

# Meisterwerke

Malerei und Skulptur  
Kunsthalle Mannheim

Herausgegeben von

Inge Herold  
Ulrike Lorenz  
und Stefanie Patruno

Mit Texten von

Inge Herold  
Karoline Hille  
Mathias Listl  
Ulrike Lorenz  
Stefanie Patruno  
und Anne Vieth

8 | Grußwort  
*Peter Kurz*

9 | Grußwort  
*Hans-Werner Hector*

10 | Meisterwerke der Kunsthalle Mannheim – eine unvollendete Geschichte  
*Ulrike Lorenz*

15 | Zur Geschichte der Sammlung  
*Inge Herold und Stefanie Patruno*

Werke und Texte

37 | Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert

81 | Französische Malerei und Skulptur im 19. Jahrhundert

115 | Skulptur und Malerei um 1900

153 | Die Moderne in Europa

225 | Der Realismus in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts

277 | Internationale Plastik und Malerei nach 1945

363 | Künstlerische Perspektiven nach 1960

*Inge Herold, Karoline Hille, Mathias Listl,  
Stefanie Patruno und Anne Vieth*

441 | Biografien und Werkkatalog  
*Julia Nebenführ und Mathias Listl*

# Meisterwerke der Kunsthalle Mannheim – eine unvollendete Geschichte

Nein, nicht München – Mannheim leuchtet hier wie eine Insel der Seligen im Abendschein (Abb. S. 11). Carl Kuntz, der spätere Großherzogliche Galeriedirektor in Karlsruhe, hat diese Vedute seiner geliebten Heimatstadt am Rhein 1812 für Herzog Dalberg gemalt. Seine Vision ist ein Ordnungsversuch in einer damals schon komplexer werdenden Welt. Kuntz' Nachlass bildete seit 1873 den Grundstock der städtischen Kunstsammlung. Darüber sollte der 1909 nach Mannheim berufene 31-jährige Gründungsdirektor der Kunsthalle, Fritz Wichert, die Nase kräuseln, nur um voller Elan die eigene, sehr persönliche Vision einer programmatischen Sammlung mit Meisterwerken von Meisterkünstlern des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts zu verwirklichen. Dem charismatischen Wichert und seinem kongenialen Nachfolger Gustav Friedrich Hartlaub gelang es mit Pioniergeist, Urteilskraft und Qualitätsgespür, eine neue Ordnung für die im Werden begriffene Geschichte der Moderne zu entwerfen. So entstand im schwerblütigen Jugendstilgebäude aus leuchtend rotem Sandstein in der Mannheimer Moltkestraße eines der ersten Bürgermuseen für moderne Kunst weltweit.

Die Kunsthalle Mannheim verdankt sich dem Willen zur Selbstverzauberung, den das tatkräftige Großbürgertum auch dieser Industriestadt des späten 19. Jahrhunderts umtrieb, unterstützt von einer aufstrebenden, bildungshungrigen Arbeiterschaft. Auf dem Höhepunkt seiner Industrialisierung definierte sich Mannheim, das durch den Abzug des kurfürstlichen Hofes nach München 1777 den Status als Residenzstadt verloren hatte, mit seiner Kunsthalle einen neuen kulturellen Horizont im Zeitalter von Fortschritt, Innovation und Leistung. Dabei orientierten sich die Gründungsväter der Mannheimer Sammlung nicht an etablierter Kunst. Vielmehr bewiesen sie mit ihrem Bekenntnis zur Moderne Mut und Weitsicht. Das Ausstellungsgebäude des Karlsruher Architekten Hermann Billing zum 300-jährigen Stadtjubiläum von 1907 wurde mit Räumen von internationalen Reformkünstlern ausgestattet und entsprach den damals aktuellsten Architektur- und Kunstentwicklungen. Im Oktober 2013 öffnet der legendäre Jugendstilbau nach einer fundamentalen 22-Millionen-Euro-Sanierung seine Pforten wieder dem Publikum. Wie seit fast einem halben Jahrhundert empfängt *Der große Fisch* von Constantin Brancusi (Abb. 140) den Besucher. Ihn bestimmte der vierte Kunsthallendirektor Heinz Fuchs zum sinnfälligen Herzstück der imposanten Treppenhalle. In seiner strahlenden Schönheit und reflektierenden Transzendenz ist das skulpturale Schlüsselwerk, umgeben vom dunkel-eigenwilligen Jugendstil Hermann Billings, zu einem fast legendären Leitbild der Kunsthalle Mannheim geworden. Mit der Wiedereröffnung des Hauses leuchtet Brancusis *Großer Fisch* nun erstmals im differenzierenden Licht eines bedeutenden zeitgenössischen Künstlers: Olafur Eliasson komponierte in die Kuppel der Treppenhalle 35 Starbricks, finanziert von der Wilhelm-Müller-Stiftung Mannheim. So erstrahlt das Baudenkmal im neuen Licht wie auch im alten Glanz seiner historischen Ausstellungsräume. Dank dem finanziellen Zusammenwirken der Stadt Mannheim mit dem Land Baden-Württemberg und dem Bundeswirtschaftsministerium erfüllt der über 100-jährige Museumsbau erstmals auch die zeitgemäßen Standards für Klima und Sicherheit und beweist darüber hinaus als bundesweites Leuchtturmprojekt im energetischen Sanieren beispielhafte Wirtschaftlichkeit und Energieeffizienz. Pünktlich zu diesem Ereignis – einer höchst bedeutsamen Station auf dem rasanten



CARL KUNTZ Ansicht von Mannheim, Schloss und Rhein 1812



5 | FERDINAND GEORG WALDMÜLLER Der Hallstätter Friedhof gegen den Krippenstein 1834



6 | CARL SPITZWEG Auf der Bastei um 1860



7 | CARL SPITZWEG Der Hagestolz um 1847/50

# Anselm Feuerbach

Der Deutschrömer Anselm Feuerbach verbrachte 16 wichtige Schaffensjahre in Italien – »Rom war mein Schicksal«, wie er feststellte. Doch entscheidend für seine künstlerische Entwicklung war zunächst ein früher Aufenthalt in Paris. Dort arbeitete er ab 1850 als Schüler im Atelier des bedeutenden Historienmalers Thomas Couture, der kurz zuvor mit seinem Monumentalbild *Die Römer der Verfallszeit* zu Ruhm gekommen war. Neben starken Impulsen durch seinen Lehrer wurde Feuerbach aber auch durch Orientsujets bei Eugène Delacroix und Gustave Moreau inspiriert. Fasziniert zeigte er sich von den Gedichten des persischen Dichters Dschams od-Din Mohammed (um 1327–1390), genannt Hafis, die 1812 erstmals ins Deutsche übersetzt worden waren und Johann Wolfgang von Goethe zu seinem *West-östlichen Divan* angeregt hatten. In dem großformatigen Historienbild *Hafis vor der Schenke* (Abb. 19) präsentierte Feuerbach den Dichter, der sinnliche Genüsse liebte, im Moment der künstlerischen Inspiration und gestaltete damit den Prototypen des Künstlers.

1855 bereiste Feuerbach erstmals Italien. Während eines Aufenthaltes in den Trentiner Bergen entstanden seine frühen reinen Landschaftsbilder, darunter *Wasserfall bei Torbole am Gardasee* (Abb. 21). Es handelt sich bei diesen Naturdarstellungen nicht um komponierte Ideallandschaften, sondern um Studien nach der Natur, *alla prima* gemalt, ohne Staffage und ganz auf den stimmungsvollen Ausschnitt konzentriert. Die vier Jahre später entstandenen Gemälde *Kinder am Wasser* (Abb. 23) und *Kinder am Springbrunnen* (Abb. 22) sind als Pendants konzipiert und stellen die apollinische der dionysischen Welt gegenüber. Die nackten Kinder und die Naturdarstellung kontrastieren vor allem in der Auffassung von Ruhe und Bewegung, Naturnähe und Distanz, Passivität und Aktivität. Wie in diesen Bildern verstand es Feuerbach auch in dem Gemälde *Paolo und Francesca von Rimini* (Abb. 20), Landschafts- und Figurendarstellung aufs Gelungenste zu verbinden. Doch der Künstler fokussierte hier nicht wie viele seiner Kollegen das dramatische Moment der Liebesgeschichte des berühmten Paares, das Dante in seiner *Göttlichen Komödie* besungen hatte, sondern die kontemplative Stimmung und intime Vertrautheit vor dem tragischen Ende der Liebenden.

In drei seiner Gemälde griff Feuerbach das antike Thema der Medea auf, die Jason mit ihren Zauberkraften half, das Goldene Vlies zu erringen. Als Jason sich in Kreusa, die Tochter des korinthischen Königs Kreon, verliebte, rächte sich Medea an ihm, indem sie nicht nur Kreusa und deren Vater ermordete, sondern auch ihre eigenen Kinder aus der Verbindung mit Jason tötete. In der Gemäldeversion der Mannheimer Kunsthalle (Abb. 24) verweisen nur wenige Attribute auf die Taten der Medea: so der Dolch, der ihr aus der Hand gefallen ist und zu ihren Füßen liegt, sowie die als Armschmuck umgelegte Schlange. Feuerbach stellte die antike Frauengestalt nicht wie etwa Eugène Delacroix als racheerfüllte, rasende Mörderin dar, sondern als einsam Trauernde in einem Augenblick der Besinnung auf ihr düsteres Schicksal. *HH*



## Paul Cézanne

Mit dem Gemälde *Der Raucher mit aufgestütztem Arm* (Abb. 50) besitzt die Kunsthalle ein zentrales Figurenbild aus dem reifen Schaffen von Paul Cézanne, der als »Vater der modernen Malerei« gilt. Als Fritz Wichert das Werk 1912 von dem Kunsthändler Paul Cassirer in Berlin zum Preis von 35.000 Mark für den »Franzosenaal« erwarb, musste er den Ankauf jedoch gegen die Anfeindungen aus der Ankaufskommission verteidigen, nach denen das Gemälde als Machwerk eines Dilettanten verunglimpft wurde. Der Direktor der Kunsthalle betonte dagegen den Vorbildcharakter der französischen Kunst, ihren »höheren Anregungswert«, ohne dass damit ein Mangel an »vaterländischer Gesinnung« verbunden sei.

Cézanne malte zwischen 1890 und 1892 drei Varianten eines Mannes, der mit aufgestütztem Arm an einem Tisch sitzt und eine Pfeife raucht: ein Motiv, dessen Tradition bis ins 17. Jahrhundert reicht. Diese Gemälde sind in engem Zusammenhang mit der Serie der *Kartenspieler* entstanden, in welcher derselbe Mann Modell saß. Die beiden Fassungen in der Eremitage St. Petersburg und im Puschkim-Museum Moskau zeigen wesentlich größere Ausschnitte des Raumes, der sich als Atelier des Künstlers präsentiert. Denn man erkennt im Hintergrund einige Gemälde des Malers als Bilder im Bild. In der Version der Mannheimer Kunsthalle hat Cézanne auf diese Details verzichtet, sie erscheint als die konzentrierteste Fassung und steht beispielhaft für sein Streben nach formaler Vereinfachung. Es ging Cézanne hier nicht um die Darstellung einer individuellen Persönlichkeit, sondern um die Umsetzung seiner strengen Form- und Farbgesetze. Dementsprechend reduzierte er die Farbigkeit auf Braun-, Grau- und Blautöne, akzentuiert durch wenig Ocker und Grün. Die räumliche Situation erscheint durch die flächig geometrischen Elemente der Tischplatte nicht eindeutig, so dass die massive Gestalt des Dargestellten in seiner einfachen, ruhigen und selbstbewussten Monumentalität noch stärker als auf den beiden anderen Bildern zum Tragen kommt.

Cézanne hatte sich nach der Beschäftigung mit der Malerei von Gustave Courbet und Edouard Manet anfangs noch im Kreis der Impressionisten in Paris bewegt, mit denen er 1874 und 1877 gemeinsam ausstellte. Seine eigene Bildsprache entwickelte er in Serien mit sich wiederholenden Motiven, etwa des Montagne Sainte-Victoire, eines südlich seines Wohnortes Aix-en-Provence gelegenen Berges, oder im figurativen Bereich mit den Kartenspielern oder den Badenden. Wenngleich sich Cézannes Farbskala aufhellte und er wie seine Malerkollegen die Freilichtmalerei pflegte, folgte er ihnen nicht in der Auflösung der Gegenstände und Konturen. Vielmehr ging es ihm um eine neuartige Gestaltung des Bildraumes, wobei sowohl der Pinselduktus in parallel angeordneten Schraffuren, die Aufhebung der klassischen Perspektive wie auch die Geometrisierung und Verfestigung der Formen eine wesentliche Rolle spielten. Gerade diese Gestaltungsmerkmale übten später einen überaus großen Einfluss auf nachfolgende Künstlergenerationen wie die Expressionisten und Kubisten aus, waren sie doch Ausgangspunkt für deren künstlerisches Erneuerungsstreben. *HH*



## Auguste Rodin

Das 1880 begonnene *Höllentor* bildet das Opus Magnum im Gesamtwerk des französischen Bildhauers Auguste Rodin. Bei dem über sechs Meter hohen Bronzeportal handelt es sich um einen Auftrag des französischen Staates für das Pariser Musée des Arts Décoratifs, der nie realisiert wurde. Die Höllentor entwickelte sich in einem mehr als 30 Jahre währenden Schaffensprozess zu einer autonomen, zweckfreien Skulptur, von der die Kunsthalle ein kleines Studienmodell (Abb. 52) besitzt. In diesem dritten und vermutlich letzten Entwurf zu dem Großprojekt experimentierte Rodin an der räumlichen Gliederung des Tors und klärte die Gesamtkomposition der Figurengruppen. Zunächst in Ton modelliert, dann in Gips abgeformt und schließlich posthum in Bronze gegossen, veranschaulicht die lebenslange, experimentelle Arbeit am *Höllentor* eine Synthese der Bildhauerei Rodins. Von ihm selbst als »Arche Noah« bezeichnet, erwuchs daraus ein unerschöpfliches Sammelbecken von mehr als 200 Skulpturen, die er mehrfach als Einzelfiguren isolierte und in anderen Zusammenhängen sowie in unterschiedlichen Stadien der Ausformung variierte, wie *Der Denker*, *Der Kuß* oder *Die Drei Schatten*.

Im Kontext der Jahrhundertwende zählt das *Höllentor* zu den Bilderzyklen, Dichtungen und musikalischen Kompositionen, die nach der Säkularisation im 19. Jahrhundert religiös-christliche Darstellungen ablösten. Mit ihm schuf Rodin ein säkularisiertes jüngstes Gericht und dauerhaftes Symbol menschlicher Existenz. Ausgehend von Dantes *Göttlicher Komödie* vermittelt die *Porte de l'enfer* den Eindruck des strudelnden Fallens und Stürzens der Figuren, der menschlichen Melancholie und Verzweiflung: »Aber die Bewegungen, die er in den Worten des Dichters fand, gehörten einer anderen Zeit; sie erweckten in dem Schaffenden, der sie auferstehen ließ, das Wissen von tausend anderen Gebärden, Gebärden des Greifens, Verlierens, Leidens und Lassens, die inzwischen entstanden waren, und seine Hände, die keine Ermüdung kannten, gingen weiter und weiter, über die Welt des Florentiners hinaus zu immer neuen Gesten und Gestalten«, schrieb Rainer Maria Rilke 1903 über das noch unvollendete Lebenswerk Rodins.

Auch die lebensgroße Figur der *Eva* (Abb. 51) hat ihren Ursprung in der Geschichte dieses kolossalen Portals, das sie gemeinsam mit *Adam* flankieren sollte. Im Zusammenwirken von innerer und äußerer Bewegung fasste Rodin in *Evas* spannungsvoller Körpersprache den Moment des »Sich-Schämens« nach der Erkenntnis ihrer Nacktheit und ihre Furcht vor dem Zorn Gottes kurz vor dem Verlassen des Paradiesgartens zusammen. Abseits der Tradition modellierte Rodin die alttestamentliche Figur aus der Schöpfungsgeschichte als Individuum und verzichtete auf die im 19. Jahrhundert übliche Idealisierung des weiblichen Körpers. Die leiblichen Alterungsprozesse und Werkspuren ließ Rodin ungeschönt stehen und integrierte zudem durch sein Modelé – die plastisch unruhige Oberflächengestaltung »der Buckel und Höhlungen« – das Spiel von Licht und Schatten in die Plastik.

Der Künstler, dessen bildhauerisches Werk formal und inhaltlich von der Romantik über den Symbolismus bis zum Impressionismus reicht, bezeichnete sich selbst als »Brücke, welche die beiden Ufer Vergangenheit und Gegenwart verbindet«. In der Verselbständigung der künstlerischen Mittel und durch die innovative Schaffensweise, die sich aus der Arbeit am *Höllentor* entwickelte, kommt Auguste Rodin programmatische Bedeutung als Wegbereiter der modernen Bildhauerei zu. *SP*



51 | AUGUSTE RODIN Eva um 1881



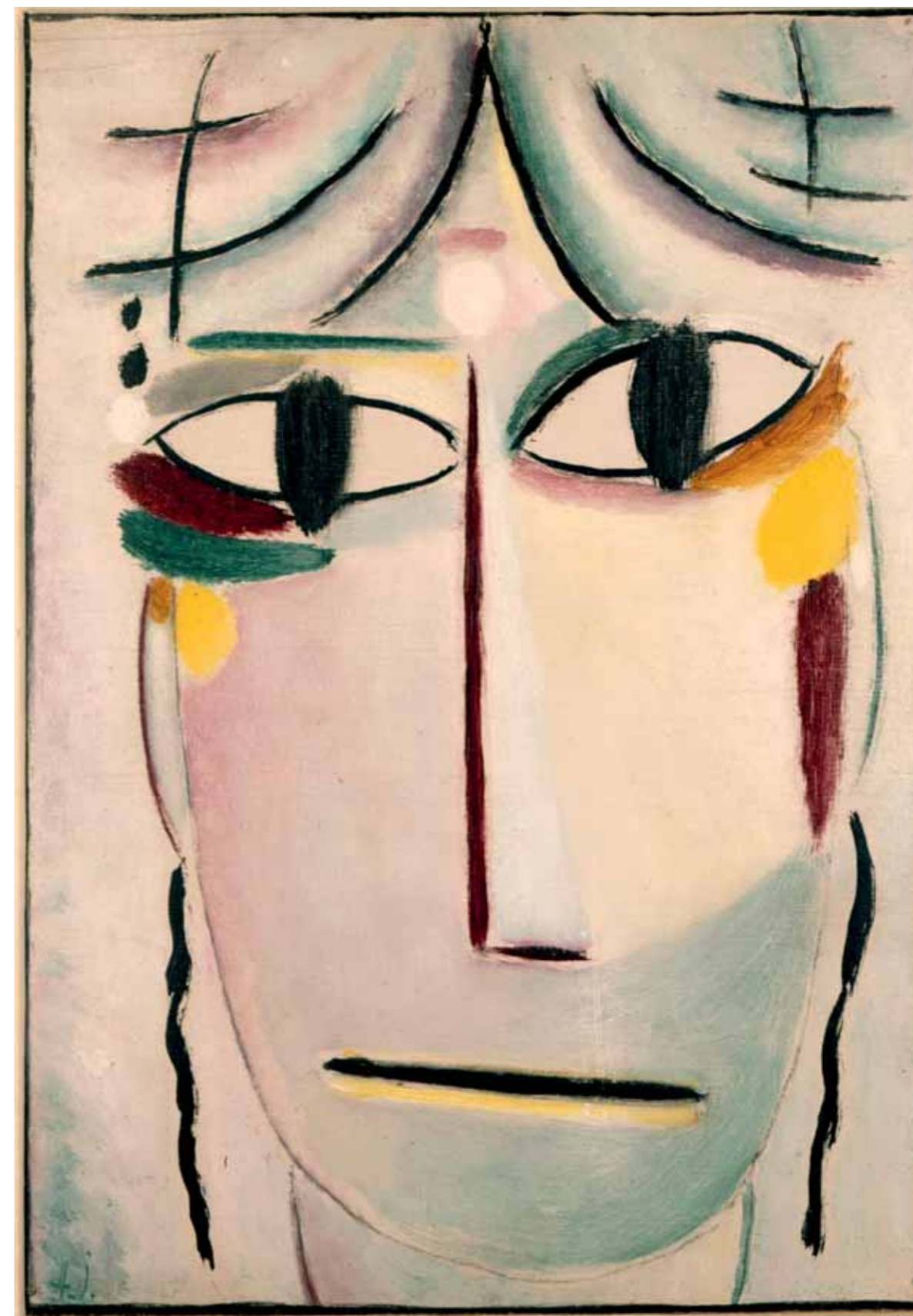
66 | KARL SCHMOLL VON EISENWERTH Der Spaziergang 1905



66 | KARL SCHMOLL VON EISENWERTH Die Karifreie 1905

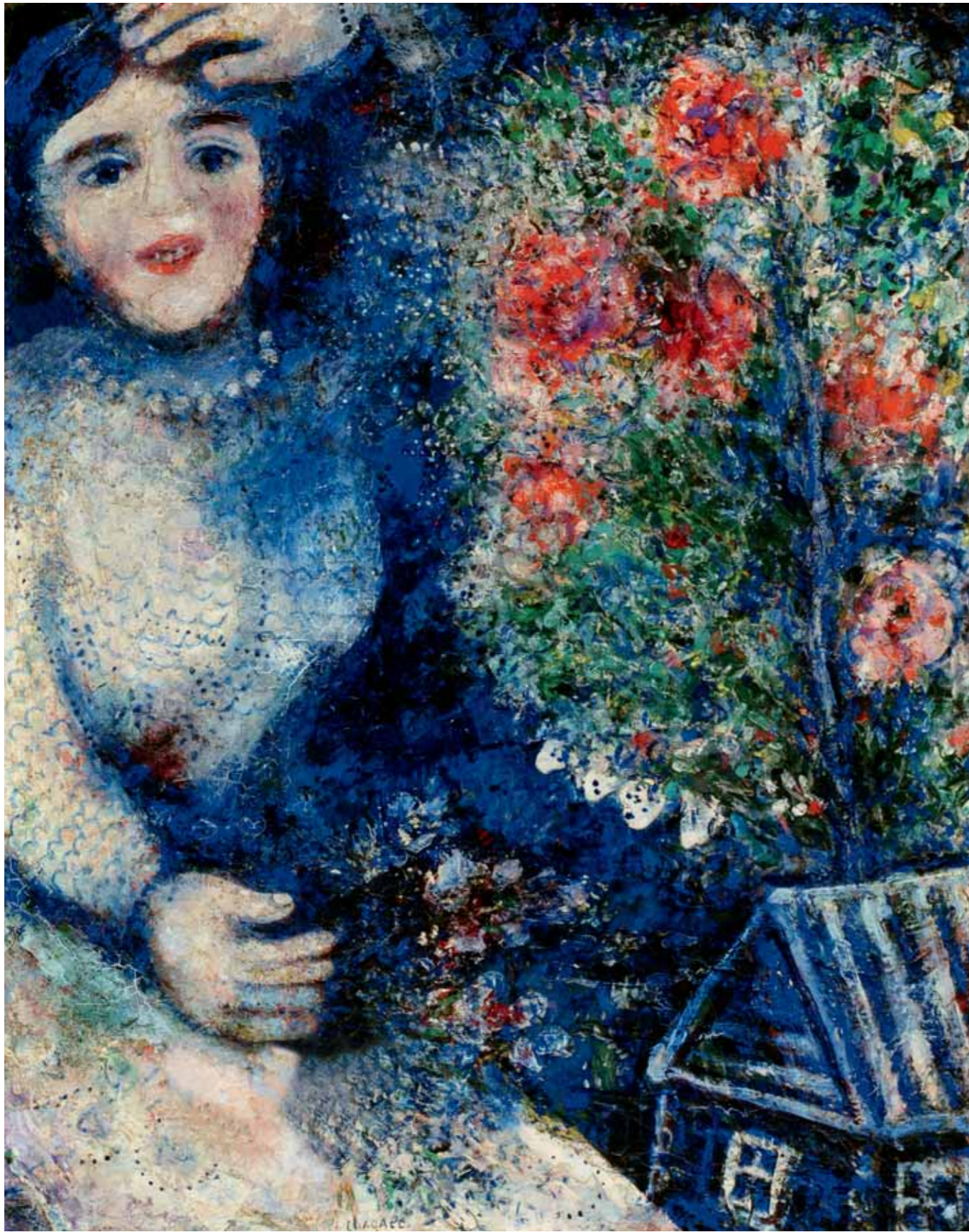


98 | AUGUST MACKE Afrikanische Landschaft 1914



99 | ALEXEJ VON JAWLENSKY Heilandsgesicht: Wächter 1920





128 | MARC CHAGALL Die Braut mit dem Blumenstrauß 1924/25



129 | MAURICE DE VLAMINCK Dorf im Schnee 1920

## Otto Dix

»Ich brauche die Verbindung zur sinnlichen Welt, den Mut zur Hässlichkeit, das Leben ohne Verdünnung«, konstatierte der in Gera geborene Maler Otto Dix, der neben George Grosz Hauptvertreter des linken Flügels der Neuen Sachlichkeit war. In den 1920er Jahren, die einen Höhepunkt in Dix' Karriere darstellen, waren seine Arbeiten sowohl 1925 in der Ausstellung *Neue Sachlichkeit* in der Kunsthalle Mannheim als auch ein Jahr später bei der Internationalen Kunstausstellung in Dresden zu sehen. Bereits während seiner kurzen Dada-Phase um 1920 setzte er sich mit der sozialen Lebenswirklichkeit auseinander, die er in veristischen Hauptwerken wie dem heute verschollenen *Schützengraben* bezeugte und in der 1924 publizierte Radiermappe *Der Krieg*, aus der sich mehrere Blätter in der Graphischen Sammlung der Kunsthalle befinden. Neben den zentralen Themen Krieg und Großstadt war es ein umfassendes Interesse am Menschen, das sein künstlerisches Schaffen bestimmte. Diese Neigung zeigt sich nicht nur in der großen Anzahl von Porträts bekannter Persönlichkeiten der Weimarer Zeit, sondern auch in zahlreichen Bildnissen von Arbeitern, Kriegskrüppeln oder Prostituierten.

Auch die beiden 1937 in Mannheim als »entartet« beschlagnahmten Gemälde *Arbeiterknabe*, das sich heute in der Staatsgalerie Stuttgart befindet, und *Die Witwe* von 1925 gehören diesem Motivkreis an. Als Ersatz für das bis heute verschollene Frauenbildnis erwarb Kunsthallendirektor Walter Passarge das im gleichen Jahr geschaffene Gemälde *Die Irrsinnige* (Abb. 158). Ikonografisch standen sich die beiden Bilder sehr nahe und zeigen zusammen mit dem *Streichholzhändler II* (Abb. 159) den sachlich-kritischen Realismus, dem sich Dix Mitte der 1920er Jahre annäherte. In dieser Phase einer neuen Stilbildung, die mit der Übersiedlung von Dresden nach Düsseldorf einherging und in Berlin ihren Höhepunkt fand, begann der Maler mit der altmeisterlichen Lasurtechnik zu experimentieren. Die Hinwendung zu Formen und Techniken italienischer, aber vor allem altdeutscher Meister wie Lucas Cranach oder Matthias Grünewald kontrastierte Dix bewusst mit dem an der sozialen Realität orientierten Motivrepertoire, das sich in Bildern von den Randgruppen der Gesellschaft niederschlug.

Die Figur der Irrsinnigen, deren gestreifte Anstaltskleidung mit Rüschenkragen über dem ausgezehren Brustkorb geöffnet ist und die magere Brust entblößt, hält Dix in grotesker Übersteigerung fest. In Kombination mit den knochig verkrampften Händen und den weit auseinander stehenden Augen kippt die karikierende Darstellung in eine Ästhetik des Hässlichen. Der Bildentstehung liegt darüber hinaus ein malerisches Interesse zugrunde, das Dix in diesen Jahren mehrfach bearbeitete: der sich in Lasurtechnik über die Komposition schlängelnde Witwenschleier, dem Kopfgebirgen der Wahnsinnigen in Gestalt von totenkopfähnlichen Fratzen entsteigen. In allegorischer Verdichtung verleiht der Maler der sich im Irrsinn artikulierenden psychischen Vitalität zwischen Eros, Tod und Wahnsinn allgemeingültigen Ausdruck. In einer übersteigerten Darstellung des Individuellen ist auch der kleine Streichholzhändler erfasst, dessen überspitzte Physiognomie und Gestik die Traurigkeit seiner Gestalt hervorhebt, während die Eintönigkeit durch das grisailleartige Kolorit der Umgebung gesteigert wird. Nicht das Einzelschicksal des Knaben ist von Bedeutung. Stellvertretend für die weit verbreitete, beklagenswerte Erscheinung tausender Bettler und Straßenverkäufer in den deutschen Nachkriegsstädten setzte Dix mit diesem Gemälde einer benachteiligten Randexistenz der Gesellschaft ein Denkmal. *sp*



158 | OTTO DIX Die Irrsinnige 1925

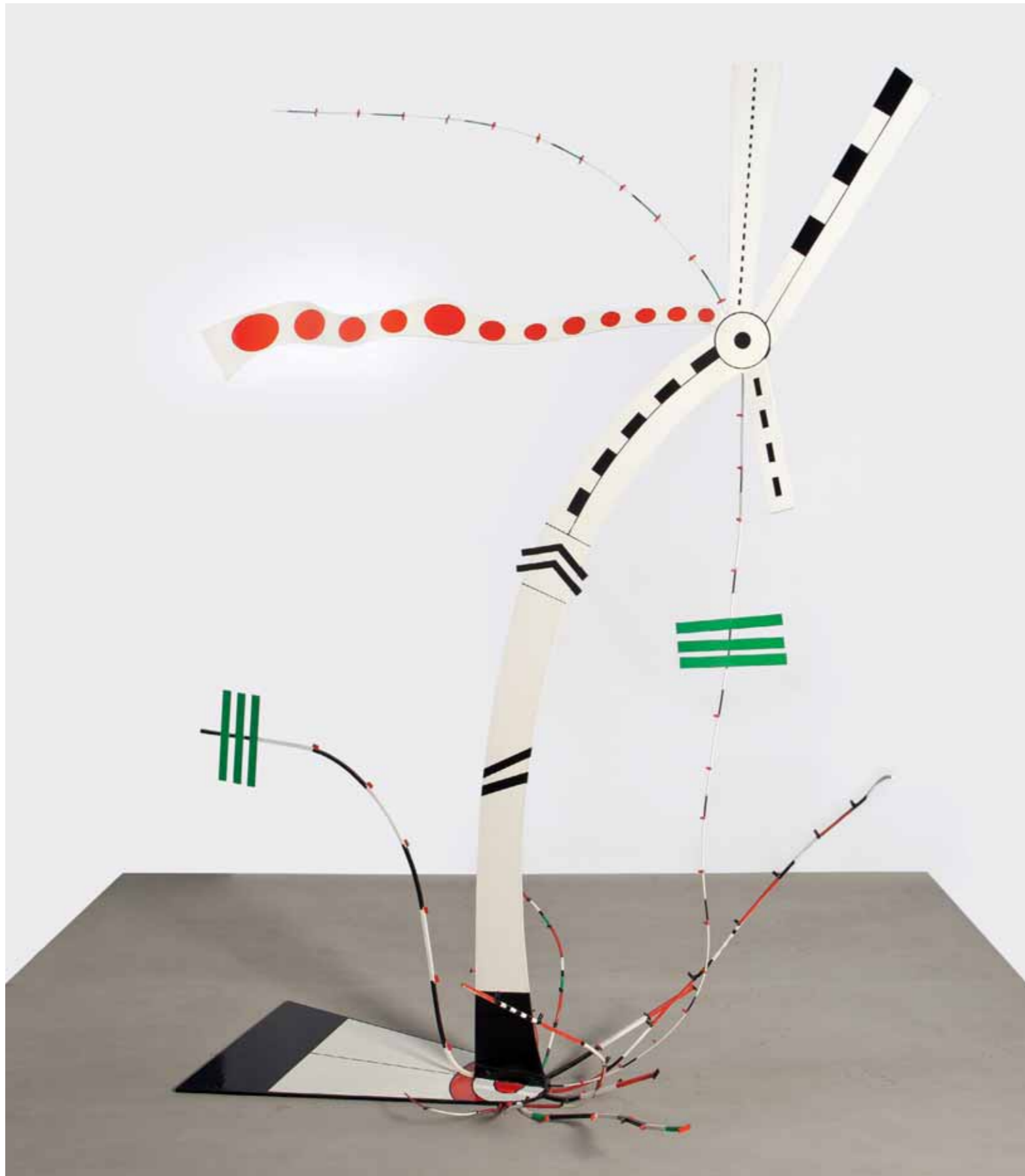
159 | OTTO DIX Streichholzhändler II 1926/27



226 | KARL OTTO GÖTZ Torden 1969



227 | PETER BRÜNING Nr. 75 1961



229 | PETER BRÜNING Nr. 1/66, Straßenmühle (18a/66) 1966



230 | BERNARD SCHULTZE Verwesende Vogel-Stein 1975



264 | CÉSAR Gelenkte Kompression »Die Dritte« 1961



265 | YVES KLEIN Nike von Samothrake 1962



287 | ERNST HERMANNS Kugel und drei Säulen auf Grundfläche 1974



288 | ANDRÉ VOLTEN Gestapelte Säule 1968