweise, daß seine formalen Vorlieben gleichsam abserviert wurden. Sie kamen nicht einfach nur aus der Mode, sie wurden zum Feindbild des Neuen. Noch jahrzehntelang galten seitdem die Bauwerke der Neugotik und der Neorenaissance, des 19. Jahrhunderts insgesamt, als Unkunst...“[1553] Fritz Schumacher hatte die Haller-Bauten in den Kontext von Mode und Dekoration gestellt und erkannte zwar den Apparat moderner Lebenskultur in seiner vollkommenen Entwicklung an, schätzte aber insbesondere den von Haller geschaffenen Hamburger Kontorhausbau (Dovenhof).[1554] Zu Beginn der 30er Jahre, als die Villa den Sezessionisten überlassen worden war, hatte sich das Neue Bauen mit seiner Funktionalität längst als international anerkannter Stil durchgesetzt.

Nachdem die Ohlendorff-Villa um 1930 in staatlichen Besitz übergegangen war, hatte der Senat das Gebäude im Juli 1932 der „Nothilfe für die bildenden Künstler Hamburgs“ und damit einem gemeinnützigen Verein gegen eine geringfügige Verwaltungsgebühr überlassen. Die Nothilfe war auch für die Atelier- und Wohnraumvergabe zuständig. Der Verein unterhielt noch weitere Atelierhäuser: Ateliergemeinschaft Lange Reihe, das Künstlerhaus am St. Anscharplatz 1- wo ab Oktober 1932 eine Gruppe linksorientierter Künstler in primitiven Verhältnissen lebte – und ab 1933 das Haus Stinnes an der Schönen Aussicht 23.[1555]
Im Sommer 1932 erhielten zunächst 17 Hamburger Maler und Bildhauer Atelier- und Wohnräume im Ohlendorffhaus. In der Tagespresse wurde darüber ausführlich berichtet. Im Hamburger Fremdenblatt vom 27.7.1932 erschien gleichzeitig ein Aufruf an die Bevölkerung den Künstlern gebrauchte Öfen und Gasherde zukommen zu lassen, da die ehemals von Haller eingebaute moderne Luftheizung[1556] im Ohlendorffhaus nicht mehr in Betrieb gesetzt werden konnte.[1557] Daraus wird zum einen ersichtlich, dass die Gebäudewahl in Zeiten allgemeiner wirtschaftlicher Not rein zweckdienlichen Gründen unterlag. Im September 1932 stellten die Künstler, die ein Wohnatelier erhalten hatten, Paul Bollmann (1885-1944), Eduard Hopf (1901-1973), Hella Jacobs (1905-1974), Hermann Junker, Oskar Kiersteiner, Karl Kluth (1898-1972), Rolf Nesch (1893-1975), Maria Wenz (1907-1985) und Hella Wohlfarth sowie die Bildhauer Hans Glißmann (1894-1956), Hehnel, Emil Jensen, Richard Kramer, Karl Opfermann (1891-1960), Hans Martin Ruwoldt (1891-1969), Albert Woebcke (1896-

[1553] Hipp 1997, S. 76-94, hier S. 78 (Siehe dort auch zur Integration des 19. Jahrhunderts in die Stilgeschichte der Architektur als Zeit der „Neo“-Stile bzw. des Historismus.)
[1554] Schumacher, Fritz: Entwicklung des Stadtbildes, in: Hamburg in seiner politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Bedeutung. – Übersee Woche Hamburg, Aug. 1922, Hamburg 1921, S. 23-32, hier S. 29 sowie – Hipp 1997, S. 76-94, 76
[1555] Weitere Künstlerhäuser als Privatgründungen siehe Haus des Arts Harvestehuder Weg 5 und Künstlerheim Birkenau 24 – Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 133f
[1556] Hamburg und seine Bauten, hg. v. Architekten- und Ingenieursverein zu Hamburg, Hamburg 1890 (mit s/w Abb. u. Grundriss), S. 572-573 (Die Baukosten betrugen für den Putzbau mit Deckengemälde von Eylers und Luftheizung 450.000 M.)
[1557] HH Fremdenblatt v. 27.7.1932 sowie HH Nachrichten v. 18.9.1932 – StA HH 135-1 I-IV Staatliche Pressestelle I-IV Signatur 5209; HH Nachrichten v. 14.12.1932 – StA HH 135-1 I-IV Staatliche Pressestelle I-IV Signatur 5233

1980), wohl auch der Bildhauer Martin Irwahn[1558], erstmals ihre Werke in einer Ausstellung vor. Die Besucher wurden durch das Haus geführt und im Garten des Palais konnte eine Dahlienschau besichtigt werden. Zur Ausstellungseröffnung waren Max Sauerlandt, Hildebrand Gurlitt und Johannes Meyer vom Kunstverein erschienen, Gustav Pauli hielt die Eröffnungsansprache.[1559] In seiner Rede sprach Pauli „von der schönen Lösung, den Künstlern in den an Licht und Luft reichen Zimmern Arbeitsräume zu schaffen, fernab vom Getriebe der großen Stadt.“[1560], wie der Hamburgische Correspondent zitierte – ein Blatt das unter dem Redakteur Carl Müller-Rastatt eine restaurative Kunstkritik betrieb, die auf dem Stand von 1900 stehengeblieben war[1561]. Im Gegensatz zu Pauli schrieb der namentlich nicht genannte Verfasser im sozialdemokratischen Hamburger Echo am 20.9.1932 (in der Regel schrieb der begabte Dramatiker Dr. Rudolf Klutmann die Kritiken): „Nach unserer Meinung wäre es den Künstlern allerdings nützlicher, wenn sie nicht so auf dem Haufen hocken würden, sondern mit dem wirtschaftlichen Leben recht viel in Berührung kämen.“[1562] Das in der Tendenz konservative Hamburger Fremdenblatt bewertete am 19.9.1932 die Ausstellung im weißen Marmortreppenhaus durchweg als positiv, die Arbeiten würden „beste Hoffnungen“[1563] vermitteln. Zu den Künstlern auf deren Arbeiten näher eingegangen wurde, gehörte auch Maria Wenz. Ihren Bildern sprach der Kritiker ein sehr feines Farbempfinden zu.[1564] Der Hamburgische Correspondent dagegen erwähnte Kompaktheit durch Farbzusammenballung als Wesensmerkmal der Bilder der Künstlerin.[1565] Hier sei übrigens noch einmal darauf hingewiesen, dass der Name Arnold Fiedler weder im Zusammenhang mit jener Septemberausstellung 1932 noch mit der Weihnachtsausstellung im Dezember 1932 im Ohlendorffhaus[1566] von der Kunstkritik erwähnt wurde, was demzufolge auch seinen Einzug in das Atelierhaus 1932 völlig ausschließt. Während der Dezember-Ausstellung fanden erneut Arbeiten von Maria Wenz in der Kunstkritik Beachtung. Die Hamburger Nachrichten vom 14.12.1932 kommentierten die ausgestellten Aquarelle wie folgt: „...geschlossen komponierte Aquarelle, Brücke, Mühle und Zirkus Krone sind in ihrer dumpfen, gebändigten Farbigkeit außerordentlich anziehend.“[1567] Das Urteil kann als verlässlich angesehen werden, da

[1558] Bei Bruhns wird allerdings auf das Jahr 1931 verwiesen hinsichtlich M. Irwahns Atelierbezug. – Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 213-215
[1559] HH Nachrichten v. 17.9.1932 sowie HH Nachrichten v. 18.9.1931 – StA HH 135-1 I-IV Staatliche Pressestelle I-IV Signatur 5209
[1560] Hamburgischer Correspondent v. 18.9.1932
[1561] Zur Kunstkritik vor 1933 – Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 34-35, 35
[1562] HH Echo v. 20.9.1932 – StA HH 135-1 I-IV Staatliche Pressestelle I-IV Signatur 5209
[1563] HH Fremdenblatt v. 19.9.1932
[1564] HH Fremdenblatt v. 19.9.1932 – StA HH 135-1 I-IV Staatliche Pressestelle I-IV Signatur 5209
[1565] HH Correspondent v. 18.9.1932 – StA HH 135-1 I-IV Staatliche Pressestelle I-IV Signatur 5209
[1566] HH Nachrichten v. 14.12.1932 – StA HH 135-1 I-IV Staatliche Pressestelle I-IV Signatur 5233
[1567] Ebenda

der Kritiker Dr. Carl Anton Piper in Fachkreisen als überlegener Mann galt, der seine Mittel beherrschte und „genau das sagt, was er sagen will“[1568], so Hans W. Fischer.

VI. NS-DIKTATUR UND EMIGRATION

Nach der Machtübernahme durch die NS 1933 änderte sich auch die Belegung im Ohlendorffhaus. Es kam zu starker Fluktuation und die Atmosphäre veränderte sich spürbar. 1933 waren die Hälfte der Bewohner Sezessionskünstler, was immer wieder zu Konflikten mit dem NS-Staat führte. Für den Obmann Karl Kluth, der ein Wohnatelier im 3. Stock besaß, wurde die Situation ab 1933 immer schwieriger, da er als Ansprechpartner und Vermittler galt.[1569] Aus handschriftlichen Aufzeichnungen Arnold Fiedlers geht hervor, dass das künstlerische Arbeiten im Ohlendorffhaus im Laufe der 30er Jahre zunehmend erschwert wurde. Das Misstrauen gegenüber ehemaligen Sezessionsmitgliedern nahm zu und damit auch der politische Druck. Sich rückerinnernd bemerkte Fiedler später in einem Brief an den Anwalt Dr. H. Fellmer, dass „Herr Spanier von der NS-Regierung als Aufsichtsperson“ in das Ohlendorffhaus eingewiesen wurde und „Sie können sich gut vorstellen, welches Klima mir dort den Aufenthalt und das Arbeiten unmöglich machte.“[1570] Will Spanier (1894-1957), ehemaliger Schüler von Arthur Illies und ursprünglich auch Gründungsmitglied der Sezession[1571], lief in SS-Uniform durch das Haus, denunzierte die Künstler und kontrollierte, ob sie gemalt hatten, auch soll er mit dem KZ gedroht haben, laut Lisa Fiedler (vor 1989). „...SA und SS kamen wiederholt, um mißliebige Künstler, die sie wie Staatsfeinde behandelten, zu gängeln. Der NS-Druck war sehr stark, so daß viele Angst vor der Zukunft bekamen. So wurde Kluth von der Gestapo vorgeladen, um wegen seiner Malweise Rechenschaft abzulegen...Bis 1936 waren seine Arbeiten umstritten, teils hochgelobt, teils wegen ihres Kolorits und der Abstraktionstendenzen entschieden abgelehnt.“[1572] Rolf Nesch nannte einen Vortrag im Curio-Haus, der den Künstlern vorschreiben sollte, wie sie zu malen hätten und womit man Kluth, Grimm, Flinte, Ruwoldt, Nesch, Lentz und Kronenberg – der Name Fiedler taucht nicht auf – für die Partei gewinnen wollte, wobei Kronenberg als erster aufstand und den Saal verließ, während ihm die anderen Künstler folgten.[1573]

[1568] Fischer, Hans W.: Hamburger Kulturbilderbogen. Eine Kulturgeschichte. 1909-1922, hg. v. Kai-Uwe Scholz, Mathias Mainholz; Rüdiger Schütt, Hamburg 1998 (zuerst 1923) (Schriftenreihe der Hamburger Kulturstiftung 8), hier S. 138

[1569] Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 134-135; Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 237

[1570] Brief A. Fiedler an RA Dr. H. Fellmer v. 25.11.1961 im Zusammenhang mit dem Wiedergutmachungsprozess nach 1945

[1571] Spanier verließ die Sezession, nachdem sich der Kreis um F. Ahlers-Hestermann angeschlossen hatte, eine Neuwahl erforderlich wurde und der Bildhauer Friedrich Wield zum 1. Vorsitzenden ernannt wurde. – Heydorn (Bd. 1) 1974, S. 99; Spanier schloss sich der Künstlergruppe Niederelbe an und stellte auch innerhalb der Gruppe aus, u.a. mit Otto Thämer, Walter Schleppergrell, Arthur Illies und Fritz Höger. – HH Nachrichten v. 1.6.1931, Nr. 248

[1572] Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 236-237, hier S. 236

[1573] Bruhns 1993 I, hier S. 106

Fiedler konnte im Frühjahr 1934 weiterhin öffentlich ausstellen. In zwei Einzelausstellungen präsentierte die Griffelkunstvereinigung seine Arbeiten im Lyzeum Altona, Palmaille 41, vom 4. bis 7. März 1934 und anschließend vom 8. bis 11.3.1934 in der Richard-Dehmel-Schule in Blankenese.[1574] Dort zeigte Fiedler seine Italienaquarelle vom Sommer 1933 und die bis März entstandenen Holzschnitte. Dr. Ernst Sander bezeichnete die Aquarelle als „licht und locker: ihre farbige Harmonie wird durch eine leichte Beimischung von Grau gedämpft.“[1575] Dr. Maximilian Rohde stellte bei den Südlandschaften „Schöne Farbenklänge und ein einfaches, konzentriertes aber beweglich gestaltetes Liniennetz“[1576] heraus. Der Kritiker des Altonaer Tageblattes sah Fiedlers Stärke aber eindeutig in den Holzschnitten, statt den Aquarellen: „Gewiss sind die Aquarelle aus Positano-Amalfi wertvolle Stücke in der Architektonik des Bildganzen, in der monumentalen Bildfüllung und in der zarten Farbenstufung. Aber wenn hier der Virtuose überwiegt, so überzeugt in den nachtdunklen Holz- und Linolschnitten eine Stimmung des Menschlichen, die allerdings ohne den Einfluß des Norwegers Edvard Munch nicht zu denken ist. Es sind Nacht- und düstere Schneebilder, die aus schwarzen Untergründen ein zartes Liniengerippe hervortreten lassen...dabei sind die Schwarzweißschnitte noch überzeugender als die Zweifarbendrucke, die oft allzu robust geraten sind.“[1577] Dr. Ernst Sander bemerkte zu den Holzschnitten: „Die Formgebung der Schnitte vor allem ist großzügiger und energischer, dabei sehr viel unbefangener als in frühen Arbeiten, dadurch daß Fiedler von 2 Platten druckt, gelangte er zu guten Wirkungen – so in den beiden Winterlandschaften, deren Schwarzweiß er ein Grau, oder dem Katzen- (1933) und Mädchenbild (1932), denen er vortrefflich abgestimmten roten Ton hinzufügt. Schnitt Fiedler in seinen frühen Arbeiten um 1925 bisweilen den Kontur aus (wie in einem der Mühlenbilder, den Fischerhäusern und dem sonderbaren, geisterhaft unwirklichen Segelschiffbild, so gelangte er jetzt mehr und mehr dahin, mit reich variierten Flächenformen zu arbeiten...“[1578]

Die künstlerischen Vorbilder Schmidt-Rottluff, Kirchner (Brücke) und Munch

Gleich im Frühsommer 1934 malte Fiedler das Ohlendorffhaus und den dazugehörigen Park mit dem alten Baumbestand in zum Teil voller Blüte. Auch bei Rolf Nesch fand das Motiv künstlerische Beachtung.[1579] Der Park war ursprünglich nach französischem und englischem Vorbild angelegt worden. Während das Ohlendorffpalais mit Pavillondach und den zahlreichen Anbauten zu barocken Formen tendierte und dadurch prunkhaft im Außenbau wirk-

[1574] Einladungskarte: Arnold Fiedler. Holzschnitte und Aquarelle, 4.-7.3.1934 Lyzeum 2 Altona Palmaille 41 u. 8.-11.3.1934 Richard-Dehmel-Schule Blankenese
[1575] HH Nachrichten v. März 1934 (E. S.)
[1576] HH Fremdenblatt v. März 1934 (M. K. R.)
[1577] Altonaer Tageblatt v. 12.3.1934 (n.)
[1578] HH Nachrichten v. März 1934 (E. S.)
[1579] Bruhns 1993 I, S. 131

te[1580], findet sich nicht andeutungsweise dergleichen in Fiedlers Bildvarianten. Er reduzierte den großbürgerlichen Baustil mit Formen der Neorenaissance radikal auf ein simples Gebäude und konzentrierte sich stärker auf die Parkanlage. Der Künstler hatte 1934 ein Abstraktionsniveau erreicht, welches eine genaue Ortszuschreibung absolut ausschließt. Nur der Bildtitel stellt die Verbindung zur konkreten Örtlichkeit her.

Die Ölbilder **OHLENDORFFHAUS** (1934) (WV G 17, G 18, G 19) geben zunächst über einen schmalen, fast waagerecht verlaufenden Weg, mit linksseitigem Blumenbeet, den Blick in den Garten frei. Auf grünem Bildgrund stehen einzeln und gruppiert sowie schemenhaft angeordnet Bäume mit üppigen Baumkronen in z.T. voller Blütenpracht. Der Künstler spielte Größen-, Form- und Farbkontraste dabei voll aus. Die Baumkronen in sattem Grün verdichten sich im Bildhintergrund zu wellenförmigen dunklen Grünzügen, wie sie besonders bei Edvard Munchs Ölbildern zum Lindefries von 1904 „Liebespaare im Park“ und „Obsternte“ auftauchen.[1581] Darüber erstrahlt ein kräftig blauer und wolkenloser Himmel. In der rechten Bildhälfte taucht aus den Baumkronen ein weißes dreigeschossiges Haus mit grauem Dach und rechtsseitig knapp angedeutetem Schmuck- oder Treppengiebel auf. Die Längsseite des durchgängig als Fläche aufgefassten Gebäudes in abgetöntem Weiß zeigt fünf Fensterachsen, die sich in Reihung wiederholen. Fiedler verzichtete auf die Darstellung der menschlichen Figur. Es ging ihm darum, die nachmittägliche Stille des Parks an einem Hochsommertag künstlerisch festzuhalten. Grau- und Grüntöne über Blauabstufungen bestimmen die Gesamtfarbigkeit des Bildes. Die Farbe Weiß, wie sie beim Gebäude insbesondere aber in der Blütenpracht zweier Bäume in Erscheinung tritt, durchsetzt von zarten Grau- und Grünstufen, setzt zusätzlich helle Farbakzente. Das Bemühen um ein Zusammenfassen von Farbflächen, wie die Baumkronen es verdeutlichen, wird in der Kleinteiligkeit getupfter Blumenbeete (im Stile Noldes) am unteren Bildrand wieder aufgehoben. Das Parkbild von Nesch hingegen mit massigem Grün zeigt einen noch stärkeren Abstraktionsgrad und ist in weicherer schwungvoller Pinselführung zügiger ausgeführt, wobei Linie und Flächigkeit eine interessante Spannung miteinander eingehen.[1582]

Sucht man nach künstlerischen Vorbildern für das Bildthema Villa mit Park, so lässt sich erneut auf Lichtwarks „Sammlung von Bildern aus Hamburg“ verweisen, in der Max Liebermann mit dem Godeffroy'schen Landhaus und Ludwig von Hofmann mit Haus Wesselhöft an der Elbchaussee vertreten war.[1583] Weiter lässt sich hier Kirchner mit seiner Farb-

[1580] Eine Beschreibung der Außenansicht des Hauses und der Hinweis auf den Park befinden sich bei – Ausst.-Kat.: Hornbostel; Klemm (Hg.), Martin Haller 1997, S. 188-191

[1581] Zum Linde-Fries von 1904 siehe – Ausst.-Kat.: Munch und Deutschland 1994, S. 194-199, 280 Nr. 39, Nr. 40 sowie S. 198 (farb. Abb.); Eggum, Arne: Der Linde-Fries. Edvard Munch und sein erster deutscher Mäzen Dr. Max Linde, Lübeck 1982 (Senat der Hansestadt Lübeck – Amt für Kultur, Veröffentlichung XX)

[1582] Ausst.-Kat.: „Eine Revolution des Formgefühls“. Karl Ballmer – Richard Haizmann – Rolf Nesch in Hamburg, hg. v. Hamburger Kunsthalle und Haspa, Münsterschwarzach 2005

[1583] Ausst.-Kat.: Luckhardt; Schneede (Hg.), Lichtwarks Sammlung 2002, S. 104, 105 (s/w Abb.)

lithographie „Weiße Villa in Hamburg“ von 1910 (Slg. Budczies Bremen) nennen[1584], die während seines Hamburger Aufenthaltes[1585] im gleichen Jahr entstand. Kirchners Villa erscheint als rechteckige Fläche, die mit Linienfragmenten als zeichenhafte Kürzel versehen ist. Erkennbar ist ein zweigeschossiges fünfachsiges Gebäude mit Fensteröffnungen in Form von Rundbögen. Ganz rechts im Erdgeschoss ist zusätzlich ein Dreiecksgiebel über einem doppelten Rundbogenfenster erkennbar. Ein angedeutetes doppeltes Rundbogenportal dürfte die Vorderseite der Villa markieren, zu der von links, diagonal ins Blattformat gesetzt, ein von Sträuchern flankierter Weg in diffus umrissenem Kontur hinführt. Markant hebt sich ein Baum mit schlankem Stamm und geschlossener Krone vertikal empor, teils die linke Gebäudeseite bedeckend, ähnlich wie in Fiedlers Bild. Die weite Rasenfläche in grünem Farbdruck wird rechtsseitig durch kegelförmig gestutztes Gehölz begrenzt. Das üppig grüne Blattwerk im Bildhintergrund weist auf einen rückseitigen Garten hin. Baumkronen und Büsche heben sich vor dem kräftigen Blau des Himmels farblich ab. Anders als Fiedler und andeutungsweise zitierte Kirchner Stilelemente von Klassizismus und Neorenaissance, wie sie für die Villen der wohlhabenden Hamburger Bürger charakteristisch waren. Jene opulenten frei stehenden Einzelhäuser mit parkähnlichen Gärten reihten sich ab 1848 an Elbe und Alster wie Perlen auf einer Kette aneinander.[1586]
Aber auch Karl Schmidt-Rottluff griff das Bildthema der Villa im Park auf. 1910 malte er die im Dangaster Park gelegene Gründerzeitvilla mit Holzturm – die sogenannte Villa Wobick („Villa in Dangast“ 1910, Öl), benannt nach dem Besitzer. Das Motiv schnitt Schmidt-Rottluff stark abstrahiert noch im selben Jahr in Holz („Landhaus“ 1910). Auch das Logierhaus in Dangast, das Veränderungen durch Umbauten erfahren hatte und ihm während seiner Sommeraufenthalte Unterkunft bot, malte er in unterschiedlichen Bildfassungen, die als „Weißes Haus“ bekannt sind.[1587]

Ein weiterer Aspekt ist, dass sich die Künstler, einschließlich Arnold Fiedler, mit ihrem zeitweiligen Lebensdomizil, dort wo sie lebten und arbeiteten, künstlerisch auseinandersetz-

[1584] Dube-Heynig, Annemarie: E. L. Kirchner. Graphik, München 1961, S. 32, 45 (farb. Abb.), hier S. 157: „...kluge Beschränkung der Mittel formt die „Weiße Villa in Hamburg“. Haus und Weg leuchten im ungetönten Weiß des Papiers, kräftiges Blau und Grün färben Himmel, Baum- und Rasenflächen. Die schwarze Kreide setzt skandierend die Akzente.“
[1585] Auf seinem Weg zur Insel Fehmarn machte Kirchner im Frühjahr 1910 Station in Hamburg und nochmals und wesentlich länger im Oktober des Jahres, wo er Gustav Schiefler in dessen Haus in der Oberstraße aufsuchte und auch mit Rosa Schapire zusammentraf. Siehe zum Hamburg-Aufenthalt – Moeller 1990, S. 337, 108; Schiefler hatte seine Graphiksammlung nach 1914 im Wesentlichen abgeschlossen. Neben Munch wurde Kirchner für Schiefler der wichtigste Künstler. Ein umfangreicher Briefwechsel weist darauf hin. Die Beziehung Schiefler-Kirchner war allerdings nicht unproblematisch, bedingt durch Kirchners reizbares und misstrauisches Wesen. – Woesthoff 2001, S. 69-73, 72-73; siehe weiter Schiefler, Gustav: Meine Graphiksammlung, Hamburg 1927 (Gesellschaft der Bücherfreunde); Henze 1990
[1586] Um welche von Hamburgs Villen es sich hierbei handelt, lässt sich schwer nachvollziehen. Über die Villa als Baugattung in Hamburg im Zuge der Stadterweiterung im 19. Jahrhundert – vgl. Hipp 1989 I, S. 50
[1587] Wietek 1994, S. 357, S. 397 Nr. 136, S. 455 Nr. 194

ten. Genannt sei hier erneut Kirchner, der sein Wohnhaus bei Davos, wo er seit Oktober 1918 lebte, 1920 in Öl gemalt („Unser Haus, Haus in Wiesen“ 1920, Privatbesitz) und in Holz geschnitten hatte („Weißes Haus in Wiesen“ 1920, Folkwang-Museum Essen).[1588]
Die Nähe von Fiedlers Werk Mitte der 30er Jahre zur Graphik E. L. Kirchners ist durchaus begründet. 1934 zeigte dieser Holzschnitte während einer Ausstellung in der Hamburger Galerie Commeter. Fiedler holte sich nachweislich dort Anregungen, wie auch seine Holzschnitte aus dem Jahr 1934 erkennen lassen, worauf im weiteren Textverlauf noch verwiesen wird. Außerdem lag das von Schiefler erstellte Werkverzeichnis der Graphik Kirchners, einschließlich des zweiten Bandes, bereits seit 1931 vor und stand damit zur Verfügung.[1589]
Die Aufmerksamkeit auf das Werk Kirchners könnte sogar noch weitreichender gewesen sein, wenn in Anbetracht gezogen wird, dass Fiedler Bäume in voller Blütenpracht, wie er sie in sein Parkbild integriert hat, in Kirchners Ölbild „Frühlingslandschaft“ von 1909 (70,3 x 90,3 cm, Pfalzgalerie Kaiserslautern)[1590] – welches in Auseinandersetzung mit van Gogh entstanden war – irgendwo gesehen haben könnte.
Stilistisch und maltechnisch dagegen war Munch das große Vorbild. Die Landschaft war für ihn „Projektionsraum menschlicher Stimmungen und Gefühle“[1591]. Größtmögliche Intensität des Ausdrucks erreichte er durch Vereinfachung von Linien, Formen und Farbe. Bereits der Lübecker Arzt Dr. Max Linde bewunderte Munchs Sinn für seine kraftvolle, leuchtende gegeneinandergesetzte Farbgestaltung und die Vereinfachung der Naturformen, nicht als Zeichen von Unfähigkeit, sondern als meisterhafte Beschränkung auf das Wesen einer Erscheinung.[1592] Munch hatte im Januar 1934 mit einer Ausstellung bei Commeter (wie bereits zuvor 1930), wo 150 Werke seiner Druckgraphik gezeigt wurden, in Kunstkreisen erneut Aufmerksamkeit erregt.[1593] Die Ausstellung war Fiedler über das Studium der Graphik hinaus Anregung, sich eingehend auch mit dem malerischen Schaffen Munchs, speziell seiner Landschaften zu befassen.

Vom Ohlendorffhaus mit dem sommerlichen Park schuf Fiedler mehrere Bildfassungen in Öl, auch lässt sich eine Pastellzeichnung nachweisen. Komposition, Farbigkeit und ein malerisch flächiger Farbauftrag ziehen sich nahezu gleichartig durch alle vorhandenen Werkfassungen, so dass Abweichungen erst bei genauerem Betrachten minimal erkennbar wer-

[1588] Moeller 1990, S. 232-233 (s/w Abb.); Dube-Heynig, Annemarie: Die Davoser Jahre, in: Dies.: E. L. Kirchner. Graphik, München 1961, S. 85-152; Grisebach, Lothar: E. L. Kirchners Davoser Tagebuch, Köln 1968
[1589] Schiefler (Bde. 1 u. 2) 1926 u. 1931; siehe zur Verbreitung des Kirchner-Werkes in den 20er Jahren auch – Grohmann 1925; Grohmann 1926
[1590] Vogt, Paul (Hg.): Deutscher Expressionismus 1905-1920, München 1981 (Orig. New York 1980), S. 136 Nr. 131 (s/w Abb.)
[1591] Buchart 2003, S. 283-291, hier S. 271
[1592] Pucks, Stefan: Edvard Munchs Förderer in Deutschland 1902-1912, in: Ausst.-Kat.: Munch und Deutschland 1994, S. 91-99, 93
[1593] Beide Munch-Ausstellungen in den 30er Jahren bei Commeter in Hamburg werden als bedeutend erwähnt. (Vom 22.8.-30.9.1930 zeigte Munch 197 Blatt Graphik; im Januar 1934 150 Blatt.) – Woll 2001 I, S. 470

den. Der Kunstsammler und malende Zahnarzt Dr. Rudolf Grothkop, der sich für die Künstler Franz Radziwill, Dorothea Maetzel-Johannsen, Richard Haizmann, Ernst Barlach, Christian Rohlfs, den Bildhauer Gustav Heinrich Wolff, Max Liebermann, Max Slevogt, Hans Hermann Steffens und Arnold Fiedler engagierte – auch mit Maria Wenz soll er sich befreundet haben [1594], besuchte Fiedler mehrfach im Ohlendorffhaus und unterstützte ihn in den 30er Jahren finanziell durch Bildankäufe. Grothkop erinnerte sich, dass auf dem Fußboden Zeichnungen und Ölstudien verstreut lagen, die alle ein und dasselbe Motiv darstellten.[1595] Fiedler bearbeitete ein Thema oft in mehreren Bildfassungen, die bis auf geringe Abweichungen nahezu identisch sind. Diese Arbeitsweise zeigt sich auch im Nachkriegswerk. Warum er dieses Verfahren wählte, lässt sich jedoch nicht ausreichend erklären. Gründe wären private Aufträge und eine Anpassung an die Erfordernisse des Kunstmarktes, aber auch das Anliegen des Künstlers bildnerische Prozesse für sich immer wieder neu zu klären, was aus einem Unbehagen mit dem erreichten Zustand erwuchs.
Von Edvard Munch ist bekannt, dass auch er ein und dasselbe Bildthema mehrfach aufgriff, wobei ganze Serien von Bildfassungen entstanden. Uwe M. Schneede bemerkte dazu: „Die meisten seiner zentralen Motive hat Munch über Jahre oder Jahrzehnte hin variierend wiederholt. In der Regel bleiben die Figurenkonstellationen gleich, dagegen unterscheiden sich die formalen und malerischen Ansätze und damit ganz wesentlich die Stimmungen und Inhalte.“[1596] Zu ständigen Wiederholungen aus „inhaltlichen, dem Bildkonzept innewohnenden Gründen“[1597] soll Munch auch die vielfache Kritik an seinen Arbeiten veranlasst haben. Arne Eggum stimmt mit Schneede überein, wenn er über Munchs stimmungsmäßig variierende Bildfassungen äußerte: „Jede Fassung war die Grundlage zum Ausprobieren formaler und malerischer Qualitäten. Die Kristallisierung des Motivs steht jedoch im Vordergrund.“[1598] Am Beispiel des Bildes „Das kranke Kind“ 1885/86 (Öl, 119,5 x 118,5 cm, Nationalgalerie Oslo) wies Schneede außerdem auf Wiederholung als ästhetische Kategorie hin, als Verfahren zur Klärung von Leid. Und schließlich geht es bei Munch, ganz im Gegensatz zu Fiedler, um subjektive Erinnerungsarbeit.[1599]

[1594] Grothkop, geb. 1907, stammte aus Hamburg-Pinneberg. Er gehörte einer Künstler-Fördergesellschaft an, die Hildebrand Gurlitt organisiert hatte. Von Rosa Schapire ließ er sich 1939, vor ihrer Ausreise, beraten, wie eine Kunstsammlung anzulegen sei. Sie empfahl ihm, weniger in der Breite sondern gezielt nach Künstlern oder Stilrichtungen zu erwerben. Grothkop stand auch in Verbindung mit dem Galeristen Peter Lüders und stellte eigene Arbeiten 1937, 1938 und 1940 in dessen Galerie aus, wobei 4 seiner Bilder 1940 durch die RdBK abgehängt wurden. – Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 47, 132, 225, 227f, 239, 316, 322 sowie S. 261 dort Anm. 37; Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 13, 138
[1595] Gespräch der Verfasserin mit Rudolf Grothkop im Juni 1994. Grothkop kannte Fiedler seit den 30er Jahren, unterstützte finanziell aber auch andere Künstler wie z.B. Carl Blohm, dem er aus einer Geldverlegenheit durch Organisation einer Dauerausstellung in Rellingen in Schmidts Weinstube half. – Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 69
[1596] Schneede 1984, S. 60-65, hier S. 60
[1597] Ebenda, S. 60-65, hier S. 63
[1598] Eggum (1980) II, S. 283-295, hier S. 294
[1599] Schneede 1984, S. 60-65

Das Ohlendorffhaus mit dem Park blieb für Fiedler auch im Winter 1934 bildkünstlerisch von Interesse, wobei der inhaltliche Aspekt des Jahreszeitenwechsels – übrigens ein von Fiedler bevorzugtes Thema – hinzutrat und auch ein Wechsel der Technik erprobt wurde. Der in den Farben Ocker/Braun und Schwarz gedruckte Farbholzschnitt **PARK IM SCHNEE** von 1934 (WV H 24)[1600] legt davon Zeugnis ab. Verblüffend ist hier die starke Anlehnung an Edvard Munchs Holzschnitt mit dem gleichlautenden Titel „Park im Schnee" von 1916.[1601] Fiedler übernahm nicht nur Bildtitel und Technik, sondern direkt die Grobkomposition und typische Bilddetails. In beiden Darstellungen erscheint eine verschneite Parklandschaft, die den Blick durch die kahlen Astgabeln der Bäume auf ein Haus im Hintergrund mehr oder weniger verdeckt frei gibt. Während sich bei Munch drei dunkle Gestalten leicht vorgebeugt mit einem Kind durch die Schneemassen hindurch in Richtung des Hauses bewegen, verzichtete Fiedler auf die Einbeziehung von Personen, auch erscheint seine Landschaft nur mäßig mit einer geschlossenen Schneedecke überzogen, wie die im Druck schwarzen Farbflecken erkennen lassen. Aus der dunklen Fläche des Ohlendorffhauses mit schneebedecktem Dach hebt sich ein Spitzgiebel ab, der jenen Gebäudeteil betont, der einem Mittelrisalit ähnlich ist. Auch wird ein kleiner pavillonartiger Anbau mit spitzem Dach sichtbar. Munchs Gebäude dagegen ist weniger individualisiert. In der weißen Putzfassade erscheinen durch Bäume hindurch nur hin und wieder schwarze Fensterausschnitte. Was die technische Ausführung betrifft, so muss Munch zahlreiche Schnitte in den Holzstock vorgenommen haben, die sich im Blatt als helle lineare Verdichtungen und Überschneidungen zeigen und zugleich die Schneemassen verdeutlichen. Auch Riss er aus dem Holz viele kleine Späne und Materialfasern heraus und ließ dabei nur die Baum- und Figurensilhouetten als Fläche stehen, die im Druck schwarz erscheinen. Fiedlers Blatt ist wesentlich flächiger gestaltet und es überwiegen die im Druck dunkel erscheinenden Partien. Er arbeitete mit dem Messer überwiegend horizontal und schnitt mit feinen Linien nur die großen Achsen der überschnittenen Baumstämme vertikal aus dem Holz. Die Gestaltungselemente, zum einen die aus dem Japonismus übernommenen Bildrandschnitte sowie das in Frankreich entwickelte Prinzip der Vergitterung des Bildes (hier durch die Baumstämme) – welches Munch von Puvis de Chavannes, Seurat und Emile Bernard übernahm[1602] – griff Fiedler unverkennbar auf.

Das zentrale Bildmotiv Haus hinter überschnittenen Bäumen taucht ebenso bei den Brücke-Expressionisten auf. So hatte Schmidt-Rottluff 1910 das alte Posthaus in Dangast von 1865, ein zweigeschossiges Gebäude mit zwei Bäumen davor, mit Farbstiften gezeichnet und als Postkarte an Rosa Schapire abgeschickt (Museum Ludwig Köln). Das Thema bearbeitete er 1911 zusätzlich als Holzschnitt („Haus hinter Bäumen" 1911, Brücke-Museum Berlin) und

[1600] Das Blatt mit den Maßen 33,4 x 66,2 cm befindet sich im Besitz der HH KH Inv.-Nr. 1948/83. – siehe WV der Druckgraphik (Holzschnitte). Der Holzschnitt wurde im Zeitraum 1934 bis 1937 von Emmi Ruben erworben. – Ausst.-Kat.: Emmi Ruben 1998, S. 55, 59 sowie o. S. Nr. 10 (farb. Abb.)
[1601] Woll 2001 I, S. 365 Nr. 606 (s/w Abb.)
[1602] Schröder 2003, S. 7-10, 8

auch im Gemälde „Tannen vor weißem Haus“ von 1911 (Nationalgalerie Berlin) wiederholt sich das Kompositionsprinzip.[1603]
Ein weiteres **WINTERBILD** von 1934 mit verschneitem Park (WV Linol 11) schuf Fiedler noch im gleichen Jahr als Linolschnitt.

Schriftlich dokumentiert ist ein aus dem gleichen Jahr stammender Farbholzschnitt **ARTISTIN** (1934), in den Farben Rot und Blau gedruckt, der im November 1935 zur Auktion bei Commeter eingereicht worden war.[1604] Thematisch kann hier erneut auf den Einfluss Kirchners hingewiesen werden, der im Mai 1934 bei Commeter in Hamburg 14 neue Farbholzschnitte präsentierte[1605]. Themen wie Varieté und Zirkus ziehen sich schließlich auch durch Fiedlers gesamtes künstlerisches Schaffen hindurch. Darin spiegelt sich vor allem seine Vorliebe für Tänzer und Akrobaten und letztendlich für Lebenskünstler wider.
Denkbar ist, dass die Kirchner-Ausstellung auch die Anregung für den Holzschnitt **WEIBLICHER AKT, LIEGEND** (1934) (WV H 25)[1606] vermittelte. Das Blatt zeichnet sich durch eine wesentlich monumentalere Formgebung und Konzentration auf das Wesentliche aus, im Vergleich zum detailreichen Holzschnitt SEPARÉ. Der seitlich liegende Akt einer Schlafenden mit auf ein Kissen gebettetem Kopf und angewinkelten Knien füllt das gesamte Blatt in seiner Höhe und Breite aus, woraus sich ein individuelles Format ergibt.
Die Körperhaltung der Dargestellten ist hingegen dem Gemälde „Ruhende Frau“ von Karl Schmidt-Rottluff aus dem Jahr 1912 (76,5 x 85 cm, Kunstsammlungen München) auffallend ähnlich.[1607] Auch die rote Körperkonturierung deutet auf jenes Bild hin. Ludwig Justi hatte Schmidt-Rottluffs Gemälde 1920 für die Berliner Nationalgalerie erworben. Nachdem das Werk 1933 entfernt worden war, wurde es 1937 als „entartet“ beschlagnahmt.[1608] Die „Ruhende Frau“ hatte nicht nur auf die Brücke-Maler eine Strahlkraft, sondern offenbar auch auf Edvard Munch (vgl. „Liegender Akt mit angezogenen Beinen 1917-19, Öl a. Lwd., Munch-museet Oslo (Woll 1273)).
Fiedler schnitt aus dem Holzstock jetzt größere Flächen aus. Die stehengelassenen Stege bilden den Körperkontur. Durch den Druck von zwei Platten in unterschiedlicher Einfärbung

[1603] Wietek 1994, S. 590 Nr. 159 u. 420 (farb. Abb.), S. 600 Nr. 247 u. 510 (s/w Abb.), S. 596 Nr. 212 u. 475 (farb. Abb.)
[1604] Ausst.-Kat.: 68. Auktion der Galerie Commeter in Hamburg am 7.11.1935, S. 18 Nr.193 (o. Abb.); Ein weiteres Exemplar befand sich im Besitz von Rosa Schapire – siehe Brief A. Fiedler an Gerhard Wietek v. 7.4.1967 (wobei die nachträgliche Datierung von Fiedler auf 1932 fragwürdig ist)
[1605] Gordon 1968; Brief E. L. Kirchner an G. Schiefler Nr. 619, abgedr. in: Henze 1990, S. 705-706
[1606] Farbholzschnitt in Rot u. Blau, 14,5 x 34 cm (ehem. Slg. Herm.-Josef Bunte, heute Haspa im MfKG); Ausst.-Kat.: Ewers-Schultz, Hamburgische Sezession 2002, S. 69 (farb. Abb.), S. 160
[1607] Grohmann 1956, S. 258 (s/w Abb.); in Bezug auf die Körperhaltung vgl. auch Erich Heckel „Liegende“ 1909, Aquarell (Folkwang Museum Essen), „Liegende auf schwarzem Tuch“ 1911, Holzschnitt (Dube WV 220/2) sowie „Liegende“ 1909, Farbholzschnitt (Schwarz, Rot, Blau) (Dube WV 168) – generell dazu Ausst.-Kat.: Zdenek (Hg.), Erich Heckel 1983, S. 161 Nr. 105 (farb. Abb.), S. 187 Nr. 188 (s/w Abb.), S. 183 Nr. 176 (farb. Abb.)
[1608] Janda 1988, S. 37; Hoffmeister, Titia: Werke der Brücke-Künstler. Bestandskatalog, hg. v. den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München 1997, S. 276-280, 278

(Dunkelblau, Rotbraun) erscheint im Druck eine Art doppelter Kontur. Auch ließ er Materialspuren im Holzstock stehen, was im Druck auf den hellen Körperflächen zu dunklen, diffusen, die Holzmaserung erkennbaren Flecken führte. Diese Art des Arbeitens mit den stilistischen Mitteln des sich Abhebens stark dunkel konturierter Körperformen mit feineren, die Oberfläche belebenden Strukturen, die vor dunklem Hintergrund stehen, geht zunächst auf Munch zurück und wurde von den Brücke-Künstlern übernommen.[1609] (Genannt seien hier stellvertretend Schmidt-Rottluffs frühe Akte und Paardarstellungen mit psychologischem Hintergrund aus der Dangaster Zeit um 1909/10.[1610]) Auch das Detail der Platzierung des Aktes auf dunklem Grund (Blau), auf dem einzig das Weiß des Kissens hervorleuchtet, geht auf Munch zurück, was in Anbetracht der genannten Munch-Ausstellung im Januar des Jahres erklärbar wird.[1611]

Auf die Beziehungen Munch und Brücke ist bereits im Text verwiesen worden. Schmidt-Rottluff hatte Munch bereits 1906 eingeladen, der Brücke beizutreten.[1612] Er war bis 1910/11 von Munchs Werken stark beeindruckt, ja bewunderte den Künstler, und bemühte sich um 1909 mehrfach, Edvard Munch für gemeinsame Ausstellungen in Weimar und Dresden (Galerie Arnold) zu gewinnen. Obwohl Munch sich das erhofft hatte, kamen aber keine gemeinsamen Projekte zustande.[1613] Will Grohmann hat darauf hingewiesen, dass vor allem Kirchner es war, der Munchs Werke gut kannte und seine Malerfreunde damit dann bekannt gemacht hatte.[1614] Und Heckel hat bereits vor Gründung der Brücke erste Anregungen von Werken Munchs in eigenen Arbeiten umgesetzt. Sein Holzschnitt „Liegende Frau" von 1909 ist viel radikaler in der Aussage im Vergleich zu Munchs Kaltnadelradierung „Der Tag danach" von 1895 (Schiefler 15).[1615] Zum Verhältnis Munch und der Brücke hinsichtlich der Unterschiede schrieb Grohmann: „Diese sind fraglos vorhanden, und manche Ähnlichkeit beruht lediglich auf der Anwendung der gleichen Techniken, z.B. direkt in Holz zu schneiden oder auf dem Stein zu ätzen und selbst zu drucken. Munch war nicht der Vater

---

[1609] Wietek 1994

[1610] Vgl. die Holzschnitte von K. Schmidt-Rottluff „Liebespaar" 1909, 54,5 x 40 cm (Kunstslg. Chemnitz) sowie „Sitzender Frauenakt" 1909, 38,7 x 23,7 cm (SMB, Kupferstichkabinett) – Ausst.-Kat.: Expressionisten 1986, S. 259 Nr. 88 (s/w Abb.), Nr. 89; zur Übernahme stilistischer Mittel von E. Munch durch Schmidt-Rottluff in seinen frühen Holzschnitten siehe – Wietek 1994, S. 363, 364, 367, 369

[1611] Siehe Munch-Ausstellung bei Commeter im Januar 1934 (150 Druckgraphiken). Inwieweit die Ausstellung „Moderne Kunst aus Privatbesitz, Dr. Alfred Pauli" vom 24.2.-3.3.1934 im Hamburger Kunstverein weitere Anregungen für Fiedler gebracht haben könnte, ist nicht bekannt. (kein Katalog)

[1612] Auf die wiedergefundene Einladungskarte an Munch (Munch-Museum Oslo) verweist – Gabler 1983, S. 42

[1613] Brief Schmidt-Rottluff an G. Schiefler v. Mitte Mai 1907: „Ich schätze Munch sehr." sowie Brief Schmidt-Rottluff an G. Schiefler v. 28.7.1907: „Diese Munchs, die beiden Holzschnitte und einige Lithographien beschäftigen mich noch stark, lange nicht so die Liebermänner...Aber die Munchs, die Munchs, das war doch mächtig.", abgedr. bei Wietek 1994, S. 119, 120; siehe weiter die Briefe Schmidt-Rottluff an E. Munch v. Anf. Mai 1905, 8.6.1908, 18.6.1908 sowie Briefe Schmidt-Rottluff an R. Schapire und G. Schiefler, in denen Munch Erwähnung fand – Wietek 1994, S. 69, 119-207, 122, 123, 130, 171

[1614] Grohmann 1956, S. 23

[1615] Gabler 1983, S. 41-54, 47

der „Brücke“, wie oft behauptet wird, er geht ihr nur voraus, und die Verwandtschaft im Geistigen, der Hang zum Transcendieren führt zu gelegentlichen Berührungen im Ausdruck.“[1616] Andererseits muss die unverkennbare Übernahme von Bildthemen, stilistischen Mitteln und Drucktechniken als über eine „gelegentliche Berührung“ hinausgehende Form der Auseinandersetzung gesehen werden.
Fiedlers Holzschnitt WEIBLICHER AKT (1934) kann schließlich als ein weiterer Beleg dafür angesehen werden, inwieweit der Einfluss von Edvard Munch und der Dresdner Brücke auch nach der Auflösung der Hamburgischen Sezession weiterwirkten.

Als Fiedler seine Holzschnitte und einige Aquarelle im September 1934 bei Commeter ausstellte, reagierte die Kritik überaus befürwortend. Die Kunsthandlung hielt übrigens am bewährten Programm fest, zeigte Künstler wie Nesch, Haizmann, Klee, Kluth, Hauptmann und Bargheer.[1617] Dr. Maximilian Rohde, der für seine fundierten Artikel – auch während der NS-Zeit – bekannt war, bezeichnete die Blätter in der Ausgabe vom 21.9.1934 als nachhaltig in ihrer Wirkung, nannte unkonventionelle Motive und ausdrucksvolle Mittel „...in seinen Holzschnitten, die farbig gehalten sind, die Farben aber nicht im naturalistischen, sondern dekorativen Sinn verwendet, erzielt der Künstler ästhetische Effekte von großer erregender Kraft... Fiedlers Holzschnittkunst knüpft an den Stil und die Anschauungsweise moderner Künstler vom Schlage der Nolde und Kirchner an, bekundet jedoch ursprüngliche Schöpferkraft und zeigt sowohl nach der künstlerischen wie nach der technischen Seite hin bemerkenswerte Qualitäten. Die der Natur entnommenen figürlichen Szenen oder Landschaftsausschnitte sind auf wenige, bestimmende Konturen, Flächen, Flecken und Linien zurückgeführt, die in ihrer Anordnung suggestive Wirkungen auslösen, zugleich aber, und in Verbindung mit zwei bis drei aparten Farbtönen, Stimmungen des Romantischen und Magischen erzeugen. Das Irrationale dieser Kunst wirkt sich vor allem kraftvoll und fesselnd in Blättern wie dem auf Grün und Schwarz gestelltem Schnitt **CAFÉ** (1934) (WV H 26)[1618] aus, ein weiblicher Akt mit der Farbenkombination Grün-Hellrot [1619] ist gleichfalls künstlerisch und handwerklich famos behandelt. Andere Arbeiten, wie ein paar Winterstimmun-

[1616] Grohmann 1956, hier S. S. 24; E. Heckel sah Gemeinsamkeiten im „Erleben und in der Einstellung zum Menschen“. Schmidt-Rottluff verwies auf stilistische Unterschiede zu Munch – Die Schanze, Münster in Westfalen, 1. Jg., 1951, S. 6 (Der Hinweis auf diese Quelle findet sich bei – Grohmann 1956, S. 24.)
[1617] Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 223-224 (mit Hinweis auf eine „latente Kompromißbereitschaft“ in der späten NS-Zeit)
[1618] Möglicherweise identisch mit „Frau auf der Straße“ 1934, Farbholzschnitt (Schwarz, Grün), 27 x 37 cm, Slg. Dr. Herm. Wenninger) – Ruthenberg (Hg.) 1986, o. S. (farb. Abb.). Der Titel ist falsch benannt, da die Frau sitzt, offenbar im Café.
[1619] Wohl verschollen.

gen[1620], Szenen vom Hafen und das Blatt mit der Brücke[1621] sind nicht minder anziehend und delikat.“[1622]

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Fiedler bei der Anwendung unterschiedlicher graphischer Techniken sich am intensivsten mit dem Holzschnitt auseinandersetzte und dort zu einer künstlerischen Weiterentwicklung gelangte. Wesentliche Impulse erhielt er durch die Brücke-Holzschnitte. Vermittelnd hat dabei Rosa Schapire gewirkt, die Schmidt-Rottluffs Graphik bis 1924 katalogisiert hatte. Auch kannte Fiedler die Werke von Kirchner und Heckel. Entscheidende Impulse gewann er während der Druckgraphikausstellungen Schmidt-Rottluffs (1931), Kirchners (1934), der Brücke-Ausstellung (1932) und insbesondere der Munch-Ausstellungen (1930, 1934) bei Commeter sowie im Kunstverein. Mit der Ausstellung seiner eigenen Graphik in der Kunsthandlung Commeter – die für die Brücke-Maler und Munch ein wichtiges Forum geworden war – knüpfte Fiedler 1934 an die Ausstellungspraxis der Expressionisten in Hamburg an.
Fiedlers Holzschnitt-Themen des genannten Zeitraumes sind der Hafen, Schiffe, das Hafenmilieu, Landschaften, einschließlich der Stadt- und Vorstadtlandschaft, Akt, vereinzelt auch Porträt, Zirkus und Stillleben. Von der zeitgenössischen Kunstkritik wurde Fiedlers Entwicklung vom linearen Arbeitsstil mit starkem Detailreichtum bis hin zum Erreichen einer stärkeren Flächigkeit seiner Schnitte, die sich in harten Schwarz-Weiß-Flächenkontrasten und auch Farbkontrasten widerspiegelt, richtig erkannt. Als künstlerischer Prozess wird das Freilegen der Materialität des Holzstocks mit Hilfe des Holzmeißels nahezu sichtbar, wodurch die Holzmaserung bewusst künstlerisch-ästhetisch in den Gestaltungsprozess einbezogen ist. Fiedler experimentierte, indem er mit unterschiedlichen Farben und von zwei Holzstöcken druckte. Er arbeitete nicht mit einem Drucker zusammen, sondern führte den Druckvorgang selbst aus und stellte auch die Abzüge eigenhändig her, wie er auf seinen Blättern handschriftlich mit der Bezeichnung „Handdruck“ oder „Handabzug“ kenntlich machte. So entstanden nur kleine Auflagen, doch Blätter von höchst individueller Ausprägung. Diese Arbeitsweise praktizierte auch Ernst Ludwig Kirchner, dem der ureigene Prozess des Schaffens wichtig war, statt hohe Graphikauflagen zu produzieren.[1623]

Im Sommer 1934 war es zu einigen Turbulenzen gekommen, die Fiedler bewogen, Hamburg zu verlassen und in den Süden zu reisen. In einem Brief an Ludwig Wenninger vom 14. August 1934 war von persönlichem Unmut die Rede, bedingt durch die Zuspitzung der allgemeinen politischen Situation in Deutschland. Fiedler schrieb dem Münchner Freund, der

[1620] Vgl. „Park im Schnee“ 1934, Farbholzschnitt (Schwarz, Graubraun) (WV H 24); „Winterbild“ 1934, Linolschnitt (WV Linol 11)
[1621] „Matrosen auf der Brücke“ 1934, Farbholzschnitt (Blau, Rot)
[1622] Rohde, Maximilian: Moderne Gestaltung. Arnold Fiedler bei Commeter, in: HH Fremdenblatt v. 21.9.1934 (M.K.R.)
[1623] Moeller 1990

sich in Südeuropa gut auskannte: „Ich danke Dir schön für die Postkarte, die in mir wieder die Sehnsucht nach dem Süden entzündete. Ich habe vielleicht durch ein Stipendium die Möglichkeit wegzufahren. Ich bitte Dich, schreib mir doch sehr bald Näheres über die Verhältnisse dort, Wohnen, Essen, Fahrt etc., so billig, wie möglich. Auch schreib mir bitte, wie die Stimmung ist dort (gegen Deutschl. evtl.?), wie die Möglichkeit eines längeren Aufenthaltes überhaupt ist. Und ob man event. als Maler etwas verkaufen und so etwas länger sich aufhalten kann. Ich wäre darüber sehr froh, Näheres zu hören. Mir ging es in mancher Hinsicht nicht gut in diesem Jahr, miserabler Verkauf, Liebeskummer, gesundheitlich nicht auf dem Damm, und so manches Übel mit den lieben Kollegen. Ich habe so ganz und gar genug von hier, möchte mich gern woanders aufhalten, für einige Zeit. Ich habe hier viel ausgestellt, ganz gute Besprechungen und komme auch irgendwie weiter, aber wirtschaftlich ist es zu schlecht, zu aussichtslos fast. – Ich habe farbige Holzschnitte gemacht, größere, die bestimmt nicht schlecht sind, ich werde sie im September ausstellen. Auch Gemälde soll ich ausstellen im Winter. Ich habe nicht sehr viel gearbeitet, bin aber schon weiter gekommen und glaube auch bald wieder einen Schritt nach vorwärts zu machen; es gehört schon viel Mut dazu, unter diesen Verhältnissen nur an seine Arbeit zu denken, von der man nicht leben kann. – Ich hoffe, wir sehen uns bald mal und sprechen uns, ich wäre riesig glücklich. Wenn man zu zweit hausen könnte da unten, könnte man mit weniger Geld auskommen, sich selber verpflegen und in Ruhe arbeiten. Vielleicht könnte man auch etwas verkaufen oder sonst irgend etwas arbeiten. Schreib mir bitte auch, wieviel Geld man mitnehmen darf und wie Du lebst, kommt man mit Deutschsprechen durch oder ist Französisch, Italienisch besser?...ich könnte event. Anfang September kommen...Maria wird auch bekannter durch Ausstellen und sie malt tapfer, sie läßt Dich herzlich grüßen...“[1624]

Arnold Fiedler zog es zwar im Sommer stets gen Süden, sofern er die finanziellen Mittel dafür aufbringen konnte, wie auch noch im Vorjahr, doch 1934 war er politisch aufgefallen, was ihn bewog, ungeduldig und mit Nachdruck Reiseinformationen von Wenninger einzuholen. Nach Aussagen von Lisa Fiedler[1625] soll er um 1933/34 sein Atelier in der Wallstraße an angeblich zwei Maler vermietet haben, die dort illegal Flugblätter gedruckt haben. Als die Sache aufflog, wurden die beteiligten Personen verhaftet, darunter auch Fiedler. Es soll eine Gerichtsverhandlung gegeben haben, wobei Fiedler seine Unschuld beweisen konnte und freigesprochen wurde.[1626] Immerhin war er nun politisch in Verdacht geraten und dadurch dem Regime aufgefallen. Prinzipiell war Fiedler höchst unpolitisch und wollte nur seiner künstlerischen Arbeit nachgehen. Wichtig war für ihn stets die geistige Freiheit, auch

[1624] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 14.8.1934 (Fiedler nahm Bezug auf Ausstellungsbeteiligungen im HH KV, in der Richard-Dehmel-Schule Hamburg im November 1934 und auf die Septemberausstellung 1934 bei Commeter.)

[1625] Lisa Fiedler vor 1989 (ms. Ms. von Maike Bruhns o. Dat. im NL A. Fiedler)

[1626] Dieser Sachverhalt wurde auch von Lore Ufer (geb. Brand) bestätigt. Sie sagte aber, dass es sich um Hafenarbeiter gehandelt habe (u.a. soll der Vater von Wolf Biermann dabei gewesen sein), die Streik-Flugblätter erstellten. (Lore Brand war nach dem Krieg Baukreis-Schülerin u.a. bei Fiedler und Johannes Ufer, den sie später heiratete.) – Gespräch der Verfasserin mit Lore Ufer 1994

war er gegen jede Form von Gewalt. [1627] Möglich ist es daher, dass er ohne Kenntnis der Details in die Sache hineingezogen worden war. Bei dieser Sachlage ist es nur verständlich, dass er in Erwägung zog, für einige Zeit ins Ausland zu gehen.

Dritte Italienreise (1934) (Verona, Vicenza)

Ob Fiedler die Rückantwort von Ludwig Wenninger noch abgewartet hat, ist ungewiss. Äußerst kurzfristig reiste er noch Ende August 1934, möglich auch Anfang September, nach Italien ab. (Genaue Angaben über die Aufenthaltsdauer gibt es in den Quellen nicht). Es ist somit fraglich, ob er überhaupt zum 21. September anlässlich der genannten Ausstellung bei Commeter schon wieder zurück in Hamburg war.

Wie aus den wenigen auffindbaren Studienblättern und der Kunstkritik vom Februar 1935 hervorgeht, wissen wir, dass Fiedler sich in Verona und Umgebung, Vicenza – dem Geburts- und Wirkungsort Andrea Palladios (1508-1580)[1628] – und in Braida aufgehalten hat. Ob er weiter Richtung Süden reiste, wie ursprünglich wohl beabsichtigt, ist nicht bekannt.

Die mitgebrachten Studienergebnisse waren hauptsächlich Zeichnungen und Aquarelle von der Landschaft.[1629] Dazu gehören die bisher einzig erhaltenen und von Fiedler handschriftlich bezeichneten Aquarelle **ALPENLANDSCHAFT** (1934) (WV A 9), **VORALPEN BEI VERONA** (1934) (WV A 10) und **VERONA** (1934) (WV A 11). Die beiden letztgenannten Arbeiten gelangten 1934 und 1936 in den Besitz der Hamburger Kunsthalle.[1630] Lediglich schriftlich dokumentiert sind desweiteren zwei verschollene Architekturdarstellungen: **ST. ANASTASIA ZU VERONA** (1934) und **ST. GIORGIO IN BRAIDA** (1934)**[1631]**. Sie bilden thematisch eine Ausnahme, weisen aber darauf hin, dass Fiedler von der norditalienischen Architektur sehr beeindruckt gewesen sein muss, wie vor ihm schon Fritz Schumacher: „An die vielerlei Fahrten, die ich von München aus nach meinen Arbeiten machte, schloß sich manchmal ein Streifzug in die norditalienischen Städte, und ich genoß ....die Herrlichkeiten, die zwischen Venedig und Mailand ausgebreitet liegen: Padua, die Stadt der monumentalen Malerei, – Vicenza, dieses Traumbild eines genialen Architekten, – Mantua mit der schimmernden Pracht seines Palazzo Ducale, – Bergamo, dieses kunstdurchflochtene Bergidyll, – nicht zu reden von dem Dreigestirn Venedig, Verona, Mailand.“[1632]

[1627] Lisa Fiedler vor 1989 im Gespräch mit Doris Stooß und Walter Carl Kottnik (ms. Ms. von Maike Bruhns im NL A. Fiedler)

[1628] Forssman, Erik (Hg.): Palladio. Werk und Wirkung, Freiburg 1999 (2. Auflage), (Rombach Wissenschaft – Reihe studeo. 6), S. 7-35, 37-81

[1629] HH Nachrichten v. 25.2.1935: „Fiedler hat von seiner Reise nach Verona und Vicenza nahezu ausschließlich Landschaftsbilder heimgebracht....“

[1630] „Voralpen bei Verona“ 1934, Aquarell, Inv.-Nr. 1934/127; „Verona“ 1934, Aquarell, Inv.-Nr. 1936/13

[1631] HH Nachrichten v. 25.2.1935

[1632] Schumacher plante, Architektenmonographien zu schreiben: „Wenn ich mich zu einer Reise nach Oberitalien vorbereiten wollte, waren mir beliebig viele Bücher zur Hand, um mich über Donatello oder Mantegna zu orientieren, aber eine bündige Darstellung über die Erscheinung eines Palladio oder Sanmichele suchte ich vergebens...dem wollte ich abhelfen.“ – Schumacher 1935, hier S. 155

Die Darstellung der nebelverhangenen Alpenketten in wässrigem Blau-Grün und Grau deutet hier bereits den Rückzug in die Landschaft an, eine Tendenz, wie sie bei den Sezessionisten im künstlerischen Werk ab Mitte der 30er Jahre fast durchgehend erkennbar ist.[1633] Das Bildmotiv einsamer Bergwelten findet sich auch bei den Expressionisten, wie z.B. bei Ernst Ludwig Kirchner, der sich 1917 nach langer Krankheit in die Einsamkeit der Schweizer Berge zurückzog. Seine Aquarelle geben den gewaltigen Eindruck der Bergwelt wieder, sie sind voller Kraft und Innerlichkeit und zugleich äußerst subtil in ihrer Farbigkeit.

In den Wintermonaten überarbeitete Fiedler mehrere Italienarbeiten: „bis sie mir italienisch genug waren“[1634], schrieb er an L. Wenninger. Nach Skizzen und Studien entstanden 1935 mindestens noch zwei Veronaansichten und eine Gebirgslandschaft. Ab Mitte Februar bis Anfang März 1935 stellte er die Norditalienaquarelle, dazu 6-8 Ölbilder und Aktzeichnungen im Kunstraum Peter Lüders in der Admiralitätsstraße 12 aus[1635], wo zeitgleich Werke vom Bildhauer Hans Geßner zu sehen waren. Im Vorjahr (1934) hatte Maria Wenz bei Lüders Aquarelle gezeigt.[1636]
Nach der Machtübernahme setzte Lüders sein Programm fort. 1934 hatte er desweiteren Werke der jüdischen Malerin Maria Wolff, Aquarelle von Kluth, Grimm, Kronenberg, Stegemann, Flinte, Hartmann, Löwengard, Maetzel und Spangenberg präsentiert, 1935 neben Fiedler erneut Arbeiten von Maria Wolff, ferner Dorothea Maetzel-Johannsen und Wilhelm Wauer, Xaver Fuhr, Hofer, Grothkop, Steffens sowie Haizmann gezeigt. Auch handelte Lüders während der NS-Zeit weiter mit Expressionisten, vorwiegend mit Werken von Nolde und Barlach. Er machte gute Geschäfte. Zu seinen Kunden gehörten der Reeder Rudolf Blohm, Hermann F. Reemtsma (Zigarettenfabrikant), Hamburger aus gutbürgerlichen Kreisen, darunter die Sammler Benno Gaude und Rudolf Grothkop.[1637]
Die Ausstellung wurde in mehreren Tageszeitungen besprochen. Dr. Ernst Sander lobte in den Hamburger Nachrichten am 25.2.1935: „...schöne kräftige Pinsel-Aktzeichnungen, die zu Fiedlers erfreulichsten Leistungen gehören...ein „Landungsbrücken-Triptychon“, „Bildnis der Mutter“, ein „dunkles, feierliches Parkbild[1638] und einige delikate Stilleben (Dahlien mit weißem Krug)[1639]....Fiedler hat von seiner Reise nach Verona und Vicenza nahezu ausschließlich Landschaftsbilder heimgebracht. Außer großzügig erfassten, farbig indessen ein wenig matten, trüben und pastellhaften Blättern, die die Voralpenlandschaft geben, – die mächtigen, energischen Konturen der Hintergründe und das weich der Ebene zuwellende

[1633] Vgl. Elbansichten von Kurt Löwengard in Grautönen sowie Sylter Wattlandschaften von Willem Grimm – Faltblatt: Willem Grimm 2000
[1634] Brief A. Fiedler an L. Wenninger o. genaues Dat. v. März 1935
[1635] Fiedlers Kommentar zur Ausstellung bei Lüders siehe – Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 2.5.1935: „Im März hatte ich hier eine Ausstellung, in der ich Aquarelle aus Italien ausstellte, ich hatte die Sachen alle nochmal durchgearbeitet...dann hatte ich noch 6-8 Ölbilder und Aktzeichnungen“
[1636] Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 16, 408
[1637] Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 226-227
[1638] Sehr wahrscheinlich handelt es sich um den Park des Ohlendorffhauses (WV G 17, 18, 19).
[1639] Vgl. WV G 20

Hügelland –, zeigt Fiedler solche, die die typisch norditalienische Landschaft zu erfassen versuchen: Hügel, Zypressen, helle, kubische, flach rot gedeckte Häuser vor blauenden Bergen. Zwei Architekturbilder fallen auf: das eine gibt St. Anastasia zu Verona und führt die Formen der italienischen Gotik auf wesentliche Merkmale zurück; das andere versucht, den Gebäudekomplex von St. Giorgio in Braida vor der gewinkelten Etschbrücke zu einer schier ornamenthaften Einheit zusammenzuzwingen.“[1640]
Für die Altonaer Nachrichten schrieb Hugo Sieker in der Ausgabe vom 27.2.1935: „Fiedler ist von einer Italienreise reifer und seines Wesens noch bewusster heimgekehrt. Wunderschön sind diese lichten Aquarellstudien aus der Gegend um Verona und Vicenza. In stärkster Vereinfachung heben sich über kubischen Häusern fern und bläulich die Bergprofile vom Himmel ab. Aber die Ferne ist nicht durch plastische Mittel, sondern nur mit dem flächenhaften Mittel der Farbe ausgedrückt. Umsetzung des Räumlichen in die Fläche: das ist ja der Ehrgeiz einer Malergeneration, die von dem Erlebnis der modernen Architektur geformt wurde....Was Fiedler geben will, ist spezifische Kunst der Farbe...Darum kennt seine Malerei die „Dritte Dimension“ nicht, sondern beschränkt sich streng aufs Zweidimensionale. Auch für seine Ölbilder gilt das: man beachte z.B. wie die lange Perspektive der Kais in dem Hafen-Triptychon nicht als „Perspektive“, sondern als Fläche gesehen und im Aufbau des Bildes verwendet ist.“[1641]
Dass die Aquarelle „hauptsächlich auf Farbe gestellt (sind)…das Formale... nur locker angedeutet (ist)“[1642], hob der Hamburger Anzeiger am 15.3.1935 besonders hervor.
Kritischer war Dr. Maximilian Rohde vom Hamburger Fremdenblatt: Fiedler „hat auch die Natur des Südens aus nordischem Wesen heraus empfunden. Er hielt sich an die herben und schwereren Stimmungen und sah sich die Dinge in erster Linie auf ihren Ausdruckswert hin an…Die Aquarelle wiegen nicht seine farbigen Holzschnitte auf, in welcher Kunstgattung er bisher sein Bestes und Persönlichstes gegeben hat.“[1643]
Die durchweg positive Presseresonanz bewirkte wohl auch den Verkauf mehrerer Arbeiten: „2 Aktzeichnungen, 2 Aquarelle (anschließend nach der Ausstellung noch 3) und ein großes Ölbild, ein Triptychon, das sich ein Baudirektor gekauft hat (ein Hafenmotiv).“[1644], nannte Fiedler in einem Brief an Ludwig Wenninger vom 25.5.1935.

Zwei Jahre nach Schließung der 12. Sezessionsausstellung und nach Auflösung der Hamburgischen Sezession waren ehemalige Sezessionisten und ihnen nahestehende Künstler immerhin wieder auf offiziellen Ausstellungen mit Werken vertreten, wie auf der ab 19. Oktober bis November 1935 im Hamburger Kunstverein stattfindenden Verkaufsausstellung

[1640] HH Nachrichten v. 25.2.1935 (E.S.) (einziger Beleg für die Architekturbilder)
[1641] Altonaer Nachrichten v. 27.2.1935 (Skr.)
[1642] Hamburger Anzeiger v. 15.3.1935
[1643] HH Fremdenblatt v. 26.2.1935 (M.K.R.)
[1644] Verschollen, „Ein größeres Hamburger Kaufmannshaus hat es sich gesichert!“ – Altonaer Nachrichten v. 27.2.1935 (Skr.)

„Maler, Bildhauer, Architekten stellen aus“ – die im wesentlichen von der aus der „Reichskammer bildender Künstler“ hervorgegangenen Vereinigung „Ausstellungsleitung e.V.“ organisiert worden war.[1645] Unter den Teilnehmern befanden sich u. a. Maria Wenz mit einem im Katalog aufgeführten Temperabild „Blumenvase“[1646], von den Sezessionisten Emil Maetzel sowie Ivo Hauptmann mit einer Hiddensee-Ansicht in Öl, Fritz Flinte mit einem Apfelstillleben (Öl) und einem Kinderporträt (Zeichnung), Eduard Bargheer (Wandbildentwurf), Willem Grimm, Fritz Kronenberg, Erich Hartmann, Heinrich Stegemann, Friedrich Wield, Albert Woebcke. Während Arnold Fiedler nicht ausstellte, waren zusätzlich Peter Lüders[1647] und die NS nahen Künstler Will Spanier (Akt und Sommerlandschaft), Otto Rodewald und Karl Opfermann (mit einem Hindenburg-Porträt und einer Hitler-Büste in Bronze)[1648] vertreten. Die Ausstellung, bestückt mit angepassten Werken und zugleich mit Bewährtem und Unverfänglichem, ließ die Unsicherheit und Konzeptlosigkeit in der NS-Kunstpolitik Ende 1935 erkennen.[1649] Einzelne der ehemaligen Sezessionisten blieben auch 1935 öffentlich präsent. Zumindest ließen sie sich von der Propaganda nicht einschüchtern. Sicherer ist jedoch wohl, dass sie die sich zuspitzende politische Situation noch immer unterschätzten.

Im Frühjahr, vom 1.3.bis 31.3.1936, stellte Fiedler erneut bei Peter Lüders in der Admiralitätsstraße 12 aus. Lüders verkaufte selbst 1937 vorsichtig weiter. Neben Fiedler zeigte er Werke von Felix Walner, Emil Kritzky und Rudolf Grothkop.[1650] Von Fiedler waren etwa 40 bis 50 Werke zu sehen, darunter etwa 20 Ölbilder und 20 Aquarelle.[1651] Bekannt sind ein **PORTRÄT DER MUTTER** (versch.), zwei **MÄDCHENBILDNISSE** (WV G 21, G 22), ein PARKBILD (WV G 17, G 18, G 19), eine **HAFENANSICHT** (Dampfer am Kai) (Wohl WV G 23), ein Bild **IM KAFFEE** (wohl WV G 24), BLUMENSTÜCKE und Zeichnungen sowie Arbeiten mit Italienbezug, wie den Kritiken zu entnehmen ist. Zu den Italienansichten hieß es im Hamburger Fremdenblatt vom 26.2.1936: „Das Typische und Allgemeine ist festgehalten, nicht die Fülle malerischen Lebens.“[1652] In einer anderen Pressemeldung vom März 1936 wurde allgemein auf eine vereinfachte Formgebung und das Herausarbeiten von

[1645] Papenbrock, Martin; Saure, Gabriele (Hg.): Kunst des frühen 20. Jahrhunderts in deutschen Ausstellungen, Teil 1, Weimar 2000 (Schriften der Guernica-Gesellschaft), S. 153
[1646] Ausst.-Kat.: Maler, Bildhauer, Architekten 1935, S. 10 Nr. 86; vgl. 1935 auch Beteiligung M. Wenz an der Chanukka-Messe, Neuer Wall 59 (kein Kat.) – Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 408
[1647] Vgl. Ausst.-Kat.: Maler, Bildhauer, Architekten, Hamburger Kunstverein, Hamburg 1935, S. 7 Nr. 46 „Kirchdorf in Holstein“, Öl, Nr. 47 „Holsteinische Landschaft“, Öl
[1648] Vgl. ebenda, S. 6, 9, 10, 11
[1649] Das Vorwort im Ausstellungskatalog orientiert in Richtung einer Überblicksausstellung über das Kunstschaffen in Hamburg. Die Einbeziehung von Wandbildentwürfen in das Ausstellungskonzept macht deutlich, dass sich die Ausstellungsorganisatoren vorerst in Zurückhaltung übten. – Ausst.-Kat.: ebenda, S. 3-4
[1650] M. Bruhns verwies darauf, dass P. Lüders nach der Aktion „Entartete Kunst“ 1937 den Handel vorsichtig weiter betrieb, aber kontrolliert wurde. 1937 zeigte er noch Werke von Radziwill, Wolff, Gramatté und Schmidt-Rottluff. – Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 226-227
[1651] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 17.3.1936
[1652] HH Fremdenblatt v. 26.2.1936

Wesentlichem durch den Künstler hingewiesen. Insbesondere wurde die Farbgebung herausgestellt: „Ein wundervolles sanftes Blau in Verbindung mit Grün ist charakteristisch für Fiedler. Seine Landschaften haben viel Stimmung, eine traumhafte Schwere liegt oft über ihnen. Außerordentlich reizvoll sind die Porträts, vor allem die beiden Mädchenbildnisse, mit den zartrosa Tönen.“[1653]

Lüders konnte erneut zahlreiche Werke verkaufen. Interessiert waren im Frühjahr 1936 die Hamburger Kunsthalle und Privatpersonen. Von Fiedler ist zu erfahren: „Meine Ausstellung ist zu Ende, ich habe 3 Gemälde verkauft, eins hat der Staat gekauft, für das Museum hier und eins will er als Leihgabe haben, ein Café, rot, grau, schwarz, weiß und wohl das beste, was ich bis jetzt gemacht habe. Hoffentlich wird das auch bald gekauft. 2 Gemälde hat ein Maler gekauft, den ich noch nicht kannte und der vermögend ist. Einige Käufe, die noch in der Schwebe sind, möchte ich noch erledigen...Dann habe ich noch 11 Graphiken verkauft, 3 davon an das Kupferstichkabinett hier im Museum.[1654] Ich habe die Preise im Ganzen nicht hoch angesetzt ca. 30-40 RM.“[1655]

Bei dem durch die Behörde für Volkstum, Kirche und Kunst 1936 angekauftem Bild handelt es sich um das Gemälde BLICK AUS DEM ATELIER (EHEM. ATELIER NÖLKEN) von 1933 (WV G 14, HH KH Inv.-Nr. 2676) „...in seinen blaugrünen Farbflächen zumal das Auge erquickt und erfrischt“.[1656] 1937 wurde das Bild wahrscheinlich beschlagnahmt, obwohl es nicht auf der Liste „entarteter Kunstwerke“ der Hamburger Kunsthalle von 1937 aufgeführt ist.[1657]

Die von Fiedler genannte Leihgabe **IM CAFÈ** (1936) (WV G 24) in Rot, Grau, Schwarz[1658], ist sehr wahrscheinlich identisch mit jenem Ölbild, welches noch vor 1938 in die Sammlung des jüdischen Bankiers Max Werner (1872-1950) in Hamburg einging, der Werke von Friedrich Ahlers-Hestermann, André Derain, Charles Camoins, Raoul Dufy, Adolf Erbslöh, Thomas Herbst, Moise Kisling, wohl Jeanne Mammen, Paula Modersohn-Becker, Emil Nolde, Alexandra Povorina, Paul Signac und Maurice de Vlaminck angehörten.[1659]

Helmut R. Leppien wies auf Spannungen im Bild hin, wie sie zeitbedingt gegen Ende der 30er Jahre ähnlich auch bei Grimm, Ballmer, Fritz Flege und Willi Nass in Erscheinung treten: „Arnold Fiedlers Café-Bild hat wenig gemeinsam mit Bildern solchen Motivs aus dem vorausgegangenen Jahrzehnt. Säule, Pfeiler und Geländer heben – wie auch das bren-

[1653] Zeitungsausschnitt o. Bezeichnung v. März 1936 (ke)
[1654] Unklar ist, um welche Graphiken es sich handelt. Eine hs. Inv.-Liste der HH KH gibt keine Aufschlüsse, ebenso nicht über die Gemälde WV G 14 u. 24.
[1655] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 29.4.1936
[1656] HH Fremdenblatt v. März 1934 (M.K.R.)
[1657] Mitteilung von Herrn Prof. Dr. Helmut R. Leppien HH KH 22.10.1993
[1658] Vgl. auch HH Fremdenblatt v. 11.3.1936
[1659] Das Ölbild tauchte unter dem Titel „Sitzende am Tisch“ 1983 auf einer Liste des Auktionshauses Hauswedell & Nolte auf. Zur Sammlung Max Werner – Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 259

nende Rot – alle Festigkeiten auf, keiner der vier Menschen hat Verbindung zum anderen. Reglosigkeit erhöht die Spannung.“[1660]

Fiedler ließ sich bei seiner Darstellung offenbar von Edouard Manets Ölbild „Der Balkon“ um 1868/69 (Paris Musée d'Orsay) inspirieren. Gerahmt von Architekturelementen wie Säule, Pilaster, Balkongeländer – bei Manet sind es lange Fensterläden – sitzt eine Gruppe von vier Personen, zwei Damen und zwei Herren, an einem Tisch mit Gläsern und einer Weinflasche. Ähnlich wie Manet seine Sitzende (der Blick ist nach links unten gerichtet), mit auf die Balkonbrüstung gelegtem Unterarm, platzierte, so erscheint bei Fiedler im Bildvordergrund eine Dame, ganz in Schwarz mit Kappe und rotem Haar, die weit lässiger den Ellenbogen über das Geländer legt und den Betrachter fixiert. Die hinter ihr aufrecht sitzende männliche Figur mit Hemdkragen und Krawatte korrespondiert hinsichtlich der dominanten vertikalen Bildposition mit Manets Herrn mit blauer Krawatte, der hinter den Damen steht. Fiedler wandelte seine Komposition schließlich ab, indem er links hinter einem Säulenschaft eine zweite, mit dem Rücken an die Säule gelehnte und von der Seite dargestellte, sitzende männliche Figur positionierte. Erinnert die helle leichte Kopfbedeckung der im Bildhintergrund positionierten weiteren Dame, die ebenso zur Runde gehört, an Manets Mädchen mit Haarrosette und Schirm?

Genau wie bei Manet hebt sich Fiedlers Sitzende durch Körperhaltung und Aufmachung von den anderen Personen und vom räumlichen Umfeld ab.[1661] Dadurch entsteht Polarität: Starrheit und Beweglichkeit und schließlich die von H. R. Leppien genannte Spannung im Bild. Die Sitzende in Schwarz distanziert sich von den anderen Personen, vertritt offensichtlich andere Positionen.

1936 malte Fiedler damit auch ein zutiefst hintergründiges Bild, welches neben der formalen Beziehung zu Manet gleichzeitig das große Vorbild Edvard Munch erkennen lässt. Vereinfachung der Raumbeziehung und der Formen, flüchtige, flächige Bildanlage und Figurendarstellung, Frontalität der Figuren, die farbige Konturierung, die Farbe Rot als Ausdrucksträger (vgl. auch Max Beckmann, „Kleine Sterbeszene“ 1906, Öl, 110 x 71 cm, SMB Nationalgalerie), die ganze Flächen kennzeichnet und schließlich Details wie rotes Haar und Tupfenmuster des Kleides sind unübersehbar und stützen diese These.

Doch noch einmal zurück zu Manet. Wenn G. Hopp 1968 feststellte, dass Manets Kerngestalt, die Sitzende in ihrem Rüschenkleid, in Anbetracht des starren Umfeldes (Architekturelemente und starre Haltung der Personen) ihre Lage um so verlorener empfinden muss, weil sie so ganz anders dargestellt ist (sitzend, in sich gekehrt), liegt es nahe, dass Fiedler genau dieses Bildmotiv aufgriff. Doch agiert seine Zentralfigur am Balkongitter bewusst konfrontierend und damit nicht verloren.

[1660] Leppien, Helmut R.: Der Weg in den Abgrund, in: Ausst.-Kat.: Ausgegrenzt. Kunst in Hamburg 1933-1945, Hamburger Kunsthalle, Bremen 2005, S. 15-101, hier S. 32

[1661] Hopp, Gisela: Edouard Manet. Farbe und Bildgestalt, Berlin 1968 (Beiträge zur Kunstgeschichte 1, hg. v. Günter Bandmann, Erich Hubala, Wolfgang Schöne)

Die beiden bei Lüders gezeigten Mädchenbildnisse in Öl auf Karton von 1935 (WV G 21, G 22) weisen darauf hin, dass Fiedler sich Mitte der 30er Jahre zeitweilig auch mit Porträtmalerei beschäftigte.[1662] Die in einem getupften Sommerkleid dargestellte junge Frau sitzt aufrecht mit lässig auf eine Stuhl- oder Sessellehne aufgelegtem, leicht angewinkeltem rechten Arm, die dunklen Augen schauen leicht in sich versunken (WV G 21). In einer zweiten, schlecht reproduziert überlieferten Bildfassung (WV G 22) hält sie die Arme bei sitzender Haltung verschränkt vor dem Körper. Der Blick ist aufmerksam auf den Betrachter gerichtet.[1663] Doris Schoengarth, die damals im Ohlendorffhaus Modell saß, kannte Fiedler seit den 30er Jahren. Sie erinnerte sich vor allem an die wirtschaftlich schlechte Zeit, in der das Porträt entstand.[1664]

Fiedler nahm im gleichen Jahr ebenso an der „104. Großen Frühjahrsausstellung" des Kunstvereins Hannover vom 1.3. bis 14.4.1936 teil. Mit ihm stellten dort auch die ehemaligen Sezessionisten Grimm, Kronenberg, Kluth und Ruwoldt aus. Auch sah man 1936 dort u.a. noch Arbeiten der Brücke-Maler Erich Heckel und Schmidt-Rottluff.[1665]
Auch wenn die Ausstellung bei Lüders am Jahresanfang erfolgreich verlaufen war, hatte Arnold Fiedler persönliche Sorgen und Nöte. Anfang März 1936 war seine Mutter verstorben. Vertraulich teilte er dem Münchner Freund am 17.3.1936 mit: „Ich hatte sehr sehr viele Sorgen, Existenzsorgen und andere...Vor etwa 14 Tagen ist meine liebe Mutter gestorben, nach qualvollem Leiden. Ich bin ärmer geworden dadurch. Sie hat gesorgt für die Familie und nicht zuletzt für mich, bis zu allerletzt..."[1666]
Um so verständlicher ist der Wunsch zu reisen, um Abstand zu gewinnen: „Dann träume ich manchmal davon nach Dalmatien zu fahren, wenn möglich, mit Dir. Ich brauche mal Erholung und etwas Sonne und Aufheiterung. Jedenfalls könnte ich es mir herrlich denken, wenn wir zusammen ein Vierteljahr da unten arbeiteten und uns erholten. Wenn es sich finanziell machen läßt! Ich will versuchen zu sparen. Schreib mir doch mal, wie es da unten aussieht und wie teuer die Fahrt und das Leben sind. Und dann äußere Dich mal zu dem Plan oder schreibe mir, was Du sonst vor hast in diesem Sommer....ich möchte gern für eine Zeit mal heraus hier."[1667] Mit Fiedlers Brief setzte umgehend eine wechselseitige Korrespondenz ein, da Wenninger sofort reagierte. Fiedler schrieb daraufhin im April wieder zurück und teilte seine konkreten Vorstellungen über das künstlerische Arbeiten im Süden mit: „Zum Arbeiten nehme ich nur Aquarellfarben und Farbstifte mit. Das Ölmalen draußen ist umständ-

[1662] Zeitungsausschnitt o. nähere Bezeichnung v. März 1936
[1663] Das Bild (WV G 22) war u.a. 1947 auf der Baukreis-Ausstellung in Hilden ausgestellt. – Der Baukreis, H. 3/4, 1948, S. 18 (s/w Abb.)
[1664] „Wir kochten Kaffeesatz wieder auf, Hering kochten wir in bloßem Wasser." – Gespräch der Verfasserin mit Doris Schoengarth am 8.11.1993
[1665] Papenbrock; Saure (Teil 1) 2000, S. 167 (Dort findet sich der Hinweis auf insgesamt 340 Ausst.-Exponate und einen Katalog mit 16 Abb.)
[1666] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 17.3.1936
[1667] Ebenda

lich...Nun habe ich also die Möglichkeit, nach Dalmatien zu fahren und das will ich möglichst bald. Also ich denke, etwa Ende Mai zu fahren. Paßt es Dir auch? Zuerst nach München und dann weiter. Wäre es nicht möglich, daß wir in München ein paar Tage zusammen sind und von M. aus fahren? Dir würde ich auch raten, Aquarelle zu malen und nicht Öl. Man ist viel unbelasteter draußen. Ich mache jetzt viele Zeichnungen mit farbiger Ölkreide, manchmal habe ich schon Ölbilder gemalt nach solchen Skizzen, die sind so anregend.“[1668] Aus der Korrespondenz geht indirekt hervor, dass Wenninger an einer Ausstellung in München teilnehmen wollte, was zur Folge gehabt haben könnte, dass sich der anberaumte Reisetermin höchstwahrscheinlich auf etwa Mitte Juni verschob. Dann bricht die Korrespondenz ab, so dass es über die Reiseangelegenheiten keine weiteren Aussagen gibt.[1669] Es kann aber davon ausgegangen werden, dass Arnold Fiedler die beabsichtigte Reise angetreten hat, da er im 1. Halbjahr 1936 ein Reisestipendium der Erdwin Amsinck-Stiftung erhielt. Gustav Pauli hatte sich dafür eingesetzt, dass möglichst mehrere Künstler, die er bereits vor 1933 durch Ankäufe und Aufträge gefördert hatte, 1936 Geldmittel für Reisen etc. bekamen, darunter die ehemaligen Sezessionisten Eduard Bargheer, Karl Kluth, Karl Opfermann, Friedrich Wield, Albert Wöbcke, desweiteren Fritz Flinte, Erich Hartmann, Ernst Witt, Gustav Tolle, Peter Luksch, Herbert Mhe u.a.[1670]

Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes 1936

Im Ohlendorffhaus wurde die Lage der Künstler ab Mitte der 30er Jahre immer unerträglicher. Die Kontrollen durch SS und SA verschärften sich und die Künstler wurden als „Kulturbolschewisten“ und „Entartete“ absichtlich gestört und diffamiert. Die betroffenen Künstler solidarisierten sich daraufhin. Hans Martin Ruwoldt soll im Sommer 1933 Rolf Nesch in Sicherheit gebracht haben, als dessen Atelier kontrolliert wurde. Für Nesch festigte sich dadurch der Entschluss zur Emigration. Maria Wenz äußerte, dass durch die häufigen Kontrollen durch NS-Streifen „wirklich jede Weiterarbeit unmöglich gemacht wurde“.[1671] Sie und Arnold Fiedler fühlten sich stark belästigt, was schließlich 1938 zur Ausreise beider führte.

Die Belegung des Ohlendorffhauses sah 1936 wie folgt aus: im Erdgeschoss arbeiteten „Hans Martin Ruwoldt, Richard Kramer, Willem Grimm, Martin Irwahn und Will Spanier; im 1. Stock Albert Woebke, Hella Jacobs, Emil Jensen, Karl Kluth, Hans Glissmann und Karl Opfermann; im 2. Geschoß Eduard Hopf, Oskar Kehr-Steiner, Arnold Fiedler, Maria Wenz, Walther Siebelist, Erich Hartmann und Virgil Popp. Im Keller arbeiteten der Holz-

[1668] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 29.4.1936

[1669] Ebenda

[1670] Neben weiteren Künstlernamen findet sich bei M. Bruhns der Hinweis, dass Gustav Pauli ab 1933 die E. Amsinck-Stiftung von seinem Hause aus verwaltete und dafür sorgte, dass eine Vielzahl von Künstlern finanzielle Mittel für Studienreisen ins In- und Ausland erhielten. 5.645 Reichsmark wurden fürs 1. Halbjahr 1936 für mehr als 23 Künstler zur Verfügung gestellt. – Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 136

[1671] Brief Maria Wenz an Ivo Hauptmann 1955(Kopie) – Warburg-Haus Hamburg, Archiv Verfolgte Kunst Akte I Hauptmann, zit. n. Bruhns (Bd. 1) 2001, hier S. 135

bildhauer Friedrich Schramm und der Maler Alfred Strube...später zog Martin Irwahns Schülerin Ruth Godbersen „illegal“ zu ihm. Hilde Martin, die später Gustav Tolle heiratete, bekam als Studentin im ersten Semester 1937 ein 25-Quadratmeter-Wohnatelier unter dem Dach...Nach Hilde Martin bezog 1939 Ernst Witt mit seiner Freundin Anne das Atelier.“[1672] Die Atmosphäre war offen, kollegial und harmonisch. Gekocht wurde in einer Gemeinschaftsküche. Als Gäste kamen Freunde, darunter Freundinnen der Künstler, auch traf man sich gelegentlich an den Abenden bei „Emil“, einer Kneipe am Landwehrbahnhof.[1673]

Im Sommer 1936 kam es in Hamburg auf Anweisung der „Reichskammer der bildenden Künste“ erneut zur Ausstellungsschließung. Die am 21.7.1936 im Hamburger Kunstverein durch dessen Leiter Dr. Fritz Muthmann und den Vorstandsvorsitzenden Dr. Hans Harder Biermann-Ratjen eröffnete Ausstellung „Malerei und Plastik in Deutschland 1936“[1674] – ein Gemeinschaftsprojekt des 1904 gegründeten Deutschen Künstlerbundes und des Hamburger Kunstvereins – sollte ursprünglich bis zum 20. September andauern und den Gästen der Olympiade in Berlin einen repräsentativen Überblick über die aktuellen Kunsttendenzen in Deutschland bieten. Organisiert worden war die Schau von Heinrich Stegemann, der als Künstlerbundmitglied zugleich dem Vorstand des Kunstvereins angehörte. Zu sehen waren 249 Werke von 174 Künstlern, darunter von Hauptvertretern der Avantgarde, die zu jenem Zeitpunkt bereits als verfemt galten: Barlach, Beckmann, Dix, Feininger, Heckel, Hofer, Jawlensky, Kanoldt, Kirchner, Munch („Blaues Mädchen“, „Schneelandschaft“), Nolde („Windmühle“, „Blumengarten“), Pankok, Pechstein, Purrmann, Radziwill, Schlemmer, Schmidt-Rottluff („Abend am Haff“, „Verschneiter Bach“). Von den ehemaligen Sezessionisten waren neben Ahlers-Hestermann, Stegemann und Kluth[1675] als Gäste vertreten: Fiedler, Bargheer („Elblandschaft“), Flinte („Blankenese“), Grimm, Hauptmann, Kronenberg, Bollmann sowie die Bildhauer Opfermann und Woebcke. Unter den Gastausstellern befand sich desweiteren auch Maria Wenz. Die dem Nazi-Regime gewogenen Künstler vertraten A. Breker, Willy Habl und Curt Beckmann.[1676]
Die Sezessionskünstler zeigten „unverfängliche Bilder und Werke mit zeitgenössischen Bezügen“[1677], bei denen der Munch-Einfluss weiterhin deutlich sichtbar war, wie z.B. bei

[1672] Ebenda, S. 135
[1673] Ebenda, S. 135
[1674] Zur gut dokumentierten Künstlerbundausstellung 1936 – Krebs, Albert: Die Hamburger Kulturverwaltung von April 1938 bis August 1945 (unv. Dok., Forschungsstelle f. Zeitgeschichte Hamburg), 1949; Heydorn 1974; Ausst.-Kat.: Paas, Verfolgt und Verführt 1983; Lyra-Wex 1986, S. 17-20; Wirth, Günther: Verbotene Kunst. Verfolgte Kunst in Deutschlands Südwesten 1933-1945, Stuttgart 1987, S. 52, 256f; Wietek, Gerhard: Franz Radziwill – Wilhelm Niemeyer. Dokumente einer Freundschaft, Oldenburg 1990; Zuschlag, Christoph: „Entartete Kunst“. Ausstellungsstrategien im NS-Deutschland, Worms 1995, S. 50; Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 179-183
[1675] Die drei genannten Künstler gehörten zugleich dem Deutschen Künstlerbund an.
[1676] Siehe Ausst.-Kat.: Malerei und Plastik in Deutschland, Kunstverein Hamburg, Hamburg 1936
[1677] Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 179-182, hier S. 179; Bei Bruhns siehe auch Hinweis auf die Besprechung der Ausstellung durch Dr. Heinrich Ehl im HH Fremdenblatt am 21.7.1936.

Kluths Gemälde „Wasser und Wein“ (1936).[1678] Die Ausstellungsleitung, die sich um einen repräsentativen Querschnitt bemüht hatte, war sich der Gefahr einer Schließung durchaus bewusst. In seiner Rede, die in verschiedenen Tageszeitungen auszugsweise zitiert worden war, versuchte Biermann-Ratjen die abstrakte Kunst als mit den NS-Richtlinien konform gehend herauszustellen.[1679] Während die meisten Zeitungen sehr zurückhaltend kommentierten, erschien einzig im Hamburger Fremdenblatt am 21.7.1936 eine lange Besprechung von Dr. Heinrich Ehl.

Noch am Vortag der Olympiade-Eröffnung am 31.7.1936 teilte dann Dr. Werner Kloos (1909-1990)[1680] – seit 1935 Assistent an der Kunsthalle in Nachfolge von Harald Busch – die Schließung der Ausstellung mit, auf Geheiß des extra aus Berlin angereisten stellvertretenden Präsidenten der Reichskammer der bildenden Künste Adolf Ziegler. Im Begründungsschreiben hieß es: „Die Ausstellung läßt jegliche Verantwortung gegenüber Volk und Reich vermissen.“[1681] Gegen Heinrich Stegemann richtete sich der Vorwurf, zuviel Sezessionskunst und Brücke-Werke zu zeigen.

Bereits im Vorfeld war es zu Denunziationen gekommen, in deren Zusammenhang Otto Pieper[1682] und Will Spanier eine entscheidende Rolle spielten, wie der Kunsthistoriker Wilhelm Niemeyer in einem Brief an Franz Radziwill am 7.8.1936 verlauten ließ. Es hatten sich Feindschaften gebildet, denn die „Herren Spanier, Pieper und andere Gralshüter der echt deutschen Unterkunst“[1683] fühlten sich ausgeschlossen. Von Fiedler wurde das bestätigt. Er erwähnte den „Parteigenosse(n)“[1684] Spanier als Grund, der nicht zur Teilnahme aufgefordert worden war.

Die Schließung der Hamburger Ausstellung hatte reichsweit Folgen für die Kulturpolitik. Neben personellen Veränderungen im Hamburger Kunstverein und in der 1933 gegründeten Behörde für Volkstum, Kirche und Kunst wurde der Deutsche Künstlerbund als letzte selbständige Künstlerorganisation verboten und am 30.11.1936 – also nach der Hitlerrede auf

[1678] „Beidhändig schüttet ein Mann in Maske Wasser und Wein in einen Glaskrug. Daneben liegt ein halbes Brot. Außer dem religiösen ist mit dem Mädchen im Hintergrund ein Gleichnis verwässerter Lebensfreude angedeutet. Kühne Farbigkeit und dämonischer Ausdruck ergaben starke Suggestivität.“ – Bruhns (Bd. 1) 2001, hier S. 180

[1679] HH Anzeiger v. 22.7.1936, abgedr. in: Ausst.-Kat.: 1936 Verbotene Bilder 1986, S. 18

[1680] Nach dem Kunstgeschichtsstudium in Frankfurt, Freiburg, Wien und München hatte W. Kloos bei Wilhelm Pinder über Erfurter Tafelmalerei von 1350-1470 promoviert. 1933 trat er der NSDAP bei, war Mitglied der SA, anschließend der SS. Am 1.4.1936 fing W. Kloos als Assistent an der Hamburger Kunsthalle an. Seine Schwerpunkte lagen auf dem Gebiet der Kunst des Mittelalters, der Romantik (Ph. O. Runge, C. D. Friedrich) sowie des 19. Jahrhunderts (Hans Thoma) – Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 594-595

[1681] Ausst.-Kat.: 1936 Verbotene Bilder 1986, hier S. 96

[1682] Pieper war Leiter der Fachgruppe Deutscher Maler und Graphiker in der RdbK.

[1683] Brief Wilhelm Niemeyer an Franz Radziwill v. 7.8.1936, zit. n. Wietek 1990, S. 217

[1684] Brief A. Fiedler an RA Dr. H. Fellmer v. 25.11.1961; sowie Aussage Fiedlers am 17.2.1961 – Amt für Wiedergutmachung, Arnold Fiedler Akte WG 311/010300 – der Hinweis findet sich bei Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 213 dort Anm. 49 (mit dem Verweis, dass man Spanier im Entnazifizierungsschreiben nichts nachweisen konnte), siehe auch hs. Anmerkung Fiedlers im Ausst.-Kat.: Malerei und Plastik 1936 (im NL Fiedler): „Die Ausstellung wurde 14 Tage nach der Eröffnung von Herrn Dr. Kloss, Dir. der Kunsthalle Hamburg geschlossen wegen kulturbolschewistischer Tendenzen. (Maler Will Spanier gab die Veranlassung). Er war nicht aufgefordert zur Beteiligung an der Ausstellung.“

dem Reichsparteitag am 9. September 1936, in der ein schärferes und abschließendes Vorgehen gegen die moderne Kunst angekündigt worden war – zur Selbstauflösung gezwungen. Kultusminister Rust setzte am 30.10.1936 eine Schließung der modernen Abteilung im Berliner Kronprinzenpalais durch[1685] und am 26.11.1936 trat das Gesetz zum Verbot der Kunstkritik in Kraft. Damit war der Verlust letzter Selbständigkeiten eingetreten. „Die Möglichkeit vorsichtigen Taktierens war vorbei, ebenso alle diplomatischen Versuche, avantgardistische Kunst unter neuen Vorzeichen zu deklassieren und zu präsentieren.“[1686]

Arnold Fiedler zeigte auf der Künstlerbund-Ausstellung die Bilder **SCHIFFE IM HAFEN** (bis Juli 1936) (WV G 23) und **LANDSCHAFT MIT WEISSEM HAUS** (bis Juli 1936) (versch.).[1687]
Zu Maria Wenz, die ebenso vertreten war, sei bemerkt, dass ihr auch bis Juli 1936 entstandenes „Parkbild“[1688] zumindest thematisch erneut die künstlerische Nähe zu Fiedler erkennen lässt, der ja eine Reihe von Ansichten des Ohlendorffhauses inmitten des parkähnlichen Gartens hauptsächlich 1934 geschaffen hatte und darüber hinaus 1936 das Ohlendorffhaus noch einmal mit Pastellkreide auf getöntem Papier zeichnete.[1689]
Fiedlers Bild SCHIFFE IM HAFEN (bis 1936) (WV G 23) ist als Schwarz-Weiß-Abbildung dokumentiert, woraus zumindest ersichtlich ist, dass es mit Öl- oder Tempera-farben gemalt ist.[1690] Eine kühn gesetzte Diagonale durchschneidet nahezu das Blattformat und bildet die Kante des Schiffanlegeplatzes. Drei Hochseeschiffe mit massivem dunklen Schiffsrumpf und hohen Schornsteinen liegen am Anleger im Hafenbecken. Im rechten Bildteil, zurückversetzt nahe der Horizontlinie, ist ein weißes Segelschiff mit fünf Masten erkennbar, wobei die Segel eingezogen sind. Nach rechts ist das Hafenwasserbecken überschnitten. Von unterer und rechter Blattkante überschnitten ist auch ein kleines Segelboot rechtsseitig am Anleger, welches zum einen als Mittel des Größenvergleichs eingesetzt ist, aber auch die Bildtiefe auslotet. Zugleich wird auf den Ausschnittcharakter der Bilddarstellung hingewiesen. Krananlagen im linken Bildhintergrund betonen die Hafensituation zusätzlich. Während die diagonale Anlegerkante den Blick ins Bild hinein zieht, zu den Krananlagen und Schornsteinen der Schiffe, also dorthin wo die Aktivität größer ist und schließlich weiter nach rechts zu den Segelschiffsmasten mit Schiffstauen, bildet die Anlegerplattform eine große leere Fläche, die durch parallel verlaufende Binnenlinien strukturiert ist und damit die Lineatur aus dem Bildhintergrund wieder aufnimmt, so dass sich der Tiefenzug verstärkt. Kaum sichtbar sind vier Hafenarbeiter auf dem Anleger in Höhe der Schiffe erkennbar. Ein

[1685] Nationalgalerie Berlin (Hg.): Das Schicksal einer Sammlung. Die neue Abteilung im ehemaligen Kronprinzenpalais. Drei Aufsätze, Rostock 1986
[1686] Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 179-182, hier 182
[1687] Ausst.-Kat.: Malerei und Plastik 1936, S. 13, Nr. 63 (s/w Abb.) „Schiffe im Hafen“, Nr. 64 „Landschaft mit weißem Haus“. (Die Techniken der Werke sind nicht angegeben.)
[1688] Ebenda, hier S. 31 Nr. 238 (o. Angabe der Technik)
[1689] WV Z (Pastelle)
[1690] Ausst.-Kat.: Malerei und Plastik 1936, S. 13 Nr. 63, o. S. (s/w Abb.)

dadurch verdeutlichter Größenkontrast lässt die Schiffe zu Giganten werden. Fiedler, der um Größenverhältnisse, Nähe und Ferne bemüht war, folgte den Perspektivgesetzen aber nicht in letzter Konsequenz.
Auffallend ist das graphische Element, welches der Künstler mit einem malerischen Flächenstil in Verbindung brachte, was den Sezessionsstil kennzeichnet. Das Bildmotiv vom Hamburger Hafen und insbesondere die Bildkomposition in ihrer diagonalen Anlage hingegen lassen außerdem sehr deutlich Noldes Radierungen von 1910, insbesondere „Hamburg, Landungsbrücke“ 1910 (Schiefler 139), „Hamburg, Reiherstiegdock“ 1910 (Schiefler 145) sowie „Schiffe im Dock“ (1910) als Vorbilder erkennen.[1691] Die extrem einbrechende Gerade der Anlegerkante jedoch, nahezu diagonal ins Bild gesetzt, ist zugleich ein typisches Kompositionselement bei Edvard Munch, wie beim Brückenverlauf im Gemälde „Der Schrei“ 1893. Auf ein von Munch zum Ausdruck gebrachtes Gefährdungsmoment (siehe allgemein fluchtende Straßenstücke und Alleen in seinen Bildern) hat Dieter Buchart anlässlich der Wiener Munch-Ausstellung 2003 hingewiesen.[1692] In Anbetracht dessen ließe sich Fiedlers Bild mit der sich zuspitzenden politischen Gefahr in Deutschland in Verbindung sehen. Jenes von Fiedler verwendete Kompositionsprinzip (vergleiche daneben den linearen Flächenstil in Anlehnung an Munch) findet sich auch in Karl Kluths insgesamt malerischer wirkendem Ölbild „Wismar“ von 1935 sowie im „Hafenbild“ von Rolf Nesch.

Bei dem zweiten von Fiedler eingereichten Bild mit dem Titel LANDSCHAFT MIT WEISSEM HAUS (bis 1936) (versch.) (Kat. Nr. 64) soll es sich um eine Ansicht des Ohlendorffhauses im Winter gehandelt haben.[1693]
Ein anderes Ölbild mit dem Titel **WEISSES HAUS** (1937) (WV G 26) entstand erst im Jahr darauf und ist bezüglich des nahezu identischen Bildtitels hier von Interesse. Dem Betrachter eröffnet sich der Blick über einen dunklen Teich mit einigen Wasservögeln, der zur rechten und linken Seite von hohen Bäumen flankiert ist und der den Blick auf ein weißgeputztes flaches Gebäude im Stil des Neuen Bauens frei gibt. Während die linke Baumreihe in die Bildtiefe hineinführt, besteht das Gebäude aus zwei Flächen: einem Quadrat mit kleinem Fensterausschnitt rechts oben und einem quergestellten Rechteck. Das satte Grün der üppigen Baumkronen, die in Tupfen und flächigem Farbauftrag dargestellt sind, weist auf den Hochsommer als Jahreszeit hin. Kontrastbildend wirken die dunklen Baumstämme mit nur grob angedeutetem Astwerk. Vereinfachung in der Formgebung und die Pinselführung mit bogenförmig verlaufendem Farbauftrag, wie beim rechten Laubbaum, weisen wieder auf Munch und den Sezessionsstil hin.

[1691] Schiefler, Gustav: Emil Nolde. Das graphische Werk, Bd. 1, ergänzt u. bearb. v. Martin Urban, Köln 1995, S. 106, 109; Ausst.-Kat.: Emil Nolde. Schiffe im Wind. 28 graphische Blätter meist Radierungen 1907-1910, (Galerie-Ausstellung v. 15.3.-5.4.1984), Düsseldorf o. J. u. S., Nr. 17; vgl. auch Zbikowski 1999, S. 11-96, 39-43
[1692] Buchart 2003, S. 283-291
[1693] Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 168 dort Anm. 104 (auf die Ausstellung von 1936 Bezug nehmend heißt es: „Fiedler zeigte darin ein Winterbild des Ohlendorffhauses.“)

Fiedlers Tendenz zur Formvereinfachung spiegelt sich auch im bewusst ausgewählten Bildtitel wider. Die Bezeichnung „Weißes Haus“ ist völlig allgemein gehalten und verzichtet auf einen realen Ort. Inspirieren ließ Fiedler sich erneut von den Bücke-Malern. Insbesondere sind hier Schmidt-Rottluffs Bildfassungen vom Logierhaus in Dangast zu nennen (der Künstler hatte dort von 1909 bis 1912 Quartier bezogen), wozu das Ölbild „Weißes Haus“ von 1910 (Rückseite des Hauses) (Privatbesitz) gehört. Auch unter den in verschiedenen Techniken ausgeführten Ansichten des alten Dangaster Posthauses befindet sich ein Gemälde mit dem Titel „Tannen vor weißem Haus“ (1911) (Nationalgalerie Berlin).[1694] Von Erich Heckel existiert ein „Weißes Haus (Dangast)“ von 1908 (Slg. Thyssen-Bornemisza, Lugano) in kräftiger Farbgebung. Ein roter Weg, teils von Mauern begrenzt, führt in das Bildgeschehen hinein. Rechtsseitig erscheint ein weißes Haus mit Satteldach und angedeuteten Fensteröffnungen. Ernst Ludwig Kirchner schnitt ein „Weißes Haus in Wiesen“ 1920 in den Holzstock (Folkwang Museum Essen).[1695] Die genannten Werke machen zugleich deutlich, wie sich die Brücke-Expressionisten gegenseitig künstlerisch beeinflussten und dennoch jeder seinen eigenen Stil entwickelte. Und letztlich hat Munch mehrfach weiße und rote Häuser in einfacher Flächenform in seine Bilder integriert („Roter wilder Wein“ 1898-1900, Munch-Museum Oslo; die Bildfassungen „Mädchen auf der Brücke“ 1905), die im Bildtitel aber keine Entsprechung fanden, da sie eher marginal sichtbar sind.

Die Schließung der Künstlerbund-Ausstellung führte innerhalb der Hamburger Künstlerschaft erneut zu Unruhe, Verzweiflung und Resignation. Der irische Schriftsteller Samuel Beckett (1906-1989), der vom 2.10. bis 4.12.1936 in Hamburg weilte, dabei neun Sezessionisten kennenlernte und sechs von ihnen im Atelier besuchte – ob Fiedler darunter war, ist nicht dokumentiert, zumindest aber sah Beckett im November 1936 Bilder von Fiedler im Kunstkabinett Dr. Hildebrand Gurlitt (Alte Rabenstraße 6)[1696] – hat die Verzweiflung der Künstler unmittelbar zu spüren bekommen.[1697] Durch das gewaltsame Vorgehen des NS-Regimes fühlten sich die meisten Künstler in ihrer Existenz bedroht und zogen sich in die innere Emigration zurück. So stellte z.B. Willem Grimm, der noch im Frühjahr 1936 zusammen mit dem Bildhauer Martin Irwahn in einer großen Ausstellung im Kunstverein seine Werke gezeigt hatte – was vom NS-Regime noch geduldet worden war, einschließlich der positiven Presseresonanz – seine gesamte künstlerische Arbeit ein und zog zu Verwandten

[1694] Wietek 1994, S. 386 Nr. 125 (farb. Abb.), S. 587 Nr. 125 sowie S. 475 Nr. 212 (farb. Abb.), S. 596 Nr. 212, S. 420 Nr. 159 (farb. Abb.), S. 590 Nr. 159, S. 510 Nr. 247 (s/w Abb.), S. 600 Nr. 247
[1695] Zu den Werken von Heckel und Kirchner vgl. – Vogt (Hg.) 1981, S. 111 Nr. 90 (farb. Abb.), S. 161 Nr. 173 (s/w Abb.)
[1696] allerdings im Privatraum von Gurlitt: „Zeichnungen von Stegemann, Bilder von Fiedler, Nolde und Spitzweg. Skulpturen von Ruwoldt und Gessner.“ – Tagebuch S. Beckett Nov. 1936, zit. nach Quadflieg 2006, hier S. 176
[1697] Ebenda, S. 153, 175 (Vermerk Becketts, dass die Maler K. Ballmer, E. Bargheer u.a. sehr offen mit ihm über ihre Situation sprachen.)

nach Krummsee bei Malente, um dort Landwirtschaft zu betreiben.[1698] Richard Haizmann lebte schon ab 1934 zurückgezogen in Niebüll, da sein Atelier von den Nationalsozialisten zerstört worden war.[1699] Weitere Künstler wie Kurt Löwengard, Eduard Bargheer und Fiedler suchten die Stille und Weite der Küstenlandschaft mit ihren Inseln auf, wo sich die verfemten Maler trafen, um dort weiterzuarbeiten. Löwengard malte in den 30er Jahren viel auf Sylt und den Halligen, wo ihn Grimm und Hartmann besuchten. M. Bruhns sieht z.B. Löwengards Inselreisen als passive Rückzüge aus der Wirklichkeit, als Flucht in die Arbeit und als Kompensation des steigenden Drucks. Auch Grimm, Bargheer, Wohlwill, Anita Rée und Kluth, der im Juli 1936 bei Commeter noch Arbeiten zeigte[1700], reagierten ähnlich.[1701] Die Flucht vor dem Alltag und der Rückzug aus dem gesellschaftlichen Leben bestimmten fortan entscheidend die künstlerische Produktion. Auflehnung, Protest und eine damit verbundene Entscheidung für antifaschistische Themen gab es aber weder bei Fiedler, noch bei anderen Sezessionsmitgliedern. Das Hauptthema war die Landschaft, meist menschenleer. Die Technik des Aquarells eignete sich für die Künstler besonders gut, Stimmungen und Befindlichkeiten wie Verletzbarkeit und hochgradige Sensibilität Ausdruck zu verleihen. Die Farbpalette verdunkelte sich, meist herrschten Grautöne vor, auch wirkten die Farben verwaschen. Rückzug und Verdüsterung sind trotz aller Individualität als zeittypische Erscheinung zu sehen.[1702] Was Fiedler betrifft, so ist diese Entwicklung auch für ihn zutreffend, was sich in seinen Arbeiten bis zur Emigration widerspiegelt.

Reise an die Nordsee (1936)

Um Abstand von den Hamburger Verhältnissen zu bekommen und die Trauer um die verstorbene Mutter zu bewältigen, zog Fiedler sich im September 1936[1703] auf die Ostfriesischen Inseln Norderney und Langeoog an der Nordsee zurück. Es entsteht der Eindruck, dass es sich dabei um eine Art Erholungsreise gehandelt haben dürfte, die Fiedler zugleich für Studienzwecke nutzte.

Auf beiden Inseln hatte sich vor der Jahrhundertwende ein traditioneller Badebetrieb entwickelt. Norderney war damals das erste deutsche Nordseebad und Ärzte behaupteten, dass die

[1698] Bruhns, Maike: Wanderjahre. Die NS-Zeit, in: Ausst.-Kat.: Willem Grimm (1904-1986). Verwandlung und Maskierung, Haspa, Hamburg 1999, S. 49-53, 51

[1699] Haizmann 1987, S. 22

[1700] Laut Tagebuch von Samuel Beckett im Herbst 1936 – Quadflieg 2006, S. 89 (Dort siehe auch den Hinweis auf eine Nolde-Ausstellung bei Commeter im Oktober 1936.)

[1701] Bruhns 1989 III, S. 57f

[1702] Bruhns 1986, S. 36; Diese Erscheinung des Rückzugs und der Folgen für das künstlerische Werk gab es aber auch schon bei den Expressionisten vor 1914, z.B. bei Karl Schmidt-Rottluff – vgl. Händler, Gerhard: Deutsche Maler der Gegenwart, Berlin 1956

[1703] Der Zeitpunkt ist durch die Datierung der Kreidezeichnung „Strandkörbe“ 1936, schwarze Kreide, NL belegt. – Flemming, Hanns Theodor: Arnold Fiedler, Hamburg 1980 (Hamburger Künstler-Monographien zur Kunst des 20. Jahrhunderts, Bd. 14, hg. v. der Lichtwark-Gesellschaft), o. S. Nr. 35 (s/w Abb.)

in der letzten Septemberhälfte genossenen Bäder eine besondere heilkräftigende Wirkung hätten.[1704]

Seine Reise könnte Arnold Fiedler von Hamburg aus mit dem Schiff angetreten haben. Zwei Kreidezeichnungen **HAFEN HAMBURG** (1936) (WV Z) und **SEEZEICHEN** (um 1936) (WV Z)[1705] deuten darauf hin. Wo Fiedler Quartier bezogen hatte, welche Begegnungen oder Eindrücke ihn beschäftigten, ist aber nicht weiter bekannt, da private Aufzeichnungen des Künstlers in Form von Notizen, Reisetagebüchern oder Briefen fehlen.

In relativer Abgeschiedenheit entstanden an der Nordsee mindestens 25 nachweisbare Arbeiten, darunter Aquarelle, Tusch- und Kreidezeichnungen.[1706] Schnitt Fiedler Anfang der 30er Jahre noch Fischerboote und Segelschiffe in den Holzstock und malte Deichlandschaften mit Mühle und weidenden Kühen, entstanden jetzt Strandansichten mit Strandkörben, Meeresbrandung und Dünen. Bildmotive aus dem Badeort selbst finden sich bei Fiedler nicht, wie z.B. das Ende des 19. Jahrhunderts erbaute Kurhaus von Norderney oder das nie entsprechend seiner Funktion in Betrieb genommene Bahnhofsgebäude, als Zitat von Palastarchitektur und Rundbogenstil, noch aus Zeiten stammend, als sich zwischen 1836 und 1866 das Königshaus Hannover in Norderney aufhielt. Auch die Holländerwindmühle von 1862 mit ihrem galerieartigen Holzumlauf scheint Fiedler künstlerisch nicht weiter interessiert zu haben. Während Norderney um die Jahrhundertwende schnell zum Erholungsort für die sogenannte feine Berliner und Hamburger Gesellschaft wurde[1707], bevölkerten ab Mitte der 30er Jahre der „neue Mittelstand“[1708] und KdF-Urlauber die Insel, die allmählich zum militärischen Stützpunkt ausgebaut wurde.

Von seinen Studienergebnissen erwarb die Hamburger Kunsthalle unter Werner Kloos, laut Fiedler, noch im Juni des folgenden Jahres 1937 6 seiner Nordsee-Aquarelle für das Kupferstich-Kabinett.[1709] Entsprechend der Inventarnummern handelt es sich um: **BADEHAUS AM STRAND** (WV A 21) (Inv.-Nr. 1937/38), **BADEHÄUSER** (WV A 17) (Inv.-Nr. 1937/35, **BADEZELTE** (WV A 20) (Inv.-Nr. 1937/39), **DÜNEN** (WV A 22) (Inv.-Nr. 1937/37), **HAUS IN DÜNEN** (WV A 23) (Inv.-Nr. 1937/36) (alle 1936).[1710] Die Blätter **STRANDKORB** (WV A 18) (Inv.-Nr. 1937/40) und **LANGEOOG** (WV A 19) (Inv.-Nr. 1948/79) (beide 1936) erwarb die Kunsthalle erst nach dem Zweiten Weltkrieg in den Jahren 1947 und 1948 zur Zeit von Alfred Hentzen, nachdem Werner Kloos am 8. September 1945 aus dem Amt entlassen worden war. Ein weiteres Blatt mit der Bezeichnung

[1704] Reins, Carl Gerhard: Die Insel Norderney nach ihrem früheren und ihrem gegenwärtigen Zustande, Hannover 1853, S. 125
[1705] WV Z
[1706] WV A, Z
[1707] Gutmann, Hermann: Deutsche Nordseeinseln, Hamburg 1990 (Bildatlas Sonderausgabe 5), S. 78; Winter, Christiane: Architektur im Nordseebad Norderney vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis 1914 (ms. M.A. Univ. Hamburg 2002), S. 8-15
[1708] König, Johann-Günther: Norderney. Porträt einer Insel, o. O. 1977 (heimat heute 9), hier S. 150
[1709] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 29.4.1936
[1710] Siehe Inv.-Verz. HH KH

NORDERNEY von 1936 (WV A 24) (Inv.-Nr. 1988/9) gelangte Ende der 80er Jahre in das Altonaer Museum in Hamburg.
Die Strandansichten bilden nahezu eine geschlossene Gruppe. Fiedler setzte den Horizont parallel und nahe dem oberen Blattrand fest, so dass 3/4 der Bildfläche das Meer und vor allem den breiten Sandstrand zeigen. Vom Standpunkt des Künstlers von den nahe gelegenen erhöhten Dünen aus, welche noch erkennbar sind, entstand eine Art Überschauansicht. Dieser einfache horizontale Bildaufbau findet sich in Edvard Munchs Gemälde „Meer, Strand und Himmel“ um 1908 (Munch-Museum Oslo), welches in Warnemünde während einer persönlichen Krise Munchs entstanden war.[1711] Ob Fiedler das Bild und den biographischen Hintergrund kannte, ist sehr wahrscheinlich.
Der Strand erscheint bei Fiedler meist einsam und verlassen. Menschenleer sind auch die Strandkörbe mit blauen, weißen und roten Streifen und die Badehäuschen, denn die Badesaison ging dem Ende entgegen.
Auf anderen Blättern tauchen einzelne, zerbrechlich wirkende Spaziergänger am Strand auf. Sie sind dunkel gekleidet und tragen eine Kopfbedeckung, was auf die bereits kühlere Jahreszeit hindeutet. Hin und wieder sitzt auch ein Paar im Strandkorb. Die mit dem Pinsel gezogenen Linien sind äußerst dünn und kantig. Beim Anblick der Strandlandschaft kommt beim Betrachter ein Unbehagen und Frösteln auf, ein Eindruck von Kälte, Einsamkeit und Trauer. Die Arbeiten spiegeln stark die emotionale Verfassung des Künstlers wider. Der Eindruck von Zerbrechlichkeit wird durch die Wahl von Zeichenfeder und schwarzer Tusche noch verstärkt. Weiter verwendete Fiedler schwarze Kreide und Zeichenfeder für das Bildmotiv des Strandkorbs. Mittels der Linie rang er um Formreduktion. Fiedler zeichnete dabei zum Teil zügig, ohne den Stift abzusetzen, was zu einer beabsichtigten Überschneidung der Linien führte. Den so entstandenen Flächen, die die Strandkörbe und den Sandstrand darstellen, verlieh er mittels Streifen, Schraffen und Punkten ihre Binnenstruktur, was zu einer insgesamt unruhigen flächigen Bildstruktur führte (vgl. zwei Zeichnungen **STRANDKÖRBE** von 1936 im Nachlass (WV Z)).[1712]
Die Tage auf der Insel mussten zunehmend ausgleichend auf den Künstler gewirkt haben. Die intensive Begegnung mit den Naturkräften, die Weite von Himmel und Meer führten dazu, dass in der künstlerischen Äußerung stilistische Veränderungen sichtbar werden. Die mit dem Pinsel gezogenen Linien erscheinen wesentlich weicher in ihrem Verlauf. Auch setzte Fiedler den Pinsel breit aufs Papier, um die Bildsituation zu klären. Mal arbeitete er

[1711] „Durch Vereinfachung und Betonung des horizontalen Bildaufbaus versuchte Munch, die Bedeutung der unmittelbar gewonnenen Sinneseindrücke zu vermitteln.“ – Bardon, Annie: „Meer, Strand und Himmel“. Edvard Munch in Warnemünde, in: Ausst.-Kat.: Gillen, Eckhart: Meer, Strand und Himmel als Sehnsuchtsziel und Zufluchtsort der Künstler seit Edvard Munch, Kunsthaus Schloss Plüschow, Kunsthaus Stade, Rostock 2005, S. 17-18, 18
[1712] WV Z („Strandkörbe“ 1936, Feder, schwarze Tusche a. Papier, 42 x 52,2 cm, NL A. Fiedler); („Strandkörbe“ 1936, schwarze Kreide a. Papier, 19,8 x 30 cm, NL A. Fiedler. Flemming 1980, o. S. Nr. 35 (s/w Abb.) Die Zeichnung erschien als Reproduktion in einem Kalender für 1974, o. O. (s/w Abb.)

wieder nur mit der Spitze, um die Vegetation wie den Strandhafer oder die Strandkörbe mit ihrem Streifenmuster in schwungvollen Bögen darzustellen. Die Blätter erinnern an teils japanische Tuschzeichnungen, welche Elemente der Kalligraphie in sich vereinen.[1713] Die Aquarelle sind, bedingt durch die Technik des Nass in Nass-Aquarellierens, zügig entstanden. Düne, Strand und Meer scheinen im Blatt **BADEHAUS AM STRAND** (1936) (WV A 21) miteinander zu verschmelzen. Allein die Farben Blau und Ocker bis Braun dienen der Differenzierung von Himmel, Meer und Sandstrand. Sparsame Farbakzente entstanden durch rote, grüne und blaue Streifen des Segeltuchs der Strandkörbe.
Auch im Aquarell **DÜNE** (1936) (WV A 22) wird die stilistische Wandlung deutlich. Ausschnitthaft ist ein Dünenrücken sehr ausgewogen mit weichen, fließenden und zugleich schnellen Pinselzügen ins Blattformat gesetzt. Auf Staffagefiguren verzichtete Fiedler bei der Bildkomposition auch hier wieder völlig. Die Farbnuancen von Blau, Gelb über Ocker bis zum Braun sind verhalten eingesetzt. Mittels der Farben und Binnenstrukturen, wie einfache Pinselstriche, Farbflecken und Tupfen, erreichte der Künstler eine Differenzierung von Formen und Flächen. Das Dünenaquarell ist direkt auf der Insel Langeoog, mit ihrem kilometerlangen Sandstrand und der eindrucksvollen Dünenlandschaft wie der 21m hohen Melkhörn-Düne[1714], entstanden, wie Fiedlers Bezeichnung einiger Blätter mit „Langeoog“ zu entnehmen ist (vgl. Inv.-Nr. 1948/79).
Mit der in Wachskreide ausgeführten Zeichnung **MEERESBRANDUNG** (1936) (WV Z) hat Fiedler thematisch seinen Lehrer Arthur Illies zitiert, der 1908 in seinem Ölbild „Brandung“ das Meer ausschnitthaft in einem momentanen Zustand malte.[1715]
Zusammenfassend lassen sich Fiedlers stille Strandbilder symptomatisch als beängstigende Vorahnung deuten. Ein zeitweiliges sich Zurückziehen in die Strandlandschaft mit ihren Dünen hielt die politische Entwicklung in Deutschland Ende der 30er Jahre nicht mehr auf, was Fiedler nach der unmittelbaren Schließung der Künstlerbundausstellung (1936) schließlich bewusst geworden sein dürfte.
Nicht nur Fiedler setzte sich als Maler der Hamburgischen Sezession künstlerisch mit der Eigentümlichkeit und Ursprünglichkeit der Landschaft am offenen Meer, dort wo Himmel, Meer, Sandstrand und Dünen unmittelbar aneinander grenzen, auseinander. Das Oeuvre von Kurt Löwengard nennt für den Zeitraum Anfang der 30er Jahre zwei auf Sylt entstandene menschenleere Aquarelle mit Dünen im Sezessionsstil sowie eine Zeichnung des gleichen Motivs, weiter eine Bleistiftzeichnung mit Strandkörben am Meer (Binz) (Altonaer Museum) und eine sehr abstrakte, mit sicherer Strichführung ausgeführte Bleistiftzeichnung, die

[1713] Vgl. Grosse, Ernst: Die ostasiatische Tuschmalerei, Berlin 1923
[1714] Gutmann 1990, S. 70; Tongers, Johann: Unser Langeoog wie es wurde, Rhauderfehn 1975, 3. Auflage (zuerst 1961)
[1715] Angerer, Birgit: Meer, Dünen, Mensch und Natur in der Malerei von 1900 bis 1954, in: Ausst.-Kat.: Rathke (Hg.), Künstlerinsel Sylt 1983, S. 27-31, 27 sowie S. 61 (s/w Abb.) u. S. 102

das bewegte Meer mit einer Regenwolke darüber (1935) (Jüdisches Museum Rendsburg) zeigt.[1716]

Dass die Moderne, einschließlich die Hamburger Sezessionisten, Impulse von der holländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts aufnahm und weiterentwickelte, ist bereits erwähnt worden. Vorbilder könnten hinsichtlich der Bildthemen z.B. die realistischen Zeichnungen mit Dünenlandschaften von Hendrik Goltzius oder Jacob van Ruisdael gewesen sein. Stilistisch und motivisch gesehen, ist jedoch der Bezug der Hamburger Avantgardemaler zu den Brücke-Expressionisten, wie Heckel und insbesondere Schmidt-Rottluff von Interesse.
In den Dangaster Sommeraufenthalten an der oldenburgischen Nordseeküste der Jahre 1909 bis 1912, auf der Suche der Maler nach unberührter Natur und Ursprünglichkeit sowie neuen Bildsujets, entstanden Schmidt-Rottluffs Aquarelle „Strand mit Körben" 1909 (ehem. Slg. Rauert Hamburg, heute Landesmuseum Oldenburg) und das Blatt „Strandkörbe" (Brücke-Museum Berlin).[1717] Beide Arbeiten gehören zur eigenständigen Werkgruppe der Aquarelle von 1909, die von der Forschung als eine der großartigsten Leistungen Schmidt-Rottluffs bewertet worden ist.[1718] In der Bildauffassung leicht, transparent, dynamisch und reduziert in der Formensprache führten die Aquarelle des Jahres 1909 zum sogenannten Flächenstil seiner Gemälde von 1910 hin. Mit dem Strandkorbmotiv nahm Schmidt-Rottluff Bezug auf die kurz vor der Jahrhundertwende aufgekommenen geflochtenen Strandkörbe, die das Badeleben veränderten. Das Motiv erscheint auch auf einer Federtuschzeichnung, wo mit äußerst knappen, weich verlaufenden Linien nur die Umrisse dreier zur Gruppe zusammengerückten Strandkörbe festgehalten sind, was der Zeichnung ihren Studienblattcharakter verleiht (Altonaer Museum).[1719] Fiedler hingegen trieb diese Reduktion der Form bei seinen Strandkorbbildern stellenweise bis zur Zeichenhaftigkeit weiter. Anders als Fiedler brachte Schmidt-Rottluff das für ihn charakteristische Wegmotiv auch in seine Strandbilder mit ein, wodurch er einen Tiefenzug erzielte. Mittels stark welliger und leicht diagonal verlaufender Pinselzüge wird der Blick des Betrachters entlang des Wassersaumes bis hin zum Horizont geführt. Im Vordergrund stehen je nach Bildfassung einmal am linken sowie rechten Bildrand Strandkörbe in unterschiedlichen Positionen. Schmidt-Rottluff befand sich,

[1716] Zum WV siehe – Bruhns 1989 III, S. 133-163, S. 149-150 A1 A6 Z 3 (1931), S. 154 Z16, S. 156 Z1 (1935)
[1717] Peukert, Claus: Einführung, in: Ausst.-Kat.: Peukert, Claus (Hg.): Expressionisten in Dangast. Aquarelle und Zeichnungen. Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Max Pechstein, Emma Ritter und Franz Radziwill, Varel 1997, S. 11-26; Wietek 1994, S. 578 Nr. 62, Nr. 63, S. 320 u. 321 (farb. Abb.); zum Aquarell des Brücke-Museums – Ausst.-Kat.: Thiem; Zweite (Hg.), Karl Schmidt-Rottluff 1989, S. 213ff, hier S. 224: „Die furios auf das Blatt geworfenen Pinselzüge erwecken die Vorstellung von Weite, Sturmwind, Einsamkeit. – Das Motiv erscheint wieder auf dem gleichnamigen Holzschnitt von 1909. (Schapire Nr. 10)."
[1718] Ausst.-Kat.: Moeller, Magdalena M. (Hg.): Karl Schmidt-Rottluff. Werke aus der Sammlung des Brücke-Museums Berlin, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München, Kunsthaus Wien, München 1997, S. 19
[1719] Wietek 1994, S. 581 Nr. 88, S. 346 (s/w Abb.)

anders als Fiedler, direkt am Strand und arbeitete nicht von einem erhöhten Standpunkt aus. Auf Menschen als Staffagefiguren verzichtete er völlig, so dass das Zusammenwirken der Naturelemente Hauptthema ist. Kleine weiße Wolkenfetzen ziehen vom Wind getrieben über das Blau des Himmels mit seinen verschiedenen Nuancen, die in Blau-Grautöne übergehen („Strand mit Körben“ 1909). Das kräftige, mit dem Pinsel in Schlingen und Wellen aufgetragene Gelb – durchsetzt von roten Linien – als Zeichen des von der Sonne aufgeladenen Sandes, lässt immer wieder das weiße Papier als bewusst eingesetztes Gestaltungsmittel durchscheinen und erinnert an einen von Fußspuren geprägten Sandstrand in der Badesaison.[1720] Das Bildmotiv des Strandkorbes schnitt Schmidt-Rottluff außerdem in Holz („Strandkörbe“ von 1909), wobei die eigenwillige Form und die Materialität der Strandkörbe besonders auffallen, was noch einmal das Interesse des Künstlers am speziellen Bildmotiv unterstreicht.[1721]

Ein weiteres Bildmotiv der Expressionisten waren die sich im Gegensatz zum ständig bewegten Meer nur langsam verändernden Dünen. Die Maler malten sie immer wieder neu, da sie als Orte für bewusst gesuchten Rückzug in Frage kamen und als Sinnbild für unberührte Natur galten.[1722] In Erich Heckels Temperabild „Dünen am Abend“ von 1932 (Schloss Gottorf Schleswig) fällt fahles Mondlicht auf die dämmrige Dünenlandschaft (Sylt), die sonst für die Expressionisten üblich leuchtende Farbigkeit ist stark zurückgenommen.[1723] Dünenansichten schuf Schmidt-Rottluff vorwiegend während seiner Aufenthalte am Lebasee in Ostpommern in den Jahren 1932 bis 1943. 1935 (unmittelbar ein Jahr vor Fiedlers Nordseereise) entstand Schmidt-Rottluffs Aquarell „Wanderdüne II“ (1935) (Brücke-Museum Berlin). [1724] Stilistisch unterscheiden sich diese sogenannten „Schwarzblätter“, in denen die Linie und damit das Zeichnerische dominiert und die Farbigkeit reduziert und verhangen wirkt, stark von den sehr farbigen, lebendigen und kraftvoll-expressiven Aquarellen der frühen Dangaster Jahre. Gerhard Wietek sieht diesen stilistischen Wandel „...in den dunklen Jahren der politischen Verfemung und erzwungenen Drosselung der künstlerischen Produktion...“[1725] begründet. Untermauert wird diese These auch in Anbetracht des Ölbildes „Düne im Nebel“ aus dem gleichen Jahr (1935) (Kunstsammlungen Chemnitz). Das Bild assoziiert große Leere, was von der Forschung mit persönlichen Befindlichkeiten Schmidt-Rottluffs in

[1720] Zbikowski 1999, S. 11-96 sowie S. 35-36, S. 36 (farb. Abb.); Ausst.-Kat.: Peukert, Expressionisten 1997, S. 29 Nr. 1 (farb. Abb.), S. 90; vgl. Moeller, Magdalena M.: Karl Schmidt-Rottluff. Tuschpinselzeichnungen, München 1995, S. 12 (m. Abb.); Ausst.-Kat.: Wietek 1994, S. 320-321

[1721] Vgl. Wietek 1994, S. 355 Nr. 96 (s/w Abb.) sowie S. 582 Nr. 96

[1722] Angerer 1983, S. 27-31, 30 sowie S. 24 (farb. Abb.)

[1723] „Dünen am Abend“ 1932, Tempera a. Lwd., 83 x 96 cm, Schloss Gottorf Schleswig Inv.-Nr. 1978/391 – ebenda, S. 27-31, 24 (farb. Abb.), 100-101

[1724] „Wanderdüne II“ 1935, Tuschpinselzeichnung, 48 x 68,5 cm, Brücke-Museum Berlin (Die sogen. „Schwarzblätter“ Ende der 30er Jahre lösten die Holzschnittphase mit ihrer Schwarz-Weiß-Wirkung der 20er Jahre ab.) – Ausst.-Kat.: Thiem; Zweite (Hg.), Karl Schmidt-Rottluff 1989, S. 213ff, S. 278 Nr. 292; Moeller 1995, o. S. (m. Abb.)

[1725] Ausst.-Kat.: Wietek, Karl Schmidt-Rottluff 1974, hier S. 144

Zusammenhang gebracht worden ist, da der Künstler spätestens seit 1930 wusste, dass seine Kunst im NS-System unerwünscht war.[1726]

Neben der künstlerischen Auseinandersetzung mit der norddeutschen Küstenlandschaft widmete Fiedler sich um die Mitte der 30er Jahre auch dem Thema Akt. Für den Zeitraum 1935 bis 1937 lassen sich acht Aktdarstellungen nachweisen, darunter die Temperaarbeit **AKT IM ATELIER** (1936) (WV G 25).
Die Figur steht aufrecht und frontal dem Betrachter gegenüber und ist vom unteren Bildrand in Kniehöhe überschnitten. Im Bildhintergrund auf dem Holzfußboden stehend und an die Wand gelehnt sind mehrere gerahmte Bilder erkennbar, wodurch der Ort erneut festgelegt ist. Das bereits mehrfach verwendete, ja wohl ausschließlich von Munch übernommene Gestaltungsprinzip der Frontalität einer Figur, welches der Norweger bei Seurat bewundert haben soll[1727], bestimmt die Bildkomposition. Zügig beschreibt der Kontur mittels lockerer Pinselführung die weiblichen Körperformen, wobei der Farbauftrag pastos und in der Farbkraft verhalten erscheint.[1728] Das Bild erwarb der Hamburger Zahnarzt Dr. Rudolf Grothkop kurz nach der Fertigstellung und noch vor Fiedlers Emigration 1938.
Für die Aktzeichnungen benutzte Fiedler Pinsel und Tuschen sowie schwarze Kreide. Nur vereinzelt tauchen farbige Kreiden auf grauen Papieren auf. In sitzender und liegender Position ist der weibliche Körper umrisshaft mit weicher, runder, großzügiger und flüssiger Linienführung zeichnerisch erfasst, ähnlich insbesondere Kirchners frühen Akten, die seine Verbundenheit zu den Modellen widerspiegeln.[1729] Fiedlers Blätter sind durchweg signiert, datiert und zum Teil vom Künstler mit Namen seines Modells bezeichnet, was auch hier eine gewisse Vertrautheit bekundet.
Neben dem Akt beschäftigte Fiedler sich 1936 erneut mit dem Thema Tanz (1933 hatte er zur 12. Sezessionsausstellung ein Ölbild mit einer **TÄNZERIN** (bis 1933) (versch.) eingereicht.). Mit Farbkreiden schuf er nun die Blätter **TÄNZERINNEN** (1936) (WV Z) und **CANCAN** (1936) (WV Z). Die erstgenannte Arbeit zeigt drei in Reihe formierte rothaarige Tänzerinnen mit roten Stiefeln und hochgeworfenen Beinen, diagonal auf dem Blattformat angeordnet. Auf der anderen Zeichnung stehen zwei Tänzerinnen auf einer Bühne vor rotem Hintergrund. Sie tragen schwarze Trikots und Strümpfe und heben die weiten Röcke, wobei die Beine leicht angewinkelt sind. Der Strich ist flüchtig, die Mädchen erscheinen figurinenhaft. Die schnelle rhythmische Bewegung der Tänzerinnen scheint Fiedler ebenso fasziniert zu haben, wie Kirchner, Heckel und Pechstein. Die aktuellere Kirchnerforschung wies auf die Herausforderung für den Künstler hin, die sinnliche Bewegtheit des Tanzes bildne-

[1726] „Düne im Nebel“ 1935, Öl a. Lwd., 66 x 75 cm – Bestandskatalog: Karl Schmidt-Rottluff 1884-1976. Malerei, Graphik, bearb. v. Karl Brix, Ruth Müller, Städtische Kunstsammlungen Chemnitz, o. J., S. 24-25 (farb. Abb.)
[1727] Schröder 2003, S. 7-10, 8
[1728] Als Abbildung lag nur eine weniger qualitätvolle Fotografie vor.
[1729] Kim 2002, S. 219f

risch umzusetzen und betonte die stets sexuelle Bedeutung des Tanzes mit erhobenem Bein.[1730]

Mit dem Bildmotiv der Cancan-Tänzerinnen knüpfte Fiedler an eine Bildtradition an, die bis zum Ende des 19. Jahrhunderts zurück geht und im französischen Impressionismus angelegt ist. Der neue Tänzerinnentypus, der nachts in Lokalen der Großstädte wie Paris auftauchte, forderte eine neue Bewegungsdarstellung heraus. Neben Georges Seurat, Picasso, Georges Rouault, Auguste Rodin, Jules Cherét, K. van Dongen war es Toulouse-Lautrec, der sich mit jener Problematik künstlerisch auseinandersetzte. Oft wiederholte dieser eine Tanzhaltung vierfach in diagonaler Raumrichtung, wobei er mit einer kurvigen, wellenförmigen, sich schlängelnden und sich unterbrechenden Linie die Körperkonturen umriss. In den 30er Jahren besaß Fiedler Plakat-Lithographien mit Tänzerinnen von Toulouse-Lautrec. Vor diesem Hintergrund erklären sich seine Zeichnungen recht eindeutig.[1731] Bei den Brücke-Künstlern wie Kirchner erschienen bereits schon Varietétänzerinnen nach amerikanischem Vorbild, die lange schwarze Hosen oder Strümpfe und kurze Kleider oder auch Herrenjackets trugen. Das akrobatische Element im Tanz dominierte.[1732]

Es lässt sich schlussfolgern, dass Fiedler thematisch und zum Teil stilistisch, was den zügigen Strich der Zeichnung betrifft, in den 30er Jahren deutliche Anleihen bei den Brücke-Expressionisten nahm. Neben Kirchner ist auch Nolde zu nennen, der sich mit dem Thema Tanz befasste. „Tanz war ihm unmittelbare rauschhafte Umsetzung der Empfindung in Ausdrucksgestik.“[1733], schrieb Werner Haftmann 1958 und wies zugleich auf die dionysische Seite des Tanzes in Noldes Bildern hin. Anregung könnte Fiedler aber auch von Max Pechsteins Farblithographie „Varieté“ 1909 (Folkwang Museum Essen) aufgenommen haben. Das Blatt zeigt ebenso Tänzerinnen mit weiten hochgerafften Röcken und Schnürstiefeln in der Bewegung des Tanzes.[1734]

Reise nach Dalmatien und Capri (1937)

Im Frühjahr 1937 war Arnold Fiedler mit zwei Ölbildern und einer Zeichnung auf der großen Frühjahrsausstellung Hamburger Künstler vertreten, die vom Kunstverein veranstaltet wurde und vom 7.3. bis 18.4. in der Kunsthalle stattfand. Der Katalog nennt ein **PORTRÄT MEINER MUTTER** (bis 1937), ein **HAFENBILD** (bis 1937) (beide Öl) und die Zeichnung **BOOTE** (bis 1937), wobei die Werke nicht eindeutig bestimmbar sind bzw. als verschollen gelten.

[1730] Ebenda, S. 44-53, 45-46

[1731] Brief A. Fiedler an Dr. R. Grothkop v. 3.5.1938 (Die Motive auf den Plakaten zeigten vier Tänzerinnen mit erhobenen Beinen, darunter Jane Avril sowie Avril in einer Loge sitzend.)

[1732] Farese-Sperken 1969, S. 1-9, 59-63

[1733] Haftmann, Werner: Emil Nolde, hg. v. der Stiftung Seebüll Ada u. Emil Nolde, Köln 1958, S. 68-69, hier S. 68 (Bei Haftmann wird auf das Gemälde „Kerzentänzerinnen“ von 1912 (100 x 85 cm) als Kulminationspunkt in der künstlerischen Entwicklung Noldes verwiesen. Nolde schnitt das gleiche Bildmotiv 1917 auch in Holz (Folkwang-Museum Essen)).

[1734] Vgl. Vogt (Hg.) 1981, S. 189 Nr. 213 (farb. Abb.)

Von Maria Wenz waren eine „Elblandschaft“, ein „Parkbild“ (beide Öl) und ein Aquarell „Häuser auf Hiddensee“ (alle bis März 1937) zu sehen.[1735] Von den ehemaligen Sezessionisten hatten sich an der Ausstellung auch Flinte, Hartmann, Hauptmann, Kronenberg, Opfermann, Ruwoldt, Fischer-Trachau, Steinhagen und Woebcke beteiligt, u.a. sah man Werke von Spangenberg, Siebelist, Spars, Spanier, Else Weber, Irma Weiland, Ernst Witt (aquarellierte Elblandschaft) und Peter Lüders. Generell bestimmten unverfängliche Themen, hauptsächlich Landschaften, Porträts, darunter Kinderbildnisse, Stillleben, Blumen- und Erntebilder, Hafen- bzw. Elbansichten das Programm.

Fiedlers offensichtlich ebenfalls im Frühjahr entstandene Ölbilder **GARTENANSICHT** (1937) (WV G 16) und LANDSCHAFT MIT WEISSEM HAUS (1937) (WV G 26), **DER GARTEN DES OHLENDORFFSCHEN HAUSES** (1937) (WV G 27), VASE MIT BLAUEN TULPEN (1937) (WV G 28) und **HAMBURGER DOM** (1937)(WV G 29, G 30) lassen bereits eine deutliche Eintrübung der Farbpalette erkennen. Wie hinter einem Grauschleier erscheint der Blütenflor in den Vorstadtgärten (WV G 16). Grautöne dominieren auch im Dombild.

Etwa zeitgleich mit der Baumblüte erwachte Fiedlers Sehnsucht wieder in den Süden zu reisen. Obwohl Fiedler 1937 ein Stipendium erhalten haben soll (wie bereits 1935), ist unklar ob es sich dabei um ein Reisestipendium handelte. Vor dem Hintergrund der sich zuspitzenden politischen Verhältnisse scheint es aber auch möglich, dass der Maler vorsichtig nach Zufluchtsmöglichkeiten schauen wollte. Zumindest sind seine Aufenthalte im Sommer 1937 in Italien (Capri) und Jugoslawien (Dubrovnik, Sarajevo) – wo es noch eine interessante linke Szene gab[1736] – belegt.

Auch Maria Wenz hatte Reisepläne. Sie beabsichtigte Mitte April 1937 mit einem Stipendium der Erdwin Amsinck-Stiftung[1737] zunächst nach Italien zu reisen, um von Venedig mit dem Schiff nach Ragusa überzusetzen. Von dort wollte sie weiter nach Split fahren, auf der Suche nach einem preiswerten Ort, an dem sie möglichst lange bleiben könnte, um in Ruhe künstlerisch zu arbeiten.[1738] Leider fanden sich weder Briefe noch Tagebuchnotizen, die Auskunft über den tatsächlichen Reiseverlauf geben. Auch liegen keine Studienergebnisse vor. Lediglich aus einem Brief an Wenninger, der Dauergast im Süden war[1739], geht hervor, dass sie an preiswerten Adressen interessiert war. Um Einzelheiten zu besprechen, wollte

[1735] Ausst.-Kat.: Frühjahrsausstellung Hamburger Künstler 1937. Malerei. Graphik. Plastik, Kunstverein Hamburg, Hamburg 1937, S. 6 Nr. 40, 41, 42 und S. 22 Nr. 247, 248, 249. (Der Ausstellungsleitung und Jury gehörten an: Ary Bergen, Willy Habl, Ludwig Kunstmann, Hans Rode, Otto Thämer u. Werner Thiede als RdbK-Funktionäre.)

[1736] Nach Aussage des Hamburger Malers Hil – zit. bei Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 594-595, S. 595

[1737] Gleichzeitig erhielten im 2. Halbjahr 1936 Stipendien: Willem Grimm, Martin Irwahn, Fritz Düsing, Maximilian Jahns, K. Jückstock, Walter Kaiser, Hildegard Martin, Franz Nespethal, Herbert Spangenberg, Gaby Weingärtner und die Regimeangepassten Ernst Eitner und Fritz Kistenmacher – Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 137

[1738] Brief M. Wenz an L. Wenninger v. 22.3.1937

[1739] Zur Kompetenz L. Wenningers in Reisedingen siehe – Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 9.5.1937 – Fiedler sprach sich stets mit Wenninger bei seinen Reisen in den Süden ab und begrüßte gemeinsame Arbeitsaufenthalte.

man sich in München im Café Maria Theresia Ecke Briennerstraße/Barerstraße treffen. In einem weiteren Brief vom 2.4.1937 hieß es: „Lieber Ludwig Wenninger, wenn alles klappt, komme ich Samstag d. 10.IV. abends in München an (vielleicht schon Freitag), bleibe einen (höchstens 2 Tage) dort, fahre dann nach Venedig u. von da am 14. April (Mittwoch) mit italien. Schiff nach Ragusa. Wenn wir uns in München treffen könnten, wäre es nett, dann kann man alles besprechen. Vielleicht wohne ich in d. Pension „Elvira“ (Konradstr.). Für alle Fälle ist d. Münchener Adresse meiner Schwester Erika: Hessstr. 22, die weiß, wo ich in München wohne. Ich schlage vor, daß wir uns Sonntag d. 11.IV. nachm. 4-6 h im Café Maria Theresia (Ecke Briennerstr.-Barerstr.) treffen. Bitte schreiben Sie kurz, wenn es Ihnen nicht paßt. – Mit besten Grüßen Maria Wenz“.[1740]

Offensichtlich reiste Maria zunächst allein nach Venedig ab. Ob sie in Italien und Jugoslawien gezielt mit Freunden oder Bekannten zusammentraf oder sich allein durchschlug, ist nicht bekannt. Fiedler reiste erst später in Richtung Süden nach. Bei Maike Bruhns wird auf die bis 1937 andauernde Liebesbeziehung zwischen Fiedler und Maria hingewiesen.[1741] Konnte Fiedler, der sich in finanzieller Dauernotlage befand (auf Stipendienzahlungen 1935 und 1937 ist verwiesen worden) nicht rechtzeitig das Geld aufbringen oder bevorzugte das Künstlerpaar bewusst getrennte Sommer- und Studienaufenthalte, um sich neu zu inspirieren und Abstand zu finden? Die Fragen bleiben offen.

Stattdessen begrüßte Fiedler es, mit seinem ehemaligen Studienkollegen aus Münchner Tagen in den Süden zu fahren und freute sich auf gemeinsame Unternehmungen. Dazu hieß es am 9. Mai 1937 in einem Brief an Ludwig: „Also ich fahre in 14 Tagen etwa von hier und melde mich bei Dir noch genauer, an welchem Tag ich unten sein werde...Also ich möchte ja riesig gern, daß wir zusammen unten sind. Kannst Du es vielleicht einrichten, etwas später, falls es nicht klappen sollte, daß Du gleich mit mir fährst? Ich finde, man kann dann noch mehr unternehmen zu zweit, zumal Du Dich doch auskennst. Ich höre von Maria, daß das Wetter noch regnerisch u. recht kühl ist, ich also noch nichts verloren hätte. Erst Ende Mai würde das Wetter beständiger. Das wäre also die richtige Zeit! Ich freue mich dann auch mal rauszukommen hier.“[1742] Ob gemeinsame Pläne sich realisieren ließen, ist nicht weiter bekannt. Am 25. August 1937 meldete Fiedler sich von Capri per Postkarte bei dem kunstinteressierten Zahnarzt Dr. Rudolf Grothkop, er möge ihm doch Geld zusenden. Dazu heißt es: „Aus dem sonnigen Süden sende ich Ihnen die allerbesten Grüße. Leider muß ich schon an die Heimreise denken und ich möchte Sie bitten, wenn es Ihnen möglich ist, mir die restlichen 100 RM zu senden und zwar an die folgende Adresse: Frl. Maria Wenz München poste restante (hauptpostlagernd). Ich werde etwa Anfang Sept. in Hamburg sein. Für

[1740] Brief Maria Wenz an L. Wenninger v. 2.4.1937
[1741] Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 406-408, 407
[1742] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 9.5.1937 (Verwiesen sei hier zusätzlich auf die stetige und vertrauliche Verbindung zu L. Wenninger über Jahre hinweg. Fiedler kannte auch dessen Brüder Herrmann und Rudi aus der Zeit in München. In gleicher Quelle wird ein Besuch von Herrmann Wenninger bei Fiedler in Hamburg erwähnt.)

Ihre Mühe vielen Dank und viele herzliche Grüße von Ihrem Arnold Fiedler“[1743] Fiedler war nicht der einzige Künstler, dem Grothkop bei Geldschwierigkeiten half. Carl Blohm z.B. hatte er eine Dauerausstellung in Schmidts Weinstuben in Rellingen in der Hoffnung auf Einnahmen organisiert.[1744]

Studienarbeiten mit Bezug auf Capri sind für das Jahr 1937 nicht bekannt. Erhalten sind hingegen Aquarelle, die belegen, dass Fiedler offenbar zuvor in Jugoslawien war, genauer in Sarajevo und Dubrovnik, wie die handschriftlich bezeichneten Blätter erkennen lassen. Auffallend ist die intensive Farbigkeit der Arbeiten, verglichen mit den grauen Hamburger Bildern vom Frühjahr, die aber nur ein kurzes Aufleuchten unter südlicher Sonne war und sich anschließend in Hamburg wieder verflüchtigte.
In einer aquarellierten **ANSICHT AUF DUBROVNIK** (1937) (WV A 34) fällt der Blick des Betrachters auf ein von Zypressen und Platanen umgebenes weißes Kuppeldach einer Moschee. Hin und wieder kommen einzelne ziegelrote Häuserdächer zum Vorschein. Am Horizont entlang erstreckt sich als dunkelblauer Streifen das Meer. Fiedler arbeitete von einem erhöhten Standpunkt aus. Im Aquarell **SARAJEVO** (1937) (WV A 38)spiegelt sich das Blau von Himmel und Meer auf Zypressen, Minarett und Kuppeldach einer Moschee und schafft einen unnahbaren, traumhaften Zustand. Zwei weitere Aquarelle **DUBROVNIK** (1937) (WV A 35) und **DUBROVNIK** (1937) (WV A 36) zeigen Oliven- und Obstbäume vor Gebirgshängen in den Farben Blau, Grün, Braun und Rot. Die Linienführung mit Aquarellfarbe und Pinsel ist schwungvoll und locker, die Farbigkeit expressiv. Flächiges Arbeiten schwächt perspektive Ansätze ab. Der Künstler trat in die Rolle des distanzierten Beobachters, der spontan mit bildnerischen Mitteln seine Eindrücke festhielt. Eine andere Arbeit **SARAJEVO** (1937) (WV A 40) lässt die schmale Silhouette einer Frau in langem Gewand erkennen, die durch eine Gasse entschwindet. Die reduzierten Linien assoziieren eine Eleganz der Bewegungen. Mit Sepiakreide zeichnete Fiedler weiterhin eine **MARKTSZENE MIT DREI FRAUEN** (1937) (WV Z), die mit großzügiger und sicherer Linienführung angelegt ist. In einer Farbstudie in Rot und Blau sind **ZWEI BÄUERINNEN** (1937) (WV Z) gestikulierend in ein Gespräch vertieft. Neben den reinen Landschaftsdarstellungen war für Fiedler die menschliche Figur thematisch von Interesse. Ihm ging es insgesamt um ein Herausarbeiten von Wesensmerkmalen des Gesehenen.

Die Aktion „Entartete Kunst“ und Emigration nach Frankreich (1938)
Als Fiedler am 14. September 1937 wieder in Hamburg eintraf, musste er feststellen, dass sich während seiner Abwesenheit die politische Situation in Deutschland dramatisch zugespitzt hatte. Übrigens bezeichnete Paul Ortwin Rave das Jahr 1937 bei allem Glanz als ein

[1743] Postkarte A. Fiedler an Herrn Dr. Grothkop, Capri, 25.VIII.37
[1744] Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 69

Jahr des „zugleich schlimmsten geistigen Tiefstandes, dem Jahre des Bildersturms“[1745]. Im Juli 1937 trat die offizielle Haltung des Nationalsozialismus zur modernen Kunst deutlich hervor. Die sogenannte Aktion „Entartete Kunst“ stellte den Höhepunkt staatlicher Gewaltmaßnahmen reichsweit gegen die freie Kunst dar, wobei die Museen ersatzlos der Moderne beraubt wurden. Der Angriff richtete sich gegen die expressionistische und ästhetische Avantgarde: gegen Gruppen wie Brücke, Blauer Reiter, Sturm, Das junge Rheinland, autonome Künstler wie Max Beckmann, Oskar Kokoschka und Edvard Munch, ferner gegen die Konstruktivisten, Kubisten, Futuristen, den Verismus, gegen alle linkspolitischen Äußerungen generell und schließlich gegen entsprechend orientierte Künstler wie die der Hamburgischen Sezession.[1746]

Den Auftakt bildeten Beschlagnahmungen in der Berliner Nationalgalerie am 7. Juli 1937 durch eine eingesetzte Kommission. Die Aktion wurde daraufhin landesweit in 24 weiteren Museen und Galerien fortgesetzt und erfasste weit über 500 Werke der Malerei, Graphik und Plastik von etwa 110 Künstlern, darunter hauptsächlich der Brücke-Künstler mit Schmidt-Rottluff, Kirchner, Heckel, Nolde, Mueller, Pechstein, ferner auch Beckmann, Dix, Feininger, Felixmüller, Grosz, Hofer, Klee, Kokoschka, Rohlfs, Schlemmer.[1747]
In Hamburg war es am 14.7.1937 (HH KH), am 21.8.1937 (MfKG) und erneut im August 1937 zu Beschlagnahmungen gekommen. Bei jenem „Raubzug von unfasslicher Gewissenlosigkeit“[1748] wurden in Hamburg 983 Kunstwerke konfisziert.[1749]
Der Höhepunkt war schließlich mit der Münchener Ausstellung „Entartete Kunst“ am 19.7.1937 im Archäologischen Institut, initiiert von Goebbels und unter Leitung von Adolf Ziegler stehend, erreicht, wo 650 Kunstwerke aus 32 deutschen Museen und damit die Moderne bloßgestellt werden sollten. Ziegler appellierte als Präsident der „Reichskammer der bildenden Künste“ (RdbK) in seiner Rede in höchst unverschämter Weise an die Verantwortung der Museumsdirektoren.[1750] Zeitgleich fand in München die propagandistische erste „Große Deutsche Kunstausstellung“ statt, die mit naturalistisch-abbildenden, reaktionären und restaurativen Werken als „Staatskunst“ zeigen sollte, was künftig angesagt ist.[1751] Die

[1745] Rave 1949, hier S. 8 (P. O. Rave war in den 30er Jahren Kustos an der NG Berlin)
[1746] Bruhns, Maike: Ausgegrenzt, in: Ausst.-Kat.: Ausgegrenzt 2005, S. 6-14, 6
[1747] März, Roland; Weidemann, Friedegund: Staatliche Museen Berlin, Nationalgalerie, Gemälde des 20. Jahrhunderts. Mit Dokumentation „Entartete Kunst“, Berlin 1976, S. 86-101
[1748] Rave, Paul Ortwin: Kunstdiktatur im Dritten Reich, hg. v. Uwe M. Schneede, Berlin o. J. (1987) (zuerst 1949), hier S. 107; vgl. auch Wulf, Joseph: Die Bildenden Künste im Dritten Reich. Eine Dokumentation, Gütersloh 1963
[1749] U. Luckhardt nennt 72 Gemälde, 296 Zeichnungen u. Aquarelle, 926 Druckgraphiken, 8 Plastiken – Luckhardt 1994, S. 52
[1750] Lüttichau v., Mario-Andreas: „Entartete Kunst“, in: Ausst.-Kat.: Roters, Eberhard; Schulz, Bernhard: Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland, Berlinische Galerie, Berlin 1988, S. 289-313; Schuster, Peter-Klaus (Hg.): Die „Kunststadt“ München 1937: Nationalsozialismus und „Entartete Kunst“, München 1987; zur Rede Ziegler siehe – Wulf 1963, S. 361
[1751] Meißner, Karlheinz: Große Deutsche Kunstausstellung München 1937, in: Ausst.-Kat.: Roters; Schulz, Stationen 1988, S. 277-288, 276f (Meißner geht davon aus, „dass sich fast alle in Deutschland

verfemten Werke der Moderne wurden bis 1941 in z.T. veränderter Zusammenstellung weiterhin in Berlin[1752], dann Leipzig, Düsseldorf, Salzburg, Hamburg u.a. gezeigt. Die Hamburger Feme-Ausstellung fand vom 11.11. bis 30.12.1938 in der Spitalerstraße 6 im Gebäude der NS-Schulverwaltung statt, wo auf über 2.000 qum Fläche über 1.000 Kunstwerke ausgestellt waren.[1753]

Von Fiedler wurden bei den Beschlagnahmungsaktionen im Sommer 1937 von insgesamt 35 Arbeiten in der Hamburger Kunsthalle (1 Gemälde und 34 Blatt Graphik) 12 Werke entfernt, wobei die eingesetzte Kommission allerdings recht wahllos vorging.[1754] Laut einer Inventarliste der Kunsthalle handelte es sich dabei vorwiegend um expressive Graphik und Aquarelle.[1755]

Dabei hatte die Kunsthalle unter Leitung von Dr. Wilhelm von Kleinschmidt-Lengefeld im Vorjahr 1936 noch eine Arbeit von Fiedler für das Kupferstichkabinett angekauft, ebenso von Maria Wenz. Vergleichsweise erfolgten zu jenem Zeitpunkt noch weitere Ankäufe von Werken der Sezessionisten Eduard Bargheer, Fritz Flinte, Willem Grimm und Erich Hartmann.[1756] Bemerkenswert ist, dass Kleinschmidt-Lengefeld noch im Juni 1937 von Fiedler gleich mehrere Arbeiten erworben hat, darunter 6 Aquarelle von der Nordseereise aus dem Spätsommer 1936. Für den Zeitraum 1933 bis 1937 nannte Fiedler insgesamt 14 Erwerbun-

---

lebenden Künstler an dieser Ausstellung beteiligt haben." (S. 279), d.h. ursprünglich Werke eingereicht hatten.)

[1752] Siehe dazu – Engelhardt, Katrin: Die Ausstellung „Entartete Kunst" in Berlin 1938. Rekonstruktion und Analyse, in: Fleckner, Uwe (Hg.): Angriff auf die Avantgarde. Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus, Berlin 2007 (Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst", Bd. 1), S. 89-187 sowie S. 159-160 (dort werden folgende Hamburger Künstler genannt: Otto Freundlich 1, R. Haizmann 9, Siegfried Schott 4, Rolf Nesch 1, Otto Tetjus-Tügel 2, Gustav-Heinrich Wolff 3)

[1753] Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 205; Zuschlag 1995; (Zu den Ereignissen in Deutschland 1937 im Überblick siehe – Ebert, Hans: Die Verfemung und Verfolgung moderner Künstler und Kunstwerke durch das Naziregime, in: Staatliche Museen Berlin (Hg.): Das Schicksal einer Sammlung. Die Neue Abteilung der National-Galerie im ehemaligen Kronprinzenpalais. (3 Aufsätze), Rostock 1986, S. 5-12

[1754] Müller-Hauck; Hoffmann 1969

[1755] Schreiben HH KH, vertreten durch den Kustos Herrn Dr. Wolf Stubbe, an das Amt für Wiedergutmachung Hamburg v. 6.12.1960 – Amt für Wiedergutmachung Hamburg, Arnold Fiedler Akte WG 311/010300. (W. Stubbe war von 1933 bis 1969 Kustos, dann Direktor des Kupferstichkabinetts der HH KH.) Laut Stubbe handelte es sich bei den ausgesonderten Arbeiten Fiedlers um 10 Blatt Druckgraphik und 3 Aquarelle:
„Die Wut" 1918, Radierung , Inv.-Nr. 1918/79
„Café" 1920, Radierung, Inv.-Nr. 1921/8
„Akrobaten" ?, Lithographie, Inv.-Nr. 1923/300
„Akrobaten" ?, Lithographie, Inv.-Nr. 1923/301
„Das Café" 1920, Lithographie, Inv.-Nr. 1920/183
„Alpdruck" ?, Lithographie, Inv.-Nr. 1920/62
„Hamburger Hafen" ? (Griffelkunst), Linolschnitt, Inv.-Nr. 1931
„St. Pauli" ?, Holzschnitt, Inv.-Nr. 1932/149
„Boote" ?, Holzschnitt, Inv.-Nr. 1932/147
„Fischerboote" ?, Holzschnitt, Inv.-Nr. 1932/148
„Häuser hinter der Mauer" ?, Aquarell, Inv.-Nr. 1929/268
„Negerball" ?, Aquarell, Inv.-Nr. 1931/119
„Schiffe" ?, Aquarell, Inv.-Nr. 1931/119

[1756] Vgl. Erwerbungsverzeichnis der HH KH (Kupferstichkabinett) – Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 115 dort Anm. 199

gen durch die Kunsthalle.[1757] Maike Bruhns führte 21 beschlagnahmte Werke Fiedlers in den Hamburger Museen an.[1758]

In einem Brief an L. Wenninger vom 24.9.1937 hat Fiedler auf die dramatischen Zustände in Hamburg hingewiesen: „Zehn Tage bin ich nun schon wieder hier, zehn Tage voller Kopfzerbrechen! Auch hier ist eine völlige Veränderung eingetreten, der Museumsdirektor, der noch im Juni 6 Arbeiten von mir kaufte, fürs Kupferstichkabinett, ist weg, abgesetzt. Kunsthändler stellen keine moderne Kunst mehr aus. Drucke und Arbeiten, die man bei Kunsthändlern in Kommission hatte, werden einem wiedergebracht und alle haben Angst. Gestern bekam ich das Geld für meinen großen Druckauftrag 10 RM. 20 Mark vorher macht 30 RM. Anstatt mindestens 100 RM, wie es vorgesehen war. Nach der Hitlerrede[1759] haben die Leute sehr vorsichtig gewählt, sagte der Veranstalter des...(unleserlich), der mir den Druckauftrag erteilte.[1760] Es tut ihm selbst sehr leid. Er hat meinetwegen Schwierigkeiten gehabt, ist heftig angegriffen worden. So geht es überall. Ich sehe keine Möglichkeit mehr. Ich versuche jetzt, Beziehungen ins Ausland zu bekommen, Adressen[1761] etc. Ich sehe klar, daß es hier keinen Sinn mehr hat. Ich denke etwa 1 Jahr oder 2 im Ausland zu verbringen, bis hier die Möglichkeiten für uns bessere sind.“ [1762]

Fiedler hat hier in zitierter Quelle auch auf den personellen Wechsel in der Hamburger Kunsthalle verwiesen. Dr. Wilhelm v. Kleinschmidt-Lengefeld, der als „sehr kunstinteressiert und -verständig“[1763] galt, war am 31.8.1937 aus seinem Amt als kommissarischer Leiter der Kunsthalle ausgeschieden – also unmittelbar nach den getätigten Ankäufen, darunter der Fiedler-Bilder. Sein Nachfolger wurde Dr. Werner Kloss (ab 6.9.1937), ein „überzeugter Nazi“[1764]. Ankäufe moderner Kunst waren bis 1937 gerade noch üblich. M. Bruhns stellte fest: „Bis 1937 kaufte die Kunsthalle weiterhin Graphik und Arbeiten auf Papier von expressiven und Hamburger Künstlern an. Nach 1937 fanden nur noch Blätter bis zum Aus-

[1757] Fiedler erwähnte gelegentlich in Briefen an L. Wenninger in den 30er Jahren immer wieder Ankäufe durch die HH KH. Vgl. Brief v. 5.1.1933: „3 Blätter + 1 Aquarell“; Brief v. 29.4.1936: „1 Gemälde...ein Bild ...Café ...als Leihgabe...3 Blatt Graphik“, Brief v. Juni 1937: „6 Arbeiten für das Kupferstichkabinett“.

[1758] Vgl. auch Nesch mit 57 Beschlagnahmungen, Haizmann 66, Stegemann 26, Naum Slutzky 22, Willi Nass 18, Alma del Banco 13 Werken. Fast alle Arbeiten wurden vernichtet. – Bruhns 2005 I, S. 6-14, 7 sowie Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 192ff

[1759] Gemeint ist wahrscheinlich die „Kulturrede“ auf dem Nürnberger Reichsparteitag am 9.9.1936 mit dem Aufruf zu abschließenden Maßnahmen gegen die Moderne, wohl weniger die Eröffnungsrede zur Münchner Ausstellung „Entartete Kunst“ v. 17.9.-30.9./30.11.1937.

[1760] Es finden sich keine näheren Hinweise zu diesen Druckaufträgen von 1937.

[1761] Dazu im Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 24.9.1937: „Wenn Du noch von Frau Hofmann Adressen von Vitlacyl, Holty, Rupprecht bekommen kannst, wäre ich sehr froh. Auch von Mister Ryder, der, glaube ich an der Berkeley Akademie ist als Lehrer würde ich gern, wenn möglich, seine Adresse haben.“

[1762] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 24.9.1937

[1763] Bruhns (Bd. 1) 2001, hier S. 594

[1764] Ebenda, S. 76-84, hier S. 83, vgl. auch S. 594-595

gang des 19. Jahrhunderts oder solche angepaßter Künstler mit heimatlichen Motiven Eingang in die Sammlung.“[1765]

Aus Fiedlers Brief geht allerdings nicht hervor, dass er (wie auch die anderen Sezessionisten) von einem Ausstellungsverbot betroffen war, was laut Fiedler im Mitteilungsblatt der RdbK gestanden haben soll, was aber nicht nachweisbar ist.[1766] Schließlich hatte er noch im Frühjahr (wie erwähnt) ausgestellt und war im Herbst 1937 neben seiner Atelierausstellung an einer Ausstellung des Hilfswerkes für deutsche bildende Kunst in der NS-Volkswohlfahrt (KdF) vom 9.10. bis 7.11.1937 in der Kunsthalle beteiligt.[1767] Die jüngsten Forschungen von M. Bruhns zur Hamburger Kunst während der NS-Zeit bestätigen eindeutig, dass weder Fiedler noch weitere Sezessionisten von einem Ausstellungsverbot betroffen waren.[1768] Tatsache ist, dass sich die Bedingungen auf dem Kunstmarkt derart verschlechtert hatten, dass Fiedler um seine Existenzgrundlage zu Recht fürchtete bzw. sie ihm, wie insbesondere den Sezessionisten, durch die Angriffe auf eine freie, der Moderne folgenden Kunstäußerung genommen worden war und er daher beschloss, ins Ausland zu gehen. Unerträglich waren ihm die Atelierkontrollen von Staatsseite, die Denunziationen und KZ-Drohungen[1769] wegen seiner jüdischen Schüler und Kollegen, mit denen er weiter in Kontakt stand. Insbesondere sind hier zu nennen: Kurt Löwengard (auf das Foto aus den 30er Jahren von einer Studienreise ans Meer ist hingewiesen worden)[1770], dessen Cousine, die Malerin Maria Wolff-Elkan[1771], die Fiedler 1938 bei seiner Ausreise half, ferner Gladys Bruck[1772] und Rosa Schapire. Eine Zeitzeugin verwies auf einen jüdischen Kaufmann namens Kavjol, den Fiedler kannte und der von ihm mehrere Arbeiten erworben hatte.[1773]

Fiedler bemühte sich dann gezielt um Auslandskontakte. In ersten Überlegungen erwog er, nach Amerika zu gehen und bat deshalb Ludwig Wenninger, er möge ihm über Miz Hofmann Adressen ehemaliger Hofmann-Schüler besorgen. Gerade den Künstlern mittleren Alters kam der Mythos von Amerika als Land der unbegrenzten Möglichkeiten, der Chance

[1765] Ebenda, S. 76-84, hier S. 83, vgl. auch Schmidt, Hans-Werner: Die Hamburger Kunsthalle in den Jahren 1933-1945. Chronologie und Dokumentation des Verwaltens und Verwandelns einer Sammlung, in: Ausst.-Kat.: Paas, Verfolgt und verführt 1983, S. 50-67

[1766] Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 168 dort Anm. 84

[1767] Ebenda, S. 168

[1768] Ebenda, S. 132 sowie Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 124-127; Heydorn, Volker Detlef: Bildende Kunst und Politik: Erinnerungen eines Nonkonformisten, München 1995, S. 270-271

[1769] hs. Notiz Fiedlers im NL A. Fiedler

[1770] Vgl. auch Leppien 1989, S. 15-20

[1771] Rump (Hg.) 2005, S. 504; Bruhns (Bd. 2) 2001, S.426-428; Bruhns 1989 III, S. 58, 66-68, 70, 71; Bruhns 1986

[1772] Gladys Bruck war nach 1912 kurzzeitig mit dem jüdischen Hamburger Maler Hermann Bruck (1874-um 1950) verheiratet. H. Bruck war im Krieg in Italien interniert und später emigrierte er in die USA. Seine geschiedene Frau Gladys lebte Anfang der 40er Jahre in Australien, wohin ihr H. Bruck später folgte. – vgl. Rump (Hg.) 2005, S. 65

[1773] Gespräch der Verfasserin mit Doris Schoengarth am 8.11.1993 (Sie saß 1935 für Fiedler Modell. Vgl. WV G 21 u. 22.); vgl. generell auch Brief A. Fiedler an RA Dr. H. Fellmer v. 1962 bezüglich Wiedergutmachung: „Man denunzierte mich, mit jüdischen Künstlern zusammenzukommen und meine Lage wurde immer unmöglicher.“

zum Neubeginn und ewiger Jugend sehr entgegen.[1774] Letztendlich scheiterten Fiedlers Pläne wohl an den erforderlichen Bürgschaftspapieren.

Aus der Not heraus, um sich einigermaßen finanziell über Wasser zu halten, begann Fiedler im Herbst 1937 vorübergehend Zeichenunterricht zu erteilen. In den Quellen sind dazu von Fiedler unterschiedliche Angaben gemacht worden. Er erwähnte Unterricht für künstlerisches Sehen und Kunstbetrachtung in einem von Charlotte Walner von Deuten angeregten Arbeitskreis sowie einen Kurs für Aktzeichnen in seinem Atelier[1775], außerdem eine zeitweilige Unterrichtstätigkeit 1936 oder 1937 in einem Zeichenkurs in der Mollerstraße. Dort lernte er Gladys Bruck kennen, mit der er wohl zeitweilig näher befreundet war.[1776] Zusätzlich erhoffte er sich Aufträge für Illustrationen. Mit unerschütterlichem Glauben an sich selbst schrieb er in jenem Brief vom 24. September 1937 an Wenninger: „Mit dem Illustrieren muß ich noch etwas warten, aber es kommt bestimmt. Also bemühe ich mich in jeder Richtung, und ich werde trotz allem mich durchsetzen.“[1777]
Um sich von den Alltagssorgen abzulenken, besuchte Fiedler zusammen mit Maria Wenz am 23. September 1937 das Deutsche Schauspielhaus in Hamburg. Beide sahen die Aufführung „Stella“ von Johann Wolfgang v. Goethe als Schauspiel in 5 Akten. Die Teilnahme an der Premiere des Stücks war sicher kein Zufall, denn es handelte sich um eine Neuinszenierung des Münchner Regisseurs Dr. Hermann Wenninger – dem Bruder von Fiedlers Münchner Studienkollegen Ludwig Wenninger – der in den Spielzeiten 1936-1937 und 1937-1938 als Gastregisseur am Schauspielhaus in Hamburg arbeitete.[1778] Fiedler kommentierte den Abend gegenüber Wenningers Bruder Ludwig wie folgt: „Gestern war ich mit Maria in der Premiere von Hermanns Stück. Es war ein großer Erfolg, er mußte immer wieder auf die Bühne. Das Stück wurde ausgezeichnet gespielt, zwei neue erste weibliche Kräfte waren phantastisch, auch der Fernando[1779] spielte glänzend. Das Theater war voll besetzt, selbst die zur Zeit in Hamburg herrschende Nervosität wegen Luftangriffen u. der damit verbundenen

[1774] Vgl. Golan; Romy: Über einiger Personen Durchreise durch einen kurzen Zeitraum, in: Ausst.-Kat.: Barron, Stephanie; Eckmann, Sabine (Hg.): Exil. Flucht und Emigration europäischer Künstler 1933-1945, Neue Nationalgalerie Berlin, München 1997, S. 128-146
[1775] Brief A. Fiedler an RA Dr. Fellmer v. 1962
[1776] hs. Notizen von Fiedler im NL A. Fiedler (Der Kursus wurde laut Fiedler von einer Frau Dr. Feldner angeregt, zu deren Person keine näheren Hinweise vorliegen.)
[1777] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 24.9.1937
[1778] Lexikaangaben zu Leben und Werk von H. Wenninger sind äußerst dürftig. Keine Angaben in: Sucher, Bernd C. (Hg.): Theaterlexikon, München 1995; Bekannt ist, dass H. Wenninger (geb. 19.10.1907) als Regie-Assistent bei Otto Falckenberg begann und vor dem Krieg Ende der 30er Jahre als Gastregisseur am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg tätig war (neben „Stella“ 1937 siehe auch „Der Weg der Maria Tschentscher“ Erstaufführung am 4.5.1937). Von 1948 bis 1953 war Wenninger Chefdramaturg und stellvertretender Intendant des Bayerischen Staatsschauspiels. In den letzten Schaffensjahren arbeitete er für Hörspiel und Fernsehen . – Deutsches Bühnenjahrbuch. Das große Adressbuch für Bühne, Film, Funk und Fernsehen, hg. von der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehörigen, Hamburg o. J., S. 716; Deutsches Schauspielhaus in Hamburg. Übersicht der während der Spielzeit 1931-37 gegebenen Vorstellungen, Bd. XXXII, Hamburg 1937, S. 3, 4
[1779] gespielt von Werner Hinz

vollkommenen Verdunkelung hat die Leute nicht abgeschreckt. Ich freue mich aufrichtig für Hermann, daß er so gut weiterkommt. Er wird seinen Weg machen, davon bin ich überzeugt. Gestern war sein Bild in der Zeitung, ich bin gespannt auf die Presse. Sicher wird sie gut sein."[1780] In der Hauptrolle der Stella trat die Schauspielerin Maria Wimmer auf, die Fiedler 1938 in Öl porträtierte (vgl. WV G 33).

Dass Fiedler in Anbetracht der Münchner Ausstellung „Entartete Kunst" im Spätsommer 1937 fest zur Ausreise aus Deutschland entschlossen war, lassen die Aktivitäten hinsichtlich der Auflösung seines Ateliers im Ohlendorffhaus noch im Herbst/Winter 1937 und weiter im Frühjahr 1938 erkennen. Vom 5. bis 20. Oktober 1937 organisierte er eine Ausstellung in seinem Atelier, um Aquarelle und Zeichnungen der Jugoslawienreise zu verkaufen und etwas Geld zu bekommen. Dokumentiert ist eine Einladung vom 1.10.1937 an den Kunstsammler Dr. Rudolf Grothkop.[1781] Inwieweit die Ausstellung offiziellen Charakter hatte und in der Presse Erwähnung fand, ist unklar.
Laut Lisa Fiedler reiste Arnold Fiedler noch im Herbst (wohl November) 1937 „überstürzt"[1782] mit Maria Wenz nach Paris ab, kam aber nach kurzer Zeit schon wieder zurück, angeblich um persönliche Sachen von Maria nachzuholen, die in der Eile ihre Zimmereinrichtung im Ohlendorffhaus sowie fast alle ihre Arbeiten zurückgelassen hatte. Maria soll bei ihrer Ausreise von der jüdischen Budge-Stiftung unterstützt worden sein. Auf den Suchlisten, die in den Mitteilungen der Reichskammer der bildenden Künste veröffentlicht wurden, stand ab Heft 8/1938 unter ihrem Namen dreimal der Zusatz „unbekannt verzogen"[1783], bis man sie schließlich ausbürgerte. Fiedlers Name erschien bereits ab 1937 in den Suchlisten, denn auch er gehörte der Organisation an, wie übrigens alle Künstler, die hauptberuflich künstlerisch tätig waren, worauf Volker Detlef Heydorn hinwies.[1784] Im Herbst 1937 verließen vergleichsweise auch Max Beckmann, Lyonel Feininger und Kurt Schwitters Deutschland.

[1780] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 24.9.1937
[1781] Brief A. Fiedler an Dr. R. Grothkop v. 1.10.1937
[1782] Lisa Fiedler in ms. Ms. im NL A. Fiedler (vor 1989) und Brief A. Fiedler an Dr. Rudolf Grothkop v. 13.3.1938: „Wie Sie wohl schon von Herrn Lüders gehört haben, war ich in Paris und habe die Absicht, bald wieder hinzugehen."
[1783] Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 406-408, hier S. 408
[1784] Gespräch der Verfasserin mit V. D. Heydorn vor 1995. Außerdem befindet sich im NL A. Fiedler (ms. Ms.) der Hinweis auf Fiedlers namentliche Erfassung in den Suchlisten. Fiedler hatte die Mitgliedsnummer M 2608. Die „Reichskammer der bildenden Künste" unterstand der „Reichskulturkammer". Es „wurden 42 000 Mitglieder aller Sparten systematisch per Fragebogen, politischem Führungszeugnis und rassischem Abstammungsnachweis erfasst, angeleitet und „weltanschaulich ausgerichtet"auf die NS-Ideologie."- Ebert 1986, hier S. 16, Anm. 62

Das letzte Bild malte Fiedler im Winter 1937 vor seiner Emigration. Jenes Winterbild bezeichnete Helmut R. Leppien als „ein Bild der Hoffnungslosigkeit“.[1785] Bereits 1936 schrieb Karla Eckert im Hamburger Tageblatt: „Seine Landschaften haben viel Stimmung, eine traumhafte Schwere liegt oft über ihnen.“[1786]

Die **WINTERLANDSCHAFT** (1937) (WV G 31) zeigt sehr wahrscheinlich das Ohlendorffhaus (als Zweiflügelbau) mit dem Park im Winter. Im zugefrorenen See steckt ein Kahn zur Hälfte im Eis fest. Das leicht hügelige und verschneite Parkgelände ist durchsetzt von kahlen schwarzen Bäumen und Sträuchern sowie dunklen Pfaden. Durch das Geäst scheint die gräuliche Fassade des Hauses mit schwarzen, leeren Fensterhöhlen hindurch. Hinter dem Gebäude zieht Schwarz-Braun der Himmel am späten Nachmittag auf. Die Verwendung von Schwarz setzt harte Kontraste in der Bildkomposition mit schmuddeligem Weiß und dem Grau des zugefrorenen Sees. Das Bild strahlt Kälte, Trostlosigkeit und Verlassenheit, letztlich eine Untergangsstimmung aus.

Thematisch und stilistisch gesehen wird hier die Vorbildwirkung von Munch sehr deutlich. Es ist sogar denkbar, dass Munchs Ölbild „Landschaft mit rotem Haus“ 1925-26 (Woll 1536), welches 1927 in der Berliner Nationalgalerie ausgestellt war, direkte Vorbildwirkung für Fiedler hatte. Auffallend sind dabei Bildprinzipien wie Vereinfachung in Komposition und Bildmotiv, das Prinzip der Vergitterung bzw. die Verstellung des Blicks durch kahle Bäume – wie auch in Schmidt-Rottluffs Gemälde „Tannen vor weißem Haus“ 1911 (Nationalgalerie Berlin) – , ferner die lineare kurvige Pinselführung, aber auch die Art und Weise der Darstellung der Bäume mit ihrem sperrigen kahlen Geäst. In der Forschung ist auf die bedrohlich, fast surreale Atmosphäre von Fiedlers Bild, nicht zuletzt durch den halb gesunkenen Kahn als Untergangsmetapher, hingewiesen worden.[1787] Eine starke Prägung durch Munch, selbst noch Ende der 30er Jahre, lassen weiter die Winterbilder der Sezessionisten Alma del Banco („Winterlandschaft“ (mit roten Häusern) um 1942, Priv.), Karl Kluth („Aschermittwoch“ 1934) und Kurt Löwengard („Winterlicher Park“ 1937, Schloss Gottorf) erkennen – die übrigens alle Beziehungen zu Munchs besagtem Gemälde aufweisen – denn „Winterbilder hatten plötzlich Konjunktur.“[1788]

Die WINTERLANDSCHAFT bot Fiedler 1938 der Kunstsammlerin und Mäzenin Emmi Ruben (1875-1955)[1789] an, mit der er in vertraulichem Kontakt stand. Sie hatte ihn z.B. zu

---

[1785] Leppien, Helmut R.: Die Schenkung Emmi Ruben, in: Ausst.-Kat.: Emmi Ruben 1998, S. 7-13, hier S. 10; Leppien 2005, S. 15-101, hier S. 23: „...ein Ort eisiger Erstarrung, der Himmel braunschwarz, der Teich bleiern, ein Bild ohne Hoffnung.“

[1786] HH Tageblatt v. März 1936 (Karla Eckert)

[1787] Bruhns (Bd. 1) 2001,o. S. (mit farb. Abb.)

[1788] Bruhns 2005 I, S. 6-14, hier S. 9

[1789] Emmi Ruben war seit 1897 bis 1926 mit Albert Ruben, Kaufmann, Prokurist und Teilhaber der Kohle-Importfirma und Reederei Bernhard B. Blumenfeld verheiratet. A. Ruben war moderner Kunst gegenüber sehr aufgeschlossen, musizierte selbst und pflegte Kontakte zu Künstlern und Intellektuellen. Nach seinem Tod unterstützte Emmi Ruben als Sammlerin und Mäzenin die Sezessionisten im Zeitraum 1933 bis 1939, darunter auch Fiedler (vgl. Brief A. Fiedler an E. Ruben v. 7.3.1938 (SUB HH NL E. Ruben). In einem Brief v. 2.1.1935 (SUB HH NL E. Ruben) bedankte Fiedler sich für ein Weihnachtsgeschenk: „Liebe Frau Emmy Ruben Etwas spät, aber darum nicht weniger herzlich danke

Weihnachten 1935 mit einem Geschenk unterstützt.[1790] In Fiedlers Brief vom 7.3.1938 hieß es: „Liebe Frau Emmy Ruben, seit einiger Zeit bin ich dabei, mein Atelier aufzulösen und die Sachen zu verkaufen, die ich nicht mitnehmen kann. Wenn Du nun für das eine oder andere Interesse haben solltest, so würde ich mich sehr freuen. In den nächsten Tagen habe ich einige Sachen zu bezahlen und ich mache Dir den Vorschlag für eine Anzahlung von ca. 75 RM eines meiner letzten Ölbilder zu reservieren, das ich Dir dann besonders billig überlassen würde. Es fällt mir immer sehr schwer, so etwas zu schreiben, aber ich wußte mir im Augenblick keinen Rat. Ich hoffe, daß es Dir gut geht und grüße Dich herzlichst. D. Arnold Fiedler".[1791] Emmi Ruben kaufte daraufhin mehrere Arbeiten, u.a. die besagte WINTERLANDSCHAFT von 1937 (WV G 31), welche 1948 durch Schenkung in den Besitz der Hamburger Kunsthalle gelangte.[1792]

Seine Absicht Deutschland zu verlassen, hatte Fiedler inzwischen an vertraute Personen, darunter Sammler seiner Bilder, bekanntgegeben. Neben Emmi Ruben, dem Kunsthändler Peter Lüders und Rosa Schapire[1793] informierte er am 13.3.1938 auch Dr. Rudolf Grothkop: „Lieber Herr R. Grothkopp, Wie Sie wohl schon von Herrn Lüders gehört haben, war ich in Paris und habe die Absicht, bald wieder hinzugehen. Ich löse jetzt mein Atelier auf. Wenn Sie also für das eine oder andere noch Interesse haben sollten, so haben Sie jetzt Gelegenheit, etwas besonders billig zu bekommen. Schreiben Sie mir doch bitte mal, oder rufen Sie an, wenn Sie hier sind..."[1794] Wenige Tage vor seiner endgültigen Ausreise bot Fiedler Grothkop am 5. Mai 1938 zum letzten Mal etwas an: „Lieber Herr Grothkop, für Ihren Brief, den ich vor langer Zeit erhielt, vielen Dank. Ich werde in ca. 10-12 Tagen nach Paris fahren, es war noch sehr viel zu erledigen und auch jetzt habe ich noch viel zu tun. Ich habe hier

---

ich Ihnen für Ihr Weihnachtsgeschenk, mit dem Sie mir eine wirklich sehr große Freude bereitet haben..." Fiedler hatte E. Ruben über die gemeinsame Bekannte Agnes Holthusen kennengelernt. Bei Maike Bruhns heißt es, dass E. Rubens Sympathie für Fiedler eher verhalten war: „Arnold Fiedler, von dem ihre Freundin Agnes Holthusen viel hielt, lag ihr weniger." (hier S. 38). Im Zeitraum 1934 bis 1943 wohnte E. Ruben in der Binderstraße 15. Sie galt als eine stille und bescheidene Frau, die mitunter auch herb und verschlossen wirkte, andererseits ihre Lebensfreude zum Ausdruck brachte. Durch ihre echte Anteilnahme entwickelte sich ein vertraulicher Umgang mit den Künstlern. – Bruhns, Maike: Emmi Ruben. Ein Lebensbild, in: Ausst.-Kat.: Schenkung Emmi Ruben 1998, S. 37-43, sowie S. 38 (Zitat)

[1790] Brief A. Fiedler an E. Ruben v. 2.1.1935 – SUB HH NL E. Ruben (Siehe dort auch Hinweise auf E. Rubens Unterstützung für P. Bollmann, R. Nesch, A. Povorina, K. Löwengard sowie Kontakte zu Schmidt-Rottluff, Anita Rée.)

[1791] Brief A. Fiedler an E. Ruben v. 7.3.1938

[1792] Vgl. „Winterlandschaft" 1937, HH KH Inv.-Nr. 2844. Die Sammlung E. Ruben, die insgesamt 17 Gemälde und 129 Aquarelle, Graphik und Zeichnungen umfasste, gelangte am 24.5.1948 in den Besitz der HH KH. Von Fiedler befanden sich in der Sammlung Ruben desweiteren: „Park im Schnee" 1934, Holzschnitt, Inv.-Nr. 1948/83; „Strand in Langeoog" 1936, Aquarell, Inv.-Nr. 1948/79; „Frauen in Sarajevo" 1937, Farbstiftzeichnung, Inv.-Nr. 1948/81; „Straße in Sarajevo" 1937, Aquarell, Inv.-Nr. 1948/82 – Ausst.-Kat.: Schenkung Emmi Ruben 1998, S. 59; weiter ein „Blumenstilleben" 1933 (WV G 15) – Hofmann; Müller-Hauck 1969, S. 39 Nr. 2852. (Zur Präsentation der Slg. Ruben siehe: Ausst. am 18.12.1948 im Beisein von E. Ruben, Ausst. 1955 anlässl. 80. Geburtstag der Mäzenin; Ausst. 3.3.-Juni 1989 HH KH (73 Werke) – vgl. Leppien 1998, S. 7-13)

[1793] Laut Lisa Fiedler hatte Fiedler auch Rosa Schapire ins Vertrauen gezogen und sie über seine Abreise informiert. Sie soll ihm geraten haben nach London zu gehen, was er aber nicht tat.

[1794] Brief A. Fiedler an Dr. R. Grothkop v. 13.3.1938

noch 2 Plakate von Toulouse Lautrec, Steinzeichnungen, in 3 Farben. Eins stellt 4 Tänzerinnen mit erhobenen Beinen dar, darunter Jane Avril, das andere Jane Avril in einer Loge sitzend. Beide Blätter sind etwa 60 x 45 cm und sollen Stück 150 RM kosten... „[1795] Ob Grothkop etwas kaufte, ist nicht bekannt.
Bei der Atelierauflösung blieben persönliche Dinge, darunter „ein englisches Teeservice, Bücher, einige Kuriositäten, eine prächtige indianische Decke, handgewebt, und Arbeitsmaterial, Zeitungskritiken und drei Linolplatten, ungeschnitten“[1796] übrig, die Fiedler in einer Kiste verstaute und im Ohlendorffhaus zurück ließ.

Bei Einhaltung des Grothkop mitgeteilten Zeitplanes reiste Fiedler Mitte Mai 1938, etwa um den 15. des Monats, nach Paris ab.[1797] Die Ausreise soll einige Schwierigkeiten bereitet haben und gelang schließlich mit Hilfe der jüdischen Malerin Maria Wolff-Elkan. Lisa Fiedler berichtete, dass sie über ihren Bruder, den Juristen Heino Elkan, der sich in Paris aufhielt, Fiedler eine Einladung nach dort zukommen ließ.
Maria Wolff-Elkan war 1937 (41-jährig) mit ihrem Mann, dem Arzt Dr. Herbert Wolff, nach London ausgereist, besuchte Hamburg während der NS-Zeit aber mehrmals. Im Sommer 1938 verbrachte sie während eines Urlaubs einige Tage malend in Kampen auf Sylt, zusammen mit ihrem Cousin Kurt Löwengard und dem Maler Willy Garba. Von ihrem Werk ist insgesamt nur wenig erhalten. Vor Juni 1938 war sie von der RdbK ausgeschlossen worden, ebenso Kurt Löwengard. Beide waren daraufhin gezwungenermaßen im Jüdischen Kulturbund aktiv. M. Bruhns schrieb 2001: „Die Malerin war beliebt wegen ihrer warmherzigen Persönlichkeit, Ausgeglichenheit und Sensitivität...Eine ihrer Stärken war die lebhafte Korrespondenz, mit der sie die Kontakte zu ihren früheren Freunden aufrecht erhielt.“[1798]
Etwa zeitgleich verließen während der zweiten größeren Auswanderungswelle Ende der 30er Jahre neben Arnold Fiedler und Maria Wenz auch Kurt Löwengard, Karl Schneider, Eduard Bargheer, Rosa Schapire und Karl Ballmer Hamburg. K. Schneider emigrierte 1938 in die USA. Eduard Bargheer ging 1939 nach Italien. Rosa Schapire reiste 1939 nach England aus und Karl Ballmer kehrte 1938 in die Schweiz zurück, während Löwengard im selben Jahr nach London ging.

Die Reichskristallnacht am 9.11.1938 und die unmittelbar folgende Hamburger Variante der Münchner Ausstellung „Entartete Kunst“ vom 11.11. bis 30.12.1938 blieben Arnold Fiedler erspart.

[1795] Brief A. Fiedler an Dr. R. Grothkop v. 3.5.1938
[1796] hs. Notizen Fiedlers im NL A. Fiedler
[1797] Nach M. Bruhns erfolgte Fiedlers Ausreise erst im Oktober 1938. – Bruhns 2005 I, S. 6-14, 10
[1798] Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 426-428, hier S. 427; vgl. auch Bruhns 1989 III, S. 58, 66-68, 70, 71; Bruhns 1986; Rump (Hg.) 2005, S. 504; Fiedler stand mit Maria Wolff-Elkan per Korrespondenz auch noch nach dem Krieg in Kontakt. – siehe hs. Kalendernotiz Fiedlers am 4.12.1949 im NL A. Fiedler

VII. ALS EMIGRANT IN PARIS

Über Fiedlers erste Zeit in Paris gibt es nur wenige Hinweise. Laut Lisa Fiedler soll er anfangs mit Maria Wenz im Hotel Nicole im XV. Arrondissement gewohnt haben, wo er auch gemalt hat. Aus einem Brief an Wenninger vom 21.12.1938 ist mehr zu erfahren: „Zu Weihnachten wünsche ich Dir und Deinen Eltern und Rudi das Beste, Gesundheit und angenehme Stunden bei Braten, Kuchen, Wein u. Geschenken. Ich bemühe mich hier sehr, zu existieren, es ist recht schwierig, aber es wird schon gehen. Von den Zeichnungen, die ich geschickt habe, suche Dir aus, was Dir gefällt u. überlasse den Rest den anderen. Hoffentlich gefällt Dir etwas u. macht Dir Freude. Zieh sie vielleicht auf Karton auf, denn dann sehen sie besser aus. Ich habe jetzt mein erstes Ölbild hier gemalt. Eine **PARISER LITFASSSÄULE BEI MONDSCHEIN** (bis Dez. 1938) (versch.), im Vordergrund ein Fahrrad. Ich habe mich lange damit herumgeschlagen. Ich glaube, es ist nicht schlecht. Ich müßte nur etwas mehr Ruhe haben, dann käme ich schneller weiter, aber es muß auch so gehen. – Sieh zu, daß Du etwas Geld + Devisen bekommst und setze Dich auf die Bahn und fahre her, zum Frühling! und Deinem Freunde Arnold! Von den Skizzen such Dir 2 oder 3 aus, die anderen sind für Hermann oder Deine Eltern.“[1799]

Bedingt durch die Umstände fehlten Fiedler Zeit und Muße, seine künstlerische Arbeit intensiv fortzusetzen. Das Einleben in die neue Umgebung und chronischer Geldmangel erschwerten seine Situation erheblich, so dass er immer weniger zum Malen kam. Für einen Freund namens Jochen Schmidt, der mit verschiedenen Dingen handelte, soll er Keramikschmuck gefertigt haben, darunter Broschen und Knöpfe aus Ton.[1800] Nach handschriftlichen Notizen Fiedlers besorgte der Fotograf Lokay ihm zusätzlich Aufträge für Maler- und Renovierungsarbeiten, um irgendwie durchzukommen.

Frankreich, insbesondere Paris, war ein bevorzugtes Ziel europäischer Emigranten. Neben Prag bildete die Metropole „den Knotenpunkt der deutschsprachigen kulturellen und politischen Emigration, in dem man sich mit Publikationen und Aktivitäten bemühte, die Existenz eines anderen Deutschland zu beweisen, das die besten intellektuellen Traditionen verkörperte.“ [1801] Die meisten Künstler kannten Paris bereits von Studienaufenthalten her. Max Ernst und Otto Freundlich z.B. hatten sich dort schon in den 20er Jahren niedergelassen. Hinzu kamen Frankreichs liberale Gesetze für Flüchtlinge und Exilanten mit Regierungsan-

[1799] Brief A. Fiedler an L. Wenninger v. 21.12.1938 (Gemeint ist der Regisseur Hermann Wenninger.)
[1800] Mitteilung Lisa Fiedler vor 1989. Zur Person Jochen Schmidt gibt es keine weiteren Hinweise. Fiedler hatte bis Anfang der 50er Jahre Briefkontakt zu ihm. – siehe hs. Kalendereintragungen Fiedlers am 16.8.1949 und 1951 NL A. Fiedler
[1801] Zu Frankreich als Exilland – Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 348-353, hier S. 352; vgl. weiter Schröder-Kehler, Heidrun: Deutsche Künstler im französischen Exil, in: Ausst.-Kat.: Schwarz, Michael (Hg.): Widerstand statt Anpassung. Deutsche Kunst im Widerstand gegen den Faschismus 1933-1945, Badischer Kunstverein, Berlin (West) 1980, S. 127-157; Pech, Karlheinz: Die gesellschaftliche Situation in Frankreich und die Bedingungen für die antifaschistischen Emigranten, in: Schiller, Dieter (Hg.): Exil in Frankreich, Frankf./M. 1981, S. 41-57

tritt von Léon Blum 1936, allerdings nur vorübergehend, denn schon 1938 unter Edouard Daladier verschlechterten sich die Bedingungen für Emigranten erheblich.
Mit Fiedler, Maria Wenz und Ernst Witt – der für acht Monate bei Fiedler in Paris blieb, um Kontakte zur Résistance aufzunehmen, aber schließlich nach Hamburg zurückkehrte – gingen insgesamt 11 Hamburger Künstler nach Frankreich ins Exil bzw. hielten sich dort während der NS-Diktatur für längere Zeit auf.[1802]
Fiedler hatte sich in Paris keiner Künstleremigrantengruppe angeschlossen wie etwa dem unabhängigen Freien Künstlerbund oder dem politisch links orientiertem Kollektiv deutscher Künstler, was ebenso auch für Max Beckmann und Kandinsky zutraf, die sich für ein freies Künstlertum entschieden hatten. Inwieweit Fiedler Informationen über die Emigrantenpresse bezog, lässt sich nicht feststellen, doch dürfte er von der Exilausstellung deutscher Künstler in Paris „Freie Deutsche Kunst“ vom 4. bis 8. November 1938 im Maison de la Culture in der Rue d'Anjou 29 gewusst haben. Der Freie Künstlerbund hatte die Schau als Gegenausstellung zur Münchner Femeausstellung „Entartete Kunst“ organisiert.[1803] Der exilierten deutschen Kunstwelt wurde damit bewusst, wie umkämpft der Status moderner deutscher Kunst war.[1804]
Was Maria Wenz betrifft, so soll sie, laut Fiedlers Andeutungen, andere Bekanntschaften gehabt haben.[1805] Beide trennten sich schließlich. Unzulänglichkeiten ihrer Persönlichkeit sollen sich unter den Belastungen des Exils verstärkt haben: So „...nutzte die hübsche und kesse Künstlerin Beziehungen und intrigierte gern, war eher leichtlebig. Sie legte Wert auf elegante Kleidung, auf Verhältnisse mit vermögenden Männern, betrog auch Fiedler wiederholt, den sie als Künstler schätzte, der ihr aber persönlich zu arm war. Periodisch verfiel sie in Selbstüberschätzung.“[1806] Maria arbeitete in Paris zeitweilig als Gouvernante und begann noch vor Kriegsausbruch sich als Keramikerin selbständig zu machen. Geld verdiente sie sehr wenig. Vom 14.5.1940 bis Ende August 1940 – kurz vor der Besetzung von Paris durch Hitlerdeutschland – wurde sie im französischen Lager Gurs[1807] interniert. Wieder in Paris lebte sie dürftig als Keramikerin. Die Ehe mit dem kubanischen Maler Manuel Mantilla (geb. 1882), die sie 1945 einging, hielt nicht lange. 1948 trennte sich das Paar. Bedingt durch Krankheit war Maria Wenz von 1953 bis 1955 ohne Einkommen, erhielt aber ab 1952

[1802] Von den Sezessionisten: Paul und Hilde Hamann, Alexandra Povorina, Johannes Wüsten, ferner: Rolf Hirschland, Rudolf Führmann, Herman Henry Gowa, Curt Singer, Ernst Witt – Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 348-353, 353
[1803] Graeve, Inka: Freie Deutsche Kunst, in: Ausst.-Kat.: Roters; Schulz, Stationen 1988, S. 339-349; Barron, Stephanie: Europäische Künstler im Exil. Eine Einführung, in: Ausst.-Kat.: Barron; Eckmann (Hg.), Exil 1997, S. 11-29; Roussel, Héléne: Die emigrierten deutschen Künstler in Frankreich und der Freie Künstlerbund, in: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch, Bd. 2, hg. v. der Gesellschaft für Exilforschung , München 1984, S. 173-211
[1804] Holz, Keith: Die politische Haltung deutscher Künstler im westeuropäischen Exil zwischen Individualismus und Kollektivismus, in: Ausst.- Kat.: Barron; Eckmann (Hg.), Exil 1997, S. 43-56, 43
[1805] hs. Notizen Fiedlers im NL A. Fiedler
[1806] Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 358-359, hier 359
[1807] Siehe Schramm, Hanna: Menschen in Gurs. Erinnerungen an ein französisches Internierungslager (1940-1941), Worm 1977

Unterstützung vom französischen Staat. Im Rahmen der Wiedergutmachung erhielt sie von der BRD eine Entschädigung und die Stadt Hamburg sprach ihr eine Rente zu. Von Schulden und gesundheitlichen Problemen betroffen, lebte sie teils in der Nähe von Paris sowie an der Côte d'Azur (1965 Domaine de Limours, 1973 Golfe Juan, 1974 Vallauris, 1983 Antibes). Inzwischen hatte sie auch wieder mit dem Malen begonnen, wobei hauptsächlich südliche Landschaften und figürliche Darstellungen entstanden sein sollen. Daneben arbeitete sie z.T. kunstgewerblich. Obwohl sie in Antibes der „Union Artistique Franco-Européenne" angehörte, sich an Ausstellungen beteiligte und ihr künstlerischer Erfolg am 14.6.1974 mit einem Preis für Komposition gewürdigt worden ist, blieb sie in Südfrankreich eher unbekannt. Bei ihrem Tod 1985 hinterließ sie einen kargen Nachlass.[1808]

Was Arnold Fiedlers künstlerische Gesamtproduktion des Jahres 1938 betrifft, kann man davon ausgehen, dass nur wenige Arbeiten entstanden sein dürften. Ein genanntes Porträt der Schauspielerin **MARIA WIMMER** in Öl (1938) (WV G 33) wird voraussichtlich noch in Hamburg entstanden sein.[1809] Aus dem Nachlass sind desweiteren zwei Farbstiftzeichnungen mit Ansichten von Marseille (1938) und ein weiteres Marseille-Aquarell von 1939 bekannt.
Mit Pastellkreide zeichnete Fiedler äußerst zügig eine Straßenkreuzung, umsäumt von fünfgeschossigen Häusern auf blauem Papier: **MARSEILLE I** (1938) (WV Z). Frisch wirken die Streifenmarkisen in Blau-Weiß-Rot über den kleinen Läden und Cafés. Im Vordergrund steht ein blaues Auto, auf das Personen zueilen. Das Blatt wirkt heiter in seiner Farbfrische und zugleich spannungsreich durch den Komplementärkontrast von Blau-Gelb, unterstützt durch die violette Farbe des Himmels. Die zweite Zeichnung **MARSEILLE II** (1938) (WV Z) zeigt ein Landschaftsmotiv, welches Fiedler zuerst mit dem Bleistift linear aufs Papier brachte. Für die farbige Gestaltung verwendete er Wachskreide in Komplementärkontrasten. Der Blick des Betrachters führt von einer Anhöhe aus über eine Häusergruppe mit flachen Ziegeldächern in sattem Rot und über üppige Vegetation auf das Meer, aus dem Felsklippen herausragen. Bildmittelpunkt des Aquarells **MARSEILLE** von 1939 (WV A 42) ist eine gewaltige Eisenbahnbrücke mit ihren Rundbögen inmitten einer bergigen Landschaft mit Platanen. Die Darstellung erweckt den Eindruck, als handelte es sich um eine eher flüchtige Farbskizze.
Marseille war damals zu einem wichtigen Knotenpunkt geworden. Mit dem Münchner Abkommen vom September 1938, in dem Frankreich den Einmarsch deutscher Truppen in die Tschechoslowakei billigte, bestand die Gefahr einer Auslieferung der deutschen Emigranten an Hitlerdeutschland. Viele Exilanten flüchteten deshalb von Paris nach Marseille, in der Hoffnung von dort mit einem Visum, welches über die amerikanische Hilfsorganisation

[1808] Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 358-359
[1809] In einem Brief an Dr. H. Fellmer v. 7.8.1961 erwähnte Fiedler eine erste Bildfassung des Porträts „Maria Wimmer" im Besitz von Frau Blohm.

Centre American de Secours zu bekommen war, in die Vereinigten Staaten von Amerika ausreisen zu können. Mit dem Kriegsbeitritt Frankreichs im September 1939 und schließlich der Besetzung von Paris im Juni 1940 dramatisierte sich die Situation für die Exilanten zunehmend. So liegt es sehr nahe, dass Fiedler nach Marseille gereist war – wie übrigens die Surrealisten um Breton, darunter jüdische Künstler und die Bauhausmitglieder –, mit dem Ziel dort Kontakte aufzunehmen, um in die USA auszureisen, was ihm aber nicht geglückt ist.[1810]

Mit Kriegsbeginn 1939 wurde Arnold Fiedler wie alle deutschen Flüchtlinge in einem Lager bei Paris interniert. Dann brachte man ihn in ein Auffanglager für Emigranten nach Metz. Seine Pariser Freundin soll zwischenzeitlich letzte Bilder und Zeichnungen aus dem Hotel, in dem er zuvor lebte, geholt und verkauft haben, wie Fiedler später äußerte. 1940 wurde er freigelassen und „von der Feldpolizei wieder nach Paris gebracht.[1811]. Nach der Besetzung von Paris forderte ihn die deutsche Verwaltung zur Dolmetschertätigkeit auf, denn er sprach sehr gut französisch. Als Zivildienstleistender übersetzte er im Sonderbaustab der Luftwaffe III in der Rue Guynemer in Paris.[1812] Wie Lisa Fiedler mitteilte, beauftragte man Fiedler weiterhin mit der Ausstattung des Schlosses des französischen Sektfabrikanten Duranft & Mercier für deutsche Generäle. In den letzten Tagen der deutschen Besatzung wurde Fiedler für drei Tage als Schütze des Alarm Bataillon Paris IV zu einem volkssturmähnlichen Dienst gezwungen, wie er es nannte.[1813] Während des Rückmarsches lief er bei Hirson an der belgisch-französischen Grenze am 1.9.1944 in amerikanische Gefangenschaft über. Diese Flucht stellte er später anhand seiner Tagebuchnotizen recht abenteuerlich dar.
Fiedler verbrachte die Zeit von September 1944 bis Februar 1946 in verschiedenen Lagern und unter zum Teil menschenunwürdigen Bedingungen.[1814] Da er sehr sprachgewandt war, glaubte man ihm anfangs kaum, dass er Emigrant war, sondern vermutete eher einen Spion. Er übersetzte Briefe französischer Mädchen an amerikanische Soldaten und wurde wieder als Dolmetscher tätig: „Ich war bis 1946 Dolmetscher für Amerikaner, Franzosen und Deutsche.“[1815] Auch zeichnete er nicht nur Mädchenbilder für die Besatzer, sondern besann sich auf seine künstlerischen Fähigkeiten.

[1810] Siehe hs. Notizen Fiedlers im NL A. Fiedler. Für die Visaerteilung in die USA waren Bürgschaften oder Sponsoren erforderlich. Über die Zustände in Marseille und die dortige Tätigkeit des Centre American de Secours siehe – Kessin Berman, Elisabeth: Moralische Mission oder kulturelle Rettung? (Varian Fry und das Emergency Rescue Committee), in: Ausst.-Kat.: Barron; Eckmann (Hg.), Exil 1997, S. 99-112

[1811] hs. Notiz Fiedlers in einem unv. Baukreis-Ms. S. 2 – NL A. Fiedler

[1812] Zu der Tätigkeit verhalf ihm die Hamburger Bekannte Eva Zilling, die in Frankreich als Soldatenbetreuerin arbeitete. Fiedler trug angeblich halbe Uniform und einen Gürtel voll Handgranaten. – hs. Notizen Fiedlers im NL A. Fiedler

[1813] Vgl. Personalkarte v. 20.1.1946 im NL A. Fiedler. (Fiedler wird dort als Unteroffizier mit der Wehrnummer II/00/592/5 geführt. Er gehörte dem Truppenteil Alarm Btl. Paris IV an, seine militärische Verwendung wird als „Interpreter“ bezeichnet.)

[1814] Brief A. Fiedler an Rolf Italiaander v. 23.2.1985

[1815] Brief A. Fiedler an Hans-Ulrich Klose o. Dat. v. 1979 (hs. Kopie im NL A. Fiedler)

Mit dem Bleistift entstanden auf kleinen Papierfetzen erste ernsthafte Skizzen mit Traumvorstellungen und Traumwelten, angesiedelt an der Grenze zwischen Realität und Poesie, z.T. surrealistischen Tendenzen folgend.[1816] Die Zeichnungen belegen, dass Fiedler Ende der 30er Jahre in Paris mit Werken der französischen Surrealisten konfrontiert worden war und dass er sich damit kurzzeitig auseinandersetzte. In der Pariser Kunstszene hatte 1938 die Internationale Surrealisten-Ausstellung für Aufsehen gesorgt.[1817] Und so dürfte Fiedler, auch wenn er erst um den 15. Mai 1938 in Paris eintraf, künstlerisch für den Surrealismus sensibilisiert worden sein. Auch dürfte ihm bekannt gewesen sein, dass der surrealistische Kreis um Breton, Max Ernst, Duchamp, Masson, Matta, Tanguy u.a. 1942 im „Jahr der größten öffentlichen Präsenz der Exilkünstler in New York“[1818] große Erfolge feierte, was eine Beschäftigung mit dem Surrealismus, wenn auch nur in Ansätzen, weiterhin begründet.

Teil 2

VIII. ZWISCHEN FIGURATION UND ABSTRAKTION

NEUANFANG IN HAMBURG (1946 – 1950/59)

Unmittelbar nach der Entlassung aus amerikanischer Kriegsgefangenschaft am 26.2.1946 kehrte Arnold Fiedler in seine Heimatstadt Hamburg zurück.[1819] Die Stadt lag in Schutt und Asche. Durch die Bombenangriffe, insbesondere der Aktion Gomorra 1943, waren weite Teile Hamburgs völlig zerstört. Am 3. Mai 1945 war die Hansestadt kampflos an die Engländer übergeben worden.

Der Schriftsteller Rolf Italiaander erinnerte sich rückblickend an die Nachkriegssituation: „Wer ausgebombt oder vertrieben war, besaß vielleicht nur Handgepäck, das er selber schleppen konnte, zumal auch jegliche Transportmöglichkeit mangelhaft war. Straßenschilder waren zur Irreführung der einmarschierenden Alliierten beseitigt oder ausge-

[1816] Zum Pariser Exil siehe – Bruhns, Maike: Arnold Fiedler im Nationalsozialismus, in: Freie Akademie der Künste Hamburg (Hg.): Arnold Fiedler. Der Maler 1900-1985. Ein Werkverzeichnis, bearb. v. Uta Schoop, Neumünster 1995, S. 39-47; Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 359-360, 360

[1817] Schneede, Uwe M.: Exposition Internationale du Surréalisme, Paris 1938, in: Klüser, Martin; Hegewisch, Katharina (Hg.): Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Ausstellungen dieses Jahrhunderts, Frankfurt/M. 1991, S. 94-101; Abadie, Daniel: Die internationale Surrealisten-Ausstellung Paris 1938, in: Ausst.-Kat.: Paris-Paris 1937-1957, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, München 1981 (Orig. Paris 1981), S. 70-72, hier S. 72; B.: „Ein Kunstsalon als Tollhaus“, in: Münchner Abendblatt v. 24.1.1938, Nr. 19, S. 2

[1818] Golan 1997, S. 128-146, hier S. 134

[1819] Entlassungsschein dat. v. 26.2.1946 (mit Meldedaten 6.3./13.3./21.3./28.3./8.4.1946) im NL A. Fiedler; siehe dort auch Personalkarte v. 20.1.1956 (Dort wird Fiedler als Unteroffizier geführt, mit der Wehrnummer Hamburg II/00/592/5, zugehörig zum Truppenteil Alarm Btl. Paris IV., wo er als „Interpreter“ tätig war; als Angehörige gab Fiedler die Anschrift des Vaters an: Andreas Fiedler wohnhaft Seumestraße 35 in Hamburg) – NL A. Fiedler

tauscht...Vergessen wir nicht den Hunger und die Kälte in den Wohnungen!“[1820] Zeit zum Nachdenken über die Ursache des Krieges blieb kaum, denn elementare Bedürfnisse wie „ein Dach über dem Kopf...das Stillen des hungrigen Magens und die Sicherung eines Arbeitsplatzes“[1821] standen im Vordergrund, wie der rheinländische Maler Thomas Grochowiak, der zu den Gründungsmitgliedern der Künstlergruppe Junger Westen (gegr. 1948) gehörte, für die damalige Nachkriegssituation anmerkte.

Arnold Fiedler hauste vorübergehend im halb zerstörten ehemaligen Atelierhaus am St. Anschar-Platz 4, welches vor dem Krieg von der Künstlernothilfe verwaltet wurde. Auf dem Dachboden stand noch seine Kiste mit letzten Habseligkeiten aus dem Ohlendorffhaus, die vor den Bombenangriffen dorthin ausgelagert worden war. Fiedler fand darin nur noch wenige Zeitungsartikel.[1822] Über die notdürftige Unterkunft äußerte der Maler: „Wenn es regnete, kam man naß ins Haus. Das Dach war stark beschädigt...die Decke mit Pappkartons vernagelt, es war ein ewiges Getrappel von Ratten und Mäusen! Naja, das Schlimmste war, kein Wasser...“[1823].

Über Fiedlers Situation war Karl Ballmer (1891-1958), der 1938 in die Schweiz emigriert war, auf irgendeinem Wege informiert worden. Er schrieb dem Hamburger 1946 eine Postkarte aus Lamone bei Lugano mit folgendem Kommentar: „Wie herrlich, ein Haus ohne Rückwand! Das ist ein gutes Symbol, denn wie arg ging es doch auch in der Kunst zumeist um das Anlehnen an eine illusorische Rückwand. Fällt endlich die Rückwand, so kann die Freiheit beginnen. Seien Sie nachsichtig mit diesem Geschwätz, ich muß halt meiner Freude über ihr Lebenszeichen Ausdruck geben.“[1824]

Ballmer, der als eigenwilliger geistig orientierter Außenseiter der Hamburger Avantgarde galt, eine ausgeprägte und unabhängige Persönlichkeit besaß, war am 14.9.1938 in die Schweiz ausgewandert, um seine Frau Katharina van Cleef, die einer jüdischen Familie entstammte, nicht zu gefährden.[1825] Neben expressionistischen Stadtlandschaften als Bildraum befasste er sich künstlerisch mit der menschlichen Figur, ebenso mit dem Bildnis. 1933 hatte Max Sauerlandt Karl Ballmer „in die vorderste Reihe der Avantgarde, noch vor Picasso und Kirchner“[1826] gestellt. Durch Sauerlandt erfuhr seine Malerei intensivste Förderung – wie

[1820] Rolf Italiaander: Erste Ausstellung auf dem Dachboden des Finanzamtes, in: Die WELT v. 8.7.1985; zu Italiaander vgl. auch Italiaander, Rolf: 20 Jahre Museum Rade, o. O. 1990, (Edition Museum Rade am Schloss Reinbek)

[1821] Grochowiak, Thomas: Wege zur Abstraktion, in: Ausst.-Kat.: Honisch, Dieter; u.a.: Kunst in der Bundesrepublik Deutschland 1945-1985, Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin, Berlin 1985, S. 106-115, hier S. 106

[1822] Auf dem Dach des Ohlendorffhauses standen während des Krieges Geschütze der Flak. Das gesamte Gebäude brannte bei einem Bombenangriff aus.

[1823] hs. Notiz von Fiedler im NL A. Fiedler

[1824] Postkarte Karl Ballmer an Arnold Fiedler v. 3. VII.1946 (Poststempel) – NL A. Fiedler

[1825] Ballmer beschäftigte sich mit Anthroposophie im Sinne Rudolf Steiners, verfasste auch eigene Schriften. Vgl. Gessner, Hans: Rudolf Steiner und Karl Ballmer, Besazio 1959; Gessner, Hans: Karl Ballmer – Maler und Denker, Besazio 1971 (mit einer Bibliographie der Schriften von Karl Ballmer); grundlegend zu Künstler und Werk siehe – Wismer, Beat: Karl Ballmer 1891-1958. Der Maler, Aarau 1990

[1826] Bruhns, Krise (Bd. 2) 2001, S. 45-48, hier S. 47

auch das Werk von Richard Haizmann, Rolf Nesch und Gustav Heinrich Wolff – und ihm verdankte Ballmer seine herausragende Stellung in der Hamburger Kunstszene Anfang der 30er Jahre.[1827] 1939 waren neun Werke von Ballmer aus deutschen Museen beschlagnahmt worden.[1828] In der Schweiz konnte er aber weder als Maler noch als Schriftsteller richtig Fuß fassen. 1957 stellte der Künstler zusammen mit R. Haizmann noch einmal in Hamburg im Kunstverein aus.
Vom St. Anschar-Platz 4 wechselte Fiedler – ein genaues Datum ist nicht bekannt – in eine ihm zugewiesene Unterkunft in der Stiftstraße 7, in einem ehemaligen Bunker, wo er notdürftig bis Juni 1947 lebte. Zusätzlich erhielt er anfangs Lebensmittel über eine Verpflegungsstelle.[1829]

Neuansätze künstlerischen Lebens

Bezüglich der Ausgangssituation in der sich Kunst und Künstler 1945 befanden, sei zunächst auf das Fazit, welches Maike Bruhns in ihren Forschungen zur Hamburger Kunst zieht, hingewiesen. Nach Kriegsende war das um 1930 durch die NS-Herrschaft gewaltsam abgebrochene Kunstleben nicht mehr zu reanimieren. Das Ausmaß an Kunstvernichtung war unvorstellbar. Die Museen waren flächendeckend ihrer Werke der Moderne beraubt worden. M. Bruhns stellt weiter fest: „Eine „Hamburgische Malerei“ mit überregionaler Ausstrahlung, wie sie in der späten Weimarer Republik wenigstens ansatzweise existiert hatte, wurde nachhaltig und definitiv zerschlagen.“[1830] Unter den NS-Verfolgungen litten eindeutig die jüdischen Künstler am meisten, während der Großteil der emigrierten Hamburger Künstler einen Abbruch in der Entwicklung erlitt, da ein schöpferisches Weiterarbeiten unter den Bedingungen des Exils nicht möglich war.[1831]

Trotz der äußerst fatalen Umstände begann sich mitten in den Trümmern wieder kulturelles Leben zu entwickeln, was für die frühen Nachkriegsjahre in Deutschland typisch war.[1832] Bereits vor Fiedlers Rückkehr aus der Emigration hatten sich Neuansätze zum Wiederaufbau einer Kunstszene in Hamburg herausgebildet. Unmittelbar am 18.5.1945 war der BBK als „Wirtschaftlicher Verband bildender Künstler“ unter dem Vorstand von Fritz Flinte, Hermann Degkwitz, Richard Steffen, Heinrich Stegemann und Ingeborg Beermann gegründet worden. Durch Ivo Hauptmanns Bemühungen erfolgte dann am 11.6.1945 die Neugründung

[1827] Luckhardt, Ulrich: „was hier geschieht...“, in: Ausst.-Kat.: „Eine Revolution des Formgefühls“. Karl Ballmer – Richard Haizmann – Rolf Nesch in Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Haspa, Münsterschwarzach 2005, S. 15-44, 15-19; vgl. auch Quadflieg, Roswitha: Beckett in Hamburg, Hamburg 2006, S. 165, S. 168-174ff
[1828] Ausst.-Kat.: Karl Ballmer. Ölbilder, Zeichnungen, Gouachen, Collagen, Monotypien, Helmhaus, Zürich 1977
[1829] Siehe Anmeldeschein beim Wohnungsamt Altona v. 20.6.1947 im NL A. Fiedler
[1830] Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 493-498, hier S. 494
[1831] Ebenda, S. 493-498
[1832] Damus, Martin: Kunst in der BRD 1945-1990. Funktionen der Kunst in einer demokratisch verfaßten Gesellschaft, Reinbek b. Hamburg 1995

der Hamburgischen Sezession. Während I. Hauptmann, Emil Maetzel und Erich Hartmann den Vorstand bildeten, zählten zu weiteren Mitgliedern Fritz Flinte, Willem Grimm, Otto Rodewald, Hans Martin Ruwoldt und Albert Woebcke, später Willi Haerlin, Alfred Mahlau, Gerhard Marcks, Edwin Scharff und Herbert Spangenberg. Als oberste Zielsetzung strebte die Künstlergruppe die Freiheit der Kunst an, entsprechend der Tradition der Sezession. Insgesamt waren die Ansprüche hoch gesetzt und man bemühte sich um eine Pluralität der künstlerischen Äußerungen. In der ersten Ausstellung Anfang November 1945 an der Esplanade 43 (im Antiquariat von Dr. Ernst Hauswedell), an der zusätzlich Friedrich Ahlers-Hestermann, Alexandra Povorina, Fritz Kronenberg und Willi Tietze teilnahmen, gedachte man der verstorbenen jüdischen Künstler Alma del Banco, Kurt Löwengard[1833] und Anita Rée, ferner Paul Kayser, desweiteren Karl Kluth, der noch in Kriegsgefangenschaft war und Karl Ballmer, Arnold Fiedler, Eduard Bargheer, Rolf Nesch, Karl Schneider, Gretchen Wohlwill, die sich noch im Exil aufhielten. An der zweiten Ausstellung im Frühjahr 1947 in den Kunstsälen Bock war dann auch Arnold Fiedler beteiligt. Interne Differenzen innerhalb der Gruppe führten jedoch 1952 zur Auflösung der Sezession. Das Projekt der Neugründung scheiterte schließlich daran, dass keiner der Künstler mehr wie um 1933 malte und die aufkommenden informellen Tendenzen die zum Realismus tendierende Kunst der 20er und 30er Jahre verdrängte.[1834] Zu weiteren frühen Aktivitäten gehörten die Gründung der Galerie der Jugend durch Dr. Gottfried Sello Ende 1945 in der Steinstraße 10, im Dachgeschoss des Finanzamtes. Dort waren u.a. Werke von Carl Hofer, Erich Heckel und zahlreichen Hamburger Künstlern wie Volker Detlef Heydorn zu sehen.[1835] Weitere Galeriegründungen erfolgten durch Hete Ruhstrat in Hamburg-Blankenese und Rudolf Hoffmann, der an den Großen Bleichen Bilder von Emil Nolde, Otto Mueller, Paula Modersohn-Becker u.a. ausstellte. In den Räumen der Kunstsäle Bock an den Großen Bleichen hatte der 1946 wiedergegründete Hamburger Kunstverein seine Heimstatt gefunden. Im Mai 1946 fand dort die von Carl Georg Heise (1890-1979), dem Leiter der Kunsthalle in den Jahren 1945 bis 1955[1836], zusammengestellte Schau „Wegbereiter“ statt, wo Werke ehemals verfemter Künstler ausgestellt waren, darunter die Brückemaler Schmidt-Rottluff, Kirchner, Heckel, Pechstein, Mueller, Nolde, ferner Klee, Marc, Barlach, Corinth, Karl Hofer, Oskar Kokoschka, Käthe Kollwitz, Hans-Hermann Blumenthal.[1837] (Die Hamburger Kunsthalle wurde hingegen erst im März 1949 mit einer Überblicksschau „Malerei der letzten 100 Jahre“ eröffnet[1838].)

[1833] Kurt Löwengard wurde im Januar 1947 eine Gedenkausstellung gewidmet.
[1834] Hoffmann, Paul Theodor: Die Hamburgische Sezession, in: Hoffmann, Paul Theodor: Auch eine Art Hotel; Ingeborg Sello: Fotos für das Feuilleton, hg. v. Thomas Sello, Hamburg 1996, S. 58-73, 58
[1835] Heydorn, Volker Detlef: Erinnerungen an die „Galerie der Jugend“, in: Hoffmann 1996, S. 16-31, 16-17
[1836] Betthausen, Peter; u.a.: Metzler Kunsthistoriker Lexikon, Stuttgart, Weimar 1999, S. 166-169
[1837] Tüngel, Richard: Deutsche Maler und Bildhauer von gestern und heute. Gedanken zur Hamburger Ausstellung „Wegbereiter“, in: Die Zeit v. 16.5.1946, S. 5; vgl. auch Ausst.-Kat.: Honisch, Kunst in der BRD 1985, S. 456
[1838] Vgl. Heise, Carl-Georg: Zur Jahrhundertfeier in der Hamburger Kunsthalle, in: Kunstchronik, 3. Jg., H. 3, März 1950, S. 49-53

Weitere Künstlergruppen wie die von Martin Irwahn und Richard Steffen gegründete Hamburger Gruppe 45, mit Ernst Flege, Tom Hops, Peter Luksch, Max-Hermann Mahlmann, Hans Müller-Dünwald, Franz Nespethal, Kurt Priegnitz, Ernst Witt, Fritz Husmann, später Willi Breest, Hilde Stromberger, Johannes Ufer, K. R. H. Sonderburg, Walter Siebelist und Hermann Schütte, und der links ausgerichtete Kleine Hamburger Künstlerring, dem u.a. Willy Colberg und Felix Walner angehörten, formierten sich noch vor 1948 bzw. erst 1949.[1839]

Der Baukreis (1946-1953)

Zu den frühen Aktivitäten nach dem Krieg in Hamburg gehörte auch die Gründung des Baukreises als „Werkstättengemeinschaft und Lehranstalt für alle Künste“ am 6.5.1946 – dem Berufsschulwesen der Hamburger Schulverwaltung unterstehend – nach Plänen des Bildhauers Kurt Bauer (1906-1981)[1840], F. K. Gotsch als Maler und des Architekten Robert Otto. Zu den Gründungsmitgliedern zählten desweiteren die Bildhauer Hans Peter Feddersen (1905-1998)[1841], Martin Irwahn (1898-1981)[1842], Richard Steffen (1903-1964)[1843], die Maler Arnold Fiedler, Ernst Witt (1901-1977)[1844], der Graphiker Fritz Husmann (1896-1982)[1845] und der Architekt Gustav Burmester.[1846] 1947 kamen der wenige Zeit später unter Gustav Oelsner (1879-1956)[1847] am Hamburger Wiederaufbauplan beteiligte Architekt Heinrich Otto Strohmeyer, der Gartenarchitekt Walter Raubaum und der Hamburger Maler Walter Siebelist (1904-1978)[1848] hinzu.

Jens Scholz sieht die Hamburger Baukreisgründung im Kontext mit frühen Künstlergruppierungen der Nachkriegszeit in Deutschland wie Junger Westen (1948), Zen 49 (1949) und Quadriga (1952).[1849]

Im Zeitraum Anfang März bis Ende April 1946 hatten Ernst Witt und Gustav Burmester Fiedler aufgesucht, um ihn für den Baukreis zu gewinnen.[1850] Und noch im Sommer 1946 war im Büro Burmesters Lange Reihe 26 ein Planungsstab der Künstlergenossenschaft eingerichtet worden.

[1839] Zu den Neuansätzen nach 1945 in Hamburg – Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 483-486
[1840] Rump (Hg.) 2005, S. 29-30; Bruhns (Bde. 1 u. 2) 2001
[1841] Rump (Hg.) 2005, S. 115; Bruhns (Bd. 1) 2001
[1842] Rump (Hg.), 2005, S. 206-207; Bruhns (Bde. 1u. 2) 2001, S. 213
[1843] Ebenda, S. 430; ebenda, S. 370
[1844] Ebenda, S. 498; ebenda, S. 415
[1845] Ebenda, S. 203; ebenda, S. 210
[1846] Eintrag ins Hamburger Genossenschaftsregister am 26.6.1946. Der Hinweis findet sich bei – Scholz, Jens: Baukreis Hamburg – Hilden – St. Peter, in: Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte 77, 1991, S. 183-202, 184 sowie generell zum Baukreis auch – Scholz, Jens: Der Hamburger Baukreis. Konturen einer Künstlergruppe der Nachkriegszeit, o. O. u. J. (unv. ms. Ms.)
[1847] Michelis, Peter (Hg.): Der Architekt Gustav Oelsner. Licht, Luft und Farbe für Altona an der Elbe, Hamburg 2008; Hipp 1989, S. 102ff
[1848] Rump (Hg.) 2005, S. 412-413
[1849] Scholz o. O. J. , S. 1-16, 1
[1850] undat. hs. Notizen Fiedlers im NL A. Fiedler

Gustav Burmester, der Mitbegründer und Promotor der Künstlergruppe, hatte in den 30er Jahren im Kölner Architekturbüro Paul Pott gearbeitet und unterhielt Kontakte zur Architektengruppe die „Rheinischen Progressiven“. Nach dem Krieg hatte er die Chance erkannt, sich in Hamburg am Aufbau einer übergreifenden Arbeitsgemeinschaft wie dem Baukreis zu beteiligen.[1851] Als Architekt baute er Bürogebäude und Einzelhäuser, wobei er durchgehend die Vertikale der Baukörper betonte. Fiedler äußerte, seine Architektur wirke „klar und rhythmisch“.[1852]

In seinen Forschungen zum Baukreis weist Jens Scholz weiter insbesondere darauf hin, dass freie Künstlergruppen und Vereinigungen wie der Baukreis damals in reiner Selbsthilfe als Art Wirtschafts- oder Ateliergemeinschaften entstanden. Scholz bewertet jene Gründungen als ein Phänomen der Zeit, welches die Isolation der Künstler, in die sie durch den Nationalsozialismus geraten waren, widerspiegelt. Der Baukreis war als Hilfe von Künstlern für Künstler entstanden, um deren finanzielle Not schnellstmöglich zu erleichtern, jedoch nicht als freie Ausstellungsgemeinschaft oder reine Kunstschule.[1853] Es wurde künstlerisches Grundlagenwissen vermittelt und bereits gemeinsam an Aufträgen gearbeitet. Die Existenzsicherung als Künstler sollte mit der Teilnahme am Wiederaufbau erfolgen. 1946 wurde das auch konkret formuliert, wenn es hieß: „alles künstlerische Schaffen unter den Baugedanken zu stellen, den Wiederaufbau künstlerisch zu befruchten und tätig dabei mitzuwirken.“[1854] Dabei strebte man nach dem Prinzip der mittelalterlichen Bauhütte, wo gemeinsame Planung und Ausführung vorherrschten, eine Zusammenarbeit zwischen den einzelnen Künsten an.[1855] Im Hinblick auf eine zeitgenössische künstlerische Ausbildung diente das Dessauer Bauhaus insofern als Vorbild, dass Meister und Schüler auf der Basis der Einheit von Kunst und Handwerk an gemeinsamen Projekten arbeiteten bis hin zur industriellen Umsetzung. Ebenso wie das Bauhaus war der Baukreis keine Ausbildungsstätte etwa für abstrakte Künstler. Als Gemeinsamkeit kann auch die Vermittlung von Fähigkeiten angesehen werden, künstlerische Erfahrungen in der Gestaltung von Architektur oder auf dem Gebiet der Gebrauchsgraphik anzuwenden.[1856] In der konsequenten funktionalen Formgebung und einem Überhang zur Ästhetisierung seitens des Bauhauses vermutete man aber Fehler. Cor Blok verweist diesbezüglich auf den Beitrag des Bauhauses zur Verbreitung der Idee sowie der Formensprache des Stijl und des Konstruktivismus.[1857] Mit der Namensgebung „Bau-

[1851] Scholz, 1991, S. 183-202, 186
[1852] Ausst.-Kat.: Der Baukreis, Hamburgische Landesbank, bearb. v. Friderike Weimar, Hamburg 2003, hier S. 18 (Zitat o. Quellenangabe); vgl. G. Burmester-Ausstellung Hamburg 1984 – Faltblatt: Gustav Burmester. Architekturbeispiele aus sechs Jahrzehnten, Freie Akademie der Künste Hamburg e.V. (12.4.-18.5.1984), Hamburg 1984
[1853] Scholz 1991, S. 183-202, 183, 186, 201
[1854] Burmester, G.; Gotsch, F. K.; Spindler, G. P.: „Das Bauhaus“. Bericht über die Verhandlungen vom 29.3.-2.4.1946 in Hilden (unv. Ms.), zit. n. Scholz 1991, S. 183-202 hier S. 187
[1855] Vgl. Die Neue Zeitung v. 7.2.1952 (Dort wird u.a. der „mittelalterliche Bauhüttengedanke“ erwähnt: „Man plant gemeinschaftlich und führt gemeinschaftlich aus.“; G. G.: Der Baukreis. Künstler helfen sich selbst, in: Benjamin, 2. Jg, Nr. 33, Hamburg 1948, S. 3
[1856] Zum Bauhaus vgl. – Blok, Cor: Geschichte der abstrakten Kunst 1900-1960, Köln 1975, S. 35
[1857] Blok 1975, S. 35

kreis“ rückte man in Hamburg dann auch bewusst von der ursprünglichen „Bauhaus“-Bezeichnung wieder ab.[1858] Zu konkreten ästhetischen Positionen des Baukreises finden sich in den Quellen aber keine Hinweise.

Juristisch als Genossenschaft eingetragen und gegen jeden Personenkult strebte der Baukreis eine wirtschaftliche Selbständigkeit an, die auf Werkgerechtigkeit und Rentabilität basierte.[1859] Vor allem erfolgte die Gründung unter „sehr sozialen Gesichtspunkten“[1860], wie der Hamburger Kunsthistoriker Christian Adolf Isermeyer hervorhob.

In Hamburg gab es keinen Mäzen, weder als Privatperson noch als Staat. Ideelle Unterstützung erfuhr die Künstlergruppe durch den damaligen Schulsenator Heinrich Landahl.

Ein teilweise zerstörtes Schulgebäude in der Norderstraße 163/165, zwischen Hauptbahnhof und Berliner Tor gelegen, wurde der Gruppe von der Oberschulbehörde zur Verfügung gestellt. Bei geringer Miete begannen die Architekten des Baukreises im strengen Winter 1946/47 mit der allmählichen Instandsetzung des Westflügels. Erst mit der feierlichen Eröffnung des Gebäudes am 20. März 1948, worüber ausführlich in der Tagespresse sowie in der Fachzeitschrift Baurundschau berichtet wurde, konnte der Hamburger Baukreis offiziell seine Arbeit aufnehmen.[1861] Über den Pioniergeist jener Zeit schrieb Fiedler an Rolf Italiaander in einem Brief vom 18.11.1977: „Die Architekten verstanden es, Kredite zu beschaffen und alle Mitglieder des Baukreises halfen beim Wiederaufbau. Im Rheinland hatte ein Industrieller namens Spindler[1862] als Mäzen mit Krediten geholfen, Möbel etc. anzuschaffen und Kohlen.“[1863] Der Semesterbetrieb begann mit 10 Dozenten und 47 Schülern in den Werkstätten Architektur, Gartengestaltung, Plastik, Malerei, Graphik und Zeichnen. (Auf Arnold Fiedlers Lehrtätigkeit und seine Projekte wird an anderer Stelle hingewiesen.)

Zweigstellen unterhielt der Baukreis in St. Peter – wo F. K. Gotsch seit März 1946 zeitweilig mit Ernst Witt eine Schule für freie Malerei im Kurheim „Quisisana“ aufgebaut hatte, die bis Januar 1949 bestand – und in Hilden in der Klotzstraße 18, wo am 4. April 1947 die erste Baukreisausstellung, vorerst noch in von Gerd P. Spindler zur Verfügung gestellten Räumen, stattfand.[1864]

Nach sieben Semestern kam es am 8.9.1953 zur endgültigen Auflösung des Hamburger Baukreises, einschließlich der Zweigstelle in Hilden, weil die Schulbehörde die Nutzungsrechte für das Schulgebäude in der Norderstraße aufkündigte. Zum anderen hatten sich in-

[1858] Vgl. Scholz o. O. J., S. 1-16, 4-5

[1859] Die Tagespresse berichtete darüber. Vgl. HH Allgemeine v. 1.11.1948 (C.O.F.)

[1860] Isermeyer, Christian-Adolf: Reinhard Drenkhahn, Hamburg 1980 (Hamburger Künstlermonographien des 20. Jahrhunderts, Bd. 14), hier S. 7

[1861] HH Allgemeine Zeitung v. 23.3.1948 (wmh); HH Freie Presse v. 24.3.1948 (H.R.L.); HH Volkszeitung v. 24.3.1948 (A.W.B.); HH Echo v. 27.3.1948 (Dr. H.L.); „benjamin“, 2. Jg., Nr. 33, 1948 (m. s/w Abb).; HH Allgemeine v. 1.11.1948 (C.O.F.); Burmester, Gustav: Der Baukreis, in: Baurundschau, 38. Jg., Febr.-H. 1 u. 2, Nr. 3/4, 1948; Bauer, Kurt: Der Hamburger Baukreis, in: Blick in die Welt, H. 2, 1948, S. 29; Westdeutsche Rundschau v. 11.3.1948; Rheinisches Echo v. 3.4.1948

[1862] Gerd P. Spindler war Komplementär der 1832 gegründeten Textilwerke „Kampf & Spindler“ in Hilden/Rheinland.

[1863] Brief A. Fiedler an Rolf Italiaander v. 18.11.1977

[1864] Zur Hildener Ausstellung – Scholz 1991, S. 191-192

zwischen künstlerische Institutionen wie BBK (1951), Landeskunstschule und Freie Akademie der Künste (1950) konsolidiert. Die aktive Zeit des Baukreises und seine Präsenz lag somit im Zeitraum von 1948 bis 1951.[1865] Die Baukreismitglieder trafen sich bis 1975 weiterhin zu regelmäßigem geistigen Austausch in G. Burmesters Atelier Borgweg 15. Daraus entstand der sogenannte „Freundeskreis Hamburger bildender Künstler und Architekten", der an Vortrags- und Diskussionsabenden oft über fünfzig Personen ausmachte. Die Abende waren ein fester Bestandteil im Hamburger Kulturleben der Nachkriegszeit.[1866]

Allgemeine Deutsche Kunstausstellung 1946 und erste Arbeiten

Die Baukreisgründung war noch vor der vom 25.8. bis 29.10.1946 in Dresden stattfindenden „Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung"[1867] erfolgt. Es war das größte Ausstellungsvorhaben der Besatzungszeit mit erster und einziger gesamtdeutscher Ausrichtung. Die Veranstalter erhofften sich nachhaltige Impulse für die künstlerische Entwicklung im Nachkriegsdeutschland. Als erste Überblicksschau nach 12-jähriger NS-Herrschaft konzipiert, ging es ebenso um die Rehabilitierung ehemalig ausgegrenzter und verfemter Künstler und deren Kunstwerke.

Unter den 250 Künstlern, die mehr als 597 Werke zeigten, fehlte eine Beteiligung der englischen Besatzungszone allerdings völlig. Die Bestandsaufnahme moderner zeitgenössischer Kunst in Deutschland seit Beginn des 20. Jahrhunderts präsentierte Werke vom Spätimpressionismus über Expressionismus, Bauhaus, Neue Sachlichkeit, Surrealismus (z.B. Heinz Trökes), politisch-engagierter Kunst bis hin zu stark abstrahierender und gegenstandsloser Kunst (Fritz Winter, Wilhelm Imkamp), wobei surrealistische, stark abstrahierte und gegenstandslose Arbeiten in der Minderheit vertreten waren. Auch gab es Disproportionen insofern, da zwar die Brücke in einem Extra-Saal vollständig präsent war, der Blaue Reiter dagegen nur durch Klee in Erscheinung trat. Die Ausstellung hatte nicht den Anspruch etwaige Vorgaben für eine künftige Kunst zu vermitteln.

Eine Besucherzahl von 74.000 Menschen und die nahezu durchweg positive Bewertung der Schau durch Tages- und noch in den Anfängen stehender Fachpresse deuten auf eine breite Rezeption hin.[1868] Nach jüngster Forschung kommt der Dresdner Ausstellung eine Scharnierfunktion während der nur kurzen Phase einer offenen Kunstpolitik zu, da zum einen

[1865] Zum Baukreis – ebenda, S. 183-202; Scholz o. O. J., S. 1-16; Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 485-486; Ausst.-Kat.: Der Baukreis 2003 (dort auch Kurzporträts der einzelnen Mitglieder und weiterführende Literatur zu den Künstlern); Burmester, G; Fiedler, A.: Zur Geschichte des Baukreises (undat. zehnseitiges ms. Ms. im Besitz der ehem. Baukreis-Schülerin Lore Ufer, Hamburg); Protokoll der Generalversammlung des Baukreises am 17.1.1947 im NL A. Fiedler

[1866] Burmester, Gustav; Fiedler, Arnold: Geschichte des Baukreises (undat. ms. Ms. im Besitz von Lore Ufer)

[1867] Ausst.-Kat.: „Allgemeine Deutsche Kunstausstellung", Dresden, Stadthalle Nordplatz, Dresden o. J. (1946)

[1868] Vgl. (ohne Autor): „Allgemeine Dresdner Kunstausstellung 1946 Dresden (Nordplatz, früheres Armeemuseum)", in: Das Kunstwerk, H. 3, 1946, S. 43

öffentlich mit der NS-Ideologie gebrochen wurde und zugleich eine neue künstlerische Freiheit propagiert worden war.[1869]

Von der Ausstellung dürften wesentliche Impulse auch für Fiedlers frühe künstlerische Arbeit ausgegangen sein. Allein die Tatsache sich mit der Kriegsthematik bildnerisch zu befassen, spricht dafür. Doch ist nicht belegt, ob Fiedler die Dresdner Ausstellung gesehen hat, zumal sich eine „Interzonenreise" damals als schwierig erwies.[1870] In mehreren Berichten wurde Otto Dix Triptychon „Der Krieg" (Galerie Neue Meister Dresden), welches 1929 bis 1932 als Reaktion auf den Ersten Weltkrieg entstanden war, und dem damals wieder ein Zeitbezug zukam, als Höhepunkt der Dresdner Ausstellung herausgestellt.[1871] Ebenso ist hier Hans Grundigs Bild „Vision einer brennenden Stadt" (als Mitteltafel des Triptychons „Das Tausendjährige Reich", 1935-1938, Galerie Neue Meister Dresden) zu nennen, welches als Warnung vor Faschismus und Krieg entstanden war und ebenso 1946 in Dresden besichtigt werden konnte.
Doch anders als nach dem Ersten Weltkrieg als Künstler wie Otto Dix oder Max Beckmann versuchten, die Schrecken und Erlebtes noch in Bildern zu verarbeiten, sahen sich die Künstler 1945 außerstande, das Unfassbare was geschehen war, bildkünstlerisch glaubhaft darzustellen. Lediglich die sichtbaren Folgen des Krieges, wie die Ruinen, wurden zum Bildthema der insgesamt aber wenigen Versuche den Krieg zu thematisieren, sowohl auf der Dresdner Ausstellung als generell in der ersten Zeit nach dem Krieg. Die meisten Künstler flüchteten sich in unpolitische Stillleben und in die Landschaftsmalerei.[1872]
Auch in Hamburg entstanden Ruinenbilder infolge der Auseinandersetzung mit dem Zweiten Weltkrieg.[1873] Ernst Witt malte eine Ruinenlandschaft (Hamburger Kunsthalle), die in ihrer großflächigen Anlage stilistisch dem Sezessionsstil nahe kam. Heinrich Stegemann und der Bildhauer Hans Martin Ruwoldt befassten sich ebenso mit dem Ruinenthema. Krieg und Kriegsfolgen bearbeitete daneben Karl Kluth, der erst 1949 aus dem Krieg zurückgekehrt

[1869] Schröter Kathleen: Kunst zwischen den Systemen. Die „Allgemeine Deutsche Kunstausstellung" 1946 in Dresden, in: Doll, Nikola; Heftrig, Ruth; Peters, Olaf; Rehm, Ulrich (Hg.): Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuität und Neubeginn in Deutschland, Köln u.a. 2006, (Atlas. Bonner Beiträge zur Kunstgeschichte. Neue Folge, Bd. 3, hg. v. Kunsthistorisches Institut Univ. Bonn), S. 209-231; Winkler, Kurt: „Allgemeine Deutsche Kunstausstellung", in: Ausst.-Kat.: Roters, Eberhard; Schulz, Bernhard: Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland, Berlinische Galerie im Martin-Gropius-Bau, Berlin 1988, S. 352-360; Ausst.-Kat.: Honisch, Kunst in der BRD 1985, S. 457; Hinweis auch bei – Schieder, Martin: Expansion/Integration. Die Kunstausstellungen der französischen Besatzung im Nachkriegsdeutschland, München, Berlin 2004 (Deutsches Forum für Kunstgeschichte, Passagen 3), S. 48
[1870] Vgl. Schröter 2006, S. 209-231, 219
[1871] Ebenda, S. 209-231, 225
[1872] Klotz, Heinrich: Geschichte der deutschen Kunst. Neuzeit und Moderne 1750-2000, 3. Bd., (3 Bde.) München 2000, S. 358-360; Damus 1995; Schröter 2006, S. 225
[1873] Heydorn, Volker Detlef: Maler in Hamburg 1945-1966, Bd. 2 (4 Bde.), Hamburg 1974, S. 9-13; Bruhns, Maike: Zerstörung Hamburgs und Krieg, in: Ausst.-Kat.: Ausgegrenzt. Kunst in Hamburg 1933-1945, Hamburger Kunsthalle, Bremen 2005, S. 6-14, 13

war („Der Krieg“ 1950, Sammlung V. D. Heydorn Hamburg). Die meisten Ruinenbilder der Hamburger Künstler blieben ausnahmslos chronistisch.
So zunächst auch Fiedlers Temperabild auf Karton **BLUTENDE RUINEN** von 1946 (WV G 36)[1874], welches als Beleg der wieder einsetzenden künstlerischen Produktion des Künstlers nach dem Krieg steht. Dabei zeigt sich auch die schwierige Materiallage, die zu sparsamem Umgang mit Malmaterial zwang. Durch den dünnen Farbauftrag bedingt, enthält die Darstellung stark zeichnerische Elemente. Wohl dürfte sich darin auch ein vorsichtiges Herantasten an die Malerei überhaupt, nach Jahren der Unterbrechung der künstlerischen Kontinuität, widerspiegeln.
Das Bild zeigt zusammengefallene Skelette von Trümmerresten, die sich kulissenhaft vor einem nachtschwarzen Himmel abzeichnen. An einigen Ruinenwänden sind schwarze leere Fensterhöhlen erkennbar. Dieses Bildmotiv könnte Fiedler von Hans Grundig teilweise übernommen haben, was darauf hindeutet, dass ihm jenes Bild bekannt war. Auch die am unteren Bildrand schattenhaft auftauchende schwarze, überschnittene Silhouette eines großen toten Vogels deutet auf die Kenntnis des Bildes, in dem am unteren Bildrand Figurenfragmente in tiefer Finsternis auf den Tod verweisen. Über der Bildszene zeigt sich im linken Bildteil eine schmale Mondsichel. Es ist ein Bild der Zerstörung und Verlassenheit. Auf den Aspekt der Menschenleere als etwas zutiefst Erschreckendes und Typisches in den Ruinenbildern, die in Deutschland nach dem Krieg entstanden, hat 1985 Martin Damus aufmerksam gemacht.[1875]
Doch der Schatten des Vogels und die Mondsichel sind Hinweise auf eine weitere dem Bild zugrunde liegende Ebene. Ihnen kommt ein Symbolgehalt im Sinne einer Antithese zu. Der tote Vogel verweist darauf, dass prinzipiell alles Leben ausgelöscht ist und steigert damit zusätzlich die Bildaussage. Die Mondsichel ist im Gegensatz zum Tod als Indiz wiederkehrender Naturrhythmen im Sinne verlässlicher Konstanten zu lesen. Der Mond mit seinen Phasen des Zu- und Abnehmens zeigt sich als etwas Lebendiges. Er gilt als Gestirn der Lebensrhythmen, der Quelle des Lebens und aller Fruchtbarkeit überhaupt: „Der tiefste Sinn aller lunaren Symbolik ist es, daß alles irdische Dasein einem steten Wechsel, einem rhythmischen Werden unterworfen ist.“[1876] Mit dem Rückgriff auf die Mondsymbolik deutet sich ein Hoffnungsschimmer an, dass in Anbetracht aller Polarität der Naturgesetzmäßigkeiten eine Wende eintreten muss. Damit geht Fiedlers Ruinenbild im Vergleich zu Dix und Grundig weit über das rein Chronistische hinaus. Im Jahr darauf (1947) entstand eine zweite Bildfassung in Tempera auf Papier ausgeführt, von der jedoch keine Abbildung vorliegt.

[1874] Vgl. Faltblatt: Ausstellung Arnold Fiedler. Gemälde und Graphik von 1933-1950, Kunstverein Hamburg, Hamburg 1950, Nr. 21; Ausst.-Kat.: „Stadt“, Kunstverein Hamburg und Kunsthaus Hamburg, Hamburg 1980, (Vorwort Helmut R. Leppien), o. S. Nr. 24 (s/w Abb.) (H. R. Leppien sieht das Bild in der Nachfolge der von Lichtwark begründeten „Sammlung von Bildern aus Hamburg“ stehend.)
[1875] Damus 1995, S. 65
[1876] Forstner Osb, Dorothea: Die Welt der Symbole, Innsbruck, Wien, München 1967, (2., verbesserte Auflage, zuerst 1959), S. 105-109, hier S. 106

Antiker Mythos und Surrealismus

Das Bild **AUFERSTEHUNG DES PHÖNIX** ebenfalls von 1946 (WV G 34, G 35) – es gibt zwei nachweisbare Bildfassungen – knüpft teilweise rein formal an das Ruinenbild insofern an, indem das Bildmotiv vom toten Vogel wieder aufgenommen wurde, um dann jedoch inhaltlich zum Auferstehungsmythos – dem Hauptthema des Phönixbildes – als Symbol des Neuanfangs überzuleiten. Als weiteres Bindeglied ist der Hinweis auf die Polarität der Gestirne Sonne und Mond, einschließlich deren Symbolgehalte zu sehen. Fiedler hatte beide Bilder im Zeichensaal des Baukreises nebeneinander gehängt, wobei das vom Format her größere Phönixbild das Ruinenbild optisch überstrahlte.[1877]

Der Architekt Gustav Burmester äußerte rückblickend: „Wir alle hatten den unbeugsamen Willen, aus den Trümmern einen neuen Geist zu erwecken – aus dieser Zeit stammt auch das Bild von Arnold Fiedler „Phönix aus der Asche“„.[1878] Fiedler war der Einzige, der Hoffnung darstellte.[1879] Helmut R. Leppien bemerkte in Anbetracht der Werke von Fiedler, Witt, Kluth, Grimm und Spangenberg: „Nur Fiedler fühlte sich in der Lage, das Vergangene zu überwinden und zuversichtlich in die Zukunft zu blicken...Schon 1946 sah Fiedler die Möglichkeit aus Ruinen neues Leben blühen zu sehen.“[1880]

Aus einer anderen Quelle geht hervor, dass auch Witt sich unmittelbar nach dem Krieg u.a. mit dem Vogel-Phönix-Motiv auseinandergesetzt hat.[1881]

Vor dem Hintergrund der als Kreisform dargestellten aufgehenden Sonne erstrahlt der Vogel Phönix aufrecht stehend mit seinem Federkleid in expressiven Farben, während auf dem Boden seine leblose schwarze, stellenweise mit roten Farbspuren versehene Hülle liegt. Das Geschehen findet in einer flachen Ebene am Meer statt, wobei am Horizont Bergketten erkennbar sind, womit eine typisch südliche Küstenlandschaft, vielleicht die Südküste Italiens oder Griechenlands beschrieben ist, wie sie in Italienansichten aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts bekannt ist.

Ein Kritiker sah 1950 im Phönix-Bild schlichtweg einen „eigenartigen poetischen Stil, den der Maler während seiner Emigration in Paris entwickelt hat“.[1882] Doch wird man mit dieser Feststellung allein dem Bild nicht gerecht.

Der Phönix ist ein mythischer Vogel mit der Bedeutung als Licht- und Sonnensymbol, wobei die Sonne für Leben und Schauen von Schönheit steht.[1883] Er verkörpert damit Unsterb-

[1877] Zur Hängung der Bilder siehe – Originalfoto im HH Architekturarchiv (NL G. Burmester); vgl. auch Ausst.-Kat.: Der Baukreis 2003, S. 7 (s/w Abb.)
[1878] Burmester; Fiedler (undat. unv. ms. Ms. im Besitz v. Lore Ufer), hier S. 2
[1879] Bruhns (Bd. 1) 2001
[1880] Leppien, Helmut R.: Der Weg in den Abgrund, in: Ausst.-Kat.: Ausgegrenzt 2005, S. 15-101, hier 88-89
[1881] Rump (Hg.) 2005, S. 498
[1882] Die Welt v. 6.11.1950 (mit Abb.); Faltblatt: Arnold Fiedler – Ausstellung, Kunstverein Hamburg, Hamburg 1950, Nr. 13
[1883] Forstner Osb 1967, S. 100-104

lichkeit, aber auch Jungfräulichkeit und die Auferstehung Christi. Weiter wird er mit Tod, Wiedergeburt und Paradies in Zusammenhang gebracht. In antiken Quellen (Herodot, Plinius, Ovid, Physiologus) ist der im Orient beheimatete Phönix unterschiedlich beschrieben worden, auch gibt es kein feststehendes ikonographisches Schema. Durchgesetzt hat sich die Vorstellung von seinem Erscheinungsbild als Stelzvogel, ähnlich dem ägyptischen Benureiher. Hinweise gibt es zum Gefieder in den Farben Rot (Purpur und Scharlach) und Gold sowie auf einen Strahlennimbus um seinen Kopf herum, ähnlich einem Sonnengott.[1884] Im ägyptischen Totenglauben ist der Phönix Symbol für Auferstehung und Erneuerung. Übereinstimmend ist die Vorstellung, dass der Vogel Phönix nach Ablauf einer zeitlichen Frist erscheint und sich verjüngt. Im Feuer verbrennt er zu Asche und entsteigt dieser erneut in voller Pracht und Herrlichkeit.[1885] In der christlichen Kunst erschienen erste Bilddarstellungen vom Vogel Phönix seit dem 4. Jahrhundert als Hinweis auf Unsterblichkeit und ewiges Leben.[1886]

Inwieweit Fiedler sich mit Textquellen beschäftigte, lässt sich nicht feststellen, doch ist sehr wahrscheinlich, dass er sich von einem Webteppich mit dem Titel „Gallischer Hahn" (bis 1946 entstanden), nach einem Entwurf von Jean Lurcat – der zu den französischen „Größen der Moderne"[1887] zählt – inspirieren lassen hat. Der Teppich war in der Zeitschrift Das Kunstwerk 1946 als Reproduktion abgebildet, anlässlich der Ausstellung „Französische Wandteppiche der Gegenwart" in Freiburg im Herbst 1946. Damit zeichnet sich der Beginn einer Ausrichtung nach Frankreich – bedingt durch die von französischer Seite lancierte Kunstpolitk in Deutschland[1888] – bereits im frühen Nachkriegswerk Fiedlers sehr deutlich ab. Die Abbildung zeigt einen aufrechtstehenden buntgefiederten Hahn auf einem großen Sonnenball, der zur Hälfte im Meer versinkt. Am Horizont erstreckt sich ein Gebirgsmassiv.[1889] Von Interesse ist dabei weiter, dass der Hahn in der Antike für Lichtempfänglichkeit stand.[1890] Der Künstler Lurcat griff diese Symbolik thematisch auf, zumal mehrere Sonnen sichtbar sind.

Dass Fiedler in der unmittelbaren Nachkriegszeit Inspiration und Orientierung aus Kunstzeitschriften bezog, war zu jener Zeit für Künstler Gang und Gebe, wie jüngste Forschungen

[1884] Ebenda, S. 252-254

[1885] Olbrich, Harald, u.a. (Hg.): Lexikon der Kunst, Bd. V., Leipzig 1993, S. 575-576; vgl. auch Spiess, Karl: Der Vogel. Bedeutung und Gestalt in sagtümlicher und bildlicher Überlieferung, Klagenfurt 1969 (Aus Forschung und Kunst, Bd. 3), S. 9

[1886] Forstner Osb 1967, S. 252-254; Mode, Heinz: Fabeltiere und Dämonen in der Kunst. Die fantastische Welt der Mischwesen, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1983 (2., verbesserte Auflage, zuerst Leipzig 1973), S. 261

[1887] Schieder 2004, hier S. 18

[1888] Zum Hinweis auf jene frühe Ausstellung im angewandten Bereich siehe – Schieder, Martin: Von Picasso bis Fautrier. Französische Malerei in Deutschland nach 1945, in: Frankreich-Jahrbuch 2001, hg. v. Lothar Albertin u.a., Opladen 2001, S. 207-225, 211

[1889] Erhard, Francois: Vom Wollfaden zum Kunstwerk. Zur Ausstellung moderner französischer Wandteppiche in Freiburg/Breisgau, in: Das Kunstwerk, H. 4, 1946, S. 45-48 (s/w Abb.); Hirsch, Pierre: Jean Lurcat et la Tapisserie, Paris, o. J. (1946)

[1890] Sachs, Hannelore; Badstübner, Ernst; Neumann, Helga: Christliche Ikonographie in Stichworten, Leipzig 1980, S. 160

dargelegt haben. „Die deutschen Künstler, die sich nach Paris orientierten, um nach dem Krieg endlich die Isolierung von der französischen und internationalen Kunstszene zu überwinden, mußten sich zunächst aus zweiter Hand informieren. Zeitschriften wurden weitergegeben, um Informationen aus Frankreich zu erhalten.“[1891] Doch gab es dabei Einschränkungen. Die wenigen Kunst- und Kulturzeitschriften, zu denen Das Kunstwerk (seit 1946) – ein Blatt, dass „...in der Folgezeit zu einem der wichtigsten Publikationsorgane für die Kunstgeschichte der Moderne und Gegenwart in Westdeutschland werden sollte.“[1892] – ‚ferner Prisma (1947-1948) und Die Aussaat (1946-1948) gehörten, die von den Alliierten lizensiert waren, konnten den immensen Informationsbedarf andererseits kaum abdecken, da Kunstausstellungen trotz starker Presseresonanz schwerpunktmäßig kulturpolitisch bewertet wurden, statt Künstler und deren Werke eingehend vorzustellen. Auch waren nur wenige Zeitschriften der Moderne gegenüber aufgeschlossen.[1893]

Der Rückgriff auf Mythen[1894] und Naturkräfte war in der Nachkriegskunst ein absolut zentrales Thema, wie Martin Damus 1985 feststellte. Unmittelbar im Herbst 1946 fiel auf der Dresdner „Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung“ eine Gruppe konventioneller Werke mit metaphorischen Bezügen auf, worin die Suche nach Halt in Naturerscheinungen thematisiert wurde.[1895] Und Alfred Hentzen schrieb 1950 anlässlich der ersten Ausstellung zur Mythos-Thematik: „So ist es nur natürlich, daß in der Kunst unserer Zeit der griechische Mythos zu neuer Gestaltung drängt, denn der Mythos besteht aus Urbildern und Gleichnissen der menschlichen Seele, des menschlichen Verhaltens, Glaubens und Hoffens und seine Gestalten sind deshalb unvergänglich gültig.“[1896] Kritisch sieht wiederum Damus zugleich die damit einhergehende Problematik einer Enthistorisierung von Geschichte: „Die verallgemeinernd – abstrahierende Gestaltung und der Bezug auf christlich und antike mythologische Themen und Gestalten hob das Besondere der jüngsten Vergangenheit hervor, schien es überhaupt erst zu ermöglichen, auf die Ungeheuerlichkeiten von Faschismus und Krieg einzugehen. Doch gleichzeitig wurde die Geschichte enthistorisiert.“[1897] Damus führt weiter den Verdrängungsgedanken an und sieht gleichzeitig die Idee von Geschichte in ihrer Prozesshaftigkeit über die Nachkriegskunst transportiert.[1898]

[1891] Gaehtgens, Thomas W.: Vorwort, in: Schieder, Martin; Ewig, Isabelle (Hg.): In die Freiheit geworfen. Positionen zur deutsch-französischen Kunstgeschichte nach 1945, Berlin 2006 (Deutsch-französische Kritik und Vermittlung, hg. v. Uwe Fleckner, Thomas W. Gaehtgens, Martin Schieder), (Passagen Deutsches Forum für Kunstgeschichte, Bd. 13), 2006, S. IX-XV, hier S. X
[1892] Wimmer, Dorothee: Die „Freiheit“ der Kunst im westlichen Nachkriegsdeutschland: „Das Kunstwerk“ als Forum der Kunstgeschichte, in: Doll; Heftrig; u.a. 2006, S. 137-147, hier S. 137
[1893] Schieder 2004, S. 82-87, 79, 82
[1894] Zum Begriff des Mythos vgl. Brockhaus Enzyklopädie, Bd. 15, Mannheim 1991 (19., neu überarbeitete Auflage), S. 271-274
[1895] Winkler 1988, S. 352-377
[1896] Hentzen, Alfred: Der antike Mythos in der neuen Kunst. Ausstellung in der Kestner-Gesellschaft Hannover, in: Das Kunstwerk, IV. Jg., H. 5, 1950, hier S. 50
[1897] Damus 1995, S. 62-64, hier S. 63-64
[1898] Ebenda

Nach künstlerischen Vorbildern befragt, die sich thematisch insbesondere mit antiken Mythen in ihrem Werk auseinandersetzten, ist Werner Gilles (1894-1961)[1899] zu nennen. In der Literatur zur Nachkriegskunst in der BRD wird explizit auf Gilles verwiesen, der das Unfassbare, was geschehen war über verallgemeinernde Formen und überhöhte Gestalten aus Religion und Mythos versuchte, auszudrücken. Unbestritten gingen von Werner Gilles nach dem Krieg Impulse für andere Künstler aus, doch hat er nie schulbildend gewirkt.[1900]
Der aus dem Rheinland stammende Künstler, der, wie übrigens viele Kollegen seiner Generation, Einflüsse von Picasso, Klee und Chagall aufgenommen hatte, beschäftigte sich künstlerisch bereits in den 20er und 30er Jahren mit antiken Mythen, wobei ihm seine Süditalienreisen Anregungen gebracht hatten. Auf den vorwiegend symbolischen und surrealen Charakter jener frühen Arbeiten hat Marlies Schwengers 1985 hingewiesen. Auch Alfred Hentzen stellte bereits 1960 fest, dass Gilles Werke in einem Zwischenreich zwischen Traum und Wirklichkeit angesiedelt sind, wobei das Überwirkliche stets spürbar bleibt und Gilles damit vom Ansatz her in die Nähe von Chagalls visionären Traumbildern gerät. Surrealistisch befand Hentzen Werner Gilles Arbeiten insofern nicht, da Alogisches und Schockierendes völlig fehlten, die Werke dagegen eher naiv und rein intuitiv entstanden waren.[1901]
Während des Krieges konnte Gilles weitestgehend seine künstlerische Arbeit zurückgezogen fortsetzen. Teils auf Ischia und später in Berlin griff er neben mythologischen auch auf biblische Themen zurück. Ein wichtiges Frühwerk diesbezüglich ist sein auf der „Ersten Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung“ 1945 in Berlin gezeigtes Ölbild „Der Heilige Georg“ (1945). Neben der religiösen Thematik basiert die flächenhafte Anlage und kräftige Konturierung auf französischen Einflüssen. Bei aller Gegenständlichkeit zeichnen sich bei Gilles Geometrisierungstendenzen ab.[1902] Das umfangreiche Werk des Künstlers zum Orpheusmythos – dem uralten griechischen Auferstehungsmysterium[1903] und zugleich sein wichtigstes Werk jener frühen Nachkriegsjahre – entstand 1947/1948 und damit zeitlich erst nach Fiedlers Phönixbild. Stilistisch ist Gilles Werk zwischen den Polen Figuration und Abstraktion angesiedelt und erhielt dadurch in der frühen Nachkriegszeit eine besondere Bedeutung: „Gilles bediente sich bei seinen vielen erzählerischen Bildern und Zyklen einer stark abstrahierenden immer aber gegenständlich lesbaren Bildsprache, setzt Figuren, Ge-

[1899] Werner Gilles studierte an der Kasseler Kunstakademie bei Hans Olde und Rudolf Siegmund. 1919 setzte er seine Studien am Bauhaus in Weimar fort. Grundlegend zu Leben und Werk des Künstlers siehe – Schwengers, Marlies: Werner Gilles (1894-1961). Stilistische und ikonographische Studien zu seinem Werk, Köln 1985 (Kölner Schriften zur Geschichte der Kultur 9) (zugl. Diss. Univ. Köln); Hentzen, Alfred: Werner Gilles, Köln 1960
[1900] Schwengers 1985; Damus 1995, S. 62-64; vgl. auch Schieder 2004, S. 77-80, 80
[1901] Hentzen 1960, S. 13-17
[1902] Zur Malerei von Werner Gilles während und unmittelbar nach dem Krieg vgl. – Schwengers 1985, S. 82, 86
[1903] Hunger, Herbert: Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie, Wien 1988 (8., erweiterte Auflage), S. 372-380

genstände, Handlungsräume, Figurationen aus einfachen, nahezu geometrischen, gleichzeitig gegenständlich definierten Formen zusammen.“[1904]

Auf jeden Fall war Gilles Werk nach dem Krieg öffentlich präsent und offenbar reagierte man auch in Hamburg insofern darauf, was die thematische Auseinandersetzung mit dem Mythos betrifft. Ob dabei der Umstand, dass der Hamburger Maler Eduard Bargheer seit 1936 mit Werner Gilles befreundet war[1905], dazu beigetragen hat, ist denkbar. (Gilles verband mit den ehemaligen Sezessionisten übrigens die Faszination für das Werk von Munch, welches ihm im Oktober 1932 während einer Norwegenreise zugänglich wurde.[1906]) Mit dem antiken Mythos setzten sich neben Fiedler auch die Hamburger Erich Hartmann mit seinen „Iphigenienbilder(n)“[1907] und Willem Grimm mit Harpyen-Holzschnitten auseinander. Fiedler hat sich des Phönix-Themas lange vor der ersten Überblicks-Ausstellung zum Mythos-Thema 1950 in der Kestner-Gesellschaft in Hannover angenommen. Dort waren Werke von Künstlern wie Picasso, Braque, Maillol, Beckmann, G. Marcks, W. Grimm, Nay, C. Westphal, K. O. Götz, Gilles, F. Marc u.a. zu sehen, geordnet nach den Themenbereichen Verwandlungen, Mischwesen, der idyllischen Welt der Hirten und Götter (einschließlich eines Orpheus-Saales).[1908]

Max Ernst als großer Anreger

Fiedlers Phönixbild (1946) markiert gleichzeitig die intensive Auseinandersetzung des Hamburger Künstlers mit dem französischen Surrealismus unmittelbar nach Kriegsende. Auch was den Mythos betrifft, bekundete Louis Aragon übrigens bereits in den 20er Jahren das Interesse der Surrealisten daran: „Der Mythos ist für Aragon die Form der sich wandelnden Fantasie, die Kraft, die in der Lage ist, die erstarrten Kategorien der Wirklichkeit aufzulösen...die Kraft, die die Welt von neuem verzaubert.“[1909] Konkret setzte Fiedler sich mit dem Frühwerk von Max Ernst (1891-1976) aus den 20er und 30er Jahren auseinander, sowohl rein formal als auch im Bemühen auf inhaltliche Besonderheiten des Surrealismus[1910] zu reagieren, wie das Nachkriegsoeuvre Fiedlers bis 1949/50 zeigt. Betont sei hier,

[1904] Damus 1995, S. 62-64, hier S. 62

[1905] Ansprache von Eduard Bargheer zur Eröffnung der Gedächtnisausstellung Werner Gilles im Kunstverein Hannover am 6. Januar 1963 (als Druck); Heydorn, Volker Detlef: Eduard Bargheer, Hamburg 1976 (Hamburger Künstlermonographien zur Kunst des 20. Jahrhunderts, Bd. 5, hg. v. der Lichtwark-Gesellschaft), S. 48; Ausst.-Kat.: Zeitvergleich, Galerie Pro Arte, Hamburg 1984 (Vorwort Dirk Justus); Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 50-53, 51 (E. Bargheers Rückkehr nach Hamburg nach dem Krieg ist allerdings unterschiedlich datiert worden. Während Heydorn 1942 anführt, nennt Bruhns das Jahr 1950.)

[1906] Schwengers 1985, S. 76

[1907] Heydorn (Bd. 2) (4 Bde.) 1974, hier S. 10; Hentzen nennt Gerhard Marcks Holzschnittfolge „Orpheus“ von 1948 – Hentzen 1960, S. 121

[1908] Hentzen 1950, S. 50

[1909] Ottinger, Didier; Wie New York die surrealistische Idee des modernen Mythos stahl (und ihre Rückkehr), in: Spies, Werner: Die surrealistische Revolution, Ostfildern-Ruit 2002, S. 435-441, hier S. 436

[1910] Vgl. Ernst, Max: Was ist Surrealismus? (1934), in: Metken, Günter (Hg.): Als die Surrealisten noch recht hatten. Texte und Dokumente, Stuttgart 1976, S. 98-107 sowie Schneede, Uwe M.: Die

dass jene Auseinandersetzung Arnold Fiedlers lange vor der ersten Max Ernst-Ausstellung 1951 in Deutschland (Brühl) stattgefunden hat.

Auf die „Auslöserfunktion“[1911], die dem deutschen Künstler Max Ernst in Paris bei der Herausbildung einer surrealistischen Malerei zukam, hat Uwe M. Schneede 2006 verwiesen. Als um 1925 in Paris unter den Surrealisten eine Malerei-Debatte entbrannte, trat Max Ernst 1925 mit einer neuen inspirativen Bildtechnik, der Frottage – einer Art Durchreibetechnik bei der Strukturen in Figuren ausgedeutet werden – in Erscheinung, die bewusst jegliche mentale Steuerung, analog dem automatischen Schreibvorgang, entsprechen sollte. Mit eigenwilligen Übermalungen hatte er bereits um 1920/21 (Lehrmittelkatalog) Aufmerksamkeit erregt und so auch mit seiner außergewöhnlichen Kombinatorik von Gegenständen in seinen Bildern.[1912]

Was die Werkparallelen angeht, ist hier zum einen das Bildmotiv vom Vogel im weiten Sinne zu nennen. Bei Max Ernst tauchen verschlungene Vögel, die Dämonen gleichen, ab etwa 1929 und am Beginn der 30er Jahre als die sogenannten „Loplop“-Varianten auf, die inhaltlich auf die Doppelgängerfigur Loplop hinweisen.[1913] Die Darstellung zweier aufrecht gegeneinander stehender Vögel mit farbigem, flächig aufgefasstem Gefieder im Bild „Ohne Titel bzw. Les hommes ne le sauront jamais“ ca. 1921 (Spies 464)[1914] könnte Fiedler rein formal als Inspirationsquelle gedient haben.

Auch findet sich bei Fiedler jener südliche Landschaftstypus in einer Überschauansicht, wo gleichzeitig eine grasbewachsene Ebene bzw. Klippe, das Meer und Gebirgszüge am Horizont zu sehen sind, wie er erstmalig bei Max Ernst in sehr klarer Ausprägung in einem unbetitelten übermalten Druck um 1920 (Spies 345, Gouache, Tusche und Bleistift, 17 x 18,7 cm, Stedelijk Museum Amsterdam; vgl. auch Spies 2504, „Pyramid lake“ 1946, Öl/Lwd., Privatbesitz) in Erscheinung trat.[1915] (In späteren Jahren tauchen bei M. Ernst dann Kombinationen nur vom Meer oder Gebirge mit Sonne oder Mond auf.) Aber bereits Henri Rousseau (1844-1910) versetzte die Bildszene seines Ölbildes „Die eingeschlafene Zigeunerin“ 1897 (Öl, 129,5 x 200,7 cm, MoMA New York)[1916] in genau jenen südlichen Landschaftstypus wie er bei Max Ernst und Fiedler erscheint. Dass Max Ernst sich künstlerisch an Rousseau orientierte, insbesondere an dessen Urwaldlandschaften, darauf ist in der einschlägigen Literatur verwiesen worden.[1917]

Kunst des Surrealismus. Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film, München 2006, S. 98-107, 105, 106

[1911] Zur Malerei des Surrealismus 1924-1939 – Schneede 2006, S. 83ff, hier S. 85

[1912] Ebenda, S. 98-107, 98

[1913] Ebenda, S. 98-107, 102, 104

[1914] Spies, Werner (Hg.): Max Ernst. Werke 1906-1925, Oeuvre-Katalog, Köln 1975, S. 238 Nr. 464 (s/w Abb.)

[1915] Spies 1975, S. 174 Nr. 345 (s/w Abb.); Herzogenrath, Wulf (Hg.): Max Ernst in Köln. Die rheinische Kunstszene bis 1922, Köln 1980, S. 177 (s/w Abb.); Spies, Werner (Hg.): Max Ernst. Werke 1939-1953. Oeuvre-Katalog, Köln 1987, S. 11 Nr. 2504 (s/w Abb.)

[1916] Bouret, Jean: Henri Rousseau, München 1963 (frz. Orig. 1961), S. 85 (farb. Abb.) sowie S. 250

[1917] Schneede 2006, S. 98-107, 103

Die Surrealisten haben die Landschaft, angeregt von de Chirico, vielfach als Bühne in Szene gesetzt, auf der das eigentliche Geschehen stattfindet, wie Max Ernst, Ives Tanguy, Dali, Picasso.[1918] Fiedler griff diesen Aspekt nicht nur in seinem Phönixbild auf, wie noch weiter zu sehen sein wird.
Desweiteren lassen die von Fiedler mit Pinsel und Farbe gesetzten Strukturen, wie die Schraffen auf den Bergketten, die unruhigen Farbtupfen der Wiesenfläche im Bildvordergrund, aber auch das Übereinanderlegen von Farbschichten mit Durchscheineffekt darauf schließen, dass Fiedler Max Ernsts Bildstrukturen, die sich aus seinen experimentellen Techniken der Frottage, Grattage und Decalcomanie ergaben, wahrgenommen haben muss, woraus Versuche eines Imitierens mit allerdings herkömmlichen Mitteln resultieren dürften. Mit der Formauffassung und Farbgebung des Phönix – der aus aneinandergesetzten monochromen, organisch vorwiegend geschlossenen Komplementärfarbformen (Rotabstufungen, Blau, Grün, Gelb) besteht, während sich partiell Formsprengung und zaghafte erste Geometrisierungsansätze (siehe Dreiecksformen) abzeichnen – zitierte Fiedler sehr eindeutig Picasso aus der Zeit zwischen 1926 und 1936 während dessen surrealistischer Phase („Büste de femme/Frauenbüste mit Selbstbildnis“ 1929, Öl, Privatsammlung Paris).[1919]

Zum Phönix-Thema schuf Fiedler 1946 desweiteren die Lithographie **VOGEL PHÖNIX** (WV L 11). Das druckgraphische Blatt fand im gleichen Jahr zusammen mit den Lithographien **TRAUMTEMPEL** (WV L 13) und **UNTERWELT** (WV L 12) (beide 1946) Verbreitung über die Hamburger Griffelkunstvereinigung.[1920] Jene frühen Druckgraphiken bilden mit weiteren Arbeiten, die ebenso symbolhaft, phantastisch-überwirkliche bzw. surrealistische Bezüge aufweisen wie **VORWELTLANDSCHAFT** (WV L 15), **BILDHAUERATELIER IN DER WÜSTE** (WV L 16), **SCHÖPFERWERKSTATT** (WV L 17) und **ZIRKUS NACH DER VORSTELLUNG** (WV L 18) (alle 1946 eine eigene Werkgruppe.
Es ist sehr wahrscheinlich, dass Fiedlers Vorliebe für das druckgraphische Arbeiten, speziell für die Technik der Lithographie, im Zusammenhang mit der 1946 in Deutschland gezeigten Graphikausstellung „Französische Graphik der Gegenwart“ steht, die als Wanderausstellung konzipiert, am 20. Juli in Berlin als erste ausländische Kunstveranstaltung nach dem Krieg eröffnet wurde, weiterhin in Konstanz, Mainz, Köln und Baden-Baden zu sehen war. Vorgestellt wurde moderne Graphik u.a. von Matisse, Raoul Dufy, André Lhote, Jean Lurcat, Picasso, Georges Rouault, Maurice Utrillo. Max Ernst war aber nicht vertreten. Surrealistische

[1918] Ebenda, S. 38, 146
[1919] Ebenda, S. 135 (farb. Abb.)
[1920] HH Echo v. 12.10.1946 (H.T.F.); Kruglewsky-Anders, Lieselotte (Hg.): 50 Jahre Griffelkunst-Vereinigung. Kunstpädagogik im Geiste Lichtwarks, Hamburg o. J., S. 139 sowie S. 24 (Abb. „Traumtempel“); Kruglewsky-Anders, Lieselotte (Hg.): Graphik im 20. Jahrhundert. 50 Jahre Griffelkunst, Hamburg o. J., (o. S.) Nr. 60 (Abb. „Vogel Phönix“); Junge, Henrike: Wohlfeile Kunst. Die Verbreitung von Künstlergraphik seit 1870 und die Griffelkunst-Vereinigung Hamburg-Langenhorn, Mainz 1989, S. 448

Ansätze sah man höchstens bei den Künstlern Pierre Courtion und Edouard Goerg. Im Vorwort des Kataloges wurde betont, dass die Graphik in Frankreich immer ein besonderes Ansehen genoss und insbesondere die Lithographie nahezu ein Experimentierfeld darstellte.[1921]. Neben der Publizierung in der Tagespresse wurde die Schau in der Zeitschrift Das Kunstwerk besprochen.[1922]
Bildmotivisch war die Ausstellung ohne Bedeutung für die Lithographien Fiedlers.

In der Lithographie TRAUMTEMPEL (1946) verwies Fiedler unmittelbar 1946 auf die griechische Baukunst der Antike, mit der ein neuer Geist zur Durchsetzung gelangte[1923], als Symbol eines neuen Weltentwurfes. Zu beiden Seiten einer schematischen Darstellung eines antiken Tempels im Bildhintergrund – die von Picassos „Bühnenbildstudien nach der Antike“ 1921/22 (vermutlich für Sophokles Antigone)[1924] inspiriert sein könnte – tauchen voluminöse Pflanzenformen auf, während im Vordergrund des Bildes jeweils am rechten und linken Bildrand baumähnliche bizarre, gespenstisch wirkende dunkle Formen in die Höhe ragen, die zum oberen Bildrand hin abknicken und in der Bildmitte zueinander streben, so dass eine Klammer entsteht. Der dadurch fokussierte Blick in die Bildtiefe lässt den Betrachter am Horizont eine Ideallandschaft wahrnehmen.
Formal erinnert der Bildaufbau an Max Ernsts in Öl gemaltes Traumbild „Stolen mirror (Der gestohlene Spiegel)“ von 1941 (65 x 81 cm, Privatsammlung) (Spies 2376).[1925] Auch dort tauchen am rechten und linken Bildrand zwei stelenartige vertikale Bildformen auf, deren nähere Zuordnung keine Eindeutigkeit zulässt, die aber ebenso eine Rahmenfunktion übernehmen. Die in Fiedlers Lithographie undefinierbaren überproportionalen, ja bedrohlich wirkenden Formen, oszillierend zwischen Phantasiegestalten und Pflanzenformen, lassen weiterhin ebenso Assoziationen zu Max Ernsts bizarren und monströsen Bildformen der Wälder (Dschungellandschaften) der späten 20er und der 30er Jahre erkennen, weniger zu seinen Horden- und Barbarenbildern, die der Künstler als „Streiter gegen die europäische Dekadenz“[1926] verstand. Im Hinblick auf die Walddarstellungen bemerkte U. M. Schneede: „Auch hier wurde ein kunsthistorisches Motiv surrealistisch interpretiert: der Wald als Hort der Alpträume, des Verdrängten, des Verbotenen, der aufbrechenden Tabus, der Destruktion. Es war die Zeit der sich ankündigenden großen Kriege, zuerst in Spanien, dann überall.“[1927] Diesem Kontext lassen sich durchaus auch Fiedlers Klammerformen zuordnen. Im

[1921] Mougin, Jean: Avant-Propos, in: Ausst.-Kat.: Direction de L'information, Direction de L'education (Hg.): Gravures Francaises Contemporaines. Französische Graphik der Gegenwart, Kurhaus Baden-Baden (November 1946), S. 7-11
[1922] Das Kunstwerk, H. 2, 1946, S. 37 (ungenannter Autor); Herrmann, Hilde: Moderne französische Graphik, in: Das Kunstwerk, H. 6, 1946, S. 22-25/30; generell siehe – Schieder 2004
[1923] Forstner Osb 1967, S. 382-384
[1924] Ausst.-Kat.: Berggruen, Olivier; Hollein, Max (Hg.): Picasso und das Theater, Kunsthalle Schirn Frankfurt, Ostfildern 2006, S. 204-205 (Abb.)
[1925] Spies 1987, S. 38 Nr. 2376
[1926] Schneede 2006, S. 145f hier S. 149
[1927] Zur neuen Ikonographie des surrealistischen Bildes – ebenda, S. 145f, hier S. 149

Angesicht des antiken Tempels in Fiedlers Bildhintergrund als Sinnbild eines Zukunftsentwurfes wird jedoch etwas ganz anderes deutlich, nämlich dass der Alptraum von NS-Schreckensherrschaft und Kriegszerstörung vorüber ist. Ob Fiedler in Anbetracht von Max Ernsts berühmtem Bild „Europa nach dem Regen“ 1940-1942 (Spies 2395) – die Forschung interpretierte es vor dem Hintergrund des Krieges als Umwandlung einer Kulturlandschaft in den Primärzustand einer Tropfsteinhöhle[1928] – eine inhaltliche Gegendarstellung schaffen wollte, bleibt fraglich.
Weiterhin gemeinsam ist jedoch „Stolen mirror“ und Fiedlers „Traumtempel“ ein Tiefenzug der Bildkomposition. Max Ernst setzte dazu frontal eine Brücke ins Bildformat, Fiedler einen Weg und Treppenstufen. Ebenso fallen gemeinsame Architekturbezüge auf. Während Fiedler auf den antiken Tempel verwies, bediente sich Ernst der Bildsprache altmexikanischer Pyramiden im rechten Bildhintergrund. Damit sind die Gemeinsamkeiten jedoch erschöpft. Während Ernst aus zufälligen Materialstrukturen seine Formen und Figuren entwickelte, basiert Fiedlers Komposition auf einer reinen Gedankenkonstruktion. Fiedler arbeitete weiterhin konventionell zeichnerisch mit der Lithokreide, wobei er auf die bildnerischen Möglichkeiten der Linie und der Hell/Dunkel-Werte setzte. Entgegen Max Ernsts Anliegen „...daß nicht auszumachen ist, ob ein totes Material verlebendigt wird oder ein lebendiges Material versteinert...es ist der Reiz der ursprünglich diffusen Strukturen, aus denen das Unwahrscheinliche spielerisch entwickelt werden kann.“[1929], basiert Fiedlers Litho stark auf einer Gedankenkonstruktion, die eine Vision vom Neubeginn zum Inhalt hat. Der Traumbezug im Bildtitel ist damit von den frühen Traumprotokollen der Surrealisten weit entfernt und kann als Versuch gewertet werden, sich dem Surrealismuskonzept auch inhaltlich zumindest anzunähern.
„Stolen mirror“ (1941) war 1942 in Peggy Guggenheims im Oktober des gleichen Jahres gegründeten Galerie Art of This Century in New York (57th Str., 130 W.) zusammen mit Werken weiterer Exilsurrealisten zu sehen und Jahre später im Frühjahr 1946 in der Washingtoner Galerie Caresse Crosby ausgestellt gewesen (15.3.-10.4.1946, zusammen mit Dorothea Tanning), so dass jenes Bild keineswegs unbekannt war.[1930]

Im Titel von Fiedlers Lithographie SCHÖPFERWERKSTATT (1946) (WV L 17) klingt noch das alte Bild vom einsamen Künstler als Schöpfergenie, ganz der Tradition des 19. Jahrhunderts verhaftet, an, während die Surrealisten damit längst gebrochen hatten. Bei Max Ernst hieß es 1934 gleich zu Beginn in seiner Abhandlung „Was ist Surrealismus?“: „Als letzter Aberglaube, als trauriges Reststück des Schöpfermythos blieb dem westlichen Kulturkreis das Märchen vom Schöpfertum des Künstlers. Es gehört zu den ersten revolutionä-

[1928] Ausst.-Kat.: Spies, Werner (Hg.): Max Ernst. Retrospektive, Haus der Kunst München, Nationalgalerie Berlin, München 1979, S. 83-86, 86
[1929] Schneede, Uwe M., zit. n. Ausst.-Kat.: Spies (Hg.) 1979 II, hier S. 314
[1930] Spies (Hg.) 1987, S. 38

ren Akten des Surrealismus, diesen Mythos mit sachlichen Mitteln und in schärfster Form attackiert und wohl auf immer vernichtet zu haben...“[1931]

Der Hamburger Kunsthistoriker und Kunstkritiker Dr. Hanns Theodor Flemming (1915-2005)[1932], der gleich nach dem Krieg über Hörfunk und Presse das Hamburger Kunstschaffen kommentierte und internationale Kunsttendenzen – wie das Werk von Henry Moore – vorstellte, bezeichnete Fiedlers Graphiken als „problematisch-surrealistisch“.[1933] Jahre später sah Dr. Rolf Walther, der 1951 für die Lübecker Nachrichten schrieb, jene Graphikblätter als „gedanklich etwas überladen“.[1934] (Das druckgraphische Werk Arnold Fiedlers ist hiermit für den Zeitraum der unmittelbaren Nachkriegsjahre erschöpft. Ein neuer Ansatz erfolgte erst ab 1960 und weiterführend in den 70er Jahren (Lithographien, Radierungen, Siebdrucke).
Als ideelle Grundlage für die frühen Lithos dienten Fiedler mehrere Dutzend seiner undatierten Bleistiftskizzen, die er selbst als „Phantasie- und Traumbilder“[1935] bezeichnete und die angeblich aus der Zeit der Kriegsgefangenschaft stammen. Auf kleinen Papierfetzen hatte er seine Träume und Visionen zeichnerisch festgehalten. Maike Bruhns schrieb 2001 über die Zeichnungen: „Phantasievoll kultivierte er Träume einer anderen, besseren Welt...ganze Reihen von symbolischen Motiven und innere „Gesichte“, die er mit poetischen, mythischen oder religiösen Titeln versah.“[1936]
Zunächst über Bildtitel wie Unterwelt und Traum, womit Abgründiges und Irrationales bzw. Unbewusstes assoziiert wird, begab Fiedler sich unmittelbar in die Nähe der Surrealisten. (Der Künstler selbst wies rückblickend übrigens darauf hin, wie wichtig Träume in seinem Leben waren und das sie ihm in schwierigen Lebenslagen zum Überleben halfen: „Die Welt des Traumes – in der selbst Zerstücktes und Zerbrochenes eine eigene Art von Intaktheit erhalten – bot sich mit Notwendigkeit in einer durch den Krieg sinnlos zerstörten Welt als Ausdruck und Ausgleich an. Der Surrealismus war nach dem Krieg fast überall eine der

[1931] Ernst 1976, S. 98-107, hier 98; zum Schöpfermythos vgl. weiter – Spies 2002, S. 439-441; Schneede 2006, S. 161-165, 162
[1932] H. Th. Flemming hatte in Hamburg, Berlin und Oxford studiert und lehrte als Professor an der Hochschule für Gestaltung (heute Armgardstraße) in Hamburg. Als Kunstkritiker war er tätig für den NDR und die Tageszeitung Die Welt sowie für die überregionalen Blätter FAZ, Der Tagesspiegel und die Fachzeitschrift Weltkunst. Es folgten Veröffentlichungen über die Künstler Ewald Mataré, Bernhard Heiliger, Hans-Hermann Steffens, Bruno Bruni, F. K. Gotsch, Herbert Spangenberg, Arnold Fiedler. – vgl. Das Kunstwerk, H. 1-2, 1956/57, S. 65 (Kurzbiographie) sowie – Italiaander 1990, S. 37; vgl. auch Flemming, H. Th.: Englische Kunst, o. O., 1956 (Sonderdruck aus: Handbuch der Englandkunde, o. O. u. J.) sowie Flemming, H. Th.: Henry Moore: Katakomben (45 Zeichnungen), München 1956
[1933] HH Echo v. 12.10.1946 (H.T.F.)
[1934] Lübecker Nachrichten v. 15.6.1951 (Dr. Rolf Walther) anl. einer Ausstellung im Behnhaus in Lübeck im Sommer 1951; (vgl. Gräbke, Hans Arnold; Lindtke Gustav: Das Behnhaus zu Lübeck. Die Sammlung neuerer Kunst, Lübeck 1952 (Lübecker Museumsführer III)
[1935] Bleistiftzeichnungen u. hs. Notizen A. Fiedlers dazu im NL A. Fiedler
[1936] Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 359-360, hier S. 360

wichtigsten Ausdrucksformen in der Kunst.“[1937]) Es ist davon auszugehen, dass Fiedler 1946 die inhaltliche Problematik des Surrealismus sowohl der 20er als auch der 40er Jahre weitgehend bekannt war. Bildmotive und Kompositionen seiner Bleistiftzeichnungen lassen sich aber keineswegs als automatische Niederschriften innerer Befindlichkeiten wie für die frühe surrealistische Malerei eingefordert wurde (Erstes Manifest), auffassen. Dazu wirken sie zu „gebaut“ und intellektuell durchdacht. Bildformen sind konstruiert und stilisiert oder direkt aus surrealistischen Bildkontexten (siehe Max Ernst) übernommen.
Die Bleistiftzeichnungen waren unmittelbar im Oktober 1946 in den Hamburger Malerstuben am Alsterufer 11 zusammen mit Werken von Ernst Witt, Max Hermann Mahlmann und Peter Luksch von der Hamburger Gruppe 45[1938] ausgestellt. Flemming schrieb im Hamburger Echo vom 12. Oktober 1946: „Eine besondere Stellung nehmen die Zeichnungen des aus Paris zurückgekehrten Arnold Fiedler ein, die surrealistische Visionen von „Unterweltlandschaften“ und „Schöpferwerkstätten“ zum Vorwurf haben, aus denen sich an ödem Gestade der Vogel „Phönix“ hoffnungsvoll erheben zu wollen scheint...ins Magische vorstoßenden Bestrebungen...“[1939]. (Zusätzlich waren von Fiedler Abzüge von alten Holzschnittplatten aus den 30er Jahren zu sehen, in denen sich eine „idyllisch-märchenhafte Beschaulichkeit und Fröhlichkeit“[1940] abzeichnete, wie Flemming schrieb und die der Kritiker diesbezüglich mit Werken von Paul Klee verglich.)

Es ergibt sich an dieser Stelle die Frage nach der Surrealismus-Rezeption im Nachkriegsdeutschland, einschließlich in Hamburg und über welche Quellen Fiedler seine Impulse bezog.
Waren 1946 auf der „Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung“ in Dresden als eigenständige Gruppe surrealistische Arbeiten von Edgar Ende, Heinz Trökes, Karl Kunz, Hans Thiemann u.a. zu sehen gewesen[1941], orientierten sich in Deutschland nach dem Krieg aber nur wenige Künstler am Surrealismus. Die Forschung der 80er Jahre stellte fest, dass der Surrealismus in Deutschland anders als in Frankreich, historisch gesehen, keine bedeutende Rolle gespielt hat. Während in den 20er und 30er Jahren André Breton seine Manifeste veröffentlichte und die Zeitschrift Minotaure gegründet worden war, war die deutsche Kunstszene von Expressionismus, Bauhaus und Neuer Sachlichkeit geprägt. Selbst nach 1945 standen surrealistische Tendenzen, wie sie Künstler um die Berliner Galerie Gerd Rosen und den Mannheimer Galeristen Egon Günther (wie u.a. K. O. Götz, Bernhard Schultze, die wie die meisten Künstler später in die Abstraktion mündeten) vertraten, zumindest nicht im Zentrum der Diskussion.[1942] Heinz Trökes wies in der Zeitschrift Das Kunstwerk gleich in der Aus-

[1937] hs. Notizen Fiedlers im NL A. Fiedler
[1938] Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 486
[1939] HH Echo v. 12. 10.1946 (H.T.F.)
[1940] Ebenda
[1941] Winkler 1988, S. 352-377, 357
[1942] Schneider, Angela: Surrealistische Tendenzen, in: Ausst.-Kat.: Honisch, Kunst in der Bundesrepublik Deutschland 1985, S. 48-54, S. 48

gabe 1946/47 zwar auf eine inhaltliche Verwandtschaft zu Max Ernst hin, die sich jedoch unter anderen Bedingungen vollzog. „Gemeinsam ist allen die Einbeziehung des Unterbewußten, des Automatischen und das Vortasten in irrationale, imaginäre und geistige, nicht nur optische Bezirke.“[1943], so Trökes. Siegfried Gohr wies in den 80er Jahren hauptsächlich auf die Impulse, die von Berlin ausgingen: „Eine kleine Gruppe von Künstlern hat nach dem Krieg versucht, dem Surrealismus einen Platz in der neuen Kunst zu erringen. Ihr Zentrum war die Galerie Rosen in Berlin.“[1944] Im Nachkriegsdeutschland wurde Richard Oelze, der in den 30er Jahren in Paris im Kreis der Surrealisten verkehrte und ab 1939 in Worpswede ansässig wurde, die herausragende Persönlichkeit, denn Max Ernst war als bedeutendster Vertreter des Surrealismus im Ausland. (Oelze formulierte in seinen gediegenen Visionen von Landschaften mit Figuren und Fabelwesen das Unheimliche und Bedrohliche ohne dafür nähere Ursachen zu benennen.) Im Gesamtbild der Nachkriegskunst blieben die von der Galerie Rosen in Berlin unternommenen Versuche, surrealistische Ansätze zu etablieren aber isoliert.[1945]

Fiedler lässt sich insofern jenem kleinen Künstlerkreis zurechnen, als er sich zumindest intensiv mit dem Werk von Max Ernst auseinandergesetzt hat, um Anregungen für eine entsprechende Bildsprache nach den Erfahrungen von Drittem Reich und Krieg zu finden. Im Hinblick darauf, dass die Surrealisten eine Sehnsucht nach der Befreiung von vorbewussten Bildern und die Suche nach neuen Bildmethoden, um das noch Unbewusste, Ungesehene bildkünstlerisch sichtbar zu machen, verband[1946], lässt sich das frühe Nachkriegsschaffen Fiedlers jedoch nicht eindeutig als surrealistisch bezeichnen. Wohl ging es mehr um direkte Übernahmen von Bildmotiven, Bildtechniken sowie entgegen dem surrealistischen Ansatz um ein intellektuelles Entwickeln von Themen und Bildkompositionen, wobei Unterbewusstes weniger vordergründig war. Dass der Surrealismus während der Kriegsjahre in Amerika eine mythologische Orientierung eingeschlagen hat, sozusagen eine Erweiterung erfuhr (vgl. gemeinsame Ausstellung mit abstrakten Expressionisten 1947 in Amerika), soll hier jedoch nicht näher untersucht werden.[1947]

Heydorn erwähnte einen „hamburgischen Nachkriegssurrealismus“[1948] als eigenständige Prägung, der in der Nachkriegspresse gewürdigt worden war, nach der Währungsreform 1948 aber in Vergessenheit geriet. Obwohl der internationale Surrealismus damals in Hamburger Ausstellungen, nach Heydorn, nicht präsent war, entwickelte sich in Hamburg „zwi-

[1943] Trökes, Heinz: Moderne Kunst in Deutschland, in: Das Kunstwerk, H. 8/9, 1946/47, S. 93-75, hier S. 74, zit. n. Schneider 1985 I, S. 48-54 hier S. 48
[1944] Gohr, Siegfried: Die Kunst der Nachkriegszeit, in: Ausst.-Kat.: Joachimides, Christos M.; Rosenthal, Norman; Schmied, Wieland: Deutsche Kunst des 20. Jahrhunderts. Malerei und Plastik 1905-1985, München 1986, S. 460-462, hier S. 462
[1945] Ebenda, S. 460
[1946] Schneede 2006, S. 89
[1947] Spies 2002, S. 439-441; Schneede 2006, S. 161-165
[1948] Heydorn (Bd. 2) 1974, S. 14; vgl. auch HH Abendblatt v. 9.4.1974 (Inge Mösch)

schen 1945 und 1948 eine phantastisch-überreale Malerei: ein Vorgang, der noch bekräftigt wurde, als Arnold Fiedler, welcher während des Krieges in Frankreich geblieben war, dort gewonnene Erfahrungen nach seiner Rückkehr einbrachte.“[1949] Fiedler wird danach als Anreger dieser Entwicklung gesehen, auch wegen seiner hohen Farbkultur. Der Kunsthistoriker Otto Stelzer bezeichnete Fiedler 1957 unmissverständlich als Surrealisten, geprägt im Pariser Exil.[1950] Zu den Hamburger Künstlern, die tendenziell surrealistisch oder halbsurrealistisch arbeiteten, gehörten weiter Herbert Spangenberg, Hermann E. Schütte, Adolf Przibill, Eva Hagemann, Tom Knoth, Heinz Schrand. „Typisch für sie alle war, daß sich in ihren Bildern Traumhaftes mit Anteilnahme am Menschenschicksal der Zeit verband. Intellektuelle Bezüge zu den Lehren Freuds...traten hier nicht in Erscheinung...“[1951], so Heydorn weiter. Bei M. Bruhns heißt es auf Arnold Fiedler bezogen: „...als er, in Anlehnung an Werner Gilles und Franz Radziwill, kurzfristig eine phantastisch surreale Malerei entwickelte mit Themen wie: Vogel Phönix, Traumstadt, Fabelwesen, Formen, Krüge, Planeten, „Neue Welt“.[1952]
Darüber hinaus zeigt sich, dass Fiedler sich wesentlich intensiver mit der Problematik des französischen Surrealismus auseinandergesetzt hat, indem er Werke von M. Ernst hinsichtlich formaler Bezüge, Bildmotiven, Stilistik und Techniken äußerst genau studierte. Die Vermittlung kann 1946/1947 nur über Publikationen erfolgt sein.

Fiedlers Nähe zum französischen Surrealismus und zur französischen Malerei der Moderne unmittelbar nach dem Krieg ist zum einen durch seine Exilerfahrungen in Frankreich bedingt. Daneben kommt der spektakulären Wanderausstellung „Moderne französische Malerei“, die im September 1946 in Baden-Baden eröffnet wurde und anschließend durch sechs Städte innerhalb Deutschlands reiste, u.a. Berlin[1953], Mainz und München, eine entscheidende Rolle zu. (Offensichtlich war die Ausstellung nicht in Hamburg zu sehen, da bisher kein Hinweis dazu auftauchte.) Ob Fiedlers Phönixbild nach dieser Malerei-Ausstellung entstand, wäre denkbar. Auch die Auseinandersetzung mit Max Ernst könnte durch die Schau angeregt worden sein.
Anlässlich der Vernissage am 21. Oktober 1946 im Berliner Schloss drängten sich regelrecht Menschenmassen vor den Bildern, die bis zum 6. November zu sehen waren. Heinz

[1949] Ebenda
[1950] Stelzer, Otto: Arnold Fiedler, in: Freie Akademie der Künste (Hg.): Das Einhorn. Jahrbuch der Freien Akademie der Künste, Hamburg 1957, S. 38-41, hier S. 38 (Nach den Erfahrungen des Dritten Reiches „...war das Absurde selbst aufzuzeigen, das Unheil zerrütteter Maßstäbe, das dämonische Verstelltsein der Ordnungen. So wird Fiedler in Paris zum Surrealisten.“)
[1951] Heydorn (Bd. 2) (4 Bde.) 1974, hier S. 14
[1952] Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 359-360, hier S. 360 (vgl. auch S. 47 mit Hinweis auf eine Auseinandersetzung Fiedlers mit F. Radziwill nach 1945)
[1953] Für Berlin war ein Extrakatalog erschienen. – Ausst.-Kat.: La peinture francaise moderne/Moderne französische Malerei, hg. v. der Groupe Francais du Conseil de Controle, Division Èducation et Affaires culturelles, Berlin 1946 (Vorwort Jean Cassou S. V-XXIV)

Trökes schrieb in Das Kunstwerk, dass die Ausstellung damals „wie ein großer freier Atemzug durch alle Zonen ging.“[1954]

Vorgestellt wurden 130 Gemälde von 100 Künstlern. Die Bandbreite reichte von der klassischen Moderne bis zur Gegenwart. Die Besucher wurden mit Werken des Impressionismus, Pointillismus, Fauvismus, Kubismus, Surrealismus, Beispielen der Figuration aus der Zwischenkriegszeit und mit zeitgenössischen Werken der Ecole de Paris bekannt gemacht. Im Vordergrund stand dabei eindeutig die Figuration, avantgardistische Tendenzen der Abstraktion fehlten vorerst völlig. Max Ernst war mit dem Bild „Ils sont restés trop longtemps dans la forét“ von 1927 (Saarland-Museum Saarbrücken)[1955] vertreten, Picasso mit dem kubistischen „Stillleben mit Stierschädel“ von 1942 (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf) und der „Mandolinenspielerin“ von 1918.

Auf die Bedeutung des Katalogvorwortes von J. Cassou, dem Direktor des Musée National d'Art Moderne Paris, im Hinblick auf jene frühe Phase der deutsch-französischen Kulturbeziehungen hat die jüngste Forschung hingewiesen. Cassou betonte 1946 unmissverständlich die Überlegenheit der Nationalkultur sowie die Tradition und zugleich das Schöpfertum der französischen Kunst. Frankreich präsentierte sich (nach wie vor) als grande nation mit Paris als der „Hauptstadt der Kunstwelt“[1956] U.a. wurden insbesondere Picasso, Ernst, auch Chagall als Repräsentanten der französischen Malerei genannt. So ist es nicht verwunderlich, wenn Einflüsse, die von jenen Malern ausgingen, sich im Frühwerk Fiedlers widerspiegeln. Cassou hob weiter deutlich hervor, dass es nur einen Weg gibt, den Anschluss an die internationale Moderne wieder zu erlangen, nämlich den Weg nach Paris.[1957]

Ob Fiedler die Wanderausstellung, die gut publiziert wurde und zu der Sonderzüge eingesetzt worden waren, damals besucht hat, ist nicht belegbar. Zumindest dürfte ihm der reich bebilderte Katalog zur Verfügung gestanden haben. Zudem war von französischer Seite ein umfangreiches Rahmenprogramm, einschließlich Presse- und Rundfunkbeiträgen, organisiert worden. Zusammen mit der erst später im Herbst 1947 in Freiburg veranstalteten Ausstellung „Die Meister französischer Malerei der Gegenwart“, worauf noch einzugehen sein wird, handelt es sich hinsichtlich Werkauswahl und Wirkung um die bedeutendsten frühen Nachkriegsausstellungen zur französischen Kunst in Deutschland, die von den Künstlern damals mit großem Interesse aufgenommen worden waren. Gerade die ältere Künstlergeneration (u.a. Karl Hofer, Werner Gilles, Willi Baumeister, Heinz Trökes, Bernhard Schultze) konnte endlich wieder Kunst betrachten, die ihr als Vorbild gedient hatte. Die Forschung sieht beide Präsentationen als herausragend hinsichtlich ihrer historischen Relevanz.[1958]

[1954] Trökes 1946/1947, S. 73-75, hier S. 73

[1955] Vgl. auch Spies (Hg.) 1976, S. 173 Nr. 1127

[1956] Cassou, Jean: Vorwort, in: Ausst.-Kat.: Moderne französische Malerei, Berlin 1946, zit. n. Schieder 2004, S. 39-41, hier S. 40

[1957] Schieder 2004, S. 15-21, 39-41

[1958] Ebenda, S.15ff, 22

ES GEHT AUFWÄRTS

Im Frühjahr 1947 bis zum Januar 1948 führte Fiedler wöchentlich abendliche Aktzeichenkurse in der Heilwigstraße 33 in der Wohnung des britischen Kunstschutzoffiziers Dr. Ewan Philipps durch. Bei Jens Scholz heißt es, dass Fiedler dort „in einem provisorischen Abendatelier“[1959] künstlerisch tätig war. Die Ausgabe der Picture Post vom Februar 1948 berichtete darüber unter dem Titel „Fiedlers Abendatelier in der Heilwigstraße“.[1960] Schüler waren damals Rolf Diener (1906-1988), John Chretien (1902-1999), Christa Seehase (geb. 1925), der aus Dresden stammende Bildhauer und Keramiker Arthur Berger (um 1900), Lore Brand sowie der Wohlers-Schüler Hans Hausfeldt (1902-1977).[1961] Die Kabaretttänzerin Guisa Effri saß zeitweilig Modell. In den Räumen probte auch das damals bekannte Hamann-Quartett.[1962]

Philipps war im Auftrag des britischen Kunstschutzes „Military Gouvernement Monuments, Fine Arts & Archives Branch“ mit Amtssitz in der Sophienterrasse von 1945 bis September 1948 in Deutschland tätig. Der Kunstschutz befasste sich mit Kulturfragen, der Denkmalpflege, der Rückführung von Kunstwerken und Restitutionsansprüchen, Restaurierungen und der Organisation von Kulturveranstaltungen. Ewan Philipps „wirkte außergewöhnlich segensreich für die demoralisierten und Not leidenden Hamburger Künstler, er bemühte sich, die einseitig indoktrinierten Hamburger kulturell wieder auf internationalen Standard zu bringen.“[1963] Ganz pragmatisch hatte er für Künstler beheizte Räume in seiner Wohnung zur Verfügung gestellt. Er war sehr demokratisch eingestellt und unterstützte alle eigenständigen kraftvollen Initiativen, darunter auch den Baukreis. Stark engagiert wirkte er auch bei der Vermittlung internationaler Kunst (Henry Moore-Ausstellung in der Galerie der Jugend). In der Heilwigstraße trafen sich Interessierte auch zu Diskussionsabenden über Kunst und Kulturpolitik[1964], wie am 1.9.1948, wo sich die Künstler Ivo Hauptmann, Walter Siebelist, Herbert Spangenberg, Johannes Ufer, Martin Irwahn, Kurt Bauer, John Chretien, Edwin Scharff, Rolf Italiaander (Schriftsteller) und der Kunsthistoriker Hanns Theodor Flemming zusammenfanden.

Als Sohn einer Malerin und eines Galeristen war Philipps (geb. 1914 in London) früh mit Kunst und der Londoner Kunstszene vertraut. Am Courtauld Institute promovierte er bei Antony Blunt (1907-1961) über die Anfänge expressionistischer Malerei. Mit Deutschland verbanden ihn das Wirken des jüdischen Kunsthistorikers Aby Warburg (1866-1929)[1965] – in

[1959] Scholz 1991, hier S. 184 sowie Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 465-466, 465
[1960] Picture Post, Februar 1948, S. 20-21 (auf jene Ausgabe verweist – J. Scholz 1991, S. 184)
[1961] Vgl. Künstler in Hamburg, hg. v. der Kulturbehörde Hamburg, Hamburg 1982 (Rolf Diener, John Chretien, Lore Brand); Rump (Hg.) 2005, S. 75, 40 (J. Chretien, Willi Berger, Hans Hausfeldt)
[1962] Mitteilung von Lore Ufer
[1963] Bruhns (Bd. 1) 2001, hier S. 600
[1964] M. Bruhns verweist auf die Themen „Die politische Zukunft Deutschlands“ und „Die Rolle der Kunst in einer sozialistischen Friedensordnung“ – Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 465-466, 466
[1965] Gombrich, Ernst: Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie, Frankfurt a. M. 1981 (Europäische Bibliothek 12) (engl. Orig. London 1970); Warnke, Martin: Die Bibliothek Warburg und ihr For-

dessen 1933 von Hamburg nach London überführten Warburg Bibliothek er als Student gearbeitet hatte – sowie seine Kontakte zu Künstleremigranten wie Paul Hamann, Theo Balden und John Heartfield. Sein Interesse für die deutsche Moderne hatte er bereits 1938 als Mitinitiator bzw. Assistent der Gegenausstellung zur Münchner NS-Ausstellung „Entartete Kunst“ in den Londoner Burlingtons Galleries unter Beweis gestellt, wo u.a. Werke der Hamburger Sezessionisten Rolf Nesch und Paul Hamann zu sehen waren.[1966]
Arnold Fiedler soll übrigens nach dem Krieg weitere Zeichenkurse in der Galerie Schirmer An der Alster geleitet haben.[1967]

Der Eröffnung der Hildener Baukreis-Dependance ging am 4.4.1947 die festliche Eröffnung der ersten Baukreis-Gesamtausstellung in ehemaligen Werkräumen der Firma Spindler voraus. Fiedler war notgedrungen mit mehreren Werken aus der Vorkriegszeit, wie die meisten Künstler, vertreten. Dokumentiert sind seine Holzschnitte SEGELSCHIFF (1933) (WV H 13), ARBEITER AUF DER BRÜCKE (1934) (WV H 23), HÄUSER AM KANAL (1933) (WV H 19), eine WINTERLANDSCHAFT (1934) (WV H 24), ein MÄDCHENPORTRÄT in Öl (WV G 36) und die Temperaarbeit VERWUNDETE STADT (wohl identisch mit BLUTENDE RUINEN (WV G 36).[1968] Neben Fiedler bezog sich z.B. auch Fritz Husmann thematisch auf die jüngste Vergangenheit, indem er in seinen Arbeiten das Grauen der Bombennächte aufarbeitete. Zeigten die meisten Maler vorwiegend Landschaften und figürliche Darstellungen, so waren die Bildhauer mit Tierplastiken und Aktskulpturen vertreten. Architekturentwürfe und gebrauchsgraphische Arbeiten veranschaulichten die aktuelle Auftragslage der Künstler. Juriert worden war die Ausstellung (die im Juli 1947 von der Düsseldorfer Galerie „Hella Nebelung“ übernommen wurde) von allen Baukreismitgliedern. Trotz weiterer Ausstellungen 1949 in Kiel und Düsseldorf, die vor allem das Werkstättenkonzept präsentierten, um Aufträge zu erwirken, blieb die Hildener Ausstellung ein Einzelfall.
An dieser Stelle sei erwähnt, dass neben den wenigen Ausstellungen als weitere Aktivitäten monatliche Vorträge mit Gastreferenten und z.T. den Baukreis-Dozenten selbst über bilden-

---

schungsprogramm, in: Diers, Michael (Hg.): Porträt aus Büchern. Bibliothek Warburg & Warburg Institute Hamburg 1933 London, Hamburg 1993, S. 29-34

[1966] Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 600, S. 465-466; zur Londoner Ausstellung 1938 siehe – Ausst.-Kat.: Exhibition of Twentieth Century German Art, New Burlingthon Galleries (Juli 1938), London 1938 (Nachdruck Köln 1988), S. 5 (dort wird E. Philipps namentlich genannt), S. 37-38 Nr. 200-202, S. 48 Nr. 255, in: Roters, Eberhard (Hg.): Stationen der Moderne. Kataloge epochaler Kunstausstellungen in Deutschland 1910-1962, Köln 1988 sowie Lackner, Stephan; Adkins, Helen: Exhibition of 20th Century German Art, in: Ausst.-Kat.: Roters; Schulz, Stationen der Moderne 1988, S. 314-338

[1967] Mitteilung Lore Ufer

[1968] Siehe erster Baukreiskatalog (Sonderdruck der Baurundschau, 38. Jg, 1./2. Febr.-H. 1948); Der Baukreis, H. 3/4, Hamburg 1948, S. 18 (s/w Abb.); Scholz 1991, S. 183-202, 191-194, 192; HH Architekturarchiv; Ausst.-Kat.: Baukreis 2003, S. 12, 14 (s/w Abb.)

de Kunst, Literatur, Musik und Theater stattfanden. Die Herausgabe einer Baukreis-Zeitschrift ließ sich bis auf Erscheinen eines Heftes von 1951 nicht weiter realisieren.[1969]

Im Sommer 1947 wurde Arnold Fiedler vom Wohnungsamt Hamburg-Altona ein Zimmer zur Untermiete in der Fabrikantenvilla Noerstraße 11 in Hamburg-Othmarschen zugewiesen. Der Eigentümer Meyer war Direktor der Holsazia-Werke, einer Sperrholzfabrik in der Ruhrstraße in Altona. Als er nach dem Krieg verstarb, bewohnte seine Frau Irmgard Meyer das große Haus allein. Fiedlers Zimmer befand sich im Parterre und hatte eine Größe von ca. 12,5 m2. Der Neffe Heinz-Udo Meyer, der gelegentlich mit Fiedler ins Gespräch kam, erinnerte sich, dass auf dem Fußboden ein Spirituskocher stand und Fiedler oft bis in die Nacht hinein arbeitete.[1970] In Othmarschen wohnte der Künstler bis Ende September 1951 insgesamt vier Jahre.
Jene Zeit war äußerst produktiv. Mit Temperafarben, Blei- und Farbstiften – denn nach dem Krieg fehlte es an Ölfarben und Leinwand sowie an den finanziellen Mitteln zu deren Beschaffung – entstanden zahlreiche Arbeiten auf Karton. Allein das Werkverzeichnis nennt 55 Nummern. Was das zeichnerische Oeuvre der Nachkriegsjahre betrifft, sind dagegen nur zwei Porträts nachweisbar: eine Bleistiftzeichnung **INGRID STROSS** (1947) (WV Z) (Tochter des Musikers Professor W. Stross)[1971] und ein Pastell **DAME MIT HUT UND SCHLEIER** vom Winter 1947 (WV Z), welches vom Bildsujet her Assoziationen zu Fiedlers Halbporträt FRÄULEIN H. WALTER von 1933 (WV G 13) hervorruft. Denkbar ist, dass es sich bei beiden Arbeiten um Vorstudien zu Porträtaufträgen handelt, wobei die Kontakte im Hause Meyer entstanden sein könnten.

Ab dem 20. August 1947 hielt Fiedler sich für einige Tage auf der Insel Sylt auf, wo er sich erholte und künstlerisch arbeitete. Über das Zustandekommen der Reise gibt es aber keine Hinweise.
Studienreisen an die Nordsee (Nordfriesische Inseln) hatte der Künstler mehrfach in den 30er Jahren unternommen. Sylt war durch die geographische Lage von Hamburg mit dem Zug bequem zu erreichen, so dass man schnell in den Genuss des hervorragenden Klimas und Erholungswertes kam.
Obwohl die Insel seit der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts stark von Künstlern frequentiert wurde, hat es nie eine Künstlerkolonie auf Sylt gegeben. „...die nur schwer definierbare atmosphärische Ausstrahlung, die im Erlebnis elementarer Natur, individueller Freiheit und

[1969] Vgl. Scholz 1991, S. 183-202, 191-193; Ausst.-Kat.: Baukreis 2003, S. 12, 13; siehe Einzelausgabe: Der Baukreis (Sonderdruck Norddeutsches Baublatt), H. 7, Jan. 1951)
[1970] Gespräch mit Heinz-Udo Meyer 1995; Meyer nannte Fiedler einen väterlichen Freund ohne Allüren, den er oft bei seiner künstlerischen Arbeit beobachtete. Die Bekanntschaft hielten beide über die Jahre hin aufrecht. Fiedler lud die Familie später in sein Atelier am Grindelberg ein.
[1971] Von A. Fiedlers Hand stammen die Hinweise: „1/4 11 Uhr Prof. W. Stross Musikhalle anschließend Essen u. Porträt Tochter Ingrid“. Das Porträt entstand in mehreren Sitzungen am 9.12. u. 11.12.1947 – Kalendernotiz v. 23.11.1947 im NL A. Fiedler

Toleranz sowie eines zumindest angenommenen gesellschaftlichen Sonderdaseins ihre wesentlichsten Ursprünge besitzt (wurde) vorwiegend durch Künstler hervorgerufen und verbreitet...“[1972]. Sylt war auch nach dem Zweiten Weltkrieg eine Künstlerinsel. In den ersten Nachkriegsjahren arbeiteten die Hamburger Volker Detlef Heydorn, Edwin Scharff, Alfred Mahlau, später in den 50er/60er Jahren Eduard Bargheer und Willem Grimm nahezu regelmäßig dort. Bildgegenstand der auf der Insel entstandenen Werke war bis in die 40er Jahre hinein die Landschaft mit Düne, Kliff, Strand und Meer.[1973] Bereits im Sommer 1947 fand in der alten Kampener „Sturmhaube“ eine Kunstausstellung statt, die vom dort ansässigen Kunstverein auf Initiative von Harald Bloch organisiert worden war, an der u.a. die Maler Albert Aereboe, Paul Mechlen, Herbert Pohris und Siegwart Sprotte teilnahmen.[1974]
Im Hinblick auf Fiedlers Gesamtwerk hat die Begegnung mit der Insel nur rein episodischen Charakter, was für die meisten auf Sylt zeitweise tätigen Künstler zutrifft.[1975]

Fiedler wohnte in der Pension „Haus Antje“ in List[1976], die von Franz Weise geführt wurde. Zu den wenigen erhaltenen Studienarbeiten zählen ein Bleistiftporträt der Gastwirtstochter **MONIKA WEISE** (1947) (WV Z), zwei Farbstift- und Farbkreidezeichnungen **STRANDKÖRBE IN WESTERLAND** (WV Z) und **DÜNENLANDSCHAFT** (WV Z), datiert jeweils auf 1947.
Strandkörbe und Dünen hatte Fiedler bereits in den 30er Jahren während seiner Nordseeaufenthalte zum Bildgegenstand gewählt, so dass die Syltblätter als Versuch gewertet werden können, künstlerisch an die Sezessionszeit anzuknüpfen. Die bildkünstlerischen Mittel Farbstift und Farbkreide betonen Ende der 40er Jahre jedoch stark das Zeichnerische und Skizzenhafte, im Vergleich zu den weichen Linienschwüngen der frühen Dünenaquarelle. Während Fiedler keinerlei Aufzeichnungen über seine Natureindrücke oder zu künstlerischen Fragestellungen hinterlassen hat, ist nur zu erahnen, dass er von der Landschaft mit ihren Dünen tief bewegt gewesen sein muss, ähnlich wie Karl Hofer. Dieser schrieb in sein Tagebuch: „Die gewaltige Dünenlandschaft dieses nördlichen Teiles hat mich sehr beeindruckt. Nur noch in der Bucht von Arcachon habe ich Dünen dieses Ausmaßes gesehen.“[1977]

[1972] Wietek, Gerhard: Vorwort, in: Ausst.-Kat.: Rathke, Christian (Hg.): Künstlerinsel Sylt, Schloß Gottorf, Neumünster 1983, hier S. 3
[1973] Ausst.-Kat.: Rathke (Hg.), Künstlerinsel Sylt 1983; Rathke, Christian: Sylt als Künstler-Insel nach dem Zweiten Weltkrieg, in: Ausst.-Kat.: ebenda, S. 33-34
[1974] Spreckelsen, Rolf: Kampen-Sylt. Ein Flirt fürs Leben, Hamburg 1996, S. 128-141, S. 128
[1975] Vgl. Kaufmann, Gerhard: Sylt – Föhr – Amrum die nordfriesischen Inseln, in: Wietek, Gerhard (Hg.): Deutsche Künstlerkolonien und Künstlerorte, München 1976, S. 69
[1976] List, der nördlichste Ort der Insel Sylt war übrigens in den 20er Jahren bevorzugter Arbeitsort von Ewald Mataré. – Mataré, Ewald: Tagebücher, hg. v. H. Mataré; F. Müller, Köln 1973, S. 41-42, 45-46, 59, 61, 67-69
[1977] Hofer, Karl: Erinnerungen eines Malers, Berlin 1953, hier S. 76

Vision von der Zukunft

In thematischem Kontrast zu den Sylter Landschaften steht das noch im gleichen Jahr entstandene Temperabild **ZUKUNFTSSTADT** von 1947 (WV G 37-G 41). In Anbetracht der Trümmer brachte Fiedler die Kraft auf, von der neu aufgebauten Stadt als intaktem Lebensraum visionär vorauszudenken. Der Aufbaugedanke lässt sich aus der Zusammenarbeit mit den Architekten am Baukreis begründen. Freundschaft verband Fiedler mit dem Baukreisarchitekten Gustav Burmester, wovon auch Familienporträts, die Fiedler 1948 und 1950 schuf, künden (**PORTRÄT FRAU BURMESTER** sitzend im Mantel mit Kappe (1948) (WV G 47) und zwei Kinderporträts des Sohnes **JUNGE MIT DREIRAD** (1950) (WV G 69, G 70))[1978].

Die von Fiedler gedanklich entworfene und künstlerisch umgesetzte Stadt liegt an einem Fluss, wodurch der Hamburgbezug hergestellt wäre, ebenso durch die charakteristische Bogenbrücke, ähnlich den alten Elbbrücken. Doch steht das Bild zugleich allgemeingültig für den Wiederaufbau nach dem Krieg. Insgesamt acht in Tempera ausgeführte Bildfassungen auf Karton und Papier, die in Details voneinander abweichen, lassen die Intensität der Auseinandersetzung des Künstlers mit dem Thema erkennen.

Alle Bildfassungen zeigen eine dichte mehrstöckige städtische Bebauung zu beiden Seiten des Flusses, vielleicht der Elbe. Möglicherweise bezog Fiedler sich auf den Stadtteil Hammerbrook, der 1945 völlig ausgebrannt war. Auffallend ist die Vielfalt der Architekturlösungen, wie die Dachformen Kuppel, Faltdach und wellenförmiges Flachdach erkennen lassen. Als kompositorisches Bildelement überspannt eine bogenförmige Brücke den als raumbildende Diagonale angelegten Fluss. Zwei Drittel des vertikalen Blattformats nimmt der Himmel ein, vor dessen Blau sich am Horizont links ein Turmbau aus Stützen abzeichnet. Futuristischer wirkt ein weiterer Turm aus gebündelten, sich nach unten und oben hin öffnenden Stahlträgern, der sich im rechten Bildteil gen Himmel erstreckt. Zwei Phantasieflugkörper verweisen desweiteren auf künftige technische Möglichkeiten.

Hinsichtlich des maltechnischen Verfahrens legte Fiedler seine Bildkomposition linear mit Pinsel und weißer Farbe auf schwarz grundiertem Karton an. Dabei markierte er auch Architekturdetails wie Fensterbänder, Giebelfassaden, Wellen- und Zackendächer. In diese Anlagezeichnung setzte er mit breitem Pinsel lasierend Farbflächen gegeneinander. Erscheinen im Bildvordergrund annähernd geometrische Flächen wie Rechteck, Quadrat und der Halbkreis des Kuppelbaus, setzte der Künstler entlang des Horizonts nur noch schmale Farbbänder aneinander und zum Teil schichtweise übereinander als Zeichen dichter städtischer Bebauung. Der Effekt des Durchscheinens der schwarzen Grundierung wie bei der Kuppel,

[1978] Gespräch der Verfasserin mit Gustav Burmester im Alter von 90 Jahren in Hamburg 1994/95. Weitere Kontakte Fiedlers bestanden damals zum Maler Eylert Spars, dem Bildhauer Martin Irwahn, dem Kunstkritiker Hanns Theodor Flemming, Agnes Holthusen, Gladys Bruck, die sich im Ausland aufhielt, ebenso zu Jochen Schmidt (unbekannt), einem Freund, der in Paris lebte. – Notizbücher der Jahre 1947 bis 1949 im NL A. Fiedler

dem Flussufer oder einzelner Häuserfassaden ist beabsichtigt und von Anbeginn fester Bestandteil von Fiedlers Vorgehensweise.
Ähnliche Wirkungen brachte Max Ernst mit seinen Durchreibetechniken in seinen Bildern von versteinerten Städten – die in der Forschung mit „Trümmerfestungen“[1979] verglichen wurden – gegen Mitte der 30er Jahre hervor, die vereinzelt 1938, 1939 und 1940 in London ausgestellt waren, darüber hinaus 1949 publiziert wurden.[1980] Auch bei Max Ernst handelt es sich übrigens nicht um topographisch bestimmbare Städte, die eine Zerstörung erfahren, wobei unklar bleibt ob durch Menschenhand oder durch natürlichen Zerfall.[1981] Dabei knüpfte Max Ernst nicht an die Vergänglichkeitsmetapher des 19. Jahrhunderts an, sondern entwarf eine allgemeine Vision vom Ablauf der Naturgeschichte. Im Nachhinein mögen diese Bilder zugleich als Prophezeiung für die Zerstörungen durch den Zweiten Weltkrieg erscheinen.[1982]
Fiedler dagegen entwarf ein Bild der wiederaufgebauten Stadt nach Phasen von Zerstörung und Tod, was Polarität einschließt. Unbestritten ist seine intensive Auseinandersetzung mit einzelnen Werken von Max Ernst, einschließlich der Wahrnehmung spezifischer Techniken sowohl 1946 als insbesondere schwerpunktmäßig 1947, worauf auch Fiedlers **TOTEMBILD MEINER KINDHEIT** (1947) (WV G 42) hinweist. Als Grund dafür lässt sich Max Ernsts erste große Einzelausstellung in New York (eine weitere in Paris, Galerie Maeght) anführen. Die großen Retrospektiven in Amerika setzten erst im Jahr darauf ein. Noch wichtiger war offenbar die Internationale Surrealismus-Ausstellung von Juli bis August 1947 in der Pariser Galerie Maeght („Exposition internationale du Surrealisme“), organisiert von André Breton und Marcel Duchamp, zu der ein Katalog erschienen war und natürlich Max Ernst unter den 87 Teilnehmern nicht fehlte.[1983] Fiedler hatte auf diese Ereignisse vermutlich unmittelbar künstlerisch reagiert.

Sah ein Münchner Kritiker (B.E.W.) 1950 in Fiedlers Phantasiestadt „noch Anklänge an Vivin und Dufy“[1984] – so ist dem thematisch und im Hinblick auf Probleme der Bildraumauffassung, auch stilistisch hinsichtlich der arabeskenhaften Linie, wie sie in Fiedlers zarter Anlagezeichnung mit dem Pinsel und der Giebelgestaltung teilweise anklingt, kaum zu widersprechen.

[1979] Schneede, Uwe M.: Max Ernst, Stuttgart 1972, hier S. 147
[1980] Spies 1979 I, S. 340 Nr. 2218 („La ville pétrifíce“ 1935), siehe ferner – Rothenstein, John: 100 modern foreign Pictures, London 1949, Nr. 100
[1981] Ausst.-Kat.: Spies (Hg.) 1979 II, S. 297 (vgl. auch Bibliographie S. 355)
[1982] Zu Max Ernsts Städtebildern der 30er Jahre vgl. – Schneede 1972, S. 146-147; Spies 1979 I, S. 340 Nr. 2219, Nr. 2218
[1983] Spies, Werner (Hg.): Max Ernst. Werke 1925-1929. Oeuvre-Katalog, Köln 1976, S. 395, 397-400, 397; Schneede 2006, S. 213
[1984] Die Neue Zeitung München v. 23.11.1950 (B. E. W.)

Dufys Name tauchte 1946 jeweils in den ersten drei Ausgaben der Zeitschrift Das Kunstwerk auf, im Zusammenhang mit Ausstellungen in Paris (Galerie Charpentier 1946)[1985], Baden-Baden und Berlin (1946) – der ersten französischen Malerei- als auch Graphikausstellung außerhalb der französischen Besatzungszone.[1986] In Deutschland hatte Dufy sich regelrecht einen Freundeskreis erworben. Leopold Zahn – Chefredakteur der Zeitschrift Das Kunstwerk – hob gleichzeitig Naivität und Raffinement der Arbeiten hervor und verwies auf die dekorative Phantasie des Künstlers, dessen bevorzugte Techniken neben der Zeichnung, Aquarell- und Gouachemalerei waren: „Ganz in seinem Element ist Dufy, wenn er die Linie zur Arabeske, zum Ornament werden lassen kann...“[1987]

Sehr eindeutig zeigen sich in Fiedlers ZUKUNFTSSTADT daneben Bezüge zu Henri Rousseaus (1844-1910) Städtebildern (um 1908/10) mit Seinebrücken und Eiffelturm, Ballon und Flugzeugen am Himmel („Ansicht der Brücke von Sevres und der Hügelkette von Clamart, St. Cloud und Bellevue“ 1908, Öl, 80 x 102 cm, Puschkin-Museum Moskau; „Ansicht des Eiffelturms“ 1910, Öl, 50 x 65 cm, Privatslg.)[1988] Fiedler übernahm mehrere Bildmotive wie die Stadt am Fluss, das Brückenmotiv, Türme und Flugkörper, gab diesen aber eine eigene moderne Formensprache, in der sich erste Ansätze zu einer geometrischen Flächenaufteilung abzeichnen.
Fiedler muss von Rousseau beeindruckt gewesen sein, denn „Der skurrille Zöllner hat ein Werk von einer entwaffnenden, phantastisch-verträumten Liebenswürdigkeit und Kindlichkeit hinterlassen...“[1989]. Sein Werk hatte zuvor Künstler wie Max Beckmann und Picasso – als der berühmteste Sammler des Zöllners – sowie Robert Delaunay fasziniert.
Rousseaus Werk war während des Krieges, hauptsächlich aber danach, international präsent, was zur Auseinandersetzung Fiedlers mit dem Oeuvre geführt haben muss. Arbeiten waren mehrfach in den USA zu sehen gewesen und 1944 im Pariser Musée d'Art Moderne.[1990] Mit der Pariser Rousseau-Retrospektive 1945 im Salon des Indépendants[1991] geriet das Werk des Franzosen unübersehbar in den Fokus des internationalen Kunstpublikums. Im Jahr darauf 1946 war Rousseau mit der Gruppe der primitiven Maler, darunter Dufy, an mehreren Ausstellungen in Paris, im MoMA in New York (1946) (Kat.) sowie an den wichtigen Nachkriegs-Wanderausstellungen zur französischen Malerei und Graphik in Baden-Baden und

[1985] Ausst.-Kat.: Hundert Meisterwerke der Pariser Schule, Galerie Charpentier, Paris 1946 (Vorwort René Huyghe)
[1986] Das Kunstwerk, H. 1, 1946, S. 34; Das Kunstwerk. H. 2, 1946, S. 6-7, 37; Zahn, Leopold: Französische Malerei – Gestern und heute. Zu den Ausstellungen in Baden-Baden und Berlin, in: Das Kunstwerk, H. 3, 1946, S. 33-40
[1987] Zahn, Leopold: Raoul Dufy. Zeichnungen, in: Das Kunstwerk, H. 2, 1946, S. 6-7, hier S. 6
[1988] Bouret 1963, S. 232 Nr. 197 (s/w Abb.) u. S. 261, S. 244 (s/w Abb.) u. S. 263
[1989] Ausst.-Kat.: Bezzola, Tobia; Homburg, Cornelia (Hg.): Max Beckmann und Paris. Matisse, Picasso, Braque, Léger, Rouault, Kunsthaus Zürich, Saint Louis Art Museum, Köln 1998, S. 161-229, hier S. 218
[1990] Vgl. Courthion, Pierre: Henri Rousseau, Genéve 1944
[1991] Eine Übersicht zu den Ausstellungen findet sich bei – Bouret 1963, S. 266 (mit Bibliographie S. 264-266)

Berlin, die von französischer Seite organisiert und gut publiziert worden waren, beteiligt.[1992] Dass die naiven Maler unmittelbar nach dem Krieg ebenso in Deutschland vorübergehend Interesse geweckt hatten, belegen daneben Veröffentlichungen wie die 1947 erschienene Publikation Wilhelm Uhdes über die Maler Vivin, Rousseau u.a.[1993] sowie ein Aufsatz über „Laienmalerei" von Hans Friedrich Geist in Das Kunstwerk 1948, bestückt mit Abbildungen, darunter zweier Bilder von Rousseau sowie einer Zeichnung von Vivin.[1994] Die aktuelle Forschung sieht Rousseau eindeutig als Grenzgänger zur Moderne.[1995]

Was die zarte weiße Lineatur betrifft, mit der Fiedler seine Zukunftsstadt auf schwarzem Grund entwarf, bleibt die Frage, ob neben der erwähnten Dufy-Inspiration noch andere künstlerische Vorbilder eine Rolle spielen. War Fiedler doch über Eduard Bargheer auf das Werk von Werner Gilles aus der Zeit gegen Ende der 20er Jahre mit surrealistischen Einflüssen und der inhaltlichen Hinwendung zum griechischen Mythos aufmerksam geworden („Der Traum des Hirten" 1929, Öl; „Knabe mit Maske" 1929, Öl)[1996], wo Gilles mit dem Pinsel und weißer Farbe zeichnerisch arbeitete, strukturierte und dekorierte – erkennbar sind Gesimse und bauplastische Schmuckelemente an Kuppelbauten? Zusätzlich vorgenommene lineare Einkerbungen mit dem Pinselstil auf nassem Grund lassen sich bei Fiedler jedoch nicht erkennen.[1997]
Unmittelbar 1946 hatte Gilles eine „Stadt der Toten" in Öl gemalt[1998] – möglich, dass auch er die versteinerten Städte des Surrealisten Max Ernst dabei vor Augen hatte – in der links ein Kuppelbau mit welliger Dachstruktur auffällt. Den Bautypus hatte der Künstler bereits ab Mitte der 20er Jahre, infolge seiner Süditalienreisen, in seinen Bildern mit mythischem Gehalt übernommen („Fischstilleben" 1925, Öl, mit Domkuppel und Glockenstuhl im Hintergrund; „Römischer Friedhof" 1931, Öl). Unübersehbar ist letztendlich, dass die Nähe zu Gilles auch hier in Ausstellungshäufungen im Jahre 1947 begründet liegen könnte. Denn Gilles stellte 1947 in Berlin (Galerie Bremer) und München (Galerie Franke) aus, beteiligte sich in Baden-Baden (Deutsche Kunst der Gegenwart), Augsburg (Maler der Gegenwart III), München (Künstlerverband, Neue Gruppe), Berlin (Galerie Franz) und Düsseldorf (Moderne deutsche Kunst seit 1933).[1999]

[1992] Das Kunstwerk, H. 1, 1946, S. 34; Zahn, Leopold: Französische Malerei – Gestern und heute. Zu den Ausstellungen in Baden-Baden und Berlin, in: Das Kunstwerk, H. 3, 1946, S. 33-40
[1993] Uhde, Wilhelm: Fünf primitive Meister. Rousseau, Vivin, Bombois, Bauchant, Seraphine, Zürich 1947
[1994] Geist, Hans Friedrich: Laienmalerei, in: Das Kunstwerk, 11. Jg., H. 9, 1948, S. 5-12
[1995] Ausst.-Kat.: Adriani, Götz: Henri Rousseau Grenzgänger zur Moderne, Kunsthalle Tübingen, Köln 2001
[1996] Hentzen 1960, Nr. 25, 26 (beide s/w Abb.)
[1997] Ebenda, S. 44
[1998] Ebenda, Nr. 66 (farb. Abb.)
[1999] Eine lückenlose Ausstellungsübersicht zu Werner Gilles findet sich bei – Schwengers 1984, S. 280-289, 280, 283

Dass nicht nur Fiedler bis etwa 1950 Einflüsse von Gilles aufnahm, wie weiterhin zu sehen sein wird, ist hinlängst bekannt. So schrieb Werner Heldt im Faltblatt zur Münchner Ausstellung bei G. Franke im November 1947: „Gilles Einwirkung auf unsere Generation und auf die ganz Jungen liegt in dieser seiner esoterischen Berufung begründet...Wenige haben in Deutschland so wie Gilles den Kampf mit den Dämonen immer wieder aufgenommen und bestanden.“[2000]

Erwähnt sei hier, dass Gilles stets französische Einflüsse aufgenommen hat, darunter von Picasso und Marc Chagall. Dass Chagall neben Dufy und Rousseau damals ebenso auf den genannten Ausstellungen französischer Malerei vertreten war und Kunstzeitschriften in Deutschland sich mit Aufsätzen dem Werk näherten[2001], dürfte auch Fiedler nicht entgangen sein.

Erster Auftrag für die Bühne

Um ein Übergewicht des gewerblichen Aspektes zu vermeiden, hatten die Baukreismitglieder auch Werkstätten für Theater, Film, Musik und Literatur eingerichtet. In diesem Zusammenhang könnte der Auftrag für die Bühne zu arbeiten, an Fiedler herangetragen worden sein. Für das surrealistische Theaterstück „Die unerbittliche Sekunde“ des Franzosen Armand Salacrou (1899-1989)[2002], das am 12. Oktober 1947 von der Jungen Bühne in Hamburg als deutsche Uraufführung gezeigt wurde, entwarf Fiedler im Sommer und Herbst 1947 die Bühnenbilder. Die Entwürfe sind weitgehend lückenlos erhalten. Bei der maltechnischen Umsetzung halfen Fiedlers Schüler, darunter Rolf Diener (1906-1988) als der begabteste.[2003] In dem Schauspiel in drei Akten lässt der tragische Held Ulysses (Herbert Steinmetz), der von seiner Frau verlassen wurde, worauf er sich den Todesschuss gibt, bis zum eintretenden Tod sein Leben an sich vorüberziehen. In der Rückschau fragt er nach Sinn und Wert seines Lebens und erfährt dabei, dass der Mensch in seinem Handeln frei ist, aber Geschehenes nicht rückgängig machen kann. Der Autor hebt die Grenze zwischen Vergangenheit und Gegenwart auf. Die Personen handeln wie ehedem, beurteilen ihr Vorgehen aber aus gegenwärtiger Sicht und Erfahrung. „Salacrous Helden sind Träumer und Visionäre; sie suchen nach der Wahrheit, die das Geheimnis der Existenz erhellen soll, da ihnen der Glaube

[2000] Heldt, Werner, zit. n. Hentzen 1960, hier S. 149
[2001] Bruno, Werner: Marc Chagall, in: Das Kunstwerk, H. 5, 1946, S. 17-22
[2002] Kindlers Neues Literatur Lexikon, hg. v. Walter Jens, Bd. 14, München 1991, 639-642, 640-641; Lexikon der Weltliteratur, hg. v. Gero v. Wilpert, Stuttgart 1963, S. 1168
[2003] Zur Schülerbeteiligung siehe – Scholz 1991, S. 197; R. Diener war 1927 bis 1931 Schüler an der Landeskunstschule Hamburg (u.a. bei A. Illies). 1948 bis 1951 nahm er am Baukreisunterricht bei A. Fiedler teil. „Unter dem Einfluß Fiedlers entstanden Stilleben und halbabstrakte Darstellungen Hamburger Motive, die er ins Zeichenhafte umsetzte. Stilisierte Figuren in geometrischen Gerüsten, Abstraktion gegenständlicher Themen. Allmählich Übergang zu ungegenständlichen Kompositionen aus einander überschneidenden Kurven, Flächen, Segmenten...Durchgängig ist ein Sinn für Ausgewogenheit und Dekoratives feststellbar.“ – Rump (Hg.) 2005, S. 91; Heydorn (Bd. 2) (4 Bde.) 1974; Seuphor, Michel: Knaurs Lexikon abstrakter Malerei, München 1957; Ausst.-Kat.: Rolf Diener. Arbeiten aus den Jahren 1930-1980, Hamburg 1980 (Texte H. R. Leppien u.a.); Ausst.-Kat.: Rolf Diener, Galerie Bellmannstraße, Hamburg 1989

an Gott versagt bleibt.“[2004] In Frankreich galt das Stück als erstes surrealistisches Bühnenwerk, das den normalen Zeitablauf negiert.[2005] Dieser Problematik musste Fiedlers Bühnenbild gerecht werden. Fiedler schien für den Bühnenauftrag prädestiniert zu sein, da er sich künstlerisch ja bereits mit dem Surrealismus befasste und auch die französische Mentalität kannte.
Die Regie führte Dr. Hermann Wenninger, der Bruder von Fiedlers Münchner Studienkollegen Ludwig Wenninger. Der große Erfolg des Stückes blieb in Hamburg trotz Wenningers Mut zur Konsequenz und des lebhaften Premierenbeifalls jedoch aus.[2006]
Dass bildende Künstler das ureigene Wirkungsfeld verlassen, war nicht neu. Mit der Arbeit für die Bühne folgte Fiedler einer französischen Tradition. Das gemalte Bühnenbild entstand ursprünglich in Paris, entwickelt von den symbolistischen Malern Vuillard, Bonnard, Maurise Denis, Odilon Redon, K. X. Roussel, Toulouse-Lautrec u.a. In den 20er Jahren hatten sich expressionistisch, futuristisch und surrealistisch ausgerichtete Künstler auch der Bühnendekoration gewidmet. Maßstäbe setzten die bedeutendsten Vertreter der Ecole de Paris wie Picasso, Matisse, Braque, Utrillo, J. Gris, Derain, Delaunay, L. Laurencin, M. Ernst, de Chirico, Miro. Während in Deutschland das konstruktivistische Bühnenbild besondere Bedeutung erlangte, sich in den 30er Jahren dann eine klassizistisch-reaktionäre Auffassung durchsetzte, lag das surrealistische Bühnenbild in den 40er Jahren (Chagall, S. Dali, E. Berman) voll im Trend.[2007]

Aufführungen westlicher Dramatiker, vor allem der Franzosen, standen auf deutschen Spielplänen nach dem Krieg in vorderster Reihe, um wieder Anschluss an die internationale Entwicklung zu finden.
Armand Salacrou befand sich in engem Kontakt mit den französischen Surrealisten. Zusammen mit den modernen Dramatikern Jean Giraudoux (1882-1944) und Jean Anouilh (geb. 1910) stellte er das „große Dreigestirn“[2008] des französischen Theaters dar, wie ein Kritiker 1947 schrieb.
An der Jungen Bühne kamen gleich vier Stücke französischer Autoren zur Aufführung, darunter auch von Jean Cocteau.[2009]
Am Tag nach der Premiere von „Die unerbittliche Sekunde“ erschien in der Tagespresse ein Verriss. Die Kritik bemängelte die fehlende Dramatik der Inszenierung trotz wirkungsvoller

[2004] Wilpert v. 1963, hier S. 1168
[2005] Die Uraufführung unter dem Titel L' INCONNUE D'ARRAS fand in Paris am 22.11.1935 in der Comédie Champs Élysées statt. Beim Pariser Publikum stieß das Stück auf Ablehnung, obwohl es als gemäßigt gilt, im Vergleich zum jungen J. Cocteau. – Jens (Hg.) (Bd. 14) 1991, S. 639-642, 640-641
[2006] Die Welt v. 13.10.1947 (Gerhard Sanden)
[2007] Hofmann, Werner (Hg.): Das Fischer Lexikon. Bildende Kunst III, Frankfurt a. M. 1961, (Fischer-Bücherei), S. 71-75
[2008] Zeitungsausschnitt v. 21.10.1947 (wmh); vgl. Wilpert v. (Hg.) 1963, S. 63-64, 484-485
[2009] HH Echo o. Angaben 1947: „Es gibt also ein paar wichtige Extrastunden, die uns im europäischen Sinne helfen werden, den „Anschluß an die Klasse“ zu finden...Bisher überwiegt der Westen...dominiert Frankreich.“

Einzelszenen. „Das Ergebnis ist bürgerliche Banalität“[2010], hieß es schlicht. Uneingeschränkt positiv wurde dagegen Fiedlers Bühnenbild bewertet. „Eine Klasse für sich ist Arnold Fiedlers die französische Atmosphäre haargenau und völlig unkonventionell treffendes Bühnenbild.“[2011], schrieb das Hamburger Echo. Der Kritiker Gerhard Sanden kommentierte in der Welt am 13.10.1947: „...selbst das Bühnenbild Arnold Fiedlers war in genialischer Weise surrealistisch – und es wirkte gut.“[2012] An anderer Stelle hieß es: „Mit der deutschen Uraufführung dieses gleichwohl anregenden Werkes hat sich die Junge Bühne ein neues Verdienst erworben. Es hätte noch größer sein können, wenn die Inszenierung Dr. Wenningers sich stärker der Führung durch das phantasievolle Bühnenbild anvertraut hätte, mit dem Arnold Fiedler den spirituellen Stil des Werkes mit traumwandlerischer Sicherheit getroffen hat.“[2013] In der Hamburger Freien Presse schrieb R. D.: „Das ungetrübteste Vergnügen hatte man an den „surrealistischen“ Bühnenbildern Arnold Fiedlers. Es fehlte den Farben (u.a. wenig gebrochenes Blau und Rot) nicht an Kühnheit, die Zusammenstellung, auch mit Schwarz und Grau, wurde zu köstlichstem Zusammenklang. Das Auge schwelgte in Farben und Formen (zweites Bild!), hier war die „Übersetzung“ aus dem Französischen am feinfühligsten und glücklichsten). Für die Kunst der Bühnenbildnerei ein außergewöhnlicher Abend.“[2014]
Arnold Fiedlers künstlerisches Werk war damit unmittelbar nach dem Krieg wieder öffentlich präsent, im Vergleich zu anderen ehemaligen Sezessionisten, wie z.B. Karl Kluth, der erst 1949 aus russischer Kriegsgefangenschaft heimkehrte.

Die französischen Einflüsse im Werk Arnold Fiedlers 1946 und 1947 basieren zunächst vor allem auf der immensen Ausstrahlkraft der von den französischen Besatzern in der frühen Nachkriegszeit organisierten spektakulären Malereiretrospektive „Moderne französische Malerei“ (1946) sowie der Graphikausstellung „Französische Graphik der Gegenwart“ (1946) in Baden-Baden, Berlin u.a.[2015] Vergleichsweise sei hier erwähnt, dass erst 1950 Das Kunstwerk als Themenheft mit einer umfassenden Einführung in die französische Malerei der Gegenwart erschien.[2016]

Lehrtätigkeit am Baukreis (1948-1953)
Im Jahr der Währungsreform 1948 und der Gründung der BRD begann der Hamburger Baukreis ab dem 20.3.1948 offiziell mit dem Unterricht, der bis zum September 1953 durchge-

[2010] Zeitungsausschnitt v. 21.10.1947 (wmh)
[2011] HH Echo v. Okt. 1947 (St-e.)
[2012] Die Welt v. 13.10.1947 (Gerhard Sanden)
[2013] Zeitungsausschnitt v. 21.10.1947 (wmh)
[2014] HH Freie Presse v. 22.10.1947 (R. D.)
[2015] Ausst.-Kat.: Französische Graphik der Gegenwart, Berlin, Baden-Baden 1946 (Vorwort Jean Mougin: Avant-Propos, S. 7-11)
[2016] Das Kunstwerk, IV. Jg., H. 3, 1950 (Auf dem Cover befinden sich eine Komposition von Fernand Léger und Edouard Manets „Olympia“.)

führt wurde (dem Jahr der Baukreisauflösung). Fiedler war einer der 10 Dozenten. Er unterrichtete neben Fritz Husmann, Friedrich Karl Gotsch, Walther Siebelist und Ernst Witt in der Malerei-Graphik-Klasse, wo in den Sparten Komposition, Landschaft, Stillleben, Akt, Graphik und Bühnenbild ausgebildet wurde.[2017] Die Schüler arbeiteten im 2. Stock und im Dachgeschoss des Schulgebäudes Norderstraße 163/165, wo sich der Akt- und allgemeine Zeichensaal befanden. (Für den Schulumbau war G. Burmester allein verantwortlich gewesen, Fiedler und Richard Steffen stellten den Bauausschuss dar, der beratend mitwirkte.[2018]) Daneben gab es am Baukreis die Klassen Architektur, Plastik, Gebrauchsgraphik und Gartengestaltung.[2019]

Das allgemeine Lehrkonzept beruhte auf der Idee des Gesamtkunstwerkes, wie Gustav Burmester in seinen pädagogischen Grundsatzfragen bereits 1946 herausgestellt hatte: „Wir haben die Errichtung des Gesamtkunstwerkes in unserem eigenen Schaffen ...als Ziel gesetzt...unsere Schüler...sollen mit dem offenen Blick auf das Ganze...entlassen werden.“[2020] Über die Organisation des Schulbetriebes in der damals völlig unbürokratischen, chaotischen Zeit ist von Fiedler zu erfahren: „Wir nahmen Schüler auf und bekamen Honorare als Lehrer, vielen gaben wir Unterricht ohne Bezahlung...Wir erließen Schülern, die nicht zahlen konnten, auch das Honorar. Bezahlt wurde damals häufig mit Zigaretten und Versprechungen.“[2021] Der Lehrbetrieb soll sich schon bald als sehr rege entwickelt haben. Zu Fiedlers Schülern am Baukreis gehörten Reinhard Drenkhahn (1926-1959)[2022], Roland Burmeister, Dieter Röttger (1930-2003), Hilde Flinte (1923-1995) – Tochter des Malers Fritz Flinte – , Lore Brand (geb. 1924), Christa Seehase (geb. 1925), Rolf Diener (1906-1988), Gudrun Piper (geb. 1917), Helmut Sumfleth u.a.[2023] Der Großteil der Schüler prägte die Hamburger Kunstszene nach dem Krieg nachhaltig auf den Gebieten Malerei und Graphik sowie Gebrauchsgraphik.

Wie Fiedlers Unterrichtskonzept im Einzelnen aussah, ist nicht genau bekannt. An den Wänden des ansonsten kahlen Zeichensaales und in seinem Atelier hingen seine eigenen Bilder (BLUTENDE RUINEN (WV G 36), VOGEL PHÖNIX (WV G 34, G 35),

[2017] HH Allgemeine v. 1.11.1948 (C.O.F.) (Die meisten der Schüler kamen aus den Bereichen Bau, Malerei, Plastik.) u. Faltblatt: Der Baukreis (NL A. Fiedler)
[2018] Vgl. Protokoll der Generalversammlung am 17.1.1947 im NL A. Fiedler
[2019] In der Architekturklasse unterrichteten: Gustav Burmester, Robert Otto, Heinrich Strohmeyer; Plastik: Kurt Bauer, Hans Peter Feddersen, Richard Steffen; Gebrauchsgraphik: Walther Bergmann, Friedrich Schreck; Gartengestaltung: Gustav Lüttge, Wilhelm Raubaum – Faltblatt: Der Baukreis (NL A. Fiedler)
[2020] Burmester 1946 (unv. ms. Ms.), hier S. 2
[2021] hs. Notizen Fiedlers im NL A. Fiedler
[2022] Isermeyer 1980; Eine Dissertation zu Leben und Werk Reinhard Drenkhahns ist in Vorbereitung durch Dagmar Lott-Reschke.
[2023] Mitteilung von Lore Ufer (geb. Brand) als ehemalige Baukreisschülerin; zu Leben und Werk einzelner Künstler (Röttger, Flinte, Brand, Diener, Piper) siehe – Kulturbehörde Hamburg (Hg.) 1982, o. S.; generell siehe – Rump (Hg.) 2005, S. 95, 364, 124, 463, 408-409, 91, 339, 447, vgl. auch Heydorn (Bd. 2) (4 Bde.) 1974

ZUKUNFTSSTADT (WV G 37- G 41) u.a.)[2024], die der Anschauung und Motivation gedient haben dürften. Ausgehend vom Oeuvre 1949/50 lässt sich schlussfolgern, dass Fiedler Grundlagen der Abstraktion vermittelt hat, hauptsächlich in Anlehnung an Klee und Kandinsky, was zugleich auf die Vorbildrolle des Bauhauses[2025] innerhalb der Lehre am Baukreis hinweist. Inwieweit Fiedler mit dem Lehrkonzept des Bauhauses inhaltlich und methodisch im Detail vertraut war, ob er sich z.B. mit Klees „Pädagogischem Skizzenbuch“ (1925) und Kandinskys Schrift „Punkt und Linie zu Fläche“ (1926)[2026] befasst hat und ob er darauf seinen Unterricht aufbaute, lässt sich nicht genau feststellen. Fest steht aber, dass Fiedler im Baukreis sehr auf Abstraktion gedrängt hat, was zu Meinungsverschiedenheiten unter den Künstlern bzw. Dozenten führte. So soll er eine Grundsatzdiskussion angeregt haben: „Initiator der Grundsatzdiskussion um eine gemeinsame künstlerische Richtung ist vermutlich Fiedler. Er möchte die Gruppe als Stil-Marke etablieren. Dabei hält er den Weg in die Abstraktion für wegweisend, wovon er die anderen gegenständlich arbeitenden Künstler zu überzeugen sucht. In seinen Argumenten kann sich Fiedler dabei auf die Entwicklung der gesamten europäischen Kunstszene jener Jahre berufen, die zur abstrakten Kunst führt.“[2027] Von ehemaligen Schülern ist weiter bekannt, dass Fiedler täglich Korrekturen vornahm und es hervorragend verstand, auf die Individualität der Schüler einzugehen.[2028] Als Persönlichkeit war er „sehr sympathisch und ruhig, auch sprach er ruhig, klar und präzise, meist sehr hamburgisch. Er strahlte eine starke Persönlichkeit aus. Er war nicht konventionell, sondern mehr sozial eingestellt. Macht lag ihm nicht...Er war ein großer Gegner des Dritten Reiches.“[2029], erinnerte sich Gudrun Piper.

Als Maler, Baukreislehrer, Vorsitzender des Aufsichtsrates und ab 1948 dem Vorstand des Baukreises angehörend[2030], gab Fiedler 1948 eine öffentliche Stellungnahme in der Presse ab, in der er sich prinzipiell gegen Krieg und für gewaltlose Konfliktlösungen äußerte.[2031] Dem Baukreis fühlte der Künstler sich mehr verbunden als einem rein akademischen Lehrbetrieb. Deshalb lehnte er ein Lehrangebot an der Landeskunstschule Hamburg, welches ihm von Heinz Trökes (1913-1997)[2032] offeriert worden war, entschieden ab.[2033] Der aus dem

[2024] Vgl. Fotos im HH Architekturarchiv (NL G. Burmester), z.T. publiziert in – Ausst.-Kat.: Baukreis 2003, S. 6, 7
[2025] Vgl. Wick, Rainer T.: Bauhaus. Kunstschule der Moderne, Ostfildern-Ruit 2000
[2026] Klee, Paul: Pädagogisches Skizzenbuch, München 1925, (2. Auflage), (Bauhausbücher, Bd. 2); Kandinsky, Wassily: Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente, Bern 1964 (5. Auflage, zuerst 1926)
[2027] Ausst.-Kat.: Baukreis 2003, hier S. 15
[2028] Gespräch der Verfasserin mit Lore Ufer (geb. Brand) am 25.3.1995 u. Gudrun Piper 1995
[2029] Gespräch der Verfasserin mit Gudrun Piper 1995 (Sie war 1948 aus München nach Hamburg gekommen und belegte am Baukreis bei Fiedler Kurse im Aktzeichnen.)
[2030] Siehe Protokoll der Generalversammlung v. 17.1.1947 im NL A. Fiedler
[2031] Zeitungsausschnitt 1948 (mit Porträtfoto) im NL A. Fiedler
[2032] Rump (Hg.) 2005, S. 459; vgl. Krause, Markus (Hg.): Heinz Trökes. Werkverzeichnis der Gemälde, München 2002
[2033] undat. hs. Notizen Fiedlers im NL A. Fiedler, (Der Baukreis entsprach eher einer berufsständischen Organisation wie später der BBK Hamburg, während die Landeskunstschule sich als neu zu

Rheinland stammende Maler und Graphiker Trökes leitete an der Hamburger Schule die Abteilung Freie Graphik im Zeitraum 1956 bis 1958.

Neben dem reinen Lehrbetrieb entwickelte sich der Baukreis zunehmend zu einem kulturellen Forum. Interessierte trafen sich zu Vorträgen und Ausstellungen. Ruth Irwahn-Gottbersen erinnerte sich: „Man sah sich und diskutierte miteinander, obwohl halb verhungert.“[2034] Sie erwähnte die Uneigennützigkeit, die damals vielen Begegnungen und Gesprächen vorausging und einfach selbstverständlich war, worauf auch der Hamburger Kunsthistoriker Christian Adolf Isermeyer verwiesen hat.[2035] Und man feierte zusammen.
Der Baukreis veranstaltete 1948 und 1951 zwei „Baukreisel“-Feste im Curio-Haus. Meister und Schüler erarbeiteten dafür aufwendige Dekorationen, darunter einen an der Decke angebrachten großen Kreisel aus bunten Stoffbahnen. Belegt ist Fiedlers Engagement teilweise in Zusammenarbeit mit dem Architekten Gustav Burmester. Die Künstler arbeiteten unkonventionell mit Tauen, Bändern und Glanzpapieren, die sie zu figürlichen Szenen und linearen Kompositionen drapierten. 1951 setzte Fiedler seine Bildideen von sich überschneidenden Lineaturen in Kombination mit geometrischen Flächen (Rechtecken und Kreisen) als Malereien auf großen Stoff- oder Papierbahnen um, womit die Wände bespannt wurden. Desweiteren zeigt ein figürlicher Wandfries u.a. einen Flöte spielenden Faun sowie eine Nymphe, die mit einem gehörnten Stier kämpft. Die bemalten und ausgeschnittenen schematisierten Figuren erscheinen in ihrer bewegten Körperhaltung stark präsent. Ob diese Darstellungen mit Rückgriff auf den antiken Mythos von Arnold Fiedler stammen, ist jedoch unklar. In den Folgejahren war Fiedler mit seiner Klasse ebenso an den Ausstattungen der vom Verein „Hamburger Künstlerfeste“ unter Vorsitz von Hans Meyer-Rogge organisierten Faschingsfeste „Montsartre“ 1952 und „Planten und Plünnen“ 1953 beteiligt.[2036]
Trotz des Bestrebens an die Tradition der legendären Hamburger Künstlerfeste der 20er Jahre anzuknüpfen, blieb die Nachhaltigkeit der Feste aber aus.

---

organisierendes Institut verstand. Friedrich Ahlers-Hestermann, der nach dem Krieg die Leitung der Schule übernommen hatte, berief Erich Hartmann, Ivo Hauptmann, Willem Grimm, Willi Titze, Hans Ruwoldt und Karl Kluth in das Lehramt, wodurch realistische Tendenzen bei gleichzeitigem Aufkommen der Abstraktion bewahrt blieben. – vgl. Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 485); Gudrun Piper äußerte 1994, dass Fiedler der Landeskunstschule am Lerchenfeld sehr distanziert gegenüber stand. Nach Mitteilung von Gerhard Wietek gab es damals nach dem Krieg Überlegungen Fiedler, Karl Kluth und einen dritten Künstler (Schnieder?) an die Kunsthochschule nach Berlin – Charlottenburg zu holen, wo Karl Schmidt-Rottluff von 1947 bis 1954 unterrichtete. Es ist möglich, dass der Kontakt über Rosa Schapire lief. – Gespräch der Verfasserin mit Gerhard Wietek am 26.8.2000

[2034] Gespräch der Verfasserin mit Ruth Irwahn-Gottbersen im Frühjahr 1994

[2035] Isermeyer 1980, S. 7

[2036] Ausst.-Kat.: Baukreis 2003, S. 11; Fotografien der Dekorationen siehe – HH Architekturarchiv (NL G. Burmester) sowie NL A. Fiedler (Dort findet sich auch der Hinweis auf das erste Künstlerfest 1946 in der Elbschlossbrauerei in Nienstedten, an dem A. Fiedler offensichtlich teilgenommen hatte (siehe Foto).)

Bei allen Aktivitäten war es für Fiedler, wie für die meisten anderen Künstler damals, noch immer eine wirtschaftlich schwierige Zeit. Rosa Schapire, die von London aus Kontakte zu Hamburger Freunden aufgenommen hatte, erkundigte sich nach Willem Grimm, Hil, Karl Kluth und Arnold Fiedler und schickte Carepakete nach Hamburg.[2037] Agnes Holthusen verteilte dann den Inhalt je nach Notlage. In einem Brief von Rosa Schapire an Agnes Holthusen vom 2.2.1948 heißt es: Ich bitte Dich, den Inhalt zwischen Hanna Kluth und Fiedler zu teilen. Ich wähle diesen Ausweg, da ich Fiedlers Adresse nicht kenne und annehme, daß weder Fiedler noch Hanna Kluth allzuviel Auslandspakete bekommen, und sie infolgedessen besonders nötig haben.“[2038] Und in einem weiteren Brief an Agnes Holthusen vom 19.2.1949 ist zu lesen: „Er sagte, dass es Fiedler bitter schlecht ginge...ich lege auch einen Brief für ihn bei...“[2039] Vor diesem Hintergrund lassen sich erste Überlegungen Fiedlers in die USA zu gehen, in der Hoffnung auf bessere Lebens- und Arbeitsbedingungen, durchaus verstehen.

Etwa zeitgleich mit der einsetzenden Lehrtätigkeit Fiedlers am Baukreis kam es in Hamburg 1948 unter Vorsitz von Otto Rodewald zur Neugründung der Sezession, als Ausdruck der Identifizierung mit der Avantgarde der Vorkriegszeit. An der Eröffnungsausstellung in den Kunstsälen Bock am Neuen Wall am 4.9.1948 nahm auch Fiedler teil, neben Hartmann, Kronenberg, Flinte, Rodewald, Hauptmann, Ruwoldt, Grimm, Spangenberg, Haerlin, Bargheer, Mahlau u.a.[2040] Dabei hoben sich deutlich zwei Gruppierungen voneinander ab, die die Nachkriegsentwicklung beschreiben: „eine spät- und postimpressionistische und eine auf Abstraktion ausgehende, die ihre gedanklich bestimmte Bildwelt häufig noch nicht gänzlich vom wirklichen Bildinhalt lösen will.“[2041], schrieb ein namentlich nicht genannter Kritiker. Fiedler gehörte zur letztgenannten Gruppe.

Erwähnt sei hier, dass zeitgleich mit den Aktivitäten in Hamburg, wie der einsetzenden Lehrtätigkeit Fiedlers am Baukreis, junge Künstler im Ruhrgebiet am 1.6.1948 die Vereinigung Junger Westen ins Leben riefen (bis 1962). Zur Künstlergruppe gehörten Emil Schumacher, Gustav Deppe, Heinrich Siepmann, Hans Werdehausen, Thomas Grochowiak und

[2037] Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 489; Bei Fiedler findet sich R. Schapires Londoner Anschrift bereits 1947: „Schapire Dr. R. 21 Leicester Squ. London W 2“ – Kalender 1947 im NL A. Fiedler (Ob er von sich aus 1947 den Kontakt nach London aufgenommen hat, bleibt offen. Vermittelnd dürfte Agnes Holthusen gewesen sein.)
[2038] Brief Rosa Schapire an Agnes Holthusen v. 2.2.1948 – NL A. Holthusen GNMN
[2039] Briefe Rosa Schapire an Agnes Holthusen v. 2.2.1948 u. 19.2.1949 – NL Agnes Holthusen, GNMN; (Als Dank ließ Fiedler über Ewan Philipps R. Schapire die Lithographie „Vogel Phönix“ zukommen.)
[2040] HH Freie Presse v. 11.9.1948; Karl Kluth war 1948 noch in russischer Gefangenschaft, Gretchen Wohlwill in Portugal, Karl Ballmer hielt sich in der Schweiz auf, Rolf Nesch in Norwegen. Die jüdischen Künstler lebten im Ausland, einige waren nicht mehr am Leben.
[2041] Zeitungsausschnitt v. September 1948

Ernst Herrmann.[2042] Emil Schumacher hat diesen Schritt wie folgt begründet: „Zur etablierten Malergesellschaft, die sich in den gleich nach dem Krieg aufkommenden Künstlerbünden, erst im Westdeutschen Künstlerbund und später im deutschen Künstlerbund organisierte, zählten bereits Willi Baumeister, Ernst Wilhelm Nay und natürlich Georg Meistermann, Fritz Winter und Theodor Werner. Wir Jungen kamen in die Ausstellungen nicht hinein, und so haben wir uns zusammengeschlossen – dahinter stand ein sezessionistischer Gedanke.“[2043]

Bauhausrezeption (1948-1950/51) und Kubismusdebatte (1949)

Noch ganz dem Surrealismus eines Max Ernst verhaftet – zu einer Zeit als Egon Vietta in Das Kunstwerk feststellte, dass Hamburg die Auseinandersetzung mit der abstrakten Malerei noch nicht aufgenommen hat[2044] – entstand das Temperabild **BLUME AUF DEM DACH** (1948) (WV G 48, 49) in den Farben von gedämpftem Blau, Grün und Rot. Fiedler entwarf eine flächenhafte Bildkomposition, die gegenständlich bleibt, wobei er wieder mit zum Teil Binnenstrukturen wie Linienfragmenten und unruhigen tupfenartigen Pinselspuren arbeitete. Nicht nur der Bildtitel in Anlehnung an Max Ernsts Arbeiten, auch das rein formale Blumenmotiv (welches sich bei den sogenannten Muschelblumen des Zeitraumes 1927 bis 1932 findet[2045]) und hauptsächlich das von Ernst schon 1921 eingeführte Prinzip der Kombinatorik, als ein von den Surrealisten grundlegend exzessiv eingesetztes Verfahren Unbewusstes sichtbar zu machen, zeichnet sich deutlich ab (vgl. Max Ernst „Fleurs assisis sur un tambour“ 1927, Öl a. Lwd., 37,5 x 45,2 cm, Kunsthalle Bielefeld, Spies 1240).[2046] Zur Bildmethode der Kombinatorik, von der auch im Zusammenhang mit dem ersten surrealistischen Manifest bereits die Rede war, erklärte Max Ernst selbst, dass es darum ginge, dass bei Aufeinandertreffen zweier oder mehrerer „wesensfremden Elementen auf einem ihnen wesensfremden Plan die stärksten poetischen Zündungen provoziert“[2047] werden. Und so kann auch für Fiedlers Bild die Aussage von Uwe M. Schneede bezüglich der frühen

[2042] Zur Gründung der Gruppe hatte die Ausstellung „Junge Kunst zwischen Rhein und Weser“ 1947 im Warenhaus Althoff in Recklinghausen geführt. Beteiligt waren 30 Künstler, unter ihnen Emil Schumacher, K. O. Götz, Thomas Grochowiak und Hans Werdehausen. Initiator war Franz Große Perdekamp als Leiter des Vestischen Museums Recklinghausen. Perdekamp hatte die Teilnehmer zum Zusammenschluss ermutigt: „Die individuelle Gestaltungsweise sollte nicht trennend sein, die größere oder geringere schöpferische Spannkraft nicht scheiden; verpflichtend allein sei die Echtheit des künstlerischen Tuns.“ – zit. n. Hans M. Schmidt: „Eine Gemeinschaft Einsamer, eine Verbundenheit Selbständiger“. Künstlervereinigungen in der Nachkriegszeit, in: Ausst.-Kat.: Aus den Trümmern, Rheinisches Landesmuseum Bonn, Bonn 1985, S. 423-431, 425

[2043] Klant, Michael; Zuschlag, Christoph: Emil Schumacher im Gespräch. Der Erde näher als den Sternen, Stuttgart 1992, hier S. 21 u. 22

[2044] Vietta, Egon: Kreuzzug der Ausstellungen, in: Das Kunstwerk, II. Jg., H. 1/2, 1948, S. 79

[2045] Spies verweist auf Ableitung von den halb organischen, halb vegetabilen Gebilden aus Seestillleben von James Ensor und Odilon Redon sowie auf Illustrationen der Zeitschrift „La Nature“ hin. Zunächst einzeln auftretend, nisten sie sich in den 30er Jahren als Vorform fleischfressender Vegetation ein. – Ausst.-Kat.: Spies (Hg.) 1979 II, S. 83; Spies (Hg.) 1976, S. 266-304; zum Blumenmotiv bei M. Ernst vgl. – Schneede 1972, S. 102-103

[2046] Ausst.-Kat.: Spies (Hg.) 1979 II, Nr. 167 (s/w Abb.)

[2047] Ernst 1976, hier S. 98

Übermalungen von Max Ernst (siehe Übermalungen eines Lehrmittelkataloges 1921) gelten, in denen Kombinatorik zum Zweck der Entfremdung des Wirklichen – der Kern surrealistischer Ästhetik überhaupt – formuliert wurde: „Die Dinge schweben nicht mehr einzeln vor der Fläche der Buchseite, sie sind in eine Raum- oder Landschaftsstruktur integriert. Es wird ihnen ein Kontext verliehen, der jedoch nicht ihr ursprünglicher in Natur, Wissenschaft oder Technik ist, sondern ein neuer, subjektiver in der Kunst.“[2048]

In diesem Sinne, d.h. innerhalb eines surrealen Kontextes, lassen sich ebenso mehrere Temperabildfassungen Fiedlers mit dem Titel **SCHMETTERLING, BLUME, STERN** 1948 (WV G 44, 45, 46 und eine nicht im WV von 1994 auftauchende Fassung G 46a) aus dem selben Jahr verstehen, obwohl sie poetischer, farbiger und kleinteiliger in der Formensprache und dekorativer erscheinen. Auf ein poetisierendes Element und ästhetische Reize im Werk Fiedlers hat Martin Damus 1995 mit Blick auf die im Herbst 1948 gegründete Künstlergruppe Junger Westen hingewiesen, die sich völlig gegensätzlich dazu mit einer industriegesellschaftlichen Moderne identifizierte.[2049]

Eine von Fiedlers Bildfassungen war auf der Ausstellung „Vision und Magie“ im September 1948 ausgestellt, wo Hamburger Künstler Werke mit surrealen Tendenzen zeigten. Der Kritiker Hanns Theodor Flemming zählte Fiedlers Schmetterlingsbild in seiner Ausstellungsbesprechung in der Tageszeitung Die Welt zusammen mit den weiteren Bildern des Künstlers PHANTASIESTADT (1947) (WV G 37-G 41), JAHRMARKT (unbekannt), AM FERNEN GESTADE (unbekannt) zu den Beiträgen mit „höchstem Niveau“[2050] innerhalb der nachexpressiven Kunst. Dieses Urteil greift um so stärker, als im Gesamteindruck der Hamburger Ausstellung das „schwerblütige, oft grüblerische und fast konservative Element“[2051] als Besonderheit norddeutscher Kunst vorherrschte, wie Flemming weiter betonte.

Der Rezensent der Hamburger Freien Presse erwähnte Arnold Fiedler in der Ausgabe vom 11.9.1948 namentlich und stellte eine erste Nähe zu Paul Klee (1879-1940) fest, womit sich bei Fiedler eine Abkehr vom Surrealismus und eine Rezeption der Klassischen Moderne, speziell des Bauhauses, zunächst vorsichtig ankündigte: „Kultivierte Malerei genießt man bei Fiedler. Dieser sensible Künstler fabuliert mit der Anmut eines Klee. Seine zartgesponnenen Farbenträume erscheinen wie Schmetterlingshauch hingetupft; dabei verrät die wohlgebaute Komposition dieser scheinbar naiven Phantasiegebilde einen klugen, bewußt arbeitenden Schöpfer. Eigenartig und bezaubernd sind seine gedämpften Farben, die meistens einen Dreiklang bilden von Neurot, blassem Kobalt und Kanariengrün.“[2052]

Eine der Bildfassungen SCHMETTERLING, BLUME, STERN (1948) zeigte der Kunstverein Flensburg während einer Ausstellung der Hamburger Sezession im Städtischen Museum

[2048] Schneede 2006, S. 32-39, hier S. 33
[2049] M. Damus hatte dabei eine Industrielandschaft von Gustav Deppe vor Augen. – Damus 1995, S. 86-92, S. 90
[2050] Die Welt o. Dat., Sept. 1948 (H.T.F.)
[2051] Ebenda
[2052] HH Freie Presse v. 11.9.1948

vom 19.1. bis 27.2.1949.[2053] Zwei Jahre später (1950) erschien eine Bildfassung als Abbildung in Das Kunstwerk, wo Fiedler zusätzlich namentlich unter den abstrakten Malern Deutschlands aufgeführt ist.[2054] Da jenes Bild eine Art Scharnierfunktion zwischen Figuration und Abstraktion im Oeuvre Fiedlers darstellt, ist es im Verhältnis zum Textinhalt äußerst unglücklich ausgewählt worden.
Bildmotivisch hat Fiedler offenbar auf Paul Klees zarte Blütenformen aus der Zeit um 1927 („Heiß Blühendes“ 1927, Federzeichnung, aquarelliert, Galerie Beyeler Basel)[2055] zurückgegriffen. Sowohl Blüte als auch Schmetterling stellen bei Fiedler etwas bereits Herausgebildetes, Entwickeltes dar. Über das rein Motivliche hinaus dürfte Fiedler mehr als nur Sichtbares dargestellt haben. Ging es ihm ebenso wie Klee – der übrigens in seinem Atelier Naturgegenstände wie Schmetterlinge und Käfer verwahrte, die ihm durch Farbe, Form, Strukturen Anregungen vermittelten – „um die Erkenntnis des Wesens, die Konstruktion des Geheimnisses in „höherer Einfachheit“„[2056] von real Vorhandenem? Zumindest wird in Fiedlers Bildern mit Schmetterling, Blume und Stern auf Naturgesetzmäßigkeiten verwiesen, wie z.B. auf sich ewig wiederholende Kreisläufe des Werdens und Vergehens.

Obwohl Klee in Kontakt mit den Surrealisten stand[2057] – 1925 beteiligte er sich an der ersten Pariser Surrealisten-Ausstellung, auch findet sich sein Name im Ersten Manifest – ging er künstlerisch aber eigene Wege, „...allen gelegentlichen motivischen Ähnlichkeiten und einer oberflächlich verwandten „automatischen“ Zeichenpraxis zum Trotz...zumal in den entscheidenden späten zwanziger Jahren, in denen er zudem fundamental bildtheoretisch arbeitete, wie es den Surrealisten ganz fremd war.“[2058] Auf Paul Klees disponierte Rolle als Anreger der zeitgenössischen Malerei nach dem Krieg ist in der Forschung hinreichend verwiesen worden. „Zweifelsohne stellt sich Paul Klee für die deutschen Künstler nach dem Zweiten Weltkrieg als eine der bemerkenswerten Künstlerpersönlichkeiten der ersten Hälfte des Jahrhunderts dar. Hatte Wassily Kandinsky sich der absoluten Form verschrieben, so bot Paul Klee das Vorbild eines Künstlers, der, abgehoben von gesellschaftlicher Bedingtheit...einer skurillen Phantasie und ironisch-spielerischer Distanz zu leben schien. Begleitet war dieses vielfältige Werk durch ein Kompendium von Schriften, das eine systematische Einführung in die Entwicklung einer imaginären Innenwelt auf der Leinwand versprach.“[2059]

[2053] Ausst.-Kat.: Hamburger Sezession, Kunstverein Flensburg, o. O. u. J. (1949), Nr. 4-9, Nr. 7
[2054] Das Kunstwerk. Themenheft zur abstrakten Kunst, IV. Jg., H. 8/9, 1950 (Tafelteil mit s/w Abb.)
[2055] Ausst.-Kat.: Paul Klee. Das Werk der Jahre 1919-1923. Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik, Kunsthalle Köln, Köln 1979, S. 271 Nr. 223 (mit umfassender Bibliographie S. 405-422)
[2056] Geist, Hans Friedrich: Paul Klee, Hamburg 1948, S. 23-29, hier S. 24
[2057] Hofmann, Werner: Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte, München 1998, S. 321-322, 321; Ausst.-Kat.: Sommer, Achim (Hg.): In Augenhöhe: Paul Klee. Frühe Werke im Blick auf Max Ernst, Max Ernst-Museum Brühl, Köln 2006; sowie grundlegend – Ausst.-Kat.: Paul Klee. Leben und Werk, hg. v. der Paul Klee-Stiftung Bern und MoMA New York, Stuttgart 1987
[2058] Schneede 2006, S. 84ff, hier S. 89
[2059] Teuber, Dirk: „Zen 49, dieser Name paßt mir nicht.“ Zum Selbstverständnis einer deutschen Künstlergruppe, in: Ausst.-Kat.: Poetter, Jochen (Hg.): Die ersten zehn Jahre – Orientierungen, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Stuttgart 1986, S. 25-54, hier S. 28

„Klee stand für die Mitteilungsweise der verborgenen lyrischen und hermetischen Erfahrungen im Naturerleben; er wurde zur bedeutsamsten Entdeckung der Jahre nach 1945, wirkte auf die sehr einflußreiche Malergeneration Bissiere, Bazaine, Manessier...beeinflußte aber als verschwiegener Anreger die gesamte zeitgenössische Malerei.“[2060], schrieb Werner Haftmann 1954 in seinem Überblickswerk zur Kunst des 20. Jahrhunderts.
Die bei Fiedler ab 1948 einsetzende Klee-Rezeption erfolgte vor dem Hintergrund zahlreicher Ausstellungen von Werken Paul Klees in jenem Jahr, nun auch in Europa, darunter Paris, Venedig (24. Biennale), Amsterdam, Zürich und Düsseldorf. Möglich ist auch, dass die Rückbesinnung auf Klee als ehemaligen Avantgardekünstler durch die von französischer Seite organisierte Ausstellung zur deutschen Kunst der vergangenen 30er Jahre im Herbst 1947 in Baden-Baden[2061] begründet ist. Vor allem die Pariser Gesamtschau auf das Werk Klees im Musée d'Art Moderne in Paris im Februar 1948 war damals ein großer Erfolg.[2062] Klees Rolle als Repräsentant der deutschen Moderne wurde unmissverständlich deutlich während der Gegenüberstellung deutscher und französischer Kunst 1949 im Freiburger Kunstverein, als das Werk in Beziehung zu Fernand Léger vorgeführt wurde.[2063] In Amerika waren Klees Arbeiten während und in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg 1948, 1950 und 1951 vergleichsweise stark präsent.
Von Hamburg gingen damals keine Impulse aus, denn der Kunstverein veranstaltete erst 1956 eine Klee-Ausstellung.[2064] Fiedler orientierte sich somit 1948 eindeutig am internationalen Kunstgeschehen, vermittelt offensichtlich durch Zeitschriften wie Das Kunstwerk, wo im Doppelheft 1946/47 Klees Oeuvre diskutiert wurde.[2065]

Wenn Werner Spies 1976 feststellte, dass Max Ernsts Muschelblumen zum Teil wie bei Odilon Redon (1840-1916) in Schmetterlinge übergehen[2066], so lassen sich Fiedlers Bildfassungen auf der Ebene der Bildmotive, der kräftigen Farbigkeit und einer nahezu identischen Bildtitelübernahme durchaus ebenso in diesem Zusammenhang sehen. Zumindest könnten Anregungen von Redons Arbeiten ausgegangen sein, während Fiedlers Motive aus einem übergreifenden Bildzusammenhang herausgelöst und auffallend in Seitenansicht dargestellt sind. Ob und inwieweit Fiedler sich 1948 mit dem Werk Odilon Redons – der seine Ästhetik im Umfeld des dichterischen Symbolismus der Jahrhundertwende entwickelt hat und dessen

[2060] Haftmann, Werner: Malerei im 20. Jahrhundert. Eine Entwicklungsgeschichte, (Bd. 2) (2 Bde.), München 1987, (7. Auflage) (zuerst 1954), S. 325-335, hier 325
[2061] Ausst.-Kat.: Deutsche Kunst der Gegenwart/L'art allemand moderne, Baden-Baden Kurhaus, Gartensaal und Wintergarten), Baden-Baden 1947; Hinweis bei – Schieder 2004, S. 49
[2062] Ragon, Michel: Das Abenteuer der abstrakten Kunst. Gestalten und Ergebnisse der Pariser Schule, Darmstadt 1957 (frz. Orig. L'aventure de l'art abstrait, Paris 1957), S. 27
[2063] Schieder 2004, S. 49
[2064] Ausst.-Kat.: Hentzen, Alfred: Paul Klee, Kunstverein Hamburg, Hamburg 1956, vgl. auch H., R.: Picasso führt gegen Klee mit 4:1, in: DIE ZEIT v. 3.1.1957 (beide Angaben aus Ausst.-Kat.: Paul Klee, Köln 1979, S. 418)
[2065] Das Kunstwerk, 1. Jg., H. 8/9, 1946/47, Nr. 293 (m. farb. Abb. Paul Klee „Mildtropische Landschaft“ 1918, Tempera, 24 x 19 cm, Privatslg. Stuttgart)
[2066] Ausst.-Kat.: Spies (Hg.) 1979 II, S. 83

Werk während des Krieges 1942 in der Pariser Galerie de France gezeigt wurde[2067] – allerdings auseinandergesetzt hat, müsste genauer untersucht werden.

Das Blumenmotiv benutzte Fiedler auch noch im Jahr darauf beim Erproben der Abkehr vom rein Gegenständlichen zugunsten zunehmender Abstraktion, hier vorerst einer Art Stilisierung, wie die Temperabilder **BLUMEN MIT HENKELKRUG** (1949) (WV G 53, G 54) deutlich machen. Fiedler hatte eine Bildfassung (WV G 53) zur Sezessionsausstellung 1949 in der Hamburger Kunsthalle eingereicht, wo nachimpressionistische Malkultur gezeigt wurde, einschließlich verschiedener Spielarten der Abstraktion, wie es im Hamburger Abendblatt am 10. November 1949 hieß. Das Bild beschrieb der namentlich nicht genannte Rezensent wie folgt: „...Krug mit Blättern und Blüten zum flächenhaften Ornament mitsamt der Tischdecke. Hinter einem blassen Grün, Grau und Schwarz schwindet das Modell und wird völlig entmaterialisiert. Etwas von der Unbefangenheit eines Kindes und seiner Traumwelt, jenseits aller Erfahrungen und Vernunft, scheint wiedergewonnen.“.[2068] Ergänzend sei hier auf die gerundete Linienführung der zeichnerischen Bildanlage verwiesen, wobei alles Eckige und Kantige vermieden ist. Ob Fiedler Picassos Bild „Francoise als Blume“ (La femme-fleur) von 1946 (in den Farben Grün-Blau auf hellgelbem Grund) mit den stilisierten Bildformen von Blattwerk und Blüten, wie in einem Zug des Malverfahrens geschaffen, dabei vor Augen hatte, ist nicht gewiss. Überhaupt ließe sich die Assoziation zum Blumenthema damit rein hypothetisch erklären. Das Werk Picassos wurde übrigens früh in der Doppelausgabe der Zeitschrift Das Kunstwerk 1946/47 diskutiert.[2069] Fiedlers Bildfassung WV G 54 gelangte im Zeitraum bis 1969 in den Besitz der Hamburger Kunsthalle (Inv.-Nr. 2945), wobei das Jahr der Erwerbung nicht eindeutig bekannt ist.[2070]
Ein anderes **BLUMENSTILLLEBEN** (1949) (WV G 56, vgl. auch eine zweite Bildfassung WV G 55) bezeichnete Hugo Sieker als „Fazit einer ganzen Lebensleistung“ und kommentierte:“Wenige Flächen nur unterteilen den Gesamtraum des Bildes und diese wieder sind aufgegliedert durch leicht überschaubare Einzelformen. Aber welch ein Wohlklang der Valeurs, welch eine melodische Beziehung der wenigen Formbestandteile zueinander, welche weise Ökonomie der künstlerischen Mittel ! Diese meisterliche Sparsamkeit in der Kunst ist Abglanz eines Lebens, das sich durch vielfältige Möglichkeiten – bittere Jahre der Emigration einbegriffen – zur Einfachheit des Wesentlichen geläutert hat. Der Baukreis war gut beraten, als er Arnold Fiedler ins Direktorium der Schule berief.“[2071] Carl Georg Heise, der vor dem Krieg (1928) als erster Museumsdirektor ein Werk von Ernst Wilhelm Nay ankaufte

[2067] Vgl. grundlegend – Ausst.-Kat.: Stuffmann, Margret; Hollein, Max: Wie im Traum. Odilon Redon, Schirn-Kunsthalle Frankfurt, Ostfildern 2007, Nr. 180, 184, 186, 196, 197 (alle farb. Abb.)
[2068] HH Abendblatt v. 10.11.1949
[2069] Leonhard, Kurt: Picasso, in: Das Kunstwerk, I. Jg., H. 7, 1946-47, S. 18-29
[2070] Vgl. Bestands-Kat.: Hofmann; Müller-Hauck 1969, S. 39 Nr. 2945 (o. Abb.)
[2071] Sieker, Hugo: Vom Sinn der Hamburger Künstlerfeste, Hamburg 1951, (Kleine Beiträge zur Buchkunde, Kunstgeschichte und Literatur 22, hg. v. Konrad Tegtmeier), o. S. (s/w Abb.) (A. Fiedler, Stilleben WV G 56)

und der vor allem den Expressionisten die Tür geöffnet hatte – wie Ludwig Justi, Max Sauerlandt, Gustav Hartlaub, Karl-Ernst Osthaus u.a.[2072] – erwarb das Bild (WV G 56; Inv.-Nr. 1950/96) 1950 für die Hamburger Kunsthalle.[2073]

Ausgehend von einer Pastellkreidezeichnung auf grauem Bütten, die mit dem Bildtitel **HAFEN IN LIST/SYLT** bezeichnet und auf das Jahr 1949 datiert ist (WV Z)[2074], lässt sich 1949 ein zweiter Studienaufenthalt Fiedlers auf der Insel Sylt belegen. Darauf verweisen ebenso drei Pastelle mit Dünenlandschaften (vgl. zwei Blätter mit dem Titel **DÜNEN** (1949) (WV Z), die wohl nach Skizzen oder als spontane Niederschriften in der Landschaft entstanden sind. Stark gebogene Linien zeichnen die zerklüftete Dünenlandschaft nach der Natur nach, wobei die entstandenen Flächen farbig strukturiert sind und zum Teil lineare Binnenzeichnungen aufweisen, womit Fiedler erste Abstraktionsmöglichkeiten erprobte. Tiefenräumliche Beziehungen bewirkt die optische Verbindung zum Meer.

Auch die Temperaarbeit auf Karton **LANDSCHAFT AM MEER** aus dem Jahr 1949 (WV G 52) dürfte auf den Syltaufenthalt zurückgehen. Auffallend ist Fiedlers Versuch sich auch hier weiter vom Naturvorbild zu lösen, ohne ein völlig abstraktes Bild zu schaffen, was ihm mittels Zergliederung der Bildformen in unregelmäßige Flächen mit Ansätzen zur Geometrisierung gelang. Verspricht der Bildtitel noch ein traditionelles Bildsujet, lenkt der Künstler den Betrachter in unklare Bildbeziehungen. Während zwei Drittel des Bildformates Horizontlinie und Himmel mit der Kreisform einer auf- oder untergehenden Sonne darstellen, liegt das Interesse im Bildvordergrund. Auf einer kleinen flächig zergliederten Anhöhe im linken Bildteil steht ein Gebäude mit einem Giebeldach, flankiert von einer säulenartigen Form mit einem auf der Spitze stehenden kleinen Quadrat, doch ein Leuchtturm scheint es nicht zu sein. Im rechten Bildteil befindet sich weiter ein kleines Haus, bestehend aus einem Querrechteck mit Dreiecksdach. Etwa in der Bildmitte und zugleich im Bildhintergrund werden drei nebeneinander stehende Rundbögen erkennbar, die an ein Viadukt erinnern. Fiedler arbeitete mit Größen- sowie Hell-Dunkel-Kontrasten, setzte gebogene Linien neben gerade Linien und linear strukturierte Flächen neben monochrome Farbflächen.
Das Bild lässt zunächst auf eine weitere Auseinandersetzung mit Paul Klee schließen, bei dem eine Befreiung der Bildordnung von jeglicher geometrisch-konsequenten Akribie seit der Tunisreise 1914 eingesetzt hatte. Klees Bildkonzeptionen erscheinen unorthodox mit konstruktiven Elementen[2075], wie in „Landschaft mit den schwarzen Säulen“ 1919 (Privatsammlung Schweiz) und „Villa R“ 1919 (Kunstmuseum Basel)[2076], wo der Wechsel von

[2072] Betthausen; u.a. 1999, S. 166-169
[2073] Faltblatt: Ausstellung Arnold Fiedler 1950
[2074] Ebenda, Nr. 83; Altonaer Museum Hamburg Inv.-Nr. 1980/25
[2075] Osterwold, Tilman: Melodie und Rhythmus – Der Klang der Bilder, in: Ausst.-Kat.: Paul Klee. Melodie und Rhythmus, Zentrum Paul Klee Bern, Ostfildern-Ruit 2006, S. 9-17, 10
[2076] Ausst.-Kat.: Paul Klee. Frühwerk 1979, S. 490 Nr. 388 (s/w Abb.), S. 491 Nr. 390 (s/w Abb.)

gebogenen und geraden Linien und der kontrastierenden Farbflächen eine weitaus stärkere Bilddynamik im Vergleich zu Fiedler bewirken. (Auf musikalische Aspekte als formgestaltende Elemente in Klees Werk soll hier nicht näher eingegangen werden.) Die Klee-Forschung hat jene Folgen klar benannt: „...die Bildgerüste sind labil gefügt, durchsetzt von Schwingungen, die geometrische Ebenen aufweichen, verzerren, die statische Prinzipien vage und ungesichert im Bildraum ausbalancieren.“[2077] Klees Bildkonzept wurde ansatzweise bereits 1946/47 mittels einer farbigen Abbildung in der Zeitschrift Das Kunstwerk verbreitet.[2078] Während Klee rein flächig arbeitete, setzte Fiedler noch auf Andeutungen eines Bildraumes.
Im Hinblick auf die dissonanten Formbeziehungen und Flächenzergliederungen bei Fiedler sei hier weiterhin an Picassos spätkubistische Werke der Zeitspanne 1937 bis 1946, zur Zeit der Besetzung Frankreichs, (z.B. „Sich kämmende Frau“ 1940, MoMA New York) erinnert. Und gerade Picassos Werk ist wie in keiner Weise zwischen Figuration und Abstraktion angesiedelt.
Ein wichtiges Bilddetail bei Fiedler stellen die Brückenbögen dar, die als Viadukt erklärt werden können und damit die Kenntnis von Georges Braques kubistischem Werk „Viaduc de L'Estaque“ von 1908 zur Voraussetzung haben. (Tatsächlich befindet sich die Eisenbahnbrücke über den Vallon de Rio unweit des Meeres – was Fiedlers Landschaft am Meer gerecht würde – am westlichen Rand von L'Estaque, in einem Tal mit typisch provenzalischen, flach geneigten Dächern in terrakottafarbener Ziegeldeckung. Braques Bild hatte übrigens schon 1914 einen starken Eindruck bei August Macke hinterlassen.[2079]).

Die Auseinandersetzung Fiedlers mit sowohl frühkubistischen als auch spätkubistischen Werken von Picasso und Braque ist vor allem vor dem Hintergrund der ersten Kubismus-Ausstellung im Nachkriegsdeutschland „Die Meister französischer Malerei der Gegenwart“ im Herbst 1947 in Freiburg (im zweiten Stock des Friedrichbaus von 1906) zu sehen – und erfolgte zeitlich noch vor Erscheinen eines Beitrages über den Kubismus 1950 im Heft 3 der Zeitschrift Das Kunstwerk.[2080]
Von den sieben Protagonisten der Moderne handelte es sich ausschließlich um Vertreter der Vorkriegsmoderne wie Braque, Chagall, Gris, Léger, Matisse, Picasso und Rouault. Von ihnen waren je sechs Werke ausgewählt worden, darunter befanden sich Georges Braques „Weibliche Figur“ von 1910 und Picassos „Stillleben mit Stierschädel“ von 1942. Der Kubismus, einschließlich seiner spätkubistischen Ausprägung, wurde dem Publikum als Inbe-

[2077] Osterwold 2006, S. 9-17, hier S. 10
[2078] Das Kunstwerk, 1. Jg., H. 8/9, 1946/47, (Farbtafel „Mildtropische Landschaft“ 1918, Tempera, 24 x 19 cm, Privatslg. Stuttgart, ehemals im Besitz v. Willi Baumeister) sowie – Haftmann 1987, Nr. 293 (farb. Abb.)
[2079] Ausst.-Kat.: Güse, Ernst-Gerhard (Hg.): Die Tunisreise: Klee, Macke, Moilliet, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, Stuttgart 1982, S. 107
[2080] o. Autor (Leopold Zahn?): Der Kubismus. Braque und Picasso, in: Das Kunstwerk, IV. Jg., H. 3, S. 37-44

griff der Moderne vorgeführt, womit die französische Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts gezielt die ästhetische Ausrichtung im Nachkriegsdeutschland beeinflussen sollte.[2081] Ein aufwendiges Rahmenprogramm und ein Katalog ergänzten die Ausstellung.[2082] Im Katalogbuch von 1948 hatte Daniel-Henry Kahnweiler einen Aufsatz über den Kubismus veröffentlicht, in dem er der Abstraktion eine klare Absage erteilte und ein Credo zum Gegenstand vertrat, mit dem Ziel der Rehabilitierung der ehemals verfemten Moderne.[2083]
Die Kubismus-Ausstellung ging damals an Hamburg vorbei, was wohl auch der Grund für Fiedlers leicht verspätet einsetzende Rezeption war. Carl Georg Heise war es nicht gelungen, jene Ausstellung, die vorerst einem kleineren Publikumskreis gezeigt wurde, in die Hansestadt zu holen.
Schon vor der Freiburger Herbst-Ausstellung wollte Heise gleich 1947 die „lebendigsten modernen Künstler Frankreichs“[2084] in Hamburg präsentieren. Seinen Unmut äußerte er in einem Brief an Kurt Martin vom 25.10.1947: „Trotzdem denke ich..., daß in einer Stadt wie Hamburg das Interesse für moderne französische Malerei wirklich leidenschaftlich groß ist und daß es nachlassen wird, wenn nicht endlich einmal wieder die Möglichkeit der Anschauung gegeben wird...Es kann doch auf die Dauer nicht so fortgehen, daß einzelne Teile Deutschlands so ungewöhnlich bevorzugt sind, gegenüber anderen, die langsam geistig verhungern.“[2085]
An dieser Stelle sei erwähnt, dass auch Franz Roh bereits 1946 das Fehlen neuester französischer Malereitendenzen kritisiert hatte, zumal Frankreich in den frühen Nachkriegsausstellungen mit Nachdruck zunächst die französische klassische Moderne vom Impressionismus bis zu Tendenzen des Spätkubismus zu Beginn der 40er Jahre ins Zentrum der Ausstellungen rückte. Selbst „Jüngere Tendenzen der gemäßigten Nachkriegsabstraktion hingegen...um Bazaine, Manessier, Singier oder Estéve – ließen die Franzosen in den ersten Jahren fast völlig außer Acht“[2086], weil sie mit Unverständnis auf deutscher Seite rechneten.
Ungeachtet dieser Zurückhaltung von französischer Seite hat Martin Schieder 2004 im Hinblick auf die Bedeutung der frühen Ausstellungen darauf hingewiesen, dass die französische Kunst im Nachkriegsdeutschland, was Art der Verbreitung und Rezeption betreffen, zur Restauration der Moderne und Durchsetzung der Abstraktion in den Anfangsjahren der BRD wesentlich beigetragen haben.[2087]

[2081] van der Meulen, Nicolaj: Der Drang zum Wesen, der Zwang zur Freiheit. Zur Kubismusrezeption in Deutschland zwischen 1945 und 1960, in: Schieder; Ewig (Hg.) 2006, S. 183-204
[2082] Ausst.-Kat.: Die Meister französischer Malerei der Gegenwart, Freiburg (Herbst) 1947 sowie das Katalogbuch: Jardot, Maurice; Martin, Kurt (Hg.): Die Meister französischer Malerei der Gegenwart, Baden-Baden 1948
[2083] Kahnweiler, Daniel-Henry: Ursprung und Entwicklung des Kubismus, in: Jardot; Martin (Hg.) 1948, S. 7-18; vgl. Schieder 2001 II, S. 207-225, S. 211, 217; Schieder; Ewig (Hg.) 2006, S. 24
[2084] Brief Carl Georg Heise an Kurt Martin v. 11.5.1947, zit. n. Schieder 2004, hier S. 58 sowie S. 108, dort Anm. 79
[2085] Brief Carl Georg Heise an Kurt Martin v. 25.10.1947, zit. n. Schieder 2004, hier S. 81 (vgl. auch S. 111 dort Anm. 112)
[2086] Schieder 2004, hier S. 58
[2087] Ebenda 2004, S. 15ff, 20, 21f, 23

Auch die Braque-Ausstellung im Folgejahr 1948, wiederum in Freiburg, zu der ein Katalog und u.a. ein Beitrag von Werner Haftmann in der Wochenzeitung DIE ZEIT erschienen waren[2088], trug weiter zur Auseinandersetzung mit dem Kubismus in Deutschland bei. Vor allem wollte man den Kontakt mit der französischen Malerei nicht noch einmal verlieren.

Nicolaj van der Meulen konstatierte für die ersten Nachkriegsjahre eine regelrechte „Renaissance des Kubismus“[2089], die sich mehr oder weniger in Ansätzen abzeichnete und vorübergehend auch in Fiedlers frühem Nachkriegsoeuvre auftauchte. „Wie bei keiner anderen Richtung unter den Vorkriegsavantgarden glaubte man, in kubistischen Bildern die unmittelbaren Erfahrungen des Zweiten Weltkrieges wiederzuerkennen.“[2090] Der Kubismus musste so für eine existentialistische Wahrnehmung herhalten, in der er mit Zerstörung konnotiert wurde.[2091] Innerhalb der aus der Situation heraus entstandenen Kubismus-Debatte, zu deren Wortführern Werner Haftmann, Wilhelm Hausenstein, D.-H. Kahnweiler, Hans Sedlmayr, Leopold Zahn und Willi Baumeister gehörten, erwuchs eine Diskussion, in der es hauptsächlich um Weltanschauung und Menschenbild im Kubismus ging, dagegen nicht um kunstwissenschaftliche oder historische Bestimmung. Diese setzte erst Mitte der 50er Jahre wieder ein. Die Darmstädter Gespräche von 1950 bildeten den Höhepunkt jener Auseinandersetzungen.
Gerade in Deutschland hatte sich ein spezifisches Interesse am Kubismus vor und nach dem Zweiten Weltkrieg herausgebildet. Nach 1945 wurde insbesondere das Werk von Picasso und Braque mit den Zerstörungen durch die beiden Weltkriege in Zusammenhang gebracht. Hauptsächlich Picasso als wichtigster Repräsentant der Avantgarde wurde seitens der konservativen Kritik durch Sedlmayr und Hausenstein Deformierung und Zerstückelung bzw. Verlust des Menschenbildes unterstellt. Die veränderte Wahrnehmung im Nachkriegsdeutschland begründete N. van der Meulen wie folgt: „Offenbar forderte die zwischen Abstraktion und Figuration schwankende kubistische Bildauffassung eine Deutung des Kubismus vor dem Hintergrund des Krieges geradezu heraus.“[2092]

Ebenso im Jahr nach der Braque-Ausstellung entstand vor diesem Hintergrund auch Fiedlers Bild **LANDSCHAFT MIT BADEHÄUSCHEN** von 1949 (WV G 63, G 64). Auch wenn die Formensprache im Vergleich zur LANDSCHAFT AM MEER (1949) (WV G 52) eine andere ist, zeichnet sich eine Beziehung zu Braques Landschaften der 30er Jahre ab. Als Beispiel sei hier das Bild „Strand mit Kabinen und Booten“ von 1930 (Galerie Maeght Pa-

[2088] Ausst.-Kat.: Georges Braque. Gemälde. Graphik. Plastik, Stuttgart 1948 (Stationen Freiburg, München, MoMA New York); Haftmann, Werner: Wiedersehen mit Braque. Eine Ausstellung in Freiburg, in: DIE ZEIT v. 4.11.1948, S. 5; Schieder 2004, S. 29-30, 31
[2089] van der Meulen 2006, S. 183-204, hier S. 183
[2090] Ebenda, S. 183-204, hier S. 183
[2091] Schieder; Ewig (Hg.) 2006, S. 24
[2092] van der Meulen 2006, S. 183-204, hier S. 185

ris)[2093] genannt. Gemeinsamkeiten sind zunächst nur das Bildthema der Strandlandschaft als auch Bilddetails wie der menschenleere Strandabschnitt mit Badehäuschen vor landschaftlichen Erhebungen – bei Braque eine Steilküste, bei Fiedler hohe Dünenrücken. Trotz aller Flächigkeit entwickelte Braque einen Bildraum, der den Blick auf das Meer und den Horizont lenkt. Bei Fiedler ist die Bildtiefe durch hohe Dünen verstellt. Einzig der Kubus eines Badehäuschens in Fiedlers Bild zitiert übrigens frühkubistische Werke, wie z.B. Picassos Ölbild „Häuser auf einem Hügel (Horta de Ebro)“ von 1909 (MoMA New York).
Fiedler übernahm von Braque weiterhin wahrscheinlich das Strukturieren seiner großen Flächen im Bild mittels tupfenförmigem Farbauftrag.
Andere Aspekte wie das flächige Zergliedern durch farbige Konturierung bzw. Binnenkonturierung von Flächen dürfte Fiedler von Werner Gilles aufgenommen haben. Für Gilles, der vor dem Krieg wesentliche Einflüsse der französischen klassischen Moderne aufgenommen hatte, war Landschaftsmalerei ein zentraler und zugleich der umfangreichste Themenbereich – von den nordischen Küstenlandschaften und den Landschaftsbildern Süditaliens der 30er Jahre bis hin zu den „Steinbruch“-Bildern und „Hölderlin“-Landschaften aus der Zeit nach 1945. Insbesondere jene Werke der 40er Jahre beinhalten formal und ikonographisch Einflüsse von Picasso.[2094] Gilles dürfte insofern für Fiedler indirekter Vermittler französischer Impulse sein. Sein Ölbild „Orpheus“ von 1948 (50 x 85 cm) macht diese Problematik schließlich deutlich: „Das Nebeneinander stilistischer Ausdrucksmittel der gerundeten, organischen Formen...einerseits und der harten geometriesierenden Farbflächen andererseits, in das das zeichnerische, konturierende Element wechselweise eingreift, ist kennzeichnend für die Arbeiten von Gilles...“[2095]
Und Fiedler arbeitete adäquat, setzte annähernd geometrische Farbflächen aneinander und ineinander, nutzte gleichzeitig gerundete Formen (Halbbögen) und spürte den Flächenformen mittels linearer Außen- und Binnenkonturen nach. Formen sind reduziert und ihnen ist die Härte genommen. Linien-Flächenbeziehungen sind aufgebrochen wie aus einer Starrheit befreit und erscheinen wandlungsfähig. Die Gestirne am Abendhimmel mögen für diesen Aspekt der steten Veränderung stehen. Fiedlers Dünenlandschaft wirkt monumental und die Natur erscheint durch ihren Ausschnittcharakter dicht an den Betrachter herangerückt, wie in Gilles Landschaften ab Mitte der 20er und der 30er Jahre. Das Umschwenken von früh- und spätkubistischen Ansätzen zum Werk von Werner Gilles ist offenbar bedingt durch die im Hamburger Kunstverein vom 3.9. bis 25.9.1949 gezeigte erste Gilles-Einzelausstellung.[2096] Überhaupt war der Maler in jenem Jahr mit zahlreichen Ausstellungen und Beteiligungen in Deutschland und dem Ausland, wie wichtigen Überblicksschauen zur deutschen Kunst der 30er und 40er Jahre, äußerst präsent.

[2093] Laufer, Fritz: Braque, Bern 1954, Nr. 24 (Scherz Kunstbücher, hg. v. Gotthard Jedlicka)
[2094] Zu den Landschaften von Werner Gilles vgl. – Schwengers 1985, S. 167-177
[2095] Ebenda, hier S. 89
[2096] Ausst.-Kat.: Werner Gilles, Kestner-Gesellschaft Hannover, Kunstverein Hamburg, Hannover 1949

Zwischen den Polen Figuration und Abstraktion, teils mit kubistischen Bezügen, befindet sich auch das Ölbild **KREISENDE VÖGEL** (1949) (WV G 7).
Ob der Künstler sich rein thematisch von Max Ernsts Vogelbildern der Jahre 1925 bis 1929 inspirieren ließ, ist durchaus denkbar. Jene Bilder sind von ihrer Aussage her selten eindeutig, werden aber mit inhaltlichen Aspekten der Schwerelosigkeit und der Lust am Dasein, auch mit dem Hinweis auf dämonische Züge, die den Darstellungen inne wohnen, in Verbindung gebracht.[2097]
Drei Vögel mit ausgebreitetem Gefieder sind in Kreisform vor einer undifferenzierten Flachlandschaft angeordnet. Während einer in den Lüften schwebt, scheinen sich die beiden anderen mit ausgebreiteten Schwingen gerade vom Boden zu erheben. Das Bild suggeriert Dynamik, bedingt durch die Kreiskomposition sowie die zunächst kaum überschaubaren Ausrichtungen unregelmäßiger und undifferenzierter Farbflächen. Dabei erscheinen Dreiecke bzw. Flächen, die Farbprismen gleichen, in Verbindung mit durch Halbbögen begrenzte Flächen. Fiedlers Bemühen um Abstraktion ist unverkennbar. Das Problem der Formzerlegung und die Übernahme der Dreiecksform könnte hier erneut auf die Rezeption von Werken Picassos der Jahre 1937 bis 1946 verweisen. Möglich wäre auch eine Anregung durch Gilles, der ja Einflüsse von Picasso aufgenommen hatte.
Gilles Ölbild „Engel suchen“ von 1949[2098] lässt formale Bezüge zu Fiedler hinsichtlich der Flächengliederungen zu, aber auch gerade im Hinblick auf das Bewegungsmoment des Fliegens der unbestimmbaren Wesen. Fiedler hingegen verzichtete auf Personifizierungen und auf jegliche Andeutung von Vegetation.

Auch beide Bildfassungen **JAHRMARKTBUDE** von 1949 (G 58, G 59) entstanden innerhalb dieses Kontextes. Die gerade noch erkennbaren linear umrissenen Figuren sind stark abstrahiert und gleichen Kinderstrichmännchen-Zeichnungen. Originelle Bildmotive wie die Clowns mit spitzzulaufenden Mützen erinnern an Werner Gilles Arbeiten zum Zirkusthema von 1922, um 1942 und 1947/48 („Die drei Clowns“ 1947, Litho, Schwengers L 11)[2099], wo Schausteller vor Wohnwagen, trainierende Artisten und Harlekine vorkommen und eben die Figur des Clowns auftritt.
Fiedler ließ sich sehr wahrscheinlich von Gilles zeichnerisch angelegten, überlangen Figuren, mit zum Teil konstruierten Körpern, inspirieren, wie sie dieser infolge seiner Bauhauszeit schuf. Weiter findet sich bei Fiedler auch das Nebeneinander von zeichnerischer Anlage und flächiger Binnenstrukturierung, wobei ein Ansatz zur Geometrisierung erkennbar ist, aber nicht durchgängig auftritt. Das Formenrepertoire ist trotz formatfüllender Komposition reduziert, während die Farbigkeit sanft und leuchtend zugleich erscheint.

[2097] Schneede 1972, S. 88-91, 88
[2098] Hentzen 1960, Nr. 89 (s/w Abb.)
[2099] Ebenda, Nr. 84 (s/w Abb.)

Das Zirkusthema hat Fiedler damals offensichtlich nachhaltig interessiert, was in seinen **ZIRKUSTÄNZERINNEN** 1949 (WV G 60, G 61, G 62) deutlich wird. Erstmalig erscheint die menschliche Figur in ihrer Bewegung als Bildgegenstand. Die spezifische Thematik des Tanzes geht auf unterschiedliche Anregungen zurück. Die Körperhaltung der beiden tanzenden Frauen mit bogenförmig erhobenen Armen und dem rechten angewinkeltem Bein findet sich nahezu identisch in Ernst Ludwig Kirchners linearen Entwürfen „Farbentanz I und II" (1930-1934), in denen eine Dreiergruppe von Tanzenden auftaucht.[2100] Auch das großformatige Bild „Springende Tänzerin, Gret Palucca" von 1931/32 (150 x 120,5 cm, Folkwang Museum Essen)[2101] lässt sich hier als Inspirationsquelle für das Bildthema des Tanzes sowie die figürliche Bewegungshaltung in reduzierter Formensprache anführen.
Desweiteren könnte Klees „Tänzerin" von 1932 (Öl auf Lwd. 66 x 56 cm, Privatslg.)[2102] in ihrer stark reduzierten linearen Formfindung auf farbig dicht getupftem Bildgrund eine Rolle gespielt haben. Andere Impulse könnten von Oskar Schlemmers (1888-1943) Figurinen-Zeichnungen „Choreographische Studien zur Neufassung des Triadischen Balletts" (1936) (Staatsgalerie Stuttgart)[2103] stammen, insbesondere der Hang zur Formvereinfachung sowie das Detail der ausladenden Arme in der Bewegungshaltung.
Die gebogene Linienführung in Fiedlers Temperabild umreißt schleifenartig die ausladenden Bewegungen der Tänzerinnen, wodurch zugleich eine Binnenflächendifferenzierung entsteht, bei der gerundete organische Formen als auch Dreiecksflächen sich bedingen. Bei aller Beibehaltung des Figürlichen zeichnen sich stark Flächenhaftigkeit und Abstraktionsbemühungen ab. Die zeichnerische Anlage der Manege im Bildhintergrund entspricht in ihrer diagonalen Linienführung den Körperbewegungen der Tänzerinnen. Mehrere sich überschneidende Blickachsen suggerieren Bewegung und Rhythmus bis hin zum Auflösen der Raumstatik (hier der Manege als Raumkonstante). Wie Farbbänder, aus kleinen Dreiecken bestehend, erscheinen in sich strukturierte Lineaturen zur Differenzierung des Bildraumes (wie auch schon in JAHRMARKTBUDE (1949)), wodurch sich ansatzweise auch stilistische Bezüge zum Frühwerk von Paul Klee abzeichnen (vgl. Kampfszenen aus der komisch-phantastischen Oper „Der Seefahrer" 1923, Aquarell 37 x 51 cm, Privatbesitz Schweiz).

[2100] Gordon, Donald E.: Ernst Ludwig Kirchner. Mit einem kritischen Katalog sämtlicher Gemälde, München 1968, S. 411, Nr. 948, 968 (Gordon erwähnt weiter motivisch ähnliche Ölbilder Nr. 948, Nr. 968)
[2101] Ausst.-Kat.: Költzsch, Georg-W.: Phönix. Folkwang. Die Meisterwerke, Köln 2002, S. 131 (farb. Abb.)
[2102] Ausst.-Kat.: Gerlach-Laxner, Uta; Zehnder, Frank Günter (Hg.): Paul Klee im Rheinland. Zeichnungen, Aquarelle, Gouachen, Kunsthalle Bonn, Köln 2003, Nr. 96 (farb. Abb.)
[2103] Ausst.-Kat.: Maur v., Karin (Hg.): Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Staatsgalerie Stuttgart, München 1985 (2., korrigierte Auflage), S. 191-209 Nr. 319 (s/w Abb.)

Da sich das Werk von Paul Klee vor allem durchgängig mit Aspekten des Musikalischen verbindet[2104], weisen Fiedlers „Tänzerinnen“-Bilder insofern nicht nur auf motivische oder rein formale Annäherungen, sondern lassen den Beginn einer tieferen Auseinandersetzung mit Klee hinsichtlich der Bildmittel (Probleme von Linie und Fläche) sowie der Bildstrategien (Malerei und Musiktheorie) erkennen.

Anregungen durch die führenden Bauhauskünstler um 1949 lässt ebenso das Temperabild **FERNE STADT** von 1949 (WV G 66, G 67) erkennen.
Unregelmäßige Flächenformen mit kleinteiligen, zeichnerischen und farbigen Akzentuierungen bestimmen in loser Streuung das untere Drittel des Bildformates, während zwei Drittel annähernd monochrom den Abendhimmel mit Vollmond ausmachen. Ein Münchner Rezensent (B.E.W.) verglich 1950 jene Phantasieformen mit farbigen Mikroben: „...wo unter einem Gestirnen-Himmel die Häuserkomplexe wie geheimnisvolle farbige Mikroben unter dem Mikroskop lagern...“[2105]
Im weiten Sinne, d.h. hinsichtlich der Streuung unregelmäßiger Farbformen auf dem Bildgrund sowie dem Nebeneinander der bildnerischen Mittel Farbe und Linie, könnten Assoziationen zu Kandinskys erstem abstrakten Aquarell „Ohne Titel“ von 1910 (49,6 x 64,8 cm) (Centre Georges Pompidou Paris) anklingen. Tatsächlich wird Fiedler sich mit Kandinsky auseinandergesetzt haben, doch unverkennbar erst mit dessen Spätwerk der Pariser Jahre 1933 bis 1944.[2106] Ob der Hamburger Maler sich anhand von Monographien oder Kunstzeitschriften hat inspirieren lassen, ist nicht bekannt, doch genau jene Werkgruppe Kandinskys, mit den phantasievollen Formen, durchsetzt und strukturiert von feinen Linien, war zu Jahresbeginn 1949 bei René Drouin in Paris ausgestellt. Die Ausstellung, zu der ein Katalog erschienen war und die in Art d'aujourd'hui besprochen wurde[2107], scheint von Fiedler aktuell wahrgenommen worden zu sein, was darauf hinweist, dass die Dozenten am Baukreis, hier nachweislich Arnold Fiedler, unmittelbar auf das Ausstellungsgeschehen in Paris schauten.
Auf das Thema Stadt hingegen könnte Fiedler gleichzeitig über Max Ernsts versteinerte Städte der 30er Jahre („The Petrified City“ 1935, Öl auf Papier auf Sperrholz, 50,5 x 60,9 cm, Manchester City Galleries, (Spies/Metken 2219))[2108] aufmerksam geworden sein, die als allgemeine Visionen vom Ablauf der Naturgeschichte und zugleich als Prophezeiung künftiger Zerstörung gesehen werden.[2109] (Übrigens gibt es ebenso von Werner Gilles eine „Stadt

[2104] Ausst.-Kat.: Maur v., Klang der Bilder 1985
[2105] Die Neue Zeitung München v. 23.11.1950 (B.E.W.)
[2106] Hahl-Koch, Jelena: Kandinsky, Stuttgart 1993, S. 396f
[2107] Ausst.-Kat.: Kandinsky-Èpoque Parisienne 1934-1944, Galerie René Drouin Paris, Paris 1949; Alvard, Julien: Exposition Kandinsky, in: Art d'aujourd'hui, H. 1, 1949, S. 5
[2108] Haftmann 1987, S. 226 (s/w Abb.); Spies, Werner; Rewald, Sabine: Max Ernst. A Retrospective, New York 2005, S. 216 (farb. Abb.)
[2109] Schneede 2006, S. 142ff, 147

der Toten“ von 1946.)[2110] Fiedler drehte Größen- und Flächenverhältnisse einfach um, während Max Ernst drei Drittel für sein plateauähnliches Stadtgefüge vorbehielt, worüber ein überdimensionierter Mond erscheint. Auch durchbrach Fiedler jenes Prinzip der horizontal lagernden kompakten Schichten bei M. Ernst, indem er auf Kleinteiligkeit und lose Anordnung seiner mit Mikroben vergleichbaren Formen setzte. Gemeinsam mit den versteinerten Städten von M. Ernst ist aber der Ausschnittcharakter, der durch die Sprengung des Bildformates zum rechten und linken Bildrand hin bedingt ist. An Max Ernsts technische Verfahrensweise wie der Durchreibetechnik (Grattage) knüpfte Fiedler nur indirekt an, indem er mittels herkömmlicher zeichnerischer Möglichkeiten seine Formen graphisch strukturierte, so dass man von Imitieren der Originaltechnik, wie sie Ernst anwandte, sprechen kann.

IX. ÜBERGANG ZUR ABSTRAKTION UND GEZIELTE WESTAUSRICHTUNG

ANNÄHERUNG AN ZEN 49

Zur Vorbildrolle Willi Baumeisters

Über eine von Fiedlers Bildfassungen **SCHIFFE UND SEEZEICHEN** (1949) – von denen das Gemälde WV G 65 von Carl Georg Heise 1951 für die Hamburger Kunsthalle angekauft wurde[2111] – schrieb ein Rezensent 1950: „...wo man von der Sicherheit berührt wird, in der Linie, Fläche und Farbe mit aller Leichtigkeit zu einer organischen Einheit verbunden werden...“.[2112] Beide Fassungen korrespondieren mit Willi Baumeisters abstraktem Ölbild „Jour heureux“ vom März 1947 (ursprünglich „Strandbild“, 65 x 81 cm, Öl mit Kunstharz und Spachtelkitt auf Hartfaserplatte, Centre Georges Pompidou Paris)[2113], zumindest dürfte von dort die Inspiration ausgegangen sein. Auch wenn bei Fiedler eindeutig gegenständlich Segelboote auf glatter Meeresfläche erkennbar sind, liegt es nahe, dass die Form des Kreissegments – bei Fiedler als Bootskörper eingesetzt – , Quadrate als Segel, organische unregelmäßige lineare Flächenformen im Bildvordergrund sowie die Übernahme der geraden strukturierenden Linien (hier als Schiffsmasten) diese These bestätigen.

Im Rahmen des deutsch-französischen Kulturaustausches hatte Willi Baumeisters Bild während des sogenannten Freiburger Festaktes kurz zuvor am 20. Oktober 1948 für Schlagzeilen gesorgt. Das Bild war im Gegenzug einer Schenkung französischer Druckgraphik von Bonnard, Braque, Chagall, Gris, Léger, Maillol, Matisse, Masson sowie 18 Radierungen und Lithographien von Picasso an die Karlsruher Kunsthalle dem französischen Staat übergeben

[2110] Hentzen 1960, Nr. 66 (farb. Abb.)
[2111] Erworben während der Fiedler-Ausstellung v. 4.11. bis 3.12.1950 im HH KV, vgl. – Best.-Kat.: Hofmann; Müller-Hauck 1969, S. 39 Nr. 2928 (s/w Abb.)
[2112] Die Neue Zeitung München v. 23.11.1950 (B.E.W.)
[2113] Beye, Peter; Baumeister, Felicitas: Willi Baumeister. Werkkatalog der Gemälde, Bd. 2, hg. v. Archiv Baumeister, Ostfildern-Ruit 2002, Nr. 1385 (s/w Abb.)

worden, worüber die Presse eingehend berichtete.[2114] Von Interesse ist die enorme Resonanz, die von Baumeisters Bild weit über die französische Besatzungszone hinausging, wie am Beispiel Arnold Fiedler deutlich wird. Aus dieser Situation heraus, dürfte der Baumeister-Ausstellung im Jahr darauf (1949) in der Hamburger Galerie Hete Ruhstrat in Hamburg-Blankenese, die eine genauere Beschäftigung mit Arbeiten von Baumeister ermöglichte, eine besondere Bedeutung zukommen.[2115]
Thematisch, vom Bildmotiv her und ansatzweise stilistisch lässt sich Fiedlers Bild SCHIFFE UND SEEZEICHEN (1949) (WV G 65) daneben auch mit Willy Hempels um 1948 entstandenem, schon der Abstraktion nahen und zugleich noch der Figuration verhaftetem Aquarell „Segelboote“ (Privatbesitz)[2116] in Beziehung setzen.
Damit zeichnet sich in Fiedlers frühem Nachkriegswerk bereits 1949 eine vorsichtige Annäherung an die am 19.7.1949 in München gegründete Künstlergruppe Zen 49[2117] ab, zu deren Gründungsmitgliedern Baumeister und Hempel gehörten.

Willi Baumeister (1889-1955), der Verfechter der Abstrakten, war nach dem Krieg einer der angesehensten Maler. Bereits vor 1933 gehörte er zu den erfolgreichsten modernen Künstlern in Deutschland, der auch internationalen Rang genoss. Er hatte seit 1922 ausgestellt, u.a. zusammen mit Fernand Léger, Kurt Schwitters, Oskar Schlemmer, Paul Klee und Wassily Kandinsky. Seine Arbeiten waren sowohl in den renommierten Berliner Galerien Paul Flechtheim und Ernst Cassirer sowie in Herwarth Waldens Galerie „Der Sturm“, im Frankfurter Kunstverein als auch in den Pariser Galerien Bonaparte und d'art contemporain zu sehen. 1928 erhielt er eine Professur an der Frankfurter Kunstgewerbeschule und schon kurz darauf erwarb das Frankfurter Kunstmuseum sein konstruktivistisches Bild „Atelier III“, Maler und Modell in abstrakten Formen darstellend, welches in der konservativen Presse heftige Polemiken hervorrief.[2118]
Während der NS-Herrschaft hatte Baumeister kontinuierlich in der inneren Emigration weitergearbeitet. Dabei gehörte er mit zu den ersten Künstlern, die 1933 öffentlich von der NS-Presse diffamiert und aus den Ämtern entlassen wurden – Baumeister verlor Ende März 1933 seine Stellung an der Städtischen Kunstgewerbeschule in Frankfurt, zusammen mit

[2114] Beutel, Gottfried: Mehr als eine schöne Geste: Bildtausch Karlsruhe – Paris, in: Neue Zeitung Nr. 94, Okt. 1948; Ders.: Geste der Freundschaft. Französische Graphik für die Karlsruher Kunsthalle, in: Neue Zeitung Nr. 28, Okt. 1948; Ders.: Kunst überwindet Grenzen. Auslandsgeschenke für die badische Kunsthalle in Karlsruhe, in: Badische Zeitung, Nr. 97, 26. Okt. 1948; Anonym: (ohne Titel), in: Das Kunstwerk, III. Jg., H. 1, 1949, S. 48; Zahn, Leopold: Meister französischer Graphik der Gegenwart, in: Das Kunstwerk, III. Jg., H. 3, 1949, S. 5-9; Schieder 2004, S. 9-11
[2115] Zur Ausstellung erschien kein Katalog. Der Hinweis findet sich bei – Beye; Baumeister 2002, S. 142-156
[2116] Grundlegend siehe – Ausst.-Kat.: Poetter (Hg.), Zen 49 1986, S. 267 (s/w Abb.)
[2117] Ebenda
[2118] Frankfurter Nachrichten v. 26.1.1930: „Machwerk...allenfalls als Beweis der geistig-künstlerischen Verwirrung einer kultur- und disziplinlosen Zeit.“; Hirner, René: Einführung in Willi Baumeisters Kunsttheorie, in: Baumeister, Willi: Das Unbekannte in der Kunst, Köln 1988 (neue, veränderte Auflage v. 1960, zuerst Stuttgart 1947), S. 237-262

weiteren Professoren, darunter Max Beckmann. Während der Aktion „Entartete Kunst“ 1937 wurden seine Arbeiten durch Staatsgewalt aus den Museen entfernt und auf der Münchner Ausstellung als verfemt angeprangert. 1941 erhielt Willi Baumeister Ausstellungsverbot.

Nach 1945 besaß Baumeister internationale Reputation, besonders in Frankreich, wo er auf zahlreiche Kontakte zurückgreifen konnte. Die Beziehungen stammten aus den 20er Jahren, wo der Maler über die Künstlergruppen „Cercle et Carré“ und „Abstraction-Création“[2119] Fernand Léger, Le Corbusier, Miro und andere Mitglieder der Ecole de Paris kennengelernt hatte, ferner u.a. die Galeristin Jeanne Bucher, den sich für die Konstruktivisten einsetzenden Kritiker Michel Seuphor und Christian Zervos. Während Baumeisters erster Einzelausstellung in der Galerie d'art contemporain war die Gruppe seiner flächig-geometrischen Sport- und Mauerbilder zu sehen[2120], die seitens der französischen Künstler und der Kritik mit großem Interesse aufgenommen wurde, stellten die Bilder doch einen völligen Gegenpol zum bisher propagierten deutschen Expressionismus dar. Michel Seuphor charakterisierte Baumeisters Malerei bereits 1931 als „nuancenreicher, französischer“[2121] als die der Franzosen selbst. Martin Schieder verweist darauf, dass Baumeister bereits 1932 vollständig in die Ecole de Paris integriert war.[2122] Nachdem er noch 1939 in der Galerie Jeanne Bucher in Paris (anlässlich seines 50. Geburtstages) ausgestellt hatte, war es nur folgerichtig, dass ihm im Dezember 1949 das Privileg zukam als erster deutscher Künstler nach Kriegsende in Frankreich in einer Einzelausstellung, in der renommierten Galerie am Boulevard du Montparnasse, sein Werk vorzustellen. Die Resonanz in Paris war überwiegend positiv. In allen wichtigen Fachorganen wie L'Age Nouveau, Cahiers d'Art, Combat und Arts erschienen 1949 Ausstellungsbesprechungen.[2123]

[2119] Baumeister trat 1931 der von Auguste Herbin und Georges Vantongerloo gegründeten Künstlergruppe „Abstraction-Création“ bei, aus der sich 1946 der Salon des Réalités nouvelles als wichtigste Instanz für zeitgenössische Kunst neben der Biennale in Venedig konstituierte. – Schieder, Martin: Willi Baumeister – von der inneren Emigration zur künstlerischen Selbstverantwortung, in: Ausst.-Kat.: Spielmann, Heinz: Willi Baumeister. Figuren und Zeichen, Bucerius-Kunst Forum Hamburg, Westfälisches Landesmuseum Münster, Von der Heydt-Museum Wupperthal, Ostfildern 2005, S. 26-34, 31

[2120] Zur Ausstellung vgl. – Georges, Waldemar: Baumeister et l'art allemand (Vorwort), in: Ausst.-Kat.: Willi Baumeister, Galerie d'art contemporain, Paris 1927, abgedr. in: André de Ridder (Hg.): Willi Baumeister, Antwerpen 1931, S. 16-18; sowie Schieder, Martin: Kommentar (zum Vorwort von Waldemar Georges 1927), in: Kitschen, Friederike; Drost, Julia (Hg.): Deutsche Kunst – französische Perspektiven 1870-1945. Quellen und Kommentare zur Kunstkritik, Berlin 2007 (Deutsch-französische Kunstbeziehungen Kritik und Vermittlung, hg. v. Uwe Fleckner, Thomas W. Gaethgens, Martin Schieder) (Passagen Deutsches Forum für Kunstgeschichte, Bd. 9), S. 263-267

[2121] Seuphor, Michel: Hommage, in: Grohmann, Will; u.a.: Willi Baumeister, Antwerpen 1931, S. 23, zit. n. Ausst.-Kat.: Spielmann, Willi Baumeister 2005, hier S. 8; „Baumeister ...als... „undeutscher“, europäischer Künstler...“ – Kitschen, Friederike: Die deutschen Meister der Moderne. Eine französische Auswahl, in: Kitschen; Drost 2007, S. 207-223, S. 221

[2122] Schieder 2005 IV, S. 26-34, 29

[2123] Ausstellung Willi Baumeister in der Galerie Jeanne Bucher Paris, Boulevard du Montparnasse v. 3.12.1949 bis 10.1.1950. Zum Abdruck des Textes der Einladung siehe – Schieder 2005 IV, S. 26-35, 32; zu den französischen Rezensionen vgl. – Du non-figuratif au figuratif. Willi Baumeister, Jean Bazaine, Paul Braig, in: L' Age Nouveau, H. 44, Dezember 1949, S. 67-71 (Beiträge von Will Grohmann, Le Corbusier, Fernand Léger); C. E. (Charles Estienne): Une peinture romantique, in: Combat,

Letztlich gehört Baumeister mit zu den großen Vermittlern der deutsch-französischen Kunstbeziehungen im 20. Jahrhundert.[2124] Für seine künstlerische Entwicklung war die französische Moderne unbedingt stilprägend, wie auch nach 1945 Paris weiterhin wichtig für seine Malerei wurde. Der jungen Künstlergeneration wies er damit den Weg nach Paris.[2125] Anfang der 50er und 60er Jahre machte der Kunsthistoriker Will Grohmann die Öffentlichkeit mit Baumeisters Werk bekannt.[2126] Als einer der angesehensten Maler nach dem Krieg wies Baumeisters Oeuvre, wie bei kaum einem anderen, sowohl Kontinuität als auch Innovation auf. In der Forschung der 90 Jahre wird seine Bedeutung darauf zurückgeführt, dass er sich „im Grenzfeld von Gegenstandslosigkeit, Abstraktion und freiem Rückbezug auf die Anfänge der Malerei bewegt."[2127] Er verteidigte die abstrakte Malerei während der Auseinandersetzungen um die Kunst der Avantgarde nach 1945 gegen jegliche Anfechtungen und wurde schließlich zu ihrem Anwalt, ob in der Auseinandersetzung mit Hans Sedlmayr (dessen Streitschrift „Verlust der Mitte" 1948 erschienen war) im Rahmen der Darmstädter Gespräche[2128], Wilhelm Hausenstein[2129] oder Carl Hofer, dessen Position ihn 1954 zum Austritt aus dem Deutschen Künstlerbund bewog. Unmissverständlich forderte Baumeister den Beitrag der abstrakten Malerei für die neue demokratische Gesellschaft ein. Den jungen Malern im Nachkriegsdeutschland war er regelrecht zum Leitbild bzw. „Führer der Abstrakten"[2130] geworden. Die jüngste Forschung sieht Willi Baumeister folgerichtig denn auch als „moralische(n) Integrationsfigur der deutschen Nachkriegskunstgeschichte"[2131] und betont, dass seine Malerei für Kontinuität hinsichtlich der Moderne in Deutschland steht. Erwähnt sei hier aber auch, dass die Sicht auf Baumeisters Lebensleistung seitens der kunsthistorischen Forschung als Prozess steigender Anerkennung gegenwärtig noch nicht abgeschlossen ist.[2132]

10./11. Dezember 1949; P. D. (Pierre Descargues): Willi Baumeister. Redécouverte de l' ame allemande, in: Arts, 9. Dezember 1949, S. 4; Zu Baumeisters Beziehungen zur französischen Kunst und Kunstszene vgl. – Ausst.-Kat.: Willi Baumeister et la France, musée d'Art moderne, Saint Ètienne, musée d'Unterlinden Colmar, Colmar 1999; Schieder 2005 IV, S. 125ff

[2124] Die neueste Forschung nennt neben Baumeister auch den Künstler Waldemar George (Organisator der Baumeister-Ausstellung 1927 in Paris). – Schieder 2007, S. 263-267, S. 263

[2125] Schieder 2005 IV, S. 26-35, 34

[2126] Grohmann, Will: Willi Baumeister, Stuttgart 1952; Grohmann, Will: Willi Baumeister – Leben und Werk, Köln 1963

[2127] Ausst.-Kat.: Goeltzer, Wolfgang: Stunde Null. Deutsche Kunst der späten vierziger Jahre, hg. v. Stuttgarter Galerieverein, Stuttgart 1998, S. 36-40, hier S. 36

[2128] Vgl. Schneider, Angela: Willi Baumeister, in: Ausst.-Kat.: Honisch, Kunst in der Bundesrepublik 1985, S. 64-69, S. 68-69; Wollenhaupt-Schmidt, Gabriele: Documenta 1955. Eine Ausstellung im Spannungsfeld der Auseinandersetzungen um die Kunst der Avantgarde 1945-1960, Frankfurt a. M. u.a. 1994, S. 172ff, 216ff, 239-246

[2129] Hausenstein, Wilhelm: Was bedeutet die moderne Kunst? Ein Wort der Besinnung, München 1949

[2130] Spielmann, Heinz: Willi Baumeister. Werk und Wirkung. 50 Jahre nach seinem Tod, in: Ausst.-Kat.: Spielmann, Willi Baumeister 2005, S. 6-7, hier S. 6; vgl. auch Baumeisters 1947 veröffentlichte kunsttheoretische Schrift: Baumeister, Willi: Das Unbekannte in der Kunst, Stuttgart 1947

[2131] Schieder 2005 IV, S. 26-35, hier S. 29

[2132] Spielmann, Heinz: Willi Baumeister. Werk und Wirkung. 50 Jahre nach seinem Tod, in: Ausst.-Kat.: Ders.: Willi Baumeister 2005, S. 6-7; Schieder 2004, S. 11-13; Schieder 2005 IV, S. 26-34

Während der Zeit am Baukreis und seines ersten erfolgreichen Bühnenauftrags hatte Fiedler Kontakt zu den in den USA lebenden ehemaligen Hofmann-Schülern Vaclav Vytlacil, dem aus Franken stammenden und 1941 in die USA emigrierten Carl Heidenreich (1901-1965)[2133], Alice Kinzinger und dem gebürtigen Freiburger Carl Holty (geb. 1900)[2134] aufgenommen. Fiedler hatte noch vor Einsetzen seiner Dozententätigkeit am Baukreis Überlegungen angestellt, nach Amerika zu gehen und dort seinen Lebensunterhalt vorerst als Kunstpädagoge zu bestreiten. In seinen Briefen erkundigte er sich gezielt, ob und wie man in den USA als Künstler leben kann. Die ersten Rückantworten von Vytlacil und Kinzinger trafen im Dezember 1948 und 1949 ein, von Holty und insbesondere Heidenreich – der zu den abstrakten Expressionisten in Amerika gehörte, dessen Werk jüngst von der Forschung umfassend gewürdigt wurde[2135] – offenbar erst 1951 und 1952, worauf an anderer Stelle genauer eingegangen wird. Was Vytlacil dem Hamburger Freund damals riet, ist nicht bekannt.[2136] Alice Kinzinger dagegen schrieb am 19.1.1949 aus Taos, einer amerikanischen Kleinstadt im Staate New Mexiko, in der viele Künstler lebten, an Fiedler, dass es sehr schwierig sei, in den USA eine Anstellung als Lehrer zu bekommen und bot ihre Hilfe an.: „..I do not know what your academic education is, but it is very difficult to get a position in a recognized school...I shall do anything in my power to help you to become to this country if you want to...“[2137] Desweiteren empfahl sie Fiedler, Kontakt zu dem gebürtigen Österreicher Wolfgang Paalen (1905-1959)[2138] aufzunehmen, der damals (1945-1948) zwischen Mexiko und den USA pendelte, bevor er ab Januar 1950 in Mill Valley (San Francisco) ein eigenes Haus bezog, der als sehr erfolgreich galt und über Kontakte verfügte. (Ein Foto von 1953 zeigt Paalen im Pariser „Café de la Place Blanche“ mit Max Ernst, A. Giacometti, Man Ray u.a.[2139]) Andreas Neufert schrieb in der 1999 erschienenen Monographie: „Wolfgang Paalen ist ein peintre maudit. Ein Künstler, dessen reale Existenz in Stillschweigen zu einem Mythos geworden ist. Von dem zu seiner Zeit sehr bekannten Maler, Schriftsteller, Theoretiker wird heute kaum mehr Notiz genommen.“[2140] Seine internationale Geltung erlangte Paalen

[2133] Saure, Gabriele: Carl Heidenreich, New York 2004 (Einleitung Peter Selz) (anl. der New Yorker Ausstellung „Carl Heidenreich and Hans Hofmann in Postwar New York“, University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive v. 21.5.-3.10.2004); Ruthenberg, Peter (Hg.): Vergessene Bilder. 8 Studenten der „Schule für Bildende Kunst, Hans Hofmann, München“ (1915-1932), Berlin, Frankfurt 1986 (Reihe Beiträge zur Geschichte der „Schule für Bildende Kunst. Hans Hofmann“, München 1915-1932, Vol. 3)
[2134] Seuphor 1957, S. 203; Saure 2004, S. 73-77, S. 146 dort Anm. 13; vgl. auch Bearden, Romare; Holty, Carl: The Painter's Mind, New York 1969
[2135] Siehe dazu Saure 2004
[2136] Brief Vaclav Vytlacil an A. Fiedler v. 21.12.1948 (Poststempel)
[2137] Brief Alice Kinzinger (Taos, New Mexico) an A. Fiedler v. 19.1.1949 – im NL A. Fiedler (o. Briefumschlag)
[2138] Zu W. Paalen siehe – Ausst.-Kat.: Paris-Paris 1937-1959, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris 1981 (deutsche Ausgabe München 1981), S. 221, 222, 509; Neufert, Andreas: Wolfgang Paalen. Im Inneren des Wals, Wien (u.a.) 1999; Spies 2002, S. 440; Winter, Anny; Harriet, Amy: Wolfgang Paalen: artist and theorist of the avantgarde, Westport, Conn. (u.a.) 2003
[2139] Ausst.-Kat.: Paris-Paris 1981, S. 142, 143
[2140] Neufert 1999, S. 1-4, hier S. 1

durch Beteiligungen an den Surrealismus-Ausstellungen 1936, 1938[2141], 1940 sowie Einzelausstellungen 1936 und 1938 in Paris und 1939 in London. 1939 war er in die USA emigriert[2142], mit dem Ziel Mexiko, wo er in San Angel lebte.
Fiedler kannte Paalen von der Hofmann-Schule her, die dieser aber nur kurze Zeit besuchte. Der junge Paalen kam 1926 aus Paris, wo er mit Beckmann in Kontakt stand, gezielt nach München, um bei Hofmann Unterricht zu nehmen. Er mietete am Marienplatz ein kleines Atelier an, welches er sporadisch bis 1938 aufsuchte. 1927 nahm er zwar an Hofmanns Sommerkurs in Cassis (Südfrankreich) teil, doch das Lehrkonzept erschien ihm ohne Sinn. Paalen suchte „nach Lehrern, die mit dem Kubismus als Konzept umgingen.“[2143] Offenbar enttäuscht ging er 1929 wieder nach Paris. Ob Fiedler sich in den frühen Nachkriegsjahren an Paalen wandte, ist nicht bekannt. Auch inwieweit er beiläufig über Paalens Werdegang informiert war – gegen Mitte der 50er Jahre erschienen in den französischen Kunstzeitschriften Cimaise und dem surrealistischen Blatt Medium[2144] Beiträge zum Werk Paalens – bleibt völlig offen.

Mit den Antworten der Hofmann-Schüler wohl nicht zufrieden, suchte Fiedler unmittelbar im Mai 1949 schließlich den direkten Kontakt zu Hans Hofmann, indem er jedoch an Miz Hofmann schrieb, wiederholt im Juli und Oktober 1949 sowie im Januar 1950.[2145] Rückantworten des Ehepaares sind allerdings nicht erhalten, womit unklar bleibt, was Hofmann dem Künstler riet und inwieweit Fiedler über den künstlerischen Weg Hofmanns informiert war. Wohl aber dürfte Arnold Fiedler Bestätigung erfahren haben, sich der Entwicklung in Richtung Abstraktion weiter zu öffnen, wie das Oeuvre erkennen lässt.
Hofmann hatte in New York die sogenannte „Hans Hofmann School of Fine Arts“ (52 west 8th street) gegründet, die heute als legendär bezeichnet wird. In Amerika gehörten wichtige Künstler wie u.a. die Malerinnen Lee Krasner (1908-1984) und Helen Frankenthaler (geb. 1928) zu seinen Schülern. Als Maler und als Lehrer gilt er als wesentlicher Anreger des Abstrakten Expressionismus in Amerika, einer „eigentlich nur (eine) handschriftliche(n) Malweise“[2146], wobei starke individuelle Unterschiede zum Tragen kommen. Ausgehend von einer figurativen Malerei in den 40er Jahren, die auf Matisse zurückging, entwickelte Hofmann einen abstrakten gestischen Malstil mit starken Farbkontrasten, ging dabei aber oft von Naturvorbildern aus. Dabei bediente er sich „sehr freier, wie zufällig aussehender For-

[2141] Abadie, Daniel: Die internationale Surrealismus-Ausstellung Paris 1938, in: Ausst.-Kat.: Paris-Paris 1981, S. 70-79 Nr. 114 (s/w Abb.)
[2142] Vgl. de La Beaumelle, Agnés Angliviel: Die Verstreuung der Surrealisten: Marseille, in: Ausst.-Kat.: Paris-Paris 1981, S. 80-89, 80, 84
[2143] Neufert 1999, S. 34-41, hier S. 37; zu H. Hofmanns Lehrkonzept vgl. diesbezüglich – Saure 2004, S. 24-26
[2144] Medium, H. 4, Jan. 1955, S. 243-254; Wescher, Paul: „L' Ecole du Pacifique“, in: Cimaise, April 1956 (mit Werkreproduktion) – beide Hinweise siehe Ausst.-Kat.: Paris-Paris 1981, S. 221, 222
[2145] Briefe A. Fiedler an Miz Hofmann v. 1.5.1949, 29.7.1949, 18.10.1949 sowie 2.1.1950 – hs. Eintrag im Kalender 1949 im NL A. Fiedler
[2146] Genauer dazu siehe – Blok 1975, S. 96-118, hier S. 115

men“.[2147] Die aktuelle Forschung ist sich längst darüber einig, dass von Hofmann das Dripping ausgegangen ist, jenes Tropfen und Schütten von Farbe auf die Leinwand, das dann durch Jackson Pollock – mit dem Hofmann über Lee Krasner bekannt wurde – weiterentwickelt worden ist.[2148]
Zum Zeitpunkt von Fiedlers Anfrage 1948/49 stellte Hofmann 1949 gerade in der Pariser Galerie Maeght aus. Seine Bilder erreichten damals Summen von 1.200 bis 5.600 Dollar und ließen sich sehr gut verkaufen. Ein Foto zeigt Hofmann während jener Ausstellung zusammen mit Picasso.[2149] In den USA war Hofmanns Werk mit einer Retrospektive vom 2.1. bis 9.2.1948 in der Addison Gallery of American Art in Andover (Mass.) – der ersten größeren Schau eines abstrakten Künstlers – gewürdigt worden und mit der Veröffentlichung der Publikation Hofmann, Hans: „Search for the Real and other Essays“, hg. v. Sara T. Weeks u. Bartlett H. Hayes, Andover 1948 war die erste Monographie über einen abstrakten Expressionisten erschienen.
Hofmanns eigentlicher Erfolg als Maler in den USA setzte jedoch relativ spät ein. Erst mit 64 Jahren war sein Werk erstmalig in einer Einzelausstellung in Peggy Guggenheims New Yorker Galerie „Art of this Century“ vorgestellt worden, wo übrigens auch Künstler wie Baziotes, Pollock, Motherwell, Rothko, Still u.a. bekannt wurden. Danach folgten in New York fast jährlich Werkschauen, darunter in der Galerie Sam Kootz sowie dem Whitney Museum of American Art.[2150]

Im Vergleich zu vielen deutschen Emigranten, die während des Zweiten Weltkrieges in die USA gekommen waren, war Fiedlers Amerikabild sehr positiv. Bedingt war diese Haltung wohl durch den Lebensweg seines Lehrers Hans Hofmann, der seine Lehrtätigkeit erfolgreich fortsetzen konnte und als Maler Anerkennung genoss, ebenso wie die französischen Surrealisten, einschließlich des deutschen Künstlers Max Ernst (an dessen Werk Fiedler sich um 1946/1947 orientiert hatte).
Es ist nur allzu verständlich, dass Fiedler nach Jahren unfreiwilliger Berufsunterbrechung als Künstler wieder Fuß fassen und den Anschluss an die internationale Moderne erreichen wollte – vergleichbar mit Hofmann – und wohl auch materielle Vorzüge erhoffte, was einem Ideal bzw. einer Illusion entsprach. Fiedlers klischeehafte Auffassung dürfte fernab der Realität von ökonomischem Liberalismus und der Eingliederungsproblematik in Amerika bestanden haben.[2151]

[2147] Ebenda, S. 96-118, hier S. 115 sowie Nr. 97 (s/w Abb.: H. Hofmann „Sturm“, Öl, 1945)
[2148] Ausst.-Kat.: Action Painting, Fondation Beyeler Riehen/Basel, Ostfildern 2008, S. 68-71; Saure 2004, S. 9-10: „...der Drip-Technik, die von Hans Hofmann und Willem de Kooning in das Vokabular amerikanischer Malerei eingeführt worden war.“
[2149] Derriére le Miroir, hg. v. Galerie Maeght, Nr. 16, Jan. 1949
[2150] Ausst.-Kat.: Hans Hofmann. Bilder und Werke auf Papier, Galerie Emmerich, Zürich 1978; Ausst.-Kat.: Hans Hofmann, Kunstverein Hamburg (Amerika-Haus), Hamburg 1965
[2151] Vgl. Bruhns, Maike: Das Amerika-Bild deutscher Emigranten, Hamburg 1971 (ms. Magisterarbeit Univ. Hamburg 1971); Pross, Helge: Die deutsche akademische Emigration nach den Vereinigten

Über Fiedlers Kontakte in Hamburg außerhalb des Baukreises gibt es nur wenig Angaben. In seinen Notizen findet sich der Hinweis auf ein Treffen mit Emil Maetzel am 7. August 1949 am Volksdorfer Bahnhof. Maetzel besaß draußen vor der Stadt ein Haus, in dem er oft Künstler empfing. Weiterhin ist eine Begegnung mit Friedrich Ahlers-Hestermann am Weihnachtstag, dem 26.12.1949, von Fiedler notiert worden. Auch nahm er wieder Kontakt zu Emmi Ruben auf, die er in ihrer Wohnung am Ahornkamp 3 besuchte. Zu Maria Wolff in London bestand offensichtlich Briefverbindung, da Fiedler ihre Adresse besaß.[2152]

Mit Fiedlers Teilnahme an der „2. Deutschen Kunstausstellung" 1949 in Dresden mit den aktuellen Temperabildern PHANTASIESTADT (1947) (WV G 37-G 41) – publiziert im Ausstellungskatalog – ferner **BLUME AUF DEM DACH** (1948) (WV G 48 o. G 49), SCHIFFE UND SEEZEICHEN (1949) (WV G 51), HÄUSER AM ABEND (1949) (unbek.) gelang es dem Künstler, erstmalig nach dem Krieg im großen Stil überregional auf sein Werk aufmerksam zu machen.[2153] Die Ausstellung war als Überblicksschau konzipiert worden und reichte von Bildern der ehemals verfemten Avantgarde über Werke wie Hans Grundigs „Karneval" von 1934, als eines der zentralen Bilder, bis zu abstrakten Arbeiten von Wilhelm Imkamp und Hubert Berke. Neben den Rehabilitationsbemühungen konfrontierte die Schau mit aktueller Kunst, wobei Werke der Figuration überwogen. Mit Fiedler waren weiter die Hamburger Maler Ernst Witt, Eylert Spars, Ivo Hauptmann, Tom Hops, Albert Feser, Fritz Düsing sowie die Bildhauer Richard Steffen und Martin Irwahn vertreten.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Fiedlers Themenspektrum sowie die künstlerischen Anregungen in den ersten Nachkriegsjahren äußerst vielfältig waren. Er malte Ruinenbilder, mythologische Szenen, visionäre Stadtlandschaften, Küstenlandschaften, Blumenstillleben, Zirkusbilder mit Clowns und Tänzerinnen. Hauptsächlich bedingt durch seine Exilerfahrungen in Paris ließ er sich im Zeitraum 1946 bis 1949 künstlerisch von den französischen Surrealisten, vor allem von Max Ernst, inspirieren, wahrscheinlich auch aufgrund der Tatsache, dass die Surrealisten während und nach Kriegsende in Amerika und Paris schon bald Ausstellungserfolge feierten. Daneben tauchen Einflüsse der französischen Maler Vivin, Dufy Rousseau, Picasso und kurzzeitig Georges Braque und Jean Lurcat auf. Eine wesentliche Rolle spielte zeitweilig ab 1946 weiterhin das Werk von Werner Gilles im Hinblick auf den antiken Mythos und die Verschränkung von Figuration und Abstraktion. Mit dem Jahr 1948/1949 zeichnet sich in Fiedlers frühem Oeuvre ein Wendepunkt in Richtung Rezeption der Klassischen Moderne ab. Von Künstlern der Dresdner Brücke wie Ernst Ludwig Kirchner und des Bauhauses wie Kandinsky und Klee gingen jetzt entscheidende

---

Staaten 1933-1941, Berlin 1955; Dickson, Paul: Das Amerika-Bild in der deutschen Emigrantenliteratur seit 1933, München 1951 (Diss. München 1951)

[2152] Alle Angaben siehe – Kalender 1949 im NL A. Fiedler

[2153] Ausst.-Kat.: 2. Deutsche Kunstausstellung, Dresden 1949, o. S. Nr. 135-138

Impulse aus. Die Klee-und Bauhausrezeption ist im Werk Fiedlers ab 1948 bis Mitte der 50er Jahre nahezu durchgängig erkennbar.
Fiedlers Frankreich-Ausrichtung kann als konform mit den wichtigen Ausstellungen im Nachkriegsdeutschland „Moderne französische Malerei“ 1946 und „Die Meister französischer Malerei der Gegenwart“ 1947 gesehen werden. Die große Wanderausstellung „Französische abstrakte Malerei“ 1948 mit Werken von Hans Hartung, Pierre Soulages, Bott, Del Marle, Domela, Herbin, Kupka, Piaubert, Schneider und Villeri, die in Stuttgart, München, Düsseldorf, Hannover, Frankfurt, Freiburg und wohlgemerkt in Hamburg gezeigt worden war, hatte dagegen zunächst keine Auswirkungen auf das künstlerische Schaffen Arnold Fiedlers. Erst nach sieben Jahren, ab Mitte der 50er Jahre, zeigt sich diesbezüglich eine Richtungsänderung, den Blick dabei nach Paris gewandt (Ecole de Paris: Hartung, Soulages). Die reine Abstraktion fand unter den deutschen Kunsthistorikern Leopold Zahn, Alfred Hentzen, Kurt Martin und Werner Haftmann um 1948 noch keine öffentliche Befürwortung – selbst die französische Seite war äußerst zurückhaltend und hielt sich an Gewesenes wie an Matisse, Picasso, Braque, Legér und Rouault, d.h. an die Postkubisten. Man vertrat die Auffassung – vor allem auch vor dem Hintergrund eines neuen Selbstbewusstseins der 1948 gegründeten BRD – dass es dringend erforderlich sei, die ehemals als „entartet“ diffamierte Vorkriegsmoderne nach zwölf Jahren endlich zu rehabilitieren.[2154]
Damit war ebenso der im Frühjahr 1948 veranstalteten Schau „Gegenstandslose Malerei in Amerika“, die von Hilla Rebay, der Direktorin des Guggenheim Museums New York, organisiert worden war und die durch die drei Westzonen ging, die Aufmerksamkeit bzw. weitreichende Resonanz vorerst entzogen.
Insofern ist Fiedlers Ausrichtung an den Bauhauskünstlern Klee und Kandinsky aber auch Gilles[2155] und Baumeister nachvollziehbar, was zugleich wiederum als Anpassung an die offizielle Kulturpolitik gewertet werden muss.

DAS ENDE DER FIGURATION

Weitere Einflüsse der Gruppe ZEN 49 und Paul Klees Polyphonie

Mit dem Jahr 1950 beginnt sich im Oeuvre Fiedlers eine Zäsur abzuzeichnen. Oszillieren die Werke von 1945 bis 1949/50 formal zwischen Figuration und einsetzender Abstraktion, näherte der Künstler sich um 1950 der reinen Abstraktion.
Es kommt zur radikalen Aufhebung des Bildraumes, wobei die Bildfläche zum künstlerischen Aktionsfeld wird. Wesentlich wird weiter der Aspekt von Bewegung innerhalb des

[2154] Schieder 2004, S. 60, 61, 62; Schieder; Ewig (Hg.) 2006, S. 1-26, S. 3
[2155] Auf „eine Art geistige Verwandtschaft“ zwischen Gilles und Klee hat Marlies Schwengers 1985 aufmerksam gemacht: „Mehr als seine eigentlichen Lehrer wurde Paul Klee zum bleibenden Vorbild für Werner Gilles...Trotz der unterschiedlichen formalen Entwicklung, die das künstlerische Schaffen von Gilles nahm, bleibt die gemeinsame Neigung zu phantasievollen, aus dem Unterbewußtsein angeregten Kompositionen und surrealen Motiven.“ – Schwengers 1985, S. 29

Oeuvres, ausgehend vom bewegten Sehen bis hin zur bewegten Linie und Fläche, basierend auf den Analogien von Malerei und Musik.
Fiedlers Werk fand im Rahmen wichtiger regionaler und überregionaler Ausstellungen positive öffentliche Resonanz. Gleich zu Jahresbeginn erschienen aus Anlass seines 50. Geburtstages am 3. März 1950 in verschiedenen Tageszeitungen Kommentare, in denen das künstlerische Werk gewürdigt wurde.[2156]

Im selben Jahr (1950) lässt sich erkennen, dass Fiedler sich weiter und noch intensiver mit Baumeisters frühem Oeuvre auseinandersetzte. Knüpfen z.B. Fiedlers „Zirkusbilder“ (1950) (WV G 71, G 72) hinsichtlich ihrer Farbflächenaufteilung und Figürlichkeit noch an verschiedene Bildfassungen vom Vorjahr an, wo stilistische Werkbezüge zu Gilles und Klee vorliegen, erinnert das in Mischtechnik ausgeführte Bild mit dem Titel **PHÖNIX** von 1950 (WV G 73 , G 74) hinsichtlich des hohen Abstraktionsgrades an Willi Baumeisters figurale konstruktivistische Mauerbilder der 20er Jahre (1919-1924), die sich durch elementare exakte Formen, klare Farben und eine vorwiegend rechtwinklige Bildorganisation auszeichneten. Besprechungen von 1921 und 1922 verwiesen schon kurz nach der Entstehung von Baumeisters Mauerbildern insbesondere auf die Festigkeit der Bildform, auf den monumentalen Charakter der Bilder und ihre Klarheit.[2157] 1927 war jene Bildgruppe, einschließlich der ebenso flächig geometrisierten Sportbilder, in Paris anlässlich der ersten Einzelausstellung Baumeisters in der Galerie d'art contemporain am Boulevard Raspail vom 18. Januar bis 1. Februar 1927 zu sehen gewesen. Die französischen Kritiker sahen den Ursprung jener architektonischen Malerei eindeutig im Bauhaus und bei Gropius.[2158]
Wenn Heinz Spielmann 2005 über Baumeisters Mauerbilder schreibt: „...Mauerbilder, die als Relief ausgeführt, eine geometrische Figurenwelt in eine räumlich-flächig modulierte, ebenso rational wie irrational erfassbare Konstellation einbinden.“[2159], so wird dabei auf den Charakter des Mauerbildes im Sinne von aus der Wand herausragend durch Materialität oder Schattenbildung hingewiesen.

Das Bildzentrum von Fiedlers Phönixdarstellung bildet eine rote horizontal angeordnete Rechteckfläche auf monochromem Grund. Auffallend ist der lineare Kontur in seiner Doppelläufigkeit, der wie mit dem Pinselstil eingekerbt erscheint, dabei die Fläche jedoch nicht eins zu eins umfahrend, sondern über die Flächenbegrenzung hinaus sowohl nach innen und außen verlaufend. Zur rechten und linken Seite der signalroten Fläche erscheinen weitere Zentren von Flächenformationen, auch Einzelflächen, die alle von den Bildrändern über-

[2156] HH Freie Presse v. 10.3.1950;
Rabe, Martin: „Der Malerpoet A. F.“, in: DIE ZEIT v. 9.3.1950; HH Abendblatt v. 5.4.1950 (K.B.)
[2157] Schmidt, Paul Ferdinand: Willi Baumeister, in: Das Kunstblatt, 5. Jg., H. 9, 1921; Georges, Waldemar: La peinture en Allemagne, Willy Baumeister, in: L'Esprit nouveau, H. 15, 1922
[2158] Schieder 2007, S. 263-267
[2159] Spielmann, Heinz: Funktion des Sehens, in: Ausst.-Kat.: Spielmann, Willi Baumeister 2005, S. 64-73, hier S. 64

schnitten sind. Fiedler spielte dabei Form-, Größen- und Farbkontraste voll aus. Außer zweier vom Bildrand überschnittener blauer und brauner Einzelflächen grenzen alle anderen Bildelemente irgendwie aneinander bzw. berühren sich. Man kann von einem Verbundsystem sprechen, in dem sich zusätzlich die geometrischen Farbflächen Rechteck, Dreieck und Kreis übereinander schieben. Fiedler dürfte dabei die in vier Farbsegmente aufgeteilte Kreisform direkt von Baumeister übernommen haben, wie z.B. aus seinem Bild „Figur in absoluter Stellung" 1919, welches sich ehemals in der Hamburger Sammlung Durrieu befand.[2160] Eine als Säule möglicherweise zu identifizierende weiße Flächenform könnte dagegen in Beziehung zu Paul Klees „Landschaft mit den schwarzen Säulen" 1919/144 (Aquarell und Feder, 20,2 x 26,3 cm, Privatsammlung Schweiz[2161]) gesehen werden.
Neben den vorherrschenden geometrischen aber individualisierten Flächen wird einzig innerhalb der rechten Gruppierung eine figürliche Assoziation zu einem Vogel erkennbar – was übrigens durch den Bildtitel gestützt wird – bedingt durch die gebogene Linie als Hinweis auf organische Formen sowie Details des Kopfes und Federkleides, kleinteilig aus Dreiecken und Rechtecken zusammengesetzt. Auch das Element der figürlichen Achse aus den Bildern Baumeisters und Oskar Schlemmers kommt hier zur Anwendung.
Aus der vertikal und horizontal flächig angelegten Bildorganisation mit mehreren Bildzentren entwickelt sich auch bei Fiedler das Prinzip des „bewegten Sehens", über das Baumeister, ausgehend von Cézanne, über den Kubismus bis hin zu Paul Klee u.a., in seinem 1947 erschienenen Buch „Das Unbekannte in der Kunst" schrieb.[2162] Die rote zentrale Form steht letztlich in einem leeren Bildzentrum. Ihr kommt eine Art Brückenfunktion als verbindendes Element zu. Eine Flächenverdichtung findet in Richtung der Bildränder statt. Genau wie bei Baumeister werden bei Fiedler Bildelemente einzeln wahrgenommen und gleichzeitig existieren verbindende Blickbezüge. Für Baumeister wurde dieses Bildprinzip im Katalog zur Hamburger Baumeister-Ausstellung 2005 wie folgt beschrieben: „Diese Vereinzelung der Wahrnehmungselemente wird von einer Strategie der verbindenden Blickbezüge ergänzt, die für die Bilder Baumeisters grundlegend ist. Einerseits zieht jedes der vielfältigen Formelemente den Blick an, andererseits besitzt jedes eine augenfällige Unabgeschlossenheit, so dass der Blick weitergleitet und sich ständig verschiebt.[2163]
Betont werden muss aber, dass Fiedler generell flächig gearbeitet hat und Materialstrukturen, wie sie bei Baumeisters Mauerbildern durch die Verwendung von Sand in Erscheinung treten, mittels Farbauftrag imitiert hat. Mehrfaches Übereinanderlegen von Farbschichten aus Farbpigmenten bewirkt eine Körnigkeit der Bildoberfläche. Auch fehlt Fiedlers Bildern

[2160] Beye; Baumeister (Bd. II) 2002, S. 88 Nr. 193 (s/w Abb.)
[2161] Ausst.-Kat.: Zweite, Armin (Hg.): Paul Klee. Das Frühwerk 1883-1922, Galerie im Lenbachhaus, München o. J. (1979), Nr. 388 (s/w Abb.)
[2162] Vgl. Baumeister, Willi: „Rhythmus als Zeitkörper" in: Ders.: Das Unbekannte in der Kunst, Stuttgart 1947; Franz, Erich: „Bewegtes Sehen". Baumeister und die Moderne, in: Ausst.-Kat.: Spielmann, Willi Baumeister 2005, S. 8-15, S. 11; Recht, Roland: Le combat pour l`art de Willi Baumeister, in: Ausst.-Kat.: Willi Baumeister 1999, S. 183-204
[2163] Franz 2005, S. 8-15 hier S. 9

die Exaktheit in der maltechnischen Ausführung wie sie Baumeisters konstruktivistische Bilder aufweisen.
Die Einbeziehung eines schwarzen vertikal angeordnet und überschnittenen Rechtecks in die Bildkomposition erinnert dagegen an Baumeisters Bilder von 1920 wie „Flächenkräfte“ (1920) (Öl, Bleistift, Spachtelkitt, Sand auf Leinwand und Hartfaserplatte, Privatbesitz Süddeutschland)[2164] und mehrere Bildfassungen „Konstruktivistisch“ (1920) (I-III, Öl u. Sand auf Karton). Dort wird mit dem schwarzen Rechteck, zentral angeordnet oder vom Bildrand überschnitten, Kasimir Malewitsch zitiert, was Fiedler übernommen hat.

Fiedlers Orientierung an Baumeisters Vorkriegsoeuvre zu jenem Zeitpunkt fällt genau mit der ersten Ausstellung abstrakter Malerei der Gruppe ZEN 49 zusammen. Jene in München im April 1950 stattfindende als Wanderschau konzipierte Ausstellung[2165] lief innerhalb des Zeitraumes Mai 1950 bis Februar 1951 durch mehrere Städte. In Hamburg war die Ausstellung dann im November und Dezember 1950 in der Galerie Ruhstrat zu sehen. Der Kritiker Gert Schiff, der in der Tageszeitung Die Welt vom 14.11.1950 darüber berichtete, hob besonders die Werke von Willi Baumeister, Gerhard Fietz und Fritz Winter hervor, ferner nannte er Rolf Cavael, Willy Hempel, Rupprecht Geiger und die Bildhauerin Brigitte Meier-Denninghoff. Schiff filterte Markantes und Stilistisches heraus. Für Baumeister konstatierte er: „Kulturerinnerungen verschmolzen...mit einem erstaunlichen Bestand ursprünglicher Formvorstellungen“. Arbeiten von Fietz sind „aus den Gegensätzen massiver, scharfumrissener Flächen und hauchfeiner Lineamente“ entstanden, während Winter „mit kristallinischen Formen, mit Sternspuren und Sonnenbällen ein Gleichnis kosmischen Geschehens“ entwarf. Und schließlich hob er die „etwas dünnblütig-filigranhaften Kompositionen“ von Cavael gesondert hervor.[2166]
Der Kritiker Dr. Rolf Walther nahm die Ausstellung zum Anlass, um auf die Rezeption gegenstandsloser Kunst hinzuweisen: „Diese fordert vom Beschauer, dass er beim Bildgenuß auf eine gedanklich-begriffliche Führung verzichtet und sich der sinnlich-seelischen Wirkung des rein optischen Bestandes von Linie, Fläche und Farbe hingibt, wie er es analog im akustischen Bereich der Musik gewohnt ist.“[2167]

[2164] Ebenda, 2005, S. 8-15 S. 12, 13
[2165] Ausst.-Kat.: Zen 49, Central Art Collecting Point (Arcis-Str. 10, München), April 1950 (Nachdruck Köln 1988), (Einführung Franz Roh); vgl. auch Lüttichau, Mario-Andreas: Zen 49 München 1950, in: Ausst.-Kat.: Roters; Schulz, Stationen 1988, S. 378-385; Ausst.-Kat.: Poetter (Hg.), ZEN 49 1986; Wilhelmi, Christoph: Künstlergruppen in Deutschland, Österreich und der Schweiz seit 1900. Ein Handbuch, Stuttgart 1996, S. 364-366
[2166] Schiff, Gert: Schwingende Ordnung der Form, in: Die Welt v. 14.11.1950, abgedr. in: Ausst.-Kat.: Poetter (Hg.), Zen 49 1986, hier S. 352
[2167] Walther, Rolf: Vielfalt gegenstandsloser Bildkunst. Zur Ausstellung der „Zen“-Gruppe im Behnhaus, in: Lübecker Nachrichten, Januar 1951, abgedr. in: Ausst.-Kat.: Poetter (Hg.), Zen 49 1986, hier S. 352-353

Die Hamburger Ausstellung der Gruppe ZEN 49 bildete den Auftakt für Fiedlers unmittelbare und schließlich bis 1955/1956 fortdauernde intensive Auseinandersetzung mit der abstrakten Malerei, wie sie von den ZEN-Künstlern vertreten wurde. V. D. Heydorn hat 1974 auf Fiedlers Nähe zu Zen 49 hingewiesen: „Die gegenstandsfreie Gestaltungsweise dieser Künstler schloß jedes erkennbare thematische Engagement aus. Arnold Fiedler näherte sich vorübergehend Gestaltungsformen der Gruppe ZEN 49 und Johannes Ufer (geb. 1912) und Walter Siebelist (geb. 1904) verfuhren in ähnlicher Weise.“[2168] Fiedler orientierte sich damit an „der ersten deutschen Interessengemeinschaft abstrakter Künstler“[2169], der „die besten undinglichen Künstler vor allem Deutschlands, obgleich ihr auch Pariser Maler wie Soulages, Hartung und Schneider angehören.“[2170] und nicht etwa an der 1948 von Gustav Deppe, Thomas Grochowiak, Emil Schumacher, Heinrich Siepmann und Hans Werdehausen gegründeten und bis 1962 bestehenden Gruppierung Junger Westen, die mit Blick auf das Bauhaus Kontakte zur Industrie sowie eine einheitliche Gestaltung des modernen Lebensraumes anstrebte.[2171]
Fiedler war aber kein Mitglied der Gruppe ZEN 49, zu der man berufen wurde[2172], wie etwa der Hamburger Maler K. R. H. Sonderborg. Auch hat er nie als Gast an den Gruppenausstellungen teilgenommen.

Die Gründung der Künstlergruppe Zen 49 ging eigentlich aus der Ausstellung „Extreme Malerei“ im Februar 1947 im Augsburger Schaezler-Palais hervor, mit Werken zeitgenössischer, nicht nur abstrakter Maler, darunter Baumeister, Fietz, Winter u.a. Zur Gruppengründung kam es dann zwei Jahre später am 19. Juli 1949 in München, als sich die rein abstrakt malenden, überwiegend vom Bauhaus kommenden bzw. geprägten Künstler Willi Baumeister, Rolf Cavael, Gerhard Fietz, Rupprecht Geiger, Willy Hempel, Fritz Winter und Brigitte Meier-Denninghoff zur „Gruppe der Gegenstandslosen“, benannt als ZEN 49, zusammenschlossen. Beratend und fördernd wirkten die Kritiker Franz Roh, J. A. Thwaites, der Galerist Otto Stangl sowie die Kunsthistoriker Will Grohmann, Ludwig Grote und Werner Haftmann.[2173]
Trotz Kontroversen war um 1950 „Die gegenstandslose Kunst (ist) ein Faktum geworden, das keiner Begründung und Durchsetzung mehr bedarf.“[2174], wie Werner Haftmann im Ein-

[2168] Heydorn (Bd. 2) 1974, hier S. 29
[2169] Lueg, Gabriele: Studien zur Malerei des deutschen Informel, Aachen 1983 (Diss. TH Aachen 1983) (Hochschulschrift), hier S. 4
[2170] Roh, Franz: ZEN 49, in: Das Kunstwerk, IX. Jg., H. 2, 1955/56, S. 52, hier S. 52
[2171] Wilhelmi 1996, S. 196-200
[2172] Heydorn (Bd. 2) 1974, S. 29; zum Aufnahmeverfahren vgl. dagegen – Wilhelmi 1996, S. 364-366, 364
[2173] Vgl. grundlegend Ausst.-Kat.: Poetter (Hg.), Zen 49 1986; Teuber 1986, S. 25-54
[2174] Werner Haftmann, zit. n. Lüttichau v., Mario-Andreas: ZEN 49 München 1950, in: Ausst.-Kat.: Roters; Schulz, Stationen 1988, S. 378-385, hier S. 383

führungsvortrag anlässlich der ersten Ausstellung von ZEN 49 vom 4. bis 28. April 1950 in München feststellte.[2175]

Der Name Zen hatte mit dem Zen-Buddhismus nichts zu tun, er sollte lediglich die geistige Orientierung der abstrakten Maler kenntlich machen. Mit dem Rückgriff auf die fernöstliche Philosophie, mit der sich viele Mitglieder auseinandergesetzt haben, ging es letztlich darum, einen künstlerischen Ausdruck zu benennen.[2176]

Die Zen-Maler sahen ihre Aufgabe darin, ausgehend von der Tradition des Blauen Reiters – als deren wichtigste Protagonisten Kandinsky, Klee und Marc hier genannt seien – die abstrakte Kunst durch Bild und Wort in Deutschland zu verbreiten bis hin zum Allgemeingut, und den Anschluss an die internationale Entwicklung zu finden. In der Forschung der 80er Jahre ist diesbezüglich auf eine durchaus politische Absicht hingewiesen worden. Ein offizielles Manifest gab es aber nicht.[2177]

Die Gruppe Zen 49 brach mit jeglichem Gegenstandsbezug.[2178] Statt Perspektive und tektonischem Bildaufbau wird die Bildfläche dominierend. Über den Malvorgang selbst heißt es bei Conrad Westphal: „Jeder Pinselstrich wird Geäder, Struktur, Durchblutung der Fläche, wird Klang der besonderen Schwingungszahl, die das Aushallen des ganzen Bildvierecks zur Folge hat ...Der Pinselschlag bringt die Fläche in Vibration...“[2179] Bei Rolf Cavael wurde das beherrschende Motiv der künstlerischen Gestaltung die Bewegung. Bewegung gibt der Bildfläche Tiefe und Zeitdimension. Rhythmus wird zum zentralen Begriff als Ausdrucksträger alles Lebendigen. Auch der Begriff der Leere kommt auf, denn erst Form (Zeichen) und Leere machen die Bilder aus.

Baumeister vertrat die Auffassung, dass der Künstler frei aus seinen eigenen Quellen einen kleinen Kosmos schafft bzw. etwas sichtbar gemacht wird, was vorher dem Unbekannten angehörte.[2180] Auf die Eigenwirkung der Bildmittel Linie, Fläche und Farbe in ihren unterschiedlichen Modalitäten wies Franz Roh im Ausstellungskatalog von 1950 hin: „...bewegte und gefestigte Linien, Geraden und Kurven, staccato gepünktelte und legato geschwungene, aggressive und verschwebende Formen, scharfe und milde Farben durch deren Verschrän-

---

[2175] Gezeigt wurden 75 Werke von 19 Künstlern: Willi Baumeister, Rolf Cavael, Gerhard Fietz, Rupprecht Geiger, Willi Hempel, Brigitte Meier-Denninghoff, Fritz Winter sowie Gäste; Ausst.-Kat.: ZEN 49, München 1950 (Vorwort Franz Roh); Reprint des Ausstellungskataloges ZEN 49, München 1950, hg. v. Eberhard Roters, Köln 1988 (Nachwort Dirk Teuber); Ausst.-Kat.: Roters; Schulz, Stationen 1988, S. 379-385ff

[2176] Teuber 1986, S. 25-54, 44; vgl. auch Schneider, Angela: Wege zur Abstraktion. Ausstellung bei Ottomar Domnick und der Gruppe „Zen“, in: Ausst.-Kat.: Honisch, Kunst in der Bundesrepublik 1985, S. 88-105, 101; Der Autor v. Lüttichau verweist darauf, dass bei der Namensgebung „Zen“ das unmittelbare Erscheinen der neuaufgelegten Bücher: Eugen Herrigel: Zen in der Kunst des Bogenschießens, Konstanz 1948 (zuerst 1939) und Daisetz Taitaro Suzuki: Die große Befreiung – Einführung in den Zen-Buddhismus, Leipzig 1948 (3. Auflage, zuerst 1946) keine wesentliche Rolle spielte. – Ausst.-Kat.: Roters; Schulz, Stationen 1988, S. 379-385, 382

[2177] Teuber 1986, S. 25-54, 25 sowie S. 343

[2178] Wilhelmi 1996, S. 364-366, 364

[2179] Westphal, Conrad: Der autonome Raum, Archiv Melchior Happel, Stiilli, NL Westphal, zit. n. Wolf, Kati: Absolute Malerei, in: Ausst.-Kat.: Poetter (Hg.), ZEN 49 1986, S. 55-73, hier S. 66

[2180] Wolf, Kati: Absolute Malerei, in: Ausst.-Kat.: Poetter (Hg.), ZEN 49 1986, S. 55-73

kungen teils Spannungen, teils Harmonien sich ordnen.“[2181] Als zentrales Motiv von Zen ist in der Forschung Ende der 80er Jahre die „malerische Andeutung der kosmischen Bewegung“[2182] genannt worden.

Baumeister war darüber hinaus mit seiner Position als konsequenter Verfechter der gegenstandslosen Kunst während der Debatten des ersten Darmstädter Gesprächs 1950, in denen der Kunsthistoriker Hans Sedlmayr die Gegenposition vertrat[2183], erneut in den Fokus der Kunstszene geraten.[2184] Daraus lässt sich zum einen schließen, dass Fiedler die Diskussionen damals verfolgt hat und vor allem Baumeister weiter zum Leitbild wurde, der inzwischen auch internationale Anerkennung genoss, bedingt durch die Teilnahme an der XXIV. Biennale in Venedig 1948 sowie die Ausstellungen im Pariser Salon des Réalités nouvelles und 1949 in der Galerie Jeanne Bucher in Paris, wozu eigens ein umfangreicher Katalog erschienen war.[2185]

Ab 1950 setzte in einer Gruppe von Bildern Fiedlers ein Prozess der Verselbständigung der bildnerischen Mittel Linie und Fläche ein. Die Linie löst sich aus ihrer Funktion des Kontur und damit der Flächenbildung heraus, wie partiell bereits im Phönixbild sichtbar ist. Noch deutlicher wird dieser Prozess im Ölbild **STILLLEBEN MIT FLASCHE UND KRUG** (1950) (WV G 75, G 76), wo der Kontur über die Flächenränder hinaustritt, sich zu verselbständigen beginnt und die Farbe andererseits über den Kontur hinausdrängt und ihn zugleich an anderen Stellen nicht mehr voll ausfüllt.
Das figürliche Bildmotiv in seiner bereits stark reduzierten Formauffassung könnte Fiedler von Stillleben mit Flaschen und Krügen von Amédée Ozenfant und Le Corbusier aus den 20er Jahren übernommen haben. Beide standen im Kontakt mit Baumeister.[2186]

Die Autonomie von Fläche und Linie erreicht im Bild **NÄCHTLICHER DOM** (1950) (WV G 77, G 78) seinen Höhepunkt. Die Deckungsgleichheit der Linien-Flächenbeziehung ist völlig aufgehoben. Auf der Bildfläche befinden sich unregelmäßige exakt begrenzte aber unterschiedlich ausgerichtete Farbformen in loser Formation. Davor dehnt sichhorizontal eine schleifenbildende Linie auf der Bildfläche aus, die Bildränder zur Rechten und Linken überschneidend. Trotz Autonomie besteht gleichzeitig eine Korrespondenz zwischen Flä-

[2181] Roh, Franz: Gegenstandslose Kunst (Vorwort), in: Ausst.-Kat.: ZEN 49, München 1950, hier S. 1
[2182] Teuber 1986, S. 25-54, hier S.44
[2183] Bereits 1948 hatte Sedlmayr in seiner Streitschrift „Verlust der Mitte“, die massiv von konservativen Zügen geprägt war, eine Gleichsetzung von Moderne und abstrakter Kunst abgelehnt.
[2184] Vgl. auch Recht 1999, S. 183-204
[2185] Vgl. Ausst.-Kat.: Willi Baumeister 1999, S. 258-271, 269, 271
[2186] Ducros, Francoise: Ozenfant et Baumeister: les enjeux d'un dialoque, in: Ausst.-Kat.: Willi Baumeister 1999, S. 95-106; vgl. auch Ewig, Isabelle; Gaethgens, Thomas W. ; Noell, Matthias (Hg.): Das Bauhaus und Frankreich. Le Bauhaus et la France 1919-1940, Berlin 2002 (Passagen Deutsches Forum für Kunstgeschichte, Bd. 4), S. 43 (s/w Abb.)

chen und Linie, durch das Phänomen der Bewegung – der stets ein Rhythmus zugrunde liegt – als ein typisches Merkmal gegenstandsloser Malerei.
„Form in Bewegung“ heißt ein von Willi Baumeister bis 1951 entstandenes Bild, welches 1951 in Das Kunstwerk publiziert worden war, wo das bildnerische Mittel der Linie untersucht wurde.[2187] Scheinbar ungeordnet treten stark zerklüftete, konturierte Flächen in Beziehung zueinander. Fiedler ging einen Schritt weiter, indem er den Kontur eigenständig über die Fläche laufen lässt, wie Paul Klee in „Schlangenwege“ 1934 und „Geisterluftzug“ von 1932.[2188]

Bereits in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts setzten sich zahlreiche Maler der Avantgarde mit der Bewegungsproblematik in der Malerei (als Raumkunst wie Skulptur und Architektur im Vergleich zur Musik als Zeitkunst) auseinander, allen voran Frank Kupka. Dabei steht die Idee von Bewegung, sozusagen eine virtuelle Bewegung, im Zentrum. Und zugleich bedeutete die Darstellung von Bewegung zugleich eine Negation der zweidimensionalen Bildebene. Angeregt durch Erwin Panofsky hat Hermann Kern 1983 die These von der Bewegungsdarstellung als‘ symbolische Form‘ aufgestellt.[2189]
Anfang der 50er Jahre setzten sich einige Maler von Zen 49 erneut mit der Bewegungsproblematik in der Malerei auseinander und leiteten kunsttheoretische Grundsätze ab: „In der gegenstandslosen Malerei wird die Fläche...nicht in die Tiefe der Perspektive abgeschoben, sondern in Bewegung gesetzt.“[2190], so Conrad Westphal. Bei Rolf Cavael heißt es: „Bewegung ist alles. Es gibt keinen Stillstand. Bewegung vollzieht sich nur unter Spannung und Entspannung, also unter Gegensätzen. Die Künste bedienen sich der Gegensätze bewusst und suchen unter ihnen im ständigen Kampf der Passagen und Verbindungen eine bewegungsgesetzliche Harmonie zu schaffen. Wo dieses erreicht wird, ist ein Kunstwerk entstanden.“[2191]
Christian Geelhaar untersuchte 1972 die These von der Zeitlichkeit der bewegten Linie: „Eine Linie erhält mehr ein zeitliches Element in sich, je mehr sie sich ausdehnt. Weg ist

[2187] Das Kunstwerk, V. Jg., H. 6, 1951, o. S. (s/w Abb.)
[2188] Ausst.-Kat.: Paul Klee. Das Werk der Jahre 1919-1923. Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik, Kunsthalle Köln, Köln 1979, S. 284 Nr. 350 sowie o. Nr. (beide Abb.)
[2189] Kern, Hermann: Zeit-Bilder. Zur Bedeutung von Bewegung in der Malerei des 20. Jahrhunderts, in: Ausst.-Kat.: Harten, Jürgen; Honisch, Dieter; Kern, Jürgen (Hg.): Neue Malerei in Deutschland, Nationalgalerie Berlin, Haus der Kunst München, Kunsthalle Düsseldorf, München 1983, S. 43-57, 48; vgl. diesbezüglich auch – Panofsky, Erwin. Die Perspektive als „symbolische Form“, in: Vorträge der Bibliothek Warburg 1924-1925, Leipzig, Berlin, S. 258-330, abgedr. in: Erwin Panofsky: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, hg. v. Hariolf Oberer; Egon Verheyen, Berlin 1974, (2., erw. Auflage), S. 99-167
[2190] Westphal, Conrad: Einführung in die gegenstandslose Malerei, in: Hassenpflug, Gustav: Abstrakte Maler lehren. Ein Beitrag zur abstrakten Formen- und Farbenlehre als Grundlage der Malerei, München, Hamburg 1959, S. 127-130f, hier S. 127
[2191] Cavael, Rolf: Eine Kurzgeschichte über Lehrauffassung und Lehrmethode auf dem Gebiet der künstlerischen Gestaltung, in: Hassenpflug 1959, S. 166-175, hier S. 169; zum Werk R. Cavaels siehe auch – Ausst.-Kat.: Poetter (Hg.), ZEN 49 1986, S. 46

Zeit...während eine Fläche mehr auf den Moment erfaßbar ist.“[2192] Willi Baumeister schrieb in seiner 1947 erschienenen Schrift „Das Unbekannte in der Kunst“: „Fläche, Farbe, Linie enthalten ursprüngliche Zeitsubstanzen. Je nachdem Fläche, Farbe, Linie auftreten, werden die Zeitsubstanzen empfindbar, besonders in Rhythmus und Variation.“[2193]
Baumeister verwies allein von der Begrifflichkeit her auf die Analogie von moderner Malerei und Musik, die sich prozessartig zwischen 1908 und 1914 mit dem Durchbruch der Malerei zur Gegenstandslosigkeit herauskristallisierte, indem der Bildraum eine Musikalisierung und Dynamisierung erfuhr. Erst die Zerschlagung des einheitlichen Bildraumes, eine Fragmentierung des Gegenstandes und die Verselbständigung der Farben, Formen und Strukturen, ihre zunehmende Dynamisierung erlösten die bisherige Malerei – im Gegensatz zur Musik als Zeitkunst – aus der Unfähigkeit Bewegungselemente anders als in einer Phase darzustellen.[2194]
Vor allem „Klee machte auch bewusst, dass dem Aufbau und der Entwicklung der Formenwelt auf der Fläche feine Takte, strukturelle Rhythmen und ein strophisches Atmen zugrunde liegen und, genau wie in der Musik, durchempfunden werden als strukturales Netz, auf dem sich die musikalischen Ideen abspielen.“[2195]

Die Gegenstandsbezüge in Fiedlers Bild (NÄCHTLICHER DOM (1950)) sind darüber hinaus nahezu vollständig aufgelöst, nur vereinzelte Formen lassen Assoziationen zu und werden nach dem großen Vorbild Paul Klee zu Chiffren: „Die Elemente sollen Formen ergeben, nur ohne sich dabei zu opfern. Sich selber bewahrend.“[2196] So assoziiert der Kreis ein Rad, übereinander angeordnete auf der Spitze stehende Dreiecke stellen Bäume dar, Kreissegmente und Bögen stehen für eine Brücke, wie im Bild **SCHIFF UND BRÜCKE** ebenfalls von 1950 (WV G 79, G 80). Neben Klee wird hier im Hinblick auf die klaren geometrischen und zugleich rhythmisierten Flächenformen desweiteren stark an Kandinskys Bühnen- und keramische Wandbildentwürfe aus den 20er Jahren am Bauhaus[2197] angeknüpft, an eine „pikturale Welt“, in der „Formen und Farben...als präzise geometrische Signatur, konstruktiv und gerüsthaft vertikal aufsteigend oder in kleinen Gruppen horizontal ...dahingleitend.

[2192] Geelhaar, Christian: Paul Klee und das Bauhaus, Köln 1972, hier S. 130
[2193] Baumeister, Willi: Rhythmus und Zeitkörper, in: Ders.: Das Unbekannte in der Kunst, (neue veränderte Auflage, zuerst 1947), Köln 1988, S. 111-124, hier S. 124
[2194] Ausst.-Kat.: Maur v., Klang der Bilder 1985, S. 3-26, S. 10-11, S. 15-16; siehe auch Hofmann, Werner: Beziehungen zwischen Musik und Malerei, in: Ausst.-Kat.: Schönberg – Webern – Berg. Bilder – Partituren – Dokumente, Wien 1969
[2195] Haftmann, Werner: Über die Funktion des Musikalischen in der Malerei des 20. Jh., in: Ausst.-Kat.: Hommage á Schönberg. Der Blaue Reiter und das Musikalische in der Malerei der Zeit, Berlin 1974, S. 8-41, hier S. 33
[2196] Paul Klee zit. n. Hofmann, Werner: Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen, Stuttgart 1987, (3. Auflage), S. 416-428, hier S. 420
[2197] Vgl. Nr. 313 „Bühnenentwurf zu Mussorgsky – Bilder einer Ausstellung“ sowie Nr. 314 „Drei Entwürfe für keramische Wandbilder“ im Musikraum der Deutschen Bau-Ausstellung Berlin (9.5.-2.8.1931), abgebildet in: Ausst.-Kat.: Maur v.: Klang der Bilder 1985, S. 191-209, 192

Sie sind bewegt und rhythmisiert, wie in einem ständigen Auf- und Abklingen begriffen und ...scheinen im Sinne einer musikalischen Distanz Ferne und Nähe zu suggerieren.“[2198]
Mit dem Bildtitel erweist Fiedler dem Figürlichen noch eine Reverenz und lenkt die Assoziationen des Betrachters ganz gezielt. Es stellen sich Anklänge an den Hamburger Dom (Jahrmarkt), den Hafen mit Schiffen und Brücken ein.
Als jene Bilder später in einer Ausstellung im Graphischen Kabinett in Bremen, zusammen mit Werken von Karl Kluth, Fritz Kronenberg und Willem Grimm, zu sehen waren, schrieb der Kritiker K. Albrecht: „Eine vergeistigte Welt der Abstraktion spiegelt sich in den malerisch subtilen, einen letzten Gegenstandsbezug linear symbolisierenden Bildern von A. F. Als „Pentagramm“ flüchtiger Wirklichkeit sieht man ein „Schiff mit Brücke“, ein „Jahrmarktluftrad“ oder träumt den Schlaf über Häusern mit. Die bewundernswerte Formpräzision und eine überaus sensitive Farbbehandlung erhöhen den Rang dieser anspruchsvoll schönen Bilder.“[2199] Und an anderer Stelle heißt es: „Ohne sich ganz vom Bild der Natur zu lösen, verwandelt er (Fiedler) ihre Erscheinungen in unrealistische Zeichen...Fiedler liebt die Schwingungen, weit gezogenen Linien. Ihnen gewinnt er...die verschiedenen Möglichkeiten ab.“[2200]

Das Ölbild **BLAUES ZIMMER** von 1950 (WV G 81, G 82) hingegen kann als erstes rein abstraktes Gemälde gesehen werden. Das Bild lässt weiterhin die Auseinandersetzung mit dem bildnerischen Mittel der Linie in ihrer Bewegung erkennen, wobei gleichzeitig dem Verhältnis von Linie-Fläche nachgespürt wird. Entscheidend ist, dass jegliche Dingassoziation, wie etwa über Chiffren als Bildzeichen, aufgehoben ist und nur noch über den Bildtitel erfolgt.
Über blauem Grund zieht sich horizontal in einem Zug eine filigrane schlaufenbildende Linie, in deren Überschneidungen farbige Flächen in Erscheinung treten. Einfache vertikale Linienverläufe sorgen für kompositorischen Ausgleich der Proportionen auf der Bildfläche. Der blaue Bildgrund, die Bewegung implizierende linear geprägte Verfahrensweise sowie die horizontal-vertikale Ausrichtung der Lineaturen, daneben ebenso das Detail zweier mit der Spitze zueinander stehender Dreiecke als „Querschleife“ lassen erkennen, dass Fiedler sich weiterhin mit dem frühen Oeuvre von Paul Klee auseinandergesetzt hat (vgl. „Dogmatische Komposition“ 1918, Feder, Aquarell, Staatsgalerie Stuttgart[2201]). Den blauen Bildgrund und die horizontal ausgerichtete, bewegte verschlungene Linie dürfte er von Klees „Zwitschermaschine“ von 1922 (Ölpause und Aquarell auf Papier, 41,3 x 30,5 cm, MoMA N.Y.) übernommen haben.

[2198] Giedion-Welcker, Carola: Der Zug zum Monumentalen, in: Ausst.-Kat.: Hommage á Wassily Kandinsky, Wiesbaden 1976 (zuerst Paris 1974), S. 54-62, hier S. 56 u. 62
[2199] Bremer Nachrichten v. 22.1.1952 (K. Albrecht)
[2200] Göttinger Tageblatt v. 31.1.1951 (Boulboullé) anl. einer Fiedler-Ausstellung im Deutschen Theater in Göttingen
[2201] Ausst.-Kat.: Paul Klee 1979, S. 462 Nr. 346

In der Darstellung **SCHLAF ÜBER HÄUSERN** (1951) (WV G 83, G 84) ziehen zwei horizontal verlaufende wellenförmige Linien, sich in Abständen überschneidend, über die gesamte Bildfläche, wobei der linke und rechte Bildrand überschnitten werden. Durch die Überschneidungen entstanden farbige, linear konturierte Flächen. Von den oberen und unteren Bildrändern her schieben sich konturierte, streng geometrisch aufgefasste Flächen bzw. Flächenfragmente in Richtung Wellenformation. Dabei stößt eine Dreieckspitze vom unteren Bildrand markant ins Bildgeschehen. Fiedler arbeitete mit den Gegensatzpaaren Linie-Fläche, geradem und gebogenem Linienverlauf sowie dem Hell-Dunkel-Kontrast.
Auch hier zeigen sich erneut sehr deutlich Bezüge zu Paul Klee, sowohl formal als auch aus kunsttheoretischer Sicht. So lässt sich feststellen, dass Fiedlers Bild eindeutig eine Synthese von Klees Werken „Polarlandschaft" von 1920 (Privatslg.), „Zerstörtes Dorf" 1920, wohl auch „Kalte Stadt" 1921 (beide Privatslg. Schweiz)[2202] darstellt. Jene Bilder musste er also gekannt haben, mit ihnen setzte er sich offenbar intensiv auseinander, wie übrigens überhaupt mit dem Frühwerk von Paul Klee, was auch weiterhin zu sehen sein wird.
Fiedler griff mit seinen Bildern BLAUES ZIMMER und SCHLAF ÜBER HÄUSERN die Problematik auf, mittels der Linie Bewegung im Bild zu erzielen. Genau das war eines der großen Themen bei Paul Klee: „Klee bedient sich in seinen Arbeiten nun der kontinuierlichen Linie und lässt die Zeichnung – ohne Stift oder Feder jemals abzusetzen – in einem einzigen Zug hervorfließen. Durch Überkreuzen und Verknoten der Krümmungen schließt sich das Lineament zu abstrakten Gebilden oder Figurinen zusammen...vom Liniengeknäuel ausgesparte Teilstücke können wechselseitig als Figur oder Grund gedeutet werden."[2203] Auf das der bewegten Linie somit innewohnende zeitliche Element wie es musikalischen Rhythmen eigen ist, wurde bereits verwiesen, während sich die Fläche stets auf den Moment erfassen lässt. Klee nannte ein gleichzeitig mehrschichtiges Geschehen im Bildraum „Polyphonie". Der aus der Harmonielehre entlehnte Begriff steht für das simultane Erklingen unterschiedlicher selbständiger Themen bzw. Leitmotive. Polyphonie und Melodie treten in Klees Bildkonzepten als formgestalterische Kriterien auf. Fiedler knüpfte somit an Klees in den 20er Jahren entwickelte polyphone Gestaltungsweise an. Paul Klee hat u.a. das Prinzip im Unterricht am Bauhaus erörtert: „Als Lehrer am Bauhaus versuchte Klee, musikalische Inhalte und Strukturen ins Bildnerische zu übertragen. Er sprach zu seinen Schülern über Rhythmus, Polyphonie, Klang, Harmonie, Intensität, Dynamik und Variationen – Begriffe deren musikalische Bedeutung er genau kannte."[2204] In seinen „Beiträgen zur bildnerischen Formenlehre" reflektierte er über jene Wechselwirkung zwischen Bild und Musik.

[2202] Ausst.-Kat.: Zweite, Armin (Hg.): Paul Klee. Das Frühwerk 1883-1922, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München o. J. (1979), S. 517 Nr. 427, S. 518 Nr. 428, S. 531 Nr. 445
[2203] Geelhaar 1972, hier S. 129
[2204] Zehnder, Kaspar: Die Musik am Zentrum Paul Klee, in: Ausst.-Kat.: Paul Klee. Melodie und Rhythmus, Zentrum Paul Klee Bern, Ostfildern-Ruit 2006, S. 223-225, hier S. 223; Baumgartner, Michael: Vom Structuralrhythmus zum „polyphonen" Bildgefüge. Eine Einführung in Paul Klees Beschäftigung mit Malerei und Musik am Bauhaus, in: Ausst.-Kat.: ebenda, S. 71-85; zum Bauhausunter-

Das künstlerische Problem von bewegter Linie und Flächenbildung durch Überschneidung, was mehrere gleichzeitige Themen zur Folge hat (Polyphonie) findet sich dann im Nachkriegswerk der Gruppe Zen 49 wieder, wie z.B. bei Theodor Werner oder dem sehr musikalischen Rolf Cavael, der 1951 in der Hamburger Galerie Commeter eine Einzelausstellung hatte, die Fiedler mit Interesse aufgenommen haben wird. Anfang der 50er Jahre erörterten Cavael, Thiemann und Winter in ihren Kursen an der HfBK Hamburg u.a. auch jene Problematik der Polyphonie im Rahmen der Vermittlung von kunsttheoretischem Grundlagenwissen der abstrakten Malerei.[2205] Inwieweit die Baukreis-Dozenten die Lehre an der Kunsthochschule damals mit wahrgenommen haben, vielleicht auch Vorlesungen besuchten, ist nicht belegt.

Erste große Einzelausstellung nach dem Krieg

Ein besonderer Stellenwert kommt der ersten umfangreichen Einzelausstellung Arnold Fiedlers nach dem Krieg im Hamburger Kunstverein Anfang November 1950 zu, etwa zeitgleich mit der Zen 49-Ausstellung. Zu sehen waren von Fiedler insgesamt 111 Werke, darunter Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik seit den 30er Jahren.[2206] In ihrer Eröffnungsrede zeichnete Agnes Holthusen, die sich in der Künstlernothilfe vor dem Krieg engagiert hatte und Fiedler lange Jahre kannte, seinen Entwicklungsweg nach, der sich von den früheren gegenständlichen Werken in vereinfachter Formensprache hin zu jetzt freier gewordenen Kompositionen aus der reinen Vorstellung heraus vollzog. Sie verwies dabei auf eine „sich steigernde Kraft der inneren Konzentration, die zur Urform und zum Symbol führt“ und auf eine sich seit 1949 abzeichnende „wundervoll schwingende Dynamik in den feinsten Gleichgewichtsverhältnissen aller Teile und Farbwerte der Fiedlerschen Bilder. Das Charakteristische an Ihnen ist die große Intimität dieser ihrer innersten Zusammenstimmung, die aus jedem einzelnen Bild eine nach außen hin stark sich absondernde Welt für sich macht.“[2207]

---

richt vgl. – Ausst.-Kat.: Experiment Bauhaus, Bauhaus-Archiv Berlin, Berlin 1988; Klee, Paul: Pädagogisches Skizzenbuch Reprint des Bauhausbuches Bd. 2, Mainz, Berlin 1968 (2. Auflage, zuerst 1925)

[2205] Ausst.-Kat.: Honisch, Kunst in der Bundesrepublik 1985, S. 92 Nr. 87, Nr. 88 (Abb.); Hassenpflug 1959

[2206] Geelhaar 1972; Faltblatt: Ausstellung Arnold Fiedler 1950;
Nach hs. Notizen Fiedlers wurden zahlreiche Werke angekauft, darunter das „Stilleben mit Flasche“ 1950 (WV G 75) durch den Japaner Shojiro Ishibashi, damals Präsident der Bridgestone Tire Co., der eine umfangreiche Kunstsammlung besaß, die den Grundstock für das 1952 gegründete Bridgestone Museum in Tokio bildete, wo sich heute auch Fiedlers Bild befindet.
Zur Sammlung gehören Werke des japanischen Malers Shigeru Awokis, Bilder der Impressionisten und der Ecole de Paris. Genannt werden Künstler wie Cézanne („Mont Sainte-Victoire“), Manet, Monet, Pissarro, Sisley, Degas, Renoir, Matisse, Rouault, Picasso, desweiteren altägyptische Kunst sowie eine Kollektion griechischer Vasen. Eine Zweigstelle unterhält das Museum in Kurume-Stadt, der Heimat von Ishibashi. Die Sammlung wurde 1962 im Nationalmuseum für Moderne Kunst in Paris ausgestellt. – Zeitungsausschnitt o. Angaben sowie Fotografie des Museumsgebäudes, alle im NL A. Fiedler

[2207] Holthusen, Agnes, in: Faltblatt: Ausstellung Arnold Fiedler 1950, o. S.

Die Ausstellung fand überregional Beachtung, wobei der Kritiker der Münchener Neuen Zeitung Bruno E. Werner Fiedler mit den Abstrakten Rolf Cavael, Inkamp, Ernst Weil und Hubert Berkes „in die vorderste Reihe der deutschen gegenstandslosen o. halbgegenstandslosen Maler“[2208] platzierte. (Fiedler war an der Isar inzwischen nicht unbekannt, hatte er doch zuvor im Juli 1950 an der Großen Münchener Kunstausstellung teilgenommen, wo er der Kunstkritik aufgefallen war.[2209])

Von den Hamburger Kritikern schrieb Hanns Theodor Flemming in der Tageszeitung Die Welt unter der Überschrift „Wiederentdeckung der Poesie“. Den Kritiker faszinierten Arbeiten mit „einer ...rein malerischen, stillebenhaften Poesie, voll vom Zauber höchst differenzierter, vielfältig gebrochener Farbklänge...vom Rhythmus des gegenständlichen Motivs getragen, das noch in den abstraktesten Kompositionen der jüngsten Zeit erkennbar und von essentieller Bedeutung bleibt. Das unterscheidet Fiedlers Kunst von den häufig steril anmutenden Gebilden mancher „absoluter“ Maler und verleiht seinen Werken Wesenszüge des Organisch-Gewachsenen, zur endgültigen Form Ausgereiften.“[2210] Flemming erwähnte weiter eine „innere Heiterkeit und Harmonie“ im Nachkriegswerk Fiedlers sowie französische Einflüsse im Hinblick auf eine hohe Farbkultur und eine Art sichtbar werdende innere Befreiung, weniger hinsichtlich Stil und Formprinzipien: „Fast sämtliche Bilder sind aus Komplementärfarbflächen und zarten Linien und Punkten nuancenreich gebildet, die Farben Karmesinrot und Lindgrün, Kobalt und Flieder vorherrschend, meistens auf dunkle, aus Schwarz und Caput mortuum gemischte Gründe gesetzt oder in ganz eigener Technik darübergewalzt. Fiedlers Malerei gibt kein Spiegelbild des Zeitgeschehens, sondern eine irreale Welt der Harmonie, nicht Formzertrümmerung, sondern den Aufbau einer poetischen Malerei...“[2211]

Joachim Poley, der für das Hamburger Abendblatt vom 16.11.1950 schrieb, ging auf die Eigendynamik der Linie und die Farbkultur ein: „In drahtigen Bögen, zuweilen wunderlich verknäult, schlingt sie sich zu biegsamen Skeletten, deren dünne Gelenke jedem Lufthauch gehorchen könnten...entbunden aller Schwere sind die leichtgefügten Gebilde, die wie aus blaßgewordenen Erinnerungen an Erdformen, an Insektenflügel, an den Kopf eines Vogels, oder den Schaft einer Pflanze, einem anderen Gestirn, einer Mondlandschaft anzugehören scheinen und unerforschlichen Gesetzen unterstehen, Gesetzen voller Gefahr. Zart, geradezu delikat satt sind die Farben, oft von feinstem Pastellreiz und trocken wie Kreide. Neben dem kühlen Blau und Grau trifft man viel sanftes Karmin, und die grüne Sonne hinter dem neuerstandenen Phönix ist mehr als ein geschmackvoller Farbfleck...Er kennt auch das Anmutige, Heitere, wie den Reflex von Seewind, Sommertag, Schmetterling, Blüte, Duft und manches Bild ist eher Abglanz des Liebenswürdigen am Leben...“[2212]

[2208] Die Neue Zeitung München v. 23.11.1950 (B.E.W.)
[2209] Die Neue Zeitung München v. 27.7.1950
[2210] Flemming, Hanns Theodor: Wiederentdeckung der Poesie, in: Die Welt v. 4.11.1950 (H.T.F.)
[2211] Ebenda
[2212] HH Abendblatt v. 16.11.1950 (Joachim Poley)

Unter der Überschrift „Ein träumender Maler“ schrieb Dr. H. L. (Helmut Leppien?) im Hamburger Echo vom 7.11.1950 von einem „Träumer und Fabulierer…der viele Töne aus dem echten Unterbewußtsein in seine Farben bannt, also nicht wie so mancher Surrealist versucht, diese Töne aus vernageltem Unterbewußtsein zu konstruieren. Fiedler wühlt nicht in Problemen, aber die Werte der menschlichen Substanz und des Daseins fängt er ein...Seine Bilder wirken erregend und beruhigend, da sie mit Hilfe einer auf Dezimaltöne abgestimmten Palette und einer festgefügten Komposition jenen Funken enthalten, der aus einem Gemälde eine ganze Welt macht.“[2213]
Für die Wochenzeitung DIE ZEIT schrieb Martin Rabe unter der Überschrift „Der Malerpoet Arnold Fiedler“. Auch er betonte ein an französischer Kunst geschultes Farbgefühl und stellte fest, dass Fiedlers Liebe zu romantischen Themen geblieben ist. „Die Farben sind heute strahlender und freier, die Vorwürfe phantastischer, wirklichkeitsferner und ganz und gar poetisch. Arnold Fiedler sollte unter den heutigen deutschen Malern beachtet werden, um seiner Eigenart, seines Könnens und seiner Qualität willen. Aber er ist nicht der einzige, den man der Vergessenheit entreißen muss...Doch müßte was sie geschaffen haben...ein so schönes malerisches Können und so viel innige Poesie aufweisen wie Arnold Fiedler.“[2214]
Fiedlers Nachkriegswerk war 1950 somit maßstabgebend geworden.

Fiedlers Präsenz im Hamburger Kunstverein im November 1950 war die erste deutsch-französische Gemeinschafts-Ausstellung „Deutsche und französische Kunst der Gegenwart. Eine Begegnung“ im Sommer vom 21.6. bis 30.7.1950 in Recklinghausen[2215] vorausgegangen. Fiedler hat den Katalog zur Ausstellung ausgewertet und am Seitenrand Notizen vermerkt. Bekannt ist aber nicht, wann jene Auswertung zeitlich genau erfolgte. Dabei haben die Werke von Hans Hartung, Emil Schumacher (vor allem „Salome“), Picasso und Braque besonderes Interesse beim Künstler hervorgerufen, fanden aber im eigenen Oeuvre zu jener Zeit noch keinen Widerhall.

Deutsche Künstlerbund-Ausstellung Berlin 1951
1951 beteiligte Fiedler sich an mehreren überregionalen Ausstellungen. Im Januar war sein Werk im Deutschen Theater in Göttingen zu sehen, worüber die Presse berichtete.[2216] Vom 22.4. bis 3.6.1951 nahm er an der 113. Frühjahrsausstellung des traditionsreichen Kunstvereins Hannover (gegr. 1832) im Künstlerhaus in der Sophienstraße 2 teil. Fiedler war gleich mit fünf Bildern vertreten: NEGERTÄNZERINNEN (bis 1951), HÄUSER IM MONDSCHEIN (bis 1951) (unbek.), HÄUSER UND BRÜCKE (1951) (WV G 86), BLAUES ZIMMER (1950) (WV G 81, G 82), JAHRMARKT MIT LUFTRAD (1950) (WV

[2213] HH Echo v. 7.11.1950 (Dr. H. L.)
[2214] Rabe 1950
[2215] Ausst.-Kat.: Deutsche und Französische Kunst der Gegenwart. Eine Begegnung, Recklinghausen 1950 sowie Schieder 2004, S. 95
[2216] Göttinger Tageblatt v. 31.1.1951 (Boulboullé)

G 77, G 78).[2217] Von den Hamburger Malern Ahlers-Hestermann, Kluth (der auch in der Jury saß), Grimm, Kronenberg, Spars, Hagedorn, Hops, Fleer, R. Steffen, W. Thiede und W. Titze, die sich ebenso beteiligt hatten, war Fiedler derjenige, der sich, ausgehend vom großen Vorbild Paul Klee, aber auch bereits von der Gruppe Zen 49, am weitesten vom Bildgegenstand zu lösen begonnen hatte. Unter den weiteren Malern, die aus Hannover, Köln, Düsseldorf und München kamen, befanden sich damals u.a. Werner Gilles, Josef Faßbender und Emil Schumacher.
Mitte Juni folgte eine Werkpräsentation in der Overbeck-Gesellschaft (Verein von Kunstfreunden e.V.) im Lübecker Behnhaus Düvekenstraße 21, wo zuvor im Januar die Gruppe Zen 49 ausgestellt hatte.[2218] In Lübeck präsentierte Fiedler Arbeiten des Zeitraumes 1934 bis 1951, darunter Landschaften aus den 30er Jahren, verschiedene Strandmotive (wohl von 1949), eine Bildfassung vom VOGEL PHÖNIX (1946) (WV G 34 o. G 35), das Bild FERNES GESTADE (bis Juni 1951, nicht identifizierbar), SCHLAF ÜBER HÄUSERN (1950) (WV G 83 oder G 84), SEEZEICHEN (WV G 51 o. G 65), **INTERIEUR MIT VOGEL** (1950) (WV G 74). Der Kritiker Dr. Rolf Walther hatte in den Lübecker Nachrichten vom 15. Juni 1951 Fiedlers fortschreitende Abstrahierung und eine Nähe zu Gilles und Klee bemerkt, zugleich aber Fiedlers eigene Persönlichkeit betont. [2219]

Auf der ersten Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes, die vom 1. August bis 1. Oktober 1951 in den Räumen der Hochschule für Bildende Künste Berlin in der Hardenbergstraße 33 stattfand und mit Auswahl von 230 Gemälden und 70 Skulpturen den Anspruch hatte, einen Gesamtüberblick über die Gegenwartskunst im Nachkriegsdeutschland zu präsentieren[2220], war Fiedler mit vier Ölbildern aus dem Vorjahr vertreten. Dabei handelt es sich um die Ölbilder SCHLAF ÜBER HÄUSERN (1950) (WV G 83), SCHIFF UND BRÜCKE (1950) (WV G 80), STILLLEBEN MIT FLASCHE (1950) (WV G 75) und KRISTALLE (bis August 1951) (nicht im WV).[2221] Während mindestens zwei Werke je Künstler gezeigt werden sollten, hatte sich die Jury, der Karl Hofer, Karl Kluth, Fritz Winter u.a. angehörten, für alle vier Bilder entschieden.
In der Marburger Presse vom 6. Oktober 1951 wurde Fiedler namentlich genannt und jene Arbeiten mit zu den „besonders eindrucksvollen Schöpfungen“[2222] gezählt, neben Werken

[2217] Ausst.-Kat.: 113. Frühjahrsausstellung 1951, Kunstverein Hannover, o. O. u. J. (1951) (Vorwort Johann Frerking), S. 16 Nr. 28 (s/w Abb.) – S. 32
[2218] Vgl. Walther, Rolf: Vielfalt gegenstandsloser Bildkunst. Zur Ausstellung der „Zen“-Gruppe im Behnhaus, in: Lübecker Nachrichten v. Januar 1951, abgedr. in: Ausst.-Kat.: Poetter (Hg.), Zen 49 1986, S. 352-353
[2219] Lübecker Nachrichten v. 15.6.1951 (Dr. Rolf Walther)
[2220] FAZ v. 13.8.1951 (S. L.)
[2221] Ausst.-Kat.: Deutscher Künstlerbund 1950. Erste Ausstellung, Hochschule für Bildende Künste Berlin, Berlin 1951, S. 51 Nr. 48, 49 (s/w Abb.), 50, 51, abgedr. in: Ausst.-Kat.: Rüth, Uwe: Aufbruch '51. Versuch einer Rekonstruktion der ersten Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes nach dem Zweiten Weltkrieg, Museen in Herne, Witten, Marl, Bochum 1989, S. 23-128
[2222] Marburger Presse v. 6.10.1951

von Werner Gilles, Karl Hofer, Hans Purrmann, Emil Schumacher, Xaver Fuhr, Max Kaus und Max Pechstein, die während der NS-Zeit unbeirrt im Verborgenen weitergearbeitet hatten und nach dem Krieg für die Kontinuität der Moderne standen, wie der Rezensent bemerkte. Das gilt ebenso für die Mitglieder der Künstlergruppe Zen 49 mit Willi Baumeister, Rolf Cavael, Gerhard Fietz und Fritz Winter – mit denen Fiedler in Berlin erstmalig gemeinsam ausstellte! Ferner waren vertreten E. W. Nay, Heinz Trökes, Werner Gilles und die ehemaligen Brücke-Künstler Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel und Gabriele Münter. Fiedler war übrigens einer der wenigen beteiligten Emigranten.[2223]
Von den Hamburger Künstlern waren neben Fiedler an der Künstlerbundausstellung weiter beteiligt: Eduard Bargheer, Willem Grimm, Karl Kluth, Rolf Nesch sowie Alexandra Povorina und Friedrich Ahlers-Hestermann.
Trotz des breiten Spektrums machte die erste Künstlerbund-Ausstellung zugleich die durch die NS-Zeit bedingte kulturelle Isolation über Jahre hinweg deutlich. Vonseiten der Kunstkritik kam der Vorwurf auf, dass zwar ein guter Durchschnitt gezeigt wurde, aber zu wenig Spitzenleistungen hervortraten. [2224]

Der Deutsche Künstlerbund konnte auf eine äußerst wechselvolle Geschichte zurückblicken. 1902 aus dem Kampf um die Berechtigung und Behauptung der Eigenart des deutschen Impressionismus hervorgegangen – zu einer Zeit als patriotische Bildinhalte eines Anton von Werner als offizielle Staatskunst den Gegenpol bildete – war das Hauptziel „dem Künstler seine Freiheit (zu) sichern“[2225]. Statt auf Inhalte setzte man auf Qualität und wollte durch Elite-Ausstellungen die sogenannten „Ausnahmekünstler“ auch auf dem Kunstmarkt etablieren. Die erste Ausstellung 1904 in Weimar vereinte dann Namen wie Liebermann, Corinth, Slevogt, Stuck, Klinger, Klimsch, Hahn und Kalckreuth. Seit der Künstlerbundgründung gehörten alle großen Namen der deutschen Kunst der Vereinigung an. Auf der Bremer Ausstellung 1912 konnten sich die Brücke-Maler durchsetzen, während nach dem Ersten Weltkrieg die Hamburger Ausstellung 1922 für eine neue Epoche stand. In Hamburg kam es erneut 1935 als Akt der Zivilcourage der Künstler zur Ausstellung, wo ein letztes Mal Qualität und Internationalität den Maßstab bildeten. Mit der vorzeitigen Ausstellungsschließung durch die NS-Staatsgewalt waren Verfemung und endgültige Zerstörung moderner Kunst in Deutschland nicht mehr aufzuhalten.[2226]
Unmittelbar nach dem Krieg gingen 1947 die ersten Initiativen zur Neugründung in Berlin von Karl Hofer aus. Noch vor der offiziellen Gründung im Herbst 1950 waren Künstler-

[2223] Vgl. M. Lyra-Wex, Marianne: Der Deutsche Künstlerbund – Wiedergründung und Neubeginn, in: Ausst.-Kat.: Rüth, Aufbruch `51 1989, S. 4-7, 6
[2224] Ebenda 1989, S. 4-7, 6, (dort auch der Quellenhinweis Die Neue Zeitung, München/Berlin v. 4.8.1951)
[2225] Graf Kessler, Harry: Der Deutsche Künstlerbund, in: Ausst.-Kat.: Deutscher Künstlerbund 1950, Erste Ausstellung, Hochschule für Bildende Künste Berlin, Berlin 1951, o. S.
[2226] Vgl. Redslob, Erwin: Idee und Geschichte des Deutschen Künstlerbundes, in: Ausst.-Kat.: Deutscher Künstlerbund 1951, S. 118-124

bund-Mitglieder 1948 auf der Biennale in Venedig, der wichtigsten Veranstaltung für zeitgenössische Kunst, vertreten, womit der Künstlerbund wieder international gesellschaftsfähig war. Karl Hofer hat im Ausstellungskatalog von 1951 klar die Grundsätze des Künstlerbundes formuliert. Wichtig waren wie einst die künstlerische Freiheit, Qualität und Eigenart, Offenheit gegenüber anderen Kunstrichtungen – was auch bedeutet, dass keine Richtungen innerhalb der zeitgenössischen deutschen Kunst besonders vertreten bzw. gefördert werden sollten – , die Förderung junger Künstler und eine Einflussnahme auf die Kunst- und Kulturpolitik. Damit gab es im Nachkriegsdeutschland eine zentrale Instanz für alle Grundsatzfragen, die die bildende Kunst betrafen.[2227]

Um Arnold Fiedler für die Künstlerbund-Ausstellung 1951 zu gewinnen, ist der Gründungsaufruf direkt an ihn herangetragen worden, wie insgesamt an 51 Maler, acht Graphiker und 22 Bildhauer.[2228] Wenn Karl Hofer im Katalog zur Ausstellung formulierte: „Der...neu entstandene Künstlerbund ist eine freie und geistig unabhängige Vereinigung der besten bildenden Künstler Deutschlands.“[2229], so gehörte Fiedler ab 1950 eindeutig mit zu eben diesen besten Künstlern.
Er beteiligte sich auch in den Folgejahren 1952 in Köln (3 Bilder) und 1953 in Hamburg (4 Bilder, siehe auch Foto im NL A. Fiedler: Fiedler mit Gerhard Marcks, Erich Heckel, Edwin Scharff) an den Künstlerbundausstellungen, dann nicht mehr.[2230] Bei Gerhard Finckh heißt es: Die „Mitgliedschaft im Künstlerbund ...bedeutete(n) für die Künstler Westdeutschlands in den fünfziger und sechziger Jahren nicht nur die „offizielle“ Anerkennung der „abstrakten“ und „absoluten“ Kunst als „Stil der Zeit“, sondern waren für das Prestige des einzelnen Künstlers etwa vergleichbar mit der Künstlernobilitierung im späten 19. Jahrhundert.“[2231]
Ungeachtet dessen hatten die Anfang der 50er Jahre aufkeimenden Auseinandersetzungen zwischen Abstraktion und Figuration 1951 zum Austritt von Karl Schmidt-Rottluff, Theodor Werner und Hans Uhlmann geführt. 1954 folgten die bekanntesten deutschen Abstrakten Willi Baumeister, E. W. Nay und Fritz Winter.[2232] Aus diesen Gründen ist auch Fiedlers Distanzierung vom Deutschen Künstlerbund 1954 zu sehen.

[2227] Vgl. dazu auch Stachelhaus, Heiner: Der Deutsche Künstlerbund. Moralische Instanz, kulturpolitisches Instrument oder was?, in: Ausst.-Kat.: Honisch, Kunst in der Bundesrepublik Deutschland 1985, S. 655-661, S. 658
[2228] M. Lyra-Wex weist namentlich auf Arnold Fiedler hin. – Lyra-Wex 1989, S. 4-7 hier S. 5
[2229] Hofer, Karl: Aufgaben und Ziele, in: Ausst.-Kat.: Deutscher Künstlerbund 1951, o. S.
[2230] Vgl. tabellarische Übersicht im Ausst.-Kat.: Rüth, Aufbruch `51 1989, S. 10
[2231] Finckh, Gerhard: Zur Geschichte und historischen Bedeutung der Gruppe Zen 49, in: Ausst.-Kat.: Poetter (Hg.), Zen 49 1986, S. 75-88, hier S. 85
[2232] Müller, Maria: Will Grohmann – Verfechter der Abstrakten, in: Ausst.-Kat.: In Memoriam Will Grohmann (1887-1968): Wegbereiter der Moderne, Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1987, S. 31-37, 34; vgl. auch Schneider 1985 III, S. 88-105, 89

Reise nach Paris (1951)

Als wichtiges Ereignis ist Fiedlers Reise nach Paris zu werten, dem ersten Aufenthalt an der Seine nach dem Krieg. In der französischen Metropole, dem damaligen Zentrum der Abstrakten[2233], hielt er sich vier Wochen lang vom 2. bis 31. August 1951 auf.[2234] Zeitlich war er unmittelbar nach Eröffnung der Berliner Künstlerbund-Ausstellung nach Paris abgereist. Fiedler gehörte mit zu den ersten Künstlern, die frühzeitig nach Paris aufbrachen, um sich vor Ort über die aktuelle Kunstszene zu informieren und so den Anschluss an die internationale Moderne zu finden. In genau jenem Jahr 1951 sind z.B. auch Emil Schumacher – einer der wichtigsten Maler des Informel der Nachkriegsära, dessen Werk bis etwa 1950 aber noch deutlich gegenständlich orientiert war – , Thomas Grochowiak und Ernst Hermann, alle zum Kern der Gruppe Junger Westen gehörend, in die Metropole moderner Kunst gereist.[2235] Martin Schieder hat weiter auf die deutschen Maler Willi Baumeister, K. O. Götz, Curt Buchheister, Fred Thieler, Gerhard Hoehme, Hans Werner Frühtrunk u.a. hingewiesen, die zum Teil etwa seit Ende der 40er Jahre in Paris arbeiteten, dort Kontakte zur Kunstszene geknüpft hatten und ausstellten. Viele Künstler waren überzeugt davon, dass man zunächst über Paris gehen musste, wollte man sich in Deutschland künstlerisch etablieren.[2236] Schließlich galt Paris, wie in den 30er Jahren, schon bald nach dem Krieg wieder als „Mekka der Kunst“. Die Künstler fuhren dort relativ schnell hin und knüpften Kontakte „da, wo kulturelle Identität und künstlerische Tradition noch intakt waren.“[2237] Paris war nach dem Krieg ein internationaler Ort der Begegnung. Die Atmosphäre war sehr offen und es gab eine Vielzahl unterschiedlicher Bewegungen.[2238] Vor allem aber hatte in Paris „trotz der Okkupation eine intellektuelle Avantgarde weiter gedacht und gearbeitet ...“[2239]

In Paris besaßen die Abstrakten mit dem 1946 gegründeten Salon des Réalités nouvelles – hervorgegangen aus der Umbenennung der Gruppe Abstraction-Création von 1931 (zuvor Cercle et Carré) – bereits ein eigenes Ausstellungsforum und eine eigene Zeitschrift Art d'Aujourd'hui (von Juni 1949 bis Dezember 1955). Der Salon vereinte Künstler der Kategorien „art abstrait, concret, constructivisme, non-figuratif, orphisme“[2240] und lehnte radikal jede mit der Umwelt in Verbindung stehende Ausdrucksform ab, wie im Manifest von 1948 festgelegt worden war.

[2233] Ebenda, S. 88-105 hier S. 88

[2234] hs. Kalendernotiz 1951 im NL A. Fiedler

[2235] Kliege, Melitta: Emil Schumacher – eine Biographie im Spiegel der Ausstellungsgeschichte, in: Ausst.-Kat.: Emil Schumacher. Retrospektive, Galerie nationale du Jeu de Paume Paris, Hamburger Kunsthalle, Haus der Kunst München, Ostfildern 1997, S. 132-147, 136

[2236] Schieder 2001 II, S. 207-225, 223

[2237] Schneider 1985 III, S. 88-105, hier S. 90

[2238] Jaeger, Jean-Francois, in: Ausst.-Kat.: Paris-Paris 1981, S. 177, (J.-F. Jaeger (geb. 1923) konzipierte Ausstellungen mit Werken von Bissiére, de Stael, Veira da Silva, Tobey, Dubuffet, Nevelson.)

[2239] Wagner, Monika: Von der Weisheit des Materials und der Schönheit der Versehrung. Zur Malerei Emil Schumachers, in: Ausst.-Kat.: Emil Schumacher 1997, S. 22-34, hier S. 27

[2240] Viéville, Dominique: Sagten Sie geometrisch? Der „Salon des Réalités nouvelles“ 1946-1957, in: Ausst.-Kat.: Paris-Paris 1981, S. 263-281, hier S. 267

Unter dem Einfluss von Auguste Herbin trat ab 1950 eine neue Generation von Ausstellern in Erscheinung, deren Konzept weiterhin von Nichtobjektivität, vom Aufriss und der flach aufgetragenen Farbe, als neuer Ansatz, geprägt war, was auf Einflüsse von Magnelli und Kandinsky zurückging. Für diese Richtung kam Anfang der 50er Jahre dann der Begriff „geometrisch" auf. Kritiker wie Charles Estienne sahen zugleich besorgt einen neuen Akademismus entstehen. „Die Verurteilung der abstrakten Kunst als Akademismus der 50er Jahre sollte lange weiterleben und tauchte bis in die jüngste Vergangenheit immer wieder auf, wenn man über die Réalités nouvelles redete."[2241]

Unabhängig von der seit den 30er Jahren vorherrschenden geometrischen Richtung hatte sich ab Ende 1947 eine völlig neue Malerei herausgebildet, die sich in allen Punkten von der klar geordneten, in Flächen unterteilten Malerei unterschied und völlig auf die rein malerischen Phänomene setzte. Die wichtigsten Impulse waren dabei von Wols und Hans Hartung ausgegangen. Die neue Malerei trat in verschiedenen Formen und Bezeichnungen auf, wie etwa lyrische Abstraktion, informelle Kunst oder Tachismus, wobei es sich um Varianten ein und derselben breiten Strömung der Malerei handelte. Eine entscheidende Rolle spielten jetzt die Gestik des Malaktes und die Materialität.[2242]
Den Begriff „Informel" (im Sinne von Un-Form, Nicht-Form) führte Michel Tapié im November 1951 anlässlich der Ausstellung „Signifiants de l'informel I" in der Galerie Facchetti ein, wo Werke von Jean Dubuffet, Jean Fautrier, Mathieu, Henri Michaux, Riopelle und Jaroslav Serpan gezeigt wurden.[2243]
Nahezu zeitgleich bahnte sich die junge amerikanische Malerei ihren Weg über Paris nach Europa, nicht ohne Einflussnahme auf die neue französische Malerei. Aufsehen erregt hatte damals die vom 8. bis 31. März 1951 veranstaltete Ausstellung „Véhémences confrontées" in der Galerie Nina Dausset mit Werken französischer (Hartung, Riopelle, Wols, Mathieu u.a.) und amerikanischer Künstler (mit de Kooning und Pollock) als Ausdruck der Internationalisierung der Bewegung. Und die im Jahr darauf von der Pariser Galerie Paul Facchetti organisierte Pollock-Präsentation war die erste Einzelausstellung des amerikanischen Malers in Europa.[2244]
Von Interesse ist, dass Fiedlers Lehrer Hans Hofmann bereits 1949 – noch vor der Malereiausstellung 1951 bei N. Dausset – bereits in Paris, in der dortigen Galerie Maeght, ausge-

[2241] Ebenda, hier S. 268
[2242] Vgl. zum Material als Speicher – Wagner 1997, S. 22-34, 26f; Lecombre, Sylvain: Eine Malerei ohne Tradition leben, in: Ausst.-Kat.: Paris-Paris 1981, S. 210-227, 210
[2243] Tapié hatte den Begriff „Informel" 1950 erstmals benutzt, um den Arbeiten von Wols gerecht zu werden. Siehe grundlegend – Lueg 1983
[2244] Zur Ausstellung erschien ein großer Plakatkatalog mit Texten von Tapié, Mathieu, Bryen, Russel, Riopelle u.a.; vgl. auch Seuphor, Michel: „Vehemences confrontées", in: Art d'aujourd'hui, April 1951, S. 29; Kellein, Thomas: Es ist die schiere Größe: Die Rezeption der amerikanischen Kunst in Europa, in: Ausst.-Kat.: Joachimides, Christos M.; Rosenthal, Norman (Hg.): Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913-1993, Martin-Gropius-Bau Berlin, Royal Academy of Arts, London, München 1993, S. 221-218, 212

stellt hatte. Das Katalogvorwort stammte vom Kritiker Charles Estienne, einem Befürworter der tachistischen Bewegung. Die aktuelle Kunst in den USA war auch das Thema der im Juni 1951 erschienenen Sondernummer von Art d'aujourd'hui unter Leitung von Michel Seuphor, mit zahlreichen Abbildungen von Werken der Künstler Motherwell, Gorky, Diller, Tobey, Still, Reinhardt, Rothko, Hans Hofmann, Pollock, de Kooning, Kline, Newman, Gottlieb u.a. Hofmann war darüber hinaus an weiteren Ausstellungen moderner amerikanischer Malerei Anfang der 50er Jahre in Paris vertreten, wie 1952 an der Präsentation „Regards sur la peinture américaine“ in der Galerie de France (26.2.-15.3.1952) und im Dezember 1952 im Studio Facchetti anlässlich des Erscheinens von M. Tapiés Buch „Un art autre“, dem übrigens ein umfangreicher Bildteil angehörte.[2245]
Auf das sehr differenzierte Erscheinungsbild des Informel hinsichtlich nationaler und individueller Eigenheiten hat die Forschung der 80er Jahre hingewiesen. Während die amerikanische Richtung aktionsgebundener war (Action Painting), zeigten sich in Europa andere Aspekte. In Frankreich war die Betonung von Peinture von Bedeutung, während dagegen in Deutschland existentialistische Tendenzen stärker ausgeprägt waren.[2246]

Trotz jeglicher Einflüsse stand die Ecole de Paris in den 50er Jahren noch ganz im Vordergrund, wie Werner Schmalenbach betont hat.[2247] Fiedler fand 1951 in Paris ebenso eine Kunstszene vor, die von einem Machtkampf innerhalb der Ecole de Paris (insbesondere seitens der Avantgarde) charakterisiert war, ging es doch um die Vormachtstellung der einzelnen Gruppierungen art abstrait géometrique, art lyrique mit Georges Mathieu als Hauptvertreter und art autre mit den Tachisten um Tapié.[2248] Die Ursachen dafür gehen auf die unmittelbaren Nachkriegsjahre zurück, in denen Befürworter der Figuration und der Abstraktion ihre konträren Positionen auszufechten versuchten.[2249]

Schaut man zeitgleich nach Deutschland, so war die Situation auf dem Sektor zeitgenössischer abstrakter Kunst provinziell, da ausschließlich die Abstraktion der Bauhauszeit ange-

[2245] Lecombre 1981, S. 210-227; Eine detaillierte chronologische Übersicht zur abstrakten Kunstszene in Paris findet sich im – Ausst.-Kat.: Paris-Paris 1981, hier S. 220, 221
[2246] Lueg 1983
[2247] Werner Schmalenbach im Interview, in: Rochard, Patricia (Hg.): Paris. Die 50er Jahre. Kunst und Kultur, Mainz 1994, S. 194-201, 200
[2248] Jene Einteilung nennt M. Schieder – Schieder, Martin: René Drouin und seine Ausstellung „Peintures et sculptures non figuratives en Allemagne d'aujourd'hui“ 1955 in Paris, in: Fleckner, Uwe; Schieder, Martin; Zimmermann, Michael F. (Hg.): Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart, Bd. III (Dialog der Avantgarden), Köln 2000, S. 180-200, 190
[2249] Vgl. Ausst.-Kat.: Paris-Paris 1981, S. 248-249; de Buzon-Vallet, Laure: Die „Ecole de Paris“: Auf der Suche nach dem Inhalt eines Schlagwortes, in: Ausst.-Kat.: ebenda, S. 244-262; Germain, Viatte: Paris – Wege der Kunst und des Lebens – 1937-1957, in: Ausst.-Kat.: ebenda, S. 28-31, 29; Ausst.-Kat.: Rochard, Patricia (Hg.): Paris. Die 50er Jahre. Kunst und Kultur, Museum Altes Rathaus Ingelheim, Mainz 1994, S. 182, 200; Ragon, Michel: Das Abenteuer der abstrakten Kunst. Gestalten und Ereignisse der Pariser Schule, Darmstadt 1957 (frz. Orig. Paris 1957), S. 35-37

sagt war, bedingt durch die spezifische Nachkriegsentwicklung.[2250] Mit Gründung der BRD hatte sich um 1950 innerhalb der französischen Ausstellungspolitik ein Paradigmenwechsel abgezeichnet, was sich in gemeinsamen Ausstellungsprojekten von deutscher und französischer Seite niederschlug.[2251] Die Ausstellung „Deutsche und französische Kunst der Gegenwart – eine Begegnung" 1950 in Recklinghausen[2252], noch im Vorfeld von Fiedlers Parisreise, war für die veränderte Situation maßgebend gewesen. Mit abstrakter Kunst wurde das Publikum auch während der Ausstellung „Französische Malerei und Plastik 1938-1948", die 1950 in Berlin und Düsseldorf gezeigt worden war, bekannt gemacht.[2253]
Bei beiden Projekten hatten die Veranstalter bei der Auswahl der Werke allerdings an Bewährtem aus der Vorkriegszeit festgehalten. Erste informelle Arbeiten von Hans Hartung aus den späten 30er und der ersten Hälfte der 40er Jahre boten dadurch nur bedingt Anregungen. Von Wols, der bereits 1945/46 und vor allem 1947 bei René Drouin in Paris ausgestellt hatte (40 Gemälde), war im damaligen Deutschland bei weitem noch nicht die Rede. Etwas kühner zeigte sich im Folgejahr 1951 die Wanderausstellung „Junge französische Maler stellen aus" mit Werken von Dewasne, Estéve, Hartung, Lapique, Magnelli, Manessier, Poliakoff, Singier, Vaserely u.a.[2254]
Jedoch erst ab der 2. Hälfte der 50er Jahre gelang es dem Kunsthistoriker Werner Schmalenbach als Leiter der Kestner-Gesellschaft in Hannover die Ecole de Paris, einschließlich der neuen bzw. informellen Malerei, in Deutschland fundiert vorzustellen.[2255] Daneben reagierte die deutsche Presse auf die erste Ausstellung moderner amerikanischer Malerei vom 20. September bis 24. Oktober 1951 in Berlin[2256], mit Werken von Pollock, Rothko, Baziotes, Tobey, O'Keefe u.a., äußerst unsicher. Fiedler war zu jenem Zeitpunkt gerade aus Paris zurückgekehrt.
Insgesamt erfolgte in Deutschland, verglichen mit Frankreich (in Anbetracht der Wols-Ausstellung von 1947) der Durchbruch informeller Konzepte mit einer Verspätung von etwa vier bis fünf Jahren, d.h. ab 1952.[2257] Es bedurfte vor allem Zeit, bis die neu gewonnene

[2250] Interview mit Werner Schmalenbach in Ausst.-Kat.: Rochard (Hg.). Paris 1994, S. 194-195
[2251] Vgl. Schieder 2004
[2252] Ausst.-Kat.: Deutsche und französische Kunst 1950
[2253] Ausst.-Kat.: Französische Malerei und Plastik 1938-1948 (Maison de France Berlin), hg. v. Direction Générale des Affaires Culturelles, Service des Realisations Artistiques Mainz, Neustadt 1950, (Vorwort Jean Mougin)
[2254] Ausst.-Kat.: Junge französische Maler stellen aus, Kunstverein Hannover 1951 (Text Frank Elgar)
[2255] Zum Interview mit Werner Schmalenbach siehe – Ausst.-Kat.: Rochard (Hg.), Paris 1994, S. 194-195
[2256] Ausst.-Kat.: Amerikanische Malerei – Werden und Gegenwart, (anl. der Berliner Festwochen) Rathaus Schöneberg, Schloß Charlottenburg, Berlin 1951, siehe auch Ausst.-Kat.: Gachnang, Johannes: Der gekrümmte Horizont. Kunst in Berlin 1945-1967, Akademie der Künste Berlin, Berlin 1980; FAZ o. Dat. 1951 (Fritz Nemitz); Geiger, Ursula: Die Maler der Quadriga und ihre Stellung im Informel, hg. v. Axel-Alexander Ziese, Nürnberg 1987, S. 29
[2257] Lueg 1983, S. 1ff; vgl. auch Geiger 1987, S. 10 (Ausgehend von den Malern der Quadriga nennt Geiger eine Verspätung des Informel in Deutschland um drei bis vier Jahre und orientiert sich dabei an einer zeitlichen Gliederung der Entwicklung des Informel in Frankreich mit Blick auf das Werk von Georges Mathieu.)

Freiheit sich auch künstlerisch widerspiegelte und die Abstraktion der Bauhauszeit durch die Malerei der Nicht-Form bzw. der Negierung jeglicher Formvorstellungen abgelöst wurde, was in der Bundesrepublik in den 50er Jahren als sehr umstritten galt. Auf die Gründe dafür hat Monika Wagner 1997 hingewiesen: „Da die neue informelle Kunst keinen kanonisierten Regeln gehorchte, sondern in individueller Verantwortung mit jedem Werk neu gewonnen zu werden schien, drohte sie beständig Gefahr zu laufen, im Chaos zu enden. Manchen schien sie Ausdruck von zuviel Freiheit zu sein.“[2258]

Über den Parisaufenthalt gibt es von Fiedler nur wenige handschriftliche Kalendereinträge. Daraus geht hervor, dass er erste Kontakte zu Galerien knüpfte und die aus Hamburg mitgeführten Temperabilder HÄUSER UND BRÜCKE (bis 1951) sowie JAHRMARKT (bis 1951) (ob es sich um die Bilder WV G 58, G 59, G 79, G 80 handelt oder um ähnliche weitere Bildfassungen ist dabei unklar) in der renommierten Galerie Jeanne Bucher in Kommission gab.[2259]
Die Galerie galt in den Vorkriegsjahren als Treffpunkt der internationalen Avantgarde und vertrat Künstler wie André Bauchant, Jean Lurcat, Max Ernst, Jaques Lipchitz, Picasso, Braque, Léger, Míro, de Chirico, Mondrian, Kandinsky, Arp, Picabia, Veira da Silva, Nicolas de Stael.[2260] Noch im Januar 1939 war es der Galeristin unter konspirativen Umständen gelungen, das Werk des deutschen Malers Willi Baumeister dem Pariser Publikum vorzustellen.[2261] Nach dem Krieg war Baumeister unmittelbar 1949 als erster deutscher Künstler in der Pariser Galerie wieder präsent.
So liegt es also nahe, dass Fiedler versuchte, an jene Traditionslinie anzuknüpfen. Auch dürfte er von den Erfolgen weiterer (wenn auch vorerst weniger) deutscher Maler in Paris wie Theodor Werner[2262], Heinz Trökes[2263] und hauptsächlich Hans Hartung, der im Vorjahr auf wichtigen französischen Ausstellungen vertreten war, gewusst haben.
Die Resonanz auf Fiedlers mitgeführte Bilder in Paris ist aber nicht bekannt. Jene im Zeitraum bis 1951 entstandenen Werke dürften entsprechend vergleichbarer Arbeiten noch zwischen Figuration und geometrischer Abstraktion mit Bauhauseinflüssen angesiedelt gewesen sein. Kritiker hatten zuvor jedoch auch auf poetische Züge im frühen Nachkriegsoeuvre des Malers hingewiesen. Der Salon des Réalités nouvelles war dagegen streng geometrisch ausgerichtet. Martin Schieder weist darauf hin, dass es in der Pariser Kunstszene erst ab ca.

[2258] Wagner 1997, S. 22-34, hier S. 22
[2259] Kalendernotiz 1951, Zeitraum 2.8.-31.8.1951 – NL A. Fiedler
[2260] 1925 eröffnete J. Bucher (1872-1946) in Paris einen Verlag und eine Kunsthandlung. Eines ihrer ersten Druckwerke war die „Histoire naturelle“ von Max Ernst. – Ausst.-Kat.: Bezzola; Homburg (Hg.), Max Beckmann 1998, S. 193-194
[2261] Schieder 2007, S. 263-267, 264
[2262] „Theodor Werner ...ist draußen in Paris z.B. schon weitaus bekannter als bei uns.“ – FAZ v. 10.3.1952; Lohkamp, Brigitte: Theodor Werner – ein Beitrag zur Geschichte der deutschen abstrakten Malerei und Künstlerästhetik, München 1975
[2263] Schneider 1985 I, S. 48-54

1949 zur Durchsetzung der geometrisch abstrakten Malerei gekommen war.[2264] Auf jeden Fall bahnte sich im Spätsommer 1951 ein Kontakt zur Galerie Bucher wie erwähnt an. In einem Brief an Arnold Fiedler hat der Berliner Galerist Rudolf Springer darauf Bezug genommen: „...Ich freue mich, dass Sie bei Jeanne Bucher ausstellen. Diese Galerie hat einen eigenen und guten Charakter...“.[2265]

Ob und inwieweit Fiedler im August 1951 in Paris informelle Kunst gesehen hat, die in Galerien wie Studio Facchetti, Galerie de France und Galerie Louis Carré (dort hatte knapp drei Monate zuvor im April 1951 Hartung Malerei auf Papier gezeigt) zu besichtigen war, ist nicht belegt. Bernhard Schultze und K. O. Götz z.B. haben in Paris im März 1951 die Ausstellung „Véhémences confrontées“ in der Galerie Nina Dausset mit informellen Werken, darunter von Hartung, Wols, Mathieu u.a. gesehen und sind daraufhin zum Informel übergegangen. Auch Gerhard Hoehme und vor allem Emil Schumacher, wie oben genannt, suchten in Paris seit den 50er Jahren den Anschluss an die Avantgardemaler der Ecole de Paris und nicht bei den klassischen Modernen.[2266]
Stattdessen erwähnte Fiedler Werke von Klee, Léger und ein „Stillleben mit blauem Krebs“ von Picasso in der Galerie Louise Leiris, wobei jene Maler und eben dieses Stillleben eine starke Wirkung auf den Hamburger Künstler ausgeübt haben müssen, da er das Gesehene in seinem Notizbuch vermerkte.

Aus Paris hat Fiedler mehrere Studienarbeiten mitgebracht. Ob alle der sechs erhaltenen und von Fiedlers Hand mit Bildtiteln versehenen Pastellzeichnungen, darunter **PARIS, PLACE ST. ANDRÈ DES ARTS** (1951) (WV Z), **PARIS**, **MOULIN ROUGE** (1951) (WV Z) und **MARCHÉ AUX PUCES** (1951) (WV Z), unmittelbar vor Ort entstanden sind, ist aber fraglich. Zumindest kann in zwei Fällen davon ausgegangen werden, was aus dem Zusatz „Naturstudien“ hervorgeht. Sehr wahrscheinlich ist, dass Fiedler vielleicht in den Straßen von Paris oder in einem Café mit Blick auf die Stadt gezeichnet hat. Dabei fällt auf, dass er nach perspektivischen Ansätzen, sichtbar in der Anlage der Straßenführung, der kubischen Gebäude und Markisen über Schaufenstern, noch in der jeweils gleichen Darstellung zu flächiger Gestaltung überging. Aus aneinandergesetzten flächigen Häuserfassaden mit Fensterbändern, angedeuteten Treppenstufen und Dachgesimsen wurden kurzerhand Farbstreifen, Rechteck- und Kreisformen, die größere Flächenareale auf den Bildgründen strukturieren, als Ausdruck der nahezu unüberschaubaren Vielfalt städtischer Bebauung und des urbanen Lebens einer Metropole wie Paris.
Lassen einige Zeichnungen noch Straßen- und Wegführung, kleine Läden mit Reklameschildern, rot-weiß gestreifte Caféhausstühle und einen Kiosk mit halbkreisförmigem Dach

[2264] Schieder 2004
[2265] Brief Rudolf Springer an A. Fiedler v. 6.2.1952 – NL A. Fiedler
[2266] Schieder, Ewig (Hg.) 2006; Schieder 2004, S. 98

oder die stark abstrahierte Rote Mühle auf dem Montmartre erkennen, ist im Blatt MARCHÉ AUX PUCES (1951) jeglicher Gegenstandsbezug völlig aufgehoben. Nur der Bildtitel gibt eine Ortsbezeichnung an. Auf einer mit Kreide rötlich grundierten Bildfläche finden sich drei rechteckige Farbflächen sowie weniger exakt abgegrenzte horizontale Farbbalken und kurze übereinander gelagerte farbige Linien. Diese lose Anordnung wird von einer schwarzen verschachtelten, teils treppen- und zackenförmig verlaufenden dünnen Linie, die ihre Richtung ständig ändert, aber in einem Zug ausgeführt ist, durchzogen. Kleinste Farbpunkte durchsetzen die Komposition. Ein farbig ausgefüllter Kreis könnte als Gestirn über dem Häusermeer der Großstadt gedeutet werden. Neu ist ein anderer „Takt" zwischen den bildnerischen Mitteln Linie und Fläche. Statt wellenförmig verschlungen tritt hier ein streng horizontal – vertikales Linienraster auf. Die darin wie verfangen wirkenden farbigen Flächen bilden Konstanten, was Dissonanz bzw. Spannung hervorruft. Sehr wahrscheinlich entstand die Pastellzeichnung im Anschluss der Parisreise im Hamburger Atelier.

Die Pariser Farbkreidezeichnungen bestechen insgesamt nahezu durch eine intensive Farbigkeit. Da tauchen Rot, Grün, Blau, Gelb, Neongrün, Pink, Rosé, Weiß und Schwarz vielfach in der gleichen Bildkomposition auf. Auffallend ist erstmalig der Ansatz zur strengen Geometrisierung, was darauf schließen lässt, dass Fiedler sich zunächst unmittelbar (und darüber hinaus bis 1953 wie weiter zu sehen sein wird) mit der art abstrait géometrique auseinandergesetzt hat, die sich ab ca. 1949 in der Pariser Kunstszene durchgesetzt hatte und die Salon-Ausstellung 1951 bestückte. Jene Ausstellung des Salon des Réalités nouvelles im Herbst 1951 mit den abstrakten Geometrikern – an der die unmittelbar im Oktober 1951 von André Bloc gegründete architektonisch ausgerichtete Gruppe „Espace" (angestrebt wurde eine Verbindung zu Malern und Plastikern[2267]) beteiligt war – kann Fiedler zeitlich gesehen, aber nicht mehr besucht haben, da er Ende August aus Paris abgereist war. Inwieweit er Anregungen aus französischen Kunstzeitschriften bezogen haben könnte, bleibt unklar.

In Hamburg befasste Fiedler sich daneben weiter intensiv mit dem Werk von Paul Klee, wohl angeregt durch die in Paris gesehenen Bilder des Künstlers.
Klee hatte um 1927 lineare Kompositionen geschaffen, wobei er mit Pinsel und Feder ohne abzusetzen eine dünne schwarze Linie zog, die in Abständen ihre Richtung horizontal-vertikal ändert, wodurch sich jene linearen Verschachtelungen mit Überschneidungen bildeten wie in der Federzeichnung „Drohender Schneesturm" 1927 (National Gallery of Modern Art Edinburg) und der Pinselzeichnung „Über Wasser" 1933 (Kunstmuseum Bern).[2268] Dieses Prinzip hat Fiedler zuerst in MARCHÉ AUX PUCES (1951) angewandt und später weiter variiert.

[2267] Vgl. Ausst.-Kat.: Paris-Paris 1981, S. 266 Nr. 491 (Abb.) sowie S. 269
[2268] Ausst.-Kat.: Paul Klee 1979, S. 252 Nr. 200 (s/w Abb.) sowie Ausst.-Kat.: Gerlach-Laxner; Zehnder, Paul Klee 2003, S. 167 Nr. 104 (s/w Abb.)

Prinzipiell ähnliche Linienkompositionen schufen im Zeitraum 1949 bis 1951 einige Maler der Gruppe Zen 49, unter ihnen Gerhard Fietz, der, wie Fiedler, zusätzlich Farbflächen einsetzte („Ohne Titel“ 1949, Kohle, Graphit auf Papier 44,5 x 59 cm)[2269] um aus kunsttheoretischer Sicht Gleichgewichte zwischen den Bildelementen Linie und Fläche zu untersuchen.[2270] Georg Meistermanns rein lineare „Alpenveilchen“ fanden 1951 über Das Kunstwerk Verbreitung.[2271] Beide Maler waren darüber hinaus 1950 an der ersten Zen 49-Ausstellung beteiligt gewesen, die auch in Hamburg gezeigt wurde, worüber der Kritiker Gert Schiff in der Tageszeitung Die Welt vom 14. November 1950 berichtet hatte.[2272] Dass von jener Ausstellung wesentliche Impulse ausgingen – ebenso von der zweiten Zen 49-Schau vom 22.6. bis 23.7.1951 im Amerika-Haus in München, womit die Zen-Maler erneut im Fokus standen – ist im Oeuvre Fiedlers der ersten Hälfte der 50er Jahre unmissverständlich ablesbar.

Dass Fiedler sich nach seiner Parisreise intensiv mit der Gruppe Zen 49 auseinandergesetzt hat, wird weiter im Bild **STADTLANDSCHAFT** von 1951 (WV G 85) (bemalte Rückseite des Phönix-Bildes 1950) deutlich, welches, allein schon vom Bildtitel her, nach dem Parisaufenthalt entstanden sein muss.
Das Bild zeigt vier schwarze, schwer einzuordnende Linien-Flächengruppierungen auf neutralem Grund, in der Art von Bildzeichen oder Hieroglyphen, die in ihrer Anordnung eine Elipsenform beschreiben. Der Bildtitel birgt die Assoziation von städtischen Strukturen in ihrer Vielgestaltigkeit. Und doch bleiben Erklärungen unzureichend. Dagegen ist unverkennbar, dass Fiedler sich an Baumeisters afrikanischen Städtebildern der 40er Jahre mit ihren zeichenhaften gediegenen Formen – zwei dieser Afrikabilder waren übrigens 1949 bei Jeanne Bucher in Paris zu sehen gewesen[2273] – orientierte.
Durch die Inspiration mit afrikanischer Plastik gelangte Baumeister im Vergleich mit den Brücke-Malern oder Picasso und Matisse zu weit mehrdeutigeren, ungleichen Konstellationen, sozusagen zu „zeichenhafte(n) Gleichnisse(n) einer sinnlich erfaßten, in visuellen Phantasien gedeuteten Welt.“[2274] Abgesehen von den erwähnten Zen-Ausstellungen mit Baumeister an der Spitze oder der Künstlerbund-Ausstellung (1951) sei hier erwähnt, dass der abstrakte Maler 1951 zum Direktor der Stuttgarter Kunstakademie berufen worden war und u.a. im gleichen Jahr während der Biennale in Sao Paulo erfolgreich Präsenz zeigte. Die damit

[2269] Ausst.-Kat.: Poetter (Hg.), Zen 49 1986, S. 255 Nr. 53 (s/w Abb.)
[2270] Vgl. auch Hans Thiemanns Kursübungen 1954 an der HfBK Hamburg – Hassenpflug 1959, S. 119 Abb. 136
[2271] Das Kunstwerk, V. Jg., H. 6, 1951, o. S.
[2272] Schiff, Gerd: Schwingende Ordnung der Form. Anmerkungen zu zwei Ausstellungen moderner Malerei, in: Die Welt v. 14.11.1950 (Gert Schiff), abgedr. in: Ausst.-Kat.: Poetter (Hg.), Zen 49 1986, S. 352; vgl. Reprintausgabe des Kataloges zur ersten Ausstellung Zen 49, hg. v. Eberhard Roters Köln 1988, (Nachwort Dirk Teuber)
[2273] Beye; Baumeister 2002, S. 413 Nr. 1044, 1045
[2274] Ausst.-Kat.: Spielmann, Willi Baumeister 2005, S. 96-99, hier S. 96

einhergehende anhaltende Vorbildrolle Baumeisters für viele Künstler, die der Abstraktion zustrebten, wie eben Arnold Fiedler, liegt auf der Hand.

Informelle Tendenzen, etwa bedingt durch Rezeption der Werke von Hartung und Wols, finden sich in Fiedlers Werk im Anschluss an die Parisreise aber nicht. Auch andere Maler wie Emil Schumacher reagierten zunächst noch nicht auf die in Paris gezeigte informelle Malerei. Schumacher orientierte sich „...eher an älteren deutschen Malern wie Fritz Winter, die mit dem jungen westen ausgestellt hatten. Schumacher findet nun zu einer abstrakten Bildform. Bis 1954 durchlaufen seine auf den bildnerischen Mitteln der Linie, der Form und der Farbe aufbauenden Bilder verschiedene Stadien tiefenräumlich wirkender Bildkompositionen.“[2275] Das trifft auch für Arnold Fiedler zu.

Ob Fiedler nach seiner Rückkehr aus Paris und seinen bisherigen Ausstellungserfolgen Anfang der 50er Jahre immer noch nach Amerika ausreisen und dort eine Lehrtätigkeit aufnehmen wollte, lässt sich nicht eindeutig feststellen. Nachweislich stand er auch weiterhin, genauer im Zeitraum vor seiner Parisreise Ende Januar, ferner Mitte Juni 1951, aber auch noch darüber hinaus bis Anfang August 1952, in Kontakt mit den Hofmann-Schülern Karl Rupprecht, Vaclav Vytlacil, Carl Holty (noch vor Oktober 1951), Carl Heidenreich (1952) und schließlich mit Hans Hofmann selbst.[2276] Während von Rupprecht und Vytlacil keine vollständige Korrespondenz vorliegt, erreichte Fiedler im Herbst 1951, offenbar reichlich verspätet, die Rückantwort des mit Heidenreich befreundeten Carl Holty, der damals als Dozent an der Kunstschule in St. Louis tätig war, wo ihm das ehemalige Atelier von Max Beckmann zur Verfügung stand.[2277] (Vergleichsweise unterrichtete der ehemalige Hofmann-Schüler Worth Ryder an der Summer School in Kalifornien.)
Wie aus dem Brief hervorgeht, hatte Fiedler ihn um Informationen zur Existenz in Amerika gebeten und dabei auch von seinen Erfolgen wie der Teilnahme an der Berliner Künstlerbund-Ausstellung 1951 berichtet. In Holtys Antwortbrief vom 1. Oktober 1951 hieß es dann resigniert: „I had hofed to be able to write you something positive about a „lehr stelle“ in the U.S.A....It is very hard to be an artist in America believe me.“[2278]
Deutlich wird, dass es selbst für amerikanische Künstler Anfang der 50er Jahre noch immer äußerst schwierig war, neben der freien Kunstausübung eine adäquate Tätigkeit zum Broterwerb zu finden. Um so problematischer erwies sich die Situation für Ausländer. Auch Carl Heidenreich bestätigte das in einem Brief an Fiedler aus New York. Er riet dem Freund: „Nach meiner Erfahrung würde ich Dir nicht raten, hier einzuwandern. Du hast drüben einen

[2275] Kliege 1997, S. 132-147, hier S. 136
[2276] hs. Kalendernotiz Arnold Fiedlers im NL A. Fiedler (28.1. u. 22.6.1951 Korrespondenz mit Karl Rupprecht, Vaclav Vytlacil, Hans Hofmann, ferner Gladys Bruck und Jochen Schmidt, Paris.)
[2277] Seuphor 1957, S. 203
[2278] Brief Carl Holty an A. Fiedler v. 1.10.1951 im NL A. Fiedler

besseren Platz.“[2279] . Heidenreich hatte die Schwierigkeiten sich als Künstler zu etablieren bei seiner Ankunft in Amerika bereits 1941 erfahren. „Er fand eine karge Wohnung in der Nähe von Harlem und nahm, wie die Mehrzahl der deutschen Flüchtlinge, alle möglichen Gelegenheitsarbeiten an. Aber er stieß unter den emigrierten Intellektuellen auf Gefährten, unter ihnen Hannah Arendt, Heinrich Blücher, Oskar Maria Graf, Ernst Toller...Henry Buxbaum...Hans Hofmann dagegen, der zu dieser Zeit schon seine School of Fine Arts gegründet hatte, eine Institution, in der viele Maler des Abstract Expressionism ausgebildet wurden, und der Heidenreichs Einreiseantrag stark unterstützt hatte, hatte danach wenig Kontakt mit seinem früheren Münchener Schüler.“[2280]
Hans Hofmann dagegen war schon 1933 nach Amerika emigriert, wo er erfolgreich als Kunstpädagoge wirkte. Anerkennung als Maler fand er spät, wie Holty nach Hamburg mitteilte: „I usually see Hofmann and his wife arround christmas time as he has a summer school up in Cape Cod, where I never go. He is a very successful painter and teacher now and sells a great many of his pictures. He has many followere as a prophet and has after all these years acheved both fame and what is even more importent, fortune.“[2281]
Für Fiedler jedenfalls zerschlugen sich die Pläne in die USA zu gehen und dort zu unterrichten.

Im September 1951 hatte Arnold Fiedler einen weiteren Bühnenauftrag erhalten. Unter Mitwirkung des Malers Johannes Ufer (1912-1987)[2282], der am Baukreis als Dozent für Raum- und Flächenkunst unterrichtete und der hauptsächlich abstrakt arbeitete[2283] – vor allem aber auch auf Erfahrungen als Theatermaler (2. H. 20er Jahre) zurückgreifen konnte,

[2279] undat. Brief Carl Heidenreich an A. Fiedler v. 1952 (teils unleserlicher Poststempel) – NL A. Fiedler
[2280] Saure 2004, S. 6; vgl. auch H. Hofmanns Empfehlungsschreiben für C. Heidenreich: Brief Hans Hofmann an Mr. Franklin Folsom v. 12.3.1940, abgedr. in: Saure 2004, S. 54
[2281] Brief Carl Holty an A. Fiedler v. 1.10.1951 im NL A. Fiedler
[2282] J. Ufer wurde am 30.4.1912 in Essen geboren. Besuch der Volksschule in Bochum, Berlin Neukölln. 1923 Arbeit als Anstreicher in Berlin. 1924-26 Volontär als Theatermaler, Lithograph, Bühnenbildner in der FA Impekoven & Stenger Berlin. 1927 malerische Versuche unter Anleitung von Käthe Kollwitz, Max Liebermann, Albert Lamm. 1928-33 Studium an der Kunst- und Handwerkerschule Berlin-Charlottenburg bei Prof. Willi Breest, Prof. Kurt Wehlte, Max Deri (Klasse für Raum- und Flächengestaltung). 1933-1940 Studienreisen u.a. Kopenhagen. Seit 1945 freischaffend in Hamburg, Mitglied der „Gruppe 45“ und des BBK Hamburg. 1946 Eröffnung der Werkstatt „Junge Kunst – Mosaikwerkstätten“ am Neuen Wall 36 in Hamburg. 1948 Dozent am Baukreis Hamburg. 1950 Lehrauftrag an der „Bauschule“ Hamburg. In den 50er und 60er Jahren zahlreiche baugebundene und gestalterische Aufträge, zusammen mit Lore Ufer, auch überregional sowie für die Industrie. L. Ufer nennt Projekte unter den Architekten: Paul Seitz, Heinrich Gropp, Gustav Burmester, Florentin Klimsch (Hamb.), O. Schnittger (Kiel), Max Taut (Bln.) – Angaben n. Lore Ufer in einem Brief an die Verfasserin v. 16.3.1995; Rump (Hg.) 2005, S. 463, Frenzel, Christian Otto (Hg.): Kunst am Bau in Hamburg 1947-1958, Hamburg 1959; Zabel, Heinz: Künstlerlexikon für Arbeiten im öffentlichen Raum Hamburg, hs. Ms., o. J.; nicht bei Bruhns (Bd. 2) 2001; Das Bühnenprojekt in Zusammenarbeit mit Fiedler wird in der Literatur hingegen nicht genannt.
[2283] Bei Rump werden während der Baukreiszeit hauptsächlich abstrakte Arbeiten J. Ufers der Bereiche Ölmalerei, Aquarell, Zeichnung, Pastell, Mosaik, Fresko, Glas, Keramik, Metall, Holz, Stein und Bronze genannt. – Rump (Hg.) 2005, S.463

noch aus der Zeit vor seiner Berliner Ausbildung bei César Klein an der Hochschule für angewandte Kunst und dem Studium an der Kunstgewerbe- und Handwerkerschule Berlin Charlottenburg – , entwarf Fiedler Kostüme und neun Bühnenbilder für die Oper „The Rake's Progress“ des russischen Komponisten Igor Strawinsky (1882-1971)[2284] („Geschichte eines Wüstlings“ mit einem Epilog nach einer Fabel von W. Auden und Chester Kallann). Als „Initiator eines neuen musikalischen Idioms, das sich in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts Ausdruck verschaffte“[2285] galt Strawinsky als skandalös. Er beeinflusste neben der Wiener Schule Arnold Schönbergs – unabhängig von divergierenden Tendenzen beider Antipoden – nachhaltig die gesamte musikalische Moderne. Zu seinen Avantgardestücken zählen „L' oiseau de feu“ (Feuervogel) von 1910 und „Petrouschka“ von 1911.
Die Uraufführung der Inszenierung unter musikalischer Leitung von Wilhelm Schleuning fand an der Hamburgischen Staatsoper am 14. November 1951 statt. Intendant war damals Dr. Günther Rennert. In einer fragmentarischen Notiz Arnold Fiedlers, die der Reflexion eines künstlerischen Tagebuchs entspricht, heißt es: „Dr. Rennert akzeptiert grundsätzlich die Entwürfe.“[2286] Anlässlich der Premiere reagierten mehrere Hamburger Tageszeitungen sowie überregionale Blätter mit Besprechungen.[2287]
Hatte Fiedler sich ab Ende der 40er bis Anfang der 50er Jahre künstlerisch intensiv mit dem Werk von Paul Klee auseinandergesetzt, so verweist auch sein Bühnenprojekt auf den Bauhauskünstler. Klee liebte die Musik von Strawinsky außerordentlich. Er verglich die einzelnen von Fülle und Verschiedenartigkeit durchdrungenen Entwicklungsphasen des Komponisten mit denen von Picasso, die als klassisch, expressionistisch oder abstrakt in Erscheinung traten. Und Will Grohmann verglich schließlich Klee 1929 selbst mit Strawinsky, da dieser als bildender Künstler analog versuchte, klassische Ordnungs- und Strukturgesetze neu zu befragen.[2288]
Nach dem Premierenabend wandte sich der Intendant Rennert an Fiedler und Ufer, um ihnen gebührende Anerkennung für ihre Arbeit zu bekunden: „...Lassen Sie mich Ihnen noch einmal sagen, wie sinnvoll und richtig ich Ihre Arbeit und die Zusammenarbeit am „Rakes Progress“ fand und dass ich für das, was nun auf der Bühne steht, voll und ganz eintrete. Ich stehe ohne Einschränkung dazu! Die Begegnung mit Ihnen war produktiv und gab uns voll und ganz die erhoffte Anregung. Wir werden weitere Lehren daraus ziehen. Ihnen beiden nochmals Dank. Ihr Georg Rennert.“[2289]

[2284] Burde, Wolfgang: Strawinsky: Leben, Werk, Dokumente, Mainz 1982; Dömling, Wolfgang: Über Strawinsky: Studien zu Ästhetik und Kompositionstechnik, Laaber 1985; Scherliss, Volker: Igor Strawinsky und seine Zeit, Laaber 1983
[2285] Jens (Hg.) (Bd. 16) 1991, S. 64-65, hier 64
[2286] hs. Kalendernotiz Fiedlers am 15.9.1951 im NL A. Fiedler; Entwurfszeichnungen, darunter Pastelle, finden sich zum Teil im NL A. Fiedler
[2287] Die Welt v. 15.11.1951; HH Abendblatt v. 15.11.1951; HH Morgenpost v. November 1951; Rheinische Post v. 29.11.1951
[2288] Okuda, Osamu: Paul Klee und die Komponisten seiner Zeit, in: Ausst.-Kat.: Paul Klee 2006, S. 157-167, 159; Zehnder 2006, S. 223-225, 223
[2289] Brief Georg Rennert an A. Fiedler u. Johannes Ufer v. 20.11.1951

Arnold Fiedler entwarf Anfang der 50er Jahre desweiteren Plakate für Theaterinszenierungen sowie die Dekorationen für das Curiohaus, wo der Baukreis seine Faschingsfeste feierte.[2290]
Dass übrigens Willi Baumeister auf dem Titelblatt der Ausgabe „Der Spiegel“ 1947 mit dem von ihm in abstrakter Formensprache entworfenen Bühnenprospekt (zu Manuel de Fallas „Liebeszauber“, Stuttgart 1947) abgebildet war, dürfte für Fiedler durchaus motivierend gewesen sein.

Nach der Parisreise vom Sommer beteiligte Fiedler sich mit drei Ölbildern an der Allgemeinen Hamburger Kunstausstellung des Kunstvereins vom 24. November bis 30. Dezember 1951 in den Räumen des Altbaus der Hamburger Kunsthalle. Das Ausstellungsverzeichnis mit 92 Malern und 18 Bildhauern nennt von Fiedler SCHLAF ÜBER HÄUSERN (1950) (WV G 83 o. G 84), KRISTALLE (bis Nov. 1951, nicht im WV), SCHIFF UND BRÜCKE (1950) (WV G 79 o. G 80)[2291]. Künstler aus drei unterschiedlichen Gruppierungen stellten dem Hamburger Publikum ihre Werke vor. Die naturnahe und traditionsgebundene Richtung vertraten z.B. Eylert Spars, Ilse Tesdorp-Edens, Albert Feser, abstrakt arbeiteten Künstler wie Hildegard Stromberger, Peter Luksch, Hanns Müller-Dünwald, Curt Hoffmann-Sonderburg und gegenstandslos, d.h. mit allmählicher Abkehr vom Gegenstand Fritz Kronenberg, Karl Kluth, Herbert Spangenberg, Willem Grimm, Cesar Klein und Arnold Fiedler. Fiedler wurde von Kritikern nicht nur namentlich genannt, sondern als „die vielleicht reichste Künstlerpersönlichkeit dieser Stadt“ bezeichnet. Seine Arbeiten sind von „lyrischer Träumerei und Phantastik...voller Poesie und Verzauberung“[2292] schrieb der Kritiker Gert Schiff in der Ausgabe Die Welt am 24.11.1951. Für H. Th. Flemming war Fiedler der „sensibelste und phantasievollste unter den Hamburgern...Seine traumklaren Motive, Schiffe, Brücken, Häuser und Kristalle verwandeln sich in zarten Linien und nuancenreichen Farben zu poetischen Bildarabesken. Sie unterscheiden sich auch von dem vielen Nachgeahmten und Abgeleiteten der letzten Zeit.“[2293]

Ausstellung bei Rudolf Springer in Berlin und Zweite Deutsche Künstlerbund-Ausstellung Köln 1952
Gleich im Januar 1952 stellte Fiedler 15 Werke, darunter das Phönixbild INTERIEUR AVEC OISEOU von 1950 (WV G 74), bei Rudolf Springer im Maison de France am Kurfürstendamm 211 in Berlin aus. Der Galerist war auf den Hamburger Maler während der

[2290] hs. Kalendernotizen Fiedlers im NL A. Fiedler: 19.1.1952 „10 Uhr Curiohaus, Decke gespannt, Farbton Deckenbild, Kanten Ultramarin, Preuss. Bl. 1/4“; 21.1.1952: „Ufer kommt, Zeichnung für Almanach zusammengestellt“, 9.2.1952: „Fest Curioh. gefeiert 8 Uhr morgens“
[2291] Ausst.-Kat.: Allgemeine Hamburger Kunstausstellung, Kunstverein Hamburg, Hamburg 1951 (gedr. bei H. O. Persiehl Hamburg)
[2292] Die Welt v. 24.11.1951 (Gert Schiff)
[2293] Zeitungsausschnitt v. Dez. 1951 (H.T.F.)

Berliner Künstlerbundausstellung im Vorjahr aufmerksam geworden und hatte nicht lange gezögert, eine entsprechende Ausstellung zu organisieren.
Rudolf Springer gehörte zu den ersten Galeristen nach dem Krieg, die sich für moderne Kunst engagierten.[2294] 1948 hatte er mit einer Ausstellung von Werken des Bildhauers Hans Uhlmann seine eigene Galerie in Zehlendorf eröffnet, nachdem er zuvor zeitweiliger Ausstellungsleiter der Galerie Gerd Rosen (am Kurfürstendamm) war – der ersten im August 1945 in Berlin eröffneten Galerie überhaupt, um die sich ein dem Surrealismus nahestehender Künstlerkreis mit Hans Thiemann, Heinz Trökes, Mac Zimmermann, Hannah Höch, Hans Uhlmann u.a. gruppierte.
Allein Springers Lokalität im Maison de France, wo Fiedlers Werke 1952 zu sehen waren, deutet auf den programmatischen Charakter seiner Ausstellungen. 1950 hatte Springer Arbeiten von Joan Miro vorgestellt, der in engem Kontakt zur Pariser Galerie Maeght stand, und unmittelbar nach der Fiedler-Ausstellung Werke von Willi Baumeister vom 11.3. bis 10.4.1952[2295] präsentiert, ferner Arbeiten von Alexander Calder und Rolf Nesch.
Baumeister besaß als Künstler 1952 bereits internationales Ansehen. 1951 konnte er Erfolg auf der Biennale in Sao Paulo verbuchen, 1952 fand seine erste Werkpräsentation in New York statt und im Sommer war der deutsche Abstrakte auf der 26. Biennale in Venedig vertreten. Auf seine Präsenz während der großen Überblicksausstellungen in Deutschland, wie ZEN 49 in München (2. Ausstellung 1951), der Deutschen Künstlerbundausstellung in Berlin (1951) und der Großen Kunstausstellung in München (1951), sei hier wiederholt am Rande verwiesen. 1952 war Baumeister gerade zum Leiter der Stuttgarter Kunstakademie berufen worden. In Paris stand er während seiner dortigen Aufenthalte 1951 und 1952 in Kontakt mit wichtigen Galerien wie Berggruen, Jeanne Bucher, Louis Carré, Pierre Loeb, Maeght und Künstlern wie Miro und Léger.[2296] Springer hatte somit ein Gespür für Trends und künstlerische Qualität.
Nachdem Rudolf Springer 1954 mit einer Max Ernst-Ausstellung aufwartete, vertrat der Galerist 1957 vorrangig dem Tachismus verpflichtete Künstler wie Wols, Sonderborg, Red Buttler und Emilio Vedova. In den 60er Jahren stand Georg Baselitz bei ihm unter Vertrag.[2297]

Was die Fiedler-Ausstellung betraf, so blieb der erhoffte Erfolg in Berlin aus. Es wurde kein Gemälde verkauft. Springer argumentierte mit dem Zeiteffekt, dass Künstler erst einen gewissen Bekanntheitsgrad erreicht haben müssten, denn die Kritiken in den wichtigen Berli-

[2294] Vgl. Baselitz, Georg: Hommage á Rudolf Springer, hg. v. Galerie Michael Werner, Köln 1989; Gachnang, Johannes (Hg.): Das Loch: Hommage á Rudolf Springer oder Bilanz einer Aktualität, Bern u.a 1999
[2295] Hinweis auf die Baumeister-Ausstellung zu der kein Katalog erschien, siehe – Beye; Baumeister 2002, S. 142-156; Ausst.-Kat.: Willi Baumeister 1999, S. 258-271, 269, 271
[2296] Ausst.-Kat.: Willi Baumeister 1999, S. 258-271, S. 269, 271
[2297] Vgl. Ausst.-Kat.: Gachnang, Kunst in Berlin 1980

ner Tageszeitungen Neue Zeitung, für die Will Grohmann schrieb, Tagesspiegel (Dr. Büsche) und Der Kurier (Dr. Ruhmer) waren durchweg positiv.
Im Telegraf hob der Kritiker Dr. Dargel, auf den sich Springer gegenüber Arnold Fiedler berief, hauptsächlich das Malerische der Bilder hervor: „In der großen Ausstellung der Akademie fiel ein bisher Unbekannter in Berlin auf: Der Hamburger Arnold Fiedler. Das will bei der Fülle des damals Gebotenen etwas heißen, und so gebührt der Galerie Springer Dank, dass sie so rasch mehr von ihm zeigt. Auf den ersten Blick wirken die etwa 15 Bilder im „Maison de France“ am Kurfürstendamm abstrakt. Aber sie gehen doch immer von einem bestimmten Gegenstand aus, ob dies nun Negertänzerinnen sind oder ein Jahrmarkt, Häuser oder nur eine Vase oder ein Vogel, und dann spürt man stets das Behagen am Sinnenhaften der Farbe. Sie ist körnig und warm, zu warm im Grunde für das einmal gewählte Thema „Kristalle“. Luftrad und Karneval sind ihr gemäßer. Nicht zufällig schuf er ja auch Dekorationen für die Bühne. Und er sollte getrost den Akzent auf dem Malerischen belassen.“[2298]
Springer war es daran gelegen, Fiedler während der Ausstellung für kurze Zeit nach Berlin zu holen, doch dieser blieb offenbar stur und reiste nicht an die Spree, wohl davon ausgehend, sein Werk allein müsse überzeugen. Ob er und Springer sich je persönlich begegnet sind, ist überhaupt nicht bekannt.
„Lieber Herr Fiedler...im übrigen fühle ich mich sehr wohl zwischen Ihren Arbeiten, die allgemein Anklang finden. Am Sonnabend war Dr. Büsche vom „Tagesspiegel“ hier und äußerte sich auch positiv. Er sprach von Ihnen und Ihren Arbeiten als von einer Insel in Hamburg...Könnten Sie es nicht vielleicht auch einrichten, einmal für zwei Tage herüberzukommen, so lange die Ausstellung hier läuft? Die Reise mit dem Autobus kostet recht wenig. Wohnen können Sie bei mir und fürs Essen weiß ich eine ganz billige, sehr gute Kneipe. Vielleicht entschließen Sie sich schnell, wozu ich Ihnen sehr zureden möchte, denn Berlin hat eine ganz stimulierende freie Luft.“[2299], schrieb Springer an Fiedler in einem Brief vom 14. Januar 1952.
Der Galerist behielt das Phönixbild zunächst zurück: „...ein Bild durch das ich Sie gut vertreten finde“ und verblieb „In der Hoffnung, Sie früher oder später auch kennenzulernen...“[2300] Da Fiedler Rudolf Springer gegenüber ein Ausstellungsvorhaben bei Jeanne Bucher in Paris[2301] erwähnte, wie aus zitiertem Brief hervorgeht, deuten sich hiermit bereits im Januar 1952 weitere vielversprechende Vorhaben für den Hamburger Künstler an.

[2298] Telegraf o. Dat. (Dr. Dargel), zit. n. einem Brief Rudolf Springer an A. Fiedler v. 6.2.1952
[2299] Brief Rudolf Springer an A. Fiedler v. 14.1.1952
[2300] Brief Rudolf Springer an A. Fiedler v. 6.2.1952; Springer bemängelte, dass Fiedler sich so schwer von Hamburg lösen konnte und mehrfache Einladungen nach Berlin abgelehnt hat. – Gespräch der Verfasserin mit Rudolf Springer 1994
[2301] Ob eine Ausstellung bei J. Bucher Anfang der 50er Jahre zustande kam, ist aber nicht belegbar.

Vom 7. Juni bis 7. August 1952 beteiligte Fiedler sich wieder an der Deutschen Künstlerbundausstellung, die diesmal in Köln stattfand.[2302] Das Gesamtbild der Ausstellung wurde ähnlich wie im Vorjahr von den Abstrakten beherrscht.“...alles Neue ist uns willkommen, die Neuheit soll aber kein Maßstab oder Ausweis von Qualität an sich sein.“[2303], forderte Karl Hofer im Katalogvorwort. Der Hamburger Kunsthistoriker und Kunsthallenchef Carl Georg Heise und Will Grohmann (1887-1968) – einer der führenden Kunsthistoriker und Kritiker der Nachkriegszeit, Wegbereiter der Moderne und Befürworter der Abstrakten[2304] – kommentierten das Dargebotene in der Presse, wobei sie in erster Linie die künstlerische Entwicklung der Mitglieder der Gruppe Zen 49 gebührend herausstellten. Auch erste informelle Tendenzen wie bei Hann Trier, Heinz Trökes und ansatzweise bei Hans Kuhn wurden genannt. Heise legte sich in der Wochenzeitung DIE ZEIT vom 26.6.1952 auf eine Rangordnung fest und nannte „Baumeister, Camaro, Faßbender, Meistermann, Nay, Theodor Werner...Fritz Winter, die alle an unverwechselbarem Profil gewonnen haben.“ Von den Hamburgern nannte er Rolf Nesch und Fiedler auf erster Position: „...nur Arnold Fiedler gehört, namentlich mit seinem „Jahrmarkt mit Luftrad“, in die vorderste Reihe der Hamburger Aussteller.“[2305], so Heise. Von Fiedler waren drei abstrakte Tempera- bzw. Ölbilder ausgestellt, neben dem genannten JAHRMARKT- Bild von 1950 (wohl WV G 77, G 78), welches Bewegung mittels Linie und Fläche thematisiert, weiterhin eine von Klee inspirierte **ZELTSTADT** (1952) (vgl. WV G 89) und das Bild **SCHIFFE IM HAFEN** (1952) (eine weitere Bildfassung vgl. WV G 95)[2306], welches durch Experimentieren mit unregelmäßigen Farbflächen die Abkehr von einer strengen Geometrisierung erkennen lässt und im Katalog abgebildet wurde.[2307]

Im Vergleich zu Fiedler hatten hingegen die Hamburger Bargheer, Grimm, Kluth, Kronenberg, Ahlers-Hestermann weiter auf Bewährtes gesetzt, einzig Herbert Spangenberg trat mit einem abstrakten Bild in Erscheinung.[2308] Künstlern, deren Werke damals zwischen Figuration und Abstraktion angesiedelt waren, räumte Heise dagegen einen schweren Stand ein:

[2302] Gezeigt wurden 328 Bilder von mehr als 150 Künstlern. – Die Neue Zeitung v. 18.6.1952 (Will Grohmann); vgl. auch DIE ZEIT v. 26.6.1952 (Carl Georg Heise) (K. Schmidt-Rottluff und zwei Berliner Künstler hatten den Deutschen Künstlerbund verlassen wegen angeblicher Uneinigkeit mit E. Nolde. Eine neue Generation war im Aufbruch und propagierte das Ungegenständliche in der Kunst.)

[2303] Hofer, Karl: Vorwort, in: Ausst.-Kat.: Deutscher Künstlerbund. Malerei und Plastik der Gegenwart. 2. Ausstellung, Köln, Berlin 1952, o. S.

[2304] Ausst.-Kat.: In memoriam Will Grohmann (1887-1968): Wegbereiter der Moderne, Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1987; Grohmann war mit Monographien über Henry Moore, Karl Schmidt-Rottluff, Ernst Ludwig Kirchner, Wassily Kandinsky, vor allem Paul Klee und Willi Baumeister publizistisch tätig. Vgl. auch Grohmann, Will: Das graphische Werk von Wols, hg. v. Galerie Der Spiegel, Köln 1959

[2305] DIE ZEIT v. 26.6.1952 (Carl Georg Heise)

[2306] Vgl. Das Kunstwerk (Sonderheft „Abstrakte Kunst“), Baden-Baden 1954, S. 13 (s/w Abb.)

[2307] Ausst.-Kat.: Deutscher Künstlerbund 1952, o. S. Nr. 62, 63 (s/w Abb.), 64; Ausst.-Kat.: Rüth, Aufbruch '51 1989, S. 10 (tabellarische Übersicht o. Benennung der Bildtitel)

[2308] „Spangenberg und Fiedler haben nach dem Krieg nach und nach den Gegenstand ganz verlassen.“ – Hentzen, Alfred: Führer durch die Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1966, 2. Auflage, S. 52-54, hier S. 53

„Das unruhvoll Experimentierende tritt bei ihnen besonders hervor. Motive aus Religion und Volksbrauch sind legitime Ausweichthemen: keine banale, sondern eine geistig überhöhte Wirklichkeit. Werner Gilles ist führend, er wird sogar schon imitiert. Dagegen ist der Surrealismus strengster Observanz offenbar im Absterben.“[2309]

Will Grohmann bestätigte die allgemeine Tendenz. Er hob die Maler der Gruppe Zen 49 besonders hervor. Für ihn war es „ein Vergnügen, die neuen Bilder von Willi Baumeister, Fritz Winter, Ernst Wilhelm Nay und Georg Meistermann zu sehen.“, die einen „Grad von Souveränität erreicht (haben), der diese Maler in die erste Reihe aufrücken lässt.“[2310] Weiter zählte Grohmann als Fürsprecher von Baumeister – „...der Baumeister zwischen 1930 und 1955 zahlreiche Kontakte vermittelte und mehrfach in französischen Publikationen über ihn berichtete.“[2311] – Fiedlers Abstraktionen neben Werner Gilles Bild „Träumende“, Heinz Trökes mit seinem informellen Beitrag, Rolf Nesch, Alexander Camaro und Emil Schumacher zu dem überwiegend Bejahenden der Ausstellung.

Fiedler gehörte somit, wie bereits im Vorjahr in Berlin, mit zu den führenden Künstlern in Deutschland. Von den anfänglich surrealistischen Tendenzen gegen Kriegsende war er rasch zur Abstraktion gelangt, präsentierte im Rahmen großer Ausstellungen, wie 1951 in Berlin und 1952 in Köln, ein eigenständiges künstlerisches Werk, welches von der Kunstkritik spätestens 1952 als ebenbürtig neben den Hauptvertretern der Gruppe Zen 49 sowie dem jüngeren Emil Schumacher bewertet wurde. Von Seiten des Auslands zeigte das Carnegie Institute (Department of Fine Arts) in Pittsburgh Pennsylvania erstes Interesse an Fiedlers Arbeiten.[2312]

Grohmanns und Heises eindeutige Befürwortung abstrakter Positionen innerhalb der Malerei lassen sich insbesondere vor dem Hintergrund eines im März erschienenen Artikels in der FAZ vom 19.3.1952 sehen, der die Überschrift „Bilderstürmer“ trug und der vom Kritiker Karl Korn verfasst worden war. Darin ist die Rede „...von einem Aufstand gegen alles, was moderne Kunst ist und heißt: Die Kluft ist da...Proteste sobald über die Ausstellung eines Modernen und vielmehr eines Abstrakten, berichtet wird...“[2313] Deutlich wird, wie auch die Darmstädter Gespräche belegen, dass die Kunstszene der frühen Nachkriegsjahre in Deutschland keineswegs homogen und offen für internationale Tendenzen war, was sogar soweit ging, dass es in Darmstadt zu einer gegenständlich ausgerichteten Ausstellung kam,

[2309] DIE ZEIT v. 26.6.1952 (Carl Georg Heise)
[2310] Die Neue Zeit v. 18.6.1952 (Will Grohmann)
[2311] Schieder 2007, S. 264-267, hier S. 265
[2312] Brief Dr. Charlotte Weidler an A. Fiedler v. 1.5.1952
[2313] Ausst.-Kat.: Honisch, Kunst in der Bundesrepublik Deutschland 1985, S. 480-483, hier S. 480

die ihrem Charakter nach reaktionäre Tendenzen offenbarte, wogegen der Deutsche Künstlerbund mit aller Entschiedenheit in einem offenen Brief vom 15.4.1953 protestierte.[2314]

Die Tatsache, dass Baumeister 1952 in Berlin bei Springer und auf der Kölner Künstlerbundausstellung präsent war, dürfte die große Vorbildrolle für Fiedler begründen, der unmittelbar 1952 ein Bild mit dem Titel **PLAN** (WV G 96) schuf, was die Kenntnis von Baumeisters Werken der späten 30er Jahre zur Voraussetzung hat. Fiedler übernahm die unregelmäßigen organischen Farbflächen sowie den Kreis der Ideogramme des Zeitraumes 1937 bis 1941 und orientierte sich zugleich an Baumeisters Linienbildern der Jahre 1930 bis 1935.[2315]

Neben dem künstlerischen Erfolg ging es für Fiedler auch privat aufwärts. Hatte der Künstler bis September 1951 notdürftig zur Untermiete im Hamburger Elbvorort Othmarschen in der Noerstraße gewohnt[2316] – davor provisorisch in der Norderstraße 157 am Berliner Tor im Baukreisschulgebäude – konnte er ab Juni 1952 eine moderne 1-Zimmer-Atelierwohnung in den Grindelhochhäusern am Grindelberg 60 im 9. Stock im Stadtteil Hamburg-Eimsbüttel beziehen.[2317] Ursprünglich für die Familien der englischen Besatzungsoffiziere geplant (was sich 1947 zerschlug) entstand die erste Wohnhochhausanlage Deutschlands mit modernster technischer Ausstattung, worüber in der Fachpresse ausführlich berichtet wurde.[2318]

[2314] Brief des Deutschen Künstlerbundes Berlin an OB Dr. Engel, Darmstadt v. 15.4.1953 gegen die auf der Darmstädter Mathildenhöhe veranstaltete reaktionäre Ausstellung „Gegenständliche Kunst“ v. 22.3.-5.5.1953: „Und nun unterstützt die ... (aufgeschlossene) Stadt auf der Mathildenhöhe eine Ausstellung, deren eindeutig reaktionärer Charakter offenkundig ist. Wir sind erschüttert über diese Tatsache ...Wir protestieren dagegen, daß mit öffentlichen Mitteln Gruppen geholfen wird, die vor nicht allzu langer Zeit die deutsche Kultur der Lächerlichkeit der Welt preisgegeben haben.“ – zit. n. Ausst.-Kat.: Honisch, Kunst in der Bundesrepublik Deutschland 1985, S. 484-488, hier S. 484

[2315] Beye; Baumeister 2002, S. 298-321, 312-313

[2316] Vgl. Anmeldeschein beim Wohnungsamt Altona v. 20.6.1947; Dokument Hansestadt Hamburg, Wohnungsamt, Wohnungsabt. Othmarschen v. 21.6.1947; Dokument Bezirkswohnungsamt Altona (Erfassung) v. 28.9.1951 – NL A. Fiedler

[2317] Die 1-Zimmer-Atelier-Wohnung Nr. 137 war wie folgt aufgeteilt: 1 Zimmer 13,5 qum, Küche 7,8 qum, Atelierraum 36,5 qum, WC, Abstellraum – Bescheid Bezirksamt Eimsbüttel v. 12.6.1952 im NL A. Fiedler; Das Atelier im Grindelhochhaus wird von Otto Stelzer um 1957/58 wie folgt beschrieben: „In seinem Atelier...sieht man bunte und bizarre Kleinigkeiten angesammelt, petit riens, als habe sie ein Matrose von der Reise mitgebracht. Uns scheint, daß das zum Bilde Fiedlers und zu Fiedlers Bildern paßt.“- Stelzer 1957, S. 38-41, hier 38

[2318] Mit der Planung und Durchführung, die ab Frühjahr 1946 begonnen hatte, war die Architekten-Arbeitsgemeinschaft Hermkes, Jäger, Lodders, Sander, Streb, Trautwein, Zesz beauftragt worden. Siehe – Bauingenieur, H. 11, 1949; Bautechnik, H. 5, 1951; Siebert, Bernhard; Lodders, Rudolf: Die Hochhäuser am Grindelberg, in: Architekten- und Ingenieur-Verein zu Hamburg (Hg.): Hamburg und seine Bauten 1929-1953, Hamburg 1953, S. 182-185 (m. Abb.); Hoffmann, Kurt; Lodders, Rudolf; Sander, Albrecht (Hg.): Die Hochhäuser am Grindelberg der Architektenarbeitsgemeinschaft Grindelberg, Hamburg 1959; Hänsel, Sylvaine.; Scholz, Michael.; Bürkle, Christoph.: Die Grindelhochhäuser als erste Wohnhochhäuser in Deutschland, Hamburg 1980 (Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte, Bd. 66), S. 136-137 (m. Abb.); Schildt, Axel: Die Grindelhochhäuser. Eine Sozialgeschichte der ersten deutschen Wohnhochhausanlage Hamburg-Grindelberg 1945-1956, Hamburg 1988

Fiedler lebte dort bis ins hohe Alter zusammen mit seiner späteren Frau Lisa Beckmann, geb. Rieck[2319], die er Anfang der 50er Jahre kennengelernt hatte. Sie wurde von Zeitgenossen als unkomplizierte und starke Persönlichkeit charakterisiert.

Der Ausblick vom 9. Stock auf die Stadt hinunter inspirierte den Künstler zu einer ganzen Serie von abstrakten Bildern mit dem Titel **HOCHHÄUSER BEI NACHT** (1952) (WV G 90, 91, 92, 93). Eine jener Bildfassungen (WV G 92) reichte er im Winter 1952 zusammen mit einem nicht näher bekannten HAFENBILD in Öl (51 x 71 cm) zur großen Jahresausstellung Hamburger Künstler (organisiert von BBK und Kunstverein) ein, die vom 22.11.1952 bis 4.1.1953 in der Hamburger Kunsthalle stattfand.[2320] Eröffnet wurde die Präsentation von Senator Heinrich Landahl.[2321] Fiedler selbst gehörte neben Albert Feser, Erich Hartmann, Hans Ruwoldt, Edwin Scharff, Prof. Dr. Carl Georg Heise und Hans Stock der Jury an. Die Ausstellung machte die unterschiedlichen künstlerischen Positionen der Hamburger Maler deutlich. Abstrakt arbeiteten neben Fiedler weiter Johannes Ufer, Gudrun Piper sowie die jüngeren Maler K. R. H. Sonderborg, Klaus Frank, Armin Sandig u.a. Zwischen Figuration und Abstraktion bewegten sich z.B. Herbert Spangenberg, Albert Reck, K. Kluth, F. Kronenberg und E. Hartmann, während A. Feser, W. Voss, F. Flinte und T. Hops weiter gegenständlich arbeiteten.
Der Kritiker Hanns Theodor Flemming charakterisierte Arnold Fiedlers Hochhausbild in der Tageszeitung Die Welt vom 1.12.1952 als „kalligraphische(s) Gespinst von frei im Raum schwebenden Kästchen, Kugeln und Lichtpunkten...auf leuchtend blauem Grund…gegenstandsfrei, aber naturnahe in einem spirituellen Sinne…formal gemeistert.“[2322] Das Ölbild wurde daneben mehrfach als Beispiel abstrakter Kunst publiziert, so in der Dezemberausgabe der Zeitschrift Die neue Zeit 1952 und 1953 im Sonderheft Abstrakte Kunst der renommierten Kunstzeitschrift Das Kunstwerk.[2323]
Die Hochhausbilder setzen das in „Marché aux puces“ (1951) erprobte Bildkonzept – das Auswägen von Linien-Flächenbeziehungen – fort, wobei Fiedler jetzt zu einer weitaus stärkeren Verdichtung der geometrischen Farbflächen und Lineaturen gelangte. In einem raster-

[2319] Lisa Beckmann, geb. Rieck, wurde am 6.2.1920 in Hildburghausen/Thüringen geboren. Die Eltern Karl Johann Christian Rieck und die Mutter Albertine Frida Thea Paula Rieck, geb. Körner, kamen 1945 in Hildburghausen durch Fliegerbomben ums Leben. (beglaubigte Abschrift aus dem Familienbuch im NL A. Fiedler). Lisa Beckmann wohnte in den 50er Jahren in Hamburg-Altona und war als Graphikerin tätig gewesen. (laut Heiratseintrag Nr. 242/1958 Standesamt Hamburg-Eimsbüttel).
[2320] Ausst.-Kat.: Ausstellung Hamburger Künstler 1952. Gemälde, Aquarelle, Graphik, Plastik, Hamburger Kunsthalle, Hamburg o. J. (1952), o. S. Nr. 20 (s/w Abb.), Nr. 21
[2321] Zur Eröffnung durch Heinrich Landahl vor dem Hintergrund landesweiter Kontroversen zwischen Abstraktion und Figuration siehe – Ausst.-Kat.: Honisch, Kunst in der Bundesrepublik Deutschland 1985, S. 482
[2322] Die Welt v. 1.12.1952 (H. Th. F.)
[2323] Die neue Zeit v. 3.12.1952 (s/w Abb.); Das Kunstwerk (Sonderheft „Abstrakte Kunst), H. 3/4 1953, S. 13 (Abb.); außerdem Heydorn (Bd. 2) 1974, S. 18 (s/w Abb.); Flemming, Hanns Theodor: Arnold Fiedler, Hamburg 1980 (Hamburger Künstlermonographien zur Kunst des 20. Jahrhunderts, Bd. 14, hg. v. der Lichtwark-Gesellschaft), S. 18 Nr. 7 (s/w Abb.)

artig angelegten Liniengerüst erscheinen farbige geometrische Flächen, wobei Malerisches und Graphisches miteinander verwoben sind. Dabei stellen sich Assoziationen zu konstruktivistischen Skulpturen der frühen Nachkriegsjahre der französischen Künstler wie Jean Gorin („Raumzeitliche Konstruktion“ 1946) und Nicolas Schöffer („Raumdynamisches Relief“ 1949) ein, wie sie in den Ausstellungen des Salon des Réalités nouvelles Anfang der 50er Jahre in Paris gezeigt wurden.
Andere Quellen der Inspiration gehen auf Zen 49 und Paul Klee zurück. Die grundlegende Problematik abstrakter Bildgestaltung wie das Austarieren von Bildspannungen zwischen Farbflächen und durchgängig die Richtung ändernden Linien haben von den Zen-Malern z.B. Gerhard Fietz, Fritz Winter sowie Hans Thiemann in ihren Arbeiten thematisiert, was Fiedlers Nähe zu Zen in der ersten Hälfte der 50er Jahre weiterhin belegt. Als Beispiel sei hier Fritz Winters Bild „Vor dem Dunkel“ von 1950[2324] genannt, mit dünner graphischer Lineatur und den verwobenen, aufleuchtenden Farbflächen vor dunklem Grund. Im Entstehungsjahr von Fiedlers Hochhausbild schuf Winter ein weiteres Werk gleichen Prinzips mit dem Titel „Rot und Grün aufleuchtend“ (1952)[2325], doch jetzt mit weicher wirkender, verdichteter Lineatur. Es ist nicht bekannt, ob Fiedler genau diese Bilder zum damaligen Zeitpunkt in Ausstellungskatalogen oder Kunstzeitschriften gesehen hatte.
Sehr wahrscheinlich orientierte er sich außerdem auch hier weiterhin noch am Werk von Paul Klee, was sich u.a. sogar am Bildthema der Stadt, des städtischen Raumes und insbesondere der nächtlichen Stadt ablesen lässt.
Paul Klee hatte um 1927 sowie im Zeitraum 1930/1933 Kompositionen mit den gleichen Bildmitteln der Fläche und der Linie geschaffen. Sein Ölbild „Vollmond über der Stadt B. J. T.“ von 1927 (Privatslg. Zürich)[2326] zeigt die Verknüpfung linear angelegter transparenter Kuben, die Gebäude darstellen mit partiell zeichenhaft eingesetzten geometrischen Flächen, welche Wetterfahnen oder Flaggen sowie einen Vollmond assoziieren.
Fiedler hat zwar Themenbezug, die Bildmittel Linie-Fläche und den dunklen Bildgrund übernommen, dann jedoch eigenschöpferisch jene Kuben aufgelöst und in eine lineare Netzstruktur übersetzt, womit er weiteren Klee-Arbeiten wie „Schiffe nach dem Sturm“ 1927, „Härten der Bewegung“ 1927, „Schwebendes (vor dem Aufstieg)“ 1930 (alle Paul Klee-Stiftung sowie Sammlung fk Bern) oder „Kojen“ 1930 (ehem. Sammlung Ida Bienert)[2327] viel näher ist.

[2324] Schmidt, Johann-Karl (Hg.): Fritz Winter, Galerie der Stadt Stuttgart, Stuttgart 1990, S. 12 Nr. 106 (s/w Abb.)
[2325] Ausst.-Kat.: Honisch, Kunst in der Bundesrepublik Deutschland 1985, S. 94 (farb. Abb.)
[2326] Ausst.-Kat.: Paul Klee 1979, Nr. A 201 (Abb.)
[2327] Alle Arbeiten siehe – ebenda, S. 272 Nr. 214, Nr. 215 (s/w Abb.) sowie „Kojen“ 1930, abgebildet bei – Grohmann, Will: Sammlung Ida Bienert-Dresden, in: Museum der Gegenwart, III. Jg., H. 2, 3. Viertelj. 1932, S. 64 (s/w Abb.); vgl. weiter Ausst.-Kat.: Kersten, Wolfgang; Okuda, Osamu: Paul Klee. Im Zeichen der Teilung, Düsseldorf, Stuttgart, Ostfildern-Ruit 1995, Nr. 93

Dass um 1952 in Deutschland eine allgemeine Klee-Rezeption anhielt, belegt eine Ausstellung in der Kestner-Gesellschaft 1952 in Hannover.[2328]

Durch die Einbindung im Baukreis waren verschiedene Kontakte zustande gekommen, die es Fiedler ermöglichten 1952 ein Mosaik zum Thema ZUGVÖGEL zu entwerfen. Jene Arbeit war als Wandgestaltung für ein Seniorenheim an der Borsteler Chaussee 301 in Hamburg gedacht. Die Vorbereitungsphase setzte sehr wahrscheinlich schon 1951 ein. Baugebundenes Arbeiten hatte der Künstler bereits 1949/50 erprobt, als er eine Wandgestaltung zum Thema „Amerika, Ostasien" in Sgraffito-Technik (auf nassem Putz) für das Hamburger Bernhard-Nocht-Institut, Bernhard-Nocht-Straße 74, geschaffen hatte. Das Mosaik aber war sein erstes.
Mosaiken aus Keramik wurden in den 50er Jahren als baugebundene Wandgestaltungen an und in öffentlichen Gebäuden bevorzugt eingesetzt. Die damalige Popularität von Mosaikwandgestaltungen lässt sich auch mit einer entsprechenden Arbeit von Theodor Werner belegen, die in Das Kunstwerk veröffentlicht und besprochen worden war.[2329] Die Mosaiktechnik hatte sich nach dem Krieg auch international durchgesetzt. Fiedlers ehemaliger Lehrer Hans Hofmann schuf in New York bis Januar 1949 seine erste Wandarbeit in dieser Technik, weitere folgten 1956 und 1958 für öffentliche Gebäude und Schulen in den USA.[2330]
Anregungen und Unterstützung erhielt Fiedler anfangs höchstwahrscheinlich von Johannes Ufer (was aber nicht genau belegt ist), der seit 1945 oder 1949 (die Angaben variieren) das Verkaufsatelier „Junge Kunst – Mosaikwerkstätten" am Neuen Wall 36 in Hamburg führte und nach dem Krieg hauptsächlich Kleinmöbel wie Tische und Hocker fertigte, die gut verkäuflich gewesen sein sollen. Ufer, der selbst Wandarbeiten für Schulen und Behörden entwarf und auch ausführte, besaß im Vergleich zu Fiedler vor allem die spezielle Materialkenntnis. Wichtig war ihm die Materialgerechtigkeit: „Die Eigenschaften des Materials bestimmen die Form des Kunstwerks, ergeben bearbeitet eine sinnliche Verbindung zum Menschen."[2331]
Die baugebundene Arbeitsweise verlangte von Fiedler die Materialität des Tones und seine technische Bearbeitung des Schneidens, Glasierens, Brennens, bis hin zur Wandmontage zu berücksichtigen. Es galt, eine aus einfachen klaren Einzelformen zusammengesetzte tech-

[2328] Ausst.-Kat.: Hentzen, Alfred: Paul Klee, Kestner-Gesellschaft, Hannover 1952
[2329] Vgl. grundlegend – Frenzel (Hg.) 1959; Hildebrandt, Hans: Wandmalerei. Ihre Anfänge im 19. Jahrhundert, ihre Neubelebung im 20. Jahrhundert, in: Das Kunstwerk, 8. Jg., H. 5, 1954/55, S. 3-20; Hauser, Carry: Bunte Mauern, in: ebenda, S. 27-28; Fischer, Klaus J.: Zum Wandbild von Theodor Werner, in: ebenda, S. 21-23
[2330] Zu Hans Hofmanns erstem Mosaik für ein öffentliches Gebäude in New York bis Januar 1949 und eine Mosaikarbeit 1949 für ein Schulgebäude siehe – Derriére le Miroir, hg. v. Galerie Maeght Paris, No. 16, Januar 1949, (s/w Abb.); Ausst.-Kat.: Hans Hofmann 1978 (Dort werden genannt: 1956 Mosaik für die Halle des William-Kaufmann-Gebäudes New York, Architekt William Lescaze sowie 1958 Mosaik für die Außenfassade der School of Printing New York, Architekten: Kelly und Gruzen.)
[2331] zit. n. Rump (Hg.) 2005, S. 463

nisch umsetzbare Bildkomposition zu entwerfen. Inwieweit Fiedler an der Werkstattarbeit und Endmontage beteiligt war, ist allerdings nicht bekannt.

Das präzise baugebundene Arbeiten des Künstlers schlägt sich auch in einer Bildgruppe nieder, die im Zeitraum 1951 bis 1953 entstand. So stehen die Farbflächenarbeiten der in Pastellkreide ausgeführten Domstudien **DOMBUDEN** (1951) (WV Z) und **HAMBURGER DOM** (1952) (WV Z), die Ölbilder SCHIFFE UND SEEZEICHEN von 1952 (WV G 87, G 88) und ZELTSTADT (1952) (WV G 89) möglicherweise bereits im Zusammenhang mit dem Mosaik.
Insbesondere Fiedlers Bilder ZELTSTADT(1952) (WV G 89) (eine Bildfassung hatte er Anfang Juni des Jahres zur Kölner Künstlerbundausstellung eingereicht) und SCHIFFE UND SEEZEICHEN (1952), mit ihren geometrischen Farbflächenaufteilungen, zeigen zunächst deutlich Parallelen zu den Quadratbildern von Paul Klee. Die in den 20er Jahren und darüber hinaus entstandenen reinen, nur mit Farbe ausgeführten Abstraktionen mit ihren die Bildfläche überziehenden planimetrischen Formen nehmen in Klees Gesamtwerk eine herausragende Bedeutung ein. Stilistisch ging die Zergliederung der Bildfläche auf den analytischen Kubismus zurück. Klee hatte diese Formensprache erstmals in seinen Tunesienaquarellen von 1914 erprobt. Seine in unmittelbarer Folge entstandenen Werke des Zeitraumes 1914 bis 1920 dürften Fiedler stark angesprochen haben. Ebenso wie bei Klee, insbesondere dessen Ölbild „Landschaft mit gelbem Kirchturm“ 1920 (Bayerische Staatsgemälde-Sammlung München) und dem Aquarell „Rote und weiße Kuppeln“ 1914 (Kunstsammlung Düsseldorf)[2332], tauchen bei Fiedler einzelne Flächengruppierungen und Flächenverbände auf der Bildfläche auf, die zum Teil von geraden und gebogenen Linienfragmenten flüchtig umrissen sind. Vertikale parallele Linien werden von horizontalen Linien überschnitten. Klees Kompositionsweise beruhte darauf, Disharmonien durch Gegengewichte ins Gleichgewicht zu bringen, um Harmonie zu schaffen, was für Klees Kunstästhetik von grundlegender Bedeutung war.[2333] Jenes Prinzip ist von Fiedler vom Ansatz her übernommen worden, ebenso wie auch Klees Architekturbezüge in einigen Bildtiteln.
Andere abstrakte Bilder von Arnold Fiedler aus dieser Werkphase variieren spannungsreich und spielerischer unregelmäßige Flächenformen auf der Bildfläche: **STILLLEBEN MIT FLASCHE** (1952) (WV G 94) und eine **KOMPOSITION** (1952) (WV G 95), die in der Zeitschrift Das Kunstwerk in der Ausgabe von 1953 publiziert wurde.[2334]

Ganz aktuelle Bilder, die hinsichtlich der Abstraktionsmöglichkeiten als Weiterentwicklung der Hochhausbilder von 1952 (HOCHHAUS BEI NACHT (WV G 92)) gesehen werden können – wie **GROSSSTADT BEI NACHT** (1953) (WV G 100), **ABSTRAKTER**

[2332] Ausst.-Kat.: Paul Klee 1979, S. 516 Nr. 426 (farb. Abb.), S. 145 (s/w Abb.)
[2333] Geelhaar 1972, S. 44-49
[2334] Das Kunstwerk, H. 3/4, 1953, S. 13 (Abb.)

STADTPLAN (1953) (WV G 102) **JAHRMARKT** (1953) (WV G 103) und **LICHTREKLAME** (1953) (WV G 104)[2335] – waren auf der Deutschen Künstlerbundausstellung im Frühsommer vom 9. Mai. bis 12. Juni 1953, die streng juriert worden war, in der Hamburger Kunsthalle zu sehen. Fiedler gehörte zu den 127 Teilnehmern, darunter Willi Baumeister, Fritz Winter, Georg Meistermann, Heinz Trökes, Alexander Camaro, Werner Heldt, Toni Stadler, Ernst Wilhelm Nay, Erich Heckel, die Bildhauer Gerhard Marcks, Edwin Scharff, Karl Hartung und Bernhard Heiliger. Werner Haftmann bemerkte kritisch das Fehlen der 1951 ausgetretenen Künstler Karl Schmidt-Rottluff, Hans Uhlmann sowie Theodor Werner und erwähnte die allgemein überalterte Struktur des Künstlerbundes.[2336]
Will Grohmann kritisierte, dass zu viel Bekanntes gezeigt wurde und dass unbekannte Tendenzen kaum in Erscheinung traten. Die ungegenständliche Kunst erfuhr ihre starke Beachtung durch Fritz Winter und Georg Meistermann als Vertreter der jüngeren Künstler, während Baumeister, Nay und eben Winter insgesamt den größten Eindruck hinterließen.[2337]
Karl Hofer dagegen stellte bei der Mehrzahl der gezeigten Werke einen „neuen Ausdruck im Ungegenständlichen“ fest. Die Tendenz zu „Diagramme(n) des Innenlebens“ bewertete er als „Zeichen der Zeit“.[2338] Dazu gehörten auch Fiedlers stark an Klee und Zen 49 erinnernde Ölbilder, über die Flemming in der Tageszeitung Die Welt vom 7.5.1953 voller Anerkennung schrieb: „Fiedler hat sich Stufe um Stufe vom Naturbild gelöst und aus den visuellen Anlässen seiner Inspiration – vorwiegend Hafen und Hochhäuser, Schiffe und Brücken, Jahrmarkt und Lichtreklame – gleichsam Diagramme der Weltstadt entwickelt. Man darf wohl schon heute Fiedler zu den stärksten Malern seiner Generation rechnen.“[2339]
Während das Ölbild GROSSSTADT BEI NACHT (1953) (WV G 100) in Gerhard Händlers 1956 (also drei Jahre später) erschienenen Publikation „Deutsche Maler der Gegenwart“ im Abbildungsteil als Reproduktion auftauchte und zwar in unmittelbarer Nachbarschaft mit Werken von Malern der Gruppe Zen 49 wie Fritz Winter und Wilhelm Imkamp, schrieb der Autor: „Arnold Fiedlers...Arbeiten leben von Strukturen, die in einer klaren Zeichnung vor einen lichten, hellen oder dunklen Grund treten. Subtile, hellblaue, hellgrüne, rosa getönte Farbinseln bilden zwischengrundartige Lichtzonen; kleine signalisierende Farbkreise und -Vierecke drängen nach vorn. Vor das Dunkel der Nacht zeichnen schwarze Masten, Drähte und Kabel, Silhouetten angestrahlter Häuserfronten, aufblitzende Lampen und Signale ihre Signaturen. „Hochhäuser bei Nacht“, „Lichtreklame“, „Hafen“, „Großstadt“: das Gesicht

[2335] Ausst.-Kat.: Deutscher Künstlerbund, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1953, Nr. 54, Nr. 55 (s/w Abb.), Nr. 56, Nr. 57; vgl. auch Ausst.-Kat.: Rüth, Aufbruch '51 1989, S. 10
[2336] FAZ v. 23.5.1953 (Werner Haftmann) – auf den Artikel wird verwiesen in: Ausst.-Kat.: Honisch, Kunst in der Bundesrepublik Deutschland 1985, S. 485; Ein Foto im NL A. Fiedler zeigt Fiedler zusammen mit Erich Heckel, Gerhard Marcks und Edwin Scharff während der Hamburger Künstlerbundausstellung 1953, offensichtlich zum Zeitpunkt einer Abstimmung durch Handzeichen, wobei Fiedler keine Reaktion zeigt und in eine andere Richtung blickt.
[2337] Grohmann, Will: Der Deutsche Künstlerbund Hamburg 1953, in: Das Kunstwerk, 7. Jg., H. 2, 1953, S. 51-52
[2338] Ausst.-Kat.: Honisch, Kunst in der Bundesrepublik Deutschland 1985, S. 659
[2339] Die Welt v. 7.5.1953 (H.T.F.)

der Großstadt, wie es sich dem hoch über den Dächern Hamburgs wohnenden Maler bietet: Bilder, die den poetischen Zauber allabendlicher und allnächtlicher Erlebnisse spüren lassen.“[2340]

Parallel stellte Fiedler in der Galerie Grabo-Stevenson in der Schlüterstraße 44[2341] aus. Die Kritikerin Sabine Liebmann schrieb im Hamburger Abendblatt in der Ausgabe vom 12.5.1953: „Arnold Fiedlers Bilder kreisen um seine Vaterstadt Hamburg. Aber sie verwandeln die Wirklichkeit der Großstadt, die Hochhäuser bei Nacht, den Dom und den Hafen, die Schiffe und Brücken in sehr zarte, sehr poetische und farbig kultivierte Gebilde, in denen das Wirkliche hinter einem Gitter traumhaft hindurchschimmert...poetische Verwandlung geschieht...in einem sehr präzisen...kontrollierten Arbeitsprozeß. Viele Bilder werden ein Dutzendmal wiederholt bis zu ihrer letzten scheinbar mühelos erreichten Fassung...In der schönen Ausstellung...wird die „Entwicklung eines Bildes“ (Großstadt 1953) von der Pastellstudie bis zur endgültigen Fassung vorgeführt.“[2342]

Bei den konstruktivistischen Großstadtbildern von 1953, aber auch anderen Arbeiten wie LICHTREKLAME (1953) (WV G 104), griff Fiedler noch konsequenter auf die geometrischen Grundformen Quadrat, Kreis, Dreieck zurück und setzte diese jetzt vor ein dichtes Liniennetz aus sich vielfach überschneidenden Geraden. Ein Hin- und Herstreben der Lineaturen verleiht den Bildern ihren ausgesprochen dynamischen Charakter. Man ist geneigt, hier weitere Nachwirkungen der Parisreise insofern zu vermuten, dass Fiedler die Entwicklung in Paris von Hamburg aus weiter verfolgt haben dürfte. Ausgehend von einer Kritik an der geometrischen Abstraktion, die von einigen Ausstellern des Salon des Réalités nouvelles geübt wurde, kam ab 1953 das Problem der Bewegung auf. Die Folge waren neue Lösungen wie unregelmäßige Formen und mobile Aufrisse, ähnlich der 1946 in Argentinien gegründeten Gruppe Arte Madi, die Anfang der 50er Jahre im Pariser Salon ausstellte.[2343]
Gleichzeitig spiegeln Fiedlers Bilder mehrfach Beziehungen zum Bauhaus wider. Klee behandelte in seinem Unterricht u.a. die Thematik der Spannungsverhältnisse geometrischer Grundformen.[2344] Und Kandinsky hatte sich mit der geometrischen Linie als Spur des sich bewegenden Punktes auseinandergesetzt sowie Überlegungen über die „innere“ Zusammengehörigkeit der Primärfarben Weiß-Schwarz, Gelb-Blau zu Rot mit den Grundformen Dreieck, Quadrat und Kreis getroffen, wie er in seiner 1926 erschienenen Schrift „Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente“ kunsttheoretisch erläutert

[2340] Händler, Gerhard: Deutsche Maler der Gegenwart, Berlin 1956, (Die Kunst unserer Zeit 11), hier S. 38-39, S. 153 (s/w Abb.) (A. Fiedler „Großstadt bei Nacht“, 1953, Öl, 75 x 99 cm). (Von Hamburger Malern waren weiter Werke von Kluth, Bargheer und Nesch abgebildet.)
[2341] Die Galerie befand sich damals in einer privaten Wohnung in der Schlüterstraße 44, erinnerte sich Frau Sumfleth 1994. Ein Foto im NL A. Fiedler zeigt Frau Grabo Stevenson.
[2342] HH Abendblatt v. 12.5.1953 (S. L.)
[2343] Viéville 1981, S. 263-281, 272, 276
[2344] Ausst.-Kat.: 50 Jahre Bauhaus, Kunstverein Stuttgart, Stuttgart 1968, S. 22-23

hatte.[2345] Es ist sehr wahrscheinlich, dass Fiedler sich mit jener Schrift vom Ansatz her 1952/1953 auseinandergesetzt hat. (Darauf, dass sich die Geometriker des Pariser Salons auf Kandinsky u.a. beriefen, ist bereits hingewiesen worden.) Dass Fiedler daneben Einflüsse von Zen 49 aufgenommen hat, (straffe Bildorganisation, unregelmäßige geometrische Farbflächen vor einem Bewegung assoziierendem konstruktiven Liniennetz) steht außer Frage, da die Maler stark auf den Künstlerbundausstellungen präsent waren. Aber auch die Kurse einiger Mitglieder ab 1953 an der HfBK Hamburg zur Linien-Flächenthematik finden hier wohl ihren Nachhall.

Vom Semesterbeginn Anfang 1953 bis Semesterschluss 1954 hatte Gustav Hassenpflug in Abständen neun Gastdozenten an die HfBK geholt, die in aufeinander abgestimmten Kursen Studierenden die Grundlagen der abstrakten Malerei vermitteln sollten, wobei ein Akademismus in jeder Form abgelehnt wurde. Im Sinne einer Definition schrieb Hassenpflug 1959: „In der abstrakten Malerei werden Punkte, Linien, Flächen, Zeichen, Farben, Formen, Strukturen und scheinbare Räume um ihrer selbst willen benützt. Dadurch verliert die Malerei ihre Abhängigkeit vom Gegenstand.“[2346] Nacheinander unterrichteten die Maler der Gruppe Zen 49 G. Meistermann, F. Winter, E. W. Nay, G. Fietz, H. Thiemann, C. Westphal, J. Fassbender, R. Cavael, H. Trier über Gestaltungselemente, Komposition, Farbuntersuchungen u.ä. Fritz Winter behandelte die kunsttheoretische Problematik der Aufhebung des Gegensatzes verschiedener Farbformen (Kreis, Dreieck, Quadrat) durch verbindende Linien, wie sie eben auch in Fiedlers Werken thematisiert ist. Jeder Kurs schloss mit einer Ausstellung der Studienergebnisse und einem öffentlichen Vortrag des Dozenten ab. Hamburger Künstler waren an der jeweiligen Abschlussveranstaltung willkommen. Ob Fiedler die ersten Kurse von Meistermann, Winter und Nay 1953 verfolgt hatte, ist denkbar, doch die Ergebnisse und der erst am 14.7.1953 gehaltene Vortrag des ehemaligen Bauhausschülers Fritz Winter (1927-1930 Schüler von Klee, Kandinsky und Schlemmer am Bauhaus Dessau) über „Gestaltungselemente in der Malerei“ können zeitlich gesehen keinen Eingang in seine Großstadtabstraktionen des Jahres 1953 gefunden haben. Viel wahrscheinlicher ist, dass Fiedler Anregungen von der Hamburger Kunstvereinsausstellung, die von Februar bis März 1953 Werke von Georg Meistermann, Ernst Wilhelm Nay und Fritz Winter vorstellte[2347], unmittelbar verarbeitet hat bzw. sich zur weiteren Beschäftigung mit den Grundelementen Fläche, Linie, Farbe herausgefordert sah, mit der Zielstellung „die Gegensätzlichkeit als

[2345] Kandinsky, Wassily: Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente, Bern 1964 (5. Auflage, zuerst 1926), S. 57, 58ff

[2346] Hassenpflug 1959, S. 12

[2347] Ein Ausstellungskatalog ließ sich nicht ausfindig machen. Der Hinweis findet sich in – Ausst.-Kat.: Honisch, Kunst in der Bundesrepublik Deutschland 1985, S. 484; vgl. Fritz Winter „Nächtlich“ 1953 Öl a. Lwd. – abgebildet in: Büchner, Joachim: Fritz Winter, Recklinghausen 1963 (Monographien zur rheinisch-westfälischen Kunst der Gegenwart, Bd. 25), S. 38 (farb. Abb.) – Ob das Bild 1953 in Hamburg ausgestellt war, ist nicht bekannt. Doch Titelbezug und Linien-Flächenproblematik könnten von Fiedler 1953 aufgenommen und weiter abstrahiert worden sein.

Bildeinheit darzustellen.“[2348] John Anthony Thwaites, der der Gruppe Zen 49 als Förderer von Anbeginn zur Seite stand, hat die Hamburger Ausstellung damals in der Zeitschrift Das Kunstwerk besprochen.[2349]

Fiedler ließ Anfang/Mitte der 50er Jahre einige Flächen-Linien-Kompositionen mit Kreis, Quadrat, Rechteck und sich überschneidenden Linien – darunter einen in Pastellkreide ausgeführten TEPPICHENTWURF F. P. SEITZ (1953) (WV Z) für den Leiter des Hochbauamtes der Baubehörde Paul Seitz (1911-1989)[2350] – von der Hamburger Gobelin-Weberin Dorothea Therstappen-Höger (1910-2001) (Tochter des Hamburger Architekten Fritz Höger (1877-1950)) als Wandteppich weben. Ein Foto im Nachlass zeigt vermutlich einen weiteren Webteppich mit eingewebter Künstlersignatur und dem Jahresdatum 1953.[2351] Ob in den 50er Jahren weitere Entwürfe Fiedlers webtechnisch umgesetzt worden sind, ist hingegen nicht bekannt.
In der damals aktuellen Ausgabe der Fachzeitschrift Das Kunstwerk von 1954/1955 griff J. A. Thwaites in einem Aufsatz das Thema der Verbindung bildender und angewandter Künste auf und hob die traditionelle Webtechnik als gleichwertig auf den Rang der Kunst. Dabei stellte er die Arbeiten der Webkünstlerinnen Ida Kerkovius, Woty Werner und Johanna Schütz-Wolff vor, die ebenso wie Dorothea Therstappen-Höger nach abstrakten Motiven arbeiteten.[2352]

Dorothea Therstappen-Höger wird in einschlägigen Künstlerlexika als Malerin, Bildhauerin und Weberin geführt. Ihre Ausbildung hatte sie 1928 mit einer Tischlerlehre in der FA Frenzel & Co. an den Colonnaden begonnen, bevor sie sich 1929 Kenntnisse in der Lübecker Werkstatt für Handweberei bei Alen Müller-Hellwig aneignete. Anschließend war sie in München in der Weberei bei Sigmund von Weech tätig. Es folgte 1930 ein Studium an der Kunstgewerbeschule Hamburg in der Textilklasse bei Prof. Maria Brinckmann und der Architekturklasse bei Prof. Metzig, als auch an der Kölner Werkschule am Urbirring bei Prof. Richard Riemerschmid (1868-1957). Nach dem Krieg gründete sie eine Gobelinwerkstatt. Die Künstlerin war später Fiedlers Wohnungsnachbarin. Sie bewohnte seit 1952 das Südatelier im 9. Stock am Grindelberg 56, auch kannte man sich über die BBK-Mitgliedschaft und die jährlichen Ausstellungen Hamburger Künstler im Zeitraum 1953 bis 1961 und aus dem

[2348] Winter, Fritz: Gestaltungselemente in der Malerei. Vortrag am 14.7.1953, in: Hassenpflug 1959, S. 27-51, hier S. 29
[2349] Thwaites, J. A.: Notizen über drei Maler des neueren Stils, in: Das Kunstwerk, 7. Jg., H. 3/4, 1953, S. 38-47
[2350] Unter der Leitung von P. Seitz entstanden mehrere öffentliche Gebäude in Hamburg, vor allem zahlreiche moderne Schulneubauten. Seitz entwarf ebenso den Komplex Kunstverein und Kunsthaus (erbaut 1961-1963). – vgl. Hipp 1989, S. 111ff
[2351] Siehe Foto des Webteppichs im NL A. Fiedler
[2352] Heimendahl, Adriane: Deutsche Webkünstlerinnen der Gegenwart, in: Das Kunstwerk, 8. Jg., H. 5, 1954/55, S. 29-36; Thwaites, J. A.: Das Weben als Kunst, in: Kunst und Werk. Beiträge zur industriellen Formgestaltung KW 2, 1955/56, o. S. (Beilage Das Kunstwerk, 9. Jg., H. 2, 1955/56)

Umkreis Fiedler, Karl Kluth, Willem Grimm[2353], Johannes Ufer, Heinrich Stegemann und Heinrich Rode. Neben Teppichen nach Vorlagen der Hamburger Maler Fiedler, Fritz Kronenberg[2354], Walter Siebelist, Otto Thämer und Wilhelm Haerlin entstanden auch Webarbeiten nach Werken von Paul Klee, Pablo Picasso und Georges Braque, entsprechend der angesagten Abstraktion der Nachkriegszeit.[2355]
Zu den angewandten Arbeiten der 50er Jahre gehört auch eine auf der Töpferscheibe gedrehte, zylinderförmige und von Fiedler bemalte Tonvase von 15 cm Höhe. Der Künstler übertrug seine geometrischen Flächen- und Linienkompositionen in den Farben Rot, Grün, Blau und Schwarz in Form eines umlaufenden Frieses auf die Oberfläche des von seiner schlichten Form her modernen Vasenkörpers[2356] in Unterglasurmalerei.

Dass die ungegenständliche Malerei – vor allem auch internationaler Prägung – Anfang der 50er Jahre im Hamburger Ausstellungsbetrieb präsent war, belegt die Ausstellung „Die Gruppe Hamburg – die Gruppe Denise René Paris. Ungegenständliche Malerei in Hamburg“ vom Juni und Juli 1953, worüber in der Presse auch überregional diskutiert wurde.[2357] Auf Fiedler dürfte die Werkschau jedenfalls bestärkend gewirkt haben, sein künstlerisches Konzept weiter zu verfolgen.

Internationaler Durchbruch
Fiedlers Teilnahme an der II. Biennale in Sao Paulo (Brasilien), die am 8. Dezember 1953 eröffnet wurde, zusammen mit den Abstrakten der Gruppe Zen 49 Josef Faßbender, Gerhard Fietz und Conrad Westphal, kann schließlich als internationaler Durchbruch gewertet werden. Unter den deutschen Vertretern befanden sich weiterhin Rolf Nesch, Karl Hofer, Paul Klee, Hubert Berke, Breuninger, Otto Pankok, Heinz Trökes, Bernhard Heiliger und Werner Heldt.[2358] Jene Biennale galt als „...das bedeutendste künstlerische Ereignis Latein-Amerikas

[2353] Willem Grimm hatte 1946 einen Lehrauftrag an der HfBK Hamburg am Lerchenfeld angenommen, wo er bis 1969 unterrichtete.
[2354] Ein Wandteppich mit dem Titel „Urwald“ von 1950 nach Entwürfen von Fritz Kronenberg befindet sich in der HH KH. – Rump (Hg.) 2005, S. 450
[2355] Vgl. Rump (Hg.) 2005, S. 450 sowie ein Gespräch der Verfasserin mit Dorothea Therstappen und deren Tochter am 17.4.2000 in ihrer Wohnung Grindelberg sowie Einsicht in ein unv. hs. Ms. (neben den bei Rump 2005 erwähnten insbesondere Einzel-Ausstellungen 1957 in Düsseldorf („Malkasten“), Wuppertal (Elberfeld-Museum), 1965 Hamburg (BP-Clubheim) finden sich im Ms. weitere Angaben: MfKG HH, Paris (Musée d'Arts Moderne), Kairo und Amerika, sowie Porträts der Künstlerin von Heinrich Stegemann (ca. 1928) und Heinrich Rode. Vgl. auch Vollmer, Hans: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts, Bde. 1-6, Leipzig 1962
[2356] Vgl. das von Jan Bontjes van Beek (1899-1969) 1952 entworfene Vasenmodell für die Keramischen Werkstätten Dr. Ing. Alfred Ungewiß in Dehme-Bad Oeynhausen (1947-1986). Bontjes van Beek übernahm 1960 die Leitung der Keramikklasse an der HfBK HH. – Makus, Horst: Keramik der 50er Jahre. Formen, Farben und Dekore. Ein Handbuch, Stuttgart 2005, S. 366, 509, 618-621
[2357] Goldschmidt, Werner: Abstraktion als Weltanschauung. Zu einer Ausstellung abstrakter Malerei in Hamburg, in: FAZ v. 22.7.1953 (Hinweis siehe Ausst.-Kat.: Honisch, Kunst in der Bundesrepublik Deutschland 1985, S. 484
[2358] Ausst.-Kat.: Honisch, Kunst in der Bundesrepublik Deutschland 1985, S. 488 (mit einer Dokumentation wichtiger Ausstellungen 1945-1985, S. 454-616)

und das internationale Pendant zur Biennale von Venedig.“[2359], wie der französische Kritiker Pierre Restany 1961 in Cimaise schrieb. Nicht zuletzt hatte Baumeister 1951 den Malereipreis für sein Bild „Kosmische Geste“ von 1950 während der ersten südamerikanischen Biennale im Museum für Moderne Kunst Sao Paulo entgegen genommen. Fiedler befand sich mit seiner Biennale-Beteiligung zwei Jahre danach also in guter künstlerischer Tradition.
Flemming verwies auf weitere Beteiligungen Arnold Fiedlers. So soll er 1953 zusammen mit Willi Baumeister in der Galerie Haller in Basel[2360] ausgestellt haben und an einer Ausstellung in Mexico-City beteiligt gewesen sein.[2361]

Geht man chronologisch vom künstlerischen Oeuvre Fiedlers aus, so ist auffallend, dass für das Jahr 1954 keine Arbeiten auffindbar waren. Die entstandene Lücke ist auch nicht aus biographischen Notizen erklärbar. Von großer Bedeutung kann dagegen die weitere Auslandsbeteiligung an der Ausstellung „Deutsche Kunst nach 1945“ im Stedelijk Museum in Amsterdam 1954 (Leiter Willem Sandberg)[2362] angesehen werden, wo neben Zen-Mitgliedern die südwestdeutsche Künstlergruppe Junger Westen komplett vertreten war. Erstmalig nach dem Krieg waren 65 zeitgenössische deutsche Künstler (darunter 15 Bildhauer) in dieser Form im Ausland vertreten, wobei aktuellste Entwicklungen nicht ausgespart blieben. Die Spannweite reichte von surrealistischen Tendenzen und Gegenständlichem, von geometrischer Abstraktion bis zu informellen Werken, so von K. R. H. Sonderborg[2363] („Nautisch“ 1953, Kat.-Nr. 101), Theodor Werner, Emil Schumacher (zeigte 3 Werke), Heinz Trökes, Hann Trier und Otto Ritschl.
Fiedler war – neben den Hamburgern Bargheer, Kluth (der Figürliches zeigte), Nesch (mit einem abstrakten an E. W. Nay erinnernden Gemälde sowie zwei weiteren Bildern), den Bildhauern Edwin Scharff und Hans Ruwoldt – mit zwei stark von Zen 49 inspirierten Bildern PLAN (1952) (WV G 96) (vgl. Baumeisters Ideogramme und Linienbilder 1937 bis 1941 und F. Winters Bild „Ohne Titel“ von 1951)[2364] und HOCHHÄUSER BEI NACHT (1952) (WV G 90-G 93) vertreten.[2365] Die Nähe von Fiedlers Arbeiten zu einzelnen in Ams-

[2359] Restany, Pierre: VI. Biennale von Sao Paulo, in: Cimaise, 8. Jg., Nr. 56, Nov.-Dez. 1996, S. 79
[2360] Flemming 1980, S. 35. Ein konkreter Nachweis wie ein Katalog oder Pressemitteilungen konnte bisher nicht erbracht werden. Auch finden sich keine Hinweise in der einschlägigen Literatur zu Willi Baumeister wie u.a. bei – Beye; Baumeister 2002, S. 142-156
[2361] Flemming 1980, S. 35. Auch die Mexico-Ausstellung konnte nicht anhand von Primärquellen belegt werden.
[2362] Bei Flemming 1980 (S. 35) finden sich falsche Angaben zu Titel und Datierung der Amsterdamer Ausstellung.
[2363] Rump (Hg.) 2005, S. 419-420
[2364] Beye; Baumeister 2002, S. 212; Schmidt 1990, Nr. 112 (s/w Abb.)
[2365] Ausst.-Kat.: duitse kunst na 1945, stedelijk museum amsterdam (cat. 115), voorjaar 1954, (Einführung Albert Schulze Vellinghausen), o. S. Nr. 24 (s/w Abb.), Nr. 25. (Es folgten weitere Stationen wie Stedelijk van Abbe-Museum Eindhoven sowie Kunsthalle Recklinghausen.); vgl. auch Trier, Eduard: Deutsche Kunst in Amsterdam, in: DIE ZEIT v. 18.3.1954 Nr. 11 (Von den Hamburgern wurden namentlich Nesch und Scharff genannt, Fiedler jedoch nicht.)

terdam gezeigten informellen Konzepten lässt sich als wegweisend für die künstlerische Weiterentwicklung des Hamburgers werten, was sich nach nur sehr kurzer Zeit in seinen Werken tatsächlich niederschlug.

Als 1954 ein Sonderheft der Zeitschrift Das Kunstwerk mit dem Titel „Abstrakte Kunst", versehen mit einem umfassenden Bildteil, erschien, in welchem Fiedlers Bild SCHIFFE IM HAFEN (1952) (WV G 95) reproduziert worden war[2366], gehörte der Künstler offiziell und unmissverständlich zu den Abstrakten in Deutschland.

Nachdem sich der Baukreis bereits Anfang September 1953 aufgelöst hatte, schloss Fiedler sich 1955 folgerichtig der 1949 gegründeten Freien Akademie der Künste in Hamburg unter der damaligen Präsidentschaft des Schriftstellers Hans Henny Jahnn (1894-1959)[2367] an. Die Sektion Bildende Kunst leitete der Graphiker Alfred Mahlau. Die Mitgliedschaft bedeutete sowohl eine Teilnahme an Entscheidungsfindungen zur Kunst- und Kulturpolitik als auch eine Integration innerhalb der Hamburger Künstlergemeinschaft. Neben Fiedler gehörten der Akademie in den 50er Jahren die Maler Friedrich Ahlers-Hestermann, Fritz Flinte, Ivo Hauptmann, Karl Kluth, Fritz Kronenberg, der Bildhauer Hans Martin Ruwoldt und Alfred Mahlau an.[2368]
Im gleichen Jahr (1955) erhielt Fiedler den Auftrag, ein Wandbild für die Außenfassade der Schule Othmarscher Kirchenweg 145 zu entwerfen. In Zusammenarbeit mit Johannes Ufer entstand ein 3-teiliges Mosaik aus farbig glasierten Keramikplatten zum Thema „Feuer, Wasser, Luft". In einem Brief Arnold Fiedlers an Lisa Fiedler vom 15.9.1955 hieß es dazu: „Gestern rief mich Ufer von der Arbeit ab, um uns die inzwischen an die Wände gebrachten Tonplattenmosaiken anzusehen und zu fragen, ob die Fugen hell oder dunkel sein müssen, was für die Gesamtwirkung entscheidend ist..."[2369]
Das baugebundene Arbeiten klingt noch stark in der als Mischtechnik ausgeführten **KOMPOSITION AUF BRAUNEM GRUND** (1955) (WV G 111) nach. Geometrisierung und Bildkonzept erinnern an das Bauhaus, insbesondere an Werke von Kandinsky.

Architekturbezüge werden darüber hinaus auch über den Bildtitel zweier Bildfassungen von **GEBAUTES** (1955) (WV G 106, G 107)[2370] transportiert. Mit jenen Bildern setzte 1955

[2366] Das Kunstwerk. (Sonderheft „Abstrakte Kunst"), Baden-Baden 1954, S. 13
[2367] Hans Henny Jahnn war von 1950 bis 1959 Präsident der Freien Akademie der Künste in Hamburg. Vizepräsident war damals Ivo Hauptmann.
[2368] Siehe als grundlegende Publikation – Baron, Ulrich: 40 Jahre Freie Akademie der Künste. Die Geschichte der Freien Akademie der Künste in Hamburg, Hamburg 1990.
[2369] Lore Ufer teilte in einem Brief an die Verfasserin v. 16.3.1995 mit, dass Johannes Ufer in seinem Atelier keinen Brennofen besaß und dass das Material in der Werkstatt Grimm in Hamburg-Schnelsen hergestellt wurde. Sie bestätigte noch einmal die Zusammenarbeit Ufer und Fiedler bei diesem Projekt.
[2370] Siehe WV G 107 im Ausst.-Kat.: Ausstellung Hamburger Künstler, Planten un Bloomen, Hamburg 1956 o. S. Nr. 33 (s/w Abb.)

schwerpunktmäßig noch einmal eine sehr intensive Auseinandersetzung mit der Künstlergruppe Zen 49 ein, was im Folgenden weiter untersucht wird.
Zu jener Bildgruppe (WV G 105, 106 bis G 116) gehört auch das Temperabild **TEPPICHHAFTES** (1955) (WV G 105). Vom Bildtitel und von der Bildkomposition her entstehen Assoziationen zum alten Handwerk der Teppichfertigung. Bekannt ist übrigens, dass Fiedler Bildfassungen als Flachgewebe nachweben ließ. Die Beziehungen der bildnerischen Mittel Fläche und Linie zueinander könnten demnach auch mit der Dynamik während des Arbeitsprozesses beim Weben am Webstuhl verglichen werden. Die feinen Linien gleichen gespannten Fäden, uneindeutige, sich nach mehreren Seiten ausdehnende Flächen sind nahezu im Entstehen begriffen und dann wiederum zerreißen Fäden, wobei Durchbrüche im „Flächengewebe" entstehen. Diesem Entstehen und wieder Aufsprengen von geschlossenen Flächen liegt eine Dynamik inne, vergleichbar mit einem beweglichen Vorgang.

Wie man Flächen in Bewegung versetzt, hatte Conrad Westphal von der Gruppe Zen 49 in seinem Kurs an der HfBK Hamburg 1954 behandelt und dabei mit Überdeckungen unterschiedlicher Farbformen unter Anwendung neuer Techniken, wie verschiedenen Druck- und Kratztechniken, gearbeitet.[2371] Es erscheint offensichtlich, dass Fiedler die Grundproblemstellung in seinem Bild erprobte bzw. wesentliche Anregungen aufnahm. Sowohl in seinen Bildern als auch in Westphals Kursergebnissen wird das Ringen des Künstlers sichtbar, ja nahezu physisch erlebbar, sich von der festumrissenen Form zu befreien. Da werden kompakte Flächen vertikal und horizontal bis zum Zerreißen gedehnt, wobei sich neue Sichtachsen und Durchbrüche erschließen.
Der Maler Karl Otto Götz von der Gruppe Junger Westen hat jene neue Problematik, die die Künstlerwelt damals brennend interessierte, als folgende Fragestellung formuliert: „Wie kann ich die geschlossenen Formelemente auflösen und sie sozusagen zum Explodieren bringen?"[2372]

Auch in den oben erwähnten Bildfassungen GEBAUTES (1955) wird jener Flächenauflösungsprozess sichtbar. Monumentale, stark unregelmäßige, die Bildränder zu allen Seiten hin überschneidende, schwarze Flächen geben hellfarbene Durchbrüche frei. Farbige, meist vertikal ausgerichtete Farbflächen und lineare Vergitterungen schieben sich teils davor bzw. bilden Verschränkungen, so dass imaginäre Bildräume assoziiert werden. Die Spannungen der Bildmittel Linie-Fläche, Hell-Dunkel, Monumentalität-Zergliederung werden in der Bildkomposition zum Ausgleich geführt. Die Anklänge an Zen sind auch hier deutlich ausgeprägt.

[2371] Westphal 1959, S. 127-147, S. 135, Nr. 159
[2372] Geiger 1987, hier S. 98

Ähnlich arbeiteten vor allem Gerhard Fietz („Ohne Titel“ 1949)[2373] und Fritz Winter („Gitter“ 1951)[2374], sowie gegen Ende der 40er Jahre die in Paris lebenden und der Gruppe Zen 49 von Anfang an verbundenen Künstler Hans Hartung und Pierre Soulages (geb. 1919). Soulages war 1953, wie Arnold Fiedler, auf der 2. Biennale Sao Paulo vertreten war.[2375] Ob sein Bild „Peinture“ (145 x 97,5 cm, Sammlung Domnick Stuttgart), welches durch die 1950 in Berlin und Düsseldorf gezeigte populäre Schau „Französische Malerei und Plastik 1938-1948“ Verbreitung fand, Fiedler inspiriert hatte, wäre denkbar. Dass insbesondere Fritz Winter dagegen Einflüsse sowohl von Hartung als auch von Soulages aufnahm, ist von der Forschung sehr deutlich bestätigt worden.[2376]
Von „einprägsame(n) Architekturen“ schrieb der Kritiker Werner Luft im Fachorgan Das Kunstwerk 1956/57 im Anblick von Fiedlers neuen Bildern, womit auf die Tektonik angespielt ist, und machte auch auf die subtile Farbbehandlung aufmerksam, die einigen Kritikern bereits um 1948 aufgefallen war: „Bei Fiedler ruht sich gleichsam die Farbe in ihrer (heute so seltenen) Dezenz in ihren Stufungen mit spürbarem Genuss auf der Malfläche aus. Fast französische Vernunft diktiert die Verteilung. Das graphische Gerüst innerhalb all der farblichen Delikatessen, das spielerische, ja schweifende Element und zugleich das systematische, will einprägsame Architekturen errichten...“[2377].

Das Ölbild **FARBIGE ZEICHEN** von 1955 (WV G 108) kann dagegen als Hommage an Willi Baumeister als Verfechter der Abstrakten angesehen werden, der 1955 verstorben war.[2378]
Unregelmäßige geometrische Farbflächen wie Rechteck, Trapez und Rombus, teilweise aufgegliedert in kleine farbige Dreiecke, Quadrate und Rechtecke korrespondieren mit stark unregelmäßigen, klar abgegrenzten zusammengesetzten Farbflecken in loser Streuung auf einem nahezu monochromen Bildgrund, der in subtilster Malweise Braun-Ocker-Grau-Töne aufweist. Gegenüber der differenzierten Farbflächen-Gruppierung befindet sich in der rechten Bildhälfte ein großes vertikales Rechteck mit angeschrägter Oberkante, wobei sich auf dem weiß durchsetzten Grund kleine Farbflächen abheben, die jetzt Farbflecken in Rot, Blau, Grün, Schwarz darstellen. Die beiden Hauptbildzentren werden durch schwarze lineare, mit feinem Pinsel gemalte Zeichen verknüpft.

[2373] Ausst.-Kat.: Honisch, Kunst in der Bundesrepublik Deutschland 1985, S. 95 Nr. 94
[2374] Best.-Kat.: Katalog der Gemälde, Kunsthalle Kiel, bearb. von Johann Schlick, Kiel 1973, S. 225 Nr. 62
[2375] Pierre Soulages hatte 1951 und 1953 an den Ausstellungen von Zen 49 teilgenommen. Seine erste Einzelausstellung fand in München in der Galerie Otto Stangl statt. – Ausst.-Kat.: Poetter (Hg.), Zen 49 1986, S. 240-338, 324
[2376] Fritz Winter hatte beide Künstler 1950 in Paris kennengelernt. – Lohberg, Gabriele: Fritz Winter – Leben und Werk, München 1986
[2377] Luft, Werner. Malerei in Norddeutschland, in: Das Kunstwerk, H. 3, 1956/57, S. 6-8, hier S. 8
[2378] Fischer, Klaus J.: Zum Tode Baumeisters, in: Das Kunstwerk, 9. Jg., H. 2, 1955/56, S. 50-51

X. ÜBERGANG ZUM INFORMEL

AUSEINANDERSETZUNG MIT DER INTERNATIONALEN NACHKRIEGSAVANT-GARDE

Hans Hartung als großes Vorbild

Ebenso 1955 und darüber hinaus 1956 entstand eine ganz andere Bildgruppe, die verstärkt gestisch skripturale Elemente enthält und gleichzeitig noch weitgehend an der festumrissenen Flächenform als Halterung der Bildkomposition festhält (WV G 109-G 116). Zwei Bildfassungen mit dem vom Künstler festgelegten Bildtitel **GESCHRIEBENES (**1955) (WV G 109, G 110) werden diesem neuen Bildkonzept gerecht.

Vor unregelmäßig angeordneten, aber festbegrenzten Farbflächen schieben sich, vertikal die Bildränder überschneidend, zeichenhafte lineare Strukturen, die mit feinen kurzen Pinselstrichen und -schwüngen in flottem Malgestus ausgeführt sind, wobei eine Assoziation zu ostasiatischen Schriftzeichen entsteht. Das Variieren in der Handhabung des Pinsels, ähnlich dem Schreibvorgang in der Kalligraphie, wird desweiteren bei einzelnen Farbformen erkennbar, wie bei der Dreiecksform mit zügig ausgestrichenem und dabei breit aufgesetztem Pinsel oder bei einem mit der Pinselspitze gesetzten Farbpunkt bzw.der ausgemalten Kreisform.

Hinsichtlich solch zeichenhaft skripturaler Bildlösungen, noch dazu in Verbindung mit farbigen Flächen, wird die Vorbildwirkung von Hans Hartung, der „zu den einflußreichsten und namhaftesten Vertretern der Ecole de Paris der fünfziger Jahre“[2379] zählt, unmissverständlich sichtbar. 1945 malte Hartung auf Holztafeln von ungewöhnlichem Format Bilder mit Öl- und Temperafarben („Ohne Titel“ 1945, Öl, 12,5 x 61,5 cm und „Ohne Titel“ 1945, Tempera, 11,7 x 61,5 cm)[2380], die Fiedler wahrscheinlich bekannt gewesen waren.

In Fiedlers beiden Bildern **KOMPOSITION AUF BLAU** (1956) (WV G 112, G 113) ist der Malgestus gesteigert. Vor jeweils vertikal angeordneten Farbflächen schieben sich feine Linienbündel, die die Bildränder nach oben und unten hin überschneiden. Horizontale, kurze und heftig ausgeführte Lineaturen führen partiell zu Vergitterungen, wobei die großzügig und schnell aus dem Handgelenk heraus mit dem Pinsel eingeschriebenen linearen Schlaufen die Bilddynamik jeweils erhöhen. Charakteristisch sind die blauen Bildgründe, von denen sich gelbe, rote, weiße und grüne Flächen abheben und die zugleich durch die schwarzen Lineaturen hervorscheinen. Durch Überdecken von Linien und Flächen entstand ein Bildraum, der zusätzlich durch die blaue Farbe als Bildhintergrund definiert ist, womit der

[2379] Schieder, Martin: „Allemands de l'extérieur. Hans Hartung und Francis Bott, in: Schieder, Martin: Im Blick des anderen. Die deutsch-französischen Kunstbeziehungen 1945-1959, Berlin 2005, (Deutsch-französische Kunstbeziehungen Kritik und Vermittlung, hg. v. Uwe Fleckner, Thomas W. Gaehtgens, Martin Schieder), (Passagen Deutsches Forum für Kunstgeschichte, Bd. 12), S. 177-193, hier S. 178

[2380] Ausst.-Kat.: Schmidt, Hans-Werner; Luckow, Dirk (Hg.): Hans Hartung. Spontanes Kalkül, Museum der bildenden Künste Leipzig, Kunsthalle Kiel, Bielefeld, Leipzig 2007, S. 225 (farb. Abb.)

Farbe raumschaffende Qualitäten zukommen. Anklänge an Hartungs Werk des Zeitraumes Ende der 30er und Anfang der 40er Jahre werden hier besonders deutlich.
Bei Hartung ist „Die Zeichnung (ist) zumeist von tiefem Schwarz beherrscht. Der Impetus zarter, hin und her schießender Linienfäden und bandartiger, über das Bild schwingender Kurvaturen erfährt durch die Struktur lotrecht und waagerecht gefügter Gebälke und durch die Ruhe der hinterlegten farbigen Flächenstreifen einen besänftigenden Ausgleich...Die ...meist die Rechteckform variierenden Farbzonen des Grundes versetzen den Blick durch abweichende Tönungen und Formen in verschiedene Ebenen...“[2381], hieß es in Gerhard Händlers 1956 erschienener Publikation „Deutsche Malerei der Gegenwart“, einer von der Jahrhundertwende ausgehenden, die Entwicklungsgeschichte der abstrakten Malerei skizzierenden Abhandlung. Dort war auch Fiedler offiziell als einer der führenden deutschen Abstrakten neben den Künstlern von Zen 49 und Junger Westen, darunter insbesondere Hans Hartung und Wols, aufgeführt.[2382] Fiedler muss von den abgebildeten Werken Hartungs „T 1948/13“, „T 1948/16“ und „T 1948/16“[2383] starke Impulse aufgenommen haben, die in sein eigenes Schaffen mit eingeflossen sind. Daneben hatte er Gelegenheit, Reproduktionen von Hartungs frühen Arbeiten in der Ausgabe Das Kunstwerk von 1954 näher zu studieren.[2384] Wichtig ist in diesem Zusammenhang der Hinweis, dass Hartungs Werk erstmalig in Deutschland während der großen Retrospektive 1957, also erst im Jahr darauf, die u.a. in Hamburg Station machte, zu sehen war.[2385]

Gleichzeitig dürfte Fiedler sich mit dem Werk Fritz Winters nachhaltig befasst haben, der, wie Gabriele Lohberg 1986 nachgewiesen hat, stark von Hartung Einflüsse aufnahm.[2386] In Winters Bild „Große Komposition (Wandlung)“ von 1953, welches auf der documenta I 1955 gezeigt wurde[2387], findet sich im linken Bildteil eine vertikale über den oberen Bildrand hinweg verlaufende Bildzone von zwei breiten Linien und trapezförmigen exakt begrenzten farbigen Flächen, die im oberen Bildteil von schwarzen dünnen gebogenen Linien großzügig umzogen sind. Fiedler scheint diese vertikal ausgerichtete Konstellation übernommen zu haben, so auch die Kombinatorik von Linearem und Flächenformen generell, die mit Alexander Calders Mobiles im schwerelosen Raum assoziiert wurde (Lohberg

[2381] Händler 1956, hier S. 41
[2382] Fiedler wird genannt neben M. Ackermann, O. Ritschl, W. Müller-Hufschmid, C. Westphal, R. Cavael, F. Levedags, E. W. Nay, F. Winter, W. Imkamp, H. Hartung, G. Meistermann, H. Berke, H. Trier, H. Trökes, Wols, B. Schultze, K. O. Götz, K. R. H. Sonderborg – Händler 1956, S. 35-45
[2383] Ebenda, Nr. 158 („T 1948/13“, 1948, s/w Abb.), Nr. 159 („T 1948/16“, 1948, 89 x 116 cm, farb. Abb.), Nr. 160 („T 1948/16“, 97 x 146 cm, s/w Abb.)
[2384] Das Kunstwerk, 8. Jg., H. 2, 1954, o. S. (o. Titel aus der Ausst. Recklinghausen 1954 (s/w Abb.)); Das Kunstwerk. (Sonderausgabe Abstrakte Kunst. Querschnitt 1953), Baden-Baden 1954 (Kunstwerk-Schriften, Bd. 43/44), S. 40 (s/w Abb. „Komposition“, 1946)
[2385] Ausst.-Kat.: Hans Hartung, Kestner-Gesellschaft Hannover (mit Stationen in Stuttgart, Berlin, Hamburg, Nürnberg, Köln), Hannover o. J. (1957), (Text Werner Schmalenbach)
[2386] Lohberg 1986, S. 69-87
[2387] Ausst.-Kat.: documenta. kunst des XX. jahrhunderts. internationale ausstellung im museum fridericianum in kassel, München 1955, (2. Auflage), S. 64 Nr. 660 (s/w Abb.)

1986). Auch wenn G. Händler, auf Fritz Winter bezogen, von tiefschwarzen Strukturen schrieb, die den Blick vergittern, während aus der Bildtiefe Farbigkeit hervorleuchtet, trifft das ebenso für Fiedler zu.[2388] Auch die blauen Bildgründe und die Schaffung von Bildräumlichkeit weisen auf Hartung und Winter hin.
Was die gleichzeitige Nähe zu Hartung und Winter 1956 betrifft, sei hier erneut auf G. Händler verwiesen. In seiner Abhandlung steht Fiedlers Werk GROSSSTADT BEI NACHT (1953) (WV G 100) eben auch rein optisch direkt neben reproduzierten Arbeiten von Winter, gefolgt von Hartung u.a..[2389]

Wenn Hartung hinsichtlich seines früh einsetzenden gestischen Arbeitens zu den informellen Künstlern zählt[2390], ist Fiedlers Werk 1955 hauptsächlich von informellen Konzepten geprägt. Fiedler ging damit ab 1955 konsequent zum Informel über.
In Anbetracht dessen, dass in Deutschland erst ab 1952 informelle Konzepte, hauptsächlich durch die Quadriga-Gruppe als treibende Kraft, zum Durchbruch gelangt waren – „Als erste deutsche rein ìnformelle Gruppierung ist die Quadriga für alle späteren Informellen bzw. Tachisten beispielhaft.“[2391] – , dauerte es drei Jahre, bis Fiedler den Anschluss an die neue Kunstrichtung erreicht hatte. Das ist insofern nicht verwunderlich, waren es doch die Jahrgänge um 1920 und damit die jüngeren Künstler wie Peter Brüning, Karl Fred Dahmen, Karl Otto Götz, Otto Greis, Gerhard Hoehme, Heinz Kreutz, Bernhard Schultze, Emil Schumacher, K. R. H. Sonderborg und Fred Thieler, die das Informel auf den Weg brachten.[2392]

Werner Schmalenbach sah Hans Hartung (1904-1989) als die zentrale Künstlerpersönlichkeit der neuen Künstlergeneration in Paris gleich nach 1945 an: „Hartung mit seinen frühen Bildern, mit denen er wirklich Pionier der Aktionsmalerei war, sozusagen „action painting avant la lettre!“„[2393]
Hartung bekannte, er fühle sich „beim Zeichnen vom Sujet behindert“ und kam dadurch zum „Expressionismus der Linie“. Auch äußerte er weiter: „...niemals handelt es sich dabei um eine übersetzte oder transportierte Empfindung, sondern...(um) eine Art Dynamik, die sich in mir angesammelt hat und von der graphischen Bewegung ihre Energie nimmt.“[2394]
Gerhard Händler zählte Hartung „zu den führenden Persönlichkeiten der Ecole de Paris“.[2395]
Seine Verbindung zu jener Künstlergruppe basiert auf dem künstlerischen Ansatz einer fundamentalen Aneignung der bildnerischen Möglichkeiten des Zeichens und dem Primat der

[2388] Händler 1956, S. 40
[2389] Vgl. Abbildungsteil in – ebenda, S. 38, 201, 153 (s/w Abb.)
[2390] Lohberg 1986
[2391] Lueg 1983, S. 1ff, hier S. 6
[2392] Ebenda, S. 1ff
[2393] Werner Schmalenbach im Interview mit P. Rochard, in: Ausst.-Kat.: Rochard (Hg.), Paris 1994, S. 192-201, hier S. 197
[2394] Geiger 1987, hier S. 19
[2395] Händler 1956, hier S. 41

Fläche bei bewusster Verwendung der Ausdrucksmittel. Ausgehend von Anregungen Kandinskys fand Hartung zu einem völlig eigenen Stil. „Der schwingende Rhythmus seiner Bilder strömt unmittelbar aus dem Gefühl. Aus ihm erwächst, ohne geometrische Rechnung die Tektonik des Bildraumes. Die Zeichnung ist zumeist vom Schwarz beherrscht. Der Impetus zarter, hin und her schießender Linienfäden und bandartiger, über das Bild schwingender Kurvaturen erfährt durch die Struktur lotrecht und waagerecht gefügte Gebälke und durch die Ruhe der hinterlegten farbigen Flächenstreifen einen besänftigenden Ausgleich. Die breit hingestrichenen, meist die Rechteckform variierenden Farbzonen des Grundes versetzen den Blick durch abweichende Tönungen und Formen in verschiedene Ebenen. Sie schweben vor und zurück; Raum und Bewegung verschmelzen und werden verbindendes Element. Im Ausgleich von Bewegung und Ruhe, in der harmonischen Verspannung des Ein-, Zwei- und Dreidimensionalen zum Räumlichen erfüllt sich das Bildereignis; räumlich-zeitlich, vierdimensional.“[2396]

In Deutschland konnte Hartungs Werk 1949 erstmalig bei Otto Stangl in München besichtigt werden, nachdem 1947 in Paris bei Lydia Conti 13 Bilder des Zeitraumes 1935 bis 1947 vorgestellt worden waren. Hauptsächlich wurde der Künstler dann durch die von französischer Seite organisierten offiziellen Kunstausstellungen wie 1950 in Recklinghausen („Deutsche und französische Kunst der Gegenwart“) bekannt. Hartung stand von Anbeginn der Gruppe Zen 49 nahe und nahm bereits an der zweiten Ausstellung zusammen mit Pierre Soulages als Gast teil. Dass von Hartung damals wichtige Impulse für die deutsche Nachkriegskunstszene ausgingen, stellte Will Grohmann schon 1953 fest: „Der Einfluß, den Hartung auf das künstlerische Leben in Deutschland ausübt, ist nicht zu unterschätzen.“[2397]

Doch erst zeitgleich mit Hartungs Beteiligung an der documenta I 1955 zeichnet sich in Fiedlers Werk eine Rezeption ab. Jener Zeitpunkt liegt noch vor der großen Wanderausstellung von 1957, die Fiedler in der Hamburger Kunsthalle besucht haben dürfte und durch die Hartungs Werk in Deutschland umfassend bekannt wurde. Im Ausstellungskatalog hat Werner Schmalenbach Hartung gewürdigt, indem er ihn zu jenen Künstlern zählte, die bei der Herausbildung einer neuen künstlerischen Sprache und eines neuen künstlerischen Sehens eine wichtige Rolle gespielt haben und der vor allem Handschrift als Prinzip mit einbrachte, entgegen der Kunst von Lineal und Zirkel.[2398]

Zugleich war Hartung in Paris angesagt: zusammen mit deutschen expressiv-gestischen Künstlern 1955 im Cercle Volney[2399] und in Einzelausstellungen 1956 in den Galerien de France und Galerie Craven. Nach Beteiligung an der documenta II 1959, die für den endgültigen Durchbruch des Informel in Deutschland steht, kam Hartung 1960 mit dem Preis für

[2396] Ebenda, hier S. 41
[2397] Grohmann, Will: Bildende Kunst und Architektur, Berlin, Frankfurt 1953, hier S. 108
[2398] Ausst.-Kat.: Hans Hartung (1957), S. 3-11
[2399] Zu Réne Drouins Ausstellung 1955 in Paris – vgl. Ausst.-Kat.: Honisch, Kunst in der Bundesrepublik Deutschland 1985, S. 492-493

Malerei während der Biennale in Venedig internationale Anerkennung zu. Roger van Gindertael legte die erste Monographie vor.[2400]

Französischer Tachismus und Dripping Elemente

Die beiden 1956 entstandenen Bilder **IM ALL** (WV G 115) und **PAYSAGE** (WV G 116, 1960 bei Jeanne Bucher in Paris ausgestellt) zeigen ebenso informelle Ansätze.
Fleckhafter Farbauftrag bei völliger Formauflösung, Farbspritzer und skripturale Kürzel, die in schnellem Malverfahren in die Bildkomposition eingeschrieben sind, bilden Polaritäten zur festumrissenen Farbform des Kreises und zu breiten vertikalen Pinselspuren, ähnlich wie sie im Werk Fritz Winters um 1951 als Charakteristikum auftauchen.
Mit der autonomen Kreisform knüpft Fiedler an Winters Konzept des bewussten Ausbalancierens der kompositorischen Gewichte an, statt das Prinzip der Vergitterung des Bildraumes aufzugreifen.[2401] Ob der Künstler dabei Winters auf der Deutschen Künstlerbundausstellung 1951 in Berlin gezeigtes großes Ölbild „Vor der Glut“ (1951)[2402] als Inspirationsquelle vor Augen hatte, wäre zumindest denkbar. Insbesondere die Farbgebung von PAYSAGE ist mit den dominierenden Farben Schwarz, Blau, Grau tonig und dunkel gehalten, was Franz Roh bei Winters Bildern 1955 als melancholisch bezeichnete.[2403]

Unmittelbar im Jahr nach der documenta I entstand auch das Ölbild **WEISSES ZEICHEN** von 1956 (WV G 114), in dem zwar noch eine Bildform als Kompositionsgerüst in Erscheinung tritt und zugleich bereits Flächenauflösungsprozesse stattgefunden haben.
Stark unregelmäßige Farbflecken in Rot und Rot-Abstufungen, Schwarz sowie Spuren von Gelbgrün tangieren und schieben sich vor die von Weiß und Grau durchsetzte horizontal ausgerichtete imaginäre „Kreuzform“ auf monochrom mattiertem Bildgrund, wobei zugleich mehrere kleinteilige Bildzentren aufgerufen werden.
Rein formal fällt die Nähe zu jenem Bild von Hans Hartung auf, welches auf der documenta I ausgestellt war. Im Ölbild „T 50-46“ von 1950[2404] bildet ein waagerecht angeordnetes Kreuz, mit breit aufgesetztem Pinsel gezogen, das Bildzentrum und Bildgerüst, genau wie bei Fiedler. Daneben gingen aber auch aus Fritz Winters Kurs 1953 an der HfBK Hamburg zuvor Studienarbeiten mit dem gleichen Bildmotiv der Kreuzform hervor.[2405]

Die malerische Auffassung in Fiedlers Bild ist um 1956 stark vom französischen Tachismus (sogenannte Fleckenmalerei) inspiriert. Der Begriff Tachismus (tache=Fleck) kam 1951 durch Pierre Guégin anlässlich eines Kongresses über abstrakte Kunst in Frankreich erstma-

[2400] Ausst.-Kat.: Schmidt; Luckow (Hg.), Hans Hartung 2007, S. 264, 266
[2401] Vgl. Lohberg 1986, S. 69-87
[2402] Ausst.-Kat.: Rüth, Aufbruch '51 1989, S. 97 Nr. 226 (s/w Abb.)
[2403] Zur Ausstellung von Zen 49 im Kunstverein Hamburg 1955 – Roh 1955/56, S. 52
[2404] Ausst.-Kat.: documenta I 1955, S. 43 Nr. 201 (s/w Abb.) (Hartung war auf der documenta I mit aktuellen Bildern des Zeitraumes 1950 bis 1955 vertreten.)
[2405] Hassenpflug 1959, S. 27-29, 49 (Abb. Nr. 48, 49, 50, 51)

lig zur Anwendung, als eine Art Unterbegriff, den Malvorgang selbst charakterisierend. In der Informel-Forschung der 80er Jahre hat man sich auf folgende Position festgelegt: „Beim Tachismus ist der Fleck indessen Gegenspieler der festgefügten Form, Konstruktion und auch Komposition. Die frei gesetzten Gebilde verzahnen farbige Gestaltbildung derart, dass es unmöglich ist, Einzelformen aus dem Kontext zu isolieren. Das tachistische Verfahren ermöglicht absolute bildnerische Ungebundenheit dadurch, dass dem Zufall sowie der Spontanität eine bislang unerreichte Bedeutung zukommt...Die Vorstellung vom Tachismus als Untergruppe des Informel ist berechtigt, sofern man den Begriff nicht axiologisch meint.“[2406]

Fiedlers Bild kann zur vorangestellten These durchaus in Beziehung gesetzt werden. Polarität von Form und Nichtform sowie der Formauflösungsprozess liegen geradezu anschaulich vor.
Verdichtung erfährt Fiedlers Bildkomposition mittels schwarzer Farbakzente, zum einen als Schriftkürzel mit dem Pinsel eingeschrieben, zum anderen in Form aufgetropfter Farbe, so dass sich hier bereits Dripping-Effekte abzeichnen.
Jenes vor allem von Jackson Pollocks Werken der 40er Jahre her bekannte Dripping-Verfahren macht deutlich, dass Fiedler sich ab 1956 zusätzlich mit der US-Avantgarde und damit dem Abstrakten Expressionismus – möglicherweise auf indirektem Wege – künstlerisch auseinandergesetzt haben muss.

Die moderne amerikanische Malerei war seit Beginn der 50er Jahre in Europa – dabei schwerpunktmäßig in Paris – systematisch im Rahmen des International Programm des New Yorker MoMA vorgestellt worden. Abgesehen von der Präsentation „Amerikanische Malerei, Werden und Gegenwart“ 1951 in Berlin und München gab es in Deutschland erst wieder gegen Mitte der 50er Jahre amerikanische Kunst zu sehen, wie die vom MoMA konzipierten Wanderausstellungen mit Station in Düsseldorf (1953-1954, 1956) und Frankfurt (1955-1956)[2407] belegen.[2408] Ausstellungskataloge und Zeitschriftenbeiträge – darunter in Aujourd'hui und Cimaise – dürften für Fiedler entscheidende Vermittlungsträger, hier speziell im Hinblick auf das Werk von Pollock [2409], gewesen sein. Daneben könnte Fiedler mit dem Blick nach Paris ebenso auf die amerikanische Avantgarde-Malerei gestoßen sein, da die Frankfurter Malerei-Ausstellung „50 Jahre Kunst in den Vereinigten Staaten“ vorher im Frühjahr 1955 im Pariser Musée d'Art Moderne („50 ans d'art aux Ètats-Unis“) zu sehen

[2406] Lueg 1983, S. 15ff, S. 17-19, hier S. 18 u. 19
[2407] Ausst.-Kat.: Moderne Kunst aus USA, MoMA N. Y. (Wanderausstellung Zürich, Barcelona, Frankfurt, London, Den Haag, Wien, Belgrad) 1955
[2408] Vgl. Ausst.-Kat.: Paris-Paris 1981, S. 220-224; Ausst.-Kat.: Honisch, Dieter; Jensen, Jens Christian (Hg.): Amerikanische Kunst nach 1945 bis heute. Kunst der USA in europäischen Sammlungen, Köln 1976, S. 309-314, 309
[2409] Vgl. z.B. Ausst.-Kat.: Moderne Kunst aus USA 1955, S. 19 Nr. 86 („Die Wölfin“ 1943), Nr. 87 („Nummer I“ 1948) (s/w Abb.)

war.[2410] Darüber hinaus war z.B. das Dripping-Verfahren längst von französischen Malern wie Georges Mathieu, wenn auch ansatzweise, integriert und erprobt worden, was Fiedler wahrgenommen haben dürfte.
Entscheidend ist aber, dass Fiedler im Vergleich zum rein gestischen Automatismus Pollocks den Dripping-Effekt vorerst imitiert hat, wirkt doch das Bild WEISSES ZEICHEN (1956) insgesamt eher bewusst kalkuliert und intellektuell „gebaut".

Feststellen lässt sich, dass Fiedlers 1955/1956 entstandenen Bildern (denen eine Art Scharnierfunktion innerhalb des Oeuvres zukommt) unterschiedliche Einflussquellen zugrunde liegen. Dies trifft umso stärker zu, da 1955 gleich mehrere bedeutende Ausstellungen sowohl national als auch international stattfanden.
Maßgebliche Einflüsse gingen zunächst von der Künstlergruppe Zen 49 aus. Im Frühsommer vom 7. Mai bis 5. Juni 1955 stellte die Gruppe Zen 49 im Hamburger Kunstverein aus, nachdem die Ausstellung unmittelbar davor im April im Städtischen Museum in München gezeigt worden war.
Neben Werken der Gründungsmitglieder Baumeister, Cavael, Winter, Fietz, Geiger, Westphal und Meier-Denninghoff waren Arbeiten von Hubert Berke, Julius Bissier, K. R. H. Sonderborg (geb. 1923[2411]), Ernst Wilhelm Nay, Fred Thieler, Theodor Werner, Woty Werner, den Bildhauern Karl Hartung und Hans Uhlmann sowie von den Gästen Emil Schumacher, Bernhard Schultze, K. O. Götz, Otto Ritschl, K. F. Brust, Alfred Eichhorn und Norbert Kricke, die vorwiegend der jüngeren Künstlergeneration angehörten, ausgestellt. (Schumacher war im gleichen Jahr 1955/56 von den bildnerischen Mitteln Linie, Form, Farbe und tiefenräumlich wirkender Bildkomposition, die 1950 bis 1954 seine Bilder bestimmt hatten, zur Materialität der Farbe bzw. zum Materialbild übergegangen, angeregt durch die französischen Tachisten Wols, Fautrier und Dubuffet.[2412]) Hans Hartung war nicht auf der Ausstellung vertreten.
In der Einleitung des Münchner Ausstellungskataloges betonte Franz Roh, dass zur Künstlergruppe Zen 49 „die wichtigsten gegenstandslosen Künstler Deutschlands" gehören, die auch bereits im Ausland hohes Ansehen genießen. Den Begriff „absolute Malerei" verwendend, prognostizierte Roh 1955 desweiteren „eine neue Gattung...die als solche bestehen bleiben wird", fernab aller bisherigen Ismen. Es ist eine Malerei, die „Linien, Farben, Flächen und Scheinräume direkt auf uns wirken lässt, ohne das Medium der Ding-Assoziation zu bemühen...Man wird allmählich lernen, sich Farb- und Linienqualität derart hinzugeben, wie man sich bei der Musik den Rhythmen und Klangformen hingibt."[2413], hieß es weiter.

[2410] In der Zeitschrift Das Kunstwerk findet sich nur ein kurzer Hinweis dazu. – Zahn, Leopold: Documenta, in: Das Kunstwerk, H. 2, 1955/56, S. 15-16
[2411] Rump (Hg.) 2005, S. 419-420
[2412] Kliege 1997, S. 132-147, 137
[2413] Roh, Franz: Vorwort, in: Ausst.-Kat.: Zen 49, München o. J. (1955), o. S.. Der Katalog stellt die einzelnen Künstler kurz vor, enthält aber keine Abbildungen der ausgestellten Werke, auch keine Auflistungen.

Die Resonanz in Tageszeitungen und Kunstzeitschriften blieb nicht aus. Im Hamburger Abendblatt schrieb Gottfried Sello von der „Elite der gegenstandslosen deutschen Künstler“[2414] und verwies auf deren Werk als Ausdruck eines meditativen Verhaltens, während er kurz auf einzelne Maler einging. J. A. Thwaites nannte hauptsächlich Baumeister, Winter, Thieler und Emil Schumacher als herausragend und betonte: „Zen 49 war im letzten Jahrzehnt die das Interesse am stärksten erregende, zugleich enttäuschendste und doch bedeutsamste Gruppe in der bildenden Kunst Deutschlands.“[2415]
Franz Roh, der für Das Kunstwerk schrieb, zählte Baumeister, Ritschl, Th. Werner, Berke, Bissier, Vordemberge-Gildewart und E. W. Nay „zum Intensivsten der Ausstellung“. In Fritz Winters Bildern sah er vorwiegend eine „melancholische Welt, abgedämpft und beinahe tonig“, während Cavael mit eigenwilligen Formen und in der Farbe zurückhaltend in Erscheinung trat. „Thieler arbeitet leuchtender, mit Farbflecken und Spritzern, denen aber die Ausdruckstiefe manchmal fehlt.“ K. O. Götz „Rhythmen...scheinen jetzt voller auszuschwingen.“ und Bernhard Schultze „arbeitet ohne jede Halteform, als einziger Vertreter des abstrakten Impressionismus (Tachismus). Von dieser neuesten Richtung bei der die Farbe sozusagen feuerflüssig, ohne Anfang und Ende strudelt, hätte man einige weitere Beispiele zeigen sollen.“[2416]
Zen 49 war es durch Öffnung und Integration jüngerer Maler, wie Emil Schumacher (geb. 1912), K. O. Götz (geb. 1912), Bernhard Schultze (geb. 1915), gelungen, den Anschluss an den internationalen Stil zu finden. Spätestens die Wanderausstellung durch die USA 1956/57 hatte deutlich gemacht, dass Zen 49 ausgehend von den künstlerischen Leistungen der Vor-NS-Zeit und schließlich durch Anknüpfen an internationale Entwicklungstendenzen (siehe USA, Frankreich, Benelux-Staaten/COBRA) „zu einer deutschen Spielart des „Informel“„[2417]geworden war.
Fiedler ist ab 1950/51 diesen Entwicklungsweg mitgegangen, obwohl er offiziell kein Mitglied von Zen 49 war, wie etwa der Hamburger Maler K. R. H. Sonderborg (1953). Von der Hamburger Ausstellung 1955 dürften für Fiedler entscheidende Impulse bei der Übernahme informeller Konzepte ausgegangen sein.

Eine weitere entscheidende Rolle spielte die anschließend im Sommer vom 6.7. bis 18.9.1955 in Kassel veranstaltete documenta I im Museum Fridericianum. Die documenta zählt zu den wichtigsten Institutionen zeitgenössischer Kunst überhaupt.[2418]

[2414] Sello, Gottfried: Bilder – „vom Weltgeist diktiert“?, in: HH Abendblatt v. 11.5.1955
[2415] Thwaites, J. A.: Gruppe ZEN 49 stellt aus, in: Deutsche Zeitung und Wirtschaftszeitung v. 16.3.1955; vgl. auch Nordwald, Felisa: Ob sie das Tor durchschreiten werden?, in: Die Andere Zeitung v. 19.5.1955
[2416] Roh 1955/56, S. 52, hier S. 52
[2417] Finckh 1986, S. 75-88, hier S. 83
[2418] Wollenhaupt-Schmidt 1994; vgl. grundlegend auch – Grasskamp, Walter: documenta. kunst des XX. jahrhunderts. internationale Ausstellung im museum fridericianum in kassel 15. Juli bis 18. September 1955, in: Klüser, Martin; Hegewisch, Katharina (Hg.): Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Ausstellungen dieses Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1991, S. 116-125

Als Überblicksschau konzipiert, waren 147 Künstler mit insgesamt 673 Werken vertreten. Ausgehend vom ersten Jahrzehnt des Jahrhunderts, einschließlich der Dokumentation der großen Gruppenbewegungen, bis hin zu den aktuellen Tendenzen jüngerer Künstler mit bereits ausgewiesenem Werk sollte die Entwicklung der internationalen Moderne aufgezeigt werden. Zwei Drittel der Beiträge kamen von deutscher und französischer Seite, letztlich das Ergebnis jener offiziellen Ausstellungen, die von der französischen Militärregierung nach 1945 konzipiert worden waren.[2419] In der Regel lehnten Künstler derartige Schauen, die nicht für Fachkreise bestimmt waren, ab. Sie setzten sich nicht oder nur wenig mit der documenta I auseinander, offensichtlich wegen ihres historischen und zugleich dokumentarischen Charakters.[2420]

Die Werke waren knapp ausgewählt worden, richteten sich aber nach der obersten Qualität, wie Werner Haftmann im Vorwort zum Ausstellungskatalog betonte.[2421] „In Raum 3/3 wurde deutsche ungegenständliche Kunst vorgestellt. So waren im linken „Flur" Gemälde von Theodor Werner, Georg Meistermann, Hann Trier neben einer Stahlplastik von Hans Uhlmann zu sehen. Der mittlere „Flur" diente der Unterbringung von Gemälden Ernst Wilhelm Nays und Fritz Winters, während am Ende des Ganges an einer schwarz gestrichenen Wand Gemälde von Willi Baumeister hingen."[2422] Obwohl eine insgesamt starke Präsenz der Abstrakten vorherrschte, fehlte es an den neusten Tendenzen. Dem Generations- und Kurswechsel der deutschen Abstrakten wurde nicht Rechnung getragen. „Die Vertreter des deutschen Informel, wie des französischen Tachismus wurden bewusst nicht berücksichtigt."[2423] John Anthony Thwaites äußerte sich diesbezüglich in der Presse äußerst kritisch: „Die Auslassung gerade der Künstler, welche die Bewegung weiterführen und das Hervortreten konservativer oder akademischer Gruppen lässt die gesamte Bedeutung verschleiert erscheinen."[2424] Leopold Zahn bemerkte kritisch das Fehlen der USA-Maler Jackson Pollock und Mark Tobey sowie der Tachisten, womit auch er die Grenzen der documenta aufzeigte.[2425] Dennoch wird die documenta I aus heutiger Sicht als überzeugender Befürworter der Avantgarde angesehen, gerade in Anbetracht der damaligen (d.h. vor 1955 und auch noch unmittelbar danach) kritischen Diskussionen um die abstrakte Kunst.[2426] In der Forschung der 80er

[2419] Gaehtgens 2006, S. IX-XV
[2420] Schieder, Martin: Die documenta I (1955), in: Étienne, Francois; Schulze, Hagen (Hg.): Deutsche Erinnerungsorte Bd. II (3 Bde.), München 2001, S. 637-651, 650
[2421] Haftmann, Werner: Einleitung, in: Ausst.-Kat.: documenta 1955, S. 15-25
[2422] Wollenhaupt-Schmidt 1994, S. 84
[2423] Schieder 2000, S. 180-200, 195-196, hier S. 196, Schieder 2001 I, S. 637-651, 641-643, 728-730
[2424] Thwaites, John Anthony: Documenta – Große Internationale Kunstausstellung im Fridericianum in Kassel, in: Neue Zeitung v. 23.7.1955, zit. n. Schneckenburger, Manfred (Hg.): Idee und Institution. Tendenzen – Konzepte – Materialien, München 1983, S. 42
[2425] Zahn, Leopold: Documenta, in: Das Kunstwerk, 9. Jg., H. 2, 1955/56, S. 15-16
[2426] Zu den konträren Diskussionen um die Avantgarde Anfang u. Mitte der 50er Jahre vgl. – Schieder 2001 I, S. 637-651, 647

Jahre steht die Schau als äußeres Zeichen dafür, dass die Moderne Mitte der 50er Jahre immerhin „nun leidlich akzeptiert“[2427] war.

Niedergeschriebene Kommentare über die Kasseler-Ausstellung gibt es von Fiedler jedoch nicht, so dass auch unklar ist, ob er die Ausstellung besucht hat. Neben einem rasch vergriffenen Katalog dürften verschiedene Besprechungen vor allem in den Fachzeitschriften Das Kunstwerk (mit Bildteil) und Kunstchronik, für die Franz Roh, Leopold Zahn und Eduard Trier damals schrieben, aber auch Carl Georg Heises Beitrag im Presseorgan DIE ZEIT von den Künstlern mit Interesse aufgenommen worden sein.[2428]
Die Präsenz von Zen 49 auf der documenta I korrespondiert in nahezu erstaunlicher Weise mit den oben genannten Werken Fiedlers, die Einflüsse von Baumeister, wesentlich jedoch von Hans Hartung und Fritz Winter erkennen lassen. So haben Hartungs Bild „T 50-46“ von 1950 (Kat.-Nr. 201) und Winters „Große Komposition (Wandlung)“ von 1953 (Kat. Nr. 660) – beide Arbeiten erschienen als Abbildung im documenta-Katalog – Fiedler nachweislich stark zur Auseinandersetzung angeregt. Hans Hartung, der zusammen mit Gerhard Schneider, Singier, Soulages, Wols u.a. für Frankreich teilnahm, war mit vier Bildern vertreten, Fritz Winter mit sechs Arbeiten.[2429] Darüber hinaus kam Fritz Winter eine Sonderposition zu, da sein Bild „Durchbrechendes Rot“ 1954 (Kat. Nr. 663) in Gegenüberstellung mit Picassos „Mädchen vor dem Spiegel“ von 1932 den Wiederanschluss der deutschen Nachkriegskunst an die europäische Moderne belegen sollte.[2430] Fritz Winters Position ist sehr deutlich von Fiedler bemerkt und berücksichtigt worden. Sowohl vor allem Hartung, Winter und Baumeister (sieben Werke) gehörten mit zu den wichtigsten abstrakten Malern der documenta I.
Wenn Martin Schieder, wie oben erwähnt, befand, dass die meisten Künstler an Überblicksschauen weniger interessiert waren, wird jedoch im Falle Fiedler eine intensive, stark fokussierte Auseinandersetzung und Aneignung erkennbar, die kurzfristig zu eigenschöpferischer künstlerischer Umsetzung führte.

[2427] Growe, Bernd: Bilderstreit um die Moderne. Zur deutschen Kunstkritik der Nachkriegszeit, in: Ausst.-Kat.: Honisch, Kunst in der Bundesrepublik Deutschland 1985, S. 673-682, hier S. 677
[2428] Roh, Franz: Expression und Konstruktion in der gegenstandslosen Malerei, in: Das Kunstwerk, IX. Jg., H. 2, 1955/56, S. 4-8, 15; Trier, Eduard: Die „Documenta“ in Kassel, in: Kunstchronik, 8. Jg., H. 10, 1955, S. 280-284, Heise, Carl Georg: Documenta – Kunstschau unserer Gegenwart. Das große Panorama des modernen Schaffens. Randbemerkungen zur Kasseler Ausstellung, in: DIE ZEIT v. 11.8.1955
[2429] Ausst.-Kat.: documenta I 1955, S. 43, Nr. 201 (s/w Abb.), 202, 203, 204), S. 64 Nr. 658, 659, 660 (s/w Abb.), 661, 662, 663
[2430] Kimpel, Harald: Werner Haftmann und der „Geist der französischen Kunst“, in: Schieder; Ewig (Hg.) 2006, S. 129-150, 146 (Abb.); Schieder 2001 I, S. 637-651, S. 646 (Dort heißt es allerdings zu Winters Bild konträr im Vergleich zu Kimpel: „Komposition vor Blau und Gelb“ 1953, welches unter diesem Titel aber nicht im Kat. zur documenta I auftaucht.), gleiche Problematik siehe – Schieder 2000, S. 180-200, 195-196

Für die deutschen Künstler war die spektakuläre zeitgleich in Paris stattfindende Ausstellung mit Werken deutscher abstrakter Malerei nach 1945 „Peintures et sculptures non figuratives en Allemagne d'aujourd'hui" sehr wichtig, wie Werner Schmalenbach Mitte der 90er Jahre betonte[2431] Es war zugleich die erste Überblicksausstellung nach dem Krieg im Ausland.[2432] Die Ausstellung fand vom 7.4. bis 8.5.1955 im Cercle Volney in der Rue Volney Nr. 7 statt. In der aktuellen Forschung ist die Rede vom „triumphalen Auftritt der deutschen Avantgarde".[2433]

Ausgestellt waren 98 Kunstwerke von 34 Malern und drei Bildhauern, darunter Künstler der Gruppe Zen 49 mit Baumeister als „Nestor der deutschen Abstraktion"[2434], Werner, Uhlmann, Nay, Winter, Hartung, Meistermann, Faßbender, Fietz, Cavael, Geiger sowie die Vertreter einer neuen informell arbeitenden jüngeren Generation mit Emil Schumacher (vertreten mit drei Ölbildern von 1953 bis 1954, die aber noch auf Form, Farbe, Linie aufbauten.[2435]), K. R. H. Sonderborg, Fred Thieler, K. O. Götz, Bernhard Schultze, Hann Trier u.a.[2436] Organisiert worden war die Schau vom Pariser Galeristen René Drouin – der in den 40er Jahren Werke von Wols, Fautrier und Dubuffet als Gegenpol zu den Geometrikern ausgestellt hatte – zusammen mit den deutschen Partnern Wilhelm Wessel als Vorsitzender des Westdeutschen Künstlerbundes und dem Kritiker J. A. Thwaites als Jurymitglied. Drouin, der bestens über die aktuelle Kunstszene in Deutschland informiert war, hatte ausdrücklich gestisch-expressive Werke statt geometrisch lineare Tendenzen, wie sie innerhalb der Ecole de Paris dominierten, ausgewählt.[2437]. Neben Thwaites unterstützten der Kunsthistoriker Will Grohmann und der Journalist Carl Linfert die Ausstellung, die von deutscher Seite durch konservative Kräfte boykottiert wurde. In Paris war vor allem die Präsentation der zum Teil noch unbekannten jungen Maler wie Fred Thieler[2438], K. R. H. Sonderborg und K. O. Götz mit ihren im höchsten Grad dynamischen Arbeiten und der Nähe zum Tachismus einmalig. So etwas hatte das Pariser Kunstpublikum bisher noch nicht gesehen, zumal im

[2431] Schmalenbach, Werner im Interview mit P. Rochard, in: Ausst.-Kat.: Rochard (Hg.) Paris 1994, S. 192-201, 198

[2432] Ausst.-Kat.: Zuschlag, Christoph; Gercke, Hans; Frese, Annette (Hg.): Brennpunkt Informel. Quellen, Strömungen, Reaktionen, Köln 1988, S. 166-172, hier S. 171

[2433] Schieder, Martin: Anwältin der Exilanten. Herta Wescher und das spezifisch Deutsche, in: Ders. 2001 I, S. 166-176, hier S. 171

[2434] Schieder 2000, S. 180-200, hier S. 190

[2435] Kliege 1997, S. 132-147

[2436] Der Ausstellungskatalog erschien in einer Höhe von nur 1.000 Exemplaren, die rasch vergriffen waren. Ausst.-Kat.: Peintures et sculptures non figuratives en Allemagne d'Aujourd'hui, Cercle Volney (7.4.-8.5.1955), Paris 1955 (Einleitung René Drouin sowie ein Beitrag v. Will Grohmann); Eine sehr kurze Notiz erschien im Vorfeld der Eröffnung in der Zeitschrift – Das Kunstwerk, 8. Jg., H. 6, 1954/55, S. 62; zum Werk einzelner Künstler vgl. auch – Ausst.-Kat.: Zuschlag; Gercke; Frese (Hg.), Brennpunkt Informel 1998, S. 118-130

[2437] Siehe dazu „Art d'aujourd'hui" August-Ausgabe 1953 mit Beiträgen über zeitgenössische abstrakte Kunst in Deutschland von Gert Schiff, Herta Wescher, Werner Haftmann, J. A. Thwaites; weitere Beiträge lieferte Will Grohmann in Cimaise 1954 sowie in Cahiers d'art 1955 (zu den Veröffentlichungshinweisen siehe – Schieder 2000, S. 180-200, S. 184, 190

[2438] Zu den ausgestellten Bildern Thielers siehe – Firmenich, Andrea; Merkert, Jörn (Hg.): Fred Thieler. Monographie und Werkverzeichnis. Bilder von 1942-1993, Köln 1995, Nr. 5/49, Nr. 5/51 (je mit s/w Abb.); Ausst.-Kat.: Zuschlag; Gercke; Frese (Hg.), Brennpunkt Informel 1998, S. 118

Zeitraum 1945 bis 1955 überhaupt nur sehr wenigen Künstlern wie Baumeister und Th. Werner der Zugang zur hermetischen und hierarchischen Pariser Kunstszene geglückt war. In der Forschung wird Drouins Ausstellung als „Schlüsselereignis“[2439] in der Geschichte der deutsch-französischen Kunstbeziehungen nach 1945 gesehen. Klar war vor allem auch geworden, dass die deutsche Nachkriegsabstraktion um Baumeister, Winter und Meistermann ihren Führungsanspruch endgültig verloren hatte.[2440]
In Paris zeigten sich die Kunstkritiker überrascht. Die Reaktionen in der französischen Presse erschienen nahezu durchgängig positiv. Den Kunstwerken sprach man internationales Niveau zu (Cimaise, Le Peintre, Combat). In Deutschland wurde die Pariser Schau, die zu jenem Zeitpunkt im eigenen Land noch undenkbar hätte stattfinden können, in mehreren regionalen und überregionalen Tageszeitungen (Rheinischer Merkur, Rheinische Post, Westdeutsche Rundschau, Süddeutsche Zeitung) sowie in Das Kunstwerk[2441] besprochen. Im Mittelpunkt der Äußerungen standen die Würdigung der Ausstellung als besonderes Ereignis im Rahmen der deutsch-französischen Beziehungen und die Feststellung, dass Deutschland den Anschluss an den internationalen Stil erreicht hat. Wohl nicht ohne die Tendenz eines Überlegenheitsgefühls betonte man den Anschluss an den Tachismus durch einige junge Maler. Die Kritik sah mit jenem Kunstereignis letztlich die politische Westintegration bestätigt. Als die Ausstellung anschließend, vom 26.6. bis 28.8.1955, im Kunstmuseum in Düsseldorf und in der Staatsgalerie Stuttgart gezeigt wurde, reagierte die Presse dagegen sehr zurückhaltend. Generell kann jedoch festgestellt werden, dass die Debatte um den Tachismus in Deutschland richtungsweisende Impulse bekam. Für die Vertreter des deutschen Informel bedeutete die Pariser Ausstellung 1955 den Durchbruch jener Kunstrichtung.[2442]

In Anbetracht dessen, dass J. A. Thwaites in seiner ausführlicheren Besprechung im Fachblatt Das Kunstwerk 1955/56 von „erlöst(e)r Vitalität“, vom „Abtreten der Prominenz“ – womit der Generationswechsel aufgegriffen ist – schrieb und als die interessantesten jungen Maler Sonderborg, Götz und Thieler herausstellte, deren Malerei er mit „internationalem Stil“ gleichsetzte und fortfuhr, dass „die deutschen Künstler eine Höhe erreicht haben, die das Ausland in Staunen versetzte“[2443], ist es nur folgerichtig, dass Fiedler unmittelbar auf die Pariser Ausstellung künstlerisch reagierte. Dass er unbeirrt nach Frankreich schaute, wie auch andere deutsche Künstler, belegen seine informellen Bilder ab 1956/57, die vom Malvorgang her tachistisch sind.

[2439] Schieder 2000, S. 180-200, hier 182
[2440] Ebenda, S. 180-200, S. 195
[2441] z.B. Thwaites, John Anthony: Mit den Augen von Paris, in: Das Kunstwerk, H. 2, 1955/56, S. 53; Thwaites, John Anthony: „Deutsche Abstrakte in Paris“, in: FAZ v. 13.1.1955
[2442] Schieder 2000, S. 180-200, 196, 199
[2443] Thwaites 1955/56 I, S. 53, hier S. 53

Daneben wies Thwaites in seinem Artikel beiläufig auf die bereits erwähnte große amerikanische Ausstellung im Frühjahr 1955 im Musée d'Art Moderne in Paris „50 ans d'art aux États-Unis“ („50 Jahre Kunst in den Vereinigten Staaten“[2444]) hin, die auch in Frankfurt Station machte.[2445] Es war die zweite Präsentation innerhalb Deutschlands (vgl. 1953 „Zwölf amerikanische Maler und Bildhauer“ in Düsseldorf), die das MoMA organisiert und auf Reisen geschickt hatte. Das Konzept vermittelte dem Publikum eine allgemeine Übersicht über die moderne Kunst des 20. Jahrhunderts in den USA, einschließlich der Entwicklungen auf den Gebieten Malerei/Graphik, Plastik und Architektur. Unter den abstrakten Expressionisten fanden sich Werke von Arshile Gorky, Franz Kline, Robert Motherwell, Willem de Kooning, Jackson Pollock, Marc Tobey u.a., von Hans Hofmann zu jenem Zeitpunkt noch nicht. Holger Cahill verwies im Katalogtext auf die Bedeutung der europäischen Avantgarde mit Kandinsky und Miro im Hinblick auf die Herausbildung der amerikanischen abstrakten Malerei der 40er Jahre.[2446]
Gleichzeitig zeigte die Pariser Galerie Creuze neueste internationale Tendenzen „Phases de l'art contemporain. Premiere confrontation internationale de l'art experimental á Paris“ mit Werken von L. Fontana, Sam Francis, J.-Paul Riopelle, Antonie Tápies, Pierre Alechinsky, K. O. Götz, Bernhard Schultze, Carl Bucheister u.a.
Beide Ausstellungen machten deutlich, dass die Ecole de Paris im Begriff war, ihre internationale künstlerische Vormachtstellung ab Mitte der 50er Jahre an New York abzugeben.[2447]

An dieser Stelle sei erwähnt, dass Fiedler neben seiner ab 1955 in eine völlig neue Phase geratenen Malerei auch weiterhin baugebunden tätig war, wie vereinzelt bereits in den Vorjahren. Zwei kurzfristig aufeinanderfolgende Staatsaufträge sicherten ihm die Existenz als Künstler. 1956 entstand ein in Sgraffito-Technik ausgeführtes Wandbild für die Kantine der Hamburger Baubehörde in den Maßen 2,30 x 6 m und 1957 ein abstraktes Wandbild aus glasierten Keramikplatten für die Eingangshalle des Mineralogisch-Petrografischen Instituts der Universität Hamburg (2 x 1,60 m).

Auseinandersetzung mit dem Abstrakten Expressionismus
Die äußerst produktive Schaffensphase des Malers, die ab 1955 eingesetzt hatte, hielt weiter an, was 1957 zu einer nahezu geschlossenen informellen Werkgruppe führte, die sehr stark Elemente der neuen Malverfahren, wie dem amerikanischen Action Painting und dem von Jackson Pollock (1912-1956) angewendeten Dripping-Verfahren, aufwies. Der Kritiker Harald Rosenberg hatte den Begriff Action Painting 1952 geprägt, wobei das aktionistische

[2444] Erwähnt bei Schieder 2000, S. 180-200
[2445] Cahill, Holger: Amerikanische Malerei und Plastik des 20. Jahrhunderts, in: Ausst.-Kat.: Moderne Kunst aus USA 1955, S. 7-15 (Von Paris ging die Schau nach Zürich, Barcelona, Frankfurt, London sowie weitere europäische Städte).
[2446] Ebenda, S. 7-15
[2447] Schieder 2000, S. 180-200, 190

Moment des Handelns bzw. die Werkherstellung selbst im Vordergrund stand. Spontanität und Zufall bestimmen damit zunehmend den Malprozess. Charakteristisch für Fiedlers Bilder sind weiterhin die jetzt stark unregelmäßigen Farbflecken in reiner Farbigkeit, die sogenannten taches, in Anlehnung an den französischen Tachismus (vgl. WV G 117 – G 124). Der Kunsthistoriker Professor Otto Stelzer (geb. 1914), der seit 1955 an der HfBK Hamburg Kunstgeschichte lehrte[2448], hatte darauf 1957 auch ganz aktuell verwiesen, wenn er in Anbetracht von Fiedlers Bildern von „gemalte(r) Vitalität“[2449] schrieb und den Begriff Tachismus verwendete. Die Rezeption amerikanischer Einflüsse benannte Stelzer als Faktum jedoch nicht näher, erwähnte aber den Namen Hans Hofmann als Fiedlers ehemaligen Lehrer.

Als Auftakt kann das auf Hartfaser gemalte Temperabild **KOMPLEMENTÄR** von 1957 (WV G 121) gesehen werden, welches zusammen mit einer weiteren Temperaarbeit FALLEN UND STEIGEN (1955) während der Jahresausstellung Hamburger Künstler vom 3.2. bis 3.3.1957 in der Halle der Nationen (Planten un Blomen) ausgestellt war.[2450] Der Kritiker H. Th. Flemming äußerte sich zunächst verhalten über diese neuen Bilder: „Die jüngsten, auf der großen Hamburger Kunstausstellung gezeigten Temperabilder verraten eine vollkommen freie, zeichenhafte Gestaltungsweise. Farbige Flecken und graphische Lineamente halten einander behutsam die Waage. Auch in der neuen Formsprache blieb die alte Farbpoesie erhalten.“[2451]
Optisches Zentrum des im Katalog abgebildeten Werkes KOMPLEMENTÄR (1957) ist ein sehr zügig gemalter unregelmäßiger, großer roter Farbfleck in horizontaler Ausdehnung, der vertikal von grüner Farbe überlagert ist und unterhalb von einem schwarzen Fleck tangiert wird. Die Farbformen mit ihren stark aufgelösten Rändern erscheinen nahezu amöbenhaft. Das Randgeschehen dieser Gruppierung ist von feinsten Farbspritzern und Farbtropfen, sowie sparsam und subtil gesetzten linearen schwarzen Kürzeln umspielt. Der Blick wird über zwei breite kurze Pinselstriche in reinem Gelb und Blau zum linken Bildrand geleitet, wo sich vertikale, die Ränder nach oben und unten überschneidende, dünne Farbstreifen bündeln, verschränkt mit Farbtropfen und Kürzeln. Fiedler lotete Größen- und Farbkontraste

[2448] O. Stelzer war gebürtiger Dresdner und hatte Kunstgeschichte, Archäologie, Germanistik, Philosophie in Marburg, München, Oslo und Berlin studiert, u.a. bei Richard Hamann, Hans Jantzen, Wilhelm Pinder, bei dem er 1939 promoviert wurde. Stelzer war Leiter der Kunstabteilung des Kaiser-Friedrich-Museums in Posen, 1946 Kulturreferent und Leiter des Kunstvereins Braunschweig und 1955 Referent für bildende Kunst, Museen und Denkmalpflege in Niedersachsen. – vgl. dazu Stelzer, Otto: Die Vorgeschichte der abstrakten Malerei. Denkmodelle und Vorbilder, München o. J. (1964), o. S.; Stelzer wird nicht genannt bei – Betthausen; u.a. 1999 sowie Pfisterer, Ulrich (Hg.): Klassiker der Kunstgeschichte, Bd. 2, (2 Bde.), München 2008
[2449] Stelzer 1957, S. 38-41, hier S. 38
[2450] Ausst.-Kat.: Ausstellung Hamburger Künstler 1957, „Halle der Nationen“ (Planten un Blomen), Hamburg 1957, o. S. (s/w Abb. „Komplementär“ 1957); Die Ausstellungsleitung oblag dem BBK Hamburg e.V. In der Jury befanden sich neben Arnold Fiedler die Maler Rolf Böhlig, Erich Hartmann, Fritz Kronenberg, Herbert Spangenberg, Eylert Spars und die Bildhauer Martin Irwahn, Hans Martin Ruwoldt und Richard Steffen.
[2451] Zeitungsausschnitt o. Angaben v. 1957 (H.Th. F.) Erwähnt wird auch die Wandgestaltung (Komposition aus Marmorbruchstücken 1957) für das Treppenhaus im Institut für Mineralogie in Hamburg.

und die Beziehungen der bildnerischen Mittel Farbfleck und Linie zueinander aus. Das hier zum Einsatz gekommene, bereits im Vorjahr ansatzweise erprobte (vgl. WEISSES ZEICHEN (1956) (WV G 114)) und auf Pollock zurückgehende Dripping-Verfahren wurde von Flemming nicht als solches benannt. Die Farbigkeit hingegen erinnert stark an H. Matisse („Madame Matisse“ 1905, Kunstmuseum Kopenhagen).

Mit der Jahresausstellung Hamburger Künstler war auch die Vergabe des Edwin-Scharff-Preises[2452] verbunden – benannt nach dem bereits 1932 von Diffamierungen und späterem Berufsverbot betroffenen Bildhauer.[2453] Der Preis ging zu gleichen Teilen an Arnold Fiedler und den figürlich arbeitenden, mit Fiedler befreundeten, Maler und Graphiker Fritz Husmann.[2454] Während die Kriterien der Preisvergabe nicht näher bekannt sind, wird deutlich, dass Fiedler gegen Ende der 50er Jahre in Hamburg als Maler offizielle Anerkennung genoss.
Die meisten Ausstellungsbeiträge blieben im Vergleich zu Arnold Fiedlers Bildern weiter der Figuration verpflichtet. Die Hamburger malten in den 50er und 60er Jahren meist figürlich und Landschaften, angeregt von Auslandsreisen. Einige wie Hans Sperschneider, V. D. Heydorn und Reinhard Drenkhahn arbeiteten mit dunkel-toniger Palette und kräftiger dunkler Konturierung. Zu den wenigen Hamburger Malern mit tachistischen Ansätzen gehörten Walter Siebelist, Jo Erna Hahn-Müller-Dünwald, Jens Cords, Rolf Retz-Schmidt, Armin Sandig und K. R. H. Sonderborg mit seiner Aktionsmalerei, zeitweilig auch Hans-Hermann Steffens und Justus Uder.[2455]
Auf Fiedlers Sonderstellung innerhalb der Hamburger Kunstszene hat Volker Detlef Heydorn 1974 hingewiesen, wenn er Arnold Fiedler „im Bereich der gegenstandsfreien Malerei zum Wegbereiter der „art nouveau“ in Hamburg“[2456] erklärte.
Über den Einfluss des Tachismus in Hamburg schrieb Heydorn: „Die Extremformen des Tachismus waren dem Wesen der hamburgischen Kunst fremd. So ist die Anzahl der in diesem Sinne arbeitenden Künstler in Hamburg gering geblieben, und auch diese haben eine völlig unkontrollierte Arbeitsweise kaum praktiziert, beließen den kompositorischen und Anmutungsqualitäten als Ordnungsfaktoren ihre Bedeutung. Besonders deutlich wird das in den seit etwa 1956/57 entstandenen Bildern von Arnold Fiedler (geb. 1900). Hier sind auf malerisch belebten, monochromen Bildgründen geheimnisvolle Flecken, Zeichen oder skripturale Elemente in eine bestimmte Ordnung zueinander gebracht. Sie scheinen in einem imaginären Raum zu schweben und ihre subtile Farbrelation verstärkt den lyrischen Ge-

[2452] Die Preisvergabe erfolgte durch den Präses der Kulturbehörde Senator Dr. Biermann-Ratjen. Der 1955 vom Senat der Freien und Hansestadt Hamburg gestiftete Preis mit einer Summe von DM 10.000 war im Vorjahr zu gleichen Teilen an Erich Hartmann und Hans Ruwoldt vergeben worden. – Zeitungsausschnitt o. nähere Angaben (H. TH. F.)
[2453] Zu Leben und Werk Edwin Scharff (1887-1955) siehe – Rump (Hg.) 2005, S. 379-380
[2454] Rump (Hg.) 2005, S. 203-204; Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 210
[2455] Heydorn (Bd. 2) 1974, S. 57, 61
[2456] Ebenda, hier S. 77

samtklang.“[2457] Heydorn sah den Tachismus als Art Psychogramm an und verwies – sich dabei weiter auf Werner Haftmann berufend – auf einen unbewussten Rhythmus der Künstlerpersönlichkeit.

Das im gleichen Jahr entstandene Ölbild **SCHWINGEN IM RAUM** (1957) (WV G 119) basiert auf dem Farbkontrast Rot und Schwarz auf nahezu monochromem Ockergrund. Eine verblüffend analoge Farbgebung weist übrigens ein 1899 vollendetes „Stillleben“ (mit rotem Teller, Öl a. Lwd., Privatbesitz) von Henri Matisse auf. Ausgehend von einer roten winkelförmig angelegten Farbform im rechten Bildteil von Fiedlers Arbeit, vergleichbar mit einem Energiezentrum, in Verbindung mit einer vorgelagerten Gruppierung kleiner, eng zusammengeballter, farbiger taches, folgte der schnell ausgeführte Malakt in Richtung zum linken Bildrand hin, wie die heftig ausgestrichenen Pinselspuren erkennen lassen, die sich schließlich verlieren und in schwarze Flecken geschütteter und getröpfelter Ölfarbe übergehen. Die Fleckenanordnung assoziiert eine elliptische Umlaufbahn, die zur Rechten von feinen Linienbündeln und Tropfspuren, vertikal die Bildränder überschneidend, tangiert wird. Malverfahren und zusätzlich der Bildtitel weisen stark auf das Bewegungsmoment hin.

Nach der Hamburger Ausstellung vom Frühjahr entstanden sehr wahrscheinlich auch die Bildfassungen mit dem Titel **SPIEL AUF ROT,** datiert auf 1957 (WV G 122, G 123). Auf intensiv roten Bildgründen und darauf mit dem Pinsel gesetzter nahezu festbegrenzter gelber Farbform erscheinen schwarze subtile Farbtropfen und lineare Farbspuren unterschiedlicher Linienstärke netzartig darübergelegt. Auf dieses Tropfengewirk aus dünnflüssiger schwarzer Farbe setzte Fiedler partiell blaue und weiße, wiederum eher begrenzte, Farbflecken bzw. Farbsprengsel in loser Ordnung, so dass gleichzeitig mehrere optische Reize vom Betrachter wahrgenommen werden und eine Art Bildraum entstand. Die Intensität der Bildgestaltung, d.h. eine wohl beabsichtigte Allover-Struktur als Versuch Komposition zu vermeiden, hebt sich jedoch nach den Bildrändern hin auf. SPIEL AUF ROT ist zugleich ein Beispiel für das mehrschichtige Verfahren Fiedlers, ähnlich wie bei Pollock, der lange an seinen Bildern arbeitete, indem er die Leinwände immer wieder mit Farbe überschüttete.
Die Anspielung und Übernahme von Elementen des amerikanischen Action-Painting und Dripping-Verfahrens, wie es von den großen Bildformaten Pollocks bekannt geworden war, „der es in der Hauptsache neben Wols gewesen ist, der den Anstoß zum Tachismus gegeben hat.“[2458], wird hier am offensichtlichsten. Mit der bei Fiedler einsetzenden Pollock-Rezeption 1956/1957 kann davon ausgegangen werden, dass Fiedler gegen Ende der 50er Jahre einzelne Werke des Amerikaners in ihren verschiedenen Arbeitsstadien eingehend studiert hatte, wie „Autumn Rhythm: Number 30“ von 1950 (Metropolitan Museum of Art

[2457] Ebenda, S. 52f, hier S. 57
[2458] Fischer, Klaus-Jürgen: Die II. documenta in Kassel – Fazit eines Unbehagens, in: Das Kunstwerk, XIII. Jg., H. 2/3, 1959, S. 30-64, hier S. 61

New York) und „Number 32“ von 1950 – Pollocks „kritischster und erregendster Beitrag“[2459] in Anbetracht der mit Materie überladenen Oberfläche und der aggressiven Textur. Beide Werke sind Anfang der 50er Jahre über die Medien Film und Fotografien von Hans Namuth bekannt geworden, wo Pollock unmittelbar während des Schaffensprozesses gezeigt wurde, wie er Farbe auf die liegenden Leinwände schüttete und auftröpfelte.[2460] Die aktionistische Arbeitsweise des Künstlers verbreitete sich damals weltweit wie ein Lauffeuer. Ebenso dürfte Fiedler auch das Werk „Summertime: Number 9A“ von 1948 (Tate Gallery London), mit den in schwarzem Liniengewirr eingeschlossenen, begrenzten gelben und blauen Farbfeldern, bekannt gewesen sein. Jenes Bild war u.a. 1949 in einer Ausgabe des Life Magazin publiziert worden.[2461] Fiedlers Farbflecken in SPIEL AUF ROT lassen sich daneben z.T. auch mit dem Bild „Unformed Figure“ von 1953 (Museum Ludwig Köln) in Zusammenhang bringen, wo gelbe und intensiv rosa Flecken dem Betrachter ins Auge fallen.[2462]
Ob Fiedler seine verhältnismäßig sehr kleinen Bildformate von ca. 50 x 60 cm aus der Draufsicht mit Farbe, Pinsel und Malstock bearbeitete, ähnlich wie Pollock mit seinen riesigen, am Boden ausgebreiteten Leinwänden, ist hingegen nicht bekannt.

Dass Fiedler darüber hinaus Impulse von den jüngeren deutschen Malern, die im Cercle Volney Aufsehen erregt hatten, wie insbesondere Fred Thieler[2463] – dessen Werk um 1954/55 bereits Elemente des amerikanischen Action Painting und Dripping-Verfahrens beinhaltete – indirekt verarbeitet haben könnte, ist weiter denkbar. Zumindest können Fiedlers Werke von 1957 im Kontext zu Thieler gesehen werden, da z.B. Emil Schumacher bei Drouin mit drei Werken vertreten war, die noch stark auf den Aspekten Form, Farbe und Linie basierten. Wenn Christoph Zuschlag in Thielers Bildern eine Synthese von abstraktem Expressionismus und Action Painting sieht und formulierte: „Seine Bilder leben aus der Verbindung von bewegten Flächen in oft glühenden Farben und gestischen Pinselspuren, wobei der Auftrag der Farbschichten bei aller Spontanität einem genauen Kalkül folgt, mit dem er den Eindruck von Raum und Tiefe erreicht.“[2464], so trifft das im Wesentlichen ebenso für Fiedlers sehr dynamische Bilder des Zeitraumes 1957 zu. Und dennoch erscheinen Fiedlers Bilder gemäßigter im Hinblick auf die Schnelligkeit des Malvorgangs, im Vergleich

[2459] Prange, Regine: Jackson Pollock. Number 32. 1950, Frankfurt a. Main 1996 (kunststück, begründet v. Klaus Herding, hg. v. Michael Diers), hier S. 21 (s/w Abb.)
[2460] Karmel, Pepe: Pollock at Work. The Film and Photographs of Hans Namuth, in: Ausst.-Kat.: Varnedoe, Kirk; Karmel, Pepe: Jackson Pollock, Museum of Modern Art New York, Tate Gallery London, New York 1998, S. 87-137; Goodnough, Robert: Pollock paints a picture (with photographs by Hans Namuth), in: Art News (New York), 50, no. 3, May 1951, S. 38-41, 60-61
[2461] Seiberling, Dorothy: Jackson Pollock: Is he the greatest living painter in the United States?, in: Life (New York), 27, no. 6, Aug. 1949, S. 42-45
[2462] Ausst.-Kat.: Varnedoe; Karmel, Jackson Pollock 1998, S. 306 Nr. 218 (farb. Abb.)
[2463] Firmenich; Merkert (Hg.), Fred Thieler 1995, o. S. Abb. Nr.5/35
[2464] Ausst.-Kat.: Zuschlag; Gercke; Frese (Hg.), Brennpunkt Informel 1998, hier S. 118

zu Thielers Dynamik der aufgespachtelten Farbspuren und Farbzüge mit häufigem Richtungswechsel.
Auch muss er sich bereits mit Werken von Georges Mathieu befasst haben, der Anfang der 50er Jahre vielfach mit kräftig roten Bildgründen arbeitete, was Fiedler bei SPIEL AUF ROT ganz offensichtlich übernahm. Mathieu hatte mit seinen spektakulären öffentlichen Aktionsmalerei-Auftritten die Aufmerksamkeit des Kunstpublikums erregt, was auch Fiedler bekannt gewesen sein wird. Werner Haftmann verwies 1954 auf die große Wirkung, die von Pollock und Wols ausging. Jenes unkontrollierte trancehafte Malverfahren ging mit Formlosigkeit und Spontanität einher.[2465]

Während Pollocks Arbeitsweise Anfang der 50er Jahre internationale Aufmerksamkeit zuteil wurde, ist von der Forschung und Kritik bereits seit Ende der 50er Jahre eindeutig auf Hans Hofmann als Anreger für die Entwicklung der amerikanischen Malerei des Abstrakten Expressionismus hingewiesen worden. Der führende amerikanische Kunsthistoriker Clement Greenberg (1909-1994)[2466] hatte 1961 das Dripping-Verfahren auf Hofmanns frühes Oeuvre von 1945 zurückgeführt.[2467] Von der deutschen Presse wurde diese Position 1963 dann übernommen: „Viele amerikanische Kritiker sind der Ansicht, dass das Action Painting seine Entstehung Hofmann zu verdanken hat….(der) als Anreger und Lehrer entscheidend zur Entwicklung der New Yorker Schule des Action Paintings beigetragen (hat)“[2468], indem er die Slogans jenes Verfahrens formulierte: „„Aktivierung der Oberfläche“, „Energie ist alles“, „Push and Pull“, ein Terminus, der die Gleichzeitigkeit von Fläche und Tiefe und damit die zweidimensionale Qualität der Leinwand, definieren sollte.“[2469] 1976 schrieb Apollonio Umbro: „Seine Lehrtätigkeit sollte, vor allem im Bereich des sogenannten Abstrakten Expressionismus, auch Action Painting genannt, eine besondere Bedeutung für die Entwicklung der amerikanischen Malerei haben. Er sei hier genannt, weil er schon seit 1940, fast ein Jahrfünft vor Gorky und Pollock, mit dem „dripping“ experimentiert hat.“[2470] In den 80er Jahren wurde diese These von amerikanischen Kunsthistorikern weiter bekräftigt: „Die Driptechnik...Hans Hofmann hatte schon um 1940 damit gearbeitet.“[2471] Insofern war Hofmann für Arnold Fiedler 1957 zeitweilig Inspirator, wie ehemals für die Generation von Pollock und Wols.

[2465] Haftmann 1954, S. 463-464
[2466] Uhl, Ralph: Clement Greenberg (1909-1994), in: Pfisterer (Hg.) (Bd. 2) 2008, S. 164-174
[2467] Greenberg, Clement: Hofmann, in: Goodman, Cynthia: Hans Hofmann, München 1990, S. 123-138, hier S. 126
[2468] Berg v., R.: Begegnung mit einem Lehrer. Zur Hans-Hofmann-Ausstellung in New York, in: Süddeutsche Zeitung v. 31.12.1963 (anl. der Ausst. im MoMA N.Y. 1963); vgl. auch Fischer 1959, S. 30-64, 61
[2469] Ebenda
[2470] Apollonio, Umbro: Die Kunst der USA auf der Biennale in Venedig, in: Ausst.-Kat.: Honisch; Jensen (Hg.), Amerikanische Kunst 1976, S. 62-66, hier S. 63; Ausst.-Kat.: Action Painting 2008, S. 68-71, hier S. 68: „Wahrscheinlich experimentierte er mit dem Tropfen und Schütten von Farbe auf der Leinwand noch vor Pollock, mit dem er eng befreundet war.“
[2471] Frank, Elizabeth: Jackson Pollock, München, Luzern 1984 (Orig. New York 1983), hier S. 83

Eine Nähe zu Hofmann tut sich deutlich auf, vergleicht man Fiedlers Gouache auf Papier **OHNE TITEL** von 1957[2472] (WV G/T/M) mit Hofmanns im Katalog zur documenta II 1959 publiziertem Ölbild auf Karton „The Prey" (Die Beute) von 1956 (40 x 60 cm) in Bezug auf die oben genannten Malverfahren und reinen Komplementärkontraste unter Einbeziehung von schwarzer Farbe. Auffällig sind formale Anleihen wie die Betonung der Vertikalen mittels Linienfragmenten, das Auftauchen mehrerer Farbzentren, der helle Bildgrund, das Diffuse, Fleckhafte, der schwarze disponiert platzierte Farbfleck als Gegenspieler des roten Farbauftrags mit einer Art Farbaura und die ablesbare Schnelligkeit des Malvorgangs. Dennoch variierte Fiedler stets, hob z.B. das Grün massiv heraus, welches bei Hofmann als Farbpartikel erscheint, gab dem Blau eine stärkere Bedeutung innerhalb der Komposition und setzte sparsam horizontale Akzente.

Auch das Ölbild **ABSTRAKTE KOMPOSITION** von 1957 (WV G 118) zeigt sehr deutlich Positionen der amerikanischen Malerei auf (vgl. J. Pollock „Ohne Titel" ca. 1951, Tusche a. Japanpapier, 62,9 x 98,4 cm, Privatbesitz). In heftigem Malverfahren sind großflächige und damit monumental anmutende Farbpartien in den Farben Rot und Blau mit breiten Pinselzügen vertikal auf weiß-grau grundiertem Grund ausgestrichen. Daneben tauchen zu den Bildrändern hin kleine Farbflecken in Gelb und Grün auf. Überhaupt lebt das Bild von den Komplementärfarben. Wie geschüttete Farbe wirken dagegen weitere schwarze Farbflecken mit stark unregelmäßigen Rändern. Das bildnerische Mittel der Linie zieht sich nur partiell über die gesamte Farbgebung: feine schwarze Linien tauchen mal gerade und sich horizontal-vertikal überschneidend, mal gebogen oder wellenähnlich verschlungen auf. Die Konstellation von monumental geballter, heftig auf den Malträger gebrachter Fleckhaftigkeit in Verbindung mit reinen Komplementärfarben erinnert an Hans Hofmanns Ölbild „Landscape" von 1940 (25 x 30 cm).[2473]
In einem Ausstellungskatalog hieß es 2008 in Bezug auf Hofmanns Werk: „...einen abstrakt gestischen Spätstil voller Farbkontraste, wobei er aber oft von einem Naturvorbild ausging."[2474] Doch wo hatte Fiedler zu jenem Zeitpunkt Arbeiten von Hofmann studieren können? In Werner Haftmanns 1954 erschienenem Band zur Malerei des 20. Jahrhunderts wurde Hofmann überhaupt nicht erwähnt. So scheint es nicht ohne Bedeutung zu sein, dass im Frühjahr 1957 vom Whitney Museum oft American Art in New York (24.4. bis 15.6.1957) eine Hans Hofmann-Retrospektive veranstaltet worden war, was zur Folge hatte, dass das

[2472] Ausst.-Kat.: Arnold Fiedler, Galerie Tilman Bohm 1990, o. S. Nr. 10 (farb. Abb.)
[2473] Jaffe, Irma B.: A Conversation with Hans Hofmann, in: Artforum, Vol. IX, Nr. 5, Jan. 1971, S. 34-37, S. 37 (s/w Abb.)
[2474] Ausst.-Kat.: Action Painting 2008, S. 68-71, hier S. 68

Werk des Malers unmittelbar in führenden amerikanischen Kunstzeitschriften diskutiert wurde.[2475]

Fiedlers Auseinandersetzung mit der modernen amerikanischen Malerei erfolgte zu jenem Zeitpunkt, als sich Ende der 50er Jahre die Aufnahmebereitschaft für amerikanische Kunst in Europa bedeutend lockerte.[2476] Martin Schieder wies darauf hin, dass der amerikanische Expressionismus (Abstrakter Expressionismus) bis Anfang der 50er Jahre kaum wahrgenommen worden war, sondern erst 1959 nach der documenta II mit Vehemenz zu wirken begann.[2477] Es hat vorerst gedauert, bis sich Amerika in der deutschen Kunstszene und im Kunsthandel etabliert hat. Der eigentliche Durchbruch setzte nach der Basler Ausstellung von 1958 und nach der documenta III 1963 mit ihrem starken Aufgebot amerikanischer Künstler ein, konstatierte Werner Schmalenbach.[2478] Insofern hat Fiedler relativ früh reagiert.
Eine wichtige Informationsquelle über amerikanische Malerei waren für ihn 1957 – und damit zwei Jahre vor der documenta II – wahrscheinlich internationale Kunstzeitschriften. So enthielt die Sondernummer von Aujourd'hui vom Juni 1951, die unter dem Titel „Paris-New York 1951“ erschien, Werkreproduktionen von Hofmann und Pollock. Beide Künstler waren Anfang der 50er Jahre an Gruppenausstellungen in Paris beteiligt gewesen. Ein weiteres wichtiges Heft war auch die Sondernummer von Cimaise des Jahres 1956, wo moderne amerikanische Malerei vorgestellt und ihr Einfluss auf die französische Malerei diskutiert wurde.[2479] Impulse könnten ebenso von Michel Tápies im Dezember 1952 erschienener Publikation „Un art autre“ ausgegangen sein.[2480] Michel Ragons Veröffentlichung „Das Abenteuer der abstrakten Kunst“ enthielt 1957 immerhin eine Reproduktion von Pollock, die durch ihre geschüttete, fleckhafte schwarze Farbe auffiel.[2481] In den Jahrgängen 1956 und 1957 der Zeitschrift Das Kunstwerk wurde amerikanische Malerei noch nicht öffentlich diskutiert. Erst 1958 berichtete Eduard Trier dort über neue Tendenzen in der amerikanischen Kunst, wobei der Aufsatz mit der Reproduktion von Hofmanns Werk „X-1955“ versehen war.[2482]

[2475] Ausst.-Kat.: Wright, Frederick S.: Hans Hofmann, Whitney Museum New York, Museum of American Art Los Angeles, Art Galleries of the University of California, New York 1957; (nicht genannter Verf.): Master Teacher, in: Life, 8, April 1957, S. 70-72; Pollet, Elizabeth: Hans Hofmann, in: Arts Magazine, 31, May 1957, S. 30-33; Rosenberg, Harald: Hans Hofmann: Nature into Action, in: Art News, 56, May 1957, S. 34-36; Coates, Robert M.: The art galleries. A Hans Hofmann retrospektive, in: New Yorker v. 33 no. 12: 104-106 May 11, 1957
[2476] Learing, Jean: Die Kunst der USA auf der documenta in Kassel, in: Ausst.-Kat.: Honisch; Jensen (Hg.), Amerikanische Kunst 1976, S. 67-73, 68
[2477] Schieder 2000, S. 180-200, 183; vgl. auch Gaehtgens 2006, S. IX-XV
[2478] Werner Schmalenbach im Interview, in: Ausst.-Kat.: Rochard (Hg.), Paris 1994, S. 192-201, 199
[2479] Cimaise, Nr. 2, Nov.-Dez. 1956
[2480] Ausst.-Kat.: Paris-Paris 1981, S. 220-221
[2481] Ragon 1957, o. S. (s/w Abb. o. Titelangaben)
[2482] Trier, Eduard: Neue Tendenzen in der amerikanischen Malerei, in: Das Kunstwerk, XI. Jg., H. 8, Febr. 1958, o. S. (s/w Abb.)

Dass Fiedler daneben vor allem die von Dieter Honisch 1976 erwähnte durch Deutschland wandernde internationale Ausstellung „Eight American Artists“ von 1957 mit ihrer weitreichenden Präsenz wahrgenommen und darauf künstlerisch reagiert hat, scheint eindeutig. Die vom MoMA im Rahmen des International Programm als Wanderausstellung konzipierte Schau durch mehrere europäische Städte war nach Stationen in Frankfurt, Berlin, Nürnberg und München auch in Hamburg zu sehen, während Essen, London und Paris folgten. Der Abstrakte Expressionismus galt schließlich mit der Präsentation auf der Weltausstellung 1958 in Brüssel als unumstößliche Tatsache.[2483] Betont sei hier auch, dass der Hamburger Kunstverein Werke von Pollock erst im darauf folgenden Sommer 1958 (19.7. bis 21.8.) zeigte[2484], so dass Fiedler von dort keine Impulse aufgenommen haben konnte. Dass die erste deutsch-französische Informel-Ausstellung vom 7.4. bis 30.6.1957 im Städtischen Museum Wiesbaden („couleur vivante – lebendige Farbe“), zu der ein Katalog erschien, hinsichtlich ihrer Orientierung für die Maler in Deutschland sehr bedeutsam war, hat Martin Schieder 2001 eingehend festgestellt.[2485]

Zweite Parisreise (1957) und Auseinandersetzung mit der französischen Nachkriegsavantgarde

Jene informellen, stark gestischen Bilder aus dem Jahr 1957 müssen noch vor Fiedlers vierwöchigem Parisaufenthalt im Herbst vom 4. Oktober bis 10. November 1957 entstanden sein, zumal es zeitlich unwahrscheinlich ist, dass der Künstler alle acht im Werkverzeichnis aufgeführten Gemälde innerhalb von vier bis sechs Wochen, die ihm im Winter nach der Parisreise dafür verblieben wären, gemalt haben kann.

Da keine weiteren Hinweise vorliegen, scheint der Parisaufenthalt Fiedlers zweite Reise in die Seine-Metropole nach Kriegsende gewesen zu sein, mit einem Abstand von sechs Jahren seit 1951. Erneut fehlen ein Reisetagebuch und eine entsprechende Briefkorrespondenz. Sehr knapp gehaltene Kalendernotizen reichen bei weitem nicht aus, um den Reiseverlauf zu rekonstruieren. So ist nicht bekannt, wo Fiedler Unterkunft bezog und wie sein Programm aussah.

Auf das starke Interesse der deutschen Künstler nach Paris zu reisen, hat die Forschung in den letzten Jahren mehrfach verwiesen. „Für beinahe jeden deutschen Maler und Bildhauer ist es in den fünfziger Jahren unumgänglich, regelmäßig in die französische Hauptstadt zu „pilgern“, um sich dort inspirieren zu lassen, sich dem internationalen Wettbewerb mit der Ecole de Paris zu stellen und somit den eigenen Marktwert in Deutschland zu steigern. Wäh-

[2483] Der Hinweis auf die Ausstellung (ein Kat. war bisher nicht auffindbar) findet sich in – Ausst.-Kat.: Honisch; Jensen (Hg.), Amerikanische Malerei 1976, S. 307-314, 310 (Als vorangegangene Schauen erwähnt Honisch: 1951 in Berlin u. München „Amerikanische Malerei, Werden und Gegenwart“, 1955 und 1956 Ausstellungen in Frankfurt und Düsseldorf.)

[2484] Hinweis in – Ausst.-Kat.: Jackson Pollock, Centre Georges Pompidou Musée national d'art moderne, Paris 1982, S. 359

[2485] Schieder 2001 II, S. 207-225, S. 210-215

rend ihnen kein Aufwand zu groß dafür scheint, hat umgekehrt kaum ein französischer Künstler den Weg nach Deutschland gefunden.“[2486]
Inzwischen hatten Maler wie insbesondere K. O. Götz oder Carl Bucheister erfolgreich in Paris ausgestellt.[2487]
Fiedlers Motivation nach Paris zu reisen, muss insbesondere auch vor dem Hintergrund einer in der Zeitschrift Das Kunstwerk 1956/57 erschienenen Analyse über die Kunstsituation in Norddeutschland gesehen werden. Der Kritiker Werner Luft nannte namentlich zwar die abstrakten Künstler Arnold Fiedler, Klaus Kröger, Hildegard Stromberger, Müller-Dünwald, Rolf Retz-Schmidt, Wilhelm Jacob, Horst Janssen, Armin Sandig, Herbert Spangenberg, Gerhard Ausborn, Gerhard Wind und Eugen Mook, stellte aber zugleich unerbittlich – nahezu einer Provokation gleichkommend – fest: „Malerei in Norddeutschland: ihr Kennzeichen ist die Isolation. Isolation lähmt. Nicht nur Zustimmung, auch Übereinstimmung trägt. Aber sie fehlt. Das Abenteuer (im Sinne Nietzsches) hat innerhalb dieser Urbanität keinen Raum...Norddeutschland ist ein Archipel, mitunter ohne Zusammenhang mit der Welt der Malerei draußen.“[2488]

Mit den Adressen von Hans Hartung (1904-1989), Pierre Soulages (geb.1919), dem in Paris lebenden Schweizer Gérard Schneider (1896-1986), der 1953 an der Zen 49-Ausstellung und an der documenta I in Kassel 1955 teilgenommen hatte[2489], ferner von Gustave Singier (1909-1984) und Ray Schnabel – die alle im Montparnasse Quartier lebten und als Hauptvertreter der Pariser Schule international zu den führenden Abstrakten gehörten[2490] – im Gepäck[2491], war Fiedler entschlossen, Kontakte zu diesen Malern in Paris aufzunehmen. Bekannt ist hingegen nicht, ob er die genannten Künstler in ihren Ateliers aufsuchte bzw. ob Begegnungen zustande kamen. Offenbar wollte Fiedler erfahren, wie man als Maler in Paris leben kann, was auf neue Pläne schließen lässt.
Aus den äußerst sparsamen Kalendernotizen geht weiter hervor, dass Fiedler am 19. Oktober 1957 eine Ausstellung mit Werken von Pierre Soulages im Musée d'Art Moderne besuchte.[2492] Die Eintragung ist nicht weiter kommentiert. Von Interesse dagegen ist, dass der Hamburger eine Vorjahresausgabe der französischen Zeitschrift Cimaise von 1956 (Heft 4) – die sich als Plattform für informelle Kunst verstand – besaß, in der über eine Soulages-Ausstellung in der Galerie de France (Rue Faubourg Saint-Honoré Nr. 3) berichtet worden

[2486] Schieder; Ewig (Hg.) 2006, S. 1-26, hier S. 9
[2487] Schieder, Martin: Èdouard Jaguer und seine deutschen Künstlerfreunde, in: Ders. 2005 I, S. 151-163
[2488] Luft, Werner: Malerei in Norddeutschland, in: Das Kunstwerk, H. 3, 1956/57, S. 6-8, hier S. 8
[2489] Ausst.-Kat.: Poetter (Hg.), Zen 49 1986, S. 240-338, S. 315
[2490] Zu Hartung, Soulages u. Schneider siehe – Ragon 1957, S. 86ff S. 96-100, 109-114, 105-109, zu Hartung, Soulages, Schneider, Singier siehe – Seuphor 1957, S. 198-199, 279, 272, 277
[2491] Die Künstleradressen finden sich als hs. Einträge im Kalender 1956: „Soulages 11 bis rue Schoelcher Paris XIV; G. Schneider 6 rue Armand Moisant Paris XIV; G. Singier 203 rue Vaugirard 2. Durchgang Torweg; H. Hartung 7 rue Cels Paris XIV; Ray Schnabel Rue Daguerre“. – NL A. Fiedler
[2492] Kalendereintrag 1957 – NL A. Fiedler

war, desweiteren ein Aufsatz von Roger van Gindertael über die Ecole de Paris sowie eine Besprechung des Kritikers Michel Ragon zum Werk Sergej Poliakoffs abgedruckt waren.[2493] Fiedler muss sich also in Vorbereitung seiner Reise oder danach über die Ecole de Paris, deren internationale Vormachtstellung aber schon bröckelte, informiert haben.
Wie immer sich die Pariser Kunstszene damals auch gestaltete, so sei hier betont, dass sich Ende der 50er Jahre ein Wandel zu vollziehen begann. Bis 1957 waren die Amerikaner Sam Francis und Riopelle nach Paris gekommen, Ives Klein erregte die Aufmerksamkeit des Kunstpublikums und 1958 fand die erste Biennale von Paris statt. „Das ist das Ende der Nachkriegszeit, der Augenblick in dem Yves Klein erscheint. Eine neue Epoche beginnt.“[2494], so Pontus Hulten 1981 im Vorwort zum Ausstellungskatalog mit dem Titel Paris-Paris.

Mit Erscheinen von Michel Seuphors (geb. 1901)[2495] „Knaurs Lexikon abstrakter Malerei“ 1957[2496], welches mit einem ausführlichen Textteil zur Geschichte der abstrakten Malerei versehen war, gehörte Arnold Fiedler offiziell zu den abstrakten Malern im internationalen Maßstab. Und mit diesem Status reiste er damals nach Paris. Die Publikation vereinte erstmals die internationale abstrakte Szene. Genannt sind Vertreter der Ecole de Paris, von den Amerikanern u.a. Hans Hofmann, der Hofmann-Schüler Carl Holty, de Kooning, Clyfford Still, Mark Rothko, Man Ray, Jackson Pollock, Sergej Poliakoff und 40 deutsche abstrakte Maler mit Franz Marc, Paul Klee bis zu Willi Baumeister, Rolf Cavael, Emil Schumacher, Wols u.a.. Von Hamburgern sind neben Fiedler K. R. H. Sonderborg (geb. 1923) und Armin Sandig (geb. 1928) als die jüngeren Informellen aufgeführt, ferner Herbert Max Mahlmann (1912-2000) und Rolf Diener (1906-1988) – auf dessen Ausbildung am Baukreis von 1948 bis 1951 bei Fiedler („der auf seine künstlerische Entwicklung einen gewissen Einfluss ausübte“[2497]) hingewiesen wird – und schließlich Rolf Nesch (1893-1975).[2498]
Der Lexikoneintrag zu Fiedler hält die These vom Ausstellungsverbot während des Dritten Reiches aufrecht[2499] und datiert Fiedlers Übergang zur Abstraktion unzutreffend erst auf das Jahr 1953. Fiedler wird zum Malvorgang wie folgt zitiert: „Was ich mit meiner Malerei anstrebe, ist die konzentrierte Niederschrift von Farbformen. ...Flecke, Striche und Punkte

[2493] Cimaise, H. 4, 1956 – NL A. Fiedler
[2494] Hulten, Pontus: Vorwort, in: Ausst.-Kat.: Paris-Paris 1981, S. 10-11, hier S. 10
[2495] M. Seuphor war Maler und Kunstkritiker, pendelte in den 20er Jahren zwischen Berlin und Paris. 1950/51 Aufenthalt in New York. Herausgeber der amerikanischen Ausgabe von „Art Aujourd'hui“ in Paris. Seit 1966 erschienen zahlreiche Publikationen. – Ausst.-Kat.: Paris-Paris 1981, S. 511
[2496] Seuphor 1957. Die Publikation erschien anläßlich der Ausstellung „50 ans de peinture abstrait“ in der Galerie Creuze Paris v. 9.5.-21.6.1957. Unklar ist, ob Fiedler unter den 350 Ausstellern vertreten war. – Ausst.-Kat.: Paris-Paris 1981, S. 278-281; Franz Roh sah die Auswahl der deutschen Maler teils als umstritten. – Roh, Franz: Besprechung Seuphor, M.: Lexikon Abstrakte Malerei, in: Das Kunstwerk, XI. Jg., H. 5/6, 1957, S. 77-78
[2497] Seuphor 1957, S. 172
[2498] Ebenda, S. 202, 203, 278, 270, 230, 172, 246; vgl. ebenso Rump (Hg.) 2005, S. 419-420, 375-376, 278-279, 91
[2499] Siehe dazu kritisch Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 11

sind die Mittel, die auch den Arbeitsvorgang noch erkennen lassen, entgegen den Absichten der Konstruktivisten...“[2500] Termini wie „Informel“ oder „Tachismus“ zur näheren Charakterisierung des Malverfahrens tauchen im Lexikonartikel zu Fiedler nicht auf. Gabriele Lueg hat generell auf die „terminologische Ohnmacht“ seitens der zeitgenössischen Kritik zu Kommentaren zum Informel hingewiesen[2501], was auch hier zutrifft.

Unmittelbar nach der Parisreise begann eine weitere äußerst produktive Arbeitsphase, in die neue Impulse von Seiten der französischen Nachkriegsavantgarde mit Dubuffet, Fautrier, Mathieu und Wols mit einflossen. Die erwähnte Soulages-Ausstellung hat im Nachhinein wahrscheinlich nur bedingt eine Rolle gespielt. Es entstanden weitere tachistische Bilder, die zwar gestische Elemente in weit mehr abgeschwächter Form aufweisen, vor allem jedoch erste Ansätze – wenn auch noch vorsichtig – hinsichtlich der Materialität der Farbe und einer verfeinerten Farbkultur erkennen lassen.
Als Auftakt dieser Werkphase kann bereits das Tempera-Blatt **WEISSE ZEICHEN AUF ROTEM GRUND** von 1957 (WV S. 66 farb. Abb.) angesehen werden, welches wahrscheinlich noch im November/Dezember, also unmittelbar nach Fiedlers Rückkehr aus Paris, entstanden sein muss.
Das Arbeiten auf einem Farbfond und die Verwendung von Farbpigmenten, wie die teilweise aufgeworfene rauhe Oberfläche erkennen lässt, rufen erste Assoziationen zu Werken von Dubuffet und Fautrier auf. Das gilt auch für das anschließende Bearbeiten der Farbmaterie durch Überschreiben mit subtilen Lineaturen mit Hilfe von feinem Pinsel und weißer Farbe, wobei einige Linienabschnitte wie mit dem Pinselstil gezogen sind – und das ist ein völlig neuer Aspekt – wodurch in den Vertiefungen die rote Farbe des Grundes an einigen Stellen sichtbar wird. Zugleich erinnert das skripthafte schnelle „Einschreiben“ dieser dünnen Lineaturen, zumal mit weißer Farbe, vom Ansatz her aber an die Arbeitsweise von Georges Mathieu.
Michel Seuphor erwähnte Mathieu 1957 mit zu den französischen Tachisten zählend.[2502] In Paris konnte Fiedler das Werk des Franzosen, welches ab 1947 mit dem Begriff „lyrischer Abstraktionismus“ charakterisiert worden war (für Mathieu übrigens gleichbedeutend mit Tachismus), 1957 und in den Folgejahren in mehreren Ausstellungen studieren. Während in Frankreich Mathieus Werk 1957 z.B. in Aujourd'hui diskutiert wurde[2503], hielten sich die Kritiker in Deutschland noch absolut zurück.
In der neueren Forschung ist auf die große Bedeutung der französischen Avantgardekünstler Dubuffet, Fautrier, Mathieu, ferner Wols neben Hartung und Soulages für die Entwicklung

[2500] Seuphor 1957, hier S. 184
[2501] Zur Rezeptionsproblematik informeller Malerei – Lueg 1983, S. 25-44, hier S. 28
[2502] Seuphor 1957, S. 79
[2503] Bresson, Jean Marie: Georges Mathieu ou l'Abstraction lyrique, in: Aujourd'hui, Nr. 13, 1957; vgl. auch zu den Ausstellungen des Künstlers – Ausst.-Kat.: Granville, Patrick (Hg.): „Mathieu“, Chateau-Musée de Boulogne-sur-Mer, Paris 1992, S. 86

des deutschen Informel eingehend hingewiesen worden.[2504] Wolfgang Sauré zählte Dubuffet und Fautrier zusammen mit Hartung und Wols 2006 „zu den genialen Avantgardisten innerhalb der neueren Ecole de Paris.“[2505]

In den Bildern Fiedlers zeigt sich weiter ein Umbruch zu einer differenzierten und nuancenreicheren Farbigkeit, der sogenannten „Peinture“, statt der bisherigen Verwendung von Komplementärkontrasten. Diese Tendenz findet sich ebenso in den Bildfassungen **LEUCHTEN AUS DER TIEFE** (1958) (WV G 126-G 128), wo unterschiedlich große, zu einem Zentrum verdichtete Farbflecken vor diffusen Linienfragmenten erscheinen, wobei der obere und untere Bildrand jeweils überschnitten ist.

Bei den Mischtechniken auf Karton **SCHWEBENDES (**1958) (WV G 130) und **TACHISTISCHE KOMPOSITION** (1958) (WV G 131, wohl im Sommer 1958 entstanden) setzte Fiedler mit dem Pinsel kurze Farbflecken und breit ausgestrichene Pinselspuren, kurze vertikale Linienstriche von dünnflüssiger schwarzer Farbe, sowie fadenartige, zu einem Knäuel verschlungene Lineaturen nahezu beziehungslos spielerisch auf einen hellfarbenen, körnigen Fond, welcher sich optisch von der dunklen Leinwand in besonderer Weise abhebt. Man könnte die einzelnen Flecken und Linienballungen mit Gegenständen, etwa Früchten auf einer Platte oder einem Tablett angeordnet, assoziieren. Es scheint, als hätte Fiedler Fautriers frühe Früchtestillleben „Fruits“ vor 1930 und „Fruits dans un compotier et fleurs“ von 1939[2506] als Anregung vor Augen gehabt und weiter abstrahiert. Doch woher kannte er die Bilder? Und außerdem wird mit Fiedlers Bildkomposition, ähnlich wie bei Fautrier, eine „(stark) relieffierte Mittelform...meist amorph...wie eine Insel“[2507] (vgl. Jean Fautrier, „Fourêt“ 1943) aus der Bildoberfläche ragend, aufgerufen. Palma Bucarelli nannte diesbezüglich ein „Bildfeld“ bei Fautrier, welches „dem Bild den nötigen Halt (gibt), es ist die Substanz, in der es schwimmt...“[2508]
Die aufwendige Technik Fautriers, der als Malgrund für seine Pinselzeichnungen schichtweise auf geleimten Papieren Ölfarbe und Farbpulver auftrug, übernahm Fiedler aber nicht. Wohl aber gelangte er zu körnigen Wirkungen, offenbar mit Farbpulvern, ähnlich wie Fautrier. Hans Gerd Tuchel stellte 1973 bezüglich Fautrier fest: „...lässt er (Fautrier) Pastellstaub auf feuchten Grund rieseln, verreibt ihn und schafft dadurch die für diesen Künstler so typisch körnigen oder Email-Wirkungen in ihrem Widerspiel zu aufgerauhten, rissigen Struk-

[2504] Schieder 2001 II, S. 207-225, 209
[2505] Sauré, Wolfgang: Jean Fautrier – deutsche und englische Einflüsse auf sein Schaffen, Berlin 2006, hier S. 38
[2506] Ausst.-Kat.: Fautrier. 1898-1964, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris (25.5.-24.9.1989), Paris 1989 Nr. 81 (s/w Abb.)
[2507] Fischer, Klaus-Jürgen: Der Fall Fautrier, in: Das Kunstwerk, XIII. Jg., H. 7,. 1960, S. 23-24, hier S. 23
[2508] Bucarelli, Palma in: Ausst.-Kat.: Jean Fautrier, Retrospektive, (Musée d'Art moderne de la Ville de Paris), Paris 1964, zit. n. Abadie, Daniel: Trophäen aus Realitätsfetzen: vier Hauptvertreter des Materialbildes, in: Ausst.-Kat.: Paris-Paris 1981, S. 228-243, hier S. 228

turen.“[2509] Auch griff Fiedler das zeichnerische Element sowie das Zeichenhafte auf, welches er ins Bildfeld einschrieb. Vergleichsweise sei Wolfgang Sauré angeführt, der 2006 bei Fautrier auf das „„Bildfeld“...mit kalligraphischer und koloristischer Chiffrierung darauf“[2510] verwiesen hat.

Zunächst sei hier erwähnt, dass Fiedler mit seinen Bildern ab Ende 1957 auf die Materialmalerei bzw. auf das Materialbild, wie es zuerst in Frankreich entstand und welches als Europas entscheidender Beitrag zur Kunst nach 1945 angesehen wurde, reagiert hat, wenn auch zunächst nur ansatzweise. „In Paris hatten Jean Fautrier, Jean Dubuffet und Wols seit 1945 diesen art autre vertreten.“[2511]
Als Meister des Materialbildes war Jean Dubuffet bereits 1946 anlässlich seiner Ausstellung bei Réne Drouin in Paris „Mirobolus, Macadam et Cie“ gefeiert worden.[2512] Tatsächlich ist denkbar, dass Fiedler erste Anregungen von Dubuffet aufgegriffen hat, zumal der französische Maler im Vorjahr 1957 in Leverkusen seine erste Ausstellung in Deutschland hatte.
Die Fachblätter erwähnten damals im Hinblick auf Dubuffets Malweise u.a. „Sand und anderes körniges Material beigemischt, um putzartige Strukturen zu gewinnen…beginnend mit pastosen Bildern, in die er die Zeichnung vertiefend eingräbt.“, wobei das Motivliche irrelevant wird. In gleicher Quelle hieß es weiter, dass Dubuffet „sehr vielen seiner jüngeren Kollegen entscheidende Anregungen vermittelt (hat)“[2513]. Auf weitere Materialien wie Teer, Blei, Zement und Gips verwies Georges Limbour 1958, wobei Dubuffet neben den „gemauerten Bildern“ immer wieder auch zu „leichteren und glatter aussehenden Materialien“[2514] zurückkehrte. Dass Dubuffet damals stark im Gespräch war, belegen weiter die Retrospektive im Juni 1957 in Paris[2515] – genau in jenem Jahr in dem Fiedler in die französische Hauptstadt gereist war – sowie 1958 ein umfangreicher, bebilderter Beitrag im Fachblatt Das Kunstwerk.[2516]
Da von Fiedler selbst keine detaillierten Aussagen zur Materialität seiner Bilder des Zeitraumes um 1958 vorliegen, auch nicht seitens der damaligen Kritik, kann zunächst nur aufgrund der Textur vermutet werden, dass er mit Farbpulvern (oder auch mit Zementstaub?) gearbeitet hat. Weitere Einflüsse von Dubuffet zeigen sich in einer Übernahme des Bildkonzeptes einer großen markierten hellen Fläche, die der dunklen Leinwand wie eingepasst erscheint. Anzuführen sind hier Dubuffets sogenannte Tischbilder, darunter „Tisch mit Ge-

[2509] Tuchel, Hans Gerd: Gedanken zum Werk von Jean Fautrier, in: Ausst.-Kat.: Jean Fautrier, Kunstverein Hamburg, o. O., 1973, S. 9-21, hier S. 9
[2510] Sauré 2006 I, hier S. 20
[2511] Wagner 1997, S. 22-34 hier S. 26
[2512] Abadie 1981 I, S. 228-233, hier 228
[2513] Schubert, Hannelore: Dubuffet in Leverkusen, in: Das Kunstwerk, XI. Jg., H. 3, Sept. 1957, hier S. 38
[2514] Limbour, Georges: Der Maler Jean Dubuffet, in: Das Kunstwerk, XI. Jg., H. 12, Juni 1958, S. 14-16, hier S. 15
[2515] Ausst.-Kat.: Paris-Paris 1981, S. 224
[2516] Limbour 1958, S. 14-16

genständen, Spuren und Erinnerungen“ von 1951 (89 x 116 cm), welches 1957 bezüglich der Leverkusen-Ausstellung publiziert worden war.[2517] Damit ist der Dubuffet-Einfluss im Oeuvre Fiedlers jedoch erschöpft.

Fiedler muss gleichzeitig ebenso Anregungen von Jean Fautrier aufgenommen haben, der neben Dubuffet, Antonio Tapiés und Alberto Burri zu den vier Hauptvertretern des Materialbildes gehört. Die Künstler wollten nach dem Krieg eine neue Malerei entwickeln, die einfach aussagekräftiger und authentischer war, als alles Bisherige. Dubuffet und Fautrier „behandelten Farbe programmatisch als Material, als Paste, um damit ein art autre, eine ganz andere Kunst zu schaffen.“[2518] Doch auch mit der Einführung kunstferner Materialien, sogenannter Fremdzusätze, die der Farbe beigegeben wurden wie Maurermaterial, Abfallprodukte jeglicher Art war das traditionelle Medium Malerei endgültig aufgegeben.[2519] Das Materialbild war Ende der 50er Jahre groß in Mode. Es war nahezu schick, derartige Bilder zu besitzen. Eine Ablösung erfolgte dann durch das Aufkommen von Nouveau Realisme und Pop Art Ende der 50er /Anfang der 60er Jahre.[2520]
Fautrier und Dubuffet brachten dicke Schichten hervor, wenn auch sehr unterschiedlich. Fautrier ging es darum, das Physische der Malerei vergessen zu machen. Ihm „gelingt es, wie ein Kochkünstler immer wunderbar lockere Soufflés hervorzuzaubern, trotz der Dicke der Leimschichten stets eine duftige Leichtigkeit zu erreichen; er ist damit weit von dem dicken „Mischmasch“ entfernt, der Dubuffets Spezialität ist...“[2521], der das Physische voll zur Geltung bringt, wie Daniel Abadie 1981 bemerkte.
Bei Fiedler dagegen kann nicht von Schichten roh aufgespachtelter Farbpasten und zahlreichen Pulverschichten die Rede sein. Er bevorzugte den rauhen, feinkörnigen Grund, auf dem er subtile Farbspuren mit dem Pinsel auftrug und damit 1958 eine kaum merkliche Erhabenheit der Bildoberfläche erzielte. Wenn D. Abadie Fautriers Werk auf der „Dissoziation von Textur, Farbe und Zeichnung“ beruhend charakterisierte, während er in gleicher Quelle bei Dubuffet von einer „Kunst des Amalgamierens“[2522] schrieb, stand Fiedler zu jenem Zeitpunkt eindeutig Fautrier nahe.

Fautrier – auf den 1959 der Kritiker Albert Schulze-Vellinghausen als „Vater der sogenannten informellen Malerei“[2523], noch vor Pollock und Wols, verwies – wurde ab der 2. Hälfte der 50er Jahre über Frankreichs Grenzen hinaus international diskutiert und rezipiert. So-

[2517] Schubert 1957 S. 38, o. S. (s/w Abb.)
[2518] Wagner, Monika: Das Material in der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne, München 2001, S. 38ff, hier S. 39
[2519] Vgl. Abadie 1981 I, S. 228-243
[2520] Ebenda, S. 228-243, 228; vgl. auch Wescher, Herta in: Cimaise, Nov./Dez. 1956 anl. der Ausstellung Burri-César (Galerie Rive Droite Paris); Lueg 1983
[2521] Abadie 1981 I, S. 228-243, hier S. 228
[2522] Ebenda, S. 228-243, hier S. 228
[2523] Schulze-Vellinghausen, Albert: Zu Jean Fautrier, in: Ausst.-Kat.: Jean Fautrier, Galerie 22 (März 1959), Düsseldorf 1959 (Michelpresse), zit. n. Sauré 2006 I, hier S. 38

wohl zu Beginn des Jahres 1957 als auch gegen Ende des Jahres war das Werk des Franzosen in Paris in zwei wichtigen Ausstellungen präsent. Zeigte Rive Droite vom 11. bis. 30. Januar 1957 „Les Partisans“, veranstalteten Rive Droite und A. Schoeller Ende des Jahres die großes Aufsehen erregende Werkschau „Fautrier, 30 années de figuration informelle“ mit Werken des Zeitraumes 1927 bis 1957 (Textband, kein Katalog), zu der man ausländische Kritiker geladen hatte. Zur Ausstellung erschienen zahlreiche Publikationen bis hin zu Propagandaschriften, die den Mythos um Fautrier fördern sollten.[2524]

Dass Fiedler nur wenige Tage davor am 10. November 1957 aus der Seine-Metropole bereits wieder abgereist war, dürfte sich kaum als Nachteil erwiesen haben, denn gleich im Frühjahr, vom 27.2. bis 26.3.1958, waren Bilder – darunter die erwähnten „Fruits“ von vor 1930, „Objects“ u.a. – sowie Titel der bei Rive Droite und A. Schoeller gezeigten Doppel-Ausstellung („30 Jahre informelle Malerei 1928-1958“) von der Düsseldorfer „Galerie 22“ übernommen worden, der ersten Fautrier-Ausstellung in Deutschland überhaupt.[2525] Noch im gleichen Jahr zeigte der Freiburger Kunstverein anschließend vom 25.5. bis 22.6.1958 insgesamt 51 Werke: 23 Gemälde, 20 Temperabilder und Pastelle, 6 Zeichnungen und Lithographien, während vom 11.11. bis 30.12.1958 in Leverkusen (Schloss Morsbroich) 40 Ölbilder, einige Gouachen und Lithographien des Künstlers zu sehen waren. Zu beiden Ausstellungen erschien jeweils ein Katalog. Bis auf sehr wenige frühe Werke der 20er bis 40er Jahre stammten die überwiegend aktuellen Bilder aus der 2. Hälfte der 50er Jahre.[2526]
Die Fautrier-Ausstellungen waren sensationell. „Eine solche Malerei hatte man in Deutschland bis dahin nicht gesehen...ein Fautrier...war noch 1958 ein Kulturschock.“[2527] Als Beispiel für die Radikalität des künstlerischen Konzeptes von Fautrier galten die „hautes pates“[2528], in ihrer amorphen und expressiven Malweise zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit angesiedelt. Selbst Werner Haftmann hatte den Künstler in seiner 1954 erschienenen Publikation „Malerei im 20. Jahrhundert“ noch völlig ignoriert. Auch war Fautrier 1955 nicht zur documenta I eingeladen worden. Der Sachverhalt zeigt die weit verspätet einsetzende Rezeption der französischen Nachkriegsavantgarde in Deutschland, bedingt

[2524] Fischer 1960, S. 23-24; vgl. Bibliografie in: Ausst.-Kat.: Jean Fautrier, Kunstverein Hamburg, Bonn 1973; Ausst.-Kat.: Jean Fautrier. Gemälde, Skulpturen, Radierungen, Neuss 1987; Ausst.-Kat.: Jean Fautrier (Paris) 1989
[2525] Zur Ausstellung erschien ein Textband, kein Katalog im eigentlichen Sinne: Ausst.-Kat.: Fautrier. 30 Jahre informelle Malerei 1928-1958, Galerie 22, Düsseldorf 1958 (Textband: Paulhan, Malraux, Ponge, Verdet); vgl. auch Schubert, Hannelore (o. Titel), in: Das Kunstwerk, XI. Jg., H. 10, April 1958, S. 39
[2526] Ausst.-Kat.: Jean Fautrier, Kunstverein Freiburg, Freiburg i. Breisgau 1958 (Text Siegfried E. Bröse); Ausst.-Kat.: Jean Fautrier, Städtisches Museum Leverkusen Schloß Morsbroich, Leverkusen 1958 (Texte u.a. J. P. Wilhelm); vgl. auch Seibel, Castor: Jean Fautrier en Allemagne, in: Ausst.-Kat.: Fautrier (Paris) 1989, S. 38-41, hier S. 39
[2527] Schieder 2001 II, S. 207-225, hier S. 207- 209
[2528] Fischer 1960, S. 23-24, hier S. 23

durch die Debatten um die Abstraktion im Nachkriegsdeutschland, wie sie in den Darmstädter Gesprächen kulminierten.[2529]

Leider ist nicht bekannt, ob und welche Ausstellungen Fiedler damals besucht hat. Oder standen ihm französische und internationale Kunstzeitschriften wie Cimaise, mit Beiträgen von Michel Ragon, Herta Wescher, Pierre Restany, Arts und Art News zur Verfügung, denkbar auch Michel Ragons und André Verdets soeben erschienene Publikationen über Fautriers Werk?[2530] Das Kunstwerk reagierte zumindest erst 1960 mit einem ausführlichen Beitrag von Klaus-Jürgen Fischer über Fautrier.[2531] Darauf, dass jene Fachzeitschrift, über die abstrakte Kunst in Deutschland Verbreitung fand, Fautriers Werk „vollkommen enthistorisiert“[2532] vermittelte, hat Monika Wagner 2001 hingewiesen.

Fiedler muss von Fautriers Werk stark fasziniert gewesen sein, wie sich weiter zeigen wird. Siegfried E. Bröse schrieb 1958: „Was die Eigenart von Fautriers Bildern ausmacht, so liegt sie in ihrer ungewöhnlichen Poesie, gar Lyrik, hervorgerufen durch ihren Rhythmus...es ist ein Rhythmus des Lichtes, suggeriert durch die feinen Abstufungen...“[2533] Dass dem Frühwerk des französischen Malers übrigens eine Auseinandersetzung mit dem deutschen Expressionismus zugrunde lag, ist von der aktuellen Forschung betont worden.[2534]
Für die Fautrier-Rezeption im Oeuvre Fiedlers gilt, dass diese zunächst rein formal 1957/1958 einsetzte und mit Unterbrechung ab Anfang der 60er Jahre weitergeführt wurde, während sich gegen Mitte der 60er Jahre eine Intensivierung abzeichnet.

Arnold Fiedler gehört damit zu jenen Künstlern, die sich in Deutschland gegen Ende der 50er Jahre an Fautrier und Dubuffet orientierten, wie insbesondere Emil Schumacher als prominentester Vertreter, auf den die Forschung diesbezüglich immer wieder verwiesen hat[2535], aber auch Gerhard Hoehme – der bei Martin Schieder 2006 mit seiner „Hommage á Jean Fautrier“ von 1957 (Öl auf Leinwand, 90 x 70 cm, Bundesregierung Deutschland) genannt ist[2536] und der damit unmittelbar vor Fiedler auf Fautrier reagiert hatte.

[2529] Ebenda, S. 207-225
[2530] Ragon, Michel: Les Objects de Fautrier, in: Cimaise, April 1955; Wescher, Herta: Fautrier, in: Cimaise, Nr. 5, 1956; Ragon, Michel: Fautrier, in: Cimaise, Nr. 4, Mai-Juni 1957; Restany, Pierre: Fautrier, in: Cimaise, Nr. 5., Nov. 1957; Ragon, Michel: Fautrier, Le Musée de Poche, Paris 1957 (Edition Georges Fall); Verdet, André: Fautrier, Paris 1958 (Edition Falaise); Bibliographien bieten an – Ausst.-Kat.: Jean Fautrier (Hamburg) 1973, S. 172ff; Ausst.-Kat.: Fautrier (Neuss) 1987, S. 97ff, 98-99; Ausst.-Kat.: Jean Fautrier (Paris) 1989
[2531] Fischer 1960, S. 23-24
[2532] Wagner 2001, S. 40
[2533] Siegfried Bröse in seiner Einführung zur Fautrier-Ausstellung im Kunstverein Freiburg 1958, zit. n. Sauré 2006 I, S. 5
[2534] Sauré 2006 I
[2535] Vor allem geht es bei E. Schumacher um die Inszenierung vergleichbarer Materialverletzungen, wie sie bei Fautrier und Dubuffet stattfanden. – Wagner 2001, S. 42
[2536] Schieder; Ewig (Hg.) 2006, Farbtafel XV

Entscheidend ist bei allem, dass Arnold Fiedler Ende der 50er Jahre Werke von Fautrier und Dubuffet kannte und Anregungen daraus für sich übernommen hat – man betrachte die Problematik des Bildfeldes und erste Materialaspekte wie Körnigkeit und Erhabenheit der Farbe – aber noch keine Bearbeitung gegen den Materialwiderstand, wie eben bei den Franzosen, vornahm.

Bei weiterer chronologischer Betrachtung des Oeuvres ergibt sich 1958 gleichzeitig die Sicht auf eine kleine Bildgruppe mit Werken wie **DUNKLER FARBKLANG (**1958) (WV G 124), **STADT UNTER ROTER WOLKE** (1958) (WV G 125) und **ATOMARES** (1958) (WV G 136, G 137). Ausgehend vom Bildtitel reagierte Fiedler rein thematisch ganz offenbar auf die Ereignisse von Hiroshima und Nagasaki. In der Forschung ist auf den Aspekt der chaotischen Materie informeller Malerei als Ausdruck aufkommender Ängste vor einem unkontrollierbaren Atomzeitalter Anfang der 60er Jahre hingewiesen worden.[2537] In der Tat assoziieren großformatige Farbflecken (G 125) und Linienballungen (G 136, G 137) in den Bildern die Situation eines Atompilzes.
Malakt und innewohnende Dramatik der Bilder verweisen jetzt noch intensiver auf die Kenntnis der Arbeiten von Georges Mathieu. Dazu gehören die Signalwirkung roter Farbe, das schnelle Arbeiten mit spontanen Elementen aus innerer Heftigkeit heraus und eine Zeichenhaftigkeit der Malerei Fiedlers. Auch die Mathieu-Rezeption in jenem Jahr ging zeitlich genau einher mit der ersten Mathieu-Ausstellung in Deutschland, die 1958 von der Galerie Schmela in Düsseldorf veranstaltet wurde.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass unmittelbar nach der Parisreise 1957 im Oeuvre Fiedlers Einflüsse der neueren Ecole de Paris, d.h. der Künstler Dubuffet, insbesondere Fautrier und Mathieu deutlich werden, die zusammen mit Wols und Hartung zu den „erfindungsreichsten Avantgardisten“[2538] jener Künstlergruppierung gehören. Wohlgemerkt sind es erste Ansätze, die vorwiegend noch in rein formaler Hinsicht die Kenntnis der Werke der französischen Avantgarde-Maler zur Voraussetzung haben.
Fiedlers Rezeption amerikanischer Malereieinflüsse 1957 und seine daran anschließende besagte Auseinandersetzung mit der neueren Ecole de Paris 1957/1958 erfolgte zu einem Zeitpunkt, bevor die internationale Avantgarde der Nachkriegszeit mit der documenta II[2539] überhaupt erst Gegenstand des öffentlichen Diskurses wurde.

[2537] Wagner 2001, S. 46
[2538] Sauré 2006 I, hier o. S. (Klappentext)
[2539] Zur documenta II 1959 siehe auch – Wollenhaupt-Schmidt 1994, S. 280-289

DIE JAHRE IN PARIS (1959-1969)

Fiedler, der seit 1950 ein international anerkannter abstrakter Künstler war[2540], ging 1959 für längere Zeit nach Paris. Insgesamt wurden es zehn Jahre, die er bis 1969 mit Unterbrechungen in der französischen Hauptstadt verbrachte. Den Kontakt nach Hamburg hielt er gleichzeitig über die Jahre aufrecht, verweilte zeitweilig dort und stellte dort auch weiterhin regelmäßig aus, wie die BBK-Ausstellungen und seine zeitweilige Jurymitgliedschaft belegen. Fiedlers Lebensgefährtin Lisa Beckmann, die er 1958 geheiratet hatte[2541], ging diesen Lebensweg mit und stand ihrem Mann in all den Jahren zur Seite.

Zeitgenossen berichteten, dass Arnold Fiedler trotz oder gerade wegen seiner Exilerfahrungen unbedingt nach Paris wollte, es sein dringender Wunsch war, dort als Künstler zu leben und zu arbeiten und sein Werk international durchzusetzen. Fiedler steht damit in der Tradition jener deutschen Künstler, die sich in Paris durch Ausbildung, Vervollkommnung und den Willen sich international zu etablieren, Erfolg versprachen. Zu den nach Paris ausgereisten bildenden Künstlern des 20. Jahrhunderts, einschließlich der Exilanten der 30er Jahre, gehören Maler wie Jankel Adler, Hans Arp, Max Beckmann, Hans Bellmer, Max Ernst, Otto Freundlich, Hans Hartung, Raoul Hausmann, Kandinsky, Wols u.a.. Max Beckmanns ehrgeiziges Vorhaben sich in Paris durchzusetzen, verlief allerdings nicht frei von Konflikten und Rivalitäten. Der Durchbruch gelang ihm nicht.[2542]

Zugleich folgte Fiedler Vertretern der jungen Malergeneration wie dem Hamburger K. R. H. Sonderborg (eigentlich Kurt Hoffmann), der „Zu den wenigen deutschen Malern seiner Generation, die sich auf internationalem Forum durchsetzten“[2543], gehörte. Sonderborg hatte frühzeitig eine Variante des Action Painting entwickelt, die auf schnelle Bewegung, ja auf rasantes Tempo während des Malaktes setzte. Statt des Vagen, Unbestimmten war eine Formleidenschaft erkennbar, womit ihm 1951 der künstlerische Durchbruch gelungen war. Flemming nannte Sonderborg 1961 zusammen mit Hartung, Soulages, Mathieu und Poliakoff als zu „den bedeutenden „Spezialisten“ unserer Zeit“[2544] gehörend.

Der junge Sonderborg, der 1947 bis 1949 an der Landeskunstschule Hamburg in der Malerei/Graphik-Klasse bei Willem Grimm und bei Maria May (Textilentwurf), später in Paris bei Stanley W. Hayter studiert hatte, bezog wesentliche Impulse von der Gruppe Zen 49 – wie übrigens auch Arnold Fiedler –, der er (entgegen Fiedler) seit 1953 auch als Mitglied

[2540] Das Kunstwerk, IV. Jg., H. 8/9, 1950 (mit s/w Abb.); vgl. auch Leppien, Helmut R.: Vorwort, in: Ausst.-Kat.: Rolf Diener. Arbeiten aus den Jahren 1930-1980, Hamburg, o. J. u. S.

[2541] Die Eheschließung erfolgte am 28.2.1958. – vgl. standesamtl. Urkunde mit Heiratseintrag Nr. 242/1958 Standesamt Hamburg-Eimsbüttel als Kopie im NL A. Fiedler; vgl. auch den intensiven Briefwechsel zwischen A. Fiedler und L. Fiedler in den Jahren 1966 bis 1969. – NL A. Fiedler

[2542] Fleckner, Uwe: Au rendez-vous des amis. Deutsch-französische Kunstbeziehungen im 20. Jahrhundert. Fragmente einer Einführung, in: Fleckner, Uwe; Schieder, Martin; Zimmermann, Michael F. (Hg.): Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart, Bd. III (Dialog der Avantgarden), (3 Bde.), Köln 2000, S. 9-28, S. 15

[2543] Flemming, Hanns Theodor: Zehn Jahre Sonderborg, in: Das Kunstwerk, XV. Jg., H. 1-2, 1961, S. 27-30, hier S. 27

[2544] Ebenda, S. 20-30, hier S. 27; vgl. auch Rump (Hg.) 2005, S. 419-420 (Sonderborgs Werk wird als dem Informel nahestehend genannt.); vgl. Seuphor 1957, S. 278

angehörte. Kontakte hatte Sonderborg zu K. F. Dahmen, Gerhard Hoehme, Hans Platschek, Emil Schumacher, Fred Thieler und Hann Trier. 1955 war er an der spektakulären Pariser Ausstellung im Cercle Volney beteiligt. Nachdem er bei René Drouin in der Rue Visconti in Paris die erste Einzelausstellung hatte[2545], zog er 1958 gänzlich in die französische Hauptstadt. 1959 war der Maler auf der II. documenta in Kassel vertreten. 1965 nahm Sonderborg eine Professur für Malerei an der Stuttgarter Kunstakademie an und ab 1969/70 hielt er sich mehrfach als Gastprofessor in den USA auf.[2546]
Fiedler kannte den jungen Hamburger Maler von den 1949 einsetzenden Ausstellungsbeteiligungen im Hamburger Kunstverein. Beide Künstler zeigten ihre Werke 1953 und 1954 auf den Künstlerbundausstellungen und der Amsterdamer Ausstellung (Kunst nach 1945). In Paris standen beide miteinander in Kontakt.

Fiedler, den es gegen Ende der 50er Jahre nach Paris zog, war kein Einzelfall, wie am Beispiel Sonderborg deutlich wurde. Vorwiegend in der zweiten Hälfte der 50er Jahre versuchten zahlreiche deutsche informelle Künstler, sich auf dem Pariser Kunstmarkt und in der dortigen Kunstszene zu etablieren. Aus Paris berichtete der Kritiker F. Ka. 1958 in Das Kunstwerk: „Die deutsche Malerei ist z. Zt. stark vertreten...“.[2547] Zu den wichtigsten Künstlern, die damals alle bereits vor Fiedler in Paris ausstellten, gehörten hauptsächlich Emil Schumacher, der 1958 in der Galerie Stadler neue materialbetonte Arbeiten vorstellte[2548], K. O. Götz, K. F. Dahmen, Bernhard Schultze, Wilhelm Wessel und Hans Reichel, Gerhard Hoehme, Willi Wendt und Max Ackermann.[2549] Fiedler dürfte darüber gut informiert gewesen sein, was ihn nur noch bestärkt haben wird, sich ebenfalls in der französischen Metropole künstlerisch durchzusetzen.
Zur Akzeptanz und Präsenz der deutschen abstrakten Künstler in Paris, insbesondere der dort assimilierten Exilanten, hatte die Kunsthistorikerin Herta Wescher (1896/99-1971)[2550] durch ihre publizistische Tätigkeit nach 1933 und nach 1945 vorrangig beigetragen. Mit ihren Beiträgen in den Zeitschriften Das Kunstwerk, Art d'aujourd'hui und Cimaise (dort war sie Chefredakteurin ab 1955) engagierte sie sich für die Avantgarden in Deutschland

[2545] Siehe Hinweis in – Ausst.-Kat.: K. R. H. Sonderborg. Arbeiten auf Papier, Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1985
[2546] Rump (Hg.) 2005, S. 419-420
[2547] Ka., F.: Pariser Kunstbrief, in: Das Kunstwerk, XI. Jg., H. 10, April 1958, S. 40-41, hier S. 40
[2548] Zur Ausstellung erschien ein Katalog – Kliege 1997, S. 132-147 u. S. 149
[2549] Siehe Anzeigen in: Cimaise, Nr. 5, Mai-Juni 1957; Cimaise, Nr. 6, Juli-Aug. 1957; Cimaise, 8. Jg., Nr. 51, Jan.-Febr. 1961; Cimaise, 8. Jg., Nr. 56, Nov.-Dez. 1961
[2550] H. Wescher studierte Kunstgeschichte in München und Freiburg bei Heinrich Wölfflin und Hans Jantzen, bei dem sie promoviert wurde. 1924 war sie Volontärin am Berliner Kupferstichkabinett bei Max J. Friedländer, Privatassistentin des P. P. Rubens-Forschers Ludwig Burchard, arbeitete über Meister D. S., die Ulmische Madonnenstatuette und Rubens. 1933 erfolgte ihre Emigration nach Paris aus politischen Gründen. Dort engagierte sie sich für zeitgenössische Kunst. Sie gehörte 1937 zu den Gründungsmitgliedern des FDK (Freier Deutscher Künstlerbund als Vereinigung emigrierter deutscher bildender Künstler in Paris). Nach Internierung und Flucht in die Schweiz kehrte sie 1945 nach Paris zurück, wo sie als Kunsthistorikerin publizistisch tätig war, ab 1955 dann als Chefredakteurin von Cimaise, der Plattform für informelle Kunst. – Schieder 2005 III, S. 166-176

und Frankreich. Dabei machte sie den Franzosen klar, dass die deutschen Exilkünstler innovativ an der Entwicklung der Ecole de Paris beteiligt waren. Die jüngste Forschung hat ihr eine „singuläre Rolle“[2551] innerhalb der deutsch-französischen Kunstvermittlung zugeschrieben. Die Tatsache, dass Fiedler ihre Anschrift besaß, deutet darauf hin, dass er sich publizistische Förderung von Seiten der schon 1933 nach Paris emigrierten Kunsthistorikerin erhofft hatte. Texte von Wescher in dieser Hinsicht sind aber nicht bekannt. Vielleicht deswegen, weil sie selten Ausstellungen deutscher Künstler in Paris rezensierte. Ausnahmen bildeten Fred Thieler und Theodor Werner. Dagegen schrieb sie vorzugsweise über Francis Bott, Jean Leppien, Hans Arp, Max Ernst, den Klee-Schüler Hans Reichel, Willi Wendt, Hans Hartung, Wols, Kandinsky, Otto Freundlich und Paul Klee. 1957 hatte sie in einem Beitrag für die französischen Leser das Werk von Sonderborg, Schumacher, Wessel und Thieler in besonderer Weise herausgestellt.[2552]

Fiedlers wachsendes Parisinteresse muss auch vor dem Hintergrund der damaligen Kunst- und Ausstellungspolitik in Deutschland gesehen werden. Fiedler, der 1937 nach Paris emigriert und nach Kriegsende nach Hamburg zurückgekehrt war, erlebte nun wie deutsche Künstler, hauptsächlich Emigranten und die junge Avantgarde, an der Seine Erfolge feierten. Die Ausstellungen „Ausgewanderte Maler“ im Herbst 1955 (Schloss Morsbroich b. Leverkusen) und „Deutsche Künstler in Paris“ 1958 (u. a. mit Hartung und Wols)[2553] führten eindringlich vor Augen, dass der Weg nur über Paris ging und dürften den Ehrgeiz des Hamburgers angefacht haben, unter neuen Bedingungen noch einmal an den Ort der entbehrungsreichen Jahre der Emigration zurückzukehren.
Mit seinem Umzug nach Paris setzte bei Fiedler künstlerisch eine weitere Zäsur ein. Angeregt von den Positionen der französischen Nachkriegsavantgarde, transportiert über die documenta II, und durch eine sehr genaue Beobachtung der Pariser Kunstszene fand Fiedler seinen eigenen Stil.
Genannt seien hier für den Zeitraum 1959 bis 1969 auch Studienreisen nach Tunesien, Kopenhagen, Rom, Wien und Brasilien, die weitere Anregungen vermittelten.

Champs-Elysées, Quartier latin und Montparnasse
Wenige Tage nach Ende der jährlich stattfindenden BBK-Ausstellung Hamburger Künstler vom 25.3. bis 19.4.1959, an der Fiedler mit zwei aktuellen Temperabildern von 1958 betei-

[2551] Ebenda, S. 166-176, hier S. 167; Wendland, Ulrike: Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil. Leben und Wirken der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler, Bd. II, (2 Bde.), München 1999, S. 753-755; vgl. auch Das Kunstwerk, X. Jg., H. 1-2, 1956/57, S. 65; Ausst.-Kat.: Paris -Paris 1981
[2552] Wescher, Herta: Voyage en Allemagne, in: Cimaise, Nr. 3, Jan.-Febr. 1957, S. 24-25
[2553] Ausst.-Kat.: Ausgewanderte Maler, Städtisches Museum Schloß Morsbroich, Leverkusen (anschl. Trier, Heidelberg), o. O, 1955; Ausst.-Kat.: Deutsche in Paris. Peintres d'origine allemande de l' École de Paris, Pfälzische Landesgewerbeanstalt Kaiserslautern 1958, Schieder, Martin: „Allemands de l'extérieur“. Hans Hartung und Francis Bott, in: Ders. 2005 I, S. 177-193, 177-178

ligt war (DUNKLER URSPRUNG, ATOMARES (WV G 136, G 137))[2554], reiste der Künstler am 2. oder 3. Mai 1959 (der genaue Tag ist nicht eindeutig belegt) mit einigen Bildern im Gepäck nach Paris ab. Dort wohnte er etwa zwei Monate lang vorübergehend im Hotel Bristol.
Über die ersten Tage in der französischen Hauptstadt liegen immerhin einige handschriftliche tagebuchähnliche Aufzeichnungen in Form von Kalendereinträgen und Notizen auf losen Blättern vor, die detaillierte Angaben wie etwa über verzehrte Speisen oder Uhrzeiten enthalten. So ist zu erfahren, dass Fiedler am Morgen nach seiner Ankunft nach dem Frühstück die Champs-Elysées entlang ging, dann im Quartier latin zu Mittag griechisch aß („Kouskos mit Krucks“) und anschließend das legendäre Café Aux deux Magots am Boulevard Saint-Germain, dem Zentrum des Existentialismus der Nachkriegszeit[2555], aufsuchte. An den folgenden Tagen schlenderte er durch die Passagen in der Rue Montmartre (30.5.) und hielt sich am Nachmittag stundenlang (12-19 Uhr) auf dem Marché aux puces auf. Nach nur wenigen Tagen, exakt ab dem 9. Mai, begann Fiedler daneben wieder zu zeichnen und zu malen, was der Künstler als notierungswürdig ansah. Entstanden unterwegs Skizzen, so malte er abends im Hotel. Von den in den Künstlernotizen erwähnten Pastellzeichnungen, Tempera- und Ölbildern unter Verwendung der Farben Rot, Grau, Gelb und Silber als Bildgrund – selbst die Farben hatte Fiedler notiert – ist aus jenen Pariser Maitagen einzig ein Temperabild mit dem Bildtitel **MARCHÉ AUX PUCES** (Mai 1959)[2556] schriftlich dokumentiert (siehe Maltechnik und Titel). Das Bild selbst gilt als verschollen.

Unmittelbar nach seiner Ankunft in Paris suchte Fiedler im Mai sowie Mitte Juni mehrere Galerien auf, um Kontakte herzustellen. In handschriftlichen Notizen tauchen die Namen der in der Rue de Seine ansässigen Galerien Craven Weichberger und Colette Allendy auf. In letztgenannter Adresse hatten 1948 Hartung, Wols, Picabia, Stahly, Mathieu, Tapié, Bryen ausgestellt, ab Mitte der 50er Jahre u.a. die deutschen Maler K. O. Götz (1955) und Rudi Baerwind (1958), gefolgt von Vertretern des neuen Realismus[2557] mit Raymond Hains und Yves Klein. Daneben findet sich die Anschrift der Galerie Edouard Loeb (statt Pierre Loeb) Rue de Rennes 53 (Paris 6). Jedenfalls war der Galerist Pierre Loeb (offenbar der vorherige Inhaber) „ein Mann von ungewöhnlichem ästhetischem Spürsinn“[2558], an den sich seit 1926 die Surrealisten hielten. Noch 1952 waren dort Arbeiten von Wolfgang Paalen, angesiedelt

[2554] Ausst.-Kat.: Ausstellung Hamburger Künstler, Planten un Blomen, Hamburg 1959, o. S. Nr. 35, 36
[2555] Bußmann, Klaus: Paris und die Ile de France. Die Metropole und das Herzland Frankreichs. Von der antiken Lutetia bis zur Millionenstadt, Köln 1989 (8. Auflage, zuerst 1980) (Du Mont Kunst-Reiseführer), S. 458ff, hier S. 461
[2556] Kalendereintragung 1959: 9.5., 10.5. „gemalt Temp.“, 12.5. „abgeschlossen I. Bild“, 17.5./18.5. „Pastell gezeichnet neues Motiv“, 24..5. „gemalt Temp. Marché aux puces“, 26.5. „gemalt Pastell neues Motiv“, 28.5. „4 x Öl gemalt neues Motiv Schwarz Rot“, 7.6. „gemalt groß Öl auf Rot“, 8.6. „gemalt gr. Öl Rotes Bild abgeschlossen“, 9.6. „neues Bild 4 Skizzen in Öl, grauer Grund m. Gelb“, 10.6. grundiert gemalt Öl, 21.6. „groß gemalt Öl 1 x gut 1 x kl. gemalt auf Silber“
[2557] Restany, Pierre: Nouveau Realisme. 1960-1990, Paris 2007
[2558] Lord, James; Alberto Giacometti. Biographie, Zürich 2001 (Orig. 1983), hier S. 102

zwischen lyrischer Abstraktion und Surrealismus, zu sehen gewesen.[2559] 1957 stand z.B. Jean Tinguely bei Loeb unter Vertrag. Fiedler muss offensichtlich weiterhin im Studio Paul Facchetti Rue de Lille 17[2560] vorgesprochen haben, jener Avantgardegalerie, in der 1951 Michel Tapiés wichtige Ausstellung „Signifiants de l'Informel“ (mit Fautrier, Dubuffet, Michaux, Mathieu, Riopelle, Serpan) stattgefunden hatte. 1954 sah man dort auch Werke von K. O. Götz während einer Beteiligung. Daneben handelte der Galerist u.a. mit Bildern von Dubuffet (um 1957).[2561] Auffallend ist, dass Fiedler sich nur in etablierten Galerien umsah, deren Anschriften und Programme er in Kunstzeitschriften erfahren konnte. Im Fachblatt Das Kunstwerk wurden regelmäßig Anzeigen geschaltet und auf den Seiten des Pariser Kunstbriefes konnte sich der Leser noch umfassender über aktuelle Ausstellungen in Paris informieren. Fiedlers Bemühungen bei den Galeristen müssen jedoch erfolglos gewesen sein, zumal keine anderen Hinweise auftauchen.

Am 1. Juli 1959 bezog Fiedler ein Atelier in der Avenue du Maine 14 (Atelier 2), (Paris 15e) im Viertel Montparnasse, welches ihm von W. Reuther, der nicht weiter bekannt ist, zu einem Mietpreis von 40.600 Frs. vermittelt worden war.[2562] In der Nr. 14 der Straße hatte zuvor Fernand Léger gearbeitet.
Montparnasse war neben Montmartre in den „goldenen Zwanzigerjahren“ eines der traditionellen Pariser Künstlerviertel. In dem Viertel mit dem russischen Atelierhaus La Ruche (2 Passage Dantzig) hatten sich bereits vor dem Ersten Weltkrieg zahlreiche Künstler angesiedelt, darunter Modigliani, bis 1958 Constantin Brancusi, Soutine, Lipchitz, Indenbaum, Foujita, Miestchaninoff, Pascin, André Salmon, Kisling, Zborowski, Zadkine, Bal Bullier, Picasso, van Dongen, Wilhelm Lehmbruck, später dann Max Ernst, Hans Hartung, Gustav Singier, Alberto Giacometti, der dort bis 1966 arbeitete.[2563] Brancusi und zeitweilig auch Max Ernst (zwischen 1952 u. 1954) arbeiteten in der Impasse Ronsin, einem Atelierkomplex in Höhe der Rue de Vaugirard gelegen. In den 50er Jahren verschwanden dann allmählich

[2559] Neufert 1999
[2560] Kalendereinträge 1959: 12.5., 19.5., 24.6. – NL A. Fiedler
[2561] 1959 organisierte Facchetti eine Rückschau (10 Jahre Informel) mit Werken von Fautrier, Pollock, Wols, Dubuffet, Bryen, Mathieu, Riopelle, Sam Francis, Stahly, Gilioli, Etienne Martin. – Das Kunstwerk, XIII. Jg., H. 2-3, 1959
[2562] W. Reuther wohnte nach Fiedlers Angaben ebenso in der Av. du Maine. 21.5. „W. Reuther Av. du Maine besucht“, 17.6. „Anruf Reuther“, 27.6. „Reuther angerufen“, 1.7. „Einzug Atelier...durch Reuther vermittelt“ – Kalendereinträge 1959 NL A. Fiedler
[2563] Warnod, Jeanne: La Ruche & Montparnasse, Paris 1978, S. 8-9, 12-13 sowie S. 187-189 (Bibliographie); Eine unvollständige Liste mit Künstlernamen befindet sich im NL A. Fiedler; In der Avenue du Maine 127 besaß z. B. Wilhelm Lehmbruck (1881-1919) um 1911 sein Atelier, Hans Hartung später in einer Seitenstraße, in der Rue Daguerre 19 (1935-1939) und Alberto Giacometti (1901-1966) arbeitete 1927 bis 1966 in der Rue Hippolyte-Maindron 46, einer kleinen Seitenstraße der Av. du Maine. – vgl. Ausst.-Kat.: Beye, Peter; Honisch, Dieter (Hg.): Alberto Giacometti. Skulpturen – Gemälde – Zeichnungen – Graphik, Nationalgalerie Berlin (West), Staatsgalerie Stuttgart, München 1987, S. 14; Leinz, Gottlieb: L'Atelier d'Alberto Giacometti. Collection de la Fondation Alberto et Annette Giacometti. Paris, Centre Pompidou (17.10.2007-11.2.2008), in: Kunstchronik, H. 1, Nov. 2008, S. 562-567

viele Künstlerateliers von Montparnasse, weil sie ungesunde Arbeits- und Lebensbedingungen darstellten und einem staatlichen Wiederaufbauprogramm der Stadt weichen mussten.[2564]

In Paris besaß Fiedler – soweit das entsprechend der dürftigen Quellenlage handschriftlicher Notizen nachweisbar ist – Kontakte zum Mannheimer Maler Rudi Baerwind (1910-1982), der, zeitgleich wie Fiedler, Frankreich nach dem Krieg zu seiner Wahlheimat gemacht hatte, und zu einem Ehepaar namens Altermatt (unbekannt). Man traf sich noch immer im legendären Café du Dôme (Ecke Boulevard Raspail/Montparnasse), um sich künstlerisch auszutauschen und das sogenannte Pariser Flair auf sich wirken zu lassen.

Baerwind hatte nach dem Studium an den Kunstakademien Berlin und München 1932 in Paris an der Academie Ranson studiert, wohl auch bei F. Léger. Ähnlich wie Fiedler war auch er nach Frankreich emigriert (1936), konnte dort aber ausstellen. Über Ausstellungen des Deutschen Künstlerbundes und der Gruppe Junger Westen kam er 1957 relativ spät zum Informel, was ähnlich für Fiedler und schließlich für eine ganze Künstlergeneration zutrifft. Weniger das Gestische interessierte den Maler, als vielmehr die Verlebendigung der Farbmaterie, betont durch Graphismen, womit er von Kritikern zur lyrischen Abstraktion gezählt wird.[2565] In Paris hatte Baerwind ab Ende der 50er Jahre eher wenige Einzelausstellungen wie 1958 in der Galerie Colette Allendy, worüber im deutschsprachigen Fachblatt Das Kunstwerk berichtet worden war[2566] oder in der Galerie Paul Facchetti (1965). An den Salon-Ausstellungen Comparaisons und Réalités Nouvelles war der Künstler in den 60er Jahren dagegen regelmäßig beteiligt[2567], was die Bekanntschaft mit Fiedler begründen könnte.

Noch im September 1959 zog Fiedler dann in die Rue Guilleminot 7 (Paris 14), wo er bis 1969 in einer ehemaligen Werkstatt wohnte und arbeitete.[2568] Am 9.9.1959 schrieb er in sein Notizbuch: „Tapeten abgerissen im neuen Atelier, 1-7 Uhr, todmüde, glücklich.“[2569] Das Atelier ist von Zeitgenossen beschrieben worden. Man betrat einen etwa 5 x 5 qum großen Raum mit Zementfußboden, einem eisernen Ofen und zur Straße weiß gekalkten Fenstern. Kochnische und ein WC waren vom Raum abgetrennt. Über der Wohnung befand sich ein winziges Schlafzimmer, erinnerte sich Nanette Lehmann-Spangenberg.[2570] Platz für Ham-

[2564] Laugier, Claude: „Impasse Ronsin“, in: Ausst.-Kat.: Paris-Paris 1981, S. 282-295

[2565] Ausst.-Kat.: Zuschlag; Gercke; Frese (Hg.), Brennpunkt Informel 1998, S. 46-47 (mit farb. Abb.); Das Kunstwerk 1956/57 (s/w Abb.); nicht verzeichnet bei – Seuphor 1957; Huther, Christian: Rudi Baerwind, in: Weltkunst, H. 10, 1996, S. 1146-1147 (anl. der Baerwind-Ausstellung in der Galerie Doris Wullkopf, Darmstadt Mai/Juni 1996)

[2566] Wescher, Herta: Pariser Kunstbrief, in: Das Kunstwerk, XI. Jg., H. 11, Mai 1958, S. 31-32, 31 sowie S. 28 (s/w Abb.)

[2567] Ausst.-Kat.: Rudi Baerwind. Zum 70. Geburtstag, Städtische Kunsthalle Mannheim, o. O. u. J. (1980) (Texte Joachim Heusinger v. Waldegg u.a.); siehe auch Tapie, Michel; Sauré, Wolfgang; Wötzel, Gerd-Niels; u.a.: „Ich bin Maler – und basta“. Rudi Baerwind, Mannheim 1977

[2568] Vgl. auch die Anschrift auf der Carte de Séjour, dat. 1965 – NL A. Fiedler

[2569] Hs. Notizen Fiedler – NL A. Fiedler

[2570] Gespräch sowie hs. Notizen und Skizze von Frau Nanette Lehmann-Spangenberg am 11.4.1994. Sie erinnerte sich, dass während eines Besuches bei Fiedler im Atelier am Ofen ein Kater hockte.

burger Freunde fand sich immer. Wenn Herbert Spangenberg, Johannes Ufer und Lore Ufer[2571] Fiedler in Paris besuchten, kochte er oft im Atelier für seine Gäste, denn er galt als ein „leidenschaftlicher Koch“[2572], der eine umfangreiche Rezeptsammlung auf losen Blättern besaß. Er selbst kam mit wenig aus und lebte äußerst bescheiden.
Nach dem Umzug vereinbarte Fiedler am Nachmittag des 13. November 1959 Termine mit den Galerien Louise Leiris und Maeght[2573], welche hauptsächlich durch die internationale Surrealisten-Ausstellung 1947 und die im April 1949 veranstaltete Präsentation abstrakter Kunst „Les premiers maitres de l'art abstrait“ bekannt war, darüber hinaus mit Ausstellungen der Werke z.B. von Hans Hofmann (1949), Alberto Giacometti (1951, Juni 1957), Kandinsky (Nov.-Dez. 1957) u.a. von sich Reden gemacht hatte. Da wiederum keine Hinweise vorliegen, die auch nur andeutungsweise zu jenem Zeitpunkt auf eine Zusammenarbeit schließen lassen, lässt sich nur schlussfolgern, dass die Galerie Maehgt an Fiedlers Bildern nicht interessiert war. Ob Fiedler sich diesbezüglich wenige Tage später in Paris mit dem jüngeren K. R. H. Sonderborg austauschte, der bereits über wichtige Kontakte in der Pariser Kunstszene verfügte, lässt sich nur erahnen. Sonderborg traf Fiedler dann erneut gegen Jahresende, was er als Notiz vermerkte.[2574] Mit dem Künstler blieb er auch weiterhin in wohl eher loser Verbindung.

Aus dem ersten Paris-Jahr liegen nur wenige dokumentierte Werke vor. Sehr wahrscheinlich kam Fiedler kaum zum Malen. 1959 entstanden immerhin mehrere nahezu identisch wirkende Ölfassungen und Mischtechniken mit dem Titel **MA PALETTE** (1959) (WV G 140-G 144). Fiedler hat auf der Rückseite handschriftlich seine Pariser Atelier-Adresse Rue Guilleminot vermerkt. Die Bilder zeigen Farbflecke und nervöse flüchtige Farbspuren auf einem farbigen Bildfeld bzw. Bildfond, welcher mit einem schwarzen Bildgrund unterlegt ist. Das gestische Element beim Malprozess überwiegt. Spontanität und Kalkulierbarkeit halten dennoch einander die Waage.
Ein weiteres als Mischtechnik ausgewiesenes Bild mit Titel **PLANETARIUM** (1959) (WV G 145) mit Farbflecken von dunklem Blau-Grün sowie Weiß-Grau mit reinen Rotakzenten auf nahezu monochromem Oliv-Ockergrund, der wie ein Fries auf dem schwarzen Bildträger liegt, die Bildränder dabei nach rechts und links überschneidend, kann vom Malvorgang her als tachistisch bezeichnet werden, wobei das gestische Element der ins Lineare abgleitenden taches stark hervor tritt. Die skript- und kürzelhaften Pinselhiebe erinnern hingegen an das

[2571] Kalendereintrag 17.11.1959 – NL A. Fiedler
[2572] Gudrun Piper, die zum Bekanntenkreis von Fiedler gehörte und oft bei Geburtstagen mit dabei war. Fiedler soll oft Freunde und Bekannte zum Essen eingeladen haben. – Gespräch mit Gudrun Piper 1994
[2573] Zur Galerie Maehgt vgl. – Lord, James: Alberto Giacometti. Biographie, Zürich 2001 (Orig. 1983), S. 317, 319
[2574] 13.11. „4 Uhr Leiris, 4 1/2 Uhr Maeght“, 17.11. „4 Uhr Sonderborg“, 28.12. „Sonderborgs getr.“-Kalendereinträge 1959 NL A. Fiedler. (Dort findet sich bereits die Anschrift der Kritikerin Hertha Wescher, 98 rue Raymond Losserand Paris XIV.)

explosive mit Pinsel und Farbe „schreibende“ Arbeiten Georges Mathieus. Die subtile Farbgrundierung des Bildfrieses kommt der französischen peinture[2575] nahe. Auffallend ist weiter die Rauhigkeit der Bildoberfläche, womit der Materialaspekt von Farbe zögernd an Bedeutung gewinnt. Das Bild zeigt ebenso, dass Fiedler längst Anschluss an die informelle Malerei auf internationalem Niveau gefunden hat. Als Vergleichsbeispiel sei hier das 1957 publizierte Werk „Verbrannte Erde“ des Italieners Mattia Moretti genannt.[2576]

Eine eigene Gruppe stellen die sogenannten „Planbilder“ dar, die Assoziationen zu Stadtplänen beinhalten. 1959, sehr wahrscheinlich nach der documenta II, entstanden Arbeiten wie **BLAUER PLAN** (1959) und **SCHWARZER PLAN** (1959), die der Künstler im Frühjahr 1960 in Hamburg in der BBK-Ausstellung vorstellte.[2577] Jene Bilder sind zwar im Ausstellungskatalog aufgelistet, liegen aber nicht als Reproduktion vor. Die Produktion der Planbilder häufte sich vor allem im Folgejahr, wie die als Mischtechniken ausgeführten Werke BLAUER PLAN, **ROSA PLAN** (1960) und **ROTER PLAN** (1960) (alle nur dokumentiert)[2578] belegen sowie die Ölbilder, Chinatuschen und Tempera/ Pastellarbeiten **GELBER PLAN** (1960), **PLAN I-IV** (1960), **STADTPLAN IN BLAU** (1960) (reproduziert), **METROPOLE IN ROSA** 1961 (alle nur dokumentiert).[2579]
Erst die als Schwarz-Weiß-Reproduktion vorliegende Mischtechnik ROSA PLAN (1960) lässt Aufschlüsse über die Bildrezeption jener Planbilder zu. Auf dem Bildformat von 20 x 30 cm findet sich erneut ein zentrales Bildfeld – jetzt nahezu den oberen und unteren Bildrand überschneidend – worauf Fiedler mit Farbkreiden, Farbe und Pinsel in lockerer Manier gewellte Linien wie Spuren, zum Teil in linearen Gitter- bzw. Rasterstrukturen, verdichtet aufbrachte, dabei immer wieder Linienspuren überschreibend. Man kann hier K.-J. Fischer anführen, der 1960 über Werke von Fautrier schrieb, dass Linien das Mittelfeld bzw. die amorphe Mittelform umspielen, es durchqueren oder überkreuzen, wobei „ein aus Linien gebildeter Bildplan“[2580] entsteht. Auch Assoziationen zu einem durchgestrichenen Bildentwurf stellen sich bei Fiedler ein. Zusätzlich tauchen kürzelartige, schwarz getuschte Linienfragmente und kleine Farbflecken auf, womit ein Bildzentrum angedeutet ist. Aus der Darstellung spricht eine gesteigerte Nervosität, wobei die brüchigen weichen Pastellkreidestriche mit den flüssigen dunklen Farbspuren korrespondieren. Von der Linie „wie Spuren...als

[2575] Der Begriff „peinture“ war in Deutschland mit der Vorstellung vom „schönen Handwerk“ der französischen Malerei verbunden. Es ging um das Bild mit schönen Farben, mit einer schönen Art des Farbauftrages, mit Wohlklängen. – Schmalenbach (Interview) in: Ausst.-Kat.: Rochard (Hg.), Paris 1994, S. 192-201, 201 (Werner Schmalenbach interessierte genau dieser Aspekt in Verbindung mit Abstraktion und Informel.)
[2576] Das Kunstwerk, XI. Jg., H. 5/6, Nov./Dez. 1957, o. S. (s/w Abb.)
[2577] Ausst.-Kat.: Ausstellung Hamburger Künstler, Planten un Blomen, Hamburg 1960, o. S. Nr. 35, 36 u. Nr. 37 (s/w Abb. „Komposition auf Rot“, 1960)
[2578] Ausst.-Kat.: Ausstellung Hamburger Künstler, Planten un Blomen, Hamburg 1961, o. S. Nr. 49, 50 (s/w Abb.), 51
[2579] Ausst.-Kat.: Arnold Fiedler, Kunstverein Hamburg, Hamburg 1962 (Vorwort Pierre Courthion)
[2580] Fischer 1960, S. 23-24, hier S. 23

seien sie Schrift. Aber nicht Kalligraphie...“[2581], schrieb A. Schulze-Vellinghausen im Frühjahr 1959 im Katalog zur Düsseldorfer Fautrier-Ausstellung vom 20.3. bis 1.5.1959 in der Galerie 22, was auch für Fiedler gelten könnte. Denkbar ist, dass Fiedler auch die rosa Farbtöne in seinem Bild (siehe weiterhin METROPOLE IN ROSA 1961) – der Bildtitel weist demonstrativ darauf hin – von Fautrier übernommen hat, der oft pastellige süßliche Farbtöne wählte.
Neben der Düsseldorfer Ausstellung war Fautrier im Sommer 1959 auf der documenta II in Kassel vertreten.[2582] Beiden Ereignissen kommt eine wichtige Rolle bei der Fautrier-Rezeption im Werk Fiedlers 1959 und darüber hinaus 1960 zu. Möglich ist auch, dass Fiedler sich durch einen 1960 erschienenen Aufsatz über Fautrier in Das Kunstwerk inspirieren ließ. Das strenge Linienraster des dort als Reproduktion vorgestellten Bildes „Enchevétrements“ von 1958[2583] hat der Hamburger vergleichsweise aber in einen lockeren Linienverbund abgewandelt (siehe ROSA PLAN). Mit der Fautrier-Sonder-Ausstellung und der Vergabe des Internationalen Großen Preises für Malerei an Fautrier während der XXX. Biennale in Venedig 1960 – „um diesen Künstler als einen der bedeutendsten Vertreter der Gegenwartskunst und einen der anregendsten seiner Zeit zu ehren.“[2584] – und der Preisvergabe 1961 auf der Biennale in Tokio hielt das Interesse am Werk des Franzosen international ungebrochen an[2585], was auch Fiedler damals wahrgenommen hat, zumal übrigens auch Hans Hofmann in Venedig vertreten war.

Gleichzeitig nahm Fiedler von weiteren Künstlern Anregungen auf. Die Tendenz zu unüberschaubarer und unauflösbarer wirrer Linienverdichtung dürfte er vom Ansatz her bei Jackson Pollock gesehen und erprobt haben. Vielleicht war Arnold Fiedler tatsächlich auf dessen Bild „Number 31“ von 1950 (MoMA N.Y.)[2586] aufmerksam geworden. Elizabeth Frank hat 1983 auf das bildnerische Mittel der Linie in ihren unterschiedlichen Qualitäten im Werk Pollocks sowie auf das „Flechtwerk seiner Farbergüsse“[2587] und die u.a. „...labyrinthische(n) Bildoberflächen“[2588] verwiesen (vgl. Jackson Pollock, „Number 17“ 1949, Privatbesitz New York). Bei Monika Wagner ist die Rede von unendlichen aus den

[2581] Schulze-Vellinghausen, Albert: Zu Jean Fautrier, in: Ausst.-Kat.: Jean Fautrier (Düsseldorf) 1959, o. S.
[2582] Ausst.-Kat.: II. documenta 1959. Kunst nach 1945, Museum Fridericianum Kassel, Bd. 1 (Malerei), (2 Bde.), Köln 1959, S. 156f
[2583] Fischer 1960, o. S. (s/w Abb.)
[2584] Ausst.-Kat.: Jean Fautrier (Hamburg) 1973, hier S. 166, vgl. zur XXX. Biennale Venedig 1960 auch – Das Kunstwerk, XIV. Jg., H. 1-2, Juli -Aug. 1960 (An der Biennale war u.a auch Hans Hofmann beteiligt mit den Werken „Fantasia“ 1943 und „Pompeji“ 1959 (beide o. S. s/w Abb.). Ein Einfluss Hofmanns auf das Werk Fiedlers Anfang der 60er Jahre läßt sich jedoch nicht feststellen.)
[2585] Das Kunstwerk, XIV. Jg., H. 1-2, Juli-Aug. 1960
[2586] Vgl. Prange 1996, S. 22-23 Nr. 14 (s/w Abb.)
[2587] Frank, Elizabeth: Jackson Pollock, München, Luzern 1984 (Orig. New York 1983), hier S. 68 u. S.71
[2588] Ebenda

Farbspuren entstandenen Gespinsten. (Doch es geht nie um Zerstörtes bei Pollock.) Ebenso wird der Labyrinth-Gedanke erwähnt.[2589]
Pollock war nicht nur auf der documenta II 1959 mit einer Sonderschau präsent, sondern hatte im Sommer des Vorjahres vom 19.7. bis 21.8.1958 im Hamburger Kunstverein unter Alfred Hentzen[2590] ausgestellt, was Fiedler nachhaltig beschäftigte. Jene als Wanderschau vom International Council des MoMA konzipierte Ausstellung „Jackson Pollock et la nouvelle peinture américaine“ war weiterhin in Basel, Amsterdam, Berlin, London und Paris zu sehen, wobei für die Stationen Basel und Hamburg extra ein deutschsprachiger Katalog herausgegeben worden war.[2591]

Die amerikanische Malerei fand Ende der 50er Jahre starke Verbreitung in Europa, wie die parallel veranstaltete, durch mehrere europäische Städte (einschließlich Berlin vom 1.9. bis 1.10.1958) wandernde Ausstellung „The New American Painting“[2592] belegt, die insgesamt aber offenbar weit weniger Einfluss – außer eben Pollock – auf Fiedlers Oeuvre gegen Ende der 50er Jahre gewann. Will Grohmann betonte im Berliner Tagesspiegel Pollocks weltweiten Einfluss auf die Avantgarde.[2593] In Paris erregten beide Ausstellungen gleich zu Jahresbeginn 1959 im Musée d'Art Moderne die Aufmerksamkeit. Pollock wurde in der Presse als „the „hero“ of „progressive“ art in America“[2594] gefeiert. Fiedler traf aber erst Anfang Mai in der französischen Hauptstadt ein, womit deutlich wird, dass er sich zuvor an der Hamburger Pollock-Ausstellung sowie der documenta II 1959 in Kassel orientiert haben muss.

Denkbar ist weiter, dass Fiedler ebenso erstmalig Wols (1913-1951) als documenta II-Teilnehmer zitierte, nicht nur, was die schwarzen ins Bildzentrum eingeschriebenen kürzelartigen Pinselspuren betrifft. Wolfgang Sauré bemerkte, das Werk von Wols charakterisierend: „...Vielleicht lässt sich dieses expressionistische und meditative Verfahren, im Ausdruck dynamisch gesteigert und ungegenständlich umgesetzt auf den späten, tachistischen Farbform-Explosionen am besten ablesen. Werke des Aufschreis...und auf denen das Aus-

[2589] Wagner 2001, S. 47-48
[2590] Hentzen leitete ab 1955 die HH KH und gleichzeitig bis 1962 den HH KV. – Leppien, Helmut R.: Gedenkblatt für Alfred und Anne Hentzen, in: Aukt.-Kat.: Moderne Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Hauswedell & Nolte Hamburg, Auktion am 8.12.2001, o. S.
[2591] Ausst.-Kat.: Jackson Pollock 1912-1956, Kunsthalle Basel, Kunsthalle Hamburg, o. O. u. J. (1958) (Vorwort Alfred Hentzen, Porter A. Mc Cray, Sam Hunter)
[2592] Ausst.-Kat.: The New American Painting: As shown in Eight European Countries 1958-1959, MoMA New York 1959 (Einleitung Alfred Barr). Für die Stationen Basel und Berlin erschien der Katalog in deutscher Übersetzung. An der Ausstellung waren 17 Künstler mit 81 Werken (Hans Hofmann jedoch nicht!) beteiligt. – Altshuler, Bruce (Hg.): Salon to Biennial-Exhibitions That Made Art History, Bd. 1 (1863-1959), London 2008, S. 375-394
[2593] Grohmann, Will: Die Neue Amerikanische Malerei: Zu einer Ausstellung in der Hochschule für Bildende Künste, in: Der Tagesspiegel-Berlin v. 7.9.1958, abgedr. in: Altshuler (Hg.) (Bd.1) 2008, S. 375-394, S. 390
[2594] Vgl. dazu Chastel, André: Au Musée d'Art Moderne: Pollock et Ses Fréres, in: Le Monde – Paris v. 17.1.1959, abgedr. in: Altshuler (Hg.) (Bd. 1) 2008, S. 375-394, 390-391, hier S. 391

drucksmittel Farbe ganz die zerfließende Form zum sprengenden Kolorflecken reduziert, als bildnerisches Kürzel – überwiegt...“[2595]
Werner Haftmann hat im documenta-Katalog von 1959 Werke von Wols mit einer Schrifttafel verglichen, auf die Linien, Farbe und Flecken wie eine Schrift aufgezeichnet sind, und weiterhin eine Assoziation zu Städtebildern festgestellt: „Seine Städtebilder...in den im feinsten Strichwerk Gassen, Plätze, Herbergen und Hafen dem Auge zur stundenlangen Begehung eingerichtet sind...“[2596] Und genau daran hat Fiedler mit seinen Planbildern angeknüpft.
Auf die eindrucksvolle Würdigung von Wols (41 Bilder) und Pollock (16 Bilder) als Wegbereiter des Informel auf der documenta II hat G. Lueg 1983 in ihren Forschungen ausdrücklich hingewiesen.[2597] Dass Pollock und Wols den Hauptanstoß zum Tachismus gegeben hatten, konnte Fiedler im Sommer 1959 in Das Kunstwerk lesen.[2598] Denkbar auch, dass er die Möglichkeit nachhaltiger Auseinandersetzung mit Gemälden und Gouachen von Wols bis zum 6.2.1960 in der Galerie Europe (Fg. Saint-Honoré 50) in Paris nutzte.[2599]

Auf die documenta II vom 11.7. bis 11.10.1959 in Kassel, von der wichtige Impulse ausgingen, wie im Oeuvre Fiedlers Ende 1959, 1960/1961 deutlich wird, soll deshalb gesondert verwiesen werden.
Ziel der Kasseler Schau war es, die Entwicklung der Kunst der letzten 15 Jahre (also nach 1945) nicht nur in Europa, sondern auch den zugewandten Ländern, d.h. im internationalen Maßstab aufzuzeigen, wie Arnold Bode im Vorwort des Kataloges herausstellte.[2600] Das bedeutete, dass die Ausstellung von der amerikanischen Malerei beherrscht wurde, womit letztlich auch künstlerisch der Anspruch der USA als „Hegemonialmacht der „Freien Welt“„[2601] zum Ausdruck kam. Die lange Zeit dominante Ecole de Paris war damit endgültig abgelöst worden.[2602] Diese Tatsache hat Arnold Fiedler bis auf seine vorübergehende Pollock-Rezeption jedoch kaum tangiert. Von der Kritik ging der Vorwurf aus, die documenta sei einseitig auf den Tachismus ausgerichtet und die abstrakte Kunst würde mit einem Totalitätsanspruch auf internationaler Ebene in Erscheinung treten.[2603]

[2595] Zu Wols vgl. Saure 2006 I, S. 20-25, hier S. 25; Wols als Wegbereiter des Informel wird ebenso genannt in: Ausst.-Kat.: II. documenta 1959, S. 450-451
[2596] Zum Werk von Wols siehe – Werner Haftmann in: Ausst.-Kat.: II. documenta 1959, S. 450-451, hier S. 451
[2597] Lueg 1983, S. 40
[2598] Fischer, Klaus-Jürgen: Die II. documenta in Kassel – Fazit eines Unbehagens, in: Das Kunstwerk, XIII. Jg., H. 2-3, Aug.-Sept. 1959, S. 30-64 (mit Abb. der Werke von Pollock, Wols, Dubuffet, E. Schumacher u.a.)
[2599] Siehe Anzeige in – Das Kunstwerk, XIII. Jg., H. 7, Jan. 1960, o. S.
[2600] Ausst.-Kat.: II. documenta (Bd. 1) 1959
[2601] Winkler, Kurt: II. documenta 59 – Kunst nach 1945, in: Ausst.-Kat.: Roters; Schulz, Stationen 1988, S. 427-435, hier S. 430
[2602] Gaehtgens 2006, S. IX-XV; vgl. auch Fischer 1959, S. 30-64, 62
[2603] Kuchling, Heimo, in: Observer, Wien v. 1.8.1959; Heinz, Marianne: Abstraktion und Gegenständlichkeit. Die documenta II – ein Forum der abstrakten Malerei, in: Wagner, Monika (Hg.): Moderne

Neben dem didaktischen Einführungsteil mit Werken der Hauptströmungen der klassischen Moderne (Kubismus, Surrealismus, Expressionismus, Futurismus, Dada) erregten die vier Sonderschauen mit Werken von Baumeister, Pollock, Nicolas de Stael und Wols die Aufmerksamkeit des Kunstpublikums.
Am spektakulärsten war die Präsentation der US-Avantgarde mit 97 Werken aus dem Umkreis des Abstrakten Expressionismus, vertreten durch Künstler wie Helen Frankenthaler, Arshile Gorky, Philipp Guston, Willem de Kooning, Robert Motherwell, Mark Rothko, Clyfford Still, Mark Tobey, Hans Hofmann[2604] u.a., ferner Pollock, dem ein Hauptsaal mit 16 Werken, darunter „Nummer 4" 1949, gewidmet war. Kritiker sahen den amerikanischen Beitrag mit Schwerpunkt Abstrakter Expressionismus im Angesicht von Werken Barnett Newmans und Robert Rauschenbergs bereits als retrospektiv und sprachen gleichzeitig von der Überlebtheit des Tachismus.[2605]
Was den deutschen Beitrag betraf, fielen hinsichtlich der Dichte des Farbmaterials hauptsächlich Emil Schumachers Werke auf, neben weiteren Informellen wie K. F. Dahmen, W. Gaul, K. O. Götz, G. Hoehme, G. Meistermann, B. Schultze, F. Thieler.[2606] Zahlenmäßig mit am stärksten vertreten war Frankreich. Neben Geometrikern sah man vor allem die Tachisten Fautrier, Dubuffet, Wols, Mathieu u.a..[2607]
Im Katalog zur Ausstellung wies Werner Haftmann auf Wols als Wegbereiter informeller Abstraktion hin und charakterisierte die Beiträge von Fautrier, Wols, Dubuffet sowie Bernhard Schultze und Gerhard Hoehme als „Malerei der Farbpasten und physischen Stoffe ...in plastische Bewegung gebracht, verbeult, verkrustet...zum Zwecke ihrer Versehrung...Das ergibt nie gesehene Wirkungen, schockartige Überfälle, eine von Assoziationen und Suggestionen überflutete Materie und einen oft bestürzenden Naturalismus der Oberfläche."[2608]
Der physische Aspekt von Farbe und deren Versehrung spielen im Oeuvre Fiedlers Ende der 50er Jahre noch keine entscheidende Rolle, trotz der seit 1958 einsetzenden Fautrier-Rezeption.

Fiedlers Bekenntnis zur neueren Ecole de Paris zeigt sich 1960 unumstritten an der weiteren Auseinandersetzung mit Georges Mathieu, die bereits im Vorjahr eingesetzt hatte. Auf jeden Fall nach der documenta II 1959 und bis spätestens 21. April 1960 war Fiedlers Mischtech-

---

Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst, Bd. 2, (2 Bde.), Reinbek b. Hamburg 1991, S. 533-551, 534
[2604] Hans Hofmann wird erwähnt bei – Fischer 1959, S. 30-64 (s/w Abb. „The Prey", 1956); Hofmann findet keine Erwähnung bei – Leering 1976, S. 67-72
[2605] Fischer 1959, S. 30-64, 61
[2606] Ebenda, S. 30-64, 63: „...ein eindrucksvolles Ensemble von Bildern Emil Schumachers, die in der Dichte ihres Farbmaterials nur wenig Bilder ihresgleichen haben.". E. Schumacher war zuvor 1958 auf der Biennale in Venedig künstlerische Anerkennung zuteilgeworden.
[2607] Winkler 1988, S. 427-473; Ausst.-Kat.: II. documenta (Bd. I) 1959
[2608] Haftmann, Werner: Einführung, in: Ausst.-Kat.: II. documenta (Bd. I) 1959, S. 11-19, hier S. 18-19

nik **KOMPOSITION IN ROT** (bis 1960) (WV G 214) entstanden, die der Maler im April 1960 in Hamburg ausstellte.[2609]

Auf einem bis zu den Bildrändern hin ausgerichteten Bildfeld von diffus gestrichenem nahezu monochromen, stellenweise durch Farbpartikel aufgeworfenem Malgrund finden sich mit feinem Pinsel zügig bis rasant ausgeführte zeichnerische Bildelemente – u.a. eine Kreisform im rechten Bildteil – in Korrespondenz mit Schriftzeichen ähnlichen Kürzeln und Chiffren, dabei vorwiegend die Vertikale zur Linken der Kreisform betonend. Da nur eine Schwarz-Weiß-Reproduktion vorliegt, kann zur Farbgebung keine Aussage getroffen werden. Die Arbeit erinnert formal und stilistisch mit ihrer angedachten Kreisform und dem an reinen Automatismus[2610] grenzenden Schreibgestus des Malprozesses sehr stark an Mathieus Malvorführung, frontal vor großen Formaten stehend und mit verlängertem Pinselstil arbeitend, vergleichbar einem schnellen Schreibvorgang.

Abbildungen, die Mathieu während des besagten Malvorgangs zeigen, veröffentlichte Das Kunstwerk im April 1959 im Zusammenhang mit einem Essay von Franz Roh. Dem Beitrag schloss sich ein Interview mit Mathieu an, in dem der Künstler vom schnellen Malvorgang und von Zeichenhaftigkeit sprach.[2611] Ob Fiedler desweiteren die Mathieu-Ausstellungen 1959 und 1960 (Galerie International) in Paris besucht und daraus Anregungen erfahren hatte, ist sehr wahrscheinlich. Ob er auch auf die Präsentation der Werke des Franzosen im Kölner Kunstverein aufmerksam geworden war, bleibt offen.[2612]

Weiße subtile Schreibspuren in Schlingen in Verbindung mit pastosen, zum Monumentalen neigenden unruhigen Farbflecken überziehen übrigens auch bei Hans Hofmanns Biennale-Beitrag „Fantasia“ von 1943 die Bildfläche. Das Bild wurde aber erst im Juli 1960 publiziert [2613], nachdem Fiedlers Komposition längst auf der Hamburger Ausstellung vom Frühjahr zu sehen war.

Nach der documenta II entstanden auch Fiedlers Ölbilder **ENDE DES FEUERWERKS** (1960) (WV G 147, G 148), wovon zwei Bildfassungen nachweisbar sind. In einem Text von Gottfried Sello hieß es in Bezug auf jenes Bild (wohl zu G 148): „...ein auf die Mitte konzentrierter farbiger Wirbel, von einem vibrierenden Grau eingeschlossen.“[2614] Der Malvorgang lässt dabei einen kräftig bewegten Pinselduktus erkennen. In den Feuerwerksfassungen sind Farbflecken und zeichenhafte Kürzel zu geballter Explosivität konzentriert. Die sich übereinander schiebenden Farben Rot, Schwarz und Weiß in ihren Abstufungen auf monochromem Bildgrund assoziieren rote in die Höhe schießende Leuchtpunkte, deren ver-

[2609] Ausst.-Kat.: Ausstellung Hamburger Künstler 1960, o. S. Nr. 37 (s/w Abb.) sowie Nr. 35 u. 36
[2610] Michel Seuphor hat 1957 im Hinblick auf das Werk von G. Mathieu auf den reinen Automatismus als typisch für den Tachismus hingewiesen. – Seuphor 1957, S. 79
[2611] Roh, Franz: Über Mathieu, in: Das Kunstwerk, XII. Jg., H. 10, April 1959, S. 18-19
[2612] Das Kunstwerk, XII. Jg., H. 9, März 1959, S. 36
[2613] Das Kunstwerk, XIV. Jg., H. 1-2, Juli-Aug. 1960, o. S. (s/w Abb. „Fantasia“ 1943 u. „Pompeji“ 1959)
[2614] HH Abendblatt v. 3.4.1962 (Gottfried Sello)

glimmende Spuren sich abwärts verlieren sowie ein Aufblitzen in hellem, weißem Licht vor nachtschwarzer Kulisse.
Dass Mathieu mit explosiver Farbigkeit und Farbkonzentrationen arbeitete, ist bekannt, auch seine ähnlichen Bezüge zu Feuer und Feuerwerk. Und dass daneben Einflüsse des amerikanischen Expressionismus hinsichtlich der heftigen Malweise mitschwingen, ist ebenso nachvollziehbar. Wesentliche Impulse könnten weiterhin durchaus von Hans Hofmann ausgegangen sein, der nicht nur an der documenta II beteiligt, sondern 1960 weiterhin auf der Biennale in Venedig[2615] vertreten war. Die bei Fiedler vom Bildtitel ausgehende Assoziation zu Feuerwerk weist dagegen auf Pollocks frühes dramatisches Bild „The Flame" von 1934-1938 (MoMA New York) mit auflodernden Flammen und kräftigem Rot, wie auch Fiedler es verwendete. Denkbar ist durchaus, dass Fiedler jenes Bild damals bekannt war, obwohl es nicht im Katalog zur documenta II aufgeführt erschien.
Bei der Entstehung des Ölbildes **RUES LA NUIT** (1960) (WV G 146) arbeitete Fiedler stärker mit pastosem Farbauftrag.

Hamburg-Paris – Arnold Fiedler und die Ecole de Paris
Die Hamburger Presse hat die weitere französische Ausrichtung Fiedlers bereits am 29.2.1960 anlässlich des 60. Geburtstages des Malers bemerkt. So hieß es, dass Fiedler künstlerisch „...in eine neue Periode eingetreten ist, die er einem unlängst beendeten Aufenthalt in seiner zweiten Heimat – Paris – verdankt, wo er ein Atelier besitzt...".[2616] Die Auseinandersetzung mit der französischen Avantgarde wurde von der Kritik ausschließlich am Parisaufenthalt festgemacht, ungeachtet der wichtigen Vermittlerrolle durch die documenta II. Der Kritiker Carl Otto Frenzel wies im Hamburger Abendblatt – wohl im Hinblick auf die Planbilder – auf die gediegene Farbigkeit und das Linear-Graphische hin: „...Diese neuen Bilder, die in einer Mischtechnik aus Pastell und Tempera sehr originell ausgeführt sind, zeichnen sich sowohl durch die zart-helle Tönung des Untergrundes wie durch die graphische Wirkung feiner Linienführung aus, ihre Gegenstandslosigkeit wird von farbiger Heiterkeit überspielt und wirkt kraft starker graphischer Nuancierung musikalisch beschwingt. Das Unterbewusstsein mag dabei mit im Spiele gewesen sein, indem es ihm Städte, Straßen, Häuserblocks vorspiegelte, die hernach als strukturelle Komposition in „Bildern ohne Namen" Ausdruck fanden." [2617]

1960, sehr wahrscheinlich im Sommer (Juni), war es Fiedler erstmalig gelungen, zusammen mit anderen Künstlern, die im einzelnen jedoch nicht bekannt sind, in der traditionsreichen,

[2615] Zu Hofmanns Biennale-Beitrag zusammen mit den Amerikanern Philip Guston, Franz Kline, Theodor Roszak in Venedig: „Es handelte sich um exemplarische Werke des Abstrakten Expressionismus, auch Action Painting genannt, eine Art Pendant zum europäischen Informel, aber mit eigenen ausgeprägten Merkmalen." – Apollonio 1976, S. 62-66, hier S. 65
[2616] HH Abendblatt v. 29.2.1960 (C. O. F.)
[2617] Ebenda

seit 1925 bestehenden, Galerie Jeanne Bucher Rue de Seine 53 (Paris 6) im Quartier latin auszustellen.[2618]

Herta Wescher wies im Pariser Kunstbrief 1961 übrigens darauf hin, dass das Pariser Kunstleben damals von Jahr zu Jahr unübersichtlicher werde. Während neue Galerien entstanden, andere hingegen verschwanden, schränkten etablierte Händler ihre Aktivitäten ein und hielten sich an Bewährtes.[2619]

In dem ehemals angegliederten Verlag der Galerie war 1926 das Mappenwerk von M. Ernst „Histoire Naturelle" mit den ersten reproduzierten Frottagen erschienen. Kandinsky stellte zwischen 1936 und 1944 regelmäßig bei Jeanne Bucher aus. Dass sich die Galerie später um das Werk Willi Baumeisters (1939, 1949) verdient gemacht hat, darauf ist bereits hingewiesen worden. 1960 war Jean-Francois Jaeger Inhaber der Galerie, der in seinem Programm Künstler der Ecole de Paris führte, darunter den Deutsch-Franzosen Hans Reichel[2620], Mark Tobey, Julius Bissiére, Raymond Hajdu, Vieira da Silva, Nicolas de Stael. Wie handschriftlich von Fiedler überliefert ist, hatte er bei Bucher am 7. Juni drei Pastelle, drei Temperaarbeiten und ein Ölbild (alle unbekannt) eingereicht. Immerhin kam es im November 1960 aber zu zwei Ankäufen, wobei es sich um die Bilder PERSONNAGES (1958) (WV G 126) und PAYSAGES (1956) (WV G 116) handelt.[2621] Eine internationale Käuferschaft hatte sich für die Bilder interessiert.

Kontakte besaß Fiedler damals auch zur Galerie Raspail. Ob er dort desweiteren ausstellte, lässt sich in Anbetracht dessen, dass er im Winter am 21. November 1960 dort drei Pastelle wieder abholte, nur vermuten.

In Paris war Fiedler „endlich zum Durchbruch" gekommen, wie der Kritiker Gerhard W. Weber Anfang Dezember 1960 in der französischen Presse feststellte. In dem Kommentar hieß es weiter: „Die kleinen Bilder...sprechen eine wunderliche Zeichensprache, die man liest, als ob die Fingerspitzen Augen hätten. Was hingewürfelt wie vom Zufall wirkt, ist das Ergebnis jahrzehntelanger Kleinarbeit im Stillen."[2622]

Hinwendung zur Materialmalerei

Im Herbst des Jahres darauf stellte Arnold Fiedler vom 19. Oktober bis 8. November 1961 in Paris in der Galerie La Roue Rue Grégoire-de-Tours 16 (Paris 6) unter dem Titel „Peinture Dessins" aktuelle Gemälde und Zeichnungen aus. Es war die erste Einzelausstellung des

[2618] Notiz im NL A. Fiedler; jedoch kein weiterer Hinweis wie etwa in der Zeitschrift Das Kunstwerk; Die Galerie feierte im Mai/Juni 1960 ihr 35 jähriges Bestehen mit der Ausstellung „Hommage á Jeanne Bucher – Galerie Jeanne Bucher 1925-1960". Einer der Teilnehmer war Willi Baumeister – Beye; Baumeister 2002

[2619] Wescher, Herta: Pariser Kunstbrief, in: Das Kunstwerk, XIV. Jg., H. 10-11, April-Mai 1961, S. 76-77

[2620] Siehe Anzeige in – Das Kunstwerk, XI. Jg., H. 3, Sept. 1957, S. 64

[2621] Vermerk Ankauf zweier Bilder durch Lady Norton – Kalendereintrag 21.11.1960 NL A. Fiedler; vgl. Aukt.-Kat.: Christie`s: Modern and Contemporary Paintings, Watercolours, Drawings and Sculpture, Aukt. am 28.6.1991, London 1991, S. 11, Nr. 44 (o. Abb.)

[2622] Zeitungsausschnitt o. Angaben, Paris Anfang Dez. 1960 (Gerhard W. Weber) – NL A. Fiedler

Hamburger Malers in besagter Galerie und in der französischen Hauptstadt.[2623] Auf der Einladungskarte erschien die Schwarz-Weiß-Reproduktion des kurz zuvor entstandenen Bildes **MONDLANDSCHAFT** von 1961 (WV G 151). Fiedler entwarf auch das Ausstellungsplakat. In der Kunstzeitschrift Cimaise erschien eine von der Galerie geschaltete Anzeige.[2624]
Das Galerieprogramm war gegen Mitte und Ende der 50er Jahre auf Künstler der Ecole de Paris ausgerichtet, darunter Vertreter des Informel und des Neuen Realismus (z.B. 1957 Arman). Zu nennen sind hier Namen wie Pierre Alechinsky, Gaston Bertrand, Jeanne Coppel, K. F. Dahmen, Doucet, Natalia Dumitresco, Gillet, Hans Hartung, Alexander Istrati, Ida Karskaya, Maryan, Sergej Poliakoff, Reuterswärd, Rustin und Sugai[2625], sowie Bouqueton, Kawun, Lacoste, Paoli, Arman, Maria Manton und Jean Milo.[2626]
Von deutschen informellen Malern hatten in der Galerie La Roue, wohlgemerkt in Einzelausstellungen sowie in Beteiligungen, vorwiegend K. O. Götz (1955, 1956), ebenso K. R. H. Sonderborg[2627], schwerpunktmäßig Karl Fred Dahmen (z.B. 1956, 1957, 1961)[2628], Hans Reichel und Heinz Kreutz (ehemaliges Quadriga-Gründungsmitglied, dem bis 1959 ein lyrisch-tachistisches Werk zugeschrieben wurde[2629]) ihre Arbeiten vorgestellt. Fiedler folgte diesen Künstlern sozusagen mit seiner Einzelpräsentation 1961. (Eine der K. F. Dahmen-Ausstellungen fand übrigens im gleichen Jahr statt, in dem Fiedler bei La Roue ausstellte.[2630] Dahmen war überhaupt in Paris sehr präsent.) In einer allerdings anderen Pariser Galerie gab es gleich zu Jahresbeginn 1961 eine weitere Einzelpräsentation der Arbeiten von K. O. Götz.[2631] Diese Hinweise belegen, dass Arnold Fiedler gleichrangig mit führenden deutschen Informellen Anfang der 60er Jahre auf dem Pariser Kunstmarkt präsent und erfolgreich war, zumal sich zwischen Fiedler und der Galerie La Roue eine kontinuierliche Zusammenarbeit entwickelte, die bis 1969 anhielt.

[2623] Einladungskarte: Arnold Fiedler. Peintures. Dessins, Galerie La Roue (19.10.-8.11.1961) Paris 1960 (Text Alfred Kern). Fiedler stellte in der Galerie La Roue weiterhin 1962, 1963, 1965 (alles Einzelausstellungen) aus. Vgl. auch Flemming 1980, S. 35
[2624] Cimaise, 8. Jg., Nr. 55, Sept.-Okt. 1961, S. 142
[2625] Siehe Anzeige in – Cimaise, 8. Jg., Nr. 56, Nov.-Dez. 1961, S. 91
[2626] Siehe Anzeige in – Das Kunstwerk, XI. Jg., H. 12, Juni 1958, o. S.; zu Karskaya, Dumitresco, Manton, Milo vgl. – Seuphor 1957, S. 212 u. 79, 178 u. 79, 232, 237 (Nicht bei Seuphor aufgeführt sind Bouqueton, Dahmen, Kawun, Lacoste, Paoli.)
[2627] Vgl. Ausst.-Kat.: Karl Otto Götz. Bilder und Arbeiten auf Papier 1935-1988, Kunstverein Braunschweig, Braunschweig 1988, S. 103ff; Ausst.-Kat.: K. R. H. Sonderborg. Arbeiten auf Papier, Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1985, S. 201; Anzeige einer Ausst. v. 2.7. bis 20.7.1958 mit Werken von Bouqueton, Dahmen, Dumitresco, Kawun, Karskaya, Kreutz, Lacoste, Maria Manton, Jean Milo, Paolo, Gerdur, in – Das Kunstwerk, XI. Jg., H. 12, Juni 1958, o. S.; zum Programm der Galerie vgl. auch Ausst.-Kat.: Paris-Paris 1981, S. 493; Restany 2007
[2628] Ka., F.: Pariser Kunstbrief, in: Das Kunstwerk, H. 10, XI. Jg., April 1958, S. 40-41; vgl. mehrere Anzeigen in der Kunstzeitschrift Cimaise
[2629] Das Werk von H. Kreutz war 1951 in der Frankfurter Zimmergalerie ausgestellt worden. 1952 folgte eine Beteiligung an der ersten Quadriga-Ausstellung. – Seuphor 1957, S. 217; Sauré, Wolfgang: Color est Lux in Potentia – Zur Malerei von Heinz Kreutz, in: die Kunst, H. 2, 1986, S. 126-130, neu abgedr. in: Sauré, Wolfgang: Ecole de Paris. Gesammelte Aufsätze aus der Zeitschrift die Kunst 1983-1988, Norderstedt 2006, S. 84-88
[2630] Vgl. Anzeige in – Cimaise, 8. Jg., Nr. 56, Nov.-Dez. 1961, S. 7
[2631] Zur K. O. Götz-Ausstellung in der Pariser Galerie Ariel v. 17.1. bis 4.2.1961 vgl. Anzeige in – Cimaise, 8. Jg., Nr. 51, Jan.-Febr. 1961

Zu Fiedlers Arbeiten – der Künstler gehörte seit 1961 der „Federation Francaise des Societés d'Art Graphique et Plastique“ sowie des „Salon des Realites nouvelles“ an[2632] – äußerten sich jetzt führende französische Kritiker in den einschlägigen Kunstzeitschriften Aujourd'hui art et architecture (dem Nachfolgeorgan von Art d'aujourd'hui, der ersten weltweiten Zeitschrift für abstrakte Kunst), La Galerie des arts, Les Lettre Francaises, Cimaise und Arts, lettres, spectacles, musique in denen die moderne Kunst seit der Nachkriegszeit diskutiert wurde. Auffallend ist dabei, dass fast durchweg der poetische Gehalt von Farbe und erstmals der Material-Aspekt von Farbe, einschließlich der taktilen Oberflächenqualitäten **(**als für das französische Informel typisch) **–** im Gegensatz zur bisherigen materialarmen tachistischen Malerei[2633] **–** von der Kritik erwähnt wurden.

Der in der Redaktion von Cimaise tätige Kritiker Michel Ragon, dessen Buch „L'aventure de l'art abstrait“ im gleichen Jahr in deutscher Übersetzung im Luchterhand-Verlag erschienen war und der als Kenner des Werks von Fautrier galt (Ragon, Michel: Jean Fautrier, Paris 1957), schrieb in der Oktoberausgabe von Arts, lettres, spectacles, musique 1961: „...Seine Welt (A. Fiedler) ist durch und durch poetisch, seine Abstraktionen haben eine gewisse Verzauberung, noch sensibler in seinen japanisch wirkenden Farbstiftzeichnungen. Die Arbeit und das Material sind sorgfältig behandelt.“[2634]

Für Les Lettres Francaises schrieb Georges Boudaille im November 1961: „...Seine Malerei lässt farbige Flecken aufleuchten und symbolische Zeichen auf erdigem Grund. Der Kontrast zwischen matten und leuchtenden Zonen schafft eine gewisse Poesie, so wie die Träume der Jugend auftauchen aus der ungeformten Tiefe der Erinnerung.“[2635]

Und in Cimaise hieß es im November 1961 erneut von Georges Boudaille: „Wie ein Bukett von getrockneten Blättern ist Arnold Fiedlers Malerei: zugleich rauh, zerbrechlich und kostbar. Die Materie scheint bröckelnd und schillernd, sie verkörpert einen Optimismus gegen alle Widerstände. Auf einem Grund von stumpfer Erdigkeit tauchen Flecken auf, lebhaft, gefärbt, durchfurcht von gedrängten Strichen. Mit gut 60 Jahren findet dieser Hamburger den Mut, die Jugend seines Herzens zu bejahen und geheime Träume zu verwirklichen.“ [2636]

In der Kunstzeitschrift Aujourd'hui art et architecture (ab 1955 unter Leitung von André Bloc) – ein Blatt das der Bildenden Kunst ansonsten nur wenig Raum gab, sich stattdessen der Architektur und angewandten Kunst annahm[2637] – bemerkte Renée Boulier: „Es ist interessant, wie Fiedler auf neutralem Grund einen Fleck bildet, der als Blickfeld dient und den

[2632] Siehe jeweils Mitgliedskarte für die Jahre 1961, 1962, 1963 – NL A. Fiedler
[2633] Vgl. Wagner 1997, S. 22-34, hier S. 33 Anm. 9
[2634] Ragon, Michel in: Arts, lettres, spectacles, musique v. Oktober 1961 (ms. Übersetzung NL A. Fiedler mit unvollständigen Quellenangaben)
[2635] Boudaille, Georges in: Les Lettres Francaises, Nov. 1961 (ms. Übersetzung NL A. Fiedler mit unvollständigen Quellenangaben)
[2636] Boudaille, Georges: Arnold Fiedler, in: Cimaise, 8. Jg., Nr. 56, Nov.-Dez. 1961, S. 82; (ms. Übersetzung NL A. Fiedler)
[2637] Zum Profil der wichtigsten französischen Kunstzeitschriften siehe – Ragon 1957 II, S. 166-168, 167

wirklichen Raum von der Bildfläche trennt. Der erste Grund bleibt der Träger, die Zone der Stille, das Leere, welches isoliert und zugleich hervorhebt. Auf der Fläche...entwickelt sich ein Zwiegespräch von Farbflecken, welche heraustreten und zurückweichen, dumpfe oder lebhafte Interpunktion, Pauke oder Beckenschlag, Begleitung, der die scharfen graphischen Formen antworten. Fiedler schafft die greifbare Materie, die Festigkeit der Mauer. Er bearbeitet klug den Putzgrund, um in die Oberfläche die harten Einschnitte seiner Grafitti zu kratzen und alles in seinem Bild scheint dazu geschaffen, diesem Ruf ein Maximum von Intensität zu geben.“[2638]

Die im Herbst in Paris ausgestellten Bilder sind im Einzelnen kaum bekannt. Eine Ausnahme bilden das sich in einer deutschen Privatsammlung befindende Ölbild **ROT, GRÜN**, **SCHWARZ AUF HELLEM GRUND** (1961) (WV G 157), mit mittiger Farbfleckkonzentration im Zusammenspiel linearer schwarzer Kürzel, und die als Schwarz-Weiß-Reproduktion bekannte MONDLANDSCHAFT (1961) (WV G 151), auf die hier anhand der Abbildung nur bedingt eingegangen werden kann.
Zunächst fällt dem Betrachter das an Fautrier erinnernde Bildfeld auf schwarzem Grund auch weiterhin auf. Fiedler arbeitete offensichtlich – soweit die Reproduktion überhaupt Schlüsse zulässt – mit unterschiedlicher Farbkonsistenz. Mal brachte er dünnflüssige Farbe in linearen Spuren, teils verlaufend, auf den Bildträger, dann setzte er Farbe als Farbpartikel und Farbflecken stark pastos ein. Auf dem unregelmäßig begrenzten Farbfond finden sich aufgemalte lineare Zeichen, wie eine angedeutete Kreisform im rechten Bildteil, und mit dem Malmesser oder Pinselstil in die Oberfläche geschnittene bzw. eingeritzte gerade Linien, wobei die Farbmaterie erstmalig bewusst verletzt wird und tiefer liegende Farbschichten sichtbar gemacht werden.

Die MONDLANDSCHAFT kann als Arnold Fiedlers erstes wesentliches Bild im Kontext einer Malerei der Farbpasten und Materialien sowie deren Bearbeitung angesehen werden. Fiedler orientierte sich 1961 damit verstärkt an den französischen Positionen einer existentiellen Malerei, wie sie seit 1945 von Dubuffet, Fautrier und Wols vertreten worden waren. Spuren und Einschnitte riefen eine Geschichtlichkeit hervor, wie sie im Abstrakten Expressionismus der New York School undenkbar war. In Frankreich wurde „Die sichtbare Bearbeitung des Farbmaterials, das sich physisch behauptet, (wurde dort) von Anbeginn als Ausdruck von „Widerstand“...gewertet.“[2639] Für viele Maler im Nachkriegsdeutschland war dieses Konzept von nachhaltiger Bedeutung, wie eben auch für Fiedler.
Dass Fiedler formal hier weiter an Fautrier festhielt, kann neben der documenta II zusätzlich mit der Pariser Ausstellung „Fautrier 10 peintures récentes“ in der Galerie Europe im Som-

[2638] Boulier, Renée in: Aujourd' hui, Nr. 34, 1961 (ms. Übersetzung NL A. Fiedler mit z.T. unvollständigen Quellenangaben)
[2639] Wagner 1997, S. 22-34, hier S. 26

mer vom 7.6. bis 1.7.1961, also direkt vor Fiedlers Herbstausstellung in Paris, im Zusammenhang gesehen werden. Der Avantgardemaler Fautrier war nach wie vor auf dem internationalen Kunstmarkt präsent.[2640]

Die kritischen Äußerungen von Klaus-Jürgen Fischer 1960 in Das Kunstwerk Fautriers Einfluss auf jüngere Künstler sei „äußerst gering“[2641], könnten zumindest eine kritische Sicht Fiedlers gefördert haben. Der weiteren Feststellung Fischers Fautrier bediene sich eines „äußerst schmalen Motivschatz(es)“[2642] – auch M. Ragon erwähnte eine Unfertigkeit der Bilder – setzte Fiedler hingegen eine stärkere Differenzierung oder auch „Binnenzeichnung“ seines Bildfeldes durch intensivere Bearbeitung entgegen. Fiedler „schrieb“ sozusagen in das mit einer Schrifttafel vergleichbare Bildfeld Farbflecken, Zeichen (eine Kreisform) und Linien ein. Mit dem Malmesser durchschnitt er dabei die Farboberfläche und zerstörte sie dadurch. Über die Materialität der Farbe, d.h. inwieweit Fiedler 1960 und 1961 stark pastos arbeitete, lässt sich anhand der Reproduktion aber keine eindeutige Aussage machen.

Dass er jedoch zugleich auch auf Wols reagierte[2643], der, wie kein anderer, Existentielles in die Malerei einbrachte, ist nahezu eindeutig (vgl. Wols, „Composition IV“, um 1946, Öl, 65 x 54 cm).

Aspekte einer stark optischen Verflechtung und Verdichtung durch Auftragen von feinen und zugleich zeichenhaften Linien in Fiedlers MONDLANDSCHAFT (1961) und Folgewerken scheinen hingegen auf Nachwirkungen der Pollock-Rezeption zu basieren (völlig unabhängig von dessen großen Formaten). Zu nennen wäre z.B. Pollocks großformatiges Ölbild „Alchemy“ von 1947 (Öl a.Leinwand 114,3 x 220,98 cm) (Solomon R. Guggenheim Museum New York)[2644], wo in den dichten Strukturen aufgetragene lineare Fragmente eine Art Zeichencharakter annehmen (wie die mit der Spitze aufeinandertreffenden oder einzeln auftauchenden V-Formen, desweiteren Kreisformen beschreibende Halbbögen, die von Linien überschnitten werden). Insofern kann hier immer noch vom Nachwirken der documenta II von 1959 auf Fiedlers Werk Anfang der 60er Jahre ausgegangen werden. Fiedlers Rezeption der Werke von Wols und Pollock belegt sehr eindeutig die These, dass beide Maler spätestens seit der documenta II „unter den Künstlern gewaltige kreative Impulse ausgelöst (haben). Diese beiden Maler hatten versucht, die künstlerischen Mittel der Moderne zu überprüfen und eine „direkte Malerei“ zu entwickeln – mit dem Ziel, dem Betrachter allein über die Art der Anwendung der Malmaterie zu Selbsterfahrung und Selbstbestimmung zu verhelfen.“[2645]

[2640] Vgl. auch Paulhan, Jean: Fautrier en Italie, in: Art de France, Nr. I, Paris 1961, S. 398-399 (mit s/w Abb.)
[2641] Fischer 1960, S. 23-24, hier S. 24
[2642] Ebenda, hier S. 23
[2643] Vgl. Ausst.-Kat.: II. documenta 1959, o. S. (farb. Abb. o. Titel)
[2644] Frank 1984, S. 62 Nr. 51 (s/w Abb.)
[2645] Heinz, Marianne: Abstraktion und Gegenständlichkeit. Die documenta II, in: Wagner (Hg.) (Bd. 2) 1991, 533-551, hier S. 541

Das beschriebene Bildkonzept findet sich ebenso in Fiedlers Bild **PLANETARISCHE LANDSCHAFT** von 1961 (WV G 152) und in den beiden Planbildern, die Fiedler noch im gleichen Jahr malte: **PLAN GRIS** (1961) (WV G 149, G 150).
Über die Rezeption der französischen Vorbilder gelangte Fiedler ab 1961 zu einer Werkqualität, wie sie unter den deutschen Informellen hauptsächlich in Emil Schumachers (geb. 1912) Arbeiten aus der zweiten Hälfte der 50er Jahre präsent ist.[2646] Das ist insofern nicht verwunderlich, da Fiedler als auch Schumacher nach dem Krieg künstlerische Einflüsse aus den gleichen Quellen aufnahmen, nämlich dem französischen Tachismus, wie ihn Dubuffet, Fautrier und Wols mit ihrer Materialmalerei vertraten. Sowohl bei Fiedler als auch bei Schumacher findet sich ein Farbfond auf monochromem Bildgrund. Die Farbe gewinnt hinsichtlich ihres Materialcharakters an Bedeutung: als pastose Masse, bröckelnd, schollenartig. Farbflecken legen sich über den aufgeworfenen Grund mit Kratzspuren, Rissen und Schnitten. Insbesondere Fiedlers als Schwarz-Weiss-Reproduktion vorliegende Bilder **FARBFLÄCHEN AUF HELLEM GRUND** (1961) (WV G 155), **NEUE ZEICHEN** (1961) (WV G 156) und **FROHES SPIEL** (1961) (WV G 158), die starke Ähnlichkeit mit einzelnen Werken Emil Schumachers aus der zweiten Hälfte der 50er Jahre aufweisen (jenem Zeitpunkt als Schumacher 1957 zum Materialbild übergegangen war), scheinen nahezu Fiedlers Kenntnis des Schumacher'schen Oeuvres zur Voraussetzung zu haben – zieht man insbesondere dessen Bild „Mobi“ von 1959[2647] heran.
Weniger die documenta II von 1959, wo Schumacher mit drei Werken vertreten war, dürfte dabei ausschlaggebend gewesen sein, als vielmehr die erste Schumacher-Retrospektive vom 27.10. bis 3.12.1961 in der Kestner-Gesellschaft in Hannover – dem nach dem Krieg wichtigsten Institut für zeitgenössische Kunst in der BRD. Den Schwerpunkt der Präsentation bildeten vor allem Schumachers Werke der zweiten Hälfte der 50er Jahre.[2648] Mit der Retrospektive war Schumacher endgültig der Durchbruch gelungen.

Am Jahresende vom 8.12.1961 bis 8.1.1962 war Fiedler noch einmal bei La Roue vertreten. Zur Gruppe der 15 ausstellenden Künstler gehörten neben Fiedler K. F. Dahmen, Alexander Istrati und Natalia Dumitresco, Jeanne Coppel, Poliakoff u.a..[2649]
Nach dem Erfolg in Paris – einschließlich einer Beteiligung 1962 im Musée National d'Art Moderne in Paris, offenbar im Rahmen der jährlichen Salonausstellungen[2650] – hatte der Hamburger Kunstverein vom 31. März bis 6. Juni 1962 in der Hamburger Kunsthalle eine

[2646] Vgl. die Auswahl-Bibliographie in – Ausst.-Kat.: Emil Schumacher 1997, S. 155-157 sowie Brunner, Reinhold: Emil Schumacher: Das informelle Werk, (Diss. Univ. Giessen 1992) (Hochschulschrift)
[2647] Ausst.-Kat.: Emil Schumacher, hg. v. der Kestner-Gesellschaft Hannover, Kunstverein Freiburg, Kunstverein Hamburg, Hannover 1962, S. 35 Nr. 60 (s/w Abb.)
[2648] Ausst.-Kat.: Emil Schumacher. Retrospektive, Kestner-Gesellschaft Hannover, Hannover 1961 (Text Werner Schmalenbach); vgl. auch Roh, Juliane: Zu Werken Emil Schumachers, in: Das Kunstwerk, XIV. Jg., H. 7, 1961, S. 19-27; Kliege 1997, S. 132-147, 142
[2649] Siehe Anzeige in – Cimaise, 8. Jg., Nr. 56, Nov.-Dez. 1961, S. 91
[2650] Ungenaue Notiz Fiedlers – NL A. Fiedler

große Arnold Fiedler-Ausstellung mit insgesamt 74 Werken des Zeitraumes 1957 bis Anfang 1962 (darunter 39 Gemälde, Wachskreidezeichnungen auf Papier, Tuschzeichnungen, Lithographien) organisiert[2651], worüber die Presse ausführlich berichtete. Fiedler zeigte Werke mit Bildtiteln wie DUNKLER FARBKLANG (1957) (WV G 124), SCHWEBENDES (1958) (WV G 130), **ROTES ZENTRUM** (1958) (WV G 132), **NEUER KONTINENT** (1958) (WV G 138), ENDE DES FEUERWERKS (1960) (WV G 148), PLAN GRIS (1961) (WV G 149), sowie die in Paris im Vorjahr ausgestellten Bilder MONDLANDSCHAFT (1961) (WV G 151) und ROT, GRÜN, SCHWARZ AUF HELLEM GRUND (1961) (WV G 157), ferner PLANETARISCHE LANDSCHAFT (1961) (WV G 152), FARBIGE ZEICHEN AUF DUNKLEM GRUND (1961) (WV G 154), NEUE ZEICHEN (1961) (WV G 156), FROHES SPIEL (1961) (WV G 158), **TRAUMSEGEL** (1962) (WV G 160), **WARMER KLANG** (1962) (WV G 166). Insbesondere das Bild WARMER KLANG mit den Farben Gelb, Blau, Schwarz-Grau und der säulenartig aufsteigenden gelben Farbform zur Linken erinnert stark an Emil Schumachers Ölbild „Kadmium" von 1958, was weiter darauf hindeutet, dass Fiedler einzelne Bilder Schumachers zu jenem Zeitpunkt sehr genau gekannt haben muss. Als Themengruppen kristallisieren sich bei Fiedler heraus: Pläne (STADTPLAN IN BLAU (1960), METROPOLE IN ROSA (1961) u.a.), Gestein (STEIN DER WEISEN (1958) (WV G 133), FELSEN (1961), NACHTGESTEIN (1962) (WV G 164), Klänge und Zeichen (MAUERZEICHEN (1960), ZUKUNFTSZEICHEN (1960), ZEICHEN IN SILBER (1960), SCHWARZES ZEICHEN (1961), NEUE ZEICHEN (1961) (WV G 156), HIEROGLYPHEN (1961)).
Während die Gemälde im Katalog vorwiegend als Öl -und/oder Temperabilder und damit als Mischtechniken ausgewiesen sind, wies der französische Kunsthistoriker Dr. Pierre Courthion in seinem Vorwort zum Katalog jedoch bereits auf vermischten Zement in den Bildern hin. (Schumacher dagegen hat ausschließlich, was die Bilder des Zeitraumes 1957 bis 1960 betrifft, nur mit Ölfarbe gearbeitet).

Courthion, der auch zur Eröffnung sprach, galt durch zahlreiche wissenschaftliche Publikationen als ausgewiesener Kenner seines Faches. Veröffentlichungen waren regelmäßig seit Ende der 20er Jahre erschienen, darunter Überblicksdarstellungen zur zeitgenössischen französischen Malerei (1927), zur flämischen Malerei (1958), zur Malerei der Romantik (1961), Monographien wie aktuell 1962 zum Werk Georges Rouaults – damals in mehreren Sprachen erschienen[2652] – und Edouard Manet. Courthion war darüber hinaus Vizepräsident der 1948/49 gegründeten Internationalen Vereinigung der Kunstkritiker (A.I.C.A.)[2653] und Mitglied der französischen Jury des Internationalen Guggenheim-Preises New York.

[2651] Ausst.-Kat.: Arnold Fiedler, Kunstverein Hamburg, Hamburg 1962 (Vorwort Pierre Courthion)
[2652] Courthion, Pierre: Georges Rouault, Köln 1962
[2653] Die A.I.C.A. hat ihren Sitz in Paris (AICA 32 rue Yves Toudic 75010 Paris). Jene nichtstaatliche Organisation arbeitet heute mit nationalen Sektionen mit mehr als 40.000 Mitgliedern in 64 Ländern.

Courthion, dessen Urteil als fundiert und verlässlich galt, erwähnte in Fiedlers Bildern das Zusammenspiel von Farbflecken und Graphismen auf bewegtem Malgrund und verwies dabei schwerpunktmäßig auf die Farbmasse, womit Aspekte zum Material der Farbe aufgerufen werden. Obwohl er hinsichtlich Farbkultur, subtiler Palette und malerischer Sensibilität Fiedler in einem Atemzug mit Picasso, J. Gris, Kandinsky u.a. zur Ecole de Paris zugehörig erklärte – deren anhaltende Kreativität während der Okkupation von der Forschung inzwischen fundiert belegt ist[2654] – , stellte er gleichzeitig eine nationale Eigenart in Fiedlers Malerei fest, ohne darauf aber näher einzugehen.
Im Katalogtext hieß es: „Diese Flecken von sensibler Farbigkeit, denen ein heftiger Graphismus entgegensteht, auf bewegtem Grunde...Bei Fiedler liebe ich die kostbare Mischung der Farbmasse, die freie Zeichnung auf einem Grund, der eigentlich keiner ist, sondern ein im Raum hängender Garten... Die Arbeiten, welche uns Arnold Fiedler heute im Augenblick seiner Reife zu zeigen hat, haben eine unverkennbar deutsche Eigenart, doch auch den Geschmack und die Harmonie der französischen Malerei. Auch sie sind jener Ecole de Paris zuzurechnen...Weil Paris die internationale Kunststadt ist, ist aber die Ecole de Paris in Wirklichkeit eine Art von Vereinigung der internationalen zeitgenössischen Begabten, die sich das Seineufer aussuchten, um dort ganz zu leben. Die Persönlichkeiten, die daran teil hatten und haben, heißen: Picasso, Juan Gris, Modigliani, Severini, Soutine, Kandinsky, die Bildhauer Gargallo, Gonzales, Brancusi, Lardera. Auch Arnold Fiedler gehört zur Ecole de Paris. Wir sehen in ihm einen Künstler, der alle Ursprünglichkeiten seines hamburgischen Charakters bewahrt hat. Denn in Paris steht in unabhängigen Kreisen die Originalität hoch im Kurs.“[2655] Auf die gezeigten Arbeiten und die Maltechnik eingehend, hieß es weiter: „Sehr glücklich öffnet er den Raum und gibt seinen farbigen Zeichnungen auf öligen und fast verwischten Flecken ein paar beinahe harte Akzente. Er schafft so mit zeichnerischen Strichen ein Gegengewicht seiner körnigen Malerei. Das, was Wölfflin[2656] um jeden Preis trennen wollte, das Lineare und das Malerische, diese Gegensätze eint Fiedler. Wie alle eigenwilligen Maler hat Fiedler eine besondere Technik: in seinen Arbeiten mischt er Öl, Tempera und Stift und verwendet Leinwand, Papier, Holz und Metall als Malgrund. Seine Materialien machen die zartesten und leidenschaftlichsten Nuancen lebendig. Auf einem leuchtenden Schwarz steht das Rot wie eine blutende Rose, das Blau eines Stückchens Lapislazuli nimmt die Pracht einer Traumblume an. Die Malmaterie, vermischter Zement, der hier und da das Feuer eines Karfunkels durchschimmern lässt, ist wie eine Mitteilung an den Raum, eine Melodie, ein Gedicht, die Bahn der Rhythmen des Geistes, der Hand und des Herzens für die gehorsamen Pinselstriche. Schließlich ist Fiedler ein Lithograph von ur-

---

Die deutsche Sektion mit ihren Gründungsvätern Will Grohmann, Carl Linfert und Hanns Theodor Flemming wurde vergleichsweise 1951 gegründet.
[2654] Schieder 2004, S. 57; siehe auch de Buzon-Vallet, Lauré: Die „Ecole de Paris“. Auf der Suche nach dem Inhalt eines Schlagwortes, in: Ausst.-Kat.: Paris-Paris 1981, S. 244-262 sowie Ragon, Michel in: Cimaise, Dez. 1955, S. 17; Wescher, Herta: ohne Titel, in: Cimaise, Jan./Febr. 1956, S. 16
[2655] Courthion, Pierre: Vorwort, in: Ausst.-Kat.: Arnold Fiedler 1962, o. S.
[2656] Wimböck, Gabriele: Heinrich Wölfflin (1864-1945), in: Pfisterer (Hg.) (Bd. I) 2007, S. 124-140

sprünglich frischem Temperament. Gewisse Blätter in sehr tiefem Schwarz, leichtem Grau, von Strichen verdeckt, lassen mich an Spuren denken, die ein Schlittschuhläufer auf dem Eis hinterließ.“[2657]

Wenn P. Courthion auf nationale Eigenheiten im Werk Fiedlers anspielte und Graphismen sowie Farbwirkung herausstellte, kann hier auf Herta Wescher verwiesen werden, die 1957 in völlig übergeordnetem Zusammenhang versucht hatte, Gemeinsames und Trennendes generell zwischen deutschen und französischen Abstrakten zu benennen. Sie führte den intensiven künstlerischen Austausch und ähnliche geistig-künstlerische Voraussetzungen an, das Bestreben nach ungehemmter und unkontrollierter künstlerischer Äußerung, aber auch eine Sehnsucht nach lenkenden Kräften sowie das Aufgreifen von alten Symbolen und Zeichen, was Künstler beider Länder miteinander verband. Als Unterschiede nannte Wescher die in Deutschland verspätet einsetzende Hinwendung zur Abstraktion, auch setzten deutsche Künstler ihrer Meinung nach stärker auf Vielfalt und Einzelthemen. Auch überwogen insgesamt graphische Ansätze statt der Farbwirkung, während bei französischen Künstlern eine Verbindung von beidem als eine Art Gegenspiel zum Tragen käme.[2658]

Für das Hamburger Abendblatt schrieben 1962 Dr. Gottfried Sello und Christian Otto Frenzel. Während Courthion die Zugehörigkeit Fiedlers zur Ecole de Paris herausstellte, verhielt Sello sich in der Ausgabe vom 3.4.1962 eher neutral: „Aber man kann ihn im Grunde weder der Pariser Schule noch irgendeiner anderen Schule zuzählen. Er ist immer ein Einzelgänger gewesen, der seine künstlerischen Impulse nur in sich selber gesucht und gefunden hat...“[2659] Dass Fiedler jedoch wesentliche Impulse der französischen Nachkriegsavantgarde aufgenommen hat und ebenbürtig mit Schumacher gesehen werden muss, wurde in der regionalen Kritik nicht direkt benannt. Hingegen schrieb man Fiedler eine künstlerische Vorreiterrolle zu, was für die Hamburger Kunstszene durchaus zutreffend ist, worin sich zugleich aber auch Vereinnahmungstendenzen zeigen. Sello erkannte jedoch Anfang der 60er Jahre die künstlerische Qualität von Fiedlers Werk als gleichwertig mit internationalen Tendenzen. Dazu heißt es: „...Oder er malt farbige Zeichen, die aus bröckligem Grund herausleuchten, verwitterndes Gestein, Mauerwerk, planetarische Landschaften. Solche Themen sind heute beliebt. Aber Fiedler hat sie gemalt, bevor sie in Mode kamen...Hinter der schönen Oberfläche und einer blühenden Farbigkeit verbirgt sich eine ausgesprochen geistige Haltung...Fiedlers Werk hat Grazie und Tiefgang, Temperament und Mäßigung, Poesie und Kalkül. In dieser eigentümlichen und ganz persönlichen Mischung ist es dem Besten ebenbürtig, was heute gemalt wird, in Hamburg und in Paris...“[2660]

[2657] Courthion, Pierre: Vorwort, in: Ausst.-Kat.: Arnold Fiedler 1962, o. S.
[2658] Wescher, Herta in: Dokumentation westdeutscher Künstlerbund, o. O., 1957, S. 5-6, zit. n. Schieder 2005 III, S. 166-176, hier 173-174
[2659] Sello, Gottfried: Poesie und Kalkül im Werk Arnold Fiedlers, in: HH Abendblatt v. 3.4.1962
[2660] Ebenda

Zuvor hatte K. O. Frenzel am 31.3.1962 betont: „Welche Poesie der Farben, welche Subtilität der Empfindung enthalten seine zarten Bilder.!“[2661] In der Tageszeitung Die Welt schrieb G. Sello erneut nur wenige Tage später am 6.4.1962, dass Fiedler in Hamburg sehr geschätzt wird und in Paris erfolgreich ist, doch im Übrigen Westdeutschland kaum präsent sei, abgesehen von den Künstlerbund-Ausstellungen der 50er Jahre. Knapp und präzise beschrieb der Kritiker Fiedlers Bildkonzept, wobei er schwerpunktmäßig auf die Bearbeitung von Farbe als Material hinwies: „Er ist ein abstrakter Maler, da gibt es nichts zu deuten. Auf einem hellen Grund, einem eigentlich vibrierenden, beweglichen Grau stehen starke farbige Flecken, ein Rot, Karmin, Purpur, ein Grün, ein Gelb. Die farbige Form zersplittert an den Rändern, löst sich auf und versickert in hellem Grund, dem sie in winzigen Partikeln etwas von ihrer farbigen Substanz abgibt. Ein paar dunkle kräftige Linien treten dazu, Furchen, Spuren, Bahnen, die eine lebhafte Bewegung in die Fläche eingegraben hat.“.[2662]

Die Linie ist aber „nie Kontur (ist) oder Begrenzung“, sondern „Zeichen, Spur und Gleichnis der Bewegung, aus ihr entwickelt sich die farbige Melodie der Bilder, das ausgewogene Orchesterwerk der Bildfläche, strahlend und durchsichtig.“ und die Farbpalette der Mischtechniken „ist auf Dezimaltöne abgestimmt, die Farbtöne sind leidenschaftlich und zart.“[2663], schrieb Hermann Lober im Hamburger Echo am 3.4.1962 (siehe TRAUMSEGEL (1962) (WV G 160), **KOSTBARE STEINE**, **LETZTE ROSE**, **VINETA** (alle bis 1962; nicht im WV).
Und in der Wochenzeitung DIE ZEIT wurde am 6.4.1962 von Dr. Alfred Kern kommentiert: „Fiedler...malt planetarische Landschaften oder kostbare Steine, auch einen Stein der Weisen. Es sind poetische Bilder, wegen der Farbe, nicht wegen der Titel. Seltene Klänge von Purpur, Karmin und Rosa vor zart getönten Gründen, eine empfindsame, eine träumerische Malerei, der das Graphische, das dunkle Lineament zu Hilfe kommt, um sie vor dem Verfließen zu bewahren.“[2664]
Schließlich hieß es bei Hanns Theodor Flemming in der Tageszeitung Die Welt vom 30.3.1962, dass die Eindrücke aus Paris generell prägend für den Künstler waren, vor dem Krieg der Surrealismus, danach Abstraktion und Tachismus. Während Fiedlers Werke stets eine eigene Poesie der Farbe aufweisen, nehmen Handschriftliches und Zeichenhaftes eine dominierende Rolle ein. Über Farbigkeit und Bildstruktur schrieb der Kritiker: „Karmin, Purpur und Lapislazuli treten beispielsweise aus Bildgründen hervor, die an verbrannte Glasuren erinnern.“[2665]

[2661] Frenzel, Christian Otto: Hamburger Maler von der Seine“, in: HH Abendblatt v. 31.3.1962
[2662] Sello, Gottfried: Poetische Substanz, in: Die Welt v. 6.4.1962
[2663] HH Echo v. 3.4.1962 (Hermann Lober); vgl. auch HH Journal v. 4.4.1962
[2664] DIE ZEIT v. 6.4.1962; vgl. weiter Dr. K. (Alfred Kern?): Abstraktes von Arnold Fiedler, in: Zeitungsausschnitt o. Angaben v. 3.4.1962 (Dr. K.)
[2665] Die Welt v. 30.3.1962 (htf)

Von den bis Ende März 1962 entstandenen und während der Ausstellung gezeigten Werken erwarb Alfred Hentzen, der die Hamburger Kunsthalle in den Jahren 1955 bis 1969 leitete, das als Mischtechnik ausgeführte aktuelle Bild **KÜHLER KLANG** von 1962 (WV G 165)[2666], auf dessen nahezu monochrom lasiertem Farbgrund mit feinem Pinsel schnell gezogene schwarze und helle Linienfragmente einen dunklen Farbfleck als optisches Zentrum teils umspielen, teils überdecken. Der Lineatur kommt etwas Skripthaftes zu, ähnlich kalligraphischen Schriftzeichen.
Diese Malweise, die das Bildfeld nach Fautrier wieder verwirft, erinnert im weiten Sinne an Fiedlers Arbeiten des Zeitraumes um 1956, welche unter dem Einfluss von Zen 49 entstanden waren. Die Bildgruppe zu Anfang der 60er Jahre, der jenes Bild entstammt, weist jedoch eine andere Dynamik und eine ausgesprochene Subtilität im Hinblick auf die Bildkomposition und den Einsatz der bildnerischen Mittel auf. Der Malvorgang ist jetzt zügig ausgeführt, die Linien erinnern an Hiebe eines Florettfechters, die sicher gesetzten Fleck- und Linienkonzentrationen heben sich von der Leere der Bildgründe ab. Die gestischen Prozesse unterliegen aber keinem Automatismus. Dass Hentzen ausgerechnet dieses Bild erwarb, könnte darin begründet liegen, eine Arbeit für Hamburg zu gewinnen, die dem Werk Emil Schumachers in keiner Weise nachsteht. Man könnte hier vor allem Schumachers Bild „Ossip“ von 1958 mit den dynamischen Pinselzügen erwähnen.[2667]

Auf die Hamburger Ausstellung reagierte auch Hans Hofmann, nachdem Fiedler ihm Kritiken in die USA gesandt hatte. In einem Brief vom 7.5.1962 schrieb daraufhin zunächst Hofmanns Frau Miz höflich: „Lieber Mr. Fiedler – Wir haben Ihren Brief mit Freude und großem Interesse gelesen und sind so froh, dass Sie Anerkennung gefunden haben und dass Sie über den großen Berg gekommen sind. Es sieht aus, als ob es in Deutschland gut bergauf geht und das kulturelle Interesse, das immer sehr groß war, wieder Boden gefunden hat...Hier in New York sind jetzt viele gute Künstler, die alle etwas eigenes zu sagen haben und es wird sich wohl immer noch besser entwickeln. Es sollte eine Ausstellung mit amerikanischen Künstlern in Deutschland gezeigt werden, aber die Zoll-Schwierigkeiten waren zu groß, so war die Ausstellung nur in Paris „Galerie de France“, mit den üblichen nicht zu guten Kritiken von den Franzosen, die immer nichts anderes gelten lassen wollen, obwohl die Pariser Künstler die meisten Ausländer sind oder waren...“[2668].
Fiedler reagierte unmittelbar darauf am 30. Mai 1962 mit einem weiteren Brief. Schließlich antwortete Hans Hofmann – dessen Werk acht Tage nach Eröffnung der Hamburger Fiedler-Ausstellung in mehreren deutschen Städten zu sehen war – am 21. Juni 1962 mit einem sehr

[2666] HH KH Inv.-Nr. 5068; Ausst.-Kat.: Arnold Fiedler 1962, Nr. 37 (m. Abb.); Best.-Kat.: Hofmann; Müller-Hauck 1969, S. 39 Nr. 5068
[2667] Ausst.-Kat.: Emil Schumacher 1962, S. 32 Nr. 48 (s/w Abb.)
[2668] Brief Miz Hofmann an A. Fiedler v. 7.5.1962 (Weiter heißt es dann: „Nach einem langen Winter mit viel Arbeit und Schule gehen wir bald aufs Land, um wieder dasselbe zu tun, bald wird Hans die Schule ganz aufgeben und nur malen, was er wohl verdient hat.“)

persönlich verfassten Brief. Darin dankte er dem Künstler außerordentlich für die Freundschaft über 30 Jahre hinweg, gratulierte zu dem schwer errungenen Erfolg als Maler in bewegten Zeiten und teilte eigene, auch bittere Erfahrungen während der Jahre in Amerika mit. Trotz leichtem Anfang war es schwer Fuß zu fassen. Hofmann beklagte Eifersucht von Kollegen, die Schwierigkeit gute Galerien zu finden und den Chauvinismus des offiziellen Amerikas in kulturellen Angelegenheiten. Er bat Fiedler um Vermittlung bzw. Fürsprache bei Alfred Hentzen, dass die am 8. April in Nürnberg eröffnete Hofmann-Retrospektive (bis 6. Mai 1962) mit Stationen in Köln, Berlin und München[2669] möglichst auch in Hamburg gezeigt werde[2670], wozu es aber nicht kam.

Was jene Wanderausstellung betrifft, feierte die deutsche Presse Hofmann als „Vater der amerikanischen Malerei"[2671], verwies dabei auf die absolute Farbe seiner Bilder und den hochdynamischen Malprozess – das Action Painting. Ebenso informierte Das Kunstwerk in den Ausgaben Juli/August und September (Cover mit Emil Schumacher-Reproduktion!) 1962 über die Ausstellungen, wobei die Ölbilder „In den Weltraum" 1957 und ein aktuelles Bild ohne Titelangabe von 1962 als Reproduktion erschienen.[2672] (Auffallend ist in diesem Zusammenhang übrigens, dass auch bei Fiedler kosmische Bezüge in Bildtiteln zwar schon 1956 und 1959 auftauchten (IM ALL (1956) (WV G 115), PLANETARIUM (1959) (WV G 145)), gehäuft aber Anfang der 60er Jahre: MONDLANDSCHAFT (1961) (WV G 151), **PLANETARISCHE LANDSCHAFT** (1961) (WV G 152), insbesondere **FLUG DURCHS ALL** (1963) (WV G 174), **MARSLANDSCHAFT** (1964) (WV G 184) sowie **JENSEITS** (1964) (WV G 186). Ansonsten verfolgte Fiedler Anfang der 60er Jahre sein von Hofmann völlig unabhängiges Bildkonzept.)

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Hofmann bereits Anfang der 60er Jahre aus deutscher und amerikanischer Sicht als Wegbereiter der informellen Malerei und zugleich als Initiator des Action Painting gesehen wurde, der außerdem die Generation von Wols und Pollock inspiriert hat. Seine eigentümlichste Leistung basierte dabei auf der Farbe, die im Werk Fiedlers ebenso eine primäre Rolle spielte, worauf die internationale Kritik immer wieder verwiesen hat. Ob Fiedler damals an der Vernissage in Nürnberg teilnahm, ist nicht belegt.[2673] Am 19. Oktober 1962 schrieb er ein weiteres Mal an Hofmann[2674], doch ist nicht bekannt, ob sich die Korrespondenz weiter fortsetzte.

[2669] Ausst.-Kat.: Hans Hofmann, Fränkische Galerie am Marientor, Nürnberg 1962 (Vorwort Ludwig Grote) Zu den weiteren Stationen: Kunstverein Köln v. 26.5.- 8.6.1962, Kongresshalle Berlin von Mitte Okt. – Mitte Nov. 1962, Städtische Galerie München v. Dez. 1962 – Jan. 1963; vgl. Goodman, Cynthia: Hans Hofmann, Whitney Museum of American Art New York, München 1990, S. 179-181

[2670] Brief Hans Hofmann an A. Fiedler v. 21.6.1962

[2671] Schmidt, Doris: Ein Vater der amerikanischen Malerei. Hans Hofmann in der Städtischen Galerie Nürnberg, in: Süddeutsche Zeitung v. 18.4.1962

[2672] Das Kunstwerk, XVI. Jg., H. 1-2, Juli-Aug. 1962, o. S. (s/w Abb.); Das Kunstwerk, XVI. Jg., H. 3, Sept. 1962, o. S. (s/w Abb.)

[2673] Fiedler vermerkte für den 3.5.1962 „Vernissage", was als nicht schlüssig erscheint. – siehe Kalendereintrag 1962 NL A. Fiedler

Arnold Fiedlers Werk um 1962 in der Nähe zu Emil Schumacher

Fiedlers Mischtechnik auf Hartfaser **KOMPOSITION MIT GELBEM FLECK** von 1962 (WV G 169) und das auf Leinwand gemalte wohlgemerkt hochrechteckige Ölbild **KOMPOSITION AUF ROTBRAUNEM GRUND** (1962) (WV G 168) waren auf der Hamburger Ausstellung noch nicht zu sehen gewesen. In beiden Werken zeichnet sich deutlich eine neue künstlerische Qualität ab. Im Herbst 1961 und Frühjahr 1962 hatten französische Kritiker bereits auf den Materialaspekt in Fiedlers Bildern aufmerksam gemacht, dabei Zement als Fremdzusatz erwähnt und harte Einschnitte beobachtet. Insbesondere in der KOMPOSITION MIT GELBEM FLECK zeigen sich in der amorphen, stellenweise krustenartigen Farbmasse unregelmäßige, mit dem Pinselstil oder Malmesser gezogene tiefe Furchen, die Rinnsal ähnlich verlaufen und bedingt, durch die Verletzung der Malhaut, Spuren von roten und weiß-grauen Farbpigmenten freilegen. Trotz des formalen Festhaltens am Bildfeld, wie es Fautriers Werken eigen ist, rücken das Physische des Farbmaterials und dessen Zerstörung in einem vitaleren Malakt dringlicher denn je in den Vordergrund. Und man könnte weiter mit Werner Schmalenbach argumentieren: „Die Malerei als solche wird immer konterkariert, verletzt, gestört, zerstört. Zerstörung spielt bei Schumacher ja eine große Rolle...“[2675] Die Rede von der Verletzung des Bildmaterials – Werner Haftmann führte den Begriff „Versehrung“[2676] ein – hatte bereits in den 50er Jahren mit Blick auf Schumachers Werk und das all jener Maler, die mit der Materialität der Farbe arbeiteten, eine regelrechte Debatte ausgelöst. Der Tachismus als Malerei der Flecken wurde dagegen eher als materialarme Malerei mit ihren Farbigkeiten und Pinselspuren angesehen.[2677]

Dass Fiedler seine Materialmalerei ab 1962 noch weiter intensivierte, dürfte sehr wahrscheinlich auf Anregungen der Schumacher-Ausstellung zurückzuführen sein, die der Hamburger Kunstverein vom 18.5. bis 17.6.1962 veranstaltete[2678], genau sechs Wochen nach Eröffnung der Fiedler-Ausstellung.

Selbst Fiedlers Farbgebung mit dem schwarz-grauen Fond auf rotem Grund und gelben aufgetragenen taches erinnert, wenn auch umgekehrt proportional eingesetzt, an Schumachers von der documenta II her bekanntes großformatiges Bild „Sodom“ (1957), welches Fiedler jetzt in Hamburg eingehend studieren konnte.[2679] Jenes Bild mit dem brennenden Rot, den Einschnitten und Kratzspuren in das Farbmaterial hat, so die Forschung, den Eindruck von

---

[2674] Brief A. Fiedler an Hans Hofmann v. 19.10.1962 – Kalendereintrag 1966 NL A. Fiedler; Als letzter Hinweis siehe Vermerk: „18.2.66 Hofm. i. N.Y. 85 Jahre gestorb.“ – Kalendereintrag 1966 NL A. Fiedler

[2675] Schmalenbach, Werner: Zur Kunst Emil Schumachers, in: Ausst.-Kat.: Emil Schumacher 1992, S. 7-11, hier S. 9

[2676] Haftmann, Werner: Einführung, in: Ausst.-Kat.: documenta II 1959, S. 11-19, hier S. 18

[2677] Wagner 1997, S. 22-34, 25, 26 sowie S. 33 dort Anm. 9

[2678] Ausst.-Kat.: Emil Schumacher 1962

[2679] Ebenda, S. 30 Nr. 40

Verletzung hervorgerufen: „Diese Verletzung ist haptisch erfahrbar. Sie wird nicht mit anderen Mitteln dargestellt, sondern sie ist, ausgehend von der Vorstellung einer intakten Farbhaut, in der Malaktion selbst physisch hergestellt worden.“[2680] Schumacher hat damit auf die „Wunden“ des Krieges reagiert.[2681] Bereits in den 50er Jahren sind diese Metaphern von Zerstörung und Verletzung im Zusammenhang mit Schumachers Werk erkannt und benannt worden. Aus materialbetonter Sicht ist das auch für Fiedler zutreffend. Ob seine Bilder diesbezüglich im Kontext der Kriegszerstörungen des Zweiten Weltkrieges oder der zu Beginn der 60er Jahre aufkommenden atomaren Gefahr zu beurteilen sind, ist hingegen nicht eindeutig. Auf jeden Fall geht es um Zerstörung von Terrain[2682], wohl genau das, was Courthion bereits im Frühjahr 1961 in seinem Katalogvorwort mit „deutscher Eigenart“[2683] in Fiedlers Werken meinte. Fiedlers in grau-schwarzen Aschetönen gehaltenes, krustiges Bildfeld, durchfurcht und zerkratzt, assoziiert nahezu verkohlte und verbrannte Erde. Man könnte auch Bezüge zu vulkanischen Ausbrüchen mit rotglühender und erstarrter grauer Lava sowie Erdrissen herstellen. Auf diesen Hang zum Geologischen im Sinne von irdischer Materie – statt der Formulierung rein subjektiver Zustände, wie im eigentlichen frühen Tachismus – hat Rolf Wedewer 1960 in seinem Aufsatz über Tendenzen des Nach-Tachismus als „ein verbreitetes nach-tachistisches Stilmerkmal“[2684] hingewiesen. Er nannte diesbezüglich Emil Schumacher u.a., Fiedler hingegen nicht.

Neben der eigenen Ausstellung im Kunstverein war Fiedler an der BBK-Ausstellung vom 13.4. bis 6.5.1962 beteiligt[2685], was übrigens immer wieder auf seine zwischenzeitige Präsenz als Künstler in Hamburg hinweist, obwohl er die meiste Zeit in Paris lebte und ausstellte. Im Katalog ist auch seine Hamburger Anschrift angegeben. Arnold Fiedler zeigte vier abstrakte Tuschzeichnungen, die er als Landschaften bezeichnete **SCHWARZE LANDSCHAFT 1-4** (alle 1962, WV Z). Ob sein zwischenzeitliches Interesse am Medium der Tuschzeichnung durch die Schumacher-Ausstellung in Hamburg geweckt worden war, (Schumacher zeigte dort auch getuschte Zeichnungen, wie der Katalog ausweist), ist nur eine Vermutung. Bekräftigt wird diese Möglichkeit hingegen dadurch, dass Landschaftsassoziationen in Schumachers Oeuvre der 50er Jahre nahezu ein Charakteristikum darstellen.

[2680] Wagner 1997, S. 22-34, hier S. 25
[2681] Zur Historisierung im Werk Emil Schumachers vgl. – Wagner, Monika; Rübel, Dietmar; Hackenschmidt, Sebastian (Hg.): Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn, München 2002, S. 82
[2682] Vgl. Wagner 1997, S. 22-34
[2683] Courthion, Pierre: Vorwort, in: Ausst.-Kat.: Arnold Fiedler 1962, o. S.
[2684] Wedewer, Rolf: Tendenzen des Nach-Tachismus, in: Das Kunstwerk, XIII. Jg., H. 10, April 1960, S. 3-16, hier S. 3
[2685] Ausst.-Kat.: Schwarz-Weiss. Graphikausstellung Hamburger Künstler, Planten un Blomen, Hamburg 1962, o. S. Nr. 53-56; Zum BBK -Vorstand gehörten damals Eylert Spars und Herbert Spangenberg, Kurt Bauer, Volker Detlef Heydorn, Jürgen Hinrich Block und Rolf Böhlig.

Diesbezüglich hat die Forschung auf Landschaft als Topos in Künstlerlegenden verwiesen.[2686]
Im Juni hielt Fiedler sich vom 12.6. bis 16.6.1962 vier Tage lang in Kopenhagen auf. Ob er in Ausstellungsangelegenheiten oder rein zu Studienzwecken dorthin gereist war, ist allerdings nicht bekannt.

Nach der Hamburger Ausstellung im Sommer 1962 bezog Fiedler in Paris ein nahe gelegenes zusätzliches Atelier in der Rue de Chateau. Eigentlich war das „nur ein schmaler Gang“[2687] den der Künstler aber als „Atelier“ bezeichnete. Am 22.7.1962 (nach dem sehr persönlichen Hofmann-Brief) vermerkte er als Notiz: „Bilderkisten geöffnet im neuen Atelier… Atelier ein Raum gestrichen, eingeräumt, gesäubert.“[2688]
In der Rue Chateau, einer schmalen Seitenstraße der Rue Guilleminot, befanden sich kleine Läden, Werkstätten, Bistros und ein arabisches Restaurant, wo Fiedler oft zu Mittag aß. Der Künstler selbst und seine Frau Lisa Fiedler, die sich zeitweilig in Paris aufhielt, waren im Viertel gut bekannt. Die Nachbarn der unmittelbaren Umgebung gehörten für Arnold Fiedler zum Alltag, von ihnen sprach er stets mit Achtung. Dazu zählen die Geschäftsinhaber Mme. et Mons. Majorel, Mme. Roussel, „die nette Nachbarin…die gute Frau vom Hotel de la Poste“[2689] gleich um die Ecke, wo Fiedler manchmal Freunde unterbrachte.
Kontakte unterhielt er zu K. R. H. Sonderborg, zu dem Hamburger Sammler-Ehepaar Wichers, Mons. Kern – offenbar der Kritiker Dr. Alfred Kern, der den Text auf der Einladungskarte zur Fiedler-Ausstellung 1961 bei La Roue verfasst hat – zum Pariser Anwalt und Sammler Jean Leva, ferner zu Altermat und Lutrand, die nicht näher bekannt sind.

Wohl im Herbst 1962 stellte der Hamburger wieder in einer Einzelausstellung in der Galerie La Roue aus [2690], desweiteren wohl auch in der Galerie L'Europe Fg. Saint-Honoré 50 (Paris 8). Ausstellungskataloge oder Hinweise in Kunstzeitschriften liegen dazu bisher nicht vor. Zumindest konnte er über die letztgenannte Galerie eines seiner Werke (unbekannt) verkaufen, was ihm im September eine Summe von 500 Frs. einbrachte.[2691] Die Galerie war der abstrakten Malerei insofern aufgeschlossen, da sie im folgenden Frühjahr, vom 8.2. bis 7.3.1963, mit einer Wols-Ausstellung aufwartete[2692]. Dass Fiedler Anfang der 60er Jahre auch weiterhin in Kontakt mit der Galerie Jeanne Bucher stand, bestätigt seine Teilnahme an der Vernissage am 6.12.1962 zu einer Gedenkausstellung für den verstorbenen abstrakten

[2686] Wagner 1997, S. 22-34, 28, 29 („Bis heute wird jedoch „Landschaftliches“ als das am weitesten verbreitete Assoziationsmuster für Schumachers Bilder der fünfziger Jahre fortgeschrieben.“)
[2687] Gespräch der Verfasserin mit Nanette Lehmann-Spangenberg 1994
[2688] Kalendernotiz am 22.7.1962 – NL A. Fiedler
[2689] hs. Notizen Fiedler – NL A. Fiedler
[2690] nur bisher laut hs. Notiz Fiedlers im NL A. Fiedler
[2691] Kalendernotiz am 13.9.1962: Vermerk „500 Frs. v. Galerie L'Europe“ – NL A. Fiedler
[2692] Anzeige zur Wols-Ausstellung in – Das Kunstwerk, XVI. Jg., H. 8, Febr. 1963, o. S.

Maler und Hofmann-Schüler (1918) Hans Reichel (1892-1958).[2693] J. Bucher vertrat ihn kontinuierlich seit 1946.
Reichels frühe Reisen nach Italien und in die Schweiz 1927/28 mit dem befreundeten Amerikaner Carl Holty[2694] fallen noch in Fiedlers Münchner Zeit an der Hofmann-Schule, wo über Holty eine Bekanntschaft mit dem älteren Hans Reichel, der bis 1929 noch in München, dann in Paris lebte, vermittelt worden sein könnte. Was die frühen Pariser Jahre betrifft, wird Reichel von der Forschung im Kontext der Surrealisten gesehen.[2695] Ausgehend von Klee fand der Maler um 1950 zu „lyrischen Abstraktionen".[2696] Kritiker schrieben von Gouachen und Aquarellen, die „bis zu einem äußersten Grad der Auflösung physischer Substanz gelangt (sind) und scheinen kaum mehr des malerischen Mediums zu bedürfen, um ihren Sinn zu erfüllen."[2697]
Fiedler ging vergleichsweise künstlerisch aber eigene Wege, wie seine Materialmalerei erkennen lässt. Dass er sich von Reichels Bildtiteln inspirieren ließ, teilweise in Abwandlung diese übernahm, liegt dann andererseits aber nahe. Aus Reichels „Indischer Klang" (1954) wurden WARMER KLANG und KÜHLER KLANG (beide 1962, WV G 165, G 166) und Reichels „Mondlandschaft" (1953) korrespondiert mit Fiedlers MARSLANDSCHAFT (1964) (WV G 184, G 185).

Inwieweit Fiedler sich in Paris ab 1959 regelmäßig an den großen Überblicksausstellungen französischer Künstler wie den Salon-Ausstellungen beteiligte, ist im Einzelnen schwierig zu belegen. Nachweisbar ist seine Teilnahme im Frühjahr an der Ausstellung des Salon Comparaisons im Musée d'Art Moderne Paris vom 4.3. bis 24.3.1963[2698], wo er auch 1965 und 1966 weiterhin vertreten war. An jenen Salonausstellungen hatte vergleichsweise auch K. R. H. Sonderborg in den Vorjahren 1961 und 1962 teilgenommen.[2699] Pierre Restany sprach sich 1959 in der August/September-Ausgabe von Das Kunstwerk kritisch gegen die seit 1953 gegründeten „Comparaisons" aus. Die Ausstellungen, die alle irgendwie gültigen

[2693] Kalendernotiz am 6.12.1962: „Vernissage Reichel" – NL A. Fiedler; zum Nachruf siehe – Roh, Franz: Zum Tode Hans Reichels, in: Das Kunstwerk, XII. Jg., H. 9, März 1959, S. 37 (mit zwei s/w Abb.); Seuphor 1957, S. 263-264; Alexandre, A.: Deutsche Kunst und deutsche Künstler in Paris, in: Das Kunstwerk, IV. Jg., H. 7, 1950, S. 58; Bissiére, Julius; Morlet, Louis: Hans Reichel, Paris 1953
[2694] Vgl. der Maler C. Holty Ende der 50er Jahre über Piet Mondrian – Holty, Carl: Mondrian in New York. A Memoir, in: Arts, Nr. 31, Sept. 1957, S. 17-21; Seuphor 1957, S. 203
[2695] Ausst.-Kat.: Paris-Paris 1981, S. 84 (farb. Abb. Nr. 131, 132), S. 510. (Die neuere Forschung von 1981 datiert Reichels Ankunft in Paris auf 1929, im Katalog der Kestner-Gesellschaft von 1960 erfolgte eine Datierung auf 1928.)
[2696] Ausst.-Kat.: Hans Reichel, Kestner-Gesellschaft Hannover (9.9.-9.10.1960), Hannover 1960 (Vorwort Werner Schmalenbach), S. 3-8, hier S. 4; vgl. auch Sauré, Wolfgang: Ein Nachfahre der deutschen Romantiker – Hans Reichel (1892-1958), in: die Kunst, H. 5, 1986, S. 376-378, neu abgedr. in: Sauré, Ecole de Paris 2006 II, S. 89-93
[2697] Schmalenbach, Werner: Vorwort, in: Ausst.-Kat.: Hans Reichel 1960, S. 3-8, hier S. 8; vgl. auch Wescher, Herta: Hans Reichel, in: Cimaise (revue de l'art actuel), Nr. 4, März 1956, S. 18-21 (mit s/w Abb.)
[2698] „Vernissage Paris Comparaisons"- Kalendereintrag v. 4.3.1963 NL A. Fiedler
[2699] Ausst.-Kat.: K. R. H. Sonderborg 1985

Zeittendenzen vorstellten, seien trostlos, der Salon verliere zunehmend an seiner Berechtigung und er sei unfähig zu einer Erneuerung.[2700]
Zu weiteren Ausstellungsbeteiligungen Fiedlers in Paris gehören 1963 und 1964 seine Teilnahme am Salon des Réalités nouvelles.[2701]

Informelle Zeichnungen, Mauerbilder und Zeichen
Als in Hamburg Anfang Mai 1963 das Kunsthaus als Ausstellungsgebäude des Hamburger Kunstvereins eröffnet wurde, war Arnold Fiedler an der Schau „Hamburger Malerei von 1912 bis heute“ sowohl als Jurymitglied als auch mit zwei Arbeiten aus unterschiedlichen Werkepochen (NEGERTÄNZERINNEN IM ZIRKUS (1949) (Tempera, 51 x 65 cm, unbek.) u. SCHWEBENDES (1962) (Tempera, 36 x 90 cm, WV G 171?)) beteiligt.[2702]
Fiedlers zwischenzeitliche Präsenz und Wahrnehmung in Hamburg zeigt sich ebenso mit dem Erscheinen des Jahrbuches der Freien Akademie der Künste Hamburg e.V. 1963. Dort erschienen reproduzierte Tuschzeichnungen von Fiedler, u.a. auf dem Buchumschlag.[2703]
Fast zeitgleich mit der Hamburger BBK-Ausstellung eröffnete die Galerie La Roue in Paris am 16. Mai 1963 die Ausstellung „dessins et couleurs“[2704], wo Fiedler im Rahmen einer Einzelausstellung bis zum 5.6.1963 informelle Zeichnungen[2705] vorstellte, die bis auf **PEINTURE** (bis Mai 1963) (WV G 167) – die Zeichnung erschien als Reproduktion in der Oktoberausgabe von Aujourd`hui art et architecture[2706] – im einzelnen nicht weiter bekannt sind.
Fiedler selbst äußerte sich hinsichtlich Präsentation und der Resonanz seitens der Künstlerkollegen sehr zufrieden über diese sehr wahrscheinlich zweite Einzelausstellung bei La Roue. In einem Brief vom 23. Mai 1963 aus Paris (geschrieben an einem regnerischen Maitag) an den Hower-Verlag in Hamburg wird das deutlich, wobei Fiedlers eigene Vermarktungsstrategien nicht zu übersehen sind: „Meine Ausstellung, die meinem Kunsthändler viel Freude macht und auch schon 3 bekannte Kritiker für France Presse, Arts u. Cimaise angezogen hat, macht sich gut. Die Hängung ist ausgezeichnet und auf weißem Karton unter Glas

[2700] Restany, Pierre: Pariser Kunstbrief, in: Das Kunstwerk, XIII. Jg., H. 2-3, Aug.-Sept. 1959, S. 69-70
[2701] Courthion, Pierre in: La Galerie des arts, Nr. 18, 1963 (ms. Übersetzung NL A. Fiedler mit unvollständigen Quellenangaben)
[2702] Ausst.-Kat.: Hamburger Kunst von 1912 bis heute, Hamburger Kunstverein, Hamburg 1963 (Einführungstext V. D. Heydorn), S. 49 Nr. 6, S. 67 Nr. 61 (s/w Abb.); HH Abendblatt v. 6.5.1963
[2703] Freie Akademie der Künste e.V. (Hg.): Antworten. Jahrbuch der Freien Akademie der Künste in Hamburg, Hamburg 1963, S. 31 („Turbulent“, Tusche), S. 47 („Synoptisch“), (vgl. auch Einband mit drei reproduzierten Tuschzeichnungen)
[2704] „Vernissage Gal. La Roue“; Dauer der Ausstellung „dessins et couleurs“ vom 16.5.-5.6.1963 – Kalendereintrag v. 16.5.1963 NL A. Fiedler
[2705] Zur Aktualität der informellen Zeichnung erschien in Deutschland 1963 vergleichsweise ein Aufsatz von Juliane Roh, versehen mit einem großen Bildteil. Arnold Fiedler war jedoch nicht unter den aufgeführten Künstlern. – Roh, Juliane: Wie sie zeichnen, in: Das Kunstwerk, XVI. Jg., H. 11-12, Mai-Juni 1963, S. 2-3
[2706] Franca, J. A.: Les expositions á Paris, in: Aujourd'hui (art et architecture), N. 42-43, Oktober 1963, S. 196-197 (mit s/w Abb.)

wirken die Blätter prächtig. Was mir auch noch Freude macht ist, dass verschiedene bekannte Maler sich sehr positiv äußerten. Jetzt muss nur noch der Verkauf richtig losgehen, es ist leider eine (seit Monaten) wie man mir sagte, nicht günstige Zeit!?...Hier ist es leider noch recht kühl, so dass wir täglich heizen. Im Augenblick strömt der Regen wieder unaufhaltsam.“[2707]

Pierre Courthion sprach in seiner Eröffnungsrede fasziniert von den farbigen Kreidezeichnungen „mit kaum zu überbietenden Abstufungen, nuancierten Abwägungen“, die sich in ihrer Modulation noch steigern „vom zarten Zinnober zum diskretesten Grau“ und hob die künstlerische Eigenschöpfung hervor. Weiter hieß es: „Die Kunst Arnold Fiedlers reißt uns fort in das Land der Träume und okkulten Klänge, ohne jemals das Gefühl von der Wichtigkeit der Substanz zu verlieren. Niemals wird der goldene Faden seiner Plastizität lasch, durch die er uns berührt und entzückt...die Palette der „Ile-de-France“...offenbart uns ganz und gar das, was zur Mitgift eines großen Künstlers gehört: Tiefe, Beweglichkeit und Sensibilität.“[2708]
Als der Kritiker J. A. Franca in der Ausgabe von Aujourd'hui art et architecture unter der Rubrik Ausstellungen in Paris zu Fiedlers Farbkreidezeichnungen Stellung nahm – der Kommentar war darüber hinaus mit der erwähnten Reproduktion von PEINTURE (bis Mai 1963) versehen – schrieb er: „Einige Dutzend Zeichnungen in Farben und schon ist ein Schauspiel entstanden, in dem das Lyrische nachklingt...der Zauber dieser Wachskreidezeichnungen bringt ihn (Fiedler) uns noch näher. Gekritzelt von sehr sensibler Hand...gleitet der Stift über die kleinen Blätter, schnell, geschmeidig, unterstreicht auch, zerdrückt die weiche Kreide, betont und reißt dann den subtil nuancierten, seidigen Grund auf...Die Zeichnungen, leuchtend in den Farben...berühren kaum das Papier und pressen sich doch mit Kraft darauf... ..dass das zarte Gestrichel, die subtilsten Linien die Oberfläche bedecken, in jeder Zeichnung die Wirkung ausmachen. Werte der Leichtigkeit in ganz natürlicher Frische...Schließlich ist Fiedlers Zeichnungen eine Musikalität eigen, die ihn zumindest zu einem Virtuosen sowohl, als auch zu einem Schöpfer macht: ein echter, empfindsamer Zauberer. Der Zufall will es, dass Fiedler zu gleicher Zeit in Paris ausstellt, wie Hans Hofmann...bei dem er höchstwahrscheinlich die Freude an der Poesie erlebte, die ein Bestandteil seines Werkes ist.“[2709]

Franca bezog sich damit auf die unmittelbar im Vorfeld veranstaltete Hans Hofmann-Ausstellung „Oils on paper“ vom 23.4. bis 18.5.1963 in der Galerie Anderson-Mayer in

[2707] Brief A. Fiedler an Herrn Hower, Paris v. 23.5.1963. Im Hower-Verlag erschienen Kunstpostkarten von Fiedlers Bildern: „Hat sich schon etwas ereignet in der Angelegenheit mit den Postkarten?“, auch geht es in gleicher Quelle um einen Bildankauf: „Sie möchten den Titel zu dem von Ihnen erworbenen Bild? „Rotes Zeichen“, das wäre wohl der beste.“ – ebenda
[2708] Ms. Übersetzung auf losem Blatt – NL A. Fiedler
[2709] Franca 1963, S. 196-197, hier S. 196-197 (mit s/w Abb.)

Paris, die exakt zwei Tage nach Eröffnung der Fiedler-Schau endete. Das reproduzierte Werk „Fluse Nr. 16“ (bis 1963)[2710] untermauerte den Text. Ob Fiedler damals im Frühjahr 1963 mit Hofmann in Paris zusammentraf, ist nicht bekannt, liegt aber nahe, auf jeden Fall wird er die Ausstellung besucht haben. Vor allem aber war Arnold Fiedler als ehemaliger Hofmann-Schüler die Aufmerksamkeit der französischen Presse gewiss.
Dass Hofmanns Werk Anfang der 60er Jahre international in den Fokus der Kunstdiskussion geraten war, belegt desweiteren die große New Yorker Hans Hofmann-Retrospektive im MoMA (11.9. bis 29.11.1963) mit 40 Ölbildern aus den 50er Jahren, worüber auch die deutsche Presse berichtete. Die deutsche Kunstkritik konstatierte 1963 zugleich die Wende in der amerikanischen Kunstszene: Der Abstrakte Expressionismus war inzwischen im Abklingen begriffen, was das Ende der Avantgarde ankündigte, während sich 1963 in den USA Pop Art[2711] und damit eine Rückkehr zum Gegenstand etabliert hatte. Auf Hofmann wurde von deutscher Seite Anfang der 60er Jahre als Begründer des Action Painting verwiesen.[2712]

Während Europa in den 60er Jahren noch der Abstraktion als Weltsprache anhing, hatte die von Amerika ausstrahlende Bewegung von Pop Art – die sich in Europa seit Mitte der 50er Jahre unter Nouveau Realisme als Gegenentwurf zur glatten Oberfläche der Werbung, das Brüchige und Vergängliche betonend[2713], manifestiert hatte – für Fiedlers Schaffensprozess vorerst keine Bedeutung.

1963 entstanden ebenso Fiedlers Mauerbilder: **MAUERZEICHEN** (1963) (WV G 177), **GRAUE MAUER AUF ROSA GRUND** (1963) (WV G 178), **MAUERBILD** (1964) (WV G 193) und **MAUERBILD** (1967) (WV G 212). „Mauerbilder“ tauchen auch im Oeuvre von Karl Friedrich Dahmen auf, der diese 1962 in München ausgestellt hatte.[2714]
Allein über den Bildtitel werden zunächst Bezüge zu Dubuffets „gemauerten Bildern“[2715] und zu Tapiés Werken vom Gewicht einer Mauer, bedingt durch mineralische Pulver[2716], aufgerufen. Tatsächlich hatte Dubuffet 1962 im Pariser Musée des Arts Décoratifs eine Ausstellung, „die stärksten Widerhall gefunden hat.“[2717] Andererseits hatten Pariser Kritiker

[2710] Ebenda, S. 196-197
[2711] Stich, Sidra: Made in USA. An Americanisation in Modern Art, the 50s and 60s, Berkeley u.a. 1987; Madoff, Steven Henry (Hg.): Pop Art. A Critical History, Berkeley u.a. 1997
[2712] Berg von, R.: Begegnung mit einem Lehrer. Zur Hans-Hofmann-Ausstellung in New York, in: Süddeutsche Zeitung v. 31.12.1963
[2713] Restany 2007
[2714] Roh, Juliane: Kunstbrief aus München, in: Das Kunstwerk, XVI. Jg., H. 4, Oktober 1962, S. 14-16, hier S. 15 („Von seinen oft nahezu monochromen „Mauerbildern“ geht eine große Ruhe aus, und auch in Arbeiten, wo er das Material mit Kratzspuren „verletzt“, was zuweilen etwas an Emil Schumacher erinnert...“)
[2715] Limbour, Georges: Der Maler Jean Dubuffet, in: Das Kunstwerk, XI. Jg., H. 12, Juni 1958, S. 14-16, hier S. 14
[2716] Abadie, Daniel: Trophäen aus Realitätsfetzen: Vier Hauptvertreter des Materialbildes, in: Ausst.-Kat.: Paris-Paris 1981, S. 228-243, 228-233
[2717] Wescher, Herta: Pariser Kunstbrief, in: Das Kunstwerk, XIV. Jg., H. 10-11, April-Mai 1961, S. 76-77, hier S. 76

Fiedlers Bilder bereits 1961 mit der Festigkeit einer Mauer verglichen. Ein wesentlicher Aspekt ist, dass Fiedler dem Farbmaterial Zement als Fremdzusatz beifügte – was er laut Kritikern ja bereits im Ansatz ab 1960 erprobt hatte – was jetzt derart zur Verfestigung des Malgrundes bis hin zu Reliefstrukturen führte (WV G 179), in die der Künstler Linien und Zeichen kratzte. Für den Arbeitsprozess bedeutete das ein verstärktes Arbeiten gegen den Widerstand des Materials. (Dieser Fakt war für Emil Schumacher übrigens elementar.[2718]). Fiedler notierte die Materialangabe „Zement" meist mit weißer Farbe auf die geschwärzten Rückwände seiner Bilder, nebst Angaben wie Technik („Mischtechnik"), Name und Anschrift.
In ihren Forschungen zur Materialästhetik hat Monika Wagner 2001 auch auf den Kunststoff Zement verwiesen.[2719] In der Wiederaufbauphase nach dem Krieg wurde der Baustoff 1960 – wie übrigens auch Buna, Bakelit, Plexiglas, Asphalt, Benzin, Nylon u.a. – in den Kontext einer „neue(n) Empfindungsqualität"[2720] gestellt. Zement zeichnete sich neben Sand, Kies und Wasser als wichtiges Bindemittel bei der Betonherstellung aus. Fiedler hatte damit ein zeitgemäßes Material verwendet.

Das der Gruppe der Mauerbilder angehörende Werk MAUERBILD (1963) (WV G 177) läßt zusätzlich erneut starke formale Bezüge zu J. Fautrier erkennen – gemeint ist hier der Farbfond (vgl. Fautrier „L'Ilôt Mauve" 1958). Auf Fautrier Bezug nehmend entstand ebenso Fiedlers als Mischtechnik ausgewiesene Arbeit GRAUE MAUER AUF ROSA GRUND von 1963 (WV G 178) mit einem fast rechteckig begrenztem Bildfeld von vielschichtigem schollenartigem Farbmaterial, in welches rasterähnlich Einschnitte gesetzt wurden. Dem über den Bildtitel hergestellten Bezug zu einer Mauer wird die spröde Relief-Oberfläche gerecht. Auf der harten, teils brüchigen Oberfläche mit dezenten asche- und weißgrauen sowie blassrosa Farbflecken arbeitete der Künstler jetzt konsequenter mit feinen Einschnitten, wodurch Spuren tiefer liegender Farb- und Materialschichten freigelegt werden.
Dieses Arbeiten gegen den Widerstand des Materials erzeugte schließlich die Schönheit der Bildoberfläche bzw. des Bildes. In der Forschung ist diese Problematik allgemein für die Materialmalerei der frühen Nachkriegsjahre präzise thematisiert und mit der Metapher des Kampfes belegt worden: „Nach 1945 erscheint der „Kampf" mit dem Material offengelegt zu werden. Von dem Gewaltakt der Domestizierung des Materials spricht das Bild durch die Bearbeitungsspuren seiner Oberfläche, ja die Spuren dieses Kampfes erzeugen erst die Schönheit des Bildes."[2721]

[2718] „Andererseits sind da die harten, materiellen Widerstände, die Widerstände der harten Bildmaterie, aber auch die freie malerische und gestische Rhetorik." – Schmalenbach, Werner: Vorwort, in: Ausst.-Kat.: Emil Schumacher 1992, S. 7-11, hier S. 9; Ausst.-Kat.: Emil Schumacher 1997
[2719] Wagner, Monika: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne, München 2001, S. 58, 186
[2720] Gehlen, Arnold: Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei, Frankfurt/M., Bonn 1960, hier S. 196; Wagner; Rübel; Hackenschmidt (Hg.) 2002, S. 36-40, 39
[2721] Wagner 1997, S. 22-34, hier S. 26

Formale Beziehungen wie der fast rechteckige Fond mit aufgespachtelter Farbe und den seitlich erkennbaren Farbbalken erinnern stark an Fautriers auf der documenta II 1959 gezeigtes Werk „La lanterne magique, tableau á quartre cotés“ 1957 (Tusch- und Pastellmalerei auf präpariertem Papier, 46 x 35 cm). Die Rasterstruktur der Schnitte bei Fiedler hingegen erinnert an das 1960 publizierte und bereits zuvor erwähnte Bild von Fautrier „Enchevétrements“ von 1958 mit den allerdings aufgemalten feinen Linien.[2722]
Partielle Farbkrusten, die den Reliefcharakter ausmachen, finden sich hauptsächlich in Fiedlers hochrechteckigem Bild **KOMPOSITION MIT ORANGE** (1964) (WV G 179).

Andere Bilder mit Titeln wie FARBIGE ZEICHEN (1963) (WV G 172), **ROTES ZEICHEN AUF SCHWARZEM GRUND** (1963) (WV G 175), **DAS ROTE ZEICHEN** (1963) (WV G 176), **MAUERZEICHEN** (1963) (WV G 177) und **MAGISCHE ZEICHEN** (1963) (WV G 180), **IMPROVISATION** (1963) (WV G 173) und **MAUERZEICHNUNG PARIS** (1964) (farb. Abb. Monographie Arnold Fiedler 1994 S. 80) assoziieren mit ihren Zeichen und Kürzeln auf rauhem Grund Mauerinschriften. Konkret finden sich in den Bildern ein durchgestrichenes Kreuz und eine Kreisform mit einem Punkt in der Mitte, was an ostasiatische Schriftzeichen erinnert. Ob Fotografien von realen Mauerstrukturen und von informellen Bildern in Gegenüberstellung, wie sie 1958 in Das Kunstwerk publiziert worden waren[2723], Fiedler künstlerische Impulse vermittelten, ist sehr wahrscheinlich. Mit dem Verweis auf die Mauer rückte Fiedler vom Landschaftlichen, wie es für Emil Schumacher typisch ist, wieder ab. Mauer und Landschaft boten seit Jahrhunderten Möglichkeiten der Auslegung von Flecken und zufälligen Strukturen.[2724]
Fiedlers Bild MAGISCHE ZEICHEN (1963) (WV G 180) ließe sich daneben mit Irdischem und Kosmischem als polare Erscheinungen in Zusammenhang bringen. Eine waagerecht über das Bildformat verlaufende Horizontlinie grenzt unterschiedlich farbige Strukturen und Zeichen von einander ab.

Zeichnet sich um 1963 die Rezeption der französischen Avantgarde mit Fautrier, Dubuffet und Wols in ihrer intensivsten Ausprägung ab, lassen sich gleichzeitig Beziehungen zum deutschen Nach-Tachismus ausmachen, mit Künstlern wie Emil Schumacher, K. F. Dahmen oder Gerhard Hoehme. Die Grenzen sind dabei nahezu fließend. Rolf Wedewer hatte unmittelbar zuvor 1960 in Das Kunstwerk herausgestellt, dass der eigentliche Tachismus längst abgeschlossen sei: „Es geht nicht mehr um die Formulierung subjektiver Zustände...sondern allein um die Prägung objektiver Aussagen. Aus einem nebulosen Kosmos kristallisieren

[2722] Vgl. Ausst.-Kat.: II documenta 1959, S. 159 Nr. 5 (s/w Abb.) sowie Fischer 1960, S. 23-24 (s/w Abb.)
[2723] Vgl. Das Kunstwerk, XII. Jg., H. 4, Okt. 1958
[2724] Wagner 1997, S. 22-34, 28

sich festere Linien und konkrete Verläufe heraus. Neue farbliche Verdichtungen, reliefhafte Züge, deutlich lesbare Zeichen und Gesten entstehen im Bild.“[2725]
Statt des allgemeinen Hangs zum Geologischen und zur irdischen Materie, was Wedewer nicht nur bei Schumacher feststellte, verstärkten sich kosmische Bezüge in Fiedlers Werken, wie angedeutet, um 1963 noch intensiver (FLUG DURCHS ALL (1963) (WV G 174)). Vielleicht ist Fiedler Schumacher damit gar nicht weit entfernt, äußerte jener einmal: „...meine Erdennähe verbindet mich mit den Sternen, nach denen ich greife.“[2726] Fiedlers Bild FLUG DURCHS All von 1963 zeigt gleichzeitig einen extremen Formatwechsel zum schmalen Querrechteck, vergleichbar mit Schumachers Bildern „Tebago“ und „Kuomi“ (beide 1961) sowie eine monochrome Farbmasse (auf der sich farbige Zeichen befinden), ähnlich Schumachers Werken ab etwa 1961.[2727]

Damit sind Fiedlers Bilder um 1963 hinsichtlich der Oberflächenqualität wie Rauhigkeit, Materie, Einschnitte, Spuren, Flecken und der Dichte des Farbmaterials ebenbürtig denen der deutschen Nach-Tachisten. Insbesondere seien hier Emil Schumacher und Karl-Fred Dahmen genannt. Dass von Schumacher wichtige Impulse ausgingen, die sich innerhalb von Fiedlers Oeuvre zu Beginn der 60er Jahre abzeichnen, erscheint hingegen unumstritten. Als Grund dafür lässt sich die Aufmerksamkeit anführen, die Schumacher durch die Ausstellungen in Hannover (1961) – wo ihm der entscheidende Durchbruch gelang – und Hamburg (1962) zuteilwurde. Eine wichtige Rolle spielten auch die Cover-Gestaltung der September-Ausgabe von Das Kunstwerk und vor allem die internationalen Erfolge auf den Biennalen in Venedig (XXXI. Biennale 1962, Träger des „Premio Cardazzo“[2728]) und Sao Paulo (VII. Biennale 1963, Bestreiter des deutschen Beitrages).

Während der Pariser Jahre hat Fiedler kaum an Auslandsausstellungen teilgenommen. Bekannt ist nur seine Beteiligung an einer Ausstellung im August 1963 in Salzburg, zusammen mit den Hamburger Malern Willem Grimm, Karl Kluth, Tom Hops, den Bildhauern Karl August Ohrt, Ursula Querner, Hans Ruwoldt und Gustav Seitz.[2729] Daneben stellte er 1964 mit französischen Künstlern in der Galerie Horn in Luxemburg aus.

[2725] Wedewer 1960, S. 3-16, hier S. 3
[2726] Emil Schumacher: „...meine Erdennähe verbindet mich mit den Sternen, nach denen ich greife.“ Ein Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks, in: Kunstforum, Bd. 131, Aug,/Okt. 1995, S. 310-331, hier S. 329
[2727] Kliege 1997, S. 132-147; vgl. auch Ausst.-Kat.: Emil Schumacher. VII. Bienal de Sao Paulo Brasil 1963, Exposicao Alemä, Hamburg, o. J. (1963), (Text W. Schmalenbach), S. 11 Nr. 12 (farb. Abb.), S. 23 Nr. 8 (s/w Abb.)
[2728] Joch, Peter: Die Ära der Retrospektiven 1948 bis 1962. Wiedergutmachung, Rekonstruktion und Archäologie des Progressiven, in: Becker, Christoph; Lagler, Annette: Biennale Venedig. Der deutsche Beitrag 1895-1995, Ostfildern 1995, S. 33-49, 47, S. 169 Nr. 3 (s/w Abb. „Rofos“ 1960)
[2729] Es liegt kein Katalog vor, der Hinweis findet sich im NL A. Fiedler.

In Deutschland liefen bis Anfang der 60er Jahre noch immer die nach dem Krieg einsetzenden Wiedergutmachungs-Verhandlungen im Rahmen der Rehabilitationsbemühungen infolge der NS-Vergangenheit. Am 27.10 1963 und 13.4.1965[2730] erschien Fiedler diesbezüglich in Hamburg, wo er in seiner Angelegenheit vom Rechtsanwalt Dr. Eberhard Fellmer vertreten wurde.[2731] Als Kriegsentschädigung wurde ihm schließlich eine Summe von DM 40.000 zugesprochen.[2732] Im Verfahren war davon ausgegangen worden, dass er 1937 durch Ausstellungsverbot an seiner künstlerischen Arbeit gehindert worden war und sich deshalb veranlasst sah, ins Ausland zu emigrieren. Die von Fiedler aufgestellte These vom Ausstellungsverbot bzw. Arbeitsverbot unter der NS-Herrschaft – Heydorn vermutete darin eine Art Kompensierung[2733] – konnte weder für die Hamburger Künstler (mit Ausnahme der jüdischen Künstler) noch für Arnold Fiedler selbst aufrechterhalten werden, wie von der aktuelleren Forschung 2001 festgestellt worden ist. Fiedler war zweifellos jedoch von Beschlagnahmungen seiner Werke in der Aktion „entartete Kunst" betroffen gewesen sowie vom Tatbestand der Verfemung und Verfolgung. Auf den umstrittenen Terminus der Verfolgung hinsichtlich der Auslegung und des tatsächlichen Ausmaßes in den Entnazifizierungs- und Wiedergutmachungsverfahren hat Maike Bruhns hingewiesen und auch darauf, dass es in den Verfahren Arnold Fiedler und Rolf John Hirschland (1907-1972)[2734], der in den 50er Jahren übrigens auch in Paris lebte und dort ausstellte, diesbezüglich Differenzen gab.[2735]

In Paris bahnte sich ab 1964 für Fiedler die Zusammenarbeit mit weiteren Galerien an. So waren Arbeiten von ihm noch im gleichen Jahr in der Galerie Kriegel zusammen mit Werken von Louis Marcoussi (1883-1941), der nach M. Seuphor als einer der bekanntesten Kubisten galt[2736], ausgestellt.[2737] Auch beteiligte Fiedler sich im Februar 1964 am Salon des Réalités nouvelles[2738] im Musée d'Art Moderne, wie bereits im Vorjahr 1963, u.a. mit dem seit 1940 in Frankreich lebenden Leo Breuer (geb. 1893), dem gebürtigen Berliner und seit 1937 in Paris ansässigen Francois Willi Wendt (geb. 1909), Alexander Istrati (1915-1991) und Natalia Dumitresco (geb. 1915), Marcelle Cahn (geb. 1895) und Hugo Weber-Lipsis (geb. 1918).[2739] Auf jene Beteiligung in Luxemburg ist oben verwiesen worden.[2740] In der

[2730] Kalendereinträge 1963 u. 1965 NL A. Fiedler
[2731] Die Prozessakten befinden sich im NL A. Fiedler
[2732] Laut M. Bruhns erhielt Fiedler bereits 1961 eine Summe von DM 31.349. – Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 480-482
[2733] Heydorn, Volker Detlef: Bildende Kunst und Politik, München 1995, S. 271
[2734] Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 203-205; Rump (Hg.) 2005, S. 194
[2735] Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 11 sowie Bruhns (Bd. 1) 2001, S. 480-482; vgl. auch Heydorn 1995, S. 270-271
[2736] Vgl. Ausst.-Kat.: Paris-Paris 1981, S. 506; Seuphor 1957, S. 59
[2737] Denkbar wäre auch der französische Maler Marrou (genannt in Ausst.-Kat. Paris-Paris 1981), da die hs. Angabe Fiedlers nicht eindeutig ist. – NL A. Fiedler
[2738] Vgl. Vieville 1981, S. 263-281
[2739] Zeitungsausschnitt o. Angaben v. 21.2.1964 (Gerhard W. Weber); Zu den genannten in Paris lebenden Künstlern siehe – Seuphor 1957, S. 150, 302, 206, 178, 154-155, 301; zu A. Istrati u. N. Dumitresco – Laugier, Claude: „Impasse Ronsin", in: Ausst.-Kat.: Paris – Paris 1981, S. 282-297, 282, zu den Künstlerbiographien – Ausst.-Kat. Paris – Paris 1981, S. 500, 504; zu Marcelle Cahn vgl. auch

Zeitschrift Le Musée vivant erschien ebenso 1964 ein ausführlicher Artikel über Leben und Werk Arnold Fiedlers, verfasst von Michel Ragon.[2741] Darüber hinaus hat Pierre Courthion während seiner Vortragsreise innerhalb der USA, im Auftrag des französischen Kulturministeriums, Fiedler eindeutig als zur Ecole de Paris zugehörig genannt.[2742]

Im Februar 1965 organisierte der Hamburger Kunstverein eine umfassende Ausstellung mit Werken A. Fiedlers aus Anlass seines 65. Geburtstages.[2743] Interessant ist, dass danach im Frühsommer das Werk von Hans Hofmann in Hamburg präsent war. Der Hamburger Kunstverein zeigte vom 21.6. bis 31.7.1965 im Amerika-Haus an der Moorweide 40 Ölbilder hauptsächlich aus den 50er Jahren. Die Schau war ausgehend vom MoMA in New York zuvor in verschiedenen amerikanischen Städten gezeigt worden, bevor sie nach Europa und somit nach Deutschland kam.[2744] Generell war damit die seit Anfang der 60er Jahre einsetzende Hofmann-Präsentation in Deutschland fortgesetzt worden. Die Ausstellung war nicht ohne Einfluss auf einzelne Werke Arnold Fiedlers, wie noch zu sehen sein wird.

Im Winter folgten weitere Ausstellungsprojekte des Hamburgers in Paris. Die Galerie Eyquem in der Avenue Felix Faure 24 (Paris 15) zeigte vom 5.11. bis 1.12.1965 in einer Einzelschau Temperablätter, Pastelle und Zeichnungen des Malers. Der Kritiker Gilbert Gatellier kommentierte die bis November 1965 entstandenen Werke in der französischen Kunstzeitschrift Arts, lettres, spectacles, musique im Spätherbst 1965 wie folgt: „Seine Gemälde sind wie phantastische Stätten nebenher, mit rauher Oberfläche, die mit graphischen Zeichen spielerisch bedeckt sind. Flächen, in welchen der Ablauf der Zeit Spuren hinterließ. Das Ganze ist umschlossen von gedämpften Farbrhythmen. Ein improvisiertes Universum tut sich auf von undurchsichtigem Hauch überzogen, gemalt mit schwerelosem Farbauftrag. Die Zeichen gehören keiner erkundbaren Sprache an, es sei denn, die Einkratzungen deuten auf die Liebe des Malers und werden in der Wärme des mit Grün und Dunkelrot umschlungenen Ockers zur Widmung „Arnold + Lisa“. Manchmal zaubern erregte Striche, Wirbel von Farbflecken einen wogenden Raum von feiner Transparenz auf einem Grund aus Aschen und Kreidekratzern. All dies scheint durch einen urtümlichen Zufall gebildet, ist

---

– Sauré, Wolfgang: Geometrie. Konstruktion. Harmonie – Zum Werk von Marcelle-Cahn, in: die Kunst, H. 2, 1987, S. 160-165, neu abgedr. bei Sauré 2006 II, S. 124-129

[2740] Angabe siehe Faltblatt: Arnold Fiedler. Bilder. Gouachen. Collagen, Galerie Dr. Hauswedell, Baden-Baden 1967

[2741] Mialaret, Nicole, in: Le Musée vivant, 28. Jg., Nr. 23-24, 1964, S. 540 (o. Abb.)

[2742] Siehe Faltblatt u. Dia (Nr. 73, Collage) im NL A. Fiedler (Offensichtlich war Fiedler nur mit einer Arbeit vertreten.); vgl. auch Fiedler, Arnold: ohne Titel, in: Freie Akademie der Künste Hamburg (Hg.): Parabeln. Jahrbuch der Freien Akademie der Künste in Hamburg, Hamburg 1966, S. 363

[2743] HH Abendblatt v. 26.2.1965 (Sl.)

[2744] Ausst.-Kat.: Hans Hofmann, Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Kunstverein Hamburg, Städtisches Kunsthaus Bielefeld, Bonn o. J. (1965), (Einführung William C. Seitz)

jedoch durch eine unmerkliche Harmonie ausbalanciert, in strengem Gleichgewicht, was auch den großen „Collagen“ ihren Wert verleiht.“[2745]

Nur wenige Tage später sah man von Fiedler dann in der Galerie La Roue, Rue Grégoire-de-Tours 16 (Paris 6) Gemälde, Zeichnungen und Collagen, während einer Einzelausstellung vom 12.11. bis 1.12.1965. Pierre Courthion schrieb im Faltblatt zur Ausstellung über jene Werke: „Grautöne wie von frischer Asche, ungewöhnliche Nuancen, die sich inmitten von Vertrautem zeigen, dies alles, rührend, verwirrend von einem weißen oder blauen Kreidestrich umzogen, vorübergleitend, leuchtend über großen schwarzen oder braunen Flecken...Manchmal gibt ein Kratzen wie von Rosenquarz der Farbfläche den Hintergrund! Dies alles ist der Ausgangspunkt für den Traum...auf nächtlichem Grund, auf dem Nebelflecke fließen, Nebelsterne einer gestuften und zauberhaften Empfindsamkeit, Arnold Fiedler ist ein Dichter, der Unabwägbares sichtbar macht.“[2746]

Obwohl die in Paris gezeigten Arbeiten nahezu unbekannt sind, da kein Katalog vorliegt, kann immerhin auf die Kunstvereinsausstellung in Hamburg und auf das Werkverzeichnis der Gemälde zurückgegriffen werden, um eine Vorstellung der in etwa gezeigten Arbeiten zu bekommen. Dabei fällt exakt 1964 noch einmal eine unübersehbare Fautrier-Rezeption auf. Im Oeuvre erscheinen Bildfeld-Kompositionen, die durch differenzierte Bearbeitung intensiv in ihrer Wirkung sind. Stark pastose, unregelmäßige Farbflecken und Farbtupfen korrespondieren mit feinen umrisshaften oder eingravierten Linien in die Farbmaterie, die auch weiterhin mit Zement (JENSEITS (1946) (WV G 186)) durchsetzt ist. Verdichtete subtile Oberflächenstrukturen und Farbbeziehungen lassen die Dynamik des Entstehungsprozesses erkennen. Bildtitel rufen übersinnliche (**AUREOLE** (1964) (WV G 181, G 182)) und kosmische Assoziationen (wie schon 1961) auf (MONDLANDSCHAFT (1961) (WV G 151), PLANETARISCHE LANDSCHAFT (1961) (WV G 152), MARSLANDSCHAFT (1964) (WV G 184, G 185), JENSEITS (1964) (WV G 186)).

Die Arbeiten entstanden mit großer Wahrscheinlichkeit vor dem Hintergrund der im April und Mai 1964 in Paris gezeigten ersten großen Fautrier-Retrospektive im Musée d'Art Moderne[2747], die Fiedler wahrgenommen haben muss und die ihm noch einmal als Inspirationsquelle diente.

Monumentale Bildtendenzen

Nahezu gleichzeitig entstand ab 1964 bis 1965 eine kleine Werkgruppe mit unübersehbarer Tendenz zur Monumentalität der Bildgestaltung. Auffallend dabei ist, dass Fiedler sich genau im Todesjahr von Fautrier, der drei Monate nach seiner Pariser Retrospektive am

[2745] Gatellier, Gilbert: Une faillite: l'homme et son visage, in: Arts, lettres, spectacles, musique, Nr. 9 v. 24. bis 30. Nov. 1965, S. 18-19, hier S. 18-19 (siehe hs. Übersetzung v. Fiedler im NL A. Fiedler)
[2746] Courthion, Pierre: Vorwort, in: Ausst.-Kat. (Faltblatt): Arnold Fiedler. Gemälde, Zeichnungen, Collagen, Galerie La Roue, Paris 1965, o. S. – NL A. Fiedler (einschließlich deutsche Übersetzung)
[2747] Ausst.-Kat.: Jean Fautrier. Retrospektive, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (April – Mai), Paris 1964 (mit Texten v. André Berne-Joffroy, Jean Paulhan)

23.7.1964 verstarb, zwischenzeitlich neuen Ansätzen zuwandte. Neben auffallend kleinteiligen „taches“ finden sich jetzt großflächige und ansatzweise regelmäßig begrenzte Farbflecken und Farbflächen, die zum Teil Quadraten und Rechtecken nahekommen. Fiedler arbeitete dabei stark mit Größen-, Farb- und Formkontrasten, wobei meist unterschiedliche Bildzentren aufgerufen werden. Monumentalität steht im Kontrast zu Kleinteiligkeit, monochrome Farbflächen bzw. Bildgründe korrespondieren mit stark differenzierten Bildpartien, die sich durch Linien im Sinne von Spuren und Zeichen sowie Farbtupfen auszeichnen. Das herkömmliche Bildfeld bzw. der Farbfond mit seiner subtil körnigen Material- und Farbstruktur sowie zeichenhaften Bildelementen tritt zugunsten bewusst stehengelassener „leerer“ Bildgründe und Bildpartien zurück. Zu dieser Bildgruppe gehören Werke wie **BALANCE** (1964) (WV G 189), **SCHWARZER FARBFLECK AUF OCKER** (1964) (WV G 190), **TACHE ROUGE SUR LE MUR** (1964) (WV G 194), **KOMPOSITION MIT SCHWARZ, ROT UND BLAU** (1964) (WV G 195), **KOMPOSITION MIT SCHWARZ UND ROT** (1965) (WV G 197), **TACHE ROSE** (1965) (WV G 198).

Fest steht, dass ein Konzeptwechsel stattgefunden hat, mit dem eine neue Bildordnung auftrat. Zurückzuführen ist diese Entwicklung auf eine bei Fiedler schon seit Ende 1963 einsetzende Rezeption des Werkes von Hans Hofmann, insbesondere der Arbeiten aus den 50er Jahren. Bedingt durch die vorangegangenen Ausstellungen, insbesondere seit 1962 in Deutschland mit den Stationen Nürnberg, Köln, Berlin, München, 1963 dann in Paris und New York und ganz aktuell 1965 in Hamburg, griff Arnold Fiedler Hofmanns Bildkonzept mit intensiv farbigen (vgl. hierzu z.B. das an Matisse Farbpalette („Dame in Blau“ 1937) geschulte Bild „Goliath“ 1960 von Hans Hofmann, Museum Universität Berkeley), zur Monumentalität neigenden geometrischen Flächen wie Quadrat und Rechteck annähernd auf – W. C. Seitz hat den monumentalen Aspekt im Ausstellungskatalog direkt benannt – und integrierte das Bildprogramm in den Kontext seiner an der neueren Ecole de Paris geschulten Bildsprache, indem er jene Farbflächen auf die unterschiedlich bearbeiteten Bildgründe setzte. Lineare Spuren und Farbsprengsel zeigen, dass diese Farbflächen nicht völlig unversehrt blieben, im Gegensatz zu Hofmanns „Quadratbildern“mit reiner Farbe.

Starke formale Ähnlichkeit zeigt Fiedlers Werk SCHWARZER FARBFLECK AUF OCKER (1964) (WV G 190) mit Hofmanns Bild „The Vanquished“ 1959 (Museum Universität Berkeley). Lediglich die Größenverhältnisse zwischen dem unregelmäßigen Fleck von geschütteter schwarzer Farbe vor farbigen Quadraten und Rechtecken differieren, indem sie in Umkehrung erscheinen. Andere Bilder wie ERDINNERES und BALANCE (beide 1964) mit ihren leeren Bildgründen, auf denen Farbe (ob als Fläche oder taches) meist ein oder zwei Bildzentren entstehen lässt, erinnern stark an Hofmanns „Indian Summer“ von 1959 (Museum Univ. Berkeley).

Weiterführend macht Fiedlers Gemälde **ROUGE DOMINANT** von 1965 im Hochformat (Mischtechnik a. Lwd., 38 x 48 cm, Kulturbehörde der Freien und Hansestadt Hamburg) mit rotem Quadrat und schwarzem Rechteck das an Hofmann geschulte Bildkonzept wohl am deutlichsten. Der Hamburger Künstler vermied jedoch die exakt begrenzte Farbfläche und die reine Farbigkeit, wie sie bei Hans Hofmann ab 1960 auftauchen.
Gleichzeitig weisen Arnold Fiedlers Bilder, insbesondere WV G 184, G 185, G 186, G 196, G 195, auch eine starke Ähnlichkeit mit Carl Heidenreichs Arbeiten wie dem Ölbild „Forest" von 1965 (Sammlung Emanuel L. Wolf) auf. Damit zeichnet sich um die Mitte der 60er Jahre für einen kurzen Zeitraum eine unmittelbare stilistische Annäherung – insbesondere auch hinsichtlich der wie von Lichtpunkten durchsetzten unruhigen fleckhaften Farbareale – zwischen Fiedler, Heidenreich und dem ehemaligen Lehrer Hans Hofmann ab.
Heidenreich war 1964 erstmals nach dem Krieg wieder nach Deutschland gereist, anlässlich seiner umfangreichen ersten deutschen Nachkriegsausstellung im Frankfurter Karmeliterkloster, die anschließend im Centre Francais de Wedding in Berlin gezeigt wurde und zu der ein Katalog erschienen war.[2748] Inwieweit Fiedler, der ja noch immer die meiste Zeit in Paris weilte, darüber informiert war, ist nicht bekannt.

Deutlich wird dabei, dass Hofmanns Einfluss in den 60er Jahren, wenn auch nur vorübergehend, nicht nur auf Fiedler, sondern auch auf Heidenreich und damit noch immer auf die frühe Schülergeneration der um 1900 Geborenen gewirkt hat. Das ist nicht verwunderlich. W. C. Seitz hat Hofmanns künstlerisches Werk, seine Persönlichkeit und seine weitreichenden Impulse auf die amerikanische Kunstszene der frühen Nachkriegszeit 1965 im Katalog für das deutsche Kunstpublikum weitreichend herausgestellt: „Hofmann...ist einer unserer großen Meister. Er symbolisiert sowohl den internationalen Ursprung der amerikanischen Malerei wie ihren späteren Einfluss auf die Welt. Hofmann hat in seiner Kunst und seiner Theorie die Tradition, der er angehört, zu einer Synthese verdichtet und ist gleichzeitig ein radikaler Erneuerer, der drei Generationen von Künstlern wichtigste Impulse gegeben hat...Hofmann hat eine höchst aktive Rolle in der modernen europäischen und amerikanischen Kunst ...gespielt…, er erreichte die unbeschwerte Autonomie der Linien und Flächen, die Erhebung der Farbe zum wichtigsten Element, die Aufrechterhaltung reiner Intervalle zwischen den Farbflächen, die Erhaltung der physischen Bewegung im Pigment..."[2749]
(vgl. Hans Hofmann, „Indian Summer" 1959 und „Heraldic Call" 1962 (beide Museum Universität Berkeley).
Fiedlers zwischenzeitliches Erproben von Neuansätzen – zeitlich einhergehend mit dem Tod von Fautrier – lässt sich damit begründen, dass die informelle Kunst (die sogenannte „Malerei aus dem Bauch", die spontane Aktion oder auch aktionistische Kunst) seit den 60er Jah-

[2748] Ausst.-Kat.: Carl Heidenreich, Centre Francais de Wedding, Berlin 1964 (mit Texten v. Hannah Arendt u. Dr. Henry Buxbaum); R., H.: Sterbender Sommer – abstrakt, in: Frankfurter Rundschau v. 27.7.1964; Saure, Gabriele: Carl Heidenreich, New York 2004
[2749] Seitz, W. C.: Einführung, in: Ausst.-Kat: Hans Hofmann 1965, o. S.

ren mit Aufkommen von Pop art und dem Gegenständlichen zugewandten Stilrichtungen in den Hintergrund trat, „ja sie geriet in Mißkredit“[2750], wie Werner Schmalenbach 1992 äußerte.

1966 stellte Fiedler ein weiteres Mal in der Galerie Kriegel in Paris aus. Unklar sind allerdings Termin und Charakter der Ausstellung (Einzelpräsentation oder Beteiligung). Hingegen ist seine Teilnahme am Salon Comparaison im Frühjahr (April) im Musée d'Art Moderne in Paris sogar im Hamburger Abendblatt vom 22.4.1966 erwähnt worden. Von der lokalen Kritik wurde Fiedler neben Hans Hofmann, Sam Francis und Ida Karskaya mit zur „Spitzengruppe“[2751] zugehörig genannt. Unter den Teilnehmern befand sich u.a. auch Georges Mathieu, worauf Fiedler verwiesen hat.

Über die damaligen Kontakte Fiedlers zu anderen Künstlern in Paris ist nur wenig bekannt. Neben K. R. H. Sonderborg traf er 1965 sowie im April und Juni 1966 mit dem Hamburger Maler Felix Walner (1906-1981) zusammen[2752], der damals in der Pariser Galerie Maywald ausstellte (1965, 1966).
Walner abstrahierte seine Themen in den 60er Jahren derart, dass die Bildmotive kaum noch zu erkennen waren. Die Farbe wurde dabei sein stärkstes Ausdrucksmittel. Er hatte damals eine Technik entwickelt, die er mit dem Begriff „Cera Trementia“ (Wachs-Terpentin) umschrieb, die zwischen Graphik und Malerei angesiedelt war und womit er „einzig in der zeitgenössischen Kunst“[2753] dastand. In Paris und Venedig war sein Werk weitaus anerkannter als in Hamburg. Was seine politische Gesinnung betraf, war Walner „zeitlebens politisch links orientiert.“[2754]

Künstlerischen Austausch pflegte Fiedler daneben vor allem mit dem abstrakt arbeitenden Maler und Tachisten Alexander Istrati (1915-1991), der mit dem Bildhauer Constantin Brancusi (1876-1957) befreundet gewesen war. Wie Fiedler mit Istrati zusammentraf, ist nicht bekannt. „Er fand die Zeichnungen so schön, dass er sagte, die müßten Sie ausstellen. Wir waren in seinem Atelier und haben uns bei einem Glas Rotwein über Maltechniken unterhalten, worüber ich ihm einiges sagen konnte, was er ausprobieren möchte.“[2755] An anderer Stelle heißt es von Fiedler: „Bei Istrati, der wie ich mit Temperauntermalung arbeiten will, (ich übersetzte ihm Emulsionsrezepte, für die er mir sehr dankbar ist) war ich dieser

[2750] Schmalenbach, Werner: Zur Kunst Emil Schumachers, in: Ausst.-Kat.: Emil Schumacher 1992, S. 7-11, hier S. 7
[2751] HH Abendblatt v. 22.4.1966; Fiedler 1966, S. 363, hier S. 363
[2752] Kalendereintrag 1965 sowie 1966 (17.4., 7.6.) – NL A. Fiedler
[2753] Bruhns (Bd. 2) 2001, S. 402-404, hier S. 402
[2754] Ebenda, S. 402-404, hier S. 402; Rump (Hg.) 2005, S. 478-479; vgl. auch Heydorn (Bd. 2) 1974, S. 33
[2755] Brief A. Fiedler an Lisa Fiedler v. 1.7.1966

Tage...“[2756] Fiedler stellte gegen Mitte der 60er Jahre Malemulsion auf der Basis von Kasein, welches er aus gelöschtem Kalk und Milch gewann, selbst her.[2757] (Zur Malmaterie sind es übrigens, neben den erwähnten beschrifteten Bilderrückwänden, die einzigen Angaben von Fiedler selbst.)

Der um 15 Jahre jüngere Alexander Istrati stammte aus Rumänien. In Bukarest hatte er die Kunstakademie absolviert. Nach seiner neunjährigen Assistentenzeit am Bukarester Institut war er mit einem Stipendium 1947 nach Paris gekommen, wo er an der Académie des Beaux-Arts im Atelier bei André Lhote (1885-1962) studierte. Dort lernte er auch die Malerin Natalia Dumitresco (geb. 1915)[2758] kennen, die er später heiratete. Ab 1948 lebte das Künstlerpaar in Montparnasse. Im Atelierkomplex Impasse Ronsin arbeiteten beide im ehemaligen Atelier des Bildhauers und Rom-Preisträgers Capellaros, direkt gegenüber dem Atelier von Brancusi, mit dem sie bis zu dessen Tod befreundet waren.[2759] Istrati stellte in den Pariser Galerien Colette Allendy, Galerie Denise René, Galerie Craven sowie in den Salons der Abstrakten aus. Ab Ende der 50er Jahre folgten zahlreiche internationale Beteiligungen. Istrati hatte sich lange Zeit mit Farbproblemen befasst, was ihn schließlich zur Abstraktion führte. Seine Arbeiten um 1957 waren „großformatig, monochrom, die dick aufgetragene Farbe führt ein Eigenleben, sie wirkt durch feine Abstufungen oder durch spärlich verwandte Komplementärfarben.“[2760], schrieb Michel Seuphor 1957. Istratis abstrakte Bilder werden gegenwärtig international gehandelt. Jüngst tauchten mehrere Werke im New Yorker Kunsthandel auf.[2761]

Reise nach Tunesien

Von Paris aus reiste Fiedler im Oktober 1966, ein genaues Datum ist nicht bekannt, auf Einladung des Rechtsanwaltes, Kunstsammlers und Mäzens Dr. Jean Léva und dessen Frau nach Tunis. Dort blieb er wahrscheinlich drei oder vier Wochen bis Ende November des Jahres. Wie der Kontakt mit Léva zustande kam, ist nicht bekannt. Auffallend ist jedoch, dass Fiedler Namen und Pariser Anschrift schon 1951 notiert hatte.[2762] Die Gelegenheit

[2756] Brief A. Fiedler an Lisa Fiedler v. 17.7.1966
[2757] hs. Notizen Fiedlers auf losen Zetteln – NL A. Fiedler
[2758] Seuphor 1957, S. 178 (m. farb. Abb.); Ausst.-Kat.: Paris-Paris 1981, S. 500; Das Kunstwerk, XVI. Jg., H. 10, April 1963, S. 62 (s/w Abb.) anl. der Ausstellung Dumitresco – Istrati, Kunsthalle Mannheim v. 26.1.-24.2.1963
[2759] Laugier 1981, S. 282-295, 282 sowie Abb. Nr. 530 (gemeinsamer Briefkasten A. Istrati, Brancusi, N. Dumitresco), Nr. 535, Nr. 536
[2760] Seuphor 1957, hier S. 79, 205-206 (m. farb. Abb.) (Siehe dort auch weitere bibliographische Hinweise.); vgl. auch Ausst.-Kat.: Istrati, Galerie L. Räber Luzern, (Text Pierre Courthion), Luzern o. J. (1966)
[2761] Auktion Sotheby's v. 10.3.2009 – Info Internet März 2009
[2762] Kalendernotiz 1951 („Levá Jurist 85 rue St. Michel Paris V.“) sowie weitere Notiz 1963 („Levá, 212 bvd. Pereire XVIIe“). – NL A. Fiedler; Das Ehepaar Levá lebt in der Nähe von Paris und besitzt eine umfangreiche Sammlung von Werken Fiedlers (siehe WV 1995).

Nordafrika kennenzulernen kam dem Künstler sehr gelegen, hegte er doch bereits seit frühen Jahren den Wunsch einmal nach Marokko zu reisen.[2763]
Vorfreude auf die bevorstehende Reise zeigt sich in einem Brief an Lisa Fiedler vom 28.8.1966: „Heute schreibt dir ein zukünftiger Afrikareisender! Lévas schrieben mir, dass sie mich wie ausgemacht zum Oktober erwarten, endlich die Nachricht, ich wollte schon wieder schreiben! Ich bin froh, dass es nun doch noch klappt.“[2764] Sehr wahrscheinlich reiste Fiedler mit dem Zug bis Marseille und von dort weiter mit dem Schiff, so wie es ihm der Münchner Freund und Regisseur Hermann Wenninger geraten hatte.[2765]

Der Orient war für Europäer schon immer eine Region von besonderer Faszination gewesen. Besonders die Künstler entdeckten dort den Zusammenhang zwischen Licht und Farbe, wie Delacroix 1832 während seiner Marokkoreise[2766] und rund 80 Jahre später Paul Klee, August Macke und Louis Moilliet, die sich im April 1914 auf Einladung des Schweizer Arztes Dr. Jaeggi in Tunis aufhielten. „Keine Reise in der Geschichte der Kunst, die „Italienische Reise“ Goethes ausgenommen, ist ähnlich bekannt geworden.“[2767] Gustav Vriesen schrieb bereits 1953, dass jener berühmten Reise innerhalb der Kunstgeschichte ein „legendärer Nimbus“[2768] anhaftet.
Dass Fiedler über die Tunisreise der drei Malerfreunde von 1914 – die übrigens keine angestrengte Bildungsexkursion war, sondern 14 Tage sorgloses Dasein bei zugleich intensiver künstlerischer Arbeit – gut informiert war, davon ist unbestritten auszugehen, zumal in den 50er und 60er Jahren aktuelle Publikationen über jene legendäre Reise vorlagen.[2769] Fiedler folgte Klee, Macke und Moilliet in verschiedener Hinsicht. Da ihm offenbar wesentlich mehr Zeit zur Verfügung stand, dürfte er Erholung und Arbeit gut miteinander verbunden haben. Auch ließ er sich von Marseille aus wie Paul Klee mit dem Schiff ans Festland übersetzen. Klee hat in seinem Tagebuch die Sicht vom Schiff auf die Küste stichwortartig notiert. Die erste arabische Stadt war Sidi-Bou-Said: „ein Bergrücken, worauf strengrhythmische weiße Hausformen wachsen.“[2770] Erst danach tauchte die Hauptstadt Tunis auf: „Der Hafen und die Stadt Tunis liegen rückwärts versteckt.“[2771] Diesen Blick hatte demnach auch

[2763] Brief A. Fiedler an Lisa Fiedler v. 20.9.1955: „Den Artikel über Beduinen laß mich sehen...ist doch meine Sehnsucht seit meiner Kindheit, nach Marokko zu kommen.“
[2764] Brief A. Fiedler an Lisa Fiedler v. 28.08.1966
[2765] Brief A. Fiedler an Lisa Fiedler v. 23.8.1966
[2766] Hureaux de, Alain Daguerre: Delacroix. Das Gesamtkunstwerk, Stuttgart, Zürich 1994 (frz. Orig. Paris 1993), S. 170-206, 181
[2767] Heiderich, Ursula: Die Tunis-Zeichnungen von August Macke, in: Ausst.-Kat.: Güse, Ernst-Gerhard (Hg.): Die Tunisreise. Klee, Macke, Moilliet, Stuttgart 1982, S. 96-123, hier S. 96
[2768] Vriesen, Gustav: August Macke, Stuttgart 1953, S. 151 (eine 2., erw. Auflage erschien 1957)
[2769] Neben Einzeldarstellungen zum Werk aus Tunesien von Macke, Klee, Moilliet seien vor allem die Tagebücher von Paul Klee genannt. Klee, Felix (Hg.): Tagebücher von Paul Klee 1898-1918, Köln 1957
[2770] Kersten, Wolfgang: Paul Klee: Tagebücher 1898-1918. Textkritische Neuedition, hg. v. Paul-Klee-Stiftung Kunstmuseum Bern, Stuttgart 1988, S. 336-356, hier S. 339; vgl. auch Berghaus, Peter: Vorwort, in: Ausst.-Kat.: Güse, Tunisreise 1982, S. 10-11
[2771] Kersten 1988, S. 339

Fiedler wahrgenommen. Ebenso wohnte er wie die drei Maler offenbar in Tunis, möglich auch bei Tunis (vielleicht in St. Germain wie Klee und Macke), wobei genaue Angaben wie etwa Hotel oder Adresse seines Gastgebers Jean Léva nicht bekannt sind. Während Klee, Macke und Moilliet Ausflüge mit dem Zug ins Landesinnere nach Sidi-Bou-Said, Karthago, Hammamet und Kairuan unternommen hatten, lässt sich für Fiedler feststellen, dass er von Tunis aus wahrscheinlich nur die Orte Sidi-Bou-Said und Gafsa besucht hat.

Ähnlich wie Paul Klee hat Fiedler den Versuch unternommen, ein Reisetagebuch zu führen. Seine Eindrücke sind z.T. sehr detailliert. So berichtete er über den Tagesablauf, über Aktivitäten des Gastgebers, das Wetter, Speisen und Getränke.[2772] Textfragmente wechseln sich mit ausführlichen und anschaulichen Textpassagen ab. Wahrscheinlich waren Fiedler in Vorbereitung seiner Reise Klees 1957 publizierte Tagebuchaufzeichnungen zugänglich. Fiedler notierte stichwortartig: „Sonne, etwas kühler, gez.(eichnet) am Meer, weiße Häuser, Sonnenschein, Papier gek.(auft) und Kohle i. Tunis, Kartonzeichnung für Teppich.“[2773] Klee schrieb vergleichsweise bei Ankunft über das Wetter: „Die Sonne von einer finsteren Kraft. Die farbige Klarheit am Land verheißungsvoll.“[2774] Als Fiedler weiter ins Landesinnere nach Sidi-Bou-Said fuhr, schrieb er: „Ich wirke hier in Sidi Bou Said wie ein Algerier im Kostüm in Paris. Ich werde unsicher angesehen und vorsichtig bestaunt. Alles grell und laut und lärmend.“[2775] Detailliert beschrieb er neben der Mentalität der Menschen und Milieuschilderungen auffallend immer wieder die Farben von Kleidung und Gegenständen: „Wieder kommt der Lastwagen, schimpfen die Leute u. der Eiermann besonders. Grünes Kopftuch, blaue Bluse gestreift, der Rock des hübschen geradeaus starrenden Mädchens. Auf altem niedrigem blauen Kinderwagen kommt ein bebrilltes (Mädchen) in prächtigen grauviolett ...mit gelben Kuchen auf den schwarzen Blechen. Erdbeerfarben die Bluse der Frau in Weiss. Und ein Greis neben mir grauschwarzgestreift in elfenbeinf. groben Burnus mit schneeweißem Kopftuch u. schmalem Kopf, stoppelbärtig ist würdig, ehrwürdig, so würdig werde ich nie aussehen!“[2776]
Gegen Ende der Reise werden die Aufzeichnungen dichter. Fiedler schlenderte noch einmal durch die nahezu intakte Altstadt von Tunis mit ihren verwinkelten Gassen und Basaren. Am 15. November notierte er: „Zum letzten Mal in Tunis um etwas einzukaufen, Clementinen für die Reise, Papier um die Zeichnungen aufzukleben, die ich als Geschenk zurück lasse. Das kleine Restaurant in der Rue de la commission, wo ich schon 2x billig und recht gut aß, ist geschlossen. Ich steige in den Souks herum, um irgendwas Interessantes noch zu kaufen, schließlich denke ich Beduinenpuppen könnten der Lisa Spaß machen...ich handele natürlich, weil das Spaß macht, mir und auch dem Händler...ich schlendere weiter vorbei an

[2772] lose Zettel mit Textfragmenten im NL A. Fiedler
[2773] Kalendereintrag 1966 – NL A. Fiedler
[2774] Kersten 1988, S. 336-356, hier S. 339
[2775] Kalendereintrag 1966 – NL A. Fiedler
[2776] loses Blatt, hs. Notizen – NL A. Fiedler

Stoffballen, durch Teppichlabyrinthe, eng und endlos. Händler mit Ständen voll Merkwürdigkeiten, metallisch wirkende Blättchen, kugelige, kleine getrocknete Früchte, Gewürznelken. Und da sehe ich, dass der Händler in eine Metallschüssel einige etwa 5 cm große Holzstücke legt zu der glimmenden Asche, endlich weiß ich was das ist: Zuckerholz (?),…so kaufte ich davon, riecht sehr angenehm harzig. Frage gleich nach den anderen Sachen. Die Metallstücke werden zerstoßen zu Pulver und damit werden die Augen schwarz ummalt. Die runden wie Galläpfel wirkenden Trockenfrüchte dienen zum Schminken und färben rot. Die Nelken machen braune Flecken in den Handflächen (für die Unverheirateten), wie die schwarzen Handflächen mit Henna, auch schwarze Farbe, bemalt, die Jungvermählten kennzeichnen. Galläpfel sollen auch die Haare schwarz, tiefschwarz färben...Ich bin bei dem vielen Herumstiefeln in die Rue Djemáa-Zitouan geraten. Da haust mein, ich möchte sagen Freund, Ilio Evangelisti, der mit uns auf dem Schiff Vila de Tunis die Überfahrt machte, in der gleichen Kabine. Ich mag den Mann, der überlegen und mir auch sehr freundlich gesonnen ist gern. Ich sage ihm also, ich fahre morgen ab, wollte mich bei ihm nur verabschieden...Wir wünschen uns alles Gute und ich seh mir noch im Hinausgehen die Gold- und Silbersachen an, die römischen Gläser und Stoffe, wie in dem Laden, den Gogol beschreibt in seinem „Bildnis“.“[2777] Weiterhin suchte Fiedler eine Konditorei mit Fruchtsaftausschank auf, wie dort üblich: „...also ich hinein, 2 trockene Kuchen (gegessen), aber gut u. die geliebte „Zitron pressé“ mit Eis u. Wasser...Dann auf die Bahn, den Boulev. hinunter...“[2778]

Am Vorabend seiner Abreise nahm Fiedler eine Einladung zu einem gemeinsamen Abendessen mit Mme. und Mons. Léva und dessen Bekannten Si Ammar Dakhlaoui in Tunis an – auch die drei Malerfreunde trafen sich 1914 am Vorabend ihrer Abreise mit ihrem Gastgeber zu einem Abendessen – worüber ausführlich zu erfahren ist: „...dann fahren wir in die Stadt, holen Jean ab im Café de Paris und fahren bei Si Ammar vorbei...Si Ammar mit seiner kleinen Frau Deliah, ein Schnauzbartmann und eine sympathisch energische Frau mit grüner Brille werden uns vorgestellt. In zwei Wagen fahren wir zum Restaurant Slah in einer Querstraße des Bvd. H. Bourguiba.[2779] Kleines sehr gepflegtes Restaurant mit intellektuellem Publikum, oder doch so wirkend, extravagant und raffiniert. An dem reservierten Tisch sitze ich neben Mme. Léva, dem Schnurrbartmann gegenüber. Eine Speisekarte auf der ich verschiedene Sachen nicht kenne, liegt vor mir. Als Vorspeise calmar...Mme. Léva empfiehlt und bestellt das auch... Auf verschiedene Fragen und Bedenken kann ich ihm (Sir Ammar Dakhlaoui) immerhin so überzeugend antworten, dass er erfreut, Dinge zu hören, die ihm neu sind, mir häufig von dem wirklich erfrischenden Wein einschenkt. Die Tintenfischbeinchen haben mir Durst gemacht...Zum Abschluß suche ich mir Ananas au Kirsch aus, Mme

[2777] hs. Notizen – NL A. Fiedler
[2778] hs. Notizen – NL A. Fiedler
[2779] Gemeint ist die Avenue Habib Bourguiba. Demzufolge fand das erwähnte Abendessen direkt in Tunis statt.

Léva eine Riesentorte und die Herren Schokoladencreme.“[2780] Anschließend lud Sir Ammar zum Tee in sein Privathaus ein: „Im Hause gab es dann den üblichen Tee (Menthe) von einem schwarzen Diener gebracht.“[2781] Auch Klee hat übrigens in seinem Tagebuch auf das Hauspersonal von Dr. Jaeggi hingewiesen.

Den Abreisetag und insbesondere das vom Flugzeugfenster aus beobachtete Farbenspektrum der Wolken und des Himmels während des Rückflugs nach Marseille – vergleichsweise reiste Klee von Tunis wieder mit dem Schiff zurück (über Palermo und Neapel), während Macke und Moilliet damals später abreisten – beschrieb Fiedler ebenso detailliert: „Am nächsten Tag um halb 9 Uhr aufgestanden, erst mal gefrühstückt und dann Kofferpacken. Die große Sorge, wird er nicht zu schwer fürs Flugzeug, 20 kg mehr nicht. Erst Zeichnungen, Skizzenbücher, Papiere flach unten, dann Wäsche, Anzug, Schuhe (schwarze, nie getragen), man nimmt immer zuviel mit auf Reisen...Mein Flugzeug fliegt um 4.30 Uhr...es ist noch Zeit, fast 2 Stunden...Dann auf dem Flugplatz anschließend. Etwas aufgeregt. Schlucke meine Pillen. Halle mit vielen Menschen, elegante, viele für die es offenbar die übliche Reiseart ist, etwas snobistisch tuende, kurzberockte flanieren. Auf der Polizeistation vorher verabschiede ich mich freundschaftlich herzlich von Mme. Léva...auf dem Rollfeld ganz schön kalt der Wind. Eine Riesenmaschine Air France. Na, sieht ja zuverlässig aus. Ich sitze am Fenster, neben mir eine junge Frau...Dann rollt die Maschine über den Boden, lange Minuten lang. Durch Sprechanlage gibt die Stewardess auf Französisch, englisch die Anweisungen. Anschnallen, Uhrzeit, Höhe, Flugdauer. Also 1 Stunde, 35 Minuten soll der Flug dauern! Die Maschine zieht hoch, etwas schräg, man sieht durchs Fenster nur noch Sonne, Wolken. Ein leichtes Erschüttern, offenbar die letzte Steigung. Leichtes Hinwanken, leichtes Herwanken, dann Ruhe. Jetzt gibt der Ansager die Höhe, die erreicht ist, die Geschwindigkeit. Links aus dem kleinen Fenster, aus dem ich gespannt hinausblicke sehe ich die Abendsonne, Wolken darunter, leuchten, so orange, gelb. Und...am Horizont dieser gewaltigen Wolkenlandschaft wie Burgen Wolken angestrahlt, märchenhaft, darunter Wolken in allen Farben. Einige so durchsichtig, dass die Sonne durch sie hindurch leuchtet und sie glühend rot färbt. Unheimlich grandios und erschreckend diese Wolkenlandschaft aus allen Farben. Aber eine Ahnung erweckend von Majestät der Unendlichkeit und Gottes. Die Stewardess bietet geeisten Pampelmusensaft an, ich erschrecke sehr...Meine junge Nachbarin schreibt zwei Briefe, ich staune. Dabei ist sie nicht blasiert, offenbar, nur dies alles gewohnt. Nochmal schau ich aus dem Fenster, grauer ist jetzt alles und durch die grauen Wattewolken, zum Teil in Fetzen, sieht man schwarz, braunschwarz eine Dunkelheit. Das kann nicht die Erde sein, nur wieder Wolken, schwarze Wolken. Links oben über der grauen Wolkenwüste der Untergang der Sonne. In mächtigen breiten Strahlenbündeln teilt sie das Schwarzblau oben, Stahlblau darunter, Kobalt, Grün, Gelbgrün, dann schwarze Querstriche, wie mit der Peit-

[2780] hs. Notizen – NL A. Fiedler
[2781] Ebenda

sche geschlagen. Darunter Wolkenbänke gezackt und gekurvt in prächtigstem Violett, noch tiefer das Rot des Feuers. Und dann wird es Nacht. Wir fliegen tief, dann rollen lange, lange nach dieser anstrengenden Höhe. Im Aeroport Marseille finde ich auf einem Rollband meinen Koffer.“[2782]
Fiedler hat die Eindrücke des Farbschauspiels während des Fluges später in seine künstlerische Arbeit einfließen lassen, wie in den Bildfassungen DER VORHANG NACHT (1976, 1978) (WV G 281, G 323) deutlich wird.

Erst am nächsten Tag reiste der Künstler von Marseille mit dem Zug weiter nach Paris. „Aber ich bin müde und angestrengt, hungrig und durstig. Esse i. d. Snakbar einen Croque Monsieur, der ewig dauert und trinke Bier. Dann steige ich die breite Treppe hinunter, die ich so liebe, in die Stadt. Im kleinen Hotel Riviera nehme ich ein Zimmer f. 12 Frs., trinke noch ein Bier und schlendere in der abenteuerlichen Stadt.“[2783]

Aus Tunesien brachte Fiedler ein Konvolut von Bleistift- und Farbkreidezeichnungen mit. Das Werkverzeichnis nennt 28 lose Blätter (unveröffentlicht). Daneben befindet sich im Nachlass des Künstlers ein Skizzenblock mit weiteren Zeichnungen. Aquarelle, wie vor allem bei Klee und Macke – deren unumstrittene künstlerische Qualität die Tunisreise von 1914 so berühmt gemacht hat – tauchen im Oeuvre Fiedlers dagegen nicht auf.
Die meisten stark naturnahen Ansichten auf oft graublauem Papier haben den Charakter von spontan vor dem Motiv gezeichneten Studien und dienten Fiedler offenbar als Erinnerungen an die Reiseeindrücke. Auch wenn den Arbeiten ein konkretes Vorbild in der Realität vorliegt, ist eine bestimmte Örtlichkeit meist aber nicht eindeutig erkennbar. Fiedler war fasziniert vom Fremdartigen, was er dem Wesen nach zeichnerisch festhielt. Beobachtungen auf Straßen, Märkten und Plätzen sind mit zügigem Strich umrisshaft, zum Teil ohne den Stift mehrfach abzusetzen, gezeichnet. Als Bildmotive tauchen auf: der Basar, orientalische Architekturelemente wie Bögen, Tore, Ziegelmauerfragmente – Moscheen und Minarette finden sich hingegen nicht – , sowie figürliche Szenen.

Fiedlers Vorliebe für die Zeichnung lässt sich durch die unkomplizierte Handhabung von Stift und Papier vor der Natur rein pragmatisch begründen. Die Zeichnungen lassen sich zum Teil in Beziehung zu August Mackes Studienblätter von 1914 setzen. Auch Macke hatte mit Bleistift und Kreide (meist schwarz) gearbeitet und stets höchste Einfachheit bei Erfassen der gegebenen Realität angestrebt. Je nach Bildmotiv verfügte er über seine Stilmittel, wie die unterschiedlichen Qualitäten der Linie, immer wieder neu. So gibt es Blätter „als rein lineare Bleistiftzeichnungen von einfacher, fast naiv wirkender Strichführung ... Kurze, oft winklige Striche vereinfachen die Umrisse“ und „Die Linienführung umspielt die Figu-

[2782] hs. Notizen – NL A. Fiedler
[2783] Ebenda

ren möglichst in einem Zuge.“[2784] Neben impressionistischen Anklängen finden sich Blätter mit stereometrisch verknappter Formgebung.
Es stellt sich die Frage, ob Fiedler sich in Vorbereitung auf seine Tunesienreise mit dem zeichnerischen Werk August Mackes auseinandergesetzt hat. Gelegenheit dazu hätte er im Vorfeld während der Ausstellung in der Bremer Kunsthalle 1964/65 gehabt, wo erstmalig zwanzig Handzeichnungen Mackes mit Bezug zur legendären Tunesienfahrt neben einigen Aquarellen zu sehen waren. Auf die herausragende künstlerische Qualität jener Blätter, als zugleich umfangreichste Werkgruppe, ist damals im Ausstellungskatalog hingewiesen worden.[2785]

Fiedlers Blatt mit der Bezeichnung **LA GOULETTE PORT** (1966) (WV Z) belegt, dass er im Hafen von Tunis skizziert und gezeichnet hat, übrigens genau wie August Macke und Paul Klee, die dort auch aquarellierten. Klee notierte dazu in sein Reisetagebuch: „Im Hafen gemalt. Der Kohlenstaub in den Augen, und in den Aquarellfarben.“[2786]
Fiedlers Darstellung zeigt eine mit weicher Kreide flächig angelegte stahlblaue Wasserfläche im Bildvordergrund, über die der Blick des Betrachters auf die am Horizont auftauchende Silhouette moderner Hochhausarchitektur in Form flüchtig gezogener rechteckiger Flächen und Quader führt. Der Künstler verwendete Farbstifte in Weiß, Blau und Braun, vergleichbar mit den Farben in Klees berühmtem stark abstrahierten Farbflächen-Aquarell „Vor den Toren von Kairuan“, gemalt am 16.4.1914 (Kunstmuseum Paul-Klee-Stiftung Bern), als Klee für sich feststellte, nun endlich Maler zu sein. Das Aquarell dürfte Fiedler bekannt gewesen sein, was auf eine umfassende Auseinandersetzung mit der Tunisreise von Macke, Klee und Moilliet schließen lässt, insbesondere mit Klees Aquarellen. Die Farbigkeit in Fiedlers Blatt spiegelt eindrucksvoll das Licht unter der Sonne Nordafrikas wider. Ansonsten blieb Fiedler ganz der Zeichner, ähnlich wie August Macke. Das Hafenblatt tendiert vom naturnahen Charakter her zu einer topographischen Ansicht.
Eine zweite Fassung zeigt bildmotivisch ein großes schmiedeeisernes Tor mit einem Durchblick zum Wassersaum und Hochhäusern in der Ferne. Zwei in ein Gespräch vertiefte Männer in bodenlangen blauen Gewändern kommen dem Betrachter entgegen. Fiedler setzte durch silhouettenhafte Einbeziehung der menschlichen Figur weitere Akzente. Der Blauton des Himmels korrespondiert in seiner reinen Farbigkeit mit dem Farbton des Wassers.

[2784] Heiderich 1982, S. 96-123, hier S. 100 u. 105
[2785] Busch, Günter: Macke als Zeichner, in: Ausst.-Kat.: August Macke. Handzeichnungen und Aquarelle, Kunsthalle Bremen, Bremen o. J. (1964), S. 7-18, hier S. 15; vgl. auch Ausst.-Kat.: Busch, Günter; Holzhausen, Walter (Hg.): Die Tunisreise. Aquarelle und Zeichnungen von August Macke, Köln 1958; Seit Mitte der 60er Jahre hat sich die kunsthistorische Forschung intensiv um Mackes Tunis-zeichnungen bemüht. Zeichnungen aus Mackes Skizzenbüchern gelangten 1982 zum ersten Mal zur Ausstellung. Vgl. dazu – Ausst.-Kat.: Güse (Hg.), Tunisreise 1982
[2786] Kersten 1988, S. 336-356, hier S. 341

Dass neben dem zeichnerischen Werk Mackes die Tunisaquarelle der drei Maler – insbesondere von Klee, der mit seinen stark abstrahierenden Quadratbildern etwas völlig Neues fand – für Fiedler stilistisch von Interesse waren, deutet sich in der Zeichnung **MARKT IN DER RUE DU TOHMA** (1966) (WV Z)an. Das Marktmotiv hingegen findet sich übrigens mehrfach in den Tuniszeichnungen und wenigen Aquarellen August Mackes, in denen der Maler eigentlich nur Reiseeindrücke festhielt und künstlerische Probleme nur am Rande behandelte. [2787]

Das wohlgemerkt mit den graphischen Bildmitteln Kugelschreiber und Wachskreide umgesetzte Bildprinzip der schachbrettartig angeordneten Farbflächen mit linearen Schraffen könnte Fiedler hingegen von Klee übernommen haben, der 1914 sein eigenes Gestaltungsverfahren erfand: „dargetan in der Beschränkung auf das Wesentliche der optischen Erfahrung in der sichtbaren Gestalt einer freien Bildsprache geometrisch geprägter Form und spektral beeinflußter Farbwerte.“[2788] Dass Klee sich darüber hinaus gänzlich von einem zeichnerischen Gerüst befreite, spielt im Hinblick auf Fiedler hier keine weitere Rolle. Während Fiedler die geometrische Abstraktion und damit auch Klees Quadratbilder lange hinter sich gelassen hatte, dürfte ihn insbesondere der Ursprung von Klees Bildprinzip unter den authentischen Bedingungen in Tunesien zu derartigen klärenden zeichnerischen Kompositionsübungen und Skizzen inspiriert haben. Fiedler tangierte somit Klees und Mackes Tunis-Arbeiten, die auf der Auseinandersetzung mit Delaunays kubistischem Orphismus und dessen Theorie von den raumbildenden Energien rhythmisch gesetzter Farbflächen basierten.[2789] Deutlich wird vor allem, dass Fiedler immer wieder von den Tunisaquarellen fasziniert gewesen sein muss, deren Qualität im Hinblick auf Gelöstheit und reine Farbigkeit nach den Kriegen kaum je wieder erreicht worden ist.[2790]

Der Reiz der orientalischen Architektur veranlasste Fiedler zu einer Zeichnung, der er den Titel **SOUK DES ARMEN ELASSAR** (1966) (WV Z) gab, wobei er das ansatzweise Erproben eines geometrischen Flächenstils wieder aufgegeben hat und sich weiterhin am Naturvorbild orientierte.

Das Bildzentrum bildet ein bogenförmiges Eingangsportal mit einer aufwendig gestalteten geschmiedeten Eisentür davor. Dem angrenzenden Mauerwerk aus gebrannten und glasierten Ziegeln verlieh Fiedler eine Farbigkeit von Rosé, Ocker, Dunkelrot und Weiß.

Andere Studienblätter zeigen tunesische Frauen in ihren langen weißen Gewändern, mit markanten Gesichtszügen und dunklen Augenpartien. Die sparsame lineare Anlage- und

[2787] Holzhausen, Walter: Die Tunisreise. Erinnerung und Geschichte, in: Ausst.-Kat.: Busch; Holzhausen (Hg.), Tunisreise 1958, S. 18-24, 21

[2788] Laxner, Uta: Stilanalytische Untersuchungen zu den Aquarellen der Tunisreise 1914: Macke, Klee, Moilliet, Bonn 1967 (zugl. Diss.), S. 150-153, hier S. 152

[2789] Ausst.-Kat.: Güse (Hg.), Tunisreise 1982 (Klappentext); vgl. auch Holzhausen 1958, S. 18-24, 23

[2790] Berghaus 1982, S. 10-11; zu den Tunis-Aquarellen von Macke, Klee, Moilliet siehe – Laxner 1967

Umrisszeichnung der Figuren ist teilweise vergleichbar mit August Mackes figürlichem Zeichenstil, doch fallen erzählerische Bildelemente völlig weg.

Ein Besuch in den Teppichwebereien von Gafsa hatte Fiedler außerdem zu mehreren, mit Stift und Farben ausgeführten, abstrakten Bildkompositionen auf Papier angeregt, die friesartig angeordnete geometrische Farbflächen, vorwiegend Rechtecke und Dreiecke, aufweisen. Die Entwürfe fanden Anklang bei einem tunesischen Maler, mit dem Fiedler in Kontakt getreten war, der aber nicht näher beschrieben wird. Dabei muss wohl die Idee entstanden sein, jene Entwürfe in Gafsa umsetzen zu lassen. Fiedler soll sich diesbezüglich mit der deutschen Botschaft in Verbindung gesetzt haben.[2791] Dass es zu einer Zusammenarbeit kam, ist eher unwahrscheinlich. Bekannt hingegen ist, dass die Handweberin Thea Therstappen in Hamburg Ende der 60er Jahre mindestens einen Teppich nach diesen Entwürfen anfertigte, der von Dr. Jean Léva erworben wurde.
Ob Fiedler sich von Klees abstraktem Bild „Teppich der Erinnerung“ von 1914 (40,2 x 51,8 cm, Öl über mit Kreide und Öl grundierter Lwd.) (Kunstmuseum Paul Klee-Stiftung Bern) – welches von der Forschung im Kontext der Tunisreise von 1914 gesehen wird – inspirieren ließ, liegt durchaus nahe.
Wenn Fiedler dabei teilweise auf ein abstraktes Formenvokabular zurückgriff, wie es bei Klee zu finden ist, sei hier Jürgen Glaesemer zitiert, bei dem es 1976 hieß: „Klee verstand Abstraktion also als Forderung, die sich an das bildnerische Vorgehen des Künstlers, nicht aber an die Aussage des Bildes als solche richtete. Er verlangte eine abstrakt, das heißt, durch keine äußere Trübung verfälschte „reine“ Anwendung der bildnerischen Mittel, ihren eigenen Gesetzen entsprechend. Der Umstand, daß sich nachträglich aus den abstrakten Form- und Farbgebilden unbegrenzte Assoziationsmöglichkeiten zum Gegenständlichen ergeben, stellt die Forderung nach der „Reinheit“ der angewendeten Mittel nicht in Frage, sondern bedeutete nach Klees Ansicht gerade ihre Rechtfertigung.“[2792]

Die nachhaltigen Eindrücke, die die Tunisreise bei Fiedler hinterlassen hatte, spiegeln sich auch in Ölbildern wider, die später in Paris unter Rückgriff auf zahlreiche Farbskizzen und Zeichnungen entstanden sind. Die Schwierigkeit war, die meist realistischen Darstellungen abstrakt umzusetzen. Dieser Prozess wird insbesondere sichtbar beim Ölbild **TEPPICHLAND TUNIS** (1967) (WV G 211). Fiedler bewegt sich zwischen Abstraktion und Andeutung von Gegenständlich-Objekthaftem.
Im oberen Drittel des Bildes kennzeichnet eine gezackte, horizontal verlaufende Linie, auf vorwiegend monochromem, unruhigem, ockerfarbenem Bildgrund, Gebirgsketten, über denen eine Mondsichel und Sterne sichtbar sind. Auf der übrigen Bildfläche taucht vertikal in Großbuchstaben das Wort TEPPICHLAND auf. Die z.T. verschränkten linearen Buchstaben

[2791] Brief A. Fiedler an Lisa Fiedler v. 12.11.1966
[2792] Glaesemer, Jürgen: Paul Klee. Die farbigen Werke im Kunstmuseum Bern, Bern 1976, hier S. 33

lassen hinsichtlich des schnell gezogenen kurzen Pinselstrichs Beziehungen zu ostasiatischen Schriftzeichen erkennen. In der rechten Bildhälfte erscheint der diagonal gesetzte Schriftzug TUNIS. Darüber befinden sich diffuse Farbflecken, zu einem Rechteck angeordnet, wohl als Assoziation zu einem Teppich, wie der Bildtitel ankündigt. Während Fiedlers teils kalligraphisch wirkende Buchstaben an die Zeichenhaftigkeit seiner frühen informellen Bilder erinnern, knüpfte er damit zugleich an die Bildtradition der Kubisten an. So tauchten z.B. Schriftelemente zuerst bei Picasso und Braque auf.

In den dagegen abstrakten Bildfassungen **PLAN EINER AFRIKANISCHEN HAFENSTADT** (1967) (WV G 203-G 205) bündeln sich feinnervige, meist vertikale, unregelmäßige Linienverläufe. Unterschiedlich große Farbflecken, Farbpunkte und Farbbänder sind beigeordnet. Der Farbfond ist monochrom und untere und teils obere Bildkante werden überschnitten. Die Assoziation einer Stadtanlage in der Draufsicht, mit ihren teils unübersichtlichen Straßenverläufen, markanten Gebäuden und Plätzen, wird gezielt über den Bildtitel aufgerufen. Parallel zum oberen Bildrand verläuft ein schmaler dunkler Farbstreifen, der das Meer andeutet. Fiedler knüpfte dabei an seine Linien-Flächenkompositionen der 50er Jahre an sowie gleichzeitig an seine auf Fautrier zurückgehenden sogenannten Planbilder um 1960.
Selbst die späteren, gegenständliche Bezüge hervorrufenden Ölbilder mit dem Bildtitel BASAR AM MEER von 1974 (WV G 256, G 257) gehen in ihrer stark vereinfachten und flächigen Formensprache, wie den quaderförmigen Verkaufsständen mit Markisen aus gezimmerten Holzlatten und farbigem Streifenstoff, auf die Tunisreise zurück. Fiedler setzte Farbflächen und Farbbalken gegeneinander, während im Hintergrund das Meer als breites blaues Farbband erkennbar ist.

Nach der Tunesienreise und zu Beginn des darauf folgenden Jahres stellte Fiedler vom 18.2. bis 28.3.1967 in Baden-Baden, in der Galerie Dr. Ernst Hauswedell in der Lichtentaler Allee 46 Gemälde, Gouachen, Zeichnungen und Collagen (insgesamt 55 Arbeiten) aus. Pierre Courthion, der wieder das Vorwort für das Faltblatt übernommen hatte, bezeichnete Fiedler darin als „den wohl pariserischsten deutschen Maler… (mit) ganz besondere(r) Begabung". Courthion stellte eine „Empfindsamkeit, die zart und fantasievoll zugleich ist (fest)…Seine Palette hat Grautöne frischer Asche, Farbspiele von lebhaftem Rot und Himmelblau. Fiedler ist ein Dichter, der Empfindungen sichtbar macht, ein Magier der farbigen Handschrift."[2793]
In der FAZ vom 11.3.1967 betonte der namentlich nicht näher bezeichnete Kritiker (U. B.-H.) Fiedlers Zugehörigkeit zur Ecole de Paris im Hinblick auf die „Pflege der malerischen Delikatesse…Fiedler ist ein abstrakter Lyriker, der auch dem Zement malerische Seiten abgewinnt. Das Atmosphärische, das Emotionale und Unterbewußte spielen eine Rolle in Bildern, die „Mene mene tekel" heißen oder „Loin d`ici", „Sphärische Landschaft", „Magi-

[2793] Courthion, Pierre: Vorwort, in: Ausst.-Kat. (Faltblatt): Arnold Fiedler 1967, o. S.

scher Stein“. In „Rouge et noir“ kann die Entfaltung von Farbformen an Poliakoff erinnern, nur, daß Fiedler sanfter ist.“[2794]
Neben den abstrakten Kompositionen **MAUERBILD** von 1967 (WV G 212) entstanden Werke mit Bildtiteln wie: **CIRQUE MEDRANO** (1967) (WV G 208, 209, 210), **L' ATELIER DU PEINTRE** (1967) (WV G 207), **KOMPOSITION IN ROT** (1967) (WV G 214) und **SCHWARZE FARBFLÄCHEN AUF ROT** (1967) (WV G 213). Letztendlich zeichnen sich nach der Tunisreise in der Zirkusthematik und mit den Atelierbildern Anklänge an Objektbezüge ab, die vorerst über den Titel und die Einbeziehung von Schrift als bildnerisches Gestaltungselement aufgerufen werden..

Mehrere Bildfassungen von CIRQUE MEDRANO (1967) lassen rein formal noch weiterhin einen Farbfond erkennen. Fiedler arbeitete darauf linear mit schwarzer Farbe und feinem Pinsel. Er konturierte die Fläche, unterteilte sie wie ein aufgeschlagenes Buch und zog flache Bögen über einer Wellenlinie im oberen Bildteil, so als wären Buchseiten umgeblättert worden. Mit Farbe schrieb Fiedler Buchstaben unterschiedlicher Größe in losem Verbund in den ockerfarbenen Fond ein.

Die Zirkusbild-Variationen belegen, dass Fiedler Ende der 60er Jahre nach neuen Impulsen suchte, die er offensichtlich bei den Malern der klassischen Moderne fand. Vielleicht hatte er Fernand Légers Bild „Cirque Médrano“ aus dem Jahre 1918 gesehen oder Max Beckmanns Triptychon „Akrobaten“ von 1939 (G 536, Göpel, Beckmann 1976), was ihn zum Zirkusthema inspiriert haben könnte. Während bei Beckmann ganz konkret formatsprengende Figuren in der Zirkusmanege agieren und zur Hälfte ein aufgeschlagenes Programmheft mit den Buchstaben „Circus Me“ zu erkennen ist (linke Tafel) – übrigens trägt auch ein Page an seiner Kappe den Schriftzug MEDRANO (rechte Tafel) – blieb Fiedler zwar völlig unfigürlich, ließ sich aber sehr wahrscheinlich vom Bildmotiv des aufgeklappten Programmheftes inspirieren, wobei er die Schrift in einer anderen Ordnung übernahm.
Der Zirkus Medrano in Paris war nahezu legendär. 1897 von Emilio Girolamo Médrano übernommen, gastierte er in den Wintermonaten am Boulevard Rochechouart. Doch bei Ausbruch des Zweiten Weltkrieges schloss das Unternehmen für immer. Begeisterte Besucher waren Fernand Léger, Marc Chagall, Georges Rouault, Picasso und Braque sowie zwischen 1925 und 1939 der in Paris lebende Max Beckmann.[2795]

Schriftelemente und graphisch akzentuierte Farbflächen, die zunehmend Objektcharakter annehmen, wie eine Staffelei mit einem abstrakten Bild, finden sich in den Atelierbildern von 1967 und 1968 L'ATELIER DU PEINTRE (WV G 207, G 221-225). Neben Ocker und

[2794] FAZ v. 11.3.1967 (U. B.-H.)
[2795] Ausst.-Kat.: Bezzola, Tobia; Homburg, Cornelia (Hg.): Max Beckmann und Paris. Matisse, Picasso, Braque, Léger, Rouault, Kunsthaus Zürich, Saint Louis Art Museum, Köln 1998, hier S. 182

Weiß setzen Rot, Ocker-Gelb, dunkles Grün und Blau sowie Braun farbige Akzente (WV G 223). Die Bildfassungen entstanden zu einem Zeitpunkt als Fiedler sein Pariser Atelier 1969 für immer aufgab. Symbol für die abgelaufene Zeit ist eine im oberen linken Bildteil verschlungene Form, ähnlich der Zahl Acht, die als eine Sanduhr interpretiert werden kann. Thematisch knüpfte Fiedler an Baumeisters abstrakte Atelierbilder der 20er Jahre an. Auch dort findet sich im rechten Bildteil das Motiv einer bemalten Leinwand auf einer Staffelei.[2796] Interessanterweise war Baumeisters Werk zum damaligen Zeitpunkt in Ausstellungen in Paris und Hamburg wieder im Gespräch[2797], was zumindest Anregungen vermittelt haben dürfte.

Im Frühsommer konnte Arnold Fiedler ein Bild an den im Tessin lebenden Schweizer Maler Alfred Wunderwald (geb. 1905) verkaufen, wobei nicht bekannt ist, um welches Werk es sich dabei gehandelt hat. In einem Brief Alfred Wunderwalds an Arnold Fiedler vom 7.6.1967 hieß es: „Ihr kleines Bild ist hier gut angekommen...“[2798] Über Fiedlers Kontakt zu Wunderwald, der Anfang der 60er Jahre in New York ausstellte, gibt es aber keine näheren Hinweise. Diese Resonanz über den Erwerb eines Bildes stellt eine Ausnahme dar, zumal Hinweise über den Verbleib von Fiedlers Werken ansonsten nur handschriftlichen Notizen des Malers im Nachlass entnommen werden konnten.

Rom

Die Zeit des kontinuierlichen Arbeitens in Paris wurde im Folgejahr erneut unterbrochen, da Fiedler am 15. Oktober 1967 zu einem Studienaufenthalt nach Rom reiste. Auf Einladung des Innenministeriums weilte er als Ehrengast in der Deutschen Akademie Villa Massimo in Rom, wo ihm ein eigenes Atelier für die Dauer von drei Monaten zur Verfügung stand.[2799] Seit fast hundert Jahren beherbergte das renommierte deutsche Kulturinstitut im Ausland deutsche Künstler, die mittels eines Romstipendiums dort kostenlos wohnen und arbeiten konnten. Laut Statut war das Ziel schon immer, hochbegabte Künstler unter den Bedingungen des Rom- und Italienerlebnisses zu fördern.[2800]

[2796] Vgl. Beye; Baumeister 2002, Abb. Nr. 315, 316, 317

[2797] Ausstellung Willi Baumeister. Gemälde, Zeichnungen (Peintures, Dessins), Musée National d'Art Moderne Paris 1966; Ausstellung Vom Bauhaus bis zur Gegenwart – Meisterwerke aus deutschem Privatbesitz, HH KV (20.5.-9.7.1967), Schaffhausen, Genf, Frankfurt; Ausstellung Sammlung Karl Ströher, HH KV (24.8.-6.10.1968), München, Berlin, Düsseldorf

[2798] Brief Alfred Wunderwald an A. Fiedler v. 7.6.1967 im NL A. Fiedler (Die Verbindung zu Alfred Wunderwald bleibt völlig unklar. Eine Aufklärung war nicht möglich.)

[2799] Brief Elisabeth Wolken an A. Fiedler v. 13.7.1967; Fiedler reiste in Begleitung seiner Frau Lisa Fiedler nach Rom.

[2800] Windholz, Angela: Villa Massimo. Zur Gründungsgeschichte der Deutschen Akademie in Rom und ihre Bauten, Petersberg 2003 (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 19), S. 7-8; siehe auch Wolken, Elisabeth (Hg.): Deutsche Akademie Villa Massimo Rom, Rom 1987; Henze, Anton (Hg.): Deutsche Akademie in Rom, Villa Massimo 1914-1964. Geschichte und Gegenwart einer deutschen Auslandstiftung, Rom 1964; Düwell, Kurt: Eduard Arnhold, Mäzen und Freund des Kunstreferats der Kulturabteilung des Auswärtigen Amts im Kaiserreich und in der Weimarer

Es ist davon auszugehen, dass Fiedler diese Ehrung seitens des Hamburger BBK zuteilwurde, was neben den Ausstellungen in der Hansestadt, obwohl er eigentlich in Paris lebte und erfolgreich war, erneut auf seine stete Verbindung zur Hamburger Kunstszene hindeutet. Er hatte in Hamburg demzufolge Fürsprecher. Im Zeitraum 1967 bis 1968 arbeiteten als Stipendiaten in der Villa Massimo Maler, Graphiker, Bildhauer, Schriftsteller und Komponisten, u.a. neben Fiedler die Hamburger Willem Grimm, Edgar Augustin (Bildhauer), die Schriftsteller Bruno Adler und Ernst Jünger sowie die Komponisten Joseph Ahrens und Ludwig Roselius.[2801] Über Fiedlers Aufenthalt in Rom informierte die Hamburger Tagespresse in einer Kurznotiz vom 24. Juli und 29. September.[2802]

Wie aus den handschriftlichen Aufzeichnungen des Malers stichwortartig hervorgeht, hat er in Rom das berühmte Caffé Greco in der Via dei Condotti aufgesucht und sich in der Umgebung von Rom aufgehalten und umgesehen. Ziele waren das westlich gelegene Ostia, mit den zahlreichen Ausgrabungen der antiken Stadt, sowie Tivoli im Osten von Rom, wo Fiedler die Villa d'Este besuchte. Einen weiteren Ausflug unternahm er in das 38 km von Rom entfernte Palestrina. Dort dürfte er sich die antike Tempelanlage aus dem 4. Jh. v. Chr. und den Palazzo Colonna-Barberini angesehen haben. Zu unvergesslichen Erlebnissen wurden ein Spaziergang durch das nächtliche Rom am Heiligen Abend und der Besuch der Mitternachtsmesse in Santa Maria Maggiore.[2803]
Auffallend ist, dass weder Skizzen, noch Zeichnungen und Bilder mit direktem Rombezug wie Architektur- oder Landschaftsdarstellungen vorliegen. Wahrscheinlich wollte der alternde Künstler nur noch ganz entspannt die Sinneseindrücke in sich aufnehmen.

Offenbar hat Fiedler in Rom ein Hamburger Projekt vorbereitet. Es entstanden dort mehrere Farbstiftzeichnungen als Entwürfe für eine Wandgestaltung, die später in Hamburg zur Ausführung kam.[2804] Der Auftrag ist zugleich Beleg für Fiedlers stärkere Verbindung zur Hansestadt gegen Ende der 60er Jahre. Auch wenn der Hamburger kein Stipendiat im eigentlichen Sinne war (verbunden mit einem einjährigen Romaufenthalt), sondern den Status eines Ehrengastes genoss, stellt sich die Frage nach der Sinnstiftung des Romaufenthaltes. Fiedler hatte den Höhepunkt seiner künstlerischen Karriere weit überschritten, so dass von Förde-

---

Republik, in: Mai, Ekkehard; Paret, Peter (Hg.): Sammler, Stifter und Museen. Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert, Köln 1993, S. 240-254

[2801] hs. Notizen A. Fiedler – NL A. Fiedler

[2802] HH Abendblatt v. 24.7.1967, Nr. 169; HH Abendblatt v. 25.9.1967

[2803] hs. Notizen A. Fiedlers – NL A. Fiedler, vgl. auch Fischer, Heinz-Joachim: Rom. Zweieinhalb Jahrtausende Geschichte, Kunst und Kultur der Ewigen Stadt. Kunst-Reiseführer, Ostfildern 2008, S. 62-64, 295-296, 389-393

[2804] Von A. Fiedler heißt es: „Nach drei Monaten Aufenthalt in Rom in der Villa Massimo, wo ich viel zeichnete, habe ich verschiedene Entwürfe für Wandarbeiten gemacht. Jetzt bin ich mit der Ausführung eines künstlerischen Schmuckes beschäftigt, für zwei Seiten einer Mauer im Krankenhaus St. Georg, dazu schneide, bemale und glasiere ich die keramischen Platten selber.“ – Fiedler, Arnold, in: Freie Akademie der Künste Hamburg (Hg.): Kontraste. Jahrbuch der Freien Akademie der Künste in Hamburg (Nr. 20), Hamburg 1968, S. 377

rung keine Rede mehr sein konnte. Und was sollte er in der Abgeschiedenheit der Villa Massimo künstlerisch beginnen? Ein Hamburger Projekt etwa?
In den 70er Jahren wurde der Sinn der Rom-Stipendien allgemein heftig diskutiert. Verschiedene Künstler empfanden den Standort Rom als künstlerisches Abseits. Und die Öffentlichkeit vermisste jegliche Spuren des Romaufenthaltes in den Werken der Stipendiaten. Der ursprüngliche Italienmythos, der Künstler in den vorherigen Jahrhunderten nach Italien gezogen hatte, war verflogen. Die Nachkriegsavantgarden hatten sich längst andere Kunstzentren auserkoren. Zunehmend war ebenso Kritik an den Auswahlkriterien geübt worden. Vorwürfe lauteten, man würde nur den „gehobenen Mittelstand" unter den Künstlern einladen, auch sogenannte „Avantgardisten mit Pensionsberechtigung" oder „Hätschelkinder der Szene".[2805] Ungeachtet dieser Debatte „ist das Villa Massimo-Stipendium aber immer noch die begehrteste Auszeichnung unter den deutschen Kunstpreisen."[2806], was schließlich auch auf den Ehrengaststatus Fiedlers zutrifft.

Ansätze zum Gegenständlichen

Im Jahr darauf 1968 beteiligte Fiedler sich an der Jahresausstellung für Graphik in Ancona (Annuale italiana d'arte grafica) in der Galleria Europa Arte, Viale della Vittoria 7, wo ihm für seine eingereichte farbige Zeichnung – die aber nicht reproduziert vorliegt und somit unbekannt ist – die Goldmedaille und ein Diplom zuerkannt wurden.[2807] Eine Ausstellungsbeteiligung 1968 in Nürnberg konnte bisher nicht belegt werden. Fiedler vermerkte im gleichen Jahr einen Bildankauf durch Dr. H. v. Ohlendorff, was insofern von Interesse ist, da Fiedler Anfang der 30er Jahre im Ohlendorffschen Palais in einem staatlich geförderten Künstleratelier gearbeitet hatte. Doch bleibt die Notiz ohne nähere Hinweise.
In Hamburg arbeitete der Künstler zeitweilig an Entwürfen für Glasbilder, die für eine Ladenausstattung gedacht waren (Tschibo-Kaffee-Filialen). Der Auftrag muss lukrativ gewesen sein. (An dem Bauprojekt war auch der Architekt und Freund Fiedlers Gustav Burmester beteiligt.) Die baugebundenen Hamburger Aufträge deuten darauf hin, dass Fiedler Ende der 60er Jahre vom Verkauf seiner informellen Bilder in Paris und Hamburg allein nicht mehr leben konnte.[2808]
Vom 27.5. bis 29.6.1969 reiste der Künstler für zwei Tage nach Wien, wobei über den Charakter jener Reise aber keine Anhaltspunkte vorliegen.[2809]

[2805] Müller-Mehlis, Reinhard in: Münchner Merkur v. 13.8.1977, zit. n. Windholz 2003, hier S. 7-8; vgl. auch Ausst.-Kat.: Peters, Hans Albert (Hg.): Rückschau Villa Massimo Rom 1957-1974, Baden-Baden 1978
[2806] Windholz 2003, S. 7-8, hier S. 8
[2807] Siehe Diplomurkunde im NL A. Fiedler sowie Hinweis in: Fiedler 1968, S. 377, hier S. 377
[2808] 1969 erhielt Arnold Fiedler von der Erdwin-Amsinck-Stiftung eine Summe von DM. 2.000 überwiesen, über deren Zweck und Verwendung keine Angaben vorliegen. – Kalendereintrag 1969 NL A. Fiedler
[2809] Ebenda

Weitere Zirkus- und Atelierbilder, wie sie zum Teil schon im Vorjahr entstanden waren, und 1968 von Fiedler in mehreren Fassungen gemalt wurden (**ZIRKUS SARRASANI** (1968) (WV G 217, G 218, G 219, G 220, G 228) und ATELIER DU PEINTRE 1967 und schwerpunktmäßig 1968 (WV G 221, G 222, G 223, G 224, G 225) weisen auf das schmale Themenrepertoire des Künstlers um 1968 hin. Künstlerisch wird ein entscheidender Umbruch erkennbar, der sich ab 1966 bereits ankündigte. Fiedler war zum Gegenständlichen zurückgekehrt, malte Figurinen in lebhafter Bewegung und aufwendiger Kostümierung, desweiteren Künstlerateliers mit Staffeleien und Leinwänden darauf. Die Bilder sind von Schriftzügen durchsetzt, wobei die Buchstabenreihung diagonal oder in loser tänzerischer Anordnung auftaucht. Die Arbeiten wirken stark plakativ auf optischen Effekten beruhend. Es entsteht der Eindruck, als habe Fiedler vorsichtig auf die documenta IV von 1968 reagiert, die deutlich machte, dass Pop Art – beruhend auf einer völlig neuen Sachinspiration und als Gegenbewegung zur gegenstandslosen Malerei wie dem Action Painting Pollocks – auch in Deutschland offiziell angekommen war. [2810]

Die sich im Anschluss an die Tunesienreise bereits abzeichnende künstlerische Krise sowie eine zunehmende Verschlechterung der rein existentiellen Bedingungen hatten Fiedler veranlasst, sein Pariser Atelier aufzukündigen. In den Räumen hatten sich aufgrund der schlechten Bausubstanz erhebliche Mängel abgezeichnet. Die Wände waren feucht und das Dach defekt, was ein ruhiges Arbeiten erschwerte. In einem Brief an Lisa Fiedler vom 3. September 1969 schrieb der Künstler erleichtert: „Gott sei Dank! Diese aufregende und sorgenvolle Zeit ist vorbei! Das geht ja hier bis zur letzten Minute.“[2811] Auch versicherte er Lisa, dass ihnen Paris auf keinen Fall verloren ginge und künftige Aufenthalte freier und unabhängiger sein würden. Arnold Fiedlers Arbeitswille war aber nach wie vor ungebrochen. In Hamburg wolle er „noch intensiver und ungestörter“ arbeiten und verkündete „riesige Arbeitslust“.[2812] Am 22. September 1969 schrieb er erneut nach Hamburg: „Habe am Samstag...die scheußliche Wand in der Küche, die Blasen von Feuchtigkeit zeigte, abgekratzt und mit weißer Lackfarbe angepinselt, ebenso habe ich am Handstein den Dubuffet (verschimmelte Wand) übermalt...die Sache mit dem Dach tangiert mich langsam nicht mehr, ich sagte x-mal Bescheid! Jeden Tag denke ich, Gott, dass es nicht regnet“[2813] Eine Woche später ist weiter zu erfahren: „Du kannst Dir nicht vorstellen, wie glücklich ich bin!!!, wenn alle Formalitäten (Elektrizität, Versicherung usw.) erledigt sind.“[2814]

[2810] Imdahl, Max: Probleme der Pop Art, in: Ausst.-Kat.: 4. documenta. Katalog 1, Kassel o. J. (1968), S. XIV-XVII
[2811] Brief A. Fiedler an Lisa Fiedler v. 3.9.1969
[2812] Ebenda
[2813] Brief A. Fiedler an Lisa Fiedler v. 22.9.1969
[2814] Brief A. Fiedler an Lisa Fiedler v. 29.9.1969

Auch wenn in der Korrespondenz immer wieder auf die baulichen Mängel hingewiesen wurde, dürfte die veränderte Situation auf dem internationalen Kunstmarkt einer der Hauptgründe für Fiedlers Rückkehr 1969 nach Hamburg gewesen sein. Zum letzten Mal beteiligte er sich 1969 an einer Ausstellung der Galerie La Roue, wo seine Arbeiten auf Papier gezeigt wurden.
Amüsiert, aber bereits mit Abstand beobachtete Fiedler die Szene in den Cafés am Montparnasse: „Diese jungen Leute laufen hier herum wie im Fasching, bunt bemalte Hemden, lange Haare, Hose pied éléphant und riesenschwarze Hüte auf dem Deetz!...Männer als Christus und junge Damen im eleganten Gehrock. Also am Montparnasse ist was los![2815]
Als Fiedler sein Atelier auflöste, wovon die erwähnten Bildfassungen L'ATELIER DU PEINTRE von 1968 künden, übernahm der Maler Alexander Istrati die restlichen Pulverfarben und Leinwände. Er vermittelte auch einen neuen Ateliernachfolger, der aber nicht bekannt ist.

XI. RÜCKKEHR ZUM GEGENSTAND

DIE HAMBURGER JAHRE 1970-1985 UND DAS SPÄTWERK

Das letzte Lebensjahrzehnt und die letzten Lebensjahre verbrachte Arnold Fiedler, bis auf eine Studienreise nach Brasilien, durchgehend in seiner Heimatstadt. In den 70er und 80er Jahren war sein Werk in zahlreichen Ausstellungen in Hamburg zu sehen.
Am Vorabend seines 70. Geburtstages äußerten sich Hamburger Kunstkritiker mit großer Achtung und Wohlwollen zum Lebenswerk des Hamburger Malers. Dabei wurde einerseits auf die Zugehörigkeit zur Ecole de Paris hingewiesen, ferner auf die unverwechselbare sogenannte peinture seiner Malerei und es wurde der Hanseat genannt, der zu vertrauten Bildsujets, sich dem Gegenstand nähernd, zurückgekehrt ist. Aspekte von Weltläufigkeit und Tendenzen einer lokalen Vereinnahmung halten sich die Waage.
In der Tageszeitung Die Welt vom 26.2.1970 hatte der Kritiker Fiedlers Rückkehr zum Gegenstand herausgestellt. Dr. Gottfried Sello schrieb damals: „In Paris ist der Hamburger Arnold Fiedler ...ebenso bekannt wie in seiner Geburtsstadt…In der deutschen Kunst nach 1945 gibt es weniges, was sich an Farbkultur, an leiser und sicherer Nuancierung mit Fiedlers Bildern vergleichen läßt…Hamburger Nachtansichten – Stadt und Hafen, Geschäftsstraßen, der Dom – in einer absolut unwirklichen, träumerischen Atmosphäre, durchsetzt mit Buchstaben, die ein graphisches Ornament, aber auch einen lesbaren Text ergeben...Aber auch für das neue Konzept gilt noch die alte Formel: ausgefallen und kostbar.“[2816] Nebenbei ist zu erfahren, dass Fiedler eine Sammelleidenschaft für alles Ausgefallene besaß. Von seltenen Steinen, alten Glaskugeln und absonderlichen Postkarten, von zwei winzigen indi-

[2815] Brief A. Fiedler an Lisa Fiedler v. 12.10.1969
[2816] Sello, Gottfried: „Er schätzt das Kostbare und Ausgefallene. Arnold Fiedler an Elbe u. Seine heimisch“, in: Die Welt v. 26.2.1970

schen Spielfiguren und einer afrikanischen Maske, die der Künstler in Paris gekauft hatte, ist die Rede, ferner von einer japanischen Puppe und einer Räucherschale aus Tunesien, „in der er, wenn ihm in seinem Hamburger Atelier danach zumute ist, Moschus anzündet. Das Ausgefallene ist Sammelobjekt und auch Motiv.“[2817]

Flemming, der Fiedlers künstlerische Entwicklung seit der frühen Nachkriegszeit immer wieder mit Kommentaren begleitet hatte, verwies darauf, dass der Maler in den fünfziger Jahren zu den führenden Künstlern der Hansestadt zählte und dass seine kultivierte Peinture an der Ecole de Paris geschult war. Weiter heißt es, das Oeuvre charakterisierend: „...mit seinen Gemälden und Gouachen...die sich stilistisch allmählich von einem poetischen Surrealismus zu einer ungegenständlichen, teilweise tachistischen Malweise entwickelten, in denen die frühere Farbpoesie auf verwandelter Ebene wiederkehrt...“[2818]

Andere Stimmen sahen Fiedler 1970 abseits von Modeströmungen. Der Kritiker Anselm Crämer, der für Die Welt schrieb, bemerkte in der Ausgabe vom 9. Dezember anlässlich der im November 1970 veranstalteten Ausstellung in der Galerie Walter Mensch auf St. Pauli: „Fiedler hat sich mit seinen Bildern ungezwungen abseits von Modeströmungen gehalten.“[2819] Da mag vor allem die Tatsache anklingen, dass Fiedler noch weit über die documenta II (1959) hinaus Impulse der französischen Avantgarde in sich aufgenommen hat. Gerhard Wietek wies später auf Fiedlers stilistische Sondersituation hin, die er in Hamburg einnahm.[2820]

1970 interessierte sich auch der NDR für die künstlerische Arbeit des Hamburger Malers. Es entstand der Film „Jonas“, ein Kurzporträt, wo Arnold Fiedler inmitten seines Schaffensprozesses Aussagen über seine Arbeit trifft.[2821]

Im Jahr darauf erhielt er von der Stadt Hamburg den Auftrag für ein Wandbild und konnte das als Triptychon konzipierte Temperabild auf Hartfaser **NÄCHTLICHE LANDSCHAFT** (1971) (WV G 247) noch im gleichen Jahr abschließen. Die offizielle Übergabe an die Stadt Hamburg erfolgte im Februar 1972 im Rahmen einer Graphik-Ausstellung in der Bonner Landesvertretung Kurt Schumacher-Straße. An der Ausstellung waren weitere 11 Hamburger Künstler beteiligt, darunter Eduard Bargheer, Joachim Albrecht, Paul Wunderlich, Horst Janssen, Alfred Mahlau, Günter Cordes, Jürgen Drese, Dietrich Leyh und Peter Paul. Die Presse hat darüber eingehend berichtet.[2822]

[2817] Ebenda

[2818] Flemming, H. Th.: Arnold Fiedler wird morgen siebzig Jahre, in: Die Welt v. 28.2.1970 (m. Abb.)

[2819] Die Welt v. 9.12.1970 (Anselm Crämer)

[2820] Gespräch der Verfasserin mit Gerhard Wietek am 26.8.2000 (A. Fiedlers um 1960/65 geschaffene Postkarten bilden im Altonaer Museum in Hamburg eine höchst interessante, eigene kleine Sammlung.)

[2821] Brief Herr Fischer (NDR Hamburg) an A. Fiedler v. 2.10.1970 (betrifft das Drehen der Malszenen)

[2822] HH Abendblatt v. 24.2.1972 (pth). Die Ausstellung war von der Senatorin Dr. Ilse Elsner initiiert worden, die Auswahl hatte der Leiter der HfBK Hamburg Prof. Herbert von Buttlar übernommen. Das Bild hing zunächst in der Bonner Landesvertretung, später in der Universität Hamburg (Bibliothek des

Paul Theodor Hoffmann schrieb im Hamburger Abendblatt vom 26.2.1972 über Fiedlers Bild: „Zwischen Wirklichkeitserfahrung und Abstraktion ist die allabendliche Landschaft mit Meer und Fluß angesiedelt, mit Lichtpunkten und Signalen an den Uferkonturen und in den von schwarzen Verbindungslinien und Flecken aufgelockerten großen Farbkomplexen. Der Betrachter kann mit seinen Augen und seiner Phantasie stundenlang auf dem Bild spazierengehen.“[2823]
Fiedler hatte sich nach seiner Rückkehr aus Paris intensiv mit dem Bildthema die nächtliche Stadt auseinandergesetzt. Neben den Pariseindrücken dürfte ihn der Blick aus seinem Atelierfenster des Grindelhochhauses inspiriert haben (WV G 233- G 242, G 247). Seine Erfahrungen, die er zuvor beim Malen des Bildes PLAN EINER AFRIKANISCHEN HAFENSTADT (1967) (WV G 203-G 205) machte, fließen hier weitgehend mit ein. In einer Art Überschauansicht führen feine, teils diagonal verlaufende, unregelmäßige Linien zwischen unregelmäßigen Flächen den Blick des Betrachters in Richtung Horizont, an dem sich helle Lichtpunkte über einem Flussverlauf abzeichnen. Der dunkle Fluss drängt mit seinen Wasserarmen und Kanälen zugleich zwischen die Flächenformationen landeinwärts, so dass kleine Farbinseln entstehen, die sich zum Vordergrund hin optisch vergrößern und nur noch von feinen Linien – ähnlich einem Straßengeflecht in der Draufsicht – umschrieben werden. Fiedler gelang es, diese Struktur der Durchdringung von Wasser und Land – d.h. die ihrem Wesen nach „amphibische Stadt“[2824], die vom Wasser gewonnen und vom Wasser durchdrungen ist und die vom Wasser lebt – mit den Bildmitteln Linie, Fläche und Punkt sehr charakteristisch herauszuarbeiten.

Die Kontakte nach Paris brach der Künstler trotz seiner Rückkehr nach Hamburg dennoch nicht völlig ab. 1972 beteiligte er sich an der Ausstellung „Tableaux Modernes“ im Hotel Drouot in Paris (übrigens auch Willem Grimm), wo eine Arbeit von ihm (leider nicht genauer dokumentiert) [2825] neben Werken von Hans Hartung, Alfred Manessier u.a. hing.
Nach einer langen Pause zeigte Arnold Fiedler vom 29.8. bis 4.10.1973 neue Arbeiten in der Kunstetage der Dresdner Bank am Mühlenkamp 5.[2826] Unter den 86 Werken, die alle Anfang der 70er Jahre entstanden waren und gegenständliche Bezüge aufwiesen, befanden sich hauptsächlich bemalte und geklebte Papiere, daneben einige Tuschzeichnungen und Temperabilder. Als bevorzugte Bildthemen tauchen dabei auf: die Großstadt (von der Hafenstadt bis hin zu mexikanischer Traumarchitektur), der Zirkus mit Artisten und Zauberern, der Jahrmarkt sowie Blumenstillleben, Indianerhäuptlinge und Teppichentwürfe mit Naturassoziationen und abstrakter Thematik. Seine Vorliebe für den Zirkus begründete Fiedler wie

---

FB Wirtschaftswissenschaften). Vgl. erneut – Hoffmann, Paul Theodor: „Hamburg: Zeichen und Landschaft“, in: HH Abendblatt v. 2.3.1972 (pth) (mit Abb. des Mittelteils vom Triptychon)
[2823] HH Abendblatt v. 26.2.1972 (pth)
[2824] Hipp 1989, S. 31-32, hier S. 32
[2825] Nachlassunterlagen nennen Fiedler unter Nr. 80 – NL A. Fiedler
[2826] Faltblatt: Arnold Fiedler. Neue Bilder, Tusch-Zeichnungen, Tempera-Bilder u.a., Dresdner Bank (Mühlenkamp 5), Hamburg 1973

folgt: „Ich liebe dort die bunte Farbigkeit, die durch Menschen gebildete Phantastik und Exzentrik. Die Zirkusleute scheinen in einer vollkommen heilen Welt zu leben.“[2827]
Hanns Theodor Flemming schrieb in der Tageszeitung Die Welt vom 30.8.1973: „In dieser ganz eigenen Farbpoesie, die subtile Blau-Rot-Kontraste und Ocker-Türkis-Klänge bevorzugt, verbindet sich die surreale Phantastik mit einer am Maßstab der französischen Malerei orientierten „Peinture“...Fiedlers Bildwelt ist aus Fragmenten der Wirklichkeit aufgebaut, die mit Phantasie und Traum unlösbar verschmelzen...Daß der Maler nach mehr als zehn Jahren ungegenständlich-abstrakter Malerei wieder zu Figur und Gegenstand und damit zu seiner ursprünglichen Phantastik zurückkehrte, ohne das Spiel mit Farben und Format aufzugeben, erweist sich in der Ausstellung als Gewinn.“[2828]
Im Hamburger Abendblatt wies Ingeborg Sello, die unter Pseudonym schrieb, auf den fröhlichen Charakter der Arbeiten hin.[2829].
Fiedlers Inspirationsquellen hinsichtlich Bildthematik und Technik erscheinen vielfältig. Das Bildmotiv des Seiltänzers sowie die intensive Farbigkeit dürfte Fiedler bei August Macke gesehen haben, was ihn zu teilweiser Übernahme bewog. Mackes Ölbild „Seiltänzer“ von 1914 (Vriesen Nr. 450) (Städtisches Kunstmuseum Bonn) in warmen Orange- und Rottönen, in dessen Bildstruktur zwischen Farbflächen und Kuben die menschliche Figur eingebunden ist, wurde in den 70er Jahren häufig publiziert. 1968 war es im Rahmen einer August-Macke-Ausstellung sogar im Hamburger Kunstverein zu sehen und im Katalog unter der Nr. 90 farbig abgebildet.[2830]
Statt in Öl zu malen, hat Fiedler eine eigene Technik entwickelt, indem er das gegenständliche Motiv schemenhaft auf Papier malte und die Umrisse durchgängig mit horizontal geschichteten Farbstreifen ausfüllte, dann ausschnitt und auf schwarzen Karton zur Komposition ordnete und aufklebte. Die Verbindung zum Werk von Paul Klee, der stets an unverbrauchten Ausdrucksmitteln interessiert war und diese u.a. in der Kinderkunst fand, ist dabei sehr deutlich erkennbar, zieht man vergleichsweise dessen Aquarell auf Papier und Karton „Puppentheater“ von 1923 heran (51, 9 x 37,6 cm, Paul Klee-Stiftung u. Kunstmuseum Bern). Nicht nur Technik, sondern auch Bildmotive dürften von Klee inspiriert sein. So scheint Fiedler für seine Zauberer, Akrobaten, Jongleure, Clowns und Figurinen ebenso bei Klee fündig geworden zu sein, in dessen Oeuvre der 20er und 30er Jahre die Welt des Theaters – einschließlich der volkstümlichen Formen darstellender Kunst – immer wieder Ein-

[2827] A. Fiedler, zitiert bei Mösch, Inge: Er blieb seinen Träumen treu. Morgen wird der Maler Arnold Fiedler 80, in: HH Abendblatt v. 29.2.1980 (Inge Mösch)
[2828] Flemming, Hanns Theodor: „Beseelte Farbpoesie. Neue Bilder von A. Fiedler“, in: Die Welt v. 30.8.1973
[2829] Mösch, Inge: „Menschlich gesehen: Ungekünstelte Kunst“, in: HH Abendblatt v. 28.8.1973; Mösch, Inge: „Ein Panorama der Fröhlichkeit. Bilder von Arnold Fiedler bei der Dresdner Bank“, in: HH Abendblatt v. 29.8.1973; vgl. auch Hoffmann, Paul Theodor: Auch eine Art Hotel. Ingeborg Sello: Fotos für das Feuilleton, hg. v. Thomas Sello, Hamburg 1996
[2830] Hinweis bei – Ausst.-Kat.: Güse, Ernst-Gerhard (Hg.): August Macke. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Westfälisches Landesmuseum Münster, München 1986, S. 473

gang gefunden hat. Klee war gerade an jener Scheinwelt zwischen Phantasie, Illusion und Wirklichkeit interessiert.[2831]

Als anlässlich der Fautrier-Ausstellung im Hamburger Kunstverein vom 19.5. bis 17.6.1973 Hans Gerd Tuchel im Katalog in seinem Aufsatz zur Informelsicht in den 70er Jahren in Deutschland die Künstler Dahmen, Tapiés, Santomaso, Schumacher, Platschek, Wessel, Dubuffet, Hoehme, Götz, Schultze, Thieler, Wols, Burri, Sonderborg u.a. erwähnte, tauchte Fiedlers Name nicht auf.[2832]
Von der einstigen internationalen Aufmerksamkeit, die Fiedler und sein abstraktes Werk Anfang der 50er Jahre genossen, war in Deutschland Anfang der 70er Jahre nicht mehr die Rede. War Fiedler durch seine Parisjahre inVergessenheit geraten? Hatte er sich nur noch auf Paris und Hamburg konzentriert? Fehlten ihm entsprechende Förderer auf dem Kunstmarkt? Im Gegensatz zu Emil Schumacher und K. F. Dahmen war er zum gegenständlichen Arbeiten zurückgekehrt. Die wenigen überregionalen Ausstellungen in den 70er und 80er Jahren, wie u.a. eine Einzelausstellung Fiedlers vom 12.10. bis 11.11.1973 in Würzburg (Otto-Richter-Halle, Martin-Str. 5)[2833], konnten die Situation nicht mehr umkehren.

Zum 75. Geburtstag würdigten Kritiker das Lebenswerk des Hamburger Malers erneut in mehreren regionalen Tageszeitungen. Flemming zählte den Künstler „zu den Stillen im Lande, die beharrlich und unbeirrt ihren eigenen Weg gehen.“[2834] An anderer Stelle ist über Fiedlers Persönlichkeit zu erfahren, dass er der Öffentlichkeit trotz aller Erfolge zurückhaltend gegenüber tritt, „es ist keine schroffe Abkehr, sondern Distanz in nobler Liebenswürdigkeit. Er arbeitet intensiv, meidet aber den hektischen Kunstbetrieb.“[2835] Auch das dürfte einer der Gründe des Nichterscheinens von Fiedlers Namen in Gerd Tuchels Aufsatz von 1973 gewesen sein. Fiedler wurde Anfang der 70er Jahre als informeller Maler überregional gar nicht mehr wahrgenommen.
In Hamburg konnte er seine Werke offenbar gut verkaufen, auch existierte ein Sammlerkreis in der Hansestadt. Trotzdem erhielt er in den 70er Jahren mehrfach finanzielle Unterstützung von der Deutschen Künstlerhilfe.[2836] Unterstützung wurde Fiedler in Abständen immer wieder durch die Stadt Hamburg zuteil. So besitzt die Kunstsammlung der Kulturbehörde der Freien und Hansestadt Hamburg 19 Werke des Malers.

[2831] Zweite, Armin: Paul Klee. Zauber Theater, München 1979 (Vorwort Felix Klee), S. 7f, S. 63 Nr. 6 (farb. Abb.)
[2832] Tuchel 1973, S. 9-21, hier S. 20
[2833] Hinweis bei Flemming 1980. Ein Ausstellungskatalog konnte nicht ausfindig gemacht werden.
[2834] Flemming, Hanns Theodor: „Poet der Farbe. Arnold Fiedler wird 75“, in: Die Welt v. 28.2.1975 (H. Th. Flemming)
[2835] Hoffmann, Paul Theodor: „Ein Künstler, der die Stille liebt – Arnold Fiedler 75“, in: HH Abendblatt v. 1.3.1975
[2836] Siehe Bilderlisten mit Notizen und Korrespondenz im NL A. Fiedler

Reise nach Brasilien

Arnold Fiedler, der das Alter von 76 Jahren erreicht hatte, reiste 1976 zusammen mit Lisa Fiedler auf eine private Einladung seitens der Familie nach Brasilien. Dort hielt er sich in Sao Paulo und Rio de Janeiro auf, wie zahlreiche Kreide- und Tuschzeichnungen als Studienergebnis der Südamerikareise sowie die später entstandenen Gemälde belegen. Jenen Arbeiten liegen als Themenschwerpunkte die Großstadt Sao Paulo und der Karneval in Rio mit seinen Festumzügen zu Grunde.

Fiedler zeichnete mit feinem Pinsel und Farbe figurinenhaft tanzende Menschen in ihren aufwendigen und phantasievollen Kostümen. „Dieses Fest hat wenig mit unserem Fasching zu tun. Es ist eine kultische Feier zur Sommersonnenwende, denn der brasilianische Sommer beginnt im Februar. Die Leute dort arbeiten oft ein Jahr an ihrem Kostüm. Und viele Roben sind so phantastisch, daß die Pariser Haute Couture sich dort Anregungen holt.“[2837], äußerte Fiedler – von dem keine weiteren Reiseaufzeichnungen vorliegen – über den drei Tage andauernden Karneval und zugleich Höhepunkt der Reise. In Sao Paulo faszinierte den Künstler die dichte Bebauung mit Hochhäusern. In seinen Bleistift-, Kugelschreiber- und Tuschzeichnungen hat er mit schnellem Strich die dicht gedrängte Stadtstruktur festhalten.

Die Eindrücke der Südamerikareise sowie die Zeichnungen und Skizzen boten für Fiedler reichhaltig Material und Inspiration für seine Arbeit im Atelier in Hamburg. Davon kündete eine Ausstellung unter der Thematik „Carneval in Rio“ mit insgesamt 60 Zeichnungen, Ölbildern und Collagen, die u.a. tanzende Könige, Ballerinen und Fabelwesen zeigen, die gleich zu Jahresbeginn vom 29.1. bis 26.2.1977 von der Galerie Kühling Talweg 4 in Hamburg-Hausbruch veranstaltet wurde und worüber die Presse berichtete. Über die Großstadtansichten hieß es in der Kritik: „Die schlichten Häuser und Türme, das Gewirr von Treppen und Fenstern läßt der Künstler zu einer bewegten Einheit verschmelzen. Auch bei diesen eigentlich starren Motiven spürt der Betrachter die Lebendigkeit und Dynamik.“[2838]

Die Großstadt war für Fiedler bereits in den vorangegangenen Jahren ein bevorzugtes Thema (siehe GROSSSTADT BEI NACHT (1953)). Er selbst bezeichnete sich übrigens als Stadtmensch und liebte die Anonymität großer Städte, zugleich aber die Möglichkeiten mit unterschiedlichen Menschen ins Gespräch zu kommen, Neues zu erfahren und zu entdecken. Im Abendblatt hieß es: „Obwohl diese neuen Arbeiten den exotischen Zauber Südamerikas ausstrahlen, haben sie doch nichts von der unverkennbaren Handschrift des Künstlers verloren. Besonders reizvoll sind auch die Zeichnungen und Graphiken: Zirkusmotive, Landschaften und bunte Pläne für Phantasie-Städte.“[2839]

[2837] Arnold Fiedler, zit. nach Mösch, Inge: A. Fiedler: Neue Bilder aus Brasilien, in: HH Abendblatt v. 29.1.1977 (mit Abb.)
[2838] mara: „Eindrücke vom Karneval in Rio“, in: Elbe Wochenblatt v. 16.2.1977
[2839] Mösch 1977

Vom 14.2. bis 8.4.1979 zeigte die Freie Akademie der Künste von Arnold Fiedler in der Hamburger Kunsthalle Gemälde und Zeichnungen, darunter Tempera-, Öl und Acrylbilder sowie Pastelle. Zur Ausstellung erschien ein Faltblatt mit einem Text von Pierre Courthion, die Eröffnungsansprache hielt Hanns Theodor Flemming.[2840]
Courthion stellte Arnold Fiedler nach wie vor in den Kontext der Ecole de Paris hinsichtlich seiner subtilen Bilder: „...bei ihm (Fiedler) ist alles Traum. Seine Sterne geträumt, seine Linien auf dunklem Papier gezogen, die Zartheit der gedämpften Farben, der Reichtum seiner Striche und Zeichen...Ich schätze die Phantasie seines Striches, seine Ursprünglichkeit, welche man auf dem Putz der Mauern liest, ihre dunklen Nuancen, ihre Kratzer, die Töne seiner gedämpften Farben. Die Kunst Fiedlers ist voller handschriftlicher Zeichen. Man spürt eine Art Lebenserfahrung, eine Augensinnlichkeit, verborgene Geheimnisse unter der Farbe. Alles ist bei ihm voller Erscheinungen, von stillem Leuchten, Schatten, die in der Nacht versinken in leisem Übergang von Flecken...Diese Verwandtschaft, die der „école de Paris“ eigen ist, kennt keine Rohheit. Seine Kunst gehört in den Bereich der Märchen. Die Malerei Arnold Fiedlers, die man schon erkennt in der Bewegung seiner improvisierten Flecken, der Ausdrucksweise, zart, eindringlich, verflochten mit Gebilden inneren Klanges, begleitet von einem Blau, einem Samtschwarz oder altem Rot, das alles ist die Melodie des Daseins.‘‘[2841]
Flemming, der für Die Welt schrieb, war angetan von der „surreal-abstrakten Zeichensprache voller Farbpoesie‘‘[2842].

Zu den ausgestellten Werken, die im einzelnen nicht eindeutig zu belegen sind, da Fiedler oft mehrere Bildfassungen malte, gehörten, laut Oeuvre-Verzeichnis des Zeitraumes bis 1979, Bilder zu sogenannten „Traumthemen“, wie Fiedler sie selbst bezeichnete: BLAUER TRAUM (1978) (WV G 304, G 334, G 335), TRAUMBILD MIT GRÜNEN STREIFEN (1978) (WV G 333) ,TRAUMBILD IN BLAU (1979) (WV G 357), TRAUMBILD MIT GROSSER BRAUNER FORM (1977, 1978) (WV G 313, G 314, G 315, G 316, G 318, G 319), ferner planetarische Landschaften wie MONDLANDSCHAFT (1975) (WV G 266), MONDLANDSCHAFT (1977) (WV G 305, 306, 307, 308, 309), PHANTASTISCHE LANDSCHAFT MIT BLAU-WEISSEM MOND (1978) (WV G 320, G 321, MONDLANDSCHAFT (1979) (WV G 361), daneben verwitterte Mauern und Plakatwände wie PLAKATE (1977) (WV G 310, G 311), MAUERBILD (1978) (WV G 325), PLAKATWAND (1978) (WV G 326), GRAUES MAUERBILD (1978) (WV G 327), desweiteren phantastische Stadtpläne STADTPLAN (1978) (WV G 328, G 329) und ein nächtlicher Flug über ein Häusermeer **NACHTFLUG ÜBER RIO** (1979) (WV G 355, G 356).

[2840] Siehe Faltblatt: Arnold Fiedler. Gemälde und Zeichnungen, Freie Akademie der Künste Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1979 (Text Pierre Courthion)
[2841] Courthion, Pierre: Vorwort, in: Faltblatt: Arnold Fiedler 1979, o. S.
[2842] Flemming, Hanns Theodor: Fragmente der Wirklichkeit, in: Die Welt v. 19.4.1979

Das Thema Stadt faszinierte den Künstler noch immer. „Seit 30 Jahren wohne ich in einem Hochhaus und ich denke dabei manchmal an das kleine Pariser Mädchen, das sagte, die Menschen in hohen Häusern sind glücklich, denn sie sind den Sternen näher...“[2843], äußerte Fiedler einmal. Inmitten von Hochhäusern kamen ihm Ideen, dort malte er die Bilder: **STRASSE MIT HOCHBAHNBRÜCKE** (1971) (WV G 243), **STRASSE BEI NACHT** (1971) (WV G 244), **HOHELUFTCHAUSSEE** (1977) (WV G 283, G 284, G 285), **KIRCHENSTADT** (1978) (WV G 331, G 332) sowie Bilder mit der dichten Hochhausarchitektur von Sao Paulo (WV G 273, G 274, G 275). Eine am nächtlichen Himmel beobachtete Lichterscheinung inspirierte ihn zu einem Bild mit dem Titel **NORDLICHT** (1978) (WV G 330).
Sowohl mit dem Begriff des Traumes in Fiedlers Traumassoziationen und schließlich mit rein formalen Aspekten seiner Mondlandschaften zitierte der Maler in seiner späten Schaffensphase noch einmal Max Ernst. Bei diesem tauchen in Werken der 40er Jahre ähnliche Kompositionen mit Berghängen, die sich ausschnitthaft horizontal über die Bildränder ausdehnen, auf. Ein wichtiges Detail bei M. Ernst sind stets Vollmond oder Sonnenball als Kreisform (vgl. Max Ernst „Vernünftiges Erdbeben“ 1964), wie sie auch bei Fiedler auftauchen.
Arnold Fiedlers Ausstellung wurde in mehreren Tageszeitungen kommentiert.[2844]

Im Jahr darauf wurde Fiedler für seine künstlerische Lebensleistung am 16.1.1980 – kurz vor seinem 80. Geburtstag – mit der seit 1955 an verdienstvolle Künstler unterschiedlicher Sparten vergebenen Plakette der Freien Akademie der Künste Hamburg geehrt. Im Urkundentext heißt es: „In Würdigung seines Gesamtwerkes, das, in einer beispielhaften Existenz als Künstler auch in widriger Zeit mit unbeirrbarer Gelassenheit hervorgebracht, in selten malerischer Delikatesse innere und äußere Gesichte zu einer eigenen Bildwelt verbindet.“[2845] Und in der Pressemitteilung vom 17.1.1980 wurde Fiedler „als Schöpfer einer eigenständigen poetischen Bildwelt voller Phantasie und Malkultur“[2846] gefeiert. Arnold Fiedler gehörte damit in die Reihe jener Vorgänger wie u.a. Hans Purrmann, Alfred Mahlau, Friedrich Ahlers-Hestermann, Thomas Mann, denen die Plakette in den Vorjahren verliehen worden war.

[2843] hs. Notiz des Künstlers im NL A. Fiedler
[2844] Mösch, Inge: Seine Landschaft ist die Großstadt, in: HH Abendblatt v. 15.2.1979 (Mö); Flemming 1979; vgl. auch HH Abendblatt v. 20.9.1979 (Hanns Theodor Flemming)
[2845] Vgl. die Urkunde im NL A. Fiedler sowie Freie Akademie der Künste Hamburg (Hg.): Dokumentation der Verleihung der Plakette 1979 und der Plakette 1980 der Freien Akademie der Künste in Hamburg am 16. Januar 1980 an Werner Hinz und Arnold Fiedler, Hamburg 1981 (Schriften der Freien Akademie der Künste in Hamburg, 3); vgl. Sandig, Armin: Laudatio für Arnold Fiedler anläßlich der Verleihung der Plakette für 1980 der Freien Akademie der Künste in Hamburg am 16.1.1980, in: ebenda, S. 16-20
[2846] Die Welt v. 17.1.1980 (H.T.F.); Die Plakette war vom Maler und Graphiker Alfred Mahlau entworfen und in Bronze gegossen worden. Ihr haftete keine Geldsumme an, sondern sie war ein Symbol ideeller Zugehörigkeit.

Unter der Überschrift „Er blieb seinen Träumen treu“[2847] skizzierte Inge Mösch wenige Wochen später im Hamburger Abendblatt Fiedlers Lebensstationen aus Anlass einer Retrospektive in der Kunstetage der Dresdner Bank am Mühlenkamp 5 in Hamburg, die vom 6.3. bis 23.4.1980 organisiert worden war. Im Hamburger Kunst- und Antiquitätenführer betonte die Kunstkritikerin insbesondere Fiedlers stilistische Eigenständigkeit und stellte seine Rückkehr zum Gegenstand bei gleichzeitigem Auftauchen abstrakter Chiffren heraus: „In den letzten Jahren ist auf den Bildern eine große Abgeklärtheit und Harmonie zu spüren. Die Farben sind noch differenzierter geworden. Ein Vorhang, im Begriff sich über die Landschaft zu ziehen, taucht immer wieder auf, ein Symbol für Abschied und Verheißung. Herbststräuße mit echten aufgeklebten Blättern von bröcklig-morbiden Tönen übermalt, sind entstanden.“[2848] Dabei bezog sich Inge Mösch auf Bilder wie **VORHANG NACHT** (1976) (WV G 281) und zahlreiche, wohl an Cézanne[2849] und am späten Nolde orientierte, **BLUMENSTILLLEBEN**, wie sie ab 1974 (WV G 250, G297) entstanden.
Flemming, von dem im gleichen Jahr eine Künstler-Monographie über Arnold Fiedler erschienen war[2850], wies in Die Welt vom 1.3.1980 darauf hin, dass Fiedler stets „behutsam und unbeirrt“[2851] seinen eigenen Weg gegangen und seiner Berufung gefolgt ist. Die Tageszeitung, die für eine engagierte Kunstberichterstattung und Kritik bekannt war, setzte unmittelbar danach mit einem weiteren Kommentar von Gisela Schütte am 7.3.1980 nach.[2852]
Selbst in der überregionalen Frankfurter Allgemeinen Zeitung berichtete die Deutsche Presseagentur: „Von einem poetischen Surrealismus ausgehend, entwickelte Arnold Fiedler eine zunehmend ungegenständliche, bisweilen tachistische Malweise.“ und zitierte den Künstler: „Malen heißt für mich leben, ein Bild ist für mich ein Gebilde wie eine Pflanze.“[2853]

Anfang der 80er Jahre folgten kleinere Ausstellungen, so im April 1981 im Ahrensburger Rathaus, wo Arbeiten der 50er Jahre bis zur Gegenwart gezeigt wurden.[2854] In der katholischen Kirchengemeinde St. Annen Schmuggelstieg 22 in Norderstedt bei Hamburg konnten vom 23.12.1981 bis 8.1.1982 ca. 40 Gemälde und 37 Graphiken des Zeitraumes 1922 bis

[2847] Mösch, Inge: Er blieb seinen Träumen treu. Morgen wird der Maler Arnold Fiedler 80, in: HH Abendblatt v. 29.2.1980 (Inge Mösch) (Die Kritikerin schrieb von „Malverbot“ während der NS-Diktatur – diese These wurde vielfach falsch übernommen.)
[2848] Mösch, Inge: Ich hab das Träumen geradezu trainiert, in: Hamburger Kunst- und Antiquitätenführer, Märzausgabe, Hamburg 1980, S. 24-25, hier S. 24 (anl. der Ausst. in der Dresdner Bank)
[2849] Vgl. dazu z. B. Cézannes „Vase of Flowers“ 1890, Aquarell auf Papier, 46,6 x 30 cm – Armstrong, Carol: Cézanne in the Studio. Still Life in Watercolors, Los Angeles 2004, S. 81 (farb. Abb.)
[2850] Flemming 1980
[2851] Die Welt v. 1.3.1985 (H.T.F.)
[2852] Die Welt v. 7.3.1980 (Gisela Schütte)
[2853] FAZ v. 1.3.1980, Nr. 52 (dpa)
[2854] Stormarner Tageblatt v. 6.4.1981: „Farben sind für mich der Ausdruck der Seele, Formen und Strukturen dagegen kommen aus dem Geist, aus dem Denken.“ (A. Fiedler)

1980 besichtigt und zugleich käuflich erworben werden, wobei sich die Preise zwischen 400 bis 3500 DM bewegten.[2855]
Unter den gezeigten Werken der Bereiche Malerei, Graphik, Plastik von 25 ehemaligen Mitgliedern der Hamburgischen Sezession in der Galerie Pro Arte in der Ehrenbergstraße 68 in Hamburg-Altona (vom 9.11. bis 22.12.1982) befanden sich auch mehrere Arbeiten von Fiedler.[2856]
Um die Jahreswende 1984/85 wurde Arnold Fiedler in Bezug auf seine künstlerische Lebensleistung vom Senat der Freien und Hansestadt Hamburg die Senator-Biermann-Rathjen-Medaille (Medaille für Kunst und Wissenschaft) verliehen.[2857]

Anlässlich von Fiedlers 85. Geburtstag fand in Hamburg erneut eine Retrospektive statt. Dabei bildete das Nachkriegsschaffen den Schwerpunkt der ca. 70 gezeigten Werke am Mühlenkamp 5 (Dresdner Bank). Zur Vernissage war der Künstler in hohem Alter selbst anwesend.
Die Presse bedachte die Ausstellung mit großer Resonanz. Hanns Theodor Flemming würdigte das Lebenswerk des Malers in der Ausgabe Die Welt vom 1.3.1985 und hob dabei besonders die starke Persönlichkeit des Künstlers hervor: „Der Maler Arnold Fiedler, der heute 85 Jahre alt wird, zählt zu den Stillen im Lande, die auf jegliche Erfolg verheißende und publikumswirksame Exzentrik von Anfang an verzichteten und sich statt dessen ganz auf ihr künstlerisches Schaffen konzentrierten. Seinem aufrechten und geradlinigen Charakter entspricht eine in sich ruhende Unbeirrbarkeit im Hinblick auf die eigene malerisch-graphische Ausdrucksweise, die stets von einem ausgeprägten Empfinden für kompositorische und koloristische Qualität gekennzeichnet ist.“[2858] Auf die Lebensstationen verweisend, erwähnte Flemming in gleicher Quelle u.a. auch den fördernden Einfluss Hans Hofmanns und später die Inspiration seitens der Ecole de Paris, betonte aber gleichzeitig Fiedlers künstlerische Eigenständigkeit. Neben den Frühwerken VORSTADT (1925) (WV G 8) und FRÜHLINGSBILD (1934) (WV G 17-G 19) galt das Bild VOGEL PHÖNIX von 1946 (WV G 34, G 35) als Hinweis auf die surrealistische Schaffensphase der unmittelbaren Nachkriegszeit, andere Werke, darunter HOCHHÄUSER BEI NACHT (1952) (WV G 90-G 93),

[2855] Mösch, Inge: Seltene Magie von Arnold Fiedler, in: Zeitungsausschnitt o. Angaben v. 1981 (Mö.); Feindt, Barbara, in: Norderstedter Zeitung o. genaues Dat., 1981, Nr. 139: „Die Bilder sind kein Spiegelbild des Zeitgeschehens, sondern eine irreale Welt der Harmonie, seine abstrakten Arbeiten sind nicht Formzertrümmerung, sondern Aufbau einer poetischen Malerei sowohl im Sinne Chagalls als auch Klees. Formen und Bedeutungen durchdringen einander.“
[2856] Ausst.-Kat.: Hamburgische Secession 1919-1933. Malerei, Graphik, Plastik, Galerie Pro Arte Hamburg, Hamburg 1982 (Vorwort Dirk Justus u. Peter Silze, mit einem Beitrag v. Gottfried Sello), S. 10 (Fiedler zeigte folgende Werke: „Frühlingsbild“ 1934, Öl (farb. Abb. S. 30), „Hafenbild mit Arbeitern“ 1933, Farbholzschnitt 1933; „Winterbild“ 1933, Farbholzschnitt; „Nana“ 1933, Farbholzschnitt (s/w Abb. S. 31); „Zirkus“ 1933, Linolschnitt; „Katze Waikiki“ 1931, Farbholzschnitt, „Häuser am Kanal“ 1933, Holzschnitt (fälschlicherweise als Linolschnitt bezeichnet), sowie weitere nicht näher aufgeführte Druckgraphik; vgl. auch Die Welt v. 8.12.1982 (H.T.F.)
[2857] HH Abendblatt v. 8.3.1985 (pth)
[2858] Die Welt v. 1.3.1985 (H.T.F.)

mit ihren auf Klee und Zen 49 zurückreichenden Linien- und Flächenbeziehungen stehen für die Phase der frühen 50er Jahre am Übergang zu informellen Werken. Den Schwerpunkt der 70er Jahre bildeten die TRAUMBILDER mit den oben erwähnten phantastischen Stadtpanoramen, planetarischen Landschaften, verwitterten Mauern oder abgebröckelten Plakatwänden, einem Luftrad auf dem Jahrmarkt oder einem Nachtflug über Rio. Aus den 80er Jahren sah man STILLLEBEN mit Blumenvasen und Früchteschalen (vgl. WV G 369, G 370, G 396). Flemming bezeichnete Fiedler übrigens als einen „der bedeutendsten und sensibelsten Maler, die aus der Hansestadt hervorgingen.“[2859]
Paul Theodor Hoffmann zitierte im Hamburger Abendblatt den Kunsthistoriker Helmut R. Leppien: „Rühmt man den poetischen Geist von Fiedlers Kunst, dann denkt man an die Zartheit, die das Unsagbare in der Schwebe hält, an seine Empfindung für die ungreifbare Stimmung in der Natur wie in der Seele, und man denkt ebenso an die Entschiedenheit der klaren Formgestalt und an die traumhaft sichere Fügung der Farbklänge. Fiedler, der täglich zeichnete, war der Natur stets nahe, auch wenn er sie meist nicht abbildete.“[2860]

Zusammenfassend bilden Arnold Fiedlers Werke der 70 und 80er Jahre eine Synthese seiner künstlerischen Erfahrungen. Abstraktion und Gegenständlichkeit ergänzen und bedingen dabei einander. Fiedler knüpfte an seine Anfänge an, indem er noch einmal Max Ernst als Vertreter des Surrealismus zitierte, aber auch Künstler wie August Macke, Paul Klee und Emil Nolde.

Noch während der Laufzeit der Retrospektive verstarb Arnold Fiedler am 6.3.1985 um 17.20 Uhr im Alter von 85 Jahren in seiner Hamburger Wohnung. Seine letzten Worte waren „Bitte Bleistift und Papier!“.[2861] Bis zuletzt war sein Leben untrennbar mit dem Gedanken an seine künstlerische Arbeit verbunden.
Gemäß Fiedlers noch zu Lebzeiten schriftlich geäußertem Wunsch wurde die Urne in einem namenlosen Grab auf dem Ohlsdorfer Friedhof beigesetzt.[2862] Der Kritiker Gerlach Fiedler würdigte den Toten in seiner Trauerrede am 20.3.1985. Gustav Burmester schloss sich als langjähriger Freund des Malers mit persönlichen Worten an.
Entsprechend eines gemeinschaftlichen Testaments der Eheleute Lisa und Arnold Fiedler, die sich zum gegenseitigen Alleinerben eingesetzt hatten, wurde Lisa Fiedler der gesamte künstlerische Nachlass ihres Mannes zur freien Verfügung zugesprochen.[2863]

[2859] Ebenda
[2860] Helmut R. Leppien, zit. bei Hoffmann, Paul Theodor: Ein Hamburger Maler von Welt, in: HH Abendblatt v. 8.3.1985 (pth); siehe auch HH Abendblatt v. 28.2.1985 (Evelyn Preuss); (Etwa zeitgleich zeigte die 1/4 Galerie, Glashüttenstraße 27 in Hamburg, angewandte Werke des Künstlers.)
[2861] Fiedlers letzte Worte laut Doris Stooß (Nachlassverwalterin); siehe auch Sterbeurkunde ausgestellt am 11.3.1985 (Standesamt Eimsbüttel, Nr. 439/1985) – NL A. Fiedler
[2862] hs. Nachtrag von A. Fiedler und demselben unterzeichnet, o. Dat. u. O. – NL A. Fiedler
[2863] Ein gemeinschaftliches notarielles Testament wurde am 25.5.1961 aufgesetzt. (Akten Band 74, Nr. 6347 des Verwahrbuches) – NL A. Fiedler (Lisa Fiedler erhielt bereits 1976 durch Schenkung von

XII. ZUSAMMENFASSUNG

Arnold Fiedler profitierte von einer fundierten künstlerischen Ausbildung an der Hamburger Kunstgewerbeschule, wo er die Grundlagen der Malerei und Grafik erlernte und zwar von Lehrern, die zu den führenden Mitgliedern des Hamburgischen Künstlerklubs von 1879 gehörten und die die Malerei derzeit revolutioniert hatten, indem sie einen norddeutschen Impressionismus nach französischem Vorbild schufen. Arthur Illies galt zudem mit seiner farbigen Druckgrafik überregional als Avantgardist. Stand die Schule um 1920 zwar noch in der Tradition der Porträtradierung und der Bildmotive aus Hamburg. Ganz entsprechend Alfred Lichtwarks Forderung, setzte Fiedler sich zugleich mit der Kunst des Norwegers Edvard Munch auseinander, der auf die Brücke-Künstler wirkte und umgekehrt. Bereits ab Mitte der 20er Jahre begann Fiedler, sich künstlerisch mit der Dresdner Brücke zu befassen, was sich bis zu seiner Emigration 1937 nach Paris stark intensivierte. Der Expressionismus hatte in Hamburg durch Einzelpersonen wie die Kunsthistorikerin Rosa Schapire und ihre Kollegen Wilhelm Niemeyer sowie Max Sauerlandt, ferner durch den Juristen Gustav Schiefler u.a. früh Förderer gehabt – ein wesentlicher Umstand, der den jungen Fiedler für die Moderne begeisterte. Die zusätzliche künstlerische Ausbildung bei Hans Hofmann in München in der 2. Hälfte der 20er Jahre machte Fiedler mit der internationalen Moderne, einschließlich der französischen Avantgarde, bekannt. (Hans Hofmann stand um 1907 in Paris in direktem Kontakt mit Matisse und den Kubisten.)
Tatsächlich sind entsprechende Tendenzen einer Rezeption von Cézanne, Braque und Matisse in Fiedlers frühen Arbeiten jener Zeit zu finden, insbesondere hinsichtlich Bildthemen, Formauffassung und Farbgebung. In Fiedlers Hamburger Werken der 30er Jahre – während der Kontakte zur Hamburgischen Sezession und der offiziellen Mitgliedschaft sowie bei weitem nach 1933 – zeigt sich eine tiefgründige Auseinandersetzung mit dem Expressionismus. Vorbilder sind Ernst Ludwig Kirchner und Karl Schmidt-Rottluff, in Ansätzen auch Emil Nolde. Und zugleich zitiert Fiedler sehr deutlich Edvard Munch und Edouard Manet. Seine Arbeiten lassen sich als Beitrag zum sogenannten Sezessionsstil (auch im Hinblick auf gemeinsame Bildmotive wie Brücken, rotes Haus, krankes Mädchen, neben stilistischen Merkmalen wie die gebogene weiche Linienführung, Farbkontur, Farbeintrübung) und als Ausdruck der Offenheit der Hamburgischen Sezession hinsichtlich europäischer Kunst werten. Fiedler läßt sich von den Werken der künstlerischen Vorbilder inspirieren, indem er Bildmotive, Techniken und stilistische Ansätze übernimmt und er überwindet seine Vorbilder stets wieder: zitiert Details in einem völlig anderen Kontext oder setzt auf Detailreichtum (St. Pauli Café, Im Separé, Hafenbild mit Arbeitern), wählt eigene Farbgebungen (Nana), übersetzt eine Problemstellung in ein ganz anderes künstlerisches Medium (Weiblicher Akt, liegend), vermeidet bewußt Überlängung und kantige Formen bei figürlichen Darstellungen (Nana), was sich zur eigenen Bildsprache, nicht zuletzt im Sinne eines Nachexpressionismus, entwickelt.

Seiten ihres Mannes „das gesamte malerische und graphische Werk“ als Eigentum. Fiedler erhielt das Werk laut Vertrag als Leihe. – Kopie Schenkungsvertrag v. 14.1.1976 im NL A. Fiedler
In einem Schreiben v. 28.6.1982 (Abschrift im NL), unterzeichnet durch den Rechtsanwalt Herrn Pratzka, an das Amtsgericht Hamburg Abt. 74 wird ein ms. Entwurf vom 21.6.1982 bestätigt, in dem sich die Eheleute gegenseitig zum Alleinerben eingesetzt haben. – NL A. Fiedler

Fiedlers Bekenntnis zur Abstraktion unmittelbar nach 1945 kann nur als folgerichtig gewertet werden. Nach einer Phase der Auseinandersetzung mit der französischen Moderne (Rousseau, Vivin, Picasso) – entsprechend der französisch dominierten Kulturpolitik im frühen Nachkriegsdeutschland – insbesondere mit dem Surrealismus – das große Vorbild war Max Ernst – studierte er die Werke der unter NS-Herrschaft verfemten Bauhauskünstler Paul Klee, Wassily Kandinsky und Willi Baumeister, der als Integrationsfigur deutsch-französischer Kunstpolitik galt. Wesentliche Anregungen im Hinblick auf Linie-Flächen-Beziehungen im Bild übernahm Fiedler von der Gruppe ZEN 49. Während ihm ab 1951 überregionale Aufmerksamkeit durch die Beteiligungen an den Ausstellungen des Deutschen Künstlerbundes zuteil wurde (1951 Berlin, 1952 Köln, 1953 Hamburg) gelangte dem Hamburger Maler mit seiner Teilnahme an der II. Biennale in Sao Paulo 1953 der internationale Durchbruch. Fiedlers ab 1955/56 durch Hans Hartung inspiriertes Arbeiten aus einer schnellen Armbewegung heraus, steigert sich in der Werkgruppe von 1957, noch vor der documenta II (1959), zu einem Zeitpunkt bevor das Informel in Deutschland offiziell anerkannt war bzw. erst nach der d II zu wirken begann. Zitiert der Maler hinsichtlich des hoch dynamischen Malprozesses und der damit verbundenen schnell aufgetropften sowie ausgestrichenen Farbe die Amerikaner Hans Hofmann und Jackson Pollock (die das Action Painting und Dripping-Verfahren entwickelt hatten und die damals in Paris ausstellten), geht Fiedlers Farbigkeit auf die Fauves zurück, vor allem auf Matisse, von dem Hofmann ja wesentlich inspiriert worden war. Und genau die Farbigkeit eines Matisse und damit zugleich in Ansätzen von Hofmann durchzieht Fiedlers tachistisches bzw. informelles Werk, selbst noch das teils gegenständliche Spätwerk. Der fleckhafte Farbauftrag um 1957 kann eindeutig als Zitat des französischen Beitrags zum Informel gesehen werden.
Die vorwiegend in Paris entstandenen Werke der 60er Jahre mit einer starken Verfestigung der Malmaterie und mit den Einschnitten gegen den Materialwiderstand im Sinne von Dubuffet und Fautrier erscheinen monochromer in der Farbgebung, „wie frische Asche“ (P. Courthion). Die Assoziationen von verbrannter Erde und Territorium wurde übrigens von der Forschung als ein wesentlicher Aspekt des deutschen Informel hervorgehoben. Doch Fiedler verzichtete nie gleichzeitig auf kleinere Farbflecken und Farbpartikel in den Komplementärkontrasten (Rot-Grün, Gelb-Blau) und übertrumpft damit, was die Farbe betrifft, selbst Emil Schumacher. Und genau das dürfte ihm unter den deutschen Informellen eine Art Sonderposition oder auch Außenseiterrolle eingebracht haben, betonte doch Werner Haftmann, dass reine Farbe formbildend sei und sich damit konträr zur Informeltheorie verhält (Haftmann, Malerei im 20. Jahrhundert, 1954). Auch gehörte Fiedler, der sich intensiv mit der internationalen Nachkriegsavantgarde (Hofmann, Pollock, Wols, Mathieu, Fautrier) auseinandersetze – schon bedingt durch seine Generationszugehörigkeit – nicht zu den jungen Quadriga-Malern wie K. O. Götz, Bernhard Schultze, Fred Thieler u.a., die 1952 das Informel in Deutschland auf den Weg brachten und 1955 in Paris ausstellten. Fiedler kam vergleichsweise drei Jahre später zum Informel, ähnlich wie Emil Schumacher.
Fiedlers Oeuvre des Zeitraumes Mitte/Ende der 50er bis Ende der 60er Jahre oszilliert letztlich zwischen französischen und deutschen Erscheinungsformen des Informel. Von den Hamburger Künstlern war Arnold Fiedler der Einzige seines Jahrgangs, dem der Anschluss an die internationale Nachkriegsavantgarde gelungen war. Manchmal ist der Künstler beim Ringen nach eigener künstlerischer Unverwechselbarkeit seinen Vorbildern fast peinlich

nahe. Gabriele Lueg verwies 1983 diesbezüglich auf eine unabänderliche Notwendigkeit einer ganzen Generation sich zu orientieren.

ABKÜRZUNGEN

StA HH	Staatsarchiv der Hansestadt Hamburg
ZVfHHG	Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte
HH KH	Hamburger Kunsthalle
HH KV	Hamburger Kunstverein
MfKG	Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg
MfHG	Museum für Hamburgische Geschichte
NG Berlin	Nationalgalerie Berlin
GNMN	Germanisches Nationalmuseum Nürnberg
Diss.	Dissertation
Univ.	Universität
Ausst.-Kat.	Ausstellungskatalog
Ms.	Manuskript
ms.	maschinenschriftlich
hs.	handschriftlich
NL	Nachlass
SUB HH	Staats-und Universitätsbibliothek Hamburg
HfBK HH	Hochschule für Bildende Kunst Hamburg
Best.-Verz.	Bestandsverzeichnis
Inv.-Verz.	Inventarverzeichnis
Best.-Kat.	Bestandskatalog
unv.	unveröffentlicht
versch.	verschollen
erw.	erworben
WV	Werkverzeichnis
ders.	derselbe
ebd.	ebenda
vgl.	vergleiche
Abb.	Abbildung
o. O. u. J.	ohne Ort u. Jahr

WERKVERZEICHNIS

Malerei auf festem Bildträger (Gemälde*), Malerei auf Papier (Aquarelle; Gouache, Tempera, Mischtechnik), Zeichnungen und Druckgraphik (Radierungen, Lithographien, Holzschnitte, Linolschnitte)

(Bei den Maßangaben gilt Höhe vor Breite. Ein in Klammern gesetzter Bildtitel ist von der Verfasserin festgelegt worden, wenn vom Künstler keine Bezeichnung vorlag.)
*Das von der Verfasserin erstellte Werkverzeichnis der Gemälde findet sich mit Abbildungen der einzelnen Werke in der Publikation: Freie Akademie der Künste Hamburg (Hg.): Arnold Fiedler. Der Maler 1900-1985. Ein Werkverzeichnis, bearb. von Uta Schoop, Neumünster 1995, S. 108-177.)

Abkürzungen:

WV	Werkverzeichnis
G	Gemälde
A	Aquarelle
GTM	Gouache, Tempera, Mischtechnik
Z	Zeichnungen
R	Radierungen
L	Lithographien
H	Holzschnitte
Linol	Linolschnitte
dat.	datiert
bez.	bezeichnet
sign.	signiert
u. r.	unten rechts
u. l.	unten links
Lwd.	Leinwand
Lit.	Literatur
Zt.	Zeitung
Ztschr.	Zeitschrift
Ausst.	Ausstellung
Inv.-Nr.	Inventarnummer
s/w Abb.	Schwarz-Weiß-Abbildung
Ausst.-Kat.	Ausstellungskatalog
Aukt.-Kat.	Auktionskatalog
Mus.-Kat.	Museumskatalog
Prov.	Provenienz

MALEREI AUF FESTEM BILDTRÄGER

GEMÄLDE

G 1
Veranda eines Hauses 1919
Öl a. Karton
51 x 37,5 cm
sign. u. r.: AF
Privatbesitz Hamburg

G 2
Waldlandschaft in Wohldorf, bis 1922
Öl a. Hartfaser
71 x 103 cm
sign. u. r.: Arnold Fiedler
Privatbesitz Hamburg

G 3
Blumenstrauß, um 1920
Öl a. Karton
46 x 58 cm
sign. u. r.: AF
verso: Ausstellungsbesprechungen (aufgeklebt), Hamburger Abendblatt 1965
bez. mit frühem Monogramm
Privatbesitz Hamburg

G 4
Sitzender Foxterrier 1921
Öl a. Lwd.
56 x 35 cm
sign., dat. o. l.: Arnold Fiedler Okt. 21
verso hs.: Arnold Fiedler Hbg. 33 Maxstr. 18, Bild eines Hundes, unverkäuflich“
Keilrahmen beschriftet: „15. S 21. grundiert“
Privatbesitz Hamburg

G 4a
Vorstadtgärten 1921
Öl a. Karton
67,7 x 82,5 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 21
Aukt.-Kat.: Moderne Kunst des 19. u. 20. Jahrhunderts, Hauswedell & Nolte, Hamburg 2001 (Auktion 362 am 8.12.2001), Nr. 596 (s/w Abb.)

G 4b
An der Tarpenbek 1921
Öl
keine Maßangaben
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 1921
Privatbesitz Hamburg

G 5
Obststillleben mit Henkelbecher 1922
Öl a. Lwd.
35 x 43 cm
bez., dat.
Privatbesitz Hamburg
Ausst.: Atelier Wallstraße 17, Hamburg 1933
Zt.: Hamburger Nachrichten v. 22.6.1933

Aukt.-Kat.: Auktionshaus Schopmann, Hamburg 1990, Auktion vom 29. Juni 1990, Kat.-Nr. 16 (m. Abb.)

G 6
Gärtnerei, wohl 1926
Öl
sign, dat. u. r.: Arnold Fiedler 1924
Verbleib unbekannt
Angaben nach einem Foto im Nachlass

G 7
(Hausangestellte), bis 1924
vermutlich Öl
Signatur nicht erkennbar
Verbleib unbekannt
Ausst.: Kunstgewerbeschule Hamburg 1924

G 8
Vorstadt, bis Okt. 1925
Öl a. Karton
29 x 36 cm
unbez.
Kunsthalle Hamburg, Inv.-Nr.: HK-1635 (erworben 1926)
Prov.: 1925 aus dem Fonds für Hamburgische Künstler erworben
Ausst.-Kat.: Hamburger Kunsthalle 1925, Nr. 296
Ausst.: Dresdner Bank, Hamburg 1985 (o. Kat.)
Mus.-Kat.: Hofmann, Helga; Müller-Hauck, Janni: Meister des 20. Jahrhunderts, Hamburg 1969, S. 39, Nr. 1635 (s/w Abb.)
Best.-Kat.: Hamburger Kunsthalle Bd. IV, S. 160 (s/w Abb.)

G 9
Stehender weiblicher Akt 1927
Öl a. Lwd.
61 x 37 cm
verso bez., dat.
Privatbesitz Hamburg
Aukt.-Kat.: Auktionshaus Schopmann, Hamburg 1990, Auktion vom 30. November 1990, Kat.-Nr. 18 (m. Abb.)

G 10
Stillleben mit Gitarre 1927
Öl
Verbleib unbekannt
Ausst.-Kat.: Ausstellung der Hamburger Künstlerschaft im Kunstverein, Hamburg 1927, S. 5, Nr. 64, (o. Abb.)
Zt.: Hamburger Fremdenblatt v. 12.11.1927 (s/w Abb.)
vgl. Brief Maria Wenz an Arnold Fiedler v. 15.11.1927 (Nachlass A. Fiedler)

G 11
Stillleben mit Malutensilien 1929
Öl a. Hartfaser
97 x 59 cm
sign., dat. u. M.: Arnold Fiedler 1929
Verbleib unbekannt
Aukt.-Kat.: Auktionshaus Dörling, Hamburg 1991, Auktion 139 vom 5. Juni 1991, Kat.-Nr. 2625 (s/w Abb.)

G 11a
Stillleben mit Flasche 1929 (?)
Öl a. Karton

sign., dat. u. r.
Nachlass

G 12
Segelschiffhafen 1931
Öl
sign. u. r.: Arnold Fiedler 31
Verbleib unbekannt
(Auftragsarbeit für die Schule in Hamburg-Veddel)
Zt.: Hamburger Echo v. 26.10.1931
Zt.: Hamburger Lehrerzeitung v. Oktober 1931 (dort unter der Bezeichnung „Hafenbild“ erwähnt, „…die weichen Grün- und Brauntöne der Böschung, die sich gegen das Grau des Wasserbeckens herausheben“)
Ausst.: Kunstverein Hamburg (Neue Rabenstraße 25) 1931

G 13
Porträt Fräulein H. Walter 1932
Öl
70 x 50 cm
Verbleib unbekannt
Ausst.-Kat.: 12. Ausstellung der Hamburgischen Sezession, Hamburg 1933, S. 18, Nr. 29 (S. 14 s/w Abb.)
Lit.: Flemming, Hanns Theodor: Arnold Fiedler, Hamburg 1980, S. 13, Nr. 3 (s/w Abb.)
Lit.: Jaeger, Roland; Steckner, Cornelius: Zinnober, Hamburg 1983, S. 179 (s/w Abb.)
Lit.: Heydorn, Volker Detlef: Maler in Hamburg, Bd. 1, Hamburg 1974, S. 129 (s/w Abb.)

G 14
Blick aus dem Atelier 1933
Öl a. Karton
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 33
Kunsthalle Hamburg, Inv.-Nr.: HK-2676
Prov.: 1936 Ankauf der Behörde für Volkstum, Kirche u. Kunst für die HH KH (am 21.8.1937 als „entartet“ beschlagnahmt Inv.-Nr.: EK-4874)
Zt.: Hamburger Fremdenblatt vom 13.3.1934 (o. Abb.)
Ausst.: Moderne Kunst aus Privatbesitz im Kunstverein Hamburg (Dr. Alfred Pauli-Frau Lydia Wallraf) 1933
Ausst.: Der nordische Mensch in der Kunst, Verein Berliner Künstler (Tiergartenstraße) 1934, Nr. 42
Ausst.: Die Kunst der 20er Jahre in Hamburg, HH HK 2003 (o. Kat.)
Best.-Kat.: Hamburger Kunsthalle Bd. IV, 2010, S. 160 (s/w Abb.)

G 15
Blumenstillleben 1933
Öl a. Karton
48,5 x 59 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 33
Kunsthalle Hamburg Inv.-Nr.: HK-2852
Prov.: Geschenk von Emmi Ruben, Hamburg 1948
Lit.: Erwerbungen Hamburger Kunsthalle 1952, S. 58
Ausst.-Kat.: Hamburger Kunsthalle 1955, Nr. 132
Mus.-Kat.: Hofmann, Helga; Müller-Hauck, Janni: Meister des 20. Jahrhunderts, Hamburg 1969, S. 39, Nr. 2852
Best.-Kat.: Hamburger Kunsthalle Bd. IV, 2010, S. 160 (s/w Abb.)

G 16
Gartenansicht 1937
Gouache a. Karton
50 x 69,5 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 34
Privatbesitz

Aukt.-Kat.: Auktionshaus Hauswedell & Nolte, Hamburg 1991, Auktion 289 vom 6./7. Juni 1991, S. 34, Nr. 332, Tafel 43 (s/w Abb.)

G 17
Ohlendorffhaus 1934
Öl a. Hartfaser
70 x 83 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 34
Privatbesitz Hamburg

G 18
Ohlendorffhaus 1934
Öl a. Hartfaser
60 x 80 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 34
Privatbesitz Hamburg

G 19
Ohlendorffhaus 1934
Öl a. Karton
68 x 88 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 34
Privatbesitz Hamburg

G 20
(weißer Krug mit gelben Blumen) 1934
Öl a. Karton
48 x 41 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 34
Privatbesitz Hamburg
Ausst.-Kat.: Kunstverein Hamburg 1950, Nr. 4 (dort als Leihgabe mit dem Titel „Narzissen“)

G 21
Mädchenbildnis 1935
Öl a. Karton
45 x 33 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 35
Privatbesitz Hamburg
Ausst.: Kunstraum Peter Lüders Hamburg v. 1.3.-31.3.1934
Zt.: o. Bezeichnung v. März 1936 (die „beiden Mädchenbildnisse mit den zartrosa Tönen“, vgl. G 22)

G 22
Mädchenbildnis, bis März 1936
Verbleib unbekannt
Ausst.: Kunstraum Peter Lüders Hamburg v. 1.3.-31.3.1936
Ausst.: Künstler des Baukreises, Hilden 1947
Ztschr.: Der Baukreis, H. 3-4, 1948 (Verlag Br. Sachse Hamburg), S. 18 (s/w Abb.)

G 23
Schiffe im Hafen, bis März 1936
Verbleib unbekannt
Ausst.: Kunstraum Peter Lüders Hamburg v. 1.3.-31.3.1936
Ausst.-Kat.: Malerei und Plastik in Deutschland 1936, Hamburg 1936, S. 13, Nr. 63 (s/w Abb.), zusammen mit Nr. 64 „Landschaft mit weißem Haus“ (o. Abb.)

G 24
Im Café, bis März 1936
Öl a. Hartfaser
69 x 86 cm
sign. dat. u. r.: Arnold Fiedler 36

Privatbesitz USA
Ausst.: Kunstraum Peter Lüders Hamburg v. 1.3.-31.3.1936
Zt.: Hamburger Fremdenblatt v. 11.3.1936

G 25
(Akt im Atelier) 1936
Tempera a. Karton
52 x 73 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 36
Privatbesitz Hamburg

G 26
Landschaft mit weißem Haus 1937
Öl a. Hartfaser
55 x 77 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 37
verso hs.: „Eigentum Lisa Fiedler“ (durchgestrichen) sowie Etikett Galerie Commeter Hamburg
Privatbesitz Hamburg

G 27
Der Garten des Ohlendorffschen Hauses 1937
Tempera a. Karton
60 x 72 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 37
verso ähnliches Bildmotiv in Öl
(angeblich letzte Arbeit vor der Emigration nach Paris)
Privatbesitz Hamburg

G 28
(Vase mit blauen Tulpen) 1937
Tempera a. Holz
50 x 65 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 37
Privatbesitz Hamburg

G 28a
Hamburger Dom 1937 ???
Öl a. Lwd., Holz
47,8 x 60 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 37
verso hs.: „Dieses Bild ist eine (unleserlich)... des Bildes von H. Fritz Martin gemalt von Arnold Fiedler“
Galerie Herold, Hamburg

G 29
Hamburger Dom 1937
Öl a. Hartfaser
49 x 68,5 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 37
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 37
Privatbesitz Hamburg

G 30
Hamburger Dom 1937
Öl a. Karton
ca. 48 x 65 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 37
Privatbesitz Hamburg
Lit.: Flemming, Hanns Theodor: Arnold Fiedler, Hamburg 1980, Nr. 15 (farb. Abb.)

G 31
Winterlandschaft 1937
Tempera a. Karton
66,5 x 96,5 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 37
Kunsthalle Hamburg, Inv.-Nr.: HK-2844
Geschenk von Frau Emmy Ruben, geb. Geisler, 1948
Zt.: Die Welt v. 31.12.1948 (s/w Abb.)
Ausst.-Kat.: Kunstverein Hamburg 1950, Nr. 9
Ausst.-Kat.: Hamburger Kunsthalle 1955, Nr. 133
Ausst.-Kat.: Kunsthaus Hamburg 1974, Bd. I, Nr. 30, S. 129 (Abb.)
Ausst.: Arnold Fiedler, Freie Akademie der Künste 1995 (Kat.-Buch)
Ausst.-Kat.: Hamburger Kunsthalle 1998, Nr. 12 (Abb.)
Ausst.-Kat.:1905-1930. Ekspresjon Edvard Munch – Tysk og norsk Kunst i tre Tidr, Munch-Museet, Oslo 2005-2006, Nr. 16, S. 77 (Abb.)
Mus.-Kat.: Erwerbungen Hamburger Kunsthalle 1952, S. 58
Mus.-Kat.: Erwerbungen Hamburger Kunsthalle 1955, S. 68
Mus.-Kat.: Hofmann, Helga; Müller-Hauck, Janni: Meister des 20. Jahrhunderts, Hamburg 1969, S. 39, Nr. 2844
Lit.: Heydorn, Volker Detlef: Maler in Hamburg, Bd. 1, Hamburg 1974, S. 129 (s/w Abb.)
Lit.: Flemming, Hanns Theodor, Arnold Fiedler, Hamburg 1980 (s/w Abb.)
Mus.-Kat.: Hamburger Kunsthalle 1985, Nr. 364 (Abb.)
Mus.-Kat.: Hamburger Kunsthalle 1989, Nr. 395
Lit.: Bruhns, Kunst in der Krise 2001, S. 519 (Abb.)
Best.-Kat.: Hamburger Kunsthalle Bd. IV, 2010, S. 161 (s/w Abb.)

G 32
Park im Winter, bis 1937
Öl
Verbleib unbekannt
Ausst.: Künstler des Baukreises, Hilden 1947
Ztschr.: Der Baukreis, H. 3-4, 1948 (Verlag Br. Sachse Hamburg), S. 18 (s/w Abb.)
Ausst.-Kat.: Kunstverein Hamburg 1950, Nr. 10 (dort als Leihgabe)

G 33
Porträt der Schauspielerin Maria Wimmer 1938
Öl a. Karton
32,5 x 26 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 38
verso hs. v. Fiedler: „Arnold Fiedler Hamburg, Porträt Schauspielerin Maria Wimmer“
Privatbesitz Hamburg
Ausst.-Kat.: Kunstverein, Hamburg 1950, Nr. 12

G 34
Die Geburt des Phönix 1946
Öl a. Hartfaser
75,5 x 96 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 46
SAGA GWG Hamburg
Ausst.-Kat.: Kunstverein Hamburg 1950, Nr. 13
Zt.: Die Welt v. 6.11.1950 (s/w Abb.)
Lit.: Heydorn, Volker Detlef: Maler in Hamburg, Bd. 2, Hamburg 1974, S. 15 (s/w Abb.)
Lit.: Flemming, Hanns Theodor: Arnold Fiedler, Hamburg 1980, Nr. 4 (s/w Abb.)
(hs. Bezeichnung A. Fiedlers auf einem Foto im Nachlass: „Die Geburt des Phönix, erstes Bild nach Emigration, Gefangenschaft societe de construction“)

G 35
Vogel Phönix 1946
Öl a. Hartfaser
ca. 29 x 38 cm

sign., dat. u. l. : Arnold Fiedler 46
Nachlass
Ausst.-Kat.: Kunstverein, Hamburg 1950, Nr. 14

G 36
Blutende Ruinen 1946
Tempera a. Karton
50 x 60 cm
Verbleib unbekannt
Prov.: Sammlung Dr. Goswin Wallstab
Ausst.-Kat.: Kunstverein Hamburg 1950, Nr. 21
Ausst.-Kat.: BBK e.V., Hamburg 1980, S. 23
Lit.: Flemming, Hanns Theodor: Arnold Fiedler, Hamburg 1980, Nr. 36 (s/w Abb.)

G 37
Zukunftsstadt 1947
Tempera a. Karton
45 x 55 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 47
Privatbesitz Mölln
Ausst.-Kat.: BBK e.V., Hamburg 1980, S. 25
Lit.: Flemming, Hanns Theodor: Arnold Fiedler, Hamburg 1980, Nr. 16 (farb. Abb.)

G 38
Zukunftsstadt 1947
Acryl a. Karton
ca. 45 x 55 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 47
Nachlass

G 39
Zukunftsstadt 1947
Tempera a. Karton
ca. 53 x 73 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 47
Privatbesitz Hamburg

G 40
Phantasiestadt 1947
Tempera a. Karton
70 x 100 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 47
verso hs. v. A. Fiedler: „Arnold Fiedler Hamburg XIII Grindelberg 60 IX, Titel: Fantasiestadt, Technik: Tempera“; sowie aufgeklebte Ausstellungsbesprechungen
Galerie Herold, Hamburg

G 41
Phantasiestadt, um 1947
Verbleib unbekannt
Zt.: Rabe, Martin, in: Die Zeit v. 9. März 1980 (s/w Abb.)

G 41a
Phantasiestadt 1947
Tempera a. Karton
ca. 50 x 75 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 47
verso (auf Keilrahmen) Metallschild Nr.“ 2684“ sowie Aufkleber „2118 Vereins- u. Westbank 1998“
Auktionshaus Quittenbaum, Hamburg (Auktion Okt. 2004)
Prov.: Vereins- u. Westbank Hamburg

G 41b
Phantasiestadt 1947 (?)
Tempera a. Karton
ohne Maßangaben
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler (Dat. verdeckt)
Verbleib unbekannt

G 42
Totembild meiner Kindheit 1947
Öl a. Karton
55,5 x 76 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 47
verso hs. v. A. Fiedler: „Totembild meiner Kindheit, firnissen, bitte um Käufer u. Adresse, nach Kauf Rückseite mit schwarzer Farbe bis auf Bildtitel“
Nachlass
Ausst.-Kat.: Kunstverein, Hamburg 1950, Nr. (?)

G 43
Die Lombardsbrücke in Hamburg 1948
Tempera, Zement a. Karton
38,5 x 52 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 48
Privatbesitz Freising

G 44
Schmetterling, Blume, Stern 1948
Tempera a. Karton
34,5 x 48,5 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 48
verso Etikett mit der Nr. „796“, Bildtitel, Name des Künstlers,Technik, Entstehungsjahr (ms.)
Galerie Herold, Hamburg

G 45
Schmetterling, Blume und Stern 1948
Tempera a. Karton
35 x 50 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 48
Privatbesitz Freising
Ausst.-Kat.: Kunstverein, Hamburg 1950, Nr. 25

G 46
Schmetterling, Blume, Stern, um 1948
Tempera a. Karton
33,5 x 49 cm
sign., dat. (?)
Freie u. Hansestadt Hamburg Kulturbehörde, Inv.-Nr. 693
(erworben 1956)

G 47
Porträt Frau Burmester 1948
Tempera a. Karton
ca. 60 x 49 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 48
Privatbesitz Hamburg

G 48
Die Blume auf dem Dach 1948
Tempera a. Karton
21,5 x 30,5 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 48

verso farbige Anlage einer Sphinx-Darstellung
Privatbesitz Hamburg

G 49
Die Blume auf dem Dach 1948
Tempera a. Karton
32 x 43 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 48
verso: „Die Blume auf dem Dach“ (ms.)
Privatbesitz Hamburg
Ausst.-Kat.: Kunstverein, Hamburg 1950, Nr. 24

G 49a
Hamburger Dom (Jahrmarkt I) 1948
ca. 36 x 52 cm
Tempera a. Karton
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 48
sign., dat. u. r. auf Passepartout
Freie und Hansestadt Hamburg, Kulturbehörde, ohne Inv.-Nr.

G 50
(Phantasielandschaft mit rosafarbenem Himmel) 1948
Tempera a. Karton
24 x 41 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 48
Privatbesitz Paris

G 51
Schiffe und Seezeichen 1949
Tempera a. Karton
30 x 50 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 49
verso: „Schiffe und Seezeichen“
Privatbesitz Freising

G 52
(Landschaft am Meer) 1949
Tempera a. Karton
36 x 50 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 49
Privatbesitz Paris

G 53
(Weißer Henkelkrug mit Blumen auf gestreiftem Tuch) 1949
Tempera a. Karton
28 x 40,5 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 49
Privatbesitz Aachen
Ausst.: Hamburgische Sezession 1949 (Kunsthalle Hamburg, Eröffnung am 5.11.1949)
Zt.: Hamburger Abendblatt v. 10.11.1949 (s/w Abb.)
Ausst.-Kat.: Kunstverein, Hamburg 1950, Nr. (?)

G 54
Blumen mit Henkeltopf 1949
Tempera a. Karton
35 x 45,5 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 49
Prov.: Kurt Bauer (Bildhauer), Hamburg (Schenkung 1952 an HH KH)
Kunsthalle Hamburg, Inv.-Nr.: HK-2945
Zt.: Hamburger Abendblatt v. 10.11.1949

Ausst.-Kat.: A. Fiedler. Gemälde und Grafik von 1933-1950, Hamburg 1950, Nr. 42
Ausst.-Kat.: Neue Erwerbungen der Hamburger Kunsthalle 1945-1955, Hamburg 1955, S. 17 Nr. 135 (o. Abb.)
Zt.: FAZ v. 14.2.1957
Ausst.-Kat.: Der Baukreis.Werkstättengemeinschaft und Lehranstalt für alle Künste (1946-1953), hg. v. Hamburgische Landesbank, o. O. 2003, S. 37
Ausst.-Kat.: Spiegel geheimer Wünsche. Stillleben aus fünf Jahrhunderten, hg. v. Hamburger Kunsthalle, o. O. 2008, S. 194 (Abb.)
Mus.-Kat.: Müller-Hauck, Janni; Hofmann, Helga: Meister des 20. Jahrhunderts, Hamburg 1969, Nr. 2945 (o. Abb.)
Best.-Kat.: Hamburger Kunsthalle Bd. IV, 2010, S. 161 (s/w Abb.)

G 54 a
Blumen mit Henkeltopf 1949
Tempera
33 x 43 cm
sign, dat. u. r.: Arnold Fiedler 49
Freie und Hansestadt Hamburg, Kulturbehörde, ohne Inv.-Nr.

G 55
Vase auf gelbem Grund 1949
Tempera a. Karton
ca. 50 x 58 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 49
verso (hs. auf dem Rahmen): „Arnold Fiedler Vase auf gelbem Grund“
Sammlung NDR Hamburg
Ausst.-Kat.: Kunstverein Hamburg 1950, Nr. (?)
Ausst.-Kat.: Die Kunstsammlung des NDR, o. O. u. J. (Vorwort: Walter Hilpert)

G 56
(Blumenstillleben) 1949
Tempera a. Karton
47 x 60,2 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 49
verso Stempel Kunsthalle zu Hamburg, Inv.-Nr.
Kunsthalle Hamburg, Inv.-Nr. 1950/96
Lit.: Tegtmeier, Konrad: Vom Sinn der Hamburger Künstlerfeste. Kleine Beiträge zur Buchkunde, Kunstgeschichte und Literatur, 4. Druck, Februar 1951, Nr. 22 (m. Abb.)

G 57
Kreisende Vögel 1949
Öl a. Karton
29 x 38,5 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 49
Privatbesitz Hamburg

G 58
Jahrmarktbude 1949
Tempera a. Karton
25,5 x 36,5 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 49
Privatbesitz Hamburg

G 59
Jahrmarktbude 1949
Tempera a. Karton
25 x 36,5 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 49
verso hs. v. A. Fiedler: „Jahrmarktbude (der Gute, der Böse, das Schicksal, der Mensch)“
Privatbesitz Freising

G 60
Zirkustänzerinnen, um 1949
Tempera a. Karton
40 x 50 cm
unbez., undat.
Privatbesitz Hamburg

G 61
Tänzerinnen im Zirkus 1949
Tempera a. Karton
ca. 31 x 43 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 49
verso (auf dem Rahmen) hs. v. A. Fiedler: „Tänzerinnen im Zirkus Arnold Fiedler“
Privatbesitz Hamburg

G 62
Tänzerinnen im Zirkus 1949
Tempera a. Karton
31,5 x 65,5 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 49
Privatbesitz Hamburg
Prov.: Galerie Lochte, Hamburg
Ausst.-Kat.: Kunstverein, Hamburg 1950, Nr. (?)

G 63
Landschaft mit Badehäuschen 1949
Tempera
25,5 x 38,5 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 49
Privatbesitz Hamburg
Aukt.-Kat.: Auktionshaus Stahl, Hamburg 1988, Auktion vom 3. Dezember 1988, Nr. 83 (s/w Abb.)

G 64
Landschaft mit Badehäuschen 1949
Tempera a. Karton
30 x 49 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 49
Privatbesitz Hamburg

G 65
Seezeichen und Schiffe 1949
Tempera a. Karton
37 x 72 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 49
verbrannt
Prov.: Kunsthalle Hamburg (die Leihgabe verbrannte 1975 bei einem Anschlag auf die Botschaft in Stockholm)
Ausst.-Kat.: Kunstverein Hamburg 1950, Nr. 32 (Faltblatt zur Ausstellung m. s/w Abb.)
Mus.-Kat.: Hofmann, Helga; Müller-Hauck, Janni: Meister des 20. Jahrhunderts, Hamburg 1969, S. 39, Nr. 2928

G 66
Die ferne Stadt 1949
Tempera a. Karton
38 x 56 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 49
Sammlung des NDR Hamburg
Lit.: Die Kunstsammlung des NDR, o. O. u. J. (Vorwort: Walter Hilpert), o. S. (farb. Abb.)
Lit.: Flemming, Hanns Theodor: Arnold Fiedler, Hamburg 1980, Nr. 18 (farb. Abb.)

(Als Neujahrsgrußkarte reproduziert vom NDR.)

G 67
Ferne Stadt 1949
Tempera a. Karton
41 x 59 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 49 Arnold Fiedler
Privatbesitz Hamburg
Ausst.-Kat.: Kunstverein, Hamburg 1950, Nr. 34
Lit.: Baukreis Sonderdruck, H. 7, 1951, (s/w Abb.)

G 67a
Ferne Stadt 1949
Tempera a. Karton
ca. 43,5 x 63,5 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 49
verso (auf dem Keilrahmen) Metallschild mit Nr. „2553“
Auktionshaus Quittenbaum, Hamburg (Auktion Okt. 2004)
Prov.: Vereins- und Westbank Hamburg

G 68
Hamburger Dom, um 1950
Öl a. Lwd., a. Hartfaser
47,8 x 60 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 37
Privatbesitz Hamburg
(Es handelt sich um eine Kopie v. Fiedlers Hand nach einer Bildfassung v. 1937)

G 69
Porträt A. Burmester 1950
Tempera a. Karton
ca. 50 x 38 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 50
Privatbesitz Hamburg

G 70
A. Burmester mit Dreirad 1950
Tempera a. Karton
75 x 50 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 50
Privatbesitz Hamburg

G 71
Zirkusbild 1950
Tempera a. Karton
24 x 35 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 50
Galerie Herold, Hamburg

G 72
Im Zirkus 1950
Tempera a. Hartfaser
36 x 51 cm
(unten links ist keine Signatur erkennbar, scheint abgelöst)
verso: übermalte Darstellung eines Vogels
Privatbesitz Hamburg

G 73
Phönix 1950
Tempera a. Karton

38 x 63 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 50
verso bemalt mit Motiv einer Stadtlandschaft, dat.: „1951“
Privatbesitz Hamburg

G 74
Interieur avec oiseou 1950
Mischtechnik a. Karton
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 50
Verbleib unbekannt
Ausst.-Kat.: Kunstverein, Hamburg 1950, Nr. 51
Ausst.: Galerie Springer, Berlin 1952

G 75
Stillleben und Flasche 1950
Öl a. Lwd.
60 x 46 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 50
Bridgestone Museum of Art, Tokio
Ausst.-Kat.: Kunstverein, Hamburg 1950, Nr. (?)
Ausst.-Kat.: Deutscher Künstlerbund, Hamburg 1951, Nr. 50
Ausst.-Kat.: Aufbruch `51. Versuch einer Rekonstruktion, Bochum 1989

G 76
(Stillleben mit Henkelkrug und Flasche) 1950
Öl a. Karton
ca. 62 x 48 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 50
Privatbesitz Hamburg

G 77
(Nächtlicher Dom) 1950
Tempera a. Karton
38 x 59,6 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 50
Haspa Hamburg
Prov.: Privatbesitz Hamburg
Ausst.-Kat.: Haspa Neuerwerbungen 2005, S. 74 (farb. Abb.)

G 78
Nächtlicher Dom 1950
Tempera a. Lwd.
59 x 80 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 50
Kunsthalle Hamburg, Inv.-Nr.: HK- 2918
Prov.: Kulturbehörde Hamburg (1950 an HH KH überwiesen)
Mus.-Kat.: Erwerbungen Hamburger Kunsthalle 1952, S. 58
Ausst.-Kat.: Hamburger Kunsthalle 1955, Nr. 136
Mus.-Kat.: Erwerbungen Hamburger Kunsthalle 1955, S. 65
Mus.-Kat.: Hofmann, Helga; Müller-Hauck, Janni: Meister des 20. Jahrhunderts, Hamburg, 1969, S. 39, Nr. 2918 (s/w Abb.)
Best.-Kat.: Hamburger Kunsthalle Bd. IV, 2010, S. 162 (s/w Abb.)

G 79
Hafen mit Brücke 1950
Öl a. Hartfaser
50 x 72 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 50
Privatbesitz Hamburg
Ausst.-Kat.: Kunstverein, Hamburg 1950, Nr. (?)

Ausst.Kat.: Galerie Tilman Bohm, Hamburg 1990, Nr. 2 (farb. Abb.)

G 80
Schiff und Brücke 1950
Öl
46 x 72 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 50
Verbleib unbekannt
Ausst.: Deutscher Künstlerbund, Hamburg vom 1.8.-1.10.1951 in der Hochschule für BildendeKünste Hardenbergstr. 33
Ausst.-Kat.: Aufbruch 51. Versuch einer Rekonstruktion, Märkisches Museum der Stadt Witten, Bochum 1989
(siehe Plakat m. Abb. im Nachlass)

G 81
Blaues Zimmer 1950
Öl a. Karton
ca. 45 x 75 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 50
Privatbesitz
Lit.: Flemming, Hanns Theodor: Arnold Fiedler, Hamburg 1980, Nr. 10 (s/w Abb.)

G 82
Blaues Zimmer 1950
Öl a. Hartfaser
31 x 48 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 50
Privatbesitz
Ausst.-Kat.: Galerie Tilman Bohm, Hamburg 1990, Nr. 1 (farb. Abb.)

G 83
Schlaf über den Häusern 1951
Öl a. Lwd.
56 x 72 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 51
Privatbesitz
Ausst.-Kat.: Deutscher Künstlerbund, Hamburg 1953, Nr. 48
Ausst.-Kat.: Aufbruch 51. Versuch einer Rekonstruktion, Märkisches Museum der Stadt Witten, Bochum 1989
Lit.: Gatermann, Birgit; Mencke, Alfons: Kunstführer Hamburg, Hamburg 1989 (Christians Verlag), S. 124 (farb. Abb.)

G 84
Schlaf über den Dächern 1951
Öl a. Lwd.
50 x 70 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 51
verso v. frd. Hand: „Schlaf über den Dächern“
Privatbesitz Hamburg

G 85
Stadtlandschaft 1951
Tempera a. Karton
38 x 63 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 51
verso bemalt mit Bildmotiv des Phönix, dat.: „1950“
Privatbesitz Hamburg

G 86
Hafen mit Brücke 1951

Öl
50 x 65 cm
Verbleib unbekannt
Lit.: Flemming, Hanns Theodor: Arnold Fiedler, Hamburg 1980, Nr. 37 (s/w Abb.)

G 87
Schiffe und Seezeichen 1952
Öl
40 x 70 cm
sign., dat. o. l.: Arnold Fiedler 52
verso bez. „Schiffe und Seezeichen“
Privatbesitz Hamburg

G 88
Schiffe und Seezeichen 1952
Tempera a. Karton
33 x 38,5 cm
sign., dat. o. l.: Arnold Fiedler 52
Privatbesitz Freising

G 89
Zeltstadt 1952
Öl a. Karton
40 x 60 cm
sign., dat. o. l.: Arnold Fiedler 52
verso bez. „Zeltstadt“
Privatbesitz Hamburg

G 90
Hochhäuser bei Nacht 1952
Öl a. Hartfaser
47,5 x 82,5 cm
sign., dat. o. l.: Arnold Fiedler 52
verso hs. v. A. Fiedler: „Name: Arnold Fiedler, Adresse: Hamburg XIII. Grindelberg 60 IX., Titel: Hochhäuser bei Nacht“
SAGA GWG Hamburg

G 91
Hochhäuser bei Nacht 1952
Öl a. Hartfaser
47 x 69 cm
sign., dat. o. l.: Arnold Fiedler 52
Privatbesitz Hamburg

G 92
Hochhäuser bei Nacht 1952
Öl
49 x 97 cm
sign., dat. o. l.: Arnold Fiedler 52
Verbleib unbekannt
Ausst.-Kat.: Deutscher Künstlerbund, Hamburg 1952, Nr. 54
Zt.: Die neue Zeit v. 3.12.1952 (s/w Abb.)
Ztschr.: Das Kunstwerk, H. 3-4, 1953, S. 13 (m. Abb.)
Ausst.-Kat.: Amsterdam 1954, o. S. Nr. 25
Lit.: Heydorn, Volker Detlef: Maler in Hamburg, Bd. 2, Hamburg 1974, S. 18 (s/w Abb.)
Lit.: Flemming, Hanns Theodor: Arnold Fiedler, Hamburg 1980, Nr. 7 (s/w Abb.)

G 93
Hochhäuser bei Nacht 1952
Öl a. Lwd.

48 x 61,5 cm
sign., dat. o. l.: Arnold Fiedler 52
Privatbesitz Freising
Lit.: Lüth, Erich: Neues Hamburg. Zeugnisse vom Wiederaufbau der Hansestadt, Hamburg 1953 (m. Abb.)

G 94
Stillleben mit Flasche 1952
Tempera a. Karton
36 x 54 cm
sign., dat. o. l.: Arnold Fiedler 52
Privatbesitz Hamburg

G 95
Schiffe im Hafen 1952
Öl a. Lwd.
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 52
Verbleib unbekannt
Ausst.-Kat.: Deutscher Künstlerbund, Köln 1952, o. S., Nr. 63 (s/w Abb.)
Lit.: Das Kunstwerk (Sonderheft Abstrakte Kunst), H. 3-4, Baden-Baden 1954, S. 13 (s/w Abb.)

G 96
Plan 1952
(Komposition mit Farbflächen und Linien)
Verbleib unbekannt
Ausst.: Arnold Fiedler. Neue Arbeiten von 1950-1953, Galerie Grabo Stevenson (6.5.-6.6.1953), Hamburg 1953
(reproduziert auf der Einladungskarte, s/w Abb.)
Ausst.-Kat.: duitse Kunst na 1945, stedelijk museum amsterdam 1954. o. S. Nr. 24 (s/w Abb.)

G 97
(Komposition mit rotem Viereck) 1955
Mischtechnik a. Lwd.
41 x 54 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 55
Privatbesitz Hamburg

G 98
(Komposition), um 1952
Verbleib unbekannt
(siehe Foto im Nachlass)

G 99
Großstadt bei Nacht 1953
Öl a. Karton
50 x 62 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 53
Privatbesitz Hamburg

G 100
Großstadt bei Nacht 1953
Öl ?
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 53
Ausst.-Kat.: Deutscher Künstlerbund, Hamburg 1953, Nr. (?)
wohl Ausst.: Arnold Fiedler. Neue Arbeiten von 1950-1953, Galerie Grabo Stevenson (6.5.-6.6.1953), Hamburg 1953
(vgl. dazu Anzeige mit Hinweis auf die Ausstellung bei Galerie Grabo Stevenson Hamburg1953, in: Lüth, Erich: Neues Hamburg. Zeugnisse vom Wiederaufbau der Hansestadt, Hamburg 1953

G 101

Großstadt bei Nacht 1953
Öl a. Hartfaser
60 x 80 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 53
verso hs. v. A. Fiedler: „Arnold Fiedler, Technik: Öl, Titel: Großstadt bei Nacht“
Privatbesitz Hamburg

G 102
Abstrakter Stadtplan 1953
Tempera a. Karton
ca. 46 x 67 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 53
Nachlass

G 103
Jahrmarkt 1953
Öl
80 x 100 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 53
Ausst.-Kat.: Deutscher Künstlerbund, Hamburg 1953, Nr. 55 (m. Abb.)

G 104
Lichtreklame 1953
Öl
70 x 90 cm
Verbleib unbekannt
Ausst.-Kat.: Deutscher Künstlerbund, Hamburg 1953, Nr. 57
Zt.: Craemer, Jürgen: Das Paradies der Maler, in: Sonntagsblatt Nr. 41, v. 14.10.1962, S. 8 (s/w Abb.)

G 105
Teppichhaftes 1955
Tempera
35 x 82 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 55 Nov.
Verbleib unbekannt
Ausst.-Kat.: 118. Frühjahrsausstellung, Kunstverein Hannover, o. O. 1957, S. 26, Nr. 51

G 106
Gebautes 1955
Tempera a. Karton
24 x 34 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 55
Privatbesitz Hamburg
Ausst.-Kat.: Galerie Tilman Bohm, Hamburg 1990, Nr. 6 (farb. Abb.)

G 107
Gebautes 1955
Tempera a. Hartfaser
75 x 100 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 55
verso hs. v. A. Fiedler: „Arnold Fiedler II, geleimt“
Privatbesitz Hamburg
Ausst.-Kat.: Jahresausstellung Hamburger Künstler (Planten un Bloomen), Hamburg 1956, Nr. 33 (s/w Abb.)
Lit.: Heydorn, Volker Detlef: Maler in Hamburg, Bd. 2, Hamburg 1974, S. 26 (s/w Abb.)
Lit.: Flemming, Hanns Theodor: Arnold Fiedler, Hamburg 1980, Nr. 13 (s/w Abb.)

G 108
(Farbige Zeichen) 1955
Mischtechnik a. Hartfaser

63 x 82 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 55
Privatbesitz Hamburg

G 109
Geschriebenes 1955
Tempera a. Lwd.
57 x 73 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 55
verso hs. v. A. Fiedler:“ Arnold Fiedler, Grindelberg 60 IX., Hamburg XIII, Atelier, Geschriebenes, Tempera“
sowie Zettel mit der Nr. „288“
Privatbesitz Hamburg
Ausst.-Kat.: 118. Frühjahrsausstellung, Kunstverein Hannover, o. O., 1957, Nr. 27
Aukt.-Kat.: Auktionshaus Stahl Hamburg, Auktion am 21.04.2012, Hamburg 2012

G 110
Geschriebenes 1955
Tempera a. Hartfaser
78 x 118 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 55
Privatbesitz Hamburg
Lit.: Kontrapunkte. Jahrbuch der Freien Akademie der Künste, Hamburg 1956 (s/w Abb.)
Lit.: Flemming, Hanns Theodor: Arnold Fiedler, Hamburg 1980, Nr. 40

G 111
(Komposition auf braunem Grund) 1955
Mischtechnik a. Hartfaser
69 x 98 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 55
Privatbesitz Hamburg

G 112
(Komposition auf Blau) 1956
Öl a. Hartfaser
36,5 x 50,5 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 56
Galerie Herold, Hamburg

G 113
Komposition auf Blau 1956
Öl a. Karton
47 x 66 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 56
Privatbesitz Hamburg
Ztschr.: Weltkunst, v. 14. März 1990, S. 743 (m. Abb.)
Ausst.-Kat.: Galerie Tilman Bohm, Hamburg 1990, Nr. 7 (farb. Abb.)

G 114
Weißes Zeichen 1956
Tempera a. Hartfaser
60 x 78 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 56
verso Etikett mit der Aufschrift: „Weißes Zeichen, Technik Tempera“
Privatbesitz Hamburg

G 115
Im All 1956
Tempera
80 x 110 cm

sign. u. r.: Arnold Fiedler 56
Verbleib unbekannt
Prov.: Galerie Jeanne Bucher, Paris
Sammlung Lady Norton, London
Lit.: Flemming, Hanns Theodor: Arnold Fiedler, Hamburg 1980, Nr. 8 (s/w Abb.)

G 116
Paysage 1956
Öl a. Hartfaser
31,7 x 50 cm
sign., dat. o. r.: Arnold Fiedler 56
verso:" NC-P/172 Lady Norton"
Sammlung Magnus P. Gerdsen Hamburg
Prov.: bis Oktober 1960 Galerie Jeanne Bucher, Paris
Sammlung Lady Norton u. Sir Clifford Norton, London
(Die Sammlung wurde 1991 nach dem Tod von Lady Norton aufgelöst.)
1991 Christie's, London
Ausst.: Galerie Jeanne Bucher Paris 1960
Aukt.-Kat.: Christie´s London South Kensington, Auktion am 28.6.1991, London 1991, S. 11 Nr. 44 (o. Abb.)

G 117
(Komposition mit Rot auf hellgrauem Grund) 1957
Mischtechnik a. Karton
38 x 70 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 57
Privatbesitz Hamburg

G 118
(Abstrakte Komposition) 1957
Öl a. Hartfaser
19 x 24 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 57
Nachlass

G 119
Schwingen im Raum 1957
Öl a. Karton
65,5 x 80 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 57
verso hs. v. A. Fiedler bez.
Privatbesitz Hamburg

G 120
Herbstfarben 1957
Öl a. Hartfaser
35 x 66 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 57
Privatbesitz Hamburg

G 121
Komplementär 1957
Tempera a. Hartfaser
62 x 81 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 57
Freie und Hansestadt Hamburg, Kulturbehörde, Inv.-Nr. 763 (1957 erworben)
Ausst.-Kat.: Kunstverein, Hamburg 1962, Nr. 2 (m. Abb.)

G 122
Spiel auf Rot 1957

Öl a. Karton
46 x 64 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 57
verso hs. v. A. Fiedler bez.: „Spiel auf Rot“
Galerie Westenhoff, Hamburg
Ausst.-Kat.: Galerie Tilman Bohm, Hamburg 1990, Nr. 8 (farb. Abb.)

G 123
Spiel auf Rot 1957
Öl a. Hartfaser
46 x 70 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 57
Privatbesitz Freising

G 123a
Farbklang in Rot-Grün 1957
Öl a. Hartfaser
49,7 x 75,8 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 57
verso hs. v. A. Fiedler bez.
Freie und Hansestadt Hamburg, Kulturbehörde Inv.-Nr. 995

G 124
Dunkler Farbklang 1957
Tempera a. Hartfaser
35 x 70 cm
sign.. dat. u. r.: Arnold Fiedler 57
verso hs. v. A. Fiedler bez.: „Dunkler Farbklang“
Galerie Westenhoff, Hamburg
Ausst.-Kat.: Kunstverein Hamburg 1962, Nr. 1
Ausst.-Kat.: Galerie Tilman Bohm, Hamburg 1990, Nr. 9 (farb. Abb.)

G 125
Stadt unter roter Wolke 1958
Tempera a. Hartfaserplatte
ohne Maßangaben
sign., dat. u. r. u. l.: Arnold Fiedler 58
Freie und Hansestadt Hamburg, Kulturbehörde Inv.-Nr. 824 (1958/59 erworben)
Ausst.: Jahresausstellung Hamburger Künstler, Hamburg 1958

G 126
Personnages 1958
Öl a. Hartfaser
33 x 45,7 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 58
verso v. frd. Hand: „NC P/171”
Die Rückseite ist geschwärzt.
Sammlung Magnus P. Gerdsen Hamburg
Prov.: bis Oktober 1960 Galerie Jeanne Bucher Paris
Sammlung Lady Norton u. Sir Clifford Norton, London
1991 Christie's, London
Ausst.: Galerie Jeanne Bucher Paris 1960
Aukt.-Kat.: Christie´s London South Kensington, Auktion am 28.6.1991, S. 11, Nr. 44 (o. Abb.)

G 127
Leuchten aus der Tiefe 1958
Öl a. Karton
62 x 87 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 58
Privatbesitz Hamburg

Prov.: Mme de Leclabar, Paris
Ausst.-Kat.: Kunstverein, Hamburg 1962, Nr. 6

G 128
(Leuchten aus der Tiefe) 1958
Öl a. Hartfaser
47 x 60 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 58
Privatbesitz Hamburg

G 129
(Leuchten aus der Tiefe) 1958
Tempera a. Lwd., a. Karton
36 x 50 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 58
Privatbesitz Paris

G 130
Schwebendes 1958
Mischtechnik a. Karton
55 x 72 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 58
Verbleib unbekannt
Ausst.-Kat.: Kunstverein, Hamburg 1962, Nr. 5

G 131
Tachistische Komposition 1958
Mischtechnik a. Karton
50 x 66 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 58
Privatbesitz Hamburg
Aukt.-Kat.: Auktionshaus Nagel, Stuttgart, Auktion am 8. Juni 1989, o. O. 1989, Nr. 3859
Aukt.-Kat.: Auktionshaus Dörling, Hamburg, Auktion 133 am 29. November 1989, Hamburg 1989, Nr. 2539 (Abb. Tafel 24)
Ausst.-Kat.: Galerie Tilman Bohm, Hamburg 1990, Nr. 11 (farb. Abb.)

G 132
Rotes Zentrum 1958
Tempera a. Hartfaser
48 x 105 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 58
verso hs. v. A. Fiedler: „Arnold Fiedler, Hbg. XIII Grindelberg 60 IX, Technik: Tempera, Titel: Rotes Zentrum“
Privatbesitz Hamburg
Ausst.-Kat.: Kunstverein, Hamburg 1962, Nr. 8

G 133
Stein der Weisen 1958
Mischtechnik
keine Maßangaben
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 58
Privatbesitz Paris

G 134
(Komposition in Rot) 1958
Öl a. Hartfaser
42 x 55 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 58
Privatbesitz Hamburg

G 135
Passage in Rosa 1958
Mischtechnik
keine Maßangaben
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 58
Verbleib unbekannt
Ausst.: 50 Jahre Kunstverein Baden-Baden 1956

G 136
(Farbkreis auf Grau) 1958
Öl a. Holz
29 x 55 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 58
Privatbesitz Hamburg

G 137
Atomares 1958
Öl a. Hartfaser
62 x 73,8 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 58
Freie und Hansestadt Hamburg, Kulturbehörde Inv.-Nr. 928 (erworben 1958/59)

G 138
Neuer Kontinent 1958
Mischtechnik a. Hartfaser
39,5 x 82 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 58
Privatbesitz Hamburg
Ausst.-Kat.: Kunstverein, Hamburg 1962, Nr. 7
Aukt.-Kat.: Auktionshaus Hauswedell & Nolte Hamburg, Auktion 338 am 4.12.1998, o. O. 1998, S. 26, Nr. 81

G 139
(Farbkomposition mit Buchstaben) 1958
Öl
ca. 52 x 68,5 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 58
Privatbesitz

G 140
(Palette) 1958
Mischtechnik
45 x 55 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 58
Privatsammlung Paris
Lit.: Flemming, Hanns Theodor: Arnold Fiedler, Hamburg 1980, Nr. 9 (s/w Abb.)

G 141
Ma Palette 1959
Öl a. Lwd.
ca. 35 x 48 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 59
verso hs. v. A. Fiedler bez.: „Arnold Fiedler, 7 bis Rue Guilleminot Paris XIV e, Titre: Ma Palette, Technik: Huile, print: 1959"
verso von frd. Hand bez.: „+ 6. März 1985"; Prospekt In Memoriam Arnold Fiedler sowie 3 Zeitungsartikel aufgeklebt
Galerie Herold, Hamburg
Aukt.-Kat.: Auktionshaus Hauswedell & Nolte Hamburg, Auktion 338 am 4.12.1998, o. O. 1998, S. 26, Nr. 82

G 142
Palette 1959
Öl a. Lwd.
33 x 44 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 59
Landeszentralbank in der Freien und Hansestadt Hamburg, in Mecklenburg-Vorpommern und in Schleswig-Holstein

G 143
Meine Palette 1959
Öl a. Karton
35 x 50 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 59
Privatbesitz Hamburg
Ausst.-Kat.: Galerie Tilman Bohm, Hamburg 1990, Nr. 13 (farb. Abb.)

G 144
Meine Palette II 1959
Öl a. Lwd.
ca. 34 x 45 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 59
verso hs. v. A. Fiedler: „Meine Palette II“
Privatbesitz Hamburg

G 145
Planetarium 1959
Mischtechnik a. Karton
ca. 65 x 100 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 59
Nachlass
(Das Bild hing von 1988 bis 1990 als Leihgabe in der Landesvertretung der Freien und Hansestadt Hamburg in Bonn.)

G 145a
Frohes Spiel 1959
Öl a. Hartfaser
50 x 67 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 59
verso hs. Notiz
Freie und Hansestadt Hamburg, Kulturbehörde Inv.-Nr. 1183

G 146
Rues la nuit 1960
Öl
51 x 71 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 60
Privatbesitz Paris

G 147
Ende des Feuerwerks 1960
Mischtechnik a. Karton
ca. 52 x 35 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 60
verso hs. v. A. Fiedler:“ Arnold Fiedler, Hamburg XIII Hallerstr. I A XII, Titel: Ende des Feuerwerks, Technik: Mischtechnik“
Sammlung NDR Hamburg

G 148
Ende des Feuerwerks 1960
Öl a. Hartfaser

50 x 32 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 60
verso hs. v. A. Fiedler: „Arnold Fiedler, Hamburg XIII Grindelberg 60 IX Atelier, Etikett: Agence Maritime Delamare + cie 21 – 23, rue Lucien sampaix Paris 10, Tel.- Bol. 67 – 49, 7 bis Rue Guillem-inot Paris 14, Combustion linte Leva 2/2 Bod. Perevre Paris 16°"
Galerie Herold, Hamburg
Prov.: Sammlung Dr. J. Leva, Paris
Ausst.-Kat.: Kunstverein, Hamburg 1962, Nr. 18 (m. Abb.) (dort unter dem Bildtitel „Langsames Verlöschen", hs. v. A. Fiedler auf einem Foto im NL heißt dagegen „Ende des Feuerwerks".)

G 149
Plan Gris 1961
Mischtechnik a. Hartfaser
80 x 120 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 61
verso: Plan Gris, Arnold Fiedler
Privatbesitz Hamburg
Ausst.-Kat.: Kunstverein Hamburg 1962, Nr. 25
Ausst.-Kat.: Galerie Tilman Bohm, Hamburg 1990, Nr. 14 (farb. Abb.)

G 150
(Plan Gris) 1961
Mischtechnik a. Holz
39 x 60 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 61
Privatbesitz Freising

G 151
Mondlandschaft 1961
Mischtechnik a. Karton
60 x 80 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 61
Privatbesitz Paris
Ausst.: Galerie La Roue, Paris 1961 (Faltblatt m. s/w Abb.)
Ausst.-Kat.: Kunstverein Hamburg 1962, Nr. 27

G 152
Planetarische Landschaft 1961
Mischtechnik a. Holz
39 x 61 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 61
Privatsammlung Paris
Ausst.-Kat.: Kunstverein Hamburg 1962, Nr. 32

G 153
(Komposition mit Rot und Schwarz) 1961
Mischtechnik
60 x 80 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 61
Privatbesitz Hamburg

G 154
Farbige Zeichen auf dunklem Grund 1961
Mischtechnik a. Karton
80 x 105 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 61
Galerie Herold, Hamburg
Ausst.-Kat.: Kunstverein Hamburg 1962, Nr. 29

G 155

(Farbflächen auf hellem Grund) 1961
Mischtechnik a. Karton
34 x 49 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 61
verso hs. v. A. Fiedler: „technique mixte“
Privatbesitz Hamburg

G 156
Neue Zeichen 1961
Öl a. Hartfaser
35 x 54 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 61
Verbleib unbekannt
Ausst.-Kat.: Kunstverein Hamburg 1962, Nr. 34 (m. Abb.)

G 157
Rot, Grün, Schwarz auf hellem Grund 1961
Öl a. Hartfaser
80 x 120 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 61
verso hs. v. A. Fiedler: „Arnold Fiedler, 7 bis Ru Guilleminot Paris XIV, Technik: Huile” sowie Etikett: „Galerie La Roue Paris , Rouge, vert...(Rest unleserlich), Arnold Fiedler”
Privatbesitz Freising
Ausst.-Kat.: Kunstverein Hamburg 1962, Nr. 24

G 158
Frohes Spiel 1961
Mischtechnik a. Hartfaser
29 x 37 cm
sign., dat. o. r.: Arnold Fiedler 61
Verbleib unbekannt
Prov.: Pierre Courthion, Paris
Ausst.-Kat.: Kunstverein Hamburg 1962, Nr. 22

G 159
(Landschaft mit dunkelgrünem Himmel) 70er Jahre (?)
Öl a. Hartfaser
42 x 51,7 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler
Galerie Herold, Hamburg
Aukt.-Kat.: Auktionshaus Kuhlmann und Struck Hamburg, Auktion am 9.7.1994, o. O. 1994, S. 109, Nr. 17, S. 64 (s/w Abb.)

G 160
Traumsegel 1962
Mischtechnik
68 x 98 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 62
Verbleib unbekannt
Ausst.-Kat.: Kunstverein Hamburg 1962, Nr. 36 (m. Abb.)
Lit.: Heydorn, Volker Detlef: Maler in Hamburg, Bd. 2, Hamburg 1974, S. 57 (farb. Abb.)
(reproduziert als Kunstpostkarte Nr. 7026, Kunstverlag Fingerle & Co., Esslingen)

G 161
Traumsegel II 1962
Öl a. Hartfaser
63,5 x 101 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 62
Privatbesitz Hamburg

Aukt.-Kat.: Auktionshaus Hauswedell & Nolte Hamburg, Auktion 306 am 11. Juni 1994, o.O. 1994, S. 32, Nr. 103 (farb. Abb.)

G 162
Traumsegel 1962
Mischtechnik a. Hartfaser
ca. 50 x 68 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 62
verso hs. v. A. Fiedler: „Arnold Fiedler, Hbg.XIII. Grindelberg 60 IX., Titel: Traumsegel, Technik: Mischtechnik, Jahr 1962, Arnold Fiedler 62“
Galerie Herold, Hamburg

G 163
Rouge + Noir 1962
Mischtechnik a. Hartfaser
34 x 44 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 62
verso hs. v. A. Fiedler: „Arnold Fiedler, Rouge + Noir, 7 bis rue Guilleminot Paris XIV, Dem lieben Gaschi zum 60. Geburtstag von Arnold“
Privatbesitz Hamburg

G 164
Nachtgestein 1962
Öl a. Karton
46 x 31 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 62
Verbleib unbekannt
Ausst.-Kat.: Kunstverein Hamburg 1962, Nr. 39

G 165
Kühler Klang 1962
Mischtechnik a. Karton
52 x 70 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 62
Kunsthalle Hamburg, Inv.-Nr.: HK-5068 (1962 vom Künstler erworben)
Ausst.-Kat.: Kunstverein Hamburg 1962, Nr. 37 (m. Abb.)
Mus.-Kat.: Erwerbungen. Hamburger Kunsthalle 1963, Bd. 8 (1962), S. 149
Mus.-Kat.: Hofmann, Helga; Müller-Hauck, Janni: Meister des 20. Jahrhunderts, Hamburg 1969, S. 39, Nr. 5068
Best.-Kat.: Hamburger Kunsthalle Bd. IV, 2010, S. 162 (s/w Abb.)

G 166
Warmer Klang 1962
Öl a. Karton
55 x 72 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 62
Privatbesitz Hamburg
Ausst.-Kat.: Kunstverein Hamburg 1962, Nr. 38

G 167
Peinture, bis 1962
wohl Wachskreide
keine Maßangaben
Verbleib unbekannt
Ztschr.: Aujourd' hui. Kunst und Architektur, Nr. 42-43, 1962, S. 196/197 (s/w Abb.)

G 168
Komposition auf rotbraunem Grund 1962
Öl a. Lwd.
48,3 x 38,5 cm

sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 62
verso farbige Anlage, blaugrundig
Privatsammlung Hamburg

G 169
Komposition mit gelbem Fleck 1962
Mischtechnik a. Hartfaser
48,5 x 66 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 62
verso farbige Anlage
Haspa Hamburg
Prov.: Galerie Westenhoff, Hamburg
Ausst.-Kat.: Galerie Tilman Bohm, Hamburg 1990, Nr. 16 (farb. Abb.)
Ausst.-Kat.: Herbst 1994, Galerie Klauspeter Westenhoff, Hamburg 1994, S. 35 (farb. Abb.)
Ausst.-Kat.: Haspa Neuerwerbungen 2005, S. 78 (farb. Abb.)

G 170
(Blau und Gelb auf Ocker) 1962
Mischtechnik a. Lwd.
38 x 53 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 62
Privatbesitz Hamburg

G 171
Schwebendes 1962
Mischtechnik
36 x 90 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 62
verso Aufkleber mit Name, Anschrift, Bildtitel
Sammlung Magnus P. Gerdsen Hamburg
vgl. Ausst.-Kat.: Kunstverein Hamburg 1963

G 172
(Farbige Zeichen) 1963
Mischtechnik a. Lwd., a. Hartfaser
24 x 32,5 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 63
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 75
Galerie Herold, Hamburg

G 173
Improvisation 1963
Mischtechnik, Zement
46 x 60 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 63
verso hs. v. A. Fiedler: „Arnold Fiedler, Titel: Improvisation, Techn.: Mischtechnik auf Zementputz, Jahr 1963“
Privatbesitz Hamburg

G 174
Flug durch' s All 1963
Mischtechnik a. Hartfaser
35 x 70 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 63
Privatbesitz Paris

G 175
Rotes Zeichen auf schwarz-grauem Grund 1963
Mischtechnik a. Hartfaser
29,7 x 42 cm

sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 63
Privatbesitz Hamburg

G 176
Das rote Zeichen 1963
Tempera, Zement a. Hartfaser
28,3 x 37,5 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 63
verso hs. v. A. Fiedler: „1963, Arnold Fiedler, 7 bis Rue Guilleminot Paris 14, Technik: Zement Tempera, Titel: Das rote Zeichen, Der lieben Lisa. Für Lisa, unverkäuflich“
Nachlass

G 177
Mauerzeichen 1963
Mischtechnik a. Hartfaser
25,5 x 50 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 63
Galerie Westenhoff, Hamburg
Ausst.-Kat.: Galerie Tilman Bohm, Hamburg 1990, Nr. 19 (farb. Abb.)
Ausst.-Kat.: Herbst 1994, Galerie Klauspeter Westenhoff, Hamburg 1994, S. 29 (farb. Abb.)

G 178
Graue Mauer auf rosa Grund 1963
Mischtechnik a. Karton
28,5 x 37 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 63
verso hs. v. A. Fiedler: „Graue Mauer auf rosa Grund“
Galerie Herold, Hamburg

G 179
(Komposition mit Orange) 1964
Mischtechnik a. Karton
60 x 38 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 64
Privatbesitz Hamburg

G 180
Magische Zeichen 1963
Tempera, Öl, Zement a. Hartfaser
33,7 x 44
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 63
verso hs. v. A. Fiedler: „Arnold Fiedler, Paris XIV 7 bis Rue Guilleminot, Titel: Magische Zeichen, Technik: Zement, Tempera, Öl“
HEW Hamburg

G 180a
(Farbige Zeichen) 1963
Mischtechnik a. Hartfaser
41,7 x 61 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 63
Galerie Herold, Hamburg

G 181
Aureole 1964
Öl, Zement a. Karton
ca. 31 x 42 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 64
verso hs. v. A. Fiedler: „Arnold Fiedler, 7 bis Rue Guilleminot Paris XIV, Titre: Aureole, Technik: ciment de' trempe”
Privatbesitz Hamburg

G 182
Aureole 1964
Tempera a. Karton
33,6 x 48 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 64
Freie und Hansestadt Hamburg, Kulturbehörde Inv.-Nr. 1372

G 183
(Komposition auf hellgrauem Grund) 1964
Mischtechnik a. Hartfaser
35 x 49,6 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 64
Galerie Herold, Hamburg

G 184
Marslandschaft 1964
Mischtechnik a. Hartfaser
ca. 31 x 42 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 64
Privatbesitz Hamburg

G 185
(Marslandschaft) 1964
Tempera, a. Lwd., a. Hartfaser
35,5 x 41 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 64
Privatbesitz Hamburg

G 186
Jenseits 1965
Tempera, Zement a. Karton
35 x 49 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 64
verso hs. v. A. Fiedler: „Arnold Fiedler 7 bis rue Guilleminot Paris XIV, Technik: Cement, Tempera; Titel: Jenseits“
Privatbesitz Hamburg

G 187
(Ohne Titel) 1964
Mischtechnik a. Lwd.
48 x 64 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 64
Privatbesitz Hamburg
Ausst.-Kat.: Galerie Tilman Bohm, Hamburg 1990, Nr. 24 (farb. Abb.)

G 188
Erdinneres 1964
Mischtechnik a. Hartfaser
76 x 96 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 64
recto eingeritzt „Arnold Fiedler“
Privatbesitz Hamburg
Ausst.-Kat.: Ausst. Galerie Tilman Bohm, Hamburg 1990, Nr. 22 (farb. Abb.)

G 189
Balance 1964
Tempera, Zement
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 64
verso hs. v. A. Fiedler: „Titre: Balance, Techn.: Cement Detrempe, Arnold Fiedler 1964, 7 bis rue Guilleminot Paris XIV”

Privatbesitz Paris

G 190
(Schwarzer Fleck auf Ocker) 1964
Mischtechnik a. Lwd., a. Karton
ca. 24 x 51 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 64
Privatbesitz Hamburg

G 191
Cirque a la tache rouge 1964
Öl, Zement a. Hartfaser
55 x 70 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 64
Privatbesitz Paris

G 191a
Exotisch 1964
Tempera, Zement
70 x 100 cm
sign., dat. u. r.
Ausst.-Kat.: 10 Jahre Edwin-Scharff-Preis, Kunsthaus Hamburg, o. O. u. J., (1965),
o. S., Nr. 9 (s/w Abb.)

G 192
Rebus 1964
Mischtechnik a. Hartfaser
77 x 98 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 64
Privatbesitz Hamburg
Ausst.-Kat.: Galerie Tilman Bohm, Hamburg 1990, Nr. 23 (farb. Abb.)

G 193
(Mauerbild) 1964
Öl, Zement a. Hartfaser
26,5 x 33,8 cm
sign., dat. o. l.: Arnold Fiedler 64
verso hs. v. A. Fiedler: „Lisas Bild“
Nachlass

G 194
Tache rouge sur le mur 1964
Mischtechnik, Collage
68 x 68 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 64
verso hs. v. A. Fiedler : ”Arnold Fiedler, 7 bis rue Guilleminot Paris, Titre: Tache rouge sur le mur, Technique: Collage”
Privatbesitz Paris

G 195
(Komposition mit Schwarz, Rot und Blau) 1964
Mischtechnik a. Lwd., a. Hartfaser
60 x 74 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 64
Privatbesitz Hamburg

G 196
Komposition 1964
Mischtechnik a. Leinwand, Hartfaser
35,5 x 55,5 cm

sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 64
verso hs. v. A. Fiedler: „Komposition“
Galerie Westenhoff, Hamburg

G 196a
Rouge dominant 1965
Öl, Tempera, Spachtelmasse a. Lwd., Karton
48 x 38 cm
sign., dat. u. r.
Freie und Hansestadt Hamburg, Kulturbehörde Inv.-Nr. 1458

G 197
(Komposition mit Rot und Schwarz) 1965
Mischtechnik
48 x 73 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 65
Privatbesitz Hamburg
Ausst.: Galerie Hauswedell, Baden-Baden, vom 18.2.-28.3.1967, Faltblatt (s/w Abb.)

G 198
Tache Rose 1965
Mischtechnik a. Hartfaser
39 x 49 cm
sign., dat. o. l.: Arnold Fiedler 65
verso hs. v. A. Fiedler: „Tache rose, Arnold Fiedler”
Privatbesitz Hamburg
Ausst.-Kat.: Galerie Tilman Bohm, Hamburg 1990, Nr. 27 (farb. Abb.)

G 199
Komposition 1965
Tempera
0,39 x 1,19 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 65
Privatbesitz Hamburg
Lit.: Flemming, Hanns Theodor: Arnold Fiedler, Hamburg 1980, Nr. 11 (s/w Abb.)

G 200
Spiegelkabinett 1964
(Komposition mit blauem Farbfleck)
Tempera, Öl a. Karton
49,5 x 64,5 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 64
verso: „Tempera, Öl“
Privatbesitz Hamburg
Ausst.-Kat: 10 Jahre Edwin-Scharff-Preis, Kunsthaus Hamburg , o. O. u. J. (1965),
o. S., Nr. 11 (s/w Abb.)

G 201
(Farbige Zeichen auf grauem Grund) 1966
Öl a. Lwd.
44 x 68 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 66
Privatbesitz Hamburg

G 202
Romanze 1966
Öl a. Lwd.
ca. 26 x 38 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedelr 66
bez. i. Bild: „Lisa“

verso hs. v. A. Fiedler: „Arnold Fiedler, 7 bis Guilleminot Paris XIV, Techn.: Öl, Titel: Romanze“
Privatbesitz Hamburg

G 203
Plan einer afrikanischen Hafenstadt 1967
Öl
keine Maßangaben
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 67
Sammlung des NDR, Hannover

G 204
Afrikanische Hafenstadt 1967
Öl a. Karton
64 x 84 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 67
verso hs. v. Fiedler: „Arnold Fiedler, Titel: afrikanische Hafenstadt, Technik: Öl“
Sammlung des NDR Hamburg

G 205
Plan d' une ville 1967
Öl a. Karton
9,5 x 12 cm
sign., dat.
Privatbesitz Paris

G 206
Sanduhr 1967
Öl a. Karton
8,5 x 11,5 cm
sign., dat.
Privatbesitz Paris

G 207
L' atelier du peintre 1967
Öl a. Karton
ca. 32 x 40 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 67
bez. im Bild: „L'atelier du peintre“
Privatbesitz Hamburg

G 208
Cirque Medrano 1967
Öl a. Lwd.
34 x 46 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 67
bez. im Bild: „Cirque Medrano“
verso hs. v. Fiedler : „L' Atelier du peintre Arnold Fiedler 1968“
Privatbesitz Hamburg
Ausst.-Kat.: Galerie Tilman Bohm, Hamburg 1990, Nr. 28 (farb. Abb.)
Aukt.-Kat.: Auktionshaus Bolland & Marotz Bremen, Auktion 1990/91, o. O. 1990 (m. Abb.), (Tafel 116)

G 209
Cirque Medrano 1967
Mischtechnik a. Hartfaser
44 x 55 cm
sign., dat. o. l.: Arnold Fiedler 67
verso hs. v. Fiedler: „Arnold Fiedler, 7 bis Rue Guilleminot Paris”
bez. im Bild: „Cirque Medrano“
Galerie Herold, Hamburg

G 210
Cirque Medrano 1967
Öl
35 x 47 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 67
bez. im Bild: „Cirque Medrano"
Verbleib unbekannt
Lit.: Flemming, Hanns Theodor: Arnold Fiedler, Hamburg 1980, Nr. 21 (farb. Abb.)

G 211
Teppichland Tunis 1967
Öl a. Lwd.
35 x 40,5 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 67
bez. im Blatt: „Teppichland Tunis"
Haspa Hamburg
Prov.: Privatbesitz Hamburg
Lit.: Heydorn, Volker, Detlef: Maler in Hamburg, Bd. 3, Hamburg 1977, S. 101
Lit.: Flemming, Hanns Theodor: Arnold Fiedler, Hamburg 1980, Nr. 22 (farb. Abb.)
Aukt.-Kat.: Auktionshaus Hauswedell & Nolte Hamburg, Auktion am 4.12.1998, S. 26, Nr. 83
Ausst.-Kat.: Haspa Neuerwerbungen 2005, S. 77 (farb. Abb.)

G 212
Mauerbild 1967
Öl, Leinen a. Karton
31,2 x 48 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 67
verso hs. v. Fiedler „Mauerbild, unverkäuflich"
Galerie Herold, Hamburg

G 213
(Schwarze Farbflächen auf Rot) 1967
Öl, Zement a. Hartfaser
39 x 88 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 67
Privatbesitz Paris

G 214
Komposition in Rot, bis 1960
Mischtechnik
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 60 (?)
Verbleib unbekannt
Ausst.: Hamburger Künstler, BBK Hamburg 1960, Nr. 37

G 215
Porträt Ully Sumfleth 1967
Öl a. Hartfaser
80 x 69 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 67
Privatbesitz Hamburg

G 216
Bete und Arbeite 1967
Öl a. Karton
9 x 12,3 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 67
bez. im Bild: „Bete und Arbeite"
Privatbesitz Hamburg

G 217
Zirkus Sarrassani 1968
Öl a. Lwd.
keine Maßangaben
sign., dat. o. l.: Arnold Fiedler 68
bez. im Bild: „Zirkus Sarrassani“
Verbleib unbekannt

G 218
Zirkus Sarrassani 1968
Öl
30 x 39,5 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 68
bez. im Bild: „Zirkus Sarrassani“
Privatbesitz Hamburg

G 219
Zirkus Sarrasani 1968
Öl a. Karton
32 x 42 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 68
bez. im Bild: „Zirkus Sarrasani“
verso hs. v. Fiedler: „Arnold Fiedler, Hamburg XIII Hallerstr. 1A XII, Titel: Zirkus, Techn.: Öl“
Privatbesitz Freising

G 220
Zirkus Sarrassani 1968
Tempera a. Karton
17,5 x 26,5 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 1968
bez. i. Bild: „Zirkus Sarrasani”
Privatbesitz Hamburg

G 221
L‘ Atelier du peintre 1968
Öl a. Karton
43,2 x 57,5 cm
sign. u. r.: Arnold Fiedler 68
Haspa Hamburg
Prov.: Privatbesitz Hamburg
Aukt.-Kat.: Kunsthaus am Museum Carola van Ham, Köln, Auktion 160 am 8.4.1995, Köln 1995, S. 40, Nr. 324 (s/w Abb.)
Ausst.-Kat.: Haspa Neuerwerbungen 2005, S. 78 (farb. Abb.)

G 222
L' Atelier du peintre 1968
Öl a. Karton
24,5 x 34,5 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 68
bez. im Bild: „L' Atelier du peintre“
Nachlass

G 223
L' atelier du peintre 1968
Öl a. Lwd.
34 x 46 cm
sign., dat. u. M.: Arnold Fiedler 68
bez. im Bild: „L' atelier du peintre“
verso hs. v. Fiedler: ”Cirque Medrano (Nr. 28)“
Privatbesitz Hamburg

Ausst.-Kat.: Ausst. Galerie Tilman Bohm, Hamburg 1990, Nr. 28 (farb. Abb.)
Aukt.-Kat.: Auktionshaus Bolland & Marotz, Bremen, Auktion 1990/91, o. O. 1990 (m. Abb.), (Tafel 116)

G 224
L' Atelier du peintre 1968
Öl a. Karton
24 x 35 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 68
bez. im Bild: „L' Atelier du peintre“
Privatbesitz Freising

G 225
L' atelier du peintre 1968
Öl a. Lwd.
25,5 x 34,5 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 68
bez. i. Bild: „L' Atelier du peintre“
verso hs. v. Fiedler: „Arnold Fiedler, Hamburg XIII Hallerstr. 1A XII, Titel: L' Atelier du peintre, Technik: Silber, Öl“
Privatbesitz Aachen

G 226
(Stadtlandschaft) 1969
Öl a. Holz
ca. 65 x 80 cm
sign., dat. u. l.: 69 Arnold Fiedler 69
Privatbesitz Hamburg

G 227
Nachtstadt 1969
Öl a. Karton
52 x 70 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 69
verso hs. v. Fiedler: „Arnold Fiedler, Hamburg XIII Brahmsallee 29, Titel: Nachtstadt, Techn.: Öl“
Privatbesitz Freising

G 228
Zirkus Sarrassani 1969
Öl a. Karton
34,5 x 50 cm
sign., dat. o. l.: Arnold Fiedler 69
verso hs. v. Fiedler „Zirkus Sarrassani, Öl, Karton, Paris, Jahr 69 (unverkäuflich) eventuell neu rahmen“
Galerie Herold, Hamburg

G 229
(Farbspiel mit Rot und Blau auf dunklem Grund), um 1969
Öl a. Karton
40 x 78 cm
bez. (nicht eindeutig lesbar)
Privatbesitz Hamburg

G 229a
St. Pauli bei Nacht, Eros Center 1969
Öl
keine Maßangaben
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 69
Galerie Herold, Hamburg
Prov.: Privatbesitz Hamburg

G 230
(Frühlingstag) um 1970
Tempera
keine Maßangaben
sign. u. r.: Arnold Fiedler
Verbleib unbekannt

G 231
Kater Dandy 1970
Öl a. Hartfaser
25,6 x 34,5 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 70
verso hs. v. Fiedler:“ Arnold Fiedler, Hamburg XIII, Brahmsallee 29 VII, Titel: Kater Dandy, Techn.: Öl“
Nachlass

G 232
Der Kater Dandy 1970
Tempera a. Karton
30 x 40 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 70
bez. im Bild: „Der Kater Dandy“
Privatbesitz Hamburg

G 233
Nachtstadt 1970
Öl a. Karton
48,8 x 64 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 70
bez. im Bild: „Nun schlafe endlich Du unruhige Stadt“
Freie und Hansestadt Hamburg, Kulturbehörde Inv.-Nr. 3062

G 234
Nun schlafe und träume auch Du, unruhige Stadt 1970
Öl a. Karton
68 x 80 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 70
bez. im Bild: „Nun schlafe und träume auch Du, unruhige Stadt“
Privatbesitz Hamburg
Lit.: Flemming, Hanns Theodor: Arnold Fiedler, Hamburg 1980, Nr. 2 (s/w Abb.)

G 235
Nun schlafe und träume auch Du, unruhige Stadt 1970
Öl a. Hartfaser
70 x 100 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 70
bez. im Bild: „Nun schlafe und träume auch Du, unruhige Stadt, 1970“
Privatbesitz Hamburg

G 236
Nun schlafe und träume endlich, Du unruhige Stadt 1970/71
Öl a. Hartfaser
63 x 78 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 70/71
bez. im Bild: „Nun schlafe und träume endlich, Du unruhige Stadt, 1970/71“
Nachlass

G 237
Nun schlafe und träume auch endlich, unruhige Stadt 1970
Öl

50 x 68 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 70
bez. im Bild: „Nun schlafe und träume auch endlich, unruhige Stadt“
Verbleib unbekannt

G 238
Die Nachtstadt Hamburg, die nie schläft 1970
Tempera a. Karton
ca. 23 x 51 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 70
bez. im Bild: „Die Nachtstadt Hamburg, die nie schläft“
Privatbesitz Hamburg

G 239
(Nachtstadt Hamburg) 1970
Tempera a. Karton
ohne Maßangaben
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 70
Verbleib unbekannt

G 240
Die Nachtstadt Hamburg schläft nicht 1971
Tempera a. Karton
20 x 42,5 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 71
bez. im Bild: „Die Nachtstadt Hamburg schläft nicht“
verso hs. v. Fiedler: „Arnold Fiedler, Brahmsallee 29 VII, 45.39.44, Titel: Nachtlandschaft, Technik: Tempera)
(mit Bleistift auf geschwärztem Grund)
Privatbesitz Hamburg

G 241
Schlafe auch Du unruhige Stadt 1971
Öl
keine Maßangaben
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 71
bez. im Bild: „Schlafe auch Du unruhige Stadt“
Verbleib unbekannt

G 242
Nächtliche Landschaft 1971
Öl a. Karton
20 x 109 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 71
verso mit persönlicher Widmung versehen
Privatbesitz Hamburg

G 243
Straße mit Hochbahnbrücke 1971
Mischtechnik a. Karton
ca. 43 x 52 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 71
Privatbesitz Hamburg

G 244
Straße bei Nacht 1971
Tempera a. Hartfaser
ca. 48 x 65 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 1971

verso hs. v. Fiedler: „Arnold Fiedler, 2 Hamburg XIII Brahmsallee 29 VII, Titel: Straße bei Nacht, Techn.: Tempera“
Privatbesitz Freising

G 245
Porträt Christine Amelie 1971
Öl a. Karton
54 x 43 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 71
Privatbesitz Paris

G 246
Zirkus 1971
Öl a. Hartfaser
29,5 x 39,5 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler
bez. im Bild: „Zirkus“
bez. u. l.: Arnold Fiedler 19
Privatbesitz Hamburg

G 247
Nächtliche Landschaft (Triptychon) 1972
Tempera a. Hartfaser
1 x 5,41 m (Mittelstück 1 x 2,41 m, 2 Seitenstücke je 1 x 1,50 m)
Universität Hamburg, Inv.-Nr. 08-01
Prov.: Kulturbehörde Hamburg, Inv.-Nr. 2230
Zt.: Hamburger Abendblatt v. 2.3.1972
Ausst.-Kat.: BBK e.V. Hamburg 1973, Nr. 25
Lit.: Kunst an der Universität Hamburg. Ein Inventar, hg.v. Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg, Hamburg 1991, S. 50-52, S. 51 (s/w Abb.)
(Das Bild hing ab 1972 als Leihgabe in der Hamburger Landesvertretung in Bonn. Ab 1977 befindet es sich in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg.)

G 248
(Blumenvase auf rotem Grund) 1972
Öl a. Karton
42 x 28,5 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 72
verso hs. v. Fiedler : Dezember firnissen
Galerie Herold, Hamburg

G 249
(Stillleben mit Fruchtschale), um 1973
Öl a. Karton
ca. 19 x 49 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler
Privatbesitz Hamburg

G 250
(Blumenstrauß auf blauem Tisch) 1974
Öl a. Karton
35 x 27 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 74
Privatbesitz Hamburg
Aukt.-Kat.: Auktionshaus Kuhlmann & Struck Hamburg, Auktion am 8.10.1994, Hamburg 1994, S. 144, Nr. 388, S. 75 (s/w Abb.)
(reproduziert als Klappkarte Nr. 148, Hower-Verlag Hamburg)

G 251
Gestreifte Vase 1974

Acryl a. Karton
32 x 29,3 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 74
Privatbesitz Hamburg

G 252
Stillleben mit gestreifter Vase 1974
Öl
50 x 35 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 74
Verbleib unbekannt
Lit.: Flemming, Hanns Theodor: Arnold Fiedler, Hamburg 1980, Nr. 23 (farb. Abb.)
Ausst.-Kat.: 40 Jahre Kunst in der BRD, Oberhausen, Berlin 1989

G 253
Stillleben auf gestreiftem Stoff 1974
Öl a. Lwd.
20,5 x 41,5 cm
sign., dat. u. r.: 74 Arnold Fiedler
Privatbesitz Hamburg

G 254
Stillleben auf gestreiftem Stoff 1974
Öl a. Lwd.
22 x 55 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 74
Privatbesitz Hamburg

G 255
Stillleben auf gestreiftem Stoff 1974
Öl a. Lwd.
21,5 x 56 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 74
verso hs. v. Fiedler: „Bitte neues Passepartout schneiden, Rahmen ohne Glas, III. Galerie, Titel: Stilleben auf gestreiftem Stoff, Techn.: Öl a. Leinen, 1974“
Nachlass

G 256
Bazar am Meer 1974
Öl a. Karton
16,5 x 49,5 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 74
verso hs. v. Fiedler: „weißer Rahmen, Arnold Fiedler, Titel: Bazar am Meer, Techn.: Öl, K. Vierke für Fiedler, unter Glas, weißer Rahmen“
Nachlass

G 257
Bazar am Meer 1974
Öl a. Karton
24,5 x 65 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 74
verso hs. v. Fiedler: „Techn.: Öl, Titel: Bazar am Meer”
Privatbesitz Mölln

G 258
Vasen auf dem Kamin 1974
Öl a. Lwd.
27 x 47 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 74

verso hs. v. Fiedler: „Arnold Fiedler, 2000 Hamburg 13, Brahmsallee 29, Arnold Fiedler, Titel: Vasen auf Kamin, Techn.: Öl auf Leinwand, Jahr: 74“
Nachlass

G 259
Auf dem Kamin 1974
Öl a. Lwd.
25,5 x 42 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 74
Nachlass

G 259a
Scheongschong Eroscenter 1974
Öl a. Hartfaser
70 x 132 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 74
bez. im Bild: „Scheongschong Eroscenter Arnold Lisa“
Nachlass

G 260
Porträt Frau Klingenberg 1975
Öl a. Karton
52 x 31 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 75
Privatbesitz Hamburg

G 261
Akrobat 1975
Tempera a. Karton
52 x 44 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 75
bez. im Bild: „Akrobat“
Privatbesitz Hamburg

G 262
Im Mai 1975
Öl a. Karton
30 x 45 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 75
bez. im Bild: „Im Mai“
Privatbesitz Hamburg

G 263
Im Mai 1975
Acryl a. Karton
40 x 44,7 cm
sign., dat. u. l. u. o. l.: Arnold Fiedler 75
verso hs. v. Fiedler: „Arnold Fiedler, Titel: Im Mai, Techn.: Acryl, Jahr 1975“
Nachlass

G 264
Wunderbaum 1975
Acryl a. Karton
38 x 39,5 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 75
Hamburgische Landesbank

G 265
(Blühender Baum) 1975
Öl a. Holz

40,5 x 51 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 75
verso dicker Farbauftrag
Galerie Herold, Hamburg

G 266
(Mondlandschaft) 1975
Öl a. Lwd.
27 x 34 cm
sign., dat. u. l.: 75 Arnold Fiedler
Privatbesitz Hamburg

G 267
Weißes Haus am Meer 1975
Tempera a. Karton
27 x 35 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 75
Privatbesitz Hamburg

G 268
Carneval in Rio 1976
Öl a. Karton
31 x 62 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 76
bez. im Bild: „Carneval in Rio“
verso hs. v. Fiedler: „Carnev. Rio Figurengruppe quer, Öl“
Privatbesitz Hamburg

G 269
Carneval in Rio 1976
Tempera a. Karton
32 x 49 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 76
bez. i. Bild: „Carneval in Rio”
Privatbesitz Hamburg

G 270
Carneval in Rio 1976
Öl a. Lwd.
40 x 50 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 76
verso hs. v. Fiedler: „Carneval in Rio, 2 Tänzerinnen, Öl“ sowie verworfenes Porträt in Öl bez.:
„Arnold Fiedler 71“
Privatbesitz Freising

G 271
Arnold und Lisa in Rio 1976
Acryl a. Karton
35,5 x 45,5 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 76
Nachlass

G 272
Arnold und Lisa in Rio 1976
Acryl a. Karton
35,5 x 48,5 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 76
Nachlass

G 273

Sao Paulo 1976
Tempera a. Karton
40 x 51,3 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 76
bez. i. Bild: „Sao Paulo Liberdade"
Nachlass

G 274
Straßenbild Sao Paulo 1976
Tempera a. Karton
31,5 x 40,8 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 76
bez. i. Bild: „Sao Paulo"
verso hs. v. Fiedler: „VII, Tempera, Straßenbild Sao Paulo"
Nachlass

G 275
Sao Paulo Liberdade 1976
Tempera a. Karton
38 x 50 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 76
bez. i. Bild: „Sao Paulo Liberdade"
verso hs. v. Fiedler: „Titel: Sao Paulo Liberdade, Techn.: Tempera"
Nachlass

G 276
Großes Blumenbeet 1976
Tempera a. Lwd.
16,5 x 35,3 cm
sign., dat. o. l. u. u. r.: Arnold Fiedler 76
verso hs. v. Fiedler: „Für Lisa, Großes Blumenbeet, Titel: Gr. Blumenbeet, Techn.: Tempera, Jahr 76"
Nachlass

G 277
Blumenbeete 1976
Öl a. Lwd.
14,3 x 32,5 cm
sign., dat. o. l.: Arnold Fiedler 76
verso hs. v. Fiedler.: „Blumenbeete, Techn.: Öl a. Leinwand, Jahr 1976"
Nachlass

G 278
Blumenbeet. Für Lisa 1976
Tempera a. Lwd.
10 x 16,5 cm
sign., dat. o. l.: AF 76
sign., dat. o. r.: Arnold Fiedler 76
bez. u. M.: Für Lisa
verso hs. v. Fiedler: „unverkäuflich, Für Lisa, einrahmen, unter Glas setzen, schmale Goldleiste,
Techn.: Tempera auf Leinwand, Titel: Blumenbeet"
Nachlass

G 279
Erste Blume im Paradies 1976
Öl, Tempera a. Holz
19 x 70 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 76
verso hs. v. Fiedler: „I Erste Blume im Paradies, Öl, 1976, Tempera"
Nachlass

G 280
Sonnenuntergang 1976
Öl a. Holz
19,5 x 79 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 76
Nachlass

G 281
Der Vorhang Nacht 1976
Acryl a. Holz
35 x 44 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 76
bez. u. r.: Der Vorhang Nacht
verso hs. v. Fiedler: „Titel: Der Vorhang Nacht, Techn.: Acryl“
Nachlass

G 281a
Der Vorhang Nacht 1977
Öl a. Holz
33 x 53,5 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 77
bez. im Blatt: „Der Vorhang Nacht“
Privatbesitz Hamburg

G 282
Nordlicht, 1977
Acryl a. Holz
50,5 x 62 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 77
Privatsammlung Hamburg
Aukt.-Kat.: Auktionshaus Kuhlmann und Struck Hamburg, Auktion am 7.5.1994, S. 101, Nr. 18, S. 67 (s/w Abb.)

G 283
Hoheluftchaussee nachts, um 1977
Acryl a. Holz
28,5 x 31,7 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler
verso hs. v. Fiedler: „3.III.83 korrigiert, Sept. firnissen, Für Lisa reserviert“
Nachlass

G 284
Hoheluftchaussee nachts 1977
Tempera a. Karton
24 x 26 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 77
Privatbesitz Hamburg

G 285
Hoheluftchaussee nachts 1977
Öl a. Karton
40,5 x 49,5 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 77
Privatbesitz Mölln

G 285 a
Hoheluftchaussee nachts, um 1977
Öl a. Lwd.
ca. 35 x 35 cm
unsign.

Privatsammlung Hamburg

G 286
Baumgruppe 1977
Öl a. Karton
40 x 49 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 77
Privatbesitz Hamburg

G 287
Frühlingsabend 1977
Öl a. Karton
47 x 59 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 77
verso hs. v. Fiedler: „Titel: Frühlingsabend, Techn.: Öl“
Hartwig-Hesse-Stiftung, Hamburg

G 288
Haus am Fluß 1977
Öl a. Karton
ca. 31 x 43 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 77
Privatsammlung Hamburg

G 289
Haus am Fluß 1977
Öl a. Lwd.
32,5 x 42 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 77
verso hs. v. Fiedler: „der lieben Lisa“
Nachlass

G 290
Kater Dandy, um 1977
Öl
33 x 45 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 77
Verbleib unbekannt

G 290a
Gottes Gnade 1977
Öl a. Karton
49 x 66 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 77
Privatbesitz Hamburg

G 291
Straße in Sao Paulo 1977
Tempera, Spachtelputz a. Hartfaser
46,5 x 40,5 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 77
bez. im Bild: „Sao Paulo“
verso hs. v. Fiedler: „unverkäuflich (Für Lisa), Arnold Fiedler, Hamburg 13 Brahmsallee 29 VII, Titel: Straße in Sao Paulo, Techn.: Tempera m. Spachtelputz, Preis, Jahr 1976/77“
Nachlass

G 292
Strandbild 1977
Acryl a. Karton
33,5 x 64,5 cm

sign., dat. u. r.: AF 77
Nachlass

G 293
Strandbild 1977
Öl a. Hartfaser
51 x 62,5 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 77
Privatbesitz Hamburg

G 294
Strandbild 1977
Öl a. Karton
36 x 70 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 77
Privatbesitz Hamburg

G 295
Strandbild 1977
Öl a. Hartfaser
41 x 47 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 77
verso Aufkleber mit Fiedlers Handschrift: „Strandbild“
Privatbesitz Freising

G 296
Blume im Paradies 1977
Öl, Zement a. Karton
18 x 60 cm
sign., dat. u. l.: 77 Arnold Fiedler, Blume im Paradies
Landeszentralbank in der Freien und Hansestadt Hamburg, in Mecklenburg-Vorpommern und in Schleswig-Holstein

G 297
Blumen auf blauem Tisch 1977
Öl a. Lwd.
ca. 30 x 26 cm
sign., dat. o. r.: Arnold Fiedler 77
Privatbesitz Hamburg

G 298
(Vase mit Blumen vor grünem Hintergrund) 1977
Acryl a. Karton
28,5 x 39,5 cm
sign., dat. o. l.: Arnold Fiedler 77
verso hs. v. Fiedler: „Rest 14 II 83, Für Lisa, Rahmen schwarz, graues Passepartout“
Nachlass

G 299
Rote Blumenvase auf blauem Grund 1977
Öl a. Lwd.
28 x 32,5 cm
sign., dat. M. l.: Arnold Fiedler 77
verso hs. v. Fiedler: „Titel: Rote Blumenvase auf blauem Grund, Techn.: Öl auf Leinw., Jahr 1977“
Nachlass

G 300
(Brauner Flugkörper) 1977
Öl a. Karton
32,5 x 39 cm

sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 77
Privatbesitz Lübeck

G 301
(Flugkörper) 1977
Öl
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 77
Verbleib unbekannt
Zt.: Hamburger Abendblatt vom 15.2.1979 (s/w Abb.)

G 302
Schwarzes Flugzeug 1977
Öl a. Lwd.
50 x 65 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 77
Kunsthalle Hamburg, Inv.-Nr.: HK-5293 (erworben 1980 vom Künstler)
Lit.: Kontrapunkte. Jahrbuch der Freien Akademie der Künste, Hamburg 1956 (s/w Abb.)
(reproduziert als Postkarte Nr. 135, Hower-Verlag Hamburg)
Mus.-Kat.: Erwerbungen Hamburger Kunsthalle 1982, Bd. 1, S. 190
Best.-Kat.: Hamburger Kunsthalle Bd. IV 2010, S. 162 (s/w Abb.)

G 303
Schwarzes Flugzeug 1977
Öl a. Hartfaser
51 x 62 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 77
verso hs. v. Fiedler: „Schwarzes Flugzeug“
Galerie Westenhoff, Hamburg
Ausst.: Freie Akademie der Künste in Hamburg vom 14.2.-8.4.1979
Lit.: Flemming, Hanns Theodor: Arnold Fiedler, Hamburg 1980, Nr. 25 (farb. Abb.)

G 304
Blauer Traum 1977
Acryl a. Karton
ca. 45 x 62 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 77
Nachlass

G 305
Mondlandschaft 1977
Öl a. Hartfaser
55 x 70 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 77
Privatbesitz Hamburg

G 305a
(Mondlandschaft) 1977
Öl a. Karton
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 77
Nachlass

G 306
Mondlandschaft 1977
Mischtechnik a. Karton
34 x 48,5 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 77
Nachlass

G 307
Phantasielandschaft mit rotem Mond 1977

Tempera, Zement a. Karton
38,5 x 50 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 77
verso hs. v. Fiedler: „Phantasielandschaft mit rotem Mond, Tempera“
Galerie Herold, Hamburg

G 308
Planetarische Landschaft 1977
Öl
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 77
Verbleib unbekannt

G 309
Planetarische Landschaft 1977
Öl a. Karton
33 x 36 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 77
verso hs. v. Fiedler: „Planetarische Landschaft, Öl“ (mit persönlicher Widmung)
Privatbesitz Hamburg

G 310
Plakate 1977
Öl a. Karton
34 x 23,8 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 77
verso hs. v. Fiedler: „2 Plakate, Öl“
Nachlass

G 311
Zwei Plakate 1977
Tempera a. Karton
35 x 24 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 77
bez. i. Bild: „Plakate”
Nachlass

G 312
Stillleben mit Käfig 1977
Tempera, Mischtechnik a. Karton
31 x 45,5 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 77
verso hs. v. Fiedler: „Stilleben mit Käfig, Tempera, Mischtechnik“
Nachlass

G 313
Traumbild mit großer brauner Form 1977
Tempera a. Karton
30 x 37 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 77
verso hs. v. Fiedler: „Titel: Traumbild mit großer brauner Form, Preis: mit Rahmen, Technik: Tempera“
Nachlass

G 314
Traumbild mit großer brauner Form 1977
keine Maßangaben
Nachlass

G 315
Traumbild mit großer brauner Form 1977

keine Maßangaben
Nachlass

G 316
Traumbild mit großer brauner Form 1977
keine Maßangaben
Nachlass

G 317
Stillleben mit großer brauner Form 1977
Öl a. Karton
29,5 x 39,5 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 77
verso hs. v. Fiedler: „Stilleben mit großer brauner Form“
Landeszentralbank in der Freien und Hansestadt Hamburg, in Mecklenburg-Vorpommern und in Schleswig-Holstein

G 318
Traumbild mit brauner Form 1978
Öl a. Karton
36,5 x 43 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 78
Privatbesitz Hamburg

G 319
Traumbild mit brauner Form 1978
Öl
42 x 50 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler
Privatbesitz Hamburg
Lit.: Flemming, Hanns Theodor: Arnold Fiedler, Hamburg 1980, Nr. 27 (farb. Abb.)

G 320
Planetarische Landschaft mit blau-weißem Mond 1978
Acryl a. Hartfaser
46,5 x 52,5 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 78
verso Etikett: „Planetarische Landschaft mit blau-weißem Mond“
Privatbesitz Münster

G 321
Sonnenfinsternis 1978
Öl a. Lwd.
50 x 60 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 78
verso hs. v. Fiedler: „Arnold Fiedler, Brahmsallee, Öl/Leinwand, 50 x 60, 1978“
Privatbesitz Hamburg

G 322
(Sonne vor blaugrauem Himmel) 1978
Öl a. Lwd.
36 x 46 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 78
Privatbesitz Hamburg
Aukt.-Kat.: Auktionshaus Hauswedell & Nolte Hamburg, Auktion 338 am 4.12.1998, S. 26, Nr. 84 (s/w Abb.)

G 323
Der Vorhang Nacht 1978
Acryl a. Karton

30 x 41,5 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 78
bez. im Bild: „Der Vorhang Nacht“
verso hs. v. Fiedler: „Techn.: Acryl, Titel: Vorhang Nacht“
Privatbesitz Hamburg

G 324
Ist Gottes Liebe 1978
Mischtechnik a. Karton
37 x 51 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 78
bez. im Bild: „Ist Gottes Liebe“
Nachlass

G 325
Mauerbild 1978
Mischtechnik m. Spachtelputz a. Hartfaser
ca. 50 x 60
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 78
verso hs. v. Fiedler: „Titel: Mauerbild, Technik: Spachtelputz“
Nachlass

G 326
Plakatwand 1978
Tempera a. Karton
50 x 65 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 78
verso hs. v. Fiedler: „Titel: Plakatwand, Techn.: Tempera“
Galerie Herold, Hamburg

G 327
Graues Mauerbild 1978
Öl a. Karton
50 x 70 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 78
Privatbesitz Lübeck

G 328
Stadtplan 1978
Öl a. Karton
33 x 41 cm
sign., dat. u. l.: 78 Arnold Fiedler
verso hs. v. Fiedler: „Titel: Stadtplan, Technik: Öl“
Galerie Herold, Hamburg

G 329
Stadtplan 1978
Öl a. Karton
35,5 x 39,7 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 78
verso hs. v. Fiedler: „Titel: Stadtplan, Technik: Öl“
Nachlass

G 330
Nordlicht 1978
Acryl a. Hartfaser
45,5 x 58 cm
sign., dat. u. r.: 78 Arnold Fiedler
verso hs. v. Fiedler: „Titel Nordlicht, Techn.: Acryl“
Nachlass

G 331
Kirchenstadt 1978 (?)
Öl a. Karton
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 78 (?)
Nachlass
Ausst.: Bilder aus 5 Jahrzehnten, (Bamberg-Haus) Rendsburg 1988, (Nr. 14)

G 332
Kirchenstadt 1987
Öl a. Hartfaser
34 x 67 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 78
Galerie Herold, Hamburg

G 332a
Kirchenstadt 1978 (?)
Öl
sign., dat. u. li.: Arnold Fiedler 78?
Verbleib unbekannt

G 333
Traumbild mit grünem Streifen 1978
Acryl a. Karton
42 x 56 cm
sign., dat. o. l.: Arnold Fiedler 78
verso hs. v. Fiedler: „Titel: Traumbild mit grünem Streifen, Techn.: Acryl“
Nachlass

G 334
Blauer Traum 1978
Tempera a. Karton
49,5 x 69 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 78
Nachlass

G 335
Blauer Traum 1978
Acryl, Tempera a. Karton
49,5 x 69,4 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 78
verso hs. v. Fiedler: „Dresdner Bank, 65 x 80, Titel: Blauer Traum, Techn.: Tempera, Acryl“
Nachlass

G 336
(Graue Farbflächen auf Rot) 1978
Öl a. Karton
47,5 x 54,5 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 78
verso: „großer Rahmen # 16“ (bemalt)
Nachlass

G 337
Schwarze Insel 1978
Acryl a. Karton
51,5 x 67 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 78
verso hs. v. Fiedler: „Titel: Schwarze Insel, Techn.: Acryl“
Nachlass

G 338

Schwarze Insel 1978
Acryl a. Karton
60 x 72,8 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 78
verso hs. v. Fiedler: „Titel: Schwarze Insel, Techn.: Acryl“
Nachlass

G 339
(Haus im Grünen) 1978
Öl a. Karton
47,5 x 60 cm
sign., dat. u. r.: AF 78
Privatbesitz Hamburg

G 340
(Blumenstillleben) 1978
Öl a. Lwd.
27 x 31,5 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 78
Nachlass

G 341
Herbstblätter 1978
Öl a. Karton
34,7 x 49 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 78
verso hs. v. Fiedler: „50 x 65 cm, oben 2 cm ansetzen, Titel: Herbstblätter, Techn.: Öl, Jahr 1978, Dresdner Bank“
Nachlass

G 342
Blumen in roter Vase auf blauem Grund 1978
Öl a. Karton
32,5 x 50 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 78
verso hs. v. Fiedler: „Mobil oil ges., Titel: Blumen in roter Vase auf blauem Grund, Techn.: Öl auf Karton, Jahr 1978“
Nachlass

G 343
Blumen in roter Vase auf blauem Grund 1978
Öl a. Karton
29,5 x 39,5 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 78
Privatbesitz Hamburg

G 344
Strauß mit roten und weißen Blumen 1978
Acryl a. Karton
28,7 x 31,7 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 78
verso hs. v. Fiedler: „Strauß mit roten und weißen Blumen, Techn.: Acryl, 1978 Arnold Fiedler“
Nachlass

G 345
Stillleben auf Rot 1978
Öl a. Holz
33 x 65,5 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 78
verso Farb-Palette

Landeszentralbank in der Freien und Hansestadt Hamburg, in Mecklenburg-Vorpommern und in Schleswig-Holstein

G 346
Stillleben auf Rot 1978
Öl a. Hartfaser
31,5 x 47,5 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 78
Privatbesitz Hamburg

G 347
Stillleben auf Rot 1979
Öl a. Hartfaser
27,5 x 57,5 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 79
Nachlass

G 348
Stillleben auf Rot 1979
Öl a. Karton
33 x 49 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 79
verso hs. v. Fiedler: „Titel: Stilleben auf Rot, Techn.: Öl“
Privatbesitz Hamburg

G 349
Stillleben auf Rot 1979
Öl a. Karton
24,5 x 39,5 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 79
verso hs. v. Fiedler: „Titel: Stilleben auf Rot, Techn.: Öl“
Nachlass

G 350
(Blumenvase auf gestreiftem Tisch) 1979
Öl a. Karton
29,5 x 39 cm
sign., dat. o. l.: Arnold Fiedler 79
verso hs. v. Fiedler: „unverkäuflich“
Nachlass

G 351
Herbstblätter 1979
Öl a. Hartfaser
40 x 49,7 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 79
verso hs. v. Fiedler: „Titel: Herbstblätter, Techn.: Öl“
Nachlass

G 352
Herbstblätter, um 1979
Öl a. Karton
36 x 41 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 7(?)
verso hs. v. Fiedler: „Herbstblätter, Öl“
Nachlass

G 353
Orientalischer Hof 1979
Öl a. Karton

44 x 64 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 79
Privatbesitz Hamburg

G 354
Graue Straße 1979
Tempera, Spachtelputz a. Karton
47,8 x 67,8 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 79
verso hs. v. Fiedler: „Titel: Graue Straße, Technik: Spachtelputz Tempera, Jahr 1979“
Nachlass

G 355
Nachtflug über Rio 1979
Acryl a. Karton
50 x 60 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 79
Privatbesitz Hamburg
Lit.: Flemming, Hanns Theodor: Arnold Fiedler , Hamburg 1980, Nr. 29 (farb. Abb.)
Ausst.-Kat.: Galerie Tilman Bohm, Hamburg 1990, Nr. 32, (farb. Abb.)

G 356
Nachtflug über Rio 1978 (?)
Acryl a. Karton
52 x 68 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 78 (?)
verso hs. v. Fiedler: „Titel: Nachtflug über Rio, Techn.: Acryl“
Privatbesitz Hamburg

G 357
Traumbild in Blau 1979
Acryl a. Karton
50 x 70 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 79
Nachlass
Lit.: Flemming, Hanns Theodor: Arnold Fiedler, Hamburg 1980, Nr. 28 (farb. Abb.)
Ausst.-Kat.: 40 Jahre Kunst in der BRD, Oberhausen, Berlin 1989

G 358
Kuriositätenland 1979
Öl, Acryl a. Karton
ca. 46 x 50 cm
sign., dat. u. r. : Arnold Fiedler 79
Nachlass

G 359
Sao Paulo, um 1979
Öl a. Karton
30,8 x 33,8 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 7(?)
bez. im Bild: „Sao Paulo“
verso hs. v. Fiedler: „Stadtbild“
Nachlass

G 360
Mondlandschaft 1979
Acryl, Spachtelputz a. Karton
ca. 35,5 x 70,5 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 79
Hamburgische Landesbank

G 361
Mondlandschaft 1979
Acryl a. Karton
33,5 x 50,5 cm
sign., dat. o. l.: Arnold Fiedler 79
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 79
Privatbesitz Hamburg

G 362
Graue Mauer 1979
Tempera a. Karton
50 x 72,7 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 79
Nachlass

G 363
Traumbild 1979
Mischtechnik a. Karton
41 x 50,5 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 79
verso hs. v. Fiedler: „Titel: Traumbild, Ocker mit grünem Strich, Techn.: Mischtechnik“
Nachlass

G 364
Blutende Ruinen 1980
Tempera a. Karton
50 x 65 cm
sign., dat., bez. u. l.: Arnold Fiedler 80 Replik
Galerie Herold, Hamburg

G 365
Nachtflug über Rio 1980
Acryl a. Hartfaser
69 x 85 cm
sign., dat. u. l.: Arnold Fiedler 80
verso: „Nachtflug über Rio, 1980“
Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottorf, Schleswig (Dauerleihgabe)

G 366
Der Schlaf 1980
Tempera a. Karton
49 x 61 cm
sign., dat. u. l.: AF 80
verso hs. v. Fiedler „Der Schlaf“
Galerie Herold, Hamburg

G 367
Schlaf über der Stadt 1980
Tempera a. Karton
44,2 x 50,3 cm
sign., dat. u. l.: AF 80
verso hs. v. Fiedler: „Titel: Schlaf über der Stadt, Techn.: Tempera“ (Rückseite geschwärzt)
Nachlass

G 368
Traumvogel Nacht 1980
Öl a. Hartfaser
50 x 65 cm
sign., dat. u. l.: AF 80

Landeszentralbank in der Freien und Hansestadt Hamburg, in Mecklenburg-Vorpommern und in Schleswig-Holstein
Ausst.: Bilder aus fünf Jahrzehnten, Dresdner Bank Hamburg1990

G 369
(Schale mit Früchten) 1980
Öl a. Lwd.
32 x 60 cm
sign., dat. u. r.: AF 80
Privatbesitz Hamburg

G 370
(Schale mit Früchten) 1980
Öl a. Lwd.
30,5 x 56 cm
sign., dat. u. r.: AF 80
Nachlass

G 371
(Phantasieblumen) 1980
Öl a. Lwd.
40,5 x 51 cm
sign., dat. u. r.: AF 80
Galerie Herold, Hamburg

G 372
Phantasieblumen auf gelblichem Grund 1980
Öl a. Karton
37,8 x 53,5 cm
sign., dat. u. r.: AF 80
verso hs. v. Fiedler: „reserviert, 2 HH 13 Brahmsallee 29 VII: BBK Ausstellung „Konvent der Bilder“, Arnold Fiedler, Größe: 54 x 63, Titel: Phantasieblumen auf gelblichem Grund, Techn.: Ölfarbe, Jahr: 1980“
Nachlass

G 373
Blumen auf Ocker 1980
Öl a. Karton
39,5 x 56 cm
sign., dat. u. r.: AF 80
verso hs. v. Fiedler: „Blumen auf Ocker, Öl“
Nachlass

G 374
Blumen in Vase auf Rosa 1980
Öl a. Karton
64,5 x 49,5 cm
sign., dat. u. r.: AF 80
verso hs. v. Fiedler: „Techn.: Öl, Titel: Blumen in Vase auf Rosa“
Nachlass

G 375
Phantasieblumen 1980
Öl a. Karton
38 x 45,7 cm
sign., dat. u. r.: AF 80
verso hs. v. Fiedler: „Arnold Fiedler, noch firnissen, Phantasieblumen, Ölfarbe“
Nachlass

G 376

Phantasieblumen auf Ockerton 1980
Öl a. Karton
34 x 43,5 cm
sign., dat. u. r.: AF 80
verso hs. v. Fiedler: „reserviert, Öl ges. bei Vierke, Rahmen weiß, Phantasieblumen auf Ockerton, Öl, 50 x 65, 1985“
Nachlass

G 377
Blumenvase auf Ocker 1980
Öl a. Karton
32,3 x 43,7 cm
sign., dat. u. r.: AF 80
verso hs. v. Fiedler: „Titel: Blumenvase auf Ocker, Techn.: Öl“
Nachlass

G 378
Blumen auf lachsfarbenem Grund 1980
Öl a. Karton
30 x 39,2 cm
sign., dat. u. r.: AF 80
verso hs. v. Fiedler: „Öl, Lisa, unverkäuflich, Titel: Blumen auf lachsf. Grund, Techn.: Öl“
Nachlass

G 379
(Farbstudie)
Öl a. Lwd.
26,5 x 38 cm
unsign., unbez.
Nachlass

G 380
Frühlingsbild 1981
Mischtechnik
24 x 43 cm
sign., dat. u. r.: AF 81
Privatbesitz Hamburg

G 381
Herbstbild 1981
Öl a. Hartfaser
49,8 x 34,3 cm
sign., dat. u. r.: AF 81
verso hs. v. Fiedler: „Herbstbild 81, Arnold Fiedler, Titel:,Techn.: Preis, Jahr 1936“ (Angaben geschwärzt)
Nachlass

G 382
Herbstphantasie 1981
Öl a. Karton
42,8 x 32,5 cm
sign., dat. u. r.: AF 81
verso hs. v. Fiedler: „Arnold Fiedler, 2 Hamburg 13 Brahmsallee 29 VII, Berufsverband Ausstellung „Konvent der Bilder“„ (durchgestrichen) „Titel: Herbstphantasie, Techn.: Öl, Jahr: 1981, Größe: 70 cm 54 cm“
Nachlass

G 383
Porträt Lisa Fiedler, um 1981
Öl a. Lwd., a. Holz

38,4 x 27 cm
unbez.
Nachlass

G 384
Porträt Lisa Fiedler 1981
Öl a. Lwd.
35,5 x 29 cm
verso bemalt u. sign., dat.: „AF 81“
Nachlass

G 385
Love 1981
Öl a. Karton
43 x 43,5 cm
sign., dat. u. l.: AF 81
bez. im Bild: „Love“
Nachlass

G 386
Planetarische Landschaft mit schwarzem Mond 1981
Acryl a. Hartfaser
35 x 41,8 cm
sign., dat. u. l.: AF 81
verso hs. v. Fiedler: „1981 Planetarische Landschaft mit schwarzem Mond, Acryl, 5, Rahmen weiß, Glas“
Nachlass

G 387
Phantastische Landschaft 1981
Tempera a. Karton
48,3 x 32 cm
sign., dat. u. r.: AF 81
verso hs. v. Fiedler: „Titel: Phantastische Landschaft, Techn.: Tempera, Jahr 1981“
Nachlass

G 388
Phantastische Landschaft 1981
Öl a. Karton
43,7 x 31 cm
sign., dat. u. l.: AF 81
Nachlass

G 389
(Phantastische Landschaft) 1981
Acryl a. Karton
30,5 x 30,5 cm
sign., dat. u. l.: AF 81
Nachlass

G 390
(Phantastische Landschaft mit nächtlichem Himmel) 1981
Öl a. Karton
46 x 62,5 cm
sign., dat. u. r.: AF 81
verso hs. v. Fiedler: „übermalen mit Ölfarbe, Ausstellung Stadt“
Nachlass

G 391
Am Strand 1981

Tempera a. Karton
35 x 64,5 cm
sign., dat. u. r.: AF
Nachlass

G 392
Blaue Stunde 1982
Öl a. Karton
35,5 x 44 cm
sign., dat. u. l.: AF 82
Privatbesitz Hamburg

G 393
Die blaue Stunde 1982
Acryl a. Hartfaser
40 x 50 cm
sign., dat. u. l.: AF 82
verso hs. v. Fiedler: „Die blaue Stunde, Für Lisa, 14.11.83“
Nachlass

G 394
Luftrad auf dem Jahrmarkt 1982
Acryl a. Karton
ca. 49 x 64 cm
sign., dat. u. r.: AF 82
Nachlass
Ausst.: Bilder aus fünf Jahrzehnten, Dresdner Bank Hamburg 1990

G 395
Exotische Pflanze 1982
Acryl a. Karton
31,5 x 30,5 cm
sign., dat. u. r.: AF 82
verso hs. v. Fiedler: „10“ (durchgestrichen) „15, Titel: Exotische Pflanze, Technik: Acryl“
Nachlass

G 396
Rote Vase mit Blumen 1982
Öl a. Lwd., a. Holz
34 x 46,2 cm
sign., dat. u. l.: AF 82
Nachlass

G 397
Blumen in heller Vase 1982
Öl a. Karton
33 x 37 cm
sign., dat. u. r.: AF 82
Privatbesitz Hamburg

G 398
Blumen in heller Vase 1983
Öl a. Lwd.
35 x 35 cm
sign., dat. u. r.: AF 83
verso hs. v. Fiedler: „Anf Sept. ??? überhaupt, Auf grauem Karton Passepartout, kleben, firnissen, Dezember Anfang, Blumen in heller Vase, Techn.: Öl auf Leinwand“
Nachlass

G 399

Phantasieblumen auf braunem Grund 1983
Öl, Lack a. Lwd.
33 x 34 cm
sign., dat. u. l.: AF 83
verso (Zeichnung) u. hs. v. Fiedler: „Farbig fotografieren mit Glas vor dem Einrahmen, Titel: Phantasieblumen auf braunem Grund, Techn.: Öl m. Lack auf Leinen, Jahr 1983, Aufbau anders als das I., Reserviert für Lisa“
Nachlass

G 400
(Blumenvase vor blauem Hintergrund) 1983
Öl a. Lwd.
20,5 x 27 cm
sign., dat. u. r.: AF 83
Nachlass

G 401
Exotische Blumen 1983
Öl, Acryl a. Karton
33,5 x 27,5 cm
sign., dat. o. r.: AF 83
verso hs. v. Fiedler: „firnissen ca. Mitte Dezember 84, Exotische Blumen“
Nachlass

G 402
(Blumenvase vor rotbraunem Hintergrund) 1983
Öl, Acryl a. Metallplatte
42 x 29,8 cm
sign., dat. u. r.: AF 83
verso hs. v. Fiedler: „firnissen Nov-Dezember 84“
Nachlass

G 403
(Blumenvase vor rotbraunem Hintergrund) 1983
Öl, Acryl a. Karton
36 x 26,5 cm
sign., dat. u. r.: AF 83
verso hs. v. Fiedler: (teils unlesbar) „…firnissen“
Nachlass

G 404
Mauerbild 1983
Tempera a. Karton
37 x 49,5 cm
sign., dat. u. r.: AF 83
bez. o. l.: „unendlich liebt Arnold die Lisa von Herzen“
verso hs. v. Fiedler: „Titel: Mauerbild, Technik: Tempera, unverkäuflich, Jahr 1983“
Nachlass

G 405
Mauerzeichen 1983
Tempera a. Karton
35,2 x 35,3 cm
sign., dat. u. r.: AF 83
verso hs. v. Fiedler: „Titel: Mauerzeichen, Techn.: Tempera“
Privatbesitz Hamburg

G 406
Schiffe im südlichen Hafen 1984
Öl a. Karton

21,2 x 24 cm
sign., dat. u. l.: AF 84
verso hs. v. Fiedler: „Schiffe im südlichen Hafen 84“
Galerie Herold, Hamburg

G 407
(Hafenbild) 1984
Acryl a. Karton
23 x 26 cm
sign., dat. u. l.: AF 84
Nachlass

Frühe dokumentierte Ölbilder (ohne Bildvorlage):

Betender Christus, bis 1920
Verbleib unbekannt
Ausst.-Kat.: Hamburgische Künstlerschaft e.V., Hamburg 1920

Regenstimmung, bis 1920
Verbleib unbekannt
Ausst.-Kat.: Hamburgische Künstlerschaft e.V., Hamburg 1920

Schellfische, bis 1920
Verbleib unbekannt
Ausst.-Kat.: Hamburgische Künstlerschaft e.V., Hamburg 1920

Kastanienblüte, bis 1927
Öl
Verbleib unbekannt
Ausst.-Kat.: Hamburger Künstlerschaft, Hamburg 1927

Italienische Landschaft, bis 1927
Öl
Verbleib unbekannt
Ausst.-Kat. Hamburger Künstlerschaft, Hamburg 1927

Frauenbildnis, bis 1931
Öl (?)
Verbleib unbekannt
Ausst.: Kunstverein Hamburg 1931
Zt.: Hamburger Lehrerzeitung v. Oktober 1931

Stillleben mit grauem Krug und blauem Buch, bis 1931
Verbleib unbekannt
Ausst.: Kunstverein Hamburg 1931

Tänzerin, bis 1933
Öl
Verbleib unbekannt
Ausst.-Kat.: 12. Ausstellung der Hamburgischen Sezession, Hamburg 1933, Nr. 28

Stillleben mit Negerkamm I, bis 1933
Öl
Verbleib unbekannt
Ausst.-Kat.: 12. Ausstellung der Hamburgischen Sezession 1933, Hamburg 1933, Nr. 30

Stillleben mit Negerkamm II, bis 1933
Öl
Verbleib unbekannt

Ausst.-Kat.: 12. Ausstellung der Hamburgischen Sezession, Hamburg 1933, Nr. 31

Katze, bis 1933
Öl
Verbleib unbekannt
Ausst.-Kat.: 12. Ausstellung der Hamburgischen Sezession 1933, Nr. 32

Stillleben mit braunem Topf, bis 1933
Öl
Verbleib unbekannt
Ausst.-Kat. 12. Ausstellung der Hamburgischen Sezession , Hamburg 1933, Nr. 32 a

Porträt Fräulein Wenz, bis 1933
Öl
Verbleib unbekannt
Ausst.-Kat.: 12. Ausstellung der Hamburgischen Sezession, Hamburg 1933, Nr. 33

Rhododendron-Stillleben, bis 1933
Öl
Verbleib unbekannt
Ausst.: Atelier Wallstraße 1933

Stillleben mit gestreifter Decke, bis 1933
Verbleib unbekannt
Ausst.: Atelier Wallstraße 1933

Kühe an der Tränke, 1933
Öl
Verbleib unbekannt
Ausst.: Kunstverein Hamburg 1934
Ausst.: Kunstraum Peter Lüders, Hamburg 1935 (?)
Zt.: HH Anzeiger v. 6.3.1934
Zt.: HH Anzeiger v. 15.3.1934 (?)

Deichlandschaft, bis 1934
Öl (?)
Verbleib unbekannt
Ausst.: Kunstverein Hamburg 1934

Hafen (Triptychon) 1934
Öl
Verbleib unbekannt
Ausst.-Kat.: Kunstverein Hamburg 1950, Nr. 1
Ausst.: Kunstraum Peter Lüders, Hamburg 1935
Zt.: Altonaer Nachrichten v. 27.2.1935

Katze 1934
Öl
Verbleib unbekannt
Ausst.-Kat.: Kunstverein Hamburg 1950, Nr. 6

Café, 1934
Öl
Verbleib unbekannt
Ausst.-Kat.: Kunstverein Hamburg 1950, Nr. 7

Bildnis der Mutter des Künstlers, bis 1935
Öl
Verbleib unbekannt
Ausst.: Kunstraum Peter Lüders, Hamburg 1935 u. 1936

Zt.: HH Fremdenblatt v. 11.3.1936

Dahlien in weißem Krug, bis 1935
Öl
Verbleib unbekannt
Ausst.: Kunstraum Peter Lüders, Hamburg 1935

Weiße Blumen in blaugrauer Vase, bis 1935
Öl
Verbleib unbekannt
Ausst.: Kunstraum Peter Lüders, Hamburg 1935
Zt.: HH Anzeiger v. 15.3.1935

Vision 1900, 1946
Öl
Verbleib unbekannt
Ausst.-Kat.: Kunstverein Hamburg 1950, Nr. 15

Wunderblume, 1946
Öl
Verbleib unbekannt
Ausst.-Kat.: Kunstverein Hamburg 1950, Nr. 16

MALEREI AUF PAPIER

AQUARELLE

A 1
Straße in Oberbayern 1928
Bleistift, Aquarellfarbe a. Papier
36 x 42 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 28
Privatbesitz

A 2
Kirche Hammerbrook 1929
Bleistift, Aquarellfarbe a. Papier
34,4 x 26,8 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 29
auf dem Passepartout eigenhändig bezeichnet „Kirche Hammerbrook“
Privatbesitz

A 3
(Blumentopf) 1929
Bleistift, Aquarellfarbe a. Papier
33 x 25 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 29
Privatbesitz

A 4
Stillleben mit braunem Tonkrug 1929
Aquarellfarbe a. Bütten
50 x 60 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 29
Privatbesitz
Aukt.-Kat.: Auktionshaus Schopmann Hamburg, Auktion v. 30.11.1990, Nr. 100, S. 24 (s/w Abb.)

A 5
Stillleben mit grüner Flasche 1929
Aquarellfarbe a. Papier
44 x 36 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler
Privatbesitz

A 6
Vorstadt 1930
Aquarellfarbe a. Papier
28 x 34 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 30
verso Darstellung des gleichen Motivs, ohne Person im Vordergrund
Privatbesitz

A 7
(Windmühle) 1933
Aquarellfarbe a. Papier
35,5 x 46,5 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 33
Privatbesitz Hamburg

A 8
Bei Florenz 1933
Aquarellfarbe a. Bütten (P. M. Fabriano)

44,7 x 58 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 33
bez. u. l.: Bei Florenz
verso Stempel Kunsthalle zu Hamburg, Inv.-Nr.
Kunsthalle Hamburg, Inv.-Nr. 1935/88

A 9
(Alpenlandschaft) 1934
Aquarellfarbe a. Papier
ca. 50 x 70 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 34
Privatbesitz Hamburg

A 10
Voralpen bei Verona 1934
Aquarellfarbe a. Bütten
50,5 x 72 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 34
bez. u. l.: Voralpen bei Verona
verso Stempel Kunsthalle zu Hamburg, Inv.-Nr.
verso Alpenlandschaft, aquarelliert (violett, braun), unsign., undat.
Kunsthalle Hamburg, Inv.-Nr. 1934/127

A 11
Verona 1934
Aquarell a. INGRES-Bütten
46,8 x 63 cm
bez. u. r.: Verona Arnold Fiedler 34
verso Stempel Kunsthalle zu Hamburg, Inv.-Nr.
verso Motiv aus dem lombardischen Voralpenland, aquarelliert, unsign., undat.
Kunsthalle Hamburg, Inv.-Nr. 1936/13

A 12
Roter Weg 1934
Aquarell a. Papier
ca. 30 x 43 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 34
bez. u. l.: Roter Weg
Privatbesitz

A 13
(Landschaft) 1934
Aquarell auf INGRES-Bütten
31,5 x 44,4 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 34
Privatbesitz

A 14
Verona 1935
Aquarell auf INGRES-Bütten
47,5 x 67,5 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 35
bez. u. l.: Verona
Privatbesitz

A 15
Verona 1935
Aquarell a. Bütten
46 x 66 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 35

bez. u. l.: Verona
Privatbesitz

A 16
Gebirgslandschaft 1935
Aquarellfarbe a. Papier
47 x 65 cm
sign., dat.
Verbleib unbekannt
Aukt.-Kat.: Auktionshaus Dörling Hamburg, 139. Auktion v. 5.6.1991, Nr. 2626 (o. Abb.)

A 17
Badehäuser 1936
Aquarellfarbe a. Bütten
37,5 x 49,8 cm
bez. u. r.: 36 Arnold Fiedler 36
bez. u. l.: Badehäuser
verso Stempel Kunsthalle zu Hamburg, Inv.-Nr.
Kunsthalle Hamburg, Inv.-Nr. 1937/35

A 18
Strandkorb 1936
Aquarellfarbe a. Bütten
31,2 x 50,5 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 36
bez. u. l.: Strandkorb
verso Stempel Kunsthalle zu Hamburg, Inv.-Nr.
Kunsthalle Hamburg, Inv.-Nr. 1937/40

A 19
Langeoog 1936
Aquarellfarbe a. Bütten
31,5 x 50 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 36
bez. u. l.: Langeoog
verso ähnliches Motiv, aquarelliert, unsign., undat., sowie
Stempel Kunsthalle zu Hamburg, Inv.-Nr.
Ausst.-Kat.: Verfolgt und verführt, Hamburg 1983, Nr. 18 (o. Abb.)

A 20
Badezelte 1936
Aquarellfarbe a. Bütten
37 x 49,8 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 36
bez. u. l.: Badezelte
verso farbige Anlage mit Figuren, durchkreuzt, unsign., undat., sowie
Srempel Kunsthalle zu Hamburg, Inv.-Nr.
Kunsthalle Hamburg, Inv.-Nr. 1937/39

A 21
Badehaus am Strand 1936
Aquarellfarbe a. Papier
35 x 50 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 36
bez. u. l.: Badehaus am Strand
verso Stempel Kunsthalle zu Hamburg, Inv.-Nr.
Kunsthalle Hamburg, Inv.-Nr. 1937/38

A 22
Dünen 1936

Aquarellfarbe a. Bütten
37,5 x 49,2 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 36
bez. u. l.: Dünen
verso ähnliche Dünenlandschaft, aquarelliert, unsign., undat., sowie
Stempel Kunsthalle zu Hamburg, Inv.-Nr.
Kunsthalle Hamburg, Inv.-Nr. 1937/37

A 23
Haus in Dünen 1936
Aquarell auf Bütten
37,2 x 51 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 36
bez. u. l.: Haus in Dünen
verso Anlage des gleichen Motivs, unsign., undat., sowie
Stempel Kunsthalle zu Hamburg, Inv.-Nr.
Kunsthalle Hamburg, Inv.-Nr. 1937/36
Ausst.-Kat.: Verfolgt und verführt, Hamburg 1983, Nr. 17, (s/w Abb.)

A 24
Norderney 1936
Aquarellfarbe a. INGRES-Bütten
32 x 47 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 36
bez. u. l.: Norderney
Altonaer Museum Hamburg, Inv.-Nr. 1988/9
Aukt.-Kat.: Auktionshaus Stahl Hamburg, Auktion v. 6.2.1988

A 25
Langeoog 1936
Aquarellfarbe a. Bütten
37,5 x 50 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 36
bez. u. l.: Langeoog
Privatbesitz Freising

A 26
Langeoog 1936
Aquarellfarbe a. Papier
31 x 50 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 36
bez. u. l.: Langeoog
verso verworfene Anlage
Privatbesitz Freising

A 27
Langeoog 1936
Aquarellfarbe a. Bütten
37,5 x 49,5 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 36
bez. u. l.: Langeoog
Privatbesitz Freising

A 28
Langeoog 1936
Aquarellfarbe a. Bütten
32 x 50 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 36
bez. u. l.: Langeoog
Privatbesitz Freising

A 29
Norderney 1936
Aquarellfarbe a. Bütten
33 x 51 cm
bez. u. l.: Norderney
bez. u. r.: Arnold Fiedler 36
Privatbesitz Freising

A 30
Norderney Strandkörbe 1936
Aquarellfarbe a. Ppaier
32 x 49 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 36
bez. u. l.: (auf Rand) Norderney Strandkörbe
Privatbesitz

A 31
(Norderney) 1936
Aquarellfarbe a. Bütten
ca. 33 x 52 cm
bez. u. l.: Arnold Fiedler 36
Privatbesitz

A 32
Strand Norderney 1936
Aquarellfarbe a. Papier
30 x 48 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 36
bez. u. l.: Strand Norderney
Nachlass

A 33
Strandleben 1936
Aquarellfarbe a. Papier
ca. 38 x 55 cm
bez. u. l.: Arnold Fiedler 36 Strandleben
Privatbesitz Hamburg

A 34
Dubrovnik 1937
Aquarell auf Bütten
36,5 x 52 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 37
bez. u. l.: Dubrovnik Meinem lieben Hermann von Arnold
Privatbesitz Freising

A 35
Dubrovnik 1937
Pastellkreide, Aquarellfarbe a. Bütten
26 x 36 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 36
bez. u. l.: Dubrovnik
Privatbesitz Freising

A 36
Dubrovnik 1937
Aquarell a. Bütten
37 x 51,5 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 37
bez. u. l.: Dubrovnik

verso Stempel Kunsthalle zu Hamburg, Inv.-Nr.
Kunsthalle Hamburg, Inv.-Nr. 1938/256

A 37
Ansicht von Dubrovnik 1937
Aquarellfarbe a. Bütten
Maße unbekannt
bez. u. l.: Ansicht auf Dubrovnik
bez. u. r.: Arnold Fiedler 37
Privatbesitz Hamburg

A 38
Sarajevo 1937
Aquarellfarbe a. Bütten
48 x 32 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 37
bez. u. l.: Sarajevo
Privatbesitz Freising

A 39
Sarajevo 1937
Aquarell a. Bütten
Maße unbekannt
bez. u. r.: Arnold Fiedler 37
bez. u. l.: Sarajevo
Privatbesitz Hamburg

A 40
Sarajevo 1937
Aquarell auf Bütten
36,2 x 51,5 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 1937
bez. u. l.: Sarajevo
verso Stempel Kunsthalle zu Hamburg, Inv.-Nr.
Kunsthalle Hamburg, Inv.-Nr. 1948/82

A 41
Blumenvase 1937
Aquarell auf Bütten
51,5 x 36 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 37
Privatbesitz Freising

A 42
Bei Marseille 1939
Aquarellfarbe a. Bütten
23,4 x 31,7 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 39 Bei Marseille
Nachlass

GOUACHE, TEMPERA, MISCHTECHNIKEN (AUZZUG)

GTM
Ohne Titel 1957
(Neujahrsgruß)
Gouache a. Papier
11 x 15 cm
sign., dat.
Galerie Tilman Bohm, Hamburg
Ausst.-Kat.: Arnold Fiedler 1900-1985, Galerie Tilman Bohm, Hamburg 1990, o. S. (farb. Abb.)

GTM
Rosa Plan 1960
Mischtechnik a. Papier
20 x 30 cm
Verbleib unbekannt
Ausst.-Kat.: Hamburger Künstler 1961, (1.-23.4.1961) o. S., Nr. 50 (s/w Abb.)

GTM
Blauer Plan 1960
Mischtechnik a. Papier
20 x 30 cm
Verbleib unbekannt
Ausst.-Kat.: Hamburger Künstler 1961 (1.-23.4.1961), o. S. Nr. 49

GTM
Roter Plan 1960
Mischtechnik a. Papier
20 x 30 cm
Verbleib unbekannt
Ausst.-Kat.: Hamburger Künstler 1961 (1.-23.4.1961), o. S. Nr. 49

GTM
Mauerzeichnung Paris 1964
Tempera, farbkreiden a. Bütten
14,5 x 32 cm
Sign., dat., bez.
Nachlass
Lit.: Freie Akademie der Künste Hamburg (Hg.): Arnold Fiedler. Der Maler 1900-1985. Ein Werkverzeichnis, bearb. v. Uta Schoop, Neumünster 1995

ZEICHNUNGEN (AUSZUG)

Z
Porträt eines alten Mannes, Mai 1917
schwarze Kreide a. Bütten
40,8 x 31 cm
unsign., undat.
bez. o. r.: Mai 1917
Kunsthalle Hamburg, Inv.-Nr. 1917/499

Z
Porträt eines alten Mannes 1920
Feder, schwarze u. rote Tusche, Kreide a. Papier
35 x 28,4 cm

unsign., undat.
bez.: Johanntzen
verso Stempel Kunsthalle zu Hamburg, Inv.-Nr.
Kunsthalle Hamburg, Inv.-Nr. 1920/182

Z
Alter Mann mit Vollbart, ca. 1920
wohl Feder, Tusche, Kreide
(Angaben nach einem Foto im Nachlass)

Z
Akt 1920
Pinsel, schwarze Tusche a. Papier
59 x 46 cm
Galerie Herold, Hamburg

Z
Weiblicher Akt 1920
Pinsel, schwarze Tusche a. Bütten
59,3 x 45,8 cm
bez. u. l.: Fiedler, Arnold
bez. u. r.: Febr. 20
verso Stempel Kunsthalle zu Hamburg, Inv.-Nr.
Kunsthalle Hamburg, Inv.-Nr. 1920/64

Z
Männlicher Akt 1920
Pinsel, schwarze Tusche a. Japanpapier
48,3 x 37 cm
unsign.
bez. o. r.: Febr. 20
verso Stempel Kunsthalle zu Hamburg, Inv.-Nr.
Kunsthalle Hamburg, Inv.-Nr. 1920/63

Z
Akt 1921
Pinsel, schwarze Tusche a. Papier
74 x 27 cm
Privatbesitz

Z
Lagerhäuser am Fluß, ca. 1920
Feder, schwarze Tusche a. ockerfarb. Karton
27,8 x 37,4 cm
undat.
bez. u. sign. u. r.: Bille, Arnold Fiedler
verso Stempel Kunsthalle zu Hamburg, Inv.-Nr.
Kunsthalle Hamburg, Inv.-Nr. 49835

Z
Hafenlokal (Im Wirtshaus), bis 1923
Bleistift a. Papier
32,5 x 23 cm
undat., bez. u. l.: Fiedler, Arnold
verso bez.: Arnold Fiedler M 50
verso Stempel Kunsthalle zu Hamburg, Inv.-Nr.
Kunsthalle Hamburg, Inv.-Nr. 1923/299

Z
Happy Boys, bis 1923

Bleistift a. Papier
32,5 x 23 cm
undat., bez. u. l.: Fiedler, Arnold
verso Federzeichnung Blick auf den Hafen,
(diese sign. u. r.: Arnold Fiedler M 50) sowie
Stempel Kunsthalle zu Hamburg, Inv.-Nr.
Kunsthalle Hamburg, Inv.-Nr. 1923/298

Z
Tagelöhnerhäuser in Wohldorf Okt. 1921
Feder, Pinsel, schwarze Tusche a. Bütten
14,3 x 22 cm
Galerie Herold, Hamburg

Z
Münchner Wohnviertel 1922
Feder, schwarze Tusche, Aquarellfarbe a. Papier
25 x 36 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler
bez. u. l.: München Aug. 22
Galerie Herold, Hamburg

Z
Partnachklammschlucht 1922
Feder, schwarze Tusche, Aquarellfarbe a. Papier
36 x 25 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler
bez. u. l.: Die Partnachklamm Sept. 22
Galerie Herold, Hamburg
Aukt.-Kat.: Auktionshaus Schopmann Hamburg, Auktion v. 30.11.1990, S. 24 (o. Abb.)

Z
Kränkliches Mädchen 1921
Pinsel, schwarze Tusche a. Papier
28 x 18 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 21
bez. u. l.: Kränkliches Mädchen
Privatbesitz

Z
Varieté I 1923
Feder, schwarze Tusche a. Papier
36,4 x 28,6 cm
Privatbesitz Hamburg

Z
Artistin in der Manege 1925
Farbige Kreide a. Papier
37 x 33,5 cm
Galerie Herold, Hamburg

Z
Anacapri 1925-1927
Zeichnekohle a. Papier
Keine Maße
Lit.: Heimatkalender 1928, Hamburg o. J., S. 49 (s/w Abb.)

Z
Palermoansicht 1925-1927
Zeichenkohle a. Papier

keine Maße
Lit.: Heimatkalender 1928, Hamburg o. J., S. 48 (s/w Abb.)

Z
Hafen Hamburg 1936
Kreide a. Papier
24 x 31 cm
Privatbesitz

Z
Seezeichen 1936
Kreide a. Papier
19 x 27,5 cm
Privatbesitz

Z
Strandkörbe 1936
Feder, schwarze Tusche a. Papier
42 x 52,2 cm
Nachlass

Z
Strandkörbe 1936
schwarze Kreide a. Papier
19,8 x 30 cm
Nachlass
Lit.: Flemming, Hanns Theodor: Arnold Fiedler, Hamburg 1980 (Hamburger Künstlermonographien zur Kunst des 20. Jahrhunderts, hg. v. der Lichtwark-Gesellschaft Bd. 14), o. S., Nr. 35 (s/w Abb.)

Z
Tänzerinnen 1936
farbige Kreide a. Papier
keine Maße
Nachlass

Z
Cancan 1936
farbige Kreide a. Papier
keine Maße
Nachlass

Z
Sarajevo 1936 o. 1937
(Marktszene mit drei Frauen)
Sepiakreide a. Karton
34 x 25,7 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler …(unleserlich)
bez. u. l.: Sarajevo
verso farbige, aquarellierte Landschaft mit Minarett u. zwei Frauen, sowie
Stempel Kunsthalle zu Hamburg, Inv.-Nr.
Kunsthalle Hamburg, Inv.-Nr. 1948/81

Z
Zwei Bäuerinnen in Tracht 1937
farbige Kreide a. Papier
29 x 21,5 cm
sign., dat. u. r.: Arnold Fiedler 1937
Privatbesitz Hamburg

Z
Marseille I 1938
Pastellkreide a. blauem Papier
20,8 x 26,9 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 38
bez. u. l.: Marseille
Nachlass

Z
Marseille II 1938
Bleistift, Wachskreide a. hellblauem Papier
20,9 x 27 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 38
bez. u. l.: Marseille
Galerie Herold, Hamburg

Z
Ingrid Stross 1947
Bleistift a. Papier
keine Angaben
Nachlass

Z
Dame mit Hut und Schleier 1947
Pastellkreide a. Papier
40,5 x 28,8 cm
bez. u. l.: Arnold Fiedler 47
Nachlass

Z
Monika Weise 1947
Bleistift a. Papier
keine Angaben
Nachlass

Z
Strandkörbe in Westerland 1947
Wachskreide a. Papier
ca. 25 x 35 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 47
bez. u. l.: Westerland Strandkörbe
Privatsammlung

Z
Dünen 1949
Farbkreide, Pastellkreide a. Bütten
31,5 x 48 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 49
Privatbesitz Freising

Z
Hafen in List/Sylt 1949
Pastellkreide a. grauem Bütten
ca. 30 x 43 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 49
bez. u. l.: Hafen in List/Sylt
Altonaer Museum Hamburg, Inv.-Nr. 1980/25

Z
Dünen 1949

Pastellkreide a. Bütten
31,5 x 48 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 49
Privatbesitz Freising

Z
Paris, Place St. André des arts 1951
Pastellkreide a. grauem Bütten
28 x 39 cm
bez. u.r.: Arnold Fiedler 51
bez. u. l.: Paris Place St. André des arts
verso Bleistiftzeichnung
Privatbesitz Freising

Z
Paris, Moulin Rouge 1951
Pastellkreide a. Bütten
24 x 31 cm
sign., dat., u. r.: Arnold Fiedler 51
Privatbesitz Hamburg

Z
Marché aux puces 1951
Pastellkreide a. Papier
38,5 x 54 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 51
bez. u. l.: Marché aux puces
Privatbesitz

Z
Dombuden 1951
Pastellkreide a. Bütten
22 x 26,4 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 51
bez. u. l.: Dombuden, Naturstudie
Privatbesitz

Z
Hamburger Dom 1952
Pastellkreide a. Papier
ohne Maße
bez. u. r.: Arnold Fiedler 52
Privatbesitz Berlin

Z
Teppichentwurf f. P. Seitz 1953
Pastellkreide a. Bütten
48,5 x 31,3 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 53
Nachlass

Z
Schwarze Landschaft 1-4 (4 Blatt) 1962
(Flutkatastrophe)
schwarze Tusche a. Papier ca. 26 x 33 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 62
Nachlass

Z
La Goulette Port 1966

Wachskreide a. Papier
keine Maße
bez. u. r.: Arnold Fiedler Nov. 66
bez. u. l.: La Goulette Port
keine Maße
Nachlass

Z
Markt in der Rue du Tohma 1966
Kugelschreiber, Wachskreide a. Papier
keine Maße
bez. u. r.: Arnold Fiedler Nov. 66
bez. u. l.: Tunis Markt Rue du Tohma
Nachlass

Z
Souk des armen el Aassar 1966
Ölkreide a. Papier
20,8 x 25,6 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 66
bez. u. l.: Tunis; Portal, Souk des armen el Aassar, Rue el Hadjamine, de ´hiver, Rue Abon el Kacem Chabb
verso Motiv in Ölkreide, bez. „Tunis Arnold Fiedler 66“
Nachlass

DRUCKGRAFIK

RADIERUNGEN

R 1
Die Angst 1917
14,6 x 19,6 cm
bez. u. r.: A. Fiedler 17
bez. u. l.: Die Angst
keine Auflage bekannt
2 Exemplare, (1 Expl. o. Auflage, dat. 1917; 1 Expl. dat. 1918, nummeriert: IV.I.)
Privatbesitz

R 2
Die Wut 1918
19,9 x 32,8 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 18
bez. u. l.: Die Wut
keine Auflage bekannt
2 Exemplare
Galerie Herold, Hamburg

R 3
Die Begierde 1918
14,7 x 19,6 cm
bez. u. r.: A. Fiedler 18
bez. u. l.: Die Begierde
keine Auflage bekannt
Galerie Herold, Hamburg

R 4
Acker 1918
8,6 x 11,6 cm
bez. u. r.: A. Fiedler 18
bez. u. l.: Acker
keine Auflage bekannt
Galerie Herold, Hamburg

R 5
Revolution 1918
20,8 x 33 cm
bez. u. r.: A. Fiedler 12.18
bez. u. l.: Revolution
keine Auflage bekannt
verso „Arnold Fiedler“ (mit fremder Hand)
1 Exemplar 1918
3 Exemplare 1919
Kunsthalle Hamburg, Inv.-Nr. 1918/195 (verso Stempel Kunsthalle zu Hamburg, Inv.-Nr.)
Privatbesitz

R 6
Sorgen 1919
18 x 25,5 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 19
bez. u. l.: Sorgen
keine Auflage bekannt
5 Exemplare mit unterschiedlicher Tönung
Kunsthalle Hamburg, Inv.-Nr. 49836, 49837, 49838, 1919/23 (verso Stempel Kunsthalle zu

Hamburg, Inv.-Nr.)
Privatbesitz
Ausst.-Kat.: Hamburger Maler – Gemälde und Grafik, hg. v. Galerie Riemenschneider, Hamburg 1982, Nr. 5
Ausst.-Kat.: Arbeiten aus dem Besitz der Sammlung Pachen, hg. v. Kleine Nordpfälzer Galerie Deutsche Kunst des 20. Jahrhunderts, Gerbach o. J. (o. Abb.)
Ausst.-Kat.: Haspa Neuerwerbungen 2005, S. 40, S. 139 (Abb.)

R 7
Anarchie 1919
37 x 51 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 1919
bez. u. l.: Anarchie
keine Auflage bekannt
Kunsthalle Hamburg, Inv.-Nr. 1919/147 (verso Stempel Kunsthalle zu Hamburg, Inv.-Nr.)

R 8
Porträt Herr M. Artist 1919
19,8 x 12,3 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 19
bez. u. l.: Porträt Herr M Artist, Double für lebensgefährliche Filmsituationen
keine Auflage bekannt
verso: „Arnold Fiedler, Hmb. 36, unverkäuflich; keine Auflage bekannt“
Nachlass

R 9
Meine Mutter, bis 1919
14 x 9 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 19..
bez. u. l.: Meine Mutter
keine Auflage bekannt
Nachlass

R 10
Das Café 1920
24,8 x 20,8 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 20
bez. u. l.: Das Café
keine Auflage bekannt
Nachlass

R 11
Der Traum 1921
19,5 x 12,3 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 21
bez. u. l.: Traum
Auflage: VII (Nr. IV, 1 Expl. o. Nr.)
Nachlass
Privatbesitz

R 12
Theodor Brinkmann 1922
34,8 x 26,9 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 22
bez. u. l.: Th. Brinkmann MdB
keine Auflage bekannt
6 Exemplare
Nachlass
Galerie Herold, Hamburg
Privatbesitz

(Th. Brinkmann war ehemals Hamburger Schulsenator)

R 12a
Schulrat Dr. Brütt 1922
keine weiteren Angaben
(siehe Korrespondenz A. Fiedler 1922)

R 13
Straße am Abend 1927
25 x 20,7 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 1927
bez u. l.: Straße am Abend (1. Zust.) I. Abz.
verso Stempel Kunsthalle zu Hamburg, Inv.-Nr.
keine Auflage bekannt
Kunsthalle Hamburg, Inv.-Nr. 49839

R 14
Die Liebenden 1933
20,5 x 24,5 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 1933
bez. u. l.: Die Liebenden
keine Auflage bekannt
Galerie Herold, Hamburg
Ausst.-Kat.: Die Hamburgische Sezession 1919-1933, hg. v. Galerie Herold, Hamburg 1992, S. 26, Nr 11, (s/w Abb.)
Ausst.-Kat.: Hamburger Maler – Gemälde und Grafik, hg. v. Galerie Riemenschneider, Hamburg 1982, Nr. 6

R 15
Tisch+Stuhl 1975
19,7 x 24,3 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 75
bez. u. l.: 25/4 Kaltnadelrad.
bez. u. M.: Tisch +Stuhl
Auflage: 25 (Nr. 1, 4)
Nachlass
Privatbesitz

R 16
Artisten üben 1975
19,7 x 29,8 cm
bez. u. r.: 75 Arnold Fiedler
bez. u. l.: 30/24 Kaltnadel
bez. u. M. und im Blatt: „Artisten üben“
Auflage: 30 (Nr. 4, 7, 10, 13, 21, 22, 24)
Nachlass
Galerie Herold, Hamburg
Privatbesitz
Ausst.-Kat.: Arbeiten aus dem Besitz der Sammlung Pachen, hg. v. Kleine Nordpfälzer Galerie Deutsche Kunst des 20. Jahrhunderts, Gerbach o. J. (o. Abb.)
Ztschr.: Kunstführer und Antiquitäten, 3. Jg., Nr. 3, 1980, (s/w Abb.)

R 17
Leuchtturm 1975
23 x 26 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 75
bez. u. l.: 25/4 Kaltnadelrad. „Leuchtturm“
bez. i. Blatt: Le Phare Leuchtturm
Auflage: 25 (Nr. 1, 3, 4)
Nachlass

Privatbesitz

R 18
Strandgut 1975
19,8 x 30 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 75
bez. u. l.: 20/2 Kaltnadelrad.
bez. u. M.: Strandgut
bez. im Blatt: (unklar)
Auflage: 20 (Nr. 2)
Auflage: 30 (Nr. 1, 7, 9, 10, 11, 12)
Nachlass
Galerie Herold, Hamburg

R 19
Fabrikanlage 1975
19,5 x 28,8 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 75
bez. u. l.: 25/2 Kaltnadelrad. „Fabrikanlage“
bez. im Blatt: Fabrikanlage
Auflage: 25 (Nr. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 15)
Nachlass

R 20
Interieur abstrakt 1975
29,5 x 24,3 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 75
bez. u. l.: 25/3 Kaltnadelrad. radiert, „Interieur abstrakt“
bez. im Blatt: vor 8 Lisa
Auflage: 25 (Nr. 3)
Nachlass

R 21
Einsame Hotels am Meer 1975
20 x 30 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 75
bez. u. l.: Probedruck Kaltnadel „Einsame Hotels am Meer“
bez. im Blatt: Einsame Hotels am Meer
Auflage: 20 (Nr. 1, 4)
Auflage: 30 (Nr. 4)
2 Probedrucke
Nachlass
Galerie Herold, Hamburg

R 22
Signaltürme 1975
19,5 x 29,7 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 75
bez. u. l.: 20/1 Kaltnadelrad., „Signaltürme“
bez. im Blatt: Signaltürme
Auflage: 20 (Nr. 1, 3)
Auflage: 25 (Nr. 1)
Nachlass

R 23
Zirkus Sarassani 1975
24,5 x 29,7 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 75
bez. u. l.: Kalte Nadel Zirkus Sarassani
bez. im Blatt: Zirkus Sarassani

verso: Oben! Kalte Nadel „Zirkus Sarassani“
Auflage: 20 (Nr. 9)
Auflage: 30 (Nr. 10, 11, 12, 14, 15)
1 Probedruck
1 Exemplar ohne Nr.
Nachlass
Galerie Herold, Hamburg
Aukt.-Kat.: Auktionshaus Dörling, Hamburg, 131. Auktion vom 5.6.-7.6.1989, S. 200, Nr. 2145, (o. Abb.)

R 24
Ballons 1975
19,8 x 29,8 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 75
bez. u. l.: 30/1 Kaltnadelradierung „Ballons“
bez. im Blatt: Ballons
Auflage: 30 (Nr. 24, 25, 27)
Auflage: 20 (Nr. 1)
Nachlass
Privatbesitz

R 25
Seehafen 1975
19,6 x 30 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 75
bez. u. l.: 25/3 Kaltnadelradierung, „Seehafen“
verso: Paris
Auflage: 25 (Nr. 3, 4)
Auflage: 30 (Nr. 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13)
Nachlass

R 26
Ballonstation 1975
19,5 x 29,5 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 75
bez. u. l.: Kalte Nadel „Ballonstation“
bez. im Blatt: Ballonstation
Auflage: 25 (Nr. 6)
2 Exemplare mit Nachlassstempel und Signatur von Lisa Fiedler
2 Exemplare o. Nr.
Nachlass
Privatbesitz
Ausst.-Kat.: Arbeiten aus der Sammlung Pachen, hg. v. Kleine Nordpfälzer Galerie Deutsche Kunst des 20. Jahrhunderts, Gerbach o. J. (o. Abb.)

R 27
Leuchtfeuer 1975
20 x 29,6 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 75
bez. u. l.: 30/17 Kalt Nadel R.
bez. u. M.: Leuchtfeuer
bez. im Blatt: Leuchtfeuer
Auflage: 30 (Nr. 2, 3, 7, 8, 9, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 22, 24, 29, 1 Exemplar o. Nr.)
Auflage: 20 (Nr. 6)
Nachlass
Galerie Herold, Hamburg
Privatbesitz

R 28
Baugelände 1975

19,5 x 29,5 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 75
bez. u. l.: Proberdr., Kalte Nadel, „Baugelände“
bez. im Blatt: Baugelände
Auflage: 30 (6, 7, 8, 9, 10)
1 Probedruck
6 Exemplare o. Nr.
Nachlass

R 29
Eros-Center 1975
24,5 x 29 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 75
bez. u. l.: 30/7 Kaltnadel
bez. u. M.: Eros-Center
bez. im Blatt: Eros-Center
Auflage: 30 (Nr. 1, 4, 7)
Nachlass
Privatbesitz

R 30
Varieté 1975
19,5 x 30 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 75
bez. u. l.: 30/2 Kalte Nadel Varieté
bez. im Blatt: Varieté
Auflage: 30 (Nr. 2)
Privatbesitz

R 31
Häuser in Sao Paulo 1977
25,8 x 30,5 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 77
bez. u. l.: Probedruck Kalte Nadel, Häuser in Sao Paulo
bez. im Blatt: (unklar)
keine Auflage bekannt
2 Probedrucke
Nachlass

R 32
Häuser in Sao Paulo 1979
25,8 x 30,5 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 79
bez. u. l.: Probedruck, geätzte Radierung, „Häuser in Sao Paulo“
keine Auflage bekannt
3 Probedrucke
Nachlass

R 33
Traum 1983
(Teil einer Klappkarte)
9,9 x 12,9 cm
bez. u. r.: A. Fiedler 83
bez. u. l.: Traum
keine Auflage bekannt
Nachlass
Privatbesitz

LITHOGRAPHIEN

L 1
(Ohne Titel, Figürliche Szene) 1919
26,3 x 36,5 cm
bez. u. l.: AF 19 (im Stein)
bez. u. r.: A. Fiedler
keine Auflage bekannt
2 Exemplare
Galerie Herold, Hamburg

L 2
Das Café 1920
31 x 28 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 1920 (im Stein)
bez. u. r.: Arnold Fiedler 20
bez. u. l.: Das Café (22)
keine Auflage bekannt
Blatt Nr. 22 auf Velin
Galerie Herold, Hamburg
Aukt.-Kat.: Auktionshaus Bassenge, Berlin, 50. Auktion vom 8./9.12.1987, S. 332, Nr. 5506, (s/w Abb.)

L 3
Nächtliches Abenteuer 1920
38,5 x 30,5 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 1920
bez. u. l.: Nächtliches Abenteuer
keine Auflage bekannt
Blatt Nr. 27
1 Exemplar o. Nr.
Kunsthalle Hamburg, Inv.-Nr. 1920/61
Privatbesitz

L 4
W. Rückenakt 1921
59,8 x 28,9 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 21
bez. u. r.: Arnold Fiedler 1921 (im Stein)
bez. u. l.: W. Rückenakt
keine Auflage bekannt
Galerie Herold, Hamburg

L 5
(Akt) 1921
46 x 29,4 cm
bez. u. l.: Arnold Fiedler 21... (Rest unlesbar)
bez. u. l.: Arnold Fiedler April 21 (im Stein)
keine Auflage bekannt
Galerie Herold, Hamburg

L 6
Eiffestraße 1921
22,5 x 31 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 21
bez. u. l.: Eiffestr. Hbg. 34
bez. u. l.: Arnold Fiedler 21 (im Stein)
keine Auflage bekannt
2 Exemplare (vermutlich Nr. 31, 34)

Kunsthalle Hamburg, Inv.-Nr. 49840 (verso Stempel Kunsthalle zu Hamburg, Inv.-Nr.)
Galerie Herold, Hamburg

L 7
Partie in Hamburg-Wohldorf 1922
25 x 35 cm
dat., betitelt, num. (16/24)
Auflage 24 (Nr. 16)
Aukt.-Kat.: Auktionshaus Stahl Hamburg, Auktion vom 15.4.1989, S. 13, Nr. 183 (o. Abb.)

L 8
Kränkliches Mädchen 1922
keine Angaben

L 9
Conrad Hannss bis 1922
35,5 x 30,2 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 28
bez. u. l.: Conrad Hannss
keine Auflage bekannt
Verbleib unbekannt
Lit.: Hamburger Heimatkalender, o. O., 1928, S. 105 (s/w Abb.)
Aukt.-Kat.: Auktionshaus Schopmann Hamburg, 206. Auktion vom 2.10.1992, Nr. 183 (o. Abb.)
(Conrad Hannss war Musiker in Hamburg)

L 10
Stillleben 1946
32 x 49 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 46
bez. u. r.: Arnold Fiedler 46 (im Stein)
bez. u. .l.: Stilleben
Auflage: 40 (Nr. 8)
1 Exemplar o. Nr.
Nachlass
Privatbesitz Freising
Haspa Hamburg
Ausst.-Kat.: Haspa Neuerwerbungen 2005, S. 139 (Abb.)

L 11
Der Vogel Phönix 1946
38,5 x 50 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 46
bez. u. r.: Arnold Fiedler 46 (im Stein)
bez. u. l.: Der Vogel Phönix
Auflage: 40 (Nr. 7, 11, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 28, 29, 30)
7 Exemplare o. Nr.
1 Exemplar 1948
Kunsthalle Hamburg, Inv.-Nr. 1947/28 (verso Stempel Kunsthalle zu Hamburg, Inv.-Nr.)
Freie und Hansestadt Hamburg, Kulturbehörde Inv.-Nr. 1326
Nachlass
Galerie Herold, Hamburg
Privatbesitz Hamburg, Wittenberg, Freising
Haspa Hamburg
Aukt.-Kat.: Auktionshaus Stahl, Hamburg, Auktion vom 15.3.1986, S. 41, Nr. 520 (o. Abb.)
Aukt.-Kat.: Auktionshaus Stahl, Hamburg, Auktion vom 3.2.1990, S. 47, Nr. 500 (o. Abb.)
Aukt.-Kat.: Auktionshaus Stahl, Hamburg, Auktion vom 3.11.1990, S. 59, Nr. 615 (o. Abb.)
Ausst.-Kat.: Haspa, Neuerwerbungen 2005, S. 139 (Abb.)

L 12
Unterwelt 1946

37 x 48 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 46
bez. u. l.: 40/11 Orig. Litho, Unterwelt
Auflage: 40 (Nr. 8, 9, 10, 11)
4 Exemplare o. Nr.
Nachlass
Galerie Herold, Hamburg
Privatbesitz Hamburg, Freising
Ztschr.: Baukreis, H. 3/4, Hamburg 1948 (s/w Abb.

L 13
Traumtempel 1946
36,3 x 51,5 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 46
bez. u. r.: Arnold Fiedler 46 (im Stein)
bez. u. l.: Traumtempel
Auflage: 40 (Nr. 6, 7)
3 Exemplare o. Nr.
Kunsthalle Hamburg, Inv.-Nr. 1950/222
Nachlass
Galerie Herold, Hamburg
Privatbesitz Hamburg, Freising
Aukt.-Kat.: Auktionshaus Stahl, Hamburg, Auktion vom 9.9.1989, S. 51, Nr. 520 (o. Abb.)

L 14
Untergang 1946
27,7 x 43,5 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 46
bez. u. r.: 40/6 Orig. Litho, Untergang
Auflage: 40 (Nr. 5, 6, 7, 9, 10, 11)
Nachlass
Privatbesitz

L 15
Vorweltlandschaft 1946
32 x 47 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 46
bez. u. l.: Vorweltlandschaft
Auflage: 30 (Nr. 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12)
2 Exemplare o. Nr.
Nachlass
Privatbesitz Hamburg, Freising

L 16
Bildhaueratelier in der Wüste 1946
27 x 41,5 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 46
bez. u. r.: Arnold Fiedler 46 (im Stein)
bez. u. l.: Bildhaueratelier in der Wüste
Auflage: 40 (Nr. 5)
1 Exemplar o. Nr.
Privatbesitz Hamburg, Freising

L 17
Schöpferwerkstatt 1946
33 x 48 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 46
bez. u. r.: Arnold Fiedler 46 (im Stein)
bez. u. l.: Schöpferwerkstatt
keine Auflage bekannt

2 Exemplare o. Nr.
Privatbesitz Hamburg, Freising

L 18
Zirkus nach der Vorstellung 1946
32,5 x 48,3 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 46
bez. u. r.: Arnold Fiedler (im Stein)
bez. u. l.: Zirkus nach der Vorstellung
keine Auflage bekannt
2 Exemplare o. Nr.
Kunsthalle Hamburg, Inv.-Nr. 1947/27 (verso Stempel Kunsthalle zu Hamburg, Inv.-Nr.)
Privatbesitz Freising

L 18a
Vogel Phönix, 1948
18 x 27,5 cm
sign., dat.
keine Auflage bekannt
Haspa Hamburg
Ausst.-Kat.: Haspa Neuerwerbungen 2005, S. 139 (Abb.)

L 19
Eignes+Fremdes 1960
27,8 x 38 cm
bez. u. r.: 330/161 Arnold Fiedler 60
bez. u. l.: Eignes+Fremdes
Drucker: Degeaubert, Paris
Auflage: 330 (Nr. 102, 119, 161, 188, 237)
Auflage: 20 (Nr. 2, 4, 6, 8, 9, alle e.a.)
1 Probedruck (Nr. 2)
2 Exemplare e.a.
Kunsthalle Hamburg, Inv.-Nr. 1961/13 (verso Stempel Kunsthalle zu Hamburg, Inv.-Nr.)
Nachlass
Galerie Herold, Hamburg
Privatbesitz
Aukt.-Kat.: Auktionshaus Stahl, Hamburg, Auktion am 6.2.1988, S. 48, Nr. 639, (o. Abb.)

L 20
Entstehung eines Planeten 1961
23,5 x 26 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 61
bez. u. l.: 20/9 Entstehung eines Planeten
Auflage: 20 (Nr. 2, 8, 9, 10, 11, 13)
1 Exemplar o. Nr.
1 e.a. Blatt mit dem Titel „Neuer Planet“
Nachlass
Galerie Herold, Hamburg

L 21
Aktion 1961
25 x 26 cm
sig., dat. bez.
Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottorf, Schleswig

L 22
Aktivität 1961
28 x 38 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 61
bez. u. l.: Aktivität

verso: Aktivität, kl. Auflage, Litho, Platte vernichtet, Jahr 61
Auflage: 20 (Nr. 4)
1 Exemplar o. Nr.
Nachlass
Aukt.-Kat.: Auktionshaus Stahl, Hamburg, Auktion vom 8.2.1986, S. 45, Nr. 530 (o. Abb.)

L 23
Schwarzer Spiegel /Miroir noir 1962
27 x 38 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 62
bez. u. l.: Schwarzer Spiegel
Drucker: Degeaubert, Paris
Auflage: 20 (Nr. 3, 7, 8, 9, 11, 12)
Auflage: 10 (Nr. 4)
1 Probedruck, (zusätzlich 1 Probedruck, e.a. von 1961 vorhanden)
Nachlass
Galerie Herold, Hamburg
Aukt.-Kat.: Auktionshaus Stahl, Hamburg, Auktion vom 3.11.90, S. 59, Nr. 614 (o. Abb.)

L 24
Akzent 1962
28 x 37,7 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 62
bez. u. l.: Akzent 20/4
Auflage: 20 (Nr. 3, 4, 6, 7, 8, 9)
Nachlass

L 25
Traumarchitektur 1972
21 x 29,5 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 72
bez. u. r.: Arnold Fiedler 72 (im Stein)
bez. u. l.: Traumarchitektur
Auflage: 200 (Nr. 3, 82, 106, 108, 109, 115, 154, 158, 160-163, 168, 191, 193-199)
Nachlass
Galerie Herold, Hamburg
Privatbesitz Hamburg, Aachen

L 26
Eroscenter 1974
37 x 41 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 74
bez. u. l.: Probedruck, Litho, leicht überarbeitet, Einzeldruck, Eroscenter
keine Auflage bekannt
1 Probedruck
verso:(bemalte Rückseite) Einziger Probedruck, Einzeldruck
Nachlass

L 27
8 Bahn 1975
35 x 50 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 75
bez. u. l.: Probedruck (einziger Druck), Orig. Litho, Platte abgeschliffen, 8 Bahn
verso: Einziger Druck, unverkäuflich, keine Auflage bekannt, 1 Probedruck
Nachlass
Ausst.: Katholische Kirchengemeinde St. Annen, Hamburg, vom 1.12.-8.1.1982, (Faltblatt m. Abb.)

L 28
Eroscenter 1975
25 x 27 cm

bez. u. r.: Arnold Fiedler 75
bez. u. M.: Eroscenter
Auflage: 20 (Nr. 1, 4, 6, 8, 10, 11)
4 Probedrucke (Nr. 1, 3, 5, 6, 13)
3 Probedrucke o. Nr.
einige Exemplare mit persönlicher Widmung
Nachlass
Galerie Herold, Hamburg
Privatbesitz Hamburg, Freising

L 29
Karussell 1975
27 x 31 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 75
bez. u. l.: Orig. Litho Karussell
Auflage: 20 (Nr. 1, 2, II, 3, 6, 7, 9, 10, 11, 14, 16, 16, 17, 19)
4 Probedrucke (Nr. 2, 4, 5, 6)
3 Probedrucke o. Nr.
2 unbez. Exemplare
1973 Auflage: 10 (Nr. 2)
1 Probedruck 1973
1 Probedruck (Nr. 2) 1974
einige Blätter mit persönlicher Widmung
Nachlass
Privatbesitz
Ausst.-Kat.: Arbeiten aus dem Besitz der Sammlung Pachen, hg. Kleine Nordpfälzer Galerie Deutsche Kunst des 20. Jahrhunderts, Gerbach o. J. (m. Abb.)

HOLZSCHNITTE

H 1
(Straßenszene) um 1925
18 x 13 cm
unsign., undat.
Druckstock 18 x 13 cm im NL
keine Auflage bekannt
1 Exemplar mit Nachlassstempel und Unterschrift Lisa Fiedler
4 Abzüge unbezeichnet
5 Abzüge mit Unterschrift Lisa Fiedler
1 Nachlassdruck (Stempel+Unterschr. nicht bekannt)
Nachlass
Privatbesitz Hamburg, Wittenberg

H 2
Dampfer und Barkassen 1925
33,3 x 25,5 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 25
bez. u. l.: Holzschnitt
bez. u. M.: Dampfer und Barkassen
keine Auflage bekannt
2 Exemplare o. Nr.
1 Probedruck
der Druckstock ist beidseitig bearbeitet (Motiv in ähnlicher Ausführung)
Galerie Herold, Hamburg
Privatbesitz Hamburg, Wittenberg
Ausst.-Kat.:Arbeiten aus der Sammlung Pachen, hg. v. Kleine Nordpfälzer Galerie Kunst des 20. Jahrhunderts, Gerbach o. J. (s/w Abb.)
(Die Bezeichnungen sind nicht identisch, 1 Expl. bezeichnet mit „Hafenbild“)

H 2a
Hafenbild 1925
33,5 x 25,5 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 25
bez. u. l.: Holzschnitt Hafenbild
Druckstock 33,4 x 25,4 cm im NL
Auflage: 20 (Nr. 4)
4 Probedrucke
11 Exemplare o. Nr.
1933: Auflage 20 (Nr. 3, 6, 8)
Die Blätter von 1933 sind mit der Bezeichnung „Hafen mit Dampfern und Barkassen“ versehen. Der Druckstock ist beidseitig bearbeitet (vgl. Nr. H 2)
Nachlass
Privatbesitz Hamburg
Haspa Hamburg
Ausst.-Kat.: Haspa Neuerwerbungen 2005, S. 138 (Abb.)

H 2b
Stillleben mit Krug und Schale 1930
12,8 x 18,3 cm
keine Auflage bekannt
sign., dat. (?)
Haspa Hamburg
Ausst.-Kat.: Haspa Neuerwerbungen 2005, S. 138 (Abb.)

H 3
Blumenvase 1930
20 x 18,9 cm

bez. u. r.: Arnold Fiedler 30
bez. u. l.: Blumenvase
Druckstock 20 x 18,9 cm im NL
keine Auflage bekannt
1 Exemplar
1931: Auflage: 30 (Nr. 7), Auflage: 50 (Nr. 14)
7 Exemplare o. Nr.
1932: Auflage 10 (Nr. 2)
1933: 7 Probedrucke
Altonaer Museum Hamburg, Inv.-Nr. 1972/161
Nachlass
Privatbesitz Hamburg, Freising, Wittenberg
Freie und Hansestadt Hamburg, Kulturbehörde Inv.-Nr. 2333
Haspa Hamburg
Es gibt einige Blätter auf gelblichem Bütten mit braunem Druck. Der Vermerk von A. Fiedler „Mein erster Holzschnitt“ erscheint mehrfach.
Ausst.-Kat.: Kunstsammlung der Haspa 2002, S. 160 (Abb.)

H 4
Das Zimmer 1930
37,5 x 26,7 cm
keine Auflage bekannt
Griffelkunstvereinigung Hamburg
Haspa Hamburg
Ausst.-Kat.: Kunstsammlung der Haspa 2002, S. 159 (Abb.)

H 5
Finkenwerder Fischerhäuser 1931
23,5 x 28,7 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 1931
bez. u. l.: Finkenwerder Fischerhäuser (Handdruck) wenige Drucke
verso: Platte vernichtet, Finkenwerder Fischerhäuser, Holzschnitt
keine Auflage bekannt
6 Exemplare o. Nr.
1931: Auflage: 50 (Nr. 19)
1932: Auflage: 20 (Nr. 4)
Altonaer Museum Hamburg, Inv.-Nr. 1969/96
Nachlass
Privatbesitz Hamburg, Freising
Freie und Hansestadt Hamburg, Kulturbehörde Inv.-Nr. 2284
Haspa Hamburg
Ausst.-Kat.: Kunstsammlung der Haspa 2002, S. 160 (Abb.)

H 6
Katze Waikiki 1931
Farbholzschnitt
30 x 29 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 31
bez. u. l.: Katze Waikiki
keine Auflage bekannt
2 Exemplare (darunter 1 Blatt datiert mit 1933, betitelt: Katze)
Nachlass
Haspa Hamburg
Ausst.-Kat.: Hamburgische Secession 1919-1933, hg. v. Galerie Pro Arte, Hamburg 1982, S. 10 (o. Abb.)
Ausst.-Kat.: Kunstsammlung der Haspa 2002, S. 64, S. 160 (Abb.)

H 7
Gärtnerei 1931
20,2 x 31 cm

bez. u. r.: Arnold Fiedler 31
bez. u. l.: Gärtnerei
keine Auflage bekannt
2 Exemplare o. Nr.
Galerie Herold, Hamburg
Privatbesitz
Haspa Hamburg
Ausst.-Kat.: Kunstsammlung der Haspa 2002, S. 160 (Abb.)

H 8
Wallstraße im Schnee 1931
28,4 x 30 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 31
bez. u. l.: Straße im Schnee
keine Auflage bekannt
1 Exemplar (m. Stempel Griffelkunstvereinigung)
Privatbesitz
Haspa Hamburg
Ausst.-Kat.: Hamburger Maler – Gemälde und Grafik, hg. v. Galerie Riemenschneider, Hamburg 1982, Nr. 7
Ausst.-Kat.: Kunstsammlung der Haspa 2002, S. 160 (Abb.)

H 9
Stillleben mit Krug 1931
37 x 26 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 31
bez. u. l.: Stilleben mit Krug
keine Auflage bekannt
2 Exemplare o. Nr.
Privatbesitz Hamburg, Freising

H 10
St. Pauli Café 1931
30,3 x 42,2 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 31
bez. u. l.: St. Pauli Cafe
keine Auflage bekannt
4 Exemplare o. Nr. (davon 2 Blätter dat. 1933); z. T. mit dem Titel: Tanzcafe St. Pauli bezeichnet
Nachlass
Privatbesitz Hamburg, Freising
Haspa Hamburg
Ausst.-Kat.: Kunstsammlung der Haspa 2005, S. 138 (Abb.)

H 11
Finkenwerder Fischerboote 1931
44,8 x 32 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 31
bez. u. l.: Fischerboote
keine Auflage bekannt
1 Exemplar
Atonaer Museum, Inv.-Nr.1964/47

H 12
Tierschau 1932
37 x 56,5 cm
bez. u. r.: Tierschau Arnold Fiedler 32
Nachlass
Haspa Hamburg
Ausst.-Kat.: Kunstsammlung der Haspa 2002, S. 160 (Abb.)

H 12a
Schlepper und Dampfer 1932
37,5 x 27 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 32
bez. u. l.: Schlepper und Dampfer
keine Auflage bekannt
Museum Altona, Hamburg, Inv.-Nr. 1964/46

H 13
Segelschiff 1933
40 x 41 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 1933
bez. u. l.: Segelschiff
verso: unverkäuflich, Holzschnitt, Einziges Exemplar, 33, Platte vernichtet, letzter Abzug
keine Auflage bekannt
4 Exemplare (davon 1 Exemplar dat. 1932)
Nachlass
Galerie Herold, Hamburg
Privatbesitz Freising
Haspa Hamburg
Ausst.-Kat.: Kunstsammlung der Haspa 2002, S. 160 (Abb.)

H 13a
Hafen mit Dampfer und Segelschiff 1933
Farbholzschnitt
30,5 x 23,5 cm
keine Auflage bekannt
Haspa Hamburg
Ausst.-Kat.: Kunstsammlung der Haspa 2002, S. 160 (s/w Abb.)

H 14
Häuser im Winter 1934
Farbholzschnitt auf Japanpapier
keine Maßangaben
signiert
Verbleib unbekannt
Ausst.-Kat.: Galerie Commeter, Hamburg, 68. Auktion am 7.11.1935, S. 19, Nr. 194, (o. Abb.)

H 15
Landschaft mit Windmühle 1933
Farbholzschnitt (Schwarz, Olivgrün) a. Japanpapier
30,2 x 48 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 33
bez. u. l.: Landschaft mit Windmühle
keine Auflage bekannt
1 Exemplar
Altonaer Museum Hamburg, Inv.-Nr. 1974/78

H 16
Hafenbild mit Arbeitern 1933
Farbholzschnitt (Blau, Rot)
35 x 78 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 33
bez. u. l.: Hafenbild m. Arbeitern Holzschnitt
keine Auflage bekannt
1 Exemplar
Nachlass
ehemals im Besitz von Rosa Schapire (Brief A. Fiedler an Prof. Dr. Gerhard Wietek v. 7.4.1967: dort bez. „Quai m. Matrosen und Hafenarbeitern“, „Holzschnitt blau, rot“, dat. „1932“)

Ausst.-Kat.: Hamburgische Secession 1919-1933, hg.v. Galerie Pro Arte, Hamburg 1982, S. 10 (o. Abb.)

H 17
Nana 1933
Farbholzschnitt (Schwarz, Blau)
47,5 x 37 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 33
bez. u. l.: 4/30 Holzschnitt Handabzug Bütten
Auflage: 30 (Nr. 1, 4, 10, 12, 16, 17, 18, 20)
1 Probedruck
Auflage: 30 (Nr. 10)
ehem. im Besitz v. Rosa Schapire (Brief A. Fiedler an Prof. Dr. Gerhard Wietek v. 7.4.1967)
Nachlass
Galerie Herold, Hamburg
Privatbesitz Hamburg, Freising
Haspa Hamburg
Lit.: Jaeger, Roland; Steckner, Cornelius: Zinnober, Hamburg 1983, S. 206 (s/w Abb.
Lit.: Flemming, Hanns Theodor: Arnold Fiedler, hg. v. der Lichtwark-Gesellschaft, Hamburg 1980, (Hamburger Künstler Monographien zur Kunst des 20. Jahrhunderts Bd. 14), o. S., Nr. 31 (s/w Abb.)
Ausst.-Kat.: Ausstellung Hamburgische Secession 1919-1933, hg. v. Galerie Pro Arte, Hamburg 1982, S. 10, S. 31 (s/w Abb.)
Ausst.-Kat.: Kunstsammlung der Haspa 2002, S. 160 (s/w Abb.)

H 18
Mädchenkopf 1933
Farbholzschnitt (Schwarz, Rot)
48 x 38 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 33
bez. u. l.: Mädchenkopf
keine Auflage bekannt
1 Exemplar
Galerie Herold, Hamburg
Haspa Hamburg
Ausst.-Kat.: Die Hamburgische Sezession 1919-1933. hg. v. Galerie Herold, Hamburg 1992, S. 26, Nr. 10, (s/w Abb.)
Ausst.-Kat.: Kunstsammlung der Haspa 2002, S. 160 (s/w Abb.)

H 19
Häuser am Kanal 1933
33,7 x 56,3 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 33
bez. u. l.: Häuser am Kanal Holzschnitt Handabzug 20/2
verso: Häuser am Wasser, Holzschnitt, Platte vernichtet, 33, sehr selten
Auflage: 20 (Nr. 2)
1 Exemplar o. Nr.
Nachlass
Haspa Hamburg
Ausst.-Kat.: Hamburgische Secession 1919-1933, hg. v. Galerie Pro Arte, Hamburg 1982, S. 10 (o. Abb.)
Ausst.-Kat.: Kunstsammlung der Haspa 2002, S. 160 (s/w Abb.)

H 20
Im Separé 1933
22 x 29 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 193..
bez. u. l.: 20/7 Holzschnitt Handabzug Büttenpapier „Im Separe“
Auflage: 20 (Nr. 7, 9), 1 Exemplar o. Nr.
Nachlass
Privatbesitz Hamburg, Freising

H 21
Zirkusartistin 1934
46 x 36 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 37
bez. u. l.: Artistin
keine Auflage bekannt
1 Exemplar dat. 1937
1 Exemplar dat. 1934
Privatbesitz Hamburg, Freising
Ausst.-Kat.: Galerie Commeter, Hamburg, 68. Auktion vom 7.11.1935, S. 18, Nr. 193 (o. Abb.)

H 22
Matrosen im Café 1934
Farbholzschnitt (Blau, Rot)
32 x 48,5 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 34
bez. u. l.: Matrosen im Café
keine Auflage bekannt
1 Exemplar
Nachlass
ehemals im Besitz Rosa Schapire (Brief A. Fiedler an Prof. Dr. Gerhard Wietek v. 7.4.1967)

H 23
Matrosen auf der Brücke 1934
30 x 75 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 34
bez. u. l.: Matrosen auf der Brücke
keine Auflage bekannt
Privatbesitz Freising

H 24
Park im Schnee 1934
Farbholzschnitt (Schwarz, Ocker)
34 x 66 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 34
bez. u. l.: Park im Schnee
keine Auflage bekannt
3 Exemplare
Kunsthalle Hamburg, Inv.-Nr. 1948/83
Privatbesitz
wohl ehem. im Besitz von Rosa Schapire (Brief A. Fiedler an Prof. Dr. Gerhard Wietek v. 7.4.1967: einen „Farbholzschnitt grau, schwarz, ca. 30 x 60 cm, Winterlandschaft Haus im Schnee 1932“)

H 25
Weiblicher Akt, liegend 1934
Farbholzschnitt (Rostbraun, Dunkelblau o. Dunkelgrün)
15,5 x 34 cm
keine Auflage bekannt
Privatbesitz Hamburg
Haspa Hamburg
Ausst.-Kat.: Kunstsammlung der Haspa 2002, S. 160 (s/w Abb. sowie Farbtafel)

H 26
Café 1934
(bzw. Frau im Café sitzend)
Farbholzschnitt (Schwarz, Graublau)
37 x 27 cm
Sammlung Dr. Hermann Wenninger, München
Ausst.-Kat.: Ruthenberg, Peter (Hg.): Vergessene Bilder. 8 Studenten der „Schule für Bildende Kunst Hans Hofmann, München“ (1915-1932), Berlin, Frankfurt 1986, o. S. (farb. Abb.)

H 27
Artisten bei der Probe 1934
Farbholzschnitt (Schwarz, Weiß, Gelbgrün)
30,5 x 42,5 cm
Sammlung Dr. Hermann Wenninger, München
Ausst.-Kat.: Ruthenberg, Peter (Hg.). Vergessene Bilder. 8 Studenten der „Schule für Bildende Kunst Hans Hofmann, München“ (1915-1932), Berlin, Frankfurt 1986, o. S. (farb. Abb.)

H 28
Hafen 1948
14,7 x 9,8 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 48
bez. u. l.: Hafen
keine Auflage bekannt
2 Exemplare
Altonaer Museum Hamburg, Inv.-Nr. 1974/95
Privatbesitz Freising

LINOLSCHNITTE

Linol 1
Finkenwerder Fischerhäuser 1925
23,2 x 29 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 25
bez. u. l.: Linolschnitt, Finkenwerder Fischerhäuser
Druckplatte 23,5 x 28,7 cm im NL
keine Auflage bekannt
15 Exemplare
3 Probedrucke
Nachlass
Galerie Herold, Hamburg
Privatbesitz Hamburg, Wittenberg

Linol 2
Bootswerft 1925
13,7 x 35,5 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 25
bez. u. l.: Linolschnitt, Bootswerft
Druckplatte 14 x 36 cm im NL
keine Auflage bekannt
7 Exemplare o. Nr.
2 Probedrucke
Nachlass
Privatbesitz Wittenberg, Hamburg

Linol 3
(Straßenszene) um 1925
18 x 13 cm
unbez., undat.
keine Auflage bekannt
1 Exemplar mit Nachlassstempel und Unterschrift Lisa Fiedler
Privatbesitz

Linol 4
Stillleben mit Krug 1931
37 x 26,8 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 31
bez. u. l.: Stilleben mit Krug
auf Karton geklebt, verso: Technik: Linolschnitt, Platte vernichtet, letzter Druck, Dresdner B.
keine Auflage bekannt
1 Exemplar 1931
1 Exemplar 1933
Privatbesitz

Linol 5
Fischerboot 1932
26,5 x 40 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 32
bez. u. r.: Fischerboot
keine Auflage bekannt
1 Exemplar
1 Exemplar mit Nachlassstempel und Unterschrift Doris Timmann
1 Nachlassdruck (Stempel, Unterschrift nicht bekannt)
Privatbesitz Freising, Hamburg, Wittenberg

Linol 6
Segelschiffhafen 1933

29 x 49,3 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 33
bez. u. l.: Hafenbild (Segelschiffhafen)
verso: Dresdner B. Titel: Segelschiffhafen, Technik: Linolschnitt, Einzelexemplar, unverkäuflich
(Das Blatt entstand nach einem Ölbild für die Schule in HamburgVeddel)
keine Auflage bekannt
1 Exemplar
Nachlass
Haspa Hamburg
Ausst.-Kat.: Kunstsammlung der Haspa 2002, S. 159 (s/w Abb.)

Linol 7
Separé um 1933
21,4 x 28,5 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler
bez. u. l.: Probedruck, Separe, Linolschnitt
Druckplatte 22 x 29 cm im NL
keine Auflage bekannt
1 Probedruck
1 Blatt mit Nachlassstempel und Unterschrift Doris Timmann
1 Nachlassdruck (Stempel, Unterschrift nicht bekannt)
Nachlass
Privatbesitz Wittenberg, Hamburg
Haspa Hamburg
Ausst.-Kat.: Kunstsammlung der Haspa 2002, S. 70 (s/w Abb.)

Linol 8
Zirkusartistin 1933
Farblinolschnitt (Blau, Rot, Grau)
48 x 38 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 33
bez. u. M.: Zirkusartistin
bez. u. l.: 20/5 Linolschnitt
Auflage: 20 (Nr. 5)
ehem. im Besitz v. Rosa Schapire (Brief A. Fiedler an Prof. Dr. Gerhard Wietek v. 7.4.1967: dort aber als „Holzschnitt“ mit den Farben rot blau, schwarz bezeichnet und dat. „1932“)
Privatbesitz Hamburg
Haspa Hamburg
Ausst.-Kat.: Kunstsammlung der Haspa 2002, S. 65 (Abb.)

Linol 9
Nana 1933
Farbholzschnitt (Schwarz, Blau)
47 x 36,5 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 33
bez. u. l.: 11/30 Linolschnitt, Japanpapier
bez. u. M.: Nana
Auflage: 30 (Nr. 11, 24)
5 Probedrucke
Auflage: 25 (Nr. 11)
Nachlass
Haspa Hamburg
Ausst.-Kat.: Haspa Neuerwerbungen 2005, S. 139 (s/w Abb.)

Linol 10
Stillleben mit Negertrommel 1933
23,5 x 32,3 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 33
bez. u. l.: Stilleben mit Negertrommel, Probedruck
verso: Waffeln frisch vom Eisen Herzchen 20 Pf

keine Auflage bekannt
1 Probedruck
Nachlass

Linol 11
Winterbild 1934
40,1 x 48,7 cm
bez. u. r.: Arnold Fiedler 34
bez. u. l.: Winterbild
keine Auflage bekannt
2 Exemplare
Privatbesitz

Linol 11a
Hafen 1948
14,1 x 9,1 cm
keine Auflage bekannt
Haspa Hamburg
Ausst.-Kat.: Haspa Neuerwerbungen 2005, S. 139 (s/w Abb.)

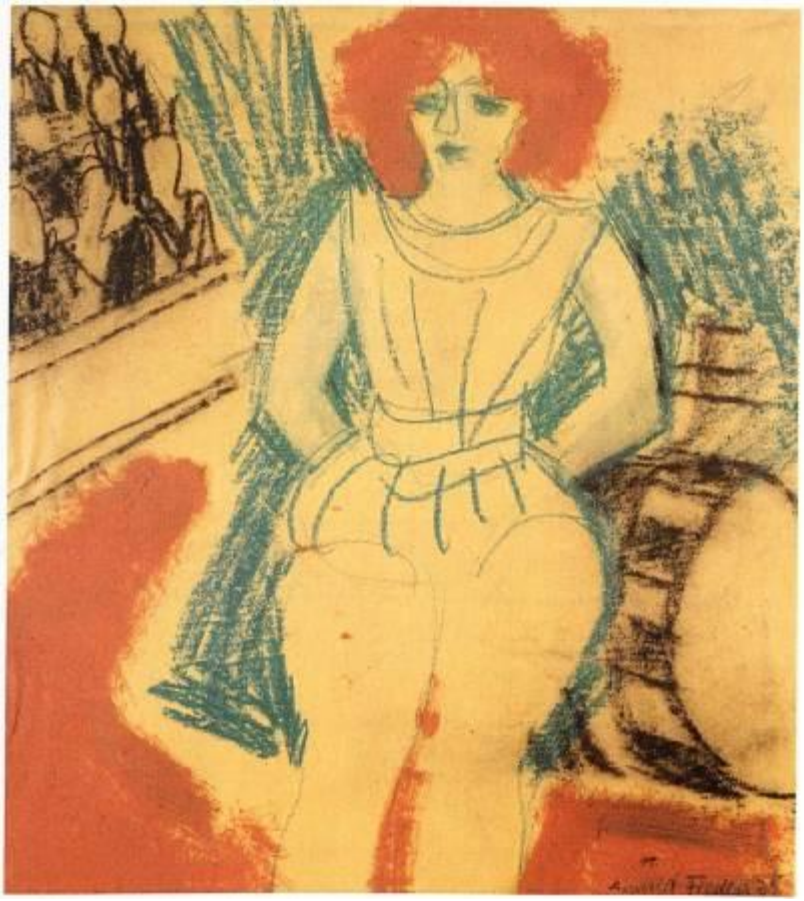
FARBTAFELN

1 A. Fiedler, Veranda eines Hauses 1919 (WV G 1)

2 Arthur Illies, Vor dem Modebazar, 1908

3 Sitzender Foxterrier 1921 (WV G 4)

4 Ernst Ludwig Kirchner, Foxterrier im Klubsessel 1905



5 Artistin in der Manege 1925 (WV Z)

6 Ernst Ludwig Kirchner, Zirkusreiterin 1912

7 Ernst Ludwig Kirchner, Kugelläuferin 1921

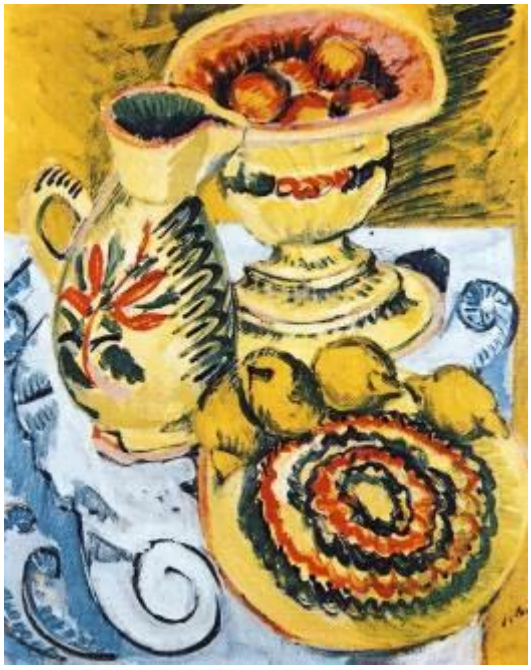
8 Akt 1927 (WV G 9)

9 Georges Braque, Grand nu 1908

10 Stillleben mit Krug 1933 (WV H 9)

11 D. Maetzel-Johannsen, Stillleben mit Hahnenkrug 1925

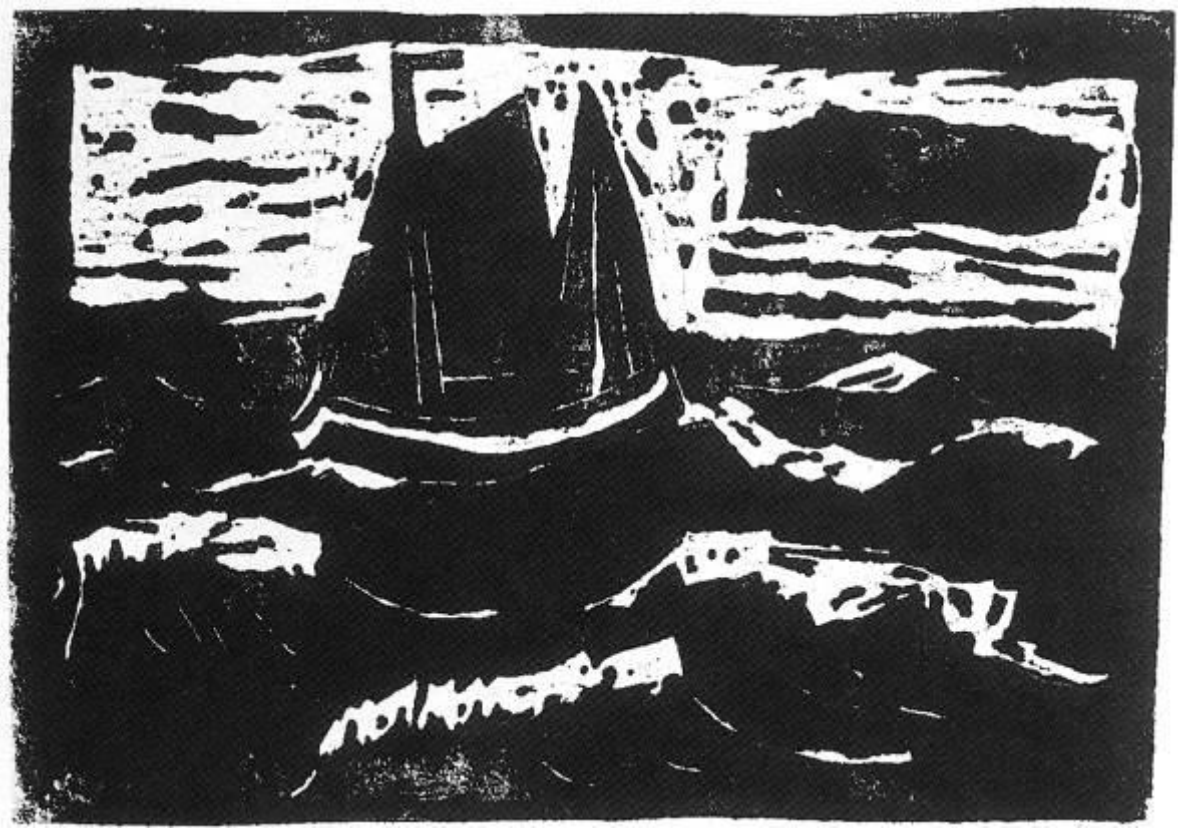
12 Ernst Ludwig Kirchner, Stillleben mit Krug 1912



13 Ernst Ludwig Kirchner, Gelbes Stillleben 1911

14 St. Pauli Café 1931 (WV H 10)

15 Segelschiffhafen (Hafenbild) 1931 (WV G 12)



16 Fischerboot 1932 (WV Linol 5)

17 Emil Nolde, Segelboot 1910

18 Karl Schmidt-Rottluff, Segler auf der Elbe II 1911

19 Nana 1933 (WV H 17)

20 Ernst Ludwig Kirchner, Sitzende Tänzerin 1914

21 Ernst Ludwig Kirchner, Sitzende Tänzerin 1912

22 Im Separé 1933 (WV H 20)

23 Edouard Manet, Olympia 1863

24 Ernst Ludwig Kirchner, Große Nackte Liegende 1930

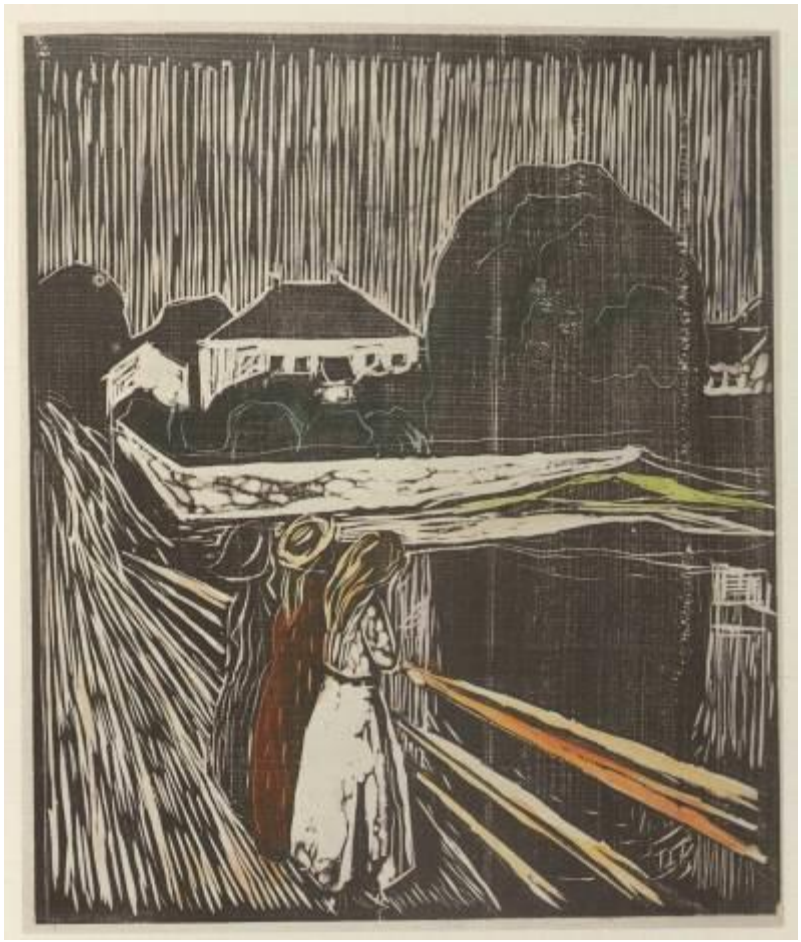
25 Mädchenkopf 1933 (WV H 18)

26 Edvard Munch, Modellstudie 1894

27 Ernst Ludwig Kirchner, 1910
Fränzi vor geschnitztem Stuhl

28 Ernst Ludwig Kirchner, Artistin; Marcella 1910

29 Hafenbild mit Arbeitern 1933 (WV H 16)



30 Edvard Munch, Die Damen auf der Brücke 1934-40

31 Ohlendorffhaus 1934 (WV G 17)

32 Ernst Ludwig Kirchner, Villa in Blankenese 1910

33 Rolf Nesch, Haus im Park (Ohlendorffpalais) 1933

34 Park im Schnee 1934 (WV H 24)

35 Edvard Munch, Park im Schnee 1916

36 Liegender Akt 1934 (WV H 25)

37 Karl Schmidt-Rottluff, Ruhende Frau 1912

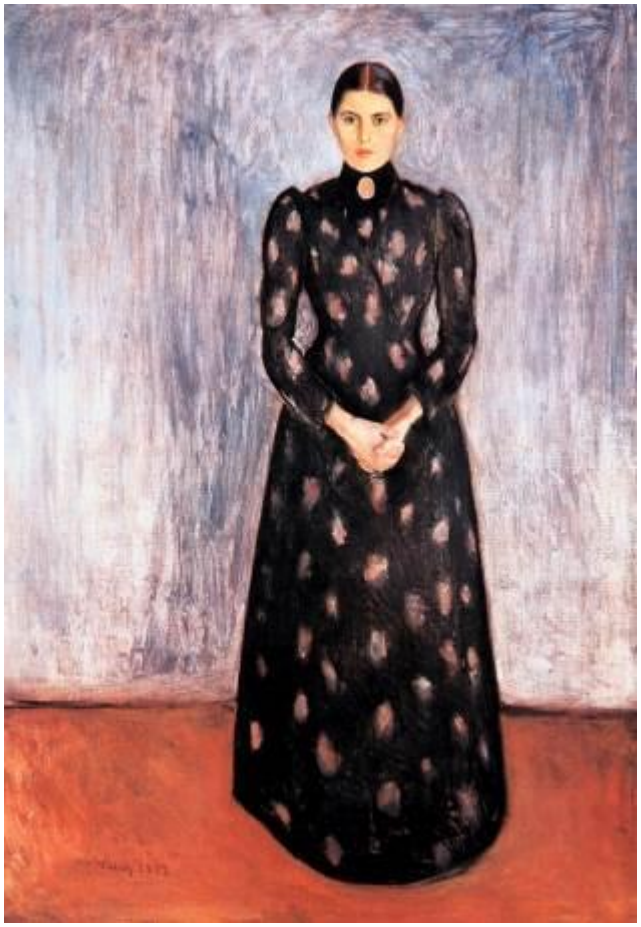
38 Karl Schmidt-Rottluff, Paar 1909

39 Matrosen im Café 1934 (WV H 22)

40 Das Café 1936 (WV G 24)

41 Max Beckmann, Kleine Sterbeszene 1906

42 Edouard Manet, Der Balkon 1868-1869



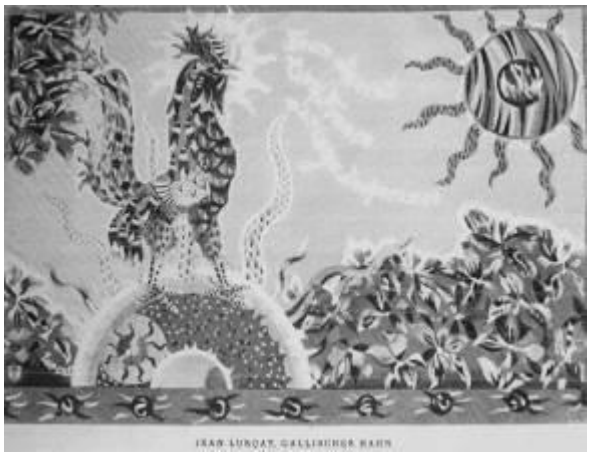
43 Edvard Munch, Inger Munch 1892

44 Winterlandschaft 1937 (WV G 31)

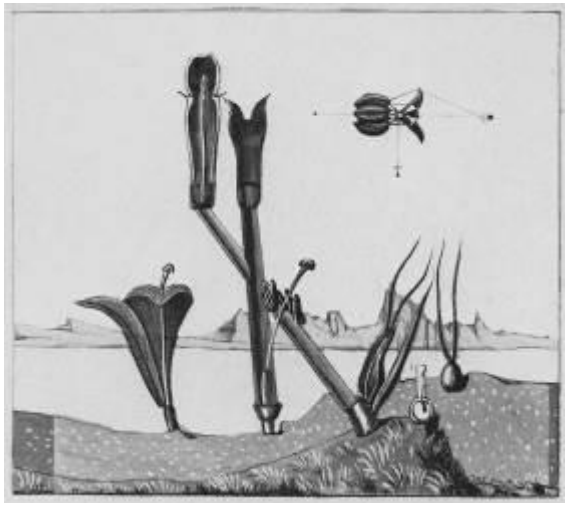
45 Edvard Munch,
Landschaft mit rotem Haus im Schnee 1925/26

46 Karl Schmidt-Rottluff,
Tannen vor weißem Haus 1911

47 Vogel Phönix 1946 (WV G 35)

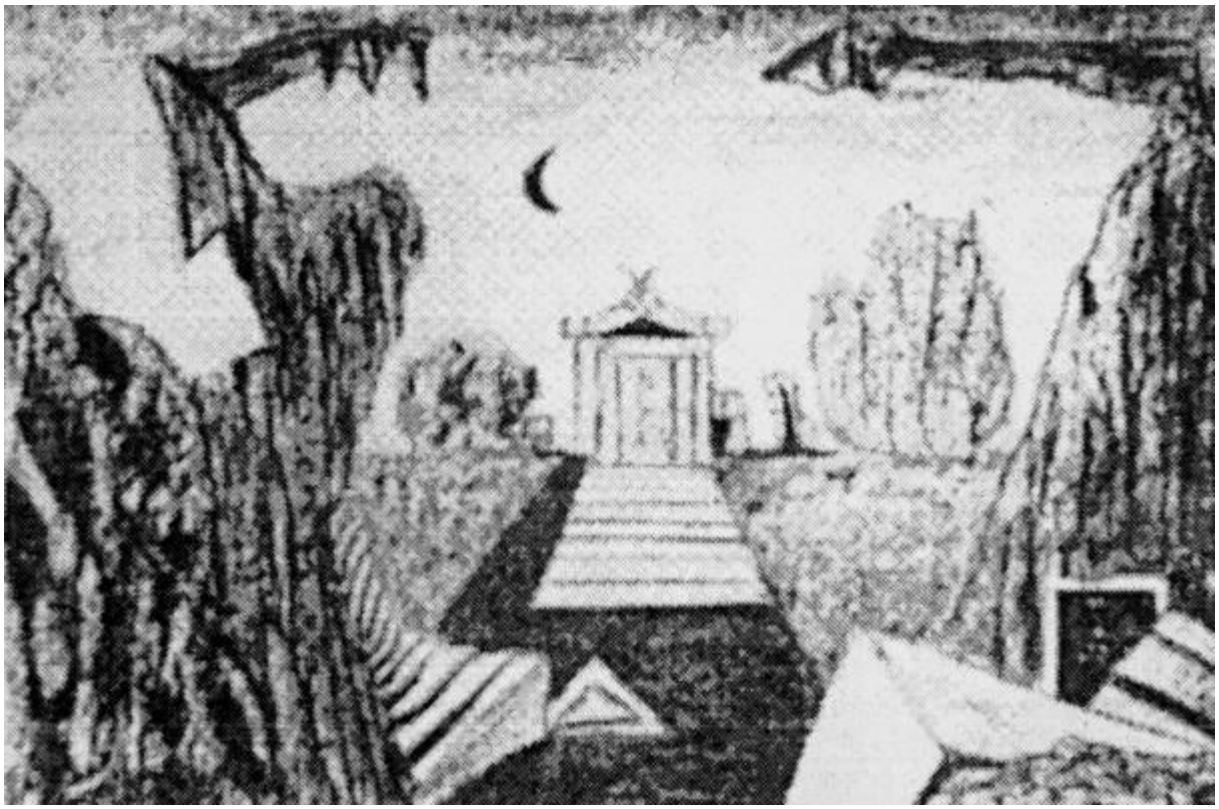


48 Jean Lurcat, Gallischer Hahn, um 194



49 Max Ernst, Ohne Titel, um 1920

50 Max Ernst, Nuit claire, um 1943



51 Traumtempel 1946 (WV L 13)

52 Max Ernst, The Stolen Mirror 1941

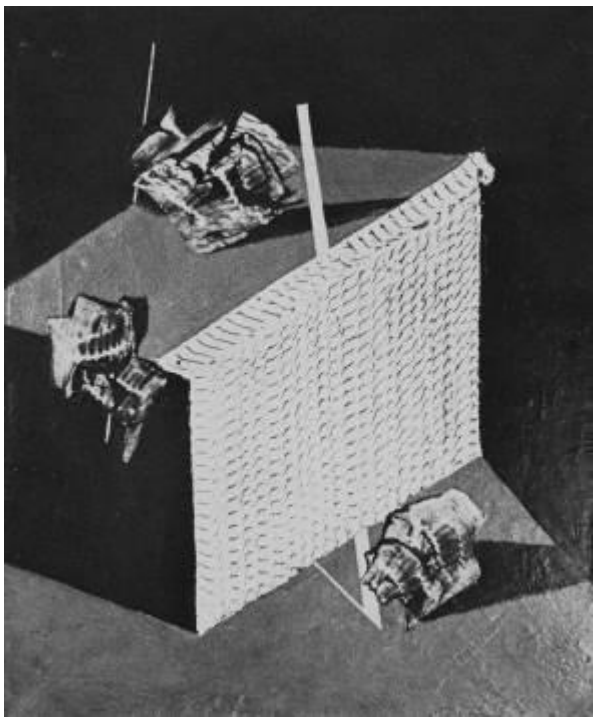
53 Max Ernst, Europa nach dem Regen 1940-1942

54 Zukunftsstadt 1947 (WV G 37)

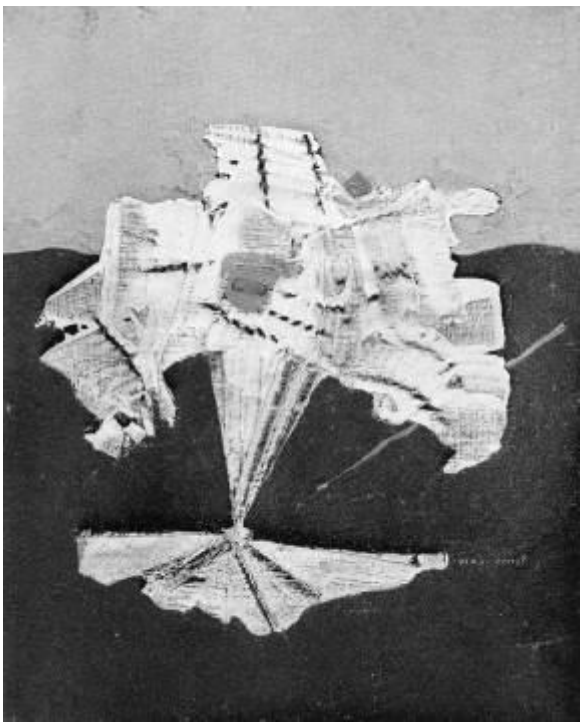
55 Henri Rousseau, Ansicht des Eiffelturms 1910

56 Henri Rousseau, Ansicht der Brücke von Sevres 1910

57 Blume auf dem Dach 1948 (WV G 49)



58 Max Ernst, Fleurs assisis sur un tambour 1927

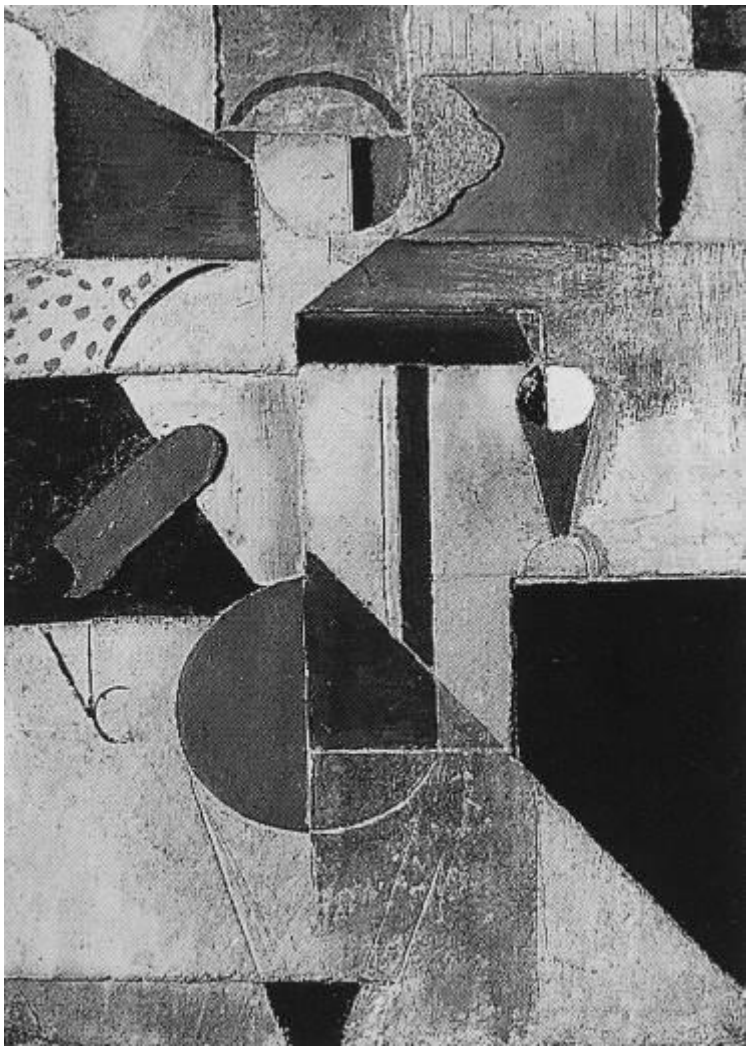


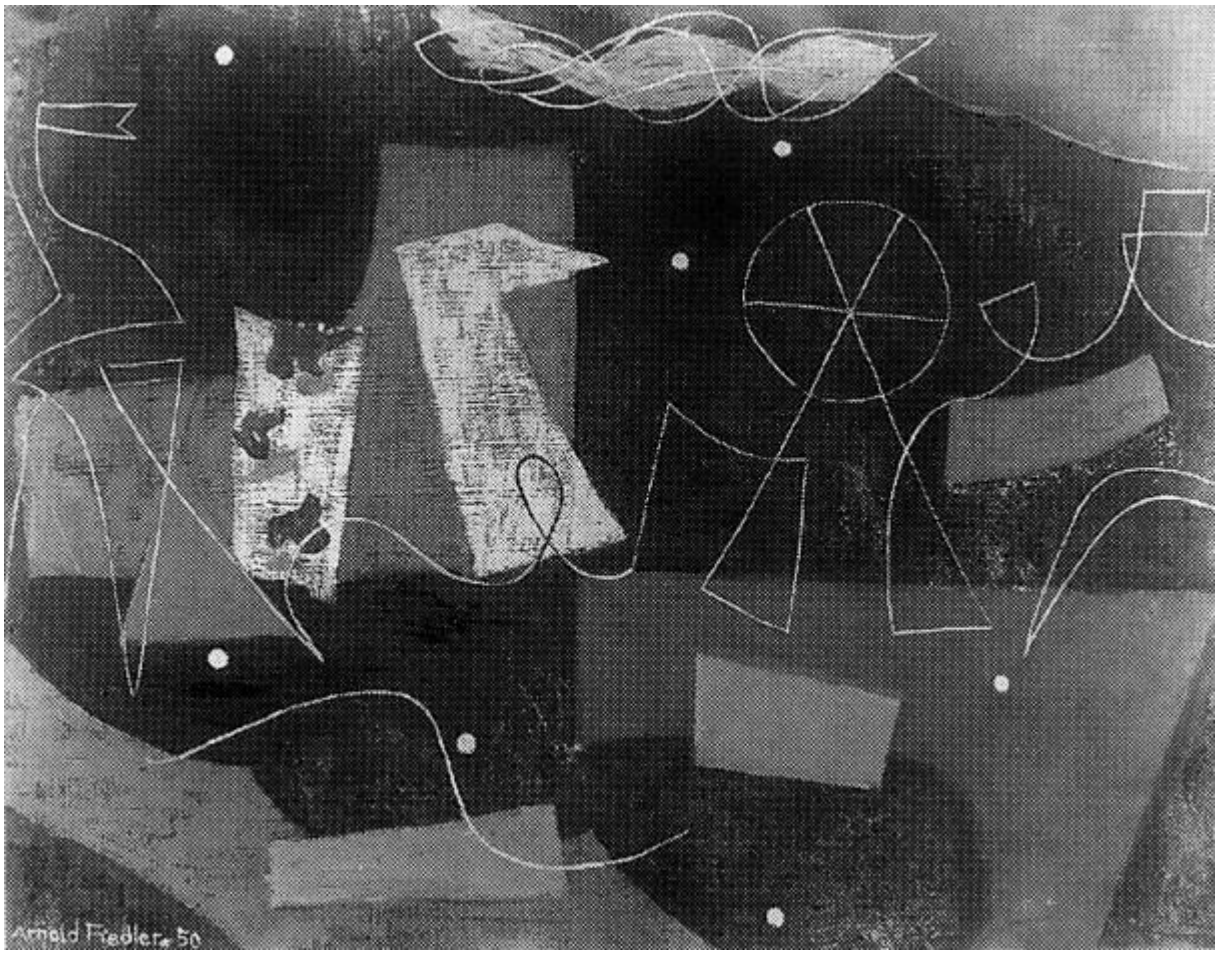
59 Max Ernst, Fleur 1928

60 Die ferne Stadt 1949 (WV G 66)

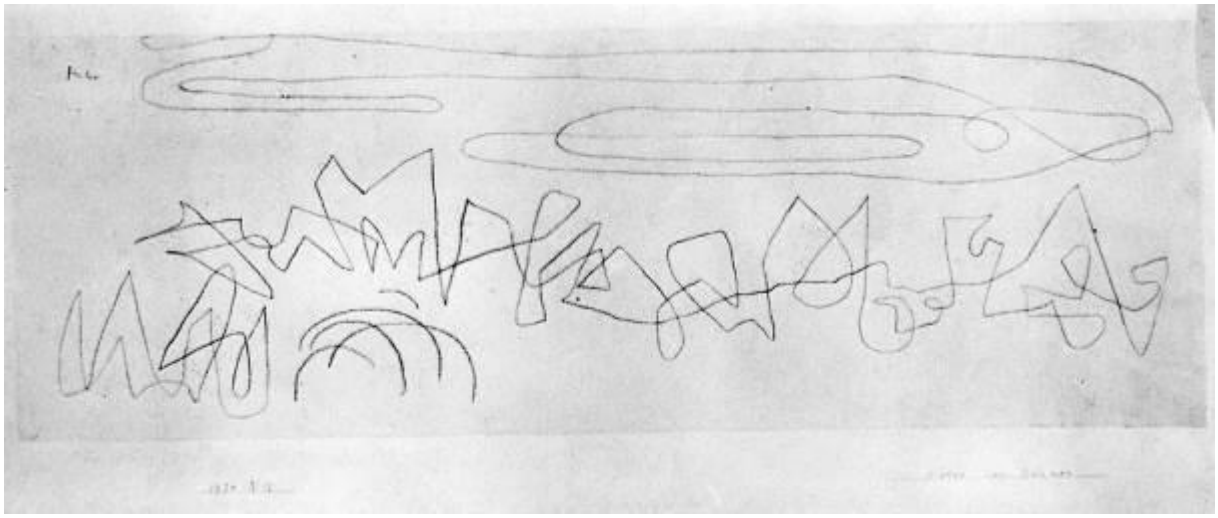
61 Max Ernst, Versteinerte Stadt 1933

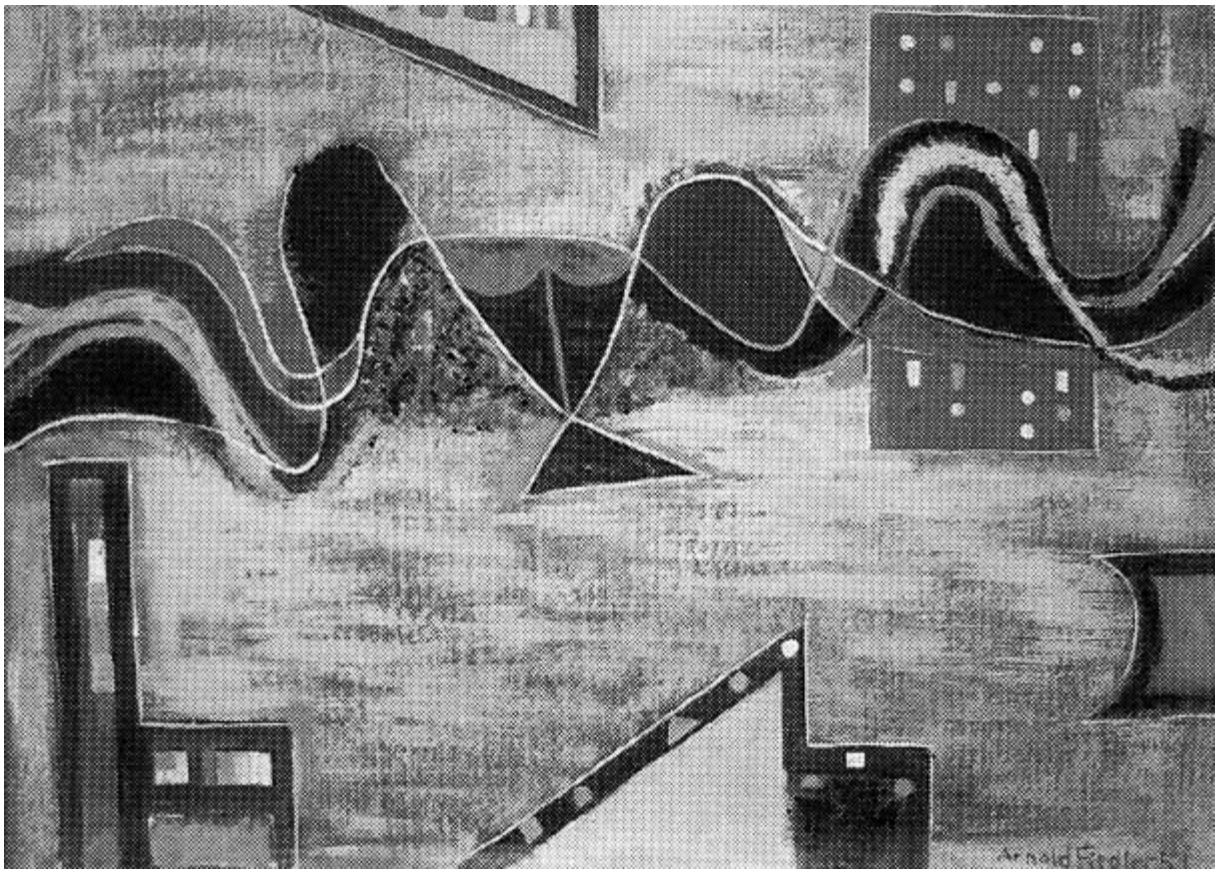
62 Phönix 1950 (WV G 73)


63 Willi Baumeister, Figur in absoluter Stellung 1919



64 Nächtlicher Dom 1950 (WV G 78)

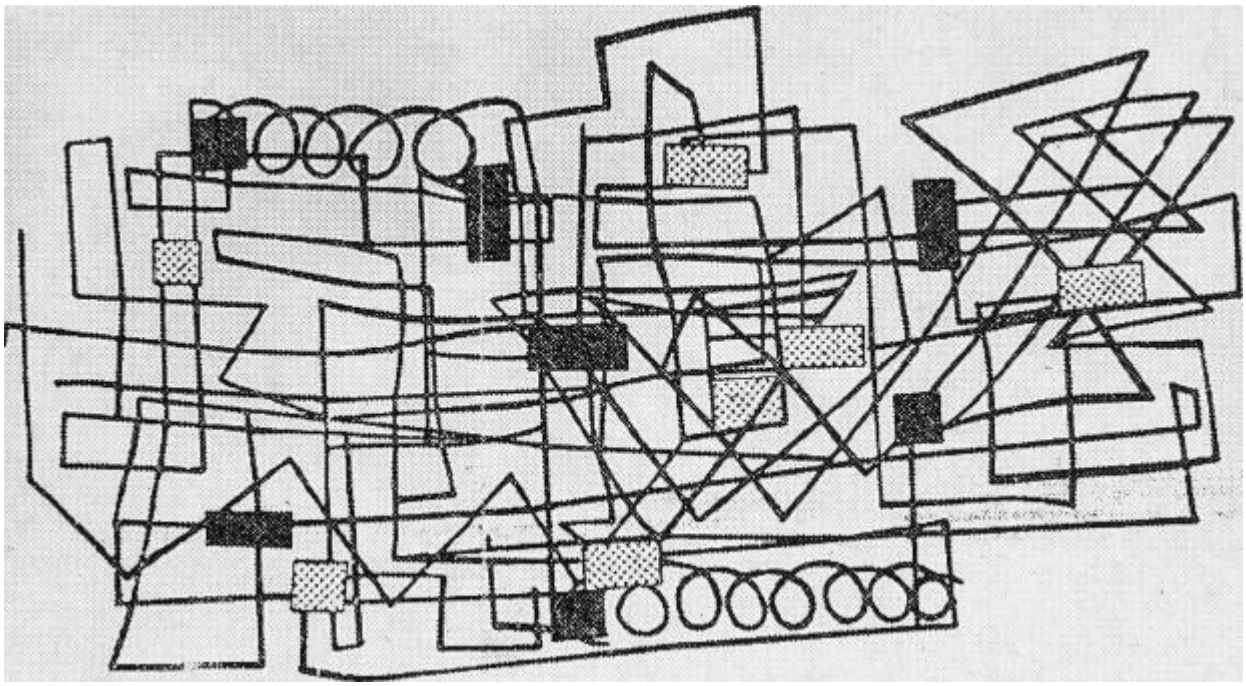

65 Paul Klee, Geisterluftzug 1932



66 Schlaf über den Häusern 1951 (WV G 83)

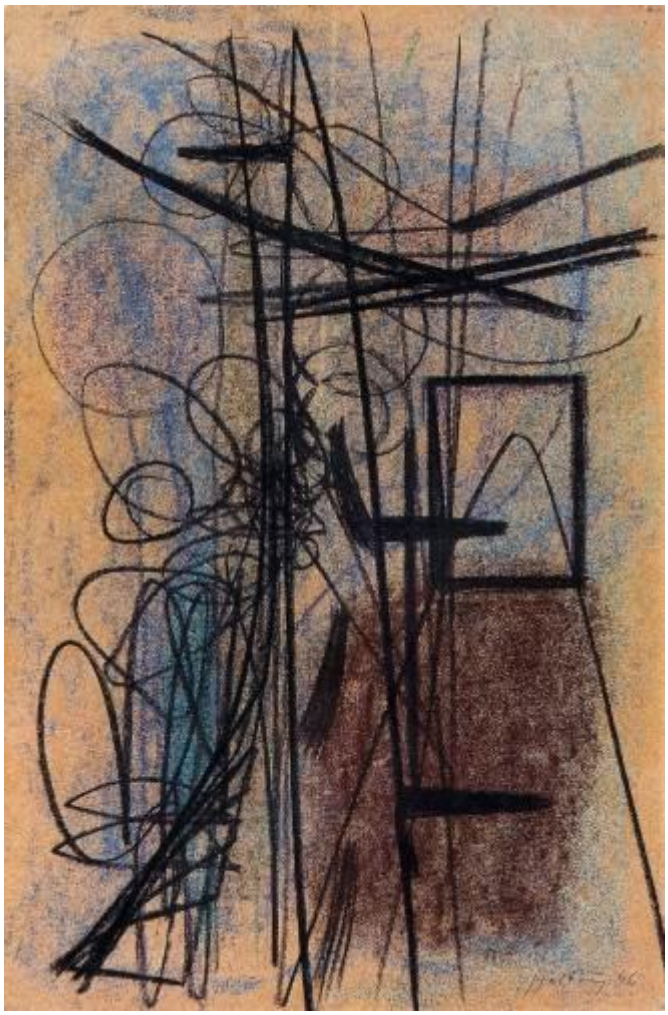
67 Paul Klee, Polarlandschaft 1920/128

68 Paul Klee, Zerstörtes Dorf 1920/130



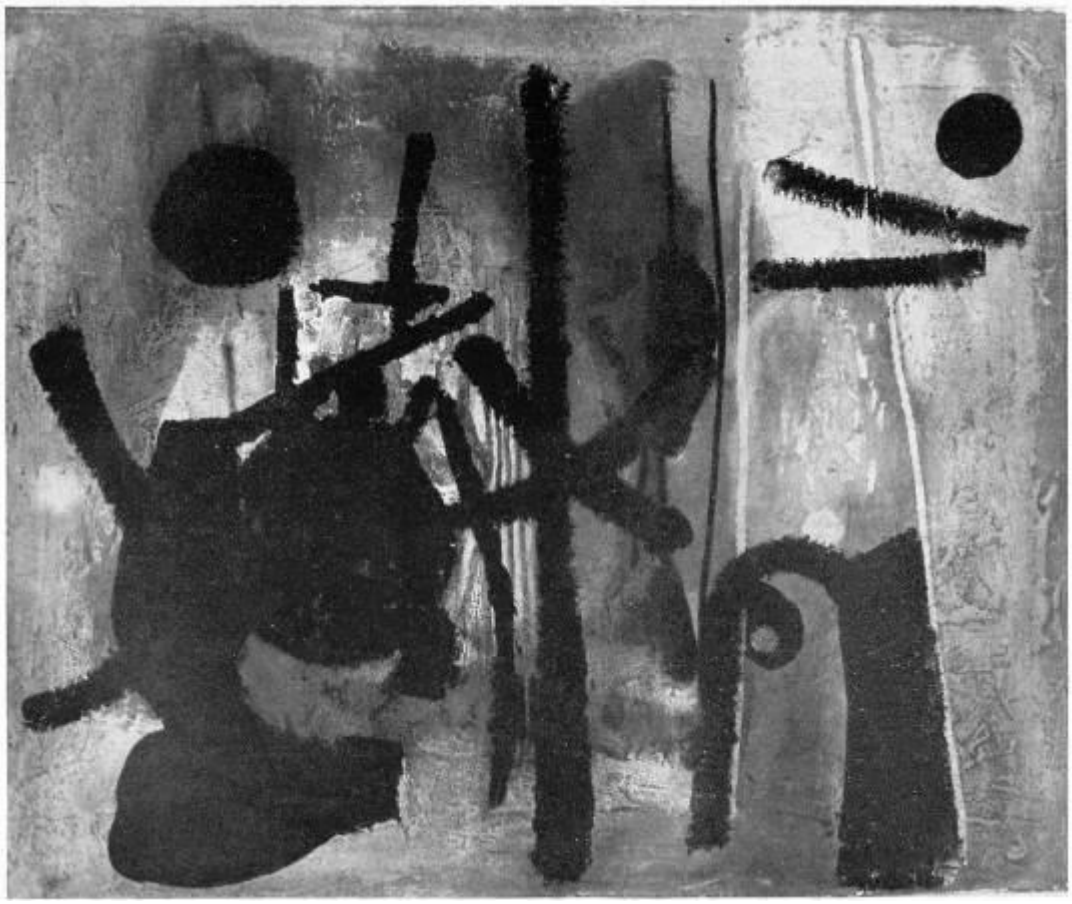
69 Lichtreklame 1953 (WV G 104)

70 Komposition auf blauem Grund 1956 (WV G 113)



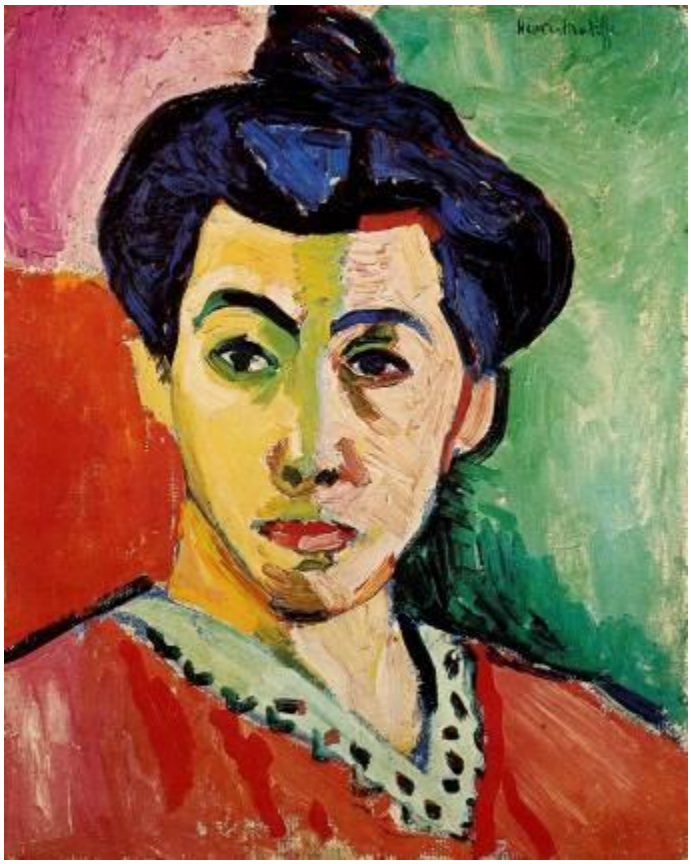
71 Hans Hartung, Komposition 1946

72 Paysage 1956 (WV G 116)

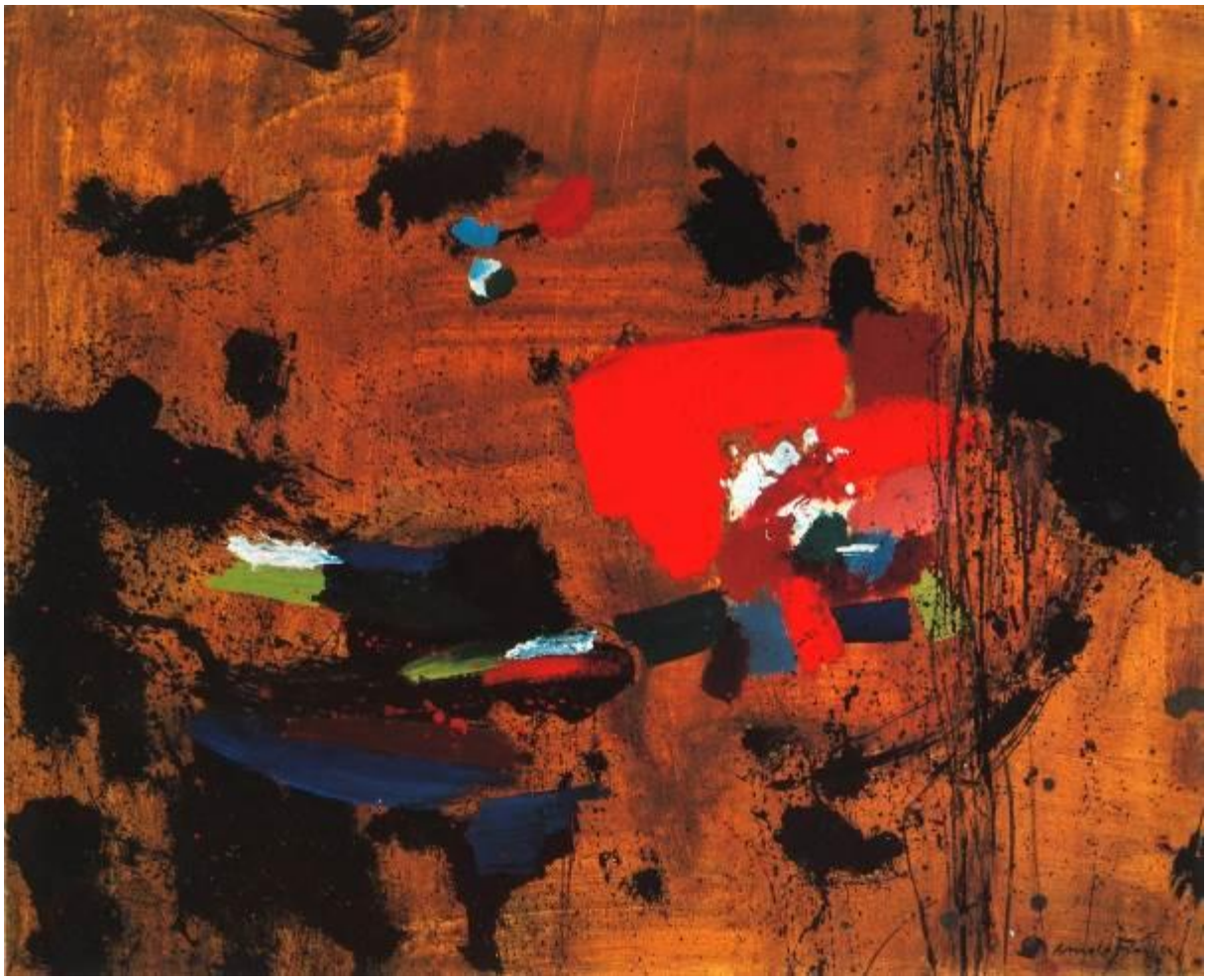


73 Fritz Winter, Vor der Glut 1951

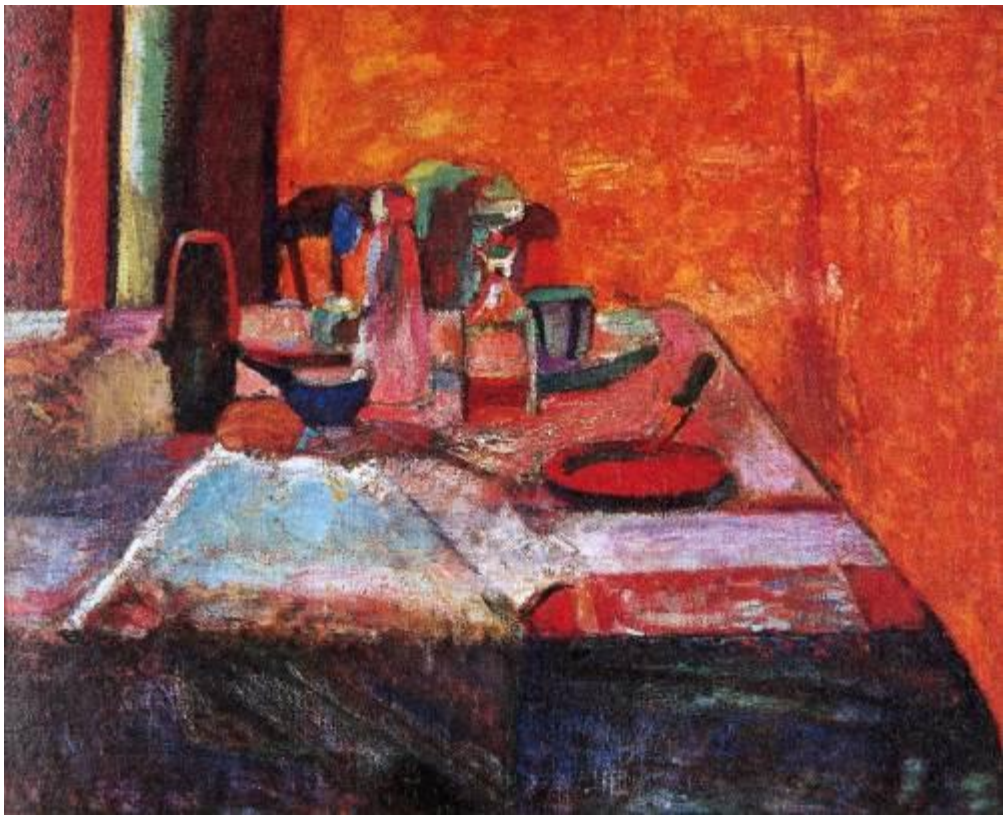
74 Komplementär 1957 (WV G 121)



75 Henri Matisse, Madame Matisse 1905



76 Schwingen im Raum 1957 (WV G 119)



77 Henri Matisse, Stillleben 1899

78 Spiel auf Rot 1957 (WV G 122)

79 Jackson Pollock, Number 32, 1950

80 Jackson Pollock, Unformed Figure 1953

81 Ohne Titel 1957 (WV GTM)

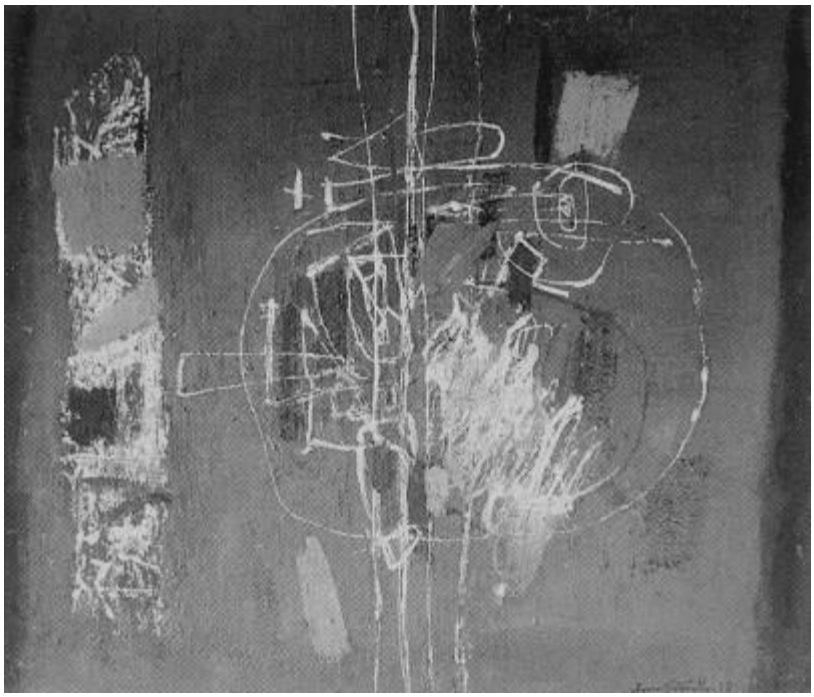
82 Hans Hofmann, The Prey 1956

83 Abstrakte Komposition 1957 (WV G 118)

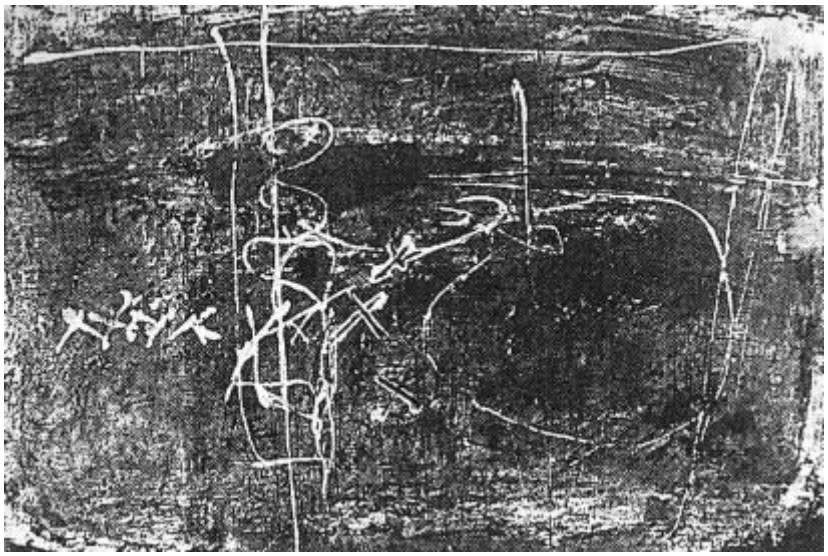
84 Jackson Pollock, Ohne Titel, um 1951

85 Tachistische Komposition 1958 (WV G 131)

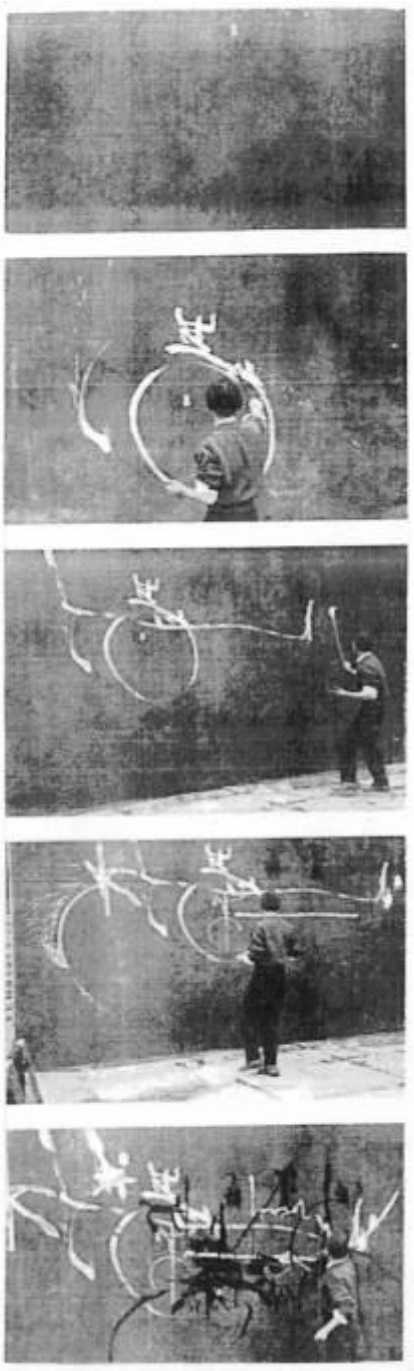
86 Jean Fautrier, Fourét 1943



87 Atomares 1958 (WV G 137)



88 Komposition in Rot, bis 1960 (WV G 214)



89 Georges Mathieu,
Les Capétiens Partout 1954

90 Rosa Plan 1960 (WV GTM)

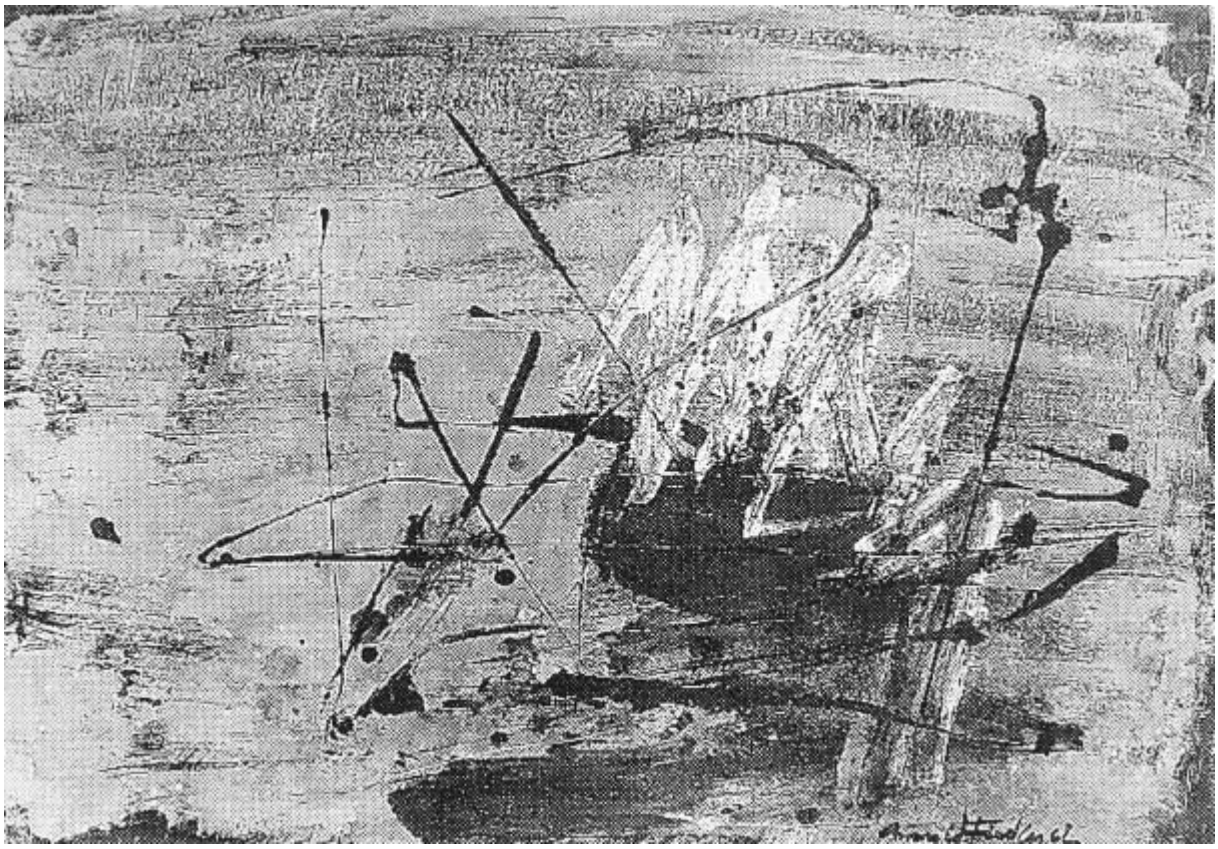
91 Jackson Pollock, Number 17, 1949

92 Mondlandschaft 1961 (WV G 151)

93 Wols, Composition IV, um 1946

94 Warmer Klang 1962 (WV G 166)

95 Emil Schumacher, Kadmium 1958



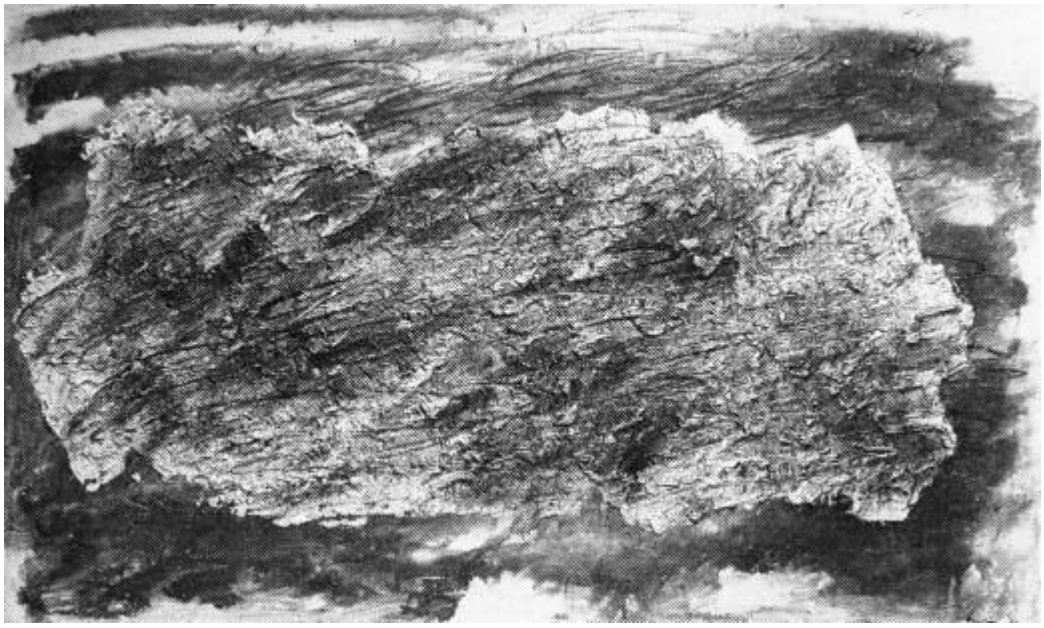
96 Kühler Klang 1962 (WV G 165)

97 Emil Schumacher, Ossip 1958

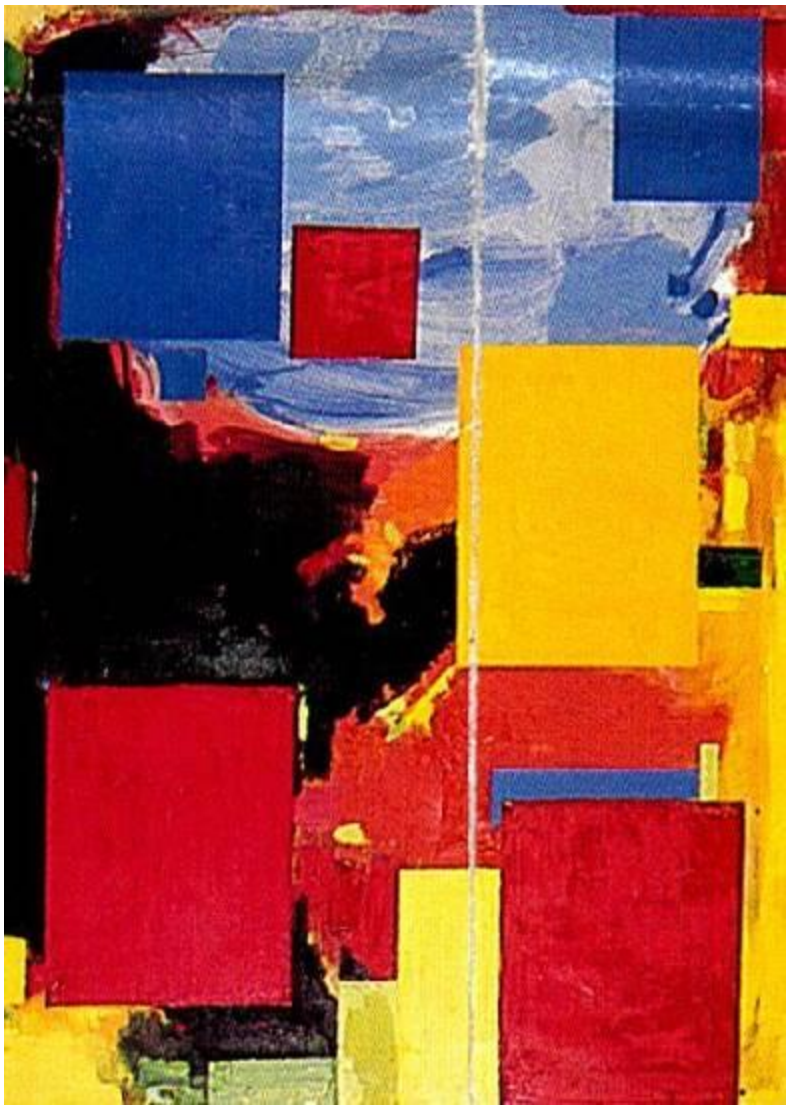
98 Komposition mit Gelb 1962 (WV G 169)

99 Emil Schumacher, Sodom 1957

100 Mauerzeichen 1963 (WV G 177)



101 Jean Fautrier, L'Ilôt Mauve 1958



102 Hans Hofmann, Goliath 1960

103 Henri Matisse, Dame in Blau 1937

104 Schwarzer Farbfleck auf Ocker 1964 (WV G 190)

105 Hans Hofmann, The Vanquished 1959

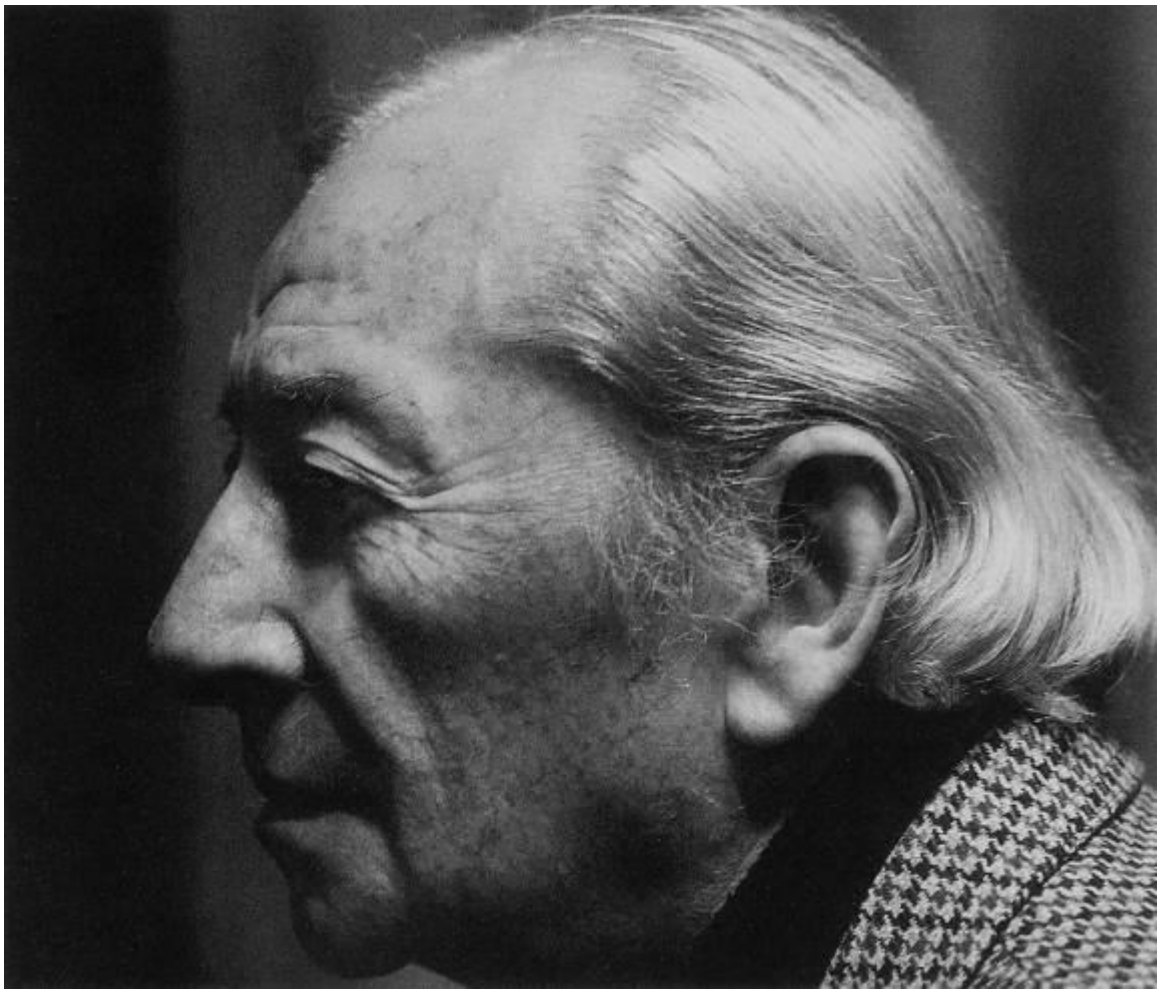
106 Rouge dominant 1965 (WV G 196 a)

107 Hans Hofmann, Indian Summer 1959

108 Hans Hofmann, Heraldic Call 1962

109 Phantastische Landschaft 1981 (WV G 387)

110 Max Ernst, Vernünftiges Erdbeben 1964



111 Arnold Fiedler, Ende der 70er Jahre (Foto: Fritz Kempe)

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

1. Arnold Fiedler, Veranda eines Hauses 1919, Öl a. Karton, 51 x 37,5 cm, Privatbesitz Hamburg, (WV G 1)
2. Arthur Illies, Vor dem Modebazar 1908, Öl a. Lwd., 75 x 90 cm, Privatbesitz Hamburg, zit. nach Galerie Herold 1982 (Kat.)

3. Arnold Fiedler, Sitzender Foxterrier, Öl a. Lwd., 56 x 35 cm, Privatbesitz Hamburg, (WV G 4)
4. Ernst Ludwig Kirchner, Foxterrier im Klubsessel 1905, Holzschnitt, 19,8 x 19,8 cm, (Dube H 57), zit. nach Füredi 2003

5. Arnold Fiedler, Artistin in der Manege 1925, farbige Kreide a. Papier, 37 x 33,5 cm, Galerie Herold, Hamburg, (WV Z)
6. Ernst Ludwig Kirchner, Zirkusreiterin 1912, Öl a. Lwd., 120 x 120 cm, Staatsgalerie für moderne Kunst, München, zit. nach Moeller 1990
7. Ernst Ludwig Kirchner, Kugelläuferin 1921, keine Maßangaben, Sammlung Hagemann, Frankfurt, zit. nach Museum der Gegenwart, H. 3, 1931

8. Arnold Fiedler, Stehender Akt 1927, Öl a. Lwd., 61 x 37 cm, Privatbesitz Hamburg, (WV G 9)
9. Georges Braque, Grand nu (Großer Akt) 1908, Öl a. Lwd., 140 x 100 cm, Sammlung Alex Maguy, Paris, zit. nach Gieure 1965

10. Arnold Fiedler, Stillleben mit Krug 1933, Holzschnitt, 37,2 x 26,3 cm, Privatbesitz Hamburg, (WV H 9)
11. Ernst Ludwig Kirchner, Stillleben mit Krug 1912, Öl a. Lwd., 80,5 x 71 cm, Von der Heydt-Museum, Wuppertal, zit. nach Schick 2006
12. Ernst Ludwig Kirchner, Gelbes Stillleben 1911, Öl a. Lwd., 68,6 x 57,2 cm, Privatbesitz Kalifornien, zit. nach Schick 2006
13. Dorothea Maetzel-Johannsen, Stillleben mit Hahnenkrug 1925, Öl a. Lwd., 61 x 50 cm, Verbleib unbekannt, zit. nach Hans 1986 (WV)

14. Arnold Fiedler, St. Pauli Café 1931, Holzschnitt, 30,3 x 42,2 cm, NL Hamburg, (WV H 10)

15. Arnold Fiedler, Segelschiffhafen (Hafenbild) 1931, Öl, keine Maßangaben, Verbleib unbekannt, (WV G 12)

16. Arnold Fiedler, Fischerboot 1932, Linolschnitt, 26,5 x 40 cm, Privatbesitz Freising, (WV Linol 5)
17. Emil Nolde, Segelboot 1910, Holzschnitt, 29,5 x 40 cm, (Schiefler 37), zit. nach Haftmann 1985
18. Karl Schmidt-Rottluff, Segler auf der Elbe II, 1911, Holzschnitt 49,8 x 64 cm, Kunsthalle Kiel, (Schapire 62), zit. nach Karl Schmidt-Rottluff 1989 (Kat.)

19. Arnold Fiedler, Nana 1933, Farbholzschnitt, 48 x 38 cm, Privatbesitz Hamburg, (WV H 17)
20. Ernst Ludwig Kirchner, Sitzende Tänzerin 1914, Farbholzschnitt, 25,7 x 18,3 cm, Privatbesitz, (Schiefler 254) (Dube 256), zit. nach Moeller 1990
21. Ernst Ludwig Kirchner, Sitzende Tänzerin 1912, Öl a. Lwd., Verbleib unbekannt, (Gordon 239), Prov.: ehem. Neue Abteilung der Nationalgalerie Berlin im Kronprinzen-Palais (um 1930), zit. nach Moeller 1990

22. Arnold Fiedler, Im Separé 1933, Holzschnitt, 22 x 29 cm, NL Hamburg, (WV H 20)
23. Edouard Manet, Olympia 1863, Öl a. Lwd., 130 x 190 cm, Louvre, Paris, zit. nach Mathieu 1987
24. Ernst Ludwig Kirchner, Große Nackte Liegende 1930, Holzschnitt 54 x 85,5 cm, Privatbesitz, (Dube 626), zit. nach Moeller 2001

25. Arnold Fiedler, Mädchenkopf 1933, Farbholzschnitt, 48 x 38 cm, Galerie Herold, Hamburg, (WV H 18)
26. Edvard Munch, Modellstudie 1894, Kaltnadelradierung,26,1-26,8 x 18,2-19,5 cm, Privatbesitz, (Schiefler 9), (Woll 8), zit. nach Edvard Munch 1985 (Kat.)
27. Ernst Ludwig Kirchner, Fränzi vor geschnitztem Stuhl 1910, farbige Kreiden, Pastell, Kohle, ohne Maßangaben, Privatbesitz, zit. nach Ernst Ludwig Kirchner 1979 (Kat.)

28. Ernst Ludwig Kirchner, Artistin Marcella 1910, Öl a. Lwd., 100 x 76 cm, Brücke-Museum Berlin, zit. nach Ernst Ludwig Kirchner 1970 (Kat.)

29. Arnold Fiedler, Hafenbild mit Arbeitern 1933, Farbholzschnitt, 35 x 78 cm, NL Hamburg, (WV H 16)
30. Edvard Munch, Die Mädchen auf der Brücke 1918, Farbholzschnitt, 49,6 x 42,9 cm, Munch-museet, Oslo, (Schiefler 488), (Woll 628), zit. nach Woll 2001

31. Arnold Fiedler, Ohlendorffhaus 1934, Öl a. Hartfaser, 70 x 83 cm, Privatbesitz Hamburg, (WV G 17)
32. Ernst Ludwig Kirchner, Villa in Blankenese 1910, Federzeichnung, aquarelliert, Brief Ernst Ludwig Kirchner an Gustav Schiefler v. 17.3.1927, Staats- u. Universitätsbibliothek Hamburg (NL Gustav Schiefler Korr. Bd. 56, 1927 II, Nr. 253), zit. nach Blödorn-Meyer 1999
33. Rolf Nesch, Haus im Park (Ohlendorffpalais) 1933, Öl a. Lwd., 51,2 x 64 cm, Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen, Schloss Gottorf, zit. nach Ballmer-Haizmann-Nesch 2005 (Kat.)

34. Arnold Fiedler, Park im Schnee 1934, Farbholzschnitt, 34 x 66 cm, Hamburger Kunsthalle, (WV H 24)
35. Edvard Munch, Park im Schnee 1916, Holzschnitt, 37 x 57,2 cm, Munch-museet, Oslo, (Woll 606), zit. nach Edvard Munch o. J. (Orig. 1958)

36. Arnold Fiedler, Liegender Akt 1934, Farbholzschnitt, 14,5 x 34 cm, Privatbesitz Hamburg, (WV H 25)
37. Karl Schmidt-Rottluff, Ruhende Frau 1912, Öl a. Lwd., 76,5 x 85 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Prov.: ehem. Neue Abteilung der Nationalgalerie Berlin im Kronprinzen-Palais (1920), zit. nach Karl Schmidt-Rottluff 1989 (Kat.)
38. Karl Schmidt-Rottluff, Paar 1909, Holzschnitt, 12,6 x 29,3 cm, Privatbesitz, (Schapire 18), zit. nach Wietek 1971

39. Arnold Fiedler, Matrosen im Café 1934, Farbholzschnitt, 32 x 48,5 cm, NL Hamburg, (WV H 22)

40. Arnold Fiedler, Das Café 1936, Öl a. Hartfaser, 69 x 86 cm, Privatbesitz USA, (WV G 24)
41. Max Beckmann, Kleine Sterbeszene 1906, Öl a. Lwd., 110 x 71 cm, Staatliche Museen Berlin, Nationalgalerie, zit. nach Munch und Deutschland 1994 (Kat.)
42. Edouard Manet, Der Balkon 1868-1869, Öl a. Lwd., 169 x 125 cm, Musée d'Orsay, Paris, zit. nach Perutz 1993
43. Edvard Munch, Inger Munch 1892, Öl a. Lwd., 172 x 122,5 cm, Nationalgalerie Oslo, zit. nach Munch und Deutschland 1994 (Kat.)

44. Arnold Fiedler, Winterbild 1937, Tempera a. Karton, 66,5 x 96,5 cm, Hamburger Kunsthalle, (WV G 31)
45. Edvard Munch, Landschaft mit rotem Haus 1925-26, Öl a. Lwd., 67 x 90 cm, Privatbesitz Schweiz, (Woll 1536), zit. nach Woll 2009
46. Karl Schmidt-Rottluff, Tannen vor weißem Haus 1911, Öl a. Lwd., 79 x 84,5 cm, Staatliche Museen Berlin, Nationalgalerie, zit. nach Vogt 1972

47. Vogel Phönix 1946, Öl a. Hartfaser, 29 x 38 cm, NL Hamburg, (WV G 35)
48. Jean Lurcat, Gallischer Hahn, ca. 1940, Wandteppich, keine Maßangaben, Verbleib unbekannt, zit. nach Das Kunstwerk, H. 4, 1946
49. Max Ernst, Ohne Titel, ca. 1920, Gouache, Bleistift, 17 x 18,7 cm, Stedelijk Museum Amsterdam, zit. nach Spies 1979 (Kat.)
50. Max Ernst, Nuit claire, ca. 1943, Öl a. Papier, a. Lwd., 65,5 x 81,3 cm, Privatbesitz Paris, (Spies 2454), zit. nach Waldberg 1958

51. Arnold Fiedler, Traumtempel 1946, Lithographie, 36,5 x 51,7 cm, NL Hamburg, (WV L 13)
52. Max Ernst, The Stolen Mirror 1941, Öl a. Lwd., 65 x 81 cm, Privatbesitz USA, (Spies 2376), zit. nach Spies; Rewald 2005
53. Max Ernst, Europa nach dem Regen 1940-1942, Öl a. Lwd., 55 x 149 cm, Privatbesitz USA, (Spies 2395), zit. nach Spies; Rewald 2005

54. Arnold Fiedler, Zukunftsstadt 1947, Tempera a. Karton, 45 x 55 cm, Privatbesitz Hamburg, (WV G 37)
55. Henri Rousseau, Ansicht des Eiffelturms 1910, Öl, 50 x 65 cm, Privatbesitz, zit. nach Bouret 1963
56. Henri Rousseau, Ansicht der Brücke von Sevres 1908, 80 x 102 cm, Puschkin-Museum, Moskau, zit. nach Bouret 1963

57. Arnold Fiedler, Die Blume auf dem Dach 1948, Tempera a. Karton, 32 x 43 cm, Privatbesitz Hamburg, (WV G 49)
58. Max Ernst, Fleurs assises sur un tambour 1927, Öl a. Lwd., 37,5 x 45,2 cm, Kunsthalle Bielefeld, (Spies/Metken 1240), zit. nach Spies 1979 (Kat.)
59. Max Ernst, Fleur-écaille 1928, Öl a. Lwd., 27 x 22 cm, Sammlung J. B. Urvater, Paris, zit. nach Waldberg 1958

60. Arnold Fiedler, Die ferne Stadt 1949, Tempera a. Karton, 38 x 56 cm, Sammlung NDR Hamburg, (WV G 66)
61. Max Ernst, Die versteinerte Stadt 1935, Öl a. Papier, a. Holz, 50,5 x 60,9 cm, Manchester City Galleries, (Spies/Metken 2219), zit. nach Spies; Rewald 2005

62. Arnold Fiedler, Phönix 1950, Mischtechnik a. Karton, 38 x 63 cm, Privatbesitz Hamburg, (WV G 73)
63. Willi Baumeister, Figur in absoluter Stellung (Mauerbild) 1919, 35 x 24,5 cm, Tempera, Bleistift, Papiermaché a. Karton, Sammlung Etta und Otto Stangl, München, zit. nach Beye; Baumeister (Bd. II) 2002

64. Arnold Fiedler, Nächtlicher Dom 1950,Tempera a. Lwd., 59 x 80 cm, Hamburger Kunsthalle, (WV G 78)
65. Paul Klee, Geisterluftzug 1932, Feder, Tinte a. Papier, 25,5 x 63,5 cm, Paul Klee-Stiftung Kunsthaus Bern, zit. nach Paul Klee 1979 (Kat.)

66. Arnold Fiedler, Schlaf über den Häusern 1951, Öl a. Lwd., 56 x 72 cm, Privatbesitz Hamburg, (WV G 83)
67. Paul Klee, Polarlandschaft 1920/128, Öl a. Karton, 52 x 51, Privatbesitz, zit. nach Zweite 1979 (Kat.)
68. Paul Klee, Zerstörtes Dorf 1920/130, Öl a. asphaltgrundiertem Karton, 30,4 x 25,3 cm, Privatbesitz Schweiz, zit. nach Zweite 1979 (Kat.)

69. Arnold Fiedler, Lichtreklame 1953, Öl, 70 x 90 cm, Verbleib unbekannt, (WV G 104)

70. Arnold Fiedler, Komposition auf blauem Grund, 1956, Öl a. Karton, 47 x 66 cm, Privatbesitz Hamburg, (WV G 113)
71. Hans Hartung, Komposition 1946, farbige Kreide a. Papier, 42,7 x 28 cm, Privatbesitz, zit. nach Hauswedell & Nolte (Aukt. 361, Kat.)

72. Arnold Fiedler, Paysage 1956, Öl a. Hartfaser, 31,5 x 50 cm, Sammlung Magnus P. Gerdsen Hamburg, (WV G 116)
73. Fritz Winter, Vor der Glut 1951, Öl, 70 x 90 cm, Verbleib unbekannt, zit. nach Aufbruch 51 1989 (Kat.)

74. Arnold Fiedler, Komplementär 1957, Öl a. Lwd., 50 x 70 cm, Freie und Hansestadt Hamburg, Kulturbehörde, (WV G 121)
75. Henri Matisse, Madame Matisse 1905, Öl a. Lwd., 40,5 x 32,5 cm, Kunstmuseum Kopenhagen, zit. nach Gowing 1979

76. Arnold Fiedler, Schwingen im Raum 1957, Öl a. Hartfaser, 31 x 48 cm, Privatbesitz Hamburg, (WV G 119)
77. Henri Matisse, Stillleben 1899, Öl a. Lwd., 74,6 x 92,7 cm, Privatbesitz, zit. nach Gowing 1979

78. Arnold Fiedler, Spiel a. Rot, Öl a. Karton, 46 x 64 cm, Galerie Westenhoff, Hamburg, (WV G 122)

79. Jackson Pollock, Number 32 1950, Lackfarbe a. Lwd., 269 x 457,5 cm, Kunstsammlung Nordrhein Westfalen, Düsseldorf, zit. nach Prange 1996
80. Jackson Pollock, Unformed Figure 1953, Öl, Lack a. Lwd., 132 x 195,5 cm, Museum Ludwig, Köln, zit. nach Varnedoe; Karmel 1998 (Kat.)

81. Arnold Fiedler, Ohne Titel 1957, Gouache a. Papier, 15 x 11 cm, NL Hamburg, (WV GTM)
82. Hans Hofmann, The Prey 1956, Öl a. Spanplatte, 152,7 x 122,2 in., University Art Museum Berkeley, zit. nach Hans Hofmann o. J. (BAM, Faltblatt)

83. Arnold Fiedler, Abstrakte Komposition 1957, Öl a. Hartfaser, 19 x 24 cm, NL Hamburg, (WV G 118)
84. Jackson Pollock, Ohne Titel ca. 1951, schwarze Tusche a. Japanpapier, 62,9 x 98,4 cm, Privatbesitz, zit. nach Varnedoe; Karmel 1998 (Kat.)

85. Arnold Fiedler, Tachistische Komposition 1958, Mischtechnik, 50 x 66 cm, Privatbesitz Hamburg, (WV G 131)
86. Jean Fautrier, Fourêt 1943, Öl a. Papier, a. Lwd., 54 x 65 cm, Musée d'art moderne de la ville de Paris, zit. nach Jean Fautrier 1989

87. Arnold Fiedler, Atomares 1958, Öl a. Hartfaser, 62 x 73,8 cm, Freie und Hansestadt Hamburg, Kulturbehörde, (WV G 137)
88. Arnold Fiedler, Komposition in Rot bis 1960, Mischtechnik, keine Maßangaben, Verbleib unbekannt, (WV G 214)
89. Georges Mathieu, Les Capétiens Partout (Entstehungsphasen) 1954, (für das vollendete Bild gilt: Öl, 300 x 600 cm, Musée de l'Art Moderne, Paris), zit. nach Das Kunstwerk, H. 10, 1959

90. Arnold Fiedler, Rosa Plan 1960, Mischtechnik a. Papier, 20 x 30 cm, Verbleib unbekannt, (WV GTM)
91. Jackson Pollock, Number 17, 1949, Emaille, Aluminiumfarbe a. Papier, montiert a. Hartfaser, 57,1 x 71,4 cm, Privatbesitz New York, zit. nach Varnedoe; Karmel 1998 (Kat.)

92. Arnold Fiedler, Mondlandschaft 1961, Mischtechnik a. Karton, 60 x 80 cm, Privatbesitz Paris, (WV G 151)
93. Wols, Composition IV, um 1946, Öl, Grattage, Abdruck a. Lwd., 65 x 54 cm, Pinacoteca die Brera, Mailand, zit. nach Karabelnik-Matta 1989

94. Arnold Fiedler, Warmer Klang 1962, Öl a. Karton, 55 x 72 cm, Privatbesitz Hamburg, (WV G 166)
95. Emil Schumacher, Kadmium 1958, Öl a. Lwd., 170 x 131,5 cm, Hamburger Kunsthalle, zit. nach Emil Schumacher 1997 (Kat.)

96. Arnold Fiedler, Kühler Klang 1962, Mischtechnik a. Karton, 52 x 70 cm, Kunsthalle Hamburg, (WV G 165)
97. Emil Schumacher, Ossip 1958, Öl a. Lwd., 80 x 60 cm, Galerie van der Loo, München, zit. nach Emil Schumacher 1962 (Kat.)

98. Arnold Fiedler, Komposition mit Gelb 1962, Mischtechnik a. Hartfaser, 48,5 x 66 cm, Haspa Hamburg,
(WV G 169)
99. Emil Schumacher, Sodom 1957, Öl a. Lwd., 132 x 170,5 cm, Karl Ernst Osthaus-Museum, Hagen, zit. nach Emil Schumacher 1997 (Kat.)

100. Arnold Fiedler, Mauerzeichen 1963, Mischtechnik a. Hartfaser, 25,5 x 50, Galerie Westenhoff, Hamburg, (WV G 177)
101. Jean Fautrier, L' Ilôt Mauve 1958, Öl a. Lwd., 85 x 130 cm, Henie-Onstad Foundation Hovikodden, Norwegen, zit. nach Roters; Schulz 1988

102. Hans Hofmann, Goliath 1960, Öl a. Lwd., 84 1/8 x 60 in., University Art Museum Berkeley, zit. nach Hans Hofmann o. J. (BAM, Faltblatt)

103. Henri Matisse, Dame in Blau 1937, Öl a. Lwd., 93 x 73,6 cm, Privatbesitz Philadelphia, USA, zit. nach Essers 1986

104. Arnold Fiedler, Schwarzer Fleck auf Ocker 1964, Mischtechnik a. Lwd., a. Karton, ca. 24 x 51 cm, Privatbesitz Hamburg, (WV G 190)
105. Hans Hofmann, The Vanquished 1959, Öl, Emaille a. Lwd., 36 1/8 x 48 1/8 in., University Art Museum Berkeley, zit. nach Hans Hofmann o. J. (BAM, Faltblatt)

106. Arnold Fiedler, Rouge dominant 1965, Öl, Tempera, Spachtelmasse a. Lwd., a. Karton, 48 x 38 cm, Freie und Hansestadt Hamburg, Kulturbehörde, (WV G 196 a)
107. Hans Hofmann, Indian Summer 1959, Öl a. Lwd., 60 1/8 x 72 ¼ in., University Art Museum Berkeley, zit. nach Hans Hofmann o. J. (BAM, Faltblatt)
108. Hans Hofmann, Heraldic Call 1962, Öl, Lack a. Lwd., 60 1/4 x 48 3/8 in., University Art Museum Berkeley, zit. nach Hans Hofmann o. J. (BAM, Faltblatt)

109. Arnold Fiedler, Phantastische Landschaft 1981, Tempera a. Karton, 48,3 x 32 cm, NL Hamburg, (WV G 387)
110. Max Ernst, Vernünftiges Erdbeben 1964, Öl a. Holz, 41,5 x 33 cm, Galerie Alexander Iolas, Paris, zit. nach Russell 1966 (Kat.)

111. Porträt Arnold Fiedler, Ende der 70er/Anfang der 80er Jahre, zit. nach Arnold Fiedler 1995 (WV)

ABBILDUNGSNACHWEIS

siehe Abbildungsverzeichnis

für die Werke Arnold Fiedler siehe: Flemming 1980; Galerie Tilman Bohm 1990 (Kat.); Galerie Herold 1992 (Kat.); Arnold Fiedler 1995 (WV)

Die Veröffentlichung der Werke Arnold Fiedlers erfolgt mit freundlicher Genehmigung von Doris Stooß, Hamburg.

UNVERÖFFENTLICHTE QUELLEN

Teil 1

Nachlassverwaltung Doris Stooß & Kathrin Klawan:
(über galerie carstensen Brüderstraße 9, Hamburg)
Nachlass Arnold Fiedler:
Korrespondenz Arnold Fiedler (chronologisch):

Brief Isolde Kirsten an Arnold Fiedler v. 4.7.1919
Brief Isolde Kirsten an Arnold Fiedler v. 24.8.1919
Brief Katja Winter an Arnold Fiedler v. August 1920
Brief Arnold Fiedler an Ludwig Wenninger v. 14.6.1925
Brief Arnold Fiedler an Ludwig Wenninger v. 29.9.1925
Brief Arnold Fiedler an Ludwig Wenninger v. 12.10.1925
Brief Arnold Fiedler an Ludwig Wenninger v. 14.6.1926
Brief Arnold Fiedler an Ludwig Wenninger v. Juni 19(26)?
Brief Arnold Fiedler an Ludwig Wenninger v. 6.(?)1926
Brief Arnold Fiedler an Ludwig Wenninger v. 10.9.1926
Brief Arnold Fiedler an Ludwig Wenninger v. 6.7.1927
Brief Arnold Fiedler an Ludwig Wenninger v. 23.12.1927
Brief Katja Winter an Arnold Fiedler (München) v. 13.9.1927
Postkarte Arnold Fiedler an Ludwig Wenninger v. 23.?.1927
Brief Katja Winter an Arnold Fiedler (München) v. 15.1.1928
Brief Katja Winter an Arnold Fiedler (München) v. 3.2.1928
Brief Arnold Fiedler an Ludwig Wenninger v. 14.4.1929
Brief Arnold Fiedler an Ludwig Wenninger v. 7.5.1929
Brief Arnold Fiedler an Ludwig Wenninger v. 4.7.1929
Brief Arnold Fiedler an Ludwig Wenninger v. 30.12.1929
Postkarte Maria Wenz an Arnold Fiedler (Paris) o. Dat. (sehr wahrscheinlich Sommer 1930)
Brief Arnold Fiedler an Ludwig Wenninger v. 17.2.1930
Brief Arnold Fiedler an Ludwig Wenninger v. 1.5.1930
Brief Arnold Fiedler (Paris) an Ludwig Wenninger v. 17.6.1930
Brief Arnold Fiedler (Paris) an Ludwig Wenninger v. 14.7.1930
Brief Arnold Fiedler an Ludwig Wenninger v. 24.10.1930
Brief Arnold Fiedler an Ludwig Wenninger v. 12.1.1931
Brief Arnold Fiedler an Ludwig Wenninger v. 19.3.1931
Brief Arnold Fiedler an Ludwig Wenninger v. 28.6.1931
Brief Arnold Fiedler an Ludwig Wenninger v. 5.1.1933
Brief Vaclav Vytlacil (Positano) an Arnold Fiedler v. 6.4.1933
Brief Arnold Fiedler an Ludwig Wenninger v. 11.12.1933
Brief Arnold Fiedler an Ludwig Wenninger v. 18.4.1934
Brief Arnold Fiedler an Ludwig Wenninger v. März 1935
Brief Arnold Fiedler an Ludwig Wenninger v. 2.5.1935
Brief Arnold Fiedler an Ludwig Wenninger v. 17.3.1936
Brief Arnold Fiedler an Ludwig Wenninger v. 24.4.1936
Brief Arnold Fiedler an Ludwig Wenninger v. 29.4.1936
Brief Arnold Fiedler an Ludwig Wenninger v. 9.5.1937
Postkarte Arnold Fiedler (Capri) an Dr. Rudolf Grothkop v. 25.8.1937
Brief Arnold Fiedler an Ludwig Wenninger v. 24.9.1937
Brief Arnold Fiedler an Dr. Rudolf Grothkop v. 1.10.1937
Brief Arnold Fiedler an Dr. Rudolf Grothkop v. 13.3.1938
Brief Arnold Fiedler an Dr. Rudolf Grothkop v. 3.5.1938
Brief Arnold Fiedler an Ludwig Wenninger v. 21.12.1938

Brief Carl Holty (USA) an Arnold Fiedler v. 1.10.1951
Brief Miz Hofmann (Provincetown/USA) an Arnold Fiedler v. 7.5.1952
Brief Arnold Fiedler an RA Dr. Hans Fellmer v. 7.8.1961
Brief Arnold Fiedler an RA Dr. Hans Fellmer v. 14.9.1961
Brief Arnold Fiedler an RA Dr. Hans Fellmer v. 25.11.1961
Brief Hans Hofmann (Provincetown/USA) an Arnold Fiedler v. 21.6.1962
Brief Arnold Fiedler an Prof. Dr. Gerhard Wietek v. 14.12.1962
Brief Wolfram Kirsten an Arnold Fiedler v. 4.3.1965
Brief Arnold Fiedler an Prof. Dr. Gerhard Wietek v. 7.4.1967
Brief Arnold Fiedler an Hans-Ulrich Klose v. 1979
Brief Arnold Fiedler an Rolf Italiaander v. 23.2.1985

undat. hs. Notizen von A. Fiedler
hs. Kalendereinträge von A. Fiedler 1949, 1951
undat. ms. Ms. Hamburger Baukreis

Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Handschriftenabteilung:
Nachlass Gustav Schiefler HS 4c/2911:
Brief Arnold Fiedler an Gustav Schiefler v. 18.3.1922
Brief Arnold Fiedler an Gustav Schiefler v. 8.12.1922
Brief Arnold Fiedler an Gustav Schiefler v. 18.1.1925

Nachlass Emmi Ruben ohne Archiv-Nr.:
Brief Arnold Fiedler an Emmi Ruben v. 2.1.1935
Brief Arnold Fiedler an Emmi Ruben v. 7.3.1938

Amt für Wiedergutmachung Hamburg:
Brief Dr. Wolfgang Stubbe an das Amt für Wiedergutmachung Hamburg v. 6.12.1960 sowie
Brief Arnold Fiedler an RA Dr. Hans Fellmer v. 25.11.1961) –
Arnold Fiedler Akte WG 311/010300

HfBK Hamburg, Archiv:
Studentenakte Arnold Fiedler
Personalakte Arthur Illies:
Personalbogen Arthur Illies v. 29.6.1949
Zur Lehrtätigkeit von Arthur Illies u. Julius Wohlers Dokument v. 11.9.1915, 13.1.1916, 31.3.1916, v. 1917-1919
Personalakte Julius Wohlers:
Brief Julius Wohlers an die Behörde für Gewerbe u. Fortbildung v. 17.1.1919 sowie Dokument v. 12.5.1919, 18.10.1921, 30.7.1921

Hamburgisches Architekturarchiv:
Grundkarte Hamburg v. 1931 – GR 1

Staatsarchiv Hamburg:
135-1 I-IV Staatliche Pressestelle I-IV Signatur 5209
135 I-IV Staatliche Pressestelle I-IV Signatur 5233
363-2 Senatskommission für die Kunstpflege Signatur B 11
363-2 Senatskommission für die Kunstpflege Signatur C 19
363-2 Senatskommission für die Kunstpflege Signatur J 13
363-2 Senatskommission für die Kunstpflege Signatur J 14
363-2 Senatskommission für die Kunstpflege Signatur Eb 98:

Brief Fritz Schumacher an die Senatskommission für Kunstpflege ohne Datum Juni 1931, v. 14.8.1931
Brief Gustav Pauli an die Senatskommission für Kunstpflege v. 26.10.1931
Brief Max Sauerlandt an Fritz Schumacher v. 26.10.1931
363-6 Kulturbehörde Signatur A 73: Amsinck-Stiftung 1934-1949

622-1 Sieker, Nachlass Hugo Sieker:
Sieker, Hugo: Freunde im Blitzlicht ms. Ms. Hamburg 1974
622-2/53 Nachlass Ernst Rump:
Brief Ernst Rump an Julius Wohlers v. 20.8.1911
621-2 Höger, Nachlass Fritz Höger:
Brief Fritz Höger an Prof. Eugen Hönig v. 15.6.1934

Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Archiv für Bildende Kunst:
Nachlass Agnes Holthusen ZRABK 421:
Agnes Holthusen im Nachruf auf Rosa Schapire 1954

Stadtarchiv München:
Einwohnermeldekarte Maria Wenz v. 17.7.1929 – EWK 65 W 501

Hamburger Kunsthalle, Archiv:
hs. Inventarverzeichnis der Erwerbungen von Werken Arnold Fiedlers – ohne Archiv-Nr., Kupferstichkabinett, Künstler des 20. Jahrhunderts
Brief Agnes Holthusen an Carl Georg Heise v. 5.10.1968 – C. G. Heise (über Anita Rée), Korrespondenz Nr. 86

Forschungsstelle für Zeitgeschichte Hamburg:
Krebs, Albert: Die Hamburger Kulturverwaltung von April 1938 bis August 1945, Typoskript 1949-1956 – Kunst Berichte II 3632

Kulturbehörde der Freien und Hansestadt Hamburg, Archiv:
Brief Arnold Fiedler an Dr. Klaus von Dohnanyi v. 3.6.1984 – Teilakte 32-080.5/1:0224 (Fiedler, Arnold u. Lisa)

Warburg-Haus Hamburg, Archiv Verfolgte Kunst:
Brief Maria Wenz an Ivo Hauptmann v. 1955 (Kopie) – Akte I Hauptmann

Teil 2

Nachlassverwaltung Doris Stooß & Kathrin Klawan:
(über galerie carstensen, Brüderstraße 9, Hamburg)
Nachlass Arnold Fiedler:
Korrespondenz Arnold Fiedler (chronologisch)
Postkarte Karl Ballmer an Arnold Fiedler v. 3.VII. 1946
Brief Vaclav Vytlacil an Arnold Fiedler v. 21.12.1948 (Umschlag)
Brief Alice Kinzinger (Taos, New Mexico) an Arnold Fiedler v.19.1.1949
Brief Carl Holty an Arnold Fiedler v. 1.10.1951
Brief Georg Rennert an Arnold Fiedler und Johannes Ufer v. 20.11.1951
Brief Carl Heidenreich (New York) an Arnold Fiedler v. 1952 (undat., teils unleserlicher Poststempel)
Brief Rudolf Springer an Arnold Fiedler v. 14.1.1952
Brief Rudolf Springer an Arnold Fiedler v. 6.2.1952
Brief von Dr. Charlotte Weidler an Arnold Fiedler v. 1.5.1952

Brief Miz Hofmann an Arnold Fiedler v. 7.5.1962
Brief Hans Hofmann an Arnold Fiedler v. 21.6.1962
Brief Arnold Fiedler an Herrn Joachim Hower (Hower-Verlag Hamburg), Paris v. 23.5.1963 (hs. Kopie)
Brief Arnold Fiedler an Lisa Fiedler v. 1.7.1966
Brief Arnold Fiedler an Lisa Fiedler v. 17.7.1966
Brief Arnold Fiedler an Lisa Fiedler v. 23.8.1966
Brief Arnold Fiedler an Lisa Fiedler v. 20.9.1966
Brief Arnold Fiedler an Lisa Fiedler v. 12.11.1966
Brief Elisabeth Wolken (Villa Massimo Rom) an Arnold Fiedler v. 13.7.1967
Brief Alfred Wunderwald (Schweiz) an Arnold Fiedler v. 7.6.1967
Brief Arnold Fiedler an Lisa Fiedler v. 3.9.1969
Brief Arnold Fiedler an Lisa Fiedler v. 22.9.1969
Brief Arnold Fiedler an Lisa Fiedler v. 29.9.1969
Brief Arnold Fiedler an Lisa Fiedler v. 12.10.1969
Brief Herr Fischer (NDR Hamburg) an Arnold Fiedler v. 2.10.1970

Burmester, Gustav: Pädagogische Grundfragen, ms. Ms. v. 27.8.1946
Protokoll der Generalversammlung des Baukreises am 17.1.1947
Scholz, Jens: Der Baukreis. Konturen einer Künstlergruppe der Nachkriegszeit, o. O., J., (ms. Ms.)
Kalendernotizen von Arnold Fiedler 1947-1949, 1951, 1952, 1956, 1959, 1969
undat. hs. Notizen von Arnold Fiedler

Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Archiv für bildende Kunst:
Nachlass Agnes Holthusen ZRABK 421:
Brief Rosa Schapire an Agnes Holthusen v. 2.2.1948
Brief Rosa Schapire an Agnes Holthusen v. 19.2.1949

Hamburgisches Architekturarchiv:
Nachlass Gustav Burmester BUR F 003/07-F 003/22:
Fotografien zur Baukreis-Ausstellung Hilden 1947 und zu den Künstlerfesten des Baukreises Hamburg

Privatbesitz Lore Ufer, Hamburg:
Burmester, Gustav; Fiedler, Arnold: Geschichte des Baukreises, undat. ms. Ms.

LITERATURVERZEICHNIS

(Bei Fehlen von Angaben zur Autorenschaft sowie des Herausgebers, erfolgte eine Nennung nach dem Titel. Das gilt auch für Ausstellungskataloge, die im Katalog-Gesamtverzeichnis nach ihrem Erscheinungsjahr zu identifizieren sind. Soweit Vornamen nicht voll auffindbar waren, erscheinen sie als Abkürzung. Vornamen, die nicht zu ermitteln waren, erscheinen als Abkürzung. Die unvollständigen Quellenangaben zu einigen Aufsätzen in französischen Kunstzeitschriften waren leider nicht zu ergänzen. Die Übernahmen erfolgten aus dem handschriftlichen Nachlass Arnold Fiedlers.)

Teil 1

Autoren- u. Herausgeberverzeichnis:

Abadie, Daniel: Die internationale Surrealisten-Ausstellung Paris 1938, in: Ausst.-Kat.: Paris-Paris 1981, S. 72
Ackermann, Hans Christoph: Italien, insbesondere Rom und die bildenden Künstler aus dem Norden, in: Ausst.-Kat.: Baumann, Sehnsucht Italien 2004, S. 10-13
Adelsbach, Karin; Firmenich, Andrea: Tanz in der Moderne. Von Matisse bis Schlemmer, Köln 1996
Ahlers-Hestermann, Friedrich: Der deutsche Künstlerkreis des Café du Dome in Paris, in: Kunst und Künstler, XVI. Jg., 1918, S. 369-401
Ahlers-Hestermann, Friedrich: Franz Nölken 1884-1918, in: Kunst und Künstler, XVII. Jg., 1919, S. 408-416
Ahlers-Hestermann, Friedrich: Die Kunstschule Gerda Koppel, in: Der Kreis, 6. Jg., H. 11, 1929, S. 727-729
Ahlers-Hestermann, Friedrich: Pause vor dem dritten Akt, Berlin 1949
Ahlers-Hestermann, Friedrich: Von ihm selbst, in: Freie Akademie der Künste Hamburg (Hg.) 1957, S. 25-29
Ahlers-Hestermann, Friedrich: Neben dem Expressionismus: Drei Maler zwischen Hamburg und Paris, in: Ausst.-Kat.: Neben dem Expressionismus 1959, o. S. (2. Textseite)
Albrecht, Uwe; Hennig, Annettte; Weber, Astrid (Hg.): Arthur Haseloff und Martin Wackernagel. – Mit Maultier und Kamera durch Unteritalien, Kiel 2005 (Forschungen zur Kunst im Südreich der Hohenstaufen 1905-1915), zugl. (Reihe Zeit und Geschichte der Sparkassenstiftung Schleswig-Holstein, Bd. 4)
Alpers, Svetlana: The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century, Chicago, London 1983
Angerer, Birgit: Meer, Dünen, Mensch und Natur in der Malerei von 1900 bis 1954, in: Ausst.-Kat.: Rathke, Künstlerinsel Sylt 1983, S. 27-31
Architekten- u. Ingenieur-Verein zu Hamburg (Hg.): Hamburg und seine Bauten, Bd. 1, Hamburg 1914
Architekten- und Ingenieur-Verein zu Hamburg (Hg.): Hamburg und seine Bauten 1918-1929, Hamburg 1929
Asseyer, Ruth: Ausstellungen und Feste, in: Ausst.-Kat.: Koch; Pook (Hg.), Karl Schneider 1992, S. 184-187 – (Asseyer 1992 I)
Asseyer, Ruth: Karl Schneider, in: Ausst.-Kat.: Koch; Pook (Hg.), Karl Schneider 1992, S. 9-17 – (Asseyer 1992 II)
Baark, Katharina: Hamburger Häuser erzählen Geschichten, Hamburg 1991
Baade, Michael; Stock, Wolf-Dieter: Hiddensee. Insel der Fischer, Maler und Poeten, Fischerhude o. J.
Bakker, Boudewijn; Leeflang, Huigen: Nach der Natur. Holländische Landschaftsgraphik aus dem Goldenen Zeitalter, Saarland Museum Saarbrücken (5.3.-30.4.1995), Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck (21.5.-26.8.1995), Zwolle 1995 (Orig. 1993) (Ausst.-Kat.)

Barck, Karlheinz (Hg.): Surrealismus in Paris 1919-1939. Ein Lesebuch, Leipzig 1990 (2. veränderte Auflage, zuerst 1986)
Bardon, Annie: „Meer, Strand und Himmel". Edvard Munch in Warnemünde, in: Ausst.-Kat.: Gillen, Sehnsuchtsorte 2005, S. 17-18
Barlach, Ernst: Die Prosa, hg. v. Friedrich Droß, München 1976
Barron, Stephanie (Hg.): „Entartete Kunst". Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland, München 1992
Barron, Stephanie: 1937. Moderne Kunst und Politik im Vorkriegsdeutschland, in: Dies. 1992, S. 9-24
Barron, Stephanie: Europäische Künstler im Exil. Eine Einführung, in: Ausst.-Kat.: Barron; Eckmann, Exil 1997, S. 11-29
Barron, Stephanie; Eckmann, Sabine (Hg.): Exil. Flucht und Emigration europäischer Künstler 1933-1945, Nationalgalerie Berlin (10.10.1997-4.1.1998), Berlin 1997 (Ausst.-Kat.)
Bartmann, Dominik: Anton von Werner. Zur Kunst- und Kulturpolitik im Deutschen Kaiserreich, Berlin 1985 (zugl. Diss. FU Berlin 1983)
Baserel, A.: Das Jazzbuch, o. O., 1926
Battisti, Eugenio: Cimabue, Milano 1963
Bauer, E.; Noakes, W.: Lehrgebäude für den kunstgewerblichen, technischen und nautischen Unterricht, in: Architekten- und Ingenieur-Verein zu Hamburg (Hg.): Hamburg und seine
Bauten, Bd. 1, Hamburg 1914, S. 208-214
Bauer, Reinhard; Piper, Ernst (Hg.): München. Ein Lesebuch, Frankfurt/M. 1986
Baudelaire, Charles: Die Weltausstellung 1855, in: Kemp; Pichois (Hg.) (Bd. 2) 1983, S. 227-253, 244-253
Baum, Julius: Wiener Werkstätte, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. VI, 1907, S. 456
Baumann, Annette: Muse und Modell. Frauen in Bildern der Hamburgischen Sezession, Museum für Kunst und Gewerbe (20.10.2006-14.1.2007), Bremen 2006 (Ausst.-Kat.)
Baumann, Beatrice: Max Sauerlandt. Das kunsthistorische Wirkungsfeld eines Hamburger Museumsdirektors zwischen 1919 und 1933, Hamburg 2002 (zugl. Diss. Univ. Hamburg 2002)
Baumann, Felix A.; Feilchenfeldt, Walter; Gaßner, Hubertus: Cézanne. Aufbruch in die Moderne, Museum Folkwang Essen (18.9.2004-16.1.2005), Ostfildern-Ruit 2004 (Ausst.-Kat.)
Baumann, Felix A.: Landschaften, in: Ausst.-Kat.: Baumann; Feilchenfeldt; Gaßner (Hg.), Aufbruch in die Moderne 2004, S. 114-163
Baumann, Felix A. (Hg.): Sehnsucht Italien. Corot und die frühe Freilichtmalerei 1780-1850, Baden/Schweiz 1.4.-13.7.2004), Bönnigheim 2004 (Schriften des Museums Langmatt Bd. 8)
Beck, Franz: Arnold Fiedler, in: Theaterrundschau, Nr. 8, 1922, S. 14-15
Beck, Franz: Julius Wohlers – ein Maler auch des niederelbischen Raumes, in: Stader Jahrbuch (Stader Archiv – Neue Folge H. 46), hg. v. Hans Wohltmann, Stade 1956, S. 193-207
Becker, Jochen: Zu verschiedenen Möglichkeiten holländische Landschaft zu betrachten, in: Ausst.-Kat.: Jacob van Ruisdael 2002, S. 145-152
Behr v., Karin; Kluyver, Urs: Die Walddörfer Volksdorf, Bergstedt, Wohldorf-Ohlstedt, Hamburg 1996
Behr v., Karin: Die Familie Ohlendorff: Vollmondjagden und italienische Nächte im Park, in: Behr v.; Kluyver 1996, S. 30-37
Behr v., Karin: Belle Epoque. Weniger Kunst- und Börsenkenner. Bauherren und Baufrauen, in: Ausst.-Kat.: Hornbostel; Klemm, Martin Haller 1997, S. 32-42
Belting, Hans: Die gemalte Natur, in: Beutler; Schuster; Warnke (Hg.) 1988, S. 169-180
Belyi, Andrej: Café Simplizissimus, in: Schmitz 1990, S. 508-509
Benevolo, Leonardo: Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts, Bd. 2, München 1964

Benjamin, Walter: Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz, in: Gallissaires (Hg.) 1986; S. 147-155
Benninghoff, Ludwig: Fritz Schumacher zum 60. Geburtstag (und) Versuch einer Rechtfertigung, in: Der Kreis, 6. Jg., H. 11, 1929, S. 625-626
Benninghoff, Ludwig: Frühling? Zu der Ausstellung der Hamburger Sezession, in: Der Kreis, IX. Jg., H. 4, 1932, S. 193-199 – (Benninghoff 1932 I)
Benninghoff, Ludwig: Grenzen der Bodenständigkeit, in: Der Kreis, IX. Jg., H. 1, 1932, S. 11-18 – (Benninghoff 1932 II)
Berendes, Bettina: Carl Otto Czeschka. Die Schönheit als Botschaft. Studien zum Glasfenster der Hamburger Kunstgewerbeschule (1913), Kiel 1996 (Magisterarbeit)
Berendes, Bettina: Carl Otto Czeschka – Die Schönheit als Botschaft. Das Glasfenster der Hamburger Kunstgewerbeschule, hg. u. bearb. v. Astrid Nielsen, Kiel 2005 (Kieler Kunsthistorische Studien Bd. 6)
Berg v., R.: Begegnung mit einem Lehrer, in: Süddeutsche Zeitung v. 31.12.1963
Berger, Renate (Hg.): Liebe macht Kunst. Künstlerpaare im 20. Jahrhundert, Köln 2000
Bergmann, Theodor: Gegen den Strom. Die Geschichte der KPD(-Opposition), Hamburg 2004
Bernhard, B.: Jazz, o. O., 1926
Betthausen, Peter; Feist, Peter H.; Fork, Christiane: Metzler Kunsthistorisches Lexikon. Zweihundert Porträts deutsch-sprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten, Stuttgart, Weimar 1999
Beutler, Christoph; Schuster, Klaus-Peter; Warnke, Martin (Hg.): Kunst um 1800 und die Folgen. Werner Hofmann zu Ehren, München 1988
Beye, Peter; Honisch, Dieter (Hg.): Alberto Giacometti. Skulpturen-Gemälde-Zeichnungen-Graphik, Nationalgalerie Berlin (West) (9.10.1987-3.1.1988), Staatsgalerie Stuttgart (21.1.-20.3.1988), München 1987 (Ausst.-Kat.)
Bezzola, Tobia; Homburg, Cornelia (Hg.): Max Beckmann und Paris. Matisse, Picasso, Braque, Léger, Rouault, Kunsthaus Zürich (25.9.1998-3.1.1999), Saint Louis Art Museum (6.2.-9.5.1998), Köln 1998 (Ausst.-Kat.)
Bialostocki, Jan: Einfache Nachahmung der Natur oder symbolische Weltschau. Zu den Deutungsproblemen der holländischen Malerei des 17. Jhdt., in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 47, 1984, S. 421-438
Binding, Rudolf G.: Das Chilehaus in Hamburg, in: Westphal 1938, S. 13
Bischoff, Ulrich: Munchs Einzug in die deutschen Museen bis 1937, in: Ausst.-Kat.: Munch und Deutschland 1994, S. 112-126
Blinckmann, Theodor: Die öffentliche Volksschule in Hamburg in ihrer geschichtlichen Entwicklung, Hamburg 1930
B.: „Ein Kunstsalon als Tollhaus“, in: Münchner Abendblatt v. 24.1.1938, Nr. 19
Blume, Eugen: George Grosz. Die Mappen- und Sammelwerke, in: Ausst.-Kat.: Schuster, George Grosz 1994, S. 449-488
Blunk, Nina: Biographie Alfred Lichtwark, in: Ausst.-Kat.: Luckhardt; Schneede, Lichtwarks Sammlung 2002, S. 19-22
Bott, Gerhard: „Aug in Aug mit sich selbst.“ Zu einem neuerworbenen Selbstbildnis von Hans Hofmann, in: Monats-Anzeiger, Museen und Ausstellungen in Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Nr. 87, Juni 1988, S. 693-694
Böttcher, Kurt u.a.: Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller, Bd. 1, Leipzig 1972 (2. überarb. Aufl., zuerst 1967)
Bößl, Hans: Der Architekt Gabriel von Seidl und seine Münchner Bauten, München 1959
Böttger, Peter: Die Alte Pinakothek in München (Architektur, Ausstellungen und museales Programm), München 1972 (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 15)
Brauner, Lothar: Die Retrospektive in Berlin 1927, in: Ausst.-Kat.: Munch und Deutschland 1994, S. 127-130
Bredt, Ernst Wilhelm: Friedrich Adler, in: Kunstgewerbeblatt, 21. Jg., H. 8, 1910, S. 141-143

Brenner, Hildegard: Die Kunstpolitik der Nationalsozialisten, Hamburg 1963
Brilli, Attilio: Reisen in Italien. Die Kulturgeschichte der klassischen Italienreise vom 16. bis 17. Jahrhundert, Köln 1989
Brix, Karl; Müller, Ruth: Karl Schmidt-Rottluff 1884-1976, Malerei, Graphik, Kunstsammlung Chemnitz, o. J. (Bestandskatalog)
Bröcker, Paul; Höger, Fritz: Die Architektur des Hamburgischen Geschäftshauses. Ein zeitgemäßes Wort für die Ausbildung der Mönckebergstraße, Hamburg 1910
Brühl, Georg: Die Cassirers. Streiter für den Impressionismus, Leipzig 1991
Bruhns, Maike: Anita Rée. Leben und Werk einer Hamburger Malerin 1885-1933, Hamburg 1986
Bruhns, Maike: Der Zyklus „Hamburger Brücken" ein graphisches Epos, in: Ausst.-Kat.: Rolf Nesch 1989, S. 36-62 – (Bruhns 1989 I)
Bruhns, Maike: Gretchen Wohlwill – eine jüdische Malerin der Hamburgischen Sezession, Hamburg 1989 – (Bruhns 1989 II)
Bruhns, Maike: Kurt Löwengard. Ein vergessener Hamburger Maler, Hamburg 1989 – (Bruhns 1989 III)
Bruhns, Maike: Karl Kluth 1898-1972, in: Meyer-Tönnesmann; Bruhns; Manigold 1989, S. 48-62 – (Bruhns 1989 IV)
Bruhns, Maike (Hg.): Hans Martin Ruwoldt (1891-1969). Skulpturen, Reliefs, Zeichnungen, BAT-Kunst-Foyer (18.4.-21.6.1991), Berlin, Hamburg 1991 (Ausst.-Kat.)
Bruhns, Maike: Rosa Schapire und der Frauenbund zur Förderung der deutschen bildenden Kunst, in: Junge (Hg.) 1992, S. 269-282
Bruhns, Maike: Rolf Nesch. Zeugnisse eines ungewöhnlichen Künstlerlebens in turbulenter Zeit, Gifkendorf 1993 – (Bruhns 1993 I)
Bruhns, Maike: Rolf Nesch in Hamburg. Graphik, Gemälde, Plastik, Hamburg 1993 – (Bruhns 1993 II)
Bruhns, Maike: Fritz Schumacher. Leben und Werk nach 1933, in: Ausst.-Kat.: Frank, Reformkultur und Moderne 1994, S. 183-191 – (Bruhns 1994 I)
Bruhns, Maike: Großstadtkultur und Baukunst. Fritz Schumacher in Hamburg, in: Ausst.-Kat.: Frank, Reformkultur und Moderne 1994, S. 91-131 – (Bruhns 1994 II)
Bruhns, Maike: Arnold Fiedler im Nationalsozialismus, in: Freie Akademie der Künste (Hg.) 1995, S. 39-47
Bruhns, Maike: Emmi Ruben. Ein Lebensbild, in: Ausst.-Kat.: Kunst in der Verfemung 1998, S. 37-43
Bruhns, Maike: Wanderjahre. Die NS-Zeit, in: Ausst.-Kat.: Willem Grimm 1999, S. 49-53
Bruhns, Maike: Kunst in der Krise, 2 Bde. (Bd. 1: Hamburger Kunst im „Dritten Reich". Bd. 2: Künstlerlexikon Hamburg 1933-1945), Hamburg 2001
Bruhns, Maike: Architektur und bildende Kunst, in: Kulturbehörde Hamburg (Hg.) 2003, S. 75-92 **Bruhns**, Maike: Ausgegrenzt, in: Ausst.-Kat.: Ausgegrenzt 2005, S. 6-14 – (Bruhns 2005 I)
Bruhns, Maike: Arnold Fiedler, in: Rump (Hg.) 2005, S. 118 – (Bruhns 2005 II)
Bucciarelli, Piergiacomo: Fritz Höger. Hanseatischer Baumeister (1877-1949), Berlin 1992 (Orig. Venedig 1991)
Buchart, Dieter: Allee, in: Ausst.-Kat.: Schröder; Hoerschelmann, Edvard Munch 2003, S. 283-291
Buchart, Dieter: Landschaft, in: Ausst.-Kat.: Schröder; Hoerschelmann, Edvard Munch 2003, S. 271
Buchheim, Lothar Günther: Der Blaue Reiter und die Neue Künstlervereinigung München, Feldafing 1959
Bühler, Ulrike: „...jedenfalls hat das Nackte längst gewirkt, ehe die Kunst anfängt zu wirken." Zum Kölner „Nuditäten"-Streit, in: Der westdeutsche Impuls 1900-1914. Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet. Die Deutsche Werkbund-Ausstellung in Cöln 1914, hg. v. Kölnischen Kunstverein, Essen 1984, S. 324-330

Bußmann, Klaus: Paris und die Ile de France, Köln 1989, (8. Auflage, zuerst 1980) (Kunst-Reiseführer in der Reihe Du Mont Dokumente)
Buttlar v., Adrian: Die Kunsthalle. Bürger und Universität als Mäzene, in: Paravicini (Hg.) 1992, S. 126-127
Buttlar v., Adrian; Meyer, Margita Marion: Historische Gärten in Schleswig-Holstein, Heide 1996
Buttlar v., Adrian: Leo von Klenze, Leben-Werk-Vision, München 1999
Büttner, Ursula: Politische Gerechtigkeit und sozialer Geist. Hamburg zur Zeit der Weimarer Republik, Hamburg 1985
Büttner, Ursula: Der Stadtstaat als demokratische Republik, in: Jochmann, Werner; Loose, Hans-Dieter (Hg.): Hamburg. Geschichte der Stadt und ihrer Bewohner, Bd. II (Vom Kaiserreich bis zur Gegenwart, hg. v. Werner Jochmann), Hamburg 1986, S. 131-264
Büttner, Frank; Rott, Herbert W. (Hg.): Kennst du das Land? Italienbilder zur Goethezeit, Neue Pinakothek München, Köln 2005 (Ausst.-Kat.)
Büttner, Frank: Italien und die Landschaftsmalerei, in: Ausst.-Kat.: Büttner; Rott (Hg.), Italienbilder 2005, S. 11-43
Busch, Harald (Hg.): Max Sauerlandt. Die Kunst der letzten 30 Jahre. Eine Vorlesung aus dem Jahre 1933, Berlin 1935
Campbell, Lorne: Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14 th, 15 th and 16 th Centuries, New Hawen, London 1990 (Yale University Press)
Caspers, Eva; Henze, Wolfgang; Lwowski, Hans-Jürgen (Hg.): Nolde, Schmidt-Rottluff und ihre Freunde. Die Sammlung Martha und Paul Rauert Hamburg 1905-1958, Ernst-Barlach-Haus Stiftung Hermann F. Reemtsma (2.5.-1.8.1999), Hamburg 1999 (Ausst.-Kat.)
Cheronnet, Louis: Du Quartier Latin au Jardin des Plantes, Paris 1948 (Reihe Promenades Parisiennes I)
Chopin, Isabelle (Hg.): Blicke auf das Paris der 30er Jahre. Kolloquium der Deutsch-Französischen Gesellschaft zu Kiel 21./22. November 1997, Hamburg 1998 (Poetica Schriften zur Literaturwissenschaft Bd. 29)
Chopin; Isabelle: Zollinger in Babylon – Ein Schweizer Schriftsteller besucht Paris, in: Dies. (Hg.) 1998, S. 9-28
Corinth, Lovis: Selbstbiographie, Leipzig 1926
Cronin, Vincent: Paris im Aufbruch. Kultur, Politik und Gesellschaft 1900-1914, München 1989 (Orig. London 1989)
Cronin, Vincent: Die Geburt des Kubismus. Pablo Picasso, in: Ders. 1989, S. 129-155
Cummings, Paul: Dictionary of Contemporary American Artists, New York 1977
Däubler, Theodor: George Grosz, in: Die weißen Blätter, 3. Jg., Nr. 11, 1916, S. 167
Dehne, W.: Die Darstellung der Persönlichkeit Ludwigs XI. von Frankreich in der Literatur, in: Romanische Forschungen. Vierteljahresschrift für romanische Sprachen und Literaturen, 43, 1929, S. 161-302
de Hureaux, Alain Daguerre: Delacroix. Das Gesamtwerk, Stuttgart, Zürich 1994 (Orig. Paris 1993)
Deutsches Schauspielhaus in Hamburg. Übersicht während der Spielzeit 1932-1937 gegebene Vorstellungen, Bd. 32, Hamburg 1937
Dibbern, Margit: Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886-1914). Entwicklung der Sammlung und Neubau, Hamburg 1980 (zugl. Diss. Univ. Hamburg 1974)
Dingelstedt, Kurt (Hg.): Max Sauerlandt. Im Kampf um die moderne Kunst. Briefe 1902-1933, München 1957
Dirksen, Victor A.: Karl Schmidt-Rottluff, Hamburg 1921 (Kunsthalle zu Hamburg Kleine Führer Nr. 21)
Doede, Werner: Die Berliner Sezession. Berlin als Zentrum der deutschen Kunst von der Jahrhundertwende bis zum Ersten Weltkrieg, Frankfurt/M., Berlin, Wien 1977
Dohrn, Wolfgang: Die Gartenstadt Hellerau, Jena 1908

Dolinschek, Ilse: Die Bildhauerwerke in den Ausstellungen der Wiener Secession von 1898-1910, München 1989 (Beiträge zur Kunstwissenschaft Bd. 30) (zugl. Diss. Eichstädt 1987)
Downar, Maja: Die Sammlung von Bildern aus Hamburg 1889-1913. Eine Rekonstruktion, in: Ausst.-Kat.: Luckhardt; Schneede, Sammlung 2002, S. 91-118
Dröscher, Elke; Grundmann, Friedhelm; Hipp, Hermann: Karl Schneider zum 100. Geburtstag des Baumeisters, Hamburg 1992 (Schriften der Freien Akademie der Künste Hamburg 20)
Dube, Annemarie: Die Graphik Erich Heckels, in: Ausst.-Kat.: Zdenek, Erich Heckel 1983, S. 55-67
Dube-Heynig, Annemarie: E. L. Kirchner. Graphik, München 1961
Dube-Heynig, Annemarie: Die Davoser Jahre, in: Dies. 1961, S. 85-152
Duwe, Wilhelm: Hans Leip, Bibliographie, Hamburg 1968 (Hamburger Bibliographien Bd. 1)
Dückers, Alexander: Der Zeichner George Grosz, in: Ausst.-Kat.: Schuster, George Grosz, 1994, S. 157-165
Ebert, Hans: Die Verfemung und Verfolgung moderner Künstler und Kunstwerke durch das Naziregime, in: Staatliche Museen Berlin (Hg.) 1986, S. 5-12
Ebertshäuser, Heidi C.: Kunsturteile des 19. Jahrhunderts, Zeugnisse, Manifeste, Kritiken zur Münchner Malerei, München 1983
Eckstein, Hans: 50 Jahre Deutscher Werkbund, Frankfurt/M., Berlin 1958
Edschmid, Kasimir: Münchner Fasching, in: Schmitz, Walter: Die Münchner Moderne. Die literarische Szene in der „Kunststadt“ um die Jahrhundertwende, Stuttgart 1990, S. 444-447
Egge, Maike: Van Gogh in Hamburg, in: Ausst.-Kat.: Luckhardt; Schneede, Private Schätze 2001, S. 74
Eggum, Arne: Die Brücke und Edvard Munch, in: Ausst.-Kat.: Die Brücke – Edvard Munch, Munch-Museum Oslo, Oslo 1978, S. 13-48
Eggum, Arne: Angstgefühl, in: Ausst.-Kat.: Weisner, Edvard Munch (1980), S. 177-186 – (Eggum 1980 I)
Eggum, Arne: Edvard Munch. Eine Einführung in seinen Hintergrund und seine Voraussetzungen, in: Ausst.-Kat.: Weisner, Edvard Munch (1980), S. 283-295 – (Eggum 1980 II)
Eggum, Arne: Erotica, in: Ausst.-Kat.: Weisner, Edvard Munch (1980), S. 271-281 – (Eggum 1980 III)
Eggum, Arne: Bildmotiv, in: Ausst.-Kat.: Weisner, Edvard Munch (1980), S. 19-28 – (Eggum 1980 IV)
Eggum, Arne: Geschrei, in: Ausst.-Kat.: Weisner, Edvard Munch (1980), S. 189-190 – (Eggum 1980 V)
Eggum, Arne: Mondschein, in: Ausst.-Kat.: Weisner, Edvard Munch (1980), S. 123-128 – (Eggum 1980 VI)
Eggum, Arne: Der Linde-Fries. Edvard Munch und sein erster deutscher Mäzen Dr. Max Linde, Lübeck 1982 (Senat der Hansestadt Lübeck – Amt für Kultur, Veröffentlichung XX)
Eggum, Arne (Hg.): Edvard Munch – Gustav Schiefler, Briefwechsel 1902-1914, Bd. 1, Hamburg 1987
Eggum, Arne: Edvard Munch und die junge deutsche Kunst nach 1905, in: Ausst.-Kat.: Munch und Deutschland 1994, S. 104-111
Ehl, Heinrich: Willi Habl, in: Der Cicerone, XV. Jg., 1923, S. 787-793
Ehl, Heinrich: Willi Habl. Ein Maler in Hamburg, in: Niederdeutsche Monatshefte, 2. Jg., H. 8, 1927, S. 249-252
Ehl, Heinrich: Brief an einen Maler (Lieber Peter Lüders!) in Hamburg, in: Der Kreis, IX. Jg., H. 10, 1932, S. 592-595
Einstein, Albert. Über Münchens kulturelle Zukunft, in: Frankfurter Zeitung Nr. 872 v. 23.11.1926
Einstein, Carl: Negerplastik, München 1915

Einstein, Carl: Die Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1926 (Propyläen Kunstgeschichte Bd. 16)
Einstein, Carl: Exposition de collages (Galerie Goemans), in: Documents, Nr. 2, 1930, S. 244 – (Einstein 1930 I)
Einstein, Carl: Joan Miró (Papiers collés á la galerie Pierre), in: Documents, Nr. 2, 1930, S. 241-243 – (Einstein 1930 II)
Einstein, Carl: Delacroix. Zur Ausstellung im Louvre, in: Die Kunstauktion, Nr. 25, 1930, S. 8 – (Einstein 1930 III)
Einstein, Carl: Die Kunst des 20. Jahrhunderts, hg. u. kommentiert. v. Uwe Fleckner, Thomas W. Gaehtgens, Berlin 1996 (Berliner Ausgabe. Einstein. Werke, hg. v. Hermann Haarmann, Klaus Siebenhaar)
Elderfield, John: Henri Matisse. A Retrospektive, Museum of Modern Art, New York 1992 (Ausst.-Kat.)
Endell, August: Die Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk zu München, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. VIII, 1901, S. 428-440
Engelhardt, Katrin: Die Ausstellung „Entartete Kunst" in Berlin 1938. Rekonstruktion und Analyse, in: Fleckner (Hg.) 2007, S. 89-187
Engels, Eduard (Hg.): Münchens Niedergang als Kunststadt. Eine Rundfrage, München 1902
Ewers-Schultz, Ina: Der Hamburger Maler Fritz Flinte 1876-1963. Spurensuche, Haspa, Münsterschwarzach 2000 (Ausst.-Kat.)
Ewers-Schultz, Ina: Emil Maetzel/ Dorothea Maetzel-Johannsen. Ein Künstlerehepaar der Hamburgischen Sezession. Expressionistische Arbeiten, Haspa (20.11.2001-4.1.2002), Hamburg 2001 (Ausst.-Kat.)
Ewers-Schultz, Ina: Die Hamburgische Sezession, hg. v. Haspa, Münsterschwarzach 2002 (Ausst.-Kat.)
Falke, Gustav: Hamburg, Stuttgart u. Hamburg 1908
Farese-Sperken, Christine: Der Tanz als Motiv in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts, München 1969 (zugl. Diss. Univ. München)
Fiedler-Bender, Gisela: Matisse und seine deutschen Schüler, Pfalzgalerie Kaiserslautern 1988 (Ausst.-Kat.)
Fischer, Hans W.: Hamburger Kulturbilderbogen. Eine Kulturgeschichte. 1909-1922, hg. v. Kai-Uwe Scholz, Mathias Mainholz, Rüdiger Schütt, Hamburg 1998 (zuerst 1923) (Schriftenreihe der Hamburgischen Kulturstiftung, Bd. 8)
Fischer, Manfred F.: Fritz Schumacher, das Hamburger Stadtbild und die Denkmalpflege, Hamburg 1977 (Arbeitshefte zur Denkmalpflege in Hamburg 4)
Fischer, Manfred F.: Fritz Schumacher. Baumeister zwischen Historismus und Funktionalismus. (Eine Einführung), in: Kayser 1984, S. 6-10
Fischer, Manfred F.: Fritz Schumacher. Hamburger Staatsbauten 1909-1919/21. Eine denkmalpflegerische Bestandsaufnahme, hg. v. Kulturbehörde Hamburg, Denkmalschutzamt, Hamburg 1995 (Arbeitshefte zur Denkmalpflege in Hamburg Bd. 15/1)
Fischer, Manfred: Das Chilehaus in Hamburg. Architektur und Vision, Berlin 1999
Fleckner, Uwe; Gaehtgens, Thomas W. (Hg.): Prenez Garde á la Peinture! Kunstkritik in Frankreich 1900-1945, Berlin 1999 (Passagen Deutsches Forum für Kunstgeschichte Bd. 1)
Fleckner, Uwe: Das zerschlagene Wort. Kunstkritik des Kubismus und „kubistische" Kunstkritik im Werk von Pierre Reverdy, Guillaume Apollinaire und Carl Einstein, in: Fleckner; Gaethgens (Hg.) 1999, S. 481-535
Fleckner, Uwe: Das Jahrhundert des Kubismus. Carl Einstein und die Kunst von Picasso, Braque, Léger und Gris, in: Fleckner 2006, S. 212-256
Fleckner, Uwe (Hg.): Angriff auf die Avantgarde. Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus, Berlin 2007 (Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst" Bd. 1)
Flemming, Hanns Theodor: Arnold Fiedler, Hamburg 1980 (Hamburger Künstlermonographien zur Kunst des 20. Jahrhunderts, hg. v. der Lichtwark-Gesellschaft Bd. 14)

Forssman, Erik (Hg.): Palladio. Werk und Wirkung, Freiburg 1999 (2. Auflage), (Reihe studeo 6)
Frank, Leonhard: Links wo das Herz ist, München 1984
Frank, Hartmut (Hg.): Nordlicht. 222 Jahre. Die Hamburger Hochschule für bildende Künste am Lerchenfeld und ihre Vorgeschichte, Hamburg 1989 (Ausst.-Kat.)
Frank, Hartmut (Hg.): Fritz Schumacher. Reformkultur und Moderne, Stuttgart 1994 (Reihe Schriften des Hamburgischen Architekturarchivs, hg. v. Ulrich Schwarz u. Hartmut Frank)
Frank, Hartmut: Schumachers Verhältnis zur Moderne, in: Kulturbehörde Hamburg (Hg.) 2003, S. 57-74 – (Frank 2003 I)
Frank, Hartmut: Gestus und Gestalt. Anmerkungen zu Fritz Högers moderner Monumentalarchitektur, in: Turtenwald (Hg.) 2003, S. 83-102 – (Frank 2003 II)
Franke, Renate: Hans Hofmann, in: Weltkunst v. 3.9.1997, S. 1861
Freie Akademie der Künste Hamburg (Hg.): Das Einhorn. Jahrbuch der Freien Akademie der Künste, Hamburg 1957
Freie Akademie der Künste Hamburg (Hg.): Arnold Fiedler. Der Maler 1900-1985. Ein Werkverzeichnis, bearb. v. Uta Schoop, Neumünster 1995
Freiherr Schenk zu Schweinsberg, Eberhard: Die Sammlung Hagemann in Frankfurt a. M., in: Museum der Gegenwart, II. Jg., H. 3, 1931, S. 99-110
Gabelmann, Andreas: Wege ins Neue. Schmidt-Rottluffs Auseinandersetzung mit Kubismus, Futurismus und Primitivismus, in: Ausst.-Kat.: Moeller; Belgin (Hg.), Karl Schmidt-Rottluff 2001, S. 212-228
Gabler, Karlheinz: Erich Heckels Zeichnungen und Aquarelle, in: Ausst.-Kat.: Zdenek, Erich Heckel 1983, S. 41-54
Galerie Herold (Hg.): Franz Nölken 1884-1918. Mit Werkverzeichnis der Gemälde und Graphik, Soest 1984 (Ausst.-Kat.)
Gallissaires, Pierre (Hg.): Das Paris der Surrealisten, Hamburg 1986 (2. Auflage, zuerst 1927)
Gautherie-Kampka, Annette: Les allemands du Dome: la colonie allemande de Montparnasse dans les années 1903-1914, Bern u.a. 1995
Gautherie-Kampka, Annette: Café du Dome. Deutsche Maler in Paris 1903-1914, Kunsthalle Wilhelmshaven (15.8.-29.9.1996), Bremen 1996 (Ausst.-Kat.)
Gebhard, Julius: Alfred Lichtwark und die Kunsterziehungsbewegung in Hamburg, Hamburg 1947
Genossenschaft deutscher Bühnen-Angehöriger (Hg.): Deutsches Bühnenjahrbuch. Das große Adressbuch für Bühne, Film, Funk und Fernsehen 1979, Hamburg 1979
Gercke, Hans (Hg.): Blau: Farbe der Ferne, Kunstverein Heidelberg (2.3.-13.5.1990), Heidelberg 1990 (Ausst.-Kat.)
Giedion, S.: Der Deutsche Werkbund in Paris, in: Der Cicerone, XXII. Jg., 1930, S. 429-434
Giry, Marcel: Der Fauvismus. Ursprünge und Entwicklung, Würzburg 1981 (Orig. Neuburg 1981)
Glaser, Curt: Edvard Munch als Graphiker, in: Kunst und Künstler, XI. Jg., Nr. 11, 1913, S. 570-578
Glaser, Curt: Die Graphik der Neuzeit. Vom Anfang des XIX. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, Berlin 1922
Goethe v., Johann Wolfgang: Italienische Reise, Bd. 15, München 1992
Golan, Romy: Über einiger Personen Durchreise durch einen relativ kurzen Zeitraum, in: Ausst.-Kat.: Barron; Eckmann, Exil 1997, S. 128-146
Goodman, Cynthia (Hg.): Hans Hofmann, München 1990
Göpel, Erhard; Göpel, Barbara: Max Beckmann. Katalog der Gemälde, Bd. 2, Bern 1976
Gordon, Donald E.: Ernst Ludwig Kirchner. Mit einem kritischen Katalog sämtlicher Gemälde, München 1968
Gosebruch, Martin: Nolde. Aquarelle und Zeichnungen, hg. v. der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, München 1957

Gosling, Nigel: Paris 1900-1914. Aufbruch der Künste in die Moderne, München 1980
Graeve, Inka: Freie Deutsche Kunst, in: Ausst.-Kat.: Roters; Schulz, Stationen 1988, S. 339-349
Graf, Oskar Maria: Der Maler Carl Mense, in: Der Cicerone, XV. Jg., 1923, S. 380-386 – (Graf 1923 I)
Graf, Oskar Maria: Neue Bilder von Georg Schrimpf, in: Der Cicerone, XV. Jg., 1923, S. 872-880 – (Graf 1923 II)
Graf, Oskar Maria: Wir sind Gefangene, München 1927
Graf, Oskar Maria: Gelächter von Außen. Aus meinem Leben 1918-1933, München 1966
Green, Christopher (Hg.): Picasso´s Les demoiselles d´Avignon, Cambridge, University Press 2001
Greenberg, Clement: Hofmann, in: Goodman 1990, S. 123-138
Gretzschel, Mathias; Pelc, Ortwin: Hagenbeck. Tiere, Menschen, Illusionen, Hamburg 1998
Griesebach, Lothar: E. L. Kirchners Davoser Tagebuch, Köln 1968
Grimm, Margret; Rüggeberg, Harald (Hg.): Der Maler Wilhelm Grimm 1904-1986. Leben und Werk, Ernst Barlach-Haus Hamburg (8.10.-3.12.1989), Hamburg 1989 (Ausst.-Kat.)
Grohmann, Will: „Kirchner-Zeichnungen“, Dresden 1925 (Arnolds Graphische Bücher, Zweite Folge, Bd. 6)
Grohmann, Will: Die Kunst der Gegenwart auf der Internationalen Kunstausstellung Dresden 1926, in: Der Cicerone, XVIII. Jg., H. 12, 1926, S. 377-416 – (Grohmann 1926 I)
Grohmann, Will: Das neue Europa auf der Zentenar-Ausstellung in Hamburg, in: Der Cicerone, XIX. Jg., 1927, S. 503-509
Grohmann, Will: Das Werk Ernst Ludwig Kirchners, München 1926 – (Grohmann 1926 II)
Grohmann, Will: Karl Schmidt-Rottluff, Stuttgart 1956
Grohn, Christian: Gustav Hassenpflug, Architektur, Design, Lehre 1907-1977, Düsseldorf 1985
Gropius, Walter: Vorschläge zur Gründung einer Lehranstalt als künstlerische Beratungsstelle für Industrie, Gewerbe und Handwerk. Januar 1916, in: Hüter 1976, S. 201-203
Grosse, Ernst: Die ostasiatische Tuschmalerei, Berlin 1923
Gröslein, Andrea: Die internationalen Kunstausstellungen der Münchner Künstlergenossenschaft im Glaspalast in München von 1869-1988, München 1987 (Neue Schriftenreihe des Stadtarchivs München, 137)
Gutmann, Hermann: Deutsche Nordsee-Inseln, Hamburg 1990 (Bildatlas Sonderausgabe 5)
Gysling-Billeter, Erika: Die angewandte Kunst. Sachlichkeit trotz Diktatur, in: Ausst.-Kat.: Schauplatz Deutschland 1977, S. 171-200
Hachmann, Eva: Dulsberg – eine Kleinwohnungssiedlung der 20er Jahre in Hamburg, Hamburg 1981 (Diplom-Arbeit Univ. Hamburg)
Haftmann, Werner: Emil Nolde, hg. v. der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, Köln 1958
Haftmann, Werner: Malerei im 20. Jahrhundert. Eine Entwicklungsgeschichte, München 1965
Hagemann, Eva: Stationen eines Werkes. Mit Beiträgen von Freunden und Verehrern, hg. v. Walter W. Müller, Hamburg o. J. (1978)
Haizmann, Erwin: Richard-Haizmann-Museum Niebüll, Neumünster 1987 (Führer zu schleswig-holsteinischen Museen 7)
Hamburger Kunsthalle (Hg.): Alfred Lichtwark, Hamburg 1920 (Reihe Kleine Führer Nr. 2)
Hamburger Kunsthalle (Hg.): Emil Nolde und der Hamburger Hafen, Hamburg 1988 (Bilderhefte der Hamburger Kunsthalle VIII)
Händler, Gerhard: Deutsche Maler der Gegenwart, Berlin 1956
Händler, Gerhard: Pariser Begegnungen 1904-1914. Café du Dome-Academie Matisse, Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg 1965
Hans, Mathias F.: Dorothea Maetzel-Johannsen 1886-1930. Monographie und kritischer Werkkatalog, Hamburg 1986

Hansen, Dorothee: Bilder der Empfindung. Munch und die deutsche Malerei im späten 19. Jahrhundert, in: Ausst.-Kat.: Munch und Deutschland 1994, S. 142-153 – (Hansen 1994 I)
Hansen, Dorothee: Munch und die Expressionisten, in: Ausst.-Kat.: Munch und Deutschland 1994, S. 231-232 – (Hansen 1994 II)
Harbers, Guido: Neue Arbeiten von Prof. Karl Schneider – Hamburg, in: Der Baumeister, 29. Jg., H. 10, 1931, S. 377
Harrison, Charles; Frascina, Francis; Perry, Gill: Primitivism, Cubism, Abstraction. The early Twentieth Century, Yale University Press, New Haven, London 1993
Harms, Ute: Stagnation und Fortschritt. Auf dem Weg zur Kunstgewerbeschule, in: Ausst.-Kat.: Frank, Nordlicht 1989, S. 35-48 – (Harms 1989 I)
Harth, Susanne: Wiener Jugendstil an der Hamburger Kunstgewerbeschule, in: Ausst.-Kat.: Frank, Nordlicht 1989, S. 89-108 – (Harms 1989 II)
Harth, Susanne: Werkstättenunterricht und Gesamtkunstwerk, in: Ausst.-Kat.: Frank, Nordlicht 1989, S. 49-72
Hartlaub, Gustav F.: ohne Titel, in: Das Kunstblatt, VI. Jg., 1922, S. 389-393
Hartmann, Kristiana: Architekturkonzeption der deutschen Gartenstadtbewegung, Berlin 1973 (Diss. FU Berlin)
Harzenetter, Markus: Zur Münchner Sezession. Genese. Ursachen und Zielsetzungen dieser intentionell neuartigen Münchner Künstlervereinigung, München 1992 (Diss. Univ. Bamberg 1992)
Haseloff, Arthur: Die Kieler Kunsthalle, in: Museum der Gegenwart, 1. Jg., H. 2, 1930, S. 62-70
Haseloff, Arthur: Die Neuerwerbungen der Kunstsammlungen des Schleswig-Holsteinischen Kunstvereins, in: Schleswig-Holsteinisches Jahrbuch, 19. Jg., Hamburg 1930/31, S. 71-82
Hassenpflug, Gustav: Geschichte der Kunstschule in Hamburg, Hamburg 1956
Hausenstein, Wilhelm: Giotto, Berlin 1922
Hausenstein, Wilhelm: Die Provinzstadt München und die bayerische Kultur, in: Münchner Post v. 22.4.1926, Nr. 92
Hauser, Arnold: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München 1975
Hauser, Ruth: Schätze in Hamburg. Restaurierungen, Hamburg 2003 (Arbeitshefte zur Denkmalpflege in Hamburg, Bd. 21, hg. v. Kulturbehörde, Denkmalschutzamt Hamburg)
Haussmann, Conrad: Nachruf auf Albert Langen, in: Schmitz 1990, S. 230-234
Heckel, Ernst: Italienfahrt. Briefe an die Braut 1859/1860, Leipzig 1921
Heißerer, Dirk: Wo die Geister wandern. Eine Topographie der Schwabinger Boheme um 1900, München 1996 (2. Auflage)
Heldt, Jutta; Schneider, Norbert: Sozialgeschichte der Malerei vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert, Köln 1993
Heller, Reinhold: Edvard Munch. Leben und Werk, München 1993
Hellwag, Fritz: Ausstellungen (Zur Ausstellung Richard Luksch und Carl Otto Czeschka in Hamburg), in: Kunstgewerbeblatt, XXII. Jg., H. 9, 1911, S. 180
Hellwag, Fritz: Hamburgs Stellung in der Pflege des Kunstgewerbes, in: Kunstgewerbeblatt, 25. Jg., H. 7, 1914, S. 134
Henkel, Arthur; Schöne, Albrecht (Hg.): Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart 1978 (zuerst 1967)
Hentzen, Alfred: „Lichtwark als Schriftsteller – heute“, in: Kayser 1977 (Hamburger Bibliographien 19), S. 5-14
Henze, Wolfgang (Hg.): Ernst Ludwig Kirchner. Gustav Schiefler. Briefwechsel 1910-1935/1938, Stuttgart, Zürich 1990
Hermand, Jost; Trommler, Frank: Die Kultur der Weimarer Republik, Frankfurt a. M. 1988
Herms Drath, Viola: Jeder Pinselstrich eine Herausforderung, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 8.12.1976
Herzogenrath, Wulf: Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler zu Cöln 1912, in: Klüser; Hegewisch (Hg.) 1991, S. 40-47

Hess, Hans: George Grosz, London 1974
Hesse, Frank Pieter: Die Kunstgewerbeschule, in: Fischer 1995, S. 199-209
Heusinger v. Waldegg, Joachim; Leppin, Helmut R.: Richard Luksch, Elena-Luksch-Makowsky, Hamburg 1979 (Hamburger Künstlermonographien zur Kunst des 20. Jahrhunderts, Bd. 10)
Heusinger v. Waldegg, Joachim: Richard Luksch – Zur Modernität eines Bildhauers der Jugendstilära, in: Heusinger v. Waldegg; Leppin 1979, S. 5-12
Heydorn, Volker Detlef: Maler in Hamburg, (4 Bde.), Hamburg 1974-1977
Heydorn, Volker Detlef: Eduard Bargheer, Hamburg 1976 (Hamburger Künstler-Monographien zur Kunst des 20. Jahrhunderts, hg. v. der Lichtwark-Gesellschaft Bd. 5)
Heydorn, Volker Detlef: Bildende Kunst und Politik: Erinnerungen eines Nonkonformisten, München 1995
Hildebrandt, Hans: Die Kunst des XIX. und XX. Jahrhunderts, o. O., 1931
Hille, Karoline: Mit heißem Herzen und kühlem Verstand. Gustav Friedrich Hartlaub und die Mannheimer Kunsthalle 1913-1933, in: Junge (Hg.) 1992, S. 129-138
Hinsch, Michaela: „Die lange Entwöhnung vom Bildnis hat eine gewisse Scheu erzeugt, sich malen zu lassen, die überwunden werden muß." Beobachtungen zu Bildnissen in Alfred Lichtwarks „Sammlung von Bildern aus Hamburg", in: Ausst.-Kat.: Luckhardt; Schneede, Lichtwarks Sammlung 2002, S. 14-18
Hipp, Hermann: Das Landhaus Michaelsen in Hamburg, hg. v. der Kulturbehörde Hamburg, Denkmalschutzamt, Hamburg 1981
Hipp, Hermann: Wohnstadt Hamburg. Mietshäuser zwischen Inflation und Weltwirtschaftskrise, Hamburg 1982 (Hamburg-Inventar, Themen-Reihe I)
Hipp, Hermann: Nachwort, in: Fritz Schumacher. Das Werden einer Wohnstadt. Bilder vom neuen Hamburg, Hamburg 1932 (Nachdruck 1984), S. 159-181
Hipp, Hermann: Freie und Hansestadt Hamburg. Geschichte, Kultur und Stadtbaukunst an Elbe und Alster, Köln 1989 (Kunst-Reiseführer in der Reihe DuMont Dokumente) – (Hipp 1989 I)
Hipp, Hermann: Der Speicher in Hamburg, historisches Porträt einer Baugattung, in: Architektur in Hamburg, Jahrbuch Hamburg 1989, S. 110-128 – (Hipp 1989 II)
Hipp, Hermann: Karl Schneider. Epitaph für einen Modernen, in: Dröscher; Grundmann; Hipp 1992, S. 17-38 – (Hipp 1992 I)
Hipp, Hermann: Fritz Schumachers Hamburg. Die reformierte Großstadt, in: Ausst.-Kat.: Lampugnani; Schneider, Moderne Architektur 1992, S. 151-183 – (Hipp 1992 II)
Hipp, Hermann: Besprechung (Bucciarelli 1992), in: Zeitschrift für Hamburgische Geschichte Bd. 79, 1993, S. 390-391
Hipp, Hermann: Ein neues Hamburg, in: Meyer-Veden 1995, S. 5-9
Hipp, Hermann: Martin Hallers Stil, in: Ausst.-Kat.: Hornbostel; Klemm, Martin Haller 1997, S. 76-94
Hipp, Hermann: Geistige Regungen in Hamburg 1900-1933, in: Kulturbehörde Hamburg (Hg.) 2003, S. 13-27
Hirschfeld, Peter: Willem Grimm, in: Der Kreis, IX. Jg., H. 10, 1932, S. 562-566
Höcker, Christoph: Golf von Neapel und Kampanien. Dreitausend Jahre Kunst und Kultur im Herzen Süditaliens, Köln 2004 (3. akt. Aufl.) (Du Mont Kunstreiseführer)
Hofmann, Helga; Müller-Hauck, Janni: Meister des 20. Jahrhunderts in der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1969 (Ausst.-Kat.)
Hofmann, Werner: Zu Daumiers graphischer Gestaltungsweise, in: Jahrbuch der Kunstsammlungen Wien, Bd. 52, 1956, S. 147-181
Hofmann, Werner: Nana. Eine Skandalfigur zwischen Mythos und Wirklichkeit, Köln 1999 (überarb. Neuausgabe der Ersterscheinung Köln 1973)
Hoffmann, Josef; Moser, Kolo; Warndörfer, Fritz: Wiener Werkstätte, Produktionsgenossenschaft von Kunsthandwerkern in Wien, Wien 1905
Hoffmeister, Christine: Heinrich Ehmsen – Daten seines Lebens und Schaffens, in: Ausst.-Kat.: Heinrich Ehmsen Berlin/Ost 1986, S. 9-31

Hoffmeister, Titia: Werke der Brücke-Künstler. Bestandskatalog, hg. v. den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München, München 1997
Hohl, Hanna: Emil Nolde und der Hamburger Hafen, in: Ausst.-Kat.: Emil Nolde und der Hamburger Hafen, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1988 (Bilderhefte der Hamburger Kunsthalle VIII), S. 6-8
Höhn, Alfred: Köpfe aus dem geistigen Hamburg, in: Westermanns Monatshefte, II. Jg., Bd. 147, 1929, S. 477-484
Holleczek, Andreas; Meyer, Andrea (Hg.): Französische Kunst – Deutsche Perspektiven 1870-1945. Quellen und Kommentare zur Kunstkritik, Berlin 2004 (Deutsch-französische Kunstbeziehungen Kritik und Vermittlung, hg. v. Uwe Fleckner, Thomas W. Gaehtgens, Martin Schieder) (Passagen Deutsches Forum für Kunstgeschichte Bd. 7)
Holz, Keith: Die politische Haltung deutscher Künstler im westeuropäischen Exil zwischen Individualismus und Kollektivismus, in: Ausst.-Kat.: Barron; Eckmann, Exil 1997, S. 43-56
Hommels, Paul: Sizilien, München 1926
Hopfengart, Christine (Hg.): Der Blaue Reiter, Kunsthalle Bremen (25.3.-12.6.2000), Köln 2000 (Ausst.-Kat.)
Hopp, Gisela: Edouard Manet. Farbe und Bildgestalt, Berlin 1968 (Beiträge zur Kunstgeschichte 1, hg. v. Günter Bandmann, Erich Hubala, Wolfgang Schöne)
Hopp, Gisela: Lichtwark und Frankreich, in: Ausst.-Kat.: Kunst ins Leben (1986), S. 47-64
Hornbostel, Wilhelm; Klemm, David (Hg.): Martin Haller. Leben und Werk 1835-1925, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg 1997 (Ausst.-Kat.)
Howaldt, Gabriele: Bildteppiche der Stilbewegung, Darmstadt 1964 (Schriftenreihe der Hessischen Museen, Kunst in Hessen und am Mittelrhein, 4)
Hoyer, Walter: Aus der Prosadichtung der letzten Jahre, in: Hefte für Büchereiwesen, H. 6, 1928, S. 334-347
Huber, Gerti: Das klassische Schwabing. München als Zentrum der intellektuellen Zeit- und Gesellschaftskritik an der Wende des 19. zum 20. Jahrhundert, München 1977
Hubert, Hans W.: Das Kunsthistorische Institut in Florenz. Von der Gründung bis zum Hundertjährigen Jubiläum (1877-1997), Florenz 1997
Hufnagel, Florian: Zur Planungs- und Baugeschichte der Akademie der Bildenden Künste München, in: Zacharias (Hg.) 1985, S. 77-87
Hüneke, Andreas: Der Blaue Reiter. Dokumente einer geistigen Bewegung, Leipzig 1986
Hüneke, Andreas: Von der Verantwortung des Museumsdirektors Max Sauerlandt, in: Junge (Hg.) 1992, S. 261-268
Huse, Norbert: Neues Bauen 1918 bis 1933. Moderne Architektur in der Weimarer Republik, München 1975
Hüter, Karl-Heinz: Das Bauhaus in Weimar. Studie zur gesellschaftspolitischen Geschichte einer deutschen Kunstschule, Berlin 1976
Illies, Arthur: Wie meine religiösen Bilder entstanden, in: Hamburger Kirchenkalender 1931, S. 120
Illies, Arthur: Über die Entstehung meiner Drucke, in: Schiefler 1970 (Neuherausgabe), S. 111-130
Illies, Kurt (Hg.): Arthur Illies. Aus Tagebuch und Werk, Hamburg 1981
Illies, Kurt (Hg.): Arthur Illies. Graphik und Zeit 1894-1952, Hamburg 1983
Illies, Kurt (Hg.): Arthur Illies. Zeichnungen, Briefe, Lüneburg 1985
Imdahl, Max: Jacob van Ruisdael. Die Mühle von Wijk, Stuttgart 1968
Indra-Whetten, Gabriele: Literarisches Leben in München 1918-1933, in: Ausst.-Kat.: Stölzl, Zwanziger Jahre 1979, S. 37-51
Isaacs, Reginald R.: Walter Gropius. Der Mensch und sein Werk, 2 Bde, Berlin (West) 1983 u. 1984
Jaeger, Roland; Steckner, Cornelius: Zinnober. Kunstszene Hamburg 1919-1933, Hamburg 1983
Jaeger, Roland: Hamburgs Künstlerfeste der zwanziger Jahre, Hamburg 1985 (ms. MA-Arbeit)

Jaffé, Hans Ludwig C.: De Stijl 1917-1931. Der niederländische Beitrag zur modernen Kunst, Berlin, Frankfurt/M., Wien 1965 (Ullstein – Bauwelt Fundamente 7)
Janda, Annegret: Die Berliner Nationalgalerie im Kampf um die moderne Kunst seit 1933, in: Barron (Hg.) 1992, S. 107-120
Janda, Annegret: Das Schicksal einer Sammlung, Berlin (West), o. J. (1988)
Jens, Walter (Hg.): Kindlers Neues Literatur Lexikon, Bd. 6, München 1989
Jens, Walter (Hg.): Kindlers Neues Literatur Lexikon, Bd. 7, München 1990
Jens, Walter (Hg.): Kindlers Neues Literatur Lexikon, Bde. 12, 13, 14, 15, 16, München 1991
Jensen, Jens Christian (Hg.): Katalog der Bildwerke aus dem Besitz der Kunsthalle zu Kiel. Katalog der Kunsthalle zu Kiel der Christian-Albrecht-Universität, Kiel 1986
Jessen, Peter: Die deutsche Form im Kriegsjahr. Die Ausstellung Köln 1914, in: Jahrbuch des Deutschen Werkbundes, München 1915, S. 1-42
Jochmann, Werner; Loose, Hans-Dieter (Hg.): Hamburg. Geschichte der Stadt und ihrer Bewohner, Bd. II (Vom Kaiserreich bis zur Gegenwart, hg. v. Werner Jochmann), Hamburg 1986
Jobert, Barthélémy: Delacroix, Paris 1997
Joppien, Rüdiger: Hamburger Kunstgewerbe des Expressionismus, in: Ausst.-Kat.: Expressionismus in Hamburg 2006, S. 154-168
Junge, Henrike: In Hamburg verlegte Künstlergraphik, in: Ausst.-Kat.: Kunst ins Leben (1986), S. 93-103
Junge, Henrike (Hg.): Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905-1933, Köln, Weimar, Wien 1992
Jürgensohn, Arved: Hiddensee das Capri von Pommern. Ein Reiseführer und Gedenkalbum, Kloster/Liegnitz 1924
Justi, Ludwig: Der Zwickauer Skandal, in: Museum der Gegenwart, 1. Jg., H. 2, 3. Viertelj., 1930, S. 49-60
Kagerbauer, Christine: Palermo. „Harmonie von Himmel, Meer und Erde“, in: Ausst.-Kat.: Büttner; Rott, Italienbilder 2005, S. 315-329
Kahnweiler, Daniel-Henry: Der Weg zum Kubismus, München 1920
Kampf, Indina: „Ein enormes Ärgernis“ oder Die Anarchie in der Malerei Edvard Munchs und die deutsche Kritik 1892-1902, in: Ausst.-Kat.: Munch und Deutschland 1994, S. 82-90
Kampka, Annette: Les Allemands du Dome. La colonie allemande de Montparnasse dans les amées 1903-1914, Bern, Berlin, Frankfurt/M., New York, Paris, Wien 1995
Kandinsky, Wassily: „Der Blaue Reiter“ (Rückblick), in: Das Kunstblatt, XIV. Jg., 1930, S. 57-60
Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst, Bern 1963
Karpel, Bernhard: Chronologische Bibliographie, in: Grohmann 1956, S. 311-321
Kayser, Werner: Alfred Lichtwark, hg. v. der Freien Akademie der Künste Hamburg und Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Hamburg 1977 (Hamburger Bibliographien 19)
Kayser, Werner: Fritz Schumacher – Architekt und Städtebauer, eine Bibliographie, Hamburg 1984 (Arbeitshefte zur Denkmalpflege in Hamburg 5)
Kemp, Paul: Blühendes Unkraut. Heiteres aus meinem Leben, Bonn 1953
Kemp, Friedhelm; Pichois, Claude (Hg.): Charles Baudelaire. Sämtliche Werke /Briefe Bd. 2 (8 Bde.), Wien, München 1983
Kessin Bermann; Elisabeth: Moralische Mission oder kulturelle Rettung? (Varian Frey und das Emergency Rescue Committee), in: Ausst.-Kat.: Barron; Eckmann, Exil 1997, S. 99-112
Kim, Hyang-Sook. Die Frauendarstellungen im Werk von Ernst Ludwig Kirchner. Verborgene Selbstbekenntnisse des Malers, Marburg 2002
Kitschen, Friederike: Cézanne. Stilleben, Ostfildern-Ruit 1995
Klein, Dieter: Martin Dülfer, München 1981
Klemm, David: Einleitung, in: Ausst.-Kat.: Hornbostel; Klemm, Martin Haller 1997, S. 8-15

Klemm, David: Das Museum für Kunst und Gewerbe. Von den Anfängen bis 1945, Bd. 1, hg. v. Wilhelm Hornbostel, Hamburg 2004
Klenner, Adrian: Reformpädagogik konkret. Leben und Werk des Lehrers Carl Friedrich Wagner, Hamburg 2003 (Hamburger Schriftenreihe zur Schul- und Unterrichtsgeschichte Bd. 10) (zugl. Diss. Univ. Hamburg 2002)
Klinkhardt, Gisela: Die Plastik in der Werkbundausstellung, Köln 1914, Mannheim 1996 (zugl. Diss. Univ. Heidelberg 1996)
Klotz, Heinrich: Geschichte der deutschen Kunst. Neuzeit und Moderne 1750-2000, Bd. 3 (3 Bde.), München 2000
Klüser, Martin; Hegewisch, Katharina (Hg.): Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Ausstellungen dieses Jahrhunderts, Frankfurt/M., Leipzig 1991
Kneher, Jan: Edvard Munch in seinen Ausstellungen zwischen 1892 und 1912. Eine Dokumentation der Ausstellungen und Studie zur Rezeptionsgeschichte von Munchs Kunst, Worms 1994 (Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft, 44)
Koch, Michael: Neue Sachlichkeit – Magischer Realismus. Der Beitrag Münchens zur nachexpressionistischen Malerei und Graphik, in: Ausst.-Kat.: Stölzl, Zwanziger Jahre 1979, S. 121-139
Koch, Robert; Pook, Eberhard (Hg.): Karl Schneider. Leben und Werk (1892-1945), anl. der Ausstellung im Museum für Kunst und Gewerbe (11.9.-1.11.1992), Hamburg 1992 (Ausst.-Kat.)
Kohlhaußen, Heinrich: Die Juryfreie Ausstellung zur Förderung Hamburgischer Künstler, in:
Der Cicerone, XVII. Jg., 1925 (II. Teil), S. 1185-1186
Kölner Kunstverein (Hg.): Die Deutsche Werkbund-Ausstellung in Cöln 1914, Köln 1984
König, Johann Günther: Norderney. Porträt einer Insel, o. O. 1977 (heimat heute 9)
Kopisch, August: Entdeckung der Blauen Grotte auf der Insel Capri, hg. v. Dieter Richter, Berlin 1997
Kornfeld, Eberhard W.: Ernst Ludwig Kirchner. Nachzeichnung seines Lebens, Kunstmuseum Basel (18.11.1979-27.1.1980), Bern 1979 (Ausst.-Kat.)
Kruse, Margret; Leppin Helmut R.: Von der Amateurphotographie zur Kunstphotographie, in: Ausst.-Kat.: Kunst ins Leben (1986), S. 105-122
Kulturbehörde Hamburg (Hg.): Fritz Schumacher in der Moderne, Beiträge und Ergebnisse des Fritz Schumacher-Kolloquiums 2002, Hamburg 2003 (Arbeitshefte zur Denkmalpflege in Hamburg 22, hg. v. der Kulturbehörde Hamburg, Denkmalschutzamt)
Kurrent, Friedrich; Strobel, Alice: Das Palais Stoclet in Brüssel, Salzburg 1991
Küster, Bernd: Triumph des Kolorismus – Henri Matisse und die deutschen Maler des Café du Dome, in: Ausst.-Kat.: Gautherie-Kampka, Café du Dome 1996, S. 1-8
Laermann, Heike: Der expressionistische Holzschnitt bei Ernst Ludwig Kirchner. Studien zu Form und Datierung, Ikonographie und Theorie (1904-1918), Bremen 2004
Lange, Carl Albert: Abschied und Erhebung. Dem Gedächtnis Dorothea Maetzel-Johannsens, in: Der Kreis, VIII. Jg., H. 2, 1931, S. 76
Lange, E.: Die Königliche Kunstgewerbeschule München. Festschrift zur Vollendung des neuen Schulgebäudes, München 1877
Le Corbusier: Mein Werk, Stuttgart 1960
Leeman, Fred: Malen „nach“ Cézanne, in: Ausst.-Kat.: Baumann; Feilchenfeldt; Gaßner, Cézanne 2004, S. 171-182
Leip, Hans: Graphik der Kampfbühne. Bei Commeter, in: Neue Hamburger Zeitung v. 30.5.1919
Leip, Hans: Die Hamburger Gruppe und die Silbergraue Dschunke, in: Hamburger Fremdenblatt v. 27.2.1927
Leip, Hans: Das Tanzrad oder Die Lust und Mühe des Daseins, Frankfurt/M., Berlin 1979
Leppien, Helmut R.: Wege zur Deutschen Jahrhundertausstellung, in: Ausst.-Kat.: Kunst ins Leben (1986), S. 132-144 – (Leppien 1986 I)

Leppien, Helmut R.: Das Neue gegen das Überkommene, in: Ausst.-Kat.: Kunst ins Leben (1986), S. 19-46 – (Leppien 1986 II)
Leppien, Helmut R: Berichte über Taten, Pläne und Meinungen Lichtwarks, in: Ausst.-Kat.: Kunst ins Leben (1986), S. 123-150
Leppien, Helmut R.: Das erste Jahrzehnt, in: Ausst.-Kat.: Grimm; Rüggeberg, Willem Grimm 1989, S. 15-20
Leppien, Helmut R.: Die Schenkung Emmi Ruben, in: Ausst.-Kat.: Kunst in der Verfemung 1998, S. 7-13
Leppien, Helmut R.: Der Weg in den Abgrund, in: Ausst.-Kat.: Ausgegrenzt 2005 S. 15-101
Levetus, A. S.: Das Stocletpalais, in: Moderne Bauformen, H. 1, Stuttgart 1914 (Sonderdruck), S. 25-28
Levy, Thomas; Tohmfor, Jürgen: Das Café du Dome und die Académie Matisse, Schwetzingen 1988
Lichtwark, Alfred: Wege und Ziele des Dilettantismus, München 1894
Lichtwark, Alfred: Vom Arbeitsfeld des Dilettantismus, Dresden 1897 – (Lichtwark 1897 I)
Lichtwark, Alfred: Hamburg – Niedersachsen, Dresden 1897 – (Lichtwark 1897 II)
Lichtwark, Alfred: Matthias Scheits als Schilderer des Hamburger Lebens 1650-1700, Hamburg 1899 (Hamburgische Künstler)
Lichtwark, Alfred: Der Sammler, in: Jahrbuch der Gesellschaft Hamburger Kunstfreunde, Bd. 17, 1911, S. 5-20
Lichtwark, Alfred: Briefe an Max Liebermann, hg. v. Carl Schellenberg im Auftrag der Lichtwark-Stiftung, Hamburg 1947
Lichtwark, Alfred: Justus Brinckmann in seiner Zeit. Mit Beiträgen von Erich Lüth und Gustav Schiefler, Hamburg 1978 (Veröffentlichungen der Lichtwark-Stiftung Hamburg 18)
Lieb, Norbert: München. Geschichte seiner Kunst, München 1971
Lind, Hilke: Lyonel Feininger in Pommern, in: Ausst.-Kat.: Künstlerfreundschaften 1998, S. 123-132
Linde, Max: Edvard Munch und die Zukunft, Berlin 1902
Linder, Paul: Das neue Hamburger Ausstellungsgebäude, in: Museum der Gegenwart, I. Jg., H. 1, 1930-1931, S. 112-116
Lippmann, Leo: Mein Leben und meine amtliche Tätigkeit. Erinnerungen und ein Beitrag zur Finanzgeschichte Hamburg, hg. v. Werner Jochmann, Hamburg 1964 (Veröffentlichungen des Vereins für Hamburgische Geschichte 19)
Lischke, Hertha: Joseph Rebell 1787-1828. Leben und Werk, Innsbruck 1956 (Diss.)
Liska, Pavel: Die Malerei der Neuen Sachlichkeit in Deutschland, Düsseldorf 1976 (zugl. Diss. Univ. Osnabrück)
Lochmeier, Katrin: Die Galerie „Neue Kunst-Hans Goltz“ in München, in: Junge (Hg.) 1992, S. 103-110
Lorenz, Karl: Erste Ausstellung der Hamburgischen Sezession, in: Die Rote Erde, 1. Jg., H. 7, Dez. 1919, S. 230-232
Lott-Reschke, Dagmar: „Du holde Kunst, ich danke dir“. Henry B. Simms – Kaufmann und Sammler, in: Ausst.-Kat.: Luckhardt; Schneede, Private Schätze 2001, S. 62-68
Lott-Reschke, Dagmar: „Dies ist mein Morgen, der Tag hebt an...“ Zu Aufbruch und Weiblichkeit im Werk von Dorothea Maetzel-Johannsen, in: Ausst.-Kat.: Künstlerinnen der Avantgarde (Bd. 2) 2006, S. 15-36
Luckhardt, Ulrich: Kleines Lexikon der Hamburger Kunstsammler, in: Ausst.-Kat.: Luckhardt; Schneede, Private Schätze 2001, S. 214-253 – (Luckhardt 2001 I)
Luckhardt, Ulrich; Schneede, Uwe M. (Hg.): Private Schätze. Über das Sammeln von Kunst in Hamburg bis 1933, Hamburg 2001 (anl. der Ausstellung „Picasso, Beckmann, Nolde und die Moderne. Meisterwerke aus frühen Privatsammlungen in Hamburg“ v. 23.3.-17.6.2001) (Ausst.-Kat.)

Luckhardt, Ulrich: „Noch immer sind Besitz und Kultur getrennte Güter." Das private Sammeln von Kunst in Hamburg, in: Ausst.-Kat.: Luckhardt; Scheede, Private Schätze 2001, S. 6-14 – (Luckhardt 2001 II)
Luckhardt, Ulrich: „...diese der edlen Kunst gewidmeten Hallen." Zur Geschichte der Hamburger Kunsthalle, hg. v. der Hamburger Kunsthalle am 30.8.1994 anläßlich des 125. Jahrestages ihrer Eröffnung), Ostfildern-Ruit b. Stuttgart, o. J. (1994)
Luckhardt, Ulrich; Schneede, Uwe M. (Hg.): Alfred Lichtwarks „Sammlung von Bildern aus Hamburg", Hamburger Kunsthalle (14.11.2002-16.3.2003), Hamburg 2002 (Ausst.-Kat.)
Luckhardt, Ulrich: „Die Sammlung von Bildern aus Hamburg". Alfred Lichtwarks Schritt in die Moderne, in: Luckhardt; Schneede, Lichtwarks Sammlung 2002, S. 7-13
Ludwig, Horst: Münchner Malerei im19. Jahrhundert, München 1978
Ludwig, Jochen: Kanoldt in der Kunstkritik der Zwanziger Jahre, in: Ausst.-Kat.: Alexander Kanoldt 1987, S. 211-218
Lüttichau v., Mario-Andreas: „Entartete Kunst", in: Ausst.-Kat.: Roters; Schulz, Stationen 1988, S. 289-331
Lüttichau v., Mario-Andreas: Die moderne Galerie Heinrich Thannhauser in München, in: Junge (Hg.) 1992, S. 299-306
Lyra-Wex, Marianne: Die Ausstellung des Deutschen Künstler-Bundes im Hamburger Kunstverein 1936, in: Ausst.-Kat.: Deutscher Künstlerbund 1986, S. 17-20
Maander van, Carel: Het Schilder-Boeck, Amsterdam 1604
Mai, Ekkehard: Vom Werkbund zur Kölner Werkschule. Richard Riemerschmid und die Reform der Kunsterziehung im Kunstgewerbe, in: Ausst.-Kat.: Nerdinger (Hg.), Richard Riemerschmid 1982, S. 39-62
Mai, Ekkehard: Problemgeschichte der Münchner Kunstakademie bis in die zwanziger Jahre, in: Zacharias (Hg.) 1985, S. 103-143 – (Mai 1985 I)
Mai, Ekkehard: Akademie, Secession und Avantgarde – München 1900, in: Zacharias (Hg.) 1985, S. 145-177 – (Mai 1985 II)
Mainholz, Mathias; Schütt, Rüdiger; Walter, Sabine: Hamburger Künstlerfeste 1914-1933. Eine Künstlerfestchronik anläßlich der Friedrich Adler-Ausstellung im Museum für Kunst und Gewerbe (23.9.-6.11.1994), Hamburg 1994 (Ausst.-Kat.)
Makarinus, Jörg: Zeit und Stil, in: Ausst.-Kat.: Heinrich Ehmsen Berlin /Ost 1986, S. 29-31
Mann, Thomas: Verjüngende Bücher, in: Frankfurter Zeitung v. 17.4.1927
Mann, Klaus: Der Wendepunkt, Reinbek 1984
Marg, Volkwin; Fleher, Gudrun: Architektur in Hamburg seit 1900, Hamburg 1983
Marschall, Horst Karl: Friedrich von Thiersch. Ein Münchner Architekt des Späthistorismus 1852-1921, hg. v. der Architektursammlung der TU München, München 1982 (Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts Bd. 30)
Marschall, Horst Karl: Münchner Maler, in: Ders. 1982, S. 14-15
Martin, Hervé: Moderne Architektur Paris 1900-1995, Berlin o. J. (Orig. Paris o. J.)
März, Roland; Weidemann, Friedegund: Staatliche Museen Berlin, Nationalgalerie, Gemälde des 20. Jahrhunderts. Mit Dokumentation „Entartete Kunst", Berlin 1976
März, Roland: Vision und Wirklichkeit. – Die expressionistische Avantgarde in Deutschland 1905-1920, in: Ausst.-Kat.: Expressionisten 1986, S. 9-24
März, Roland: Realismus und Sachlichkeit. Aspekte deutscher Kunst 1919 bis 1933, in: Ausst.-Kat.: Realismus und Sachlichkeit 1974, S. 10-27
März, Roland: George Grosz. Die Gemälde der Berliner Jahre 1915 bis 1931, in: Ausst.-Kat.: Schuster, George Grosz 1994, S. 318-319
März, Roland: Die Stützen der Gesellschaft. George Grosz und die Physiognomie der Weimarer Republik, in: Ausst.-Kat.: Wullen, Weimarer Republik 2004, S. 21-32
Mathieu, Caroline: Musée d´Orsay. Führer, Köln 1987 (Ausst.-Kat.)
Mathieu, Kai; Fischer, Manfred F.: Baukunst und Architekten, in: Museum für Hamburgische Geschichte (Hg.) 1975, S. 26-44
Matthes, Olaf: Bode-Tschudi-Lichtwark. Zur privaten Sammeltätigkeit in Berlin und Hamburg um 1900, in: Ausst.-Kat.: Luckhardt; Schneede, Private Schätze 2001, S. 15-21

Maur v., Karin: Giacometti und die Pariser Avantgarde bis 1935, in: Ausst.-Kat.: Beyer; Honisch, Alberto Giacometti 1987, S. 55-71
Meier-Graefe, Julius: Edouard Manet. Zur Ausstellung in der Galerie Matthiesen, in: Der Cicerone, XX. Jg., 1928, S. 85-94
Meier-Obrist, Edmund: Das neuzeitliche hamburgische Kunstgewerbe in seinen Grundlagen, Hamburg 1925
Meißner, Günter u.a. (Hg.): Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler, Bd. 15, München, Leipzig 1997
Meißner, Karl-Heinz: Zur Geschichte der Akademie der bildenden Künste in München. Eine Chronik, in: Ausst.-Kat.: Stölzl, Zwanziger Jahre 1979, S. 141-149
Meißner, Karlheinz: Große Deutsche Kunst-Ausstellung, München 1937, in: Ausst.-Kat.: Roters; Schulz, Stationen 1988, S. 277-288
Mensing, Björn: Irrlicht im leuchtenden München? Der Nationalsozialismus in der Hauptstadt der Bewegung, Regensburg 1991
Meyer, Andrea: Paris. Die französische Kunst und ihre Bedeutung für Deutschland, in: Holleczek; Meyer (Hg.) 2004, S. 25-35
Meyer, Richard: Künstlerische Arbeit und Volkskultur, Hamburg 1918 (Flugschrift des Kunstgewerbe-Vereins zu Hamburg Nr. 1)
Meyer, Carsten: Leben und Dokumentation in: Ausst.-Kat.: Franz Nölken 1884-1918. Mit Werkverzeichnis der Gemälde und Graphik, hg. v. Galerie Herold Hamburg, Soest 1984, S. 9-21
Meyer-Tönnesmann, Carsten: Arthur Illies. 1870-1952. Das Frühwerk – Gemälde und Graphik 1890-1914, Museum für das Fürstentum Lüneburg (3.4.-13.5.1984), o. O. u. J. (1984) (Ausst.-Kat.) – (Meyer-Tönnesmann 1984 I)
Meyer-Tönnesmann, Carsten: Leben und Dokumentation, in: Ausst.-Kat.: Franz Nölken 1984, S. 130-131 – (Meyer-Tönnesmann 1984 II)
Meyer-Tönnesmann, Carsten: Der Hamburgische Künstlerclub von 1897, Hamburg 1985 (Hamburger Künstlermonographien 23/24)
Meyer-Tönnesmann, Carsten: Der Hamburgische Künstlerclub, in: Ausst.-Kat.: Kunst ins Leben (1986), S. 79-92
Meyer-Tönnesmann, Carsten: Arthur Illies 1870-1952. Das Frühwerk. Gemälde und Graphik 1890-1914, Hamburger Landesbank, Altonaer Museum (15.6.-30.11.1988), o. O. u. J. (1988) (Ausst.-Kat.)
Meyer-Tönnesmann, Carsten: „Gehn´s net zu den Schmierern runter.“ Arthur Illies und Julius Wohlers an der Kunstgewerbeschule, in: Ausst.-Kat.: Frank, Nordlicht 1989, S. 125-134 – (Meyer-Tönnesmann 1989 I)
Meyer-Tönnesmann, Carsten; Manigold, Anke; Bruhns, Maike: Die Maler Arthur Illies, Friedrich Ahlers-Hestermann, Karl Kluth, Hamburg 1989 (Hamburgische Lebensbilder in Darstellungen und Selbstzeugnissen, hg. v. Verein für Hamburgische Geschichte, Bd. 3) – (Meyer-Tönnesmann 1989 II)
Meyer-Tönnesmann, Carsten: Julius Wohlers. 1867-1953. Gemälde und Graphik, Hamburgische Landesbank, Altonaer Museum (15.11.1995-31.5.1996), o. O. u. J. (1995) Ausst.-Kat.)
Meyer-Veden, Hans; Hipp, Hermann: Hamburger Kontorhäuser, Berlin 1988
Meyer-Veden, Hans: Hamburg – Historische Photographien 1842-1914, Berlin 1995
Meyhöfer, Dirk; Frahm, Klaus: Hamburgs Backstein. Zur Geschichte des Ziegelbaus in der Hansestadt, Hamburg 1986
Meyn, Boris: Die Entwicklungsgeschichte des Hamburger Schulbaus, Hamburg 1997 (Schriften zur Kulturwissenschaft, Bd. 18) (zugl. Diss. Univ. Hamburg)
Michelis, Marco: Heinrich Tessenow 1876-1950. Das architektonische Gesamtwerk, Stuttgart 1991 (Orig. Mailand 1991)
Mink, Janis Marie: Karl Schneider. Leben und Werk, Hamburg 1990 (Diss. Univ. Hamburg)

Moeller, Magdalena M.: Der Sonderbund – seine Voraussetzungen und Anfänge in Düsseldorf, Köln 1984
Moeller, Magdalena M.: Ernst Ludwig Kirchner. Meisterwerke der Druckgraphik, Stuttgart 1990
Moeller, Magdalena M.: Karl Schmidt-Rottluff. Tuschpinselzeichnungen, München 1995
Moeller, Magdalena M.(Hg.): Karl Schmidt-Rottluff. Werke aus der Sammlung des Brücke-Museums Berlin, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München (18.1.-31.3.1997), Kunsthaus Wien (17.4.-24.8.1997), München 1997 (Ausst.-Kat.)
Moeller, Magdalena M.: Ursprung und Moderne. Zur Primitivismusrezeption der „Brücke", in: Ausst.-Kat.: Kunstwelten im Dialog 1999, S. 50-55
Moeller, Magdalena M: (Hg.): Ernst Ludwig Kirchner. Neuerwerbungen des Brücke-Museums Berlin seit 1988, Brücke-Museum Berlin (7.9.-25.11.2001), Köln 2001 (Ausst.-Kat.)
Moeller, Magdalena M.; Belgin, Tayfun (Hg.): Karl Schmidt-Rottluff. Ein Maler des 20. Jahrhunderts. Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen von 1905-1972, Museum am Ostwall Dortmund, Kunsthalle Kiel, Museum der bildenden Künste Leipzig, München 2001 (Ausst.-Kat.)
Moeller, Magdalena M: Brücke-Museum Berlin. Malerei und Plastik. Kommentiertes Verzeichnis der Bestände, München 2006
Moen, Arve: Edvard Munch. Seine Zeit und sein Milieu. Ein Bildwerk, München o. J.
Monroy v., Ernst Friedrich: Embleme und Emblembücher in den Niederlanden 1560-1680, Utrecht 1964 (Bibliotheca Emblematica)
Mühlfried, Klaus: Konservative Baugesinnung – Moderne Technik, in: Ausst.-Kat.: Hornbostel; Klemm, Martin Haller 1997, S. 43-46
Müller, Andrea: Objekte, in: Ausst.-Kat.: Wullen, Weimarer Republik 2004, S.109-118
Müller-Westermann, Iris: „Im männlichen Gehirn." Das Verhältnis der Geschlechter im Lebensfries, in: Ausst.-Kat.: Munch und Deutschland 1994, S. 30-38
Mundt, Barbara: Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert, München 1974
Museum für Hamburgische Geschichte (Hg.): Gärten, Landhäuser und Villen des hamburgischen Bürgertums, Hamburg 1975 (Aus den Schausammlungen des Museums für Hamburgische Geschichte, H. 4)
Nationalgalerie Berlin (Hg.): Das Schicksal einer Sammlung. Die neue Abteilung im ehemaligen Kronprinzenpalais. Drei Aufsätze, Rostock 1986
Neckelmann, Ramon: (ohne Titel), in: Hagemann o. J. (1978), S. 7-12
Nerdinger, Winfried: Die „Kunststadt" München, in: Ausst.-Kat.: Stölzl, Zwanziger Jahre 1979, S. 93-111
Nerdinger, Winfried: Richard Riemerschmid. Vom Jugendstil zum Werkbund. Werke und Dokumentation, München 1982 (Ausst.-Kat.) – (Nerdinger 1982 I)
Nerdinger, Winfried: Friedrich von Thiersch – Meister der Architekturzeichnung und Lehrer der modernen Generation, in: Marschall, Horst Karl: Friedrich von Thiersch 1852-1921. Ein Münchner Architekt des Späthistorismus, München 1982 (Materialien zur Kunst des 20. Jahrhunderts, 30), S. I-II – (Nerdinger 1982 II)
Nerdinger, Winfried: Akademiebeschimpfung – Anti-Festrede zur 175-Jahr-Feier, in: Zacharias (Hg.) 1985, S. 47-58 – (Nerdinger 1985 I)
Nerdinger, Winfried: Fatale Kontinuität. Akademiegeschichte von den zwanziger bis fünfziger Jahren, in: Zacharias (Hg.) 1985, S. 179-203 – (Nerdinger 1985 II)
Nerdinger, Winfried: Walter Gropius Beitrag zur Architektur, in: Probst; Schädlich (Bd. 1) 1986, S. 47-54
Nestegaard, Jutta: Munch-Ausstellungen in Deutschland von 1891 bis 1927, in: Ausst.-Kat.: Munch und Deutschland 1994, S. 255-260
Neugebauer Gräfin von der Schulenburg, Rosamunde: George Grosz. Macht und Ohnmacht satirischer Kunst. Die Grafikfolgen „Gott mit uns", „Ecce homo" und „Hintergrund", Berlin 1990 (zugl. Diss. Univ. Heidelberg 1990)

Neugebauer Gräfin von der Schulenburg, Rosamunde: Der Satire wird der Prozeß gemacht und der Fall George Grosz, in: Ausst.-Kat.: Schuster, George Grosz 1994, S. 167-174
Neumeyer, Alfred: Der Blick aus dem Bilde, Berlin 1964
Neuwirth, Waltraut: Anton Kling (1881-1963) und sein Freundeskreis. Ein Wiener Künstler der Klimt-Gruppe in Wien, Hamburg, Pforzheim und Karlsruhe, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien o. J. (1979) (Ausst.-Kat.)
Nicolaisen, Dörte: Studien zur Architekturgeschichte in Hamburg 1910-1930, Nijmegen 1985 (zugl. Diss. München 1994)
Nielsen, Asta: Die schweigende Muse, Berlin 1977
Niemeyer, Wilhelm: Malerische Impressionen und koloristische Rhythmen. Beobachtungen über Malerei der Gegenwart. Denkschrift des Sonderbundes auf die Ausstellung 1910, Düsseldorf 1911 – (Niemeyer 1911 I)
Niemeyer, Wilhelm: Der Bildhauer Richard Luksch – Hamburg, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 14, 1911, S. 123-132 – (Niemeyer 1911 II)
Niemeyer, Wilhelm: Von der Vergangenheit und Zukunft der Kunstgewerbeschule, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 30, 1912/13, S. 173-188
Niemeyer, Wilhelm: Über den Maler Franz Radziwill, in: Die Kündung, H. 3, 1921, S. 40 – (Niemeyer 1921 I)
Niemeyer, Wilhelm: Franz Radziwill. Neue Malereien, in: Die Kündung, H. XI. u. XII., 1921, S. 169-171 – (Niemeyer 1921 II)
Nolde, Emil: Jahre der Kämpfe 1902-1914, hg. v. der Stiftung Seebüll Ada u. Emil Nolde, Flensburg o. J. (1956)
Nolde, Emil: Jahre der Kämpfe 1902-1914, hg. v. der Stiftung Seebüll Ada u. Emil Nolde, Köln 2002 (7. Auflage, 1. Auflage Köln 1967)
Ockert, Erwin: Schumacher, Fritz. Sein Schaffen als Städtebauer und Landesplaner, Hamburg, Tübingen 1950
Olbrich, Harald u.a. (Hg.): Lexikon der Kunst, Band I, Leipzig 1968
Olbrich, Harald u.a. (Hg.): Lexikon der Kunst, Bd. IV., Leipzig 1977
Olbrich, Harald: Faszination, Schock, Enthüllung, Widerstand – Zum expressionistischen Großstadtbild, in: Ausst.-Kat.: Expressionisten 1986, S. 47-52
Olbrich, Harald (Hg.): Geschichte der deutschen Kunst 1890-1918, Leipzig 1988
Olbrich, Harald; Möbius, Helga: Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, Leipzig 1990
Olbrich, Harald u.a.: Lexikon der Kunst, Bd. III, Leipzig 1991
Olbrich, Harald u.a.: Lexikon der Kunst, Bd. VII, Leipzig 1994
Oldenburg, Rudolph; Uhde-Bernays, Hermann: Die Münchner Malerei im 19. Jahrhundert, Teil 1 u. 2, München 1983 (zuerst 1922/27)
Oppens, Edith: Der Mandrill. Hamburgs zwanziger Jahre, Hamburg 1969
Paas, Sigrun: Verfolgt und Verführt. Kunst unterm Hakenkreuz in Hamburg 1933-1945, hg. v. Hamburger Kunsthalle, Marburg 1983 (Ausst.-Kat.)
Paas, Sigrun: Verfolgt und Verführt. Kunst unterm Hakenkreuz in Hamburg, in: Ausst.-Kat.: Paas, Verfolgt und Verführt 1983, S. 11-20
Paas, Sigrun: „...und ist in ihrer höchsten Reinheit gleichsam ein reizendes Nichts". Betrachtungen zu Blau in der Malerei des 19. Jahrhunderts, in: Ausst.-Kat.: Gercke, Blau 1990, S. 151-163
Pander, Oswald: Neue europäische und hamburgische Kunst, in: 8 Uhr Abendblatt v. 4.2.1929
Panofsky, Erwin: Gustav Pauli, in: Gustav Pauli zum fünfundsechzigsten Geburtstage am 2. Februar 1931, Hamburg 1931 (Festschrift) (Erstabdruck des Aufsatzes im Hamburger Fremdenblatt v. 1.2.1931), S. 15-27
Papenbrock, Martin; Saure, Gabriele (Hg.): Kunst des frühen 20. Jahrhunderts in deutschen Ausstellungen, Teil 1, Weimar 2000 (Schriften der Guernica-Gesellschaft)
Paravicini, Werner (Hg.): Begegnung mit Kiel. Gabe der Christian-Albrecht-Universität zur 750-Jahrfeier der Stadt, Neumünster 1992
Paret, Peter: Die Berliner Sezession, Berlin 1981

Pätzold, Kurt; Weißbecker, Manfred: Hakenkreuz und Totenkopf. Die Partei des Verbrechens, Berlin 1982
Pauli, Gustav: Führer durch die Galerie der Kunsthalle zu Hamburg. Die Neueren Meister, Bd. 1, Hamburg 1924
Pauli, Gustav: Die Hamburger Kunsthalle. Ein kurzer Überblick des Werdegangs ihrer Sammlungen, in: Velhagen & Klasings Monatshefte, (Sonderdruck) 1925, S. 1-16
Pauli, Gustav: Franz Marc. Der Mandrill, Hamburg 1931 (Kunsthalle zu Hamburg Kleine Führer Nr. 20)
Pauli, Gustav: Erinnerungen aus sieben Jahrzehnten, Tübingen 1936
Paulsen, F.: Chilehaus, in: Bauwelt, H. 50, 1924, S. 1257-1265
Pech, Karlheinz: Die gesellschaftliche Situation in Frankreich und die Bedingungen für die antifaschistischen Emigranten, in: Schiller (Hg.) 1981, S. 41-57
Pehnt, Wolfgang: Architektur des Expressionismus, Stuttgart 1973
Pehnt, Wolfgang: Die Würde des Backsteins. Hamburg erinnert an seinen Baumeister Fritz Schumacher, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 11.6.1994, Nr. 113
Persiehl, Otto: Die Kunstgewerbeschule, Hamburg 1913
Peters, Olaf: Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus. Affirmation und Kritik 1931-1947, Berlin 1998 (Diss. Univ. Bochum 1996)
Peschken, Goerd: Fritz Schumachers Neubau am Lerchenfeld, in: Ausst.-Kat.: Frank, Nordlicht 1989, S. 73-88
Peukert, Claus (Hg.): Expressionisten in Dangast. Aquarelle und Zeichnungen. Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Max Pechstein, Emma Ritter, Franz Radziwill, Franz Radziwill-Haus Dangast (6.7.-2.11.1997), Varel 1997 (Ausst.-Kat.)
Peukert, Claus: Einführung, in: Ausst.-Kat.: Peukert (Hg.), Expressionisten 1997, S. 11-26
Pevsner, Nikolaus: Wegbereiter moderner Formgebung, Reinbek 1957
Pevsner, Nikolaus: Der Beginn der modernen Architektur und des Designs, München 1971
Pevsner, Nikolaus: Die Geschichte der Kunstakademien, München 1986
Pevsner, Nikolaus; Honour, Hugh; Fleming, John: Lexikon der Weltliteratur, München 1987 (2. erw. Auflage)
Pfister, Rudolf: Theodor Fischer. Leben und Wirken eines deutschen Baumeisters, München 1968
Pflugmacher, Birgit (Hg.): Der Briefwechsel zwischen Alfred Lichtwark und Max Liebermann, Hildesheim, Zürich, N.Y. 2003 (Studien zur Kunstgeschichte 146)
Plagemann, Volker: Die Anfänge der Hamburger Kunstsammlungen und die erste Kunsthalle, in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, Bd. 1, Hamburg 1966, S. 61-88
Plagemann, Volker: Kunstgeschichte der Stadt Hamburg, Hamburg 1995
Platte, Hans: George Braque. Stilleben mit Violine und Krug, Stuttgart 1963 (Werkmonographien zur bildenden Kunst Nr. 86, hg. v. Carl Georg Heise, Manfred Wundram)
Popp, J.: Die neue Malerei, in: Der Kunstwart XXXX. Jg., 1926-1927, S. 6-12
Presler, Gerd: „Brücke“ an Dr. Rosa Schapire, Städtische Kunsthalle Mannheim, Eltztal-Dallau 1990 (Ausst.-Kat.)
Probst, Hartmut; Schädlich, Christian: Walter Gropius. Der Architekt und Theoretiker. Werkverzeichnis, Bd. 1, Berlin 1986
Przbyszewski, Stanislaw u.a.: Das Werk des Edvard Munch, Berlin 1894
Pucks, Stefan: Edvard Munchs Förderer in Deutschland 1902-1912, in: Ausst.-Kat.: Munch und Deutschland 1994, S. 91-99
Quadflieg, Roswitha: Beckett was here, Hamburg 2006
Rack, Eberhard; Kolde, Hans: Luftbildatlas Ostfriesland, Norden 1977
Raeburn, Michael; Wilson, Victoria (Hg.): Le Corbusier. Architect of the Century, Hayward Gallery, London 1987 (Ausst.-Kat.)
Rathke, Christian (Hg.): Künstlerinsel Sylt. Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottorf (27.11.1983-5.2.1984), Neumünster 1983 (Ausst.-Kat.)

Raupp, Hans-Joachim: Zur Bedeutung von Thema und Symbol für die holländische Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 17, 1980, S. 85-110
Rave, Paul Ortwin: Kunstdiktatur im Dritten Reich, Hamburg 1949
Rave, Paul Ortwin: Kunstdiktatur im Dritten Reich, hg. v. Uwe M. Schneede, Berlin o. J. (1987)
Raynal, Maurice: Picasso, München 1921
Rees, Joachim: Kunst- und reisesoziologische Anmerkungen zu Italienaufenthalten deutscher Maler 1770-1830, in: Ausst.-Kat.: Büttner, Rott, Italienbilder 2005, S. 55-79
Reinhardt, Georg: Die frühe Brücke. Beiträge zur Geschichte und zum Werk der Dresdner Künstlergruppe Brücke der Jahre 1905-1908, Berlin 1977/78 (Brücke-Archiv 9/10)
Reins, Carl Gerhard: Die Insel Norderney nach ihrem früheren und ihrem gegenwärtigen Zustande, Hannover 1853
Reuther, Silke: „Zum allgemeinen Besten." Die Sammlung Georg Ernst Harzen und Johann Matthias Commeter, in: Ausst.-Kat.: Luckhardt; Schneede, Private Schätze 2001, S. 26-29
Richardson, John: Picasso. Leben und Werk 1907-1917, Bd. 2, (2 Bde.), München 1997 (Orig. N.Y. 1996)
Riemerschmid, Richard: Wege und Irrwege unserer Kunsterziehung. Künstlerische Erziehungsfragen, München 1917
Ring, Grete: Der junge Künstler und sein Händler in Paris und Berlin, in: Kunst und Künstler, 29. Jg., 1930-1931, S. 179-189
Ringelnatz, Hans-Joachim: Aus meinem Leben bis zum Kriege, Berlin 1931
Ringelnatz, Hans-Joachim: Der „Simplizissimus", in: Bauer; Piper (Hg.) 1986, S. 138-143
Robinow, Richard: Verzeichnis der graphischen Arbeiten von Franz Nölken, in: Imprimatur. Jahrbuch der Gesellschaft Hamburger Bücherfreunde, Bd. 2, Hamburg 1931, S. 262-275
Roethel, Hans K; Benjamin, Jean K.: Werkverzeichnis Kandinsky. Catalogue Raisonné of the Oil-Paintings. 1900-1915, London 1982
Roh, Franz: Über die Ausstellung bei Hans Goltz 1921 in München, in: Das Kunstblatt, V. Jg., 1921, S. 286-287
Roh, Franz: Münchner neue Sezession. Ein Bericht, in: Der Cicerone, XV. Jg., 1923, S. 641-647
Roh, Franz: Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei, Leipzig 1925
Roh, Franz: Allgemeine Kunstausstellungen München 1926, in: Der Cicerone, XVIII. Jg., H. 16, 1926, S. 555-556 – (Roh 1926 I)
Roh, Franz: Alexander Kanoldt, in: Der Cicerone, XVIII. Jg., H. 14, 1926, S. 473-483 – (Roh 1926 II)
Roh, Franz: Malerei in München/Sommer 1928, in: Der Cicerone, XX. Jg., 1928, S. 503-506
Roh, Franz: Geschichte deutscher Kunst von 1900 bis zur Gegenwart, München 1958
Roh, Franz: Deutsche Malerei von 1900 bis heute, München 1962 – (Roh 1962 I)
Roh, Franz: „Entartete" Kunst. Kunstbarbarei im Dritten Reich, Hannover 1962 – (Roh 1962 II)
Rohde, Maximilian: Moderne Gestaltung. Arnold Fiedler bei Commeter, in: Hamburger Fremdenblatt v. 21.9.1934 (M.K.R.)
Rosenhagen, Hans: Münchens Niedergang als Kunststadt, in: Der Tag, v. 13.4.1901, Nr. 143
Roters, Eberhard; Schulz, Bernhard: Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland, Berlinische Galerie (25.9.1988-8.1.1989), Berlin 1988 (Ausst.-Kat.)
Roussel, Héléne: Die emigrierten deutschen Künstler in Frankreich und der Freie Künstlerbund, in: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch, hg. v. der Gesellschaft für Exilforschung, München 1984, S. 173-211
Rubin, William (Hg.): Cézanne. The late Work, London 1978

Rubin, William: Picasso und Braque. Die Geburt des Kubismus, Kunstmuseum Basel (25.2.-4.6.1990), München 1990 (Orig. N.Y. 1989 anl. der Ausstellung im MoMA v. 24.9.1989-16.1.1990) (Ausst.-Kat.)
Rubin, William: Picasso und Braque. Eine Einführung, in: Ausst.-Kat.: Rubin, Picasso und Braque 1990 S, 9-56
Rump, Kay (Hg.): Der neue Rump. Lexikon der bildenden Künstler Hamburgs, Altonas und der näheren Umgebung, bearb. v. Maike Bruhns, Neumünster 2005 (überarb. Neuauflage des Lexikons von Ernst Rump (1912)
Ruthenberg, Peter (Hg.): Vergessene Bilder. 8 Studenten der „Schule für Bildende Kunst, Hans Hofmann, München" (1915-1932), Berlin, Frankfurt 1986 (Reihe Beiträge zur Geschichte der „Schule für Bildende Kunst Hans Hofmann", München 1915-1932, Vol. 3)
Saldern v., Axel: Das Museum für Kunst und Gewerbe 1869-1988, Hamburg 1988
Salzmann, Siegfried: Gustav Pauli und das moderne Kunstmuseum, in: Junge (Hg.) 1992, S. 235-242
Sandig, Armin: Laudatio für Arnold Fiedler, in: Flemming 1980, S. 28-33
Sandomenico, Ciro: Leggere Capri, Capri 1933
Sauerländer, Willibald: Vom Heimatschutz zur Rassenhygiene. Über Paul Schultze-Naumburg, in: Schmölders; Gilman (Hg.) 2000, S. 32-50
Sauerlandt, Max: Zu Emil Noldes Hamburger Radierungen und Holzschnitten, in: Hamburger Kunstverein (Hg.): Hamburger Kalender 1920, Hamburg 1919, S. 151-158
Sauerlandt, Max: Emil Nolde, München 1921
Sauerlandt, Max: Karl Schmidt-Rottluff-Ausstellung im Museum für Kunst und Gewerbe, in: Hamburger Fremdenblatt v. 11.6.1925
Sauerlandt, Max: Zum 70. Geburtstag Gustav Schieflers. („Kunsturteil"), in: Der Kreis, IV. Jg., H. 12, 1927, S. 665-667
Sauerlandt, Max: Die Kunst der Gegenwart im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg, in: Der Kreis, 6. Jg., H. 10, 1929, S. 599-602
Sauerlandt, Max: Drei Betrachtungen zur Stellung der Kunst in unserer Zeit, Hamburg 1930
Sauerlandt, Max: Holzbildwerke von Kirchner, Heckel und Schmidt-Rottluff im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe, in: Museum der Gegenwart, 1. Jg., 1930-1931, S. 101-111
Sauerlandt, Max: Hamburg und die bildende Kunst, in: Hamburger Fremdenblatt v. 18.2.1931 – (Sauerlandt 1931 I)
Sauerlandt, Max: Kunstschulen und ihre Aufgabe. Zur Ausstellung der Staatlichen Landeskunstschule Hamburg im Kunstverein Hamburg, in: Der Kreis, VIII. Jg., H. 4, 1931, S. 242-243 – (Sauerlandt 1931 II)
Sauerlandt, Max: „Brücke". Ausstellung der „Brücke" im Kunstverein, in: Der Kreis, XIX. Jg., H. 3, 1932, S. 184-187
Sauerlandt, Max: Kunst und Staat, in: Spielmann (Bd. 2), 1974, S. 505-512
Saure, Gabriele: Carl Heidenreich, Museum der Universität Berkeley (21.5.-3.10.2004), New York 2004 (Ausst.-Kat.)
Savinio, Alberto: Capri. Eine Reiseerzählung, Frankfurt/M., Leipzig 2001 (Orig. Mailand 1988)
Schack, Gerhard (Hg.): Postkarten an Gustav Schiefler, Hamburg 1976
Schädel, Dieter u.a.: Kommentiertes Verzeichnis der Werke Fritz Schumachers, in: Ausst.-Kat.: Frank, Reformkultur und Moderne 1994, S. 192-299
Schädlich, Christian: Bauhaus Weimar 1919-1925, Weimar 1979
Schapire, Rosa: Johann Ludwig Morgenstern. Ein Beitrag zu Frankfurts Kunstgeschichte im 18. Jahrhundert, Straßburg 1904 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 5)
Schapire, Rosa: Emil Nolde, in: Der Hamburger, H. 2, 1907, S. 767-770
Schapire, Rosa: Zu Schmidt-Rottluffs Ausstellung bei Commeter, in: Der Hamburger, H. 12, 1911, S. 267-268

Schapire, Rosa: Frauenbund zur Förderung deutscher bildender Kunst, in: Der Cicerone, VIII. Jg., 1916, S. 289-290
Schapire, Rosa: Franz Nölken, in: Das Kunstblatt, III. Jg., 1919, S. 145-146
Schapire, Rosa: Franz Radziwill in der Galerie Lüders, in: Der Cicerone, XII. Jg., 1920, S. 691
Schapire, Rosa: Franz Radziwill, in: Das Kunstblatt, V. Jg., 1921, S. 17-19 – (Schiefler 1921 I)
Schapire, Rosa: Munch in Hamburg, in: Der Cicerone, XIII. Jg., 1921, S. 401-402 – (Schapire 1921 II)
Schapire, Rosa: Karl Schmidt-Rottluffs graphisches Werk bis 1923, Berlin 1924
Schapire, Rosa: Ausstellung aus Hamburger Privatbesitz. In der Hamburger Kunsthalle, in: Das Kunstblatt, IX. Jg., 1925, S. 168-170
Schapire, Rosa: Schmidt-Rottluffs graphisches Werk bis 1924, Tafelband, hg. v. Ernst Rathenau, N.Y. 1987
Scheffler, Karl: Die Architektur der Großstadt, Berlin 1913
Scheffler, Karl: Die Manet-Ausstellung in der Galerie Matthiesen, in: Kunst und Künstler, XXVI. Jg., 1927-1928, S. 214-220
Schick, Karin: Eine „frühe Gemeinde". Sammler der „Brücke" in Hamburg, in: Ausst.-Kat.: Luckhardt; Schneede, Private Schätze 2001, S. 76-81
Schiefler, Gustav: Verzeichnis des graphischen Werks neuerer Hamburgischer Künstler bis 1904, Hamburg 1905 (Hamburgische Liebhaber Bibliothek)
Schiefler, Gustav: Emil Nolde, in: Zeitschrift für bildende Kunst, 19. Jg., Nov. 1907, S. 25-32
Schiefler, Gustav: Rezension über Leips Ausstellung bei Maria Kunde, in: Die literarische Gesellschaft, 5. Jg., H. 1, Jan. 1919, S. 32
Schiefler, Gustav: Edvard Munchs neuere Graphik. Bei Paul Cassirer, Berlin, in: Das Kunstblatt, V. Jg., 1921, S. 72-76
Schiefler, Gustav: Edvard Munchs graphische Kunst, Dresden 1923 (Reprint Hamburg 1976)
Schiefler, Gustav: Die Graphik Ernst Ludwig Kirchners bis 1916, Bd. I, Berlin 1924-1926
Schiefler, Gustav: Das graphische Werk von Arthur Illies 1894-1904, neu hg. u. ergänzt v. Gerhard Schack, Hamburg 1970
Schiefler, Gustav: Meine Graphiksammlung, ergänzt und hg. v. Gerhard Schack, Hamburg 1974 (zuerst 1927) (Reihe Gesellschaft der Bücherfreunde)
Schiefler, Gustav: Eine Hamburgische Kulturgeschichte. Beobachtungen eines Zeitgenossen. 1890-1920, Hamburg 1985 (Veröffentlichungen des Vereins für Hamburgische Geschichte 27)
Schiefler, Gustav: Emil Nolde. Das graphische Werk, Bd. I, bearb. u. ergänzt v. M. Urban, Köln 1995
Schiefler, Gustav: Emil Nolde. Das graphische Werk, Bd. II, Holzschnitte, Lithographien, Hektographien, bearb. v. Christel Mosel, neu bearb. v. Martin Urban, Köln 1996
Schiller, Dieter (Hg.): Exil in Frankreich, Frankfurt/M. 1981
Schlee, Ernst: Schrebeker Bildteppiche, Neumünster 1984
Schlemmer, Oskar: Zu meinen Wandbildern für das Museum Folkwang Essen, in: Museum der Gegenwart, 1. Jg., H. 4, 1. Viertelj., 1931, S. 147-153
Schlick, Johann: Der Schleswig-Holsteinische Kunstverein von 1843-1970, in: Schmidt, (Hg.) 1993, S. 3-157
Schmidt, Doris: Ein Vater der amerikanischen Malerei. Hans Hofmann in der Städtischen Galerie Nürnberg, in: Süddeutsche Zeitung v. 18.4.1962
Schmidt, Hans-Werner: Die Hamburger Kunsthalle in den Jahren 1933-1945. Chronologie und Dokumentation des Verwaltens einer Sammlung, in: Ausst.-Kat.: Paas, Verfolgt und Verführt 1983, S. 50-67
Schmidt, Hans-Werner (Hg.): Das Jubiläum. Schleswig-Holsteinischer Kunstverein 1843-1993, Neumünster 1993

Schmidt, Katharina (Hg.): Cézanne, Picasso, Braque. Der Beginn des kubistischen Stillebens, Ostfildern-Ruit 1998
Schmidt, Winfried: Studien zur Landschaftskunst Jacob van Ruisdaels. Frühwerke und Wanderjahre, Hildesheim, New York 1981 (Studien zur Kunstgeschichte 15)
Schmitz, Walter: Die Münchner Moderne. Die literarische Szene in der „Kunststadt" um die Jahrhundertwende, Stuttgart 1990
Schmölders, Claudia; Gilman, Sander L. (Hg.): Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte, Köln 2000
Schneede, Uwe M.: George Grosz. Leben und Werk, Stuttgart 1975
Schneede, Uwe M.: Edvard Munch. Leidenschaftliche Anstrengung zur Identität, in: Ausst.-Kat.: Edvard Munch 1978, S. 7-15
Schneede, Uwe M.: (Hg.): Die Zwanziger Jahre. Manifeste und Dokumente deutscher Künstler, Köln 1979 (Ausst.-Kat.)
Schneede, Uwe M.: Das kranke Kind. Arbeit an der Erinnerung, Frankfurt/M. 1984 (Reihe kunststück Fischer Taschenbuch Verlag)
Schneede, Uwe M.: Exposition Internationale du Surréalisme, Paris 1938, in: Klüser; Hegewisch (Hg.) 1991, S. 94-101
Schneede, Uwe M. (Hg.): Max Liebermann in Hamburg. Landschaften zwischen Alster und Elbe 1890-1910, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1994 (Ausst.-Kat.) – (Schneede 1994 I)
Schneede, Uwe M.; Eine der Säulen moderner Malerei. Munch auf der Sonderbundausstellung in Köln, in: Ausst.-Kat.: Munch und Deutschland 1994, S. 100-101 – (Schneede 1994 II)
Schoening, Wolfgang: Emden vom Mittelalter bis zur Neuzeit, Emden 1956 (Seehafenstadt Emden 1)
Schramm, Hanna: Menschen in Gurs. Erinnerungen an ein französisches Internierungslager (1940-1941), Worms 1977
Schrick, Kirsten-Gabriele: München als Kunststadt. Dokumente einer kulturhistorischen Debatte von 1781 bis 1945, Wien 1994 (Literaturhistorische Studien VI) (Diss. Univ. München)
Schrick, Kirsten-Gabriele: Bevormundungen aus Berlin. – Die Affäre Ina Seidel, in: Dies. 1994, S. 235-240
Schröder, Klaus-Albrecht; Hoerschelmann, Antonia (Hg.): Edvard Munch. Thema und Variation, Albertina Wien (15.3.-22.6.2003), Ostfildern-Ruit 2003 (Ausst.-Kat.)
Schröder, Klaus-Albrecht: Edvard Munch-Thema und Variation, in: Ausst.-Kat.: Schröder; Hoerschelmann, Edvard Munch 2003, S. 7-10
Schröder-Kehler, Heidrun: Deutsche Künstler im französischen Exil, in: Ausst.-Kat.: Schwarz, Deutsche Kunst im Widerstand 1980, S. 127-157
Schulz-Reimpell, Werner: Späte Rückkehr eines Malers. Bilder von Hans Hofmann in der Kölner Galerie Onnasch, in: Die Welt v. 6.5.1972
Schulze, Sabine (Hg.): Munch in Frankreich, Schirn-Kunsthalle Frankfurt (30.5.-9.8.1992), Ostfildern-Ruit 1992 (Ausst.-Kat.)
Schumacher, Fritz: Streifzüge eines Architekten. Gesammelte Aufsätze, Jena 1907
Schumacher, Fritz: Die Ziele der III. Deutschen Kunstausstellung, in: Schumacher 1907, S. 205-228
Schumacher, Fritz: „Die Wiedereroberung harmonischer Kultur". Rede, gehalten bei der Gründungsversammlung des Deutschen Werkbundes im Oktober 1907 in München, in: Der Kunstwart, XXI. Jg., 1907/08, S. 135-138
Schumacher, Fritz: Der Neubau der Hamburger Kunstgewerbeschule, in: Persiehl 1913, S. 3-12
Schumacher, Fritz: Neue Regungen im Schulbau der Nachkriegszeit, in: Die Baugilde, 11. Jg., 1919, S. 925-927
Schumacher, Fritz: Das Wesen des neuzeitlichen Backsteinbaus, München 1920 – (Schumacher 1920 I)

Schumacher, Fritz: Kulturpolitik. Neue Streifzüge eines Architekten, Jena 1920 – (Schumacher 1920 II)
Schumacher, Fritz: Entwicklung des Stadtbildes, in: Hamburg in seiner politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Bedeutung – Übersee Woche Hamburg, August 1921, Hamburg 1921, S. 23-32
Schumacher, Fritz: Ein Volkspark. Dargestellt am Hamburger Stadtpark, München 1928
Schumacher, Fritz: Neue Schulbauten in Hamburg, in: Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau, 13. Jg., 1929, S. 140-146 – (Schumacher 1929 I)
Schumacher, Fritz: Architektonische Regungen der Nachkriegszeit, in: Architekten- und Ingenieur-Verein (Hg.) 1929, S. 124-130 – (Schumacher 1929 II)
Schumacher, Fritz: Zeitfragen der Architektur, Jena 1929 – (Schumacher 1929 III)
Schumacher, Fritz: Hamburgs städtebauliche Aufgabe, in: Architekten- und Ingenieurverein zu Hamburg (Hg.): Hamburg und seine Bauten, Hamburg 1929, S. 1-12 – (Schumacher 1929 IV)
Schumacher, Fritz: Recent Architectural Progress in Hamburg, in: Hamburg-Amerika Post, A Messenger of good Will between the United States an Germany, II, 1930, S. 104-109
Schumacher, Fritz: Hamburger Staatliche Kunstpflege. 24 Wandbilder in Hamburger Staatsbauten, Hamburg 1932 – (Schumacher 1932 I)
Schumacher, Fritz: Wandmalerei in Hamburger Staatsbauten, in: Museum der Gegenwart, III. Jg., H. 2, 1932, S. 41-50 – (Schumacher 1932 II)
Schumacher, Fritz: Aus der Vorgeschichte der „Brücke“, in: Der Kreis, IX. Jg., H. 1, 1932, S. 7-11 – (Schumacher 1932 III)
Schumacher, Fritz: Das Werden einer Wohnstadt. Bilder vom neuen Hamburg, Hamburg 1932
Schumacher, Fritz: Stufen des Lebens. Erinnerungen eines Baumeisters, München 1935
Schumacher, Fritz: Rundblicke. Ein Buch von Reisen und Erfahrungen, Stuttgart, Berlin 1936
Schumacher, Fritz: Die Sprache der Kunst, Stuttgart, Berlin 1942
Schumacher, Fritz: Erziehung durch Umwelt, Hamburg 1947
Schumacher, Fritz: Probleme der Großstadt, Leipzig 1949
Schumacher, Fritz: Selbstgespräche. Erinnerungen und Betrachtungen, Hamburg 1949
Schumacher, Fritz: Strömungen, Hamburg 1955
Schuster, Peter-Klaus (Hg.): Die „Kunststadt“ München 1937: Nationalsozialismus und „Entartete Kunst“, München 1987
Schuster, Peter-Klaus (Hg.): Carl Blechen. Zwischen Romantik und Realismus, München 1990
Schuster, Peter-Klaus (Hg.): George Grosz. Berlin – New York, Nationalgalerie Berlin 1994 (Ausst.-Kat.)
Schütt, Rüdiger: Bohemiens und Biedermänner. Die Hamburger Gruppe 1925-1931, Hamburg 1996
Schütt, Rüdiger: Dichter gibt es nur im Himmel. Leben und Werk von Hans Leip. Biographie und Briefedition 1893-1948, Hamburg 2001 (zugl. Diss. Univ. Hamburg 2001)
Schwalm, Britta-R.: Die Glyptothek in München. Baugeschichte und Ikonologie, München 1984
Schwarz, Michael: Widerstand statt Anpassung. Deutsche Kunst im Widerstand gegen den Faschismus 1933-1945, hg. v. Badischen Kunstverein (27.1.-9.3.1980), Berlin (West) 1980 (Ausst.-Kat.)
Schweiger, Josef Werner: Wiener Werkstätte. Kunst und Handwerk 1903-1932, Wien 1982
Seidensticker, Peter: Franz Beck – sein Leben und Wirken. Zum 60. Geburtstag des Künstlers, in: Stader Jahrbuch (Stader Archiv – Neue Folge H. 43), hg. v. Hans Wohltmann, Stade 1953, S. 103-114
Sekler, Eduard, F.: Josef Hoffmann. Das architektonische Werk. Monographie und Werkverzeichnis, Salzburg, Wien 1982

Sello, Gottfried: Die Hamburgische Secession im Spannungsfeld der 20er Jahre, in: Ausst.-Kat.: Hamburgische Secession 1982, S. 4-8
Shiff, Richard: Cézanne and the End of Impressionism. A Study of the Theory, Technique and Critical Evaluation of Modern Art, Chicago, London 1984
Siebenbrodt, Michael: Walter Gropius als Pädagoge, in: Probst; Schädlich (Bd. 2) 1987, S. 175-213
Sieker, Hugo: Hamburger Kunst auswärts, in: Der Kreis, VIII. Jg., H. 11, 1931, S. 624-628 – (Sieker 1931 I)
Sieker, Hugo: Letztes Schaffen. Zu späten Werken Dorothea Maetzel-Johannsens, in: Der Kreis, VIII. Jg., H. 2, 1931, S. 69-71 – (Sieker 1931 II)
Sieveking, Werner: Die Patriotische Gesellschaft in den letzten 50 Jahren, in: Die Patriotische Gesellschaft zu Hamburg 1765-1965. Festschrift der Hamburgischen Gesellschaft zur Beförderung der Künste und nützlichen Gewerbe, hg. v. der Gesellschaft der Haspa v. 1827, Hamburg 1966, S. 113-132
Spielmann, Heinz (Hg.): Max Sauerlandt. Ausgewählte Schriften, Bd. 1, Reiseberichte 1925-1932, Hamburg 1971 (Veröffentlichungen der Lichtwark Stiftung Bd. 12)
Spielmann, Heinz: Bildhauer in Hamburg 1900-1972. Zum 100. Geburtstag von Richard Luksch am 23. Dezember 1972, Hamburg 1972
Spielmann, Heinz (Hg.): Max Sauerlandt. Ausgewählte Schriften. Aufsätze und Referate 1912-1933, Bd. 2, Hamburg 1974
Spielmann, Heinz: Carl Otto Czeschka 1878-1960, in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, Bd. 20, Hamburg 1975, S. 91-102
Spielmann, Heinz: Carl Otto Czeschka. Aspekte seines Lebensweges, BAT (14.9.-27.10.1978), Hamburg 1978 (Ausst.-Kat.)
Spielmann; Heinz (Hg.): Die Sammlung Hermann Joseph Bunte, Hamburg, Cismar 1996 – (Spielmann 1996 I)
Spielmann, Heinz: Bargheer und der Norden, in: Ausst.-Kat.: Eduard Bargheer 1996, S. 7-8 – (Spielmann 1996 II)
Spielmann, Heinz: Themen und Form in Korrespondenz. Wahlverwandtschaften im Werk von Lyonel Feininger, Karl Schmidt-Rottluff und Erich Heckel, in: Ausst.-Kat.: Künstlerfreundschaften 1998, S. 115-122
Spies, Werner: Picasso. Das plastische Werk (Werkverzeichnis der Skulpturen in Zusammenarbeit mit Christine Piot), Staatliche Museen Berlin, Nationalgalerie (7.10.-27.11.1983), Kunsthalle Düsseldorf (11.12.1983-29.1.1984), Stuttgart 1983 (Ausst.-Kat.)
Spike, John T.: Masaccio, N. Y., London, Paris 1995
Spindler, Max: König Ludwig I. als Bauherr, München 1958
Spörhase, Rolf: Sonderausstellung Karl Schneider im Rahmen der 10. Ausstellung der Hamburgischen Sezession, in: Bau-Rundschau, 22. Jg., H. 6, 1931, S. 97-100
Staatliche Museen Berlin (Hg.): Das Schicksal einer Sammlung. Die neue Abteilung der National-Galerie im ehemaligen Kronprinzenpalais, (3 Aufsätze), Rostock, 1986
Stabenow, Jörg: Architekten wohnen. Ihre Domizile im 20. Jahrhundert, Berlin 2000 (zugl. Diss. Univ. Hamburg 1994)
Stapel, Wilhelm: Schnittdrucke und Zeichnungen von Hans Leip bei Maria Kunde, in: Neue Hamburger Zeitung v. 12.12.1918
Stöhr, Ernst: Kunstakademien, in: Ver Sacrum, 3. Jg., 1900, S. 228
Stölzl, Christoph (Hg.): Die Zwanziger Jahre in München. Münchner Stadtmuseum, München 1979 (Schriften des Münchner Stadtmuseums 8) (Ausst.-Kat.)
Strübing: Mannheim, in: Der Cicerone, XVII. Jg., Teil 1, 1925, S. 711
Sutton, Denis: Bonnard und Vuillard in Hamburg, in: Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle, Bd. 12, Hamburg 1967, S. 97-110
ter Haar, Carel: Bibliographie Max Sauerlandt, in: Spielmann (Hg.) (Bd. 2) 1974, S. 597-617
Teut, Anna: Max Liebermann, Gartenparadies am Wannsee, München, New York 1997

Thiem, Gunter; Zweite, Armin (Hg.): Karl Schmidt-Rottluff. Retrospektive, Kunsthalle Bremen (16.7.-10.9.1989), Städtische Galerie im Lenbachhaus München (27.9.-3.12.1989), München 1989 (Ausst.-Kat.)
Thiem, Gunther: Dokumentation zu Leben und Werk, in: Ausst.-Kat.: Thiem; Zweite (Hg.), Karl Schmidt-Rottluff 1989, S. 77-107
Thieme, Ulrich; Becker, Felix: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig 1924
Thode-Aurora, Hilke: Für fünfzig Pfennig um die Welt. Die Hagenbeckschen Völkerschauen, Frankfurt, New York 1989
Timm, Werner (Hg.): Lyonel Feininger. Erlebnis und Vision. Die Reisen an die Ostsee 1892-1935, Museum Ostdeutsche Galerie Regensburg (28.6.-30.8.1992), Kunsthalle Bremen (15.9.-27.10.1992), Regensburg 1992 (Ausst.-Kat.)
Tongers, Johann: Unser Langeoog wie es wurde, Rhanderfehn 1975, (3. Auflage, zuerst 1961)
Trunz, Erich (Hg.): Johann Wolfgang v. Goethe. Werke, Bd. 12, München 1977
Tüngel, Richard: Max Beckmann, in: Der Kreis, X. Jg., H. 3, 1933, S. 148-152
Turtenwald, Claudia (Hg.): Fritz Höger (1877-1949). Moderne Monumente, Hamburg 2003 (Schriftenreihe des Hamburgischen Architekturarchivs, hg. v. Hartmut Frank u. Ulrich Schwarz)
Uhde-Bernays, Hermann: Bereitet das heilige Feuer – Erhaltung und Erneuerung Münchens als Kunststadt, in: Münchener Neueste Nachrichten Nr. 51 v. 20.2.1926
Urban, Martin: Emil Nolde. Werkverzeichnis der Gemälde, Bd. 1 (1895-1914), München 1987 sowie Bd. 2 (1915-1951), München 1990
van der Heiden, Rüdiger: Die Alte Pinakothek. Sammlungsgeschichte, Bau und Bilder, München 1998
Viermeisel, Beatrice: Unterwegs um zu lernen. Heinrich Ehmsen in Düsseldorf, Paris und München, in: Ausst.-Kat.: Heinrich Ehmsen 1986, S. 26-37
Vignau-Wilberg, Thea: Das Land am Meer, Holländische Landschaften im 17. Jahrhundert, Staatliche Graphische Sammlung München (12.2.-18.4.1993), München 1993 (Ausst.-Kat.)
Vinnen, Carl: Ein Protest deutscher Künstler, Jena 1911
Vogelsang, Vladimir: Lebenschronik, in: Ausst.-Kat.: Beyer; Honisch (Hg.), Alberto Giacometti 1987, S. 10-51
Vogt, Paul (Hg.): Deutscher Expressionismus 1905-1920, München 1981 (Orig. N.Y. 1980)
Vogt, Paul: Geschichte der deutschen Malerei im 20. Jahrhundert, Köln 1972
Volksschule an der Veddel in Hamburg, in: Deutsche Bauzeitung, H. 7, 1933, S. 127-131
„Wahnmoching“. Schwabing als „geistiger Zustand“, in: Schmitz 1990, S. 437-438
Waisenberger, Robert: Die Wiener Secession, Wien, München 1971
Waisenberger, Robert: Die „Heroischen Jahre“ der Secession, in: Ausst.-Kat.: Traum und Wirklichkeit 1985, S. 464-478
Wall, H.: „Neue Methoden der Kritik-Abwehr“, in: Hamburger Tageblatt v. 29.11.1932
Wallsee, H. E.: Die Kunstgewerbeschule zu Hamburg und ihre neuen Lehrer, in: Deutsche Kunst und Dekoration, XI. Jg., Bd. XXII, H. 7, Darmstadt 1908, S. 1-11
Wallsee, H. E.: Von der Staatlichen Kunstgewerbeschule in Hamburg, in: Die Kunst, Bd. 26, 1912, S. 407-410
Wallsee, H. E.: Die neue Kunstgewerbeschule in Hamburg, in: Kunstgewerbeblatt, 25. Jg., H. 4, 1914, S. 61-65
Wangerin, Gerda; Weiss, Gerhard: Heinrich Tessenow. Ein Baumeister 1876-1950. Leben, Lehre, Werk, hg. v. der Heinrich-Tessenow-Gesellschaft Hamburg, Essen 1976
Warnod, Jeanine: La Ruche & Montparnasse, Paris 1978
Weidner, Thomas: Jakob Philipp Hackert, Landschaftsmaler im 18. Jahrhundert, Berlin 1998
Weisner, Ulrich (Hg.): Edvard Munch. Liebe, Angst, Tod. Themen und Variationen, Zeichnungen und Graphik aus dem Munch-Museum Oslo, Kunsthalle Bielefeld o. J. (1980) (Ausst.-Kat.) – (Weisner 1980 I)

Weisner, Ulrich: Munchs Inszenierung symbolischer Konstellationen, in: Ausst.-Kat.: Weisner, Edvard Munch (1980), S. 433-444 – (Weisner 1980 II)
Weiss, Peg: Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen, in: Ausst.-Kat.: Zweite, Wassily Kandinsky 1982, S. 29-83
Weller, Christian: Die zwanziger Jahre am Lerchenfeld. Vom expressionistischen Aufbruch zur Zigarettenreklame. Die Hamburger Hochschule für bildende Künste am Lerchenfeld und ihre Vorgeschichte, in: Ausst.-Kat.: Frank, Nordlicht 1989, S. 136-162 – (Weller 1989 I)
Weller, Christian: Moderne Zeiten. Reformbestrebungen unter Max Sauerlandt, in: Ausst.-Kat.: Frank, Nordlicht 1989, S. 173-192 – (Weller 1989 II)
Welter, Andrea: Capri. Schroffe Felsen-blaues Feuer, in: Ausst.-Kat.: Büttner; Rott, Italienbilder 2005, S. 273-291
Werenskiold, Marit: Die Brücke und Edvard Munch, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. XXVIII, H. 1-4, 1974, S. 140-152
Werner, Bruno E.: Die Manet-Ausstellung der Galerie Matthiesen, Berlin, in: Die Kunst für Alle, 43. Jg., 1927-1928, S. 265-268
Werner, Gabriele: Tanz, Varieté, Zirkus, in: Ausst.-Kat.: Dalbajewa; Bischoff, Brücke in Dresden o. J., S. 156
Westheider, Ortrud: Die Farbe Schwarz in der Malerei Max Beckmanns, Berlin 1995 (zugl. Diss. Univ. Hamburg 1995)
Westheim, Paul: Der Neubau der Hamburger Kunstgewerbeschule, in: Moderne Bauformen, H. 13, 1914, S. 477-498
Westheim, Paul: Ein neuer Naturalismus?? Eine Rundfrage des Kunstblatts, in: Das Kunstblatt, VI. Jg., 1922, S. 369-414
Westphal, Carl J.-H.: Fritz Höger. Der niederdeutsche Backstein-Baumeister, Wolfshagen-Scharbeutz 1938
Wichmann, Siegfried: Franz von Lenbach und seine Zeit, Köln 1973
Wiegand, Wilfried: Ruisdael-Studien. Ein Versuch zur Ikonologie der Landschaftsmalerei, Hamburg 1971 (Diss. Univ. Hamburg)
Wietek, Gerhard: Maler der Brücke. Farbige Kartengrüße an Rosa Schapire von Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Max Pechstein und Karl Schmidt-Rottluff, Wiesbaden 1958 – (Wietek 1958 I)
Wietek, Gerhard: Graphik Schmidt-Rottluffs aus dem Nachlaß von Dr. Rosa Schapire, Oldenburg 1958 (Berichte der Oldenburger Museumsgesellschaft 1) – (Wietek 1958 II)
Wietek, Gerhard: Bilder aus Nidden 1913, Stuttgart 1963 (Werkmonographien 91)
Wietek, Gerhard: Dr. phil. Rosa Schapire, in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 9, Hamburg 1964, S. 115-160
Wietek, Gerhard: Arthur Illies 1870-1952. Meister der Graphik, in: Die Kunst und das schöne Heim, H. 10, 1970, S. 621-624
Wietek, Gerhard: Karl Schmidt-Rottluff in Hamburg. Sonderdruck anläßlich der Ausstellung Schmidt-Rottluff im Altonaer Museum und BAT-Haus, Hamburg 1974 – (Wietek 1974 I)
Wietek, Gerhard: Karl Schmidt-Rottluff. Gemälde. Landschaften aus sieben Jahrzehnten. Aquarelle aus den Jahren 1900 bis 1969, Altonaer Museum (14.6.-1.9.1974), BAT (13.6.-10.8.1974), Hamburg 1974 (Ausst.-Kat.) – (Wietek 1974 II)
Wietek, Gerhard: Deutsche Künstlerkolonien und Künstlerorte, München 1976
Wietek, Gerhard: Gemalte Künstlerpost. Karten und Briefe deutscher Künstler aus dem 20. Jahrhundert, München 1977
Wietek, Gerhard: Wilhelm Niemeyer und Karl Schmidt-Rottluff, in: Nordelbingen. Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte, Bd. 48, Heide i. Holstein 1979, S. 112-122
Wietek, Gerhard: Franz Radziwill – Wilhelm Niemeyer. Dokumente einer Freundschaft, Oldenburg 1990
Wietek, Gerhard: Schmidt-Rottluff. Oldenburger Jahre 1907-1912, hg. v. der Stiftung Kunst und Kultur der Landessparkasse Oldenburg, Oldenburg 1994

Wietek, Gerhard: Karl Schmidt-Rottluff. Plastik und Kunsthandwerk. Werkverzeichnis, hg. v. der Karl und Emy Schmidt-Rottluff-Stiftung, München 2001
Wingler, Hans Martin: Das Bauhaus 1919-1933. Weimar. Dessau. Berlin, Bramsche 1962
Wingler, Hans Martin: Kunstschulreform 1900-1933, Berlin 1977
Winter, Christiane: Architektur im Nordseebad Norderney vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis 1914 (ms. MA. Univ. Hamburg 2002)
Wirth, Günther: Verbotene Kunst. Verfolgte Kunst in Deutschlands Südwesten 1933-1945, Stuttgart 1987
Wittmaack, Adolph: Konsul Möllers Erben. Der Roman einer Hamburger Familie, Hamburg 1950 (zuerst 1946)
Woesthoff, Indina: „Der glückliche Mensch". Gustav Schiefler (1857-1935). Sammler, Dilettant und Kunstfreund, Hamburg 1996 (Veröffentlichungen des Vereins für Hamburgische Geschichte 42) (zugl. Diss. Univ. Göttingen)
Woesthoff, Indina: Gustav Schiefler und seine Graphik-Sammlung, in: Ausst.-Kat.: Luckhardt; Schneede, Private Schätze 2001, S. 69-73
Wohlwill, Paul: Möbel von Arthur Illies, in: Kunstgewerbeblatt, Bd. XIX, H. 4, Leipzig 1908, S. 71-73
Wolf, Georg Jacob (Hg.): Münchner Künstlerfeste. Münchner Künstlerchroniken, München 1925
Wolfradt, Willi: George Grosz, in: Der Cicerone, XXIII. Jg., H. 4, 1921, S. 103-118 – (Wolfradt 1921 I)
Wolfradt, Willi: George Grosz, Leipzig 1921 (Reihe Junge Kunst Bd. 21) – (Wolfradt 1921 II)
Wolfradt, Willi: Henri Matisse. Zur Ausstellung in der Galerie Thannhauser Berlin, in: Der Cicerone, XXII. Jg., 1930, S. 129-132
Woll, Gerd: Munchs Graphik in Deutschland. Vom Zustandsdruck zur Massenauflage, in: Ausst.-Kat.: Munch und Deutschland 1994, S. 46-57
Woll, Gerd: Edvard Munch. Werkverzeichnis der Graphik, München 2001 – (Woll 2001 I)
Woll, Gerd: Fünfzig Jahre Druckgraphik, in: Ders. 2001, S. 6-29 – (Woll 2001 II)
Woll, Gerd: Edvard Munch. Complete Paintings (4 Bde.), Vol. IV 1921-1944, hg. v. Munchmuseet Oslo, London 2009 (zuerst 2008)
Wright, Frederick S.: Hans Hofmann, Withney Museum New York (24.4.-15.6.1957), Museum of American Art Los Angeles, Art Galleries of the University of California, New York 1957 (Ausst.-Kat.)
Wright, Alastair: Matisse and the subject of Modernism, Princetown and Oxford 2004
Wulf, Joseph: Die Bildenden Künste im Dritten Reich. Eine Dokumentation, Gütersloh 1963
Wullen, Moritz (Hg.): Kunst der Weimarer Republik. Meisterwerke der Nationalgalerie Berlin, Neues Museum Weimar (22.8.-24.10.2004), Berlin, Köln 2004 (Ausst.-Kat.)
Wundram, Manfred: Kunstführer Florenz, Stuttgart 1993
Zacharias, Thomas (Hg.): Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München, München 1985 – (Zacharias 1985 I)
Zacharias, Thomas: Gebaute Kunstanschauung – Zur Bedeutung des Neureuther-Baus, in: Ders. 1985, S. 89-101 – (Zacharias 1985 II)
Zahn, Leopold: Mense, Schrimpf, Davringhausen, Parzinger bei Goltz, in: Der Cicerone, XIII. Jg., 1921, S. 284-285
Zbikowski, Dörte: Die Sammlung Rauert in ihrer Zeit, in: Ausst.-Kat.: Caspers, Eva u.a., Sammlung Rauert 1999, S. 11-96
Zdenek, Felix (Hg.): Erich Heckel 1883-1970. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Graphik, Haus der Kunst München, Folkwang-Museum Essen, München 1983 (Ausst.-Kat.)
Ziemba, Antoni: Rembrandts Landschaften als Sinnbild. Versuch einer ikonologischen Deutung, in: Artibus et Historiae, 8. Jg., H. 15, 1987, S. 109-134
Zimmermann, Ernst: Die III. deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden im Jahre 1906, in: Deutsche Kunst und Dekoration, IX. Jg., Bd. XVII, H. 1, 1905-1906, S. 165-176

Zimmermann, Rainer: Die Kunst der verschollenen Generation. Deutsche Malerei des Expressiven Realismus von 1925-1975, Düsseldorf, Wien 1980
„Zum Fall Sauerlandt“ (o. Autor), in: Hamburger Nachrichten v. 13.4.1933
Zuschlag, Christoph: „Entartete Kunst“. Ausstellungsstrategien im NS-Deutschland, Worms 1995
Zweite, Armin (Hg.): Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen 1896-1914, Städtische Galerie im Lenbachhaus (18.8.-17.10.1982), München 1982

Teil 2

Abadie, Daniel: Trophäen aus Realitätsfetzen: vier Hauptvertreter des Materialbildes, in: Ausst.-Kat.: Paris-Paris 1981, S. 228-243 – (Abadie 1981 I)
Abadie, Daniel: Die internationale Surrealisten-Ausstellung Paris 1938, in: Ausst.-Kat.: Paris-Paris 1981, S. 70-77 – (Abadie 1981 II)
Adriani, Götz: Henri Rousseau. Grenzgänger zur Moderne, Kunsthalle Tübingen (3.2.-17.6.2001), Köln 2001 (Ausst.-Kat.)
Alexandre, Alexandre: Deutsche Kunst und deutsche Künstler in Paris, in: Das Kunstwerk, IV. Jg., H. 7, 1950, S. 58
Altshuler, Bruce (Hg.): Salon to Biennial-Exhibitions That Made Art History, Bd. 1 (1863-1959), London 2008
Alvard, Julien: Exposition Kandinsky, in: Art d´aujourd´hui, H. 1, 1949
Apollonio, Umbro: Die Kunst der USA auf der Biennale in Venedig, in: Ausst.-Kat.: Honisch; Jensen, Amerikanische Kunst 1976, S. 62-66
Architekten- und Ingenieur Verein zu Hamburg (Hg.): Hamburg und seine Bauten 1929-1953, Hamburg 1953
Armstrong, Carol: Cézanne in the Studio. Still Life in Watercolors, Los Angeles 2004
Bauer, Kurt: Der Hamburger Baukreis, in: Blick in die Welt, H. 2, 1948, S. 29
Baumeister, Willi: Das Unbekannte in der Kunst, Köln 1988 (zuerst 1947)
Baumgartner, Michael. Vom Structuralrhythmus zum „polyphonen“ Bildgefüge. Eine Einführung in Paul Klees Beschäftigung mit Malerei und Musik am Bauhaus, in: Ausst.-Kat.: Paul Klee 2006, S. 71-85
Baron, Ulrich: 40 Jahre Freie Akademie der Künste. Die Geschichte der Freien Akademie der Künste in Hamburg, Hamburg 1990
Baselitz, Georg: Hommage á Rudolf Springer, (Galerie Michael Werner), Köln 1989
Bearden, Romare; Holty, Carl: The Painter´s Mind, New York 1969
Becker, Christoph; Lagler, Annette: Biennale Venedig. Der deutsche Beitrag 1895-1995, Ostfildern-Ruit 1995
Berg v., R.: Begegnung mit einem Lehrer. Zur Hans-Hofmann-Ausstellung in New York, in: Süddeutsche Zeitung v. 31.12.1963 (anl. der Ausstellung im MoMA N. Y. 1963)
Berggruen, Olivier; Hollein, Max (Hg.): Picasso und das Theater, Kunsthalle Schirn Frankfurt a. M. (21.10.2006-21.1.2007), Ostfildern 2006 (Ausst.-Kat.)
Berghaus, Peter: Vorwort, in: Ausst.-Kat.: Güse, Tunisreise 1982, S. 10-11
Betthausen, Peter u.a.: Metzler Kunsthistoriker Lexikon, Stuttgart, Weimar 1999
Beutel, Gottfried: Kunst überwindet Grenzen. Auslandsgeschenke für die badische Kunsthalle in Karlsruhe, in: Badische Zeitung, Nr. 97, 26. Okt. 1940
Beutel, Gottfried: Geste der Freundschaft. Französische Graphik für die Karlsruher Kunsthalle, in: Neue Zeitung, Nr. 28, Okt. 1948
Beutel; Gottfried: Mehr als eine schöne Geste: Bildtausch Karlsruhe-Paris, in: Neue Zeitung, Nr. 94, Okt. 1948
Beyer, Peter; Honisch, Dieter (Hg.): Alberto Giacometti. Skulpturen – Gemälde – Zeichnungen – Graphik, Nationalgalerie Berlin (West) (9.10.1987-3.1.1988), Staatsgalerie Stuttgart (21.1.-20.3.1988), München 1987 (Ausst.-Kat.)
Beye, Peter; Baumeister, Felicitas: Willi Baumeister. Werkkatalog der Gemälde, Bd. 2, hg. vom Archiv Baumeister, Ostfildern-Ruit 2002

Bezzola; Tobia; Homburg, Cornelia (Hg.): Max Beckmann und Paris. Matisse, Picasso, Braque, Léger, Rouault, Kunsthaus Zürich (25.9.1998-3.1.1999), Saint Louis Art Museum (6.2.-9.5.1998), Köln 1998 (Ausst.-Kat.)
Bissiére, Julius; Morlet, Louis: Hans Reichel, Paris 1953
Blok, Cor: Geschichte der abstrakten Kunst 1900-1960, Köln 1975
Boudaille, Georges, in: Les Lettres Francaises, Nov. 1961 – (Boudaille 1961 I)
Boudaille, Georges: Arnold Fiedler, in: Cimaise, 8. Jg., Nr. 56, Nov.-Dez. 1961, S. 82 – (Boudaille 1961 II)
Boulier, Renée, in: Aujourd´hui (art et architecture), Nr. 34, 1961
Bouret, Jean: Henri Rousseau, München 1963 (frz. Orig. 1961)
Brockhaus Enzyklopädie, Bd. 15, Mannheim 1991 (19. neu überarb. Auflage)
Bruhns, Maike: Das Amerika-Bild deutscher Emigranten, Hamburg 1971 (MA Univ. Hamburg 1971) (Hochschulschrift)
Bruhns, Maike: Kunst in der Krise, Bd. 2 (Künstlerlexikon Hamburg 1933-1945), (2 Bde.), Hamburg 2001
Bruhns, Maike: Zerstörung Hamburgs und Krieg, in: Ausst.-Kat.: Ausgegrenzt 2005, S. 6-14
Brunner, Reinhold: Emil Schumacher. Das informelle Werk, Giessen 1992 (zugl. Diss. Univ. Giessen 1992) (Hochschulschrift)
Bruno, Werner: Marc Chagall, in: Das Kunstwerk, H. 5, 1946, S. 17-22
Bucarelli, Palma: ohne Titel, in: Ausst.-Kat.: Jean Fautrier 1964
Büchner, Joachim: Fritz Winter, Recklinghausen 1963 (Monographien zur rheinisch-westfälischen Kunst der Gegenwart Bd. 25)
Burde, Wolfgang: Strawinsky: Leben und Werk, Dokumentation, Mainz 1982
Burmester, Gustav: Der Baukreis, in: Baurundschau, 38. Jg., Febr.-H. 1 u. 2, Nr. 3/4, 1948, S. 18
Busch, Günter: Macke als Zeichner, in: Ausst.-Kat.: August Macke Handzeichnungen und Aquarelle, Kunsthalle Bremen, Bremen o. J. (1964), S. 7-18
Busch, Günter; Holzhausen, Walter (Hg.): Die Tunisreise. Aquarelle und Zeichnungen von August Macke, Köln 1958 (Ausst.-Kat.)
Bußmann, Klaus: Paris und die Ile de France. Die Metropole und das Herzland Frankreichs. Von der antiken Lutetia bis zur Millionenstadt, Köln 1989 (8. Auflage, zuerst 1980) (Du Mont Kunst-Reiseführer)
Cahill, Holger: Amerikanische Malerei und Plastik des 20. Jahrhunderts, in: Ausst.-Kat.: Moderne Kunst aus USA 1955, S. 7-15
Cassou, Jean: Vorwort, in: Ausst.-Kat.: Französische Malerei 1946, S. V-XXIV
Cavael, Rolf: Eine Kurzgeschichte über Lehrauffassung und Lehrmethode auf dem Gebiet der künstlerischen Gestaltung, in: Hassenpflug, Gustav: Abstrakte Maler lehren. Ein Beitrag zur abstrakten Formen- und Farbenlehre als Grundlage der Malerei, München und Hamburg 1959, S. 166-175
Chastel, André: Au Musée d´Art Moderne: Pollock et Ses Fréres, in: Le Monde – Paris v. 17.1.1959
Coates, Robert M.: The art galleries. A Hans Hofmann retrospektive, in: New Yorker, May 11, 1957
Courthion, Pierre: Henri Rousseau, Genéve 1944
Courthion, Pierre: Vorwort, in: Ausst.-Kat.: Arnold Fiedler 1962, o. S. – (Courthion 1962 I)
Courthion, Pierre: Georges Rouault, Köln 1962 – (Courthion 1962 II)
Courthion, Pierre, in: La Galerie des arts, Nr. 18, 1963
Courthion, Pierre: Einführung, in: Ausst.-Kat.: Arnold Fiedler 1979, o. S.
Damus, Martin: Kunst in der BRD 1945-1990. Funktionen der Kunst in einer demokratisch verfaßten Gesellschaft, Reinbek bei Hamburg 1995
de Buzon Vallet, Laure: Die „Ecole de Paris“: Auf der Suche nach dem Inhalt eines Schlagwortes, in: Ausst.-Kat.: Paris-Paris 1981, S. 244-262

de La Beaumelle, Agnes Angliviel: Die Verstreuung der Surrealisten: Marseille, in: Ausst.-Kat.: Paris-Paris 1981, S. 80-89
de Ridder, André (Hg.): Willi Baumeister, Antwerpen 1931
Descargues, Pierre: Willi Baumeister. Redécouverte de l´ame allemande, in: Arts, 9. Dez. 1949
Dickson, Paul: Das Amerika-Bild in der deutschen Emigrantenliteratur seit 1933, München 1951 (Diss. München 1951)
Diers, Michael (Hg.): Porträt aus Büchern, Bibliothek Warburg und Warburg Institute Hamburg 1933 London, Hamburg 1993 (Kleine Schriften des Warburg-Archivs im Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg, Heft 1)
Doll, Nikola; Heftrig, Ruth; Peters, Olaf; Rehm, Ulrich (Hg.): Kunstgeschichte nach 1945, Kontinuität und Neubeginn in Deutschland, Köln u.a. 2006 (Atlas Bonner Beiträge zur Kunstgeschichte. Neue Folge Bd. 3, hg. v. Kunsthistorischen Institut Universität Bonn)
Dömling, Wolfgang: Über Strawinsky: Studien zu Ästhetik und Kompositionstechnik, Laaber 1985
Ducros, Francoise: Ozenfant et Baumeister: les enjeux d´un dialoque, in: Ausst.-Kat.: Willi Baumeister 1999, S. 95-106
Düwell, Kurt: Eduard Arnhold, Mäzen und Freund des Kunstreferats der Kulturabteilung des Auswärtigen Amts im Kaiserreich und in der Weimarer Republik, in: Mai; Paret (Hg.) 1993, S. 240-254
Erhard, Francois: Vom Wollfaden zum Kunstwerk. Zur Ausstellung moderner französischer Wandteppiche in Freiburg/Br., in: Das Kunstwerk, H. 4, 1946, S. 45-48
Ernst, Max: Was ist Surrealismus? (1934), in: Metken (Hg.) 1976, S. 98-107
Estienne, Charles: Une peinture romantique, in: Combat, 10./11. Dez. 1949
Etienne, Francois; Schulze, Hagen (Hg.): Deutsche Erinnerungsorte, Bd. II (3 Bde.), München 2001
Ewig, Isabelle; Gaehtgens, Thomas, W.; Noell, Matthias (Hg.): Das Bauhaus und Frankreich. Le Bauhaus et la France 1919-1940, Berlin 2002 (Passagen, Deutsches Forum für Kunstgeschichte Bd. 4)
Feindt, Barbara, in: Norderstedter Zeitung, Nr. 139, o. genaues Dat. 1981,
„Fiedlers Abendakt in der Heilwigstraße“, in: Picture Post, Febr. 1948, S. 20-21
Fiedler, Arnold: ohne Titel, in: Freie Akademie der Künste (Hg.): Parabeln. Jahrbuch Freie Akademie der Künste in Hamburg, Hamburg 1966, S. 363
Fiedler, Arnold: ohne Titel, in: Freie Akademie der Künste Hamburg (Hg.): Kontraste. Jahrbuch Freie Akademie der Künste in Hamburg, Bd. 20, Hamburg 1968, S. 377
Finckh, Gerhard: Zur Geschichte und historischen Bedeutung der Gruppe Zen 49, in: Ausst.-Kat.: Poetter, Zen 49 1986, S. 75-88
Firmenich, Andrea; Merkert, Jörn (Hg.): Fred Thieler. Monographie und Werkverzeichnis. Bilder von 1942-1993, Köln 1995
Fischer, Klaus-Jürgen: Die II. documenta in Kassel – Fazit eines Unbehagens, in: Das Kunstwerk, XIII. Jg., H. 2-3, Aug.-Sept. 1959, S. 30-64
Fischer, Klaus Jürgen: Zum Wandbild von Theodor Werner, in: Das Kunstwerk, 8. Jg., H. 5, 1954, S. 21-23
Fischer, Klaus Jürgen: Zum Tode Baumeisters, in: Das Kunstwerk, 9. Jg., H. 2, 1955/56, S. 50-51
Fischer, Klaus-Jürgen: Der Fall Fautrier, in: Das Kunstwerk, XIII. Jg., H. 7, Jan. 1960, S. 23-24
Fischer, Heinz-Joachim: Rom. Zweieinhalb Jahrtausende Geschichte, Kunst und Kultur der Ewigen Stadt. Kunst-Reiseführer, Ostfildern 2008
Fleckner, Uwe: Au rendez-vous des amis. Deutsch-französische Kunstbeziehungen im 20. Jahrhundert. Fragmente einer Einführung, in: Fleckner; Schieder; Zimmermann (Hg.) 2000, S. 9-28

Fleckner, Uwe; Schieder, Martin; Zimmermann, Michael F. (Hg.): Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart, Bd. III (Dialog der Avantgarden), (3 Bde.), Köln 2000
Flemming, Hanns Theodor: Wiederentdeckung der Poesie, in: Die Welt v. 4.11.1950
Flemming, Hanns Theodor: Henry Moore: Katakomben (45 Zeichungen), München 1956 – (Flemming 1956 I)
Flemming, Hanns Theodor: Englische Kunst, o. O. 1956 (Sonderdruck aus: Handbuch der Englandkunde, o. O. u. J.) – (Flemming 1956 II)
Flemming, Hanns Theodor: Zehn Jahre Sonderborg, in: Das Kunstwerk, XV. Jg., H. 1-2, 1961, S. 27-30
Flemming, Hanns Theodor: Arnold Fiedler wird morgen siebzig Jahre, in: Die Welt v. 28.2.1970
Flemming, Hanns Theodor: „Beseelte Farbpoesie. Neue Bilder von Arnold Fiedler, in: Die Welt v. 30.8.1973
Flemming, Hanns Theodor: „Poet der Farbe: Arnold Fiedler wird 75“, in: Die Welt v. 28.2.1975 (H. TH. Flemming)
Flemming, Hanns Theodor: Fragmente der Wirklichkeit, in: Die Welt v. 19.4.1979 (Hanns Theodor Flemming)
Flemming, Hanns Theodor: Arnold Fiedler, Hamburg 1980 (Hamburger Künstlermonographien zur Kunst des 20. Jahrhunderts, hg. v. der Lichtwark-Gesellschaft, Bd. 14)
Flemming, Hanns Theodor: „In Träumen erschien ihm „die intakte Welt“„, in: Die Welt v. 13.3.1990 (Hanns Theodor Flemming)
Forstner Osb, Dorothea: Die Welt der Symbole, Innsbruck, Wien, München 1967 (2. verbess. Auflage, zuerst 1959)
Franca, José Augusto: Les exposition á Paris, in: Aujourd´hui (art et architecture), Nr. 42-43, Okt. 1963, S. 196-197
Frank, Elizabeth: Jackson Pollock, München, Luzern 1984 (Orig. N. Y. 1983)
Franz, Erich: „Bewegtes Sehen.“ Baumeister und die Moderne, in: Ausst.-Kat.: Spielmann, Willi Baumeister 2005, S. 8-15
Freie Akademie der Künste Hamburg (Hg.): Das Einhorn. Jahrbuch Freie Akademie der Künste in Hamburg, Hamburg 1957
Freie Akademie der Künste Hamburg (Hg.): Antworten. Jahrbuch Freie Akademie der Künste in Hamburg, Hamburg 1963
Freie Akademie der Künste Hamburg (Hg.): Parabeln. Jahrbuch Freie Akademie der Künste in Hamburg, Hamburg 1966
Freie Akademie der Künste Hamburg (Hg.): Zwanzig. Jahrbuch Freie Akademie der Künste in Hamburg, Bd. 20, Hamburg 1968
Freie Akademie der Künste Hamburg (Hg.): Dokumentation der Verleihung der Plakette 1979 und der Plakette 1980 der Freien Akademie der Künste in Hamburg am 16. Januar 1980 an Werner Hinz und Arnold Fiedler, Hamburg 1981 **(**Schriften der Freien Akademie der Künste Hamburg, Bd. 3)
Freie Akademie der Künste Hamburg (Hg.): Arnold Fiedler. Der Maler 1900-1985. Ein Werkverzeichnis, bearb. v. Uta Schoop, Neumünster 1995
Frenzel, Christian Otto (Hg.): Kunst am Bau in Hamburg 1947-1958, Hamburg 1959
Frenzel, Christian Otto. Hamburger Maler von der Seine, in: Hamburger Abendblatt v. 31.3.1962
Gachnang, Johannes: Der gekrümmte Horizont. Kunst in Berlin 1945-1967, Akademie der Künste Berlin (3.4.-1.5.1980), Berlin 1980 (Ausst.-Kat.)
Gachnang, Johannes (Hg.): Das Loch: Hommage a Rudolf Springer oder Bilanz einer Aktualität, Bern u.a. 1999
Gaehtgens, Thomas W.: Vorwort, in: Schieder; Ewig (Hg.) 2006, S. IX-XV
Gatellier, Gilbert: Une faillite: l´homme et son visage, in: Arts, lettres, spectacles, musique, Paris, vom 24. Nov. bis 30. Nov. 1965, S. 18-19
Geelhaar, Christian: Paul Klee und das Bauhaus, Köln 1972

Gehlen, Arnold: Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei, Frankfurt/M., Bonn 1960
Geiger, Ursula: Die Maler der Quadriga und ihre Stellung im Informel, hg. v. Axel-Alexander Ziese, Nürnberg 1987
Geist, Hans Friedrich: Laienmalerei, in: Das Kunstwerk, 11. Jg., H. 9, 1948, S. 5-12 – (Geist 1948 I)
Geist, Hans Friedrich: Paul Klee, Hamburg 1948 – (Geist 1948 II)
Georges, Waldemar: La peinture en Allemagne, Willy Baumeister, in: L´Esprit nouveau, H. 15, 1921
Gerlach-Laxner, Uta; Zehnder, Frank (Hg.): Paul Klee im Rheinland. Zeichnungen, Aquarelle, Gouachen, Kunsthalle Bonn (7.3.-9.6.2003), Köln 2003 (Ausst.-Kat.)
Gessner, Hans: Rudolf Steiner und Karl Ballmer, Besazio 1959
Gessner, Hans: Karl Ballmer – Maler und Denker, Besazio 1971
Giedion-Welcker, Carola: Der Zug zum Monumentalen, in: Ausst.-Kat.: Wassily Kandinsky, Wiesbaden 1976 (zuerst Paris 1974), S. 54-62
Glaesemer, Jürgen: Paul Klee. Die farbigen Werke im Kunstmuseum Bern, Bern 1976
Goeltzer, Wolfgang: Stunde Null. Deutsche Kunst der späten vierziger Jahre, hg. v. Stuttgarter Galerieverein, Stuttgart 1998 (Ausst.-Kat.)
Gohr, Siegfried: Die Kunst der Nachkriegszeit, in: Ausst.-Kat.: Joachimides; Rosenthal; Schmied, Deutsche Kunst des 20. Jahrhunderts 1986, S. 460-462
Goldschmidt, Werner: Abstraktion als Weltanschauung. Zu einer Ausstellung abstrakter Malerei in Hamburg, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 22.7.1953
Gombrich, Ernst: Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie, Frankfurt/M. 1981 (Europäische Bibliothek 12) (Orig. London 1970)
Goodman, Cynthia: Hans Hofmann, München 1990 (anl. von Ausstellungen in New York, Miami, Virginia)
Goodnough, Robert: Pollock paints a picture. (with photographs by Hans Namuth), in: Art News (New York), 50, no. 3, May 1951, S. 38-41
Gordon, Donald E.: Ernst Ludwig Kirchner. Mit einem kritischen Katalog sämtlicher Gemälde, München 1968
Gräbke, Hans Arnoldt; Lindtke, Gustav: Das Behnhaus zu Lübeck. Die Sammlung neuerer Kunst, Lübeck 1952 (Lübecker Museumsführer III)
Granville, Patrick (Hg.): „Mathieu“, Chateau-Musée de Boulogne-sur-Mer (26.6.-15.10.1992), Paris 1992 (Ausst.-Kat.)
Graskamp, Walter: documenta. kunst des XX. jahrhunderts. internationale Ausstellung im museum fridericianum in kassel 15. Juli bis 18. September 1955, in: Klüser; Hegewisch (Hg.) 1991, S. 116-125
Greenberg, Clement: Hans Hofmann, Paris 1961
Grochowiak, Thomas: Wege zur Abstraktion, in: Ausst.-Kat.: Honisch, Kunst in der Bundesrepublik 1985, S. 106-115
Grohmann, Will u.a.: Willi Baumeister, Antwerpen 1931
Grohmann, Will: Sammlung Ida Bienert – Dresden, in: Museum der Gegenwart, III. Jg., H. 2, 1932, S. 64
Grohmann, Will u.a.: Du non-figuratif au figuratif. Willi Baumeister, Jean Bazaine, Paul Braig, in: L´Age Nouveau, H. 44, Dez. 1949
Grohmann, Will: Bildene Kunst und Architektur, Berlin, Frankfurt 1953 – (Grohmann 1953 I)
Grohmann, Will: Der Deutsche Künstlerbund Hamburg 1953, in: Das Kunstwerk, 7. Jg., H. 2, 1953, S. 51-52 – (Grohmann 1953 II)
Grohmann, Will: Die Neue Amerikanische Malerei: Zu einer Ausstellung in der Hochschule für Bildende Künste, in: Der Tagesspiegel – Berlin v. 7.9.1958
Grohmann, Will: Das graphische Werk von Wols, Galerie Der Spiegel, Köln 1959
Growe, Bernd: Bilderstreit um die Moderne. Zur deutschen Kunstkritik der Nachkriegszeit, in: Ausst.-Kat.: Honisch, Kunst in der Bundesrepublik 1985, S. 673-682

Güse, Ernst-Gerhard (Hg.): Die Tunisreise: Klee, Macke, Moilliet, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Stuttgart 1982 (Ausst.-Kat.)
Güse, Ernst-Gerhard (Hg.): August Macke. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster (7.12.1986-8.2.1987), München 1986 (Ausst.-Kat.)
G. G.: Der Baukreis. Künstler helfen sich selbst, in: Benjamin, 2. Jg., Nr. 33, Hamburg 1948, S. 3
H. R.: Picasso führt gegen Klee mit 4:1, in: DIE ZEIT v. 3.1.11957
Haftmann, Werner: Wiedersehen mit Braque. Eine Ausstellung in Freiburg, in: DIE ZEIT v. 4.11.1948
Haftmann, Werner: Malerei im 20. Jahrhundert, München 1954
Haftmann, Werner: Einleitung, in: Ausst.-Kat.: documenta 1955, S. 15-25
Haftmann, Werner: Einführung, in: Ausst.-Kat.: II. documenta 1959, S. 11-19
Haftmann, Werner: Über die Funktion des Musikalischen in der Malerei des 20. Jh., in: Ausst.-Kat.: Hommage á Schönberg 1974, S. 8-41
Haftmann, Werner: Malerei im 20. Jahrhundert. Eine Entwicklungsgeschichte, München 1987 (7. Auflage, zuerst 1954)
Hahl-Koch, Jelena: Kandinsky, Stuttgart 1993
Händler, Gerhard: Deutsche Maler der Gegenwart, Berlin 1956 (Die Kunst unserer Zeit 11)
Hänsel, Sylvaine; Scholz, Michael; Bürkle, Christoph.: Die Grindelhochhäuser als erste Wohnhochhäuser in Deutschland, Hamburg 1980 (Zeitschrift Verein für Hamburgische Geschichte Bd. 66)
Harten, Jürgen; Honisch, Dieter; Kern, Jürgen (Hg.): Neue Malerei in Deutschland, Nationalgalerie Berlin, Haus der Kunst München, Kunsthalle Düsseldorf, München1983 (Ausst.-Kat.)
Hassenpflug, Gustav: Abstrakte Maler lehren. Ein Beitrag zur abstrakten Formen- und Farbenlehre als Grundlage der Malerei, München und Hamburg 1959
Hausenstein, Wilhelm: Was bedeutet die moderne Kunst. Ein Wort der Besinnung, München 1949
Hauser, Carry: Bunte Mauern, in: Das Kunstwerk, 8. Jg., H. 5, 1954/55, S. 27-28
Heiderich, Ursula: Die Tunis-Zeichnungen von August Macke, in: Ausst.-Kat.: Güse, Tunisreise 1982, S. 96-123
Heimendahl, Adriane: Deutsche Webkünstlerinnen der Gegenwart, in: Das Kunstwerk, 8. Jg., H. 5, 1954/55, S. 29-36
Heinz, Marianne: Abstraktion und Gegenständlichkeit. Die documenta II – ein Forum der abstrakten Malerei, in: Wagner (Hg.) (Bd.2) 1991, S. 533-551
Heise, Carl-Georg: Zur Jahrhundertfeier in der Hamburger Kunsthalle, in: Kunstchronik, 3. Jg., H. 3, März 1950, S. 49-53
Heise, Carl Georg: Documenta – Kunstschau unserer Gegenwart. Das große Panorama des modernen Schaffens. Randbemerkungen zur Kasseler Ausstellung, in: DIE ZEIT v. 11.8.1955
Hentzen, Alfred: Der antike Mythos in der neuen Kunst. Ausstellung in der Kestner-Gesellschaft Hannover, in: Das Kunstwerk, IV. Jg., H. 5, 1950, S. 50
Hentzen, Alfred: Paul Klee, Kestner-Gesellschaft Hannover, Hannover 1952 (Ausst.-Kat.)
Hentzen, Alfred: Paul Klee, Kunstverein Hamburg, Hamburg 1956 (Ausst.-Kat.)
Hentzen, Alfred: Werner Gilles, Köln 1960
Hentzen, Alfred: Führer durch die Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1966 (2. Auflage)
Henze, Anton (Hg.): Deutsche Akademie in Rom, Villa Massimo 1914-1964. Geschichte und Gegenwart einer deutschen Auslandsstiftung, Rom 1964
Herrigel, Eugen: Zen in der Kunst des Bogenschießens, Konstanz 1948 (zuerst 1939)
Herrmann, Hilde: Moderne französische Graphik, in: Das Kunstwerk, H. 6, 1946, S. 22-25
Heydorn, Volker Detlef: Maler in Hamburg 1945-1966, Bd. 2 (4 Bde.), Hamburg 1974
Heydorn, Volker Detlef: Eduard Bargheer, Hamburg 1976 (Hamburger Künstlermonographien zur Kunst des 20. Jahrhunderts, hg. v. der Lichtwark-Gesellschaft Bd. 5)

Heydorn, Volker Detlef: Bildende Kunst und Politik, München 1995
Heydorn, Volker Detlef: Erinnerungen an die „Galerie der Jugend“, in: Hoffmann 1996, S. 16-31
Hildebrandt, Hans: Wandmalerei. Ihre Anfänge im 19. Jahrhundert, ihre Neubelebung im 20. Jahrhundert, in: Das Kunstwerk, 8. Jg., H. 5, 1954/55, S. 3-20
Hipp, Hermann: Freie und Hansestadt Hamburg. Geschichte, Kultur und Stadtbaukunst an Elbe und Alster, Köln 1989 (Du Mont Kunst-Reiseführer)
Hirner, René: Einführung in Willi Baumeisters Kunsttheorie, in: Baumeister 1988 (zuerst 1947), S. 237-262
Hirsch, Pierre: Jean Lurcat et la Tapisserie, Paris o. J. (1946)
Hofer, Karl: Aufgaben und Ziele, in: Ausst.-Kat.: Deutscher Künstlerbund 1951, o. S
Hofer, Karl: Erinnerungen eines Malers, Berlin 1953
Hofmann, Helga; Müller-Hauck, Janni: Meister des 20. Jahrhunderts in der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1969 (Ausst.-Kat.)
Hofmann, Werner (Hg.): Das Fischer Lexikon. Bildende Kunst III, Frankfurt/M. 1961 (Fischer-Bücherei)
Hofmann, Werner: Schönberg – Webern – Berg. Bilder – Partituren -Dokumente, Museum des 20. Jahrhunderts Schweizergarten Wien III, Wien 1969 (Ausst.-Kat.)
Hofmann, Werner: Beziehungen zwischen Musik und Malerei, in: Ausst.-Kat.: Schönberg – Webern – Berg 1969, S. 103-113
Hofmann, Werner: Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen, Stuttgart 1987 (3. Auflage)
Hofmann, Werner: Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte, München 1998
Hoffmann, Kurt; Lodders, Rudolf; Sander, Albrecht (Hg.): Die Hochhäuser am Grindelberg der Architektenarbeitsgemeinschaft Grindelberg Hamburg 1959
Hoffmann, Paul Theodor: „Ein Künstler, der die Stille liebt – Arnold Fiedler 75“, in: Hamburger Abendblatt v. 1.3.1975
Hoffmann, Paul Theodor: Ein Hamburger Maler von Welt, in: Hamburger Abendblatt v. 8.3.1985
Hoffmann, Paul Theodor: Auch eine Art Hotel. Ingeborg Sello: Fotos für das Feuilleton, hg. v. Thomas Sello, Hamburg 1996 – (Hoffmann 1996 I)
Hoffmann, Paul Theodor: Die Hamburgische Sezession, in: Ders. 1996, S. 58-73 – (Hoffmann 1996 II)
Holthusen, Agnes, in: Faltblatt: Arnold Fiedler. Malerei und Graphik, Kunstverein Hamburg (4.11.-3.12.1950), Hamburg 1950
Holty, Carl: Mondrian in New York. A Memoir, in: Arts, Nr. 31, September 1957, S. 17-21
Holzhausen, Walter. Die Tunisreise. Erinnerung und Geschichte, in: Ausst.-Kat.: Busch; Holzhausen, Tunisreise 1958, S. 18-24
Honnef, Klaus; Schmidt, Hans M. (Hg.): Aus den Trümmern. Kunst und Kultur im Rheinland und Westfalen 1945-1952. Neubeginn und Kontinuität, Kunstmuseum Düsseldorf, Museum Bochum, Bonn 1985 (Ausst.-Kat.)
Honisch, Dieter; Jensen, Jens Christian (Hg.): Amerikanische Kunst nach 1945 bis heute. Kunst der USA in europäischen Sammlungen, Köln 1976 (anl. der Ausstellungen in der Nationalgalerie Berlin, Kunsthalle Kiel) (Ausst.-Kat)
Honisch, Dieter u.a.: Kunst in der Bundesrepublik Deutschland 1945-1985, Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz (27.9.1985-21.1.1986), Berlin 1986 (Ausst.-Kat.)
Hulten, Pontus: Vorwort, in: Ausst.-Kat.: Paris – Paris 1981, S. 10-11
Hunger, Herbert: Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie, Wien 1988 (8. erw. Auflage)
Hureaux de, Alain Daguerre: Delacroix. Das Gesamtwerk, Stuttgart, Zürich 1944 (frz. Orig. 1993)
Huther, Christian: Rudi Baerwind, in: Weltkunst, H. 10, 1996, S. 1146-1147

Imdahl, Max: Probleme der Pop Art, in: Ausst.-Kat.: 4. documenta 1968, S. XIV-XVII
Isermeyer, Christian-Adolf: Reinhard Drenkhahn, Hamburg 1980 (Hamburger Künstlermonographien des 20. Jahrhunderts, Hamburg Bd. 14)
Italiaander, Rolf: Erste Ausstellung auf dem Dachboden des Finanzamtes, in: Die Welt v. 8.7.1985
Italiaander, Rolf: 20 Jahre Museum Rade, o. Ort, 1990 (Edition Museum Rade am Schloß Reinbek)
Jaffe, Irma B.: A Conversation with Hans Hofmann, in: Artforum, Vol. IX, Nr. 5, Jan. 1971, S. 34-37
Jardot, Maurice; Martin, Kurt (Hg.): Die Meister französischer Malerei der Gegenwart, Baden-Baden 1948
Jens, Walter (Hg.): Kindlers Neues Literatur Lexikon, Bde. 14 u. 16, München 1991
Joachimides, Christos M.; Rosenthal, Norman; Schmied, Wieland: Deutsche Kunst des 20. Jahrhunderts. Malerei und Plastik 1905-1985, Staatsgalerie Stuttgart (8.2.-27.4.1986), München 1986 (Ausst.-Kat.)
Joch, Peter: Die Ära der Retrospektiven 1948 bis 1962. Wiedergutmachung, Rekonstruktion und Archäologie des Progressiven, in: Becker; Lagler 1995, S. 35-49
Junge, Henrike: Wohlfeile Kunst. Die Verbreitung von Künstlergraphik seit 1870 und die Griffelkunst-Vereinigung Hamburg-Langenhorn, Mainz 1989
Ka., F.: Pariser Kunstbrief, in: Das Kunstwerk, XI. Jg., H. 10, April 1958, S. 40-41
Kahnweiler, Daniel-Henry: Ursprung und Entwicklung des Kubismus, in: Jardot; Martin (Hg.) 1948, S. 7-18
Kandinsky, Wassily: Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente, Bern 1964 (5. Auflage, zuerst 1926)
Karmel, Pepe: Pollock at Work. The Film and Photographs of Hans Namuth, in: Ausst.-Kat.: Varnedoe; Karmel, Pollock 1998, S. 87-137
Kaufmann, Gerhard: Sylt – Föhr – Amrum die nordfriesischen Inseln, in: Wietek (Hg.) 1976, S. 69-81
Kellein, Thomas: Es ist die schiere Größe: Die Rezeption der amerikanischen Kunst in Europa, in: Ausst.-Kat.: Joachimides; Rosenthal, Amerikanische Kunst 1993, S. 211-218
Kern, Alfred (?): Abstraktes von Arnold Fiedler, in: ZAS o. Angaben v. 3.4.1962
Kern, Hermann: Zeit-Bilder. Zur Bedeutung von Bewegung in der Malerei des 20. Jahrhunderts, in: Ausst.-Kat.: Harten; Honisch; Kern (Hg.), Neue Malerei 1983, S. 43-57
Kersten, Wolfgang: Paul Klee: Tagebücher von Paul Klee 1898-1918, Textkritische Neuedition, hg. v. der Paul Klee-Stiftung Bern, Stuttgart 1988
Kersten, Wolfgang; Okuda, Osamu: Paul Klee. Im Zeichen der Teilung. Die Geschichte zerschnittener Kunst Paul Klees 1883-1949, Kunstsammlungen Nordrhein Westfalen Düsseldorf (21.1.-17.4.1995), Staatsgalerie Stuttgart (29.4.-23.7.1995), Ostfildern-Ruit 1995 (Ausst.-Kat.)
Kessler, Harry: Der Deutsche Künstlerbund, in: Ausst.-Kat.: Deutscher Künstlerbund 1951, o. S.
Kitschen, Friederike; Drost, Julia (Hg.): Deutsche Kunst – französische Perspektiven 1870-1945. Quellen und Kommentare zur Kunstkritik, Berlin 2007 (Deutsch-französische Kunstbeziehungen Kritik und Vermittlung, hg. v. Uwe Fleckner; Thomas W. Gaehtgens, Martin Schieder) (Passagen Deutsches Forum für Kunstgeschichte Bd. 9)
Kimpel, Harald: Werner Haftmann und der „Geist der französischen Kunst“, in: Schieder; Ewig, 2006, S. 129-150
Klant, Michael; Zuschlag, Christoph: Emil Schumacher im Gespräch. Der Erde näher als den Sternen, Stuttgart 1992
Klee, Paul: Pädagogisches Skizzenbuch, München 1925 (2. Auflage) (Bauhausbücher Bd. 2)
Klee, Felix (Hg.): Tagbücher von Paul Klee 1898-1918, Köln 1957
Klee, Paul: Pädagogisches Skizzenbuch. Reprint des Bauhausbuches Bd. 2, Mainz, Berlin 1968 (2. Auflage, zuerst 1925)

Klee, Paul: Tagebücher 1898-1918. Textkritische Neuedition, bearb. v. Wolfgang Kersten, hg. v. der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Stuttgart 1988
Kliege, Melitta: Emil Schumacher – eine Biographie im Spiegel der Ausstellungsgeschichte, in: Ausst.-Kat.: Emil Schumacher 1997, S. 132-147
Klotz, Heinrich: Geschichte der deutschen Kunst. Neuzeit und Moderne 1750-2000, Bd. 3, München 2000
Klüser, Martin; Hegewisch, Katharina (Hg.): Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Ausstellungen dieses Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1991
Krause, Markus (Hg.): Heinz Trökes. Werkverzeichnis der Gemälde, München 2002
Kruglewsky-Anders, Lieselotte (Hg.): Graphik im 20. Jahrhundert. 50 Jahre Griffelkunst, Hamburg o. J. – (Kruglewski-Anders o. J. I)
Kruglewsky-Anders, Lieselotte (Hg.): 50 Jahre Griffelkunst-Vereinigung. Kunstpädagogik im Geiste Lichtwarks, Hamburg o. J. – (Kruglewski-Anders o. J. II)
Kuchling, Heimo, in: Observer, Wien v. 1.8.1959
Kulturbehörde Hamburg (Hg.): Künstler in Hamburg, Hamburg 1982
Lackner, Stephan; Adkins, Helen: Exhibition of 200th Century German Art, in: Ausst.-Kat.: Roters; Schulz, Stationen 1988, S. 314-338
Laufer, Fritz: Braque, Bern 1954 (Scherz Kunstbücher Nr. 24, hg. v. Gotthard Jedlicka)
Laugier, Claude: „Impasse Ronsin", in: Ausst.-Kat.: Paris – Paris 1981, S. 282-295
Laxner, Uta: Stilanalytische Untersuchungen zu den Aquarellen der Tunisreise 1914: Macke, Klee, Moillet, Bonn 1967 (zugl. Diss.)
Learing, Jean: Die Kunst der USA auf der documenta in Kassel, in: Ausst.-Kat.: Honisch; Jensen, Amerikanische Kunst 1976, S. 67-72
Lecombre, Silvain: Eine Malerei ohne Tradition leben, in: Ausst.-Kat.: Paris – Paris 1981, S. 210-227
Leinz, Gottlieb: L´Atelier d´Alberto Giacometti. Collection de la Fondation Alberto et Annette Giacometti. Paris, Centre Pompidou (17.10.2007-11.2.2008), in: Kunstchronik, H. 11, Nov. 2008, S. 562-567
Leonhard, Kurt: Picasso, in: Das Kunstwerk, I. Jg., H. 7, 1946-47, S. 18-29
Leppien, Helmut R.: Vorwort, in: Ausst.-Kat.: Rolf Diener o. J. (80er Jahre)
Leppien, Helmut R.: Der Weg in den Abgrund, in: Ausst.-Kat.: Ausgegrenzt 2005, S. 15-101
Limbour, Georges: Der Maler Jean Dubuffet, in: Das Kunstwerk, XI. Jg., H. 12, Juni 1958, S. 14-16
Lohberg, Gabriele: Fritz Winter – Leben und Werk, München 1986
Lohkamp, Brigitte: Theodor Werner – ein Beitrag zur Geschichte der deutschen abstrakten Malerei und Kunstästhetik, München 1975
Lord, James: Alberto Giacometti, Biographie, Zürich 2001 (Orig. 1983)
Luckhardt, Ulrich: „was hier geschieht", in: Ausst.-Kat.: Ballmer – Haizmann – Nesch 2005, S. 15-44
Lueg, Gabriele: Studien zur Malerei des deutschen Informel, Aachen 1983 (Diss. TH Aachen 1983) (Hochschulschrift)
Luft, Werner: Malerei in Norddeutschland, in: Das Kunstwerk, H. 3, 1956/57, S. 6-8
Lüttichau v., Mario-Andreas: Zen 49 München 1950, in: Ausst.-Kat.: Roters, Schulz, Stationen 1988, S. 378-385
Lyra-Wex, Marianne: Der Deutsche Künstlerbund – Wiedergründung und Neubeginn, in: Ausst.-Kat.: Rüth, Aufbruch ´51 1989, S. 4-7
Mai, Ekkehard; Paret, Peter (Hg.): Sammler, Stifter und Museen. Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert, Köln 1993
Madoff, Steven Henry (Hg.): Pop Art. A Critical History, Berkeley u.a. 1997
Makus, Horst: Keramik der 50er Jahre. Formen, Farben und Dekore. Ein Handbuch, Stuttgart 2005
mara: „Eindrücke vom Karneval in Rom.", in: Elbe Wochenblatt v. 16.2.1977
„Master Teacher", in: Life, 8, April 1957, S. 70-72

Mataré, Ewald: Tagebücher, hg. v. H. Mataré; F. Müller, Köln 1973
Maur v., Karin: Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Staatsgalerie Stuttgart (6.7.-22.9.1985), München 1985 (2. korr. Auflage) (Ausst.-Kat.)
Metken, Günter (Hg.): Als die Surrealisten noch recht hatten. Texte und Dokumente, Stuttgart 1976
Mialaret, Nicole, in: Le Musée vivant, 28. Jg., Nr. 23-24, 1964, S. 540
Michelis, Peter (Hg.): Der Architekt Gustav Oelsner. Licht, Luft und Farbe für Altona an der Elbe, Hamburg 2008
Mode, Heinz: Fabeltiere und Dämonen in der Kunst. Die fantastische Welt der Mischwesen, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1983 (2. verbess. Auflage, zuerst Leipzig 1973)
Mösch, Inge: „Menschlich gesehen: Ungekünstelte Kunst.“, in: Hamburger Abendblatt v. 28.8.1973 – (Mösch 1973 I)
Mösch, Inge: „Ein Panorama der Fröhlichkeit. Bilder von Arnold Fiedler bei der Dresdner Bank“, in: Hamburger Abendblatt v. 29.8.1973 – (Mösch 1973 II)
Mösch, Inge: Arnold Fiedler: Neue Bilder aus Brasilien, in: Hamburger Abendblatt v. 29.1.1977
Mösch, Inge: Seine Landschaft ist die Großstadt, in: Hamburger Abendblatt v. 15.2.1979
Mösch, Inge: Ich hab das Träumen geradezu trainiert, in: Hamburger Kunst- und Antiquitätenführer, Märzausgabe, Hamburg 1980, S. 24-25 – (Mösch 1980 I)
Mösch, Inge: Er blieb seinen Träumen treu. Morgen wird der Maler Arnold Fiedler 80, in: Hamburger Abendblatt v. 29.2.1980 – (Mösch 1980 II)
Mösch, Inge: Seltene Magie von Arnold Fiedler, in: ZAS o. Angaben u. Dat. v. 1981
Müller, Maria: Will Grohmann – Verfechter der Abstrakten, in: Ausst.-Kat.: Will Grohmann 1987, S. 31-37
Müller-Mehlis, Reinhard, in: Münchner Merkur v. 13.8.1977
Neufert, Andreas: Wolfgang Paalen. Im Inneren des Wals, Wien u.a. 1999
Nordwald, Felisa: Ob sie das Tor durchschreiten werden?, in: Die andere Zeitung v. 19.5.1955
Olbrich, Harald u.a. (Hg.): Lexikon der Kunst, Bd. V, Leipzig 1993
Okuda, Osamu: Paul Klee und die Komponisten seiner Zeit, in: Ausst.-Kat.: Paul Klee 2006, S. 157-167
Osterwold, Tilman: Melodie und Rhythmus – Der Klang der Bilder, in: Ausst.-Kat.: Paul Klee 2006, S. 9-17
Ottinger, Didier: Wie New York die surrealistische Idee des modernen Mythos stahl (u. ihre Rückkehr), in: Ausst.-Kat.: Spies, Surrealistische Revolution 2002, S. 435-441
Panofsky, Erwin: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, hg. v. Hariolf Oberer; Egon Verheyen, Berlin 1974 (2. erweiterte Auflage)
Panofsky, Erwin: Die Perspektive als „symbolische Form“ (Vorträge der Bibliothek Warburg 1924-1925, Leipzig, Berlin), in: Panofsky 1974, S. 99-167
Paulhan, Jean: Fautrier en Italie, in: Art de France, Nr. 1, Paris 1961, S. 398-399
Peters, Hans Albert (Hg.): Rückschau Villa Massimo Rom 1957-1974, Baden-Baden 1978 (Ausst.-Kat.)
Pfisterer, Ulrich (Hg.): Klassiker der Kunstgeschichte, Bd. 1, München 2007
Pfisterer, Ulrich (Hg.): Klassiker der Kunstgeschichte, Bd. 2, München 2008
Poetter, Jochen (Hg.): Die ersten zehn Jahre – Orientierungen, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden (6.12.1986-15.2.1987), Stuttgart 1986 (Ausst.-Kat.)
Pollet, Elizabeth: Hans Hofmann, in: Arts Magazin 32, May, 1957, S. 30-33
Prange, Regine: Jackson Pollock, Number 32. 1950, Frankfurt a. M. 1996 (kunststück, begr. von Klaus Herding, hg. v. Michael Diers)
Preuss, Evelyn: „Arnold Fiedler – Preis wurde zum ersten Mal überreicht – Älteren Künstlern zur Ehre“, in: Hamburger Abendblatt v. 8.2.1991
Pross, Helge: Die deutsche akademische Emigration nach den Vereinigten Staaten 1933-1941, Berlin 1955
Quadflieg, Roswitha: Beckett in Hamburg, Hamburg 2006

Rabe, Martin: „Der Malerpoet A. F.“, in: DIE ZEIT v. 8.3.1950
Ragon, Michel: Les Objects de Fautrier, in: Cimaise, April 1955 – (Ragon 1955 I)
Ragon, Michel: ohne Titel, in: Cimaise, Dez. 1955, S. 17 – (Ragon 1955 II)
Ragon, Michel: Fautrier, in: Cimaise, IV, Mai -Juni 1957 – (Ragon 1957 I)
Ragon, Michel: Das Abenteuer der abstrakten Kunst. Gestalten und Ereignisse der Pariser Schule, Darmstadt 1957 (frz. Orig. Paris 1957) – (Ragon 1957 II)
Ragon, Michel: Fautrier, Le Musée de Poche Paris (Ed. Georges Fall) 1957 – (Ragon 1957 III)
Ragon, Michel: ohne Titel, in: Arts, lettres, spectacles, musique, Paris Okt. 1961
Rathke, Christian (Hg.): Künstlerinsel Sylt. Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottorf (27.11.1983-5.2.1984), Neumünster 1983 (Ausst.-Kat.) – (Rathke 1983 I)
Rathke, Christian: Sylt als Künstler-Insel nach dem Zweiten Weltkrieg, in: Ausst.-Kat.: Rathke, Künstlerinsel Sylt 1983, S. 33-34 – (Rathke 1983 II)
Recht, Roland: Le combat pour l´art de Willi Baumeister, in: Ausst.-Kat.: Willi Baumeister 1999, S. 183-204
Redslob, Erwin: Idee und Geschichte des Deutschen Künstlerbundes, in: Ausst.-Kat.: Deutscher Künstlerbund 1951, o. S.
Restany, Pierre: Fautrier, in: Cimaise, V, Nov. 1957
Restany, Pierre: Pariser Kunstbrief, in: Das Kunstwerk, XIII. Jg., H. 2-3, Aug.-Sept. 1959, S. 69-70
Restany, Pierre: VI. Biennale von Sao Paulo, in: Cimaise, 8. Jg., Nr. 56, Nov.-Dez. 1996, S. 79
Restany, Pierre: Nouveau Realisme. 1960-1990, Paris 2007
Rochard, Patricia (Hg.): Paris. Die 50er Jahre. Kunst und Kultur, Museum Altes Rathaus Ingelheim (1.5.-19.6.1994), Mainz 1994 (Ausst.-Kat.)
Roh, Franz: Gegenstandslose Kunst (Vorwort), in: Ausst.-Kat.: Zen 49 1950, S. 1
Roh, Franz: Expression und Konstruktion in der gegenstandslosen Malerei, in: Das Kunstwerk, IX. Jg., H. 2, 1955/56, S. 4-8
Roh, Franz: Zen 49, in: Das Kunstwerk, IX. Jg., H. 2, 1955/56, S. 52
Roh, Franz: Seuphor, M.: Lexikon abstrakte Malerei – Besprechung v. Franz Roh, in: Das Kunstwerk, XI. Jg., H. 5/6, 1957, S. 77-78
Roh, Franz: Zum Tode Hans Reichels, in: Das Kunstwerk, XII. Jg., H. 9, März 1959, S. 37 (Roh 1959 I)
Roh, Franz: Über Mathieu, in: Das Kunstwerk, XII. Jg., H. 10, April 1959, S. 18-19 – (Roh 1959 II)
Roh, Juliane: Zu Werken Emil Schumachers, in: Das Kunstwerk, XIV. Jg., H. 7, 1961, S. 19-27
Roh, Juliane: Kunstbrief aus München, in: Das Kunstwerk, XVI. Jg., H. 4, 1962, S. 14-16
Roh, Juliane: Wie sie zeichnen, in: Das Kunstwerk, XVI. Jg., H. 11-12, Mai-Juni 1963, S. 2-3
Rosenberg, Harald: Hans Hofmann: Nature into Action, in: Art News, 56, May 1957, S. 34-36
Roters, Eberhard (Hg.): Stationen der Moderne. Kataloge epochaler Kunstausstellungen in Deutschland 1910-1962. Kommentarband zu den Nachdrucken der zehn Ausstellungskataloge, Köln 1988
Roters, Eberhard, Schulz, Bernhard: Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland, Berlinische Galerie im Martin-Gropius-Bau (25.9.1988-8.1.1989), Berlin 1988 (Ausst.-Kat.)
Rothenstein, John: 100 modern foreign Pictures, London 1949
Rump, Kay (Hg.): Der neue Rump. Lexikon der bildenden Künstler Hamburgs, Altonas und der näheren Umgebung, Neumünster 2005
Rüth, Uwe: Aufbruch ´51. Versuch einer Rekonstruktion der ersten Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes nach dem Zweiten Weltkrieg, Museen in Herne, Witten (1.8.-1.10.1951), Marl (18.6.-27.8.1989), Bochum 1989 (Ausst.-Kat.)

Ruthenberg, Peter (Hg.): Vergessene Bilder. 8 Studenten der „Schule für Bildende Kunst, Hans Hofmann, München“ (1915-1932), Berlin, Frankfurt 1986 (Reihe Beiträge zur Geschichte der „Schule für Bildende Kunst. Hans Hofmann“, München 1915-1932, Vol. 3)
Sachs, Hannelore; Badstübner, Ernst; Neumann, Helga: Christliche Ikonographie in Stichworten, Leipzig 1973
Sandig, Armin: Laudatio für Arnold Fiedler anl. der Verleihung der Plakette für 1980 der Freien Akademie der Künste Hamburg am 16. Juni 1980, in: Freie Akademie der Künste (Hg.) (H. 3) 1981, S. 28-33
Sauré, Wolfgang: Ein Nachfahre der deutschen Romantiker – Hans Reichel (1892-1958), in: die Kunst, H. 5, 1986, S. 376-378 – (Sauré 1986 I)
Sauré, Wolfgang: Color est Lux in Potentia – Zur Malerei von Heinz Kreutz, in: die Kunst, H. 2, 1986, S. 126-130 – (Sauré 1986 II)
Sauré, Wolfgang: Geometrie. Konstruktion. Harmonie – Zum Werk von Marcelle-Cahn, in: die Kunst, H. 2, 1987, S. 160-165
Saure, Gabriele: Carl Heidenreich, N. Y. 2004
Sauré, Wolfgang: Jean Fautrier – deutsche und englische Einflüsse auf sein Schaffen, Berlin 2006 – (Sauré 2006 I)
Sauré, Wolfgang: Ecole de Paris. Gesammelte Aufsätze aus der Zeitschrift die Kunst 1983-1988, Norderstedt 2006 – (Sauré 2006 II)
Scherliess, Volker: Igor Strawinsky und seine Zeit, Laaber 1983
Schieder, Martin: René Drouin und seine Ausstellung „Peintures et sculptures non figuratives en Allemagne d´aujourd´hui“ 1955 in Paris, in: Fleckner; Schieder; Zimmermann (Hg.) 2000, S. 180-200
Schieder, Martin: Die documenta I (1955), in: Etienne; Schulze (Hg.) (Bd. II) 2001, S. 637-651 – (Schieder 2001 I)
Schieder, Martin: Von Picasso bis Fautrier. Französische Kunst im Nachkriegsdeutschland, in: Frankreich-Jahrbuch 2001, hg. v. Lothar Albertin u.a., Opladen 2001, S. 207-225 – (Schieder 2001 II)
Schieder, Martin: Expansion/Integration. Die Kunstausstellungen der französischen Besatzung im Nachkriegsdeutschland, München, Berlin 2004 (Deutsches Forum für Kunstgeschichte, Passagen 3, hg. v. Thomas W. Gaehtgens)
Schieder, Martin: „Allemands de l´extérieur“. Hans Hartung und Francis Bott, in: Schieder 2005, S. 177-193 – (Schieder 2005 I)
Schieder, Martin: Edouard Jaguer und seine deutschen Künstlerfreunde, in: Schieder 2005, S. 151-163 – (Schieder 2005 II)
Schieder, Martin: Anwältin der Exilanten. Herta Wescher und das spezifisch Deutsche, in: Schieder 2005, S. 166-176 – (Schieder 2005 III)
Schieder, Martin: Im Blick des anderen. Die deutsch-französischen Kunstbeziehungen 1945-1959, Berlin 2005 (Deutsch-französische Kunstbeziehungen Kritik und Vermittlung, hg. v. Uwe Fleckner, Thomas W. Gaehtgens, Martin Schieder, (Passagen Forum für Kunstgeschichte Paris, Bd. 12) – Schieder 2005 IV)
Schieder, Martin: Willi Baumeister – von der inneren Emigration zur künstlerischen Selbstverantwortung, in: Ausst.-Kat.: Spielmann, Willi Baumeister 2005, S. 26-35 – (Schieder 2005 V)
Schieder, Martin; Ewig, Isabelle (Hg.): In die Freiheit geworfen. Positionen zur deutsch-französischen Kunstgeschichte nach 1945, Berlin 2006 (Deutsch-französische Kritik und Vermittlung, hg. v. Uwe Fleckner; Thomas W. Gaehtgens, Martin Schieder), (Passagen Deutsches Forum für Kunstgeschichte Paris, Bd. 13)
Schieder, Martin: Kommentar (zum Vorwort von Waldemar George 1927), in: Kitschen; Drost (Hg.) 2007, S. 263-267
Schildt, Axel: Die Grindelhochhäuser. Eine Sozialgeschichte der ersten deutschen Wohnhochhausanlage Hamburg-Grindelberg 1945-1956, Hamburg 1988
Schiff, Gerd: Schwingende Ordnung der Form. Anmerkungen zu zwei Ausstellungen moderner Malerei, in: Die Welt v. 14.11.1950

Schmalenbach, Werner: Zur Kunst Emil Schumachers (Vorwort), in: Ausst.-Kat.: Emil Schumacher 1992, S. 7-11
Schmidt, Paul Ferdinand: Willi Baumeister, in: Das Kunstblatt, 5. Jg., H. 9, 1921
Schmidt, Doris: Ein Vater der amerikanischen Malerei. Hans Hofmann in der Städtischen Galerie Nürnberg, in: Süddeutsche Zeitung v. 18.4.1962
Schmidt, Hans M.: „Eine Gemeinschaft Einsamer, eine Verbundenheit Selbständiger". Künstlervereinigungen in der Nachkriegszeit, in: Ausst.-Kat.: Honnef; Schmidt (Hg.), Aus den Trümmern 1985, S. 423-431
Schmidt, Hans-Werner; Luckow, Dirk (Hg.): Hans Hartung. Spontanes Kalkül, Museum der bildenden Künste Leipzig (4.11.2007-10.2.2008), Kunsthalle Kiel (15.3.-18.5.2008), Bielefeld, Leipzig 2007 (Ausst.-Kat.)
Schmidt, Johann-Karl (Hg.): Fritz Winter, Galerie der Stadt Stuttgart, Stuttgart 1990
Schneckenburger, Manfred (Hg.): Idee und Institution. Tendenzen – Konzepte – Materialien, München 1983
Schneede, Uwe M.: Max Ernst, Stuttgart 1972
Schneede, Uwe M.: Die Kunst des Surrealismus. Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film, München 2006
Schneider, Angela: Surrealistische Tendenzen, in: Ausst.-Kat.: Honisch, Kunst in der Bundesrepublik 1985, S. 48-54 – (Schneider 1985 I)
Schneider, Angela: Willi Baumeister, in: Ausst.-Kat.: Honisch, Kunst in der Bundesrepublik 1985, S. 64-69 – (Schneider 1985 II)
Schneider, Angela: Wege zur Abstraktion. Ausstellung bei Ottomar Domnick und der Gruppe „Zen", in: Ausst.-Kat.: Honisch, Kunst in der Bundesrepublik 1985, S. 88-105 - (Schneider 1985 III)
Scholz, Jens: Baukreis. Hamburg – Hilden – St. Peter 1946-1953, in: Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte 77, 1991, S. 183-202
Schröter, Kathleen: Kunst zwischen den Systemen. Die „Allgemeine deutsche Kunstausstellung" 1946 in Dresden, in: Doll; Heftrig; Peters; Rehm (Hg.) 2006, S. 209-231
Schubert, Hannelore: Dubuffet in Leverkusen, in: Das Kunstwerk, XI. Jg., H. 3, Sept. 1957, S. 38
Schubert, Hannelore: ohne Titel, in: Das Kunstwerk, XI. Jg., H. 10, April 1958, S. 39
Schulze-Vellinghausen, Albert: Zu Jean Fautrier, in: Ausst.-Kat.: Jean Fautrier 1959, o. S.
Schumacher, Emil: „...meine Erdennähe verbindet mich mit den Sternen, nach denen ich greife." Ein Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks, in: Kunstforum, Bd. 131, Aug./Okt. 1995, S. 310-331
Schwengers, Marlies: Werner Gilles (1894-1961). Stilistische und ikonographische Studien zu seinem Werk, Köln 1985 (Kölner Schriften zur Geschichte der Kultur 9) (zugl. Diss. Univ. Köln 1984)
Seibel, Castor: Jean Fautrier en Allemagne, in: Ausst.-Kat.: Jean Fautrier 1989, S. 38-41
Seiberling, Dorothy: Jackson Pollock: Is he the greatest living painter in the United States?, in: Life (New York), 27. Jg., Nr. 6, Aug. 8, 1949, S. 42-45
Seitz, William C.: Einführung, in: Ausst.-Kat.: Hans Hofmann 1965, o. S.
Sello, Gottfried: Bilder – „vom Weltgeist diktiert"?, in: Hamburger Abendblatt v. 11.5.1955
Sello, Gottfried: Poesie und Kalkül im Werk Arnold Fiedlers, in: Hamburger Abendblatt v. 3.4.1962
Sello, Gottfried: Poetische Substanz, in: Die Welt v. 6.4.1962
Sello, Gottfried: „Er schätzt das Kostbare und Ausgefallene. Arnold Fiedler an Elbe und Seine heimisch, in: Die Welt v. 26.2.1970
Seuphor, Michel: Hommage, in: Grohmann, Will u.a.: Willi Baumeister, Antwerpen 1931, S. 23
Seuphor, Michel: „Vehemences confrontées", in: Art d´aujourd´hui, April 1951, S. 29
Seuphor, Michel: Knaurs Lexikon Abstrakter Malerei, München, Zürich 1957 (Orig. Paris 1957)

Siebert, Bernhard: Die Hochhäuser am Grindelberg, in: Hamburg und seine Bauten 1929-1953, hg. v. Architekten- und Ingenieur-Verein Hamburg e.V., Hamburg 1953, S. 182-185
Sieker, Hugo: Vom Sinn der Hamburger Künstlerfeste, Hamburg 1951 (Kleine Beiträge zur Buchkunde, Kunstgeschichte und Literatur 22, hg. v. Konrad Tegtmeier), o. S.
Sommer, Achim (Hg.): In Augenhöhe: Paul Klee. Frühe Werke im Blick auf Max Ernst, Max-Ernst-Museum Brühl, Köln 2006 (Ausst.-Kat.)
Spielmann, Heinz (Hg.): Die Sammlung Hermann-Josef Bunte, Kloster Cismar (o. Dat.), Hamburg und Cismar 1996 (Ausst.-Kat.)
Spielmann, Heinz: Willi Baumeister. Figuren und Zeichen, Bucerius-Kunst Forum Hamburg (31.8.-30.10.2005), Westfälisches Landesmuseum Münster (27.11.2005-29.1.2006), Von der Heydt-Museum Wupperthal (12.2.-26.3.2006), Ostfildern 2005 (Ausst.-Kat.) – (Spielmann 2005 I)
Spielmann, Heinz: Funktion des Sehens, in: Ausst.-Kat.: Spielmann, Willi Baumeister 2005, S. 64-73
Spielmann, Heinz: Willi Baumeister. Werk und Wirkung. 50 Jahre nach seinem Tod, in: Ausst.-Kat.: Spielmann, Willi Baumeister 2005, S. 6-7 – (Spielmann 2005 II)
Spiess, Karl: Der Vogel in der Bedeutung und Gestalt in sagtümlicher und bildlicher Überlieferung, Klagenfurt 1969 (Aus Forschung und Kunst Bd. 3)
Spies, Werner (Hg.): Max Ernst. Werke 1906-1925, Oeuvre-Katalog, Köln 1975
Spies, Werner (Hg.): Max Ernst. Werke 1925-1929, Oeuvre-Katalog, Köln 1976
Spies, Werner (Hg.): Max Ernst. Werke 1929-1938, Oeuvre-Katalog, Köln 1979 – (Spiess 1979 I)
Spies, Werner (Hg.): Max Ernst. Retrospektive, Haus der Kunst München (17.2.-28.4.1979), Nationalgalerie Berlin (10.5.-15.7.1979), München 1979 (Ausst.-Kat.) – (Spies 1979 II)
Spies, Werner: Max Ernst. Oeuvre-Katalog. Werke 1939-1953, Köln 1987
Spies, Werner: Die surrealistische Revolution, Ostfildern-Ruit 2002 (anl. der Ausstellungen Kunstsammlungen Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf u. Centre Georges Pompidou, Paris)
Spreckelsen, Rolf: Kampen-Sylt. Ein Flirt fürs Leben, Hamburg 1996
Stachelhaus, Heiner: Der Deutsche Künstlerbund. Moralische Instanz, kulturpolitisches Instrument oder was?, in: Ausst.-Kat.: Honisch, Kunst in der Bundesrepublik 1985, S. 655-661
Stelzer, Otto: Arnold Fiedler, in: Freie Akademie der Künste Hamburg (Hg.) 1957, S. 38-41
Stelzer, Otto: Die Vorgeschichte der abstrakten Malerei. Denkmodelle und Vorbilder, München o. J. (1964)
Stich, Sidra: Made in USA. An Americanisation in Modern Art, the 50s and 60s, Berkeley u.a. 1987
Stuffmann, Margret; Hollein, Max: Wie im Traum. Odilon Redon, Kunsthalle Schirn Frankfurt a. M. (28.1.-29.4.2007), Ostfildern 2007 (Ausst.-Kat.)
Suzuki, Daisetz Taitaro: Die große Befreiung – Einführung in den Zen-Buddhismus, Leipzig 1948, (3. Auflage, zuerst 1946)
Tapie, Michel; Sauré, Wolfgang; Wötzel, Gerd-Niels u.a.: „Ich bin Maler – und basta." Rudi Baerwind, Mannheim 1977
Teuber, Dirk: „Zen 49 dieser Name paßt mir nicht." Zum Selbstverständnis einer deutschen Künstlergruppe, in: Ausst.-Kat.: Poetter, Zen 49 1986, S. 25-54
Thwaites, John Anthony: Notizen über drei Maler des neuerern Stils, in: Das Kunstwerk, 7. Jg., H. 3/4, 1953, S. 38-47
Thwaites, John Anthony: „Deutsche Abstrakte in Paris", in: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 13.1.1955 – (Thwaites 1955 I)
Thwaites, John Anthony: Gruppe ZEN 49 stellt aus, in: Deutsche Zeitung und Wirtschaftszeitung v. 16.3.1955 – (Thwaites 1955 II)
Thwaites, John Anthony: Documenta – Große Internationale Kunstaustellung im Friderizianum in Kassel, in: Neue Zeitung v. 23.7.1955 – (Thwaites 1955 III)
Thwaites, John Anthony: Mit den Augen von Paris, in: Das Kunstwerk, H. 2, 1955/56, S. 53 – (Thwaites 1955/56 I)

Thwaites, J. A.: Das Weben als Kunst, in: Kunst und Werk. Beiträge zur industriellen Formgestaltung. KW 2, 1955/56 (Beilage Das Kunstwerk, 9. Jg., H. 2, 1955/56), o. S. – (Thwaites 1955/56 II)
Trier, Eduard: Deutsche Kunst in Amsterdam, in: DIE ZEIT v. 18.3.1954, Nr. 11
Trier, Eduard: Die „Documenta" in Kassel, in: Kunstchronik, 8. Jg., H. 10, 1955, S. 280-284
Trier, Eduard: Neue Tendenzen in der amerikanischen Malerei, in: Das Kunstwerk, XI. Jg., H. 8, Febr. 1958, S. 3-32
Trökes, Heinz: Moderne Kunst in Deutschland, in: Das Kunstwerk, 1. Jg., H. 8/9, 1946/47, S. 73-75
Tuchel, Hans Gerd: Gedanken zum Werk von Jean Fautrier, in: Ausst.-Kat.: Jean Fautrier 1973, S. 9-21
Tüngel, Richard: Deutsche Maler und Bildhauer von gestern und heute. Gedanken zur Hamburger Ausstellung „Wegbereiter", in: DIE ZEIT v. 16.5.1946
Uhde, Wilhelm: Fünf primitive Maler. Rousseau, Vivin, Bombois, Bauchant, Seraphine, Zürich 1947
Uhl, Ralph: Clement Greenberg (1909-1994), in: Pfisterer (Hg.) (Bd.2) 2008, S. 164-174
Umbro, Apollonio. Die Kunst der USA auf der Biennale in Venedig, in: Ausst.-Kat.: Honisch; Jensen, Amerikanische Kunst 1976, S. 62-66
van der Meulen, Nicolaj: Der Drang zum Wesen, der Zwang zur Freiheit. Zur Kubismusrezeption in Deutschland zwischen 1945 und 1960, in: Schieder; Ewig (Hg.) 2006, S. 183-204
Varnedoe, Kirk; Karmel, Pepe: Jackson Pollock, Museum of Modern Art New York (1.11.1998-2.2.1999), Tate Gallery London (11.3.-6.6.1999), New York 1998 (Ausst.-Kat.)
Verdet, André: Fautrier, Paris (Edition Falaise), April 1958
Viatte, Germain: Paris – Wege der Kunst und des Lebens – 1937-1957, in: Ausst.-Kat.: Paris – Paris 1981, S. 28-30
Vietta, Egon: Kreuzzug der Ausstellungen, in: Das Kunstwerk, II. Jg., H. 1/2, 1948
Viéville, Dominique: Sagten Sie geometrisch? Der „Salon des Réalités nouvelles" 1946-1957, in: Ausst.-Kat.: Paris – Paris 1981, S. 263-281
Vollmer, Hans: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts, Bde. 1-6, Leipzig 1962
Vriesen, Gustav: August Macke, Stuttgart 1953
Wagner, Monika (Hg.): Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst, Bd. 2, Reinbek bei Hamburg 1991
Wagner, Monika: Von der Weisheit des Materials und der Schönheit der Versehrung. Zur Malerei Emil Schumachers, in: Ausst.-Kat.: Emil Schumacher 1997, S. 22-34
Wagner, Monika: Das Material in der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne, München 2001
Wagner, Monika; Rübel, Dietmar; Hackenschmidt, Sebastian (Hg.): Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn, München 2002
Waldemar, George: Baumeister et l´art allemand, in: Ausst.-Kat.: Willi Baumeister 1927
Walther, Rolf: Vielfalt gegenstandsloser Bildkunst. Zur Ausstellung der „Zen"-Gruppe im Behnhaus, in: Lübecker Nachrichten, Jan. 1951
Warnke, Martin: Die Bibliothek Warburg und ihr Forschungsprogramm, in: Diers (Hg.) 1993, S. 29-34
Warnod, Jeanne: La Ruche & Montparnasse, Paris 1978
Wedewer, Rolf: Tendenzen des Nach-Tachismus, in: Das Kunstwerk, XIII. Jg., H. 10, April 1960, S. 3-16
Wendland, Ulrike: Biographisches Handbuch deutsch-sprachiger Kunsthistoriker im Exil. Leben und Wirken der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler, Bd. II (2 Bde.), München 1999
Wescher, Herta: ohne Titel, in: Cimaise, Jan./Febr. 1956, S. 16 – (Wescher 1956 I)
Wescher, Herta: Fautrier, in: Cimaise, V, 1956 – (Wescher 1956 II)

Wescher, Herta: Hans Reichel, in: Cimaise, Nr. 4, März 1956, S. 18-21 – (Wescher 1956 III)
Wescher, Paul: „L´Ecole du Pacifique“, in: Cimaise, April 1956
Wescher, Herta: ohne Titel (anl. der Ausstellung Burri – César in der Galerie Rive Droite Paris), in: Cimaise, Nov./Dez. 1956 – (Wescher 1956 IV)
Wescher, Herta: Voyage en Allemagne, in: Cimaise, H. 3, Jan.-Febr. 1957, S. 24-25 – (Wescher 1957 I)
Wescher, Herta: ohne Titel, in: Dokumentation westdeutscher Künstlerbund, o. O., 1957, S. 5-6 – (Wescher 1957 II)
Wescher, Herta: Pariser Kunstbrief, in: Das Kunstwerk, XI. Jg., H. 11, Mai 1958, S. 31-32
Wescher, Herta: Pariser Kunstbrief, in: Das Kunstwerk, XIV. Jg., H. 10-11, April-Mai 1961, S. 76-77
Westphal, Conrad: Einführung in die gegenstandslose Malerei, in: Hassenpflug 1959, S. 127-147
Wick, Rainer T.: Bauhaus. Kunstschule der Moderne, Ostfildern-Ruit 2000
Wietek, Gerhard (Hg.): Deutsche Künstlerkolonien und Künstlerorte, München 1976
Wietek, Gerhard: Vorwort, in: Ausst.-Kat.: Rathke, Künstlerinsel Sylt 1983, S. 3
Wilhelmi, Christoph: Künstlergruppen in Deutschland, Österreich und der Schweiz seit 1900. Ein Handbuch, Stuttgart 1996
Wilpert v., Gero: Lexikon der Weltliteratur, Stuttgart 1963
Wimböck, Gabriele: Heinrich Wölfflin (1864-1945), in: Pfisterer (Hg.) (Bd. 1) 2007, S. 124-140
Wimmer, Dorothee: Die „Freiheit“ der Kunst im westlichen Nachkriegsdeutschland: „Das Kunstwerk“ als Forum der Kunstgeschichte, in: Doll; Heftrig; Peters; Rehm (Hg.) 2006, S. 137-147
Windholz, Angelika: Villa Massimo. Zur Gründungsgeschichte der Deutschen Akademie in Rom und ihre Bauten, Petersberg 2003 (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 19)
Winkler, Kurt: „Allgemeine Deutsche Kunstausstellung“, in: Ausst.-Kat.: Roters; Schulz, Stationen 1988, S. 352-360
Winter, Anny; Harriet, Amy: Wolfgang Paalen: artist and theorist of the avantgarde, Westport, Conn. (u.a.) 2003
Winter, Fritz: Gestaltungselemente in der Malerei. Vortrag am 14.7.1953, in: Hassenpflug 1959, S. 27-51
Wismer, Beat: Karl Ballmer 1891-1958. Der Maler, Aarau 1990
Wolf, Kati: Absolute Malerei, in: Ausst.-Kat.: Poetter, Zen 49 1986, S. 55-73
Wolken, Elisabeth (Hg.): Deutsche Akademie Villa Massimo Rom, Rom 1987
Wollenhaupt-Schmidt, Gabriele: Documenta 1955. Eine Ausstellung im Spannungsfeld der Auseinandersetzungen um die Kunst der Avantgarde 1945-1960, Frankfurt a. M. u.a. 1994
Wright, Frederick S.: Hans Hofmann, Whitney Museum New York (24.4.-15.6.1957), Museum of American Art Los Angeles, Art Galleries of the University of California, N. Y. 1957 (Auss.-Kat.)
Wulf, Dierk: Pariser Peinture prägte ihn. Bilder des Hamburger Künstlers Arnold Fiedler beim Kunstverein Elmshorn, in: ZAS o. Angaben v. 3.11.2001
Zahn, Leopold: Raoul Dufy. Zeichnungen, in: Das Kunstwerk, H. 2, 1946, S. 6-7, (Zahn 1946 I)
Zahn, Leopold: Französische Malerei – Gestern und heute. Zu den Ausstellungen in Baden-Baden und Berlin, in: Das Kunstwerk, H. 3, 1946, S. 33-40 – (Zahn 1946 II)
Zahn, Leopold: Meister französischer Graphik der Gegenwart, in: Das Kunstwerk, III. Jg., H. 3, 1949, S. 5-9 – (Zahn 1949 I)
Zahn, Leopold (?): Der Kubismus. Braque und Picasso, in: Das Kunstwerk, IV. Jg., H. 3, 1949, S. 37-44 – (Zahn 1949 II)
Zahn, Leopold: Documenta, in: Das Kunstwerk, H. 2, 1955/56, S. 15-16

Zehnder, Kaspar: Die Musik am Zentrum Paul Klee, in: Ausst.-Kat.: Paul Klee 2006, S. 223-225
Zuschlag, Christoph; Gercke, Hans; Frese, Annette (Hg.): Brennpunkt Informel. Quellen, Strömungen, Reaktionen, Köln 1988 (Ausst.-Kat.)
Zweite, Armin: Paul Klee. Zauber Theater, München 1979 – (Zweite 1979 I)
Zweite, Armin (Hg.): Paul Klee. Das Frühwerk 1883-1922, Städtische Galerie im Lenbachhaus (12.12.1979-2.3.1980), München o. J. (1979) (Ausst.-Kat.) – (Zweite 1979 II)

Ausstellungskataloge (Gesamtverzeichnis nach Erscheinungsjahr):

Teil 1

1911
Ausst.-Kat.: Die Erste Ausstellung der Redaktion Der Blaue Reiter, Galerie Thannhauser (16.12.1911-1.1.1912), München 1911

1912
Ausst.-Kat.: Die Zweite Ausstellung der Redaktion Der Blaue Reiter, Schwarz-Weiß-Kunsthandlung Hans Goltz (12.2.-April 1912), München 1912

1919
Ausst.-Kat.: 1. Ausstellung der Hamburgischen Sezession, Hamburg 1919
Ausst.-Kat.: Juryfreie Ausstellung von Werken der aus dem Heeresdienste entlassenen bildenden Künstler von Hamburg, Altona und Umgebung, Hamburg 1919

1920
Ausst-Kat.: Frühjahrsausstellung der Hamburgischen Künstlerschaft, Hamburg 1920

1921
Ausst.-Kat.: 2. Ausstellung der Hamburgischen Sezession, Hamburg 1921 (16.1.-28.2.1921)
Ausst.-Kat.: Bildnis und Stilleben. Ausstellung des Hamburger Künstlervereins in den Hansa-Werkstätten (1.5.-15.6.1921), Hamburg 1921
Ausst.-Kat.: Jubiläumsausstellung (anl. 100 Jahre Commeter), Hamburg 1921
Ausst.-Kat.: Edvard Munch, Galerie Commeter, Hamburg 1921 (Vorwort Gustav Schiefler)
Ausst.-Kat.: 68. Ausstellung Hans Goltz, München 1921

1922
Ausst.-Kat.: 3. Ausstellung der Hamburgischen Sezession, Hamburg 1922 (5.1.-Ende Februar 1922)
Ausst.-Kat.: Pablo Picasso, Galerie Thannhauser, München 1922

1924
Ausst.-Kat.: Ausstellung der Staatlichen Kunstgewerbeschule zu Hamburg, Hamburg 1924

1925
Ausst.-Kat.: Juryfreie Ausstellung, Hamburg 1925
Ausst.-Kat.: Die Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei nach dem Expressionismus, Kunsthalle Mannheim (14.6.-8.9.1925), Mannheim 1925

1926
Ausst.-Kat.: I. Allgemeine Kunstausstellung München, Glaspalast (1.6.-Anf. Okt. 1926), München 1926
Ausst.-Kat.: Große Herbstausstellung Schleswig-Holsteinischer Künstler, Schleswig-Holsteinischer Kunstverein (in der Kunsthalle), Kiel 1926

1927
Ausst.-Kat.: Münchner Kunstausstellung 1927, Glaspalast, München 1927
Ausst.-Kat.: Katalog der neueren Meister, Kunsthalle zu Hamburg, Hamburg 1927, (2. Aufl., zuerst 1926)
Ausst.-Kat.: Ausstellung der Hamburgischen Künstlerschaft (6.11.-31.12.1927), Hamburg 1927

Ausst.-Kat.: Europäische Kunst der Gegenwart. Zentenarausstellung des Kunstvereins, Hamburg 1927
Ausst.-Kat.: Pablo Picasso, Galerie Alfred Flechtheim, (Okt.-Nov.), Berlin 1927
Ausst.-Kat.: Emil Nolde, Hamburger Kunstverein, Hamburg 1927

1928
Ausst.-Kat.: Edouard Manet 1832-1883. Gemälde, Pastelle, Aquarelle, Zeichnungen, Galerie Matthiesen, Berlin 1928

1929
Ausst.-Kat.: Aquarellausstellung von Menzel bis Nolde, Galerie Commeter, Juni 1929
Ausst.-Kat.: 9. Ausstellung der Hamburgischen Sezession, verbunden mit einer Sonder-Ausstellung „Neue Europäische Kunst“, (Vorwort Will Grohmann), Hamburg 1929

1930
Ausst.-Kat.: Edvard Munch, Galerie Commeter (22.8.-30.9.1930), Hamburg 1930
Ausst.-Kat.: „Kunst der letzten 30 Jahre aus Hamburger Privatbesitz“, Hamburger Kunstverein (26.10.-17.11.1930), Hamburg 1930
Ausst.-Kat.: Henri Matisse, Galerie Thannhauser (15.2.-19.3.1930), Berlin 1930
Ausst.-Kat.: Centenaire du romantisme. Exposition E. Delacroix, musée du Louvre, Paris 1930

1931
Ausst.-Kat.: Japanische Holzschnitte aus der Sammlung W. H. Solf vom 7.5. bis 7.6.1931, Berlin o. J. (1931)
Ausst.-Kat.: 10. Ausstellung der Hamburgischen Sezession, Hamburg 1931

1932
Ausst.-Kat.: 11. Ausstellung der Hamburgischen Sezession, Hamburg 1932

1933
Ausst.-Kat.: 12. Ausstellung der Hamburgischen Sezession, Hamburg 1933
Ausst.-Kat.: Drei Hamburger in Italien (Willem Grimm, Karl Kluth, Hans Martin Ruwoldt), Kunstverein Hamburg (Januar), Hamburg 1933

1934
Ausst.-Kat.: Das Bild der Landschaft, Hamburger Kunstverein (15.9.-15.10.1934), Hamburg 1934

1935
Ausst.-Kat.: 68. Auktion der Galerie Commeter in Hamburg am 7.11.1935
Ausst.-Kat.: Maler, Bildhauer, Architekten, Hamburger Kunstverein 1935

1936
Ausst.-Kat.: Malerei und Plastik in Deutschland, Hamburg 1936

1937
Ausst.-Kat.: Frühjahrsausstellung Hamburger Künstler 1937. Malerei, Graphik, Plastik, Kunstverein Hamburg (7.3.-18.4.1937), Hamburg 1937

1957
Ausst.-Kat.: Wright, Frederick S.: Hans Hofmann, Withney Museum New York (24.4.-15.6.1957), Museum of American Art Los Angeles, Art Galleries of the University of California, New York 1957

1959
Ausst.-Kat.: Friedrich-Ahlers-Hestermann, Fritz Friedrichs, Franz Nölken. Neben dem Expressionismus. Drei Maler zwischen Hamburg und Paris, Kunstverein Hamburg (18.4.-17.5.1959), Hamburg 1959

1962
Ausst.-Kat.: Hans Hofmann, Fränkische Galerie am Marientor, Nürnberg 1962
Ausst.-Kat.: Hans Purrmann, Haus der Kunst München (23.3.-20.5.1962), München 1962

1963
Ausst.-Kat.: Retrospektive Hans Hofmann, Museum of Modern Art, New York 1963

1964
Ausst.-Kat.: Eugéne Delacroix (1798-1863), Kunsthalle Bremen 1964

1965
Ausst.-Kat.: Hans Hofmann, Kunstverein Hamburg Amerikahaus (21.6.-31.7.1965), Hamburg 1965
Ausst.-Kat.: Händler, Gerhard: Pariser Begegnungen 1904-1914. Café du Dome – Academie Matisse – Lehmbrucks Freundeskreis, Lehmbruck-Museum Duisburg 1965

1966
Ausst.-Kat.: Drei Malerinnen, (Vorwort Friedrich Ahlers-Hestermann), Hamburg 1966

1967
Ausst.-Kat.: Die Wiener Werkstätten – Modernes Kunsthandwerk von 1903-1932. Österreichisches Museum für Angewandte Kunst (22.5.-10.8.1967), Wien 1967

1968
Ausst.-Kat.: Hans Leip als Zeichner und Maler. Zum 75. Geburtstag, Altonaer Museum, Hamburg 1968

1969
Ausst.-Kat.: Maler und Modell im Atelier, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden (28.7.-19.10.1969), Baden-Baden 1969
Ausst.-Kat.: Hofmann, Helga; Müller-Hauck, Janni: Meister des 20. Jahrhunderts in der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1969
Ausst.-Kat.: Karl Schmidt-Rottluff. Graphik aus Norddeutschland. Zum 85. Geburtstag des Künstlers, Altonaer Museum (1.12.1969-25.1.1970), Städtisches Museum Bielefeld (1.2.-15.3.1970), o. O. u. J. (1969)

1973
Ausst.-Kat.: Willy von Beckerath, Galleria del Levante, München 1973
Ausst.-Kat.: Stadt, BBK e. V., Hamburg 1973

1974
Ausst.-Kat.: Realismus und Sachlichkeit. Aspekte deutscher Kunst 1919-1933, hg. v. den Staatlichen Museen Berlin, Nationalgalerie, Kupferstichkabinett, Sammlung der Zeichnungen, Berlin (Ost) 1974
Ausst.-Kat.: Wietek, Gerhard: Karl Schmidt-Rottluff. Gemälde. Landschaften aus sieben Jahrzehnten. Aquarelle aus den Jahren 1900 bis 1969, Altonaer Museum (14.6.-1.9.1974), BAT (13.6-10.8.1974), Hamburg 1974
Ausst.-Kat.: Friedrich Ahlers-Hestermann zum 90. Geburtstag, Baukunst Köln 1974

1975
Ausst.-Kat.: Die Münchner Sezession und ihre Galerie, Stadtmuseum München 1975

1977
Ausst.-Kat.: Heinrich Ehmsen. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Galerie Neue Meister, Dresden 1977
Ausst.-Kat.: Tendenzen der Zwanziger Jahre, Neue Nationalgalerie, Akademie der Künste, Orangerie Schloß Charlottenburg, Berlin 1977
Ausst.-Kat.: Die dreißiger Jahre. Schauplatz Deutschland, Haus der Kunst München (11.2.-17.4.1977), Folkwang-Museum Essen (30.4.-3.7.1977), Kunsthaus Zürich (15.7.-18.9.1977), München 1977
Ausst.-Kat.: Simplicissimus. Eine satirische Zeitschrift München 1896-1944, Bayerische Staatsgemäldesammlung, Haus der Kunst München e.V. (19.11.1977-15.1.1978), München 1977
Ausst.-Kat.: Wassily Kandinsky 1866-1944, Haus der Kunst München e.V. (13.11.1976-30.1.1977), München 1977
Ausst.-Kat.: Norddeutsche Künstlerkolonien: Rügen, Vilm, Hiddensee, Altonaer Museum (17.8.-30.10.1977), Hamburg o. J. (1977)

1978
Ausst.-Kat.: Hans Hofmann, Galerie Emmerich, Zürich 1978
Ausst.-Kat.: Edvard Munch. Arbeiterbilder 1910-1930, Hamburger Kunsthalle (11.5.-9.7.1978), Berlin, Stuttgart, Frankfurt, Hamburg 1978
Ausst.-Kat.: Die Brücke – Edvard Munch, Munch-Museum (16.10.-26.11.1978), Oslo 1978
Ausst.-Kat.: Spielmann, Heinz: Carl Otto Czeschka. Aspekte seines Lebensweges, BAT (14.9.-27.10.1978), Hamburg 1978
Ausst.-Kat.: Gottfried von Neureuther 1811-1887, Münchner Stadtmuseum, München 1978

1979
Ausst.-Kat.: Stölzl, Christoph (Hg.): Die Zwanziger Jahre in München. Münchner Stadtmuseum, München 1979 (Schriften des Münchner Stadtmuseums 8)
Ausst.-Kat.: Neuwirth, Waltraut: Anton Kling (1881-1963) und sein Freundeskreis. Ein Wiener Künstler der Klimt-Gruppe in Wien, Hamburg, Pforzheim und Karlsruhe, Österreichisches Museum für angewandte Kunst (23.5.-30.9.1979), Wien o. J. (1979)
Ausst.-Kat.: Schneede, Uwe M. (Hg.): Die Zwanziger Jahre. Manifeste und Dokumente deutscher Künstler, Köln 1979
Ausst.-Kat.: Kornfeld, Eberhard W.: Ernst Ludwig Kirchner. Nachzeichnung seines Lebens, Kunstmuseum Basel (18.11.1979-27.1.1980), Bern 1979

1980
Ausst.-Kat.: Weisner, Ulrich (Hg.): Edvard Munch. Liebe, Angst, Tod. Themen und Variationen, Zeichnungen und Graphik aus dem Munch-Museum Oslo, Kunsthalle Bielefeld o. J. (1980)
Ausst.-Kat.: Schwarz, Michael: Widerstand statt Anpassung. Deutsche Kunst im Widerstand gegen den Faschismus 1933-1945, hg. v. Badischen Kunstverein (27.1.-9.3.1980), Berlin (West) 1980

1981
Ausst.-Kat.: Paris-Paris 1937-1959, Centre national d´art et de culture Georges Pompidou, Paris 1981 (deutsche Ausgabe München 1981)

1982
Ausst.-Kat.: Zweite, Armin (Hg.): Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen 1896-1914, Städtische Galerie im Lenbachhaus (18.8.-17.10.1982), München 1982
Ausst.-Kat.: Hamburgische Secession 1919-1933. Malerei, Graphik, Plastik, Galerie Pro Arte Hamburg (9.11.-22.12.1982, Hamburg 1982
Ausst.-Kat.: Nerdinger, Winfried (Hg.): Richard Riemerschmid. Vom Jugendstil zum Werkbund. Werke und Dokumentation, München 1982

1983
Ausst.-Kat.: Zdenek, Felix (Hg.): Erich Heckel. 1883-1970. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Graphik, Haus der Kunst München, Folkwang-Museum Essen, München 1983
Ausst.-Kat.: Rathke, Christian (Hg.): Künstlerinsel Sylt. Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottorf (27.11.1983-5.2.1984), Neumünster 1983
Ausst.-Kat.: Spies, Werner: Picasso. Das plastische Werk (Werkverzeichnis der Skulpturen in Zusammenarbeit mit Christine Piot), Staatliche Museen Berlin, Nationalgalerie (7.10.-27.11.1983), Kunsthalle Düsseldorf (11.12.1983-29.1.1984), Stuttgart 1983
Ausst.-Kat.: Hans Leip. Schriftsteller, Maler, Graphiker. 1893-1983. Bibliographischer Leitfaden zur Gedächtnisausstellung Museum für Hamburgische Geschichte (22.9.-27.11.1983), Hamburg 1983
Ausst.-Kat.: Paas, Sigrun: Verfolgt und verführt. Kunst unterm Hakenkreuz in Hamburg 1933-1945, hg. v. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1983

1984
Ausst.-Kat.: Meyer-Tönnesmann, Carsten: Arthur Illies. Das Frühwerk – Gemälde und Grafik 1890-1914, Museum für das Fürstentum Lüneburg (3.4.-13.5.1984), o. O. u. J. (1984)

1985
Ausst.-Kat.: Traum und Wirklichkeit. Wien 1870-1930, Historisches Museum (28.3.-6.10.1985), Wien 1985
Ausst.-Kat.: Alf Bayrle – Gemälde und Zeichnungen 1922-1929, Berlin, Frankfurt 1985 (Beiträge zur Geschichte der „Schule für Bildende Kunst, Hans Hofmann“, München 1915-1922, 2)

1986
Ausst.-Kat.: Heinrich Ehmsen, Maler: Lebens-Werk-Protokoll, Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin (West) 1986
Ausst.-Kat.: Heinrich Ehmsen 1884-1994. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen. Ausstellung zum 100. Geburtstag, Staatliche Museen Berlin, Nationalgalerie (11.6.-17.8.1986), Berlin/Ost 1986
Ausst.-Kat.: Deutscher Künstlerbund. 1936 verbotene Bilder – 1986 Vielfalt der Bilder, Rheinisches Landesmuseum Bonn (6.9.-5.10.1986), Hannover 1986
Ausst.-Kat.: Expressionisten. Die Avantgarde in Deutschland 1905-1920, Staatliche Museen Berlin, Nationalgalerie, Kupferstichkabinett (3.9.-16.11.1986), Berlin 1986
Ausst.-Kat.: Kunst ins Leben. Alfred Lichtwarks Wirken für die Kunsthalle Hamburg von 1886 bis 1914, Hamburger Kunsthalle, Hannover o. J. (1986)
Ausst.-Kat.: Ingres und Delacroix. Aquarelle und Dessins, Kunsthalle Tübingen und Brüssel 1986

1987
Ausst.-Kat.: Mathieu, Caroline: Musée d´Orsay. Führer, Köln 1987
Ausst.-Kat.: Alexander Kanoldt. 1881-1939, Gemälde, Zeichnungen, Lithographien, Museum für Neue Kunst (14.3.-26.4.1987), Freising i. Breisgau 1987

Ausst.-Kat.: Beyer, Peter; Honisch, Dieter (Hg.): Alberto Giacometti. Skulpturen – Gemälde – Zeichnungen – Graphik, Nationalgalerie Berlin (West) (9.10.1987-3.1.1988), Staatsgalerie Stuttgart (21.1.-20.3.1988), München 1987
Ausst.-Kat.: Raeburn, Michael; Wilson, Victoria (Hg.): Le Corbusier. Architect of the Century, Hayward Gallery, London 1987
Ausst.-Kat.: Eugéne Delacroix. Themen und Variationen. Arbeiten auf Papier, Städelsche Kunsthalle, Frankfurt 1987

1988
Ausst.-Kat.: Meyer-Tönnesmann, Carsten: Arthur Illies 1870-1952. Das Frühwerk. Gemälde und Graphik 1890-1914, Hamburger Landesbank, Altonaer Museum (15.6.-30.11.1988), o. O. u. J. (1988)
Ausst.-Kat.: Roters, Eberhard; Schulz, Bernhard: Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland, Berlinische Galerie (25.9.1988-8.1.1989), Berlin 1988
Ausst.-Kat.: Fiedler-Bender, Gisela: Matisse und seine deutschen Schüler, Pfalzgalerie Kaiserslautern 1988
Ausst.-Kat.: Emil Nolde und der Hamburger Hafen, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1988 (Bilderhefte der Hamburger Kunsthalle VIII)

1989
Ausst.-Kat.: Thiem, Gunter; Zweite, Armin (Hg.): Karl Schmidt-Rottluff, Kunsthalle Bremen (16.7.-10.9.1989), Städtische Galerie im Lenbachhaus München (27.9.-3.12.1989), München 1989
Ausst.-Kat.: Grimm, Margret; Rüggeberg, Harald (Hg.): Der Maler Wilhelm Grimm 1904-1986. Leben und Werk, E. Barlach-Haus Hamburg (8.10.-3.12.1989), Kunsthalle Darmstadt (21.1.-4.3.1990), Hamburg 1989
Ausst.-Kat.: Rolf Nesch. „St. Pauli“ und „Hamburger Brücken“, Hamburg 1989 (Schriftenreihe Pro Arte-Edition, Bd. 1)
Ausst.-Kat.: Frank, Hartmut (Hg.): Nordlicht. 222 Jahre. Die Hamburger Hochschule für bildende Künste am Lerchenfeld und ihre Vorgeschichte, Hamburg 1989 (anl. der Ausstellung Nordlicht v. 16.12.1989-15.1.1990)

1990
Ausst.-Kat.: Franz Roh. Kritiker – Historiker – Künstler, Staatsgalerie für Moderne Kunst München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München 1990
Ausst.-Kat.: Presler, Gerd: „Brücke“ an Dr. Rosa Schapire, Städtische Kunsthalle Mannheim, Eltztal-Dallau 1990
Ausst.-Kat.: Gercke, Hans: Blau: Farbe der Ferne, Kunstverein Heidelberg (2.3.-13.5.1990), Heidelberg 1990
Ausst.-Kat.: Altonaer Künstlerverein 1905-1939, Altonaer Museum, Hamburg 1990
Ausst.-Kat.: Rubin, William: Picasso und Braque. Die Geburt des Kubismus, Kunstmuseum Basel (25.2.-4.6.1990), München 1990 (Orig. New York 1989, anl. der Ausstellung im MoMA N.Y. v. 24.9.1989-16.1.1990)

1991
Ausst.-Kat.: André Breton. La beauté convulsive, Centre Pompidou (25.4.-26.5.1991), Paris 1991
Ausst.-Kat.: Bruhns, Maike (Hg.): Hans Martin Ruwoldt (1891-1969). Skulpturen, Reliefs, Zeichnungen, BAT-Kunst-Foyer (18.4.-21.6.1991), Berlin, Hamburg 1991

1992
Ausst.-Kat.: Hans Hofmann, Trans Art, Köln 1992
Ausst.-Kat.: Die Hamburgische Secession 1919-1933, Galerie Herold, Hamburg 1992

Ausst.-Kat.: Timm, Werner (Hg.): Lyonel Feininger. Erlebnis und Vision. Die Reisen an die Ostsee 1892-1935, Museum Ostdeutsche Galerie Regensburg (28.6.-30.8.1992), Kunsthalle Bremen (15.9.-27.10.1992), Regensburg 1992
Ausst.-Kat.: Schulze, Sabine (Hg.): Munch in Frankreich, Schirn-Kunsthalle Frankfurt (30.5.-9.8.1992), Ostfildern-Ruit 1992
Ausst.-Kat.: Honore Daumier. Zeichnungen, Städelsches Kunstinstitut Frankf./M. (17.11.1992-17.1.1993), Metropolitan Museum of Art New York (26.2.-2.5.1993), Stuttgart 1992
Ausst.-Kat.: Koch, Robert; Pook, Eberhard (Hg.): Karl Schneider. Leben und Werk (1892-1945), anl. der Ausstellung im Museum für Kunst und Gewerbe (11.9.1992-1.11.1992), Hamburg 1992
Ausst.-Kat.: Lampugnani, Vittorio Magnago; Schneider, Romana (Hg.): Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950, Reform und Tradition, Deutsches Architekturmuseum Frankfurt a. M., Stuttgart 1992
Ausst.-Kat.: Elderfield, John: Henri Matisse. A Retrospektive, Museum of Modern Art, New York 1992

1993
Ausst.-Kat.: Vignau-Wilberg, Thea: Das Land am Meer, Holländische Landschaften im 17. Jahrhundert, Staatliche Graphische Sammlung München (12.2.-18.4.1993), München 1993

1994
Ausst.-Kat.: Schuster, Klaus-Peter (Hg.): George Grosz. Berlin – New York, Nationalgalerie, Berlin 1994
Ausst.-Kat.: Munch und Deutschland, München (23.9.-27.11.1994), Hamburger Kunsthalle (9.12.1994-12.2.1995), Berlin (24.2.-23.4.1995), Stuttgart 1994
Ausst.-Kat.: Frank, Hartmut (Hg.): Fritz Schumacher. Reformkultur und Moderne, Deichtorhallen Hamburg (20.5.-17.7.1994), Stuttgart 1994 (Schriften des Hamburgischen Architekturarchivs, hg. v. Ulrich Schwarz u. Hartmut Frank)
Ausst.-Kat.: Schneede, Uwe M. (Hg.): Max Liebermann in Hamburg. Landschaften zwischen Alster und Elbe 1890-1910, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1994
Ausst.-Kat.: Mainholz, Mathias; Schütt, Rüdiger; Walter, Sabine: Hamburger Künstlerfeste 1914-1933. Eine Künstlerfestchronik anläßlich der Friedrich Adler-Ausstellung im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (23.9.-6.11.1994), o. O. u. J. (1994)

1995
Ausst.-Kat.: Meyer-Tönnesmann, Carsten: Julius Wohlers. 1867-1953. Gemälde und Graphik, Hamburgische Landesbank, Altonaer Museum (15.11.1995-31.5.1996), o. O. u. J. (1995)
Ausst.-Kat.: Franz Radziwill 1815 bis 1983. „Das größte Wunder ist die Wirklichkeit.“, Kunsthalle Emden (11.2.-23.4.1995), Köln 1995
Ausst.-Kat.: Bakker, Boudewijn; Leeflang, Huigen: Nach der Natur. Holländische Landschaftsgraphik aus dem Goldenen Zeitalter, Saarland Museum Saarbrücken (5.3.-30.4.1995), Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck (21.5.-26.7.1995), Zwolle 1995 (Orig. 1993)

1996
Ausst.-Kat.: Gautherie-Kampka, Annette: Café du Dome. Deutsche Maler in Paris 1903-1914, Kunsthalle Wilhelmshaven (15.8.-29.9.1996), Bremen 1996
Ausst.-Kat.: Eduard Bargheer. Norddeutsche Landschaftsbilder 1929-1939, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Kloster Cismar (31.3.-27.5.1996), Neumünster o. J. (1996)

1997

Ausst.-Kat.: Barron, Stephanie; Eckmann, Sabine (Hg.): Exil. Flucht und Emigration europäischer Künstler 1933-1945, Neue Nationalgalerie Berlin (10.10.1997-4.1.1998), München 1997

Ausst.-Kat.: Peukert, Claus (Hg.): Expressionisten in Dangast. Aquarelle und Zeichnungen. Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Max Pechstein, Emma Ritter und Franz Radziwill, Franz Radziwill-Haus Dangast (6.7.-2.11.1997), Varel 1997

Ausst.-Kat.: Hornbostel, Wilhelm; Klemm, David (Hg.): Martin Haller. Leben und Werk 1835-1925, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg 1997

Ausst.-Kat.: Moeller, Magdalena M. (Hg.): Karl Schmidt-Rottluff. Werke aus der Sammlung des Brücke-Museums Berlin, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München (18.1.-31.3.1997), Kunsthaus Wien (17.4.-24.8.1997), München 1997

1998

Ausst.-Kat.: Bezzola, Tobia; Homburg, Cornelia (Hg.): Max Beckmann und Paris. Matisse, Picasso, Braque, Léger, Rouault, Kunsthaus Zürich (25.9.1998-3.1.1999), Saint Louis Art Museum (6.2.-9.5.1999), Köln 1998

Ausst.-Kat.: Kunst in der Verfemung. Die Schenkung Emmi Ruben 1948, Hamburger Kunsthalle (3.3.-Juni 1998), Köln 1998

Ausst.-Kat.: Lyonel Feininger, Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel. Künstlerfreundschaften, Schloß Gottorf Schleswig, Neumünster 1998 (Brücke-Almanach 1998, hg. v. Hermann Gerlinger u. Heinz Spielmann)

Ausst.-Kat.: Der Blaue Reiter und seine Künstler, Brücke-Museum, Berlin 1998

1999

Ausst.-Kat.: Caspers, Eva; Henze, Wolfgang; Lwowski, Hans-Jürgen (Hg.): Nolde, Schmidt-Rottluff und ihre Freunde. Die Sammlung Martha und Paul Rauert Hamburg 1905-1958, Ernst Barlach Haus, Stiftung Hermann F. Reemtsma (2.5.-1.8.1999) Hamburg 1999

Ausst.-Kat.: Willem Grimm (1904-1986). Verwandlung und Maskierung, Haspa (21.4.-11.6.1999), Hamburg 1999

Ausst.-Kat.: Kunstwelten im Dialog. Von Gauguin zur globalen Gegenwart, Museum Ludwig (5.11.1999-19.3.200), Köln 1999

Ausst.-Kat.: Ernst Ludwig Kirchner. Leben ist Bewegung, Aschaffenburg 1999

2000

Ausst.-Kat.: Hopfengart, Christine (Hg.): Der Blaue Reiter, Kunsthalle Bremen (25.3.-12.6.2000), Köln 2000

Ausst.-Kat.: Ewers-Schultz, Ina: Der Hamburger Maler Fritz Flinte 1876-1963. Spurensuche, Haspa, Münsterschwarzach 2000

Ausst.-Kat.: Kunstwelten im Dialog, Von Gauguin zur globalen Gegenwart, Museum Ludwig (5.11.1999-19.3.2000), Köln 1999

2001

Ausst.-Kat.: Luckhardt, Ulrich; Schneede, Uwe M. (Hg.): Private Schätze. Über das Sammeln von Kunst in Hamburg bis 1933, Hamburg 2001 (anl. der Ausstellung „Picasso, Beckmann, Nolde und die Moderne. Meisterwerke aus frühen Privatsammlungen in Hamburg“ v. 23.3.-17.6.2001)

Ausst.-Kat.: Moeller, Magdalena M.; Belgin, Tayfun (Hg.): Karl Schmidt-Rottluff. Ein Maler des 20. Jahrhunderts. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen von 1905-1972, Museum am Ostwall Dortmund (30.9.2001-6.1.2002), Kunsthalle Kiel (20.1.-7.4.2002), Museum der bildenden Künste Leipzig (25.4.-14.7.2002), München 2001

Ausst.-Kat.: Ewers-Schultz, Ina: Emil Maetzel/Dorothea Maetzel-Johannsen. Ein Künstlerehepaar der Hamburgischen Sezession. Expressionistische Arbeiten, Haspa (20.11.2001-4.1.2002), Hamburg 2001

2002
Ausst.-Kat.: Ewers-Schultz, Ina: Die Hamburgische Sezession, hg. v. Haspa, Münsterschwarzach 2002
Ausst.-Kat.: Luckhardt, Ulrich; Schneede, Uwe M. (Hg.): Alfred Lichtwarks „Sammlung von Bildern aus Hamburg", Hamburger Kunsthalle (14.11.2002-16.3.2003), Hamburg 2002
Ausst.-Kat.: Jacob van Ruisdael: Die Revolution der Landschaft, Hamburger Kunsthalle, Zwolle 2002

2003
Ausst.-Kat.: Schröder, Klaus Albrecht; Hoerschelmann, Antonia (Hg:): Edvard Munch. Thema und Variation, Albertina Wien (15.3.-22.6.2003), Ostfildern-Ruit 2003

2004
Ausst.-Kat.: Baumann, Felix; Feilchenfeldt, Walter, Gaßner, Hubertus: Cézanne. Aufbruch in die Moderne, Museum Folkwang Essen (18.9.2004-16.1.2005), Ostfildern-Ruit 2004
Ausst.-Kat.: Wullen, Moritz (Hg.): Kunst der Weimarer Republik. Meisterwerke der Nationalgalerie Berlin, Neues Museum Weimar (22.8.-24.10.2004), Berlin, Köln 2004
Ausst.-Kat.: Baumann, Felix (Hg.): Sehnsucht Italien. Corot und die frühe Freilichtmalerei 1780-1850, Bönnigheim 2004 (Schriften des Museums Langmatt Bd. 8)
Ausst.-Kat.: Saure, Gabriele: Carl Heidenreich, New York 2004 (anl. der Ausstellung „Carl Heidenreich and Hans Hofmann in Postwar New York", University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive (21.5.-3.10.2004)

2005
Ausst.-Kat.: Ausgegrenzt. Kunst in Hamburg 1933-1945, Hamburger Kunsthalle (21.8.-13.11.2005), Bremen 2005
Ausst.-Kat.: Büttner, Frank; Rott, Herbert W. (Hg.): Kennst du das Land. Italienbilder zur Goethezeit, Neue Pinakothek (4.5.-31.7.2005), Köln 2005
Ausst.-Kat.: Gillen, Eckhart: Meer, Strand und Himmel als Sehnsuchtsziel und Zufluchtsort der Künstler seit Edvard Munch, Kunsthaus Schloß Plüschow (23.7.-11.9.2005), Kunsthaus Stade (12.2.-27.8.2006), Rostock 2005

2006
Ausst.-Kat.: Entfesselt. Expressionismus in Hamburg um 1920, Museum für Kunst und Gewerbe (25.2.-5.6.2006), Hamburg 2006
Ausst.-Kat.: Künstlerinnen der Avantgarde in Hamburg zwischen 1890 und 1933, Bd. 2, Hamburger Kunsthalle (3.9.-12.11.2006), Hamburg 2006
Ausst.-Kat.: Baumann, Annette: Muse und Modell. Frauen in Bildern der Hamburgischen Sezession, hg. v. Museum für Kunst und Gewerbe (20.10.2006-14.1.2007), Bremen 2006

Ausst.-Kat.: Dalbajewa, Birgit; Bischoff, Ulrich (Hg.): Die Brücke in Dresden 1905-1911, Galerie Neue Meister Dresden, o. O. u. J

Ausst.-Kat.: Hans Hofmann im Kunstmuseum der Universität Berkeley (Text Peter Selz), undatiert (Faltblatt)

Teil 2

1927
Ausst.-Kat.: Willi Baumeister. Galerie d´Art contemporain, Paris 1927

1946
Ausst.-Kat.: „Allgemeine Deutsche Kunstausstellung“, Dresden (Aug.-Okt. 1946), o. O. u. J. (1946)
Ausst.-Kat.: Direction de L´information, Direction de L´education (Hg.): Gravures Francaises Contemporaines. Französische Graphik der Gegenwart, Kurhaus Baden-Baden (Nov. 1946)
Ausst.-Kat.: Hundert Meisterwerke der Pariser Schule, Galerie Charpentier (24.5.1946), Paris 1946
Ausst.-Kat.: La peinture francaise moderne (Moderne französische Malerei, hg. v. der Groupe Francais du Conseil de Controle, Division Èducation et Affaires culturelles, Berlin 1946

1947
Ausst.-Kat.: Die Meister der französischen Malerei der Gegenwart, Freiburg (Herbst) 1947
Ausst.-Kat.: Deutsche Kunst der Gegenwart/ L´art allemand moderne, Baden-Baden, (Kurhaus, Gartensaal u. Wintergarten), Baden-Baden 1947

1948
Ausst.-Kat.: George Braque. Gemälde. Graphik. Plastik, Freiburg, München, New York (MoMA), Stuttgart 1948

1949
Ausst.-Kat.: 2. Deutsche Kunstausstellung Dresden 1949
Ausst.-Kat.: Werner Gilles, Kestner-Gesellschaft Hannover (3.4.-8.5.1949), Kunstverein Hamburg (3.9.-25.9.1949), Hannover 1949
Ausst.-Kat.: Kandinsky – Èpoque Parisienne 1934-1944, Galerie René Drouin Paris, Paris 1949

1950
Ausst.-Kat.: Ausstellung Arnold Fiedler. Gemälde und Graphik von 1933-1950, Kunstverein Hamburg (4.11.-3.12.1950), Hamburg 1950
Ausst.-Kat.: Zen 49. Erste Ausstellung im April 1950, Central Art Collecting Point, Arcis-Str.10, München), (Nachdr. Köln 1988)
Ausst.-Kat.: Deutsche und französische Kunst der Gegenwart. Eine Begegnung, (21.6.-30.7.1950), Recklinghausen 1950
Ausst.-Kat.: Französische Malerei und Plastik 1938-1948 (Maison de France Berlin), hg. v. der Direction Générale des Affaires Culturelles, Service des Realisations Artistiques Mainz, Neustadt 1950

1951
Ausst.-Kat.: Deutscher Künstlerbund 1950. Erste Ausstellung, Hochschule für Bildende Künste Berlin-Charlottenburg, Hardenbergstraße 33 (1.8.-1.10.1951), Berlin 1951
Ausst.-Kat.: 113. Frühjahrsausstellung 1951, Kunstverein Hannover (22.4.-3.6.1951), o. O. u. J. (1951)
Ausst.-Kat.: Junge Französische Maler stellen aus, Kunstverein Hannover 1951
Ausst.-Kat.: Allgemeine Hamburger Kunstausstellung, Kunstverein (24.11.-30.12.1951), Hamburg 1951
Ausst.-Kat.: Amerikanische Malerei – Werden und Gegenwart (anl. der Berliner Festwochen) Rathaus Schöneberg, Schloß Charlottenburg, Berlin 1951

1952
Ausst.-Kat.: Hentzen, Alfred: Paul Klee, Kestner-Gesellschaft, Hannover 1952
Ausst.-Kat.: Deutscher Künstlerbund. Malerei und Plastik der Gegenwart. 2. Ausstellung Köln (7.6.-7.8.1952, Messegelände), Berlin 1952

Ausst.-Kat.: Ausstellung Hamburger Künstler 1952. Gemälde, Aquarelle, Graphik, Plastik, Hamburger Kunsthalle (22.11.1952-4.1.1953), Hamburg o. J. (1952)

1953
Ausst.-Kat.: Deutscher Künstlerbund, Hamburger Kunsthalle (9.5.-12.6.1953), Hamburg 1953

1954
Ausst.-Kat.: duitse Kunst na 1945, stedelijk museum amsterdam, voorjaar 1954

1955
Ausst.-Kat.: Ausgewanderte Maler, Städtisches Museum Schloß Morsbroich, Leverkusen (anschl. Trier, Heidelberg), o. O. 1955
Ausst.-Kat.: Moderne Kunst aus USA. Auswahl aus den Sammlungen des MoMA N. Y., (Wanderausstellung Zürich, Barcelona, Frankfurt, London, Den Haag, Wien, Belgrad), Bonn 1955
Ausst.-Kat.: Zen 49, München o. J. (1955)
Ausst.-Kat.: documenta. kunst des XX. jahrhunderts. internationale ausstellung im museum fridericianum in kassel (15.7.-18.9.1955), München 1955, (2. Auflage)
Ausst.-Kat.: Peintures et sculptures non figuratives en Allemagne d´Aujourd´hui, Cercle Volney (7.4.-8.5.1955), Paris 1955

1956
Ausst.-Kat.: Hentzen, Alfred: Paul Klee, Kunstverein Hamburg, Hamburg 1956
Ausst.-Kat.: Ausstellung Hamburger Künstler, Planten un Bloomen (29.1.-29.2.1956), Hamburg 1956

1957
Ausst.-Kat.: Wright, Frederick S.: Hans Hofmann, Whitney Museum New York (24.4.-15.6.1957), Museum of American Art Los Angeles, Art Galleries of the University of California, N. Y. 1957
Ausst.-Kat.: Ausstellung Hamburger Künstler 1957, „Halle der Nationen“ Planten un Bloomen (3.2.-3.3.1957), Hamburg 1957
Ausst.-Kat.: Hans Hartung, Kestner-Gesellschaft Hannover (Stationen in Stuttgart, Berlin, Hamburg, Nürnberg, Köln), Hannover o. J. (1957)

1958
Ausst.-Kat.: Busch, Günter; Holzhausen, Walter: Die Tunisreise, Aquarelle und Zeichnungen von August Macke, Köln 1958
Ausst.-Kat.: Fautrier. 30 Jahre informelle Malerei 1928-1958, Galerie 22 (27.2.-26.3.1958), Düsseldorf 1958
Ausst.-Kat.: Jean Fautrier, Kunstverein Freiburg (25.5.-22.6.1958) (Einführung Siegfried Bröse), Freiburg i. Breisgau 1958
Ausst.-Kat.: Jean Fautrier, Städtisches Museum Leverkusen Schloß Morsbroich (11.11.-30.12.1958), Leverkusen 1958
Ausst.-Kat.: Deutsche in Paris. Peintres d´origine allemande de l´ Ecole de Paris, Pfälzische Landesgewerbeanstalt Kaiserslautern 1958
Ausst.-Kat.: Jackson Pollock 1912-1950, Kunsthalle Basel 19.4.-26.5.1958, Kunsthalle Hamburg (19.7.-17.8.1958), o. O. u. J. (1958)

1959
Ausst.-Kat.: Ausstellung Hamburger Künstler, Planten un Bloomen (25.3.-19.4.1959), Hamburg 1959

Ausst.-Kat.: II. documenta 1959. Kunst nach 1945, Museum Fridericianum Kassel (11.7.-11.10.1959), Bd.1 (Malerei) (2 Bde.), Köln 1959
Ausst.-Kat.: The New American Painting: As shown in Eight Europeen Countries 1958-1959, MoMA N. Y. 1959
Ausst.-Kat.: Jean Fautrier, Galerie 22 Düsseldorf (März 1959), Düsseldorf 1959 (Michel-presse)

1960
Ausst.-Kat.: Ausstellung Hamburger Künstler, Planten un Bloomen (21.4.-15.5.1960), Hamburg 1960
Ausst.-Kat.: Hans Reichel, Kestner-Gesellschaft Hannover (9.9.-9.10.1960), Hannover 1960

1961
Ausst.-Kat.: Ausstellung Hamburger Künstler, Planten un Bloomen (1.-23.4.1961), Hamburg 1961
Ausst.-Kat.: Emil Schumacher. Retrospektive, Kestner-Gesellschaft Hannover 1961

1962
Ausst.-Kat.: Emil Schumacher. hg. v. der Kestner-Gesellschaft Hannover, Kunstverein Freiburg, Kunstverein Hamburg (18.5.-17.6.1962), Hannover 1962
Ausst.-Kat.: Arnold Fiedler, Kunstverein Hamburg (31.3.-6.5.1962), Hamburg 1962
Ausst.-Kat.: Schwarz – Weiss. Graphik-Ausstellung Hamburger Künstler, Planten un Bloomen, Hamburg 1962

1963
Ausst.-Kat.: Hans Hofmann, Fränkische Galerie am Marientor (8.4.-6.5.1962), Kunstverein Köln (26.5.-8.6.1962), Kongreßhalle Berlin (Mitte Okt.-Mitte Nov. 1962), Städtische Galerie München (Anf. Dez. 1962-Anf. Jan. 1963), Nürnberg 1962
Ausst.-Kat.: Hamburger Kunst von 1912 bis heute, Hamburger Kunstverein (4.5.-9.6.1963), Hamburg 1963
Ausst.-Kat.: Emil Schumacher. VII. Bienal de Sao Paulo Brasil 1963, Exposicao Alemä, Hamburg o. J. (1963)
Ausst.-Kat.: Natalie Dumitresco – Alexander Istrati, Kunsthalle Mannheim (16.1.-24.2.1963), Mannheim 1963

1964
Ausst.-Kat.: Jean Fautrier. Retrospektive, Musée d´Art Moderne de la Ville de Paris (April-Mai), Paris 1964
Ausst.-Kat.: Carl Heidenreich, Centre Francais de Wedding, Berlin 1964
Ausst.-Kat.: August Macke Handzeichnungen und Aquarelle, Kunsthalle Bremen (8.11.1964-3.1.1965), Bremen o. J. (1964)

1965
Ausst.-Kat.: Hans Hofmann. Württembergischer Kunstverein Stuttgart (13.5.-13.6.1965), Kunstverein Hamburg (21.6.-37.7.1965 Amerika-Haus), Städtisches Kunsthaus Bielefeld (12.9.-10.10.1965), Bonn o. J. (1965)
Ausst.-Kat.: Faltblatt: Arnold Fiedler. Gemälde, Zeichnungen, Collagen, Galerie La Roue (12.11.-1.12.1965), Paris 1965

1966
Ausst.-Kat.: Istrati, Galerie L. Räber Luzern, (Text Pierre Courthion), Luzern, o. J. (1966)

1967
Ausst.-Kat.: Faltblatt: Arnold Fiedler. Bilder. Gouachen. Collagen, Galerie Dr. Hauswedell (18.2.-28.3.1967), (Vorwort Pierre Courthion), Baden-Baden 1967

1968
Ausst.-Kat.: 50 Jahre Bauhaus, Kunstverein Stuttgart (5.5.-28.7.1968), Stuttgart 1968
Ausst.-Kat.: 4. documenta. Katalog 1 (27.6.-6.10.1968), Kassel o. J. (1968)

1969
Ausst.-Kat.: Best.-Kat.: Hofmann, Helga; Müller-Hauck, Janni: Meister des 20. Jahrhunderts in der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1969
Ausst.-Kat.: Hofmann, Werner: Schönberg – Webern – Berg. Bilder – Partituren – Dokumente, Museum des 20. Jahrhunderts Schweizergarten Wien III (17.5.-20.7.1969), Wien 1969

1973
Ausst.-Kat.: Bestands-Katalog der Gemälde, Kunsthalle Kiel, bearb. v. Johann-Schlick, Kiel 1973
Ausst.-Kat.: Jean Fautrier, Kunstverein Hamburg (19.5.-17.6.1973), Bonn1973
Ausst.-Kat.: Faltblatt: Arnold Fiedler. Neue Bilder, Tuschzeichnungen, Tempera-Bilder u.a., Dresdner Bank (Mühlenkamp 5), (29.8.-4.10.1973), Hamburg 1973

1974
Ausst.-Kat.: Hommage á Wassily Kandinsky, Paris 1974 (Dt. Ausgabe Wiesbaden 1976)
Ausst.-Kat.: Hommage á Schönberg. Der Blaue Reiter und das Musikalische in der Malerei der Zeit, Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz (11.9.-4.11.1974), Berlin (West) 1974

1976
Ausst.-Kat.: Honisch, Dieter; Jensen, Jens Christian (Hg:): Amerikanische Kunst von 1945 bis heute. Kunst der USA in europäischen Sammlungen, Köln 1976 (anl. Ausstellungen in Nationalgalerie Berlin, Kunsthalle Kiel)

1977
Ausst.-Kat.: Karl Ballmer. Ölbilder, Zeichnungen, Gouachen, Collagen, Monotypien, Helmhaus (14.8.-17.9.1977), Zürich 1977

1978
Ausst.-Kat.: Hans Hofmann. Bilder und Werke auf Papier, Galerie Emmerich (3.2.-23.3.1978), Zürich 1978
Ausst.-Kat.: Peters, Hans Albert (Hg.): Rückschau Villa Massimo Rom 1957-1974, Baden-Baden 1978

1979
Ausst.-Kat.: Spies, Werner (Hg.): Max Ernst. Retrospektive, Haus der Kunst München (17.2.-28.4.1979), Nationalgalerie Berlin (10.5.-15.7.1979), München 1979
Ausst.-Kat.: Zweite, Armin (Hg.): Paul Klee. Das Frühwerk 1883-1922, Städtische Galerie i. Lenbachhaus (12.12.1979-2.3.1980), München o. J. (1979)
Ausst.-Kat.: Paul Klee. Das Werk der Jahre 1919-1923. Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik, Kunsthalle Köln (11.4.-4.6.1979), Köln 1979
Ausst.-Kat.: Faltblatt: Arnold Fiedler: Gemälde und Zeichnungen, Freie Akademie der Künste Hamburg (Hamburger Kunstverein v. 14.2.-8.4.1979), Hamburg 1979

1980
Ausst.-Kat.: „Stadt“, Kunstverein Hamburg und Kunsthaus Hamburg (12.9.-26.10.1980), Hamburg 1980
Ausst.-Kat.: Rolf Diener. Arbeiten aus den Jahren 1930-1980, Hamburg o. J. (1980)
Ausst.-Kat.: Amerikanische Malerei – Werden und Gegenwart, (anl. der Berliner Festwochen, Rathaus Schöneberg (20.9.-5.10.1951), Schloß Charlottenburg (10.10.-24.10.1951), Berlin 1980
Ausst.-Kat.: Gachnang, Johannes: Der gekrümmte Horizont. Kunst in Berlin 1945-1967, Akademie der Künste (3.4.-1.5.1980), Berlin 1980
Ausst.-Kat.: Rudi Baerwind. Zum 70. Geburtstag, Städtische Kunsthalle Mannheim, o. O. u. J. (1980)

1981
Ausst.-Kat.: Paris – Paris 1937-1959, Centre national d´art et de culture Georges Pompidou, Paris 1981 (deutsche Ausgabe München 1981)

1982
Ausst.-Kat.: Jackson Pollock, Centre Pompidou Musée national d´art moderne, Paris 1982
Ausst.-Kat.: Güse, Ernst-Gerhard (Hg.): Die Tunisreise: Klee, Macke, Moilliet, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Stuttgart 1982
Ausst.-Kat.: Hamburgische Sezession 1919-1933. Malerei, Graphik, Plastik, Galerie Pro Arte (9.11.-22.12.1982), Hamburg 1982

1983
Ausst.-Kat.: Harten, Jürgen; Honisch, Dieter; Kern, Jürgen (Hg.): Neue Malerei in Deutschland, Nationalgalerie Berlin (10.9.-30.10.1983), Haus der Kunst München (14.1.-26.2.1984), Kunsthalle Düsseldorf (16.5.-17.6.1984), München 1983
Ausst.-Kat.: Rathke, Christian (Hg.): Künstlerinsel Sylt. Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottorf (27.11.1983-5.2.1984), Neumünster 1983

1984
Ausst.-Kat.: Faltblatt: Gustav Burmester. Architekturbeispiele aus sechs Jahrzehnten, Freie Akademie der Künste Hamburg (12.4.-18.5.1984), Hamburg 1984
Ausst.-Kat.: Zeitvergleich, Galerie Pro Arte Hamburg, Hamburg 1984

1985
Ausst.-Kat.: K. R. H. Sonderborg. Arbeiten auf Papier, Staatsgalerie Stuttgart (19.12.1985-9.3.1986), Stuttgart 1985
Ausst.-Kat.: Honisch, Dieter u.a.: Kunst in der Bundesrepublik Deutschland 1945-1985, Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin (27.9.1985-21.1.1986), Berlin 1985
Ausst.-Kat.: Maur v., Karin: Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Staatsgalerie Stuttgart (6.7.-22.9.1985), München 1985 (2. korr. Auflage)
Ausst.-Kat.: Honnef, Klaus; Schmidt, Hans M. (Hg.): Aus den Trümmern. Kunst und Kultur im Rheinland und Westfalen 1945-1952. Neubeginn und Kontinuität, Kunstmuseum Düsseldorf, Museum Bochum, Bonn 1985

1986
Ausst.-Kat.: Poetter, Jochen (Hg.): Die ersten zehn Jahre – Orientierungen, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden (6.12.1986-15.2.1987), Stuttgart 1986
Ausst.-Kat.: Faltblatt: Arnold Fiedler. Stadtpläne – Stadtbilder, 1/4 Galerie (14.2.-10.4.1986), Hamburg 1986
Ausst.-Kat.: Güse, Ernst (Hg.): August Macke. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Westfälisches Landesmuseum Münster (7.12.1986-8.2.1987), München 1986

Ausst.- Kat.: Joachimides, Christos M.; Rosenthal, Norman; Schmied, Wieland: Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1905-1985, München 1986 (anl. der Ausstellung Staatsgalerie Stuttgart v. 8.2.-27.4.1986)

1987
Ausst.-Kat.: Jean Fautrier. Gemälde, Skulpturen, Radierungen, Neuss 1987
Ausst.-Kat.: Paul Klee. Leben und Werk, hg. v. Paul-Klee-Stiftung Bern und MoMA New York, Stuttgart 1987
Ausst.-Kat.: In Memoriam Will Grohmann (1887-1968): Wegbereiter der Moderne, Staatsgalerie Stuttgart (5.12.1987-17.1.1988), Stuttgart 1987
Ausst.-Kat.: Faltblatt: Arnold Fiedler. Arbeiten aus dem Spätwerk, 1/4 Galerie, Hamburg 1987
Ausst.-Kat.: Beye, Peter; Honisch, Dieter (Hg.): Alberto Giacometti. Skulpturen – Gemälde – Zeichnungen – Graphik, Nationalgalerie Berlin (West) (9.10.1987-3.1.1988), Staatsgalerie Stuttgart (21.1.-20.3.1988), München 1987

1988
Ausst.-Kat.: Roters, Eberhard; Schulz, Bernhard: Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland, Berlinische Galerie im Martin-Gropius-Bau (25.9.1988-8.1.1989), Berlin 1988
Ausst.-Kat.: Karl Otto Götz. Bilder und Arbeiten auf Papier 1935-1988, Kunstverein Braunschweig (14.10.1988-29.1.1989), Braunschweig 1988
Ausst.-Kat.: Exibition of Twentieth Century German Art, New Burlingthon Galleries (Juli 1938), London 1938 (Nachdr. Köln 1988)
Ausst.-Kat.: Experiment Bauhaus, Bauhaus-Archiv Berlin (7.8.-25.9.1988), Dessau, Berlin 1988
Ausst.-Kat.: Zuschlag, Christoph; Gercke, Hans; Frese, Annette (Hg.): Brennpunkt Informel. Quellen, Strömungen, Reaktionen, Köln 1988

1989
Ausst.-Kat.: Fautrier 1898-1964, Musée d´art moderne de la Ville de Paris (25.5.-24.9.1989), Paris 1989
Ausst.-Kat.: Rolf Diener. Galerie Bellmannstraße, Hamburg 1989
Ausst.-Kat.: Rüth, Uwe: Aufbruch ´51. Versuch einer Rekonstruktion der ersten Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes nach dem Zweiten Weltkrieg, Museen in Herne, Witten (1.8.-1.10.1951), Marl (18.6.-27.8.1989), Bochum 1989

1990
Ausst.-Kat.: Arnold Fiedler, Galerie Tilman Bohm, Hamburg 1990
Ausst.-Kat.: Arnold Fiedler. Bilder und Zeichnungen aus dem Nachlaß, Freie Akademie der Künste Hamburg (13.3.-4.5.1990), Hamburg 1990

1991
Ausst.-Kat.: Christie´s: Modern and Contemporary Paintings, Watercolours, Drawings and Sculpture, Auktion am 28.6.1991, London 1991

1992
Ausst.-Kat.: Granville, Patrick (Hg.): „Mathieu“, Chateau-Musée de Boulogne-sur-Mer (26.6.-15.10.1992), Paris 1992
Ausst.-Kat.: Emil Schumacher. Werke aus den Jahren 1955-1990, Galerie Michael Neumann Düsseldorf, Dortmund 1992

1993
Ausst.-Kat.: Arnold Fiedler. Retrospektive, Richard-Haizmann-Museum Niebüll (3.9.-23.10.1933), o. O. u. J. (1993) (Begleitheft zu den Ausstellungen im Richard-Haizmann-Museum Niebüll Nr. 4)
Ausst.-Kat.: Joachimides, Christos M.; Rosenthal, Norman (Hg.): Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913-1993, Martin-Gropius-Bau Berlin (8.5.-25.7.1993), Royal Academy of Arts, London (16.9.-12.12.1993), München 1993

1994
Ausst.-Kat.: Rochard, Patricia (Hg.): Paris. Die 50er Jahre. Kunst und Kultur, Museum Altes Rathaus Ingelheim (1.5.-19.6.1994), Mainz 1994

1995
Ausst.-Kat.: Kersten, Wolfgang; Okuda, Osamu: Paul Klee. Im Zeichen der Teilung. Die Geschichte zerschnittener Kunst Paul Klees 1883-1940, Kunstsammlungen Nordrhein-Westfalen Düsseldorf (21.1.-17.4.1995), Staatsgalerie Stuttgart (29.4.-23.7.1995), Ostfildern-Ruit 1995

1996
Ausst.-Kat.: Spielmann, Heinz (Hg.): Die Sammlung Hermann-Josef Bunte, Kloster Cismar (o. Dat.), Hamburg und Cismar 1996

1997
Ausst.-Kat.: Emil Schumacher. Retrospektive, Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris (13.11.1997-4.1.1998), Hamburger Kunsthalle (6.2.-19.4.1998), Haus der Kunst München (8.5.-12.7.1998), Ostfildern 1997

1998
Ausst.-Kat.: Zuschlag, Christoph; Gercke, Hans; Frese, Annette (Hg.): Brennpunkt Informel. Quellen, Strömungen, Reaktionen, Köln 1998
Ausst.-Kat.: Kunst in der Verfemung. Die Schenkung Emmi Ruben 1948, Kunsthalle Hamburg (3.3.-Juni 1998), Hamburg 1998
Ausst.-Kat.: Bezzola, Tobia; Homburg, Cornelia (Hg.): Max Beckmann und Paris. Matisse, Picasso, Braqué, Léger, Rouault, Kunsthaus Zürich (25.9.1998-3.1.1999), Saint Louis Art Museum (6.2.-9.5.1998), Köln 1998
Ausst.-Kat.: Goeltzer, Wolfgang: Stunde Null. Deutsche Kunst der späten vierziger Jahre, hg. v. Stuttgarter Galerieverein, Stuttgart 1998
Ausst.-Kat.: Varnedoe, Kirk; Karmel, Pepe: Jackson Pollock, Museum of Modern Art, New York (1.11.1998-2.2.1999), Tate Gallery London (11.3.-6.6.1999), New York 1998

1999
Ausst.-Kat.: Willi Baumeister et la France, musée d´Art moderne, Saint Étienne (22.12.1999-26.3.2000), musée d´Unterlinden, Colmar (4.9.-5.12.1999), Colmar 1999

2000
Ausst.-Kat.: Faltblatt: Arnold Fiedler. Arbeiten auf Papier, Galerie der Haspa (18.4.-2.6.2000), Hamburg 2000
Ausst.-Kat.: Faltblatt: Arnold Fiedler. Gemälde, Mischtechniken und Zeichnungen, Galerie Herold (30.3.-13.5.2000), Hamburg 2000

2001
Ausst.-Kat.: Adriani, Götz: Henri Rousseau. Grenzgänger zur Moderne, Kunsthalle Tübingen (3.2.-17.6.2001), Köln 2001

Aukt.-Kat.: Moderne Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Hauswedell & Nolte Hamburg, Auktion am 8.12.2001

2002
Ausst.-Kat.: Spies, Werner (Hg.): Die surrealistische Revolution , Ostfildern Ruit (anl. der Ausstellungen in den Kunstsammlungen Nordrhein-Westfalen Düsseldorf (20.7.-24.11.2002) und im Centre Georges Pompidou Paris (6.3.-24.6.2002)

2003
Ausst.-Kat.: Der Baukreis, Hamburgische Landesbank (7.3.-4.7.2003), bearb. v. Friderike Weimar, Hamburg 2003
Ausst.-Kat.: Gerlach-Laxner, Uta; Zehnder, Frank (Hg.): Paul Klee im Rheinland. Zeichnungen, Aquarelle, Gouachen, Kunsthalle Bonn (7.3.-9.6.2003), Köln 2003

2005
Ausst.-Kat.: Spielmann, Heinz: Willi Baumeister. Figuren und Zeichen, Bucerius-Kunst Forum Hamburg (31.8.-30.10.2005), Westfälisches Landesmuseum Münster (27.11.2005-29.1.2006), Von der Heydt-Museum Wupperthal (12.2.-26.3.2006), Ostfildern 2005
Ausst.-Kat.: Ausgegrenzt. Kunst in Hamburg 1933-1945, Hamburger Kunsthalle (21.8.-13.11.2005), Bremen 2005
Ausst.-Kat.: „Eine Revolution des Formgefühls“. Karl Ballmer – Richard Haizmann – Rolf Nesch in Hamburg, Hamburger Kunsthalle (4.2.-16.5.2005), Haspa (4.2.-8.4.2005), Münsterschwarzach 2005

2006
Ausst.-Kat.: Paul Klee. Melodie und Rhythmus, Zentrum Paul Klee (Bern 9.9.-12.11.2006), Ostfildern 2006
Ausst.-Kat.: Sommer, Achim (Hg.): In Augenhöhe: Paul Klee. Frühe Werke im Blick auf Max Ernst, Max-Ernst-Museum Brühl, Köln 2006
Ausst.-Kat.: Berggruen, Olivier; Hollein, Max (Hg.): Picasso und das Theater, Kunsthalle Schirn Frankfurt a. M. (21.10.2006-21.1.2007), Ostfildern 2006

2007
Ausst.-Kat.: Schmidt, Hans-Werner; Luckow, Dirk (Hg.): Hans Hartung. Spontanes Kalkül, Museum der bildenden Künste Leipzig (4.11.2007-10.2.2008), Kunsthalle Kiel (15.3.-18.5.2008), Bielefeld, Leipzig 2007
Ausst.-Kat.: Stuffmann, Margret; Hollein, Max: Wie im Traum. Odilon Redon, Kunsthalle Schirn Frankfurt a. M. (28.1.-29.4.2007), Ostfildern 2007

2008
Ausst.-Kat.: Action Painting, Foundation Beyeler Riehen/Basel (27.1.-12.5.2008), Ostfildern 2008

Zeitungen:

Teil 1

Neue HH Zeitung v. 16.5.1919
Neue HH Zeitung v. 15.12.1919 (Hans Leip)
Neue HH Zeitung v. 21.12.1919 (H. L.)
Theater-Rundschau Nr. 56, o. Dat, Titel, Autor v. Jan. 1920/21
Bayerischer Königsbote München v. 27.11.1920
HH Fremdenblatt v. 28.4.1924 (O. A. P.)
Berliner Gazette am Mittag v. Juli 1924 (Karl Ebbinghausen)
HH Anzeiger v. 28.1.1925 (H. R.L.)
HH Abendblatt v. 8.10.1925
HH Anzeiger v. 31.10.1925
HH Echo v. 14.10.1925
HH Fremdenblatt v. 26.10.1925
HH Fremdenblatt v. 12.11.1927
HH Anzeiger v. 13.2.1929
HH Anzeiger v. 22.2.1928
HH Anzeiger v. 8.2.1930 (Sdt.-Pol Sackarndt)
HH Anzeiger v. 5.4.1930
HH Nachrichten v. 17.4.1930
HH Echo v. 16.5.1930, Nr. 134
HH Korrespondent v. 25.5.1930, Nr. 243
Bayerische Staatszeitung v. 31.5.1931, Nr. 123 (Dr. Peter Breuer)
Münchener Zeitung v. 28./29.6.1930, Nr. 175/176
Altonaer Nachrichten v. 5.1.1931 (Skr.)
HH Fremdenblatt v. 21.1.1931
HH Echo v. 6.2.1931
HH Nachrichten v. 6.2.1931
HH Fremdenblatt v. 7.2.1931
HH Anzeiger v. 18.2.1931 (Dietrich)
HH Fremdenblatt v. 16.3.1931, Nr. 75
HH Fremdenblatt v. 7.4.1931, Nr. 96
HH Anzeiger v. 17.8.1931 (H. R. L.)
HH Nachrichten v. 18.9.1931
HH Echo v. 26.10.1931
HH Anzeiger v. 27.10.1931 (H. R. L.)
HH Lehrerzeitung v. Okt. 1931
HH Fremdenblatt v. 3.11.1931 (M. K. R.)
HH Fremdenblatt v. 5.11.1931
HH Anzeiger v. 10.2.1932
HH Fremdenblatt v. 22.2.1932 (M. K. R.)
HH Echo v. 31.2.1932
HH Korrespondent v. 22.3.1932, Nr. 137
HH Anzeiger v. 24.3.1932, Nr. 71 (H. R. L.)
HH Echo v. 31.3.1932 (W.-r.)
HH Fremdenblatt v. 9.4.1932
HH Anzeiger v. 16.4.1932 (H. R. L.)
Lübecker Volksbote v. 26.4.1932 (S.)
HH Anzeiger v. 2.6.1932
HH Korrespondent v. 2.6.1932, Nr. 253
HH Fremdenblatt v. 27.7.1932
HH Nachrichten v. 17.9.1932

HH Nachrichten v. 18.9.1932
HH Korrespondent v. 18.9.1932
HH Fremdenblatt v. 19.9.1932
HH Echo v. 20.9.1932
HH Nachrichten v. 14.12.1932
HH Anzeiger v. 1.3.1933 (H. R. L.)
HH Tageblatt o. Dat. (M. J.)
HH Fremdenblatt v. 13.3.1933 (M. K. R.)
HH Tageblatt v. 21.3.1933, Nr. 68 (Dörner)
Altonaer Nachrichten v. 25.3.1933 (Skr.)
Völkischer Beobachter v. 1.4.1933
Frankfurter Zeitung v. 2.4.1933 (dt.)
HH Anzeiger v. 30.5.1933 (H. R. L.)
HH Nachrichten v. 22.6.1933 (E. S.)
HH Nachrichten v. März 1934 (E. S.)
HH Anzeiger v. 6.3.1934 (H. R. L.)
HH Fremdenblatt v. März 1934 (M. K. R.)
Altonaer Tageblatt v. 12.3.1934 (n.)
HH Nachrichten v. 25.2.1935 (E. S.)
HH Fremdenblatt v. 26.2.1935 (M. K. R.)
Altonaer Nachrichten v. 27.2.1935 (Skr.)
HH Anzeiger v. 15.3.1935
HH Fremdenblatt v. 26.2.1936
Zeitungsausschnitt o. Bezeichnung v. März 1936 (ke)
HH Fremdenblatt v. März 1936
HH Tageblatt v. März 1936 (Karla Eckert)
HH Fremdenblatt v. 11.3.1936
HH Anzeiger v. 22.7.1936
HH Abendblatt v. 4.2.1957 (Gottfried Sello)
Süddeutsche Zeitung v. 31.12.1963
Die Welt v. 8.12.1983 (H. Th. Flemming)
Bremer Blatt v. Mai 1986 (Karl Georg Schneider)

Zeitschriften:

Ver Sacrum, 3. Jg., 1900
Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. VIII, 1901
Deutsche Kunst und Dekoration, IX. Jg, Bd. XVII, H. 1, 1905-1906
Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. IV, 1906
Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. VI, 1907
Zeitschrift für bildende Kunst, 19. Jg., Nov. 1907
Der Hamburger, H. 2, 1907
Der Kunstwart, XXI. Jg., 1907-1908
Kunstgewerbeblatt, Bd. XIX. H. 4, 1908
Deutsche Kunst und Dekoration, IX. Jg., Bd. XXII, H. 7, 1908
Kunstgewerbeblatt, XXI. Jg., H. 8, 1910
Kunstgewerbeblatt, XX. Jg., H. 9, 1911
Deutsche Kunst und Dekoration, XIV. Jg., H. 2, 1911
Der Hamburger, H. 12, 1911
Die Kunst, Bd. 26, 1912
Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. XXX, 1912-1913
Kunst und Künstler, XI. Jg., Nr. 11, 1913
Kunstgewerbeblatt, 25. Jg., H. 4, 1914

Kunstgewerbeblatt, 25. Jg., H. 7, 1914
Moderne Bauformen, H. 1 (Sonderdruck), 1914
Moderne Bauformen, H. 13, 1914
Der Cicerone, VIII. Jg., 1916
Die weißen Blätter, 3. Jg., Nr. 11, 1916
Kunst und Künstler, XVI. Jg., 1918
Kunst und Künstler, XVII. Jg., 1919
Die Rote Erde, 1. Jg., H. 7, Dez. 1919
Das Kunstblatt, III. Jg., 1919
Die Baugilde, 11. Jg., 1919
Die literarische Gesellschaft, 5. Jg., H. 1, Jan. 1919
Der Cicerone, XII. Jg., 1920
Der Cicerone, XIII. Jg., 1921
Der Cicerone, XIII. Jg., 1921
Die Kündung, H. 3, 1921
Die Kündung, H. XI u. XII, 1921
Das Kunstblatt, V. Jg., 1921
Theaterrundschau, Nr. 8, 1922
Das Kunstblatt, VI. Jg., 1922
Der Cicerone, XV. Jg., 1923
Bauwelt, H. 50, 1924
Der Cicerone, XVII. Jg., 1925 (Teil I)
Der Cicerone, XVII. Jg., 1925 (Teil II)
Das Kunstblatt, IX. Jg., 1925
Velhagen & Klasings Monatshefte, 1925 (Sonderdruck)
Der Cicerone, XVIII. Jg., H. 12, 1926
Der Cicerone, XVIII. Jg., H. 14, 1926
Der Cicerone, XVIII. Jg., H. 16, 1926
Der Cicerone, XIX. Jg., 1927
Der Kunstwart, XXXX. Jg., 1926-1927
Niederdeutsche Monatshefte, 2. Jg., H. 8, 1927
Der Kreis, IV. Jg., H. 12, 1927
Kunst und Künstler, XXVI. Jg., 1927-1928
Die Kunst für Alle, 43. Jg., 1927-1928
Hefte für Büchereiwesen, H. 6, 1928
Der Cicerone, XX. Jg., 1928
Der Kreis, 6. Jg., H. 10, 1929
Der Kreis, 6. Jg., H. 11, 1929
Der Kreis, 6. Jg., H. 12, 1929
Westermanns Monatshefte, II. Jg., Bd. 147, 1929
Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau, 13. Jg., 1929
Der Cicerone, XXII. Jg., 1930
Documents, Nr. 2, 1930
Die Kunstauktion, H. 25, 1930
Das Kunstblatt, XIV. Jg., H. 2, 1930
Museum der Gegenwart, I. Jg., H. 2, 1930
Museum der Gegenwart, I. Jg., H. 1, 1930-1931
Museum der Gegenwart, I. Jg., H. 4, 1. Viertelj., 1930-1931
Kunst und Künstler, 29. Jg., 1930-1931
Museum der Gegenwart, II. Jg., H. 3, 1931
Der Baumeister, 29. Jg., H. 10, 1931
Bau-Rundschau, 22. Jg., H. 6, 1931
Der Kreis, H. 2, 1931
Der Kreis, VIII. Jg., H. 2, 1931

Der Kreis, VIII. Jg., H. 4, 1931
Der Kreis, VIII. Jg., H. 11, 1931
Der Kreis, IX. Jg., H. 1, 1932
Der Kreis, IX. Jg., H. 3, 1932
Der Kreis, IX. Jg., H. 4, 1932
Der Kreis, IX. Jg., H. 10, 1932
Museum der Gegenwart, III. Jg., H. 2, 3. Viertelj., 1932
Der Kreis, X. Jg., H. 3, 1933
Deutsche Bauzeitung, H. 7, 1933
Die Kunst und das schöne Heim, H. 10, 1970
Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. XXVIII., H. 1-4, 1974
Die Weltkunst v. 3.9.1997
Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 47, 1984
Artibus et Historiae, 8. Jg., H. 15, 1987

Teil 2

Frankfurter Nachrichten v. 26.1.1930
HH Echo v. 12.10.1946 (H. T. F.)
Die Welt v. 13.10.1947 (Gerh. Sanden)
Zeitungsausschnitt o. Angaben v. 21.10.1947 (wmh)
HH Echo v. Okt. 1947
HH Echo o. Angaben 1947
HH Freie Presse v. 22.10.1947 (R. D.)
„benjamin“, 2. Jg., Nr. 33, 1948
Picture Post, Febr. 1948
Westdeutsche Rundschau v. 11.3.1948
HH Allgemeine Zeitung v. 23.3.1948 (H. R. L.)
HH Volkszeitung v. 24.3.1948 (A. W. B.)
HH Echo v. 27.3.1948 (Dr. H. L.)
Rheinisches Echo v. 3.4.1948
Die Welt o. Dat. v. Sept. 1948 (H. T. F.)
Zeitungsausschnitt o. Angaben v. Sept. 1948
HH Freie Presse v. 11.9.1948
HH Allgemeine Zeitung v. 1.11.1948 (C. O. F.)
HH Abendblatt v. 10.11.1949
HH Freie Presse v. 10.3.1950
HH Abendblatt v. 5.4.1950 (K. B.)
Die Neue Zeitung München v. 27.7.1950
Die Welt v. 6.11.1950
HH Echo v. 7.11.1950 (Dr. H. L.)
HH Abendblatt v. 16.11.1950 (Joachim Poley)
Die Neue Zeitung München v. 23.11.1950 (B. E. W.)
Göttinger Tageblatt v. 31.1.1951 (Boulboullé)
Lübecker Nachrichten v. 15.6.1951
Lübecker Nachrichten v. 15.6.1951 (Dr. Rolf Walther)
Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 13.8.1951 (S. L.)
Marburger Presse v. 6.10.1951
HH Morgenpost v. November 1951
Die Welt v. 15.11.1951
HH Abendblatt v. 15.11.1951
Die Welt v. 24.11.1951 (Gerd Schiff)
Rheinische Post v. 29.11.1951
Zeitungsausschnitt o. Angaben v. Dez. 1951 (H. T. F.)

Frankfurter Allgemeine Zeitung o. Dat. (Fritz Nemitz)
Bremer Nachrichten v. 22.1.1952 (K. Albrecht)
Die Neue Zeitung v. 7.2.1952
Telegraf o. Dat. (50er Jahre) (Dr. Dargel)
Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 10.3.1952
Die Neue Zeitung v. 18.6.1952 (Will Grohmann)
DIE ZEIT v. 26.6.1952 (Carl Georg Heise)
Die neue Zeit v. 3.12.1952
Die Welt v. 7.5.1953 (H. T. F.)
HH Abendblatt v. 12.5.1953 (S. L.)
Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 23.5.1953 (Werner Haftmann)
Zeitungsausschnitt o. Angaben u. Dat. v. 1957 (H. Th. F.)
HH Abendblatt v. 29.2.1960 (C. O. F.)
Zeitungsausschnitt o. Angaben, Paris Anfang Dez. 1960 (Gerhard W. Weber)
Die Welt v. 30.3.1962 (htf)
HH Abendblatt v. 3.4.1962 (Gottfried Sello)
HH Echo v. 3.4.1962 (Hermann Lober)
HH Journal v. 4.4.1962
DIE ZEIT v. 6.4.1962
HH Abendblatt v. 6.5.1963
Zeitungsausschnitt o. Angaben v. 21.2.1964 (Gerhard W. Weber)
HH Abendblatt v. 26.2.1965 (SI.)
HH Abendblatt v. 22.4.1966
Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 11.3.1967 (U. B.-H.)
HH Abendblatt v. 24.7.1967, Nr. 169
HH Abendblatt v. 25.9.1967
Die Welt v. 9.12.1970 (Anselm Crämer)
HH Abendblatt v. 24.2.1972 (pth)
HH Abendblatt v. 26.2.1972 (pth)
HH Abendblatt v. 9.4.1974 (Inge Mösch)
HH Abendblatt v. 20.9.1979 (Hanns Theodor Flemming)
Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 1.3.1980, Nr. 52 (dpa)
Die Welt v. 17.1.1980 (H. T. F.)
Die Welt v. 7.3.1980 (Gisela Schütt)
Stormarner Tageblatt v. 6.4.1981
Die Welt v. 8.2.1982 (H. T. F.)
HH Abendblatt v. 28.2.1985 (Evelyn Preuss)
Die Welt v. 1.3.1985 (H. T. F.)
HH Abendblatt v. 8.3.1985 (pth)

Zeitschriften:

Das Kunstwerk, H. 1, 1946
Das Kunstwerk, H. 2, 1946
Das Kunstwerk, H. 3, 1946
Das Kunstwerk, 1. Jg., H. 8/9, 1946/47
Baurundschau (Sonderdruck), 38. Jg., H. 1/2, Febr.-H. 1948
Baurundschau, H. 11, 1949
Bauingenieur, H. 11, 1949
Derriére le Miroir, hg. v. Galerie Maeght, Nr. 16, Jan. 1949
Das Kunstwerk, III. Jg., H. 1, 1949
Das Kunstwerk, IV. Jg., H. 3, 1950
Das Kunstwerk, IV. Jg., H. 8/9, 1950
Das Kunstwerk. Themenheft zur abstrakten Kunst, IV. Jg., H. 8/9, 1950

Norddeutsches Baublatt (Sonderheft „Der Baukreis“), H. 7, Jan. 1951
Das Kunstwerk, V. Jg., H. 6, 1951
Bautechnik, H. 5, 1951
Das Kunstwerk (Sonderheft „Abstrakte Kunst“), H. 3/4, 1953
Das Kunstwerk, 8. Jg., H. 2, 1954
Das Kunstwerk (Sonderheft „Abstrakte Kunst“), Baden-Baden 1954
Das Kunstwerk, 8. Jg., H. 6, 1954/55
Das Kunstwerk, H. 2, 1955/56
Medium, H. 4, Jan. 1955
Cimaise, Nr. 2, Nov.-Dez. 1956
Cimaise, Nr. 4, 1956
Das Kunstwerk, X. Jg., H. 1-2, 1956/57
Life, 8, April 1957
Cimaise, Nr. 5, Mai-Juni 1957
Cimaise, Nr. 6, Juli-August 1957
Das Kunstwerk, XI. Jg., H. 5/6, Nov./Dez. 1957
Das Kunstwerk, XI. Jg., H. 12, Juni 1958
Das Kunstwerk, XII. Jg., H. 4, Okt. 1958
Das Kunstwerk, XIII. Jg., H. 2-3, 1959
Das Kunstwerk, XII. Jg., H. 9, März 1959
Das Kunstwerk, XIII. Jg., H. 7, Jan. 1960
Das Kunstwerk, XIV. Jg., H. 1-2, Juli-August 1960
Cimaise, 8. Jg., Nr. 51, Jan.-Febr. 1961
Cimaise, 8. Jg., Nr. 55, Sept.-Okt. 1961
Cimaise, 8. Jg., Nr. 56, Nov.-Dez. 1961 (G. B.)
Das Kunstwerk, XVI. Jg., H. 1-2, Juli-August 1962
Das Kunstwerk, XVI. Jg., H. 3, Sept. 1962
Das Kunstwerk, XVI. Jg., H. 4, Okt. 1962
Das Kunstwerk, XVI. Jg., H. 8, Febr. 1963
Das Kunstwerk, XVI. Jg., H. 10, April 1963
Le Musée vivant, 28. Jg., Nr. 23-24, 1964 (Nicole Mialaret)

Eidesstattliche Erklärung

Ich versichere an Eides statt durch meine Unterschrift, daß ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne fremde Hilfe angefertigt habe. Zitierte oder annähernd wörtlich übernommene Passagen aus Veröffentlichungen sind als solche ausgewiesen.