FRITZ KLEMM (1902-1990)

Leben und Werk

Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophisch-Historischen Fakultät der Ruprechts-Karls-Universität Heidelberg, Kunsthistorisches Institut

vorgelegt bei: Prof. Dr. Peter Anselm Riedl

von: Eva Studinger

aus: Weingarten/Baden

VORWORT

Diese Monographie hat zum Ziel, anhand von ausgewählten Beispielen und Einzelinterpretationen Fritz Klemms künstlerische Entwicklung von der Studienzeit über die Gemälde bis zu den „Wand“-Collagen darzulegen.

Als Grundlagen der Arbeit dienten mir der künstlerische Nachlaß und die Kataloge der Einzelausstellungen in Ulm 1976 und Karlsruhe 1985. Erste Ergebnisse legte ich im Katalog der Ausstellung in Karlsruhe 1992 vor.

Vor allem die Gespräche mit Fritz Klemm, seinen Kindern, Kollegen, Freunden und Sammlern halfen mir. Konnte ich zu Beginn mit Fritz Klemm noch Gespräche führen, blieb mir nach seinem Tod wegen Erbstreitigkeiten einiges verschlossen. Seit der Aufteilung des Nachlasses am Ende der Ausstellung 1992 waren mir viele Werke nicht mehr zugänglich. Im Werkverzeichnis werden sie deshalb immer noch unter „Nachlaß“ geführt. Hier gäbe es noch einiges zur Entstehung der Werke und zur Biographie zu klären. Leider existieren keine schriftlichen Quellen von Fritz Klemm selbst, wie Tagebücher, Bild-, Ausstellungslisten etc., so daß manches nicht mehr genau auffindbar ist. Besonders für die fünfziger und sechziger Jahre ist die Recherche oft schwierig, da in dieser Zeit wenig archiviert wurde und Kataloge nur wenige Abbildungen enthalten.

Dennoch habe ich versucht, mit den vorhandenen Unterlagen eine möglichst genaue Biographie zu schreiben - Biographisches war bislang nur auf wenige Daten beschränkt.

Klemms Kinder und viele seiner Freunde, Kollegen, Schüler, Galeristen und Sammler haben mir dabei geholfen, denen ich herzlich danken möchte.

Mein besonderer Dank gilt Dr. Gert Reising, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, für Rat und Unterstützung. Dank auch Dr. Wilfried Rößling, der mir bei der Suche nach Archivalien behilflich war.

Karlsruhe, Januar 1996 Eva Studinger

weiter

1. BIOGRAPHIE

1.1 Itinerar

1.2 Lebensweg

1.2.1 Vorbemerkung

1.2.2 1902 - 1922

1.2.3 1922 - 1925 Studium an der Landeskunstschule Karlsruhe

1.2.4 1925 - 1948 Zeit der Lehrtätigkeit an verschiedenen Schulen

1.2.5 1948 - 1970 Tätigkeit an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe

1.2.6 1970 - 1990

1. BIOGRAPHIE

1.1 Itinerar

1902	am 14. August in Mannheim geboren
1919-22	Lehrerseminar Karlsruhe
1922-25	Landeskunstschule Karlsruhe
1925-48	Lehrtätigkeit an verschiedenen Schulen
1931	Heirat mit Antonia, Gräfin von Westphalen
1937/38	militärische Übungen
1941/42	weitere pädagogische Prüfungen
1942	Gefreiter
1948	Abordnung als Werklehrer an die Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe
1951	1. Gruppenausstellung
1953	Verleihung der Amtsbezeichnung „Professor“
1961	Ernennung zum Professor
1970	Pensionierung; eigenes Atelier in der Stresemannstraße
1973	1. Einzelausstellung
1976	1. Retrospektive, Ulm
1977	Vorstandsmitglied Künstlerbund Baden-Württemberg

1983	Verdienstkreuz am Bande der Bundesrepublik Deutschland
1984	Max-Lütze Medaille
1985	Ehrenstipendiat der Villa Massimo
	Retrospektive, Kunstverein Karlsruhe
1987	Hans-Thoma Staatsgedenkpreis
	Austritt aus dem Künstlerbund Baden-Württemberg
1989	Tod der Ehefrau
1990	am 17. Mai in Karlsruhe gestorben

1.2 Lebensweg

1.2.1 Vorbemerkung

Fritz Klemm nahm sich selbst als Person meist zurück und erachtete Biographisches als sehr nebensächlich - entsprechend spärlich waren die vorhandenen Informationen. In dieser Kargheit sehe ich eine enge Verbindung zwischen Persönlichkeit und Werk.

Die erste Beteiligung an einer Gruppenausstellung konnte ich für das Jahr 1951 ausfindig machen: „Freie Darmstädter Künstler -vereinigung“, Mathildenhöhe, Frühjahrsausstellung, u.a. mit Erich Heckel, Hans Graf, Wilhelm Schnarrenberger, Willi Baumeister.

Die meisten dieser Gruppenausstellungen sind bislang nicht erwähnt; Fritz Klemm legte wenig Wert auf ihre Nennung. So hält sich bis heute die Einschätzung, Fritz Klemm habe nur selten ausgestellt: „Er hatte seine Arbeit aus dem Ausstellungsbetrieb herausgehalten und nur wenigen Ausstellungen zugestimmt: Ulm 1976, Stuttgart 1984, Karlsruhe 1985, „Signaturen“ 1988.“*[1]* Dem widersprechen zahlreiche Beteiligungen bei Gruppenausstellungen, und, seit 1973, die vielen Einzelausstellungen.

Seine erste Einzelausstellung hatte Fritz Klemm 1973 in der Galerie Heberle, Frankfurt am Main..

„Welche Gründe es sind, daß sich die Augen des Kunsthandels für die Bilder des Karlsruher Malers Fritz Klemm so plötzlich geöffnet haben, ist schwer zu entscheiden. ...Mehr als ein Jahrzehnt hingen die Bilder des jetzt 71-jährigen Malers in den Jahresausstellungen des Künstlerbundes Baden-Württemberg, aber kaum jemand ... interessierte sich für die ganz einfachen Gebilde. ...(Er) *tat nichts, um jemanden für seine Kunst einzunehmen“.[2]*

1.2.2 1902 - 1922

Fritz Klemm wurde am 14. August 1902 als ältestes Kind von Luise und Gustav Klemm in Mannheim geboren. Es folgten noch zwei Brüder und eine Schwester.

Sein Vater arbeitete als Obergärtner bei einem „reformerisch“ denkenden Industriellen, seine Mutter führte ein bis Anfang 1992 existierendes Textilgeschäft[3] in Mannheim.

Nach der vierjährigen Bürgerschule besuchte Klemm die Tulla-Oberrealschule, die er mit der „Obersekundarreife“ abschloß. Auf Wunsch der Eltern sollte Fritz wie sein Onkel Lehrer werden. So wurde er mit 17 Jahren nach Karlsruhe auf das Lehrerseminar geschickt. Dort war er von 1919 bis 1922.[4]

Das Lehrerseminar (heute Pädagogische Hochschule) bestand aus zwei Gebäuden, dem an der Bismarckstraße mit Schlafsälen für vierzig Personen und dem an der Moltkestraße mit den Unterrichtsräumen. Klemm hob vor allem die strenge, kasernenähnliche Zucht hervor.

Die Ausbildung umfaßte alle schulischen Fächer:[5]

„Ich habe aus dieser Zeit viele künstlerische Anregungen erhalten“ und:

„Die Zeit nach dem ersten Weltkrieg war die Zeit einer geistigen Revolution, eines Umbruchs, viel stärker als nach dem zweiten Weltkrieg“.[6]

1.2.3 1922 - 1925 Studium an der Landeskunstschule Karlsruhe

Fritz Klemm studierte von 1922 bis 1925 an der Badischen Landeskunstschule, er wollte Zeichenlehrer werden. 1920 war aus der alten Kunstakademie mit freien Meisterklassen die Landeskunstschule mit einer einjährigen Vorbereitungsklasse, zwei Jahren Ausbildungsabteilung und zwei Jahren Meisterklasse gebildet worden.[7]

Im Dezember 1918 hatte sich der „Kunst- und Kulturrat für Baden“ gegründet, der dem Kultusministerium eine „Denkschrift zur Neuorganisation der Kunstakademie“ mit der Absicht sandte, *„den akademischen Lehr- und Lernbetrieb in eine freie Vereinigung von Werkstätten, in denen bedeutende Meister verschiedener Art schaffen, umzuwandeln“.[8]* Ziel war, die vielbeklagte Trennung von Kunst und Handwerk zu beseitigen, Einseitigkeit und Spezialistentum sollten vermieden werden.[9] Die meisten der Lehrerprofessoren hielten allerdings unbeirrbar an ihrer traditionellen, konservativen Auffassung von Malerei und Vermittlung fest. Die jüngere Malergeneration stieß von

Anfang an seitens der konservativen Künstler auf Kritik. Mit der Gleichsetzung von Expressionismus mit kommunistischer Kunst wollte man Neuerungen, vor allem die Entwicklung ungegenständlicher Malerei, verhindern.[10]

In der Schülerliste der Landeskunstschule für das Jahr 1922/23 wird „Klemm, Fritz, Mannheim“ in der Rubrik Fachklasse für Maler, Zeichenklasse Prof. Groh, aufgeführt.[11]

Über den genauen Ausbildungsweg Fritz Klemms konnte ich keine Angaben finden, zumal die Kunsterzieher erst ab 1924 eine gemeinsame Ausbildung mit den anderen Kunststudenten erhielten.

Fritz Klemm selbst bezeichnete sich als Schüler von Ernst Würtenberger (1868-1934), der seit 1921 die Professur für Graphik innehatte. *„Ich habe meinen Lehrer Würtenberger sehr geschätzt, trotzdem habe ich auf vieles verzichtet und wäre beinahe durchs Examen gefallen. - Man muß seinen eigenen autodidaktischen Traum verwirklichen“*, äußerte er zu seiner Akademiezeit.[12]

Trotzdem bestehen, was Kunstverständnis und pädagogische Vermittlung betrifft, zwischen Ernst Würtenberger und Fritz Klemm Gemeinsamkeiten. So wurde Würtenberger als: *„philosophischer Kopf, der über die Grundlage der künstlerischen Mittel, die dem Schaffenden zur Verfügung stehen, nachdachte“*, charakterisiert. Man attestierte ihm ausgeprägte pädagogische Fähigkeiten, er lege großen Wert auf Disziplin und verachte Oberflächlichkeit. Er sah Kunst nicht als ästhetischen Genuß, sondern als Verpflichtung zur gestalterischen Formung. Zwischen Form und Inhalt bestünde eine enge Korrespondenz, mit der Änderung der Form verändere sich auch deren Ideengehalt. Dazu müßte man die Erscheinung sehr genau definieren, eine Kleinarbeit, der sich Würtenberger in jahrelangem Experimentieren unterzog. Freilich stand Ernst Würtenberger mit seiner Anschauung im Widerspruch zur zeitgenössischen Kunstauffassung, die *„das Geheimnis des Schöpferischen nicht gestört sehen wollte“* und hatte keine große allgemeine Wirkung.[13]

Nicht nur in der Auseinandersetzung mit der Philosophie, auch in der Art der pädagogischen Vermittlung konnte Klemm von seinem Lehrerlernen. Ernst Würtenberger hatte einen interdisziplinären Ausbildungsweg hinter sich, und er verband als Lehrer an der Züricher Kunstgewerbeschule (1902-1921) in seinem Unterricht künstlerische Gestaltung mit praxisbezogenem Nutzen, theoretisches Wissen mit praktischem Können.[14] Ähnlichkeiten bestehen ebenso beim Stellenwert der Form für die künstlerische Arbeit und dem langsamen, gründlichen Vorgehen beim Malen.

Insgesamt stand für Klemm das Studium an der Akademie in großem Gegensatz zur strengen Zucht des Lehrerseminars. *„Egal ob gute oder schlechte Lehrer, man kann auch von schlechten Lehrern lernen“.[15]*

Klemm hat während seines Studiums in einem Zimmer im Hausmeisterhaus des humanistischen Gymnasiums gewohnt, das er später nochmals als Lehrer mieten sollte. Im Jahr 1925 beendete er das Studium mit der Prüfung zum Zeichenlehrer und begann seinen Vorbereitungsdienst.[16]

Ob und welche Museen und Austellungen Fritz Klemm in dieser Zeit besuchte, konnte ich nicht feststellen, gehe aber davon aus, daß er das tat. In Karlsruhe[17] waren in diesen Jahren unter anderem folgende Ausstellungen zu sehen:

1923 Große Deutsche Kunstausstellung; Ausstellungshalle Rudolf Schlichter, Georg Scholz; Kunsthandlung Sasse

1924 Hans Thoma, gesamtes graphisches Werk, Orangeriegebäude Pfälzische Kunstausstellung; Kunstverein

1925 Große Schweizer Kunstausstellung; Ausstellungshalle

Außerdem 1925 in Mannheim: Neue Sachlichkeit; Kunsthalle[18]

1.2.4 1925 - 1948 Zeit der Lehrtätigkeit an verschiedenen Schulen[19]

In seinem Vorbereitungsdienst als Probe- und Zeichenlehrerkandidat unterrichtete Fritz Klemm vom 6.11.1925 bis 30.11.1926 an der Realschule in Breisach. Vom 15.4.1926 an übernahm er eine Stellvertretung an der Humboldtschule in Karlsruhe[20], von da wurde er am 15.4.1929 nach Triberg versetzt, wo er ab 1.2.1930 auch Turnen unterrichtete[21]. Seit dem 20.4.1927 lehrte Klemm am Staatstechnikum in Nebenbeschäftigung sechs Stunden pro Woche Zeichnen. Im April 1931 erhielt Klemm erneut eine Stellvertretung an der Humboldtschule Karlsruhe[22], von da wurde er am 1.4.1932 an das Bismarckgymnasium Karlsruhe versetzt[23].

Im Jahr 1929 war er Mitglied der Genossenschaft Dammerstock geworden und bezog bald eine Wohnung in dieser „Bauhaus"-Siedlung. Für die Zeit von 1925 bis 1931 nannte Klemm selbst mehrere Reisen nach Frankreich[24].

Im Juni 1931 Heirat mit Antonia, Gräfin von Westphalen (1902-1989), ebenfalls Absolventin der Badischen Landeskunstschule unter anderem bei dem Bildhauer Georg Schreyögg (1870-1934).

Über Art und Weise seines Schulunterrichts ist mir nur wenig bekannt[25]. Am Bismarckgymnasium lehrte Klemm die unteren Klassen im Zeichnen und Schreiben und gab, als freiwilliges Angebot, zwei Handfertigkeitskurse[26]. Hier umfaßte der Lehrstoff: Papparbeiten, Buchbinderei, Modellieren, Hobeln, leichte Holzverbindungen[27], außerdem Modellieren, Holzarbeiten, Papier/Pappe, Schiffs- und Flugzeugmodellbau[28].

Bereits hier war sein Ziel der Umgang mit kreativen Werkstoffen, die Beschränkung auf einfachste Arbeitsmittel, auf Abfall und Fundstücke. Dies war natürlich durch „Sparenmüssen" auch zeitbedingt, doch die Verwendung von „Abfällen" entwickelte sich zugleich auch zum Arbeitsprinzip, dem Klemm sowohl im Unterricht als auch im eigenen Werk (Papiercollagen) treu blieb.

Damit vergleichbar ist die Arbeitsweise der Dadaisten, allerdings nicht deren Ziel[29], mit ihren aus Abfallpapieren und Fundstücken geklebten und gemalten Bildern einen Gegensatz zur konventionellen, bürgerlichen Kunst zu propagieren. Klemms Anliegen war allein, die Materialität der Dinge zu achten.

Ehemalige Schüler erinnern sich an Fritz Klemm als strengen Lehrer, der im Unterricht viel Wert auf genaues Zeichnen legte, doch bei aller Distanz gut mit seinen Schülern auskam.

Ein Schreiben der Akademie erwähnt: *„...kann vom Zeichenlehrerkandidat nur Gutes berichten, er hat den Werkunterricht zu einer vorbildlichen Höhe geführt...,daß er infolge unglücklicher Sperrmaßnahmen als 36-jähriger verheirateter Mann mit 3 Kindern heute noch als Zeichenlehrerkandidat arbeiten muß, kann ja die Berufsfreudigkeit nicht gerade erhöhen...* .Die Sperrmaßnahmen werden nicht näher erläutert, könnten aber mit folgender Begebenheit in Zusammenhang stehen:

Während des Dritten Reiches wurde im Werken besonderer Wert auf Schiffs-und Flugzeugmodellbau gelegt, die Ergebnisse immer wieder in der Schule ausgestellt[30]. Zu einer Ausstellung 1938 sollte Fritz Klemm die Parteifahne in die Räume hängen. Er lehnte ab, da der Ausdruck der Werke gestört würde: wenn überhaupt, könne die Fahne nur draußen vor der Tür hängen.

Ihm wurde nahegelegt, in die Partei einzutreten, ansonsten würde er entlassen. So trat er aus Furcht im Mai 1938 in die NSDAP ein[31].

Im folgenden Jahr (1939) erhielt Fritz Klemm die Ernennung zum Zeichenlehrer und wurde Beamter auf Lebenszeit.[32]

Die Situation der Lehrer während des Dritten Reichs schildert Günther Treiber: Sanfter bis deutlicher Druck sollte Schüler wie Lehrer zu Parteimitgliedern machen. *„Das Kollegium war gespalten. Auf der einen Seite die Parteigenossen, auf der anderen die Skeptischen, Reservierten, Ablehnenden. Manche blieben es bis zum Schluß, traten der Partei nicht bei. Es geschah ihnen nichts! Andere gingen ohne innere Überzeugung in die Partei, um Ruhe zu haben oder ihren beruflichen Fortgang nicht zu beeinträchtigen. Manch einer kam dabei in Nöte."[33]* Schon 1937/38 war Klemm zweimal zu militärischen Übungen eingezogen worden, im Juni 1938 wurde er zudem für acht Wochen zum Wehrdienst in die Maschinengewehrkompanie nach Heilbronn geholt[34].

Wegen seiner sechs Kinder wurde er nicht an die Front geschickt. Der Jahresbericht 1939/40 des Bismarckgymnasiums

erwähnt weiterhin, Klemm sei eingezogen und wieder entlassen worden[35] (August 1939 bis Februar 1940 miltärische Baukompanie Durlach[36]).

Im April 1941 legte Fritz Klemm die Prüfung für das Lehramt an höheren Schulen ab, 1941/42 die pädagogische Prüfung und die Prüfung für Erdkunde. Er war Assessor geworden.[37]

Im Januar 1942 wurde er als Pionier ins Ersatzbataillon mit dem Dienstgrad eines Gefreiten eingezogen.[38]

Die Familie war während des Krieges in Isny im Allgäu evakuiert und wohnte u.a. bei der mit seiner Ehefrau Antonia seit der Akademiezeit befreundeten Malerin Fridel Dethleffs-Edelmann. Dorthin wurde Fritz Klemm aus amerikanischer Kriegsgefangenschaft im Juni 1945 entlassen. Die Scheune, in der die Familie dann in Isny untergebracht wurde und deren Decke Fritz Klemm bemalte, ist das erste Zeugnis malerischen Tuns, an das sich Tochter Ludwine (geb. 1934) erinnern kann, für sie war der Vater bis dahin Erdkunde- und Turnlehrer gewesen.[39].

Im Frühjahr 1946 kehrte die Familie nach Karlsruhe zurück.[40] Im Lehrerverzeichnis des Gymnasiums wird Fritz Klemm allerdings schon ab November 1945 wieder geführt, beschäftigt mit Instandsetzungsarbeiten.[41] Die Mitgliedschaft in der NSDAP verhinderte vorerst die Wiedereinstellung Klemms als Lehrer. Nach Erhalt eines Sühnebescheids im Februar 1948 wurde er wieder als Lehrer zugelassen und im April zugleich als Werklehrer für mehrere Stunden an die noch junge Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe abgeordnet.[42] Für diese Stelle war in Karlsruhe ein Lehrer gesucht worden, der außerdem über eine handwerkliche Ausbildung verfügte. Fritz Klemm hatte in den Jahren 1933/34 (nach Erinnerungen der Tochter Ludwine) neben der Lehrtätigkeit eine Schreinerlehre absolviert und mit Gesellenprüfung abgeschlossen.[43] Außerdem hatte er sich in dieser Zeit Kenntnisse über Buchbinderei[44] angeeignet. Klemm hatte in der Zeit als Lehrer am Bismarckgymnasium Abendkurse auf der Gewerbeschule Karlsruhe bei Buchbinder Raimund Suk genommen.[45] Sein Werkunterricht am Bismarckgymnasium war allgemein sehr angesehen, so daß er für die Stelle an der Akademie bestens geeignet war.

Künstlerische Arbeiten sind mir aus diesen Jahren nicht bekannt. Eigenen Angaben zufolge hater in dieser Zeit vor allem Landschaften, Portraits und Stilleben fotografiert.[46] Zahlreiche Zeichnungen der Familie entstanden von 1945 bis ca. 1956.

Bedingt durch die politische Situation waren in Karlsruhe nur wenige größere Ausstellungen zu sehen.[47]

1939 Badisches Kunstschaffen; Ausstellungshalle, Hans Thoma, Handzeichnungen, Aquarelle; Staatliche Kunsthalle

1940 Kunst aus städtischem Besitz; Kunstverein, mit: Hermann Baisch, Hans Adolf Bühler, Wilhelm Hempfing, Oskar Hagemann, Oswald Achenbach, Friedrich Kallmorgen, Franz Lenbach, Gustav Schönleber, Hans Thoma, Wilhelm Trübner und Ernst Würtenberger

1942 Niederländische Kunst der Gegenwart; Staatliche Kunsthalle

[1946 Moderne französische Malerei, Baden-Baden]

1948 Gegenstandslose amerikanische Malerei; Staatliche Kunsthalle

1949 Meister der französischen Graphik der Gegenwart; Staatliche Kunsthalle

Im Katalog „Kunst in Karlsruhe 1900-1950“ wurde eine Ausstellungsübersicht mit Schwerpunkt Karlsruhe für den Zeitraum von 1933 bis 1950 erstellt, die sich als Orientierung über Tendenzen versteht und ebenfalls nicht vollständig ist.[48]

1.2.5 1948 - 1970 Tätigkeit an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe[49]

Die wenigen bisherigen biographischen Angaben zu Fritz Klemm nennen: 1948 Leiter der Werkklasse, 1953 Ernennung zum Professor, 1970 Emeritierung.[50]

An die 1947 wiedereröffnete Akademie wurden Josuah Leander Gampp, Karl Hubbuch, Wilhelm Schnarrenberger, Otto Laible, Carl Trummer und Erich Heckel als Lehrer ernannt, die Berufung eines jungen Künstlers unterblieb, man suchte eher an die naturalistische und spät-expressionistische Tradition anzuknüpfen.[51]

Überraschend wurde Fritz Klemm am 29.4.1948 als Leiter des Werkunterrichts an die Akademie berufen[52] und trat im Mai seinen Dienst an. Vermutlich bis 1950 unterrichtete er weiterhin am Bismarckgymnasium.

Im September 1950 stellte die Akademie einen Antrag auf Übernahme an die Akademie. Die Schulleitung wollte dem aber nur unter der Bedingung einer anderen, dafür einzurichtenden Stelle zustimmen; so wurde der Antrag vorerst

abgelehnt. Trotz Reklamationen des Gymnasiums wurde Fritz Klemm von 1952 bis 1956 als Assessor ganz an die Akademie abgeordnet, im Februar 1951 erfolgte seine Ernennung zum Studienrat. Im Jahr 1953 wurde ihm schließlich die Amtsbezeichnung „Professor“ verliehen: *„um bei den unterschiedlichen Amtsbezeichnungen (bei gleicher Leistung) naturgemäß aufkommenden abwegigen Deutungen über Qualifikation bei Schülern und Außenstehenden die Spitze zu brechen“*.

Drei Jahre später wurde Klemm endgültig an die Akademie versetzt, an der er verschiedene Ämter übernahm. Für das Sommersemester 1958 ernannte man ihn zum Stellvertreter des kommissarischen Direktors, im folgenden Wintersemester zum stellvertretenden Direktor. Ab 1959 wurde er mit der Stellvertretung des beauftragten Direktors betraut.

Im April 1960 wurde Klemm zum Juror im Badischen Kunstverein gewählt, ein Amt, das er im Oktober 1961 zusammen mit Karl Hubbuch niederlegte, da Klaus Gallwitz als Leiter des Kunstvereins eine Ausstellung ohne Mitwirkung der Jury veranstaltet hatte. Die klärende Vorstandssitzung wollte Klemm nicht abwarten.[53]

1961 ernannte man den Dozenten mit der Amtsbezeichnung „Professor“ zum Professor, außerdem habe er seine Klasse aufgegeben. Dies ist insofern unklar, als Fritz Klemm nie eine Klasse im eigentlichen Sinn hatte und den Werkunterricht bis 1970 leitete. Erst ab ca. 1967 wurde eine Klasse für Werkkunsterziehung eingerichtet.[54]

Ab 1965 übernahm Klemm die Aufgabe des Pressereferenten. Im Sommer 1966 nahm Klemm eine Berufung als stellvertretender Landesschulrat an. Ein Jahr später hätte er sich im Alter von 65 Jahren zur Ruhe setzen können, doch erhielt er einen Lehrauftrag, und auch die Stelle als Prorektor wurde semesterweise verlängert. Am 15.6.1970 wurde er dann pensioniert.

-

Zum Unterricht[55]

Fritz Klemm verstand seinen Werkunterricht als Gestaltungslehre, die sich mit der zeitgenössischen Formsprache auseinandersetzt. Aus unterschiedlichen Materialien: Metall, Holz, Ton, Gips, Papier, Textil - und Kunststoff, oft Abfallstücken - sollten mit einfachen Methoden zweckvolle, formschöne und künstlerisch anregende Dinge entstehen. Beim experimentellen Gestalten sollte vor allem die Eigenart der Materialien bestimmend sein: *„Hier spricht das Material“ [56]*. Nach diesen Prinzipien hatte Klemm schon seinen Werkunterricht am Gymnasium definiert. Sein Unterricht gleicht dabei der Intention der von Johannes Itten am Bauhaus abgehaltenen Vorkurse Anfang der Zwanziger Jahre. Wie Itten lebte Klemm nach den Regeln des Mazdaznan, wobei er sie aber nicht in seinen Unterricht einbrachte. Seine Kenntnisse der Schreinerei und Buchbinderei, die Verbindung mit dem Handwerk[57] ermöglichten ihm bei seiner Forderung nach materialgerechtem Umgang präzisen Unterricht. Weiterhin ergänzte er diesen durch Exkursionen, z.B. den Besuch einer Ziegelei.[58]

Da Fritz Klemm aus Bescheidenheit auf eine eigene Klasse verzichtete[59], hatte er im eigentlichen Sinn keine Schüler. Zusätzlich konnten Studenten ohne Abitur bei ihm eine Prüfung ablegen, die im Studienbuch eingetragen wurde, aber beamtenrechtlich ohne Belang war.[60]

„Klemm habe sich mit dem Werkunterricht kolossale Mühe gegeben, dabei war er wie ein Schulmeister, der Unterricht hatte so etwas wie Bauhauscharakter“, schilderte Peter Herkenrath seinen Eindruck.[61]

Alle Studenten konnten teilnehmen, für die Kunsterzieher war es zwei Semester lang Pflicht, doch empfanden viele seinen Stil oft als zu streng, beschrieb Wilhelm Loth den Unterricht des ehemaligen Kollegen.[62] Trotzdem sprechen die meisten mit Begeisterung von Klemm: *„Das war richtiges Werken mit Papier, Holz und Ton, kein Kunstunterricht“ [63]*. Er habe vor allem den großen Wert der Disziplin betont, ansonsten habe er alles verziehen. Der Unterricht fand montags und dienstags statt und begann früh um acht Uhr, eine Zeit, die viele Studenten als Zumutung empfanden.

Am Werkunterricht nahmen bis zu dreißig Schüler teil. Zuerst habe Klemm brillante Einführungen in seine Themen und Arbeitsvorstellungen gehalten, auf die er sich jeweils lange vorbereitet hatte. Danach wurden freie Aufgaben gestellt: z.B. „Säule“ aus unterschiedlichen Materialien.[64] Das Arbeiten selbst sei eher spielerisch gewesen, Ziel war der ökonomische Umgang mit dem Werkstoff. Wenn eine eigene Arbeit nicht glückte, tröstete Klemm damit, daß nächste Woche etwas anderes dran käme. Dies empfand Franz Bernhard im Gegensatz zur sonstigen Strenge als eher inkonsequent.[65]

Für Helmut Schweizer, der schon zur Studienzeit mit „kunstfremdem“ Material experimentierte, waren besonders die Loyalität und Toleranz wichtig, die Klemm ihm entgegen brachte. Er sei der einzige Professor gewesen, der ihn unterstützt und angeregt habe, die Eigengesetzlichkeiten der verschiedenen Materialien zu untersuchen.

Insgesamt sei Loyalität ein besonderer Charakterzug von Klemm gewesen, allerdings hätte er sich aus dem tagespolitischen Geschehen herausgehalten.[66] Fritz Klemm hat darüber hinaus Studenten geprüft, die von anderen Professoren abgelehnt worden waren.[67]

Im allgemeinen[68] kam der Unterricht Klemms bei den Studenten unterschiedlich an. Für viele war es ein Zwang, dem sie sich als Künstler bald entzogen: die Kunsterziehung war nur ein zweites Standbein. Klemms strenge Disziplin und die Art, wie er stereotyp gewisse Dinge einforderte, veranlaßte einige, dem Unterricht fernzubleiben; erst im nachhinein erkannten sie seine eigentliche Qualität. Zur Zeit der Studentenunruhen 1968 entgegnete Klemm den Studenten, die sich über den frühen Unterrichtsbeginn beschwerten, wenn sie wie er um vier Uhr begännen, könnten sie alles, was sie wollten, von ihm verlangen. Besonders bei den Malschülern wurde der Unterricht nicht ernst genommen und die Klasse als Kindergarten verspottet, wenn z.B. für ein Faschingsfest Papiervögel angefertigt wurden. Zu den Bildhauern habe indessen ein besseres Verhältnis bestanden, da es diesen, wie Klemm, vor allem um stoffliche Form und Materialität ging.

Sein Lehrziel war die Entwicklung einer Form aus der Stofflichkeit heraus. Dabei sollte der Schüler das Material für sich arbeiten lassen und auch gegen die Regeln verwenden. *„Sie müssen diese Sachen verfremden“[69]*. Dies spiegelt sich ebenso in Klemms eigener Arbeit wieder, obwohl er die eigene künstlerische Produktion und den Unterricht streng getrennt hielt.

Die Arbeiten aus dem Werkunterricht wurden jedes Jahr in der Akademie ausgestellt - und daraus die Benotung erzielt - , sie fanden vor allem bei den Kollegen große Anerkennung. *„Die Werkprüfungsausstellungen sind überraschend in ihrer künstlerischen Formfindung“[70]*.

Zum künstlerischem Werk und zur Akademie allgemein

Fritz Klemm kam 1948 als technischer Lehrer, nicht als Künstler an die Akademie. So sehr er selbst künstlerisch arbeitete und als solcher anerkannt werden wollte, fühlte er sich unter den Professoren nicht gleichberechtigt, zumal der Werkunterricht im Gegensatz zur Arbeit in der freien Klasse Nebensache war.[71] Diese Einstellung wandelte sich zwar mit den Jahren und Klemm veränderte das Werken nach seinen Vorstellungen. Der gute Unterricht und die überzeugenden Ergebnisse verschafften sowohl ihm selbst als auch dem Unterricht mehr Ansehen. Seine Zurückgezogenheit behielt Fritz Klemm trotzdem bei.[72]

1952 beteiligte sich Fritz Klemm im Badischen Kunstverein zum ersten Mal in Karlsruhe mit seinen Aquarellen, die er später nicht im eigentlichen Sinne zu seinem Oeuvre zählte, an einer Gruppenausstellung: „W.Schnarrenberger, F. Klemm, H. Graf, W. Martin u.a.“[73].

1953 folgte die Ausstellung „Bildende Hände, Baden-Württembergs Kunstschaffen der Gegenwart“, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden. Hier zeigte er die Bilder „Stuhl mit Leuchter und Schale“, „Stilleben“, „Alter Sessel“[74].

Der Ausstellungskatalog Karlsruhe 1985 nennt in seiner Ausstellungsliste[75]: *„seit 1954 Deutscher Künstlerbund und Jahresausstellungen Künstlerbund Baden-Württemberg“*. Dies sei so von Fritz Klemm selbst angegeben worden.[76]

Die erste Jahresausstellung des Künstlerbundes Baden-Württemberg fand 1955 in Baden-Baden statt. Ziel des Künstlerbundes Baden-Württemberg war, die Professoren der Akademien und die wichtigsten Künstler des Landes auszustellen. Fritz Klemm war auf Vorschlag Georg Meistermanns[77] 1956 zum ersten Mal in Stuttgart mit dabei.[78].

Eine weitere wichtige Möglichkeit, öffentliche Anerkennung zu finden, war die Teilnahme an Ausstellungen des Deutschen Künstlerbundes. Um Mitglied im Deutschen Künstlerbund zu werden, mußte man sich bis 1980 fünfmal bewerben und dreimal aufgenommen werden.[79] Fritz Klemm war 1966 bei der 14. Deutschen Künstlerbundausstellung in Essen und 1967 beim 15. Deutschen Künstlerbund in Karlsruhe dabei. 1968 wurde sein Bild jedoch ausjuriert. Danach war er „wütend und beleidigt“ und hat von da an nicht mehr eingereicht.[80] Franz Bernhard hatte 1972 das Gemälde „Schale mit Kerze“ für den Deutschen Künstlerbund vorgeschlagen, dies ohne Klemms Wissen. Es wurde jedoch ebenfalls ausjuriert.[81]

Es ist mir nicht bekannt, ob sich Klemm später nochmals um eine Mitgliedschaft bemüht hatte und noch andere Gemälde ausjuriert wurden. Doch *„Klemm hat sich wahrscheinlich nicht um eine Mitgliedschaft bemüht“[82]*. Und: *„Für den Deutschen Künstlerbund muß man Randale machen. Das lag Klemm nicht“[83]*. Er suchte diesen Erfolg nicht. *„Seine Sachen hatten es schwer, da sie sehr spröde sind. Klemm wollte unangenehme Dinge einer Ausstellung, wie z.B. sich einer Jury stellen, gerne vermeiden“[84]*.

Fritz Klemm stand nie in engem Austausch mit Künstlerkollegen, er zeigte seine Arbeiten nur ungern und hielt sich vom Kunstbetrieb fern. Umso mehr interessierte er sich für zeitgenössische Kunst, besuchte auf Reisen die

umliegenden Museen und fuhr zu allen wichtigen Ausstellungen.

So fand 1955 eine Fahrt der Akademie zur Picasso-Retrospektive in München statt. 1958 reiste er nach Sète, wo eine Reihe kleinerer Zeichnungen und Aquarelle entstand. Ende der fünfziger Jahre folgten Reisen nach Den Haag und Amsterdam. Seit 1959 besuchte er regelmäßig die Kasseler „Documenta“[85]. 1966 reiste Klemm zusammen mit seiner Frau Antonia nach Florenz und besuchte Dietlinde Stengelin, eine Preisträger der Villa Romana.[86]

1958 zeigte Fritz Klemm sein Bild „Grüne Flasche“ bei der Professorenausstellung der Karlsruher Akademie im Badischen Kunstverein. Im Rahmen des damals heftig schwelenden Kampfes zwischen Avantgarde und Reaktion[87] erschien zu dieser Ausstellung in den Badischen Neuesten Nachrichten eine Kritik von Otto Gillen, die sein Bild als pure Dekoration bezeichnete.[88]

„Bei Fritz Klemm scheint die Konstruktion schon so zu dominieren, daß trotz schöner Vereinfachung kaum mehr als die Wirkung eines apart entworfenen Plakates bleibt“.[89] Die Badische Volkszeitung schrieb, daß seine Arbeiten *„etwas Plakathaftes und Gebasteltes an sich haben“[90]*. Dies hat Fritz Klemm so getroffen, daß er das Bild bis zur Retrospektive Karlsruhe 1985 nicht mehr zeigte, und da nur ungern.[91]

1960 kam es abermals zu unangenehmen Vorfällen: Der „Fall Grieshaber“ wurde - neben Klemms regelmäßigen Mahnungen zu Bescheidenheit und Sparsamkeit im Senat der Akademie - ein Stein des Anstoßes und störte das bis dahin einvernehmliche Verhältnis zwischen Fritz Klemm und seinen Kollegen. Bei den Prüfungen für Kunsterzieher 1960 gestand HAP Grieshaber zwei seiner Schülerinnen zu, aus der Aufgabenstellung abstrakte Bildformen zu entwickeln. Die Prüfung war schon beendet (und mit 3 bewertet), als Klemm nachhakte und die Komission dazu bewegte, die Arbeiten abzulehnen.[92] Grieshaber berief sich auf das Ziel der Akademie, freies Arbeiten zu lehren, außerdem stamme die Prüfungsordnung, die naturalistische Wiedergabe verlange, aus dem Jahr 1940. Der Prüfungsausschuß blieb bei der Meinung, das Thema wäre verfehlt, da „Erkennbarkeit“ gefordert sei.

Klemm erzählte das Geschehen folgendermaßen: Ein Komissionsmitglied meinte einlenkend, diese Blätter hätten doch etwas von einem Karnickel, worauf Grieshaber als kleiner Diktator darauf bestanden habe, dies wäre aber der Hahn. Daraufhin wurden beide Arbeiten abgelehnt.[93]

Im gleichen Jahr wurde seinem Schüler Josua Reichert der Arbeitsplatz verweigert. Grieshaber fand seine Lehrbefähigung in Zweifel gezogen und reichte vier Wochen später seinen Rücktritt ein.[94]

Margot Fürst beschreibt den Gegensatz zwischen Klemm und Grieshaber[95]: *„Im allerersten Faltblatt der Akademie kündigt sich bereits die Gegenposition des Werklehrers zu Grieshabers Vorstellung von künstlerischer Bildung an.* Dort steht: *„Zur selben Zeit, in der eine Ausstellung nonobjektiver Maler in den Räumen unserer Akademie unternommen wird, muß die Werkprüfung ihre Ergebnisse zeigen. Welch ungleiche Zusammenstellung!“[96]* Doch soweit mir bekannt, kündigte Klemm Werkausstellungen schon immer an.

Wesentlich berechtigter ist die Kritik des Kollegen Loth, Klemm habe bei der Prüfung auf naturalistische Wiedergabe des Kopfes bestanden, während er selbst beinahe abstrakt arbeitete (z.B. Maltisch mit Selbstbildnis, 1957, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe[97]).

Mit Georg Meistermann war 1960 als Nachfolger Grieshabers ein Kollege gekommen, der bemüht war, die schlechte Stimmung zu überwinden, es wurden gemeinsame Ausflüge unternommen, man ging zusammen essen.[98]

Der Tod seines erstgeborenen Sohnes Clemens 1962 in Kanada stellte für das private Leben Klemms einen tiefen Einschnitt dar. Mit dem Geld der Lebensversicherung kaufte sich seine Frau ein kleines Haus in Karlsruhe-Daxlanden[99], Klemm selbst blieb im Dammerstock, machte den Führerschein und erwarb ein Auto.[100] Das Ehepaar lebte von da an zwar getrennt, traf sich aber an festen Tagen, unternahm gemeinsame Reisen und besuchte zusammen Veranstaltungen.

1968 wechselte Fritz Klemm, der seit Juli 1964 nicht mehr im Keller, sondern in der oberen Ecke zur Moltkestraße hin sein Atelier hatte[101], in die neue Dependance der Akademie in Gut Scheibenhardt. Genaue Gründe hierfür sind mir nicht bekannt. Mit dem Ortswechsel veränderten sich auch die Arbeiten: er stellte meist nur einen weitgehend zeichenhaften Gegenstand in fast völliger Monochromie dar (z.B. „Tür“, 1968).

Es wird erwähnt, Fritz Klemm habe an der Akademie im Lichthof gemalt, allerdings hat dies keine der von mir angesprochenen Personen gesehen. Möglich wäre, daß er seine Bilder dort auf ihre Wirkung überprüft hat, außerdem machte seine Tochter Barbara ein (gestelltes) Foto (Abb. 1) im Lichthof, wo Klemm am „Spiegel“ (1965, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe) arbeitete.

In den letzten Jahren (1968 - 1970) an der Akademie beteiligte sich Fritz Klemm an keiner Ausstellung. Ich vermute, daß er 1968 das Malen beendete und zu Papierarbeiten wechselte. Es dauerte einige Zeit, bis ihm das Neue

ausstellungsreif erschien, zumal er sich angewöhnt hatte, drei Jahre Abstand zu halten.[102]

1.2.6 1970 - 1990

Mit dem Ende der Lehrtätigkeit mußte Fritz Klemm auch sein Akademieatelier aufgeben, obwohl er anfänglich wohl gehofft hatte, in Scheibenhardt bleiben zu können.[103] Laut Angaben der Akademie bezog er am 15.6.1970 ein Atelier in der Stresemannstraße.

Der Bau dieses städtischen Ateliergebäudes soll auf die Initiative Klemms zurückgehen, das für ihn vorgesehene Atelier bezog 1964 die Akademiestudentin Dietlinde Stengelin. Ihr wurde zum 30.9.1970 mit der Begründung gekündigt, das Atelier müsse ab 1.10. für Fritz Klemm zur Verfügung stehen.[104] Für die Zeitspanne zwischen Juni und Oktober konnte ich bislang nicht klären, ob und wo Fritz Klemm gemalt hat, doch auf keinen Fall in Scheibenhardt, da das Schloß nach einem Brand im Juli nicht mehr benutzbar war. Klemm suchte jetzt - im eigenen Atelier - das bisher vermiedene Gespräch über seine Arbeiten, der Kontakt zu der nun ein Stock tiefer arbeitenden Dietlinde Stengelin intensivierte sich

„Durch den Atelierwechsel, der beim Verlassen der Akademie das Hauptproblem eines Künstlers darstellt, kam der Verzicht der Farbe, da die Gegebenheiten, d.h. das Licht im neuen Atelier nicht geeignet war. Man muß etwas aus der gegebenen Situation machen, mir hat der Atelierwechsel zum Durchbruch verholfen“[105]. Auch Klemms Lebensrhythmus und Arbeitsweise änderten sich. Er fühlte mit dem Ende der Lehrtätigkeit eine große Bürde von sich genommen.

Die Arbeit an den Gemälden war für ihn abgeschlossen. Klemm erzählte, sie seien ihm in der Handhabung zu schwer geworden, auch deshalb habe er sich dem Papier zugewandt[106], doch störte ihn das beträchtliche Gewicht aber bei der Ausstellungsvorbereitung, z.B. noch in Karlsruhe 1985, überhaupt nicht: er trug die Gemälde selbst.[107]

Diese „Wand“ aus Sichtbeton wurde das zentrale Thema der weiteren Arbeit Klemms. *„Jetzt steh ich da und hab nichts mehr, nur noch die Wand[108]“*. Er begann den Tag um 4 Uhr früh mit Yoga und Mazdaznanübungen, von 11 bis 16 Uhr arbeitete er im Atelier, dann kehrte er nach zu Hause zurück; dies 20 Jahre lang.

Fritz Klemm begann mit seinen neuen Arbeiten bekannt zu werden. Er hatte nun Kontakt zu jungen Künstlern und ehemaligen Schülern, die ihn im neuen Atelier besuchten, u.a. Michael-Peter Schiltsky und Voré, später auch Norbert Prangenberg, Jürgen Partenheimer und Abraham David Christian. *„Die heutigen jungen Künstler haben mir das Feld für meine Anerkennung eröffnet[109]“*.

Voré und Sybille Schlageter gewannen Klemm dazu, in der Galerie im Kaufhaus Schneider Karlsruhe[110] auszustellen. Die vorgesehene Ausstellung verschob sich allerdings durch den Weggang Vorés und die Übernahme der Arbeit durch Michael-Peter Schiltsky auf 1973.[111] So hatte er im Alter von 70 Jahren in der Frankfurter Galerie Heberle seine erste Einzelausstellung, der noch viele folgten.

„Kleine Galerien sind mir lieber, sie haben Zimmeratmosphäre, die Bilder werden nicht im Vorbeigehen konsumiert, werden nicht zur Ware wie in großen Museen“[112]. Von da ab waren seine Arbeiten regelmäßig und mit zunehmender Akzeptanz auf den Kunstmärkten in Köln und Basel zu sehen.

Im Juli 1973 wurde Klemm Mitglied im Berufsverband Bildender Künstler.

Die erste Retrospektive fand, nach einer ersten, kleineren Ausstellung von „Wänden“ im Lesesaal des Ulmer Museums, 1976 in Ulm zu Klemms 74. Geburtstag statt. Gezeigt wurden Caparolbilder, verschiedene Zeichnungen und „Wände“, der Katalog stellt zum ersten Mal ein Werkverzeichnis für die bis dahin 40 bekannten Caparolgemälde auf.

1976 erhielt Klemm auch zum ersten Mal die Kunstförderung des Landes Baden-Württemberg.[113] 1977 wurde Fritz Klemm auf Vorschlag Klaus Arnolds geschäftsführendes Mitglied (d.h. Vorstandsmitglied) des Künstlerbundes Baden-Württemberg.[114] 1983 erhielt Klemm das Verdienstkreuz am Bande der Bundesrepublik Deutschland verliehen, da er durch seine idealistische Grundhaltung weit über seine Aufgaben als Lehrer hinaus auf Studenten und insbesondere junge Künstler Einfluß ausgeübt habe und somit zur moralischen Institution geworden war.[115] Im folgenden Jahr erhielt er die Max Lütze-Medaille des Familienverbandes Lütze e.V., Stuttgart. Im Alter von 83 Jahren verbrachte er 1985 ein halbes Jahr als Ehrenstipendiat der Villa Massimo in Rom. In dieser Zeit entstanden lediglich Baumzeichnungen. 1986 zeichnete er bei einem Aufenthalt im Hause seines Sohnes Thomas in Verenoux, Herault, kleinformatische Landschaften.

Nach der Ulmer Retrospektive 1976 war 1985 im Badischen Kunstverein mit der Ausstellung „Fritz Klemm. Bilder, Zeichnungen, Aquarelle, Gouachen, Collagen“ die erste retrospektive Ausstellung seit Bekanntwerden Klemms zu sehen, die auch frühe Arbeiten und Aquarelle mit einbezog. 1987 wurde Klemm der Hans-Thoma-Staatsgedenkpreis des Landes Baden-Würtemberg verliehen und seine Werke waren im Museum Bernau zu sehen.[116]

Damals trat Klemm aus dem Künstlerbund Baden-Württemberg aus: Für die Ausstellung Ulm 1986 Leiter der Jury, die Bilder Peter Drehers ausjuriert hatte; wurde er bei der folgenden Vorstandssitzung allein hierfür verantwortlich gemacht. Daraufhin trat er verärgert aus[117]. „*Klemm war ein hervorragender Juror, da er seine eigene Person ganz zurücknahm und gut argumentieren konnte*[118]“. Sein Austritt löste einen Briefwechsel[119] zwischen Jurymitgliedern, Geschäftsführendem Vorstand und Klemm aus: Einerseits wurde um Verständnis für Klemms Schritt gebeten und zugleich sein Wiedereintritt gefordert, andererseits wurde seine Handlung als überzogen charakterisiert, da er nicht persönlich angegriffen worden sei. Klemm blieb allerdings bei seinem Entschluß.

Durch einen Armbruch konnte er in diesem Jahr weniger arbeiten. Im September 1989 starb seine Frau Antonia nach längerer Krankheit, Am 17.11.1989 erlitt Klemm seinen ersten Herzinfarkt, von dem er sich allerdings soweit erholte, daß er wieder arbeiten konnte. Nach einem zweiten Herzinfarkt starb er am 17. Mai 1990 im Diakonissenkrankenhaus Karlsruhe.

weiter

---

[1] zit. nach Ausst. Galerie von der Tann, Presseerklärung, Berlin 1992.

[2] Günther Wirth in: Das Kunstwerk XXVI, 1973, H.5, S.73.

[3] Freundliche Mitteilung von Prof. Carlfried Mutschler, Mannheim, 22.2.1992.

[4] Freundliche Mitteilung von Wilfried Rößling, der 1980 bei den Vorbereitungen für die Ausstellung „Kunst in Karlsruhe 1900 - 1950“ mehrere Gespräche mit Fritz Klemm führte. Weiterhin von Klemm geschriebener Lebenslauf im Archiv des Badischen Kunstvereins Karlsruhe.

[5] vergleichbar dem früheren Abitur am Gymnasium.

[6] Fritz Klemm, Gespräch 11.11.1989.

[7] vgl. Siegfried Wichmann: „Von der Großherzoglichen Badischen Akademie zur Landeskunstschule der Zwanziger Jahre“, in Ausst. Kat. Staatliche Akademie der Bildenden Künste, Karlsruhe 1979, S. 46-59, hier S. 50, weiterhin: Ausst. Kat. „Kunst in Karlsruhe 1900-1950“, Karlsruhe 1981, S. 66f.

[8] zit.: Ausst.Kat. Karlsruhe 1981, S.48.

[9]Brigitte Baumstark: „Die Großherzogliche Badische Kunstgewerbeschule in Karlsruhe 1878-1920“. Phil.Diss. Karlsruhe 1988, insb. Kap. V: Die deutschen Kunstgewerbeschulen zwischen Gewerbeschulen und Akadamien, S. 30ff.

[10] vgl. Ausst.Kat. Karlsruhe 1981. S. 67.

[11]aus: „Übersicht über die Zahl der Schüler der Badischen Landeskunstschule 1920/21-1943/44, Karlsruhe o. Jg., o. S. Für die Jahre ab 1924 existieren nur Listen der gesamten Schülerzahlen.

„Zur Geschichte der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe“, in: Ausst.Kat. „1oo Jahre Akademie d.B.K.“, Karlsruhe 1954, S. 28, nennt: Klasse für Kunsterzieher, Figürliches Zeichnen, Prof. Groh. August Groh (1871- 1944) lehrte bis 1924 Monumentalmalerei und Plakatkunst. Siehe: Ernst Koch, August Groh, in: Badische Heimat, Jg. 70, März 1990, 1, S. 123-130.

[12] Fritz Klemm, Gespräch 11.11.1989.

[13] vgl. Akademie Kat. Karlsruhe 1954, S. 62-66.

[14] vgl. Akademie Kat. Karlsruhe 1979, S. 52.

[15] Fritz Klemm, Gespräch 11.11.1989.

[16] aus meinem Gespräch mit Fritz Klemm, 14.10.1989.

[17] Nach den in der Bibliothek der Staatliche Kunsthalle vorhandenen Karlsruher Ausst. Katalogen.

[18] Ausstellungen Sasse und Kunsthalle Mannheim siehe: Ausst. Kat. Karlsruhe 1981, S. 76.

[19] Die Fakten beruhen auf Gesprächen von mir mit Fritz Klemm, 11.11.1989.

Ludwig Klein, gest. 1992 (ehemaliger Schüler, später zur gleichen Zeit Soldat und dann befreundet) 11.6.1991.

Unterlagen im Generallandesarchiv (GLA), und Mitteilungen von Wilfried Rößling.

[20] Unterlagen GLA 235/17581; die zeitliche Überschneidung konnte ich nicht klären.

[21] op. cit.

[22] Unterlagen GLA 235/17581.

[23] Unterlagen GLA 235/14239.

Im Jahresbericht des Bismarckgymnasiums 1986/87 (aus Anlaß des Hans Thoma-Preises) wird genannt: Klemm, Kunsterzieher 1931 bis 1948, mit kriegsbedingten Unterbrechungen.

[24] vgl. Lebenslauf im Archiv des Badischer Kunstvereins Karlsruhe.

[25] In der Festschrift zur 350-Jahr-Feier 1936 schrieb Fritz Klemm einen Artikel zum Werkunterricht, siehe Anhang.

[26] Unterlagen GLA 235/17536.

[27] Unterlagen GLA 235/42886.

[28] Gespräch mit Ludwig Klein, 11.6.1991.

[29] z.B.: Kurt Schwitters, Merzbild 21b, Das Haar-Nabel-Bild, 1920, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe.

[30] Oktober 1936: „Zeichnen und Werkunterricht“ März 1939: „Arbeiten aus den Gebieten der Kunsterziehung und des Werkunterrichts“ Juni 1942: „Seefahrt ist Not“, Modelle aus dem Schiffsmodellbaukurs, hier wurden 4 Schüler aus dem Gymnasium Reichssieger.

Unterlagen GLA 235/42881, und Festschrift Bismarckgymnasium 1936.

[31] Erzählung der Tochter Ludwine, Gespräch vom 5.9.1991. Fritz Klemm zu den ‘ entarteten Künstlern’ zu rechnen, wie Günther Wirth, ist eine Fehleinschätzung. vgl Günther Wirth, Die Malerei im deutschen Südwesten von 1945 bis heute, o.S. in:. Ausst. Kat. Linie, Linien. Ausstellung Polnischer und Deutscher Künstler, 23.10. - 3.12. 1995, Fundacja Kultury Polskiej, Landeskreis Esslingen (Hg.), Warschau 1995.

[32] Unterlagen GLA 235/42886.

[33] zit. nach Günther Treiber: Spurensuche. Das Bismarckgymnasium im III. Reich, in: Festschrift. Bismarckgymnasium. 400 Jahre Gymnasium illustre 1586-1986, Karlsruhe 1986, S. 388-406, S. 397f.

[34] Gespräch mit Ludwig Klein, 11.6.1991.

[35] Unterlagen GLA 235/42886.

[36] Gespräch mit Ludwig Klein, 11.6.1991.

[37] Mitteilung Wilfried Rößling.

[38] Gespräch mit Ludwig Klein, 11.6.1991.

[39] Gespräch mit Tochter Ludwine, 5.9.1991.

[40] Erinnerungen von Katharina von Diemer, deren Schwiegermutter eng mit Antonia Klemm befreundet war, Gespräch vom 8.11.1991.

[41] Unterlagen GLA 235/32244.

[42] Auskunft des GLA.

[43] Diese ist aber im Archiv der Handwerkskammer Karlsruhe nicht registriert, Brief vom 11.11.1991.

[44] Ein Zeitungsbericht anläßlich der Ausstellung erwähnt eine Buchbinderlehre, Lüdenscheider Nachrichten, 13.11.1980. Diese Angabe müßte von Fritz Klemm selbst herrühren.

[45] Telefonat mit Heinrich Suk, 1.10.1991.

[46] Mitteilung Wilfried Rößling.

[47] vgl. Ausst.Kat. Karlsruhe 1981, S. 140, und nach den in der Biliothek der Kunsthalle Karlsruhe vorhandenen Katalogen.

[48] vgl. ebd. Ausst.Kat. Karlsruhe 1981, S. 139-146. Siehe auch: Christoph Zuschlag, „Der Kunstverein und die ‘Neue Zeit’“. Der Badische Kunstverein zwischen 1933 und 1945, in: „Bilder im Zirkel“, 175 Jahre Badischer Kunstverein Karlsruhe 1993, S. 191-207.

[49] Die Fakten und nicht anders ausgewiesene Zitate beruhen auf An-gaben der Akademie.

[50] z.B. Ausst.Kat. Klemm 1985, S. 147.

[51] vgl. Ausst.Kat. Karlsruhe 1981, S. 134.

[52] Ein Zeitungsbericht anläßlich der Ausstellung nennt hierzu eine Empfehlung Heckels: Lüdenscheider Nachrichten, 13.11.1980.

[53] Protokolle der Vorstandssitzung, Archiv, Badischer Kunstverein Karlsruhe.

[54] schriftliche Mitteilung Wilhelm Loth, 17.2.1992.

[55] vgl. auch: Michael Peter Schiltsky, „Für Fritz Klemm“, in: Ausst.Kat. Klemm 1985, S. 10-13.

[56] Gespräch mit Tochter Ludwine, 5.9.1991.

[57] Der Buchbinder Raimund Suk hatte einen Lehrauftrag an der Akademie, der dann vom Sohn Heinrich Suk übernommen worden war. Suk unterrichtete die Praxis, Klemm lieferte die Theorie dazu. Telefonat mit Heinrich Suk am 1.10.1991.

[58] Gespräch mit Dietlinde Stengelin, 2.11.1991.

[59] Gespräch mit Wilhelm Loth, 31.1.1991.

[60] Mitteilung Wilfried Rößling.

[61] Gespräch mit Peter Herkenrath (gest. 1992), 15.7.1991.

[62] Gespräch mit Wilhelm Loth, 24.1.1991.

[63] Gespräch mit Wilhelm Loth, 31.1.1991. Der Bildhauer Franz Bernhard betonte wie der Konzeptkünstler Helmut Schweizer seine Schülerschaft bei Fritz Klemm.

[64] Beispiel „Holz“ siehe Anhang, weitere Abb. in: Fritz Klemm, Beispiele für Unterricht, in: „Lebendige Werkkunst“, 100 Jahre Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe. Ein Bildbericht über Schülerarbeiten der angewandten Kunst, Hg. Landesgewerbeamt Baden-Württemberg, Außenstelle Karlsruhe, Heft 3/4 Juli 1954, 16. Jg. der Zeitschrift Badische Werkkunst, S. 30-33.

[65] Gespräch mit Franz Bernhard, 28.6.1991.

[66] aus: Telefonat mit Helmut Schweizer, 21.10.1991.

[67] Gespräch mit Klaus Arnold. Vgl. auch Ausst.Kat. Klemm 1985, S. 10-13. Dies betraf u.a. auch Michael Leisgen.

[68] Folgendes bezieht sich auf Gespräche mit: Franz Bernhard, 28.6.1991; Max Schmitz und Ingrid Dahn, 11.7.1991; Hahnfried Streit (gest. 1993), 2.8.1991; Klaus Arnold, 5.8.1991; Voré, 25.9.1991.

[69] Gespräch mit Tochter Ludwine, 5.9.1991.

[70] Otto Laible, 1961, Unterlagen der Akademie.

[71] Gespräch mit Wilhelm Loth, 31.1.1991.

[72] Gespräch mit Heinrich Klumbies, 27.5.1991.

[73] Archiv Badischer Kunstverein Karlsruhe.

[74] Im weiteren werde ich für die Biographie nur wichtige Einzelausstellungen erwähnen. Zu den Beteiligungen an Gruppenausstellungen siehe das Verzeichnis der Ausstellungen. Da in den fünfziger Jahren häufig keine Kataloge gedruckt wurden, bzw. diese heute ebenso wie die Unterlagen in den entsprechenden Archiven nicht mehr vorhanden sind, wäre es durchaus möglich, daß Fritz Klemm auch an weiteren Ausstellungen beteiligt war, die mir unbekannt geblieben sind. Sicher ist, daß vor 1973 keine Einzelausstellung für ihn ausgerichtet worden ist.

[75] Ausst.Kat. Klemm 1985, S. 148.

[76] Mitteilung von Gert Reising am 24.10.1991.

[77] Gespräch mit Wilhelm Loth, 31.1.1991.

[78] 2. Jahresausstellung Künstlerbund Baden-Württemberg, Ausstellung zeitgenössischer Malerei, Graphik und Plastik, Höhenpark Killesberg, Stuttgart, 29.6.-19.8.1956, im Vorwort, S. 12, als erste, umfassende Ausstellung des Künstlerbundes Baden-Württemberg bezeichnet.

[79] Gespräch mit Max Schmitz, 11.7.1991.

[80] Gespräch mit Peter Herkenrath, 15.7.1991.

[81] Gespräch mit Franz Bernhard, 28.6.1991.

[82] Gespräch mit Klaus Arnold vom 5.8.1991.

[83] Gespräch mit Max Schmitz, 11.7.1991.

[84] Gespräch mit Max Schmitz, 11.7.1991.

[85] Gespräch mit Hahnfried Streit, 2.8.1991.

[86] Gespräch mit Dietlinde Stengelin, 2.11.1991.

[87] vgl. Wilfried Rößling, Provinzmoderne, in: Ausst.Kat. Karlsruhe S. 47-56.

[88] „Zwischen Chaos und Gestalt?“, Ausstellung der Staatlichen Kunstakademie im Badischen Kunstverein Karlsruhe, BNN 11.2.1958.

[89] Ausst.Kat. Karlsruhe 1988, S. 49.

[90] op. cit., S. 50.

[91] Mitteilung Gert Reising, 1.8.1990.

[92] Gespräch mit Wilhelm Loth, 28.8.1990.

[93] Gespräch mit Franz Bernhard, 25.6.1992.

[94] siehe ausführlich: Gert Reising, Wilfried Rößling: ohne anfang ohne ende, Bilder zur deutschen Demokratie, in: Ausst.Kat. Impuls Südwest, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Ostfildern-Ruit, 1995, S. 16-30.

[95] Margot Fürst, „Stolperdrähte“. HAP Grieshaber im Staatsdienst, in: Ausst.Kat.: Grieshaber Schüler heute, Reutlingen 1991, S. 79-90.

[96] Ausst.Kat. Reutlingen 1991, S. 79.

[97] Gespräch mit Wilhelm Loth, 31.1.1991.

[98] Gespräch mit Max Schmitz, 11.7.1991.

[99] Gespräch mit Katharina von Diemer, 8.11.1991.

[100] Gespräch mit Wilhelm Loth, 31.1.1991.

[101] Laut Tochter Ludwine hatte er sein Atelier im 3. Stock des Nebengebäudes gegenüber der Handweberei.

[102] Einen weiteren Eindruck der Akademiezeit gibt der Text mit Peter Herkenrath im Anhang wieder. Er ist auch im Ausst.Kat. Klemm 1992, S. 45 abgedruckt.

[103] Gespräch mit Dietlinde Stengelin, 2.11.1991.

[104] op. cit., siehe auch Schreiben des Städt. Hochbauamtes vom 14.11.1991.

[105] Fritz Klemm, Gespräch 14.10.1989.

[106] op. cit.

[107] Mitteilung Gert Reising, 1.8.1990.

[108] Gespräch mit Dietlinde Stengelin, 2.11.1991.

[109] Fritz Klemm, Gespräch 11.11.1989.

[110] Zu dieser Galerie siehe: Michael-Peter Schiltsky, Die Galerie im Kaufhaus Schneider, in: Ausst.Kat. Karlsruhe 1988, S. 99-101

[111] Gespräch mit Michael-Peter Schiltsky, 5.11.1991. Laut Schiltsky waren auch Caparolbilder ausgestellt, ebenso erinnert sich Alexander Heil, 13.11.1991.

[112] Fritz Klemm, Gespräch 11.11.1989.

[113] Ausst.Kat. Ulm 1976, S. 6.

[114] Gespräch mit Franz Bernhard, 28.6.1991.

[115] Angabe des Kulturreferats des Regierungspräsidiums Karlsruhe vom 16.11.1991, Frau Karin Vogt.

[116] Rede Klemms zu diesem Anlaß siehe Anhang.

[117] Gespräch mit Franz Bernhard, 28.6.1991.

[118] Gespräch mit Max Schmitz, 11.7.1991.

[119] Schriftwechsel in meinem Archiv.

weiter

2. MALERISCHES WERK

2.1 Einführung

2.2 Frühe Arbeiten

2.2.1 Studienzeit

2.2.2 Die Zeit von 1925 bis 1950

2.2.3 Aquarelle

2.3 Die Caparolgemälde

2.3.1 Bestandsaufnahme

2.3.2 Die Kunstszene der fünfziger Jahre

2.3.3 Stilleben

2.3.4 "Atelier"

2.3.5 "Fenster"

2.3.6 "Spiegel"

2.3.7 "Wald"

2.3.8 Die späten Gemälde ab 1967

2.3.9 Zusammenfassung

2. MALERISCHES WERK

2.1 Einführung

Bis auf wenige Gemälde der Studienzeit läßt sich das malerische Werk Fritz Klemms zeitlich auf die Jahre 1951 von bis 1970 eingrenzen. *"Ich habe in der Zeit von 1951 bis 1970 zweiundvierzig Gemälde gemalt, die Malerei ist für mich abgeschlossen. Ein Teil meiner Bilder ist bei Freunden und meinen Töchtern, ca. zwanzig bei mir, dem Markt entzogen"* [1].

Wurde sein Werk auch zusehends abstrakter, so nannte sich Fritz Klemm selbst als Realisten: *"Ich brauche festen Boden, auf dem ich tanzen kann"[2]. "Ich bin Realist. Sie sehen bei mir Hans Thomas Feldstaffelei. Aber mein Realismus bildet nicht ab, ich meine ihn als Weltsicht. Da bin ich eher Menzel oder Pissarro nahe. Mir geht es aber nicht um einen Stil. Mein Realismus ist Schopenhauers Denken nahe"[3].*

Der einzelne Gegenstand selbst hat keine autonome Bedeutung, er ist Träger der Farbe und zugleich Teil eines Bildzusammenhangs. Hier suchte sich Klemm Vorbilder, hier steht er auch deutlich in der Tradition der Moderne, den Gegenstand nicht allein als naturalistisch selbständige Abbildung zu sehen: Er ist Teil des unmittelbaren Umraums des Künstlers. Sein Realismus ist subjektiv, und er unterscheidet sich von realistischen Tendenzen Gustave Courbets oder Hans Thomas deutlich. Ist die Annäherung an die Dinge der täglichen Umgebung auch Klemm eigen, fehlt ihm auch das objektivierte soziale Engagement der realistischen Malerei, seine malerische Grundeinstellung verbindet alle Dinge zur gemeinsamen farblichen Erscheinung.

In seinem 1855 verfaßten "Realistischen Manifest" forderte Gustave Courbet die Darstellung nur der Dinge, die der Künstler direkt sehen und berühren kann. *"Der Grundsatz des Realismus ist die Verneinung des Idealen..."[4]*. Darunter verstand er aber nicht eine möglichst genaue Reproduktion der Erscheinung der Welt, sondern die kritische, ja symbolisch-allegorische Wahrnehmung aller Elemente. Deshalb stießen Courbets Darstellungen von einfachen Leuten, z.B. "Das Begräbnis von Ornans" beim bürgerlichen Publikum auf entrüstete Ablehnung.

Eine „unverfälschte“, antiidealistische Naturwiedergabe war auch Hans Thomas Ziel in seinen frühen Bildern. "*Ein gänzliches Freimachen vom herkömmlichen Schulwesen, eine enges Anschließen an die Natur , eine große Klarheit über das Werk und die Mittel der Malerei*"*[5]*. Thoma verfolgte mit seinen Schilderungen des kleinbürgerlichen Milieus der Schwarzwaldbauern jedoch kaum unmittelbar politische Ziele, die über die Wahrnehmung dieses Standes hinausgingen.

Die Verbindung zu Camille Pissarros impressionistischen Landschaften und atmosphärischen Stadtansichten besteht für Klemm in der Auswahl feinster Tonwertabstufungen und der koloristischen Einheit der bildnerischen Gesamtheit.

Auf Adolph Menzel bezieht sich Klemm, da dieser, etwa mit dem "Balkonzimmer", 1845, unscheinbare Motive aus nächster Umgebung wählte und in einer Direktheit, Unmittelbarkeit und impressionistischen „Leichtigkeit“ malte, die bisher eher für Studien, nicht aber für Gemälde vorbehalten waren und Abbildlichkeit und Athmosphäre miteinander verbanden.

Weiterhin verzichtete Fritz Klemm weitgehend auf die akademische Beschreibung im Sinne von klassicher Proportion, Detailtreue, Plastizität und Perspektive. Sein künstlerisches Ziel war die Sicht auf den Gegenstand in der Einigung von Lichtfarbe mit Lokalfarbe.

Die von Fritz Klemm bis 1985 Zahl von 40 Caparolgemälden wurde bei den Vorbereitungen zur Karlsruher Ausstellung 1985 um zwei Bilder erweitert, diese wurden ins Werkverzeichnis aufgenommen: Im Ausstellungskatalog der 5. Landeskunstausstellung Tübingen des Künstlerbundes Baden-Württenberg sind genannt:

Nr. 83 "Der Maler", Zeichnung, Tusche, Caparol, 710 x 470 mm (Abb. 2)

Nr. 84 "Die Wand", Caparol, 700 x 500 mm (Abb. 3).

Laut Fritz Klemms Angaben existieren diese Bilder nicht mehr, er habe sie übermalt.[6] Bei der Bearbeitung des Nachlasses konnte ich das Bild "Die Wand", Nr.P - 17, wiederfinden und durch einen rückseitigen Aufkleber des Künstlerbundes Baden-Württemberg identifizieren. Zum Bild "Der Maler", Nr.P - 18, befindet sich im Nachlaß eine Studie "Selbstbildnis mit Kutte", das Gemälde selbst empfand Fritz Klemm laut Erinnerung seiner Tochter Ludwine [7]als unbefriedigend. Das Bild "Der Maler" galt weiterhin als verschollen, doch waren beide Werke 1989 in der Galerie "arte´rie“ in Wiesenbach unter der Bedingung ausgestellt, daß sie nicht verkauft werden sollten.[8] Daß Fritz Klemm Bilder überarbeitet, übermalt oder gar völlig zersägt hat, kommt in den frühen fünfziger Jahren verschiedentlich vor.[9] Aus der Ausstellung des Heidelberger Kunstvereins "Karlsruher Maler der Gegenwart", 1957, zeigt ein Foto im 'Heidelberger Fremdenblatt' vom Februar 1957 (Abb. 4) ein Bild mit Tisch, Malutensilien, darüber einen Spiegel mit Selbstbildnis, das in Aufbau und Komposition dem Gemälde "Maltisch mit Selbstbildnis", 1957, Nr.P - G - 13 sehr nahe kommt. Präzisere Angaben sind wegen fehlender Ausstellungsunterlagen nicht mehr auszumachen. Auch von Klemm angegebene Titel, z.B. "Alter Tisch I", „Schloßfenster II", geben zur Vermutung Anlaß, daß noch andere Fassungen geplant bzw. auch ausgeführt waren. Insbesondere bei den Fensterbildern "I" und "II", dem motivisch dazugehörenden "Spiegel" und einem weiteren, nur als Foto bekannten Bild hierzu scheint eine Klärung nicht mehr möglich.

Nennt man alle je gemalten bekannten Gemälde, konnte ich für den Zeitraum von 1951 bis 1970 fünfundvierzig Arbeiten ausmachen, dazu sechs Gemälde aus der Studienzeit. Zu einigen Caparolbildern existieren bislang unpublizierte Entwürfe in Eitempera oder Caparol auf Pappe.

-

Zur Datierung

Das erste Werkverzeichnis der Gemälde wurde für die Ulmer Retrospektive 1976 erstellt. Fritz Klemm hatte zuvor bis auf ganz wenige, frühe Ausnahmen nie bei der Signierung datiert. Fritz Klemm datierte nun aus dem Gedächtnis, und als Stütze dienten wohl dabei auf der Rückseite der Bilder aufgeklebte Kärtchen: "*Die weißen Karten sind mir von damals (Ulm 1976) bekannt, ließen sich allerdings nie deuten. Ich hielt sie wegen der ungeschickten Schreibtechnik für selbstgemacht.. . Die Datierung im Ulmer Katalog entstand nach Absprache mit Klemm, der keine deutlichen Erinnerungen mehr hatte, als relative Chronologie*"[10]. Diese Angaben wurden seither für die gesamte Literatur übernommen, ebenso mit geringen Abweichungen auch für das Karlsruher Werkverzeichnis 1985.

Ausgehend von einer umfassenden Liste aller Ausstellungen konnte ich einige der Daten absichern bzw. verändern, wobei sich teilweise deutliche Abweichungen ergaben.[11] Auf diese Weise kann inzwischen für die meisten Gemälde eine erste Ausstellung angegeben werden. Das heißt aber nicht, daß Fritz Klemm später nicht noch einmal daran gearbeitet hat.[12] Insgesamt ergibt sich daraus lediglich eine Chronologie der ausgestellten Bilder.

Das von mir aufgestellte Werkverzeichnis basiert neben den Ausstellungen vor allem auf stilkritischer Betrachtung. Dabei dienen als gesichert geltende Daten als Fixpunkte. Im ganzen fällt auf, daß die meisten Bilder etwa fünf, sechs Jahre früher entstanden, als Fritz Klemm dies angegeben hat. Kommt das absichtliche Vordatieren in der Kunstgeschichte, z.B. bei Ernst Ludwig Kirchner, eher vor, findet sich hier das umgekehrte Phänomen. Vielleicht könnte dies auch 1958 die Ablehnung der "Grünen Flasche", Nr.P - G - 11[13], die ihn sehr getroffen hatte, beeinflußt haben, denn indem Fritz Klemm danach seine Bilder spät datierte, milderte er vielleicht das Gefühl, seiner Zeit voraus zu sein, abgelehnt und nicht verstanden zu werden. Aber insgesamt erschien ihm aber das Datieren von Bildern einfach unwichtig.

Bei den Gemälden ab Mitte der sechziger Jahre wird die Datierung insofern schwieriger, als die meisten in Karlsruhe 1975 oder Ulm 1976 zum ersten Mal gezeigt wurden. Hier ergab sich die Abfolge vor allem aus der Entwicklung zu stärkerer Reduzierung und Monochromie und Dichte des Farbauftrages. Im großen und ganzen habe ich aber die bereits bestehenden Datierungen übernommen. Insgesamt kam ich allerdings zu dem Schluß[14], daß die Papierarbeiten und Collagen schon 1968/69 einsetzen und die Stellwände im Schloß Scheibenhardt zeigen. Die letzten Caparolbilder datiere ich deshalb in diese Zeit Ebenso muß das Gemälde "Wald", Nr.P - G - 36, einige Jahre früher entstanden sein. Dazu kommt, daß Fritz Klemm oft über Jahre an seinen Bildern gearbeitet hat und die Übermalungen auch deutlich erkennbar sind, doch ist ihr Zeitpunkt nicht mehr zu klären.

Ein Beispiel: Im allgemeinen wird das Gemälde "Stuhl mit Leuchter" als Erstwerk angesehen. "*Ich habe drei Jahre aquarelliert, jeden Tag, auch samstags und sonntags, um den Anschluß zu finden. Dann ging nichts mehr, und ich habe den "Stuhl" gemalt und der stand sofort ganz sicher und selbständig da*"[15]. Entgegen dieser Aussage habe ich dieses Bild erst an fünfter Stelle ins Werkverzeichnis aufgenommen, da es weniger traditionell und in der Komposition ausgewogener als die anderen Stilleben ist.

-

Zur Motivwahl

Schon in den Bildern aus der Studienzeit kündigen sich die Themen an, die für das gesamte malerische Werk bestimmend werden:

- auf einem vor einer Wand stehenden Tisch komponierte Stilleben

- Landschaftsbilder, die in den Aquarellen aufgegriffen werden

- Blick aus dem Fenster, dies kommt später in den "Waldbildern" wieder vor.

Der Motivkanon, den Fritz Klemm benutzte, blieb sein ganzes Schaffen hindurch eng begrenzt, indem er sich sich auf seine nächste Umgebung bezieht. Es sind das Atelier und dort vor allem Einrichtungsgegenstände: der Maltisch, Stilleben, Spiegel, Fenster, Bäume und Selbstporträts; einem der hervorstechenden Merkmale seiner Kunst, das in der zweiten Schaffensphase mit der Beschränkung auf Atelier und Wand besonders hervortritt. Die einzelnen Themen sind wenig variiert, doch gleicht kein Bild dem anderen. Er arbeitet dabei aber nicht seriell, sondern untersucht immer aufs Neue die Struktur seiner Themen. So entsteht ein enges Verhältnis vom Maler zum Umraum, die Nähe wird dadurch zusehends häufiger selbst zum Motiv. Dann befassen sich alle mit einem einzigen, in Nahsicht gezeigten Gegenstand, z.B. "Alte Tür", 1969, Nr.P - G - 42. Einzelne Motive greift Fritz Klemm dabei immer wieder auf, seine Entwicklung führt ihn aber kontinuierlich zur Vereinfachung, Reduzierung und Monochromie. Der Schritt von den letzten Gemälden zu den ab 1968 entstehenden Collagen "Wand" ist nur gering.

-

Zum Forschungsstand

Die Ausstellung in der Kunsthalle Karlsruhe 1992 präsentierte in großen Teilen neue Ergebnisse über Klemm, nachdem die Jahre zuvor außer im Kat. Ulm 1976 und Kat. Karlsruhe 1985 von Legenden und Gerüchten über Klemm bestimmt waren.

Dennoch schrieb Peter Herbstreuth noch am 9.1.1993 im Berliner Tagesspiegel, Fritz Klemm habe alle Gemälde der Jahre von 1951 bis 1972 - bis auf 42 erhaltene - zerstört. Um so erstaunlicher ist auch, daß Günther Wirth 1995 in „Linie/Linien“, einer Ausstellung zu polnischen und deutschen Künstlern in Warschau, den während des Dritten

Reichs noch durchaus konservativen Klemm den entarteten Künstlern zurechnet. Und 1996 ist in einer Biographie zur Einladung für die Klemm-Ausstellung im Kunstraum MI Posselt in Bonn zu lesen ist, daß Klemm schon 1954 als Stipendiat die Villa Massimo besuchte.

Die Rezeption blieb mit dem Tode Klemms quasi stehen, daran änderte die wissenschaftliche Erfassung des Werkes bislang ebensowenig wie die durchaus gute Resonanz in der Presse auf die Retrospektive 1992.

1975 war in S´Hertogenbosch von Ad Olderaan auf die Verbindungen zwischen den Postminimalisten und Klemm hingewiesen worden, doch blieb dies lange folgenlos. Im Kat. Ulm 1976 unternahm Johann Karl Schmid den Versuch, erstmals das Werk als Gesamtes chronologisch zu ordnen und auf die Arbeitsweise und Ziele Klemms hinzuweisen. Eine kunsthistorische Einordnung unterblieb damals ebenso wie im Katalog Stuttgart 1984.

Erst im folgenden Jahr wies Gert Reising im Ausst.Kat. Karlsruhe 1985 auf die Parallelen zur amerikanischen Kunst etwa bei Robert Mangold und Elsworth Kelly hin, ferner wagte er eine retrospektive Einordnung, dies allerdings ohne Kenntnis vieler Fakten und noch von den bekannten Legenden beeinflußt.

Meine Biographie und Chronologie wurden 1992 als Vorveröffentlichung der Dissertation in diesem Umfang erstmals publiziert. Wir Autoren des Karlsruhe Kataloges unternahmen nun auch weitere Spekulationen über den kunsthistorischen Aspekt des Werks, so wies Michael Hübl etwa auf Parallelen zum Frühwerk bei Gerhard Richter hin, Gert Reising verglich Klemms Bilder mit art brut und arte povera, vor allem aber mit der Kunst der Postminimalisten, Dirk Teuber suchte Verbindungen zu „Zen 49“ und zu Johannes Itten. Diese erste umfassendere Auseinandersetzung mit Fritz Klemm im kunsthistorischen Kontext blieb freilich fast unbeachtet, es fehlte dabei auch eine Einbettung des Werkes in die Geschichte der Malerei Nachkriegsdeutschlands. Dies mag u.a. daran liegen, daß alle Einschätzungen Klemms Annäherungen sind, Klemms Kunst sich aber kaum in eine „kunsthistorische Schublade“ einordnen läßt. Eine Schwierigkeit dabei dürfte der fehlende zeitliche Abstand sein, ein Rückblick in späteren Jahren mag dann vielleicht ein anderes Bild ergeben.

Meine eigenen Aufsätze sind Bestandteile dieser Dissertation, die nun überarbeitet und um kunsthistorische Einordnungen ergänzt wurden.

2.2 Frühe Arbeiten

2.2.1 Studienzeit

In Besitz der Familie befinden sich sechs Arbeiten Klemms, die seiner Studienzeit an der Badischen Landeskunstschule zugerechnet werden. Zwei sind auf der Vorder- und Rückseite bemalt, sie werden von mir jeweils als eigenständiges Werk gewertet. Das ihm aufgrund der Signatur zugeschriebene "Blumenstilleben in einer Vase" dürfte allerdings eine Arbeit seiner Ehefrau Antonia (1902-1989) sein, die ebenfalls an der Badischen Landeskunstschule studierte. Das in hellen, pastosen Farben gemalte Bild gleicht weder in Duktus, Farbwahl noch Komposition den anderen Arbeiten Fritz Klemms. Es zeigt eine eher vom Impressionismus kommende Auffassung und ist anderen Gemälden seiner Frau vergleichbar. Wie es zu der späteren Signatur in Bleistift kam, konnte ich nicht klären. Das auf der Rückseite befindliche Bild "An der Alb in Rüppur" ist meiner Meinung nach in den Jahren zwischen 1948 und 1952 entstanden, einer Zeit, in der Fritz Klemm eine große Zahl von Aquarellen dieses Themas anfertigte[16]. Das Bild "Dorfstraße" soll nach Erinnerung der Tochter Ludwine eine Straße in Breisach zeigen, es wäre dann für die Jahre 1925-26 anzunehmen. Zu dieser Zeit war Fritz Klemm im Vorbereitungsdienst in der Breisacher Realschule. Als wirklich aus der Studienzeit stammend nenne ich drei Bilder[17], zu denen es in den Skizzenbüchern entsprechende Studien gibt.

Fritz Klemm studierte von 1922 bis 1925 Kunsterziehung an der Badischen Landeskunstschule, die seit 1920 in dieser Form existierte. Aus der alten Kunstakademie mit freien Meisterklassen war die Landeskunstschule mit einer einjährigen Vorbereitungsklasse, zwei Jahren Ausbildungsabteilung und zwei Jahren Meisterwerkstatt gebildet worden. Über den genauen Ausbildungsweg Fritz Klemms ist nichts bekannt, da bis 1924 die Kunsterzieher ihre Ausbildung nicht mit den übrigen Studenten zusammen erhielten. 1921 war Ernst Würtenberger als Professor der Meisterabteilung für Graphik berufen worden, bei ihm wurde Fritz Klemm Meisterschüler. Im Nachlaß sind mehrere Skizzenbücher und Mappen mit Zeichnungen, Holzschnitten und Aquarellen erhalten, welche die typische, traditionelle Akademieausbildung widerspiegeln, so z.B. die Zeichnung eines Hauseingangs mit Hühnern im Hof, ein männlicher Rückenakt, verschiedene Landschaftsaquarelle. Die Holzschnitte entstanden wohl als Illustrationen zu literarischen Texten. Auch die Ölgemälde stehen in der Tradition der deutschen Malerei der Zwanziger Jahre, wie sie in Karlsruhe vor allem von Wilhelm Schnarrenberger und Ernst Würtenberger (Abb. 5) vertreten wurde. Die Art und Weise, einfache Stilleben auf einem Tisch zu arrangieren, erinnert an Bilder Schnarrenbergers (Abb. 6). In den Stilleben Anfang der vierziger Jahre suchte Wilhelm Schnarrenberger vor allem die malerischen Qualitäten einfach arrangierter Flaschen, ihre Lichtreflexe und ihren Schattenwurf an der Wand. Die Gegenstände seiner Geschirrstilleben wurden dadurch fast körperlos flächig.

Betrachtet man die frühen Bilder Klemms, lassen sich aber im streng geometrischen Aufbau und im Versuch, das Bild aus Farbflächen zu komponieren, Charakteristika der späteren Malerei erkennen. Fritz Klemm selbst äußerte dazu: "*Mir stand das Ziel schon als Kunstschüler der Akademie vor Augen. Ich arbeitete daran aber dreißig Jahre, bis mir die Basis für eine Realisation tragfähig erschien*"[18].

Innerhalb der verschiedenen Richtungen an der Landeskunstschule und der Akademie wäre Klemm den sog. "Breitpinslern" zuzurechnen, eine Auffassung, die vor allem Wilhelm Trübner vertrat, bei der das Malerische im Vordergrund stand, Farbe und Duktus waren gegenüber der Linie bestimmend. Trübner, der in München dem Kreis um den Maler Wilhelm Leibl angehörte, kam 1903 an die Karlsruher Akademie. In dieser Zeit malte er vor allem mit breiten expressiven Pinselstrichen Landschaften. Häufig verband er schöne Parklandschaften mit herrschaftlicher Architektur, vergleiche z.B. die Gemäldeserie vom Schloß Hemsbach. Dem Bildinhalt selbst kommt dabei weniger eine inhaltliche als eine formale Aussage zu, Farbauftrag und Komposition bestimmen den Ausdruck. Starke Vereinfachung und klare Formgebung lassen seine besondere Maltechnik richtungsweisend werden, in der Wahl der Themen bleibt Trübner dagegen eher konventionell. Im Gegensatz dazu standen die "Spitzpinsler", besonders Hans Thoma und seine Schüler, die einen „objektivierten“ Naturalismus praktizierten, wie Hans Brasch, Hans Adolf Bühler, Siegfried Czerny, Hermann Daur, Hellmut Eichrodt, Josua Leander Gampp und August Gebhard, die in ihren Aufassungen „dem Meister treu“ blieben. Daneben gab es Thomaschüler wie Albert Haueisen, Carl Hofer oder Georg Scholz, die bald eigene, moderne Wege gingen.

Allgemein war die Kunst in Karlsruhe in diesen Jahren von Thoma, Trübner und ihren Anhängern geprägt. Wladimir Zabotin, Rudolf Schlichter, Walter Becker, Oskar Fischer, Egon Itta, Georg Scholz und Eugen Segewitz - an der Karlsruher Akademie ausgebildet, aber dem akademischen Naturalismus den Rücken gekehrt - gründeten um 1918 die Gruppe „Rih“. Ihnen war gemeinsam, daß die Bilder als ungegenständlich, expressionistisch oder futuristisch bezeichnet werden konnten, dies gemäß der im Programm geäußerten Forderung: "*Der Künstler soll eine Formsprache entwickeln, die dem Philister das Genießen unmöglich macht*" [19]. Nach drei Jahren löste sich die Gruppe wieder auf, jeder ging seinen eigenen künstlerischen Weg. Dies fand bei Fritz Klemm wohl weniger Resonanz als die Malerei etwa Albert Haueisens oder des frühen Carl Hofer, die den stilistischen Auffassungen Trübners nahe waren.

2.2.2 Die Zeit von 1925 bis 1950

Nach Abschluß seines Studiums war Fritz Klemm als Kunsterzieher an verschiedenen Schulen tätig. In diesen Jahren entstanden mutmaßlich viele der Familienzeichnungen, die sich alle bei der Familie und im Nachlaß befinden. Sie sind nicht datiert und stilistisch schwer einzugruppieren, nur aufgrund des Alters der Dargestellten sind sie eher ungefähr innerhalb des Werkes in diese Zeit einzuordnen. Außerdem haben sich zwei Ölgemälde erhalten: "Dorfstraße", 1925/26 und "An der Alb in Rüppurr", 1948/50.

Bildbeschreibungen:

"Stilleben mit Kerze, Kanne und Tasse", 1922-25 (Abb. 32)

Vor einer diagonalgestreiften, grau-schwarzen Tapete ragt ein rotbrauner Tisch spitz ins Bild. Ein vertikaler grünlicher Streifen rechts festigt das Ganze. Auf dem Tisch steht rechts vorne eine blaue, innen weiße Tasse mit hellblauer Untertasse, schräg links davon eine rötliche Teekanne mit dunkler Öffnung. Hinter der Teekanne steht fast am Tischrand ein hoher, gelbgrüner Kerzenständer mit roter Kerze. Die Tischecke selbst wird von einer braunen, bauchigen Vase verdeckt, in deren Mitte als Lichtreflexe die Grundierung stehengelassen wurde. Das Bild ist räumlich gedacht, die einzelnen Gegenstände wurden plastisch ausgearbeitet. Es ist von Fritz Klemm in Bleistift signiert, auf der Rückseite befindet sich die "Dorfstraße". In Komposition und Farbwahl entspricht dieses Bild der Malerei, wie sie in Karlsruhe vor allem von Wilhelm Schnarrenberger und Ernst Würtenberger vertreten wurde.

"Stilleben", 1922-25 (Abb. 33)

Mehr als Dreiviertel der Bildfläche nimmt eine rotbrauner Tisch ein, auf dem vorne ein weißes, quadratisches Deckchen mit Fransenrand liegt. Der vordere Zipfel hängt dabei über die nur schlecht erkennbare Tischkante. Auf dem Deckchen steht, den oberen Zipfel verdeckend, eine weiße Tasse mit Untertasse, davor liegt ein Messer mit schwarzem Griff, dessen Klinge von einer Falte überdeckt wird, links daneben ein roter Apfel. Parallel zur Kante des Deckchens führt eine Linie von der Mitte des linken Bildrandes zur oberen Mitte des Tisches, auf der drei weitere Äpfel liegen, zwischen denen eine grüne Flasche steht. Der Flaschenhals wird vom Bildrand abgeschnitten. Den oberen Bildrand begrenzt ein hellgrauer, horizontaler Streifen. Das Dreieck zwischen linker unterer Bildecke und linker, schräg laufender Tischkante ist etwas unklar. Die horizontalen hellbraunen Streifen zeigen wahrscheinlich ein Stück Fußboden. Ebenso undeutlich ist ein dunkelblauer, gebogener Streifen, der in einem Schwung die beiden Früchte und dann die Flasche mit dem anderen Apfel umschließt.. Die Komposition ist streng diagonal, im ganzen aber schon von der Fläche her aufgebaut. So ist die Tischfläche eher von oben gesehen, die Gegenstände überwiegend von vorne. Auch die Darstellung der Einzelheiten ist von den Farbflächen her bestimmt und nicht von ihrer Körperhaftigkeit. Zu beiden Stilleben existieren im Nachlaß Detailskizzen. Auch dieses Bild steht in der Karlsruher Tradition, es zeigt aber andererseits schon Klemms spätere farbliche Interessen.

"Blick aus dem Atelier", 1922-25 (Abb. 34)

Durch ein Fenster blickt man links, an einer grauen Mauer vorbei, auf Häuser, Dächer und Bäume. Direkt vor dem Fenster sieht man auf Gebüsch, dahinter steht am linken Rand ein Haus. Daneben befindet sich eine Mauer, vor der ein kleineres Haus mit Fenster und dunklem Dach aus dem Grün ragt. Rechts dahinter ist ein höheres Haus zu sehen, vor dessen Mauer hängt eine Leine mit weißer Wäsche. Hinter den Mauern sieht man auf eine dichte Baumgruppe, durch deren Blätter blauer Himmel schimmert: Ein schmaler Streifen Himmel begrenzt auch dieses Bild nach oben hin. Fritz Klemm verzichtet auf eine naturalistische Sicht: Bäume, Mauern und Himmel sind als Farbflächen aufgefaßt, aus denen das Ganze komponiert wird. Wahrscheinlich handelt es sich um den Blick aus seinem Atelier in der Seminarstraße in einen Hinterhausgarten zwischen Bismarck- und Stephanienstraße. In dieser Zeit besaß die Akademie dort Ateliers, die Fritz Klemm in seiner Rede zum Richtfest für das Ateliergebäude Meistermanns in der Akademie (21.12. 1960) als "Ort, an dem er arbeiten durfte", erwähnt. Den Titel "Blick aus dem Atelier" hat Fritz Klemm auf die Rückseite geschrieben. Weiterhin befindet sich im Nachlaß eine kleine Studie in Tusche und Gouache, die eine ähnliche Situation zeigt. Sie ist auf der Rückseite von ihm beschriftet: "Vom Atelier Karlsruhe aus, Seminarstraße".

"Dorfstraße", 1925-26 (Abb. 35)

Das Bild könnte, familiärer Überlieferung nach, eine Dorfstraße in Breisach zeigen und ist vermutlich in der Zeit seiner Lehrtätigkeit an der dortigen Realschule (1925-1926) entstanden. Es ist überwiegend in Grautönen gehalten, nur ein rotes Dach am rechten Rand durchbricht die fast monochrome Farbigkeit. Vier Diagonalen bestimmen die Komposition des Bildes mit seinem strengen geometrischen Aufbau. Sie werden durch die Begrenzung der Straße und die abfallenden Linien der Dächer gebildet. Das Zusammentreffen von Straße, Hausmauern und Himmel in der Bildmitte bildet eine unklare Stelle: vielleicht eine Mauer oder Gestrüpp? Der Farbauftrag ist dick, mit lockeren Pinselstrichen sehr flächig, auf Details wurde verzichtet. Ein Skizzenbuch im Nachlaß enthält zwei Bleistiftzeichnungen, die eine ähnliche Situation zeigen, leider ebenfalls undatiert.

"An der Alb in Rüppurr", 1948-1950 (Abb. 36)

Für dieses Bild hat Fritz Klemm die Rückseite eines Gemäldes benutzt, das von seiner Frau Antonia stammt. Es zeigt jene Stelle an der Alb, wo Fritz Klemm am häufigsten aquarelliert hat. Das Flüsschen verläuft, von rechts kommend, in einem Bogen nach rechts hinten. Am rechten, in den Bogen ragenden Ufer stehen zwei Bäume. Das linke Ufer fällt zum Wasser hin ab, dahinter liegt ein breiter Streifen grüner Wiese. Im Hintergrund stehen grünbraune Bäume eng beieinander; dort, wo die Baumkronen der rechten und linken Seite zusammentreffen, wird durch die Blätter eine schwarze Brücke sichtbar. Der schmale Streifen Himmel am oberen Bildrand ist blaßblau. Die ganze Landschaft lebt vom Kontrast dunkel umschatteter Baumstämme und dem hellen Grün von Wiese und Blättern. Das Bild ist nicht ganz ausgemalt, an den Rändern ist die weiße Grundierung stehengeblieben.Insgesamt zeigt sich eine eher expressionistische Malweise; die schnellen Pinselstriche, die hellen leuchtenden Farben und die Motivwahl unterscheiden es deutlich von den Bildern der Zwanziger Jahre. In seiner Maltechnik ist es sehr eng mit den Aquarellen verwandt.

2.2.3 Aquarelle

Im Jahr 1948 wurde Fritz Klemm als Leiter der Werkklasse an die Akademie berufen, bis dahin lehrte er seit 1932 Kunst und Werken am Bismarckgymnasium. "*Nun sei er unter Malerkollegen wie Erich Heckel, Karl Hubbuch und Wilhelm Schnarrenberger gewesen und habe das Bedürfnis gehabt, auf deren Ebenen zu kommen. Deshalb sei er drei Jahre lang mit dem Maler Graf am Wochenende in die Landschaft gezogen und habe aquarelliert*"[20]. Von diesem Zeitpunkt an entstanden ungefähr 200 Aquarelle: Die meisten befinden sich im Nachlaß und sind weder datiert noch signiert. Für Fritz Klemm zählten die Aquarelle nicht zum Oeuvre, sie waren allein Teil seiner Biographie. Seine Themen fand er in der näheren Umgebung, im Dammerstock und in Rüppurr: die Alb mit Bäumen, das Bahnwärterhaus, die Feldlage hinter Rüppurr und der Blick aus der Wohnung in der Danzigerstraße. In den Jahren 1948 bis 1952 hat er keine Stilleben gemalt, die wenigen bekannten (z.B. "Stilleben mit Pfanne", Kat. Karlsruhe 1985, Nr.1) sind entweder während des Studiums oder nach 1952 als Studien zu Caparolbildern entstanden. Somit bilden die in dieser Zeit gemalten Landschaftsaquarelle innerhalb des Werks eine abgeschlossene Gruppe. Fritz Klemm malte meistens vor Ort. Er arbeitete dabei sehr trocken, ließ die Farben selten ineinander fließen, setzte die Töne neben- und übereinander. Die meisten Motive hat er immer wieder aufgegriffen, manchmal eine Version in hellen Farben, mit lockeren Pinselstrichen, fast impressionistisch anmutend, manchmal in dunkler, gedeckter Farbe, dann aus Farbflächen komponiert. Standen die Arbeiten aus der Studienzeit noch unter dem Einfluß der Malerei Ernst Würtenbergers, zeigt sich hier eine völlig andere, vom späten Expressionismus kommende Auffassung.

So arbeitete der 1949 an die Karlsruher Akademie berufende Ernst Heckel, wobei sich dessen Aquarelle im Entstehungsprozeß deutlich unterschieden, da dieser vor der Natur skizzierte, um dann im Atelier zu aquarellieren. Dabei malte Heckel sowohl lasierend als auch deckend, die oft aus der Erinnerung gewählten Farbtöne waren Ausdruck der erlebten Landschaft.

Klemms hat die meisten Blätter später mehrfach gefaltet, oft hat er sie auch zerschnitten: Diese knapperen, wenig erklärenden Stücke hatten dann größere Gültigkeit als das Gesamtbild. Es fällt dabei auf, daß er die Ausschnitte immer zugunsten der 'Farbe an sich' wählte, der jeweilige Teil wirkt - für sich genommen - meist abstrakt, obwohl er generell naturalistisch arbeitete. Insgesamt ist vielen Aquarellen deutlich das Experimentelle zu erkennen.[21]

So behielt Fritz Klemm diese Arbeiten immer für sich und zeigte sie das erste Mal 1985 in der Karlsruher Ausstellung,[22] danach 1987 in der Waßermann Galerie, München. Bei meinen Nachforschungen konnte ich allerdings zwei frühere Ausstellungen ausmachen, in denen er Aquarelle gezeigt hat: 1951 Freie Darmstädter Künstlervereinigung, 1952 Gemeinschaftsausstellung im Badischen Kunstverein Karlsruhe. Da die Arbeiten in der Presse nicht gut ankamen: "*Die in breitpinseliger, zähflüssiger Manier gemalten Landschaftsaquarelle von Fritz Klemm verraten allzusehr die routinierte Gestaltung, um über diese Feststellung hinaus zu interessieren*"[23], hat Klemm sie danach bis 1985 wohl nicht mehr ausgestellt. Innerhalb seines Gesamtwerkes stehen die Aquarelle nicht nur zeitlich, sondern auch qualitativ am Anfang. Sie waren für Klemm nach Studium und Lehrtätigkeit eine Möglichkeit des Wiedereinstiegs, zumal er bei dieser Technik keinen besonders eingerichteten Arbeitsplatz benötigte - den er nicht gehabt hätte -, mit Aquarellblock und Farben konnte er überall arbeiten. Diejenigen Aquarelle, die später verkauft und verschenkt wurden, hat Klemm dann nachträglich signiert.

Bildbeschreibungen:

Stilleben, 1925? (Abb. 37)

Auf der linken, hinteren Tischecke stehen zwei Krüge und ein Teller mit einen halben Laib Brot. Der Tisch ist in der Raumecke, Wände und Tischplatte sind im gleichen Braun abgetönt, so entsteht ein raumeindruck. Auch der grünliche und der rotbraune Krug geben mit Teller und Brot einen einheitlichen Farbklang. Die Umrisse der Gegenstände sind scharf gezeichnet. Insgesamt spürt man noch deutlich die Karlsruher Tradition und vor allem den Einfluß von Klemms Lehrer Würtenberger.

"Danzigerstraße", 1948-50 (Abb. 39)

Den linken Bildrand begrenzt die mit breiten Pinselzügen angedeutete Häuserfront. Davor führt die hellgraue Straße von vorne rechts nach links in die Bildmitte, rechts grenzt daran ein Grünstreifen, die Bäume hat Klemm schablonenhaft vereinfacht. Das ganze liegt im hellen Sonnenlicht. Das Blatt erinnert an impressionistische Motive.

"Rüppurr", 1949 (Abb. 38)

Drei Häuser stehen direkt an der Straße, rechts und links von Grün umgeben. Das Bild ist in drei Zonen geteilt: vorne die hellbraune Straße, dahinter Häuser, darüber hellgrauer Himmel. Auf räumliche Darstellung hat Klemm verzichtet, ebenso auf genaue Details. In dieser Art hat er viele Aquarelle der Rüppurrer Umgebung gemalt.

"Bahnwärterhaus", 1948-50 (Abb. 40)

Durch mehrere Bäume hindurch schimmert im Hintergrund das rote Bahnwärterhaus. Auf die vorderen Baumkronen fällt helles Sonnenlicht, die Baumstämme werfen blaue Schatten. Bis auf wenige, gelbgetupfte Blätter und ein paar Grashalme arbeitete Klemm sehr flächig. Verwandte er meist wenig Wasser, fällt der sehr pastose Farbauftrag hier besonders auf.

2.3 Die Caparolgemälde

2.3.1 Bestandsaufnahme

"Malen heißt Gegebenheiten der Wahrnehmung in Elemente der Malerei zu verwandeln"[24].

Mit diesem Ziel befaßte sich Fritz Klemm annähernd zwanzig Jahre lang. Sein eigentliches gemaltes Werk läßt sich auf die Jahre 1951 bis 1970 eingrenzen. Als Fritz Klemm 1948 zum Leiter der Werkklasse an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe berufen wurde, beschäftigte er sich zunächst mit Landschaftsaquarellen in naturalistischer und spätexpressionistischer Tradition, wurden zu Beginn seiner Malerei vor allem französische, später auch amerikanische Einflüsse ausschlaggebend. Anregungen fand er in Ausstellungen französischer und amerikanischer Kunst. Doch insgesamt war die Kunstszene in Karlsruhe um 1950 von traditioneller, an die Neue Sachlichkeit anknüpfender Malerei geprägt, wie sie Künstler wie Georg Scholz, Karl Hubbuch und Wilhelm Schnarrenberger in den Zwanziger Jahren mit ihrem sozialkritisch engagierten Realismus repräsentiert hatten.[25].

Moderne Tendenzen, vor allem abstrakte, stießen auf Ablehnung und wurden kaum von der Stadt Karlsruhe noch vom Land Baden-Württemberg angekauft. Man fürchtete kommunistische Professoren und lobte heimattreue Einstellungen. Die klassische Moderne und die 'Entarteten' fanden dagegen Anerkennung. Die kunstpolitische Situation war somit ähnlich wie schon in den Zwanziger Jahren, als sich unter Künstlern, Museumsleuten und Kunstkritikern die konservativ gegen die fortschrittlich Denkenden stellten. "*Die 'bedrohliche' Entwicklung der modernen Kunst dürfe nicht wie in Frankreich zur Anbetung der Anarchie führen*"[26]. Zu den angesehenen „jungen“ Künstlern Karlsruhes gehörten z.B. Wilhelm Martin, Erich W. Schroeter, Artur Graf, Karl Hofer und Oskar Gehring, während HAP Grieshaber und seine Schüler mit ihrer vom Malgestus dominierten Kunst für Aufruhr sorgten.

Fritz Klemm begann erst 1951 zu malen, als er ein eigenes Atelier an der Akademie erhielt. Er selbst bezeichnete "Stuhl mit Leuchter", Nr.P - G - 5, 1952, als sein erstes Bild, dies wohl im Sinne voller Gültigkeit. Denn vor diesem sind noch vier andere entstanden, meiner Meinung nach als erstes "Weiße Kanne", Nr.P - G - 1, 1951. Es ist in seiner Auffassung am traditionellsten und nahe der Malerei seines Lehrers Ernst Würtenberger.

Was die Datierung betrifft, haben meine Forschungen sowie stilkritische Vergleiche zu einigen Veränderungen auch Klemms eigener historischer Einordnungen geführt. So hatte Klemm das Bild "Grüne Schale mit Früchten", Nr.P - G - 15, auf 1966 fixiert, in Farbigkeit und reliefartigem Charakter ist es aber stilistisch eng mit "Staffelei", 1959, verwandt. Ein noch vorhandener - aber durchgestrichener - Aufkleber auf der Bildrückseite gab den Hinweis, daß das Bild 1958 bei der Ausstellung des Künstlerbundes Baden-Württemberg in Konstanz gezeigt wurde.[27] Im Ulmer Werkverzeichnis[28] ist das Gemälde mit den Maßen 76,5x102 cm angegeben, was die Identifizierung zunächst erschwerte. Diese Maße beziehen sich auf die schwarze Holzplatte, auf die Klemm sein Werk montierte, die eigentlichen Bildmaße sind identisch. Da allerdings keine frühe Abbildung vorhanden ist, bleibt offen, ob Klemm zwischen 1958 und 1966 das Bild nochmals verändert hat, was verschiedentlich vorkommt. Im allgemeinen jedoch hat er sich so lange mit einer Arbeit beschäftigt, bis er sie vollendet hielt, und erst dann ausgestellt. Innerhalb des Werkes ist "Grüne Schale mit Früchten" und besonders ihre Datierung von Bedeutung, da Klemm hier auf die bei aller Kargheit doch vorhandenen erzählerischen Momente der vorangegangenen Stilleben verzichtete. Als verschollen gilt weiterhin ein "Maltisch mit Selbstbildnis", der dem der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe sehr gleicht, vermutlich aber kleiner im Format war. Dieses Bild war in der Heidelberger Ausstellung "Karlsruher Maler der Gegenwart"[29] zu sehen.

Insgesamt konnte ich fünfundvierzig Gemälde ausfindig machen (von einem Fensterbild existiert freilich nur ein Photo), dazu fünf Bilder von vor 1950, rund die Hälfte befindet sich im Nachlaß. Die dreiundvierzig vorhandenen Werke bilden einen fest zusammengehörenden Block im Oeuvre Klemms und umfassen nur wenige Motive:

- Stilleben mit Gegenständen des alltäglichen Umraums

- Maltisch und Atelier

- Fensterbilder

- Wald (ein Gemälde und mehrere hundert Zeichnungen)

- Gegenstände aus der nächsten Umgebung, z.B. Lampe, Tische etc.

Das Selbstportrait hat bei Klemm eine besondere Stellung. Er verbindet es in der Malerei immer mit einem anderen Motiv, selbständig kommt es nur in den Zeichnungen vor. Die gemalten Portraits sind bei ihm meist nur schwer als solche zu identifizieren, da er auf die sonst übliche Erkennbarkeit verzichtet und sich auf wenige Umrißlinien

beschränkt. Klemm stellt sich nicht als individuelle Person vor, sondern mischt dies mit pictographischen Zeichen.

Im weiteren werde ich nur die für die Entwicklung seines Werkes wichtigen Gemälde besprechen, eine vollständige Auflistung erfolgt im Werkverzeichnis.

2.3.2 Die Kunstszene der fünfziger Jahre

Fritz Klemms künstlerisches Schaffen setzt zweimal in einer Nachkriegszeit ein. Zur Zeit seines Studiums prägten verschiedene Richtungen das Kunstleben: Als direkte Reaktion auf den 1. Weltkrieg ist vor allem der Verismus zu nennen mit: Georg Grosz, Otto, Dix Käthe Kollwitz und Karl Hubbuch, Rudolf Schlichter, Georg Scholz; außerdem Konstruktivismus, Bauhaus und der Surrealismus. In Karlsuhe überwogen allerdings die realistischen Tendenzen. Mit Hubbuch, Schnarrenberger und Scholz wirkten an der Akademie Vertreter der Neuen Sachlichkeit. Zu ihrer bevorzugten Bildgattung gehörte das Stilleben, der Schwerpunkt lag auf der Betonung der traditionell perspektivischen Konstruktion, der Glätte der gemalten Oberfläche und der Isolierung einzelner Gegenstände, wobei auch das unscheinbarste Ding als Motiv dienen konnte, als wolle man "*durch Erfassen der dinglichen Erscheinung der Welt wieder festen Boden gewinnen*"[30]. Klemms noch farblich gemäßigte Kunst ordnet sich leicht innerhalb dieser Richtung ein.

Zu Klemms Akademietätigkeit nach dem 2. Weltkrieg waren als Folge des Dritten Reiches alle wesentlichen Kunstwerke aus den Museen und Galerien entfernt und verkauft, Deutschland war vom internationalen Kunstgeschehen isoliert. In den USA und in Frankreich wurden Künstler wie Jackson Pollock, Joseph Albers, Hans Hofmann Barnett Newman und Mark Rothko, Pablo Picasso, Georges Braques, Hans Hartung, Wols, und Jean Fautrier bestimmend, für deutsche Künstler waren sie durch begrenzte Reisemöglichkeiten kaum kennenzulernen. Die erste Documenta 1955 gab einen Überblick über die Klassische Moderne, erst die Documenta 1959 zeigte verstärkt amerikanische Kunst. Allein die Baden-Badener Kunstzeitschrift „Das Kunstwerk“ informierte - allerdings hervorragend - über das aktuelle Kunstgeschehen.[31]

Viele wichtige Künstler waren im Krieg gefallen oder hatten Deutschland verlassen und kehrten auch nicht zurück, so Wassily Kandinsky, Paul Klee, Lionel Feininger, Max Beckmann, Josef Albers, Kurt Schwitters, Lazlo Moholy-Nagy, Johannes Molzahn und Hans Hartung. Zudem war mit dem Ende des Bauhauses eine wichtige Ausbildungsstätte entfallen. Der Neubeginn nach 1945 bedeutete auch für die Kunst einen neuen Anfang. Nach der Währungsreform, die eine relative Normalisierung der Lage mit sich gebracht hatte, begann eine Ausstellungspolitik mit dem Ziel, Defizite nachzuholen und als "entartet" diffamierte Werke dem Publikum zu zeigen. Für zeitgenössische Kunst fehlten geeignete Ausstellungsmöglichkeiten. Viele Künstler behalfen sich selbst, indem sie sich zu mehr oder weniger festen Gruppen zusammenschlossen, wie z.B. „Zen 49“ in München, „Junger Westen“ in Recklinghausen, „Quadriga“in Frankfurt oder „Gruppe 53“ (später Zero) in Düsseldorf. Die Haupttendenzen befassten sich nicht mit der Wiederaufnahme der „realistischen“Richtungen vor dem Krieg, so sehr nun der „Expressionismus“ populär wurde.

"*Im Ganzen gesehen sind die letzten 10 Jahre beherrscht von dem Wunsche der Künstler, ohne das Medium der Gegenstände sich mitzuteilen*"[32]. Damit setzte zugleich die Diskussion über den Aspekt des Begriffes Realität ein als objektive wie bildhafte Wirklichkeit. Besonders die Darstellung von Raum mit Mitteln der abstrakten Malerei und der völlige Verzicht auf den Perspektivraum waren Kernpunkte der Auseinandersetzung. So bestimmte Ende der fünfziger Jahre die Diskussion für und wider die Abstraktion die Kunstszene: Die informelle Malerei entwickelte sich nach und nach zur beherrschenden Kunstform, allerdings nicht in Karlsruhe, wo man an expressionistische Traditionen anknüpfte.

Fritz Klemm reagierte zwiespältig auf den Streit über Erkennbarkeit und Abstraktion: Zum einen stellte er die als abstrakt und dekorativ kritisierte "Grüne Flasche" nicht mehr aus, zum anderen forderte er Erkennbarkeit für Prüfungsarbeiten ein.[33] "*Die Debatte um abstrakt/gegenständlich ist letztlich ein Streit um einen Stilbegriff der Kunst, an dem sich hauptsächlich Ideologien beteiligt haben*" [34].

An der Karlsruher Akademie entwickelte sich nach Erich Heckels Aufgabe der Professur seit 1955 mit HAP Grieshaber und seinen Schülern die "Neue Figuration",[35] eine abstrahierende Variante des Expressionismus: Farbe, Struktur und Malgeste dominierten. Damit wurde der Malprozess erkennbar, das Bild wurde aus Linie und Farbläche montiert. Zur Grieshaberklasse gehörten unter anderen Heinz Schanz, Horst Antes, Walter Stöhrer und Dieter Krieg.

Für Klemm waren weder Abstraktion, Expressionismus noch Neue Figuration mit seinen Zielen vereinbar. Genauso, wie er an der Akademie für sich blieb, stand er auch der künstlerischen Situation in der Stadt Karlsruhe, die eher konservativ geprägt war, als Einzelner gegenüber. Im deutschen Südwesten blieb die Kunst der fünfziger Jahre durch eine große Vielfalt der Stilrichtungen gekennzeichnet. In den Ausstellungen der 'Badischen Secession' "Bildende Hände" I und II und des 1955 in Karlsruhe gegründeten Künstlerbundes Baden-Württemberg trafen Künstler unterschiedlichster Ansätze und Generationen zusammen. Für sie alle waren besonders die Ausstellungen des Künstlerbundes Baden-Württemberg - an denen Klemm bis 1986 jährlich teilnahm - ein wichtiges Mittel, sich der Öffentlichkeit zu präsentieren.[36]

2.3.3 Stilleben

Klemm begann mit schlichten Stilleben in der Tradition des Kubismus. Es geht es ihm nicht um die klassisch-naturalistische Form der Stillebenmalerei, daher verzichtet er auf Beschreibungen im Sinne von Proportion, Detailtreue, Plastizität und Zentralperspektive. Thematisch kaum variiert, gleicht dennoch kein Bild dem anderen. Er arbeitete nicht seriell, sondern untersuchte immer aufs Neue die Struktur seiner Motive. Der Gegenstand ist nicht als Zeichen symbolischer Bedeutung zu sehen, sondern allein Teil des unmittelbaren Umraums des Künstlers. Bei aller Gegenständlichkeit ist sein künstlerisches Ziel die Einigung von Lichtfarbe und Lokalfarbe. Er selbst kennzeichnete die Struktur seiner Bilder als:

- fest, d.h. jede Komposition hat einen Punkt, auf dem sie ruht

- trocken, d.h. unverfälscht, ohne zu beschönigen

- lapidar, d.h. knapp, ohne Schnörkel.[37]

„..Stilleben.. . Solche Bilder sind nur dadurch möglich, daß der Künstler die geschilderte rein objektive Anschauung auch auf die unbedeutendsten Gegenstände heften konnte; so ein Bild ist dann das dauernde Denkmal der Objektivität und Geistesruhe des Künstlers"[38]. Die Mehransichtigkeit seiner Stilleben zeigt eine eher kubistische Herangehensweise; Ausstellungen von Georges Braque und anderen mögen hier Anregungen gegeben haben. Vor allem ähneln Kompositionen dieser Jahre jenen der gleichaltrigen Bruno Goller, (Abb. 7) Peter Herkenrath (Abb. 8) und Friedrich Vordemberge-Gildewart (Abb. 9)[39]. Auch von Lothar Quinte (Abb. 10) existiert noch ein Stilleben aus den frühen fünfziger Jahren.[40] Sie alle zeigen deutlich den Stil der Zeit. Die Gegenstände werden in ihrer Form stark vereinfacht, das Arrangement hat wenig räumliche Tiefe, das Bild wird aus Farbflächen komponiert. Klemm unterscheidet sich allerdings durch seine 'realistische' Sichtweise, er verzichtete surrealistische Tendenzen,[41] wie sie besonders die Stilleben Bruno Gollers kennzeichnen: dort ist es ein streng kubistisch vereinfachter Bildaufbau, die Gegenstände erzielen durch ihre Zusammenstellung eine surrealistische Wirkung, auffällig sind die präzise betonten Umrisse[42]. Vergleichbar sind auch die Stilleben Walter Herzgers, z.B. "Stilleben", 1950 (Abb. 11), und besonders "Tomaten vorm Spiegel, 1958 (Abb. 12).[43] Derselbe Bildaufbau mit dem über dem Tisch hängenden Spiegel und der in Aufsicht geklappten Tischplatte findet sich auch bei Klemms "Stilleben mit Spiegel", Nr.P - G - 6, 1953.

Klemms Stilleben zeigen Gegenstände des alltäglichen Lebens, er stellte zusammen, was sich im Atelier befand; er arrangierte sie nicht nach ästhetischen Aspekten oder klassischen Kompositionsregeln, ebenso unterschied er nicht die verschiedene Stofflichkeit der Materialien.[44] Auch darin sind sie Arbeiten Peter Herkenraths vergleichbar. Herkenrath untersuchte in seinen Stilleben spezifische Probleme der Farbgebung und der Komposition. Dabei verband er die dargestellten Gegenstände so mit ihrer Umgebung, daß sie nicht Hintergrund, sondern durchgestalteter Bildteil war.

Ähnlich arbeitete damals in Frankreich Nicolas de Staël. Im Bild "L' Etagère" (1955) (Abb. 13)[45] sind verschiedene Gegenstände ohne tiefenräumliche Überschneidungen auf zwei Regalen aneinandergereiht. Auf Komposition und Perspektive scheint verzichtet. De Staël zeigt einen Ausschnitt der auf ihn einwirkenden Realität. "*Man malt nie, was man sieht oder zu sehen glaubt. Man malt in tausend Vibrationen den Schlag, den man empfing*"[46].

Merkmale der Gemälde de Staëls sind subtile Farbwahl und rhythmische Aufbaeu der Farbflächen. Seine ursprüngliche Vorliebe für lineare und kalligraphische Elemente wird von der Dominanz zusammengeballter, ineinander verflochtener Flächen abgelöst, es entstehen reine Farbfelder. Erst in späteren Jahren nimmt de Staël wieder Gegenstände aus der Realität mit auf, nachdem er Bildausschnitt und Hintergrund wieder voneinander gelöst hat. Der Malakt selbst, die Geste, die Materie, die Farbe und die Form dominieren weiterhin seine Bilder, deren dick aufgeschichtete Farben sie auch körperlich erfahrbar werden lassen (Abb. 14).

Aus der Ateliersituation ergab sich, daß Klemm immer wieder die gleichen Dinge verwendete: Der quadratische Doppeltisch, die schwarze Kanne, der weiße Krug, der Spiegel und die Schale mit Früchten sind Elemente, aus denen er immer wieder neue Kompositionen baute, die bei aller Kargheit doch noch erzählerische Momente enthalten. Mit "Silberkannen" (um 1957) entstand innerhalb der Stilleben ein Gemälde, bei dem er auf Erzählmotive fast vollends verzichte; ähnlich wie bei de Staël treten Farbwerte und Materialmalerei in den Vordergrund. Zwei in der Form nur leicht variierte Kannen stehen sich auf einem schwarzen Tablett gegenüber. Das untere Bilddrittel ist andeutungsweise bunt (gelb, rosa, schwarz, grau) gestreift, der Hintergrund hellgrau. Den einzigen Hinweis auf die Situation gibt ein brauner, horizontaler Streifen am unteren Bildrand, der die Tischkante bedeuten könnte. Bildaufbau und Komposition sind flächig gedacht. Seine Wirkung erzielt das Gemälde durch Ruhe und Einfachheit. Hier deutet sich an, wie die Einheit von Körper und Farbigkeit eines Gegenstandes und sein Zusammenklang mit anderen zur zunehmenden Reduzierung der Buntfarbe führen wird. Hatten die Kubisten die Farbigkeit reduziert, um Form und Gegenstand zu

„objektivieren“, lösten Wassily Kandinsky und Robert Delaunay den Gegenstand auf, um die Farbe zu verselbständigen, so versuchte Klemm vom Gegenstand her Lokal- und Lichtfarbe anzugleichen[47]. Die dabei entstehenden Farbschichten sind vom Arbeitsprozeß her vergleichbar mit dem Wachsen der Gemälde Arnulf Rainers, dessen erste Karlsruher Ausstellung Klemm 1961 in der Galerie Rottloff gesehen haben dürfte. Rainers "Übermalungen" mögen ihn sicher aber nicht wegen ihrer Thematik, aber aufgrund der Transparenz der Farbschichtungen interessiert haben. Weiter zu nennen wären neben de Staëls Pastenmalerei Werke u.a. von Antoni Tàpies und dessen besondere Fertigkeit im Umgang mit unterschiedlichsten Materialien. Willi Baumeister und Jean Dubuffet experimentierten beide mit Sand und erzielten damit mauerartige Bildtafeln. Bernard Schultze erweiterte die zweidimensionale Bildfläche ins Plastische, indem er synthetisch getränkte Lappen einarbeitete. Jean Fautriers Werke, die Klemm früh schätzte, basierten anfangs auf surrealistischen Theorien und Einflüssen des späten „kubischen“ Monet, mit der Zeit wurde die Beziehung zum Material aber dominierender. Der satte und pastose, nicht mehr flächig glatte Farbauftrag verdrängte die Bedeutung der Inhaltlichkeit. Klemm selbst lehnte allerdings solche Vergleiche ab; die Dicke der Malschicht bezog er allein auf das Erreichen des richtigen Farbtons. Er verstand sich nicht als "Materialmaler".

Große Nähe ergibt sich zu Stilleben Morandis (Abb. 15). Auf beide trifft zu: "*Still, fast unter Ausschluß einer großen Öffentlichkeit und hiermit in Übereinstimmung mit dem Leben und dem künstlerischen Geist des Malers...*"[48]., ebenso die Bescheidenheit in der Wahl der Gegenstände: "*Nur die gewöhnlichen Dinge offenbaren jene Formen der Einfachheit, die uns auf einen höheren Stand des Seins verweisen, jenen Status, der das gesamte, umfassende Geheimnis der Kunst bildet...*"[49]. Morandi wählte für seine späten Stilleben Krüge, Flaschen und Gläser als Motiv. Dabei gab er die ursprünglich stark betonte Zeichnung zugunsten differenzierter Malerei in feinsten Halbtönen auf. Ihn interessierte das Wesen, die Magie der Gegenstände, allerdings nicht in den übernatürlichen Räumen der frühen Arbeiten, sondern im stillen Nebeneinander.

Macht so die äußere Erscheinung ihre Stilleben vergleichbar, unterscheiden sie sich stark in ihren Absichten. Bei Klemm haben die Gegenstände vor allem instrumentale Funktion, ihr Wesen spielt keine Rolle, ihre Form ist Träger der Farbe, verbunden werden sie durch die Situation im Atelier, die über Klemm unmittelbaren Umraum berichtet. In ihrer Verdichtung erreicht z.B. "Grüne Schale mit Früchten" eher flächige Wirkungen, die durch den tafelartigen Charakter verstärkt werden.

Bildbeschreibungen:

"Schwarze Kanne", 1952 (Abb.)

"Schwarze Kanne" gehört zu den ersten Bildern, bei denen Fritz Klemm neben Tempera auch den synthetischen Binder Caparol einsetzte, er ermöglichte im Gegensatz zu den trocken-brüchigen Temperafarben einen stabilen, dicken Farbauftrag. Klemm hat die Ritzen des Holzbodens in die dicke Farbschicht gekratzt. Ebenso drücken sich die Grate der ursprünglichen Komposition durch: der Tisch war ein Doppeltisch mit schmalen Platten, die weiße Flasche hatte einen breiteren Hals, und die Zitrone lag mehr in der Tischmitte. Die Beschriftung der Rückseite läßt vermuten, daß es sich um ein komplett überarbeitetes Bild handelt, denn neben dem Titel "Schwarze Kanne" steht durchgestrichen "Der Spiegel", ferner die Datierung "1952" am oberen Rand, auf dem Kopf noch "1951", alles in Klemms Schrift. Ein Entwurf befindet sich in Münchener Privatbesitz.

"Stilleben mit Eiern und Tomaten", 1955/56 (Abb. 51)

Dieses Stilleben steht in enger Verbindung zur "Grünen Flasche". Die Farbigkeit ist nicht so kontrastreich, die Beige-, Ocker- und Grautöne sind harmonisch aufeinander abgestimmt. Aber auch dieses Bild besticht durch seine leuchtenden Farben. Es zeigt denselben Doppeltisch, die roten Früchte und die schon bekannte schwarze Kanne. Die Komposition ist schlicht, die geometrischen Farbflächen sind durch tiefe Risse voneinander getrennt. Nicht nur in den zahlreichen Farbschichten, sondern auch in der veränderten Breite des Tisches läßt sich gut erkennen, daß Klemm lange an einem Bild gearbeitet hat.

"Silberkannen", 1957 (Abb.)

Auf einem tief in die umgebende Farbmasse eingesunkenen Tablett stehen zwei Silberkannen vor einem sehr hellen, grauen Hintergrund. In der ursprünglichen Fassung hatte das Bild einen ähnlichen Hintergrund wie "Maltisch mit Selbstbildnis", die helle Übermalung erfolgte wahrscheinlich später, doch läßt sich der genaue Zeitpunkt nicht klären. Verweisen Farbauftrag und Duktus auf eine enge Beziehung zum "Maltisch", entsteht durch die reduzierte Farbigkeit Nähe zu den Ende der fünfziger Jahre immer monochromeren Gemälden. Fritz Klemm hat dieses Bild sehr geschätzt, es hing in seiner Wohnung und wurde nur als unverkäuflich ausgestellt.

2.3.4 "Atelier"

Nach "Grüne Schale mit Früchten" (1958) wandte sich Klemm dem weiteren Umraum zu, wählte "Wand", "Staffelei" und "Maltisch" zum Motiv. Experimente mit der Vereinfachung der Formen und Reduzierung malerischer Effekte führten dazu, daß er immer wieder Collageelemente in seine Bilder einfügte: z.B. in "Maltisch", Nr.P - G - 20 (1959) oder "Tisch mit Kanne", Nr.P - G - 22, (1960).

Seit "Wand", Nr.P - G - 17, 1959,[50] entstand bis ca. 1964/65 eine Gruppe von Zeichnungen, die vor allem die Struktur der Linie thematisierten. Klemm ging dabei von einem Fenster mit Vorhang oder einer Wand aus. Dieser parallel zu den Gemälden entstehende Ansatz ist insofern von Bedeutung, als ihn Klemm später in den "Wand"-Collagen fortsetzte.

Immer wieder wird betont, Klemms Werk sei in strenger Abgeschiedenheit entstanden und vor 1970 nicht in Ausstellungen gezeigt worden. Doch Klemms Gemälde blieben bei Ausstellungen im Vergleich mit Werken von Zeitgenossen eher unauffällig. Zudem war Klemm durch seine Lehrtätigkeit nicht auf Verkäufe angewiesen.

Klemm stand zwar kaum in aktivem Austausch mit Künstlerkollegen, doch reiste er sehr viel, um sich über die Kunst seiner Zeit zu informieren. Sind bei seiner Auseinandersetzung mit Werken anderer Künstler kaum unmittelbare Einflüsse zu erkennen, so nahm er dennoch Anregungen und Tendenzen der Zeit in sich auf. So wäre es zum Beispiel möglich, daß Klemm in der Ausstellung "Morris Louis" (Abb. 17), Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 1965, und vielleicht auf der 'documenta' III und IV dessen Gemälde der Jahre 1954-58 sah. Louis war in der Untersuchung der Struktur bei völlig anderen Ausgangspunkten zu ähnlichen Ergebnissen gekommen wie Klemm bei seinen Gouachen. Morris kam von der informellen Malerei des abstrakten Expressionismus, für ihn zählte vor allem die Interaktion der Farben.

Beim Gemälde "Gelber Sessel", Nr.P - G - 24, 1962 (Städtische Kunsthalle Mannheim), hat Fritz Klemm die Reduzierung von Form und Farbkontrasten noch weiter vorangetrieben. Die schlichte Form des Sessels gibt sich erst durch die in die zentimeterdicke Farbschicht eingekratzte runde Sitzfläche und die Falten des unteren Behangs zu erkennen. Zu fast zwei Dritteln bedeckt eine grau-schwarze Fläche die linke Seite, die in den weißen Hintergrund eingebettet ist. Zwei karge, eingeritzte vertikale schwarze Linien definieren das Ganze als Tisch. Klemm verzichtete mit Ausnahme des Fahlgelbs auf Buntfarben. Der für ihn immer wichtigere Schwarz-Weiß-Kontrast dominiert als Summe aller Farbigkeit das Bild. Die Darstellung der Dinglichkeit ist bis aufs Äußerste reduziert, das Gemälde erhält durch den unterschiedlich pastosen Farbauftrag reliefähnlichen Charakter.

Das Stuhlmotiv umfaßt ein Gemälde "Stühle", Nr.P - G - 27, und eine größere Anzahl von Zeichnungen. Klemm beschäftigte sich mit diesem Thema ungefähr zur selben Zeit wie der Karlsruher Kollege Heinrich Klumbies (Abb. 18) und - allerdings hier seit den Zwanziger Jahren - auch Peter Herkenrath (Abb.19). Standen die Stühle in Herkenraths frühen Stilleben wie Zuschauer im Bild, bekommen die Stuhlansammlungen der Bilder der fünfziger Jahre den Charakter eines Zeichens. Dieses strukturiert die fast ornamentale Bildfläche. Auch hier hielt sich Klemm strikt an den realen Gegenstand als Basis für Malerei ohne symbolische Bedeutung, während bei Klumbies der "Stuhl" als Symbol für den Menschen stand.

„Atelier", 1954 (Abb.)

Zeigen die Stilleben den nahen Raum, bezieht Klemm hier zum erstenmal die weitere Umgebung ein: hier sein Atelier in der Akademie. Vor der gelben Heizung steht links eine Staffelei mit einem grundierten Bild, rechts lehnt eine weißgerahmte Platte mit einem schwarzen Quadrat in der Mitte, vielleicht der Atelierspiegel. Bei dem graubraunen Muster, das er schon im "Stilleben mit Spiegel", um 1953, als Hintergrund verwendet hat und auch in späteren Bildern erscheint, handelt es sich um einen indischen Wandbehang im Atelier. Die durch den dicken Farbauftrag entstandenen Schwundrisse verleihen den Gegenständen ihre Konturen. Geben nur wenige Linien den Raum an, entsteht der Eindruck von Tiefe vor allem durch die vom Farbauftrag her unterschiedlich strukturierten Flächen.

"Maltisch mit Selbstbildnis", 1956/57 (Abb.)

"Maltisch mit Selbstbildnis" zeigt einen Ausschnitt aus dem Atelier. Hintergrund ist dasselbe Baumwolltuch wie in "Atelier". Der Tisch, dessen vordere Beine ganz knapp angeschnitten sind, ist in die Draufsicht geklappt. Neben Gefäßen mit Wasser und Farbpigmenten bilden dicke, rissige Farbflecken die Oberfläche, der Tisch ist gleichsam zur Palette geworden. Das Selbstbildnis zeigt mit wenigen Kreidestrichen Klemms Silhouette, entweder in einem einfachen oder eventuell einem dreiteiligen Spiegel, jenem ähnlich, der als Ausgangspunkt für "Spiegel", 1965 diente. Seine Seitenteile wären hier so nach vorne geklappt, daß die Mittelfläche dunkel erscheint und das Bild räumliche Tiefe gewinnt. Es könnte sich aber auch um einen einfachen Spiegel mit weißem Rahmen oder um eine Tafel handeln. Deutlicher als in den bisherigen Bildern verbindet Klemm hier mehrere Perspektiven, das Umklappen der Flächen erinnert an den Aufbau kubistischer Bilder. Ein in der Akademie aufgenommenes Foto zeigt, daß Klemm die Silhouette verändert hat: Die erste Fassung könnte 1954 entstanden sein. Zwei der Arbeit entsprechende Studien im Nachlaß zeigen das jetzige Motiv. Es muß ein zweites Bild mit gleichem Titel und Motiv existiert haben[51], ein Entwurf dazu befindet sich in der Galerie Regio, March-Hugstetten. Das Gemälde selbst ist verschollen. Ein weiteres Werk ähnlichen Motivs existiert in Utrechter Privatbesitz, ursprünglich "Maltisch mit schwarzer Zeichnung", 1958, das Klemm allerdings in zwei Teile zersägt hat: "Maltisch" und "Selbstbildnis".

"Tisch mit Kanne", 1959 (Abb.)

Innerhalb der 1959 entstandenen Werke ist Klemm hier in Reduzierung von Form und Komposition am radikalsten vorgegangen. Vor einer einheitlich ockerfarbigen Fläche sieht man von oben einen quadratischen Tisch, drei Pinselstriche bezeichnen die Beine, ganz oben an der Kante steht, aus zwei Dreiecken zusammengeklebt, eine Kanne. Klemm verzichtet auf jegliche räumliche Darstellung, die Gegenstände sind rein flächig gesehen, Tiefenraum entsteht nur durch die Farbigkeit und in der Vorstellung des Betrachters.

„Gelber Sessel“, 1962 (Abb. 63)

„Gelber Sessel“ gehört wie „Grüne Flasche“ oder „Grüne Schale mit Früchten“ zu den Bildtafeln, deren Farbauftrag den „chronologischen Maßstab meiner Bemühungen“[52] zeigt. Im Gegensatz zu anderen Bildern sind hier aber an den Rändern die Spuren der Farbschichten nicht ablesbar. Die schwarze Fläche der Tischplatte sinkt in die umgebende Farbe ein, die mit weißer Kreide gebrochene schwarze Farbe wurde sowohl horizontal als auch vertikal aufgetragen, wodurch eine Gitterstruktur entsteht. Die einfache Form des gelben Sessels hebt sich plastisch vom Hintergrund ab. Sitzfläche und Falten hat Klemm in die Farbmasse eingeritzt. Deutlich sind die Grate früherer Formen erkennbar, Sessel, Tisch und Tischbeine waren breiter. Der Kat. Baden-Baden 1962, Abb. S. 54, zeigt den Sessel mit schwarzen Beinen, im Kat. Ulm 1976, S. 9, ist die erste Abbildung ohne Sesselbeine. Auch der Sessel selbst wurde übermalt, die faltige Oberfläche der Lehne ist jetzt glatter, sie bekam stattdessen ein Krakelée. Der Zeitpunkt der Änderung bleibt unklar. Die Darstellung der Gegenstände ist hier bis aufs äußerste reduziert und durch einfache Zeiochen ersetzt. Es existieren einige Studien, die Klemm mit „Sie“ und „Er“ betitelte.

"Alter Tisch", 1963/64 (Abb.)

Ließe man den aufgeklebten Tisch weg, hat man schon eine "Wand" der Zeit um 1967 vor sich. Hier wird deutlich, wie die Werke durch Reduktion von Farbe und Form immer abstrakter wurden, Klemm im Schritt zur reinen Abstraktion innehielt und einen Gegenstand zufügte. Den Horizont hat er nachträglich gezogen[53]. Da das Bild erst 1975 ausgestellt wurde, ist die Frage der Datierung schwierig. Es besteht eine große Nähe zu den "Stühlen", zum "Wald", aber auch zu den späten Arbeiten "Wand" und "Lampe".

"Ohne Titel" (Zwei Staffeleien), 1964/65 (Abb.)

Auch bei diesem Bild wurde nicht völlig auf den Gegenstand verzichtet, obgleich er zum ersten Mal kaum mehr erkennbar ist. Der gespachtelte Untergrund ist stark vertikal strukturiert, das linke Drittel dabei flacher als die rechte Seite, die ein dicker Wulst abgrenzt. Die linke Staffelei mit ihrer fahleren Farbe tritt etwas in den Hintergrundwährend die rechte, kräftig gelbe nach vorne kommt. Ihren Unterbau deutete Klemm mit dünnen, in die Farbe geritzten Bleistiftstrichen an. Ob darauf zwei gelbe Bilder oder Holzplatten stehen, bleibt offen.

2.3.5 "Fenster"

Mit dem Gemälde " Fenster mit Selbstbildnis", Nr.P - G - 26, (1963) (jetzt: "Fenster mit Bildnis") begann Klemm mit einer völlig neuen Themengruppe: Die Motive "Fenster", "Spiegel", "Wand" verdichten sich zu Bildtafeln, deren Farbwerte auf Schwarz, Grau und Weiß reduziert scheinen, karg, spröde und verschlossen wirken und dem Betrachter den abbildlichen Zugang zugunsten der farblichen Wahrnehmung erschweren. Erst nach langem Sehen beginnen Farben unter der oberen Schicht zu vibrieren, es werden Bildräume sichtbar und Inhalte erkennbar.

Diese Bilder umfassen mehrere bildnerische Ebenen, die sich aus der Dinglichkeit, der ästhetischen Struktur und der symbolischen Wirkung entwickeln. Sind schon Klemms bisherige Bilder Tafeln ohne Rahmen, Ausschnitte ohne Abgrenzung, trifft dies besonders für "Fenster" und "Spiegel" zu. Die Glasfläche sitzt ohne Rahmen in der umgebenden Wand, einzig das Fensterkreuz definiert den Gegenstand. Der Ausschnitt, den ein Fenster oder Rahmen sonst begrenzt, bleibt damit offen. Der Betrachter ist aufgefordert, sein eigenes Wahrnehmungs-Bild zu projizieren.

Im allgemeinen können Fenster Bilder widerspiegeln, Ein- oder Ausblick[54] gewähren. "*Die 'Fensterbilder' sind aus der Realität bezogen, sind Eindrücke der Außenwelt, dann freilich gesehen durch ein liebendes Temperament*"[55]. Bei Fritz Klemm hat "Fenster" nichts mit der allgemeinen Vorstellung des Bildes als Fenster zu tun, dies getreu der klassischen Maltheorie Leone Battista Albertis: "*Zu allererst zeichne ich auf der Oberfläche, die ich bemalen will, ein Rechteck beliebiger Größe, das ich als Fenster betrachte, durch das das zu malende Subjekt gesehen wird*"[56].

Klemms Fensterbilder sind in der Kunstgeschichte singulär, haben nichts mit René Magrittes surrealistischen Ausblicken oder Marcel Duchamps puren, entsubjektivierten Objekten zu tun (Abb. 21). Die Vielschichtigkeit des Klemmschen Fensters läßt sich vielleicht eher mit einer Arbeit des Konzeptkünstlers Joseph Kosuth vergleichen: "One and Three Windows", 1965, Staatsgalerie Stuttgart (ähnlich wie Abb. 22). Sie zeigt ein reales Fenster als Gegenstand, eine Fotografie desselben und die Lexikonerklärung des Begriffes "Fenster". Ähnlich ist Klemms Fenster Gegenstand als gleichwertige Wirkung der Farbigkeit und des Materials, ferner als subjektive Schilderung und Ergebnis der Reflexion über den Begriff. "*Dabei sind weder das farbliche Ereignis noch der kompositionelle Aufbau exakt fixiert. Die Komposition ist die Konstruktion, die - ähnlich bei Elsworth Kellys frühen Werken - Anspruch auf ästhetische Selbständigkeit besitzt*"[57].

Gleichzeitig entsteht neben den Caparolgemälden eine Reihe von Arbeiten auf Papier (ca. 300), die wie die anderen Papierarbeiten hier nicht gesondert aufgeführt werden. Klemms "Fenster" auf Papier sind in Motiv und Malweise Gemälden Lothar Quintes ("Fenster", 1962/63, Abb. 23)[58] vergleichbar. Auch Quintes Fensterbilder sind als solche nicht unmittelbar zu erkennen, liefern keinen erzählerischen Blick nach draußen, bleiben inhaltlich leer. Es sind schlichte, einfache und anspruchslose Stücke, denen es vor allem um die Materialität der Farbe und ihres Ausdrucks geht. Klemm und Quinte kannten sich, haben sich in ihrer Kunst aber nicht unmittelbar beeinflußt. Umsomehr wird erkennbar, daß es sich hierbei um ein Bündel vielfältiger Beeinflussungen der damals aktuellen konkreten Kunst handelt. Für Klemm wurden Fragen nach der Stofflichkeit seines Materials und ihrer Ausstrahlung ebenso wichtig, ebenso die Darstellung von Farbe und Licht in möglichst einfacher und damit ausdrucksstarker Gestalt. Auch hier kommt er wieder Schopenhauers Denken nahe. "*Das Licht wirkt schon an sich ästhetisch, hat eine eigentümliche Schönheit: man kann sagen, es ist das erfreulichste der Dinge. Daher ist es auch das Symbol alles Guten und Heilbringenden geworden... die Farben erregen unmittelbar ein lebhaftes Ergötzen. Dies Alles kommt ganz gewiß daher, daß das Licht das Korrelat und die Bedingung der vollkommensten anschaulichen Erkenntnisweise ist... Nämlich das Sehn unterscheidet sich von den andern Sinneswahrnehmungen dadurch, daß es nicht, wie die Affektion der andern Sinne, an sich und unmittelbar durch seine sinnliche Wirkung einer Empfindung der Anehmlichkeit oder Unanehmlichkeit im Organ fähig ist... d.h. die gesehenen durch den Verstand apprehendirten Objekte können auf den Willen wirken durch ihre Relation zu ihm: das ist aber etwas ganz anderes, ist Sache des Verstandes, nicht des körperlichen Gefühls.*“[59]

Bildbeschreibung:

"Fenster II", 1964 (Abb.)

Nach "Ohne Titel" geht Klemm bei "Fenster II" noch einen Schritt weiter in Richtung Abstraktion. Die Unterteilung in eine schwarze und sechs grauweiße Flächen hat er mit Bleistift in die nasse Farbe gezogen. In den beiden rechten oberen Feldern schweben weiße, fast runde Formen. Klemms Kolorismus verdichtet sich als Summe von Bunt- und Lichtfarben zum Schwarz-Weißkontrast. Der Titel meint nicht einen genau erkennbaren Gegenstand, eher dessen Idee. Von diesem Bild existieren zwei Fassungen, die erste nach Klemms Angaben 1964[60]. Könnten die runden Formen dort aus Papier aufgeklebt sein? Oder zeigte es einen Blick aus dem Fenster auf einen grünen Wald? 1967 hätte er das Bild dann überarbeitet, doch ist die Veränderung heute nicht mehr feststellbar.

2.3.6 "Spiegel" (**Abb**.)

Beim Gemälde "Spiegel" (G.- 32; 1965, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe) steht auf einem schwarzen, von oben gesehenen Tisch ein Spiegel[61]. In der Stärke der weißgrauen Farbe des Spiegels (und der Wand) - Klemm nannte sie den chronologischen Maßstab seiner Bemühungen - wird deutlich, wie er alle Farben im Lokalton vereint und unter Verzicht auf perspektivische Täuschung Raumwirkung entsteht. Der Begriff Valeur kennzeichnet hierbei sein zentrales Anliegen: Jede Farbe entwickelt ihren Eigenwert und findet trotzdem mit den anderen Tönen zu einer Einheit.

Ebenso wie das Fenster-Motiv steht der "Spiegel" in einer kunstgeschichtlichen Tradition. Benutzte Leonardo da Vinci den Spiegel zur Korrektur, "*um das eigenen Werk zu spiegeln, ... damit es einem vorkomme wie von eines anderen Meisters Hand*.."[62], haben Spiegel und Bild für ihn gemeinsam, daß sie "*das Abbild der Dinge*" zeigen[63]. Der Spiegel wird insofern zum Vorbild: "*Der ebene Spiegel enthält in seiner Oberfläche die wahre Malerei, und die auf der Oberfläche eines ebenen Materials vollkommen ausgeführte Malerei ist der Oberfläche eines Spiegels ähnlich*"[64]. Spiegel wurden in der Malerei verwendet, um den Raum zu erweitern[65], indem dort erkennbar wird, was sich auf seiten des Betrachters außerhalb des Bildes befindet, oder, dem Betrachter den Spiegel vorzuhalten, um Vergänglichkeit erkennbar zu machen. Doch ihre wichtigste Funktion erhielten sie in Selbstportraits. Noch in der Malerei des 20. Jahrhunderts wird der Spiegel in diesem Sinne benutzt und durch die Aspekte des reinen Objekts erweitert, so als Sinnestäuschung (z. B. bei Pistoletto, Abb. 24) und reflektierende Oberfläche (z. B. Roy Lichtenstein, Abb. 25). Pistoletto zieht den Betrachter in seine Bilder ein, indem dieser sich im Freiraum der aufgrebrachten Figuren spiegelt und damit die Position des Betrachters zwischen identifizierender Vervollständigung und ungewollter Störung schwankt. Hiermit knüpft er an die kunsthistorische Tradition an.

Die Symbolik des Spiegels beinhaltet die Selbsterkenntnis, die Wahrheit, die Offenbarung, die äußere Erscheinung die auch das innere Wesen zum Vorschein bringt. Insofern ist der Mittelteil des Klemmschen „Spiegel“, 1965, eher Kasimir Malewitschs Vorstellung der Christus spiegelnden „leeren Ikone“ entlehnt[66]. Bis auf die Ausnahmen "Atelier", 1954, und "Maltisch mit Selbstbildnis", 1957, haben Klemms Spiegel die Eigenart, kein Abbild zu zeigen und sind somit fast völlig aus der Tradition gelöst. Sie sind Gegenstand an sich, Teil eines Stillebens, lichtreflektierende Oberfläche und reflektiertes Objekt. "*Der Spiegel wird nicht nur zur Bestätigung einer neu gewonnenen Subjektivität. Er gibt vielmehr die Möglichkeit einer Kombination von Spiegeln... Es gibt nicht nur zwei Wahrheiten, es gibt mehrere, ja zahllose und sie verlieren sich in der Undurchdringlichkeit des Labyrinths*"[67].

Der "Spiegel" ist in Klemms malerischem Oeuvre ein wichtiges Motiv, das sich durch das gesamte Werk zieht, vom "Stilleben mit Spiegel", 1953, "Maltisch mit Selbstbildnis", 1957, über verschiedene Fensterbilder bis zum "Spiegel", 1970[68]. "*Ein Künstler, der nur noch das Was an den Dingen betrachtet, sich ganz der Anschauung hingibt, der das ganze Bewußtsein ausfüllen läßt durch ruhige Kontemplation des gerade gegenwärtigen natürlichen Objekts, der wird zu einem klaren Spiegel des Objekts und ist dann nicht mehr Individuum, sondern reines Subjekt der Erkenntnis*"[69].

Klemm setzte sich intensiv mit den Schriften Schopenhauers auseinander, zitierte für ihn wichtige Stellen auswendig. Es lassen sich zwar keine unmittelbaren Anwendungen zu seinen Werken aufzeigen, aber in Klemms Geisteshaltung sind Einflüsse der Schopenhauerschen Philosophie erkennbar[70]. "*Kunst und Philosophie verdanken sich beide gleichermaßen der Fähigkeit,` sich rein anschauend zu verhalten, sich in die Anschauung zu verlieren und die Erkenntnis, welche ursprünglich nur zum Dienste des Willens daist, diesem Dienste zu entziehn, d.h. sein Interesse, sein Wollen, seine Zwecke ganz aus den Augen zu lassen, sonach seiner Persönlichkeit sich auf eine Zeit völlig zu entäußern, um als rein erkennendes Subjekt, klares Weltauge, übrigzubleiben*"[71].

Mit den Fenster- und Spiegelbildern veränderte Klemm auch die Inhaltlichkeit seiner Arbeit. Anstatt alltägliche Gegenstände als Motiv ohne symbolische Bedeutung zu wählen, kommt neben der ästhetischen Funktion die Symbolik hinzu. Allerdings bleibt sie fast völlig im Hintergrund; Künstler und Betrachter haben ihre Bedeutung sozusagen als Erinnerung im Kopf, sie schwingt als Konnotation mit, ohne für die inhaltliche Aussage auschlaggebend zu sein. Ob Spiegel, Fenster oder Wand: Da es Klemm nicht um die abbildliche Darstellung ging, werden Spiegel und Fenster wie die späteren Collagen "Wände" zu gleichen, rein malerischen Flächen.

Das Ergebnis seiner Auseinandersetzung mit dem Objekt zeitigte Werke, die auf den Betrachter zuerst hermetisch, abweisend wirken, doch spürt man die enge Verbindung zu Klemms Wesen. "*Kunst ist das einzige Kreative im Leben, der Rest ist Langeweile und Schmerz*"[72].

Mit den Bildern "Fenster II" und "Spiegel" hat Fritz Klemm die farbige Gestalt seiner Werke weiter reduziert. Mit dem Erreichen der Schwarz/Weiß-Skala kommt er an die Grenze, in der Farbwert und Farbton zusammenfallen. "*Der*

Gegensatz nur zweier Farben oder vollständige Monochromie erst erlauben einen Gegenstand differenziert genug zu beschreiben, ähnlich wie das Auge sich im farblosen Dämmerlicht adaptiert, um bei herabgesetzter Reizschwelle größere Empfindlichkeit zu entwickeln"[73]. Bei den folgenden Gemälden benutzte Fritz Klemm allerdings eher den Gegensatz Weiß-Grau oder Weiß-Bunt.

Arbeitete er „abstrakt“, so sehr er betonte, Realist zu sein, war ihm der Gegenstand vor allem Träger der Farbe*: "Eine gute Farbe führt von selbst zu einer guten Form* "[74]. Dabei ging es nicht um einen verdinglichten Realismus, sondern um den Valeur[75]: wiederum um den Farbklang zwischen Gegenstand, Licht und Betrachter. "*..die Farben erregen unmittelbar ein lebhaftes Ergötzen. Dies Alles kommt ganz gewiß daher, daß das Licht das Korrelat und die Bedingung der vollkommensten anschaulichen Erkenntnißweise ist*.." [76]. Doch verzichtete Klemm nie völlig auf den Gegenstand. "*Die künstlerische Forderung nach Objektivierbarkeit der Farbe bedeutet für Klemm, daß alle seine Arbeiten gegenständlich unterlegt sind* "[77].

Bildbeschreibung:

"Spiegel", 1965? (Abb.)

In Komposition und Farbwahl gleicht "Spiegel" sehr "Fenster II". Horizontal in zwei Hälften gegliedert, erinnert das untere Schwarz mit den Kreidestrichen an eine Schiefertafel, das obere Rechteck teilt sich in zwei graue und ein weißes. Kennt man die zahlreichen Zeichnungen zum selben Motiv[78], läßt sich das Bild leicht als der schwarze Ateliertisch mit dem Spiegel an der Wand identifizieren. Wichtiger als die gegenständliche Unterlegung sind, wie bei "Fenster II", die ästhetische Struktur und die metaphernhafte Wirkung. Ein wichtiger Entwurf zum Bild befindet sich in Privatbesitz Ravensburg.

2.3.7 "Wald"

Bis auf einen schmalen weißen Horizontstreifen lebt das Gemälde "Wald", Nr.P - G - 36, aus seiner stark vertikal strukturierten Farbfläche. Ritzspuren lassen die Untermalungen in Grau, Braun, Weiß und Ocker erkennen. Die von der beigen Farbe aus in den Horizont gezogenen Striche sind einfache Zeichen für Äste und Bäume in flirrendem Licht. "*Aber eine Gestalt von Wald? Aber ja. Kein fixierendes Botanisieren, sondern Organisieren. Stämme, Zweige, luftige Dichte. Aber mehr?* "[79].

Neben diesem Gemälde existieren allein im Nachlaß ca. 230 Tusch- und Kreidezeichnungen, weitere bei Sammlern und Museen. Eines dieser Blätter[80] wurde schon 1959 erworben. Vergleicht man die unterschiedlichen "Wälder", läßt sich deutlich eine über Jahre gehende Veränderung feststellen, die von anfangs eher dunklen, mit dichtstehenden Stämmen bedeckten Blättern zu leichten, hellen Zeichnungen führt, in ihnen ist das Ausgangsmotiv nicht mehr erkennbar, die Geste dominiert. Klemm hatte jedoch alle Wälder auf 1968 datiert. Im Vrgleich anderen späten Gemälden trifft das Datum des „Waldes“ ungefähr zu, ich habe es für 1966 angenommen. Außerdem erinnert sich Franz Bernhard, ein Gemälde dieses Namens während seiner Akademiezeit gesehen zu haben, d.h. es müßte vor 1965 mutmaßlich in der Moltkestraße entstanden sein. Bei genauerer Betrachtung von "Fenster II", 1964, wird eine grüne Untermalung erkennbar. Eine im Nachlaß vorhandene Zeichnung "Blick aus dem Fenster auf einen grünen Wald" zeigt das gleiche Motiv. "FensterII" könnte also ursprünglich ein "Wald" gewesen sein, und damit eventuell das Bild, das Franz Bernhard gesehen hat. Vielleicht ist auch "Wald" noch früher entstanden.

2.3.8 Die späten Gemälde ab 1967

In Bildern wie "Wand" und "o.T.", beide 1967, gelangt Klemm zur Malerei reiner Farbfelder in offenen Farbflächen. Die Monochromie ist Produkt der Suche nach dem optimalen Ausdruck und nicht ursprüngliches Ziel wie z.B. bei Yves Klein und Piero Manzoni. Auch die meditative Wirkung der transzendenten Farbräume Mark Rothkos, Barnett Newmans oder Clyfford Stills ist nicht gemeint, deren Bilder lösen sich von der Wand und umfangen den Betrachter. Näher liegt der Vergleich zu de Staël, dessen Formen zu Farbfeldern so reduziert sind, daß die figurative Darstellung in den Hintergrund tritt. Bei Klemm gibt sich der "gemalte" Gegenstand, wenn überhaupt, nur noch im Titel zu erkennen.

Ähnlich wie beim Erreichen der "Schwarz-Weiß-Grenze" kehrt Klemm von hier wieder zur Nahsicht auf einzelne Motive zurück, sie zeigen ein enges Verhältnis vom Maler zum Umraum; die Nähe selbst wird, besonders in den spätesten Bildern (z.B. Tür, 1968/69, Lampe, 1968/69), zum Motiv. Gerade mit der Thematisierung von „Tür“ greift er einen Gegenstand auf, der zu dieser Zeit häufiger bildnerisch umgesetzt wurde (Abb. 26, 27, 28, 29).

Klemm nimmt seine Themen immer wieder auf, und so führt ihn die Entwicklung kontinuierlich zu Vereinfachung, Reduzierung und Monochromie. Die subjektive Erfahrung seiner Realität, die unmittelbare Nähe zum Objekt setzt er in seine Auffassung von Realismus um. "*Man suchte das Warum, statt das Was zu betrachten; man strebte nach der Ferne, statt das überall Nahe zu ergreifen; man gieng nach Außen in allen Richtungen, statt in sich zu gehn, wo jedes Räthsel zu lösen ist*"[81].

Zeigen sämtliche Gemälde der letzten Jahre diesen Aspekt der Nähe, wird dies bei den danach entstandenen Collagen "Wand" noch deutlicher, der Schritt zu den Collagen ist klein. Klemm befaßte sich weitere zwanzig Jahre mit seiner Atelierwand und fand zu unzähligen Varianten, ohne seriell zu arbeiten. Jedesmal erarbeitete er sich die ihn umgebende Wirklichkeit neu. "*Nur was erarbeitet ist, ist künstlerisch zu verantworten*"[82].

Bildbeschreibungen:

"Zimmer", 1966 (Abb.)

"Zimmer" ist das erste rein monochrome Bild Klemms. Seit Anfang 1960 befasste er sich zum einen mit der Darstellung nur eines Gegenstandes, zum anderen mit der Reduzierung von Form und der Beschränkung auf zwei Farben. Die Buntfarbigkeit tritt völlig zurück, dafür wird der Gegenstand wieder deutlich erkennbar. Zwischen diesen beiden Polen bewegen sich auch alle weiteren Gemälde.

"Die Wand", 1967 (Abb.)

Ähnlich wie bei "Ohne Titel" unterteilte Klemm die Bildfläche: rechts schmaler und heller, trennt ein dicker Farbwulst die linke dunklere. Rechts überwiegen Grau- und Weißtöne, links schimmert unter dem Grau gelbe Farbe durch. Ist im Titel zwar schon das Thema der späteren Collagen vorweggenommen, bezieht sich "Wand" noch auf das Atelier in Scheibenhardt. Mit "Wand" erreichte Klemm den Punkt völliger Abstraktion und Monochromie, der Gegenstand ist ohne Bildtitel nicht erkennbar. Nicht in der Absicht, aber im Ergebnis kann man von Farbfeldmalerei sprechen. Bereits 1959 stellte Klemm ein Bild[83] gleichen Titels beim Künstlerbund Baden-Württemberg[84] aus.

"Kommode", 1967 (Abb.)

Klemm setzte drei Farbflächen gegeneinander, deren Zusammenklang die Bildwirkung bestimmt. Welche Fläche Wand, Boden oder Kommode darstellt, bleibt dem Betrachter überlassen. "Kommode" ist wie alle späten Bilder von Klemm auf 1970 datiert worden. Er hat es aber schon 1967 zur Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes eingereicht, es wurde allerdings ausjuriert.

"Schloßfenster", 1968 (Abb.)

Klemm greift das Motiv des Fensters wieder auf. Gemalt sind die Fenster in Schloß Scheibenhardt. Wie stets, spielt er mit dem Fenster als Durchblick nach draußen und dem Zurückspiegeln der Scheiben nach innen. Die hellen Fensterflächen sind tief in die umgebende "Farbwand" eingesunken, das rechte Fenster ist so angeschnitten, als sei der Rand abgesägt, was aber nicht zutrifft. Ein Entwurf (dat. 1968) befindet sich in Münchener Privatbesitz.

"Alte Tür", 1969/70 (Abb.)

Bei den späten Bildern wird erkennbar, wie er den Dingen regelrecht näherrückt und sie ohne Distanz darstellt. Die "Alte Tür", seine Ateliertür im Schloß Scheibenhardt, ist ohne Distanz gezeigt. Obwohl als Tür deutlich erkennbar, hat das Bild Parallelen zum Gemälde "Wand", 1967, und vor allem zu späteren "Wand"-Collagen. Eine entsprechende Studie befindet sich in München (Waßermann Gal.).

"Lampe", 1969 (Abb.)

Die Oberflächenstruktur gibt gut zu erkennen, wie Klemm die Farben übereinanderschichtete und die Komposition veränderte. Es mag sein, daß er die Lampe zuerst gemalt und später collagiert hatte. Auch auf dem zugehörigen Entwurf in Caparol sieht man deutlich, wie er die Position der Lampe mehrfach verschoben hat.

2.3.9 Zusammenfassung

In den ungefähr zwanzig Jahren, in denen Fritz Klemm auf Leinwand bzw. Hartfaserplatten malte, zeigt sich sein Werk von künstlerischen Zeitströmungen deutlich beeinflußt. Stehen die ersten Stilleben "Weiße Kanne" und "Stuhl mit Leuchter" noch in der Tradition seines Lehrers Würtenberger, lassen sich für die folgenden Jahre einige modernere Künstler nennen wie z.B. Peter Herkenrath, Bruno Goller, Nicolas de Staël, Friedrich Vordemberge-Gildewart, Lothar Quinte und Giorgio Morandi.

Mit zunehmender Vereinfachung der Formen und Reduzierung der malerischen Mittel zu Beginn der sechziger Jahre löst sich Klemm aus dem 'Trend'. Die Vereinigung der Gegenstandsfarben mit den Lichtfarben und die dadurch zunehmende Dicke des Farbauftrags lassen die Bilder zu Tafeln werden. Dies hat von der Absicht her nichts mit Werken von Tàpies, Dubuffet, Olitski oder Gottlieb zu tun, wenn sich diese formalen Vergleiche auch ziehen lassen.

Mit den späten Gemälden der Jahre 1966/67 entsteht reine Farbfeldmalerei, der ermalte Gegenstand wird nur im Titel erkennbar. Die danach folgenden Arbeiten zeigen wieder einzelne Gegenstände, allerdings in absoluter Nahsicht.

Nähe wird für die Arbeiten mit dem Motiv der "Wand" nun zum zentralen Thema. Der Übergang von den letzten Caparolgemälden über Arbeiten mit Caparol auf Papier zu den Collagen ist ein deutlicher Ausdruck der Konsequenz, mit der Klemm seine Absichten verfolgte.

weiter

---

[1] Fritz Klemm, Gespräch 11.11. 1989.

[2] Fritz Klemm, zit. nach: Ausst.Kat. Klemm, Karlsruhe 1985, S. 14.

[3] Fritz Klemm, zit. nach: Ausst.Kat. Klemm, Karlsruhe 1992, S. 20.

[4] Courbet, zit. nach: Kat. Gustave Courbet, Zürich 1935, S. 44.

[5] Hans Thoma in: Brief an Eugen Bracht, 1868, zit. nach: Walter Thaler, Hans Thoma. Der Einfluß des sozialen Hintergrundes auf seine Arbeit. Zulassungsarbeit zum künstlerischen Staatsexamen, Karlsruhe 1977, S. 19.

[6] Gert Reising, Gepräch, 1.8.1990. Er hatte bei den Vorbereitungen zur Karlsruher Ausstellung 1985 die Bilder im Tübinger Katalog entdeckt und von Fritz Klemm die Antwort erhalten, sie seien übermalt.

[7] Gespräch mit Ludwine van Vorstenbosch, 30.5.1991.

[8] vgl. Preisliste zur Ausstellung „Fritz Klemm, Bäume“, Galerie „arte´rie“, Wiesenbach 1989. Inzwischen habe ich es in Heidelberger Privatbesitz ausfindig gemacht.

[9] siehe Bildbeschreibungen.

[10] Aus der Bildakte zum „Maltisch“ 1954, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Zitat aus einem Brief von Johann Karl Schmidt, 20.1.1983, an die Staatliche Kunsthalle.

[11] So war z.B. das auf 1964 datierte Bild “Silberkannen“ bereits 1960 in Karlsruhe ausgestellt.

[12] Wie z.B. der Abbildungsvergleich zu „Gelber Sessel“ zeigt: Ausst. Kat. Künstlerbund Baden-Württemberg Baden-Baden 1962, Nr. 97, S. 54: mit schwarzen Beinen, in „Werkübersichten“ Stuttgart 1979, ohne Nr., sind die Beine übermalt.

[13] siehe Bildbeschreibung.

[14] Im Ausst.Kat. „Fritz Klemm“, Retrospektive Karlsruhe 1992 noch nicht berücksichtigt.

[15] Fritz Klemm, Gespräch zwischen Fritz Klemm, Gert Reising, Michael-Peter Schiltsky und Andreas Vowinckel, 28.2.1985, zit. nach: Ausst.Kat. Klemm, Karlsruhe 1985, S. 16.

[16] vgl. Kapitel: Die Aquarelle.

[17] siehe Werkkatalog Nr. S - 1 ff.

[18] Fritz Klemm, Gespräch 11.11. 1989.

[19] Kat. Karlsruhe 1981, S.51.

[20] Bernd Mittelsten Scheid, Fritz Klemm - Notizen eines Freundes, Ausst.Kat. Klemm, Karlsruhe 1992, S. 48.

[21] Das Falten und Zerschneiden der Blätter verstärkt diesen Aspekt gestalterischen Suchens noch.

[22] Damals lediglich auf Wunsch der Veranstalter, nicht aus eigenem Antrieb heraus.

[23] Badische Zeitung, Freiburg, Sa/So, 5./6. April 1952, Nr. 54.

[24] Fritz Klemm, zit. nach: Ausst.Kat. „Fritz Klemm. Retrospektive“, Ulm 1976, S. 6.

[25] vgl. ausführlich, Kat. Karlsruhe 1981, S. 133-135., Kat. „Vorbilder“, Karlsruhe 1988, bes. S. 9-27.

[26] Wilfried Rößling, „Vorbilder“, in: Ausst.Kat. Karlsruhe 1988, S. 9.

[27] Der Katalog nennt: Nr. 82, Stilleben, Caparol, 49x73 cm.

[28] Ausst.Kat. Klemm, Ulm 1976, S. 28.

[29] Abbildung im „Heidelberger Fremdenblatt“, Februar 1957, S. 2,3; Werkkatalog Nr. G - 44.

[30] Rainer Zimmermann, Die Kunst der verschollenen Generation, Deutsche Malerei des Expressiven Realismus von 1925 - 1975, Düsseldorf, Wien, 1980, S. 93.

[31] Siehe: Dirk Teuber, Wird die moderne Kunst gemanagt? Kunst und Kunstpublizistik in Baden-Baden zwischen 1955 und 1965, in: Impuls Südwest, Ostfildern-Ruit 1995, S. 44-62.

[32] Will Grohmann, Deutschland, Österreich, Schweiz, in: Neue Kunst nach ´45, Köln 1951, S. 154.

[33] Siehe Biographie, S. 31.

[34] Claudia Reising-Pohl, Kalter Krieg - Schauplatz Deutschland, in: Ausst.Kat. Karlsruhe 1988, S.44.

[35] vgl. ausf.: Günther Wirth, Der Aufbruch zur „Neuen Figuration“ in Karlsruhe, in Ausst.Kat. „Grieshaber Schüler Heute“, Reutlingen 1991, S. 64-73. Siehe gegen diese wenig dokumentierte Interpretation: Gert Reising, Wilfried Rößling, ohne anfang, ohne Ende, in: Impuls Südwest, Ostfildern-Ruit 1995, S. 16-30, S. 19-25.

[36] vgl. Ausst.Kat. „Kunst der fünfziger Jahre in Baden Württemberg“, Stuttgart 1982, S. 10-24.

[37] Fritz Klemm, Gespräch 14.10. 1989.

[38] Arthur Schopenhauer: Metaphysik des Schönen, Volker Spierling (Hg.)München/Zürich 1985, S. 93.

Alle Schopenhauerzitate sind - wie von ihm gewünscht - in Orginalschreibweise übernommen.

[39] vgl. Abb. in: Franz Roh, Geschichte der deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart, München 1958, o.S.

[40] Besitz Regierungspräsidium Tübingen, Abb. in: Badisches Archiv, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe.

[41] vgl. auch Gert Reising: Klemms Kunst, in: Ausst. Kat. Klemm 1985, S. 16.

[42] z. B. : Stilleben mit Zylinder, 1950 (Städtische Kunsthalle Düsseldorf). Abb. in: Ausst.Kat. Bruno Goller, Düsseldorf 1969, S. 11.

[43] vgl. Walter Herzger 1901 - 1985, Die anderen Bilder. Hrsg. von Paul Gönner, Hilzingen 1993.

[44] Ausnahme: das Glas bei der „Grünen Flasche“.

[45] Es befindet sich heute im Museum Ludwig, Köln.

[46] De Staël, zit. nach: Handbuch Museum Ludwig, Kunst des 20. Jh., Gemälde, Skulpturen, Collagen, Objekte, Environments, Köln 1979, S. 754.

[47] siehe Gert Reising, Ausst.Kat. Klemm, Karlsruhe 1985, S. 20.

[48] Götz Adriani, Werner Schmalenbach, Zur Ausstellung, in: Ausst. Kat. „Giorgio Morandi“, Kunsthalle Tübingen, Köln 1989, S.7. Siehe zuletzt Siegmar Holsten, Die Sammlung der Moderne. Karlsruhe, Heidelberg 1993, S. 115.

[49] Carlo Carrá, Pittura Metafisica, Florenz 1919, zit. nach: Pier Giovanni Catagnoli, Die künstlerischen Anfänge Morandis, S. 24-30, Ausst.Kat. Morandi, Köln 1989, S. 30.

[50] Ein allerdings nur im Endergebnis sehr ähnliches Bild findet sich beim Farbfeldmaler Jules Olitski: Taurus Rift 6, 1975. (Abb. 16).

[51] Heidelberger Fremdenblatt, Februar 1957, S. 2/3. Das Foto des Heidelberger Fotografen Speck befindet sich nicht mehr in dessen Archiv.

[52] Fritz Klemm, nach: Ausst.Kat. Klemm, Karlsruhe 1985, S. 22.

[53] Hinweis Franz Bernhard, Gespräch 28.6. 1991.

[54] z.B. die Fensterbilder Oskar Schlemmers oder René Magrittes (Abb. 20).

[55] Oskar Schlemmer in einem Brief an Julius Bissier, 13.11. 1942, in: Briefe und Tagebücher, hrsg. von Tut Schlemmer, München 1958, S. 401, zit. nach: Wulf Herzogenrath, Raum Zeit Stille, Ausst.Kat. zum Jahr der Romanischen Kirchen in Köln, Düsseldorf 1985, S. 25.

[56] Leone Battista Alberti, De pictura I.19, zit. nach: Joseph Mashek, Alberti´s Windows. Art-Histographic Notes on an Antimodernist Misprision, in: Art Journal, Spring 1991, Vol.50, No. 1, S. 35-41, S. 35.

[57] Gert Reising, Ausst.Kat. Klemm, Karlsruhe 1985, S. 24.

[58] Siehe Ausst. Kat. Lothar Quinte, Staatl. Kunsthalle Karlsruhe, Ostfildern-Ruit 1993, S. 48,49.

[59] Arthur Schopenhauer, Metaphysik des Schönen, S. 98.

[60] Hinweis Gert Reising, Gespräch 6.4. 1992.

[61] Unklar bleibt, ob dies ein dreiteiliger Spiegel ist oder der kleine Spiegel der anderen Stilleben vor weißer Wand, oder, wie auf einem Atelierfoto zu sehen, drei weiße Spanplatten, auf denen Klemm seine Bilder befestigte. Er selbst sagte Gert Reising, es sei ein dreiteiliger Spiegel, diesen gab es aber im Gegensatz zu anderen Gegenständen nicht im Atelier. Klemm wollte hierbei vielleicht Spuren verwischen.

[62] Leonardo da Vinci, Trattato della pittura, 27, zit. nach: Joachim Schickel, Narziß oder die Erfindung der Malerei, in: Ausst.Kat. Spiegelbilder, Kunstverein Hannover 1982, S. 14-27, S. 18.

[63] op. cit.

[64] Leonardo da Vinci, zit. nach: Jurgis Baltrusaitis, Der Spiegel, Gießen 1986, S.12.

[65] z.B. Jan van Eyck, „Hochzeitsbild der Arnulfini“, 1434 oder Velasquez, „Las Meninas“, 1656.

[66] Siehe Noemi Smolik, Malewitsch - der erste postmoderne Künstler. In: Kasimir Malewitsch. Werk und Wirkung, Köln 1995, S. 25. „*Die Ikone hält die Wirklichkeit für unfaßbar, da ein Bild mit seinem Urbild nie übereinstimmen kann*“.

[67] Thomas Kempas, Siegfried Salzmann, Katrin Sello, Zu dieser Ausstellung, in: Ausst.Kat. Spiegelbilder, Hannover 1982, S. 9.

[68] Die Gemälde „Stilleben mit Spiegel“ und „Spiegel mit schwarzer Kanne“ hießen ursprünglich „Spiegel I“ und „Spiegel II“.

[69] Arthur Schopenhauer, zit. nach Fritz Klemm, Gespräch 11.11. 1989.

[70] vgl. ausführlich: Florian Rötzer, Vom Quietismus der Kunst zum Bild im Bild, in: Ausst.Kat. Klemm, Karlsruhe 1992, S. 39-44.

[71] Arthur Schopenhauer, zit. nach: Rüdiger Safranski, Schopenhauer und die wilden Jahre der Philosophie. Eine Biographie, Hamburg 1990, S. 328.

[72] Zitat Arthur Schopenhauer, Gespräch Gert Reising mit Fritz Klemm, 15.2. 1988.

[73] Johann Karl Schmidt, zit. aus: Ausst.Kat. Klemm, Ulm 1976, S. 8.

[74] Fritz Klemm, zit. op. cit., S. 6.

[75] Valeur: *von den Verhältnissen der Wirkungswertwe der Farben, d.h. jede Farbe muß sich selbständig und frei entfalten können, ohne durch eine Nachbarfarbe in ihrem Eigenwert, ihrem Valeur beeinträchtigt zu werden, das Gleichgewicht muß gewahrt werden*. Zit. nach: Walter Hess, Das Problem der Farben in Selbstzeugnissen moderner Maler, München 1953, S. 67 ff.

[76] Arthur Schopenhauer, Metaphysik des Schönen, S. 98.

[77] zit. nach: Ausst.Kat. Klemm, Ulm 1976, S.6.

[78] z.B. Ausst.Kat. Klemm, Karlsruhe 1985, Nr. 69, S. 60.

[79] Gert Reising, Jedenfalls Wald, buch 26, Waßermann Gal., München 1988, S.8.

[80] siehe Ausst.Kat. Klemm, Karlsruhe 1992, S. 99, Nr. 35n. Eine Bestätigung, daß Klemm bis 1968 cirka neun Jahre „Wälder“ gezeichnet hat, ist bislang schwer möglich.

[81] Arthur Schopenhauer, zit. nach: Rüdiger Safranski, Hamburg 1990, S. 245.

[82] Fritz Klemm, Gespräch 11.11. 1989.

[83] Caparol auf Papier, auf Pappe aufgezogen. Eine Wand mit Heizung davor.

[84] Kat. Tübingen 1959, Nr. 84.

weiter

3. Werke auf Papier

3.1. Vorbemerkung

3.2. "Frühe Wände"

3.2.1 "Wand mit Bild" 1968 - 1970

3.2.2 Atelierwechsel 1970

3.2.3 "Wand mit Schraubzwingen"

3.2.4 "Wand mit Zwickel", 1971

3.2.5 "Wand", linear strukturiert, 1972

3.2.6 "Wand mit Bild", 1973

3.2.7 "Wand", collagiert, 1972/73

3.3 "Späte Wände"

3.3.1 Doppelmotive, 1974-1980

3.3.2 Große Wände 1980 - 1987

3.3.3 Arbeiten 1987 - 1989

3.4 Zusammenfassung

3. Werke auf Papier

3.1.Vorbemerkung

Die Zahl der Werke auf Papier umfaßt mehrere tausend Blätter, allein im Nachlaß sind es ca. 2640. Außer den vorab schon genannten Aquarellen und Portraitzeichnungen der Familie hat Klemm vor allem mit Tusche, Caparol, Kohle und Kreiden gearbeitet. Auch hier überwiegen bestimmte Themen, z.B. Fenster (293)[1], Wald, Bäume Scheibenhart (231), Bäume Massimo (107), Staffeleien (104) und Selbstportraits. Weiterhin existieren Vorstudien zu den Caparolgemälden: u.a. "Stilleben mit schwarzen Schalen", "Gelber Sessel", "Spiegel", "Silberkannen", "Stuhl", "Maltisch", "Atelier" und Zeichnungen von Reisen: in die Provence nach Verenoux, nach Sête, englische Cottages, diverse Landschaften.

Im folgenden beschränke ich mich auf die beiden Bereiche "Frühe Wände" und "Wand"-Collagen. Allein im Nachlaß befinden sich - sieht man von den zahllosen Beispielen in öffentlichen und privaten Sammlungen ab - hundertachtzig "Frühe Wände", unter denen ich eine Auswahl getroffen habe, und ferner habe ich nur die für das Gesamtwerk wichtige Arbeiten und weiterhin einzelne Beispiele aus den verschiedenen Gruppen ausgewählt , ebenso verfahre ich mit den "Wand"-Collagen.

3.2. "Frühe Wände"

Der Umbruch in Fritz Klemms Schaffen von den Gemälden zu den Papierarbeiten gehört zu den unklarsten Kapiteln in seinem Ouevre. Im allgemeinen wurde der Wechsel bislang auf 1970 datiert und damit als direkte Folge seines Umzuges vom Akademieatelier in Scheibenhardt zum Privatatelier in der Stresemannstraße bewertet.[2] Dieser Meinung schließe ich mich nicht an. Die Ausstellungspause von 1968 bis 1970, ein Foto des Ateliers in Scheibenhardt und die Ortsbesichtigung brachten mich auf die Idee, den Beginn der Papierarbeiten schon 1968 in Scheibenhardt anzusetzen. Blatt Nr.P - 1 bestätigt dies: Es zeigt den schwarzen Holzfußboden und einen Ausschnitt der weißen Stellwände, an der Wand auf dem Boden lehnen über die ganze Breite frühe Arbeiten. Eines der nächsten Blätter könnte "Staffelei", Nr.P - 2, gewesen sein, ein Querformat mit der schwarz gezeichneten Feldstaffelei Hans Thomas[3] auf schwarz-grauem Boden vor heller Wand, an der drei weiße Rechtecke: Bilder, hängen. Oder das Blatt mit einer gelben Holztruhe, Nr.P - 4, die vor einer weißen Stellwand vor dunkelgrauem Hintergrund steht. Beide Blätter sind mit Caparol grundiert, mit Tusche gezeichnet und befinden sich in Privatbesitz. "Staffelei" mag schon 1958 im Zusammenhang mit dem Bild entstanden sein und wurde später überarbeitet, auch die Truhe steht in Verbindung mit den letzten Caparolgemälden.

Es war mir nicht möglich, eine definitive Aussage für den Zeitraum 1968 bis 1970 zu erhalten. Immer wurde die Veränderung mit dem Umzug begründet, so hatte es Klemm selbst erzählt. Der Bildhauer Voré, der die für 1972 geplante Ausstellung in der Galerie Schneider vorbereitete, erinnerte: "*Die Wände und die Wände mit Bildern sind vor den Räumen mit Wänden entstanden und es waren anfangs mehr Motive als später gewesen*"[4]. Gert Reising beschreibt den Übergang so: "*Im Anschluß an die Caparolbilder werden wohl jene Blätter enstanden sein, deren dünnes Papier mit Caparolbinder ohne Pigment getränkt wurden, um dann mit breitem Pinsel in Grau- und Ockertönen so eingestrichen zu werden, daß sie ein großes quadratisches Bild umrahmen. Sie entsprechen den frühen "Fenstern", manchmal gehen sie auch von ihnen aus*"[5].

Gesichert für die Jahre 1968 bis 1973 sind nur wenige Fakten: der Umzug 1968 aus dem kleinen Dienstatelier an der Moltkestraße in die neu eingerichteten großen Räume im Gut Scheibenhardt. Zu dieser Zeit hatte sich Klemm auch sein künftiges Atelier in der Stresemannstraße reservieren lassen. Beim Umzug 1970 ebendorthin - nach einem Brand im Juli wurde die Totalsanierung Scheibenhardts beschlossen - nahm er alles für ihn Wichtige mit: die Caparolbilder, die Thomastaffelei und den Maltisch. Gegenüber der Fensterfront zwischen Boden und Emporenbereich (hier lagerten die Gemälde) hatte er sich zwei große Spanplatten montieren lassen, in Scheibenhardt waren es fünf. Daran befestigte er Schraubzwingen mit roten Griffen als Hängevorrichtung und stellte zwei Hocker davor. Die Spanplattenwand, die zwei Langwände mit den Sichtbetonlamellen und die Fensterfront mit den Jalousielamellen prägten den neuen Raum. "*Jetzt habe ich nichts, jetzt habe ich nur die Wand*"[6]. Aufgrund der nur wenigen abgesicherten Daten ist es nicht möglich, die vielen Blätter in eine chronologische Reihenfolge zu bringen. Nur die Arbeit Nr.P - 46 im Nachlaß ist durch aufgesteckte und aufgeklebte Zeitungsausschnitte exakter datierbar: Es handelte sich um die amtliche Bekanntmachung einer Schluckimpfungsaktion am 18. und 19. Januar 1971. Klemm hat die Zeitung frisch benutzt, sie mit Caparol fixiert und eingefärbt, sie wirkt bis heute nicht vergilbt.

So möchte ich im weiteren versuchen, die "Wände" thematisch zu ordnen und eine mögliche Entwicklung der Motive abzuleiten. Insgesamt bleibt dies wie andere Versuche ebenso Spekulation. Selbst von Klemm angegebene Daten müssen nicht unbedingt stimmen, da er frühe Blätter später weiterverwendet hat - so tragen manche zwei verschiedene Jahreszahlen -, oder erst beim Verkauf aus der Erinnerung datiert hat. Eine weitere Schwierigkeit ist die nicht mehr vornehmbare Trennung zwischen Studien, Entwürfen und vollgültigen Arbeiten. Zum einen hat Klemm Entwürfe in spätere Arbeiten integriert, vor allem aber wurde bei der Aufnahme des Nachlasses durch die Erben alles gleichwertig behandelt.

3.2.1 "Wand mit Bild" 1968 - 1970

Die erste Gruppe umfaßt meist hellgrundige kleinformatige Arbeiten zum Motiv "Wand mit Bild"[7]. Das Papier ist mit Caparol eingestrichen, der Hintergrund ist eher flächig und nicht wie bei späteren Blättern linear strukturiert. Das wohl früheste Blatt mit drei aus Papier aufgeklebten Bildern an der Wand und der Thomastaffelei davor zeigt eine Atelierszene in Gut Scheibenhardt. Klemm hielt wie zuvor in den Caparolgemälden an der dinglichen Darstellung seiner Umgebung fest. Der motivische Ansatz blieb, nur das Medium hatte gewechselt. In einem Gespräch mit Gert Reising erzählte Fritz Klemm: "*..daß an die Stelle der klassischen Gemälde ein leichteres, offeneres Arbeiten hätte treten müssen. Ich habe mich verändert, die Zeitläufte sind lebendiger geworden: Ich habe durchaus die Entwicklung in anderen Ländern gesehen, sah mich selbst in einer anderen Tradition als früher. Wir sind alle freier geworden. Wissen Sie, ich habe größere Sicherheit bekommen und konnte damals besser meinen Weg gehen"[8].* Sieglinde

Stengelin gegenüber hatte Klemm damals geäußert *: "Er wende sich jetzt der Zeichnung zu, da es seiner Meinung nach schwieriger sei, in der Zeichnung etwas Neues zu beginnen*"[9].

Neben "Gelbe Truhe", Nr.P - 4, greift Klemm auch das Motiv des Maltischs wieder auf: Nr.P - 6, eine Wand mit Bild. Das Bild ist entgegen anderen allerdings nicht leer, eher könnten die Linien einen Tisch andeuten. Die Arbeiten Nr.P - 7 bis 26 könnten ebenfalls in Scheibenhardt entstanden sein. Klemm hat sie allerdings später nochmals überarbeitet, in dem er Teile aufklebte (Nr.P - 13) oder mit schwarzer Tusche übermalte (Nr.P - 18). Dieses Blatt ist mit „'72“ signiert, Blatt Nr.P - 23 wurde vom Besitzer aufgrund des Ankaufs auf 1972 datiert. Motivisch könnten die Blätter aus den Fensterbildern der sechziger Jahre entwickelt sein und in den Umkreis des Gemäldes "Schloßfenster" gehören. Es wäre allerdings auch möglich, daß die Arbeiten wirklich erst 1972 entstanden und ein abgewandeltes Wandmotiv zeigen.

Dieses Beispiel macht die Schwierigkeiten nochmals deutlich, da unterschiedliche Arbeiten gleichzeitig entstanden und vergleichbare in zeitlichem Abstand. Zwar haben die meisten frühen Arbeiten das Format 65 x 50 cm und sind auf festem Karton, doch auch hier bestätigen späte, geschnittene Collagen die Ausnahme von der Regel.

3.2.2 Atelierwechsel 1970

Für den sehr ortsbezogenen Klemm wird der Umzug in die Stresemannstraße wohl problematisch gewesen sein. Er hatte immer wieder über das zu kleine, zu hell und falsch beleuchtete Atelier geklagt. So dunkelte er die Fensterfront zu Hälfte mit Transparentpapier ab. Wohl zu den ersten Blättern gehören "Wand“ mit Hocker" und "Wand mit Empore". Die verschiedenen Blätter zum Motiv "Wand mit Hocker" zeigen eine Entwicklungslinie, die ähnlich auch für andere Arbeiten gelten könnte. Sie sind sicher in der Stresemannstraße entstanden, obgleich eine kleine Skizze im Nachlaß diesselbe Szene in Gut Scheibenhardt zeigt, hier mit der Unterschrift: "Dies ist die große Wand in meinem Atelier". Die erste Studie zeigt im Querformat in perspektivischer Zeichnung den Raum mit der weißen Stellwand und dem davor stehenden Hocker. Der zweite Entwurf, ein Hochformat, konzentriert sich auf die Wand, eine flüchtige Bleistiftskizze läßt zwei hängende Bilder erkennen, der Boden rechts neben der Wand wird zum farbigen Zwickel reduziert. Das dritte Blatt löst sich von der Raumvorstellung, die Stellwand wird dunkel umrahmt, und der Boden besteht aus einer hellen Fläche. Hieraus entwickelte Klemm dann zwei Arbeiten, Nr.P - 27 und Nr.P - 28: Raum und Wand sind zu zwei Farbflächen vereinfacht, die zwei gelben Hocker schweben bei Nr.P - 28 frei in der Fläche.

Ähnlich wie "Wand mit Hocker" zeigt eine Reihe von Blättern perspektivische Ansichten des Ateliers. Blatt Nr.P - 40 ist mit „'72“ signiert, d.h. es wäre nach den "Wänden mit Zwickel" enstanden, was mir sehr unwahrscheinlich vorkommt. 1972 ist wohl das Datum des Verkaufs. Zwei weitere (Nr.P - 41, 58) waren 1973 in der Galerie Heberle in Frankfurt ausgestellt, Nr.P - 56 steht für 1973 auf der Verkaufsliste Klemms.

3.2.3 "Wand mit Schraubzwingen"

Diese Arbeiten variieren ebenfalls in ihrem Entstehungsdatum. Nr.P - 31 ging 1971 in Privatbesitz, Nr.P - 33 war 1973 in der Galerie Heberle ausgestellt. Ebenso wie Nr.P - 32, 34 und 35 sind sie von der Farbfläche ausgehend aufgebaut. Nr.P - 36, 37, 38 und 39 zeigen das gleiche Motiv, der Hintergrund ist allerdings linear gestaltet.

3.2.4 "Wand mit Zwickel", 1971

Zu diesem Thema (Nr.P – 40, 14, 43, 46, 48, 51, 52, 55, 54) befinden sich ca. 17 Arbeiten im Nachlaß und einige in Privatbesitz. Sie zeigen deutlich, wie Klemm das Motiv durchspielte: in verschiedenen Techniken, die Zwickel verdoppelt, linear oder flächig aufgebaut. Einige davon haben Entwurfscharakter und haben nicht ohne Grund das Atelier nicht verlassen.

3.2.5 "Wand", linear strukturiert, 1972

Ausgehend vom Betonlamellenraum des Ateliers untersuchte Klemm das Thema "Wand" diesmal eher zeichnerisch (Nr.P - 57-86). Die Zeichnung war bislang meist Ausgangspunkt, um dann zu einer malerischen Lösung zu finden. Die meisten Blätter sind eher Gouachen, die in breiten Pinselzügen mit Caparolverdünnung, chinesischer Tusche, Kaffee, Kastanienbrühe oder Tee eingestrichen wurden. Diesmal blieb Fritz Klemm bei der Zeichnung. Meist legte er mit Bleistift das Liniengerüst sehr betont flächig an, um es dann mit der Feder zu stabilisieren. Der Raum wird dabei dennoch eher durch die Farbe und ihre Klänge untereinander definiert als durch das zentralperspektivisch in die Fläche

geklappte Liniensystem. "Strukturzeichnungen", "Zeichnungen", "Kompositionen" benannte Klemm diese Blätter, z.B. Nr.P - 75: ein dunkles Blatt mit Linien aus gelber und weißer Kreide, oder Nr.P - 80: "Komposition II", heute im Kunstmuseum Heidenheim. Klemm experimentierte mit vielfältigen Materialien und variierte das Motiv nur wenig. Es mögen wohl die Arbeiten sein, auf die der erste Teil des Zitates paßt: "*Früher bin ich vom Zeichen ausgegangen und mußte den Hintergrund finden, heute ist es umgekehrt*"[10]. Manche dieser eher farbigen Blätter schwärzte er später mit Tusche ein und verdeckte ihre lineare Struktur, vgl. Nr.P - 100.

3.2.6 "Wand mit Bild", 1973

Je länger Klemm "seine Wand" bearbeitete, desto mehr löste er sich von räumlichen Vorstellungen. Ein für den Katalog 1985 auf 1973 datiertes Blatt, Nr.P - 88, nimmt das Thema "Bild an der Wand" wieder auf, ebenso Nr.P - 104. Es sind karge, spröde Arbeiten, der Umriß der Wand wurde nur mit wenigen Strichen lapidar auf den Hintergund gesetzt. "*Man kann den Eindruck des Erhabenen auch erhalten auf eine ganz unmittelbare Weise, durch einen Raum, der zwar gegen das Weltgebäude klein ist, der aber begränzt, eingeschlossen ist, und dadurch nach allen drei Dimensionen mit seiner ganzen Größe auf uns wirkt*.."[11].

Mit den Papierarbeiten schuf Fritz Klemm einzigartige Werke. Kann man auch hier Vergleiche zur internationalen Kunst finden: z.B. zu den dunklen, spröden, ins Schwarze geritzten Wandzeichen etwa des Gemäldes Cy Twomblys, "Problem II", 1966 (Abb. 30), so bezieht sich dies ebenso wie bei einer Arbeit Edda Renoufs, "Here VI", 1974 (Abb. 31) nur auf das äußere Erscheinungsbild. Denn auch auf Papier arbeitete Klemm wie bei den Gemälden auf den Wechsel aus der Naturalistik in die farbliche Chromatik selbständiger Valeurs hin.

3.2.7 "Wand", collagiert, 1972/73

Mit zunehmender Abstraktion des „Wand“-Zeichens beginnt Fritz Klemm, die Papierflächen so zu strukturieren, daß er wie bei Nr.P - 139 einzelne Teile reißt und aufklebt. Gab es auch schon bei den Gemälden vereinzelt collagierte Elemente, so rückt Klemm das Collagieren jetzt immer mehr in den Vordergrund. Die aufgeklebten Teile verstärken allein die Tonwerte und haben wenig mit den "Fundstücken" gemein, die z.B. George Braque, Pablo Picasso und Juan Gris ab 1914 in ihre Malereien einfügten. Klemm verwandter ist das ausgesprochen koloristische wie abstrakte Arbeiten von Kurt Schwitters in in seinen frühen Merzbildern aus Fahrkarten, Zeitungsauschnitten, Tapetenresten etc., die der zum Teil übermalte.

Häufig läßt Klemm durch Ritzen, Knicken und Falten des Papiers in Erhabenheiten, Brüchen und „Konturen“ quasizeichnerische Strukturen entstehen; ein Beispiel ist: Nr.P - 143. Klemm selbst beschreibt seine Technik so: „*Viele grafischen Arbeiten auf billigem Einpackpapier. Farbpulver mit Caparolwasser (1:4) gemischt. Das billige Papier erhielt eine stärkere Verleimung und eine gewisse Transparenz; für meinen angestrebten Ausdruckswert war es besser geeignet als genormtes Zeichenpapier. Ab 1970 chinesische Tusche, Kaffee, manchmal Kastanienbrühe oft auf Schreibmaschinenpapier oder ähnlichem. Die Linien entstehen oft durch Schnitte mit dem Messer, durch Aufkratzen (Knicken des Bogens und Aufkratzen der Bugkante) oder Aussparen des Grundes (zwei Malflächen berühren sich nicht; erzeugen einen Spalt, für mich eine Linie). Parallel geführte Schnitte bilden eine Schraffur. Diese kann verstärkt werden in der Wirkung durch Wölbung der Streifen (konkav-konvex), durch Befeuchtung des Papiers (Laufrichtung des Bogens ist zu beachten). Applikationen mit verschiedenen Papiersorten z.B. in gleicher Farbe (schwarze Arbeit mit Tusche, Fotokarton, Glanzpapier etc.) Pastellkreide für Linien. Fixierung der Zeichnung, wenn notwendig mit Caparolwasser (1:4)[12]*. Um die Lichtreflexe zu verstärken, griff Klemm auch zu Stecknadeln, Heftklammern und Tesafilm. Solche Arbeiten waren 1973 in seiner ersten Einzelausstellung in der Galerie Heberle, Frankfurt, zu sehen und im gleichen Jahr in der kleinen Ulmer Museumsausstellung: "*Die zwei Stecknadeln, welche die kleinen weißen Quadrate halten, geben den Bildern in zweifachem Sinne Zusammenhalt... es werden Heftklammern in Reihen nebeneinander gesetzt, umrahmt von vier sensibel angeordneten Kreidestrichen“[13]*.

3.3 "Späte Wände"

3.3.1 Doppelmotive, 1974-1980

Die "späten Wände“ lassen sich durch die 1973 vermehrt einsetzenden Ausstellungen und viele Verkäufe chronologisch ordnen, und so habe ich die schon existierenden Daten weitestgehend übernommen.

Bislang waren Klemms Arbeiten dadurch gekennzeichnet, daß er das Stellwandquadrat in unterschiedliche Stellen im Bild verlagerte und Fluchtlinien und Schraffuren des umgebenden Raumes variierte, bis Raum und Wand zu einem "Wand"-Zeichen verschmolzen waren. In einem weiteren Schritt verdoppelte er jetzt die Blätter. Dies bedeutete nicht die doppelte Ausführung desselben Motivs, sondern die Zusammenfügung und Überarbeitung zweier früherer Arbeiten, z.B Nr.P - 163, 171. "*Ich weiß sicher, daß die Doppelblätter zunächst zwei zusammengesuchte Einzelblätter waren, danach hat er sie von vorneherein doppelt geplant. Das Plakat der Ausstellung 1973 Galerie Schneider ist noch aus zwei Blättern zusammengefügt*"[14]. Die Verdopplung des Motivs behält Klemm die folgenden Jahre bei und findet auch hierbei zu einer erstaunlichen Vielfalt, die nie zu einer seriellen Produktion wird. Sicher entstehen hin und wieder auch wenige Einzelmotive.

Mit der Motivwiederholung verstärkte Klemm die Wirkung des Wandzeichens, er selbst bezeichnete es als "magisch"[15]. Immer mehr gewinnt man den Eindruck, die Wand werde zugleich Meditationsobjekt. In den siebziger Jahren könnte man den Parallelismus sozusagen als Leitmotiv seines Schaffens bezeichnen. Gleichzeitig nahm er in veränderter Form das für ihn so wichtige Thema des Spiegels wieder auf. Waren seine gemalten Spiegel „leer“ gewesen, ist jetzt zu fragen, welche Wand Ausgangspunkt und welche gespiegelt ist. Da er den Wandzeichen kein exaktes Spiegelbild zuordnete, erhielt er durch die Verdoppelung keine Gleichheit, sondern erneute Veränderung. "*Dies macht Klemms Verlagerungssystem deutlich: Wie kann er etwas zeigen, das er zu einem anderen Zeitpunkt als ein anderer - vielleicht anders - wahrnimmt, weil sich der Gegenstand und seine Zeichenhaftigkeit ebenso verändern wie ihre Zeitlichkeit*"[16]. Durch die Spiegelung des Motivs verliert der Betrachter die eindimensionale zentralperspektivische Ordnung.[17] Klemm setzte die Motive auch nicht nur nebeneinander, sondern übereinander, stellte sie auf den Kopf oder vervierfachte sie. Diese nannte er im Titel dann "Spielkartenelemente", vgl. Nr.P - 207.

"*Darum eben hält spekulatives Denken soviel auf Intuition: es gewahrt in ihr den Aufschein der Spiegelbilder, in denen Welt sich allererst zeigt. Nur solche Intuition , im Spiegel gewonnener Blick ist Erleuchtung und Licht der Vernunft*"[18].

Einen weiteren gravierenden Wandel vollzog er in dieser Zeit auch in seinen Arbeitsschritten, indem er Wandzeichen und Hintergrund voneinander trennte. Zuerst wurden die Blätter als abstrakte Collagen montiert, dann in einem zweiten Schritt die "Wand" integriert, die er, was zuvor nur vereinzelt auftrat, seit 1975 fast ausschließlich als Wand mit Bodenausschnitt darstellte, z.B. Nr.P - 213. Dieses Blatt ist vor allem auch ein Beispiel für die Verwendung von Schnitten als Gestaltungsmittel.

"*Durch die Schnitte enstand Plastizität. Das war neu, das interessierte ihn. Er hat die Schnitte erst angebracht, als die Blätter mit Kaffee und Tee eingestrichen waren. Das gab dann Wellenbewegungen. Das Schneiden war im Werkunterricht als irreversibles Arbeiten ganz wichtig gewesen*"[19]. Die Papiere gewannen in Körperlichkeit und Kontur an Selbständigkeit. "*Was der Valeur im Malen, sind die Collageschnitte als minimale Nuancen bei der Linie*"[20].

Klemm hatte in großer Vielfalt Arbeitsmaterial für die Collagen. Betrat man sein Atelier, zeigte er mit einer Handbewegung auf seine "Palette": Auf dem Fußboden stapelten sich alte Arbeiten, auf der einen Seite die "guten", die er integrierte, auf der anderen die "schlechten", die er zerschnitt. Das "Wand"-Zeichen wurde jetzt auch nicht mehr direkt aufgetragen, sondern zuerst auf eine Plexiglasscheibe aufgebracht. Diese legte er dann auf die Collage und überprüfte die Wirkung. Collage und Zeichnung wurden so lange verändert, bis das Ganze homogen erschien, dann übertrug Klemm die Zeichnung aufs Papier. Beispiele hierfür sind Nr.P - 229 und Nr.P - 235. 1978 Klemm zeigte erstmals 1978 im Rahmen der Mannheimer Ausstellung Arbeiten dieser Art in größerem Umfang. Neben vielen schwarzen und grauen Blättern entstanden auch sehr helle, fast weiße Arbeiten. "*Ich habe an den weißen Blättern länger gearbeitet als an den schwarzen, so lange, bis ich das Weiß entmaterialisiert hatte*"[21].

"*Der stillen Faszination dieser Bilder kann man sich nur schwer entziehen, der von Klemm begonnene Entmaterialisierungsprozeß wirkt im Betrachter weiter*" urteilte schon 1973 Christa von Helmolt anläßlich der Ausstellung in der Frankfurter Galerie Heberle,[22] was noch mehr auf die Arbeiten Ende der siebziger Jahre zutrifft (vgl. Nr.P - 262).

3.3.2 Große Wände 1980 - 1987

Ab 1980 prägen vor allem großformatige Collagen Klemms Schaffen, indem er sein Standardmaß 100 x 70 cm auf 140 x 100 cm verdoppelte. Greift er die bisherigen Motive weiter auf, tritt das Wandzeichen allerdings immer mehr zurück. Das Gestaltungssystem variiert zwischen erkennbarer räumlicher Zeichenstruktur und freier Abstraktion. Man kann zwar das Wandzeichen immer noch erkennen; doch ist das Wissen darum nicht notwendig, sich die Blätter anzueignen. Um 1980 drehte Klemm auch auf mehreren Arbeiten die Wand so, daß ein eigenes, wandfernes Zeichen, eine Raute entstand, z.B. Nr.P - 279, 281, 282. Bei manchen Collagen verschwindet die Wand fast völlig (Nr.P - 310), manchmal dominiert die Linienstruktur so stark, daß das Zeichen ganz klein oben oder unten gesetzt wird (Nr.P - 318). Immer häufiger arbeitete Klemm auch mit dunklem Karton, wobei er größere, gebauchte Flächen gegen die Lamellen und Streifenreihen setzte; so erreichte er mehr Plastizität (Nr.P - 336). Insgesamt überwiegen bis 1987 Werke, die Klemm aus früheren erarbeitete, "*eine Ästhetik des Abfalls, die Valeur, Tönung, Material, Vergänglichkeit, Individualität so ineinander verwob, daß Wandmembran und Zeichenhaftigkeit der Wand jene Lebendigkeit erzeugten, die Klemms Werke so strahlend werden ließen: ausgesprochen malerisch klingende, monochrome weiße oder schwarze Wände*"[23]. Nr.P - 340 ist hierfür ein herausragendes Beispiel. Klemm integrierte verschiedenste Materialien zu einer homogen, lichtbrechenden wie haptischen Oberfläche. Die Wand selbst spielt eigentlich keine Rolle mehr. Die Materialität tritt in den Vordergrund. Indem er so arbeitete, verwirklichte Klemm die Ziele, die er im Werkunterricht den Studenten vermittelt hatte: materialgerecht mit einfachsten Mitteln Wirkung zu erzielen. Klemm betonte, "*.. wie wichtig es für ihn gewesen sei, daß Joseph Beuys ihn durch seine Arbeit ermutigt und ihm gezeigt habe, daß man so einfache und vergängliche Materialien wie Packpapier verwenden kann und darf*"[24].

3.3.3 Arbeiten 1987 - 1989

In den letzten beiden Jahren dominieren in den ausschließlich großformatigen Werken zwei Aspekte: zum einen die Wahl anderen Materials: "*Als sein Stapel an Rohwerken deutlich abnahm, offerierte ich ihm Papierreste aus der Buchbinderei der Karlsruher Kunsthalle; und er nahm auch die von mir bewußt ausgesuchten materialhaften und farbigen Papiere, Wellpappen, Packpapiere, Kartons, usw. in seine neuen Werke auf* "[25]. Selbst Reste eines Aufdrucks störten ihn nicht (Nr.P - 356), überhaupt ging Klemm sehr "sorglos" mit seinem Material um: Knicke, Falten Risse, Fußspuren, alles wurde mit einbezogen. So entstanden auch einige wenige braune Blätter mit intensiveren farbigen Kontrasten. Zugleich ergab sich eine starke Spannung zwischen den groben, farbigen Papieren und dem feinen Wand-Zeichen.

Der zweite Aspekt betrifft die Lesbarkeit des Motivs. Im Laufe der letzten Jahre hatte Klemm die „Wand“ so variiert, daß zum Teil ein schmales hohes Rechteck auf zwei langen schrägen Linien sitzt, u.a. Nr.P - 370. Vergleicht man hierzu zwei 1989 entstandene schwarze Collagen, die vor einem Hintergrund ungefähr gleichgroßer Rechtecke ein kleines ausgeschnittenes Selbstportrait auf weißem Papptellerkarton zeigen (Nr.P - 397, 398), wird die verdoppelte Lesbarkeit erkennbar: zum einen Wand, zum anderen Klemm selbst. Erneut kommt die Thematik von Spiegel, Abbild und Wand zum Tragen. Eine der letzten, heute im Besitz der Kunsthalle Karlsruhe befindlichen Arbeiten, Nr.P - 396, vereint in besonderem Maße Klemms Absichten: es ist eine labil aufgebaute Collage aus mattem wie glänzendem Papier mit vielen Rissen, Knicken und Kanten, die ihren eigenen haptischen Reiz entwickeln und ein intensives Spiel aus Farbe und Licht erzeugen. Die fast ausschließlich vertikal angeordneten Papiere durchbricht ein horizontaler Keil, davor im Zentrum das Wandzeichen, bzw. Selbstbild, das sich trotz dieser Betonung harmonisch ins Ganze einfügt.

3.4 Zusammenfassung

Im Gegensatz zu den wenigen Gemälden der Zeit von 1951 bis 1968 hat Fritz Klemm in den zwanzig Jahren bis 1989 ein sehr umfangreiches Werk geschaffen.

Die anfängliche Unübersichtlichkeit aus der Gleichartigkeit des Motivs verliert sich schnell; und die Arbeiten ab ca. 1974/75 lassen sich chronologisch gut ordnen. Für die Jahre 1968 - 1974 war es hilfreich, Motivgruppen zu bilden, deren Einzelwerke dann allerdings über einen größeren Zeitraum entstanden sein können. Dadurch klärten sich die Anfänge, so sehr die Abfolge nicht mit letzter Sicherheit festlegbar ist. Besonders interessant ist, daß Klemm auch auf Papier einige Typen entwickelt hat, die er dann immer wieder variierte. Trotzdem entstand nie eine serielle Reihe.

In seinem Umgang mit Papier blieb er den Anforderungen an die Malerei treu. Er befaßte sich weiter mit den Dingen, die ihn umgaben: die Linien des Sichtbetons, Lamellen der Fensterjalousie, Strukturen der Stellwand und Raumwinkel des Bodens, die er nach seinen Grundsätzen analysierte und fest, trocken, lapidar visualisierte. Wieder suchte er nach Lokalton und Lichtfarbe, die er in den Valeurs vereinte. Klemm unterwarf die Zeichnung seinem malerischen Konzept. Linien, mit Tusche, Bleistift, Kreide oder Sepia gezogen, wurden verwischt, ausradiert, oder entstanden durch Falten, Schneiden, Ritzen, Reißen und Aussparen. Die Beschaffenheit der verschiedenen Papiere wurde geschickt genutzt, um durch gezielte Wellungen und Bauchungen Schatten entstehen zu lassen. Lichtreflexe wurden mit kunstfernen Dingen anfangs durch Nadeln, später durch Tesafilm erzeugt.

In der bewußten Beschränkung seines Materials und der Reduzierung der Farbigkeit bis zur Monochromie schuf Fritz Klemm Werke, die in der Kunst der siebziger und achtziger Jahre für sich standen. Sein Umgang mit dem Material, die Beschränkung auf einfachste Mittel erinnert an die Ästhetik der Arte Povera, deren Werke er kannte. Klemm benutzte das Material sozusagen an Stelle von Farbigkeit und sicherte ihm damit Eigenständigkeit. Doch bleibt er insofern Klassiker, als er im Medium der Malerei bleibt und kaum „kunstferne“ Materialien einsetzte.

Ein Gedicht, das sehr schön Klemms Beziehung zur "Wand" beschreibt, das er aber nicht kannte, schrieb Eugène Guillevic:

Wand[26]

Brief

Ich muß dir sagen,

Auch wenn es mir schwerfällt,

Damit du weißt:

Wenn ich allein bin,

rede ich.

Frage mich nicht,

Was ich sage:

Vielleicht würde ich es dir sagen,

Wenn ich wüßte.

Aber wenn ich es wüßte,

Hätte ich sicher nicht mehr

Dieses Bedürfnis zu reden.

Wisse nur:

Wenn ich allein bin,

Rede ich.

Wir langweilen uns niemals,

Wir beide.

Wir haben so viele Dinge

uns nicht zu sagen,

Das ist wie das Meer

Und die Gezeiten.

Wand, die vielleicht nur gemacht ist

Aus dem Nicht-Vorhandensein

Von Antwort auf die Fragen.

Also, eintreten

In ein Nicht-Vorhandenes?

Du weißt nicht einmal

Ob das unbestreitbare Dasein,

Jedenfalls die Zwangsvorstellung von der Wand,

Für dich eher ein Übel ist

Als ein Gutes.

Wenn du lebtest

Ohne diese Wand.

Ich habe sie angeherrscht,

Den Ozean, die Erde, die Stadt,

Viele andere Dinge.

Ich habe sie geradeheraus befragt,

Ich habe sie geduzt,

Und wundere mich,

Daß ich bei der Wand

Anscheinend nicht

Wage, es zu tun.

Noch nicht.

Das ist wahr:

Eine Mauer ist nötig
Für Klagen.

Es gibt Augenblicke,
Wo ich mich frage,
Ob die Wand nicht
Meine Erfindung sei,

Ob sie nicht von mir
Da hingestellt wurde zu meiner Zerstreuung,

Oder besser
Um etwas für Vorwürfe,
Für Beschwerden zu haben.

Eher:
Einen Feind zu haben,
Gegenwärtiger als der Raum.

Und ich kann nicht einmal sagen:
"Das sind Allegorien,
Nun! ihr wißt..."

An die Wand glaube ich,
notgedrungen.

Das ist nicht Allegorie
Das ist nicht Metapher,
Das ist Realität.

Unumstößlich, unumstößlich mindestens so
Wie die Gesetze

Der Ökonomie.

Und dann,

Ich erfinde nicht,

Ich lüge nicht,

Ich sehe. Ich sage.

Und dann noch:

Warum nicht spielen

Oder versuchen zu spielen,

Sogar mit der Wand,

Wenn spielen heilen ist,

so wenig das sein mag.

weiter

---

[1] Anzahl der Blätter im Nachlaß.

[2] vgl. auch: Michael Hübl, Gert Reising, Dirk Teubner im Ausst.Kat. Klemm, Karlsruhe 1992.

[3] Fritz Klemm nannte diese immer als sein Eigen.

[4] Gespräch zwischen Voré, Gert Reising umd mir, 25.9. 1991.

[5] Gert Reising, Ausst.Kat. Klemm, Karlsruhe 1992, S.14. (z.B. Kat. Karlsruhe, S.87).

[6] Gespräch mit Sieglinde Stengelin, 2.11. 1991.

[7] Für die 17. Ausstellung des Künstlerbundes BW 1971 hießen seine Einreichungen „Wand mit zwei Bildern“ und „Wand mit drei Bildern“.

[8] Gespräch vom 19.4.1988, zit. nach: Ausst.Kat. Klemm, Karlsruhe 1992, S.14.

[9] Gepräch mit Sieglinde Stengelin, 2.11. 1991.

[10] Fritz Klemm, zit. nach: Ausst.Kat. Klemm, Karlsruhe 1985, S. 28.

[11] Arthur Schopenhauer, Metaphysik des Schönen, zit. nach: Volker Spierling, München 1985, S. 109.

[12] zit. Fritz Klemm, in: Archiv für Techniken und Arbeitsmaterialien zeitgenössischer Künstler, Hg.: Erich Gantzert-Castillo, Bd. 1, Wiesbaden 1979, o.S.

[13] Wibke Aschoff-Pohland, Ästhetische Einschnitte, Ulmer Zeitung?, 14.6. 1973 (Bad. Archiv, Staatl. Kunsthalle Karlsruhe).

[14] Michael-Peter Schiltsky , Gespräch 5.12. 1991.

[15] Fritz Klemm, zit. nach: Ausst.Kat. Ulm,1976, S. 28.

[16] Gert Reising, Wenn ich alleine bin rede ich. Ausst.Kat. Klemm, Karlsruhe 1992, S. 22.

[17] vgl. allg.: Friedemann Malsch, Parallele Kunst. Rückblick auf die achtziger Jahre, in: Kunstforum International, 1992, Bd. 117, S. 114.

[18] Joachim Schickel, Wittgenstein, Logik als Spiegeldenken, in: Ausst.Kat. Spiegelbilder, Hannover 1982, S. 18.

[19] Michael-Peter Schiltsky, Gespräch 5.12. 1991.

[20] Fritz Klemm, Ausst.Kat. Klemm, Karlsruhe 1985, S. 28.

[21] op. cit.

[22] FAZ, 30.5. 1973.

[23] Gert Reising, Ausst.Kat. Klemm, Karlsruhe 1985, S. 24.

[24] Fritz Klemm, zit. nach: Alfred Bauer, Beispiele bildender Kunst der Kunstsammlung des Kernforschungszentrums Karlsruhe, Karlsruhe 1991, S. 52.

[25] Gert Reising, Ausst.Kat. Klemm, Karlsruhe 1992, S. 24.

[26] Eugène Guillevic, Gedichte. Französisch und Deutsch, Stuttgart 1991, S. 105-113. Das Gedicht entstand 1971.

weiter

4. SCHLUSS

Überblickt man Klemms Gesamtwerk, fällt vor allem die Ausprägung zweier auf den ersten Blick völlig unterschiedlicher Werkgruppen auf. Die relativ unbekannten Gemälde und die Collagen, mit denen Klemm ins Bewußtwein einer breiteren Öffentlichkeit trat, haben aber dennoch vieles gemeinsam. So verschieden die einzelnen Werkphasen auch ausfallen, sind doch seine Ziele in ihrer Konsequenz immer erkennbar, nämlich:

"*Gegebenheiten der Wahrnehmung in Elemente der Malerei zu verwandeln, die Lokalfarbe der Gegenstände mit der Lichtfarbe des Umraums zu einen*"[1]. Mit der Reduzierung von Form und Farbe auf einfache, farbige Beobachtungen und in der ruhigen Komposition verzichtete er auf die Komplexität zentralperspektivischer Räume. Klemm definierte die Wahrnehmung eines einheitlichen Bildes durch den Valeur, den Farbklang zwischen Gegenstand, Farbe und Licht als Ziele seiner Arbeit.

Die mit Studienzeit und Aquarellen insgesamt vier Werkgruppen sind jeweils in sich abgeschlossen und folgen zeitlich aufeinander. Abgesehen von Aufgabenstellung und Einflüssen zeitgenössischer Kunst sind Klemms Zielvorstellungen schon in diesen Arbeiten der Studienzeit erkennbar. Zu Klemms Studienzeit um 1920 hatten die prägenden Stilrichtungen Kubismus, Futurismus und Expressionismus ihre Faszination eingebüßt, die Farben wurden wieder „natürlicher," die Auseinandersetzung um die Wirklichkeit wurde mit einem neuen realistischen Ansatz bewältigt. Für eine Ausstellung in der Mannheimer Kunsthalle 1925 wurde der Begriff "Neue Sachlichkeit" festgelegt. Unter diesem Schlagwort wurden ebenso kritische und politisch engagierte Maler eingeordnet wie Maler eher idyllischer Stilleben. In Karlsruhe arbeiteten in diesem Sinne Rudolf Schlichter, Karl Hubbuch, Wilhelm Schnarrenberger und Georg Scholz. Zum Teil betrifft dies auch Karl Hofer, der dann aber in Berlin wie Schlichter seinen eigenen Weg ging. In dieser Atmosphäre entwickelten sich Klemms erste künstlerische Arbeiten.

Die Aquarelle, die er als Vorbereitung auf die Arbeit an der Akademie verstand und deshalb nicht zu seinem Oeuvre zählte, weisen aber schon die Strukturen seines eigentlichen Werkes auf. Klemm setzte sich ebenso intensiv mit der ihm nächsten Landschaft auseinander wie mit der aquarelltypischen Materialität. Die später von ihm in Auschnitten als quasi eigenständige Arbeiten zugelassenen Blätter besitzen durchaus selbständigen Wert und wurden von mir nur wegen der Beschränkung auf Gemälde und Collagen nicht ausführlicher behandelt. Die Gruppe der Caparolgemälde bezeugt eine hohe Selbständigkeit gegenüber "Tages"-einflüssen. Was die Malerei betraf, berief Klemm sich auf Paul Cézanne und Maurice Denis: "*Ein Bild, bevor es ein Schlachtroß, eine nackte Frau oder irgendeine Anekdote ist, ist wesentlich eine plane, von Farbe in einer bestimmten Anordnung bedeckte Oberfläche*"[2].

Auch in Klemms Auseinandersetzung mit René Auberjonois gibt es Bezüge zu Cézanne. Auberjonois malte in den späten dreißiger bis in die vierziger Jahre hinein in einer an Cézanne erinnernden, braungrünen, sehr kargen Farbigkeit, die von chromatischen Klängen bestimmt ist. Klemm beeindruckte zudem Auberjonois` Aufteilung des Raumes in kuboid aufbogenen Farbflächen. Ferner gefiel Klemm die Schlichtheit der Bilder, und in dessen Selbstbildnis von 1948 fand er Ansätze zu eigener Selbstbespiegelung: eine Auseinandersetzung mit Cézanne und dessen Folgen, das Abbildliche nicht aufzulösen. Eine Zeichnung eines Reiters von Auberjonois hing als Reproduktion in Klemms Atelier.

Klemms Motivkanon blieb sein ganzes Schaffen hindurch eng begrenzt. In den Gemälden waren es vor allem die Einrichtungsgegenstände des Ateliers, ferner Stilleben, Spiegel und Fenster. Sein Anspruch, Realist zu sein, läßt vielleicht an die Malerei Gustave Courbets oder Hans Thomas denken. Er ist davon aber genausoweit enfernt wie von der photographischen Genauigkeit eines Franz Gertsch oder Gerhard Richter.

"*Gerade die volle Konzentration auf die Realität und das Wesen der Dinge mit dem Vorhaben, sie - auch mit Hilfe der wissenschaftlichen Erkenntnis - in einem mimetischen Akt darzustellen, führt konsequenterweise zu der Einsicht, daß der Mensch nur die Erscheinungen der Dinge aufnehmen kann, die er zudem - bedingt durch die Beschränktheit seines subjektiven Wahrnehmungsvermögens - auch noch permanent verfälscht*"[3].

Genau hier setzt auch Klemms Realismus als subjektive Wahrnehmung von Gegenständen,. später allein von einer Stellwand an. Durch den Verzicht auf die Zentralperspektive und die bewußte Montage der Einzelteile kommt zum Sehen auch das Wissen über die Dinge hinzu, wie schon Cézanne die Zentralperspektive vervielfältigte, weil es nicht nur eine Ansicht der Welt gibt.

In den zwanzig Jahren der Malerei Fritz Klemms, in denen er sich sehr lange und intensiv mit jedem einzelnen Werk beschäftigt hat, entstanden einige Gemälde, die schon auf die späteren Collagen hinweisen. Zu diesen herausragenden und für seine Entwicklung besonders wichtigen Arbeiten gehört z.B. "Stilleben mit Spiegel", 1953. Klemm verwendet hier zum ersten Mal den synthetischen Binder Caparol (allerdings noch in Verbindung mit Eitempera), der es ihm dann ermöglichte, die für ihn so typischen dicken Farbtafeln entstehen zu lassen. Das Bild "Grüne Flasche", das sich schon durch den kontrastreich-roten Hintergrund von den anderen unterscheidet, ist ein klar komponiertes Stilleben, bei dem durch die Steigerung zu einer Hauptfarbe und einer „General“-Form Klemms Absicht deutlich erkennbar wird. Seit "Maltisch mit Selbstbildnis" fügt Klemm immer wieder Elemente aus Papier oder Stoff in seine Malerei ein. Die Stofflichkeit und die malerischen Eigenschaften von Gegenstände in ihren Bezugsräumen sowie die wechselnden Lichtverhältnisse sind vor allem Thema dieses Bildes, weniger die auf ein Zeichen reduzierte Selbstdarstellung.

Das Schlüsselwerk innerhalb der Caparolgemälde ist der "Spiegel", um 1965, der aus einem weißem und einem schwarzen Farbfeld unterschiedlicher Materialität und von hohem Abstraktionsgrad besteht. Hier verzichtet Klemm auch zum ersten Mal völlig auf erzählerische Momente. Die Farbe ist so pastos, daß man die Platte ein gemaltes Relief nennen könnte. Bei genauerem Hinsehen entdeckt man zahlreiche Buntfarben, die unter der dicken weißen Schicht durchschimmern. Die Abbildlichkeit der Gegenstände gaben den Anstoß zum Kunstwerk, wurde jedoch soweit aufgegeben, bis sie kaum mehr erahnbar ist. Auch mit "Wand", 1967, erreichte Klemm diesen hohen Abstraktionsgrad, während die anderen Gemälde der Jahre zwischen 1965 und 1968 näher an der Wiedererkennbarkeit der Gegenstand sind. Finden sich unter den Aspekten des Motivs, der Materialität, der Beschränkung der Farbigkeit und der haptischen Erfahrbarkeit auch ähnlich arbeitende Künstler wie de Staël, Tapiès (Abb. 232), Dubuffet und andere, pastos und „wand“-artig arbeitende Maler, so stehen Klemms Bilder doch in ihrer Materialität und klassischen Valeurbildung für sich.

Es hält sich die Einschätzung, erst die Collagen seien einem breiteren Publikum zugänglich geworden. Dem widerspricht die lange Ausstellungsliste. Da Klemm dank seiner Professur nicht auf Verkäufe angewiesen war, verzichtete er allerdings auf Vermarktungstrategien. Für die asketischen Gemälde gilt allerdings, daß sie im Medienrummel leicht übersehen werden können. So kommt es, daß man mit dem Namen Fritz Klemm vor allem die Papiercollagen verbindet. Nach meiner Auffassung bereitete er sie schon im Atelier im Schloß Scheibenhardt vor. Mit dem Wechsel aus der Professur ins Privatatelier 1970 hatte Klemm die Umgebung zur Umsetzung seiner Papierwerke gefunden. Die vielen Kontakte zu jungen Künstlern und die Freundschaft mit dem Kunstsammler Bernd Mittelsten Scheid bewirkten, daß Klemm seinen Platz auch im überregionalen Kunstgeschehen fand. So hat Franz Bernhard einige seiner Einzelausstellungen dazu genutzt, auch seinen Lehrer einzubeziehen, Voré und Schiltsky halfen ebenso, Klemm bekannt zu machen.

Klemms so selbständige Kunst ist kaum anderen Künstlern vergleichbar. Er kannte sich gut in der zeitgenössischen Kunst aus und hat Phänomene, die ihm nahe schienen, in sich aufgenommen. So könnten ihn z.B. Arbeiten Jasper Johns' angeregt haben, wie "Liar", 1961 (Abb. 233), oder "Harlem Light", 1968 (Abb. 234) zeigen, oder auch Richard Diepenkorns räumliche Liniatur (Abb. 235), Daniel Deleuzes strukturalistische Formenwelt (Abb. 236) und Cy Twomblys zeichenhafte Kargheit (Abb. 237).

Parallelen lassen sich vor allem zur Arte Povera, zur amerikanischen Minimal Art und zu den Postminimalisten finden. Wie sie benutzte Klemm so einfache wie kunstfremde Materialien und beschränkte sich auf deren Stzofflichkeit und auf eine fast monochrome Farbigkeit, den Raum untersuchte er ebenso strukturell. Seine theoretischen Überlegungen basieren allerdings weniger auf Sprach- und Bildanalysen wie bei Robert Barry, auf der Neutralität mathematischer Logik wie bei Sol LeWitt oder der konzeptionellen Struktur des frühen Richard Serra (Abb. 238), sie fußen allein auf der klassischen ästhetischen Analyse des Dingcharakters: Die Realität wird in all ihren Erscheinungen wahrgenommen und - gänzlich unartifiziell - in - allerdings aktuelle - Kunst übersetzt.

So ergeben sich auch Nähen zur "Arte Povera", 1967 von Germano Celant als Überbegriff für unterschiedliche Tendenzen der Installationskunst geprägt. "*Celants theoretischer Überbau und seine polemische Ideologie sind zudem nicht immer mit der künstlerischen Praxis in Einklang zu bringen*" [4]. Doch entsprachen deren Vorstellungen insgesamt Klemms Prinzipien. „*Die Künstler der Arte Povera versuchten die 'entzauberte' Welt zurückzugewinnen, indem sie sich mit einfachsten Prozessen und natürlichen Materialien beschäftigten*“[5].

Jedoch hatte sich besonders seit den achtziger Jahren die experimentelle Haltung verändert, auch die Opposition zum Kunstmarkt hatte sich abgeschwächt. Die urspüngliche Absicht, im Gegensatz zu der mit technischer Raffinesse und Perfektion ausgeführten Kunst auf Unmittelbarkeit und Einfachheit zu zielen, hatte an Spannung verloren. Bei aller Unterschiedlichkeit zur Arte Povera blieb ein Aspekt, der sie mit Fritz Klemm verbindet, die „Armut“ des Materials: vor allem die Reduzierung der Hilfsmittel und die Besinnung auf die Ursprünge von Gestaltung. Der Künstler orientiert sich an den Gegebenheiten des Materials, die gedanklichen Prozesse werden durch einfachste Gestaltungen umgesetzt. Bei Klemm ist ein zufälliger Klecks, eine unvollständig ausradierte Kreidelinie genauso einkalkuliert wie der Alterungsprozeß des Materials, sein Ausbleichen und Vergilben. Die Vorliebe für Fragmentarisches, das Erproben neuer Ausdrucksmittel läßt ebenso Vergleiche zu wie der Anspruch die Sensibilität des Publikums zu wecken. Gehört Klemm

damit gewiß nicht zur Arte Povera, so wird erkennbar, wie er das internationale Kunstgeschehen in sich aufnahm.

Eine vom Motiv bestimmte Nähe existiert von Klemm zu Michelangelo Pistoletto, bei beiden sind „Spiegel“ zentrale Themen. "*Die Übernahme eines industrialisierten Ganzen kann in der Tat jegliche Vermittlung und jedes kritische Filtern ausschliesen, die letzte Hoffnung einer künstlerischen Praxis, die zwar auf den idealen und utopischen Inhalt verzichtet, aber doch gegenüber der Gesellschaft kritisch bleiben möchte. Pistoletto ist sich dessen bewußt und schlägt eine Dualität - den Spiegel - vor, wo die kritische Subjektivierung mit der Homogenität des Ganzen in Verbindung tritt. In seinen Werken zeugen das Spiegelbild und die statische Figur von einer Dualität zwischen Imaginärem und der Wirklichkeit, zwischen Darstellung und der Selbstbespiegelung*"[6]. Die Frage nach der Realität der Beziehung zwischen Objekt und Subjekt führten Klemm ebenso wie Pistoletto zu diesem Motiv.

Das Ende der sechziger Jahre war eine Zeit des Umbruchs. Die gesellschaftlichen Veränderungen fallen mit einem tiefen Einschnitt in Klemms Arbeiten zeitlich zusammen, als er mit den Collagen eine neue Schaffensphase begann. In diesen Jahren versuchten die Arte Povera eine neue aufklärerische Sprache zu finden, die den Konventionen nicht nur des Kunstmarktes zuwider lief. In Deutschland entwickelte Joseph Beuys sein politisches Konzept der sozialen Plastik. Der Anspruch, eine Einheit von Kunst und Leben herzustellen, der Anspruch der ständigen Auseinandersetzung des Künstlers mit dem Material und mit seinem Umfeld, und die Betonung des Realitätsbezuges des Kunstwerkes sind Positionen, die ebenso für Klemms Werk gelten.

Über die Betonung des Materials läßt sich nicht nur eine Verbindung Klemms zur Arte Povera ziehen, sondern auch zur Postminimal Art. Deren Künstler wurden - intellektuell und künstlerisch - vom Kampf für demokratische Freiheiten und von Amerikas Rolle in Vietnam geprägt, was zur Folge hatte, daß Skepsis gegenüber jeglicher Autorität ihre Arbeit bestimmte. "*Profoundly independent, their work is distinguished by a determination to negate existing categories, to reinvent form using unexpected materials, and to imbue that form with nuance, gesture, and a human presence*"[7].

Der Begriff "Minimalismus" wurde Ende der Zwanziger Jahre erstmals von John Graham in Zusammenhang mit dem Konstruktivismus eingeführt, doch hat er sich für die Kunst der frühen sechziger Jahre etabliert[8]. Es existierte im eigentlichen keine Künstlergruppe, auch dieser Begriff wurde von Kritikern geprägt. Gemeint waren damit unter anderem Ad Reinhard, Ellsworth Kelly, Kenneth Noland, Brice Marden, Sol LeWitt, Donald Judd, Dan Flavin, Robert Morris, (Abb. 239), Carl André. Gemeinsame Prinzipien wurden der rechte Winkel, der präzise Raum und der Kubus, wobei auf kompositionelle Kunstgriffe, auf Subjektivismen, auf Zufall und Symbolik verzichtet wird. Die exakt strukturierten Objekte haben komplexe geometrische Formen und sind aus industriellen Werkstoffen meist im industriellen Fertigungsverfahren hergestellt. Dadurch erlangt das Kunstwerk zum einen die von der Person des Künstlers unabhängige absolute Autonomie, zum anderen entsteht eine Verbindung von Malerei, Plastik, Architektur und Technik, die sich traditionellen Definitionen entzieht. Der Betrachter wird direkt mit dem Objekt konfrontiert, von ihm wird unmittelbar eine konkrete Auseinandersetzung und nicht allein ästhetischer Genuß gefordert. "*Sachliche, nur auf sich selbst verweisende Objekthaftigkeit erhält Vorrang vor jeder Form von Anspielung, Abbildung und Illusionismus*"[9].

Die erste große umfassende Ausstellung war 1966 "Primary Structures" im New Yorker Jewish Museum. Als subjektiv veränderte Form fand diese autonome, die Grenzen der Gattungen häufig sprengende Kunst zu einer bis heute anhaltenden Wirkkraft.

Zu einer retrospektiven Ausstellung 1989 im Museum of Modern Art in New York hieß es, selten sei eine Generation amerikanischer Künstler so gut ausgebildet worden wie diese, wären historischen Entwicklungen so offen wie nie zuvor, doch selten hätte eine ganze Generation so wenig Gebrauch von artistischen Rezepten gemacht[10]. Das besondere wurde ihre philosphische Basis, die meisten der Künstler äußerten sich theoretisch, vor allem Donald Judd und Robert Morris. In ihren Schriften wollten sie dem Betrachter die spezifischen und physikalischen Materialeigenschaften so deutlich wie möglich machen: Farbwerte, Oberflächenreflexion, Tranparenz, Dichte und Textur. Die Minimal Art blieb zunächst vor allem eine amerikanische Kunstrichtung. Doch Klemms serielle Untersuchungen einer Wand stehen im Klima dieser Kunst, die in der seriellen Deklination eines Themas die Bedingung von Kunst als Haltung untersuchte. Das interessierte ihn. Hier ist Klemm gemeinsam mit Malern wie Tomas Rajlich, Jerry Zeniuk, Ulrich Erben, Thomas Kaminsky und Rolf Rose avantgardistisch geworden.

Die thematische Ordnung der "Wände" zeigt die konsequente Entwicklung seines Arbeitens auf. Die Anfänge befaßten sich wie zuvor mit der Auseinandersetzung einer Person mit ihrem unmittelbaren Umraum: "Wand mit Bild", "Wand mit Schraubzwingen" etc. Einen bedeutenden Einschnitt gab es Anfang der siebziger Jahre, als Klemm mit dem Einfügen von Collageelementen die Technik veränderte. Neben der Verdopplung des Papierformates, die Klemm systematisch fortsetzte, erfolgte ebenso eine Verdopplung des Motivs, die Frage nach dem Spiegelbild wurde wieder aufgegriffen[11]. Neben den vielen, streng strukturierten Lamellencollagen entstand 1976/77 eine ungewöhnliche

Arbeit[12], bei der dem Wand-Motiv ein fast gleichgroßes, sehr malerisches Stück beigesellt wurde. Die in den achtziger Jahren entstandenen Werke zeichnet durch die Verwendung verschiedener Papiere und der Auflockerung des Wandzeichens eine zunehmende Lebendigkeit aus[13]. Die Arbeiten der letzten beiden Jahre[14] könnte man als schlußendliche Synthese bezeichnen, denn Klemm setzte hier alles bisher erarbeitete Vokabular ein. Er hat dies auch selbst so gesehen[15].

Auch bei den Collagen ist es schwer, Klemm einer Kunstrichtung zuzuordnen. Entstanden die ersten Blätter im "Geist des Minimal", und läßt sich zumindest, was die Verwendung von Farbe betrifft, eine Parallele ziehen: "*Farbe ist nicht dekorativ, expressiv oder symbolisch, sondern ein integrierter Aspekt einer formalen Definition*"[16], unterscheiden sie sich doch deutlich. Leichter ist es, Künstler zu nennen, deren Arbeiten Ähnlichkeiten aufweisen. So habe ich im Abbildungsverzeichnis einige genannt, zu denen sich Parallelen ziehen lassen, wenn auch Ursprung und Absicht andere waren.

So kommen sich z.B. Klemm und Tapiès in ihrer Vorliebe für anspruchslose Materialien, dem Einfluß östlichen Denkens und dem gegenständlichen Bezug des Motivs nahe.

Erstaunliche Verwandschaft, zwar nicht in den Ergebnissen, aber in ihrer Art zu arbeiten zeigt sich zur amerikanisch/französischen Künstlerin Edda Renouf (Abb. 240). Sie bereitet sich auf "ihre Materie"[17] -entsprechend Klemms Übungen der Mazdaznanlehre - mit einer Mischung aus Yogaübung und Tanz vor. Bevor sie die Leinwand mit Gips und Farbe bearbeitet, zieht sie Fäden heraus, hierbei läßt sie sich vor allem von Textur und Struktur des Gewebes anregen. Die aufgetragenen Acrylfarbe wird z.T. mit Sandpapier wieder abgerieben, so daß das Spiel von Licht und Schatten, die Valeurs, die Farbwirkung der Oberfläche bestimmen. Renouf arbeitet wie Klemm nicht seriell, nicht in dem Sinne „von einem Thema mehrere gleiche Arbeiten anzufertigen“, sondern sie wählt z.B. das Alphabet, die Elemente, die Monate als "Motiv", die sie dann sowohl in Zeichnungen wie in Malerei umsetzt. Ihre Arbeiten haben zwar keinen gegenständlichen, aber immer einen thematischen Bezug. Wichtig dabei ist ihr die Spannung zwischen Geometrie und Organik. Von den strengen Minimalisten unterscheidet sich Renouf - wie Eva Hesse (Abb. 241, 242) Postminimalistin - insofern, daß sie ihre Subjektivität mit einbringt.

Sowohl Fritz Klemm als auch Edda Renouf hätte man sich gut in der Ausstellung der Berner Kunsthalle 1969 "Wenn Attitüden Form werden" vorstellen können, die eine eher subjektive Kunst als Reaktion auf die übermächtige Geometrie der letzten Jahre zeigte. Den ausgestellten Werken war die Betonung und das Erleben des künstlerischen Vorgangs ebenso wie die Verbindung von Arbeit und Material gemeinsam.

Der Amerikaner Robert Morris veröffentlichte 1968 seinen Esssay "Anti Form"[18]. "*Im Moment treten Materialien, die nicht so rigide industriell sind, in unser Gesichtsfeld... Eine Untersuchung der Eigenarten dieser Materialien ist im Gange, das bezieht auch den Gebrauch von Werkzeugen in Beziehung zum Material mit ein. In einigen Fällen verändert sich diese Beschäftigung vom Machen der Dinge zum Machen des Materials selbst... Der Zufall wird akzeptiert und das Nichtvorhersehbare wird einbezogen*"[19].

In diesem Zusammenhang ist auch das Werk Eva Hesses zu nennen, die in ihrem formalen Widerstand gegen Symbole als solche mehr mit den "hard edged" Künstlern zu tun hat als gemeinhin angenommen. Trotzdem bezieht sie eher eine subjektive Gegenposition zu den unexpressiven Formen des Minimal bei Judd oder André[20].

Der ursprüngliche Impuls, im Bildnerischen den Vorgang der Entstehung sichtbar zu machen, die Vielfalt der individuellen Erfindungen und zugleich die Anonymität des Künstlers durch das gewählte Fertigungsverfahren sind Charakteristika der Minimal Art, die viele junge Künstler angeregt hat, ihre eigenen Suche nach dem Subjekt zu beginnen. Hier wären auch die Papierarbeiten Klemms anzusiedeln.

Nach wie vor ist der Betrachter bei Klemms Collagen zu längerer, intensiver Betrachtung gefordert, bevor man ihre Unzugänglichkeit überwindet. "*Nur so kann man finden, wenn er mit typischer Handbewegung sagt: Spüren Sie das Geheimnis*?"[21].

weiter

---

[1] Gespräch 14.10. 1989.

[2] Ausst.Kat. Klemm, Ulm 1976, S. 6.

[3] Wolfgang Velleur, Die Bedeutung der Gleichgültigkeit in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Münster/Hamburg 1992, S. 6.

[4] Nike Bätzner, Zwischen Erinnerung und Ereignis, Berlin 1993, S.49.

[5] op. cit. S. 8.

[6] Germano Gelant, Arte Povera, Basel 1989, S. 44.

[7]Richard Marshall, Ausst.Kat: The New Sculpture 1965-75, Between Geometrie and Gesture, New York 1990, S. 9.

[8] vgl. Frances Colpitt, Minimal Art, The Critical Perspective, Seattle 1993, S.3.

[9] Frances Colpitt, Minimal Art, S. 1o1 (Übersetzung E. Studinger).

[10] vgl. hierzu Richard Marshall: Introduction, Ausst.Kat. The New Sculpture 1965-75, New York 1990, S. 9.

[11] z.B. Kat. Karlsruhe 1992, Nr. 63, 64.

[12] Kat. Karlsruhe 1992, Nr. 75.

[13] Kat. Karlsruhe 1992, Nr. 84, 90, 92.

[14] Kat. Karlsruhe 1992, Nr. 94-99.

[15] Gert Reising berichtete vom Totenbett, Klemm habe sein Werk als abschlossen bezeichnet. Mdl. Mitteilung, 20. 5. 1992.

[16] Frances Colpitt, Minimal Art, S. 29.

[17] Gespräch 2.4. 1995, Paris.

[18] Art Forum, April 1968, S. 33-35.

[19] Zit. nach Übersetzung in: Ausst.Kat. Che fare? Concept art, minimal art, arte povera, land art, Slg. Marzona, Bielefeld 1990, S. 13.

[20] Briony Fer, Bordering on Blank. Eva Hesse and Minimalism, in: Art History, Vol. 17, No. 3, September 1994, S. 424-449.

[21] Michael-Peter Schiltsky, Ausst.Kat. Klemm, Karlsruhe 1985, S. 13.

weiter

5. LISTE DER AUSSTELLUNGEN

5.1 Einzelausstellungen

5.2 Gruppenausstellungen

5. LISTE DER AUSSTELLUNGEN

5.1 Einzelausstellungen[1]

(1972 Fritz Klemm. Gal. Edition Schneider, Karlsruhe[2])

1973
Gal. Britta Heberle, 8.5. - 20.6. 1973, Frankfurt, zusammen
mit Franz Bernhard Studiengalerie (Lesesaal) Ulmer Museum, 5.6. - 10.7. 1973 Fritz Klemm., Gal. Edition Schneider, 10.9. -15.10. 1973,
Karlsruhe Galerie 2 (Tilly Haderek), 12.9 - 20.10. 1973, Stuttgart

1974
Gal. Mewes, 16.1. - 19.2. 1974, Hamburg, zusammen mit
Franz Bernhard[3] Fritz Klemm. Gouachen, 28.5. - 19.7. 1974, Gal. Studio
Orny, München

1975
ART 6/75, Basel, 18. - 23.6. 1975; "Zeichnungen und
Bilder", Gal. Edition Schneider, Karlsruhe Fritz Klemm. "Tekeningen", 15.5. - 8.6. 1975, De Morian
Markt, Den Bosch, Gemeentelijke Tentoonstellingsdienst, 's-
Hertogenbosch Fritz Klemm. "Zeichnungen", 30.8. - 4.10. 1975, Gal.
Edition Schneider, Karlsruhe

1976
Fritz Klemm. Retrospektive, 15.8. - 26.9. 1976, Ulmer
Museum Fritz Klemm. "Zeichnungen 1970-76", 22.10. - 21.11. 1976,
Gal. Regio, March-Hugstetten Gal. Angst+Orny, 16.11. 1976 - 11.1. 1977, München

1977
Art 8/77, Basel, 16. - 21.6. 1977, Gal. Regio, March-
Hugstetten, zusammen mit Franz Bernhard

1978
Fritz Klemm. "Retrospektive, Gemälde, Zeichnungen,
Collagen", 7.5. - 4.6. 1978, Mannheimer Kunstverein Südwestgalerie, 3.9. - 7.10. 1978, Karlsruhe

1979
Gal. Rothe, 15.9. - 17.10. 1979, Heidelberg

1980
Fritz Klemm. "Zeichnungen, Collagen", 26.1. - 8.3. 1980,
Gal. Britta Heberle, Frankfurt "Die Wand". Fritz Klemm, 8.11. - 8.12. 1980, Städtische
Gal.,
Lüdenscheid

1981
Fritz Klemm. "Collagen", 20.9. - 18.11. 1981, Gal. Atelier
Hilbur, Karlsruhe, zusammen mit Ludwine van Vorstenbosch Gal. Tilly Haderek, 25.3. - 25.5. 1981, Stuttgart

1983
Fritz Klemm. "Neue Collagen und frühe Zeichnungen", 16.4.
- 21.5. 1983, Gal. Rothe, Heidelberg Fritz Klemm. 21.8. - 25.9. 1983, Gal. im Kornhaus,
Kirchheim-Teck "Wände", 7.10. - 10.11. 1983, Waßermann Gal., München

1984
Fritz Klemm. "Kunst der fünfziger Jahre", 17.10. - 2.12.
1984, Württemberg. Kunstverein, Stuttgart

1985
Fritz Klemm. "Bilder, Zeichnungen, Aquarelle, Gouachen,
Collagen 1948 bis 1985", 15.5. - 23.6. 1985, Badischer
Kunstverein, Karlsruhe Fritz Klemm. "Die Wand", 24.11. 1985 - 15.1. 1986, Gal.
Schröder, Mönchengladbach

1986
Fritz Klemm. "Zeichnungen, Collagen, römische Studien",
24.3. - 24.4. 1986, Waßermann Gal., München Fritz Klemm. "Bilder, Zeichnungen, Gouachen, Collagen",
26.9. - 26.10. 1986, Städt. Gal. Altes Theater, Ravensburg

1987
Fritz Klemm. 9.8. - 11.10. 1987, Hans-Thoma-Preis 1987,
Hans-Thoma-Museum, Bernau "Arbeiten auf Papier 1950-70", 28.6. - 1.8. 1987,
Waßermann Gal. München

1988
Fritz Klemm. 10.11. - 11.12. 1988, Städt. Galerie,
Wendlingen a.N.

1989
Fritz Klemm. "Die Wand", 3.6. - 1.7 1989, Gal.
Leismann+Lagin, Münster Fritz Klemm. "Die Wand", 5.9. - 30.9. 1989, Gal.
Hartl+Klier, Tübingen Fritz Klemm. "Bäume", 9.9. - 14.10. 1989, Gal. arte'rie,
Wiesenbach

1990
"Die Wand", 24.2. - 7.4. 1990, Gal. von der Tann, Berlin

1992
Fritz Klemm, 24.1. - 28.2. 1992, Gal. von der Tann, Berlin Fritz Klemm. (1902-1990), Eine kleine Retrospektive, 5.11.
-
8.11. 1992, Waßermann Gal., München Fritz Klemm. Retrospektive, 14.11. 1992 - 24.1. 1993,
Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 12.2. - 28.3. 1993 Staatliche
Museen Kassel, Neue Galerie, 3.4. - 2.5. 1993 Städt. Gal.,
Erlangen

1993
Fritz Klemm. Arbeiten auf Papier aus 20 Jahren, 22.1. - 27.2.
1993, Gal. Rothe, Frankfurt Fritz Klemm. Bilder/Collagen aus 30 Jahren, 13.8. - 25.9.
1993, Gal. Baumgarten, Freiburg Fritz Klemm. 8.5. - 5.6 1993, Gal. von der Tann, Berlin

1995 Klemm, „Die Wand“. Zeichnungen, Collagen 1970-90, 26.1.
- 15.3. 1996, Kunstraum Mi Posselt, Bonn

5.2 Gruppenausstellungen[4]

1951
Freie Künstlervereinigung Darmstadt, Mathildenhöhe,
Frühjahrsausst., 8.4. - 6.5. 1951, u.a. mit E. Heckel, H.

Graf, W. Schnarrenberger, W. Baumeister, B. Schultze,
I. Kerkovius, K. Kuntz, T. Stadler

1952
Gruppe Martin und Weinhold: W. Schnarrenberger,
F.Klemm, H. Graf, W. Martin u.a., 30.3. - 20.4. 1952,
Badischer Kunstverein, Karlsruhe

1953
"Bildende Hände" (2), Badisch-Württembergisches
Kunstschaffen der Gegenwart. 1.8. - 31.10. 1953, Staatliche
Kunsthalle, Baden-Baden

1954
"Die Lehrer", 100 Jahre Akademie der bildenden Künste
Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe[5]

1956
KBBW, 29.6. - 16.8. 1956, Höhenpark Killesberg, Stuttgart

1957
"Karlsruher Maler der Gegenwart". 13.1 - 10.2. 1957,
Kunstverein, Heidelberg 4. LK, KBBW, 2.6. - 31.7. 1957, Reissmuseum (Zeughaus),
Mannheim Frühjahrsausstellung, "Karlsruher Künstler", bis 30.6. 1957,
Badischer Kunstverein, Karlsruhe[6]

1958
"Die Professoren der Staatliche Kunstakademie Karlsruhe",
9.3. - 10.2. 1958, Badischer Kunstverein, Karlsruhe "Badische Künstler", 29.3. - 6.5. 1958, Staatliche Kunsthalle,
Baden-Baden LK, KBBW, 14.6. - 19.10. 1958, Wessenberghaus, Konstanz

1959
5. LK, KBBW, 11.7. - 23.8. 1959, Rittersaal Schloß
Hohentübingen, Tübingen

1960
6. LK, KBBW, 13.5. - 20.6. 1960, Staatliche Kunsthalle,
Baden-Baden "Karlsruher Künstler", Herbstausstellung, 18.9. - 2.10.
1960, Badischer Kunstverein, Karlsruhe Weihnachtsausstellung, 20.11. - 11.12. 1960, Badischer
Kunstverein, Karlsruhe

1961
7. LK, KBBW, 9.9. - 15.10. 1961, Kunstverein, Heidelberg

1962
8. LK, KBBW, 24.11. - 30.12. 1962, Staatliche Kunsthalle,
Baden-Baden

1963
"Malerei, Graphik, Plastik", 30.3. - 21.4. 1963, Freundeskreis
bildender Künstler "Palette" e.V., Stadthalle, Freiburg 9. JA, KBBW, 5.10. - 17.11. 1963, Kunstverein, Heidelberg

1964
10. JA, KBBW, 5.7. - 6.9. 1964, Teil I: Malerei und Plastik,
Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 19.9. - 31.10. 1964, Teil II: Graphik, Gal. Maercklin,
Stuttgart

1966
14. Ausstellung Deutscher Künstlerbund, 2.7. - 31.7. 1966,
Ausstellungshallen am Grugapark, Essen

1967
15. Ausstellung Deutscher Künstlerbund, 23.9. - 29.10. 1967,
Badischer Kunstverein, Alte Markthalle Ettlinger Tor,

Karlsruhe 13. JA, KBBW, 1.10. - 12. 11. 1967, Staatliche Kunsthalle,
Baden-Baden

1971
17. JA, KBBW, 4.12. - 9.1. 1972, Malerei: Staatliche
Kunsthalle; Plastik, Objekte, Zeichnungen: Ehem.
Polizeigebäude Sophienstraße, Baden-Baden

1972
18. JA, KBBW, 28.5. - 25.6. 1972, Mannheimer
Kunstverein accrochage, 28.11. 1972 - 15.1. 1973, Gal. Ed. Schneider,
Karlsruhe

1973
ART 4/73 Basel, Gal. Edition Schneider, Karlsruhe "Karlsruher Künstler", 22.6. - 22.7. 1973, Badischer
Kunstverein, Karlsruhe Düsseldorf, 3. Internationale Kunstmesse, 27.9. - 3.10.
1973; Gal. Tilly Haderek, Stuttgart 19. JA, KBBW, 2.11. - 2.12. 1973, Württembergischer
Kunstverein, Stuttgart accrochage, 3.12. 1973 - 18.1. 1974, Gal. Edition Schneider,
Karlsruhe

1974
ART 5/74, Basel, Gal. Edition Schneider, Karlsruhe 20. JA, KBBW, 5.10. - 2.11. 1974, Kunstverein, Freiburg

1975
21. JA, KBBW, 26.4. - 8.6. 1975, Badischer Kunstverein,
Karlsruhe Sammlung Lütze II, Kunst des 20. Jahrhunderts aus
Süddeutschland, 31.8. - 24.9. 1975, Rathaus, Singen
(Hohentwiel)

1976[7] Kunstförderung des Landes Baden-Württemberg,
Erwerbungen 1975, 24.2. - 3.3. 1976, Staatliche Kunsthalle,
Baden-Baden Sammlung Kurt Fried, Studio f, 21.3. - 16.5. 1976, Ulmer
Museum 22. JA, KBBW, 3.10. - 21.11. 1976, Ulmer Museum

1977
Kunstausst. in der ev. Kirche Öflingen, 7.5. - 19.6. 1977,
Wehr-Öflingen Art 8/77, Basel, Gal. Regio, March-Hugstetten 23. JA, KBBW, 23.10. - 4.12. 1977, Städt. Gal. Villa
Merkel, Esslingen Kunstförderung des Landes Baden-Württemberg,
Erwerbungen 1976, 13.5. - 5.6. 1977, Staatliche Kunsthalle,
Baden-Baden

1978
24. JA, KBBW, 20.5. - 18.6. 1978, Kunstverein, Freiburg "Calderara, Brodwolf, Klemm, Schwarze", 11.8. - 30.9. 1978
Gal. Regio, March-Hugstetten "Bub, Juchelka, Klemm, Kohlem, Loth, Schanz, Zapf",
Zeichnungen-Bilder-Plastiken, 19.6. - 4.8. 1978, Gal. drei5,
Freiburg

1979
25. JA, KBBW, 14.2. - 18.3. 1979, Württemberg.
Kunstverein Stuttgart, 26.4. - 31.5. 1979, Haus Baden-
Württemberg, Bonn, 2.7.- 31.7. 1979, Palais du Rhin,
Straßbourg "Werkübersichten", 31.3. - 6.5. 1979, G. Biese, J. Bräckle, R.
Daudert, R. Dischinger, F. Klemm, Wilhelm Loth, Johannes
Maier, W. Schelenz, A. Stankowski, A. Wais, Württemberg.
Kunstverein, Stuttgart "Kunst zweier Welten", Bilder, Objekte, Graphiken, Chica
go/ Karlsruhe, 3.6. - 24.6. 1979, Schloß, Ettlingen

1980
"Unbequeme Kunst - unbequeme Autonomie", Kunstausst. in
der ev. Kirche Öflingen, 17.5. - 30.6. 1980, Wehr-Öflingen

1981

Kunstförderung des Landes Baden-Württemberg,
Erwerbungen 1980, 5.6. - 5.7. 1981, Kunst- und
Kunstgewerbemuseum, Pforzheim "Kunst in Karlsruhe 1900-1950", 24.5. - 19. 7. 1981,
Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Ausstellung im Badischer
Kunstverein, Karlsruhe 27. JA, KBBW, 18.10. - 29.11. 1981, Gal. der Stadt,
Esslingen "Prinzip Collage", Ausst. Institut für Auslandsbeziehungen,
Stuttgart 1981 "Neue Tendenzen der Zeichnung". Dimension '81. Eine
Ausst. der Philip Morris GmbH, München 1981, 7.10. -
15.11. 1981, Kunstverein München, 5.2. - 14.3. 1982, Berlinische Galerie, 27.3. - 9.5., 1982 Kunstmuseum Düsseldorf accrochage, 8.12. 1981 - 9.1. 1982, u.a. mit Arthur Stoll, Joachim Czichon, Andreas Bindl, Fritz Klemm, Gal. Phönix,
Würzburg

1982
"Die Handzeichnungen der Gegenwart II". Neuerwerbungen
seit 1970, 15.5. - 25.7. 1982, Graph. Sammlung, Staatsgal.,
Stuttgart 28. JA, KBBW, 31.10. - 5.12. 1982, Badischer Kunstverein,
Karlsruhe „Kunst der fünfziger Jahre in Baden-Württemberg", KBBW
31.10. - .12. 1982, Städtische Galerie im Prinz Max-Palais,
Karlsruhe, 16.1. - 13.3. 1983, Städt. Museum Schwäbisch
Gmünd, 8.5. - 12.6. 1983, Wessenberghaus Konstanz, 13.7.
- 21.8. 1983, Rheinisches Landesmuseum Bonn, 28.9. -
20.11. 1983, Württemberg. Kunstverein Stuttgart

1983
Kunstförderung des Landes BW, Erwerbungen 1981/82,
23.4. - 29.5. 1983, Villa Aichele, Lörrach Kunstausst. in der ev. Kirche Öflingen, 28.5. - 26.6. 1983,
Wehr-Öflingen ART 14/83, 5. - 20.6. 1983, Basel, Waßermann Gal.,
München „Querschnitt '83", 10. - 25.6. 1983, Malerei, Skulptur,
Objekte, Aktionen, Interessengemeinschaft Freiburger
Galerien, in Zusammenarbeit mit dem Kulturamt der Stadt
Freiburg, Ausstellung anläßlich der Landeskunstwoche;
Fritz Klemm, Gal. Regio, March-Hugstetten 29. JA, KBBW, 2.10. - 13.11. 1983, Württembergischer
Kunstverein, Stuttgart

1984
Art 15/84, 14. - 18.6. 1984, Basel, Gal. Regio, March-
Hugstetten 18. Art Cologne. 19. Internat. Kunstmarkt, 15. - 21.11. 1984,
Waßermann Gal. (Edition 'e'), München 30. JA, KBBW, 24.11. - 26.12. 1984, Staatliche Kunsthalle,
Baden-Baden Sammlung Lütze, 27.10. - 2.12. 1984, Gal. im Prinz Max-
Palais, Karlsruhe „Gal. Regio, 10 Jahre Rückschau", 2.12. 1984 - 13.1. 1985,
March-Hugstetten

1985
"Das Selbstportrait im Zeitalter der Photographie, Maler
und Photographen im Dialog mit sich selbst", 20.4. - 9.6.
1985, Württemberg. Kunstverein Stuttgart; 1.9. - 6.10. 1985,
Akademie der Künste, Berlin Art 16/85, Basel, 12. - 17.6. 1985, Waßermann Gal., München 31. JA., KBBW, 15.9. - 27.10. 1985, Gal. der Stadt,
Esslingen "Einblicke", Sammlung Nöth, 10. 11. - 1. 12. 1985,
Gartensaal, Stadthalle, Nürtingen 19. Art Cologne, Internat. Kunstmarkt, 14. - 20.11. 1985,
Waßermann Gal., München

1986
Kunstförderung des Landes Baden-Württemberg.
Erwerbungen 1983, 1984 und 1985, 13. 3. - 20. 4. 1986,
Ulmer Museum, 16. 5. - 8.6. 1986, Kunstverein Rastatt, 1.7. -
5. 8. 1986, Städt. Galerie, Schwarzes Kloster, Freiburg, 14. 8.
- 14. 9. 1986, Stadthalle Ellwangen, 25. 9. - 17. 10. 1986,
Kreismuseum Schloß Bonndorf Art 17/86, 12. - 17.6. 1986, Basel, Waßermann Gal.,
München 32. JA, KBBW Ulm, 12. 10. - 23. 11. 1986, Ulmer Museum
und Künstlerhaus, Ulm 20. Art Cologne, Internat. Kunstmarkt, 13. - 19.11. 1986,
Waßermann Gal., München "Von Zwei Quadraten", Wilhelm Hack zum Gedächtnis,

29.11. 1986 - 18.1. 1987, Wilhelm-Hack-Museum,
Ludwigshafen

1987
Art 18/87, 17. - 22.6. 1987, Basel, Waßermann Gal., Mün
chen Bindl, Klemm, Pförtner, Juni - August, Gal. Regio, March-
Hugstetten 21. Art Cologne, Internat. Kunstmarkt, 12. - 18.11. 1987,
Waßermann Gal., München

1988
"Signaturen". Richard Artschwager, Michael Biberstein,
Karel Dierickx, Jan Fabre, Betty Goodwin, Fritz Klemm,
Eugène Leroy, Avis Newman, Jürgen Partenheimer, Remo
Salvadori, Frank van den Broeck, John Virtue, Joseph
Beuys, Wols, 26.3. - 12.6. 1988, Museum van Hedendagse
Kunst, Gent 1988 "Vorbilder". Kunst in Karlsruhe 1950-1988, 17.6.- 31.7.
1988, Badischer Kunstverein, Karlsruhe Art 19/88, 15. - 20.6. 1988, Basel, Waßermann Gal.,
München Hans-Thoma-Preisträger, Ausst. des KBBW zum 40. Hans-
Thoma-Tag, 14.8. - 3.10. 1988, Hans Thoma Museum,
Bernau 22. Art Cologne, Internat. Kunstmarkt, 10. - 16.11. 1988,
Waßermann Gal., München Fritz Klemm Bilder. Barbara Klemm Fotografie. Ludwine
van Vorstenbosch, geb. Klemm Plastik, 8.5. - 26.6. 1988,
Museum Haus Löwenberg, Gengenbach "Botschaften". Die Bedeutung der Kunst für die Kirche.
Wanderausst., Wehr-Öflingen 1988-89

1989
Art Frankfurt, 21. - 26.4. 1989, Gal. Baumgarten, Freiburg,
Waßermann Gal., München Art 20/89, 14. - 19.6. 1989, Basel, Waßermann Gal., Mün-
chen Kunstförderung des Landes Baden-Württemberg.
Erwerbungen 1986, 1987, 1988, 30.6. - 30.7. 1989, Gal. der
Stadt Esslingen, 3.9. - 30.9. 1989, Kreismuseum Schloß
Bonndorf, 15.10. - 5.11. 1989, Städt. Galerie Saulgau,
18.11. - 10.12. 1989, Schloß Ettlingen "Neuerwerbungen - zeitgenössische Handzeichnungen",
Graphisches Kabinett, 28.10. - 31.12. 1989, Kunstmuseum,
Heidenheim Gal. Regio, (Juli - August), March-Hugstetten, Calderara,
Klemm, Moncanda, Reichenberger, Vogel

1990
Art Frankfurt, 16. - 21.3. 1990, Gal. Baumgarten, Freiburg,
Waßermann Gal., München Art 21/90, 13. - 18.6. 1990, Basel, Waßermann Gal.,
München, Gal. Rothe, Heidelberg Fritz Klemm, Jürgen Partenheimer, Norbert Prangenberg,
27.9. - 7. 11. 1990, Goethe Institut, London "autour de Kolàr - Collage", 5.10. - 9.11. 1990, Gal.
Schüppenhauer, Köln "Der freie Raum - Arbeiten auf Papier", 6.7. - 11.8. 1990,
Waßermann Gal., München "Graphische Kunst seit 1945", Zeichnungen und
Druckgraphik aus dem Kupferstichkabinett, 1.12. 1990 - 3.2.
1991, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe "Gerechtigkeit, Frieden, Bewahrung der Schöpfung",
Ausstellung im Auftrag der Arbeitsgemeinschaft Kunst und
Kirche und des Diakonievereins, Wehr- Öflingen

1991
Art Frankfurt, 19. - 23.4. 1991, Gal. Baumgarten, Freiburg,
Waßermann Gal., München "Kunst in Baden nach 1945", Erwerbungen der Stadt Rastatt
seit 1986, 15.6. - 14.7. 1991, Marstall des Schlosses Rastatt Art 22/91, 12. - 17. 6. 1991, Basel, Waßermann Gal.,
München "Beispiele bildender Kunst der Gegenwart", Dokumentation
der Kunstsammlung des Kernforschungszentrums Karlsruhe,
27.7. - 8.9. 1991, Ausstellung Städt. Gal. im Prinz Max
Palais, Karlsruhe "Die Zeichnung nach der Landschaft. Die zeichnerische
Auseinandersetzung mit der Natur im südwestdeutschen
Raum von Hans Thoma bis zur Gegenwart". 15.9. - 13.10.
1991, Hans-Thoma-Gesellschaft, Kunstverein, Reutlingen

1992
"Arbeiten auf Papier", 8.2. - 28.3. 1992, Gal. Holzwarth,

Stuttgart "Aus der Kunstakademie Karlsruhe. Lithographie 1890 -
1990", 14.3. - 26.4. 1992, Städt. Gal. im Prinz Max Palais,
Karlsruhe "Kunst in den Landkreisen", 19.5. - 14. 6. 1992, Städt. Gal.
im Prinz Max Palais, Karlsruhe, 26.6. - 16.8. 1992,
Kreismuseum Schloß Bonndorf, 31.8. - 20.9. 1992,
Kunstverein Reutlingen Art 23/92, 17. - 22.6. 1992, Basel, Waßermann Gal.,
München "Als Baden-Württemberg gegründet wurde...", die Situation
der Kunst vor 40 Jahren, 17.6. - 8.8. 1992, Gal.
Schlichtenmaier, Schloß Dätzingen, Grafenau 26. Art Cologne, Internat. Kunstmarkt, 12. - 18. 11. 1992,
Waßermann Gal., München "Schwarz-Weiss-Plus", Künstler der Galerie, 29.11. 1992 -
1.2. 1993, Gal. Atelier Hilbur, Karlsruhe "Neuerwerbungen der Städt. Galerie im Prinz Max Palais
Karlsruhe 1981 bis 1991", Karlsruhe 1992

1993
Art 24/93, 24.6. - 21.6. 1993, Basel, Waßermann Gal.,
München "Arbeiten auf Papier", 24.10. - 21.11. 1993, Galerie Linda
Treiber, Ettenheimmünster 27. Art Cologne, 11. - 17.11. 1993, Waßermann Gal.,
München "Nachkriegskunst in Karlsruhe 1945 - 1955", 4.12. 1993 -
9.1. 1994, Badischer Kunstverein, Karlsruhe "Neuerwerbungen der graphischen Sammlung 1986 bis
1993", Kaiserslautern 1993

1994
Stiftung Lütze. "Druckgraphik in Baden nach 1945" im
Besitz der Stadt Rastatt, 23.1. - 20.2. 1994, Städt. Gal.
Rastatt, 5.3. - 17.4. 1994, Städt. Kunstmuseum Singen, 3.5. -
10.6. 1994, Gal. Landesgirokasse, Stuttgart Art Frankfurt, 23.3. - 27. 3. 1994, Gal. Baumgarten, Freiburg
Kunstförderung des Landes Baden-Württemberg,
Erwerbungen 1989 bis 1992, Städt. Kunstmuseum Singen,
17.12 1993 - 23.1. 1994, Zehntscheuer Rottenburg, 27.6. -
14.8 1994

1995
29. Art Cologne, Waßermann Gal., München „Impuls Südwest“. Kunst der 60er Jahre in Baden-
Württemberg, 16.12. 1995 - 25.2. 1996, Staatl. Kunsthalle
Karlsruhe

weiter

---

[1] Zusammengestellt nach: Archiv und Bibliothek der Staatl. Kunsthalle Karlsruhe, Angaben der Galerien, Unterlagen Dr. Bernd Mittelsten-Scheid, Literatur zu Fritz Klemm.

[2] Zu dieser Ausstellung fehlen die Unterlagen. Sie war ursprünglich für 1972 geplant und hat wohl erst 1973 stattgefunden (vgl.: Biographie).

[3] Ausst.Kat. Klemm, Ulm 1976 nennt diese Ausstellung für 1975.

[4] Abkürzungen: Künstlerbund Baden-Württemberg: KBBW; Landeskunstausstellung:LK; Jahresausstellung: JA; Katalog: Kat. Zusammengestellt wie Einzelaustellungen, zusätzlich Archiv Badischer Kunstverein Karlsruhe.

[5] Ausstellungsleitung: K.Albiker, K. Hubbuch, F. Klemm, W. Müller-Hufschmid, W. Schnarrenberger.

[6] Zu dieser Ausstellung fehlen die Unterlagen im Archiv des Badischen Kunstvereins.

[7] Fritz Klemm hatte für die Sommerausstellung 1976 im Badischen Kunstverein Karlsruhe angemeldet, dann aber nicht ausgestellt.

weiter

6. KATALOG

6.1 Vorwort

6.2 Katalognummern

6.3 Vorbemerkungen zum Katalog der Werke auf Papier

6.4 Katalog

6. KATALOG

6.1 Vorwort

Die Anordnung der einzelnen Werke erfolgt chronologisch bei fortlaufender Numerierung der einzelnen Gruppen, Abbildungen - soweit vorhanden und nicht im Katalog Karlsruhe 1992 - sind beigefügt. Auf Abbildungen im Katalog Karlsruhe 1992 wird durch Fettdruck hingewiesen.:

S - Arbeiten aus der Studienzeit

A - Aquarelle

E - Entwürfe

G - Gemälde

P - Werke auf Papier

Die chronologische Folge der Werke innerhalb eines Jahres orientiert sich bei den Gemälden am Werkverzeichnis Ulm 1976, ansonsten gibt es für die Reihenfolge innerhalb eines Jahres keine Anhaltspunkte, sie kann durchaus anders gewesen sein.

Von mir vorgenommene Datierungen stehen hinter dem Titel, die bisherigen Angaben, falls sie abweichen, dahinter in ( ). Die Maße der Werke sind in mm angegeben, wobei die Höhe der Breite vorangestellt ist.

Der Katalog enthält die Besitzverhältnisse zum Zeitpunkt der Ausstellung Karlsruhe 1992. Da mir nicht bekannt ist, wie die Erben nach der Ausstellung die Arbeiten weiter verteilt haben, gebe ich diese weiterhin mit „Nachlaß“ an.

Auf Ausstellungen wird in Kurzform hingewiesen, auf Abkürzungen wie im gesonderten Ausstellungsverzeichnis.

Angaben zu den Ausstellungen wurden, soweit vorhanden, aus den Katalogen zusammengestellt, wobei Ulm 1976 und Karlsruhe 1985 bei der Aufstellung der Werkverzeichnisse nicht angeben, welche Bilder gezeigt wurden.

Abkürzungen: i.R.g.: im Rahmen gemessen; dat.: datiert auf; r.u.: rechts unten, usw.; wenn nicht anders angegeben, wurde nachträglich in Bleistift signiert.

Unter „Literatur“ werden Ausstellungskataloge dann genannt, wenn das Bild erwähnt oder abgebildet, aber nicht gezeigt wurde.

Fritz Klemms Bildlösungen beruhen meist auf einer Vielzahl von Zeichnungen zum Motiv. So befinden sich allein im Nachlaß ca. 290 Blätter zum Thema „Fenster“, ca. 100 zu „Staffelei“. Erwähnt werden daher nur die dem Caparolbild

identischen Entwürfe.

Zwei mir von Abbildungen her bekannte Werke, über deren Verbleib mir aber auch nichts bekannt ist, nenne ich am Schluß.

7. Anhang

Der Werkunterricht

Rede Fritz Klemms anläßlich des Hans-Thoma Gedenkpreises, 1987, Bernau

Exkurs: Fritz Klemm und seine Beziehung zur Philosphie Arthur Schopenhauers

Exkurs zur Mazdaznanlehre

Peter Herkenrath

7. Anhang

Der Werkunterricht [1]

Der Werkunterricht erhält innerhalb der Neuformung unseres gesamten Schulwesens die Bedeutung, die ihm als wichtiges Unterrichtsgebiet zukommt. In besonderem Maße ist er an einem Gymnasium zu würdigen, wo er als Ausgleich zu der starken sprachlich-historischen Schulung des jungen Menschen eine wesentliche Stellung einnimmt. Die ehemalige falsche Auffassung, die "nur der Beschäftigung mit den sprachlichen Wissenschaften die Kraft logischer Bildung zusprach", hielt alles fern, was mit der Materie selbst sich befassen wollte. Die Auswirkungen dieser reinen Wissensbildung in den Lebens-und Ausdrucksformen dieser Zeit sind uns heute bewußt geworden; sie entsprachen dieser dogmatischen Geistesrichtung. Bei allem Wissen um den Reichtum klassischer Überlieferungen gab man sich oft mit einer geschmacklosen, im besten Falle antiquitätenhaften Umgebung zufrieden. Der Kitsch mußte, gefördert durch eine ausbeuterische Industrie, den Geschmack des Volkes verderben. Das Arbeiten mit dem Material, das Gestalten und Bilden wurde in seinem tiefsten erzieherischen Werte verkannt und ein in positiver Arbeit heranwachsendes und sich beweisendes Menschentum nicht erzogen. Die Kritik an dieser einseitigen Wissensbildung traf naturgemäß auch die älteste höhere Schulform, das Gymnasium. Und gerade in diesem Zusammenhang verdient der Werkunterricht unserer Anstalt eine kurze Würdigung. Früh hat man hier die Notwendigkeit eines Ausgleichs erkannt und für die handwerliche Tätigkeit der Schüler Sorge getragen. Schon im Jahre 1896 wurde bei der Errichtung des heutigen Bibliotheksgebäudes ein Werkraum eingebaut und mit Hobelbänken und mannigfaltigem Werkzeug versehen. Der jetzt 82jährige Studienrat Meinzer hat als erster Lehrer hier gewirkt und dafür gesorgt, daß bei der noch heute freiwilligen Beteiligung der Schüler der Werkunterricht zu einer Tradition an unserer Anstalt werden konnte. Das heutige Gymnasium ist mehr denn je um eine harmonische Bildung von Geist und Körper bemüht, um einer notwendigen Forderung unserer Zeit gerecht zu werden. Der Werkunterricht findet daher an unserer Anstalt die Aufmerksamkeit, die ihm zukommen muß. Die materiellen Unterstützungen, die man ihm gerne geben möchte, sind allerdings gering, oft gar nicht möglich. Nur in den drei unteren Klassen von Sexta bis Quarta werden die wichtigsten Arbeitsgebiete wie Papparbeiten, Modellieren (keramische Arbeiten) und Holzarbeiten in neuem Geiste gegeben. Sie bilden die natürliche Vorstufe für den in neuester Zeit geschaffenen Flugzeugmodellbau-Unterricht der Klassen Untertertia und Obertertia. Auf die einzelnen Arbeiten, die wir in diesen Fächern herstellen, wollen wir nicht eingehen, da sie in einer Ausstellung während der Jubiläumsfeier unserer Anstalt gezeigt werden. In den wenigen Stunden, die unserer Tätigkeit vorbehalten sind, lassen sich jedoch nicht die vielen Möglichkeiten zeigen, die ein planmäßiger Aufbau schaffen könnte. Das Gestalten des Materials geschieht im gleichen Geiste, in dem auch der moderne Zeichenunterricht gegeben wird, der im engsten Zusammenhang mit den Werkfächern steht. Es ist selbstverständlich, daß auch für dieses Arbeitsgebiet der hierfür besonders geschulte Lehrer eine künstlerische Ausbildung haben muß, wie sie der heutige Zeichenlehrer besitzt. Der Schüler wird unter seiner Führung die verschiedenen Materalien kennen lernen, ihre Eigenheiten, ihre Struktur, ihre Möglichkeiten, um dann eine materialgerechte Form zu entwickeln, die seiner Entwicklungsstufe entspricht. Darin liegt der wesentliche Unterschied zum früheren Handfertigkeitsunterricht, der lediglich nach Schablone und Vorlage mehr oder weniger "Die Stilverirrungen aus der Zeit der Pseudorenaissance oder des Jugendstils" gepflegt hat. Damit war aber nur eine rein manuelle Tätigkeit geübt worden, deren Wert am Anfang der Entwicklung dieses Faches wohl zu beachten ist, aber den Aufgaben des heutigen Werkunterrichts allein nicht mehr gerecht wird. Im Hinweis auf den

Zusammenhang mit dem Zeichenunterricht wird dieses klar, nur daß hier die Phantasie durch die im Material ruhenden Formgesetze ihre Begrenzung erlebt. So ersteht im stillen die Ehrfurcht vor den selbstverständlichen Dingen der Umwelt und die Achtung vor der Handarbeit. Möge unsere Arbeit auch nicht zuletzt ein gesundes Werturteil bilden und damit ein Bedürfnis nach Wertarbeit schaffen. Wie sehr dies als nationale Aufgabe notwendig ist, mögen jene bedeutungsvollen Worte nochmals sagen: "Je mehr wir uns der Qualitätserzeugung zuwenden, desto besser wird es um die Durchschnittshöhe der deutschen Menschen stehen. Die geringen Arbeiten nehmen früher oder später halbgebildete Völker an sich. Was tun wir dann? Dann sind wir entweder ein Volk, dessen Stil und Geschmack sich in der Welt durchgesetzt hat, oder wir hungern mit den Orientalen um die Wette, nur um zu sehen, wer die billigsten Massenartikel aus Fleisch und Blut und Eisen herauspressen kann. Den Spielraum des Lebens, den wir unserem Volke von Herzen wünschen, können wir ohne Erhöhung seiner künstlerischen Leistungen gar nicht erlangen. Und zwar handelt es sich um eine ganze, in sich einheitliche Kultur, die sich den anderen Völkern einprägt und aufprägt, um deutschen Volksstil im Maschinenzeitalter." Die technischen Fertigkeiten, die sich der Schüler im Werkunterricht bei der Verarbeitung der verschiedenen Materialien erworben hat, sind bei seiner Teilnahme am Flugzeugmodellbaukurs von besonderem Vorteil. Dieses neue Lehrfach, das an allen Schulen eingeführt wurde, ist zu einem wesentlichen Gliede des heutigen Werkunterrichts geworden. "Das deutsche Volk muß ein Volk von Fliegern werden". Dies Worte unseres Führers der Luftfahrt Hermann Göring geben den gewaltigen Ausbau dieses neuen Lehrfachs seine Bedeutung. Die ungebrochene Jugendkraft, die zur Ausbildung eines Fliegers notwendig ist, erfordert schon eine frühe Schulung. Durch das Bauen von Modellen soll in erster Linie das Interesse an der Fliegerei geweckt werden. In der praktischen Bastelarbeit wird dies in starkem Maße erreicht. Mit einfachen Papiermodellen wird begonnen und die Flugfähigkeit durch größere und erweiterte Konstruktionen verbessert. Als Unterlage für den Anfänger dienen zunächst Baupläne bewährter Modelle, während Eigenkonstruktionen erst in kleinen Arbeitsgemeinschaften möglich werden. Wir konnten sofort drei Kurse bilden, in denen die verschiedenartigsten Modelle gebaut werden, die sich in Wettkämpfen bewähren müssen. Mit einigem Stolz wollen wir erwähnen, daß schon im ersten Jahre unserer Arbeit der Untersekundaner Hans Speer nach mehrmaligen Ausscheidungskämpfen das einzige Modell innerhalb der Fliegerortsgruppe Karlsruhe zum Reichswettkampf 1936 auf die Rhön bringen durfte, wo die besten Flugzeugmodelle Deutschlands zusammenkamen. So hat der Flugzeugmodellbau den Werkunterricht an unserer Anstalt in seiner Aufgabe, gestaltende Fähigkeiten zu wecken, als sachlich-konstruktives Arbeitsgebiet bedeutend erweitert. Mit Freude gehen wir an die uns gestellten Aufgaben heran, zumal wir wissen, daß der heutige Staat bereits mit grundlegenden Maßnahmen den Werkunterricht in der Zukunft fördern will.

Rede Fritz Klemms anläßlich des Hans-Thoma Gedenkpreises, 1987, Bernau

Herr Minister, ich danke Ihnen für das, was Sie von mir und meiner Arbeit gesagt haben und für die hohe Auszeichnung; ich danke denen, die mich für diesen Preis bestimmt haben. Dank dem Herrn Bürgermeister von Bernau und Ihnen allen, die Sie mir dieses Fest bereiten. Da ich als junger Kunstschüler Hans Thoma noch in Karlsruhe begegnet bin, ist für mich dieser Tag wie eine neue Begegnung mit dem großen Maler. Herr Bürgermeister, Sie und Ihre Gemeinde haben die Verleihung des Hans-Thoma-Preises mit einer Ausstellung der Preisträger im Hans-Thoma-Museum verbunden und damit ein Forum für bildende Kunst der Gegenwart geschaffen. So wie Donaueschingen Treffpunkt zeitgenössischer Musik, wurde das kleine Bernau durch seinen großen Sohn Hans Thoma für die bildende Kunst der Gegenwart bekannt. Ich bin beeindruckt von Ihrer Aufgeschlossenheit für die oft schwer zugänglichen Kunstwerke. Sie wissen ja, daß auch Hans Thoma nicht gleich verstanden wurde und lange auf Anerkennung warten mußte und sogar schockierend wirken konnte. In einem Falle sogar amüsant schockierend, den ich Ihnen doch berichten möchte.

Alfred Lichtwark, der große Kunstpädagoge und Direktor der Kunsthalle Hamburg um die Jahrhundertwende, schreibt in einem Brief an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle aus Berlin:

„Berlin 3. Februar 1911

Der Kunsthändler Waldecker erzählte von einer Scene in seiner Ausstellung: Die Kaiserin besuchte mit großem Gefolge eine Thomaschau. Als sie zu dem Bild mit dem nackten flötespielenden Jüngling kommt, spannt sie ihren Schirm auf und stellt ihn davor. Waldecker antwortet auf ihre Bemerkung, das müsse man zudecken, höflich aber bestimmt, wenn ein Mann wie Thoma es male, dürfe es sich sehen lassen. Knesebeck tritt vor und bekennt sich zur selben Ansicht. Die Kaiserin sagte nichts, bestellte aber den Kunsthändler am nächsten Tag ins Schloß und schenkte ihm eine Dose".

76 Jahre nach dieser Begebenheit stehe ich nun vor Ihnen und Sie schenken mir drei Festtage, die mir unvergeßlich bleiben werden. Ich danke Ihnen.

Exkurs: Fritz Klemm und seine Beziehung zur Philosphie Arthur Schopenhauers[2]

Kam man in Fritz Klemms kleinen Aufenthaltsraum im Atelier, lagen neben dem Sofa, mit Anstreichungen und Bemerkungen versehen, verschiedene Bücher u.a.: „Parerga und Paralipomena“ von Arthur Schopenhauer, Lichtwarks gesammelte Schriften und Pissarros Briefe an seinen Sohn Lucien.

Leider war es mir nicht möglich, diese Bücher einzusehen. So mußte ich darauf verzichten, die Klemm besonders wichtigen Stellen bei Schopenhauer auf sein Werk zu beziehen. Deshalb habe ich einige Zitate in die Texte eingearbeitet, vor allem die, die Klemm selbst genannt hat. Klemm bezog sich nicht nur in der Auseinandersetzung mit der Natur der Dinge, der Bildwelt und der Frage nach Abbildlichkeit auf Schopenhauer*: "Das Bild sei wahr wie die Natur; schön wie die Natur nicht ist*"[3]. Auch sein Begriff von Qualität gründete auf Schopenhauers Philosophie: "*Die Frage der Qualität ist nur im Vergleich zu beantworten, deshalb braucht der Historiker zeitlichen Abstand (Klemm).Das Genie ist seiner Zeit voraus, deshalb erkennt immer nur ein kleiner Kreis die Qualität*"[4].

Exkurs zur Mazdaznanlehre

Fritz Klemm wurde vermutlich in den Zwanziger Jahren Anhänger der Mazdaznanlehre. In Karlsruhe war Mazdaznan in den Adreßbüchern von 1930-34 als Verein verzeichnet, 1935 wurde der Verein von der Polizei verboten[5].

Mazdaznan beruht auf dem Gedankengut des altpersischen Zarathustrismus. Kernstück ist der Duodeismus zwischen Licht und Finsternis: Die Schöpfung des Lichts liegt mit der Gegenschöpfung der Finsternis im Kampf um die Weltherrschaft. Aufgabe des Menschen ist, zum Sieg der Lichtschöpfung beizutragen. "*Er hat sein Wesen zu verfeinern, in dem er die Kräfte des Materiellen aus seinem Leib vertreibt, durch Fasten, vegetarische Kost, Meditation und Atemübungen*"[6].

"Bibel" der Mazdaznananhänger war das Buch von O.Z.A. Hanish[7], darin heißt es u.a.*: "Mazdaznan ist die frohe Botschaft der Errettung des Menschen*.."[8] mit dem Ziel: *"die Menschheit als Ganzes auf eine höhere Kulturstufe zu führen[9]. ... der Mensch aber offenbart die Gottheit selbst, ihre Unbegrenztheit und ihre Ewigkeit*"[10]. Hierzu waren nicht Ideen, Meinungen und Ansichten gefragt, sondern vor allem der Erwerb einer besseren Gesundheit, um seine Talente anzubringen und dadurch erfolgreicher zu sein. Deshalb stehen im Mittelpunkt die Wiedergeburts-, Atem- und Ernährungslehre, und dazu Übungen aller Art für das Blutkreislauf- Nerven- und Drüsensystem[11]. Dabei war nicht die Organisation der Gesellschaft das Ziel, sondern die Individualisierung, Freiheit im Denken und Handeln für jeden Einzelnen wurde gefordert, der Weg dahin braucht aber Zeit: "*Wir finden, daß es 20 Jahre nimmt, bis man richtig hineinkommt in den Mazdaznan - oder Meistergedanken und bis man das Alte los wird*"[12]. "*Alle Intelligenzen, auf denen irgendetwas im Weltall beruht, sind reflektiv im Gehirn enthalten... Was dem Menschen fehlt, ist also nicht die Intelligenz, die immer da ist, sondern das Interesse, die Belebung, Animierung*"[13].

Die Lehre des Mazdaznan bildet neben dem Dualismus von Kunst und Pädagogik eine weitere Parallele zwischen Fritz Klemm und Johannes Itten. Anders als Itten, der die Lehre an seine Studenten weitergab, blieb dies allerdings Klemms reine Privatsache. Itten vertrat die Auffassung von Kunst als religiöser Handlung, von völligem geistigem und körperlichem Aufgehen des Menschen im künstlerischen Schaffen. Das Arbeiten am Bauhaus war vom Ziel der Synthese von Kunst und Handwerk geprägt. Dementsprechend umfaßten die Vorkurse Materialexperimente, Collagen und zeichnerische Übungen. Itten leitete diese mit gemeinsamen Entspannungs-, Atem- und Konzentrationsübungen ein, die er durch eine kurze Ansprache über allgemeine Themen des praktischen Lebens ergänzte[14]. Itten hatte die Vorkurse eingerichtet, um die "*schöpferischen Kräfte und damit künstlerische Begabung der Lernenden frei zu machen". Material- und Texturübungen sollten den Studierenden finden helfen, welches Material ihnen entsprach, "Grundgesetze bildnerischen Getaltens sollten vermittelt werden*"[15].

Fritz Klemm verzichtete im Unterricht völlig auf Mazdaznanübungen, doch sein Werkunterricht an der Akademie kam dem Vorkursgedanken sehr nahe.

Peter Herkenrath

Ich bin gerne in Karlsruhe gewesen. Nachdem ich 1962 Professor geworden war, leitete ich eine Klasse mit drei bis sechs Schülern. Das war im alten Heckel-Atelier. Einer meiner Schüler war Nino Malfatti. Ich sagte zu meinen Schülern: *„Ihr dürft alles malen, nur nicht so wie ich*". Das war damals anders als heute. Bei mir ist nie einer durchgefallen.

Ich kannte Klemm, als ich aus Köln kam, vorher nicht. Er war aber von seiner Art für mich interessant. Ich kam Montags aus Köln, blieb bis Mittwoch, schlief, verbotenerweise, im Atelier. Ich kaufte Montags/ Dienstags ein, kochte meist für Herbert Kitzel, Klemm, Georg Meistermann und mich. Das war die Gruppe, die am häufigsten zusammen war. Wilhelm Loth kam auch ab und an, auch Klaus Arnold, Heinrich Klumbies nicht, Rainer Küchenmeister und Harry Kögler ebensowenig. Wir haben dann zusammen gegessen; unsere Gehälter waren damals ja noch mäßig, sie wurden erst später angehoben. Fritz wurde häufig aufgezogen, weil er strenger Vegetarier war. Ich habe einmal eine große Pfanne mit Bratwurst gemacht, davon blieb einiges übrig, und ich fragte alle, auch Fritz: alle verneinten. "*Also werfe ich es weg*". Daraufhin meinte Fritz: "*Ach, ich bin heute so fetthungrig*", und aß alles auf. Ich hatte ihn immer im Verdacht, daß er heimlich Fleisch aß. Er hat bei mir immer tüchtig mitgegessen; sein Süppchen, das er sich immer kochte, wurde dann alt.

Klemm hatte es schwer, und er hatte es schwer mit seinen Arbeiten. Wir haben uns häufig im Atelier besucht. Ich habe ihn nie beim Malen selbst gesehen, ich weiß aber, daß er es sich nicht leicht gemacht hat. Wir zeigten uns unsere neuesten Bilder. Ich munterte ihn häufig auf. Korrigiert haben wir uns aber nie, ich fand seine Bilder einfach gut. Unsere Bilder waren halt ein bißchen zu früh. "*Fritz, Du mußt immer weiter machen, nur weitermachen. Du mußt Geduld haben, Du wirst schon rauskommen*". Wir haben damals ja fast nie etwas verkauft, Fritz nie.

Wir haben uns über Künstlerisches gestritten, aber wir schätzten uns gegenseitig, haben uns gut vertragen. Aber ich kann mir vorstellen, daß ihn andere nicht schätzten - auch in seiner Kunst. Sie erklärten, daß dies keine Bilder wären. Aber mir ging es ja mit meinen Bildern ähnlich. Wir sind einfach siebzig Jahre zu früh gewesen, haben beide zunächst Pech gehabt. Fritz war mit seinen Sachen sowieso unglücklich, aber er hatte ja nur die Malerei. Mir ging es insofern besser, als ich den Kölner Mäzen Haubrich kannte, er hatte niemanden. Anerkennung bekam ich genug, aber kein Geld. Und wir hatten damals ja auch keine Ahnung so wie heutige Maler, Preise zu machen. Da waren Fritz und ich sozusagen verwandt. Ich war nicht einmal Mitglied im Kunstverein, habe nicht einmal bei Weihnachtsausstellungen mitgemacht. Aber Fritz hat ja auch nichts verkauft, auch nicht im Künstlerbund, und er gab sich doch so große Mühe. Aber geplant haben wir in dieser Hinsicht nie etwas. Wenn ich Geld brauchte, habe ich porträtiert. Ein Porträt hat eine Funktion (das hat Meistermann vergessen). Fritz erzählte mir, daß er nur ungern Lehrer war, er wollte immer Maler sein. Seine Kunsterzieher hatten es in Karlsruhe schwer, da sie einige Nebenfächer in Heidelberg studieren mußten, aber ich hatte die meisten gern.

Fritz Klemm hat schwere Zeiten mitgemacht, lebte in seiner kleinen Wohnung. Die Beziehungen zu seinen Kindern müssen gut gewesen sein, aber ich kannte ja nur ihn, war nur selten im Dammerstock. Von seinen Söhnen habe ich nichts gewußt, aber die Töchter habe ich später einmal kennengelernt. Er hat nicht gern von Privatem erzählt, schon einmal von seiner Frau. Ich wußte nicht, daß seine Frau auch Malerin war. Frau von Westphalen lebte in dem kleinen Häuschen in Daxlanden. Jeder war für sich.Wir, die Maler, haben ab und an auch Ausflüge gemacht, in den Schwarzwald, auch ins Elsaß. Wir sind z. B. auch nach Daxlanden zum Fischessen gefahren, in ein einfaches Lokal, die 'Künstlerkneipe' war für uns zu teuer. Wir: Kindermann, Kitzel, Fritz und ich sind mit der Straßenbahn dorthin gefahren. Arnold nicht, der hatte ja Familie.

Die Vorbereitungen zum Atelierwechsel habe ich schon nicht mehr mitbekommen. Nach 1970 verlor sich der enge Kontakt, als ich an der Akademie aufhörte.

Cipressa, 15. 7. 1991

(Entstanden nach Gesprächen von Gert Reising und mir mit Peter Herkenrath).

---

[1] Fritz Klemm, in: Festschrift zur 350-Jahr-Feier 1936, Bismarckgymnasium Karlsruhe. Karlsruhe 1936.

[2] vgl. auch op. cit. 186.

[3] Arthur Schopenhauer, Metaphysik des Schönen, München 1985, S. 164.

[4] Arthur Schopenhauer, zit. von Fritz Klemm, Gespräch 11.11. 1989.

[5] Freundlicher Hinweis von Dr. Wilfried Rößling.

[6] Rainer Wick, Johannes Itten am Bauhaus, Ästhetische Erziehung als Ganzheitserziehung, in: Johannes Itten, Ausst.Kat. Kunstmuseum Bern, Kaiser Wilhelm Museum Krefeld, Bern 1984, S. 105-123, S. 119.

[7] O.Z.A. Hanish, Ergänzungslehre, Leipzig 1930.

[8] op. cit. S. 9.

[9] op. cit. S. 10.

[10] op. cit. S. 84.

[11] vgl. op. cit. S. 11.

[12] op. cit. S. 16.

[13] op. cit. S. 95.

[14] Stefan Frey, Ittens Studienjahre in Bern und Genf, in: Ausst.Kat. Johannes Itten, Bern 1984, S. 43-52, S. 44.

[15] Rainer Wick, Johannes Itten, S. 111.

weiter

8. Literaturverzeichnis

8.1. Aufsätze, chronologisch

8.2. Ausstellungskataloge, chronologisch

8.3. Allgemeines

8. Literaturverzeichnis

8.1. Aufsätze, chronologisch

Wirth, Günther: Fritz Klemm, in: Das Kunstwerk XXVI, 1973, H. 6, S. 48, 73

Olderaan, Alfred: Fritz Klemm, „Tekeningen“, ´s-Hertogenbosch, 1975

Schmidt, Johann Karl: Zur Ausstellung, in: Kat. Fritz Klemm - Retrospektive, Ulm 1976,S. 5-12

Wirth, Günther: Fritz Klemm, in: Kat. Ulm 1976, S. 14-16

Roh, Juliane: Fritz Klemm, in: Das Kunstwerk XXX, 1977, H. 1, S. 88/89

Mittelsten-Scheid, Bernd: Fritz Klemm. Gemälde, Zeichnungen, Collagen, Kat. Mannheim 1978

ders.:Fritz Klemm. Die Wand, Kat. Lüdenscheid 1980

Hahne, Heinrich: Fritz Klemm, in: Das Kunstwerk XXXIV, 1981, H.1, S. 80/81

Mittelsten-Scheid, Bernd: Fritz Klemm, in: Kat. KBBW, 28. JA, Karlsruhe 1982, o.S.

Hübl, Michael: Fritz Klemm, in: Kunstforum International, Bd. 63/64, 7-8, Juli/August, 1983, S. 358/359

Feeser, Sigrid: Fritz Klemm, in: Das Kunstwerk XXVI, 1983, H. 3- 4, S. 167

Osterwold, Tilman: Fritz Klemm. Bilder der Jahre 1951 bis 1970, in: Kat. Kunst der fünfziger Jahre, Fritz Klemm, Stuttgart 1984, o.S.

Schneider, Helmut: Zum Werk von Fritz Klemm, in: Sonderdruck zur Verleihung der Max-Lütze-Medaille, Stuttgart, 1984, o.S.

Reising, Gert: Klemms Kunst, in: Kat. Fritz Klemm. Zeichnungen, Aquarelle, Gouachen, Collagen 1948-1985, Karlsruhe 1985, S. 14-33

Schiltsky, Peter-Michael: Für Fritz Klemm, in: Kat. Karlsruhe 1985, S. 10-13

Vowinckel, Andreas (Hg.): fest, trocken, lapidar. Anmerkungen zum Werk von Fritz Klemm, in: Kat. Karlsruhe 1985, S. 8-10

Hübl, Michael: Die neue Liebe zur Geometrie, in: Kunstforum Inter- national, Bd. 86 November/Dezember 1986, S. 145-181, bes. S. 174/175

von Kageneck, Christian: Fritz Klemm, in: Das Kunstwerk XL, 1987, H. 6, S. 94, 95

Mittelsten-Scheid, Bernd: Frühe Arbeiten, in: Fritz Klemm, buch 22, Waßermann Galerie München 1987

Teuber, Dirk: Malerei bei Fritz Klemm, in: Kat. Fritz Klemm, Rastatt 1987

End, Reinhard: Die Klemms. Durch Zufall gemeinsam ins Museum, in: Baden-Württemberg 3, 1988, S. 52-55

Reising, Gert: Jedenfalls Wald, in: Fritz Klemm, buch 26, Waßer- mann Gal. München 1988

Herbstreuth, Peter: F. Klemm. Bis zum Äußersten, Kat. Berlin 1992

Mittelsten-Scheid, Bernd: Fritz Klemm-Notizen eines Freundes, Kat.Karlsruhe 1992, S. 47-51

Hübl, Michael: Die Wirklichkeit der Wand, Kat. Karlsruhe 1992, S. 25-31

Reising, Gert: Wenn ich alleine bin, rede ich. Wand-Bilder bei Fritz Klemm, Kat. Karlsruhe 1992, S. 13-24

Rötzer, Florian: Vom Quietismus der Kunst zum Bild im Bild. Schopenhauer und Klemm, Kat. Karlsruhe 1992, S. 39-44

Roth, Jean: o.T., Kat. Karlsruhe 1992, S. 52-54

Studinger, Eva: Objektivität und Geistesruhe, Kat. Karlsruhe 1992, S. 7-12

Teuber, Dirk: Zeichen im Kontext, Kat. Karlsruhe 1992, S. 32

8.2. Ausstellungskataloge, chronologisch

1. Einzelausstellungen

Fritz Klemm. Tekeningen, Den Bosch, Gemeentelijke Tentoonstel- lingsdienst, ´s-Hertogen-bosch, 1975

Fritz Klemm. Retrospektive, Ulmer Museum, Ulm 1976

Fritz Klemm. Retrospektive, Gemälde, Zeichnungen, Collagen, Mannheimer Kunstverein, Mannheim 1978

Die Wand. Fritz Klemm, Städtische Galerie Lüdenscheid, Lüden- scheid 1980

Fritz Klemm. Kunst der fünfziger Jahre, Württemberg. Kunstverein, Stuttgart 1984

Fritz Klemm. Bilder, Zeichnungen, Aquarelle, Gouachen, Collagen 1948 bis 1985, Badischer Kunstverein Karlsruhe, Karlsruhe 1985

Fritz Klemm. Hans-Thoma-Preis 1987, Hans-Thoma-Museum Bernau, Rastatt 1987

Arbeiten auf Papier 1950-70, Waßermann Gal., buch 22, München 1987

Fritz Klemm. Retrospektive 1992, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe 1992

2. Gruppenausstellungen

Freie Darmstädter Künstlervereinigung, Mathildenhöhe, Darmstadt 1951, Nr. 57, o.S.

Bildende Hände (2), Baden-Württembergisches Kunstschaffen der Gegenwart, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1953

Die Lehrer, 100 Jahre Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe, StaatlicheKunsthalle Karlsruhe 1954, S. 24, Abb. Nr. 65

Badische Künstler, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1958, Nr. 51, o.S.

Malerei, Graphik, Plastik, Freundeskreis bildender Künstler „Palette“ e.V., Stadthalle Freiburg, 1963, Abb. Nr. 36, o.S.

14. Ausstellung Deutscher Künstlerbund, Ausstellungshallen am Grugapark, Essen 1966, S. 27

15. Ausstellung Deutscher Künstlerbund, Badischer Kunstverein, Alte Markthalle Ettlinger Tor, Karlsruhe 1967, Abb. S. 46

Sammlung Lütze II, Kunst des 20. Jahrhunderts aus Süddeutschland, Rathaus Singen (Hohentwiel), Singen 1975, S. 16

Sammlung Kurt Fried, Studio f, Ulmer Museum, Ulm 1976, S.56

Kunstförderung des Landes Baden-Württemberg, Erwerbungen 1975, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1976, Nr. 409, o.S.

Kunstausst. in der ev. Kirche Öflingen, (Ev. Kirchengemeinderat Wehr-Öflingen, Hg. Paul Gräb), Kat.: Freiburg 1977, Abb. S. 94-95

Kunstförderung des Landes Baden-Württemberg, Erwerbungen 1976, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1977, Nr. 370, o.S.

Werkübersichten, Württemberg. Kunstverein, Gerth Biese, Jakob Bräckle, Rudolf Daudert, Rudolf Dischinger, Fritz Klemm, Wilhelm Loth, Johannes Maier, Walter Schelenz, Anton Stankowski, Alfred Wais. Stuttgart 1979, o.S.

Kunst zweier Welten, Bilder, Objekte, Graphiken, Chica- go/Karlsruhe, Schloß Ettlingen, 1979, 7 Abb., o.S.

Staatliche Akademie der Bildenden Künste, Karlsruhe 1979, S.67, Abb. S. 72

Unbequeme Kunst - unbequeme Autonomie, Kunstausst. in der ev. Kirche Öflingen, Maulberg 1980; 1. Bericht zum „Modell Öflingen“, Hg.: Paul Gräb, Edition Diakonieverein Wehr- Öflingen 1980, Abb. S. 25, 98/99

Kunstförderung des Landes Baden-Württemberg, Erwerbungen 1980, Kunst- und Kunstgewerbemuseum, Pforzheim 1981, S. 288, Abb. S. 98

Kunst in Karlsruhe 1900-1950, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Ausstellung im Badischer Kunstverein, Karlsruhe 1981, S. 155, Abb. S. 246

Prinzip Collage, Ausst. Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart 1981, S. 56,57, Abb.S.58, 59

Neue Tendenzen der Zeichnung. Dimension ‘81. Eine Ausst. der Philipp Morris GmbH, München 1981, S.118, 119, 121, Abb. S. 123

Die Handzeichnungen der Gegenwart II. Neuerwerbungen seit 1970, Graph. Sammlung. Staatsgal. Stuttgart 1982, S. 54-55, Abb. S. 51, 55

Kunst der fünfziger Jahre in Baden-Württemberg, KBBW, Stuttgart 1983, S. 84, Abb. S. 85

Kunstförderung des Landes BW, Erwerbungen 1981/82, Villa Aiche- le, Lörrach 1983, S. 325, Abb. S. 131

Kunstausst. in der ev. Kirche Öflingen, Maulberg 1983, S. 106, Abb. S. 107

Querschnitt ‘83, Malerei, Skulptur, Objekte, Aktionen, Interessen- gemeinschaft Freiburger Galerien, in Zusammenarbeit mit dem Kulturamt der Stadt Freiburg, Ausstellung anläßlich der Landeskunstwoche; Fritz Klemm, Gal. Regio, Abb. o.S.

Kunstförderung des Landes Baden-Württemberg. Erwerbungen 1983, 1984 und 1985, Ulm 1986, S. 423, 424, Abb. S. 76

Von zwei Quadraten, Wilhelm Hack zum Gedächtnis, Ludwigshafen 1986, Abb. S. 57

Signaturen. Richard Artschwager, Michael Biberstein, Karel Die- rickx, Jan Fabre, Betty Goodwin, Fritz Klemm, Eugène Leroy, Avis Newman, Jürgen Partenheimer, Remo Salvadori, Frank van den Broeck, John Virtue, Joseph Beuys, Wols, Museum van Hedendagse Kunst, Gent 1988, o.S.

Vorbilder. Kunst in Karlsruhe 1950-1988, Badischer Kunstverein, Karlsruhe 1988, S. 117, Abb. S. 31, 33

Hans-Thoma-Preisträger, Ausst. des KBBW zum 40. Hans-Thoma- Tag, Stuttgart 1988, Kat.: Biographie und Abb., o.S.

Fritz Klemm Bilder, Barbara Klemm Fotografie, Ludwine van Vor- stenbosch, geb. Klemm Plastik, Offenburg 1988

Botschaften. Die Bedeutung der Kunst für die Kirche. Wanderausst. 1988-89, Hg.: Karl-Christoph Epting und Paul Gräb, Lahr 1988, Abb. S. 129

Kunstförderung des Landes Baden-Württemberg. Erwerbungen 1986, 1987, 1988, Esslingen 1989, Abb. S. 403, 228

Fritz Klemm, Jürgen Partenheimer, Norbert Prangenberg, Goethe Institut London 1990, S. 12-17, Abb. S. 13, 16, 17

Der freie Raum - Arbeiten auf Papier, Waßermann Gal., München 1990, S. 87, Abb. S. 61, 65

Gerechtigkeit, Frieden, Bewahrung der Schöpfung, Hg.: Christoph Epting, Paul Gräb, im Auftrag der Arbeitsgemeinschaft Kunst und Kirche,und des Diakonievereins Wehr-Öflingen, Karlsru- he 1990, S. 132, 324, Abb. S. 133

Graphische Kunst seit 1945, Zeichnungen und Druckgraphik aus dem Kupferstichkabinett, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe 1990, S. 84, Abb.S. 85

Kunst in Baden nach 1945, Erwerbungen der Stadt Rastatt seit 1986, Rastatt 1991, S. 19, Abb. S. 13

Die Zeichnung nach der Landschaft. Die zeichnerische Auseinander- setzung mit der Natur im südwestdeutschen Raum von Hans Thoma bis zur Gegenwart. Hans-Thoma-Gesellschaft, Kunst- verein Reutlingen 1991, S. 119, Abb. S. 83

Beispiele bildender Kunst der Gegenwart, Dokumentation der Kunst- sammlung des Kernforschungszentrums Karlsruhe, Hg.: Al- fred Bauer, Karlsruhe 1991, Kat.: S. 51, 52, 284, Abb. S. 133

Lithographien von 1890 bis 1990. Aus der Sammlung der Kunstaka- demie Karlsruhe, Lithographien 1890-1990, Staatliche Aka- demie der Bildenden Künste, Karlsruhe 1992, Abb. S. 196f

Kunst in den Landkreisen, Stuttgart 1992, Abb. S. 85

Als Baden-Württemberg gegründet wurde... Die Situation der Kunst vor 40 Jahren, Gal. Schlichtenmaier, Grafenau 1992, S. 108, Abb. 109

Erwerbungen der Städt. Galerie im Prinz Max Palais Karlsruhe 1981-1991, Hg.: Sylvia Bieber, Erika Rödiger-Diruf, Karls- ruhe 1992, S. 299, Abb. S. 279

Nachkriegskunst in Karlsruhe 1945-1955, Badischer Kunstverein Karlsruhe, Karlsruhe 1993, S. 413, S.440f

Kunstförderung des Landes Baden-Württemberg, Erwerbungen 1989 bis 1992, Singen 1993, Nr. 1483, S. 410

Neuerwerbungen der graphischen Sammlung 1986-1993, Hg.: Heinz Höfchen, Kaiserslautern 1993, S. 54, Abb. S. 55

Druckgraphik in Baden nach 1945. Im Besitz der Stadt Rastatt, Kat. Stiftung Lütze, Rastatt 1994, Abb. S. 101

Impuls Südwest, Kunst der 60er Jahre in Baden-Württemberg, Staatl. Kunsthalle Karlsruhe, Ostfildern-Ruit 1995

3. Kataloge des Künstlerbundes Baden-Württemberg

Höhenpark Killesberg, Stuttgart 1956, S. 12

4. LK, Reismuseum (Zeughaus), Mannheim 1957, S. 13

LK, Wessenberghaus, Konstanz 1958, S. 17

5. LK, Rittersaal Schloß Hohentübingen, Tübingen 1959, S. 16

6. LK, Staatl. Kunsthalle Baden-Baden 1960, S. 15

7. LK, Kunstverein, Heidelberg 1961, S. 17

8. LK, Staatl. Kunsthalle Baden-Baden 1962, S. 54, Abb. S. 55

9. JA, Kunstverein, Heidelberg 1963, S. 44, Abb. S. 45

10. JA, Teil I: Malerei und Plastik, Württemberg. Kunstverein, Stuttgart 1964, S. 72, Abb. S. 73

Teil II: Graphik, Gal. Maercklin, Stuttgart 1964, S. 60

13. JA, Staatl. Kunsthalle Baden-Baden 1967, S. XX, Abb. S. 46

17. JA, Malerei: Staatl. Kunsthalle, Plastik, Objekte, Zeichnungen: Ehem. Polizeigebäude Sophienstraße, Baden-Baden 1971, S. 23, Abb. S. 103

18. JA, Mannheimer Kunstverein, Mannheim 1972, S. 22, Abb. S. 61

19. JA, Württemberg. Kunstverein, Stuttgart 1973, S. 27, Abb. S. 113

20. JA, Kunstverein, Freiburg 1974, S. 26, Abb. S. 124

21. JA, Bad. Kunstverein, Karlsruhe 1975, Nr. 131, Abb. Nr. 132

22. JA, Museum Ulm 1976, Nr. 143, Abb. Nr. 144

23. JA, Städt. Gal. Villa Merkel, Esslingen 1977, Nr. 127, Abb. Nr. 128

24. JA, Kunstverein, Freiburg 1978, Nr. 121, Abb. Nr.

25. JA, Württemberg. Kunstverein Stuttgart 1979, Haus Baden- Württemberg, Bonn, Palais du Rhin, Straßbourg, Nr. 244 245, Abb. Nr. 243

27. JA, Gal. der Stadt Esslingen 1981, Nr. 145, Abb. Nr. 146

28. Ja, Bad. Kunstverein, Karlsruhe 1982, Nr. 111-116, Abb. Nr. 117

29. JA, Württemberg. Kunstverein, Stuttgart 1983, Abb. Nr. 175

30. JA, Staatl. Kunsthalle Baden-Baden 1984, Nr. 105, Abb. Nr. 104

31. Ja, Galerie der Stadt Esslingen 1985, Nr. 115, Abb. Nr. 116

32. JA, Ulmer Museum und Künstlerhaus Ulm 1986, Nr. 97, Abb. Nr. 96

4. Kataloge der Kunstmessen

ART 4/73 Basel, Gal. Edition Schneider, Karlsruhe, S. 478, Abb. S. 479

3. Internationale Kunstmesse Düsseldorf 1973, Gal. Hadarek Stutt- gart, S. 211

ART 5 /74, Basel, Gal. Edition Schneider, Karlsruhe, Abb. S. 562

ART 6/75, Basel, Zeichnungen und Bilder, Gal. Edition Schneider Karlsruhe, S. 562, Abb. S. 563

ART 8/77 Basel, Fritz Klemm, Gal. Regio Freiburg, S. 432, Abb. S. 433

ART 14/83 Basel, Waßermann Gal. München, S. 164

18. Art Cologne, Internat. Kunstmarkt 1984, Waßermann Gal. (edition ‘e ‘) München, S. 116, Abb. S.117

19. Art Cologne, Internat. Kunstmarkt 1985, Waßermann Gal. Mün- chen, Abb. S. 123

20. Art Cologne, Internat. Kunstmarkt 1986, Waßermann Gal. Mün- chen, Abb. S. 139

21. Art Cologne, Internat. Kunstmarkt 1987, Waßermann Gal. Mün- chen, Abb. S. 123

Art Frankfurt 1989, Waßermann Gal. München, Abb. S. 372

Art Frankfurt 1990, Waßermann Gal. München, Gal. Baumgarten Freiburg, Abb. S. 26

Art Frankfurt 1994, Gal. Baumgarten Freiburg, Abb. S. 73

8.3. Allgemeines

Hundert Jahre Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe, Karlsruhe 1954

Staatl. Akademie der Bildenden Künste, Karlsruhe 1979

Art Journal, Spring 1991, Vo. 50, No. 1

Art Forum, April 1968

Aust, Günter, Peter Herkenrath, Köln 1987

Badische Heimat, Jg. 70, März 1990

Badische Werkkunst (1954), Landesgewerbeamt Baden- Württemberg, Außenstelle Karlsruhe, Heft 3/4, Juli 1954, 16. Jg.

Baetzner, Nike, Zwischen Erinnerung und Ereignis, Berlin 1993

Baltrusaitis, Jurgis, Der Spiegel, Gießen 1986

Battcock, Gregory, Minimal Art. A critical anthology, London 1968

Bauer, Alfred (Hg.), Beispiele bildender Kunst der Kunstsammlung des Kernforschungszentrums Karlsruhe, Karlsruhe 1991

Baumeister, Willi, Das Unbekannte in der Kunst, Köln 1988

Baumstark, Brigitte, Die Großherzogliche Badische Kunstgewerbeschule in Karlsruhe 1878-1920, Phil.Diss. Karlsruhe 1988

Bilder im Zirkel, 175 Jahre Badischer Kunstverein, Karlsruhe 1993

Pier Giovanni Catagnoli, Die künstlerischen Anfänge Morandis, Köln 1989

Celant, Germano, Arte Povera, Basel 1989

Che fare? Concept art, minimal art, arte povera, land art. Ausst.Kat. Slg. Marzona, Bielefeld 1990

Gustave Courbet, Ausst.Kat. Kunsthaus Zürich 1935

Colpitt, Frances, Minimal Art. The Critical Perspective, Seattle 1993

Deutsche Akademie, Villa Massimo, Rom 1987

Dienst, Rolf -Gunter, Deutsche Kunst. Eine Neue Generation, Köln 1970

Dokument und Analyse, 11. Jg., Nr. 2, Februar 1982

Ganzert-Castillo, Erich (Hg.), Archiv für Techniken und Arbeitsmaterialien, zeitgenössischer Künstler, Bd. 1, Wiesbaden 1979

150 Gemälde vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Ausgewählte Werke der Staatl. Kunsthalle Karlsruhe, Bd. 1, Karlsruhe 1988

Gönner, Paul (Hg.), Walter Herzger 1901-1985. Die anderen Bilder, Hilzingen 1993

Bruno Goller; Ausst.Kat. Düsseldorf 1969

Gottlieb, Carla, Beyond modern art, New York 1976

Grapische Sammlung der Stadt Esslingen am Neckar, Bestandskatalog, Bd. II, Esslingen 1991

Grieshaber Schüler Heute. Ausst.Kat. Reutlingen 1991

Grohmann, Will, Neue Kunst nach 1945, Köln 1951

Grote, Ludwig, Deutsche Kunst im 20. Jh., München 1953

Guillevic, Eugéne, Gedichte, Stuttgart 1991

Gymnasium illustre, Festschrift zur 350 Jahrfeier, Bismarckgymnasium Karlsruhe, Karlsruhe 1936

500 Jahre Gymnasium illustre 1586-1986. Festschrift Bismarckgymnasium, Karlsruhe 1986

Handbuch Museum Ludwig. Kunst des 20. Jh. Gemälde, Skulpturen, Collagen, Objekte, Environments, Köln 1979

Hanish, O.Z.A., Mazdaznan, Ergänzungslehre, Leipzig 1930

Erich Heckel, Zeichnungen, Aquarelle. Städt. Gal. Karlsruhe, Stuttgart 1983

Erich Heckel, 1883-1970. Aquarelle, Reutlingen 1988

Heidelberger Fremdenblatt, Februar 1957

Herding, Klaus (Hg.), Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei, Frankfurt a.M. 1978

Herzogenrath, Wulf, Raum-Zeit-Stille, Ausst.Kat. zum Jahr der Romanischen Kirche in Köln, Düsseldorf 1985

Hess, Walter, Das Problem der Farben in den Selbstzeugnissen moderner Maler, München 1993

Hirsch, Thomas, Kunst in Baden nach 1945. Die Sammlung der Städt. Gal. Rastatt. In: Heimatbuch 1993, Landkreis Rastatt, Rastatt 1993

Holsten, Siegmar (Hg.), Die Sammlung der Moderne. Meisterwerke, Staatl. Kunsthalle Karlsruhe, Heidelberg 1993

Impuls Südwest. Kunst der 60er Jahre in Baden-Württemberg, Staatl. Kunsthalle Karlsruhe, Ostfildern-Ruit 1995

Johannes Itten, Ausst.Kat. Kunstmuseum Bern, Kaiser-Wilhelm- Museum Krefeld, Bern 1984

Jahrbuch der Staatl. Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, Bd. 13, 1976

Jahrbuch der Staatl. Kunstsammlungen in Baden-Württemberg. Bd. 20, 1983

Jahrbuch der Staatl. Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, Bd. 21, 1984

Kultur. Kunst. Die ganze Welt im Atelier, Stuttgart, November 1992

Kunst auf Papier 19.- 20. Jh. Städt. Kunsthalle Mannheim 1983, Joachim Heusinger von Waldegg (Hg.)

Kunst der fünfziger Jahre in Baden-Württemberg, Ausst.Kat. Stuttgart 1982

Neue Kunst in München, März/April 1986, Waßermann Gal. München

Kunstforum International, Bd. 117, 1992

Kunstmagazin 22, 5.-6. Jg., Nr. 97-98, 1982

Das Kunstwerk XXVI, 1973, H.5

Das Kunstwerk XXVII, 1974, H. 4

Das Kunstwerk XXVII, 1974, H. 5-6

Das Kunstwerk IXXX, 1976, H. 1

Das Kunstwerk XXXI, 1978, H. 5

Das Kunstwerk XL, 1987, H. 6

Linie, Linien, Ausst.Kat. Fundacja Kulturj Polskiej, Landkreis Esslingen (Hg.), Warschau 1995

Kasimir Malewitsch, Werk und Wirkung, Köln 1995

Sonderdruck zur Verleihung der Max-Lütze-Medaille, Stuttgart 1984, Familienverband Max-Lütze (Hg.)

Magazin Kunst, 3, 1975

von Maur, Karin, Inboden, Gudrun, Malerei und Plastik des 20.Jh., Stuttgart 1982

Mitteilungen über Wissenschaft und Kunst des Landes Baden- Württemberg, Jg. 6/7, 3. Juli 1987

Moeller, Thordis (Hg.), Palermo. Zeichnungen, Werkverzeichnis Bd. II. Bonn 1995

Giorgio Morandi, Ausst.Kat. Kunsthalle Tübingen, Köln 1989

Giorgio Morandi, Ausst.Kat. Saarlandmuseum Saarbrücken, Staatl. Kunstslg. Dresden, München 1993

Müller, Hans-Joachim, Wilhelm Schnarrenberger, 1892-1966, Ausst.Kat. Freiburg 1977

Museum, August 1991, Kunstmuseum Heidenheim, Gal. der Stadt

Museumsblatt, Mitteilungen aus dem Museumswesen Baden- Württemberg, Heft 8, August 1992

Neuerwerbungen 1972-1984, Staatl. Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe 1984

Jules Olitsky by Kenworth Moffet, New York 1981

Portraitmalerei aus dem Besitz der Staatl. Kunsthalle Karlsruhe. Lichtbildreihe zur Landeskunde Baden-Württemberg, Karlsruhe 1989

Lothar Quinte, Retrospektive, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Ost- fildern-Ruit 1993

Rat der Zehn, Künstlerbund Baden-Württemberg, Stuttgart 1992

Roh, Franz,. Geschichte der deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart, München 1958

Rosenthal, Nan, Ruth E. Fine, The drawings of Jasper Johns, Natio- nal Gal. Washington, Kunstmuseum Basel, 1990

Safranski, Rüdiger, Schopenhauer und die wilden Jahre der Philosophie. Eine Biographie, Hamburg 1990

Schickel, Joachim, Spiegelbilder. Sappho/Ovid, Wittgenstein/ Ca- netti, Marx/Piranesi. Interpretationen, Stuttgart 1975

Schlemmer, Tut (Hg.), Briefe und Tagebücher, München 1958

Schmied, Wieland, Malerei nach’45 in Deutschland, Oesterreich und der Schweiz, Frankfurt a.M., Berlin, Wien 1974

Wilhelm Schnarrenberger, 1892-1966, Malerei zwischen Poesie und Prosa, Ausst.Kat. Karlsruhe 1993

Schopenhauer, Arthur, Metaphysik des Schönen. Volker Spierling (Hg.), München/Zürich 1985

Schopenhauer, Arthur, Ausgewählte Schriften, Sigbert Mohn Ver lag, o.J.

The new Sculpture 1965-75, Ausst.Kat. New York 1990

Spiegelbilder, Ausst.Kat. Kunstverein Hannover 1982

Nicolas de Staël, André Chastel (Hg.) Paris 1968

Nicolas de Staël, Ausst.Kat. Museo Nacional Centro de Arte Renia Sofia, Madrid 1991

Nicolas de Staël, Kunsthalle Schirn, Frankfurt a.M. 1994

studio a - Sammlung zeitgenössischer Kunst, Museum für moderne Kunst des Landkreises Cuxhaven 1974- 1986, Bd. 1, Land- kreis Cuxhaven (Hg.), Otterndorf 1987

Thaler, Walter, HansThoma. Der Einfluß des Sozialen Hintergrun- des auf seine Arbeit. Zulassungsarbeit zum

künstlerischen Staatsexamen, Karlsruhe 1977

Velleur, Wolfgang, Die Bedeutung der Gleichgültigkeit in der Kunst des 20. Jh., Münster/Hamburg 1992

Windstoßer, Peter, Birgit, Hahn-Woernle, Kunst im Detail. Die Kunst von 1945 bis 1990, Karlsruhe 1991

Wirth, Günther, Die Kunst im deutschen Südwesten von 1945 bis zur Gegenwart, Stuttgart 1982

Wirth, Günther, Grieshaber Schüler heute, Ausst.Kat. Reutlingen 1991

Zeitgenössische Galerien im München ‘90/’91, Waßermann Gal.

Zimmermann, Rainer, Die Kunst der verschollenen Generation. Deutsche Malerei des Expressiven Realismus von 1925- 1975, Düsseldorf, Wien 1980

Lebenslauf

Ich, Eva Studinger, wurde am 23. 01. 1962 als Tochter der Hausfrau Elisabeth Studinger und des Bauingenieurs Rudolf Studinger in Weingarten/Baden geboren. Von 1968 bis 1972 besuchte ich die Volksschule Karlsruhe-Beiertheim. 1981 legte ich am Fichtegymnasium Karlsruhe mein Abitur ab.

Nach verschiedenen Praktika im Textilbereich begann ich im Oktober 1982 das Studium an der Pädagogischen Hochschule Karlsruhe in den Fächern Kunst, Textiles Werken und Mathematik, das ich 1986 mit dem Ersten Staatsexamen für das Lehramt an Grund- und Hauptschulen abschloß.

Seither bin ich als Freie Mitarbeiterin in der Museumspädagogik der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe tätig.

Im Sommersemester 1987 begann ich das Studium der Kunstgeschichte bei den Professoren Langner, Herzner, Hartmann und der Geschichte bei den Professoren Grünthal, Lill und Gleitsmann an der Universität Karlsruhe.

Zum Wintersemester 1988 wechselte ich an die Universität Heidelberg und nahm als drittes Nebenfach Pädagogik hinzu. Das Sommersemester 1989 studierte ich in Wien und arbeitete 4 Monate beim Museumspädagogischen Dienst in Wien.

Bis zur Promotion studierte ich vor allem bei den Professoren Riedl und Fritz Kunstgeschichte, bei den Professoren Miethke und Hahn Geschichte und bei den Professoren Brumlik, Baumann, Lenhart und Schmitt Pädagogik.

Seit April 1992 habe ich einen Sohn.

Von April bis Oktober 1995 war ich Freie Mitarbeiterin an der OFD Karlsruhe.

Bisherige Veröffentlichungen:

-„Ertastbare Kunst im Kasten“, Workshops für Kinder im Kindermuseum der Kunsthalle Karlsruhe, in: Kunst und Unterricht, Heft 123 / Juni 1988, S. 22/23

- „Wege“, Hg.: Paul Gräb und Karl-Christoph Epting, Karlsruhe 1993, Texte zu Rosemarie Trockel, S. 272, und A. R. Penck, S. 192

- Kurse mit Geistigbehinderten in einem Kunstmuseum, Gert Reising, Eva Studinger, in: La Ciutat i les Persones amb Disminució, Barcelona 1995

- Loths Leiber - Ikonographie im Spätwerk, Gert Reising, Eva Studinger, in: Wilhelm Loth zu Ehren, Retrospektive, Plastiken, Gemälde, Zeichnungen, Mathildenhöhe Darmstadt 1995

- Kunst an Staatlichen Bauten in Baden-Württemberg 1980-1995, Finanzministerium Baden-Württemberg (Hg.), Ostfildern-Ruit 1995, Texte und Katalog zum Bereich der OFD Karlsruhe

- Impuls Südwest, Kunst der 60er Jahre in Baden-Württemberg, Staatl. Kunsthalle Karlsruhe, Ostfildern-Ruit 1995, Biographien

- Westdeutsches Informel: Sammlung Jupp Lückeroth, Städt. Museum Simoenstift, Trier 1996, Text zu Peter Herkenrath

- Mitarbeit an folgenden Katalogen und Ausstellungen:

„Fremder Frühling“, Kurse mit Geistigbehinderten an der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe 1990

„Wilhelm Loth“, Zeichnungen 1938-1991, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 1991

„Fritz Klemm“, Retrospektive, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 1992

Erklärung

Hiermit versichere ich, daß ich die Arbeit selbständig und nur mit den angegebenen Quellen und Hilfsmitteln angefertigt und daß ich alle Stellen der Arbeit , die aus anderen Werken dem Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, kenntlich gemacht habe.

Die Arbeit habe ich noch keiner anderen Fakultät vorgelegt.

Karlsruhe, den 15. 2. 1996 _____

Abbildungsverzeichnis

Abbildungnr. Seite

1 **34**

2,3 **42**

4 **43**

5 **51**

Ernst Würtemberger, Blick auf den Braunerberg bei Stockach, 1927

6 **51**

Wilhelm Schnarrenberger, Weißes Porzellan und zwei Zitronen auf Weiß II, 1949

7 **66**

Bruno Goller, Stilleben mit Zylinder, 1949

8 **66**

Peter Herkenrath, Stilleben mit Kaffeekanne und Brot, um 1948

9 **66**

Friedrich Vordemberge-Gildewart, Stilleben mit blauem Stuhl, 1951

10 **66**

Lothar Quinte, Stilleben

11, 12 **66**

13 **67**

14 **67**

Nicolas der Staël, Atelierecke in Antibes, 1954

15 **69**

Giorgio Morandi, Stilleben, 1953

16 **70**

17 **71**

Morris Louis, Vernal, 1958/59

18 **72**

Heinrich Klumbies, Nacht, Sardisches Interieur, 1972

19 **72**

Peter Herkenrath, Stühle, 1968

20 **73**

René Magritte, Das Fernglas, 1963

21 **73**

Marcel Duchamp, Fresh Window, 1920

22 **73**

23 **74**

24 **76**

Michelangelo Pistoletto, Alighiero Boetti betrachtet ein Negativ, 1970

25 **76**

Roy Lichtenstein, Spiegel, 1971

26 **82**

Joseph Beuys, Tür, 1954/56

27 **82**

Jean Dubuffet, Porte au chiendent, 1957

28 **82**

Antoni Tapiès, Tür auf Holz, 1967

29 **82**

Richard Serra, Tür, 1968

30, 31 **106**

31 bis 231 analog den Katalognummern

232 **330**

Antoni Tapiès, Großer Umschlag, 1968

233, 234 **331**

235 **331**

Richard Diepenkorn, Ocean Park #54, 1972

236 **331**

Daniel Deleuze, Ohne Titel, 1976

237 **331**

Cy Twombly, 3 Dialoge, 1977

238 **331**

Richard Serra, Ohne Titel, 1968

239 **336**

Robert Morris, Untitled, 1970

240 **337**

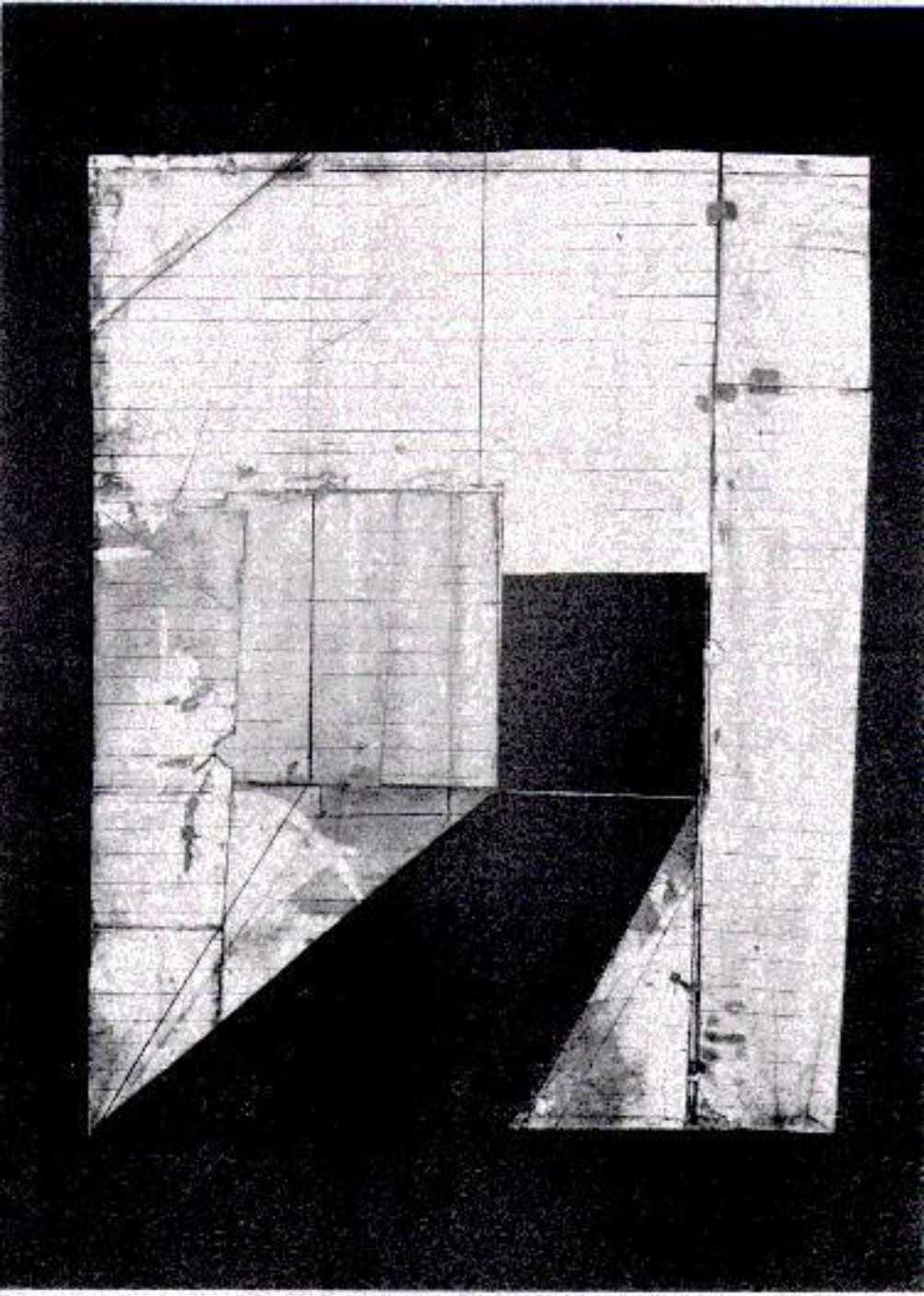
Edda Renouf, Letters to Earth, 1990-91

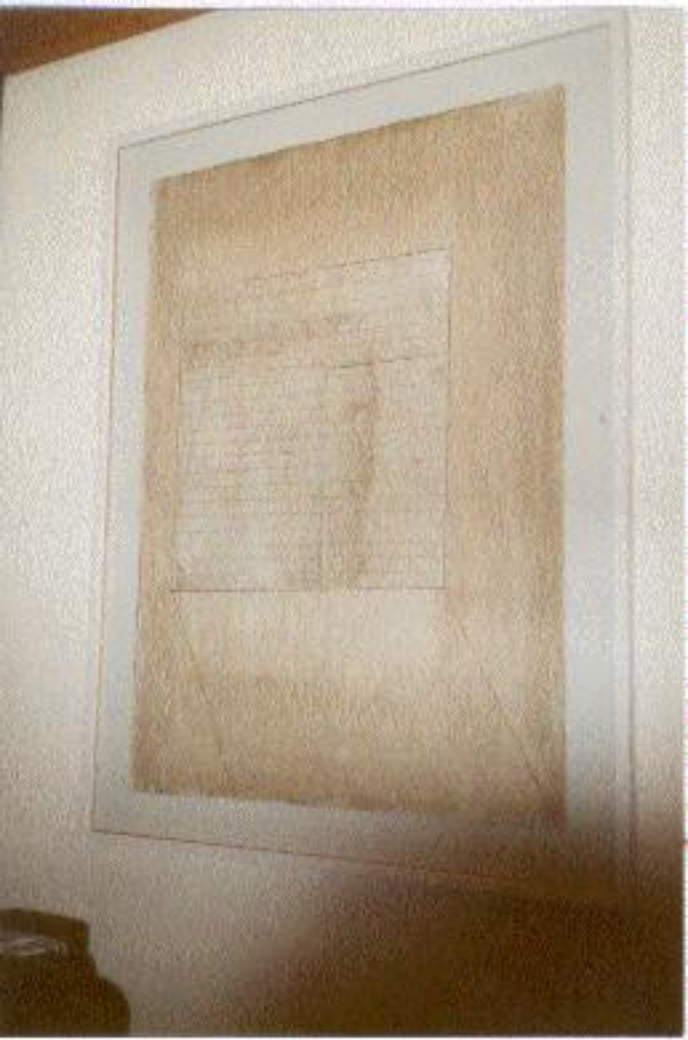
241 **337**

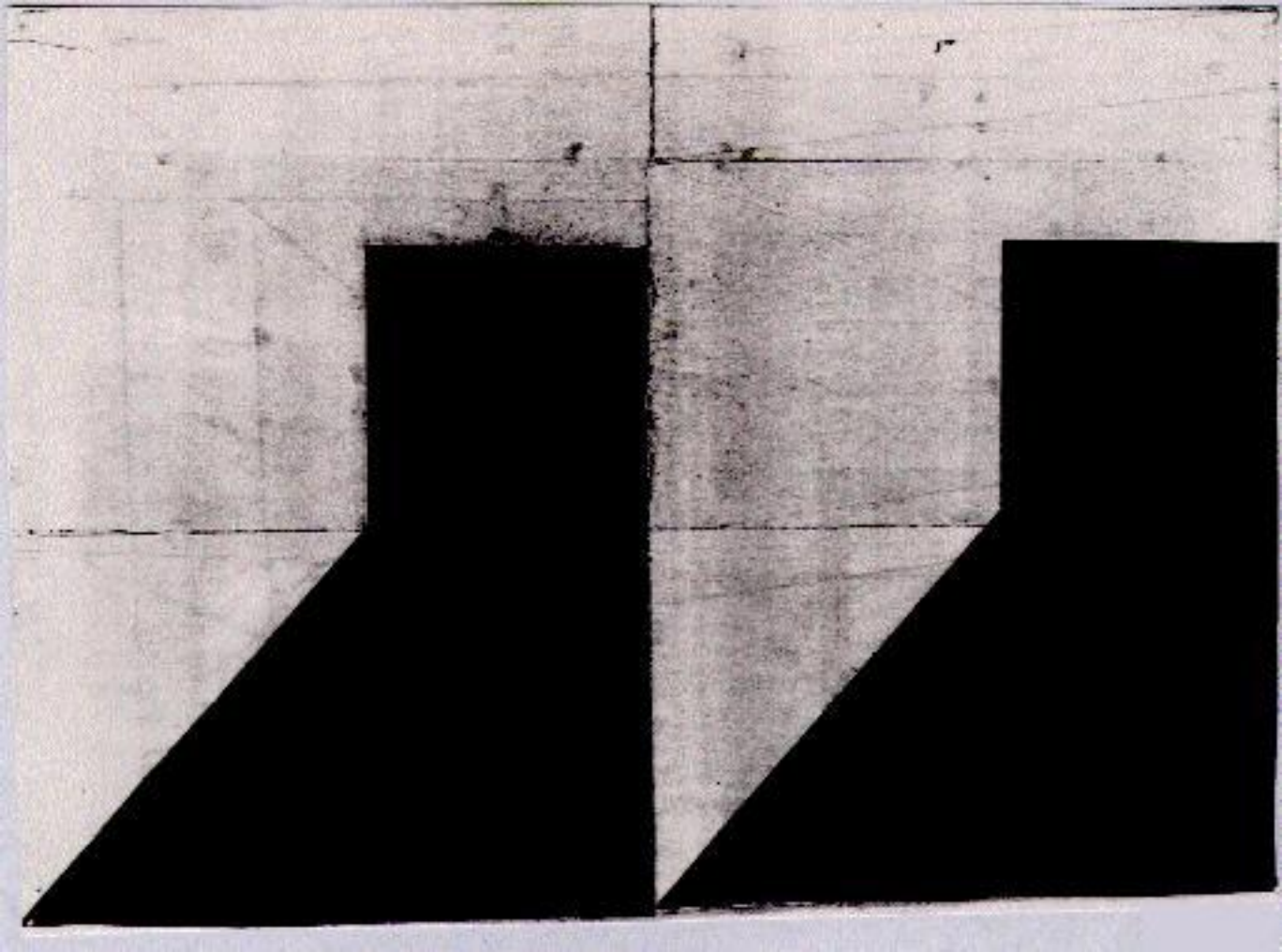
Eva Hesse, Ohne Titel, 1968

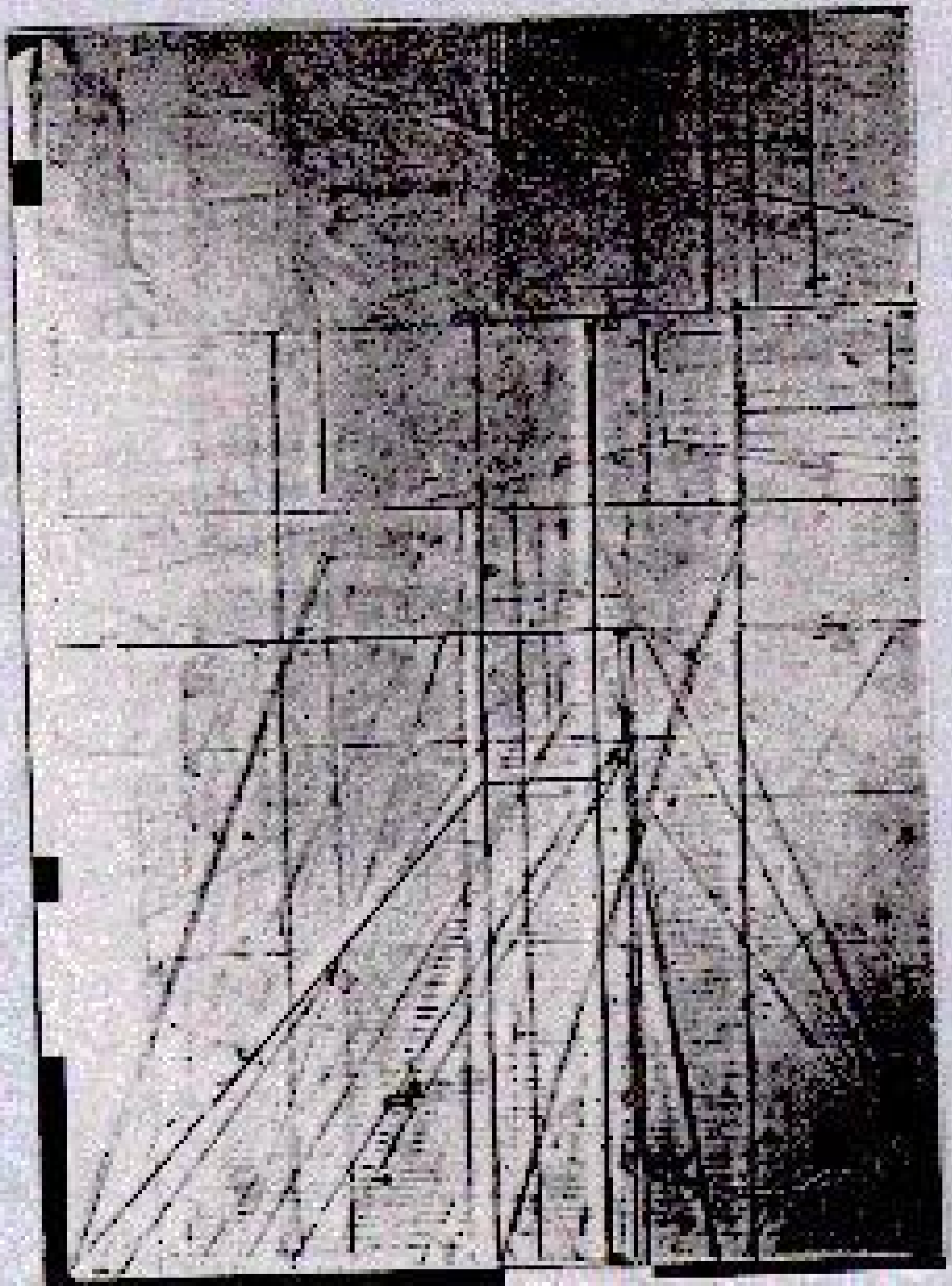
242 **337**

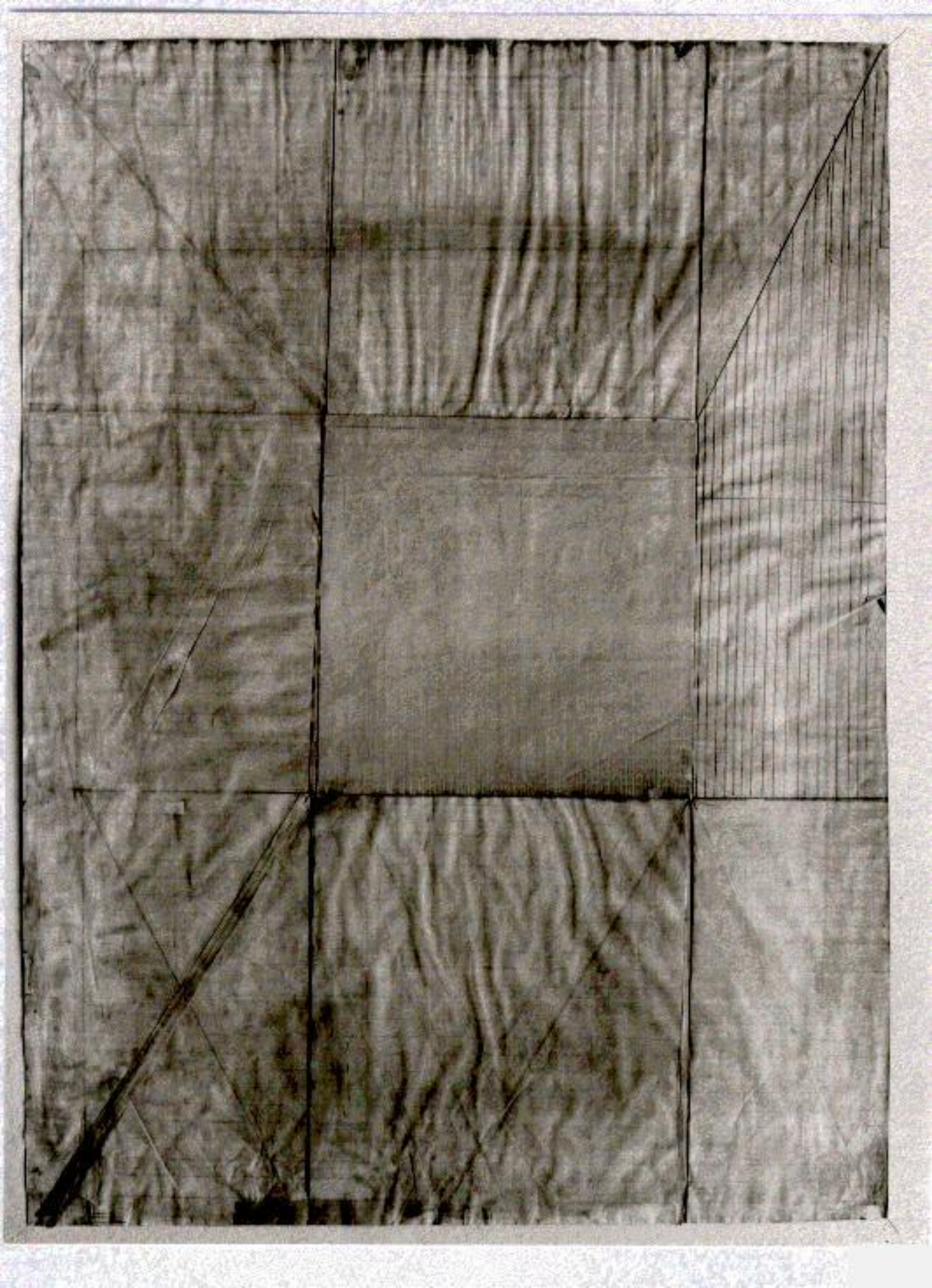
Eva Hesse, Ohne Titel, 1969

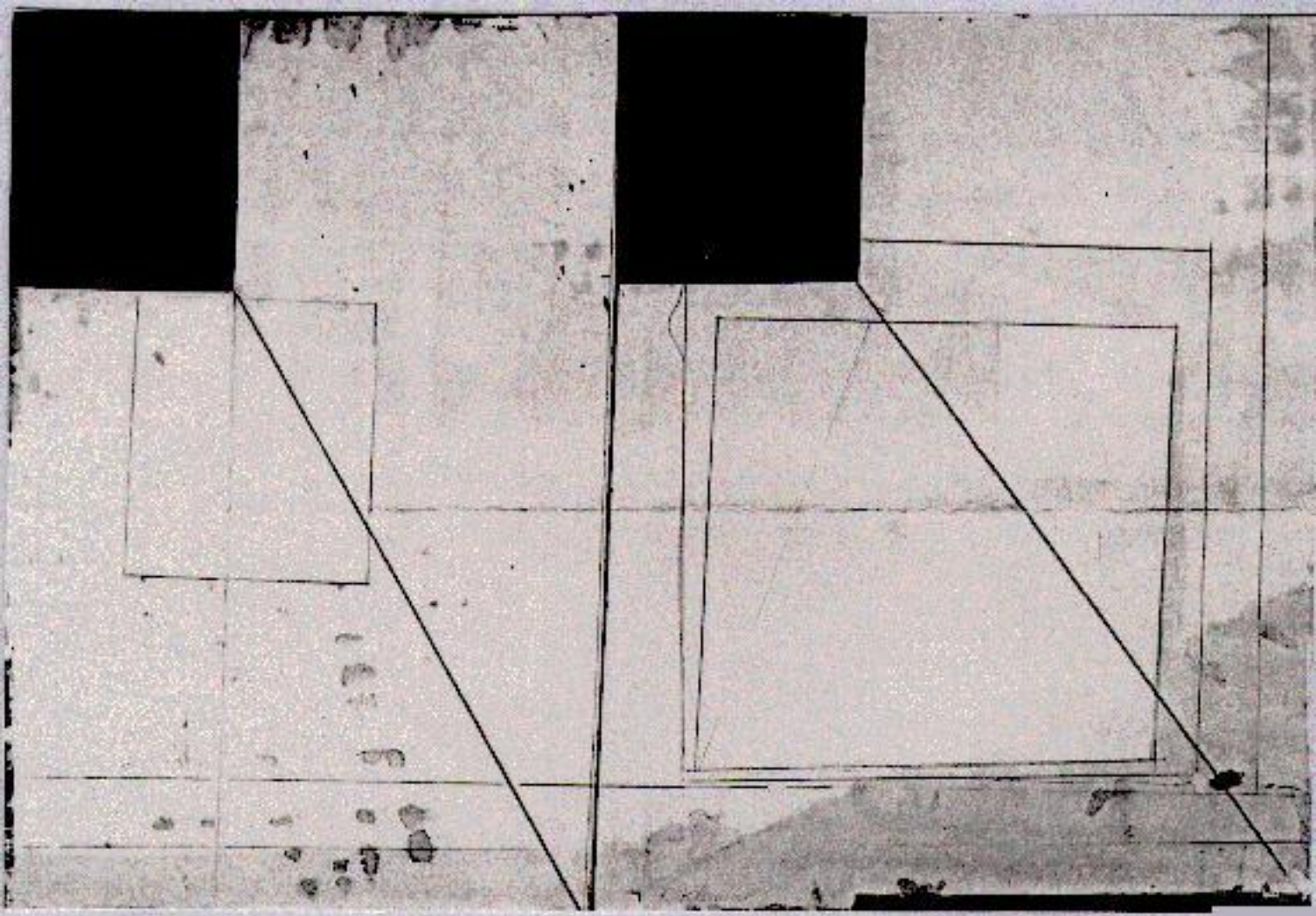


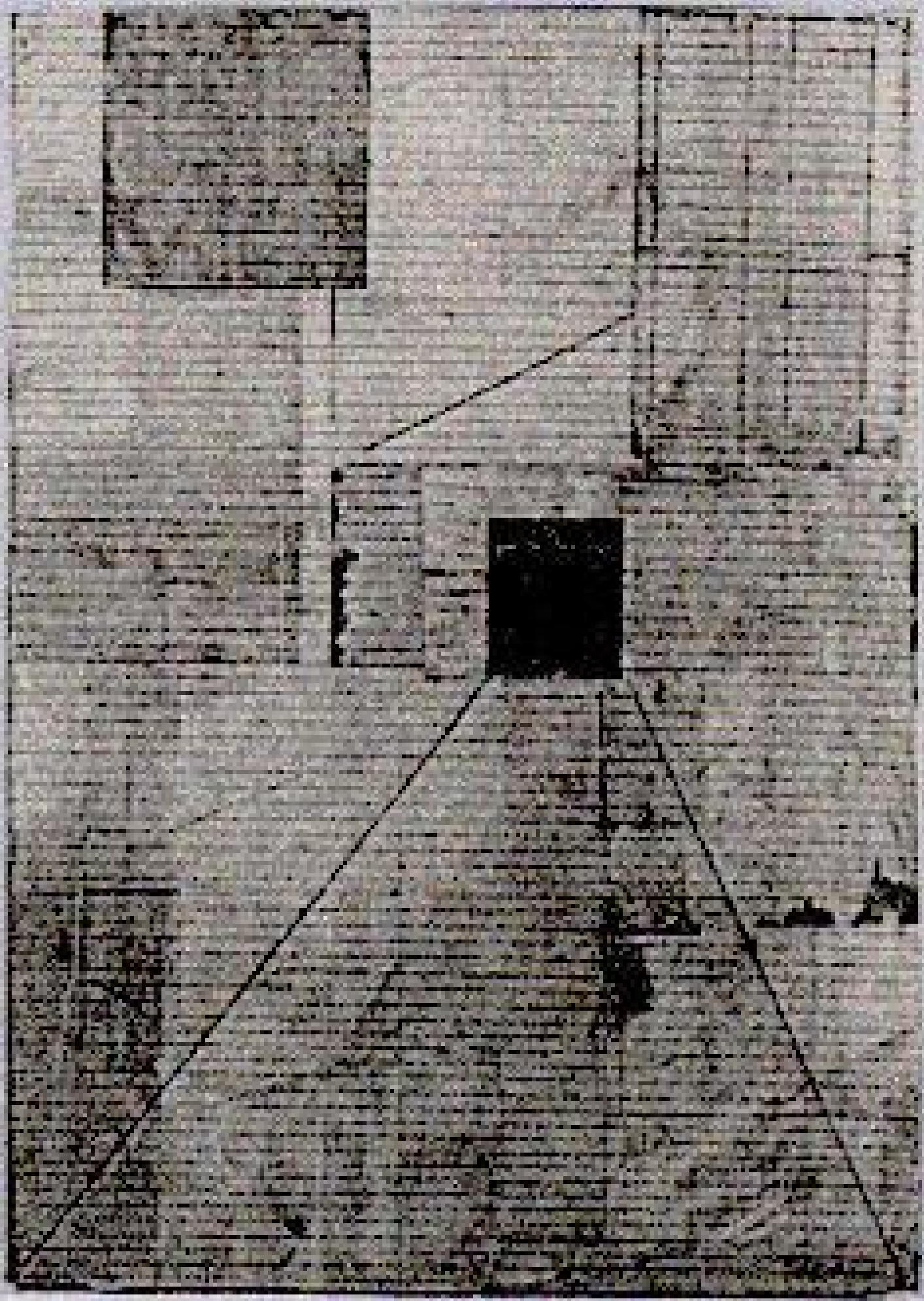


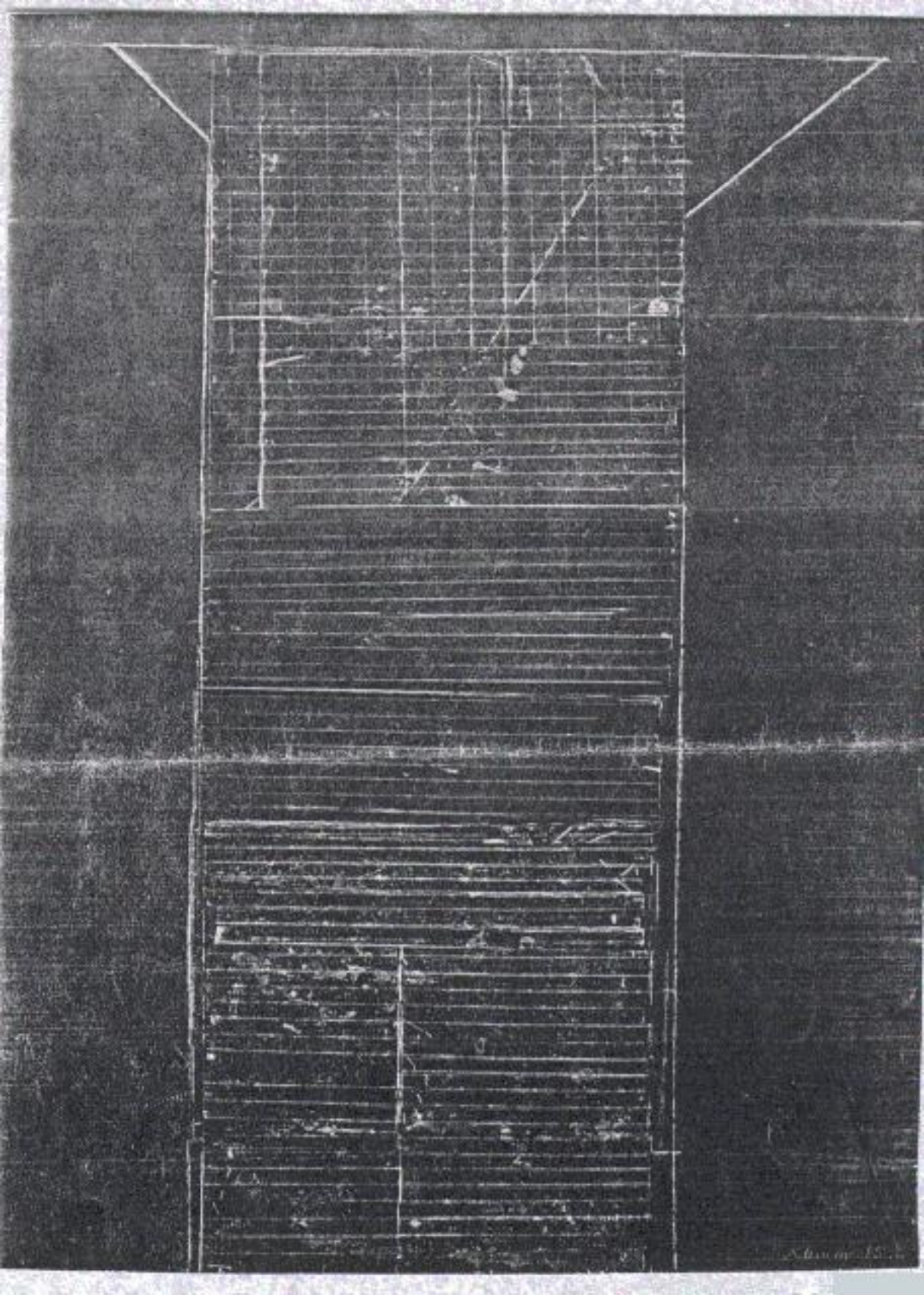


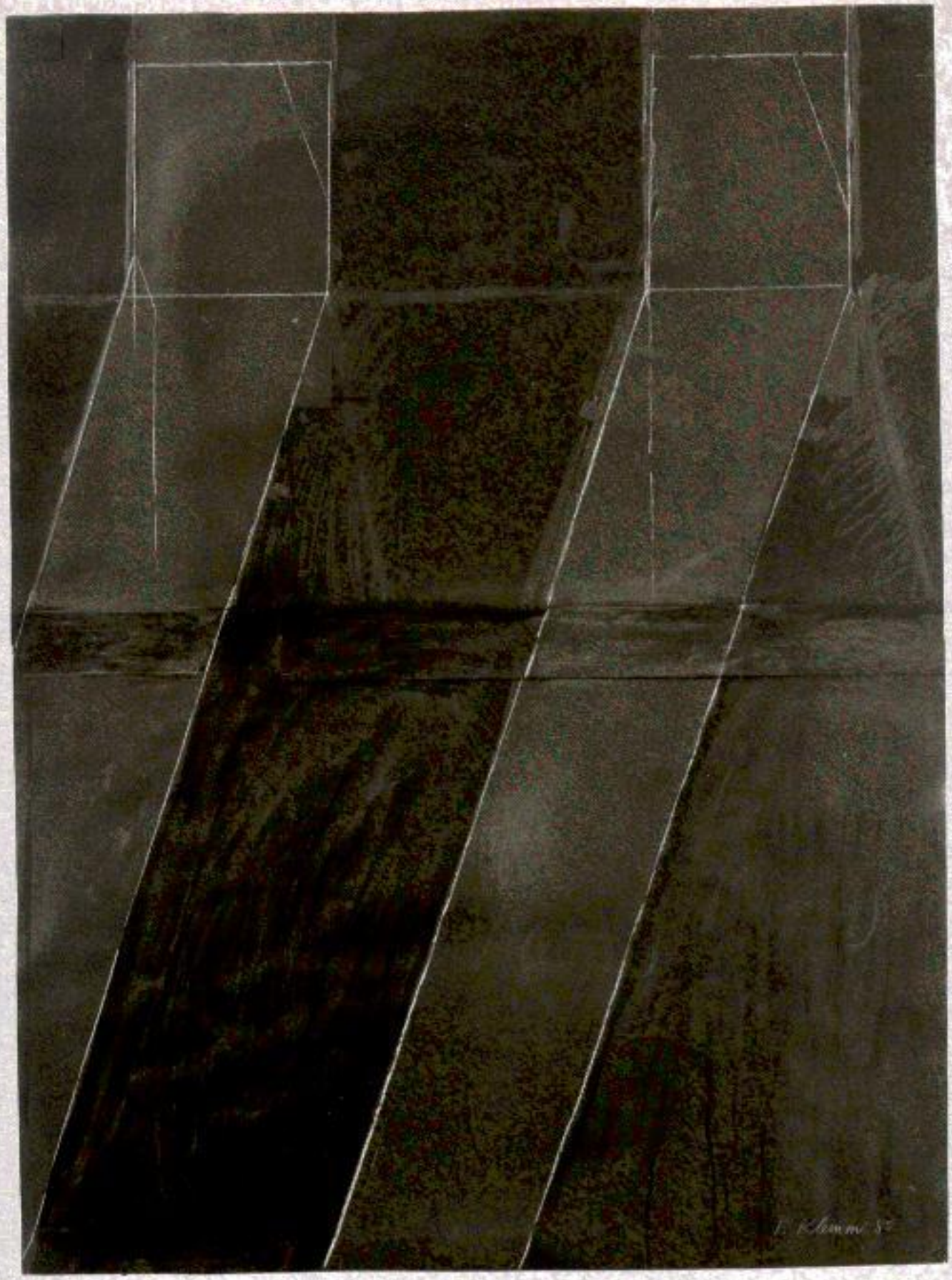


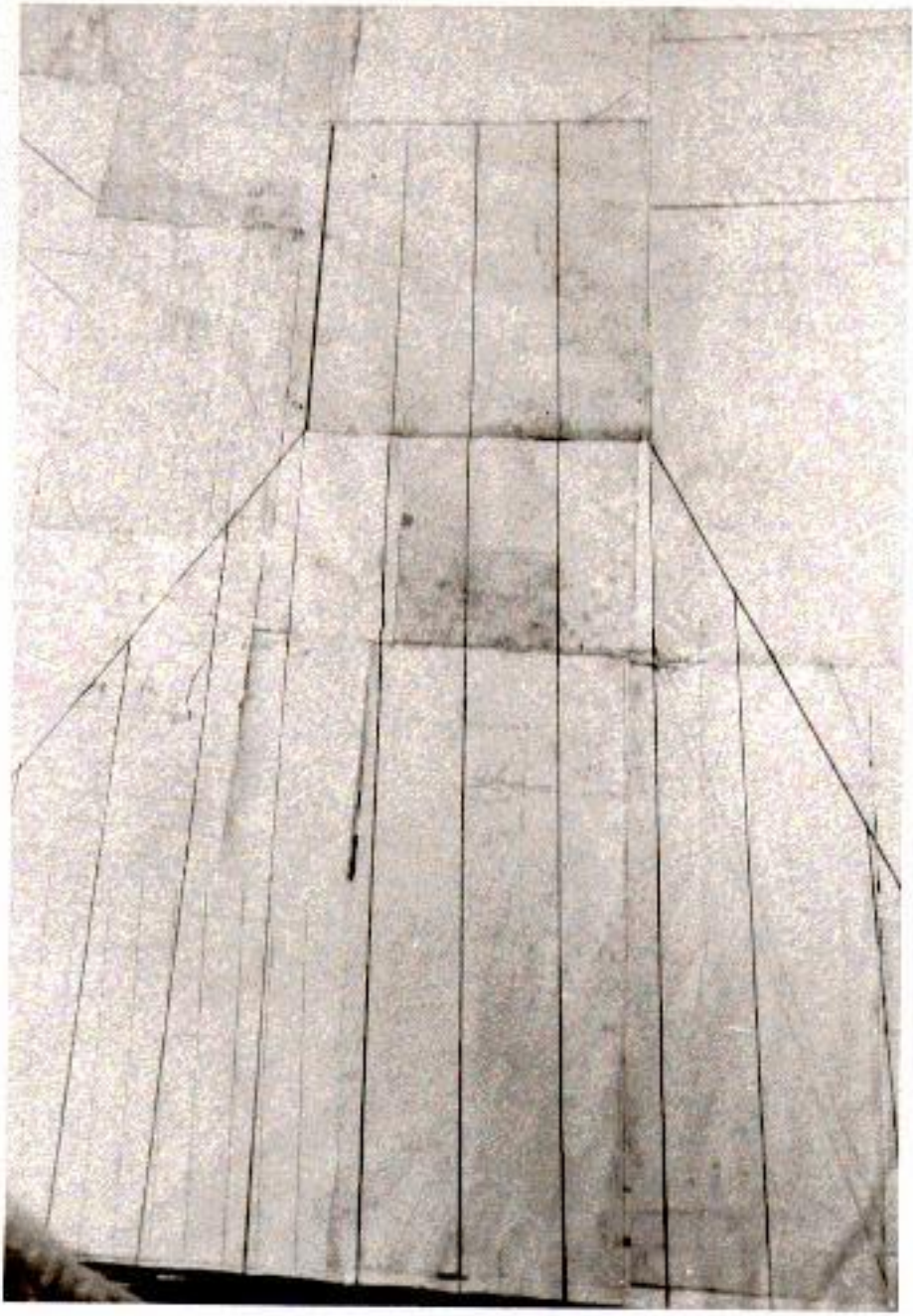


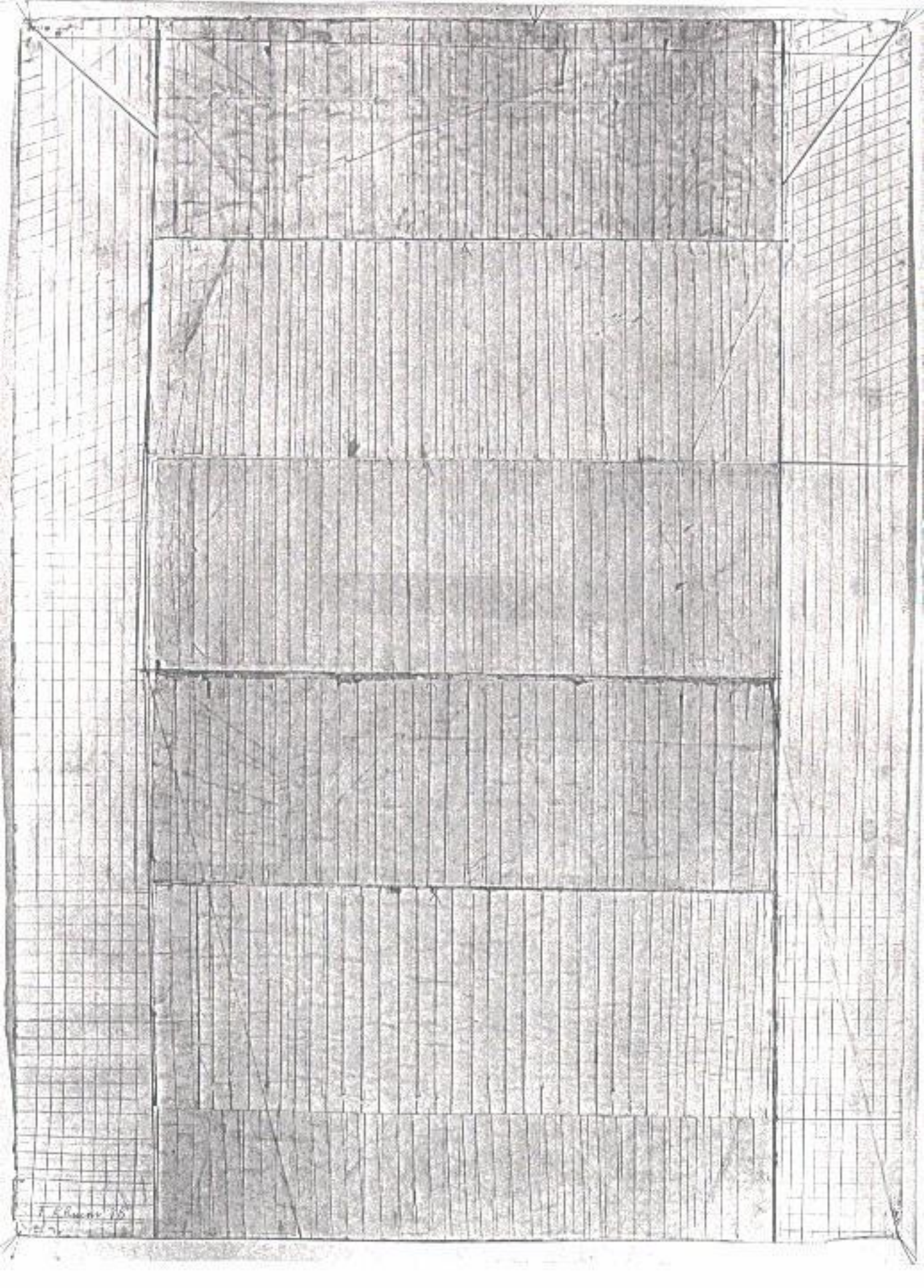


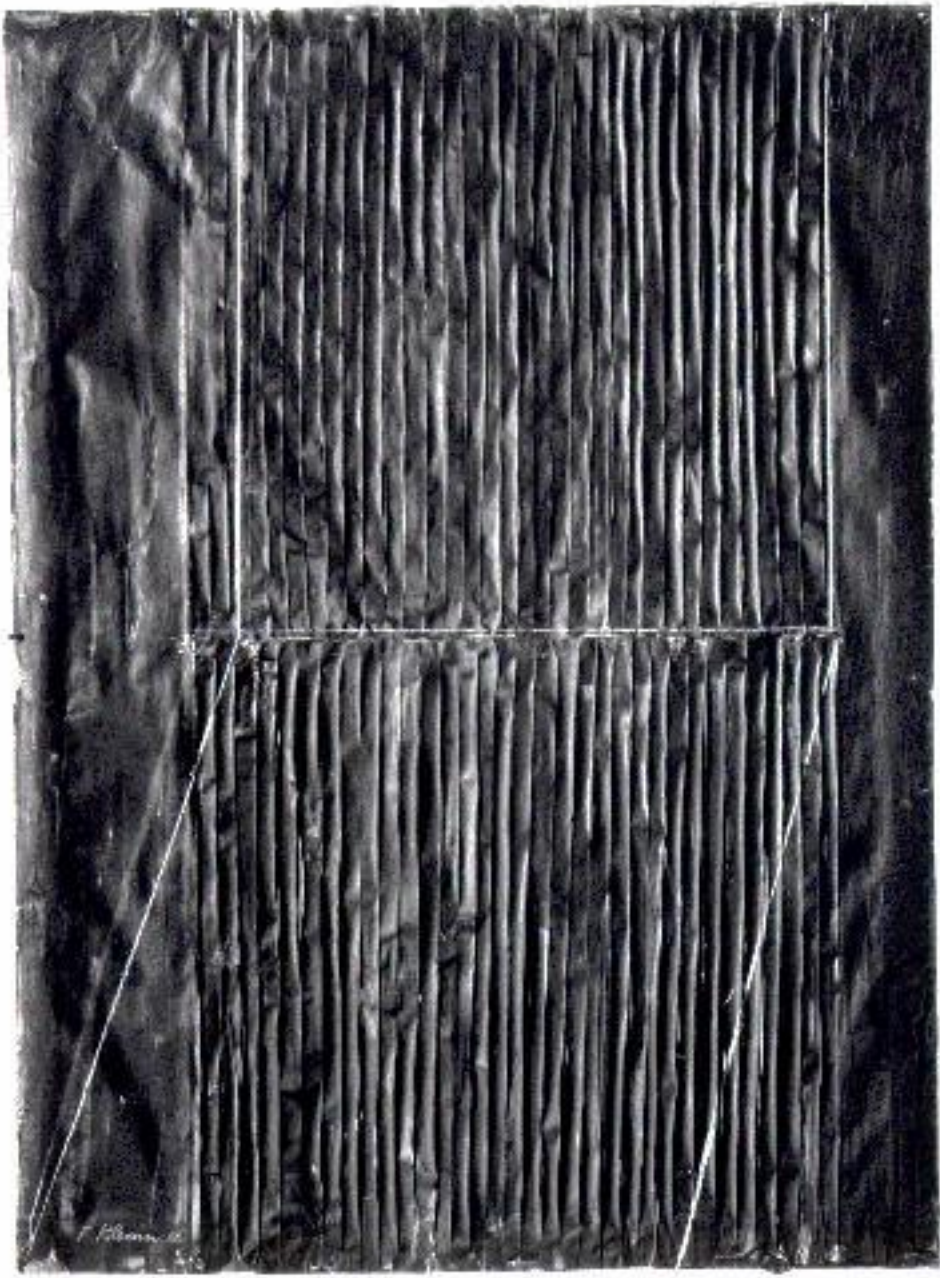


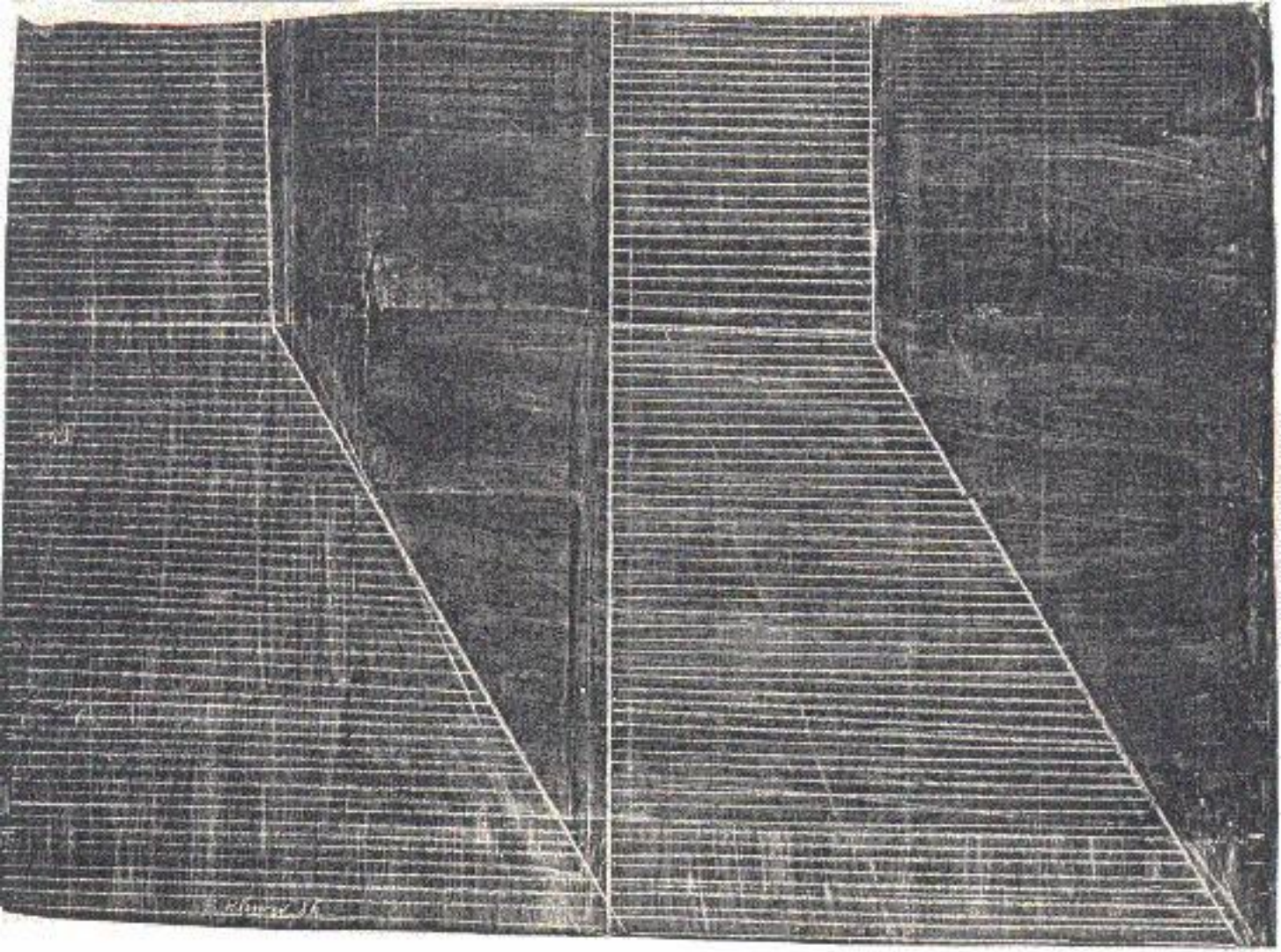


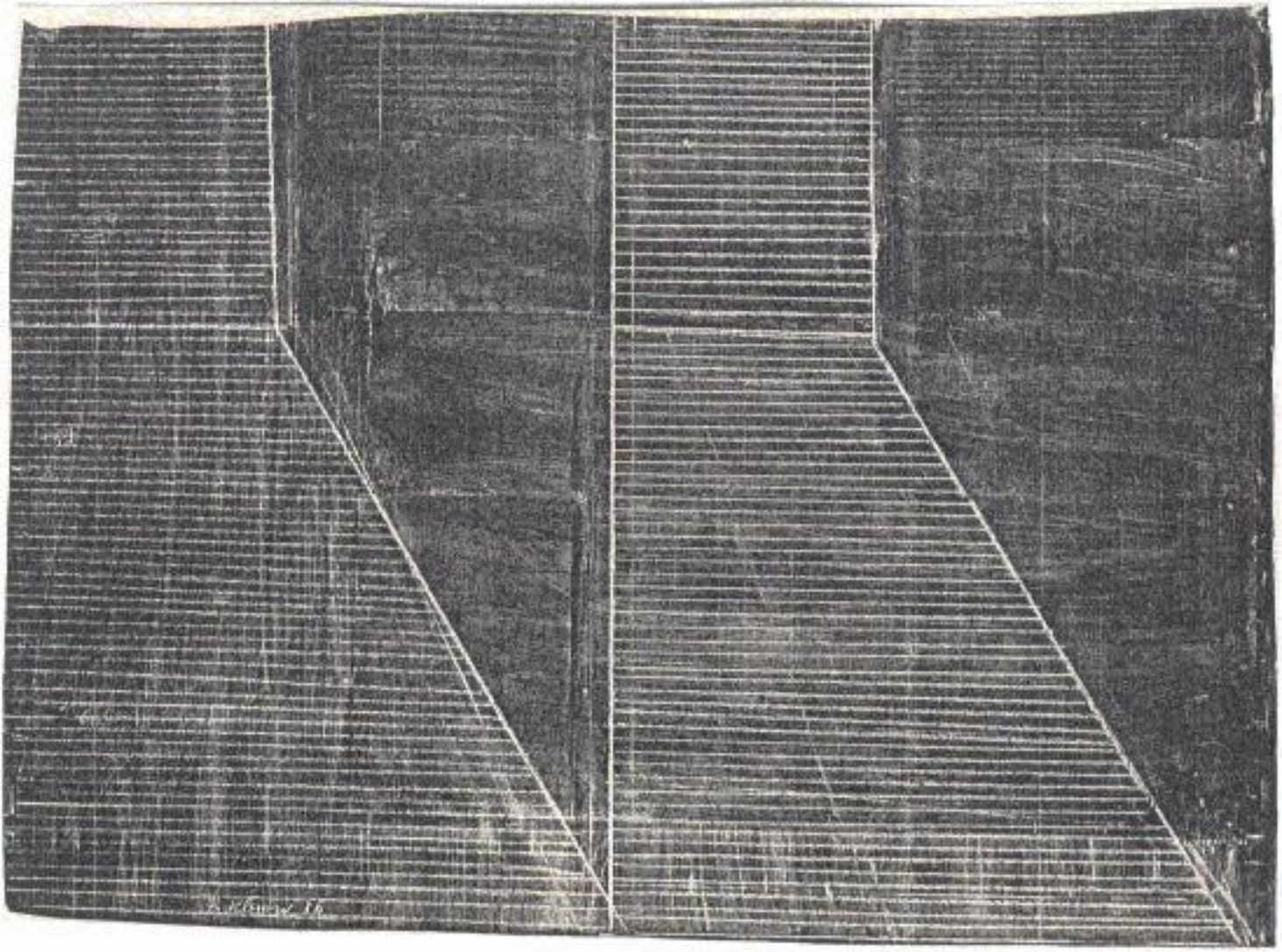


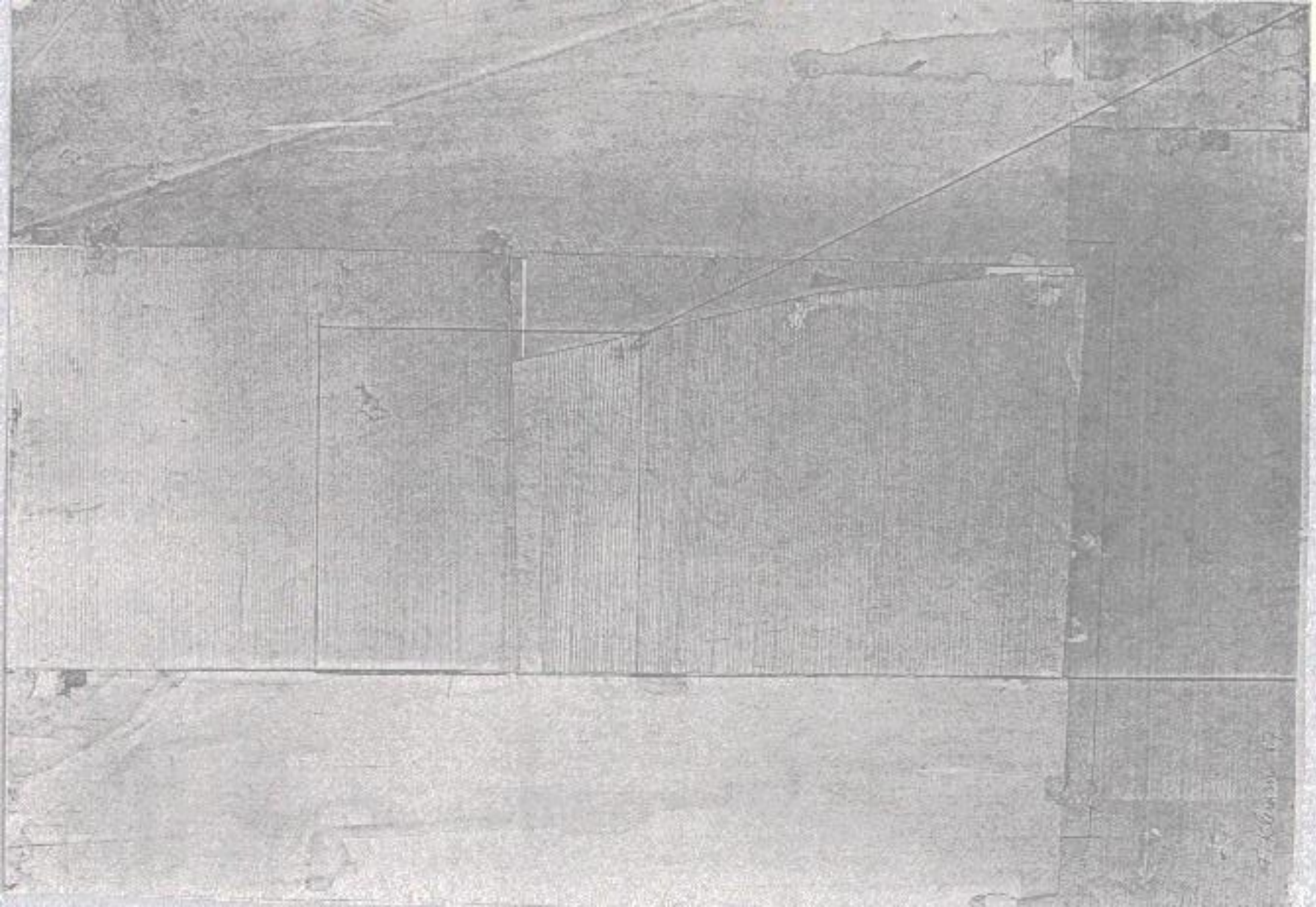


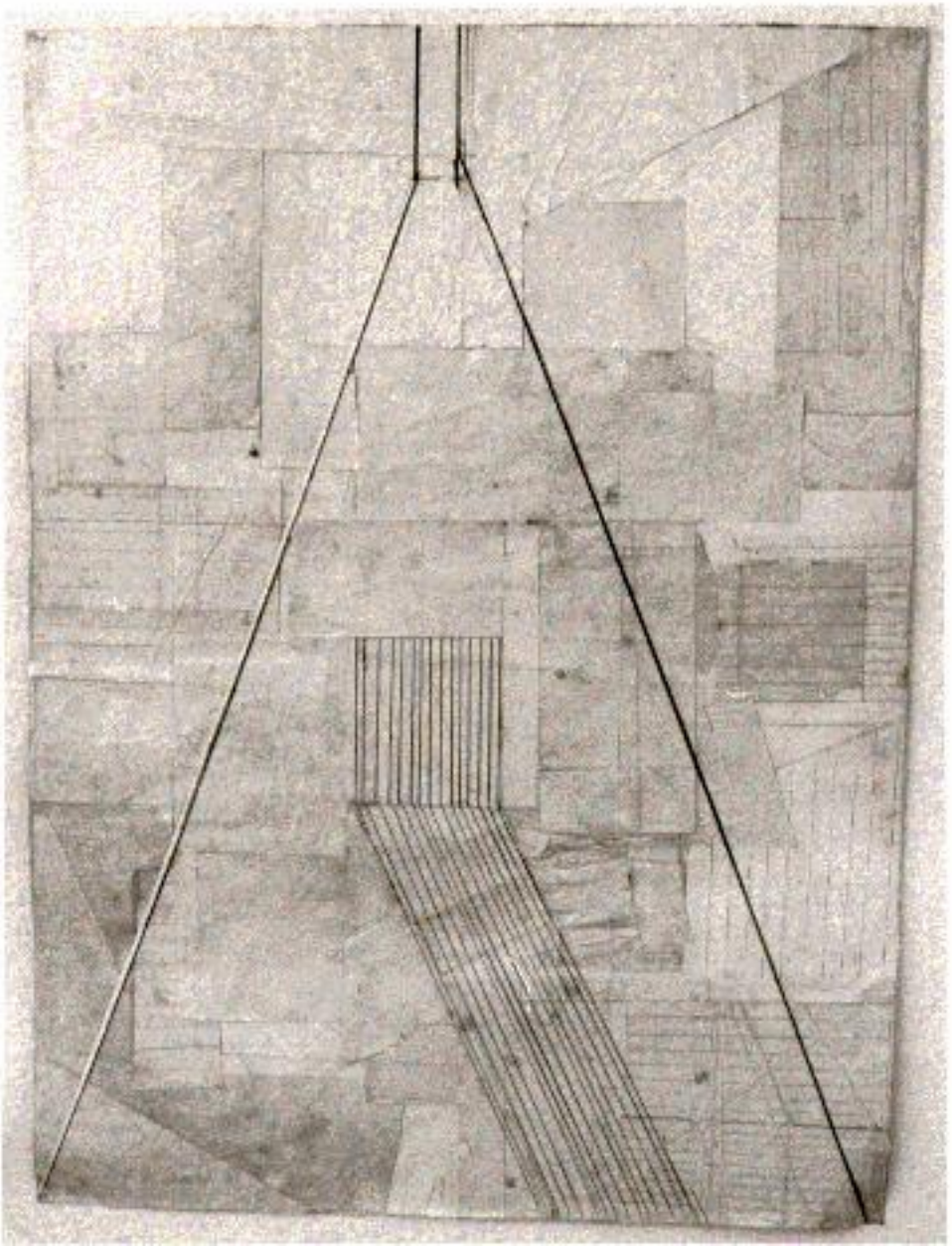


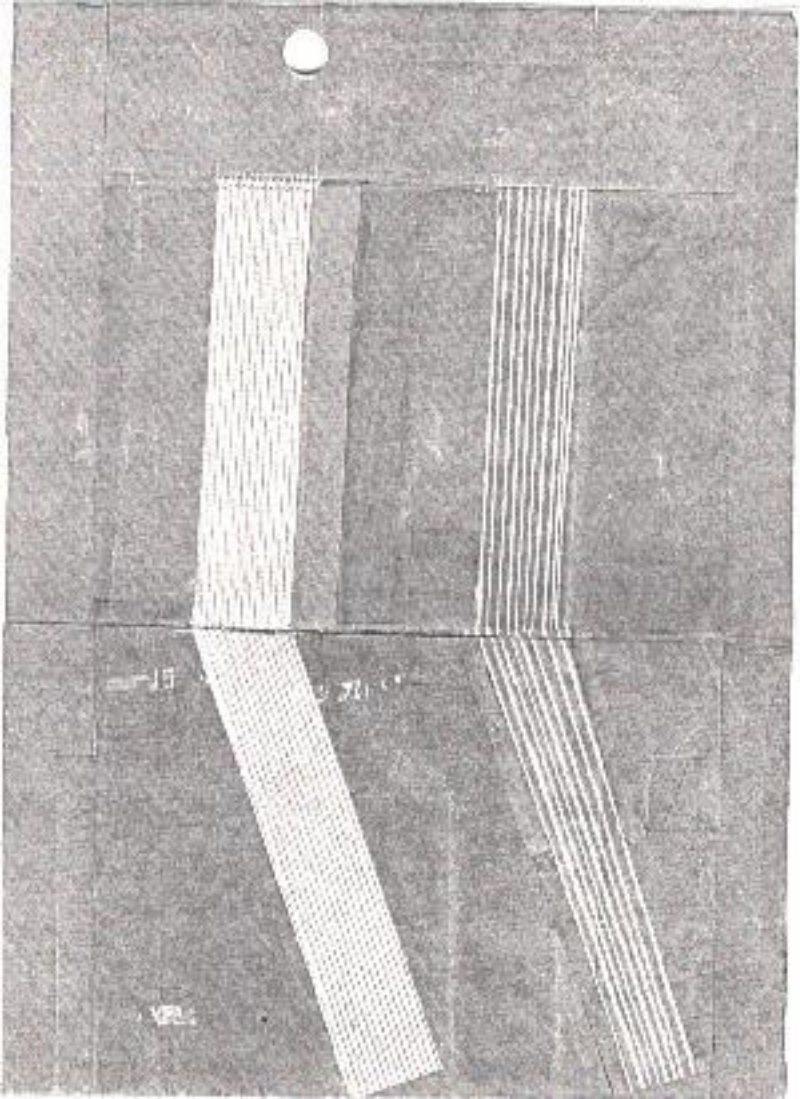


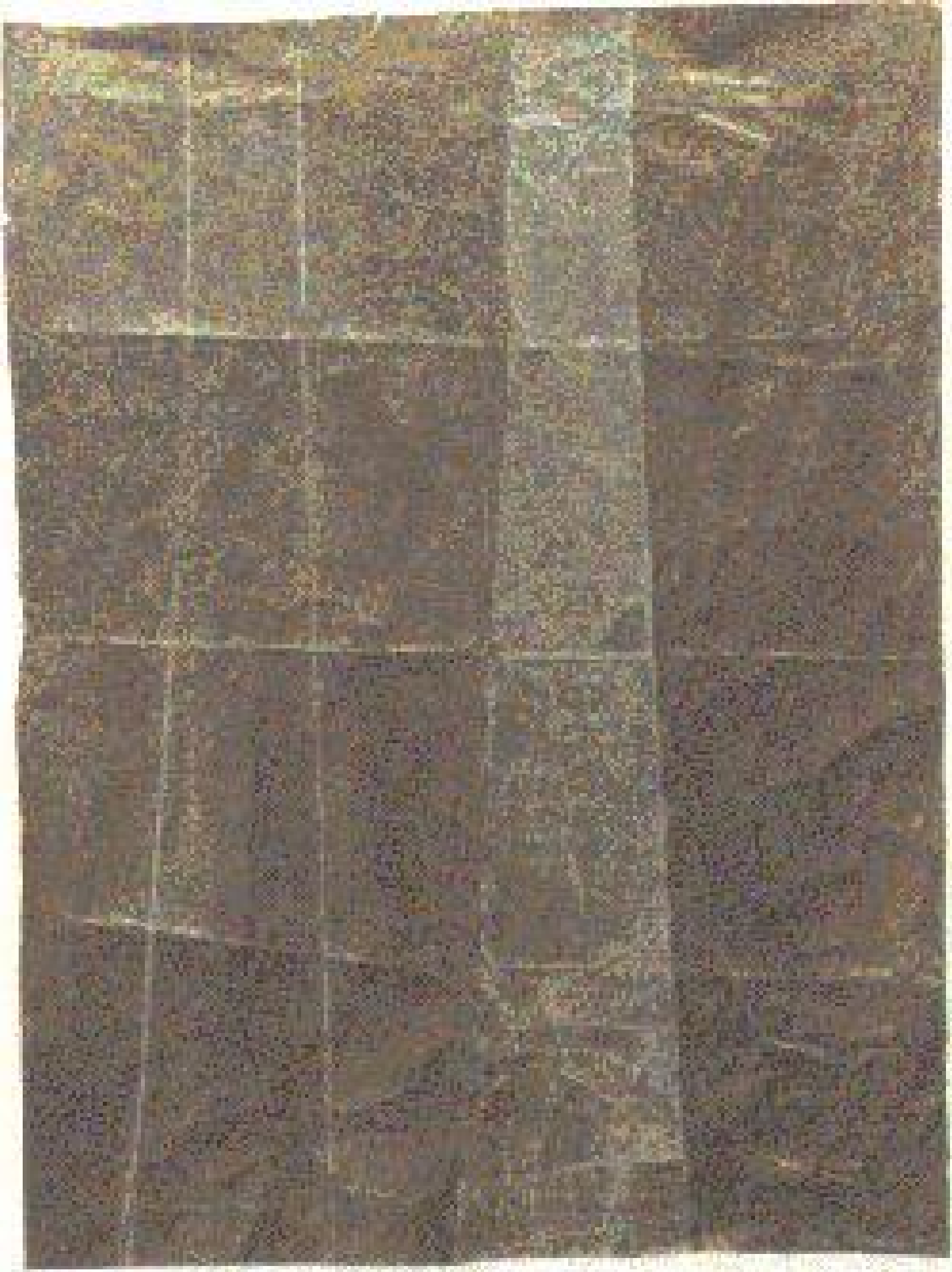


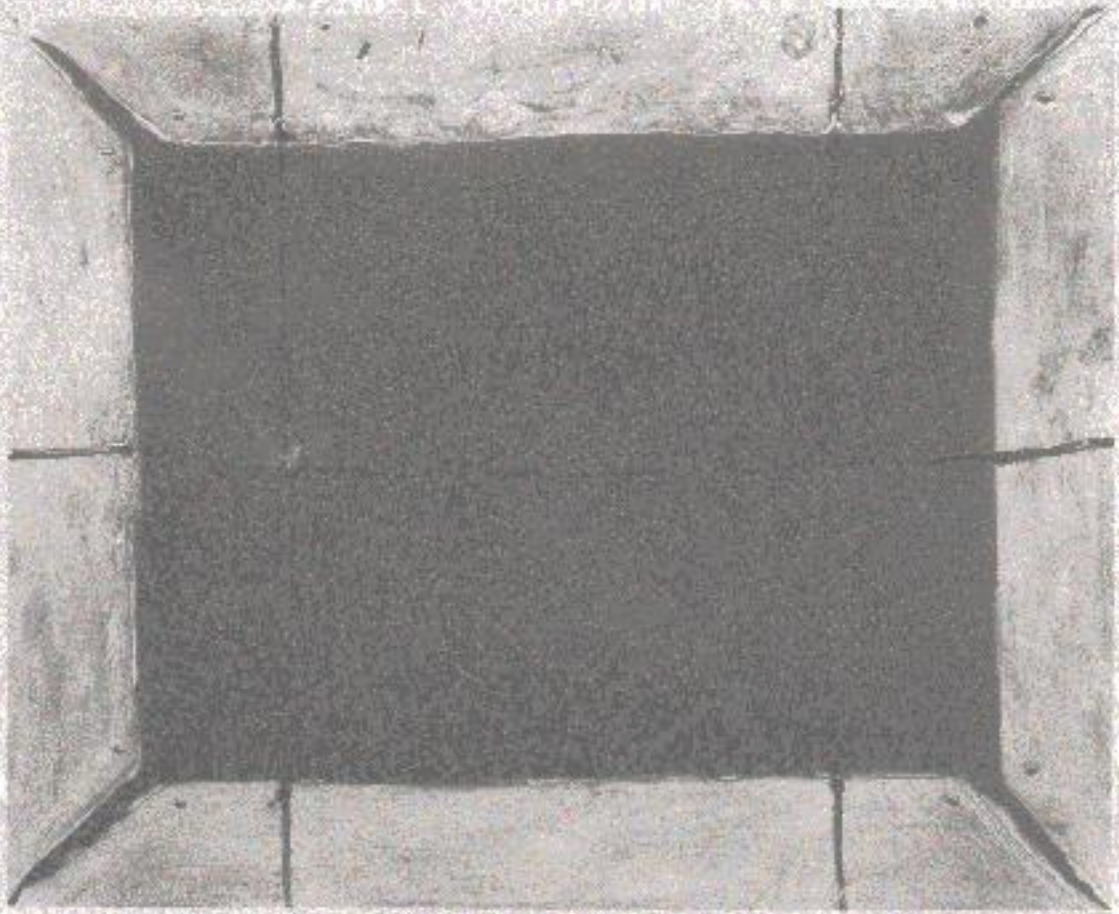




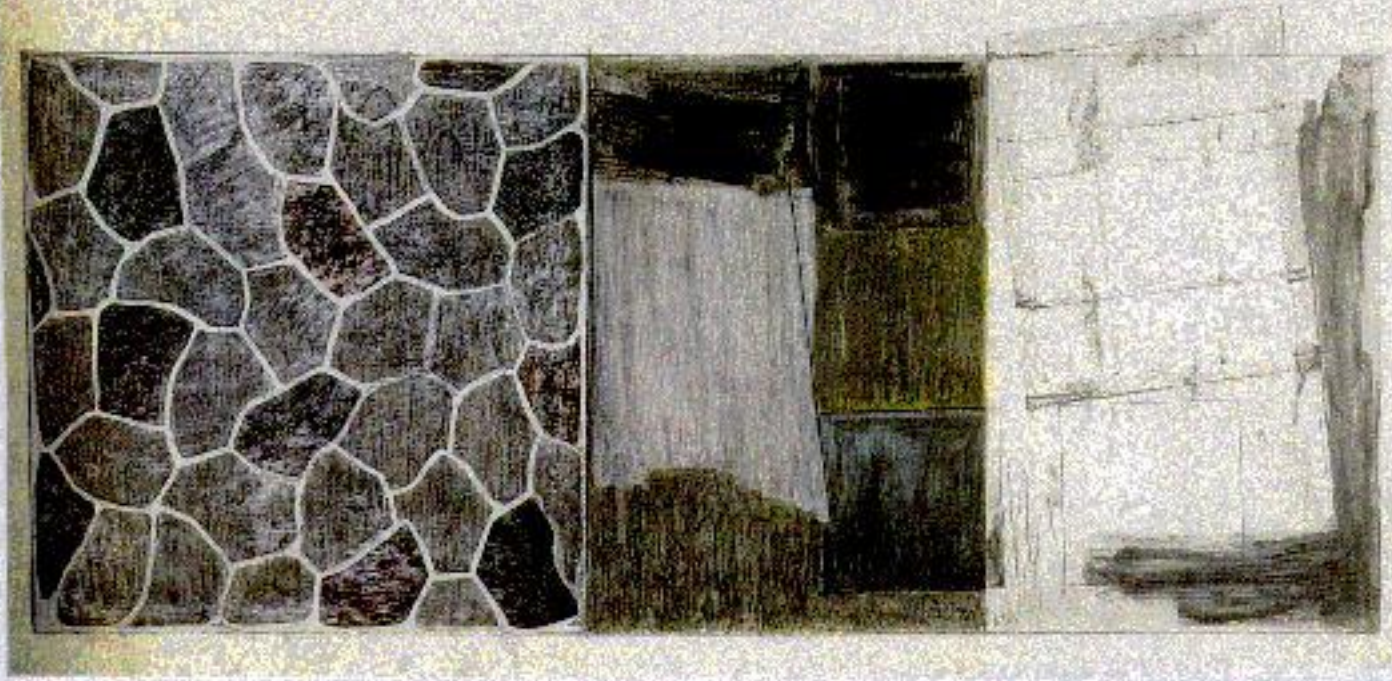


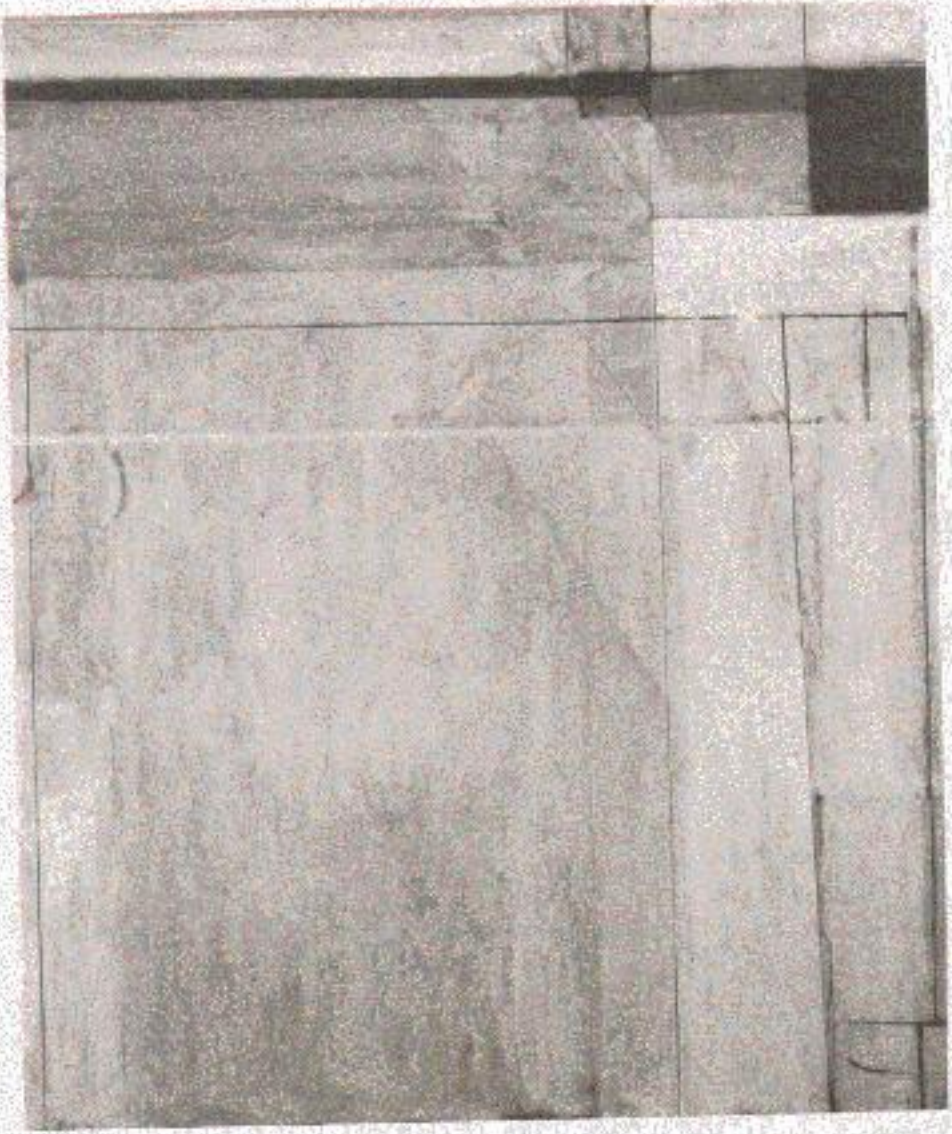


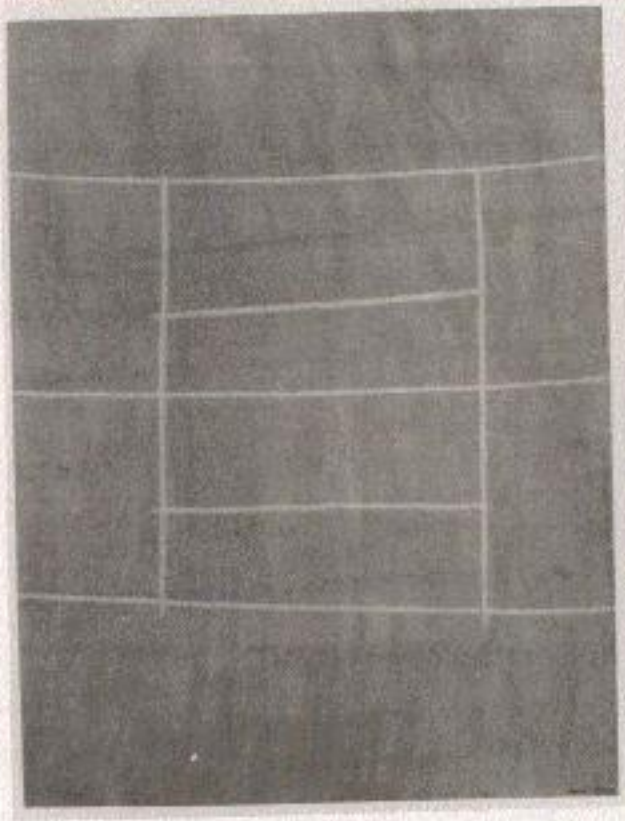


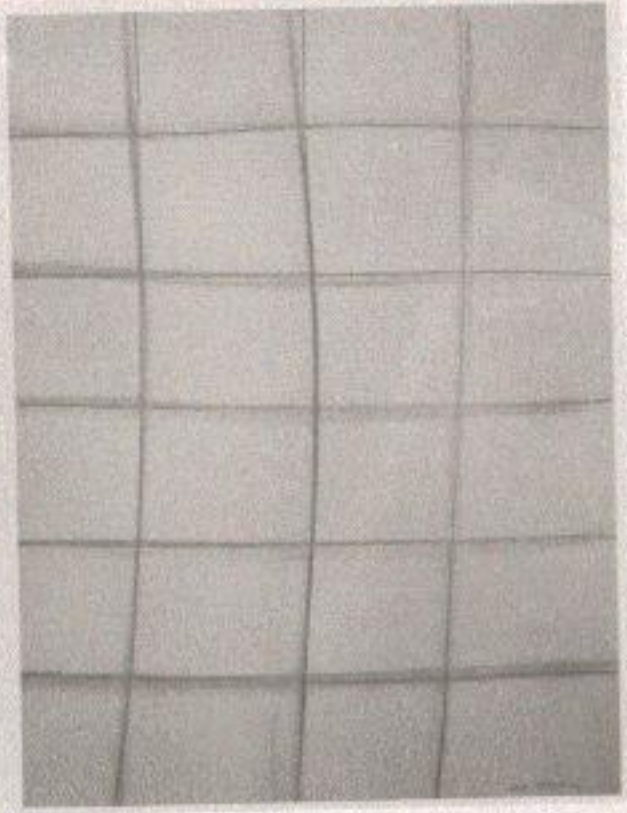


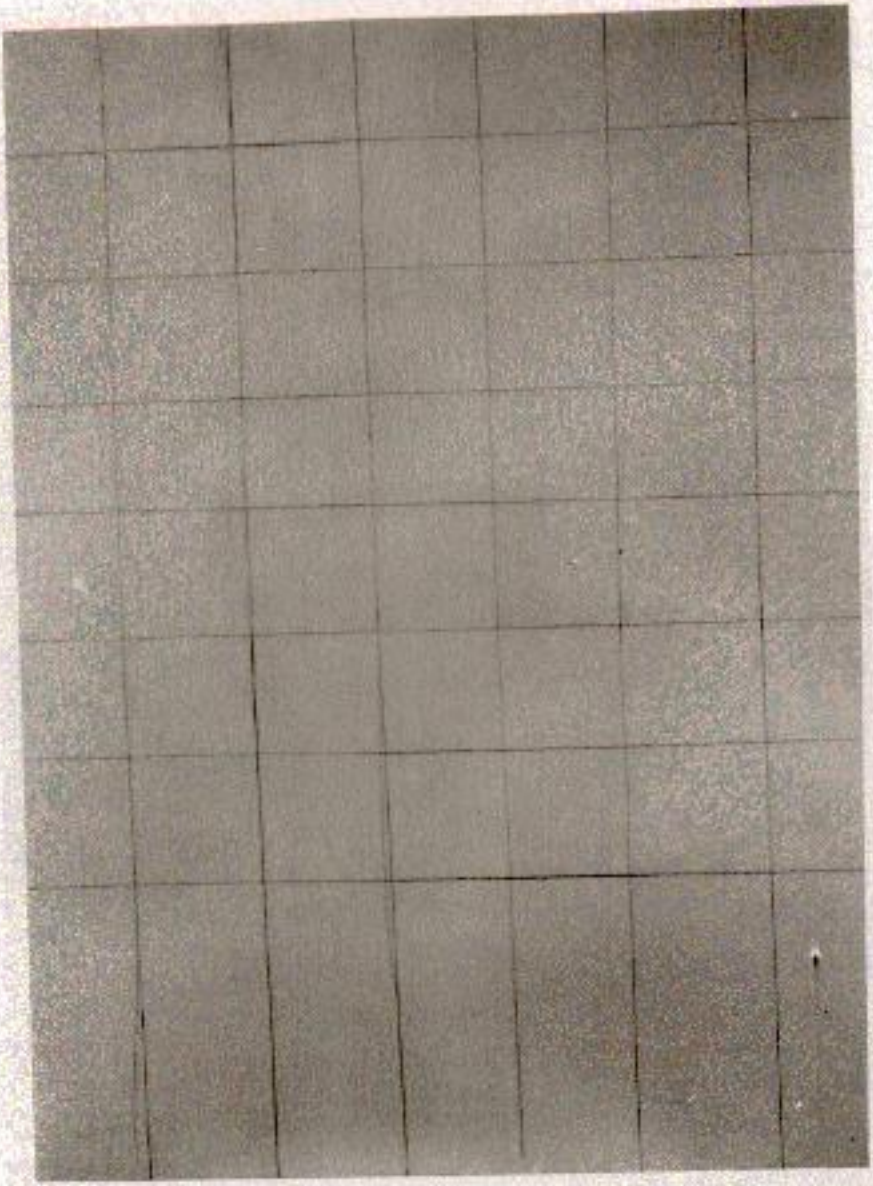
BLITZ
LIAR

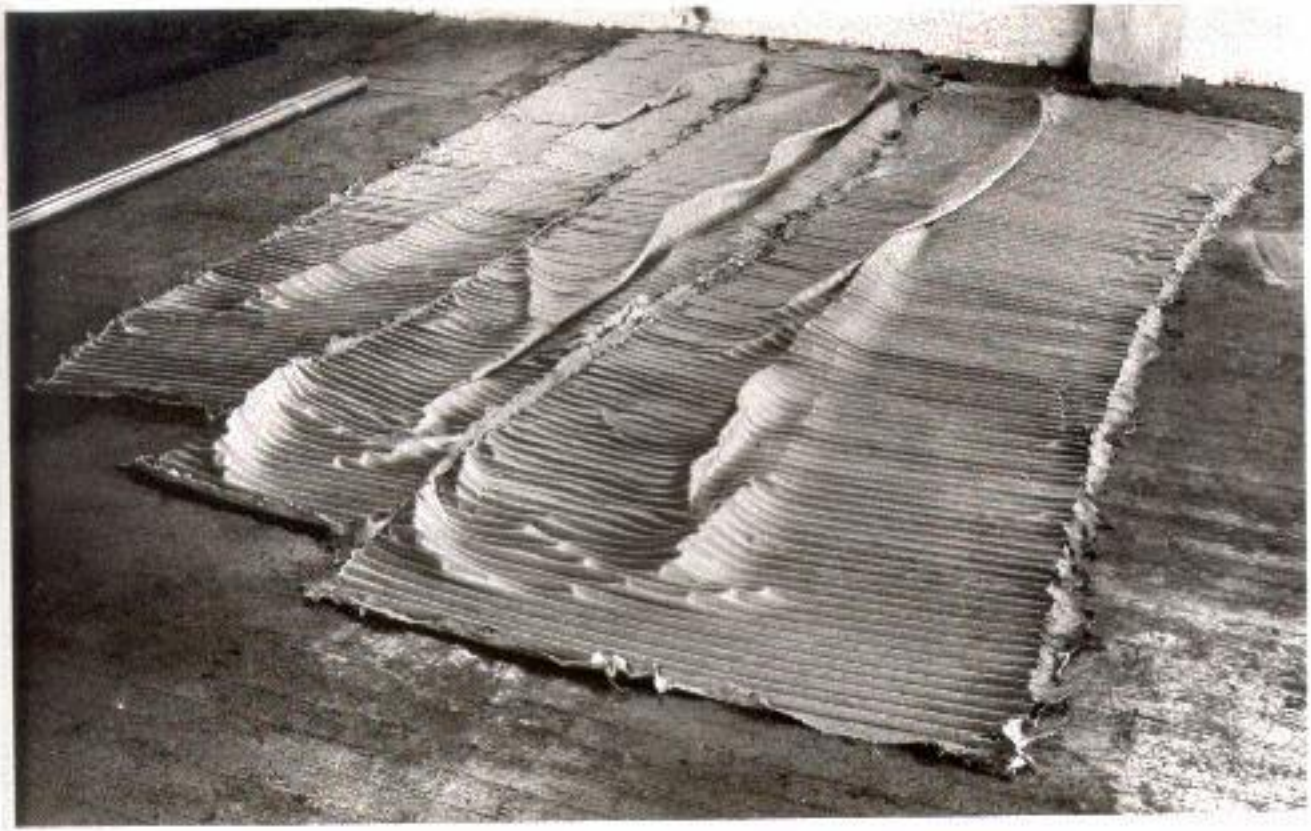


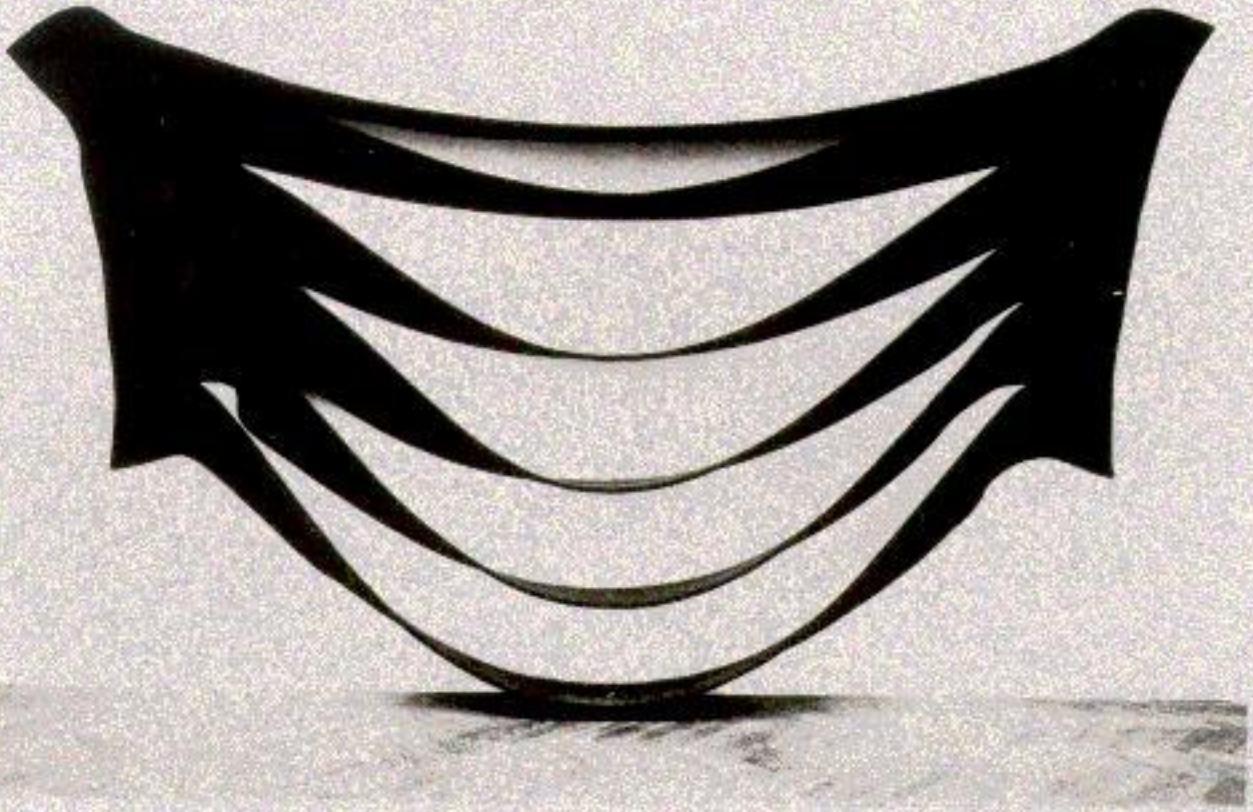


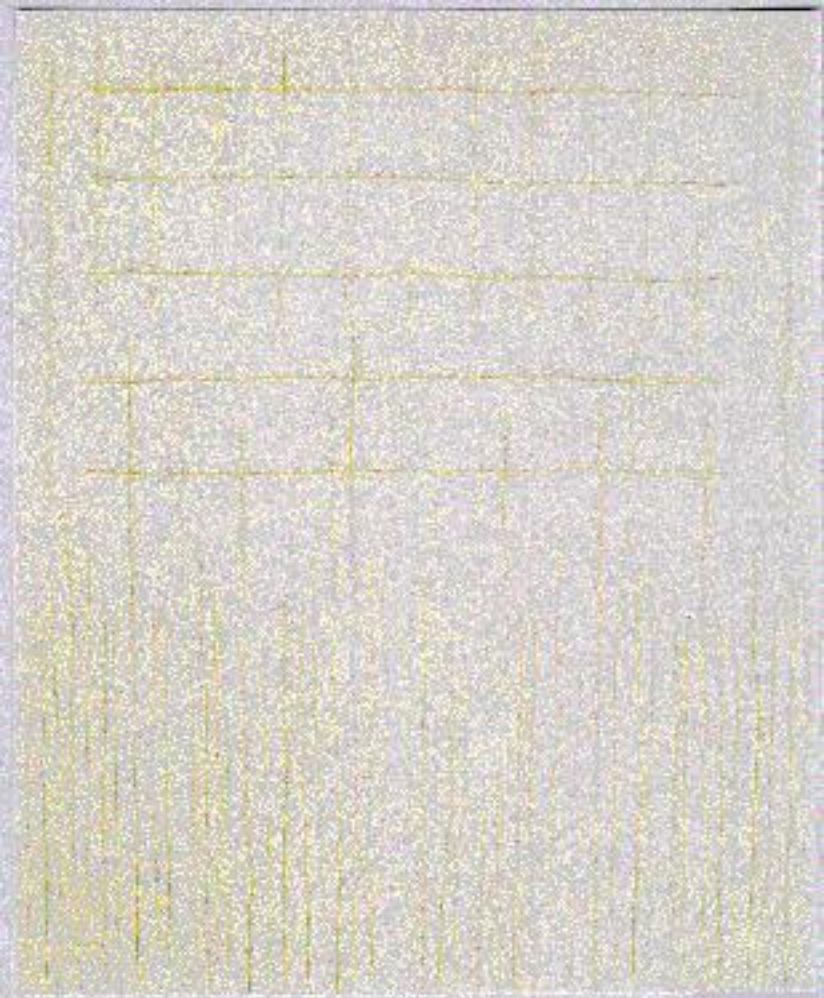


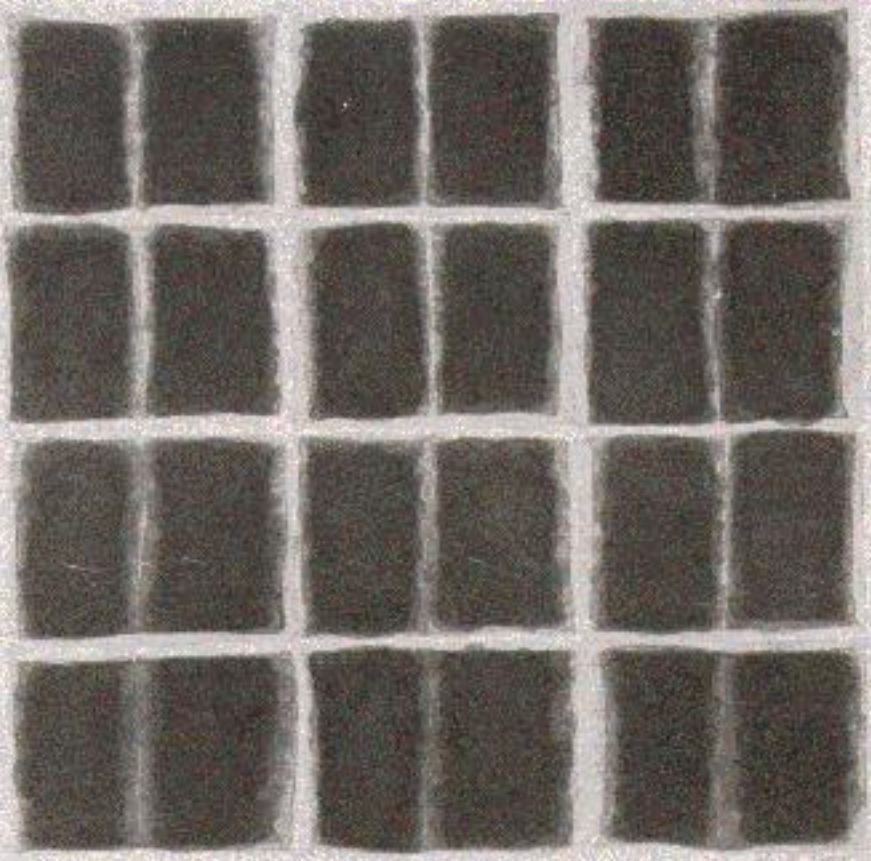


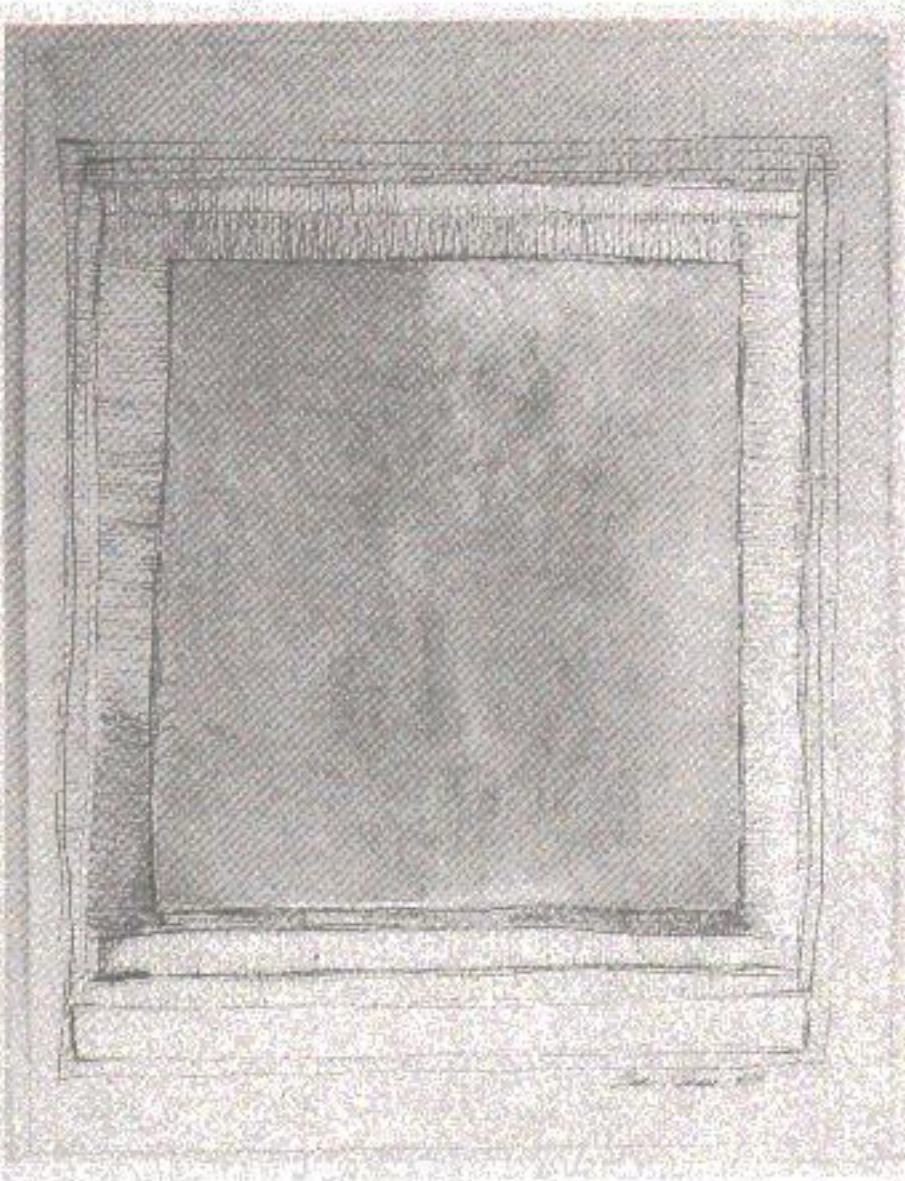


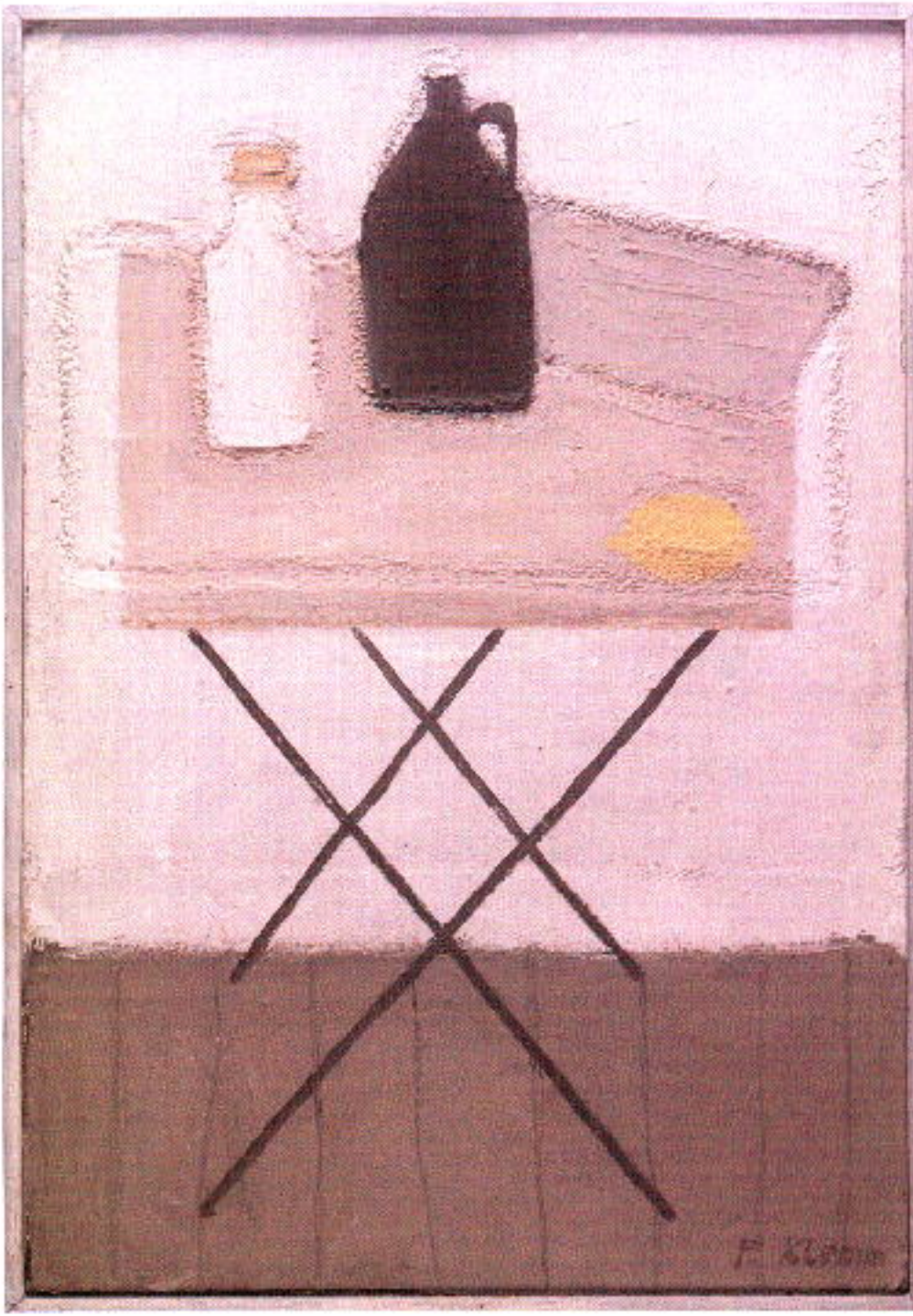


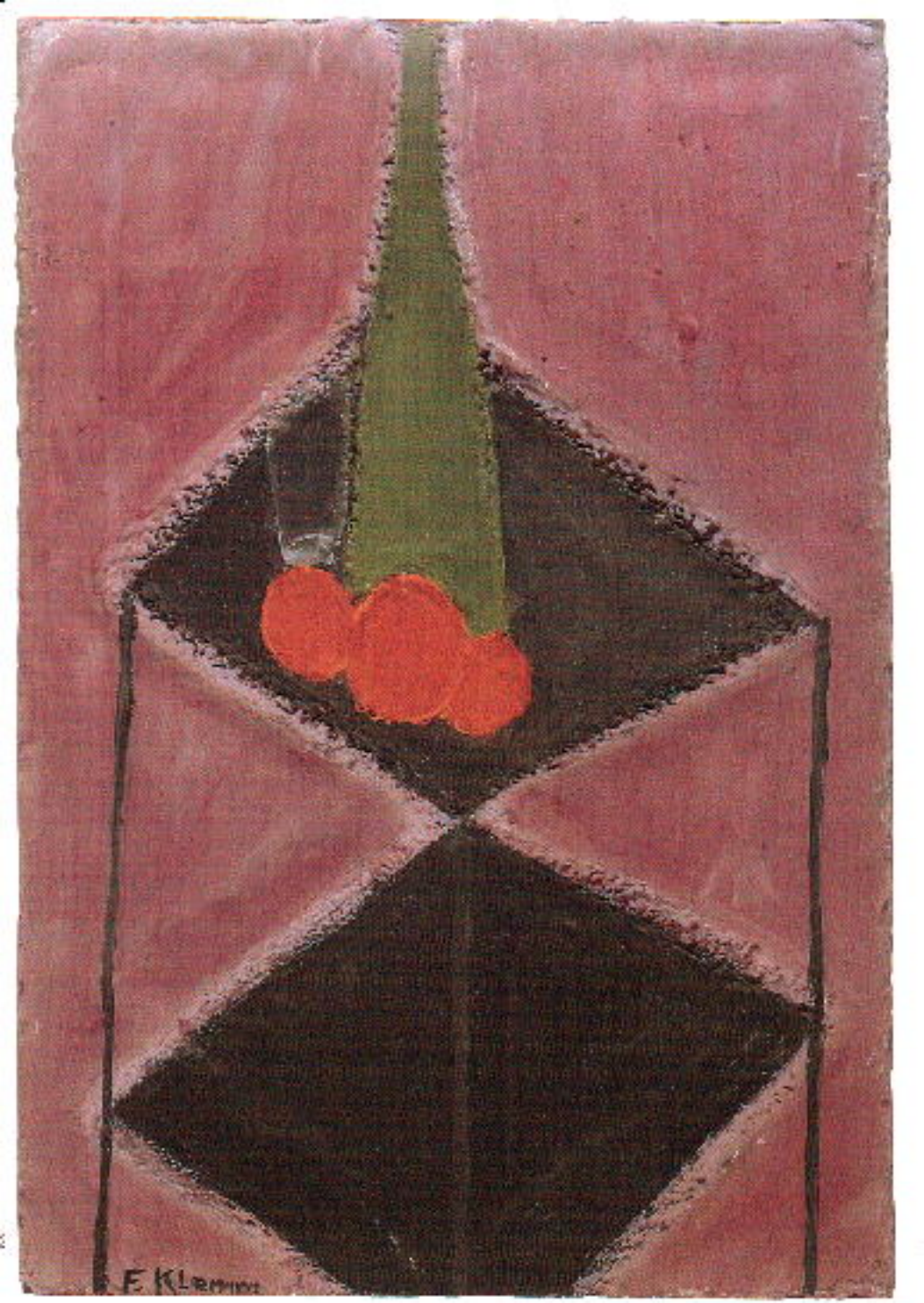


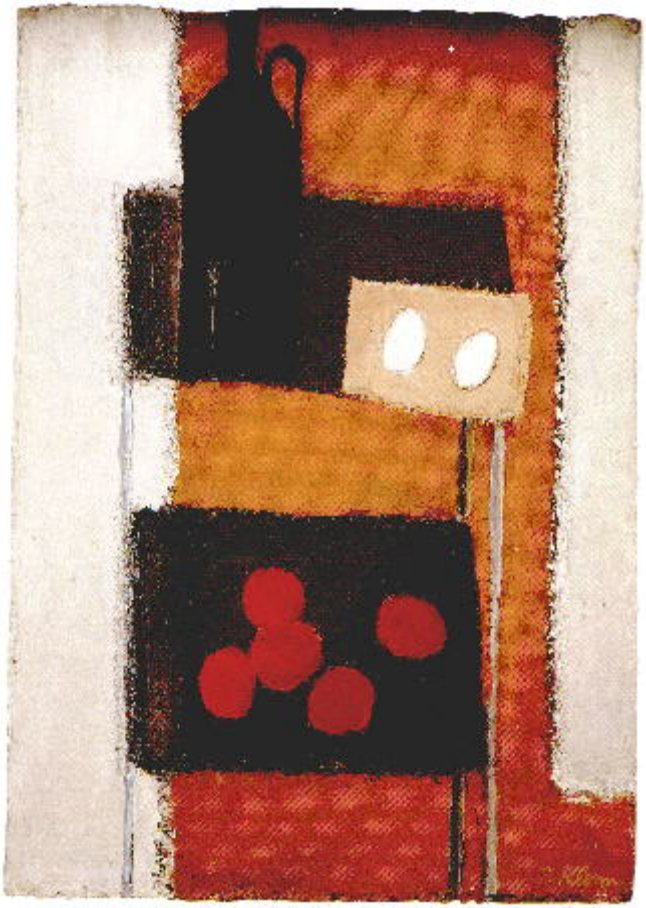


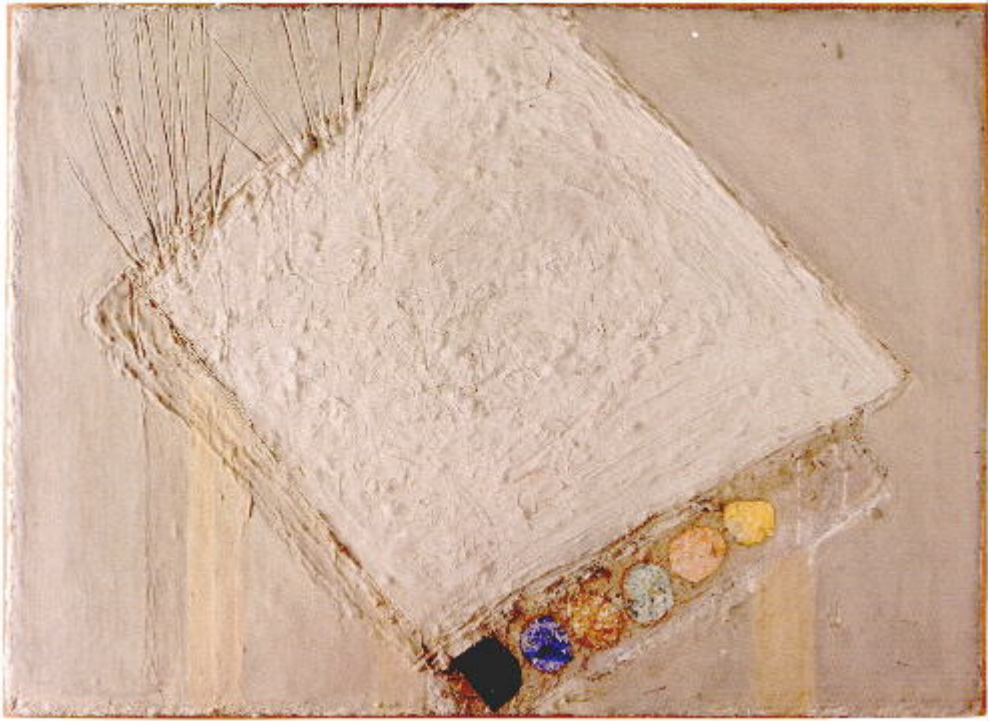


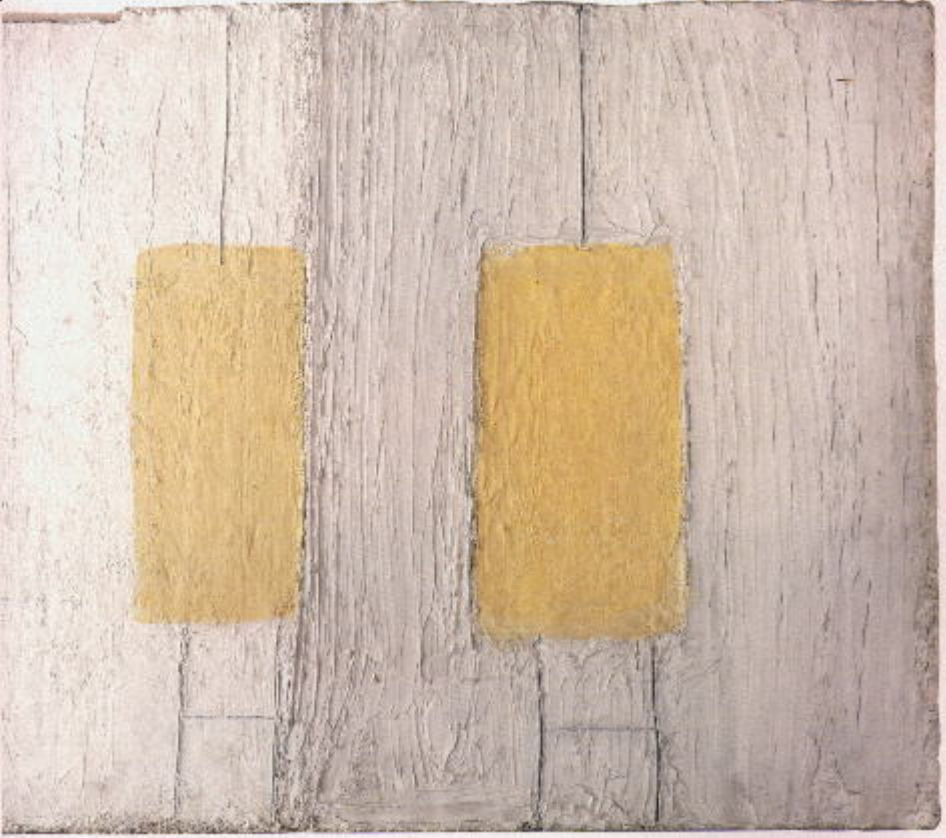


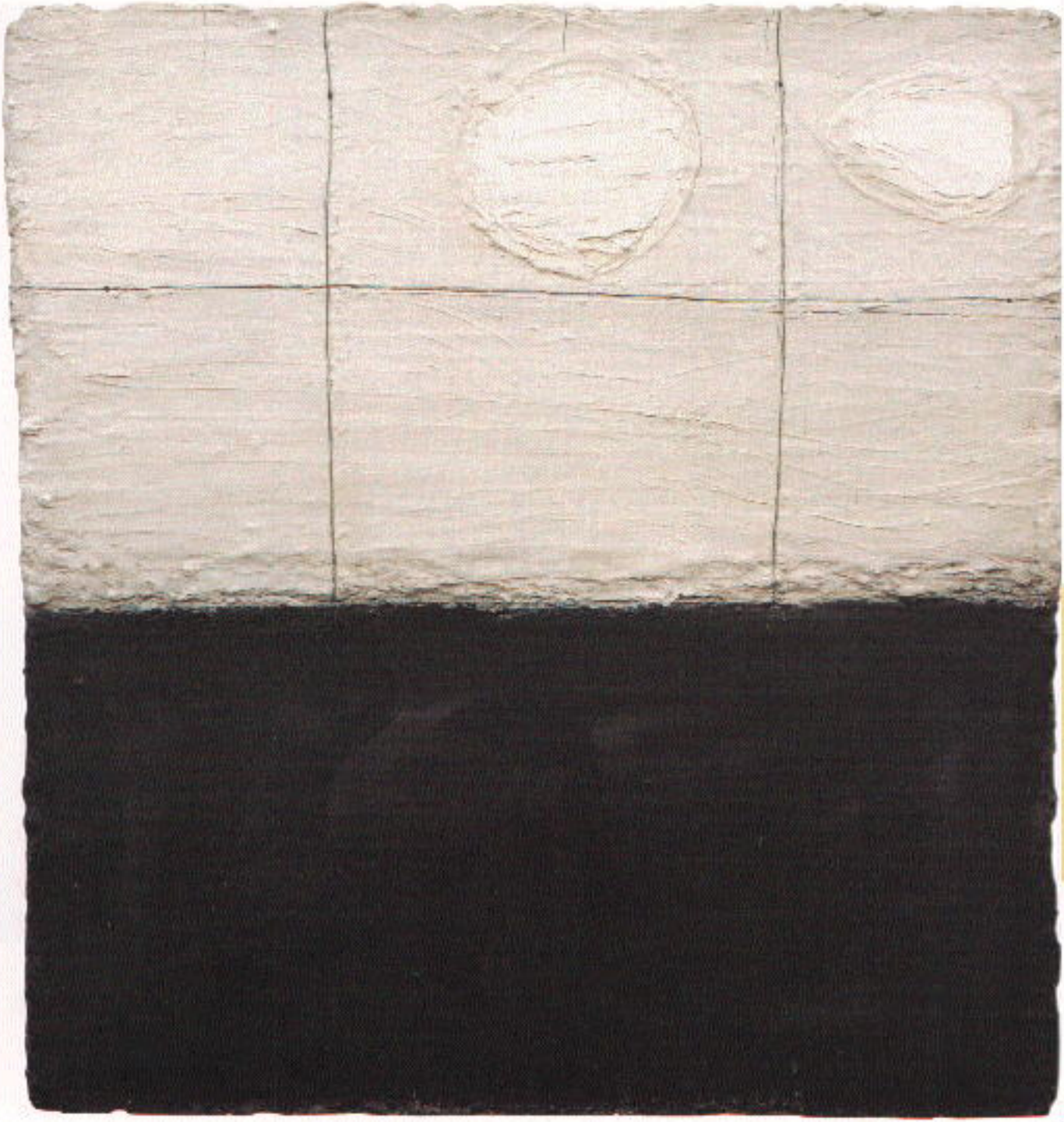


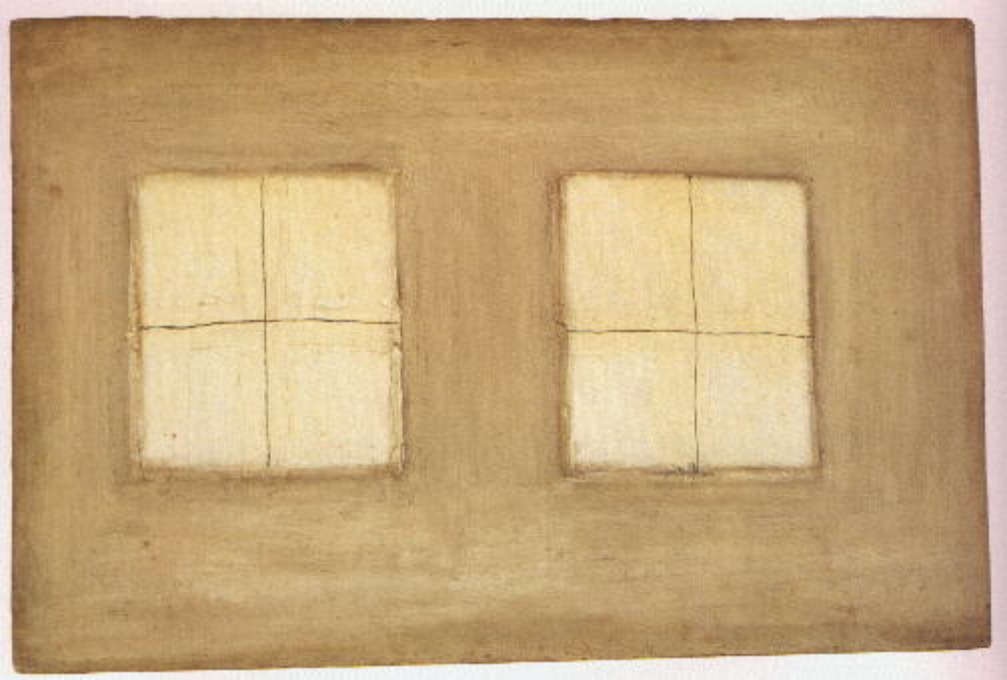

F. Klemm

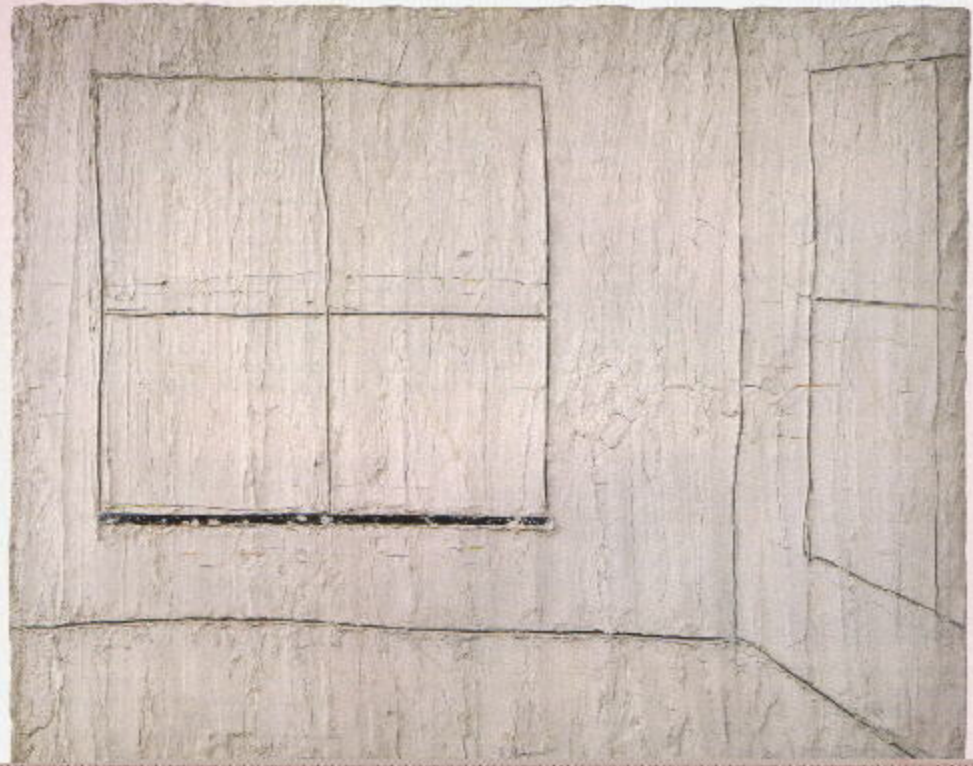


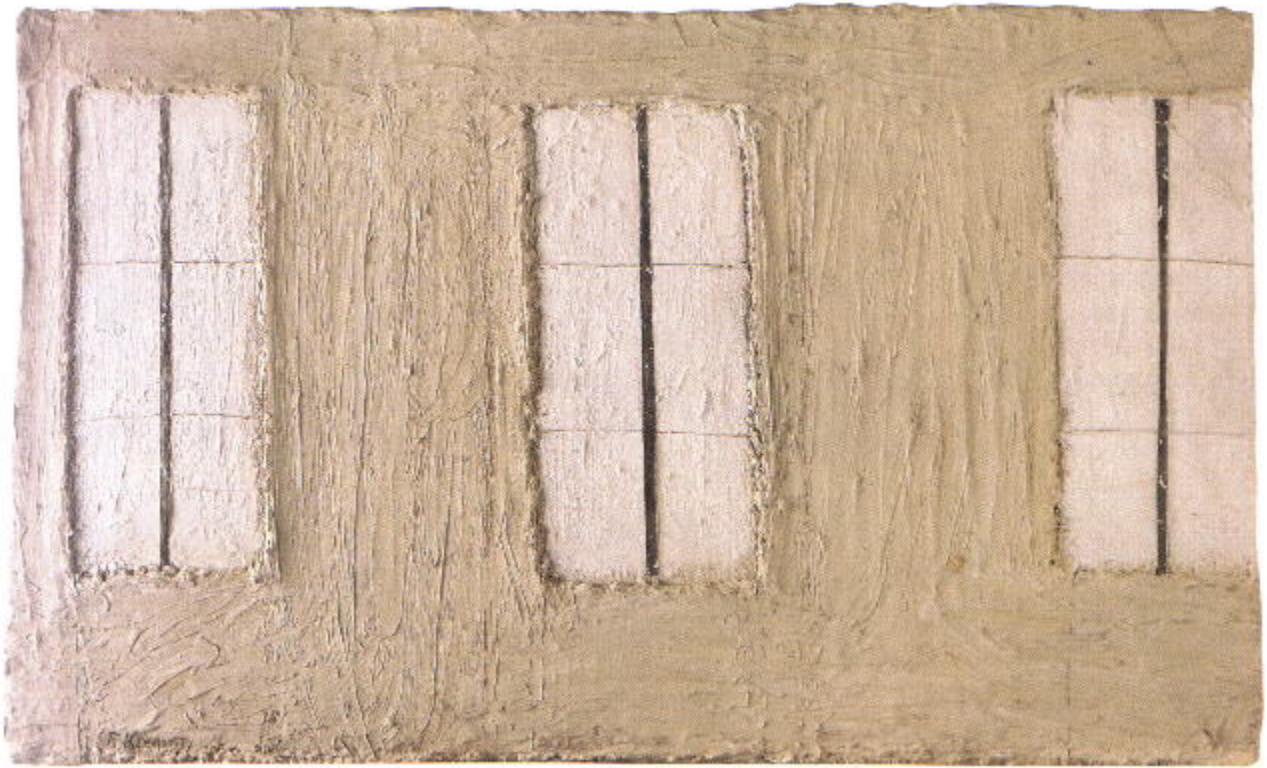


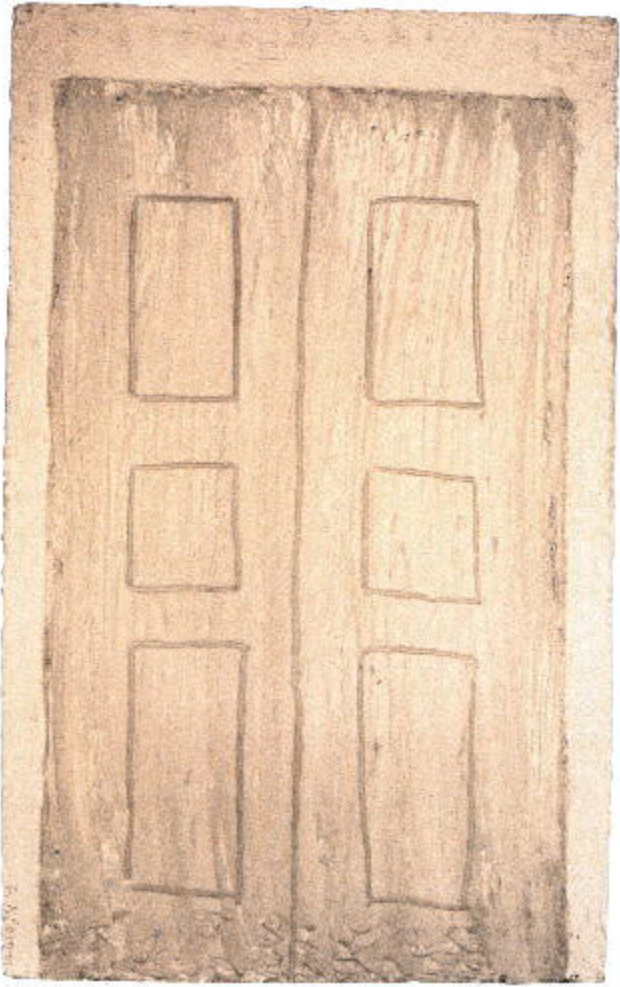


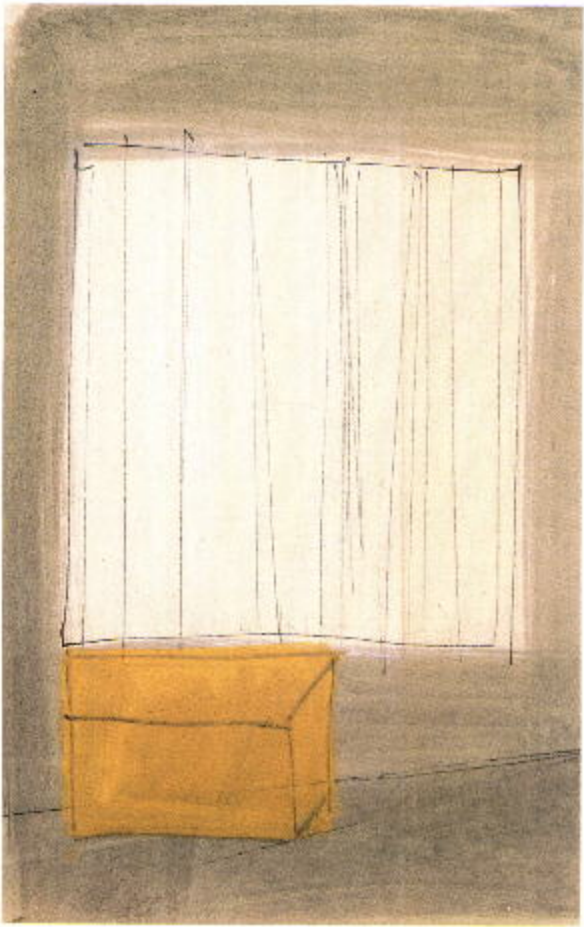


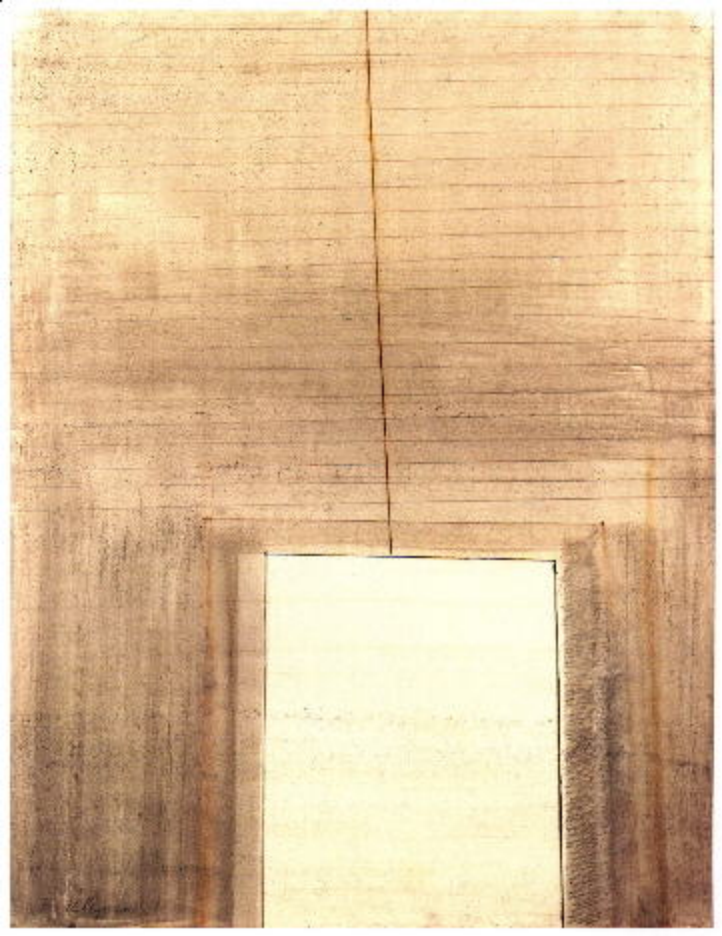


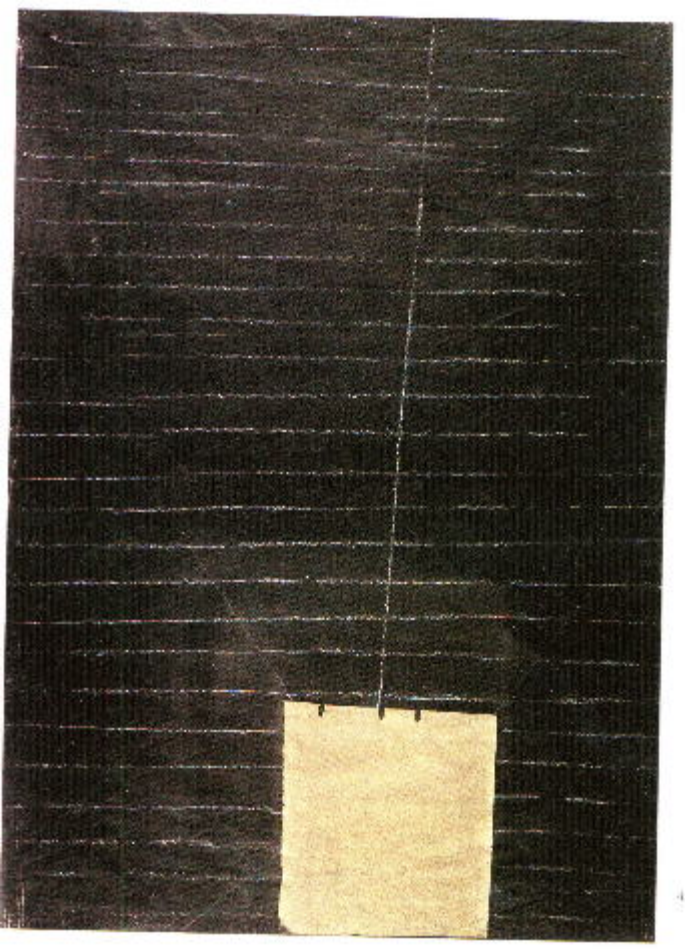


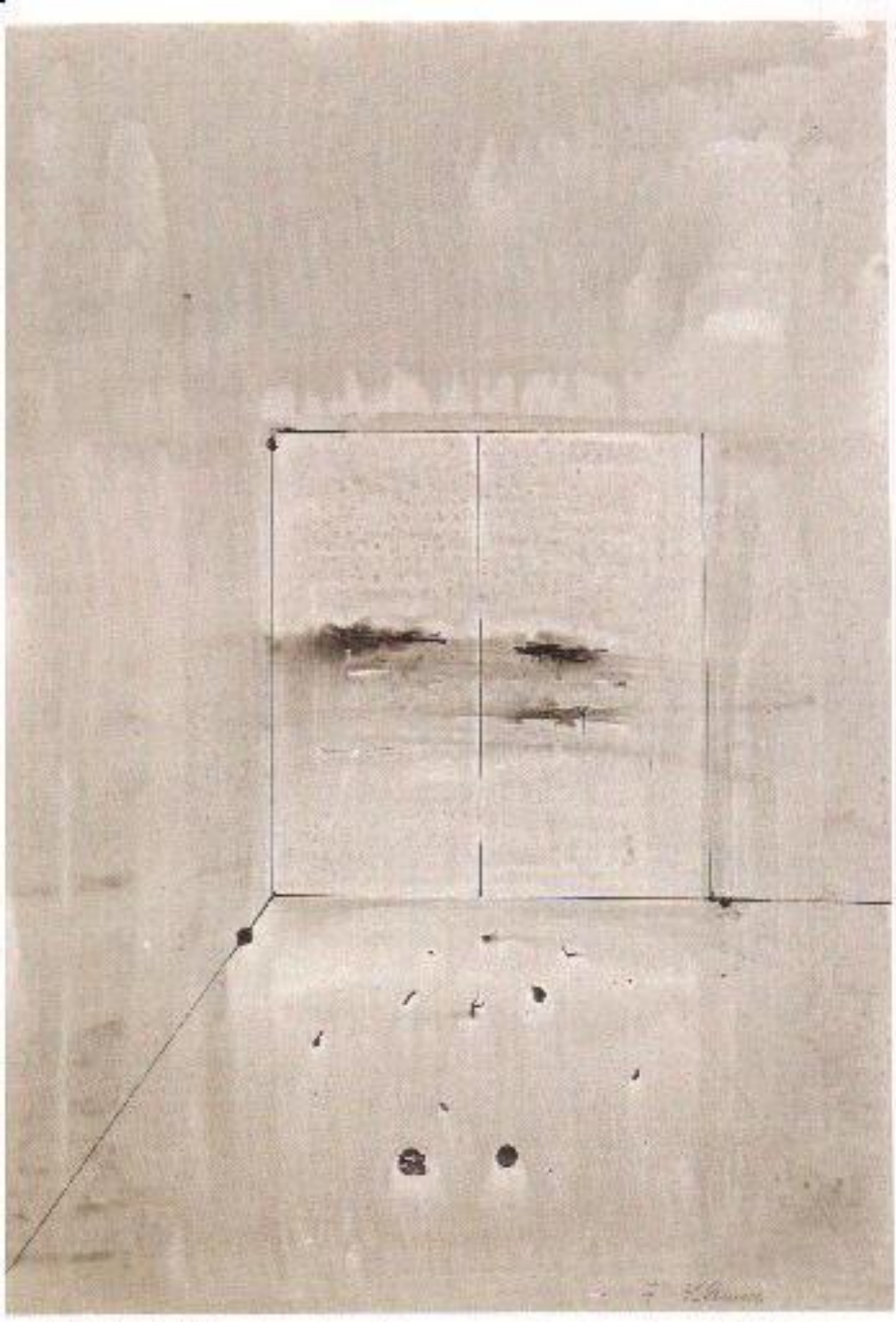


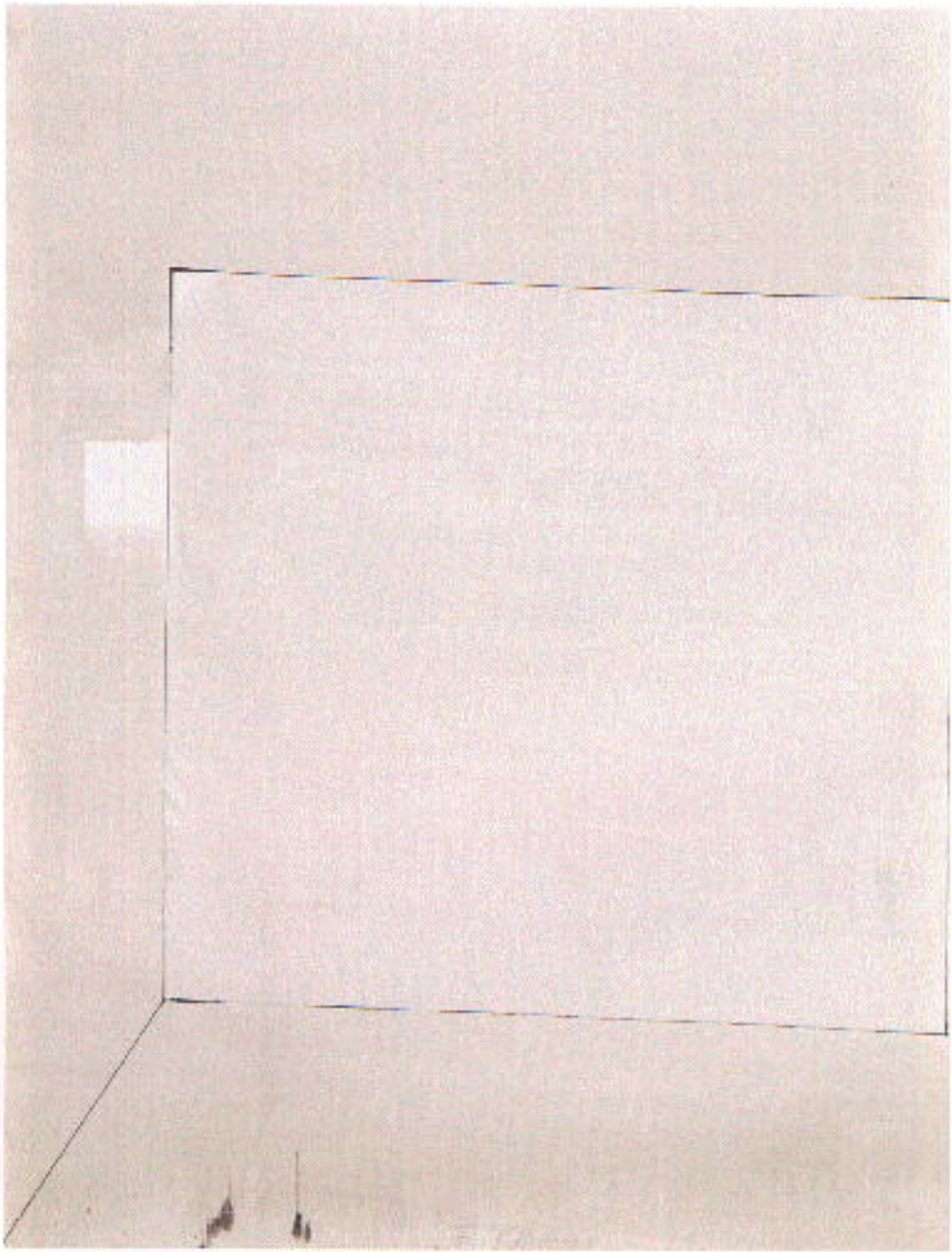


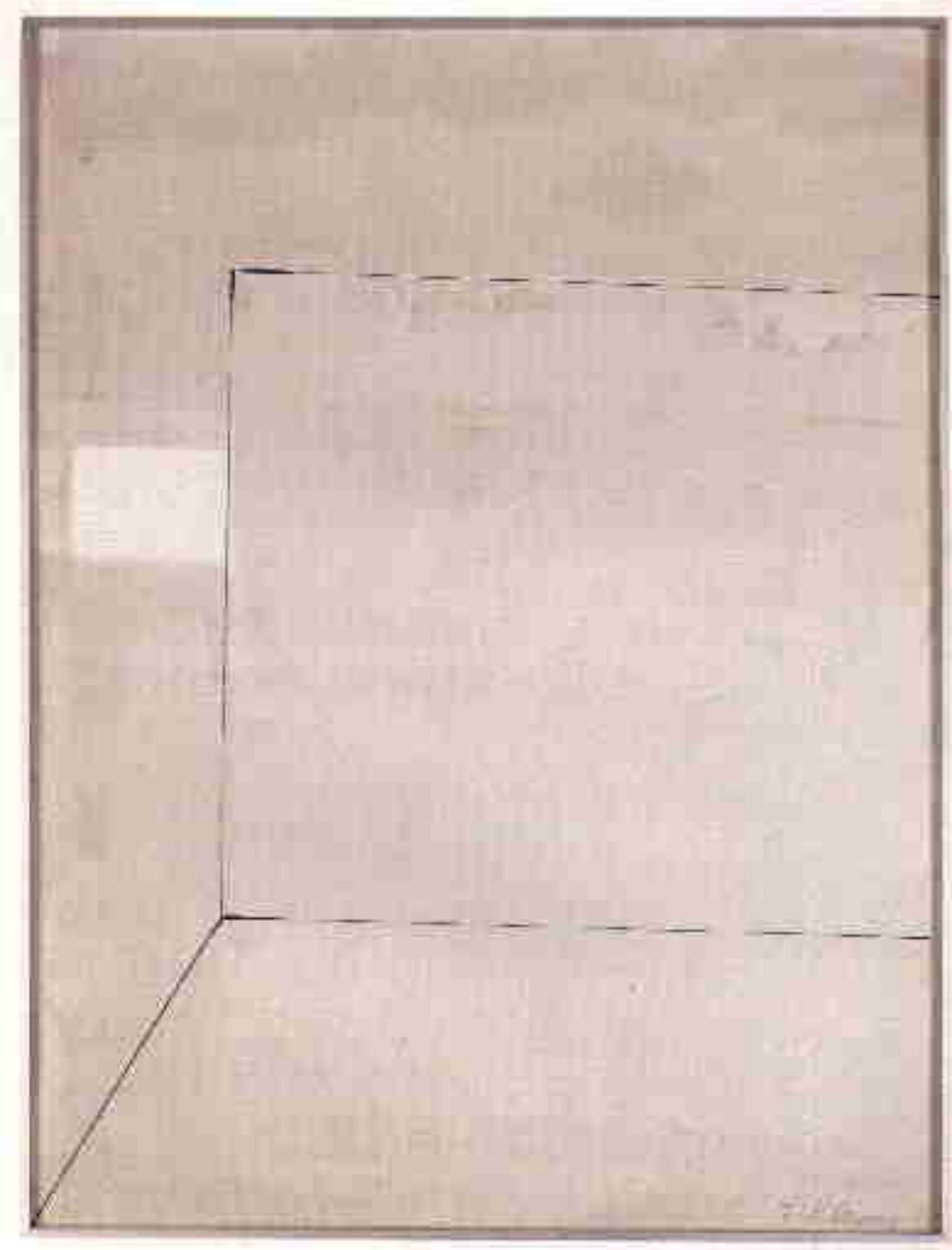


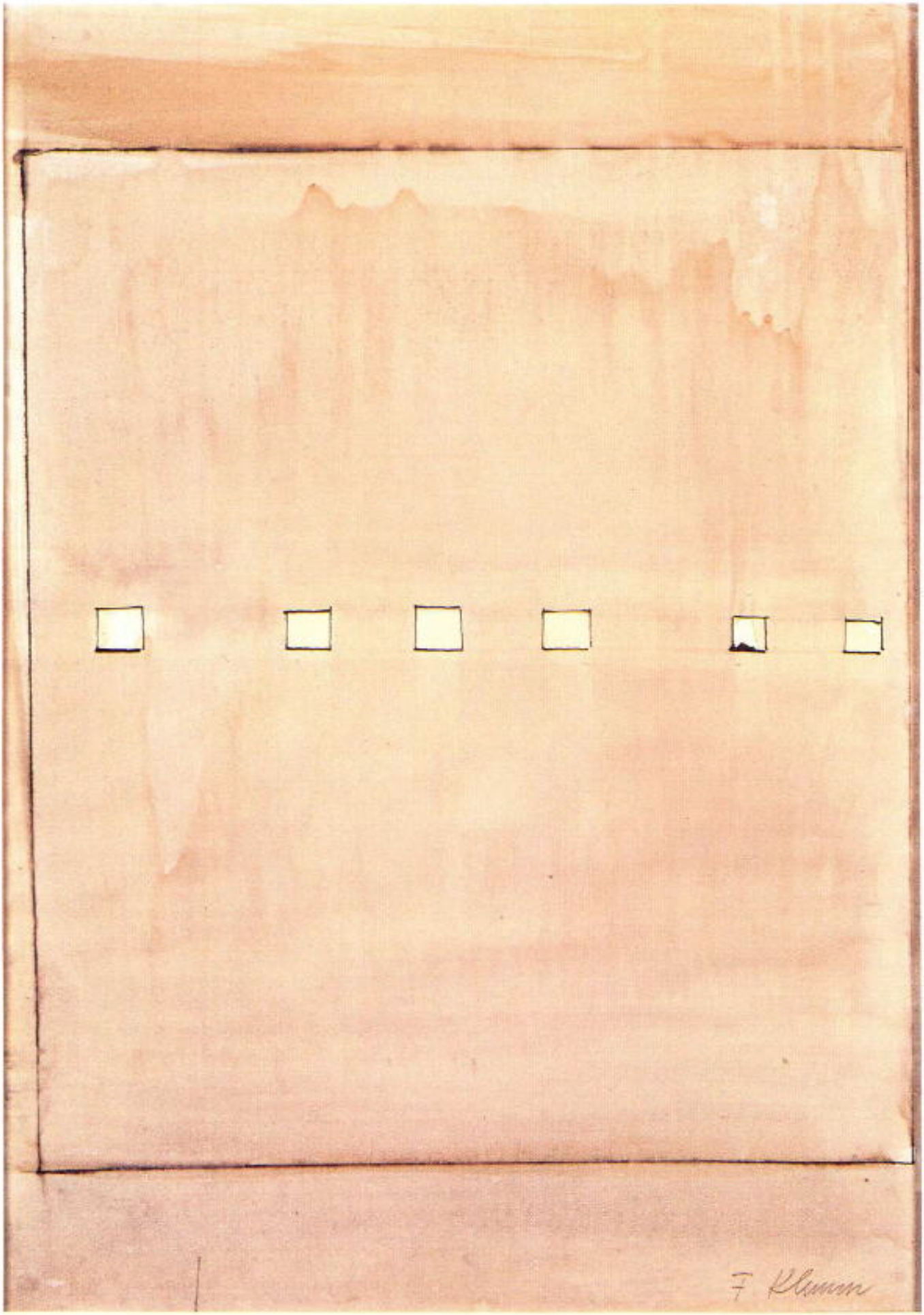


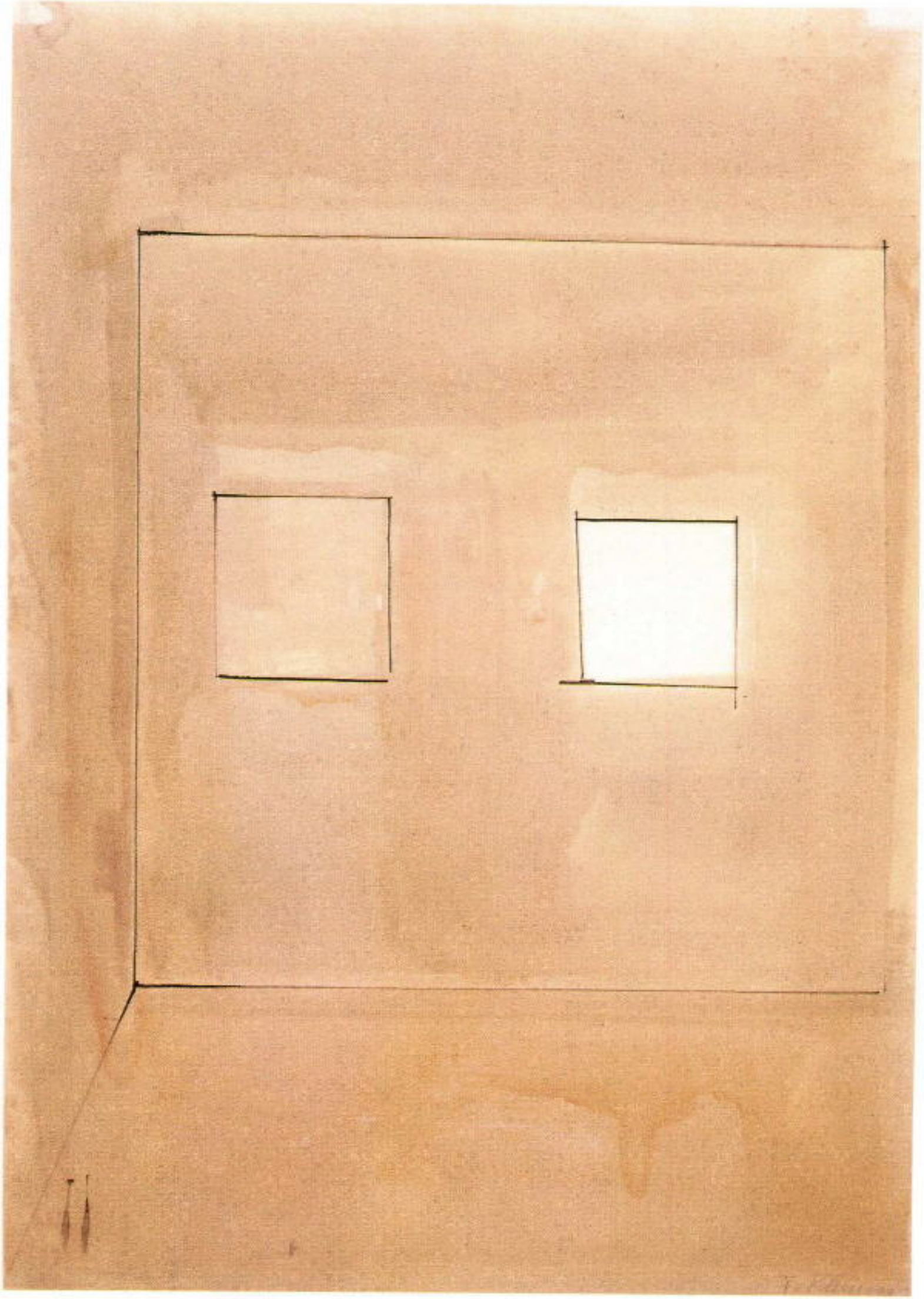


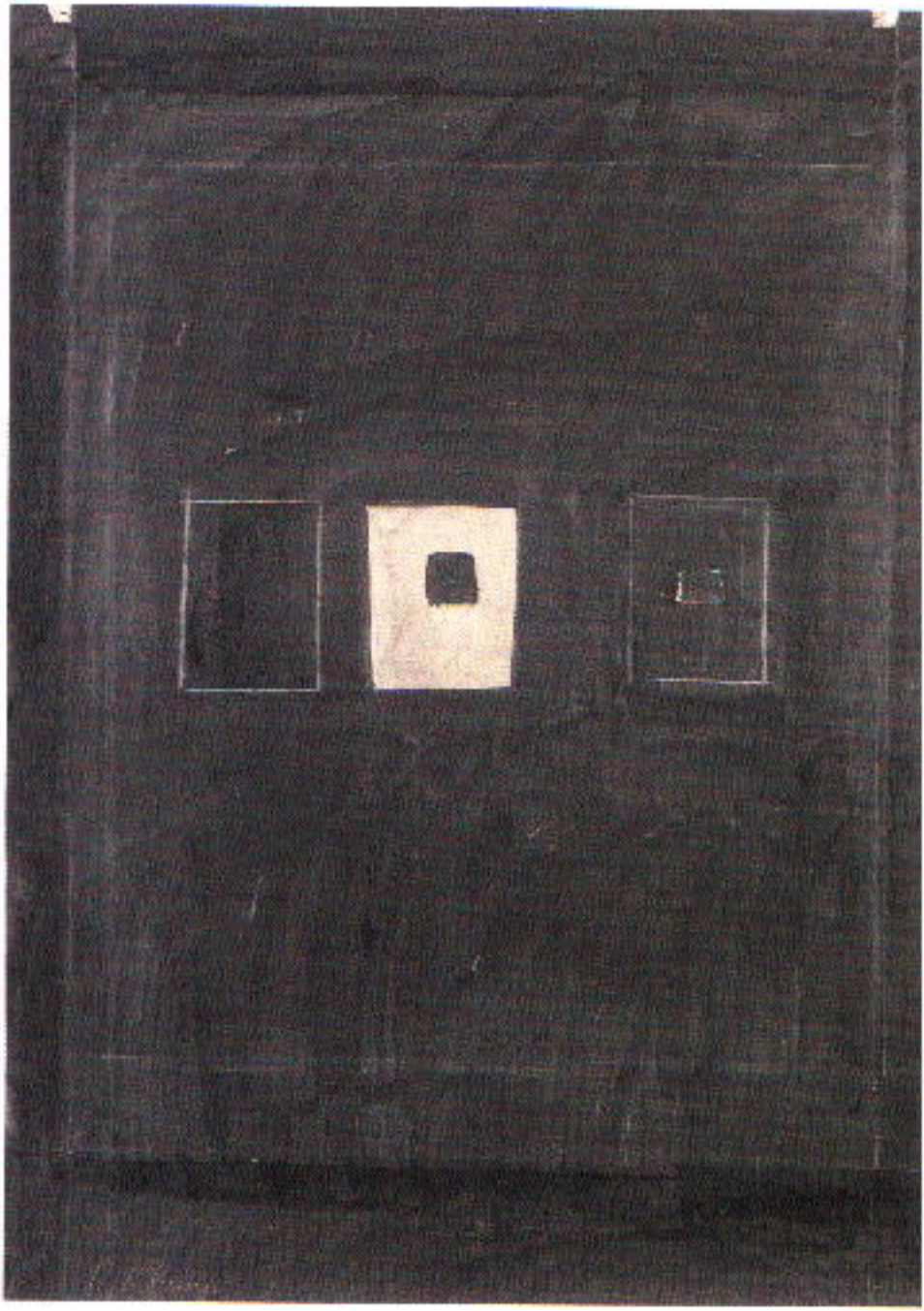


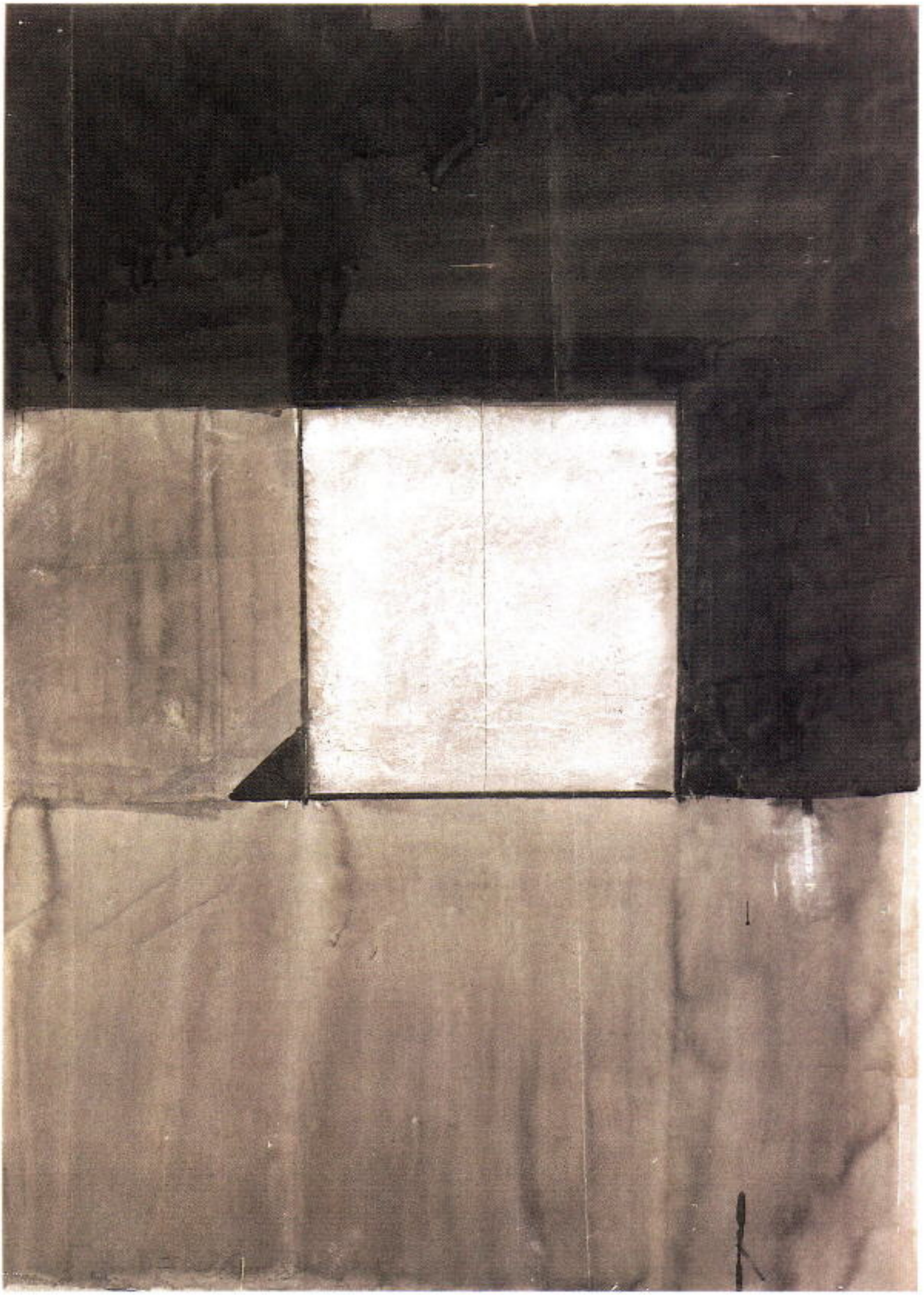


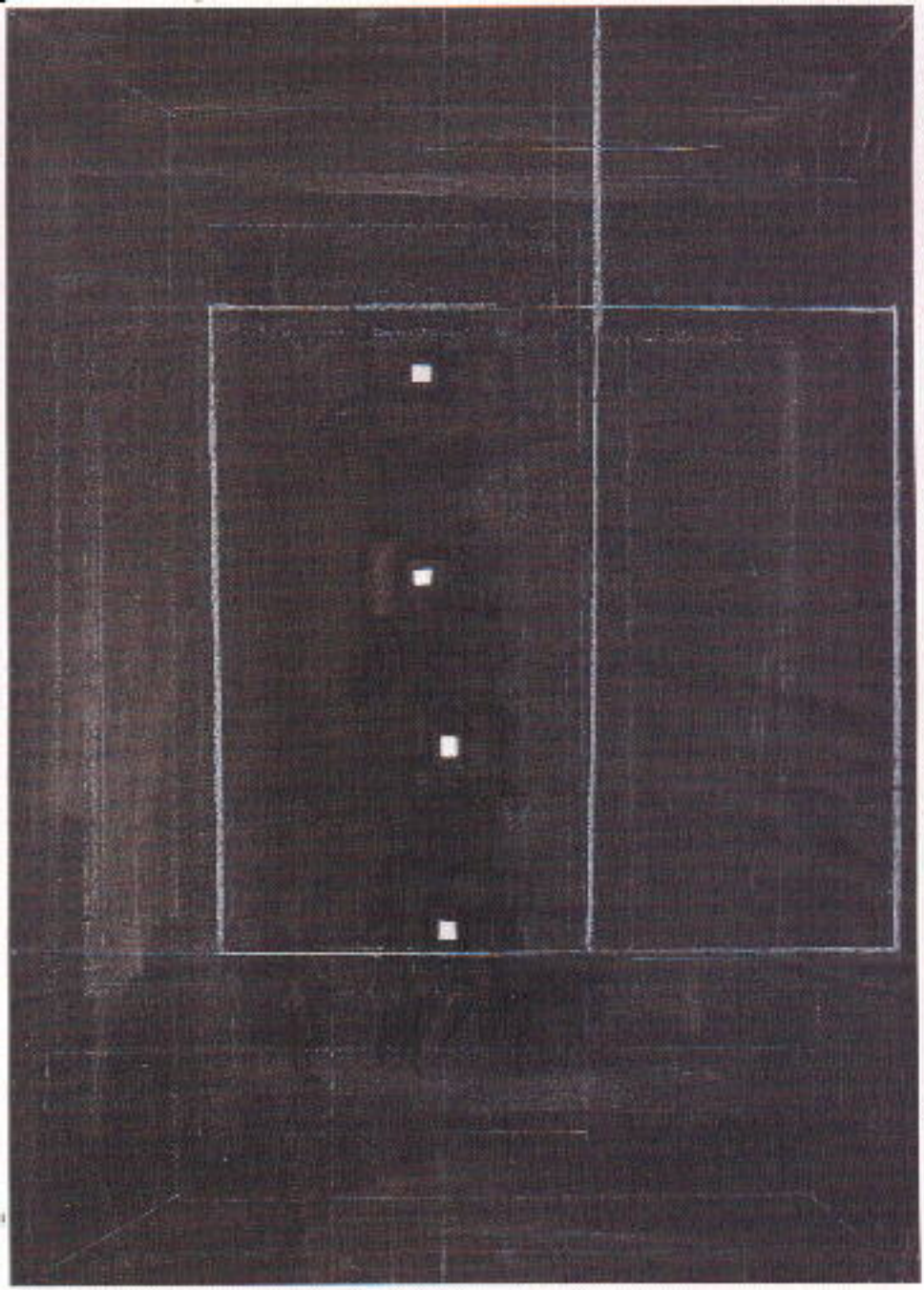


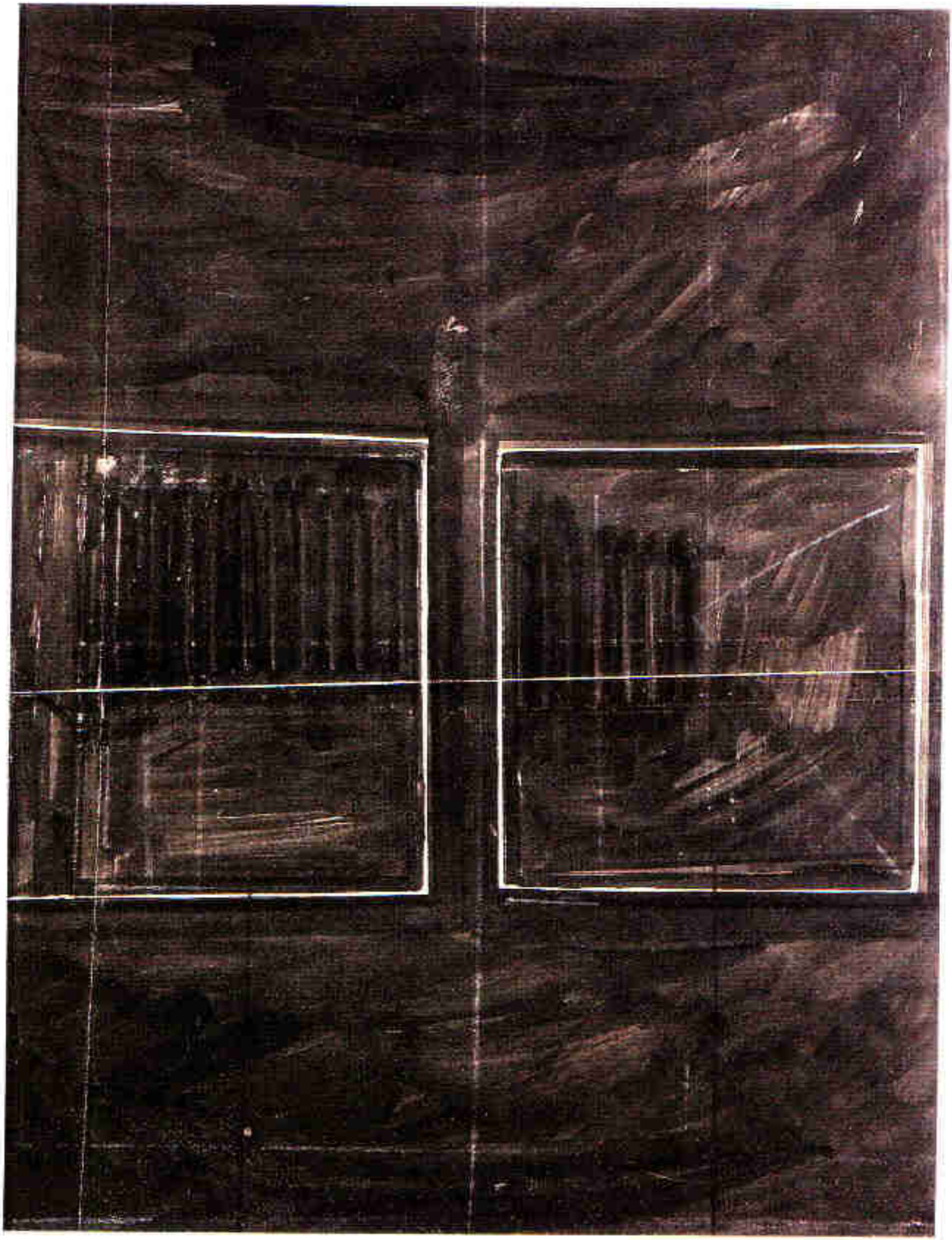

F Klumm

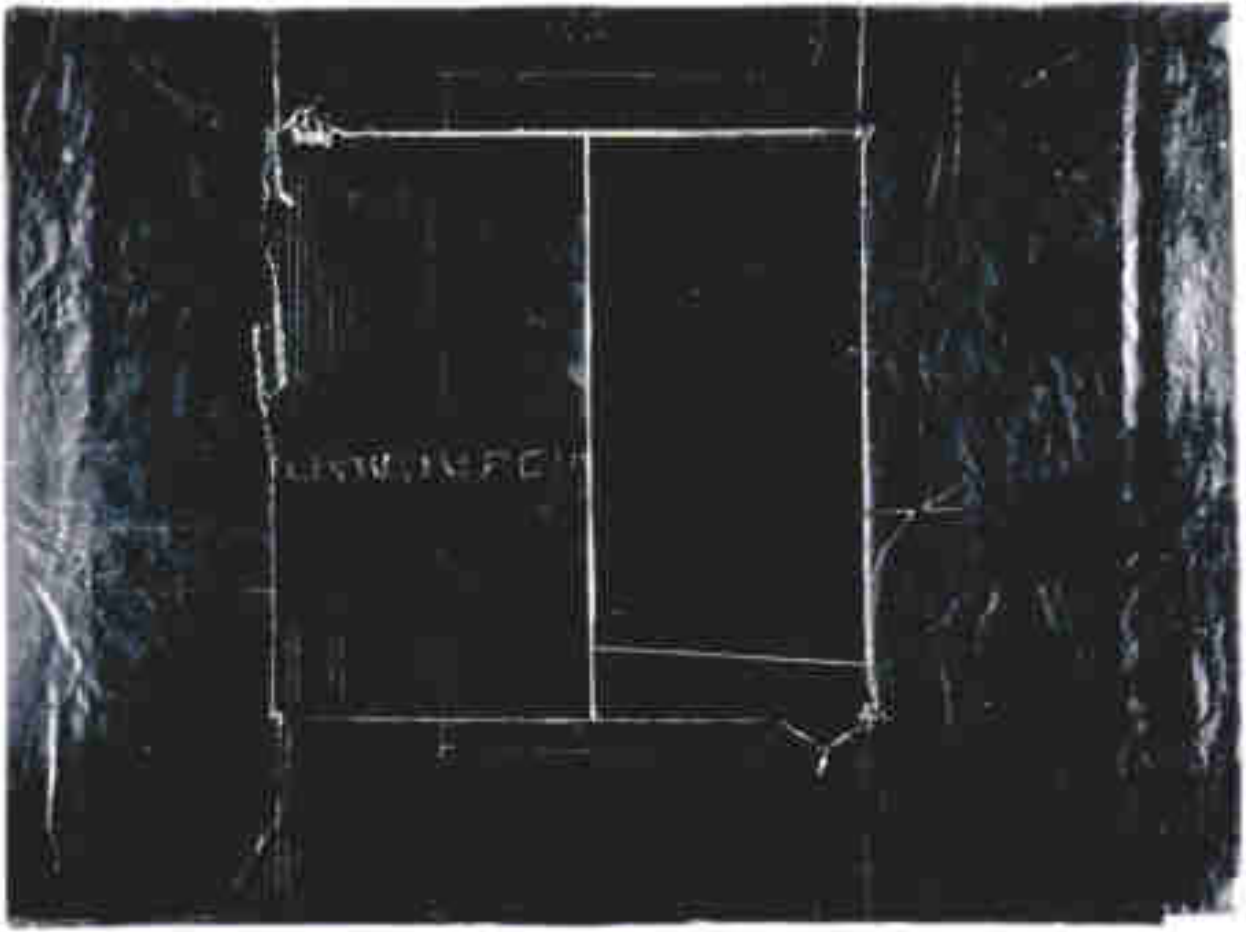


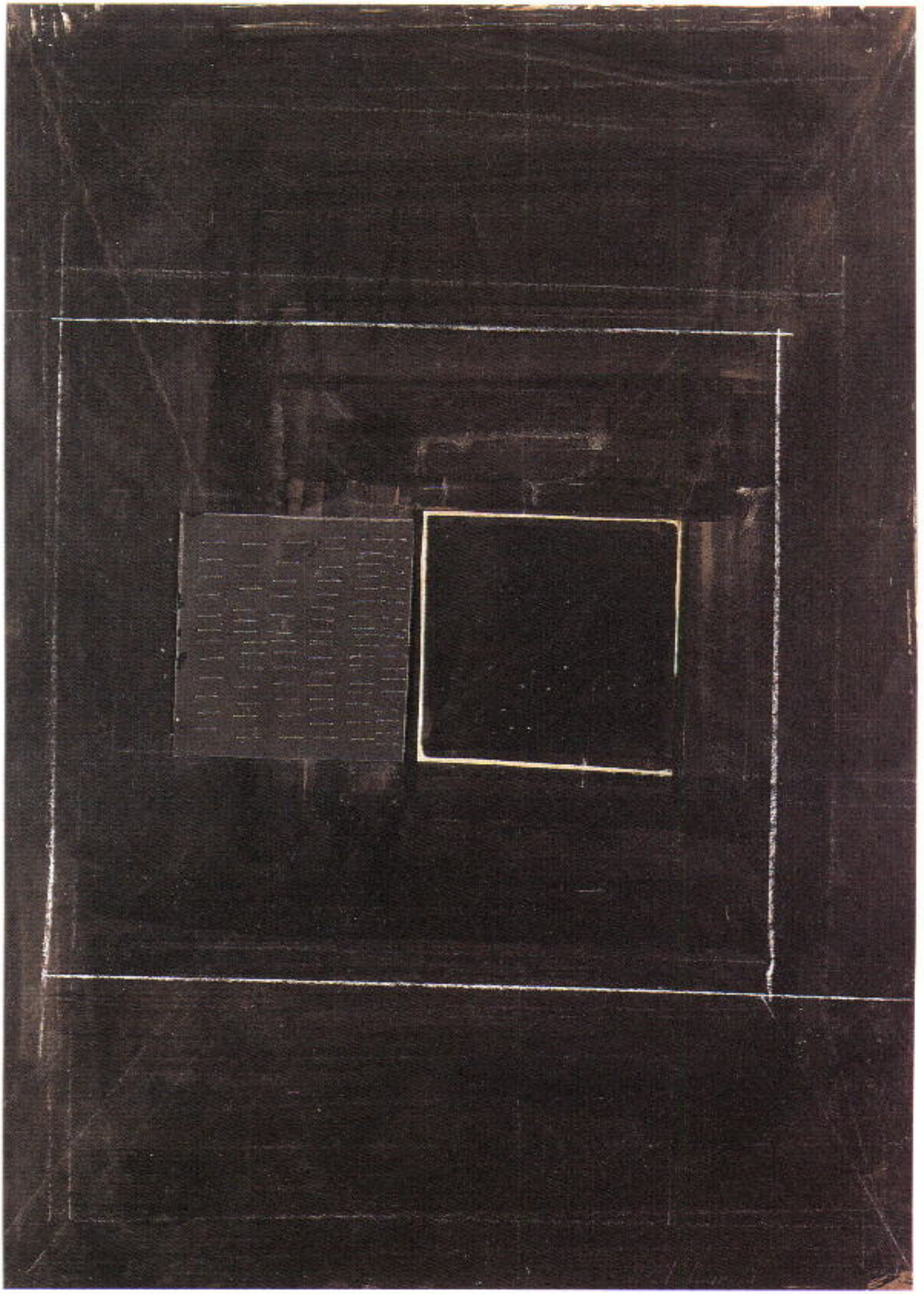


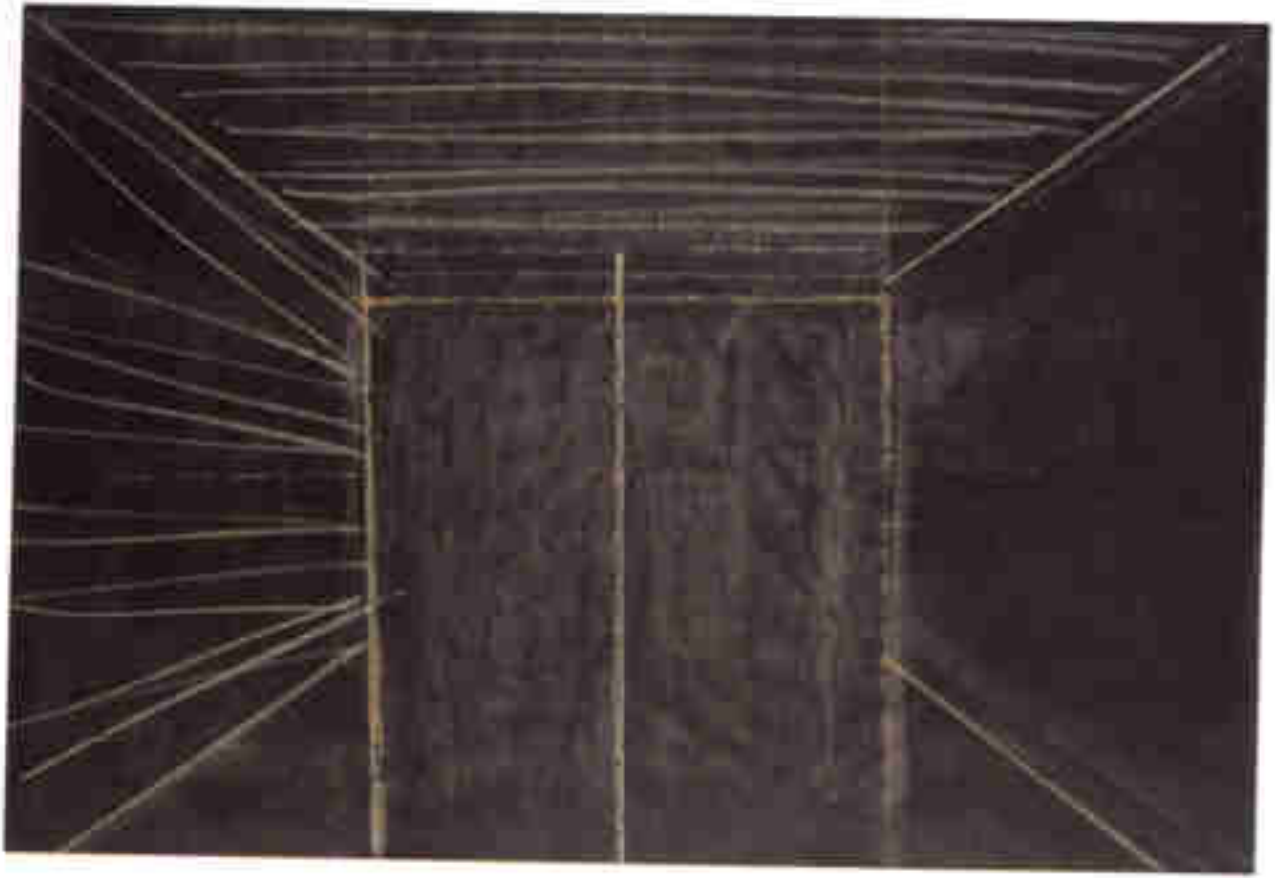


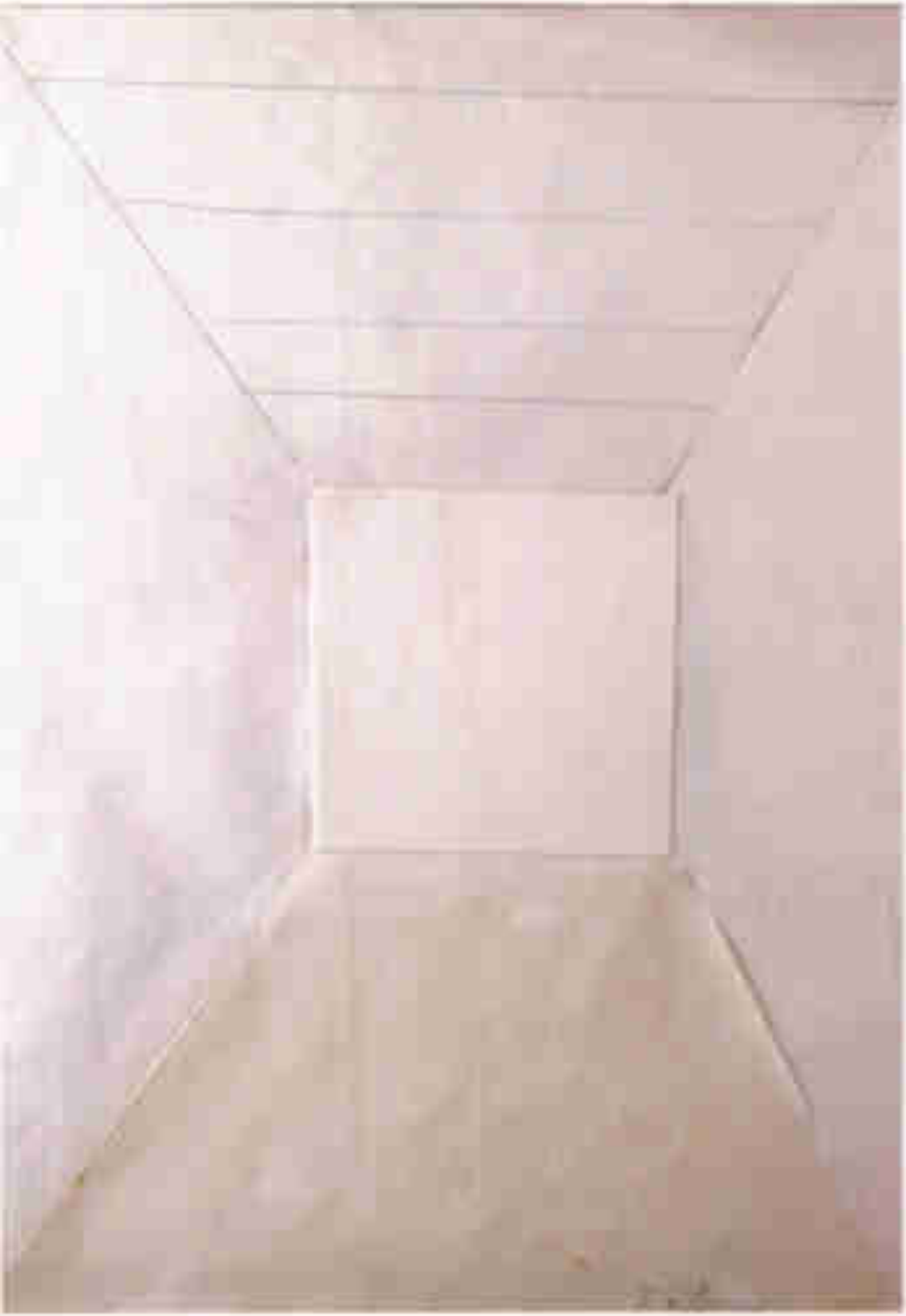


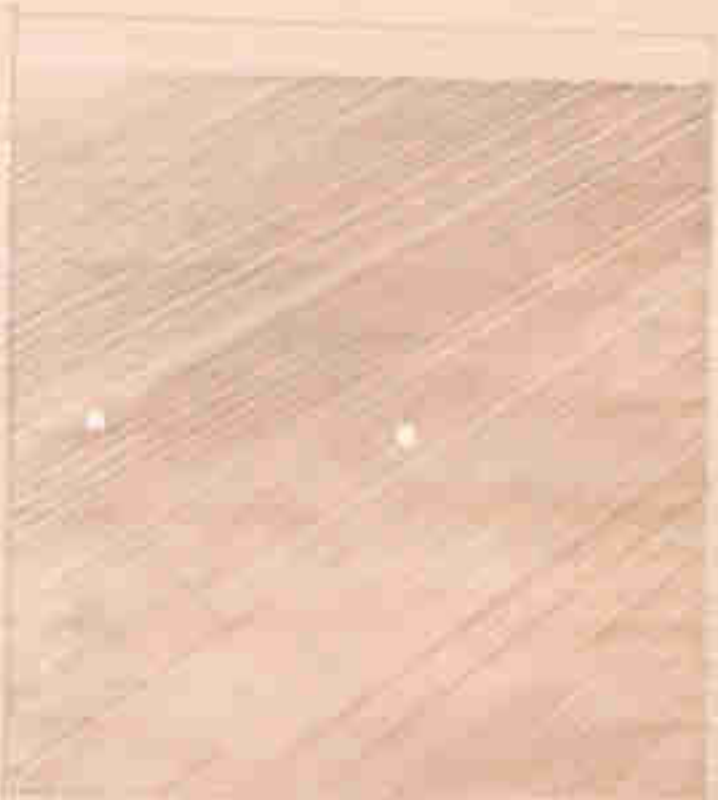


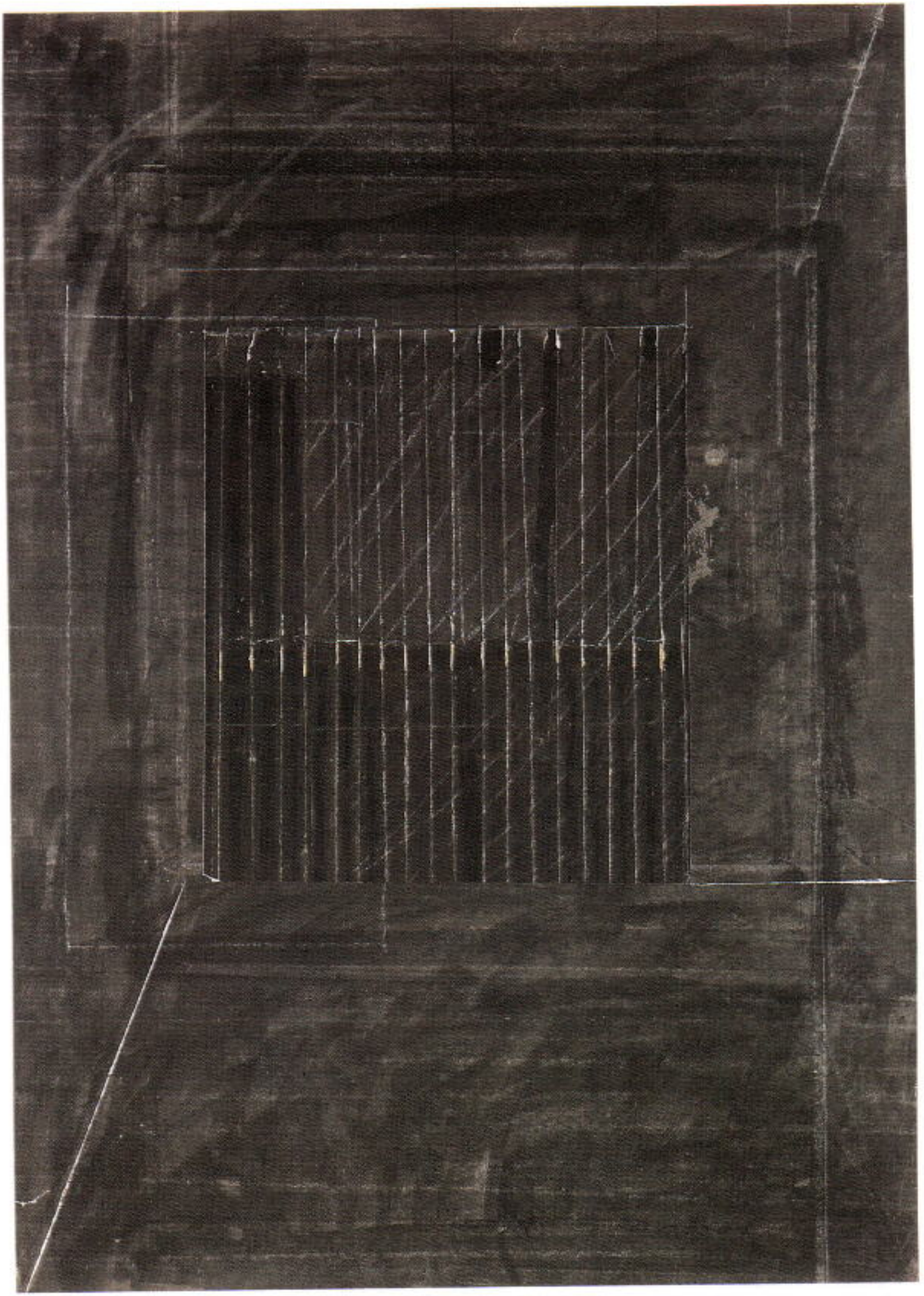


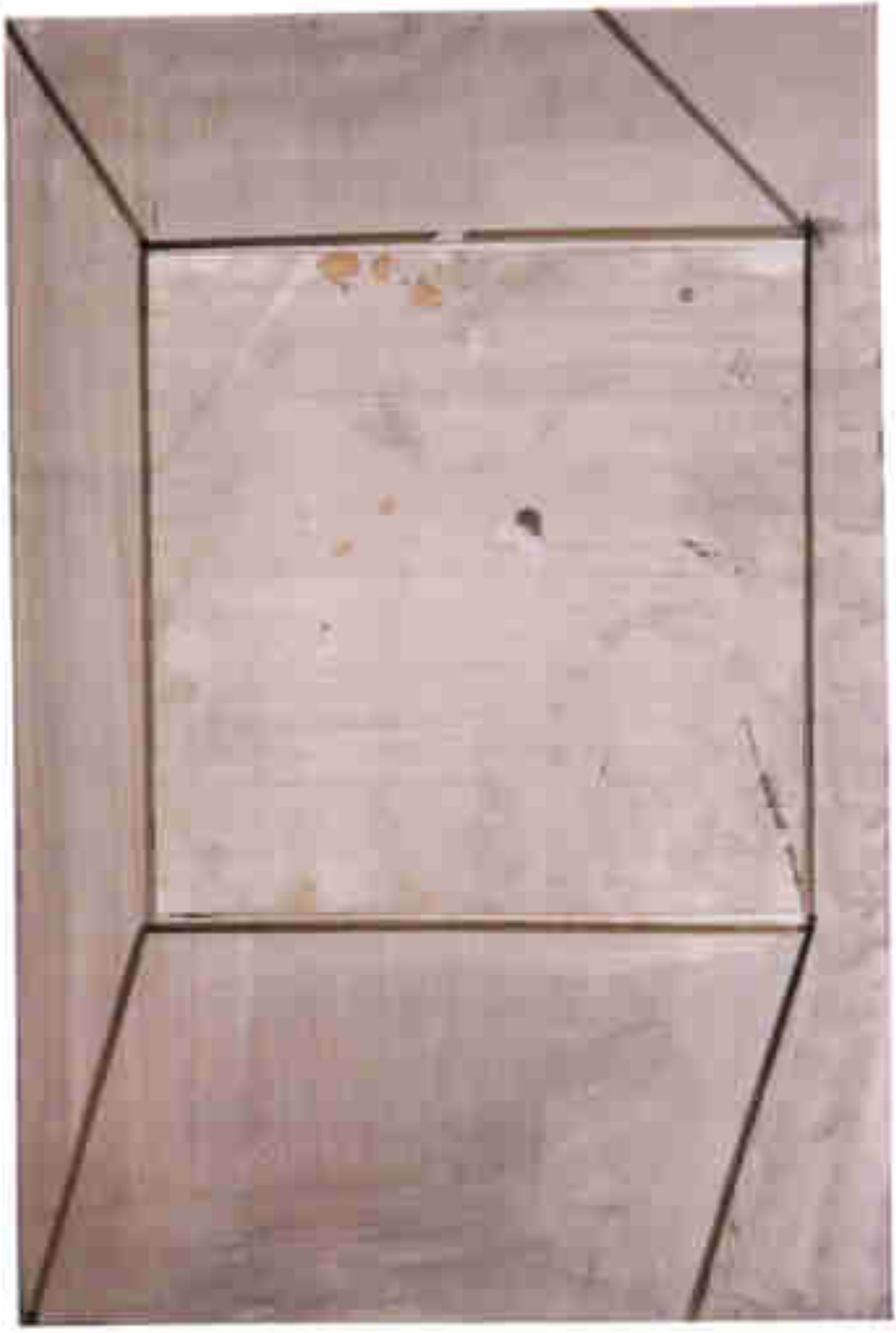


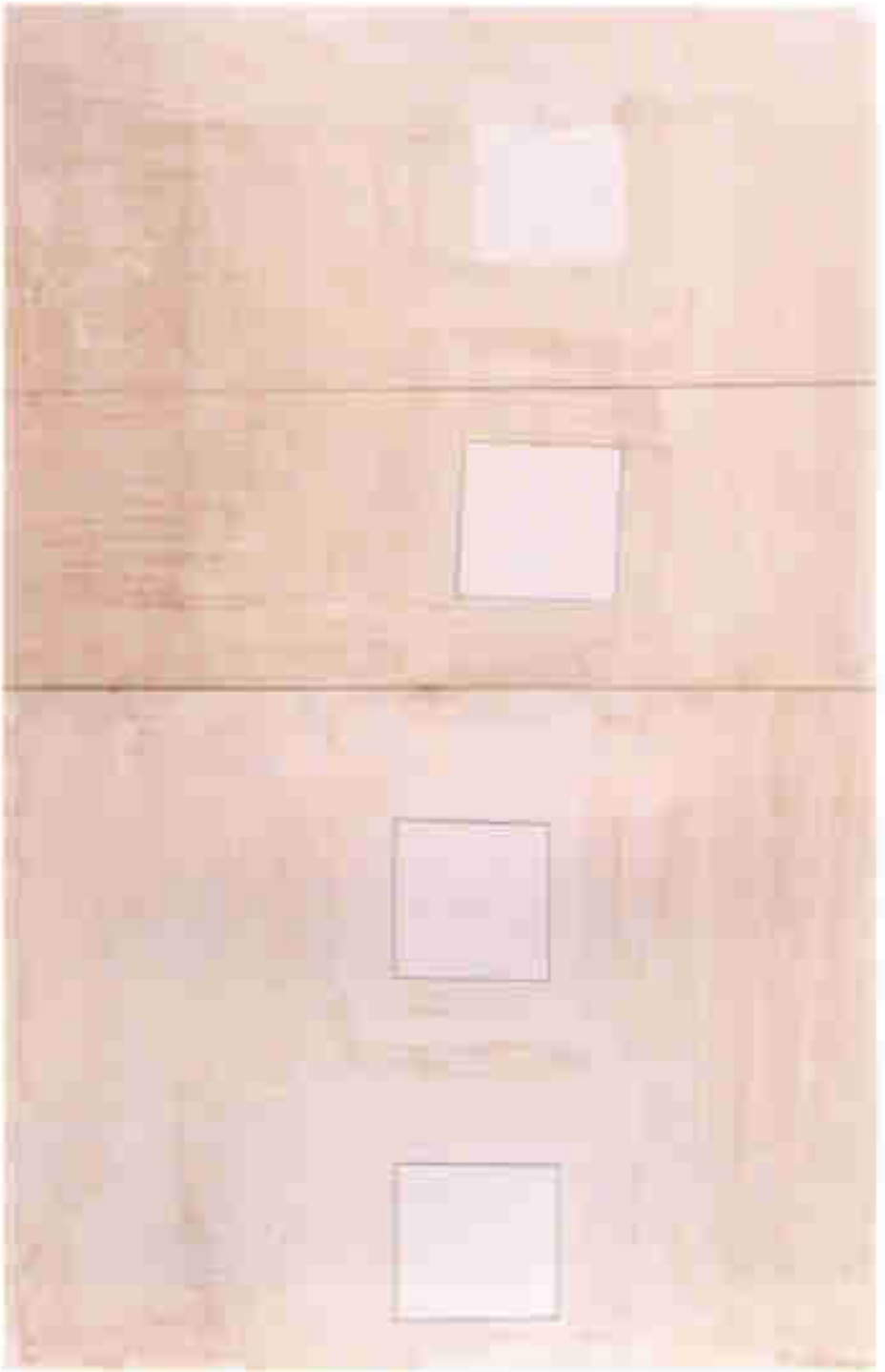


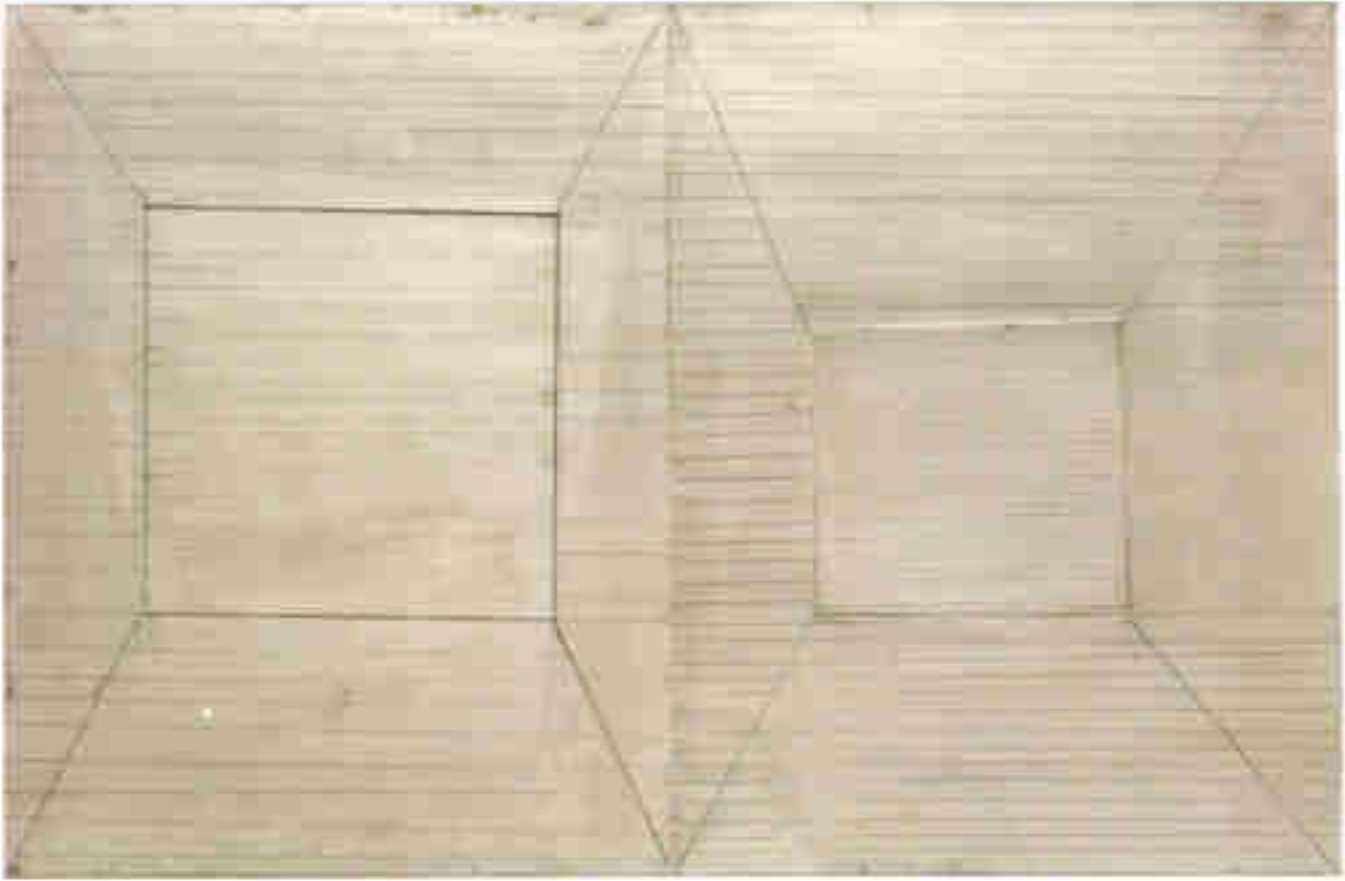


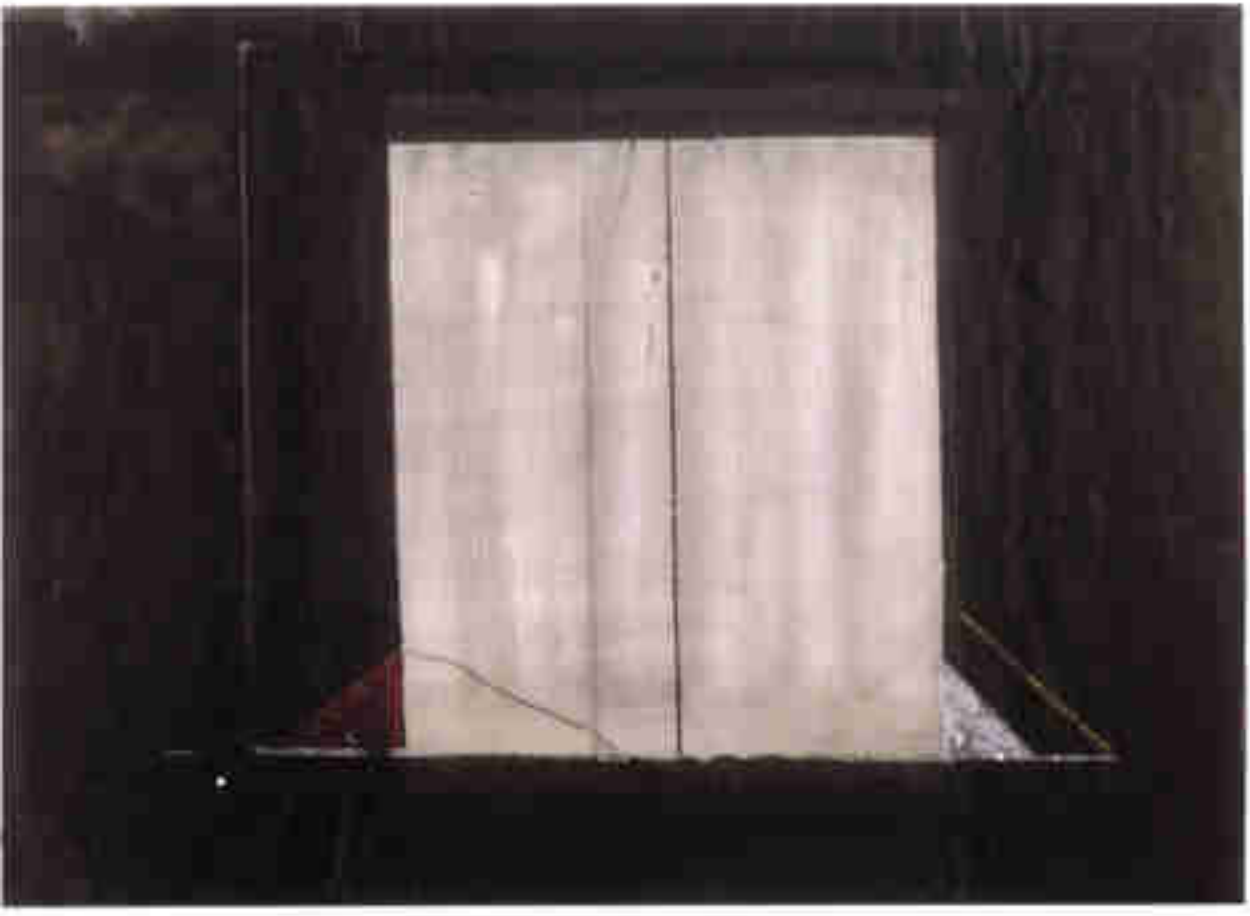


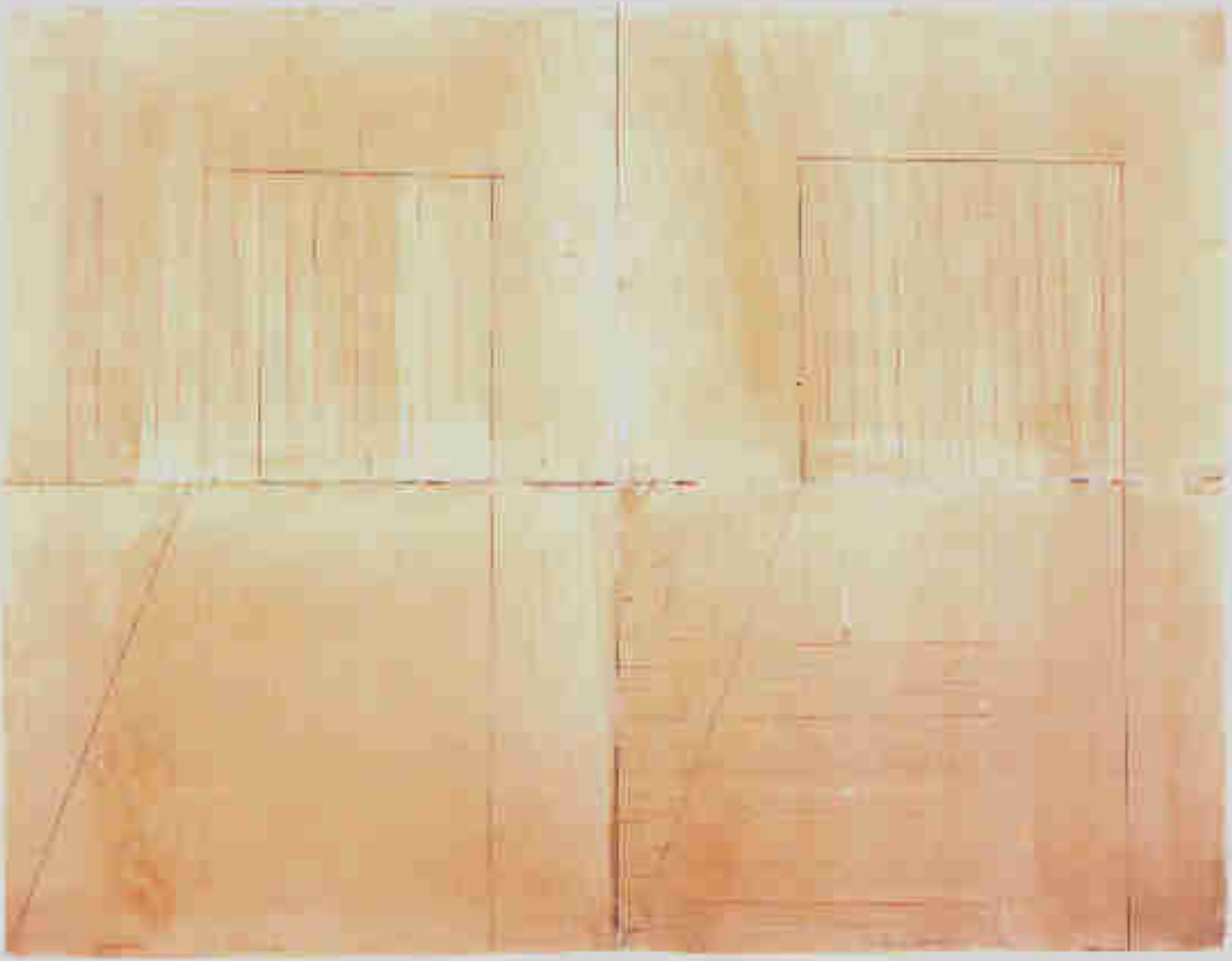


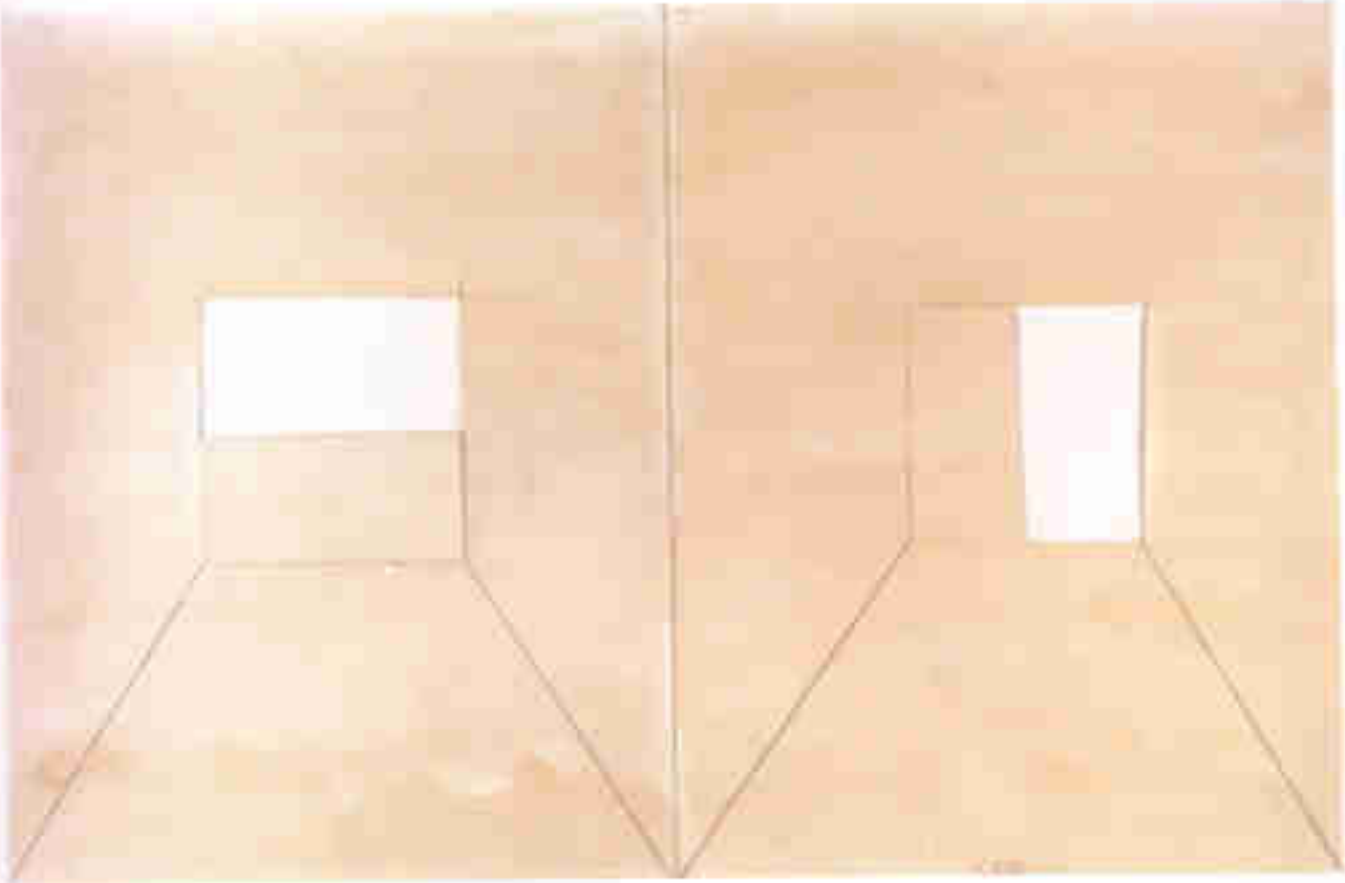


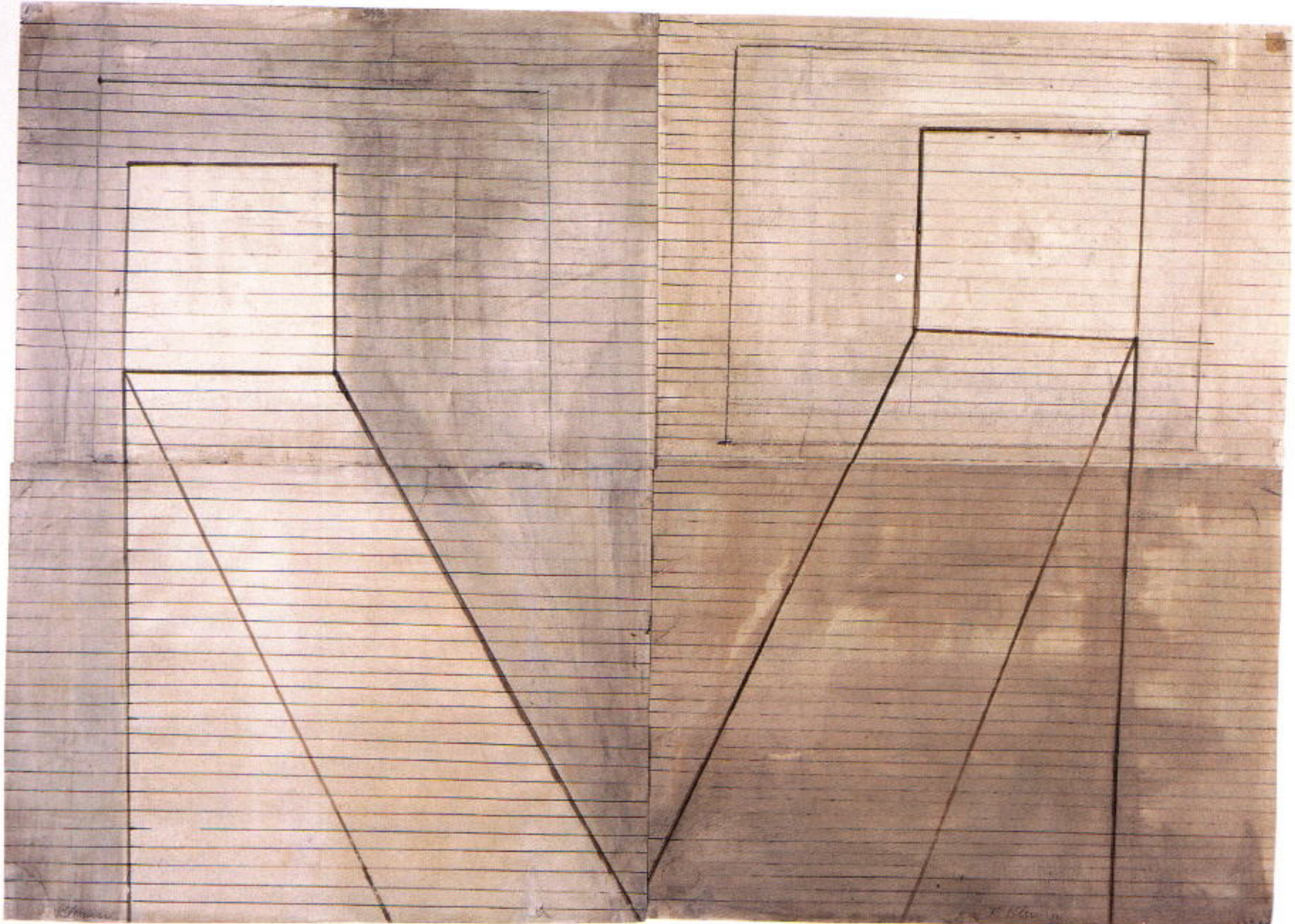


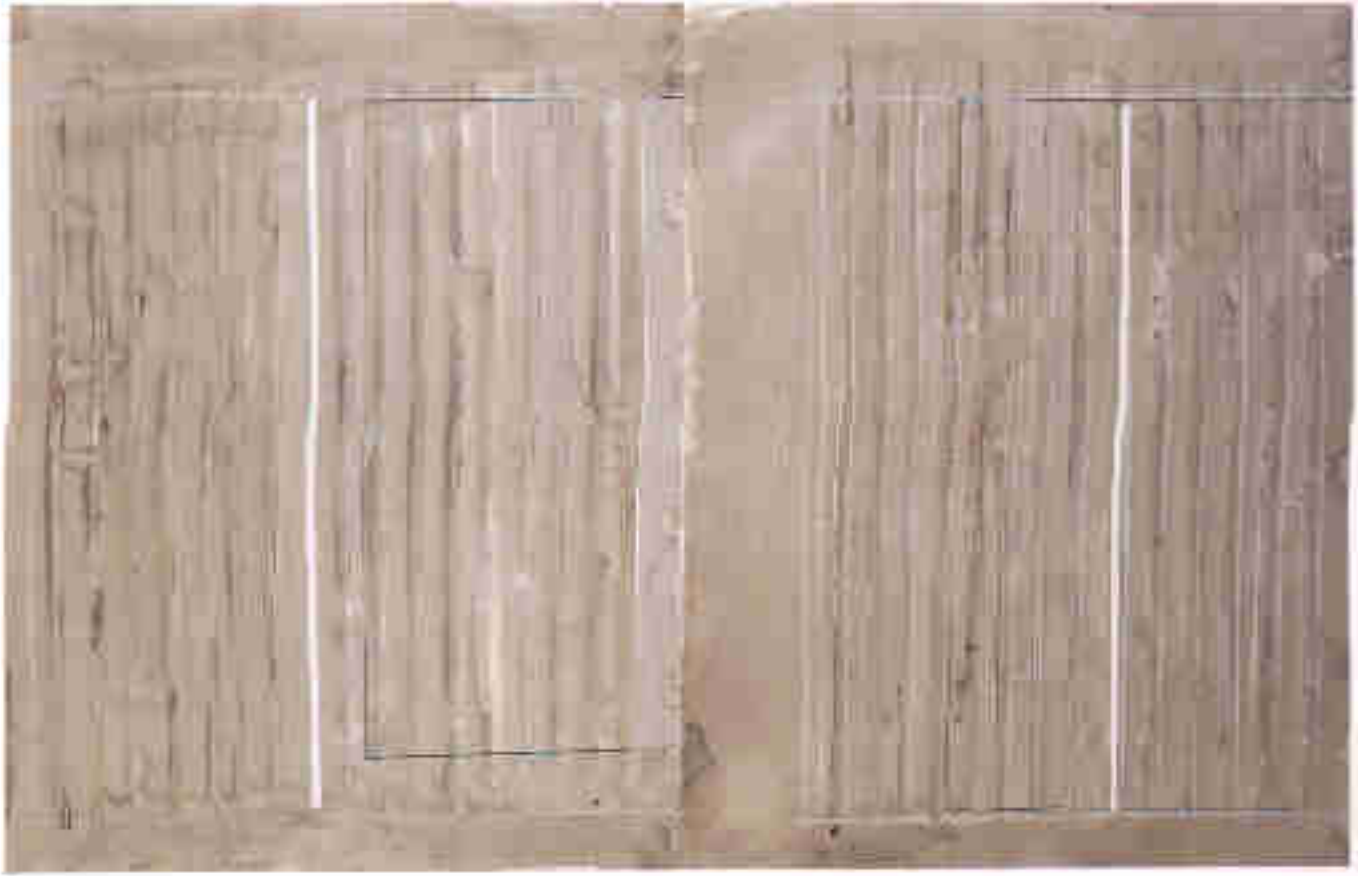


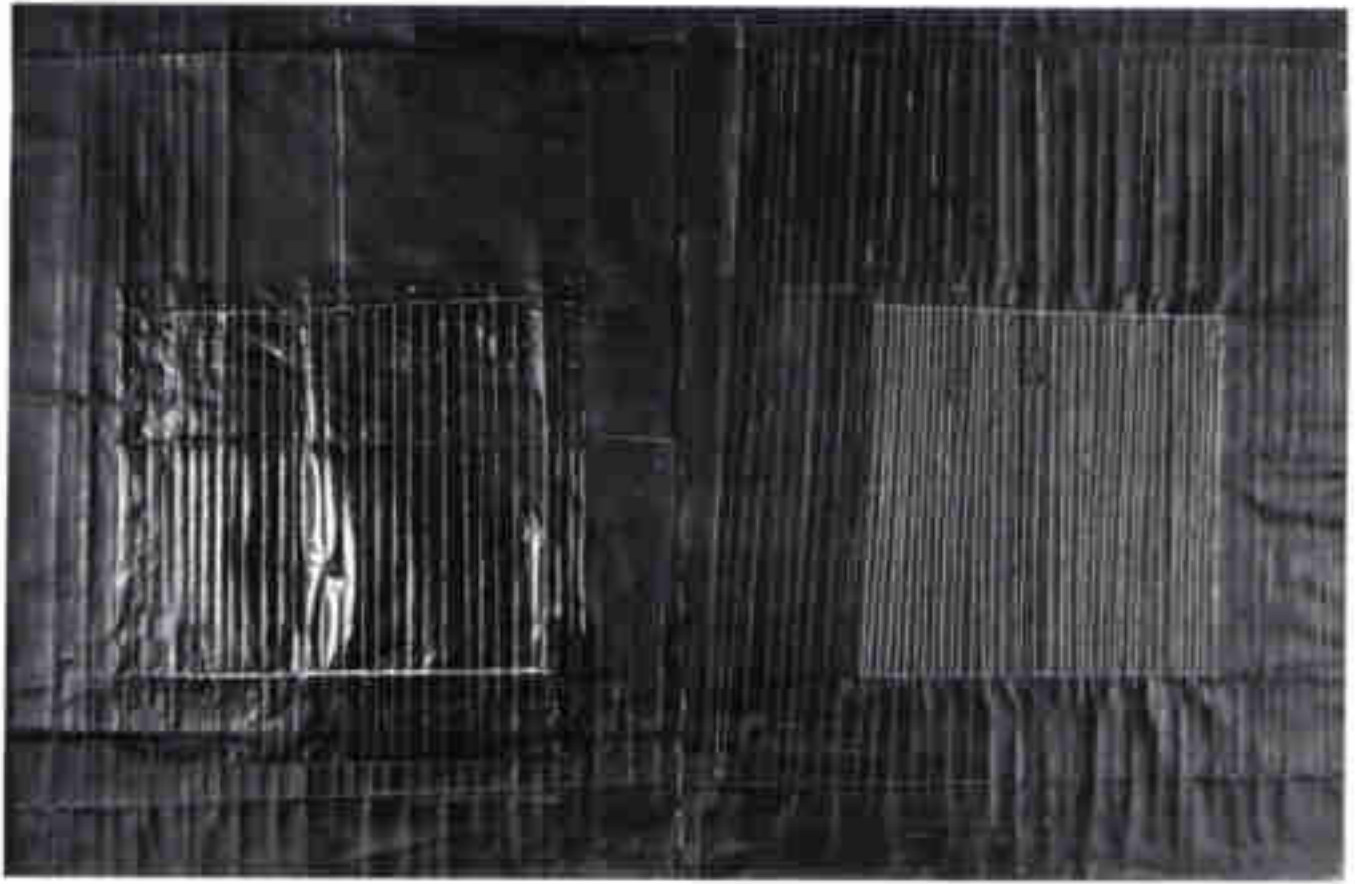


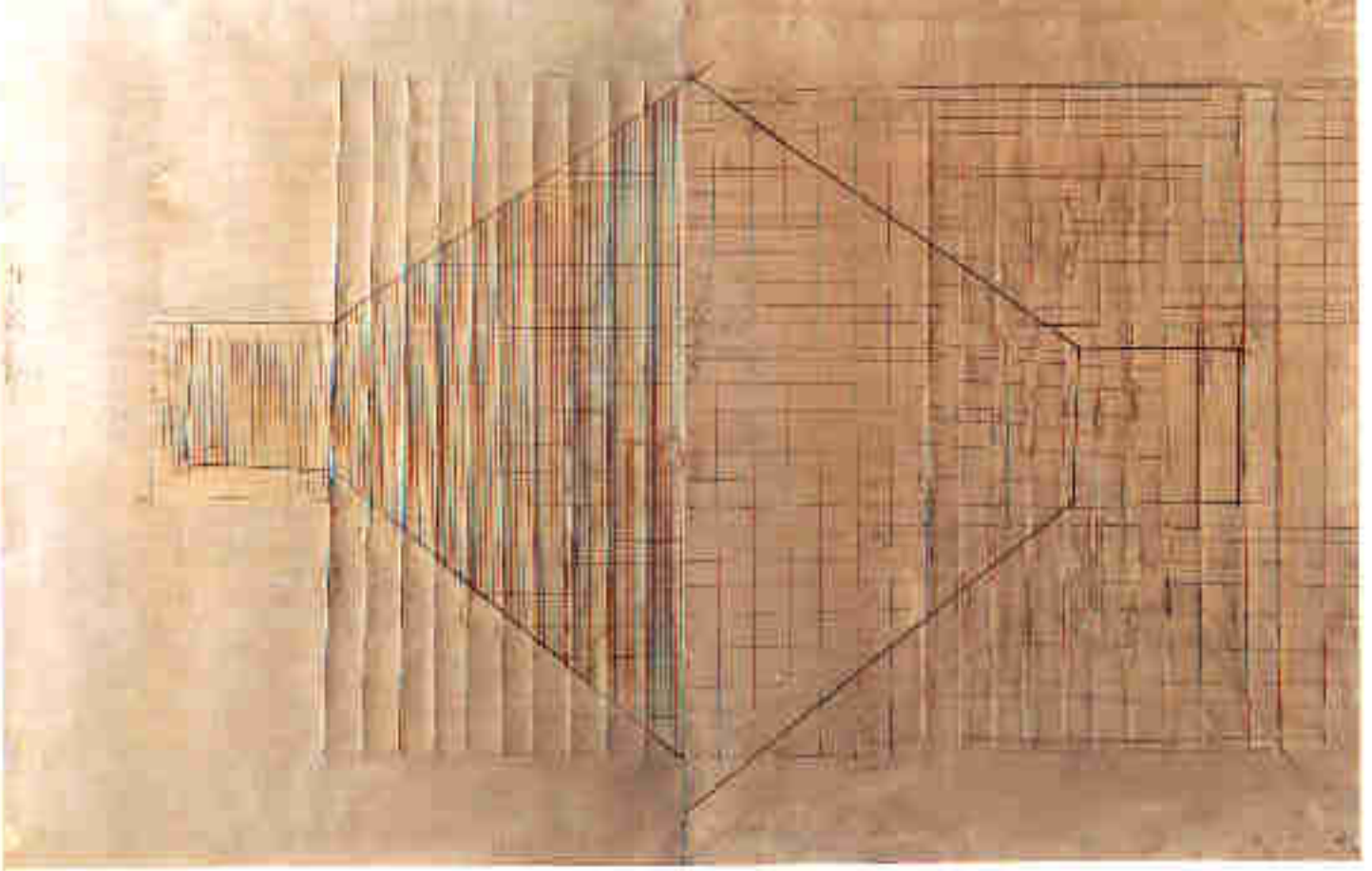


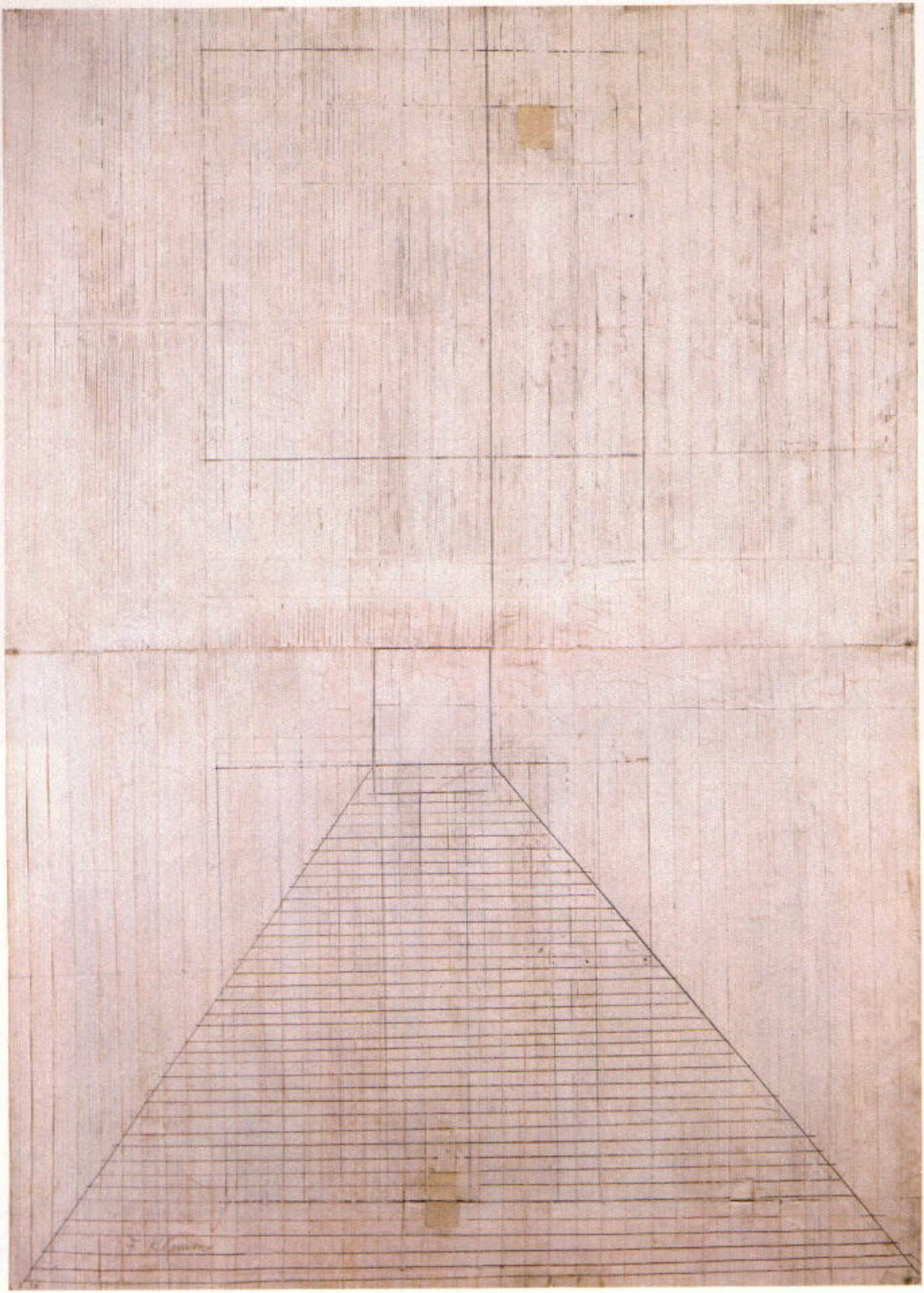


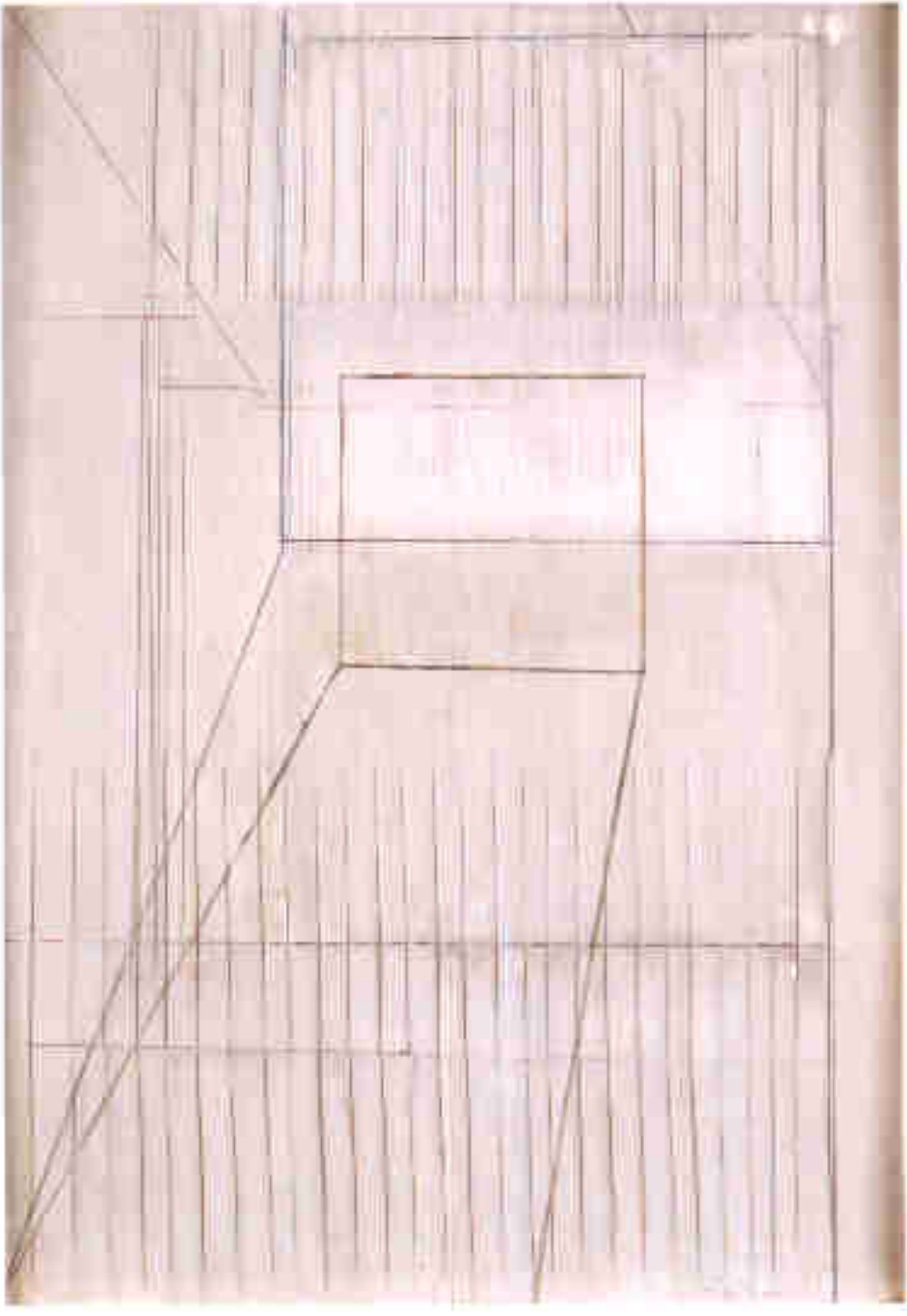


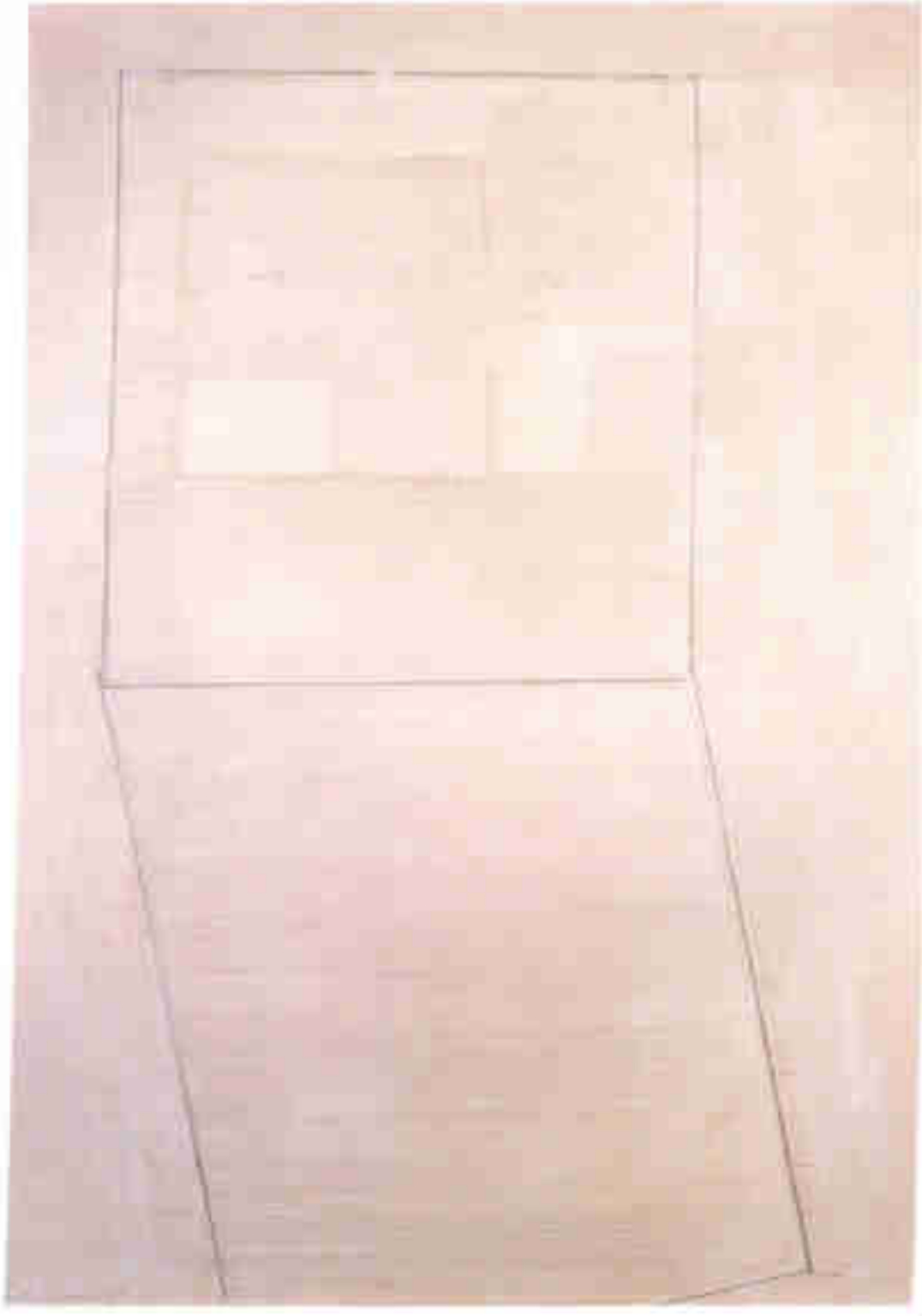


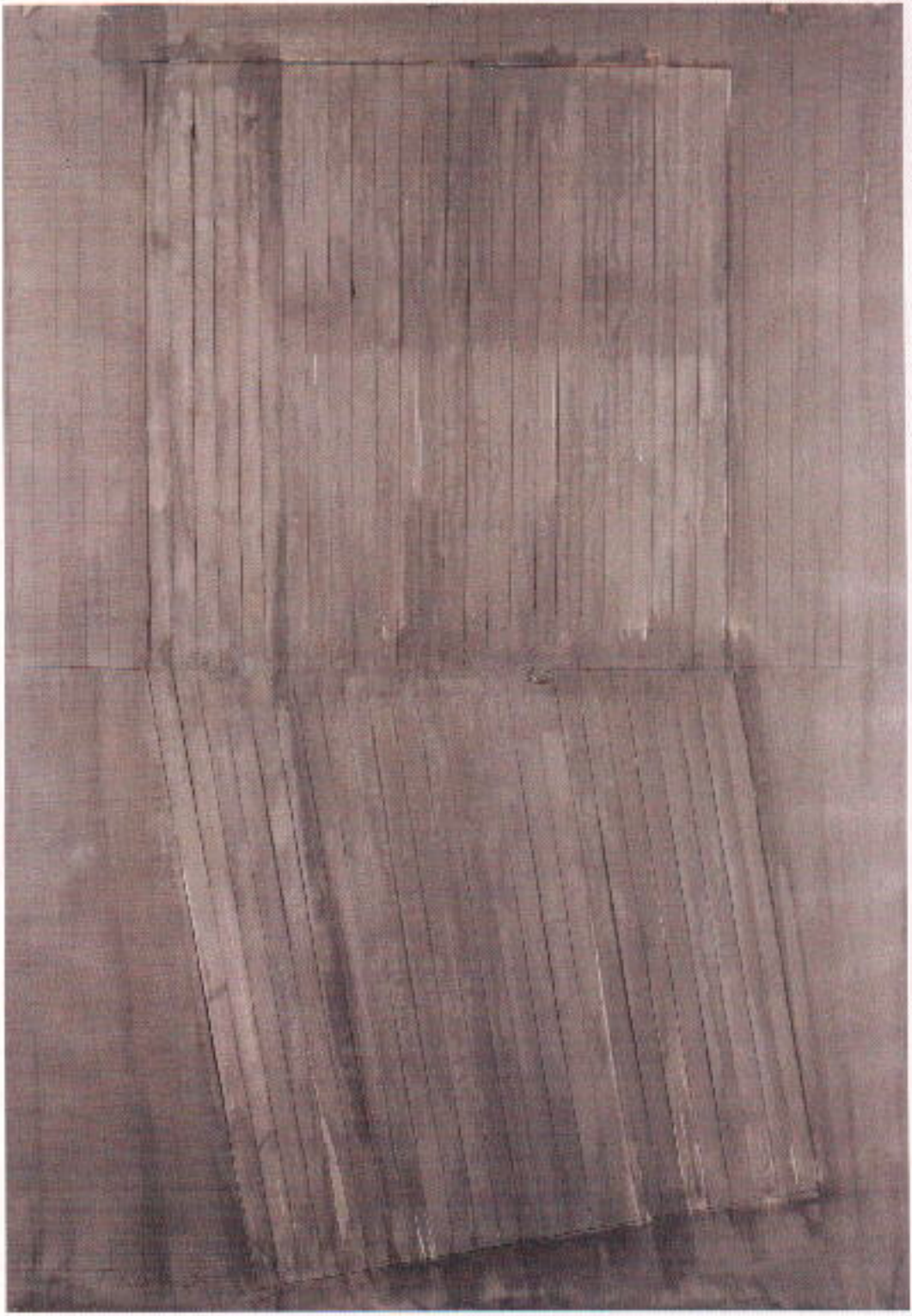


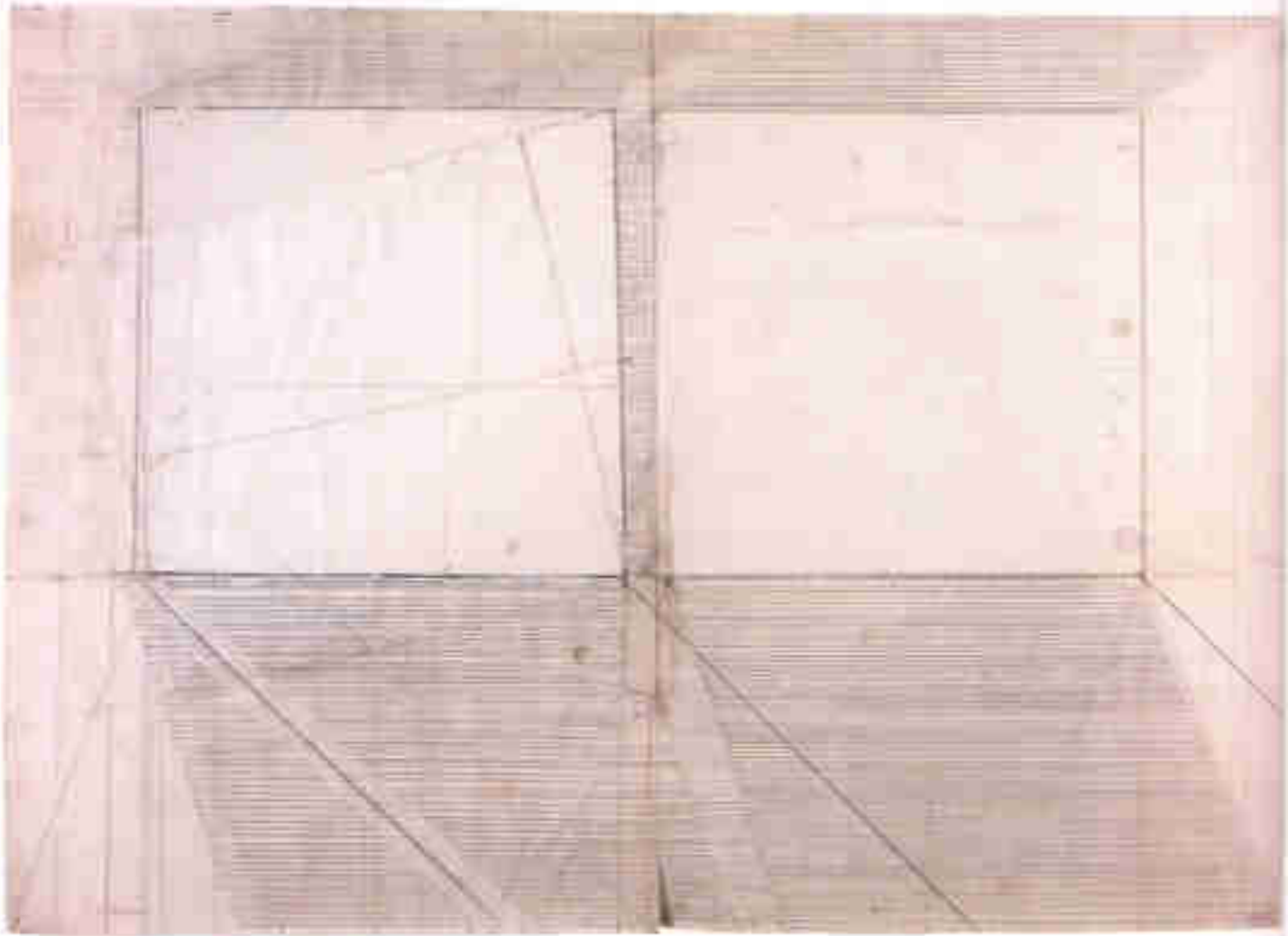


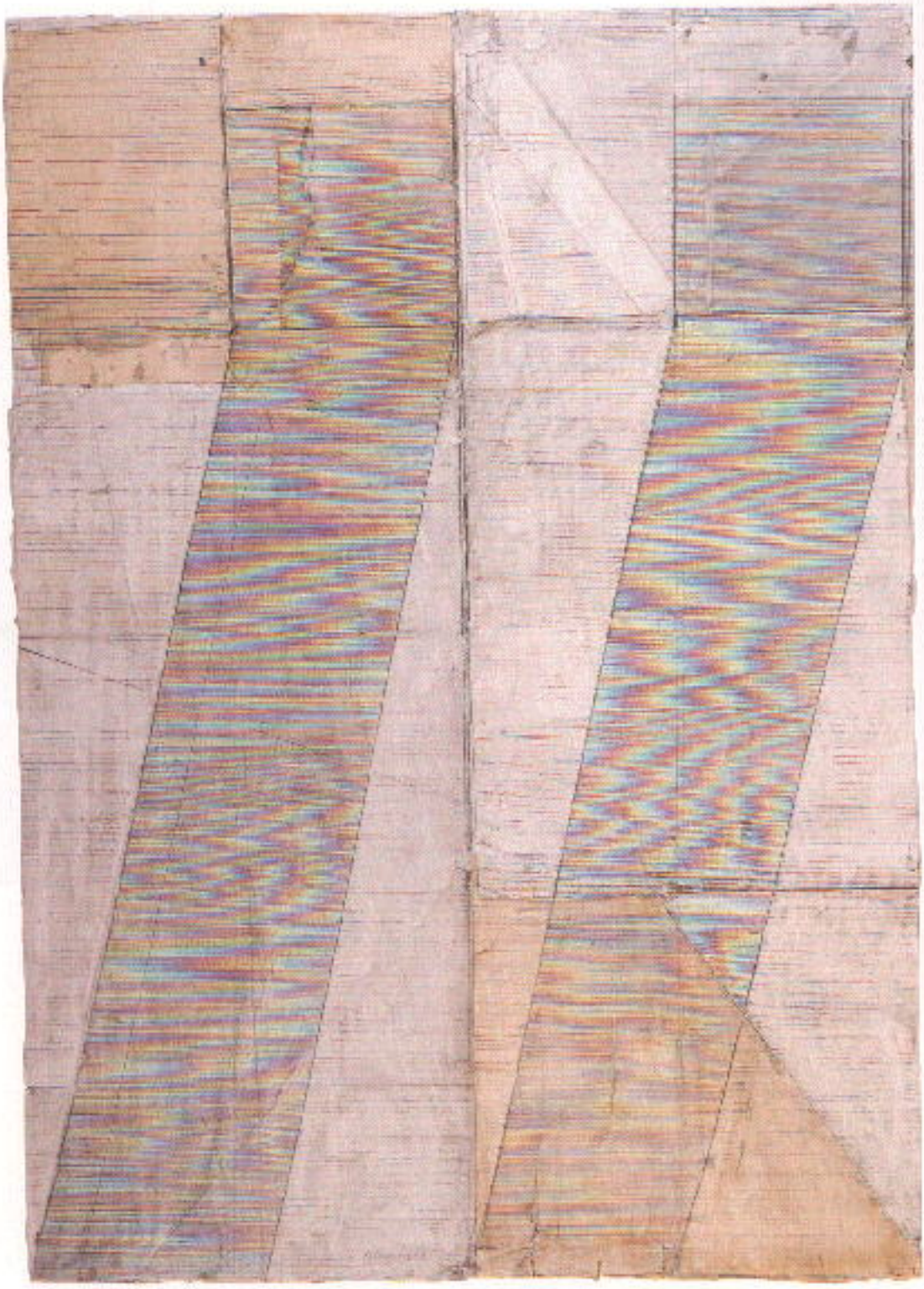


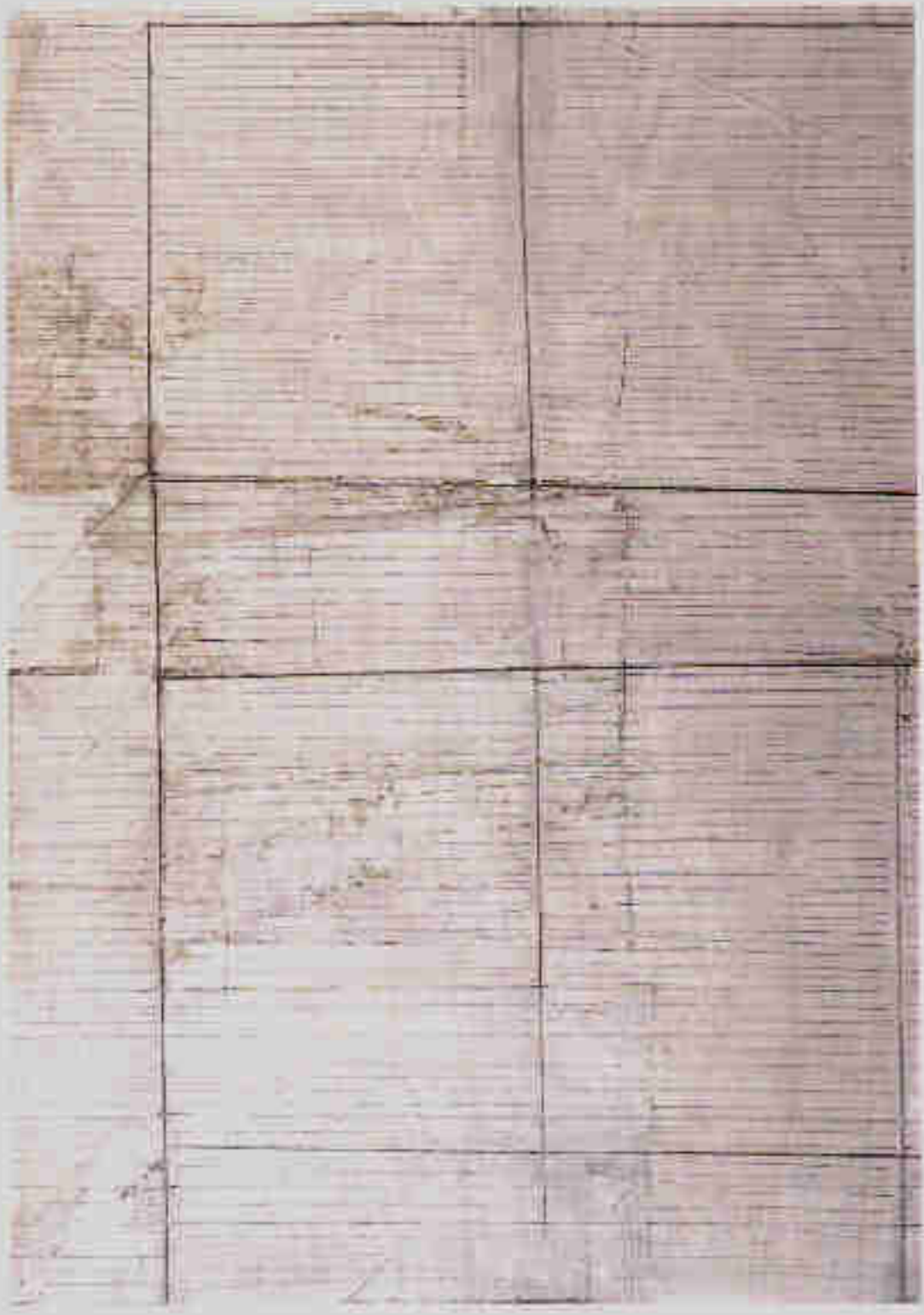


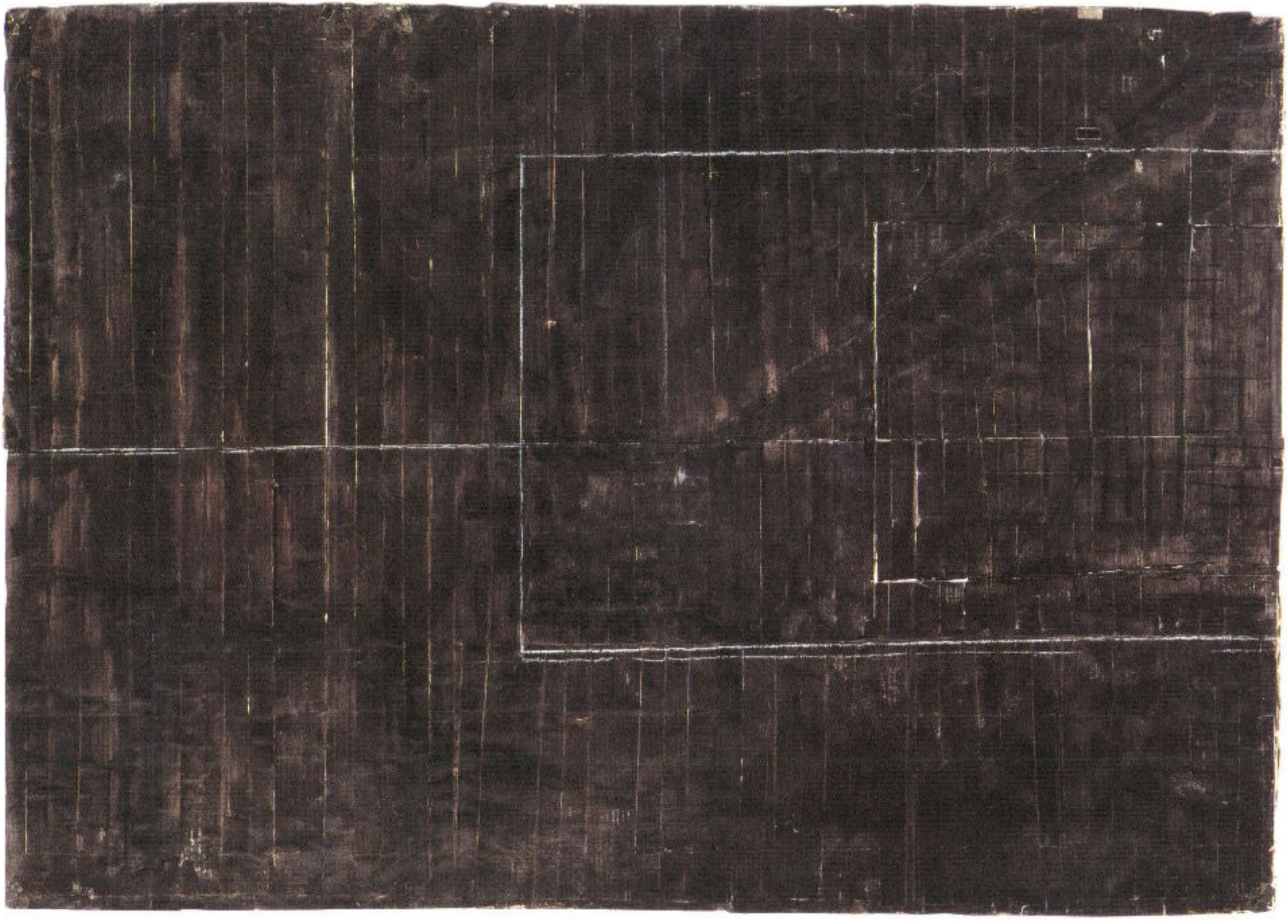


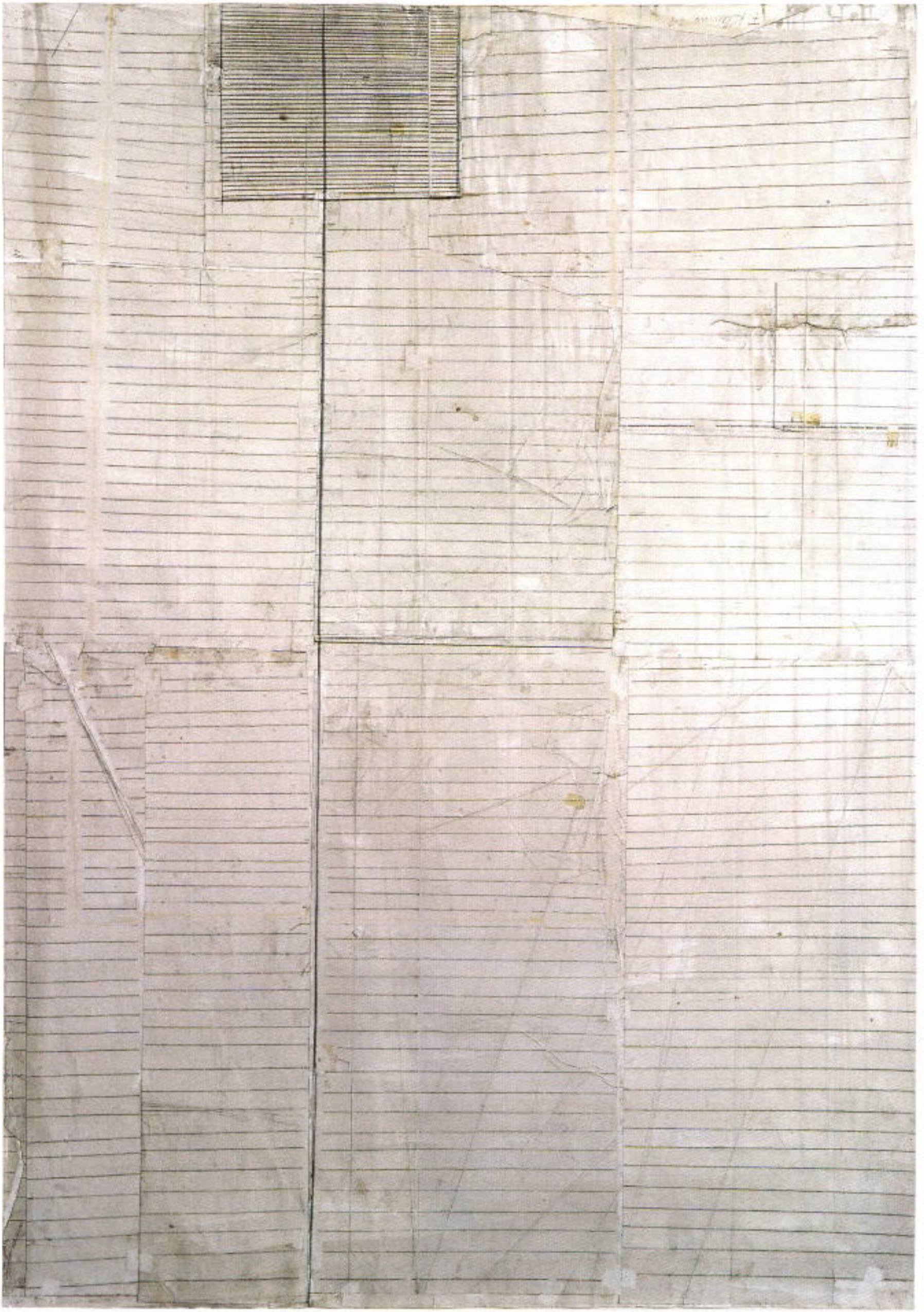


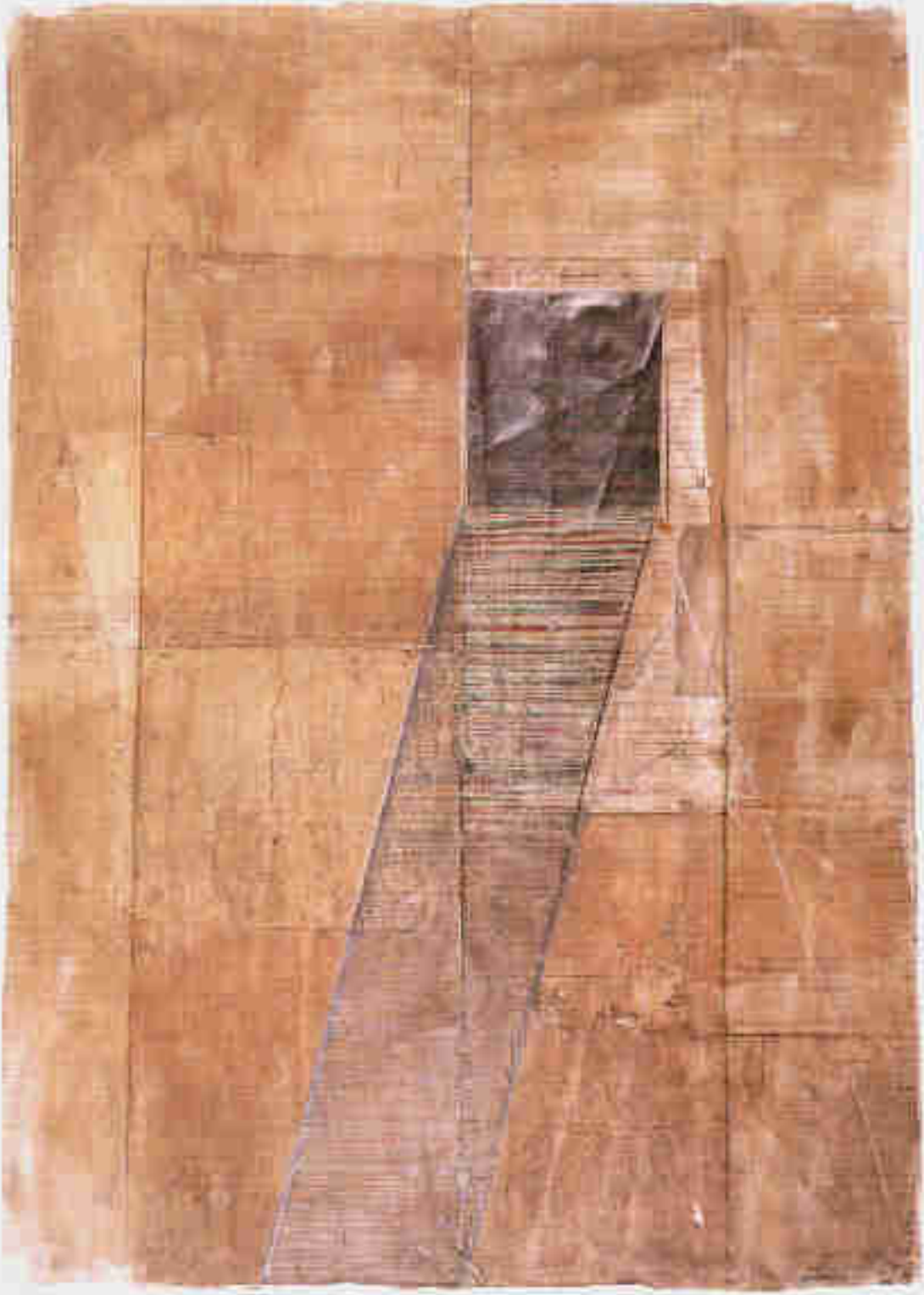


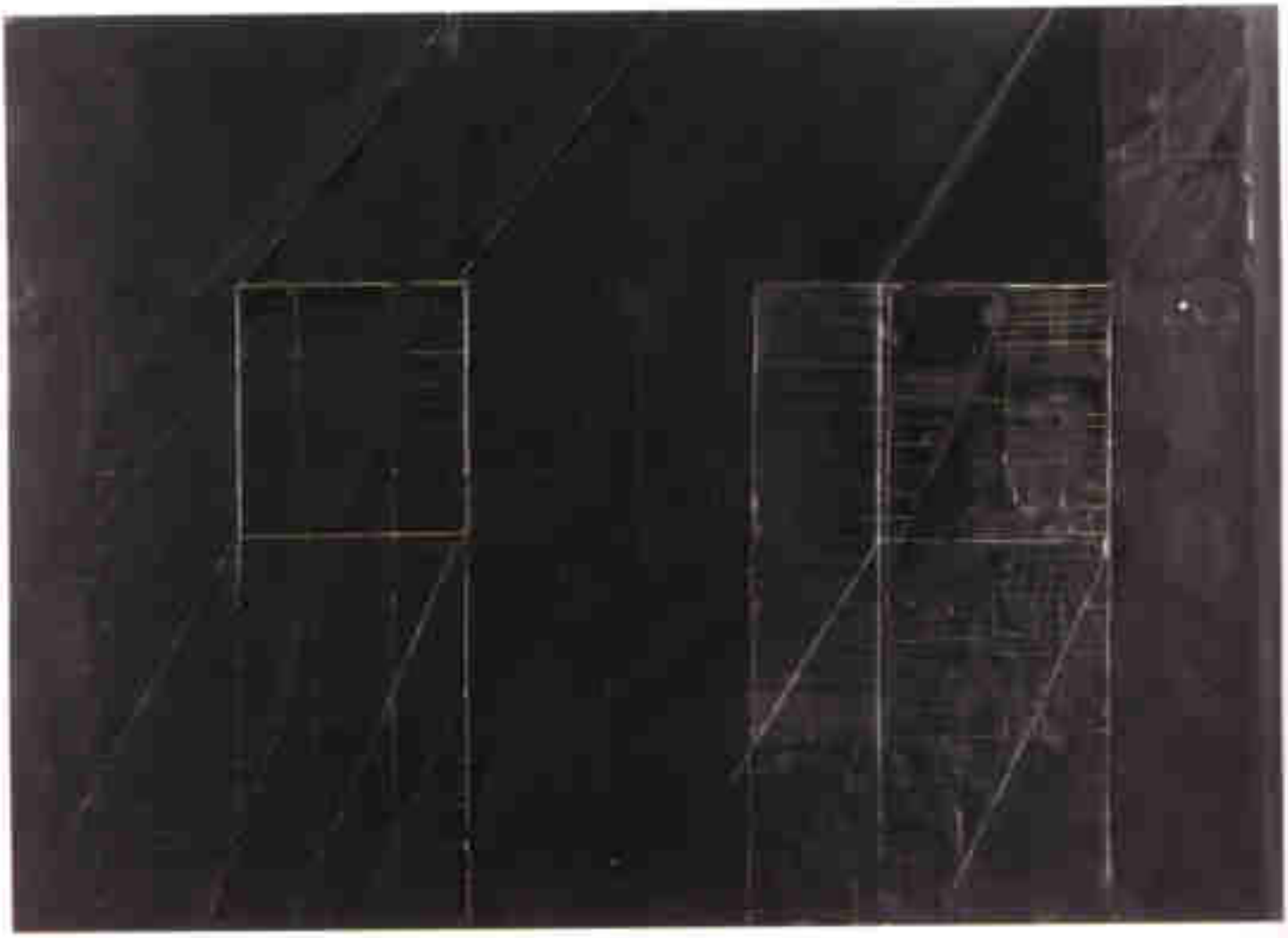


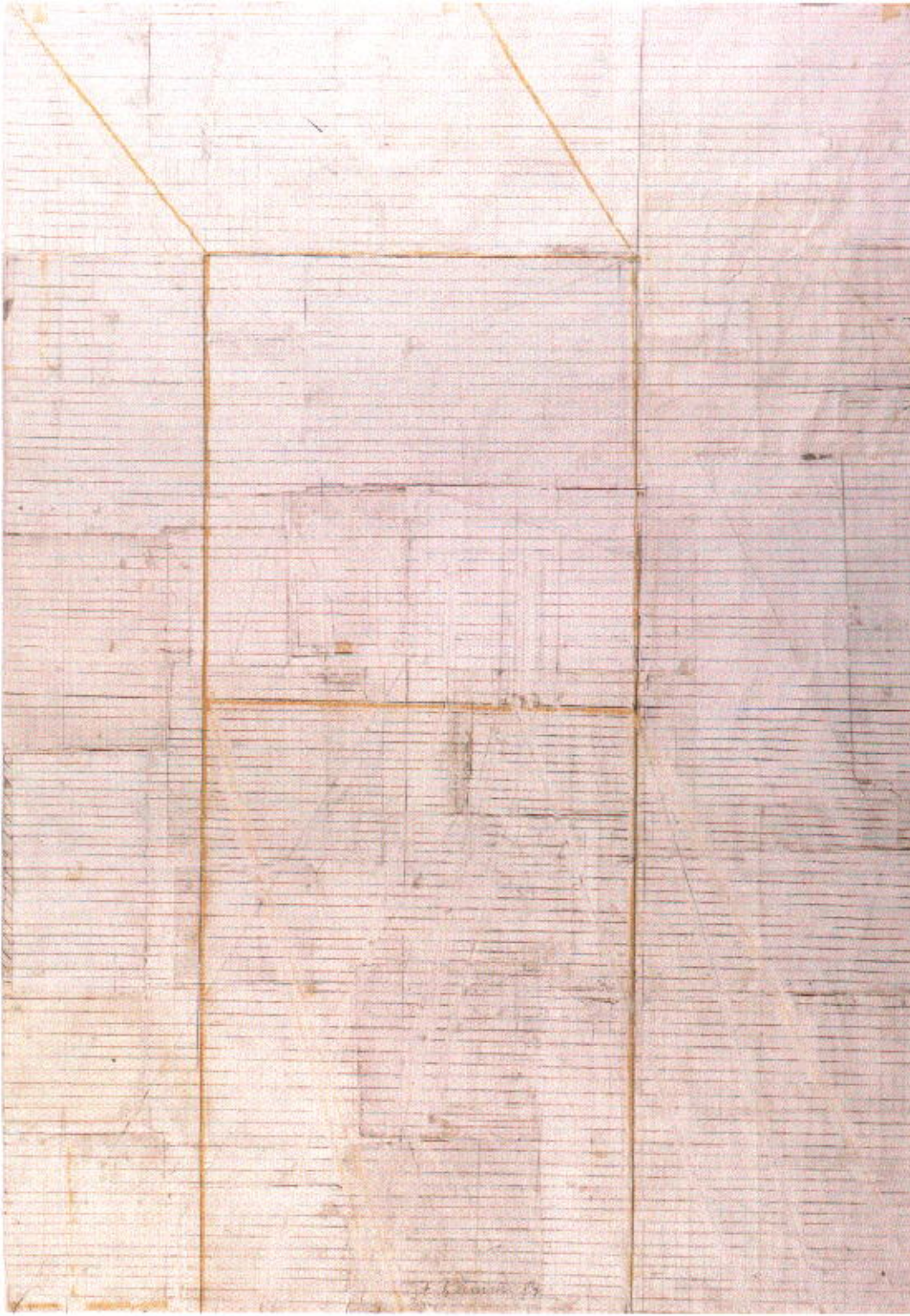


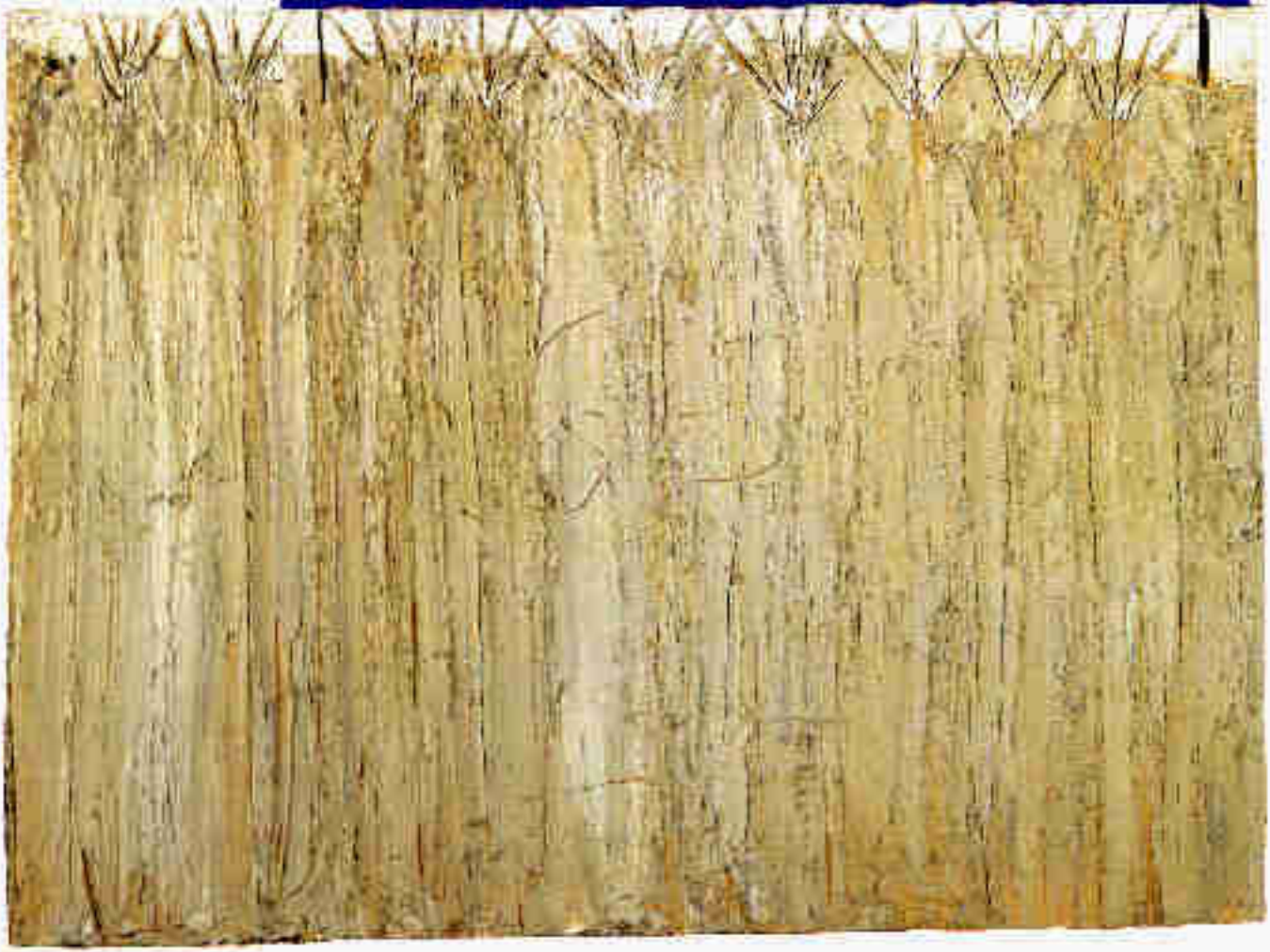


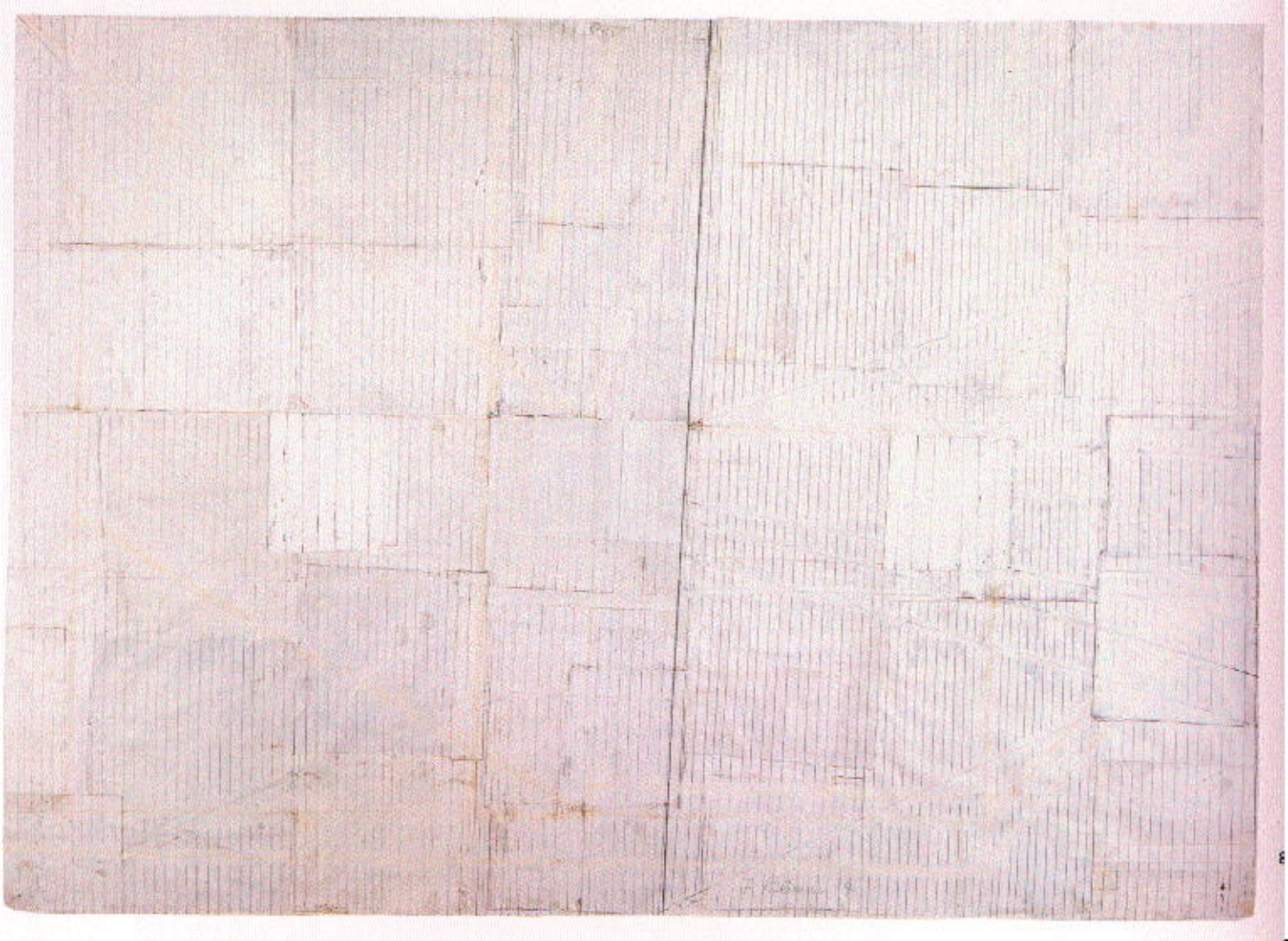


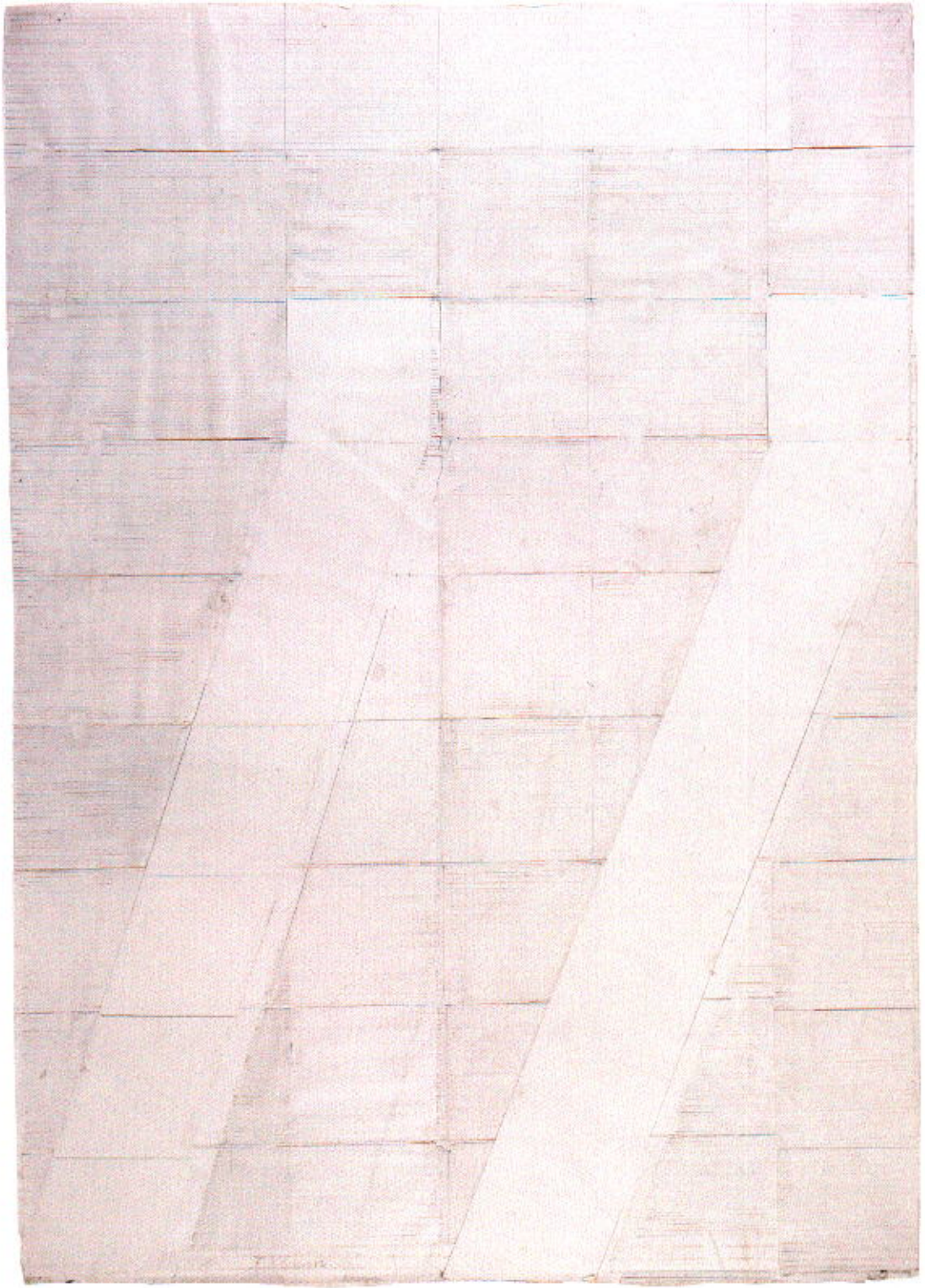


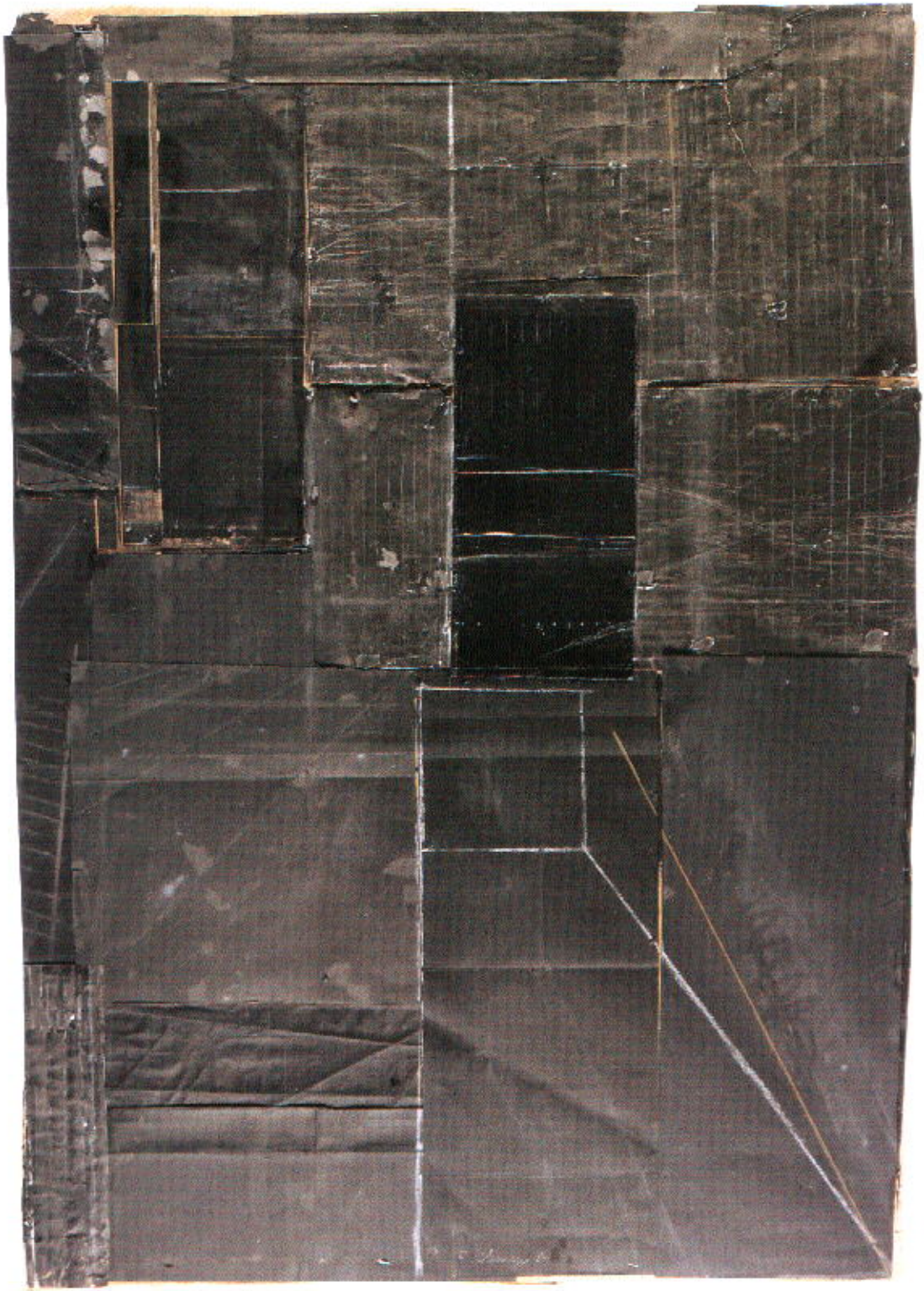


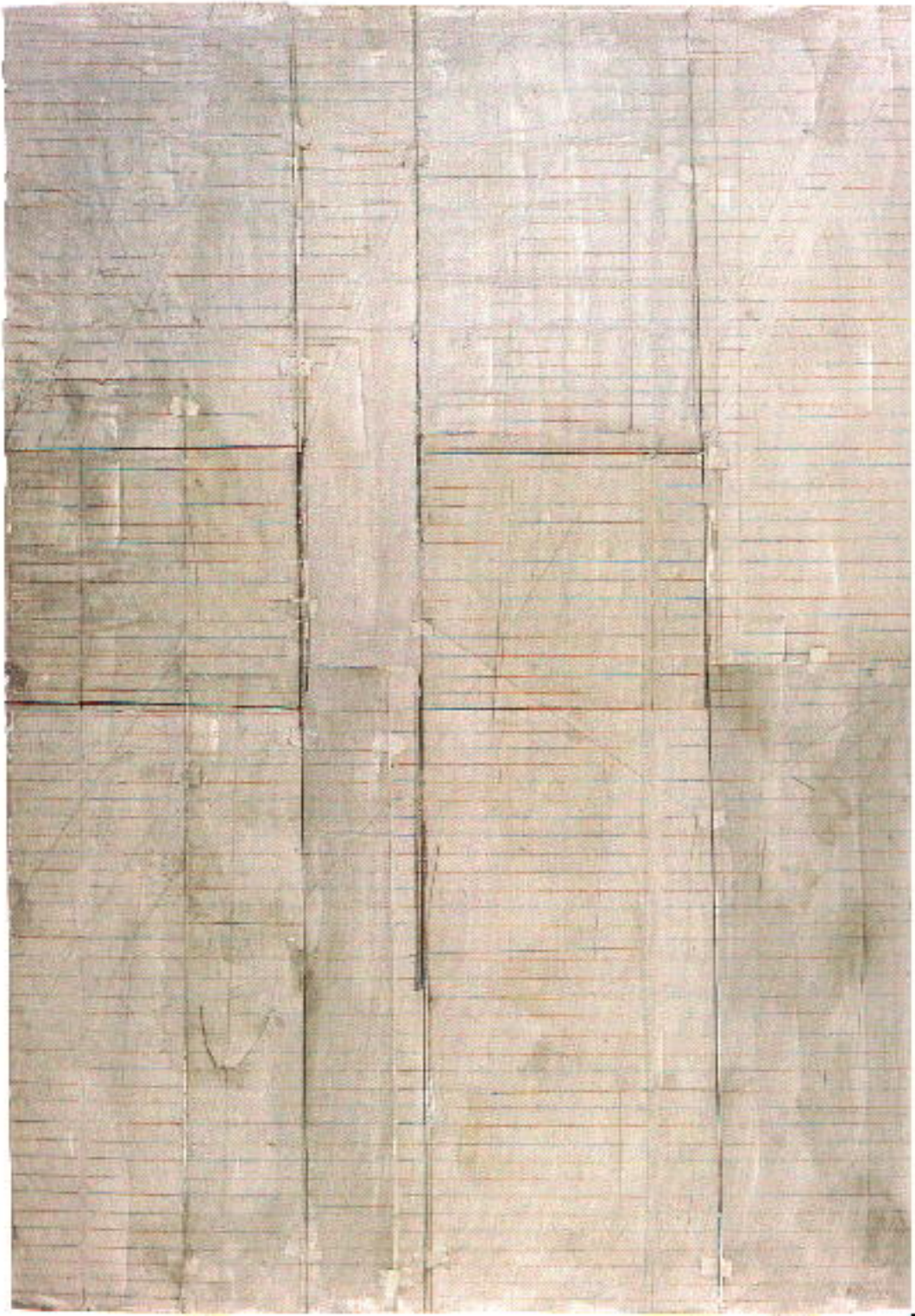


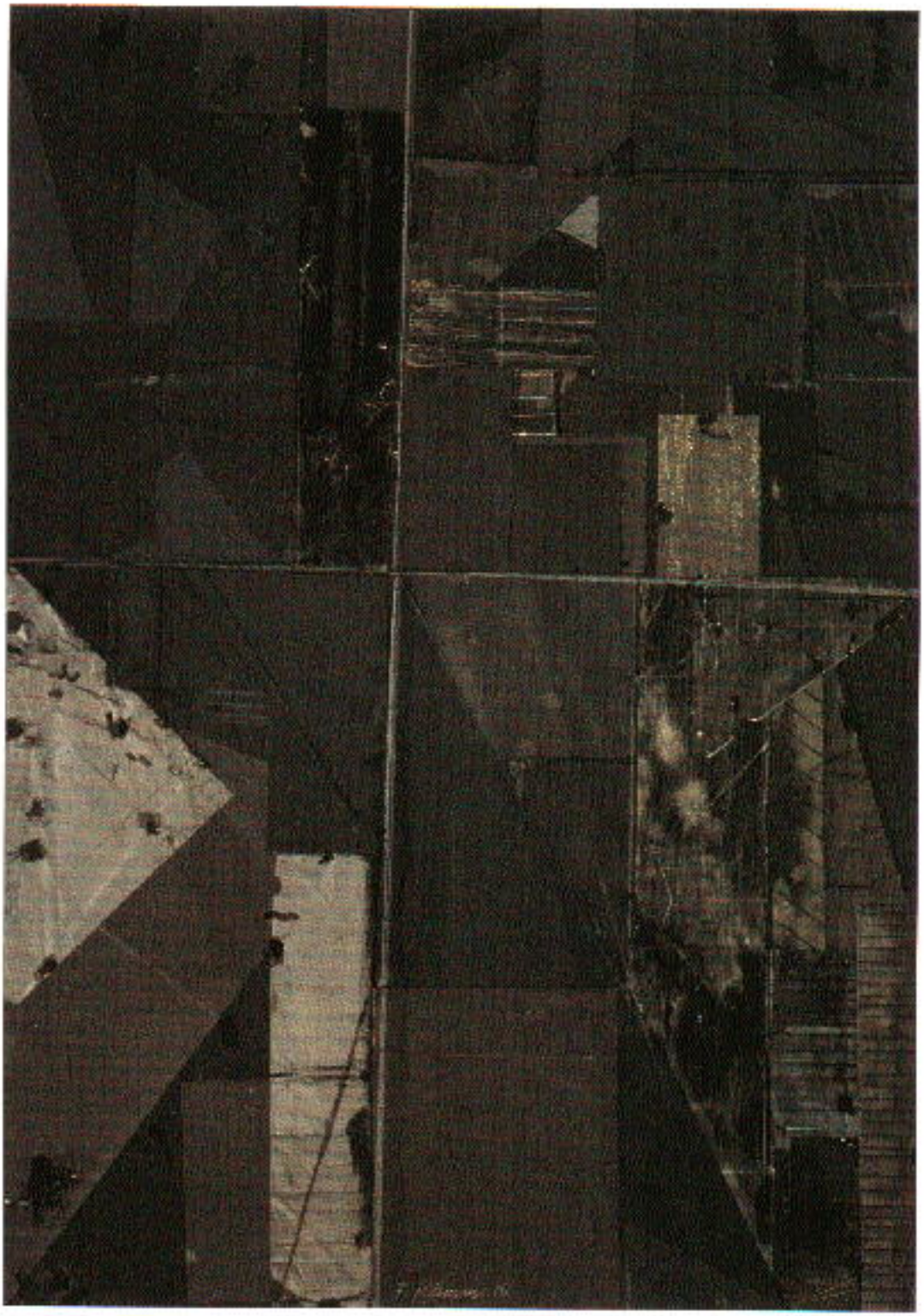


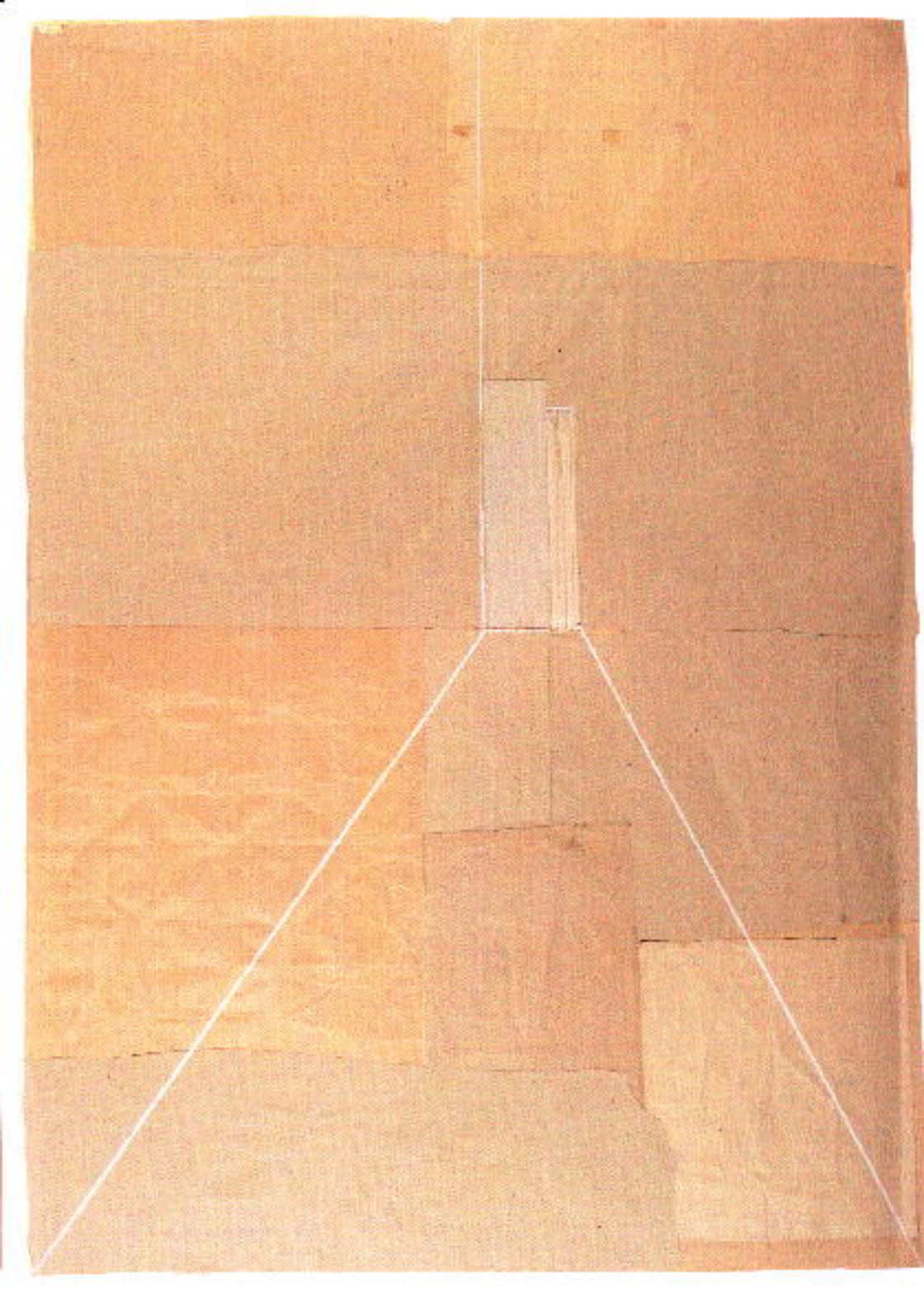


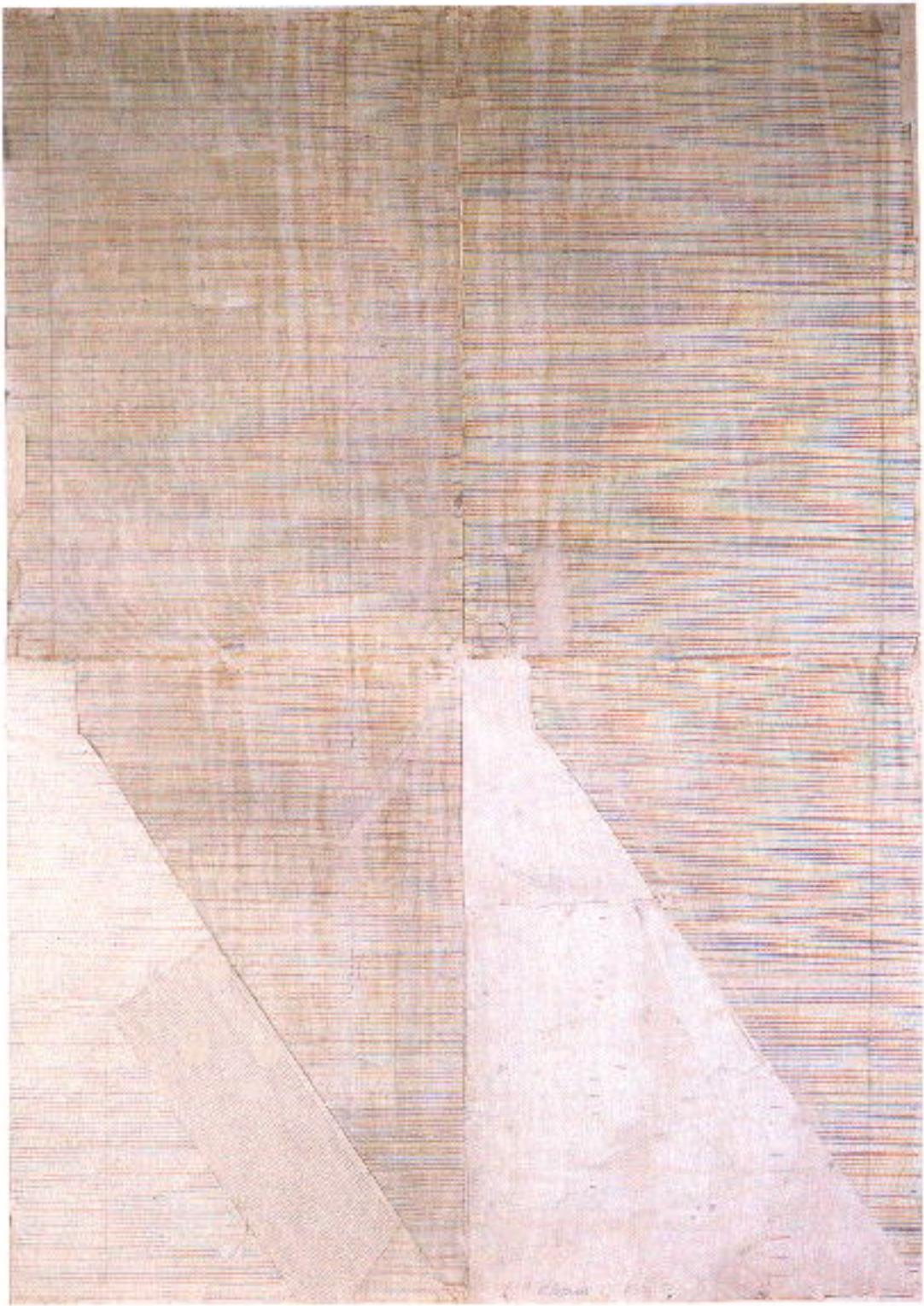


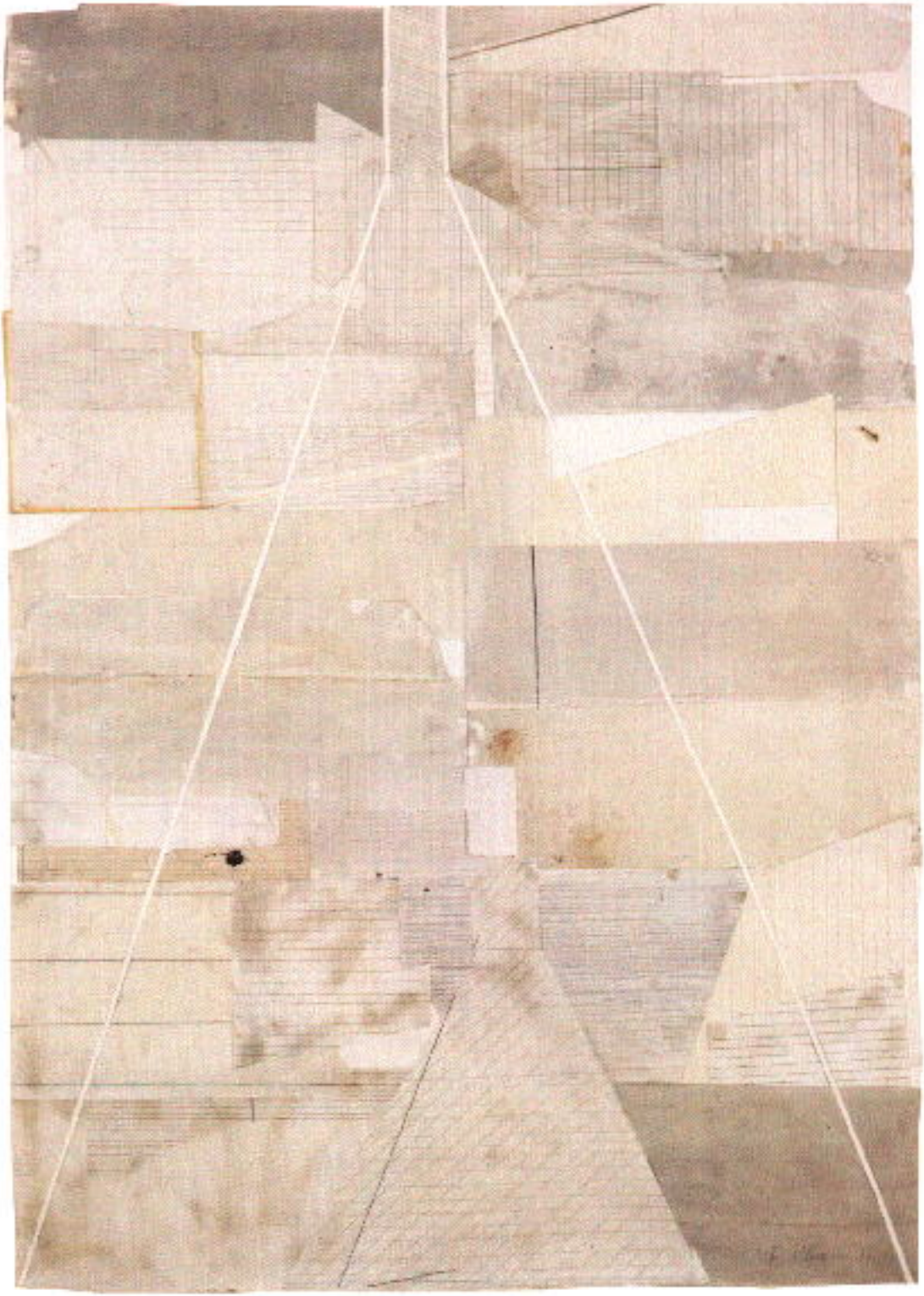


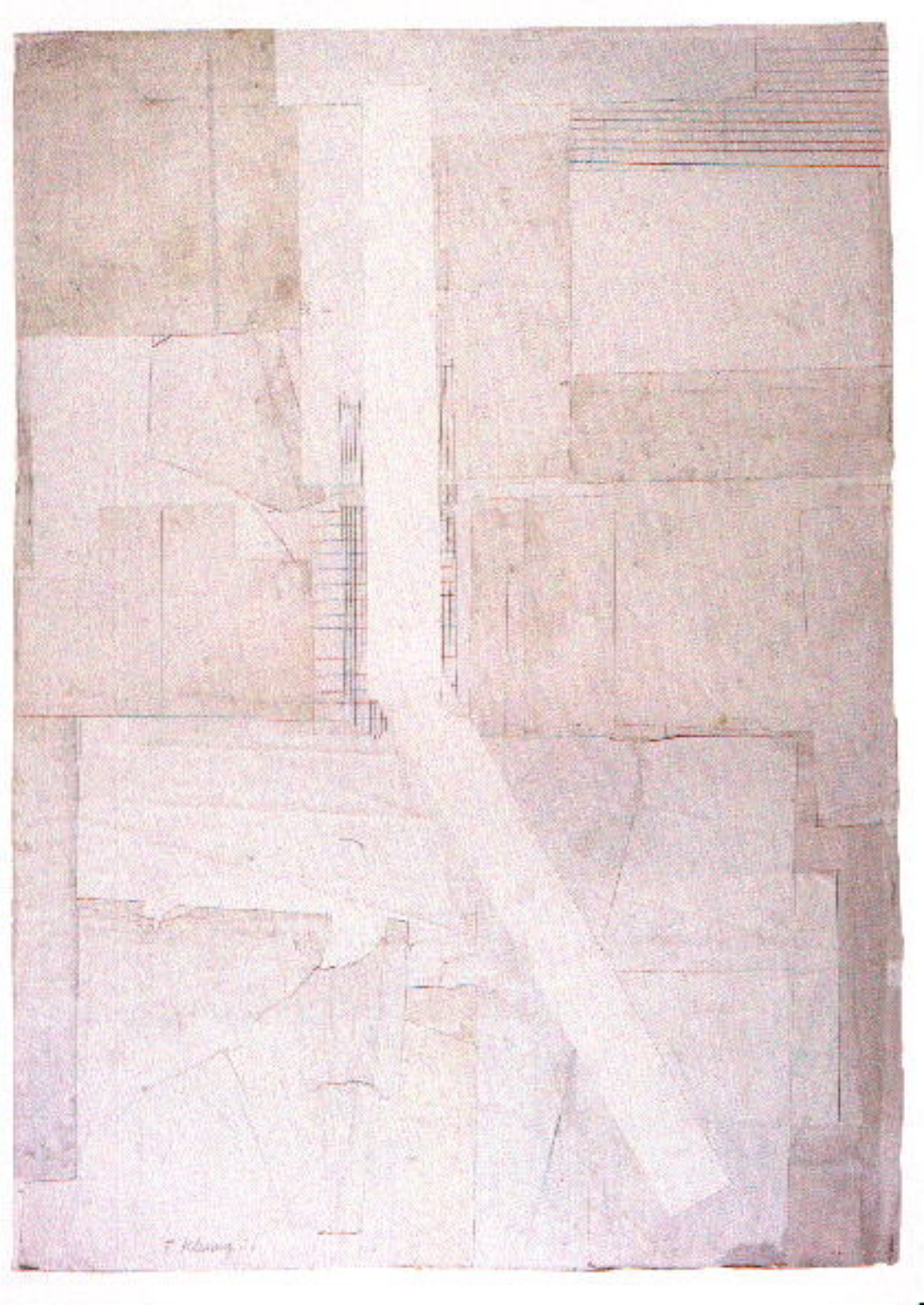


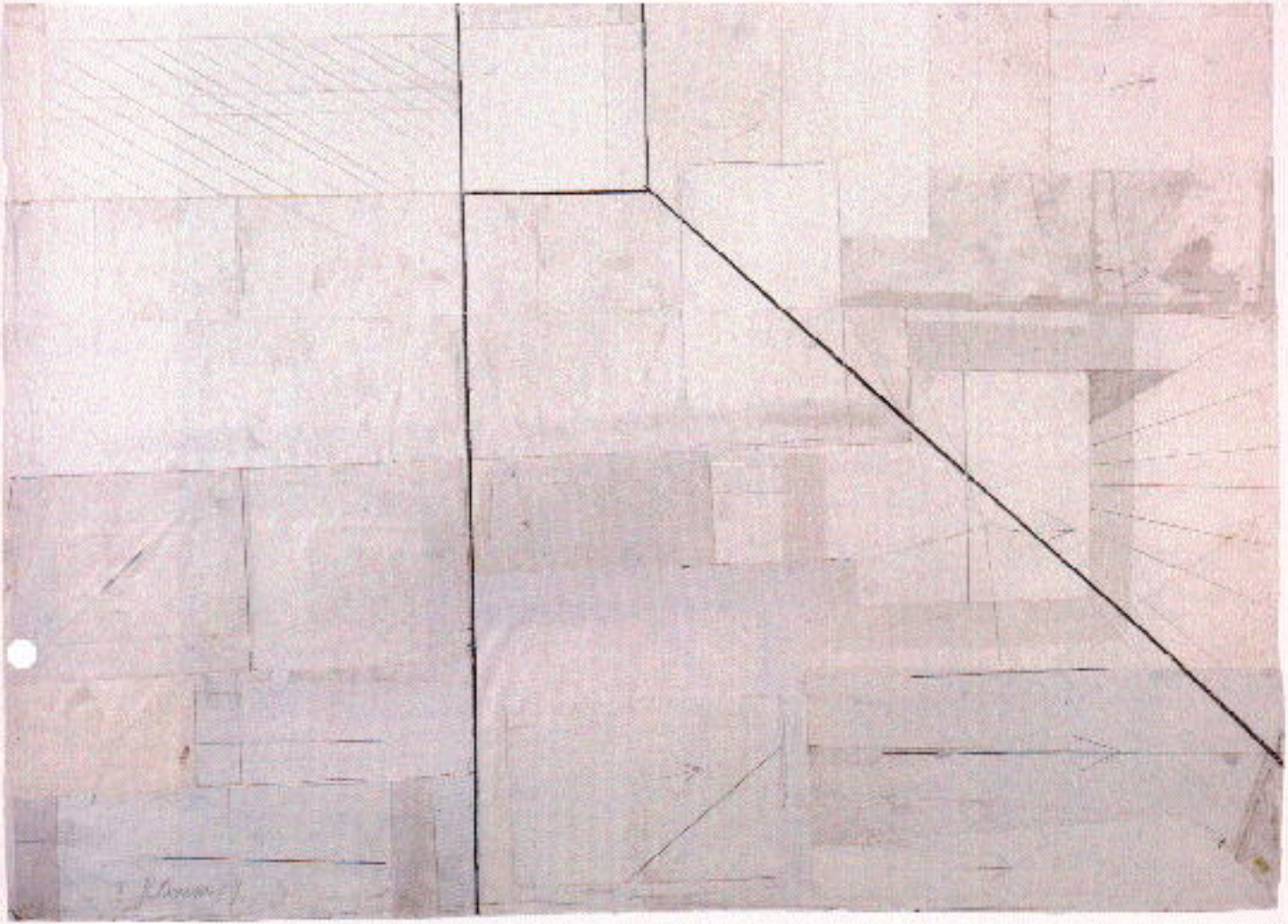




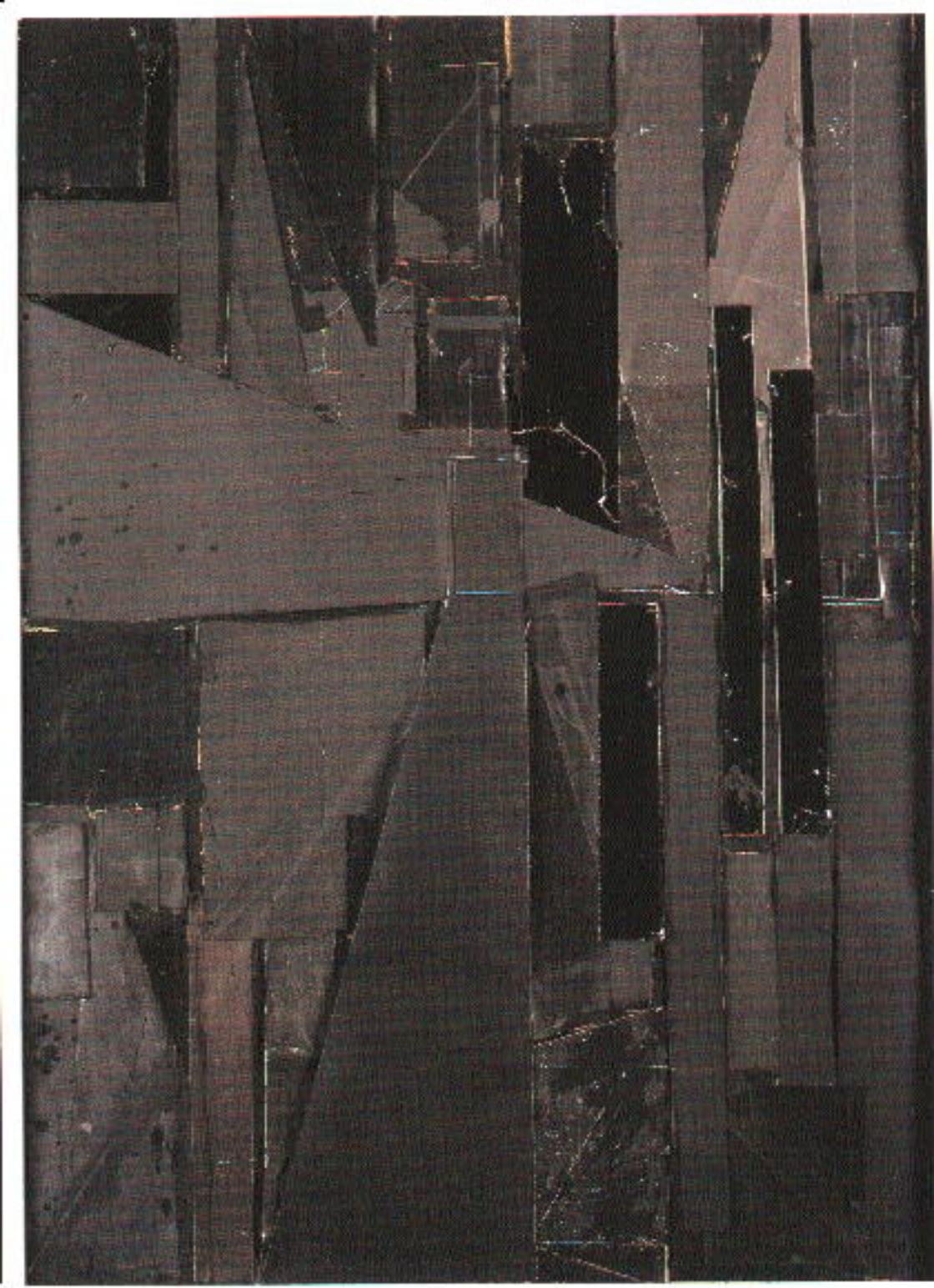


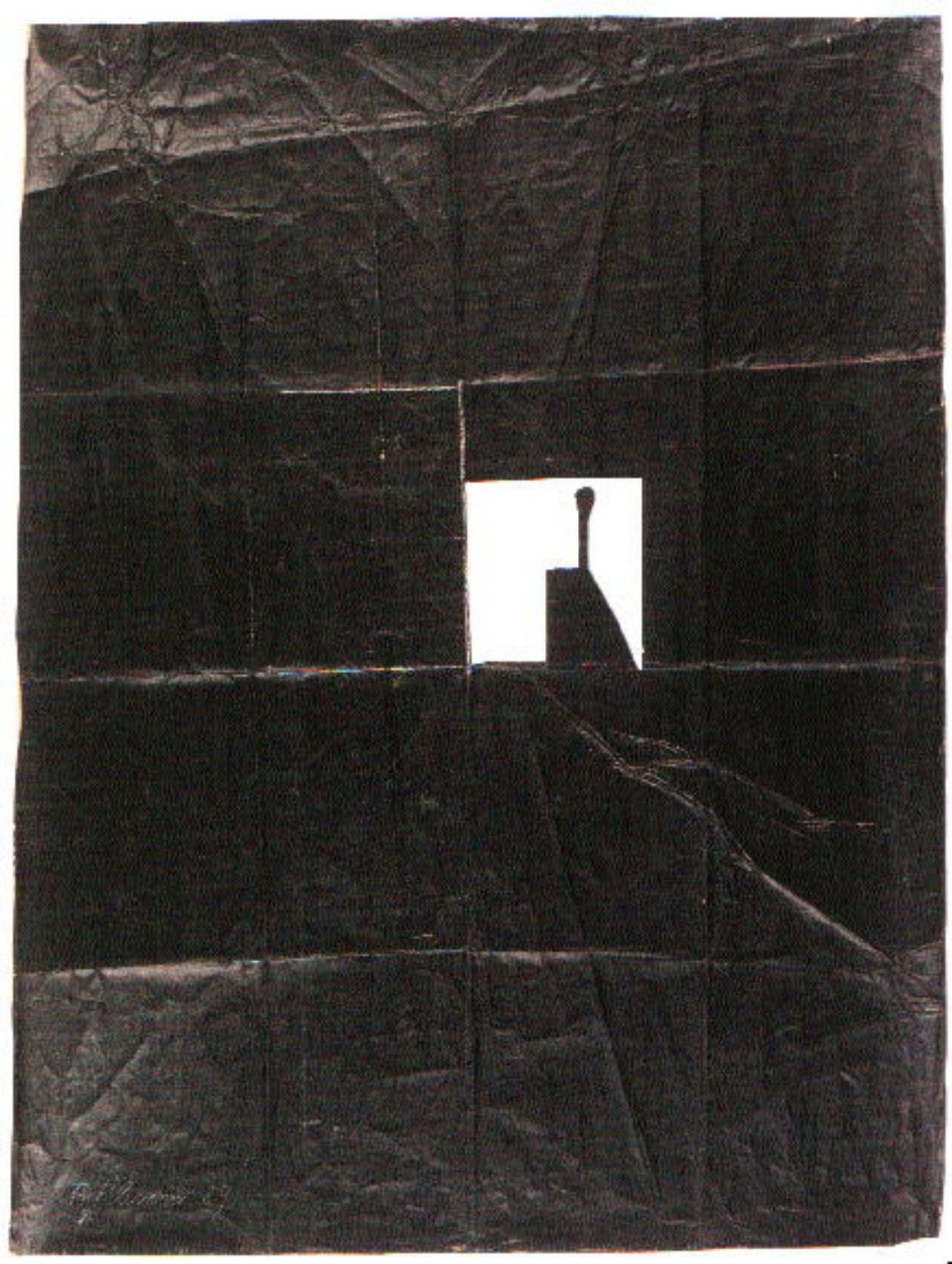


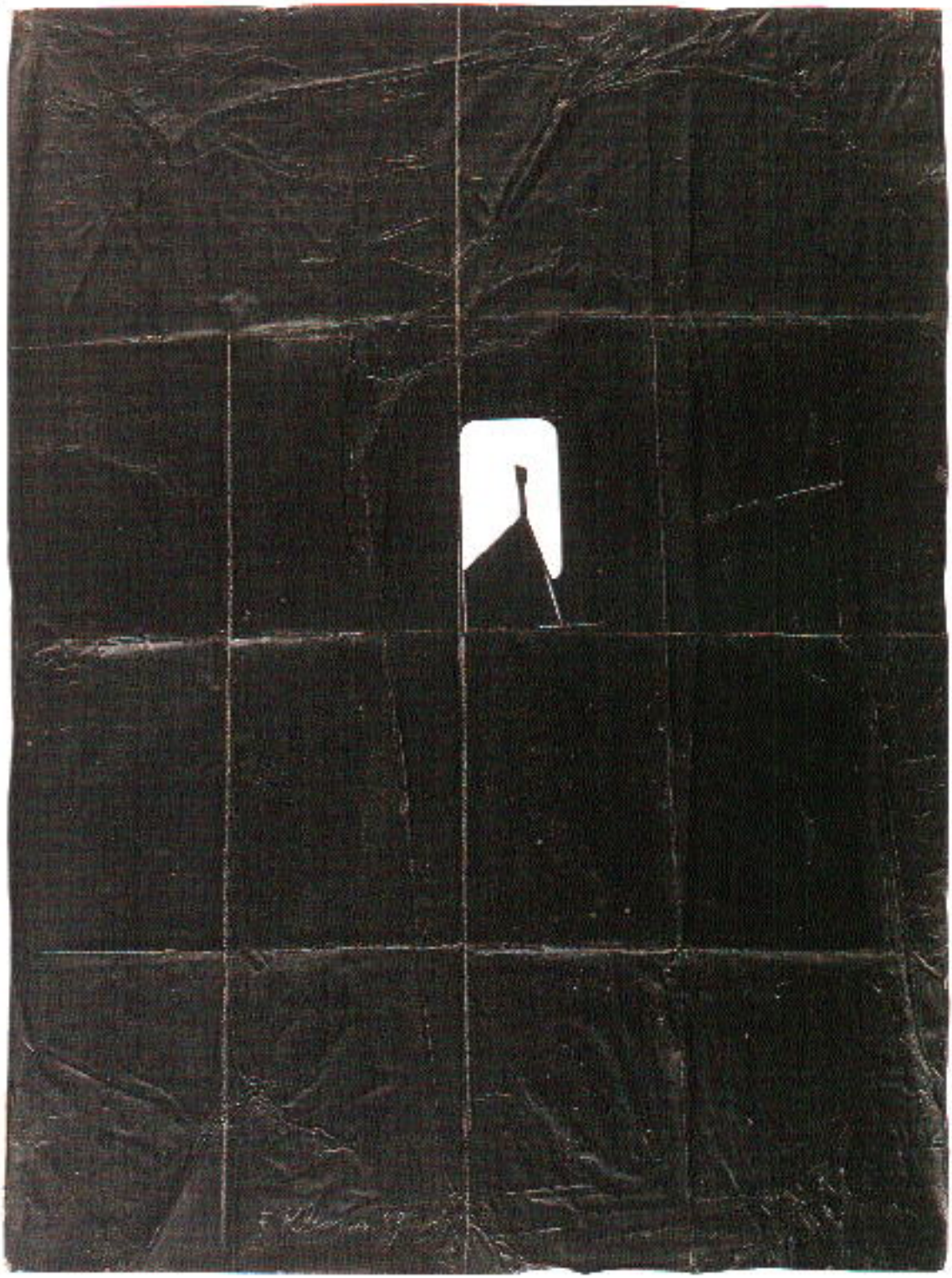


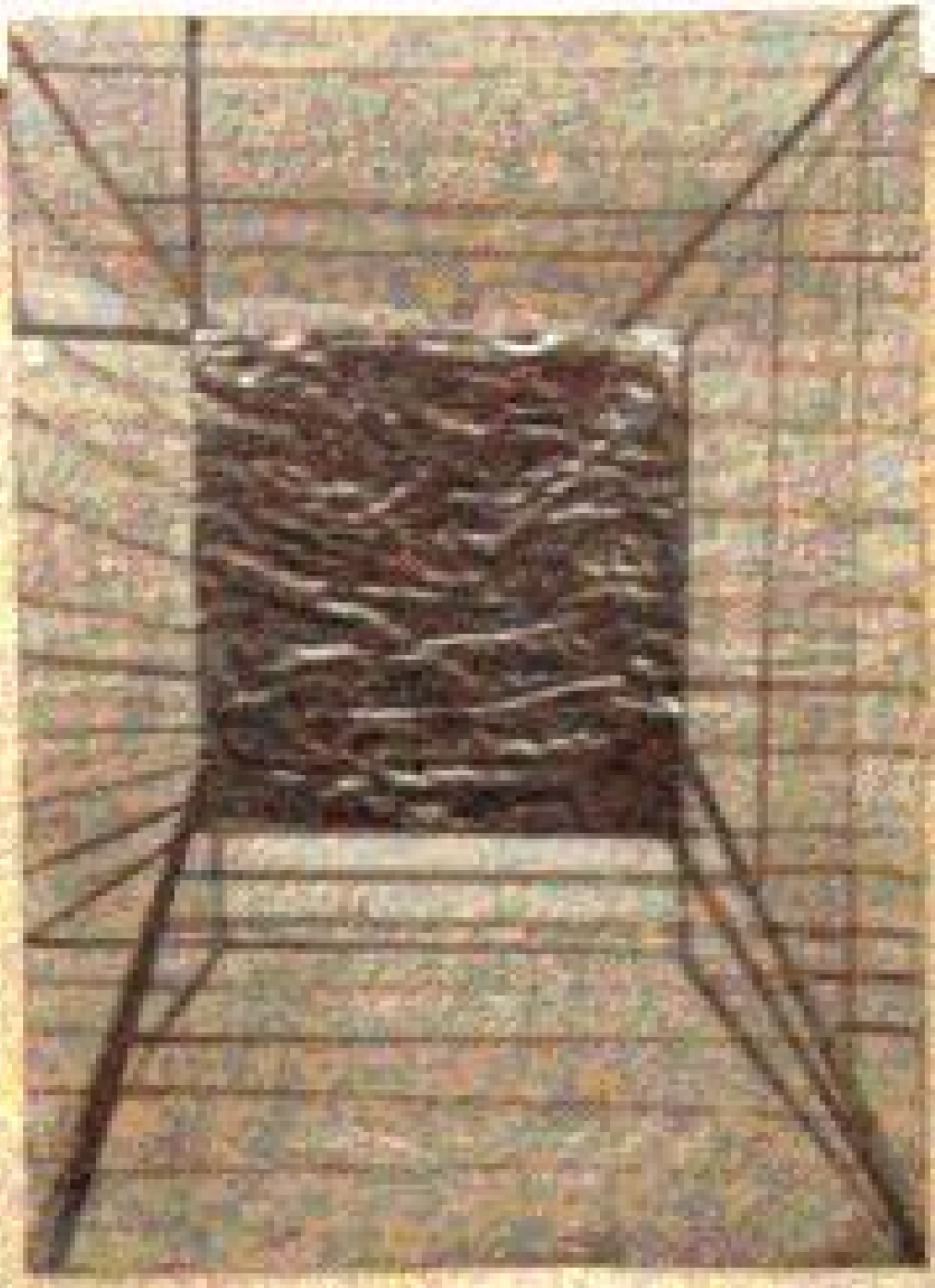


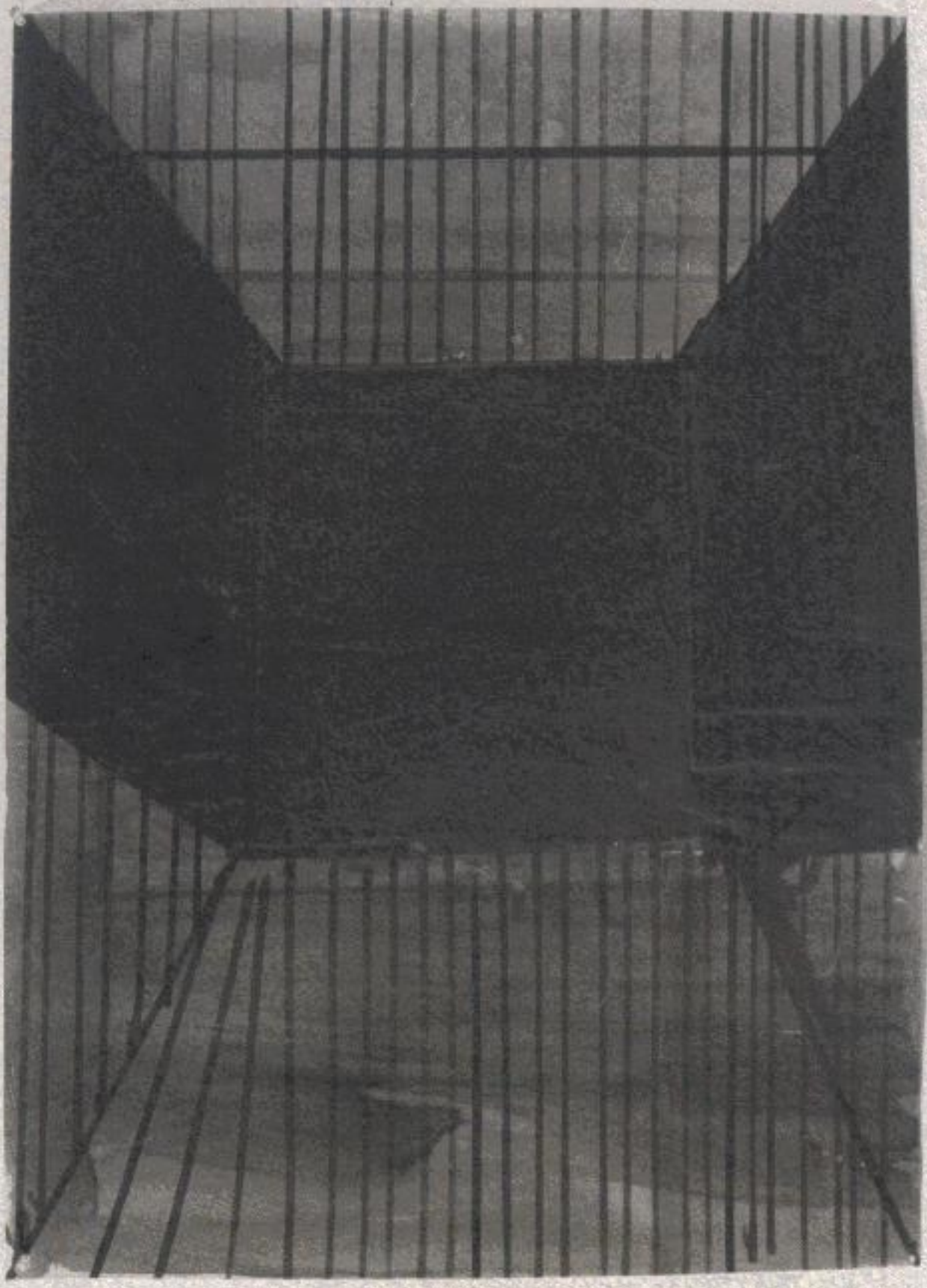
Klein 89

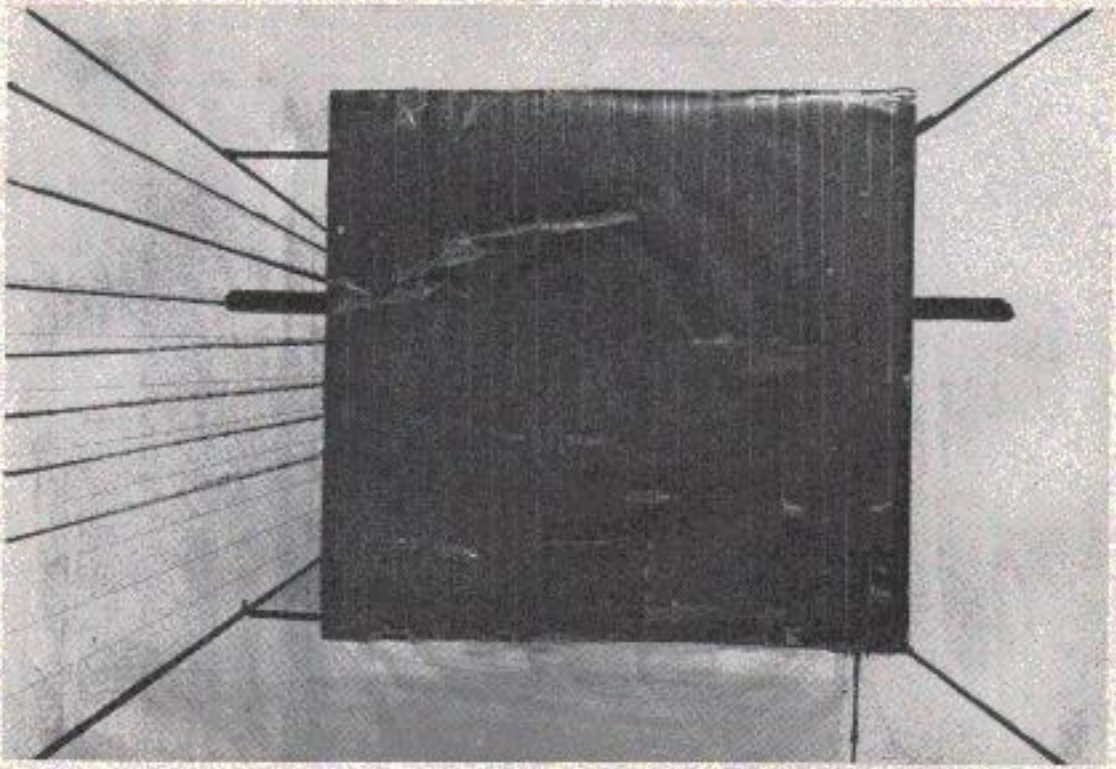


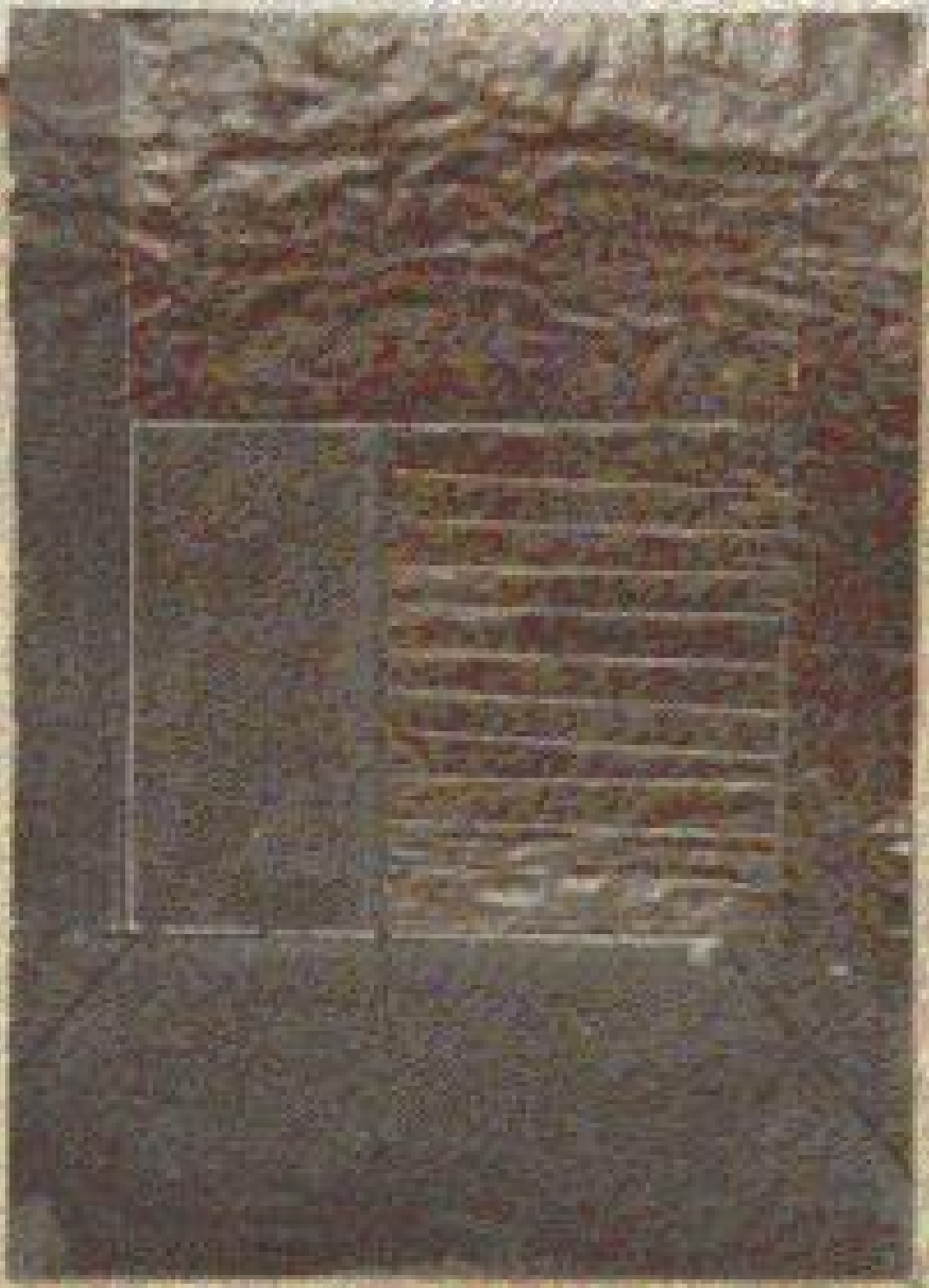


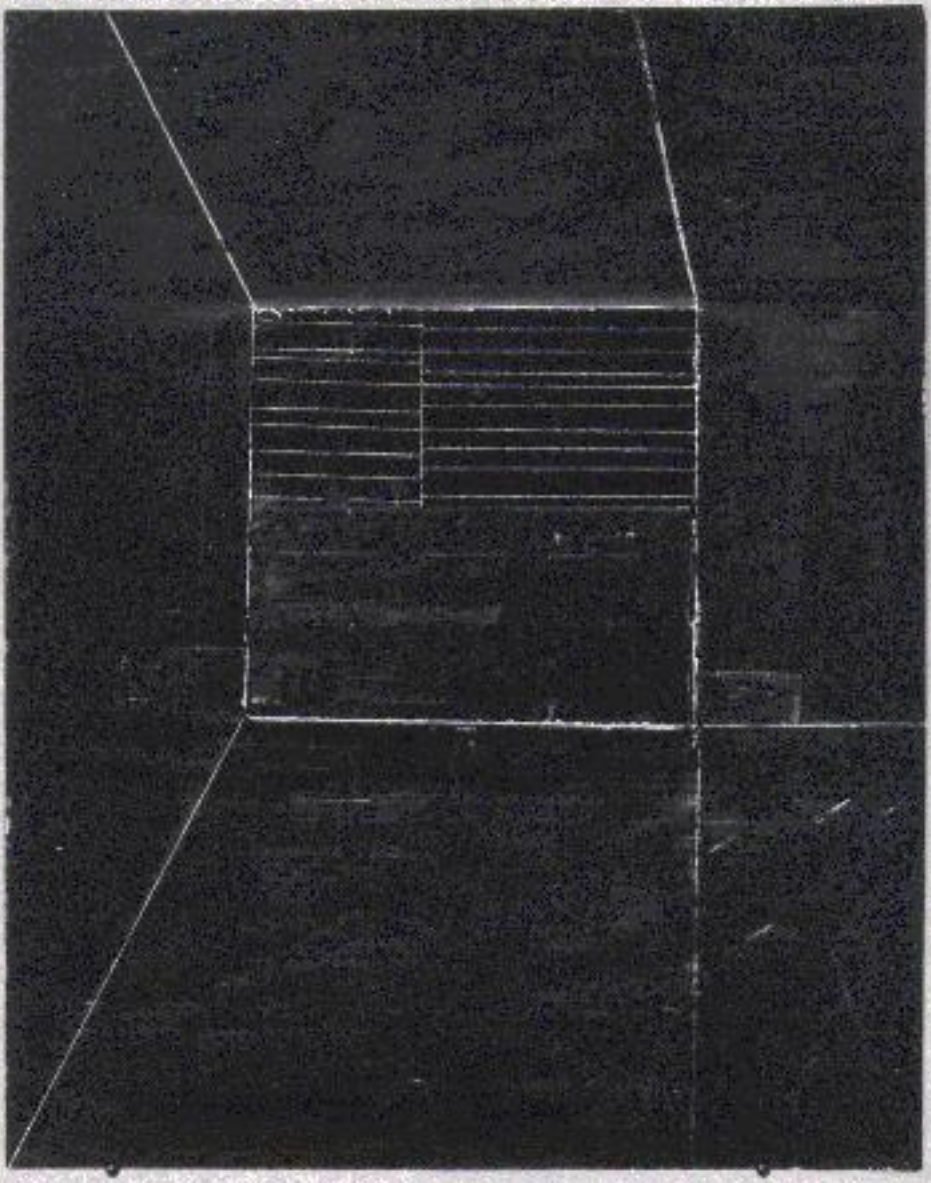


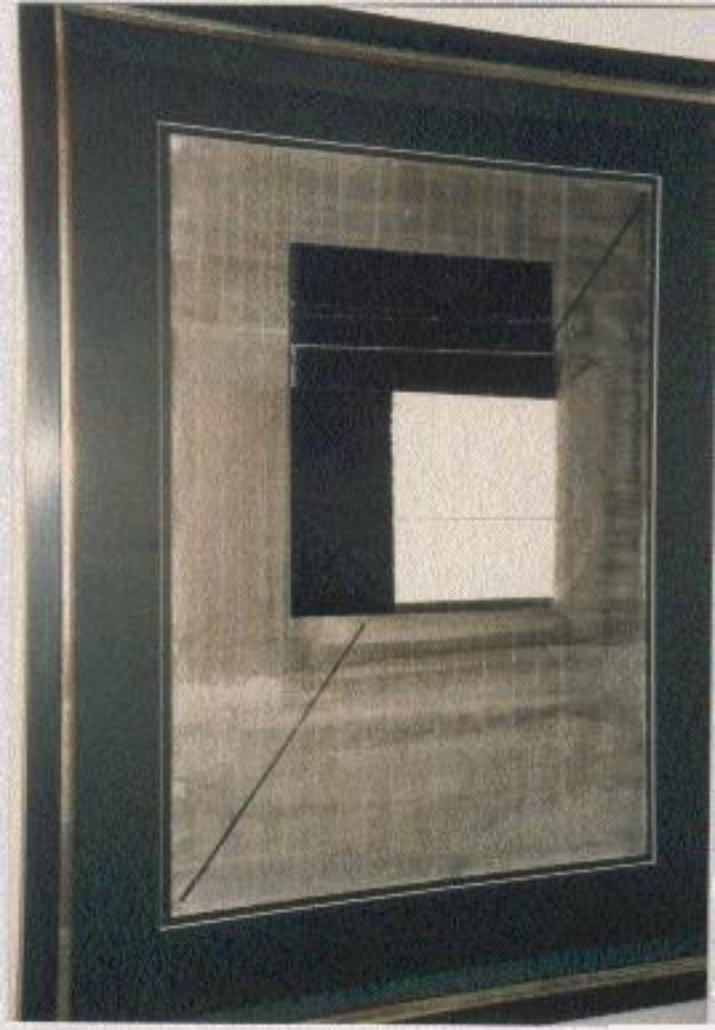


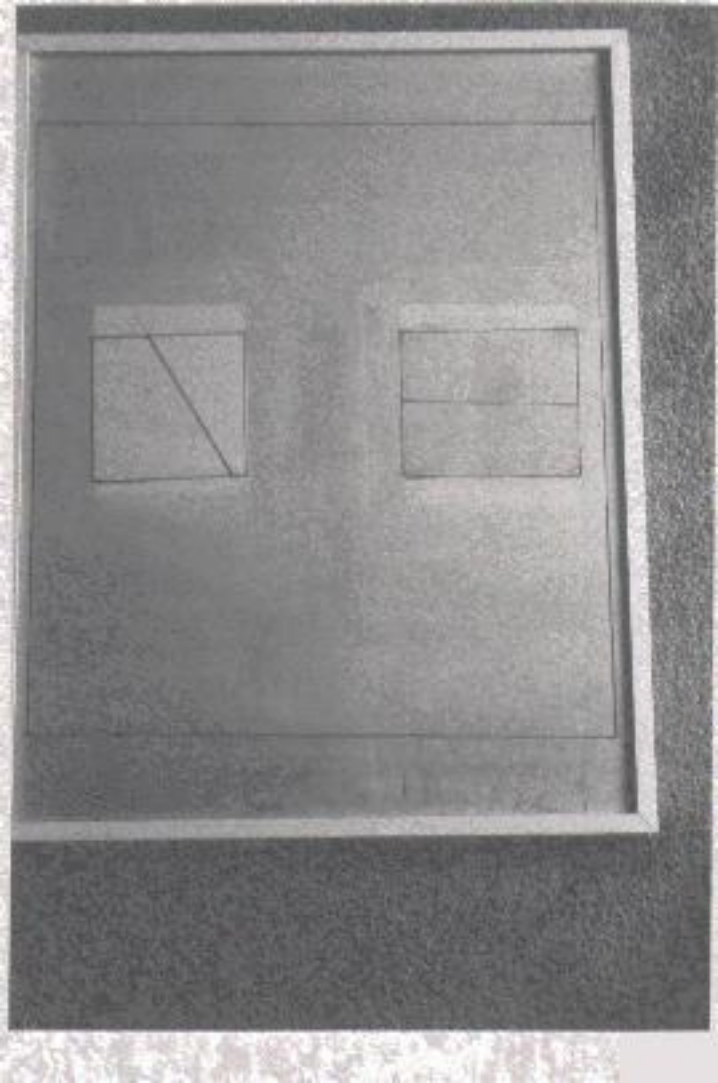


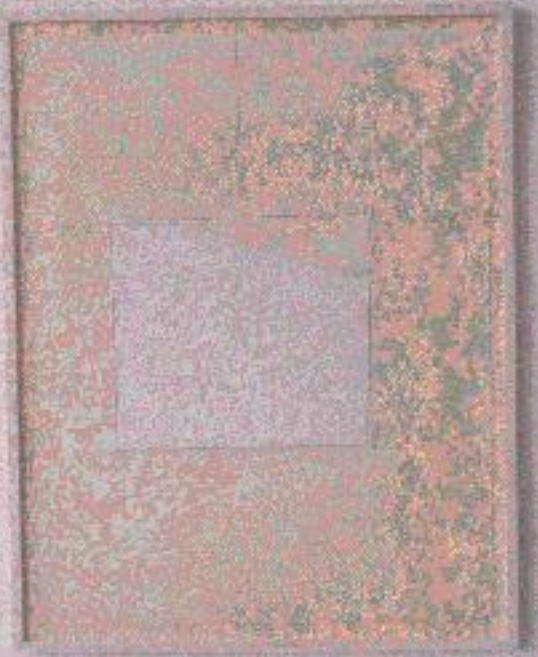


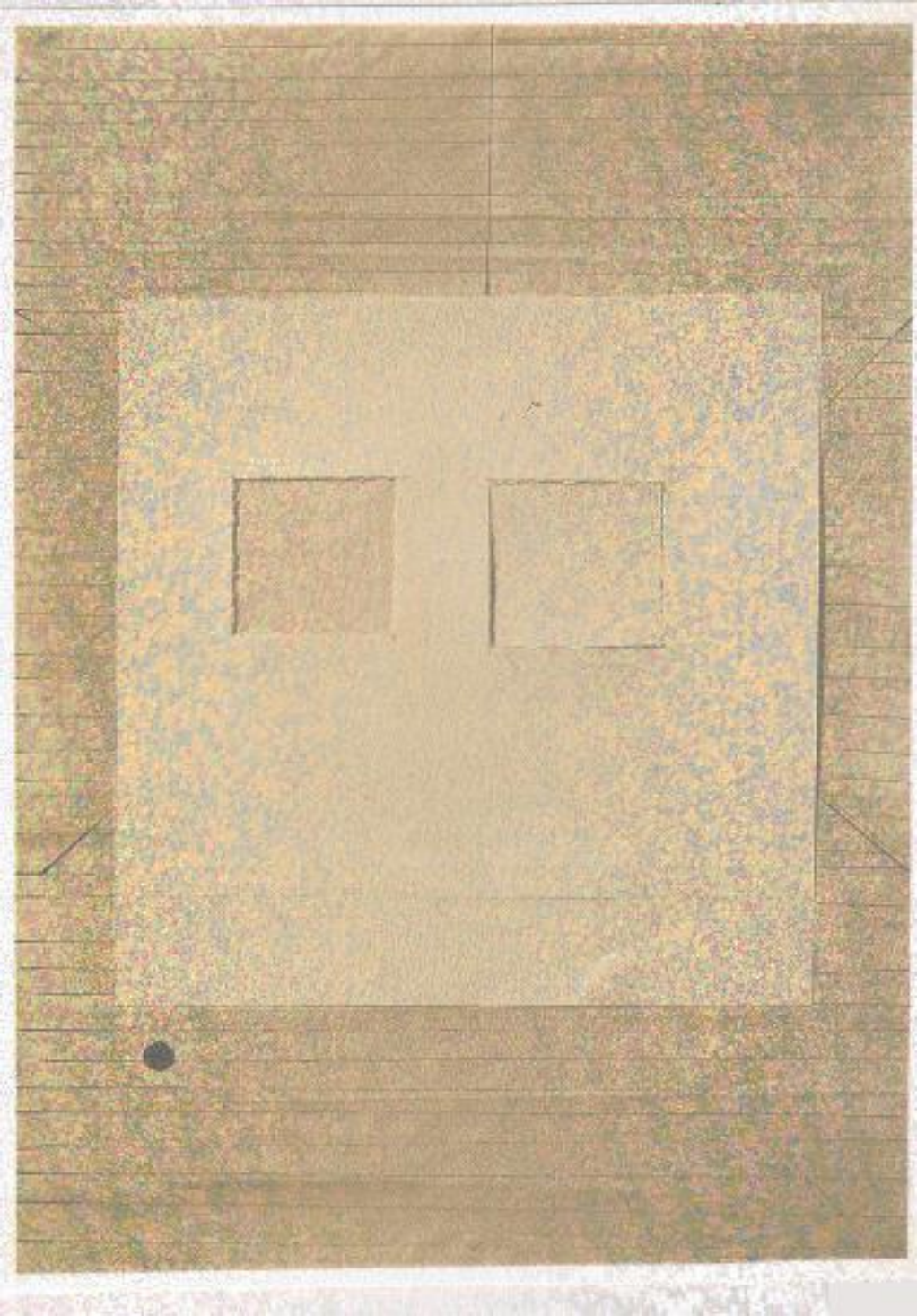


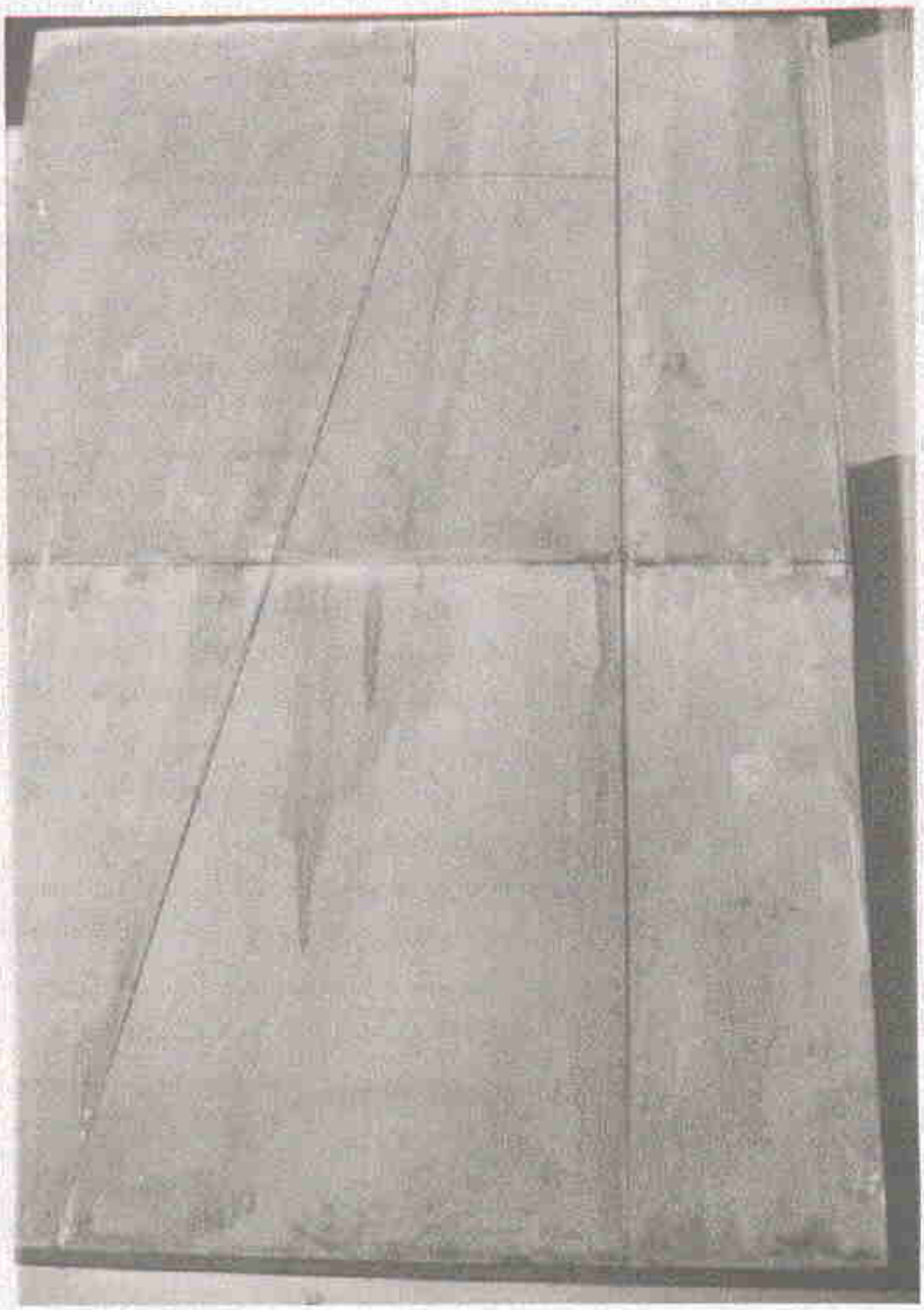


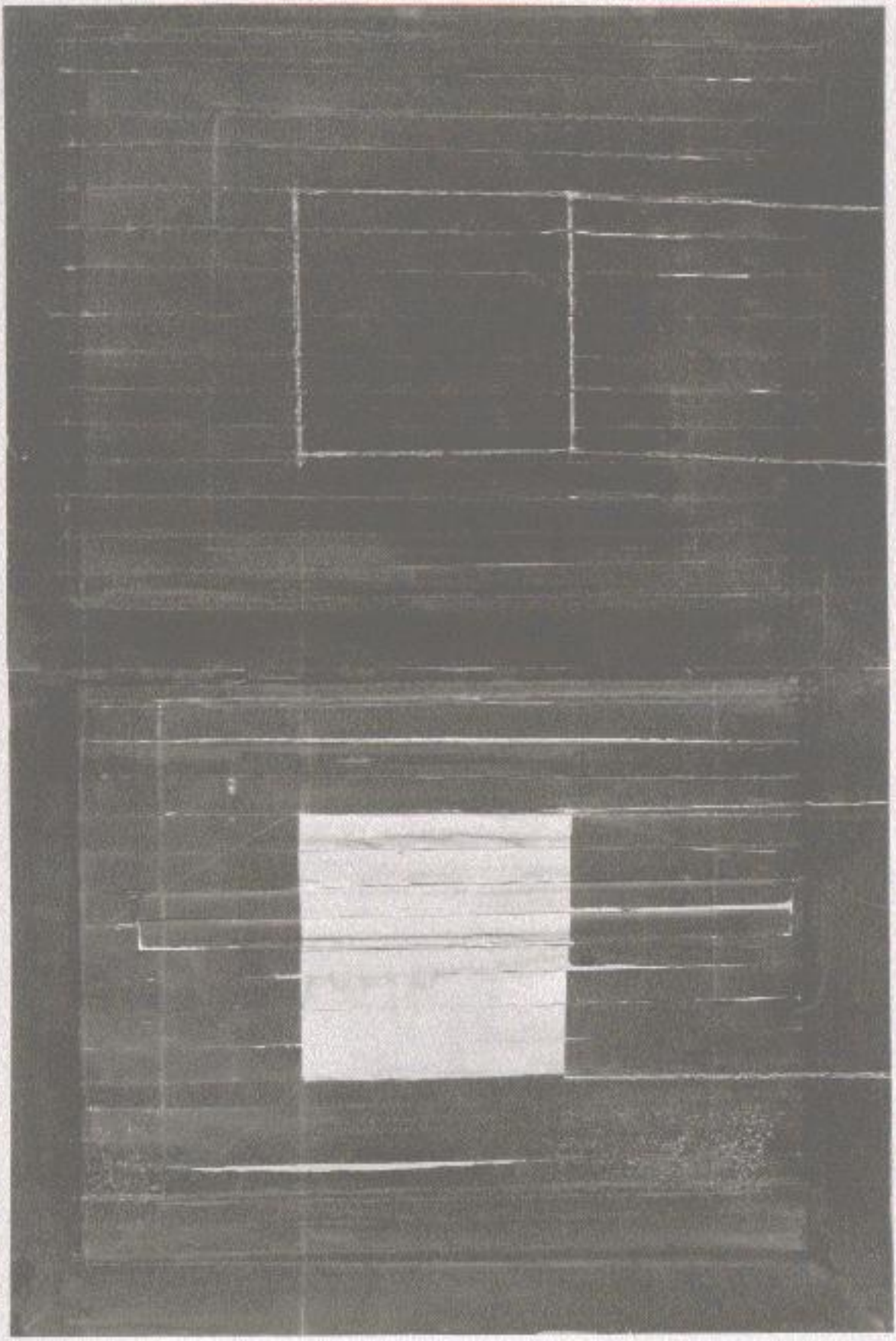


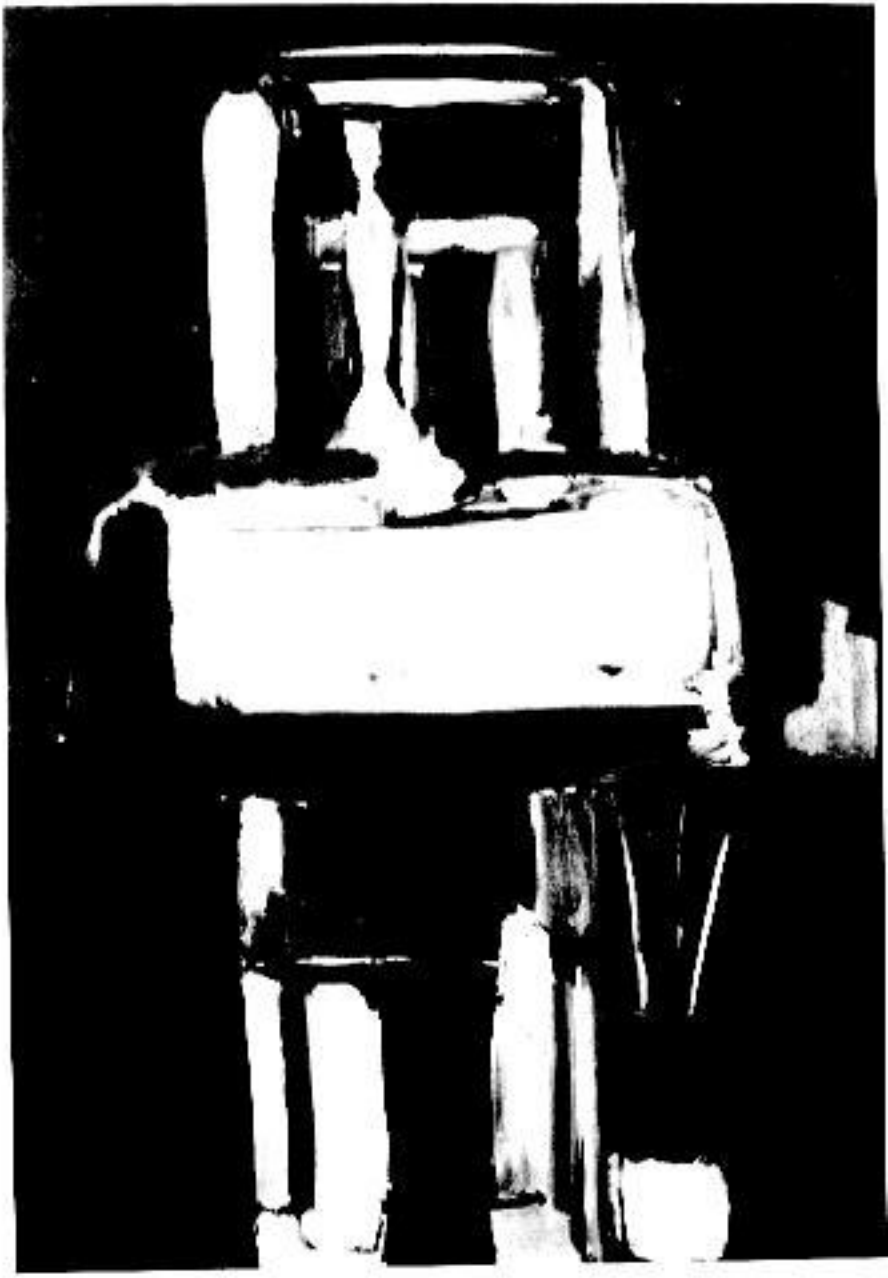


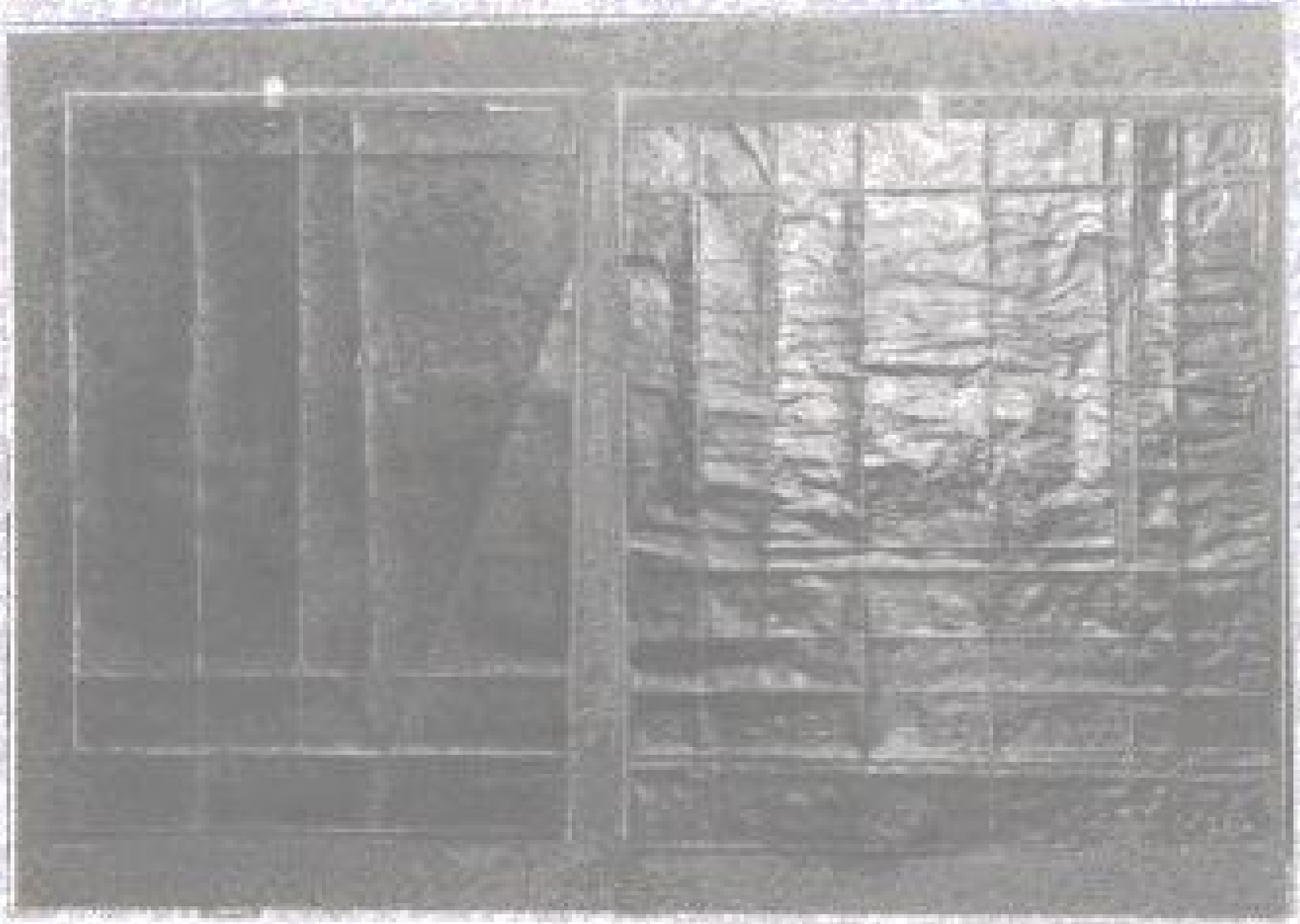


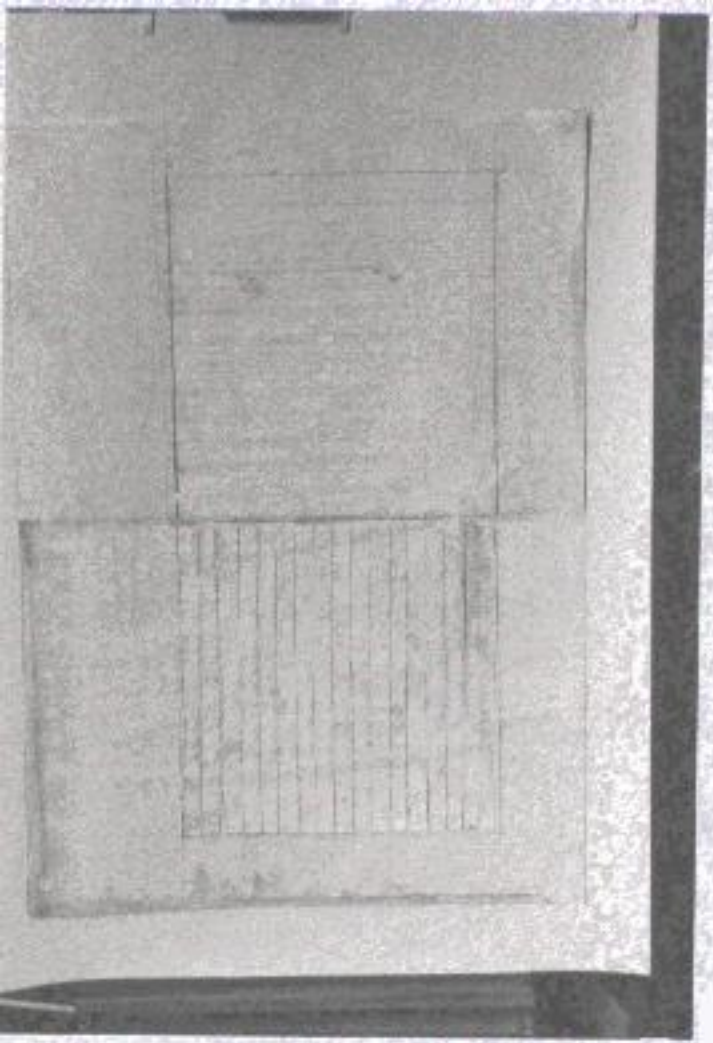


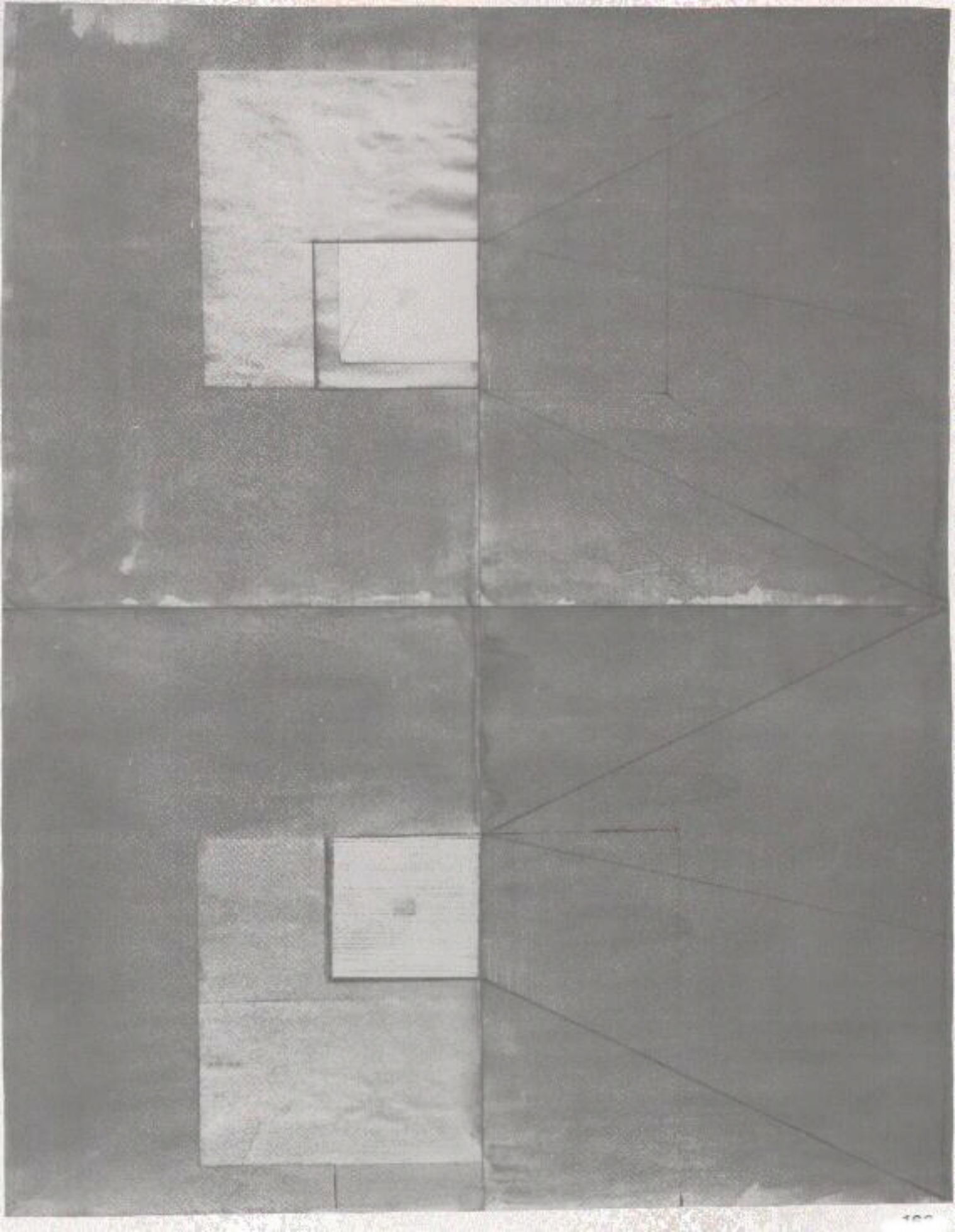


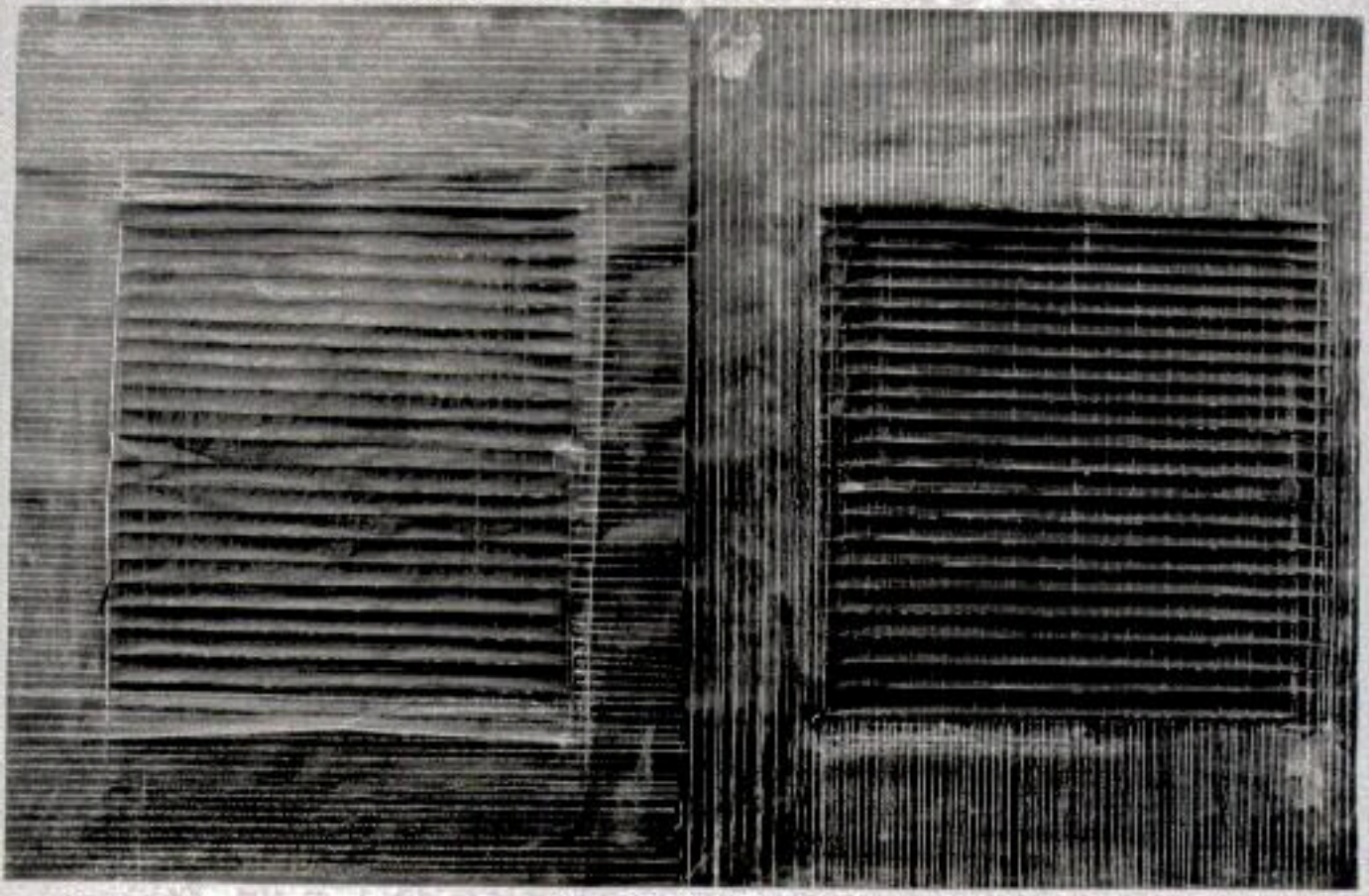


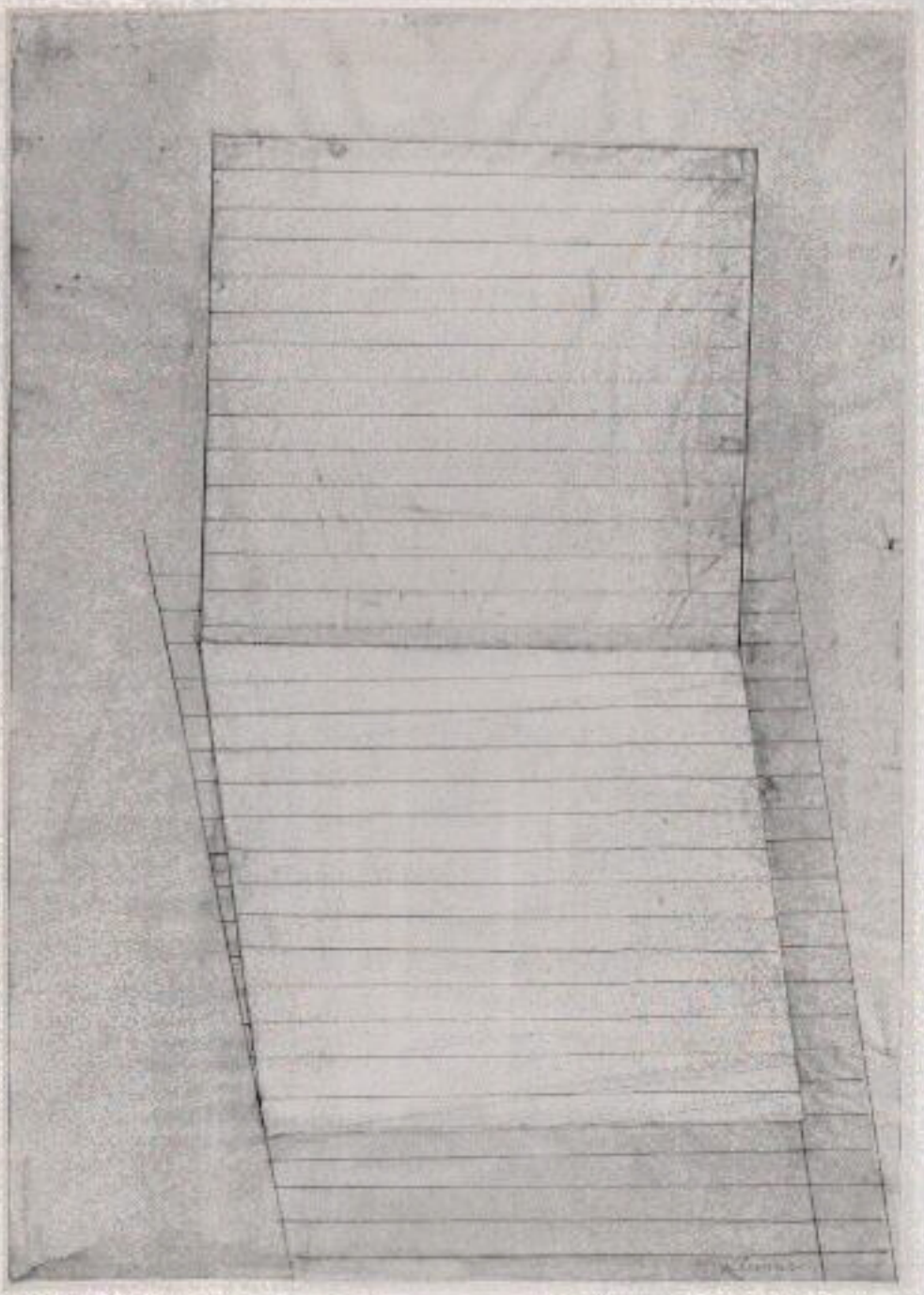


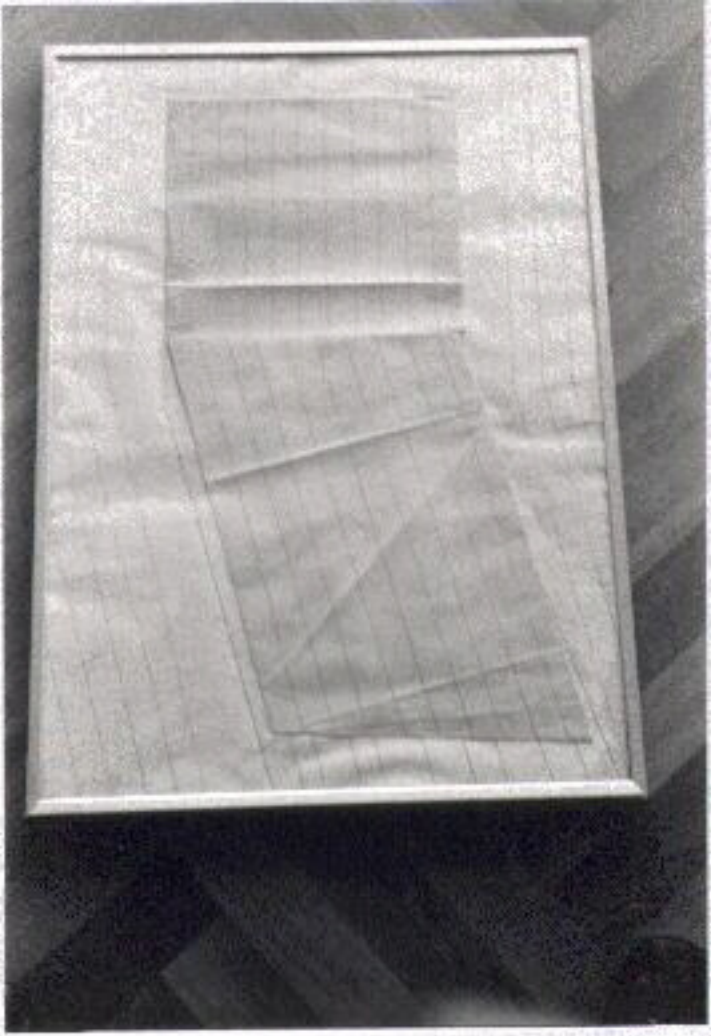


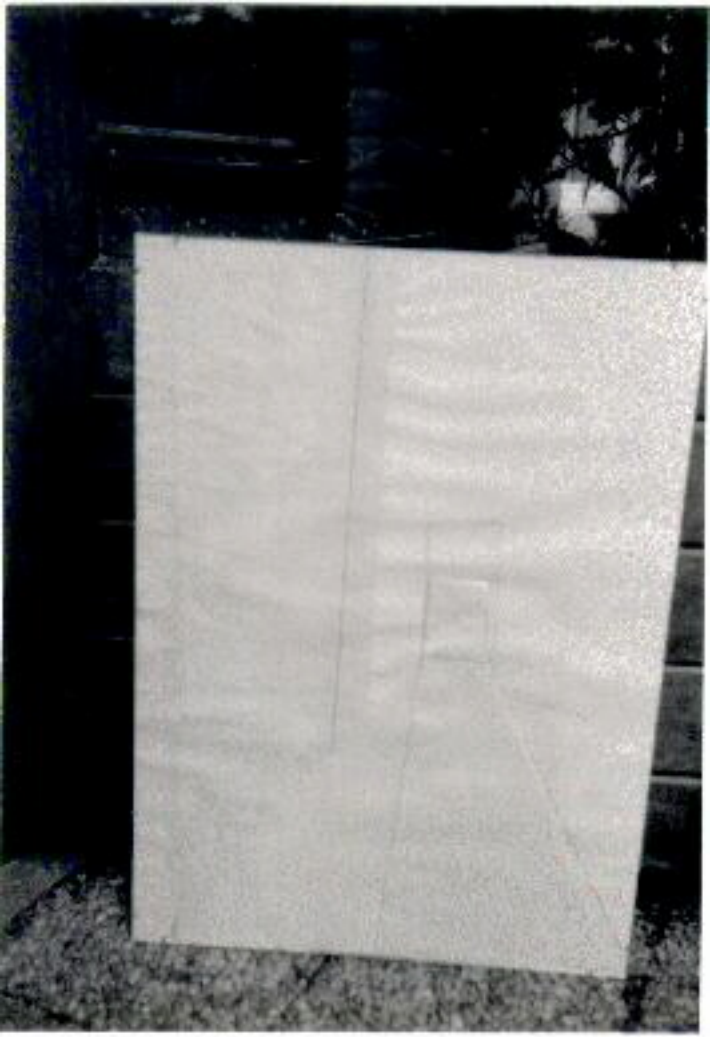


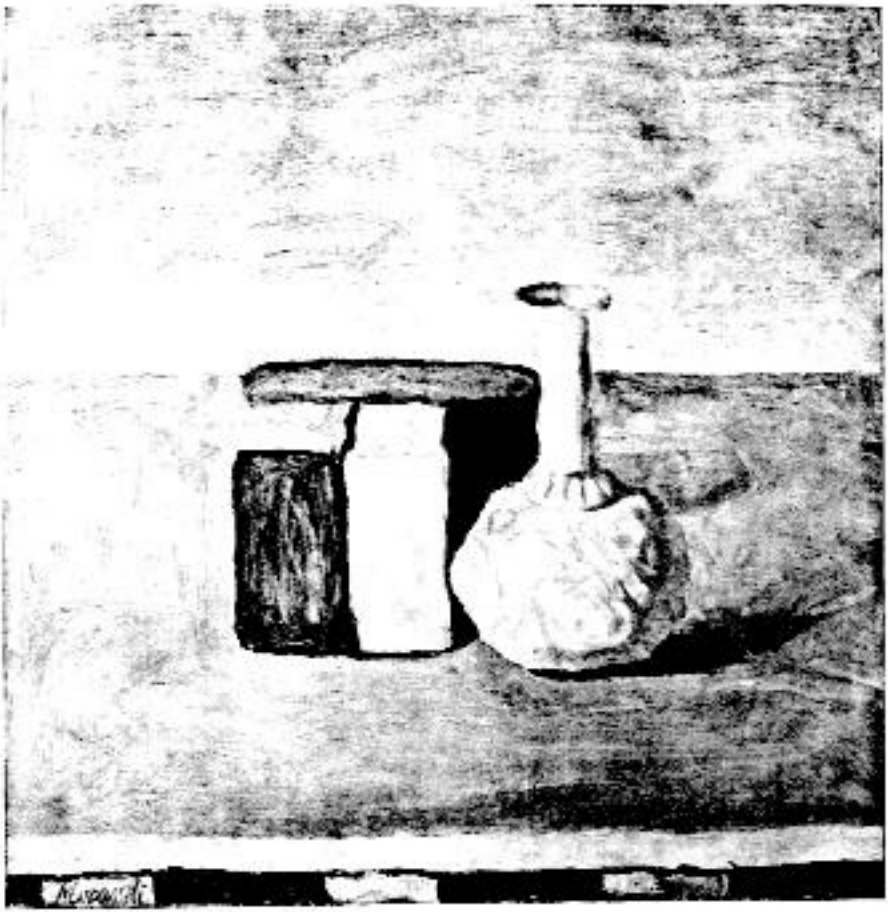


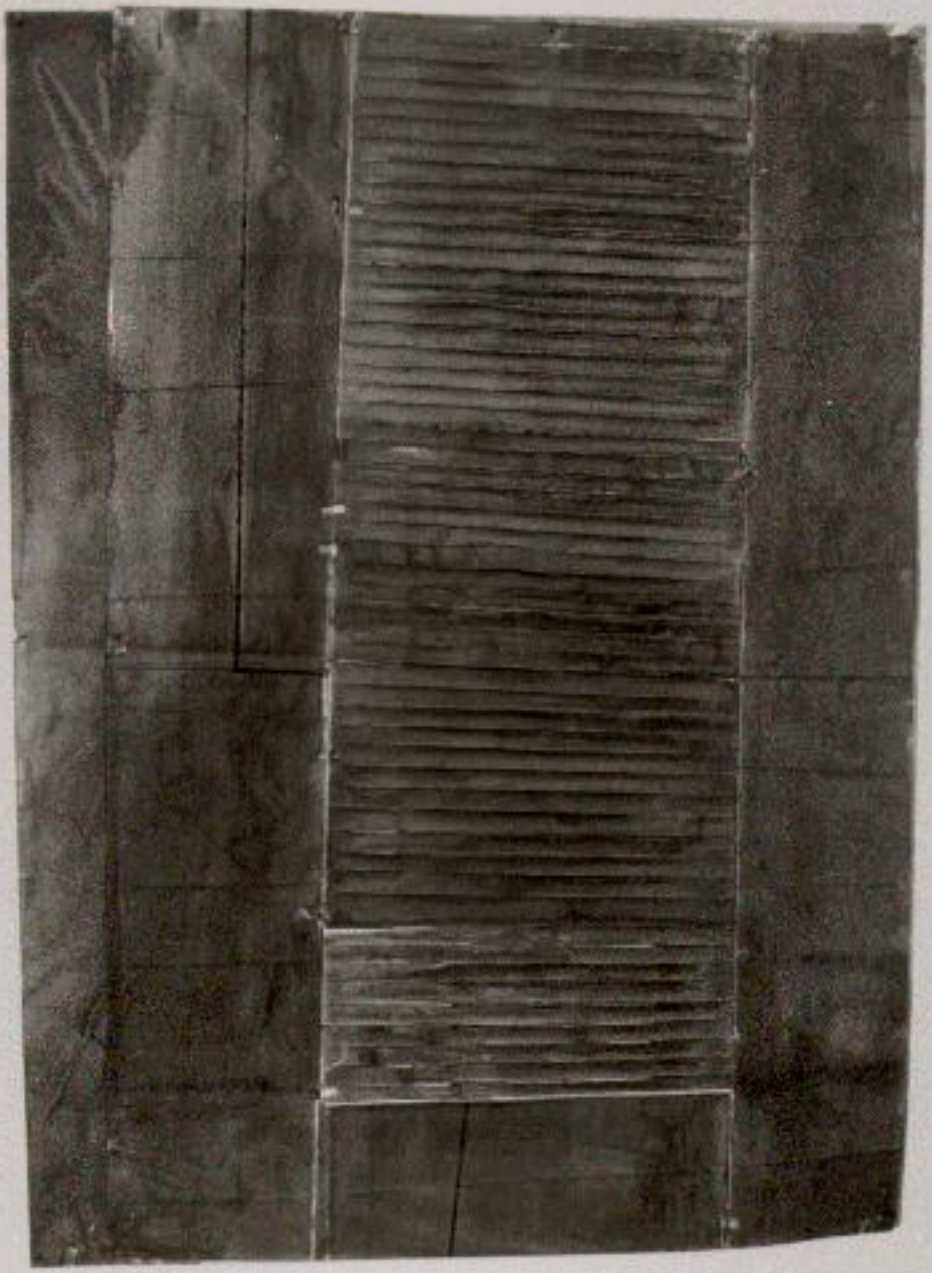


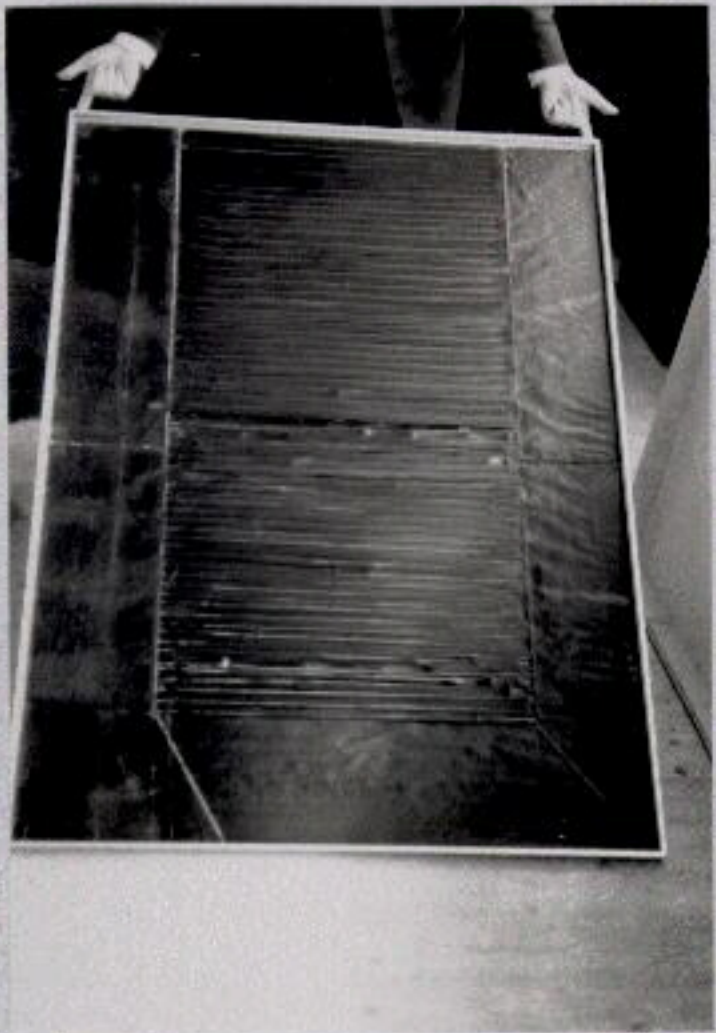


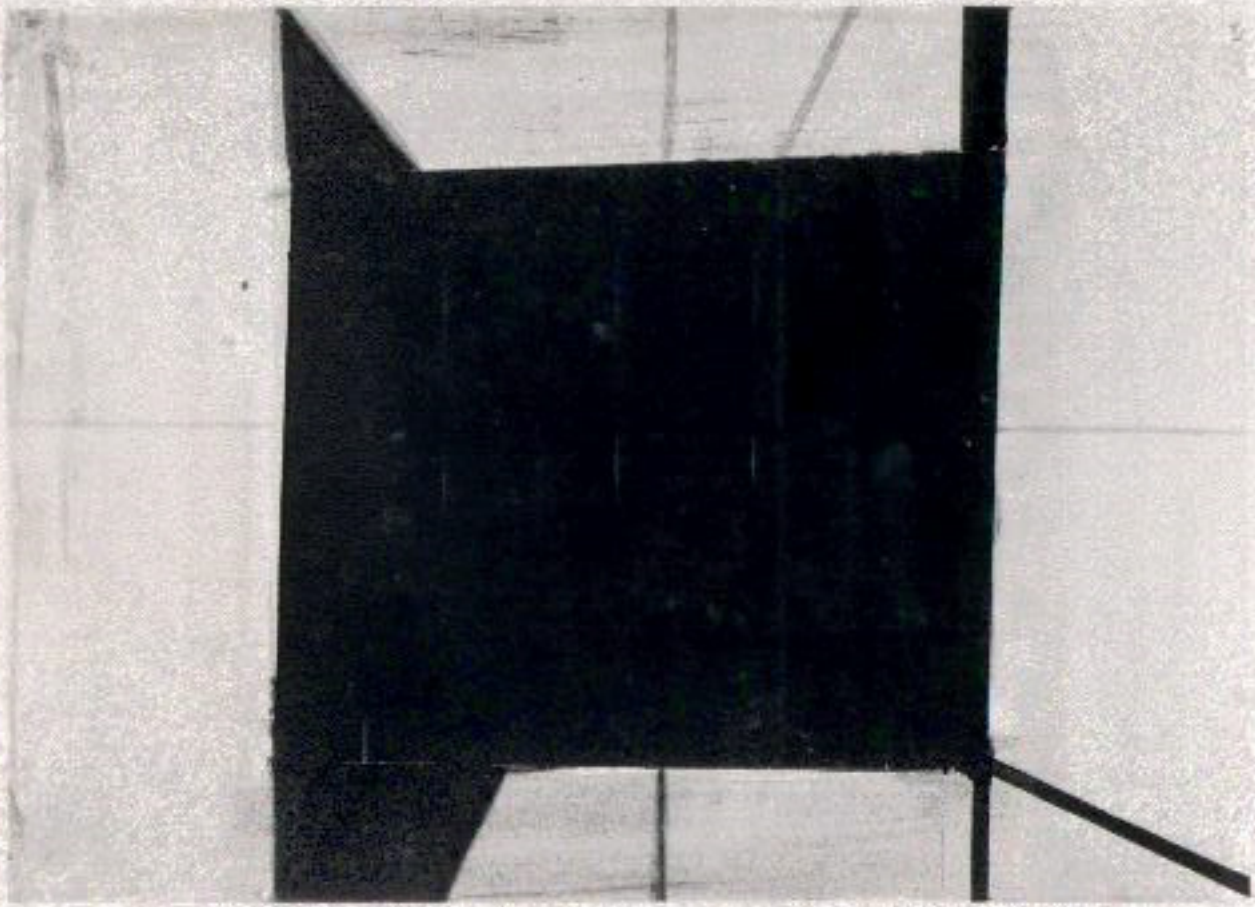


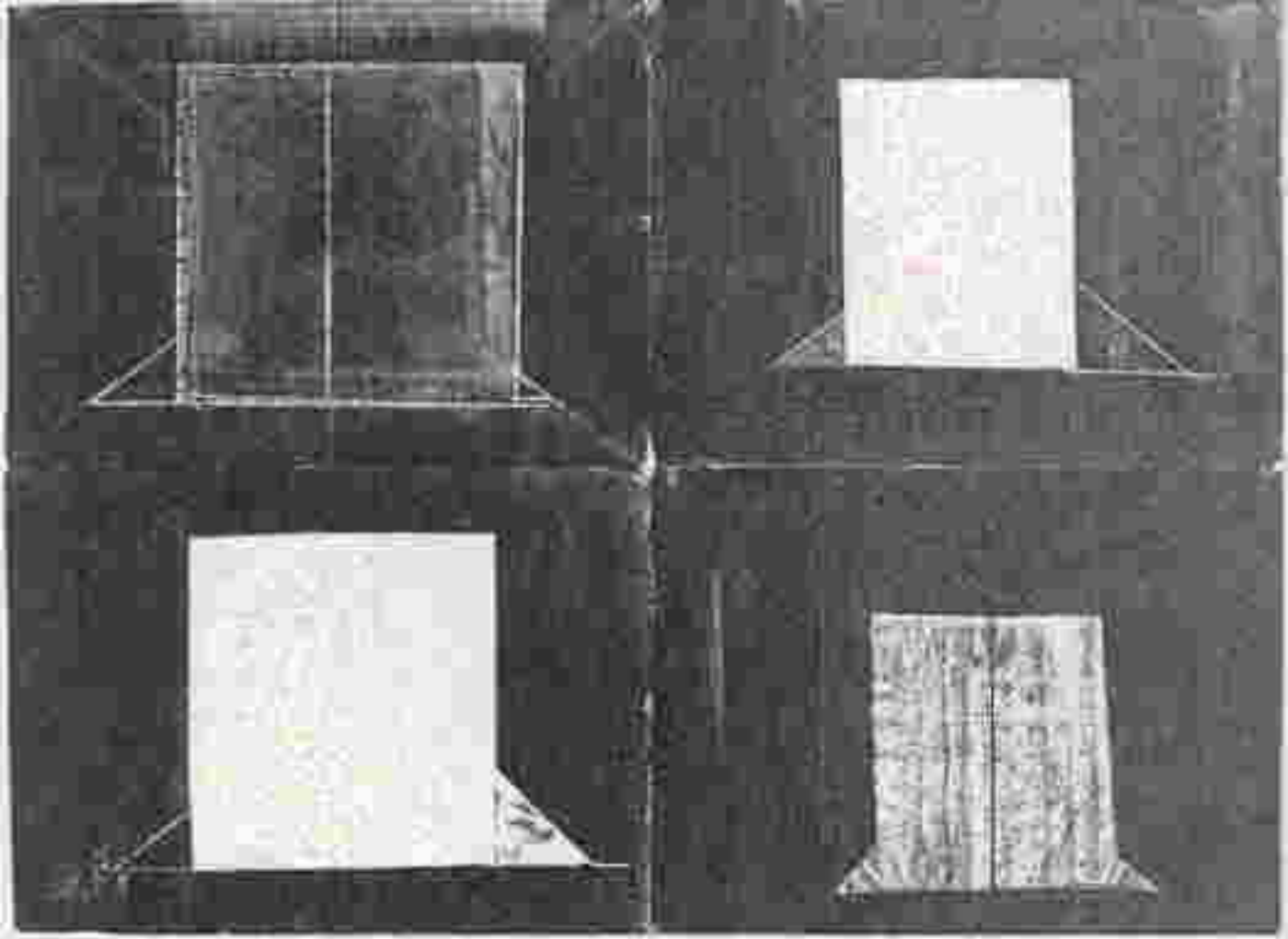


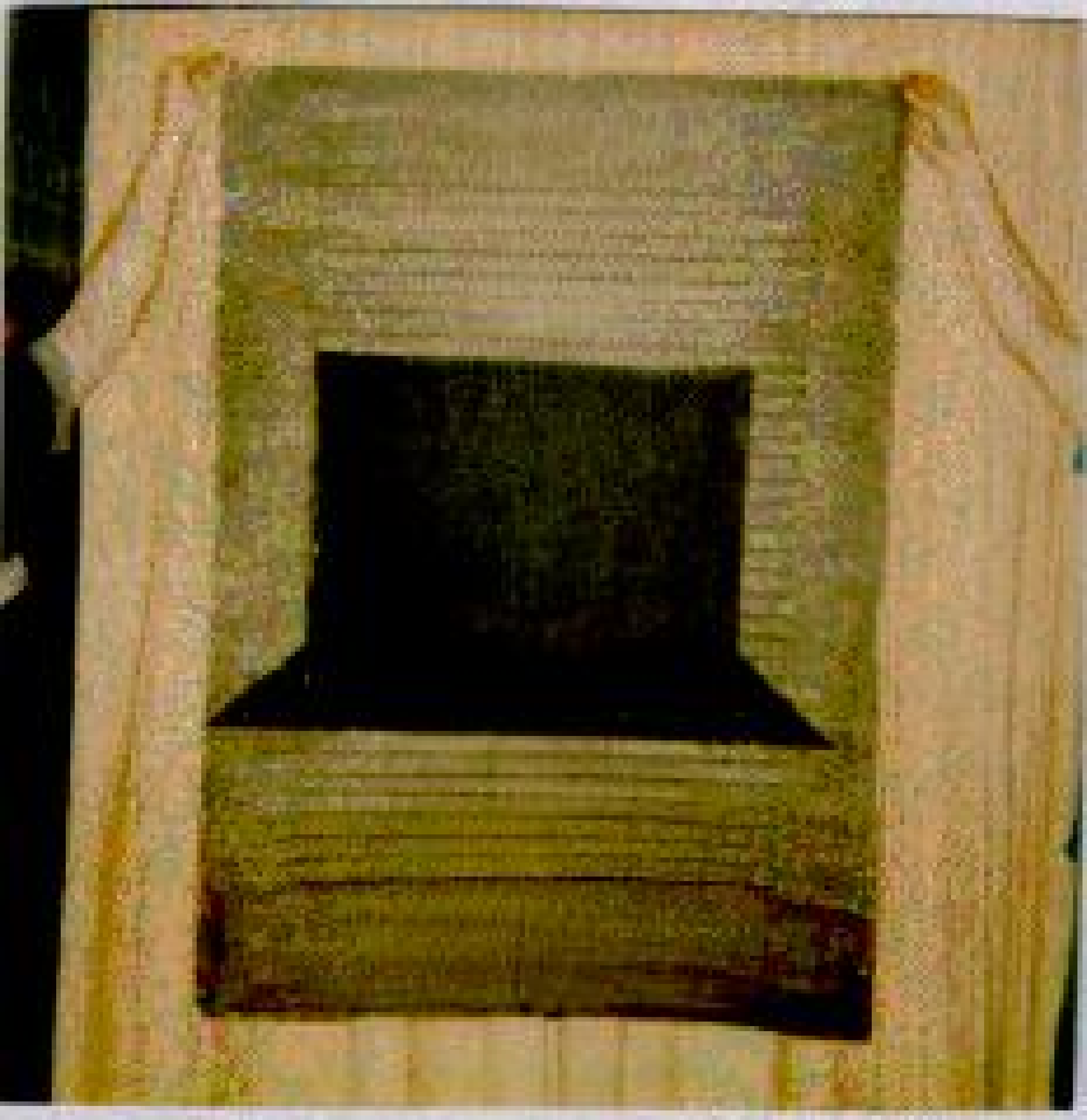


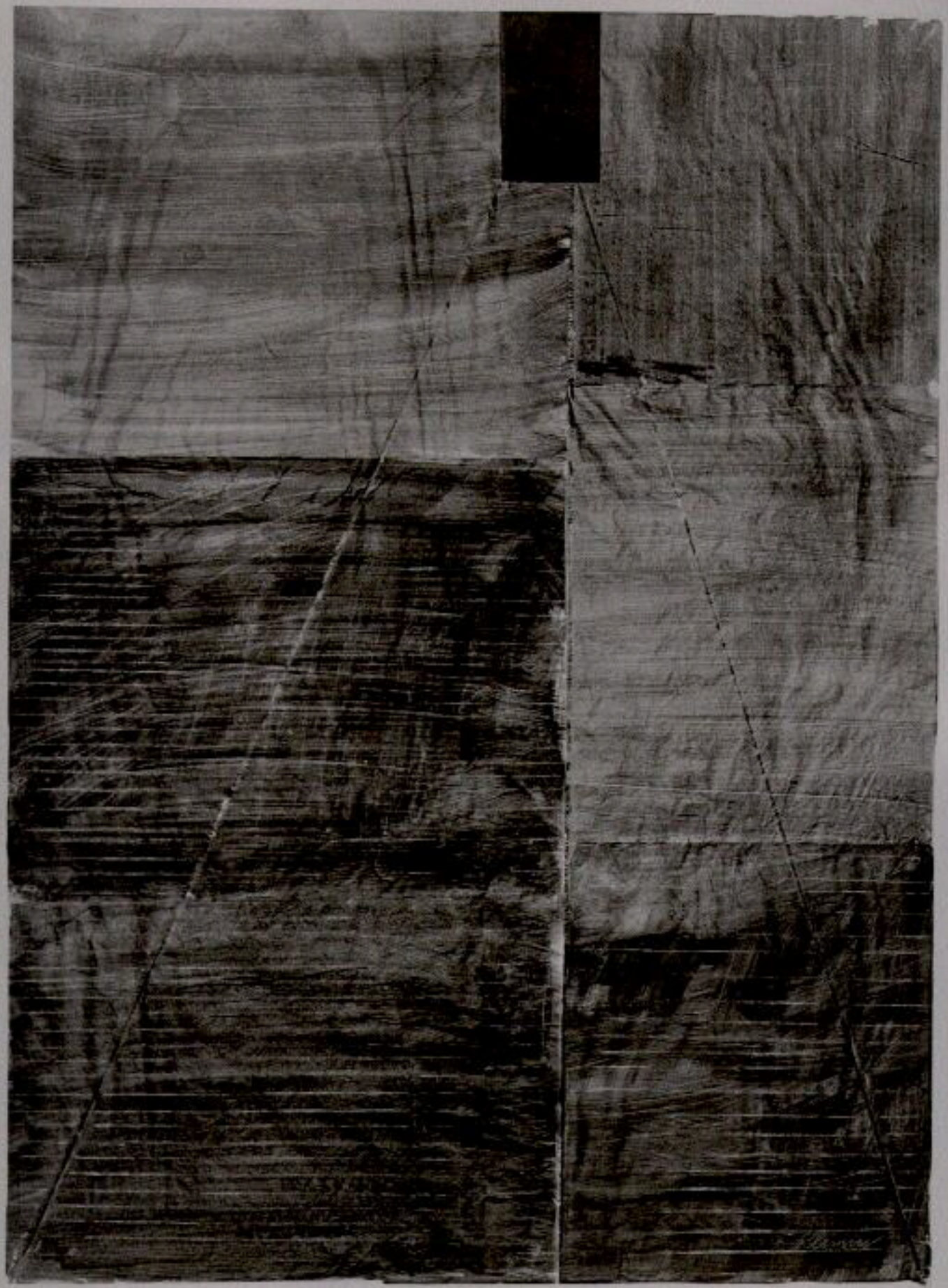


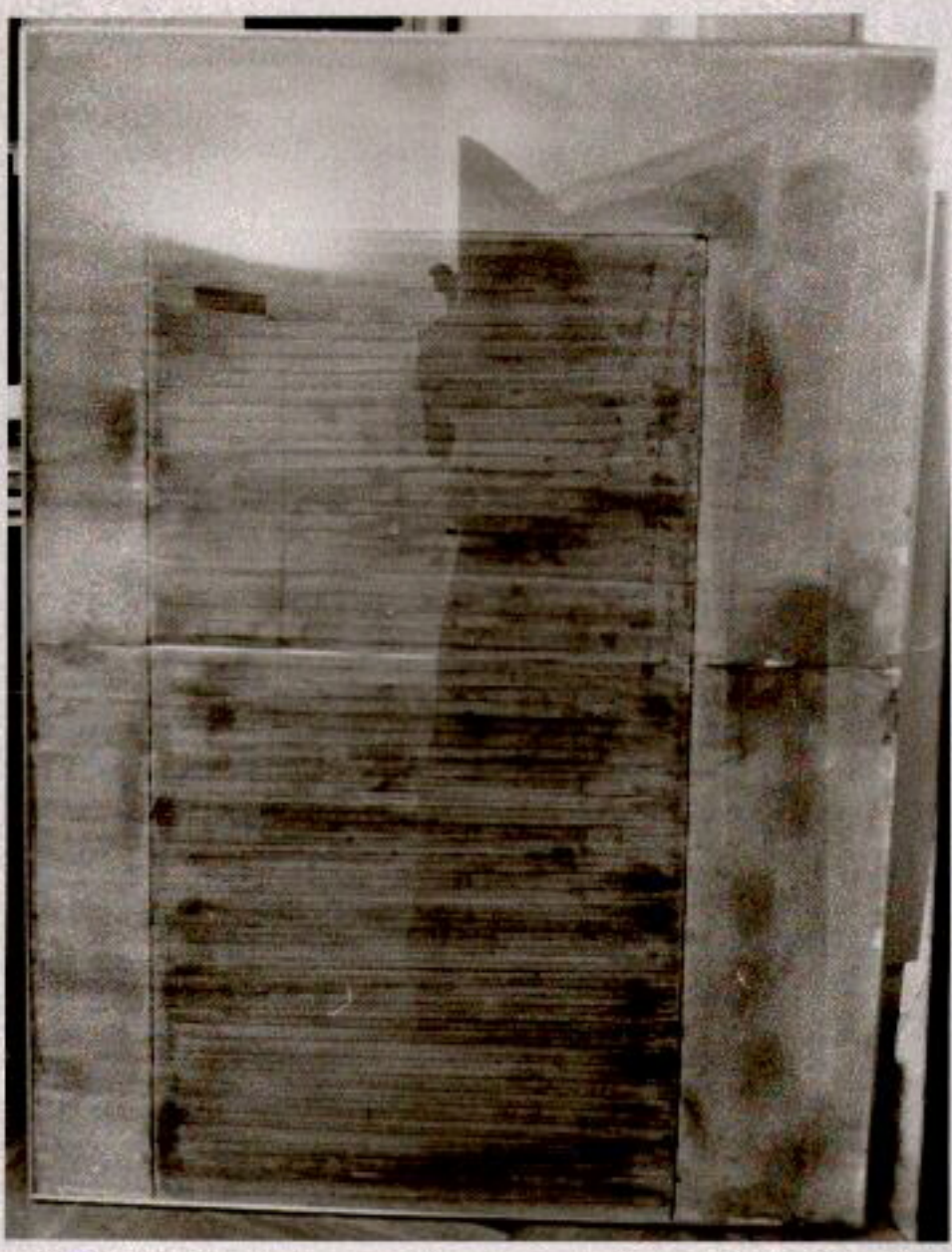


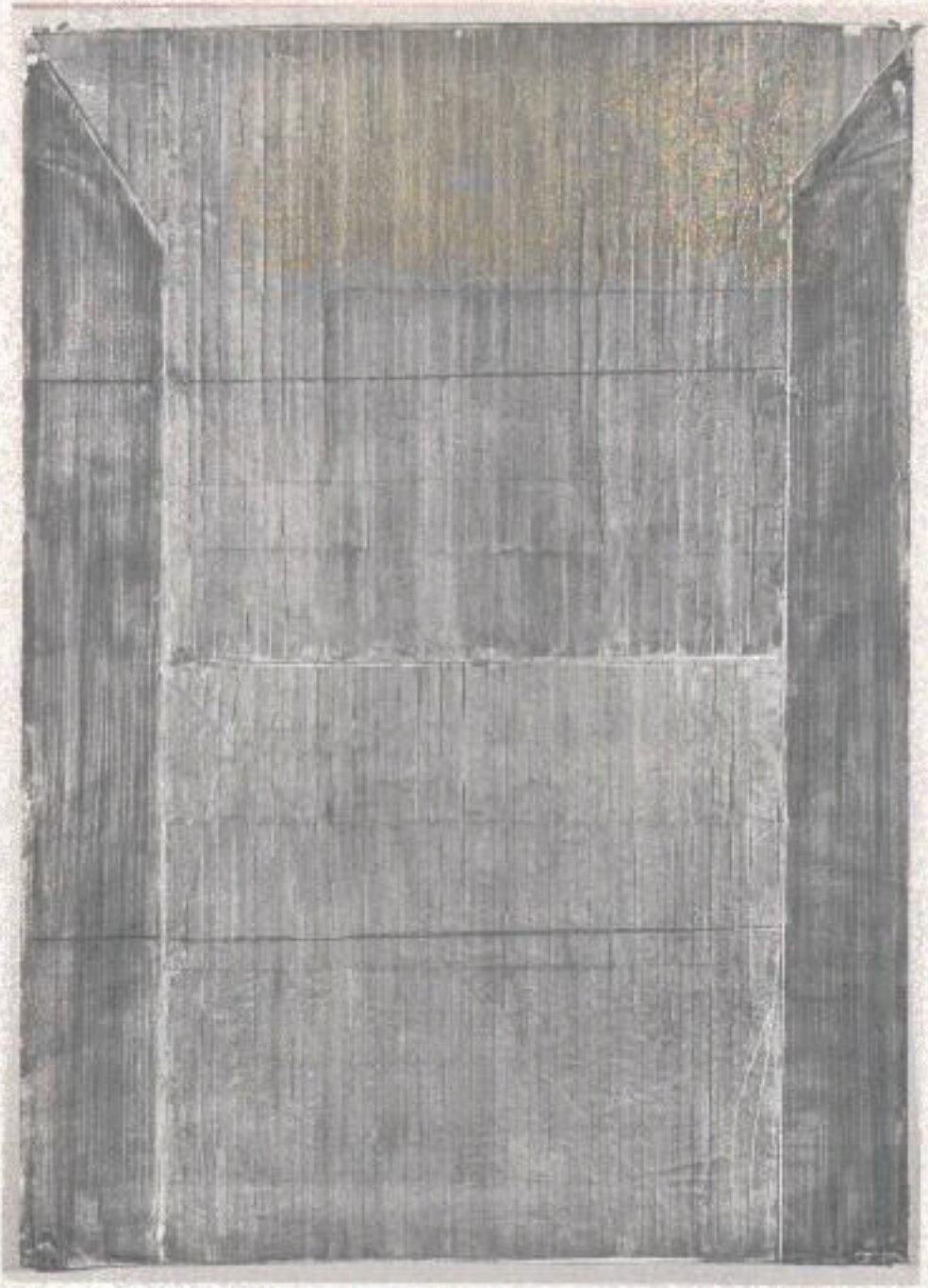


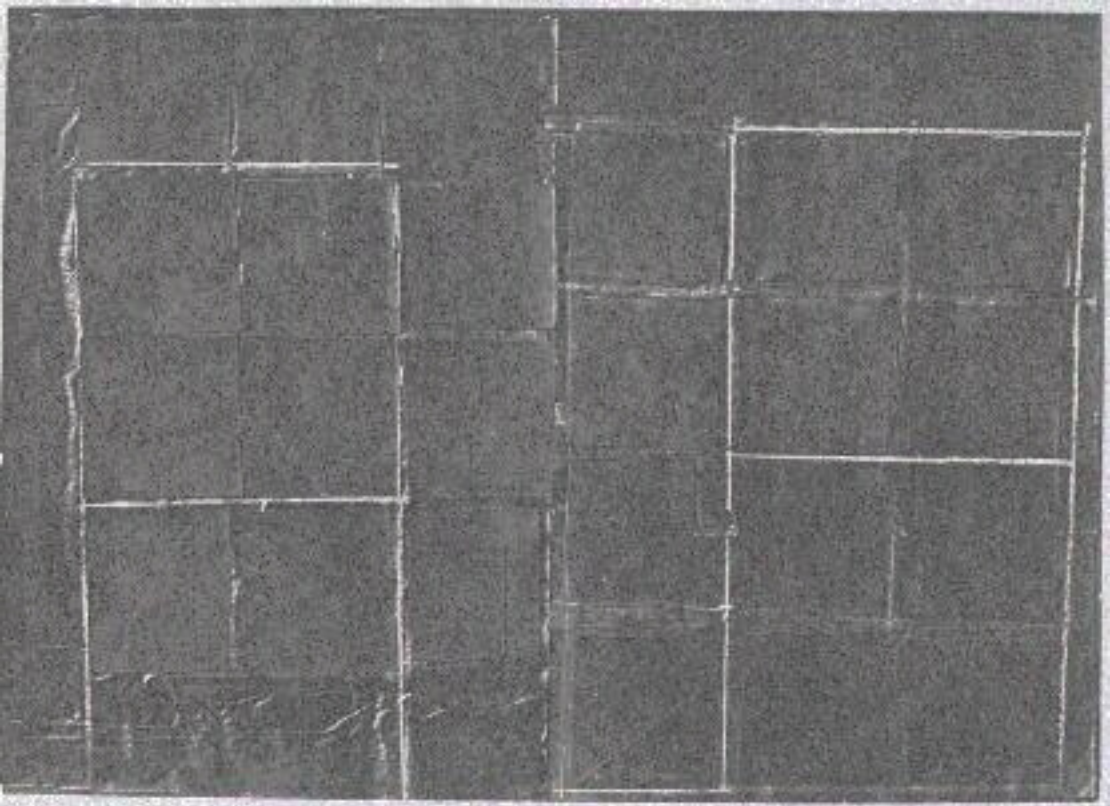


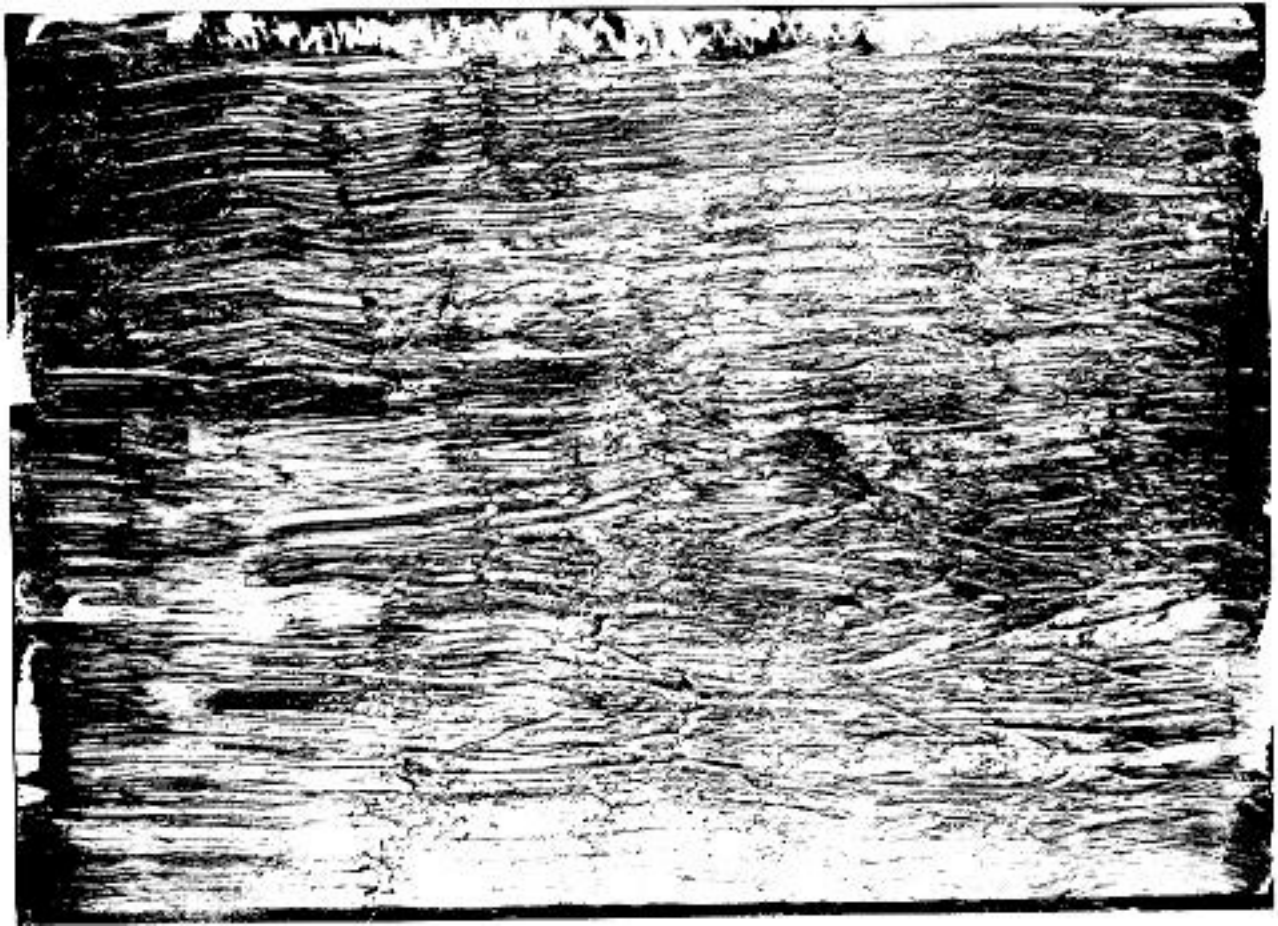


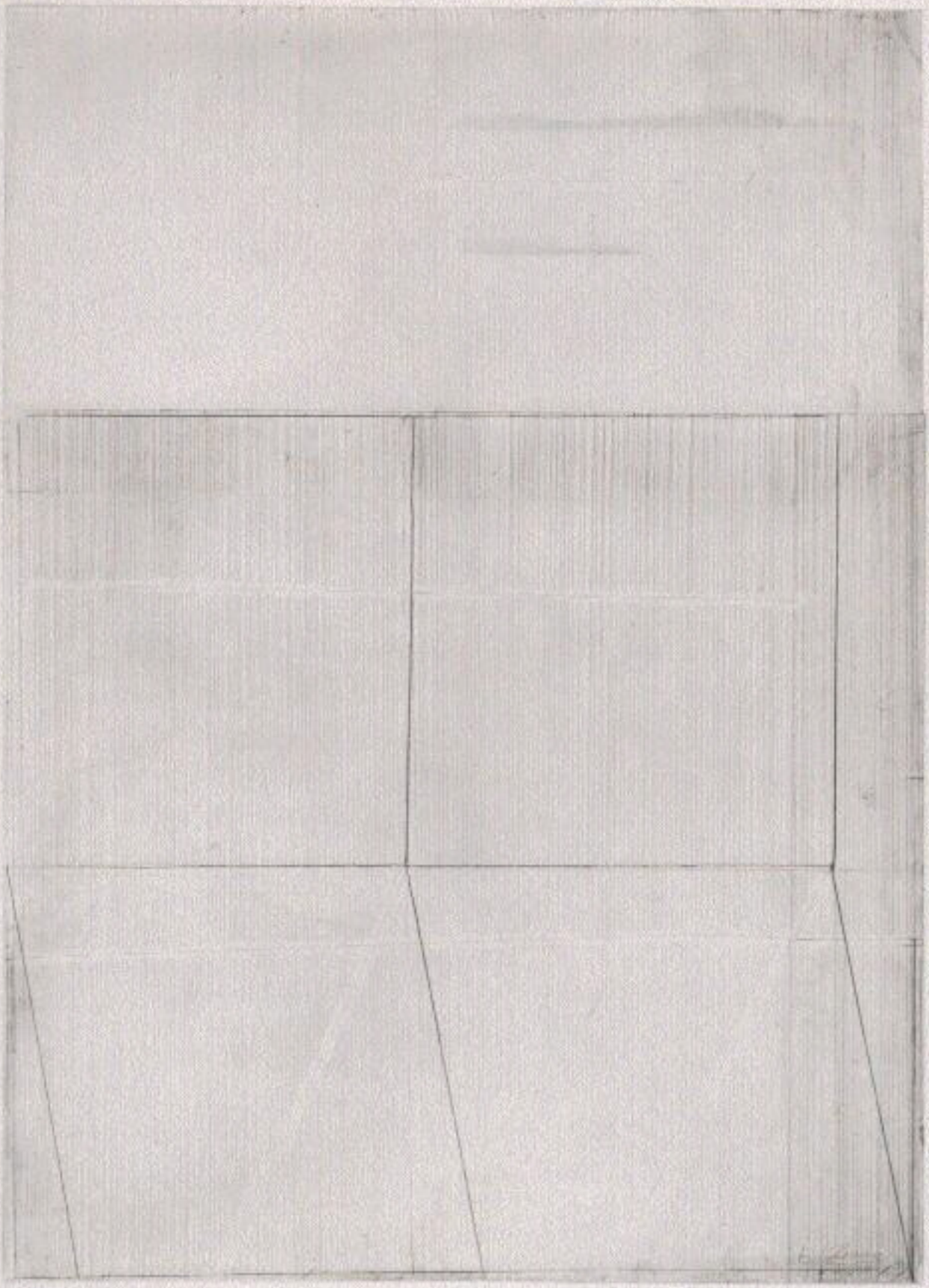


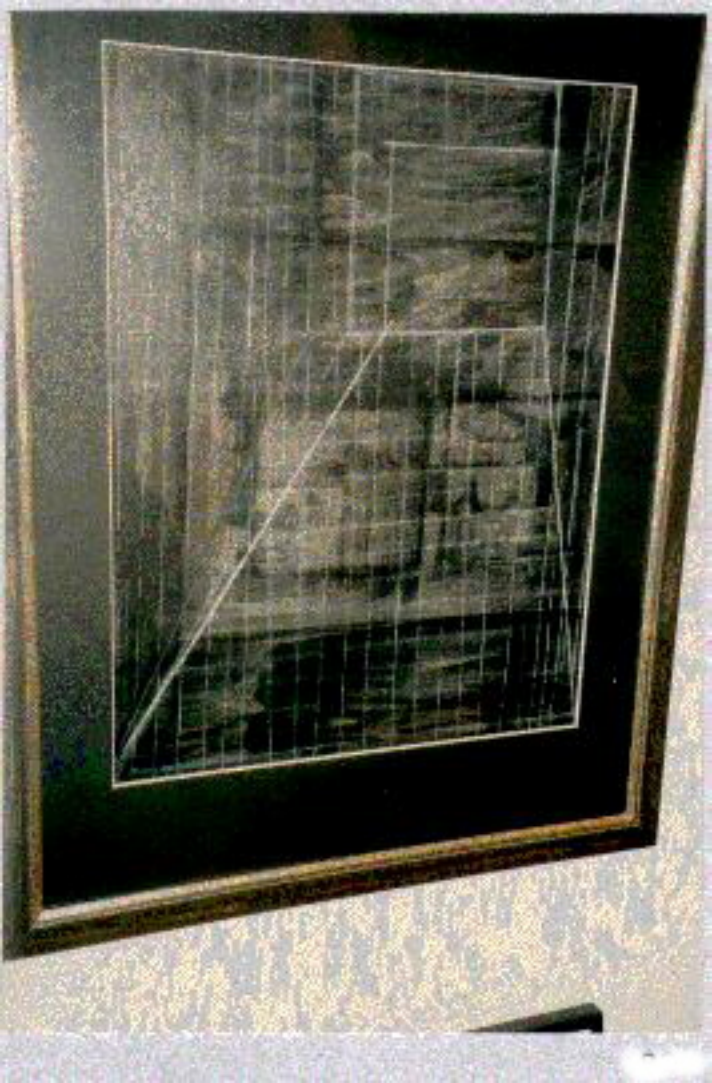


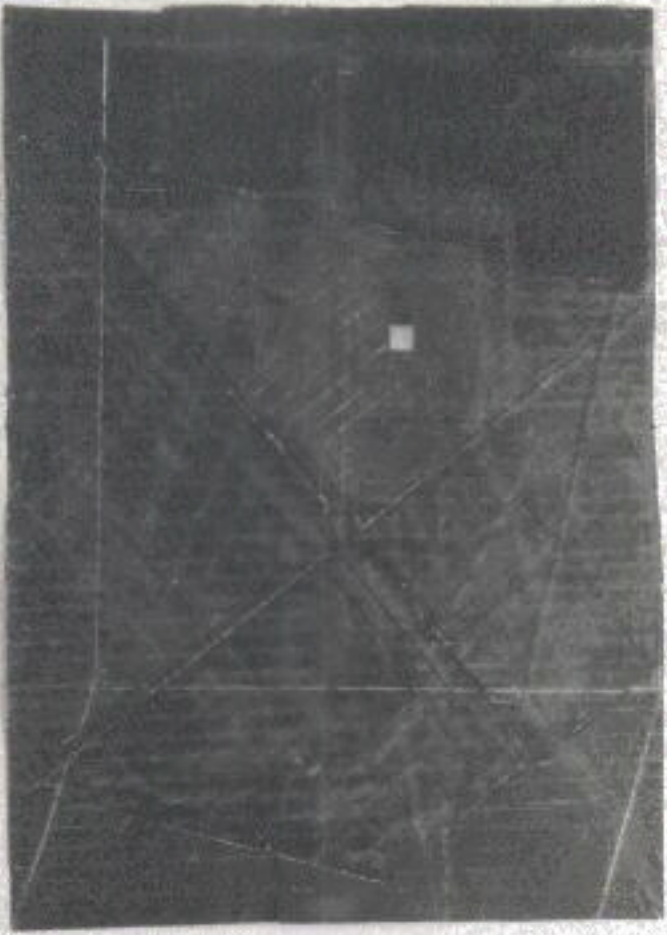


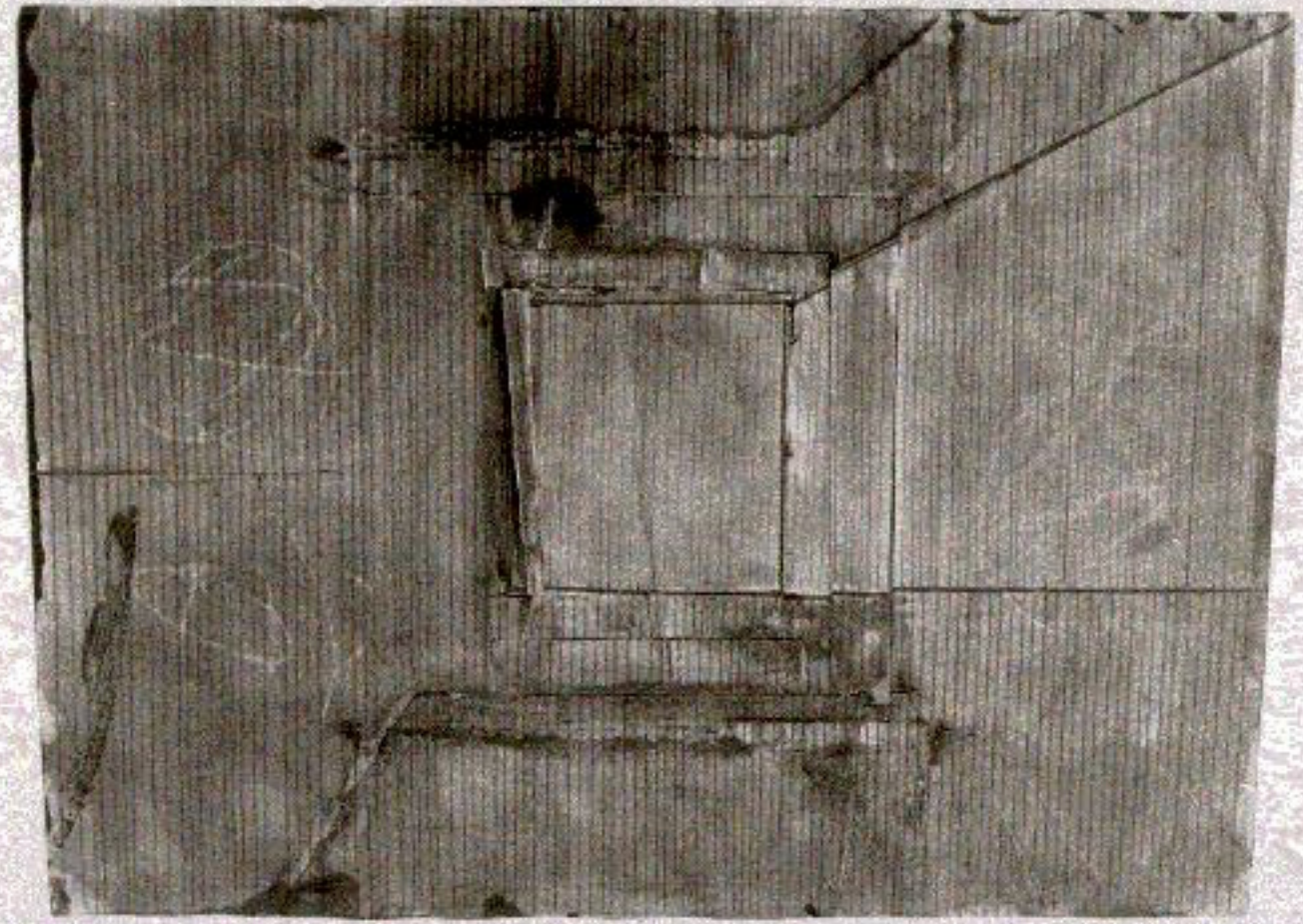


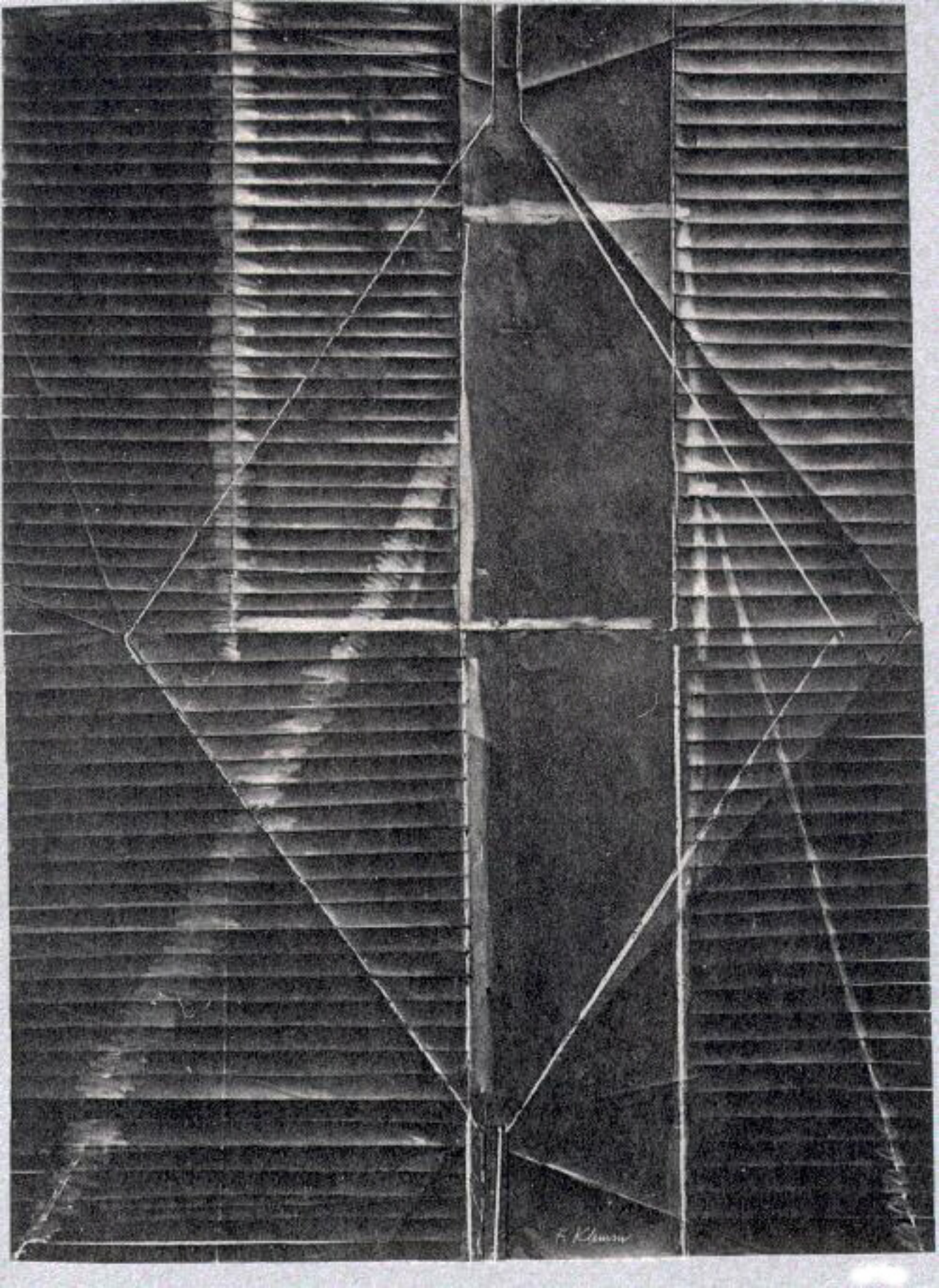


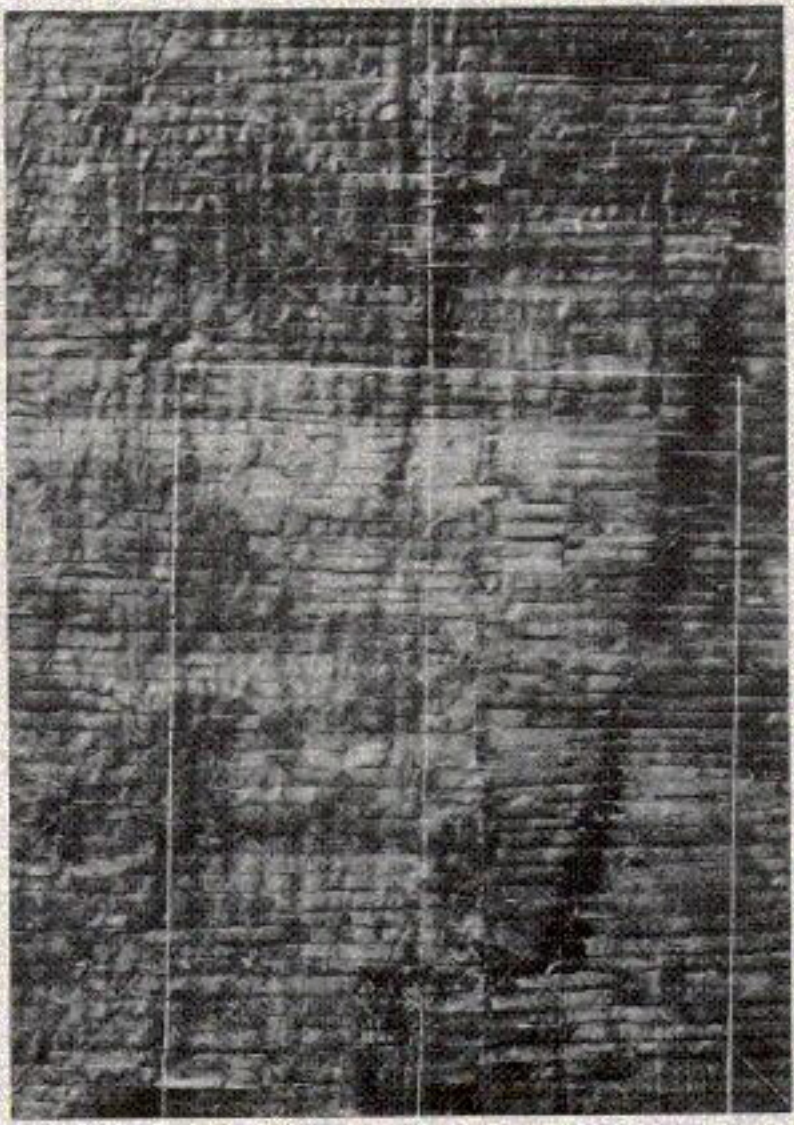


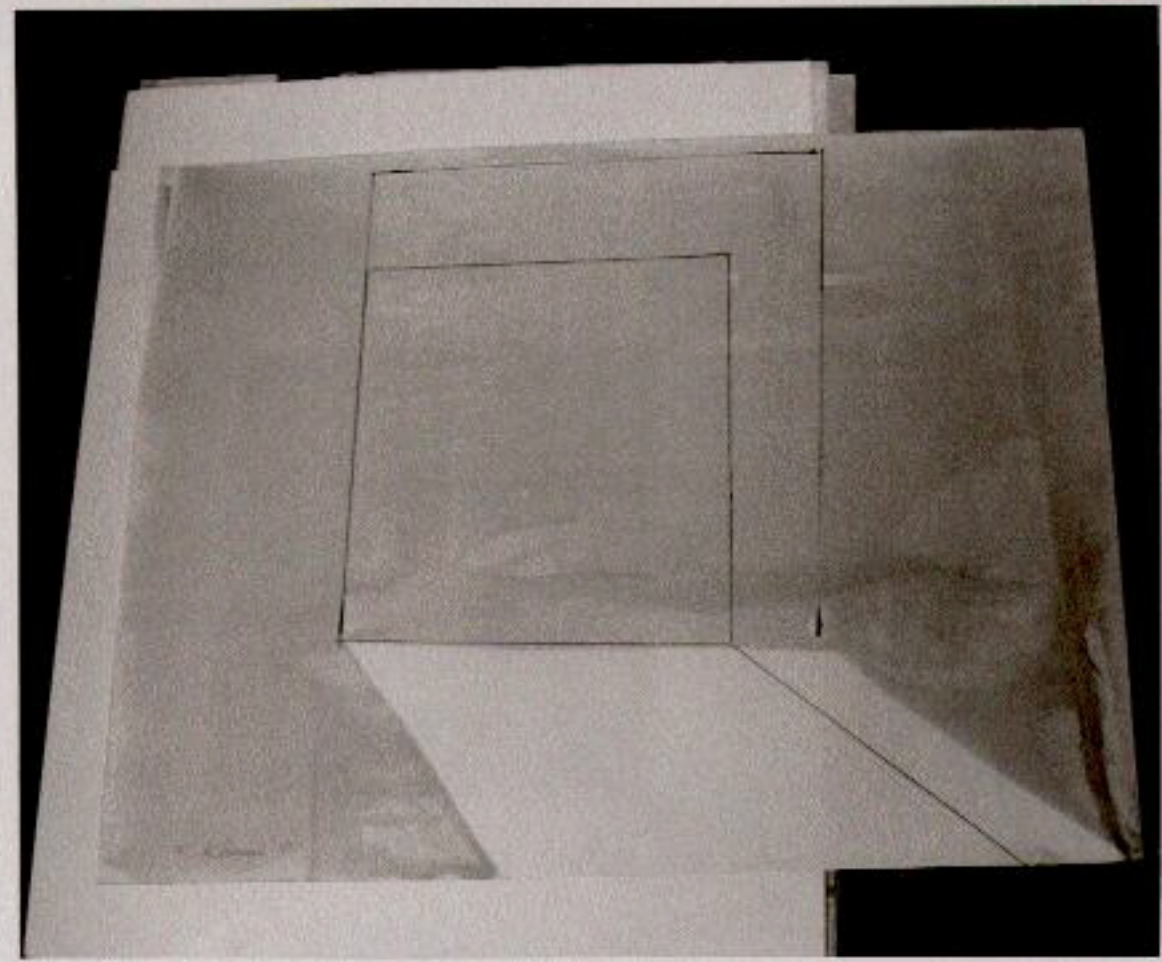


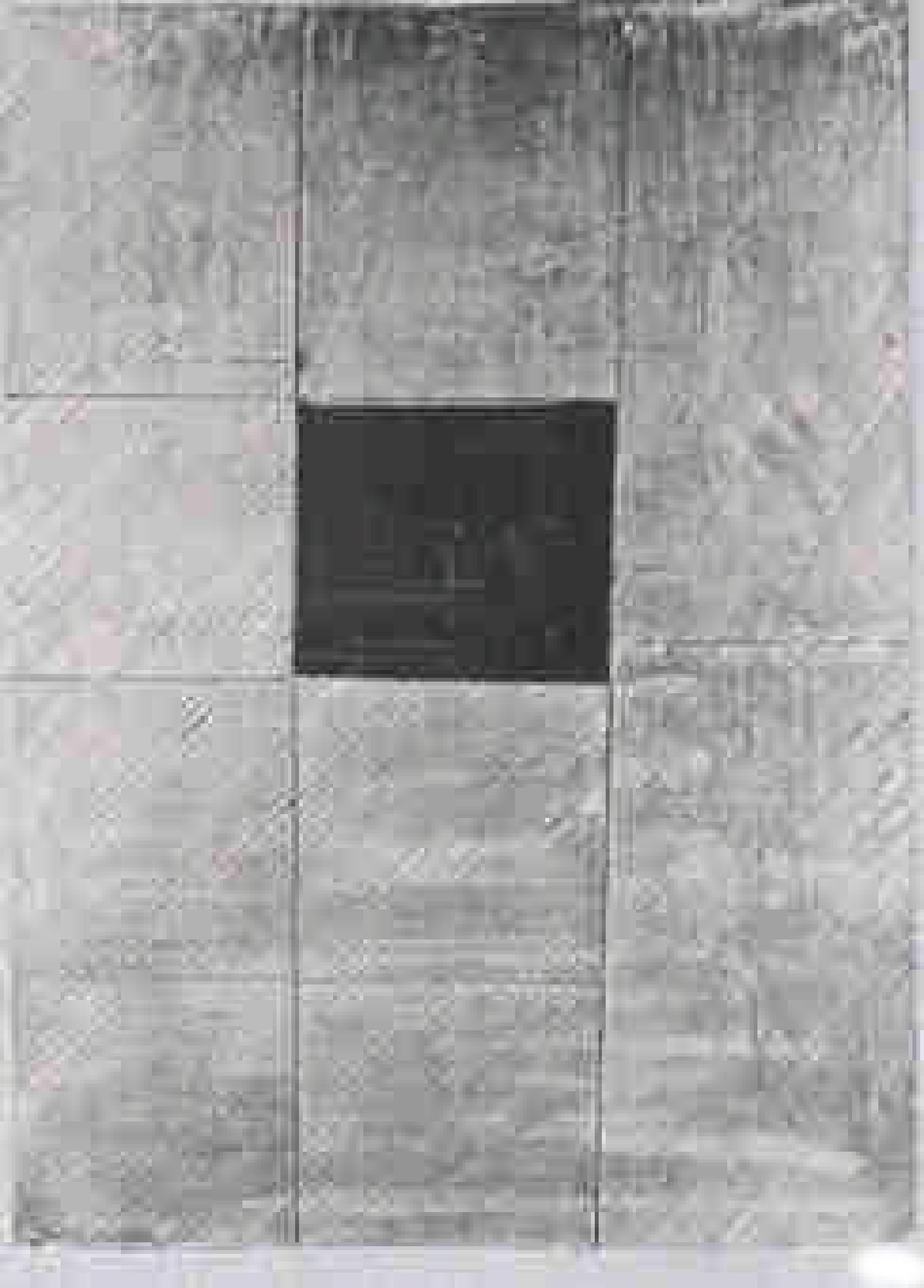


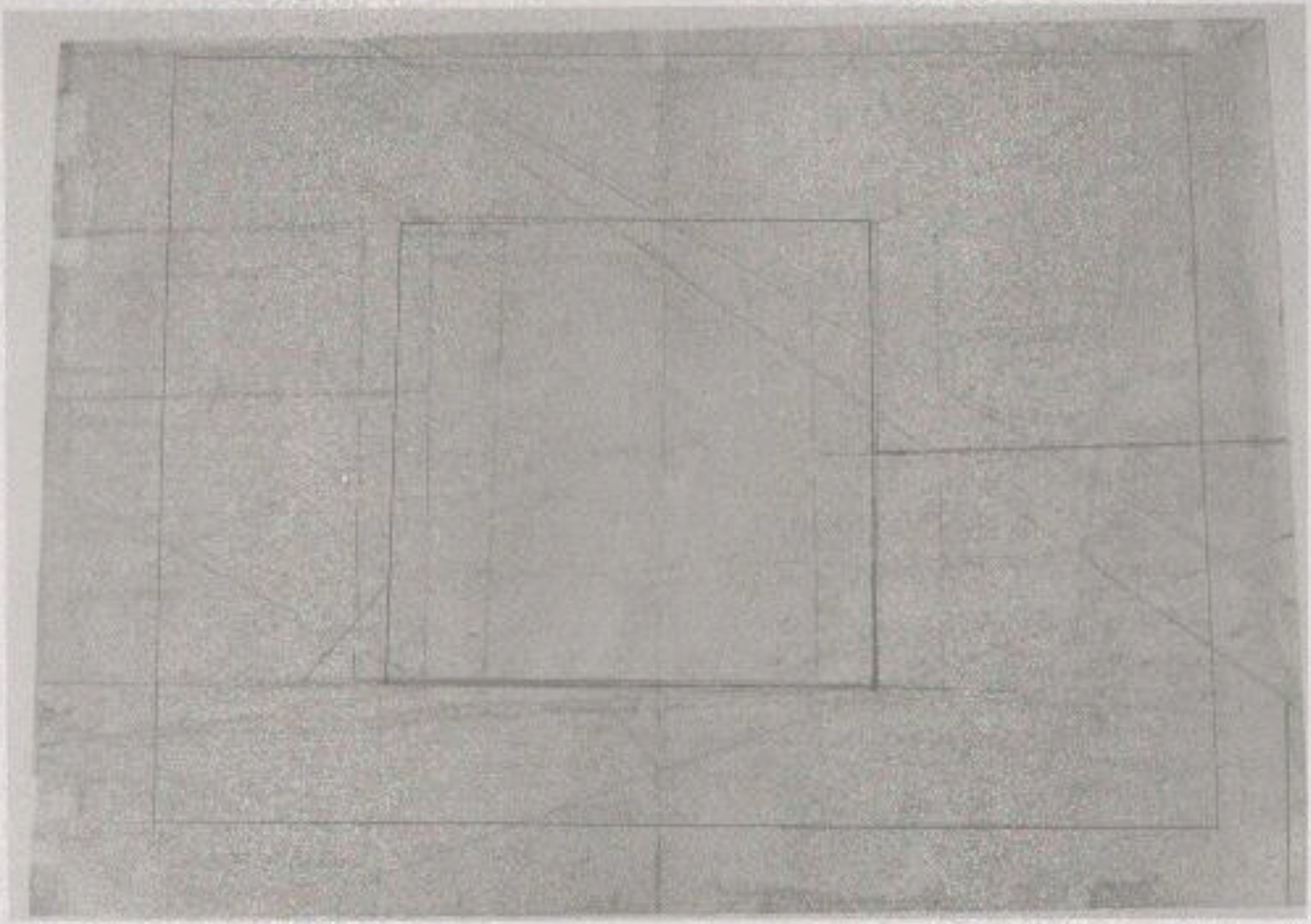


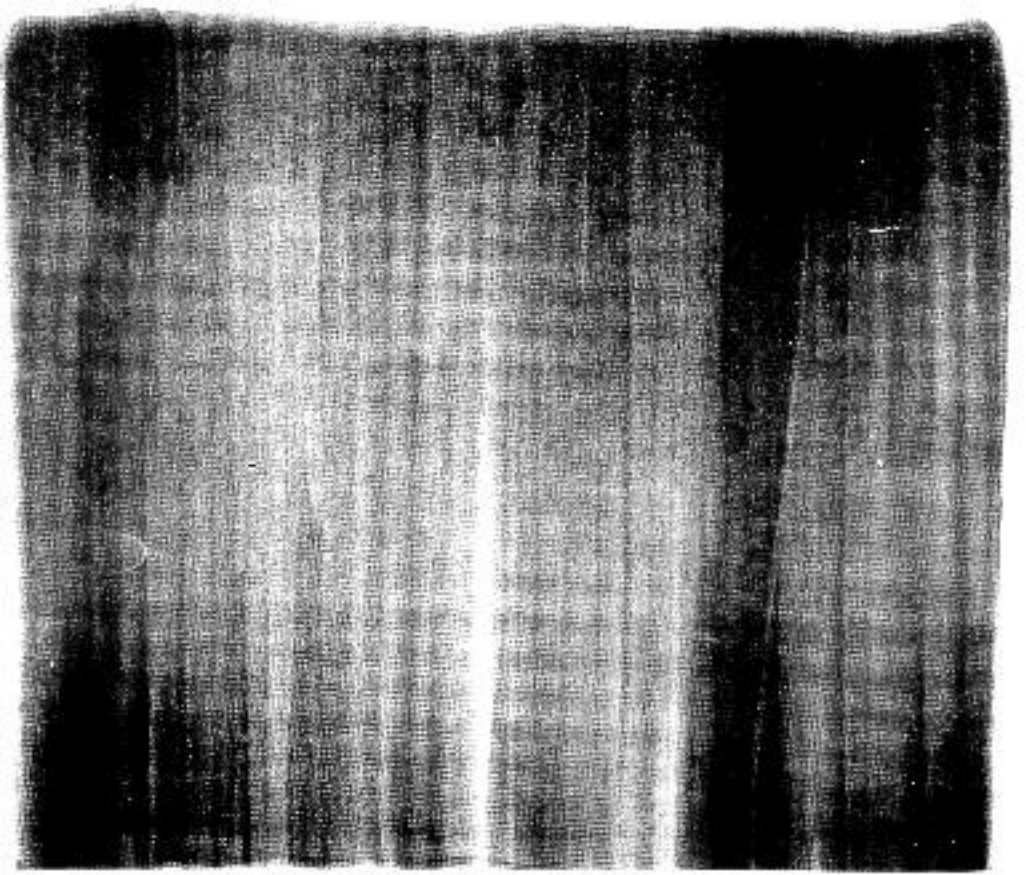


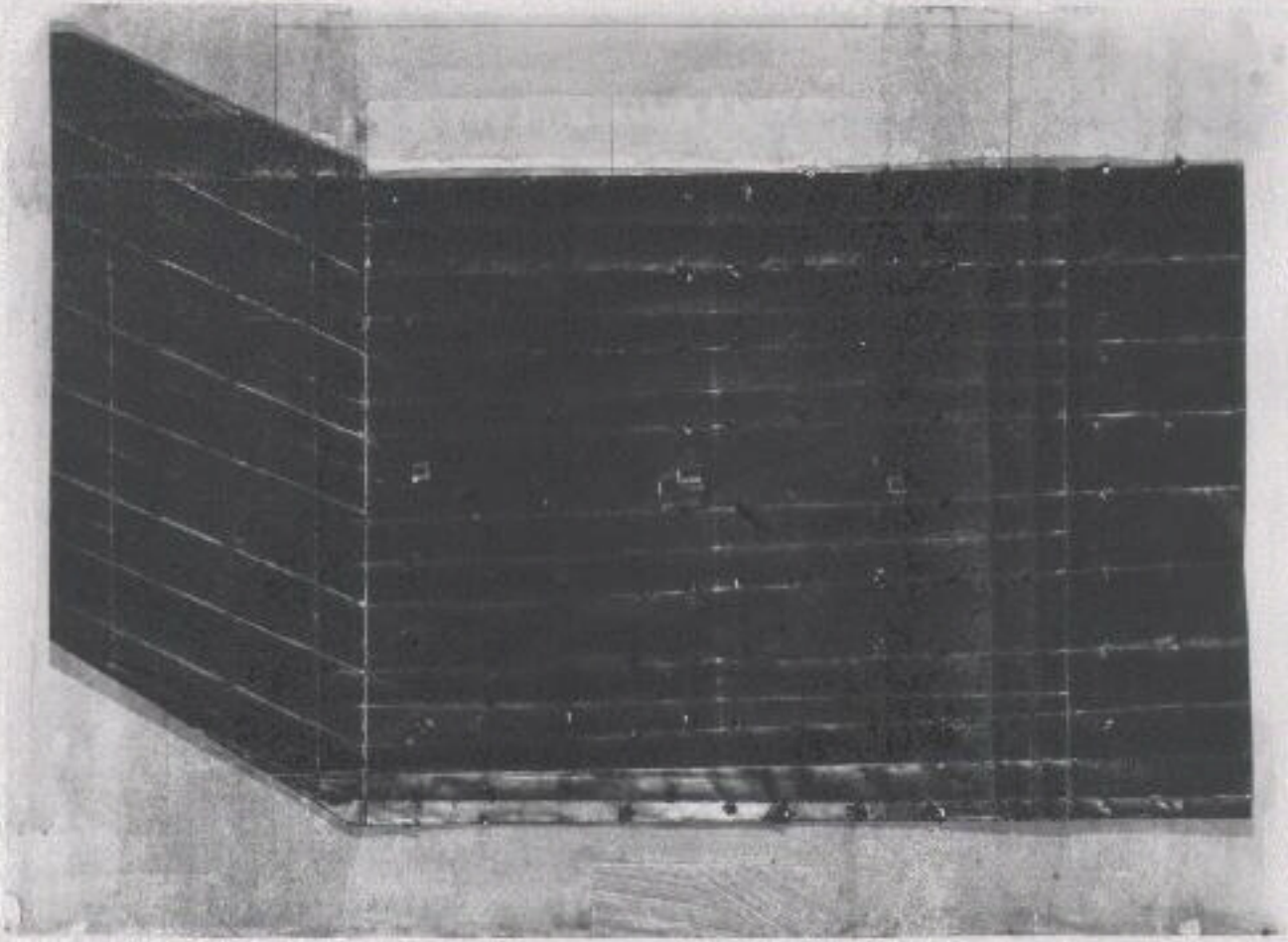


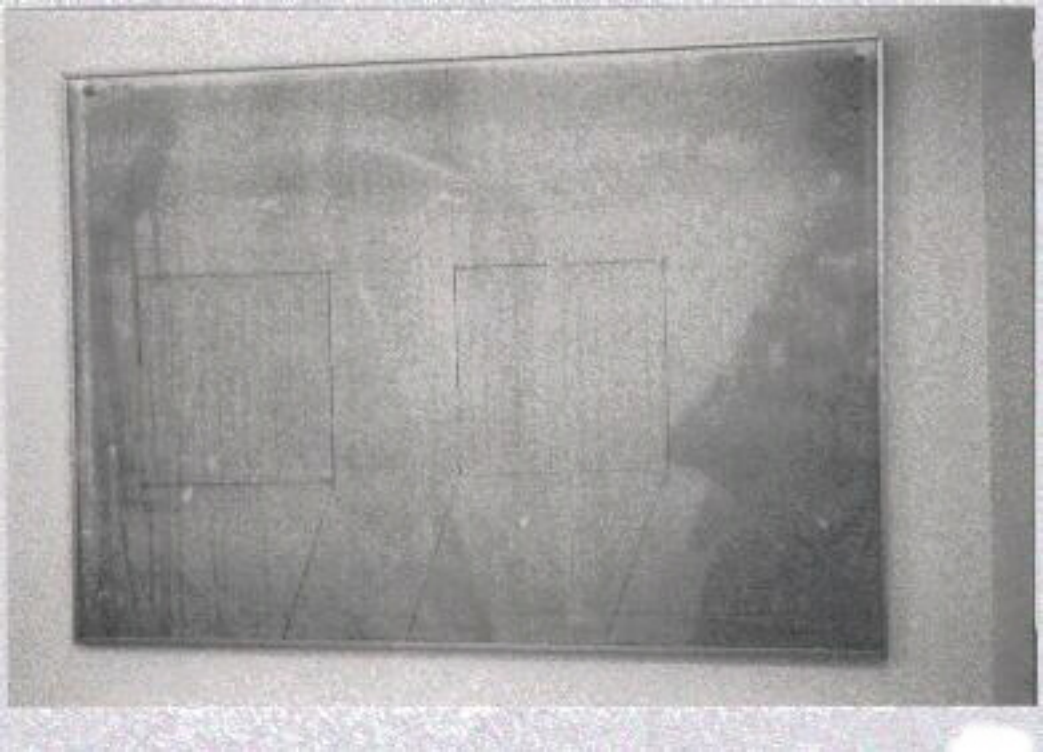


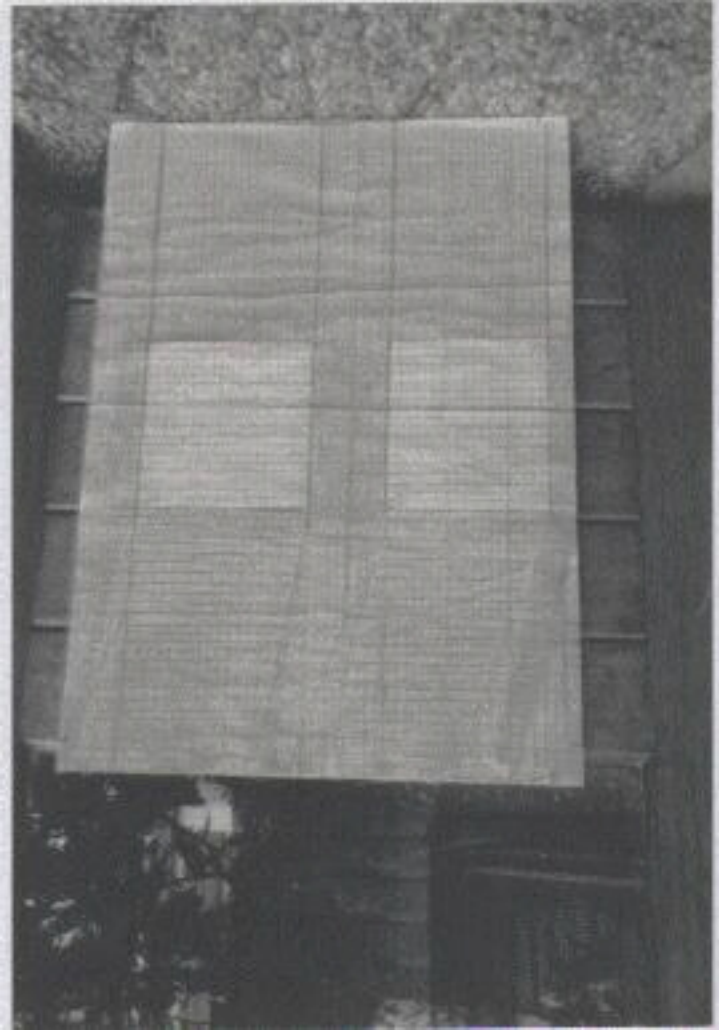


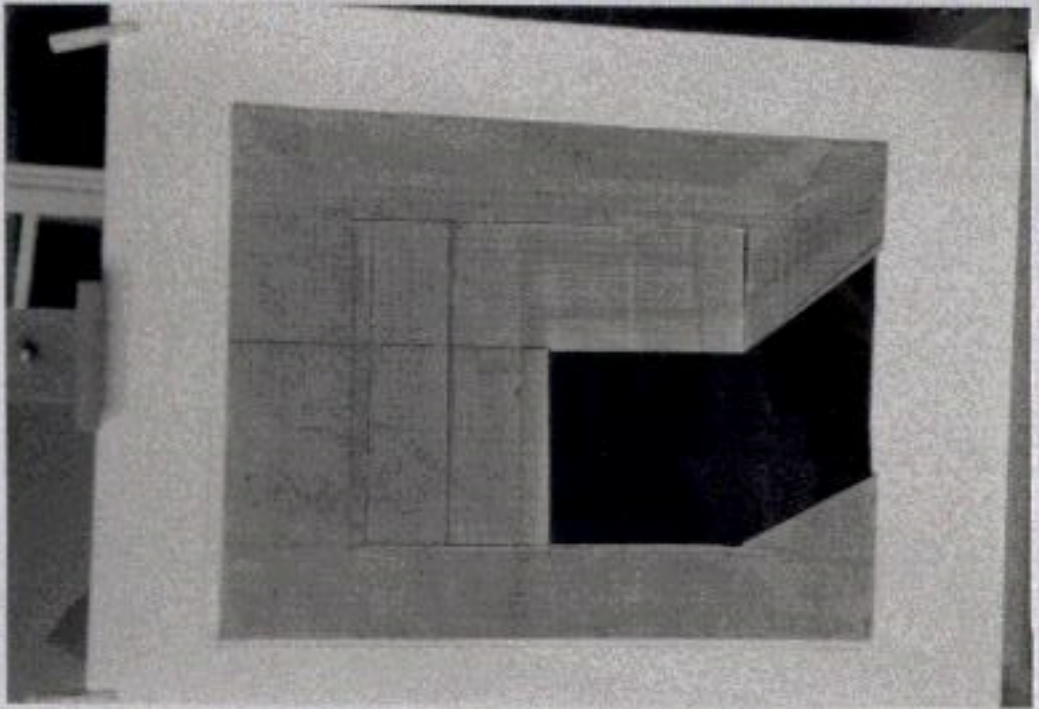


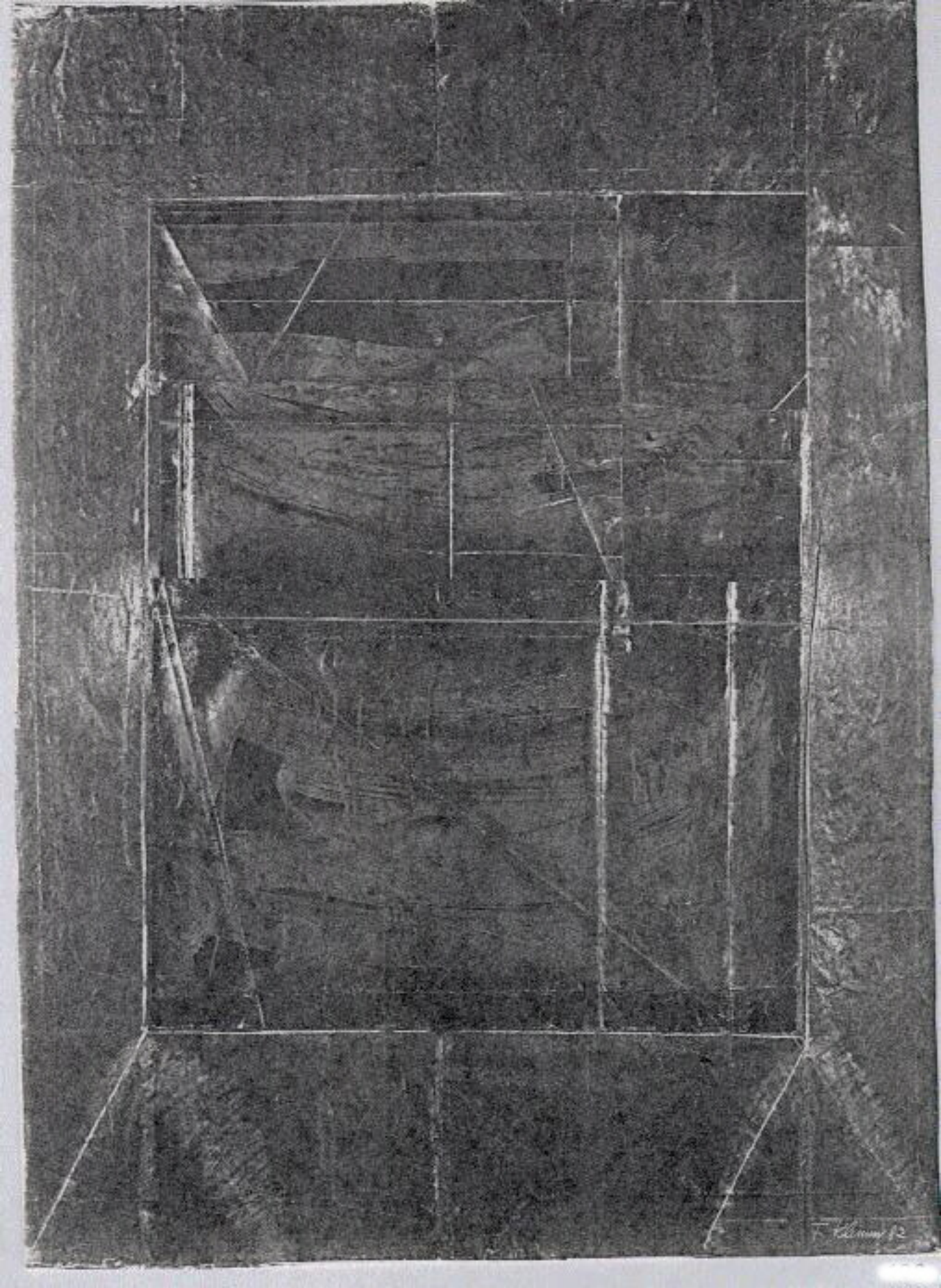


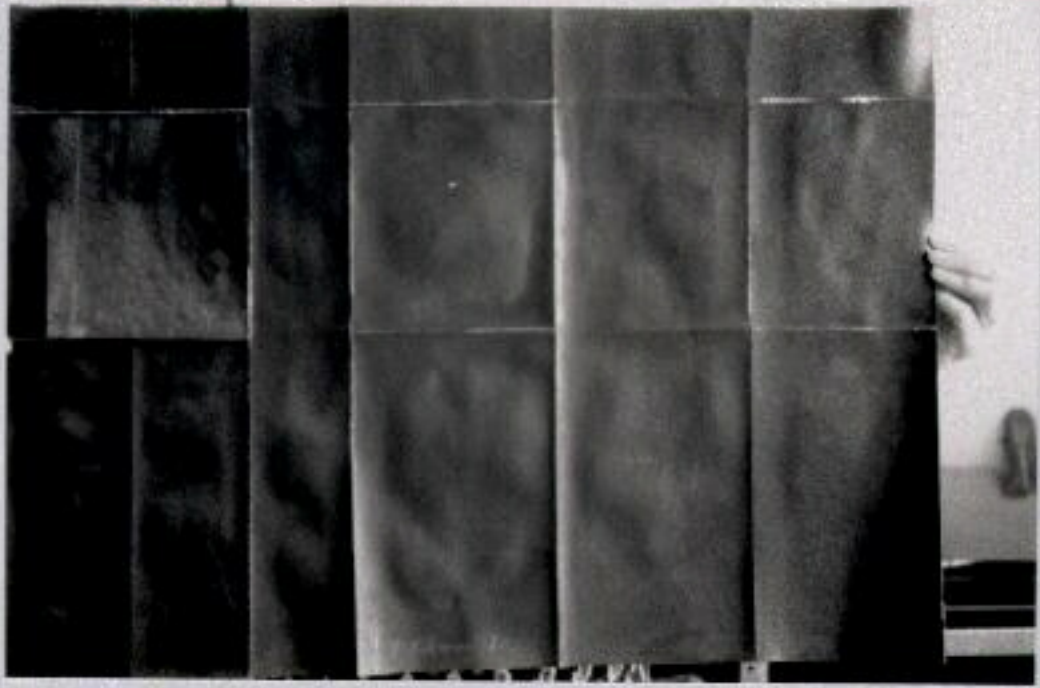


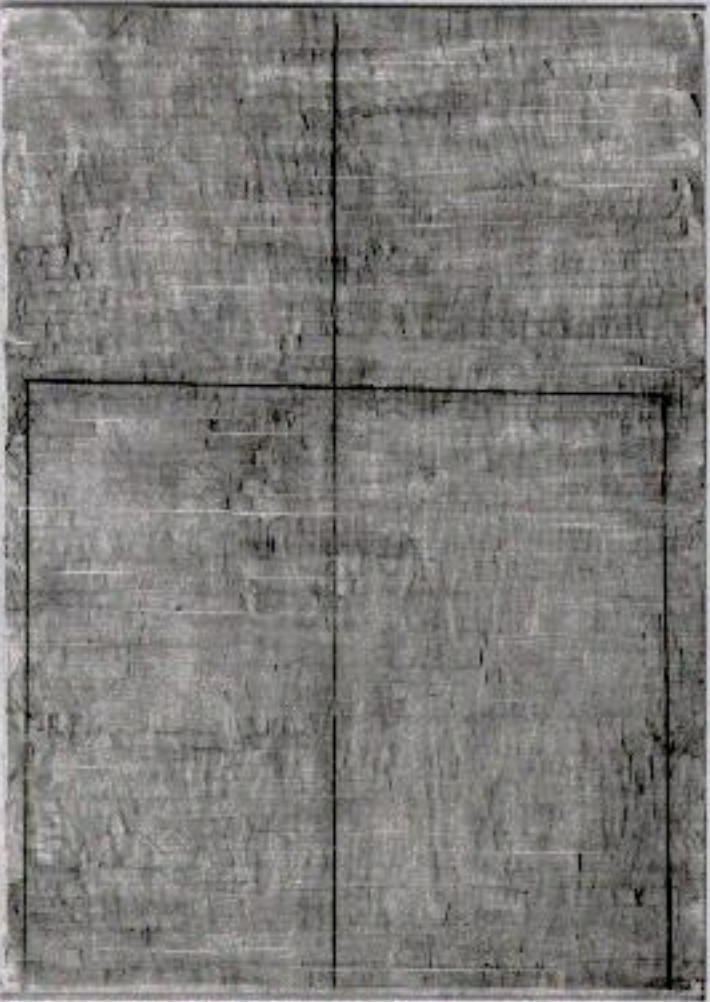


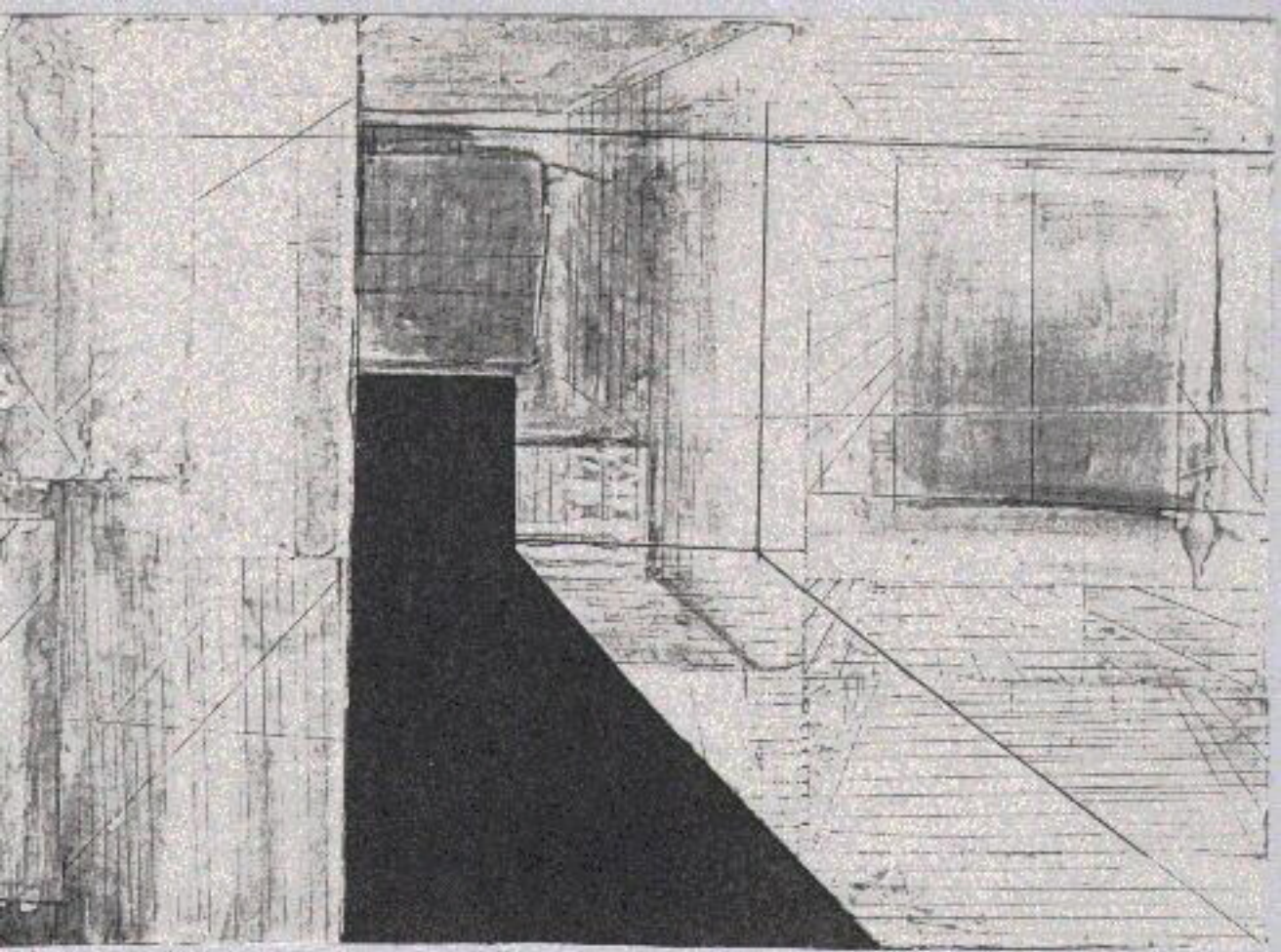


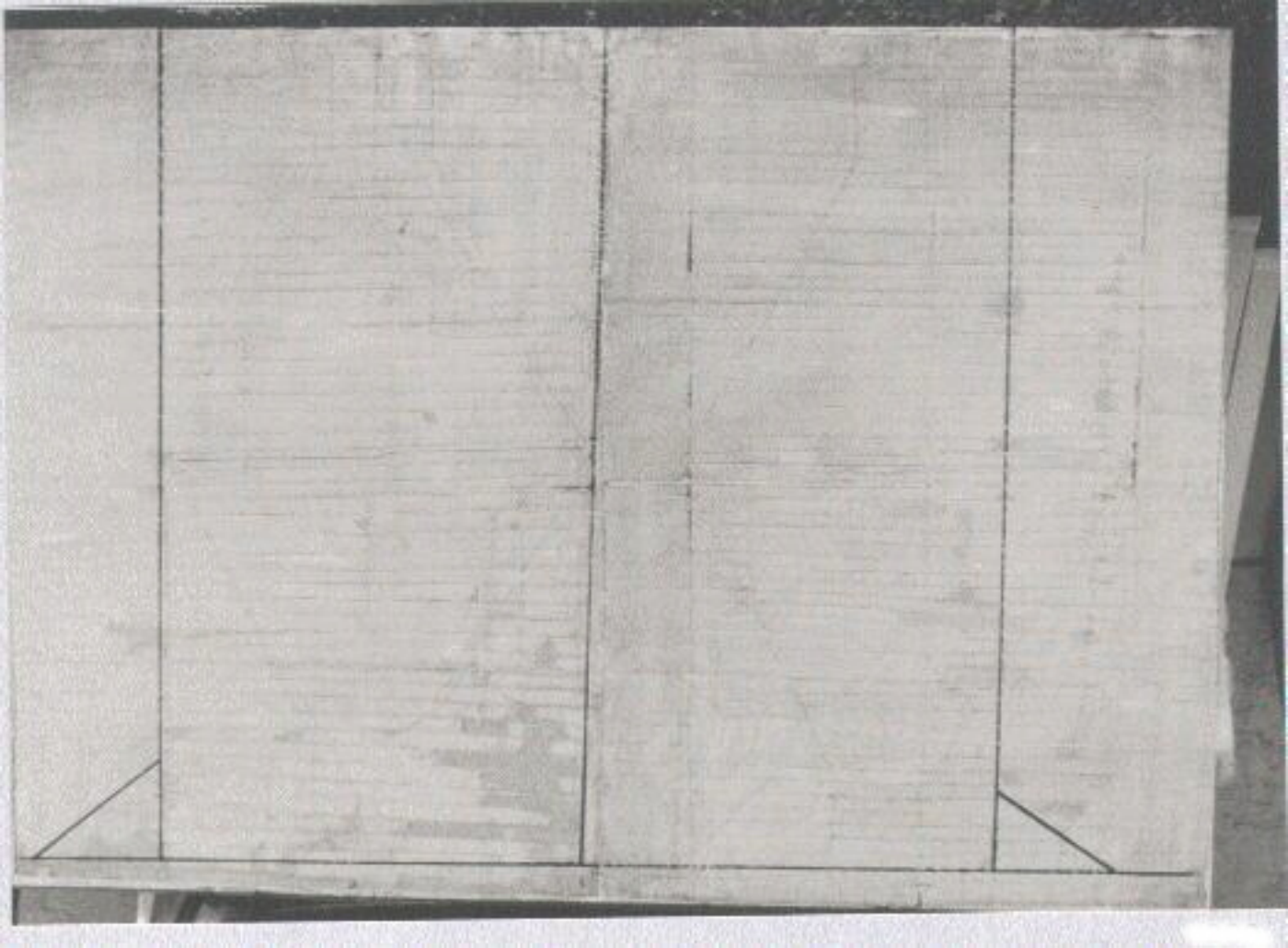


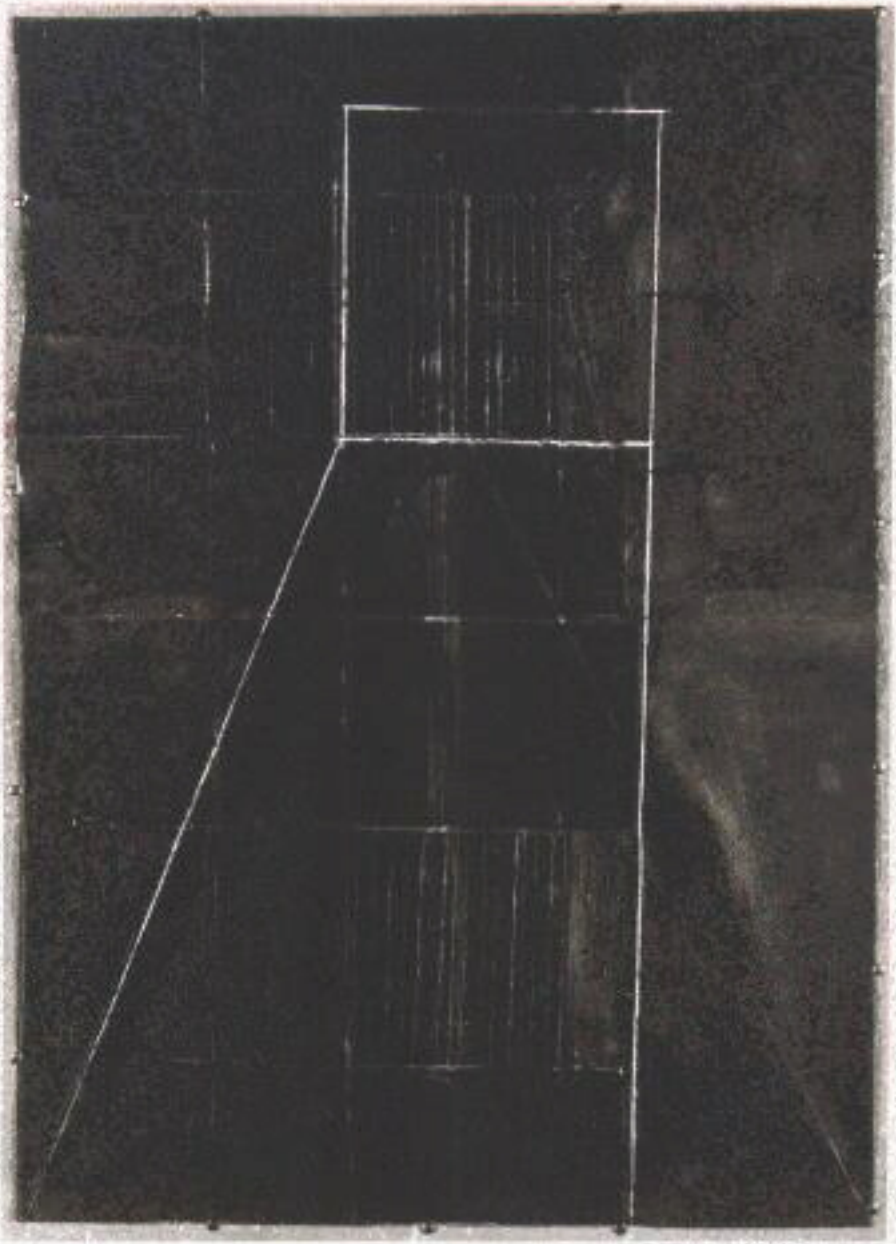


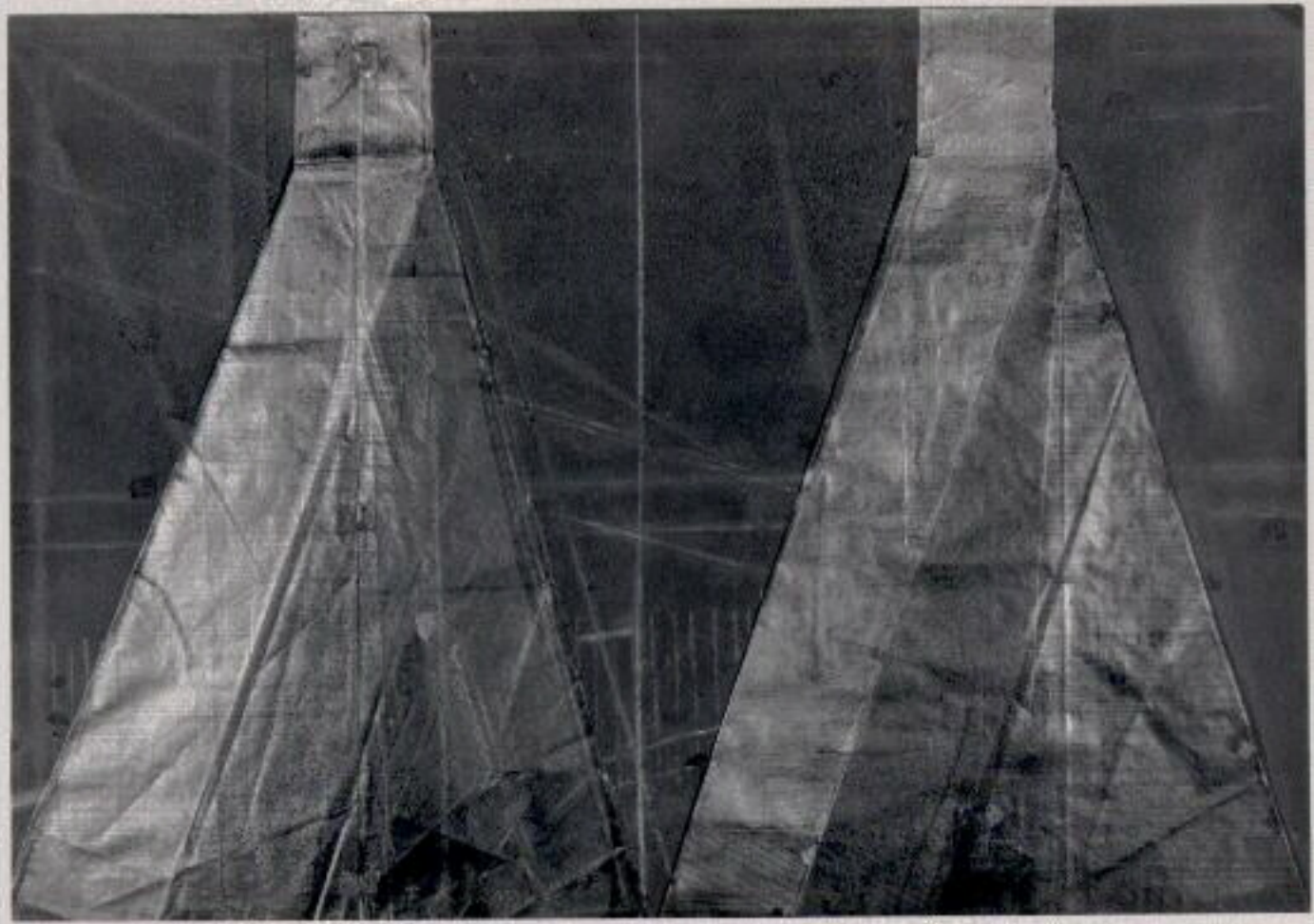


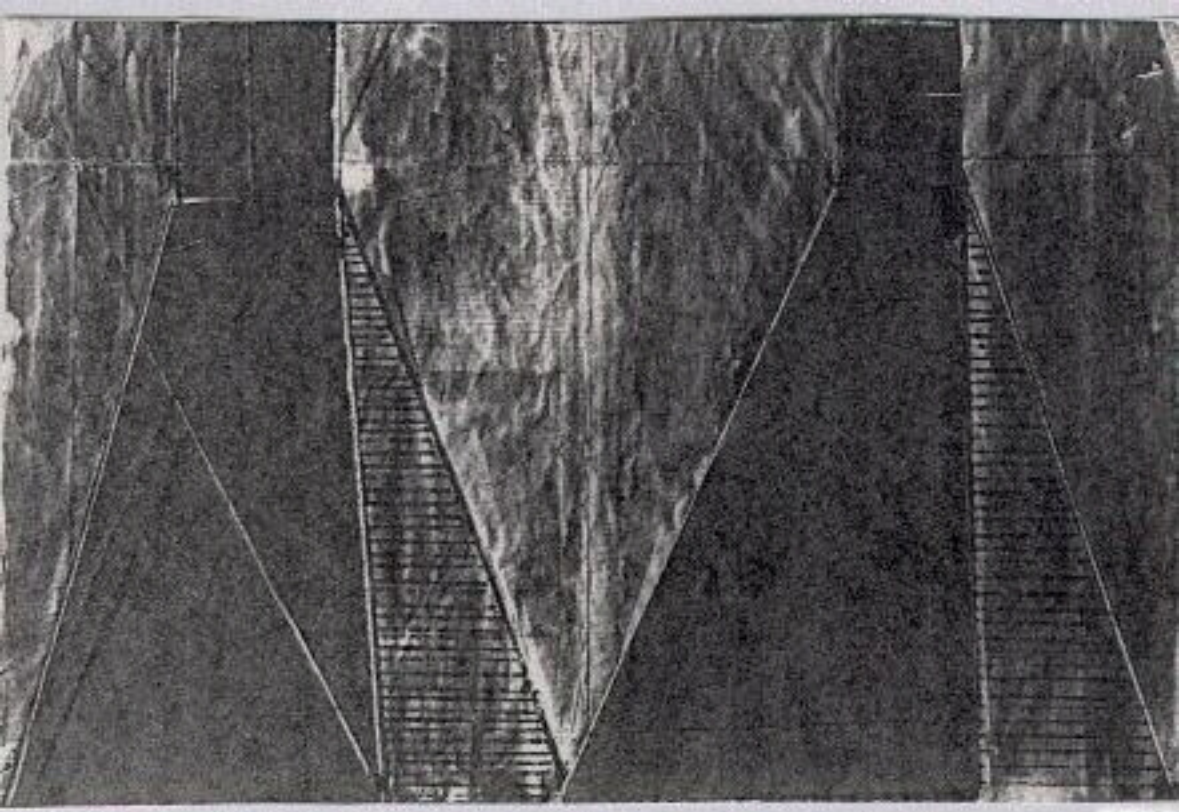


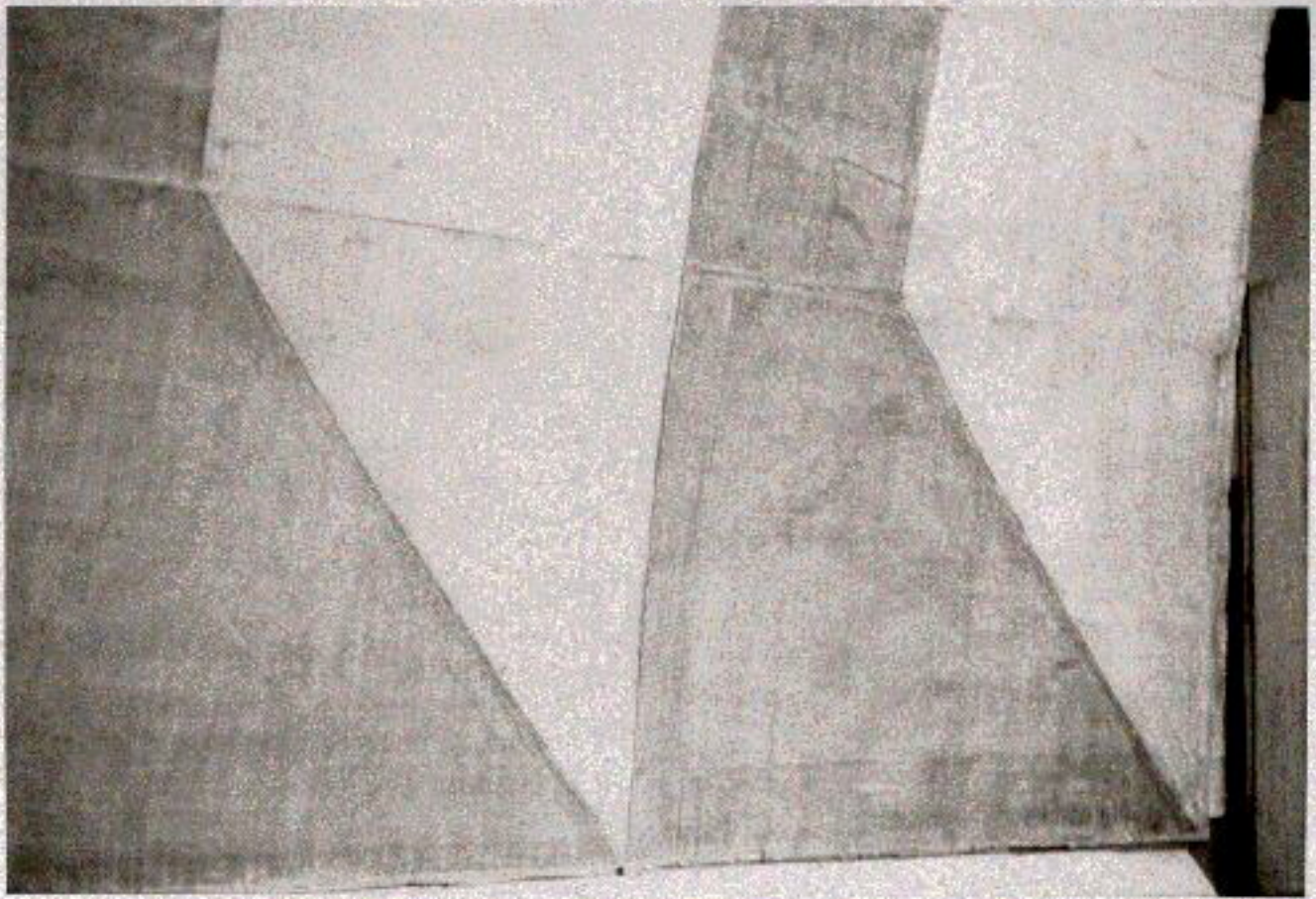


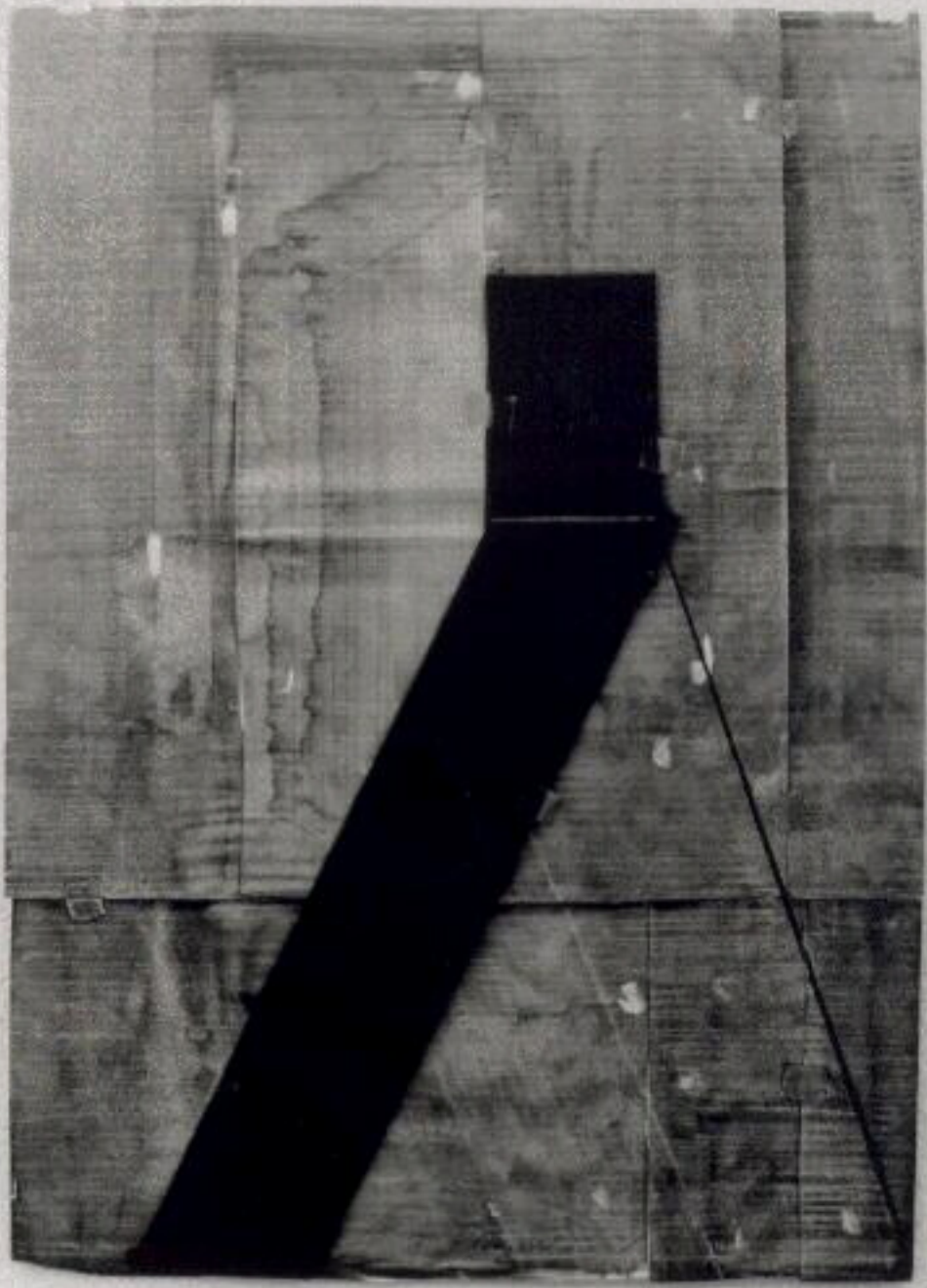


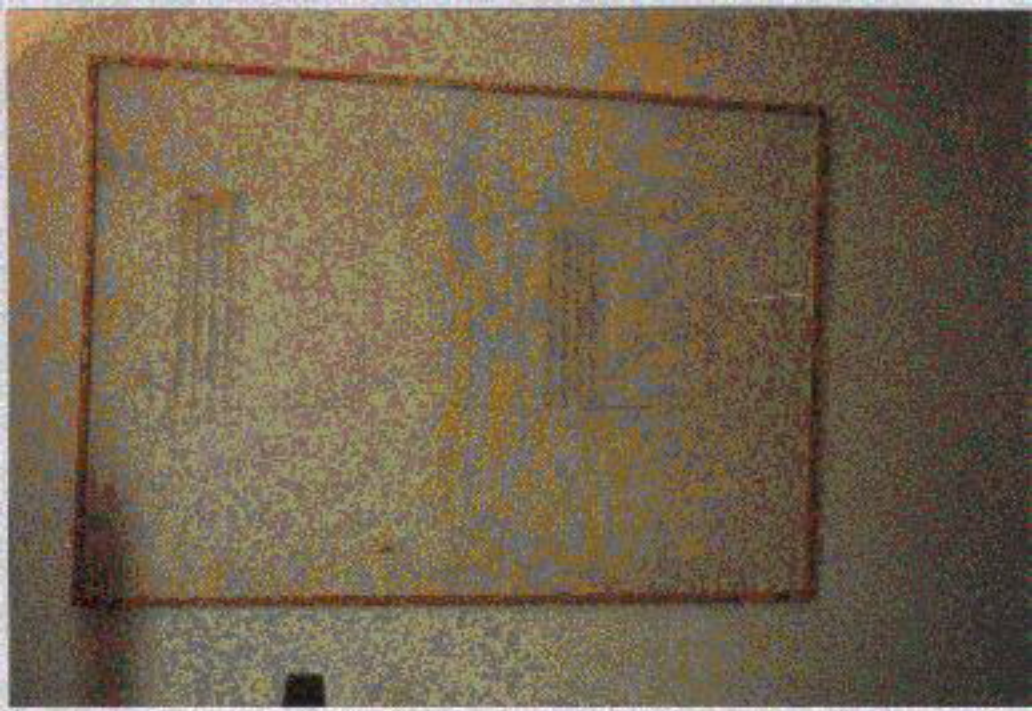


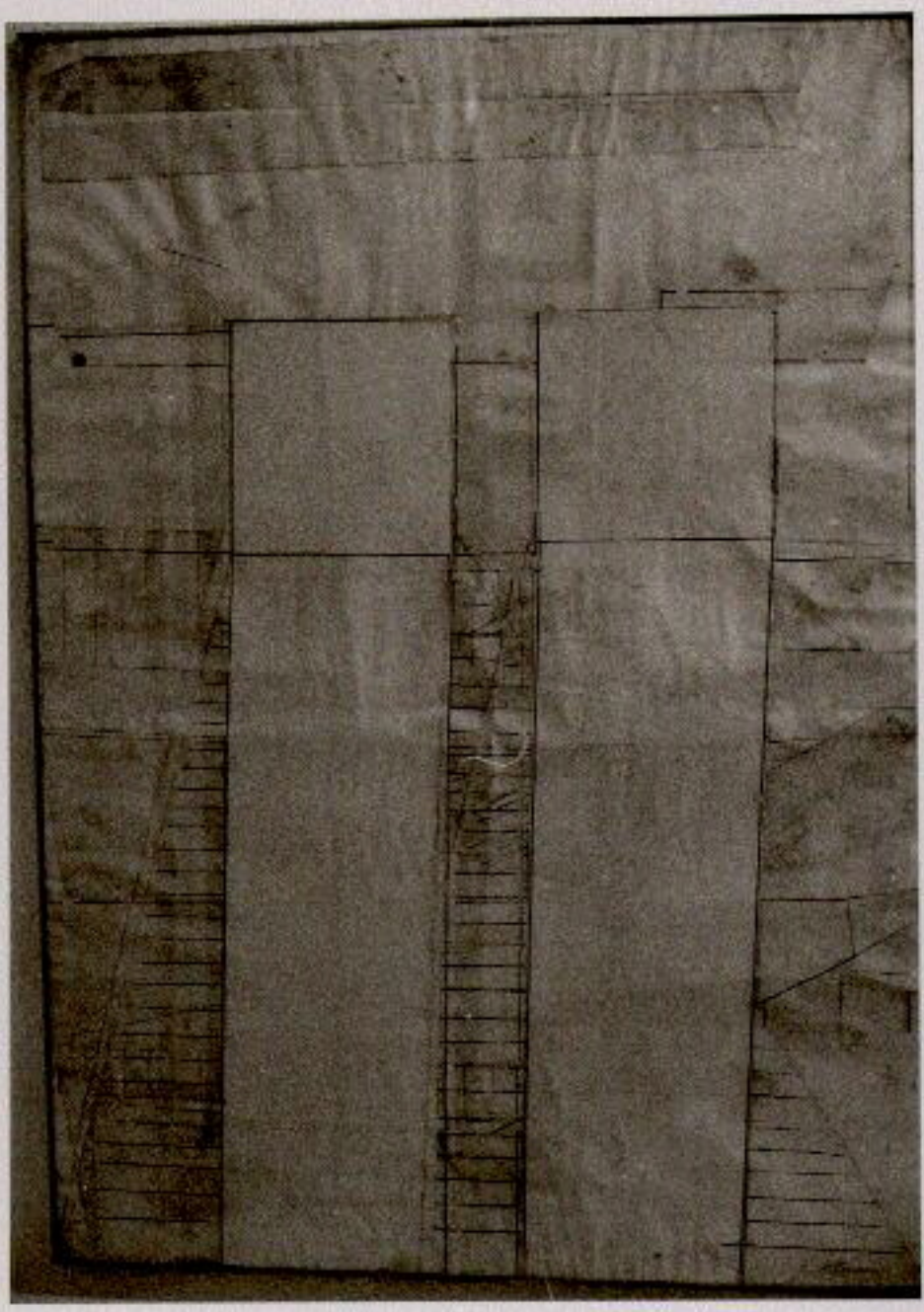


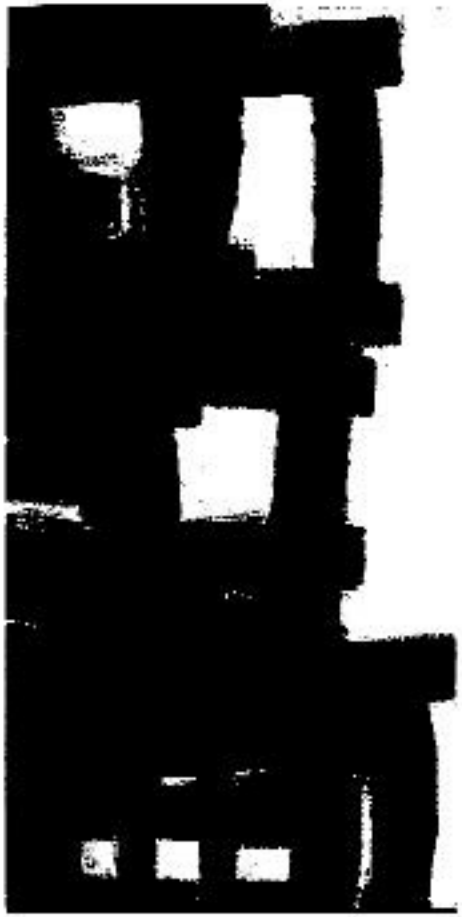


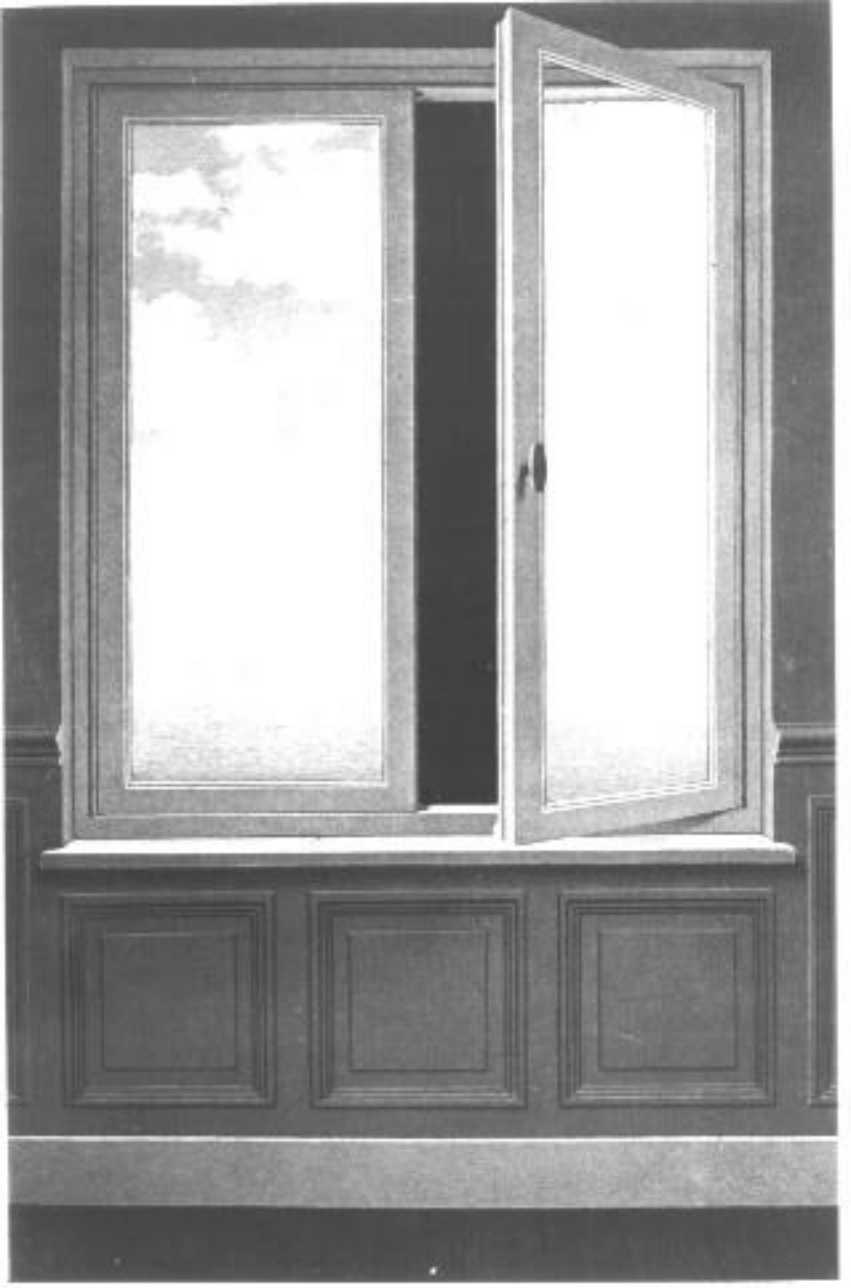


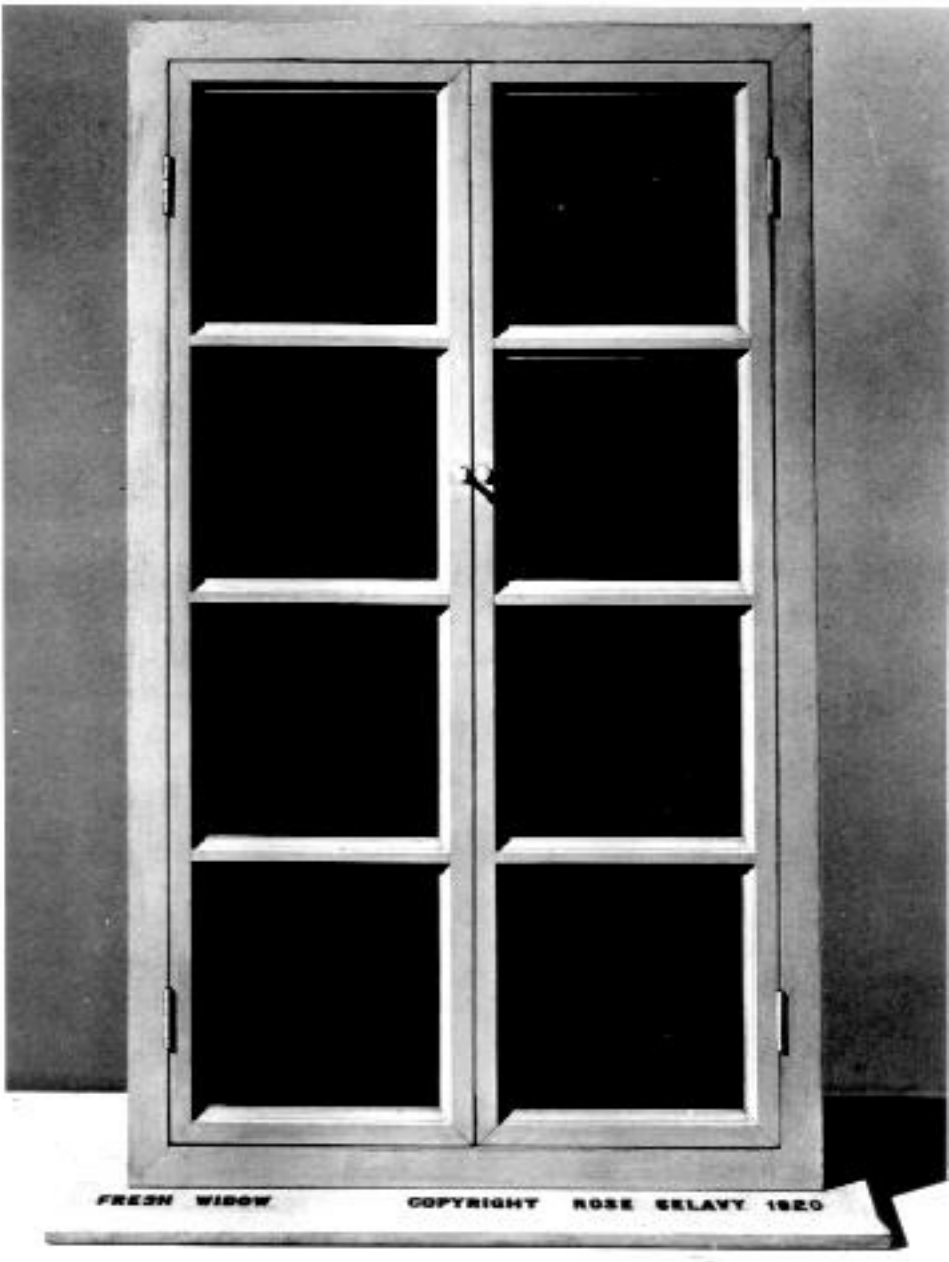


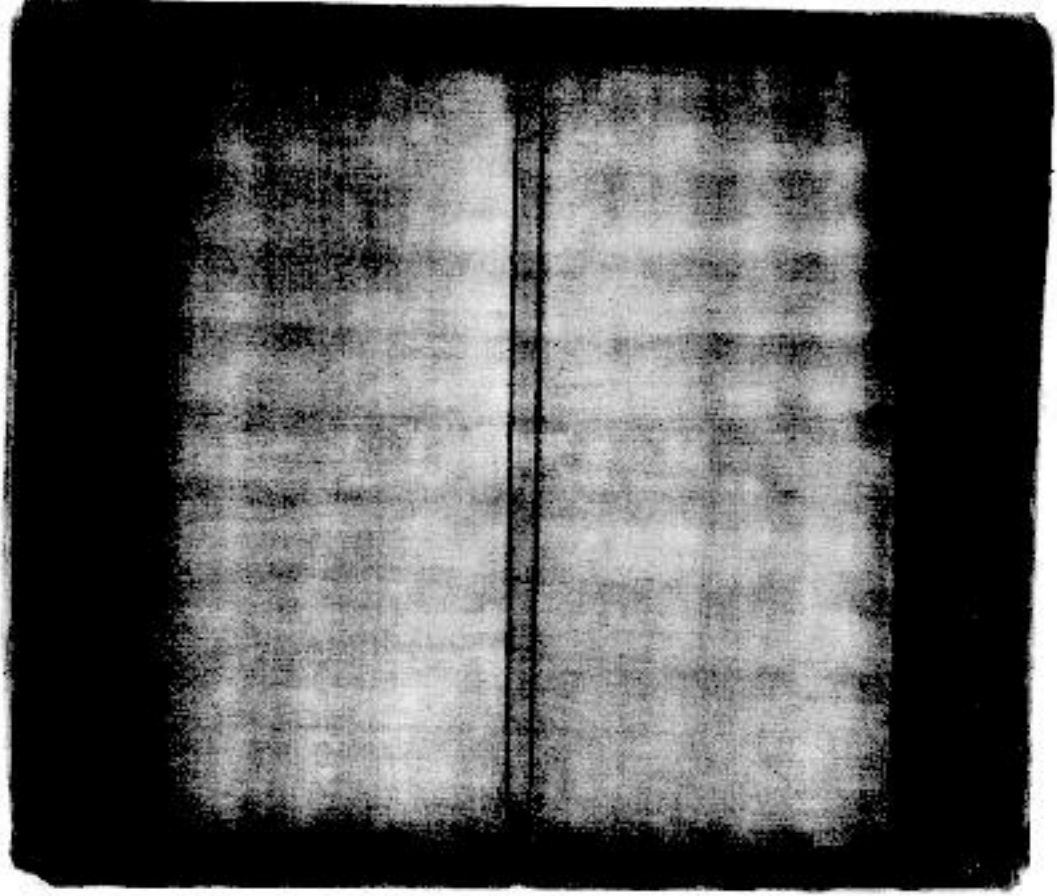


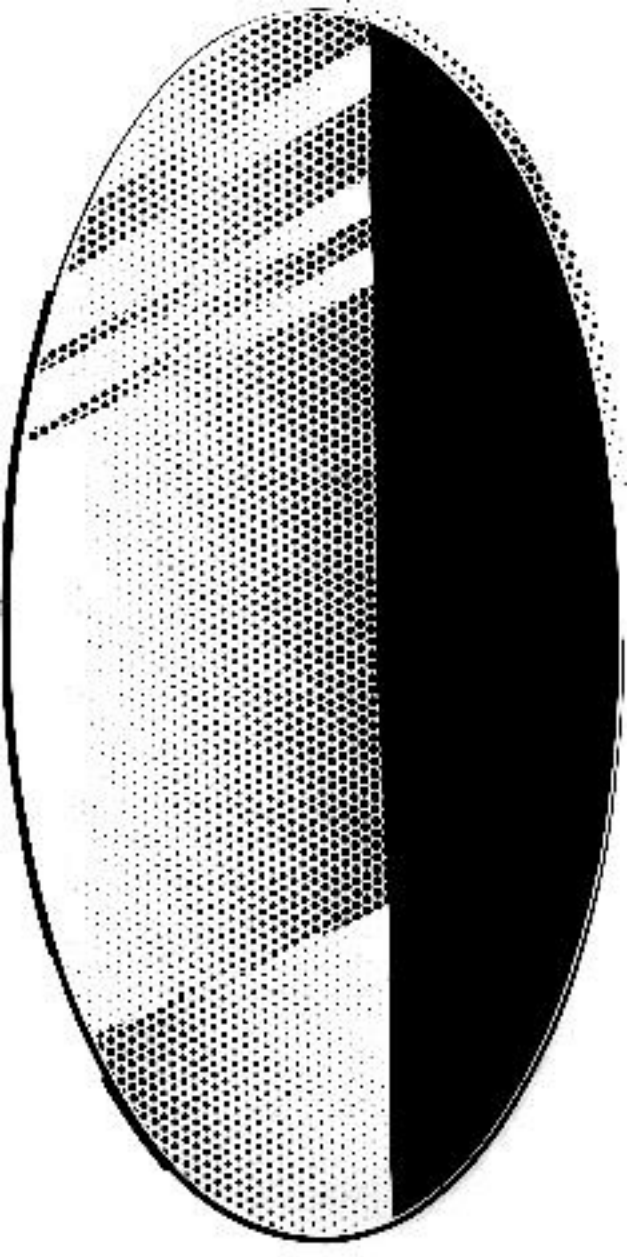


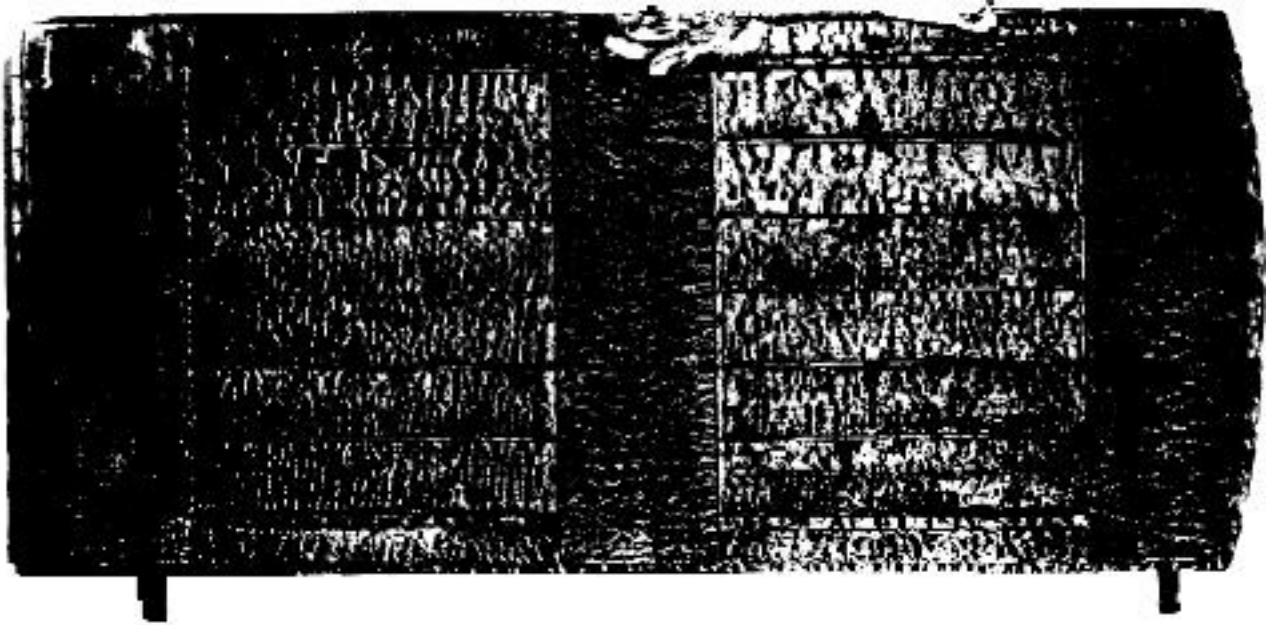


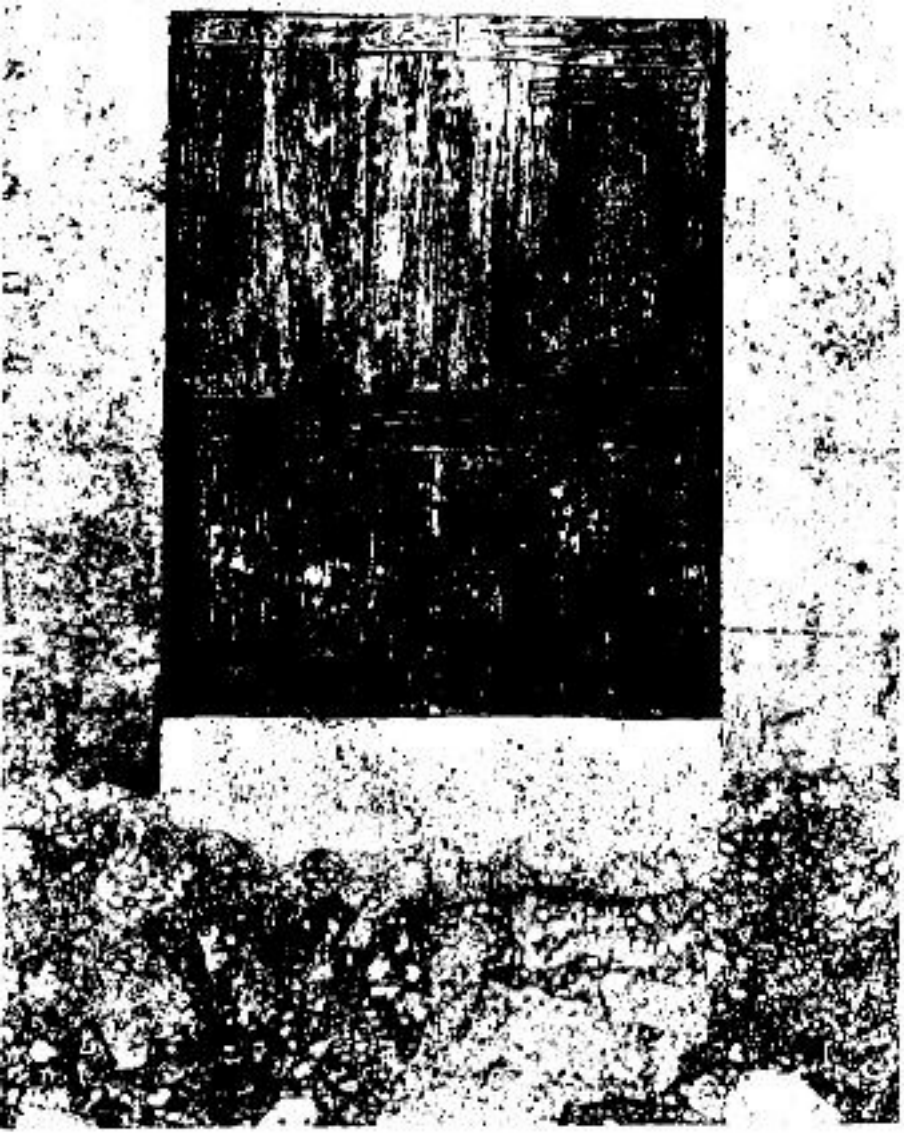


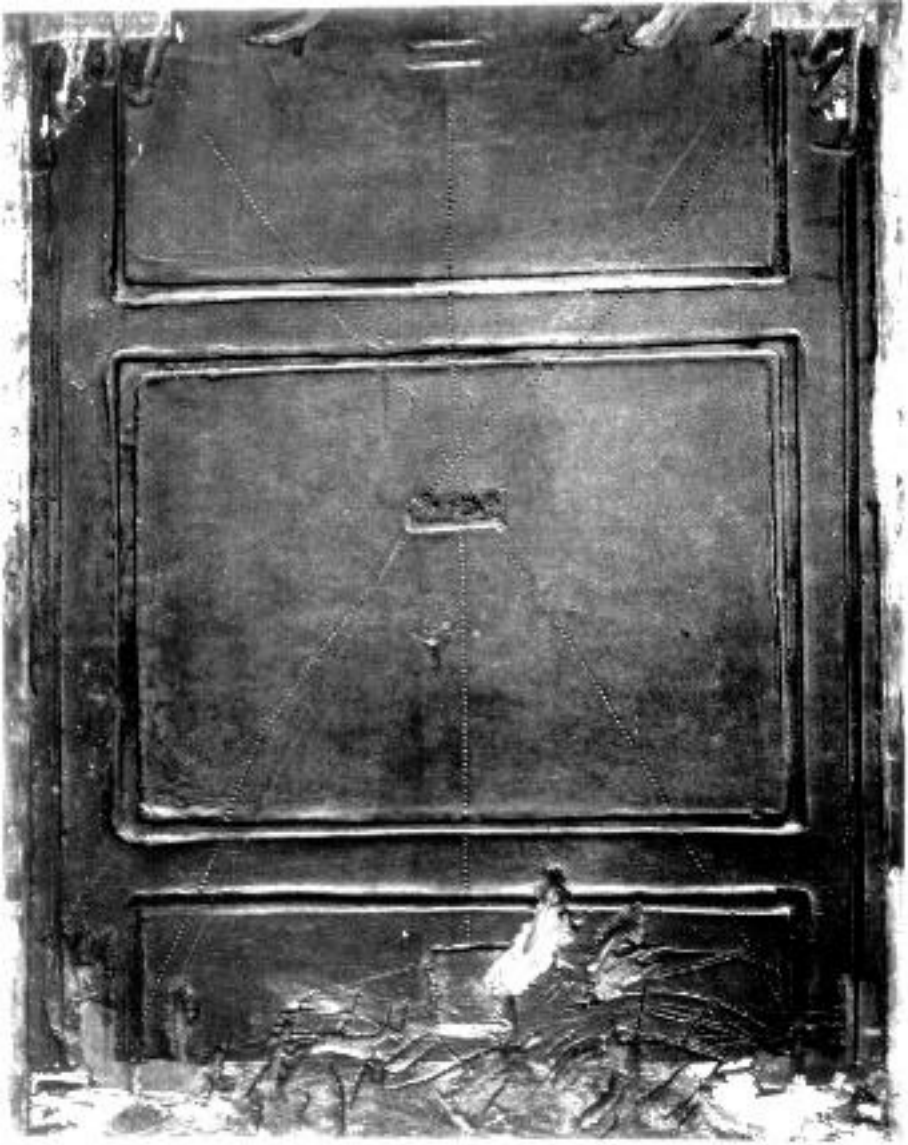

FRESH WIDOW
COPYRIGHT ROSE SELAVY 1920

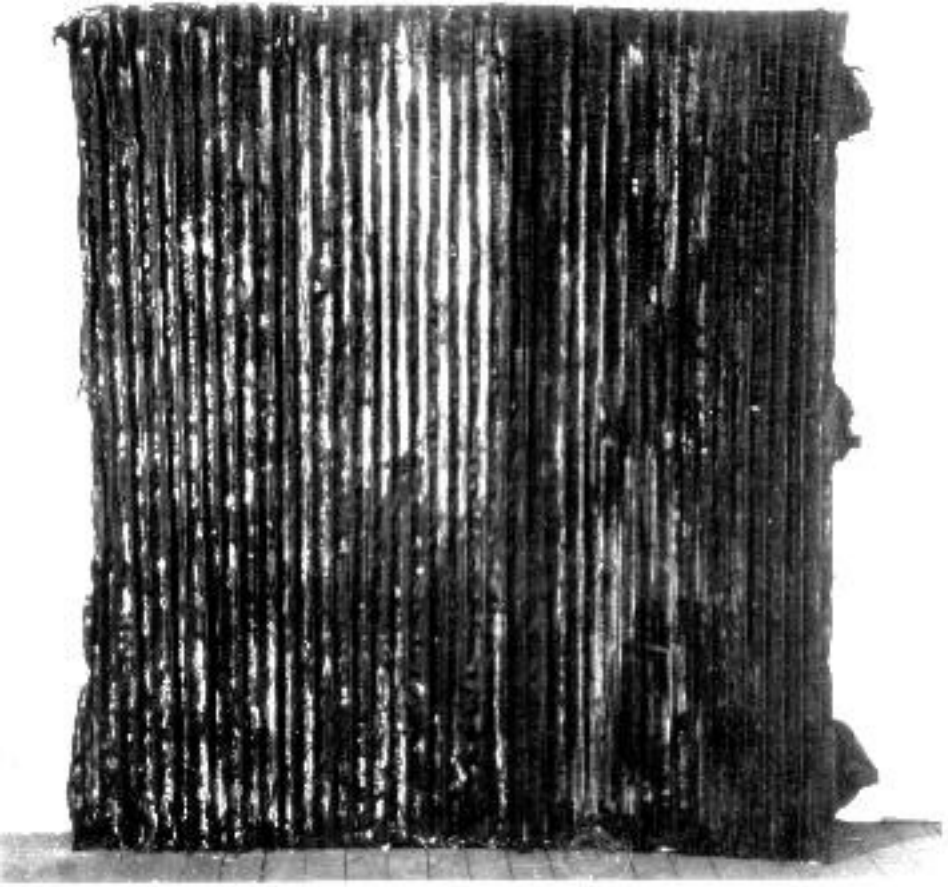


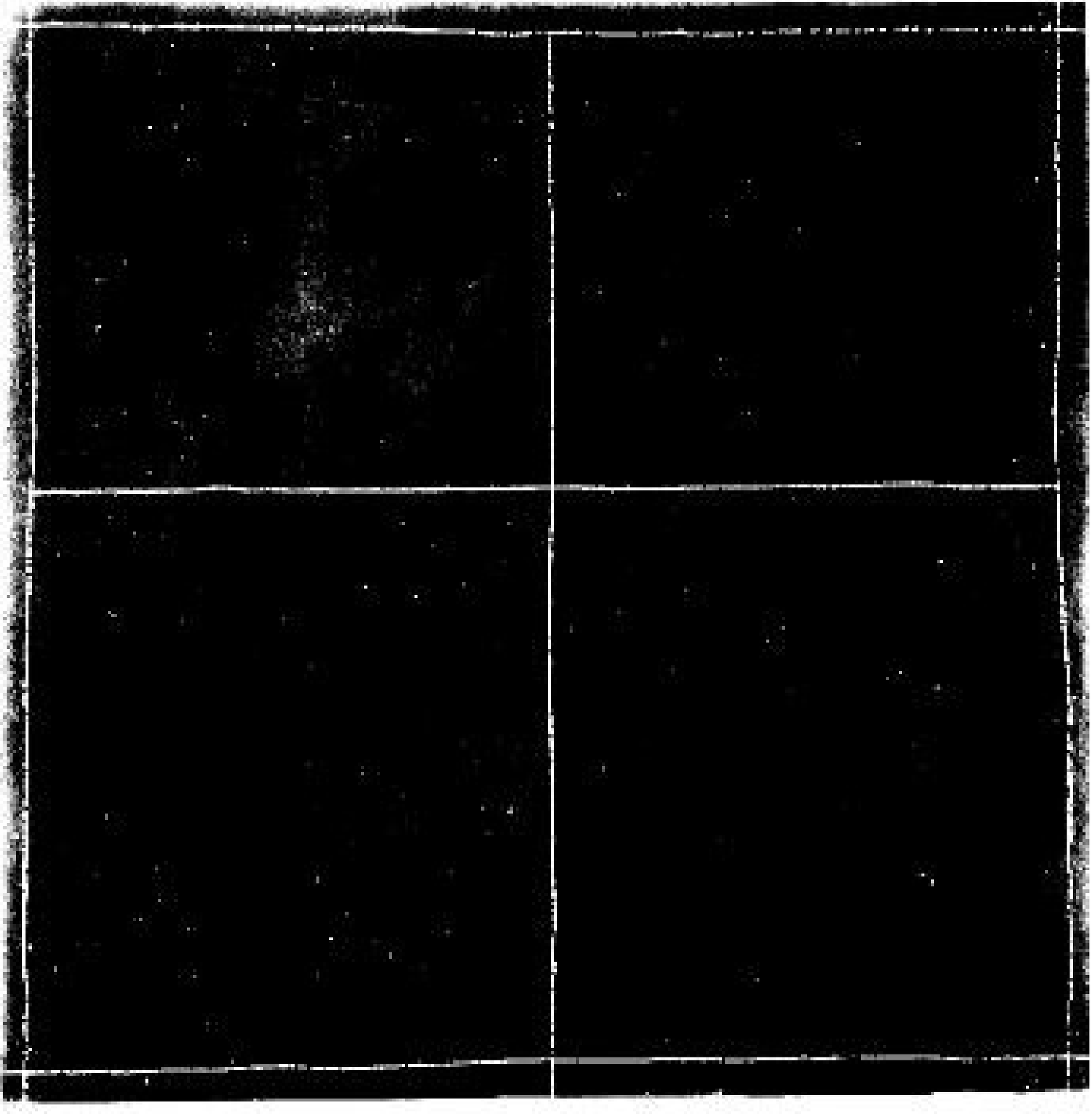
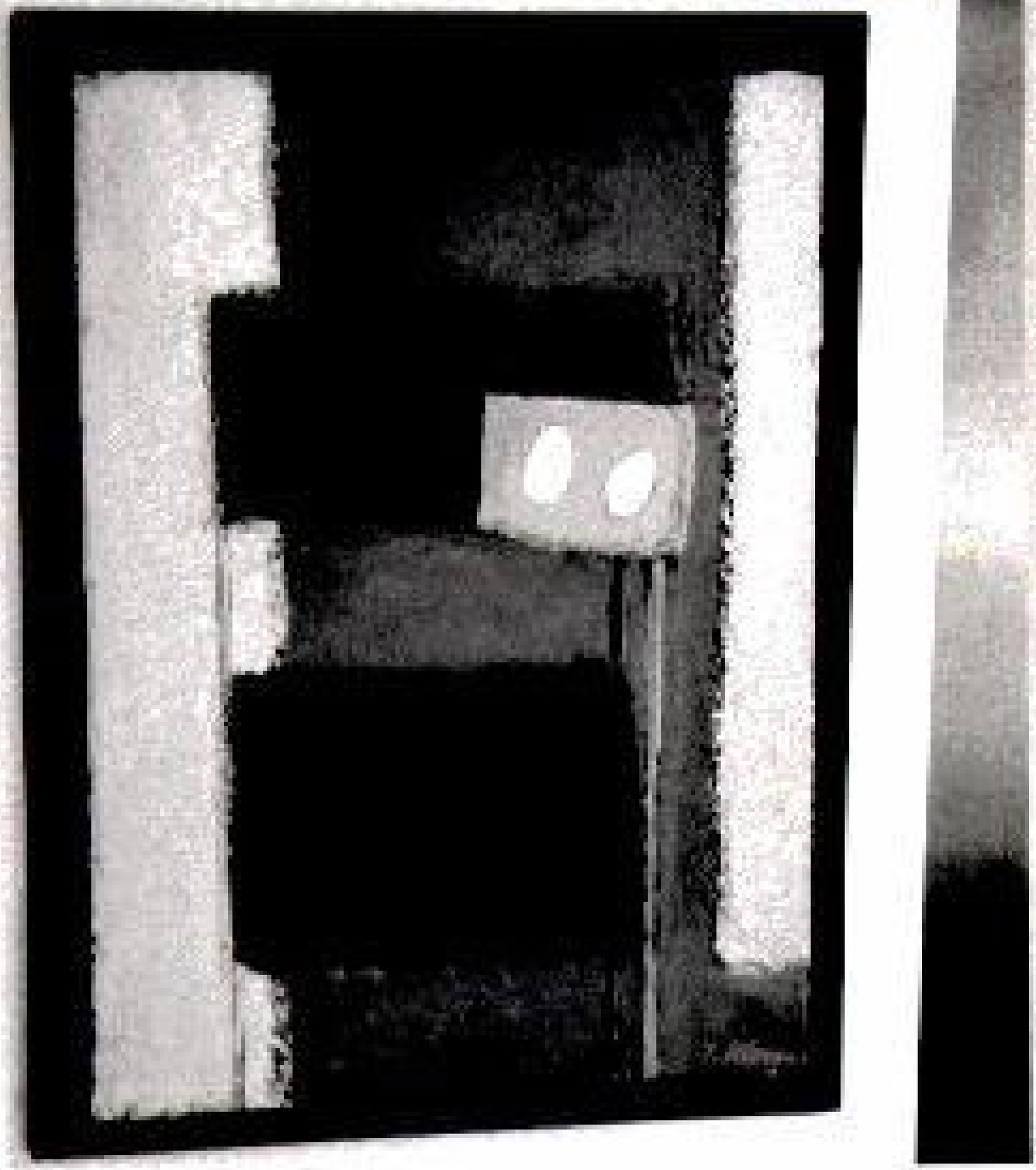
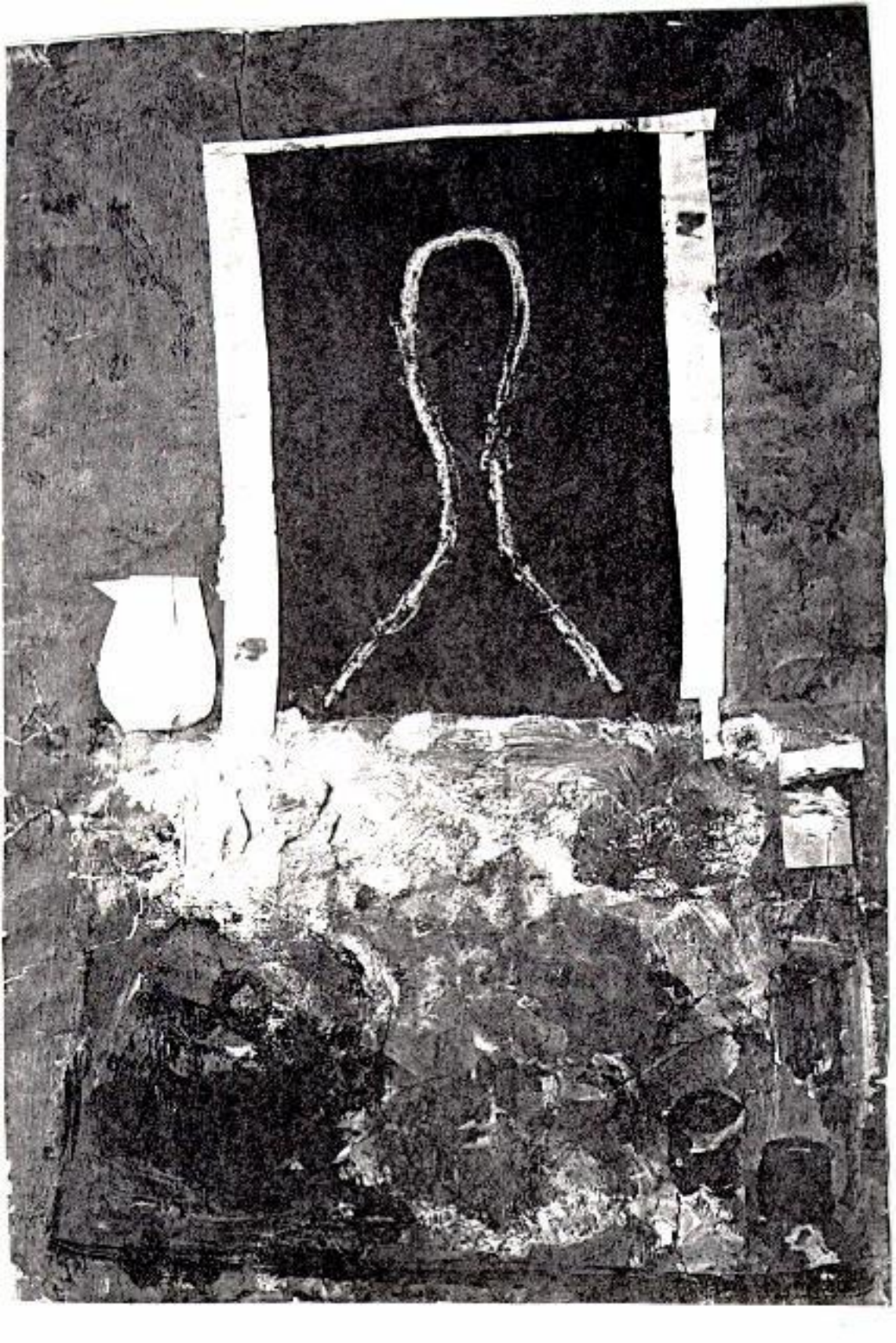
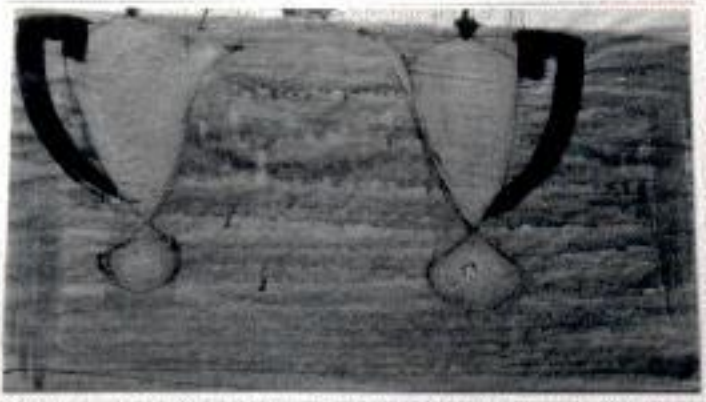
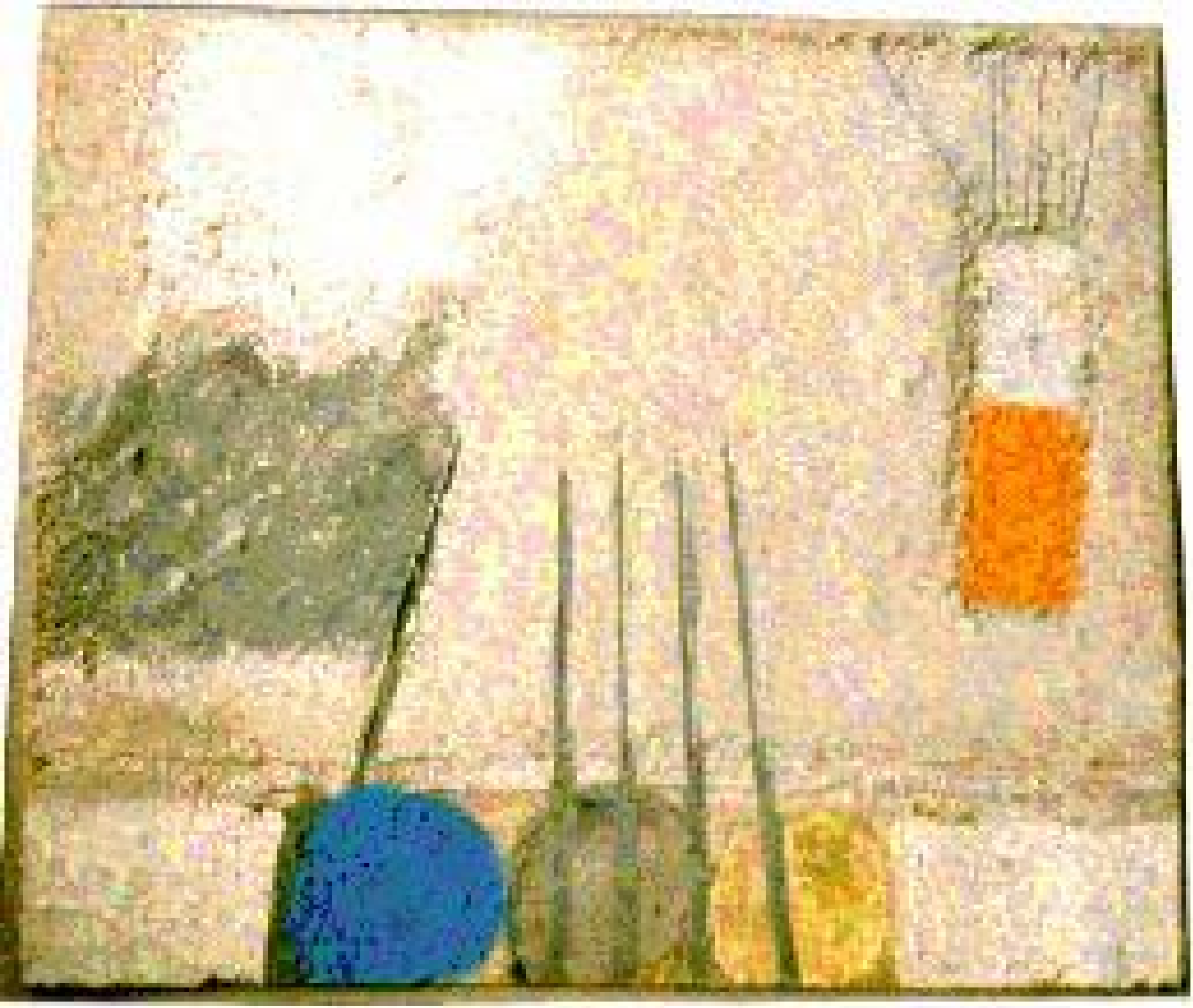
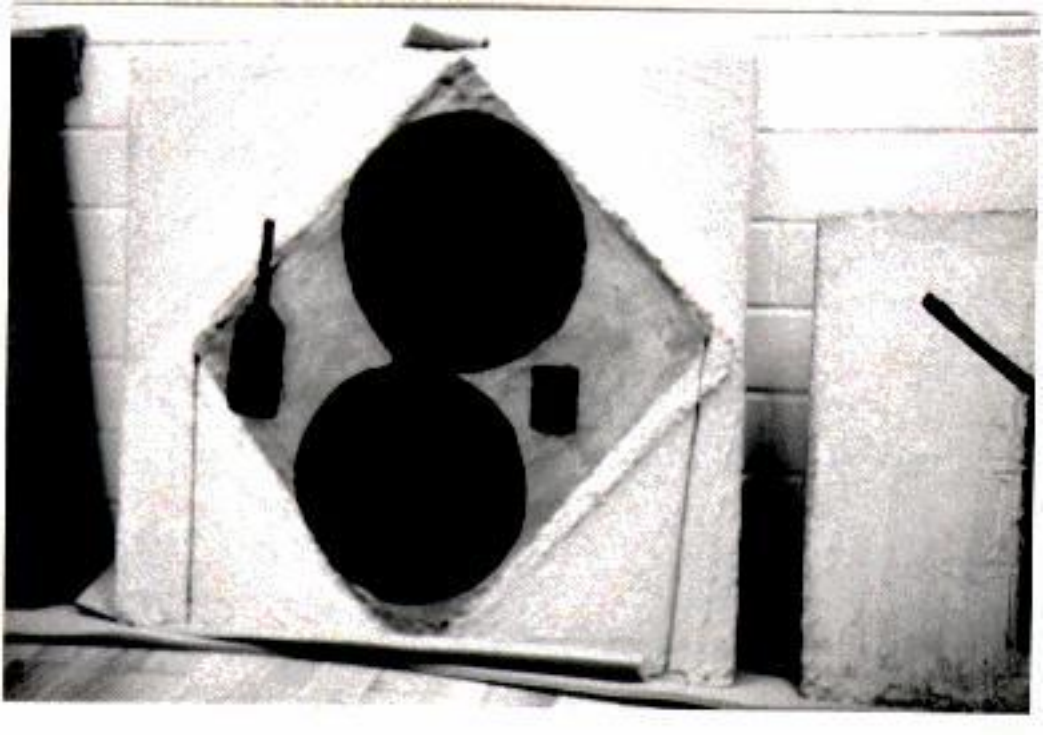
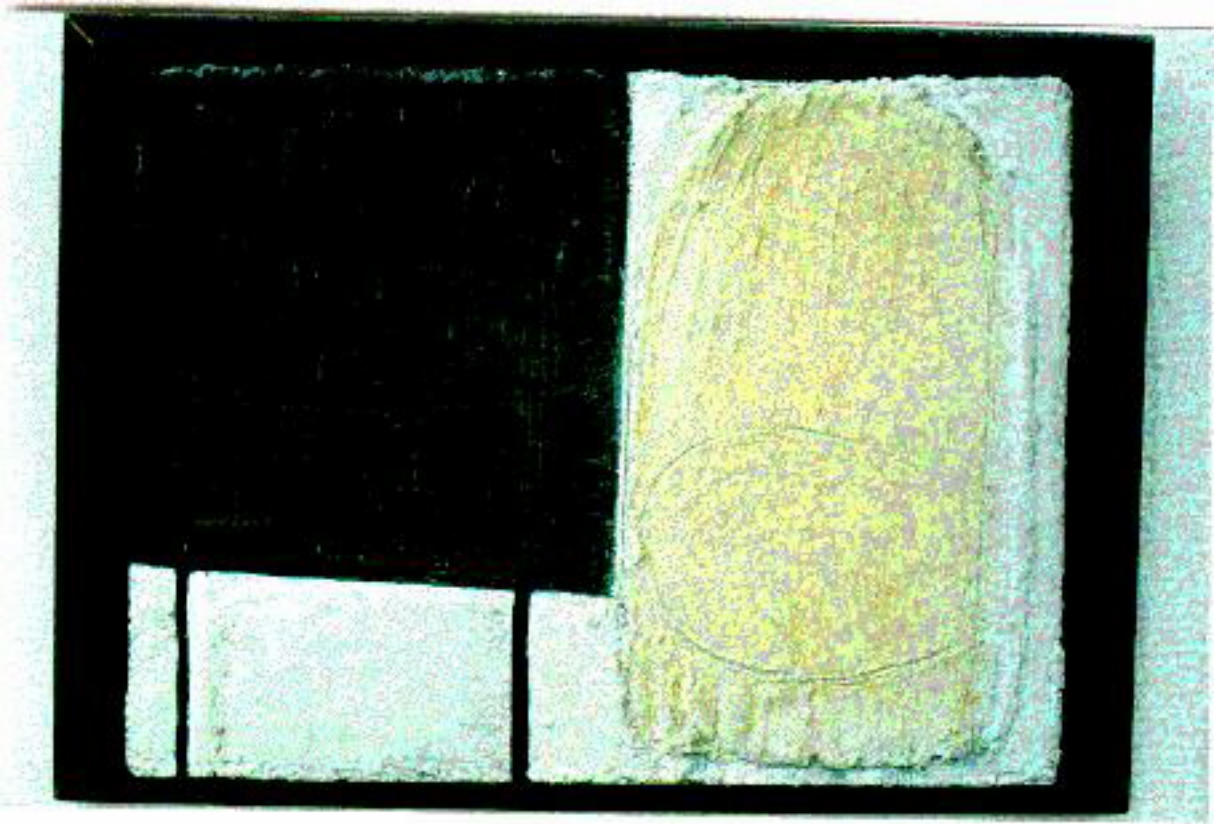
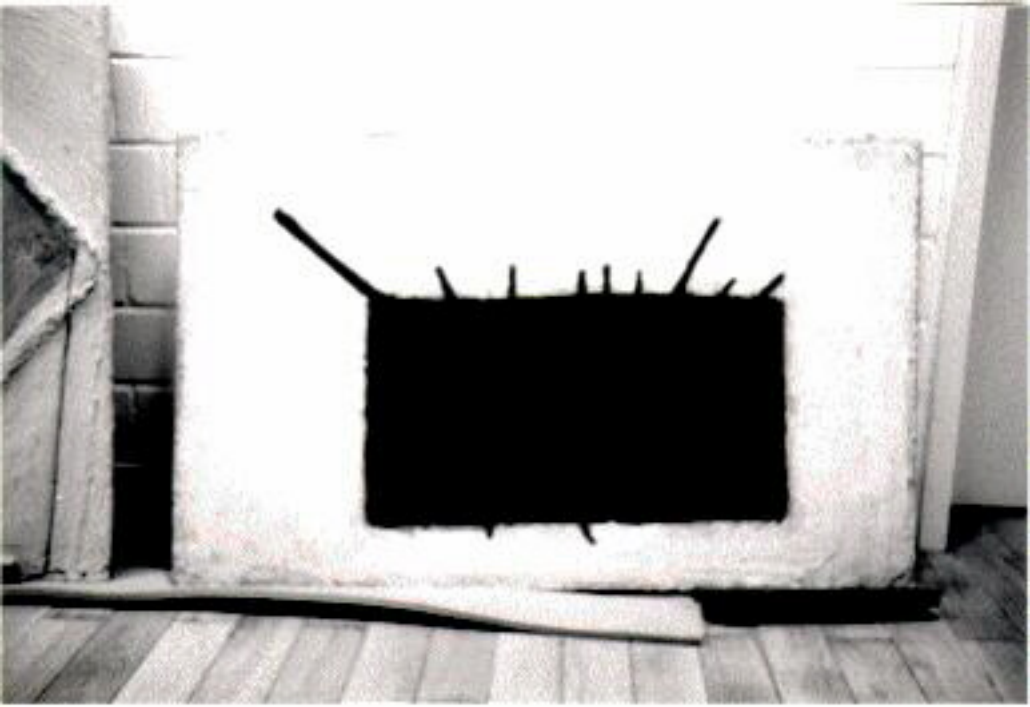
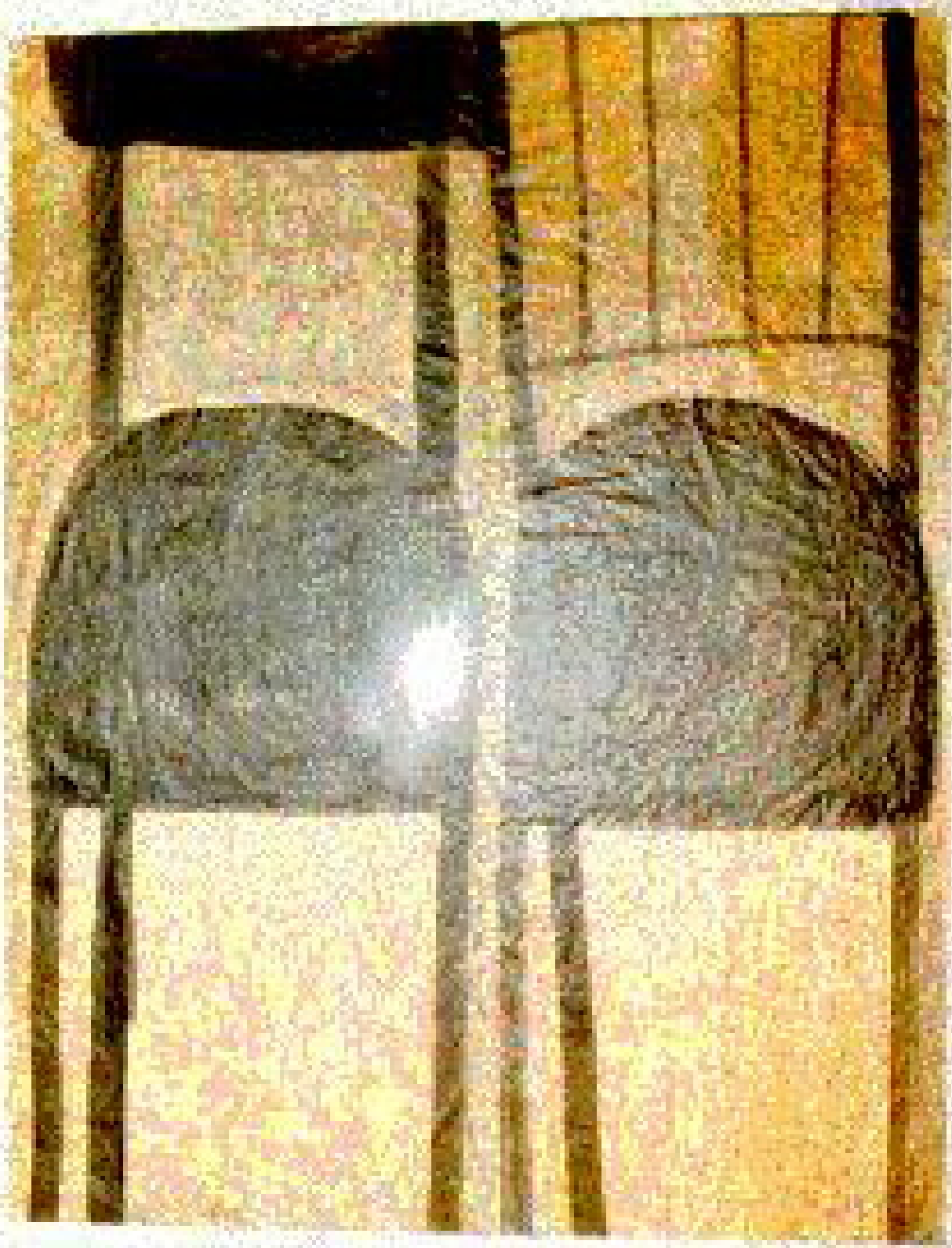
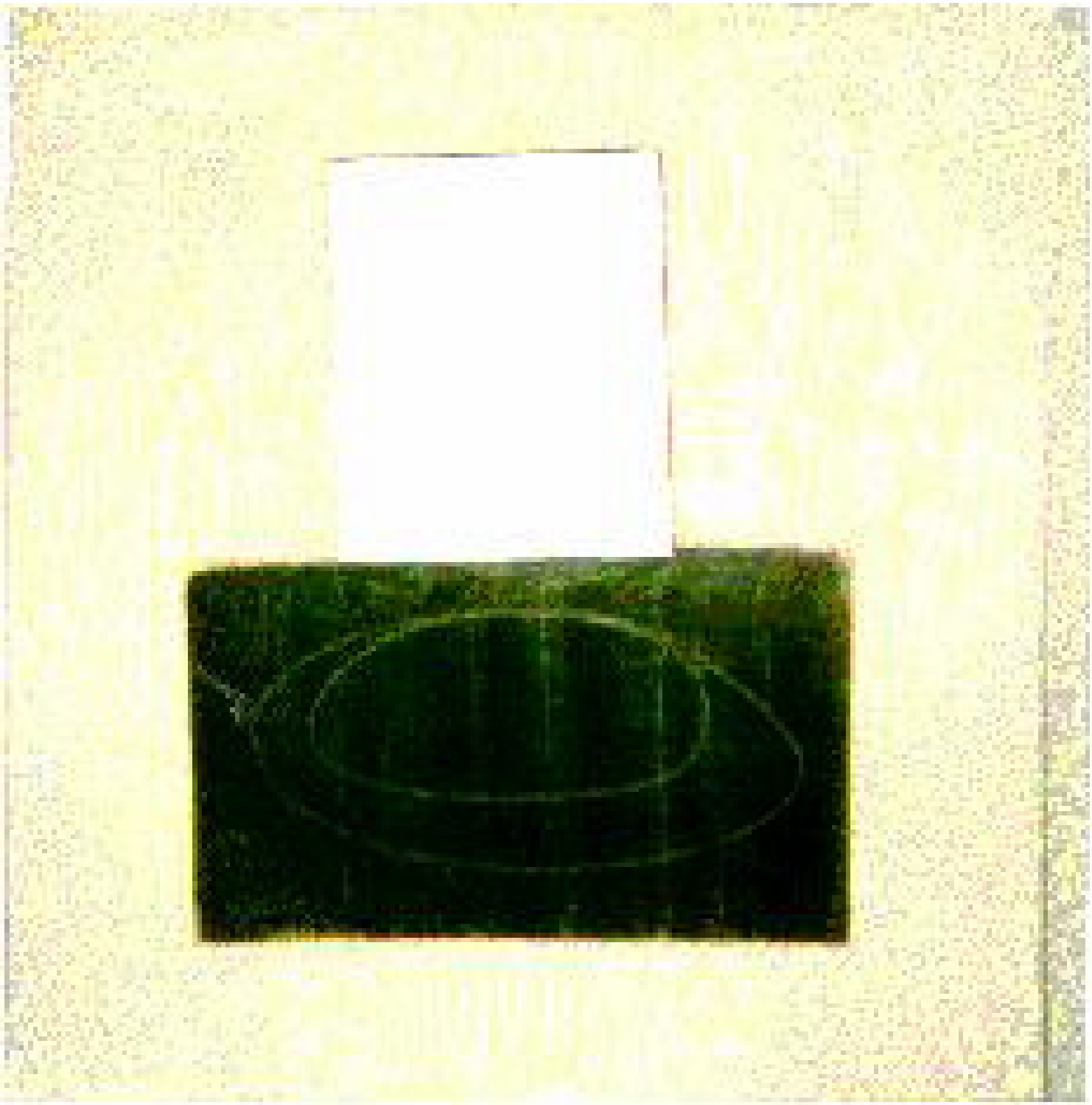
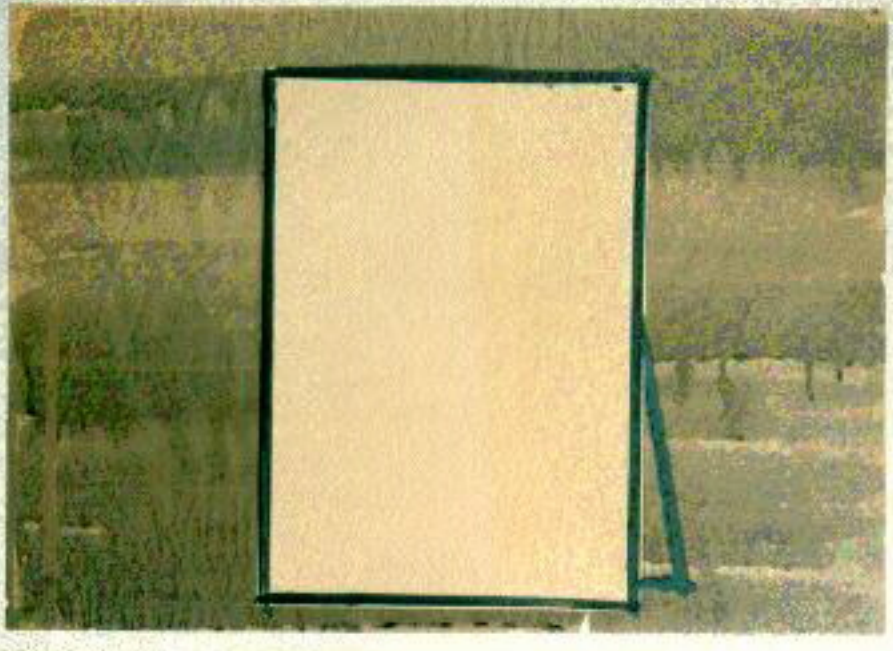
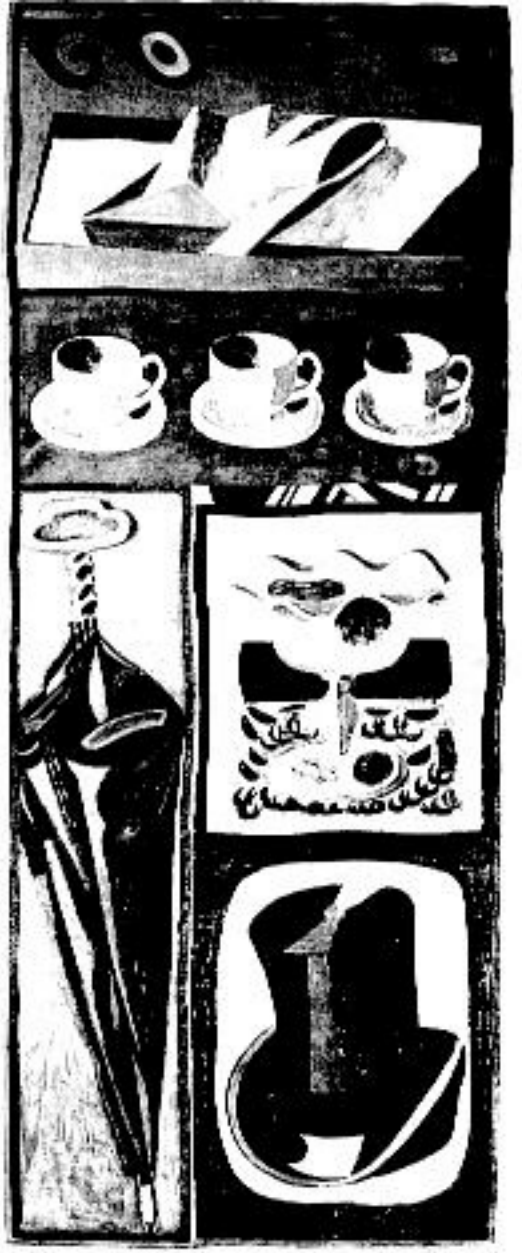
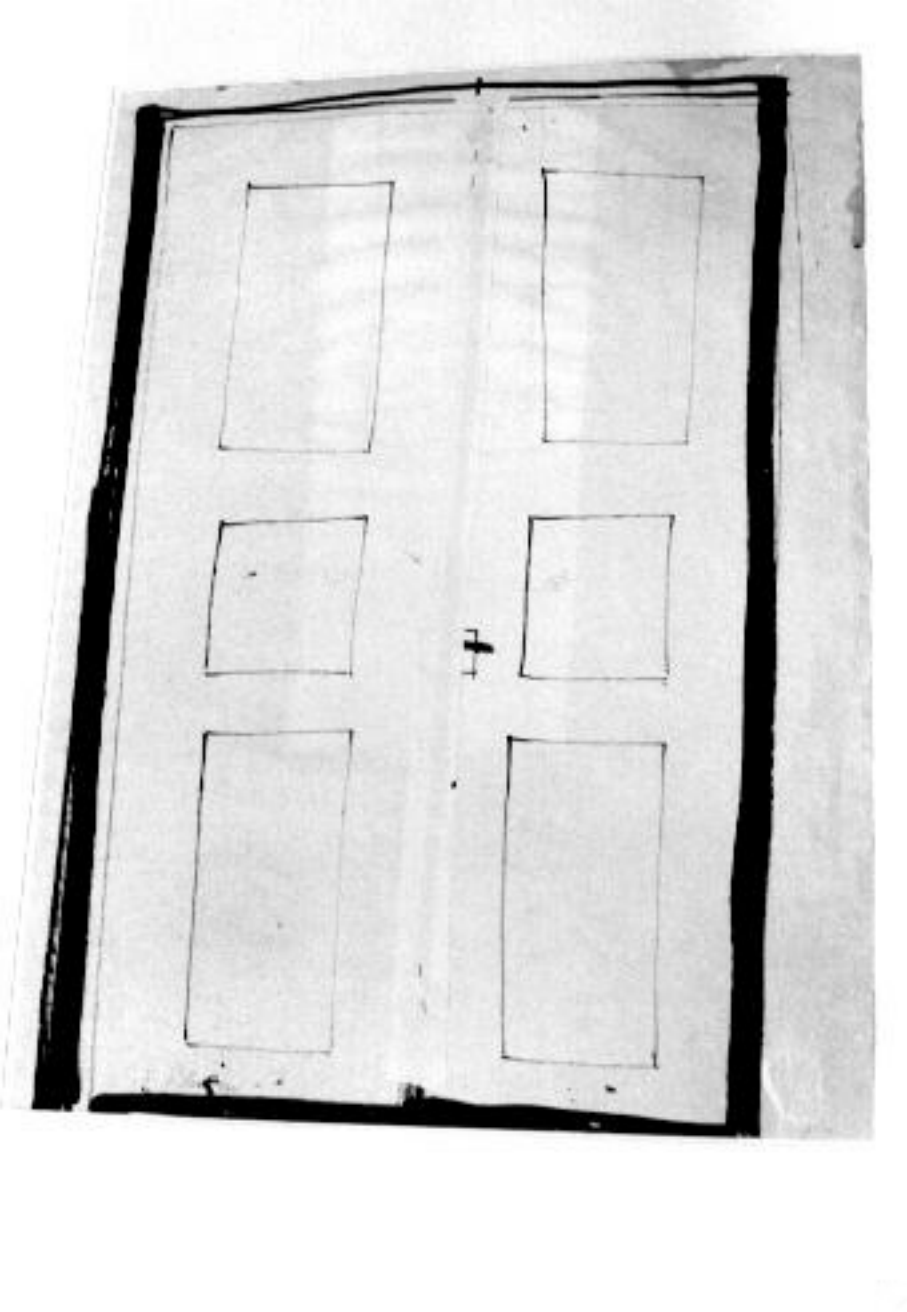
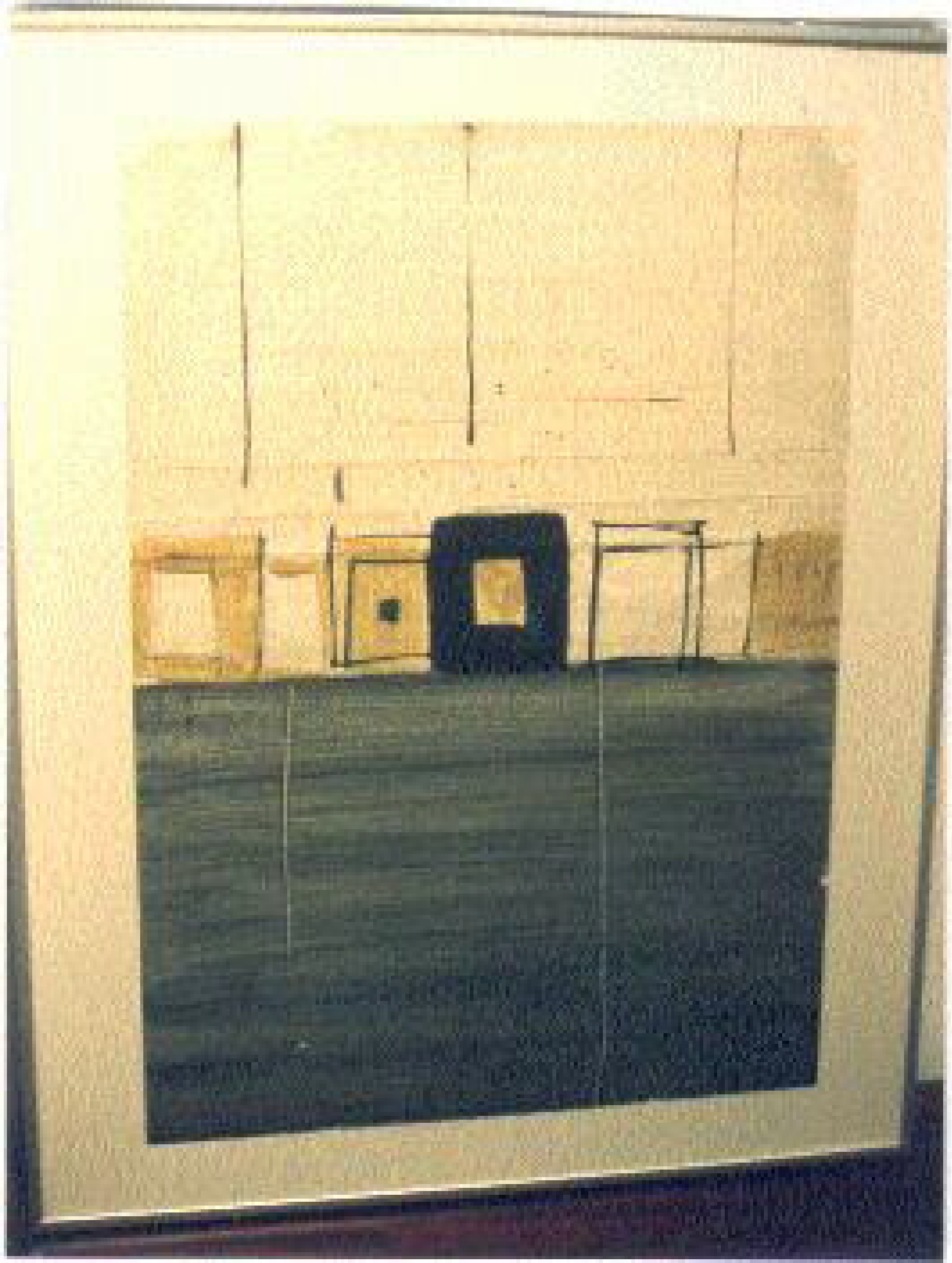
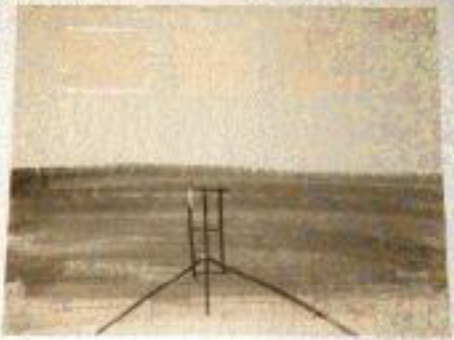
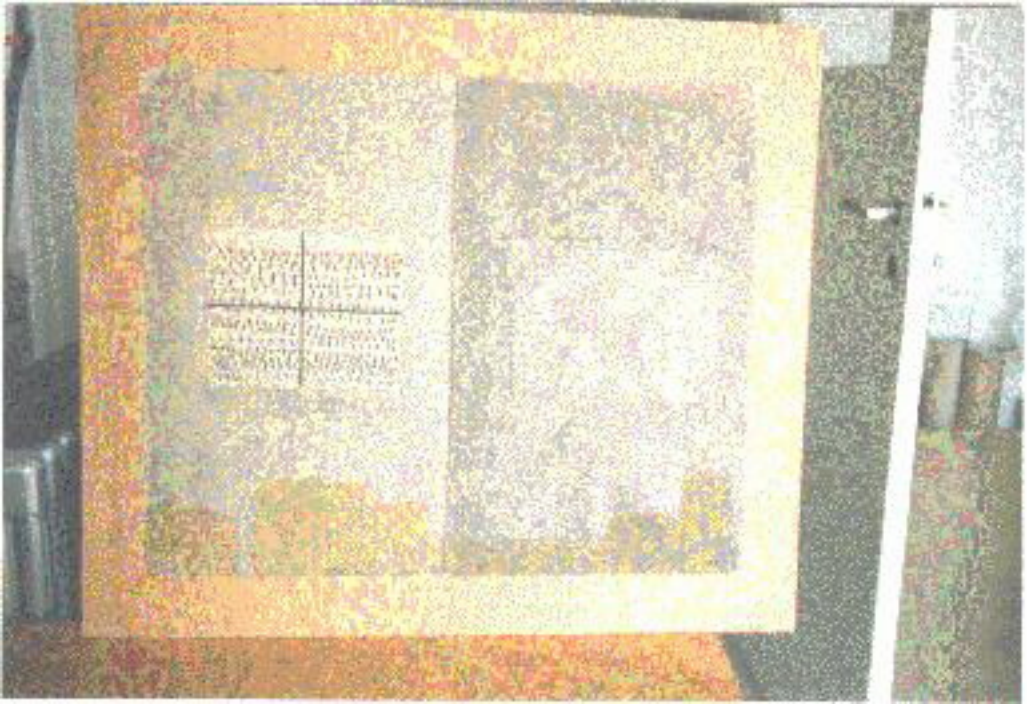
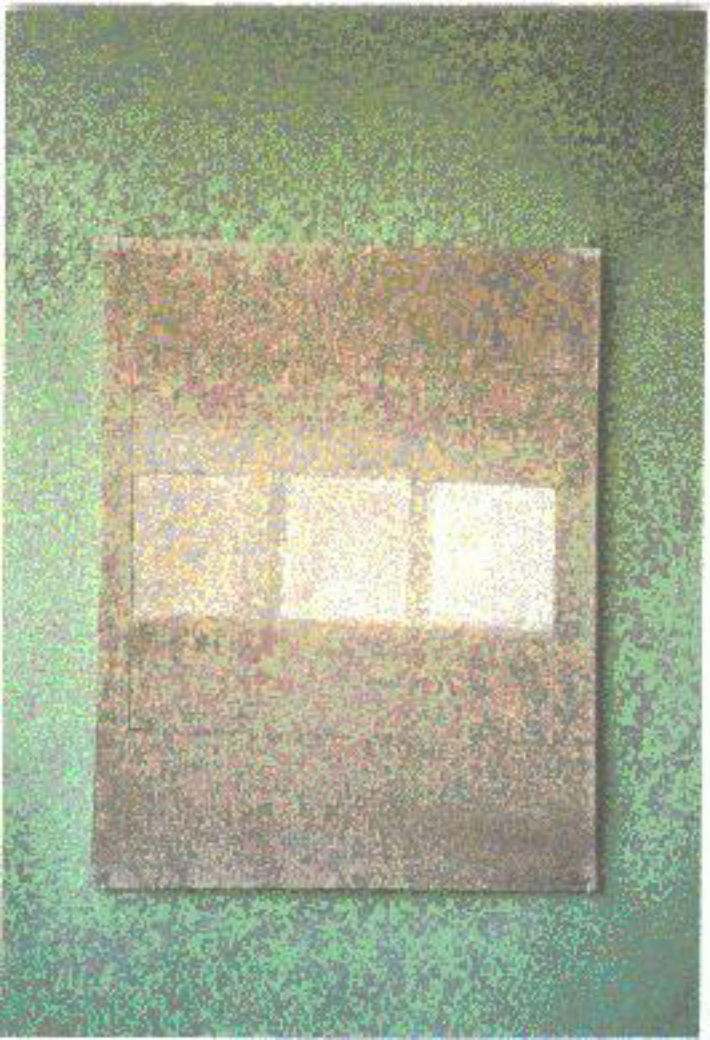
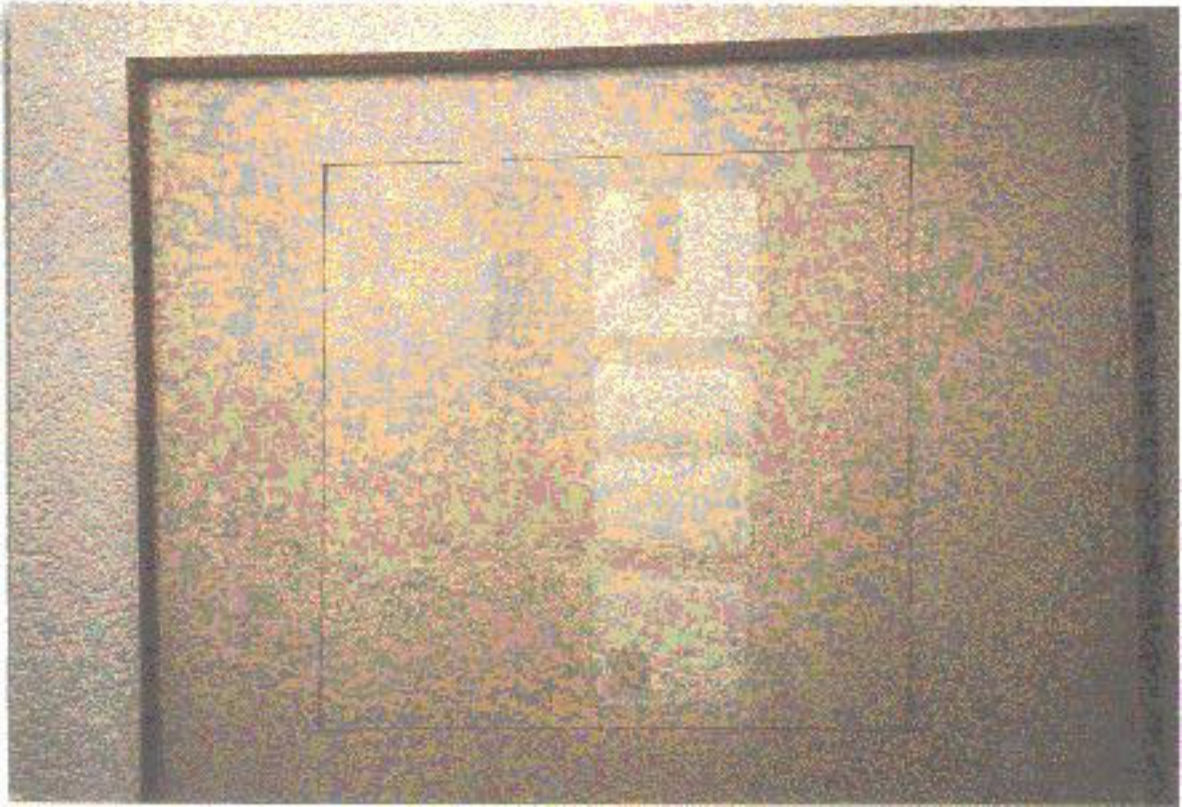
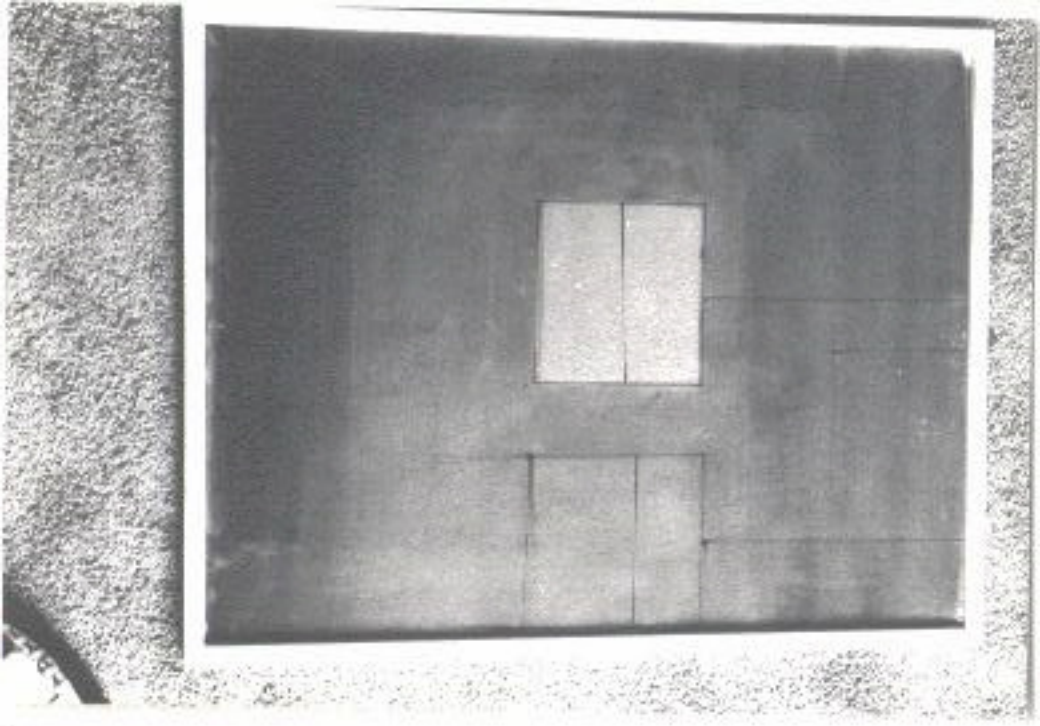
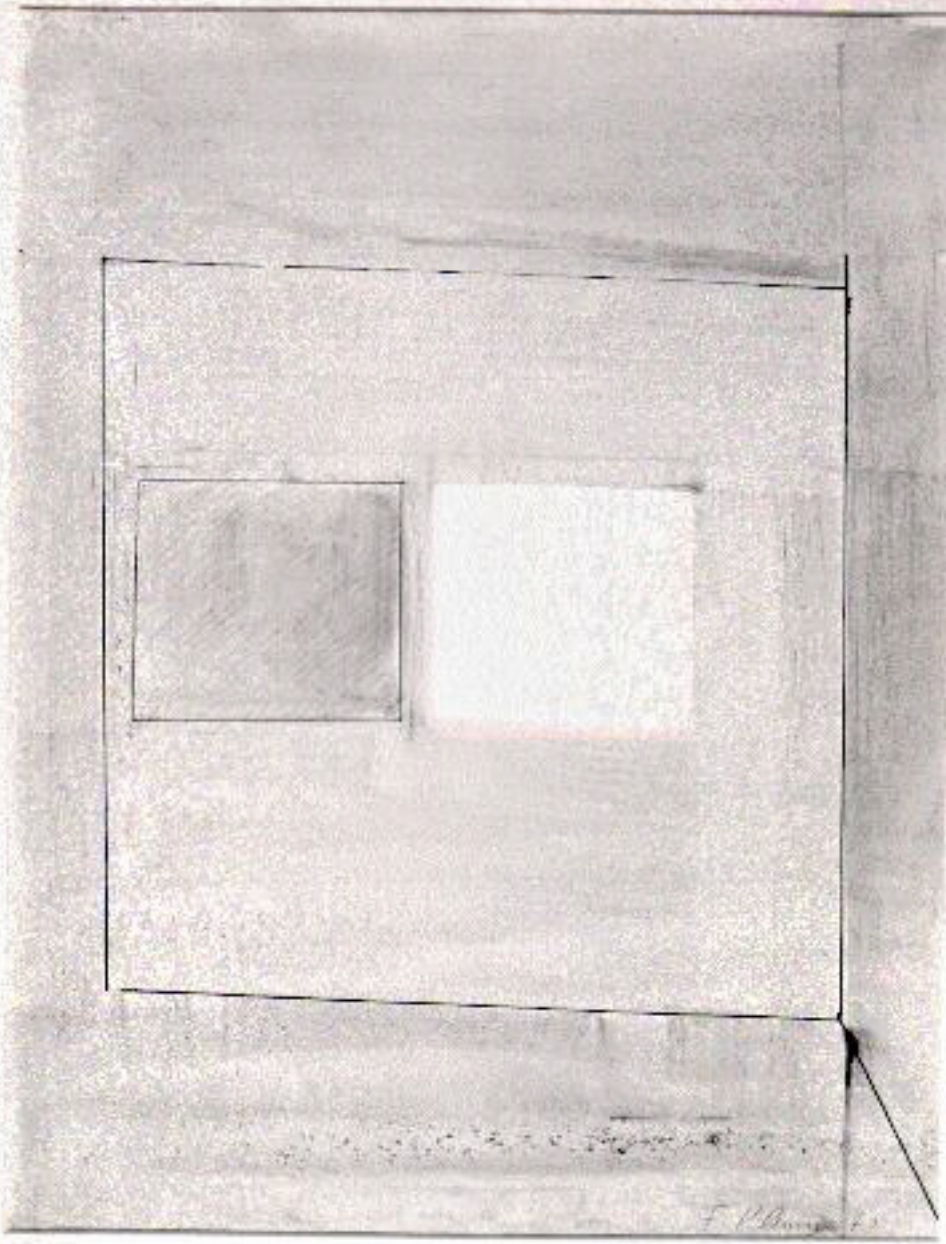
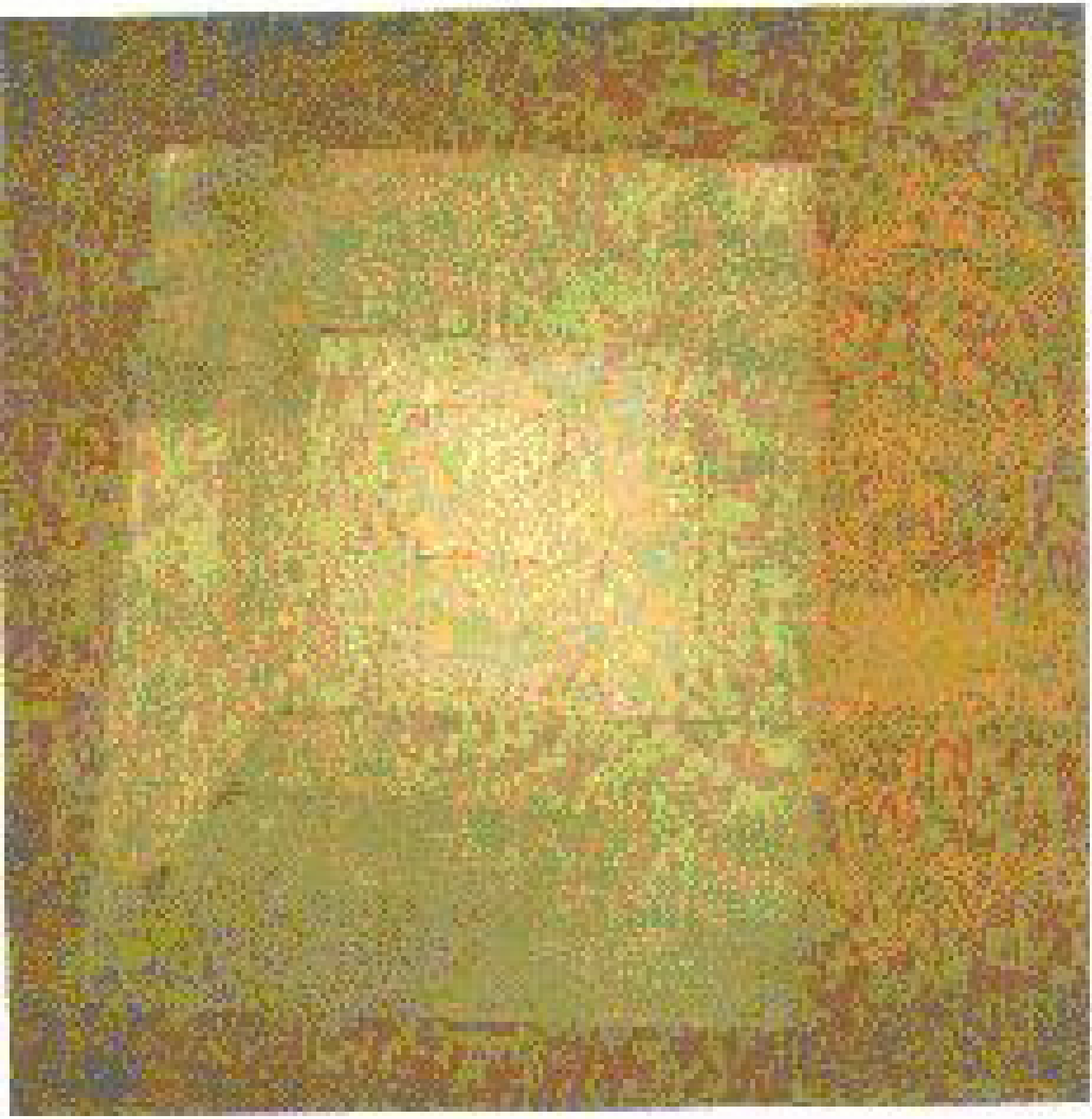
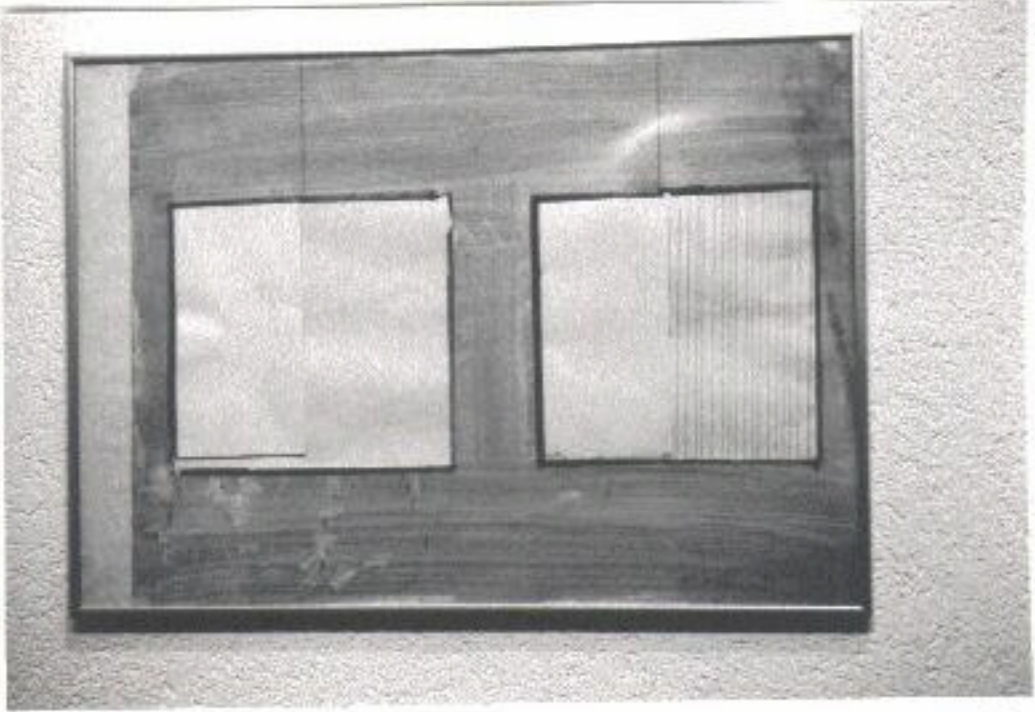
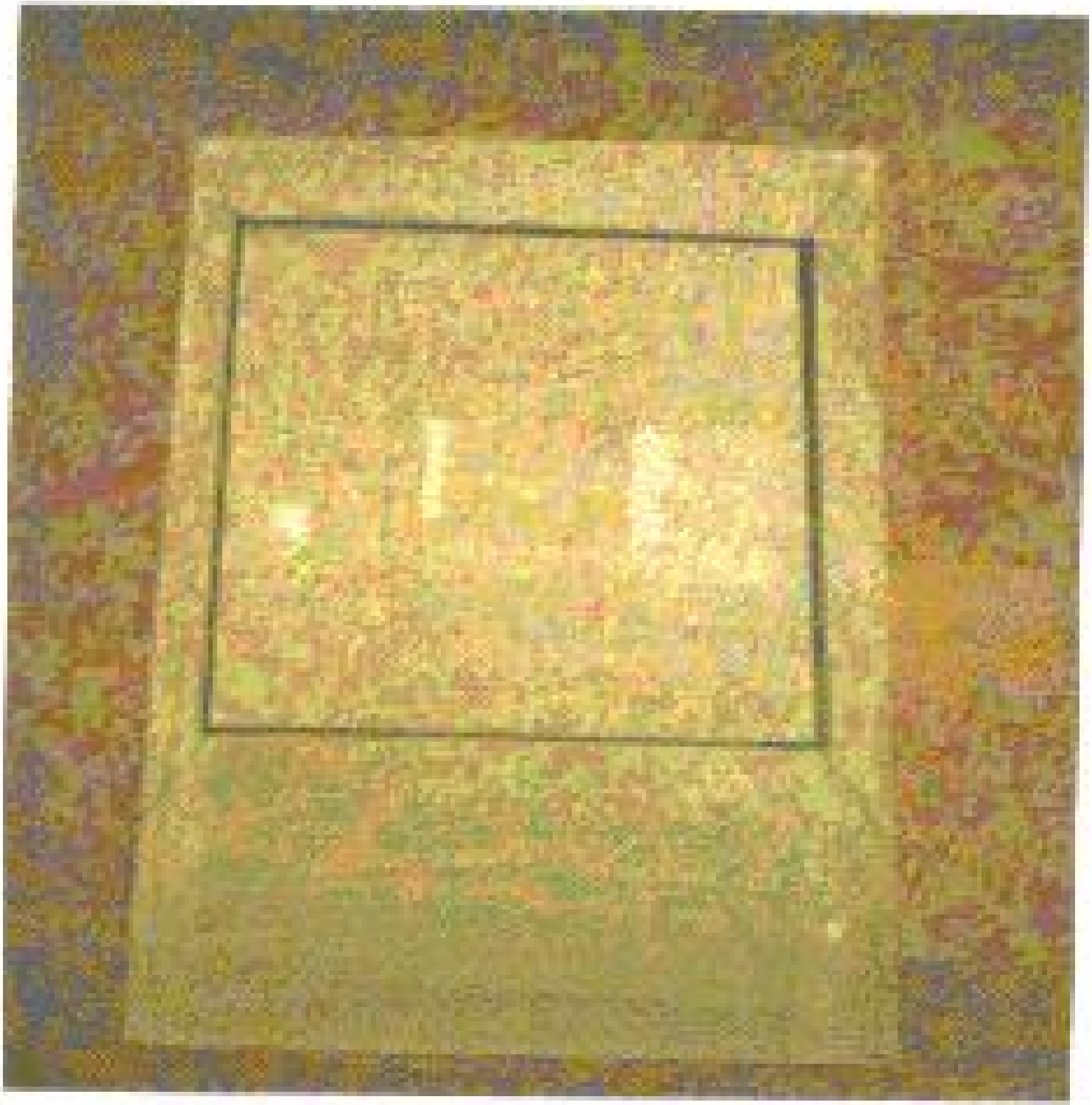
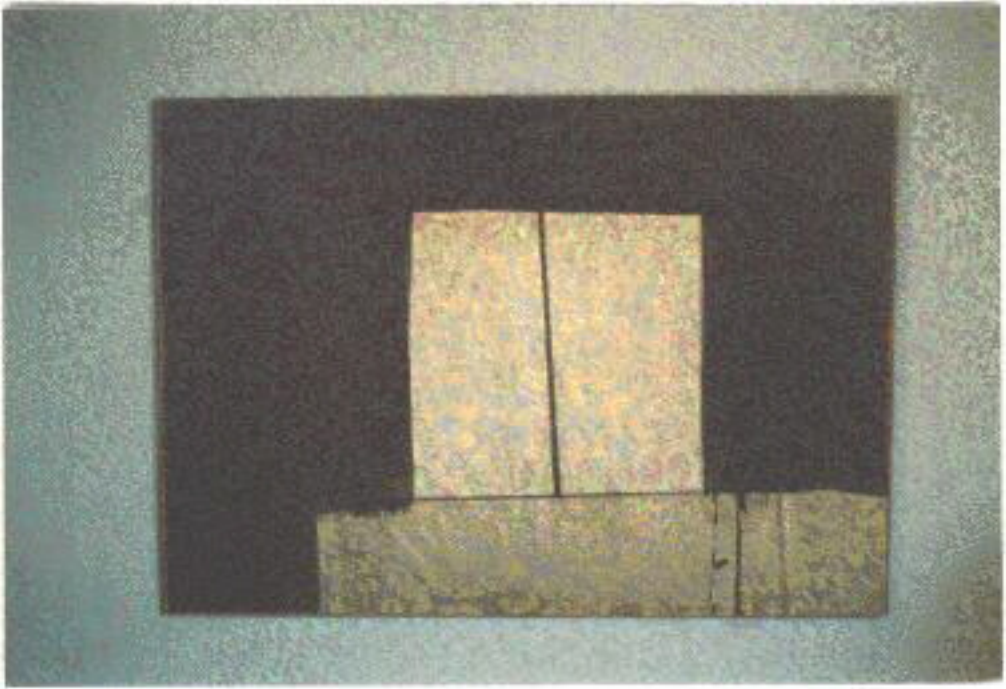
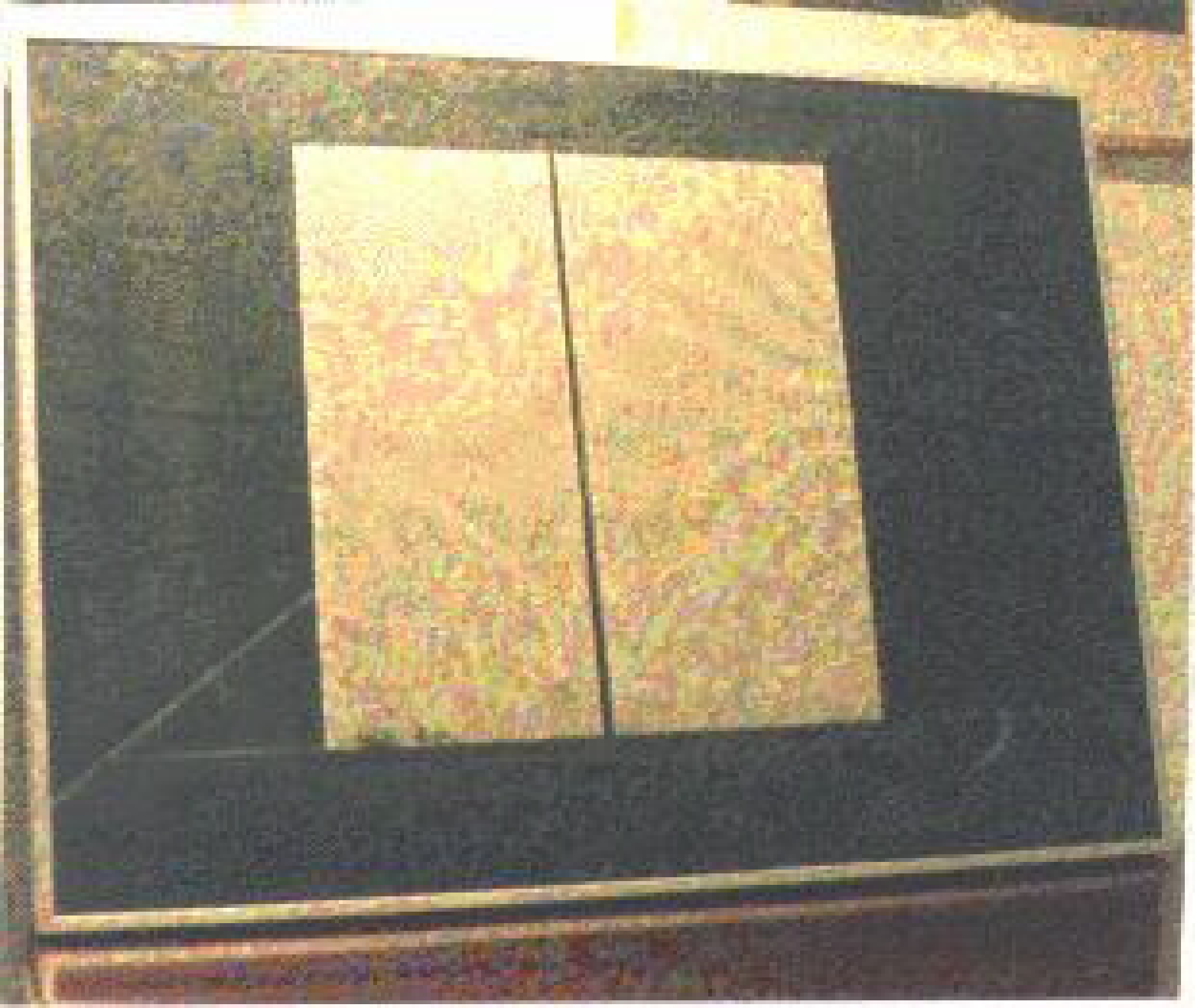
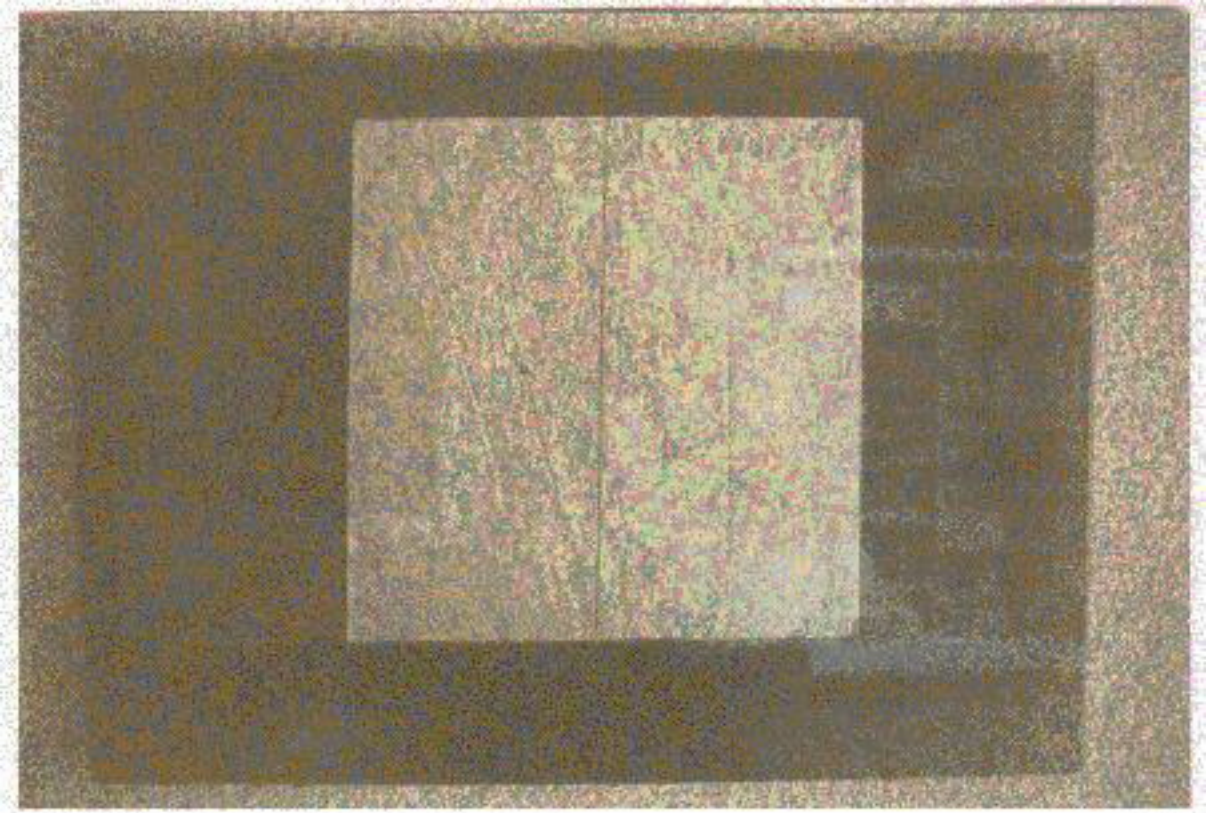
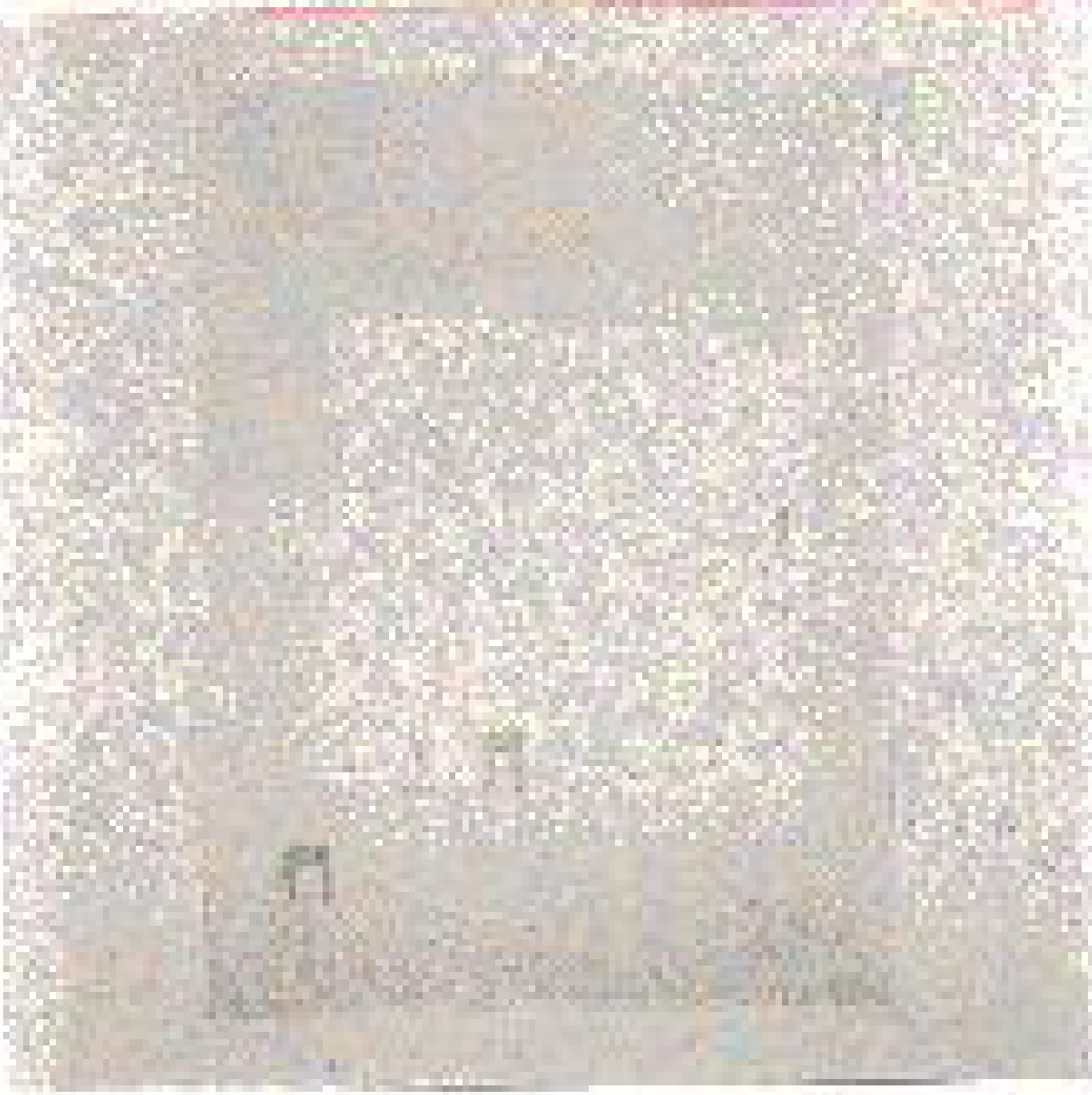
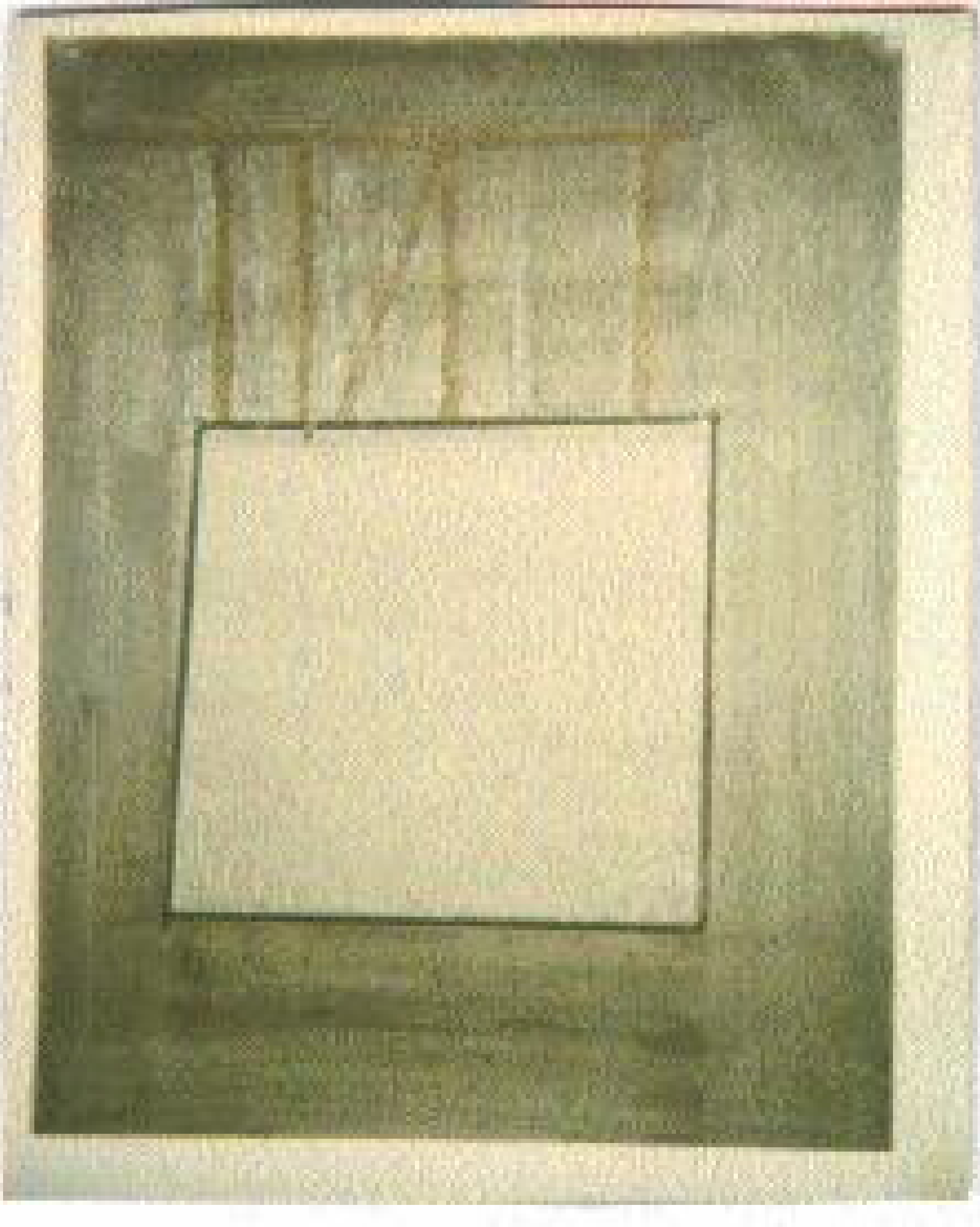
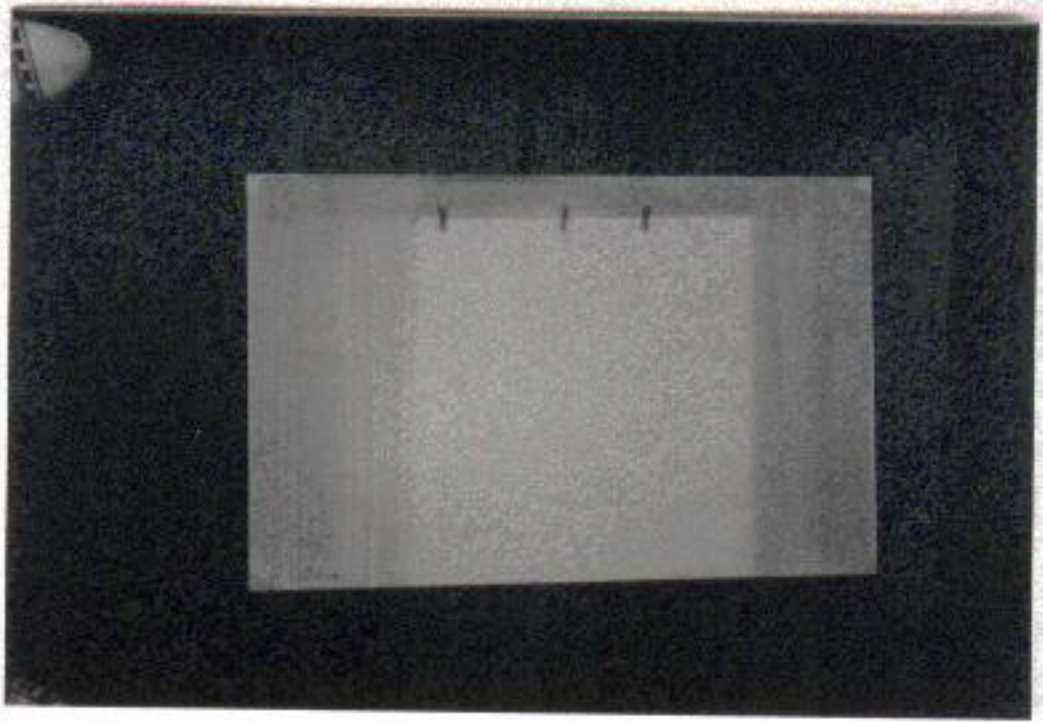
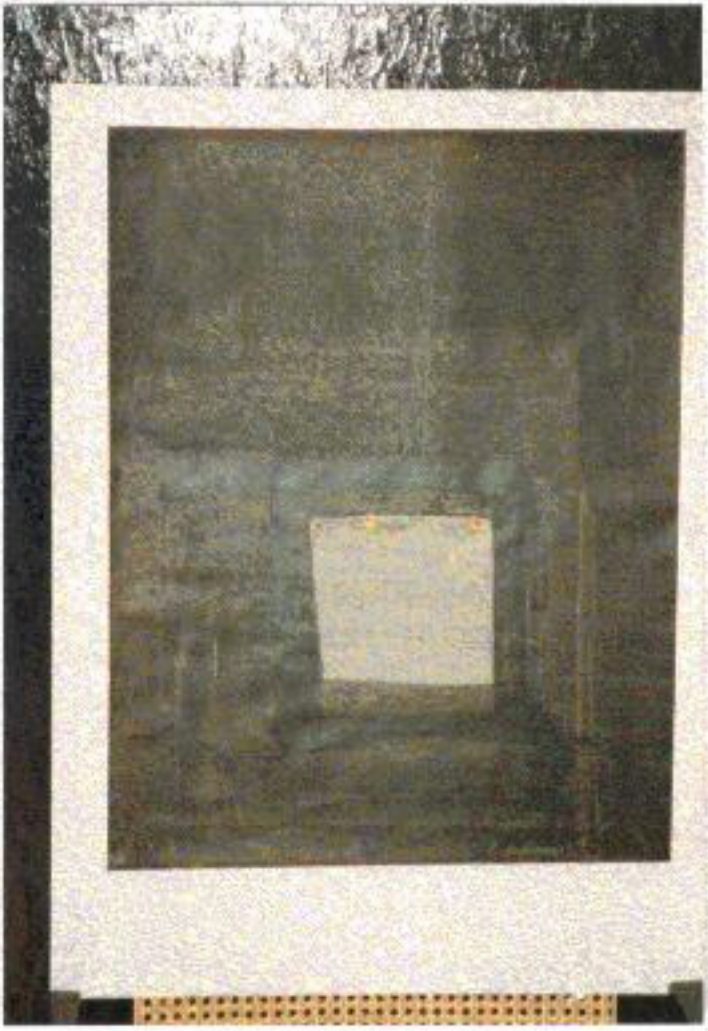
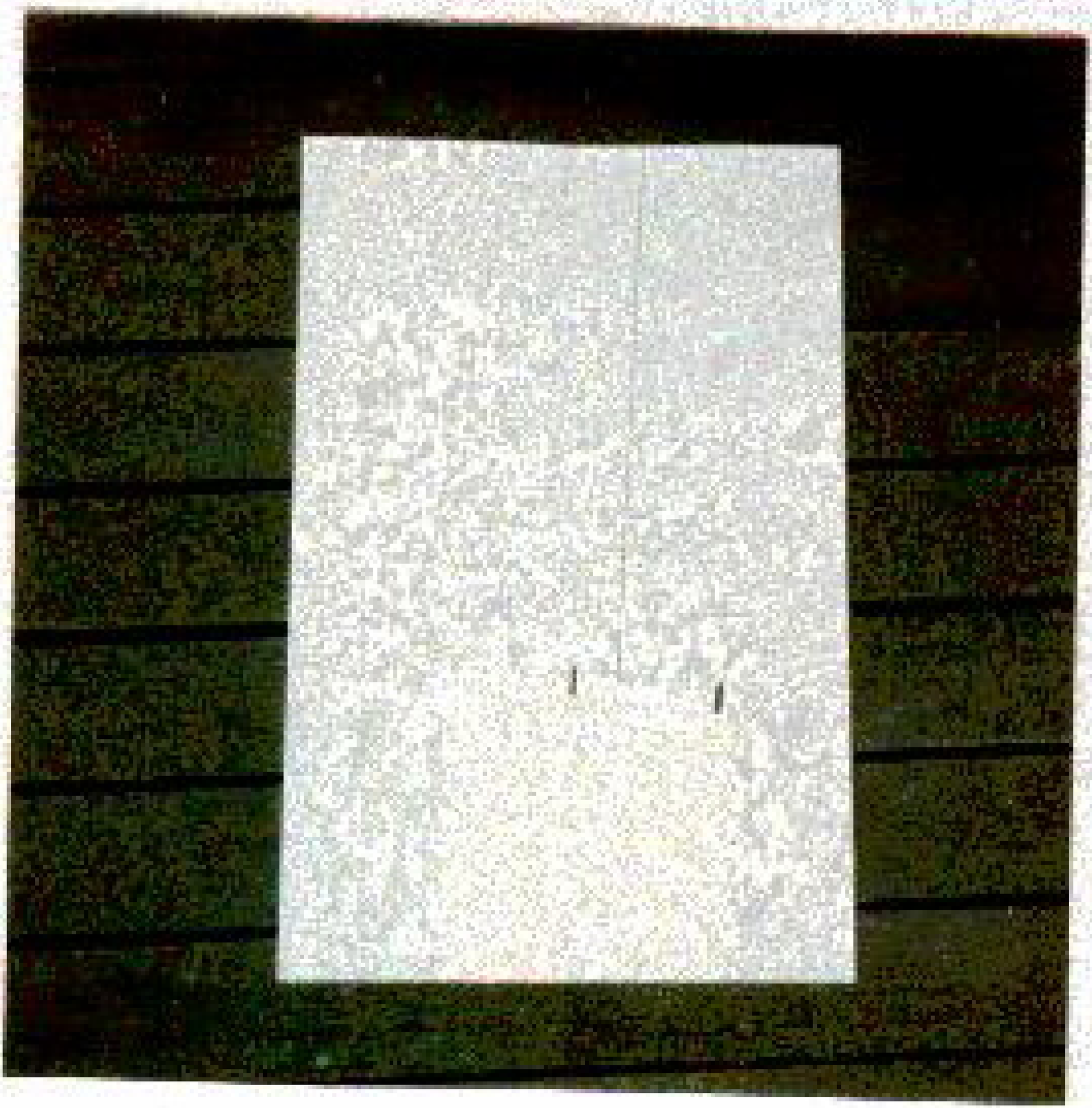
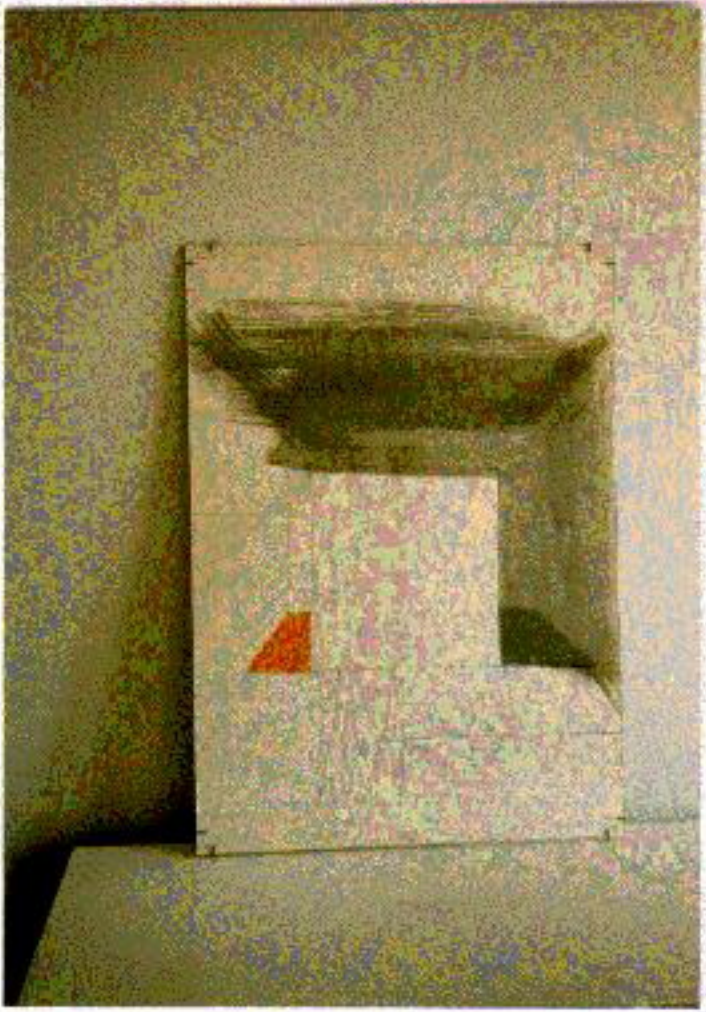
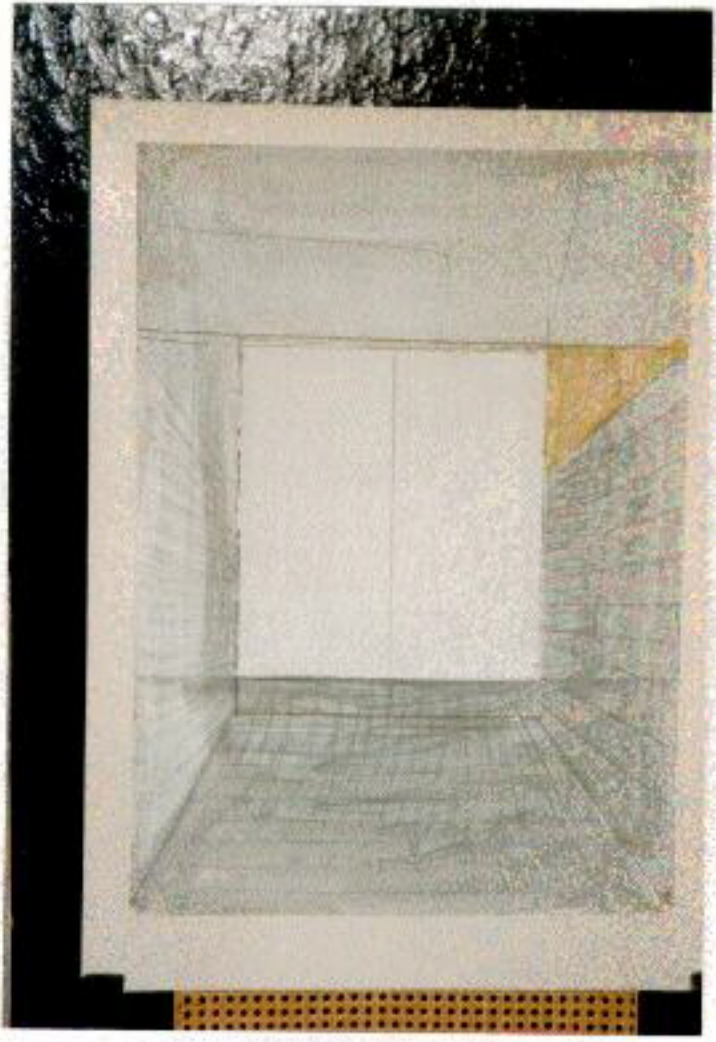
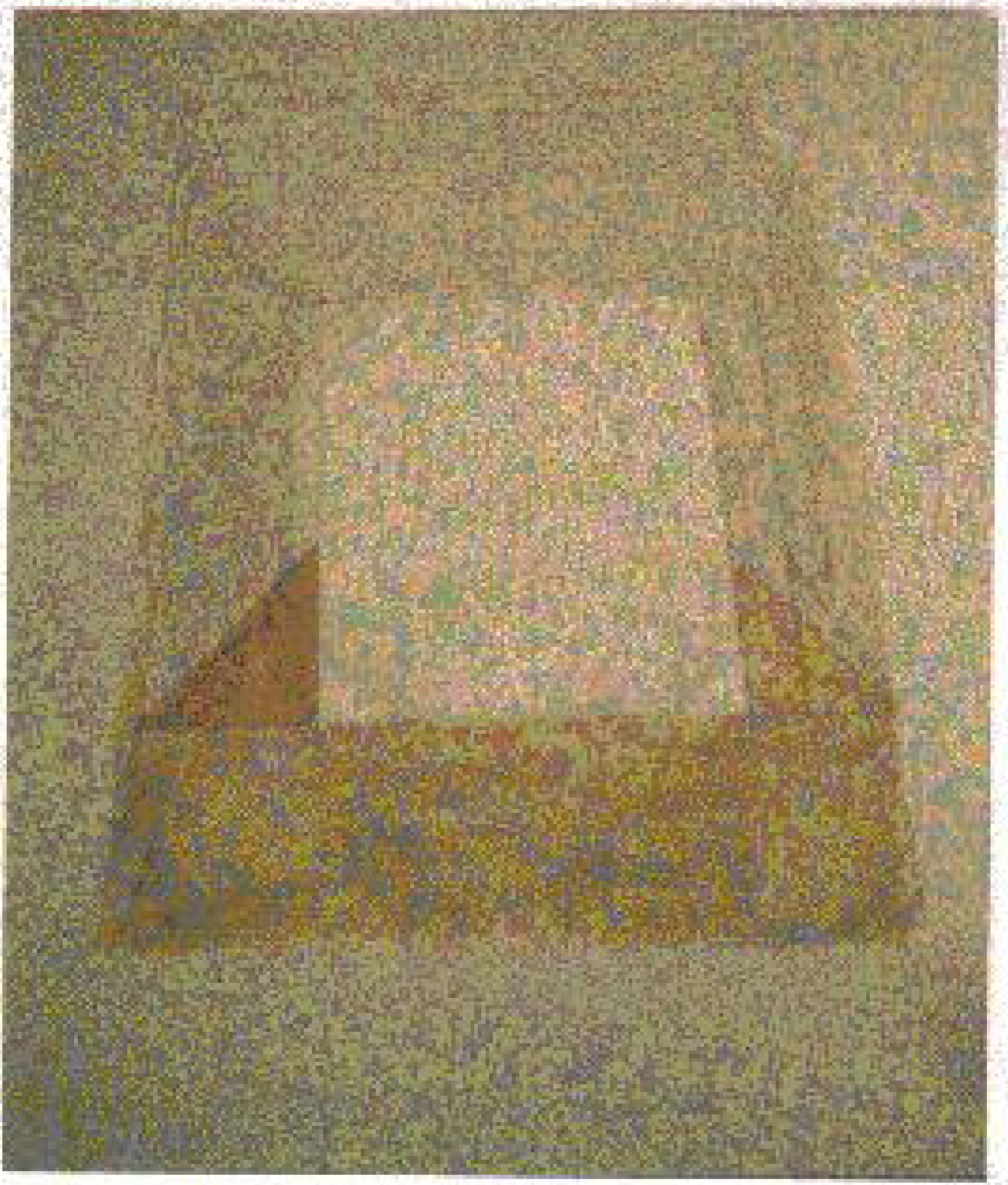
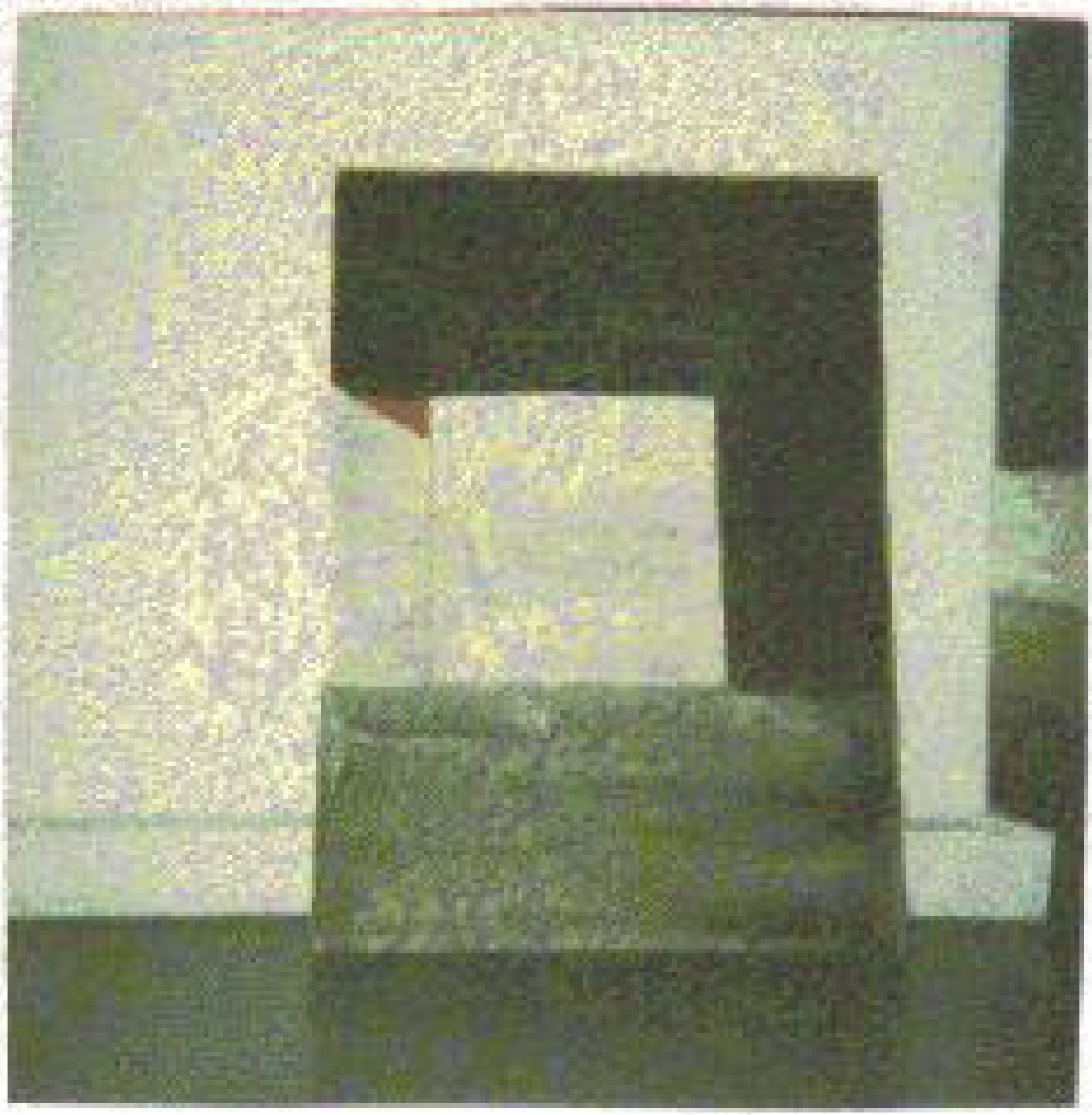
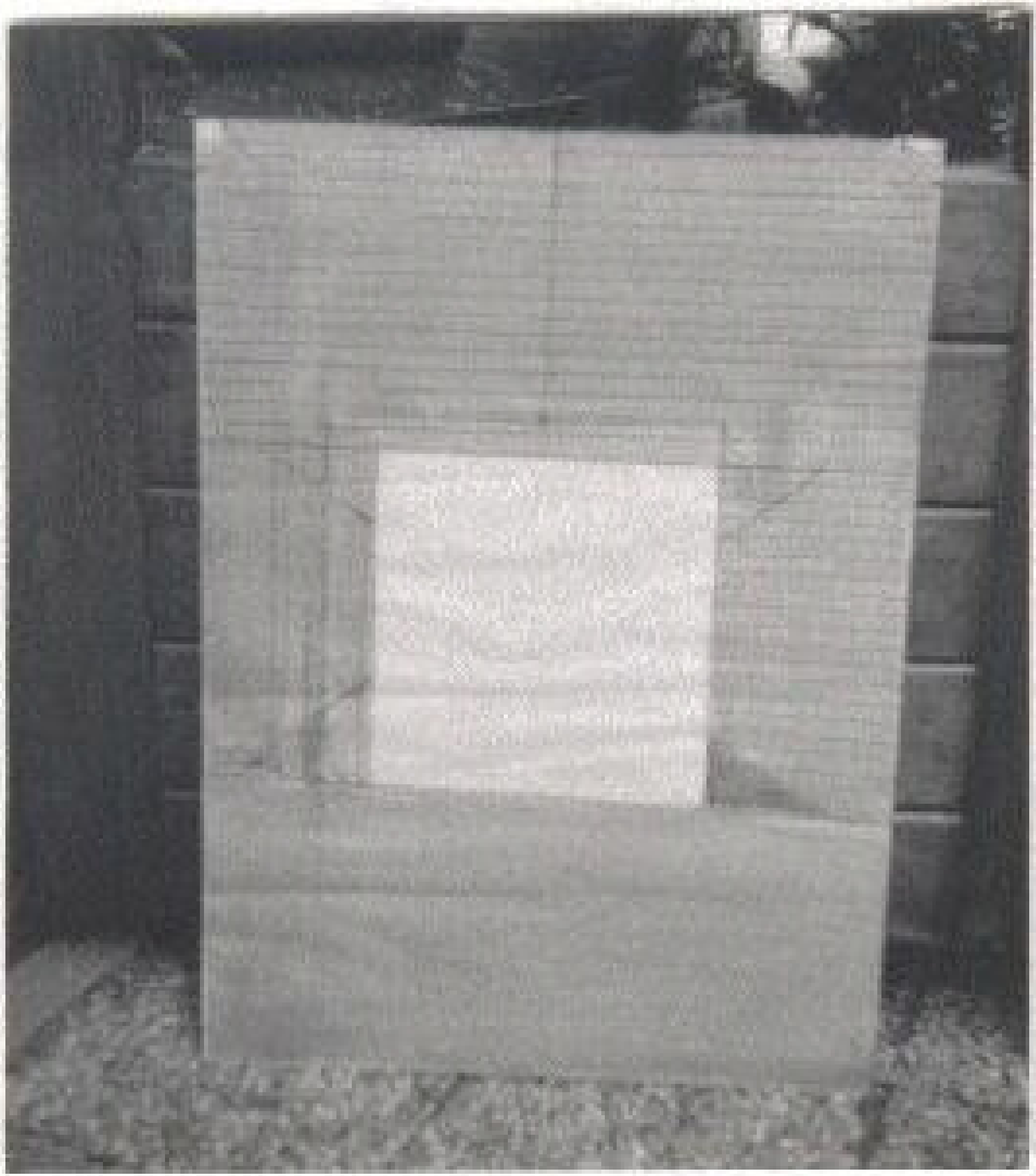
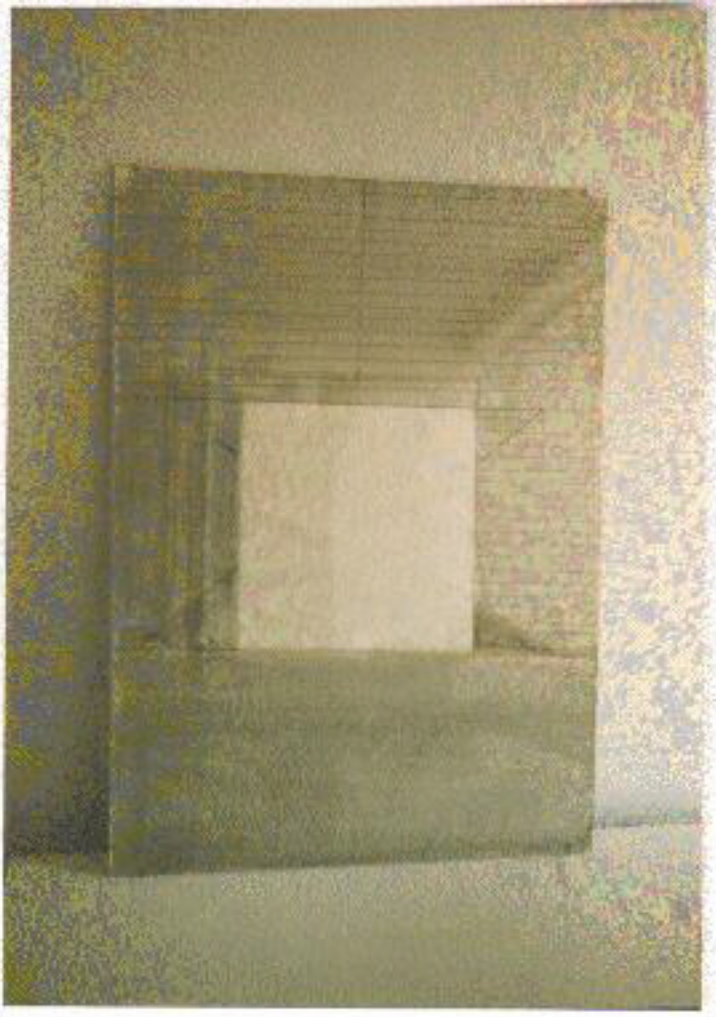
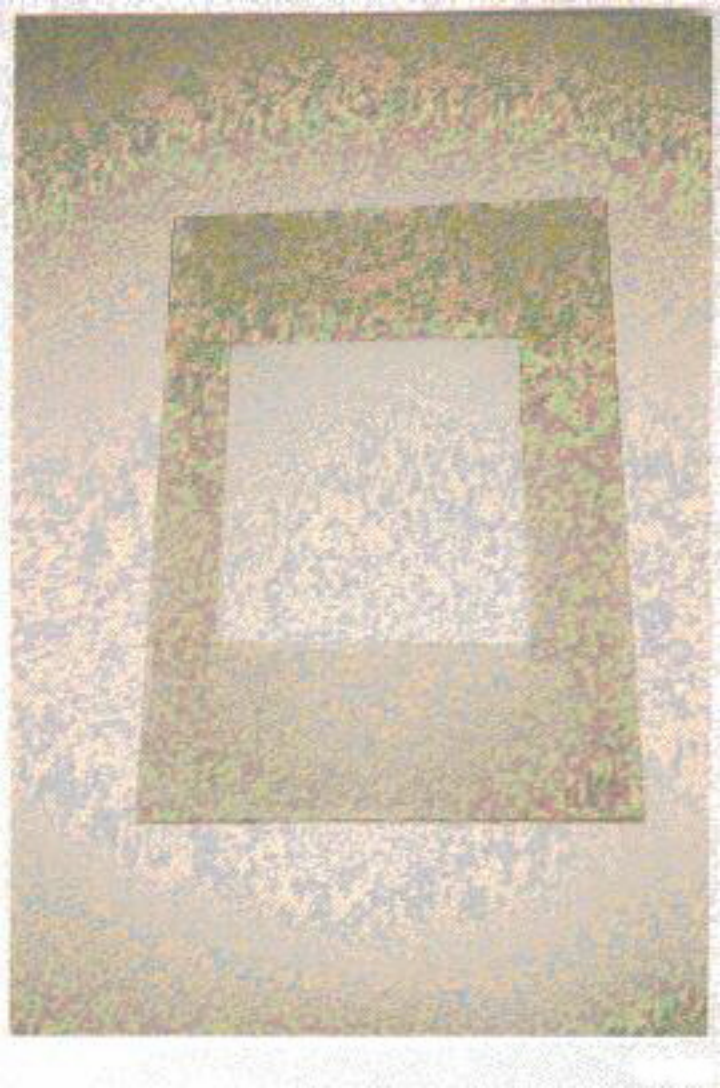
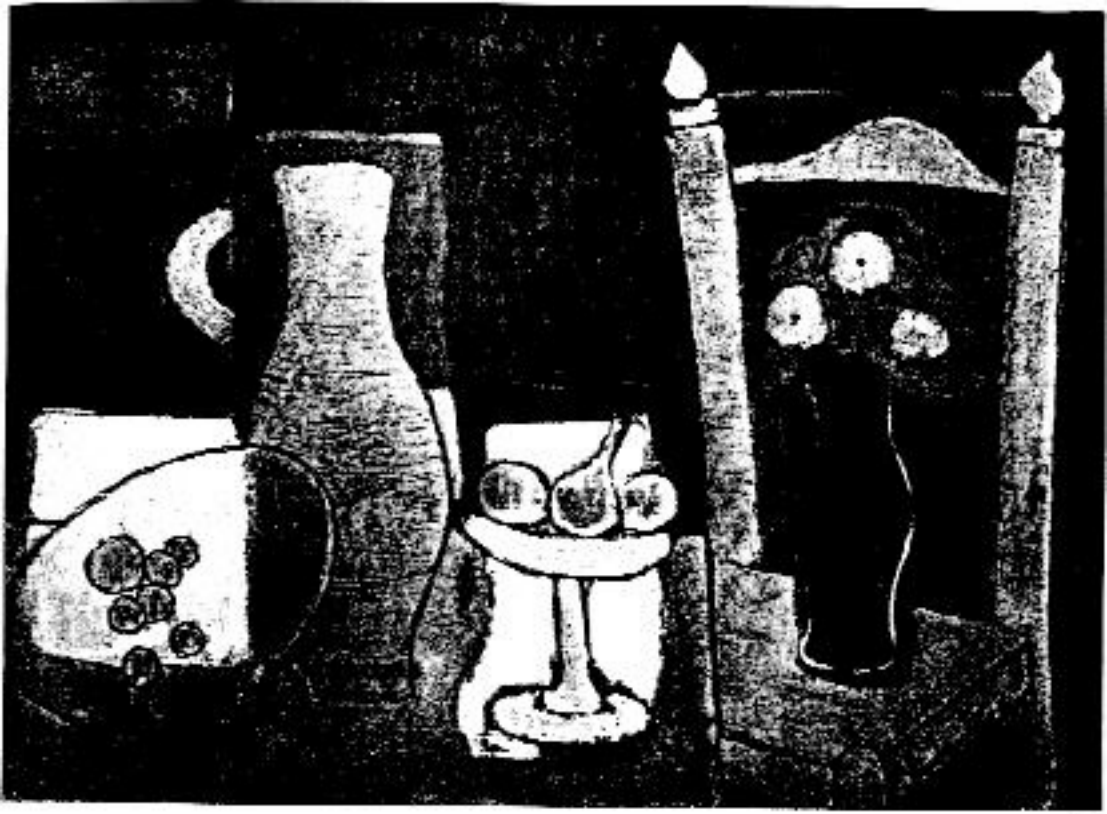
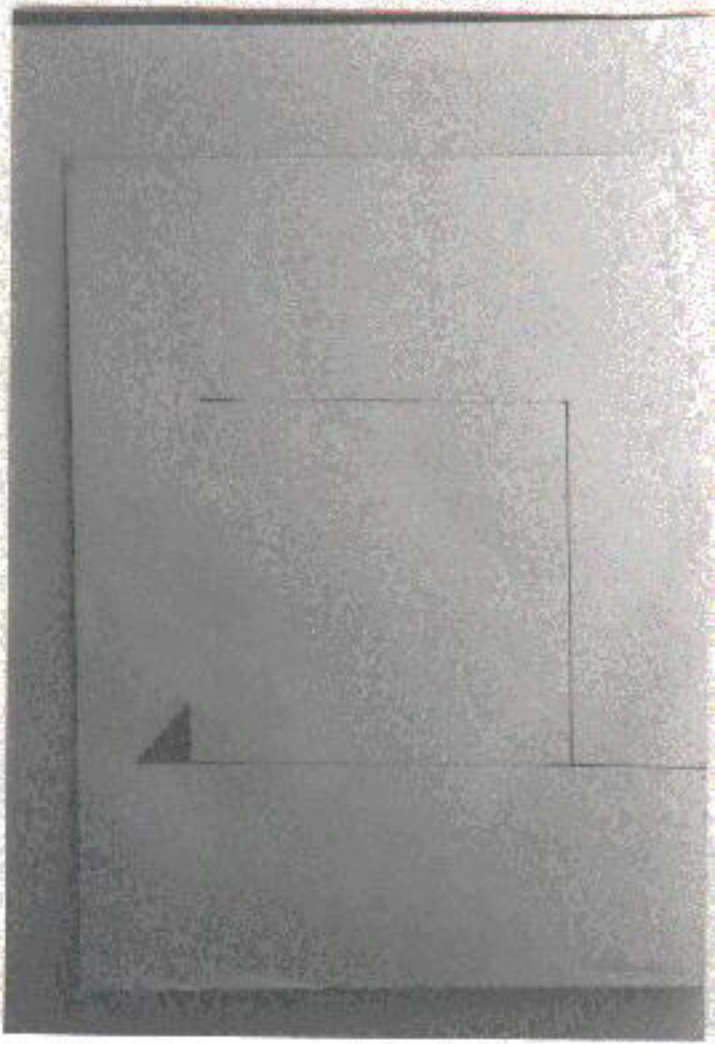
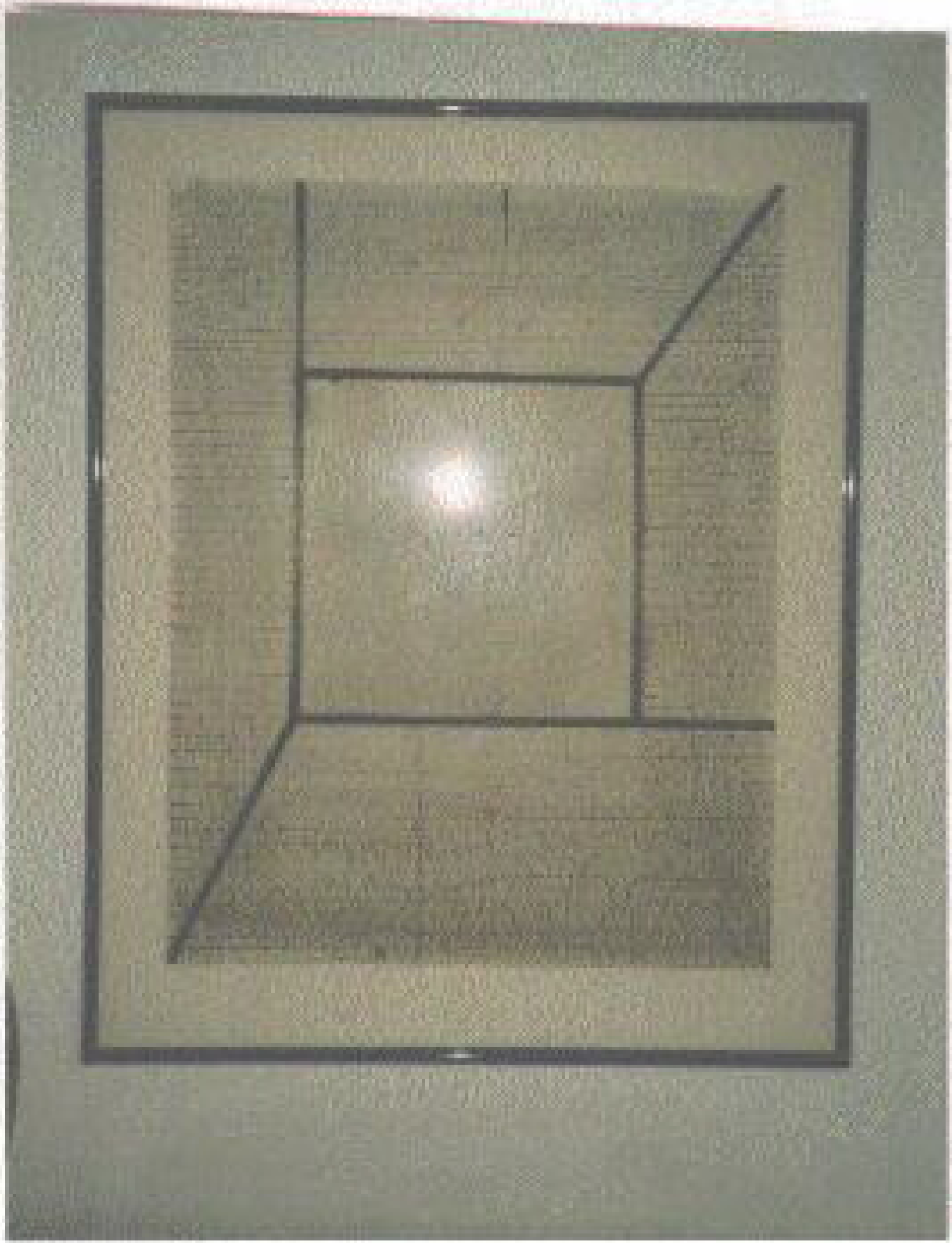
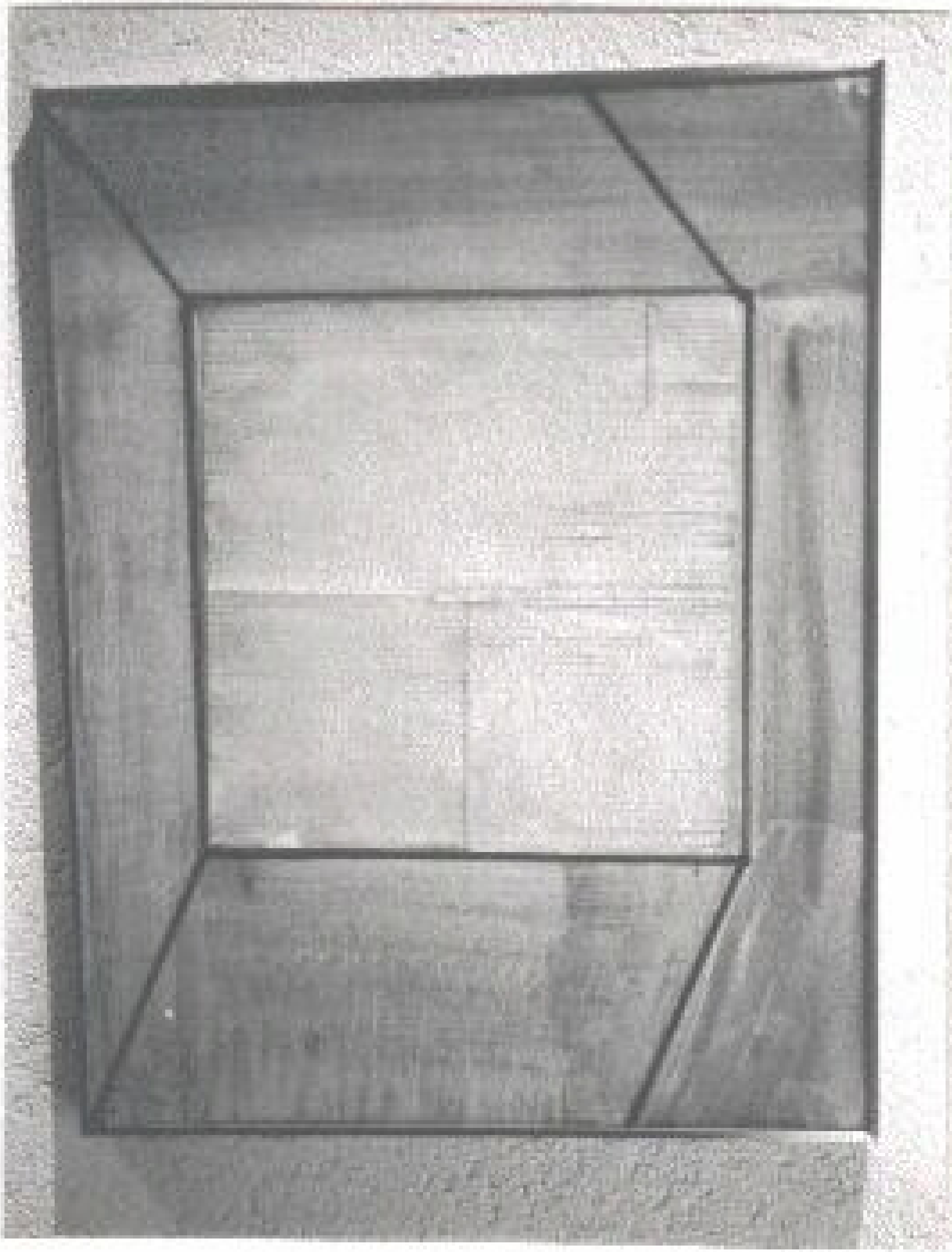
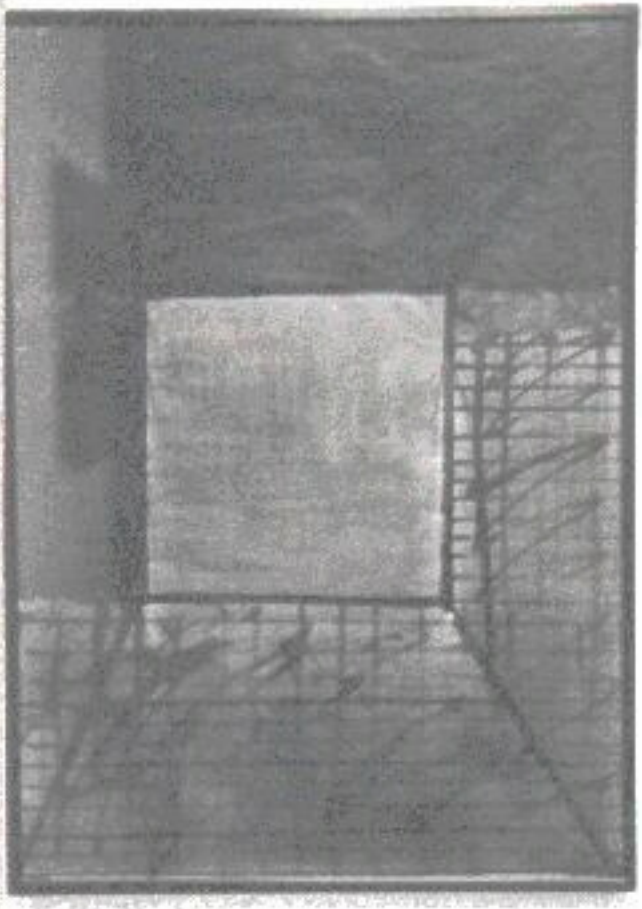
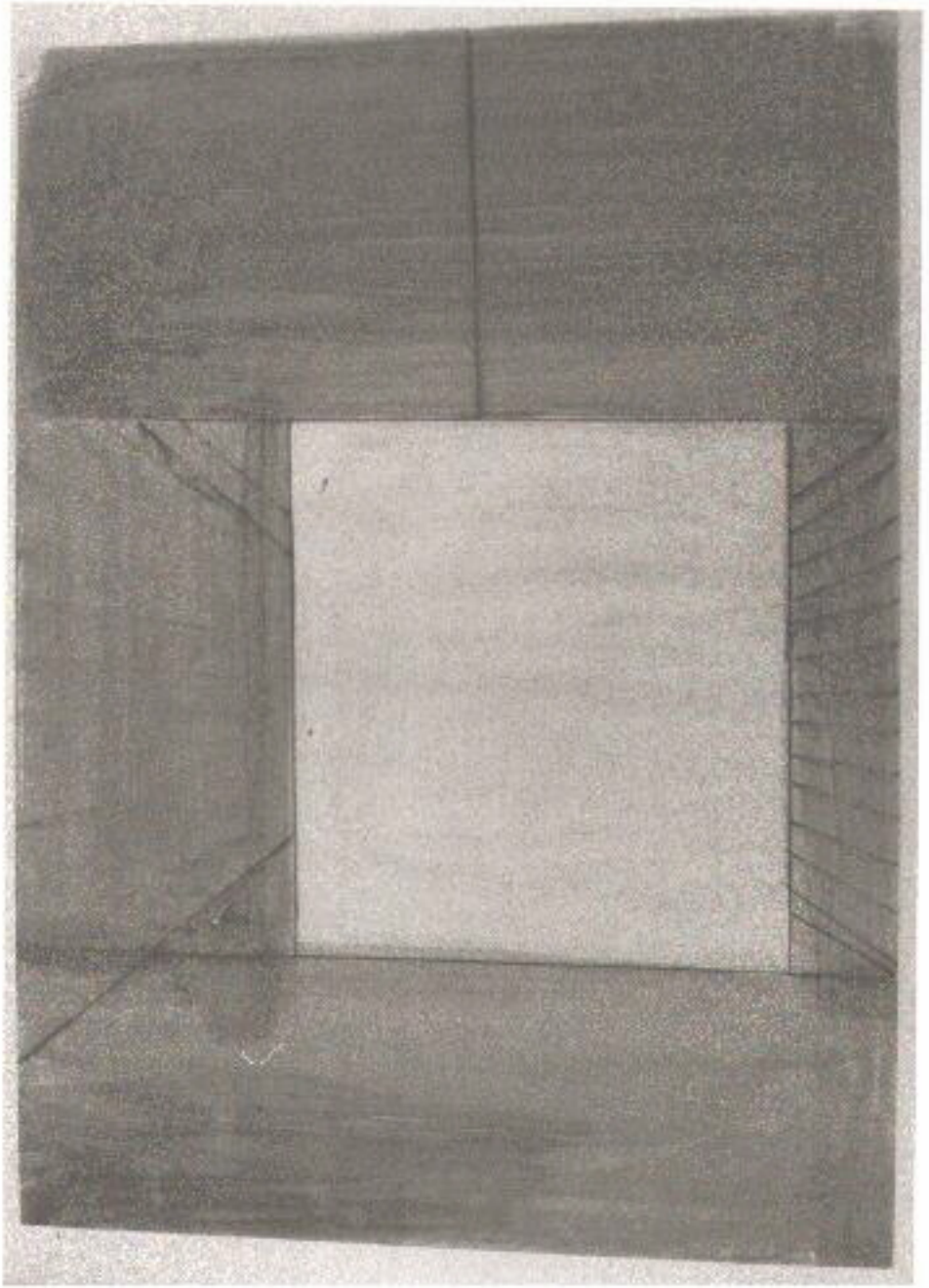
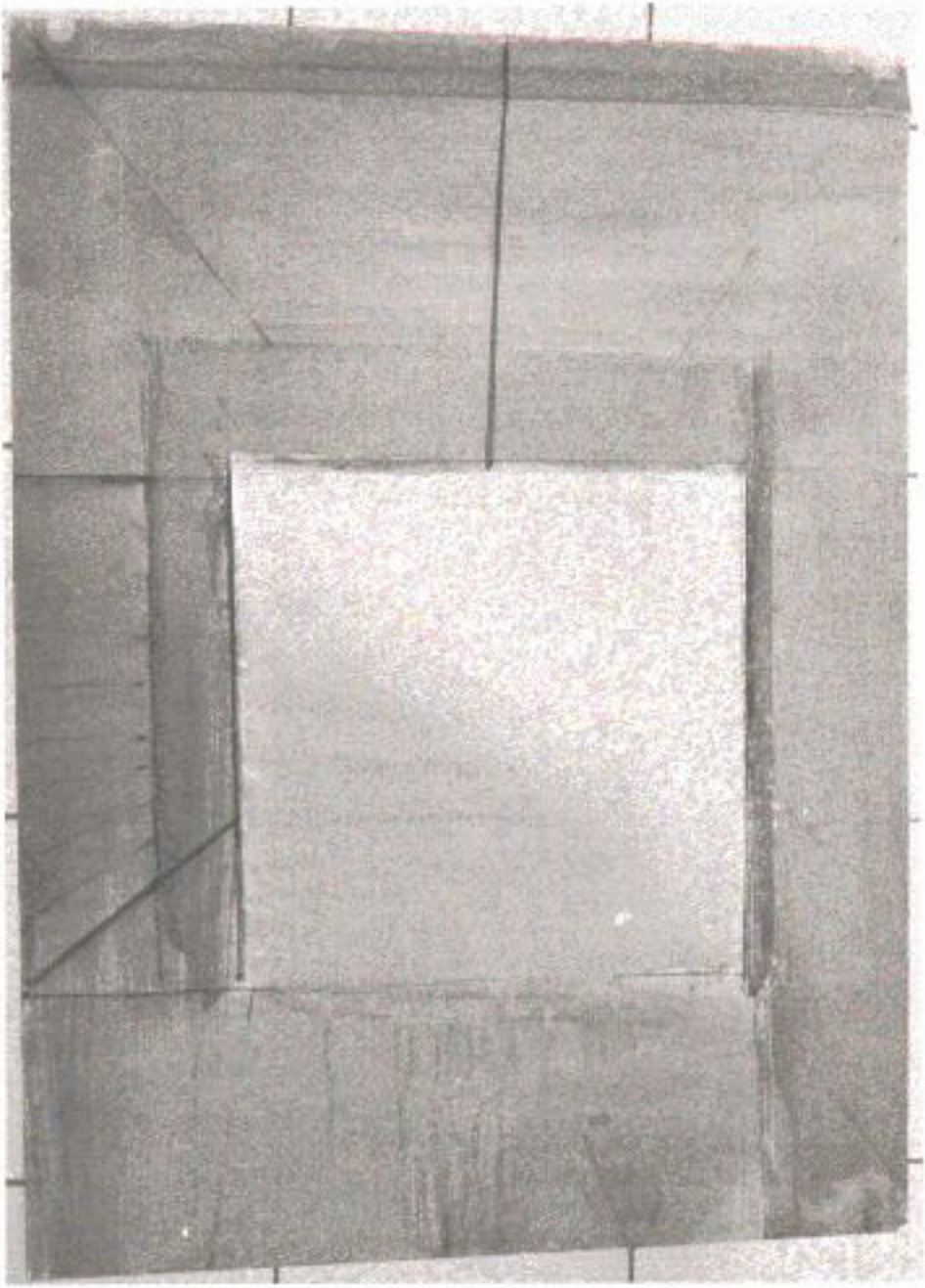
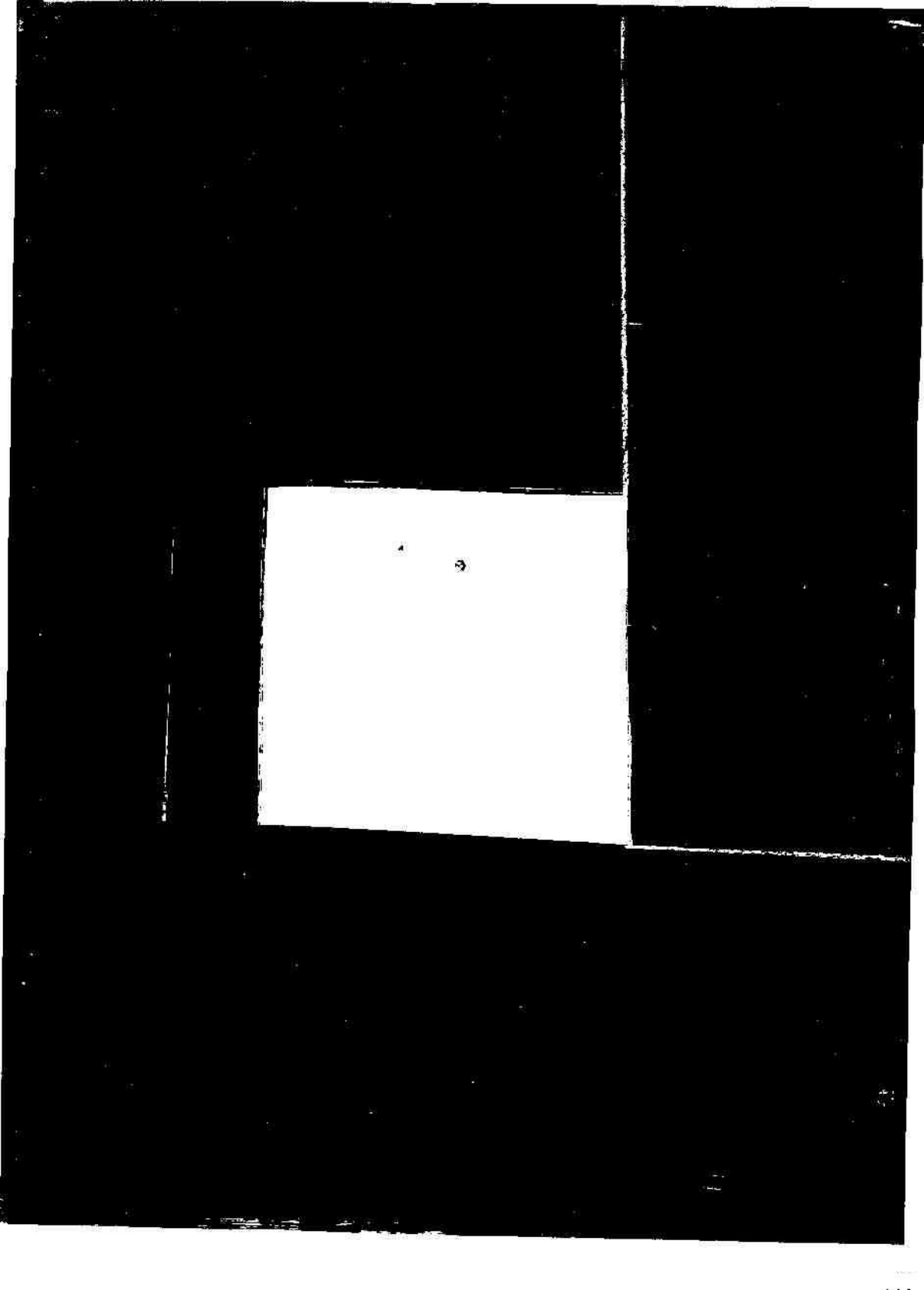
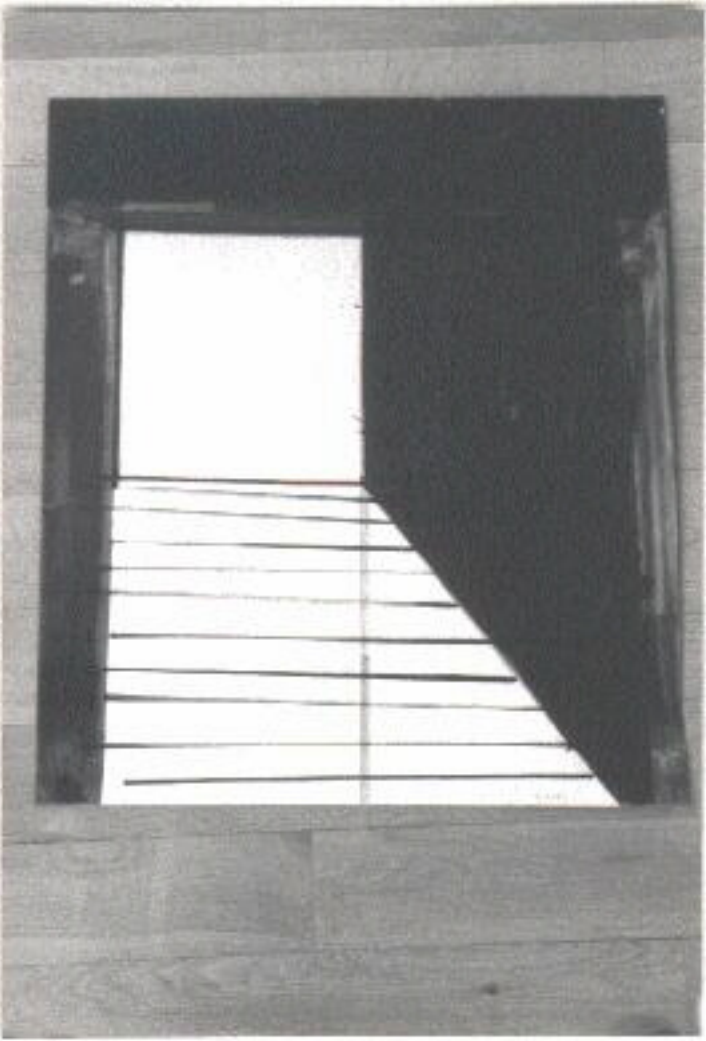
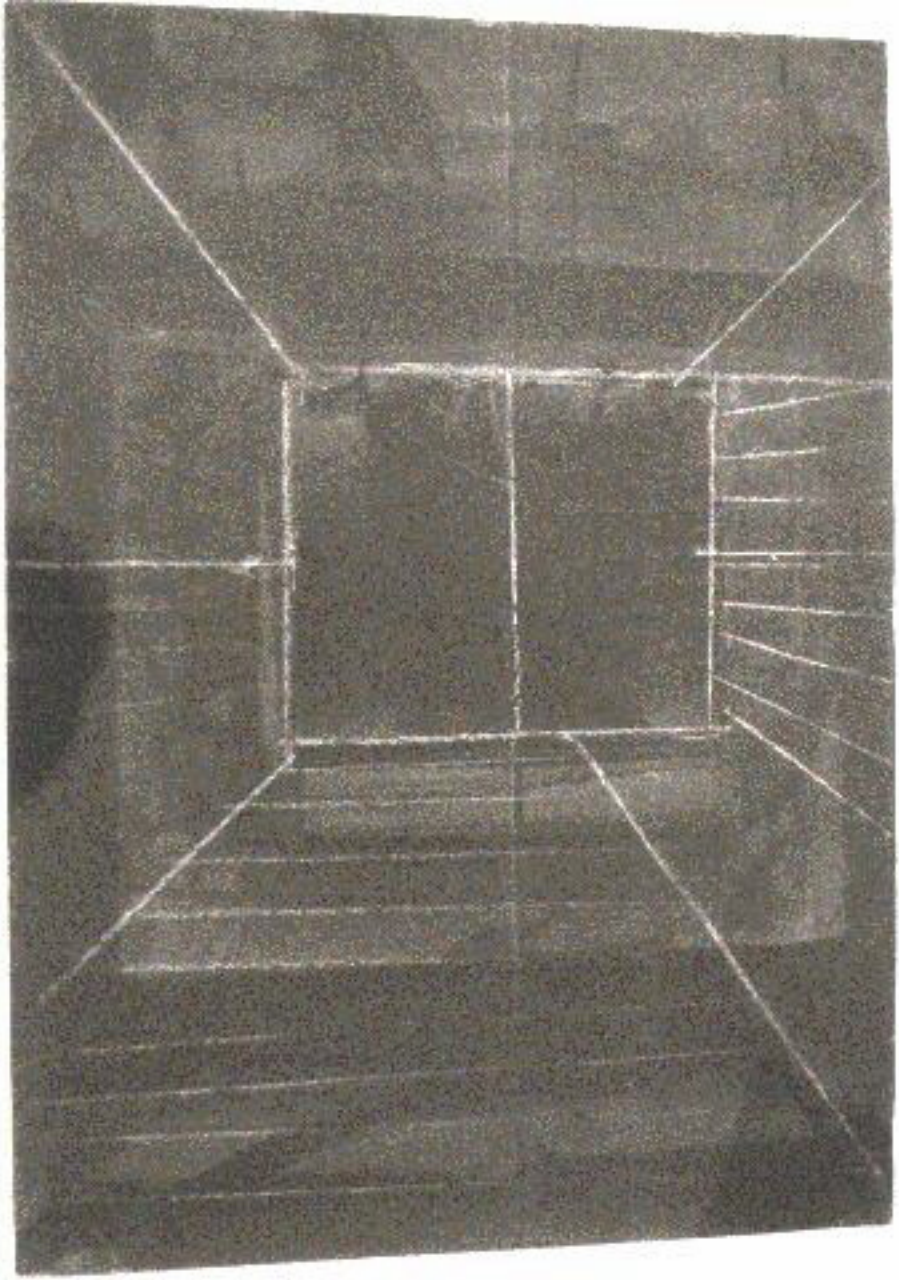
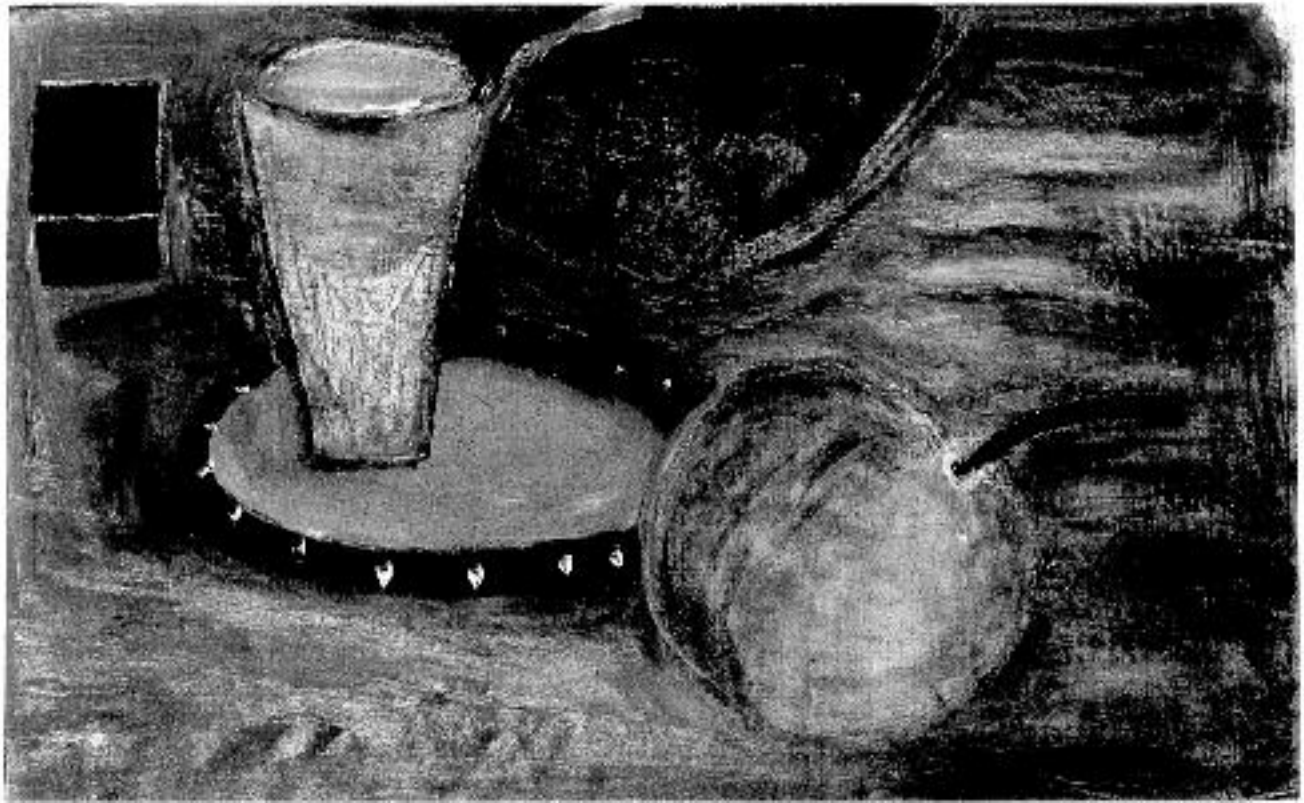
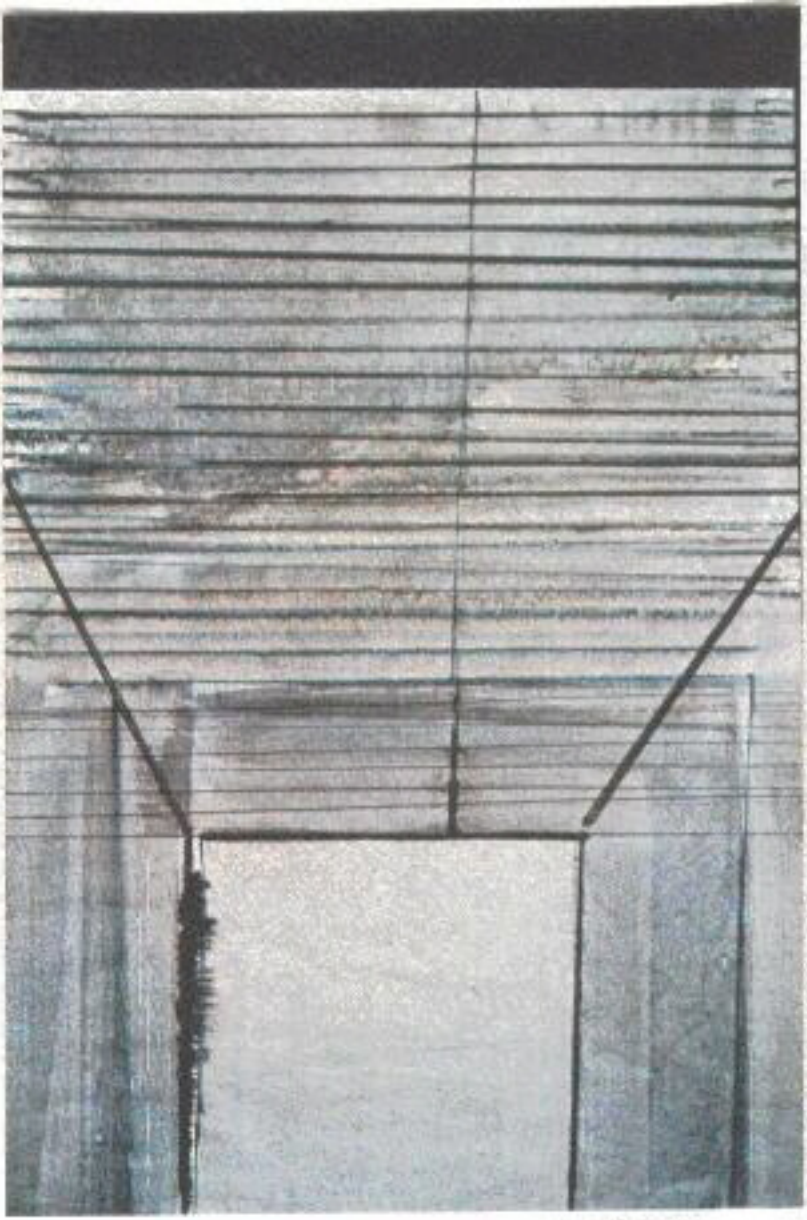
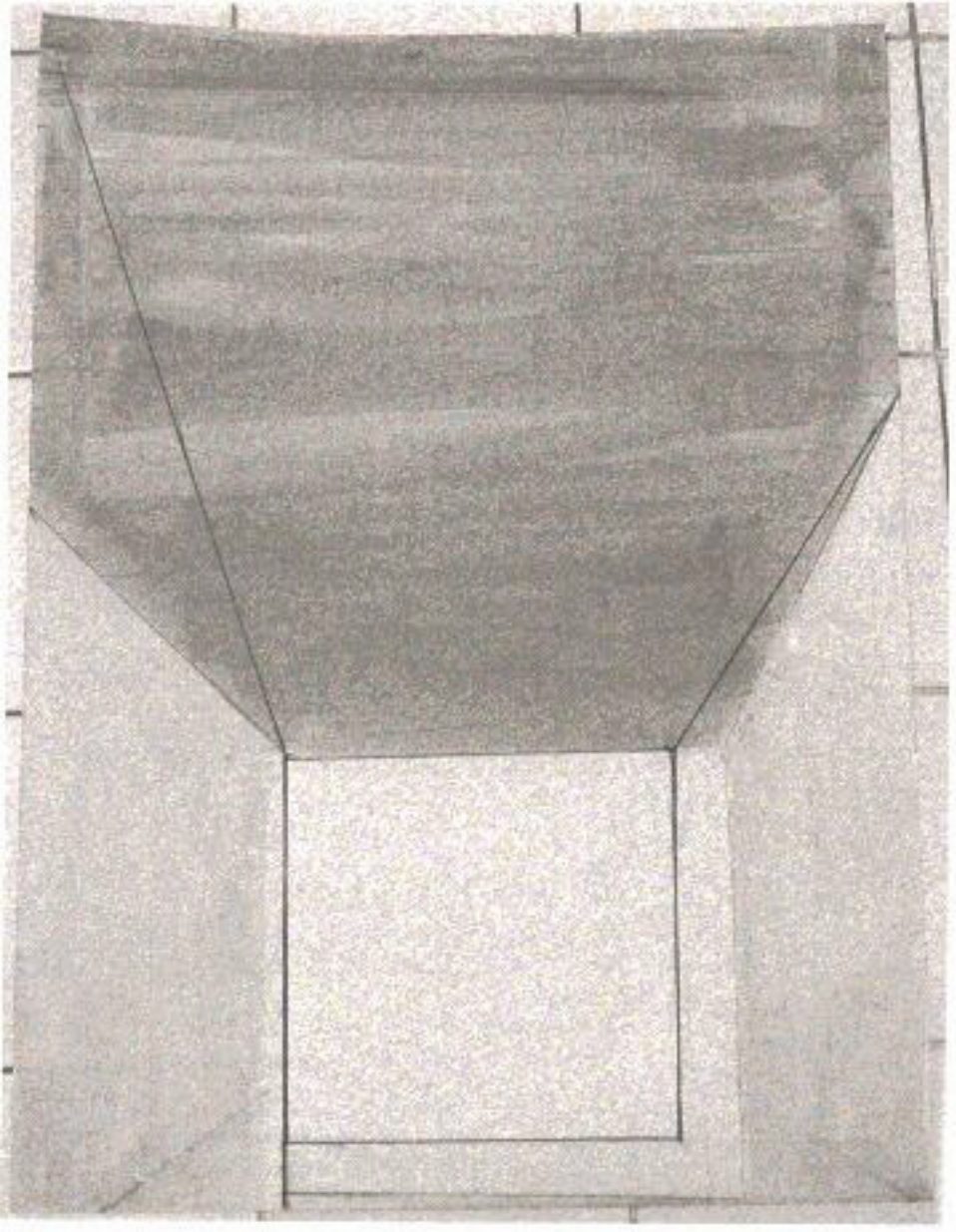
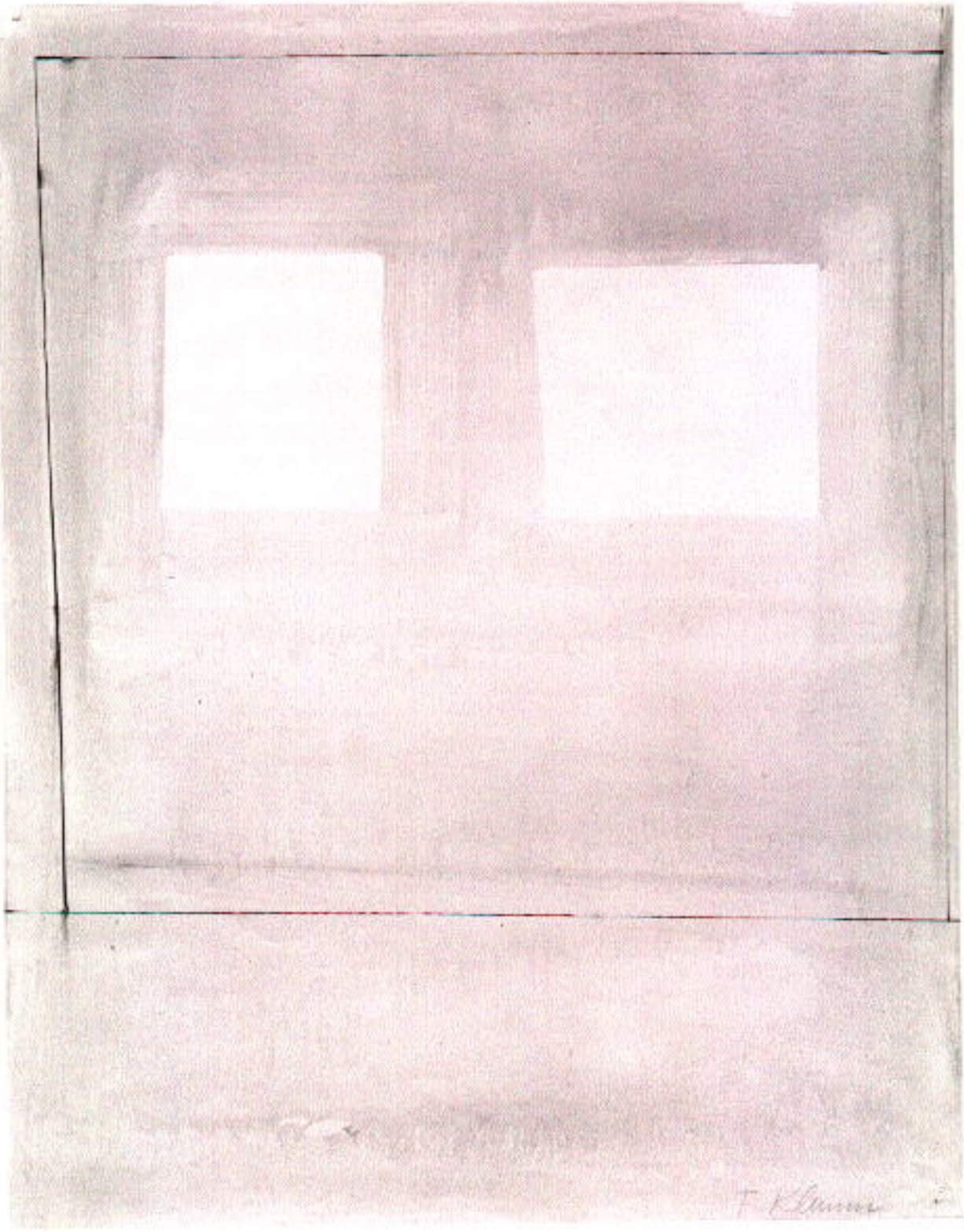
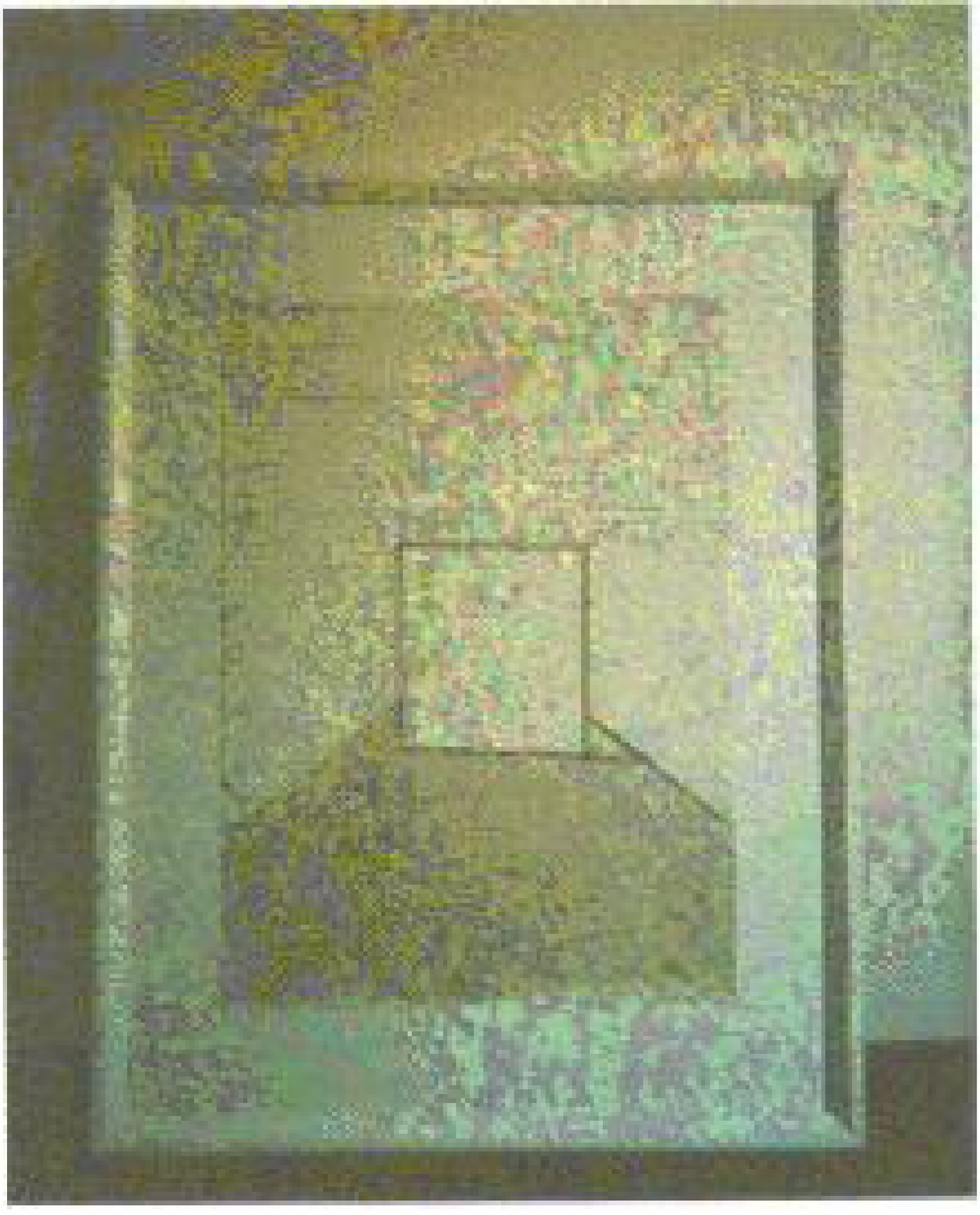
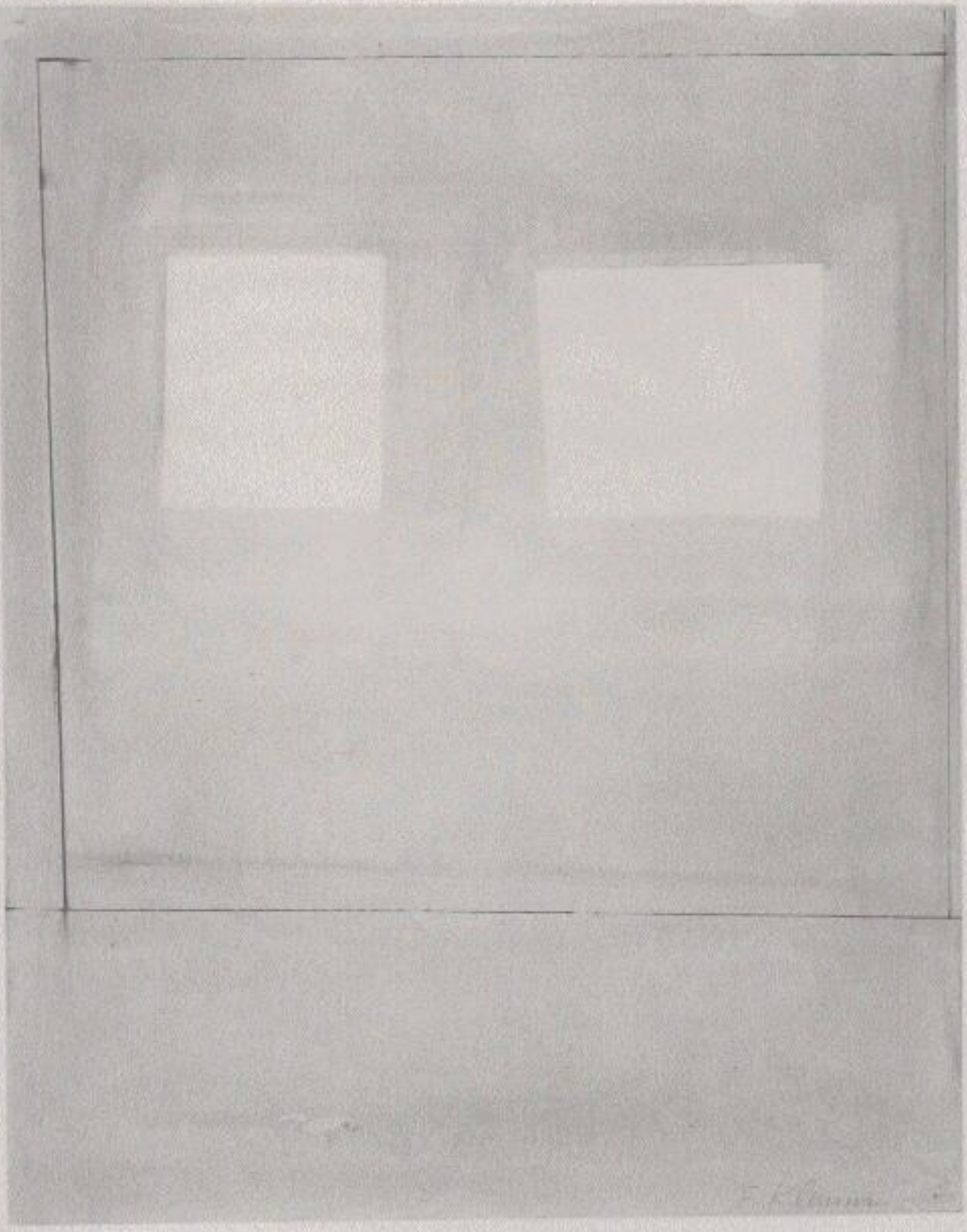
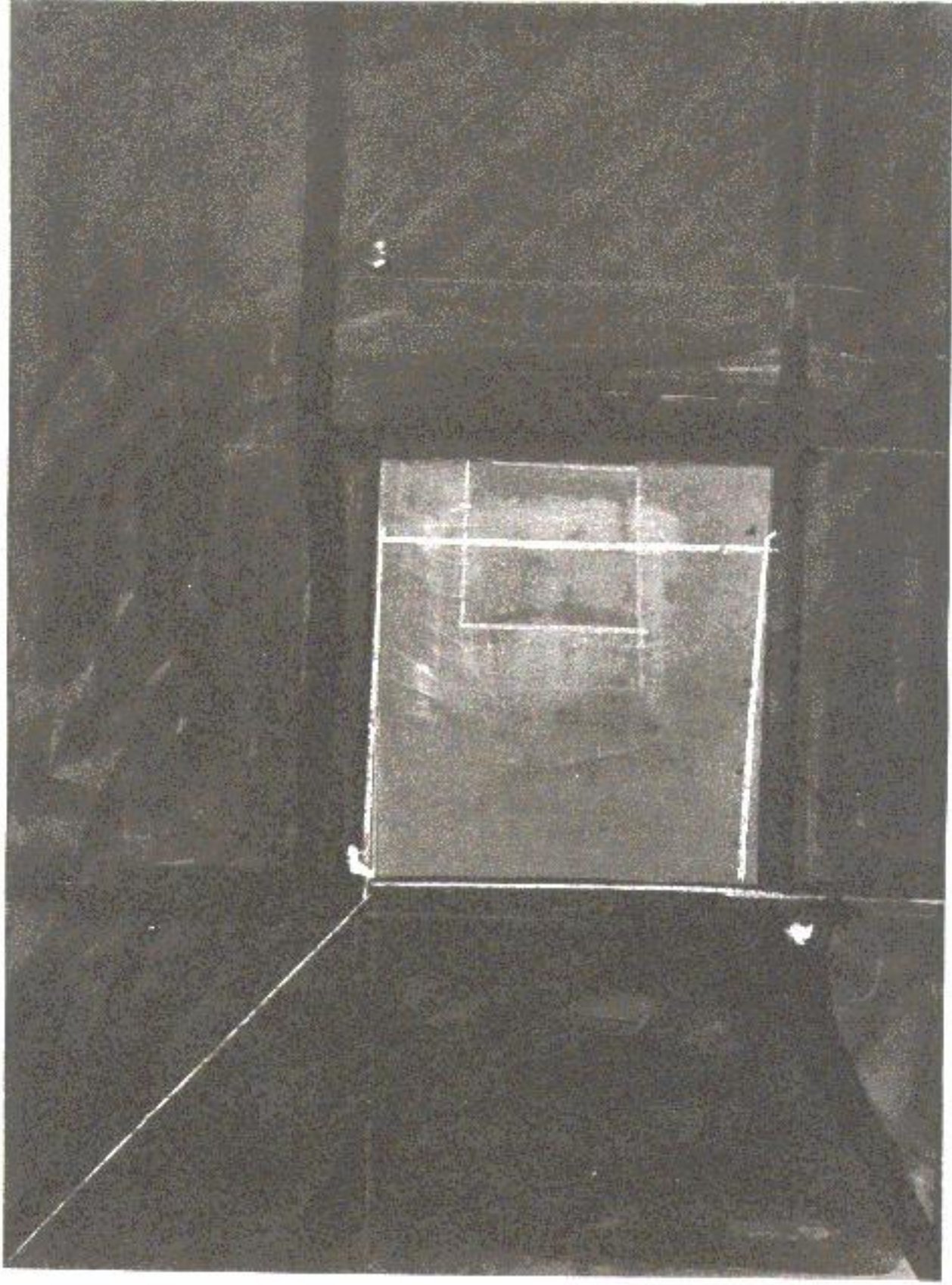
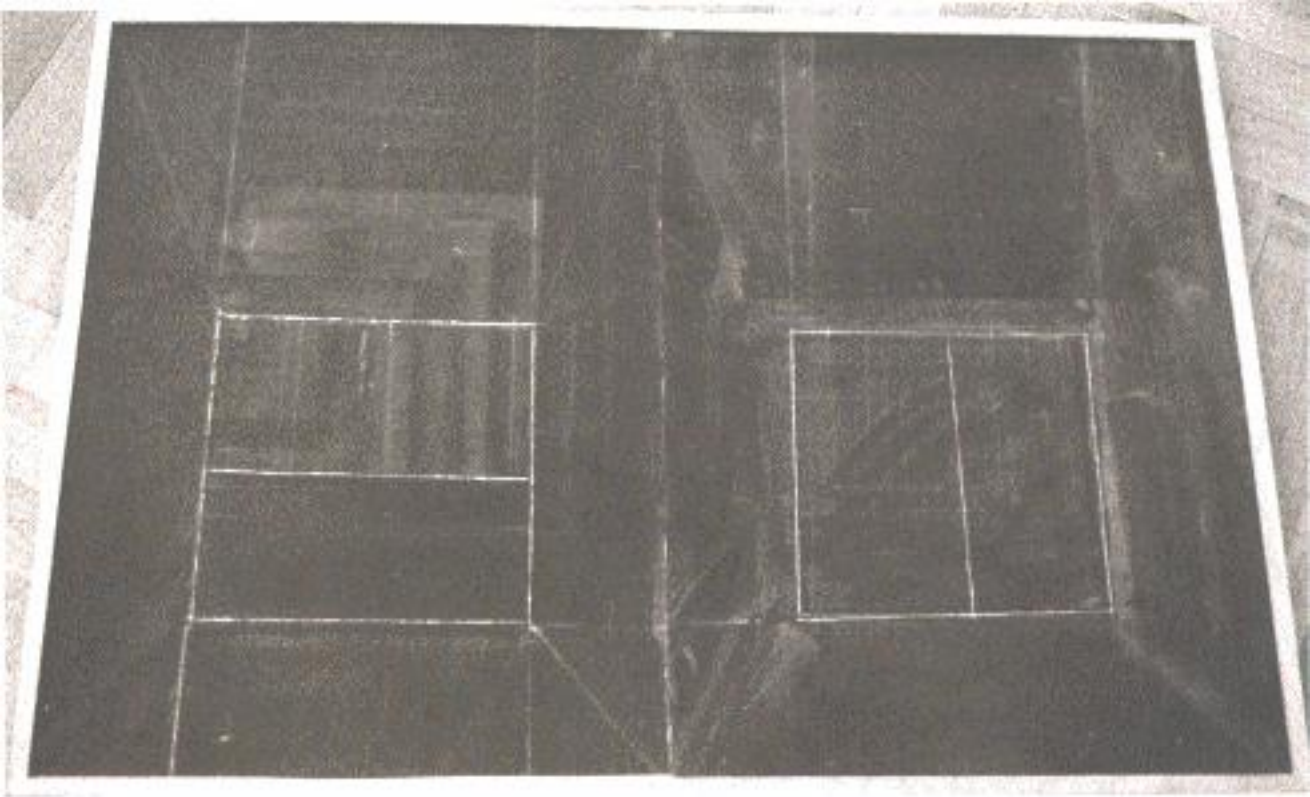
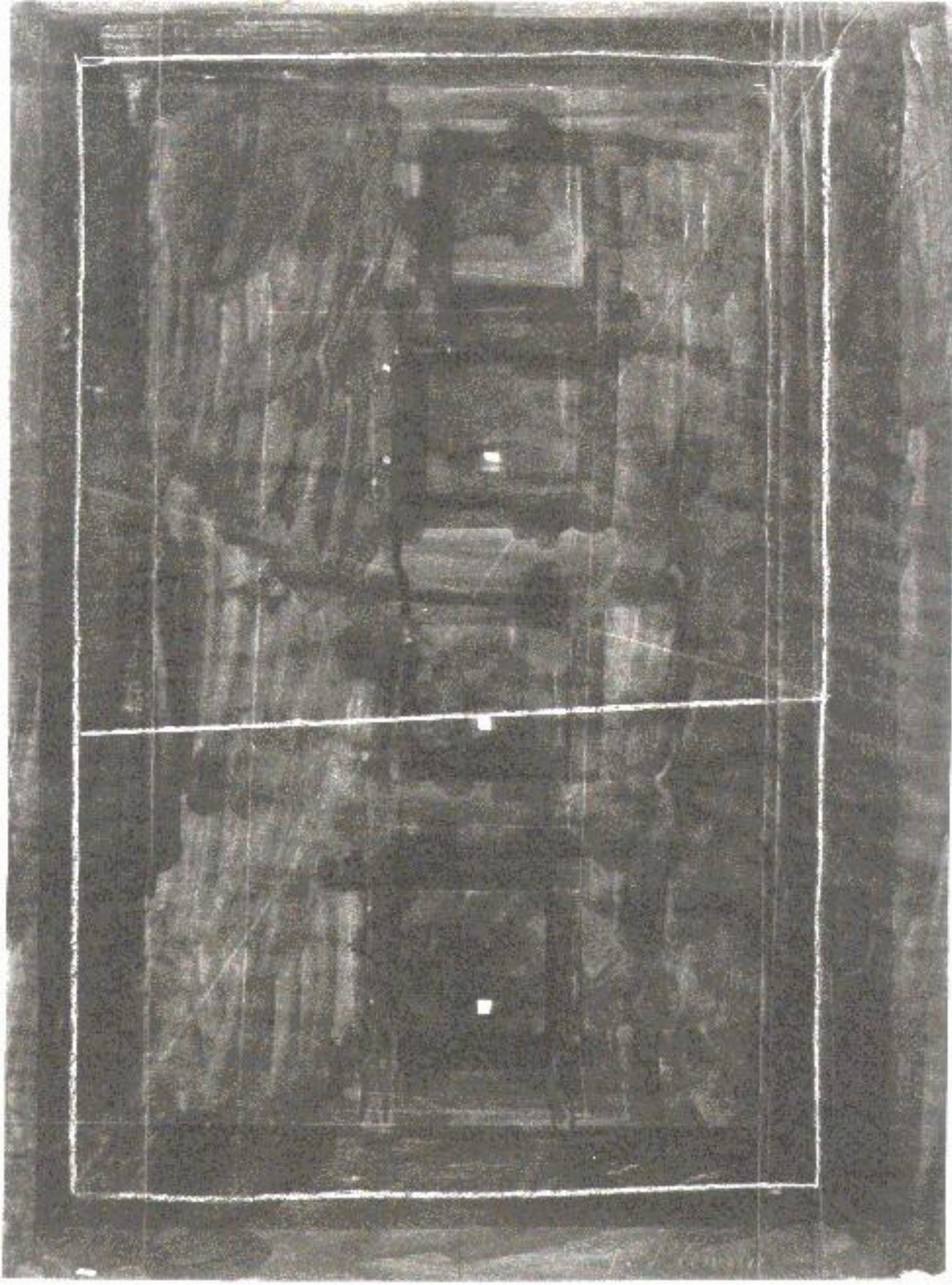
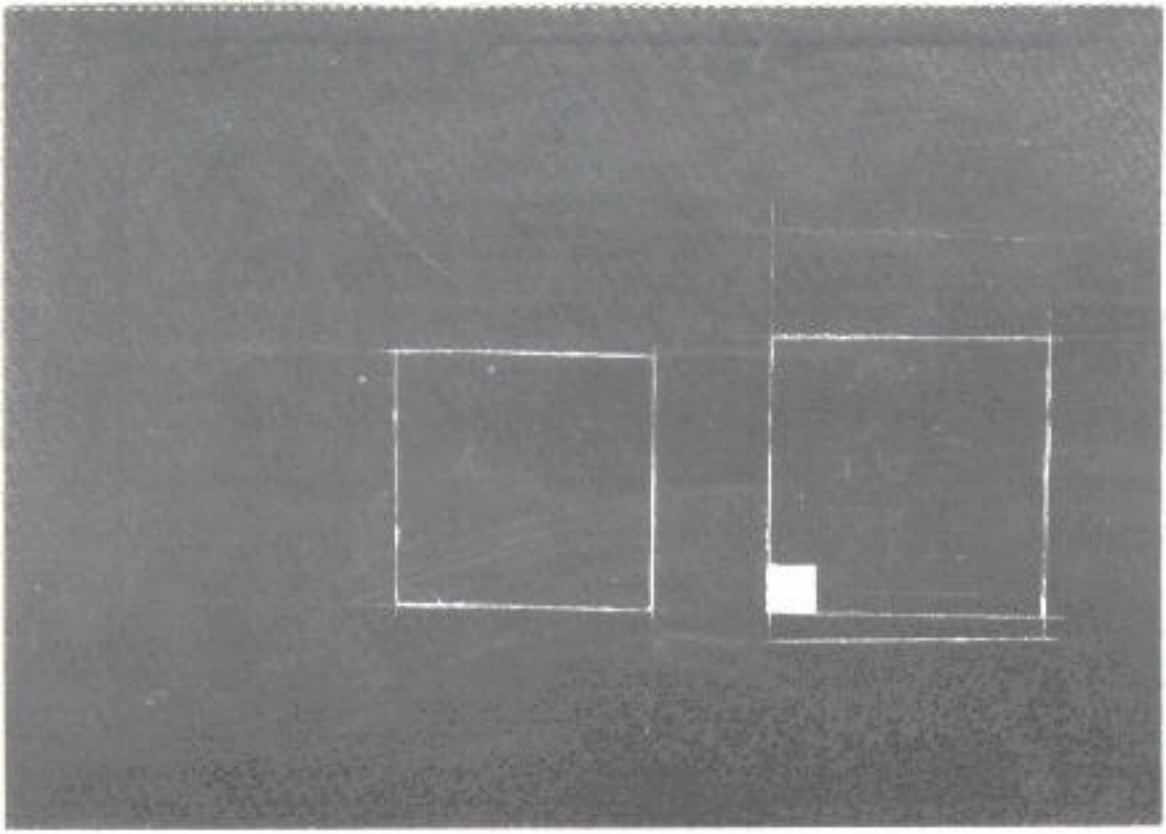
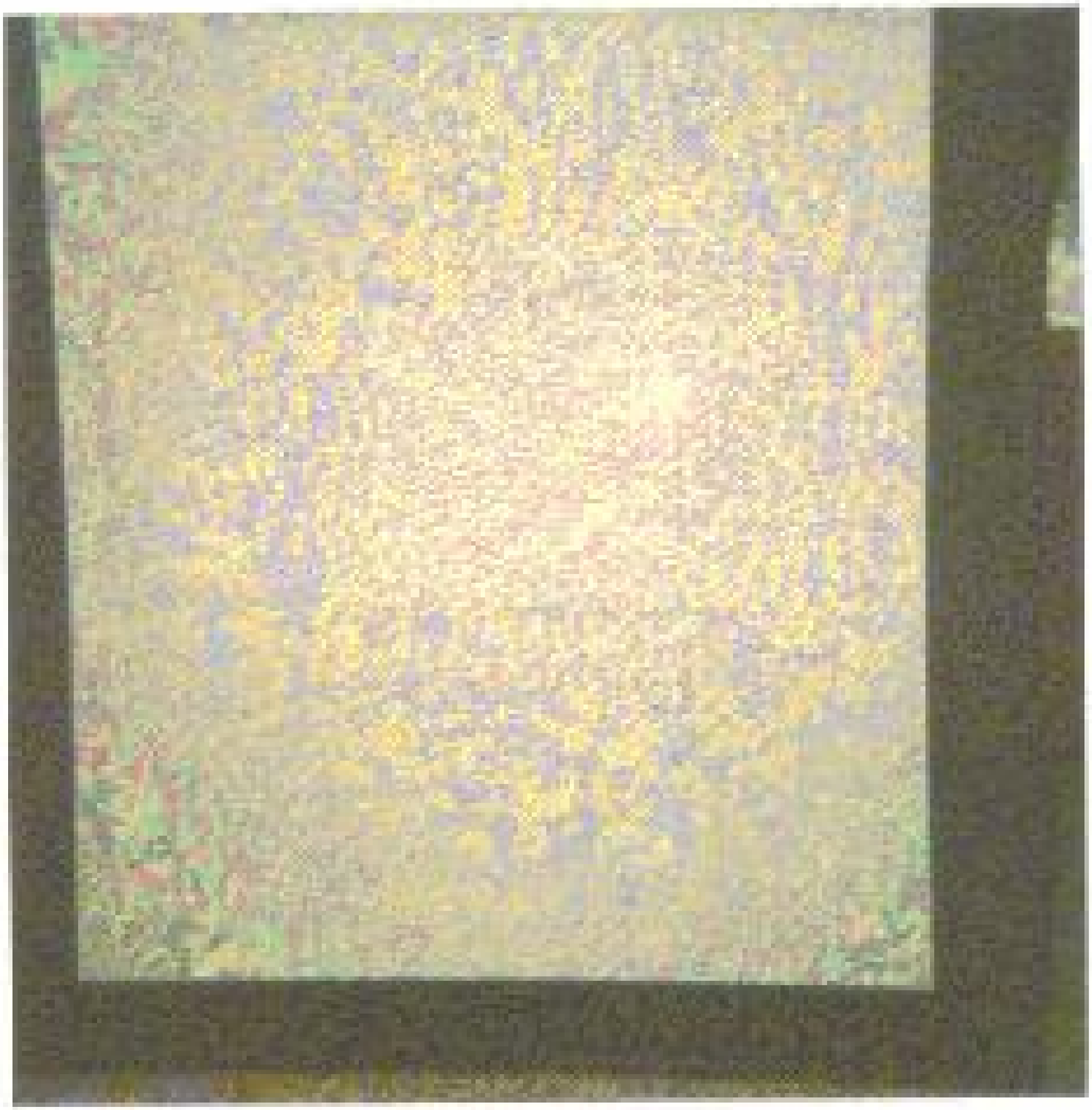
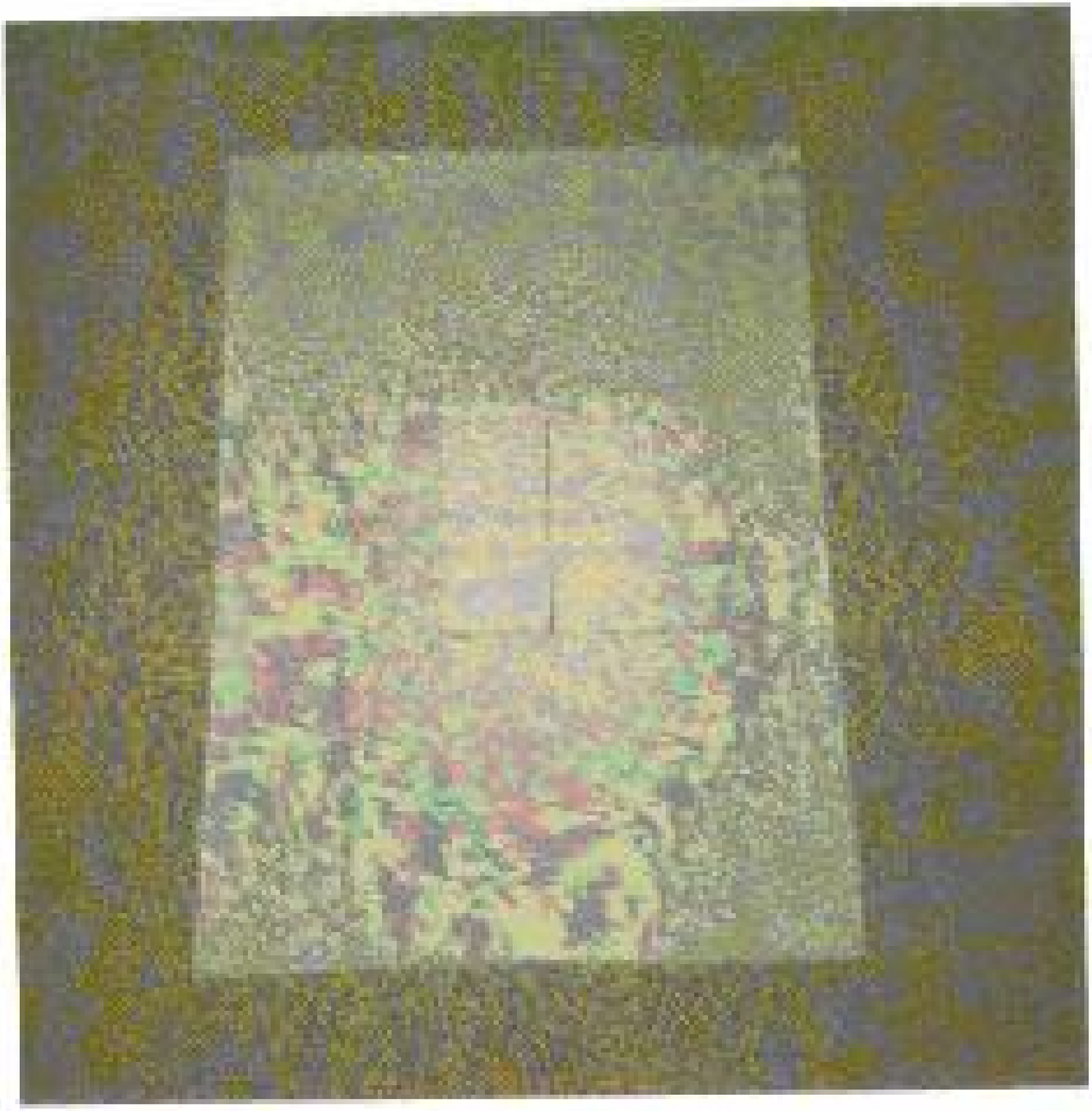
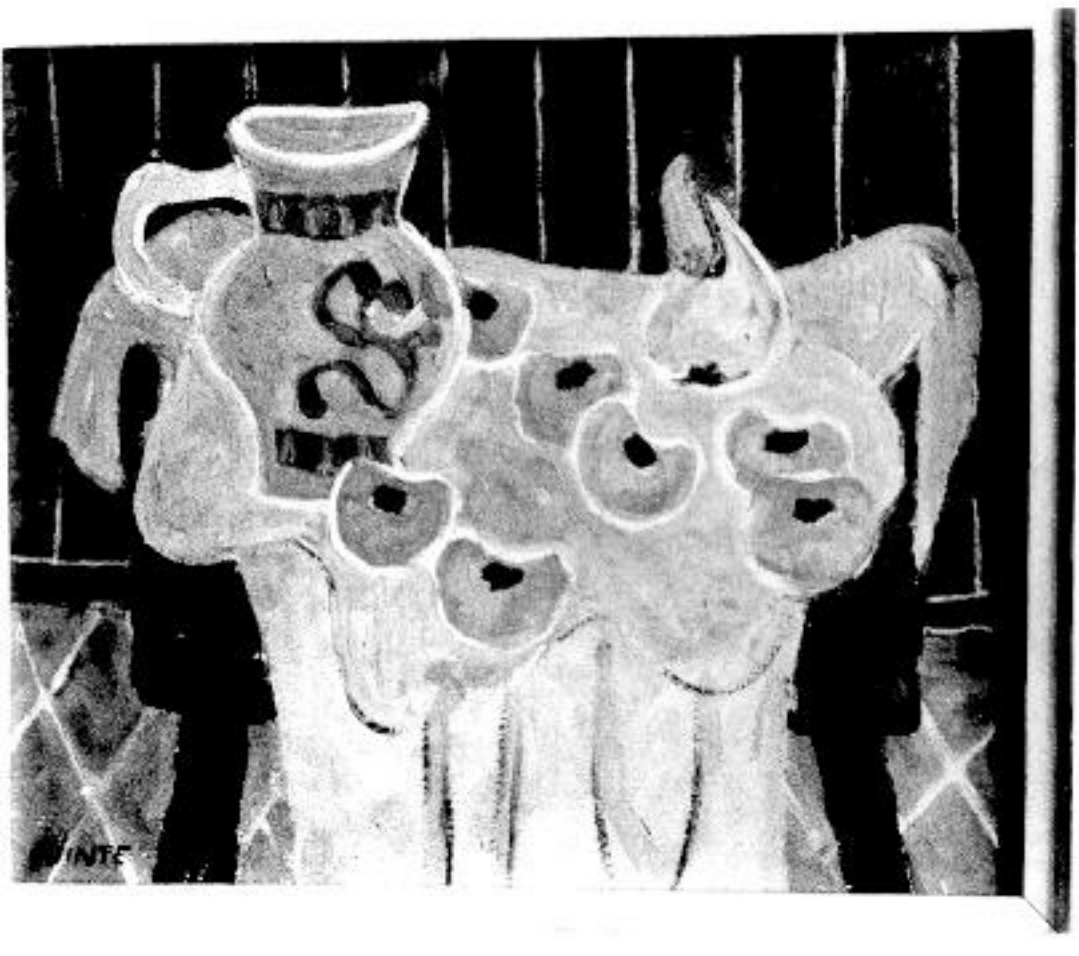
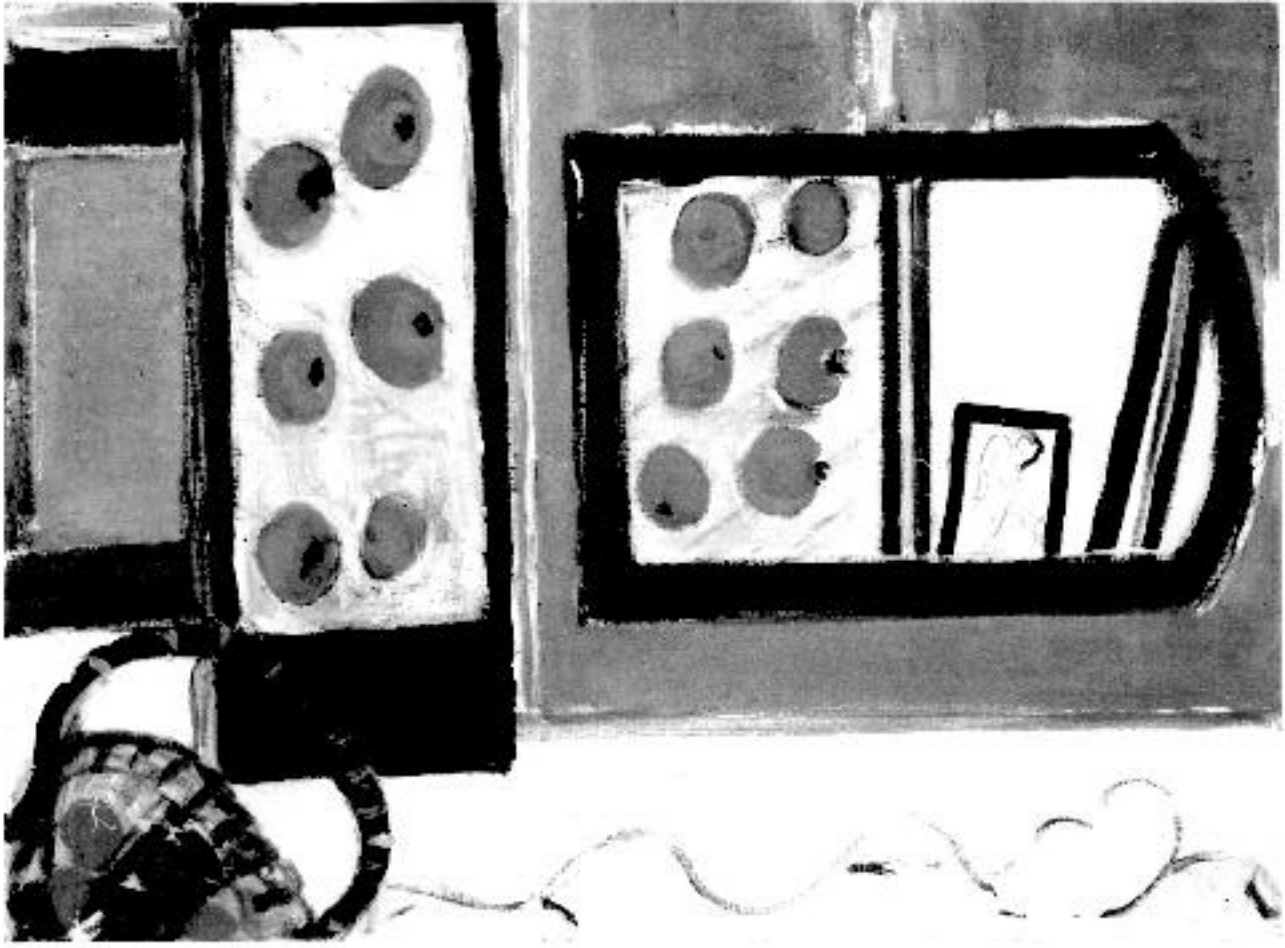
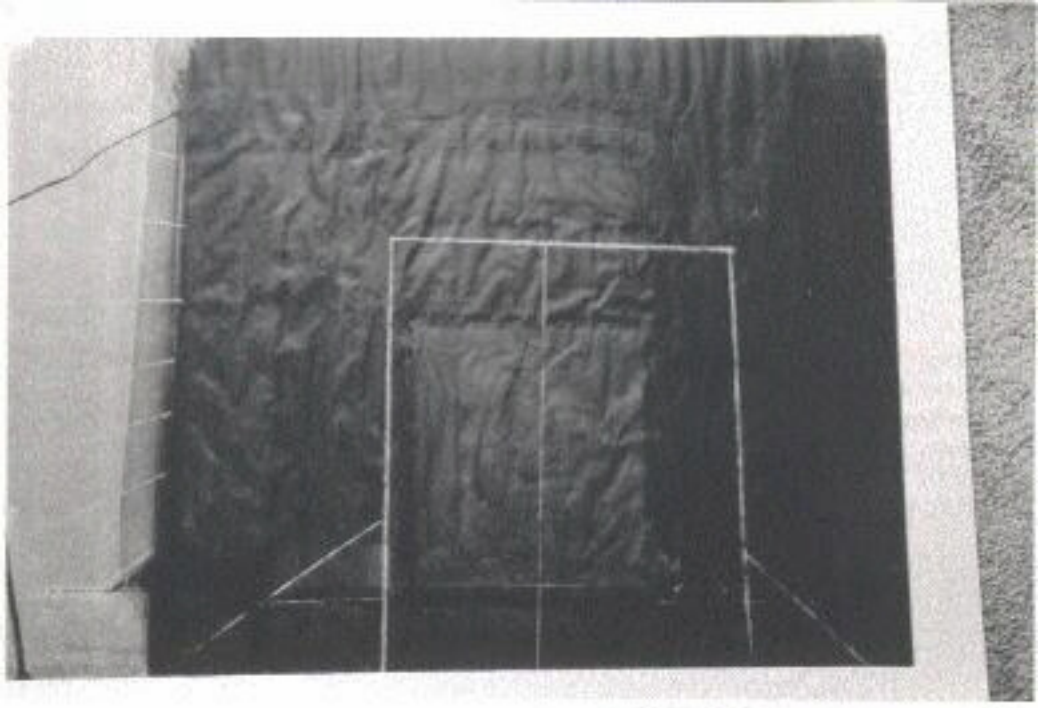
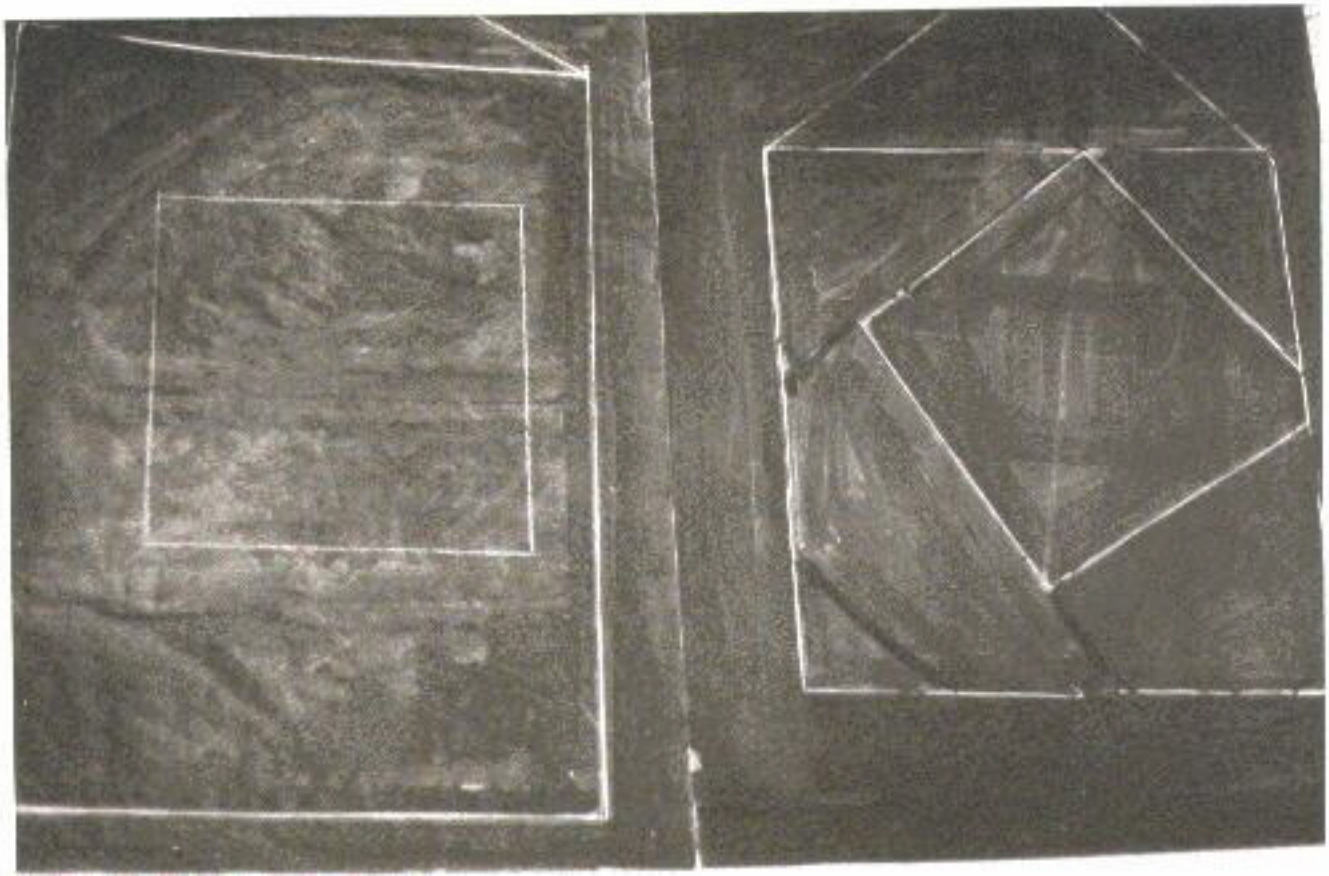
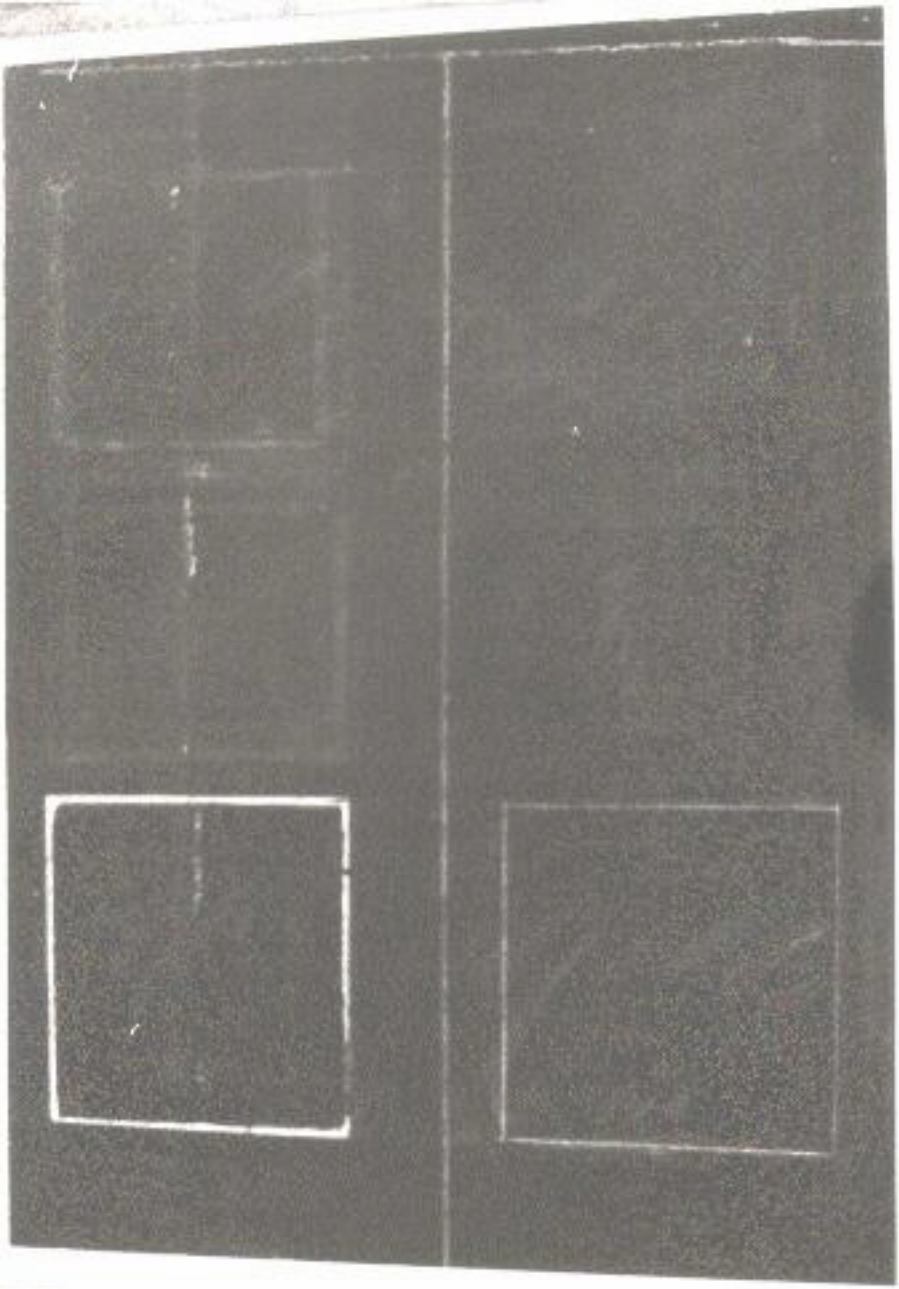
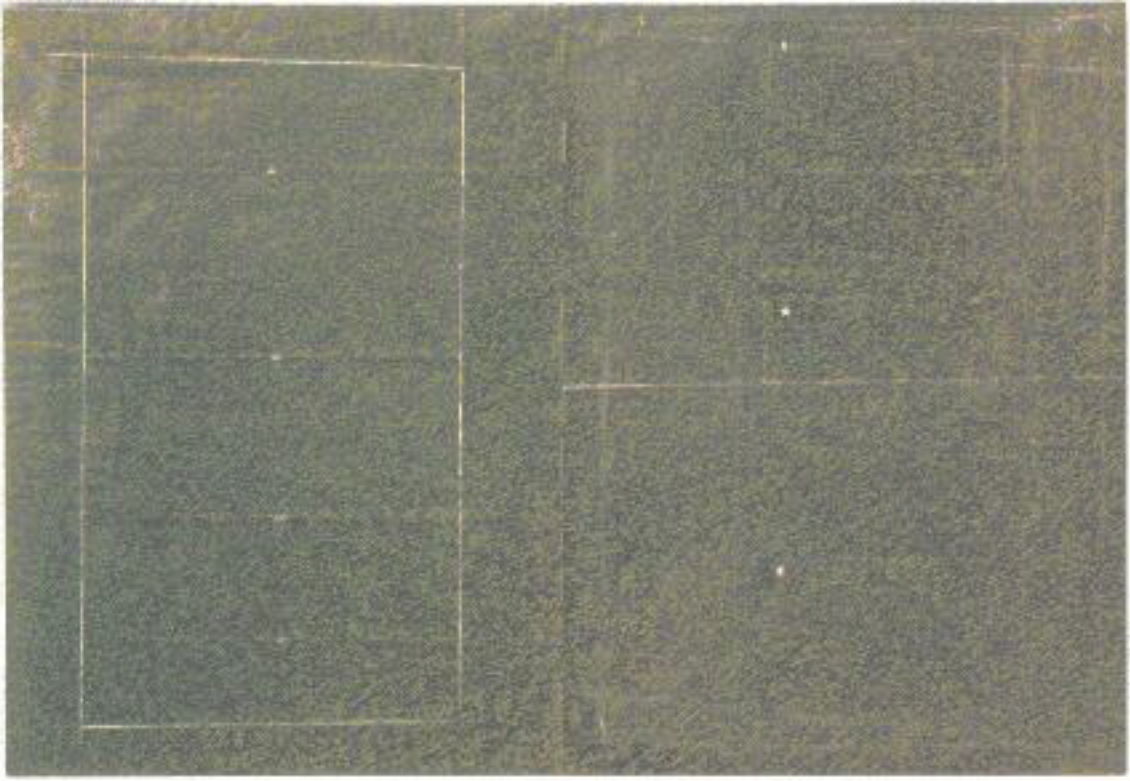
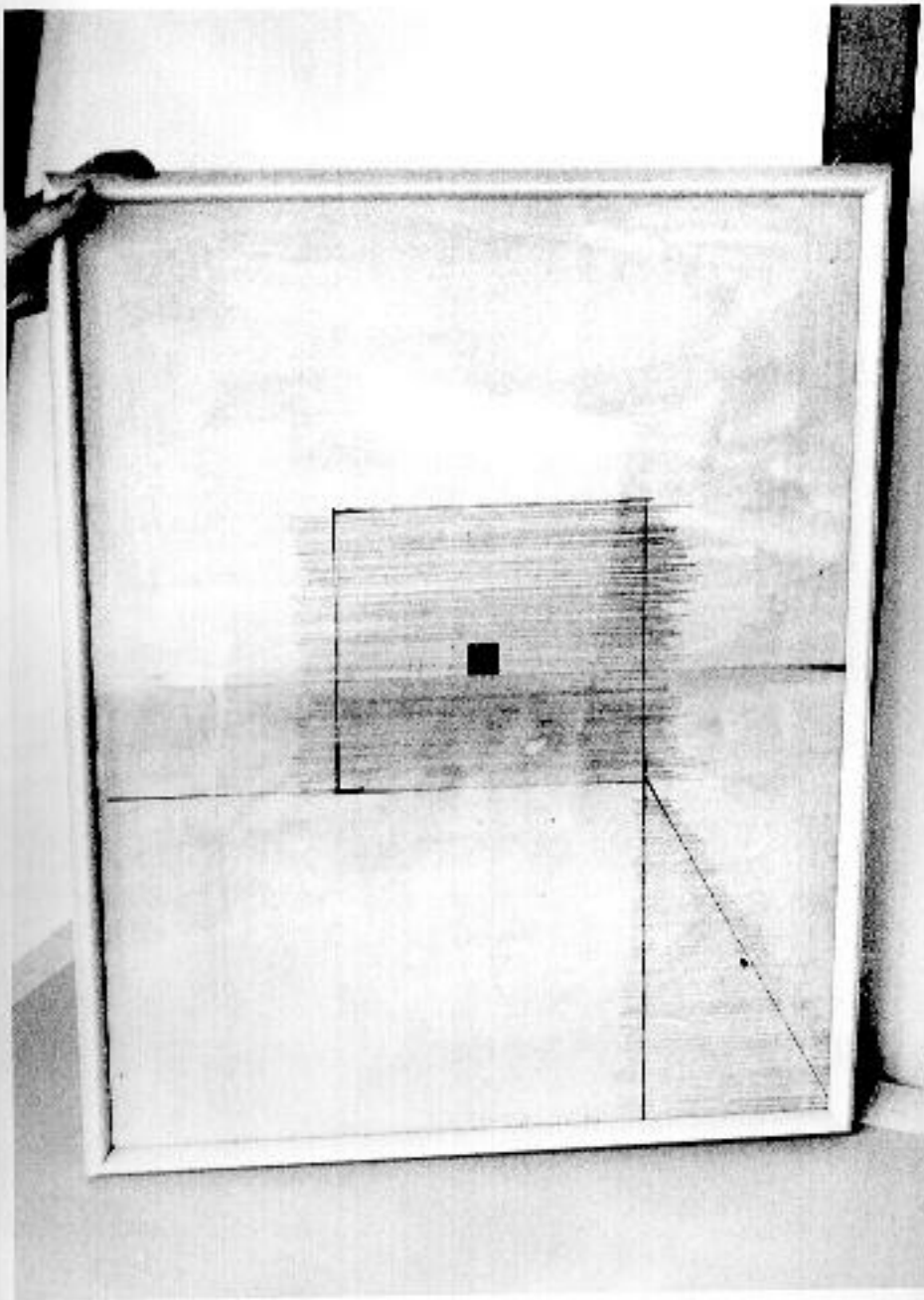
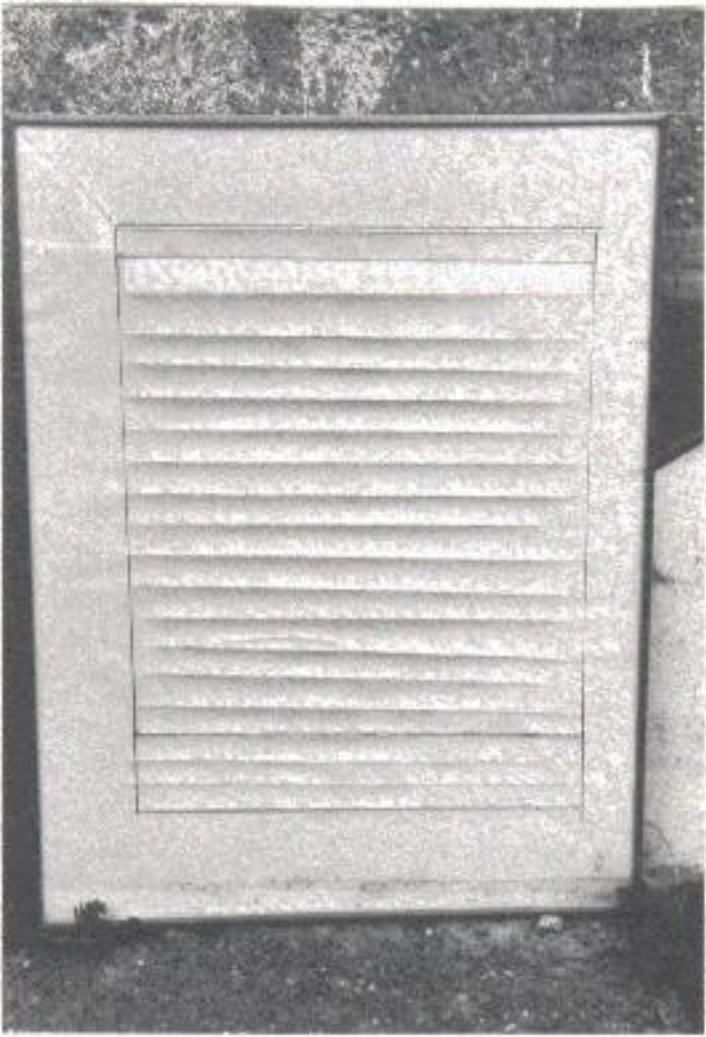
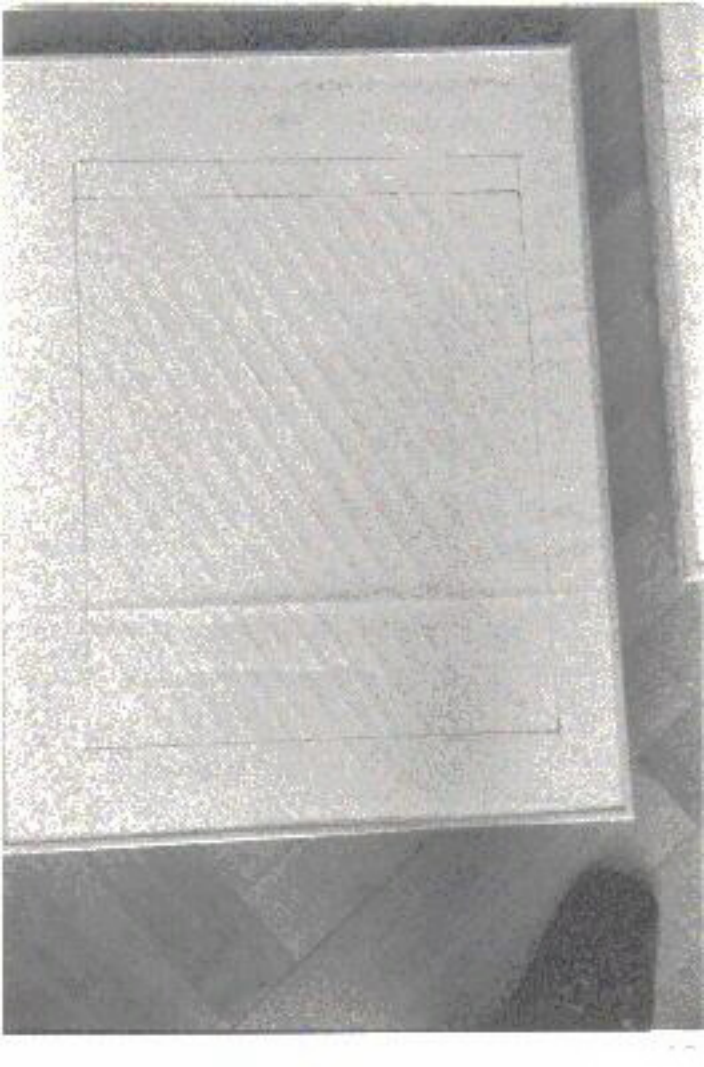
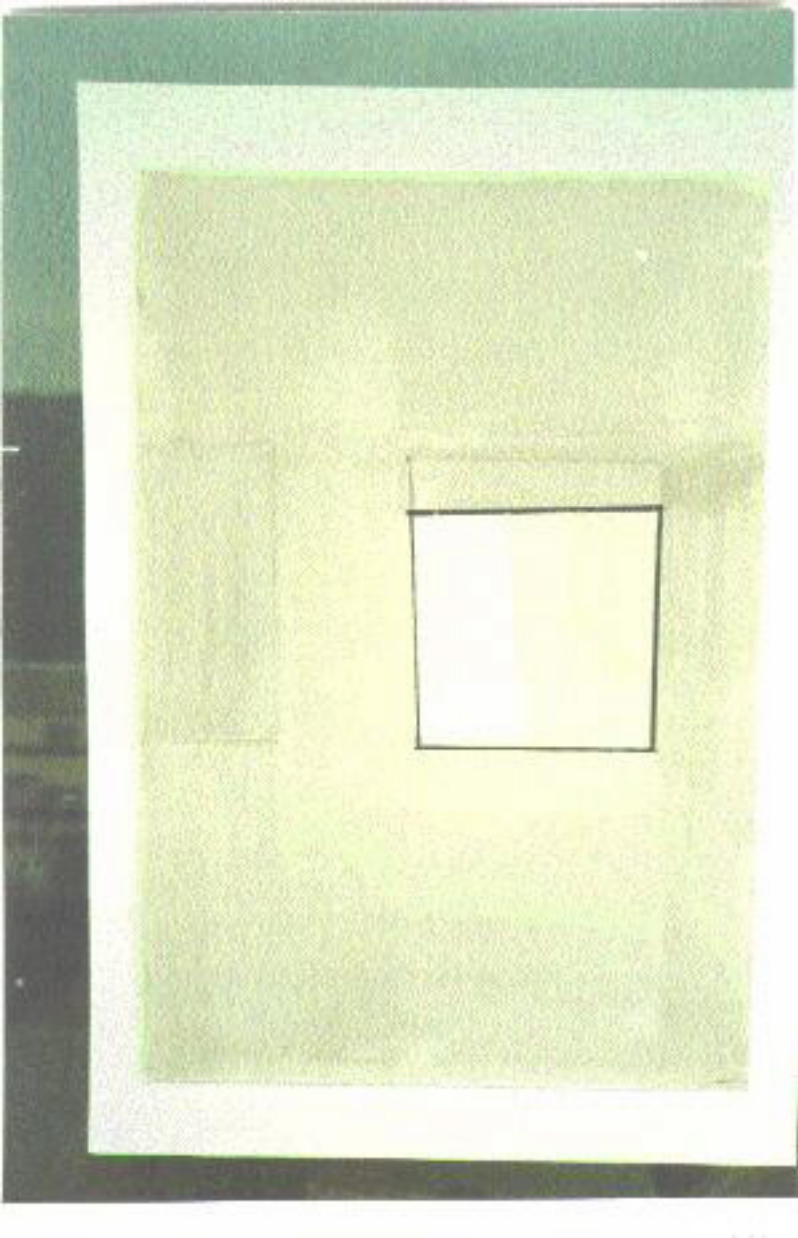
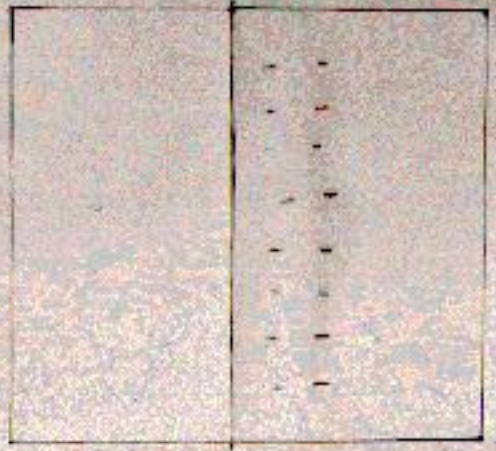
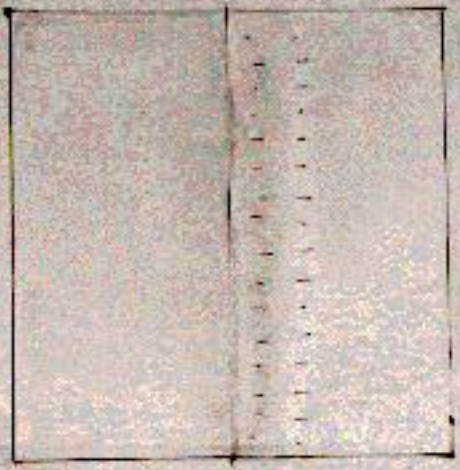
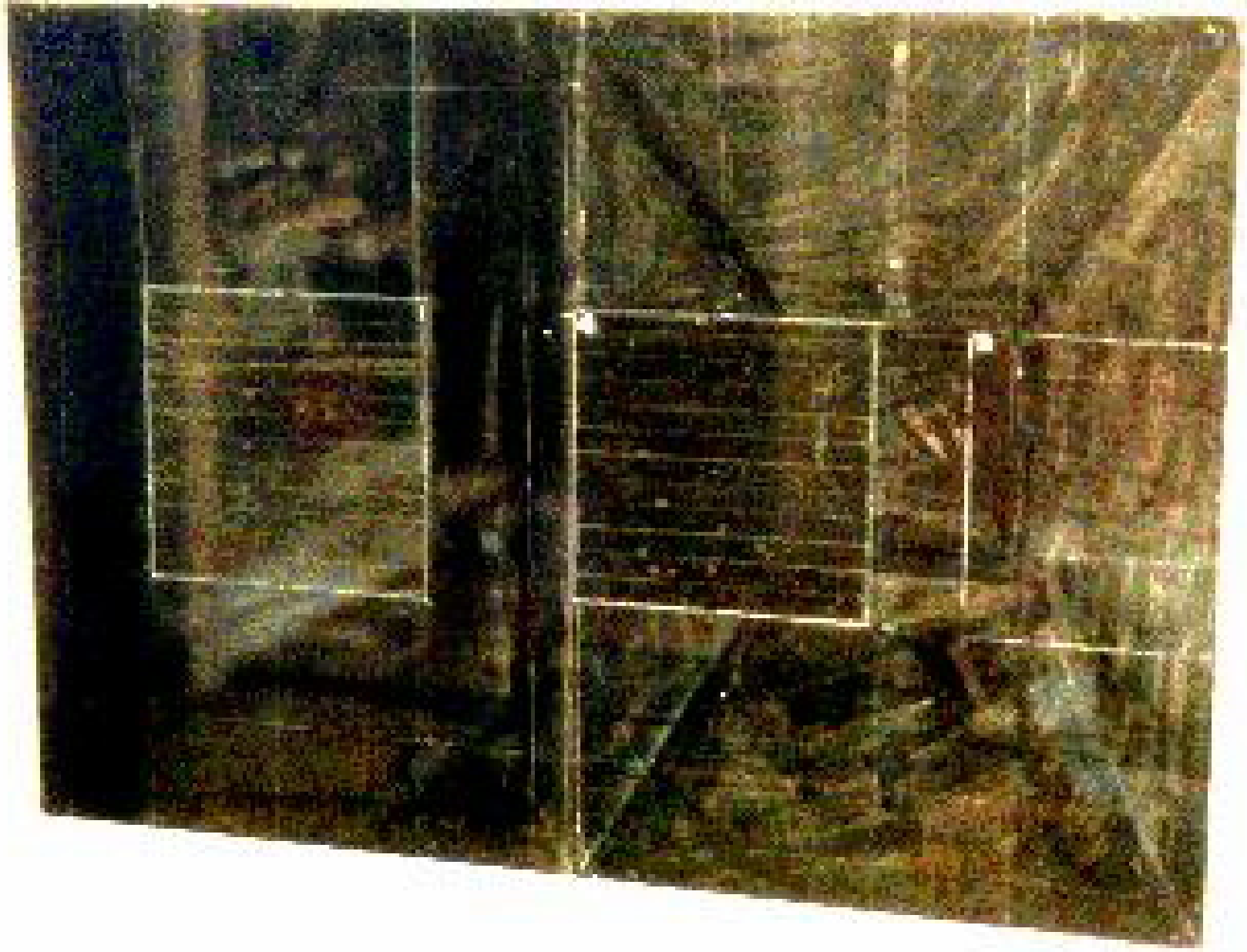
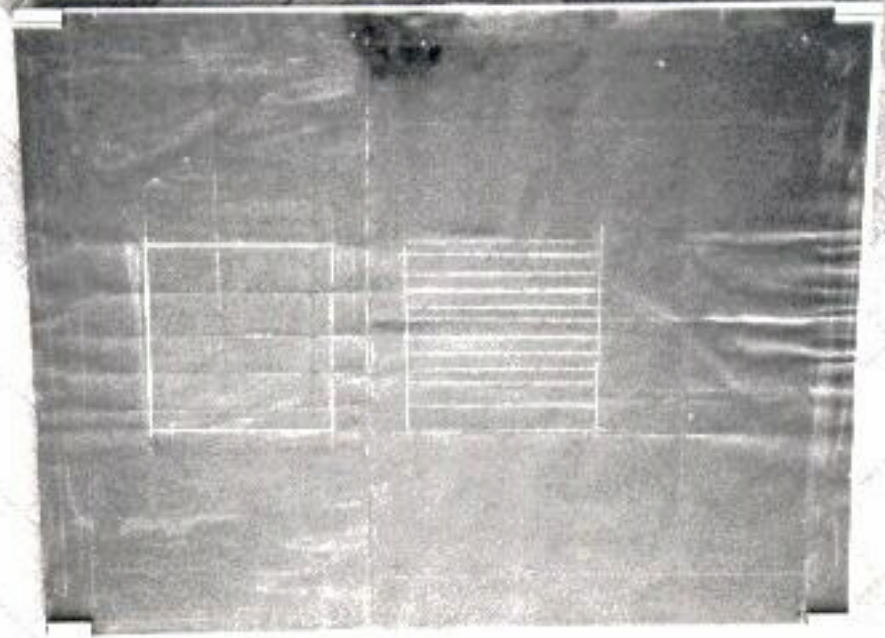












F. Klemm