

**Leo Grewenig
(1898-1991)
Leben und Werk**

**mit einem kritischen Katalog
sämtlicher Arbeiten**

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophisch–Historischen Fakultät
der Ruprecht-Karls-Universität in Heidelberg

(Kunsthistorisches Institut)

vorgelegt von
Jürgen Hirschauer
aus
Baden-Baden

Vorwort

Die vorliegende Arbeit ist die umfassende Erweiterung meiner im Dezember 1991 vorgelegten Magisterarbeit. War diese noch ausschließlich dem malerischen Werk Leo Grewenigs gewidmet, so umfaßt die Dissertation ein Gesamtwerkverzeichnis, das neben den Gemälden auch die Arbeiten auf Papier und die Graphik einschließt.

Die Anregung zu dieser Arbeit erhielt ich von Herrn Professor Dr. Peter Anselm Riedl, dem ich für die intensive und verständnisvolle Betreuung herzlich danken möchte. Ebenso gilt mein Dank Herrn Professor Dr. Michael Hesse, der freundlicherweise die Zweitkorrektur übernahm.

Mein besonderer Dank gilt Herrn Professor Leo Grewenig (†), dessen Aufgeschlossenheit und Interesse mir und meiner Arbeit gegenüber eine große Hilfe bedeutete. Ohne den unermüdlichen Einsatz und die Hilfsbereitschaft seiner Tochter, Frau Waltrud Hölscher-Grewenig und seines Schwiegersohnes, Herrn Dipl.-Ing. Günter Hölscher, Bensheim, die mir das in ihrem Besitz befindliche Material zur Verfügung stellten, hätte dieses Werkverzeichnis nicht erstellt werden können. In vielen Gesprächen gaben sie mir immer wieder bereitwillig Auskunft, halfen mir, die Aufbewahrungsorte zahlreicher Bilder festzustellen, und vermittelten zahlreiche Besichtigungen vor Ort. Für das Vertrauen, mit dem sie mir private Unterlagen und Dokumente zur Auswertung überließen, und besonders für ihre aktive Mitarbeit und ihre Gastfreundschaft möchte ich ihnen ganz besonders danken.

Ferner gilt mein Dank allen privaten Sammlern, die mir erlaubten, ihre Bilder im Original zu untersuchen, oder mir großzügig fotografisches Material überließen. Öffentliche Sammlungen, Museen und Archive gewährten mir Einblick in ihre Bestände und Unterlagen. Stellvertretend seien genannt die Moderne Galerie des Saarlandmuseums (Saarbrücken), das Kultusministerium des Saarlandes und das Bauhaus-Archiv in Berlin.

Ein besonderer Dank richtet sich an die zahlreichen Galerien, die mir bereitwillig Auskünfte erteilten und Adressen von Sammlern vermittelten, u.a. die Galerie Elitzer (Saarbrücken), Galerie Grewenig (Heidelberg), Galerie Böhler (Bensheim) und Galerie Steiner (Schloß Babstadt/Bad Rappenau). Nicht zuletzt danke ich der Stadt Bensheim, die die Herstellung eines großen Teils der Fotografien durch einen namhaften finanziellen Beitrag förderte.

Mein persönlicher Dank richtet sich an meine Freunde, Kommilitoninnen und Kommilitonen. Ihre Anteilnahme, ihr freundschaftlicher Rat und ihre Kritik waren mir in dieser Zeit sehr wertvoll. Stellvertretend nenne ich Frau Dr. Doris Fischer, Herrn Dipl.-Math. Guido Hesse, Herrn Rolf Kleinknecht und Herrn Dr. Matthias Koch.

Diese Arbeit ist erstveröffentlicht auf dem Dokumentenserver der Universitätsbibliothek der Ruprecht-Karls-Universität zu Heidelberg. Die Eingangsseite ist derzeit

<http://www.ub.uni-heidelberg.de/archiv>

Inhalt

Vorwort	1
Teil I Leo Grewenig – Leben und Werk	5
1. Einleitung	6
2. Biographie	8
3. Werkphasen	18
3.1. Figurative Periode (1915-1955)	19
3.1.1. Autodidaktische Phase (1915-1921)	19
3.1.2. Akademische Phase (1921-1923)	21
3.1.3. Naive Phase (1921-1935)	23
3.1.3.1. Naiv-expressiver Stil (1921-1925)	23
3.1.3.2. Naiv-sachlicher Stil (1925-1935)	25
3.1.3.2.1. Waldbilder (1927/1929/1930)	28
3.1.3.2.2. Puppen- und Paarbilder (1929-31)	28
3.1.3.2.3. Naiv-surrealistische Bilder (1925/29-1931)	30
3.1.4. Naturalistische Phase (1936-1948/50)	31
3.1.5. Surrealistische Phase (1948/50-1955)	33
3.1.5.1. Die Entwicklung zur Abstraktion	36
3.2. Abstrakte Periode (1956-1988)	38
3.2.1. Bunte Phase (1956-1959)	38
3.2.2. Informelle Phase (1959-1961)	40
3.2.3. Chthonische Phase (1961-1967)	43
3.2.3.1. Steinbilder (1961-1964)	43
3.2.3.2. Standbilder (1964-1967)	46
3.2.3.3. Kacheln und Kachelbilder (1964-1966/1970-73)	47
3.2.4. Geometrische Phase (1966/67-1976)	48
3.2.4.1. Wiederholungstendenzen (1970-73)	51
3.2.5. Pastellphase (1977-1988)	53

3.3. Schematische Übersicht	57
4. Zusammenfassung und Ergebnisse	60
5. Ausstellungsverzeichnis	65
5.1. Einzelausstellungen	66
5.2. Gruppenausstellungen	81
Literaturverzeichnis	97
Teil II Werkkatalog	114
1. Gemälde	(Nr. 1 - 405)
2. Farbige Arbeiten auf Papier	(Nr. 406 - 1353)
3. Graphik	(Nr. 1354 - 1728)
4. Varia	(Nr. 1729 - 1745)
5. Nachträge	(Nr. 1746 - 1754)
6. Nicht identifizierte Arbeiten	(S. NiA 1 - 33)

Teil I

Leo Grewenig – Leben und Werk

1. Einleitung

Über den Maler Leo Grewenig sind bislang viele kleinere Veröffentlichungen erschienen: zahlreiche Berichte und Besprechungen anlässlich von Ausstellungen, eine Reihe von Zeitschriftenartikeln und Würdigungen, mehrere Ausstellungskataloge¹ sowie die 1983 von Michael Steiner und Peter Platzbecker herausgegebene Monographie², die eine Sammlung von Texten enthält, sowohl von Leo Grewenig selbst als auch von anderen Autoren, und eine Auswahl seiner Werke von 1916 bis 1982 abbildet. Es fehlt aber bislang eine systematische und lückenlose Erfassung seines Œuvres sowie eine genaue zeitliche und stilistische Abgrenzung einzelner Werkphasen voneinander nebst einer Darstellung ihrer wechselseitigen Beziehungen. Dies sind demzufolge die grundsätzlichen Fragestellungen der vorliegenden Arbeit.

Diese gliedert sich in zwei Teile. Der erste enthält einen Überblick über den Werdegang des Künstlers, eine systematische Unterteilung seines Œuvres in Werkphasen sowie eine Zusammenstellung aller Einzel- und Gruppenausstellungen, an denen Grewenig teilnahm. Den sich anschließenden zweiten Teil bildet der umfassende Werkkatalog, der sämtliche Gemälde und Arbeiten auf Papier jeweils chronologisch aufführt.

Das Kapitel „Biographie“ gibt einen Überblick über das Leben Leo Grewenigs und seine künstlerische Ausbildung. Als Grundlage dienen vor allem die um 1980 entstandenen „Biographischen Notizen“, die Leo Grewenig in acht Fassungen mit unterschiedlicher Gewichtung des Inhalts niederschrieb. Darin berichtet er über sein Leben, seine künstlerische Entwicklung, über Begegnungen mit bekannten und unbekannten Künstlerkollegen und über seine Arbeitsweise³. Viele Sachverhalte konnten anhand erhaltener Unterlagen und über Dokumente unterschiedlichster Art – Zeugnisse, Briefe, Bescheinigungen – verifiziert und zeitlich präzisiert werden. Wertvolle Ergänzungen ergaben sich auch aus Gesprächen, die mit Leo Grewenig selbst sowie seiner Tochter, Frau Waltrud Hölscher-Grewenig, geführt wurden.

Im Anschluß an die Biographie wird das Œuvre Leo Grewenigs analysiert und in seiner Entwicklung dargestellt. Auf der Grundlage des Werkkataloges konnte eine genaue Diversifikation der Stilentwicklung vorgenommen werden. Sie läßt sich in zwei große, übergreifende Zeitabschnitte unterteilen, die figurative und die abstrakte Periode, inner-

¹ Zuletzt der Ausstellungskatalog zu der Ausstellung von St. Ingbert 1998: Ernst-Gerhard Güse, Anne-Marie Werner, Jürgen Hirschauer, Leo Grewenig - Naturvisionen, Saarbrücken 1998.

² Michael Steiner u. Peter Platzbecker (Hrsg.), Leo Grewenig - Bilder von 1916 - 1983. Bad Rappenau/Heidelberg 1983 (im folgenden als „Steiner“ zitiert).

³ Der wesentliche Teil dieser Manuskripte ist in der Monographie von Steiner und Platzbecker publiziert (S. 10-21). Vorrangig wird aus dieser veröffentlichten Fassung zitiert, andernfalls ist die Manuskriptnummer angegeben. Die Seiten der Manuskripte sind nicht beziffert.

halb deren eine weitere Differenzierung nach Phasen erfolgt. Der erste Teil der vorliegenden Arbeit wird danach durch eine chronologische Auflistung der Ausstellungen, getrennt nach Einzel- und Gruppenausstellungen, und der dazugehörigen Literatur wie Kataloge, Faltblätter und Zeitungsbesprechungen abgeschlossen.

Der Werkkatalog als zweiter Teil der Arbeit folgt einer chronologischen Ordnung. Er enthält technische Angaben zu den Bildern sowie eine kurze Beschreibung derjenigen Gemälde, die zugänglich waren. Bei den Arbeiten auf Papier und der Graphik mußte auf eine Beschreibung mit Rücksicht auf den ohnehin schon allzu großen Umfang des Katalogs verzichtet werden.

Eine gewisse Kontrolle bei der Katalogisierung ermöglichten fünf zwischen 1974 und 1978 von Grewenig handschriftlich verfaßte, insgesamt 57 eng beschriebene Seiten umfassende Werklisten⁴. Er numerierte dabei die aufgeführten Werke durch und übertrug die Zahlen teilweise auch auf die Bilder. Die Listen wurden jedoch weder nach Techniken noch chronologisch systematisch notiert, einige Bilder wurden mehrfach verzeichnet und viele fehlen gänzlich. Als Hilfsmittel dienten sie vor allem, um bei verschollenen Bildern zumindest ungefähre Angaben zu Technik und Maßen machen zu können. Schwierigkeiten ergaben sich insbesondere bei der Unterscheidung und Abgrenzung der einzelnen Techniken voneinander und der Entscheidung, welchem Katalogteil sie zuzuweisen seien, da Grewenig in der Regel Mischtechniken verwandte.

Einige Bilder wurden von Leo Grewenig nachträglich und aus der Erinnerung heraus offenbar falsch datiert, was zu stilistischen Ungereimtheiten führte und manche Differenzierung zunächst zweifelhaft erscheinen ließ.

Es fanden sich zahlreiche Diapositive und Fotografien im Nachlaß, die zuweilen nur mit größter Mühe mit verschollenen Arbeiten identifiziert und diesen zugeordnet werden konnten, zuweilen gaben sie auch frühere Zustände eines bereits bekannten Bildes wieder. Einige Gemälde wurden nachweislich überarbeitet und datiert, wobei die Entstehung der ersten Fassung in den meisten Fällen zeitlich nicht bekannt ist.

Aus Ausstellungs- und Kommissionslisten ergab sich, daß im Laufe der Jahre viele Arbeiten verkauft wurden, wobei die Bilder unter verschiedenen Titel- und Datierungsvarianten geführt wurden, so daß eine Identifizierung nicht immer mit Sicherheit vorgenommen werden konnte. Deshalb wurde im Anhang eine Liste der Werke angeschlossen, deren Existenz nicht zweifelsfrei zu klären war.

Obwohl davon ausgegangen werden kann, daß der weitaus überwiegende Teil des Œuvres erfaßt werden konnte, kann der Katalog naturgemäß keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben.

⁴ Liste 3 trägt auf Seite 18 den Vermerk „23. Januar 1974“. Die Listen 4 und 5 entstanden, wie anhand der aufgeführten Arbeiten zu ersehen ist, zwischen 1976 und 1978.

2. Biographie

Leo Grewenig wurde am 16. Juni 1898 in Heusweiler bei Saarbrücken als fünftes von insgesamt sieben Kindern geboren⁵. Sein Vater Louis Grewenig (1861-1943) war von Beruf Fotograf und Malermeister und führte einen selbständigen Betrieb, der auch Dekorationsmalereien ausführte. Die Mutter Karoline, geb. Boullay (1862-1933), entstammte einer hugenottischen Adelsfamilie, die ursprünglich den Namen Boulay de la Meurthe geführt hatte⁶. Sie war Putzmacherin und besaß ein kleines Atelier im Hause, in dem sie Damenhüte herstellte.

Nach dem Besuch der Volksschule in Heusweiler erlernte Leo Grewenig ab 1914 gegen seinen Wunsch das Malerhandwerk, um später im elterlichen Betrieb mithelfen zu können, wie es bereits seine beiden älteren Brüder taten⁷. Da er beim „Anstreichen und Tapezieren eher mit Unlust“⁸ bei der Sache war, wurden ihm bald Arbeiten übertragen, die seinen kreativen Neigungen stärker entsprachen, wie z.B. Marmorimitationen, das Entwerfen von Reklameschildern und Schaufensterdekorationen, Ornamententwürfe für Kircheninnenräume⁹ und Bühnenmalereien¹⁰.

Während des Ersten Weltkriegs wurde Leo Grewenig 1916 zum Kriegshilfsdienst als technischer Zeichner in eine Fabrik für Generatorenbau eingezogen¹¹. In dieser Zeit kam sein ältester Bruder Fritz¹² von der Dresdner Kunstakademie zurück und richtete sich im Elternhaus ein Atelier ein¹³. Leo begann, angeregt durch die künstlerische Tätigkeit seines Bruders, sich nun ernsthaft mit „freier Kunst“ zu beschäftigen. Es entstanden „Land-

⁵ Seine Geschwister waren Fritz, Emil, Cäcilie, Agathe, Anne, Josef.

⁶ Grewenig, Autobiograph. Notizen, Steiner S. 10.

⁷ Ebenda.

⁸ Grewenig, Autobiograph. Notizen, Fassung 7.

⁹ Ebenda, Fassung 3 und 7.

¹⁰ Ebenda, Steiner S. 10.

¹¹ Ebenda, Steiner S. 10.

¹² Fritz Grewenig (28.2.1891 - 29.9.1974) studierte an der Kunstakademie in Dresden. 1924 wurde er Direktor der auf seine Initiative hin gegründeten Staatlichen Kunst- und Kunstgewerbeschule des Saarlandes in Saarbrücken. 1925 erhielt er den Professorentitel. 1930 wurde er Leiter des neugegründeten Staatlichen Museums für Neue Kunst in Saarbrücken. Von den Nationalsozialisten 1935 seines Amtes enthoben, lehrte er fortan an der Trierer Werkschule als Leiter der Mosaikklassse und der Klasse für angewandte Malerei. Von 1950-1956 unterrichtete er an der Werkschule in Mainz. Nach seiner Pensionierung 1956 kehrte er nach Trier zurück, wo er 1974 starb. Vgl. W. Schmeer, Fünfzig Jahre Kunstschnle Saarbrücken. In: Saarheimat 11 (1974), S. 227-236; ders., Fritz Grewenig 75 Jahre alt. In: Saarheimat 4 (1966), S. 103-106.

¹³ Grewenig, Autobiograph. Notizen, Steiner S. 10.

schaften, Porträts und Stilleben“¹⁴, „Kopfstudien und Zeichnungen nach der Natur“¹⁵ sowie „das erste Selbstporträt“¹⁶. Teilweise orientierten sie sich an den Werken des Bruders Fritz¹⁷.

Unmittelbar nach Kriegsende ermöglichten ihm seine Eltern, die Mittlere Reife an einem Privatpädagogium in Saarbrücken zu erlangen¹⁸. Danach nahm er, vermutlich auf Anregung und mit Unterstützung seines Bruders Fritz, ein Studium an der Kunstakademie in Kassel auf. Zunächst studierte er bei Professor Kurt Witte (1882-1959), danach besuchte er die Klasse von Professor Kay Heinrich Nebel (1888-1953), der der individuellen künstlerischen Entwicklung seiner Schüler breiteren Raum ließ¹⁹. Bereits in dieser Zeit begann er, auf der Suche nach einem eigenen Stil, neben akademischen Studien die später als „naiv“ bezeichneten Bilder zu malen und nahm mit diesen am Weihnachtswettbewerb der Studierenden 1921 teil²⁰. Dafür erhielt er eine schriftliche Belobigung des Lehrerrates²¹. Während seines Studiums lernte er auch Arnold Bode kennen, der Meisterschüler bei Professor Witte war, und freundete sich mit ihm an²².

Nach seinem Studium in Kassel nahm er 1923 zum ersten Mal an einer Gruppenausstellung saarländischer Künstler in Saarbrücken teil. Bereits 1924 hatte er hier auch seine erste Einzelausstellung in der Buchhandlung Görres²³.

Nach oder noch während seiner Akademiezeit unternahm er Studienreisen nach Paris²⁴

¹⁴ Ebenda, Fassung 1.

¹⁵ Ebenda, Fassung 8.

¹⁶ Ebenda, Steiner S. 10. Insgesamt entstanden 1916 drei Selbstporträts. Vgl. Nr. 1354-1356.

¹⁷ Ebenda.

¹⁸ Er besuchte die Schule vom 1. Dezember 1918 bis zum 15. April 1920 (Zeugnis der städtischen Knabenmittelschule zu Saarbrücken. Nachlaß Grewenig).

¹⁹ Grewenig, Autobiograph. Notizen, Steiner S. 10. Vgl. dazu auch Kap. 3.1.2.

²⁰ Dazu Grewenig: „Zuhause, d.h. privat, übersetzte ich Inhalte aus dem Volksleben, wie Seiltänzer, Zirkus, Bauernfest um in kleine Formate auf Papier. Solche Arbeiten wählte Kay Nebel aus zur ersten Wettbewerbsausstellung“. Grewenig, Autobiograph. Notizen, Fassung 2.

²¹ „Bei dem diesjährigen Weihnachtswettbewerb ist dem Studierenden der Akademie Herrn Leo Grewenig von der Lehrerversammlung eine lobende Erwähnung seiner eingereichten Arbeiten ausgesprochen worden. Der Akademie-Direktor Bantzer“. Kunstakademie Cassel, den 13. Dezember 1921, Aktenzeichen: I.No. 613 (Nachlaß Grewenig).

²² Grewenig, Autobiograph. Notizen, Steiner S. 10. Grewenig schreibt weiter, daß sie sich 1959 wieder trafen (Da Bode der Begründer der Documenta war, möglicherweise auf der zweiten Documenta, 1959).

²³ Im folgenden werden nur noch besonders wichtige oder für die Biographie Grewenigs signifikante Ausstellungen erwähnt. Die Liste sämtlicher Ausstellungen und Ausstellungsbeiträge enthält das Verzeichnis in Kap. 5.

²⁴ Grewenig, Autobiograph. Notizen, Fassung 5.

und durch Deutschland²⁵. Im Herbst 1924 kam er nach Weimar und wurde Student am Bauhaus²⁶. Da „sein Vater weiterhin auf eine Lehre als Dekorationsmaler drängte, um im elterlichen Geschäft zu arbeiten, Leo Grewenig aber lieber freier Künstler werden wollte, schien ihm das Bauhaus beides bieten zu können“²⁷. Er absolvierte die Vorlehre bei Josef Albers (1888-1976) und László Moholy-Nagy (1895-1946) und besuchte Vorlesungen und Übungen bei Paul Klee (1879-1940) und Wassily Kandinsky (1866-1944). Grewenig schreibt darüber:

„Die mehr wissenschaftliche Ausrichtung interessierte mich, und ich mußte mich recht anstrengen, das für mich völlig Neuartige zu ‚verdauen‘. In diesem Vorkurs arbeiteten wir mit verschiedenen Materialien wie Holz, Ton, Textilien, Papier, Metallfolie, um mit allen Werkstoffen grundlegend vertraut zu werden, aber auch, um die jeweilige Begabung für ein bestimmtes Material herauszufinden. Über das Handwerkliche hinaus wurde Wert auf schöpferische Eigenleistung gelegt. In dieser Zeit entstand unter anderem meine Holzfurnier-Plastik ‚Tänzerin‘²⁸ und die dreiteilige Stoffapplikation ‚Puppen‘ mit den Figuren ‚der Geheimrat‘, ‚die Hexe‘ und ‚der Zauberer‘“²⁹.

Grewenig besuchte die Klasse für Wandmalerei, die unter Kandinskys Leitung stand³⁰. Im Februar 1925 legte er die Gesellenprüfung im Fach Wandmalerei am Bauhaus

²⁵ Ebenda, Steiner S. 10. Bestimmte Orte erwähnt er nicht. Im Fragebogen des Bauhausarchivs schreibt er lediglich, er habe „nach dem Juli 1925 Studienreisen nach Frankreich und [in] deutsche Kulturzentren [unternommen], auch [das] Bauhaus in Dessau und [die] Ittenschule“ habe er besucht. Neunseitiger Fragebogen des Bauhaus-Archivs e.V., Darmstadt, Mathildenhöhe, Ernst-Ludwig-Haus, handschriftlich ausgefüllt von Leo Grewenig am 10.7.1962; S. 1. Im Besitz des Bauhaus-Archivs Berlin.

Da die eigentliche Ittenschule, nach ersten Kursen im Mai/Juni 1926, erst im September 1926 gegründet wurde, mußte die Reise bis zum Sommer 1926 gedauert haben. Vgl. Magdalene Droste, *Aus der Ittenschule Berlin 1926-1934*, Baden/Schweiz 1984.

²⁶ Eingeschrieben vom 13. Oktober 1924 bis 31. März 1925 (Zeugnis des Bauhauses Dessau vom 25. November 1925); Bauhausausweis Nr. 1723. Beides im Nachlaß Grewenig.

²⁷ J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Eröffnungsrede der Ausstellung in Jena vom 14. Dezember 1990 (Tondokument).

²⁸ Nr. 1729; vgl. auch: W. Herzogenrath, *50 Jahre Bauhaus. Ausst. Kat. Stuttgart 1968*. S. 44, Abb. 62. Anhand der im Bauhaus-Archiv erhaltenen Fotografien scheint es sich um zwei Plastiken gehandelt zu haben. Zu Nr. 1730 vgl. *Ausst. Kat. Lindau 1993*. S. 28, Abb. 8.

²⁹ Vgl. Nr. 427. Grewenig, *Autobiograph. Notizen*, Steiner S. 14.

³⁰ Kandinsky war Formmeister der Werkstätte für Wandmalerei von 1922-1925 und Heinrich Beber-niss Werkmeister für Wandmalerei von 1921-1925. Thomas Föhl u. a., *Kunstsammlungen zu Weimar – Bauhaus-Museum. München – Berlin 1995*, S. 145.

ab³¹ und drei Monate später bereits die Meisterprüfung vor der Handwerkskammer in Weimar³². Die praktische Arbeit dazu führte er im Haus einer Familie Ortlepp durch, die mit dem Ehepaar Kandinsky befreundet war³³. Währenddessen war das Bauhaus Weimar offiziell schon geschlossen³⁴. Kandinsky soll bei einem gemeinsamen Abendessen im Hause Ortlepp den Wunsch geäußert haben, Leo Grewenig als Assistenten nach Dessau mitzunehmen, um ihm die technische Leitung seiner Wandmalereiklasse zu übertragen³⁵. Grewenig schreibt dazu: „In Anbetracht der politischen Verhältnisse schienen mir die Berufsaussichten jedoch zu ungewiß“³⁶.

Auf die Ausbildung am Bauhaus folgte eine Zeit im elterlichen Betrieb sowie eine Lehrtätigkeit als Zeichenlehrer in der Glasmacherklasse der Gewerblichen Berufsschule in Wadgassen im Saarland (1926-1928)³⁷.

Im Herbst des Jahres 1928 ging Grewenig „wieder auf Studienreise, um eine innere Unruhe zu mildern“³⁸. Er übersiedelte nach Berlin³⁹, arbeitete dort zunächst als freier

³¹ Gesellenprüfungszeugnis vom 16. Februar 1925. Handwerkskammer Weimar (Nachlaß Grewenig). Das Zeugnis des Bauhauses datiert die Gesellenprüfung auf März 1925:

„herr leo grewenig war vom 13. oktober 1924 bis 31. märz 1925 studierender des bauhauses in weimar. er besuchte während des vorkurses die werkstatt für wandmalerei und machte im märz 1925 seine gesellenprüfung als wandmaler. herr grewenig zeichnete sich durch gute leistungen auf technischem und künstlerischem gebiet aus. der direktor gropius“. Bauhaus Dessau, Zeugnis vom 25. November 1925 (Nachlaß Grewenig, Kopie im Bauhaus-Archiv Berlin).

³² Meisterbrief der Handwerkskammer zu Weimar für das Malerhandwerk vom 11. Juni 1925 (Nachlaß Grewenig). Die Prüfung vor der Handwerkskammer war am Bauhaus in Weimar noch üblich: „Wie in der traditionellen Handwerkslehre traten die Studierenden am Weimarer Bauhaus in die Werkstätten als ‚Lehrlinge‘ ein. Und wie Handwerker hatten sie vor der Handwerkskammer nach der Lehrzeit die Gesellenprüfung, als Gesellen die Meisterprüfung abzulegen. ... In Dessau verzichtete man auf die Anlehnung an die Handwerkslehre.“ Hans M. Wingler, Kleine Bauhaus Fibel. Berlin 1974, S. 17.

³³ Grewenig, Autobiograph. Notizen, Steiner S. 14. Es handelte sich um die Wohnung des Bibliothekars Paul Ortlepp, Lisztstr. 23 in Weimar. Die Malereien sind nicht erhalten. Vgl. Michael Siebenbrodt. In: Faltblatt zur Ausstellung „Leo Grewenig“. Weimar 1996.

³⁴ „Aufgrund der Vertragskündigungen ... und finanziellen Beschränkungen durch die thüringische Regierung, die eine Weiterarbeit unmöglich machten, erklärten die Meister am 26. Dezember 1924 das Bauhaus zum 1. April 1925 für aufgelöst“. Experiment Bauhaus [Ausst.Kat.], Bauhaus-Archiv Berlin 1988, S. 411.

³⁵ Grewenig, Autobiograph. Notizen, Steiner S. 14.

³⁶ Ebenda. Schmoll gen. Eisenwerth vermutet, daß die „Bindung an die primär handwerkliche Aufgabe für den vom freien Malerdasein träumenden Grewenig auf die Dauer wohl als zu einengend ...“ erschien. Eröffnungsrede der Ausstellung in Jena vom 14. Dezember 1990 (Tondokument).

³⁷ Grewenig, Autobiograph. Notizen, Steiner S. 14. Aus dieser Zeit sind Entwürfe für Glasfenster erhalten (Nr. 437-439). Im Fragebogen des Bauhaus-Archives schreibt Grewenig: „Nebenamtlicher Fachlehrer (Malerhandwerk) an der Gewerbeschule in Völklingen-Saar“. (Fragebogen des Bauhaus-Archives S. 1, Bauhaus-Archiv Berlin).

³⁸ Grewenig, Autobiograph. Notizen, Steiner S. 14.

³⁹ Im Jahre 1930 wohnte er in der Gleditschstr. 28/II in Berlin W 30 (Schöneberg), so ein Brief des Deutschen Künstlerbundes vom 26. 6. 1930 (Nachlaß Grewenig).

Künstler und hatte gleich einen so überraschend großen Erfolg, daß er seinen Lebensunterhalt mit dem Verkauf seiner Bilder bestreiten konnte. „Der langsame Maler konnte damals die Nachfrage der Sammler kaum befriedigen“⁴⁰.

Die Berliner Presse wurde das erste Mal auf ihn aufmerksam. Die meisten Kunstkritiker dieser Zeit registrierten wohlwollend seine als ursprünglich naiv empfundenen Bilder⁴¹. Im Dezember 1928 nahm er bereits an einer Ausstellung junger Künstler der Modernen Galerie im Kaufhaus Wertheim teil⁴². Im März 1929 beteiligte sich Grewenig an der Frühjahrsausstellung der Berliner Sezession unter Leitung von Max Liebermann (1847-1935), in der u.a. so etablierte Künstler wie Max Pechstein, George Grosz, Karl Hofer und Rudolf Schlichter⁴³ teilnahmen. Im Juli und August folgten zwei weitere Ausstellungen bei Wertheim: „Deutsche Graphik“, in der Grewenig als einziger junger Künstler neben Emil Nolde, Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Karl Hofer, Max Beckmann, Wassily Kandinsky und Lyonel Feininger ausstellte⁴⁴, und „Deutsche Landschaftsmalerei“, in der außer Heckel und Schmidt-Rottluff eher unbekannte Künstler vertreten waren⁴⁵.

Im November beteiligte er sich an der Herbstausstellung der Berliner Sezession⁴⁶, und im Dezember nahm Grewenig teil an der von dem Verleger Paul Westheim organisierten, überregionalen „Kunstblatt“- Ausstellung im Reckendorfhaus⁴⁷.

Im Herbst 1929 hatte sich Grewenig auf Anraten Max Liebermanns zur Sicherung seiner Existenz, in einer zunehmend schwieriger werdenden politischen und wirtschaftlichen Zeit, zu einem Studium an der Staatlichen Kunstschule in Berlin-Schöneberg ent-

⁴⁰ Grewenig, Autobiograph. Notizen, Steiner S. 18.

Auch gegenüber seiner Tochter Waltrud äußerte Leo Grewenig, daß er in dieser Zeit viele Bilder verkauft habe. Die Zahl der verschollenen Bilder aus dieser Zeit könnte demnach recht groß sein. Genauere Angaben sind freilich unmöglich. Nur einige sind durch alte Fotos dokumentiert.

⁴¹ Vgl. dazu bes.: v. Brockhusen, Deutsche Graphik. In: Neue Preußische Kreuzzeitung. 10. Juli 1929 (2. Beiblatt); Edwin Neruda, Große Berliner, 2. Teil. In: Magdeburgische Zeitung. 25. September 1932; Paul F. Schmidt, Herbstsalon der Sezession. In: Der Abend. (Spätausgabe des Vorwärts) 9. November 1929; Paul Westheim, Die Ausstellung der jungen Künstler in der Modernen Galerie A. Wertheim, Berlin. In: Das Kunstblatt 1 (1929), S. 10/11; ders., Die Kunstblatt-Ausstellung junger Künstler im Reckendorfhaus, Berlin. In: Das Kunstblatt 1 (1930), S. 12; Willi Wolfradt, Berliner Ausstellungen. In: Der Cicerone 17 (1929), S. 500.

⁴² Unter anderen waren in dieser Ausstellung vertreten: Arnold Bode, Felix Nussbaum, Hans Stübner.

⁴³ Berliner Morgenpost vom 17. März 1929.

⁴⁴ Neue Preußische Kreuzzeitung vom 10. Juli 1929.

⁴⁵ Der Tag (Berlin) vom 10. August 1929.

⁴⁶ Als Gäste der Sezession stellten Oskar Schlemmer, Wassily Kandinsky, Willi Baumeister und Georg Muche aus. Der Abend (Berlin) vom 9. November 1929.

⁴⁷ Paul Westheim, Die Kunstblatt-Ausstellung junger Künstler im Reckendorfhaus, Berlin. In: Das Kunstblatt 1 (1930), S. 1-16.

schlossen⁴⁸. Liebermann empfahl ihn auch dem Direktor dieser Schule, Philipp Franck (1860-1944)⁴⁹. Das Abitur wurde ihm aufgrund nachgewiesener künstlerischer Befähigung und einer Beurteilung durch den Kunstkritiker Willi Wolfradt⁵⁰ auf ministeriellen Beschluß erlassen⁵¹. Die vier Semester in Kassel wurden ihm angerechnet⁵². Grewenig gehörte der Klasse von Georg Tappert (1880-1957) an.

Während seines Studiums nahm er weiter an wichtigen Ausstellungen teil, so z.B. im Mai 1930 an der 61. Ausstellung der Berliner Sezession und im Juni an einer Ausstellung bei Wertheim, wiederum mit Beckmann, Feininger, Heckel, Kandinsky und Nolde⁵³. Im Juni 1931 legte er das Staatsexamen für das künstlerische Lehramt ab⁵⁴. Vom Studentenausschuß erhielt er den Auftrag, einen Raum der Kunstschule für die Feier der Examinierten zu gestalten. Er fertigte eine siebenteilige Wanddekoration auf braunem Packpapier an (Nr. 469-475). Sie maß insgesamt etwa 1,50m x 16,90m. Grewenig schuf das Werk in einer einzigen Nacht⁵⁵. Kurz darauf initiierte der Hochschuldirektor Heinrich Kamps eine Sonderausstellung in der Aula der Kunstschule, die einen Überblick über sein künstlerisches Schaffen gab⁵⁶. Sie war ein großer Erfolg und verhalf Leo Grewenig zu einem Sonderstipendium von 500 RM⁵⁷.

Danach zog er, auch auf Wunsch seiner kranken Mutter⁵⁸, ins Saarland zurück und absolvierte dort seine Referendarzeit⁵⁹. Im August und Oktober 1931 beteiligte er sich an

⁴⁸ Grewenig, Autobiograph. Notizen, Steiner S. 18.

⁴⁹ Ebenda, Steiner S. 20.

⁵⁰ Er schreibt: „Gern gebe ich meiner aufrichtigen Überzeugung Ausdruck, daß Leo Grewenig als ein um der Anmut seiner Gestalten willen sehr beachtlicher Künstler und unter den Erscheinungen der jungen Malergeneration als einer der meistversprechenden zu gelten hat. Er hat sich in wohlthuender Weise von konventioneller Anschauung und routinierten Fertigkeiten frei gemacht und läßt in seinen Schilderungen des Menschentreibens eine fast kindhafte Selbständigkeit der Beobachtung auf sehr intime, zarte und liebenswürdige Art sich auswirken. Ich glaube, daß seine Kunst, der alles Doktrinaire und Akademische fernliegt, eben darum wohl geeignet wäre, fruchtbar insbesondere diejenigen anzuregen, deren Beruf es sein soll, die natürliche Beobachtungsfreude und Mallust der Jugend zu pflegen und zu entwickeln“. Bescheinigung von Willi Wolfradt, Berlin, den 23. 10. 1929 (Nachlaß Grewenig).

⁵¹ Genehmigt: Der Preußische Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung. Geschäftsnr. UIV Nr. 10647. Berlin, den 1. März 1929 (Schreiben im Nachlaß Grewenig).

⁵² Grewenig, Autobiograph. Notizen, Steiner S. 20.

⁵³ Paul Westheim, Ausstellungen. In: Das Kunstblatt 8 (1930), S. 251.

⁵⁴ Zeugnis vom 18. Juni 1931 (Nachlaß Grewenig).

⁵⁵ Grewenig, Autobiograph. Notizen, Steiner S. 20.

⁵⁶ Ebenda.

⁵⁷ Ebenda.

⁵⁸ Grewenig, Autobiograph. Notizen, Fassung 4.

⁵⁹ An der Oberrealschule in Saarbrücken: Herbst 1931 bis Herbst 1932, an der Landesstudienanstalt Ottweiler: Herbst 1932 bis Ostern 1933, an der Oberrealschule Saarbrücken: Ostern 1933 bis Ostern 1934, am St. Wendels-Gymnasium in St. Wendel: Ostern 1934 bis Herbst 1934.

Vgl. das Zeugnis vom 12. Dezember 1934 (Nachlaß Grewenig).

Ausstellungen in Saarbrücken. Auch die Galerie Abels in Köln zeigte Werke von ihm. Bis 1935 hatte Grewenig noch einige Einzelausstellungen, vorwiegend in Saarbrücken. Ferner nahm er 1932 an der „Großen Berliner Kunstausstellung“ im Schloß Bellevue und im Februar/März 1933 an der Ausstellung „Beschauliche Sachlichkeit“ in Mannheim und Dessau teil⁶⁰. Nach Abschluß der Referendarzeit wurde er schließlich Lehrer in Dillingen/Saar (1935). Es war schwierig, die Lehrtätigkeit mit dem künstlerischen Schaffen zu verbinden, zumal es auch von der Schulbehörde nicht gerne gesehen wurde⁶¹.

Nach der Volksabstimmung vom 13. Januar 1935 wurde das Saargebiet in das Deutsche Reich zum 1. März 1935 rückgegliedert und geriet damit auch unter die nationalsozialistische Herrschaft. Grewenigs Malerei wurde zunehmend angefeindet⁶². Um weiterhin im Schuldienst bleiben zu können, war er zu Konzessionen gezwungen. Er begann, Naturstudien und Dorfansichten in einem stärker naturalistisch orientierten Stil zu malen.

Im Februar 1940 heiratete er Alwine Ott, im Dezember desselben Jahres wurde die erste Tochter Waltrud geboren. Aufgrund seiner Anfrage, weshalb man ihm die Erlaubnis, eine Ausstellung seiner Werke in Dillingen/Saar durchzuführen, nicht erteile, erhielt er zur Antwort, daß seine Bilder, „... keineswegs den vom Führer gegebenen Richtlinien für die Ausrichtung der deutschen Kunst [entsprächen] und mit den Grundsätzen einer

⁶⁰ „Wanderausstellung: Deutsche Provinz - 1. Teil: Beschauliche Sachlichkeit“. Von ihm kamen sechs Bilder zur Ausstellung: „Ententeich“ (möglicherweise identisch mit Nr. 440 ?), „Gartenwirtschaft“ (möglicherweise identisch mit Nr. 446 ?), „Begräbnis“ (Nr. 21), „Wald“, „Kinderspielplatz“ (Nr. 19) und „Dachgarten“ (möglicherweise identisch mit Nr. 462 ?). G. F. Hartlaub in einem Brief vom 9. März 1933 (Nachlaß Grewenig). Der Kunsthallendirektor Gustav F. Hartlaub wurde nur wenige Tage später, am 20. März 1933 „beurlaubt“, vgl. Christoph Zuschlag, *Entartete Kunst*. Worms 1995, S. 58.

⁶¹ Grewenig, *Autobiograph. Notizen*, Steiner S. 20.

⁶² Grewenig, *Autobiograph. Notizen*, Fassung 4.

gesunden deutschen bildenden Kunst nicht vereinbar ...“⁶³ seien. Obwohl sein Unterricht überprüft wurde⁶⁴, hatte dies keine Auswirkungen auf seine Lehrtätigkeit⁶⁵. 1943 wurde die zweite Tochter Gisela geboren. Im Herbst des Jahres 1944 wurde Grewenig zum Militärdienst an die Ostfront eingezogen⁶⁶. Zweimal verwundet, kehrte er nach Dillingen zurück. Wohnung und Atelier waren durch Bomben weitgehend zerstört, und viele Bilder waren vernichtet⁶⁷. Grewenig begann wieder als Lehrer in Dillingen zu unterrichten. Bald darauf wurde der Sohn Walter geboren (1946).

Der Neubeginn seiner künstlerischen Arbeit nach Kriegsende erwies sich als schwierig: Zu der verlorengegangenen Stilsicherheit der Vorkriegszeit kam erschwerend hinzu, daß viele Galerien, in denen er ausgestellt hatte, nicht mehr existierten, Kunstfreunde und Galeristen gestorben oder emigriert waren und die erneute Abtrennung des Saargebietes sowie Zoll- und Reiseschwierigkeiten Ausstellungen außerhalb des Saarlandes erschwerten⁶⁸. Soweit bekannt, nahm er zum ersten Mal nach dem Krieg im Juli 1947 an einer Ausstellung teil: Er beschickte die zweite Kunstaussstellung des Bundes Bildender Künstler an der Saar mit zwei Landschaftsbildern⁶⁹.

1950 war er Mitglied des Direktoriums der „Saarländischen Künstlergenossen-

⁶³ Brief der Reichskammer der bildenden Künste vom 30. Oktober 1942. Aktenzeichen ID 772 (M 21.378):

„Betrifft: Ihre geplante Ausstellung in Dillingen. Zum Schreiben vom 1.9. und 5.10. 42.

Die Ablehnung Ihrer Ausstellung erfolgte unmittelbar von hier [Berlin] aus, und zwar aufgrund der ... eingesandten ... Lichtbilder nach Arbeiten von Ihnen. Diese beweisen, daß Ihre künstlerische Art und Auffassung, soweit sie nicht ausgesprochen dilettantisch wirkt, jedenfalls keineswegs den vom Führer gegebenen Richtlinien für die Ausrichtung der deutschen Kunst entsprechen und mit den Grundsätzen einer gesunden deutschen bildenden Kunst nicht vereinbar sind. Ich habe erwogen, die Fotos dem Ausschuß zur Begutachtung minderwertiger Kunsterzeugnisse zuzuleiten, sehe aber vorläufig noch davon ab und lege Ihnen dringend nahe, Ihre künstlerischen Leistungen zu vervollkommen und auf eine neue, gesündere Basis zu stellen, ehe sie erneut Antrag auf eine Ausstellung stellen. Nach Berichten meines Landesleiters haben Sie sich bisher noch nie zu einer Ausstellung des Saarpfälzischen Vereins für Kunst- und Kunsthandwerk, der im dortigen Gaugebiet alle Ausstellungen durchführt, gemeldet. Über Zurücksetzung sich zu beklagen, besteht also für Sie kein Anlaß. Die Befürwortung zur Beschaffung von Malmaterialien bzw. einer Bezugskarte dafür kann unter den oben geschilderten Umständen für Sie nicht erfolgen“. Publiziert von J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Leo Grewenig. In: Steiner, S. 44 (Brief im Nachlaß Grewenig). Trotzdem stellte Grewenig allem Anschein nach im November in Dillingen im Kaufhaus Gratz seine Bilder aus. (Vgl. J. Müller-Roden[...], Begegnung mit dem Maler Grewenig. (Ausschnitt einer unbekannten Zeitung, handschriftl. datiert: November 1942, im Nachlaß Grewenig).

⁶⁴ Grewenig, Autobiograph. Notizen, Fassung 4.

⁶⁵ 1943 erfolgte sogar die Ernennung zum Studienrat (Urkunde vom 1. Juli 1943 im Nachlaß Grewenig).

⁶⁶ Grewenig, Autobiograph. Notizen, Steiner S. 20.

⁶⁷ Ebenda, S. 10 u. S. 20.

⁶⁸ Grewenig, Autobiograph. Notizen, Fassung 5.

⁶⁹ Saarbrücker Zeitung vom 29. Juli 1947, zit. nach Hans Vollmer, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts, 2. Bd., Leipzig 1955, S. 306.

schaft“⁷⁰, und im selben Jahr bezog er mit seiner Familie ein neues Haus in der Danziger Straße Nr. 18 in Völklingen, wohin er inzwischen versetzt worden war⁷¹.

Nach 1950 erfolgte auch, gleichzeitig mit einem sich langsam vollziehenden Wandel seiner Kunst, der schließlich zu abstrakten Werken führte, wieder der Anschluß an die Kunstöffentlichkeit: Ab 1952 hatte er mehrere Ausstellungen in der Galerie Elitzer in Saarbrücken, 1954 stellte die Galerie Cwiklitzer in Köln seine Werke aus. Zusammen mit anderen saarländischen Künstlern gründete er 1957 die „Neue Gruppe Saar“, zu deren Zielen es gehörte, „... im Saarland ein Forum für aktuelle Strömungen der Bildenden Kunst einzurichten“⁷². Da die Umweltbedingungen im Industriestandort Völklingen Grewenigs Gesundheit abträglich waren, entschloß sich die Familie 1956/57 zur Übersiedlung nach Bensheim an der Bergstraße in das eigene, neuerbaute Haus mit einem „erstmals größeren, eigenen Atelier“⁷³. Aus gesundheitlichen Gründen wurde Leo Grewenig 1957 vorzeitig in den Ruhestand versetzt⁷⁴.

Nachdem er von den täglichen Pflichten als Lehrer befreit war, konnte er sich ganz auf seine künstlerische Tätigkeit konzentrieren; der größte Teil seines Œuvres entstand ab 1958 in Bensheim. Die abstrakten Bilder Grewenigs wurden einem größeren Publikum durch eine Ausstellung bekannt, die das Saarlandmuseum Saarbrücken im Frühjahr 1959 veranstaltete.

Ab Oktober 1961 lehrte Grewenig wieder nebenamtlich am Alten Kurfürstlichen Gymnasium in Bensheim, damit der Kunstunterricht, der durch das Fehlen junger Lehrkräfte eingeschränkt war, gewährleistet blieb⁷⁵.

Die sechziger Jahre brachten eine Vielzahl von Einzelausstellungen und Ausstellungsbeteiligungen in Wiesbaden, Stuttgart, München, Saarbrücken, Mainz und anderen Orten. So war Grewenig z.B. an der von 1968-1970 dauernden Wanderausstellung „50 Jahre Bauhaus“ beteiligt, die zunächst in Stuttgart, danach u. a. in Paris, London, Chicago, New York und Tokio gezeigt wurde. Er schloß sich 1969 dem Deutschen Künstlerbund an und beschickte von da an regelmäßig dessen Jahresausstellungen.

⁷⁰ Dies geht hervor aus: K. Dittmann, Leo Grewenig. In: Der Kunstspiegel 4 (1950), S. 5.

⁷¹ Ebenda, S. 4.

⁷² Neue Gruppe Saar [Ausst. Kat.], Trier 1975, ohne Seitenzählung (Vorwort). Zu den Mitgliedern gehörten außerdem Monika von Boch, August Clüsserath, Rolf Duroy, Jo Enzweiler, Oskar Holweck, Boris Kleint. Zeitweise gehörten der Gruppe auch Johannes Schreiter, Ewerdt Hilgemann, Horst Linn, Harald Boockmann an.

⁷³ Grewenig, Autobiograph. Notizen, Steiner S. 20.

⁷⁴ Versetzung in den Ruhestand zum 1. September 1957. Brief der Regierung des Saarlandes vom 25. Juni 1957 (Nachlaß Grewenig).

⁷⁵ Der Schuldirektor B. Steiner schrieb dazu in einem Brief vom 30. Mai 1975 an Landrat Dr. Lommel: „Ab Oktober 1961 erteilte er [Grewenig] nebenamtlich Unterricht am Alten Kurfürstlichen Gymnasium bis Ende des Schuljahres 1972/73; zu der Zeit war nur ein hauptamtlicher Kunsterzieher an der Schule, Leo Grewenig stellte sich in einer schulischen Notsituation zur Verfügung ...“ (Brief aus dem Nachlaß Grewenig).

Seine Lehrtätigkeit in Bensheim endete 1973. In Anerkennung seines künstlerischen Schaffens und seines pädagogischen Engagements verlieh ihm die saarländische Regierung die Professorenwürde⁷⁶, 1977 wurde er mit dem Bundesverdienstkreuz ausgezeichnet⁷⁷. 1975 und 1978 veranstalteten die Moderne Galerie des Saarlandmuseums und die Kunsthalle Mannheim umfassende Retrospektiven seines Werkes, ebenso die Galerie Steiner in Bad Rappenau im Jahre 1981. Zu seinem 85. Geburtstag im Jahre 1983 ehrte ihn Bensheim mit der Silbernen Ehrenplakette der Stadt⁷⁸. 1989 erhielt er den Preis des Württembergischen Kunstvereins, Stuttgart.

Bis an die Schwelle seines 90. Geburtstages schuf Leo Grewenig Zeichnungen und Pastellarbeiten. Die letzten Werke sind kleinformatige Arbeiten auf Papier, zumeist Mischtechniken aus Filzstift und Pastellkreide, die 1987/88 entstanden. Aus Anlaß seines 90. Geburtstages erhielt er den Ehrenbrief des Landes Hessen. In Bensheim wurden in einer umfassenden Werkschau seine Bilder gezeigt.

Professor Leo Grewenig starb am 3. Februar 1991 in seinem Haus in Bensheim.

⁷⁶ Ernennungsurkunde vom 5. April 1973 (Nachlaß Grewenig).

⁷⁷ Bundesverdienstkreuz am Bande. Verleihungsurkunde vom 15. August 1977 (Nachlaß Grewenig).

⁷⁸ Urkunde vom 12. Juni 1983 (Nachlaß Grewenig).

3. Werkphasen

Das künstlerische Werk Leo Grewenigs läßt sich in zwei große, übergreifende Zeitabschnitte unterteilen: in die Jahre der gegenständlichen Darstellung und der beginnenden Abstraktion (Figurative Periode) und in die Abstrakte Periode ab 1956. Innerhalb dieser beiden Perioden lassen sich jeweils mehrere Phasen unterscheiden, die sich durch charakteristische Gemeinsamkeiten der Bilder - Technik, Farbgebung, Darstellungsweise - auszeichnen. Bilder, die thematisch eng zusammengehörig scheinen, wurden zu Werkgruppen zusammengefaßt. Die Benennung der Phasen und Werkgruppen erfolgte, soweit Begriffe nicht vom Künstler selbst oder anderen Autoren geprägt worden waren, vom Verfasser nach charakteristischen formalen Merkmalen oder nach einem für eine Werkgruppe kennzeichnenden Bildtitel. Bei den Datierungen der Phasen und Werkgruppen ergaben sich zum Teil zeitliche Überschneidungen; in der Regel gehen die Phasen innerhalb eines Jahres ineinander über, unterschiedliche Werkgruppen können aber auch zeitlich parallel entstehen und existieren.

Zur Beschreibung der Bilder und zur stilistischen Gliederung wurden zum Teil bekannte und eingeführte Stilbezeichnungen und Termini verwandt, z.B. impressionistisch, naiv, expressiv, naturalistisch, surrealistisch, informell, konstruktivistisch, usw. Diese Benennungen scheinen gerechtfertigt durch formale Ähnlichkeiten zu den genannten Kunststilen, im allgemeinen wurden diese Begriffe aber auf das Werk Grewenigs bezogen angewandt, um darin unterschiedliche Tendenzen aufzuzeigen. Inwieweit diese tatsächlich durch das künstlerische Umfeld und die genannten zeitgenössischen Kunstrichtungen beeinflußt wurden, wurde in einigen Beispielen darzustellen versucht. Alle Bilder ab 1956 wurden der abstrakten Periode zugeordnet, auch wenn einzelne Bilder figurative Allusionen enthalten.

3.1. Figurative Periode (1915-1955)

3.1.1. Autodidaktische Phase (1915-1921)

Vor Beginn seiner künstlerischen Ausbildung entwickelte Leo Grewenig bereits auf autodidaktischem Wege eine beachtliche künstlerische Formensprache. So kam er nach eigener Aussage schon früh in der Malerwerkstatt seines Vaters in Berührung mit Farben und Pinseln:

„Schon im Kindesalter spielte ich gerne mit Farben. Die Werkstatt meines Vaters war eine wahre Fundgrube für mich. Farben und ihre Wirkungen waren mir früh vertraut“.⁷⁹

In der Schulzeit begann er ein lebhaftes Interesse für Malen und Zeichnen zu entwickeln, wobei ihn die restriktiven Unterrichtsmethoden geradezu zwangen, sich selbstständig zeichnerisch zu betätigen:

„Der Schulunterricht gefiel mir überhaupt nicht. Vorgezeichnetes an der Wandtafel im numerierten System verdarb mir jegliche Lust am Mittun. Dafür skizzierte ich unter der Bank den Lehrer und umliegende Gegenstände. Später durfte man eingeschachteltes Getier abzeichnen. Das gefiel mir schon besser“⁸⁰.

Auch nach der Schulzeit setzte er im elterlichen Maler- und Dekorationsgeschäft nach anfänglichen Schwierigkeiten durch, kreativere Arbeiten durchführen zu dürfen, in denen er seine künstlerischen Neigungen eher einbringen konnte: „Anstreichen ... und Tapezieren war mir ein Greuel. Man merkte es. Stattdessen durfte ich Holz- und Marmorimitationen machen, das gefiel mir schon besser“⁸¹, und „um mir einen Anreiz zu geben, durfte ich mich an Entwürfen für Bühnen- und Kirchenmalerei beteiligen. Auch das Entwerfen von Reklameschildern und Schaufensterausstattungen machte mir schon eher Spaß“⁸².

Die handwerkliche Ausbildung und die Dekorationsmalerei waren nur erste Schritte einer künstlerischen Entwicklung. Bald wurde ihm bewußt, daß ihm „Kunstfertigkeit“ allein nicht genügte. Den Anstoß dazu gab sein älterer Bruder Fritz, der in dieser Zeit von der Kunstakademie in Dresden zurückkam und sich im elterlichen Haus ein Atelier ein-

⁷⁹ Grewenig, Autobiograph. Notizen, Fassung 8.

⁸⁰ Grewenig, Autobiograph. Notizen, Fassung 7.

⁸¹ Grewenig, Autobiograph. Notizen, Fassung 3.

⁸² Grewenig, Autobiograph. Notizen, Fassung 8.

„Dies regte mich an, meiner Lieblingsneigung, dem Malen und Zeichnen, noch öfter nachzugehen. Ich versuchte es meinem Bruder nachzutun, probierte aber auch bald Eigenständiges. Das erste Selbstbildnis entstand ... Viele Kopfstudien und Stilleben folgten. Bestärkt durch die Anerkennung, die mein Bruder meinen Arbeiten entgegenbrachte, stand mein Wunsch nun unverrückbar fest, auch Maler zu werden“⁸³.

Der akademisch ausgebildete Bruder machte ihn vermutlich mit zeitgenössischen Kunstrichtungen sowie technischen Grundlagen der künstlerischen Arbeit vertraut. Gemälde sind aus der Zeit der autodidaktischen Phase nicht bekannt. Obwohl nicht mit letzter Sicherheit auszuschließen ist, daß solche Ölbilder existierten, aber verloren gingen⁸⁴, scheint es durchaus folgerichtig, daß sich Grewenig in dieser Phase der „Erprobung“ seiner künstlerischen Fähigkeiten der dem unmittelbaren Ausdruck aufgeschlosseneren Medien der Zeichnung und des Aquarells bediente. Die ersten erhaltenen Zeugnisse von Leo Grewenigs künstlerischem Schaffen sind demnach Arbeiten auf Papier, ein Aquarell und Kohlezeichnungen in einem impressionistisch-naturalistischen Stil.

Die früheste Arbeit ist das Aquarell „Getreidegarben“ von 1915 (Nr. 406). Das Bild stellt ein abgeerntetes, nach rechts ansteigendes Feld mit zusammengebundenen, in Reihen aufgestellten Getreidebündeln dar. In der Bildmitte steigt vermutlich eine Rauchsäule auf. In raschem Farbauftrag, großen, aber auch valeurreichen Farbflächen ist eine heimatische Landschaft wiedergegeben. Wichtig sind Grewenig auch die Lichtreflexionen auf den Garben. Die offene, malerische Behandlung der Formen ohne lineare Begrenzungen wirkt bereits erstaunlich sicher. Das Bild scheint dem in Deutschland erst um die Jahrhundertwende anerkannten Impressionismus verpflichtet⁸⁵. Das Sujet des Getreidefeldes und die Dominanz der ockergelben Farbe lassen sogar an Bilder Vincent van

⁸³ Grewenig, Autobiograph. Notizen, Steiner S. 10.

⁸⁴ Die in den autobiographischen Notizen genannten Stilleben haben sich nicht erhalten. Grewenig erwähnt nicht, um welche Techniken es sich bei diesen Bildern handelt.

⁸⁵ Vgl. dazu: Peter Paret, Die Berliner Sezession. Darmstadt 1981, S. 334: „Auch die um die Jahrhundertwende... allmählich zu einer zaghaften Anerkennung der impressionistischen Kunst sich wandelnde Haltung eines Teils des deutschen Publikums trug natürlich zum Erfolg der Sezession bei“.

impressionistisch wirkenden Stil, verblüffen mit einer virtuoson Wiedergabe von Licht und Schatten, den Weißhöhlungen und der naturalistischen Erfassung der Gesichtszüge.

Ab 1916 arbeitete Leo Grewenig als technischer Zeichner in einer Fabrik für Generatorrenbau⁸⁸. Von diesen technischen Zeichnungen ist keine erhalten. Seine Beschäftigung dort scheint sich auch nicht direkt auf seine künstlerische Arbeit ausgewirkt zu haben, wenn man die Arbeiten von 1917 und 1921 betrachtet. Aus den Jahren 1918 bis 1920 sind keine Bilder bekannt. Es ist daher anzunehmen, daß Grewenig mit seinem 1915/16 weitgehend selbst entwickelten impressionistischen Stil 1921 seine akademische Ausbildung antrat.

3.1.2. Akademische Phase (1921-1923)

Leo Grewenig bewarb sich mit seinen autodidaktischen Arbeiten an der Kunstakademie in Kassel: „Vorgelegte Studien nach der Natur reichten zur Aufnahme [an] der Kunstakademie in Kassel“.⁸⁹ Zunächst gehörte er der Klasse von Kurt Witte an⁹⁰, der großen Wert auf anatomische Studien legte. Einige Porträts und Aktstudien aus dieser Zeit sind erhalten⁹¹, vor allem die Porträts sind im Gegensatz zu den „impressionistischen“ Frühwerken schärfer konturiert und graphischer angelegt. An der Kunstakademie konkurrierten in dieser Zeit die Vertreter der traditionellen, akademischen Malweise und die der zeitgenössischen Kunstrichtungen miteinander. Der „Expressionismus“ und der „Nachexpressionismus“, also die später sogenannte „Neue Sachlichkeit“⁹², fanden durch neue, aufgeschlossene Lehrer und durch Schüler Zugang zur Akademie⁹³. Leo Grewenig schreibt dazu: „Zu meiner Zeit war der allgemeine Umbruch des Akademischen zur modernen Ausrichtung auch in Kassel angelaufen“.⁹⁴

Seine beiden ersten erhaltenen, undatierten Gemälde zeigen Einflüsse dieser beiden Kunstrichtungen: Das Bild „Weiße Calla“ (Nr. 1) scheint in seiner sachlich-nüchternen Darstellung und der „kühlen“ Farbpalette stark der Neuen Sachlichkeit verpflichtet; das

⁸⁸ Grewenig, Autobiograph. Notizen, Steiner S. 10.

⁸⁹ Grewenig, Autobiograph. Notizen, Fassung 4.

⁹⁰ Ebenda.

⁹¹ Vgl. Nr. 1374-1379.

⁹² Der Begriff „Neue Sachlichkeit“ wurde von G. F. Hartlaub im Zusammenhang mit der Vorbereitung der gleichnamigen Gemäldeausstellung in der Mannheimer Kunsthalle (1925) seit etwa 1923 geprägt.

⁹³ Über den Direktor der Akademie, Carl Bantzer, heißt es: „... die Neigung seiner Schüler zu Expressionismus und Neuer Sachlichkeit machte ihm zu schaffen“. Horst Ahleit u.a. (Hrsg.), Carl Bantzer. Ausst. Kat. Marburg 1977, S. 16.

⁹⁴ Grewenig, Autobiograph. Notizen, Fassung 5.

andere Werk, das ebenfalls eine Calla darstellt (Nr. 2), wirkt durch den roten, unruhig ornamentierten Hintergrund und die eigenwilligere Gestaltung der Blätter und Blüten expressiver⁹⁵.

Nach Professor Witte wechselte Grewenig zu Professor Kay Heinrich Nebel, den Grewenig zwar sehr verehrte⁹⁶, dessen direkter Einfluß aber schwer faßbar ist⁹⁷. Wichtiger als die Vermittlung akademischer Werte war es für diesen, die eigene Stilentwicklung seiner Schüler zu fördern und deren Selbstbewußtsein zu stärken⁹⁸.

Auch Grewenig, der sich bald vom akademischen Stil abwandte, wurde von Nebel dazu ermuntert, diese „naive“ Malweise fortzuführen:

„Er [Nebel] verstand meine Eigenwilligkeit und half mir, alles Akademische abzulegen und einen Weg zu verfolgen, der meiner persönlichen künstlerischen Veranlagung entsprach ... Er munterte mich auf, wenn ich zweifelte“.⁹⁹

⁹⁵ Möglicherweise spielt hier auch noch der Einfluß von Fritz Grewenig eine Rolle, der dem Expressionismus nahestand.

⁹⁶ „Er war ein einfühlsamer Pädagoge, ein großartiger Mensch und ein guter Künstler“. Grewenig, Autobiograph. Notizen, Steiner S. 10.

⁹⁷ Kay H. Nebel wurde der Neuen Sachlichkeit zugerechnet. Er war 1925 bei der Mannheimer Ausstellung „Neue Sachlichkeit - Deutsche Malerei seit dem Expressionismus“ mit sechs Werken der Jahre 1922-1925 vertreten. Vgl. dazu: K. Arndt, Kay H. Nebel, ein Maler der „Neuen Sachlichkeit“. Neumünster 1975, S. 91. Grewenig schreibt in diesem Zusammenhang: „Nicht so sehr seine dekorativ gestalteten Figurenszenen gefielen mir, wohl aber sein Linienspiel im Bild.“ Grewenig, Autobiograph. Notizen, Steiner S. 10.

⁹⁸ Ein ehemaliger Schüler schreibt über Nebel: „Wie auch immer jeder Schüler arbeitete, jede Gegensätzlichkeit wurde von Kay Nebel hingenommen, wenn sie ernst zu nehmen war.“ B. Delsing, Kay H. Nebel - Lehrer und Freund - Erinnerungen. In: K. Arndt, 1975, op. cit., S. 84.

⁹⁹ Grewenig, Autobiograph. Notizen, Steiner S. 10.

3.1.3. Naive Phase (1921-1935)

3.1.3.1. Naiv-expressiver Stil (1921-1925)

Bereits während seines Studiums an der Kunstakademie Kassel und zeitgleich mit seinen akademischen Studien entstanden Bilder, die um so überraschender sind, als man – nach der autodidaktischen und der akademischen Phase – eine andere Stilentwicklung erwarten würde: Es sind kleinformatige Werke, zumeist aquarellierte Zeichnungen, die Grewenig mit dichtgedrängten Szenen ausfüllte. Sie schildern ländliche Vergnügungen: Volksfeste und Tanzveranstaltungen (Nr. 407-413, 419-425) Alltagsschilderungen („Spaziergänger in der Altstadt“)¹⁰⁰, skurrile Begebenheiten („Der Alchimist“)¹⁰¹ und schon früh religiöse Motive (Nr. 5, 6, 414-416, 418, 426). Dieser Stil wirkt laienhaft, kindlich und frei von allen akademischen Regeln¹⁰².

Leo Grewenig hatte sich offenbar bewußt zu diesem „Rückschritt“ in eine „primitive“ Darstellungsweise entschieden: „Bald stellte sich heraus, daß mich die akademischen Disziplinen wenig befriedigten. Ich fürchtete, durch zu perfektionistische Schulung zu versäumen, eine eigene künstlerische Identität zu finden...“¹⁰³

Der Begriff „naiv“ wurde dafür bereits von zeitgenössischen Kunstkritikern geprägt („Naive Sachlichkeit“)¹⁰⁴ und seitdem für diese Stilphase Grewenigs gebraucht¹⁰⁵. Früh wurde aber auch schon auf die Problematik dieser Charakterisierung hingewiesen:

„Die Grenzen zwischen gewolltem naivem Stil und naivem Können sind nicht immer scharf umrissen. Die Gefahr, daß sich auch hier die gewollte Stilisierung rächen wird, ist nicht zu unterschätzen“.¹⁰⁶

Dieser Stilbegriff soll hier trotzdem übernommen werden, weil sich die Charakteristik dieser Bilder Grewenigs kaum prägnanter beschreiben läßt. Allerdings kann er im folgenden differenziert werden in einen frühen Stil, der eher expressive Züge trägt, und in einen späteren, der sachlicher wirkt.

¹⁰⁰ Verschollen. Erw.: Leo Grewenig, Autobiograph. Notizen, Steiner S. 10.

¹⁰¹ Verschollen. Erw.: Ebenda.

¹⁰² Grewenig schreibt darüber: „Nach einiger Zeit entstanden kleinformatige Bilder, die Szenen und Begebenheiten aus dem Volksleben in unverstellter Sehweise, frei von routinierten Fertigkeiten und konventioneller Anschauung schilderten“. Leo Grewenig, Autobiograph. Notizen, Steiner S. 10.

¹⁰³ Ebenda.

¹⁰⁴ „In den Ölbildern herrscht in der Form naive Sachlichkeit bis in die kleinsten Details vor“. W. Steger. In: Saarbrücker Landeszeitung, 11. Oktober 1928.

¹⁰⁵ Vgl. E. Kuntz, Der Maler Leo Grewenig. In: Der Kunsthandel 6 (1973), S. 15; E. Ringling, Der Maler Leo Grewenig – Stationen seines Schaffens. In: Ausst. Kat. Saarbrücken 1975, o. S.

¹⁰⁶ Feien, Saarbrücker Abendblatt, 11. Oktober 1928.

Die frühesten Zeugnisse der Naiven Phase sind Arbeiten auf Papier. Am Anfang steht das Aquarell „Seiltänzer“ von 1921 (Nr. 408)¹⁰⁷, das ein Bindeglied darstellt zwischen der durch einen gewissen impressionistischen Stil geprägten autodidaktischen Phase und dem naiv-expressiven Stil¹⁰⁸ der frühen naiven Phase. Der Farbauftrag ist, der Technik des Aquarells gemäß, locker, Details sind nicht akribisch wiedergegeben, die Gestalten sind physiognomisch nicht differenziert. Thematisch gehört das Werk bereits dem für die naive Phase charakteristischen Bereich des dörflich-ländlichen Lebens an. Im Ganzen wirkt das Bild unruhig erregt; der Himmel wird von Seilen „zerschnitten“ und von den Strahlen des Mondes und einer Lampe rechts unten durchdrungen.

Ruhiger und graphischer präsentiert sich Grewenigs Stil in der Farbstiftzeichnung „Bauernfest“ von 1921 (Nr. 407). Die miniaturhaften Gestalten sind sehr detailliert wiedergegeben. Der nicht durchgängig, sondern in einzelnen Strichen getönte Rasen erzeugt aber erneut eine unruhige Wirkung.

Expressive Züge treten erstmals in Bildern religiösen Inhalts deutlicher hervor: Zwei Glasfensterentwürfe (Nr. 414) mit der Himmelfahrt Christi und Mariä weisen für Grewenig vergleichsweise dramatisch bewegte, „flackernde“ Gestalten und intensive Farbkontraste auf. Christus und Maria erscheinen jeweils in weißen und roten, scheinwerferartigen Lichtkegeln vor einem blauen, mit planetenartigen Kreisen geschmückten Himmel – eine ungewöhnliche Verbindung von naiv-religiöser Darstellung der Gestalten und einem modernen „kosmischen“ Umfeld, das an Bilder Kandinskys¹⁰⁹ erinnert. Bei der „Madonna“ von 1923 (Nr. 5) sind die Konturen hingegen hart und holzschnittartig ausgeführt. Die nervöse Bewegtheit der Zeichnungen und Aquarelle scheint erstarrt. Zum einen ist dies sicher durch die Technik der Ölmalerei bedingt, zum anderen scheint es aber dem Bildvorwurf angemessen, der nach ruhiger, hieratischer Ordnung verlangt¹¹⁰.

Bei allen Madonnenbildern fällt der einfache, dreiecksförmige Aufbau der Gestalt der Maria auf. Die Betenden sind immer klein wiedergegeben. Die Überlängung der Gestalt der Maria sowie die Bedeutungsperspektive der Adoranten ließen schon zur Entstehungs-

¹⁰⁷ Auch für Grewenig schien das Bild rückblickend wichtig zu sein; er schreibt darüber: „Ein Aquarell von 1921 betitelt Seiltänzer war Anhaltspunkt, den hier eingeschlagenen Weg fortzuführen“. Grewenig, Autobiograph. Notizen, Fassung 3. Außerdem gab es noch zwei weitere Aquarelle mit Seiltänzern (Nr. 409, Nr. 410).

¹⁰⁸ D. Schubert spricht von einem „expressiv-naiven“ Stil (D. Schubert, Rede zur Eröffnung der Grewenig-Ausstellung in der Galerie Steiner/Schloß Babstadt, 8. März 1981. In: Steiner, S. 80).

¹⁰⁹ Vgl. etwa: „Schweres Rot“, 1924, Öl auf Pappe, 58,7cm x 48,6cm (Werkverzeichnis Roethel/Benjamin Nr. 719); „Launischer Strich“, 1924, Öl auf Pappe, 70cm x 49cm (Werkverzeichnis Roethel/Benjamin Nr. 722); „Einige Kreise“, 1926, Öl auf Leinwand, 140cm x 140cm (Werkverzeichnis Roethel/Benjamin Nr. 767).

¹¹⁰ Ähnlich harte Konturen weisen auch die Figuren auf den Seitenflügeln des Triptychons „Ora pro nobis“ (Nr. 6) auf.

zeit Kunstkritiker ganz allgemein an mittelalterliche Kunst denken¹¹¹. In diesen Bildern scheinen mehrere Einflüsse wirksam zu werden: Grewenigs eigener naiv-expressiver Stil, die Berührung mit der Neuen Sachlichkeit, ein Rekurs auf mittelalterliche Darstellungen, die für sakrale Kunst seit dem 19. Jahrhundert als vorbildlich empfunden wurde, und der Versuch, diese Darstellungsweise in die zeitgenössische Kunst zu transponieren.

Expressive Züge zeigen sich auch in den profanen Bildern dieser Jahre. Auffällig ist eine Neigung zu überlängten Gestalten und spitzen Physiognomien¹¹². Die langen Röcke der Frauen weisen in dieser Werkphase fast alle einen charakteristischen S-förmigen Schwung auf, der wohl als Chiffre für Bewegung zu sehen ist. Die Beine der Gestalten sind lang und dünn, die Arme schlangenförmig gebogen, ohne daß Gelenke berücksichtigt wären. Die „Eisläufer“ (Nr. 3) sind wie auch die Adorantinnen der Marienbilder vielfarbig gekleidet, wobei Grewenig auf einen gewissen rhythmischen Wechsel in der Anordnung der Farben achtete. Die Gestalten der expressiv-naiven Phase besitzen wenig ausgeprägte individuelle Züge.

3.1.3.2. Naiv-sachlicher Stil (1925-1935)

Ein Wandel der Bildauffassung Grewenigs deutet sich 1925 an. Zwar klingen Formen des expressiven Stils in Einzelformen nach, etwa in den S-förmig geschwungenen Röcken¹¹³, aber insgesamt ist der Bildaufbau neu. Viele Werke wirken ruhiger, stilisierter und in gewisser Weise auch stilsicherer. Hier zeigt sich, wenn auch nicht auf den ersten Blick erkennbar, der Einfluß seines Studiums am Weimarer Bauhaus¹¹⁴: Die Bilder sind bewußter komponiert, die Farbauswahl ist subtiler geworden, Farbnuancierungen werden nur von einigen gezielten Farbakzenten „gestört“¹¹⁵. Die Stilsicherheit beruht sicher auch auf der von den Bauhauslehrern bekräftigten Erkenntnis Grewenigs, künstlerisch auf dem richtigen, d.h. ihm gemäßen Weg zu sein. So schreibt Grewenig über Paul Klee:

„Besonderes Verständnis fand ich bei Paul Klee, der meine Übungen im allgemeinen schätzte. Besonders angetan war er von meinen naiven Bildern, die ich trotz Bauhauslehre weitermalte, und zu denen mich Klee ermutigte“¹¹⁶.

Das Bild „Berggottesdienst“ (1925, Nr. 11) ist streng achsensymmetrisch in fast orna-

¹¹¹ So spricht Dr. Hoenes in der Saarbrücker Zeitung von: „ganz altertümlicher und vorgotischer Gestaltung“. Hoenes, Saarbrücker Zeitung, 19. Dezember 1923.

¹¹² Vgl. „Tanzboden“, 1923 (Nr. 425), „Eisläufer“, 1923 (Nr. 3).

¹¹³ „Berggottesdienst“, 1925 (Nr. 11), „Weihnachtsbescherung“, 1925 (Nr. 13).

¹¹⁴ Wintersemester 1924/25. Vgl. Biographie Kap 2.

¹¹⁵ Vgl. „Winterlandschaft mit Schlittenfahrern“, 1925 (Nr. 8).

¹¹⁶ Grewenig, Autobiograph. Notizen, Steiner S. 14.

mentaler Ordnung aufgebaut, wodurch ein formaler Bezug zur inhaltlichen Aussage, einer feierlichen sakralen Handlung, entsteht. Stilisierende Tendenzen finden sich auch in dem Bild „Winterlandschaft mit Schlittenfahrern“ von 1925 (Nr. 8)¹¹⁷. Die Überfülle an Menschen und Gegenständen in den Bildern der frühen zwanziger Jahre ist einer Beschränkung auf wesentliche Formen gewichen. Die kleinen Menschengestalten scheinen Grewenig hier weniger wichtig gewesen zu sein als die Darstellung und Stilisierung der Landschaft.

„Grewenigs ‚Winterlandschaft mit Schlittenfahrt‘ von 1925, ein Gemälde bereits aus der Nachbauhauszeit, erweist die Teilhabe an der Strömung zwischen neuer, bewußt kultivierter Naivität, echtem eigenständigem Erzählstil und ‚neuer Sachlichkeit‘. Hier werden die einzelnen Gegenstände in ihrer isolierten Existenz betont – wie die kahlen Bäume mit ihrem weißen Geäst ... Das Narrative und das behutsam Gestalterische halten sich hier die Waage...“¹¹⁸

Seit 1925 scheint sich Grewenigs Interesse auch zunehmend einer individuelleren Charakterisierung von Menschen zuzuwenden. Traten Menschen bis dahin als kleine, austauschbare Figürchen auf, so malte Grewenig 1925 die ersten Bilder, in denen sie nicht mehr miniaturhaft, sondern bildbeherrschend erscheinen. In „Auf der Zugspitze“ von 1925 (Nr. 12) posieren Wanderer, die den Berggipfel bestiegen haben, für ein Gruppenbild¹¹⁹.

Aus den Jahren 1926 und 1927 sind nur wenige Gemälde erhalten. Grewenig erteilte damals Zeichenunterricht an der Glasmacherschule von Wadgassen und war wohl dadurch stark in Anspruch genommen. Er fertigte in dieser Zeit jedoch einige Entwürfe für Kirchenfenster (Nr. 437-439) und Kircheninnenräume (Nr. 429-436). Diese Arbeiten zeigen in mancher Hinsicht deutlich den Einfluß des Bauhauses: die Farbstufungen der Wände (Nr. 432) erinnern im Aufbau entfernt an Prinzipien der „Fugenbilder“¹²⁰ Paul Klees der frühen zwanziger Jahre. Unverkennbar sind die konstruktiven Tendenzen in den Glasfenstern (Nr. 439). Der „Sternenhimmel“ im Chor und einem Teil des Gewölbes

¹¹⁷ Es handelt sich dabei nicht um schlittenfahrende Kinder, sondern um ein nächtliches Mondscheinvergnügen junger Paare.

¹¹⁸ Schmoll gen. Eisenwerth, Leo Grewenig. In: Steiner S. 48.

¹¹⁹ Im Hintergrund stellt der erste Mann von rechts möglicherweise ein Selbstporträt des Künstlers dar. Leo Grewenig hatte die Zugspitze 1922 selbst bestiegen. Davon zeugt eine Bleistiftzeichnung des Bergmassivs mit der Bemerkung „Landschaftsmotiv, gesehen von der Zugspitze aus, bestiegen am 15. 9. 1922“ (Nr. 1380).

¹²⁰ Vgl. Paul Klee – Konstruktion – Intuition. Ausst. Kat. Mannheim 1990: „Scheidung abends – Diametralstufung aus Blauviolett und Gelborange“, 1922/79, Aquarell, 33,4cm x 23,2cm, S. 148; „Drei Türme“, 1923/101, Aquarell, 32,8cm x 23cm, S. 152; „Doppelzelt“, 1923/114, Aquarell, 50,6cm x 31,8cm, S. 149.

wiederum zeigt Verwandtschaft zu Bildern Wassily Kandinskys¹²¹. Bemerkenswert ist auch die unkonventionelle Farbgebung und die Ausschmückung des Gewölbes durch überdimensionale stilisierte Blüten (Nr. 429).

Aus den Jahren 1928 und 1929, Grewenigs Berliner Zeit, sind relativ viele Bilder erhalten. Es war die Zeit, in der er zunächst als freier Maler tätig war, also eine größere Gemäldeproduktion auch naheliegend bzw. erst möglich war. In der Großstadt Berlin, der kulturellen Metropole der zwanziger Jahre, malte Grewenig neben Szenen aus dem Großstadtleben¹²², Bilder aus dem ländlich-dörflichen Bereich¹²³, Themen aus einem nicht näher bestimmten, aber wohl eher städtischen Bereich¹²⁴, sowie Waldbilder¹²⁵.

Grewenig stand im Rahmen des naiv-sachlichen Stils am Ende der zwanziger Jahre außer einer großen Themenvielfalt auch ein erweitertes Repertoire an stilistischen¹²⁶ und kompositionellen Möglichkeiten zur Verfügung: Zuweilen stehen die Personen groß im Mittelpunkt, z.B. in „Beerdigung“ (Nr. 21), „Totenmahl“ (Nr. 22), „Friedhof“ (Nr. 25) und „Am Totenbett“ (Nr. 26). Auffällig ist, daß die großfigurigen Kompositionen sich oft mit dem Themenbereich Sterben und Tod beschäftigen. Bemerkenswert ist auch das häufige Auftreten von Rückenfiguren im Bildvordergrund.

Auch die dichtgedrängten Kompositionen der frühen zwanziger Jahre nahm Grewenig wieder auf, noch „narrativer“, ausführlicher und detailbesessener. Als Beispiele seien genannt: „Faschingsball“ (Nr. 24) und „Sängerfest“ (Nr. 23). Die kleinen Gestalten sind durch Kleidung, Haltung und Physiognomie differenzierter als die „Eisläufer“ von 1923 (Nr. 3). In einigen Gemälden beherrscht die Zentralperspektive das ganze Bild: In dem verschollenen Werk „Kegelbahn“ (Nr. 36) wird der Blick des Betrachters regelrecht in die Tiefe gezogen; ebenso bietet ein „Tennisplatz“ (Nr. 37) die Möglichkeit zu einer betont zentralperspektivischen, symmetrischen Komposition.

Zumindest Ende der zwanziger Jahre bestimmte also bei Grewenig das Thema die Bildkomposition und sogar, wie im folgenden gezeigt werden soll, den „Stil“ des Bildes. Wie auch später in der abstrakten Periode Bilder unterschiedlicher Stilphasen und Werkgruppen zeitgleich entstanden, so stehen um 1930 Werkgruppen unterschiedlichsten Stils und künstlerischer Intention nebeneinander.

¹²¹ Vgl. Kap. 3.1.3.1.

¹²² In der Mehrzahl Gouachen: „An der U-Bahn“ (Nr. 453), „Vor dem Gasthaus“ (Nr. 444).

¹²³ „Dorfvarieté“ (Nr. 27), „Kindstaufe“ (Nr. 28).

¹²⁴ „Kinderspielplatz“ (Nr. 19), „Schrebergärten“ (Nr. 29), „Tennisplatz“ (Nr. 37).

¹²⁵ „Buchenwald mit Liebespaar“ (Nr. 30), „Tannenwald“ (Nr. 31).

¹²⁶ Vgl. die „Puppen- und Paarbilder“ und die „naiv-surrealistischen Bilder“, Kap. 3.1.3.2.2. bzw. Kap. 3.1.3.2.3.

3.1.3.2.1. Waldbilder (1927/1929/1930)

Ende der zwanziger Jahre zeichnet sich ein stärkeres Interesse Grewenigs an Natur und an naturalistischer Darstellung ab. Ein Ausdruck dieser Tendenz sind die zahlreich entstandenen „Waldbilder“, die fast eine Art Gegenpol bilden zu den zeitgleichen Schilderungen des städtischen oder dörflichen Lebens mit ihrem bunten Menschentreiben. Ursprünglich sind diese Waldbilder ohne Tiere und Menschen angelegt. Grewenig schuf eine zuweilen fast monotone Reihung von gleichartigen Baumstämmen. Die Darstellung schwankt zwischen abstrahierenden Kompositionen in leicht irrealer Farbgebung („Wald mit Rehen“, Nr. 33¹²⁷) und naturnäheren Bildern („Winterlandschaft“, Nr. 35). Grewenig interessierten offenbar die charakteristischen Formen der einzelnen Baumarten; er malte zwei Bilder mit Buchen (Nr. 30, Nr. 32), einen Tannenwald (Nr. 31) und Bilder mit anderen, unbenannten Baumarten.

Dieser stark naturalistisch geprägte Stil, der sich hier noch als eine von mehreren möglichen Varianten zeigt, erschien Grewenig ab 1935 aufgrund der Zwänge des nationalsozialistischen Regimes wohl als die einzige Möglichkeit, weiterhin künstlerisch tätig zu sein.

3.1.3.2.2. Puppen- und Paarbilder (1929-31)

Von 1929 bis 1931 entstand eine Gruppe von Gouachen, deren Motive Puppen und junge Paare sind¹²⁸. Sie lassen eine starke Neigung zu einem betont flächigen Bildaufbau bis hin zu ornamental-dekorativen Kompositionen erkennen. Am deutlichsten tritt dies in drei Puppenbildern¹²⁹ zutage („Spielende Puppen“, 1931 [Nr. 468], „Puppen“, ca. 1929-

¹²⁷ Die Rehe wurden später von Emil Grewenig hinzugefügt (freundl. Mitteilung der Tochter von Emil Grewenig, Frau Bossong).

¹²⁸ Diese Szenen scheinen Leo Grewenig selbst mit der befreundeten Kommilitonin Elisabeth B. darzustellen, mit der er auch nach seiner Studienzeit in Berlin noch einige Zeit brieflichen Kontakt pflegte. Frau B. stellte freundlicherweise ihr Fotoalbum mit Fotografien der Jahre 1930/31 sowie die aus den Jahren 1931/32 erhaltenen Briefe Grewenigs zur Verfügung. Zwei Fotografien lassen sich eindeutig mit den Gouachen „Kleiner Budenzauber“ (Nr. 458) und „Die Liebe“ (Nr. 459) identifizieren. Grewenig hat also hier nach Fotografien gearbeitet. Vgl. Angela Heilmann, Von der Figuration zur Abstraktion. In: Ausst. Kat. Lindau 1993, S. 10.

Zu der Werkgruppe der „Puppen- und Paarbilder“ sind auch einige verschollene Atelierszenen mit weiblichen Aktmodellen zu zählen (Nr. 454-457).

¹²⁹ Anregungen zu diesen Puppenbildern gingen möglicherweise von der saarländischen Künstlerin Mia Münster aus, die in diesen Jahren ebenfalls in Berlin arbeitete: „... für viele der Puppen, die sie [Mia Münster] in Berlin anfertigte, begeisterten sich ihre Berliner Künstlerfreunde, insbesondere der Maler Leo Grewenig“. Eva Mate, Die Malerin Mia Münster. In: Saarheimat 2 (1984), S. 32-34.

1931 [Nr. 466], „Puppen“, 1931 [Nr. 467]). Grewenig ordnete auf mehrfach übereinandergelegten Teppichen und Decken, die zumeist verschiedenfarbige Schachbrettmuster aufweisen, große und kleine Puppen stillebenartig an. Diese Teppiche erscheinen, besonders in den Puppenbildern, aber auch in dem Bild „Marionetten“ (Nr. 465)¹³⁰ wie hochgeklappt. Auch in „Kleiner Budenzauber“ (Nr. 458) ist dieses Gestaltungsprinzip spürbar. Die Komposition ist in der Anordnung der Figuren und Gegenstände merklich durchdacht, wie schon ein zeitgenössischer Kritiker hervorhob:

„In den ... Temperas tritt deutlicher das Bemühen des Malers hervor, die Natur im Sinne der neuen Kunst umzugestalten. Die Komposition wird das wesentliche Merkmal der Bildgestaltung ... Es ist klar, daß das ganze auf dekorative Wirkung eingestellt ist“¹³¹.

Die Farben sind hell und weiß getrübt, sogar bei dem „surrealen“ Marionettenbild, besonders aber bei den „Paarbildern“. Unter Umständen befand sich Grewenig mit diesen Gouachen auf dem Weg zu einer geometrischen Abstraktion, zu der er über flächenhaft-dekorative Kompositionen zu gelangen suchte. Diese Entwicklung fiel auch zeitgenössischen Kunstkritikern bei der Beschreibung dieser Bilder auf:

„Gemäß dieser Auffassung blieb der Hintergrund trotz aller Intimität stets Fläche, bei deren farbiger Durcharbeitung oft die reizvollsten Wirkungen erzielt wurden. Das gilt in besonderem Maße von den neuesten Arbeiten, bei denen diese flächenartige Darstellung von Raumwerten bis ins Extremste gesteigert und sogar alles Figürliche teppichartig eingewirkt ist. Auf diese Weise ist schließlich alles zusammen nur noch Vorwand und Unterlage für die Verwirklichung dekorativer Absichten in Linie und Farbe...“¹³².

Man sah jedoch auch, wie weit er noch von der Abstraktion entfernt war:

„... Aber auch in diesen neuesten Arbeiten distanziert sich Grewenig noch ein gutes Stück Weges von jener abstrakten Kunst, die das Lebendige in geometrische Figuren auflöst und zuletzt in phantastische Farborgien zerfließt“.¹³³

Die zwei- oder vielfarbigen Schachbrettmuster erscheinen in den karierten Decken vieler Stilleben der vierziger Jahre und schließlich in den abstrakten Bildern der fünfziger Jahre („Maskerade“, 1958 [Nr. 92], „Komposition F“ [Nr. 94], „Bildornament“ [Nr.

¹³⁰ Dieses Bild ist seiner Thematik wegen den „naiv-surrealistischen Bildern“ zugeordnet.

¹³¹ Hoenes in: Saar-Front (Saarbrücken), 6. Oktober 1933.

¹³² E. Germer in: Saarbrücker Zeitung, 12. August 1933.

¹³³ Hoenes in: Saar-Front (Saarbrücken), 6. Oktober 1933.

108]) und bilden so einen Bogen über mehr als drei Jahrzehnte hinweg.

3.1.3.2.3. Naiv-surrealistische Bilder (1925/29-1931)

Eine Gruppe von Bildern fällt durch einen besonders skurrilen Humor, groteske Gestalten und surreale, teilweise alptraumhaft-grausame Ereignisschilderungen auf¹³⁴. Außer dem Gemälde „Meertiere“ (Nr. 7) von 1925 zählen zu dieser Werkgruppe nur Arbeiten auf Papier um 1930. In „Meertiere“ tummeln sich Zwitter- und Fabelwesen, Fratzen, unbekannte Tiere und Pflanzenfigurationen, die an Kompositionen von Hieronymus Bosch erinnern.

Die kleine Gouache „Das Leben einer Frau“ von 1929 (Nr. 445) ist schon in seiner synchronen Schilderung von Ereignissen für Grewenig ausgesprochen ungewöhnlich. Bei näherer Betrachtung fällt der symbolbefrachtete, enigmatische Charakter der Komposition auf: Eine blutende, gebärende Frau liegt auf einer Decke im Mittelpunkt des Bildes, neben ihr sitzt ein blutverschmierter Säugling, hinter ihr erscheint ein grinsender Mann, vor ihr steht eine skelettierte Gestalt, die sie mit einer Pistole bedroht. Rechts davon droht ein schwarzer, weiblicher (?) Dämon, am Himmel erscheint die Madonna im weißen Kleid und mit weißem Nimbus; im Hintergrund sind Gebäude zu sehen, links ein Gefängnis (?), rechts ein Krankenhaus (?). Überall finden sich Todessymbole: Totenköpfe, Knochen, ein Friedhof, ein schwarzer Rabe, eine schwarze Katze und schwarze Gestirne am Himmel.

Das Bild „Marionetten“ (Nr. 465) scheint Totentanzdarstellungen früherer Jahrhunderte wieder aufzunehmen: Zwischen lustigen Clowns und anderen Figuren steht im Mittelpunkt eine dichtgedrängte Dreiergruppe aus einem jungen Mann, einem Greis und dem Tod. In der siebenteiligen Wanddekoration „Die surreale Welt des Künstlers“, die 1931 zur Abschlußfeier der Examinierten der Kunstschule Berlin-Schöneberg von Grewenig angefertigt wurde (Nr. 469-475), wirken die surrealen Elemente humorig-skurriler, „märchenhafter“: laufende, dreibeinige Hocker, Artisten, tanzende Ratten und weiße Gestalten, ein Nachtwandler und Fortuna mit dem Füllhorn. Die Figuren und Gebäude schweben frei vor dem als Hintergrund dienenden Ocker des Malgrundes, der aus Packpapier besteht; eine Unterscheidung zwischen Boden und Himmelszone wurde nicht vorgenommen, es gibt keinen Horizont, was wesentlich zu der märchenhaften Wirkung beiträgt. Die Figuren sind, sicher bedingt durch den raschen Farbauftrag, mit dickem Pinsel rundlich gebildet. Die schwarzen, quadratischen Pflastersteinabbreviaturen im

¹³⁴ In einem Brief an Elisabeth B. vom 1. 4. 1932 schreibt Grewenig: „... Wohl werde ich ein paar Zeichnungen (surrealistisch) malen können. Ich bekenne mich immer mehr zum Surrealismus ... Klee, Max Ernst, auch Muche gefällt mir“.

Vordergrund der Zirkusszene (Nr. 473) erscheinen wieder in Bildern der fünfziger Jahre, der zweiten „surrealistischen Phase“, z.B. in „Über den Trümmern“ von 1954 (Nr. 533), „Männlein im Walde“ von 1956 (Nr. 557) und „Eruption“ von 1956 (Nr. 565). Ebenso tauchen die weißen, geisterhaften Gestalten dort ein weiteres Mal auf¹³⁵.

3.1.4. Naturalistische Phase (1936-1948/50)

Aus den Jahren der nationalsozialistischen Herrschaft im Saarland (1935-1945) sind kaum Gemälde erhalten¹³⁶, jedoch stammen viele Stilleben aus den Jahren 1946-1950, die wohl eine ungefähre Vorstellung geben können, wie die Gemälde dieser Jahre ausgesehen haben dürften. Außerdem datieren einige Zeichnungen und Gouachen vor 1945, z.B. „Blick aus Elternhaus“, 1936 (Nr. 477). Diese Gouache zeigt in detaillierter, naturalistischer Wiedergabe ein pittoreskes kleinstädtisches Motiv aus hintereinandergestaffelten Höfen, Loggien, Dächern und einer Kirche. Im Vordergrund verläuft eine gepflasterte Straße. Diese Ansicht unterscheidet sich deutlich von den „naiven“ Dorfszenen: Grewenig wählte eine nur leicht verzerrte, zentralperspektivische Darstellung. Details und Schlagschatten sind genau wiedergegeben (vgl. das Fensterbrett unten links und die Regenrinne). Auffällig ist aber vor allem, daß hier, wie auch in einer anderen Dorfansicht („Geburtsort Heusweiler“ [Nr. 476]), kein Mensch die Szene belebt. Menschenleere Naturdarstellungen finden sich zwar bereits in den zwanziger Jahren („Landschaft“, 1925 [Nr. 9], „Waldbilder“ [Nr. 31-35]), aber Dörfer und Straßenszenen sind doch in aller Regel mit Figuren angefüllt. Wohl auch durch diese „Verlassenheit“ wirkt die Darstellung seltsam erstarrt und unwirklich. Erinnerungen an Bilder des „Magischen Realismus“ werden wach. Eine weitere Gouache, „Kastanienblüte“ (Nr. 478), datierte Grewenig auf 1936; Blüte und Blätter sind vor einem graublauen, undefinierten Hintergrund in leicht unnaturalistischer Farbgebung wiedergegeben. Möglicherweise wurde die Arbeit von Grewenig selbst in den fünfziger Jahren überarbeitet. Darauf deuten die für jene Jahre typischen weißen Konturen und weiß aufgemalten Blattadern hin. Auch andere alte Gouachen ergänzte er in dieser Weise¹³⁷.

¹³⁵ Vgl. Kap. 3.1.5.

¹³⁶ In einem Zeitungsbericht von 1942 (Ausschnitt einer unbekannten Zeitung, handschriftl. datiert: November 1942, im Nachlaß Grewenig) wird ein Ölbild „Blumen am Wegrand“ erwähnt. Möglicherweise ist es identisch mit dem Bild „Wiesenblumen“ (Nr. 45), das auf 1946 datiert ist, aber vielleicht erst viele Jahre später von Leo Grewenig aus dem Gedächtnis datiert wurde. Viele Bilder wurden durch Bombenangriffe zerstört. (Grewenig, Autobiograph. Notizen, Steiner S. 20). Nach Kriegsende tauschte er viele Bilder gegen Lebensmittel ein, um sich und seine Familie zu ernähren (freundl. Mitteilung von Frau Hölscher-Grewenig).

¹³⁷ Sicher nachweisbar ist eine solche Überarbeitung beispielsweise bei der Gouache „Vor dem Gasthaus“ von 1929 (Nr. 444) anhand eines alten Fotos.

Besser durch Gemälde belegt sind die Jahre 1946-1948. In dieser Zeit entstanden eine Vielzahl von Stilleben, die Grewenig wohl hauptsächlich der Verkäuflichkeit bzw. Tauschbarkeit wegen malte, um seine – ab 1946 vierköpfige – Familie in den Notjahren zu ernähren. Jedoch zeigen sie sehr gut, wie Grewenig in diesen Jahren künstlerischer Orientierungslosigkeit¹³⁸ nach Anknüpfungspunkten suchte, sei es an einer eigenen früheren Stilphase, sei es an der klassischen Moderne. Das altmeisterlich wirkende Bild „Wiesenblumen“ (1946 oder früher [Nr. 45]) und „Stilleben – Äpfel und Kaktus“ (Nr. 50) erinnern an die „Neue Sachlichkeit“, die ihn um 1922 schon einmal inspiriert hatte („Weiße Calla“ [Nr. 1]). Andere Werke scheinen sich an den Expressionismus anzulehnen („Völklinger Hütte“ [Nr. 46]; „Früchte mit Rosen“ [Nr. 49]). Auch an seinen eigenen naiven Stil der zwanziger und dreißiger Jahre versuchte er anzuknüpfen, etwa mit den Bildern: „Madonna“ (Nr. 43), „Schäfer mit Herde“ (Nr. 63) und „Maskerade“ (Nr. 68). Daß eine Fortsetzung des naiven Stils nicht gelingen konnte, sah er selbst ein: Die Zeit der nationalsozialistischen Diktatur und die schrecklichen Kriegserlebnisse, die ihn noch viele Jahre alptraumhaft beschäftigten¹³⁹, ließen ein naives Malen nicht mehr zu. Das Bild „Maskerade“¹⁴⁰ bezeichnete er nicht von ungefähr selbst als „naiven Versuch“¹⁴¹.

Stattdessen setzte sich um 1948 ein Stil durch, dessen Malweise entfernt an impressionistische Bilder erinnert („Kirmes in Völklingen“ [Nr. 59], „Eisläufer auf der Nied“ [Nr. 64], „Wald im Winter“ [Nr. 65], „Arche Noah“ [Nr. 66]). Dieser Stil sollte ihm schließlich als Ausgangspunkt für seinen „surrealistischen Stil“ der frühen fünfziger Jahre dienen. Die weiß aufgesetzten Tupfen und die teilweise weiß nachkonturierten Bäume der Bilder „Pflügender Bauer“ (Nr. 62), „Eisläufer auf der Nied“ (Nr. 64) und „Wald im Winter“ (Nr. 65) weisen bereits auf die weißen „Geisterkonturen“ der surrealen Bilder. Mit dem Aufgreifen eines an den Impressionismus erinnernden Stils knüpft Grewenig aber letztlich wieder an Werken der autodidaktischen Phase zu Beginn seines künstlerischen Schaffens an.

¹³⁸ Die künstlerische Orientierungslosigkeit war in der deutschen Kunstszenen zwischen 1945 und 1950 allgemein. Außerdem setzte man sich intensiv mit der Frage auseinander, ob abstrakte oder figurative Kunst für die demokratische Zukunft angemessen sei. Vgl. dazu: Siegfried Gohr, Die Kunst der Nachkriegszeit. In: Christos Joachimides u.a. (Hrsg.), Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert [Ausst. Katalog]. München 1986, S. 460-462.

¹³⁹ Freundl. Mitteilung seiner Tochter, Frau Hölscher-Grewenig.

¹⁴⁰ Das Bild trägt auch den Titel „Budenzauber“ (Grewenig, eigenhändige Werkliste [1], S. 14, Nr. 786). E. Ringling bezeichnete es auch als „Familien-Budenzauber“. Vgl. E. Ringling, Leo Grewenig - Stationen seines Schaffens. In: Ausst.Kat. Saarbrücken 1975, o. S.

¹⁴¹ Leo Grewenig, eigenhändige Werkliste (1), S. 3. Andererseits schreibt er aber auch: „Der Versuch, wieder die verlorene Mitte zu erreichen, gelang etwas abweichend vom alten Stil in dem Bild Maskerade von 1948“. Grewenig, Autobiograph. Notizen, Steiner S. 20.

3.1.5. Surrealistische Phase (1948/50-1955)

Das Jahr 1948 war für Grewenigs künstlerische Entwicklung von besonderer Bedeutung: Es war eine Zeit der Krise und des Übergangs zu einer neuen Stilphase, an deren Ende die abstrakte Malerei stand. Im Verlauf dieses Jahres zeigte sich, daß der naturalistische Stil seinen Zweck erfüllt hatte, nämlich Ausdruck der „inneren Emigration“ während der nationalsozialistischen Herrschaft zu sein bzw. gefällige Tauschobjekte in der Nachkriegszeit zu schaffen. Die drückendste materielle Not war überwunden, das Malen aus einem unmittelbaren wirtschaftlichen Zwang heraus also nicht mehr notwendig. Um so bedrückender mußte Grewenig die Oberflächlichkeit vieler dieser naturalistischen Stillleben und Landschaften erscheinen.

Das bemerkenswerteste Bild dieser Zeit und prägnanter Ausdruck seiner Krise ist das Bild „Maskerade“ von 1948 (Nr. 68). Es wurde sozusagen zum Abschiedsbild der figurativen Periode, zumindest in ihrer naiv-naturalistischen Ausprägung. Stilistisch bedeutete es, wie bereits erwähnt, den Versuch, am „naiven Stil“ anzuknüpfen. Aber im Vergleich mit einem Gruppenbild der „naiven Phase“, „Auf der Zugspitze“ (Nr. 12) von 1925, fällt der formal viel bewußtere Aufbau und die dichtere pyramidenhafte Komposition auf. Sie steigt von der rechten Seite über den Hals der Giraffe an, rückt den Familienvater in den Mittelpunkt und fällt zur linken Seite über die Köpfe der Frau und des links außen stehenden Mädchens zu der am Boden stehenden Maske und dem liegenden Stofftier ab. Die Formen erscheinen zum Teil durch dunklere „Abschattierungen“ plastisch gerundet, die Figuren und Gegenstände werfen Schlagschatten: Rudimente der „naturalistischen Phase“, die das „naive“ Bild von 1925 nicht aufweist. Die starre Haltung der dargestellten Personen, ihre Maskierung sowie die bedrohlich wirkenden überlebensgroßen Masken, die überall herumstehen und -liegen, erinnern an Bilder des Symbolismus¹⁴². Diese Thematik und die damit verbundenen symbolistischen Anklänge waren in der deutschen Malerei der unmittelbaren Nachkriegsjahre nicht ungewöhnlich¹⁴³. Im Bild „Maskerade“ bediente sich Grewenig formal des ruhigen „naiv-sachlichen Stils“ der Jahre 1925-1935, inhaltlich aber schloß er an einige „naiv-surrealistische Bilder“ der Jahre 1930/31 an: Maskensymbolik klingt bereits in der Gouache „Kinderkarneval“ (Nr. 452) von 1930 an. In dem Bild „Marionetten“ (Nr. 465) von 1931 sind, ähnlich wie in „Maskerade“, Puppen und Menschen schwer zu unterscheiden. Die Landschaft vor dem Fenster – kahle schwarze Sträucher – ist in der für das Jahr 1948 charakteristischen „im-

¹⁴² Makaber-groteske Masken spielen eine wichtige Rolle in vielen Bildern von James Ensor (1860-1949). Vgl. James Ensor, „Selbstporträt mit Masken“, 1899, Öl auf Leinwand, 120cm x 80cm.

¹⁴³ Vgl. z.B.: Otto Dix, „Fasching in Trümmern“, 1946, Mischtechnik auf Holz, 116cm x 102cm; Willem Grimm, „Zwei Masken“, 1946, Öl auf Leinwand, 56cm x 44cm; Karl Hofer, „Im Neubau“, 1947, Öl auf Leinwand, 75cm x 115cm; ders., „Maskenfest“, 1949, Öl auf Leinwand, 100cm x 80cm.

pressionistischen“ Malweise wiedergegeben. Hierin deutet sich bereits die Entwicklung an, die um 1950 beginnen sollte.

Wie ein Brennspiegel vereinigt „Maskerade“ die verschiedenen Einflüsse und künstlerischen Erfahrungen, um sie zu einem neuen Stil zu konzentrieren. Das „rätselhaft verschlüsselte Bild“¹⁴⁴ ist also in vielerlei Hinsicht ein Schlüsselbild: Es ist Ausdruck einer tiefen künstlerischen und wahrscheinlich auch menschlichen Krise; wie tiefgreifend sie war, mag der Umstand andeuten, daß es sich bei den maskierten Personen offensichtlich um ein Porträt der Familie Grewenig handelt. Vordergründig und sogar im Bewußtsein des Künstlers¹⁴⁵ bildete es einen mißlungenen Versuch, am „naiv-sachlichen“ Stil anzuschließen. Tatsächlich war es, durch die Verbindung von naiver Form, „surrealem“ Inhalt und von im Hintergrund schon ins Bild drängender, „impressionistischer“ Malweise, der Ausgangspunkt und Übergang zur „surrealistischen Phase“.

Um 1950¹⁴⁶ entstanden Gouachen und Aquarelle¹⁴⁷, die Dörfer und Landschaften zum Gegenstand haben. Die Dorfansichten sind in dieser Zeit noch unbelebt und in einem abstrahierenden Naturalismus von zum Teil expressiver, nicht naturalistischer Farbgebung gemalt (Nr. 488-496, 502). Die dörflichen und kleinstädtischen Straßenszenen wurden ab etwa 1952 mit Figuren bevölkert („Großer Markt in Saarlouis“, 1952 [Nr. 501]). Schließlich kulminierte dieser Stil 1954/55 in einem „volkstümlichen Surrealismus“¹⁴⁸ mit Menschen und Geisterwesen, Fabeltieren und „lebenden“ Bäumen („Verzauberte Landschaft“, 1955 [Nr. 543]). Charakteristisch für den Stil dieser Phase sind großflächig aufgetragene Farben, die zuweilen nicht scharf begrenzte und zerfließende „Flecken“ bilden („Spuk am Köllerbach“, 1954 [Nr. 523]). Am auffälligsten sind aber die dünnen weißen Linien, die einige Figuren und Gegenstände konturieren, oder aber, unabhängig von der Darstellung, sozusagen als zweite Bildebene, sich verselbständigen und Wesen und Formen bilden, die den farbigen Bildgrund durchscheinen lassen. Diese weißen „Geisterkonturen“ sind formalstilistisch die signifikantesten Kennzeichen des surrealistischen

¹⁴⁴ E. Ringling, Katalog Saarländmuseum 1975, o. S.

¹⁴⁵ Vgl. „Naiver Versuch“ (Randbemerkung Grewenigs in Werkliste [1], S. 3.)

¹⁴⁶ Die Bilder dieser Zeit wurden von Leo Grewenig wahrscheinlich erst Jahre später, vielleicht während der Erstellung der Werklisten von 1974-78, summarisch in die Jahre 1953 und 1954 datiert. Sie dürften aber einige Jahre früher entstanden sein, da die formalen Kennzeichen von Grewenigs surrealistischem Stil, wie er ab 1952 vorherrschte, noch nicht stark ausgeprägt sind. Auch nach den Kindheitserinnerungen von Frau Hölscher-Grewenig fanden die Ausflüge, auf denen diese Bilder entstanden, etwa 1950 statt.

¹⁴⁷ In den Jahren 1949-1954 entstand, soweit bekannt, kein Gemälde. (Das Bild „Blumengebinde“ [Nr. 69] ist undatiert und zeitlich nicht eindeutig festzulegen). Der surrealistische Stil manifestierte sich hauptsächlich in Arbeiten auf Papier, einerseits wohl deshalb, weil sich der stark von der Technik des Aquarells geprägte Stil nicht ohne weiteres in die Technik der Ölmalerei umsetzen ließ, andererseits handelte es sich wiederum um eine Phase des künstlerischen Suchens. Die einzigen Gemälde der surrealistischen Phase sind „Maskerade“, 1948 (Nr. 68), und „Leben und Sterben im Walde“, 1955 (Nr. 70). Sie stehen also am Anfang bzw. am Ende dieser Phase.

¹⁴⁸ W. Schmeer in: Saarheimat 2 (1969), S. 31.

Stils. Ihre unmittelbaren Vorbilder finden sich in den „impressionistischen“ Werken von 1948, besonders in Bildern, die winterliche Wälder und Landschaften wiedergeben („Eisläufer auf der Nied“, um 1948 [Nr. 64], „Wald im Winter“, um 1948 [Nr. 65], „Arche Noah“, um 1948 [Nr. 66])¹⁴⁹.

So wie sich Grewenig im Bild „Maskerade“ an „naiv-surrealen Bildern“ von 1930/31 mit Puppen- und Maskendarstellungen orientierte, so scheint für den „märchenhaften Surrealismus“ der Jahre 1952-1955 die Wanddekoration „Die surreale Welt des Künstlers“ von 1931 (Nr. 469-475) als Vorbild gedient zu haben. Dort finden sich bereits durchsichtige Bäume und Häuser, ebenso weiße, geisterhafte Gestalten, wie sie auch in Bildern der „surrealistischen Phase“ wieder auftreten (vgl. „Über den Trümmern“, 1954 [Nr. 533]). In zunehmendem Maße schien sich Grewenig vom vordergründig Sichtbaren und von der „realen“ Welt ab- und einem metaphysischen Zwischenbereich zuzuwenden. In „Großer Markt in Saarlouis“ von 1952 (Nr. 501) erscheint eine alltägliche Straßensicht durch weiße Gestalten „surreal“ verfremdet: Zwischen körperlichen, „realen“ Figuren gehen weiße, teilweise transparente Gestalten, so als bewegten sich unsichtbare Geister zwischen den Lebenden. Einerseits entwickelte Grewenig daraus seinen „märchenhaften Surrealismus“, in dem „das Unheimliche und das Gruselige ... durch das milde Licht der Idylle verklärt...“¹⁵⁰ wird („Verzauberte Landschaft“, 1955 [Nr. 543]). Andererseits beschäftigte sich Grewenig in vielen Arbeiten aber auch mit den Themen Tod und Auferstehung. Besonders Mitte der fünfziger Jahre erscheinen häufig Skelette und Totenschädel in den Gouachen und vor allem in den Tuschearbeiten. Die Eindringlichkeit der Darstellung nimmt zum Ende der surrealistischen Phase noch zu: Wirkt z.B. die „Auferstehung“ von 1951 (Nr. 500) noch fast idyllisch, von lustigen Geisterwesen belebt, so zeigt Grewenig in der „Auferstehung (2)“ von 1954 (Nr. 542) Gerippe und Totenschädel. Besonders aber in den Tuschearbeiten von 1954/55 sind Tod, Auferstehung und Geisterwelt ein häufiges Thema¹⁵¹. Überhaupt drückt sich in den Tuschearbeiten die „düstere“ Seite dieses märchenhaften Surrealismus stärker aus: Die Darstellungen wirken bedrückender und existenzieller, die dunklen, nächtlichen Waldlandschaften scheinen unheimlicher und bedrohlicher¹⁵².

¹⁴⁹ Ansatzweise zu erkennen sind diese weißen Linien bereits in der Wanddekoration von 1931 (Nr. 469-475). Die Gouache „Kastanienblüte“ (Nr. 478), die 1936 datiert ist und diese Linien bereits in voller Ausprägung zeigt, wurde aber sehr wahrscheinlich in den fünfziger Jahren überarbeitet und mit weißen Linien versehen (vgl. Anm. 37).

¹⁵⁰ Spilker in: Saar-Volkstimme, 4. Januar 1955.

¹⁵¹ „Erlkönig“, 1954 (Nr. 1415); „Vom Dunkel ins Licht“, 1955 (Nr. 1437); „Jenseitige Wanderung“, 1955 (Nr. 1438); „Auferstehung“, 1955 (Nr. 1439); „Schädelfund“, 1956 (Nr. 1461); „Mumienkopf“, 1956 (Nr. 1462).

¹⁵² Vgl. „Urwald“, um 1955 (Nr. 1429); „Gelandet“, 1955 (Nr. 1430); „Silhouette“, 1955 (Nr. 1431); „Nachtwandler“, 1955 (Nr. 1432); „Waldgesichte“, 1955 (Nr. 1433); „Die vier Chimären“, 1956 (Nr. 1451); „Figürliche Baumgruppe“, 1956 (Nr. 1456).

3.1.5.1. Die Entwicklung zur Abstraktion

Die schrittweise Loslösung Grewenigs von der gegenständlichen Darstellung vollzog sich innerhalb der surrealistischen Phase, an deren Ende 1956 schließlich die ersten abstrakten Bilder entstanden.

In einigen Aquarellen, Gouachen und Tuschezeichnungen der Jahre 1954 und 1955 wurde die Farbe bzw. die Tusche fleckartig und lavierend aufgetragen: In „Erlkönig“ von 1954 (Nr. 1415) besteht der „Schatten des Todes“ aus lavierten, kreisenden Linien, die von dünnen, Figuratives andeutenden Strichen umgeben sind. In „Nachtwandler“ (1955, Nr. 1432) wird das Strichchaos im Vordergrund hauptsächlich durch die Stämme im Hintergrund vegetabil als Unterholz definiert. Weitgehend undeutbar ist jedoch die weiße Gestalt. Die zerfließenden, transparenten Farbflecken in „Spuk am Köllerbach“ von 1954 (Nr. 523) werden nur noch durch einige weiße Linien und Konturen sowie durch die zwei Figuren im Vordergrund figurativ umgedeutet. Die Gouachen „Auferstehung (2)“ (1954, Nr. 542), „Über den Trümmern“ (1954, Nr. 533) und „Eruption“ (1956, Nr. 565) machen deutlich, in wie kleinen Schritten sich die Hinwendung zur Abstraktion vollzog: Alle drei Bilder zeigen eine ovale Form, die im ersten Beispiel aus Toten, im zweiten aus Trümmern und Geistern und im dritten Bild wohl aus flüssigem Vulkangestein besteht. Das Oval liegt jeweils zur Hälfte unterirdisch, was sozusagen im Querschnitt vorgeführt wird¹⁵³. Köpfe und Skelette in „Auferstehung (2)“ und Geisterwesen in „Über den Trümmern“ lassen sich noch deutlich benennen. Die Ruinen im zweiten Bild sind dagegen nicht mehr ohne weiteres zu erkennen; nur durch einige schwarz eingefügte „Chiffren“ für Fenster und Treppen kann die schon stark abstrakt-strukturelle Komposition figurativ gedeutet werden. Die Entwicklung endet in Bildern wie „Eruption“, bei denen hauptsächlich der Bildtitel eine gegenständliche Vorstellung evoziert. Aus diesen Gouachen, Aquarellen und Tuschearbeiten scheint schließlich der „frühinformelle Stil“ entstanden zu sein: Grewenigs „Informel“ entwickelte sich demnach aus Einzelformen, die er bis 1955 mehr oder weniger in einen gegenständlichen Kontext einband, etwa durch die weißen Linien des „surrealistischen Stils“. Ohne diese Konturen würden einige Bilder schon nahezu gegenstandslos erscheinen. Abstrakte und figurative Darstellung überlagern sich somit in ein und demselben Bild, ebenso wie „reale“ und „surreale“ Darstellung: Über lavierte Farbformen wurde gleichsam ein figuratives Linienbild gelegt¹⁵⁴.

¹⁵³ Vgl. auch die Komposition vieler späterer „Steinbilder“, z.B.: „Verästelter Stein“, 1963 (Nr. 171).

¹⁵⁴ Am deutlichsten zu sehen bei „Spuk am Köllerbach“ (Nr. 523). „Das Gestaltungsprinzip freie Farbe und freie Linie“ ...war aber auch ein allgemeines Zeitphänomen der fünfziger Jahre in Kunst, Gebrauchsgraphik und Design: „Gegenständliche Darstellungen, in denen die Farbe weitgehend unabhängig von der gegenstandsbezogenen Linie ist, galten als modern“. Martin Damus, Kunst in der BRD 1945–1990. Hamburg 1995, S. 141.

Auch einige kleine Bleistiftzeichnungen aus den Jahren 1952-1955¹⁵⁵ beschäftigen sich mit dem Problem der Abstraktion: „Der fliegende Teller“ von 1952 (?) (Nr. 1398) zeigt bereits ein stark abstrahiertes organisch-geometrisches Motiv. Die Form wird bestimmt von einer ellipsenartige Kurven beschreibenden Linie. Die dadurch entstehenden Felder sind ausgefüllt mit kleinteiligen schmalen Streifen, Schuppen- und Fischgrätenmustern sowie Punkten. In der Zeichnung „Der besetzte Stuhl“ von 1953 (Nr. 1402) bilden zwei sich umspielende Linien den Henkel eines Korbes, dieser selbst wird durch regelmäßig gewellte, horizontale und vertikale Bänder untergliedert. Teppich und Stuhllehne sind schachbrettartig gemustert oder quadratisch gefeldert, Ornamente, die Grewenig schon in den Puppen- und Paarbildern von 1930/31 verwandte. Die Wellenbänder des Korbes deuten bereits voraus auf die Bandformen vieler Werke der „Bunten Phase“¹⁵⁶.

Bandartige Formen, deren Überschneidungsfelder farbig oder strukturell abgesetzt sind, finden sich auch in „Verlassene Barke“ (1956, Nr. 1459). Die „spazierengehende Linie“¹⁵⁷ in „Fliegender Teller“ oder beim Korbhenkel in „Besetzter Stuhl“ verweist schon auf Bilder der sechziger Jahre¹⁵⁸.

Schon zu diesem Zeitpunkt sind somit die beiden Pole der Abstraktion, zwischen denen sich das Werk Leo Grewenigs in den folgenden Jahrzehnten bewegen wird, angedeutet: die eher malerisch bestimmte, informelle, organische Abstraktion („Informelle Phase“, „Steinbilder“) und linienbetontere, graphisch-geometrische Bilder (Bilder mit Bandformen [1957-1959], Bilder der geometrischen Phase).

Die ersten abstrakten farbgraphischen Arbeiten, die gewissermaßen auch abstrakte Titel tragen, entstanden 1956¹⁵⁹ mit den Bildern: „Geformte Monotypien“ (Nr. 559) und „Rhythmik in Form und Farbe“ (Nr. 562).

¹⁵⁵ Die meisten wurden wie die Gouachen und Aquarelle (Kap. 3.1.5.) erst viele Jahre später, möglicherweise beim Anfertigen der Werklisten, mit dem von Grewenig erinnerten bzw. angenommenen Entstehungsjahr versehen. Eine genaue zeitliche Einordnung ist deshalb schwierig.

¹⁵⁶ Vgl. Kap. 3.2.1.

¹⁵⁷ Vgl. dazu Paul Klee: „Bei allen diesen Beispielen ergeht sich die aktive Hauptlinie frei und ungebunden. Es ist sozusagen ein Spaziergang um seiner selbst willen, ohne Ziel“. Paul Klee: Form- und Gestaltungslehre. Hrsg. v. Jürg Spiller. 1. Das bildnerische Denken. Basel - Stuttgart 4. Aufl. 1981, S. 105.

¹⁵⁸ Vgl. Kap. 3.2.4.2.

¹⁵⁹ Mit den Titeln „Formgebilde“ (1953) und „Aufsteigender Rhythmus“ (1955) waren erste abstrakte Titel schon bei den Tuschezeichnungen aufgetreten, allerdings ist die Darstellung zwar abstrahierend, aber noch nicht auf der Stilstufe der abstrakten Periode.

3.2. Abstrakte Periode (1956-1988)

3.2.1. Bunte Phase (1956-1959)

Nachdem der Abstraktionsprozeß abgeschlossen war, entstanden auch wieder vermehrt Gemälde. Die frühesten abstrakten Gemälde datieren von 1956/57: „Schneewittchen“, 1956 (Nr. 71), „Unter Wasser“, 1956 (Nr. 72), „Veralgter Fisch“, 1957 (Nr. 73), „Im Jenseits“, 1957 (Nr. 74), „Opferschale“, 1957 (Nr. 75). Sie lassen sich ansatzweise in zwei Gruppen unterteilen: jene, die unmittelbar an frühe informelle Gouachen und Tuscharbeiten wie „Nachtwandler“ (Nr. 1432) und „Eruption“ (Nr. 565) anschließen, einen vergleichsweise freien, gestischen Farbauftrag aufweisen und „biomorph“ erscheinen („Veralgter Fisch“, 1957 [Nr. 73], „Im Jenseits“, 1957 [Nr. 74], „Wassermännchen“, 1958 [Nr. 84]), und solche, die geometrischer aufgebaut sind und durch bandartige Formen untergliedert werden („Ruhige Bewegung“, 1957 [Nr. 77], „Komposition“, 1958 [Nr. 78]). Die meisten Werke weisen indes Merkmale beider Gruppen auf: Kennzeichnend sind in vielen Fällen informelle „Farbwirbel“ in der Mitte der Bildfläche, die eingebunden sind in ein unterschiedlich starkes tektonisches Bildgefüge. Unbenennbare, wie zufällig entstandene Formen erhalten ein Gegengewicht durch exakt begrenzte, unstrukturierte Farbflächen. Die Farbwirbel sind von diesen opaken Flächen dergestalt umgeben, daß eine schablonenhaft wirkende Einfassung der informellen Gebilde entsteht, die vor dem Hintergrund zu schweben scheinen. Ein unbekannter Autor schreibt zu diesen Flächen: „In einer bestimmten Periode seines Schaffens – den fünfziger Jahren – ereignet es sich hin und wieder, daß der leere Grund stumm bleibt und das Geformte auf ihm ‚schwimmt‘“¹⁶⁰.

Im Hinblick auf das Gesamtwerk Grewenigs ist die Farbigkeit in dieser Phase ausgesprochen intensiv: Viele Bilder werden durch klare, ungebrochene Farbtöne, auch von Primärfarben (Rot, Blau, Gelb), die unvermittelt ohne Übergänge nebeneinandergesetzt sind, beherrscht („Opferschale“, 1957 [Nr. 75], „Komposition“, 1958 [Nr. 78], „Ohne Titel“, 1958 [Nr. 88]).

Ein weiteres Charakteristikum vieler Bilder der Jahre 1956-1959 sind schlangen- oder bandartige Formen. Sie treten zunächst an untergeordneter Stelle auf („Opferschale“, 1957 [Nr. 75], „Ruhige Bewegung“, 1957 [Nr. 77]) und mögen an kartographische Chiffren für Flußläufe erinnern¹⁶¹. Auf dem Höhepunkt dieser Stilphase, etwa 1958/59,

¹⁶⁰ Saarlandmuseum Saarbrücken – Ausstellung Leo Grewenig. In: Saarheimat 3 (1975), S. 61.

¹⁶¹ Einige Bilder von 1957 wurden auf die Rückseite einer (in einzelne Teile zerschnittenen) Landkarte gemalt, die als Inspiration zu kartographischen Formen gedient haben könnte.

bestimmen sie zuweilen die gesamte Komposition („Komposition F“, 1959 [Nr. 94], „Schwebendes Phänomen“, 1959 [Nr. 98], „Stilleben“, 1959 [Nr. 102]). Diese Bandformen scheinen sich aus figurativen Elementen entwickelt zu haben: Um 1955 entstanden viele Tuscharbeiten, die abstrahierte Bäume darstellen¹⁶². Auch in dem einzigen Ölgemälde der surrealistischen Phase „Leben und Sterben im Walde“ von 1955 (Nr. 70) ist das vielfach verschlungene Unterholz bildbestimmend. Aus ihm winden sich schlangenförmige Baumwurzeln, die in gerade Stämme übergehen. Bei der Arbeit „Männlein im Walde“ von 1956 (Nr. 557) sind Stämme und Wurzeln zu abstrahierten Chiffren geworden. Sie erscheinen als flächige, mit regelmäßigen Reihen kleiner, weißer Quadrate mosaikartig besetzte Bänder. 1958/59 werden die Bänder zum Teil in Kompartimente unterschiedlicher Farbe und Struktur parzelliert: Mosaikartige Punktfelder, Schachbrettmuster und bunte Kreise befinden sich auf ihnen oder füllen die Flächen zwischen den Bändern aus. Die viereckigen oder rautenförmigen Felder, die sich aus den Überschneidungen der Bänder ergeben, werden oft farblich und strukturell betont („Komposition F“, 1959 [Nr. 94], „Schwebendes Phänomen“, 1959 [Nr. 98], „Stilleben“, 1959 [Nr. 102], „Zauber um den Maibaum“, 1959 [Nr. 104]). Im Jahre 1959 scheinen sich, z.B. in den Gemälden „Komposition F“ (Nr. 94) und „Stilleben“ (Nr. 102), auch die Pole früh-informeller Bilder einerseits und der geometrischeren „Bandformkompositionen“ andererseits anzunähern. Die starren geometrischen Kompositionen wirken aufgelockerter, die Geometrie erhält organischere Züge, erscheint „lebendiger“. In „Komposition F“ (Nr. 94) und noch deutlicher in „Zauber um den Maibaum“ (Nr. 104) „wimmelt“ es von Formen und Farben. Die Bildfläche ist mit dicht aneinandergesetzten Farbtupfen überzogen, die ein lebhaftes Flimmern erzeugen¹⁶³.

Bereits in „Komposition F“ ist Farbe an den Rändern der Komposition pastos aufgetragen und von der grünen Farbe des Fonds überzogen. Hier deutet sich ein verstärkter Zug zu haptischen Bildstrukturen in Grewenigs Werkentwicklung an. 1959 treten in zunehmenden Maße aus kreisenden oder spiralg gedrehten Linien entstandene Kreisformen auf, die mit dem Pinselschaft in den Farbgrund sgraffitiartig eingekratzt sind; sie weisen bereits auf die kommende „informelle Phase“ („Form- und Farbkomposition“, 1959 [Nr. 93], „Stilleben“, 1959 [Nr. 102]). Bemerkenswert ist, daß sich Grewenig in einigen Bildern von 1959 zum ersten Mal eines größeren Formats bediente¹⁶⁴: Die „Komposition F“ mißt 99,5cm x 76cm. Das deutet darauf hin, daß er nach langen Jahren des Suchens und Experimentierens auf dem Gebiet der abstrakten Malerei an einen Punkt gekommen war, an dem er eine gewisse Sicherheit und Bestätigung gefunden hatte. Ebenfalls zum ersten

¹⁶² „Nachtwandler“, 1955 (Nr. 1432); „Astlose Bäume“, 1955 (Nr. 1449); „Die vier Chimären“, 1956 (Nr. 1452); „Chimärenwald“, 1956 (Nr. 1453).

¹⁶³ Diese „pointillistische“ Malweise tritt auch in späteren Phasen in einzelnen Bildern als phasenübergreifendes Gestaltungselement zutage („Initiale“, 1963 [Nr. 186]; „Spiegelbild“, 1965 [Nr. 240]).

¹⁶⁴ Abgesehen von dem Triptychon „Ora pro nobis“ von 1924 (Nr. 6).

Mal benannte er seine Gemälde „abstrakt“: „Komposition“, 1958, „Formspiel 2“, 1958, „Form- und Farbkomposition“, 1959. Die Emanzipation der bildnerischen Mittel – Form, Farbe und Struktur – scheint fast erreicht und findet in der folgenden „informellen“ Stilphase einen kurzen Höhepunkt.

3.2.2. Informelle Phase (1959-1961)

Informelle Einzelformen finden sich schon in Bildern von 1957¹⁶⁵; seit 1958 treten sie in einigen Bildern stärker hervor, beispielsweise in „Wassermännchen“ (Nr. 84): Der Farbauftrag ist vergleichsweise spontan, teilweise fließen die Farben ineinander; eingekratzte Strichbündel evozieren Vegetables. In anderen „frühinformellen Bildern“ sind die Strichbündel eingebunden in einen ansonsten geometrisch-tektonischen Bildorganismus („Figur im Gebüsch“, 1958 [Nr. 85], „Waldfigur“, 1958 [Nr. 89]). Im Verlauf des Jahres 1959 vollzieht sich der Wandel von Bildern mit Bandformen, die noch bis 1960 nachklingen („Bildornament“, 1960 [Nr. 108]), und „frühinformellen Bildern“ zu einer Gruppe von Werken, die dem „Informel“ nahekommen¹⁶⁶.

Das Bild „Seltsame Vegetation“ vom November 1959¹⁶⁷ (Nr. 107) stellt ein Bindeglied auf dem Weg zur informellen Malerei dar: Einerseits besteht die Komposition zwar noch vollständig aus Bandformen, innerhalb dieser aber scheint das „Informel“ hervorzubrechen in Gestalt bewegter, eingekratzter Linien. Von den intensiven Farben der „Bunten Phase“ ist Grewenig in diesem Bild schon weit entfernt.

In „Spiralformen“ von 1959 (Nr. 105) drückt sich der impulsive Gestus schon unmittelbar aus: Pastos aufgetragene Farbe, die durch eingedrückte Linien strukturiert ist, erhöht die haptischen Qualitäten des Bildes. Die Farben sind intensiv aber nicht mehr hart gegeneinandergesetzt wie in einigen Bildern der „Bunten Phase“, sondern durch Mischungen vermittelt. Der Bildorganismus wird aber noch locker eingefasst durch ein graublaues Band, das die freie Komposition wie ein Torbogen umgibt – ein stilistisches Relikt des „Bandstils“ und ein Merkmal für den kontrollierenden, kompositorischen Eingriff Grewenigs in das ansonsten spontan wirkende Bildgeschehen. Die Werke „Figurale“, 1959 (Nr. 106), „Allegro“, 1960 (Nr. 111), und „Schwingende Formen“, 1960 (Nr.

¹⁶⁵ Vgl. Kap. 3.2.1.1.: „Veralgter Fisch“ (Nr. 73); „Im Jenseits“, 1957 (Nr. 74).

¹⁶⁶ Karin Thomas definiert das Informel folgendermaßen: „Die informelle Malerei und Plastik lehnt jede feste Kompositionsregel ab, um durch frei erfundene Zeichen oder durch die spontane Rhythmik von Farbflecken und Linien geistige Impulse unmittelbar auszudrücken. Die Bilder der informellen Kunst sind als spontane Gebärden, als malende Gesten, als Psychogramme innerer Vorstellungen zu verstehen“. K. Thomas, DuMonts kleines Sachwörterbuch zur Kunst des 20. Jahrhunderts. Köln 6. Aufl. 1989, S. 121-122.

¹⁶⁷ Ein Foto dokumentiert, daß der Hintergrund des Bildes überarbeitet wurde, die Datierung auf dem Gemälde wurde vermutlich nach Abschluß der letzten Fassung gegeben.

110), werden von pastos aufgetragenen Spirallinien bestimmt. Die Titel dieser Bilder haben oft eine Affinität zur Musik; besonders in „Allegro“, in dem die gelbe, spiralig geschwungene Linie einen Notenschlüssel evoziert. Daneben bestimmen eine rote und eine gelbe Kreisscheibe mit konzentrischen Sgraffitilini und ein hellblauer Fleck das Bild. Im Vergleich zu vielen Bildern der „Bunten Phase“ ist die Farben- und Formenreduzierung auffällig. Farblich steht die „Informelle Phase“ somit zwischen „Bunter“ und „Chthonischer Phase“.

Noch unmittelbarer und impulsiver wirkt der Malakt in „Schwingende Formen“ von 1960 (Nr. 110): Wild durcheinanderjagende Linien und aufgetropfte Farbe kennzeichnen das Bild. Der Höhepunkt dieser Stilphase scheint in den Bildern „Im Nebel 1“ (Nr. 114) und „Im Nebel 2“ vom April 1961 (Nr. 115) erreicht: Begrenzende Linien und Bänder fehlen völlig, das Bildviereck wirkt bei beiden Bildern entgrenzt – bei Grewenig ein seltenes Phänomen. Diese Werke scheinen dem Tachismus als einer „... automatisch gesteuerte[n] Malweise, die sich ganz dem spontan vollzogenen Malakt hingibt ...“¹⁶⁸ am nächsten zu kommen. In „Im Nebel 1“ verwendet Grewenig eine auf graurosa Töne reduzierte Palette; diese Zurücknahme der Farbigkeit wird für viele Gemälde der folgenden Jahre charakteristisch.

Trotz allem arbeitete Grewenig freilich selten so spontan oder automatisch wie es vom informellen Künstler gefordert wurde. Nur in sehr wenigen Bildern dieser Zeit gewinnt man den Eindruck, daß er auf ästhetische Überlegungen und nachträgliche kompositorische Überprüfung ganz verzichtete. Dazu meint auch Schmoll gen. Eisenwerth: „Es ist schwer abzuschätzen, welchen Anteil an seinen Bildfindungen ein surrealer Automatismus und welchen das kalkulierende Abwägen von formalen Wirkungen hat“.¹⁶⁹

Grewenig selbst schrieb über seine Art zu malen:

„Allgemein entsteht mein Bild frei, ohne Konzept und ohne vorgefertigtes Material. Innere Spontaneität setzt äußere Vorgänge in Bewegung. Während der Arbeit führt die Phantasie die Einfälle und Zufälle. Handwerkliche und künstlerische Erfahrungen ergänzen und kontrollieren das Ergebnis. Ein Bild ist erst dann fertig, wenn es mir alleine gefällt, das heißt, wenn es meiner inneren Vorstellung und meinem künstlerisch-ästhetischen Empfinden entspricht. Die Bildtitel gebe ich zuletzt. Sie entstehen oft aus dem im Bild Sichtbargewordenen oder im Wissen um bildgewordene Erfahrungen“¹⁷⁰.

¹⁶⁸ K. Thomas, DuMonts kleines Sachwörterbuch zur Kunst des 20. Jahrhunderts. Köln 6. Aufl. 1989, S. 238.

¹⁶⁹ J.A. Schmoll gen. Eisenwerth, Leo Grewenig. In: Steiner S. 52.

¹⁷⁰ Grewenig, Autobiograph. Notizen, Fassung 6. In einem Artikel über den Tachismus findet sich auch eine Notiz Grewenigs, die lautet: „Darf nicht Zufall bleiben, muß ausgewertet werden“. Bei dem betreffenden Artikel handelt es sich um: K. Jürgen-Fischer, Was ist Tachismus? In: Das Kunstwerk 5 (1955/56), S. 17-21.

Im Verlauf des Jahres 1961 verhärtete oder verfestigte sich das „Informel“ bei Grewenig.¹⁷¹ Davon zeugen die Begrenzung der informellen Partien durch starke Konturen und durch einen fakturlosen, meist neutralfarbenen Hintergrund wie schon in Gemälden der „Bunten Phase“. Das Bild „Untergehölz“ von 1961 (Nr. 118) deutet thematisch und stilistisch ein „Absterben“ des Informel an. Die freien Formen werden am unteren Bildrand wieder eingefasst von einer begrenzenden Fläche, die Entgrenzung des Bildes wird somit wieder zurückgenommen. Im Vergleich zu den vorangegangenen abstrakten Bildideen wirken die Motive, trotz hohem Abstraktionsgrad, wieder naturnäher. Auch die Titel, zuvor meist „abstrakt“ („Schwingungen“, „Allegro“, „Figurale“), sind nun wieder von starkem naturevokativem Charakter. Bald werden die Kompositionen wieder von allen Seiten her „gerahmt“ und stabilisiert: Im Bild „Ungleiches Paar“ von 1961 (Nr. 117) werden die Farb- und Linienwirbel durch den grauen, abschließend aufgetragenen Hintergrund eingefasst, das Informelle wird sozusagen wieder in seine Grenzen verwiesen.

1961/62 fand Grewenigs informelle Phase als Stil des relativ spontanen, gestischen Farbauftrags und der zurückhaltenden kompositorischen Überprüfung ein Ende. Viele Bilder der folgenden Jahre weisen noch starke Merkmale des „Informel“ auf, aber sie verlieren durch hinzugefügte „graphische“ Details ihre unmittelbare Spontaneität und werden durch einen neutralen Hintergrund oder einen gemalten Rahmen bewußt als „Bild im Bilde“¹⁷² präsentiert. Der Prozeß der offenen, informellen Malerei war für Grewenig zwar zunächst abgeschlossen, aber informelle Versatzstücke treten immer wieder als Teil des Bildgefüges auf: „Pilzgewächs“, 1967 (Nr. 271), „Bühne“, 1970 (Nr. 305). Auch informelle Gemälde¹⁷³ und Papierarbeiten¹⁷⁴ entstehen später vereinzelt.

„Auch in den späten sechziger Jahren wechseln Bilder, in denen klare Formen vorherrschen, und andere, in denen ein gewisser Automatismus den Charakter der Komposition bestimmt“¹⁷⁵. Etwa die Hälfte der 1970/71 entstandenen Kacheln¹⁷⁶ ist stark vom In-

¹⁷¹ Das erkannte auch Ringling: „In der Folgezeit läßt sich in den Bildern Grewenigs eine zunehmende Verfestigung der Formen beobachten.“ E. Ringling, Katalog Saarlandmuseum 1975, o.S.

¹⁷² So lautet der Titel eines Bildes von 1963 (Nr. 157). Ringling spricht im Zusammenhang mit dem Bild „Kachelkomposition“ (Nr. 295) davon, daß jedes Quadrat „in Farbe und Motiv ein selbstständiges Bild im Bilde“ sei. E. Ringling, Katalog Saarlandmuseum 1975, o.S.

Schubert sagte dazu: „Diese gestalthaften und sinnvollen Form-Farb-Komplexe werden innerhalb des ausgewogenen Formates des Gemäldes nochmals zu bildhaften Komplexen geformt, die häufig ein Bild im Bilde erzielen: dies läßt sich als ein durchgehendes Gestaltungsprinzip beobachten ...“. D. Schubert, Rede zur Eröffnung der Grewenig-Ausstellung in der Galerie Steiner, Schloß Babstadt 8. März 1981. In: Steiner S. 10.

¹⁷³ Vgl. „Bildform“, 1969 (Nr. 290).

¹⁷⁴ Z.B.: „Gelbe Landschaft“, 1971 (Nr. 929); „Platzverteilung“, 1971 (Nr. 932); „Koordination“, 1971 (Nr. 933); „Fleckenbild“, 1976 (Nr. 1064).

¹⁷⁵ E. Ringling, Katalog Saarlandmuseum 1975, o.S.

¹⁷⁶ Vgl. Katalog Nr. 306-350.

formel geprägt, und auch um 1977 wendet sich Grewenig wiederum stark dem Informel zu.¹⁷⁷

3.2.3. Chthonische Phase (1961-1967)

3.2.3.1. Steinbilder (1961-1964)

Mit dem Ausklingen der informellen Phase begann Grewenig, sich mit einem Bildthema zu beschäftigen, das ihn lange Jahre faszinierte und das er immer wieder aufnahm¹⁷⁸. Es sind Bilder, die an Gestein und Versteinerungen denken lassen; sehr viele führen die Bezeichnung „Stein“ bereits im Titel. Formal scheinen sie sich, wie oben erwähnt, aus den verfestigten und erstarrten Kreisformen des Informel entwickelt zu haben¹⁷⁹. Aber auch inhaltlich bedeuten diese Gemälde und Papierarbeiten Versteinerungen von Lebendigem, Organischem („Versteinerte Pflanze“, 1962 [Nr. 148], „Bild im Kalkstein“, 1962 [Nr. 138], „Bild im Muschelkalk“, 1964 [Nr. 202]). Vielleicht läßt sich die Entwicklung der Jahre 1961/62 als naturanaloge Petrifikation deuten: vom „lebendigen“, bewegten Informel über einige Bilder, die an einen Sumpf aus abgestorbenen Pflanzen und Organismen erinnern („Untergehölz“, 1961 [Nr. 118], „Geflecht“, 1962 [Nr. 126]), zu den geologischen Formationen und mineralogischen Details der Steinbilder.

Charakteristisch für die „Steinbilder“ sind im allgemeinen eine Begrenzung der informellen Partien, soweit noch vorhanden, durch Konturen und neutralfarbene Hintergrundflächen sowie eine mehr oder weniger starke Gegeneinandersetzung von freien Formen und kleinteiliger, mosaikartiger „Ornamentik“. Weiterhin tritt eine Zunahme der haptischen Qualitäten auf, die in ausgeprägten Reliefstrukturen gipfeln, welche an verwitterten Stein oder Mauerwerk erinnern („Steingebilde A“, 1963 [Nr. 169], „Bildhaftes Gestein 1“, 1964 [Nr. 207]). Die Farben sind in der Regel gedämpft und auf wenige Tonestufen reduziert; braune, ockergelbe Erdtöne und Grauabstufungen dominieren und nähern sich bisweilen der Mono- bzw. Bichromie an („Geflecht“, 1962 [Nr. 126]). Zuweilen hellt sich die Farbe zur Bildmitte hin auf, und Formen mit aurahaften farbigen Verschattungen sind im Zentrum plazierte, die an eingeschlossene Edelsteine denken lassen („Rotes Mittel-

¹⁷⁷ Vgl. „Fleckenbild“, 1976 (Nr. 1064); „Schmarotzer“, 1976 (Nr. 1065); „Blaue Figur“, 1976 (Nr. 1066).

¹⁷⁸ Vgl. Kap. 3.2.4.1. und Kap. 3.2.5. Als Beispiele später entstandener Steinbilder können gelten: „Findling“, 1972 (Nr. 356); „Edles Gestein“, 1972 (Nr. 357); „Gespaltene Mitte“, 1978 (Nr. 394); „Metamorphose“, 1979 (Nr. 395); „Steingebilde“, 1977 (Nr. 1120); „Felsen“, 1978 (Nr. 1126); „Findling“, 1978 (Nr. 1134).

¹⁷⁹ Thematische und formale Anklänge erscheinen aber auch bereits in dem Bild „Veralgter Fisch“ von 1958 (Nr. 90).

feld“, 1963 [Nr. 168], „Bildhaftes Gestein IV“, 1963 [Nr. 177]).

Ab 1962 lassen sich die „Steinbilder“ wiederum in drei Untergruppen unterteilen: Bilder mit betont rechteckigem Bildaufbau, Bilder, deren Komposition von einem Oval bestimmt wird, und solche, die freiere Kompositionen aufweisen. Die ersten Anzeichen für eine Prävalenz des Rechtecks in der Steinbildgruppe¹⁸⁰ treten in Gestalt dünner Linien in Erscheinung, die ordnend in die informellen Bildbereiche eingreifen („Entfaltung“, 1962 [Nr. 133], „Figur auf Rot“, 1962 [Nr. 146]). Sukzessiv wird das Informelle, spontan Gestische in lineare Netze eingebunden; Formloses erhält wieder Kontur, ebenso werden Rundformen in die Rechteckkomposition miteinbezogen („Ikonentuch“, 1963 [Nr. 158], „Steinformation I“, 1963 [Nr. 161], „Bildhaftes Gestein IV“, 1963 [Nr. 177], „Mystisches Farbspiel“, 1963 [Nr. 179], „Umschwärmte Siedlung“, 1963 [Nr. 180], „Bildhafte Fläche“, 1963 [Nr. 187]). Kartographische Chiffren für Bahnlinien, Straßennetze und Stadtpläne lassen zuweilen auch an aus großer Höhe gesehene Landschaften denken („Mystisches Farbspiel“, 1963 [Nr. 179], „Umschwärmte Siedlung“, 1963 [Nr. 180]). Ein wesentliches Gestaltungselement gerade dieser Gruppe der „rechteckigen Steinbilder“ ist der gleichmäßig aufgetragene, opake und unstrukturierte Hintergrund¹⁸¹, der realiter meistens das Bildmotiv als Fläche ausspart und zum Schluß des Malvorgangs aufgetragen wurde¹⁸². Dadurch kann das Bildmotiv oft wie schwebend vor einem neutralen Hintergrund gesehen werden¹⁸³.

Durch den abschließenden Auftrag des „Hintergrundes“ wurden auch von Grewenig als unwesentlich oder störend verworfene Kompositionsteile, bisweilen sogar kleinteilige und detailliert gestaltete Bildpartien abgedeckt. Bei einigen durch Fotos dokumentierten Gemälden lassen sich so mehrere Arbeitsstufen vergleichen; die endgültigen Fassungen sind in der Regel stark reduziert¹⁸⁴. In konsequenter Fortführung dieser „Einrahmung“ umgibt schließlich bei vielen Steinbildern, nicht nur bei denen mit Rechteckkompositionen, ein gemalter Rahmen das Bildmotiv, der sich zu mehreren ineinandergeschachtelten Rahmen verschiedener Farbe steigern kann („Steingebilde A“, 1963 [Nr. 169], „Stein-

¹⁸⁰ Bilder mit rektangulärem Aufbau finden sich vereinzelt schon vor 1962, z.B. in „Hampelmann“, 1959 (Nr. 99).

¹⁸¹ Diese Hintergrundgestaltung wandte Grewenig bereits in Bildern der „Bunten Phase“ an (z.B. „Veralteter Fisch“, 1957 [Nr. 73]). Sie ist ferner wichtiger Bestandteil vieler anderer „Steinbilder“. Auch in den Bildern fast aller folgenden Phasen und Werkgruppen tritt diese Hintergrundgestaltung auf.

¹⁸² Die Bildbeschreibungen des Werkkatalogs versuchen dies durch Formulierungen wie „von grauem Hintergrund umgeben“, „eingefaßtes Motiv“ oder „ausgespartes Motiv“ deutlich zu machen.

¹⁸³ Vgl. Zitat zu Anm. 160.

¹⁸⁴ Vgl. „Seltsame Vegetation“, 1959 (Nr. 107); „Steinformation“, 1961 (Nr. 122); „Eisblumen“, 1963 (Nr. 172); „Roter Korpus“, 1967 (Nr. 272); „Rote Libelle“, 1968 (Nr. 283); „Schwebende Kreisformen“, 1969 (Nr. 291); „Verkehrsregler“, 1969 (Nr. 293).

bild“ 1964 [Nr. 199])¹⁸⁵. Das Bild wird sozusagen als „Bild im Bilde“¹⁸⁶ präsentiert.

Neben den „Rechteckbildern“ entstehen Arbeiten, deren Komposition von großen Ovalformen dominiert wird. Einige dieser Ovale wirken wie Findlinge, die vor einem neutralen, undefinierten Hintergrund zu schweben scheinen¹⁸⁷ („Fischhaut II“, 1962 [Nr. 137], „Meteor“, 1964 [Nr. 200]). Andere scheinen mit dem unteren Drittel fest in der Erde eingebettet zu sein, was in einer Art Querschnitt gezeigt wird („Verästelter Stein“, 1963 [Nr. 171]). Oft besitzen die Ovalformen eine stammartige Verbindung zum „Boden“, wie eine versteinerte Pflanze („Steingebilde A“, 1963 [Nr. 169]), oder breite, astartartige Bänder erstrecken sich horizontal zu den Bildrändern, als wollte Grewenig das Motiv so stabilisieren. Manchmal verschmelzen „Rechteck-“ und „Ovalbilder“ zu einem gemeinsamen Bildgefüge: Entweder diene Grewenig ein Querrechteck als Basis oder Sockel für eine hochovale oder U-Form („Tischschmuck - Rhythmisches Gebilde“, 1962 [Nr. 147], „Phänomen“, 1963 [Nr. 163], „Bildhaftes Gestein IV“, 1964 [Nr. 177]), oder das Oval ist dem Rechteck eingeschrieben („Rotes Mittelfeld“, 1963 [Nr. 168], „Steingebilde A“, 1963 [Nr. 169], „Teppich“, 1963 [Nr. 182]).

Außer den schon geometrisch beeinflussten „Rechteck-“ und „Ovalbildern“ gibt es innerhalb der „Steinbildergruppe“ einige freiere Kompositionen, die sich diesen beiden Kategorien nicht zuordnen lassen, z.B. „Stilleben“, 1963 (Nr. 166), und „Rosa-Bild“, 1963 (Nr. 167). Frei fließende, sich mischende Farben liegen neben Linien- und Punktfeldern. Eine gewisse Harmonisierung wird durch die zurückhaltende Farbskala erreicht. Obwohl diese Bilder sehr frei gestaltet sind, werden auch sie fast immer begrenzt und eingerahmt; schwarze Linien und Konturen sind wiederum kompositorisch eingesetzt, so daß das „Informelle“ auch hier eher als verhärtete Reminiszenz wirkt.

¹⁸⁵ Vgl. dazu die Präsentation von figürlichen Motiven auf mehrfach übereinandergelegten Decken um 1930/31 („Spielende Puppen“, 1931 [Nr. 468]).

¹⁸⁶ Vgl. Anm. 172. Auch der gemalte Rahmen ist in fast allen späteren Stilphasen anzutreffen.

¹⁸⁷ Der später übermalte Titel des Bildes „Fischhaut II“ von 1962 lautete bezeichnenderweise „Körper im Weltraum“.

3.2.3.2. Standbilder (1964-1967)¹⁸⁸

Die drei Bilder „Ikone“, „Ikone II“ und „Ikone 3“ von 1964 (Nr. 211-213) markieren den Übergang zu einer neuen Werkgruppe. Formal stehen sie der Gruppe der rechteckigen „Steinbilder“ noch sehr nahe: die ausgeprägte Reliefstruktur, die fahlen, erdigen Farbtöne und die Bildformate erinnern noch an diese. Doch das Bildgefüge ist insgesamt strenger, kantiger und symmetrischer, fast puristisch geworden. Assoziierte man bei den „Steinbildern“ natürliches Gestein, geologische Formationen oder Landschaften in Aufsicht, stellen sich bei den „Ikonen“ Gedanken an morbides, bröckelndes Mauerwerk, an Architekturfragmente oder archaische Felsbilder ein. Ist der chthonische Charakter der Steinbilder fast ausschließlich auf Urweltlich-Entstehendes oder auf vergehende Naturrelikte bezogen, scheint er sich nun zu einer mystischen Stimmung zu wandeln; nun werden scheinbar auch Zivilisationsrelikte miteinbezogen. Schließlich verweisen die sakralen Bildtitel der drei „Ikonen“ bereits auf die Gruppe der „Standbilder“.

Die eigentlichen „Standbilder“ zeichnen sich durch besonders schmale Hochformate aus. Die ersten Hochformate dieser Art entstehen – erstmalig seit dem Bild „Madonna“ von 1923 (Nr. 5) – 1963/64 mit zwei unbetitelten Gemälden (1963, Nr. 193 und 194) sowie mit „Figurine Braun“ (1964, Nr. 195) und „Figurine Rot“ (1964, Nr. 196). Da Grewenig 1923 das schmale Hochformat für eine Madonnendarstellung wählte, scheint er bewußt oder intuitiv eine gewisse sakrale Stimmung beabsichtigt oder erzeugt zu haben. Von 1965 bis 1968 nehmen Hochformate den größten Teil der Gemäldeproduktion ein. Oft sind sie in horizontale Streifen unterteilt, die unterschiedlich zeilenartig strukturiert sind. Auch herrscht häufig ein achsensymmetrischer Aufbau vor, mit dem Grewenig eine feierliche, hieratische Ordnung erzielte. Zumeist stehen die stelenartigen Motive auf einem Sockel oder auf einem Streifen Erde („Votivbild“, 1966 [Nr. 254], „Drei Kreise“, 1966 [Nr. 255]). Das Stelenmotiv im Bild „Variation 2“ von 1966 (Nr. 257) scheint in der Erde eingegraben oder verschüttet zu sein, denn im oberen Bildteil läßt ein blauer Streifen an Himmel denken.

Wie bereits die drei „Ikonen“ üben die „Standbilder“ einen mystisch-geheimnisvollen Reiz auf den Betrachter aus: Der totemartige Aufbau evoziert Stelen fremder Kulturen, die manchmal sogar mit Totenschädeln bestückt scheinen („Drei Kreise“, 1966 [Nr. 255], „Falter“, 1967 [Nr. 263]). In den „Standbildern“ verbindet sich das Erdhafte der Formen und Farben der „Steinbilder“ mit stärker geometrisch bestimmten Formen; diese

¹⁸⁸ Die Bezeichnung erfolgte in Anlehnung an den Bildtitel „Standbild“, 1965 (Nr. 243). Weitere charakteristische Bilder dieser Werkgruppe sind: „Dreiklang“, 1965 (Nr. 244); „Votivbild“, 1966 (Nr. 254); „Drei Kreise“, 1966 (Nr. 255); „Variation 1“, 1966 (Nr. 256); „Variation 2“, 1966 (Nr. 257); „Falter“, 1967 (Nr. 263); „Sakrales Objekt 1“, 1967 (Nr. 264); „Sakrales Objekt 2“, 1967 (Nr. 265); „Figurette 1“, 1967 (Nr. 266); „Figurette 2“, 1967 (Nr. 267).

evozieren im Gegensatz zu den naturhaft wirkenden Gesteinsstrukturen eher künstliche, von Menschenhand bearbeitete Steine, die zu verwittern scheinen und so vielleicht Zeugnis ablegen vom Vergehen menschlicher Werke. Formal gesehen weist die Unterteilung der Kompartimente schon auf die Gruppe der „Kachelbilder“ voraus: Das Bild „Dreiklang 2“, 1966 (Nr. 253), dessen oberer Teil von zwölf unterschiedlich gestalteten Kacheln eingenommen wird und dessen Zentrum eine rote Kachel bildet, wirkt wie eine Verbindung dieser beiden Werkgruppen.

Die Standbilder werden in veränderter Technik in späteren Jahren und Stilphasen wieder aufgenommen, allerdings ohne ihre ursprünglichen chthonischen Inhalte („Stele“, 1970 [Nr. 299], „Tempelwächter“, 1970 [Nr. 300], in Verbindung mit einer Kachelbildstruktur, „Standbild“, 1978 [Nr. 390]).

3.2.3.3. Kacheln und Kachelbilder (1964-1966/1970-73)

1964 entstanden die ersten kleinen, quadratischen Bilder, die Leo Grewenig selbst „Kacheln“¹⁸⁹ nannte (Nr. 218-238). Ihre Motive ähneln denen der zeitgleichen „Steinbilder“. Kachelstrukturen lassen sich schon bei einigen der späten „Steinbilder“ feststellen: Bei „Figur im Stein“ (1963, Nr. 185) und noch deutlicher bei „Bildhafte Fläche“ (1963, Nr. 187) durchziehen Liniengitter die Komposition, die bereits eine Quadrierung der Bildfläche andeuten. In „Fixierbild“ (1963/64, Nr. 192) nehmen glatte, lokalfarbige quadratische Farbflächen die obere Bildhälfte ein. Auch die Schachbrettmuster einiger Werke des Jahres 1964 verweisen auf eine Tendenz, das Bildfeld in quadratische „Kacheln“ zu unterteilen („Versteinerte Naturformen“, 1964, Nr. 198; „Steinblume“, 1964, Nr. 217). Schließlich wecken auch die „Ikonen“ neben vielen anderen Assoziationen solche an verwitternde Stein- oder Tonplatten.

1966 treten in den hochformatigen „Standbildern“ zum Teil kachelartige Quadrierungen auf („Variation 2“ [Nr. 257]). Diese werden in einigen Bildern so dominant, daß diese zwischen den Werkgruppen der „Stand-“ und der „Kachelbilder“ zu stehen scheinen („Dreiklang 2“, 1966 [Nr. 253]).

Die ersten Bilder, auf denen die Kachelstruktur über das ganze Bild geführt ist, so daß es sich um wirkliche „Kachelbilder“ handelt, sind „Kachelbild“, 1966 (Nr. 261) und „Kachelvarianten“, 1966 (Nr. 262). Das aufgrund des Titels vermutlich zuerst entstandene Werk „Kachelbild“ ist aus Papierteilen collagiert, eine Technik, zu der Grewenig selten griff¹⁹⁰. Es veranschaulicht neben dem sukzessiven „Hineinwandern“ der Kacheln in

¹⁸⁹ Diese Bezeichnung findet sich mehrfach in Grewenigs Werklisten (Liste 1, S. 15: „3 gerahmte Kacheln“; Liste 3, S. 18: „50 Kacheln“).

¹⁹⁰ Z.B. in Gouachen von 1930/31 und in einigen Arbeiten auf Papier der fünfziger Jahre.

die Bilder eine zweite Entstehungsmöglichkeit: ein Zusammenfügen der kleinen Kacheln von 1964 zu einem ganzen Bild¹⁹¹.

Kennzeichnend für diese beiden frühen Kachelbilder von 1966 sind dunkle, erdige Töne, wie auch bei anderen Werkgruppen der „chthonischen Phase“, die aber zunehmend von „innen heraus“¹⁹² zu leuchten beginnen. Wie auch bei einigen „Steinbildern“ hellt sich die Farbskala zum Zentrum des Bildes hin auf. Während beim „Kachelbild“ noch unregelmäßigere, organischere geometrische Formen dominieren, deutet sich in „Kachelvarianten“ schon eine exaktere Tektonik an¹⁹³. Auffällig sind achsensymmetrische Tendenzen der Kachelbilder: Die Motive der einander an den Bildrändern gegenüberliegenden Kacheln ähneln sich oft in Form und Farbe oder korrespondieren durch eine Positiv/Negativ-Form.

In Bildern von 1967 sind Rudimente der „Kachelbilder“ vorhanden, z.B. als kleine bunte Quadrate („Figurette 2“ [Nr. 267], „Roter Korpus“ [Nr. 272]) oder, sozusagen zu den Ursprüngen zurückkehrend, als Schachbrettmuster („Figurette 1“ [Nr. 266], „Figurette 2“ [Nr. 267]).

1970/71 nahm Grewenig das Gestaltungsprinzip sowohl der kleinen quadratischen Kacheln, als auch der Kachelbildkomposition nochmals unter veränderten stilistischen Voraussetzungen auf¹⁹⁴.

3.2.4. Geometrische Phase (1966/67-1976)

Mitte der sechziger Jahre wird die „chthonische Phase“ allmählich abgelöst von einem veränderten Farb- und Formgefühl Grewenigs. In einem Bild von 1964 („Steinblume“ [Nr. 217]) kündigt sich diese Entwicklung bereits an: kleinteilige, geometrische Formen sind präzise, fast ornamental aneinandergefügt¹⁹⁵. Die Farboberfläche ist geglättet, der Pinselduktus weitgehend getilgt. Eine weiß getrübe, heitere „pastellige“ Farbigkeit herrscht vor, die in deutlichem Gegensatz zu den Erdfarben der noch andauernden „chthonischen Phase“ steht.

¹⁹¹ Diese These wurde u. a. von Schubert vorgetragen. D. Schubert: Rede zur Eröffnung der Grewenig-Ausstellung in der Galerie Steiner/Schloss Babstadt, 8. März 1981. In: Steiner S. 82.

¹⁹² Ernst Glaeser schreibt dazu: „Die Farben irisieren nicht. Sie leuchten naturgeboren aus sich selbst. Sie treten nicht aus den Bildern heraus, sondern sie erleuchten sie von innen“. E. Glaeser, Zu Bildern von Leo Grewenig (1962). In: Steiner S. 74.

¹⁹³ Dazu tragen im wesentlichen die rahmenden äußeren Kacheln bei, die möglicherweise erst später hinzugefügt wurden.

¹⁹⁴ Vgl. Kap. 3.2.4.1.

¹⁹⁵ Diese ornamentale Auffassung erinnert an Bildhintergründe Gustav Klimts. Ähnliches gilt auch für das Gemälde „Rotes Gesicht“ (Nr. 294).

Entscheidend für die Herausbildung eines scheinbar radikalen stilistischen Wandels sind in diesen Jahren die farbgraphischen Werke: 1965/66 entstanden eine große Anzahl klein- und mittelformatiger Arbeiten auf Papier. Viele sind mit Serienbezeichnungen versehen. Jede Serie zeichnet sich in der Regel durch dieselbe Kombination verschiedener Techniken aus und dient damit der Erprobung unterschiedlicher formaler Variationen, wie etwa die frei aufgetragene, lavierte Tusche, die durch exakte Reihungen von kleinen Filzstiftstrichen ergänzt wird in der „Serie B“¹⁹⁶, oder der „Plakat“-Serie¹⁹⁷. Besonders in der „Serie C“ bilden kantige Rechtecke das Zentrum der Komposition¹⁹⁸. Die Häufung von querrchteckigen Motiven ist besonders in den Jahren 1964-66 auffallend. Hatte die Bevorzugung des Rechtecks zunächst die Aufgabe zu stabilisieren, Unförmiges in Form zu bringen, etwa bei den „Steinbildern“, so wirkt sie in dieser Massierung fast wie eine übermäßige Erstarrung, ein Gefangensein in einer einzigen, speziellen Form.

Grewenig schien diese Erstarrung durchbrechen zu wollen. 1965 entstanden Farbzeichnungen, in denen sich die Linien – kurvig oder eckig – frei im Bild bewegen¹⁹⁹. Diese „spazierengehende Linie“ erzeugt auf ihrem Weg durch das Bild Flächen und Kompartimente, die mit unterschiedlichen Farben, Ornamenten und Strukturen ausgefüllt oder farblich reziprok gegeneinander gesetzt sind. Manchmal verschwindet die Linie auch und erscheint nur durch die positiv/negativ gegeneinandergesetzten Farbflächen.

Die Bevorzugung der Linie als künstlerisches Ausdrucksmittel bewirkt in einigen Bildern auch eine Rundung der eckigen, geometrischen Formen (vgl. die Bilder der „Serie A“, 1965 [Nr. 246-251]). Auch die Farbpalette beginnt sich jetzt insgesamt zu verändern zu helleren, weiß getrübbten Farben. Nicht zuletzt zeugen einige Bildtitel davon, daß Grewenig sich neue Bildvorwürfe suchte und erschloß: „Strato 3, 5, 6, 8“ (Nr. 803-806), „Kosmosgebilde“ (Nr. 817), „Kampf der Planeten“ (Nr. 802). Anstelle von irdischen bzw. unterirdischen Themen beschäftigten ihn nun kosmische Vorgänge²⁰⁰.

1966/67 wird die neue geometrische Stilphase auch in den Gemälden faßbar: Die dunklen Erdfarben beginnen sich aufzuhellen, Linienmuster mit alternierenden Farbflächen fließen zuweilen in die Komposition mit ein („Variation 1“, 1966, Nr. 256). Einige Bilder weisen eine konstruktivistisch anmutende Geometrie auf.

Die 1967 entstandenen Gemälde „Sakrales Objekt 1“ (Nr. 264), „Sakrales Objekt 2“ (Nr. 265), „Figurette 1“ (Nr. 266) und „Figurette 2“ (Nr. 267) zeigen exemplarisch wie

¹⁹⁶ B2, B5, B6, B7, B8, B9 (Nr. 735-741).

¹⁹⁷ Pl.4, Pl.6 (Nr. 759, 760).

¹⁹⁸ C14, C20, C21, C23, C27 (Nr. 742-752).

¹⁹⁹ „Figur 5“, 1965 (Nr. 777); „Figur 10“, 1965 (Nr. 778); „Figur 32“, 1965 (Nr. 782); „Strato 5“, 1965 (Nr. 804); „Strato 6“, 1965 (Nr. 805).

²⁰⁰ Hier knüpft er auch wieder an Bilder der informellen Phase an, die sich mit „kosmischen“ Ereignissen beschäftigten: „Rundbewegtes Gebilde“, 1960 (Nr. 109); „Im Weltraum“, 1961 (Nr. 116); „In der Abendsonne“, 1961 (Nr. 120).

das Unwägbare, Chthonische, einer rationaleren Geometrie zu weichen beginnt. Wie die Titel andeuten, sind die vier Bilder thematisch noch den „Standbildern“ zuzuordnen. Aber in ihnen konstituiert sich bereits der neue „Geometrismus“ Grewenigs: eine vergleichsweise starre Geometrie löst für eine kurze Zeit organische Bildorganismen ab. Die Farben sind bereits aufgehellt. Die Bilder wirken oft wie spielerische Architekturen („Figurette 3“, 1967 [Nr. 268], „Figurette 4“, 1967, [Nr. 269]) oder wie ein heiteres, geometrisches Puzzle („Außenbezirke des Kreises“, 1967 [Nr. 277], „Um das rechteckige Feld“, 1967 [Nr. 276]). Möglicherweise wurde der Stilwandel auch von der „Neuen Gruppe Saar“ mitangeregt, die in dieser Zeit stark einem „Neogeometrismus“ zugeneigt war²⁰¹.

Zu diesen geometrisch-konstruktivistischen Bildern gehören auch einige Kachelbilder des Jahres 1970. Auf diese Werkgruppe, die am Ende der chthonischen Phase entstanden war, und die, neben den Standbildern ein Ausgangspunkt für die geometrischen Bilder gewesen war, greift Grewenig 1970 nochmals zurück und übersetzt sie nun paradigmatisch in den Stil der geometrischen Phase: Der Farbauftrag ist glatt und präzise, ohne haptische Qualitäten; vergleichbar der Hard Edge Malerei²⁰² sind die Farbfelder scharf voneinander abgegrenzt. Im Bild „Kachelkomposition“ von 1970 entsprechen sich die äußeren Kacheln spiegelbildlich. Durch collagierte Teile werden die Kachelgrenzen stellenweise überspielt, eine Annäherung an die illusionistische „Op Art“.

Die der „Kachelkomposition“ nachfolgenden Kachelbilder sind „beruhigter“ und wirken weniger additiv zusammengesetzt. Die Kachelstruktur ordnet sich dem übergreifenden Bildmotiv unter und dient diesem mehr als Folie. Linienarabesken überwuchern die schmalen Kachelstreifen z.B. in „Collage-Formation“ (1970, Nr. 296) und „Tempelwächter“ (1970, Nr. 300).

Gleichzeitig zu den durch benennbare geometrische Formen bestimmten Bildern entstehen 1967 verstärkt linear geprägte Kompositionen, die beherrscht werden von mäanderartig durch das Bild geführten Linienverschlingungen („Rhythmischer Aufbau“, 1967 [Nr. 275], „Aufgestocktes Labyrinth“, 1967 [Nr. 273]). In der Folge gewinnen diese Liniengebilde durch die Ausfüllung der entstandenen Flächen und durch Querbänderungen scheinbar an Volumen und Plastizität („Eingefasstes Labyrinth“, 1967 [Nr. 274]). Auch

²⁰¹ Ein unbekannter Autor schreibt über eine Ausstellung der Neuen Gruppe Saar 1966: „Die gezeigten Werke selbst, mit Ausnahme der drei Bilder Leo Grewenigs, die hier deplaciert wirken wie ein Blumenbeet auf einem Fabrikhof, sind in ihrer Reduktion auf die geometrische Form, in ihrer Tendenz zum Schema, zur Serie und zur Wiederholbarkeit, zur konstruktiven Nüchternheit...dem Industrieprodukt nah benachbart.“ Die Neue Gruppe Saar und die Liebe zur Geometrie. In: Saarbrücker Zeitung vom 1./2. Oktober 1966. Da die „Neue Gruppe Saar“ sich von November 1965 bis Oktober 1966 in kurzen Abständen zu insgesamt vier Ausstellungen traf (vgl. das Ausstellungsverzeichnis), lassen sich möglicherweise bereits die geometrischen Tendenzen der Standbilder auf diesen Einfluß zurückführen.

²⁰² Diese Tendenzen zu „scharfkantigen“ Farbfeldern treten als Reaktion auf das Informel sowohl in der figürlichen (Pop Art, Fotorealismus), als auch in der abstrakten Kunst der sechziger Jahre auf.

informelle Partien werden zuweilen miteinbezogen. Das führt insgesamt zu einer biomorph wirkenden Geometrie. Einige Kompositionen gleichen lebendigen Gewächsen, pilzartigen Pflanzen oder Lebewesen fremder Welten auf gestreiften Hälsen oder Stämmen, die aus dunklen Flächen oder Erdhügeln aus dem unteren Bildrand hervorwachsen („Metamorphose“, 1968 [Nr. 282], „Kreiselfigurette“, 1968 [Nr. 284], „Doppelkopf“, 1970 [Nr. 302]). Außer einigen formalen Verwandtschaften zu Bildern der fünfziger Jahre – etwa den Bandformen – scheint sich Grewenig inhaltlich auch wieder stark dem „Surrealismus“ zu nähern, doch interpretiert er solche Züge nun zeitgemäß technoid-geometrisch, etwa als extraterrestrische Flora und Fauna.

Besonders in den Jahren 1968/69 erscheinen sowohl in den farbigen Arbeiten auf Papier als auch in den Gemälden häufig Kreisformen²⁰³. Sie stehen am Endpunkt einer quasi evolutionären Entwicklung, die, ausgehend von scharfkantigen Rechteckformen, über gerundete, nierenförmige Figurationen zu diesen Spiralen, Kreis- und Scheibenformen führt.

Allen Gemälden der „geometrischen Phase“ gemein sind die hellen, teilweise intensiven Farben. Die Lokalfarbigkeit ohne Valeurs erinnert, auch in der Technik des Farbauftrags, sogar an Gemälde der „naiv-sachlichen“ Phase. In der „geometrischen Phase“ fehlen haptische Bildqualitäten fast völlig, ganz im Gegensatz zu den oft ausgeprägten Reliefstrukturen vieler Bilder der „chthonischen Phase“. Viele Werke der Jahre 1967-1976 weisen komplizierteste, kleinteilige Verschiebungen und Gegeneinanderstellungen von Formen auf, deren optischer Reiz entfernt an Bilder der zeitgenössischen „Op Art“-Malerei erinnert²⁰⁴.

3.2.4.1. Wiederholungstendenzen (1970-73)

Die meisten Farbgraphiken und Gemälde der Jahre 1970-1976 bleiben weiterhin den Stilmerkmalen der geometrischen Phase verpflichtet. Doch zeigt sich daneben eine deutliche Tendenz zu Wiederaufnahme und teilweiser Neuinterpretation von Werkgruppen der vergangenen Jahre und von Stilmerkmalen früherer Phasen. So griff Grewenig 1970 zunächst auf die kleinen quadratischen Kacheln, sowie die Kachelbildkompositionen

²⁰³ „Farbige Kreise“, 1968 (Nr. 863); „Kreisel“, 1968 (Nr. 871); „Rollende Scheiben“, 1969 (Nr. 882); „Scheibenschwarm“, 1969 (Nr. 883); „Drehscheibe“, 1969 (Nr. 884); „Figur in der Drehscheibe“, 1969 (Nr. 885); „In blauen Lichtkreisen“, 1969 (Nr. 900); „Rotation“, 1969 (Nr. 901).

²⁰⁴ Vgl. Victor Vasarelys Bilder: „Zebres“, 1932-42, Öl auf Leinwand, 130cm x 115cm (K.Türr, Op-Art. Berlin 1986, S. 115) oder „Zebres - Zebras“, 1944, Öl, 70cm x 50cm. Ausst. Kat. Wiesloch 1986, S. 28. Auch bei den Ausstellungen der „Neuen Gruppe Saar“ waren Künstler vertreten, die der Op-Art zuzurechnen sind („Die ‚kinetischen Raster‘ von Wolfgang Reindl ... schlagen das Thema Optical-Art an“ [Wilhelm Weber. In: Saarbrücker Zeitung vom 4. 11. 1967]). Außerdem beeinflusste die gemalte „Op Art“ das Design in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre und war in Werbung und Mode ständig präsent.

wieder zurück (vgl. Kap. 3.2.3.3). Auch das Steinbildthema wird paradigmatisch in einen neuen, stärker geometrisch bestimmten Stil übersetzt („Findling“, 1972 [Nr. 356], „Edles Gestein“, 1972 [Nr. 357]). Der „Findling“ von 1972 ist umgeben von kleinteiliger, geometrischer Ornamentik und wird von breiten, dunklen Konturen eingefasst. Insgesamt wirkt er weniger naturhaft als die meisten Steinbilder von 1961-1964.

Besonders 1971 entstanden auch wieder mehrere informelle Kompositionen, sowohl in der Farbgraphik²⁰⁵ als auch bei den Gemälden. Zuweilen weisen diese eine äußerst reduzierte Formensprache auf²⁰⁶. Das Bild „Bühne“ (Nr. 305) verbindet auf für Grewenig ungewöhnlich extreme Weise geometrische Abstraktion und tachistische Formen. Einige informelle Bildmotive werden von einem Rahmen oder einem lokalfarbigem Hintergrund eingefasst²⁰⁷. Häufig weisen die Bilder auch ein „informelles Zentrum“ auf, das von geometrischen Figurationen umgeben ist („Kiebitz“, 1973 [Nr. 367], „Transparente Scheiben“, 1973 [Nr. 368]). Vielen Gemälden der Jahre 1970-73 gemein ist das quadratische Format, in dessen Mitte Grewenig das Bildmotiv mehr oder weniger losgelöst vom Hintergrund präsentiert²⁰⁸.

1972/73 entstand eine Gruppe von Farbgraphiken, in denen sich Grewenig wieder der figurativen Darstellung zuwandte. Sie entwickelte sich aus der geometrischen Abstraktion heraus: Biomorphe Gebilde²⁰⁹ verdichten sich zu surrealen Fremdwesen²¹⁰ und werden schließlich zu benennbaren Figuren²¹¹, die plötzlich wieder – formal und thematisch – in Bezug treten zu den „naiven“, figurativen Puppen- und Paarbildern aus der Zeit um 1930: „Puppe im Karton“, 1972 (Nr. 1014), „Angst“, 1972 (Nr. 1016). Selbst die wie hochgeklappt wirkende Decke jener Kompositionen erscheint hier wieder („Angst“ [Nr. 1016]; „Maskerade“ [Nr. 1020]).

Die Gemälde der Jahre 1974 bis 1976 zeigen hauptsächlich abstrahierte, florale Motive²¹². Es sind isoliert vor einem neutral gestalteten Hintergrund schwebende blumen- oder pilzförmige Figurationen, Gebilde, die fast immer eine „Blüte“ und einen „Stamm“ haben. Phantasievögel und Insekten umgeben das Motiv und beleben die Kompositionen. Dünne weiße Linien fügte Grewenig abschließend in die meisten Kompositionen

²⁰⁵ „Gelbe Landschaft“, 1971 (Nr. 929); „Koordination“, 1971 (Nr. 933); „Stilleben“, 1971 (Nr. 935).

²⁰⁶ „Bühne“, 1970 (Nr. 305); „Braune Ringe“, 1971 (Nr. 355); „Figur im Anflug“, 1972 (Nr. 360).

²⁰⁷ „Neumond“, 1972 (Nr. 361); „Zentrales Bild“ (Nr. 362); „Weißer Blitz“ (Nr. 365).

²⁰⁸ In besonders großer Zahl ist dies bei den kleinformatischen Kacheln von 1970/71 der Fall.

²⁰⁹ „Offenes Gewand“, 1968 (Nr. 881); „Zwei feurige Augen“, 1969 (Nr. 893); „Blaue Puppe“, 1971 (Nr. 941); „Maske in Grün“, 1972 (Nr. 976); „Zauberkasten“, 1972 (Nr. 984).

²¹⁰ „Dreiköpfler“, 1972 (Nr. 987); „Gepäckträger“, 1972 (Nr. 988); „Taucher“, 1972 (Nr. 986).

²¹¹ „Astronaut“, 1972 (Nr. 1015); „Nachtwandlerin“, 1972 (Nr. 1013); „Balletteuse“, 1972 (Nr. 990).

²¹² „Blume im Flug“, 1974 (Nr. 370); „Gebinde“, 1974 (Nr. 375); „Die gelbe Blume“, 1976 (Nr. 385); „Knospe“, 1976 (Nr. 386); „Rosette“, 1976 (Nr. 387).

ein; sie bilden durchsichtige Kreise und Figurationen, die wie transparente Libellenflügel wirken („Kombination“, 1976 [Nr. 384]). Die farbigen Formen werden darüber hinaus oft von kleinen weißen „Flimmerhärcchen“ ergänzt. Formal entwickelte sich dieser Stil aus der Verbindung von meist kreisförmigen, pastos aufgetragenen Farbinseln in der Bildmitte, die von geometrischen Figurationen umgeben sind und von weißen Linien ergänzt werden. Inhaltlich spannt sich der Bogen auch hier wieder zurück zur „Surrealistischen Phase“. Bilder wie „Versammelte Kreaturen“ (1975 [Nr. 378]) zeigen, daß sich Grewenig dem märchenhaft -surrealen Stil der Jahre 1954/55 wieder genähert hatte. Ein formales Indiz dafür sind die weißen „Geisterkonturen“ der „surrealistischen Phase“, die in diesen floral-geometrischen Kompositionen wieder als ein charakteristisches Gestaltungselement dienen.

3.2.5. Pastellphase (1977-1988)²¹³

Die Jahre 1976/77 sind erneut eine Zeit des Übergangs und der künstlerischen Suche: Sind die meisten Arbeiten noch dem geometrischen Stil verpflichtet, so zeigt sich doch in diesen Jahren deutlich das Bemühen Grewenigs um einen neuen künstlerischen Ausdruck.

1976/77 entstanden zunächst einige Arbeiten auf Papier, die von frei fließender Farbe bestimmt werden²¹⁴. Einige davon weisen eine reduzierte, lapidare Formsprache auf²¹⁵. Diese „informelle“ Kompositionsform griff Grewenig auch in den folgenden Jahren vereinzelt noch auf²¹⁶.

Wie schon bei früheren Stilphasenwechseln der Graphik die Funktion eines künstlerischen Experimentierfeldes zukam – um 1955 den Tuschearbeiten und 1965/66 den Farbstiftzeichnungen –, so sind es 1976 ungewöhnlich viele kleine Bleistift- und Filzstiftzeichnungen²¹⁷, in denen Grewenig sich von der geometrischen Phase „freizuzeichnen“ scheint. Neu wirkt eine Gruppe von kleinen Pastellzeichnungen, die 1976 und 1978²¹⁸ entstand. Pastellkreide hatte der Künstler seit den Porträts der vierziger Jahre

²¹³ Die Benennung erfolgte nach den für diese Zeit charakteristischen Pastellarbeiten.

²¹⁴ „Fleckenbild“, 1976 (Nr. 1064); „Blaue Figur“, 1976 (Nr. 1066); „Schmarotzer“, 1976 (Nr. 1065); „Baumgespenst“, 1976 (Nr. 1067); „Monotypie 1“, 1977 (Nr. 1113); „Eingespant“, 1977 (Nr. 1111); „Tätowierung“, 1977 (Nr. 1119).

²¹⁵ „Weiße Blüte“, 1977 (Nr. 1116); „Eidos“, 1977 (Nr. 1117); „Doppelfigur“, 1977 (Nr. 1118).

²¹⁶ „Schwammgebilde“, 1981 (Nr. 1216); „Vogelnest“, 1981 (Nr. 1217); „Fleckbild“, 1981 (Nr. 1223); „Farbspiel“, 1983 (Nr. 1263); „Grünes Tier“, 1985 (Nr. 1292).

²¹⁷ Vgl. Nr. 1618-1670.

²¹⁸ Vgl. „Vogel“, 1976 (Nr. 1624); „Eulennest“, 1976 (Nr. 1627); „Gebirge“, 1976 (Nr. 1631); „Selt-sames Boot“, 1976 (Nr. 1641); „Im Flug“, 1978 (Nr. 1705); „Gebirge“, 1978 (Nr. 1706).

nicht mehr benutzt. Nun schien er sie wiederzuentdecken. Auch in vielen Arbeiten auf Papier des Jahres 1977 verwandte er Mischtechniken, in denen er unter anderem Pastellkreide einsetzte. Wichtiger und interessanter scheinen 1977/78 auch die Bildhintergründe zu werden: Häufig wurden farbige Papiere, Packpapier, Japanpapier verwandt und in die Komposition miteinbezogen²¹⁹. 1978 konstituierte sich der neue Stil schließlich in Bildern wie „Wappen“, 1978 (Nr. 1142), „Roter Kopf“, 1978 (Nr. 1144), und „Hintergründig“, 1978 (Nr. 1143).

In diesen und vielen weiteren Pastellarbeiten der folgenden Jahre scheint Grewenig der Ausgleich eines scheinbaren Gegensatzes gelungen zu sein, der im Grunde, neben vielen anderen, sein ganzes Werk durchzieht: Das Wandern zwischen den Polen des Graphischen und des Malerischen scheint in der Technik und Art des Einsatzes der Pastellkreide ausgeglichen zu sein. Das zeichnerische Arbeiten mit der Pastellkreide erlaubt gleichzeitig malerisches Verwischen, flächiges Arbeiten und Transparenz.

Schließlich beeinflusste das Arbeiten mit der Pastelltechnik sogar die Ölbilder: Die breiten, vertikalen Pinselstriche, die lasierend aufgetragen wurden, erinnern an in breiten Bahnen aufgetragene Pastellkreide. In Bildern wie „Behang“ (Nr. 396), „Ballung“ (Nr. 398) und „Metamorphose“ (Nr. 395), jeweils von 1979, gelang es Grewenig, die Leichtigkeit und Transparenz der Pastellarbeiten in die Ölmalerei zu übertragen, ohne die Formen zu verhärten. Berücksichtigt man noch die grau-weiße Farbskala der Bilder, wird auch, besonders bei dem letztgenannten Bild, der Bezug zu den „Steinbildern“ deutlich. Grewenig hatte das Steinbildthema noch einmal neu interpretiert²²⁰. Aber die Formen verfestigen sich nicht, wie in den „Steinbildern“ ab 1961, sondern das Gestein scheint sich eher „aufzulösen“. Diese Auflösung und Leichtigkeit der Formen wird somit zu einem allgemeinen Kennzeichen von Grewenigs Spätstil im überwiegenden Teil seiner Werke. Eine Ausnahme bilden die Ölbilder „Torso“ (Nr. 399) und „Gesicht“ (Nr. 401) von 1981/82. Sie zeichnen sich durch eine lapidare, archaisch wirkende Formensprache aus, die an die „Ikonen“ (Nr. 211-213) von 1964 erinnert.

In den Papierarbeiten von 1982 beschäftigen Grewenig im wesentlichen zwei Themen: Zum einen greift er in kleinen Filzstiftzeichnungen auf Pastellgrund das Motiv der „spazierende Linien“ wieder auf („Struktur 4“ [Nr. 1254]); eine Variation sind dabei spinnennetzartig sich ausbreitende, gerade Linien („Fledermaus“, 1982 [Nr. 1234]). Diese Zeichnungen setzte er bis 1988 fort. Zum anderen fügte er geometrische Formen zu bunten Phantasiearchitekturen zusammen („Parkanlage“, 1982 [Nr. 1240], „Verlassene Burg“, 1982 [Nr. 1239]). Sie finden sich auch in Grewenigs letzten Ölgemälden von

²¹⁹ Vgl. „Blaue Blume“, 1977 (Nr. 1098); „Gewächsschale“, 1977 (Nr. 1103); „Weißer Kopf“, 1977 (Nr. 1110); „Monotypie 2“, 1977 (Nr. 1114); „Eidos“, 1977 (Nr. 1117); „Felsen“, 1978 (Nr. 1126); „Pudel“, 1978 (Nr. 1127); „Flächengliederung“, 1978 (Nr. 1135).

²²⁰ Metamorphose ist bezeichnenderweise u.a. auch ein geologischer Fachterminus für eine Veränderung des Gesteins.

1983 wieder: „Eckig und Rund“ (Nr. 402), „Gliederung“ (Nr. 403), „Block A“ (Nr. 404). Die zeitliche Verzögerung um ein Jahr, mit der das Motiv in den Ölbildern erscheint, zeigt einmal mehr die wichtige Funktion, die den Papierarbeiten gerade im Spätwerk zukommt. Das Bild „Gliederung“ ist durch kleinstteilige Schachbrettmuster und „Würfel“ strukturiert. Ein großer schwarzer Kreis nimmt die obere Mitte ein, darunter befinden sich kleine „Kugeln“, die durch gerade Linien verbunden sind. „Block A“ wirkt mit seinen schachbrettgemusterten Flächen und vorwiegend viereckigen, baukastenartig aneinandergefügteten Teilen wie der Bauplan zu einem Phantasiehaus. Mit diesen Ölbildern endet das Gemälde-Werk Leo Grewenigs. Ein letztes, großes Ölbild blieb unvollendet²²¹.

Seit 1980 entstanden viele Pastelle mit Kreisformen. Diese Kreise oder Kugeln sind oft in intensiven Blautönen gestaltet; manchmal werden sie auch von einer U-förmigen Kontur nach unten eingefaßt („Rote Mitte“, 1980 [Nr. 1194]). 1984/85 und 1986 malte Grewenig Bilder, die wieder märchenhaft-surrealistisch wirken: „Vorfrühling“, 1984/85 (Nr. 1289), „Ohne Titel“, 1986 (Nr. 1745). Sie knüpfen an Gemälden der späten geometrischen Phase an²²². Die weißen Binnenlinien verweisen sogar auf Gouachen der „Surrealistischen Phase“.

1986 schuf Grewenig schwungvoll gezeichnete Bilder mit Kreisen oder oben offenen, ovalen Figurationen, die teilweise in intensiven, leuchtenden Farben wiedergegeben sind. Sie gehören zu seinen letzten großformatigen Arbeiten (z.B.: „Blaue Figur“, 1986 [Nr. 1299], „Knospe“, 1986 [Nr. 1295]). Diese Motive der späten Arbeiten scheinen weniger isoliert vor einem neutralen Hintergrund zu schweben als viele Bildmotive der früheren Phasen, vielmehr scheinen die Pastellstriche zwischen Hintergrund und Motiv zu vermitteln, während die Formen sich teilweise auflösen.

1986/87 entstanden schließlich noch zahlreiche kleine, farbige Graphiken: zumeist zeichnete Grewenig mit schwarzem Filzstift Linien und Liniennetze und ergänzte die Zeichnungen mit Pastell und Gouache. Hier schien sich doch noch einmal der Zeichner Leo Grewenig durchzusetzen.

Man bemerkt, wie im Verlaufe des Jahres 1987 der Strich zuweilen unsicher wird²²³. Die körperlichen Kräfte begannen den Maler langsam zu verlassen. Das letzte Werk entstand 1988 : „Massiver Block“ (Nr. 1353).

Die Vielfalt auch seines letzten Schaffensjahrzehnts zeigt, daß Grewenig bis zuletzt wechseln konnte zwischen den Polen der geometrischen und der organisch-informellen Abstraktion sowie zwischen graphisch-linearen und farbig-malerisch bestimmten Werken. Er konnte bis zum Schluß wählen zwischen einer knappen, lapidaren und einer nar-

²²¹ Vgl. Nr. 405. Zum einen waren wahrscheinlich die körperlichen Anstrengungen, die das Arbeiten an großen Gemälden erforderten, zu groß geworden; andererseits „lebt“ das Spätwerk auch hauptsächlich aus den Papierarbeiten.

²²² „Versammelte Kreaturen“, 1975 (Nr. 378).

²²³ „Gitter“, 1987 (Nr. 1334), „Fernsehbild“, 1987 (Nr. 1345).

rativen, märchenhaften Ausdrucksweise.

3.3. Schematische Übersicht

(bei der Internetpublikation in zwei separaten Dateien)

4. Zusammenfassung und Ergebnisse

Das künstlerische Werk Leo Grewenigs hat in mehr als sieben Jahrzehnten eine große und vielseitige Entwicklung vollzogen: Beginnend in einem vom Impressionismus angelegten, naturalistischen Stil, gelangte Grewenig über akademische Versuche und Erfahrungen mit der Neuen Sachlichkeit zunächst zu einem naiven Stil, innerhalb dessen bereits mehrere formale und inhaltliche Varianten möglich waren. Teilweise durch die äußeren Verhältnisse erzwungen, folgte eine Phase der naturalistischen Wiedergabe der Wirklichkeit, die aber in zunehmendem Maße surreal verfremdet wurde und schließlich in eine abstrakte Malerei mündete, die sich Ende der fünfziger Jahre sowohl einer organisch-tachistischen als auch einer geometrischen Abstraktion näherte. Um 1960 entstanden Bilder, in denen runde, gestische Formationen dominierten, deren Form und Aussage sich aber bald in den sogenannten „Steinbildern“ wieder einer beruhigteren, der lyrischen Abstraktion nahestehenden Richtung näherten. Aus diesen wiederum erwachsen Mitte der sechziger Jahre Werke, in denen eine geometrische Abstraktion stärker hervortrat und die in ornamentalen oder biomorphen, geometrischen Arbeiten gipfelten. Darauf folgten in raschem Wechsel geometrisch-biomorphe und stärker informel bestimmte Kompositionen, bis Grewenig mit dem Wechsel zur Pastelltechnik am Ende der siebziger Jahre nochmals zu einer offenen, gelösteren Malweise bei gleichzeitig streng komponierter Bildtektonik gelangte.

Betrachtet man das vielschichtige Œuvre Leo Grewenigs, so treten zwei Aspekte besonders deutlich hervor: Aufgrund der Bandbreite der stilistischen Ausdrucksmöglichkeiten läßt sich Grewenig nicht leicht einer Kunstrichtung zuordnen. Er nähert sich in einzelnen Phasen der einen oder anderen an, manche Anregungen und Einflüsse lassen sich auch erkennen, denn er stand dem zeitgenössischen Kunstgeschehen durchaus aufgeschlossen gegenüber und verfolgte die Entwicklungen mit Interesse²²⁴. Außerdem gehörte er mehreren Künstlervereinigungen an, u.a. der Neuen Gruppe Saar, die sich die Durchsetzung der modernen Kunst im Saarland als Aufgabe gestellt hatte.

Auch wenn man in einigen Bildern den Einfluß verschiedener Künstler zu spüren glaubt – etwa Karl Hofer („Maskerade“, Nr. 68), Werner Gilles („Starre Landschaft“, Nr. 535) oder Victor Vasarely („Verkehrsregler“, Nr. 293) –, so scheinen die Ähnlich-

²²⁴ „Natürlich lese ich auch Zeitung und werfe einen Blick in diverse Kunstzeitschriften. Kulturelle Bewegungen im In- und Ausland gehören zu meiner Orientierung, besonders, was die deutsche Kunst betrifft, die im eigenen Land eine recht gute Basis besitzt. Vergleiche können mich wohl anregen, aber wenig beeinflussen.“ Leo Grewenig: Tagesläufe. In: Kunstreport 1 (1982), S. 10. Außerdem fanden sich in einem Artikel über den Tachismus Unterstreichungen und Kommentare von Leo Grewenigs Hand sowie die Schlußbemerkung: „Verlangen vom Bild: Ordnung so oder so. Sauber klar durchgebildet, technisch zeitbedingt. Möglichkeiten auswerten ohne Verlust der Persönlichkeit.“ K. Jürgen-Fischer, Was ist Tachismus? In: Das Kunstwerk 5 (1955/56), S. 17-21.

keiten doch eher zeitbedingt. Konkrete Anregungen sind schwer faßbar. Einflüsse seiner Lehrer der Bauhauszeit – Kandinsky, Klee, Albers, Muche – beschränken sich auf gelegentliche formale Details, ohne daß sich Grewenig deren Kunsttheorien zu eigen gemacht oder angeschlossen hätte. Insgesamt übersetzte er alle diese Anregungen in seinen eigenen Stil, den er dadurch „aktualisieren“ und mit seinen Ausdrucksmöglichkeiten und Bildvorstellungen verbinden konnte. So läßt sich z. B. anhand der informellen Bilder zeigen, wie Grewenig sich langsam, über mehrere Jahre hinweg, diese abstrakte Ausdrucksmöglichkeit erschloß und nicht einfach übernahm.

Der zweite Aspekt, der mit dieser Subsumierung von Einflüssen bei gleichzeitiger Beibehaltung des eigenen Stils zusammenhängt, ist die Konstanz von formalen Merkmalen, aber auch von wiederkehrenden Themenbereichen in seinem Œuvre. Auffällig ist dabei zunächst die Neigung Grewenigs zu einem stark graphisch bestimmten Stil. Bereits die frühen Gemälde sind gekennzeichnet von einer „spitzpinseligen Technik“²²⁵ und klar konturierten Formen, die an „übermalte Graphik“²²⁶ erinnern. Dieser „graphische Stil“ tritt unter völlig anderen Vorzeichen wieder in der abstrakten Periode auf. Als ordnendes, rahmendes Element erscheint die Linie nach der informellen Phase in den Kompositionen der „Steinbilder“ und wird schließlich in den meisten Bildern der geometrischen Phase zum Gestaltungsprinzip. Die Technik des Farbauftrags und die für Grewenig charakteristische matte, gouacheähnliche Ölfarbe erscheint in den naiven Gemälden der zwanziger Jahre wie auch in denen der geometrischen Phase. Auch die Vorliebe für gebrochene Farbtöne, die durch einige Farbakzente ergänzt werden, zeigt sich bereits in naiv-sachlichen Ölbildern und Gouachen ab 1925 wie in dem überwiegenden Teil der abstrakten Bilder.

Verbunden mit dieser Neigung zur graphischen Arbeit ist die Vorliebe Grewenigs für kleine oder mittlere Formate und die Kleinteiligkeit der meisten Kompositionen. Was in den naiven Bildern als „biedermeierliches“ Aufzählen von Figuren und Gegenständen erscheint, ist in veränderter Form in der abstrakten Periode ebenso gegenwärtig: Die meisten Werke sind mit einer abundanten Menge von kleinsten Figurationen angefüllt, seien es, wie in den Werken der chthonischen Phase, mikroskopisch detaillierte Naturstrukturen oder in den späten sechziger und frühen siebziger Jahren eher ornamental-geometrische Formen. Man könnte die abstrakten Bilder also als ebenso „narrativ“ wie die naiven bezeichnen; während die naiven Bilder das Sichtbare, Oberflächliche wiedergeben, betrachtet Grewenig z.B. in den „Steinbildern“ die Welt unter der Oberfläche und erzählt in diesem Zusammenhang von Naturprozessen, von Wachstum und Zerfall. Die geometrischen Kompositionen künden wiederum in den sich als konstruierte, künstliche

²²⁵ „Die Technik war eine mehr graphische, spitzpinselige, ins Detail gehende Malerei in zarter Farbgebung“. Grewenig, Autobiograph. Notizen, Fassung 7.

²²⁶ Vgl. P. Westheim, Die Ausstellung junger Künstler in der Modernen Galerie Wertheim, Berlin. In: Das Kunstblatt 1 (1929), S. 10/11.

Gebilde darstellenden Bildern vom menschlichen Gestaltungsdrang und Einfallsreichtum.

Entsprechend den formalen Konstanten gibt es auch Themenbereiche, die Grewenig immer wieder interessierten und beschäftigten: Mit zu den ersten gehörten religiöse Darstellungen. Bald nach 1920 entstanden Entwürfe für Kirchenfenster und Madonnenbilder, 1924 ein Triptychon und 1925 das Bild „Berggottesdienst“. Alle diese Bilder entstanden in einem mehr oder minder schmalen Hochformat. Bezeichnenderweise sind die „Standbilder“ von 1964 bis 1967 ebenso hochformatig. Grewenig beschäftigte sich in diesen wiederum mit religiös-transzendentaler Thematik, aber nun weniger „naiv-gläubig“ wie in den Bildern der zwanziger Jahre, sondern eher, durch die intensive Beschäftigung mit Naturstrukturen und -prozessen und deren „Erschaffung“ durch Künstlerhand, in einer naturhaft-religiösen Weise.

Eng verbunden mit dem religiösen Bereich sind die Themen Tod und Auferstehung. Die zahlreichen Bilder der zwanziger Jahre, die sich mit sepulkralen Ereignissen beschäftigen („Am Totenbett“, „Begräbnis“, „Friedhof“, „Totenmahl“), zeigen, daß Grewenig diese Thematik schon früh beschäftigte. Intensiver ist die makabre Seite dieses Themas in den naiv-surrealistischen Bildern dargestellt, in dem an Totentanzdarstellungen erinnernden Bild „Marionetten“ oder in „Das Leben einer Frau“. Sogar in der heiteren Wanddekoration „Die surreale Welt des Künstlers“ ist eine Beerdigungsszene eingefügt. In den fünfziger Jahren beschäftigt Grewenig das Thema der Auferstehung mehrmals. Besonders eindringliche Beispiele entstanden in den Tuscharbeiten der Jahre 1954 bis 1963²²⁷.

Schließlich finden sich in einigen der ambivalenten „Standbilder“ Todessymbole wie Schädel, die an Totenkulte erinnern.

In Grewenigs Bildern ist oft unterschwellig ein skurriler Humor vorhanden. Besonders deutlich tritt dies in gewissen Abständen in „surrealistischen“ Bildern zutage: zunächst in den naiv-surrealistischen Bildern von 1925/30, danach in der surrealistischen Phase, um schließlich in „zeitgemäßer“ Form in vielen biomorph-geometrischen Kompositionen um 1970 wieder aufzutreten.

Zu den letzten Themen, die sich Grewenig erschloß, gehörte die Beschäftigung mit der Natur; zwar gibt es auch hier frühe Ansätze, wie in den Waldbildern (1927-30), aber die Beschäftigung blieb doch lange an der Oberfläche. Zunächst unfreiwillig durch die äußeren Verhältnisse 1935-1945 zu einem verstärkten Naturstudium gezwungen, entwickelte Grewenig aus diesem heraus seine nicht naturabbildhaften, sondern naturanalog sich aufbauenden Bildkompositionen, besonders in der chthonischen Phase.

In seinem Spätwerk gelingt es ihm, mit dem Wechsel zur Pastelltechnik ab 1978 einen Ausgleich zu schaffen zwischen graphischem Arbeiten und malerischem Ausdruck. Außerdem schließt sich hier gewissermaßen der Kreis seines Lebenswerkes, wenn man

²²⁷ Vgl. „Erlkönig“, 1954 (Nr. 1415); „Auferstehung“, 1955 (Nr. 1439); „Vom Dunkel ins Licht“, 1955, (Nr. 1437); „Schädelfund“, 1956 (Nr. 1462); „Mumienkopf“, 1956 (Nr. 1463); „Schwarzer Torso“, 1962 (Nr. 1518); „Teufel“, 1962 (Nr. 1503); „Totenschädel“, 1963 (Nr. 1555).

in Betracht zieht, daß Kohlezeichnungen ganz am Anfang seines künstlerischen Weges standen.

Grewenigs Stellung im deutschen Kunstgeschehen zu beschreiben, ist schwierig: Obwohl er die meiste Zeit seines Lebens vergleichsweise zurückgezogen lebte und arbeitete, suchte er doch durch die Zugehörigkeit zu verschiedenen Künstlervereinigungen sowie durch zahlreiche Ausstellungen den Kontakt zu Künstlerkollegen und interessiertem Kunstpublikum schon in den zwanziger Jahren, besonders aber nach 1945. Wurde seinem Werk in den zwanziger Jahren mehrfach Anerkennung gezollt und Originalität bescheinigt²²⁸, so geriet es in der Nachkriegszeit für den flüchtigen Betrachter wohl zuweilen fälschlicherweise in den Verdacht, der aktuellen Kunst epigonenhaft zu folgen. Zwar läßt sich in seinem Werk von 1948 bis 1970 durchaus die Kunstentwicklung in der Bundesrepublik mit einiger zeitlicher Verzögerung wiedererkennen – von metaphorisch-gegenständlicher Darstellung („Maskerade“) über Abstraktion und Informel zur nachmalischen Abstraktion der sechziger Jahre –, aber, wie diese Untersuchung gezeigt hat, vollzog sich diese Entwicklung werkimmanent und mit innerer Konsequenz im Rahmen des ganz eigenen, charakteristischen Stils.

Zum unbestreitbaren Verdienst dieses Künstlers gehört es, sich über Jahrzehnte eine große Wandlungsfähigkeit bewahrt und trotzdem den unverkennbaren eigenen Stil beibehalten zu haben. Seine Entwicklung war nie abgeschlossen, sondern Grewenig war immer offen für Wandel und Erneuerung, ohne dabei seine eigene künstlerische Vergangenheit zu negieren.

In den Bildern und in der langwierigen und komplizierten Entwicklung seines Stils zeigt sich viel von der Persönlichkeit Leo Grewenigs. Der nicht geradlinige, sondern vielfach gewundene Lebensweg spiegelt sich wider in der Formensprache seiner Kunst: Sie ist nicht von vorneherein festgelegt oder abgeschlossen, sondern zeigt eine große Wandlungs- und Entwicklungsfähigkeit, besonders in der abstrakten Periode. Sie entwickelt sich nicht geradlinig oder zielgerichtet, sondern besteht aus stetigen Vor- und Rückgriffen; sie baut auf bereits Erarbeitetem auf, bezieht Neues mit ein, um so langsam, aber um so sicherer voranzukommen. Ein einmal erarbeitetes Formenrepertoire wird in neuen Zusammenhängen immer wieder „zitiert“. Es gibt, bei genauerer Betrachtung, keine unvermittelten Sprünge in seinem Werk. Grewenig nahm Anregungen auf, wie jeder Künstler, aber selbst übermächtige Zeitströmungen wie die des Informel entwickel-

²²⁸ „... sympathische Radierungen von Leo Grewenig“. Paul Westheim. In: Das Kunstblatt 8 (1930), S. 251. „...Es ist nun bezeichnend und für unseren saarländischen Maler Leo Grewenig ebenso erfreulich wie ehrenvoll, daß gerade er und seine Werke in den meisten und maßgebendsten Kritiken, so von Osborn in der Voss. Zeitung, von Adolph Donath im Berliner Tageblatt, ferner im Berliner Lokalanzeiger, Deutschen Tageszeitung und Tempo lobend erwähnt wird. Wir beglückwünschen den jungen Maler zu diesem ersten ermutigenden Erfolg in der Reichshauptstadt“. Willi Steger, Saarbrücker Landeszeitung vom 4. 1. 1929. „Leo Grewenig hat in den großen Ausstellungen in Berlin Beachtung gefunden. Er wird sie weiter finden – als ein Outsider unter den modernen Malern“. A.U. (?). In: Volksstimme vom 18. 9. 1929.

te er geduldig aus seinen Möglichkeiten heraus und seinen Bildvorstellungen gemäß. Die introvertierte und auch von Selbstzweifeln bestimmte Seite dieses Künstlers äußert sich am unmittelbarsten in den Werken der dunklen, chthonischen Phase. Die lyrischen und meditativen Stein- und Standbilder entstanden in einem langsamen, geduldigen Arbeitsprozeß, in dem sich „Einfälle und Zufälle“²²⁹ mischten. Heiterer erscheinen die Bilder der „Bunten“ und der „Geometrischen Phase“, aber selten sind die Kompositionen wirklich farbenfroh, die überwiegende Zahl der Bilder weist eine gedämpfte Farbigkeit auf.

Das Verbindende dieser Bilder ist ihre „Zartheit und Gewaltlosigkeit“²³⁰, ein zutiefst humaner Grundzug, der alle Facetten der menschlichen Existenz zu berühren scheint, durchzieht das Werk. Bei aller Ernsthaftigkeit, mit der Leo Grewenig dieses schuf, entstanden dabei oft einfach „schöne Bilder“ die den empfänglichen Betrachter erfreuen und in eine andere Welt entführen können.

²²⁹ Grewenig, Autobiograph. Notizen, Steiner S. 21.

²³⁰ J.A. Schmoll gen. Eisenwerth, Leo Grewenig. In: Steiner S. 53.

5. Ausstellungsverzeichnis

Erläuterungen zum Ausstellungsverzeichnis

Das Verzeichnis ist nach Einzel- und Gruppenausstellungen getrennt. Ausstellungen mit einer Beteiligung von bis zu drei Künstlern werden den Einzelausstellungen zugeordnet. Die Angaben zu den Ausstellungen basieren in den meisten Fällen auf den entsprechenden Ausstellungskatalogen, Faltblättern und Presseberichten. Ausstellungen ohne nähere Angaben fanden sich z.B. in Unterlagen des Künstlers selbst bzw. sind der Ausstellungsliste im Buch von Steiner/Platzbecker entnommen.

Die Ausstellungen sind folgendermaßen aufgeführt, die Angaben erfolgten so genau wie sie zu ermitteln waren:

Ausstellungsort

Dauer der Ausstellung

Titel, in Klammern gegebenenfalls der Veranstalter

Verweis auf einen Katalog oder ein Faltblatt, sofern dem Verfasser bekanntgeworden

Verweis auf Zeitungs- und Zeitschriftenartikel zur Ausstellung

Bei den Ausstellungen bis 1950 werden aus dokumentarischen Gründen auch Berichte, die nur eine Erwähnung des Namens beinhalten (Erw.), angegeben, nach 1950 werden nur noch ausführlichere Besprechungen aufgeführt (Bespr.).

5.1. Einzelausstellungen

1924

- Saarbrücken, Görres-Buchhandlung ?

1926

- Saarbrücken, Görres-Buchhandlung
Oktober-Dezember
Bespr.:
Saarbrücker Zeitung, Oktober 1926
Saarbrücker Landeszeitung, 23. 12. 1926

1928

- Saarbrücken, Kunsthaus Richter und Engel
Oktober
Bespr.:
Saarbrücker Zeitung, 10. 10. 1928
Saarbrücker Abendblatt, 11. 10. 1928
Saarbrücker Landeszeitung, 11. 10. 1928

1929

- Saarbrücken, Kunsthaus Richter und Engel
September
Bespr.:
Volksstimme, 18. 9. 1929
Saarbrücker Landeszeitung, 26. 9. 1929

1931

- Berlin, Aula der Kunstschule Berlin-Schöneberg
Juni ?
- Köln, Galerie Anne Abels
Oktober
(zus. mit Franz Lenk, Renée Sintenis)
Bespr.:
Kölnische Zeitung, 10. 10. 1931

1933

- Saarbrücken, Zimmergalerie (Firma) Kuschel
Juli-Oktober
Bespr.:
Saarbrücker Abendblatt, 26. 7. 1933
Saarbrücker Zeitung, 12. 8. 1933
Saar-Front, Saarbrücken, 6. 10. 1933
Saarländische Landeszeitung (?), 10. 10. 1933

1934

- Köln, Galerie Becker-Neumann ?

1935

- Saarbrücken, Galerie Steinbrecher ?

1942

- Kaufhaus Gratz, Dillingen/Saar
November (?)
Bespr.:
Ausschnitt einer unbekannten Zeitung, handschriftl. datiert: November 1942

1948

- Völklingen, Gymnasium
November
„Kunstausstellung Friedrich Wilhelm und Leo Grewenig“
Bespr.:
Saar-Volksstimme, 16. 11. 1948

1952

- Saarbrücken, Galerie Elitzer
März
„Leo Grewenig“
Bespr.:
Saarbrücker Zeitung, 8. 3. 1952
Saarländische Volkszeitung, 10. 3. 1952
Die Neue Woche, 14. 3. 1952

1954

- Saarbrücken, Galerie Elitzer
April
Bespr.:
Saar-Volksstimme, 1. 4. 1954
Saarbrücker Zeitung, 7. 4. 1954
Die Neue Woche, 8. 4. 1954
- Köln, British Centre „Die Brücke“ (Galerie Czwiklitzer)
29. November-12. Dezember
„Leo Grewenig, Saarbrücken - Gemälde, Gouachen, Zeichnungen“
Bespr.:
Saar-Volksstimme, 4. 1. 1955

1956

- Saarbrücken, Galerie Elitzer
September
Bespr.:
Saarbrücker Zeitung, 25. 9. 1956

1958

- Bensheim, Buchbinder Johann Freitag
September
Verkaufsausstellung
Bespr.:
Bergsträßer Anzeigenblatt, 5. 9. 1958

1959

- Saarbrücken, Saarlandmuseum
28. Februar-30. März
„Kollektivausstellung Leo Grewenig, Bilder von 1921-1956“
Bespr.:
Saarbrücker Allgemeine Zeitung, 6. 3. 1959
Saarbrücker Landeszeitung, 6. 3. 1959
Saarbrücker Zeitung, 12. 3. 1959
Bergsträßer Anzeiger, 21. 3. 1959

1960

- Bensheim-Auerbach, Kurhotel Krone
Juni
Bespr.:
Darmstädter Echo, 22. 6. 1960

1962

- Wiesbaden, Galerie Christa Moering
15. Dezember 1962-12. Januar 1963
Faltblatt (Text: Ernst Glaeser)
Bespr.:
Wiesbadener Tagblatt, 17. 12. 1962
Wiesbadener Kurier, 19. 12. 1962
Wiesbadener Tagblatt, 22./23. 12. 1962

1963

- Stuttgart, Galerie Senatore
Februar
Faltblatt (Text: Rudolf Pérard)
Bespr.:
Stuttgarter Nachrichten, 8. 2. 1963
Stuttgarter Zeitung, 12. 2. 1963
- Saarbrücken, Galerie Elitzer
Juli
(veranstaltet von der „Neuen Gruppe Saar“ anläßl. des 65.
Geburtstages Leo Grewenigs)
Faltkatalog (Text: Georg W. Költzsch)
Bespr.:
Saarbrücker Landeszeitung, 6./7. Juli 1963
Saarbrücker Zeitung, 11. Juli 1963
Georg W. Költzsch, in: Saarheimat 8 (1963), S. 242-243

1964

- Wiesbaden, Atelier Christa Moering
5. Dezember-24. Dezember 1964
„Leo Grewenig“
Faltblatt
Bespr.:
Wiesbadener Kurier, 8. 12. 1964
Wiesbadener Tagblatt, 16. 12. 1964

1965

- Mainz, Galerie Winfried Gurlitt
9.-31. März
„Leo Grewenig - Gemälde und graphische Arbeiten“
Bespr.:
Allgemeine Zeitung (Mainz), 19. 3. 1965
Die Freiheit (Mainz), 22. 3. 1965
Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29. 3. 1965
Darmstädter Echo, 4. 5. 1965
- Königstein/Taunus, Galerie Nurso
18. Dezember 1965-7. Januar 1966
„Leo Grewenig - Bilder und Grafiken“

1966

- München, Galerie Schöninger
1.- 28. Februar
„Leo Grewenig - Bilder und Grafiken“
Faltblatt
- Mainz, Galerie Winfried Gurlitt
9.-31. Mai
„Leo Grewenig - Neue Arbeiten, Ölbilder und Grafik“
Bespr.:
Allgemeine Zeitung (Mainz), 19/20. 5. 1966
- Stuttgart, Galerie Senatore
Juli/August
„Leo Grewenig - Malerei - Grafik“
Faltblatt (Text: G. Pfeiffer)
Bespr.:
Stuttgarter Zeitung, 19. 7. 1966

1969

- Saarbrücken, Galerie Elitzer
Juni
Bespr.:
Saarbrücker und Trierer Landeszeitung, 29. 6. 1969

1970

- Essen, Galerie Schaumann
Februar
„Leo Grewenig“
Bespr.:
Cornelia Knubel, in: Essener Revue 1 (März 1970), S. 5
Neue Rhein-Ruhr-Zeitung, 2. 2. 1970
Essener Tagblatt, 4. 2. 1970
- Bensheim, Bezirkssparkasse
16. Juni-3. Juli
„Malerei und Grafik des Künstlers Leo Grewenig“
Faltblatt (Text: J.A. Thwaites)
Bespr.:
Bergsträßer Anzeiger, 19. 6. 1970
Darmstädter Tageblatt, 20/21. 6. 1970

Würzburg, Otto-Richter-Halle
6.-29. November
„Leo Grewenig (Gemälde) und Leo Kornbrust (Plastik)“
(Freunde mainfränkischer Kunst und Geschichte e.V.)
Katalog

1971

- Neu-Isenburg, Gessmann-Galerie
25. März-11. Mai
„Leo Grewenig, Malerei, Grafik“
Faltkatalog (Text: G. Pfeiffer)
Bespr.:
Offenbach-Post, 1. 4. 1971
- München, Galerie Rose Lörch
28. Mai-Ende Juni
Bespr.:
Die Kunst und das schöne Heim 6 (1971), S. 334 (1 Abb.)

1973

- Jugenheim a. d. Bergstraße, Galerie der Buch- und Kunsthandlung Ackermann
16. Juni-14. Juli 1973
„Ausstellung zum 75. Geburtstag von Leo Grewenig“
Faltkatalog (Texte: J.A. Thwaites, W. Weber, R. Pérard, U. Schmidt)
Bespr.:
Darmstädter Echo, 16. 6. 1973
Darmstädter Tagblatt, 18. 6. 1973
Bensheimer Anzeiger, 22. 6. 1973

1975

- Saarbrücken, Moderne Galerie des Saarlandmuseums
2. Feb.-2. März
„Der Maler Leo Grewenig-Stationen seines Schaffens“
Katalog (Text: E. Ringling)
Bespr.:
Saarheimat 3 (1975), S. 60-61
Saarbrücker Zeitung, 12. 2. 1975
- Neu-Isenburg, Gessmann-Galerie
13. März-22. April
„Leo Grewenig - Bilder von 1916-1974“
Faltkatalog (Texte: J.A. Thwaites, W. Weber, R. Pérard, U. Schmidt)
Bespr.:
Offenbach-Post, 15./16. März 1975
- Weinheim a. d. Bergstraße, Volksbank
6.-30. Mai
Faltblatt (Text: R. Pérard)
- Heidelberg, Kabinett Dr. Grisebach
1.-29. Juni
„Leo Grewenig - Malerei und Grafik von 1948-1975“
Bespr.:
Heidelberger Tageblatt, 2. 6. 1975
Heidelberger Tageblatt, 5. 6. 1975
- Bensheim a. d. Bergstraße, Parktheater
12. Oktober-9. November
„Leo Grewenig - Malerei und Grafik“
(Kunstforum Bensheim-Bergstraße)
Faltblatt (Texte: E. Kuntz, W. Weber)
Bespr.:
Darmstädter Echo, 4. 11. 1975

- Wuppertal-Barmen, Galerie Becher
22. November-31. Januar 1976
„Leo Grewenig“
Faltblatt (Text: U.Schmidt)

1976

- Offenbach, Galerie Hild
31. Januar-21. Februar
„Leo Grewenig - Malerei und Grafik“
- München, Galerie Heseler
1. April-17. Mai
„Leo Grewenig - Handzeichnungen“
(Gemeinsame Ausstellung der Galerien der Maximilianstraße,
München)
Katalog: Handzeichnungen in den Galerien der Maximilianstraße
(Text: J.A. Thwaites)
Bespr.:
Das Kunstwerk. 3 (1976), S. 70
Du (Juni 1976), S. 5 (Abb.)
- Arrecife (Lanzarote), Galeria el Aljibe
2.-17. April
„Leo Grewenig“
Faltblatt

1977

- Wiesbaden, Galerie Zuta
13. Mai-30. Juni
„Leo Grewenig - Malerei und Grafik“
Faltkatalog (Text: Leo Grewenig)
- Düsseldorf-Mettmann, Galerie Schübbe
20. November 1977-Januar 1978
„Leo Grewenig - Bilder und Zeichnungen von 1954-1977“
Faltblatt
Bespr.:
Das Kunstwerk. 1 (Februar 1978), S. 63.

1978

- Mannheim, Kunsthalle
25. Februar-27. März
„Leo Grewenig - Bilder 1955-1977“
Katalog
(Text: J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, J. A. Thwaites, G. Ladstetter)
- Heidelberg, Galerie Grisebach-Grewenig
25. Februar-23. März
„Leo Grewenig - Gouachen von 1952-1977“
Faltblatt
- München, Galerie Heseler
Juni
„Bilder von 1955-1977“
- Bensheim a. d. Bergstraße, Parktheater
16. Juni-25. Juni
„Ausstellung anlässlich des 80. Geburtstages Leo Grewenigs“
Faltblatt
- Saarbrücken, Galerie St. Johann
15. Juli - 15. September
„Leo Grewenig“ und „Hommage à Leo Grewenig“
(Kollegen der „Neuen Gruppe Saar“ widmen Leo Grewenig Bilder)
Bespr.:
Saarheimat 10 (1978), S. 299

1979

- Erlangen, Kunstverein - Palais Stutterheim
4.-24. März
„Leo Grewenig - Malerei und Grafik“
- Bruchsal, Kunstverein „Das Damianstor“
12. Mai-17. Juni
„Leo Grewenig - Malerei - Grafik“
- Darmstadt, Foyer des Staatstheaters
21. Oktober-25. November
„Leo Grewenig - Malerei und Grafik“
Bespr.:
Darmstädter Echo, 31. 10. 1979
Bergsträßer Anzeiger, 14. 11. 1979

- Aschaffenburg, Galerie am Nachmittag - Karin Brass
18. November - Ende Dezember
„Der Maler Leo Grewenig - Stationen seines Schaffens“
Faltkatalog (Text: E. Ringling)

1980

- Saarbrücken, Galerie Elitzer
8. Oktober - 4. November
„Prof. Leo Grewenig“

1981

- Schloß Babstadt/Bad Rappenau, Galerie Steiner
8. März - 12. April
„Leo Grewenig - Retrospektive 1923 - 1981“
Faltblatt (Text: L. Grewenig, M. Steiner)
Lit.:
D. Schubert, Eröffnungsrede. Publiziert in: Steiner
S. 80-84
- Düsseldorf, Galerie Schübbe
3. Mai - 23. Juni
„Leo Grewenig - Bilder, Aquarelle, Grafik 1957-1980“
Faltblatt (Text: E. Krimmel)
- Bensheim a. d. Bergstraße, Bezirkssparkasse
17. November - 11. Dezember
„Leo Grewenig - Gemälde und Zeichnungen“
Faltblatt (Text: E. Krimmel)

1982

- Dillingen/Saar, Galerie am Rathaus - Kunstverein
1.-26. März
„Prof. Leo Grewenig“
Faltblatt
Bespr.:
Bergsträßer Anzeiger, 11. 5. 82
- Seeheim-Jugenheim, Schloß Heiligenberg
7.-30. Mai
„Leo Grewenig - Gemälde und Zeichnungen“

- Groß-Umstadt (Landkreis Darmstadt-Dieburg), Rathaus
4.-27. Juni
„Leo Grewenig - Gemälde und Zeichnungen“
Faltblatt (Text: E. Krimmel)

1983

- Brühl, Galerie Meike Opitz
13. März - 15. April
„Leo Grewenig - Bilder und Aquarelle“
- Bensheim, Parktheater
12.-26. Juni
„Leo Grewenig zum 85. Geburtstag“
(Kunstforum Bensheim)
Faltblatt
- München, Galerie Heseler
6. Oktober - 7. Dezember
„Leo Grewenig - Bilder, Gouachen, Zeichnungen“
Faltblatt (Text: Leo Grewenig)
- Schloß Babstadt/Bad Rappenau, Galerie Steiner
29. Januar - 5. März
„Leo Grewenig - Bilder von 1916-1983“
Lit.:
M. Steiner/P. Platzbecker, Leo Grewenig – Bilder von 1916-1983
Heidelberg o. J. (1983)

1984

- Saarbrücken, Galerie Elitzer
28. März - 8. Mai
„Leo Grewenig - Aquarelle und Gemälde“
Faltblatt
Bespr.:
Saarbrücker Zeitung, 6. 4. 1984
- Stuttgart, Galerie am Jakobsbrunnen
2. April - 7. Mai
„Leo Grewenig“
Faltblatt

1985

- Darmstadt, Kunsthalle
29. Januar - 10. März
„Leo Grewenig - Ölbilder und Gouachen“
Bespr.:
Darmstädter Echo, 29. 1. 1985
- Bonn, Landesvertretung des Saarlandes
23. Mai - 21. Juni
„Leo Grewenig“
Faltblatt
- Hamburg, Privatgalerie Müller-Sarmiento
„Leo Grewenig - Meliton Rivera - Leonel Gongora“
10. November - Anfang Dezember
Faltblatt

1986

- München, Galerie Heseler
6. Mai - 3. Juni
„Leo Grewenig - Bilder und Gouachen“
Faltblatt (Text: Curt Seckel)
- Schloß Lichtenberg, Fischbachtal / Odenwald,
(„Sommergalerie“ - Galerie Böhler)
1. Juni - 10. August
„Leo Grewenig - Bilder, Gouachen, Zeichnungen“

1987

- Zwingenberg a. d. Bergstraße, Rathaus
9. August - 27. September
„Leo Grewenig - neue Bilder“
Faltblatt
- Schloß Babstadt/Bad Rappenau, Galerie Steiner
17. Mai - 16. Juni
„Leo Grewenig“

1988

- Heidelberg, Kunstverein (Deutsch-Amerikanisches Institut)
9. Februar - 2. März
„Leo Grewenig - Arbeiten aus allen Schaffensperioden“
Faltblatt
- Heidelberg, Galerie Grewenig
14. Februar - 13. März
„Leo Grewenig - Arbeiten aus den letzten Jahren“
Faltblatt
- Saarbrücken, Galerie Elitzer
14. Juni - 9. Juli
„Arbeiten von Leo Grewenig zu seinem 90. Geburtstag“
Faltblatt
- Bensheim a. d. Bergstraße, Parktheater
9. Oktober - 20. November
„Leo Grewenig - Bilder aus allen Schaffensperioden“
(Stadt Bensheim und Kunstforum Bensheim)

1990

- Jena, Städtisches Museum (Romantikerhaus)
14. Dezember 1990 - 26. Januar 1991
„Leo Grewenig - Bilder auf Papier“

1991

- Erlangen, Kunstverein - Markgrafentheater
10. - 27. April
„Leo Grewenig - Bilder auf Papier“
- Saarbrücken, Galerie Elitzer
25. April - 5. Juni
„Arbeiten von Leo Grewenig“
Faltblatt
- Weinheim, Stadtbibliothek
6. Oktober - 3. November
„Leo Grewenig - Bilder aus allen Schaffensperioden“
(Kunstförderverein Weinheim)
Bespr.:
Weinheimer Nachrichten, 7. 10. 1991
Rhein-Neckar-Zeitung, 16. 10. 1991
Mannheimer Morgen, 22. 10. 1991

1992

- Zwingenberg, Galerie Schuhmacher
3. Oktober - 15. Oktober
„Malerei und Grafik“
Leo Grewenig, Roland Helmer, Georg Meistermann

1993

- Lindau, Stadtmuseum
29. Juni - 12. September
Bensheim, Parktheater,
10. Oktober - 14. November,
St. Wendel, Mia-Münster-Haus
17. Dezember - 23. Januar 1994.
„Leo Grewenig - Von der Figuration zur Abstraktion“
Katalog (Text: A. Heilmann u.a.)
Bespr.:
Saarbrücker Zeitung, 22. 12. 1993
St. Wendeler Rundschau, 29/30. 12. 1993

1996

- Weimar, Schloß Belvedere
11. Mai - 4. August
„Leo Grewenig - Phantasie in Farben“
(Kunstsammlungen zu Weimar)
Faltblatt (Text: M. Siebenbrodt)
- Würzburg, Galerie Sundermann
„Phantasien in Form, Farbe und Struktur - Leo Grewenig, Pastelle,
Gouachen, Ölbilder“
15. September-19. Oktober

1998

- Heidelberg, Galerie Grewenig
9. Juni - 17. Juli
„Leo Grewenig - zum 100. Geburtstag, selten und noch nie gezeigte
Arbeiten aus den 60er Jahren“
- Zwingenberg a. d. Bergstraße, Remise am Alten Amtsgericht
10. Juni - 12. Juli
„Poetische Bildwelten - Leo Grewenig - Gouachen, Pastelle,
Zeichnungen“,
(Stadt Zwingenberg und Kunstfreunde Bergstraße)
Faltblatt
Bespr.:

Bergsträßer Anzeiger, 27.5.1998, 9.6.1998, 20/21.6 1998, 26.6.1998

- Saarbrücken, Galerie Elitzer
7. September - 10. Oktober
„Leo Grewenig - selten ausgestellte Tuscharbeiten und Gouachen“,
Faltblatt
- Sankt Ingbert, Museum
20. September - 25. Oktober
„Leo Grewenig - Naturvisionen“
(Saarland Museum)
Katalog

1999

- Bensheim, ehem. Atelier Leo Grewenigs
25. und 26. September
„Leo Grewenig - Atelieraussstellung“
(Famile Grewenig-Hölscher)

2000

- Bensheim, Parktheater
30. Januar - 27. Februar
„Leo Grewenig - Naturvisionen“

5.2. Gruppenausstellungen

1923

- Saarbrücken, Saalbau
Dezember
Ausstellung saarländischer Künstler in Saarbrücken
Bespr.:
Saarbrücker Zeitung, 19. 12. 1923

1926

- Kassel
Mai ?
Ausstellung ehemaliger Schüler der Kunstakademie Kassel

1928

- Berlin, Moderne Galerie Wertheim
Dezember
„Ausstellung junger Künstler in der Modernen Galerie Wertheim“
Bespr.:
Paul Westheim, in: Das Kunstblatt 1 (1929), S. 10/11
Saarbrücker Landeszeitung, 4. 1. 1929
Erw.:
Deutsche Tageszeitung, 21. 12. 1928
Berliner Tagblatt, 22. 12. 1928
Berliner Lokalanzeiger, 23. 12. 1928

1929

- Berlin, Frühjahrsausstellung der Sezession
(56. Jahresausstellung)
März
Erw.:
Deutsche Allgemeine Zeitung, 16. 3. 1929

- Berlin, Moderne Galerie Wertheim
Juli
„Deutsche Graphik“
Erw.:
Berliner Lokalanzeiger, 7. 7. 1929
Neue Preußische Kreuzzeitung, 10. 7. 1929
- Berlin, Moderne Galerie Wertheim
August
„Deutsche Landschaftsmalerei“
Erw.:
Berliner Lokalanzeiger, 9. 8. 1929
Der Tag, Berlin, 10. 8. 1929
Deutsche Tageszeitung, 19. 8. 1929
Der Abend, Berlin, 19. 8. 1929
- Berlin, Herbstausstellung der Sezession
November
Erw.:
Ernst Kuno, in: Deutsche Kunst und Dekoration 1 (1930), S. 223-224
Der Abend, 9. 11. 1929
Vossische Zeitung, 9. 11. 1929
- Berlin, Reckendorfhaus - Frankfurt, Kunstverein
Dezember 1929 - Januar 1930
„Kunstblattausstellung junger Künstler“
(Privatgalerie Paul Westheim)
Erw.:
Das Kunstblatt 1 (1930), S. 12
Deutsche Allgemeine Zeitung, 6. 12. 1929
Frankfurter Zeitung, 11. 1. 1930

1930

- Berlin, Frühjahrsausstellung der Sezession
(61. Ausstellung)
Mai/Juni
Erw.:
Vorwärts (Abendausgabe), 31. 5. 1930
- München, Glaspalast
Mai/Juni
„Deutsche Kunstaussstellung im Glaspalast“
(Deutscher Künstlerverband e.V., „Die Juryfreien“)

- Berlin, Galerie Wertheim
Juli/August
„Moderne Graphik“
Erw.:
Paul Westheim, in: Das Kunstblatt 8 (1930), S. 251
- Hamburg, Kunstverein (bis Mitte Oktober),
Berlin, Reckendorfhaus (November),
Saarbrücken, Neues Staatliches Museum (Dezember)
„Kunstblattausstellung - Junge Künstler im Reckendorfhaus“
(Paul Westheim)
Erw.:
Paul Westheim, in: Das Kunstblatt 12 (1930), S. 371
Vossische Zeitung (Morgenausgabe), 28. 11. 1930
Dortmunder Generalanzeiger, 28. 11. 1930

Saarbrücken, Staatliches Museum
„Künstler im Reich“
November 1930
Bespr.:
W. St[e]ger, in: Saarbrücker Landeszeitung, 3. 11. 1930

1931

- Saarbrücken, Staatliches Museum
August
„Werke aus dem Besitz des Museums“
Erw.:
Kölnische Volkszeitung, 18. 8. 1931
- Saarbrücken, Saalbau
Oktober/November
„Kunstaussstellung Saar und Pfalz“
Erw.:
Saarbrücker Zeitung, 22. 10. 1931
Saarbrücker Landeszeitung, 4. 11. 1931

1932

- Berlin, Schloß Bellevue
September
„Große Berliner Kunstaussstellung“
Bespr.:
Kreuzzeitung, 4. 9. 1932
Deutsche Tageszeitung, 5. 9. 1932
Saarbrücker Abendblatt, 8. 9. 1932
Magdeburgische Zeitung, 25. 9. 1932
Erw.:
Berliner Zeitung am Mittag, 3. 9. 1932
Berliner Lokalanzeiger, 3. 9. 1932
Berliner Tagblatt, 5. 9. 1932
Saarbrücker Zeitung, 6. 9. 1932
Saarbrücker Landeszeitung, 15. 9. 1932

1933

- Mannheim, Galerie Buck
Februar
„Saarländische Kunst“
Bespr.:
Neue Badische Landeszeitung, 28. 2. 1933
- Mannheim, Kunsthalle / Dessau
19. Februar - 26. März
„Wanderausstellung: Deutsche Provinz - 1. Teil: Beschauliche
Sachlichkeit“
Faltblatt

1934

- Berlin, Berliner Schloß
20. 12. 1934 - Mitte Januar 1935
„Weihnachtsausstellung saarländischer Künstler“
Saarfront, 10. 1. 1935

1935

- Saarbrücken, Staatliche Kunsthochschule
Februar
„Ausstellung saarländischer Künstler“ (?)
Bespr.:
Saarbrücker Zeitung, 23. 2. 1935

1936

- Saarbrücken, Saalbau
Dezember 1936
„Saarpfälzische Künstler“
Saarbrücker Zeitung, 6. 12. 1936
Dr. Vahle (?), in: Saarfront, 18. 12. 1936

1947

- Saarbrücken
Juli
„2. Kunstaussstellung des Bundes bildender Künstler a. d. Saar“
Bespr.:
Saarbrücker Zeitung, 29. 7. 1947

1949

- Saarbrücken ?
April 1949
„Saarländische Künstlergenossenschaft im P. K. (?)“
Erw.:
Das Saarland, 30. 4. 1949

1951

- Saarlouis
September 1951
Kunstaussstellung der saarländischen Künstlergenossenschaft GmbH
(Grewenig wird nicht ausdrücklich erwähnt)
- Kaiserslautern, Pfalzgalerie
6. Oktober - 2. November
„Jahresausstellung 1951 der Arbeitsgemeinschaft Pfälzer Künstler mit
Gästen aus dem Saarland“
Verzeichnis der ausstellenden Künstler

1952

- Neunkirchen, Galerie des Neunkircher Kaufhauses
September 1952
Bespr.:
Saarländische Volkszeitung, 16. 9. 1952

1954

- Völklingen, Pestalozzi-Schule
„Ausstellung Völklinger Künstler“
Bespr.:
Saarbrücker Zeitung, 21. 12. 1954

1955

- Saarbrücken, Saarländisches Museum
„Jahresausstellung des Saarländischen Künstlerbundes“
November
Erw.:
Die Neue Woche, 24. 11. 1955

1956

- Völklingen, Haus Alte Schulstraße 1a
„Ausstellung saarländischer Künstler“
Erw.:
Saarbrücker Zeitung, 12. 5. 1956
- Trier, Museum der Stadt Trier
16. September - 7. Oktober
„Trierer Künstler und Gäste“
(Gesellschaft bildender Künstler und Kunstfreunde e.V., Trier)
Katalog
- Koblenz, Kurfürstliches Schloß
23. September - 21. Oktober
„Malerei, Graphik, Plastik - Kunstaussstellung Rheinland-Pfalz“
Katalog

1958

- Bensheim, Rathausaal
Juli/August
„Kunstaussstellung Lore Dauer“
Bespr.:
Bergsträßer Anzeigenblatt, 28. 7. 1958
Mannheimer Morgen, 30. 7. 1958
- Karlsruhe, Badischer Kunstverein
„Künstler aus dem Rhein-Neckar-Raum“
August - 21. September
Erw.:
Badische Neueste Nachrichten, 26. 8. 1958

- Eberbach, Aula der Gewerbeschule
(Mannheimer Künstlerkreis - Lore Dauer)
Erw.:
Mannheimer Morgen, 26. 11. 1958

1959

- Darmstadt, Sammlung Ströher
September
„Kunst nach 1945“
Erw.:
Darmstädter Echo, 18. 9. 1959
- Saarbrücken, Grafisches Kabinett
„Bildgrafik im Grafischen Kabinett“
(Neue Gruppe Saar)
- Lausanne, Galerie Kasper
(Neue Gruppe Saar)

1961

- Völklingen/Saarland, Sitzungssaal der Stadtverwaltung
Juli
„5 Maler aus Völklingen“
Leo Grewenig, August Clüsserath, Paul Wagner, Frieder Steffens, Karl Michaely.
Bespr.:
Saarbrücker Zeitung, 18. 7. 1961
- Saarbrücken, Kultusministerium
Februar
„Neue Gruppe Saar“
Katalog

1963

- Saarbrücken, Kultusministerium
November
„Neue Gruppe Saar“
Katalog
Bespr.:
G.W. Költzsch, in: Saarheimat 12 (1963), S. 378-381

- Heidelberg, Amerika-Haus
28. Oktober-18. November
„Kontur und Farbe - deutsche und amerikanische Maler stellen aus“
Katalog
Erw.:
Heidelberger Tageblatt, 7. 11. 1963
Mannheimer Morgen, 12. 11. 1963
Rhein-Neckar-Zeitung, 14. 11. 1963

1965

- Saarbrücken, Kultusministerium
November
„Neue Gruppe Saar“
Katalog
Bespr.:
Saarbrücker Zeitung, 23. 11. 1965

1966

- Wiesbaden, Atelier Christa Moering
25. Juni-15. Juli
„Neue Gruppe Saar bei Christa Moering“
Katalog
Erw.:
Wiesbadener Tagblatt, 28. 6. 1966
Wiesbadener Kurier, 1. 7. 1966
- Münster, Galerie Bernd Clasing
August ?
„Neue Gruppe Saar 1966“
Erw.:
Münsterischer Stadtanzeiger, 8. 9. 1966
- Bensheim, Saal des Staatsweinguts
August
Erw.:
Darmstädter Echo, 22. 8. 1966
Bergsträßer Anzeiger, 22. 8. 1966
- Saarbrücken, Galerie Elitzer
Oktober
„Neue Gruppe Saar“
Bespr.:
Saarbrücker Zeitung, 1./2. 10. 1966

1967

- Baden-Baden, Kunsthalle
10. März-16. April
„11. Jahresausstellung der Gesellschaft der Freunde junger Kunst“
Katalog (Nr. 58, 59)
- Saarbrücken, Kultusministerium
30. Oktober-20. November
„Neue Gruppe Saar 1957-1967“
Katalog (Nr. 58, 59; Abb. 11)
Bespr.:
W. Schmeer, in: Saarheimat 12 (1967), S. 369
Saarbrücker Zeitung, 4./5. 11. 1967
- Mannheim, Kunstverein
Dezember
„Weihnachtsausstellung des Mannheimer Kunstvereins“
Erw.:
Mannheimer Morgen, 7. 12. 1967

1968

- Baden-Baden, Kunsthalle
1.-31. März
„12. Jahresausstellung der Gesellschaft der Freunde junger Kunst“
Katalog (Nr. 45)
- Stuttgart, Kunstgebäude am Schloßpark
(anschließend: London, Amsterdam, Paris, Chicago, Toronto,
Pasadena, Tokio)
5. Mai-28. Juli 1968 (Stuttg.)-1970 (Tokio)
„50 Jahre Bauhaus“
(Ausstellung des Württ. Kunstvereins)
Katalog (Nr. 89, Abb. S. 249, Nr. 90)
- Nürnberg, Treppengalerie im Universa-Haus
8. August - 8. September
„Neue Gruppe Saar“
Katalog
- Wiesbaden, Atelier Christa Moering
16. November - 6. Dezember
„10 Jahre Atelier Christa Moering“
Katalog

1969

- Kaiserslautern, Pfalzgalerie
23. Februar-23. März
„Malerei, Skulptur, Graphik aus dem Saarland“
Katalog (Nr. 68 [mit Abb.], Nr. 69-71)
- Hannover
7. Juni-27. Juli
„17. Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes“
Katalog (Deutscher Künstlerbund Hannover 1969, Nr. 134)
- Saarbrücken, Saarlandmuseum/Moderne Galerie
25. Oktober-23. November
„Saarländische Künstler“
Katalog
Bespr.:
Saarbrücker Zeitung, 29. 10. 1969

1970

- Mannheim, Kunsthalle
7. März-12. April
„Malerei, Zeichnungen - Erwerbungen 1964-1969“
Katalog (Nr. 32)
- Bonn
18. September-1. November
„18. Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes“
Katalog („Prisma '70“, Nr. 135)

1971

- Heidelberg, Kunstverein
25. Februar-7. März
„Neun Leute - drei Ausstellungen“
Faltblatt
Bespr.:
Rhein-Neckar-Zeitung, 27. 2. 1971
- Baden-Baden, Kunsthalle
25. Juni-25. Juli
„14. Jahresausstellung der Freunde junger Kunst mit Karlsruher
Realisten der 20er Jahre“
Katalog (Nr. 66-68)

- Stuttgart
17. Juli-5. September
„19. Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes“
Katalog („Deutscher Künstlerbund 1971“, Nr. 11)
- Mannheim, Kunsthalle
1.-24. Oktober
„Hinweis auf neue Sachlichkeit“
Faltblatt (Nr. 28)

1972

- Bonn
1. September-15. Oktober
„20. Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes“
Katalog („Prisma '72“, Nr. 81)

1973

- Berlin
8. Dezember 1973-20. Januar 1974
„21. Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes“
Katalog („Kunstreport 73“)

1974

- Westerland/Sylt, Spielbank
23. Mai-Mitte September
„Kunstschau der Spielbank Westerland“
Bespr.:
Kurzeitung Sylt (28. 6. 1974), S. 125

1975

- Trier, Städt. Museum Simeonsstift
31. Mai-13. Juli
„Neue Gruppe Saar“
Katalog
- Heidelberg, Kabinett Dr. Grisebach
30. November-23. Dezember
„Weihnachtsausstellung“
Faltblatt

1976

- Mannheim
21. Mai-18. Juli
„24. Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes“
Katalog („Kunstreport 2'76“)

1977

- Frankfurt
23. Juni-7. August
„25. Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes“
Katalog („Kunstreport 2'77“)
- Mannheim, Nationaltheater
18. September-16. Oktober
„Hommage à Mozart“
(Künstlerbund Rhein-Neckar)
Katalog
- Baden-Baden, Kunsthalle
8. Oktober-6. November
„Das große Format“
(Gesellschaft der Freunde junger Kunst - 17. Jahresausstellung)
Katalog (Nr. 36, 37)
- Saarbrücken, Saarlandmuseum/Moderne Galerie
November/Dezember
„Elementarität und Reduktion“
(Neue Gruppe Saar)
Katalog
- Saarbrücken, Galerie Wolfgang Hell
19. November-22. Dezember
„Bilder von 1965-1976“
Bespr.:
Saarheimat 1 (1978), S. 18-19

1979

- Stuttgart
29. September-4. November
„27. Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes“
Katalog („Kunstreport 3'79“)

1980

- Erlangen, Kunstverein und Vincenza
7.-27. Juni
„Malerei - Graphik - Plastik“
(Kunstverein Erlangen)
Katalog (Nr. 31, Nr. 32)
- Hannover
27. September-9. November
„28. Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes“
Katalog („Kunstreport 3'80“)

1981

- Nürnberg
26. September-8. November
„29. Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes“
Katalog („Kunstreport 2'81“)

1982

- Frankfurt, Alte Oper
28. August-12. September
„Spielraum - Raumspele“
(Kunstaussstellung zu den 2. Frankfurter Festen in der alten Oper)
Katalog
- Düsseldorf
28. August-3. Oktober
„30. Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes“
Katalog („Kunstreport 2'82“, S. 89 und 3/4'82, S. 15-17)
- Eskilstuna (Schweden), Kunstmuseum
18. September-10. Oktober
„Malerei - Grafik - Skulptur“
(Kunstverein Erlangen)
Katalog

1983

- Bamberg, Neue Residenz
15. Mai-26. Juni
„Werke der Malerei, Grafik und Plastik“
(Berufsverband Bildender Künstler Gruppe Oberfranken e.V. und Kunstverein Erlangen)
Katalog (Nr. 40, Nr. 41; Abb. S. 18)
- Berlin, Martin-Gropius-Bau
19. November 1983-8. Januar 1984
„31. Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes“
Katalog („Kunstreport 3'83“, S. 119)

1984

- St. Wendel/Saarland, Galerie im Hof
1.-28. April
„Ausstellung anlässlich des 90. Geburtstages der Malerin Mia Münster“
- St. Wendel/Saarland, Galerie im Hof
17. Juni-18. August
„Kunst der 50er Jahre“
Faltblatt
- Frankfurt
6. Oktober-15. November
„32. Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes“
Katalog („Kunstreport 2'84“, S. 84)

1987

- Schloß Pommersfelden
17. Juli-16. August
„Zeitgenössische Kunst in Franken - Thema Grün 1987:
unzerstörte - gefährdete Natur“
Katalog (Abb. 39)
- Heppenheim u. Waldmichelsbach, Neubau des Landratsamts Heppenheim
Mai/Juni
„Kreis Bergstraße, unsere Menschen - unsere Zeit“
(20 Bergsträßer Künstler[innen])
Katalog

1989

- St. Wendel/Saarland, Museum im Mia-Münster-Haus
25. April-18. Juni
„Saarländische Künstler um Mia Münster“
Katalog
- Ansbach
25. August-10. September
„85 Jahre Kunstverein Erlangen“
Katalog (Nr. 46, 47)
- Jena
13.-28. September
„Sport, Spiel, Tanz - aus der Sicht bildender Künstler“
(Ausstellung des Kunstvereins Erlangen)
Katalog
- Stuttgart, Württembergischer Kunstverein
9. Dezember 1989-14. Januar 1990
„Jahresausstellung Künstlermitglieder des Württ. Kunstvereins“
Katalog (5 Abb.)

1990

- St. Wendel, Mia-Münster-Haus
3. August-16. September
„Sommerausstellung - 90 Arbeiten auf Papier“
Katalog (S. 54/55, 1 Abb.)
- Berlin
11. November-19. Dezember
„38. Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes“
Katalog (Der Deutsche Künstlerbund in Berlin, Abb. S. 87)

2000

- Bensheim, Parktheater, anschließend Fürstenlager Auerbach
29. April -28. Mai
„Maler der Bergstraße“
(Kunstfreunde Bergstraße und Stadt Bensheim)
Faltblatt
- Saarbrücken, Landeszentralbank in Rheinland-Pfalz und im Saarland
15. August
„Kunstfest - Vorstellung der Kunstsammlung der Landeszentralbank“
Katalog
- Saarbrücken, Studiogalerie des Saarlandmuseums
3. November - 7. Januar 2001

„Bildung durch Kunst - Künstler als Kunsterzieher an Gymnasien
des Saarlandes“
Faltblatt

Literaturverzeichnis

Literatur

11. Jahresausstellung der Gesellschaft der Freunde junger Kunst. Ausst. Kat. Baden-Baden 1967.
12. Jahresausstellung der Gesellschaft der Freunde junger Kunst Baden-Baden. Ausst. Kat. Baden-Baden 1968.
- 85 Jahre Kunstverein Erlangen. Ausst. Kat. Ansbach 1989.
- Ahlheit, Horst u.a. Hrsg.: Carl Bantzer (1857-1941). Foto, Zeichnung, Gemälde, Synthetischer Realismus. Ausst. Kat. Marburg 1977.
- Josef Albers – eine Retrospektive. Ausst. Kat. Köln 1988.
- Althöfer, Heinz: Moderne Kunst – Handbuch der Konservierung. Düsseldorf 1980.
- Arndt, Karl: Kay H. Nebel, ein Maler der „Neuen Sachlichkeit“. Neumünster 1975.
- Barret, Cyril: OP ART. London 1970.
- Bauhaus 1919-1933. Meister- und Schülerarbeiten. Weimar/ Dessau/ Berlin. Ausst. Kat. Zürich 1988.
- Bauhaus-Künstler. Ausst. Kat. Weimar – Wiesbaden – Dessau 1993-1994. Erfurt 1993.
- Benedetti, Gaetano und Rauchfleisch, Udo (Hrsg.): Welt der Symbole – Interdisziplinäre Aspekte des Symbolverständnisses. Göttingen 1988.
- Bihalji-Merin, Oto: Die Naiven der Welt. Eltville a. R. 1986.
- Bode, Arnold: Documenta Kassel – Essays. Kassel 1987.
- Bröhan, Karl H. (Bearb.): Berliner Sezessionisten: Hans Baluschek, Karl Hagemeister, Willy Jaeckel u.a. Berlin 1973.
- Chapeaurouge, Donat de: Einführung in die Geschichte der christlichen Symbole. Darmstadt 2. Aufl. 1987.
- Damus, Martin: Sozialistischer Realismus und Kunst im Nationalsozialismus. Frankfurt a. M. 1981.
- Ders.: Kunst in der BRD 1945-1990. Reinbek bei Hamburg 1995.
- Deleroy, Robert L.: Ensor. Antwerpen 1981.
- Dienst, Rolf Gunter: Peter Brüning.
- Recklinghausen-Bougers 1973 (Monographien zur rheinisch-westfälischen Kunst der Gegenwart. Bd. 45).
- Dittmann, Kurt: Leo Grewenig. In: Der Kunstspiegel 4, 1950. S. 4-5.
- Documenta III, Kassel '64. Bd. I: Malerei und Skulptur. Bd. II: Handzeichnungen. Ausst. Kat. Köln 1964.
- Doede, Werner: Die Berliner Sezession – Berlin als Zentrum der deutschen Kunst von

- der Jahrhundertwende bis zum Ersten Weltkrieg. Frankfurt a. M. 1977.
- Droste, Magdalena u.a: Georg Muche. Das künstlerische Werk 1912-1927. Ausst. Kat. Berlin 1980.
- Dies.: Aus der Ittenschule Berlin 1926-1934. Baden (Schweiz) 1984.
- Dies: Bauhaus 1919-1933. Köln 1990.
- Düchting, Hajo: Farbe am Bauhaus – Synthese und Synästhesie, Berlin 1996.
- Elementarität und Reduktion. Ausst. Kat. Saarbrücken 1977.
- Erinnerung an Leo Grewenig †. In: Kunstreport, März 1991. S. 30.
- Ertl, Erika: Ein Mann mit eigener Jahreszeit. In: Steiner, Michael und Platzbecker, Peter (Hrsg.): Leo Grewenig – Bilder von 1916-1983. Bad Rappenau/Heidelberg o. J. (1983), S. 88-89.
- Experiment Bauhaus. (Das Bauhaus-Archiv, Berlin [West] zu Gast im Bauhaus Dessau). Ausst. Kat. Berlin 1988.
- Föhl, Thomas u. a.: Kunstsammlungen zu Weimar – Bauhaus-Museum. München – Berlin 1995.
- Franzke, Andreas: Jean Dubuffet. Zeichnungen. München 1980.
- Friedrichs, Yvonne: Leo Grewenig – Galerie Schübbe. In: Das Kunstwerk 1, 1978. S. 63-64.
- Gabler, Karl Heinz: Ernst Ludwig Kirchner. Zeichnungen, Pastelle, Aquarelle. Ausst. Kat. Aschaffenburg 1980.
- Gekeler, Hans: Du Mont's Handbuch der Farbe. Systematik und Ästhetik. Köln 1988.
- Gesellschaft der Freunde junger Kunst Baden-Baden: 14. Jahresausstellung mit Karlsruher Realisten der 20er Jahre. Ausst. Kat. Baden-Baden 1971.
- Glaeser, Ernst: Zu Bildern von Leo Grewenig. In: Faltblatt der Ausstellung Christa Moe-
ring. Wiesbaden 1962.
- Wiederabgedruckt in: Steiner, Michael und Platzbecker, Peter (Hrsg.): Leo Grewenig –
Bilder von 1916-1983. Bad Rappenau/Heidelberg o. J. (1983), S. 74.
- Grewenig, Leo: Tagesläufe, in: Kunstreport 1, 1982. S. 10. Wiederabgedruckt: Leo
Grewenig, eine andere Natur. In: Kunstreport 1/2, 1986. S. 30-31.
- Grochowiak, Thomas: Deutsche Naive Kunst. Recklinghausen 1976.
- Das große Format. Gesellschaft der Freunde junger Kunst. 17. Jahresausstellung. Ausst.
Kat. Baden-Baden 1977.
- Hafner, Gustav: Handbuch aller künstlerischen Techniken. Graz 1977.
- Hagelweide, Gert: Deutsche Zeitungsbestände in Bibliotheken und Archiven, Düsseldorf
1974.
- Hagenlocher, Alfred: Georg Tappert. Ausst. Kat. Reutlingen 1971.
- Handzeichnungen. Ausst. Kat. zur gemeinsamen Ausstellung der Galerien der Maximili-
anstraße, München. München 1976.

- Held, Jutta: Kunst- und Kunstpolitik in Deutschland 1945-49. Berlin 1981.
- Herzogenrath, Wulf: 50 Jahre Bauhaus. Ausst. Kat. Stuttgart 1968.
- Hildebrand, Klaus: Das Dritte Reich. 4. überarb. u. erw. Aufl. München 1991 (= Oldenburg – Grundriß der Geschichte. Bd. 17).
- Hinweis auf Neue Sachlichkeit. Faltblatt zur Ausst. Mannheim 1971.
- Karl Hofer 1878-1955. Ausst. Kat. Berlin 1978.
- Hofer-Richold, Elisabeth: Karl Hofer. Bilder im Schloßmuseum Ettlingen. Berlin 1983.
- Hoffmann, Jürgen und Sonnenschein, Brigitte: Franz Radziwill. Ausst. Kat. Berlin 1981.
- Hommage à Mozart. Ausst. Kat. Mannheim 1977.
- Hülsewig-Johnen, Jutta (Bearb.): Neue Sachlichkeit – Magischer Realismus. Ausst. Kat. Bielefeld 1990.
- Interessengemeinschaft der Galerien Maximilianstraße, München. Ausst. Kat. München 1981.
- Iseusee, Georg (Hrsg.): Radziwill-Gemälde. Ausst. Kat. Oldenburg 1980.
- Willy Jaeckel 1888-1944. Gemälde, Pastelle, Graphik. Ausst. Kat. o. O. 1975.
- Jäger, Gottfried und Wessing, Gudrun (Hrsg.): Über Moholy-Nagy. Bielefeld 1995.
- Jähne, Michael: Galerie Elitzer – Leo Grewenig zum 90. Geburtstag. In: Saarheimat 6/7, 1988. S. 160-161.
- ders.: Kunstszenen Saar. In: Saarheimat 1, 1988. S. 16.
- Jahresausstellung 1951 der Arbeitsgemeinschaft Pfälzer Künstler mit Gästen aus dem Saarland. Ausst. Kat. Kaiserslautern 1951.
- Joachimides, Christos M./ Rosenthal, Norman/Schmied, Wieland (Hrsg.): Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert, Malerei und Plastik 1905-1985. Ausst. Kat. München 1986.
- Jung, C. G.: Mandala – Bilder aus dem Unbewußten. Olfen/Freiburg i. Br. 8. Aufl. 1989.
- Jürgen-Fischer, Klaus: Leo Grewenig. In: Kunstreport 1/2, 1983. S. 44-45.
- Ders.: Was ist Tachismus? In: Das Kunstwerk 5, 1955/56. S. 17-21.
- Kandinsky, Nina: Kandinsky und ich. München 1976.
- Kandinsky, Wassily: Punkt und Linie zu Fläche, Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente. Bern-Buempliz, 7. Aufl. 1973.
- Ders.: Über das Geistige in der Kunst. Bern, 10. Aufl. 1979.
- Alexander Kanoldt (1881-1939). Gemälde, Zeichnungen, Lithographien. Ausst. Kat. Freiburg i. Br. 1987.
- Killy, Herta Elisabeth: Karl Hofer 1878-1955. Ausst. Kat. Berlin 1966.
- Klee, Paul: Form- und Gestaltungslehre. Hrsg. v. Jürg Spiller. 1. Das bildnerische Denken. Basel/Stuttgart 4. Aufl. 1981. 2. Unendliche Naturgeschichte. Basel/Stuttgart

- 1970.
- Paul Klee – Konstruktion – Intuition. Ausst. Kat. Mannheim. Stuttgart 1990.
- Klein, Dagmar: Der Expressionist Willy Jaeckel (1888-1944). Diss. Bonn 1989. Köln 1990.
- Knubel, Cornelia: Vom optisch Wahrnehmbaren zum Ungegenständlichen. In: Essener Revue, März 1970. S. 5.
- Kobbert, Max J.: Kunstpsychologie. Darmstadt 1986.
- Koch-Haag, Ingeborg: Die Saarländische Kunstszenen 1961-1986. In: Saarheimat 12, 1986. S. 315-320.
- Koenig, Robert J./ Shestack, Alan/ Fox Weber, Nicholas: Josef Albers, his art and his influence. Montclair, New Jersey 1981.
- Költzsch, Georg-W.: Vom Saarland ins Saarland zurück, in: Steiner, Michael und Platzbecker Peter (Hrsg.): Leo Grewenig – Bilder von 1916-1983. Bad Rappenau/Heidelberg o. J. (1983), S. 8.
- Ders.: Berichte: Ausstellung der Neuen Gruppe Saar und der Arte al Borgo Palermo. In: Saarheimat 12, 1963. S. 378-381.
- Ders.: Spiel und Gedanke – Ausstellung Leo Grewenig in der Galerie Elitzer. In: Saarheimat 8, 1963. S. 242-243.
- Kontur und Farbe. Ausst. Kat. Heidelberg 1963.
- Krimmel, Elisabeth: Leo Grewenig – Gemälde und Zeichnungen. In: Faltblatt zur Ausstellung im Rathaus Groß-Umstadt 1982.
- Dies.: Leo Grewenig – Gemälde und Zeichnungen. In: Faltblatt zur Ausstellung in der Bezirksparkasse Bensheim 1981.
- Dies.: Leo Grewenig – Bilder Aquarelle – Graphik 1957-1980. In: Faltblatt zur Ausstellung in der Galerie Schübbe Düsseldorf 1981.
- Kunst in der Bundesrepublik Deutschland 1945-1985. Ausst. Kat. Berlin 1985.
- Kuno, Ernst: Herbstausstellung der Berliner Sezession. In: Deutsche Kunst und Dekoration 1, 1930. S. 223-224.
- Kunstakademie Dresden, Malerei, Graphik, Plastik von Lehrern und Schülern im 20. Jahrhundert. Ausst. Kat. Dresden 1989.
- Kunsthalle Mannheim. Verzeichnis der Gemäldesammlung. Mannheim 1977, S. 269 (Leo Grewenig: Totenmahl, 1928).
- Kunstverein Erlangen e. V. (Hrsg.): Berufsverband Bildender Künstler Gruppe Oberfranken e. V. – Werke der Malerei, Graphik und Plastik. Ausst. Kat. Bamberg 1983.
- Kuntz, Edwin: Bemerkungen zu einigen Grewenig-Bildern. In: Der Kunsthandel 2, 1983. S. 41-43. Wiederabgedruckt in: Steiner, Michael und Platzbecker, Peter (Hrsg.): Leo Grewenig – Bilder von 1916-1983. Bad Rappenau/Heidelberg o. J. (1983), S. 98-108.

ders.: Denn was Innen ist, ist auch Außen. In: Der Kunsthandel 6, 1979. S. 21-23. Wiederabgedruckt in: Steiner, Michael und Platzbecker, Peter (Hrsg.): Leo Grewenig – Bilder von 1916-1983. Bad Rappenau/Heidelberg o. J. (1983), S. 92-95.

Ders.: Das meisterhaft gerahmte Bild. In: Der Kunsthandel 6, 1973. S. 14.

Ders.: Der Maler Leo Grewenig. In: Der Kunsthandel 6, 1973. S. 15-18.

Lacoste, Michel Conil: Kandinsky. München 1979.

Ladstetter, Günther: Zu Bildern mit Kreisformen von Leo Grewenig. In: Ausst. Kat. Mannheim 1978 o. S. Überarbeitete Fassung in: Steiner, Michael und Platzbecker, Peter (Hrsg.): Leo Grewenig – Bilder von 1916-1983. Bad Rappenau/Heidelberg o. J. (1983), S. 64.

Leo Grewenig in: Vollmer, Hans: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts. 2. Band. Leipzig 1955. S. 306, ohne Autor.

Leo Grewenig – Bilder 1955-1977. Ausst. Kat. Mannheim 1978.

Leo Grewenig, Naturvisionen. Ausst. Kat. Sankt Ingbert 1998.

Lurker, Manfred: Die Botschaft der Symbole – In Mythen, Kulturen und Religionen. München 1990.

Ders.: Der Kreis als Symbol im Denken, Glauben und künstlerischen Gestalten der Menschheit. Tübingen 1981.

Maier, Elmar: Heusweiler in alten Ansichten. Zaltbommel/Niederlande 1976.

Der Maler Leo Grewenig – Stationen seines Schaffens. Ausst. Kat. Saarlandmuseum Saarbrücken 1975.

Malerei, Graphik, Plastik. Kunstaussstellung Rheinland-Pfalz und Saar. Ausst. Kat. Koblenz 1956.

Malerei, Skulptur, Graphik aus dem Saarland. Ausst. Kat. Kaiserslautern 1969.

Malerei, Zeichnungen, Erwerbungen 1964-1969. Ausst. Kat. Mannheim 1970.

Mate, Eva: Die Malerin Mia Münster. In: Saarheimat 2, 1984. S. 32-34.

Matt, Georgia: Mia Münster 1894 bis 1970. St. Wendel – Dillingen 1988.

Meißner, Günter: Max Liebermann. Rosenheim 1987.

Miller, Jo: Josef Albers, Prints 1915-1970. The Brooklyn Museum, New York 1973.

Morschel, Jürgen: Besprechung der Ausstellung „Handzeichnungen in den Galerien der Maximilianstraße“, München. In: Das Kunstwerk 3, 1976. S. 70.

Moser, Bruno: Bilder, Zeichen und Gebärden – Die Welt der Symbole. München 1986.

Georg Muche – Sturm, Bauhaus, Spätwerk. Katalogbuch. Tübingen 1995.

Museumsgesellschaft Kronberg e. V. (Hrsg.): Philipp Franck. Maler zwischen Taunus und Wannsee. Ausst. Kat. Frankfurt 1981.

Nemitz, Fritz: Deutsche Malerei der Gegenwart. München 1948.

Neue Gruppe Saar. Ausst. Kat. Trier 1975.

Neue Gruppe Saar. Ausst. Kat. Nürnberg 1968.

- Neue Gruppe Saar 1957-1967. Ausst. Kat. Saarbrücken 1967.
- Neue Gruppe Saar 1965. Ausst. Kat. Saarbrücken 1965.
- Neue Gruppe Saar. Ausst. Kat. Saarbrücken 1963.
- Neumann, Eckard (Hrsg.): Bauhaus und Bauhäusler, Erinnerungen und Bekenntnisse. Köln 1985.
- Orpel, Helmut: Ein Maler und seine Zeit – zu Leo Grewenigs 90. Geburtstag. In: Der Kunsthandel 6, 1988. S. 22-25.
- Ders.: Vom inneren Leuchten der Dinge. In: Der Kunsthandel 11, 1991. S. 42-43.
- Osterwold, Tilman: Zur Sonderkoje Leo Grewenig. In: Ausst. Kat. des Württembergischen Kunstvereins. Stuttgart 1989.
- Paret, Peter: Die Berliner Sezession, Moderne Kunst und ihre Feinde im kaiserlichen Deutschland. Darmstadt 1981.
- Pawlik, Johannes: Praxis der Farbe – Bildnerische Gestaltung. Köln 1981.
- Pérard, Rudolf: Leo Grewenig. In: Faltblatt zur Ausstellung in der Volksbank Weinheim a.d. Bergstraße 1975.
- Ders.: Leo Grewenig Bilder von 1916-1974. In: Katalogheft zur Ausstellung, Gessmann-Galerie, Neu-Isenburg 1975.
- Ders.: In: Faltblatt der Galerie Senatore. Stuttgart 1963.
- Pfefferkorn, Rudolf: Die Berliner Sezession, eine Epoche deutscher Kunstgeschichte. Berlin 1972.
- Pfeiffer, Günter: Leo Grewenig – Malerei Grafik. In: Faltblatt zur Ausstellung, Gessmann-Galerie, Neu-Isenburg 1971
- ders., Leo Grewenig, Malerei – Graphik in: Faltblatt zur Ausstellung der Galerie Senatore. Stuttgart 1966.
- Pischon, Cathrin: Das Fluidum des Schöpferischen – Rundgang durch die Sammlung Leo Grewenig. In: Der Kunsthandel 9, 1997. S. 16-17.
- Rand, Harry: Hundertwasser, der Maler. München 1986.
- Rathenau, Ernest (Hrsg.): Karl Hofer, das graphische Werk. Berlin/New York 1969.
- Rathke, Ewald: Wols – Drawings and Watercolours. Ausst. Kat. Stuttgart 1985.
- Reichert, Franz-Josef: Das Saarland, sein kultur- und geistesgeschichtlicher Hintergrund. In: Saarheimat 8, 1974. S. 167-170.
- Rickel, H.: Entdeckung der modernen Malerei durch die Bekanntschaft mit einem Maler unserer Zeit. In: Diners Club Magazin, Juli 1971. S. 3-6.
- Ringling, E.: Leo Grewenig – Stationen seines Schaffens. Film des Saarländischen Rundfunks 1974.
- Roethel, Hans K. und Benjamin, Jean K.: Kandinsky, Werkverzeichnis der Ölgemälde. Bd. II: 1916-1944. München 1984.
- Roethel, Hans K. und Hahl-Koch, Jelena (Hrsg.): Wassily Kandinsky. Die gesammelten

- Schriften. Bd. 1. Bern 1980.
- Roh, Juliane: Deutsche Kunst der 60er Jahre. Malerei, Collage, Op-Art, Graphik. Teil 1. München 1971.
- Rompza, Sigurd: Leo Grewenig und Hommage à Leo Grewenig. In: Saarheimat 10, 1978. S. 299.
- Roters, Eberhard und Stock, Wolfgang Jean: Weltstadtsinfonie – Berliner Realismus 1900-1950. Ausst. Kat. München/Berlin 1984.
- Saar 69. Ausst. Kat. Saarbrücken 1969.
- Saarländische Künstler um Mia Münster. Ausst. Kat. St. Wendel 1989.
- Schmeer, Walter: Fritz Zolnhofer. Saarbrücken 1978.
- Ders.: Ausstellung in der Galerie Wolfgang Hell, Saarbrücken. In: Saarheimat 1, 1978. S. 18-9.
- Ders.: Die Moderne Galerie nach der Fertigstellung des Neubaus. In: Saarheimat 12, 1976. S. 225-227.
- Ders.: Fünfzig Jahre Kunsthochschule Saarbrücken. In: Saarheimat 11, 1974. S. 227-236.
- Ders.: Der Maler Leo Grewenig. In: Saarheimat 2, 1969. S. 31-33.
- Ders.: Neue Gruppe Saar. In: Saarheimat 12, 1967. S. 368-372.
- Ders.: Fritz Grewenig 75 Jahre alt. In: Saarheimat 4, 1966. S. 103-106.
- Schmidt, Dieter/ Barth, Peter/ Fischer, Lothar: Die Dresdner Künstlerszene 1913-1933. Ausst. Kat. Düsseldorf 1987.
- Schmidt, Georg: Naturalismus und Realismus. Ein Beitrag zur kunstgeschichtlichen Begriffsbildung. In: Festschrift Martin Heidegger, Pfullingen 1959.
- Schmidt, Gudrun/ Werner, Klaus/ Löffler, Fritz: Bernhard Kretzschmar. Werkverzeichnis der Druckgraphik 1914-1969. Neubrandenburg o. J.
- Schmied, Wieland: Malerei nach 1945 in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Frankfurt am Main – Berlin – Wien 1974.
- Schmoll gen. Eisenwerth, J. A.: Eröffnungsrede der Ausstellung „Leo Grewenig“ am 14. 12. 1990 in Jena (Tondokument).
- Ders.: Leo Grewenig wird 85 Jahre alt. In: Saarheimat 6/7, 1983. S. 116-119.
- Schubert, Dietrich: Rede zur Eröffnung der Grewenig-Ausstellung in der Galerie Steiner, Schloß Babstadt, 8. März 1981. In: Steiner, Michael und Platzbecker, Peter (Hrsg.): Leo Grewenig – Bilder von 1916-1983. Bad Rappenau/Heidelberg o. J. (1983), S. 80-84. Gekürzt wiederabgedruckt in: Leo Grewenig – Poesie der Bilder. In: Kunstreport 1, 1988. S. 27-29.
- Schultheiß, Gabriele: Zwischen Krieg und Frieden – Gegenständliche und realistische Tendenzen in der Kunst nach 45. Ausst. Kat. Berlin 1980.
- Sommerausstellung '90 (Arbeiten auf Papier). Ausst. Kat. St. Wendel 1990.
- Spielraum – Raumschiffe. Ausst. Kat. der Kunstaussstellung zu den 2. Frankfurter Festen

- in der Alten Oper 1982. Frankfurt 1982.
- Sport, Spiel, Tanz – aus der Sicht bildender Künstler. Ausst. Kat. Jena 1989.
- Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Hrsg.): Bernhard Kretzschmar (1889-1972).
Dresden 1989.
- Stegmann, Markus und Zey, René: Lexikon der graphischen Künste – Techniken und
Stile. Reinbek bei Hamburg 1992.
- Steingraber, Erich (Hrsg.): Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre. München 1979.
- Strabenow, Cornelia: Henri Rousseau – Die Dschungelbilder. München 1984.
- Georg Tappert. Wiederentdeckung eines Expressionisten. Gemälde 1906-1933. Ausst.
Kat. Hamburg 1977.
- Ten Holt, Frisco/ Smith, Stan: Du Mont's Handbuch für Künstler, Techniken und Mate-
rialien. Köln 1986.
- Thema Totentanz – Kontinuität und Wandel einer Bildidee vom Mittelalter bis Heute.
Ausst. Kat. Mannheim 1986.
- Thesing, Susanne: Franz Lenk. Recklinghausen 1986.
- Thomas, Karin: Du Mont's kleines Sachwörterbuch zur Kunst des 20. Jahrhunderts.
Köln 6. Aufl. 1989.
- Dies.: Zweimal deutsche Kunst nach 1945-85 Jahre Nähe und Ferne. Köln 1985.
- Türr, Karina: OP-Art, Stil, Ornament oder Experiment? Berlin 1986.
- Victor Vasarely. Bilder und Graphik 1930-1985. Ausst. Kat. Wiesloch 1986.
- Von der „Stunde 0“ zum „Tag X“. Das Saarland 1945-1959. Ausst. Kat. Saarbrücken
1990.
- Vogt, Paul: Geschichte der deutschen Malerei im 20. Jahrhundert. 3. erw. Aufl. Köln
1989.
- Waldberg, Patrick: Der Sammler und die Seinen: Karl Ströher zum 75. Geburtstag. Köln
1966.
- Walther, Ingo F. und Metzger, Rainer: Vincent van Gogh. Sämtliche Gemälde. Bd. 2.
Köln 1989.
- Wassily Kandinsky, die erste sowjetische Retrospektive. Ausst. Kat. Bern 1989.
- Werner, Klaus: Henri Rousseau. Berlin (Ost) 1987.
- Westheim, Paul: Die Ausstellung der jungen Künstler in der Modernen Galerie A. Wert-
heim, Berlin. In: Das Kunstblatt 1, 1929. S. 1-11.
- Ders.: Die Kunstblatt-Ausstellung junger Künstler im Reckendorfhaus, Berlin. In: Das
Kunstblatt 1, 1930. S. 1-16.
- Ders.: Ausstellungen. In: Das Kunstblatt 8, 1930. S. 251.
- Ders.: Die Kunstblatt-Ausstellung im Reckendorfhaus, Berlin. In: Das Kunstblatt 12,
1930. S. 358-371.

Wichmann, Siegfried: Realismus und Impressionismus in Deutschland – Bemerkungen zur Freilichtmalerei des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts. Stuttgart 1964.

Wietek, Gerhard: Georg Tappert (1880-1957) – Ein Wegbereiter der Deutschen Moderne. München 1980.

Ders.: Graphik von Georg Tappert 1880-1957. Ausst. Kat. Hamburg-Altona 1971.

Ders.: Wiederentdeckung eines Expressionisten: Georg Tappert. Gemälde 1906-1933. Ausst. Kat. Hamburg 1977.

Windhöfel, Lutz: Paul Westheim und das Kunstblatt. Diss. Heidelberg 1989. Köln – Weimar – Wien 1995.

Wingler, Hans M.: Kleine Bauhaus-Fibel. Berlin 1974.

Wirth, Günther: Verbotene Kunst 1933-1945. Verfolgte Künstler im Deutschen Südwesten. Stuttgart 1987.

Wißmann, Jürgen: Albers. Recklinghausen 1977.

Wolfradt, Willi: Berliner Ausstellungen. In: Der Cicerone 17, 1929, S. 500.

Ders.: Berliner Ausstellungen. Sezession. In: Der Cicerone 12, 1930, S. 339-340.

Würdigung Leo Grewenig † in: Der Kunsthandel 3, 1991, S. 42.

Wulf, Joseph: Die bildenden Künste im Dritten Reich. Frankfurt/Berlin/Wien 1983.

Zuschlag, Christoph: Entartete Kunst – Ausstellungsstrategien in Nazi-Deutschland. Diss. Heidelberg 1991. Worms 1995.

Zeitungsartikel

Der Abend:

P. F. Schmid: Herbstausstellung der Sezession, am 9. November 1929.

Ders.: Kunst in Berlin. Moderne Galerie Wertheim: Deutsche Landschaft, am 19. August 1929.

K. Escher: Frühjahrsausstellung der Sezession, am 17. März 1929.

Allgemeine Zeitung (Mainz):

Spiel mit Farben – Ausstellung Leo Grewenig (Galerie Gurlitt), am 19. Mai 1966.

G. Pfeiffer: Zugänge zum Herzen der Schöpfung – Die Mainzer Ausstellung des Malers Leo Grewenig, am 19. März 1965.

Dittmann: Atelierbesuch bei Leo Grewenig, am 23. Mai 1956.

Badische Neueste Nachrichten:

Persönlichkeitsstil und vielseitige Motive – Künstler des Rhein-Neckar-Raumes im Badischen Kunstverein, am 26. August 1958.

Bensheimer Anzeiger:

E. Ertl: Ein liebenswürdiger Querkopf, am 22. Mai 1973.

Bergsträßer Anzeigenblatt:

Ein kleiner Kunstsalon – ständige Verkaufsausstellung von Leo Grewenig in der Schuhgasse, am 5. September 1958.

Ein Spiel mit Form und Farben (Kunstaussstellung Lore Dauer), am 28. Juli 1958.

Leo Grewenig: Ein Mystiker der Farbe, am 18. Januar 1958.

Bergsträßer Anzeiger:

Faszinierende Bezüge - Vortrag über Leben und Schaffen von Leo Grewenig, am 26. Juni 1998.

Mit Kandinsky geplaudert, von Klee bestärkt - Der Bensheimer Maler Leo Grewenig wäre am 16. Juni 100 Jahre alt geworden/Ausstellung und Vortrag in Zwingenberg, am 20/21 Juni 1998.

„Poetische Bildwelten“, die den Betrachter verzaubern, am 9. Juni 1998.

Poetische Bildwelten von Leo Grewenig, am 27. Mai 1998.

Ausstellung Leo Grewenig in Weinheim, am 10. Oktober 1991.

Leo Grewenig beeindruckte mit der „Eindringlichkeit des Leisen“, am 5. Februar 1991.

E. Krimmel: Wie vergessene Zeichen die Zeit überdauert (Ausstellung Staatstheater Darmstadt), am 14. November 1979.

Das Bundesverdienstkreuz für den Maler Leo Grewenig, am 24. Oktober 1977.

Professorentitel für Leo Grewenig, am 19. März 1973.

Besuch beim jungen Altmeister – Saarlands Ministerpräsident Dr. Röder beim Maler Leo Grewenig, am 31. August 1972.

Die Sparkasse als Kunstgalerie, am 19. Juni 1970.

Dünker (?): In Paris und dann nach Übersee – Leo Grewenig in der Ausstellung „Fünfzig Jahre Bauhaus vertreten“, am 8. Mai 1969.

Die nächste bitte ... Dreimal Toast auf Bensheimer Ausstellungen, am 22. August 1966.

Berliner Lokalanzeiger:

W. Ganske: Abwehr entarteter Kunst – Vorspiel zur Eröffnung der Kunstaussstellung im Schloß Bellevue, am 3. September 1932.

W. Gams: Deutsche Landschaft – Ausstellung der Galerie Wertheim, am 9. August 1929.

v. Brockhusen: Deutsche Graphik – Ausstellung der Modernen Galerie Wertheim, am 7. Juli 1929.

W. Gams, Weihnachtsausstellungen, am 23. Dezember 1928.

Berliner Morgenpost:

Frühjahrsausstellung der Sezession, am 17. März 1929.

Berliner Tageblatt:

A. Donath: Kunst des Saarlandes in der großen Berliner, am 5. September 1932.

Ders.: Unbekannte Maljugend in der Modernen Galerie Wertheim, am 22. Dezember 1928.

Berliner Zeitung am Mittag:

L. Brieger: Ausstellung im Schloß Bellevue, am 3. September 1932.

Darmstädter Echo:

E. Krimmel: Hexenmeister der Farben – Zum Tode von Leo Grewenig , am 5. Februar 1991.

Dies.: Gang durch Darmstädter Galerien. Zur Retrospektive Leo Grewenig im Darmstädter Staatstheater, am 31. Oktober 1979.

Mai (?): Ein hochangesehener Künstler. Bundesverdienstkreuz für Leo Grewenig, am 24. Oktober 1977.

E. Krimmel: Bildhaftes sichtbar. Leo Grewenigs Bilder im Bensheimer Parktheater, am 4. November 1975.

R. d'Hooghe: Veteran des Bauhauses, am 16. Juni 1973.

Ehrung für Leo Grewenig, am 24. April 1973.

Romantisch und doch modern – Bilder von Leo Grewenig in Mainz und Wiesbaden, am 4. Mai 1965.

Wandel zum Realen und Technischen (Zur Ausstellung in Auerbach), am 22. Juni 1960.

R. Pérard: Formen und ihre Verwandlung – Zu einer Ausstellung in der Sammlung Karl Ströher, am 18. September 1959.

Schrodt: Das „Echo“ unterwegs, am 3. April 1959.

Darmstädter Tagblatt:

E. Ertl: Maler verästelter Bildlandschaften, am 18. Juni 1973.

Das innere Leuchten der Dinge – Ausstellung Leo Grewenig wurde in Bensheim eröffnet, am 20. Juni 1970.

Deutsche Allgemeine Zeitung:

B. E. Werner: Ausstellung im Reckendorfhaus, am 6. Dezember 1929.

Herbstschau der Berliner Sezession, am 10. November 1929.

Ders.: Zur Berliner Sezession, am 16. März 1929.

Der Tag, Berlin:

Deutsche Landschaft. Ausstellung der Modernen Galerie Wertheim, am 10. August 1929.

Deutsche Tageszeitung:

H. Kubsch: Große Berliner im Schloß Bellevue, am 5. September 1932.

Werkle: Deutsche Landschaft, Sommerausstellung bei Wertheim, am 19. August 1929.

H.K.: Zur Ausstellung in der Galerie Wertheim, am 21. Dezember 1928.

Dortmunder Generalanzeiger:

Kunstblattausstellung junger Künstler, am 28. November 1930.

Duisburger Generalanzeiger:

R. Laibmann: Die Ausstellung der Berliner Sezession, am 6. Juni 1930.

Essener Tagblatt/Ruhr-Nachrichten:

Fünfzig Jahre Schaumann. Zum Jubiläum „jungen Mann vom alten Bauhaus“, am 4. Februar 1970.

Frankfurter Allgemeine Zeitung:

G. Pfeiffer: Traumburgen – Leo Grewenig bei Gurlitt in Mainz, am 29. März 1965.

Frankfurter Zeitung:

E. Benkarth: Junge Künstler (Kunstblattausstellung), am 11. Januar 1930.

Die Freiheit (Mainz):

Das Vergnügliche, Abstruse. Ausstellung Leo Grewenig in der Galerie Gurlitt, am 22. März 1965.

Heidelberger Tagblatt:

W. Eisenbarth: Das Bildwerk als ein Mikrokosmos, am 5. Juni 1975.

Kunst macht sichtbar (Ausstellung im Kabinett Dr.Grisebach), am 2. Juni 1975.

Kontur und Farbe, am 7. November 1963.

Kölnische Volkszeitung:

Schlich: Moderne Kunstpflege in Sarbrücken, am 18. August 1931.

Kölnische Zeitung:

Zur Ausstellung in der Galerie Abels, am 10. Oktober 1931.

Kreuzzeitung (seit 29. 6. 1932)/Neue Preußische Kreuzzeitung (2. Beiblatt):

v. Brockhusen: Zur Ausstellung Deutsche Graphik bei Wertheim, am 10. Juli 1929.

Ders.: Saarland in der großen Berliner Kunstausstellung, am 4. September 1932.

Kurzeitung Sylt:

W. Bamberger: Zur Ausstellung Kunstschau der Spielbank Westerland, am 28. Juni 1974.

Magdeburgische Zeitung:

E. Neruda: Große Berliner 2. Teil, am 25. September 1932.

Mannheimer Morgen:

G. Dewald: Irrgärten der Phantasie. Bilder von Leo Grewenig in Weinheim ausgestellt, am 22. Oktober 1991.

H. J. Brunner: Einzelgänger im modernen Kunstbetrieb. Großer Maler der Subtilität der Farben, am 4. September 1971.

M. Krieger: Mannheimer Maler fürchten um ihr Prestige. Weihnachtsausstellung im Pavillon des Kunstvereins zeigt viel Mittelmaß, am 7. Dezember 1967.

Deutsche und amerikanische Malerei. Zu einer Ausstellung im Heidelberger Amerika-Haus, am 12. November 1963.

Mannheimer Künstlerkreis – Lore Dauer stellt aus, am 26. November 1958.

Münsterischer Stadtanzeiger (?):

Künstler aus dem Saarland. Eine Gruppenausstellung in der Galerie Bernd Clasing, am 8. September 1966.

Neue Badische Landeszeitung:

K. O.: Saarländische Kunst. Ausstellung in der Galerie Buck, am 28. Februar 1933.

Neue Rhein-Ruhr-Zeitung:

H.S.: Ausstellung in der Galerie Schaumann, am 2. Februar 1970.

Die Neue Woche:

Die Jahresausstellung des saarländischen Künstlerbundes [...], am 24. November 1955.

W. Spilker: Phantasievoller Leo Grewenig, am 6. Januar 1955.

Ausstellung Grewenig bei Elitzer, am 8. April 1954.

Bei Elitzer: Leo Grewenig, am 14. März 1952.

Offenbach-Post:

K. Ackermann: Das Abenteuer Kunst – Leo Grewenig bei Gessmann in Neu-Isenburg, am 15. März 1975.

Maler Grewenig stellt in Neu-Isenburg aus. Phantasie und Konstruktion, am April 1971.

Rhein-Neckar-Zeitung:

Meisterhafte Pastelltöne – Leo Grewenig stellt im Kunstförderverein aus, am 16. Oktober 1991.

Lust an schöpferischer Phantasie, am 21. September 1991.

H. Seele: Maler der kleinen Welten. Leo Grewenig starb am 3. Februar in Bensheim, am 19. Februar 1991.

S. Schultze: Der Onkel beim Neffen. Leo Grewenig bei Ingo Grewenig, am 16. Juni 1975.

Dies.: Leo Grewenig: Das Wappentier, am 16. Juni 1973.

Neun Leute – Drei Ausstellungen, am 27. Februar 1971,

Amerikanische und deutsche Maler stellen aus. „Kontur und Farbe“ im Amerika-Haus Heidelberg, am 14. November 1963.

Saarbrücker Abendblatt:

Neikes: Kollektivausstellung Leo Grewenig, am 26. Juli 1933,

E. Kalai: Saarländische Künstler in Berlin, am 8. September 1932,

Feien: Ausstellung Leo Grewenig, am 11. Oktober 1928.

Saarbrücker Allgemeine Zeitung:

W. Jochum: Kollektivausstellung von Leo Grewenig, am 6. März 1959.

Saarbrücker Landeszeitung:

W. Steger: Leo Grewenig zeigt abstrakte Malerei. Eine interessante Ausstellung in der Kunsthandlung Elitzer, am 6. Juli 1963.

Bourfeindt: Kollektivausstellung Leo Grewenig im Saarlandmuseum, am 6. März 1959.

P. F. Schmidt: Ausstellung saarländischer Künstler in Berlin, am 15. September 1932.

W. Steger: Kunstausstellung Saar und Pfalz, am 4. November 1931.

Ders.: Künstler im Reich, am 3. November 1930.

Ausstellung Leo Grewenig, am 26. September 1929.

W. Steger: Erfolge eines saarländischen Malers in der Reichshauptstadt, am 4. Januar 1929,

Ders.: Ausstellung Leo Grewenig, am 11. Oktober 1928.

Ders.: Eine Sonderausstellung Leo Grewenig (Buchhandlung Görres), am 23. Dezember 1926.

Saarbrücker Zeitung:

T. v. Prittwitz: Den Zauber festhalten. Leo Grewenig im St. Wendeler Mia-Münster-Haus, am 22. Dezember 1993.

A. L. Mathieu: Fadenende zur Mitte – Bilder von Leo Grewenig in der Galerie Elitzer, am 6. April 1984.

M. Beckert: Im Wunderland der Formen. Moderne Galerie Saarbrücken: Leo Grewenig – Stationen seines Schaffens, am 12. Februar 1975.

J. A. Thwaites: „Saar 69“ auf der Waage. Zur Ausstellung saarländischer Künstler in der modernen Galerie, am 29. Oktober 1969.

Herkommen und Neuland – Unausgeglichene Bilanz der Neuen Gruppe Saar 1957-67, am 17. November 1967.

W. Weber: Mit unterkühlter Intelligenz. Zur Ausstellung der Neuen Gruppe Saar im Kultusministerium, am 4. November 1967.

Die Neue Gruppe Saar oder Die Liebe zur Geometrie, am 1./2. Oktober 1966.

W. Weber: Zur Ausstellung der Neuen Gruppe Saar im Kultusministerium, am 23. November 1965.

Ders.: In Saarbrücker Galerien. Ausstellung bei Elitzer, am 11. Juli 1963.

Ders.: Ausstellungen im Saarland. [...] Fünf Maler aus Völklingen, am 18. Juli 1961.

Ders.: Leo Grewenig stellt im Saarlandmuseum aus, am 12. März 1959,

P. Michaely: Ausstellung Leo Grewenig, am 25. September 1956.

U. Leuthner: Saarländische Künstler stellen in Völklingen aus, am 12. Mai 1956.

W. Weber: Ausstellung in Völklingen, am 21. Dezember 1954.

Ders.: Leo Grewenig stellt bei Elitzer aus, am 7. April 1954.

Spilker: Leo Grewenig in der Galerie Elitzer, am 8. März 1952.

Zur Ausstellung des Bundes der bildenden Künstler an der Saar, am 29. Juli 1947 (zit. nach Vollmer a.a.O.)

J. Quak: Ein Gang durch die Ausstellung (Saalbau, Saarbrücken), am 6. Dezember 1936.

E. Germer: Ausstellung Leo Grewenig, am 12. August 1933.

A. Behne (?): Saarländer Künstler in Berlin, am 6. September 1932.

Germer: Kunstausstellung Saar und Pfalz, am 22. Oktober 1931.

Völklein: Ausstellung Leo Grewenig, am 10. Oktober 1928.

Hoenes: Ausstellung Leo Grewenig, vom Oktober 1926.

Ruthar: Ausstellung saarländischer Künstler in Saarbrücken, am 19. Dezember 1923.

Saarfront:

Vahle (?): Erziehung zum Kunstwerk: Die Weihnachtsausstellung heimischer Künstler, am 18. Dezember 1936.

Weihnachtsausstellung saarländischer Künstler in Berlin, vom 10. Januar 1935.

Hoenes: Kollektivausstellung der Werke Leo Grewenigs, am 6. Oktober 1933.

Das Saarland:

W. S[teger]: Saarländische Künstlergenossenschaft im P. K., am 30. April 1949.

Saarländische Landeszeitung (?): Leo Grewenig – ein saarländischer Maler, am 10. Oktober 1933.

Saarländische Volkszeitung:

Eisenarbeit in Malerei und Plastik, am 19. September 1952.

W. Steger: Leo Grewenig zeigt Kleinkunst (Galerie Elitzer), am 10. März 1952.

Saar-Volksstimme:

Spilker: Grewenig und sein Echo, am 4. Januar 1955.

Grewenig und sein Märchenwald (Ausstellung bei Elitzer), am 1. April 1954.

Decker: Kunstaussstellung Friedrich Wilhelm und Leo Grewenig, am 16. 11. 1948.

The Stars and Stripes:

M. Neth: Artist's work is his life, am 8. September 1970.

Wiederabgedruckt in: Altes Kurfürstliches Gymnasium Bensheim, Jahresbericht 1969/70, S. 95-97.

Stuttgarter Nachrichten:

Poesie des Makabren. Ausstellung Leo Grewenig bei Senatore, am 8. Februar 1963.

Stuttgarter Zeitung:

In den Stuttgarter Galerien (Galerie Senatore), am 19. Juli 1966.

Galerien [...]. Ein Mann des Bauhauses stellt in der Galerie Senatore aus, am 12. Februar 1963.

St. Wendeler Rundschau:

R. Dickmann: Grewenig bleibt sich treu, am 29. Dezember 1993.

Trierische Landeszeitung (?):

W. Schmeer: Ausstellung von Leo Grewenig in Saarbrücken, am 29. Juni 1969.

Vorwärts:

P. F. Schmidt: Frühlingsschau der Sezession, am 31. Mai 1930.

Vossische Zeitung:

M. Osborn: Künstlernachwuchs – Ausstellung im Reckendorfhaus, am 28. November 1930.

Ders.: Zur Herbstausstellung der Berliner Sezession, am 9. November 1929.

Weinheimer Nachrichten:

Drawitsch: Im Detail sehr verspielt, als Ganzes sehr geordnet. Ausstellung des Kunstfördervereins Weinheim [...], am 7. Oktober 1991.

Ders.: Erinnerungen an das Bauhaus, am 5. Oktober 1991.

Wiesbadener Kurier:

Hus: Junge Künstler von der Saar, am 1. Juli 1966.

Sichtbar gemachte Polyphonie, am 8. Dezember 1964.

Von der Natur inspiriert (Ausstellung Atelier Moering), am 19. Dezember 1962.

Wiesbadener Tagblatt:

A. Gessner: Ideen des Bauhauses. Die „neue gruppe saar“ bei Christa Moering, am 1. Juli 1966.

C. Emde: Besprechung der Ausstellung der Neuen Gruppe Saar, am 28. Juni 1966.

A. G.: Natursicht in zeitnahen Formen (Ausstellung Atelier Moering), am 16. Dezember 1964.

A. G.: Ausstellung in der Galerie Moering, vom 22. Dezember 1962.

Geschaute Schöpferkräfte. Bilder von Leo Grewenig in der Galerie Moering, am 17. Dezember 1962.

Teil II

Werkkatalog

Erläuterungen zum Katalog

Der Katalog gliedert sich in vier Teile:

1. Gemälde (Werkverzeichnis Nr. 0001 – 0405)

Zu den Gemälden zählen: alle Ölbilder, Gouachen und Mischtechniken auf Platten (Holz-, Hartfaser-, Papp- und Styroporplatten), auf Leinwand (auf Keilrahmen gespannt) und auf Leinen.

2. Farbige Arbeiten auf Papier (Werkverzeichnis Nr. 0406 – 1353)

Hier sind aufgeführt: Ölbilder, Gouachen, Pastelle, Mischtechniken und Farbstiftzeichnungen auf Karton und allen Arten von Papier.

3. Graphik (Werkverzeichnis Nr. 1354 – 1728)

Zur Graphik werden alle vorwiegend schwarz-weißen Zeichnungen, Tuscharbeiten und die Druckgraphik gerechnet, teilweise auch kleine Farbstiftzeichnungen oder sparsam aquarellierte Bleistiftzeichnungen, sofern die Farbe nicht dominant ist.

4. Varia (Werkverzeichnis Nr. 1729 – 1745)

Der letzte Katalogteil faßt hauptsächlich dreidimensionale Arbeiten - vorwiegend Werkarbeiten aus der Zeit am Bauhaus und an der Berliner Kunstschule - zusammen, sowie kleinere Gebrauchsgraphik.

5. Nachträge 2000 (Werkverzeichnis Nr. 1746 – 1754)

Nachträglich bekanntgewordene Arbeiten sind - nicht nach Technik sortiert - hier aufgeführt.

Die Werke sind innerhalb der einzelnen Katalogbereiche chronologisch geordnet, innerhalb eines Kalenderjahres sind die Bilder nach stilistischen Merkmalen zusammengestellt.

Die Angaben zu jedem Werk umfassen:

Nummer:

Die laufende Nummer des Verzeichnisses.

Titel:

Die Titel richten sich nach den vom Künstler selbst gewählten Bezeichnungen, die auf

dem Bild oder gegebenenfalls auf einer fotografischen Abbildung desselben vermerkt sind. Trägt das Werk einen Unter- oder einen zweiten Titel, so steht dieser an zweiter Stelle. Auch frühere Titel werden als Zweititel angeführt. Bei Serienbildern ist der Serientitel als Haupttitel gewählt. Aus dem Bildmotiv erschlossene Titel, die nicht vom Künstler gegeben wurden, werden kursiv gesetzt. Numerierungen des Titels, die vom Künstler stammen, werden als Bestandteil desselben übernommen in der Form (römisch, arabisch, in Klammern), die Grewenig wählte. Treten Bildtitel oder Numerierungen derselben vom Künstler innerhalb eines Jahres mehrfach auf, so sind sie in eckigen Klammern durchgezählt.

Die genaue Position eines Bildtitels erscheint nach der Angabe der Signaturposition.

Datierung:

Vom Künstler selbst vorgenommene Datierungen werden i. d. R. übernommen, in Zweifelsfällen sind sie mit einem Fragezeichen versehen, oder eine andere Datierung wird vorgeschlagen. Bei Mehrfachdatierungen des Künstlers wird i. d. R. die letzte als gültig angenommen. Erschlossene Entstehungsjahre sind mit „um“, größere Zeiträume mit „ca.“ gekennzeichnet.

Technik:

Technik und Bildträger sind so genau wie möglich beschrieben. Bei Mischtechniken werden die angegebenen Techniken nach dem Grad ihrer jeweiligen Verwendung in absteigender Reihenfolge aufgeführt.

Maße:

Die Maßangaben erscheinen Höhe vor Breite. Sie sind in Zentimetern angegeben.

Bei gerahmten Bildern, bei denen die genauen Maße des Bildes nicht ohne weiteres ermittelt werden konnten, folgt unter den Maßangaben der Verweis „Rahmenausschnitt“. Auf Besonderheiten, divergierende Angaben, oder die Maße von Einzelblättern wird hingewiesen.

Signatur und weitere Aufschriften:

Auf die Angabe der genauen Künstlersignatur, folgt der Hinweis auf deren genaue Platzierung im Bild. Weitere besondere Aufschriften – insbesondere von Grewenig aufgetragene Nummern – sind ebenfalls aufgeführt.

Bemerkungen:

Zu den Bemerkungen zählen Hinweise auf Beschädigungen, Überarbeitungen o.ä.

Beschreibung:

Bei den Gemälden folgt eine Kurzbeschreibung derjenigen Bilder, die dem Verfasser zugänglich waren. Dabei wird Wert auf die Erfassung charakteristischer Teile der Komposition gelegt. Am Ende sind bildbestimmende Farben aufgezählt, soweit diese nicht erschöpfend im Text behandelt sind.

Ausstellungen:

Aufgeführt sind sämtliche Ausstellungen, in denen das Werk vertreten war, sofern diese durch Ausstellungskataloge, -besprechungen oder -listen zweifelsfrei nachzuweisen sind. Sie sind chronologisch geordnet. Angegeben sind Stadt, Ausstellungsort und Jahr, die Nummer des ausgestellten Werkes in einer Liste oder einem Ausstellungskatalog und der Hinweis auf Einzel- (E) oder Gruppenausstellung (G). Die genauen Angaben zur Ausstellung finden sich im Ausstellungsverzeichnis.

Literatur:

Im Anschluß an die Ausstellungen werden Erwähnungen und Besprechungen eines Bildes aufgeführt: Bei Bildern bis 1950 sind aus dokumentarischen Gründen auch Erwähnungen des Titels in zeitgenössischen Ausstellungskritiken aufgenommen, auch bei verschollenen Bildern wird hier jeder die Existenz des Werkes belegende schriftliche Verweis angeführt und auf Abbildungen hingewiesen. Bei gesicherten Werken sind nur ausführlichere Bildbesprechungen angeführt.

Verbleib:

Den Abschluß der Angaben bildet der Hinweis auf den Verbleib des Bildes. Bilder im Nachlaß des Künstlers sowie im Besitz von Privatpersonen werden als „Privatbesitz“ vermerkt. Name und Anschrift der Besitzer sind dem Verfasser in den meisten Fällen bekannt. Bei Werken, deren Aufenthaltsort nicht festzustellen war, erfolgt der Hinweis „Verbleib unbekannt“.

Abbildung:

Rechts neben dem Bildtitel steht i.d.R. eine Abbildung des aufgeführten Werkes. Da mit den zu Verfügung stehenden technischen Mitteln keine Farbkalibrierung durchführbar war, können die Farben gegenüber dem Original verfälscht sein. Es gelten in jedem Falle die Farbangaben der Bildbeschreibung.

6. Liste der nicht identifizierten Arbeiten:

Einige Bilder sind lediglich über verschiedene Listen bekannt. Für sie liegt kein Foto vor. Ihr gegenwärtiger Besitzer war nicht zu ermitteln. In einigen Fällen scheint nicht ausgeschlossen, daß es sich um Werke handelt, die unter anderem Titel oder anderer Datierung bereits im Werkverzeichnis auftauchen. Die Angaben in Ausstellungs- und Kommissionslisten sind in diesen Punkten nicht immer zuverlässig. Da das Werkverzeichnis nur gesicherte Arbeiten enthalten sollte, wurden solche Zweifelsfälle in einer eigenen Liste im Anschluß an den eigentlichen Katalog zusammengestellt. Die Angaben beschränken sich auf Titel, Technik und Informationsquelle.

Abkürzungen:

- | | | |
|--------|---|---|
| * | – | kennzeichnet Angaben zu Technik, Bildträger und Maßen, die nicht persönlich überprüft werden konnten. |
| E | – | Einzelausstellung |
| G | – | Gruppenausstellung |
| A | – | Ausstellungsliste |
| K | – | Kommissionsliste |
| Rücks. | – | Rückseite |

Fotonachweise:

- | | | |
|------------------|---|--|
| Nachlaß Grewenig | – | Fotografien aus dem Nachlaß des Künstlers, deren Urheber sich nicht mehr ermitteln ließen. |
| Grewenig | – | Dr. Walter Grewenig (München) |
| Hölscher | – | Günter Hölscher (Bensheim) |
| Skoberne | – | Gerhilde Skoberne (Frankfurt) |
| Fischer | – | Dr. Doris Fischer (Mainz) |
| Koch | – | Dr. Matthias Koch (Bonn) |
| Besitzer | – | Foto, das vom Besitzer des Bildes zur Verfügung gestellt wurde. |

1. Gemälde

(Werkverzeichnis Nummern 1 - 405)

2. Farbige Arbeiten auf Papier

(Werkverzeichnis Nummern 406 - 1353)

3. Graphik

(Werkverzeichnis Nummern 1354 - 1728)

4. Varia

(Werkverzeichnis Nummern 1729 - 1745)

5. Nachträge

(Werkverzeichnis Nummern 1746 - 1754)

6. Nicht identifizierte Arbeiten

(Seiten NiA 1 - 33)