

ALBERT E. HENSELMANN (1890-1974)

DER WEG ZUR FORM?

Inauguraldissertation an der Philosophisch-Historischen Fakultät
der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg

vorgelegt bei

Prof. Dr. Lieselotte E. Saurma (Erstgutachterin)
Prof. Dr. Thomas Kirchner (Zweitgutachter)

von

Michaela Maier
Konrad-Adenauer-Straße 17
69221 Dossenheim

1 Text

Albert E. Henselmann (1890-1974)
Der Weg zur Form?

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT	6
I. EINLEITUNG.....	8
II. ERSTE WERKPHASE: AUSBILDUNG 1905-1919 UND DER AUFENTHALT AM STARNBERGER SEE 1920-1924	13
2.1 FRÜHE JAHRE UND AKADEMIEZEIT IN KARLSRUHE 1905-1913	13
2.1.1 <i>Erste Ausstellungen in Karlsruhe.....</i>	15
2.1.2 <i>Künstlerisches Umfeld und Künstler in Karlsruhe</i>	16
2.1.3 <i>Das Frühwerk und erste Orientierung an der Münchner Kunstszene</i>	18
2.2 AUFENTHALT IN MÜNCHEN UND STUDIUM AN DER AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE 1913-1919.....	27
2.2.1 <i>Ausstellungen in Münchner Zeit.....</i>	30
2.2.2 <i>Künstlerisches Umfeld und Künstler in München.....</i>	32
2.3 ARBEITEN ALBERT E. HENSELMANNS AUS DEN JAHREN DER AKADEMIEZEIT – DIE AKADEMISCHE TRADITION IN MÜNCHEN: THEMEN UND URSPRÜNGE.....	35
2.3.1 <i>Der Einfluss der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts</i>	38
2.3.2 <i>Die Bedeutung der Münchner Malerei des 19. Jahrhunderts.....</i>	41
2.3.3 <i>Religiöse Arbeiten und der Einfluss des Bühnenbilds auf die Bildkomposition</i>	43
2.3.4 <i>Das grafische Werk der Münchner Jahre.....</i>	47
2.3.5 <i>Die Rezeption der Kriegsthematik in den Arbeiten Henselmanns.....</i>	52
2.3.6 <i>Werke der Nachakademiezeit: Experimente und Entwicklungen?.....</i>	56
2.4 RESÜMEE DER STUDIENJAHRE	58
2.5 AUFENTHALT AM STARNBERGER SEE 1920-1924.....	61
2.5.1 <i>Ausstellungstätigkeit</i>	62
2.5.2 <i>Kunstschaffen in einer Phase des Übergangs.....</i>	63
III. ZWEITE WERKPHASE: MANNHEIM 1924-1938	68
3.1 KÜNSTLERISCHE UND GESELLSCHAFTLICHE ANERKENNUNG UND DEREN VERLUST	68
3.2 KUNSTSZENE UND KULTURELLES UMFELD	74

3.2.1	<i>Fritz Wichert, Gustav Friedrich Hartlaub und die Entwicklung der städtischen Kunst- und Kultureinrichtungen im zweiten und dritten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts in Mannheim</i>	74
3.2.2	<i>Albert E. Henselmanns Beitrag zum Mannheimer Kunstleben – Die Gründung der Freien Akademie und seine Lehrtätigkeit am Städtischen Fröbelseminar</i>	77
3.2.3	<i>Die Bedeutung des Ausbaus der Kunstsammlung in der Städtischen Kunsthalle Mannheim</i>	81
3.3	DIE HINWENDUNG ALBERT E. HENSELMANNS ZUR <i>NEUEN SACHLICHKEIT</i>	82
3.3.1	<i>Die neusachliche Porträtmalerei</i>	87
3.3.2	<i>Gesellschaftliche Vergnügungen</i>	104
3.3.3	<i>Das neusachliche Stilleben</i>	111
3.3.4	<i>Über die Bedeutung von Architektur und Fassade</i>	115
3.3.5	<i>Verschiedene Sujets der Neuen Sachlichkeit</i>	117
3.4	DIE ENTFERNUNG VON DER <i>NEUEN SACHLICHKEIT</i>	118
3.5	RESÜMEE: DIE KUNST DER <i>NEUEN SACHLICHKEIT</i> UND DIE WERKE DER MANNHEIMER JAHRE	124
IV.	Dritte Werkphase: Schweizer Exil 1938-1950	125
4.1	BIOGRAFISCHER HINTERGRUND	127
4.2	SCHWEIZER KUNST IN DEN ERSTEN JAHRZEHNTE DES 20. JAHRHUNDERTS	130
4.2.1	<i>Das Tessin und die Kunst</i>	131
4.2.2	<i>Die Künstlergruppe Der Große Bär und ihre Mitglieder</i>	133
4.2.3	<i>Hermann Hesse, Paul Klee und Richard Seewald als künstlerische Vorbilder</i>	139
4.3	EXILKUNST – DEKORATIONSKUNST.....	154
4.3.1	<i>Das Stilleben</i>	157
4.3.2	<i>Aktdarstellungen und die Vorbilder Maillol, Modigliani und Picasso</i>	159
4.3.3	<i>Porträts der Exiljahre</i>	166
4.4	ALBERT E. HENSELMANN: EIN KÜNSTLER IM EXIL	167
4.5	HOLZPLASTIK UND DIE BEDEUTUNG DER SAMMLUNG VON DER HEYDT AUF DEM MONTE VERITÀ	169
4.6	RELIGIÖSE ARBEITEN	177
4.7	RESÜMEE	182
V.	Vierte Werkphase: USA 1950-1974	183
5.1	DER NEUBEGINN IN DEN USA	183
5.2	KUNST DER FÜNFZIGER JAHRE: KUNST DER ANPASSUNG.....	188
5.2.1	<i>Die religiösen Arbeiten im Auftrag des Kirchengestalters DaPrato</i>	188

5.2.2	<i>Werke mit historisch-politischem Kontext</i>	191
5.2.3	<i>Religion und Geschichte als Sujets der späten fünfziger und sechziger Jahre</i>	198
5.3	KUNST UND KÜNSTLER IN CHICAGO	200
5.4	DAS SPÄTWERK 1960-1974	202
5.4.1	<i>Die Bedeutung der Native Art</i>	203
5.4.2	<i>Über die Bedeutung abstrahierender und abstrakter Ausdrucksformen</i>	207
5.4.3	<i>Ausgewählte Arbeiten der siebziger Jahre – Zeichnungen und Plastikentwürfe</i>	219
5.5	DER WEG ZUR ABSTRAKTION	222
VI.	SCHLUSSBETRACHTUNG	224
VII.	ANHANG	227
7.1	ALBERT E. HENSELMANN – BIOGRAFIE	227
7.2	ALBERT E. HENSELMANN – EINZELAUSSTELLUNGEN UND AUSSTELLUNGSBETEILIGUNGEN	236
VIII.	LITERATURNACHWEIS	246
8.1	ARCHIVALIEN	246
8.2	SEKUNDÄRLITERATUR.....	248
8.2.1	<i>Allgemein</i>	248
8.2.2	<i>Ausstellungskataloge</i>	261
8.2.3	<i>Sammlungskataloge</i>	270
8.2.4	<i>Internet-Seiten</i>	271

Band 2: Abbildungen

Band 3: Werkverzeichnis

VORWORT

Diese Arbeit war erst durch die Schenkung von Caspar Henselmann und seiner Schwester Beatrice Werner, geborene Henselmann, möglich geworden, die im Jahr 1993 den umfangreichen Nachlass ihres Vaters, Albert E. Henselmann, der Heimatstadt des Künstlers, Offenburg, übergeben hatten. Ihnen gebührt mein aufrichtiger Dank nicht nur für diese Schenkung, sondern auch für die freimütige Unterstützung, die sie mir in Gesprächen und Briefen gewährt haben. Beide machten mir jederzeit persönliche Erinnerungen und Dokumente aus ihrem Privatbesitz zugänglich, sofern der Nachlass Lücken aufwies, die nicht anhand des Literaturstudiums oder vorliegender Archivalien geschlossen werden konnten. Daneben beantworteten auch weitere Personen geduldig meine Fragen, die Albert E. Henselmann noch persönlich gekannt hatten: Tommaso Ambrosi, Gisela Brecht, Anne-Liese Stern und Sybille Ugi.

Professor Dr. Lieselotte E. Saurma, die bereits meine Magisterarbeit betreut hat, danke ich für die Möglichkeit, bei ihr auch über ein Thema der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts zu promovieren. Ihre Begleitung war ebenso wichtig wie die Bereitschaft von Prof. Dr. Thomas Kirchner, als Zweitgutachter zur Verfügung zu stehen. Ebenso leistete Herr Dr. Adalbert Saurma mit seinen Hinweisen zum Schweizer Lebensumfeld Albert E. Henselmanns im Tessin einen wesentlichen Beitrag zu dieser Arbeit.

Ein zweijähriges Promotionsstipendium der Kulturstiftung Offenburg erlaubte es mir, den umfassenden Nachlass Albert E. Henselmanns vor Ort zu sichten, zu dokumentieren und zu analysieren. Dabei konnte ich nicht nur alle Einrichtungen des Museums im Ritterhaus in Offenburg nutzen, sondern war mir auch jederzeit der Unterstützung aller Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Museums sowie des Archivs im Ritterhaus sicher. Mein besonderer Dank gilt hier zunächst Dr. Hans-Joachim Fliedner, der mit großem persönlichen Engagement den Henselmannschen Nachlass nach Offenburg brachte und darüber hinaus wesentlich mit über die Vergabe des Stipendiums entschieden hatte. Nicht nur ihm danke ich für das in mich gesetzte Vertrauen, sondern vor allem Dr. Gerlinde Brandenburger-Eisele, die mir – wann immer notwendig – mit Rat und Tat zu Seite stand. Wertvolle Hinweise und Unterstützung erhielt ich von Tycho Klettner, der seine Erfahrungen mit der Fotografie und der Verarbeitung von Bilddaten teilte und so einen nicht zu vernachlässigenden Beitrag zum Abbildungsteil dieser Arbeit leistete.

Ein Suchaufruf nach Informationen über und Werken von Albert E. Henselmann in der Zeitschrift *Weltkunst* im Frühjahr 2001 erbrachte eine unerwartet große Resonanz. Daher möchte ich

mich bei allen Galeristen und Privatsammlern bedanken, die bereit waren, mir Fotografien und Daten zu in ihrem Besitz befindlichen Arbeiten zur Verfügung zu stellen.

Bei meinen umfassenden Recherchen in deutschen, schweizerischen und amerikanischen Archiven, Bibliotheken und Sammlungen, traf ich immer wieder auf Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter, deren unbürokratische Hilfe diese Arbeit entscheidend beförderte: Mein besonderer Dank gilt den Stadtarchiven Mannheim, München und Offenburg, der Monacensia Bibliothek in München sowie Karen Miller von der Wilmette Public Library, die am ehemaligen Wohnort der Familie Henselmann einen Suchaufruf für mich startete. Nennen möchte ich an dieser Stelle auch Riccardo Carazzetti von der Pinacoteca Comunale Casa Rusa, der mir den Kontakt mit Tommaso Ambrosi vermittelte sowie die Richard-und-Uli-Seewald Stiftung, die mir einen Einblick in das wenig publizierte Werk Richard Seewalds ermöglichte.

Zuletzt möchte ich Alexandra Maier für ihre große Unterstützung beim Lektorat danken, ebenso meinen Eltern für ihre Geduld, mit der sie meinen akademischen Weg begleiteten und schließlich meinem Lebensgefährten Dr. Andreas M. Wüst, der mich während der Abfassung der Dissertation ertragen hat. Gewidmet ist diese Arbeit meinem Onkel Norbert Häusle, der mein Studium und meine Promotion immateriell wie materiell nachdrücklich gefördert hat.

Dossenheim im August 2002

Michaela Maier

I. EINLEITUNG

"Within a second of inspiration an idea is born, and the artist's mind forms it into a sketch. Does creation of the work start at this moment? Where is the end? Inspiration, vision, and the force to create, bind the artist to the material and force him to follow a hard process of work to overcome the state of sketch and to accomplish the vision as a fact. Every artist has the same struggle trying to answer the old philosophical questions 'who are we; what are we doing; and where are we going?' He must follow his own innermost feelings and imagination to manifest himself whatever the form may be."¹

Dieses Zitat ist paradigmatisch für das Œuvre des Malers und Bildhauers Albert E. Henselmann, 1890-1974, der auf der Suche nach individuellem Ausdruck und gestalterischer Form eine Vielzahl von Stilrichtungen der Kunst des ausgehenden 19. und des 20. Jahrhunderts in seinem Werk tradierte und rezipierte. Im Verlauf seines künstlerischen Schaffens, das sich über mehr als sieben Jahrzehnte erstreckte, erkennt der Betrachter zahlreiche Brüche und Veränderungen, die im Rahmen der hier vorliegenden Dissertation darzustellen und zu analysieren sind.

Die Darstellung von Leben und Werk Albert E. Henselmanns basiert im Wesentlichen auf dem Nachlass des Künstlers, der seit der Schenkung im Jahr 1993 in den Depots des Museums im Ritterhaus in Offenburg aufbewahrt wird. Dieser Nachlass lässt sich zunächst in zwei große Gruppen, eine schriftliche und eine künstlerische, unterteilen. Der schriftliche Komplex beinhaltet Auszüge aus dem Briefwechsel des Künstlers, persönliche Dokumente wie Zeugnisse und Urkunden sowie die Testamente von Albert E. Henselmann und seiner Frau Lore Henselmann, geborene Feist.² Hinzu kommen zahlreiche datierte und undatierte sowie benannte und unbenannte Zeitungs- und Zeitschriftenartikel mit Ausstellungsbesprechungen und Kritiken.³ Zu diesen Besprechungen finden sich in den meisten Fällen Prospekte und Einladungskarten der entsprechenden Ausstellungen im Nachlass. Einen weiteren Komplex innerhalb des schriftlichen Nachlasses bildet

¹ Albert E. Henselmann über eines seiner Kunstwerke und über dessen Entstehungsprozess: Element Stone, 1965-1970, Stahl, nach einem Entwurf von Albert E. Henselmann gefertigt im Auftrag von Caspar Henselmann durch die Firma Milgo & Bufkin in Brooklyn; Plastik vor dem William Paterson-College, Wayne/ New Jersey USA [vgl. Abb. 308]. http://www.wpunj.edu/arts_culture/untitled.htm [19.7.2002].

² Daneben finden sich im Nachlass auch persönliche Dokumente von Lore Henselmann, wie zum Beispiel Teile des Schriftwechsels, Rezensionen ihrer Dissertation über Rahel Varnhagen, eigene Publikationen und Urkunden [Stadtarchiv Offenburg: **STA OG**].

³ Diese sind gesondert in einem Verzeichnis erfasst, das durch die Signatur ZA 94/ xxx bezeichnet ist.

eine Sammlung von Fotografien und Diapositiven mit Aufnahmen einzelner Werke Henselmanns. Zahlreiche im Literaturnachweis aufgeführte Archivalien sowie Gespräche mit Verwandten und Freunden von Albert E. Henselmann sind darüber hinaus Grundlage dieser Arbeit.

Der künstlerische Nachlass umfasst etwa 1.750, der insgesamt circa 2.400 Arbeiten des Œuvres, die sich in einem ersten Schritt in die Gattungen Malerei, Zeichnung und Bildhauerei einteilen lassen. Zur Gattung Malerei gehören circa 500 Arbeiten, die als Aquarell, Gouache oder in Öl auf Papier, Karton, Holz oder Leinwand ausgeführt wurden. Für die rund 1.100 Zeichnungen und Skizzen verwandte der Künstler verschiedene Medien und Bildträger: Er setzte Bunt-, Blei- und Filzstifte sowie Kugelschreiber, Kohle, Tusche und Wachskreide hauptsächlich auf Papier, Karton und Pergament ein. Daneben arbeitete er auch in Holz, Bronze, Fresko- und Druck-Technik, Scraffito, Glas und Mosaik. Im Rahmen der Schenkung wurden dem Museum einige wenige bildhauerische Arbeiten übergeben. Der Verbleib eines Großteils der plastischen Werke Albert E. Henselmanns ist jedoch unbekannt und konnte auch durch die Nachforschungen zu der hier vorliegenden Arbeit nicht gesichert werden.

Die Durchsicht und chronologisch Ordnung des schriftlichen Nachlasses sowie die parallel dazu vorgenommene Katalogisierung und Inventarisierung des künstlerischen Nachlasses ergab, dass sich das Œuvre Albert E. Henselmanns – analog zu seiner Biografie – in verschiedene, eindeutig voneinander abzugrenzende Werkphasen unterteilen lässt.⁴ Der 1890 in Offenburg geborene Künstler erhielt seine Ausbildung in der Werkstatt seines Vaters, des Kirchenmalers Fidelius Henselmann, an der städtischen Kunstschule Straßburg sowie an den Kunstakademien in Karlsruhe und München. Diese Ausbildungszeit, die den Zeitraum von 1905 bis 1919 umfasste, bildete eine erste Schaffensphase, die sich bildthematisch und stilistisch an einer zurück ins 19. Jahrhundert gewandten, akademischen Tradition zu orientieren scheint: Hier entstanden zahlreiche Akt-, Tier- und Pflanzenstudien, einzelne Architekturzeichnungen in Skizzenbüchern sowie Porträts.

Einer Übergangszeit, in der Henselmann auf Schloss Berg am Starnberger See gelebt hatte, folgte der zweite Zeitabschnitt von 1924 bis 1938, in dem Henselmann sich als freier Künstler in Mannheim etablieren konnte. Unter dem Einfluss der dortigen Kunstszene, aber insbesondere der Ausstellungstätigkeit an der Mannheimer Kunsthalle unter der Leitung von Gustav Friedrich Hartlaub, wandte sich der Maler von der akademisch geprägten, malerischen Manier ab und orientierte sich an der zeichnerisch linearen Malweise des rechten, nicht-sozialkritischen Flügels der

⁴ Bei der Gliederung sowohl des schriftlichen als auch des künstlerischen Nachlasses ergab sich die Schwierigkeit, dass Henselmann mit den Angaben zu seiner Person sowie seiner Ausstellungstätigkeit nicht immer korrekt agierte und auch einzelne Arbeiten später umdatierte.

Neuen Sachlichkeit.⁵ Bildthematisch neigte Henselmann ebenfalls den Sujets der *Neuen Sachlichkeit* zu. Neben Stillleben, Szenen des Großstadtvergnügens und Stadtfassaden entstanden verschiedene Selbst- und Kinderbildnisse. Nachdem die Kunst der *Neuen Gegenständlichkeit* Anfang der dreißiger Jahre an Bedeutung verloren hatte, zeigte sich auch in den Arbeiten Henselmanns eine Hinwendung zu einem dynamischeren Pinselduktus, wobei die Gemälde und Zeichnungen ihren zeichnerisch-linearen Charakter nie ganz verloren.

Nachdem Henselmann im Jahr 1938 mit einem Arbeitsverbot belegt und seine Werke als ‚entartet‘ aus der Mannheimer Kunsthalle entfernt worden waren, markierte die Emigration des Künstlers und seiner Familie ins Tessiner Exil den Beginn der dritten Werkphase. Obwohl die Einreisegenehmigung mit strengen Auflagen wie einem Ausstellungs- und Verkaufsverbot verbunden war, arbeitete Henselmann im Tessin weiter als freier Künstler, verkaufte Arbeiten und nahm öffentliche Aufträge an. Noch in Anknüpfung an Werke aus der Mannheimer Zeit entstanden am Lago Maggiore erste Landschaftsgemälde, die jedoch die Architektur als tragendes Bildelement betonten. Doch bereits zu Beginn der vierziger Jahre ist ein erneuter radikaler Wandel im Malstil und in der Wahl der Sujets zu erkennen. Henselmann wandte sich einer eher konservativ-naturalistischen Arbeitsweise und entsprechenden Bildthemen zu. Diese Periode prägten Porträts, unzählige Aktzeichnungen, Blumenstillleben und wenige Genrebilder. Bildthemen, wie die in der Schweiz zu dieser Zeit unter anderem favorisierte Landschaft, wurden nur in den Jahren zwischen 1938 und 1940 und nur – wie bereits erwähnt – in Verbindung mit einem bildbeherrschenden

⁵ Die Unterscheidung eines linken (veristischen) und eines rechten (neoklassizistischen) Flügels der *Neuen Sachlichkeit* geht auf Gustav Friedrich Hartlaub zurück; **Gustav Friedrich Hartlaub**, Antwort auf Paul Westheims Umfrage „Ein neuer Naturalismus?“, *Das Kunstblatt* 6, Heft 1, 1922, S. 390. Später trifft er diese Unterscheidung in einem Rundschreiben an Museen, Kunsthändler und Kritiker vom 18.5.1923 anlässlich einer geplanten Ausstellung nachexpressionistischer Kunst in der Städtischen Kunsthalle Mannheim; **Fritz Schmalenbach**, The Term ‚Neue Sachlichkeit‘, *Art Bulletin* 22, September 1940, S. 161.

Der Realismus der zwanziger Jahre ist keine eindeutig zu definierende Stilrichtung. Vielmehr umfasst der Begriff des neuen ‚Realismus‘ verschiedenartige, internationale, in ihrer Grundtendenz jedoch verwandte Kunstrichtungen, die in Deutschland als ‚Neue Sachlichkeit‘, ‚Verismus‘, ‚Neoklassizismus‘ (Gustav Friedrich Hartlaub) oder als ‚Nachexpressionismus‘ beziehungsweise ‚Magischer Realismus‘ (Franz Roh) bezeichnet werden. In Italien nennt sich diese Bewegung ‚Novecento Italiano‘ und in den USA ‚American Scene‘ oder ‚Precisionist View‘; vgl. **Wieland Schmied**, Der kühle Blick. Der Realismus der zwanziger Jahre, *Der kühle Blick. Realismus der zwanziger Jahre*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Wieland Schmied, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München 2001, S. 11. Hans Curjel führte darüber hinaus 1923 die Begriffe ‚Neue Gegenständlichkeit‘ und ‚Eklektischer Nazarenismus‘ ein [**Hans Curjel**, Zur Entwicklung des Malers Georg Scholz, *Das Kunstblatt* 7, Oktober 1923], Paul Westheim den des „Neuen Naturalismus“ [**Paul Westheim**, Ein neuer Naturalismus? Eine Rundfrage des Kunstblatts, *Das Kunstblatt* 6, 1922, S. 369]. In der hier vorliegenden Arbeit werden die genannten Begriffe synonym verwendet.

Architekturthema aufgegriffen, während ein weiteres, in der Schweizer Kunst beliebtes Thema, die Historie, nur einmal dargestellt wurde.⁶ Neben die Malerei trat in Schweizer Jahren die Bildhauerei – zunächst in Form der kunsthandwerklichen Innenraumgestaltung, später auch als selbstständiges Werk.

Nach dem Zweiten Weltkrieg entschloss sich Albert E. Henselmann, mit seiner Familie nicht nach Deutschland zurückzukehren, sondern 1950 in die USA auszuwandern. Diese zweite Emigration war der Beginn der vierten und letzten Schaffensphase, die sich wiederum in zwei längere Zeiträume unterteilen lässt: Im ersten, den fünfziger Jahren, erarbeitete der Künstler als Angestellter der Firma DaPrato in Chicago zahlreiche religiöse Entwürfe, die später teilweise in Kirchenräumen in den USA und Mexiko verwirklicht wurden. Der sich anschließende Zeitraum von 1960 bis zum Tod des Künstlers im Jahr 1974 bildet das Spätwerk, das erstmals eigenständigere künstlerische Entwicklungen erkennen lässt, die auf konstruktivistisches Ideen- und Gedankengut verweisen.

Aufgrund der biografisch begründeten Möglichkeit, die einzelnen Werkphasen mit ihren immanenten stilistischen sowie bildthematischen Eigenheiten zu unterscheiden, bot sich für die monografische Aufarbeitung des Œuvres weniger eine systematische als vielmehr eine historisch-genetische Vorgehensweise an. Diese beinhaltet auch die Untersuchung der Ausstellungstätigkeit Albert E. Henselmanns, die – mit Ausnahme der Exiljahre in der Schweiz und bedingt durch das verhängte Ausstellungsverbot – sehr rege war.⁷ In allen Werkphasen konnte der Künstler seine Arbeiten in Einzelausstellungen präsentieren, wobei die fünfziger Jahre – betrachtet man die Zahl der Einzelausstellungen im Verhältnis zu den anderen genannten Zeiträumen – von besonderer Bedeutung waren. Was Ausstellungsbeteiligungen anbelangt, ist festzustellen, dass Henselmann zwischen 1910 und 1972 nachweislich an mindestens 100 Ausstellungen teilgenommen hat, deren Art und Bedeutung für das künstlerische Schaffen im Einzelnen zu betrachten sein werden.

In Anbetracht eines Œuvres, das derart untrennbar mit der Biografie des Künstlers verbunden zu sein scheint, stellt sich letztlich auch die Frage nach den Beweggründen, die Albert E. Henselmann in seiner konkreten Lebenssituation bei der Entscheidung für oder gegen die Aufnahme einer künstlerischen Tradition beziehungsweise eines zeitgenössisch-aktuellen Stils geleitet haben

⁶ Vgl. **Oskar Bächtli**, *Malerei der Neuzeit*, Disentis/ Schweiz 1989 (= *Ars Helvetica*. Die visuelle Kultur der Schweiz, Band VI). Albert E. Henselmann, Rückzug Napoleons, vierziger Jahre, Öl auf Karton, 74x102,5 cm, bez.u.r.: Charles Laugks, Museum im Ritterhaus Offenburg (MiR), WV 728 [vgl. Abb. 199]; Fotografie im Nachlass [STA OG].

⁷ **STA OG**: ZA 94/ 167: Unbenannter, von Henselmann auf 1947 datierter Zeitungsausschnitt: In der Zeit des Schweizer Exils gab es nur eine Atelierausstellung im Jahr 1947 in Muralto.

mögen. In der exemplarischen Betrachtung einzelner Arbeiten aus einem Gesamtwerk, das in einem Zeitraum von mehr als sieben Jahrzehnten entstanden war, wird darüber hinaus zu untersuchen sein, ob und inwieweit die biografischen Brüche sowie die damit einhergehenden Modifikationen in Komposition und Malweise generell einen Weg zur abstrakten oder abstrahierenden Form nachzeichnen, wie ihn zahlreiche Künstlerkollegen Henselmanns im Verlauf des 20. Jahrhunderts beschritten haben, und in welcher Form Albert E. Henselmann dabei möglicherweise eine eigenständige Bildsprache entwickeln konnte.⁸

⁸ Vgl. dazu einen Vortrag Albert E. Henselmanns am 5.4.1962 im Chicago Columbia Club zum Thema *Der Weg zur Form*, für den heute kein Manuskript mehr vorliegt.

II. ERSTE WERKPHASE: AUSBILDUNG 1905-1919 UND DER AUFENTHALT AM STARNBERGER SEE 1920-1924

Die künstlerische Ausbildung Albert E. Henselmanns untergliedert sich in zwei große zeitlich zu unterscheidende und doch künstlerisch miteinander unmittelbar verflochtene Phasen: die frühen Jahre der Ausbildung in der Werkstatt seines Vaters in Offenburg sowie die Monate an den Akademien in Straßburg und Karlsruhe auf der einen Seite, auf der anderen das Studium an der Kunstakademie in München.

2.1 Frühe Jahre und Akademiezeit in Karlsruhe 1905-1913

Der aus Laiz bei Sigmaringen stammende Fidelius Henselmann, der 1904 Badischer Staatsbürger geworden war, hatte sich um 1880 in Offenburg als Kirchen- und Kunstmaler niedergelassen und dort Walburga Eggs zur Frau genommen.⁹ Am 18. Dezember 1890 wurde Albert E. Henselmann als drittes Kind der Eheleute in Offenburg geboren.¹⁰ Nach dem Besuch der dortigen Realschule von 1902 bis 1905 begann er in der Werkstatt seines Vaters eine Ausbildung zum Kirchenmaler, die er 1908 mit der Gesellenprüfung abschloss.¹¹ Als ausgebildeter Kirchenmaler war er in den folgenden Jahren immer wieder für die Werkstatt seines Vaters tätig. So arbeitete Henselmann an der Ausstattung der Dreifaltigkeitskirche in Offenburg sowie der katholischen Kirchen in Offenburg-Elgersweier und in Burkheim am Kaiserstuhl mit.¹² Noch 1908 musste die Entscheidung gefallen sein, die Ausbildung zunächst zum Künstler beziehungsweise zum Kirchenmaler fortzusetzen, denn er ging nach Karlsruhe, um dort das ‚Einjährige für Künstler‘ zu beginnen.¹³ Eine Legitimationskarte der städtischen Kunstgewerbeschule von November 1908 zeigt,

⁹ **STA OG:** Meldekarten: Walburga Eggs, 7.2.1862-1.4.1910; Fidelius Henselmann, 16.4.1857-8.7.1931.

¹⁰ **STA OG:** Taufurkunde der katholischen Pfarrgemeinde Heiligkreuz, Offenburg 1887ff: Albert E. Henselmann wurde am 18.12.1890 geboren und am 6.1.1891 getauft.

¹¹ **STA OG:** Zeugnisse der Realschule, 5.-7. Klasse; Urkunde über die staatliche Ausstellung von Gesellenstücken und Lehrlingsarbeiten in Freiburg vom April 1907 und 1908; Diplom für Lehrlingsarbeiten verbunden mit 5 Mark Preisgeld vom 27.4.1907; Gesellenprüfungszeugnis vom 20.3.1908; Diplom für Lehrlingsarbeit verbunden mit 10 Mark Preisgeld vom 27.4.1908; Entlassungszeugnis der Gewerbeschule Offenburg von Ostern 1908.

¹² **Gemeindearchiv Offenburg-Elgersweier:** Auftrag zur Ausmalung der Kirche in Offenburg-Elgersweier vom 25.10.1900. Zweiter Auftrag für die Ausmalung der Nische des St.-Georg-Altars in der Dreifaltigkeitskirche von Offenburg vom 16.7.1910.

¹³ **STA OG:** Fidelius Henselmann bestätigt die Kostenübernahme für das ‚Einjährige für Künstler‘ für seinen Sohn Albert, Erklärung vom 7.3.1910.

dass Henselmann entweder das ‚Einjährige für Künstler‘ in Karlsruhe nicht beendet hatte oder dass er unmittelbar im Anschluss daran nach Straßburg gegangen sein musste, wo er bis zum Ende des Sommersemesters 1909 an der Kunstgewerbeschule für das Studium der Christlichen Kunst eingeschrieben war.¹⁴ Nachdem er nur ein Semester in Straßburg studiert hatte, entschied er sich, nach Karlsruhe zurückzukehren und dort zum Wintersemester 1909/ 10 ein Studium an der Großherzoglichen Badischen Akademie der Bildenden Künste in Karlsruhe aufzunehmen.¹⁵ Beginnend mit der Naturklasse von Ernst Schurth besuchte er in den folgenden Semestern die zweijährige Malklasse bei Friedrich Fehr.¹⁶ Ob und wo Henselmann während seines Studiums in Karlsruhe wohnte, ist heute anhand der vorhandenen Quellen und Archivalien nicht mehr nachzuweisen: Eine Wohnsitznahme in Karlsruhe lässt sich erstmals für den Winter 1912/ 13 nachweisen.¹⁷

Die Gründe, warum sich Albert E. Henselmann schließlich doch für ein Studium an der Kunstakademie in Karlsruhe entschied, sind letztlich nicht eindeutig zu ermitteln gewesen. Möglicherweise waren es unter anderem familiäre Neigungen, die für diese Wahl entscheidend waren: Wie bereits vor ihm sein Bruder Gustav in Karlsruhe bei Friedrich Fehr und Walter Georgi studiert hatte, wird nach ihm sein jüngerer Bruder Willy dort eingeschrieben sein.¹⁸ Darüber hinaus

¹⁴ **STA OG:** Legitimationskarte vom 5.11.1908; Zeugnis der staatlichen Kunstgewerbeschule Straßburg vom 3.4.1909.

¹⁵ **Ulrike Grammbitter**, Die Großherzogliche Badische Akademie der Bildenden Künste um die Jahrhundertwende, *Kunst in Karlsruhe 1900-1950*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Badischen Kunstverein, Karlsruhe 1981, S. 11: Der Ausbildungsgang an der Akademie umfasste in der Vorbereitung zunächst den Besuch der Antikenklasse (maximal zwei Jahre), der Naturklasse (ein Jahr) und der Aktklasse (in den Wintermonaten). Daran schlossen sich die Fachklassen, das heißt Mal- und Bildhauerklasse, an (zwei Jahre). Erst nach Ablauf dieses (Grund)Studiums konnten ausgewählte Künstler vier Jahre lang Meisterklassen besuchen. Henselmann war in der Naturklasse bei Ernst Schurth, die Antiken- und Aktklasse besuchte er nicht; **STA OG:** Bestätigung des Besuchs der Naturzeichenklasse bei Professor Schurth im Wintersemester 1909/ 10 vom 16.6.1913.

¹⁶ **STA OG:** Studium bei Friedrich Fehr lt. Zeugnis/ Bestätigung vom 20.5.1911 und vom 16.6.1913.

¹⁷ **STA OG:** Lt. Melderegister Offenburg lässt sich diese Abmeldung nach Karlsruhe (20.11.1912-18.5.1913) erstmals nachweisen.

¹⁸ **Kurt Kiefer**, *Familiengeschichte Henselmann*, unveröffentlichtes Manuskript von 1977, S. 26. Aus dem Manuskript geht jedoch nicht genau hervor, in welchem Zeitraum Gustav Henselmann an der Akademie studierte. Anhand der Einwohnermeldekarte in Offenburg [**STA OG**] wird ersichtlich, dass Gustav Henselmann Offenburg am 5.11.1910 verließ, um nach Karlsruhe zu gehen, wo Walter Georgi seit 1908 Leiter der Vorbereitungsklassen war; **Grammbitter**, Die Großherzogliche Badische Akademie der Bildenden Künste um die Jahrhundertwende, *Kunst in Karlsruhe 1900-1950*, a.a.O., S. 13. Willi Henselmann war von 1921 bis 1928 an der Akademie in Karlsruhe eingeschrieben. 1925-26 hielt er sich – zeitweise gemeinsam mit seinem Bruder Albert – in Paris auf; vgl. **STA OG:** ZA *The Chicago Tribune*, Paris vom 8.9.1926; *Neues Mannheimer Volksblatt* vom 20.9.1926 und **Kiefer**, a.a.O., S. 95.

finden sich im Nachlass Hinweise, dass der Vater Fidelius Henselmann besonders an der Person und dem künstlerischen Schaffen Wilhelm Trübners interessiert gewesen war, der seit 1903 in den Klassen Landschaft und Porträt an der Akademie lehrte.¹⁹ So enthält der Nachlass Briefe von Wilhelm Trübner und Reproduktionen seiner Arbeiten sowie ein Adressbuch der Ehefrau von Wilhelm Leibl, die wahrscheinlich Fidelius Henselmann gehört hatten.²⁰ Inwieweit dieses Interesse das frühe künstlerische Schaffen Henselmanns beeinflusste, wird im weiteren Verlauf zu zeigen sein.

2.1.1 Erste Ausstellungen in Karlsruhe

Was die Ausstellungstätigkeit des Studenten Henselmann anbelangt, so lässt sich für seine Ausbildungszeit an der Akademie der Bildenden Künste in Karlsruhe nur eine einzige Ausstellung in der dort ansässigen Galerie Moos im Jahr 1910 nachweisen.²¹ Obwohl sich heute keine näheren Hinweise mehr auf dieses Ausstellungshaus finden lassen, galt es zehn Jahre später als etablierte Galerie, die nach der Gründung der Künstlergruppe *Rih* 1918 deren Ausstellungen, unter anderem mit Arbeiten von Rudolf Schlichter, Wladimir Zabotin und Georg Scholz, zeigte.²² 1921 stellte Wilhelm Schnarrenberger in der Galerie Moos zusammen mit Emil Bizer und Karl Friedrich Zähringer

¹⁹ **Grammbitter**, Die Großherzogliche Badische Akademie der Bildenden Künste um die Jahrhundertwende, *Kunst in Karlsruhe 1900-1950*, a.a.O., S. 13 und 16.

²⁰ **STA OG**: ZA 94/ 20: In einem Bericht in der *Münchener Zeitung* (mit der Wochenbeilage *Die Propyläen*), Nr. 264, 29.9.1919 wurde Henselmann auch als Trübner-Schüler bezeichnet. Es stellt sich die Frage, ob diese Aussage auf eigenen Angaben des Künstlers beruhen, wie sie auch in einem undatierten Lebenslauf zu finden sind [**STA OG**: L1].

²¹ Lt. eigenen Angaben in einem undatierten Lebenslauf [**STA OG**: L2-A]. In einem eigenhändig auf 1910 datierten, unbenannten Zeitungsausschnitt wird berichtet, dass Henselmann einen Prunkwagen zum Thema ‚Gesang‘ anlässlich des 9. Badischen Sängerbundfestes in Mannheim gestaltet hatte [ZA 94/ 3].

²² Stadtarchiv Karlsruhe **STA KA**: Schreiben vom 26.6.2000: Im Stadtarchiv finden sich keine Hinweise auf eine Galerie Moos in Karlsruhe in diesem Zeitraum (das Karlsruher Adressbuch von 1910, S. 11 zeigt nur eine Anzeige des Postkarten-Verlags Geschwister Moos in der Kaiserstraße 96, der Postkarten und Kunstblätter anfertigte, verlegte und vertrieb).

Marlene Angermeyer-Deubner, *Neue Sachlichkeit und Verismus in Karlsruhe 1920-1933*, Dissertation Universität Heidelberg 1986, Karlsruhe 1988, S. 18. **Gerd Presler**, Unbekannte Briefe von Karl Hubbuch, Willi Müller-Hufschmid und Kurt Weinhold an den ‚Gralshüter‘ Wilhelm Schnarrenberger, *Von der Poesie der Dinge. Wilhelm Schnarrenberger (1892-1966). Malerei, Zeichnungen, Lithographien, Holz- und Linolschnitte, Werbegraphik, 1908-1964, Ausstellungskatalog*, herausgegeben von der Stadt Buchen (Odenwald), veröffentlicht anlässlich der Ausstellung zum 11. Geburtstag 1992 im Bezirksmuseum Buchen, Stuttgart 1992, S. 12; Gründung der Künstlergruppe *Rih* im Jahr 1919.

eine Auswahl seiner Arbeiten vor und konnte dort im darauf folgenden Jahr seine erste Einzelausstellung präsentieren.²³

Darüber hinaus lassen sich anhand der Quellenlage des Nachlasses für diesen Zeitraum einige Reisen belegen, die der Künstler unter anderem nach Hamburg und Bremen sowie Berlin, Dresden, Eisenach und Potsdam unternommen hatte.²⁴

2.1.2 Künstlerisches Umfeld und Künstler in Karlsruhe

Als Albert E. Henselmann zum Wintersemester 1909/10 sein Studium an der Großherzoglichen Akademie der Bildenden Künste in Karlsruhe begann, traf er auf Studienbedingungen, die Ergebnis des zehn Jahre zurückliegenden Akademiekonflikts, der Auseinandersetzungen um eine Studienreform sowie der Berufung neuer Professoren waren. Eine Ursache für die Auseinandersetzungen war die auf Wunsch einiger Professoren durchgeführte Veränderung der Statuten im Jahr 1895 gewesen, wonach Schüler ihre Lehrer nun frei wählen konnten und umgekehrt.²⁵ Diese Änderung führte dazu, dass vermeintlich progressivere Professoren und Mitglieder der *Sezession Karlsruher Künstlerbund* wie Gustav Schönleber, Leopold von Kalckreuth, Carlos Grete und Robert Poetzelberger weit mehr Studenten in ihren Klassen hatten als die eher konservativen Professoren und Mitglieder der Künstlergenossenschaft wie Ferdinand Keller, Caspar Ritter oder Ernst Schurth.²⁶ Die Auseinandersetzung gipfelte 1899 schließlich im Weggang von Poetzelberger, Grete und von Kalckreuth, die einem Ruf an die Akademie nach Stuttgart folgten.²⁷ Dadurch konnten im Herbst 1899 unter anderem Hans Thoma, Friedrich Fehr und Ludwig Schmid-Reutte berufen werden; 1903 folgten Wilhelm Trübner für die Klassen Landschaft und Porträt sowie Walter Georgi, der seit 1908 Leiter der Vorbereitungsklassen an der Akademie war.²⁸ Bei genauerer Betrachtung dieser Berufungspolitik ist festzustellen, dass weniger progressiv als vielmehr traditionell-akademisch orientierte Professoren eingestellt worden waren, die man in

²³ *Wilhelm Schnarrenberger (1892-1966): Malerei zwischen Poesie und Prosa*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von der Stadt Karlsruhe – Städtische Galerie, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Städtischen Galerie im Prinz-Max-Palais Karlsruhe, Karlsruhe 1993, S. 217.

²⁴ Vgl. Skizzen im Werkverzeichnis aus dieser Zeit.

²⁵ *Kunst in Karlsruhe 1900-1950*, a.a.O., S. 12.

²⁶ Ebd.

²⁷ Ebd.

²⁸ Ebd., S. 13. *Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Katalog Neuere Meister 19. und 20. Jahrhundert*, Sammlungskatalog, herausgegeben von der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe 1971, S. 217.

keinem Fall als Kunstrebellen bezeichnen konnte. Rudolf Schlichter, der von 1910 bis 1916 Schüler an der Akademie war, schrieb 1933 über die damalige Situation in Karlsruhe:

Die Trübnermanier „[...] galt in Karlsruhe als die modernste; wer auf der Akademie etwas auf Modernität hielt, wandte diese Malweise an. Sie war kühn mit Maß und deshalb auch salonfähig, vermied allzu wilde Experimente, glitt aber auch nie ab ins volkstümlich Banale. [...] Es war die Kunst des moderndenkenenden (sic!) saturierten süddeutschen Bürgertums mit liberalen Tendenzen.“²⁹

Erst im weiteren Verlauf der zwanziger Jahre nach dem Ende des Ersten Weltkriegs öffnete man sich an der Akademie wieder progressiveren Strömungen, wodurch die Karlsruher Akademie wieder an Bedeutung gewinnen konnte. Hans Curjel schrieb anlässlich der Berufung von Wilhelm Schnarrenberger an die Badische Landeskunstschule im Jahr 1920:

„Nach jahrzehntelanger Versandung beginnt das Kunstleben in Karlsruhe in Fluss zu geraten. Die Kunsthalle wird einer völligen Neuordnung unterzogen, die zum erstenmal ihre Werke in das rechte Licht rückt. Landesmuseum und Kunstgewerbemuseum, beide früher regellose Stapelplätze anstatt lebendige Versammlung alter Kunst, werden im früheren Schloss vereinigt. [...] Die Kunst der Gegenwart erhält neuen Blutzufluss durch die [...] Akademie. In den Räumen des Kunstvereins wird ein Überblick geboten über die Arbeit Karlsruher Künstler. [...] Publikum und Presse überboten sich in teils gutgemeinten, teils böswilligen und unsachlichen Missverständnissen. Das ist wohl die Frucht des bisher ungepflegten und rückständigen Kunstlebens.“³⁰

Die Loslösung aus dieser Rückständigkeit lässt sich an zwei grundsätzlichen Veränderungen festmachen: der äußerst umstrittenen Neuordnung der Kunsthalle im Jahr 1921 und der Berufung neuer Professoren, die zumeist im vorangegangenen Jahrzehnt in Karlsruhe studiert hatten.³¹ So folgte zum Beispiel 1919 der Kunsthistoriker Willi F. Storck auf Hans Thoma, der die Sammlung seit 1899 mehr unter regionalen Gesichtspunkten ausgebaut hatte, als Direktor der Kunsthalle Karlsruhe. Die unter seiner Leitung stehende Umstrukturierung, die auf einen kunsthistorischen Ausbau der

²⁹ **Rudolf Schlichter**, *Tönerne Füße*, Berlin 1933, S. 25; zitiert nach *Kunst in Karlsruhe 1900-1950*, a.a.O., S. 17.

³⁰ Zitiert nach **Presler**, *Unbekannte Briefe von Karl Hubbuch, Willi Müller-Hufschmid und Kurt Weinhold an den ‚Gralshüter‘ Wilhelm Schnarrenberger*, *Von der Poesie der Dinge. Wilhelm Schnarrenberger (1892-1966)*, a.a.O., S. 10 und 12.

³¹ **Michael Koch**, *Kulturkampf in Karlsruhe. Zur Ausstellung Regierungskunst 1919-1933*, *Kunst in Karlsruhe 1900-1950*, a.a.O., S. 111: In der Landtagsdebatte am 1./ 2.8.1921 wurde die Neuordnung der Kunsthalle positiv unterstützt; ebenso tendierte die öffentliche Meinung in diese Richtung.

Sammlung zielte, hatte den umstrittenen Verkauf von weniger bedeutenden Werken aus den Depots zugunsten von Arbeiten zeitgenössischer Impressionisten, kritischer Realisten und Künstlern der *Neuen Gegenständlichkeit* zur Folge.³²

Im folgenden Kapitel wird nun zu untersuchen sein, wie Albert E. Henselmann sich – ausgehend von frühen Arbeiten der Offenburger und Straßburger Zeit – in diese in Karlsruhe vorherrschende Situation einfügte und ob beziehungsweise wie sich sein frühes künstlerisches Schaffen dadurch veränderte.

2.1.3 Das Frühwerk und erste Orientierung an der Münchner Kunstszene

Die frühesten heute bekannten Arbeiten Albert E. Henselmanns datieren auf die Jahre 1907 und 1908. Zwei eigenhändig bezeichnete Blätter vom März und Juli 1907 dokumentieren, dass der Künstler sich bereits während seiner Ausbildung zum Kirchenmaler mit dem Studium der menschlichen Anatomie und der Natur befasste.³³ Im folgenden Jahr entstanden weitere akademisch geprägte Studien, vorwiegend Natur- und Architekturzeichnungen, die Henselmann vermutlich im Rahmen des so genannten ‚Einjährigen für Künstler‘ an der Kunstakademie Karlsruhe fertigte.³⁴ Eine Skizze mit religiöser Thematik aus diesem Jahr kann als Verweis auf das Studium für christliche Kunst an der Städtischen Kunstgewerbeschule in Straßburg betrachtet werden, das der Künstler im Spätjahr 1908 begonnen hatte.³⁵

Die frühen Arbeiten zeichnen sich durch ein Streben nach naturnaher und realitätsgetreuer Darstellung in Duktus und Farbe aus. Letztere trägt Henselmann in schnellen, kurzen Strichen in malerischer Manier auf das Blatt auf, wodurch er vermutlich der Vergänglichkeit und Spontaneität menschlicher Gesten oder der Bewegung von Tieren gerecht zu werden versucht. Die zahlreichen, in unterschiedlicher Komposition auf einem Blatt arrangierten Einzelskizzen unterstreichen das frühe Interesse des Künstlers weniger an der Landschaft als vielmehr an der Gestalt und den

³² **Christoph Zuschlag**, *‚Entartete Kunst‘. Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland*, Worms 1995 (= Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen, Neue Folge, Band 21), S. 79.

³³ Albert E. Henselmann, Handstudien, Bleistift auf Papier, 38x51 cm, bez.u.r.: A eingeschrieben H 12.3.07, Privatbesitz, Deutschland, WV 2; Baumstudie, 1907, Bleistift auf Papier, 35x31 cm, bez.u.r.: 13.7.07 AH, Privatbesitz, Deutschland, WV 3. Albert E. Henselmann beendete seine Ausbildung im Frühjahr 1908: Gesellenprüfungszeugnis vom 20.3.1908 und Entlassungszeugnis der Gewerbeschule Offenburg, Ostern 1908 [STA OG].

³⁴ Albert E. Henselmann, Architekturstudie, 1908, Aquarell/ Bleistift auf Papier auf Karton geklebt, 39x29 cm, bez.u.r.: 27.X.08. AHENSELMANN, Privatbesitz, Deutschland, WV 8; Vogelstudien, 1908, Aquarell/ Bleistift auf Papier, 46x61 cm, bez.u.r.: AHenselmann 21.9.08, Privatbesitz, Deutschland, WV 5.

³⁵ Albert E. Henselmann, Chorknaben, 1908, Öl auf Leinwand, 97x69 cm, bez.o.l.: A. Henselmann/ 1908, Privatbesitz, Schweiz, WV 9.

Bewegungsabläufen von Mensch und Tier. Die Architekturzeichnungen, die Henselmann in den folgenden Jahren nur in Ausnahmefällen schaffen wird, können in ihrer Art als eher traditionell beziehungsweise rückwärtsgewandt bezeichnet werden: Mit einem romantisch-vergänglichem Unterton wird dort in realistisch-naturalistischer Malweise eine Architektur in der sie unmittelbar umgebenden Natur dargestellt.

Aus der Zeit der Studienjahre 1910 bis 1913 sind heute nur wenige Arbeiten bekannt. Die erhaltenen Werke machen jedoch deutlich, dass Henselmann sich weiterhin thematisch mit der Naturzeichnung, dem Porträt sowie mit religiösen Arbeiten auseinandersetzte. Zum Sujet der Naturzeichnung finden sich im Œuvre des Künstlers verschiedene Studien von Laub- und Pflanzenblättern, die sich auf die Zeit um 1910 und damit möglicherweise auf eine Entstehung im Rahmen der Naturzeichnenklasse bei Ernst Schurth an der Karlsruher Akademie im Wintersemester 1909/ 10 datieren lassen.³⁶ Ebenso wie zwei vermutlich aus dieser Phase stammende religiöse Kompositionen ist den genannten Naturskizzen gemein, dass sie sich nur wenig – wie zum Beispiel in der Spontaneität der Ausführung – von jenen der Vor-Akademiezeit unterscheiden.

Das erste heute bekannte Selbstbildnis Albert E. Henselmanns, das gleichzeitig auch sein erstes bekanntes Ölgemälde ist, entstand in drei verschiedenen Ausfertigungen ebenfalls in der Zeit um 1910 [1-2].³⁷ Es zeigt die Büste eines ernst nach rechts aus dem Bild blickenden jungen Mannes mit Sakko und Krawatte, der beinahe ohne Ausdruck von Gefühlen, seltsam abwesend aus dem Bild heraus am Betrachter vorbeischaud. Den Hintergrund bildet eine Backsteinmauer, über der sich eine Bretterwand erhebt; in einer der drei Versionen ist in der linken Bildhälfte ein Vorhang zu sehen. Was die Malweise anbelangt, so trägt Henselmann die Farbe glatt und ohne nennenswerte Oberflächenstruktur auf; der einzelne Pinselstrich bleibt jedoch sichtbar, indem der Schattenwurf im Gesicht und an der Kleidung deutlich herausgearbeitet wird. Diese Art der Malweise und Personendarstellung findet sich ähnlich in den um die Jahrhundertwende entstandenen Porträts von Wilhelm Trübner wie zum Beispiel in einem *Selbstbildnis zu Pferde* [3].³⁸ Dort erkennt man einen

³⁶ Albert E. Henselmann, Laubstudie, um 1910, Aquarell auf Papier, 53x40 cm, unbez., MiR, WV 20; Pflanzenblätter, um 1910, Bleistift auf Papier, 51x62 cm, unbez., Privatbesitz, Deutschland, WV 17; Blattstudien, um 1910, 32x23 cm, Bleistift auf Papier, Privatbesitz, Deutschland, WV 18.

³⁷ Die Zahlen in rechteckiger Klammer verweisen auf die Nummern der Abbildungen in Band 2 – Werkverzeichnis. Albert E. Henselmann, Selbstbildnis A, um 1910, Öl auf Leinwand, 49x45 cm, WV 27 [1]; Selbstbildnis B, um 1910, Öl auf Karton, 38x35 cm, WV 28; Selbstbildnis C, um 1910, Öl auf Leinwand, 30x28 cm, WV 29, alle unbez., alle Privatbesitz, Deutschland [2].

³⁸ Wilhelm Trübner, Selbstbildnis zu Pferde, 1901, Öl auf Leinwand, 148x100 cm, bez.u.l.: W. Trübner, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie Frankfurt a. M.; *Wilhelm Trübner. Die Frankfurter Jahre 1896-1903*, Ausstellungskatalog, herausgegeben vom Haus Giersch – Museum Regionaler

Farbauftrag, der den Pinselstrich und den harten, kantigen Schattenwurf im Gesicht und an der Kleidung sichtbar werden lässt und dem Künstler den Spottnamen ‚Fleckeles-Trübner‘ eingebracht hatte.³⁹ Der breite Duktus, die hellere Palette sowie das Konzept der reinmalerischen Erfassung hatten sich in der Porträtmalerei Trübners seit den neunziger Jahren durchgesetzt, wobei die Betonung von Farbe und Pinselstrich und nicht die Darstellung der individuellen Persönlichkeit dominierten.⁴⁰ Neben dem Fehlen von Mimik, Gestik, überhaupt eines individuellen Ausdrucks in den Bildnissen, wie es zum Beispiel auch im streng frontalen und unnahbar wirkenden *Selbstbildnis mit Hut* von 1902 [4] deutlich wird, fällt besonders die „distanzierte Kühle auf, mit der die Personen in maltechnischer Perfektion wiedergegeben wurden“, wodurch die Porträtdarstellungen „eine Abstrahierung ins Maskenhafte“ erfahren.⁴¹ Diese charakteristischen Eigenschaften des Trübner-Porträts versuchte Albert E. Henselmann möglicherweise in den drei beschriebenen Selbstbildnissen nachzuahmen, indem er sich gleichfalls für einen betont breiten Pinselstrich und eine reduzierte Wiedergabe seiner individuellen Persönlichkeit entschied.

Mit der ersten Orientierung an Werken Wilhelm Trübners, die wahrscheinlich durch die Begeisterung seines Vaters mit geprägt wurde, wandte sich Henselmann einer Malweise zu, die, als so genannte „Trübnermanier“ bezeichnet, an scheinbar Äußeres in der Malerei anknüpfte, das Prinzip des „Reinmalerischen“ verfolgte und als „optisch-praktisch“ bezeichnet wurde.⁴² Hinsichtlich seines eigenen künstlerischen Schaffens und Selbstverständnisses hatte Trübner um die Jahrhundertwende den elitären Anspruch bekundet, sich und sein Werk über die Masse der unwissenden Kunstliebhaber zu erheben, indem er dem populär-akademischen Können das

Kunst, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung ebd., Frankfurt am Main 2001, S. 135, Abb. 36 [3].

³⁹ **Edith Valdivieso**, Wilhelm Trübner – Daten zu Leben und Werk, ebd., S. 90. Das Publikum gab Trübner diesen Namen im Januar 1891 anlässlich der ersten Kollektivausstellung im Münchner Kunstverein mit 40 Werken des Künstlers.

⁴⁰ **Katharina Küster**, Wilhelm Trübner als Porträtist, ebd., S. 53/ 54.

⁴¹ Ebd., S. 54/ 55; Wilhelm Trübner, *Selbstbildnis mit Hut*, 1902, Öl auf Leinwand, Abb. 36, S. 54 [4].

⁴² **Josef August Beringer**, *Badische Malerei 1770-1920*, 2. überarbeitete Auflage, Karlsruhe 1922, S. 166. **Küster**, Wilhelm Trübner als Porträtist, *Wilhelm Trübner. Die Frankfurter Jahre 1896-1903*, a.a.O., S. 53: „Trübners Interesse galt weniger einer psychologischen Charakterisierung eines Menschen als vielmehr dem Kolorit und Duktus“. Deshalb mussten auch seine Modelle nicht dem zeitgenössischen Schönheitsideal entsprechen; denn, so Trübner, „Schön kann alles sein für die bildliche Wiedergabe, also auch was im Leben nicht schön ist, zum Beispiel ein hässliches Mädchen oder eine alte Frau, denn es handelt sich nicht um das, was man darstellt, sondern allein um das, wie man es darstellt, und die Schönheit muss in der Malerei liegen, nicht im Gegenstand.“; **Wilhelm Trübner**, *Personalien und Prinzipien*, 2./ 3. Auflage, Berlin o.J. (1907), S. 126/ 127.

Ein frühes Interesse Henselmanns an der Malerei Trübners zeigt auch ein Buch, das sich in der Bibliothek des Künstlers findet: **Wilhelm Trübner/ Gerhard Krengel**, *Wilhelm Trübner*, Mainz 1911.

reinkünstlerisch geistige Schaffen entgegensetzte und sich so auch gegen die Kommerzialisierung der Kunst wandte.⁴³ Zieht man entgegen dieser Aussage bereits hier die Entwicklung des gesamten Henselmanschen Werks mit in Betracht, so wird deutlich, dass dieser sich zeitlich und räumlich verschiedenen Kunstmärkten anpassen wird, die ihm und auch seiner Familie ein finanzielles Auskommen sichern werden. Möglicherweise war es somit die Festlegung Trübners auf einen elitären, reinkünstlerischen und nicht-kommerziellen Ansatz, der Henselmann in den ersten Studienjahren bewog, sich ein breiteres Spektrum zu erschließen, das durchaus auf wirtschaftlichen Erfolg ausgerichtet war.

In diesen Zusammenhang ist ein weiteres Selbstbildnis zu stellen, das um 1912 während des Studiums an der Akademie der Bildenden Künste in Karlsruhe entstand und sich von den drei erstgenannten Porträts in verschiedener Hinsicht grundsätzlich unterscheidet [5].⁴⁴ Zunächst fällt auf, dass sich die Wahl des Bildausschnitts und damit die eigene Präsentation dem Betrachter gegenüber verändert hat. Die Gestalt des Künstlers, die – ohne Beine – die gesamte Höhe der Leinwand einnimmt, scheint dem Betrachter aus dem Bild heraus entgegenzutreten. In der nach vorn gewandten Schrittbewegung präsentiert der Maler mit geneigtem Kopf und verschleiertem Blick die linke offene Handfläche, während er sich mit der rechten Hand an die Seite – in Höhe des unteren Rippenbogens – fasst. Im *Selbstbildnis mit nacktem Oberkörper* vermischen sich die profane akademische Aktmalerei und christliche Sujets mit der Porträtmalerei. Emotionalität und individuelle Züge bleiben hier nicht außen vor, sondern werden durch das Medium der Leidensgesten Christi transportiert. Albert E. Henselmann tritt dem Betrachter, den er mit fragend suchendem Blick festhält, in der Gestalt des Schmerzensmanns entgegen. Darüber hinaus fällt auf, dass Henselmann

⁴³ Vgl. **Trübner**, Das Kunstverständnis von heute, *Personalien und Prinzipien*, a.a.O. S. 123-180; Trübner, der zur Stellung der Akademie [München] schrieb: „Beim akademisch populären Kunstwerk liegt der Geist immer im Gegenstand, da das akademische Können für sich alleine keinen Wert, also auch keinen Geist hat, folglich darauf angewiesen ist, den geistigen Wert ganz alleine vom Gegenstand zu beziehen [...]“ W. Trübner, *Verwirrung der Kunstbegriffe* (1898), *Personalien und Prinzipien*, a.a.O. S. 52. Dennoch gehörte Trübner in der ersten Hälfte der neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts zu den Mitbegründern (mit Slevogt und Corinth) der *Freien Vereinigung*, die sich, um in München bessere Ausstellungsmöglichkeiten für ihre eigenen Arbeiten zu erhalten, von der Münchner Sezession abspaltete; **Joachim Heusinger von Waldegg**, Tradition und Aktualität. Über Corinths Selbstbildnisse und einige andere Motive, *Lovis Corinth 1858-1925*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Zdenek Felix, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Museum Folkwang Essen und in der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München 1986, Köln 1985, S. 199. Möglicherweise lässt sich der Rückzug Trübners auf das Reinkünstlerische unter anderem auch mit dem Scheitern dieser sezessionistischen Vereinigung sowie mit der wenig positiven Resonanz erklären, die seine Arbeit in den Münchner Jahren fand und schließlich 1896 zur Übersiedlung nach Frankfurt am Main führte; **Valdivieso**, Wilhelm Trübner – Daten zu Leben und Werk, *Wilhelm Trübner. Die Frankfurter Jahre 1896-1903*, a.a.O., S. 91.

⁴⁴ Albert E. Henselmann, *Selbstbildnis mit nacktem Oberkörper*, um 1912, Öl auf Leinwand, 90x60 cm, Rückseite bez.: Henselmann, Privatbesitz, Deutschland, WV 37 [5].

weiterhin – wie in seinem ersten bekannten Selbstbildnis und auch Trübner in seinen Porträts – auf einen näher ausdifferenzierten Hintergrund verzichtet. Während dies in den erstgenannten Fällen den Eindruck einer Unnahbarkeit verstärkt, betont die Leere des nicht definierten Hintergrunds im *Selbstbildnis mit nacktem Oberkörper* das Emotionale der leidend-suchenden Gestalt des Künstlers.

Auch in Duktus und Kolorit werden wesentliche Unterschiede zu den frühen Selbstbildnissen deutlich. Der Pinselstrich wird durch eine impressionistisch-malerische Führung zum Ausdrucksträger, indem er zum Beispiel den hager-knochigen Oberkörper an Armen, Hals, Rippen und Bauch deutlich herausarbeitet. Ein ähnliches Selbstbildnis findet sich im Œuvre von Lovis Corinth. Nachdem dieser bereits im Jahr 1904 den Bildhauer Nikolaus Friedrich mit nacktem Oberkörper in Rückenansicht porträtiert hatte, entstand drei Jahre später das Gemälde, das Corinth mit entblößtem Oberkörper und einem Glas in der rechten Hand zeigt [7].⁴⁵ Obwohl sich Thematik, Bildausschnitt und Kolorit mehr oder weniger unterscheiden, findet sich bei Corinth der spätimpressionistische Pinselduktus, mit dem der massige, behaarte Körper sowohl Friedrichs als auch des Künstlers selbst betont wird.

Es stellt sich nun die Frage, wie Albert E. Henselmann um 1912 in Kontakt mit Arbeiten von Lovis Corinth gekommen sein könnte. Hierzu bieten sich unterschiedliche Erklärungen an: Zunächst ist festzustellen, dass verschiedene Studenten und Professoren an der Kunstakademie Karlsruhe und München engeren Kontakt zu Corinth hatten. Wilhelm Trübner war ein Weggefährte des Künstlers in den neunziger Jahren in München gewesen und hatte dessen malerische Entwicklung mit beeinflusst.⁴⁶ Beide gehörten zu den Mitbegründern der sezessionistischen Gemeinschaft *Freie Vereinigung* und mussten sich aufgrund dessen in den neunziger Jahren mit der Kritik und Ablehnung der dortigen Kunstszene auseinandersetzen.⁴⁷ Ähnlich wie Trübner verließ auch Corinth München im Streit über die Ablehnung seiner Werke und die schlechten Verkaufsmöglichkeiten nach Berlin; doch während Trübner dort nicht Fuß fassen konnte, etablierte sich Corinth seit 1899 als

⁴⁵ Lovis Corinth, Porträt des Bildhauers Friedrich, 1904, Öl auf Leinwand, 120x120 cm, bez.u.l.: Der Bildhauer Friedrich Lovis Corinth p. 1904 Lovis Corinth, Busch-Reisinger Museum, Harvard University, Cambridge; *Lovis Corinth*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Peter-Klaus Schuster et al., veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Haus der Kunst, München, in der Nationalgalerie im Alten Museum, Berlin, und im Saint Louis Art Museum, St. Louis, München/ New York 1996, Abb. 58, S. 159 [6 – ohne Abb.]. Lovis Corinth, Selbstporträt mit Glas, 1907, Öl auf Leinwand, 120x100 cm, bez.o.r.: Lovis Corinth/ ipse 1907?, Nationalgalerie Prag; *Lovis Corinth 1858-1925*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Zdenek Felix, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Museum Folkwang, Essen, und in der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München 1986, Köln 1985, Abb. 42 [7].

⁴⁶ **Felix Zdenek**, Der Werdegang des Außenseiters, *Lovis Corinth 1858-1925*, a.a.O., S. 15 und 17.

⁴⁷ Ebd., S. 199.

Künstler in Berlin:⁴⁸ Er nahm an zahlreichen Ausstellungen teil und wurde Mitglied der Berliner Sezession, in deren Vorstand er 1902 gewählt wurde.⁴⁹ Während dieser Zeit standen Trübner und Corinth weiterhin in Kontakt, was schließlich dazu führte, dass Corinth in Karlsruhe zwei Porträts und eine Radierung von Trübner schuf.⁵⁰ Neben Trübner pflegte auch Ludwig Schmid-Reutte Verbindungen nach München, wo er seit Anfang der achtziger Jahre zusammen mit Lovis Corinth, als dessen Freund er galt, an der Akademie in München studiert hatte.⁵¹ Schmid-Reutte wurde 1899 zusammen mit Friedrich Fehr und Ludwig Dill an die Akademie nach Karlsruhe berufen und unterrichtete dort bis 1907 als Lehrer.⁵² Über diese Kontakte der Lehrer Trübner und Schmid-Reutte hinaus wurden die Verbindungen auch über deren Schüler gepflegt. So studierte zum Beispiel der Trübner-Schüler Georg Scholz an der Karlsruher Akademie sowie für kurze Zeit bei Corinth in Berlin. Scholz, der in den zwanziger Jahren zu den bedeutendsten Vertretern der *Neuen Sachlichkeit* zählen würde, war Studienkollege Albert E. Henselmanns in Karlsruhe.⁵³

Neben diesen mittelbaren Einflüssen durch die Verbindungen, die seine Lehrer oder Kommilitonen zu Corinth pflegten, bestand bei Albert E. Henselmann wohl auch ein unmittelbares Interesse an den Werken Lovis Corinths. Diese Annahme wird durch zwei Titel in der Bibliothek des Künstlers bestärkt: So fanden sich dort ein frühes Werkverzeichnis der Zeichnungen von Lovis Corinth aus dem Jahr 1912 sowie gesammelte Schriften des Künstlers aus dem Jahr 1920.⁵⁴ Es bleibt jedoch fraglich, ob Henselmann das Werkverzeichnis von 1912 bald nach dessen Erscheinen erworben hatte oder ob es erst später in die Bibliothek gelangte.

⁴⁸ **Zdenek**, Der Werdegang des Außenseiters, *Lovis Corinth 1858-1925*, a.a.O., S. 18: Die Münchner Sezession lehnte im Jahr 1899 das Gemälde *Salome mit dem Haupt des Johannes* ab.

⁴⁹ Ebd., S. 201.

⁵⁰ **Valdivieso**, Wilhelm Trübner – Daten zu Leben und Werk, *Wilhelm Trübner. Die Frankfurter Jahre 1896-1903*, a.a.O., S. 96.

⁵¹ *Kunst in der Residenz. Karlsruhe zwischen Rokoko und Moderne*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe 1990, S. 312.

⁵² Ebd., S. 312 und *Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Katalog Neuere Meister 19. und 20. Jahrhundert*, Sammlungskatalog, herausgegeben von der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe 1971, S. 217.

⁵³ **Hans-Jürgen Buderer/ Manfred Fath**, *Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach Wirklichkeit. Figurative Malerei der zwanziger Jahre*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Manfred Fath, veröffentlicht anlässlich der Ausstellung *Neue Sachlichkeit* der Städtischen Kunsthalle Mannheim 1994, München/ New York 1994, S. 229: Georg Scholz studierte in den Jahren von 1908 bis 1914 an der Kunstakademie in Karlsruhe.

⁵⁴ **Hans Wolfgang Singer**, *Zeichnungen von Lovis Corinth*, Leipzig 1912. **Lovis Corinth**, *Gesammelte Schriften*, Berlin 1920. Privatbesitz, USA.

Dass Henselmann möglicherweise jedoch bereits zu Beginn seines Studiums in Karlsruhe Arbeiten Corinths gekannt haben mag, zeigt ein sitzender weiblicher Akt aus dem Jahr 1910 [8].⁵⁵ Dieses erste heute bekannte Aktbildnis des Künstlers, das eine junge Frau mit entblößter Brust zeigt, unterscheidet sich in seinem Malstil grundsätzlich von den gleichzeitig entstandenen drei Selbstbildnissen Henselmanns. Auffallend ist der sehr expressive spätimpressionistische Pinselduktus, der seit der Jahrhundertwende ähnlich auch in den Werken Corinths zu finden ist. Vergleichbar mit dessen Aktgemälden, wie zum Beispiel dem *Liegenden Akt* aus dem Jahr 1899 [9], löst Henselmann die Frauengestalt in ihrer Ausformung sowie den undefinierten, farblich kontrastierten Hintergrund in Farbflecken und Fleckenzonen auf und versucht so, Sinnlichkeit und Emotionalität zum Ausdruck zu bringen.⁵⁶ Darüber hinaus spielt er wirkungsvoll mit Licht und Schatten, indem er gezielt Hell- und Dunkeltöne kontrastiert: Dem abgestreiften, in den Schoß gefallenen, dunkelblauen Kleid mit weißem Unterrock stellt er die rosarote Fleischlichkeit des Körpers und besonders der Brüste gegenüber. Im Hintergrund unterstreicht eine blaue Farbfläche eine imaginäre Linie, die sich vom Nacken, den Rücken entlang, bis zum verdeckten Po der Frau zieht. Der blauen Fläche wird als Kontrast eine weiße entgegengestellt, die den Arm der Sitzenden nachzeichnet. Im Gesamteindruck gelingt es Henselmann so nicht nur durch den Pinselduktus, sondern auch durch den gezielten Einsatz von Hell-Dunkel-Werten, den Ausdruck von Körperlichkeit und Sinnlichkeit zu steigern. Wie diese Nähe zu den Aktgemälden Corinths 1910 – das heißt vor dem eigentlichen Studienbeginn in Karlsruhe – zustande gekommen war, kann heute nicht eindeutig geklärt werden. Es bleibt zu vermuten, dass Henselmann bereits zu diesem Zeitpunkt über das Interesse für oder durch Wilhelm Trübner auf den Künstler aufmerksam geworden war und auf diese Weise Arbeiten Corinths kennen lernte.

Die Annahme einer grundsätzlichen Entwicklung von einer eher an Trübner orientierten Manier in den Selbstbildnissen von 1910 hin zu einer spätimpressionistischen Malweise und Thematik im Einflussbereich von Lovis Corinth im Selbstbildnis um 1912 wird jedoch durch eine weitere Porträtdarstellung, das im Jahr 1912 in Offenburg entstandene *Selbstbildnis mit den Geschwistern Willi und Anni*, widerlegt [10].⁵⁷ Das Gemälde zeigt von links nach rechts Albert E. Henselmann im Malerkittel mit Pinsel und zerzaustem Haar, wie er kritisch prüfend mit

⁵⁵ Albert E. Henselmann, Frauenbildnis mit entblößter Brust, 1910, Öl auf Leinwand, 89x68 cm, bez.o.r.: A. Henselmann/ 1910, Privatbesitz, Schweiz, WV 14 [8].

⁵⁶ Vgl. dazu **Friedrich Gross**, Die Sinnlichkeit in der Malerei Corinths, *Lovis Corinth 1858-1925*, a.a.O., S. 40 und Lovis Corinth, *Liegender Akt*, 1899, Öl auf Leinwand, 75x120 cm, bez.u.r.: Lovis Corinth, Kunsthalle Bremen; ebd., Abb. 81 [9].

⁵⁷ Albert E. Henselmann, *Selbstbildnis mit Willi und Anni*, 1912, Öl auf Leinwand, 70,5x53,5 cm, bez.o.r. (eingeritzt): Alb. Henselmann/ Offenburg/ 1912, Privatbesitz, Deutschland, WV 36 [10].

hochgezogenen Augenbrauen den Betrachter beziehungsweise den Spiegel anblickt, mit dessen Hilfe das Werk entstanden sein mag. Daneben, in der Mitte des Bildes, hinter dem Künstler und seiner Schwester Anni, steht Willi Henselmann in Anzugjacke mit Hemd und Knoten. Willi Henselmann, der erst in den Jahren 1921 bis 1928 an der Kunstakademie in Karlsruhe studieren wird, ist hier folgerichtig durch kein Attribut als Künstler ausgezeichnet. Sein Interesse an der Kunst wird jedoch durch eine angedeutete, direkte Beteiligung am künstlerischen Prozess des Porträtierens sichtbar gemacht: Der Blick des jüngeren Bruders, der zunächst undefiniert in die Ferne zu schweifen scheint, ist bei genauerer Betrachtung eher prüfend auf die Leinwand gerichtet, auf der das Bildnis der drei Geschwister entsteht.⁵⁸ Ganz rechts sitzt Anni mit geflochtenen Zöpfen und Matrosenbluse auf einem Stuhl. In ihrer rechten Hand hält sie eine bestrichene Scheibe Brot, von der sie bereits abgebissen hat und die sie vielleicht dazu bewogen haben mag, für das Porträt still zu sitzen; ihre linke Hand umfasst die Lehne des Stuhls, auf dem sie sitzt. Ihre Blickrichtung lässt sich nur schwer bestimmen: Sie scheint zwischen der Betrachtung ihres Bildes im Spiegel und dessen Abbilds auf der Leinwand hin und her gerissen zu sein. An der Komposition fällt auf, dass Albert E. Henselmann als der älteste der drei Geschwister und ausführende Künstler nicht nur durch entsprechende Attribute als solcher gekennzeichnet ist, sondern auch die größte Gestalt in dem von links nach rechts zu lesenden Gemälde ist. In Abstufungen folgen Willi und Anni, die kleinste und auch jüngste Schwester, beide herausgeputzt in ihren Sonntagskleidern.⁵⁹

Was Malweise und Farbgebung angeht, ist dieses Porträt wiederum in der Tradition von Wilhelm Trübner zu sehen. Vor einen eher dunklen Hintergrund gestellt, entwickeln sich die Gestalten aus einem mehr malerischen, flach aufgetragenen Pinselstrich, der vereinzelt den Trübnerschen Ansatz erkennen lässt. Diesem entspricht auch die reduzierte Emotionalität und Persönlichkeit, die nur punktuell durch die Attribute und Gesten des Künstlers und seiner Geschwister aufgebrochen wird. Ungewöhnlich ist hier jedenfalls nicht das Kolorit oder der Duktus, sondern vielmehr die Komposition des Geschwisterbildnisses, für das Vorbilder in dieser Form nicht zu belegen sind.

Im Hinblick auf die Studienjahre in Karlsruhe bleibt als letztes die Frage nach der Vorbildhaftigkeit der Lehrer Ernst Schurth und Friedrich Fehr auf die künstlerische Entwicklung

⁵⁸ Nachdem Willi Henselmann in den Jahren 1916 bis 1919 als Soldat im Ersten Weltkrieg war, begann er 1920 ein Studium an der Kunstgewerbeschule Karlsruhe, von wo er 1921 auf die dortige Kunstakademie (bis 1928) wechselte; **Kiefer**, a.a.O., S. 95 [STA OG].

⁵⁹ Betrachtet man die Figur der sitzenden Schwester und vergleicht ihre Größe mit dem dahinter stehenden Bruder Willi, so zeigt sich, dass die Anordnung der einzelnen Personen nach ihrer Größe dem Künstler Schwierigkeiten bereitet hatte.

Henselmanns zu stellen. Da Œuvre und Biografie sowohl von Ernst Schurth als auch von Friedrich Fehr nur sehr unzureichend dokumentiert und sehr wenige ihrer Arbeiten reproduziert sind, lässt sich eine konkrete Einflussnahme schwer belegen.⁶⁰ Was den Einfluss von Ernst Schurth anbelangt, ist grundsätzlich festzustellen, dass Henselmann – im Gegensatz zu seinem Lehrer, der unter anderem zahlreiche Landschaftsgemälde schuf – diesem Sujet über frühe Architektur- und Pflanzenstudien hinaus nicht zuneigte. Dagegen finden sich im Werk Friedrich Fehrs Arbeiten, die eine Vorbildfunktion hätten erfüllen können: So weist das 1905 entstandene und 1907 durch die Staatliche Kunsthalle Karlsruhe vom Künstler erworbene Gemälde *Der Trinker* [11] Ähnlichkeiten in Farbauftrag und Farbwahl mit später in München geschaffenen Werken wie *Drei Selbstbildnisse* und *Selbstporträt* auf.⁶¹ Neben der rein künstlerischen Relevanz ist jedoch die Tatsache zu berücksichtigen, dass Fehr – im Gegensatz zu Trübner – das pädagogische Element in der Künftlerausbildung für wichtig erachtete und selbst lehrte: Im Jahr 1890 hatte er gemeinsam mit Schmid-Reutte in München eine private Malschule gegründet.⁶² Möglicherweise war es dieser kunsterzieherische Gedanke bei Friedrich Fehr, der in einer Kette von weiteren Ursachen und Motiven Albert E. Henselmann in späteren Jahren zum Kunstunterricht und zur Einrichtung privater Kunstschulen veranlasste.⁶³

Zusammenfassend bleibt festzuhalten, dass sich die wenigen Arbeiten Albert E. Henselmanns, die aus den ersten Studienjahren in Karlsruhe überliefert sind, nicht eindeutig einer Tradition zuordnen oder in einen Entwicklungsprozess einbinden lassen. Es wird vielmehr deutlich, wie der Maler zwei Richtungen zu rezipieren schien, über deren Bestehen und Bedeutung für Karlsruhe Beringer schrieb:

⁶⁰ Ernst Schurth erhielt seine Ausbildung unter anderem an der Münchner Kunstakademie. Er kam Anfang der achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts an die Akademie nach Karlsruhe und übernahm dort die Assistenz der Antikenklasse: Von 1885 bis zu seinem Tod 1910 lehrte er Figuralmalerei; **Beringer**, a.a.O., S. 71. Wie Schurth, so studierte auch Friedrich Fehr an der Münchner Akademie; ebd., S. 78.

⁶¹ Friedrich Fehr, *Der Trinker*, 1905, Öl auf Leinwand, 84x70 cm, bez.o.r.: F. Fehr/ 05, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe; *Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Katalog Neuere Meister 19. und 20. Jahrhundert*, a.a.O., S. 66 und *Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Katalog Neuere Meister 19. und 20. Jahrhundert, Bildteil*, Sammlungskatalog, herausgegeben von der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe 1972, Nr. 1050 [11].

⁶² *Kunst in der Residenz. Karlsruhe zwischen Rokoko und Moderne*, a.a.O., S. 312.

⁶³ Wie Albert E. Henselmann entwickelte zum Beispiel auch sein Bruder Gustav Henselmann in späteren Jahren pädagogische Neigungen; so beteiligte er sich am Aufbau von verschiedenen Schulbühnen in Bad Säckingen, unterrichtete am dortigen Scheffel-Gymnasium als Zeichen- und Biologielehrer und war als freier Künstler und Kunsterzieher tätig; **Kiefer**, a.a.O., S. 43.

„Die Wende des 19. ins 20. Jahrhundert zeigt für die badische Kunst ein Janusgesicht. Auf der einen Seite sieht man ein Beharren oder ruhiges Fortschreiten auf den bislang gepflegten Bahnen innerhalb der um die Altmeister der badischen Kunst gescharten Jungmannschaft, die den Wert der Tradition nicht leichtfertig von sich geben wollte; auf der anderen Seite ein stürmendes Vorwärtsdrängen, ein Zerschlagen der alten Tafeln, ein unbedingtes Hervorkehren des Subjektivismus und Individualismus.“⁶⁴

Die ersten Arbeiten Henselmanns entwickelten sich in eben diesem Spannungsfeld zwischen Tradition und gemäßigttem Vorwärtsschreiten, das durch die infolge des Ersten Weltkriegs und des Zusammenbruchs der Monarchie verursachten Umbrüche und Auseinandersetzungen innerhalb von Künstlervereinigungen und Akademien am Ende des zweiten Jahrzehnts noch verstärkt werden würde.

2.2 Aufenthalt in München und Studium an der Akademie der bildenden Künste 1913-1919

Welches schließlich die konkreten Gründe für den Wechsel Henselmanns an die Akademie nach München waren, lässt sich heute nicht genau nachvollziehen. Möglicherweise waren die engen Kontakte Wilhelm Trübners dorthin ausschlaggebend. Zudem hatte München noch bis zur Jahrhundertwende als liberale und moderne Kunststadt gegolten.⁶⁵ Obwohl in den ersten beiden Jahrzehnten Traditionalismus und Konservatismus die Oberhand gewonnen hatten, mag es dieser Ruf gewesen sein, der Henselmann zu einem Wechsel nach München veranlasste, einer Stadt, die ihm vermeintlich mehr Möglichkeiten bieten konnte als Karlsruhe.

Am 25. Oktober 1913 meldete sich der Künstler von Offenburg nach München ab, wo er drei Tage später in der Georgenstraße seine erste Wohnung bezog. Von 1913-1918 war Henselmann Student an der Akademie der Bildenden Künste in München zunächst bei Martin Feuerstein und dann als Meisterschüler bei Angelo Jank.⁶⁶ Ein Zeugnis von Professor Feuerstein zeigt, dass er das Talent Henselmanns durchaus hoch einschätzte, denn er hatte sich „in Fleiß, Fortschritt und

⁶⁴ **Beringer**, a.a.O., S. 129.

⁶⁵ **Ekkehard Mai**, Problemgeschichte der Münchner Kunstakademie bis in die zwanziger Jahre, *Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München*, herausgegeben von Thomas Zacharias, München 1985, S. 103 und **Wolfgang Kehr**, Kunsterzieher an der Akademie, *Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München*, a.a.O., S. 293.

⁶⁶ **STA OG**: Lt. Bestätigung der Akademie in München vom 4.5.1950. Schreiben der Akademie der Bildenden Künste München vom 29.01.01: Henselmann (Matrikelnummer 5285) trat am 28.10.1913 in die Zeichenklasse von Martin Feuerstein ein.

Betragen die erste Note erworben“ und wurde damit für ein Stipendium empfohlen.⁶⁷ Professor Jank äußerte sich ähnlich über seinen Schüler Henselmann, der seine Komponierklasse „mit sehr großem Fleiß besucht, sehr große Fortschritte gemacht“ hatte und den er daher „für ein Stipendium aufs Wärmste empfehlen“ mochte.⁶⁸ Stipendien erhielt Henselmann jedoch nicht von der Akademie in München, sondern in den Jahren 1914 bis 1917 von der Pfarrer Häußler'schen Stiftung Offenburg sowie 1916 das Großherzogliche Stipendium der Akademie Karlsruhe – obwohl er inzwischen in München studierte – und im selben Jahr das Stipendium aus der Jubiläumsstiftung der Stadt München.⁶⁹ Vielleicht waren es seine teilweise begrenzten finanziellen Möglichkeiten, verbunden mit der fortgesetzten Mitarbeit in der Werkstatt des Vaters, die Henselmann veranlassten, sich während seiner Studienzzeit immer wieder von München nach Offenburg umzumelden; zwischen seiner erstmaligen Anmeldung in München im Oktober 1913 und seiner letzten Abmeldung von dort im April 1920 kehrte er bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs zweimal nach Offenburg zurück und meldete sich einmal nach Karlsruhe um, wo er vermutlich bei seinem Bruder Gustav wohnte.⁷⁰ Dazu kamen weitere Abmeldungen wegen seiner Einberufung zum Militär und eines Auslandsaufenthalts in Ungarn. Am 12.1.1915 wurde Henselmann gemustert und erhielt einen Landsturmschein zum Dienst

⁶⁷ **STA OG:** Zeugnis von Martin Feuerstein vom 8.10.1914.

⁶⁸ **STA OG:** Zeugnis von Martin Feuerstein vom 5.6.1916.

⁶⁹ Generallandesarchiv Karlsruhe **GLA:** 235/ 23366, Akte Pfarrer Häußler'sche Stiftung, Offenburg: Das Pfarrer Häußler'sche Stipendium wurde seit 1824 an „Offenburger Kinder bürgerlicher Eltern“ in zwei Klassen vergeben.

Stadtarchiv München **STA M:** Kulturamt 1234, Jubiläumsstiftung der Stadt München (gegr. 1909): lt. Beschluss vom 18.4.1916 erhielt Henselmann ein Stipendium über 400 Mark. Die Jubiläumsstiftung wurde anlässlich des 100jährigen Jubiläums der Kunstakademie gegründet. Ihr Zweck lt. Stiftungsurkunde vom 23.6.1909 war die Förderung talentierter Studenten der Akademie. **STA M:** ZA 94/ 11: Vergabe des Stipendiums an Henselmann lt. Zeitungsartikel der *Münchener Neuesten Nachrichten* vom 4.4.1916.

STA OG: Schreiben vom 3.6.1916: Großherzogliches Stipendium der Karlsruher Akademie 1916.

⁷⁰ **GLA:** 235/ 23366, Akte Pfarrer Häußler'sche Stiftung, Offenburg: Brief von Albert E. Henselmann an Herrn Bartings, Ministerium für Kultus und Unterricht (Eingangsstempel vom 23.3.1915) [zwei Blätter, drei Seiten beschrieben] datiert München im März 1915: „[...] Aber eine Bitte führt mich zu Ihnen Herr B. Ich recke (Seite 2) meine Hände nach Brot und finde kein Ende./ Welches Leben und Leiden ein solches Streben und Kämpfen solche Fülle von Wollen und Ertragen von Hoffen und Enttäuschung und hat man auch so eine Welt in sich, der Beutel ist immer leer. Mein im Sommer durch prakt. Arbeit verdientes Geld, auch mein bißchen Vermögen hab ich ganz der Kunst geopfert und so wage ich mir als Badener und früher Stipendierender der dort. Gr. Akademie d. bild. Künste eine untertänigste Bitte um Unterstützung. [...]“, S. 1/ 2.

STA M: Meldekarte: Am 30.2.1915 meldete sich Henselmann nach Karlsruhe ab.

Stadtarchiv Karlsruhe **STA KA:** In der Einwohnermeldekartei (sofern nicht im Zweiten Weltkrieg durch Feuer zerstört) ist Albert E. Henselmann nicht mit eigenem Wohnsitz in Karlsruhe nachzuweisen.

an der Waffe mit der Auflage, sich jährlich zu melden.⁷¹ Die Mobilmachung im Februar 1915 ließ ihn ins Lager Lechfeld einrücken, von wo er bereits Anfang März wegen Rückenproblemen wieder als untauglich entlassen wurde.⁷² Als ihm 1917 ein Pass für Österreich ausgestellt wurde, bedeutete dies nicht, dass er doch zum Militärdienst eingezogen wurde.⁷³ Vielmehr hielt Henselmann sich seit dem Sommer 1917 ein Jahr als Zeichner und Begleiter eines Offiziers namens von Klein in Budapest auf.⁷⁴ Besonders nach seiner Rückkehr spätestens im April 1918 nach München häuften sich die Ummeldungen innerhalb der Stadt, wo er viermal den Wohnsitz wechselte.⁷⁵ Die Rückmeldung an die Akademie erfolgte schließlich zum Wintersemester 1918/ 19.⁷⁶ Gleichzeitig begann Henselmann unter dem Pseudonym Albert Egg eine kurze Karriere als Darsteller und künstlerischer Beirat am Münchner Schauspielhaus.⁷⁷ Im April 1920 verließ Henselmann zunächst ohne Angabe eines neuen Wohnorts München.⁷⁸ In den folgenden Jahren lebte er am Starnberger See, von wo aus er, wie Skizzen im Nachlass dokumentieren, im Winter und Frühjahr 1923/ 24 mit seinem Augsburger Freund Otto Vogel eine Reise durch Spanien unternahm.⁷⁹

⁷¹ **STA OG:** Landsturmschein.

⁷² **STA OG:** Landsturmschein. **STA M:** Meldekarte: Abmeldung ins Lechfeld am 25.2.1915. Rückmeldung am 4.3.1915 nach München.

⁷³ **STA OG:** Landsturmschein: Eintrag vom 20.1.1917 (Abmeldung) und vom 13.9.1918 (Anmeldung). **STA M:** Meldekarte: 21.4.1917 Abmeldung nach Österreich und 5.4.1918 Anmeldung in München.

⁷⁴ **Henselmann,** Gespräch im Mai 2000 (29.5.2000), aus Erzählungen seines Vaters.

⁷⁵ **STA M:** Einwohnermeldekarte. **STA OG:** Programmblatt, bereits am 20.2.1918 hatte Henselmann an einem bunten Abend des Heimattheaters Münchner Akademiker teilgenommen.

⁷⁶ **STA OG:** Einschreibebestätigung für das Wintersemester 1918/ 19 an der Kunstakademie München.

⁷⁷ **STA OG:** Programmblatt, Peer Gynt, 1.9.1918; Programmblatt, Die beiden Seehunde, 24.9.1918; 1.9.1918-31.8.1919 Schauspieler und künstlerischer Beirat am Schauspielhaus München, vgl. auch *Deutscher Bühnenspielplan 1918*, 23. Jg., Heft 1, September, Berlin 1918, S. 9. Vertrag als Schauspieler und künstlerischer Beirat des Münchner Schauspielhauses für die Zeit vom 1.9.1918 bis 31.8.1919 im Nachlass [**STA OG**]. Nach eigenen Angaben in undatiertem Lebenslauf [**STA OG: L1**] war Henselmann auch 1919/ 20 künstlerischer Leiter des Schauspielhauses, was jedoch nicht nachzuweisen ist. Wie aus einem weiteren undatierten Lebenslauf hervorgeht, war Henselmann bereits 1916/ 17 am Schauspielhaus als Bühnenbildner tätig [**STA OG: L3**].

Das Münchner Schauspielhaus bestand seit 1897. Im Jahr 1900 zog es in den Theaterneubau in der Maximilianstraße um, 1926 ging das alte Schauspielhaus in den Kammerspielen auf, die seither unter dem Namen Schauspielhaus bekannt sind; **Alfred Mensi-Klarbach**, *Die Theater Münchens. Deutsche Städte*, München, ohne Herausgeber, Stuttgart 1931/ 32, S. 74.

⁷⁸ **STA M:** Meldekarte: Abmeldung am 28.4.1920.

⁷⁹ **Wittelsbacher Ausgleichsfonds**, München, Registratur WAF, Akt Berg 106: Vermietung von Wohnungen 1891-1914 und 1909-1923.

Es entstand das Gemälde *Fasching in Granada*, Titelbild der *Mannheimer Illustrierten Zeitung*, Nr. 5, 13.2.1926 [**STA OG: ZA 94/ 34**].

2.2.1 Ausstellungen in Münchner Zeit

Im Gegensatz zur Studienzeit in Karlsruhe lassen sich für die Münchner Jahre einige Ausstellungsbeteiligungen und eine erste Einzelausstellung Henselmanns nachweisen. Obwohl der Künstler bereits für das Jahr 1914 angab, an einigen Ausstellungen teilgenommen zu haben, zeigte eine Überprüfung, dass Albert E. Henselmann nicht im Katalog der *Ständigen Kunstausstellung Baden-Baden* 1914 geführt wird.⁸⁰ Ebenso wenig konnte eine Beteiligung an Ausstellungen bei Hans Goltz und in der Galerie Baum, beide in München, sowie an einer Schau der *Münchner Sezession* in der Staatsgalerie München im folgenden Jahr nachgewiesen werden.⁸¹

Die erste große Ausstellung, in welcher der inzwischen in München studierende Maler zwei Arbeiten, die Gemälde *Drei Selbstbildnisse* und *Singender Mann*, zeigen konnte, war die *Deutsche Kunstausstellung* in Baden-Baden im Jahr 1915.⁸² Diese erste tatsächlich anhand des Katalogs nachzuweisende Ausstellungsbeteiligung kann auf eine Initiative von Fehr zurückgehen, denn dieser wurde im Frühjahr des betreffenden Jahres zusammen mit Julius Bergmann als Ersatzjuror für die ausscheidenden Professoren Wilhelm Trübner und Caspar Ritter vorgeschlagen und ernannt.⁸³ Als Jurymitglied der *Deutschen Kunstausstellung* Baden-Baden hätte Fehr die Möglichkeit gehabt, Arbeiten seines von ihm hoch gelobten ehemaligen Schülers in der Schau zu platzieren. Obwohl für das darauf folgende Jahr die persönliche, juryfreie Einladung von Künstlern zugelassen wurde, die Fehr die Möglichkeit gegeben hätte, den Schüler erneut zu benennen, und obwohl Henselmann nach eigenen Angaben wieder an der *Deutschen Kunstausstellung* Baden-Baden teilgenommen hatte, finden sich im Ausstellungskatalog keine entsprechenden Hinweise.⁸⁴ Im Zeitraum von 1917-1923 zeigte der Künstler jedoch, mit Ausnahme des Jahres 1920, regelmäßig mehrere Arbeiten in

⁸⁰ **STA OG:** L2-A: Eigener, undatierter Lebenslauf. *Ständige Kunstausstellung Baden-Baden 1914*, Ausstellungskatalog, Baden-Baden 1914.

⁸¹ **STA OG:** L2-A: Eigener, undatierter Lebenslauf: Henselmann soll 1914 u.a. zusammen mit Paul Klee und Heinrich Campendonk in der Galerie Goltz, München, ausgestellt haben.

⁸² *Deutsche Kunstausstellung Baden-Baden 1915*, Ausstellungskatalog, Baden-Baden 1915, Nr. 207: *Drei Selbstbildnisse*; Nr. 463: *Singender Mann*.

⁸³ **GLA:** 235/ 8080, Ministerium des Kultus und Unterrichts/ Künste und Wissenschaften/ Baden-Baden/ Deutsche Kunstausstellung: Be- und Ernennung der Professoren Fehr und Bergmann lt. Schreiben vom 15.3.1915 der *Ständigen Kunstausstellung Baden-Baden* an Herrn Schwoerer, Geh. Oberregierungsrat, Karlsruhe.

⁸⁴ **GLA:** 235/ 8080, Ministerium des Kultus und Unterrichts/ Künste und Wissenschaften/ Baden-Baden/ Deutsche Kunstausstellung: Persönliche, juryfreie Einladung von Künstlern zur Teilnahme an der Ausstellung 1916 ohne Platzgebühr lt. Sitzungsbericht vom 10.11.1915; *Deutsche Kunstausstellung Baden-Baden 1916*, Ausstellungskatalog, Baden-Baden 1916.

Baden-Baden.⁸⁵ Darüber hinaus waren im Jahr 1916 Werke Henselmanns in der Kunstaussstellung der *Münchner Sezession* und der Ausstellung der *Münchner Künstlergenossenschaft* im Glaspalast zu sehen. Hierzu ist jedoch grundsätzlich anzumerken, dass der Künstler zwar mit der *Münchner Sezession* und der *Künstlergenossenschaft* ausstellte, jedoch nie Mitglied in einer der beiden Organisationen war.⁸⁶

Erst drei Jahre später, 1919, nach Abschluss seines Studiums an der Kunstakademie München, hatte Henselmann seine erste nachweisbare Einzelausstellung in der Modernen Galerie Thannhauser in München.⁸⁷ Diese gehörte seit ihrer Eröffnung in den Räumen des Arco Palais an der Theatiner Straße zu den bedeutendsten Galerien Münchens. In seiner Einführung zum Katalog der Modernen Galerie des Jahres 1916 bezeichnete der Kritiker Wilhelm Hausenstein diese als einen Kunstsalon, der das Strittige, Andere zeige, der den Wandel des Geschmacks widerspiegele und sich dadurch ständig verändere.⁸⁸ Das Moderne der Galerie sei – neben den gezeigten Arbeiten – der neuartige Typus eines „vorläufigen Museums“, als das diese eben auch besucht würde.⁸⁹ So hatte Thannhauser im Dezember 1909 und September 1910 die erste und zweite Ausstellung der *Neuen Künstlervereinigung München* mit Arbeiten von Gabriele Münter, Wassily Kandinsky, Marianne von Werefkin, Alexander Jawlensky sowie André Derain und Pablo Picasso durchgeführt.⁹⁰ Nach Auseinandersetzungen innerhalb der Künstlervereinigung, die 1911 zur Gründung des *Blauen Reiters* führten, präsentierte Thannhauser zum Jahreswechsel 1911/ 12 die erste Ausstellung der Künstlergruppe um Kandinsky und Franz Marc.⁹¹ Daneben stellte Thannhauser in seiner Modernen Galerie Werkübersichten französischer Künstler wie Paul Gauguin, Camille Pissarro, Alfred Sisley und Arbeiten Vincent van Goghs sowie von Max Liebermann, Karl Hofer, Paul

⁸⁵ Vgl. Ausstellungskataloge der *Deutschen Kunstaussstellung Baden-Baden 1919 bis 1922*.

⁸⁶ *Kunstaussstellung der Münchner Sezession 1916*, Ausstellungskatalog, veröffentlicht anlässlich der Ausstellung im Königlichen Ausstellungsgebäude am Königsplatz, 2. Auflage, München 1916; *Offizieller Katalog der Münchner Künstlergenossenschaft*, Ausstellungskatalog, veröffentlicht anlässlich der Ausstellung im Glaspalast München, München 1916.

⁸⁷ **STA OG: L2-A:** Nach diesem undatierten Lebenslauf hatte Henselmann bereits 1916 eine Ausstellung bei Thannhauser, die anhand einer zeitgenössischen Quelle zu belegen ist: Die *Münchner Zeitung* mit der Wochenbeilage *Die Propyläen*, Nr. 264, 29.9.1919, S. 1, berichtete über die Henselmann-Ausstellung bei Thannhauser 1919 [ZA 94/ 20].

⁸⁸ *Katalog der Modernen Galerie Thannhauser München*, mit einer Einführung von Wilhelm Hausenstein, München 1916, S. 7.

⁸⁹ Ebd., S. 8.

⁹⁰ **Mario-Andreas von Lüttichau**, Die Moderne Galerie Heinrich Thannhauser in München, *Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905-1933*, herausgegeben von Henrike Junge, Köln/ Weimar/ Wien 1992, S. 300.

⁹¹ Ebd.

Klee und Ferdinand Hodler aus.⁹² Im Jahr 1912 zeigte Thannhauser italienische Futuristen, Paul Cézanne, Auguste Renoir und den deutschen Max Beckmann, bevor im Februar des folgenden Jahres in Zusammenarbeit mit der Galerie Kahnweiler in Paris eine große Picasso-Retrospektive mit über 100 Werken aus der Zeit zwischen 1902 und 1912 zu sehen war.⁹³ Vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs präsentierte man Anfang 1914 noch einige Werke Kandinskys.⁹⁴ Während des Kriegs selbst fanden dann nur wenige bedeutende Ausstellungen statt.⁹⁵ Erst 1919 wurde mit der Eröffnung einer Zweigstelle der Galerie in Luzern die Ausstellungstätigkeit wieder aufgenommen.⁹⁶ Im darauf folgenden Jahr wurden in der Modernen Galerie München im Rahmen einer Schau der Münchner Sezession Arbeiten von Wilhelm Schnarrenberger ausgestellt.⁹⁷ Dennoch konnte die Galerie zur Zeit der ersten Einzelausstellung Albert E. Henselmanns nicht mehr an die großen Erfolge vor 1914 anknüpfen: In der Antwort auf Paul Westheims Umfrage unter deutschen Galeristen zur Wirtschaftslage und zu den Aussichten des Kunstmarkts gab Thannhauser 1923 seiner Meinung in nur zwei Worten Ausdruck: „Sehr pessimistisch.“⁹⁸

2.2.2 Künstlerisches Umfeld und Künstler in München

Das künstlerische Umfeld, auf das Albert E. Henselmann in München traf, war – ähnlich wie in Karlsruhe – geprägt von Auseinandersetzungen zwischen der anbrechenden Moderne und einem rückwärts ins 19. Jahrhundert gewandten Konservatismus, wie er unter anderem an der Kunstakademie tradiert wurde. Zu den so genannten Modernisten zählten die Mitglieder der 1909 begründeten *Neuen Künstlervereinigung München* ebenso wie die des *Blauen Reiter*, der sich 1911 davon abgespalten hatte: Sie machten die Stadt zu Beginn des zweiten Jahrzehnts zu einem Zentrum der internationalen Avantgarde. Flankiert wurde diese Entwicklung durch die Gründung

⁹² Ebd., S. 301: Alle diese Ausstellungen fanden im Jahr 1911 statt.

⁹³ Ebd., S. 304.

⁹⁴ Ebd., S. 305.

⁹⁵ Der Katalog von 1916 enthält zum Beispiel drei Arbeiten von Wilhelm Trübner (u.a. Am Starnberger See); *Katalog der Modernen Galerie Heinrich Thannhauser München, Nachtragswerk I zur Großen Katalogausgabe 1916*, Ausstellungskatalog, München 1916, o.S. Im Katalog von 1918 findet sich ein Rückenakt (o.J.) von Anselm Feuerbach und eine Allee (o.J.) von Edvard Munch (beide jeweils mit Abbildung); *Katalog der Modernen Galerie Heinrich Thannhauser München, Nachtragswerk III zur Großen Katalogausgabe 1916*, Ausstellungskatalog, München 1918, S. 60 und 112. Die *Münchner Allgemeine Abendzeitung*, Nr. 34, 19.1.1918, berichtete über eine Ausstellung mit Arbeiten von Trübner, Leibl, Uhde; **STAM**: ZA, Moderne Galerie Thannhauser.

⁹⁶ **von Lüttichau**, Die Moderne Galerie Heinrich Thannhauser in München, *Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905-1933*, a.a.O., S. 305.

⁹⁷ *Von der Poesie der Dinge, Wilhelm Schnarrenberger (1892-1966)*, a.a.O., S. 136.

⁹⁸ Wirtschaftslage und Aussichten des Kunstmarktes. Umfrage unter Galeristen in Deutschland, *Das Kunstblatt* 7, 1923, S. 299.

zweier Galerien, die in den Jahren bis um 1930 immer wieder eine Vorreiterrolle in der Präsentation neuer Kunstrichtungen einnahmen: die bereits genannte Moderne Galerie Thannhauser und die Galerie Neue Kunst – Hans Goltz. Der gelernte Buchhändler und politisch eher national-konservativ eingestellte Hans Goltz ließ sich im Dezember 1904 in München nieder, arbeitete als Buchhändler und mietete schließlich 1911 Räume über seiner Buchhandlung für eine Ausstellung mit dem Titel *Buch und Bild*.⁹⁹ Nachdem auch die zweite Ausstellung noch eng mit dem Medium Buch verbunden war, knüpfte er in den folgenden Jahren Kontakte zum *Blauen Reiter* und zum Maler Egon Schiele, den Goltz in Deutschland alleine vertrat und dessen erste Einzelausstellung er 1913 in seinen ein Jahr zuvor eröffneten Galerieräumen am Odeonsplatz in München zeigte.¹⁰⁰ In der Eröffnungsausstellung hatte er mehr als 200 Gemälde, Plastiken und Grafiken der bedeutendsten Vertreter der ‚Neuen Kunst‘, zum Beispiel Paul Cézanne, Vincent van Gogh, Pablo Picasso sowie Arbeiten der Mitglieder des *Blauen Reiters*, der *Brücke* und der *Neuen Künstlervereinigung München* präsentiert.¹⁰¹ Nach Ende des Ersten Weltkriegs nahm Goltz Kontakt zu den Vertretern eines neuen Realismus, den Künstlern der italienischen Gruppe *Valori Plastici* sowie unter anderem zu den Malern Heinrich Maria Darvinghausen, Carlo Mense, Wilhelm Schnarrenberger, Alexander Kanoldt, George Grosz und Georg Schrimpf auf, die er teilweise in ersten Einzelausstellungen oder auch als alleine vertretender Galerist zeigte.

Neben der Galerie von Hans Goltz war die bereits genannte Moderne Galerie Thannhauser im Arco Palais ein weiterer bedeutender Präsentationsraum für die Avantgarde in München. Obwohl beide regelmäßig deutsche Künstler in ihre Schauen aufnahmen, standen besonders die dort vertretenen französischen Maler im Mittelpunkt der Kritik. Carl Vinnen schrieb 1911 in seinem Pamphlet *Ein Protest Deutscher Künstler*:

„[...] deutsche und französische Kunsthändler haben sich die Hand gereicht, und unter dem Deckmantel, künstlerische Zwecke zu fördern, wird Deutschland mit großen Massen französischer Bilder überschwemmt. Es sind durchschnittlich die Überreste, die uns [den deutschen Künstlern] gegönnt werden, nämlich das, was das Heimatland und die großen amerikanischen Börsenfürsten übrig gelassen haben. [...] Wo fremde

⁹⁹ **Katrin Lochmaier**, Die Galerie ‚Neue Kunst – Hans Goltz‘ in München, *Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905-1933*, a.a.O., S. 103/ 104.

¹⁰⁰ Ebd., S. 105.

¹⁰¹ Ebd., S. 105/ 106.

Einflüsse hier nicht nur verbessern, sondern von Grund auf umgestalten wollen, da liegt eine große Gefahr für unser Volkstum vor.“¹⁰²

Dass sich Galeristen der Avantgarde auch nach Ende des Kriegs mit zahllosen Kritiken in der häufig negativ eingestellten Münchner Tagespresse konfrontiert sahen, dokumentiert eine Antwort dazu von Hans Goltz in *Der Ararat* von 1919:

„Wir haben Jahr für Jahr alle Anfeindungen, alle persönlichen Verunglimpfungen durch offene und anonyme Brief, durch Denunziationen und geschäftlichen Boykott, alle die unendlich törichten ‚Kritiken‘, die in ihrer Dummheit bemitleidenswert waren, all das hilflose, aber ach so geistvolle Gestammel, welchem München zu einem großen Teil den gegenwärtigen Tiefstand der Einschätzung verdankt, gelassen in die Schulmappe gelegt.“¹⁰³

Hier wird deutlich, dass München nicht nur ein Zentrum der Avantgarde war, in dem sich neue, moderne, abstrahierende und abstrakte Kunstrichtungen entwickeln und präsentieren konnten, sondern dass die Stadt traditionell auch von künstlerischem Konservatismus geprägt war, wie er in der Rezeption der Galeriekunst des 19. Jahrhunderts von einigen Professoren und Studenten der Kunstakademie und manchen Kritikern vertreten wurde.¹⁰⁴

¹⁰² **Carl Vinnen**, *Ein Protest Deutscher Künstler*, Jena 1911, S. 6 und 8. Angelo Jank gehörte zu den Mitunterzeichnern des Pamphlets. Auch mehr als zehn Jahre später kritisierte ein anonymes Kunstmaler in einem Brief an die Redaktion der Zeitschrift *Kunstchronik und Kunstmarkt* die ‚Überflutung‘ des deutschen Kunstmarkts mit ausländischer Kunst: N.N. (KUNSTMALER). Brief an die Redaktion, *Kunstchronik und Kunstmarkt* 2, 13. Oktober 1922, S. 39: „Als im letzten Jahre Archipenko von Paris, wo sich kein Mensch mehr um ihn kümmerte, nach Deutschland kam, gehörte es in gewissen Kreisen zum guten Ton, ein Werk von seiner Hand zu besitzen. Wie schnell er abgewirtschaftet hatte, ist heute zu sehen. Mit Chagall und Kandinsky liegen die Dinge nicht viel anders, aber Russland ist heute eben Trumpf; wimmelt es doch in Berlin von russischen Künstlern. – Nachdem wir nun schon vom Osten überflutet werden, beginnt auch der Westen und erschwert den deutschen Künstlern ihre an und für sich schon nicht rosige Lage noch mehr. Ich finde, Sie sollten in Ihrem Blatt energisch dagegen Stellung nehmen, besonders da es Kollegen von Ihnen gibt, die mit kritikloser Begeisterung auf alles fliegen, was von außerhalb der Grenzen kommt, und ein gut Teil der Schuld an der Überschätzung der neuesten französischen Kunst tragen.“

¹⁰³ **Hans Goltz**, *Der Ararat. Ein Flugblatt*, Nr. 3, München 1919; zitiert nach **Lochmaier**, *Die Galerie ‚Neue Kunst – Hans Goltz‘ in München, Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905-1933*, a.a.O., S. 107.

¹⁰⁴ Dass die Stimmung in München jedoch bereits Ende des 19. Jahrhunderts ähnlich rückwärtsgewandt konservativ gewesen war, zeigte die harsche Kritik, der sich Wilhelm Trübner bis zu seinem Weggang aus München wegen seines Austritts aus der *Münchner Sezession* gegenüber gestellt sah; **Valdivieso**, Wilhelm Trübner – Daten zu Leben und Werk, *Wilhelm Trübner. Die Frankfurter Jahre 1896-1903*, a.a.O., S. 89.

2.3 Arbeiten Albert E. Henselmanns aus den Jahren der Akademiezeit – Die akademische Tradition in München: Themen und Ursprünge

Der angestrebte Wechsel an die Kunstakademie in München lässt sich anhand des künstlerischen Nachlasses dokumentieren: Für das Jahr 1913 sind erstmals mehrere, zum Teil lebensgroße Aktzeichnungen als Einzelblätter oder anatomische Studien in Skizzenbüchern überliefert [12].¹⁰⁵ Berücksichtigt man das Aufnahme-prozedere und die Bedeutung des Aktstudiums an der Münchner Akademie, so liegt die Vermutung nahe, dass diese Arbeiten dort in Zusammenhang mit der Aufnahme entstanden waren. Der Zugang wurde durch die einzelnen Professoren bestimmt, die zunächst auf der Grundlage einer Aufnahme-mappe, bestehend aus Zeichnungen von Köpfen und Akten nach der Natur, entschieden. Daran schloss ich eine sechstägige Aufnahmeprüfung an, in der die Maler nach lebenden Modellen arbeiten mussten.¹⁰⁶ Dass die Befähigung zum Zeichnen von der Natur, ob am lebenden oder am Gipsmodell, über den Eintritt in die Akademie entschied, unterstreicht die Bedeutung des Naturstudiums, die in der neuen Akademie-verfassung von 1911 als Grundlage einer künstlerischen Ausbildung und als Vorstufe zu den Komponierklassen für Fortgeschrittene noch betont wurde.¹⁰⁷ In der Bezeichnung eines Skizzenblatts aus dem Jahr 1913, das einen stehenden männlichen Akt zeigt [13], findet sich ein Hinweis auf Professor Feuerstein, was vermuten lässt, dass diese Arbeit möglicherweise als Aufnahme- oder Prüfungsarbeit bei diesem eingereicht wurde oder im ersten Semester im Rahmen des Unterrichts bei Professor Feuerstein entstanden war.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Albert E. Henselmann, Großer männlicher Akt, 1913, Wachskreide auf Papier, 188x76 cm, bez.u.r.: AHenselmann/ 1913/ AHenselmann, MiR, WV 52; Großer weiblicher Akt, 1913, Wachskreide auf Papier, 170x60,5 cm, unbez., MiR, WV 53; Sitzender alter Mann, 1913, Wachskreide auf Papier, 139x77 cm, bez.u.r.: AHenselmann/ 1913, MiR, WV 55. Skizzenbuch (anatomische Studien), 1913-18, Bleistift auf Papier, 21x16,5, bez. Titelblatt: Albert Henselmann, MiR, WV 58 [12].

¹⁰⁶ **Thomas Zacharias**, *Akademie zur Prinzregentenzeit, Franz von Stuck und seine Schüler. Gemälde und Zeichnungen*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von der Villa Stuck München, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Villa Stuck, München 1989, S. 15.

¹⁰⁷ Ebd., S. 14.

¹⁰⁸ Albert E. Henselmann, Stehender männlicher Akt, 1913, Wachskreide auf Papier, 108x43 cm, bez.u.r.: AHenselmann/ Professor Feuerstein, MiR, WV 54. Zeugnis von Professor Feuerstein datiert auf den 8.10.1914 [STA OG], wonach Henselmann „die Akademie als Studierender der Zeichen- und Malklasse des unterzeichnenden Professors während der Winter- und Sommersemester 1913/ 14 besucht und sich in Fleiß, Fortschritt und Betragen die erste Note erworben“ hatte. Feuerstein empfahl ihn daraufhin für ein Stipendium.

Ausgehend von diesen ersten lebensgroßen Skizzen entstand 1914 ein Großer männlicher Akt, der in Kolorit und Pinselduktus wiederum in der Tradition eines Corinthischen Spätimpressionismus zu betrachten ist: Albert E. Henselmann, Großer männlicher Akt, 1914, Öl auf Leinwand, 190x80 cm, bez.u.l.: ALB./ HENSELMAN. 14., MiR, WV 59 [13].

Henselmann besuchte neben dem praktischen Unterricht auch die theoretischen Seminare, wie Einzelblätter in einem Skizzenbuch zeigen, in denen sich Zeichnungen verschiedener Professoren während des Unterrichts dozierend mit oder ohne Stehpult finden: Näher bezeichnet sind die Professoren Stoops (Tieranatomie), Mollier (Anatomie), Güttler (Philosophie), Wölfflin (Kunstgeschichte) und Marx (Geschichte).¹⁰⁹ Ebenso scheint Henselmann die sonstigen Einrichtungen der Akademie wie Bibliothek, Sammlung von Gipsabgüssen, Kupferstichkabinett und Kostümsammlung genutzt zu haben, wobei sich besonders die Inanspruchnahme der Kostümsammlung, die ihre Bestände auch an Studenten verlieh, im Œuvre niederschlägt.¹¹⁰ Ein Beispiel hierfür ist das 1914 entstandene Gemälde mit dem Titel *Drei Selbstbildnisse*, das den Künstler in der linken Bildhälfte in Verkleidung dreier verschiedener Charaktere und in der rechten Bildhälfte ein Stillleben zeigt [14].¹¹¹ Eine am linken Bildrand an der Seite eines Tisches stehende Gestalt nimmt die gesamte Bildhöhe ein; sie ist mit einem Anzug, bestehend aus einem dunklen Rock über hellblauer Hose und Weste mit Silberknöpfen, weißem Hemd und schwarzer Schleife, bekleidet und trägt auf dem Kopf einen Zylinder. Der blonde Mann mit Kinnbart und Brille hält in seinem rechten Arm eine große, bauchige Flasche, gefüllt mit Rotwein. Der linke Arm ist eng an den aufrecht stehenden Körper angelegt, was den Eindruck vermittelt, als würde die Person salutieren. Die geöffneten Lippen und der angestrengte Blick lassen vermuten, dass der Mann gemeinsam mit einem weiteren im Hintergrund singt. Jener sitzt auf einem Stuhl und hebt sich in seiner schwarzen Kleidung mit schwarzem Haar und Vollbart kaum von der dunklen Wand hinter ihm und einem Schank zu seiner Seite ab. Deutlich sichtbar tritt jedoch eine kleine, runde, rote Fläche an seiner Brust hervor, bei der es sich wahrscheinlich um eine Blume handelt. Der Mann singt mit weit geöffnetem Mund und begleitet den Gesang mit einer Handharmonika, die er auf seinem Schoß trägt. Zwischen den beiden Singenden, halb verdeckt von der ersten Gestalt, steht eine weitere ebenfalls in dunkler Jacke, unter der ein weißes Hemd hervorschaut. Der Mann trägt auf seinem

¹⁰⁹ Albert E. Henselmann, Skizzenbuch, 1913-1915, Bleistift auf Papier, 32x24,5 cm, Einzelblätter teilweise bezeichnet, MiR, WV 57 [enthält auch Einzelblätter in Tusche auf Briefpapier der *Freien Akademie* Mannheim, seit 1924]. Darüber hinaus gab Henselmann in einem undatierten Lebenslauf an, dass er bei Heinrich Wölfflin Kunstgeschichte studiert hatte [STA OG: L3]. Der theoretische Unterricht an der Kunstakademie München umfasste im Ganzen folgende Fächer: Geschichte, Kunstgeschichte, Anatomie von Mensch und Tier, darstellende Geometrie, Perspektive und Schattenlehre, Architektur und Malmaterialkunde; **Zacharias**, *Akademie zur Prinzregentenzeit, Franz von Stuck und seine Schüler. Gemälde und Zeichnungen*, a.a.O., S. 14.

¹¹⁰ Henselmann hatte nach eigenen Angaben im Zeitraum zwischen 1914 und 1917 auch ein Theaterseminar bei Professor Kutscher an der Kunstakademie München besucht [STA OG: L3]. **Zacharias**, *Akademie zur Prinzregentenzeit, Franz von Stuck und seine Schüler. Gemälde und Zeichnungen*, a.a.O., S. 14.

¹¹¹ Albert E. Henselmann, *Drei Selbstbildnisse*, 1914, Öl auf Leinwand, 131,5x171,5 cm, bez.u.r.: München 1914, Albert Henselmann/ 3 Selbstbildnisse, MiR, WV 60 [14].

dunkelblonden Kopf mit Backenbart einen breitrempigen schwarzen Hut und hält in seiner linken Hand einen bunt gemusterten Krug, den er auf dem Tisch vor sich abgestellt hat. Anhand einer zeitgenössischen Fotografie kann man diese Gestalt zweifelsfrei als Albert E. Henselmann identifizieren [15].¹¹² Den gesamten Vordergrund dieses Gemäldes nimmt ein Tisch in Anspruch, dessen vordere Kante fast unmittelbar an den unteren Bildrand anstößt, so dass der Betrachter den Eindruck hat, ebenfalls als Teil der anwesenden Runde mit in die Handlung einbezogen zu sein. Die Frage, warum Henselmann sich selbst in ungewöhnlicher Form dreimal in einem Bild in unterschiedlichen Persönlichkeiten gemalt hat und ob hier vielleicht ein allegorisches Element verborgen sei, kann nicht eindeutig beantwortet werden. Möglicherweise ist diese Arbeit zunächst Ausdruck einer besonderen Vorliebe Albert E. Henselmans für das Theater und für die Kostümierung [16].¹¹³

Neben den Selbstbildnissen entwickelt sich über die Breite der rechten Tischhälfte von der Bildmitte aufsteigend ein Stilleben mit Vanitas-Motiv: Auf einer abgestoßen und zerfetzt wirkenden weißen Tischdecke sind um einen Totenkopf mit Zylinder ein Buch, eine Posaune und ein Krug mit gelben Rosen sowie Früchte arrangiert. Auffallend ist hierbei besonders der Totenkopf mit zerdrücktem Zylinder, der möglicherweise unmittelbar auf den singenden Mann am linken Bildrand anspielt und so das Vanitas-Motiv verstärkt, indem es auf eine konkrete Persönlichkeit im Bild fokussiert.

Was Duktus und Kolorit anbelangt, so kann dieses Gemälde verdeutlichen, wie Henselmann bisher Gewohntes und Erlerntes umsetzt und gleichzeitig neue Techniken in seine Malerei einbringt. Der einzelne Pinselstrich, der in früheren Arbeiten immer noch mehr oder weniger Bestandteil der Maltechnik war, tritt hier – abgesehen von wenigen Ausnahmen in den Gesichtern der beiden vorn

¹¹² Kopie der Fotografie im Nachlass [STA OG]; Original in Privatbesitz, USA [15].

¹¹³ **STA OG:** Im Nachlass finden sich verschiedene, nicht genau datierte Fotografien aus Münchner Zeit, die den Künstler in Schauspielszenen, verkleidet zum Beispiel als Harlekin, zeigen [16]. Albert E. Henselmann als Schauspieler, vgl. FN 77.

Zum Thema *Bildende Kunst und Theater* vgl. **Giulio Carlo Argan**, *Bildende Kunst und Theater, Die Kunst des 20. Jahrhunderts 1880-1940*, Frankfurt am Main/ Berlin 1990 (= Propyläen Kunstgeschichte, Band 12), S. 38-40.

Vgl. dazu die Bedeutung des Schauspiels als Thema der Wiener Moderne und des Jugendstils um die Jahrhundertwende (zum Beispiel in Texten von Hugo von Hofmannsthal, Chandos-Brief; Friedrich Nietzsche; Kurt Schnitzler). Das Rollenspiel war hier Ausdruck der Wahrnehmung von Chancen der Verwirklichung von Lebensmöglichkeiten, die in der Realität des Alltags nicht gegeben waren sowie die Frage nach dem ‚Ich‘ in Beziehung zur ‚Welt‘; *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, 4. Auflage, herausgegeben von Wolfgang Beutin et al., Stuttgart 1992, S. 326/ 27 und 329. **Dagmar Lorenz**, *Wiener Moderne*, Stuttgart/ Weimar 1995 (= Sammlung Metzler, Band 290), S. 11ff.

stehenden Männer und an der Wand – hinter eine gleichmäßig aufgetragene, farblich fließende Oberfläche zurück, was dem Porträt einen verstärkt malerischen Charakter verleiht. Diese Tendenz zum Malerischen wird besonders in der Gestaltung der Details wie den Flaschen, Krügen und anderen Stillebenelementen deutlich. Auffallender ist darüber hinaus die Veränderung in der Farbgebung, die grundsätzlich zwei Neuerungen beinhaltet: die Neigung zur Tonalität der Farben und die gesteigerte Hell-Dunkel-Kontrastierung. Letztere arbeitet mit einem bewusst komponierten Lichteinfall von rechts, der die einzelnen Bildelemente und Bildbereiche in ein Licht-und-Schatten-Spiel einbindet: Von rechts nach links trifft das Licht zuerst auf das Stilleben, spiegelt sich in der bauchigen Vase und lässt die goldene Posaune glänzen, während der Totenkopf im Vordergrund im Schatten liegt. In der linken Bildhälfte erhellt der Lichteinfall die Gesichter der beiden Männer vorn, wobei die Gestalt am linken äußeren Bildrand hervorgehoben wird. Neben Lichtpunkten auf Brille und Knöpfen fällt insbesondere die bauchige Rotweinflasche auf, in der das gegenüberliegende, geöffnete Fenster, die Quelle des Lichteinfalls, reflektiert wird. Schließlich kann man vermuten, dass Henselmann die blaue Weste, das weiße Hemd und den schwarzen Rock im Becher auf dem Tisch zu spiegeln versuchte. Im Gegensatz zu diesen beleuchteten Bereichen sitzt der Handharmonikaspieler im dunklen Hintergrund, verdeckt vom einfallenden Licht an der Seite eines großen Schrankes. Anhand dieser dunkleren Bildausschnitte ist schließlich jene Tendenz zur Tonalität zu erkennen, die Henselmann in einem weiteren *Selbstbildnis* aus dieser Zeit umsetzt [17-18].¹¹⁴

2.3.1 Der Einfluss der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts

Die Veränderungen in Duktus und Kolorit basieren sehr wahrscheinlich auf zwei verschiedenen Traditionen, die sich wiederum bedingen: Zunächst wäre hier die niederländische Genremalerei des 17. Jahrhunderts zu nennen, die Henselmann in der Münchner Alten Pinakothek studieren konnte, darunter Arbeiten von Adriaen Brouwer, David Teniers d.J. und Jan Vermeer.¹¹⁵

¹¹⁴ Albert E. Henselmann, *Selbstbildnis*, 1914?, 30,5x40,5 cm, Bezeichnung unbekannt, Privatbesitz, USA, WV 61 [17]. Henselmann übernimmt hier den Blick des Künstlers mit aufmerksam erhobenem Kinn und Augenbrauen sowie einem kritisch prüfenden Blick, wie er sich bereits in *Selbstbildnis mit Willi und Anni* aus dem Jahr 1912 findet. Weiteres mögliches Vorbild vgl. auch Rudolf Hirth du Frènes, *Bildnis des Malers Carl Schuch*, 1874, Öl auf Leinwand, 69x50 cm, bez.u.l.: R. Hirth 74., Neue Pinakothek, München, Nr. 7835, erworben 1891 auf der Jahresausstellung im Münchner Glaspalast; *Neue Pinakothek*, a.a.O., S. 136 [18].

¹¹⁵ Vgl. auch *Alte Pinakothek München. Kurzes Verzeichnis der Bilder*, Sammlungskatalog, amtliche Ausgabe, München 1957. **Christiane Stukenbrock**, Wilhelm Leibl und die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts, *Wilhelm Leibl zum 150. Geburtstag*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Götz Czymmek und Christian Lenz, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Neuen Pinakothek München und im Wallraf-Richartz-Museum Köln, Heidelberg 1994: Im Jahr 1906 wurde das erste Gemälde von Frans Hals von der Alten Pinakothek angekauft (S. 118); von Adriaen Brouwer besaß die Alte Pinakothek Ende des 19. Jahrhunderts 17 Arbeiten (S. 121).

Dass Henselmann in der Pinakothek arbeitete, belegt ein Skizzenbuch aus der Zeit um 1913/ 14, in dem der Künstler seine Kommilitonen bei der Arbeit dort skizzierte.¹¹⁶ Daneben findet sich im Werkverzeichnis eine Aquarellskizze von 1914, die Henselmann mit „Van Meer“ bezeichnete.¹¹⁷ Die hier genannten Arbeiten unterstreichen das grundsätzliche Interesse und die Auseinandersetzung Henselmanns mit der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts.

Das bereits erwähnte Gemälde *Drei Selbstbildnisse* von Albert E. Henselmann lehnt sich in Thematik und einzelnen Bildelementen an Wirtshausszenen der flämischen Maler Adriaen Brouwer und David Teniers d.J. an, die sich Anfang des 20. Jahrhunderts in der Sammlung der Alten Pinakothek in München befanden. Dort waren zum Beispiel zahlreiche szenische Darstellungen von Wirtshausinterieurs Brouwers ausgestellt, deren Ausstattungselemente offensichtlich bei Henselmann wieder auftauchen.¹¹⁸ Dazu gehören die Sänger mit weit geöffneten Mündern und die Musikanten, wie sie Brouwer in *Das Gehör* oder *Eine Trinkstube* darstellt und wie sie auch Henselmann in seine *Drei Selbstbildnisse* integriert [19-20].¹¹⁹ Was die Ausstattung der Szenen anbelangt, so zeigen alle Werke Brouwers aus der Kurfürstlichen Sammlung in München verschiedenartige, häufig bauchige Trinkgefäße aus diversen Materialien wie Ton oder Glas, auf denen die Reflexion des einfallenden Lichts in unterschiedlicher Weise – wie Henselmann es ebenfalls versucht – wiedergegeben wird. Daneben fällt auf, dass die handelnden Gestalten sowohl bei Brouwer als auch bei Henselmann um einen Holztisch herum gruppiert sind, an dem sich die dargestellte Szenerie ausbreitet. Im Unterschied zu Brouwer zeigt Henselmann jedoch keine ganzfigurigen Gestalten, sondern wählt den Bildausschnitt kleiner und rückt den Betrachter entsprechend näher an das Geschehen heran. Eine vergleichbare Auswahl findet sich in einer Wirtshausszene von David Teniers d.J. aus der Kurfürstlichen Sammlung München mit dem Titel *Singende Zecher*, in welcher der Künstler nur die Oberkörper der beiden Dargestellten im Bild

¹¹⁶ Albert E. Henselmann, Skizzenbuch, 1913-1915, a.a.O., MiR, WV 57.

¹¹⁷ Albert E. Henselmann, Skizze nach Vermeer, 1914, Aquarell auf Papier, 24x25,5 cm, bez.o.r.: Van Meer 1914, MiR, WV 64.

¹¹⁸ *Alte Pinakothek München. Kurzes Verzeichnis der Bilder*, a.a.O., S. 17/ 18: Alle 17 dort aufgeführten Arbeiten fanden sich zur Studienzeit Henselmanns in der Sammlung der Alten Pinakothek. Davon sind alleine 14 szenische Wirtshausdarstellungen.

¹¹⁹ Adriaen Brouwer, *Das Gehör*, undatiert, Öl auf Holz, 24x20 cm, Alte Pinakothek, München (aus der Kurfürstlichen Galerie München, Inventar 1748/ 50, Nr. 150) [19]; *Eine Trinkstube*, undatiert, Öl auf Holz, 35,5x27 cm, Alte Pinakothek, München (aus der Kurfürstlichen Galerie München, Inventar 1748/ 50, Nr. 127) [20]; **Konrad Renger**, *Adriaen Brouwer und das niederländische Bauerngenre 1600-1660*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Alten Pinakothek, München 1986, Abb. 10 und 12/ S. 132.

darstellt [21].¹²⁰ Daneben finden sich weitere Ähnlichkeiten in der Behandlung von Farbe und Licht, die Henselmann in *Drei Selbstbildnissen* zu zitieren scheint: Wie dort, so entwickelt sich die Szene bei Teniers d.J. vor einer dunklen Wand an einem Holztisch, an dem der zechende Sänger mit geöffnetem Mund sitzt und mit seiner Linken einen Zinnkrug mit Deckel hält. Die Gestalt des Sängers ist durch die Farbgebung seines hellgrauen Kittels und grünen Baretts ebenso hervorgehoben wie durch den seitlichen Lichteinfall, der sich auch im Zinnkrug spiegelt. Im Gegensatz dazu verschwindet – wie auch bei Henselmann – ein dahinter stehender, Pfeife rauchender zweiter Zecher in braunem Kittel im Halbschatten vor der dunklen Wand.

Neben Ursprüngen im flämischen Genre finden sich in *Drei Selbstbildnisse* auch Zitate aus der holländischen Stillebenmalerei des 17. Jahrhunderts, deren Werke ebenfalls zahlreich in der Alten Pinakothek in München ausgestellt waren. Beispiele hierfür sind Arbeiten des holländischen Meisters Abraham Hendrichsz van Beyeren, dessen *Stilleben mit Taschenkrebs* und *Großes Stilleben mit Hummer* von 1653 in der ehemaligen Mannheimer Galerie zu sehen waren.¹²¹ Vergleicht man die Zusammenstellung der einzelnen Objekte des Stillebens, so fällt auf, dass Henselmann historische Vorbilder wie die Vase mit den Blumen, den Holztisch mit Tischdecke, die Früchte und besonders den Totenschädel, der als Vanitas-Motiv in der niederländischen Barockmalerei sehr häufig verwendet wurde, kompiliert. Abweichend von dieser flämisch-holländischen Tradition erscheint jedoch der Pinselduktus bei Henselmann: Indem er stärker das Malerische betont, orientiert er sich in die Nähe der Stilleben von Paul Cézanne und der von diesem beeinflussten Arbeiten Karl Schuchs, die in der Neuen Pinakothek in München zu sehen waren [22-23].¹²² Neben dem Pinselduktus weist auch das Kolorit des Stillebens und besonders der Früchte im Vordergrund eine Nähe zu den Werken Cézannes und Schuchs auf.

¹²⁰ David Teniers d.J., Singende Zecher, um 1630, Öl auf Kupfer, 21x17 cm, bez.o.r.: D. TENIERS. F, Alte Pinakothek, München (aus der Kurfürstlichen Galerie München, Inventar 1799, Nr. 753 als David Teniers d.Ä.) [21]; **Renger**, *Adriaen Brouwer und das niederländische Bauerngenre 1600-1660*, a.a.O., Abb. 19/ S. 136.

¹²¹ Vgl. *Alte Pinakothek München. Kurzes Verzeichnis der Bilder*, a.a.O., S. 14. Weitere Stilleben holländischer Meister des 17. Jahrhunderts in der Kurfürstlichen Sammlung von Willem van Aelst (S. 7), Peeter Boel (S. 14), Pieter Claesz (S. 24), Willem Claesz Heda (S. 45) usw. sowie eine Arbeit des deutschen Stillebenmalers Georg Flegel (S. 36).

¹²² Paul Cézanne, Stilleben, um 1885, Öl auf Leinwand, 71x90 cm, Neue Pinakothek, München [22]. Die Arbeit gelangte 1912 im Rahmen der Tschudi-Spende nach München; *Neue Pinakothek München. Erläuterungen zu den ausgestellten Werken*, Sammlungskatalog, München 1981, S. 49. Karl Schuch, Stilleben mit Äpfeln, Weinglas und Zinnkrug, um 1876, Öl auf Leinwand, 69,5x92 cm, bez.u.r.: C. Schuch, Neue Pinakothek, München [23]. Die Arbeit wurde 1909 auf der Schuch-Ausstellung des Münchner Kunstvereins erworben. Karl Schuch war Freund und Kollege von Wilhelm Trübner und gehörte gemeinsam mit diesem dem so genannten Leibl-Kreis in München an; ebd., S. 300.

Die bis hierher angestellten Vergleiche und Verweise machen deutlich, wie Henselmann in verschiedenartiger Weise thematische und gestalterische Elemente der niederländischen Genre- und Stillebenmalerei des 17. Jahrhunderts zitiert. Versucht man jedoch, die spezifischen Gestaltungsmerkmale in die Betrachtung mit einzubeziehen, so zeigt sich, dass Henselmann dem Genre mit der Darstellung einer humorvollen Wirtshausszene zwar inhaltlich treu bleibt, eine der charakteristischen Gattungseigenschaften, die Allgemeingültigkeit in Abgrenzung zur Individualität der Personen im Gruppenbildnis, jedoch künstlerisch umspielt.¹²³ Einerseits verdeckt die Kostümierung des Künstlers seine Individualität und spielt mit verschiedenen, allgemeinen Charakteren, andererseits lenkt er durch den Titel *Drei Selbstbildnisse*, der sich in der eigenhändigen Bezeichnung unten rechts auf der Leinwand findet, die Aufmerksamkeit des Betrachters auf physiognomisch wiedererkennbare individuelle Merkmale des Künstlers. Das Gemälde, das in der Summe die Gattungen Gruppenbildnis, Selbstporträt, Genre und Stilleben mit Vanitas-Motiv in sich vereinigt, kann somit auch als Kondensat einer akademischen Ausbildung an verschiedenen Originalen in unterschiedlichen Gattungen gesehen werden.

2.3.2 Die Bedeutung der Münchner Malerei des 19. Jahrhunderts

Die Tradition der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts aufgreifend, adaptierte Henselmann gleichermaßen eine Arbeitsweise, wie sie schon seine Lehrer und Vorbilder, zum Beispiel Wilhelm Trübner oder Friedrich Fehr, praktizierten, die Ende des 19. Jahrhunderts aus der Münchner Akademie hervorgegangen und als Professoren an die Akademie nach Karlsruhe berufen worden waren.

Die Genremalerei, die sich besonders in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum großer Beliebtheit erfreute, entwickelte sich in München bereits im ausgehenden 18. Jahrhundert im Rückgriff auf niederländische Vorbilder. Der Maler Johann Jakob Dörner d.Ä. kam 1761 nach München, wo er seit 1762 Kopien von holländischen Gemälden fertigte.¹²⁴ Trotzdem war bei der Gründung der Münchner Akademie im Jahr 1808 keine Klasse für Genremalerei vorgesehen. Dennoch wurde diese Gattung indirekt unterstützt, indem man in den Statuten der Akademie festlegte, dass die eingeschriebenen Schüler in den Münchner

¹²³ Vgl. **Ulrich Schürmann**, *Die Darstellung des alten Menschen in der Genremalerei des 19. Jahrhunderts*, Dissertation, Bonn 1992, S. 71/72: Charakteristisch für die Genremalerei in Abgrenzung zum Einzel- oder Gruppenbildnis ist es, dass das Individuum nicht zu erkennen ist, das heißt, dass die Szenen aus dem alltäglichen Leben entnommen sind und ein für Situation, Ort oder Zeit typisches Verhalten zeigen.

¹²⁴ **Ute Immel**, *Die deutsche Genremalerei im neunzehnten Jahrhundert*, Dissertation, Heidelberg 1967, S. 95.

Gemäldegalerien unter anderem auch die niederländischen Meister kopieren konnten.¹²⁵ Diese Art der Ausbildung wurde insoweit gefördert, als die Mannheimer und Düsseldorfer Galerien des Bayerischen Kurfürsten in den Jahren 1793 beziehungsweise 1805 nach München überführt wurden, wodurch unter anderem zahlreiche Werke niederländischer Künstler nach München gelangten.¹²⁶ Mit der Berufung des Historienmalers Carl von Piloty an die Münchner Akademie im Jahr 1856 begann sich schließlich eine malerische Ausrichtung und eine Annäherung von Historien- und Genremalerei durchzusetzen: Zahlreiche Genremaler gingen in den folgenden Jahren als Schüler Pilotys aus der Akademie hervor, wie zum Beispiel Wilhelm Diez und Franz von Defregger, der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zum bedeutendsten Genremaler Münchens avancierte.¹²⁷ Das künstlerische Schaffen eines weiteren Piloty-Schülers schließlich, das von Wilhelm Leibl,

„[...] verkörpert nicht nur den Höhepunkt der Münchner Genremalerei des neunzehnten Jahrhunderts, sondern eine Reaktion auf diese sich seit den fünfziger Jahren mit immer größerem Anspruch manifestierenden, unzeitgemäßen Schilderungen einer idyllischen Scheinwelt.“¹²⁸

Viele Arbeiten Leibls und seiner Malerfreunde, zu denen auch Trübner zählte, erwiesen sich in ihrer Darstellung thematisch zwar als genrehaft, gleichzeitig jedoch war ihnen ein Realismus eigen, dem jede Form von Idealismus fehlte und der sich in Anlehnung an die Arbeiten von Gustave Courbet entwickelte.¹²⁹ Wie später Henselmann so hatten vor ihm Leibl und Trübner ebenso wie Franz von Lenbach und Franz von Stuck die niederländischen Meister in der Alten Pinakothek in München studiert.¹³⁰

¹²⁵ Ebd., S. 99.

¹²⁶ Ebd.

¹²⁷ Ebd., S. 156/ 158 und **Horst Ludwig**, *Piloty, Diez und Lindenschmit – Münchner Akademielehrer der Gründerzeit, Die Münchner Schule 1850-1914, Ausstellungskatalog*, herausgegeben von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München und dem Haus der Kunst München, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Haus der Kunst, München 1979, S. 61/ 64.

¹²⁸ **Imm**el, a.a.O., S. 169.

¹²⁹ Ebd., S. 169 und **Schürmann**, a.a.O., S. 71/ 72. Dieses Streben nach mehr Realismus geschah auch als Reaktion auf „[...] the phenomenon which popular nineteenth century painting represents is the triumph of genre, the depiction of every day domestic scenes on as intimate – and often as trivial – a level as possible.“; **Philip Hook/ Mark Poltimore**, *Popular 19th Century Genre Painting. A Dictionary of European Genre Painters*, Woodbridge 1986, S. 12.

¹³⁰ Leibl kannte niederländische Werke des 17. Jahrhunderts wahrscheinlich schon seit seinen ersten Studienjahren in Köln; **Christian Lenz**, *Wilhelm Leibl – Der Maler, Wilhelm Leibl zum 150. Geburtstag*, a.a.O., S. 55. Wilhelm Trübner, Mitglied des Künstlerkreises um Leibl, reiste im Frühjahr 1873 nach Brüssel, um „die Galerien Hollands und Belgiens zu studieren“ (**Trübner**, a.a.O., S. 23). Franz von Lenbach kopierte zwischen 1865 und 1868 Arbeiten von Rubens und Rembrandt für die Galerie von

Dass Henselmann jedoch bereits in Karlsruher Studienjahren mittelbar Einflüssen der niederländischen Malerei ausgesetzt gewesen sein kann, lässt der Bericht Beringers vermuten, der schreibt, dass Friedrich Fehr – Henselmanns Lehrer in Karlsruhe – „Genreszenen im Sinne der niederländischen Meister“ gemalt habe, in denen das Kolorit von besonderer Bedeutung gewesen sei.¹³¹ Was das Kolorit anbelangte, war es der Chiaroscuro, der in der Münchner Porträt- und Genremalerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sowie in der akademischen Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts häufig zur Anwendung kam und seinen Ursprung unter anderem in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts hatte. Beispiele hierfür sind die *Tischgesellschaft* von Wilhelm Leibl aus den Jahren 1872/ 73 [24] und *Drei Trinker* von Friedrich Fehr um 1900.¹³² Während Leibl in seinem Gemälde die Hell-Dunkel-Wirkung durch einen sehr malerischen Duktus in der Tradition Rembrandts noch verstärkt und damit das Spiel des einfallenden Lichts auf den jeweils beleuchteten Bildpartien vermindert, ist bei Fehr eine Klärung der Form zugunsten der Detailtreue sowie ein ausgefeiltes Spiel mit der imaginären Lichtquelle zu erkennen. Henselmann versucht in seinen *Drei Selbstbildnissen* eine Synthese aus beidem: der Betonung des Malerischen und der Akzentuierung von Oberflächen durch Lichtreflexion. Grundsätzlich verschieden ist jedoch der Charakter der Genredarstellungen: Während Fehr und Leibl das Erzählerische zugunsten einer mehr dokumentierenden Situationsdarstellung zurückstellen, betont Henselmann beschreibend das Inhaltlich-Anekdotische seines Gemäldes – auch in Verbindung und in der Kontrastierung mit dem Stilleben.¹³³

2.3.3 Religiöse Arbeiten und der Einfluss des Bühnenbilds auf die Bildkomposition

Neben weiteren Porträts von Familienmitgliedern des Künstlers und unbenannten Personen entstanden im Zeitraum bis circa 1916 außerdem zahlreiche Aktskizzen und -zeichnungen sowie einzelne Tier- und Pflanzenstudien.¹³⁴ Darüber hinaus beschäftigte sich der Künstler seit 1914 –

Adolf Friedrich von Schack in München; **Stukenbrock**, Wilhelm Leibl und die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts, *Wilhelm Leibl zum 150. Geburtstag*, a.a.O., S. 115/ FN 11.

¹³¹ **Beringer**, a.a.O., S. 78.

¹³² Wilhelm Leibl, *Die Tischgesellschaft*, 1872/ 73, Öl auf Holz, 110x128 cm, bez.o.l.: W. Leibl, Wallraf-Richartz-Museum, Köln; *Wilhelm Leibl zum 150. Geburtstag*, a.a.O., Abb. 72, S. 292 [24]. Friedrich Fehr, *Drei Trinker*; **Beringer**, a.a.O., S. 77 ohne Datierung und nähere Bezeichnung (!). Datierung analog zu Friedrich Fehrs *Der Trinker*, vgl. FN 51.

¹³³ Vgl. ebd., S. 78: „Fehr meidet bei seinen Genredarstellungen das Inhaltliche. Sein Genre ist frei von erzählerischen, anekdotischen Motiven.“

¹³⁴ Albert E. Henselmann, *Fidelius Henselmann*, 1916, Öl (Bildträger unbekannt), 30,5x30,5 cm, Bezeichnung unbekannt, Privatbesitz, Deutschland, WV 181; *Anni*, 1916, Öl (Bildträger unbekannt), 30,5x30,5 cm, Bezeichnung unbekannt, Privatbesitz, Deutschland, WV 182; *Willi*, 1916, Öl (Bildträger unbekannt), 30,5x30,5 cm, Bezeichnung unbekannt, Privatbesitz, Deutschland, WV 183. Der weitere

unabhängig von der Arbeit in der Kirchenkunst-Werkstatt seines Vaters – vermehrt mit religiösen Themen. Eine in diesem Sinne erste selbstständige religiöse Arbeit war der Wettbewerbsbeitrag Henselmanns zur Preisaufgabe der Akademie für das Schuljahr 1913/ 14, *Eine Gruppe aus der Sintflut*, für die er eine lobende Erwähnung erhielt [25].¹³⁵ Stilistisch unterscheidet sich dieser Entwurf, der in Anbetracht seiner Größe möglicherweise für ein Wandbild vorgesehen war, grundlegend von allen bisherigen Werken Henselmanns. Auffällig sind besonders der leicht kantig wirkende Körperbau der links und rechts neben der zentralen Mittelfigur stehenden und kauern Gestalten, verbunden mit punktuell gesetzten, dynamischen Linien, welche die Körperformen nachzeichnen und betonen. Sucht man nach Quellen oder Vorbildern für diese Art der Zeichnung, stößt man auf Radierungen von August Babberger, die in den Jahren um 1909 entstanden waren, zum Beispiel *Sechs Frauen und ein Mann* [26].¹³⁶ Babberger studierte von 1908 bis 1910 an der Kunstakademie in Karlsruhe, wo Henselmann die in diesem Zeitraum geschaffenen Arbeiten kennen gelernt haben könnte. In späteren Jahren werden Henselmann und Babberger in den Ausstellungen *Badisches Kunstschaffen der Gegenwart*, 1929, und *Das badische Kunstschaffen*, 1930 mit Arbeiten vertreten sein.¹³⁷ Zudem nahmen beide – inzwischen aus ihren Ämtern entlassene oder mit Arbeitsverbot belegte – Künstler am Mosaikwettbewerb für das Deutsche Museum in München 1934 teil, wobei sowohl Entwürfe von Babberger als auch von Henselmann angekauft wurden.¹³⁸

Möglicherweise durch diesen ersten Erfolg mit begründet, entstanden in den Jahren 1915 und 1916 weitere Arbeiten mit religiöser Thematik, so zum Beispiel 1915 ein *Bonifatius-Zyklus* in neun Teilen, den Henselmann in den folgenden beiden Jahren zuerst in einer Ausstellung der *Münchner*

Verbleib der Arbeiten ist nicht bekannt. Da keine Abbildungen vorliegen, können keine weitergehenden Aussagen gemacht werden. Akt-, Tier- und Pflanzenstudien vgl. Werkverzeichnis.

¹³⁵ Albert E. Henselmann, *Eine Gruppe aus der Sintflut*, 1914, Zeichnung?, 150x400 cm, bez.u.l.: A.HENSELMAN 14, MiR, WV 67 [25]; Fotografie im Nachlass [STA OG] Rückseite bez.: Das Wasser habe ich nach/der Photoaufnahme bewegter/und etwas heller gemacht/ 1914/ AKADEMIE CONCURENZ PREIS/ 4M – 1,50M. Lobende Erwähnung für diese Arbeit lt. Urkunde vom 17.1.1914 [STA OG].

¹³⁶ August Babberger, *Sechs Frauen und ein Mann*, um 1909, Radierung, 68x83 cm, Museum am Burghof, Lörrach; *August Babberger 1885-1936*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Hans H. Hofstätter und Gerhard Möhring, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellungen im Museum am Burghof, Lörrach, und im Augustinermuseum, Freiburg, Freiburg im Breisgau 1985, S. 33 [26].

¹³⁷ **Karl Ludwig Hofmann/ Christmut Präger**, *Kunst in Karlsruhe von 1919 bis 1933 – Texte, Bilder, Kommentare*, *Kunst in Karlsruhe 1900-1950*, a.a.O., S. 86/ 87 über die Beteiligung von August Babberger.

¹³⁸ **Deutsches Museum, München**: Verwaltungsakte VA 2845, Saalbau Mosaiken 1928 bis, Verzeichnis der in der Plansammlung liegenden Mosaik-Wettbewerbsentwürfe vom 24.1.1936: Aus den unter der Nr. 1 von Albert E. Henselmann im November 1934 eingereichten Entwürfen wurde ebenso ein Ankauf getätigt wie aus den unter Nr. 381 eingegangenen von August Babberger aus Karlsruhe. Fotografien der Entwürfe im Nachlass [STA OG]. Rückgabe des Entwurfs an den Künstler 1936.

Sezession und dann in der *Deutschen Kunstausstellung* in Baden-Baden präsentierte.¹³⁹ Aus dieser Zeit finden sich im Nachlass des Weiteren eine *Kreuzabnahme* und eine *Beweinung Christi*.¹⁴⁰ In Kolorit und Duktus unterscheiden sich diese religiösen Arbeiten grundsätzlich von anderen, gleichzeitig entstandenen, eher akademisch orientierten Werken: Die Farben werden heller und vergleichsweise expressiver; durch die Verwendung von schwarzen Umrisslinien und von Lokalfarben erhalten die Einzelblätter einen stärker grafischen Charakter; das Naturalistisch-Malerische wird zugunsten einer flächig-linearen Malweise aufgegeben.

Eine Ursache könnte sein, dass es sich hierbei nur um erste Entwürfe handelt, die zu einem späteren Zeitpunkt zu vollenden gewesen wären.¹⁴¹ Andererseits belegen Fotografien im Nachlass, dass die Einzelblätter des *Bonifatius-Zyklus*, so wie sie heute vorliegen, in den erwähnten Ausstellungen gezeigt wurden.¹⁴² Die religiösen Arbeit dokumentieren vielleicht eine Loslösung vom akademisch geprägten Schaffen seiner frühen Studienjahre. So kann zum Beispiel eine Untersuchung der Bildkomposition der einzelnen Blätter einen Hinweis auf den möglichen Ausgangspunkt dieser Entwicklung liefern. Es zeigt sich, dass sie alle nach einem festen Schema organisiert zu sein scheinen: Wie die Blätter vier und fünf des Zyklus beispielhaft darlegen, wird der Blick des Betrachters hinter einer figurenreichen, szenischen Darstellung im Vordergrund, die häufig links und rechts durch Landschafts- oder Architekturelemente umrahmt wird, in eine undifferenzierte Ferne gelenkt [27-28].¹⁴³ Letztere wird durch horizontale Farbbänder als eine imaginär-abstrakte Landschaft angedeutet. Diese Art der Bildgestaltung erhält in der Anordnung der vor eine

¹³⁹ Albert E. Henselmann, Neun Skizzen zum Bonifatius-Zyklus, 1915, Öl auf Karton, 47x61 cm, Einzelblätter bezeichnet/ Datierung später geändert, MiR, WV 96.

¹⁴⁰ Albert E. Henselmann, Kreuzabnahme, 1915, Öl auf Karton, 40,5x33,5 cm, bez.u.r.: MÜNCHEN/ ALBERTHENSELMANN.1915, MiR, WV 94; Beweinung, 1915, Material, Größe, Verbleib unbekannt, bez.u.r.: München/ 1915 AHENSELMAN, WV 93; Fotografie im Nachlass [STA OG].

¹⁴¹ Darauf könnte auch die Verwendung von Karton statt Leinwand als Maluntergrund hinweisen.

¹⁴² Vgl. *Kunstausstellung der Münchner Sezession 1916*, Ausstellungskatalog, veröffentlicht anlässlich der Ausstellung im Königlichen Ausstellungsgebäude am Königsplatz, 2. Auflage, München 1916: In der Ausstellung (20.5.-31.10.1916) wurden unter anderem unter den Nr. 258-267 ein Zyklus von zehn dekorativen Entwürfen zum Leben und Wirken des Hl. Bonifatius (Saal 4 und verkäuflich) gezeigt.

Deutsche Kunstausstellung Baden-Baden 1917, Ausstellungskatalog, Baden-Baden 1917 und *Kunstchronik/ Kunstmarkt* 37, 15.Juni 1917: Hier wurden vom 17.3.-November 1917 unter anderem unter den Nr. 256 die Kreuzabnahme und 486 der Bonifatius-Zyklus gezeigt.

Je eine Fotografie im Nachlass dokumentiert die Hängung in den jeweiligen Ausstellungen [STA OG].

¹⁴³ Vgl. Albert E. Henselmann, Bonifatius-Zyklus, 4. Teil, Bonifatius fällt die Wotanseiche, MiR, WV 96: Hier rahmen Bäume die Figurengruppe vor einer Landschaft mit Horizont [27]. Und: Bonifatius-Zyklus, 5. Blatt, Gründung des Klosters Fulda, MiR, WV 96 [28]: Hinter einer Figurengruppe erhebt sich über die gesamte Bildbreite eine Arkade mit fünf Spitzbögen, die den Blick frei lassen in eine dahinter liegende Landschaft.

Landschafts- oder Architekturkulisse gestellten Figuren einen bühnenartigen Charakter, der in der Darstellung des Heiligenbegräbnisses seinen Höhepunkt findet [29].¹⁴⁴ In die Mitte des vermeintlichen Bühnenraums, dessen Boden der Künstler in Rot gestaltet, platziert Henselmann eine Dreiergruppe um den aufgebahrten Bonifatius, die links und rechts von der Menge der Trauernden flankiert wird. Die Ausgestaltung des Hintergrunds definiert den Bildraum als Altarraum, der nach hinten durch eine Apsis mit zwei Bogenfenstern um einen Tabernakel mit Kreuzaufsatz verlängert wird und den Abschluss der Szene bildet. Im Vordergrund wird der Raum endgültig zur Bühne, indem Henselmann am linken und rechten Bildrand zwei große Kerzenständer, die den Raum seitlich begrenzen, und am oberen Bildrand eine Stange einfügt, über die links und rechts bogenförmig ein Vorhang drapiert ist.

Während bereits in *Drei Selbstbildnisse* von 1914 die Neigung zur Kostümierung zum Ausdruck gekommen war, zeigt sich im kurze Zeit später entstandenen *Bonifatius-Zyklus* eine Hinwendung zu einer bühnenartigen Bildkomposition, die schließlich 1917 in der Gestaltung verschiedener Bühnenbildentwürfe für das Münchner Schauspielhaus ihren Höhepunkt findet. In diesen Entwürfen greift Henselmann die Idee des bogenförmig – auch apsiden – Raumabschlusses auf und verlegt ihn ganz in einen profanen Theaterraum, in dem an die Stelle des Tabernakels die szenische Darstellung des Schauspiels tritt.¹⁴⁵ Auffallend an diesen Arbeiten ist die geometrische Reduzierung des Raums, die zu diesem Zeitpunkt erste abstrahierende Gestaltungselemente erkennen lässt [30].¹⁴⁶ Neben den Entwürfen für das Schauspielhaus findet sich das bühnenartige Kompositionsschema darüber hinaus noch in zwei Wandbildentwürfen, die um 1917 für ein Münchner Alten- und Invalidenheim entstanden, wobei die Landschafts- und Figurenszenen hier hinter eine dreibogige, als *trompe d'oeil* ausgestaltete Arkade zurücktreten [31].¹⁴⁷

Stilistisch unterscheidet sich die Art der Malerei, wie sie im *Bonifatius-Zyklus* vorliegt, von der tonig naturalistischen Galeriekunst ebenso wie von den zur spätimpressionistischen Formaflösung tendierenden Arbeiten Lovis Corinth. Sie scheint sich vielmehr an einer Entwicklung zu orientieren, die bereits im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts als Gegenbewegung zu den „formaflösenden

¹⁴⁴ Albert E. Henselmann, *Bonifatius-Zyklus*, 10. Blatt, Begräbnis, MiR, WV 96 [29].

¹⁴⁵ Vgl. Werkverzeichnis, *Bühnenbildentwürfe*, 1917, MiR, WV 195-200.

¹⁴⁶ Vgl. besonders: Albert E. Henselmann, *Bühnenbildentwurf für das Schauspielhaus München*, 1917, Aquarell/ Bleistift auf Karton im Passepartout, 24x31 cm, bez.u.m. auf Passepartout: 2 Akt III Scene, MiR, WV 195 [30].

¹⁴⁷ Albert E. Henselmann, *Entwurf für ein Wandbild*, um 1917, Öl auf Karton, 16,5x33 cm, bez.o.r.: Versicherungsgebäude/ Alten- u. Invalidenheim, MiR, WV 212; *Entwurf für ein Wandbild*, um 1917, Öl auf Karton, 22x36 cm, bez.u.r. auf Passepartout mit der Schreibmaschine FRESKO ALTERSHEIM MÜNCHEN, MiR, WV 213 [31].

Tendenzen des Impressionismus“ und gegen den „fossilen Formalismus“ an den Akademien ihren Anfang fand und mit der Gründung verschiedener Sezessionen und Künstlervereinigungen einherging.¹⁴⁸ Charakteristische Merkmale dieser, im weitesten Sinne als Jugendstilmalerei zu bezeichnenden Gestaltungsweise, sind eine stark symbolträchtige, dekorative Aussage, der weitgehende Verzicht auf räumliche Illusionen und plastische Wirkung zugunsten von Linie, Form und Fläche, wie sie zum Beispiel in Angelo Jank's Gemälde mit dem Titel *Mutterbrust* von 1911 zum Ausdruck kommt [32].¹⁴⁹ In der Gestaltung des Figürlichen dominieren lang gestreckte, in rhythmisch fließende Gewänder gehüllte Gestalten, deren Körperformen der flächig-linearen Darstellungsweise entgegenkommen, während Linie, Fläche und Farbe einen vom Inhalt unabhängigen Eigenwert erhalten. Die Gegenüberstellung von Blättern des *Bonifatius-Zyklus* und den genannten Stilmerkmalen zeigt, dass Henselmann sich in der inhaltlichen Gestaltung sowie in der Bedeutung von Linie und Fläche der Jugendstilmalerei zwar annäherte, dass er jedoch nicht zu einer rhythmischen Verbindung dieser Formen fand. Auch im Kolorit wurde zwar eine flächig-lineare Farbigkeit verwirklicht, aber eine wirkliche Eigenwertigkeit in der Farbgebung ist nicht zu erkennen. Es entsteht somit der Eindruck, dass Henselmann sich einerseits nur graduell an eine für ihn neuartige Malweise anzunähern versuchte, die andererseits jedoch ihren Zenit überschritten und sich künstlerisch bereits überlebt hatte.

2.3.4 Das grafische Werk der Münchner Jahre

Betrachtet man neben den religiösen Arbeiten sowie den Wand- und Bühnenbildentwürfen das zeichnerische Werk Henselmanns, wird deutlich, dass dort bereits einige Jahre früher eine expressivere Ausdrucksweise zu erkennen ist. Nachdem im Rahmen der Ausbildung während der Akademiejahre in Karlsruhe und München zahlreiche naturalistische Natur-, Architektur- und zum Teil lebensgroße Aktzeichnungen entstanden waren, dokumentieren Skizzenbücher und Einzelblätter eine Hinwendung Henselmanns zu einer dynamischeren Schrift, deren Ausgangspunkt zeitlich um das Jahr 1913 datiert werden kann [33-34].¹⁵⁰ Vergleicht man zum Beispiel eine frühe

¹⁴⁸ Angelo Jank, *Mutterbrust*, 1911, Öl, bez.u.r.: A. Jank/ 1911, u.m.: MUTTERBRUST., Größe und Verbleib unbekannt; *Die Jugend*, Nr. 28, 1911, S. 733 [32]. *Die Jugend* war im Zeitraum ihres Bestehens zwischen 1896 und 1917 wichtigstes Forum der Jugendstilkunst in Deutschland, in der unter anderem die Mitglieder der Künstlergruppe *Die Scholle* (1899), der auch Angelo Jank als Mitglied angehörte, publizierten; vgl. Sachwörterbuch der Weltmalerei, s.v. ‚Jugendstil‘, S. 1 ff. *Digitale Bibliothek* Band 22: Kindlers Malerei-Lexikon, S. 11737 (vgl. *Kindlers Malerei-Lexikon* 6, S. 386 ff.) und **Heinz Spielmann**, *Jugend. 1896-1940. Zeitschrift einer Epoche. Aspekte einer Wochenschrift ‚Für Kunst und Leben‘*, Dortmund 1988 (= Die bibliophilen Taschenbücher, Nr. 545), S. 7 ff., 211.

¹⁴⁹ Sachwörterbuch der Weltmalerei, s.v. ‚Jugendstil‘, a.a.O., S. 1 ff.

¹⁵⁰ Frühe naturalistische Natur- und Architekturzeichnung: vgl. Albert E. Henselmann, *Baumstudie*, 1907, Bleistift auf Papier, 35x31 cm, bez.u.r.: 13.7.07 AH, Privatbesitz, Deutschland, WV 3 [33] und *Tor mit*

Architekturzeichnung *Tor mit Eichenbaum*, um 1908, mit kleinformatischeren Architekturstudien aus dem Jahr 1913, die während einer Reise nach Berlin, Potsdam, Dresden und Eisenach entstanden waren, so zeigt sich, dass Henselmann zwar weiterhin einzelne Bauelemente durchaus detailgetreu herausarbeitet, dass die Linienführung jedoch bewegter und spontaner wird [35].¹⁵¹ Die Erklärung, dass es sich hierbei um Reiseskizzen und nicht um eine Architekturzeichnung im engeren Sinne handelt, wie sie mit *Tor mit Eichenbaum* vorliegt, greift allerdings zu kurz; dies zeigen zwei weitere Arbeiten, die auf 1915 datieren.¹⁵² Mit schnellen und bewegten Strichen schildert Henselmann in *Märzenschnee* [36] und *Morgensonne* [37] eine Dorfstraße in einer bestimmten jahresbeziehungsweise tageszeitlich festgelegten Situation, was durch die genaue Bezeichnung noch betont wird. Naturdetails, wie sie noch in der *Baumstudie* von 1907 zu erkennen sind, verlieren an Bedeutung – die verschiedenen Gehölzarten werden nur noch angedeutet.

Während Henselmanns Ungarnaufenthalt zwei Jahre später entstanden mehrere Tierzeichnungen im Zoo von Budapest, die einzelne Reiher oder ganze Tiergruppen darstellen [38-39].¹⁵³ Besonders Letztere zeichnen sich durch eine expressiv-dynamische Linienführung aus, mittels derer der Künstler versuchte, die Vogelgruppen zum Zeitpunkt ihrer größten Bewegtheit – während des Abhebens oder der Landung – bildlich festzuhalten. Dieser Zeichenstil, der sich analog zum Fortschreiten expressiverer Ausdrucksweisen in der Kunst dieses Jahrzehnts herausbildete, konnte sich in den folgenden Jahren zunächst etablieren, wie diverse auf 1919 beziehungsweise

Eichenbaum, um 1908, Bleistift auf Papier, 55x37 cm, bez.u.r.: AHENSELMANN, Privatbesitz, Deutschland, WV 10 [34].

¹⁵¹ Architekturskizzen Berlin, Potsdam, Dresden und Eisenach vgl. Werkverzeichnis WV 41-50; zum Beispiel: Albert E. Henselmann, Sanssoucis, Potsdam (Rückseite: Barockes Architekturelement), 1913, Bleistift auf Papier, laviert, 20,5x31 cm, bez.o.r.: Sanssoucis Potsdam/ 2 Aug/ 1913, MiR, WV 41 [35].

¹⁵² Albert E. Henselmann, Märzenschnee, 1915, Bleistift auf Vélin, 20,5x15 cm, bez.u.l.: Märzenschnee/ II.15, WV 68; Katalog Winterberg, 61, Nr. 1769/ 1 [36]; Morgensonne, 1915, Bleistift auf Vélin, 20,5x15 cm, bez.o.l.: Morgensonne 15. VI 1915, WV 69; Katalog Winterberg, 61, Nr. 1769/ 2 [37].

¹⁵³ Vgl. Albert E. Henselmann, Reiher, 1917, Wachskreide auf Papier, 33x23,5 cm, bez.u.r.: (unleserlich)/ AHenselmann/ (später ergänzt: Ungarn Plattensee), MiR, WV 204a [38]. Die Ergänzung *Plattensee Ungarn* ist wahrscheinlich nicht zutreffend, da der Künstler sie später ebenso hinzufügte, wie er auf einer zweiten, ähnlichen Zeichnung *Originalzeichnung. Schloss-Berg Starnbergsee* ergänzte (vgl. WV 205). Eine dritte Zeichnung dieser Art scheint authentisch bezeichnet und weist auf den Zoo von Budapest als Entstehungsort (vgl. WV 206). Henselmann neigte dazu, Arbeiten später umzudatieren oder Bezeichnungen zu ändern. Es ist besonders dann auf ein solches Vorgehen zu schließen, wenn weitere Bezeichnungen in einem anderen Medium oder mit anderer Handschrift hinzugefügt wurden. In der Abfolge der drei hier genannten Zeichnungen lässt sich auch eine Entwicklung zu einer dynamisch bewegten Linienführung erkennen wie sie beispielhaft in folgender Zeichnung zu sehen ist: Reiher, 1917, Wachskreide auf Papier, 28,5x41 cm, bez.u.r.: Budapest/ 1917 Zoo, MiR, WV 208 [39]. Die Gründe für ein solches Nach- beziehungsweise Umdatieren sind nicht bekannt.

1922 datierte Studien zeigen, die zumeist Szenen aus dem Alltagsleben oder auch Gruppen von Personen darstellen [40-41].¹⁵⁴ Dass Henselmann neben einer expressiveren Linienführung zum Beispiel in der Aktzeichnung auch eine linear-grafische Gestaltungsweise anwandte, belegt ein Blatt, das um 1915 eingeordnet werden kann [42].¹⁵⁵ Es zeigt eine auf dem Bauch liegende, nackte Frauengestalt mit nach oben angewinkelten Beinen und unter dem Kopf verschränkten Armen. Umrisslinien und Muskulatur zeichnet der Künstler im Stil einer holzschnittartigen Druckgrafik mit breiten Tuschestrichen nach. Aufgrund der Tatsache, dass das heute bekannte, frühe Werk nur eine einzige derartige Arbeit umfasst, wird eine Einordnung beziehungsweise Bewertung erschwert. Dennoch verdeutlicht die Existenz dieser Tuschezeichnung erneut die Vielfalt von Henselmanns frühem, künstlerischen Schaffen.

Was darüber hinaus eine möglicherweise umfassendere, grafische Betätigung des Künstlers anbelangt, so ist aus dieser Zeit nur eine Arbeit überliefert, die in zeitgenössischem Zusammenhang mit dem Ereignis des Ersten Weltkriegs betrachtet werden muss. Diese einzige heute bekannte, mehrteilige Buchillustration schuf Henselmann 1915 für das ein Jahr später mit einem Text von Ludwig Pronold in Straubing veröffentlichte *Weltkriegsbilderbuch: Franzl – Michl – Mohammed*.¹⁵⁶ Wie bereits der Titel vermuten lässt, wird der Bebilderung Vorrang vor dem Text eingeräumt. Inhaltlich lässt die Publikation deutlich erkennen, dass die Autoren sich wenig kritisch mit dem Krieg und seinen Folgen auseinander setzten, sondern vielmehr der staatlichen Propaganda und nationalistisch-rassistischen Gedanken Rechnung trugen. Mit dem Mittel eines vertrauten Mediums, das dem Kinderbuch verwandt ist, versuchten die Autoren, dem Leser die kriegerische Auseinandersetzung ihren Normen entsprechend zu erklären und seine moralischen und weltanschaulichen Maßstäbe an die Bedingungen des Kriegs anzupassen.¹⁵⁷ In diesem Sinne beschreibt folgender Text in einfachen, verständlichen Reimen die Landung britischer Truppen in Frankreich:

¹⁵⁴ Vgl. Albert E. Henselmann, *Schuhmacher*, 1919, Kohle auf Papier, 31,5x27 cm, bez.u.r.: 1919./Schuhmacher., MiR, WV 225 [40] und *Jagdszene*, 1922, Kohle auf Papier, 27,5x25 cm, bez.u.r.: 22./ A. Henselmann, MiR, WV 274 [41].

¹⁵⁵ Albert E. Henselmann, *Weiblicher Akt*, um 1915, Tusche auf Papier, 16,5x29 cm, unbez., MiR, WV 149 [42].

¹⁵⁶ **Ludwig Pronold** (Text)/ **Albert E. Henselmann** (Bilder), *Weltkriegsbilderbuch*, Straubing 1916; zwei Exemplare im Nachlass [STA OG]. 20 Originalskizzen zum *Weltkriegsbilderbuch*, 1915, Gouache auf Papier, verschiedene Größen, Einzelblätter signiert und datiert, MiR, WV 71ff.

¹⁵⁷ Vgl. auch **Toby Clark**, *Kunst und Propaganda. Das politische Bild im 20. Jahrhundert*, Köln 1997, S. 103/ 104.

„Erst kam Bull, dann French, dann Grey,
Kitchener mit Schwert und Blei,
Zwischen Schotten, zwischen Iren
sah man Indier spazieren;

Huh, die Scharfen, spitzen Messer
und die vielen Menschenfresser!
Alle sah man förmlich trachten,
unsern Michl abzuschlachten.“¹⁵⁸

Die Illustration Henselmanns zu diesem Text zeigt Grimassen schneidende, karikaturesk und albern wirkende Gestalten, die an der französischen Kanalküste landen: Im Vordergrund der in zwei Abschnitte, über und unter dem Text, geteilten Darstellung steht jeweils eine Figur mit schwarzer Hautfarbe, großen runden Ohrringen und vollen Lippen [43].¹⁵⁹ Einer dieser Männer schwarzafrikanischer Herkunft ist mit einem Lendenschurz und einem großen Zylinder auf dem Kopf, ein anderer nur mit einem Rock bekleidet. Dessen Beine wiederum gestaltete Henselmann in einer kleinteilig geschwungenen Linie, wodurch dem Betrachter der Eindruck zitternder Beine oder Knie – möglicherweise als Zeichen der Angst vor dem übermächtigen Feind – vermittelt wird. Überhaupt lässt der Künstler die Ankunft der bunt zusammengewürfelten Gruppe aus verschiedenen außereuropäischen Ethnien wie Nord- und Zentralafrikanern sowie Ureinwohnern Nordamerikas wenig militärisch wirken. Vielmehr scheinen die Männer an Land ausgesetzt worden zu sein und jetzt von Soldaten in Uniform zusammengehalten werden zu müssen.¹⁶⁰

In der Ausarbeitung der Buchillustration tendiert Henselmann zur Einfachheit in der Darstellung, die er erreicht, indem er die Gestaltungselemente Form und Farbe auf eine einfache Linienführung, eine feste Kontur und die Lokalfarbe reduziert. Auf diese Weise illustriert er mit

¹⁵⁸ **Pronold/ Henselmann**, a.a.O., S. 14: Wahrscheinlich spielte der Autor hier auf den fehlgeschlagenen, so genannten ‚Wettlauf zum Meer‘ an, bei dem deutsche Truppen versuchten, vor dem Gegner die Kanalküste zu erreichen, um den britischen Nachschub zu unterbinden. Eine Folge davon war der Stellungskrieg an der westlichen Front zwischen belgischer Küste und Schweizer Grenze, der im Winter 1914/ 15 begann und erst mit dem Waffenstillstandsabkommen von 1918 nach großen Verlusten auf beiden Seiten beendet wurde.

¹⁵⁹ Ebd., Abb. S. 14 [43].

¹⁶⁰ In der oberen Bildhälfte erkennt man am linken Rand einen Soldaten, der zwei kleinere, seltsam aussehende Gestalten vorwärts schiebt, während sich am rechten Rand ein Trommler in Uniform vergebens zu bemühen scheint, die Gruppe zusammenzuhalten. Vgl.: *Bilderwelt im Kinderbuch. Kinder- und Jugendbücher aus fünf Jahrhunderten*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Albert Schug, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Kunst- und Museumsbibliothek und des Rheinischen Bildarchivs der Stadt Köln in der Josef-Heinrich-Kunsthalle, Köln 1988, S. 433: „Es scheint, dass zu Anfang des Ersten Weltkriegs die infamsten Kriegsbilderbücher die besten Illustratoren gefunden haben.“

Mitteln, welche die einfache Verständlichkeit und Klarheit von Kinderbüchern ausmachen, einen Text, der dem Leser in Form einer Bildergeschichte den bisherigen Verlauf des Ersten Weltkriegs vermitteln möchte. Dass in der Art der Darstellung auch die Schrecken des Kriegs ihre Bedeutung verlieren, dürfte nicht nur dem Charakter eines Bilderbuchs gerecht werden, sondern auch die gewünschte Propagandabotschaft an die Leser transportieren.

Was Bild und Text anbelangt, so ordnet sich das *Weltkriegsbilderbuch* inhaltlich in die Reihe ähnlicher zeitgenössischer Publikationen ein.¹⁶¹ Während sich die Kinderbuchillustrationen jedoch anfangs nicht auf konkrete Kriegereignisse bezogen, wurden parallel zu ersten Kriegserfolgen häufiger – wie zum Beispiel auch im *Weltkriegsbilderbuch* – tatsächliche Begebenheiten geschildert, wobei jedoch die unmittelbare Realität des Kriegs ausgeklammert blieb.¹⁶² Dass man dabei grundsätzlich auch von einem Sieg Deutschlands ausging, verdeutlicht der Innentitel des *Weltkriegsbilderbuchs*, wo sich folgender Text findet:

In der Mitte Michl steht,
Links am Tisch sitzt Mohamed,
Franzl aber ruht zur Rechten.
Aus unzähligen Gefechten

Gingen siegreich sie hervor,
Wenn sich auch die halbe Erde
Heuchlerisch von ihnen kehrte
Und zum Kriege sich verschwor.¹⁶³

Darunter wird darauf verwiesen, dass es sich bei der vorliegenden Schrift um Teil 1 handle, während Teil 2 „nach Friedensschluß zur Ausgabe“ kommen würde.¹⁶⁴

In der Gestaltung scheinen die Illustrationen auf druckgrafische Arbeiten aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg zurückzugehen. Beispielhaft kann hier das Titelbild zu *Die Schnupftabakdose* von Hans Bötticher angeführt werden, das Richard Seewald vor 1912 gestaltete [44].¹⁶⁵ Es zeigt Friedrich

¹⁶¹ Heiner Jacobs, *Erster Weltkrieg*, ebd., S. 42-43.

¹⁶² Ebd., S. 42.

¹⁶³ Pronold/ Henselmann, a.a.O.

¹⁶⁴ Ebd.

¹⁶⁵ Richard Seewald (1889-1976). *Zum 100. Geburtstag*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von der Richard und Uli Seewald Stiftung Ascona, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellungen im Kölnischen Stadtmuseum, Kunstmuseum Olten, Museo Comunale d'Arte Moderna Ascona und im Münchner Stadtmuseum, Ascona 1989, S. 20 [44].

den Großen in reiner Profilansicht auf einem sich aufbäumenden Pferd vor einer Landschaftskulisse, wie er eine Prise aus seiner Schnupftabakdose nimmt. Charakteristisch für dieses Blatt sind die Linearität der Gestaltung, die schwarze Kontur und die strenge Lokalfarbigkeit, die später auch für Henselmanns Illustrationen von grundsätzlicher Bedeutung sind. Direkter Anlass für Henselmann, die Illustration eines Bilderbuchs auszuführen, mag aber besonders das Vorbild seines Lehrers Angelo Jank gewesen sein, der im Jahr 1915 unter dem Titel *Soldatenbilderbuch* eigene Illustrationen in einer ähnlichen Form veröffentlichte.¹⁶⁶

2.3.5 Die Rezeption der Kriegsthematik in den Arbeiten Henselmanns

Außer den Illustrationen zum *Weltkriegsbilderbuch* finden sich im Œuvre Albert E. Henselmanns nur wenige Arbeiten, die sich thematisch mit kriegerischen Auseinandersetzungen befassen.¹⁶⁷ Von den genannten Werken sind heute drei erhalten: Zwei Kampfdarstellungen [45-46], die möglicherweise in der Galerie Hugo Helbing in München zum Verkauf standen, sowie ein in Fragmenten überliefertes Triptychon mit dem Titel *Kampfszene – Schlacht auf der Brücke* [47-49], das der Künstler wahrscheinlich als Wettbewerbsbeitrag zur Preisaufgabe der Münchner Akademie zum Thema *Kampf* im Wintersemester 1915/ 16 einreichte und das die Jury daraufhin mit dem ersten Preis auszeichnete.¹⁶⁸ Die dreiteilige Arbeit gliedert sich in einen hochrechteckigen Mittelteil

¹⁶⁶ **Angelo Jank**, *Soldatenbilderbuch*, Mainz 1915. Jank fertigte die Zeichnungen für die Buchillustration im Jahr 1914. Das so genannte Bilderbuch enthält abwechselnd Text- und Bildseiten, wobei die Texte von verschiedenen Autoren stammen.

¹⁶⁷ Albert E. Henselmann, Kriegstrauung, vor 1917, Material, Größe, Bezeichnung und Verbleib unbekannt, Ausstellung: Baden-Baden, Deutsche Kunstausstellung, 1917, Nr. 488, WV 191; Die letzten Kriegseier?, vor 1917, Material, Größe, Bezeichnung und Verbleib unbekannt, Ausstellung: Baden-Baden, Deutsche Kunstausstellung, 1917, Nr. 489, WV 192; *Deutsche Kunstausstellung Baden-Baden 1917*, Ausstellungskatalog, Baden-Baden 1917. Sarajevo, vor 1918, Material, Größe, Bezeichnung und Verbleib unbekannt, Ausstellung: Baden-Baden, Deutsche Kunstausstellung, 1918, Nr. 367, WV 217; *Deutsche Kunstausstellung Baden-Baden 1918*, Ausstellungskatalog, Baden-Baden 1918.

¹⁶⁸ Albert E. Henselmann, Kampfszene, um 1916, Öl auf Karton, 65,5x87 cm, bez. vorn: Hugo Helbing, München; Rückseite Aufkleber Sammlung Louis Günzburger, Genf, MiR, WV 189 [45]. Kampfszene, um 1916, Öl auf Karton, 88,5x61 cm, unbez., MiR, WV 190 [46].

Albert Henselmann, Kampfszene – Schlacht auf der Brücke: Mitteltafel, 1916, Öl auf Karton, 96x60,5 cm, Rückseite bez.: Alb. Henselmann München 1916, MiR, WV 188 [47]; Ausstellung: Baden-Baden, Deutsche Kunstausstellung, 1917, Nr. 485a; *Deutsche Kunstausstellung Baden-Baden 1917*, a.a.O. Kampfszene – Schlacht auf der Brücke: Rechter Seitenflügel, 1916, Öl auf Karton, 47,5x81 cm, bez.u.r.: ALB.HENSELMANN./MÜNCHEN./ 1916, MiR, WV 187 [48]. Der Verbleib des linken Flügels ist unbekannt; Ausstellung: Baden-Baden, Deutsche Kunstausstellung, 1917, Nr. 485; *Deutsche Kunstausstellung Baden-Baden 1917*, a.a.O. Vgl. auch zeitgenössische Fotografie der Ausstellungsräume mit *Kampfszene – Schlacht auf der Brücke* im Nachlass [49] [STA OG].

Belobigung Albert E. Henselmanns, der an einem Wettbewerb der Studierenden der Münchner Akademie unter dem Motto *Kampf* teilgenommen hatte; Bestätigung der Akademie vom 5.1.1916 und

und zwei querechteckige Seitenflügel. Die Wiedergabe einer Schlacht auf der Brücke entwickelt sich von links nach rechts leicht aufsteigend über alle drei Leinwände hinweg, wobei die Gesamtheit des Bildes durch die Einzelrahmung in drei Abschnitte unterteilt wird. Eine Besonderheit ist, dass in den beiden Flügeln ausschließlich die Brücke bis zur Höhe der Brüstung, links, beziehungsweise bis auf Straßenniveau, rechts, sowie der Hintergrund, eine Stadtlandschaft an beiden Ufern, dargestellt werden. Auf dem rechten Seitenteil sind – im Gegensatz zur linken Seite – von der Brücke herabstürzende Pferde und Reiter zu erkennen. Die eigentliche Schlachtszene zeigt die hochrechteckige Mitteltafel, auf der individuelle Formen wie Pferde, Menschen, Fahnen und Lanzen im Schlachtgetümmel unterzugehen scheinen.

Motivisch sind hier zwei mögliche Vorbilder auszumachen, die Henselmann – wiederum in der Sammlung der Alten Pinakothek – in München zum Studium zur Verfügung gestanden hätten: die *Alexanderschlacht* von Albrecht Altdorfer [50] und die *Amazonenschlacht* von Peter Paul Rubens [51].¹⁶⁹ In beiden Arbeiten setzen sich die Künstler mit dem Motiv des Schlachtengetümmels im Aufeinandertreffen zweier gegnerischer Parteien auseinander. Während Altdorfer jedoch den Standpunkt des Betrachters von einer erhöhten Position mit Blick über ein sich panoramaartig ausbreitendes Schlachtfeld mit Landschaft im Hintergrund wählt, versetzt Rubens diesen in die unmittelbare Nähe des Kampfgeschehens, das sich auf einer Brücke vor ihm abspielt. Henselmann übernimmt für sein Triptychon diese Komposition der Untersicht auf eine Brücke mit Kampfszene. Daneben finden sich weitere Zitate der *Amazonenschlacht* wie die auf der rechten Seite von der Straße herabstürzenden Tier- und Menschenleiber sowie das wilde, unübersichtliche Kampfgetümmel mit dem sich aufbäumenden Pferd im Zentrum der Darstellung. Im Gegensatz zu Peter Paul Rubens, der auf die exponierte Wiedergabe von Waffen verzichtet, scheint Henselmann nach dem Vorbild von Altdorfers *Alexanderschlacht* gearbeitet zu haben, in der die gerichteten Bewegungen der verschiedenen Truppenteile unter anderem anhand der Lanzen und Fahnen

Münchner Neueste Nachrichten vom 17.1.1916 [STA OG: ZA 94/ 9]. Es konnte nicht mit letzter Sicherheit ermittelt werden, ob es sich bei diesem Beitrag um *Kampfszene – Schlacht auf der Brücke* handelte oder um eines der beiden anderen genannten Werke. Die nachweisbare Präsentation von *Kampfszene – Schlacht auf der Brücke* in einer Ausstellung könnte jedoch die Vermutung bestärken, dass diese Arbeit ausgezeichnet worden war.

¹⁶⁹ Vgl. **Gerlinde Brandenburger-Eisele/ Hans-Joachim Fliedner**, *Albert Henselmann. Caspar Henselmann*, Ausstellungskatalog, herausgegeben vom Kulturamt der Stadt Offenburg/ Städtisches Museum im Ritterhaus, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Museum im Ritterhaus, Städtische Galerie im Spitalspeicher, Offenburg 1994, S. 28. Albrecht Altdorfer, *Die Alexanderschlacht*, 1529, Öl auf Holz, 158x120 cm, bez.u.l.: (Monogramm) 1529, *Alte Pinakothek, München*, von Herzog Wilhelm IV. für das Lusthaus bei der Residenz zu München bestellt; *Alte Pinakothek, München*, a.a.O., Abb. 89 [50] und S. 8. Peter Paul Rubens, *Die Amazonenschlacht*, Öl auf Holz, 121x165,5 cm, *Alte Pinakothek, München*, aus der *Düsseldorfer Galerie; Alte Pinakothek, München*, a.a.O., Abb. 131 und S. 87 [51].

nachvollzogen werden können. Betrachtet man die wesentliche inhaltliche Bedeutung dieser Bildelemente für das Gemälde *Kampfszene – Schlacht auf der Brücke*, so ergibt sich, dass der Künstler Fahnen und Lanzen möglicherweise als Metaphern für den Kampf als solchen einfügt. Bezüglich der Wahl dieser Waffen fällt des Weiteren auf, dass Henselmann hier nicht unmittelbar auf die aktuelle, zeitgenössische Thematik des Ersten Weltkriegs und die dort zum Einsatz kommenden, so genannten ‚modernen Waffen‘ Bezug nimmt, sondern im Rahmen der Aufgabenstellung der Akademie motivisch mit Zitaten aus klassischen Kampfszenen von Meistern aus der Alten Pinakothek arbeitet.

Was den Duktus und das Kolorit anbelangt, so unterscheidet sich Henselmanns Wettbewerbsbeitrag wesentlich von den beiden Vorbildern. Die Bewegungen des Schlachtengetümmels, die zum Beispiel bei Altdorfer durch die kompositorische Ausrichtung von Mensch, Tier und Waffen und deren zeichnerisch wirkende, detailgenaue Ausgestaltung wiedergegeben wird, kommt bei Rubens sowohl durch die Bildkomposition als auch die Dynamik eines malerischen Pinselduktus zum Ausdruck. Bei Henselmann hingegen erscheint die Darstellung – trotz eines stellenweise malerischen Farbauftrags – in der multiplen Verknüpfung schwarzer Konturlinien statisch und vergleichsweise unbewegt, was durch die Gestaltung in Form von drei Einzelbildern und der Wirkung, die dem breiten Rahmen dadurch zukommt, noch verstärkt wird. Im Kolorit orientiert sich der Künstler an tonigen Farbwerten, wie sie die Münchner Schule in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hervorbrachte: Die Mehrzahl der Kämpfenden sowie die Brücke mit Hintergrundlandschaft sind vorwiegend in schwarzen und braunen Farbtönen gehalten und kontrastieren mit dem Weiß des Himmels sowie einigen weißen Hervorhebungen in der Kleidung der Soldaten. Auffällig sind einige wenige kleinformatige, rot-, orange- und blaulokalfarbige Flächen, die in der Gegenüberstellung mit der dominierenden Tonigkeit stark hervortreten und als Reminiszenzen an die Farbigkeit der *Alexanderschlacht* und auch der *Amazonenschlacht* betrachtet werden können.

Stilistisch zeigt sich in *Kampfszene – Schlacht auf der Brücke* eine Weiterentwicklung der für den *Bonifatius-Zyklus* geschilderten Veränderungen hin zu einer Ausdrucksweise im Sinne der Jugendstilmalerei.¹⁷⁰ Die Komposition erscheint unter anderem durch die Reduktion auf eine eigenwertige Farbpalette flächiger und – trotz der Einschränkungen durch die Rahmung – linear verknüpfter. Hinsichtlich der Farbgebung fällt darüber hinaus auf, dass sich Henselmann – ähnlich wie im *Bonifatius-Zyklus* – auch in dieser Arbeit nicht von einer tonigen Farbgebung löst. Vorbilder

¹⁷⁰ Eine weitere Form der vom Jugendstil geprägten Malerei zeigt ein heute nur noch als Schwarz-Weiß-Reproduktion in einem zeitgenössischen Ausstellungskatalog erhaltenes Werk mit dem Titel *Lotte*, vor 1918; *Deutsche Kunstausstellung Baden-Baden 1918*, a.a.O., Nr. 235, Abb. S. 22.

für jene Gestaltungsweise finden sich auch hier in den Werken des Münchner Akademieprofessors Angelo Jank wie zum Beispiel in *Ritter Hans Gerstenkorn* aus der Zeit vor 1912, das zwei Ritter zeigt, die im Kampf mit der Lanze zu Pferd aufeinandertreffen [52-53].¹⁷¹ Die Farbigkeit bei Jank ist stark tonig und reduziert; Farbtöne wie blau und gelb werden nur punktuell gegenstandsgebunden verwendet, während Schwarz- und Weißabstufungen als Umrisslinien und Lokalfarben das Dargestellte definieren und in der Bildebene flächig miteinander verknüpfen. Neben der bildgestalterischen Ähnlichkeit mit *Kampfszene – Schlacht auf der Brücke* zeigt sich auch eine inhaltliche: beide scheinen eine Leidenschaft für ritterliche Lanzenkämpfe zu teilen, die bei Henselmann jedoch in dem Maße umso anachronistischer wirkt, als zum Zeitpunkt des Entstehens seines Gemäldes der Weltkrieg als erste militärische, mit Hilfe ‚moderner Massenvernichtungswaffen‘ ausgetragene Auseinandersetzung stattfand.

Neben Bildkomposition und Malweise ist das bereits angesprochene, mehrteilige Bildformat von *Kampfszene – Schlacht auf der Brücke* außergewöhnlich, das Henselmann hier erstmals verwendet. Mit dem Triptychon wählt Henselmann ein Format, das seinen Ursprung in der religiösen Tafelmalerei hat.¹⁷² Durch die Anlehnung an die Idee des mehrteiligen, christlichen Altarretabels wird der Arbeit ein quasi sakraler Charakter verliehen: Die Kampfszene rückt an jene Stelle, die im Rahmen des Altars als Bild der Anbetung zumeist der Darstellung des Heiligen gewidmet ist. Hiermit erhält die Schlacht durch ihre Dreiteiligkeit eine Bedeutung, der zunächst eine Anbetungswürdigkeit zuzukommen scheint und die als die „Sakralisierung des Profanen“ bezeichnet werden kann.¹⁷³ Darüber hinaus kann der Kampfhandlung aufgrund der Wahl des Bildformats auch ein göttlicher Auftrag oder eine Legitimation zugesprochen werden. In welchem Maße Henselmann in seinem Werk jedoch direkt oder indirekt auf die andauernde kriegerische Auseinandersetzung anspielen wollte, ist fraglich. Möglicherweise war es jedoch unter anderem das Pathetisch-Verklärende der Kriegsdarstellung, das die Juroren bewog, dieses Triptychon mit einem Preis auszuzeichnen.

¹⁷¹ Angelo Jank, *Ritter Hans Gerstenkorn*, bez.u.m.: A. JANK., Material, Größe und Verbleib unbekannt; *Die Jugend*, Nr. 34, 1912, S. 1074/ 75 [52]. Vgl. auch: Angelo Jank, *Eiserne Wehr*, unbez. Datierung, Material, Größe und Verbleib unbekannt; *Die Jugend*, Nr. 39, 1901, S. 641 [53].

¹⁷² Henselmann weicht in seinem Bildformat vom ursprünglichen Triptychon-Begriff ab, der von einer dreiteiligen Arbeit ausgeht, deren bewegliche Seitenteile bei gleicher Höhe im Verhältnis zur Mitteltafel halb so breit sind, so dass diese verschlossen werden kann. In *Kampfszene – Schlacht auf der Brücke* bleibt nur die Dreiteiligkeit und die besondere Bedeutung der Mitteltafel erhalten, die durch eine Veränderung des Bildformats noch betont wird.

¹⁷³ **Klaus Lankheit**, *Das Triptychon als Pathosformel*, Heidelberg 1959, S. 5. Hinsichtlich von „Wirkung, Affektkraft, Ausstrahlung des christlichen Triptychons“ verwendet Lankheit den Begriff der „Pathosformel“, der ursprünglich von Aby Warburg eingeführt wurde.

2.3.6 Werke der Nachakademiezeit: Experimente und Entwicklungen?

Zwei weitere Werke Henselmanns, die um 1920 etwa in der Zeit seines Weggangs aus München entstanden, können die Heterogenität seines Frühwerks nochmals verdeutlichen. Wahrscheinlich um 1919 malte der Künstler ein Gruppenbildnis, dessen Schwarz-Weiß-Fotografie sich heute im Nachlass befindet [54].¹⁷⁴ Obwohl auf der Grundlage der Fotografie keine Aussagen über die Farbigkeit und nur wenige über den Duktus gemacht werden können, fällt die expressiv anmutende Malweise besonders auf. Alles scheint sich in Bewegung zu befinden: Der Hintergrund, der Tisch mit den Personen und einem Sonnenblumenstillleben im Vordergrund lösen sich in undefinierten Pinselstrichen auf, die breit und möglicherweise pastos auf den Malgrund aufgebracht wurden. Die Gesichtszüge der Dargestellten scheinen ausdrücklich deren emotionalen Zustand spiegeln zu wollen, denn Henselmann arbeitet die Stirnfalten sowie Augen- und Mundpartie so heraus, dass die Gesichter der Dargestellten in Reaktion auf die lesende, am Tisch sitzende Person in der Mitte der Gruppe neugierig und zweiflerisch wirken. Diese Arbeit reiht sich zwar thematisch in die Reihe der in den Studienjahren entstandenen Gruppenbildnisse ein, weist jedoch stilistisch einige Besonderheiten auf, die in dieser Art in Henselmanns Frühwerk bisher nicht zu finden waren und auf eine Weiterentwicklung des Künstlers über spätimpressionistische Formen hinaus in Richtung des Expressionismus und dessen emotional gesteigerten Ausdrucksmitteln verweisen könnten. Darauf deutet auch eine weitere Arbeit aus dem Jahr 1920 hin, die sich besonders in Kolorit und Komposition wesentlich von allen bisherigen Werken unterscheidet [55].¹⁷⁵ Das Stillleben fällt besonders wegen seiner expressiven Farbigkeit von Rot-, Gelb-, Grün- und Blautönen auf, die in breiten Pinselstrichen – unter Verzicht auf eine schwarze Kontur – auf den Bildträger aufgebracht wurden. Darüber hinaus verabschiedet sich Henselmann in dieser Arbeit erstmals nicht nur von einer naturalistisch-realistischen Farbgebung, sondern auch von einer entsprechenden Bildkomposition. So treten in diesem Stillleben abstrakte Bildelemente zu Tage, wie sie im Werk des Künstlers bisher

¹⁷⁴ Albert E. Henselmann, Gruppenbildnis, um 1919, Größe, Material und Verbleib unbekannt (ehemals Sammlung Feßler, Pforzheim), bez.u.r.: AH, WV 228; Fotografie im Nachlass [STA OG] auf Karton aufgeklebt, bez.l.: Gust/ Fässler (sic!) Besitz/ Pforzheim/ Dr. Kantorowsky; bez.r.: Fässler/ Pforzheim/ Hensel [54]. Möglicherweise werden in der Bezeichnung die dargestellten Personen genannt: oben v.l.n.r.: Gustav Henselmann, Herr Feßler, Albert Henselmann und vorn Dr. Kantorowsky. Letzterer könnte Dr. Georg Kantorowsky (24.8.1883, Loslau/ Schlesien-30.8.1972, Oakland/ Kalifornien), jüdischer Theologe und Rabbi aus Berlin sein; History of Congregation B'nai Emunah, <http://www.uscj.org/ncalif/sanfranbe/history/html> [01.08.2001], S. 1; Katja Leyrer, Überall weiße Flecken, http://www.nadir.org/nadir/periodika/jungle_world/_98/45/11a.htm, 04.11.1998 [01.08.2001], S. 1; Lebensdaten Georg Kantorowsky, http://www.luise-berlin.de/Ehrungen/k/kantorowsky_georg.htm [01.08.2001], S.1. Albert Feßler [STA PF].

¹⁷⁵ Albert E. Henselmann, Blumenstillleben mit Früchten, 1920, Öl, 40,5x48 cm, bez.o.r.: AH/ 20, Privatbesitz, USA, WV 240 [55].

nicht zu sehen waren. Auch die Anordnung der einzelnen Gegenstände im Bild unterliegt nicht mehr den Prinzipien der Perspektive und der Schwerkraft: Einzig die Blumenvase vorne links steht auf einem Tisch, der von unten in das Bild hineinragt. Das sich dahinter beziehungsweise darüber auf einem dunklen Tuch ausbreitende Früchtestillleben scheint vor einem roten Hintergrund ohne Halt im Raum zu schweben. In Farbigkeit und Komposition tendiert Henselmann hier zu expressiven Gestaltungsmerkmalen, wie sie von den Künstlern der *Brücke*, der *Neuen Künstlervereinigung München* und des *Blauen Reiters* seit dem ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts entwickelt und in verschiedenen Ausstellungen in München sowie in diversen Publikationen präsentiert wurden.¹⁷⁶

Einerseits wird an dieser Stelle deutlich, dass Henselmann in München unmittelbaren und vielfältigen Kontakt mit Arbeiten von Künstlern des deutschen Expressionismus hatte. Andererseits ist auch zu berücksichtigen, dass er sich zu einem Zeitpunkt an dieser Stilrichtung zu orientieren schien, zu dem der Niedergang des Expressionismus bereits begonnen hatte: Mit dem Ende des Ersten Weltkriegs war nur noch Paul Klee als bedeutender Vertreter des deutschen Expressionismus in der Stadt, während alle anderen im Krieg gefallen oder aus der Stadt beziehungsweise ins Ausland geflohen waren.¹⁷⁷ Ein Förderer und später einer der bedeutendsten Kritiker dieser Stilrichtung, Wilhelm Hausenstein, meinte bereits 1915 in Richard Seewalds Gemälde

¹⁷⁶ Henselmanns Stilleben scheint dem Vorexpressionismus im Sinne Wilhelm Hausensteins zugeordnet werden zu können, der diesen im Verhältnis zum Expressionismus mit dem Begriff der „wenigstens verhältnismäßigen Gegenständlichkeit“ im Gegensatz zu einer „mindestens relativen Ungegenständlichkeit“ definierte und so versuchte, die graduelle Entfernung des Expressionismus vom Gegenständlichen zu erklären; **Wilhelm Hausenstein**, Über den Expressionismus in der Malerei, *Tribüne der Kunst und Zeit*, herausgegeben von Kasimir Eschmid, Band 2, Berlin 1919, S. 23ff.

Öffentliches In-Erscheinung-Treten der genannten Künstlervereinigungen: Die Galerie für Neue Kunst – Hans Goltz zeigte seit ihrer Eröffnung 1912 am Odeonsplatz in München bis zu Beginn des Ersten Weltkriegs insgesamt fast 50 Ausstellungen – davon die Hälfte mit einem Katalog – unter anderem mit Werken aus dem Kreis der *Brücke*, des *Blauen Reiters* und der *Neuen Künstlervereinigung*; **Lochmaier**, Die Galerie ‚Neue Kunst – Hans Goltz‘ in München, *Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905-1933*, a.a.O., S. 105/ 106. Während des Kriegs ging die Zahl der Ausstellungen zwar zurück, dennoch waren bei Hans Goltz in den Jahren 1916 und 1917 Arbeiten von Erich Heckel und Karl Schmidt-Rottluff zu sehen; ebd., S. 106. Die Moderne Galerie Thannhauser stellte in den Jahren bis 1916 Arbeiten von Hofer, Pechstein, Marc, Macke und Kandinsky aus; daneben finden sich im Katalog zur Ausstellung *Moderne deutsche Graphik* aus dem Jahr 1919 auch Hinweise unter anderem auf Werke von Heckel, Marc, Pechstein und Kokoschka; *Katalog der Modernen Galerie Thannhauser München*, Ausstellungskatalog mit einer Einführung von Wilhelm Hausenstein, München 1916, S. 11/ 12. *Moderne Deutsche Graphik. Große Ausstellung*, Ausstellungskatalog, veröffentlicht anlässlich der Ausstellung im grafischen Kabinett der Modernen Galerie Thannhauser, München 1919, S. 15, 20, 26 und 34. Bereits ein Jahr zuvor waren in der Jahresausstellung der Münchner Sezession 1918 Werke von Oskar Kokoschka zu sehen; *Neue Münchner Sezession 1918*, Ausstellungskatalog, veröffentlicht anlässlich der IV. Ausstellung, München 1918.

¹⁷⁷ **Dennis Crockett**, *Die neue Sachlichkeit: Post-Expressionism in Germany 1919-1925*, Dissertation, City University of New York 1993, Ann Arbor 1996, S. 223.

Tabakpakete, das er erworben hatte, das vermeintliche Ende dieser Stilrichtung zu erkennen.¹⁷⁸ Auf der Grundlage eines Vortrags vom 14.3.1918 vor der *Deutschen Gesellschaft 1914* und dem *Bund deutscher Gelehrter und Künstler* in Berlin entstand im September desselben Jahres ein Aufsatz, in dem sich Hausenstein mit dem Expressionismus auseinandersetzte und die Frage nach dessen Zukunft wie folgt beantwortete:

„Die expressionistische Malerei – anders vielleicht die Plastik – ist bereits in dem Moment historischer und sachlicher Vollendung angekommen; der Flügel hat durchgeschwungen [...].“¹⁷⁹

Henselmanns Stillleben entstand schließlich zu einem Zeitpunkt, zu dem die Diskussion um den Fortbestand oder das Ende des Expressionismus anlässlich der Ausstellung von über 600 Arbeiten deutscher Künstler im Sommer 1920 in Darmstadt ihren Höhepunkt erreichte. So schrieb Gustav Friedrich Hartlaub zum Beispiel, dass die Hängung vieler Gemälde von Kopisten und Nachahmern der „großen deutschen Expressionisten“ zu beklagen sei.¹⁸⁰ Möglicherweise war die kritische Stimmung gegen ‚Nachahmer‘ ein Grund dafür, dass es sich bei dem zuletzt besprochenen Gemälde um das einzige, bekannte jener Art im Œuvre Henselmanns handelt.

2.4 Resümee der Studienjahre

Für den Zeitraum der Ausbildung an den Kunstakademien in Karlsruhe und München bis 1920 ist festzustellen, dass Albert E. Henselmann sich während seiner Studienzeit an diversen, ihm vor Ort zur Verfügung stehenden Vorbildern orientiert und in verschiedenen Techniken und

¹⁷⁸ **Anton Sailer**, *Seewald 1889-1976. Eine Werkauswahl mit zeitgenössischen Würdigungen und Zitaten aus Büchern von Richard Seewald*, München 1977, S. 25.

¹⁷⁹ **Hausenstein**, Über den Expressionismus in der Malerei, a.a.O., S. 52/76. Vgl. auch **Wilhelm Worringer**, *Künstlerische Zeitfragen*, München 1921, S. 7 (Die Publikation basiert auf einem Vortrag, den Worringer am 19.10.1920 in der Ortsgruppe München der *Deutschen Goethegesellschaft* gehalten hatte). Diesen beiden Autoren widersprach Paul Fechter im Jahr 1923: Seiner Meinung nach war der Expressionismus nicht tot, sondern hat sich weiterentwickelt; **Paul Fechter**, Die nachexpressionistische Situation, *Das Kunstblatt* 7, 1923, S. 321.

¹⁸⁰ **Crockett**, a.a.O., S. 48. Gustav Friedrich Hartlaub, Rezension der Ausstellung, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 15.7.1920; zitiert nach ebd., S. 49/50. Diese Einstellung teilt er mit **Worringer**, a.a.O., S. 9: „Aber gerade, weil die Legitimation des Expressionismus nicht im Rationalen liegt, sondern im Vitalen, stehen wir heute vor seiner Krise: nicht seine Ratio ist erschüttert (seine Manifeste bleiben logisch heute so wahr oder falsch wie sie es waren im Augenblick, als sie zuerst ausgesprochen wurden), sondern seine Vitalität ist erschüttert. Vital hat er ausgespielt, nicht rational. Und nur darum ist der Fall hoffnungslos. Mag der Expressionismus heute seine Luftwurzeln noch so gierig nach allen Seiten ausstrecken: der Raum um ihn herum ist leer geworden und ausgesogen und gibt nichts mehr her an lebendigen Nährkräften.“

Stilrichtungen geschult hatte. Zahlreiche Akt-, Tier- und Naturstudien, die neben verschiedenen Gemälden im Laufe dieser Jahre immer wieder entstanden, bestätigen den Eindruck, dass der Künstler sein Akademiestudium zunächst so durchlaufen hatte, wie es die Akademieverfassung von 1911 vorsah: In der Komponierklasse, die Henselmann bei Angelo Jank besuchte, sollten die Studenten im Atelier oder in den Pinakotheken Meisterwerke kopieren und zur selbstständigen Ausführung von eigenen Entwürfen angeleitet werden.¹⁸¹ Dass er sich dabei als ‚Musterstudent‘ erwies, der zur vollsten Zufriedenheit seines Professors arbeitete, zeigt folgendes Zeugnis von Angelo Jank:

„Herr Henselmann betreibt sein Studium mit größtem Ernst u. Eifer u. möchte ihn für ein Stipendium auf das Wärmste empfehlen. Derselbe wurde am Schlusse d. Sommersemesters 1914 vom Kollegium der Akademie mit der silbernen Medallie ausgezeichnet.“¹⁸²

Die Ausführungen analog zum heute bekannten Œuvre haben ergeben, dass Henselmann sich in seinem Studium nicht auf ein epigonenhaftes Kopieren, sondern vielmehr auf das Zitieren von Bildelementen, Kompositions- oder Stilmerkmalen sowie auf die Nachahmung von Duktus und Kolorit verlegte und durchaus eigene Ideen umsetzte. Dabei hielt er sich jedoch sowohl innerhalb seines malerischen als auch seines grafischen Werkes eng an traditionelle beziehungsweise allgemein anerkannte Bildformen und Gestaltungsweisen. Eine rückblickend umfassendere und kritischere Auseinandersetzung mit der Münchner Galeriekunst des 19. Jahrhunderts oder gar mit der Frage nach der Gegenständlichkeit als solche, wie Kandinsky sie in seiner Schrift *Über das Geistige in der Kunst* von 1910 in München anstieß, lässt sich anhand der in diesem Zeitraum entstandenen Arbeiten nicht nachweisen.¹⁸³ Festzuhalten bleibt jedoch, dass Henselmann sich seit Mitte des zweiten Jahrzehnts in Werken wie *Kampfszene – Schlacht auf der Brücke* oder dem *Bonifatius-Zyklus* sowie in seinen Zeichnungen und Skizzen verstärkt vom Primat des Naturalismus löste, dem er sich – wie wiederkehrende Anklänge an Lovis Corinth zeigen – nie ganz verschrieben

¹⁸¹ **Horst Ludwig**, *Franz von Stuck und seine Schüler. Gemälde und Zeichnungen*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von der Villa Stuck München, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung ebd., München 1989, S. 13/ 14.

¹⁸² Zeugnis unterzeichnet von Angelo Jank mit Datum vom 12.5.1915 (Unterstreichungen und Abkürzungen entsprechen dem Original). Weitere Zeugnisse desselben Professors vom 5.6.1916, 6.8.1917 und vom 3.11.1918, in denen er Henselmann die Teilnahme an seiner Komponierklasse bescheinigte und ihn erneut für Stipendien empfahl [**STA OG**].

¹⁸³ Ob Henselmann Kandinskys Schrift *Über das Geistige in der Kunst* kannte, ist nicht festzustellen. In seiner Bibliothek fand sich jedoch *Der Blaue Reiter*, herausgegeben von Franz Marc und Wassily Kandinsky, München 1914; Privatbesitz, USA.

hatte. Jedoch erst am Ende des Akademiestudiums belegt ein scheinbar singuläres Gemälde, das genannte Stillleben von 1920, den Niederschlag des Expressionismus in Henselmanns malerischem Werk.¹⁸⁴

Darüber hinaus fällt auf, dass sich in der Gesamtheit der bis zu seinem Weggang aus München im Jahr 1920 entstandenen Werke heute keines finden lässt, das sich mit dem Sujet der Landschaft befasst. Diese Tatsache scheint umso bedeutender, als sich im Œuvre aller hier als vorbildhaft genannten Künstler – Leibl, Trübner, Corinth, Schurth oder Fehr – zahlreiche Landschaftsbilder finden. Das Gesamtwerk Henselmann hingegen umfasst nur einige wenige Landschaften, die in den folgenden Jahren während seines Aufenthalts am Starnberger See entstanden.

Was die persönliche Situation Albert E. Henselmanns im Ersten Weltkrieg und während der revolutionären Umbrüche danach anbelangt, scheint der Künstler von diesen Ereignissen unbeeinflusst gewesen zu sein. Weder im künstlerischen noch im schriftlichen Nachlass finden sich Hinweise darauf, dass er mit Gruppierungen wie dem 1918 unmittelbar nach der Proklamation des Bayerischen Freistaats gegründeten Künstlerrat in Kontakt gekommen wäre.¹⁸⁵ Auch die kulturellen und politischen Auseinandersetzungen während der drei Wochen bestehenden kommunistischen Räterepublik und der Kunstdiktatur des so genannten Aktionskomitees, dessen Mitglieder – unter anderem Georg Schrimpf, Hans Richter und Paul Klee – die Entlassung aller Akademieprofessoren und die Übernahme der Tageszeitungen beschlossen hatte, scheinen keinen Einfluss auf die Person Henselmanns gehabt zu haben, der sich in dieser Phase als künstlerischer Beirat und Schauspieler am Münchner Schauspielhaus umfassend dem Theater gewidmet zu haben schien.¹⁸⁶

Insgesamt verfestigt sich hier der Eindruck, dass Albert E. Henselmann weniger an der Entdeckung oder Fortschreibung neuartiger Ausdrucksweisen in der bildenden Kunst der Avantgarde interessiert war, sondern dass er sich vielmehr an tradierten Kunstrichtungen orientierte. Deren Vertreter waren jene gut situierten Akademieprofessoren und Kritiker, die Henselmann in ihre Reihen befördern und ihm so einen ökonomisch gesicherten, von weiten Kreisen anerkannten Status als Künstler geben konnten. Im offensichtlichen Verzicht auf jede Form von Beteiligung an den revolutionären Umbrüchen in der Zeit während und nach dem Ende des Ersten Weltkriegs in

¹⁸⁴ Vgl. Abb. 55. Möglicherweise kommen bereits in der erwähnten Aktzeichnung aus der Zeit um 1915 solche Tendenzen zum Ausdruck, die der Künstler – nach heutigem Kenntnisstand – jedoch nicht weiter verfolgt hatte, vgl. Abb. 42.

¹⁸⁵ **Crockett**, a.a.O., S. 225: Gründung des Freistaats Bayern am 7.11.1918 und des Künstlerrats am 18.11.1918.

¹⁸⁶ Ebd., S. 226.

München ist erstmals ein Charakterzug Henselmanns zu erkennen, der auch im weiteren Verlauf der Biografie und des Schaffens zu Tage treten wird: Das Streben weniger nach künstlerischer Befreiung, sondern vielmehr nach gesellschaftlicher Anerkennung bei gleichzeitiger ökonomischer Sicherung. So scheint es in Folge auch nicht verwunderlich, dass Henselmann die Jahre der Inflation, die viele Künstler in starke wirtschaftliche Bedrängnis gebracht hatte, offensichtlich ohne größere materielle Sorgen auf Schloss Berg am Starnberger See verleben konnte.¹⁸⁷

2.5 Aufenthalt am Starnberger See 1920-1924

Albert E. Henselmann hatte bei seiner Abmeldung aus München Ende April 1920 zunächst keine neue Adresse angegeben.¹⁸⁸ Aus der Zeit um den Juni dieses Jahres ist jedoch ein Schreiben an die Krongutverwaltung Schloss Berg überliefert, in dem sich Henselmann um eine der Wohnungen bemühte, die in Gebäuden beziehungsweise in Gebäudeteilen des Schlosses Berg am Starnberger See an Privatpersonen vermietet wurden.¹⁸⁹ Entgegen seinen Erwartungen erhielt der Künstler aber erst auf der Grundlage einer erneuten Anfrage im Oktober 1921 die Verfügungsberechtigung über das so genannte Torbaugebäude [56].¹⁹⁰ Übergangsweise hatte Henselmann – wie aus dem Schriftverkehr des Künstlernachlasses zu ersehen ist – bis zu seinem Umzug und spätestens seit Februar 1921 in der Villa Renner im Ort Berg gewohnt.¹⁹¹ Wann der

¹⁸⁷ Ebd., S. 71ff: Obwohl viele Käufer in Kunst als wertbeständige Anlage (im Gegensatz zu Geld) investierten, verbesserte dies die Situation der Künstler nur wenig. Kaufpreise wurden zumeist vor Anfertigung der Arbeit ausgehandelt, so dass die Künstler im Wettlauf mit dem ständigen Preisverfall arbeiten mussten. Es entstanden daher in diesem Zeitraum weniger Ölgemälde, sondern vielmehr zahlreiche Grafiken und Aquarelle, zum Beispiel von Otto Dix und George Grosz. Viele versuchten sich auch an einen Galeristen zu binden und dadurch ein festes Mindesteinkommen zu erhalten.

¹⁸⁸ **STA M:** Melderegisterkarte Albert E. Henselmann: Abmeldung aus München am 28.4.1920 ohne Angaben eines neuen Wohn- oder Aufenthaltsorts.

¹⁸⁹ **Wittelsbacher Ausgleichsfonds**, München, Registratur WAF, Akt Berg 106: Vermietung von Wohnungen 1891-1914 und 1909-1923: Dieses erste Schreiben ist nicht datiert. In einem weiteren Brief vom 3.9.1920 erwähnt Henselmann dieses jedoch mit der Zeitangabe Juni.

¹⁹⁰ **Wittelsbacher Ausgleichsfonds**, München, Registratur WAF, Akt Berg 106: Vermietung von Wohnungen 1891-1914 und 1909-1923: Anfrage Henselmanns vom 17.10.1921 und handschriftliche Verfügungsberechtigung vom 26.10.1921 auf Seite 2 der Anfrage. Im Melderegister der Stadt Starnberg und des Ortes Berg ist kein Albert E. Henselmann verzeichnet [Stadtarchiv Starnberg **STA Starnberg**, Herr Pusch telefonisch im August 2000; **Gemeindearchiv Berg am Starnberger See**, Schreiben vom 25.4.2001]. Zwei zeitgenössische Fotografien im Nachlass zeigen den Künstler im Garten von Schloss Berg: 1. Rückseite bez.: Hensel, Ola/W. Tillesen./ Schloss Berg./ Starnbergersee./ 1922 [56] und 2. Rückseite bez.: Hensel, Ola/W. Tillesen/ Starnberger See/ 1922 mit Firmenstempel „Fritz Thudichum/ Bildmäßige Photographie/ Tutzing a. Starnberger-See“ [**STA OG**].

¹⁹¹ Brief vom 21.2.1921 adressiert an Albert Henselmann in Berg am Starnberger See/ Bayern, Villa Renner [**STA OG**].

Aufenthalt im Schloss Berg am Starnberger See endete, ist nicht eindeutig festzustellen. Noch Ende 1923 hatte er sich beim Wittelsbacher Ausgleichsfonds um einen Wohnungstausch bemüht; der Briefwechsel bricht jedoch kurz danach ab, so dass nicht festzustellen ist, ob diesem Ersuchen letztlich stattgegeben wurde.¹⁹² Möglicherweise war es erfolglos verlaufen, denn anhand zahlreicher Einzelskizzen und eines Skizzenbuchs mit Fragmenten eines Reisetagebuchs ist für die ersten Monate des Jahrs 1924 zu belegen, dass sich der Künstler zusammen mit seinem Augsburger Freund Otto Vogel auf eine Spanienreise begeben hatte.¹⁹³ Wahrscheinlich kehrte er jedoch im Anschluss an diese Reise an den Starnberger See zurück, von wo aus er – wie anhand der Ausstellungstätigkeit zu zeigen sein wird – erste Reisen nach Mannheim unternahm.¹⁹⁴

2.5.1 Ausstellungstätigkeit

Obwohl Albert E. Henselmann im Zeitraum zwischen 1920 und 1924 wahrscheinlich dauerhaft am Starnberger See lebte und arbeitete, zeigt die Teilnahme des Künstlers an verschiedenen Ausstellungen im Südwesten, dass er während seines Aufenthalts in Bayern den Kontakt zu Ausstellungshäusern in Baden und Württemberg nicht nur aufrecht erhielt, sondern sogar wieder intensivierte.¹⁹⁵ Nach seiner Abmeldung aus München nahm er im Jahr 1920 an einer Ausstellung des Badischen Kunstvereins in Karlsruhe anlässlich der *Badischen Woche* vom 18.-26. September mit 130 Werken 74 badischer Künstler sowie an der Werkbundschau in Stuttgart teil.¹⁹⁶ In den beiden folgenden Jahren präsentierte Henselmann seine Arbeiten auf der *Deutschen Kunstausstellung* in Baden-Baden jeweils in Sälen, in denen Künstler aus der Region ausgestellt

¹⁹² **Wittelsbacher Ausgleichsfonds**, München, Registratur WAF, Akt Berg 106: Vermietung von Wohnungen ab 1923: Schreiben von Albert E. Henselmann vom 30.11.1923; Bestätigung und Unterstützung des Ersuchens durch den Bürgermeister der Gemeinde Berg vom 28.11.1923; Bescheid über die Fortdauer des Verfahrens vom 3.12.1923.

¹⁹³ Albert E. Henselmann, Skizzenbuch Spanien mit Fragmenten eines Reisetagebuchs, 1924, Tusche auf Papier, 17,5x11,5 cm, unbez., MiR, WV 293. Weitere Skizzenblätter vgl. Werkverzeichnis WV 294ff.

¹⁹⁴ Stadtarchiv Mannheim **STA MA**: Melderegisterkarte Albert E. Henselmann: erstmalige Anmeldung in Mannheim am 26.7.1925 unter Angabe des letzten Wohnorts „Schlossberg/ Starnberger See“. In den Akten des Wittelsbacher Ausgleichsfonds finden sich heute keine Hinweise mehr auf den Bezug einer Wohnung im Schloss Berg nach Ende 1923.

¹⁹⁵ Es findet sich kein Hinweis darauf, dass Henselmann während dieser Zeit an Ausstellungen in München teilgenommen hatte, wie er dies während seiner Münchner Studienzeit regelmäßig der Fall gewesen war.

¹⁹⁶ **U. Rudolph**, Ausstellung von Werken badischer Künstler, *Badische Woche*, Sonderbeilage der *Badischen Presse*, 18.-26.9.1920, S.1: „Schließlich sei noch folgender Künstler mit Anerkennung gedacht: Des impulsiven A. Henselmann, München (aus Offenburg), [...]“ [**STA OG**: ZA 94/ 22]. Teilnahme an der Werkbundschau in Stuttgart, vgl. undatierter Lebenslauf im Nachlass [**STA OG**: L2-A].

waren.¹⁹⁷ Danach schlossen sich bis 1924 Beteiligungen an der *Großen Deutschen Kunstausstellung für freie und angewandte Kunst* in Karlsruhe an, auf der Henselmann neben Wilhelm Schnarrenberger, Karl Dillinger und Karl Hofer mit einer *Winterlandschaft am Starnberger See* vertreten war, sowie Ausstellungsbeteiligungen in der Mannheimer Galerie Buck, an der Internationalen Polizeiausstellung in Berlin, sowie in den Kunstvereinen Mannheim und Karlsruhe.¹⁹⁸

2.5.2 Kunstschaffen in einer Phase des Übergangs

Was das Kunstschaffen Albert E. Henselmanns in diesem Zeitraum anbelangt, so ist anhand der wenigen überlieferten Zeichnungen im Nachlass festzustellen, dass er an Entwicklungen anknüpfte, die ihn Ende des vorangegangenen Jahrzehnts bereits zu einer expressiv-dynamischen Malweise geführt hatten. Zwei Blätter aus dem Jahr 1922 sowie einige, während der Spanienreise 1924 entstandene Skizzen können dies beispielhaft belegen [57-58].¹⁹⁹ Darüber hinaus ergeben sich in der Untersuchung der gewählten Sujets einige Auffälligkeiten, die in deutlichem Unterschied zu Werken der Akademiejahre in Karlsruhe und München stehen. Im Gegensatz zu dieser vorausgegangenen Schaffensperiode entstanden in den frühen zwanziger Jahren – zumindest soweit dieses heute anhand des Werkverzeichnisses nachgewiesen werden kann – möglicherweise nur eine Aktzeichnung und keine Naturstudien, wie sie für die Studienzeit charakteristisch waren.²⁰⁰ Auch findet sich – über die eigenen Angaben des Künstlers in seinem Lebenslauf hinaus – kein konkreter Hinweis auf religiöse Arbeiten, Skizzen oder Studien, die er zwischen 1920 und 1924 geschaffen haben könnte.

¹⁹⁷ *Deutsche Kunstausstellung Baden-Baden 1921*, Ausstellungskatalog, Baden-Baden 1921, Herbststillleben, Nr. 309; Park, Nr. 432; Gärtnerei, Nr. 446. Daneben wurden Arbeiten von Oskar Kokoschka, Erich Heckel, Karl Hubbuch, Georg Scholz, Ernst Noether und Gustav Henselmann gezeigt. *Deutsche Kunstausstellung Baden-Baden 1922*, Ausstellungskatalog, Baden-Baden 1922, Klostersgarten, Nr. 542 (Albert Henselmann, Berg am Starnberger See).

¹⁹⁸ *Große Deutsche Kunstausstellung für freie und angewandte Kunst in Karlsruhe*, Ausstellungskatalog, Karlsruhe 1923, Winterlandschaft am Starnberger See, Nr. 39. Galerie Buck Mannheim, Internationale Polizeiausstellung, Berlin, und Ausstellung im Kunstverein Karlsruhe, vgl. undatierter Lebenslauf im Nachlass [STA OG: L2-A]. Ausstellung im Kunstverein Mannheim, vgl. E.B., Bildende Kunst in Mannheim – Mannheimer Kunstverein, *Volksstimme*, Oktober 1924 [STA OG: ZA 94/ 24] und Kunst und Wissenschaft – Mannheimer Kunstverein, *Neue Mannheimer Zeitung* (Morgenausgabe), 14.10.1924 [STA OG: ZA 94/ 25].

¹⁹⁹ Vgl. Albert E. Henselmann, Jagdszene, 1922, Kohle auf Papier, 27,5x25 cm, bez.u.r.: 22./ A. Henselmann, MiR, WV 274, [vgl. Abb. 41]; Jagdszene (Skizzenblatt), 1922, Kohle auf Papier im Passepartout, 41x31,5 cm, bez.u.r.: AH 22.; u.m.: Originalzeichnung; u.r.: Henselmann/ Berg Starnberg (letzte Zeile abgeschnitten, MiR, WV 275 [57]; Esel auf einer Brücke (Teil eines Skizzenblocks), 1924, Wachskreide auf Papier, 15x18,5, unbez., MiR, WV 300 [58].

²⁰⁰ Albert E. Henselmann, Männlicher Akt, 1924, 79x188 cm, Material, Bezeichnung und Verbleib unbekannt; in Bestandsverzeichnis von 1974, Nr. 575, WV 289.

Im Gegensatz zu den bisher entstandenen Werken entdeckte Henselmann – möglicherweise inspiriert durch die Natur am Starnberger See – die Landschaftsmalerei als Sujet. Das Werkverzeichnis umfasst für diesen Zeitraum einige Arbeiten, die sich einerseits unmittelbar mit der Landschaft rund um den Starnberger See auseinander setzen oder andererseits Naturerfahrungen beziehungsweise -erleben ohne örtlichen Bezug im Bild wiedergeben. Zur ersten Gruppe gehören zum Beispiel die Gemälde *Landschaft am See* [59], *Berg*, *Schlossberg* oder *Winterlandschaft am Starnberger See*.²⁰¹ Anhand eines der genannten Gemälde, *Landschaft am See*, das heute noch im Original vorliegt – die darüber hinaus genannten Arbeiten sind als Schwarz-Weiß-Fotografie im Nachlass erhalten – ist anzunehmen, dass Henselmann sich hinsichtlich des Duktus an Landschaftsgemälden Lovis Corinths orientiert hatte. Mit schnellen, zum Teil leicht pastos aufgetragenen Farbstrichen und -flecken, gestaltete Henselmann ein Landschaftsbild, das als Synthese aus Corinths früher Arbeit *Kirchhof in Nidden* von 1893 [60] und den spätimpressionistischen nach 1919 entstandenen Walchenseelandschaften betrachtet werden kann [61].²⁰² In ähnlicher Weise schuf Henselmann in diesen Jahren mindestens zwei Blumenstillleben, deren Fotografien heute Teil des Nachlasses sind [62-63].²⁰³ Auch hier zeigt sich eine deutliche Parallele im Duktus zu Werken Lovis Corinths, die etwa um die gleiche Zeit entstanden waren. Vergleicht man Henselmanns Stillleben *Blumen in einer Vase* von 1921 zum Beispiel mit Corinths *Kalla und Flieder mit Bronzefigur* von 1920 [64], so zeigen sich Ähnlichkeiten in der Betonung des einzelnen, gerichteten Pinselstrichs in der Gestaltung des undefiniert flächigen Hintergrunds oder in

²⁰¹ Albert E. Henselmann, *Landschaft am See (Starnberg?)*, 1921, Öl auf Leinwand, 46x63,5 cm, bez.u.r.: AHENSELMAN/ 1921, MiR, WV 265 [59]. *Berg*, um 1921, Material, Größe und Verbleib unbekannt, unbez., Kopie im Nachlass; *Schlossberg*, um 1921, Material, Größe und Verbleib unbekannt, unbez., Kopie im Nachlass [beide **STA OG**]. *Winterlandschaft am Starnberger See*, vor 1923, Material, Größe, Bezeichnung und Verbleib unbekannt; *Große Deutsche Kunstausstellung für freie und angewandte Kunst in Karlsruhe*, a.a.O., Nr. 39. Kritik der Ausstellung von **Hans Curjel**, Besprechung ‚Große Deutsche Kunstausstellung‘ Karlsruhe, *Das Kunstblatt* 7, 1923, S. 255: „Sie [Arbeiten von u.a. Scholz, Zabotin, Hofer] fallen aus dem Rahmen, der gut bürgerliche Sofa-Kunst heißt; und der im übrigen von Landschaftchen, Aktchen, Stillebchen und ähnlichen harmlosen Dingen ausgefüllt wird. [...] Die führenden deutschen Maler haben einen guten Instinkt gehabt, als sie zum größeren Teil die Mitwirkung bei diesem Unternehmen verweigerten.“

²⁰² Lovis Corinth, *Kirchhof in Nidden*, 1893, Öl auf Leinwand, 112x148 cm, bez.u.r.: Lovis Corinth 1893, Neue Pinakothek, München, Nr. 12043, erworben 1954 [60] und *Oktober Schnee am Walchensee*, 1919, Öl auf Holz, 45x56 cm, bez.u.r.: Lovis Corinth 1919, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Nr. 1520, erworben 1930 [61]; *Lovis Corinth*, a.a.O., Abb. 16, S. 113 und Abb. 132, S. 247.

²⁰³ Albert E. Henselmann, *Blumen in einer Vase*, Öl, Größe und Verbleib unbekannt, bez.u.r.: A. Henselmann/ 1921, WV 267 [62]. *Blumenstillleben mit Früchten*, 1920, Öl, Größe und Verbleib unbekannt, bez.u.r.: A. HENSEL/ MAN/ 1920, WV 241 [63]; Fotografien im Nachlass [**STA OG**].

der Abwendung von einer naturalistischen Gegenständlichkeit durch die Auflösung von Blüten in verschiedene Farbflecken und –striche [65].²⁰⁴

Was das Kolorit jener möglicherweise in Anlehnung an Arbeiten von Lovis Corinth geschaffenen Werke anbelangt, so können heute nur eingeschränkt Aussagen gemacht werden, da die meisten Gemälde Henselmanns aus dieser Zeit nur in Form von zeitgenössischen Schwarz-Weiß-Fotografien erhalten sind. Wie das im Original überlieferte Gemälde *Landschaft am See*, für das Henselmann diverse, von hellen Rot- und Ockerfarben punktuell durchbrochene Grün- und Brauntöne wählte, jedoch zeigt, wandte sich Henselmann nicht endgültig vom Galerieton des 19. Jahrhunderts ab, obwohl er im nur ein Jahr zuvor gemalten *Blumenstillleben mit Früchten* diese Loslösung bereits vollzogen zu haben schien.

Eine zweite, lokal nicht durch die Wahl des Bildausschnitts oder den Titel definierte Gruppe von möglicherweise später entstandenen Landschaftsgemälden scheint sich wiederum mehr am Realismus und Naturalismus sowie an möglichen Vorbildern im Werk von Wilhelm Trübner zu orientieren. Die Gemälde *Weg durch den Wald* [66] und *Waldinneres mit Menschen* [67-68] erinnern nicht nur inhaltlich, sondern auch kompositorisch an Arbeiten von Trübner wie zum Beispiel *Waldinneres mit Reiterpatrouille* [69] oder *Felsgeröll im Odenwald* [70].²⁰⁵ Wie Trübner wählt auch Henselmann den Bildausschnitt so, dass sich der Wald, ausgehend vom Betrachter, der selbst unmittelbar im Bild zu stehen scheint, über einzelne Bäume im Vordergrund vermeintlich weiter in eine undefinierte Ferne erstreckt. Zentrales Bildelement ist bei Henselmann dabei der Weg, der farblich und kompositorisch eine besondere Bedeutung erhält: In *Waldinneres mit Menschen* wird zum Beispiel der im Hintergrund verlaufende Pfad durch eine helle Farbgebung hervorgehoben. Dass der Künstler den Weg im Vordergrund farblich noch dunkel hält, betont nicht nur den tiefenräumlichen Charakter der Arbeit, sondern animiert den Betrachter auch zu eigenen

²⁰⁴ Lovis Corinth, *Kalla und Flieder mit Bronzefigur*, 1920, Öl auf Leinwand, 120x125 cm, bez. [64]; *Lovis Corinth*, a.a.O., Abb. 138, S. 253. Ähnlichkeiten zum Beispiel in einer stark expressiven Pinselführung zeigt auch die Gegenüberstellung von *Blumenstillleben mit Früchten* [vgl. Abb. 63] und *Lovis Corinth*, *Rote und gelbe Tulpen*, 1918, Öl auf Leinwand, 62x82 cm, unbez. [65]; *Lovis Corinth*, a.a.O., Abb. 126, S. 240.

²⁰⁵ Albert E. Henselmann, *Weg durch den Wald*, um 1923, Öl auf Leinwand, 94x139,5 cm, bez.u.l.: Albert Henselmann, MiR, WV 285 [66]; *Waldinneres mit Menschen*, um 1923, Öl auf Jute, 177x155 cm, bez.u.l.: HENSELMAN, aus Schweizer Privatbesitz in 2001 Schenkung an die Stadt Locarno, WV 283 [67]. *Waldlandschaft*, um 1923, Öl auf Leinwand?, 120x80 cm, bez.u.l.: AHenselmann, Verbleib unbekannt, WV 284 [68]; Fotografien im Nachlass [STA OG]. Wilhelm Trübner, *Waldinneres mit Reiterpatrouille*, 1877, Öl auf Leinwand, 44,5x54,5 cm, bez.u.r.: W. Trübner.1877, Staatliche Museen Kassel, Nr. 1015 [69]; *Wilhelm Trübner 1851-1917*, a.a.O., Abb. 37, S. 152. Wilhelm Trübner, *Felsengeröll im Odenwald*, 1902, Öl auf Leinwand, 78x93 cm, bez.u.r.: W. Trübner. 1902 [70]; *Wilhelm Trübner. Die Frankfurter Jahre 1896-1903*, a.a.O., S. 143, Abb. 44.

Interpretationen über dessen hervorgehobene Bedeutung.²⁰⁶ In *Weg durch den Wald* erstreckt sich ein Weg ausgehend vom unteren Bildrand in den Wald hinein und scheint den Betrachter oder auch den Maler selbst geradezu einzuladen, ihn zu beschreiten.

Untersucht man die Bedeutung von Licht und Farbe im Vergleich zu Arbeiten Wilhelm Trübners, so fällt auf, dass jener dazu tendiert, in beiden fast zwanzig Jahre auseinanderliegenden Gemälden den malerisch diffusen Charakter von Licht- und Schattenspielen zwischen den Bäumen des Waldes herauszuarbeiten. Henselmanns Arbeiten hingegen zeichnen sich durch eine Neigung zur dunkelfarbigen Konturlinie aus, die zumeist grün- oder brauntonig abgestufte Bildelemente umfassen. Dadurch scheint das Malerisch-Atmosphärische zugunsten einer tendenziell klar-kühlen, geometrisierenden Bildwirkung, die durch die hauptsächliche Verwendung kühler Farben noch betont wird, aufgegeben worden zu sein.

Möglicherweise zeigen sich in diesen Arbeiten erste Entwicklungsschritte hin zu einer Klärung der Form, wie sie für Henselmanns Kunstschaffen in den folgenden Jahren unter dem Einfluss der *Neuen Sachlichkeit* charakteristisch werden wird. Diese Vermutung wird durch ein Aquarell aus dem Jahr 1923 erhärtet, das ein Kind mit Teddybär zeigt [71].²⁰⁷ Die Arbeit weist zunächst thematisch auf die Malerei der *Neuen Sachlichkeit* hin, in der das Kinderbildnis ein häufig verwandtes Sujet war.²⁰⁸ Darüber hinaus sind diverse Merkmale dieser Stilrichtung zu erkennen, wie sie Franz Roh 1925 unter dem Begriff Nachexpressionismus in Abgrenzung zum Expressionismus beschrieb: Nüchternheit, Strenge und Purismus in der Darstellung, statische Stille in der Wirkung auf den

²⁰⁶ Das Symbol des Wegs kann verschiedene Bedeutungen haben, die im Zusammenhang mit den Bildern Reisen, Flucht oder Suchen stehen können.

²⁰⁷ Albert Henselmann, Kind mit Teddybär, Aquarell auf Papier, 36x21,5 cm, bez.u.r.: A.E.H./ 1923/ Mannheim, MiR, WV 280 [71]. Möglicherweise war diese Arbeit Teil einer Henselmann-Ausstellung, welche die Galerie Buck in Mannheim vielleicht bereits 1923 zeigte; ein undatiertes, englischer Lebenslauf Henselmanns im Nachlass nennt eine solche Ausstellung für 1923 [STA OG: L2-A]. Ein Zeitungsausschnitt aus der *Neuen Badischen Landeszeitung*, Nr. 506, 6.10.1925 – ebenfalls im Nachlass – belegt jedoch erst für Herbst 1925 eine Einzelausstellung von Kinderporträts in der Galerie Buck [STA OG: ZA 94/ 30].

²⁰⁸ Vgl. Klaus Schröder, *Neue Sachlichkeit. Österreich 1918-1938*, Ausstellungskatalog, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Kunstforum Bank Austria Wien, Wien 1995, S. 32 und Christoph Vögele, *Zur Raumpsychoogie der Neuen Sachlichkeit, Neue Sachlichkeit. Magischer Realismus*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von der Kunsthalle Bielefeld und den Autoren, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld 1990, S. 33.

Betrachter, kühler bis kalter, dünner Farbauftrag, der den Malprozess nicht mehr sichtbar werden lässt und Klarheit der Formen, die sich parallel zum Rahmen entwickeln.²⁰⁹

Inwieweit diese Veränderung in der Malweise tatsächlich wegweisend für die künstlerische Tätigkeit Albert E. Henselmanns im weiteren Verlauf der zwanziger Jahre war, wird ausgehend von einer Analyse der Werke aus der Mannheimer Schaffensphase zu zeigen sein.

²⁰⁹ **Franz Roh**, *Nachexpressionismus*, Leipzig 1925, S. 119/ 120: Mit Nachexpressionismus bezeichnete Roh die *Neue Sachlichkeit*. Vgl. dazu auch die Gegensatzpaare bei **Max J. Friedländer**, *Das Malerische, Kunst und Künstler* 26, Heft 1, 1928, S. 13.

III. ZWEITE WERKPHASE: MANNHEIM 1924-1938

Obwohl Henselmann erst im Juli 1925 nach Mannheim zog, gründete er dort bereits im September 1924 die *Freie Akademie* mit und war im Oktober desselben Jahres auf einer Ausstellung des Mannheimer Kunstvereins vertreten.²¹⁰ An der epochalen Ausstellung *Die Neue Sachlichkeit*, die G.F. Hartlaub 1925 in der Kunsthalle Mannheim zeigte, war Henselmann – wie viele andere Mannheimer Künstler – jedoch nicht beteiligt. Jene nicht berücksichtigten Mannheimer Maler schlossen sich zu einer freien Gruppe zusammen und zeigten in der Ausstellung mit dem Titel *Mannheimer Künstlergruppe 1925*, die im selben Jahr in der Kunsthalle Mannheim stattfand, ihre Arbeiten.²¹¹ Mit dieser Ausstellung zielte die Gruppe nicht auf den unmittelbaren Vergleich mit der Schau *Die Neue Sachlichkeit*, sondern wollte vielmehr in Abgrenzung zu der wenig qualitätsvollen Weihnachtsausstellung des Mannheimer Kunstvereins 1924 die besten Arbeiten von Mannheimer Künstlern zeigen.²¹²

3.1 Künstlerische und gesellschaftliche Anerkennung und deren Verlust

In Mannheim etablierte sich Henselmann in den folgenden Jahren als freier Künstler und gesellschaftlich anerkannter Leiter der *Freien Akademie*.²¹³ Daneben lehrte er von 1927 bis 1936

²¹⁰ **STA OG:** ZA 94/ 23: *Generalanzeiger* der Stadt Mannheim, Nr. 422, 11.9.1924: Die Gründung einer *Freien Akademie* in Mannheim zusammen mit den Mannheimer Künstlern Karl Stohner und Helene von Heyden wurde genehmigt. Ausstellung im Kunstverein Mannheim; *Neue Mannheimer Zeitung*, 14.10.1924 [ZA 94/ 94/ 25]. **Friedrich Walter**, *Schicksal einer deutschen Stadt. Geschichte Mannheims 1907-1945*, 2 Bände (1: 1907-1924; 2: 1925-1945), Frankfurt am Main 1950, nennt in Band 1, S. 503, Zeittafel 1924 ebenfalls den 11.09.1924 als Gründungsdatum, verweist jedoch nur auf die Maler Karl Stohner und Albert Henselmann als Gründer.

²¹¹ Mitglieder dieser Künstlergruppe waren: Wilhelm Oertel, Karl Stohner, Lu Stohner-Darmstädter, Wilfried Otto, Peter Breithut, Karl Dillinger, Xaver Fuhr, Helene von Heyden, Theodor Schindler, Otto Schließler, Kurt Lauber, Franz Gelb und Albert E. Henselmann [**STA OG:** ZA 94/ 26: *Neues Mannheimer Volksblatt*, 4.3.1925 und **Archiv der Kunsthalle Mannheim:** Künstlergruppe 1925]; Henselmann zeigt Waldinneres mit Menschen; Selbstbildnis mit Masken; Fasching in Granada; Porträt Klaus Main-Picard sowie diverse Grafiken und Zeichnungen.

²¹² **Archiv der Kunsthalle Mannheim:** Künstlergruppe 1925.

²¹³ Henselmann war seit 1924 Leiter der von ihm mitbegründeten *Freien Akademie* in Mannheim [**STA OG:** L3]. **STA MA:** 65/ 1979 FHG 6: 1937 übernahm Carl Trummer die Leitung [*Allgemeine Zeitung*, Nr. 17, 21.1.1957]. 30 Jahre später wurde die *Freie Akademie* als Staatliche Werkschule anerkannt [*Rhein Neckar Zeitung*, Nr. 255, 4.11.1967] und ging 1974 in der kommunalisierten Fachhochschule für Gestaltung auf.

Kunst am Städtischen Fröbelseminar in Mannheim.²¹⁴ Gesellschaftliche Anerkennung und Bekanntheit brachten Henselmann und den Schülern der *Freien Akademie* zahlreiche Aufträge unter anderem für die Dekoration öffentlicher Veranstaltungen, von Hotelräumen oder auch für die Gestaltung von Theaterkulissen ein. So entstanden zum Beispiel Anfang der dreißiger Jahre Bühnenbilder und diverse Arbeiten für das Nationaltheater Mannheim, wie zum Beispiel das Bühnenbild für die Premiere des Stücks *Im weißen Rössl* im Nibelungensaal des Mannheimer Rosengartens.²¹⁵

Darüber hinaus wurden in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre immer wieder auch Arbeiten des Künstlers in zeitgenössischen Magazinen und Zeitschriften wie der *Mannheimer Illustrierten Zeitung*, unter anderem *Fasching in Granada*, der *AHA Badischen Revue*, *Meine Malschule* sowie *Mädchen und Mohr*, des *UHU* und der *Frauenwelt*; *Ruth Harding* sowie des *Frankfurter Illustrierten Blatts*, *Café Lafayette*, publiziert.²¹⁶ Im Oktober 1928 berichtete Henselmann, der sich – sofern dies heute zu belegen ist – nur selten öffentlich über zeitgenössische Kunst und Kunstfragen äußerte, in der *Neuen Mannheimer Zeitung* über „Mannheimer Kunstbesitz in privater Hand“. Im folgenden Jahr wurde er, neben Gustav Friedrich Hartlaub, in einer Umfrage des *Mannheimer Tageblatts* zur Bedeutung des Films als neues Medium befragt.²¹⁷ Neben der aktiven künstlerischen und kunsterzieherischen Tätigkeit ist für die Mannheimer Zeit auch erstmals die Mitgliedschaft Henselmanns in verschiedenen Künstlerorganisationen überliefert: Der Künstler war im Jahr 1930 Vorstand des *Reichsverbands bildender Künstler – Ortsgruppe Mannheim*, Vorstand des *Bundes deutscher Gebrauchsgrafiker* und Mitglied im *Deutschen Werkbund*.²¹⁸

²¹⁴ **STA OG:** Von Ostern 1927 bis zum 15.7.1936 war Albert Henselmann als Zeichenlehrer für Kindergärtnerinnen und Jugendleiterinnen am Städtischen Fröbelseminar Mannheim tätig [Zeugnis der Stadt Mannheim vom 19.11.1936].

²¹⁵ **STA OG:** ZA 94/ 123: *Volksstimme*, 7.12.1931; ZA 94/ 124: *Neue Badische Landeszeitung*, 5.12.1931.

²¹⁶ **STA OG:** ZA 94/ 34 bis 34-3: *Mannheimer Illustrierte Zeitung*, Nr. 5, 13.2.1926 (Titel: Fasching); Kind mit Spielzeug, S. 6; Ruth Harding, S. 7; Fasching in Granada, S. 15). ZA 94/ 39: *AHA, Die Badische Revue*, Heft 12, 1926/ 27 vom 4.12.1926 (Meine Malschule, S. 2; Mädchen und Mohr, S. 3; Abbildungen zu einem Artikel von **Wilhelm Fraenger**, Die ‚Neue Sachlichkeit‘ in der Malerei, S. 1-3). ZA 94/ 59: *UHU* 5, Heft 9, Juni 1927 (Titel: Ruth Harding). ZA 9/ 61: *Der Querschnitt* 8, Heft 1, Januar 1928 (Warenhauscafé, o.S.). ZA 94/ 76: *Frauenwelt*, Heft 17, 25.8.1928 (Titel: Ruth Harding). ZA 94/ 116: *Frankfurter Illustriertes Blatt*, Nr. 48, 26.11.1930 (Warenhauscafé, S. 1245).

²¹⁷ **STA OG:** ZA 94/ 254: Was sagen Sie zum Film?, *Mannheimer Tageblatt*, 17.2.1929.

²¹⁸ Diese Mitgliedschaften sind in der Chronologie der biografischen Daten die ersten heute bekannten aktiven Beteiligungen an Künstlerorganisationen; *Dresslers Kunsthandbuch, Das Buch der lebenden deutschen Künstler, Altertumsforscher, Kunstgelehrten und Kunstschriftsteller*, 2. Band, Bildende Kunst, s.v. ‚Henselmann, Albert‘, Berlin 1930, S. 403.

Während seiner Mannheimer Jahre war Henselmann auf einigen wichtigen regionalen und nationalen Ausstellungen mit Arbeiten vertreten. Im Sommer 1927 zeigte er erstmals in der Ausstellung der *Münchner Neuen Sezession* zwei neusachliche Arbeiten, die jedoch von der Münchner Presse nicht besprochen wurden.²¹⁹ Ebenfalls in diesem Sommer präsentierte er in der Galerie Thannhauser in München anlässlich der Ausstellung *50 Jahre deutsche Malerei* das Gemälde *Ofan – Tennis Champion*.²²⁰ Im Jahr 1929 war der Künstler mit drei Gemälden sowie mit 17 Feder- und Tuschezeichnungen auf der Ausstellung *Badisches Kunstschaffen der Gegenwart* in der Kunsthalle Mannheim vertreten.²²¹ Eine weitere badische Schau mit Beteiligung Henselmanns zeigte im Herbst 1929 der Kunstverein Karlsruhe unter dem Titel *Land und Leute am Badischen Oberrhein vom Bodensee bis Neckar*.²²² Das Jahr 1930, in dem er auch Hannelore Feist, genannt Lore, heiratete, die er in Berlin kennen gelernt hatte, markierte einen Höhepunkt in Henselmanns Ausstellungstätigkeit.²²³ Neben Ausstellungen in Karlsruhe, Stuttgart, Freiburg und Baden-Baden waren seine Werke auch in Berlin und München zu sehen. Auf der ersten Ausstellung dieses Jahres unter dem Titel *Selbstbildnisse Badischer Künstler* im Kunstverein Karlsruhe zeigte der Künstler sein

²¹⁹ *Münchner Neue Sezession*, Ausstellungskatalog, veröffentlicht anlässlich der 13. Ausstellung der Münchner Neuen Sezession im Glaspalast (Westflügel), München 1927; Nr. 105: Der Barkonditor, Nr. 125: Jazz. Die Ausstellung fand vom 1.6.-3.10.1927 statt; **STA M**: ZA.

²²⁰ Bericht über die Ausstellung in der *Neuen Badischen Landeszeitung*, 28.7.1927 [**STA OG**: ZA 94/ 56; weitere Hinweise zu dieser Ausstellungen waren nicht zu finden].

²²¹ Die Ausstellung dauerte vom 1.5.-30.6.1929. Gemälde von Henselmann: Warenhauscafé, Nr. 166, Gärtnerei Rheinau, Altes Eck Rheinau; Schreiben der Kunsthalle vom 26.7.2000. Daneben waren dort Willi Henselmann mit zehn Arbeiten und Gustav Henselmann mit zwei vertreten. Teile der Ausstellung wurden von den Künstlern der *Badischen Sezession*, u.a. Hofer, Kanoldt und Schlichter, bestritten. Zudem stellten Babberger, Dillinger und Hubbuch aus. **STA OG**: ZA 94/ 80: Ausstellungsfeier in der Kunsthalle. Badisches Kunstschaffen der Gegenwart, *Neue Badische Landeszeitung*, 6.5.1929. ZA 94/ 82: G.F. Hartlaub, Was lehrt die Badische Kunstschau?, *Neue Badische Landeszeitung*, 30.6.1929. *Badisches Kunstschaffen der Gegenwart*, a.a.O.

²²² **STA OG**: ZA 94/ 92: Karlsruher Kunstausstellungen, *Karlsruher Tageblatt*, 29.9.1929. ZA 94/ 93: Badischer Kunstverein, *Badische Presse*, 25.9.1929.

²²³ **STA MA**: Schreiben vom 25.5.1993; seit dem 6.2.1931 war Lore konfessionslos. **STA OG**: Dr. Hannelore Feist wurde 1903 in Wuppertal geboren. Ihr Vater Gustav Feist war Besitzer einer Stahlwarenfabrik in Solingen, ihre Mutter, eine geborene Wedell, entstammte einer in Norddeutschland bekannten Rabbinerfamilie. Lore studierte Kunstgeschichte und Germanistik und promovierte über die Schriftstellerin Rahel Varnhagen. Nach Aufenthalt in der Schweiz und in London arbeitete sie 1924/ 25 in München für den *Simplicissimus* und 1926-28 in Berlin für den Ullstein Verlag/ Redaktion *UHU*; **GLA**: 480 EK 30760, Wiedergutmachungsakte Lore Henselmann. Im Juni 1927 zeigte das Titelblatt des *UHU* Ruth von Albert Henselmann; möglicherweise hatten sich der Künstler und die Redakteurin Lore Feist aus diesem Anlass kennen gelernt (es ist aus Erzählungen Caspar Henselmanns bisher nur bekannt, dass beide sich in Berlin erstmals trafen). Seit der Berliner Zeit verband Lore Feist eine enge Freundschaft mit Vicki Baum.

für diese Schau geschaffenes Gemälde *Doppeltes Selbstbildnis*.²²⁴ Von Juni bis Oktober präsentierte der *Deutsche Künstlerbund* in Stuttgart „moderne und zukunftssträchtige Kunst in Deutschland“.²²⁵ Parallel zu neusachlichen Arbeiten, wie sie auch von Henselmann vorgestellt wurden, zeigte man dort auch abstrakte, kubistische und impressionistische Werke von Liebermann, Hofer, Pechstein, Heckel, Grosz, Dix, Schlemmer, Baumeister, Kandinsky, Klee, Feininger und Pankok. Gleichzeitig wurden im Rahmen des *Badener Heimattages* 1930 von Juli bis Oktober unter dem Titel *Das Badische Kunstschaffen* drei Gemälde des Mannheimer Malers gezeigt.²²⁶ Ebenfalls im Juli dieses Jahres präsentierte der ‚Leiter der Freien Akademie (Mannheim)‘ in seiner ersten und einzigen Einzelausstellung im Graphischen Kabinett der Kunsthalle Mannheim Zeichnungen und Aquarelle.²²⁷ In der *Kunstaussstellung Baden-Baden* waren seine Arbeiten ebenso zu sehen wie in der von Ende Mai bis Oktober 1930 im Münchner Glaspalast stattfindenden *Deutschen Kunstausstellung*, wo er als Gast der *Neuen Sezession* das großformatige Gemälde *Warenhauscafé* vorstellte.²²⁸ Im Freiburger Kunstverein präsentierte sich Henselmann neben weiteren Künstlern gemeinsam mit seinen Brüdern Gustav und Willi.²²⁹ Im folgenden Jahr konnte der Maler nochmals jeweils zwei Gemälde in der *Kunstaussstellung Baden-Baden* und in der *Ausstellung des Deutschen Museums München* im Bibliotheksbau zeigen.²³⁰ Nachdem er 1932 auf keiner Ausstellung vertreten war, nahm Henselmann 1933, dem Geburtsjahr seines Sohnes Caspar Fidelius Henselmann, nur an einer mehr

²²⁴ **STA OG:** Die Presse berichtete über dieses Gemälde, u.a. ZA 94/ 109: Die Mannheimer Maler in Karlsruhe. Selbstbildnis-Ausstellung in Karlsruhe, *Mannheimer Tageblatt*, März 1930. ZA 94/ 110: Selbstbildnisse Badischer Künstler. Ausstellung in Karlsruhe, *Neue Badische Landeszeitung*, 1.3.1930. *Selbstbildnisse Badischer Künstler*, Ausstellungskatalog, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Kunstverein Karlsruhe, Karlsruhe 1930.

²²⁵ **STA OG:** ZA 94/ 111: Die Künstlerbund-Ausstellung in Stuttgart, *Badische Presse* (Morgenausgabe), 21.6.1930. *Deutscher Künstlerbund*, Ausstellungskatalog, Stuttgart 1930.

²²⁶ **STA OG:** ZA 94/ 113: Karlsruher Kunstausstellungen. Das Badische Kunstschaffen, *Badische Presse* (Morgenausgabe), 23.7.1930. *Das Badische Kunstschaffen*, Ausstellungskatalog, Karlsruhe 1930: unter den Nummern 125 Rheinbrücke bei Säcking, 126 Plättstube und 127 Waldpark.

²²⁷ **STA OG:** ZA 94/ 112: Aus der Kunsthalle, *Neue Badische Landeszeitung*, 26.7.1930: Vierzeilige Ankündigung der Ausstellung im Lesesaal des Graphischen Kabinetts der Kunsthalle Mannheim. Darüber hinaus finden sich im Nachlass keine Besprechungen dieser Ausstellung.

²²⁸ *Kunstaussstellung Baden-Baden 1930*, Ausstellungskatalog, Baden-Baden 1930, vom 29.3.-31.10.1930, Mannheimer Hafen, Nr. 90; Landungssteg Trouville, Nr. 91; *Deutsche Kunstausstellung München 1930*, Ausstellungskatalog, veröffentlicht anlässlich der Ausstellung im Glaspalast, München 1930, Warenhauscafé, Nr. 1038 (unverkäuflich), Saal 66, Neue Sezession.

²²⁹ **STA OG:** ZA 94/ 114-115: Zwei unbezeichnete Zeitungsausschnitte vom 8.11.1930.

²³⁰ *Kunstaussstellung Baden-Baden 1931*, Ausstellungskatalog, Baden-Baden 1931, vom 7.3.-31.11., Platz am Colleoni, Nr. 108; Am Canal, Vendig, Nr. 109 (wahrscheinlich handelt es sich dabei um das 1932 an die Kunsthalle Mannheim verkaufte und 1937 als ‚entartet‘ beschlagnahmte Gemälde Henselmanns); *Deutsche Kunstausstellung München 1930*, a.a.O., Kinder in der Barke, Nr. 1931; Badendes Mädchen, Nr. 1932, Neue Sezession, Saal 54.

kunsthandwerklich orientierten Ausstellung in der Kunsthalle Mannheim zum Thema *Christbaumschmuck und Weihnachtstand aus alter und neuer Zeit* teil.²³¹ Daneben reiste er alleine oder mit seiner Familie häufiger ins europäische Ausland. Nachdem Henselmann zuletzt im Jahr 1925 und dann nochmals um 1930 einige Tage in Venedig verbracht hatte, entstanden im Juni 1934 auf einer Reise durch Italien zahlreiche Skizzen.²³² Im selben Jahr verbrachte die Familie den Sommerurlaub in Le Sult an der französischen Atlantikküste.²³³ Im August 1935 schuf der Künstler verschiedene Skizzen und Gemälde in Rom und auf Ischia.²³⁴ In den dreißiger Jahren unternahm Henselmann weitere Reisen nach Brügge und Luxemburg.²³⁵

Obwohl Albert E. Henselmann möglicherweise bereits 1934 Arbeitsverbot erhalten hatte, beteiligte er sich weiterhin an öffentlichen Wettbewerben und konnte auch Aufträge ausführen.²³⁶

²³¹ **STA MA:** Meldekarte: Geburt des Sohnes Caspar Fidelius Henselmann am 13.3.1933 in Mannheim. **STA OG:** *Neue Badische Landeszeitung*, Nr. 598, 26.11.1933, S. 3 [ZA 94/ 155] und ebd., 6.12.1933 [ZA 94/ 157]; Dankeschreiben für die Teilnahme Albert E. Henselmanns mit einer Krippe an der Ausstellung von Herrn Strübing (stellvertretender Leiter der Kunsthalle seit der ‚Beurlaubung‘ von G. F. Hartlaub im März 1933).

²³² Vgl. Lido – Venedig, 1925, Aquarell auf Papier, MiR, WV 339. Häuser und Treppe in Venedig, vor 1931, Öl auf Leinwand, MiR, WV 542. Zwei Jungen beim Kartenspiel, 1934, Neapel, Aquarell auf Papier, MiR, WV 582.

²³³ Vgl. Lore, Le Sult, Normandie, 1934, Aquarell auf Papier, MiR, WV 578.

²³⁴ Vgl. Rom, 1935, Tusche auf Papier, MiR, WV 642. Ischia, 1935, Tusche auf Papier, MiR, WV 607. Architektur auf Ischia, 1935, Öl auf Leinwand, MiR, WV 592.

²³⁵ Vgl. Brügge, dreißiger Jahre, Aquarell auf Papier, MiR, WV 485. Marmorwerk in Luxemburg, 1937, Wachskreide auf Papier, MiR, WV 695ff. Der Besuch des Marmorwerks lässt sich vermutlich auf das wachsende Interesse des Künstlers an Material für plastische Arbeiten zurückführen. Nachdem im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts sowie in den zwanziger Jahren nur wenige bildhauerische Werke ausschließlich aus dem Bereich des Kunsthandwerks überliefert sind, vgl. Modelle zur Verkehrsregelung in Mannheim für die Internationale Polizeiausstellung in Berlin (1924) und Dioramen für die Ernährungsausstellung in Berlin (1928), zeigt sich im Laufe der dreißiger Jahre eine stärkere Hinwendung zur religiösen und kunsthandwerklichen Bildhauerei, vgl. Kreuzweg (Flachrelief) für die Frauenfriedenskirche in Frankfurt am Main (1937) und Krippe (Tonmodell) für die Ausstellung *Christbaumschmuck und Weihnachtstand* im November und Dezember 1933 in der Kunsthalle Mannheim; **STA OG:** ZA 94/ 155: Christbaumschmuck und Weihnachtstand, *Neue Badische Landeszeitung* (Morgenausgabe), Nr. 598, 26.11.1933, S. 3 und ZA 94/ 157: Krippenkunst aus alter und neuer Zeit, *Neue Badische Landeszeitung*, 6.12.1933.

²³⁶ Ernst Noether, Porträt Albert Henselmann, 1934, MiR; auf der Rückseite vermerkte Noether das Arbeitsverbot, meinte aber unter Umständen das gegen ihn selbst ebenfalls ausgesprochene Verbot. Ernst Noether und die Familie Henselmann wohnten 1934 im gleichen Haus in der Haardtstr. 16 in Mannheim; **STA MA:** Adressbuch und Melderegister.

Henselmann nahm nach dem vermeintlichen Arbeitsverbot an folgenden Wettbewerben teil: Mosaikwettbewerb für den Saalbau des Deutschen Museums München im Spätjahr 1934; sein Entwurf wurde angekauft [**Archiv des Deutschen Museums München:** VA 2845]; Wettbewerb zur Bemalung einer Außenwand der Schule in Mannheim-Waldhof; der Entwurf wurde nicht berücksichtigt, weil er die technischen Bedingungen in der Ausschreibung nicht beachtet hatte [**STA OG:** ZA 94/ 163: Kunst ins Volk, *Saarbrücker Zeitung*, 7.5.1935]; 1936 war er an der Portalgestaltung der Christkönigskirche in

Nachdem jedoch zwei Jahre später der Ausschluss aus der Reichskulturkammer der bildenden Künste erfolgte, trat er als Künstler nicht mehr öffentlich in Erscheinung.²³⁷ Die Gründe für den Ausschluss wurden im offiziellen Anschreiben nicht genannt, es ist jedoch davon auszugehen, dass diese in der jüdischen Herkunft von Lore sowie im künstlerischen Werk Henselmanns begründet lagen. Doch handelte die Reichskulturkammer – wie in vielen anderen dokumentierten Fällen – auch hier nicht konsequent: Trotz des Ausschlusses aus der Reichskulturkammer wird der Kreuzweg, den der Künstler 1937 für die katholische Frauenfriedenskirche in Frankfurt am Main fertig stellte, in einem Zeitungsbericht des *Völkischen Beobachters* vom Juni 1937 als „sehr bemerkenswert“ und „gute Leistung der zeitgenössischen kirchlichen Kunst“ gelobt.²³⁸ Nur wenige Wochen später wurden bei der Beschlagnahmeaktion ‚entarteter‘ Kunst in der Kunsthalle Mannheim drei Arbeiten von Henselmann ‚sichergestellt‘.²³⁹ Wahrscheinlich bildete sich in Anbetracht der Verschlechterung der persönlichen Situation – Arbeitsverbot, Ausschluss aus der Reichskulturkammer, Verfehmung als ‚entarteter‘ Künstler und Entlassung aus allen Lehrämtern in Mannheim – der Entschluss zur Flucht heraus, und möglicherweise gehörte die kirchliche Trauung der Eheleute Henselmann im Oktober 1937 zu den ersten Vorbereitungen für diese Ausreise in ein sicheres Land.²⁴⁰ Mitte Mai 1938 verließ

Karlsruhe-Rüppur beteiligt; *50 Jahre Christkönigskirche Karlsruhe-Rüppur, 1936-1986*, herausgegeben von der katholischen Pfarrgemeinde Christkönig Karlsruhe-Rüppur, Karlsruhe 1986.

²³⁷ **GLA:** 480/ EK 27008, Entschädigungsakte Albert Henselmann: Schreiben vom 8.9.1936; lt. Schreiben des Oberbürgermeisters der Stadt Mannheim vom 11.7.1936 schied Albert Henselmann mit sofortiger Wirkung aus dem Lehrkörper des Städtischen Fröbelseminars und der Frauenschule aus. **GLA:** 480 EK 30760, Entschädigungsakte Lore Henselmann: 1933, Entzug der Mitgliedschaft im Bundesverband deutscher Presse (lt. Schreiben des Rechtsanwalts Karl von Dannenberg, N 4,1, Mannheim; juristischer Vertreter von L. und A. Henselmann vom 8.2.1961).

²³⁸ **STA OG:** ZA 94/ 165: Kreuzweg – in Gips geschnitten, *Völkischer Beobachter*, Nr. 180, 29.6.1937. Vgl. **Zuschlag**, der darauf hinweist, dass die nationalsozialistische Kunstpolitik in den Jahren bis 1937 sehr uneinheitlich und widersprüchlich war; **Zuschlag**, *‚Entartete Kunst‘*, a.a.O., S. 50/ 51.

²³⁹ Bei diesen Arbeiten handelt es sich um die Gemälde *Zwei Mädchen* (erworben 1929 aus den Mitteln des Künstlerunterstützungsfonds) und *Kanal in Venedig* (1932 vom Künstler erworben) sowie um die Zeichnung *Stierkampf* (1924 erworben); **Archiv der Kunsthalle Mannheim** und **Franz Roh**, *‚Entartete‘ Kunst. Kunstbarbarei im Dritten Reich*, Hannover 1962, S. 214, 219. Auf einem Ausschnitt der Berliner Eingangsliste beschlagnahmter Bilder ist keine der drei genannten Arbeiten enthalten; Zentrales Staatsarchiv Potsdam, Nr. 745, S. 201, zitiert nach *Künstlerschicksale im Dritten Reich in Württemberg und Baden*, herausgegeben vom Verband bildender Künstler Württemberg (VBKW), Stuttgart 1987.

²⁴⁰ **STA OG:** Urkunde über die kirchliche Trauung der Eheleute Henselmann in der Jesuitenkirche Mannheim durch Prälat Pfarrer Joseph Bauer, 6.10.1937; Bauer hatte sich nach der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten immer wieder für Juden eingesetzt; **Friedrich Teutsch/ Udo Wennemuth**, Ausgrenzung und Verfolgung der Juden, *Mannheim unter der Diktatur 1933-1939*, herausgegeben vom Stadtarchiv Mannheim, Mannheim 1997, S. 145, Abb. 145 b-d (= Bildbände zur Mannheimer Stadtgeschichte), S. 152. Nicht unterzeichnetes Empfehlungsschreiben (Abschrift auf einem Briefbogen der *Scuola Ticinese d'Arte*, Tessiner Werkschule, Minusio-Locarno) des Freiburger Erzbischofs Conrad für die Schweiz, datiert vom 20.2.1938.

die Familie schließlich Mannheim und reiste im September 1938 nach einem Besuch des Bruders Gustav in Bad Säckingen in die Schweiz ein.²⁴¹

3.2 Kunstszene und kulturelles Umfeld

Die Gründe, warum Albert E. Henselmann, vom Starnberger See kommend, Mannheim und nicht Karlsruhe oder München als Wohn- und Arbeitsort wählte, sind nicht überliefert. Es gibt jedoch verschiedene in der Person des Künstlers sowie im sozio-kulturellen und künstlerischen Umfeld Mannheims begründete Ansätze, die seine Entscheidung nach heutigem Kenntnisstand erklären helfen.

3.2.1 Fritz Wichert, Gustav Friedrich Hartlaub und die Entwicklung der städtischen Kunst- und Kultureinrichtungen im zweiten und dritten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts in Mannheim

Prägend für das kulturelle Umfeld in Mannheim waren die Persönlichkeiten Fritz Wichert und sein Nachfolger im Amt als Direktor der Städtischen Kunsthalle, Gustav Friedrich Hartlaub. Beide sahen ihre Aufgabe nicht darin, einen elitären Kunstbetrieb am städtischen Museum zu organisieren, sondern strebten nach der Verbindung von bürgerlichem Kunstinteresse und sozialer sowie pädagogischer Verpflichtung. Nachdem der Mannheimer Stadtrat zu Beginn des Jahres 1909 die Überführung der städtischen Kunstsammlung und der Sammlung des Kunstvereins aus dem Mannheimer Schloss in den Neubau der Städtischen Kunsthalle beschlossen hatte, wurde Fritz Wichert noch im Frühjahr auf Empfehlung Hugo von Tschudis als „Museumsmann zur künftigen berufsmäßigen Leitung der Städtischen Kunsthalle“ nach Mannheim berufen.²⁴² Ende des Jahres legte Wichert in dem vom Oberbürgermeister bei ihm in Auftrag gegebenen „Plan zur Neugestaltung des Mannheimer Sammelwesens“ seine Ziele dar: Zentrale Elemente sind darin nicht nur der Aufbau einer Sammlung, sondern die Schaffung einer kommunalen Kunstpflege mit Führungen,

²⁴¹ **STA MA:** Melderegister: 12.5.1938 Abmeldung aus Mannheim nach Ascona/ Schweiz. Heimatschein: erstmalige Meldung im Tessin am 28.9.1938, danach jährliche Verlängerung bis 1945; kein Eintrag für 1944 [**STA OG**]. Möglicherweise ist die erste Einreise der Familie in die Schweiz auch schon auf den Mai 1938 zu datieren; Akten Schweizer Bundesarchiv, Bern E 4264 1988/ 2 804, lt. Schweizer Meldewesen hielt sich die Familie seit dem 25.5.1938 dauernd in der Schweiz auf. Die mit der Familie von Gustav Henselmann befreundete Gisela Brecht berichtet jedoch von einem gemeinsam mit der Familie von Gustav Henselmann in Bad Säckingen verbrachten Sommer; **Gisela Brecht** (Freundin und Nachlassverwalterin von Anne Krott-Brogli, der Schwägerin von Albert E. Henselmann), Gespräch am 3.4.2001

²⁴² **Jenns Eric Howoldt**, *Der Freie Bund zur Einbürgerung der bildenden Kunst in Mannheim. Kommunale Kunstpolitik einer Industriestadt am Beispiel der ‚Mannheimer Bewegung‘*, Dissertation, Frankfurt am Main/ Bern 1982 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Band 18), S. 17. *Kunsthalle Mannheim. Verzeichnis der Gemäldesammlung*, herausgegeben von der Kunsthalle Mannheim, Mannheim 1957, o.S.

Begleitveranstaltungen zu den Ausstellungen, Katalogen und anderen Publikationen sowie eine Dozententätigkeit des Direktors.²⁴³ Nachdem Wichert im Oktober 1910 die ständige Stelle des Direktors an der Städtischen Kunsthalle angetreten hatte, folgte 1911 die Eröffnung des Graphischen Kabinetts und des angeschlossenen kunstwissenschaftlichen Instituts mit Lesesaal und Bibliothek.²⁴⁴ Parallel dazu baute Wichert die im Jahr 1909 bestehende Sammlung, die hauptsächlich Kunst des 19. Jahrhunderts umfasste, weiter aus, indem er gezielt so genannte moderne Kunst, wie zum Beispiel Eduard Manets *Die Erschießung Kaiser Maximilians von Mexiko* (1910) oder Paul Cézannes *Raucher* (1912), erwarb.²⁴⁵ Neben Werken französischer Impressionisten und deren Vorläufern kaufte Wichert Arbeiten von Hans Thoma, Wilhelm Trübner, Anselm Feuerbach, Max Slevogt, Max Liebermann und Lovis Corinth an.²⁴⁶

Am 1.3.1911 legte Wichert den Organisationsentwurf für die *Akademie für Jedermann* vor, der auf die „Erwerbung eines künstlerischen Geschmacks“ der breiten Masse mit Hilfe diverser Medien zielte und über traditionelle Vermittlungsformen hinaus Filmvorführungen und Lichtbildvorträge einschloß.²⁴⁷ Die Lichtbildvorträge sollten zum Beispiel in einfacher, für jeden verständlicher Sprache gehalten werden, um so insbesondere auch die Arbeiterschicht anzusprechen. Das Streben nach sozialer Integration in und durch die Vermittlung von Kunst für Jedermann fand schließlich in der Gründung des *Freien Bundes zur Einbürgerung der Kunst in Mannheim* am 27.4.1911 im Nibelungensaal des Rosengartens seinen Ausdruck.²⁴⁸ Obwohl diese von den Sozialdemokraten begrüßt, der Mitgliedsbeitrag sehr gering gehalten, Originalkunstwerke zu niedrigen Preisen als

²⁴³ **Howoldt**, a.a.O., S. 19, 33 und 35: In einem ersten Betriebsgutachten vom Frühjahr 1910 mit dem Titel *Organisation der Kunstpflege in Mannheim mit der Städtischen Kunsthalle als Mittelpunkt* schrieb Wichert nach Abschluss des Aufbaus der bestehenden Sammlung die Schaffung eines städtischen Kunstmilieus als Ziel fest. In diesem Sinne sah das von Wichert am 16.12.1910 vorgelegte Programm der zweiten „Haupt-Kunstsammlung“ der Stadt Mannheim 1910 folgende Maßnahmen zur *Verlebendigung der Kunstsammlung* vor: die entwicklungsgeschichtliche Aufstellung der Gemälde, einen wissenschaftlichen Katalog, einen populären Begleitband *Einführung in die Kunst*, Reproduktionen der besten Werke, Führungen für die Bevölkerung durch die Ausstellungsräume, Kunstreisen, Lesungen für ‚Jedermann‘ an einer Vortragsakademie mit Lichtbildern in einem eigenen Saal.

²⁴⁴ Ebd., S. 34, 45: Die Bibliothek und der Lesesaal des kunstwissenschaftlichen Instituts waren viermal die Woche von 19.30 bis 22.00 Uhr geöffnet, um ein kulturelles Leben außerhalb der Öffnungszeiten des Museums zu ermöglichen.

²⁴⁵ *Kunsthalle Mannheim. Verzeichnis der Gemäldesammlung*, a.a.O., o.S.

²⁴⁶ Ebd., o.S. Weitere Museumsleiter, die um die Jahrhundertwende ihre Sammlungen um Werke ‚moderner‘ Künstler ergänzten: Alfred Lichtwark, Hamburger Kunsthalle, 1892-1914; Gustav Pauli, Kunsthalle Bremen, 1899-1914; Hugo von Tschudi, Nationalgalerie Berlin, 1896-1904.

²⁴⁷ **Howoldt**, a.a.O., S. 46/ 47.

²⁴⁸ Ebd., S. 50.

Wandschmuck bereitgestellt und eine kostenlose Beratung zur künstlerischen Ausstattung der Wohnungen angeboten wurde, scheiterte die Idee einer tatsächlichen, umfassenden Integration der Arbeiterschaft in den *Freien Bund* an inneren Widerständen in der Arbeiterschaft selbst sowie innerhalb der Gewerkschaften.²⁴⁹ Darüber hinaus trug die Idee der „didaktischen Ausstellungen“, die – nach dem Vorbild des Deutschen Museums in München – belehrend und unterrichtend sein sollten, letztlich zum Scheitern des *Freien Bundes* bei: Die mangelnde Qualität der eher zum Kunstgewerbe neigenden Ausstellungsprojekte und -konzepte schlug sich in einem steten Rückgang der Besucherzahlen nieder.²⁵⁰

Nach Ende des Ersten Weltkriegs nahmen der *Freie Bund* und die *Akademie für Jedermann* ihre Arbeit – nun allerdings in Konkurrenz zu anderen Interessensgruppen wie der Handelshochschule, die sich ebenfalls der Volksbildung verschrieben hatte und die Einrichtung einer Volkshochschule anstrebte – wieder auf.²⁵¹ Gegen Ende der zwanziger Jahre war die Zahl der Mitglieder im *Freien Bund* so weit zurückgegangen, dass daraus „eine Gemeinschaft von an der Kunsthalle und deren Aktivitäten Interessierten, eine ‚Gemeinschaft von Freunden der Kunsthalle‘“ geworden war.²⁵² Grundsätzlich bleibt jedoch festzuhalten, dass Wicherts Konzept der „Erziehung zur Kunst“ eines der fortschrittlichsten seiner Zeit war, jedoch an den langfristigen Auswirkungen des Ersten Weltkriegs scheiterte: Eine auf einer breiten bürgerlichen Basis beruhende klassen- und parteiübergreifende Idee konnte in Anbetracht von Arbeitslosigkeit und Verschärfung der Klassengegensätze im weiteren Verlauf der zwanziger Jahre nicht verwirklicht werden.²⁵³

In Stellvertretung Fritz Wicherts, seit 1915, und schließlich in Nachfolge im Amt als Direktor der Städtischen Kunsthalle, seit 1925, verfocht Gustav Friedrich Hartlaub ebenfalls eine pädagogisch-didaktisch ausgerichtete Kunstpolitik, die unter anderem für das Konzept der *Freien*

²⁴⁹ Ebd., S. 51 und 69.

²⁵⁰ Ebd., a.a.O., S. 85 und 88ff: Ausstellungen bis zu Beginn des Ersten Weltkriegs, unter anderem: Materialgerechte Kleinkunst (1911), Moderne Plakate (1912), Gut und Böse – eine Gegenüberstellung nachahmenswerter und geschmackloser Einrichtungsgegenstände (1913), Moderne Keramik (1914). Ausstellungen während des Kriegs, unter anderem S. 117ff: Kriegergrabmal und Kriegerdenkmal (1916), Das Bilderbuch. Ausstellung von Bilderbüchern und illustrierten Märchenbüchern aus Gegenwart und Vergangenheit (1918).

²⁵¹ Ebd., S. 70: Es wurde sogar eine *Regelung zur Verteilung des Vortragswesens in Mannheim* getroffen.

²⁵² Ebd., S. 144.

²⁵³ Ebd., S. 173/ 174. Gustav Friedrich Hartlaub, Kunst und bürgerliche Gesellschaft in Mannheim, *Die lebendige Stadt. Zweimonatsschrift der Stadt Mannheim*, Heft 1, (Datum und Seite). zitiert nach **Karoline Hille**, *Spuren der Moderne. Die Mannheimer Kunsthalle von 1918 bis 1933*, Berlin 1994 (= Kunst und Dokumentation, Band 13), S. 277/ 278.

Akademie eine gewisse Bedeutung erhalten sollte.²⁵⁴ Mit der Ausstellung *Der Genius im Kinde* im Jahr 1921 unternahm Hartlaub einen ersten Versuch, Kindern Kunst nahe zu bringen.²⁵⁵ Die zweiteilige Ausstellung gliederte sich in „Kunst des Kindes“, „Kunstunterricht“ und „Kunst für das Kind“ sowie in einen Bereich, in dem hauptsächlich Kinderspielzeug präsentiert wurde. Dass diese Ausstellung unter der Schirmherrschaft des *Freien Bundes* in der Städtischen Kunsthalle zu sehen war, weist auf die anhaltend enge Bindung Hartlaubs an diese Organisation hin, als deren Sprecher er 1913 nach Mannheim berufen worden war.²⁵⁶

3.2.2 Albert E. Henselmanns Beitrag zum Mannheimer Kunstleben – Die Gründung der *Freien Akademie* und seine Lehrtätigkeit am Städtischen Fröbelseminar

Mit der Einrichtung einer *Freien Akademie für Bildende Kunst* schienen Albert E. Henselmann, Helene von Heyden und Karl Stohner die Gegebenheiten eines kunstpädagogisch vorgeprägten Umfelds ebenso genutzt zu haben wie sie sich vermutlich mit der Wahl des Namens *Freie Akademie* an den *Freien Bund* anlehnten. Mit der Unterbringung ihrer Einrichtung im linken Wachhaus des Mannheimer Schlosses konnte die *Freie Akademie* sich schließlich in unmittelbarer Nachbarschaft zum Kunstverein, dem nach dem Ende des Ersten Weltkriegs der Ostflügel des Schlosses zugewiesen worden war, sowie zu Räumen des *Freien Bundes* etablieren.²⁵⁷

Was den Studienablauf an der *Freien Akademie* anbelangt, geht aus dem ersten, anlässlich der Gründung im *Generalanzeiger* abgedruckten Programm hervor, dass die *Freie Akademie* sich mit ihrem Lehrangebot nicht erst an jugendliche oder erwachsene Studierende wandte, sondern – in Anknüpfung an Hartlaubs Initiative *Der Genius im Kinde* – „den Beginn des Lehrgangs bereits ins

²⁵⁴ **Karoline Hille**, Mit heißem Herzen und kühlem Verstand. Gustav Friedrich Hartlaub und die Mannheimer Kunsthalle 1913-1933, *Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905-1933*, a.a.O., S. 130.

²⁵⁵ Ausstellung in der Städtischen Kunsthalle, Mannheim vom 6.2.-24.4.1921 und vom 1.5.-4.7.1921; **Hille**, *Spuren der Moderne. Die Mannheimer Kunsthalle von 1918 bis 1933*, a.a.O., S. 81 und **Howoldt**, a.a.O., S. 164.

²⁵⁶ **Hille**, Mit heißem Herzen und kühlem Verstand. Gustav Friedrich Hartlaub und die Mannheimer Kunsthalle 1913-1933, *Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905-1933*, a.a.O., S. 130.

²⁵⁷ **STA MA**: Schloss Mannheim, Akten-Nr.: 32/1995-4: Entwurf *Zur Frage der Unterbringung des Kunstvereins im Schloss* vom 18.8.1920. Bescheid vom 9.9.1920 über die Unterbringung des Kunstvereins im gesamten Ostflügel. Veröffentlichung eines Aufrufs des *Freien Bundes zur Einbürgerung der bildenden Kunst in Mannheim* bezüglich der Zuteilung von Räumen im Schloss (wegen schlechter Verhältnisse im Anbau der Kunsthalle) in der *Volksstimme*, 19.4.1923, dem *Generalanzeiger*, 19.4.1923 und der *Neuen Badischen Landeszeitung*, 19.4.1923. Bericht im *Karlsruher Tageblatt*, 1.11.1924, wonach das Finanzministerium weitere Räume im Schloss zur Verfügung stellte. Unterbringung der *Freien Akademie* in der linken Schlosswache, vgl. undatiertes Faltblatt der *Freien Akademie* im Nachlass **[STA OG]**.

„bildungsgünstigste Kindesalter“ verlegte.²⁵⁸ In einem mehrstufigen System sollten die Schüler an der Akademie als Kinder zunächst die Grundstufe durchlaufen, in der die

„Befreiung des Kindes von Hemmungen unter Benützung des kindlichen Gestaltungswillens, als Erziehungsweg zur Freude an der Arbeit, in Form von Gestalten aus der Phantasie“

und die

„Erziehung zum Sehen und Beobachten durch planmäßige Darstellung von einfachen Gegenständen“

zentrale Elemente des Unterrichts waren, die durch Modellieren und Ornamentbildung vermittelt werden sollten.²⁵⁹ In der Mittelstufe stand die Lehre der Materialkenntnisse „als Grundlage der Kunstkenntnis“ im Vordergrund, während die Arbeit in der Oberstufe „vom Malschüler mehr den Künstler selbst“ forderte, der die Kunst nicht als „zweckloses Schaffen, sondern [als] Offenbarung der Seele und der tiefsten Erkenntnis“ sieht.²⁶⁰ Ein zeitgenössisches Faltblatt der *Freien Akademie* dokumentiert jedoch, dass sie sich hinsichtlich ihres Programms schließlich doch von der Kinderförderung abwandte und eher in Richtung der Erwachsenenbildung orientierte:

„Die Freie Akademie will eine Gemeinschaft von künstlerisch Schaffenden bilden, die ihre Begabungen entwickeln und ausbilden wollen. Sie hat das Bestreben, die Möglichkeiten eines künstlerischen Schauens zu vermitteln und des Nachbildens aufzuzeigen. Sie will auf dem Gebiet der freien, und vor allem auch der angewandten Kunst jedem Schüler, unter Berücksichtigung seiner persönlichen Eigenart und Begabung, den Weg weisen, sich selbst eine zeitgemäße Formensprache zu schaffen, und auch Gegenstände als einmalige Schöpfung künstlerischer Erfindung anzusehen und doch Wert darauf zu legen, dass alle Entwürfe und Modelle ihren praktischen Sinn und Zweck erfüllen. Durch Ausführung von Aufträgen kommt der Schüler schon in seinen Lehrjahren in eine nützliche Verbindung mit den Anforderungen und den

²⁵⁸ **STA OG:** ZA 94/ 23: Die Gründung einer ‚Freien Akademie für bildende Kunst‘ in Mannheim, *Generalanzeiger*, Nr. 422, 11.9.1924. vgl. auch ZA 94/ 252: Helene von Heyden, Der schöpferische Trieb im Kind, *Neue Mannheimer Zeitung* (Mittagsausgabe), 29.10.1924: von Heyden nahm zu Beginn des ersten Abschnitts direkt Bezug auf die Ausstellung *Der Genius im Kinde*.

²⁵⁹ **STA OG:** ZA 94/ 23: Die Gründung einer ‚Freien Akademie für bildende Kunst‘ in Mannheim, *Generalanzeiger*, Nr. 422, 11.9.1924.

²⁶⁰ Ebd.

Aufgaben des praktischen Lebens, die ihm die Fähigkeit geben soll, sich später in der Praxis ein ausreichendes Auskommen zu ermöglichen.“²⁶¹

Wie dieser programmatische Text und andere überlieferte Dokumente zeigen, orientierten sich Henselmann und von Heyden, was Fächer und Unterricht an der Akademie anbelangte, einerseits am klassisch-akademischen Akademiestudium, das sie andererseits jedoch durch eine kunsthandwerkliche Ausbildung ergänzten, die der Sicherung des Lebensunterhalts dienen sollte. Das hier genannte ‚Nachbilden‘ war in den klassischen Fächern Zeichnen, Malen, Plastik und möglicherweise Grafik eine Methode, mittels derer die Schülerinnen und Schüler zunächst nach Gipsabgüssen und schließlich an lebenden Modellen arbeiteten.²⁶² Darüber hinaus wurden – entsprechend einer mehr kunsthandwerklichen Ausrichtung – die Klassen Reklame, Dekorative Raumkunst, Mode, Textilmalerei und Handweberei angeboten. Dass diese Fächer auch zu der angestrebten praktischen Anwendung kamen, belegen verschiedene öffentliche Aufträge, welche die Studierenden an der *Freien Akademie* in den zwanziger und Anfang der dreißiger Jahre ausführten: In den Jahren 1927, 1928 und 1930 zeichnete die *Freie Akademie* unter der Leitung von Albert E. Henselmann für die Dekoration des *Fests für kleine und große Leute* verantwortlich.²⁶³ Weitere Arbeiten dieser Art entstanden anlässlich zweier Faschingsveranstaltungen: im Januar 1929 unter dem Motto *Radio Welle 1111* im Versammlungssaal des Mannheimer Rosengartens und im Februar für einen Kostümball in den Gesellschaftsräumen des Mannheimer Palasthotels.²⁶⁴ Im Oktober 1931

²⁶¹ **STA OG:** Undatiertes Faltblatt der *Freien Akademie* im Nachlass.

²⁶² **STA MA:** Schloss Mannheim, Akten-Nr.: 32/ 1995-4: Brief der Direktion der Kunsthalle an den Oberbürgermeister der Stadt Mannheim vom 24.9.1925, in dem mitgeteilt wurde, dass Albert Henselmann um die leihweise Überlassung eines „Muskelmannes“ und „einiger Hand- und Fußmodelle aus Gips“ (Stücke aus dem Magazin, die ursprünglich für den Zeichenunterricht bestimmt waren und nicht für die Ausstellung in einer Galerie vorgesehen waren) bat. Brief des Ministeriums für Kultur und Unterricht an den Oberbürgermeister der Stadt Mannheim vom 6.10.1925, in dem die Leihe der gewünschten Modelle genehmigt wurde; darauf ein Vermerk, dass der Brief an die Kunsthalle weitergeleitet würde. Brief der Kunsthalle an Albert Henselmann vom 15.10.1925 mit der Mitteilung der Leihgenehmigung. In einem Schreiben vom 8.3.1927 an den Oberbürgermeister der Stadt Mannheim bat die *Freie Akademie* um die Genehmigung der Kunsthalle und des Ministeriums, die Abgüsse bis auf weiteres behalten zu dürfen. Brief des Oberbürgermeisters der Stadt Mannheim vom 18.3.1927 an die Kunsthalle und an das Ministerium, in dem er das Anliegen unterstützte. Was die Arbeit an lebenden Modellen anbelangt, so finden sich im Nachlass verschiedene zeitgenössische Fotografien (unter anderem auch jene, die auf dem oben genannten Faltblatt abgedruckt wurde), welche dieses Vorgehen dokumentieren [**STA OG**].

²⁶³ **STA OG:** Fest für kleine und große Leute, 1926 (ZA 94/ 36: *Neue Mannheimer Zeitung*, 14.6.1926); Fest für kleine und große Leute, 1927 (ZA 94/ 58: unbezeichneter Zeitungsausschnitt vom 13.6.1927), Fest für kleine und große Leute, 1930 (ZA 94/ 98: *Neue Badische Landeszeitung*, 2.2.1930).

²⁶⁴ **STA OG:** Radio Welle 1111 (ZA 94/ 78: *Neue Mannheimer Zeitung* (Morgenausgabe), 21.1.1929), Kostümball Palast Hotel Mannheimer Hof (ZA 94/ 103: *Neue Badische Landeszeitung*, 21.2.1930).

wurde die *Pfalzstube* im Palast Hotel Mannheimer Hof eröffnet, die von Henselmann in Zusammenarbeit mit seinen Schülern gestaltet worden war.²⁶⁵ Dass diese öffentliche Dekorationstätigkeit der *Freien Akademie* nicht ausschließlich auf Mannheim begrenzt blieb, belegt die Gestaltung von Dioramen für die Berliner Ernährungsausstellung, die das Reichsernährungsamt in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Hygiene Museum Dresden im Jahr 1928 veranstaltete. Hierfür schufen die Schüler „plastische und malerische Darstellungen“, die vor Beginn der Berliner Ausstellung im Frühjahr in der Mannheimer Galerie Tannenbaum den Bürgern vorgestellt wurden.²⁶⁶ Das Kunsthaus Herbert Tannenbaum hatte bereits ein Jahr zuvor die erste, von der lokalen und überregionalen Presse ausführlich besprochenen und positiv hervorgehobenen Ausstellung mit Schülerarbeiten der *Freien Akademie* unter der Leitung ihres Direktors Albert E. Henselmann in seinen Räumen gezeigt.²⁶⁷

Henselmann legte auch im Rahmen seines Kunstunterrichts am Städtischen Fröbelseminar großen Wert auf die praxisorientierte Gestaltung seines Unterrichts: Anlässlich einer Tagung der Kindergärtnerinnen in Mannheim im Februar 1931 gestalteten die Schülerinnen seines Kurses das Bühnenbild zu einer Aufführung von Paul Hindemiths *Wir bauen eine Stadt*.²⁶⁸ Im März folgte eine Ausstellung unter dem Titel *Spielzeug von heute*, was die kunsthandwerklich-praktische Ausrichtung

²⁶⁵ **STA OG:** ZA 94/ 122: *Volksstimme*, 18.10.1931; ZA 94/ 119: *Neue Badische Landeszeitung*, 17.10.1931; ZA 94/ 121: *Neue Mannheimer Zeitung*, 17.10.1931.

²⁶⁶ **STA OG:** Einladungskarte: Ausstellung von „plastischen und malerischen Darstellungen für die Reichsernährungsausstellung Berlin 1928“ im Kunsthaus Tannenbaum vom 2.-14.4.1928; Ausstellung *Die Ernährung* vom 28.4.-5.8.1928 in Berlin. ZA 94/ 67: Vom Schlemmen und Hungern, *Berliner Tageblatt, Beiblatt Berliner Stadtblatt*, Nr. 134, 10.6.1928. ZA 94/ 66: undatiertes Heft über die Organisation der Ausstellung *Die Ernährung* in Berlin mit Dioramen der *Freien Akademie* zur Geschichte der Ernährung: Die Ägypter, Im Rom der Kaiserzeit, Das Mittelalter, Auf der Tafel der Renaissance, Rokoko, Japan. Zudem entstanden die Modelle Ochsenküche, 16. Jahrhundert; Konditorei, 16. Jahrhundert und Schautafeln mit geografischen Umrissen bestimmter Länder oder Erdteile. ZA 94/ 73: Die *Volksstimme*, 5.4.1928, berichtete über die Ausstellung im Kunsthaus Tannenbaum.

²⁶⁷ **STA OG:** ZA 94/ 42: Ausstellung von Schülerbildern im Kunsthaus, *Mannheimer Tageblatt, Kunstnachrichten*, 21.3.1927. ZA 94/ 45: Freie Akademie. Ausstellung im Kunsthaus Tannenbaum, *Mannheimer Tageblatt*, 24.3.1927. ZA 94/ 44: Erste Ausstellung der Freien Akademie, *Neue Badische Landeszeitung*, Nr. 142, 19.3.1927. ZA 94/ 50: Schülerarbeiten der Freien Akademie, *Neue Badische Landeszeitung*, Nr. 145, 21.3.1927. ZA 94/ 53: Freie Akademie, *Neue Badische Landeszeitung*, Nr. 162, 30.3.1927. ZA 9446: Freie Akademie in Mannheim, *Neue Mannheimer Zeitung* (Abendausgabe), 9.4.1927. ZA 94/ 48: Freie Akademie, *Volksstimme*, Nr. 142, 1.4.1927. ZA 94/ 49: Freie Akademie, *Neues Mannheimer Volksblatt*, Ausstellungen in Mannheim, Nr. 89, 1.4.1927. ZA 94/ 51: Chronik der Künste, *Frankfurter Zeitung* (Abendblatt), 25.4.1927. ZA 94/ 52: Freie Akademie, *Münchener Neueste Nachrichten*, Nr. 106, 19.4.1927. ZA 94/ 54: Erste Ausstellung der Freien Akademie Mannheim, *Dürkheimer Tageblatt*, Nr. 70, 24.3.1927. ZA 94/ 47: Schülerarbeiten in Mannheim, *Pfälzische Rundschau*, Nr. 79, 21.3.1927. ZA 94/ 43: Ein Offenburger Künstler in Mannheim, *Offenburger Zeitung*, 14.4.1927.

²⁶⁸ **STA OG:** ZA 94/ 118: Spiel und Ernst im Kinderland, *Neue Mannheimer Zeitung*, 25.2.1931.

von Henselmanns kunstpädagogischem Konzept zusätzlich unterstreicht.²⁶⁹ Für diesen Zeitraum nach 1930 bis zu seiner Entlassung aus allen Lehramtern sind darüber hinaus verschiedene Entwürfe der *Freien Akademie* für Urkunden städtischer Wettbewerbe sowie für den Wandkalender der *Neuen Mannheimer Zeitung* des Jahres 1933 im Nachlass überliefert.²⁷⁰

3.2.3 Die Bedeutung des Ausbaus der Kunstsammlung in der Städtischen Kunsthalle Mannheim

Das künstlerische Umfeld Mannheims zeichnete sich jedoch nicht nur durch die Entwicklung und das Fortbestehen eines progressiven kunst- und kulturpädagogischen Angebots an die Bürger der Stadt aus, sondern war darüber hinaus geprägt durch die charakteristische Sammlertätigkeit der Direktoren der Städtischen Kunsthalle. Ebenso wie sich Wichert seit 1911 dem Sammeln französischer und deutscher Impressionisten zugewandt hatte, orientierte sich Hartlaub fünf Jahre später in Richtung des Expressionismus und erwarb als erstes expressionistisches Gemälde für ein deutsches Museum *Die Gewitterlandschaft* von Erich Heckel sowie weitere Arbeiten von Wilhelm Lehmbruck und Albert Weisgerber.²⁷¹ Zu Beginn der zwanziger Jahre beteiligte sich Hartlaub an der Diskussion von Kritikern und Sammlern um den Fortbestand des Expressionismus und um die Auswirkungen eines „Neuen Naturalismus“ in der Kunst. Während Fritz Wichert in seiner Antwort auf Paul Westheims Umfrage zum Thema „Ein neuer Naturalismus?“ in *Das Kunstblatt* 1922, diesen als „Gegengift gegen die leere Stilisierung“ und als „weiter nichts“ in seiner Bedeutung relativierte, wandte Hartlaub sich grundsätzlich vom Expressionismus ab und diskutierte erstmals jene stilbildenden Merkmale, die nur kurze Zeit später die Kunst der *Neuen Sachlichkeit* charakterisieren sollten:

„Ich sehe einen rechten und einen linken Flügel. Der eine konservativ bis zum Klassizismus, im Zeitlosen Wurzeln fassend, will nach so viel Verstiegenheit und Chaos das Gesunde, Körperlich-Plastische in reiner Zeichnung nach der Natur, vielleicht noch mit Übertreibung des Erdhaften, Rundgewachsenen wieder heiligen. Michelangelo,

²⁶⁹ **STA OG:** ZA 94/ 117: Spielzeug von heute, *Mannheimer Tageblatt*, 31.3.1931.

²⁷⁰ Albert E. Henselmann/ *Freie Akademie*, Urkunde für die Unterbadische Obst- und Gartenbau-Ausstellung, 1931, Druckverfahren, 31,5x40 cm, unbez., MiR, WV 544; Urkunde für das 15. Badische Landesturnfest, 1930, Druckverfahren, 31,5x40 cm, unbez., MiR, WV 493; Kalender der *Neuen Mannheimer Zeitung* für 1933, 1932, Druckverfahren, 32x41,5 cm, unbez., MiR, WV 560; vgl. auch ZA 94/ 154: Der neue Wandkalender der NMZ, *Neue Mannheimer Zeitung* (Mittagsausgabe), 31.12.1932.

²⁷¹ **Hille**, Mit heißem Herzen und kühlem Verstand. Gustav Friedrich Hartlaub und die Mannheimer Kunsthalle 1913-1933, *Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905-1933*, a.a.O., S. 131: Die Städtische Kunsthalle Mannheim war damit seit 1916 eines der ersten Museen in Deutschland, in dessen Sammlung sich Werke des Expressionismus fanden.

Ingres, Genelli, selbst die Nazarener sollen Kronzeugen sein. Der andere, linke Flügel, grell zeitgenössisch, weit weniger kunstgläubig, eher aus Verneinung der Kunst geboren, sucht mit primitiver Feststellung-, nervöser Selbstentblößungssucht Aufdeckung des Chaos, wahres Gesicht unserer Zeit.

Da der Expressionismus als ursprünglicher, umfassender Gesinnungsantrieb sich nicht treu zu bleiben vermochte, ist der gefundene Ausweg vielleicht noch der einzigste, beste, heilsamste.“²⁷²

Wie Henselmann sich in Mannheimer Jahren, das heißt nach 1924, in der Nachfolge der hier dokumentierten konzeptuellen Entwicklung der *Neuen Sachlichkeit* allmählich von singulären, spätexpressionistischen Anklängen löste und dieser Kunstrichtung zuneigte, wird nun zu zeigen sein.

3.3 Die Hinwendung Albert E. Henselmanns zur *Neuen Sachlichkeit*

Die Erläuterungen zu den in Starnberger Zeit entstandenen Werken verdeutlichten, dass für die Phase nach Albert E. Henselmanns Weggang aus München zunächst keine grundsätzliche Hinwendung zur neusachlichen Malerei festzustellen ist.²⁷³ Auch die Berichterstattung zur ersten

²⁷² Antwort von **Fritz Wichert** auf Paul Westheims Umfrage „Ein neuer Naturalismus?“, a.a.O., S. 371. Antwort von **Gustav Friedrich Hartlaub**, ebd., S. 390.

²⁷³ Henselmann hätte durchaus bereits vor seinem Weggang aus München die Möglichkeit gehabt, mit frühen Entwicklungen hin zu einem neuen Realismus als Gegenbewegung zum Expressionismus in Kontakt zu kommen: Hans Goltz stellte seit 1918 Werke der im Stile der neuen Gegenständlichkeit arbeitenden Künstler Carlo Mense, Heinrich Maria Darvinghausen, Georg Schrimpf und George Grosz aus. Daneben bestanden über die Galerie enge Verbindungen zur italienischen Künstlergruppe *Valori Plastici*, der unter anderem Carlo Carrà und Giorgio de Chirico angehörten, und deren gleichnamige Zeitschrift Goltz vertrieb; **Lochmaier**, *Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905-1933*, a.a.O., S. 106: 1. Einzelausstellung von Darvinghausen 1919 und erste Einzelausstellung von Schrimpf und Grosz 1920.

Vögele, *Zur Raumpychologie der Neuen Sachlichkeit, Neue Sachlichkeit. Magischer Realismus*, a.a.O., S. 30: Hans Goltz war auch Galerist von Heinrich Maria Darvinghausen, einem der deutschen Hauptvertreter der *Neuen Sachlichkeit*, der von den Arbeiten der *Valori Plastici* beeinflusst wurde.

Das Kunstblatt 3, Heft 1, 1919 berichtete auf Seite 319 ebenfalls über die neue Zeitschrift mit dem Titel *Valori Plastici*: „In Italien erscheint unter der Leitung von M. Broglio eine neue Zeitschrift: Valori Plastici, die mit Eifer für die jüngste Kunst kämpft. Neben einigen Abbildungen enthalten die drei Hefte, die bisher herausgekommen sind, vorwiegend philosophische, ästhetische und kritische Betrachtungen zu den heutigen Kunsthebungen. [...] Die führende Rolle scheint Carrà hier einzunehmen, der ein Buch ‚Pittura metafisica‘ geschrieben hat, [...]. Charakteristisch für sein Schaffen, [...], charakteristisch wohl für eine ganze Gruppe jüngerer Künstler ist ein eigenartiger, bis aufs Äußerste getriebener Verismus, der sich einer korrekten, harten, jeden Zug der Handschrift unterdrückenden Zeichnung befleißigt. In Deutschland finden sich, wie man weiß, Grosz und Darvinghausen auf ähnlichem Wege.“ **Caro Carrà**, *Pittura Metafisica*, Florenz 1919. Parallel zu diesem Bericht wird eine Abbildung von Carlo Carràs *Der Sohn des Künstlers* aus *Valori Plastici* abgedruckt.

Mannheimer Ausstellung des Künstlers im Kunstverein 1924 unterstreicht, was für die Starnberger Schaffensphase bereits festgestellt wurde; Henselmann konnte sich noch nicht ganz von bisher verwandten Mustern lösen und befand sich in einer Phase des Suchens und Experimentierens:

„Tafeln mit unbewältigten Problemen mögen für seine Entwicklung charakteristisch und für ihn persönlich wichtig sein, die Beschauer können nur verwirrt werden, wenn sie plötzlich so problematischen Dingen gegenüber stehen wie etwa der ‚Zigeunerwäsche‘. Henselmann malt in kräftiger Farbe mit breitem Strich (so wie Trübner in der unseligen Zeit seiner großen Pferdebilder etwa) und strebt nach vereinfachter Formgebung. Zu reiner Bildwirkung kommt er dabei fast nur in dem großen ‚Waldbild‘. Ganz anders, sehr viel gelockerter sind die Winterbilder voll Stimmung und Reiz der Farbe. Auch ein Blumenstillleben hat Qualitäten. Vielfach hat man den Eindruck, dass der Künstler ein wenig experimentiert und sich von bestimmten Vorbildern dabei nicht ganz losmachen kann.“²⁷⁴

Erst mit der Ausstellung der Mannheimer Künstlergruppe 1925 kann man von einer Orientierung hin zur Malerei der *Neuen Sachlichkeit* sprechen. Zwar zeigte Henselmann auch hier wieder die bereits genannte Waldlandschaft, hinzu kam jedoch ein Kinderbildnis, das von der Kritik gelobt wurde:

Die erste Ausgabe von *Valori Plastici* erschien unter der Leitung von Mario Broglio zusammen mit Giorgio de Chirico, Carlo Carrà und Giorgio Morandi am 15.11.1918. Die Zeitschrift stellte bereits im August 1921 ihr Erscheinen wieder ein. **Nino Frank**, Italienischer Realismus zwischen 1918 und den 30er Jahren, *Realismus. Zwischen Revolution und Reaktion 1919-1939*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Günter Metken, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Staatlichen Kunsthalle Berlin, München 1981, S. 440/ 441.

Vgl. auch **Schmied**, Der kühle Blick. Der Realismus der zwanziger Jahre, *Der kühle Blick. Realismus der zwanziger Jahre*, a.a.O., S. 20f.

Die Mitglieder dieser italienischen Gruppe hatten sich der Rückkehr zum traditionellen Handwerk in der Kunst verschrieben, wie Chirico sie in der ersten Ausgabe unter dem Titel *Il ritorno al mestiere* forderte; Giorgio de Chirico, *Il ritorno al mestiere*, *Valori Plastici* 1, 1918/ 19, S. 15-19; zitiert nach **Kristina Geipel**, Stillleben der Neuen Sachlichkeit – Zwischen Tradition und Herausforderung der Moderne, *Neue Sachlichkeit. Magischer Realismus*, a.a.O., S. 67. Vgl. auch **Georg Biermann**, Das Postulat der Kunst, *Der Cicerone*, 1918, S. 357: „In erster Linie aber pflege er [der Künstler] das Handwerk, dass es wieder stark werde wie im Mittelalter.“, zitiert nach ebd.

²⁷⁴ **STA OG**: ZA 94/ 25: Kunst und Wissenschaft, *Neue Mannheimer Zeitung* (Mittagsausgabe), 14.10.1924. Vgl. auch ZA 94/ 24: Bildende Kunst in Mannheim, Mannheimer Kunstverein, *Volksstimme*, Oktober 1924. Beim genannten großen *Waldbild* handelt es sich wahrscheinlich um Weg durch den Wald, um 1923, Öl auf Leinwand, 94x139,5 cm, bez.u.l.: Albert Henselmann, WV 285 [vgl. Abb. 66], bei der *Zigeunerwäsche* um Waldinneres mit Menschen, um 1923, Öl auf Jute, 177x155 cm, bez.u.l.: HENSELMAN, ehem. Sammlung Glocker, Grenchen, Verbleib unbekannt; Fotografie im Nachlass **[STA OG]** [vgl. Abb. 67]. Das genannte Kinderbild ist wahrscheinlich das Porträt von Klaus Main-Picard, vor 1925, Material, Größe und Verbleib unbekannt; Fotografie im Nachlass **[STA OG]**.

„Henselmann ist ebenfalls nicht frei von Absichtlichkeit, hat aber in dem Porträt des Jungen eine schöne Farblichkeit, die dem grauen Waldbild fehlt. Ein wenig kühl ist alles, was er malt.“²⁷⁵

„Albert Henselmann versucht sich gleichfalls in ziemlich modernen Formen, in scharfen, bunten Farben. Aber es bleibt in ihm stets genügend Sicherheit, Festigkeit und Sachlichkeit, um nicht zu verblüffen. In der Landschaft etwas trübe, in dem Kinderbildnis überaus farbig, zeigt er durchweg reifes Können.“²⁷⁶

Obwohl nach heutigem Kenntnisstand nur zwei der im Herbst 1925 unter dem Titel *Kinderporträts* in der Mannheimer Galerie Buck gezeigten Bildnisse als Fotografie überliefert sind, kann man aufgrund des Ausstellungstitels vermuten, dass Henselmann mit den Kinderbildern möglicherweise erstmals ein Sujet aufgegriffen hatte, das sich in der Kunst der *Neuen Sachlichkeit* häufig fand.²⁷⁷ Das Porträt von *Ruth Harding*, das vor 1926 entstanden sein muss, zeigt in Frontalansicht ein Mädchen mit seinem Fahrrad, auf dessen Lenkrad ein Teddybär sitzt [72].²⁷⁸

²⁷⁵ **STA OG:** ZA 94/28: Ausstellungen in Mannheim. Die Mannheimer Künstlergruppe 1925, *Neue Mannheimer Zeitung*, Nr. 123, 14.3.1925.

²⁷⁶ **STA OG:** ZA 94/29: Bildende Kunst in Mannheim. Ausstellung der Städtischen Kunsthalle: Mannheimer Künstlergruppe 1925, *Volksstimme*, 6.3.1925.

²⁷⁷ **STA OG:** ZA 94/30: Ausstellungskalender, Galerie Buck, *Neue Badische Landeszeitung* (Morgenausgabe), Nr. 506, 6.10.1925. **Vögele**, Zur Raumpychologie der Neuen Sachlichkeit, *Neue Sachlichkeit. Magischer Realismus*, a.a.O., S. 33. **Schröder**, *Neue Sachlichkeit. Österreich 1918-1938*, a.a.O., S. 32.

Von insgesamt 124 gezeigten Arbeiten fanden sich mindestens 18 Kinderbilder in der *Ausstellung ‚Neue Sachlichkeit‘. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von der Städtischen Kunsthalle Mannheim, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Städtischen Kunsthalle Mannheim, Mannheim 1925 (sofern die Bildtitel heute mit Abbildungen in Verbindung gebracht beziehungsweise selbstredend sind): Fritz Burmann, Das kranke Mädchen, 1924, Nr. 10. Otto Dix, Arbeiterknabe, 1920, Nr. 18. Reinhold Ewald, Liegendes Mädchen, o.D., Nr. 26 und Zwei stehende Mädchen, o.D., Nr. 27. Karl Hubbuch, Schulstube, 1925, Nr. 46. Carlo Mense, Mädchenbildnis, 1925, Nr. 70 und Knabenbildnis, o.D., Nr. 76. Kay H. Nebel, Mädchen auf dem ‚Balkon‘, 1923, Nr. 79, Mädchen auf der Treppe, 1922, Nr. 80 und Mädchen der Altstadt, 1923, Nr. 81. C.T. von Ripper, Kind in Landschaft, o.D., S. 85. Otto Ritschl, Mädchen, 1925, Nr. 87. Wilhelm Schnarrenberger, Bildnis zweier Knaben, 1925, Nr. 95 (heute: Das Kinderzimmer). Georg Schrimpf, Knabe mit der Zeitung, o.D., Nr. 104, Mädchen in Landschaft, 1925, Nr. 108, Kinderbildnis, 1925, Nr. 109, Kind mit Hase, 1924, Nr. 111, Liegender Bub, o.D., Nr. 115. Nikolaus Stöcklin, Bildnis eines Straßenmädchens, o.D., Nr. 119.

²⁷⁸ Albert E. Henselmann, Ruth Harding, vor 1926, Öl, 50x60 cm, Bezeichnung und Verbleib unbekannt, WV 403 [72]; Fotografie im Nachlass **[STA OG]**. Erwähnung in: Latin Quater Notes, *Chicago Tribune* (Ausgabe Paris), 8.9.1926; ZA 94/257. Titelbild von: *UHU*, Juni 1927; ZA 94/59 (Ausschnitt) und *Frauenwelt*, Heft 17, 25.8.1928; ZA 94/76. Abbildung in: *Mannheimer Illustrierte Zeitung*, Nr. 5, 13.2.1926, S. 7; ZA 94/34-2. Ein weiteres Kinderbildnis aus dieser Zeit, das in keiner Abbildung überliefert ist, trägt den Titel *Nancy* (1925, Öl, 60x45 cm, bez.u.r.: A. Henselmann 1926, ehem. Sammlung Dallmaier, Hannover, Verbleib unbekannt, beidseitig bemalt: Rückseite: Frau mit Kind auf

Henselmann stellt *Ruth Harding* in erhöhter Position so vor ein Stadtpanorama, dass der Betrachter von oben herab in die Straßen der Stadt und auf die Aktivitäten der Bürger dort herabblickt. Auch wenn der Künstler versucht, dem Panorama nach hinten in der Ergänzung der Stadt durch einen See mit dahinter aufragender Bergkette eine gewisse Tiefenräumlichkeit zu verleihen, so bleibt die Hintergrundszene in ihrer Wirkung doch ornamenthaft flach und kulissenhaft.²⁷⁹

Die Gestaltung des Bildhintergrunds in der Ansicht von oben hinein in das städtische Leben und Treiben erinnert an das Gemälde *Kleinstadt bei Tage* von 1922/ 23 [73], das Georg Scholz in der Ausstellung *Die Neue Sachlichkeit* in Mannheim gezeigt und das Henselmann wahrscheinlich dort selbst gesehen hatte.²⁸⁰ Im Detail wird jedoch deutlich, dass Henselmann zwar das Prinzip des Bildaufbaus bei Scholz zitiert, dass er sich jedoch inhaltlich von diesem entfernt: Während nämlich die Kleinstadt am See bei Henselmann ganz dem Idyll verhaftet ist, in dem Frauen sich auf der Straße zum Plaudern treffen, Hunde spielen und ein Gärtner die Grünanlagen pflegt, analysiert Scholz die Bewohner seines Städtchens mit beißendem Spott und kritischem, das vermeintlich Idyllische hinterfragenden Blick.²⁸¹

dem Arm, WV 407; Beschreibung anhand der Akten zur Henselmann-Ausstellung 1994 im Museum im Ritterhaus Offenburg, [STA OG]).

²⁷⁹ Die *Neue Sachlichkeit* unterscheidet drei Raumkonzepte: den kubischen, ganz oder teilweise geschlossenen Kastenraum, die Kulisse und das Panorama, wobei sich die Grenzen der beiden letztgenannten teilweise verwischen können; **Vögele**, *Zur Raumpsychologie der Neuen Sachlichkeit, Neue Sachlichkeit. Magischer Realismus*, a.a.O., S. 25/ 38. Das Panorama zeigt zumeist Landschaften in Vogelschau, in der sich die im Vordergrund dargestellte Szene oder Person von der Landschaft im Hintergrund durch die Erhöhung distanziert; vgl. ebd., S. 35. Ein kulissenhaftes Panorama bedeutet gleichzeitig die Reduktion des Panoramaausblicks zur bloßen Folie. Der Hintergrund dient neben der Bestimmung der Umgebung in der neusachlichen Malerei auch zur Bestimmung der seelischen Befindlichkeit und gleichzeitig zu einer weiteren Charakterisierung des Dargestellten (in der Tradition der spätgotischen Malerei); ebd., S. 39.

²⁸⁰ *Ausstellung ‚Neue Sachlichkeit‘. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus*, a.a.O., Nr. 101: Georg Scholz, *Kleinstadt bei Tage*, 1922/ 23, Öl auf Holz, 100x75 cm, Privatbesitz; **Hans-Jürgen Buderer**, *Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach Wirklichkeit. Figurative Malerei der zwanziger Jahre*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Manfred Fath, veröffentlicht anlässlich der Ausstellung ‚Neue Sachlichkeit‘ der Städtischen Kunsthalle Mannheim 1994, München/ New York 1994, S. 98, Abb. links oben [73]. Das Gemälde war eine Abbildung zum Artikel von **Franz Roh**, *Zur Entwicklung des Malers GEORG SCHOLZ*, *Das Kunstblatt* 7, S. 256-264. Georg Scholz war Studienkollege Henselmanns an der Karlsruher Akademie; vgl. FN 53.

²⁸¹ Zum Inhaltlichen der Malerei von Georg Scholz vgl. die zeitgenössische Einschätzung von **Hans Curjel**, *Zur Entwicklung des Malers Georg Scholz*, a.a.O., S. 264: „[...] Sie [die neue Gegenständlichkeit, Anm. d. Verf.] beruht vielmehr auf der Anschauung, dass durch kühle, sachliche Gestaltung das tiefste Wesen der Dinge am einheitlichsten zu sprechen komme, dass gerade die sachliche Darstellung des Volumens der Dinge das künstlerische Verhältnis des Beschauers zur Erscheinungswelt hervorbringe. Dass die Wirklichkeit dann am vernehmlichsten spricht, wenn das Individuum vor dem Objekt zurücktritt.“

Ein weiteres Kinderbildnis, das ebenfalls um diese Zeit entstanden sein muss, unterstreicht auch den prinzipiellen Unterschied, der in der Darstellungsweise Henselmanns im Vergleich zu *KleinStadt bei Tage* deutlich wird. Ebenso wie Ruth Hardings Porträt weist auch das Gemälde *Kind mit Spielzeug* [74] im Unterschied zur gegenständlichen Malerei von Scholz einen sichtbaren Pinselstrich auf, der Konturen und Umrisslinien tendenziell negiert beziehungsweise weich zeichnet.²⁸² Besonders deutlich wird dies bei der Betrachtung des Hintergrunds, den Henselmann in Anlehnung an eine synthetisch kubistische Formensprache im Stile Picassos und Braques gestaltet. Da heute von beiden genannten Arbeiten Henselmanns nur eine Farb- und eine Schwarz-Weiß-Reproduktion erhalten sind, lassen sich keine Aussagen über die eigentliche Farbigkeit der Arbeiten machen, dennoch ist anhand der Abbildungen festzustellen, dass nicht nur die Kontur aufgelöst erscheint, sondern auch die strenge Lokalfarbigkeit der Bildgegenstände aufgehoben ist: Das Malerisch-Emotionale dominiert bei Henselmann nicht nur formal, sondern auch inhaltlich über den emotionslosen, analytischen Blick von Scholz.²⁸³ Diese Einschätzung kann anhand des Porträts mit dem Titel *Angelika* bekräftigt werden [75].²⁸⁴ Das frontalansichtige Bildnis eines sitzenden Mädchens, das in ihrem Schoß einen Teddybären umfasst, lässt den einzelnen Pinselstrich lokal noch sichtbar erscheinen. Es zeichnet sich durch eine weiche Kontur und die malerische Erfassung der einzelnen Gegenstände aus. Indem der Hintergrund weniger von einer Stadtlandschaft als mehr von der Darstellung eines leicht bewölkten Himmels dominiert ist, wird das Malerisch-Emotionale des Kinderporträts noch betont. Obwohl auch in Henselmanns Kinderbildnissen der Hintergrund von kulissenhaftem Charakter geprägt ist, bedeutet die Loslösung von Kontur und Lokalfarbe zugunsten eines malerischen Duktus und tendenziell pastellenen Farben, dass die Kinder in Henselmanns

²⁸² Albert E. Henselmann, *Kind mit Spielzeug*, vor 1926, Material, Größe, Bezeichnung und Verbleib unbekannt, WV 405 [74]; Abbildung in: *Mannheimer Illustrierte Zeitung*, Nr. 5, 13.2.1926, S. 6; [STA OG: ZA 94/ 34-1].

²⁸³ **Brigitte Lohkamp**, Malerei, *Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre*, herausgegeben von Erich Steingraber, München 1979, S. 186: Lohkamp unterscheidet drei Tendenzen in der *Neuen Sachlichkeit*: eine konstruktivistisch-realistische, eine veristisch-aggressive (untergliedert in die emotionslose, unterkühlte Darstellung der Gegenstandswelt wie zum Beispiel bei Scholz sowie die emotionale Darstellung zugunsten der Unterprivilegierten und gegen das Besitzbürgertum bei Dix, Grosz und Schlichter) sowie eine klassizistisch-sentimentale Tendenz (dieser wäre Henselmann zuzuordnen).

²⁸⁴ Albert E. Henselmann, *Angelika*, 1929, Öl auf Leinwand, 71,5x55,5 cm, bez.u.l.: A: HENSELMANN 29, Privatbesitz Deutschland, WV 474 [75]. Dieses Gemälde befand sich bis Mitte der neunziger Jahre im Kunsthandel und heute in Privatbesitz.

Weiteres Kinderbildnis aus dieser Zeit: Hellmuth Wanner, 1929, Öl, bez.o.r.: AHenselmann/ 29, Größe und Verbleib unbekannt, WV 456; Fotografie im Nachlass [STA OG].

Porträts in ihrer Wirkung auf den Betrachter nicht emotional entwurzelt oder bindingslos scheinen.²⁸⁵ Eine formal und inhaltlich vergleichbare Arbeit eines anderen Künstlers könnte ein *Knabenbildnis* von Richard Seewald sein, das, vor 1926 gemalt, einen Schmetterlinge jagenden Jungen vor einer Landschaftskulisse zeigt [76].²⁸⁶

Es bleibt festzustellen, dass sich Henselmann nicht nur thematisch, sondern tendenziell auch in der Malweise an der *Neuen Sachlichkeit* zu orientieren begann, wobei er dem so genannten rechten, unpolitischen, undialektischen und nicht-sozialkritischen Flügel der *Neuen Sachlichkeit* zuneigte, wie ihn Hartlaub in Abgrenzung zu einem linken Flügel definiert hatte. Eine Analyse weiterer, in den Jahren zwischen 1924 und 1938 entstandener Werke wird zeigen, ob und inwieweit Henselmann dieser Stilrichtung und ihren Themen verhaftet blieb. Wie die Auswertung des heute nur fragmentarisch überlieferten Mannheimer Œuvres von Henselmann ergibt, lassen sich die in diesem Zeitraum geschaffenen Werke in folgende Themenbereiche einordnen: Neben den genannten Kinderbildnissen entstanden – seit etwa 1925 erstmals in größerer Anzahl – verschiedene weitere Porträts; hinzu kamen Szenen des Großstadtlebens und Faschingstreibens, Stilleben sowie einzelne Arbeiten zum Thema Architektur. Insgesamt fällt hierbei auf, dass der Künstler sich auf zentrale Themen der *Neuen Sachlichkeit* zu konzentrieren schien, während andere, an die Akademiezeit erinnernde Sujets wie Akt- und Naturstudien bis um 1930 nur noch vereinzelt realisiert wurden.²⁸⁷

3.3.1 Die neusachliche Porträtmalerei

Untersucht man das Werkverzeichnis mit Blick auf die Entstehung von Porträts, so wird deutlich, dass der Künstler seit 1925, das heißt nachdem er sich endgültig in Mannheim niedergelassen hatte, vermehrt Porträtmalerei und -skizzen schuf. In dieser thematisch bestimmten Gruppe finden sich zumeist Bildnisse und Studien heute unbekannter beziehungsweise nicht mehr zuzuordnender Personen – wahrscheinlich aus dem persönlichen Umfeld Albert E. Henselmanns –,

²⁸⁵ Vgl. **Vögele**, Zur Raumpychologie der Neuen Sachlichkeit, *Neue Sachlichkeit. Magischer Realismus*, a.a.O., S. 39/ 40: Die Unverhältnismäßigkeit in der Größe zwischen der dargestellten Person und der dahinterliegenden Landschaft verstärkte das Gefühl der Entfremdung; die Unverbundenheit der Raumebenen betonte nochmals die Isolation des Menschen. Obwohl auch Ruth Harding tendenziell unverbunden und unverhältnismäßig groß vor der dahinter liegenden Landschaft positioniert ist, entsteht, durch Duktus und Kolorit bedingt, kein Gefühl der Isolation oder der Entfremdung.

²⁸⁶ Richard Seewald, *Knabenbildnis*, bez.u.r.: Seewald (Datierung unleserlich), Material, Größe und Verbleib unbekannt [76]; Abbildung zu: **Karl With**, Richard Seewald, *Kunst und Dekoration* 29, Heft 7, April 1926, S. 75-79 (75). Die Bedeutung Richard Seewalds wird im Kapitel über die Schweizer Schaffensphase Albert E. Henselmanns zu analysieren sein.

²⁸⁷ Möglicherweise waren diese Arbeiten auf die kunsterzieherische Tätigkeit Henselmanns als Lehrer am Fröbelseminar und Leiter der *Freien Akademie* begrenzt.

eine Darstellung einer bekannten Persönlichkeit aus dem Bereich des Sports, Porträts seiner Frau Lore sowie Selbstbildnisse des Künstlers.

Ein frühes Porträt aus dem Jahr 1925 macht deutlich, dass Henselmann sich noch nicht endgültig von tradierten Medien und Mustern lösen konnte. Das Bildnis einer unbekanntem Frau zeichnet sich in der Gestaltung des Vorder- und Hintergrunds sowie in der Wiedergabe der Frisur nochmals durch einen eher malerischen, der akademischen Tradition verhafteten Duktus und ein – sofern dies anhand der überlieferten Schwarz-Weiß-Fotografien nachzuvollziehen ist – wiederum dunkeltoniges Kolorit aus [77].²⁸⁸ Gleichzeitig treten in der Behandlung der Kleidung und besonders der Physiognomie der Porträtierten andere Gestaltungsmerkmale zu Tage. Mantel, Hand und Gesicht der Frau erhalten einen stärker linearen Charakter, der die herausgearbeiteten Formen und Elemente zu betonen scheint. Besonders deutlich wird dies sowohl im Bereich der Hand, mit der die Dargestellte ihren Mantel unter dem Kinn zusammenhält, als auch im Gesicht, wo Augen, Nase und Mund als selbstständige Formen herausgestellt werden. Auffällig sind hier die großen, dunklen Augen, die den Betrachter aus dem Bild heraus anblicken und dabei gleichzeitig leblos und uninteressiert erscheinen. Insgesamt entsteht ein maskenhaft unemotionaler und entindividualisierter Ausdruck. Diese Eigenschaften, das Streben nach Entsubjektivierung, das heißt Objektivierung der Dargestellten auf der Suche nach einer künstlerischen Wahrheit, schrieben zeitgenössische Kritiker der neusachlichen Kunst zu.²⁸⁹ Darüber hinaus verzeichneten auch sie eine Isolation des Objekts und Negation des Zeitmoments:

„Das allgemeinste Kennzeichen des seit etwa 1922 eingetretenen Umschwunges ist eine neue Zuwendung zu dem in der sichtbaren Welt gegebenen Gegenstand, oder noch bestimmter eine Zuwendung zu dem isoliert gesehenen Gegenstand. Isoliert nämlich einmal von den zufälligen Bedingungen des Atmosphärischen, scheinbar isoliert aber auch von der Deutung und Bewertung durch den Maler selber. Eine weitere Isolation, richtiger eine Abstraktion, ist das (unbewusst vorgenommene) Absehen vom Zeitmoment. [...] Was wir ganz allgemein in solchen Bildern als überwirklich, als ‚surréalisme‘, als gefrorene Wirklichkeit empfinden, das ist die Konservierung des

²⁸⁸ Albert E. Henselmann, Porträt einer Frau (Frau Schnell?), 1925, Öl, Größe und Verbleib unbekannt (ehem. Privatbesitz, Deutschland), bez.o.r.: AHENSEL, WV 352 [77]; Fotografie im Nachlass [STA OG]. Abbildung in einem Bericht über die Ausstellung im Münchner Glaspalast 1926: Unbekannte französische Zeitung, Herbst/ Winter 1926, S. 13 [STA OG: ZA 94/ 40/ 1].

²⁸⁹ Vgl. **Alexander Bertelsson**, Ist Realismus Abstieg oder Aufstieg?, *Deutsche Kunst und Dekoration* 57, Oktober 1925 bis März 1926, S. 57 und **Wilhelm Michel**, Zur Begründung der ‚Neuen Sachlichkeit‘, ebd., S. 323: „Die Lage ist nun heute so, dass unser Hauptinteresse den objektiven Bestandteilen unseres Weltbildes gilt. Wir empfinden eine instinktive Abwehr gegen die subjektiven Zutaten. Wir wünschen sie möglichst auszuschalten; ja wir sind nicht weit davon entfernt, sie als Störungen oder Verfälschungen aufzufassen.“

Zeitmomentes in den Gesichtern der Dargestellten oder in den Gruppierungen der Stilleben.“²⁹⁰

Diese Charaktermerkmale treten deutlich in den Ende der zwanziger und Anfang der dreißiger Jahre entstandenen Porträts eines unbekanntes Mannes [78] sowie der Ehefrau des Künstlers, Lore [79], zu Tage.²⁹¹ In einem sitzenden Bruststück porträtiert Henselmann einen unbekanntes Mann *en face*, der den Betrachter ebenso unvermittelt und gleichzeitig distanziert anblickt, wie dies für das Bildnis einer unbekanntes Dame besprochen wurde. Auch hier wirkt das Gesicht maskenhaft erstarrt und der Gestus des aufgestützten linken Arms schematisch. Der Ausdruck der Zeitlosigkeit wird durch die Zigarette verstärkt, die der Mann vor seinem Körper in der Hand hält: Sie wirkt erloschen, denn kein Rauch, der einen Zeitablauf beschreiben könnte, steigt aus ihr auf. Seltsam mutet die in der Fotografie überlieferte Bildkomposition an, in welcher der Künstler den Dargestellten so nahe an den linken Bildrand heranrückt, dass dessen rechter Arm, der auf eine Stuhllehne gelegt zu sein scheint, für den Betrachter nicht sichtbar über den Rahmen hinausragt. Da nicht nachzuvollziehen ist, ob dieses Gemälde tatsächlich so komponiert wurde oder ob die Fotografie an dieser Stelle die Wahl des Ausschnitts bestimmt hatte, kann keine Aussage über die Ursache oder Intention dieser Bildkomposition getroffen werden.

Was die Pinselführung anbelangt, so ist festzustellen, dass Henselmann eine neusachliche Formensprache in der Bestimmung und Behandlung von Linien und Flächen entwickelte, er sich jedoch nicht grundsätzlich von einem eher malerischen Duktus besonders in der Gestaltung der Binnenformen und des Hintergrunds gelöst hatte. Der undefinierte, malerisch ausgearbeitete, monochrome Hintergrund, der für das Porträt eines unbekanntes Mannes nur in der Schwarz-Weiß-Fotografie überliefert ist, findet sich ebenso im Bildnis der Lore Henselmann aus dem Jahr 1931. Dieses Porträt, das heute noch im Originalzustand vorliegt, zeigt die Ehefrau des Künstlers ebenfalls *en face* auf einem Sessel sitzend. Sie trägt einen leuchtend roten Hut und eine ebensolche Jacke über einem grauen Kleid mit weißem Blusenragen. Am Jackenragen ist eine weiße Blüte befestigt, und an den vor der Brust gefalteten Händen trägt sie weiße Handschuhe. Der Sessel sowie der Hintergrund sind – in Kontrastierung zum Rot des Hutes und der Jacke – in hellen Brauntönen

²⁹⁰ **Alfred Neumeyer**, Zur Raumpychologie der ‚Neuen Sachlichkeit‘, *Zeitschrift für bildende Kunst* 61, 1927/ 28, S. 68/ 69.

²⁹¹ Albert E. Henselmann, Porträt eines unbekanntes Mannes, 1929, Öl auf Leinwand?, Größe und Verbleib unbekannt, bez.o.r.: A. Henselmann/ 1929, WV 460 [78]; Fotografie im Nachlass [STA OG] und Lore, 1931, Öl auf Leinwand, 80x60 cm, bez.l.o.: AHenselmann/ 31./ Juni, Privatbesitz, USA [79]. Dieses Porträt ist eines der wenigen Gemälde in einer Reihe von Skizzen, die seit der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre von Lore entstanden sind.

gehalten und durch keine nähere Beschreibung des Interieurs definiert. Dadurch erreicht der Künstler, dass das Augenmerk des Betrachters sich ganz auf die Frau in Rot richtet, die ihm - vermutlich zum Ausgehen bereit gekleidet – Modell sitzt. Ähnlich wie in den anderen, bisher genannten Porträts richtet sich auch hier der Blick der Dargestellten nur scheinbar auf den Betrachter, während er gleichzeitig in eine unbestimmte Ferne schweift, die sich dem Erkennen des Außenstehenden entzieht. Augen und Mund als Träger von Emotionen bleiben undefiniert und ohne den Ausdruck einer Gefühlsregung. Diese Merkmale prägen darüber hinaus die gesamte Erscheinung der Lore Henselmann, deren Pose, die sie auf dem die untere Bildhälfte ausfüllenden Sessel vor monochromem Hintergrund einnimmt, einerseits sowie die individuelle Physiognomie andererseits sich zu einer erstarrten, zeitlosen und unemotionalen Gesamtwirkung vereinigen. Eine im Œuvre überlieferte Skizze aus dem Jahr 1929, ein Doppelporträt von Lore und ihrem Schwager Willi Henselmann oder von Lore und ihren Mann, macht deutlich, dass der Künstler in der Zeichnung der zwanziger Jahre durchaus Emotionen zum Ausdruck bringen konnte [80].²⁹² Albert E. Henselmann zeigt die beiden Personen frontalansichtig, eng beieinander auf einem Sofa liegend, ihren Blick auf den Künstler beziehungsweise den Betrachter gerichtet. Ihre Gesichtszüge wirken sehr entspannt und ein wenig schläfrig. Die Art, wie Henselmann zwei Menschen in Nähe vereint darstellt und dabei vollständig auf eine distanzierte Kühle verzichtet, wie sie in den Porträtgemälden dieser Zeit häufig zu Tage tritt, unterstreicht das Persönliche und Intime dieser Skizze.

Aus den zwanziger und frühen dreißiger Jahren sind neben den Porträts sind auch mehrere Selbstbildnisse überliefert. Eines der ersten Selbstporträts aus Mannheimer Zeit zeigt den Künstler lachend in einem weißen Arbeitskittel mit Zylinder auf dem Kopf, eine Weinflasche unter den linken Arm geklemmt und ein Weinglas in der linken Hand, umgeben von mehreren Personen, die verschiedenartige Masken tragen [81].²⁹³ Der am linken Bildrand positionierte Künstler umfasst mit seinem rechten Arm eine solche Gestalt und greift nach einem Krug mit Trichter am rechten Bildrand. Im Vordergrund steht ein Tisch, auf dem eine Maske und eine Spielkarte arrangiert sind.

²⁹² Albert E. Henselmann, Der Künstler und seine Frau/ Lore und Willi?, 1929, Wachskreide auf Papier, 50x64 cm, bez.u.m.: Alb. Henselmann/ 4 Juli 29, 467 [80].

²⁹³ Albert E. Henselmann, Selbstbildnis mit Masken, 1925, Öl auf Holz, 49,5x66,5 cm, bez.u.l.: A. Henselmann/ 1925; Rückseite: Albert Henselmann/ Minusio/ Verbanella Picola mit Stempel der *Freien Akademie* Mannheim, Privatbesitz, Deutschland, WV 331 [81]. Das Gemälde fand sich möglicherweise ehemals im Besitz von Chr. Vohdin (Karlsruhe) und gelangte schließlich in eine Schweizer Auktion. Es wurde in der Ausstellung *Mannheimer Künstlergruppe 1925* gezeigt, wo es für 600 Mark erworben werden konnte; **Archiv der Städtischen Kunsthalle Mannheim**, s.v. ‚Künstlergruppe 1925‘. Nachdem es im Februar 1926 unter der Bezeichnung *Fasching* Titelbild der *Mannheimer Illustrierten Zeitung*, Nr. 5, 13.2.1926 [STA OG: ZA 94/ 34] war, wurde es im April 1926 in einer Ausstellung des Kunstvereins Baden-Baden gezeigt; Kunstverein Baden-Baden, *Badische Presse*, April 1926 [ZA 94/ 32].

Außer Henselmann sind alle Dargestellten maskiert, und auch der Künstler selbst erscheint im Sinne des Wortes ‚verkleidet‘. Nicht nur die Zusammenstellung von Arbeitskittel und Zylinder wirkt seltsam inkonsequent, sondern auch das Gesicht des Künstlers, das maskenhafte Züge trägt: Einerseits ist sein Mund zu einem breiten Lachen geöffnet, das auch durch die Augen getragen wird; andererseits entsteht durch die charakteristische Gestaltung der Physiognomie, das heißt durch die Betonung von Ausdruckslinien um Augen, Nase und Mund ein Effekt, wie er auch den Masken im Bild eigen zu sein scheint. Die Veränderung, die in späteren Jahren durch eine Reduzierung des Gemäldes auf die unteren zwei Drittel der Leinwand erfolgte, verstärkt den Eindruck der Maskenhaftigkeit des Gesichts. Im heute erhaltenen Zustand ist am rechten oberen Bildrand nur noch die Nasen- und Mundpartie des Künstlerporträts zu erkennen, wobei beide sich von der in der Mitte dargestellten Maske nur in wenigen Details wie der Farbgebung, der Gestaltung der Kinnpartie sowie der Darstellung der Zähne unterscheiden.²⁹⁴ Möglicherweise entstand diese Arbeit noch unter dem Eindruck der Spanienreise Henselmanns, aus der ein weiteres, heute verschollenes Faschingsbild hervorging: *Fasching in Granada*.²⁹⁵

Was den Pinselduktus anbelangt, so fällt auf, dass der einzelne Pinselstrich im *Selbstbildnis mit Masken* zum ebenso wichtigen Gestaltungselement wird wie auch im bereits besprochenen *Kind mit Spielzeug* aus der gleichen Zeit.²⁹⁶ Trotz eines flachen Farbauftrags erhält der Pinselstrich in dem Maße an Bedeutung, in dem er einzelne Bildelemente linear beschreibt beziehungsweise umschreibt. Im *Selbstbildnis mit Masken* wird dies zum Beispiel besonders in der Gestaltung der verschiedenen Physiognomien deutlich, während es sich im Kinderbildnis unter anderem in der Ausarbeitung des Teddybären findet, den der Junge in seiner linken Hand hält. In der Gesamtbetrachtung beider Arbeiten zeigt sich darüber hinaus, dass die durch den Duktus

²⁹⁴ Es kann heute nicht genau bestimmt werden, wann das ursprünglich ca. 100x75 cm große Gemälde zerschnitten wurde, so dass nur noch die untere Bildhälfte, das heißt das ursprüngliche Selbstbildnis des Künstlers als Fragment erhalten ist. Die Bezeichnung auf der Rückseite deutet darauf hin, dass der Künstler das Gemälde – ob als Fragment oder in seiner ursprünglichen Form ist nicht bekannt – mit in die Schweiz bringen konnte. Die weitere Provenienz ist nicht gesichert.

²⁹⁵ Albert E. Henselmann, *Fasching in Granada*, 1924/ 25, Öl, Größe, Bezeichnung und Verbleib unbekannt, WV 325; Fotografie im Nachlass [STA OG]. Das Werk wurde in der Ausstellung der *Mannheimer Künstlergruppe 1925* gezeigt und für 800 Mark zum Kauf angeboten; **Archiv der Städtischen Kunsthalle Mannheim**, s.v. ‚Künstlergruppe 1925‘. Eine Abbildung fand sich in der *Mannheimer Illustrierten Zeitung*, Nr. 5, 13.2.1926, S. 15 [STA OG: ZA 94/ 34].

Im *Mannheimer Tageblatt* vom 7.3.1925 schrieb ein unbekannter Kritiker über die Faschingsbilder Henselmanns: „Wesensverwandt scheinen die Arbeiten von Albert Henselmann, die straffe Komposition und Form anstreben. Die Karnevalbilder sind gut in Farbe und Form, manchmal zu kühl in der Stimmung und wenig beseelt im Ton.“ Zitiert nach **Archiv der Städtischen Kunsthalle Mannheim**, s.v. ‚Künstlergruppe 1925‘.

²⁹⁶ Albert E. Henselmann, *Kind mit Spielzeug*, vor 1926; vgl. FN 281, Abb. 74.

unterstrichene Linienführung eine tendenziell eckige, kantige ist, was möglicherweise nochmals auf spät-expressionistische oder kubistische Einflüsse hindeuten könnte. Insgesamt ergibt sich im Zusammenspiel von Linien und den durch sie bestimmten Formen ein unemotionaler, isolierter und konstruierter Eindruck, der durch die Verwendung von eher kühlen, hellen Farben im *Selbstbildnis mit Masken* noch verstärkt wird. Auch das Sujet selbst trägt diesen Eindruck: Obwohl Fasching ein sehr emotionaler und durch ausgelassene Stimmung geprägter Anlass ist, vermitteln die bildbeherrschenden Masken ein Gefühl der Unsicherheit und werfen die Frage auf, was oder wer sich wohl hinter ihnen verbergen möge. Dadurch entsteht nicht nur ein Gefühl des Vereint-Seins im Feiern, sondern auch der Isolation und Vereinzelt-Seins, das damalige Betrachter auch als Kühle empfunden haben mögen. So fasst ein zeitgenössischer Kritiker sein Erleben der Bilder Henselmanns in der Ausstellung der *Künstlergruppe 1925* kurz zusammen:

„Ein wenig kühl ist alles, was er malt.“²⁹⁷

Dieser scheinbare Gegensatz aus räumlicher Nähe und persönlicher Distanziertheit in der neusachlich orientierten Malerei Henselmanns kommt auch in einem weiteren Gruppenbildnis mit Selbstporträt zum Ausdruck, das ein Jahr später entstand und *Meine Malschule* titelt [82].²⁹⁸ Das Gemälde zeigt zahlreiche junge Frauen und einige wenige Männer im Hintergrund, die sich um einen Tisch im unmittelbaren Vordergrund gruppieren, auf dem ein Blatt Papier entrollt wird. Die dicht an dicht stehenden Personen füllen den Raum fast ganz aus, lassen jedoch am oberen Bildrand den Ausblick auf eine rückseitige Wand beziehungsweise durch ein Fenster auf eine Stadt mit Kirchtürmen frei. Betrachtet man die einzelnen Gestalten, so fällt zunächst die zentrale Figur einer Frau auf, die in der Bildmitte dargestellt ist und durch verschiedene kompositorische Mittel aus der Gruppe heraustritt: Zunächst ist festzustellen, dass sie als Einzige streng frontalansichtig, den Betrachter scheinbar direkt anblickend, gezeigt und ihre Porträtbüste durch keine andere Person überschritten wird, während dies für die meisten der anderen Figuren im Bild, die sich um sie herum anordnen, der Fall ist: Alle anderen Frauen werden im Profil, mit leicht geneigtem Kopf, überschritten und/ oder in Rückenansicht dargestellt; nur noch eine weitere Person blickt aus der

²⁹⁷ Ausstellungen in Mannheim, Die Mannheimer Künstlergruppe 1925, *Neue Mannheimer Zeitung*, Nr. 123, 14.03.1925 [STA OG: ZA 94/ 27].

²⁹⁸ Albert E. Henselmann, *Meine Malschule*, 1926, Öl, Größe, Bezeichnung und Verbleib unbekannt, WV 409 [82]; Fotografie im Nachlass [STA OG]. Abbildungen in: **Wilhelm Fraenger**, Die ‚Neue Sachlichkeit in der Malerei‘ (mit Abbildungen von Albert E. Henselmann), *AHA. Die Badische Revue*, Nr. 12, 4.12.1926 [ZA 94/ 39]; Porträt Albert E. Henselmann (mit zahlreichen Abbildungen), *Unbekannte französische Zeitung*, Herbst/ Winter 1926, S. 13 [STA OG: ZA 94/ 40/ 1]; Albert E. Henselmann, *Meine Malschule*, ganzseitige Abbildung, *Badische Heimat*, Nr. 14, 1927, o.S.

Leinwand heraus auf den Betrachter: ein kleines Mädchen zu ihrer Linken schaut etwas verstohlen zwischen ihrer erhobenen Hand und dem Profil einer anderen Frau hervor. Obwohl heute nur eine Schwarz-Weiß-Fotografie des Gemäldes vorliegt, kann man vermuten, dass die Lichtquelle von rechts vorne auf die zentrale Frauengestalt in der Bildmitte ausgerichtet war. Somit sind sie und das ausgerollte Papier auf dem Tisch vor ihr, auf das sie mit ihrer linken Hand deutet, am hellsten beleuchtet, was ihre Bedeutung im Bild neben der reinen Positionierung auf der Leinwand noch betont. Da Henselmann dieser Frau einen solch hervorgehobenen Platz in seinem Gemälde *Meine Malschule* einräumt, bleibt zu vermuten, dass es sich hier um eine konkrete Person handeln könnte, mit der den Künstler möglicherweise eine so enge, persönliche Beziehung verband, dass er ihr Bild quasi in Form eines Einzelporträts *en face* in das Gruppenbildnis einfügte.

Darüber hinaus zeigt Henselmann hier beispielhaft, wie räumliche Nähe und persönliche Distanziertheit im neusachlichen Gruppenbildnis gleichzeitig dargestellt werden können. Obwohl der Bildraum sehr eng und dicht mit Personen gefüllt ist, treten diese nicht in Beziehung zueinander. Die Figuren wirken vereinzelt und isoliert. Selbst wenn ein Kontakt durch Gesten hergestellt wird – was bei den beiden sich frontal gegenüberstehenden Frauen im rechten Vordergrund offensichtlich der Fall ist – so sprechen die Blicke eine andere Sprache. Keine der Personen im Bild nimmt mit einer anderen Augenkontakt auf. Die einzig verbindende Gemeinsamkeit benennt der Titel: Alle sind Schüler einer Malschule. Diese tatsächliche und emotionale Isoliertheit in einer Gruppe findet sich als vergleichbarer Vorläufer im Œuvre anderer neusachlicher Künstler wie zum Beispiel in *Die Freunde* von Wilhelm Schnarrenberger [83] oder *Die Schulstube* von Karl Hubbuch [84].²⁹⁹ Kenntnis von dem künstlerischen Schaffen beider hätte Henselmann bereits während seiner Studienjahre in Karlsruhe beziehungsweise München erlangen können. Hubbuch studierte von 1908 bis 1912 unter anderem bei Professor Walter Georgi an der Karlsruher Kunstakademie, Henselmann war zwischen 1909 und 1913 ebenfalls dort eingeschrieben.³⁰⁰ Nach seinem Einsatz im Ersten Weltkrieg kehrte Hubbuch 1920 nach Karlsruhe zurück, wo er 1925 zum Leiter der Zeichenklasse an die Akademie berufen wurde.³⁰¹ Im Jahr 1923 waren beide Künstler, Hubbuch und Henselmann, mit Arbeiten in der *Großen deutschen Kunstausstellung für freie und angewandte Kunst* in Karlsruhe vertreten. Zwei

²⁹⁹ Wilhelm Schnarrenberger, *Die Freunde*, 1924 [83]; *Von der Poesie der Dinge. Wilhelm Schnarrenberger (1892-1966)*, a.a.O., S. 41. Karl Hubbuch, *Die Schulstube*, 1925, Öl auf Pappe auf Holz, 73x62 cm, Privatbesitz [84]; **Schmied**, *Der kühle Blick. Der Realismus der zwanziger Jahre, Der kühle Blick. Realismus der zwanziger Jahre*, a.a.O., S. 201.

³⁰⁰ *Karl Hubbuch. Stadtbilder – Menschenbilder*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von der Städtischen Galerie der Stadt Karlsruhe, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Forum der Städtischen Galerie Karlsruhe, Karlsruhe 2000, S. 15.

³⁰¹ Ebd.

Jahre später zeigte Hubbuch im Mai und Juni Radierungen in der Städtischen Kunsthalle Mannheim und war anschließend mit seinem Gemälde *Schulstube* in der Ausstellung *Neue Sachlichkeit* vertreten.³⁰² Während keine direkte Verbindung zwischen Henselmann und Hubbuch gezogen werden kann, deutet eine Karte im schriftlichen Nachlass darauf hin, dass Henselmann in persönlichem Kontakt zu Wilhelm Schnarrenberger stand.³⁰³ Schnarrenberger war möglicherweise bereits in Münchner Studienjahren Kommilitone von Henselmann, als er bei Heinrich Wölfflin an der Akademie Kunstgeschichte studiert hatte.³⁰⁴ In den folgenden Jahren nahm Schnarrenberger, nur unterbrochen durch den Ersten Weltkrieg, an zahlreichen Ausstellungen der Münchner Galerie Hans Goltz und der *Münchner Neuen Sezession* teil, die Henselmann gesehen haben könnte.³⁰⁵ Daneben war er in der Ausstellung *Neue Sachlichkeit* in der Städtischen Kunsthalle Mannheim 1925 sowie 1929 in der Ausstellung *Badisches Kunstschaffen der Gegenwart* in Mannheim und 1930 in *Selbstbildnisse Badischer Künstler* sowie in *Das badische Kunstschaffen*, beide in Karlsruhe, vertreten.³⁰⁶ In den drei letztgenannten Schauen konnte auch Henselmann Arbeiten platzieren.³⁰⁷

Dass sowohl Hubbuch als auch Schnarrenberger in den zwanziger Jahren weitere enge Kontakte zur Mannheimer Kunstszene pflegten, zeigt sich in der Tatsache, dass der Mannheimer Kunsthändler Herbert Tannenbaum nach der Entlassung beider Künstler aus ihren Lehrämtern an

³⁰² *Große Deutsche Kunstausstellung für freie und angewandte Kunst in Karlsruhe*, a.a.O.; unter der Nummer 39 zeigte Henselmann eine *Winterlandschaft am Starnberger See*. Ausstellung *„Neue Sachlichkeit“*. *Deutsche Malerei seit dem Expressionismus*, a.a.O., Nr. 46 *Schulstube*, 1925. Hubbuch-Ausstellungen, vgl. *Karl Hubbuch. Stadtbilder – Menschenbilder*, a.a.O., S. 106.

³⁰³ Postkarte [STA OG].

³⁰⁴ *Wilhelm Schnarrenberger (1892-1966): Malerei zwischen Poesie und Prosa*, a.a.O., S. 12: Schnarrenberger studierte seit dem WS 1912/ 13 bis zum WS 1913/ 14 Kunstgeschichte bei Wölfflin.

³⁰⁵ Ebd., S. 218.

³⁰⁶ Ebd., S. 218/ 219. In der Ausstellung *Neue Sachlichkeit* war Schnarrenberger unter der Nr. 95 *Bildnis zweier Knaben*, 1925 und Nr. 96 *Alte Männer gehen spazieren*, 1922, vertreten; *Ausstellung „Neue Sachlichkeit“*. *Deutsche Malerei seit dem Expressionismus*, a.a.O.

Das Badische Kunstschaffen, a.a.O.: Arbeiten von Schnarrenberger: Nr. 223, Gruppenbild; Nr. 224 Atelier; Nr. 225 Schwestern; Nr. 226 Studie.

³⁰⁷ *Badisches Kunstschaffen der Gegenwart*, a.a.O., Nr. 166: Albert Henselmann, *Warenhauskaffee*. Letzteres wurde als einziges der eingereichten Werke angenommen. Aus der Anmeldung zur Ausstellung am 29.3.1929 geht hervor, dass Henselmann darüber hinaus folgende Arbeiten eingereicht hatte: *Gärtnerei Rheinau*, 450 Mark (ausgeschieden); *Altes Eck Rheinau*, 450 Mark (ausgeschieden); 19 Federzeichnungen à 25 Mark (ausgeschieden); 4 Tuschezeichnungen à 25 Mark (ausgeschieden) [Archiv der Kunsthalle Mannheim].

Das Badische Kunstschaffen, a.a.O.: Arbeiten von Henselmann: *Rheinbrücke bei Säcking*, Nr. 125; *Plättstube*, Nr. 126; *Waldpark*, Nr. 127.

Selbstbildnisse Badischer Künstler, Ausstellungskatalog, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Kunstverein Karlsruhe, Karlsruhe 1930: Albert Henselmann, *Doppeltes Selbstbildnis*, 1930.

der Akademie beziehungsweise an der *Badischen Landeskunstschule* Karlsruhe durch die Nationalsozialisten 1933 weiterhin mit ihnen verbunden blieb und beide durch Ankäufe zu unterstützen versuchte.³⁰⁸ Auch Henselmann stand in engem Kontakt mit Tannenbaum, der 1932 eine Einzelausstellung mit Werken des Künstlers in den Räumen seiner Galerie präsentierte.³⁰⁹ Neben den beispielhaft genannten Verbindungen zu Wilhelm Schnarrenberger und Karl Hubbuch ist davon auszugehen, dass Henselmann sich in dem Maße auch für Werke anderer Künstler der *Neuen Sachlichkeit* interessierte, indem er sich selbst künstlerisch in deren Richtung orientierte.

Neben der eigentlichen, neusachlichen Prägung des Gruppenbildnisses zeigt die Untersuchung der Raumgestaltung in *Meine Malschule*, dass Henselmann mit den Kompositionsmitteln der Raumauffassung der *Neuen Sachlichkeit* experimentierte. Während er in den bereits erörterten Kinderbildnissen der *Angelika* und der *Ruth Harding* die Kulisse als raumbildendes Element einfließen ließ, erprobte er in *Meine Malschule* den Rückgriff auf das Konzept des über Eck gestellten Kastenraums mit Fensterausblick, wie er sich zum Beispiel in den Gemälden *Bildnis der Mutter* [85] oder *Das Kinderzimmer* von Wilhelm Schnarrenberger [86] findet.³¹⁰ Ähnlich wie dieser lokalisiert Henselmann die Zimmerecke in der Mittelsenkrechte des Bildes und platziert die Fensteröffnung mit Ausblick auf die Türme und Dächer einer Stadt an einer Seite der Wand.³¹¹ Im Gegensatz zur nüchtern-sachlichen Ausgestaltung des Hintergrunds bei Schnarrenberger fügt Henselmann dort auf eng begrenztem Raum verschiedene weitere Bildelemente wie ein Tuch, einen Haken, eine Tür und Fensterläden ein, was die raumdefinierende

³⁰⁸ **Joachim W. Storck**, Herbert Tannenbaum – Versuch einer Lebensbeschreibung, *Für die Kunst! Herbert Tannenbaum und sein Kunsthaus. Ein Galerist – seine Künstler, seine Kunden, sein Konzept*, Ausstellungskatalog, herausgegeben vom Reiß-Museum der Stadt Mannheim, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Reiß Museum der Stadt Mannheim, Mannheim 1994, S. 30. *Wilhelm Schnarrenberger (1892-1966): Malerei zwischen Poesie und Prosa*, a.a.O., S. 13. *Karl Hubbuch. Stadtbilder – Menschenbilder*, a.a.O., S. 12.

³⁰⁹ Berichterstattung in: Kleine Mitteilungen, Galerie Tannenbaum, *Neue Badische Landeszeitung*, 22.2.1932 [STA OG; ZA 94/ 139]. Der Maler Albert Henselmann, Ausstellung im Kunsthaus Tannenbaum, *Neue Badische Landeszeitung* (Abendausgabe), Nr. 107, 27.2.1932 [ZA 94/ 140]. Werke von Albert Henselmann, Ausstellung im Mannheimer Kunsthaus, *Neue Mannheimer Zeitung* (Sonntagsausgabe), Nr. 98, 27./ 28.2.1932 [ZA 94/ 138]. Mannheimer Kunstaussstellungen, *Neues Mannheimer Volksblatt*, 3.3.1932 [ZA 94/ 143]. Albert Henselmann, Ausstellung im Kunsthaus Tannenbaum, *General-Anzeiger Ludwigshafen*, 3.3.1932 [ZA 94/ 144]. Bildende Kunst in Mannheim, *Volksstimme*, Nr. 62, 3.3.1932 [ZA 94/ 142]; Kunsthaus Tannenbaum: Sonderausstellung Albert Henselmann, *Mannheimer Tageblatt*, 11.3.1932 [ZA 94/ 141].

³¹⁰ Vgl. **Vögele**, Zur Raumpychologie der Neuen Sachlichkeit, *Neue Sachlichkeit. Magischer Realismus*, a.a.O., S. 26ff und **Neumeyer**, a.a.O., S. 70. Wilhelm Schnarrenberger, *Bildnis der Mutter*, 1923 [85]; **Angermeyer-Deubner**, a.a.O., Abb. 40, S. 223. *Das Kinderzimmer* (ehem. Zwei Knaben, 1924/ 25), 1925, Öl auf Leinwand, 56,5x45,5 cm, Privatbesitz [86]; *Der kühle Blick*, a.a.O., S. 299.

³¹¹ Vgl. Ausblick in *Bildnis der Mutter* von Schnarrenberger [vgl. Abb. 85].

Wirkung undifferenziert erscheinen lässt. Daneben bleibt bezüglich der bildkompositorischen Bedeutung des Kastenraums anzumerken, dass dieser in so weit in den Hintergrund tritt, wie der Künstler das vielfigurige, den Bildraum bis an seine Grenzen ausfüllende Gruppenbildnis in den Mittelpunkt seiner Darstellung rückt, und der Kastenraum nur als Bildabschluss am oberen Rand angefügt zu sein scheint. Die Uneinheitlichkeit in der Bild- und Raumkomposition macht hier erneut deutlich, dass Henselmann sich erst allmählich mit der neusachlichen Formensprache, ihren Ausdrucksmitteln und ihrer Sinnhaftigkeit vertraut machte.³¹²

Abschließend bleibt noch ein weiteres Bildelement zu untersuchen: Das Selbstporträt des Künstlers. Aus dem bereits erwähnten Zeitschriftenartikel aus der *Chicago Tribune* geht hervor, dass Henselmann sich in *Meine Malschule* auch selbst dargestellt hatte, es jedoch nicht überliefert ist, welche der Männergestalten den Künstler zeigt. Zwei Männerbildnisse, die in ihrer gesamten Physiognomie zu erkennen sind, kämen als Selbstporträts in Betracht: der Mann mit gebräuntem Gesicht in der Frauengruppe links der zentralen Gestalt sowie die außerhalb stehende, halb verdeckte Figur am rechten oberen Bildrand. Aufgrund zeitgenössischer Fotografien im Nachlass sowie eines weiteren Selbstbildnisses, über das noch zu sprechen sein wird, kann die mit einem weißen Kittel bekleidete Männergestalt, die sich mit ihrem gebräunten Gesicht aus der Gruppe der hellhäutigen Frauen heraushebt, als Albert E. Henselmann identifiziert werden. Es stellt sich jedoch die Frage, wer der Mann im Hintergrund ist, der quasi die Position des Malers einnimmt, indem er anstelle des Künstlers die Szene mit prüfendem Auge auf die Leinwand zu bannen scheint. Auch er zeigt in Mund, Nase und Augen physiognomische Ähnlichkeiten mit Henselmann. Möglicherweise stellt er sich hier zweimal in unterschiedlichen Rollen dar: ein Mal als Lehrer im weißen Malerkittel inmitten seiner Schüler und ein zweites Mal als außen stehender, kritisch analysierender Künstler, der das Gruppenbildnis festhält. Die Interpretation als doppeltes Selbstbildnis scheint nicht ungewöhnlich, hat Henselmann doch nicht nur während seiner Studienzeit in *Drei Selbstbildnisse* zu diesem Thema gegriffen, sondern auch in seinem neusachlichen Œuvre, wie das 1930 anlässlich der Ausstellung *Selbstbildnisse badischer Künstler* entstandene Gemälde mit dem Titel *Doppeltes Selbstbildnis* verdeutlicht [87].³¹³

³¹² So findet auch die ausdifferenzierte Raumpsychologie, wie sie Neumeyer in seinem oben genannten Artikel analysiert in *Meine Malschule* nur bedingt Eingang; **Neumeyer**, a.a.O.

³¹³ Albert E. Henselmann, *Doppeltes Selbstbildnis*, 1930, Öl auf Leinwand, 106x80 cm, bez.u.l.: 1930/ A. HENSELMANN; Rückseite Albert Henselmann/ Mannheim 1930, MiR, WV 491 [87]. Ausstellung in *Selbstbildnisse badischer Künstler*, Badischer Kunstverein, Karlsruhe 1930: *Selbstbildnisse badischer Künstler*, a.a.O., Nr. 79. Presseberichte: Die Mannheimer Maler in Karlsruhe, Selbstbildnis-Ausstellung im Karlsruher Kunstverein, *Mannheimer Tageblatt*, März 1930 [STA OG: ZA 94/ 109]. **Konrad Ott**,

Das *Doppelte Selbstbildnis* zeigt den Künstler einmal als Halbfigur mit einem weißen Malerkittel bekleidet, den Kopf ins Profil und den Rücken zum Betrachter gewandt. In seiner linken Hand hält er hinter seinem Rücken einige Blätter, während er sich mit dem rechten Arm an eine geöffnete Tür zu lehnen scheint. Sein ‚Alter Ego‘ ihm gegenüber trägt einen schwarzen Mantel mit weißem Schal und Melone und steht im Dreiviertelprofil frontal zum Betrachter. Beide Gestalten nehmen keinen Körperkontakt miteinander auf, sondern blicken sich nur mit ernstem Gesicht fest und abschätzend in die Augen. Ob beide Persönlichkeiten sich nun aneinander vorbei in den jeweils anderen Bildraum zu bewegen versuchen oder ob die Gestalt im weißen Malerkittel jener im schwarzen Mantel den Zugang zu seinem Raum verstellen möchte, kann nicht eindeutig geklärt werden. Stummer und blickloser ‚Beobachter‘ dieser Situation ist eine Maske am linken Bildrand, die ebenfalls die Züge Henselmanns trägt, wie sie im *Selbstbildnis mit Masken* von 1925 zu erkennen sind.

Was die Raumgestaltung anbelangt, so addiert das Gemälde drei verschiedene Räume, die miteinander in Beziehung treten. Im ersten Raum steht neben dem Maler scheinbar auch der Betrachter, und eine Maske, die unmittelbar neben der Tür hängt, deutet auf die mögliche Anwesenheit einer weiteren Person. Durch die Tür blickt man in ein über Eck gestelltes zweites Zimmer, in dem sich ein Mann mit Melone auf den Maler zubewegt. Das Vorhandensein eines weiteren Raums markiert ein Fenster oder auch eine Türe, das sich dort an der linken Wand nach draußen öffnet. Die einzelnen Räume sind farblich voneinander verschieden: Der erste ist in rot-braunen Farbtönen gehalten, der zweite in ocker-gelben und die Welt draußen wird durch ein Hellblau des Himmels angedeutet.

Henselmann knüpft in der Raumkomposition an Arbeiten wie *Meine Malschule* an, wobei er den über Eck gestellten, neusachlichen Kastenraum weiter verschachtelt und damit die räumlichen Zusammenhänge verwischt. Auch was die Konzepte von drinnen und draußen betrifft, bleibt festzuhalten, dass diese in so weit an Klarheit verlieren, als die Positionierung beziehungsweise Wertigkeit der Räume nicht eindeutig zugewiesen werde. Darüber hinaus fällt hinsichtlich der Perspektivenwiedergabe auf, dass der Künstler die Einheitlichkeit des Raumes und der sich darin befindenden Objekte und Personen aufbricht, indem er die verschiedenen Fluchtlinien im Kastenraum einfängt beziehungsweise sie in endlosen Fluchten verschwinden lässt. Perspektivisch bleibt nur noch die farbliche Gestaltung der einzelnen Räume, die in ihrer Abstufung in hellere Töne an Techniken der Luftperspektive anknüpfen könnte. Der Raum im *Doppelten Selbstbildnis* kann in

Selbstbildnisse badischer Künstler, Ausstellung in Karlsruhe, *Neue Badische Landeszeitung*, 1.3.1930 [ZA 94/ 110].

diesem Sinne nicht mehr nur eine traditionell-formale Darstellung der Umgebung sein, sondern wird analog eines modernen Ansatzes zum Träger nicht nur von äußerer Form sondern auch von Inhalt.³¹⁴

Durch die verschachtelte Raumgestaltung entsteht der Eindruck, als würden die beiden Gestalten in der Tür, die sich zwischen zwei unterschiedlichen Räumen von drinnen nach draußen, vice versa, öffnet, beinahe bewegungsunfähig eingeklemmt sein. Da es sich bei beiden nicht um zwei verschiedene Personen, sondern um zwei Erscheinungsformen eines Individuums handelt, stellt sich die Frage nach dem Selbstverständnis des Künstlers Albert E. Henselmann, das in diesem Gemälde zum Ausdruck kommen beziehungsweise dem Betrachter gegenüber nach außen transportiert werden kann. Die Art der Selbstdarstellung in Form zweier unterschiedlicher Gestalten, die in zwei verschiedenen Lebenswelten oder Gesellschaftssituationen beheimatet sind und trotzdem unmittelbar miteinander konfrontiert werden, ist ungewöhnlich und scheinbar ohne Vorbild [88-90].³¹⁵ Einmal zeigt sich Albert E. Henselmann als Künstler im weißen Malerkittel, möglicherweise Skizzenblätter in der Hand haltend. Diese Art der Selbstdarstellung des Künstlers ist vom Zeitgenossen Julius Bissier in seinem *Selbstbildnis eines Bildhauers* [88] ebenso überliefert wie aus dem Œuvre früher Vorbilder Henselmanns, zum Beispiel von Lovis Corinth [91-92].³¹⁶ Darüber

³¹⁴ Vgl. **Vögele**, Zur Raumpychologie der Neuen Sachlichkeit, *Neue Sachlichkeit. Magischer Realismus*, a.a.O., S. 25.

³¹⁵ Andere, zeitgenössische Formen des doppelten Selbstbildnisses: Julius Bissier, *Selbstbildnis eines Bildhauers*, 1928 [88]; **Buderer**, *Neue Sachlichkeit*, a.a.O., S. 149. Bissier zeigt sich, seinen eigenen Porträtkopf bearbeitend scheinbar vor einem Spiegel stehend, mit dessen Hilfe er das Porträt anfertigt. Willy Müller-Hufschmid, *Selbstbildnis mit Spiegeln*, 1928/ 29, verschollen [89]; *Willy Müller-Hufschmid*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Christiane Riedel und Jürgen Thimme, veröffentlicht anlässlich der Ausstellungen *Bilder der Neuen Sachlichkeit und abstraktes Spätwerk* im Museum der Stadt Ettlingen und *Zeichnungen der 40er Jahre* in der Galerie des Bezirksverbands Bildender Künstler Karlsruhe, Bretten 1990, S. 33, Abb. 5. In beiden genannten Arbeiten greifen die Künstler in verschiedenartiger Weise auf den Spiegel als Medium der Verdoppelung zurück.

Willy Müller-Hufschmid war mit dem Gemälde *Selbstbildnis mit Frau und Sohn*, 1929/ 30 in der Ausstellung *Selbstbildnisse badischer Künstler* vertreten, wofür er den ersten Preis errang; *Willy Müller-Hufschmid*, a.a.O., S. 33 Abb. 6. Müller-Hufschmid studierte wie Henselmann in den Jahren 1908-1913 an der Karlsruher Akademie.

Der Spiegel als Medium des Künstlerselbstbildnisses in der Kunst der zwanziger Jahre, vgl. Paul B. Barth, *Doppelbildnis*, 1928 [90]; *Deutsche Kunst und Dekoration* 63, Oktober 1928 bis März 1929, Abb. S. 94.

³¹⁶ Vgl. Arbeiten von Lovis Corinth, *Selbstporträt im weißen Kittel*, 1918, Öl auf Leinwand, 105x80 cm, bez., Wallraff-Richartz-Museum, Köln [91]; *Lovis Corinth*, Ausstellungskatalog, a.a.O., Abb. 128, S. 242/ 243. Lovis Corinth, *Selbstporträt im Atelier*, 1914, Öl auf Leinwand, 73x58 cm, bez., Lenbachhaus München [92]; *Lovis Corinth*, Ausstellungskatalog, a.a.O., Abb. 113, S. 224.

Henselmann stellte sich bereits im *Selbstbildnis mit Willi und Anni* (1912) mit Malerkittel und Pinsel dar [vgl. Abb. 10].

hinaus taucht das Motiv des weißen Kittels als Attribut des Malers oder Künstlers allgemein immer wieder in der Kunst der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts und damit im künstlerischen Umfeld Henselmanns zum Beispiel in den Porträts von Max Slevogt [93-94], Otilie W. Roederstein [95-96] oder Armin Stern [97] auf.³¹⁷ Aber auch im Werk Henselmanns finden sich diverse Selbstbildnisse, die den Künstler im weißen Malerkittel zeigen: 1912 im *Selbstbildnis mit Willi und Anni*, 1925 im *Selbstbildnis mit Masken*, 1926 in *Meine Malschule* sowie 1927 und 1959 in zwei weiteren Selbstbildnissen [98-100].³¹⁸

Parallel zur Darstellung seiner Person als Künstler zeigt sich Henselmann dem Betrachter als Herr der so genannten feinen Gesellschaft im schwarzen Anzug mit Schal und Melone. Henselmann hatte sich bereits in seinen *Drei Selbstbildnissen* von 1914 in Anzug und Krawatte mit Zylinder gemalt, wobei sich der inhaltliche Zusammenhang anders gestaltete.³¹⁹ Während dort das gemeinsame, bunte Treiben in einer Stube mit singenden und trinkenden Menschen im Mittelpunkt der Darstellung stand, tritt die Person mit Anzug und Melone als seriöser, gut situierter Mann dem Künstler in Arbeitskleidung gegenüber. Dass jedoch die eigene Wahrnehmung als Mann der feinen Gesellschaft für den Künstler am Ende der zwanziger Jahre – einer Zeit der künstlerischen Anerkennung – von besonderer Bedeutung gewesen sein muss, zeigt ein Selbstporträt das wahrscheinlich fast gleichzeitig mit dem *Doppelten Selbstbildnis* entstanden war und das den

³¹⁷ Max Slevogt porträtierte sich selbst und seine Künstlerkollegen häufig im weißen Malerkittel, wie zum Beispiel: Porträt Max Liebermann, 1901 [93]; Selbstbildnis im Atelier, 1903 [94]; *Max Slevogt. Gemälde – Aquarelle – Zeichnungen*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Ernst-Gerhard Güsse et al., veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Saarland Museum Saarbrücken und im Landesmuseum Mainz, Stuttgart 1992, Abb. 46, 60.

Porträts von Otilie W. Roederstein im Malerkittel: Selbstbildnis im weißen Malerkittel, 1912 [95]; Selbstbildnis im weißen Malerkittel, 1934 [96]; **Barbara Rök**, *Otilie W. Roederstein (1859-1937). Eine Künstlerin zwischen Tradition und Moderne*, Dissertation, Marburg 1999, beide S. 175.

Armin Stern, Selbstbildnis, 1917 [97]; **Horst Ludwig**, *Franz von Stuck und seine Schüler. Gemälde und Zeichnungen*, a.a.O., Abb. 146, S. 261.

³¹⁸ Albert E. Henselmann, Selbstbildnis mit Willi und Anni, 1912 [vgl. Abb. 10]. Selbstbildnis mit Masken, 1925 [vgl. Abb. 81]. *Meine Malschule*, 1926 [vgl. Abb. 82]. Selbstbildnis, 1927, Bleistift auf Papier, 49x34 cm, bez.u.r.: Selbstbildnis/27., MiR, WV 418 [98]. Selbstbildnis mit Pfeife, 1959, Aquarell/ Filzstift auf Papier, 46x35,5 cm, bez.u.r.: 59/ Henselmann, MiR, WV 1455 [99].

Darüber hinaus finden sich im Nachlass Fotografien der Räume der *Freien Akademie*, welche die weißen Kittel zeigen, in denen die Schüler arbeiteten [**STA OG**] [100]. Vgl. dazu auch eine Skizze für ein Gemälde *Der Künstler und seine Studenten an der Kunstakademie in Mannheim* (1932, Tusche in Pinsel auf Papier, 48x63 cm, bez.u.r.: 32/ Alb. Henselmann, MiR, WV 559; Ausstellung Ben Shahn 1983 und Museum im Ritterhaus 1994), welche die Schüler der *Freien Akademie* in Malerkitteln arbeitend wiedergibt.

³¹⁹ Albert E. Henselmann, *Drei Selbstbildnisse*, 1914 [vgl. Abb. 14].

Künstler ähnlich dem dort dargestellten Anzugträger zeigt [101].³²⁰ Wie schon das Motiv des Malerkittels, so findet sich auch dieses Selbstverständnis des Künstlers bei Zeitgenossen wie zum Beispiel bei Max Beckmann, der sich selbst 1927 im Smoking porträtierte.³²¹ Auffällig ist jedoch, dass bis dato aus dem Œuvre Henselmanns kein weiteres Werk überliefert ist, in dem er sich so oder ähnlich darstellt.

Eine eingehendere Betrachtung des Gemäldes lässt zunächst die Konfrontation beider Gestalten deutlich hervortreten. Scheinbar unentrinnbar eingeklemmt im Türrahmen kommen zwei Menschen unmittelbar zusammen, die durch ihre Kleidung implizit die Außenwirkung der jeweiligen Persönlichkeit, Künstler oder Mann der feinen Gesellschaft, auf den Betrachter beziehungsweise auf die reale Umwelt in Mannheim widerspiegeln. Ob der Künstler durch die Gegenüberstellung von schwarzer und weißer Kleidung eine Wertigkeit oder ein Urteil vermitteln wollte, bleibt fraglich. Nichts in der Ausarbeitung der Physiognomie, der Körperhaltung oder der Positionierung im Bild deutet darauf hin, dass Henselmann eine Erscheinungsform seines eigenen Ichs der anderen vorziehen würde. Dass Henselmann sich selbst in einem Bild als zwei singular-individuelle Personen mit gleicher Physiognomie malt, die einander unmittelbar gegenüberstehen, legt eine eingehende Auseinandersetzung des Künstlers mit sich, seiner Stellung in der Gesellschaft und seiner Wirkung auf andere nahe. Das *Doppelte Selbstbildnis* stellt den Künstler in zwei Lebenswelten dar, die – wohl nach seiner Sicht der Dinge – miteinander in Konfrontation zu treten und sich häufig widersprüchlich zu begegnen scheinen. Hierin zeichnet das Gemälde einen Konflikt nach, wie er auch die Literatur um die Jahrhundertwende bis in die ersten Jahrzehnte des zwanzigsten Jahrhunderts hinein prägte: die Auseinandersetzung zwischen Bürgertum und Künstlertum zum Beispiel in Thomas Manns *Die Buddenbrooks* von 1901 oder in *Tonio Kröger* von 1903. Die im Bürgertum sozialisierten Künstler waren einerseits durch gesellschaftliche Gepflogenheiten und Spielregeln geleitet und strebten andererseits in ihrem künstlerischen Schaffen nach Loslösung von diesen Reglementierungen. In dem Maße jedoch, in dem Henselmann sich weder im Gemälde *Doppeltes Selbstbildnis* – noch in seinen um 1930 entstandenen Werken allgemein – von einer gängigen Formensprache zu lösen versuchte oder gar nach neuen, andersartigen Kunstformen zu suchen schien, stand vermutlich weniger der Gedanke der Loslösung von gesellschaftlichen Zwängen im Mittelpunkt des Interesses, sondern vielmehr eine Analyse der persönlichen Lebenssituation in Mannheim Ende der zwanziger Jahre.

³²⁰ Albert E. Henselmann, Selbstbildnis im schwarzen Anzug, um 1930, Öl auf Leinwand, Größe und Bezeichnung unbekannt, Privatbesitz, USA, WV 492 [101]; Dia im Nachlass [STA OG].

³²¹ Max Beckmann, Selbstporträt im Smoking, 1927 [102 – ohne Abb.]; Rök, a.a.O., Abb. 159, S. 182.

Es bleibt festzuhalten, dass das *Doppelte Selbstbildnis* von 1930 einen Höhepunkt im neusachlichen Œuvre Henselmanns markiert: Hier ist – zu einem Zeitpunkt zu dem die *Neue Sachlichkeit* in der Malerei bereits ausklang – wahrscheinlich erstmals von einer Raumpsycho­logie zu sprechen, in der die Ausgestaltung des Bildraums unmittelbar die schizoide Psyche der vereinzelt­en Persönlichkeiten des Künstlers herausstellen kann. Neben der Bildkomposition betonen auch Linienführung, Duktus und besonders das Kolorit die deutlich neusachliche Prägung dieses Gemäldes. Die Farbe ist flach, analog der Linienführung im Bild mit breiten oder dünnen Pinselstrichen auf die Leinwand aufgetragen. Auf malerische Elemente wird zugunsten einer gesteigerten Linearität fast vollständig verzichtet, was den Eindruck der Vereinzelung der Gestalten im konstruierten Raum noch verstärkt. Was die Farbigkeit anbelangt, löst Henselmann sich, wie er dies bereits in einigen Kinderbildnissen getan hat, weiter von einer tonigen Palette. In diesem Gemälde scheint die bildliche Umsetzung von Ferdinand Zollers Beschreibung des Menschen in der neuen Wirklichkeit stattzufinden:

„Ertragen von Wirklichkeit heißt fast immer Ertragen einer Abgrenzung. Es gibt keine Nüchternheit, die nicht einherginge mit der Anerkennung von Grenzsetzungen, von Geschiedenheiten, von Mischungs- und Überschreitungsverboten. [...] Der ältere, der jüngstvergangene Menschentyp ist so geartet, dass er den Anspruch erhebt, eine Totalität zu sein. Der neue Menschentyp will zwar auch am Ganzen teilhaben, aber nicht dadurch, dass er ein Ganzes idealistisch konstruiert, sondern dadurch, dass er sich gleichsam selbst teilt, und sich auf die Gefahr des Widerspruchs, an alle Wirklichkeit hingibt. Er erkennt an, dass Totalität nicht seine Sache ist. Er gewinnt durch diese Anerkennung aber die reale Verflochtenheit in die wirkliche Welt. Denn in dieser können sich alle Gegensätze wieder begegnen. So lange wir zwei gegensätzliche Dinge künstlich zueinander zwingen, streben sie auseinander. Erkennen wir ihre Gegensätzlichkeit aber an, dann können sie einander friedlich begegnen, nicht vermischt, sondern gestellt.“³²²

Eine weitere Erscheinungsform des neusachlichen Porträts im Œuvre von Albert E. Henselmann markiert das Gemälde mit dem Titel *Ofan – Tennis Champion*, das den bekannten Mannheimer Tennisspieler Stefan Oppenheimer zeigt [103-104].³²³ Stefan Oppenheimer ist *en face*

³²² **Ferdinand Zoller**, Der Mensch in der neuen Wirklichkeit, *Deutsche Kunst und Dekoration* 32, April 1929, S. 29.

³²³ Albert E. Henselmann, *Ofan – Tennis Champion* (Stefan Oppenheimer), 1927, Öl auf Leinwand, Größe und Verbleib unbekannt, WV 432 [103]; Fotografie im Nachlass [STA OG]. Wahrscheinlich in der Reichsprogromnacht in der Wohnung der Familie Oppenheimer in Mannheim zerstört; vgl. GLA 480/EK 13613, Wiedergutmachungsakte Stefan Oppenheimer: Auf einer Liste der am 10.11.1938 (Progromnacht) in der Wohnung in Mannheim zerstörten Gegenstände (Eingang in

als Porträtbüste dargestellt. Er trägt Tenniskleidung und hält einen Tennisschläger vor seiner Brust. Im Hintergrund werden diese Attribute durch die Wiedergabe eines Tennisplatzes ergänzt, auf dessen Spielfeld der Betrachter von oben herabblickt. Henselmann modifiziert hier ein neusachliches Kompositionsschema, das er im Porträt der *Ruth Harding* bereits verwendet hat: Hinter der Person im unmittelbaren Vordergrund blickt der Betrachter hinunter auf eine sich dahinter ausbreitende Szenerie. Während der Hintergrund im Bildnis der Ruth jedoch einen in Ansätzen tiefenräumlichen Ausblick zeigt, wirkt der Tennisplatz im Gemälde *Ofan – Tennis Champion* kulissenhaft flach: Er wird zur bloßen Folie reduziert, der ausschließlich zur Bestimmung der Umgebung und zur weiteren Charakterisierung des Dargestellten, das heißt als eine weitere Form des Attributs, dient.³²⁴ Diese mit dem Vordergrund scheinbar unverbundene und in den Größenverhältnissen fragliche Kulissenhaftigkeit findet sich als Vorläufer und Vorbild im Werk Henri Rousseaus, dessen Bedeutung für die neusachliche Kunst bereits in der zeitgenössischen Literatur genannt wird.³²⁵ Auch wenn Henselmanns Hintergrund kleinteiliger wirkt als vergleichbare Darstellungen bei Rousseau, so scheint eine zumindest indirekte Einflussnahme nicht unbedingt ausgeschlossen, zumal sich in der Bibliothek des Künstlers eine Rousseau-Monografie aus dem Jahr 1921 findet, auf deren Abbildungen Henselmann hätte zurückgreifen können.³²⁶

Das Porträt des Tennisspielers Oppenheimer vereinigt zunächst grundsätzlich zwei Sujets der neusachlichen Kunst: Das Porträt im weitesten Sinne und die Darstellung des Menschen in seinem

Karlsruhe am 30.11.1951) findet sich unter der lfd. Nr. 3.1 ein Ölgemälde, Porträt von Henselmann (sic!), das 1929 für 150 RM erworben, total zerstört und nicht restauriert wurde.

Zeitgenössische Fotografie der zerstörten Wohnung in: **Teutsch/Wennemuth**, a.a.O., S. 145, Abb. 145 b-d (= Bildbände zur Mannheimer Stadtgeschichte); vgl. FN 239.

Vgl. zeitgenössische Fotografie Stefan Oppenheimers [**STA MA**] [104]. Oppenheimer bildete zusammen mit dem Mannheimer Dr. Philipp Buss in den zwanziger Jahren das seinerzeit beste deutsche Herrendoppel im Tennis; **Teutsch/Wennemuth**, a.a.O., S. 145.

³²⁴ Vgl. **Schröder**, *Neue Sachlichkeit. Österreich 1918-1938*, a.a.O., S. 39 und **Vögele**, *Zur Raumpsycholegie der Neuen Sachlichkeit, Neue Sachlichkeit. Magischer Realismus*, a.a.O., S. 39/ 40.

³²⁵ **Franz Roh**, *Nachexpressionismus*, Leipzig 1925: Roh unterscheidet sieben Richtungen des so genannten Nachexpressionismus, darunter die „Rousseau-Schule“ als „mikroskopischen Typus des Nachexpressionismus mit seinem Blick fürs Überlebensgroße“, S. 80/ 81.

Vgl. auch **Hans Günter Golinski**, *Der Rückblick nach vorn. Die Kunst der Neuen Sachlichkeit zwischen romantischer Tradition und expressionistischer Zeitgenossenschaft, Neue Sachlichkeit. Magischer Realismus*, a.a.O., S. 53.

³²⁶ **Wilhelm Uhde**, *Henri Rousseau*, Dresden 1921 (= *Künstler der Gegenwart*, Band 2). Es ist jedoch nicht gesichert, wann Henselmann diese Monografie erworben hatte und ob sie sich zum Zeitpunkt der Entstehung des genannten Werks bereits in seinem Besitz befand.

Beruf im engeren [105-106].³²⁷ Darüber hinaus erscheint anhand dieses Gemäldes eine Zusammenfassung der neusachlichen Porträtkunst Henselmanns möglich. Dort steht der Mensch zumeist als grundsätzlich identifizierbares Individuum in seiner gesellschaftlichen Situation, seiner Position oder seiner Tätigkeit, im Mittelpunkt des künstlerischen Interesses.³²⁸ Die ihn umgebenden Ausstattungsgegenstände oder die Gestaltung des Hintergrunds als Kastenraum, Kulisse oder Panorama bestimmen dabei ihrem Wesen nach als Attribut den Menschen in seiner Umwelt. Die Statik, die der neusachlichen Bildform jedoch häufig eigen ist, beraubt den Dargestellten jener Handlungsmöglichkeiten, die in traditionellen Porträts Träger des individuellen Ausdrucks waren und deren Verlust nun unter anderem zu jener unpersönlichen Aura führt, die der Betrachter als vorherrschend empfindet.³²⁹ Ähnlich verhält es sich mit der Nahansichtigkeit der Frontalporträts: Sie vermittelt dem Betrachter einerseits den Eindruck einer unmittelbaren Kommunikationsmöglichkeit mit dem Porträtierten, lässt ihn aber gleichzeitig erkennen, dass zwar individualtypische Merkmale dargestellt sind, jedoch keine psychologische Erfassung des Wesens erkennbar wird.³³⁰ Diese Feststellung wird auch durch die Bedeutung des Blicks in der neusachlichen Porträtkunst Henselmanns unterstrichen: Obwohl das Auge des Dargestellten aus der Leinwand heraus immer fragend oder sinnend auf den Betrachter gerichtet zu sein scheint, wirkt es doch immer im Nichts verloren, ohne wirklich einen Kontakt hergestellt zu haben. Auch dadurch überwiegt letztlich der Eindruck, dass die Wiedergabe eines Typus und weniger diejenige des Individuums im Vordergrund steht. Letztlich neigt also auch das neusachliche Porträt bei Henselmann zum Verlust der Selbstständigkeit und lehnt sich an hergebrachte Bildformeln des unselbstständigen Porträts an, das auf die repräsentative Darstellung von Berufen, Ständen und gesellschaftlichen Gruppen reduziert ist.³³¹

³²⁷ Vgl. **Buderer**, *Neue Sachlichkeit*, a.a.O., S. 182ff. Eine Untergruppe könnte hier die Sportdarstellung sein: vgl. dazu Anton Räderscheidt, *Die Tennisspielerin*, 1928, Öl auf Leinwand, 100,5x80,3 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlung, München [105]; *Der kühle Blick*, a.a.O., S. 269 oder William Roberts, *Die Straßenfahrer*, 1930/ 32, Öl auf Leinwand, 102x76 cm, Museum and Galleries of Northern Ireland [106]; *Der kühle Blick*, a.a.O., S. 280.

³²⁸ Die Porträts Henselmanns zeigen wahrscheinlich zumeist Personen aus seinem unmittelbaren Umfeld, deren Identität heute nicht mehr in jedem Fall nachzuweisen ist. Vgl. **Lohkamp**, *Malerei, Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre*, a.a.O., S. 188.

³²⁹ Vgl. **Jutta Hülsewig-Johnen**, *Wie im richtigen Leben? Überlegungen zum Porträt der Neuen Sachlichkeit*, *Neue Sachlichkeit. Magischer Realismus*, a.a.O., S. 23.

³³⁰ Vgl. **Lohkamp**, *Malerei, Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre*, a.a.O., S. 188 und **Schröder**, *Neue Sachlichkeit. Österreich 1918-1938*, a.a.O., a.a.O., S. 34.

³³¹ **Hülsewig-Johnen**, *Wie im richtigen Leben? Überlegungen zum Porträt der Neuen Sachlichkeit*, *Neue Sachlichkeit. Magischer Realismus*, a.a.O., S. 19.

3.3.2 Gesellschaftliche Vergnügungen

Für den Zeitraum zwischen 1925 und 1930 sind im Œuvre Albert E. Henselmanns mehrere Werke nachzuweisen, die das großstädtische Treiben in Cafés, Bars, Restaurants und an der Pferderennbahn ebenso schildern wie die bunte Maskerade im Fasching. Neben den bereits genannten Arbeiten wie *Selbstbildnis mit Masken*, das auch unter dem Titel *Fasching* bekannt war, und *Fasching in Granada* sind dies die Gemälde und *Mädchen und Moor* [107] und *Der Barkonditor* [108], beide vor 1926, *Café Lafayette* von 1926/ 27 [109] sowie *Totalisator* aus der Zeit vor 1927 [110].³³² Über den *Barkonditor* von Henselmann schreibt Popp in einer Ausstellungsbesprechung der *Münchner Neuen Sezession* im Glaspalast 1927:

„Das Genrebild, dem mit Recht die Vorliebe weiterer Kreise gehört, wird nur kümmerlich gepflegt: ohne jeglichen Humor und Einfall, spießhaft trocken, mit gelegentlicher Banalität und Brutalität. Ein so derb gesundes und in seinem Gegensatz amüsantes Stück wie der ‚Barkoch‘ von Henselmann bildet eine wohlthuende Ausnahme.“³³³

³³² Albert E. Henselmann, *Mädchen und Mohr/ Jazz*, vor 1926, Öl auf Leinwand?, Größe, Bezeichnung und Verbleib unbekannt, WV 404 [107]; Reproduktion im Nachlass [STA OG]. Ausstellung in *1. Allgemeine Kunstausstellung München Glaspalast 1926*, 1. Juni-Anfang Oktober, Künstlergenossenschaft – Sezession – Neue Sezession, Ausstellungskatalog, München 1926, Nr. 2142: Jazz (Öl), Albert Henselmann, Mannheim, Saal 65 im rechten Flügel (in dem relativ kleinen Saal stellten Gäste der Neuen Sezession aus, Säle 64-65 und in *Münchner Neue Sezession*, Ausstellungskatalog, veröffentlicht anlässlich der 13. Ausstellung der Münchner Neuen Sezession im Glaspalast (Westflügel), München 1927, Nr. 125. Veröffentlicht in **Fraenger**, Die ‚Neue Sachlichkeit in der Malerei‘ (mit Abbildungen von Albert Henselmann), a.a.O., S. 3 [STA OG: ZA 94/ 39].

Albert E. Henselmann, *Der Barkonditor*, vor 1926, Öl, Größe, Bezeichnung und Verbleib unbekannt, WV 402 [108]; Reproduktion im Nachlass [STA OG]. Ausstellung in *Münchner Neue Sezession*, Ausstellungskatalog (1927), a.a.O., Nr. 105. Reproduktion in *Porträt Albert Henselmann* (mit zahlreichen Abbildungen), *Unbekannte französische Zeitung, Herbst/ Winter 1926*, S. 13 [STA OG: ZA 94/ 40/ 1].

Albert E. Henselmann, *Café Lafayette* (Warenhauscafé), 1926/ 27, Öl auf Leinwand, 115x160 cm, bez.u.r.: Paris [Datum unleserlich] Alb. E. Henselmann, Busch Reisinger Museum, Harvard University, Cambridge/ Mass., Geschenk von Mr. und Mrs. Roger Van Nest Powelson, WV 414 [109]; Fotografie im Nachlass [STA OG]. Vgl. FN 340. Studie für Warenhauscafé, vor 1926/ 27, Wachskreide auf Papier, 25x29,5 cm, bez.u.r.: A.E.H./ Studie/ La Faette/ Caffee, MiR, WV 413.

Albert E. Henselmann, *Totalisator/ Joueurs*, vor 1926, Öl, Größe, Verbleib und Bezeichnung unbekannt, WV 406 [110]; Reproduktion im Nachlass Rückseite bez. *Totalisator 1928/ Alb. Henselmann* [STA OG]. Reproduktion in *Porträt Albert E. Henselmann* (mit zahlreichen Abbildungen), *unbekannte französische Zeitung, Herbst/ Winter 1926*, S. 13 [STA OG: ZA 94/ 40/ 1]. Die Datierung wurde entsprechend dieses Artikels und der darin genannten weiteren Werke geändert.

³³³ **Josef Popp**, Vom Geiste jüngster Malerei, *Der Kunstwart* 40, April 1927, S. 327. *Münchner Neue Sezession*, Ausstellungskatalog (1927), a.a.O., Nr. 105: *Der Barkonditor*; Nr. 125: *Jazz* (*Mädchen und Mohr*).

Den Gegensatz, von dem Popp hier spricht, bildet ein ungleiches Paar: ein Schwarzer in weißem Anzug und Hemd mit Fliege sowie einer großen weißen Kochmütze und eine Kellnerin in einem dunklen Trägerkleid, das die helle Haut an Armen, Schultern und Brustkorb besonders hervortreten lässt. Beide stehen hinter beziehungsweise an einer marmorweißen Theke und lächeln den Betrachter an. Am linken Bildrand erhebt sich neben einer Torte im Vordergrund eine Vitrine mit diversen Flaschen und Gastronomieutensilien. Diese Vitrine erstreckt sich in den Hintergrund hinein, wo sie fast zwei Drittel der Bildfläche einnimmt. Auch dort schildert Henselmann detailgenau die Ausstattung der Bar mit Flaschen und Gläsern.

Das Gemälde vereinigt verschiedene Sujets der Malerei, die nahezu gleichwertig nebeneinander bestehen: Zunächst das Genre in der Darstellung einer Barszene mit dem Konditor oder dem Barkeeper und einer Kellnerin mit Serviette und Tellern, auf der die Torte serviert werden könnte.³³⁴ Darüber hinaus finden sich Elemente des Stilllebens in der Ausarbeitung der Vitrine und der dort gezeigten Flaschen, Gläser und anderen Gegenstände. Hinzu kommt zuletzt das Porträt: Möglicherweise handelt es sich hierbei um das Doppelporträt zweier konkreter Personen in ihrem beruflichen Umfeld, die dem Künstler persönlich bekannt waren. Selbiges kann für das Gemälde *Mädchen und Mohr* oder *Jazz* gelten, das ebenfalls vor 1926 entstanden sein muss.³³⁵ Darin stellt Henselmann in gleicher Art und Weise einem dunkelhäutigen Mann eine Frau mit sehr heller Hautfarbe gegenüber. Beide blicken aus einem hohen Saal mit Empore heraus den Betrachter an. Links und rechts umfassen beide eine Art gerafften Vorhang, der auf der rechten Seite um eine geschnitzte Säule beziehungsweise eine Stele außereuropäischen Ursprungs drapiert zu sein scheint. Am oberen Ende dieser Stele erkennt man die Maske eines dunkelfarbigem Fuchses, während rechts unten im Bild ein weißes Lämmchen zu erkennen ist.

Die Symbolik beider Arbeiten ist schwer zu ergründen, zumal der Verbleib der Werke unbekannt ist und sie heute nur als Schwarz-Weiß-Reproduktionen in sehr schlechter Qualität erhalten sind. So kann zum Beispiel die Farbgebung nur mittelbar zu einer inhaltlichen Bildanalyse beitragen. Auffallend ist in beiden Arbeiten jedoch die Kontrastierung von Schwarz und Weiß: In *Der Barkonditor* erfolgt diese Gegenüberstellung nicht nur durch die Herkunft der dargestellten Personen selbst, sondern auch durch ihre Kleidung: dunkelhäutiger Mann in weißem Anzug, hellhäutige Frau

³³⁴ Die gleichwertige Behandlung von Stillleben und Personen gilt als eines der Stilmerkmale der neusachlichen Malerei; vgl. **Helga Walter-Dressler**, Wilhelm Schnarrenberger – Malerei zwischen Poesie und Prosa, *Wilhelm Schnarrenberger (1892-1966): Malerei zwischen Poesie und Prosa*, a.a.O., S. 27.

³³⁵ Vgl. FN 332 und Abb. 107: Publikation der Arbeit in *AHA – Die Badische Revue*, a.a.O., S. 3 [STA OG: ZA 94/ 39].

in schwarzem oder dunklem Kleid. In *Mädchen und Mohr* trägt die Frau helle Kleidung und der Mann dunkle, der Kontrast zwischen beiden wird jedoch durch die den Personen beigegebenen Tiersymbole verstärkt: Die hellhäutige Frau wird in Verbindung mit einem weißen Lamm gezeigt, der ‚Mohr‘ hingegen erhält einen Fuchs als Begleitfigur. Welche Bedeutung dieser Gegenüberstellung zukommt, ist fraglich: Fuchs und Lamm können zum Beispiel auf Charaktereigenschaften der Dargestellten verweisen. Möglicherweise bringen sie aber auch das allgemeine Interesse des Künstlers an der Erscheinung des ‚Mohren‘ im Wechselspiel mit jener der hellhäutigen Frau zum Ausdruck. Betrachtet man nämlich die Physiognomien näher, so fällt auf, dass Henselmann den glatten, ebenmäßigen Gesichtern der Frauen, die zerfurchte, auffallend ausgeprägte Erscheinung eines jeweils dunklen Mannes gegenüberstellt, der bei näherem Hinsehen in beiden Gemälden sehr ähnlich aussieht. Diese Ähnlichkeit stützt die Vermutung, dass es sich bei den gezeigten Personen, zumindest im Fall des ‚Mohren‘, um eine konkrete Person handeln könnte, die dem Künstler bekannt war und die er aufgrund dieser Bekanntschaft beziehungsweise aufgrund seines Interesses an der Figur des ‚Mohren‘ in seinen Gemälden darstellte [111].³³⁶

Die Entstehung der Gemälde *Mädchen und Mohr* und *Der Barkonditor* ist im unmittelbaren Zusammenhang mit dem Parisaufenthalt Henselmanns in den Jahren 1926/27 zu sehen: Henselmann lebte und arbeitete mindestens seit September 1926 gemeinsam mit seinem Bruder Willi im Künstlerviertel auf dem Montparnasse.³³⁷ Von Paris kehrte er spätestens Anfang März 1927

³³⁶ Im Jahr 1926 taucht der ‚Mohr‘ in einem weiteren Gemälde mit dem Titel *Die Brautkutsche* oder *Vor der Trauung* als Kutscher auf. Auch wenn es hier keine Ähnlichkeit zu den beiden anderen genannten Männern gibt, so zeigt sich hier doch ein besonderes Interesse des Künstlers an der Physiognomie eines Mannes schwarzafrikanischer Herkunft: Albert E. Henselmann, *Die Brautkutsche/Vor der Trauung*, 1926, Öl, Größe, Bezeichnung und Verbleib unbekannt, ehemals Sammlung Dr. Heinrich Stern, Mannheim, WV 408 [111]; Fotografie im Nachlass [STA OG]. Bericht in: *Mannheimer Künstler auswärts*, *Die Volksstimme*, 3.12.1926 [STA OG: ZA 94/ 33].

Die Familien Stern und Henselmann waren eng befreundet. Dr. Stern, der jüdischer Herkunft war, musste als sozialistischer Stadtverordneter und ehemaliger Kommunist bereits 1933 überstürzt mit Frau und Tochter aus Mannheim nach Frankreich fliehen, um der Deportation in das Konzentrationslager Gurs zu entgehen. Die Kunstgegenstände, die sich in ihrem Besitz befanden, musste die Familie in Deutschland zurücklassen; Gespräch mit Anne-Liese Stern (Dr. Sterns Tochter) am 22. August 2001 und GLA 12/ EK 049 26: Entschädigungsakte Dr. Heinrich Stern, Mannheim.

Anne-Liese Stern berichtete, dass es sich in *Die Brautkutsche* um ein Selbstbildnis Albert E. Henselmanns handele, der hier mit einer Frau auf dem Weg zur Trauung gezeigt würde. Die in der Mitte sitzende Schwiegermutter hätte die geplante Eheschließung verhindert (im Gemälde wehrt sie die Kontaktaufnahme zwischen Braut und Bräutigam ab). Es handelt sich bei der Dargestellten jedoch nicht um Lore, die spätere Ehefrau von Henselmann, die dieser erst nach 1926 in Berlin kennen lernte. Auch das angebliche Selbstbildnis zeigt keine Ähnlichkeit mit dem Künstler, so dass auch die Vermutung, es könne sich um das Dokument einer früheren, gescheiterten Beziehung handeln, nicht zutreffend scheint.

³³⁷ Die *Chicago Tribune* (Ausgabe Paris) berichtet in der Rubrik *Latin Quarter Notes* am 8.9.1926 über den Maler Albert Henselmann [ZA 94/ 257]. Über diesen Zeitungsartikel schreibt das *Neue Mannheimer*

wieder nach Mannheim zurück, um dort eine, auch in der überregionalen Presse ausführlich besprochene Ausstellung mit Schülerarbeiten der *Freien Akademie* im Kunsthaus Tannenbaum zu begleiten.³³⁸ Im Paris der zwanziger Jahre lernte der Maler einen unkonventionellen Lebensstil kennen, wie er ihm im alltäglichen Umfeld mit buntem Treiben der Künstler, Theaterschauspieler und Musiker in Cafés, Theatern und Kaufhäusern der französischen Metropole begegnete. Inhaltlich orientiert sich Henselmann hier an einer Bildthematik, die sich in der sogenannten realistischen oder der neusachlichen Kunst der zwanziger Jahre häufig findet. Beispielhaft seien die Gemälde *An die Schönheit* von 1922 [112] und die 1928 vollendete Mitteltafel des Triptychons *Großstadt* zu nennen, in denen Dix sich mit Themen des Großstadtlebens ebenso kritisch auseinandersetzt wie mit den Folgen von Krieg und Prostitution.³³⁹ Dieses sozialkritische Element, das auch für thematisch ähnliche Arbeiten von Max Beckmann, George Grosz oder Gerd Wollheim aus dieser Zeit charakteristisch ist, findet sich in den wenigen überlieferten Werken Henselmanns nicht. Dort wird vielmehr eine starke Betonung des Genrehaften sichtbar, die mehr auf die reine Schilderung der Alltagsszene als solche fokussiert. Dieser Erkenntnis folgend, schrieb der französische Kritiker André Meller:

„Ce peintre excelle, du reste, à ces interprétations semi-théâtrales, dans lesquelles il déploie beaucoup de naturel et de sincérité. Il s'intéresse particulièrement aux spectacles de la vie journalière qu'il exprime avec le sentiment intense d'une émotion ressentie avec beaucoup d'acuité.“³⁴⁰

Eine weitere Arbeit Henselmanns, deren Entstehung unmittelbar auf den Parisaufenthalt des Künstlers zurückzuführen ist, ist das großformatige Gemälde *Café Lafayette*, das auch unter den Titeln *Warenhauscafé* oder *Im Café* ausgestellt und besprochen wurde [114-115].³⁴¹ *Warenhauscafé*

Volksblatt unter dem Titel 'The Chicago Tribune' über einen Mannheimer Künstler am 1.10.1926 [ZA 94/ 38].

³³⁸ Vgl. FN 266.

³³⁹ Otto Dix, *An die Schönheit*, 1922; **Buderer/ Fath**, a.a.O., S. 27 [112]. Dieses Gemälde war Henselmann wahrscheinlich bekannt, da es Teil der Ausstellung *Neue Sachlichkeit* in der Städtischen Kunsthalle Mannheim 1925 war; *Ausstellung 'Neue Sachlichkeit'. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus*, a.a.O., Nr. 20. *Großstadt*, Triptychon, 1928 [113 – ohne Abb.]; **Giulio Carlo Argan**, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts 1880-1940*, a.a.O., Abb. 193 und **Buderer/ Fath**, a.a.O., S. 133. In beiden genannten Arbeiten ist ein ‚Mohr‘ als Musiker zu sehen.

³⁴⁰ **André Meller**, Künstlerporträt Albert Henselmann, *Revue du Vrai et Beau*, 25.10.1926 [ZA 94/ 40]. Übersetzung des Artikels mit der Schreibmaschine auf einem Briefbogen mit dem Signet der *Freien Akademie* im Nachlass [STA OG].

³⁴¹ Albert E. Henselmann, *Café Lafayette*, 1926/ 27. Ausstellung in: *Badisches Kunstschaffen der Gegenwart*, Städtische Kunsthalle, Mannheim 1929, Nr. 166; *Badisches Kunstschaffen der*

ist ein vielfiguriges Werk, in dem der Künstler die belebte Szenerie eines Cafés in zahlreichen Einzelszenen schildert. Der Betrachter blickt leicht erhöht, etwa von der Position der Barregale über den Raum, dessen vorderen Abschluss am unteren Bildrand eine Theke bildet. Dahinter entwickelt sich der Raum von unten nach oben: In der Mitte reihen sich mehrere Tische aneinander, an denen die Gäste, die ihren verschiedenen Tätigkeiten nachgehen, von Kellnern bedient werden. Im Hintergrund, der durch eine Treppe abgetrennt ist, erkennt man rechts einen Aufzug und links daneben einen bogenartigen Durchgang, durch den die Menschen in das Café kommen. Links von der Mitte ist der Zugang zur Damentoilette zu sehen und am Bildrand schließlich eine Theke, hinter der ein Mann mit großer Kochmütze und eine Kellnerin mit Tellern stehen. Dieser kleine Bildausschnitt erinnert an die Bildkomposition in *Der Barkonditor*, dessen Ursprünge hier möglicherweise zu lokalisieren sind. Als Ganzes betrachtet, wirkt das Treiben der Menschen im Raum kompositorisch ungerichtet und ist nur in Form addierter Einzelszenen vom Betrachter wahrnehmbar. Im Mittelpunkt des künstlerischen Interesses steht auch hier scheinbar wieder eher die Beschreibung des alltäglichen Lebens als eine symbolhafte oder reflektierende Auseinandersetzung mit dem Sujet. Entsprechend gestalten sich auch die Pressestimmen zur Ausstellung *Badisches Kunstschaffen der Gegenwart*, die im Mai und Juni 1929 in der Städtischen Kunsthalle Mannheim gezeigt wurde und in der Henselmann *Café Lafayette* präsentierte:

„Auch von Albert Henselmann haben wir stärkere Leistungen in Erinnerung, als er uns hier mit seinem großformatigen ‚Warenhauscafé‘ bietet“.³⁴²

Gegenwart, a.a.O., und Deutsche Kunstausstellung im Glaspalast, München 1930, Nr. 1038 (Saal 66, Neue Sezession); *Deutsche Kunstausstellung München 1930*, Ausstellungskatalog, veröffentlicht anlässlich der Ausstellung im Glaspalast, München 1930. Abbildungen in: *Der Querschnitt* 8, Heft 1, Januar 1928, o. S. [ZA 94/ 61]; *Münchener Illustrierte Presse*, Nr. 52, 1930, S. 1834 [ZA 94/ 94]; *Frankfurter Illustriertes Blatt*, Nr. 48, 26.11.1930, S. 1245 [ZA 94/ 116]; vgl. FN 331.

Eine zweite, spätere Fassung des Werkes ist heute nur als Schwarz-Weiß-Fotografie im Nachlass überliefert: Albert E. Henselmann, *Café Lafayette II* (Warenhauscafé II), 1929, Öl auf Leinwand?, Größe, Bezeichnung, Verbleib unbekannt; Fotografie im Nachlass [STA OG] Rückseite bez.: Warenhauskaffee(ausschnitt) II/ 1929./ Albert Henselmann, WV 452 [114].

Ein vergleichbares, kompositorisch und stilistisch sehr ähnliches Werk, das um die Zeit von *Warenhauscafé* entstanden sein muss, schuf Otte Sköld/ Stockholm mit seiner als *Zeitbild* betitelten Arbeit, die im Oktober 1926 in der Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration* abgebildet war. Inwieweit Henselmann diese Abbildung oder dieses Werk im Original bekannt war und ob dieses möglicherweise als Vorbild gedient haben könnte, ist heute nicht mehr nachzuvollziehen; *Deutsche Kunst und Dekoration* 59, Oktober 1926 bis März 1927, S. 167 [115].

³⁴² *Badisches Kunstschaffen der Gegenwart*, Ausstellung der Städtischen Kunsthalle, *Mannheimer Tageblatt*, 24.5.1929 [ZA 94/ 85].

„[...] und auch Albert Henselmann bleibt in seinem großen ‚Warenhauskaffee‘ bei aller Würdigung der kompositorischen Arbeit formal wie malerisch zu sehr an der Oberfläche, um überzeugen zu können.“³⁴³

„Das gesellschaftliche Thema ‚Im Kaffeehaus‘ behandelt Albert Henselmann in einem großformatigen Werk, das physische Leistung betrachtet, Anerkennung abnötigt, hinter dem aber durch das Dekorative das Erlebnis noch verborgen bleibt.“³⁴⁴

„Kleinere Arbeiten, Aquarelle bringen Robert Geisel und Berthold Haag, Albert Henselmann dagegen ein großes Gemälde ‚Warenhauscafé‘, das als Zustandsschilderung drastisch, als Kunstwerk jedoch ohne die bestimmenden inneren Schärpen ist.“³⁴⁵

„Von Willi Henselmann ist das Bild ‚Place du Tertre‘ hervorzuheben, gehaltvolle, freie Malerei, während mir Albert Henselmanns Bild eines Warenhauscafés als Großformat- und Vielfigurenbild noch nicht straff genug zusammengefasst ist. Immerhin ist es das einzige Bild der Ausstellung, in dem das Problem des Großformats von der schwersten Seite versucht wurde.“³⁴⁶

Eine letzte Arbeit aus dieser Zeit, das ebenfalls um 1926 entstandene Gemälde mit dem Titel *Totalisator* oder *Joueurs* macht deutlich, dass Henselmann durchaus in der Lage war, ein Thema wie das der Großstadtvergnügungen psychologisch tiefgründig und kompositorisch spannungsreich auf kleinem Bildraum zu entwickeln. Aus den überlieferten Quellen geht nicht eindeutig hervor, was genau dargestellt ist. Eine Quelle, in der die Arbeit mit *Joueurs* betitelt ist und in welcher der Autor sehr zeitnah zur Entstehung der Arbeit schreibt, bezeichnet die Szene als Kartenspiel, in dem Männer auf einer Galerie als Zuschauer fungieren:

„[...] Joueurs, scène amusante où différentes et typiques expressions de joueurs sont représentées, depuis l'impassibilité de celui qui tient les cartes et de son acolyte,

³⁴³ **Leo Barth**, Badisches Kunstschaffen der Gegenwart, Zur Ausstellung in der Städtischen Kunsthalle, *Mannheimer Tageblatt*, 8.5.1929 [ZA 94/ 86].

³⁴⁴ **Archiv der Kunsthalle Mannheim**, s.v. ‚Badisches Kunstschaffen der Gegenwart‘: Ausstellungsfeier in der Kunsthalle, *Neue Badische Landeszeitung*, 6.5.1929.

³⁴⁵ **Archiv der Kunsthalle Mannheim**, s.v. ‚Badisches Kunstschaffen der Gegenwart‘: *Badischer Beobachter*, 14.5.1929.

³⁴⁶ **Archiv der Kunsthalle Mannheim**, s.v. ‚Badisches Kunstschaffen der Gegenwart‘: *Karlsruher Zeitung*, 15.5.1929.

jusqu'aux divers mouvements de physionomie de la galerie qui observe et commente les coups.“³⁴⁷

Eine handschriftliche Bezeichnung des Künstlers auf einer Fotografie im Nachlass bezeichnet das Gemälde jedoch mit *Totalisator*, was eine Szenerie am Wettstand einer Pferderennbahn darstellen würde. Unabhängig von der konkreten Situation handelt es sich in beiden Fällen um die Schilderung eines Spielermilieus, in dem die Personen im Bild agieren. Diese sind in zwei Reihen vor und hinter einer Absperrung positioniert: Im Vordergrund werden zwei Männer als Brustbildnis an einem Tisch sitzend – oder hinter einer Balustrade stehend – gezeigt, während von den eng aneinander gedrängten Menschen unmittelbar dahinter zumeist nur die Gesichter zu erkennen sind. Diese sehr dichte Bildkomposition, die Nahsicht des Betrachters und das scheinbare Stillstehen der Zeit kurz vor Bekannt werden des Spielergebnisses beziehungsweise vor einem entscheidenden Spielzug konfrontiert den Betrachter unmittelbar mit den unterschiedlichen Stimmungslagen, die in den erstarrten Gesichtern und Gesten der Dargestellten abzulesen sind: Angst, Resignation, Nachdenklichkeit, abwartende Gespanntheit, Aufgeregtheit in der Kontrolle der Zahlen oder Karten und der Diskussion mit dem Mitspieler. In dieser psychologisch und emotional tiefgründigen Momentaufnahme schildert Henselmann eindrücklich eine äußerst spannungsreiche Situation, die sich auf einem sehr engem, dicht komponierten Bildraum entwickelt; dabei sprechen die Spieler - auch wenn keiner den Blickkontakt mit dem Betrachter aufnimmt – durch die Emotionen, die ihre Physiognomien ausdrücken, den Betrachter und seine eigenen Empfindungen im Angesicht der dargestellten Situation unmittelbar an. Interessanterweise wurde dieses Gemälde jedoch, soweit heute bekannt ist, niemals in einer Ausstellung gezeigt.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass alle hier genannten Arbeiten, die sich insbesondere der Darstellung gesellschaftlicher Vergnügungen widmeten, entweder noch in Paris geschaffen wurden beziehungsweise dass ihre Entstehung unmittelbar auf den Parisaufenthalt Albert E. Henselmanns zurückzuführen ist. Betrachtet man hierzu das Œuvre vor diesem Aufenthalt, so fällt auf, dass der Künstler sich dort bereits mit dem Sujet des Faschings in den Werken *Selbstbildnis mit Masken* und *Fasching in Granada* auseinandergesetzt hatte. Obwohl auch diese dem in diesem Kapitel beschriebenen Themenbereich zugeordnet werden können, schuf Henselmann während seiner Pariser Zeit vermehrt beziehungsweise fast ausschließlich Werke dieser Thematik. Besonders

³⁴⁷ Unbekannte französische Zeitung, Herbst/ Winter 1926, S. 13 [STA OG: ZA 94/ 40/ 1]: Der Autor schrieb, dass er gerade erst letzten Herbst die Gelegenheit hatte, neueste Arbeiten Albert E. Henselmanns in dessen Atelier zu sehen, darunter *Joueurs*, das auch im genannten Artikel reproduziert war.

deutlich wird dies, wenn man berücksichtigt, dass aus den folgenden Jahren keine ähnlichen Arbeiten bekannt sind. Hier scheint sich die Vermutung zu bestärken, dass es gerade das Milieu in Paris und besonders im Künstlerviertel Montparnasse war, das Henselmann inspirierte, das bunte Treiben von Musikern, Theaterleuten, Cafébesuchern und Spielern in den Mittelpunkt seiner Arbeiten zu stellen. Zurück in Mannheim waren es offensichtlich wieder andere Themen, die den nach Anerkennung strebenden Künstler und insbesondere den Lehrer an der *Freien Akademie* beschäftigten.

3.3.3 Das neusachliche Stilleben

Dem Stilleben kam in der Kunst der *Neuen Sachlichkeit* eine besondere Bedeutung zu: In dem Maße nämlich, in dem es modellhaft die Wahrnehmung des Gegenständlichen und das Verhältnis zur Umwelt und der so genannten Wirklichkeit widerspiegelte, „scheint es sich dem Künstler als Objekt zur analytischen Verdeutlichung seiner Weltschau und damit des modernen Bewusstseins überhaupt zu empfehlen.“³⁴⁸ Weiter schreibt der hier zitierte Autor:

„Es [das Stilleben] ist gleichsam das ‚Modell‘, an dem eine neue Art der Wahrnehmung, ein neues Verhältnis zur Wirklichkeit mit seinen bestimmten Überkreuzungen sinnlicher und geistiger ‚Reihen‘ dargestellt, erläutert und zergliedert wird.“³⁴⁹

Ähnlich äußerte sich sein Zeitgenosse Josef Popp, der bereits 1927 den quantitativen Zuwachs und die qualitative Verbesserung des Stillebens in der neusachlichen Malerei feststellte:

„Ist es erstaunlich, wenn bei solcher Einstellung das Stilleben zu einer neuen besonderen Art kommt? Aus der Empfänglichkeit für das Stille entsteht ein heller Sinn für das Gegenständliche und seine Stofflichkeit, die irgendwie geheime und geheimnisvolle Kräfte birgt.“³⁵⁰

Dieses gesteigerte Interesse am Stilleben wird auch in der Betrachtung des Katalogs zur Ausstellung *Die Neue Sachlichkeit 1925* in Mannheim deutlich: Von 124 gezeigten Werken waren alleine 28 Stilleben, wovon wiederum die meisten von Alexander Kanoldt und seinem Münchner

³⁴⁸ **Wilhelm Michel**, Das Stilleben, *Deutsche Kunst und Dekoration* 34, April 1931, S. 114/ 115. Klaus Schröder bezeichnete das Stilleben als die „Leitwährung der Neuen Sachlichkeit“, die das „Sinnbild der Rückkehr zur Gegenständlichkeit“ sei; **Schröder**, *Neue Sachlichkeit. Österreich 1918-1938*, a.a.O., S. 47.

³⁴⁹ **Michel**, Das Stilleben, a.a.O., S. 114.

³⁵⁰ **Josef Popp**, Vom Geiste jüngster Malerei, a.a.O., S. 327.

Wirkungskreis, den Malern Georg Schrimpf, Heinrich Maria Darvinghausen, Carlo Mense und Walter Schulz-Matan sowie vom Karlsruher Maler Georg Scholz stammten.³⁵¹ In ihren Stilleben setzten sich die Künstler primär mit Fragen der formalen Bildorganisation sowie der Formgebung, der Komposition, des Lichts, der Farbe sowie letztlich mit der Frage nach der Abbildbarkeit der Welt künstlerisch auseinander.³⁵² Was die Wahl des Themas anbelangte, so lag, insbesondere für den genannten Kreis um Kanoldt, ein Schwerpunkt auf der Pflanzendarstellung und hier auf der Darstellung von Kakteen, Sukkulente und anderen dekorativen Pflanzen. Diese galten in den zwanziger Jahren unter anderem wegen ihrer Großformatig- und Großblättrigkeit und der daraus erwachsenden plastischen Eigenwertigkeit als Modepflanzen, die aufgrund ihrer kubisch-geometrischen Gestalt auch künstlerisch-technische Formlösungen herausforderten.³⁵³ Ihre Ursprünge fanden die Stilleben von Kanoldt [116], Darvinghausen et al. sowohl in der Auseinandersetzung mit frühkubistischen Werken von Cézanne, dem analytischen Kubismus, in den Gemälden André Derains und in der Rezeption von Arbeiten der italienischen Künstlergruppe *Valori Plastici* sowie des italienischen Künstlers Giorgio Morandi.³⁵⁴

Die neusachliche Stillebenmalerei als eine auch für Laien, die sich von der abstrahierenden Formen- und Farbenwelt des Expressionismus überfordert fühlten, verständliche und gegenständliche Kunst, versuchte sich in der ersten Hälfte der zwanziger Jahre, zwischen der progressiven und teils stark sozialkritischen Avantgarde und der zunehmend statischen Bürgerlichkeit der Weimarer Republik zu positionieren. Die latente Orientierung am Geschmack des Laien sowie das Streben nach häufig auch ins Dekorative abgleitender Formgebung und weniger

³⁵¹ Vgl. **Geipel**, Stilleben der Neuen Sachlichkeit – Zwischen Tradition und Herausforderung der Moderne, *Neue Sachlichkeit. Magischer Realismus*, a.a.O., S. 66: Nach Geipel entstanden die meisten neusachlichen Stilleben im Umfeld von Kanoldt und seinen Münchner Künstlerkollegen. **Michel**, Das Stilleben, a.a.O., S. 114 bezeichnete Kanoldt als den Begründer des neusachlichen Stillebens.

³⁵² **Geipel**, Stilleben der Neuen Sachlichkeit – Zwischen Tradition und Herausforderung der Moderne, *Neue Sachlichkeit. Magischer Realismus*, a.a.O., S. 65.

³⁵³ Ebd., S. 68. Die besondere Bedeutung der Kakteen zeigte sich zum Beispiel auch im Abdruck eines Auszugs aus Adalbert Stifters *Nachsommer* (1857), der sich ausführlich mit Kakteen, der Vielzahl ihrer Arten, den Formen, die sie ausbilden, und ihrer ästhetischen Schönheit befasste; **Adalbert Stifter**, Kakteen, *Das Kunstblatt* 10, 1926, S. 27-30.

³⁵⁴ **Geipel**, Stilleben der Neuen Sachlichkeit – Zwischen Tradition und Herausforderung der Moderne, *Neue Sachlichkeit. Magischer Realismus*, a.a.O., S. 69: André Derain, *Table Garni*, 1921/22 wurde seit 1922 in zahlreichen Kunstzeitschriften reproduziert und bei einer Ausstellung 1922 in Berlin gezeigt; daneben wurde es auch in **Franz Roh**, *Nachexpressionismus* (1925) reproduziert. Giorgio Morandi, *Stilleben*, 1920 war 1921 auf einer Wanderausstellung *Das junge Italien* in Deutschland zu sehen, vgl. dazu Alexander Kanoldt, *Ateliertisch*, 1924 [116]; **Buderer/Fath**, a.a.O., S. 205, Abb. oben.

nach inhaltlicher Bedeutung brachte dem Stilleben jedoch bereits seit etwa 1925 den Ruf einer bieder-akademischen Spießigkeit ein.³⁵⁵

Auch im Œuvre Albert E. Henselmanns sind aus den Jahren um 1925 einige wenige Stilleben überliefert, wobei sich innerhalb dieses Themenbereichs zwei verschiedene Gruppen unterscheiden lassen: das Pflanzen- beziehungsweise Früchtestilleben sowie die Schilderung einer Ateliersituation mit Modellhänden, -köpfen und Staffage. Eine Gouache aus dieser Zeit im Nachlass zeigt eine großblättrige Grünpflanze, bei der es sich entweder um einen Gummibaum oder um eine Kakteenart handeln könnte [117].³⁵⁶ Die Pflanze wird zusammen mit bunten Tüchern – einem roten, einem blauen und einem gemusterten – auf einem Stuhl drapiert. Diese kompositionelle Anordnung einer Pflanze mit Staffage, sei es ein Tuch oder andere Gegenstände, scheint in Anbetracht der Vielzahl ähnlicher Werke aus dieser Zeit vertraut, jedoch lassen sich keine konkreten Vorbilder finden. Die Arbeiten von Alexander Kanoldt, wie zum Beispiel sein *Stilleben IX* von 1924, das einen Gummibaum mit rotem Tuch und roter Flasche auf einem Tisch vor einer Kommode mit Krug zeigt [118], ist in Komposition und formaler Bildgestaltung wesentlich systematischer ausgearbeitet, als dies in der Gouache Henselmanns zum Ausdruck kommt.³⁵⁷ Letztere zeichnet sich durch den vermeintlich spontanen Charakter einer unvollendeten Studie aus. Auch was den Duktus und die Farbgebung anbelangt, unterscheidet sich Henselmanns Pflanzenstilleben grundsätzlich von Gemälden Kanoldts und anderen Künstlern aus dessen Umfeld. Henselmann orientiert sich nicht am glatten, dünnen Auftrag kühler Farben, die Linearität und Flächen stark betonen – hier wird sogar das rote Tuch in Kanoldts *Stilleben IX* zu einer Kompilation von Flächen und Linien –, sondern tendiert hauptsächlich in der Gestaltung der Binnenformen wiederum zum Malerischen, wie es insbesondere im bereits angedeuteten Vergleich der roten Tücher in beiden Arbeiten deutlich wird. Dadurch erreicht er ein gegenüber Kanoldt gesteigertes Volumen in der Gestaltung der einzelnen Gegenstände, das auch durch die Verwendung einer schwarzen Konturlinie nur wenig reduziert wird. Das Festhalten an einem malerischen Duktus, den der Künstler seit seiner Studienzeit nun auch im Stilleben weiter fortsetzte, könnte ebenfalls im Zusammenhang mit seinem Parisaufenthalt stehen: Während dieser Zeit hatte er die Möglichkeit, in den zahlreichen Pariser Museen und Galerien Werke insbesondere Originale von Cézanne und den Künstlern aus dessen Umfeld zu sehen, deren

³⁵⁵ Vgl. **Geipel**, *Stilleben der Neuen Sachlichkeit – Zwischen Tradition und Herausforderung der Moderne, Neue Sachlichkeit. Magischer Realismus*, a.a.O., S. 72/ 73.

³⁵⁶ Albert E. Henselmann, *Pflanzenstilleben (Kaktus)*, um 1925, Gouache auf Papier, 47,5x58 cm, unbez., MiR, WV 361 [117].

³⁵⁷ Alexander Kanoldt, *Stilleben IX*, 1924, Öl auf Leinwand, 110x70 cm, Privatbesitz [118]; **Buderer/ Fath**, a.a.O., S. 203 (seitenverkehrt in: *Der kühle Blick*, a.a.O., S. 211).

Arbeiten einen ähnlich malerischen Charakter besaßen. Dass Henselmann die französische Kunst des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts allgemein besonders schätzte, verdeutlicht erneut seine Bibliothek: Mit Erscheinungsdatum bis 1930 finden sich dort fast ausschließlich Publikationen zur französischen Kunst – zumeist Monografien.³⁵⁸ Auf diese Vorbilder gehen wahrscheinlich auch weitere Stillleben aus dem Œuvre Albert E. Henselmanns zurück, die sich unter das Thema Früchte subsummieren lassen und bei denen es sich vermutlich in allen Fällen um, teilweise unvollendete, Studien handelt. Ein Fruchtestillleben – ebenfalls aus der Zeit um 1925 – zeigt ein Arrangement von verschiedenen Obst- und Gemüsearten in und um eine kelchartige Schale, die auf einem Tuch steht, das sich auf einem Tisch ausbreitet. Auf der Rückseite dieser Arbeit findet sich eine Bleistiftskizze zu dieser Studie, die als Aquarell ausgeführt wurde [119].³⁵⁹ Besonders auffällig ist die Gestaltung des Tisches beziehungsweise Stuhls im Hintergrund, auf dem sich das Stillleben ausbreitet und der in Form von rechteckigen Flecken in Weiß-, Grau- und Ockertönen gestaltet ist. Sein Ursprung könnte sowohl in der tatsächlichen Beschaffenheit des Untergrunds liegen, er könnte aber auch im weitesten Sinne auf Vorbilder von Paul Cézanne zurückgehen. Wenn dies jedoch der Fall wäre, so scheint die Anlehnung an oder Modifikation des Malstils, wie ihn Cézanne zur Darstellung des Licht- und Schattenspiels auf den abgebildeten Objekten, zum Beispiel in *Stillleben mit Milchkrug und Früchten auf einem Tisch* verwandte, wenig gelungen [120].³⁶⁰ Alleine die Wiedergabe von Obst und Gemüse bei Henselmann lässt auf eine Nähe und Neigung zu den Stillleben des Franzosen schließen, wie sie bereits in *Drei Selbstbildnisse* im zweiten Jahrzehnt zum Ausdruck gekommen war.³⁶¹ Festzuhalten bleibt jedoch, dass es sich bei der Arbeit Henselmanns nicht um ein vollendetes Gemälde handelt, wie es in *Drei Selbstbildnisse* oder im Vorbild der Werke Cézannes vorliegt; somit kann eine Gegenüberstellung der genannten Arbeiten nur auf Tendenzen und Anklängen basieren und nicht auf tatsächlich nachzuweisenden Verbindungen.

³⁵⁸ **Elie Faure**, *Derain*, Crews 1923 (= Cahier D'aujourd'hui Edition G). **Julius Meier-Graefe**, *Vincent van Gogh*, 3. Auflage, München 1910; *Degas*, München 1920; *Cézanne und sein Kreis*. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte, 3. Auflage, München 1920; *Courbet*, Berlin 1921; *Lautrec*, München 1921; *Corot*, Berlin 1930 (im Verlag: Bruno Cassirer). **Florent Fels**, *Henry Matisse*, Paris 1929. **Oskar Hagen/Vincent van Gogh**, *Van-Gogh-Mappe*, München 1920. **Gotthard Jedlicka**, *Henri de Toulouse-Lautrec*, München 1921. **Wilhelm Uhde**, *Henri Rousseau*, Dresden 1921 (= Künstler der Gegenwart, Band 2).

³⁵⁹ Albert E. Henselmann, Stillleben (Rückseite Bleistiftzeichnung), um 1925, Aquarell auf Papier, 48x46,5 cm, unbez., MiR, WV 363 [119].

³⁶⁰ Paul Cézanne, Stillleben mit Milchkrug und Früchten auf einem Tisch, um 1890, Öl auf Leinwand, 59,5x72,5 cm, Nationalgalerie Oslo, Provenienz: Auguste Pellerin, Paris; Bernheim-Jeune, Paris [120]; **Götz Adriani**, *Cezanne – Gemälde*, Ausstellungskatalog, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Kunsthalle Tübingen, Köln 1993, S. 179-181.

³⁶¹ Vgl. FN. 111, S. 33.

Eine letzte Ausprägung des Stillebens bei Henselmann dokumentieren verschiedene Studien und Entwürfe, welche die Studienobjekte in der Werkstatt des Künstlers zeigen: So sind auf mehreren Blättern Kopf- und Handmodelle, Früchte, Krüge, Tücher und Totenschädel dargestellt [121-122].³⁶² Diese, für ein Studio charakteristischen Gegenstände, lassen eine Zuordnung zum Atelierbildnis zu, auch wenn es sich hier um eine Sonderform handelt, deren Übergänge zum Stilleben zum Beispiel mit *memento-mori*-Motiv nicht immer eindeutig sind: Im Gegensatz zu den genannten, bis dato entstandenen Atelierbildern stellt sich der Künstler selbst nicht im Bildnis dar, sondern reduziert das Sujet auf die Wiedergabe seiner Studienobjekte. Ein Vergleichsbeispiel, das hier angeführt werden kann, ist Pablo Picassos Gemälde *Atelier mit Gipskopf*, das 1925 entstand [123].³⁶³ Was den Bildinhalt anbelangt, so zeigt der Vergleich der Arbeiten von Henselmann und Picasso Ähnlichkeiten: Beide stellen Modellköpfe und –hände in Kombination mit anderen Ausstattungsgegenständen auf einem Tisch oder Stuhl dar, die für eine Werkstattsituation typisch sind. Wesentliche Unterschiede werden jedoch in der formal-stilistischen Bildgestaltung deutlich. Während Henselmann sich in seinen Skizzen und Studien an einem tradierten Bildaufbau und an einem stark geprägten malerischen Duktus orientiert, treten bei Picasso collageartige Elemente des analytischen Kubismus deutlich hervor.

Es kann nicht nachgewiesen werden, ob Henselmann dieses oder ein anderes Werk aus der Reihe der Atelierbilder von Pablo Picasso mittelbar aus Publikationen oder persönlich anhand von Ausstellungen oder Museen kannte. Dass jedoch seinerseits ein Interesse an den Werken des Künstlers bestand, belegt auch hier die Existenz einer Picasso-Monografie, die im Nachlass überliefert ist.³⁶⁴

3.3.4 Über die Bedeutung von Architektur und Fassade

Ein weiteres Sujet der Malerei der *Neuen Sachlichkeit*, das sich im Œuvre Albert E. Henselmanns findet, ist das Thema Architektur und hier im engeren Sinn das der Fassade.³⁶⁵

³⁶² Albert E. Henselmann, *Stilleben mit Kopf und Totenschädel*, um 1925, Tusche auf Papier, 39x47,5 cm, unbez., MiR, WV 358 [121]; *Stilleben mit Kopf, Schale und Frucht*, um 1925, Tusche auf Papier, 40,5x57,5 cm, unbez., MiR, WV 357 [122]; *Stilleben mit Kopf und Stuhl*, um 1925, Gouache auf Papier, 50x42,5 cm, unbez., MiR, WV 356; *Handstudie I*, um 1925, Tusche auf Papier, 17x27 cm, unbez., Bleistiftzeichnung auf der Rückseite, MiR, WV 354; *Handstudie II*, um 1925, Tusche auf Papier, 19x24 cm, unbez., Bleistiftzeichnung auf der Rückseite, MiR, WV 355.

³⁶³ Pablo Picasso, *Atelier mit Gipskopf*, 1925; *Der kühle Blick*, a.a.O., Abb. 10, S. 53 [123]. Vgl. auch: Sachwörterbuch der Weltmalerei, s.v. ‚Atelierbildnis‘, S. 2. *Digitale Bibliothek* Band 22: Kindlers Malerei-Lexikon, S. 10573 (vgl. *Kindlers Malerei-Lexikon* 6, S. 91).

³⁶⁴ Maurice Raynal, *Picasso*, München 1921.

³⁶⁵ Zum Sujet der Fassade in der *Neuen Sachlichkeit*, vgl. Buderer/ Fath, a.a.O., S. 80-83.

Betrachtet man die zumeist in Tusche und/ oder Aquarell ausgeführten Zeichnungen, so fällt auch hier auf, dass Henselmann seinem Prinzip treu bleibt, nicht soziales Elend oder gesellschaftliche und kulturelle Umbrüche in der städtischen Entwicklung im Rahmen der Urbanisierung und fortschreitenden Industrialisierung im Verlauf der zwanziger Jahre darzustellen. Stattdessen rückt er ausschließlich die Ästhetik der herrschaftlichen Fassade in den Mittelpunkt seines künstlerischen Interesses [124].³⁶⁶ Diese Neigung wird umso deutlicher, je stärker Henselmann auf die Darstellung von Menschen oder Hinweise auf menschliches Leben wie zum Beispiel Blumentöpfe oder Wäschestücke verzichtet, wie es in fast allen Werken dieses Sujets der Fall ist. So deutet nichts in der Abbildung städtischer Häuserfassaden darauf hin, dass diese auch tatsächlich bewohnt sind. Im Gegenteil, alle Fenster werden entweder als schwarze oder weiße Flächen gestaltet oder mit geschlossenen Rollläden gezeigt. Selbst im Aquarell *Straßencafé Bei Urban* sind nur wenige Passanten zu sehen. Diese entschwinden mit dem Rücken zum Betrachter in der Ferne. Die Szenerie ist in dem Maße befremdlich, in dem diese Personen unverhältnismäßig klein im Vergleich zu ihrer Umgebung dargestellt sind. Hinzu kommt, dass sie, im Gegensatz zur ansonsten verwandten Technik, in Tusche und nicht in Aquarell ausgeführt wurden, woraus sich die Frage ergibt, ob sie möglicherweise nach Vollendung des Aquarells eingefügt wurden.

Eine diesen Zeichnungen und Aquarellen Henselmanns technisch und formal sehr ähnliche Arbeit von Karl Hubbuch datiert auf das Jahr 1929: Sie zeigt die Fassade eines Luxushotels mit aufwendig gestaltetem Eingang [125].³⁶⁷ Auch Hubbuch verzichtet, wie Henselmann, in dieser Arbeit auf die Darstellung von Menschen oder auf Hinweise menschlichen Lebens hinter der Fassade eines großen und edlen Hotels, von dem man eigentlich vermuten müsste, dass es täglich von unzähligen Gästen besucht würde.³⁶⁸ Neben dieser späteren Arbeit kannte Henselmann möglicherweise Stadtansichten Hubbuchs, die im Rahmen von dessen Berlinreisen in den Jahren 1922 und 1924

³⁶⁶ Albert E. Henselmann, Fassade, 1925-30, Tusche auf Papier, 41,5x31 cm, unbez., MiR, WV 398; Fassade, 1925-30, Tusche auf Papier, 26,5x34 cm, unbez., MiR, WV 399; Ansicht einer Häuserzeile, 1925-30, Tusche/ Aquarell auf Papier, 27x37 cm, unbez., MiR, WV 397; Straßenszene (Mannheim?), um 1925, Aquarell auf Papier, 27x37 cm, unbez., WV 364 [124]; Ansicht Fassade, 1925-30, Tusche/ Aquarell auf Papier, 27x37 cm, unbez., MiR, WV 395; Ansicht eines Portals, 1925-30, Tusche/ Aquarell auf Papier, 37x46,6 cm, unbez., MiR, WV 394; Stadtansicht (Mannheim?), 1925-30, Tusche auf Papier, 58x47 cm, unbez., MiR, WV 393; Straßencafé Bei Urban, 1925-30, Tusche/ Aquarell auf Papier, 38,5x58 cm, bez.u.r.: A.E.Henselmann, MiR, WV 400.

³⁶⁷ Karl Hubbuch, Hotel Bristol, 1929, Aquarell, 66x52 cm, Privatbesitz [125]; **Buderer/ Fath**, a.a.O., S. 81.

³⁶⁸ Anders agiert Hubbuch in Die Schulstube von 1925, das im selben Jahr in der Ausstellung Die Neue Sachlichkeit in der Städtischen Kunsthalle Mannheim zu sehen war. Auch hier prägt eine geschlossene Stadtfassade den Bildhintergrund, in deren Fenstern und auf deren Balkonen sich jedoch einzelne Alltagsszenen abspielen; vgl. FN 298 und Abb. 84.

entstanden und wahrscheinlich Teil der Ausstellung von Radierungen Hubbuchs in der Städtischen Kunsthalle Mannheim im Mai und Juni 1925 waren.³⁶⁹ Diese sind jedoch zumeist um einiges detailgenauer – auch in der Darstellung des städtischen Lebens – gestaltet [126-127] als die Fassaden Henselmanns, die ihrem Charakter nach ebenso auf die reine Architekturzeichnung reduziert werden können wie Hubbuchs *Hotel Bristol*.³⁷⁰

3.3.5 Verschiedene Sujets der Neuen Sachlichkeit

Im Nachlass finden sich Hinweise, dass Albert E. Henselmann sich – neben den genannten Sujets – mit weiteren Themen befasste, die in der Kunst der *Neuen Sachlichkeit* häufig wiederkehrten. Dazu gehörte zunächst das Thema Sport, mit dem sich Henselmann im Jahr 1927 in seinem *Ofan – Tennis Champion* in Form des neusachlichen Porträts auseinander setzte und das er um 1930 wieder verstärkt aufgriff [128].³⁷¹ Dem Sport kam in den zwanziger Jahren eine besondere Bedeutung zu. Während zum Beispiel der Fußball im Kaiserreich noch als „undeutsche Fußlümmelei“ verspottet worden war, kamen nun wöchentlich Tausende in die Stadien; daneben zogen Rad- und Autorennen ebenso wie Boxveranstaltungen zahlreiche Besucher an.³⁷² Auf der Grundlage des so genannten ‚Artikels zur Jugendpflege‘ der Weimarer Verfassung von 1919 und der dadurch geschaffenen Möglichkeit zur öffentlichen Förderung von Sporteinrichtungen erfolgte in den zwanziger Jahren die Gründung vieler Sportvereine und die Einrichtung städtischer Sporteinrichtungen.³⁷³ Darüber hinaus machte das Wohlfahrtsgesetz von 1925 die Sportförderung zur Pflichtaufgabe von Reichsverbänden und Städten.³⁷⁴ Aus dem persönlichen Umfeld Albert E.

³⁶⁹ Karl Hubbuch. *Stadtbilder – Menschenbilder*, a.a.O., S. 14/ 106.

³⁷⁰ Karl Hubbuch, *Auf dem Kurfürstendamm, um 1922* [126]; **Angermeyer-Deubner**, a.a.O., Abb. 120, S. 248 unten: Hubbuch schildert hier ausschließlich die Architektur und verzichtet vollständig auf die Darstellung von Menschen auf der eigentlich belebten Straße. Karl Hubbuch, *Ecke Leipziger- und Friedrichstraße, 1922*, Radierung, 32x23 cm, Privatbesitz [127]; **Buderer/ Fath**, a.a.O., S. 82: Hier zeigt Hubbuch das Leben in der Stadt an einer belebten Straßenkreuzung.

³⁷¹ Vgl. Werkverzeichnis WV 515ff. Davor und danach ist jeweils nur eine Arbeit zum Thema *Sport* überliefert: Albert E. Henselmann, *Ringer*, um 1915, Tusche auf Papier, 21x16 cm, unbez., MiR, WV 112 [128]; hierbei handelt es sich um eine Körperstudie, die im Rahmen der Ausbildung an der Kunstakademie entstand.

Albert E. Henselmann, *Sport*, vor 1964, Bronze, Größe, Bezeichnung und Verbleib unbekannt, WV 1614; Fotografie im Nachlass [STA OG].

³⁷² 1918-1933. Kunst und Kultur. <http://www.dhm.de/lemo/html/weimar/kunst> [8.7.2002].

³⁷³ *Natursehnsucht und Technisierung. Sport in der Weimarer Republik.* <http://www.schlossbergmuseum.de/sportstadt/c4-weimar.htm> [8.7.2002]. *Weimarer Verfassung*, Art 122 [Schutz der Jugend]: „Die Jugend ist gegen Ausbeutung sowie gegen sittliche, geistige oder körperliche Verwahrlosung zu schützen. Staat und Gemeinden haben die erforderlichen Einrichtungen zu treffen. Fürsorgemaßregeln im Wege des Zwanges können nur auf Grund des Gesetzes angeordnet werden.“

³⁷⁴ Ebd.

Henselmanns sind aus dieser Zeit zwei Ereignisse überliefert, welche die Existenz mehrerer Sportdarstellungen rechtfertigen könnten. Zunächst findet sich im Nachlass die Urkunde des 15. Badischen Landesturnfests 1930, die Henselmann gemeinsam mit den Schülern der *Freien Akademie* gestaltet hatte.³⁷⁵ In diesem Zusammenhang scheint es möglich, dass Henselmann verschiedene, entsprechende Skizzen ausgeführt haben könnte. Daneben könnten die Zeichnungen auch im Rahmen des Entwurfs eines Mosaiks zum Thema Sport für das Saarstadion entstanden sein.³⁷⁶ Das erscheint umso wahrscheinlicher, als der Entwurf eben jene unterschiedlichen Sportarten darstellt, die auch in den Zeichnungen zum großen Teil wiedergegeben sind: Reiter, Fechter, Ball- und Hockeyspieler.

Ein weiteres Bildthema der neusachlichen Malerei, die Eisenbahn beziehungsweise der Bahnübergang, findet sich auch im Œuvre Albert E. Henselmanns.³⁷⁷ Obwohl keine Abbildungen überliefert sind und der Verbleib des Gemäldes unbekannt ist, geht aus dem Katalog zur Künstlerbundaussstellung in Stuttgart 1930 sowie aus einem dazu in der *Badischen Presse* veröffentlichten Zeitungsbericht hervor, dass der Künstler dort ein Gemälde mit dem Titel *Bahnübergang* ausgestellt hatte.³⁷⁸

3.4 Die Entfernung von der *Neuen Sachlichkeit*

Eine stilistisch und thematisch nicht unmittelbar in das neusachliche Œuvre Henselmanns einzuordnende Arbeit ist erstmals für das Jahr 1927 überliefert: Ein Gemälde mit dem Titel *Zwei Frauen*, für das auch zwei Blätter mit Entwurfszeichnungen vorliegen [129].³⁷⁹ Es zeigt zwei Frauen,

³⁷⁵ Urkunde des 15. Badischen Landesturnfests 1930 (Entwurf *Freie Akademie*), Druckverfahren, 31,5x40 cm, unbez., MiR, WV 493.

³⁷⁶ Albert E. Henselmann, Entwurf Sportmosaik Saarstadion, um 1930, Material, Verbleib und Bezeichnung unbekannt, WV 514/ 515; Fotografie im Nachlass [STA OG].

³⁷⁷ Arbeiten neusachlicher Künstler zu diesem Thema: Georg Scholz, Bahnwartshaus bei Nacht, 1924; *Ausstellung ‚Neue Sachlichkeit‘*, a.a.O., Nr. 100. **Buderer/ Fath**, a.a.O., S. 28. Georg Scholz, Landschaft bei Berghausen (mit Eisenbahnbrücke, Schienen und Bahnübergang), 1924; ebd., S. 29. Georg Scholz, Kakteen und Abendhimmel (mit Signalmasten im Hintergrund), 1923; **Angermeyer-Deubner**, a.a.O., Abb. 147, S. 262 oben. Max Radler, Stadtlandschaft mit Eisenbahn, um 1930; **Buderer/ Fath**, a.a.O., S. 87. Franz Radziwill, Der Todessturz Karl Buchstätters, 1928; ebd., S. 93. Hermann Sprauer, Güterbahnhof, 1928; **Angermeyer-Deubner**, a.a.O., Abb. 141, S. 259 unten. Karl Hubbuch, Berliner Großstadtszene (mit Hochbahn und Signalanlage), um 1924; ebd., Abb. 3, S. 211 oben rechts.

³⁷⁸ *Deutscher Künstlerbund*, Ausstellungskatalog, Stuttgart 1930, Nr. 122, Saal 10. Vgl. auch **K.G. Hermann**, Die Künstlerbund-Ausstellung in Stuttgart, *Badische Presse* (Morgenausgabe), 21.6.1930 [STA OG: ZA 94/ 111].

³⁷⁹ Albert E. Henselmann, *Zwei Frauen*, 1927, Öl auf Leinwand, 116x102 cm, bez.u.r.: A.Henselman, MiR, WV 435 [129]. Skizze zum Ölgemälde *Zwei Frauen I*, 1927, Bleistift auf Papier, 30x23 cm, bez.m.r.: Öl

die eng umschlungen auf einer Bank sitzen. Das Gemälde zeichnet sich besonders durch Duktus und Kolorit aus. Zunächst fällt auf, dass Henselmann wiederum auf dunkeltonige Farben zurückgreift, die er durch wenige hellere Akzente ergänzt. Die Farben werden kräftig deckend, aber flach auf die Leinwand aufgetragen. Die Darstellung der beiden Frauenkörper und des Hintergrunds ist in ihrer Komposition von einer Kompilation geometrisierender Formen und Flächen bestimmt. Jene Einzelformen wiederum unterstreichen eine verstärkte Tendenz zur Lokalfarbigkeit und eine Betonung runder, schwingender Linien, wie sie in Kopfbedeckung und Gewandfaltung der rechts auf einer Bank sitzenden Frau besonders deutlich hervortreten. Die Frage nach der Herkunft dieser, im Vergleich mit zeitgleich entstandenen, neusachlichen Arbeiten, stark veränderten, beinahe abstrahierenden Formensprache kann nicht eindeutig beantwortet werden. Hier und in einem weiteren ähnlichen, auf 1929 datierten Gemälde mit dem Titel *Frau und Tod* [130] zeigt sich in der Ausarbeitung der Physiognomien und der Gestaltung der Gewänder möglicherweise eine gewisse Affinität zu Werken Karl Hofers, dessen Arbeiten sich durch eine ähnlich expressive Formen- und Farbwahl, verbunden mit einer Neigung zur Klassizität auszeichnen.³⁸⁰ In das Jahr 1919 datiert eine thematisch und formal ähnlich aufgebaute Arbeit Hofers mit dem Titel *Die zwei Schwester* [131].³⁸¹ Obwohl deutliche Unterschiede in der Farbgebung erkennbar sind, die bei Hofer wesentlich heller ist, werden die beiden Frauen auch dort auf einer imaginären Bank sitzend, eng umschlungen vor einem farbig gestalteten, abstrahierenden Hintergrund dargestellt. Das Motiv der sich umarmenden Gestalten – dort als Brustbildnis – findet sich bei Hofer wiederum 1921 im Gemälde *Die Brüder*, das zwei Harlekine in Umarmung zeigt [132].³⁸² Ähnlichkeiten werden jedoch nicht nur im Motiv deutlich, sondern darüber hinaus auch insbesondere in der Ausarbeitung der Gesichter, die in den Werken Hofers sehr prägnant ist: Die Physiognomien der dargestellten Personen zeichnen sich insbesondere durch ihre strengen, entindividualisierenden Züge aus. Wesentliche Merkmale des Gesichts wie Augen, Nase und Mund werden zu geometrischen Formen, die den emotionalen

1927, MiR, WV 433. Skizze zum Ölgemälde *Zwei Frauen II*, 1927, Bleistift auf Papier, 14x24 cm, unbez., MiR, WV 434.

³⁸⁰ Albert E. Henselmann, *Frau und Tod*, 1929, Öl auf Leinwand, 115,5x58 cm, unbez., MiR, WV 458 [130]. Vgl. auch **Brandenburger-Eisele/ Fliedner**, a.a.O., S. 28 und Künstlerlexikon, s.v. ‚Hofer, Karl‘, S. 1. *Digitale Bibliothek* Band 22: Kindlers Malerei-Lexikon, S. 4340 (vgl. *Kindlers Malerei-Lexikon* 3, S. 217-219).

³⁸¹ Karl Hofer, *Die Zwei Schwestern*, 1919 [131]; *Karl Hofer. Die Sammlung Rolf Deyhle*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Heinz Spielmann, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in Kloster Cismar, Stuttgart, Erfurt, Frankfurt, Neumünster 1996 (= *Die Sammlung Rolf Deyhle*, Band III), S. 39.

³⁸² Karl Hofer, *Die Brüder*, 1921 [132]; **Jürgen Schilling**, *Karl Hofer*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von der Kulturabteilung des Kreises Unna, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Schloss Cappenberg, Bönen 1991, S. 77.

Zustand der Menschen nur noch schemen- beziehungsweise maskenhaft wiedergeben. Dieser Eindruck entsteht nicht nur im Gemälde *Zwei Frauen*, sondern deutlicher erkennbar in *Frau und Tod*, das die Gesichtszüge beider Gestalten und Schattenwürfe nur noch in geometrischen Formen abbildet.

Abschließend bleibt allerdings zu betonen, dass mögliche Bezüge zu Arbeiten Hofers nur andeutungsweise bestehen. Wie stark oder schwach diese Affinität auch ausgeprägt gewesen sein mochte, so hatte Henselmann doch im Laufe seines bisherigen künstlerischen Schaffens einige Male mittelbar und unmittelbar Kontakt mit Hofers Werken. Erstmals waren beide 1923 auf der *Großen Deutschen Kunstausstellung für freie und angewandte Kunst* in Karlsruhe vertreten.³⁸³ Weitere Ausstellungsbeteiligungen beider Künstler folgten 1929 und 1930.³⁸⁴ Im Jahr 1926 veranstaltete Herbert Tannenbaum in den Räumen seiner Galerie in Mannheim eine Einzelausstellung mit Werken Karl Hofers, zwei Jahre später folgte eine weitere Einzelausstellung in der Städtischen Kunsthalle Mannheim anlässlich dessen 50. Geburtstags.³⁸⁵ Inwieweit Henselmann diese Ausstellungen besucht hatte oder die Werke Hofers tatsächlich zur Kenntnis genommen hatte, kann heute anhand der überlieferten Arbeiten und anderen Quellen nicht mehr eindeutig nachvollzogen werden.

Im schriftlichen Nachlass finden sich des Weiteren die Schwarz-Weiß-Fotografien zweier Gemälde, die jeweils *Zwei Mädchen* titeln und auf die Jahre 1929 [133] beziehungsweise 1931 [134-135] datieren.³⁸⁶ Die erste der beiden genannten Arbeiten wurde 1929 aus den Mitteln des

³⁸³ *Große Deutsche Kunstausstellung für freie und angewandte Kunst in Karlsruhe*, a.a.O., Nr. 39, Winterlandschaft am Starnberger See, A.H. Berg am Starnberger See; Arbeiten von Karl Hofer: Töchter Lots, Halbatt, Erwachsener Gefangener und Neues Land.

³⁸⁴ *Badisches Kunstschaffen der Gegenwart*, a.a.O.: Nr. 166 Warenhauskaffee, Albert Henselmann. Teile der Ausstellung wurden durch die *Badische Sezession* mit Hofer, Kanoldt, Schlichter u.a. bestritten.

Deutscher Künstlerbund, Ausstellungskatalog, Stuttgart 1930: Nr. 122, Bahnübergang, Albert Henselmann. Weitere Arbeiten von Hofer und anderen.

Deutsche Kunstausstellung München 1930, Ausstellungskatalog, veröffentlicht anlässlich der Ausstellung im Glaspalast, München 1930: Nr. 1038, Warenhauscafé, Albert Henselmann: Arbeiten von Hofer: Nächtliche Szene, Odaliske, Drei Männer, Nach dem Bad, Stillleben mit Laute, Landschaft Corona.

³⁸⁵ **Karl Ludwig Hofmann/ Christmut Präger**, Herbert Tannenbaum als Kunsthändler, *Für die Kunst! Herbert Tannenbaum und sein Kunsthaus. Ein Galerist – seine Künstler, seine Kunden, sein Konzept*, a.a.O., S. 63. *Karl Hofer. Bilder im Schlossmuseum Ettlingen*, a.a.O., S. 43.

³⁸⁶ Albert E. Henselmann, *Zwei Mädchen*, 1929, Öl auf Leinwand, bez.u.r.: 29. AHENSELMANN, Größe und Verbleib unbekannt, WV 454 [133]; *Zwei Mädchen*, 1931, Öl, Größe unbekannt, bez.u.r.: 31/ HENSELMAN, WV 547 [134]; Fotografien im Nachlass [STA OG]. Letztere Arbeit findet sich als Fragment im Nachlass: *Weiblicher Rückenakt*, 1931 (1929), Öl auf Leinwand, 100x40,5 cm, Rückseite bez.o.m.: Albert/ Henselmann/ Okt.- Dez/ 1929, MiR, WV 546 [135]. Der Vergleich mit der im Nachlass erhaltenen Fotografie zeigt, dass es sich hierbei wahrscheinlich um die fragmentarische Überlieferung

Künstlerunterstützungsfonds für die Städtische Kunsthalle Mannheim angekauft und 1937 dort als ‚entartet‘ beschlagnahmt.³⁸⁷ Die Titel dieser Bilder entsprechen dem des gleichnamigen Gemäldes von Jankel Adler aus dem Jahr 1927, das Gustav Friedrich Hartlaub 1930 für die Kunsthalle Mannheim angekauft hatte und das er aufgrund des großen Protests bereits wenige Wochen nach seiner Hängung wieder entfernen musste [136].³⁸⁸ Es bleibt die Frage, inwieweit Albert E. Henselmann die vermutlich auch in der lokalen Presse geführte Auseinandersetzung um Jankel Adlers *Zwei Mädchen* in seinen beiden Gemälden aufgriff. Der Vergleich von Henselmanns Werken mit jenem Gemälde Adlers zeigt, dass es nur eine thematische, jedoch keine stilistische oder kompositorische Verbindung der genannten Arbeiten gibt. Auffällig ist aber neben der thematischen Nähe, die sich aufgrund der Titel und der jeweiligen Darstellung zweier teilweise nackter Frauengestalten ergibt, die Veränderung in der Maltechnik, die sich beim Vergleich beider Werke Henselmanns zeigt und die möglicherweise eine Art Antwort auf die äußere Kritik am Gemälde Adlers gewesen sein könnte. Während sich das Bildnis der *Zwei Mädchen* von 1929 besonders durch einen expressiven Pinselstrich und eine dynamisch-malerische Wirkung auszeichnet, ist jenes aus dem Jahr 1931 durch eine strenge Linearität und Klassizität geprägt, die auf eine Betonung eines kleinteilig-dynamischen Pinselstrichs völlig verzichtet und nur noch dessen breiten, linienhaften Charakter betont.

der rückenansichtigen Frauengestalt rechts im Bild handelt. Diese Annahme wird unterstützt durch die Tatsache, dass der Hintergrund im Fragment nachträglich mit weißer Farbe hinzugefügt wurde. Somit muss die Datierung durch den Künstler anhand der Fotografie auf 1931 (1929) korrigiert werden.

³⁸⁷ Archiv der Städtischen Kunsthalle Mannheim: Brief des Oberbürgermeisters der Stadt Mannheim vom 18.6.1929 betrifft die Erwerbung von Kunstwerken für die Städtische Kunsthalle aus den Mitteln des Künstlerunterstützungsfonds 1929: Von Albert Henselmann wurde *Zwei Mädchen* in Öl für 650 Mark angekauft und unter der Inventarnummer 726 in den Bestand der Kunsthalle aufgenommen.

³⁸⁸ Jankel Adler, *Zwei Mädchen/ Mutter und Tochter*, 1927, Öl auf Leinwand, 150x100 cm, Privatbesitz [136]; *Jankel Adler 1895-1949*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf und im Tel Aviv Museum, Köln 1985, Nr. 27.

Hille, *Spuren der Moderne*, a.a.O., S. 284: Hartlaub hatte Jankel Adlers *Zwei Mädchen* im Herbst 1930 für 1.200 Mark erworben und musste das Gemälde nach wenigen Wochen wieder abhängen. Schriftlich bat er am 7.11.1930 Adler daraufhin um Tausch gegen ein anderes Gemälde, auch wenn dieses teurer sein sollte. Der Künstler offerierte ihm drei Werke gegen Zuzahlung zum Tausch, was jedoch 1931 endgültig an der Zahlungsunfähigkeit Hartlaubs wegen der verschärften Finanzsituation scheiterte. Vgl. auch **Hille**, *Mit heißem Herzen und kühlem Verstand. Gustav Friedrich Hartlaub und die Mannheimer Kunsthalle 1913-1933, Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905-1933*, a.a.O., S. 136 und **Zuschlag**, *‚Entartete Kunst‘*, a.a.O., S. 66, FN 38.

Vgl. auch Fotografie Blick in die Ausstellung *Kulturbolschewistische Bilder* in der Kunsthalle Mannheim mit Werken u.a. von Beckmann und Jankel Adler; **Christoph Zuschlag**, *Das Schicksal von Chagalls ‚Rabbiner‘, Mannheim unter der Diktatur 1933-1939*, a.a.O., Abb. 181b, S. 181.

Weitere Arbeiten, welche die graduell fortschreitende Entfernung des Künstlers von einer grundsätzlich neusachlichen Bild- und Formensprache unterstreichen, entstanden im weiteren Verlauf der ersten Hälfte der dreißiger Jahre, hauptsächlich aus Anlass mehrerer Reisen, die der Künstler gemeinsam mit seiner Frau und später mit seinem 1933 geborenen Sohn Caspar nach Italien und Frankreich unternahm. So schuf er um 1931 das Gemälde mit dem Titel *Häuser und Treppe in Venedig* [137].³⁸⁹ In der Ausgestaltung der architektonischen Formen und in der Linienführung wird deutlich, wie Henselmann sich allmählich von der Starrheit der neusachlichen Malerei zu lösen begann und seinen Linien dynamische Beweglichkeit eingab. Dieser Eindruck verstärkt sich in dem Maße, in dem der Künstler in der gesamten unteren Bildhälfte eine Treppe entlang eines Kanals aufsteigen lässt. Deren schwingende Stufen und Geländer stehen im Gegensatz zu den dahinter aufragenden, kubisch ausgearbeiteten Fassaden, die nur durch offene Fensterläden beziehungsweise einen barock gestalteten Portikus unterbrochen werden. In einem anlässlich der Einzelausstellung im Kunsthaus Herbert Tannenbaum 1932 erschienenen Zeitungsartikel schreibt der Autor zu den dort gezeigten Venedig-Bildern:

„Die sehr überzeugende Verbindung des Kompositorischen und Atmosphärischen geben die Bilder aus Venedig, die unter den unzähligen Gemälden mit dem gleichen Motiv [der Autor spricht hier eine Reihe von Gemälden an, die in Frankreich entstanden waren] durch ihre starke Individualität bedeutsam hervorragen. Der seltsame Aufbau der Ufer an den venezianischen Kanälen, bei denen das ständig sich wiederholende Motiv der Treppe kennzeichnend ist, wird auf diesen Gemälden in seiner charakteristischen Raumwirkung erfasst“ [138 und 139].³⁹⁰

Was die hier indirekt genannten, in Frankreich entstandenen Arbeiten anbelangt, so sind heute im Nachlass einige Tusche- und Aquarellzeichnungen aus dem Jahr 1934 überliefert, die

³⁸⁹ Albert E. Henselmann, *Häuser und Treppe in Venedig/Am Canal, Venedig*, vor 1931, Öl auf Leinwand, 67x53 cm, bez.u.r.: Venedig/ Henselmann, MiR, WV 542 [137]. Die Datierung ist nicht gesichert; es könnte sich jedoch um das Gemälde handeln, das 1931 in der Baden-Badener Kunstausstellung unter dem Titel *Am Canal, Venedig* ausgestellt war; *Kunstausstellung Baden-Baden 1931*, Ausstellungskatalog, Baden-Baden 1931, Nr. 109.

³⁹⁰ Werke von Albert E. Henselmann. Ausstellung im Mannheimer Kunsthaus, *Neue Mannheimer Zeitung* (Sonntagsausgabe), Nr. 98, 27./ 28.2.1932 [STA OG: ZA 94/ 138]. In der Formensprache ähnliche Arbeiten, die ebenfalls in der Ausstellung gezeigt wurden vgl. *Kinder am Fenster (Bodensee)*, 1931, Öl auf Leinwand?, 140x120 cm, Bezeichnung und Verbleib unbekannt, ehemals Privatbesitz, Schweiz, WV 551 [138]; *Fotografie im Nachlass* [STA OG] und *Kinder in der Barke*, 1931, Öl auf Leinwand, Größe und Verbleib unbekannt, WV 552 [139]; *Kunstausstellung München 1931*, Ausstellungskatalog, veröffentlicht anlässlich der Ausstellung des Deutschen Museums München im Bibliotheksbau, München 1931, o. Nr., Abb. S. 37.

Henselmann während eines Urlaubsaufenthalts an der Küste der Normandie fertigte.³⁹¹ Im Laufe eines Italienbesuchs ein Jahr später entstanden neben zahlreichen Skizzen, die zumeist in Tusche auf Papier ausgeführt wurden, auch einzelne Gemälde, die heute im Nachlass erhalten sind.³⁹² Deren nähere Betrachtung macht deutlich, wie sehr sich Henselmann letztlich von seinen nur wenige Jahre zuvor geschaffenen, neusachlichen Arbeiten entfernt hatte. Gemälde wie *Am Hafen von Ischia* [140] und *Boot am Hafen von Ischia* [141] von 1935 zeichnen sich zunächst durch ihre Thematik aus: Sie können im weitesten Sinne der Landschaftsmalerei zugeordnet werden, die im Gesamtwerk des Künstlers nur in seltenen Einzelfällen überhaupt vertreten ist.³⁹³ Neben der ungewöhnlichen Wahl des Themas ist die den Bildern eigene Malweise und deren Farbgebung in besonderem Maße auffallend. Henselmann verwendet hauptsächlich kräftige Farben in Blau- und Erdtönen, die er punktuell durch Rot- und Gelbtöne sowie Weiß ergänzt. Hier scheinen sich unmittelbar die lokaltypischen, vom Künstler vor Ort erlebten Farbwerte widerzuspiegeln. Ein weiteres Indiz für diese Vermutung kann der Verzicht auf grafische Bildelemente wie zum Beispiel eine schwarze Umrislinie oder überhaupt die Betonung der Linearität der dargestellten Objekte sein, die sich häufig in der neusachlichen Werkphase Henselmanns beziehungsweise selbst noch im Gemälde *Häuser und Treppe in Venedig* findet. Der Künstler unterstreicht vielmehr wieder das Malerische, wobei er zumeist auf die Herausstellung des einzelnen Pinselstrichs zugunsten eines ebenmäßigen Farbauftrags verzichtet, was eine stärker atmosphärische Bildwirkung mit sich bringt. Die Gemälde erhalten so eine Unmittelbarkeit im Ausdruck, die in der Negation von technischen Formalismen dem Betrachter das mediterrane Klima nahe zu bringen versucht.

Es bleibt an dieser Stelle festzuhalten, dass Henselmann sich von einem an der Kunst der *Neuen Sachlichkeit* orientierten, künstlerischen Schaffen nur allmählich entfernte und dass diese Distanzierung parallel zu einer Entwicklung hin zum Malerisch-Bewegten stattfand, wie sie zum Beispiel in *Häuser und Treppe in Venedig* zum Ausdruck kommt, das gleichzeitig mit dem statisch wirkenden, neusachlichen Porträt von Lore Henselmann entstanden war.

³⁹¹ Vgl. Werkverzeichnis WV 565ff.

³⁹² Skizzen zum Aufenthalt in Italien vgl. Werkverzeichnis WV 592ff.

³⁹³ Albert E. Henselmann, *Am Hafen von Ischia*, 1935, Öl auf Leinwand, 45x65,5 cm, bez.u.r.: 35/ HENSELMANN, MiR, WV 634 [140]; *Boot am Hafen von Ischia*, 1935, Öl auf Leinwand, 50x65,5 cm, bez.u.r.: 35/ HENSELMANN, MiR, WV 635 [141].

3.5 Resümee: Die Kunst der *Neuen Sachlichkeit* und die Werke der Mannheimer Jahre

Die Untersuchung jener Schaffensphase Albert E. Henselmanns, die Mitte der zwanziger Jahre ihren Anfang fand und bereits zu Beginn der dreißiger Jahre auszuklingen begann, zeigt, dass der Künstler sich zwischen 1925 und 1930 mit einiger Konsequenz der Kunst der *Neuen Sachlichkeit* zugewandt hatte. Damit orientierte er sich erstmals über einen längeren Zeitraum an einer zeitgenössischen Kunstrichtung, die in den frühen Jahren ihrer Herausbildung – in der Zeit um und nach 1920 – durchaus als avantgardistische Bewegung bezeichnet werden konnte. Das neusachliche Œuvre des Künstlers entwickelte sich im genannten Zeitraum analog zu verschiedenen zentralen Bildsujets der *Neuen Sachlichkeit*, für die Henselmann zum Teil auf frühere, akademische Erkenntnisse und Erfahrungen, zum Beispiel im Stilleben oder im Porträt, zurückgreifen konnte, in denen er sich darüber hinaus aber auch im Porträt und hier insbesondere im Kinderbildnis als ‚klassischem‘ neusachlichen Sujet weiterentwickelte. Dabei fällt auf, dass das Œuvre auch weiterhin keine Landschaftsmalerei im engeren Sinne umfasst: Auch wenn die Reiseskizzen und Bilder Henselmanns in der ersten Hälfte der dreißiger Jahre Landschaftsformen und Elemente als Versatzstücke zeigen, so steht doch häufig der Mensch oder die Architektur im Mittelpunkt des Interesses. Die Analyse, die insbesondere unter dem Verlust zahlreicher, zumeist nur in Reproduktion erhaltener Arbeiten leidet, macht deutlich, wie sehr Henselmann, dessen Schaffen sich dem rechten Flügel der *Neuen Sachlichkeit* zuordnen lässt, bei aller Formstrenge und Kühle im Ausdruck weiterhin zum Malerischen in der Kunst tendiert, die er in letzter Konsequenz in den dreißiger Jahren wieder verstärkt für sich entdeckt. Obwohl er sich also den Themen und der Formensprache der *Neuen Sachlichkeit* bediente, scheint es, als hätte Henselmann sich immer seine eigene Handschrift bewahren wollen.

Die persönliche Lebenssituation des Malers Albert E. Henselmann im Mannheim der zwanziger und frühen dreißiger Jahre betreffend, ist folgendes festzuhalten: Indem er sich in seinem künstlerischen Schaffen einerseits an einer zunächst von der Avantgarde geprägten und dann auch von einem breiten Publikum sowie den Kritikern positiv angenommenen Stilrichtung orientierte, konnte er in den zwanziger Jahren jene öffentliche Anerkennung als freier Künstler und Lehrer erlangen, die er offensichtlich bereits während seiner Studienjahre angestrebt hatte. Die Tatsache, dass der Künstler schließlich erst zu einem relativ späten Zeitpunkt und nach Verlust seines gesamten künstlerischen und gesellschaftlichen Ansehens ins Asyl ging, macht deutlich, wie sehr er – trotz aller Widrigkeiten – versucht hatte, am Erreichten festzuhalten.

IV. DRITTE WERKPHASE: SCHWEIZER EXIL 1938-1950

Die Gründe für die Wahl der Schweiz als Zufluchtsland zu Zeiten des Nationalsozialismus waren vielfältig. Henselmann besuchte das Land erstmals 1916 und verbrachte später immer wieder Urlaube mit seiner Familie bei seinem Bruder Gustav Henselmann in Bad Säckingen an der Schweizer Grenze, wo er möglicherweise auch Kontakte im Nachbarland knüpfte.³⁹⁴ So findet sich im Nachlass eine posthume Biografie, die folgendes berichtet:

„Vor allem Gust [Gustav Henselmann], der hier in Säckingen an der Schweizer Grenze heimisch geworden war, sich mit der zweitältesten Schützentochter Fanny Broglie verheiratet hatte, war der Initiator, dass Albert und seine Familie in die Schweiz emigrieren sollten. Von Seiten Gusts Frau Fanny gab es viel Verwandtschaft und Verbindungen in die Schweiz. So war seine Schwiegermutter, die ‚Alt‘-Schützenwirtin, Frau Anna Broglie-Borsinger, selbst Schweizerin und lebte seit dem Tode ihres Mannes wieder in der alten Heimat Baden/ Schweiz, von wo sie Albert Starthilfe geben konnte.“³⁹⁵

Daneben dürfte für die Entscheidung Henselmanns wichtig gewesen sein, dass sich im Tessin, der von ihm gewählten Gegend, bereits mehrere Personen aufhielten, die ihm aus früherer Zeit persönlich oder seinem erweiterten Umfeld bekannt waren.³⁹⁶ So lebte Georg Kaiser, deutscher Dramaturg, für dessen Bühnenstück *Die Bürger von Calais* der Künstler bereits um 1917 Kostümentwürfe angefertigt und den er in einem Bericht anlässlich dessen fünfzigsten Geburtstags porträtiert hatte, zeitweise in Ascona.³⁹⁷ Daneben hatte Raoul Alster, in den dreißiger Jahren

³⁹⁴ Albert E. Henselmann, Skizzenbuch (Zürich), 1916, Bleistift auf Papier, 18,5x14,5 cm, Einzelblätter teilw. bez.; außen bez.m.r.: Albert/ 1913 14; m Tier/ anatomie, MiR, WV 186.

Albert E. Henselmann, Wäscherei in Säckingen, 1930, Öl auf Leinwand, 86x71 cm, bez.u.r.: AHenselmann/ 30.; Rückseite bez.: Säckingen/ A.HENSELMANN 30, MiR, WV 494; Ansicht von Säckingen, Gallusturm und alte Rheinbrücke, vor 1930, Öl, 50x80 cm, Bezeichnung unbekannt, Privatbesitz, Deutschland, WV 487.

³⁹⁵ Undatierter posthumer Lebenslauf [STA OG: L8].

³⁹⁶ Typische Form der Kettenmigration entsprechend der Netzwerk-Theorie der Migrationsforschung; vgl. **John Bodnar**, *Networks of Migration, The Transplanted: A History of Immigrants in Urban America*, Bloomington 1985, S. 57-71.

³⁹⁷ Albert E. Henselmann, *Die Bürger von Calais*, Bühnenbildentwurf für das Schauspielhaus München, 1917, Aquarell/ Buntstift auf Papier im Passepartout, 50x38 cm, bez.u.r.: Bürgerf.Calay/ Costümes/ A. Henselmann/ 17./ Schauspielhaus/ München, MiR, WV 201. Das Bühnenstück *Die Bürger von Calais* wurde am 27.9.1918 am Schauspielhaus München aufgeführt; **Hans Wagner**, *200 Jahre Münchner Theaterchronik, 1750-1950*, München 1958, S. 118. Georg Kaiser starb verarmt 1945 in Ascona; *dtv-Lexikon in 20 Bänden*, Band 9, s.v. ‚Kaiser, Georg‘, 4. Auflage, Mannheim 1999, S. 152; vgl. auch **Rolf**

Schauspieler am Mannheimer Nationaltheater, in den Kriegsjahren ein Engagement am Theater in Bern, von wo aus er weiterhin den Kontakt mit Henselmann pflegte.³⁹⁸ Ebenso war Frau Fritschi-Wartner ins Tessin gezogen, die ihm als Lehrerin und Kollegin an der *Freien Akademie* bekannt war.³⁹⁹

Darüber hinaus lebten und arbeiteten bereits seit Ende des Ersten Weltkriegs eine große Zahl Künstler und Intellektueller im Tessin, deren Werke Henselmann vertraut waren und mit denen er zum Teil schon gemeinsam ausgestellt hatte. Auf Künstler wie Paul Klee, Marianne von Werefkin und Richard Seewald muss hierbei ein besonderes Augenmerk gerichtet werden. Diese und andere Persönlichkeiten, wie zum Beispiel auch Hermann Hesse, prägten ein soziales und künstlerisches Umfeld, das Albert E. Henselmann hätte hoffen lassen können, trotz des Arbeits- und Ausstellungsverbots, mit dem seine Aufenthaltsberechtigung in der Schweiz verbunden war, weiterhin als Künstler und Kunsterzieher tätig sein zu könnten.⁴⁰⁰

Ein weiterer Grund für die Wahl des Tessins könnte auch die charakteristische geografische Lage mit der nördlichen Begrenzung durch den Alpenhauptkamm und der südlichen durch die Grenze zu Italien gewesen sein. Da vorauszusehen war, dass die Reisemöglichkeiten der deutschen Familie durch die Aufenthaltsbestimmungen während des Kriegs stark eingeschränkt sein würden, man sich nicht beliebig frei würde bewegen können und auf einen begrenzten sozialen Rahmen festgelegt wäre, bot das – auf den ersten Blick – stark künstlerisch und intellektuell geprägte Tessin ein vermeintlich gutes Umfeld, um sich dort als Künstler niederzulassen. Wie eng Henselmann dabei

Kieser, *Erzwungene Symbiose. Thomas Mann, Robert Musil, Georg Kaiser und Berthold Brecht im Schweizer Exil*, Bern/ Stuttgart 1984.

STA OG: ZA 94/ 77: Porträtzeichnung Georg Kaiser, *Neue Badische Landeszeitung*, Rubrik Kunst und Leben, Morgenausgabe, Nr. 597, 23.11.1928, S. 7.

³⁹⁸ **Henselmann**, Gespräch im Mai 2000, a.a.O.

³⁹⁹ Ebd.

⁴⁰⁰ Genehmigung der Einreise der Familie Henselmann in die Schweiz und Gründung einer Kunstschule, an der Henselmann praktisch und theoretisch ausbilden durfte, durch die Eidgenössische Fremdenpolizei (W. von Steiger) mit Schreiben vom 24.3.1938 unter folgenden Bedingungen: Henselmann darf keine Aufträge für die Bemalung und Ausstattung von Kirchen annehmen (wegen der Konkurrenz mit Schweizer Künstlern); er darf keine Erwerbstätigkeit in der Schweiz ausüben, kein ausländisches Personal einstellen; er muss blanke Strafregisterauszüge beibringen und einen Nachweis der Finanzkraft zur Ernährung seiner Familie führen. Erfüllt er diese Bedingungen, kann er mit seiner Familie in die Schweiz einreisen. Entschädigungsakte Albert Henselmann; **GLA**: 480/ EK 27008. Der so genannte *Nachweis der Finanzkraft* konnte geführt werden, indem bei der Übersiedlung in die Schweiz im Jahr 1938 50.000 Reichsmark (oder 60.000?, entspricht zu diesem Zeitpunkt 21.000 sfr) auf ein Konto bei der Züricher Kreditanstalt transferiert wurden (das Geld stammte von Grete Feist), Entschädigungsakte Lore Henselmann, **GLA**: 480 EK 30760.

mit seinen Nachbarn und deren Freunden im Tessin verbunden war und welche Auswirkungen dies auf das künstlerische Schaffen in Schweizer Jahren haben würde, wird nun behandelt werden.

4.1 Biografischer Hintergrund

Im Tessin wohnte die Familie zunächst in einem kleinen Haus in Moscia bei Ascona, von wo sie nach kurzer Zeit nach Minusio umzog.⁴⁰¹ In unmittelbarer Nachbarschaft des dortigen Wohnhauses *Piccola Verbanella* lebten die Familie Ambrosi sowie die Eheleute Schweydar.⁴⁰² Mit letzteren entwickelte sich eine lebenslange Freundschaft, die sich nach dem Tod der jeweiligen Ehepartner zwischen Albert E. Henselmann und Frau Schweydar intensivierte. Während seiner Besuche in Europa reiste Henselmann häufig ins Tessin und wohnte dann bei Frau Schweydar in Minusio. Jene sammelte auch Arbeiten des Künstlers, die später in den Besitz der Dr. Anne-Krott-Brogli-Stiftung in Bad Säckingen gelangten.⁴⁰³

Der früh verwaiste Sohn der Familie Ambrosi, Tommaso, war von 1939 bis 1943 Schüler Albert E. Henselmans in der von ihm gegründeten privaten Kunstschule *Scuola Ticinese d'Arte*.⁴⁰⁴ Der Künstler unterrichtete bis 1943 in den Räumen seines innerhalb der *Piccola Verbanella* gelegenen Ateliers vorwiegend Kinder, die aus der Gegend um Minusio stammten.⁴⁰⁵ Die Ausbildung an der *Scuola Ticinese d'Arte* stand in der eher kunsthandwerklich ausgerichteten Tradition der *Freien Akademie Mannheim*. Dies bedeutete, dass es sich bei der Art der Ausbildung mehr um eine kunsterzieherische als um eine akademisch-systematische handelte. Dies wird durch Berichte des Schülers Tommaso Ambrosi bekräftigt, der feststellte, dass der Unterricht nicht akademischen Grundsätzen folgte, und die Schüler vorwiegend bildhauerisch, auch gemeinsam mit ihrem Lehrer selbst, tätig waren.⁴⁰⁶ Auch was die weitere künstlerische Entwicklung der Schüler anbelangt, ist

⁴⁰¹ **Henselmann**, Gespräch im Mai 2000, a.a.O.

⁴⁰² Der Umzug nach Minusio lässt sich heute nur noch anhand von Erinnerungen von Zeitgenossen nachweisen. Die Nachbarschaft zu den Familien Schweydar und Ambrosi gilt jedoch als gesichert; **Brecht**, a.a.O.; **Tommaso Ambrosi**, Gespräch am 9.3.2001 (ehemaliger Schüler Albert E. Henselmans von 1939-1943 in Minusio).

⁴⁰³ Zum Beispiel die Holzplastik *Fifth Day of Creation*, vor 1959, Eichenholz, bez. innen oben: A.E.Henselmann/ CHICAGO/ Illinois, WV 1442.

⁴⁰⁴ Genehmigung der Gründung einer Kunstschule, an der er praktisch und theoretisch ausbilden konnte, durch die Eidgenössische Fremdenpolizei, W. von Steiger, vom 24.3.1938; **GLA**: 480/ EK 27008. Vgl. FN 398.

⁴⁰⁵ Schreiben **R. Carazzetti**, Kulturrat Locarno, vom 12.2.2001: Schüler von Albert E. Henselmann in Minusio: Gianni Pedrazzini, Bildhauer, Locarno, verstorben; Alfredo Taddei, Gerra Gambarogno; Margherita Kellenberger, Orselina; Anna Gilomen, Minusio; Signora Marti, Muralto; weitere Schüler aus der Gegend um Locarno.

⁴⁰⁶ **Ambrosi**, a.a.O.

festzustellen, dass diese, soweit heute bekannt, nur im Ausnahmefall von Gianni Pedrazzini, der als Bildhauer in Locarno tätig war, später selbst als Künstler arbeiteten.

Um sich neben der Kunstschule weitere Einnahmen zu verschaffen, beteiligte sich Albert E. Henselmann trotz des eigentlichen Verbots, Aufträge anzunehmen, an der Ausstattung verschiedener Schweizer Kirchen.⁴⁰⁷ Die Kanzelfiguren für die katholische Kirche in Aarau entstanden in Zusammenarbeit mit dem Schweizer Tommaso Ambrosi, wodurch der Künstler möglicherweise das Arbeits- und Beschäftigungsverbot der Behörden zu umgehen versuchte.⁴⁰⁸ Vielleicht war das auf diese Art umgangene Arbeitsverbot auch ein Grund für die Überwachung des Künstlers, seiner Post, seiner Anrufe und seiner Aufenthaltsorte in den Jahren 1940 bis 1942 durch die Behörden wegen Spionageverdachts.⁴⁰⁹ Nach Abschluss der Arbeiten an der Kirche in Aarau finden sich im Nachlass keine Hinweise mehr auf öffentliche Aufträge. Trotzdem ist Henselmann weiterhin für Privatpersonen tätig. Zahlreiche Arbeiten, darunter auch viele Raumausstattungen in Privatbesitz, finden sich in der Schweiz.⁴¹⁰ Für ein Sanatorium in Baden, Schweiz, entwarf der Künstler in der ersten Hälfte der vierziger Jahre ein großes Wandgemälde.⁴¹¹ Und in den Jahren 1942/ 43 malte Henselmann schließlich ein Porträt des Schweizer Bundespräsidenten Enrico Celio, für das dieser sich schriftlich bedankte.⁴¹² Daneben fertigte der Künstler zahlreiche weitere Porträts, Blumenstillleben und auch plastische Arbeiten, die sich heute noch unerkant in Privatbesitz befinden und deren Verbleib in nur wenigen Fällen nachgewiesen werden konnte.⁴¹³

⁴⁰⁷ **STA OG:** Kreuzweg für die Kirche St. Johannes Bosco, Basel, Schreiben vom 12.1.2001 und Kanzelfiguren für die katholische Kirche in Aarau; zahlreiche Skizzen und zeitgenössische Fotografien im Nachlass; vgl. WV 715 und 919ff.

⁴⁰⁸ **Ambrosi**, a.a.O.

⁴⁰⁹ **Schweizer Bundesarchiv**, Bern E 4320 (B), 1987/ 187, 43, Personenüberwachung Albert Henselmann.

⁴¹⁰ **STA OG:** Privatsammlungen in Grenchen, vgl. Arbeiten im Nachlass. Holztür der Villa Favorita (Haus der Familie Vogt), Via Gottardo, Muralto.

⁴¹¹ **STA OG:** Fotos im Nachlass; möglicherweise geht dieser Auftrag auf die Verbindung zu Anna Broglie-Borsinger zurück, die Henselmanns Emigration in die Schweiz vermutlich unterstützt hatte (**STA OG:** L8).

⁴¹² **STA OG:** Brief des Schweizer Bundespräsidenten Enrico Celio datiert *Bern, 20.1.1943*; Enrico Celio (1889-1980) wurde 1940 als Vertreter des Kantons Tessin in den Schweizer Bundesrat gewählt. In den Jahren 1943 und 1948 war er Bundespräsident der Schweiz, 1942 und 1947 Vizepräsident. Von 1940 bis 1945 war Celio Vorsteher des Post- und Eisenbahndepartements: <http://www.admin.ch/ch/d/cf/br/62.html> [31.3.2002].

⁴¹³ **STA OG:** Zahlreiche Zeichnungen, Skizzen und zeitgenössische Fotografien im Nachlass zeigen, dass es weit mehr Arbeiten gegeben hat, deren Verbleib heute unbekannt ist. Vgl. auch **Carazzetti**, a.a.O., der mögliche weitere Arbeiten in Privathäusern der Gegend um Locarno vermutet.

Vier Jahre nachdem die Tochter Beatrice Henselmann 1940 in Minusio geboren wurde, erhielten Lore und Albert E. Henselmann einen Bescheid des deutschen Reichsministers des Innern, in dem ihnen die deutsche Staatsbürgerschaft aberkannt wurde. Als Staatenlose lebten sie nun mit befristeter, jährlich zu verlängernder Aufenthaltserlaubnis in der Schweiz.⁴¹⁴ 1945 oder 1946 zog die Familie in ein anderes, höher am Berg gelegenes Haus in Minusio, die so genannte *Scalinatta*.⁴¹⁵ Möglicherweise aufgrund dieses Umzugs verlegte der Künstler in dieser Zeit auch sein Atelier und damit seine Kunstschule nach Locarno.⁴¹⁶

Im März 1947 reiste die Familie erstmals nach Ende des Zweiten Weltkriegs zu den Verwandten von Lore Henselmann, die in London lebten.⁴¹⁷ In diesem Jahr fand auch die einzige bekannte Ausstellung in Henselmanns Atelier in Locarno statt.⁴¹⁸ Gegen Ende der vierziger Jahre wurde der Aufenthalt in der Schweiz zunehmend erschwert. Henselmann führte trotz des Kriegsendes ein von der Außenwelt recht isoliertes Leben: Für den Exilanten mit Wohnrecht in der Schweiz gab es immer noch nur eingeschränkte Reisemöglichkeiten.⁴¹⁹ Zudem erhöhte sich der Druck von Seiten verschiedener Schweizer Künstler, die Henselmann zu Recht beschuldigten, gegen die Nicht-Betätigungs-Klausel in seiner Aufenthaltsgenehmigung zu verstoßen.⁴²⁰

In den folgenden Kapiteln wird nun zu untersuchen sein, welches künstlerische Umfeld Henselmann in der Schweiz beziehungsweise im Tessin tatsächlich antraf und inwieweit sich sein künstlerisches Schaffen dadurch veränderte.

⁴¹⁴ **STA OG:** Geburtsurkunde von Beatrice Margherita Walburga Henselmann vom 9.12.1944. Die Aufenthaltserlaubnis in der Schweiz musste jährlich immer um ein Jahr verlängert werden; **Schweizer Bundesarchiv**, Bern E 4264 1988/ 2 804, Meldewesen/ Internationaler Personenverkehr.

⁴¹⁵ **Henselmann**, E-Mail vom 13.4.2001.

⁴¹⁶ Ebd.: Die Schule war ursprünglich unterhalb des Bahnhofs von Locarno neben dem Hotel Züricher Hof gelegen. Das Gebäude wurde inzwischen abgerissen. Es ist nicht klar, ob das Gebäude in Locarno gelegen war oder im unmittelbar angrenzenden Muralto!

⁴¹⁷ **Schweizer Bundesarchiv**, Bern E 4264 1988/ 2 804, a.a.O.; ein Jahr später reist Lore Henselmann erneut nach England, um als Trauzeugin an der Hochzeit ihres Bruders Hans Feist teilzunehmen.

⁴¹⁸ **STA OG:** ZA 94/ 167: unbekannter Zeitungsartikel, vom Künstler datiert 1947. In dem Zeitungsartikel wird ein Atelier Henselmanns in Muralto erwähnt, dessen tatsächliche Existenz heute nicht bestätigt werden kann. Möglicherweise hatte der Künstler die genannten Räume nur vorübergehend genutzt.

⁴¹⁹ **Henselmann**, E-Mail vom 13.4.2001: Verweist auch auf die besondere Bedeutung der Kunstbibliothek.

⁴²⁰ Der mit Henselmann befreundete Künstler Remo Rossi (1909 Locarno-1982 Bern) erhielt einen Brief, in dem ein (Caspar Henselmann nicht bekannter) Schweizer Künstler Henselmann beschuldigte. Rossi musste den Brief weiterleiten, tat dies jedoch erst nach einem Jahr und gab Henselmann somit die Gelegenheit, sich nach einem neuen Wohnsitz umzusehen; **Henselmann**, Gespräch im Mai 2000, a.a.O.

4.2 Schweizer Kunst in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts

Das Schweizer Kunst- und Kulturleben in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entfaltete sich in einem national-konservativen Kontext, dessen Hauptmerkmale die Abgrenzung nach außen und die Betonung eigener, nationaler Werte waren. International anerkannte, aus der Schweiz stammende Künstler lebten und arbeiteten vorwiegend im europäischen Ausland: Cuno Amiet und Felix Vallotton gehörten zum engeren Kreis der *Brücke*-Künstler; die Werke Paul Klees, Alberto Giacomettis und Hans Arps wurden in der Schweiz wenig geschätzt und als staatsgefährdende Produkte von „Irren“ oder „Bolschewisten“ denunziert.⁴²¹ Die in den Jahren 1914, 1933 und 1938 aus dem Ausland in die Schweiz zurückgekehrten Künstler wurden häufig aufgrund ihrer Ausbildung an internationalen Akademien misstrauisch beäugt. Die Gegenbewegung zu den Bestrebungen, die Schweiz künstlerisch nach außen abzugrenzen, bewirkte zwei unterschiedliche Reaktionen: Einerseits konzentrierten sich konservative Künstler und offizielle Künstlervereinigungen auf eine so genannte ‚eigene‘, nationale Kunst, die es als ‚Landesprodukt‘ zu verteidigen galt.⁴²² Andererseits schlossen sich avantgardistische Künstler zu Gruppierungen zusammen, die gerade in den Jahren zwischen 1914 und 1937 nicht nur ein Zusammenschluss als Interessenvereinigung für eine Kunstrichtung waren, sondern auch eine Abwehrreaktion gegen Anfeindungen von außen darstellten.⁴²³

Während des Zweiten Weltkriegs erreichte die künstlerische Isolation, die zwischen Traditionalisten und Avantgardisten bestand, unter dem Eindruck der politischen Situation in Europa und der Neutralität, die es gegen die Machtbestrebungen der Nationalsozialisten innerhalb Europas zu verteidigen galt, ihren Höhepunkt. Den zahlreichen, ins Land strömenden Immigranten stand man wenig gastfreundlich gegenüber, weil man fürchtete, durch deren Ankunft die Neutralitätspolitik der Schweiz zu gefährden.⁴²⁴ Die ständig drohende Kriegsgefahr ließ „die Verteidigung der nationalen Kultur an die Seite der militärischen Abwehr“ rücken.⁴²⁵ Für Künstler, die ins Schweizer Exil gegangen waren, bot das Land zwar persönliche Sicherheit, allerdings unter Auflagen, welche die Fremdenpolizei für geeignet hielt, unter anderem die national, nach innen gerichtete Schweizer Kunst nicht durch ausländische Konkurrenz zu gefährden. Sofern in diesen Krisenzeiten Aufträge an ausgewählte Künstler vergeben wurden, gedachte man durch sie nicht das künstlerische Experiment

⁴²¹ Vgl. **Bätschmann**, a.a.O., S. 223.

⁴²² Ebd., S. 221.

⁴²³ Ebd., S. 224.

⁴²⁴ **Lohkamp**, Malerei, *Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre*, a.a.O., S. 221.

⁴²⁵ **Bätschmann**, a.a.O., S. 221.

zu fördern, sondern setzte die Anpassung an einen konservativ-traditionellen Kunstgeschmack voraus.⁴²⁶ Dass ein breites, eher konservatives Schweizer Publikum der modernen Kunst nicht unbedingt gewogen war, zeigt folgendes Zitat aus dem *Berner Tageblatt* von 1938:

„Es gibt Leute, die Zeter und Mordio schreien, weil eine Kunst, wie Max Beckmann sie betreibt, im neuen Deutschland zur Strecke gebracht wurde. Wir sehen darin keinen Verlust.“⁴²⁷

Besonders in den zwanziger und dreißiger Jahren wurden zahlreiche Aufträge für Wandbilder öffentlicher Einrichtungen als Dekoration und Kunstanlage vergeben, wobei die Kommissionen ihre Wahl zumeist nach dem vermuteten durchschnittlichen Kunstgeschmack trafen:

„Die öffentliche Malerei der dreißiger Jahre zeigte mit Vorliebe festfleischige Jünglinge und Mädchen in einfachen Zusammenstellungen. Nacktheit war nach antierotischer Behandlung zulässig. Die Figuren zeigten glückliches Wohlbefinden und dumm-naive Physiognomien, die man als Typisierung betrachtete.“⁴²⁸

Neben der körperlichen Gesundheit als Gegenstück zur fremdartigen, ‚kranken‘ Kunst stand hier das Streben nach Ruhe und Ordnung im Mittelpunkt des Interesses.⁴²⁹ Diese Ausführungen unterstreichen, dass die Schweiz Ende der dreißiger Jahre – die Kunstpolitik betreffend – durchaus konservativ-traditionalistisch geprägt war. Aber auch der Kunstgeschmack der Privatpersonen, die Kunst förderten oder ankauften, war in vielen Fällen eher konservativ ausgerichtet, so dass auch von dieser Seite die Nachfrage entsprechend geprägt war. Es stellt sich hier nun die Frage, ob das künstlerische Umfeld des nach außen hin scheinbar weltoffenen Tessins mit seinen internationalen Gästen und Zuwanderern aus ganz Europa liberaler und möglicherweise auch avantgardistischer geprägt war als das der Schweiz insgesamt.

4.2.1 Das Tessin und die Kunst

Im Jahr 1885 ließ sich Antoinette de St. Léger mit ihrem Ehemann auf den im Lago Maggiore gelegenen Brissago-Inseln nieder und verwandelte die dort vorgefundene Landschaft in einen mediterranen Garten, der heute noch besteht. Die Baronin, deren tatsächliche Herkunft

⁴²⁶ Ebd., S. 229.

⁴²⁷ Zitiert nach **Lohkamp**, Malerei, *Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre*, a.a.O., S. 221.

⁴²⁸ **Bätschmann**, a.a.O., S. 234/ 237.

⁴²⁹ Ebd., 237/ 237: Ausstellung *Konkrete Kunst* in Basel 1944: Streben des menschlichen Geistes nach Ruhe und Ordnung gemäß bestimmten Regeln stand im Mittelpunkt des Interesses.

legendenumwoben war, holte, nachdem ihr Ehemann sie 1897 verlassen hatte, zahlreiche Künstler, Literaten und Gelehrte zu sich auf die Inseln und begründete so ein Umfeld, das in den folgenden Jahren weitere Künstler und Intellektuelle ins Tessin zog. Im Jahr 1901 kauften sich der belgische Großindustriellensohn Henri Oedenkoven und seine Lebensgefährtin, die deutsche Pianistin Ida Hoffmann, ein großes, am Nordostrand von Ascona gelegenes Gelände um den Monte Monescia, dem sie programmatisch den Namen Monte Verità, Berg der Wahrheit, gaben. Auf der Suche nach jener Wahrheit entwickelten die Bewohner des Berges, die 1905 die *Vegetabilische Gesellschaft des Monte Verità* gründeten, neue politische, wirtschaftliche, gesellschaftliche, philosophische und existentielle Ideen, die ihren Ausdruck auch in künstlerischen, musikalischen und architektonischen Formen fanden.⁴³⁰ Die Gemeinschaft um den Monte Verità zog so im Laufe ihrer zwanzigjährigen Blütezeit zahlreiche Denker, Künstler und Naturliebhaber, aber auch Anarchisten, Aussteiger und Scharlatane nach Ascona.⁴³¹

Anfang der zwanziger Jahre verließ Oedenkoven den Monte Verità, der, an verschiedene Besitzer verpachtet, zum Ausflugsziel mit Tanz- und Restaurantbetrieb wurde, von dem viele Künstler sich nun jedoch fern hielten.⁴³² Im Jahr 1923 verkaufte Henri Oedenhoven das Anwesen an drei deutsche und belgische Geschäftsleute, die dort versuchten, sich mit einem Kurhotel zu etablieren.⁴³³ Doch nur drei Jahre später war auch dieses Unterfangen gescheitert und der aus einer deutschen Bankiersfamilie aus Wuppertal-Elbersfeld stammende Baron Eduard von der Heydt erwarb das Anwesen, auf dem er die bestehenden Gebäude zu einem luxuriösen Hotelkomplex ausbaute, dessen Ausstattung unter anderem mit antiken asiatischen Kunstwerken und Goblins nichts mehr mit den asketischen Grundsätzen seiner Gründer gemein hatte.⁴³⁴ Von der Heydt ließ sich selbst 1926 endgültig auf dem Monte Verità in Ascona nieder und brachte seine umfassende

⁴³⁰ **Manuela Kahn-Rossi**, *Museo Cantonale d'Arte Lugano*, Sammlungskatalog, herausgegeben von der Banque Paribas (Suisse) S.A. zusammen mit dem Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Disentis/ Schweiz 1994, S. 68.

⁴³¹ **Robert Landmann**, *Ascona – Monte Verità. Auf der Suche nach dem Paradies*, Frankfurt am Main/ Berlin 1979.

⁴³² Ebd., 155/ 157ff.

⁴³³ Ebd., S. 167/ 174ff.

⁴³⁴ Ebd., S. 197. **Yvonne Bölt/ Maurizio Checchi**, *Ascona – Kunst und Geschichte*, Ascona 1993, S. 62. **Willy Rotzler**, *Der Baron auf dem Monte Verità, Monte Verità, Berg der Wahrheit. Lokale Anthropologie als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlich sakralen Topographie*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Harald Szeemann et al., veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung auf dem Monte Verità/ Ascona/ Brissago-Inseln, Mailand 1978, S. 99.

Sammlung außereuropäischer Kunst – zu deren Hauptwerken vorwiegend Plastiken zählten – nach Ascona, baute sie dort weiter aus und machte sie auch der Öffentlichkeit zugänglich.⁴³⁵

Zu Beginn des Ersten Weltkriegs und im Verlauf des folgenden Jahrzehnts wuchs der Zustrom von Künstlern, die sich als Kriegsflüchtlinge zum Teil dauerhaft im Tessin niederließen oder sich dorthin als Ferien- und Kurgäste zeitlich begrenzt zurückzogen. Zur Gruppe der Emigranten gehörten unter anderem Alexej Jawlensky und Marianne von Werefkin, die mit Ausbruch des Kriegs im Jahr 1914 als russische Staatsbürger und somit Kriegsgegner aus München, wo sie enge Kontakte mit der Gruppe des *Blauen Reiters* gepflegt hatten, in die Schweiz flohen.⁴³⁶ Nachdem beide zunächst drei Jahre lang am Genfer See in St. Prex lebten, zogen sie 1918 nach Ascona. Im Jahr 1921 war ihre Partnerschaft endgültig gescheitert, und Jawlensky kehrte nach Deutschland zurück, während sich Marianne von Werefkin dauerhaft in Ascona niederließ.⁴³⁷

In den dreißiger Jahren kamen schließlich nicht nur viele Schweizer Expressionisten wie Ignaz und Mischa Epper sowie Fritz Pauli ins Tessin, sondern – insbesondere mit der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten 1933 – auch viele Künstler aus Deutschland zum Beispiel Erich Maria Remarque und Else Lasker-Schüler, denen Henselmann 1938 folgte.⁴³⁸

4.2.2 Die Künstlergruppe *Der Große Bär* und ihre Mitglieder

Bereits im Jahr 1924 hatten sich verschiedene, im Tessin lebende Künstler zur Gruppe *Der Große Bär* zusammengeschlossen: Walter Helbig, Albert Kohler, Ernst Frick, Gordon McCouch, Marianne von Werefkin, Otto Niemeyer-Holstein und Otto van Rees. Der Name und die Anzahl der Mitglieder, lassen sich unmittelbar auf das gleichnamige Sternbild und die Anzahl der sieben darin enthaltenen Sterne zurückführen.⁴³⁹ Möglicherweise war es dieser Grund, der die Gruppe

⁴³⁵ **Otto Fischer**, *Sammlung von der Heydt in Ascona*, Pantheon, 1929, zitiert nach **Landmann**, a.a.O., S. 198/ 199. Die Sammlung des Barons Eduard von der Heydt umfasste ca. 2000 Objekte, die zum Teil seit 1924 in Amsterdam der Öffentlichkeit zugänglich waren; Museumsführer der Sammlung Rietberg, Zürich, a.a.O., S. 20. **Lorenz Homberger**, Leiter der Abteilung Afrika/Ozeanien des Museums Rietberg Zürich mit Schreiben vom 21.3.2001.

⁴³⁶ **Kahn-Rossi**, *Museo Cantonale d'Arte Lugano*, a.a.O., S. 68: Beide verbachten die Sommer 1908 und 1909 zusammen mit Kandinsky und Gabriele Münter in Murnau.

⁴³⁷ Ebd., S. 69/ 70.

⁴³⁸ **Szeemann**, *Monte Verità – Der Berg der Wahrheit, Monte Verità, Berg der Wahrheit. Lokale Anthropologie als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlich sakralen Topographie*, a.a.O., S. 63. Albert E. Henselmann soll, so sein Sohn Caspar Henselmann, Kontakt zu Erich Maria Remarque gehabt haben; **Henselmann**, Gespräch im Mai 2000, a.a.O.

⁴³⁹ **Beatrice Holderegger/ Suzanne Lüthi**, *Der Große Bär, Künstlergruppen in der Schweiz 1910-1936*, Ausstellungskatalog, herausgegeben vom Aargauer Kunsthaus Aarau, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Aargauer Kunsthaus Aarau, Aarau 1981, S. 96.

veranlasste, sich bis zu ihrer Auflösung im Jahr 1941 nach außen hin gegen den Beitritt weiterer Künstler zu wehren und zumeist in gleicher Formation aufzutreten.⁴⁴⁰ War die Künstlergruppe in der Zahl ihrer Mitglieder streng festgelegt, so gab es keinen einheitlichen Malstil. Als kleinster gemeinsamer Nenner lässt sich jedoch der Überbegriff des Realismus anwenden, dem sich die einzelnen Künstler verpflichtet fühlten. Wie die jeweiligen Individualstile der Künstler, die sich im Laufe des 17jährigen Bestehens von *Der Große Bär* entwickelten, so war auch die Herkunft der Mitglieder sehr verschieden: Ernst Frick und Albert Kohler waren Schweizer, Walter Helbig und Otto Niemeyer-Holstein kamen aus Deutschland, Gordon McCouch aus den USA, Marianne von Werefkin aus Russland und Otto van Rees aus den Niederlanden.⁴⁴¹ Einigendes Ziel der Künstlergruppe war, sich in Ascona, wo es auch lange nach dieser Zeit nur wenige Ausstellungsmöglichkeiten gab, einem größeren Kunstpublikum zu präsentieren. Im Jahr 1922 wurden auf Initiative Marianne von Werefkins etwa 120 Werke, unter anderem von Cuno Amiet, Paul Klee und Arthur Segal, im Schulhaus von Ascona, das in *Museo Comunale di Ascona* umbenannt wurde, gezeigt.⁴⁴² Dass die Situation dort von Anfang an nicht von Dauer und nicht ideal war, macht die Schilderung Robert Landmanns über den Zustand des *Museo Comunale* in Ascona noch im Jahr 1979 deutlich:

„Ein dürftiges Gegenstück zu der Kunstsammlung auf dem Monte Verità bildete das ‚Museo Comunale‘ in Ascona. Der Schlüssel sollte eigentlich im ‚Café Sport‘ zu haben sein, war aber nie zu finden. Also erhielt man statt eines Schlüssels die Begleitung eines freundlichen Schlossers. Das Museum befand sich auf der ersten Etage eines Hauses, in dem unten ein Schlächtermeister sein Handwerk und sein Ladengeschäft betrieb. An Würsten, Schinken und Schlachtgeruch vorbei ging es nach oben.“⁴⁴³

Von 1924 bis 1941 fanden, zumeist im *Museo Comunale* in Ascona, jährliche Ausstellungen statt, die jedoch nicht ausschließlich Arbeiten aus den Reihen der Gruppe *Der Große Bär* präsentierten, sondern auch Arbeiten anderer im Tessin lebender Künstler wie Richard Seewald und Ignaz Epper.⁴⁴⁴ Unter dem Titel *Die Maler von Ascona* war eine der Hauptausstellungen der Künstlergruppe im Jahr 1928 in der Galerie Neumann-Nierendorf in Berlin zu sehen; an der Ausstellung des Deutschen Künstlerbunds 1931 in Essen nahm neben Ernst Frick auch Richard

⁴⁴⁰ Ebd., S. 97: Richard Seewald zum Beispiel bemühte sich vergeblich um eine Aufnahme.

⁴⁴¹ Ebd.

⁴⁴² Ebd., S. 98.

⁴⁴³ Landmann, a.a.O. S. 206.

⁴⁴⁴ Holderegger/ Lüthi, a.a.O., S. 97.

Seewald teil.⁴⁴⁵ Bereits im weiteren Verlauf der dreißiger Jahre wurden erste Auflösungsstendenzen sichtbar, die in der Orientierung ihrer Mitglieder in Richtung anderer Kunstzentren sowie in der Veränderung des kulturellen Klimas in Ascona durch einen wachsenden Tourismus wurzeln können.⁴⁴⁶ Der Tod Marianne von Werefkins im Jahr 1938 trug schließlich entscheidend zum Ende der Künstlergruppe im Jahr 1941 und zum Anschluss der verbliebenen Mitglieder an die neu gegründete *Gruppo Artisti Asconesi* bei.⁴⁴⁷

Bedeutendstes Mitglied der Künstlergruppe *Der Große Bär* und der Asconeser Gesellschaft überhaupt, die sie respektvoll auch *La Nonna* nannte, war die 1860 in Russland geborene Marianne von Werefkin. Sie lebte von 1896 bis 1914 in München, wo sie bald zu einer zentralen Persönlichkeit der Künstlerszene wurde: Seit den ersten Jahren dort führte sie einen Salon in der Tradition der Romantiker, in dem sich die von ihr begründete *Lukasbruderschaft* traf. Im Jahr 1907 trat sie der *Münchner Sezession* bei und war zwei Jahre später Gründungsmitglied der *Neuen Künstlervereinigung München*.⁴⁴⁸ Die Flucht aus München – im Sommer 1914 musste Werefkin zusammen mit Alexej von Jawlensky die Stadt wegen des Kriegsausbruchs überstürzt verlassen und in die Schweiz fliehen – markierte einen Wendepunkt im malerischen Werk der Künstlerin: Sie entwickelte eine visionär-expressive Bildsprache mit leuchtenden, auch symbolisch verwandten Farben, die häufig von schwarzen Linien umrandet sind. Thematisch rückte das Verhältnis von Mensch, Natur und deren Zusammenwirken in den Mittelpunkt ihres künstlerischen Interesses.⁴⁴⁹

Was einen möglichen Einfluss der Malerei Werefkins auf Henselmanns Tessiner Werkphase anbelangt, ist festzustellen, dass es einen solchen – aufgrund der ganz unterschiedlichen Charaktere einer eher visionär-expressiv geprägten Künstlerin und eines mehr sachlich orientierten Künstlers – nur bedingt gegeben haben kann. Einziges, mit Gemälden wie *Ronco* von 1938 [142] zu

⁴⁴⁵ Ebd., Schaubild S. 98/ 99: Seewald wird dort nicht geführt, hatte jedoch, wie auch Albert E. Henselmann, an der Ausstellung teilgenommen; vgl. *Deutscher Künstlerbund, Ausstellungskatalog*, Essen 1931, Nr. 149-150 (Henselmann), Nr. 348-350 (Seewald). Ausstellungsbericht bei **Glaser**, *Künstlerbund-Ausstellung in Essen, Kunst und Künstler* 29, Heft 11, 1931, S. 403-404.

⁴⁴⁶ **Holderegger/ Lüthi**, a.a.O., S. 101/ 102.

⁴⁴⁷ Ebd., S. 102. Die Asconeser Künstlergruppe firmierte auch unter dem Namen *Società degli Amici delle Belle Arti*; *Gordon M. McCouch*, *Ausstellungskatalog*, herausgegeben vom Museo Comunale Ascona, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Museo Comunale Ascona, Ascona 1982, S. 43.

⁴⁴⁸ **Holderegger/ Lüthi**, a.a.O., S. 103. **Nicole Brögmann**, *Marianne von Werefkin. Œuvres peintes 1907-1936*, *Ausstellungskatalog*, herausgegeben von der Fondation Neumann Schweiz mit Unterstützung des Museo Comunale d'Arte Moderna Ascona, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Fondation Neumann, Gingins/ Schweiz, Lausanne/ Paris 1996, S. 168/ 169.

⁴⁴⁹ Ebd., S. 171 und S. 48/ 49.

vergleichendes Stilelement ist die bewegte Linienführung, wie sie in der Architekturdarstellung des Gemäldes *Leidende Stadt* um 1930 [143] zum Ausdruck kommt.⁴⁵⁰ In Farbgebung und Farbauftrag unterscheiden sich beide Arbeiten grundsätzlich. Während Henselmann auf eine begrenzte Palette zurückgreift und diese als Lokalfarbe aufträgt, gestaltet Werefkin die Binnenstruktur der mit Linien begrenzten Architektur- und Landschaftsformen betont malerisch. Trotz dieser Unterschiede war, was Henselmanns Wahl des Tessins als Zufluchtsort anbelangt, die Künstlerin Marianne von Werefkin und ihre Anziehungskraft vermutlich nicht unbedeutend. Henselmann kannte Werefkin als Persönlichkeit der Kunstszene wahrscheinlich schon aus Münchner Zeit. In den zwanziger Jahren trat die Malerin in Deutschland nur selten öffentlich in Erscheinung: Lediglich 1928 war sie in einer Ausstellung der Galerie Nierendorf in Berlin vertreten.⁴⁵¹ Daneben publizierten in den zwanziger Jahren verschiedene Kunstzeitschriften über Arbeiten Werefkins, wie zum Beispiel *Der Cicerone*, *Der Querschnitt* oder *Kunstchronik und Kunstmarkt*.⁴⁵² Werefkins Tod im Februar 1938 – also noch vor Henselmanns Eintreffen dort – bewirkte schließlich nicht nur die Auflösung der Künstlergruppe *Der Große Bär*, sondern bedeutete für Ascona auch den Verlust einer wichtigen Künstlerpersönlichkeit.

Ein weiteres Mitglied der Künstlergruppe war der 1885 in Philadelphia geborene Gordon McCouch.⁴⁵³ Dieser begann im Jahr 1908 sein Studium bei J. Heinrich von Zügel an der Kunstakademie in München, wo er bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs im Jahr 1914 im Spannungsfeld von spätromantisch-naturalistischer Tradition an der Akademie und den avantgardistischen Bewegungen um die *Neue Künstlervereinigung München* und dem daraus hervorgegangenen *Blauen Reiter* lebte und arbeitete.⁴⁵⁴ Auf einer Reise nach Venedig kurz nach Beginn des Kriegs heiratete er die Russin Xenia Slutzkaja, die zu ihrer Mutter nach Zürich ging, während McCouch als Freiwilliger bei der amerikanischen Armee an der mexikanischen Grenze Dienst tat.⁴⁵⁵ Bereits ein Jahr später kehrte McCouch wieder zu seiner Frau in die Schweiz zurück

⁴⁵⁰ Albert E. Henselmann, Ronco, 1940, Aquarell, 25x35 cm, unbez., Verbleib unbekannt, WV 841 [142]; Dia im Nachlass [STA OG]. Marianne von Werefkin, *Leidende Stadt*, um 1930, Tempera auf Karton, 90,5x74 cm, bez.u.l.: M.W., Stiftung Marianne Werefkin, Ascona [143]; Brögmann, a.a.O., Abb. 57.

⁴⁵¹ Ebd., S. 173.

⁴⁵² Will Grohmann, *Der Cicerone* 17, 1925, S. 42, 149ff. Siegfried Giedion, *Der Cicerone* 18, 1926, S. 303. *Kunstchronik und Kunstmarkt* 59, Nr. 33/ 34, 1925, S. 551 über die Ausstellungsbeteiligung Werefkins bei Flechtheim in Berlin. *Der Querschnitt* 2, 1922, S. 45.

⁴⁵³ *Gordon M. McCouch*, a.a.O., S. 43.

⁴⁵⁴ Ebd., S. 11, 43.

⁴⁵⁵ Ebd., S. 11.

und kam 1917 erstmals ins Tessin, wo er sich in Porto Ronco 1922 ein kleines Anwesen kaufte.⁴⁵⁶ Beinahe zur gleichen Zeit trafen weitere Künstler wie Werefin, Klee und Seewald in Ascona ein, die in den folgenden Jahren die dortige Kunstszene mitbestimmten. McCouch lebte, unterbrochen von zahlreichen Reisen durch Europa und in die USA, bis zu seinem Tod 1956 im Tessin.⁴⁵⁷ Die in der Schweizer Zeit seit 1916 entstandenen Arbeiten McCouchs waren thematisch eng mit der Landschaft und der Lebensweise des Landes verbunden. In den zwanziger und dreißiger Jahren blieb McCouch noch avantgardistisch-kubistischen Traditionen verhaftet, die er in München kennen gelernt hatte. Das Gemälde *Sonnenuntergang* von 1917 zeigt eine Dorfstraße mit eng beieinander stehenden Häusern, hinter denen eine Bergkette hoch aufragt [144].⁴⁵⁸ Die untergehende Sonne hüllt die Straße mit ihrer Kutsche und den Menschen in ein diffus bewegtes Spiel aus Licht und Schatten. Bereits diese Arbeit unterstreicht die Neigung des Künstlers zu erdigen Farben, die sich in späteren Werken intensivierten; zudem wird die Palette insgesamt dunkler und die Formen im Ganzen weniger bewegt und kubischer. Diese Entwicklung belegt der Vergleich des Gemäldes *Sonnenuntergang* mit einer 1920 entstandenen *Landschaft* [145] und einer *Landschaft mit Kirche* von 1929 [146].⁴⁵⁹ In den folgenden Jahrzehnten löste McCouch sich von der kubischen Form und entwickelte in der Hinwendung zu einer eher malerischen Ausdrucksform einen eigenen, charakteristischen Malstil. Das Gemälde *Bistrot* von 1944 zeigt, dass der Maler die erdig, dunkle Farbpalette beibehielt, dass er sich jedoch von der linear-kubischen geprägten Kompositionsweise früherer Jahre entfernt hatte [147].⁴⁶⁰ Zudem gab es eine Veränderung in der Bildthematik, in deren Mittelpunkt nun immer häufiger die Darstellung von Interieurs und seltener von Landschaften trat.

Albert E. Henselmann mag Gordon McCouch und seinen Arbeiten bereits während seiner Studienzeit in München begegnet sein, wobei beide nur ein Jahr von 1913 bis zu Beginn des Ersten Weltkriegs gemeinsam an der Akademie bei verschiedenen Lehrern studiert hatten. Wahrscheinlicher ist jedoch ein erster Kontakt Henselmanns mit den Arbeiten des Tessiner Künstlers 1928, als *Der Große Bär* eine Ausstellung in der Galerie Neumann-Nierendorf hatte, während Henselmann anlässlich der Ausstellung *Die Ernährung*, für welche die *Freie Akademie*

⁴⁵⁶ Ebd., S. 13.

⁴⁵⁷ **Kahn-Rossi**, *Museo Cantonale d'Arte Lugano*, a.a.O., S. 72.

⁴⁵⁸ Gordon M. McCouch, *Sonnenuntergang*, 1917, Öl auf Leinwand, 62x86 cm, signiert und datiert unten rechts, Museo Comunale, Ascona [144]; *Gordon M. McCouch*, a.a.O., S. 23, Abb. 1.

⁴⁵⁹ Gordon M. McCouch, *Landschaft*, 1920, Öl auf Leinwand, 62x86 cm, signiert und datiert unten rechts, Privatbesitz [145], und *Landschaft mit Kirche*, 1929, Öl auf Leinwand, 62x86 cm, signiert und datiert unten rechts, Privatbesitz [146]; ebd., Titel, Abb. 5 und S. 28, Abb. 9.

⁴⁶⁰ Gordon M. McCouch, *Bistrot*, 1944, Öl auf Leinwand, 82x62 cm, signiert und datiert unten links, Privatbesitz [147]; ebd., S. 37, Abb. 25.

Mannheim Dioramen gefertigt hatte, Berlin besuchte.⁴⁶¹ Während Albert E. Henselmanns Tessiner Zeit lebten beide in räumlicher Nähe, jedoch sehr zurückgezogen, so dass heute nicht mehr festzustellen ist, ob sie persönlichen Kontakt hatten. Arbeiten McCouchs waren bis 1941 regelmäßig in der Jahresausstellung von *Der Große Bär* in Ascona, seit 1924 in den Jahresausstellungen der *Gesellschaft Schweizer Maler, Bildhauer und Architekten* im Kunsthaus Zürich und in den vierziger und fünfziger Jahren in den Ausstellungen der Künstlervereinigung *Società degli Amici delle Belle Arti* zu sehen; zudem war er 1947 in einer Schau der *Galleria Casa Serodine* in Ascona vertreten.⁴⁶² Alle diese Ausstellungen, besonders jedoch jene, die im Tessin, das heißt in Ascona, selbst stattgefunden haben, hätte Albert E. Henselmann besuchen können. In Anbetracht der eingeschränkten Reisemöglichkeiten kann man vermuten, dass Henselmann die wenigen ihm zur Verfügung stehenden Möglichkeiten eines Ausstellungsbesuchs vor Ort genutzt hat. Es gibt jedoch kein heute bekanntes Werk Albert E. Henselmanns, das sich unmittelbar mit den Arbeiten McCouchs auseinandersetzt.

Vergleicht man darüber hinaus die Werke weiterer Mitglieder der Künstlergruppe, wie Otto Nebel, Otto Niemeyer-Holstein und Otto van Rees mit dem Gemälde *Ronco*, einer frühen Arbeit von Albert E. Henselmann aus Tessiner Zeit, ist festzustellen, dass sich diese zwar alle thematisch und im weitesten Sinne auch kompositorisch ähnlich sind, jedoch unterschiedliche Ausdrucksmittel einsetzen. So fällt zunächst grundsätzlich auf, dass *Ronco* eines der wenigen Gemälde Henselmanns ist, in dem er sich neben der Architektur des Dorfes auch mit der Tessiner Landschaft beschäftigt.⁴⁶³ Während jedoch sowohl Nebel [148] als auch Niemeyer-Holstein [149] einen malerischen Ansatz in der Darstellung des über dem Lago Maggiore gelegenen Sees wählen – der bei Nebel auch noch einen spielerisch-fantastiegeleiteten Charakter erhält – sind die Gemälde von van Rees [150] und Henselmann durchaus auch stilistisch vergleichbar.⁴⁶⁴ Der ebenfalls

⁴⁶¹ **STA OG:** Ausstellungsprospekt, Ausstellung *Die Ernährung*, 28.4.-5.8.1928 in Berlin. Abbildungen von fünf Dioramen zur Ernährung in der Antike, der Renaissance, im Rokoko sowie in Ägypten und Japan.

⁴⁶² *Gordon M. McCouch*, a.a.O., S. 44/ 45.

⁴⁶³ Albert E. Henselmann, *Ronco*, 1938-40; vgl. FN 448.

⁴⁶⁴ Otto Nebel, *Ascona-Ronco*, 1927, Aquarell auf Papier, 28,3x19,6 cm, bez.u.r.: Nebel 1927, Kunstmuseum Bern [148]. Otto Niemeyer-Holstein, *Die Kirche von Ronco*, 1919, Öl auf Leinwand, 61x81 cm, bez.u.r.: Niemeyer Holstein 1919, Privatbesitz [149]. Otto van Rees, *Kirche von Orselina*, um 1928, Öl auf Leinwand, 104x80 cm, bez.u.l.: Van Rees, Privatbesitz [150]. **Manuela Kahn-Rossi**, *Ticino nella pittura europea*, Ausstellungskatalog, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Museo Cantonale d'Arte Lugano, Mailand/ Lugano 1987, S. 174, 122, 118. Das Gemälde von Otto van Rees gehört in eine Gruppe von realistischen Arbeiten, die im Anschluss an eine kubo-futuristische Phase in den zwanziger und dreißiger Jahren entstanden waren, zum Beispiel auch Jongernhop, 1926, Öl auf Leinwand, 65x50 cm; **Paolo Blendinger**, *Otto van Rees 1884-1957. 40 opere dalle collezioni in Ticino*, Ausstellungskatalog, herausgegeben vom Museo Comunale d'Arte

grundsätzlich malerische Ausdruck beider Arbeiten geht einher mit einer besonderen Bedeutung der bewegten Linie, welche die Konturen der dargestellten Architektur- und Landschaftselemente nachzeichnet. Wie bei van Rees so scheinen auch bei Henselmann trotz der angestrebten Wiedererkennbarkeit eines realen Ortes logische Zusammenhänge von Perspektive und Raum aufgehoben zu sein; Architektur und Landschaft kommen in Bewegung.⁴⁶⁵ Im Unterschied zu van Rees' warmer Farbwahl verwendet Henselmann jedoch eher kalte Blau-, Grau- und Grüntöne. Ob und wie Henselmann allerdings die Arbeiten von van Rees gekannt haben konnte, sei es von der Ausstellung der Gruppe *Der Große Bär* in Berlin 1928 oder aus Arbeiten, die in Ascona verblieben waren, ist heute nicht mehr nachvollziehbar. Van Rees, der Mitte des zweiten Jahrzehnts in Zürich tätig war und dort mit Künstlern wie Hans Arp zusammenarbeitete, hielt sich seit Beginn der dreißiger Jahre kaum noch in seinem Haus in Losone im Tessin auf und nahm auch nicht mehr an den Ausstellungen der Künstlergruppe in Ascona teil.⁴⁶⁶

Von Walter Helbig, einem weiteren Mitglied der Gruppe *Der Große Bär*, weiß man, dass er mit Albert E. Henselmann befreundet und häufig in dessen Atelier zu Besuch war.⁴⁶⁷ Es lassen sich allerdings heute keine Arbeiten Henselmans nachweisen, die auf die expressionistische Figurendarstellung ausgerichtete Malerei Helbigs rekurrieren oder diese rezipieren.

4.2.3 Hermann Hesse, Paul Klee und Richard Seewald als künstlerische Vorbilder

Außerhalb der Künstlergruppe *Der Große Bär* gab es drei weitere Künstler, deren Einfluss auf die Tessiner Werke von Albert E. Henselmann zu untersuchen wäre. Zu diesen gehören der Schriftsteller Hermann Hesse sowie die Maler Paul Klee und Richard Seewald.

Moderna Ascona, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Museo Comunale d'Arte Moderna Ascona, Ascona 1994, Abb. 37.

⁴⁶⁵ Vgl. dazu auch Arbeiten von Otto van Rees wie *Der Hafen von Ascona*, 1934, Öl auf Leinwand, 50x61 cm, Privatbesitz [ohne Abb.]; *Monte Trinita*, 1925, Öl auf Leinwand, 100x80 cm, Rijksdienst v. Roerende Monumenten, Den Haag [ohne Abb.]; *Otto en Adya van Rees. Leven en werk tot 1934*, Ausstellungskatalog, herausgegeben vom Centraal Museum, Utrecht, und vom Haags Gemeentemuseum, Den Haag, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Centraal Museum, Utrecht, und vom Haags Gemeentemuseum, Den Haag, Utrecht 1975, S. 102 Abb. oben links und unten rechts.

⁴⁶⁶ **Holderegger/ Lüthi**, a.a.O., S. 115. Im Jahr 1914 entstanden in Zusammenarbeit mit Hans Arp zwei Wandfresken für die Pestalozzi-Schule in Zürich, die allerdings 1919 bereits wieder übermalt wurden. Es gibt jedoch keine Hinweise, dass Henselmann während seines Aufenthalts in Zürich 1916 Kontakte zu van Rees oder anderen Künstlern aus dem Kreis der Dadaisten hatte.

⁴⁶⁷ **Henselmann**, E-mail vom 13.5.2001.

Hermann Hesse lebte und arbeitete von 1919 bis zu seinem Tod 1962 im Tessin, wo in den zwanziger Jahren auch zahlreiche Aquarelle Tessiner Ansichten entstanden.⁴⁶⁸ Darunter findet sich ein Blatt mit dem Titel *Albogasio* von 1925, das beispielhaft die Malweise Hesses wiedergibt [151].⁴⁶⁹ Es zeigt die Landschaft am See und die Architektur des Dorfes in geometrisch reduzierten Formen, die sich durch den sichtbaren Strich der Bleistiftvorzeichnung sowie durch die Lokalfarbe der einzelnen Flächen differenzieren lassen. Ähnlich wie Henselmann wählt auch Hesse kältere grüne und blaue Farbtöne, kombiniert diese jedoch mit warmen Farben. Im Gegensatz zu Henselmanns *Ronco* aber scheinen Landschaft und Architektur in ihrer Bindung an die Vorgaben der Perspektive weniger dynamisch bewegt.

Was die Arbeiten von Paul Klee anbelangt, so verhält es sich hinsichtlich der persönlichen Verbindung zu Henselmann ähnlich wie im Fall Walter Helbigs. Beide waren miteinander befreundet und es gab bis zum Tod Klees im Jahr 1940 wechselseitige Atelierbesuche.⁴⁷⁰ Hinzu kamen in diesem Fall ebenfalls frühe Kontakte während der Münchner Studienzeit Henselmanns, als beide im Jahr 1914 gemeinsam bei Hans Goltz ausgestellt haben sollen.⁴⁷¹ Während des Ersten Weltkriegs war Paul Klee, der als Schweizer Staatsbürger nicht zum Militärdienst abberufen wurde, einer der wenigen Künstler des Expressionismus, der sich weiter in München aufhalten durfte. Zu dieser Zeit war Klee dort auch in Ausstellungen der *Neuen Münchner Sezession* vertreten, die Henselmann, der 1916 mit der *Münchner Sezession* ausstellte, gesehen haben kann.⁴⁷² Wahrscheinlich entwickelte Henselmann bereits in dieser Zeit Interesse für die Arbeiten des Künstlerkollegen und erwarb aus der in Leipzig herausgegebenen Reihe *Junge Kunst* ein monografisches Heft über diesen.⁴⁷³ Daneben finden sich weitere Monografien im Nachlass, von denen eine aus der Zeit vor dem Zweiten

⁴⁶⁸ **Jean-Philippe de Tonnac/ Daniel Faure**, *Hermann Hesse – Spurensuche im Tessin*, Hildesheim 1997, S. 161/ 162.

⁴⁶⁹ Hermann Hesse, *Albogasio*, 1925, Aquarell auf Papier, 21x24 cm, bez.u.r.: *Albogasio* 7 juni 25, Privatbesitz, Oschwand [151]; **Kahn-Rossi**, *Il Ticino nella pittura europea*, a.a.O., S. 187.

⁴⁷⁰ **Henselmann**, Gespräch im Mai 2000, a.a.O.

⁴⁷¹ Albert E. Henselmann, undatiertes Lebenslauf im Nachlass [STA OG: L2-A]; vgl. auch Archiv Badischer Künstler, Kunsthalle Karlsruhe, s.v. ‚Albert Henselmann‘.

⁴⁷² Ausstellungen von Paul Klee während des Ersten Weltkriegs in München: *Neue Münchner Sezession 1915 und 1918*; vgl. *Neue Münchner Sezession 1915*, Ausstellungskatalog, veröffentlicht anlässlich der Ersten Frühjahrsausstellung in den Räumen des Kunstvereins München, München 1915, und *Neue Münchner Sezession 1918*, Ausstellungskatalog, veröffentlicht anlässlich der IV. Ausstellung, München 1918. Ausstellungsbeteiligung von Albert E. Henselmann in der *Kunstaussstellung der Münchner Sezession 1916*, Ausstellungskatalog, veröffentlicht anlässlich der Ausstellung im Königlichen Ausstellungsgebäude am Königsplatz, 2. Auflage, München 1916.

⁴⁷³ Im Nachlass des Künstlers finden sich die Hefte der Jahrgänge 1921 bis 1924 vollständig. Darunter monografische Werke über Maria Uhden, Karl Hoffer, Otto Dix, Marc Chagall, Karl Schmidt-Rottluff und Paul Klee.

Weltkrieg und eine zweite auf 1955 datiert.⁴⁷⁴ Überraschend ist jedoch, dass trotz des Interesses an der Kunst Klees und des intensiveren freundschaftlichen Kontakts beider Künstler, der für die Zeit zwischen 1938 und 1940 belegt ist, keine Arbeit im Schweizer Œuvre Henselmanns enthalten ist, die einen Niederschlag dieser Verbindung im künstlerischen Schaffen dokumentieren würde.

Die Arbeiten des Malers Richard Seewald könnten hingegen – im Gegensatz zu allen bisher genannten Künstlern – von größerem Einfluss auf das Schaffen Henselmanns gewesen sein.⁴⁷⁵ Richard Seewald wurde 1889 in Arnswalde in Pommern als Sohn eines deutschen Ingenieurs und einer Schweizer Mutter geboren.⁴⁷⁶ Nach dem Ende seiner Schulzeit lehnte der Vater seinen Wunsch, Kunstmaler zu werden, ab und schickte ihn 1909 zum Ingenieurstudium an die Technische Hochschule nach München.⁴⁷⁷ Bald nach seiner Ankunft in München gab Seewald jedoch das Ingenieurstudium auf und wurde Schüler beim russischen Lehrer und Künstler Magidei.⁴⁷⁸ Mit seiner späteren Frau Uli, die er 1910 kennen gelernt hatte, reiste er noch im selben Jahr erstmals nach Ascona, wohin er immer wieder für Ferientaufenthalte zurückkehrte, bis er sich 1931, von den Nationalsozialisten seines Lehrstuhls in Köln enthoben, endgültig in Ronco niederließ.⁴⁷⁹

Neben der Studienzeit in München und dem Aufenthalt im Tessin finden sich in beiden Lebensläufen weitere Parallelen und Schnittpunkte, die sie zusammengeführt haben könnten. Ausstellungen spielen hierbei eine besondere Rolle: In Henselmanns Münchner Zeit wurden regelmäßig Arbeiten Seewalds auch aus dem Tessin in dortigen Ausstellungshäusern wie der Modernen Galerie Thannhauser – 1914 und 1919 bis 1921 – oder der Galerie Neue Kunst Hans Goltz – 1914 bis 1916 und 1919 – gezeigt.⁴⁸⁰ Dazu kamen seit 1915 regelmäßige Beteiligungen an Ausstellungen der 1913 gegründeten *Münchner Neuen Sezession*, zu deren ersten ordentlichen

⁴⁷⁴ **Eidkornfeld**, *Paul Klee, Das Graphische Werk*; weitere bibliografische Angaben unbekannt. **Paul Klee/ Hans Konrad Roethel**, *Paul Klee*, Wiesbaden 1955.

⁴⁷⁵ **Henselmann**, E-mail vom 13.4.2001: Albert E. Henselmann kannte Richard Seewald persönlich.

⁴⁷⁶ **Sailer**, a.a.O., S. 10.

⁴⁷⁷ Im Abschlusszeugnis des Gymnasiums findet sich die Bemerkung „Verlässt die Schule, um Kunstmaler zu werden“; ebd., S. 13.

⁴⁷⁸ Ebd., S. 14/ 15. Ilia Repin war Lehrer von Marianne von Werefkin, Alexej Jawlensky und dem russischen Künstler Magidei.

⁴⁷⁹ Ebd., S. 16/ 33. Während eines Ferienaufenthalts 1916 mussten beide bei Eintritt Italiens in den Krieg nach Deutschland zurückkehren, weil sie als Spione verdächtigt wurden (S. 27), seit 1924 (Kauf eines kleinen Häuschens in Ronco, S. 32) verbrachten beide regelmäßig einige Zeit des Jahres dort.

⁴⁸⁰ *Richard Seewald (1889-1976). Zum 100. Geburtstag*, a.a.O., S. 98; *XXXI. Ausstellung Neue Kunst Hans Goltz*, Ausstellungskatalog zur Sonderausstellung E. Seewald im November 1916, München 1916, Stillleben mit Tabakpaketen, 1915, Nr. 2; Häuser in Ronco, 1915, Nr. 4; Tessiner Berglandschaft, 1916, Nr. 16; Ronco vor dem Regen, o.D., Nr. 24.

Mitgliedern Seewald ebenso zählte wie zu den Mitgliedern des Deutschen Künstlerbundes.⁴⁸¹ Im Jahr 1914 konnten beide Arbeiten in der Galerie Neue Kunst Hans Goltz in München zeigen.⁴⁸² Fünf Jahre später, 1919, stellten beide in der Modernen Galerie Thannhauser in München aus.⁴⁸³ Auf den Schauen des Deutschen Künstlerbundes 1930 und 1931 in Stuttgart und Essen waren beide Künstler ebenso nachweislich vertreten.⁴⁸⁴

Neben den zahlreichen Ausstellungen Seewalds in München und den gemeinsamen Ausstellungsbeteiligungen fallen weitere Parallelen in den Lebensläufen auf. So verband beide Künstler eine Neigung zum Schauspiel. Bereits vor 1914 entwarf Seewald die Bühnenbilder für das von Hugo Ball an den Münchner Kammerspielen inszenierte Stück *Die Welle* von Franz Blei.⁴⁸⁵ Unterbrochen von Aufenthalten im Tessin hielt Seewald sich während des Ersten Weltkriegs und danach in München auf, wo er gemeinsam mit anderen Malern, Bildhauern, Literaten und Schauspielern der Kammerspiele unter dem Direktor Otto Falckenberg häufig im Restaurant *Akropolis* anzutreffen war.⁴⁸⁶ Seit 1920 entstanden dann zahlreiche Bühnenbildentwürfe für das Münchner Nationaltheater und für die so genannte *Reliefbühne* des Münchner Künstlertheaters.⁴⁸⁷ Albert E. Henselmann hingegen war im Spieljahr 1918/ 19 Schauspieler und 1919/ 20 künstlerischer Leiter des Münchner Schauspielhauses.⁴⁸⁸ Bühnenausstattungen entstanden, wie bereits erwähnt,

⁴⁸¹ Ebd., S. 98; **Sailer**, a.a.O., S. 25.

⁴⁸² *Richard Seewald (1889-1976). Zum 100. Geburtstag*, a.a.O., S. 98. **STA OG**: Nach eigenen Angaben in einem undatierten Lebenslauf stellte Henselmann 1914 bei Hans Goltz zusammen mit Klee, Kanoldt und Kampendonk Arbeiten aus [**STA OG**: L2-A].

⁴⁸³ *Richard Seewald (1889-1976). Zum 100. Geburtstag*, a.a.O., S. 98. **STA OG**: ZA 94/ 20: Zeitungsartikel in der *Münchner Zeitung* (mit der Wochenschrift *Die Propyläen*), Nr. 264, 29.9.1919, S. 1 berichtete über die Einzelausstellung bei Thannhauser; vgl. FN 87.

⁴⁸⁴ *Richard Seewald (1889-1976). Zum 100. Geburtstag*, a.a.O., S. 98. *Deutscher Künstlerbund, 1931*, a.a.O.: Albert E. Henselmann zeigte zwei Arbeiten (Nr. 149-150), Richard Seewald drei (Nr. 348-350). Über die Teilnahme von Albert E. Henselmann an der Ausstellung des Deutschen Künstlerbunds in Stuttgart; **STA OG**: ZA 94/ 113: Karlsruher Kunstaustellungen: Das badische Kunstschaffen, *Badische Presse* (Morgenausgabe), 23.7.1930.

⁴⁸⁵ *Richard Seewald (1889-1976). Zum 100. Geburtstag*, a.a.O., S. 30.

⁴⁸⁶ **Sailer**, a.a.O., S. 26; Otto Falckenberg war im Spieljahr 1919/ 20 Leiter der Kammerspiele; **Wolfgang Petzet**, *Die Münchner Kammerspiele 1911-1972*, München 1972, o.S.

⁴⁸⁷ **Sailer**, a.a.O., S. 28.

⁴⁸⁸ Das Münchner Schauspielhaus war bis 1926 eigenständig und fusionierte dann mit den Kammerspielen; **Mensi-Klarbach**, a.a.O., S. 74. Vgl. auch FN 77.

Für 1919 wird Albert E. Henselmann unter dem als Schauspieler geführten Künstlernamen Albert Egg als Mitglied des Münchner Schauspielhauses geführt; *Deutsches Bühnen-Jahrbuch 30. Theatergeschichte, Jahr- und Adressbuch, begründet 1889, herausgegeben von der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehörigen*, Berlin 1919, S. 491. In den Jahrbüchern von 1918 und 1920 erscheint Henselmann nicht (in Letzterem auch nicht als abgegangen), vgl. *Deutsches Bühnen-Jahrbuch* 29, 1918 und 31, 1920; **STA OG**: L1: lt. eigenen Angaben, in undatiertem Lebenslauf, war

nicht nur für das Stück *Die Bürger von Calais* von Georg Kaiser und für weitere Aufführungen im Schauspielhaus, sondern auch in Mannheimer Zeit für das dortige Nationaltheater. Für die Operette *Im weißen Rössl*, die am 6. Dezember 1931 im Nibelungensaal des Nationaltheaters Premiere hatte, entwarf Henselmann in Zusammenarbeit mit der *Freien Akademie* das Bühnenbild:

„Die dekorative Ausstattung, die die Freie Akademie unter Albert Henselmanns Leitung im Groteskstil moderner Bilderbücher besorgte [...] verdient in ihrer grellen Buntheit und Parodistik quasi als Versuch zur ‚Vergeistigung‘ dieser bürgerlich seichten Unterhaltung Anerkennung und Dank.“⁴⁸⁹

Daneben entstanden in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre verschiedene Plakatentwürfe für das Nationaltheater sowie der Entwurf für eine Wanddekoration in den Räumen des Theaters.⁴⁹⁰ Für eine Werbeschau *Zwei Jahre Arbeit des Nationaltheaters* in der Kunsthalle Mannheim gestaltete die *Freie Akademie* unter der Leitung Henselmanns nicht nur die Ausstellung mit, sondern entwarf auch einen Werbeprospekt:

„Chronistenpflicht, die Kunsthalle selbst und auch die Freie Akademie zu erwähnen, die tüchtig mitgeholfen haben (und es muss ein schönes Stück Arbeit gewesen sein, das Material nicht nur schematisch, sondern auch anschaulich zu gruppieren). [...] Nicht weniger interessant, zu verfolgen, wie sich ein Kostüm entwickelt, dann die zeichnerischen Querschnitte durch die Arbeitsstätten des Nationaltheaters, einschließlich Pfalzbau, die Henselmann mit seiner Freien Akademie flott und witzig hingeworfen hat.“⁴⁹¹

Die hier erwähnten Querschnitte durch die Arbeitsstätten des Nationaltheaters präsentierte Henselmann zusammen mit anderen Arbeiten auch auf der Deutschen Theaterausstellung in Berlin 1932.⁴⁹² Dass sich Albert E. Henselmann zeitlebens dem Theater verbunden fühlte, dokumentieren

Henselmann künstlerischer Leiter des Schauspielhauses, was jedoch heute nicht mehr belegt werden kann. Zu Geschichte des Münchner Schauspielhauses vgl. **Mensi-Klarbach**, a.a.O., S. 74.

⁴⁸⁹ **STA OG**: ZA 94/ 126: Im weißen Rössl, *Die Volksstimme*, 7.12.1931.

⁴⁹⁰ Einige der Originalplakate für Vorstellungen des Nationaltheaters Mannheim finden sich heute in der Sammlung des Reiss-Museums, Mannheim.

⁴⁹¹ **STA OG**: ZA 94/ 149: Das Nationaltheater wirbt, *Generalanzeiger Ludwigshafen*, 25.6.1932. ZA 94/ 146: Wir dürfen hinter die Kulissen sehen, *Neue Badische Landeszeitung*, 25.6.1932 (Hinweis auf den Prospekt). Die Ausstellung dauerte vom 26.6.-21.8.1932; handschriftliche Notiz des Künstlers im Nachlass.

⁴⁹² Vgl. Albert E. Henselmann, Entwürfe für die Theaterausstellung in Berlin (Querschnitte durch die Arbeitsräume eines Theaters), vor 1932, Federzeichnungen, Verbleib unbekannt, WV 555 und Skizze

zwei Zeichnungen aus den späten sechziger und den frühen siebziger Jahren. Ein Skizzenblatt von 1967, das eine liegende Figur zeigt, ist mit den Worten *Theater/ Drama* bezeichnet; um 1973 entstand der Entwurf für ein Theater- oder Konzerthaus, den der Künstler mit genauen Maß- und Materialangaben versehen hatte [152].⁴⁹³

Eine weitere Neigung, die Albert E. Henselmann mit Richard Seewald teilte und die beide einander nähergebracht haben könnte, war die Wandmalerei in Freskotechnik. Henselmann erlernte diese wahrscheinlich bereits während der Ausbildung zum Kirchenmaler in der Werkstatt seines Vaters und arbeitete in den folgenden Jahren immer wieder in dieser Technik. Möglicherweise war Henselmann bereits im Jahr 1901 an der Deckenausmalung der katholischen Kirche in Offenburg-Elgersweier durch die Werkstatt von Fidelius Henselmann unmittelbar beteiligt.⁴⁹⁴ Hierauf deutet eine Reproduktion des Deckengemäldes in der Fotosammlung des Künstlers.⁴⁹⁵ Als gesichert kann dagegen die Beteiligung Albert E. Henselmanns an der Ausstattung der Dreifaltigkeitskirche in Offenburg sieben Jahre später betrachtet werden.⁴⁹⁶ Dabei kam es zu Auseinandersetzungen mit dem Auftraggeber hinsichtlich der Qualität der ausgeführten Arbeiten:

„Was die angesetzten Proben anbelangt, stehen dieselben weit hinter den Erwartungen zurück, es sind unreife Lehrlingsarbeiten, die wir nicht einmal in der entlegendsten Dorfkirche zulassen könnten. Es fehlt Ihnen offenbar an geeigneten, künstlerisch geschulten Kräften, ohne welche die Durchführung der Dekoration für dieses wichtige Bauwerk nicht zu denken ist.“⁴⁹⁷

In einem weiteren Brief nur wenige Wochen später äußerten der Stiftungsrat und das Erzbischöfliche Bauamt ihre Bedenken bezüglich des Abschlusses der Arbeiten innerhalb des vorgegebenen Zeitrahmens:

für die Theaterausstellung in Berlin (Architekturzeichnungen), vor 1932, Kugelschreiber und Tusche auf Papier, 73,5x81 cm, Verbleib unbekannt, WV 554.

⁴⁹³ Albert E. Henselmann, *Liegende Figur*, 1967, Kugelschreiber auf Papier, 21,5x28 cm, bez.u.r.: A.E.H./ 67/ theater Drama, MiR, WV 1835. Entwurf für ein Theater/ Konzerthaus, um 1973, Kugelschreiber auf Papier, 45x30 cm, bez., MiR, WV 2315 [152].

⁴⁹⁴ **STA OG:** Genehmigung des Erzbischöflichen Ordinariats zur Auftragsvergabe an F. Henselmann mit Datum vom 25.10.1900; Quittung vom 29.8.1901 über den Erhalt des von F. Henselmann für die Ausmalung in Rechnung gestellten Betrags von 1909,65 Mark (gemäß der vorliegenden Aufstellung der einzelnen Rechnungsposten).

⁴⁹⁵ **STA OG.**

⁴⁹⁶ **Gemeindearchiv der Dreifaltigkeitsgemeinde Offenburg.**

⁴⁹⁷ **Gemeindearchiv der Dreifaltigkeitsgemeinde Offenburg:** Schreiben des katholischen Stiftungsrats Offenburg vom 27.4.1908 an F. Henselmann.

„Wie wir Ihnen bereits gestern mündlich mitgeteilt haben, ist es uns auffallend, dass die Dekorationsmalerarbeiten einen sehr schleppenden Gang nehmen. Wenn diese Arbeiten nicht rascher befördert werden, wäre es voraussichtlich unmöglich, die Kirche auf anfangs (sic!) Oktober [Terminierung der Kirchweihe, Anm. d. V.] fertigzustellen. Wir ersuchen Sie daher dringend, Ihr Arbeitspersonal entsprechend zu vermehren, & setzen hiermit zur vollständigen Beseitigung aller Gerüste aus der Kirche den 1. September ds. Js. fest.“⁴⁹⁸

Die hier geschilderten zeitlichen und qualitativen Probleme deuten vermutlich darauf hin, dass Fidelius Henselmann bei der Ausführung der Arbeiten zunächst Familienmitglieder einsetzte, darunter auch seinen Sohn Albert, der gerade erst seine Ausbildung beendet hatte.⁴⁹⁹ Im Jahr 1912 entstanden schließlich in Zusammenarbeit mit Fidelius Henselmann zwei Deckengemälde zu den Themen *Mariä Verkündigung* und *Christi Geburt* für die katholische Kirche in Burkheim am Kaiserstuhl. Dass es sich hier tatsächlich um eine Gemeinschaftsarbeit handelt, zeigt die Signatur der Arbeiten: ein in ein A wie Albert eingeschriebenes F wie Fidelius [153].⁵⁰⁰ In den folgenden Jahren entstanden nun hauptsächlich Freskoentwürfe, von denen nicht bekannt ist, ob sie ausgeführt wurden. Aus Münchner Zeit ist, datiert 1914, der Entwurf für die erste heute bekannte, selbstständige Arbeit Albert E. Henselmanns in Freskotechnik erhalten, die nur noch als nicht näher bezeichnete Fotografie im Nachlass zu finden ist.⁵⁰¹ Zwei Jahre später war Henselmann mit Freskoentwürfen für einen Zyklus über das Leben des Hl. Bonifatius für eine gleichnamige Kirche in Freiburg auf der Ausstellung der *Münchner Sezession* im Königlichen Ausstellungsgebäude am Königsplatz vertreten.⁵⁰² In den zwanziger und frühen dreißiger Jahren löste sich Henselmann

⁴⁹⁸ **Gemeindearchiv der Dreifaltigkeitsgemeinde Offenburg:** Schreiben des Erzbischöflichen Bauamts Karlsruhe vom 13.6.1908 an F. Henselmann.

⁴⁹⁹ **STA OG:** Albert E. Henselmann hatte seine Ausbildung Ostern 1908 abgeschlossen; Abschlusszeugnis der Gewerbeschule Offenburg von Ostern 1908. In Anbetracht der genannten Probleme und Auseinandersetzungen erscheint es umso verwunderlicher, dass die Kirchengemeinde im Sommer 1910 erneut F. Henselmann mit Dekorationsarbeiten am St. Georgsaltar in der Dreifaltigkeitskirche beauftragte. **Gemeindearchiv der Dreifaltigkeitsgemeinde Offenburg:** Schreiben des Gemeindepfarrers der Dreifaltigkeitskirche an F. Henselmann vom 16.7.1910.

⁵⁰⁰ **Hermann Brommer,** *Die Katholische Pfarrkirche St. Pankratius Burkheim am Kaiserstuhl*, 1. Auflage, München/ Zürich 1991 (= Schnell, Kunstführer Nr. 1914), Abb. S. 13/ S. 19 [153].

⁵⁰¹ **STA OG:** Fotografie mit handschriftlichen Anmerkungen des Künstlers auf der Rückseite: „Das Wasser habe ich nach/ der Photo Aufnahme bewegter/ und etwas heller gemacht./ 1914/ AKADEMIE CONCURENZ PREIS/ 4M-1,50M“; der Verbleib der großformatigen Arbeit ist unbekannt; ebenso unbekannt ist der Verbleib von Wandarbeiten/ Skizzen für das Haus der Kunst, München, 1920 (von der Tochter kurz nach dem Tod des Vaters katalogisiert).

⁵⁰² *Kunstaussstellung der Münchner Sezession 1916*, a.a.O., Nr. 258-267, Zyklus von zehn dekorativen Entwürfen zum Leben und Wirken des Hl. Bonifatius; Einzelheiten zur tatsächlichen Ausstattung der nicht näher bezeichneten Kirche in Freiburg sind heute nicht bekannt. Weitere Arbeiten der Münchner

zunächst, wie die Beispiele der Entwürfe für Wandarbeiten in den Räumen der Villa Bender und der Villa Rheuter in Mannheim aus den Jahren 1925 und 1933 belegen, von religiösen Themen und orientierte sich verstärkt am rein Dekorativen.⁵⁰³ Darüber hinaus nahm Henselmann Aufträge zur Ausstattung von Innenräumen, wie zum Beispiel die Gestaltung der so genannten *Pfalzstube* des Hotels Mannheimer Hof, an. Dort entstanden 1931 in Zusammenarbeit mit Schülern der *Freien Akademie* unter anderem zwei Wandbilder mit den Titeln *Pfälzischer Bauerntanz* und *Mittelalterliches Gastmahl*.⁵⁰⁴ Für den folgenden Zeitraum bis zu seiner Flucht aus Deutschland sind Beteiligungen an verschiedenen Wettbewerben zur Wandgestaltung überliefert: So nahm der Künstler beispielsweise im Jahr 1934 am Mosaikwettbewerb des Deutschen Museums in München teil.⁵⁰⁵ Obwohl sein eingereichter Entwurf angekauft wurde, urteilte die Jury:

„Die Farbgebung ist im Sinne der gebundenen Raumwirkung zu tief. Das Mosaik ist zu sehr auf Selbstzweck gestellt.“⁵⁰⁶

Ein Jahr später beteiligte sich Albert E. Henselmann an einem Wettbewerb zur Gestaltung der Außenwand der Schule in Mannheim-Wallstadt: Für zwei seiner vier eingereichten Arbeiten erhält er den zweiten und dritten Preis.⁵⁰⁷ Nachdem die beiden letztgenannten Entwürfe zwar ausgezeichnet, aber nicht umgesetzt worden waren, erhielt der Künstler im Juli 1936 den Zuschlag für die

Zeit, die heute als verschollen gelten und nur im Entwurf noch erhalten sind: Fresko für ein Altersheim in München, um 1917, MiR, WV 212/ 213; Wandbild für einen Kircheninnenraum, um 1917, MiR, WV 214; vgl. FN 147.

⁵⁰³ Vgl. WV 335ff und 562: Entwürfe für Wanddekorationen der Villa Bender, Mannheim, 1925 und der Villa Rheuter, Mannheim, 1933.

⁵⁰⁴ **STA OG**: ZA 94/ 119: Die Pfalzstube Mannheimer Hof, *Neue Badische Landeszeitung*, 17.10.1931.

⁵⁰⁵ **Archiv des Deutschen Museums, München**: Verwaltungsakte VA 2845, Saalbau Mosaiken 1928 bis: Verzeichnis der in der Plansammlung liegenden Mosaik-Wettbewerbsentwürfe vom 24.1.1936, Nr. 1: Henselmann, Albert (Mannheim, linke Schlosswache), Ankauf 1, 7 Blatt. Laut handschriftlichem Vermerk vom 13.2.1936 auf einer Kopie der o.g. Liste wurden die von Henselmann angekauften Blätter am 4.2.1936 an diesen zurückgegeben. Fotografie im Nachlass [**STA OG**]; vgl. FN 138.

⁵⁰⁶ **Archiv des Deutschen Museums, München**: Verwaltungsakte VA 2845, Saalbau Mosaiken 1928 bis: Beurteilung der eingegangenen Arbeiten, o.D. Die Wettbewerbsbeiträge wurden vom 15.-30.11.1934 im Deutschen Museum ausgestellt; Ausschreibung, o.D.

⁵⁰⁷ **STA MA**: Wettbewerb, Wandbild für die Schule in Mannheim Wallstadt (32/ 1995, Nr. 16), laut Niederschrift der Sitzung des Preisgerichts der Stadt Mannheim über die Schaffung eines Wandbilds für die neue Schule in Wallstadt, 20.3.1935, in Mannheim erhält Albert E. Henselmann für die Arbeit Nr. 9 (Kennz.: 133 933) den 2. Preis und für die Arbeit Nr. 10 (Kennz.: 341 903) den 3. Preis (Nr. 11, Kennz. 812 890 und Nr. 13, Kennz. 500 000, werden nicht ausgezeichnet). Kennziffern lt. Liste der Kennnummern für den Wettbewerb, o.D. Vgl. auch **Monika Ryll**, Wandmalerei im Nationalsozialismus, *Mannheim unter der Diktatur 1933-1939*, a.a.O., S. 67-70.

Gestaltung der Hauptfassade der Christkönigskirche in Karlsruhe-Rüppur mit Szenen aus dem Marienleben.⁵⁰⁸

Nach der Flucht in die Schweiz entstanden in den vierziger Jahren in privatem Auftrag Wandbilder unter anderem für ein Sanatorium in Baden und eine befreundete Familie in Grenchen.⁵⁰⁹ Dass Albert E. Henselmann ein besonderes Interesse mit dem Medium der Freskomalerei verband, wird im weiteren Verlauf der Exiljahre in der Schweiz deutlich. In dieser Zeit schuf Henselmann erste ‚portable‘ Fresken im Stahlrahmen, die, in der durchschnittlichen Größe eines Gemäldes angelegt, verhältnismäßig einfach bewegt werden konnten [154].⁵¹⁰ Fragt man nach den tieferen Gründen für die Schaffung dieser Sonderform des Wandbilds, so lässt sich dies mit der Lebenssituation des Künstlers in der Schweiz erklären, wo es ihm offiziell untersagt war, Auftragsarbeiten auszuführen oder überhaupt Werke zu verkaufen. Wie die Überwachung durch die Eidgenössische Fremdenpolizei zwischen März 1940 und August 1942 zeigt, hatte Henselmann durch die Ausführung großformatiger Arbeiten in den frühen vierziger Jahren unter anderem in Grenchen und Baden die Aufmerksamkeit der Behörden auf sich gezogen.⁵¹¹ Somit scheint das Streben des Künstlers verständlich, zwar weiterhin eine von ihm bevorzugte Technik anzuwenden, diese jedoch in ein kleineres, unauffälligeres und einfacher zu bewegendes wie zu veräußerndes Format umzusetzen.

⁵⁰⁸ **Erzbischöfliches Bauamt Heidelberg, Außenstelle Karlsruhe:** Akte Rüppur-Karlsruhe, Christ-König-Kirche, 1934-58: Genehmigung vom 13.7.1936, ausgestellt am 16.7.1936. Bereits ein Jahr später wurden Wasserschäden an der Hauptfassade im Bereich der Madonna von Sutor, in den Fugen der Kunststeine festgestellt (Bericht vom 8.7.1937). Akte Rüppur-Karlsruhe, Christ-König-Kirche, 15.5.1903-5.6.1975: Bericht über den Abschluss der Renovierungsarbeiten im Bereich der Hauptfassade: Die Scraffito-Darstellungen Henselmanns in den beiden Nischen links und rechts der Madonna von Emil Sutor wurden übermalt.

⁵⁰⁹ Wandbild für ein Sanatorium in Baden, 1940/ 41, WV 901; Fotografie im Nachlass [STA OG]. Die tatsächliche Ausführung der Arbeit in Baden sowie der Verbleib/ Zustand beider Arbeiten, auch der in Grenchen, ist unbekannt.

⁵¹⁰ Vgl. Louisa, 1941, ca. 50x70 cm, WV 1059; Junges Mädchen, 1942, ca. 60x80 cm, WV 958; Tigerlilien und Canas aus dem Garten, 1942, WV 944; Sommerliches Idyll, 1940, Fresko im Stahlrahmen, 57x116 cm, bez.u.r.: A. Henselmann/ 40; Rückseite: Original-Freskomalerei/ Sommerliches Idyll Albert Henselmann 1941/ Minusio/ Tessin (Aufkleber der Scuola Ticinese d'Arte), Privatbesitz, Deutschland, WV 881. Auch die Fresken für das Esszimmer der Familie Glocker in Grenchen waren wahrscheinlich im Stahlrahmen. Zeitgenössische Fotografien im Nachlass [STA OG] [154].

⁵¹¹ **Schweizer Bundesarchiv**, Bern E 4320 (B), 1987/ 187, 43, Personenüberwachung Albert Henselmann; in einem Bericht des Polizeipostens Bellinzona an die Schweizer Bundesanwaltschaft vom 25.3.1940 wird über Arbeiten gesprochen, die Henselmann (möglicherweise unberechtigt) ausgeführt hatte. Mit Datum vom 1.5.1940 wandte sich das Schweizer Innenministerium an die Schweizer Bundespost mit dem Auftrag, die Post von Albert Henselmann zu überwachen.

Ähnlich wie Albert E. Henselmann nahm auch Richard Seewald in den zwanziger und dreißiger Jahren Aufträge zur Ausmalung von Kirchen, öffentlichen Räumen und Privathäusern an.⁵¹² Im Gegensatz zu Henselmann kam Seewald aber wahrscheinlich erst im Jahr 1924 zur Wandmalerei. In diesem Jahr wurde er als Lehrer an die Kunstgewerbe- und Handwerkerschule nach Köln berufen, um dort in einer der neu eingerichteten Lehrabteilungen die „Entwurfsklasse für Malerei, ihre Anwendung im Raum und am Gerät, Glasmalerei, Graphik und Buchkunst“ zu unterrichten.⁵¹³ In Zusammenarbeit mit seiner Klasse schuf Seewald in den Jahren zwischen 1927 und 1930 in Köln mehrere Wandgemälde, unter anderem für die Festräume der Kölner Zoo-Gaststätten, das Café des Hansa-Hochhauses und für Kölner Privathäuser.⁵¹⁴ Dass Seewald, der als Maler Autodidakt war, sich von der Grafik her kommend der Malerei und dann später der Wandmalerei angenähert hatte, zeigt der Vergleich eines Gemäldes von 1912 mit dem Titel *Tanz* und einer Wandarbeit in seinem Atelier an der Kölner Werkschule um 1927 [155-156].⁵¹⁵ Obwohl zwischen beiden Werken fünfzehn Jahre liegen, wird deutlich, dass charakteristische Eigenschaften der (Druck-)Grafik wie die Umrisslinie und die durch sie umschlossene Farbfläche in der Malerei übernommen wurden. Dass er diesem Grundprinzip auch in späteren Jahren treu blieb, zeigen Arbeiten aus Schweizer Zeit wie die Wandarbeit in der St. Annunziata-Kapelle in Ronco sowie die Wandarbeiten in den Münchner Hofgartenarkaden von 1961 [157-158].⁵¹⁶ Es stellt sich also die Frage, ob die Wandmalereien zur Ausstattung eines Ruheraums des Münchner Glaspalasts mit Landschaften des Lago Maggiore, für die Seewald 1924 den Auftrag erhalten hatte und die sechs

⁵¹² Im Gegensatz zu Henselmann konnte Richard Seewald, der seit 1939 Schweizer Staatsbürger war, dort frei arbeiten und ausstellen; **Sailer**, a.a.O., S. 34/ 220.

⁵¹³ *Richard Seewald (1889-1976). Zum 100. Geburtstag*, a.a.O., S. 46/ 47. Seit 1926 hieß die *Kunstgewerbe- und Handwerkerschule* unter ihrem neuen Leiter Richard Riemerschmid *Kölner Werkschule*.

⁵¹⁴ Ebd., S. 104: Die Wandarbeit in den Kölner-Zoo Gaststätten ist zerstört; eine Sgraffito Arbeit an der Außenwand eines Gebäudes der Fachhochschule Köln (ehemals *Rotes Haus*) ist teilweise beschädigt erhalten. **Klemens Klemmer**, *Jacob Koerfer (1875-1930). Ein Architekt zwischen Tradition und Moderne*, Dissertation, München 1987 (= Beiträge zur Kunstwissenschaft, Band 13), S. 131-133.

⁵¹⁵ *Richard Seewald (1889-1976). Zum 100. Geburtstag*, a.a.O., S. 102: Nach Abbruch seines Studiums an der technischen Hochschule München schuf Seewald zunächst Karikaturen; 1912 entstanden in Dalmatien erste Ölgemälde. Die Grafik und Buchillustration waren jedoch weiterhin von großer Bedeutung; bis zur Entstehung der ersten Wandarbeiten in Köln 1927 hatte Seewald etwa 14, zum Teil selbst verfasste Werke illustriert, S. 100/ 101. Richard Seewald, *Tanz*, 1912, Öl auf Leinwand, 49x68 cm, Richard-und-Uli-Seewald-Stiftung, Ascona [155]; S. 9; Seewalds Atelier in der Kölner Werkschule [156], zeitgenössische Fotografie, um 1927, S. 50.

⁵¹⁶ **Sailer**, a.a.O., S. 189 oben: R. Seewald, St. Annunziata-Kapelle, Ronco, 1936 (1945 bei einem Berggrutsch zerstört) [157]. Seit Seewald 1929 zum Katholizismus übergetreten war, entstanden häufiger auch religiöse Arbeiten; **Kahn-Rossi**, *Museo Cantonale d'Arte Lugano*, a.a.O., S. 78. *Richard Seewald (1889-1976). Zum 100. Geburtstag*, a.a.O., S. 85: Richard Seewald mit dem Entwurf zu den Hofgarten Arkaden im Atelier in Ronco, 1961 [158]; zeitgenössische Fotografie.

Jahre später beim Brand des Glaspalastes zerstört wurden, ähnliche charakteristische Merkmale gehabt haben könnten.⁵¹⁷ Dieses Werk war Henselmann sehr wahrscheinlich bekannt, da er in der 13. Ausstellung der *Münchner Neuen Sezession* selbst mit eigenen Arbeiten im Westflügel des Glaspalasts vertreten war.⁵¹⁸ Henselmann hätte also zu verschiedenen Zeitpunkten in München zwischen 1924 und 1931 sowie in Tessiner Zeit die Möglichkeit gehabt, Wandarbeiten von Seewald in situ zu sehen. Der Versuch, Werke beider Künstler unmittelbar miteinander zu vergleichen, scheitert jedoch an der Tatsache, dass Darstellungen von entsprechenden Arbeiten Seewalds heute kaum noch im Bild vorhanden sind. So gibt es zum Beispiel keine schriftliche oder bildliche Dokumentation der zerstörten Wandarbeit in den Kölner Zoo-Gaststätten mehr.⁵¹⁹ Eine weitere Wandarbeit im Café-Restaurant des Kölner Hansa-Hochhauses ist in Beschreibung überliefert:

„Seine [Seewalds, Anm. d. Verf.] Wandbilder sind aber auch nicht schwer und drückend voll dramatischer Wucht, wie sie in des Meisters frühen Tierbildern und Landschaften zu finden sind, sondern sie sind heiter und spritzig, wie man es von seinem Pinsel noch nicht gewöhnt ist. Seitwärts von dem Raum, in dem die Musiker sitzen, sieht man Harlekin, Pierrott und Pierette (sic!); im Maskenspiel konzertieren Flötisten, Trommler und Triangelspieler.“⁵²⁰

Der Text schildert weitere Bilder von Hirten, Ernteleuten und Fischern an den anderen Wänden im Raum, die wenigen beigefügten Abbildungen dieser Szenen sind jedoch von sehr schlechter Qualität, was einen Vergleich mit den Arbeiten Henselmanns erschwert.⁵²¹

Während Seewald seinen eigenen Stil auch in späteren Jahren stringent weiterentwickelte, veränderte Henselmann, analog zu seinem Gesamtwerk, den seinen im Tessiner Exil zugunsten einer traditionell-konservativen Malweise. Dies verdeutlicht eine Gegenüberstellung von vier Arbeiten aus der Zeit um 1930 und aus den frühen vierziger Jahren. Bei den beiden frühen Arbeiten handelt es sich um Entwurfszeichnungen, die für die bereits erwähnte Ausstattung von Innenräumen in den

⁵¹⁷ **Sailer**, a.a.O., S. 31.

⁵¹⁸ *Münchner Neue Sezession* 1927, a.a.O.: Der Barkonditor, Nr. 105; Jazz, Nr. 125.

⁵¹⁹ *Richard Seewald (1889-1976). Zum 100. Geburtstag*, a.a.O., S. 55/95 verweist zwar auf ein schriftliches Dokument bei **Rüdiger Joppien**, *Die Kölner Werkschulen 1920-1933* unter besonderer Berücksichtigung der Ära Richard Riemerschmids (1926-1931), *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Band 43, Köln 1982, S. S. 322, dort ist ein solcher Text jedoch nicht zu finden.

⁵²⁰ **Klemmer**, a.a.O., S. 131.

⁵²¹ Ebd., S. 131-133.

Villen Bender [159-160] und Rheuter [161], beide in Mannheim, entstanden waren.⁵²² Der Entwurf für die Villa Bender stellt Tiere und Menschen dar, die scheinbar zufällig vor einem fast monochromen Hintergrund auf einer Fläche verteilt sind. Perspektive und Schwerkraft sind aufgehoben, Dynamik und spielerische Bewegung von Mensch und Tier dominieren die dekorative Gestaltung. Darüber hinaus ist die stark grafisch orientierte Malweise besonders auffällig: Zeichnerische Konturlinien umschließen fest definierte Farbflächen. Die zweite Arbeit von Albert E. Henselmann, die nach 1930 entstanden war, macht deutlich, dass dieser Entwurf für eine Wandmalerei in der Villa Rheuter – unter Beibehaltung der Technik Aquarell mit Bleistift auf Papier – durch die Abwendung von der Konturlinie und der monochromen Farbfläche einen eher malerischen Charakter erhält.

Betrachtet man dagegen zwei Wandarbeiten aus den vierziger Jahren, so zeigt sich, dass Henselmann seinen Malstil und seine Bildthematik veränderte. Ein in den Jahren 1940/41 entstandenes Fresko für ein Sanatorium in Baden stellt im Vordergrund zwei weibliche Musen und im Hintergrund ein Liebespaar in einer Landschaft dar [162].⁵²³ Die linke Muse hält ein Saiteninstrument in ihrem Schoß, während die rechte Gestalt ein aufgerolltes Papier in ihrer Hand trägt. Die Darstellung wurde vom Künstler nicht näher bezeichnet, es könnte sich aber um Allegorien der Musik und der Literatur handeln. In der gestalterischen Umsetzung des allegorischen Themas orientierte sich Henselmann hier möglicherweise an Arbeiten von Pierre Puvis de Chavannes, der für das Pantheon in Paris in den Jahren 1876/77 sowie Mitte der neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts einen Zyklus zum Leben der Hl. Genoveva geschaffen hatte [163].⁵²⁴ Ähnlich wie Puvis de

⁵²² Vgl. Entwurf für eine Wandarbeit der Villa Bender, 1925, Aquarell auf Pergament auf Karton geklebt, 21,5x54 cm, bez.u.r. Mannheim/ mural Haus/ Bender, MiR, WV 338 [159]. Eine andere Arbeit, die der Künstler ebenfalls mit *Haus Bender* bezeichnet hatte, wurde auf 1925 datiert (vgl. WV 335), während eine weitere mit *Haus Bender* identifizierte auf 1933 datiert ist (vgl. WV 336) [160]. Eine Entwurfszeichnung für die Villa Rheuter in Mannheim wurde mit 1933 bezeichnet (vgl. WV 562) [161]. Die Datierung aller dieser Arbeiten ist grundsätzlich anzuzweifeln, da die Bezeichnungen erst in den USA vorgenommen wurden. Diese Aussage beruht auf einer Schriftanalyse: Während die Bezeichnungen beider Arbeiten mit einem Filzstift gemacht wurden, sind diese in Bleistift und Aquarell ausgeführt (dies ist im Gesamtwerk häufiger der Fall und deutet zumeist auf eine spätere Datierung; bei Fertigstellung datierte Arbeiten zeigen keine Veränderung des Mediums). Noch eindeutiger ist die englische Bezeichnung *mural* (= Wandarbeit), die nahe legt, dass diese erst in den USA, das heißt mindestens 20 Jahre nach ihrem Entstehen (!), vorgenommen wurde.

⁵²³ Wandbild für ein Sanatorium in Baden, Schweiz, WV 901; zeitgenössische Fotografie im Nachlass [STA OG] [162]. Vgl. FN 507.

⁵²⁴ *Ingres & Delacroix through Degas & Puvis de Chavannes. The Figure in French Art 1800-1870*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Martin L.H. Reymert et al., veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Shepherd Gallery, New York 1975, S. 257. **Henselmann**, Gespräch im Mai 2000, a.a.O., berichtet über den Einfluss von Pierre Puvis de Chavannes auf das Schweizer Werk seines Vaters. **H. Martinie**, Puvis de Chavannes, *Der Cicerone* 17, Januar 1925, S. 10-16.

Chavannes verwendet Henselmann in seinem Fresko neoklassische Elemente, wobei er ebenso helle und leichte Formen verwandte, wie sie der französische Maler in der Gestaltung seiner allegorischen Figuren verwirklichte. Doch während die Wandarbeiten im Pantheon eine tendenzielle Reduktion der gestaltbildenden Formen zugunsten der Linie kennzeichnet und dort auf Chiaroscuro-Malerei verzichtet wird, bleibt das Fresko in Baden einer verstärkt malerischen Arbeitsweise ebenso verhaftet wie einer voluminöseren Darstellung der weiblichen Gestalten.⁵²⁵ Neben Vorbildern im Werk von Puvis de Chavannes könnte die Gestaltung des Freskos aber auch auf Arbeiten von Hans von Marées in der Münchner Neuen Pinakothek zurückgehen, die sich bereits während Albert E. Henselmann Studienzeit dort in der Sammlung befanden [164-165].⁵²⁶ Marées, der seit dem Winter 1857 in München gelebt und dort im Stile der tonigen Galeriekunst gearbeitet hatte, reiste 1865 mit Franz von Lenbach nach Florenz und von dort aus mit Anselm Feuerbach weiter nach Rom, wo er ein Atelier bezog.⁵²⁷ In seinen in den folgenden Jahren entstandenen Arbeiten strebte er nach dem Dekorativ-Monumentalen, nach Ordnung und Rhythmus sowie der Einheit mit der göttlichen Kraft in der Natur, was er in horizontal und vertikal ausgreifenden, tiefenräumlichen Landschaftsbildern mit in sich ruhenden Gestalten vor üppig südlicher Vegetation darzustellen versuchte. Arbeiten wie

Vgl. zum Beispiel: Pierre de Puvis Chavannes, *La Rencontre de Sainte Geneviève et de Saint Germain*, 1877 [163]; **François Macé de Lépinay**, *Peintures et sculptures du Panthéon*, Paris 1997 (= Éditions du patrimoine, Paris), S. 41.

⁵²⁵ **Russell T. Clement**, *Four French Symbolists. A Sourcebook on Pierre Puvis de Chavannes, Gustave Moreau, Odilon Redon and Maurice Denis*, Westport, Conn./ London 1996 (= Art Reference Collection 20), S. 31/ 32.

Darüber hinaus lassen sich auf andere Schweizer Maler wie zum Beispiel auf Alfred Heinrich Pellegrini, 1881-1958, nur sehr entfernt Rückgriffe finden, die sich jedoch nicht anhand konkreter Abbildungen belegen lassen. Pellegrini lebte und arbeitete in den Jahren 1914 bis 1917 in München, wo er zunächst gemeinsam mit der *Münchner Sezession* und dann mit der *Neuen Sezession* ausstellte. Innerhalb seines Œuvres finden sich zahlreiche Wandarbeiten, die Pellegrini in Deutschland und der Schweiz ausführte. **Claudia Gianì Leber**, *Alfred Heinrich Pellegrini (1881-1958) und die Hölzel-Schule. Unter besonderer Berücksichtigung der Wandmalerei*, Dissertation, Basel 1988, S. 30-32.

⁵²⁶ Zum Beispiel: Hans von Marées, *Pferdeführer und Nympe*, 1882/ 83, Öl auf Holz, 188,5x144,5 cm, unbez., Neue Pinakothek, München, Nr. 7862, erworben 1891 als Geschenk von Konrad Fiedler, München [164] und *Die Hesperiden* (Mitteltafel), 1884/ 85, Öl auf Holz, 174,5x205 cm, unbez., Neue Pinakothek, München, Nr. 7854, erworben 1891 als Geschenk von Konrad Fiedler, München [165]; *Neue Pinakothek*, a.a.O., S. 216/ 219. Darüber hinaus fand sich in der Bibliothek des Künstlers eine Mappe mit Arbeiten von Hans von Marées, darunter eine Schwarz-Weiß-Abbildung des Gemäldes *Die Werbung* von 1885/ 87 sowie eine Farbabbildung von *Die Hesperiden: Hans von Marées. Sechs farbige Wiedergaben nach Gemälden und fünf Abbildungen im Text*, mit einer Einführung von E. v. Sydow, Leipzig 1920 (= E. A. Seemanns Künstlermappen 28), o.S.; **Henselmann**, E-mail vom 3.9.2001.

⁵²⁷ *Hans von Marées*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Christian Lenz, veröffentlicht anlässlich der Ausstellung *Hans von Marées. Gemälde und Zeichnungen* in der Neuen Pinakothek München und der Ausstellung *Marées als Kopist und die Münchner Kopie im 19. Jahrhundert* in der Schack-Galerie München 1987, S. 361.

Pferdeführer und Nymphe oder *Die Hesperiden II*, die Henselmann wahrscheinlich aus Studienjahren kannte, zeigen inhaltlich und formal Einflüsse der italienischen Renaissance beziehungsweise der klassischen Antike, mit der sich Marées bereits in Münchener Zeit auseinandergesetzt und die er schließlich in Italien vor Ort erfahren hatte: In den hochwaagrecht ausgerichteten und komponierten Arbeiten posieren nackte, in sich ruhende Gestalten in arkadisch unberührter Landschaft.⁵²⁸ Wesentliches Merkmal der Arbeiten ist, dass es Marées gelang, Raumtiefe und Plastizität der vegetativen Formen und Gestalten mit auf das Zweidimensionale beschränkten Mitteln wiederzugeben.⁵²⁹ Albert E. Henselmanns Wandarbeit für ein Sanatorium in Baden weist sehr ähnliche Gestaltungsmerkmale auf: Auch er strebt nach einer Betonung der Bildhorizontalen, indem er ein hochrechteckiges Format wählt, das links eine aufrecht stehende Gestalt und im Hintergrund aufragende Bäume zeigt. Tiefenräumlichkeit wird durch eine zweite, nach hinten in die Landschaft versetzte, hell gekleidete Personengruppe wiedergegeben und durch eine Astgabel in der Bildmitte betont, welche die Horizontalität unterbricht und die Szene im Vordergrund von jener dahinter räumlich trennt. Indem Henselmann den weiblichen Hauptfiguren vorn ein Musikinstrument beziehungsweise eine Pergamentrolle als Attribute beigibt und sie in antikisierende Gewänder kleidet, transportiert er für den Betrachter die Idee der griechisch-römischen Antike.

Ein weiterer Hinweis darauf, dass Henselmann sich von der mehr spielerisch-dekorativen Thematik der zwanziger Jahre gelöst und einer stärker allegorischen zugewandt hatte, zeigt ein vierteiliges Fresko von 1941 *Die Arbeit – das Leben mit den vier Elementen* [166].⁵³⁰ Auf der Rückseite einer zeitgenössischen Fotografie im Nachlass findet sich die handschriftliche Erläuterung des Künstlers, in welcher Reihenfolge der Betrachter die einzelnen Szenen lesen soll:

“Von der Turbine aus links Handel/ Rotation Telegraph, Sendetürme/ Flugzeug zur Eroberung der Luft/ rechts Handwerk, Schmiede bis zur Kohle/ Erze./ von der Traube

⁵²⁸ **Christian Lenz**, Zur Kunst von Marées, *Hans von Marées*, a.a.O., S. 16. Indem Marées auf erzählerische Momente verzichtet und die Komposition unabhängig vom antiken Mythos gestaltet (die Äpfel scheinen nur noch ein Vorwand zu sein), reduziert er das Inhaltliche von *Die Hesperiden II* ausschließlich auf den Titel und die Assoziation, die der Betrachter damit verbindet; **Stefan-Maria Mittendorf**, *FarbeBekennen. Tizian – Rembrandt – Marées*, Dissertation, Frankfurt am Main 1997 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 23 Kunstgeschichte, Band 303), S. 104.

⁵²⁹ Vgl. **Mittendorf**, a.a.O., S. 107/ 108: Danach gelingt Marées die „Raumverdichtung durch die koloristische Interpretation des Helldunkels“. Raumtiefe und Plastizität sind auch Anspruch des Freskos in der Bibliothek der Zoologischen Station am Rande von Neapel, für deren Ausstattung Marées im Sommer 1873 von Dr. Anton Dohrns den Auftrag erhalten hatte; **Lenz**, Die Fresken von Marées in Neapel, *Hans von Marées*, a.a.O., S. 39.

⁵³⁰ *Die Arbeit – Das Leben mit den vier Elementen*, Fresko, 1941, WV 931; zeitgenössische Fotografien im Nachlass [STA OG] [166].

zur Weinlese Früchte/ Korn, Kartoffel zum Holz u. Feuer/ rechts, über Tier Milch,
Geflügel zum/ Fisch zum Meer, als letztes Be-/ herrschung der Meere des Wassers“
[167].⁵³¹

Einzelne Elemente dieses Entwurfs gehen auf den Wettbewerbsbeitrag zurück, den Henselmann für die Ausgestaltung des Kongresssaals im Deutschen Museum München 1934 eingereicht und noch im selben Jahr wieder zurückerhalten hatte [168].⁵³² Vergleicht man die zentrale Darstellung des unteren Registers mit dem eingereichten Entwurf, so wird deutlich, dass Henselmann die mittlere Szene um das Weinfass, das links von Frauen, die Körbe auf dem Kopf tragen und Stroh auf einen Karren laden, und rechts von Frauen bei der Weinlese flankiert wird, aus dem früheren Entwurf übernommen hatte.

Von Richard Seewald ist eine ähnliche Arbeit überliefert, die allerdings nur als Plan vorliegt und nicht verwirklicht wurde. Dieser Entwurf für das Rheinische Museum in Köln-Deutz aus dem Jahr 1930 zeigt eine ebenfalls vierteilige Bildkomposition: Die Einzelszenen sind wie bei Henselmann durch einen horizontalen Steg in der Bildmitte sowie – im Gegensatz zum Fresko in Grenchen – durch einen vertikalen Steg voneinander getrennt [169].⁵³³ Inhaltlich zeigen die vier Motive, von oben links nach unten rechts gelesen, Szenen aus der Landwirtschaft: Oben links sieht man im Vordergrund einen Schäfer und im Hintergrund eine Kirche an einem Fluss, der von einem Dampfschiff befahren wird. Darauf folgt die Darstellung von Bauern bei der Rast auf dem Feld und einer Bäuerin mit Viehherde. Das Bildfeld unten rechts befasst sich mit der Fischerei, dem Einholen und Reparieren der Netze und dem Ausnehmen der Fische. Daran schließt sich eine Darstellung zum Thema Forstwirtschaft mit einem Fuhrwerk links und zwei Männern, die einen Baum fällen, rechts im Bild an. Inhaltlich und bildkompositorisch ist dieser Entwurf dem Wandbild Henselmanns in seinem ersten Entwurf für den Kongresssaal des Deutschen Museums in München sowie in der hier besprochenen zweiten Fassung sehr ähnlich, und es stellt sich die Frage, ob Henselmann diesen

⁵³¹ **STA OG:** ZA 94/ 267: Möglicherweise fließt hier auch einen Fries von Rudolf Belling aus dem Jahr 1932 für das Gewerkschaftshaus für den Gesamtverband, Berlin, ein [167]; vgl. Markierung des Künstlers in einer unbenannten, undatierten zeitgenössischen Kunstzeitschrift im Nachlass, S. 43 oben. Dieser Fries zeigt, in drei Felder unterteilt, von links nach rechts die Fischerei, die Hochseeschifffahrt sowie den Seehandel.

⁵³² Albert E. Henselmann, Entwurf für den Mosaikwettbewerb *Saalbau des Deutschen Museums München*, vor 1934, WV 564 [168]; Fotografie im Nachlass **[STA OG]**; vgl. auch FN 138/ 503.

⁵³³ Richard Seewald, Entwurf zum Wandbild (Ausschnitt), Rheinisches Museum, Köln-Deutz, 1930 [169]. Die Arbeit konnte nicht verwirklicht werden, da die Geldmittel dafür gestrichen wurden; *Richard Seewald (1889-1976). Zum 100. Geburtstag*, a.a.O., S. 60.

nicht vielleicht bei Richard Seewald in Ronco gesehen hatte.⁵³⁴ Möglicherweise gehen die Ideen für das Fresko Henselmanns für Grenchen aber auch auf ein Wandbild von Otto Morach zurück, das auf der Schweizer Landesausstellung 1939 präsentiert wurde und das der mögliche Auftraggeber Henselmanns für seine Zwecke nachgeahmt oder sogar kopiert haben wollte:

„Das Wandbild zeigt einen Querschnitt durch verschiedene Maschinenräume und durch das menschliche Treiben unserer Zeit in der Fabrik – und ist dabei von antiken Göttergestalten durchsetzt, die dieses Treiben gleichsam auf die Ewigkeit ausrichten sollen [...]. Aus der Maschinenhalle wird der Blick auf eine Landschaft hinausgeführt, in der sich wiederum der Sieg der menschlichen Technik über die Natur auswirkt – das Leitmotiv des Bildes.“⁵³⁵

Stilistisch ist die Veränderung der beiden letztgenannten Fresken Henselmanns im Vergleich zu den beiden ersten Wandarbeiten augenfällig. Kontur und Lokalfarbe werden zugunsten von malerischen Ausdrucksformen ganz aufgegeben. Auch inhaltlich sind Unterschiede festzustellen, die vom spielerisch-kindlichen zum ‚ernsthafte‘-antikisierenden reichen. Inwieweit diese Entwicklung hin zu einer eher konservativen Malweise mit traditionellen Bildinhalten parallel zu Veränderungen anderer Werke dieser Zeit verläuft und welche Ursachen für diese Entwicklung angeführt werden können, soll im folgenden Kapitel dargestellt werden.

4.3 Exilkunst – Dekorationskunst

Eine erste Betrachtung der in diesen Jahren entstandenen Arbeiten lässt vermuten, dass Henselmann zunächst versuchte, in Anknüpfung an Arbeiten aus Mannheimer Zeit wie *Gartencafé mit Pavillon*, das zwischen 1930 und 1935 entstanden war [170], seine eigene Bildsprache entsprechend weiterzuführen und gleichzeitig Motive zu adaptieren, die vor ihm bereits andere, im Tessin lebende und arbeitende Künstler dargestellt hatten.⁵³⁶ Wie die bisherige Analyse der Tessiner Jahre zeigte, waren die Arbeiten Richard Seewalds wahrscheinlich von besonderer Bedeutung für Albert E. Henselmann, und es bleibt nun zu untersuchen, wie sich dieser Einfluss auf die zwischen

⁵³⁴ Die genannten Entwürfe befanden sich seit der Übersiedlung Seewalds in die Schweiz in Ronco. Sie sind Teil des Nachlasses, der von der Richard-und-Uli-Seewald-Stiftung in Ascona verwaltet wird; ebd., S. 60.

⁵³⁵ **Hans Christoph von Tavel**, *Ein Jahrhundert Schweizer Kunst. Malerei und Plastik. Von Böcklin bis Albert Giacometti*, Bern 1969, S. 32/ 33. Das Fresko wurde Mitte der neunziger Jahre beim Abriss des Fabrikgebäudes zerstört; **Henselmann**, Gespräch im Mai 2000, a.a.O.

⁵³⁶ Albert E. Henselmann, *Gartencafé mit Pavillon*, 1930-35, Öl auf Leinwand, 45x66 cm, bez.u.r.: AH., WV 538 [170]; Privatbesitz, Deutschland.

1938 und 1940 entstandenen Gemälde Henselmanns ausgewirkt haben könnte. Vergleicht man die bereits genannte Arbeit Henselmanns mit dem Titel *Ronco* mit einem Werk Seewalds [171], das ebenfalls dieses über dem Lago Maggiore gelegene Dorf zeigt, ist zunächst festzustellen, dass Henselmann im Hochformat den gleichen Blickwinkel von einem leicht höheren Standpunkt aus von Norden nach Süden über den See gewählt hat, wie dies Seewald bereits im Jahr 1919 im Querformat umgesetzt hatte.⁵³⁷ Richard Saedler beschrieb dieses Gemälde 1924 wie folgt:

„Nur auf reine Form und Farbe kommt es ihm an. Wie schlicht und einfach ist dies Dörfchen Ronco, das er da über dem Lago Maggiore malt. Von Einzelheiten kaum etwas: die Häuser ein paar helle Würfel, über die dunkle Dächer gestülpt sind, die Kirche in denkbar einfacher Form daraus aufragend, der Baum daneben nur ein paar breite Fächerteile, die Berge breit hingelagerte erdhafte Massen, kein Boot auf dem See, kein Mensch im Dorf, alles nur Natur, selbst das Dorf fast ein Stück davon, wie aus der Landschaft herausgewachsen.“⁵³⁸

Diese Beschreibung könnte ebenso auf Henselmanns *Ronco* zutreffen, hätte der Künstler nicht einige Details wie Fenster an den Häusern, Wellen auf dem See und Wolken am Himmel hinzugefügt. Auch wirkt die Darstellung bei Henselmann weniger atmosphärisch und durch eine betontere Linienführung bewegter. Diese ausgeprägte Linienführung sowie eine detailliertere Ausführung einzelner Bildelemente finden sich in einem weiteren Gemälde Seewalds mit dem Titel *Ronco*, das ebenfalls 1919 entstand.⁵³⁹ Neben den letztgenannten Arbeiten zeigen auch die Henselmann-Gemälde *Kleine Kapelle mit Garten* [172] und *Architektur im Süden* [173] die charakteristisch bewegte Linearität und Dynamik der Werke Seewalds.⁵⁴⁰ In *Kleine Kapelle mit Garten* wird deutlich, wie Henselmann eben nicht die Arbeiten anderer Künstler nachahmt, sondern vielmehr einzelne Bildelemente und Gestaltungsweisen zitiert. Vergleicht man die Bäume, welche die Kapelle bei Henselmann links und rechts flankieren, mit jenen aus Seewalds *Winter am Lago Maggiore* [174], so werden Ähnlichkeiten deutlich – auch wenn das Zitat nur anklingt.⁵⁴¹ Als eine der letzten Arbeiten in dieser Reihe von Tessiner Architektur- beziehungsweise Landschaftswerken

⁵³⁷ Richard Seewald, *Ronco*, 1919, ehemals Privatbesitz Deutschland [171]; **Heinrich Saedler**, *Richard Seewald*, München-Gladbach (sic!) 1924, Abb., o. S.

⁵³⁸ **Saedler**, a.a.O., S. 9/ 10.

⁵³⁹ *Richard Seewald (1889-1976). Zum 100. Geburtstag*, a.a.O., S. 41.

⁵⁴⁰ Albert E. Henselmann, *Kleine Kapelle mit Garten*, 1938, Öl auf Leinwand, 68x83 cm, bez.o.l.: (unleserlich), MiR, WV 702 [172]; *Architektur im Süden*, 1938, Öl auf Leinwand, 78,5x61,5 cm, bez.u.r.: A.E. Henselmann; o.r.: A. Henselmann, MiR, WV 701 [173].

⁵⁴¹ Richard Seewald, *Winter am Lago Maggiore*, 1930, Öl auf Leinwand, 48x69 cm, Privatbesitz [174]; *Richard Seewald (1889-1976). Zum 100. Geburtstag*, a.a.O., S. 54.

entstand 1938 *Kirche in Brissago* [175].⁵⁴² Hier tritt die Dynamik zugunsten der eher statischen Gestaltung eines architektonisch-geometrischen Kirchenbaus als zentrales Bildelement zurück. Der am linken Bildrand aufragende Campanile blockiert die Aussicht und lenkt den Blick rechts an der Kirche hin zu einem Berg auf der gegenüberliegenden Seite des Lago Maggiore. Die Linien in dieser Komposition verlieren ihre Bewegtheit und ihre herausragende Bedeutung. Ebenso wird die Neigung zur Lokalfarbigkeit negiert und die Pinselführung malerischer.

Zusammenfassend bleibt festzustellen, dass die Beschreibung des künstlerischen Schaffens Richard Seewalds durch Karl With aus dem Jahr 1926 ebenso auf die hier genannten Arbeiten Henselmanns zutreffen könnte:

„Seewald war niemals ein Programmierer; stets Maler, Zeichner, Erzähler – nie aber Grübler oder Manifestant. [...] So bedurfte Seewald auch niemals jener radikalen Mittel, die – um zur Klärung der Form zu gelangen – auf einen völligen Abbau des Gegenständlichen hinarbeiteten, oder – um zur bildlichen Verlebendigung zu kommen – dem Gestaltlichen eine überhitzt subjektive und eigenwillige Umdeutung widerfahren ließ.“⁵⁴³

Möglicherweise war der Einfluss Richard Seewalds auf frühe, im Tessin entstandene Werke Albert E. Henselmanns deshalb so groß, weil beide vor ein ähnliches Problem gestellt waren: Obwohl Seewald vor 1940 im Tessin bereits ein anerkannter Künstler und Ehrenbürger seines Wohnorts Ronco war, so blieb ihm der Zugang zu einer der zu diesem Zeitpunkt etabliertesten lokalen Künstlergruppen, der Gruppe *Der Große Bär*, versagt.⁵⁴⁴ Dieses Beispiel unterstreicht erneut, dass die Integration in ein von außen betrachtet scheinbar offenes künstlerisches Umfeld im Tessin für den Immigranten Henselmann nicht einfach war. Im Gegensatz zur offenen Kunst- und Kulturpolitik, wie sie Anfang der zwanziger Jahre in Mannheim praktiziert wurde, war die Tessiner Kunstszene von einer Abschottung nach außen, das heißt gegen die zahlreich in die Gegend strömenden Immigranten, geprägt. Dies erschwerte die Integration neu zugezogener Künstler erheblich.

⁵⁴² Albert E. Henselmann, *Kirche in Brissago*, 1938, Öl auf Leinwand, 102,5x77,5 cm, bez.l.u.: ALB. HENSELMANN; r.u.: MADONNA DEL GRAZIA, MiR, WV 700 [175].

⁵⁴³ **Karl With**, Richard Seewald, *Deutsche Kunst und Dekoration* 29, April 1926, S. 75.

⁵⁴⁴ **Sailer**, a.a.O., S. 34/220: Im Jahr 1939 wurde Richard Seewald Schweizer Staatsbürger und Ehrenbürger seiner Heimatgemeinde Ronco. **Holderegger/ Lüthi**, a.a.O., S. 97: Seewald konnte zwar mit Künstlern der Gruppe *Der Große Bär* ausstellen, sein Streben nach einer tatsächlichen Mitgliedschaft in der Gruppe wurde jedoch abgelehnt.

Albert E. Henselmann konnte sich weder durch öffentliche Aufträge – wegen des Arbeitsverbots und der Überwachung durch die Schweizer Behörden – noch durch die Aufnahme in die Tessiner Kunstszene, das heißt durch Mitgliedschaft in einer der lokalen Künstlergruppierungen, etablieren. Neben der Vereinigung *Der Große Bär* bestand um 1940 bereits die *Società degli Amici delle Belle Arti*, deren Mitglieder regelmäßig in Ascona zusammenkamen, denen sich Henselmann jedoch nicht angeschlossen hat.⁵⁴⁵ Obwohl er wahrscheinlich auch noch im weiteren Verlauf der vierziger Jahre Kontakt zu Richard Seewald und in jedem Fall zu Walter Helbig hatte, schlug sich deren künstlerisches Schaffen nicht tiefergehend im Schweizer Werk des Künstlers nieder.⁵⁴⁶ Er reagierte auf das vermeintlich ablehnende Umfeld, indem er sich in sein Atelier zurückzog und grundsätzliche Veränderungen in Malweise und Bildthematik vornahm. In den Jahren seit 1940 entstanden in der Malerei und Zeichnung vorwiegend Porträts, Akte und Blumenstillleben, die sich in ihrer konventionell-malerischen Manier deutlich von den dynamisch linearen Kompositionen der frühen Schweizer Arbeiten unterscheiden [176].⁵⁴⁷

4.3.1 Das Stilleben

Betrachtet man zwei im Jahr 1940 entstandene Blumenstillleben, so wird die nachhaltige Veränderung der Malweise zu den kurz zuvor entstandenen, oben ausführlich erläuterten Arbeiten deutlich [177-178].⁵⁴⁸ Die beiden Aquarelle zeigen mit schnellen Pinselstrichen in naturalistischer Manier gemalte Blumenarrangements. Was die Farbigkeit der beiden Gemälde anbelangt, ist festzustellen, dass der Künstler sich nicht festlegt: Er wählt, je nach Art und Aussehen der dargestellten Pflanze, kräftige Farben oder Pastelltöne.⁵⁴⁹ Zwei weitere in Öl ausgeführte Blumenstillleben, eines undatiert, ein anderes auf 1946 datiert, unterstreichen erneut, wie unterschiedlich Henselmann malerische Mittel einzusetzen wusste. Das undatierte Gemälde mit dem Titel *Hortensien* zeigt einen Tisch, auf dem im Vordergrund verschiedene Früchte arrangiert sind und

⁵⁴⁵ Lt. **Josef Bärswyl**, Galerie AAA, Ascona (langjähriger Archivar der Künstlervereinigung) war Albert E. Henselmann nicht Mitglied der *Società degli Amici delle Belle Arti* [Gespräch vom 9.3.2001].

⁵⁴⁶ Kontakt zu Walter Helbig, vgl. Albert E. Henselmann, *Der Maler Helbig*, Tusche auf Japanpapier (Skizze), 1942, bez.u.r.: Maler/ Helbig/ ASCONA 42, MiR, WV 957.

⁵⁴⁷ Eine zeitgenössische Fotografie im Nachlass zeigt den Maler im Garten seines Hauses bei der Arbeit an einem Blumenstillleben [STA OG] [176].

⁵⁴⁸ Albert E. Henselmann, *Lilien im Tessin*, 1940, Aquarell auf Papier, 28x30 cm, bez.o.r.: 6. Juli/ 40; u.r.: AHenselmann, Privatbesitz, Deutschland, WV 835 [177]; *Lilien*, 1943, Aquarell auf Papier, Größe unbekannt, bez.u.l.: Alb. Henselmann/ 43/ Minusio, Privatbesitz, Schweiz, WV 975; Fotografie im Nachlass [STA OG] [178].

⁵⁴⁹ Ein weiteres Blumenstillleben, das wahrscheinlich als Aquarell ausgeführt wurde, liegt nur als kleinformatiges Schwarz-Weiß-Foto [STA OG] vor, so dass zur Farbigkeit keine Aussagen gemacht werden können.

dahinter eine Vase mit Hortensien steht [179].⁵⁵⁰ Der Hintergrund bleibt, wie bei den meisten Blumenstillleben, die bis heute bekannt sind, undifferenziert. Die Farbe ist deckend, mit kurzen Pinselstrichen aufgetragen. Das naturalistische Erscheinungsbild des Hortensienstraußes steht im Mittelpunkt des künstlerischen Interesses. Ganz anders in Komposition, Farbigkeit und Farbauftrag erscheint ein auf 1946 datiertes Gemälde mit dem Titel *Blumen und Blick auf den Lago Maggiore, Tessin*, das wahrscheinlich den Ausblick über den See von der neuen Wohnung in der Scalinatta wiedergibt [180].⁵⁵¹ Diese Arbeit zeigt im Vordergrund auf einer Fensterbank einen üppigen Blumenstrauß, der beinahe die gesamte Höhe und Breite des Bildes einnimmt. Links am Bildrand sieht man einen halb geschlossenen Festerladen, rechts wird der Blick des Betrachters frei über ein Balkongeländer und tiefer gelegene Häuser auf den See und die sich dahinter erhebende Bergkette gelenkt. Der obere Bildrand wird durch einen strahlend blauen Himmel abgeschlossen. In Farbigkeit und Farbauftrag wirkt die Arbeit weniger naturalistisch. Die Farben selbst sind um einiges leuchtender und teilweise scheinbar unvermischt aufgetragen. Farbflächen und Lokalfarbe erhalten insbesondere in der Ausgestaltung des Hintergrunds mit See und Gebirge eine größere Bedeutung.

Es stellt sich die Frage auf welche eigenen oder anderen Vorbilder diese Art der Blumenstillleben zurückgeht. Henselmann hatte dieses Sujet vereinzelt bereits in früheren Jahren und in unterschiedlicher Weise bedient, im Tessin entstanden nun innerhalb eines Zeitraums von etwa zehn Jahren eine Vielzahl ähnlicher Stillleben.⁵⁵² Obwohl die Stilllebenmalerei in der Schweizer Kunst keine Tradition hatte, muss man fragen, ob sich in Henselmanns Tessiner Umfeld Künstler finden lassen, die vergleichbare Arbeiten geschaffen und einen gewissen Bekanntheitsgrad über das Private hinaus erlangt hatten, so dass ihre Arbeiten auch für Henselmann hätten zugänglich sein können.⁵⁵³ Da dies nicht der Fall zu sein scheint, lässt sich vermuten, dass Henselmann, den dekorativen Charakter seiner Blumenbilder betonend, nicht unmittelbar bestimmte Künstler oder

⁵⁵⁰ Albert E. Henselmann, Hortensien, vierziger Jahre, Öl auf Leinwand, 67x85 cm, unbez., Privatbesitz, USA, WV 795a [179].

⁵⁵¹ Albert E. Henselmann, Blumen am Fenster mit Blick auf den Lago Maggiore, Tessin, 1946, Öl auf Leinwand, 110x70 cm, unbez., Privatbesitz, USA, WV 1043 [180].

⁵⁵² Erste Blumenstudien sind von 1908 überliefert (Aquarell/ Bleistift auf Papier, 46x65 cm, Privatbesitz, Deutschland, WV 6); im Museum im Ritterhaus finden sich zwei Skizzen zu Blumenbildern um 1915 (Bleistift auf Papier, 37,5x44 cm, WV 166 und 54x44 cm, WV 167); alle genannten Werke sind akademische Studien zum Thema *Blumen*. Auf 1920 datiert ein stilistisch dem Expressionismus zuzurechnendes *Blumenstillleben mit Früchten* (Öl auf Leinwand, 40,5x48 cm, WV 240) in Privatbesitz, USA. In den vierziger Jahren entstanden mindestens 18 heute bekannte Gemälde und Zeichnungen, die Blumen zeigen (vgl. Werkverzeichnis).

⁵⁵³ **von Tavel**, a.a.O., S. 35/ 57, benennt drei Motive der landläufigen Bilderwelt in der Schweiz: 1. Befreiungs- und Heldengeschichte mit Soldaten, 2. Volk in seiner ländlichen und häuslichen Umwelt, 3. Landschaft und ihre Tiere.

künstlerische Traditionen rezipierte, sondern vielmehr einen privat-häuslichen, mehr konventionell-dekorativ orientierten Kunstgeschmack bedienen wollte. Darauf deutet die Tatsache hin, dass sich zahlreiche dieser Blumenbilder noch heute im Privatbesitz von Verwandten und Bekannten des Künstlers nachweisen lassen. Darüber hinaus ist der Verbleib einiger Arbeiten, die als Fotografien im Nachlass dokumentiert sind und sich wahrscheinlich in Privatbesitz befinden, nicht mehr zu belegen.⁵⁵⁴

4.3.2 Aktdarstellungen und die Vorbilder Maillol, Modigliani und Picasso

Neben Blumenstillleben entstanden in den vierziger Jahren zahlreiche Aktdarstellungen, die scheinbar auf unterschiedlichste Einflüsse zurückgehen. Während einige Arbeiten in die Nähe zu Werken von so unterschiedlichen Künstlern wie Aristide Maillol und Amedeo Modigliani gerückt werden können, zeigen andere Ähnlichkeiten mit Werken Pablo Picassos. Die Arbeiten Maillols dürften Henselmann bereits aus seiner Studienzeit sowie aus den Mannheimer Jahren bekannt gewesen sein. In der Sammlung der Städtischen Kunsthalle Mannheim befand sich eine Plastik mit dem Titel *Die Badende* von Maillol, die Fritz Wichert 1913 von der Pariser Kunsthandlung Vollard erworben hatte.⁵⁵⁵ Seit Mitte der zwanziger Jahre wuchs die internationale Anerkennung Maillols aufgrund von Buchillustrationen sowie Ausstellungen in Europa und den USA; des Weiteren erschien 1925 die erste Monografie des Kunsthistorikers Alfred Kuhn.⁵⁵⁶ Der holländische Autor W.F.A. Roell glaubte sogar, mit Deutschland das Ursprungsland des Ruhmes von Maillol gefunden zu haben.⁵⁵⁷ Ganz ähnlich schätzte Julius Meier-Graefe die Bedeutung des Künstlers für die deutsche Bildhauerei ein, indem er alle deutschen Plastiker bereits im Jahr 1912 als dessen Nachfolger bezeichnete.⁵⁵⁸ Darüber hinaus zeigt die Berichterstattung über die erste größere

⁵⁵⁴ **Beatrice Werner**, geb. Henselmann, berichtet von zahlreichen Blumenstillleben, die in der Schweiz entstanden und an private Sammler dort gingen. Blumenstillleben im Nachlass und in Privatbesitz (vgl. Werkverzeichnis).

⁵⁵⁵ **Susanne Schiller**, Die Stiftung Sally Falk. Ein Sammler und seine Bedeutung für die Mannheimer Kunsthalle, *Stiftung und Sammlung Sally Falk*, herausgegeben von der Städtischen Kunsthalle Mannheim, Mannheim 1994, S. 11-65 (= Kunst und Dokumentation 11), S. 13.

⁵⁵⁶ **Ursel Berger**, Daten zu Leben und Werk, *Aristide Maillol*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Ursel Berger und Jörg Zutter, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Georg-Kolbe-Museum Berlin, München/ New York 1996, S. 14/ 15. **Arie Hartog**, Zwischen ‚Ausdrucks-Plastik‘ und ‚Klassik‘. Die Rezeption Maillols in Deutschland, ebd., S. 182.

⁵⁵⁷ **W.F.A. Roell**, Bij Aristide Maillol, *Elseviers geillustreerd Maandschrift* 34, Band 1, 1924, S. 1-5; zitiert nach **Arie Hartog**, Zwischen ‚Ausdrucks-Plastik‘ und ‚Klassik‘. Die Rezeption Maillols in Deutschland, *Aristide Maillol*, a.a.O., S. 181.

⁵⁵⁸ **Julius Meier-Graefe**, Pariser Reaktionen, *Kunst und Künstler* 10, 1911/ 12, S. 444-448; zitiert nach **Hartog**, Zwischen ‚Ausdrucks-Plastik‘ und ‚Klassik‘. Die Rezeption Maillols in Deutschland, *Aristide Maillol*, a.a.O., S. 182. Ein grundsätzliches Interesse Henselmanns an den Schriften von Julius Meier-Graefe sowie an der französischen Kunst zeigen die zahlreichen Künstler-Monografien, die sich in der

Einzelausstellung Maillols in Deutschland in der Berliner Galerie Flechthelm beispielhaft, wie hoch die Bedeutung des Künstlers in der deutschen (Fach-)Presse eingeschätzt wurde.⁵⁵⁹ Die Ende November 1928 eröffnete Ausstellung präsentierte 46 Plastiken sowie Druckgrafiken, Gemälde und Zeichnungen; Berichte über diese Schau fanden sich in *Kunstchronik und Kunstmarkt*, in *Das Kunstblatt* und in *Der Cicerone*.⁵⁶⁰

Es ist davon auszugehen, dass Henselmann die Plastik Maillols in der Städtischen Kunsthalle Mannheim sowie einige Berichte und Publikationen in Zeitungen und Zeitschriften kannte. Dies macht ein Vergleich von Zeichnungen der beiden Künstler deutlich. Aristide Maillol zeigt sein Modell *Dina* [181] ähnlich rückenansichtig, wie Albert E. Henselmann das seine [182].⁵⁶¹ Dennoch ist bei Henselmann festzustellen, dass zwar die Lagerung der Gestalt in Rückenansicht aufgegriffen wird, die Körperlichkeit des Modells jedoch weit weniger im Vordergrund steht als dies bei Maillol der Fall ist. So scheint der Künstler hier weniger eine Zeichnung Maillols nachgeahmt oder gar kopiert, als vielmehr die Art des Ausdrucks zitiert zu haben.

Untersucht man das Tessiner Werk Henselmans nach weiteren Zitaten, so erinnern einzelne Arbeiten an Vorbilder Amedeo Modiglianis [183].⁵⁶² Gleich Modiglianis *Akt* lagert Henselmann sein Modell seitlich auf einem Kissen aufgestützt, den Körper frontal dem Betrachter zugewandt.⁵⁶³ Auch der Gestus des dem freien Arm zugeneigten Kopfes sowie des in die ausladende Hüfte gelegten Arms ist identisch; hinzu kommt der manieristisch zur Seite gebogene und gelängte Hals. Auch was die Wahl des Bildausschnitts und die Komposition anbelangt, sind das Gemälde und die Zeichnung

Bibliothek des Künstlers fanden: **Julius Meier-Graefe**, *Vincent van Gogh*, 3. Auflage, München 1910; *Degas*, München 1920; *Cézanne und sein Kreis*, München 1920-22; *Courbet*, Berlin 1921; *Lautrec*, München 1921; *Corot*, Berlin 1930 (Letzteres verlegt von Bruno Cassirer).

⁵⁵⁹ **Hartog**, Zwischen ‚Ausdrucks-Plastik‘ und ‚Klassik‘. Die Rezeption Maillols in Deutschland, *Aristide Maillol*, a.a.O., S. 185.

⁵⁶⁰ *Kunstchronik und Kunstmarkt* 62, NF 35, 1928/ 29, S. 123f; *Das Kunstblatt* 12, 1928, S. 380; *Der Cicerone* 20, 1928, S. 805-807.

⁵⁶¹ Aristide Maillol, *Dina*, 1941 [181]; *Aristide Maillol*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Ursel Berger und Jörg Zutter, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Georg-Kolbe-Museum Berlin, München/ New York 1996, S. 114. Albert E. Henselmann, *Liegender Rückenakt*, 1947, Buntstift/ Bleistift auf Papier, ungleichmäßig zugeschnitten, 23,5x31,5 cm, bez.u.r.: A Henselmann 47/ A Henselmann 47, MiR, WV 1062 [182].

⁵⁶² Albert E. Henselmann, *Liegender Akt*, 1947, Buntstift auf Papier, 22x31 cm, bez.o.r.: AHenselmann/ 47, MiR, WV 1069 [183].

⁵⁶³ Amedeo Modigliani, *Akt*, 1917 [184 – ohne Abb.]; Abbildung in **Curt Stoermer**, *Erinnerungen an Modigliani*, *Der Querschnitt* 11, Juni 1931, S. 387-390. Farbbildung in: **Karl Ruhrberg**, *Malerei, Kunst des 20. Jahrhunderts*, herausgegeben von Ingo F. Walther, Köln 2000, S. 90 oben: *Akt auf blauem Kissen*, 1917, Öl auf Leinwand, 65,5x100,9 cm, National Gallery of Art, Washington.

gleich. Eine weitere Zeichnung auch aus dem Jahr 1947 weist eine ähnliche Nähe auf [185].⁵⁶⁴ Hier liegt das Modell mit über den Kopf gestreckten, angewinkelten Armen auf Kissen und schaut den Betrachter, vergleichbar mit Modiglianis *Schlafender Frau* [186-187], mit großen, dunklen Augen an.⁵⁶⁵ Da es im Œuvre Henselmanns keine weiteren bekannten Arbeiten gibt, die denen Modiglianis derart nahe stehen, stellt sich die Frage, wie diese auffallende Ähnlichkeit zustande kommen konnte. Henselmann sah wahrscheinlich bereits während seines Parisaufenthalts im Herbst 1926 Arbeiten des französischen Künstlers in einer Retrospektive im Pariser *Salon des Indépendants* oder in der Ausstellung *Modigliani* in der *Galerie des Quatre Chemins*.⁵⁶⁶ Neben den beiden bereits genannten Abbildungen in der Zeitschrift *Kunst und Künstler*, die den beiden Zeichnungen als unmittelbare Vorlage gedient haben können, zeigen zahlreiche weitere Publikationen in der deutschsprachigen Presse der zwanziger bis vierziger Jahre, wie zum Beispiel in *Der Querschnitt*, *Das Kunstblatt* und *Deutsche Kunst und Dekoration*, dass die Werke Modiglianis dort ausführlich, zum Teil mit umfangreicher Bebilderung, besprochen wurden und von Henselmann wahrgenommen werden konnten.⁵⁶⁷ Zwar finden sich in der Bibliothek des Künstlers keine Hinweise mehr auf Literatur zu Modigliani und seiner Kunst, aus Berichten seines Sohnes geht jedoch hervor, dass sein Vater – trotz mangelhafter Fremdsprachenkenntnisse – verschiedene europäische Kunstzeitschriften

⁵⁶⁴ Albert E. Henselmann, *Liegender Akt*, 1947, Buntstift auf Papier, 18x28 cm, bez.u.l.: A Henselmann, MiR, WV 1066 [185].

⁵⁶⁵ Amedeo Modigliani, *Schlafende Frau*, Datierung und Verbleib unbekannt, Abbildung zu **Gustave Coquirot**, Modigliani, *Kunst und Künstler* 26, Heft 12, 1928, S. 466 [186]. Eine weitere ähnliche Arbeit Modiglianis ist ein *Liegender Akt*, 1917; Abbildung in **T.H.** Vom Geist der Linie *Deutsche Kunst und Dekoration* 56, April 1925, S. 209. Farbabbildung in *Malerei der Welt*, herausgegeben von Ingo F. Walther, Band II, Von der Romantik bis zur Gegenwart, Köln 1995, S. 578 unten: *Liegender weiblicher Akt auf weißem Kissen*, 1917, Öl auf Leinwand, 60x92 cm, Staatsgalerie Stuttgart [187].

⁵⁶⁶ **Henselmann**, E-mail vom 21.5.2001: Albert E. Henselmann kannte Werke Modiglianis aus der Zeit während seines Parisaufenthalts im Herbst 1926 (vgl. auch Zeitungsberichte **STA OG**: ZA 94/ 257: Latin Quarter Notes, *The Chicago Tribune* (Ausgabe Paris), 8.9.1926. Berichte darüber in: *The Chicago Tribune* über einen Mannheimer Künstler, *Neues Mannheimer Volksblatt*, 20.9.1926; ZA 94/ 38). **Werner Schmalenbach**, *Amedeo Modigliani. Malerei – Skulpturen – Zeichnungen*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf und dem Kunsthaus Zürich, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf und im Kunsthaus Zürich 1991, München 1990, S. 210.

⁵⁶⁷ Teile der Bibliothek wurden nach dem Tod des Künstlers an karitative Einrichtungen verschenkt; **Henselmann**, Gespräch im Mai 2000, a.a.O. Jedoch finden sich Autoren wie Gotthard Jedlicka und Florent Fels in der Bibliothek, die auch über Modigliani geschrieben haben. **Adolphe Basler**, Modigliani, *Kunst und Künstler* 28, Heft 9, 1930, S. 355-363. **Florent Fels**, Modigliani, *Der Querschnitt* 6, Juli 1926, S. 522-525. **O.L.**, Gemälde von Modigliani, *Deutsche Kunst und Dekoration* 56, Juli 1925, S. 203-204. **Ludwig Meidner**, Erinnerungen an Modigliani, *Das Kunstblatt* 15, Februar 1931, S. 48-52. **Ludwig Meidner**, Erinnerungen an den jungen Modigliani, *Neue Züricher Zeitung* vom 29.9.1946. Dazu kommen zahlreiche französische und italienische Publikationen, die Henselmann ebenfalls gekannt haben könnte.

besaß.⁵⁶⁸ Dieser Zugriff auf die internationale Fachpresse war in den Schweizer Exiljahren von entscheidender Bedeutung für das Schaffen des in seiner Reise- und Bewegungsfreiheit stark eingeschränkten Künstlers.⁵⁶⁹ Aufgrund dieser – auch nach Kriegsende fortbestehender – Einschränkungen war es ihm wahrscheinlich auch nicht möglich, im Jahr 1946 die erste Einzelausstellung Modiglianis in Italien in der *Casa della Cultura* im verhältnismäßig nahe gelegenen Mailand zu besuchen.⁵⁷⁰ Neben der Kenntnis von Modiglianis Arbeiten aus Pariser Jahren sowie aus Zeitungs- und Zeitschriftenvorlagen könnte hier auch der Kontakt mit Alberto Giacometti von Bedeutung gewesen sein. Giacometti, der mit Henselmann befreundet war und ihn von Zeit zu Zeit in Minusio besuchte, schätzte das Werk Modiglianis sehr.⁵⁷¹

Ein weiterer Akt aus den vierziger Jahren erinnert an Gemälde Pablo Picassos aus den zwanziger Jahren [188].⁵⁷² Auf der Abbildung sieht man eine Frau, die seitlich auf Kissen gelagert, ihren zur Decke gewandten Kopf auf die aufgestützte Hand legt. Der Unterschenkel des unten liegenden Beins ist nach hinten abgewinkelt und entzieht sich so dem Blick des Betrachters. Während die Formen des üppigen Torsos detailliert und anatomisch korrekt herausgearbeitet werden, erinnert die Umsetzung des Kopfs und des Stützarms an Abstrahierungen, wie sie von Picasso bekannt sind: Die Proportionen des Arms im Verhältnis zu Kopf und Körper sind aufgehoben; Unterarm, Hand und Finger haben kubischen Charakter. Das Gesicht und insbesondere die dunklen Augenhöhlen wirken maskenhaft erstarrt [189].⁵⁷³

Darüber hinaus findet sich ein weiteres Gemälde im Nachlass Henselmanns [190], das in einzelnen Bildteilen sowohl Arbeiten zum Thema *Badende* von Cézanne als auch Picassos

⁵⁶⁸ **Henselmann**, E-mail vom 21.5.2001. Henselmann sprach kaum Französisch oder Italienisch (später in den USA sprach er ein sehr schlechtes Englisch, das er selbst sein „präkolumbianisches Englisch“ nannte); **Henselmann**, Gespräch im Mai 2000, a.a.O.

⁵⁶⁹ Auch nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs konnte Henselmann nicht frei reisen. So mussten er und seine Familie zum Beispiel für Familienbesuche in England immer wieder Reiseanträge stellen; vgl. Schriftverkehr zur Beantragung der Ausstellung eines Identitäts-Ausweises für eine Reise nach England, **Akten Schweizer Bundesarchiv**, Bern E 4264 1988/ 2 804.

⁵⁷⁰ **Gaston Diehl**, *Modigliani*, München 1990, S. 95.

⁵⁷¹ Vgl. **Schmalenbach**, a.a.O., S. 193; Alberto Giacometti über Amedeo Modigliani im Februar 1964.

⁵⁷² Albert E. Henselmann, *Liegender weiblicher Akt (Musik)*, vierziger Jahre, Öl auf Leinwand, 69x92,5 cm, unbez., MiR, WV 827 [188]; Fotografie im Nachlass **[STA OG]** Rückseite bez.: ÖLGEMÄLDE MUSIK/ 1.00-0.80 M.

⁵⁷³ Vgl. Arbeiten von Pablo Picasso aus den zwanziger Jahren, zum Beispiel: Pablo Picasso, *By the Sea*, 1923, Öl auf Holz, 81x100 cm, Privatbesitz [189]; **Alfred H. Barr Jr.**, *Picasso. Fifty Years of His Art at the Museum of Modern Art New York*, Boston 1974, S. 130: Die liegende, weibliche Gestalt im Vordergrund zeigt ähnliche Merkmale in der Ausgestaltung der oberen Körperhälfte, auch wenn der Duktus bei Picasso weit weniger malerisch gehalten ist.

Demoiselles d'Avignon von 1907 [191] zu zitieren scheint.⁵⁷⁴ Zunächst wird eine grundsätzliche, bildthematische Nähe zu Werken Cézannes wie zum Beispiel dem Gemälde *Weibliche Badende vor einem Zelt* von 1883 bis 1885 deutlich [192].⁵⁷⁵ Was die Ausgestaltung der einzelnen Figuren anbelangt, so fällt – abweichend von den Werken Paul Cézannes – die Bewegung hin zur Reduktion der Körperlichkeit in geometrisch-kubische Formen auf, wie sie eher bei Picasso anzutreffen sind. Diese Entwicklung findet im Zusammenspiel von Vorder- und Hintergrund ihren Ausdruck. Die beiden stehenden Frauenakte im Vordergrund bleiben trotz der geometrisierenden Abstrahierung, die in der Gestaltung von Armen, Leib und Oberschenkeln des linken Akts deutlich wird, einer naturnahen Gegenständlichkeit verhaftet. Im Gegensatz dazu löst sich der Hintergrund in Körperfragmente auf, wie man sie von der Negierung rationaler räumlicher Zusammenhänge der Arbeiten Picassos zu kennen glaubt. Rechts unten erkennt der Betrachter den erhobenen Kopf einer auf dem Bauch liegenden Gestalt mit überkreuzten Armen. Darüber, ohne körperlich-logischen Zusammenhang zu einem der weiblichen Akte, findet sich die Zehenpartie eines rechten Fußes, eingebunden in geometrische Formen, die sich um ihn gruppieren.⁵⁷⁶ Zwischen den beiden Frauenakten im Vordergrund ist, nach hinten versetzt, eine weitere Gestalt zu erkennen, deren Gesicht bis zur Maskenhaftigkeit auf Linien und Formen reduziert ist. Im linken Bildhintergrund lassen sich in den geometrischen Formen nur noch vereinzelt figürliche Elemente finden. Eines der auffälligsten Zitate von Picasso ist in diesem Bereich die Hand, die von hinten herausgreifend den rechten Arm des Frauenakts im Vordergrund umgreift. Sie ist auf die reine, schwarze Linie reduziert, so dass der Untergrund sichtbar bleibt. In diesem Gemälde scheint Henselmann mittels Zitaten aus Werken Pablo Picassos seine eigene Ansicht von der Entwicklung der Abstrahierung bildlich umgesetzt zu haben. Von der Frauengestalt rechts vorne ausgehend nähert sich die Darstellung allmählich einer geometrisch-kubischen Wiedergabe von Körpern und Formen. Dies geschieht in einer Bewegung über den Frauenakt links im Vordergrund und von dort im Hintergrund zurück von links nach rechts, wo im Ausgang der Entwicklung eine zur Linie reduzierte Hand den Kreis schließt, indem sie in Beziehung zu dem naturalistisch ausgearbeiteten Akt im Vordergrund tritt.

⁵⁷⁴ Albert E. Henselmann, *Badende Mädchen, vierziger Jahre*, Öl auf Leinwand, 89x117 cm, zwei Leinwände übereinander/ übermalt?, bez.u.l.: A.E.Henselmann, WV 818 [190]. Pablo Picasso, *Demoiselles d'Avignon*, 1907. Öl auf Leinwand, 243,9x233,7 cm, The Museum of Modern Art, New York [191]; **William Rubin**, *Picasso und Braque. Die Geburt des Kubismus*, Ausstellungskatalog, deutsche Ausgabe, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Kunstmuseum Basel, 3. Auflage, München 1990, Abb. 1, S. 67.

⁵⁷⁵ Paul Cézanne, *Weibliche Badende vor einem Zelt*, 1883-1885, Öl auf Leinwand, 63,5x81 cm, Staatsgalerie Stuttgart [192]; **Adriani**, a.a.O., Abb. 34, S. 129-131.

⁵⁷⁶ Zur fragmentarischen Wiedergabe von einzelnen Körperteilen vgl. Abb 123.

Es gibt verschiedene Möglichkeiten, wie Henselmann die *Badenden* von Cézanne und Aktdarstellungen Picassos kennen gelernt haben könnte. Zunächst finden sich in seiner Bibliothek Publikationen von Julius Meier-Graefe über Cézanne und von Maurice Raynal über Picasso. Beide datieren zwischen 1920 und 1922 und enthielten möglicherweise Abbildungsbeispiele von Gemälden Cézannes beziehungsweise früher Werke Picassos.⁵⁷⁷ Was Letzteren anbelangt, so konnte Henselmann aber auch bereits die Picasso-Ausstellung in der Münchner Modernen Galerie Thannhauser im Februar 1913 gesehen haben, die mit 100 Arbeiten eine Übersicht der Jahre von 1902 bis 1912 präsentierte.⁵⁷⁸

Neben Aktzeichnungen und -gemälden, die den Einfluss zeitgenössischer, bedeutender Künstler widerspiegeln, entstanden zahlreiche weitere Aktdarstellungen als Einzelblattskizzen, in Skizzenbüchern oder Blöcken sowie als Gemälde, die sich nur schwer in der Tradition von Werken anderer Künstler betrachten lassen und die zum Teil den Charakter akademischer Studien besitzen.⁵⁷⁹ Letzteres zeigt das Beispiel verschiedener Skizzen: Auf dem Blatt eines Skizzenbuchs aus dem Jahr 1941 wird die Muskulatur eines Mannes in Rückenansicht detailgenau herausgearbeitet [193].⁵⁸⁰ Ein undatiertes Entwurf, wahrscheinlich aus der ersten Hälfte der vierziger Jahre, zeigt im Vordergrund die Studie eines Torsos, an dessen Rumpf und Oberschenkel die entsprechenden Muskelpartien ebenso deutlich wiedergegeben wurden [194].⁵⁸¹ Eine weitere Arbeit aus dieser Zeit vergleicht die seitenansichtige Figur eines jungen Mädchens im Vordergrund mit der einer älteren Frau in Rückenansicht dahinter [195].⁵⁸²

Die Gegenüberstellung von mehreren Aktgemälden aus den vierziger Jahren, die zum Teil im Original vorliegen, zum Teil aber lediglich als Fotografie im Nachlass vorhanden sind, zeigt die Problematik, die sich bei der stilistischen Einordnung der Akte Henselmanns aus Schweizer Zeit ergibt. Der Künstler scheint sich in dieser Phase an sehr unterschiedlichen künstlerischen Vorbildern

⁵⁷⁷ **Julius Meier-Graefe**, *Cézanne und sein Kreis*, München 1920-22 und **Maurice Raynal**, *Picasso*, München 1921; **Henselmann**, Gespräch im Mai 2000, a.a.O.

⁵⁷⁸ **von Lüttichau**, Die Moderne Galerie Heinrich Thannhauser in München, *Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905-1933*, a.a.O., S. 304.

⁵⁷⁹ Vgl. Werkverzeichnis.

⁵⁸⁰ Albert E. Henselmann, Rückenstudie, Blatt eines Skizzenbuchs von 1941, Bleistift auf Papier, 49x34,5 cm, bez., MiR, WV 936 [193].

⁵⁸¹ Albert E. Henselmann, Aktstudie, 1940-45, Buntstift auf Papier, 33,5x25 cm, unbez., MiR, WV 916 [194].

⁵⁸² Albert E. Henselmann, Zwei stehende Akte, 1940-45, Buntstift auf Papier, 33,5x25 cm, bez.u.r.: A.EH., MiR, WV 915 [195].

orientiert und nur in geringem Maße eine eigene, in sich geschlossene Bildsprache entwickelt zu haben.

Das Gemälde eines sitzenden Rückenakts aus dem Jahr 1945 zeigt die Vermischung malerischer Elemente in der Ausarbeitung des Hintergrunds sowie des Bereichs um das über das Knie gelegte Bein mit schnellen, kurzen Pinselstrichen und zeichnerisch-linearen Elementen wie der betonten Umrisslinie an Rücken und Bauch der sitzenden Frau [196].⁵⁸³ Ganz ähnlich geschieht dies im ein Jahr später entstandenen Gemälde *Mutter und Kind*, die auf einem Bett oder Teppich liegend dargestellt sind [197].⁵⁸⁴ Hier zeigt sich der Bildhintergrund noch undifferenzierter in Farbflecken und -flächen aufgelöst, während die Umrisslinien der Mutter, besonders am linken Fuß der Frau, und des Kinds stark betont sind. Diese Umrisslinien fassen den dunkleren Körper der Mutter und den helleren des Kinds vor einer blau-violetten und roséfarbigen Unterlage.⁵⁸⁵ Betrachtet man die Gesichter der beiden Personen, fällt auf, dass sie ähnlich maskenhaft wie andere bereits genannte Arbeiten aus dieser Zeit sind. Dass jedoch keines der hier genannten Merkmale wie die Vermischung von linearen und malerischen Elementen sowie die Maskenhaftigkeit der Gesichter feste Eigenschaften der in den vierziger Jahren entstandenen Aktbildnisse sind, demonstriert ein liegender Akt, der sich als Detailaufnahme im Nachlass erhalten hat [198].⁵⁸⁶ Aufgrund des stark malerischen Charakters der kurzen, schnell und wahrscheinlich pastos aufgetragenen Pinselstriche lässt sich diese Arbeit in der Tradition früher Akte Henselmanns aus seinen ersten Schaffensjahren sehen: Ebenfalls in Schweizer Privatbesitz findet sich ein bereits genannter sitzender Frauenakt mit entblößter Brust, der eine ähnliche, dem deutschen Spätimpressionismus verbundene Handschrift zeigt.⁵⁸⁷

Neben der Uneinheitlichkeit in Stilmitteln und Maltechnik fällt auf, dass im Verhältnis zu den zahlreichen Skizzen im Nachlass der Verbleib nur weniger tatsächlich ausgeführter Gemälde bekannt ist. Viele Aktbilder wurden zwar zumeist in Form von Schwarz-Weiß-Fotografien vom Künstler selbst dokumentiert und finden sich auch im Nachlass, sie sind jedoch nicht näher bezeichnet, was einen Nachweis über den Verbleib der Arbeiten erschwert. Dies lässt allerdings auch hier die Vermutung zu, dass Henselmann, ähnlich wie im Fall der Blumenstillleben, entgegen

⁵⁸³ Albert Henselmann, *Nude*, vierziger Jahre, Öl auf Leinwand kartoniert, 50x39,5 cm, unbez., WV 809. [196].

⁵⁸⁴ Albert E. Henselmann, *Mutter und Kind*, 1946, Öl auf Spanplatte, 75x91 cm, bez.o.l.: A.Henselmann/ 46, WV 1032 [197]; Fotografie im Nachlass [STA OG] Rückseite bez.: Mutter und Kind/ Rosé violett dunkler/ und heller Körper/ 1.10-0.80 Meter.

⁵⁸⁵ Vgl. die Farbestimmung auf der Rückseite der genannten Fotografie im Nachlass.

⁵⁸⁶ Albert E. Henselmann, *Liegender Akt*, vor 1948, Öl, Größe und Verbleib unbekannt, unbez., WV 1082; Fotografie im Nachlass [STA OG] Rückseite bez.: Karl Grether/ Basel/ 7.V.1948 [198].

⁵⁸⁷ Albert E. Henselmann, *Frauenbildnis mit entblößter Brust*, 1910, vgl. Abb. 8/ FN 55.

den ursprünglichen Bedingungen seiner Aufenthaltserlaubnis, zahlreiche Werke in Privatbesitz veräußern konnte.

4.3.3 Porträts der Exiljahre

Die Annahme, dass Henselmann trotz des verhängten Arbeitsverbots Arbeiten an Privatpersonen verkaufte, wird durch zahlreiche Porträts, die in dieser Zeit entstanden sind, erneut bestärkt. Diese Bildnisse wurden in naturalistisch-malerischer Weise in unterschiedlichen Medien ausgeführt und zeigen wahrscheinlich zumeist Personen aus dem unmittelbaren Umfeld des Künstlers. So findet sich in Schweizer Privatbesitz ein im Jahr 1947 entstandenes, sehr schlecht erhaltenes Fresko, auf dem der Maler Louisa, eines seiner Aktmodelle, porträtiert hatte.⁵⁸⁸ Im gleichen Jahr malte Henselmann eine Frau namens Bruxel in Öl.⁵⁸⁹ Ebenfalls aus den vierziger Jahren stammt das Aquarell eines unbekanntes Mädchens.⁵⁹⁰

Betrachtet man die Tessiner Schaffensphase Albert E. Henselmanns als Ganzes, wird deutlich, dass sich die Gemälde und Zeichnungen der Schweizer Exiljahre bildthematisch auf bestimmte, eng umgrenzte Inhalte wie Akt, Stilleben und Porträt festlegen lassen. Daneben griff der Künstler zwei wichtige Themen der Schweizer Kunst, das von der alpinen Natur geprägte Landschaftsbild und die Historie, nicht beziehungsweise nur in einem Ausnahmefall auf.⁵⁹¹ Im Nachlass findet sich ein Ölgemälde mit dem Titel *Der Rückzug Napoleons [199]*.⁵⁹² Welche Szene genau dargestellt ist, kann nicht sicher geklärt werden, möglicherweise handelt es sich jedoch um eine Szene aus dem helvetischen Freiheitskrieg gegen Napoleon in den Jahren 1813/14, der schließlich 1815 mit dem Zweiten Pariser Frieden und damit einhergehend mit der allgemein anerkannten, dauernden Neutralität der Schweiz endete.⁵⁹³ Dieser Bildinhalt würde nicht nur ein zentrales Element des Selbstverständnisses der Schweiz als neutrales Land versinnbildlichen,

⁵⁸⁸ Albert E. Henselmann, Louisa, 1947, vgl. FN 508.

⁵⁸⁹ Albert E. Henselmann, Porträt Frau Bruxel, 1947, Öl auf Leinwand, 52x38 cm, bez.o.r.: unleserlich, Privatbesitz, Schweiz, WV 1057.

⁵⁹⁰ Albert E. Henselmann, Mädchen, vierziger Jahre, Aquarell, 48x34 cm, bez.u.l.: A. Henselmann, Privatbesitz, Schweiz, WV 747.

⁵⁹¹ Vgl. Werkverzeichnis.

⁵⁹² Albert E. Henselmann, Rückzug Napoleons, vierziger Jahre, Öl auf Karton, 74x102,5 cm, bez.u.r.: Charles Laugks, MiR, WV 728 [199].

⁵⁹³ *dtv-Lexikon in 20 Bänden*, herausgegeben von der F.A. Brockhaus GmbH und dem Deutschen Taschenbuch Verlag, 4. Auflage, Band 16, s.v. ‚Schweiz‘, S. 245.

sondern könnte auch als eine Beschwörungsformel des Flüchtlings Henselmann in der vom Krieg unmittelbar bedrohten Schweiz gesehen werden.⁵⁹⁴

4.4 Albert E. Henselmann: ein Künstler im Exil

Während also das Schweizer Exilwerk Henselmanns zeitlich und inhaltlich fest umrissen ist, konnten die bisherigen Ausführungen verdeutlichen, dass innerhalb dieser Themenkreise eine große stilistische Breite besteht, in welcher der Künstler einerseits Traditionen und Vorbilder aufgriff und andererseits punktuell eigene Ideen umzusetzen schien. Betrachtet man ausschließlich den Rückgriff auf künstlerische Vorbilder, so zeigt sich weiter, dass Henselmann weniger Stilrichtungen als vielmehr Individualstile einzelner Künstler wie Maillol, Modigliani oder Picasso rezipierte. Die Frage, warum er feste Bildthemen wählte, die er mit variierenden Stilmitteln gestaltete, lässt sich heute nicht mehr eindeutig klären. Es scheint jedoch naheliegend, dass ein Grund dafür in der besonderen Situation des Exils zu suchen ist.

Deutsche Künstler reagierten ganz unterschiedlich auf die Bedrohung ihrer persönlichen, künstlerischen und ökonomischen Existenz durch die Nationalsozialisten seit Beginn der dreißiger Jahre, und die Auswirkungen auf ihr Schaffen, insbesondere wenn sie sich zur Flucht ins Ausland entschlossen hatten, waren naturgemäß ebenso verschieden:⁵⁹⁵ Neben der Gruppe, zu der unter anderem auch Jankel Adler gehörte, die im Exil den Kampf gegen das faschistische Regime in Deutschland führen wollte, gab es jene Gruppe von Künstlern, die sich im Inland in die so genannte innere Emigration begaben oder im Ausland versuchten, eine unpolitische Haltung einzunehmen.⁵⁹⁶ Jene, die sich für die Emigration entschieden, taten dies zwischen 1933 und 1935 und flohen zunächst hauptsächlich in europäische Nachbarländer, die in einer kulturellen Verbindung zu Deutschland standen. Nach der Reichspogromnacht 1938 und der ständig wachsenden Gefahr, dass auch die angrenzenden Länder in einen Krieg mit Deutschland verwickelt wurden, versuchten aber auch viele, in die USA zu gelangen.⁵⁹⁷ Die Einreise in die USA gestaltete sich jedoch für die

⁵⁹⁴ Minusio, der Wohnort Henselmanns und seiner Familie lag in unmittelbarer Nähe zur italienischen Grenze.

⁵⁹⁵ *EXIL. Flucht und Emigration europäischer Künstler 1933-1945*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Stephanie Barron und Sabine Eckmann, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin 1997/ 1998, München/ New York 1997.

⁵⁹⁶ **Stephanie Barron**, Europäische Künstler im Exil – eine Einführung, *EXIL. Flucht und Emigration europäischer Künstler 1933-1945*, a.a.O., S. 13/ 14: Künstler, die in Deutschland blieben, wie zum Beispiel Otto Dix, malten Landschaften oder zogen sich, wie Erich Heckel und Karl Schmidt-Rottluff in die Provinz zurück, um der Aufmerksamkeit der Behörden zu entgehen.

⁵⁹⁷ Ebd., S. 15 und 18.

meisten Flüchtlinge sehr schwierig: Nur ausgewählten Persönlichkeiten gelang es mit Hilfe des 1940 eingerichteten *American Rescue Committees* unter der Leitung des Journalisten Varian Frey, ein Visum für die USA zu erhalten.⁵⁹⁸ Wahrscheinlich prägten die hier angeführten Entscheidungsmerkmale auch das Handeln von Albert E. Henselmann. Als er sich nach für ihn künstlerisch schwierigen Jahren 1938 endgültig entschloss, Deutschland zu verlassen, war eine Flucht in die USA für ihn und seine Familie wenig Erfolg versprechend und kaum zu bewerkstelligen. Vermeintlich einfacher erschien die Flucht in das europäische Ausland, wobei sich die Schweiz als neutrales, deutschsprachiges Land anbot. Was ein mögliches politisches Engagement zum Beispiel innerhalb einer Künstlerorganisation betraf, ist es nicht verwunderlich, dass Henselmann, der sich in seinem bisherigen Leben nicht politisch engagiert und nur in Berufsverbänden wie zum Beispiel dem Deutschen Künstlerbund organisiert war, dies auch in der Schweiz nicht tat.⁵⁹⁹ Das isolierte Leben des Künstlers im Tessin zeigt, dass er zu der Gruppe von Emigranten gehörte, die sich eher zurückzogen oder zurückziehen mussten anstatt gemeinschaftlich ihre Lage zu verarbeiten und gegebenenfalls zu verbessern.⁶⁰⁰ Gründe für den Rückzug Henselmanns aus der Öffentlichkeit sind in seiner Persönlichkeitsstruktur und seinem Selbstverständnis, sich und sein künstlerisches Schaffen über die Anerkennung und Akzeptanz der Umwelt zu definieren, zu suchen. Während er dies in der Mannheimer Zeit als angesehener Leiter der *Freien Akademie*, als Lehrer am Fröbelseminar und als in der Stadt etablierter Künstler verwirklichen konnte, musste Henselmann sich im Tessin mit einer Situation arrangieren, in der ein freies Kunstschaffen durch die Behörden verhindert wurde und sich die Integration in ein wenig zugängliches Umfeld schwieriger als erwartet gestaltete. Aufgrund des Arbeits- und Ausstellungsverbots war dem Künstler der Zugang zu einer größeren Öffentlichkeit untersagt, und so musste er innerhalb eines kleineren Kreises tätig sein, der wahrscheinlich vorwiegend über private Kontakte innerhalb der deutschstämmigen beziehungsweise

⁵⁹⁸ Ebd., S. 19.

⁵⁹⁹ Politische Meinungsäußerungen im Freundeskreis sind jedoch durchaus überliefert. So zeigt eine Fotografie im Nachlass Albert E. Henselmann Adolf Hitler parodierend. Daneben ist die Glosse eines Freundes als Geschenk an Henselmann überliefert, die sich ironisch mit der Familienpolitik der Nationalsozialisten auseinandersetzt [STA OG].

⁶⁰⁰ **Keith Holz**, Die politische Haltung deutscher Künstler im westeuropäischen Exil: zwischen Individualismus und Kollektivismus, S. 43-56, *EXIL. Flucht und Emigration europäischer Künstler 1933-1945*, a.a.O. Holz unterscheidet die kollektiv organisierten Künstler, die sich im *Freien Künstlerbund* politisch engagierten, und die so genannten Individualisten, die eine Mitgliedschaft in den entsprechenden Vereinigungen aus unterschiedlichen Gründen (zum Beispiel Angst um die in Deutschland verbliebenen Familienmitglieder oder generelle Ablehnung von Künstlervereinigungen) ablehnten.

deutschsprachigen Gemeinde im Tessin zustande kam.⁶⁰¹ Dieser Personenkreis schien hauptsächlich ganz bestimmte Themen und Stile nachzufragen, die Henselmann mit seinen Arbeiten bediente. Die Rezeption von Werken verschiedener Künstler deutet darauf hin, dass Henselmann, je nach individuellem Geschmack des Auftraggebers, den jeweils gewünschten Individualstil aufgriff. Was die Wahl der Bildthematik anbelangt, so könnte man vermuten, dass diese ebenfalls von der Nachfrage der Privatpersonen bestimmt war. So entstanden in den vierziger Jahren hauptsächlich Werke mit dekorativem Charakter, die einen konservativen, etablierten Kunstgeschmack berücksichtigten und es Albert E. Henselmann ermöglichten, das Arbeitsverbot umgehend, weiterhin als Künstler tätig zu sein.⁶⁰²

4.5 Holzplastik und die Bedeutung der Sammlung von der Heydt auf dem Monte Verità

Einen Freiraum schien Henselmann sich mit der Hinwendung zu plastischen Arbeiten geschaffen zu haben. Aus den Jahren bis 1938 sind zunächst nur wenige bildhauerische Werke bekannt: Die einzige heute überlieferte Arbeit zeigt das Terrakottamodell einer Krippe, das anlässlich der Ausstellung *Christbaumschmuck und Weihnachtstand aus alter und neuer Zeit* im Winter 1933 in der Städtischen Kunsthalle in Mannheim entstand.⁶⁰³ Daneben berichtet Caspar Henselmann von einem Terrakottakopf aus den zwanziger Jahren.⁶⁰⁴ Möglicherweise hatte der Künstler diese Terrakottaarbeiten unter dem Einfluss Joseph Henselmanns geschaffen, eines entfernten Verwandten, der erst ab 1921 an der Kunstakademie in München studierte und seit 1932 Professor an der Staatsschule für angewandte Kunst in München war.⁶⁰⁵ Joseph Henselmann war, wie Albert E. Henselmann, Mitglied des Deutschen Künstlerbunds und im Jahr 1930 Mitglied der Jury der

⁶⁰¹ Arbeiten in verschiedenen Schweizer Privatsammlungen in Grenchen, Minusio, Baden und Locarno (vgl. Werkverzeichnis). **Carazzetti**, a.a.O.: Es finden sich wahrscheinlich weitere Arbeiten in Privatbesitz im Tessin, die bisher nicht lokalisiert werden konnten. Die Kontakte zu zahlreichen Privatpersonen im Tessin bestätigten auch **Henselmann**, Gespräch im Mai 2000 und E-mail vom 13.4.2001, a.a.O., sowie die Korrespondenz des Künstlers [**STA OG**].

⁶⁰² Fotografien im Nachlass zeigen Arbeiten von Albert E. Henselmann im Wohn- und Esszimmer der Familie Baumgartner in Grenchen [**STA OG**].

⁶⁰³ *Christbaumschmuck und Weihnachtstand aus alter und neuer Zeit*, November/Dezember 1933, Städtische Kunsthalle Mannheim. Vgl. Schreiben von Strübing, in dem er sich für die Teilnahme Henselmanns an der Ausstellung bedankte; Berichterstattung über die Ausstellung [**STA OG**].

⁶⁰⁴ **Henselmann**, Gespräch im Mai 2000, a.a.O.

⁶⁰⁵ **Karl Baur**, *Joseph Henselmann. Leben und Werk*, 2. erweiterte Auflage, München 1983, S. 5/ 6.

Künstlerbundaussstellung in Stuttgart sowie Träger des Villa-Romana-Preises.⁶⁰⁶ Neben dem beruflich-künstlerischen Kontakt bestand zwischen beiden Künstlern eine enge Freundschaft.⁶⁰⁷

In Tessiner Zeit wurde Albert E. Henselmann schließlich erstmals umfassend bildhauerisch tätig. Es entstanden zahlreiche ein- und mehransichtige Arbeiten, die zum Teil im Original oder als Fotografien im Nachlass erhalten sind. Betrachtet man die einansichtigen Reliefs, so ist festzustellen, dass diese zumeist allegorische Themen darstellen und wiederum rein dekorativer Natur zu sein scheinen. Eines dieser Werke findet sich heute noch in situ an der Eingangstür zur Villa Favorita in Muralto [200].⁶⁰⁸ Die als Flachrelief ausgeführten Portalfiguren aus Eichenholz entstanden im Jahr 1941 erneut in Zusammenarbeit mit Henselmanns Schüler Tommaso Ambrosi. Sie zeigen links und rechts der in vier Registern mit Symbolen des Tierkreises besetzten Tür jeweils übereinander gestellt zwei allegorische Figuren: oben rechts eine frontalansichtige nackte Frauengestalt mit Hüfttuch und den Attributen Vogel und Stundenglas, oben links eine nackte Männergestalt in Dreiviertelansicht, den Kopf und Oberkörper nach links zu Tür hin gedreht mit Flügelhelm und -schuhen sowie einem Stab und einem Zahnrad als Attribute. In der unteren Reihe steht rechts in Seitenansicht, den Kopf vom Eingang abgewandt, eine nackte Männergestalt, einen Globus in Kopfhöhe vor sich haltend, zu seinen Füßen findet sich ein Zirkelmaß. Auf der linken Seite sieht man einen nackten Mann in Frontalansicht, dessen Körper sich im Wind von der Eingangstür wegzubiegen scheint. Als Symbole hält er in seinem Arm einen Anker und zu seinen Füßen steht ein Segelschiff im Wind. Die vier Gestalten sind antikisierend dargestellt, wobei unterschiedliche Attribute und Symbole möglicherweise einen näheren Hinweis auf die Bedeutung der einzelnen Figuren geben. Das Attribut des Vogels kann als Symbol des häuslichen Wohlfühlens oder der Fruchtbarkeit gedeutet werden, während das Stundenglas gleichzeitig auf die Vergänglichkeit des irdischen Lebens zu verweisen scheint. Die Symbole Zirkel und Haus, welche die sich darunter befindende Gestalt kennzeichnen sollen, weisen in Zusammenhang mit der Erdkugel auf Gottvater als *architectus mundi* und Schöpfer des Kosmos hin, wobei der jugendlichen nackten Gestalt nichts Göttliches anhaftet. Das Haus kann aber auch ebenso als Symbol der Geborgenheit identifiziert werden, wie der Zirkel als eines der Freimaurer. Schiff und Anker als weitere Attribute der Gestalt unten links können als Symbole der Seefahrt bezeichnet werden, die in der Romantik auch als

⁶⁰⁶ Vgl. *Richard Seewald (1889-1976). Zum 100. Geburtstag*, a.a.O. Bild Seite 61 mit Joseph Henselmann, Trompeter von Säcking und Hl. Gallus in Bad Säcking, Datierung?.

⁶⁰⁷ **Henselmann**, Gespräch im Mai 2000, a.a.O.

⁶⁰⁸ Albert E. Henselmann, Portalfiguren, Eichenholz, 1941, unbez., Villa Favorita, Via Gottardo, Muralto; in Zusammenarbeit mit Tomaso Ambrosi im Auftrag der Familie Vogt, WV 935 [200].

Anspielung auf die *navigatio vitae* galten.⁶⁰⁹ Diese Attribute und ihre Bedeutungen lassen sich nur schwer einem schlüssigen Gesamtprogramm der Tür zuordnen. Möglicherweise gibt jedoch die Figur oben rechts mit den beflügelten Füßen und dem Hut einen Anhaltspunkt zur Interpretation: Es handelt sich um den Götterboten Hermes mit dem Caduceus in der rechten Hand, dem Zauberstab in Form einer durchbrochenen Acht, den dieser als Geschenk von Apollo erhalten hatte. Hermes gilt als Gott der Wanderer, Hirten und Kaufleute. Ausgehend hiervon ist die Benennung weiterer Gestalten möglich. Bei der Gestalt links oben könnte es sich um die Personifikation des Ackerbaus handeln, wobei der Vogel die Fruchtbarkeit und das Stundenglas die Vergänglichkeit symbolisieren könnten. Links unten könnte Atlas, die Erdkugel auf seinen Schultern tragend, das Handwerk – mit dem Zirkel zu seinen Füßen – darstellen. Rechts unten stünde dann mit Anker und Segelschiff eine Personifikation der Schifffahrt beziehungsweise des Seehandels. Diesem Interpretationsansatz zugrunde liegend handelt es sich bei den vier Gestalten um Personifikationen der Berufsgruppen Handel, Handwerk, Ackerbau und Seefahrt, was jedoch nicht abschließend geklärt werden kann, da die Attribute nur im Fall der Hermes-Darstellung eindeutig zuzuordnen sind.

Ein weiteres Relief, das, wie man aus Fotografien im Nachlass ersehen kann, in mindestens drei verschiedenen Fassungen und in unterschiedlichem Material um das Jahr 1948 ausgeführt wurde, zeigt als zentrale Figur einen weiblichen, frontalansichtigen Akt [201-203].⁶¹⁰ Die stehende Frau hält sich mit beiden Armen ein weit ausladendes, bis zu den Füßen fallendes Tuch über den Kopf. Hinter ihrem linken Fuß ist eine Kugel zu sehen, die jedoch glatt ist und keine weiteren Merkmale trägt, die eine Benennung der Gestalt anhand eines Attributs ermöglichen würde. Die genaue Herkunft dieses Gestus, der auch in einem Fresko und in Zeichnungen wiederholt wird, ist unbekannt. Bereits aus dem Jahr 1943 ist jedoch eine frei stehende Arbeit von Albert E. Henselmann überliefert, in der eine als Hochrelief gearbeitete Frauengestalt ihren linken Arm auf den Kopf legt [204].⁶¹¹ Zwar scheint das Motiv selbst in der Aktdarstellung ein gängiges zu sein, dennoch hat es im Fall der hier vorliegenden Arbeiten möglicherweise seinen Ursprung, wie bereits bei einigen Aktzeichnungen festgestellt, in bildhauerischen Arbeiten von Aristide Maillol.

⁶⁰⁹ Zur Bedeutung der einzelnen Symbole vgl. **Manfred Lurker**, *Wörterbuch der Symbolik*, 5. durchgesehene und erweiterte Auflage, Stuttgart 1991 (= Kröners Taschenbuchausgabe, Band 464).

⁶¹⁰ Albert E. Henselmann, Weiblicher Akt, 1948, Gips, 200x100 cm, unbez., Privatbesitz, Schweiz, WV 1091 [201]. Weiblicher Akt (Wandrelief), um 1948, Holz, bez.u.r.: Albert. Henselmann?, Größe und Verbleib unbekannt, WV 1106 [202]. Weiblicher Akt, um 1948, Kunststein, unbez., Größe und Verbleib unbekannt, WV 1105 [203]; Fotografien im Nachlass [STA OG].

⁶¹¹ Albert Henselmann, Frau, 1943, Holz, h: 71 cm, unbez., Privatbesitz, Schweiz, WV 980 [204]; Fotografie im Nachlass [STA OG].

Grundsätzlich fällt bei allen Arbeiten, sowohl von Henselmann als auch von Maillol auf, dass besonders die betonte Darstellung der weiblich-runden Körperformen in den Mittelpunkt des Interesses beider Künstler gerückt ist [205].⁶¹² Daneben wiederholt sich auch das Motiv des hinter den Kopf gelegten Arms bei Maillol: So reicht zum Beispiel die frei stehende Figur der *Stehenden Badenden* um 1898 mit ihrem rechten Arm hinter den Kopf [206].⁶¹³ Diesen Gestus führt Henselmann in einer wahrscheinlich in der zweiten Hälfte der vierziger Jahre entstandenen Palmholzplastik mit dem Titel *The Enchanted* weiter aus [207].⁶¹⁴ Indem er die hinter beziehungsweise über dem Kopf verschlungenen Arme in einer Linie ohne Ausarbeitung der Hände miteinander verbindet, betont er weniger den natürlich anatomischen Körper der Figur, sondern vielmehr ihre Präsenz als geometrische Form im Raum.

Betrachtet man ein Relief, das sich heute in der Sammlung Baumgartner in Grenchen befindet, entdeckt man auch hier Ähnlichkeiten zu Maillols plastischem Werk, wie sie schon für die frei stehenden Bildhauerarbeiten festgestellt wurden [208].⁶¹⁵ Die 1948 entstandene Arbeit zeigt drei weibliche Akte in Rückenansicht stehend links, und frontalsichtig sitzend in der Mitte und stehend rechts in einer Landschaft mit Baum und Sonne oder Mond. Auffallend ist der Gegensatz zwischen sehr flach aus dem Holz hervortretendem Landschaftshintergrund und den drei sehr plastisch herausgearbeiteten Frauenakten. Auch hier sind von Maillol ähnliche Reliefs in Gips und Blei überliefert, die sich jedoch in der Bildkomposition und im Verzicht auf einen Bildhintergrund grundsätzlich von denen Henselmanns unterscheiden [210].⁶¹⁶ Wie bereits bei früheren Vergleichen mit Werken anderer Künstler, fällt auch hier auf, dass Henselmann zwar Stilmittel und Gesten zitiert, aber kaum eine andere Arbeit als direkte Vorlage für eine eigene Komposition verwendet.

Neben Einflüssen von Maillol finden sich in anderen Holzplastiken Henselmanns aus Schweizer Zeit aber auch solche von Wilhelm Lehmbruck, dessen Arbeiten als Gegenpol und Antwort auf das plastischen Schaffen von Maillol gesehen werden können. Eine Marmorstatue, die

⁶¹² Vergleichbare Ähnlichkeiten mit Arbeiten von Aristide Maillol zeigen zwei weitere frei stehende Frauenakte: Albert E. Henselmann, *Girl in a Trunk*, vierziger Jahre, Palmholz, Höhe 173 cm, unbez., Privatbesitz, Schweiz, WV 761 [205]; Fotografien im Nachlass [STA OG].

⁶¹³ Aristide Maillol, *Stehende Badende*, um 1898, Bronze [206]; *Aristide Maillol*, a.a.O., S. 39.

⁶¹⁴ Albert E. Henselmann, *The Enchanted*, 1948-49, Palmholz, bez. hinten auf dem Sockel: A. Hense/ 47?, Größe und Verbleib unbekannt, WV 1108 [207]; Fotografie im Nachlass [STA OG].

⁶¹⁵ Albert E. Henselmann, *Drei weibliche Akte*, 1948, Holzrelief, Größe unbekannt, Privatbesitz, Schweiz, WV 1092 [208]; Fotografien im Nachlass [STA OG].

⁶¹⁶ Aristide Maillol, *Frau im Bade – Die Woge*, um 1902, Gips [209 – ohne Abb.] und *Le Désir*, 1907, Blei [210]; *Aristide Maillol*, a.a.O., Abb. S. 36 oben rechts und S. 101.

Albert E. Henselmann von seinem Sohn Caspar anfertigte, unterstreicht diese Annahme [211].⁶¹⁷ Dem Schaffen Lehmbrucks vergleichbar sind die glatt behauene Oberfläche, die reduzierte Darstellung der Körpermerkmale des Knaben sowie die schlanke, leicht gelängte Gestalt mit dem in manieristischer Weise zur Seite geneigten Kopf. Diese Eigenschaften zeigt auch ein Dreiviertelakt einer jungen Frau, der in Palmholz ausgeführt wurde [212].⁶¹⁸ Die Arbeiten Wilhelm Lehmbrucks kannte Henselmann nicht nur aus der Literatur, die er in seiner Bibliothek hatte, sondern auch im Original von verschiedenen Ausstellungen in München und aus dem Bestand der Städtischen Kunsthalle Mannheim, für die Gustav Friedrich Hartlaub bereits 1916 eine Plastik des Künstlers erworben hatte.⁶¹⁹

Die Fotografie eines Palmholzkopfes, der sich ehemals in der Sammlung Oppenheimer in Chicago fand, zeigt Merkmale von Arbeiten Giacomettis [213].⁶²⁰ Der aus einem Palmstamm herausgearbeitete Kopf weist ähnliche Längungen in der Physiognomie auf, wie sie von frühen Arbeiten dieser Art seit der Zeit um 1940 von Giacometti bekannt sind und wie sie Letzterer in den folgenden Jahren unter fortschreitendem Verlust der Körperlichkeit seiner Figuren weiter verfolgte.

⁶¹⁷ Albert E. Henselmann, Caspar, nach 1945, Marmor, Größe und Verbleib unbekannt, WV 1014 [211]; Fotografie im Nachlass [STA OG] Rückseite bez.: Caspar/ Marmorstatue/ (später) Marble Ticino. Daneben findet sich im Nachlass eine weitere Fotografie, die das Holzmodell für die Statue zeigt [STA OG]. Vgl. auch ein Blatt Skizzen für Caspar in Marmor, 1945, Bleistift auf Papier, 48x35 cm, unbez., MiR, WV 1006.

⁶¹⁸ Weiblicher Halbakt, vierziger Jahre, Palmenholz, Größe, Bezeichnung und Verbleib (ehem. im Besitz des Bundespräsidenten Dr. Enrico Celio) unbekannt; WV 819 [212]; Fotografie im Nachlass [STA OG] Rückseite bez.: PLASTI/ PALMENHOLZ/ BUNDESPRÄSIDENT/ Dr. E. CELIO/ A.E. Henselmann, Stempel der Scuola Ticinese d'Arte, Locarno/ Muralto.

⁶¹⁹ Albert E. Henselmann besaß in seiner Bibliothek: **Paul Westheim**, *Wilhelm Lehmbruck*, Berlin/ Potsdam 1919. Im Katalog der Neuen Münchner Sezession von 1915 und 1918 wird Lehmbruck geführt; *Neue Münchner Sezession 1915*, Ausstellungskatalog, veröffentlicht anlässlich der 1. Frühjahrsausstellung in den Räumen des Kunstvereins München, München 1915; *Neue Münchner Sezession 1918*, Ausstellungskatalog, veröffentlicht anlässlich der IV. Ausstellung, München 1918. Im Jahr 1920 zeigt die Galerie Neue Kunst Hans Goltz in München eine Einzelausstellung mit Arbeiten von Lehmbruck; **Lochmaier**, Die Galerie ‚Neue Kunst – Hans Goltz‘ in München, *Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905-1933*, a.a.O., S. 106. **Hille**, Mit heißem Herzen und kühlem Verstand. Gustav Friedrich Hartlaub und die Mannheimer Kunsthalle 1913-1933, Die Galerie ‚Neue Kunst – Hans Goltz‘ in München, ebd., S. 131.

⁶²⁰ Albert E. Henselmann, Porträtkopf, vierziger Jahre, Größe unbekannt, Privatbesitz, USA, WV 749 [213]; Fotografie im Nachlass Rückseite bez.: Palme-Porträt/ A.E.Henselmann/ Sammlung A. Oppenheimer/ Chicago (mit Stempel der Scuola Ticinese d'Arte) [STA OG]. Zum Freundeskreis um Alberto Giacometti und Albert E. Henselmann gehörte auch der italienische Bildhauer Marino Marini. Dieser lebte und arbeitete seit 1929 in Mailand. Nach sein Atelier dort 1942 zerstört worden war, zog er bis 1946 nach Tenero bei Locarno; **Ellen Maurer**, *Marino Marini. Staatsgalerie moderner Kunst München*, Ostfildern 1997 (= Kunstwerke 3, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie moderner Kunst München), S. 10 und 83. **Henselmann**, Gespräch im Mai 2000, a.a.O., bezeichnet Marini als guten Freund Albert E. Henselmanns. Der enge Kontakt zum Bildhauer Marini schlug sich jedoch nicht im bildhauerischen Werk Henselmanns nieder.

Der Vergleich der rau belassenen Oberfläche des Kopfes mit der glatten der Marmorstatue verdeutlicht, dass Henselmann auch die für die entsprechenden Werke Giacomettis und Lehmbrucks charakteristischen Oberflächen imitierte.

Bei zahlreichen mehransichtigen Arbeiten wird darüber hinaus ersichtlich, dass sie zum Teil von außereuropäischen Vorbildern inspiriert gewesen zu sein scheinen. So schuf Henselmann zum Beispiel für das Esszimmer der Familie Baumgartner in Grenchen eine Säule aus Palmholz [214-215].⁶²¹ Diese ist im unteren Teil floral gestaltet, darüber erheben sich nackte männliche und weibliche Figuren, deren europäische Gesichtszüge punktuell an Mund und Augen koloriert sind, während die gesamte Säule ungefasst belassen ist. erinnert diese Art der Darstellung bereits an einen Totem-Pfahl, so verstärkt sich der Hinweis auf außereuropäische Einflüsse in Form und Bemalung bei der Betrachtung einer fast einen Meter hohen *Maske*, die ebenfalls aus Palmholz geschnitzt ist [216].⁶²² Der gestaltete Kopf orientiert sich stark an der ursprünglichen, länglichen Form des Stammes; die Nase verjüngt sich aus der Stirn heraus hin zu einem nur angedeuteten Mund. Die großen, runden Pupillen sind mit Goldfarbe hervorgehoben und in rot umrandete Augen eingebettet. Stirn und Nase sind, im Gegensatz zu den anderen Gesichtspartien wie Augen, Wangen, Mund und Hals, monochrom belassen. Die Bemalung entwickelt sich analog zur Formgebung der Gesichtsmerkmale, die dem Geometrischen verhaftet sind, in roten, blauen, grünen

⁶²¹ Albert E. Henselmann, Säule, 1939?, Palmholz, Höhe ca. 160 cm, Bezeichnung und Verbleib unbekannt, WV 719 [214]; Fotografie im Nachlass [STA OG]. Ein Skizzenblatt im Nachlass, das mit einem Brief versehen ist, dokumentiert die Vorlage dreier Entwürfe bei der Familie Baumgartner, die sich einen auswählen sollte: Skizzenblatt, 1945-50, Bleistift/ Buntstift auf Papier, 24x15 cm, bez.u.l.: Frühjahr Sommer/ HERBST WINTER/ XXX (wahrscheinlich von Fam. Baumgartner gekennzeichnet); u.m.: ELEMENTE; u.r.: GLAUBE LIEBE/ HOFFNUNG/ Henselmann, MiR, WV 718 [215].

⁶²² Albert E. Henselmann, Maske, vierziger Jahre, Palmholz, Höhe 90,5 cm, Durchmesser ca. 18 cm, unbez., MiR, WV 726 [216]. Im Ausstellungskatalog von 1994 wurde die Maske auf einen Zeitraum um 1960 datiert; **Brandenburger-Eisele/ Fliedner**, a.a.O., Abb. 29, S. 53. Aus Erzählungen von Caspar Henselmann; **Henselmann**, Gespräch im Mai 2000, a.a.O., aus einer Fotografie sowie aus einem eigenhändigen Bericht Henselmanns im Nachlass [STA OG] geht jedoch hervor, dass dieser einige Palmen im Garten des Hauses Piccola Verbanella im Tessin fälltte: „Ich hatte in meinem Garten dicke Magnolienbäume, mächtige Kampferbäume und außerdem dicht viel zu dicht 40-50 Chamaerospalmen stehen. Um den Kindern mehr Spielmöglichkeiten zu geben für ihre Indianerspiele, hackte ich etliche der dicken Palmen ab. Dabei kam mir die Idee, in diese Stämme Figuren zu schneiden, zum Teil ganze Figurengruppen, von denen ich einzelne mit nach U.S.A. brachte. [...] Wer würde sich träumen lassen, dass diese Stämme der Chamaerospalme ein Material für Skulpturen abgeben, das dem Marmor an Wärme des Ausdrucks und der Reinheit kaum nachsteht?“ Aufgrund des für die Maske gewählten Materials ist davon auszugehen, dass diese, wie andere Palmholzarbeiten (vgl. Werkverzeichnis), in den vierziger Jahren in der Schweiz entstanden ist.

und goldenen Farbflächen. Die Bemalung betont die Fremdartigkeit der unbekanntenen Formen und Gesichtszüge [217-218].⁶²³

Es stellt sich hier die Frage, wie Albert E. Henselmann in der relativen, geografischen Abgeschlossenheit des Tessins, ohne große Bewegungsfreiheit, bereits mit außereuropäischer Kunst in Kontakt gekommen sein könnte und sich von ihr hätte inspirieren lassen können. In der Bibliothek des Künstlers fand sich ein Buch von Otto Fischer mit dem Titel *Kunst des Fernen Ostens* von 1939.⁶²⁴ Fischer war es auch, der bereits zehn Jahre zuvor, über die Sammlung des Barons von der Heydt berichtend, festgestellt hatte, dass dieser

„[...] seitdem er in Ascona am Lago Maggiore die herrliche Besitzung des Monte Verità erworben hatte, eine große Zahl bedeutender Neuerwerbungen hier um sich versammelt. Diese sind in dem einfachen und geschmackvollen Heim, das der Baron von der Heydt selbst bewohnt, den Gästen des Kurhauses, die der Besitzer gerade unter den geistig tätigen und künstlerischen Menschen der verschiedensten Länder für diesen köstlichen Erdenflecken zu gewinnen wusste, jederzeit gerne zugänglich. Auf diese neue Sammlung in Ascona, die [...] nicht bloß einem einzelnen, sondern einem größeren Kreise von Kunstfreunden gehört, sei hier in aller Kürze hingewiesen.“⁶²⁵

Neben den Kurgästen konnten auch viele andere Kunstinteressierte die Arbeiten sehen, was bereits seit 1924 auch für die Amsterdamer Stadtwohnung des Barons galt.⁶²⁶ Darüber hinaus lebte der Sammler sein Credo, dass Kunstwerke, auch wenn sie Besitz eines Einzelnen seien, der Öffentlichkeit gehörten, und er sie deshalb nicht nur in seinen Privaträumen der Öffentlichkeit

⁶²³ Ob diese Bemalung später ergänzt wurde, oder bereits ursprünglich vorhanden war, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden. Wie nämlich der Vergleich mit einer anderen Arbeit aus Schweizer Zeit deutlich macht, wäre eine nachträgliche Bemalung durchaus möglich gewesen. Die Figurengruppe *The Lovers* zeigt ein eng umschlungenes Liebespaar, das die Wangen aneinander legt, in der europäischen Bildhauertradition. Albert E. Henselmann, *The Lovers*, vierziger Jahre, Kapferholz, Größe und Verbleib unbekannt, WV 1083 [217]; Fotografie im Nachlass [STA OG]. Eine Fotografie im Nachlass dokumentiert die Holzplastik ungefasst, während später entstandene Skizzen die Ausarbeitung einer Bemalung durch den Künstler belegen. Eine weitere Farbfotografie im Nachlass vermittelt, wie Henselmann möglicherweise auch später in den USA unter dem Einfluss der indianischen Kunst die Plastik fasste, indem er die charakteristische Struktur des Holzes als Vorgabe aufnahm: Albert E. Henselmann, *Holiday (Lovers)*, vor 1969 [218]; Fotografie im Nachlass [STA OG]. Skizzen zu *The Lovers*: vgl. u.a. WV 1899ff.

⁶²⁴ **Otto Fischer**, *Kunst des fernen Ostens*, Leipzig 1939 (= Iris Bücher); **Henselmann**, Gespräch im Mai 2000, a.a.O.

⁶²⁵ **Otto Fischer**, Die Sammlung von der Heydt in Ascona, *Pantheon* 3, Januar-Juni 1929, S. 276.

⁶²⁶ **Rotzler**, Der Baron auf dem Monte Verità, *Monte Verità, Berg der Wahrheit. Lokale Anthropologie als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlich sakralen Topographie*, a.a.O., S. 101. Eberhard Fischer, Das Museum Rietberg, **Katharina Epprecht** et al., *Museum Rietberg Zürich*, Museumsführer, Zürich 1998, S. 20.

zugänglich machte, sondern sie auch öffentlichen Museen als Leihgabe zu Verfügung stellen sollte.⁶²⁷ So ist also anzunehmen, dass Albert E. Henselmann ohne weiteres die Möglichkeit gehabt haben könnte, die Sammlung Eduard von der Heydts auf dem Monte Verità – auch häufiger – zu besuchen.⁶²⁸

Den Zugang zur Sammlung könnte darüber hinaus eine mehr oder weniger weitläufige Bekanntschaft mit der Familie von der Heydt noch aus den Kinderjahren Lore Henselmanns, geborene Feist, erleichtert haben. Eduard von der Heydt war, wie diese, in Wuppertal-Elberfeld geboren und im Stadthaus seiner Familie aufgewachsen. Persönlich hatten beide sich wahrscheinlich nicht gekannt, da von der Heydt im Jahr 1900, drei Jahre vor der Geburt Lores, zum Studium nach Genf ging.⁶²⁹ Dennoch verkehrten möglicherweise die beiden Familien Feist und von der Heydt miteinander, denn Letztere hatten gute Kontakte zu verwandten und befreundeten großbürgerlichen Elberfelder Familien.⁶³⁰ Zu diesen gehörte in Wuppertal-Elberfeld auch die Familie von Lores Vater Gustav Feist, der Besitzer einer großen Stahlwarenfabrik in Solingen war.⁶³¹ Auch wenn es keine unmittelbaren Kontakte zwischen beiden Familien gegeben haben mag, so war der Name von der Heydt für die aus Wuppertal-Elberfeld stammende Lore bestimmt ein Begriff, denn der Vater Eduards, Albert von der Heydt, gehörte zu den bedeutenden Mäzenen ihrer Heimatstadt: Er stiftete zahlreiche Denkmäler, Brunnen und Skulpturen in öffentlichen Parks und auf Plätzen und förderte maßgeblich die Gründung eines Theaters sowie eines Museums in Wuppertal.⁶³²

Die Sammlung des Barons Eduard von der Heydt umfasste zahlreiche afrikanische Masken, denen – bei aller Verschiedenheit – im Allgemeinen eine stark geometrisierende Formgebung der Physiognomie zu eigen ist [219-220].⁶³³ Obwohl keine der Masken als unmittelbares Vorbild für

⁶²⁷ **Rotzler**, Der Baron auf dem Monte Verità, *Monte Verità, Berg der Wahrheit. Lokale Anthropologie als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlich sakralen Topographie*, a.a.O., S. 101.

⁶²⁸ Der Nachlass der außereuropäischen Kunstgegenstände des Barons Eduard von der Heydt findet sich heute in der Sammlung des Museums Rietberg in Zürich; <http://www.rietberg.ch> [8.3.2002].

⁶²⁹ **Rotzler**, Der Baron auf dem Monte Verità, *Monte Verità, Berg der Wahrheit. Lokale Anthropologie als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlich sakralen Topographie*, a.a.O., S. 100; Urkunden und Dokumente von Lore Henselmann, geborene Feist, im Nachlass [STA OG].

⁶³⁰ **Rotzler**, Der Baron auf dem Monte Verità, *Monte Verità, Berg der Wahrheit. Lokale Anthropologie als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlich sakralen Topographie*, a.a.O., S. 100.

⁶³¹ Urkunden und Dokumente von Lore Henselmann, geborene Feist, im Nachlass [STA OG].

⁶³² **Rotzler**, Der Baron auf dem Monte Verità, *Monte Verità, Berg der Wahrheit. Lokale Anthropologie als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlich sakralen Topographie*, a.a.O., S. 100.

⁶³³ Vgl. **Lorenz Homberger**, *Afrikanische Masken aus dem Museum Rietberg*, Zürich 1994, zum Beispiel Batcham-Maske, Meister der Bamendjo-Region, Grasland von Kamerun, 19. Jh., Holz, Höhe 67 cm, Geschenk Baron Eduard von der Heydt 1952, Abb. S. 31 [219] oder Kifwebe-Maske, Meister der

Albert E. Henselmanns Arbeit identifiziert werden kann, so scheinen der Ursprung der Formen und eine mögliche Fassung auf außereuropäische Werke aus der Sammlung von der Heydt zu verweisen.

Ein weiteres Indiz, dass es eine Verbindung zur Sammlung des Barons von der Heydt gegeben haben mag, könnten verschiedene geschnitzte Köpfe sein, die sich als Fotografien im Nachlass finden [221].⁶³⁴ Die in ihrer Art einzigen, heute bekannten Arbeiten entstanden ebenfalls während der Exiljahre und zeigen einen möglichen Einfluss der Schweizer Volkskunst, insbesondere der Maskenschnitzkunst, wie sie in der Sammlung auf dem Monte Verità präsentiert wurde [222-223].⁶³⁵ Ein eingehender Vergleich mit Arbeiten Henselmanns ist auch hier nicht möglich, zumal das vorhandene Fotomaterial zu den Schnitzköpfen des Künstlers nur unzureichend Aufschluss über die tatsächliche Formensprache geben. Auffällig ist jedoch, dass alle auf der Fotografie abgebildeten Köpfe verschiedenartige Kopfbedeckungen zeigen, wie sie bei Maskenträgern üblich waren [224].⁶³⁶

4.6 Religiöse Arbeiten

Bereits kurz nach seiner Emigration in die Schweiz nahm Albert E. Henselmann, entgegen dem offiziellen Verbot, kirchliche Aufträge an. So hat er vermutlich 1939 einen Kreuzweg für die Kirche St. Johannes Bosco in Basel geschaffen.⁶³⁷ Daraufhin berichtete das Überwachungsprotokoll des Polizeipostens Bellinzona an die Bundesanwaltschaft der Schweiz im März 1940 von Arbeiten, die Henselmann in der Schweiz, vermutlich unberechtigt, ausgeführt hatte.⁶³⁸ Im April desselben Jahres gab es eine erste Kontaktaufnahme hinsichtlich eines Auftrags zur Gestaltung der Kanzel in

Lusambo-Gegend, Songye-Region, Zaire, 19./ 20. Jh., Holz/ Farbpigmente, Höhe 60 cm, Geschenk Baron Eduard von der Heydt 1952, Abb. S. 37 [220].

⁶³⁴ Albert E. Henselmann, Konsolenköpfe, vierziger Jahre, Holz, Größe, Bezeichnung und Verbleib unbekannt, WV 768 [221]; Fotografie im Nachlass [STA OG].

⁶³⁵ <http://www.rietberg.ch> [8.3.2002]. **Judith Rickenbach**, *Alte Masken aus der Innerschweiz. Fastnachtmasken aus der Sammlung des Rietbergmuseums*, Sammlungskatalog des Museums Rietberg, Zürich 1996, z.B. Abb. S. 57: Schnitzer A, Bärnerwiib, Kriens, 19./ 20. Jh., Holz, 20x14,5 cm [222]; Casimir Grüter (1879-1972), Mann, Luzern, frühes 20. Jh., Holz, 24x18 cm, Abb. S. 79 [223]. Einige der Schweizer Masken aus der Sammlung des Barons von der Heydt gelangten im Frühjahr 1938 in eine Ausstellung des Kunsthauses Zürich, von wo aus sie dem Schweizerischen Landesmuseum als Leihgabe übergeben wurden. Von dort kamen sie 1952 mit der Schenkung des Barons von der Heydt ins Museum Rietberg; ebd. S. 48.

⁶³⁶ Vgl. ebd., Abb. 18, S. 41 [224].

⁶³⁷ Kirchengemeinde St. Johannes Bosco, Basel: Schreiben vom 12.1.2001.

⁶³⁸ **Akten Schweizer Bundesarchiv**: Bern E 4320 (B), 1987/ 187, 43; Bericht vom 25.3.1940.

der *Neuen katholischen St. Peter und Paulskirche* in Aarau.⁶³⁹ Aus dem überlieferten Briefwechsel vom Mai geht hervor, dass der Künstler sich zunächst mit der Frage des Materials für die zu fertigen Kanzelfiguren befasste, bevor er Ende des Monats offiziell mit der Ausführung der Arbeiten beauftragt wurde.⁶⁴⁰ Wiederum in Zusammenarbeit mit seinem Schüler Tommaso Ambrosi schuf Henselmann in den folgenden zwei Monaten bis zur Einweihung der Kirche am 18. August 1940 ganzfigurige, lebensgroße Darstellungen der vier Evangelisten mit ihren Symboltieren. Im Nachlass finden sich mehrere kleinformatige Skizzen, die erste Entwürfe für die plastisch im Hochrelief konzipierten Figuren zeigen.⁶⁴¹ Aus den Skizzen geht die Anordnung der vier Relieffiguren auf dem Halbrund der Kanzelbalustrade in drei Gruppen hervor: Ein zentrales Doppelbildnis zweier frontalansichtiger Evangelisten an der Stirnseite der Balustrade wird von jeweils einem Evangelisten an der linken und rechten Seite flankiert. Diese beiden Einzelfiguren sind ebenfalls seitenansichtig beziehungsweise frontalansichtig der Mittelgruppe zugewandt. Die Darstellung auf der Stirnseite der Kanzel zeigt links den Evangelisten Markus, der mit der rechten Hand im Segensgestus auf ein in Kopfhöhe erhobenes Buch zeigt. Zu seinen Füßen liegt rechts in Seitenansicht ein geflügelter Löwe. Markus wird begleitet vom Evangelisten Johannes, der in seiner rechten Hand eine Feder hält und durch sein Symboltier, den Adler, bezeichnet ist. Der Adler sitzt, frontal zum Betrachter und symmetrisch zum Löwen, zu Füßen des Johannes. Die linke Seitenfigur, die, durch eine Frauengestalt zu ihren Füßen näher bezeichnet, als Evangelist Matthäus zu erkennen ist, hält ein Buch in der linken erhobenen Hand. Symmetrisch dazu findet sich auf der rechten Seite der Kanzel die Darstellung des Evangelisten Lukas mit dem Stier, der mit beiden Händen wiederum ein Buch präsentiert. Die Evangelisten Matthäus und Lukas halten ihre beiden als Attribute beigegebenen Evangelien so, dass sie diese nach vorn den Evangelisten Markus und Johannes entgegen zu richten scheinen. Die Arbeiten wurden anhand von originalgroßen Vorzeichnungen in Ton modelliert, während das Vorbild, die Kanzelfiguren von Sutor in der Christkönigskirche in Karlsruhe-Rüppur, in Bronze ausgeführt worden war [225].⁶⁴² Im Gegensatz zu den nicht religiösen Arbeiten der Tessiner

⁶³⁹ **Akten Schweizer Bundesarchiv:** Bern E 4320 (B), 1987/ 187, 43; Brief von Emil Haering an Albert Henselmann vom 5.4.1940. Postkarten, die den Innenraum der Kirche zeigen, mit Benennung und Datierung der Einweihung auf der Rückseite im Nachlass [STA OG].

⁶⁴⁰ **Akten Schweizer Bundesarchiv:** Bern E 4320 (B), 1987/ 187, 43; Brief von Carl Wespi, Vertreter der Verblendsteinfabrik Lausen vom 4.5.1940; Brief von Luigi Piatti wegen einer Probe Terrakotta-Imitation vom 4.5.1940; Brief von Carl Wespi, betrifft die Tonlieferung für die Kanzelfiguren von Aarau, vom 29.5.1940. Abhörprotokoll eines Gesprächs zwischen Werner Studer, Architekt der Kirche in Aarau, und Albert Henselmann, betrifft die Kirche in Aarau, vom 19.5.1940; Vertrag über die Kanzelplastiken zwischen Werner Studer und Albert Henselmann vom 31.5.1940.

⁶⁴¹ Vgl. WV 919ff.

⁶⁴² Vgl. Fotografie im Nachlass [STA OG] [225].

Zeit lässt sich die Kanzel von Aarau nämlich in Komposition und Umsetzung auf dieses konkrete Beispiel zurückführen: Im Sommer 1936 hatte Emil Sutor für die Christkönigskirche in Karlsruhe-Rüppur, für die Henselmann gleichzeitig Teile der Hauptfassade entworfen hatte, den Auftrag zur künstlerischen Ausgestaltung der Kirche erhalten.⁶⁴³ Vergleicht man die Kanzelfiguren von Aarau mit der Kanzel von Sutor in Karlsruhe, zeigt sich, dass Henselmann den Entwurf des Bildhauers in allen Teilen kopierte und nur wenig in der Ausgestaltung modifizierte [226].⁶⁴⁴ Während die Bronzefiguren von Sutor runder und feingliedriger modelliert sind, erscheinen die aus Terrakotta gefertigten Evangelisten bei Henselmann kantiger [227].⁶⁴⁵ Anders als Sutor ordnet Henselmann die Evangelisten Lukas und Matthäus nicht ebenfalls als Zweiergruppe an, sondern platziert sie links und rechts der zentralen Darstellung von Markus und Johannes auf dem Halbrund der Kanzel. Dieser Unterschied geht wohl auf die Lokalisierung des Predigtortes innerhalb des Kirchenraums zurück. Während dieser in der Christkönigskirche achteckig am zweiten Pfeilerbogen im Mittelschiff der Kirche angebracht war, befindet sich die Kanzel in Aarau für die Kirchenbesucher frontalansichtig an der Stirnwand des Mittelschiffs rechts vom Hauptaltar. Dies erklärt die von Sutors zweiseitigem Konzept abweichende Gruppierung der Evangelisten durch Henselmann auf drei von den Besuchern ansichtigen Seiten in Aarau.

Henselmann kannte den zwei Jahre früher ebenfalls in Offenburg geborenen Bildhauer wahrscheinlich bereits seit seiner Ausbildung, die beide Künstler in Offenburg erhalten hatten:

⁶⁴³ **Erzbischöfliches Bauamt Heidelberg, Außenstelle Karlsruhe:** Akte Rüppur-Karlsruhe, Christ-König-Kirche, 1934-58; Auftragsschreiben vom 10.7.1936 an Emil Sutor. **Hubertus Niederstraßer**, Die Künstler und ihre Werke in der Christkönigskirche Karlsruhe-Rüppur, *50 Jahre Christkönigskirche Karlsruhe-Rüppur 1936-1986*, a.a.O., S. 43-55: Sutor schuf 14 Kreuzwegstationen, das Triumphkreuz im Chor, einen Hl. Nikolaus und Bruder Konrad an den Seitenwänden des Chors, Maria und Joseph an der Stirnwand des Schiffs neben dem Chor, einen Hl. Antonius und eine Hl. Anna unter der Orgelempore, die Madonna mit dem Kind im mittleren Bogenfeld des Hauptportals, das von Szenen aus dem Marienleben von Albert E. Henselmann flankiert wurde. Die Fresken von Henselmann waren nach dem zweiten Weltkrieg bereits stark beschädigt und wurden wahrscheinlich 1967 bei der Sanierung der Außenfassade überputzt; *50 Jahre Christkönigskirche Karlsruhe-Rüppur 1936-1986*, a.a.O., S. 32 und Abb. S. 29.

⁶⁴⁴ **STA OG:** Fotografie der Lukas-Matthäus-Gruppe im Nachlass [vgl. Abb. 225]; Abb. der Gruppe von Sutor, *50 Jahre Christkönigskirche Karlsruhe-Rüppur 1936-1986*, herausgegeben von der katholischen Pfarrgemeinde Christkönig Karlsruhe-Rüppur, Karlsruhe 1986, S. 52 [226]. Die Kanzel wurde wahrscheinlich bei der Renovation des Kircheninnenraums 1979 entfernt; vgl. **Wendelin Geier**, 50 Jahre Christkönigskirche in Karlsruhe-Rüppur, *50 Jahre Christkönigskirche Karlsruhe-Rüppur 1936-1986*, a.a.O., Abb. S. 32 und 34.

⁶⁴⁵ Im Nachlass findet sich eine Henselmann-Zeichnung der Evangelisten Markus und Johannes, welche die beiden Gestalten ähnlich feingliedrig wiedergibt, wie dies bei Sutor der Fall ist: Albert E. Henselmann, Markus und Johannes, undatiert, Kohle auf Papier, 44,5x34 cm, bez.u.r.: Entwurf/ Evangelisten, MiR, WV 929 [227]. Möglicherweise handelt es sich hierbei um eine bereits in Deutschland angefertigte Skizze der Figuren.

Henselmann bei seinem Vater und Sutor in der Werkstatt von Simmler und Venator.⁶⁴⁶ Im Jahr 1914/ 15 wurde die Weingartenkirche unter Beteiligung von mehreren Künstlern aus Offenburg und der Region, hauptsächlich jedoch durch die Werkstatt von Fidelius Henselmann, renoviert. Dabei gab es enge und freundschaftliche Kontakte zu der Werkstatt Simmler und auch zu Emil Sutor.⁶⁴⁷ Während ihres Studiums an der Kunstakademie in Karlsruhe hatten beide wahrscheinlich keinen Kontakt: Sutor studierte 1907 bis 1909 – dem Eintrittsjahr Henselmanns – bei Professor Hermann Volz an der Kunstakademie, von wo aus er nach Berlin wechselte.⁶⁴⁸ In den folgenden Jahren reiste Sutor, wie auch Henselmann, unter anderem nach München und Paris, wobei für jene Städte keine Verbindung überliefert ist.⁶⁴⁹ Ende der zwanziger und Anfang der dreißiger Jahre erhielt Sutor schließlich einige Aufträge zur Kirchengestaltung in Mannheim, wie zum Beispiel für eine Pietà in der Peterskirche 1928, eine Kreuzigung und eine Immaculata für die Bonifatiuskirche in den Jahren 1930 und 1932 sowie für die Gestaltung des Haupt- und der Seitenaltäre sowie des Kreuzwegs der Nikolauskirche zwischen 1932 und 1935.⁶⁵⁰ Möglicherweise war es die Kenntnis dieser Arbeiten und das Wissen um die Beteiligung von Emil Sutor an der Ausgestaltung der Christkönigskirche in Karlsruhe, die Albert E. Henselmann dazu veranlassten, 1936 dort, aufgefordert oder unaufgefordert, einen eigenen Entwurf zur Fassadengestaltung einzureichen und so unmittelbar mit Sutor zusammenzuarbeiten.⁶⁵¹ Noch während der Fertigstellung der Fassade durch Henselmann wurde dieser aus der Reichskulturkammer der Bildenden Künste ausgeschlossen, was ihm das Arbeiten

⁶⁴⁶ Laut Geburtsregister der Stadt Offenburg [**STA OG**] und **Niederstraßer**, Die Künstler und ihre Werke in der Christkönigskirche Karlsruhe-Rüppur, *50 Jahre Christkönigskirche Karlsruhe-Rüppur 1936-1986*, a.a.O., S. 43, wurde Emil Sutor am 16.6.1888 in Offenburg geboren, Thieme-Becker datieren die Geburt auf den 19.6.1888; *Allgemeines Künstlerlexikon* (Thieme-Becker), herausgegeben von Hans Vollmer, Band 32, Leipzig 1938, S. 320.

⁶⁴⁷ **H. Schl.**, Die Künstlerfamilie Henselmann. Ein Stück Offenburger Geschichte, *Ortenauer Heimatblatt*, Nr. 10, 24.10.1964, S. 10.

Bevor Fidelius Henselmann sich als Kirchengestalter in Offenburg selbstständig gemacht hatte, leitete er bereits 1882 die Werkstatt der Firma Simmler und Venator; Das Künstlerporträt. Die Malerfamilie Henselmann, *Ortenauer Heimatblatt*, Nr. 8, 1.9.1960, S. 6.

⁶⁴⁸ *Allgemeines Künstlerlexikon*, a.a.O., S. 320. **Niederstraßer**, Die Künstler und ihre Werke in der Christkönigskirche Karlsruhe-Rüppur, *50 Jahre Christkönigskirche Karlsruhe-Rüppur 1936-1986*, a.a.O., S. 43.

⁶⁴⁹ Ebd.

⁶⁵⁰ *Allgemeines Künstlerlexikon*, a.a.O., S. 320. *50 Jahre Pfarrgemeinde St. Nikolaus Mannheim-Neckarstadt 1932-1982*, herausgegeben vom katholischen Pfarramt St. Nikolaus Mannheim-Neckarstadt, Mannheim 1982, S. 14; Grundsteinlegung der Kirche im Jahr 1931.

⁶⁵¹ **Erzbischöfliches Bauamt Heidelberg, Außenstelle Karlsruhe**: Akte Rüppur-Karlsruhe, Christ-König-Kirche, 1934-58; Postkarte der *Freien Akademie*, Mannheim, Henselmann (eingegangen am 11.7.1936): anbei legt er den Gesamtentwurf für die beiden Portalnischen und ein Foto der Kartons vor.

als Künstler zunächst sehr erschwerte und schließlich völlig unmöglich machte. In diesem Zusammenhang war es unter Umständen die Initiative von Sutor, die ihm zu einem Auftrag für die Frauenfriedenskirche in Frankfurt am Main verhalf. Der Künstler hatte dort seit dem Jahr 1927 eine überlebensgroße Madonna für die Hauptfassade der Kirche gestaltet.⁶⁵² Albert E. Henselmann schuf 1937, im Jahr nach Verhängung des Arbeitsverbots, für eben diese Kirche 14 Stationen des Kreuzwegs als kolorierte Flachreliefs in Gips.⁶⁵³ Die Stationen wurden entsprechend der architektonischen Vorgabe durch die Pfeiler, an denen sie angebracht werden sollten, hochrechteckig ausgeführt. Vergleicht man diesen ersten heute bekannten Kreuzweg Henselmanns mit den Kreuzwegen von Emil Sutor in der Christkönigskirche Karlsruhe-Rüppur und in der Kirche St. Stefan sowie in St. Nikolaus Mannheim, so ist auch hier die Kenntnis des Künstlers von Arbeiten Emil Sutors nachzuvollziehen. Die Kreuzwege Sutors in St. Nikolaus und in der Christkönigskirche unterscheiden sich zunächst nur in der Wahl des Materials: Während die ursprünglich farbig gefassten Stationen in Rüppur in Bronze ausgeführt sind, ist der Kreuzweg in Mannheim in Terrakotta mit Gold gefassten Nibben gearbeitet.⁶⁵⁴ Gestalterisch stehen sich einzelne Stationen sehr nahe, wie der Vergleich der 12. Station, Jesus stirbt am Kreuz, zeigt [228-230].⁶⁵⁵ Albert E. Henselmann greift das in beiden Fällen bei Sutor vorgegebene Motiv der trauernden Maria unter dem Kreuz in seinem – ebenfalls ursprünglich farbig gefassten – Kreuzweg in Frankfurt auf; ebenso zitiert er die Szene der Kreuzabnahme, wie sie in Mannheim zu sehen ist. Formal orientiert er sich an der Umsetzung als hochrechteckiges Relief, das in Frankfurt jedoch weniger plastisch gestaltet ist als bei Sutor. Weitere Unterschiede finden sich im Verzicht Henselmann auf die Reduktion in der formalen Gestaltung und der reduzierten physischen Bewegtheit der beteiligten Personen zugunsten einer meist mehrfigurig ausgestalteten Dynamik. Während Sutor dem Betrachter das Emotionale über die Reduktion und die Konzentration auf das Wesentliche, das Leiden Christi auf dem

⁶⁵² *Allgemeines Künstlerlexikon*, a.a.O., S. 320. **Niederstraßer**, Die Künstler und ihre Werke in der Christkönigskirche Karlsruhe-Rüppur, *50 Jahre Christkönigskirche Karlsruhe-Rüppur 1936-1986*, a.a.O., S. 47.

⁶⁵³ Vgl. zahlreiche Skizzen zu dieser Arbeit im Werkverzeichnis WV 659 ff.

⁶⁵⁴ Zur ehemals farbigen Fassung der Kreuzwegstationen, vgl.: *50 Jahre Christkönigskirche Karlsruhe-Rüppur, 1936-1986*, a.a.O., S. 33.

⁶⁵⁵ Emil Sutor, 12. Station, Jesus stirbt am Kreuz, 1936 [228], Abb. in: *50 Jahre Christkönigskirche Karlsruhe-Rüppur, 1936-1986*, a.a.O., S. 44 und 12. Station, Jesus stirbt am Kreuz, 1932, St. Nikolaus, Mannheim [229].

Albert E. Henselmann, 12. Station, Am Kreuze, 1937, Gips koloriert, ca. 50x120 cm, Flachrelief, gefasst, Frauenfriedenskirche, Frankfurt am Main (Einweihung: 5.5.1929), WV 658 [230]; Fotografie 2001.

Kreuzweg, vermittelt, transportiert Henselmann in der vielfigurigen Bewegtheit der dargestellten Personen ein erzählerisches Element.

Diese Vergleiche zeigen, dass die Arbeiten des Bildhauers Emil Sutor als Bindeglied über die deutsche Schaffensphase hinaus bis in Schweizer Zeit starken Einfluss auf das religiöse Werk Albert E. Henselmanns hatten. Dies wird umso deutlicher, da Henselmann die Arbeiten Sutors nicht nur zitierte, sondern teilweise unmittelbar nachahmte.

4.7 Resümee

Die Untersuchung der in der Schweiz entstandenen und heute noch zugänglichen Werke Albert E. Henselmanns hat gezeigt, dass der Künstler sich mit dem Zeitpunkt seiner Flucht ins Exil deutlich von seinen bis dahin in Mannheim angewandten künstlerischen Ausdrucksformen entfernte. Darüber hinaus wurde offensichtlich, dass diese Schaffensphase ihrer Art nach sehr heterogen und scheinbar nicht zu kategorisieren ist: Sie umfasst Werke unterschiedlicher Thematik, die wiederum auf Einflüsse verschiedener Künstler und zahlreicher Kunstrichtungen verweisen. Der auf den ersten Blick sehr uneinheitliche Charakter mag mehrere Ursachen haben: Zunächst kann die Isolation des in seiner Bewegungsfreiheit eingeschränkten Künstlers im Exil den Rückgriff auf die unterschiedlichen, vor Ort zur Verfügung stehenden Reproduktionen auf Kunstpublikationen beziehungsweise auf Kunstgegenstände der lokalen Sammlungen als Erklärung herangezogen werden. Diese Isolation eröffnete Henselmann – positiv betrachtet – die Möglichkeit, neue Wege in der Kunst für sich zu entdecken. Dem Künstler, der bereits in Münchner und Mannheimer Zeit nach breiter öffentlicher Anerkennung gestrebt hatte, blieb diese in der Schweiz aufgrund seines Status grundsätzlich verwehrt. Dementsprechend konnte er in bestimmten Bereichen experimenteller arbeiten – wie die außereuropäisch beeinflussten Palmholzplastiken zeigen. Dennoch musste er, gemeinsam mit seiner Frau, die Existenz der Familie sichern. So lässt sich wahrscheinlich die große Zahl von Porträts, Akten und Stillleben erklären, die im Auftrag von Privatpersonen entstanden beziehungsweise aus dem Atelier an Privatpersonen verkauft wurden und heute zumeist nur noch als Fotografien im Nachlass erhalten sind.

V. VIERTE WERKPHASE: USA 1950-1974

Warum Henselmann schließlich im Alter von 60 Jahren nicht nach Deutschland zurückkehrte, sondern die Entscheidung traf, in die USA auszuwandern, kann viele Ursachen haben. Wahrscheinlich wollte er nicht nach Mannheim zurück, von wo viele seiner jüdischen Freunde und Bekannten ebenfalls vertrieben worden waren und wo die 1946 wieder eröffnete *Freie Akademie* nun unter neuer Leitung stand.⁶⁵⁶ Darüber hinaus stellte sich wohl die Frage, ob die zumeist völlig zerstörten deutschen Städte ohne gesellschaftliche und künstlerische Infrastruktur einen Neuanfang überhaupt hätten ermöglichen und das Auskommen der Familie hätten sichern können.⁶⁵⁷ Möglicherweise mochte der Künstler mit seiner Familie auch bewußt nicht in das Land zurückkehren, das ihm die Staatsbürgerschaft aberkannt hatte. Er wollte vielmehr sein Glück in den USA suchen, einem Land, das während und nach Ende des Kriegs Ziel vieler europäischer Künstler und Kunsthändler war, auf deren Solidarität Henselmann vermutlich glaubte, hoffen zu können.⁶⁵⁸

5.1 Der Neubeginn in den USA

Die Einreise in die USA ermöglichte die Bankierswitwe Ilse Oppenheimer, eine Tante Lore Henselmanns, die in New York lebte und die Bürgerschaft für die Aufenthalts- und Arbeitsgenehmigung, die so genannte *Green Card*, für die Familie Henselmann übernahm. Albert E. Henselmann kam zunächst jedoch alleine in die USA, um eine Beschäftigung zu finden, die für eine dauerhafte Aufenthaltsberechtigung erforderlich war.⁶⁵⁹ In den USA angekommen, wandte sich

⁶⁵⁶ **STA MA:** S2/ 638-1 und -2: Der Kunst geht das Handwerk voraus, *Rhein Neckar Zeitung*, 4.1.1950.

⁶⁵⁷ Die Gründung von privaten Kunstschulen bzw. der private Kunstunterricht waren für Albert E. Henselmann immer ein ‚zweites Standbein‘. Der Bedarf eines solchen Angebots war in Deutschland vor 1950 nicht zu sehen.

⁶⁵⁸ Herbert Tannenbaum kam nach seiner Flucht aus Mannheim 1937 über die Niederlande, wo er sich während der deutschen Besatzung mit seiner Familie verstecken konnte, im Jahr 1947 in die USA (kurz zuvor malte Max Beckmann im Frühjahr 1947 *Herbert Tannenbaum auf dem Weg nach New York*); in New York eröffnete er 1949 in der 57. Straße eine neue Galerie, *Für die Kunst! Herbert Tannenbaum und sein Kunsthaus. Ein Galerist – seine Künstler, seine Kunden, sein Konzept*, a.a.O., S. 34/ 35.

Im Jahr 1937 eröffnete der Berliner Kunsthändler Curt Valentin eine Filiale der Galerie Buchholz in New York; diese wurde zur „Schnittstelle der Emigrantenkunstszene“; **Barron**, *Europäische Künstler im Exil – eine Einführung*, *EXIL. Flucht und Emigration europäischer Künstler 1933-1945*, a.a.O., S. 15.

⁶⁵⁹ **STA OG:** mit Schreiben vom 2.6.1949 bat Henselmann die Fremdenpolizei in Bellinzona um Verlängerung seines Ausweises, da er Ende des Monats eine Auslandsreise [in die USA, Anm. d. Verf.] machen möchte.

Henselmann zunächst an den Bankier Merton Baltz aus Millstadt im Bundesstaat Illinois, den er 1945 in der Schweiz kennen gelernt hatte und mit dem er seither befreundet war. Im Februar 1950 unternahm der Künstler gemeinsam mit Baltz und seiner Frau eine Reise nach Colorado und New Mexiko.⁶⁶⁰ Danach zog er zu den Baltz' nach Millstadt von wo aus er mit Unterstützung seiner Gastgeber erste Versuche unternahm, sich als Künstler zu etablieren.⁶⁶¹ Nachdem diese Bemühungen im eher ländlich geprägten Einzugsbereich von St. Louis erfolglos geblieben waren, ging der Künstler Ende März 1950 nach Chicago. Möglicherweise waren es das dort ansässige *Art Institute* und das auf den ersten Blick vorhandene künstlerisch-kulturelle Umfeld mit Kunststudenten und Museen, das Henselmann hoffen ließ, sich als Lehrer und freier Künstler niederlassen zu können; die Tätigkeit als Kunsterzieher hatte ihm ja bereits in Mannheim und in der Schweiz ein finanzielles Auskommen gesichert und ihm letztlich die Tür zur lokalen Kunstszene geöffnet.⁶⁶² In Chicago gründete er jedoch erstmals keine eigene Schule, sondern unterrichtete als Dozent am *YMCA* und am *Art Institute*.⁶⁶³ Nachdem er im April eine feste Anstellung bei den DaPrato Studios in Chicago, einem Kirchenausstatter, gefunden hatte, beantragte Henselmann den Zuzug seiner Familie von der Schweiz in die USA.⁶⁶⁴ Parallel dazu versuchte er, eine Ausstellungsmöglichkeit in New York zu finden. Eine erste Anfrage im Januar 1950 am *Museum of Modern Art* war bereits erfolglos verlaufen.⁶⁶⁵ Auch eine zweite Kontaktaufnahme mit Andrew C. Ritchie, dem Direktor des *Departments of Painting and Sculpture* am *Museum of Modern Art* brachte kein positives Ergebnis;

⁶⁶⁰ Vgl. Skizzen im Nachlass: WV 1269ff und 1371ff.

⁶⁶¹ **STA OG:** Nachdruck, Millstadt, *Illinois Enterprise* vom 9.2.1950 „Swiss artist here for visit to local war-time friend“; Nachdruck, *St. Louis Globe-Democrat*, St. Louis Missouri vom 17.2.1950 „Artist is guest of GI he befriended in alps during war“. Mit Datum vom 6.3.1950 empfiehlt Baltz Henselmann als Lehrer an einer Schule. Am 17.3.1950 meint Baltz, er solle sich um eine Stelle an der School of Fine Arts der Ohio State University bewerben. In einem weiteren Brief vom 31.3.1950 schlägt er vor, sich um ein weiteres Empfehlungsschreiben von Bischof Albert R. Zuroweste zu bemühen.

⁶⁶² **STA OG:** Der oben genannte Brief von Merton Baltz vom 31.3.1950 war an das Lawson YMCA, Chicago, Illinois, adressiert.

⁶⁶³ **STA OG:** L8: Aus einem selbst verfassten Lebenslauf geht zwar hervor, dass Henselmann eine private Malschule gegründet hätte, es gibt jedoch keine weiteren Hinweise auf eine solche Schule. Aus Berichten Caspar Henselmanns und einer Freundin aus amerikanischer Zeit geht hervor, dass Henselmann an den beiden genannten Institutionen tätig war [**STA OG**], aber nicht, in welchem Zeitraum. Aus der Zeit dieser Lehrtätigkeit in den USA ist heute nur der Künstler Egon Weiner als Schüler überliefert (Professor am *Art Institute of Chicago*); **Henselmann**, Gespräch im Mai 2000, a.a.O. Anonyme Quelle.

⁶⁶⁴ **STA OG:** Kopie des Einwanderungsantrags für Lore, Caspar und Bea, gestellt von Merton Baltz vom 4.5.1950; Antrag auf Familienzuzug mit Einkommensnachweis der DaPrato Studios und Bankauszug sowie Empfehlung der DaPrato Studios vom 22.4.1950.

⁶⁶⁵ **STA OG:** Brief des *Museums of Modern Art* vom 6.1.1950 an die Postanschrift von A. A. Oppenheimer mit der Absage einer Ausstellung.

ebenso scheiterte eine Anfrage bei Hilly von Rebay am *Museum of Non-Objektive Painting*.⁶⁶⁶ Von Curt Valentin, bei dessen Galerie Buchholz Henselmann sich danach um eine Ausstellung beworben hatte, erhielt er ebenfalls eine Absage.⁶⁶⁷ Mit Herbert Tannenbaum, der inzwischen auch nach New York gekommen war, nahm Albert E. Henselmann Verbindung auf und pflegte bis zum Tod des Galeristen im Jahr 1958 freundschaftlichen Kontakt.⁶⁶⁸ Eine Einzelausstellung mit Arbeiten des Künstlers in der Galerie Tannenbaum in New York fand jedoch erst nach dem Tod Herbert Tannenbaums unter der Leitung dessen Frau Maria im April 1963 statt.⁶⁶⁹ Diese Schau stand schließlich am Ende einer ganzen Reihe von Einzelausstellungen, die in den fünfziger Jahren in verschiedenen Städten der USA gezeigt wurden. Bereits im Herbst 1950 präsentierte das *Bismarck Hotel, Chicago*, in seinen *Swiss Chalet Galleries* ausgewählte Arbeiten.⁶⁷⁰ Die nächsten Einzelausstellungen folgten in den Jahren 1953 bis 1955 in Chicago, Philadelphia und Columbus sowie 1958 wiederum in Chicago.⁶⁷¹ Betrachtet man parallel dazu die Beteiligungen an Schauen in den fünfziger und sechziger Jahren, fällt auf, dass diese beiden Jahrzehnte durch eine im Vergleich zu früheren Jahren rege Ausstellungstätigkeit geprägt waren.⁶⁷² Ihrem Charakter stehen diese Präsentationen fast ausschließlich in einem lokalen beziehungsweise regionalen oder auch religiösen Kontext. Es handelte sich meist um Ausstellungen in und um Chicago, wie zum Beispiel

⁶⁶⁶ **STA OG:** Brief an Dr. Andrew C. Ritchie, Leiter des *Departments of Painting and Sculpture, Museum of Modern Art, New York* (Millstadt, Illinois, am 1.5.1950). Brief an Hilly von Rebay, *Museum of Non-Objektive Painting, New York* (5.4.1950); Brief des *Museums of Modern Art* vom 6.1.1950 an die Postanschrift von A. A. Oppenheimer mit der Absage für eine Ausstellung.

⁶⁶⁷ **STA OG:** Im Nachlass findet sich ein Brief des Künstlers an Curt Valentin (Buchholz Gallery, New York) vom 18.5.1950, in dem er um eine Ausstellung in der Galerie bittet und auf die Schau von Marino Marini verweist. Marino Marini war Henselmann aus Tessiner Zeit bekannt; **Henselmann**, Gespräch im Mai 2000, a.a.O. Valentin vertröstet Henselmann mit Schreiben vom Mai 1950 auf einen späteren Zeitpunkt.

⁶⁶⁸ **STA OG:** Postkarte mit einem Willkommensgruß an Albert Henselmann von Herbert und Maria Tannenbaum, 16.9.1950.

⁶⁶⁹ **STA OG:** Ausstellungsprospekt und Einladungskarte.

⁶⁷⁰ **STA OG:** Ausstellungsprospekt, Einladungskarte, Korrespondenz mit dem Hotel, Bericht über den Künstler in den *Bismarck Briefs* (hotelinterne Publikation), Zeitungsausschnitt vom Oktober 1950 aus *Town Folk Fine Art* [ZA: 94/ 171], Chicago, *Chicago Tribune* vom 4.10.1950 [ZA: 94/ 177].

⁶⁷¹ **STA OG:** Mai 1953: Chicago Public Library; Einladungskarte im Nachlass. 27.2.-19.3.1954: Newman Brown Gallery, Chicago, 16 Gemälde und 16 Skulpturen von Albert Henselmann; Einladungskarte im Nachlass. 3.1.-11.2.1955: Ausstellung der Carl Schurz Foundation im Old Philadelphia Custom House: Glasfenster, Fresken, Schnitzarbeiten, Gemälde und Zeichnungen von Albert Henselmann; *The Philadelphia Inquirer* (Morgenausgabe), 30.1.1955 und *The American-German Review*, 1954/ 55, Januar, S. 19. 1955, Einzelausstellung, Ohio State University, Columbus, Ohio, Einladungskarte im Nachlass. 1.10.-31.10.1958: Chicago Chapter American Institute of Architects, Chicago, Einladungskarte im Nachlass.

⁶⁷² **STA OG:** In den fünfziger Jahren sind 38 Ausstellungsbeteiligungen zu zählen, in den sechziger nochmals 21.

die *Annual Exhibition by Artists of Chicago and Vicinity*, an der Henselmann in den Jahren 1951 bis 1953 und 1960 teilnahm.⁶⁷³ Hinzu kamen Schauen zeitgenössischer religiöser Kunst wie beispielsweise die *Religious Art Show* des *Baptist Graduate Student Center Chicago*, auf denen er 1963 bis 1967, 1970 und 1972 vertreten war – allerdings nicht ausschließlich mit religiösen Arbeiten.⁶⁷⁴ Parallel zu dieser großen öffentlichen Präsenz wurde Henselmann auch mit mehreren Preisen ausgezeichnet. In den fünfziger Jahre prämierten die *North Shore Art League* sowie die *Union League Art Foundation* mehrere Einsendungen Henselmanns.⁶⁷⁵ In den Jahren 1961 und 1964 folgten der *George von Gehr Purchase Prize* und der *Ortenauer Kulturpreis* anlässlich der Ausstellungseröffnung *Gustav und Albert E. Henselmann* im Salzhaus, Offenburg.⁶⁷⁶

Betrachtet man parallel zur Biografie Albert E. Henselmanns das Spätwerk seit etwa 1960, so zeigt sich, dass dieser Zeitraum von besonderer Bedeutung für das künstlerische Schaffen in der amerikanischen Werkphase war. Während er in den fünfziger Jahren im Wesentlichen religiöse Auftragsarbeiten – wahrscheinlich hauptsächlich als Angestellter von DaPrato – fertigte, ergab die Analyse des künstlerischen Nachlasses, dass in den sechziger Jahren vermehrt unabhängige, das heißt insbesondere nicht religiöse Arbeiten entstanden. Diese Entwicklung spiegelt mit großer Sicherheit familiäre und ökonomische Veränderungen wider: Eine entscheidende Zäsur war der Tod Lore Henselmanns im Juli 1959.⁶⁷⁷ Bereits ein Jahr zuvor hatte Beatrice Henselmann ihre Schulausbildung abgeschlossen und studierte seither am *Antioch College*.⁶⁷⁸ Caspar Henselmann ließ sich 1960 nach einem Medizin- und Kunststudium an der *Northwestern University Illinois*, am *University of Illinois College of Medicine* und am *Art Institute* in Chicago als Künstler in New York nieder.⁶⁷⁹ Während Albert E. Henselmann sich aufgrund dieser Veränderungen von der unmittelbaren existentiellen Verantwortung für die Familie entbunden sah, verbesserte sich gleichzeitig seine

⁶⁷³ **STA OG:** Brief des *Art Institutes of Chicago* vom 14.11.2000.

⁶⁷⁴ **STA OG:** Einladungskarten und Ausstellungsprospekte im Nachlass.

⁶⁷⁵ **STA OG:** L2-A: undatierter Lebenslauf Henselmanns; undatierter Zeitungsausschnitt der *Chicago News* von 1956 [**STA OG:** ZA 94/ 204].

⁶⁷⁶ **STA OG:** unbezeichneter Katalogausschnitt der *Fourth Union League Art Show* 1961 mit Verleihung des *George von Gehr Purchase Prize*; *Hauszeitschrift der Firma Burda Druck und Verlag*, Nr. 1, 1965; ZA 94/ 230.

⁶⁷⁷ **STA OG:** Totenschein und Testament. Die Bedeutung Lores für den Zusammenhalt der Familie und für die Organisation des alltäglichen Lebens wird nicht nur von Caspar Henselmann; **Henselmann**, Gespräch im Mai 2000, a.a.O., sondern auch von einer Freundin der Familie in den USA betont; anonyme Quelle.

⁶⁷⁸ Es folgten Auslandsaufenthalte in Deutschland (Studienaufenthalt in Heidelberg) und der Magisterabschluss in den USA; **Beatrice Henselmann**, am 24.2.2001.

⁶⁷⁹ **Brandenburger-Eisele**, Der Plastiker Caspar Henselmann, *Albert Henselmann – Caspar Henselmann*, a.a.O., S. 41.

finanzielle Situation durch die Zahlung von Entschädigungen und Renten als Wiedergutmachung der durch die Flucht vor nationalsozialistischer Verfolgung entstandenen Schäden.⁶⁸⁰ Wahrscheinlich in Folge dieser neuen Lebenssituation, die auch den Beginn seines Spätwerkes markierte, beschloss der Künstler schließlich im Jahr 1963 den Umzug vom Vorort Wilmette in das Atelier in der Chicagoer Innenstadt, das er zumindest von 1961 bis 1971 unterhielt.⁶⁸¹

In den sechziger und siebziger Jahren unternahm Henselmann erstmals auch wieder ausgedehntere Reisen, unter anderem in die Karibik, nach Mexiko und Portugal.⁶⁸² Seit Anfang der siebziger Jahre sind im Nachlass mehrere Versuche des Künstlers dokumentiert, Arbeiten in Form von Schenkungen in öffentlichen Sammlungen amerikanischer Museen unterzubringen, was aber nur für das Gemälde *Café LaFayette* gelungen war.⁶⁸³

Im Juni 1974 reiste der erkrankte Künstler, wahrscheinlich in Erwartung seines nahen Todes, zu seiner Schwester nach Deutschland, wo er am 28.6.1974 starb. Albert E. Henselmann wurde auf dem Alten Friedhof in Offenburg im Familiengrab beigesetzt, in dem bereits sein Bruder Willi und seine Eltern bestattet worden waren.⁶⁸⁴

Posthum folgten in den Jahren 1983 und 1984 zwei große Retrospektiven in den USA: Die erste gab in der *Ben Shahn Gallery for the Visual Arts* am *William Paterson College* in Wayne im Bundesstaat New Jersey unter dem Titel *Work produced in three countries over seven decades*

⁶⁸⁰ **GLA:** 480/ EK 27008, Wiedergutmachungsakte Albert Henselmann: Entschädigung von DM 1.663, 90 für Kosten der Familienauswanderung (mit Datum vom 8.5.1958); Kapitalentschädigung von DM 22.852 (mit Datum vom 29.8.1958); Rente wegen des beruflichen Schadens DM 10.298 (mit Datum vom 12.12.1958); Entschädigung für entgangene Rente DM 2.414 (mit Datum vom 27.7.1960). Seit dem 23.8.1963 (Datum des Bescheids) wird eine monatliche Rente von zunächst DM 700 gezahlt, die sich bis zum 15.2.1973 (Bescheid) auf DM 1.374 erhöht. GLA 480 EK 30760, Wiedergutmachungsakte Lore Henselmann: in einem Vergleich erhält Lore Henselmann (posthum) DM 8.000 Entschädigung (mit Datum März 1962) sowie eine Kapitalentschädigung von DM 17.000 (mit Datum vom 15.10.1962).

⁶⁸¹ **STA OG:** Die Datierungen ergaben sich anhand der Adressen des Schriftverkehrs; 1971 löste er sein Atelier in der North State Street, Chicago, auf und zog in eine kleine Wohnung in der West Illinois Street, Chicago.

⁶⁸² Vgl. St. Thomas (Skizzenblatt), Kugelschreiber auf Papier, 1964, MiR, WV 1634/ 1635. San Juan, Tusche auf Papier, 1964, MiR, WV 1636/ 1637. Los Gatos, Filzstift auf Papier, 1971, MiR, WV 2115. Am Strand – Zihuatanejo, Filzstift auf Papier, 1971, MiR, WV 2112. Portugal: Sonnenbad, 1973, Kugelschreiber auf Papier, 21x29,5 cm, bez.u.r.: 20Sept 73, MiR, WV 2257.

⁶⁸³ *Café LaFayette* (Warenhauscafé) findet sich heute in der Sammlung des Busch Reisinger Museums, Harvard University, Cambridge. Das *Museum of Modern Art* und ein weiteres unbenanntes Museum in Philadelphia lehnten eine Schenkung ab [**STA OG:** Briefe im Nachlass].

⁶⁸⁴ **STA OG:** Totenschein. Im Familiengrab sind neben Albert E. Henselmann auch sein Bruder Wilhelm (gestorben 1973), sein Vater Fidelius (gestorben 1933) und seine Mutter Walburga (gestorben 1904) beigesetzt.

einen Überblick über das gesamte Schaffen Henselmanns von frühen Skizzen aus dem Jahr 1911 bis zu späten Zeichnungen von 1971. In der zweiten Schau präsentierte das Haus Daniel Wolf in New York eine Auswahl von Gemälden, Zeichnungen und plastischen Arbeiten des Künstlers.⁶⁸⁵ In Deutschland wurden nach 1964 erstmals 1994, ein Jahr nach der Schenkung des Nachlasses an das Museum im Ritterhaus in Offenburg wieder ausgewählte Werke Albert E. Henselmanns zusammen mit Plastiken seines Sohnes Caspar Henselmann gezeigt.⁶⁸⁶

5.2 Kunst der fünfziger Jahre: Kunst der Anpassung

Um den Nachzug seiner Familie zu ermöglichen und eine ständige Aufenthaltsberechtigung für die USA zu erhalten, musste Henselmann eine Arbeitsstelle und ein gesichertes Einkommen nachweisen, das es ihm erlaubte, seine Familie in den USA zu ernähren. Als Angestellter bei dem Kirchengeschäft DaPrato in Chicago konnte er diese Voraussetzung erfüllen und schließlich auch den Zuzug seiner Schwiegermutter Grete Feist nach Chicago ermöglichen.

5.2.1 Die religiösen Arbeiten im Auftrag des Kirchengeschäfts DaPrato

Als Angestellter der Firma DaPrato schuf Henselmann bis Ende der fünfziger Jahre zahlreiche Entwürfe für Glasfenster, Wandarbeiten in Fresko- und Mosaiktechnik sowie Reliefs und Vollplastiken, meist zu religiösen Themen, in einigen Fällen aber auch zur amerikanischen Geschichte. Was die religiösen Arbeiten anbelangt, deuten zahlreiche Skizzen und Entwürfe im Nachlass darauf hin, dass Henselmann im Auftrag der Firma DaPrato an der Ausgestaltung mehrerer Kirchen in Chicago beteiligt war: Er schuf ein Glasfenster für die Hauptfassade der *Christ the King Church*, weitere Glasfenster für die *St. Ferdinand Church*, gestaltete in der *St. Tarcissus Church* die Altarwand sowie einige Glasfenster und fertigte ein Travertin-Marmor-Relief für die Hauptfassade der *Thomas Moore Church*.⁶⁸⁷ Daneben ist für das *St. Leo's Convent* in Chicago ein Glasfensterentwurf im Nachlass erhalten.⁶⁸⁸ Zu diesen Arbeiten innerhalb Chicagos kam die Ausgestaltung eines Sanatoriums sowie ein Glasfenster für das *Queen of all the Saints Mausoleum* in Hillside, Illinois, einer Randgemeinde von Chicago.⁶⁸⁹ Darüber hinaus war Henselmann auch in

⁶⁸⁵ Ausstellungsprospekte und Einladungskarten im Nachlass [STA OG].

⁶⁸⁶ **Brandenburger-Eisele/ Fliedner**, a.a.O.

⁶⁸⁷ Vgl. Fotografien und Pläne im Nachlass [STA OG]: Reproduktionen der Glasfenster in der *Christ the King Church*, WV 1130ff; Skizzen zu *St. Ferdinand*, WV 1228/ 1229.

⁶⁸⁸ **STA OG**.

⁶⁸⁹ Vgl. Fotografien und Pläne im Nachlass [STA OG]: Reproduktionen der Arbeiten in der *Queen of all the Saints Chapel* im Mausoleum von Hillside, WV 1119ff.

anderen Staaten der USA und in Mexiko tätig. Im Bundesstaat Ohio lassen sich besonders viele Arbeiten Henselmanns nachweisen: Für die *Gesu Church* in Cleveland entstand ein in Holz geschnittener Kreuzweg; für die *Holy Name Church*, ebenfalls in Cleveland, ist ein Entwurf zur Gestaltung der Altarwand überliefert.⁶⁹⁰ Kreuzwege und Altarwandgestaltungen häufig in Mosaiktechnik sowie Glasfenster schuf Henselmann für die *St. Joseph's Church* in Ironton, die *St. Sebastian Church* in Akron, die *Our Lady of Lourdes Church*, Genoa, sowie für eine nicht näher bezeichnete Kirche in Columbus.⁶⁹¹ In Minnesota arbeitete Henselmann an der Ausstattung von drei Kirchen in Minneapolis mit, von denen nur eine namentlich bekannt ist. In der *St. Bridget's Church* gestaltete er ein Glasfenster sowie ein Mosaik.⁶⁹² Im Jahr 1958 schuf er eine Figur des Hl. Antonius sowie einen Kreuzweg in der *St. Antony Church* in Ely.⁶⁹³ In der *Blessed Sacrament Chapel* von Erie, Pennsylvania, sowie in der *Cardinal Strich Chapel* der *Milwaukee University*, Wisconsin, entwarf Henselmann zwei ähnliche Kreuzwege, die sich in ihrer Form als einteilige, großformatige Bronzeteilmosaiken von anderen, meist in Holz oder Gips gearbeiteten Kreuzwegen des Künstlers, deutlich unterscheiden.⁶⁹⁴ Unter Berücksichtigung aller religiöser Arbeiten der fünfziger Jahre erscheint auch ein weiterer Entwurf, der einer Madonna in Bronze für das Hauptportal einer Schule in New Orleans, aufgrund des gewählten Materials eher ungewöhnlich.⁶⁹⁵ Darüber hinaus finden sich im Nachlass zahlreiche, nicht eindeutig zuzuordnende Fotografien mit Entwürfen für Glasfenster und Kreuzwege.⁶⁹⁶ Eine der wichtigsten Aufträge an Albert E. Henselmann dürfte wohl im Jahr 1956 die Gestaltung eines Glasfensterbogens für eine nicht namentlich benannte Kirche in Monterrey, Mexiko, gewesen sein.⁶⁹⁷ Im Februar 1960 zeichnete Henselmann einige Skizzen für ein Glasfenster

⁶⁹⁰ **STA OG.**

⁶⁹¹ Vgl. Fotografien und Pläne im Nachlass **[STA OG]**: Skizzen zu einer Kreuzwegstation in Eisen/ Mosaik für die *St. Sebastian Church* in Akron, Ohio im Nachlass, WV 1439ff.

⁶⁹² Vgl. Albert E. Henselmann, Glasfensterstudien für DaPrato, fünfziger Jahre, Mischtechnik/ Bleistift auf Papier, teilweise geklebt, 35x20 cm, bez.u.l.: ORNAMENTAL/ window; u.r.: painting 24 SYMBO/ WIN/ No 201 +/- ST. BRIDG, MiR, WV 1239. Albert E. Henselmann, Mosaikentwurf, fünfziger Jahre, Wachskreide koloriert auf Papier, 306x92 cm, bez.u.r.: A.E.HENSELMANN/ St. Bridget's Church/ Minneapolis/ Architekt/ AIA RV. McCANN/ A.E. Henselmann, MiR, WV 1202. Dazu kommen zwei weitere Skizzenblätter, WV 1200/ 1201.

⁶⁹³ Vgl. Fotografien und Pläne im Nachlass **[STA OG]**.

⁶⁹⁴ Vgl. Reproduktionen, WV 1128, und Skizze im Nachlass, WV 1127.

⁶⁹⁵ Vgl. Fotografien im Nachlass **[STA OG]**.

⁶⁹⁶ **STA OG.** In verschiedenen Lebensläufen im Nachlass werden weitere Arbeiten erwähnt, die sehr wahrscheinlich für DaPrato ausgeführt wurden, für die sich jedoch kein Nachweis im künstlerischen Nachlass finden lässt; vgl. zum Beispiel, WV 1217a und 1260a.

⁶⁹⁷ Im Nachlass finden sich großformatige Pläne sowie Skizzen, WV 1407/ 1408.

des Mausoleums der Kirche *St. Rochus*, die ebenfalls nicht genau lokalisiert werden kann.⁶⁹⁸ Diese Skizzen gehören wahrscheinlich zu den letzten Arbeiten, die im Auftrag von DaPrato entstanden sind.⁶⁹⁹

Die Betrachtung der religiösen Werke der fünfziger Jahre macht deutlich, dass Henselmann in der Gestaltung der Glasfenster sowie der Kreuzigungen und Kreuzwege einer figürlichen, nicht abstrakten Darstellungsweise verbunden blieb. Darüber hinaus adaptierte er in seinen Auftragsarbeiten wahrscheinlich nur insoweit neue Bildformen, beispielsweise in der Ausarbeitung einteiliger Kreuzwege, wie sie vom Auftraggeber oder aufgrund der besonderen architektonischen Gegebenheiten der jeweilige Kirchenräume vorgegeben worden waren. In der konkreten Ausgestaltung orientierte der Künstler sich schließlich an eigenen, älteren Vorbildern, die wiederum auf bereits genannte Arbeiten von Emil Sutor zurückgehen könnten: Dies zeigt eine vor 1960 angefertigte Zeichnung zum Kreuzweg [231].⁷⁰⁰ Vergleicht man darüber hinaus die 1937 entstandenen Kreuzwegstationen für die Frauenfriedenskirche mit den Entwurfszeichnungen für die Kirche in Ironton, so werden Ähnlichkeiten in Linienführung und Komposition der einzelnen Tafeln deutlich. Besonders hinsichtlich der Komposition zeigt sich, wie Henselmann die Figuren auf den Tafeln von unten nach oben – vice versa – oder in einer Dreieckskomposition anordnet; je nach dem ihm durch die Größe der Tafeln vorgegebenen Bildraum variiert er die Anzahl der Personen zwischen zwei und drei Staffeln. Ein Beispiel für die nach oben gestaffelte Anordnung dreier Personen in einer Kreuzwegstation ist die Szene des *Dritten Falls* aus dem Kreuzweg der Frauenfriedenskirche in Frankfurt am Main [232] und die Entwurfszeichnung zur gleichen Szene für die Kirche in Ironton [233]: Hier erhebt sich über dem nach vorn, in Richtung des Betrachters gestürzten Christus ein Soldat, der den Gefallenen an seinem Gewand beziehungsweise mit Hilfe eines um dessen Leib gebundenen Seils wieder empor ziehen möchte.⁷⁰¹ Hinter, das heißt hier über diese Gruppe wird in der Entwurfszeichnung für Ironton eine trauernde Frauengestalt in einem

⁶⁹⁸ Vgl. WV 1535ff.

⁶⁹⁹ Möglicherweise sind jedoch zwei Skizzen, die jeweils einen dornenbekrönten Christuskopf zeigen, später, auf 1961 datiert, entstanden: Albert E. Henselmann, Christus mit Dornenkrone, Kohle auf Pergament, 38x30 cm, bez.u.r.: Albert E. Henselmann, MiR, WV 1580. Albert E. Henselmann, Christus mit Dornenkrone, Kohle auf Pergament, 42,5x36,5 cm, bez.u.r.: Albert.E.Henselmann/ 61, MiR, WV 1579.

⁷⁰⁰ Albert E. Henselmann, Skizze zum Kreuzweg, um 1960, Bleistift, Öl, Aquarell auf Papier, 89,5x70,5 cm, unbez., MiR, WV 1549 [231].

⁷⁰¹ Albert E. Henselmann, Dritter Fall, 1937, Gips/ koloriert, ca. 120x50 cm, bez.u.m.: DRITTER FALL, Frauenfriedenskirche, Frankfurt am Main, WV 658; Fotografie 2001 [232]. Albert E. Henselmann, Zeichnung 9. Station (= Dritter Fall), 1950-54, Aquarell/ Bleistift/ Kugelschreiber auf Papier, 35x20,5 cm, bez.u.r.: A.E.Henselmann (IX), MiR, WV 1327 [233].

blauen Gewand gestellt, die sich ein weißes Tuch vor das Gesicht hält. Ob es sich bei der Gestalt, die am oberen Rand der Tafel für die Frauenfriedenskirche zu sehen ist, ebenfalls um eine weibliche Figur mit Kopftuch oder um einen Soldaten mit Helm handelt, ist nicht zweifelsfrei erkennbar. Dennoch bleibt insgesamt festzustellen, dass hier eine dreifach nach hinten oben gestaffelte Komposition verwirklicht wurde, die in Ironton klarer akzentuiert übernommen wurde.

Weitere Rückgriffe zeigen sich in drei Skizzen für eine überlebensgroße Plastik des gekreuzigten Christus [234], die auf ähnliche Arbeiten zum Beispiel von Emil Sutor in der Christuskirche in Karlsruhe oder der St. Nikolauskirche in Mannheim [235] zurückgehen könnten.⁷⁰² Daneben finden sich im Nachlass Skizzen von Albert E. Henselmann, die Maria auf einer Erdkugel oder Mondsichel mit Strahlenkranz oder Nimbus zeigen.⁷⁰³ Einer dieser Entwürfe ist im Gegensatz zu den anderen auffallend bunt koloriert und ornamental gestaltet, wobei besonders die ungewöhnliche Gestaltung des Nimbus mit angedeutetem Strahlenkranz ins Auge fällt [236].⁷⁰⁴ Eine vergleichbare ornamental-polychrome Darstellung einer Madonna zeigt die bereits genannte, von Sutor 1927 gestaltete Figur für die Frauenfriedenskirche in Frankfurt am Main [237].⁷⁰⁵

5.2.2 Werke mit historisch-politischem Kontext

In der ersten Hälfte der fünfziger Jahre entstanden neben religiösen Werken auch einige Entwürfe zu politisch-historischen Themen. Dabei griff Henselmann nicht nur auf Personen und Ereignisse der anglo-amerikanischen Geschichte zurück, sondern integrierte auch antike Gestalten wie Hammurabi oder Cicero in sein künstlerisches Schaffen. Möglicherweise entstanden einige dieser historischen Werke im Zusammenhang mit dem Auftrag zur Gestaltung des Gewerkschaftshauses der *Amalgamated International Headquarters Building North American Union*, in Chicago, für dessen Hauptfassade Henselmann ein großformatiges Glasfenster schuf [238].⁷⁰⁶ Dieses zeigte, so ein zeitgenössischer Bericht:

⁷⁰² Vgl. WV 1429ff: Kreuzigung, 1957?, Bleistift/ Buntstift (braun) auf Pergament, 30x23 cm, unbez. (mit Maßangaben), MiR, WV 1429 [234] und E. Sutor, Kreuzigung, St. Nikolaus, Mannheim, 1932, Fotografie 2001 [235]. In den um 1957 entstandenen Zeichnungen variiert Henselmann einzelne Details wie den Gesichtsausdruck, die Neigung des Kopfes, die Knotung des Lententuchs oder die Fußstellung. Alle Zeichnungen tragen Maßangaben.

⁷⁰³ Vgl. WV 1424-26 und WV 1231.

⁷⁰⁴ Albert E. Henselmann, Maria, fünfziger Jahre, Buntstift auf Karton, 33,5x19,5 cm, unbez., MiR, WV 1231 [236].

⁷⁰⁵ Emil Sutor, Marienstatue am Westportal Frauenfriedenskirche/ Frankfurt am Main, 1926, Fotografie 2001 [237].

⁷⁰⁶ Albert E. Henselmann, Abraham Lincoln (Hauptfassade *Amalgamated International Headquarters Building North American Union*, Chicago), 1954/ 55, Glasfenster, WV 1397 [238].

„[...] Abraham Lincoln as a friend of labor./ He is surrounded by workingmen representing man trades including a young apprentice who looks at Lincoln with the expression of pride that he too will be part of the labor movement. The scripture below the window is a revision of a quotation by Lincoln: ‚God must have loved the workers, He made so many of them‘.“⁷⁰⁷

Im Inneren des Gebäudes sollten möglicherweise weitere historische Themen bildlich umgesetzt werden, wobei nicht klar ist, in welcher Form dies geschah oder geschehen sollte. Diese Vermutung beruht auf der Tatsache, dass einige Zeichnungen, die sich im Nachlass finden, fortlaufend nummeriert und in einem Fall entsprechend direkt mit dem Verweis *Amalgamated International Headquarters Building North American Union* versehen sind. Zu diesen Zeichnungen gehören: *The Code of Hammurabi* [239], *Solon* [240], *Marcus Tullius Cicero* [241] und *Oliver Cromwell* [242].⁷⁰⁸ In der Arbeit, die mit Hammurabi bezeichnet ist, zeigt Albert E. Henselmann den König, der auf der linken Bildseite in babylonischer Tracht unter einem Baldachin thront und seinen Schreibern einen Text diktiert, den diese in Stein festhalten. Hammurabi, der Mesopotamien nach kluger Bündnis- und Handelspolitik sowie der Eroberung mehrerer kleiner Stadtstaaten um 1700 vor Christus in einem Herrschaftsgebiet vereinigte, regierte etwa von 1728 bis 1686 vor Christus als erster König des babylonischen Reichs.⁷⁰⁹ Aus seiner Regierungszeit ist der sogenannte *Codex Hammurabi* überliefert, der mit seinen 282 Rechtsgrundsätzen und aufgrund seiner Systematik als „die wichtigste Rechtssammlung des Alten Orients“ gilt und dessen Niederschrift Henselmann in seiner Arbeit darstellt.⁷¹⁰ In der Präambel erklärte Hammurabi, dass er berufen wurde:

⁷⁰⁷ Anmerkung zum Titelbild, welches das Glasfenster von Henselmann zeigt, *The Butcher Workmen* 2, Vol. 41, Feb. 1955 [STA OG].

⁷⁰⁸ Albert E. Henselmann, Hammurabi, 1950-55, Bleistift auf Pergament, 23x30 cm, bez.o.r.: Picture#5/ Hammurabi, u.r.: 1/ 3x(16+24), WV 1350 [239]; eine im Druckverfahren reproduzierte Abbildung trägt den Verweis auf das *Amalgamated International Headquarters Building North American Union*, MiR, WV 1351. Solon, 1950-55, Bleistift auf Pergament, 23x30 cm, bez.o.r.: Picture#6/ Solon, MiR, WV 1355 [240]. Cicero, 1950-55, Bleistift auf Pergament, 23x30 cm, bez.o.r.: Picture#7/ Cicero, MiR, WV 1342 [241]. Cromwell, 1950-55, Bleistift auf Pergament, 23x30 cm, bez.o.r.: Picture#8/ Cromwell, MiR, WV 1346 [242].

⁷⁰⁹ *Schlaglichter der Weltgeschichte*, herausgegeben von Meyers Lexikonredaktion für die Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 1992, S. 30.

⁷¹⁰ Ebd. Die 1901 in Susa entdeckte Stele findet sich heute in der Sammlung des Louvre in Paris.

„[...] to cause justice to prevail in the land, to destroy the wicked and the evil, that the strong might not oppress the weak [...].“⁷¹¹

Ebenso wie Hammurabi sich hier gegen die Unterdrückung der Armen durch die Reichen wandte, strebte auch der griechische Dichter Solon, der von 640 bis um 561 vor Christus in Athen lebte, mit Hilfe einer neuen Gesetzgebung danach, die Rechte der in Schuldknechtschaft geratenen Bauern zu verbessern. Solon, der später als Begründer der attischen Demokratie galt, verfügte 594 vor Christus die Abschaffung der Schuldknechtschaft, eine Reform von Maßen und Gewichten, eine Verbesserung des Familien- und Erbrechts, eine Neuordnung des Bürgerrechts anhand der jährlich erzielten Ernteerträge sowie die Stärkung der Einflussmöglichkeiten des Volkes durch die Einrichtung eines Rates und eines Volksgerichts.⁷¹² Die von Henselmann zu diesem Thema angefertigte Skizze zeigt einen stehend gestikulierenden Redner vor einer Gruppe von Personen, die in einem Rechteck um ihn herum sitzen oder stehen. Im Hintergrund sind antike Architekturformen wie Kolonnaden beziehungsweise Tempelbauten mit Giebelfeldern und Säulenfront angedeutet.

Im Gegensatz zu den beiden erstgenannten Personen wählt Henselmann mit Cicero, der 106 bis 43 vor Christus lebte, zwar keinen Gesetzgeber im engeren Sinne, der römische Politiker und Schriftsteller war jedoch Verfasser einiger grundlegender juristischer und ethischer Texte, wie zum Beispiel *Über die Gesetze*, *Maßstäbe des Guten und Bösen* oder *Vom rechten Handeln*. Es ist fraglich, welche Szene aus dem Leben Ciceros hier dargestellt ist. Die Skizze zeigt mehrere Bewaffnete, die von links einem Mann entgegentreten, der bereits von zwei Soldaten, die an ihren Helmen zu erkennen sind, festgehalten wird. Möglicherweise ist hier die Ermordung Ciceros auf der Flucht vor Antonius bei Formiae dargestellt.

Zu Oliver Cromwell, 1599-1658, finden sich schließlich zwei Skizzen im Nachlass, die verschiedene, ebenfalls nicht eindeutig zuzuordnende Szenen wiedergeben. Eine Skizze zeigt eine Gruppe mit Speeren bewaffneter Soldaten, die sich – vor einer Stadtkulisse – von links und rechts zwei Reitern in der Mitte des Bildes nähern. Da ein Soldat die Zügel des vorderen Reiters an sich genommen hat, kann man vermuten, dass es sich hier um die Gefangennahme Karls I. durch das gegen den absolutistischen Herrscher kämpfende Heer Cromwells handelt. Eine zweite Skizze illustriert die Eroberung einer bewehrten Stadt oder Burg über eine Brücke hinweg. Um welche der

⁷¹¹ Zitiert nach: **Henri Frankfort**, *The Art and Architecture of the Ancient Orient*, 4. Auflage, New Haven/ London 1970, S. 119.

⁷¹² *Schlaglichter der Weltgeschichte*, a.a.O., S. 47.

zahlreichen kriegerischen Auseinandersetzungen, die Cromwell führte, es sich jedoch handelt, kann nicht geklärt werden. Festzuhalten bleibt, dass Henselmann mit Oliver Cromwell eine der umstrittensten Gestalten der englischen Geschichte mit in dieses Programm aufgenommen hatte. Der englische Staatsmann und Heerführer galt zwar als der Begründer der Republik, des *Commonwealth of England*, und war im Prinzip ein Verfechter der Religionsfreiheit, agierte aber gleichzeitig als religiöser Fanatiker, der die Macht des Parlaments grundlegend beschnitt, indem er sich als Lordprotector auf Lebenszeit fast monarchische Macht verleihen ließ.⁷¹³ Inwieweit er also in das ethisch-legalistische Konzept passt, in das sich Hammurabi, Solon und auch Cicero eingliedern lassen, ist fraglich. Darüber hinaus bleibt auch ungeklärt, ob Henselmann in der Wahl des Programms frei agieren konnte oder es vom Auftraggeber bestimmt worden war. In jedem Fall scheint ein ethisch-legalistisches Konzept für Ausgestaltung des Hauptsitzes einer Gewerkschaft, die sich im Wesentlichen um die Wahrung von auf festgeschriebenen Gesetzen basierenden Rechten ihrer Mitglieder bemüht, geeignet zu sein.

Neben diesen Arbeiten mit Themen der europäischen Geschichte finden sich auch einige Zeichnungen und Reproduktionen im Nachlass, die sich ganz konkret mit der amerikanischen Geschichte befassen. Thematisch lassen sich diese unter den Oberbegriff *Freiheit* subsumieren, der als wesentlicher Bestandteil in die Präambel der amerikanischen Verfassung vom 14. Mai 1787 aufgenommen worden war:

„We the People of the United States, in Order to form a more perfect Union, establish Justice, insure domestic Tranquility, provide for the common defense, promote the general Welfare, and secure the Blessings of Liberty to ourselves and our Posterity, do ordain and establish this Constitution for the United States of America.“⁷¹⁴

Die von Henselmann zum Thema *Freiheit* gestalteten Szenen beginnen, chronologisch geordnet, mit der im Nachlass erhaltenen Reproduktion *The Mayflower Compact*.⁷¹⁵ Diese illustriert den Vertragsabschluss von 41 männlichen Erwachsenen, die mit ihren Familien auf der Mayflower von England aus nach Massachusetts in Nordamerika gekommen waren und dort am 4. November 1620 den so genannten *Mayflower Compact* unterzeichneten. Jener, in späteren Jahren als das

⁷¹³ Ebd., S. 248.

⁷¹⁴ National Archives and Records Administration (NARA). The Constitution of the United States: A Transcription, http://www.archives.gov/exhibit_hall/charters_of_freedom/constitution/constitution_transcription.html [27.7.2002]. Das Zitat entspricht dem Originaltext der Verfassungsurkunde von 1787.

⁷¹⁵ Albert E. Henselmann, *The Mayflower Compact*, 1950-55, Druckverfahren, 35,5x40 cm, unbez., MiR, WV 1352.

amerikanische Gründungsdokument verklärte Vertrag, galt den Unterzeichnern als biblischer Bund, in dem sie sich gegenseitigen Beistand und den Gehorsam des Einzelnen gegenüber den Oberhäuptern der Gruppe versicherten. In der Außenwirkung bestätigten sie ihre religiöse Autonomie und Selbstbestimmung auf der Basis eines Regierungssystems, dessen Oberhaupt der König war. Eine unmittelbare Folge dieses Vertrags war die Verbannung von Roger Williams aus Massachusetts nach Rhode Island im Jahr 1635.⁷¹⁶ Williams hatte sich zuvor gegen leisetreterische Bekenntnisse der Amerikaner und besonders gemäßigter puritanischer Kreise zu Kirche und Staat ausgesprochen; seiner Meinung nach verlangte das Reich Gottes nach Bekenntum.⁷¹⁷ In diesem Sinne postulierte Williams, dass keine weltliche Hoheit das Recht zur Regelung religiöser Belange hätte, was gleichbedeutend mit dem als subversiv geltenden Streben nach Trennung von Kirche und Staat war.⁷¹⁸ Neben der staatlich-religiösen Integrität stellte Roger Williams aber auch die territoriale Besitznahme in Frage, indem er verbreitete, dass Gott das Land nicht dem britischen König, sondern den Indianern verliehen hätte.⁷¹⁹ Nach seiner Verbannung gründete er eine eigene Siedlung auf Rhode Island, für die 1663 die strikte Trennung von Kirche und Staat rechtlich festgelegt wurde.⁷²⁰

Mit dem Thema Pressefreiheit befasste sich Henselmann in der Zeichnung *Zenger 1735*, die eine Szene aus dem Leben von John Peter Zenger, 1677-1746, zeigt.⁷²¹ Dieser war im Jahr 1710 aus der süddeutschen Pfalz nach New York gekommen und erlernte dort das Druckerhandwerk.⁷²² Nachdem er sich 1726 als selbstständiger Drucker etablieren konnte, veröffentlichte er seit 1733 das *New York Weekly Journal*, in dem er in der Ausgabe vom 5. November 1733 Stellung gegen die Willkürregierung des amtierenden Gouverneurs William Cosby, circa 1690-1736, bezog und diesen als Gefahr für die bürgerliche Freiheit und die Eigentumsrechte darstellte.⁷²³ Als Antwort auf diesen Artikel wurde Zenger 1734 verhaftet und ein Jahr später wegen aufrührerischer Verleumdung

⁷¹⁶ **Willi Paul Adams**, *Die USA vor 1900*, München 1999 (= Oldenbourg Grundriss der Geschichte, Band 28), S. 28. Albert Henselmann, Roger Williams – Separation of Church and State, 1950-55, Druckverfahren, 30,5x40 cm, unbez., MiR, WV 1353.

⁷¹⁷ **Udo Sauter**, *Lexikon der amerikanischen Geschichte*, München 1997 (= Beck'sche Reihe, Band 119), S. 32.

⁷¹⁸ Ebd.

⁷¹⁹ Ebd.

⁷²⁰ Ebd. **Adams**, a.a.O., S. 28.

⁷²¹ Albert E. Henselmann, *Zenger 1735*, 1950-55, Bleistift/ Aquarell auf Papier, 26x38 cm, bez.u.m.: ZENGER 1735 4. AUGUST TO THE COURTHOUS (sic!) HAMILTON APPEARED, MiR, WV 1356.

⁷²² **Sauter**, a.a.O., S. 413.

⁷²³ Ebd. und **Thomas L. Purvis**, *A Dictionary of American History*, Cambridge 1995, S. 455.

angeklagt.⁷²⁴ Der Freispruch vom 4. August 1735 verhinderte nicht nur weitere ähnliche Anklagen gegen kritische Bürger, sondern galt in der Einschätzung amerikanischer Historiker seit 1860 als „Markenstein in der Entwicklung der Pressefreiheit in Amerika“.⁷²⁵

Eine weitere Skizze Albert E. Henselmanns befasst sich mit dem Thema der Emanzipation der Frauen in den USA. Die Arbeit mit dem Titel *Woman Suffrage* zeigt eine Gruppe von Frauen, Männern und Kindern, die sich auf einem Platz versammeln, um die Rede einer Frau zu verfolgen, die von einem erhöhten und überdachten Podest aus mit ausgebreiteten Armen spricht [243].⁷²⁶ Rechts oben ragt eine amerikanische Fahne in das Bild, was darauf hindeutet, dass das Ereignis in den USA und nicht in Europa stattfindet, wo die so genannte Suffragetten-Bewegung in den achtziger und neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts ihren Ursprung hatte. Die Hauptforderungen der Frauenrechtsbewegung waren der Zugang zu allen Berufen und Bildungseinrichtungen sowie volle politische und bürgerliche Rechte, wobei vor allem das umfassende Wahlrecht kontrovers diskutiert wurde. In den USA erhielten Frauen schließlich 1913 ein begrenztes Wahlrecht, das erst sieben Jahre später in ein allgemeines Recht erweitert wurde.⁷²⁷

In diesem Zusammenhang stellt sich nun die Frage, inwieweit die Freiheitsthematik ein persönliches Empfinden von Albert E. Henselmann ausdrückte. In Anbetracht der individuellen Situation des Künstlers, der gerade erst ein zweites Mal – unter anderem wegen seiner künstlerischen Tätigkeit – zur Emigration gezwungen worden war, scheinen mit der Wahl durchaus auch persönliche Gefühle zum Ausdruck zu kommen: Freiheit der Person und Pressefreiheit könnten hier die Freiheit des Künstlers anmahnen, während die Religionsfreiheit für die Eheleute Henselmann, die auch wegen der jüdischen Herkunft von Lore Henselmann aus Deutschland fliehen mussten, ein besonderes Anliegen hätte sein können. Wahrscheinlich entstanden diese Arbeiten aber ausschließlich im Auftrag der Firma DaPrato, die dem angestellten Künstler keinen Einfluss auf die Wahl einzelner Themen ließ.

⁷²⁴ Sauter, a.a.O., S. 413.

⁷²⁵ Purvis, a.a.O., S. 455.

⁷²⁶ Albert E. Henselmann, *Woman Suffrage*, 1950-55, Bleistift/ Buntstift auf Papier, 15x19 cm, bez.u.l.: 10. *Women Suffrage*, MiR, WV 1336 [243]; auf der Rückseite findet sich die Zeichnung *The Blacksmith*, 1950-55, Bleistift/ Buntstift auf Papier, 15x19 cm, bez.u.l.: 9.; u.m.: *The Blacksmith*, MiR, WV 1335. Aufgrund ihrer Nummerierung ist davon auszugehen, dass beide Zeichnungen wahrscheinlich auch zu einer Serie gehören, von denen weitere Nummern jedoch nicht bekannt sind.

⁷²⁷ Diese Serie umfasst eine weitere Arbeit, deren historische Zuordnung jedoch nicht eindeutig ist: Albert E. Henselmann, *The Lion and Crown Tavern*, 1955, Tusche auf Pergament, 23x30 cm, Skizze zu *American History, Amalgamated International Headquarter*, WV 1401ff.

Darüber hinaus schuf Henselmann ebenfalls in den fünfziger Jahren zwei Werke, die sich mit der Medizingeschichte befassen. Im Jahr 1957 fertigte Albert E. Henselmann für die Rochester Klinik in Minneapolis das Gemälde mit dem Titel *First Operation of the Mayo Brothers*.⁷²⁸ Es schildert eine Tumoroperation der Brüder Will und Charlie Mayo Ende des 19. Jahrhunderts. Die beiden Söhne eines Arztes aus Rochester machten sich einen Namen als Tumorspezialisten.⁷²⁹ Sie führten eine moderne Operationsmedizin auf Grundlage der von Dr. Joseph Lister entdeckten antiseptischen Desinfektionsmittel ein und verbesserten so die Überlebenschancen ihrer Patienten wesentlich.⁷³⁰ Die zweite Arbeit, die in diesem Zusammenhang zu erwähnen ist, ist der Entwurf für ein monumentales Wandbild im *Israel Room* des *International Surgeon College* in Chicago mit dem Titel *Maimonides*.⁷³¹ Mit der Wahl dieser historischen Gestalt stellte Henselmann eine Verbindung von jüdischer Philosophie und Medizin her: Maimonides, eigentlich Rabbi Mose ben Maimon, 1135-1204, war Vorsteher der jüdischen Gemeinden Ägyptens und Leibarzt des Sohnes von Saladin. Henselmann präsentierte den Gelehrten im Reliefentwurf ganzfigurig in Frontalansicht, flankiert von Szenen aus dessen Leben als Arzt und Philosoph.

Allen bisher genannten Werken zur Geschichte ist gemein, dass Henselmann – ebenso wie in seinem religiösen Schaffen dieser Zeit – einem figürlichen, nicht abstrakten und konservativ anmutenden Stil verhaftet bleibt. Die Gestaltungsweise, wie sie in den Reproduktionen des Nachlasses zum Ausdruck kommt, ist geprägt von einer formalen Linearität in den Umrisslinien und einer leuchtend bunten Farbgebung, die mit einer starken Neigung zur Lokalfarbigkeit angewandt wird. Dies führt zu einem grundsätzlich statischen Charakter in den Entwürfen, wie sie aus den erhaltenen Reproduktionen zu erkennen sind. Im Gegensatz dazu verdeutlichen einige Skizzen, so zum Beispiel die Szene der Gefangennahme Karls I. durch Cromwell, wie schnell und dynamisch Henselmann seinen Bleistiftstrich zu setzen vermag.

⁷²⁸ Albert E. Henselmann, *First Operation by the Mayo Brothers*, 1957, Öl auf Leinwand, Größe unbekannt, vermutlich Rochester Klinik, Minneapolis, Minnesota, bez.u.r.: A.E.Henselmann/ 1957; Abbildung im Nachlass [STA OG]. Skizze zu *First Operation by the Mayo Brothers*, vor 1957, Bleistift/ Buntstift aquarelliert auf Pergament auf Karton geklebt, 27x36,5 cm, bez.u.m/ l.: son/ 23 year old; u.m.: Father Mayo/ Edith Graham; u.m/ r.: son/ 27 year old, MiR, WV 1415.

⁷²⁹ Annie Feidt, *The Mayo Brothers*, <http://news.mpr.org/programs/mncentury/9907/index.shtml>, Juli 1999, S. 1 [31.05.2001].

⁷³⁰ Ebd.

⁷³¹ Albert E. Henselmann, *Maimonides*, 1950-55, Bleistift/ Buntstift laviert auf Karton, 32x17,5 cm, bez.u.m.a.R.: RELIEF MONUMENTxISRAEL ROOM x/ INTERNATIONAL SURGERON COLLEGE CHICAGO IL, MiR, WV 1358.

5.2.3 Religion und Geschichte als Sujets der späten fünfziger und sechziger Jahre

Zum Thema Geschichte ist aus den sechziger Jahren heute nur eine Zeichnung bekannt, die allerdings in zeithistorischem Kontext zu sehen ist und ein aktuelles Ereignis widerspiegelt. Inspiriert durch die Mondlandung, entstand, datiert auf eine Woche nach der eigentlichen Landung am 20. Juli 1969, *Apollo Flight to the Moon*.⁷³² Darüber hinaus finden sich in den Jahren nach 1960 keine ähnlichen Arbeiten mit einer historischen oder tagesaktuellen Thematik im Œuvre des Künstlers. Was das religiöse Schaffen Albert E. Henselmanns hingegen anbelangt, lassen sich im Laufe der sechziger Jahre weitere Arbeiten nachweisen, jedoch liegt ihre Zahl weit unter den im vorangegangenen Jahrzehnt ausgeführten Werken dieses Themengebiets. Bei der Betrachtung dieser Werke fällt grundsätzlich auf, dass Henselmann sich in der religiösen Kunst einer abstrakteren, geometrischen Gestaltungsweise sowie neuen Ausdrucksformen und -mitteln zuwandte.⁷³³ Es entstanden kaum noch Kreuzwege, Glasfenster oder Kreuzigungen, wie sie aus den fünfziger Jahren bekannt sind. Vielmehr löste sich der Künstler von der traditionellen Darstellungsweise und den Bildthemen, die sein religiöses Werk bisher geprägt hatten. Ein Beispiel hierfür ist unter anderem eine vor 1959 zu datierende Eichenholzplastik mit dem Titel *The Fifth Day of Creation*.⁷³⁴ Wie zu einem späteren Zeitpunkt noch ausführlicher darzustellen sein wird, rezipierte Henselmann ab circa 1960, zunächst mit *Fifth Day of Creation*, erstmals seit Schweizer Zeit wieder Einflüsse außereuropäischer Kunst in seinem Œuvre und vermischte dabei Themen und Bilder christlicher und indigener Traditionen.

In der ersten Hälfte der sechziger Jahre entstanden weiterhin religiöse Werke in Bronze oder Nickelsilber, wie zum Beispiel ein Altargitter mit dem Titel *Grill* sowie Skulpturen wie *The Worshiper* oder *Judgement before Herod*.⁷³⁵ Daneben schuf der Künstler, wahrscheinlich für eine Ausstellung

⁷³² Albert E. Henselmann, *Apollo Flight to the Moon*, 1969, Bleistift auf Papier, 28x21,5 cm, bez.u.m.: Nationalmonument Apollo Flight July271969, MiR, WV 1942.

⁷³³ Inwieweit diese Entwicklung hin zur Abstraktion und neuen Ausdrucksformen möglicherweise bereits in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre eingesetzt hatte, lässt sich heute nicht genau sagen, da die religiösen Arbeiten Henselmanns zumeist nicht datiert sind. Man könnte jedoch vermuten, dass Werke wie die Kreuzwege für die *Blessed Sacrament Convent Chapel* in Erie, Pennsylvania, oder die *Cardinal Strich Chapel* der Milwaukee University bereits zu diesem früheren Zeitpunkt entstanden sein könnten. Leider geben auch Skizzen im Nachlass keine weiteren Hinweise (vgl. WV 1127).

⁷³⁴ Albert E. Henselmann, *Fifth Day of Creation*, vor 1959, Eichenholz, h: 91,5 cm, d. 79 cm, bez. innen oben: A.E.Henselmann/ CHICAGO/ Illinois, Privatbesitz, Deutschland, WV 1442. Die Plastik wurde erstmals im September 1959 im Rahmen des *2nd Old Orchard Festival*, das unter der Leitung der *North Shore Art League of Winnetka* stattfand, gezeigt; vgl. Bericht mit Abbildung in der *Chicago Sunday Times* vom 13.9.1959 im Nachlass [STA OG].

⁷³⁵ Albert E. Henselmann, *Grill*, 1964, Bronze, Altar Rail, 40,5x71 cm, Bezeichnung und Verbleib unbekannt; Kalenderbild? [STA OG]. Albert E. Henselmann, *Worshiper*, 1964, Bronze, 31,5x9 cm,

im *Baptist Graduate Student Center* von Chicago im Jahr 1966, zwei Holzplastiken mit den Titeln *Jacob's Dream* und *Adam and Eve*.⁷³⁶ Bei diesen Werken handelt es sich nun nicht mehr um Auftragsarbeiten, die Henselmann als Angestellter der Firma DaPrato ausführte, sondern um Skulpturen, die er als freier Künstler schuf. Der Unterschied zu den Auftragsarbeiten der fünfziger Jahre wird besonders deutlich, wenn man ein Glasfensterpaar betrachtet, das den Titel *Wise and Foolish Virgin* trägt und um 1965 entstanden ist [244].⁷³⁷ Die figürliche Darstellung sowie die Wiedergabe von Gesicht und Händen der beiden Frauengestalten ist ganz auf geometrische Farbflächen reduziert. Die ebenso rechtwinklig angeordneten Linien der Glasfensterstege werden als integrales, gestalterisch eigenwertiges Element in die Darstellung mit einbezogen. Darüber hinaus erfahren die beiden Glasfenster hier unabhängig von der sie umgebenden Architektur eine Erhöhung zu selbstständigen, einzeln auf Sockeln präsentierten Kunstwerken. Eine der letzten religiösen Arbeiten Henselmanns mit dem Titel *Where Two or Three* entstand vor 1970 aus Aluminium.⁷³⁸ Bis zu seinem Tod 1974 fertigte Albert E. Henselmann dann – soweit heute bekannt – keine religiösen Arbeiten mehr an.

Die Entwicklung, die sich bereits im religiösen Werk Henselmanns seit Beginn der sechziger Jahre abzeichnete, verlief parallel zu einer Loslösung von der figürlichen Darstellung und der Hinwendung zu abstrakteren Bildformen. In dem Maße, in dem sich der Künstler von der figürlich-religiösen Kunst entfernte und sich als freier Künstler – nicht als Angestellter der Firma DaPrato – etablieren konnte, wandte er sich graduell der Suche nach abstrakten und abstrahierenden Formen zu, die sein Spätwerk auszeichnen werden.

Bezeichnung und Verbleib unbekannt, ausgestellt bei: Tannenbaum, N.Y., 1963; Annual Religious Art Show, Baptist Graduate Student Center, Chicago, 1966 [STA OG]. Albert E. Henselmann, *Judgement before Herod*, 1964, Nickelsilber/Bronze, 25,5x6,5 cm, Bezeichnung und Verbleib unbekannt; ausgestellt bei: Annual Religious Art Show, Baptist Graduate Student Center, Chicago, 1964 [STA OG]. Die Daten entstammen den Katalogen/ Prospekten zu den genannten Ausstellungen im Nachlass [STA OG].

⁷³⁶ Albert E. Henselmann, *Jacob's Dream*, vor 1966, Holz (später auch in Bronze), Größe, Verbleib und Bezeichnung unbekannt; ausgestellt bei: Annual Religious Art Show, Baptist Graduate Student Center, Chicago, 1966 (Holz) und 1970 (Bronze); Festival of Arts, Hillside, Ill. 1967. Albert E. Henselmann, *Adam and Eve*, vor 1966, Holz, Größe, Verbleib und Bezeichnung unbekannt; ausgestellt bei: Annual Religious Art Show, Baptist Graduate Student Center, Chicago, 1966. Die Daten entstammen den Katalogen/ Prospekten zu den genannten Ausstellungen im Nachlass [STA OG].

⁷³⁷ Albert E. Henselmann, *Wise and Foolish Virgin*, um 1965, frei stehendes Glasfensterpaar, 176x66 cm, bez.u.m.: A.E.Henselmann, MiR, WV 1686ff; ausgestellt auf der Annual Religious Art Show, Chicago 1966. Abb.: *Foolish Virgin* [244].

⁷³⁸ Albert E. Henselmann, *Where two or three*, vor 1970, Aluminium, Größe, Verbleib und Bezeichnung unbekannt; ausgestellt bei: Annual Religious Art Show, Baptist Graduate Student Center, Chicago, 1970 [STA OG]. Die Daten entstammen dem Katalog/ Prospekt zur genannten Ausstellung.

5.3 Kunst und Künstler in Chicago

Die Kunstszene im Chicago der Nachkriegszeit erwies sich für Albert E. Henselmann auf den zweiten Blick wahrscheinlich als ähnlich verschlossen, wie dies bereits im Tessin der Fall gewesen war. Das nach außen hin für den Immigranten scheinbar attraktive, künstlerisch und sowohl durch die *School of the Art Institute of Chicago* als auch durch das von Moholy-Nagy in der Nachfolge des Bauhauses gegründete *Institute of Design* kunstpädagogisch geprägte Umfeld Chicagos konnte in der alltäglichen Realität nicht bestehen. Die städtische Kunstszene war zerrissen zwischen der monumental, geradlinigen, strukturell und formal klaren Architektur Mies van der Rohes und Moholy-Nagys – die den internationalen Ruf der Stadt begründet hatte – sowie Bestrebungen in der Malerei und Bildhauerei, die sich diametral zu den von van der Rohe und Moholy-Nagy geprägten Formen entwickelten. Sofern man für die Jahre nach Ende des Zweiten Weltkriegs überhaupt von einer „Chicago-type art“ sprechen kann, war diese

„[...] not only not rational, it is anti-rational to the point of perversity. It does not at all cherish logic, or clarity, or the open declamatory mode of artistic statement that characterizes Chicago building – or, for that matter, most post-World War II American painting.“⁷³⁹

Während in der modernen, plastischen Baukunst Chicagos Logik und Klarheit vorherrschten, war die Malerei von Symbolismen, Traumbildern und erzählerischen Momenten geprägt, die verschiedene, meist in Gruppen wie *The Hairy Who*, *The Non-Plussed Some* oder *The Sunken City Rises* organisierte Künstler in der ganzen Bandbreite von expressionistischen bis surrealistischen Ausdrucksweisen exerzierten.⁷⁴⁰ Ihre Vorbilder und Anregungen bezogen sie weniger aus der Stadt selbst heraus, sondern fanden sie in den Sammlungen des orientalischen Instituts der Universität Chicago und der ethnologischen Abteilung des *Field Museums of Natural History*.⁷⁴¹ Darüber hinaus

⁷³⁹ **Franz Schulze**, *Fantastic Images. Chicago Art Since 1945*, Chicago 1972, S. 5. Im Weiteren betont der Autor insbesondere, dass man alleine deswegen nur bedingt von *Chicago-type art* sprechen könne, da es in den fünfziger und sechziger Jahren keine beziehungsweise nur wenige Verbindungen zwischen der Stadt und ihren Künstlern gegeben hätte: „There was thus little purposeful relation between the artist and the city; if there were artists in Chicago, there was effectively no such thing as Chicago art.“; a.a.O., S. 11. Zudem gab es neben hauptsächlich expressionistisch oder surrealistisch arbeitenden Künstlern immer auch solche, die sich auch dann nicht in diese Kategorien einordnen ließen, wenn man deren Grenzen bis zur Unkenntlichkeit ausdehnte; a.a.O., S. 7. Schulze meint abschließend, dass das Bindeglied der Künstler Chicagos weniger ein Stil als denn ein Verhaltensmuster war, wonach ihren Arbeiten immer eine Botschaft mitzugeben sei, S. 7.

⁷⁴⁰ Ebd., S. 5.

⁷⁴¹ Ebd., S. 9 und 11.

zeigten die Künstler der Stadt großes Interesse an der Psychoanalyse Freuds und an den Schriften Franz Kafkas, welche die Bedeutung der psychischen Krise als Quelle eines starken emotionalen Ausdrucks in einer unsensiblen Welt in den Mittelpunkt künstlerischen Interesses rückten.⁷⁴² Neben Künstlern, die innerhalb dieses expressionistisch-surrealistischen Kontexts zu lokalisieren waren, gab es jedoch auch immer wieder solche, die zwar nicht unmittelbar figurativ arbeiteten, deren Werke jedoch häufig von assoziativen Untertönen geprägt waren wie zum Beispiel die des Bildhauers Richard Hunt.⁷⁴³ Die symbolische und assoziative Überfrachtung sowie die daraus entstehende Einschränkung des künstlerischen Schaffens bewog in den fünfziger und sechziger Jahren viele junge Künstler, die Stadt, die ihnen an den renommierten Kunstschulen wie dem *Art Institute* oder dem *Institute of Design* zwar eine gute Ausbildung, aber keine Karriere bieten konnte, zu verlassen und in das nicht nur künstlerisch, sondern auch ökonomisch lukrativere New York überzusiedeln.⁷⁴⁴

Ein weiteres Problem, das entscheidend zum nicht abbreißenden Auszug junger Künstler aus Chicago beitrug, war wahrscheinlich die Atelier- und Ausstellungssituation in der Stadt. Die fehlende Beachtung der lokalen Kunstszene durch das *Art Institute*, das 1947 alle Studenten von seiner jährlichen, prämierten Ausstellung *The Chicago and Vicinity Exhibition* ausschloss, resultierte unter anderem in der Gründung der Gruppe *Exhibition Momentum*, in der sich Studenten der *School of the Art Institute of Chicago* und des *Institutes of Design* zusammenfanden.⁷⁴⁵ Daneben gewannen private Künstlerorganisationen wie die *Chicago Society of Artists* und der *Artists Equity* an Bedeutung.⁷⁴⁶ Diese Zusammenschlüsse boten Künstlern und Studenten der Stadt jene

⁷⁴² Ebd., S. 14/ 15.

⁷⁴³ **Franz Schulze**, ARTnews in Chicago, *Art News*, Vol. 70, Nr. 7, November 1971, S. 45, 49. **Schulze**, *Fantastic Images*, a.a.O., S. 24.

Richard Hunt (geboren 1935 in Chicago) arbeitete seit 1955 als Bildhauer und schuf seit Ende der sechziger Jahre zahlreiche Arbeiten für den öffentlichen Raum; **R.A. Silverman**, Richard Hunt, 1999. <http://www2.h-net.msu.edu/~rhunt/index2.html> [17.11.2001].

⁷⁴⁴ **Schulze**, *Fantastic Images*, a.a.O., S. 7 und **Franz Schulze**, Art in Chicago: The Two Traditions, *Art in Chicago 1945-1995*, Ausstellungskatalog, herausgegeben vom Museum of Contemporary Art Chicago, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Museum of Contemporary Art Chicago, New York/ London 1996, S. 19.

⁷⁴⁵ **Schulze**, *Fantastic Images*, a.a.O., S. 12/ 16 und **Schulze**, Art in Chicago, a.a.O., S. 17/ 18: Die Vereinigung bestand jedoch nicht lange: Neben dem Wegzug zahlreicher Künstler waren es die Auseinandersetzungen zwischen Schülern beider Schulen, die immer wieder in den Vordergrund traten. Auch deren Lehrer van der Rohe und Moholy-Nagy pflegten eine persönliche Fehde.

⁷⁴⁶ **Schulze**, *Fantastic Images*, a.a.O., S. 10 und 28. Auch Albert E. Henselmann kann mit der *Artists Equity* in Verbindung gebracht werden: Im Nachlass findet sich ein Schreiben der *University of Chicago* vom 25.11.1960, in der diese zu einem Gespräch mit Angestellten und Studenten über

Ausstellungsmöglichkeiten, die weder durch die lokalen Kunstinstitute noch durch Galerien bereitgestellt werden konnten. Mitte der fünfziger Jahre gab es in Chicago mit Allan Frumkin, eröffnet 1952, und Fairweather-Hardin, eröffnet 1955, tatsächlich nur zwei bedeutende Galerien, die zeitgenössische Kunst zeigten.⁷⁴⁷ Und noch Mitte der sechziger Jahre war das *Hyde Park Art Center* eines der wenigen Zentren in der Stadt, in dem junge Künstler ihre Arbeiten ausstellen konnten.⁷⁴⁸ Neben den mangelnden Ausstellungsmöglichkeiten prägte die schlechte Ateliersituation das künstlerische Leben in Chicago. Nur sehr wenige konnten sich große Ateliers leisten und die meisten mussten sich mit einfachen Wohnungen am *Hyde Park* oder an der *Near North Side* begnügen.⁷⁴⁹

Zusammenfassend bleibt festzuhalten, dass in den fünfziger und sechziger Jahren Malerei und Bildhauerei außerhalb des institutionell-akademischen Rahmens der *School of Art Institute of Chicago* und des *Institute of Design* nur von untergeordneter Bedeutung für die wegen ihrer Architektur international bekannte Stadt Chicago und für ihre Bürger als potentielle Käufer und Sammler waren:

„Painting had been traditionally the city's orphan child, architecture its cherished princeling, and very little had altered that relationship.“⁷⁵⁰

5.4 Das Spätwerk 1960-1974

Obwohl Chicago als „simply no place to practice abstract painting“ bezeichnet wurde, genoss die Kunst in der Stadt den Ruf, „the tradition of eccentric individualism“ zu repräsentieren.⁷⁵¹ Und so konnte die Kunstszene Chicagos dem Künstler Albert E. Henselmann möglicherweise doch gerecht werden, als der Siebzigjährige zu Anfang der sechziger Jahre begann, sich neue künstlerische Ausdrucksformen zu erschließen. Weitgehend unabhängig von familiären und ökonomischen

Henselmanns Arbeiten anlässlich der *Artists Equity Exhibition of Religious Art* einlud [STA OG]. Es ist jedoch nicht sicher, ob Henselmann Mitglied dieser Künstlervereinigung war.

⁷⁴⁷ **Schulze**, *Fantastic Images*, a.a.O., S. 19.

⁷⁴⁸ Ebd., S. 28/ 30. Das 1967 neu gegründete Museum of Contemporary Art versagte in den ersten Jahren seines Bestehens den lokalen Künstlern seine Unterstützung. Als Grund wurde angegeben, dass man die Objektivität des Hauses wahren und niemanden bevorzugen wolle.

⁷⁴⁹ Ebd., S. 11. Albert E. Henselmann hatte in den sechziger Jahren seine Wohnung, die ihm gleichzeitig als Atelier diente, in der North State Street in Nähe der Near North Side.

⁷⁵⁰ **Schulze**, *Art in Chicago*, a.a.O., S. 25.

⁷⁵¹ **Schulze**, *Fantastic Images*, a.a.O., S. 37 und 21. Mit *abstract painting* bezeichnet Schulze ausschließlich die nicht figürliche, nicht gegenständliche Malerei. Abstrahierende Elemente einer zum Expressionismus oder Surrealismus tendierenden Kunst sind hier nicht eingeschlossen.

Bindungen experimentierte Henselmann umfassend mit einer abstrakt geometrisierenden Darstellungsweise. Hierbei orientierte er sich vermutlich erstmals in seinem künstlerischen Schaffen nicht an einer lokal oder regional ausgeprägten Kunstform, sondern stellte zunächst seine eigene künstlerische Kreativität in den Vordergrund. Es hat auf den ersten Blick den Anschein, als hätte Albert E. Henselmann sich nun zum ersten Mal und offensichtlich ohne Anknüpfungspunkt an frühere Schaffensphasen von einer figürlich-gegenständlichen Kunstauffassung gelöst und sich in Malerei und Bildhauerei einer geometrisch-konstruktiven Abstraktion zugewandt. Dass er sich wahrscheinlich auch hierin wiederum an vielfältigen und sehr unterschiedlichen Traditionen und Vorbildern orientierte, wird die Analyse des Spätwerks zeigen.

5.4.1 Die Bedeutung der *Native Art*

Albert E. Henselmann ließ sich ebenso wie andere Künstler in Chicago von Exponaten der ethnologischen Sammlungen der Stadt inspirieren: Dies zeigen – neben diversen Publikationen in der Bibliothek des Künstlers aus verschiedenen Schaffensperioden – unterschiedliche Arbeiten, die um die Mitte der sechziger Jahre entstanden waren.⁷⁵² Wahrscheinlich erstmals für das Jahr 1966 sind mehrere Skizzen für die so genannten *Kleiderbügelbilder* oder *Composition Hangers* überliefert, die Henselmann 1967 schuf und von denen heute mindestens drei im Nachlass enthalten sind, die als Collage in Öl und Holz auf Leinwand gestaltet wurden [245].⁷⁵³ Eine der Collage-Arbeiten trägt

⁷⁵² Zum Einfluss der *Native Art* auf die Kunst der fünfziger Jahre im Nordwesten der USA, vgl. **Susan Fillin-Yeh**, *Transformative Imagery in 1950s Art, Jet Dreams. Art of the fifties in the northwest*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Barbara Johns, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Tacoma Art Museum, Tacoma/ Washington, Seattle 1995, S. 74-79.

In der Bibliothek Albert E. Henselmanns fanden sich folgende ethnografische beziehungsweise ethnologische Publikationen: **With**, *Buddhistische Plastik in Japan*, a.a.O. **Julius Kurth**, *Der chinesische Farbendruck*, Plauen im Vogtland 1922 (= Ostasiatische Graphik, Band 1). **Rudolf Utzinger**, *Indianer Kunst*, München 1922. **Herbert Kühn**, *Die Kunst der Primitiven*, München 1923. **Emil Preetorius**, *Die chinesische Kunst*, München 1926 (= Rupprecht Presse, Band 36). **Otto Kümmel**, *Die Kunst Chinas, Japans und Koreas*, Potsdam 1929 (= Handbuch der Kunstwissenschaft). **Otto Fischer**, *Kunst des Fernen Ostens*, Leipzig um 1939 (= Iris Bücher). **Elisabeth W. Weismann**, *Mexico in Sculpture 1521-1821*, Cambridge 1950. **Virginia Stewart**, *Contemporary Mexican Artists*, Stanford 1951. **Warner Muensterberger**, *Sculpture of Primitive Man*, New York 1955. **Dore Ashton**, *Abstract Art before Columbus*, Ausstellungskatalog der Andr. Emmerich Gallery, unbekannter Ort 1957. **Hermann Trimborn**, *Das alte Amerika*, Darmstadt 1959.

⁷⁵³ Skizzenblätter zu *Composition Hangers*, vgl. Werkverzeichnis WV 1811ff. Albert E. Henselmann, Ohne Titel (inspired by Northwest Indian totems), 1967, Öl auf Leinwand und bemaltes Holz, 73,5x58,5 cm, bez.u.r.: 67/ Alb. E. Henselmann, MiR, WV 1818 [245]. *Composition No. 2*, 1967, Öl auf Leinwand und bemaltes Holz, 76x63,5 cm, bez.u.r.: Alb. E. Henselmann; Rückseite: Ausstellungsetikett Große Kunstausstellung München 1967, MiR, WV 1817a; Ausstellung in Große Kunstausstellung München 1967; **Renata Wiese**, Ausstellungsleitung Haus der Kunst München, 10.04.01. Ohne Titel, um 1967, Öl auf Leinwand und bemaltes Holz, 76x63,5 cm, unbez., MiR, WV 1886; Ausstellung in Große Kunstausstellung München 1967 unter dem Titel *Composition No. 1*; ebd.

den Titelzusatz *inspired by Northwest Indian totems*, was unmittelbar auf einen Ursprung des Werks in der künstlerischen Tradition der Ureinwohner der Nordwestküste des amerikanischen Kontinents verweist. Verfolgt man diese Arbeit in ihrem Entstehungsprozess zurück, so gibt es eine entsprechende, ins Jahr 1967 datierende Skizze [246], der wiederum eine Postkarte zugrunde liegt [247], die sich im schriftlichen Nachlass des Künstlers findet.⁷⁵⁴ Anhand der Beschreibung des dargestellten Kopfes auf der Rückseite dieser Karte geht hervor, dass jener im Rahmen einer Ausstellung im zweiten Halbjahr 1951 im *Taylor Museum* des *Colorado Springs Fine Arts Centers* gezeigt wurde.⁷⁵⁵ Der Vergleich von Postkarte und Collage verdeutlicht die Nähe beider Werke eindrücklich. Henselmanns frontalansichtige Arbeit ist insbesondere geprägt durch schwingende Linien und Flächen, welche die Physiognomie des Gesichts nachzeichnen: Augen und Mund sind auf geometrisierende Formen reduziert, und die Nase wird durch einen Kleiderbügel aus Holz gestaltet. Im Bereich der Augen ist ein weiterer Kleiderbügel angebracht, wodurch der Eindruck einer Brille entsteht. Die Wangen sind in einer fischblasenähnlichen Form bemalt, die genau so am Kopf in der Vorlage auftritt. Ebenso zeigt sich dort die Betonung der Augenpartie, die sich dunkel vom Gesicht absetzt und die Henselmann in seiner Arbeit möglicherweise durch einen brillenartig eingefügten Kleiderbügel besonders zu betonen versuchte.

Die Dominanz von so genannten „primären Formlinien“, die in der Kunst der nordwestamerikanischen Tlingit-Indianer die Züge des frontal gezeigten Gesichts mit Augen, Mund und Ohren definieren und durch sekundäre Linien in der Bezeichnung von Beinen, Wangen und Zunge ergänzt werden, zeigt sich deutlich in der besagten Arbeit Henselmanns. Er adaptiert darüber hinaus auch ein charakteristisches Merkmal der Kunst der Nordwestküste: „Augen mit gegen den äußeren und inneren Augenwinkel stark zusammengezogenen Lidern“ [248-249].⁷⁵⁶

Für weitere ähnliche, im Nachlass enthaltene Skizzen und Collagen sind keine solch konkreten Vorlagen überliefert. Möglicherweise waren diese aber auch niemals vorhanden und es handelt sich hier um Variationen eines Themas: *Native Art* in Verbindung mit dem Alltagsgegenstand

⁷⁵⁴ Albert E. Henselmann, *Girl – Composition Hangers*, 1967, Aquarell auf Papier, 28x21,5 cm, bez.u.r.: Alb.E.Henselmann/ 67; o.I. auf Kopf gestellt: 72x54 cm, MiR, WV 1814 [246]. Postkarte im Nachlass [STA OG] [247].

⁷⁵⁵ Möglicherweise gelangte die Postkarte während eines Urlaubsaufenthalts im Sommer 1954 am Colorado in den Besitz des Künstlers; zur Datierung vgl. Skizzen aus dieser Zeit im Werkverzeichnis WV 1371ff.

⁷⁵⁶ *Tlingit. Alte indianische Kunst aus Alaska*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Judith Rickenbach, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Museum Rietberg Zürich, Zürich 2001, S. 71/ 72. Masken, welche ähnliche Fischblasen-Formen zeigen: Frauenmaske, zwischen 1839 und 1845, Holz bemalt, Abb. 11, S. 141 [248] und Frauenmaske, 1. Hälfte 19. Jahrhundert, Holz bemalt, Abb. 14, S. 143 [249].

Kleiderbügel, einem *object trouvé* als bildgestaltendem Element. Der Kleiderbügel als gestalterisches Medium findet sich nochmals, zeitgleich zu den oben genannten *Kleiderbügelbildern*, in der Arbeit *Coat Hangers*, in der die äußeren, geschlossen runden Teile mehrerer Kleiderbügel zu einer Skulptur zusammengesteckt wurden.⁷⁵⁷ Für das Jahr 1971/72 ist eine letzte Entwurfszeichnung zu diesem Thema überliefert, die Modifikationen des Künstlers am ursprünglichen dreidimensionalen Objekt zeigen, die zu einer weiteren Abstrahierung der ursprünglich linearen Formensprache hin zu einer klaren, beruhigten Flächengestaltung führten [250].⁷⁵⁸ Inwieweit dies exemplarisch für eine mögliche Entwicklungslinie innerhalb des Spätwerks stehen könnte, wird noch zu untersuchen sein.

Daneben finden sich im Nachlass Albert E. Henselmanns unter den Arbeiten aus dieser Schaffensphase weitere, die Einflüsse einer *Native Art* aufweisen, wie zum Beispiel die bereits erwähnte, vor 1959 entstandene Holzplastik *Fifth Day of Creation* [251-252].⁷⁵⁹ Diese Plastik illustriert folgenden Bibeltext:

„Dann sprach Gott: Das Wasser wimme von lebendigen Wesen, und Vögel sollen über dem Land am Himmelsgewölbe dahinfliegen. Gott schuf alle Arten von großen Seetieren und anderen Lebewesen, von denen das Wasser wimmelt und alle Arten von gefiederten Vögeln. Gott sah, dass es gut war. Gott segnete sie und sprach: Seid fruchtbar, und vermehrt Euch, und bevölkert das Wasser im Meer, und die Vögel sollen sich auf dem Land vermehren. Es wurde Abend, und es wurde Morgen: fünfter Tag.“⁷⁶⁰

⁷⁵⁷ Albert E. Henselmann, *Coat Hangers*, nach 1966, Holz gefasst, Höhe ca. 20 cm, unbez., MiR, WV 1802. Erste Skizzen zu dieser Arbeit sind für die Jahre 1966/67 überliefert: Skizze für Skulptur *Coat Hangers*, 1966, schwarze Kreide laviert auf Karton, 29,5x17,5 cm, bez.u.r.: 66.A.E.H., MiR, WV 1777; *Composition Hangers*, 1967, Aquarell/ Bleistift auf Papier, 26x18 cm, bez.u.r.: Alb.E.Henselmann, MiR, WV 1820.

⁷⁵⁸ Blatt Nr. 24 aus einem Skizzenblock, 1971/72, Bleistift/ Buntstift auf Papier, 30x23 cm, Einzelblätter teilweise bezeichnet und datiert, MiR, WV 2146 [250].

⁷⁵⁹ Albert E. Henselmann, *Fifth Day of Creation*, vor 1959, Eichenholz, 91,5x79 cm, bez. innen/ oben: A.E.Henselmann/ CHICAGO/ Illinois, Privatbesitz, Deutschland, WV 1442 [251]; Ausstellung in: Old Orchard Festival, Chicago, 1959; Art Institute Chicago, 1960; Galerie Tannenbaum, New York, 1963; Große Kunstausstellung, Haus der Kunst, München, 1965. Quellen: Ausstellungsprospekte, Fotografien und Zeitungsberichte im Nachlass [STA OG]. **Brecht**, a.a.O..

Entwurfsskizzen zu dieser Arbeit: Entwurf, vor 1959, Aquarell/ Tusche auf Karton, 41x52 cm, unbez., MiR, WV 1443 [252]; Entwurf, vor 1959, Wachskreide/ Gouache auf geritztem Silberkarton, teilweise ausgeschnitten, 17x48 cm, unbez., MiR, WV 1444; Entwurf, vor 1959, Bleistift auf Karton, 37,5x49 cm, unbez., MiR, WV 1445.

⁷⁶⁰ Gen. 1, 20-23 (zitiert nach: Einheitsübersetzung).

Der Künstler setzte dieses Zitat in einer oval-runden, kranzförmig durchbrochenen Plastik um, in der sich verschiedene vogel- und fischartige Lebewesen wie in einer Prozession in einem endlosen Kreis drehen. Der Kreis spielt hierbei möglicherweise auf die unendliche Wiederkehr von Leben-Schaffen und Sterben an, die den Schöpfungsprozess kennzeichnet. In der künstlerischen Ausgestaltung der einzelnen miteinander verbundenen Lebewesen klingen Bildmuster und traditionelle Darstellungsweisen der amerikanisch-indianischen Kunst an, so dass die Arbeit den Eindruck vermittelt, als würden sich die Tiere in Form eines indianischen Rundtanzes um ein imaginäres Zentrum bewegen. Eine ähnliche Bildersprache findet sich in indigenen Holzschnitzarbeiten wie zum Beispiel in den so genannten Wappenfählen der Tlingit-Indianer der Norwestküste Amerikas, die als Zeichen von Prestige und Abstammung ähnliche Funktionen erfüllten wie die Wappen des europäischen Adels [253-254].⁷⁶¹ Mit dieser Arbeit gelang Henselmann eine Synthese der nativen amerikanischen und der europäischen Tradition und Religion: Er verband die Bildsprache der Tlingit mit der Schöpfungsgeschichte der Bibel, nach der Gott am fünften Tag alle Arten von Lebewesen zu Lande, zu Wasser und in der Luft erschaffen hatte, die auf der Erde leben und sich vermehren sollten. In dem Maße, in dem er seine eigene katholische Herkunft mit nativen Traditionen synthetisierte, kann diese Plastik nach etwas weniger als zehn Jahren Leben und Arbeiten in den USA möglicherweise als eine Metapher der Selbstreflexion seiner eigenen künstlerischen Entwicklung in diesem Land nach 1950 gesehen werden. Diese Annahme wird durch die Entstehungsgeschichte einer weiteren Arbeit unterstützt. Bereits in der Schweiz schuf der Künstler die Holzplastik mit dem Titel *The Lovers*, die er mit nach Chicago brachte, wo sie erstmals 1954 in der Galerie Newman Brown in Chicago ausgestellt wurde.⁷⁶² Aus den Jahren 1968 und 1969 finden sich im Nachlass schließlich zahlreiche Skizzen, welche die Auseinandersetzung

⁷⁶¹ Die häufig, so auch auf der oben genannten Postkarte, als Totem-Pfähle bezeichneten Objekte waren nicht Gegenstand der Anbetung, und die dargestellten Tiere bedeuteten keine Totems, mit denen der Besitzer des Pfahls in einer übernatürlichen Beziehung gestanden hätte. Somit ist die Bezeichnung Totem-Pfahl unkorrekt; **Hugh Honour/ John Flemming**, *Weltgeschichte der Kunst*, 5. Auflage, München 1999, S. 554-556. In der modernen Literatur wird – entsprechend der Funktion – der Begriff des Wappenfahls verwendet; *Tlingit. Alte indianische Kunst aus Alaska*, a.a.O., S. 76ff.

Vgl. auch **Steven C. Brown**, *Native Visions. Evolution in Northwest Coast Art from the Eighteenth through the Twentieth Century*, Ausstellungskatalog, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Seattle Art Museum, Seattle 1998, S. 97, Abb. 4.51: Xaliidaa.u (Pfeife), Haida, um 1860 [253]; S. 113, Abb. 5.11 a, b: Charles Edenshaw, Modell eines Totem Pfahls, Haida, um 1890 [254].

⁷⁶² Albert E. Henselmann, *The Lovers (Holiday Lovers)*, vor 1948, Kampferholz, Größe, Bezeichnung und Verbleib unbekannt, ehemals Sammlung Powelson, Chicago; Fotografien im Nachlass [STA OG]; vgl. Abb.217/ 218; Ausstellung in: Newman Brown Gallery, Chicago, 1954; 16 Chicago Sculptors, Art Center Chicago, 1954/ 55; Festival of Arts, Hillside/ Ill., 1967. Quelle: Ausstellungsprospekte und Fotografien im Nachlass [STA OG]. Mehrere Fotografien im Nachlass, von denen eine auf der Rückseite unter anderem mit 7.5.1948 und Liebespaar bezeichnet ist, zeigen die Arbeit zusammen mit weiteren im Tessiner Atelier des Künstlers [STA OG]; vgl. FN 521.

Henselmanns mit einer mehrfarbigen Fassung der Plastik dokumentieren.⁷⁶³ Dass dieser, in verschiedenen Entwürfen ausgearbeitete Plan tatsächlich umgesetzt wurde, zeigen Fotografien, auf denen die Holzplastik in gefasstem Zustand in verschiedenen Ansichten zu sehen ist. Die Fassung ist von reduzierter Farbigkeit: Auf dem rotbraun erscheinenden Untergrund aus Kampferholz brachte Henselmann weiße, schwarze, rote und blaue Farbflächen und -linien auf, die wiederum an die Bildsprache der Tlingit Nordwestamerikas erinnern. Die Gesichter wirken in der Betonung von Augen, Nase und Mund nun ähnlich maskenhaft wie dies bereits in den Kleiderbügelbildern zum Ausdruck kommt. Die Körper der beiden Liebenden gestaltete Henselmann ornamental, wobei er einzelne Partien wie Arme, Hände, Schenkel und Gesäß besonders betonte. Obwohl sich für die konkrete Gestaltung keine nativen Vorbilder finden lassen, wird deutlich, dass Henselmann sich in der Ausarbeitung der Formen durch die native Kunst inspirieren ließ, sie in letzter Konsequenz jedoch frei interpretierte [255].⁷⁶⁴

5.4.2 Über die Bedeutung abstrahierender und abstrakter Ausdrucksformen

Bei der weiteren Betrachtung vor allem des malerischen Spätwerks der sechziger und siebziger Jahre fällt die große, auf den ersten Blick schwer einzuordnende Vielfalt an Formen und Farben in der Bildgestaltung auf, die auf einen experimentellen Umgang in der Findung einer abstrakten Ausdrucksweise hindeutet. Inwieweit Henselmann hierbei ebenfalls auf künstlerische Vorbilder zurückgegriffen haben könnte, wird eine Analyse der in diesem Zeitraum entstandenen Gemälde zeigen.

Aus den sechziger Jahren sind zunächst Arbeiten überliefert, die in Zusammenhang mit Werken Paul Klees aus den zwanziger und dreißiger Jahren gebracht werden können. Die unmittelbare Kenntnis um dessen Arbeiten erwarb sich Henselmann, wie bereits erläutert, während der Schweizer Jahre, als er Klee und dessen Werk persönlich kennen gelernt hatte.⁷⁶⁵ Fand dieses Wissen im Tessiner Œuvre noch keinen Niederschlag, so enthielt die Bibliothek des Künstlers einige

⁷⁶³ Vgl. Werkverzeichnis WV 1899ff und 1930ff.

⁷⁶⁴ Zur freien Interpretation nativer Bildformen vgl. auch: Albert E. Henselmann, Skizzenblatt zu Shishkabob, um 1965, Kugelschreiber koloriert, 33x23,5 cm, unbez., WV 1683 [255]. Shishkabob, sechziger Jahre, Holz bemalt, Größe und Verbleib unbekannt, bez.u.r.: SHISH-KA.BOB, WV 1465; Fotografie im Nachlass [STA OG].

⁷⁶⁵ **Henselmann**, Gespräch im Mai 2000, a.a.O., nennt Klee neben Giacometti, der die Familie in Minusio besuchte, Marino Marini und Remo Rossi, einen Freund der Familie, mit dem es regelmäßige Kontakte gegeben hatte; vgl. auch FN 418.

Medien, die ein anhaltendes Interesse an den Arbeiten Klees auch in den USA zeigen.⁷⁶⁶ Die Adaption künstlerischer Entwürfe Klees spiegelt sich jedoch erst etwa 25 Jahre später zum Beispiel in der Zeichnung *Bea on the Wheel*, welche die Tochter des Künstlers am Steuer ihres Autos zeigt, wieder [256].⁷⁶⁷ Das Brustbildnis stellt die Frau vor einem monochromen, hellen Hintergrund frontalansichtig dar; Kopf und Körper fügen sich aus zumeist geometrischen Formen zu einer Einheit zusammen, in der die Physiognomie jedoch noch einer naturalistisch-realistischen Darstellung verhaftet bleibt. Vergleicht man diese Arbeit mit Werken Paul Klees aus den zwanziger und dreißiger Jahren, in denen sich dieser mit den Möglichkeiten figürlich-geometrisierender Darstellungen auseinandergesetzt hatte, wird deutlich, wie sehr Klee die Wiedergabe von Köpfen und Gestalten vor einem monochromen Hintergrund ins Abstrakt-Formale übersteigerte und wie Henselmann, trotz abstrahierender Tendenzen, im Gegensatz dazu noch naturalistischen Ausdrucksformen verbunden ist [257].⁷⁶⁸ Eine weitere Zeichnung Henselmanns, die ebenfalls auf das Jahr 1961 datiert, zeigt wiederum das frontalansichtige Bildnis einer Frau, deren Gesicht sich in geometrische Formen aufzulösen beziehungsweise sich daraus zusammensetzen scheint [258].⁷⁶⁹ Wichtige formgebende Elemente sind dabei neben Flächen auch Linien, die unterschiedliche Farbfelder voneinander abgrenzen. Betrachtet man in diesem Zusammenhang die bereits genannten Arbeiten Klees, so wird deutlich, wie sehr die Linie auch in dessen Werk von besonderer bildgestalterischer und formbildender Bedeutung für die Darstellung der menschlichen Physiognomie war. Auffällig ist jedoch auch hier, dass Henselmann zwar formale und gestalterische Mittel aufgriff beziehungsweise nachahmte, dass er jedoch nicht epigonenhaft Werke Klees kopierte.

Dass Henselmann den Arbeiten Klees auch im weiteren Verlauf der sechziger Jahre verbunden blieb, belegt beispielhaft eine weitere Arbeit aus der Zeit um die Mitte dieses Jahrzehnts. Das Gemälde *I Love My House* von 1964 wird auch unter dem Titel *Tessinerin* geführt, das an dieser Stelle nochmals auf einen möglichen Ursprung der Idee zu diesem Werk in Schweizer Jahren

⁷⁶⁶ **Paul Klee/ Hans Konrad Roethel**, *Paul Klee*, Wiesbaden 1955. Ohne vollständige Angaben: **Eidkornfeld**, *Paul Klee, Das Graphische Werk* und Paul Klee, Ausstellungskatalog Faber Gallery, New York.

⁷⁶⁷ Albert E. Henselmann, *Bea on the Wheel*, um 1961, Buntstift auf Papier auf Karton geklebt, 35x29 cm, bez.u.r.: AE. Henselmann, Rückseite bez.o.r.: BEA ON THE WHEEL/ \$50, MiR, WV 1584 [256].

⁷⁶⁸ Vgl. zum Beispiel: Paul Klee, *Der Mann mit dem Mundwerk*, 1930, Bleistift/ Aquarell auf Papier, 44x57,5 cm und *Leontine*, 1933, Aquarell auf Papier, 50x65 cm [257]; *Paul Klee. Zeit der Reife*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Manfred Fath, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Städtischen Kunsthalle Mannheim, München/ New York 1996, S. 59.

⁷⁶⁹ Albert E. Henselmann, *Abstrakter Kopf*, 1961, Wachsstift auf Pergament auf Karton geklebt, 33x25 cm, bez.u.l.: 1961; u.r.: A.E.HENSELMANN/ 61, MiR, WV 1581 [258].

hindeutet [259].⁷⁷⁰ In *I Love My House* kompiliert Henselmann das Bildnis einer unbekanntenen Frau mit Kopftuch in Frontalansicht aus einer Vielzahl geometrischer Formen zu einem Gesamtbild, das er in einen großformatigen, zweifarbig gemalten Rahmen einbindet, der etwa die Hälfte der eigentlichen Leinwand umfasst. Die Bedeutung der dunkeltonigen Konturlinie, wie sie im Spätwerk Klees besonders wichtig wird und wie sie noch in früheren Arbeiten Henselmanns zum Ausdruck gekommen ist, scheint hier ganz verloren zu sein [260].⁷⁷¹ Vielmehr griff Henselmann eine Gestaltungsweise auf, wie sie wiederum von Klees Arbeiten aus den zwanziger Jahren bekannt ist: Im Aquarell mit dem Titel *Herzdame* zum Beispiel bildet sich die weibliche Gestalt aus einer Vielzahl geometrischer Formen, die in unterschiedlichen Farben addiert, zu einer bildlichen Einheit zusammenwachsen [261].⁷⁷² Eine weitere Arbeit Klees mit dem Titel *Maske ‚komische Alte‘*, die möglicherweise als Vorbild für *I Love My House* gedient haben könnte, datiert auf das Jahr 1929 [262].⁷⁷³ Ähnlich ist hier nicht nur der formale Bildaufbau bis hin zur monochromen Rahmung, die bei Klee jedoch nur auf den oberen und unteren Bildrand reduziert ist, sondern auch die Bildkomposition mit der Dreiviertelansicht des Porträts sowie der Gestaltung des Gesichts in der Reduktion auf kreisrunde, dunkle Augen, einer langen, spitzen Nase und einen schmalen Mund. Zudem ist in diesem Vergleichsbeispiel eine allerdings eher weit gefasste thematische Nähe zwischen der Darstellung einer ‚Komischen Alten‘ mit Hut und einer *Tessinerin* beziehungsweise einer unbekanntenen Frau mit buntem Kopftuch festzustellen.

Darüber hinaus finden sich im Œuvre Albert E. Henselmanns aus den sechziger Jahren zwei weitere Werke, für die Arbeiten Paul Klees im weitesten Sinn als Vorbild gedient haben könnten. Das Gemälde mit dem Titel *Conversation* stellt zwei miteinander durch Körperkontakt kommunizierende Gestalten dar, deren Körper und Gesichter aus einer Vielzahl verschiedenfarbiger, geometrischer

⁷⁷⁰ Albert E. Henselmann, *I Love My House* (Tessinerin), 1964, Öl auf Leinwand, 180x124 cm, bez.u.r.: A.E. Henselmann (wahrscheinlich nachträglich mit Kugelschreiber), MiR, WV 1629 [259].

⁷⁷¹ Zum Spätwerk Klees in den dreißiger Jahren und zur fast ausschließlichen Reduktion des menschlichen Körpers/ Kopfes auf eine formgebende Linie vgl. zum Beispiel: Paul Klee, *Der Beladene*, 1929, Öl/ gipsgrundierte Jute auf Sperrholz oder Gezeichner, 1935, Öl/ Aquarell/ pastos grundierte Gaze auf Pappe [260]; *Paul Klee. Konstruktion – Intuition*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Manfred Fath und Hans-Jürgen Buderer, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Stadthalle Balingen, München/ London/ New York 2001, S. 76/ 77.

⁷⁷² Paul Klee, *Herzdame*, 1922, Aquarell/ Bleistift auf Papier, 29,5x16,5 cm [261]; *Paul Klee. Jahre der Meisterschaft 1917-1933*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Roland Doschka, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Städtischen Kunsthalle Mannheim, Stuttgart 1990, Abb. 20.

⁷⁷³ Paul Klee, *Maske ‚Komische Alte‘*, 1929, Aquarell auf Papier, 62x47 cm [262]; *Paul Klee. Zeit der Reife*, a.a.O., S. 54.

Formen gebildet sind und sich in deutlichem Kontrast vom schwarzen Hintergrund abheben [263].⁷⁷⁴ Eine ganz ähnliche plastische Arbeit, ebenfalls in der Zeit um 1965 entstanden, sind die zwei bereits genannten, frei stehenden Glasfenster mit dem Titel *Wise and Foolish Virgin* zum biblischen Gleichnis der klugen und törichten Jungfrauen.⁷⁷⁵ Hier erhalten die Umrisslinien der geometrischen Farbformen in dem Maße Bedeutung, in dem sie technisch als Stege für die einzelnen bunten Glasfenster dienen. Es lässt sich heute nicht mehr nachvollziehen, welches der genannten Werke der Künstler zuerst geschaffen hat – das Gemälde *Conversation* oder die Glasfenster *Wise and Foolish Virgin*. Die Frage scheint jedoch berechtigt, ob die technischen Vorgaben der Bildstege in der Glasmalerei als bildbestimmendes Element der Gestaltung des Gemäldes gedient hatten oder ob der geometrisierende Bildaufbau von *Conversation* den Künstler zur Schaffung des Glasfensters inspiriert hatte. Ein in der formalen Gestaltung sehr ähnliches Werk ist das Gemälde *Schauspieler* von Klee aus dem Jahr 1923 [264].⁷⁷⁶ Die Gestalt des Schauspielers hebt sich streng vom dunklen Hintergrund ab. Der in seiner Außenform geometrisch gebildete Körper addiert sich aus einem kreisrunden Kopf, einem Dreieck als Hals, einem rechteckigen Leib und rechteckigen Beinen. Während das Gesicht tendenziell eher malerisch gestaltet ist, sind die Binnenformen des Körpers linear-geometrisch aus Dreiecken, Rechtecken, Kreisen und Halbkreisen gestaltet, die voneinander durch breite, schwarze Konturlinien und Flächen abgegrenzt sind. Farblich sind diese Binnenformen in leuchtenden Rot- und Ockertönen gefasst, wodurch der Eindruck einer von hinten beleuchteten Scherenschnittarbeit entsteht, die einem glasfensterartigen Erscheinungsbild des Körpers gleichkommt.

Auf der Grundlage dieser Ausführungen bleibt festzuhalten, dass eine charakteristische Eigenschaft der bisher genannten Arbeiten, die in der Mitte der sechziger Jahre entstanden waren, eine weniger malerische als vielmehr geometrisierend-additive Bildgestaltung ist, die ihren Gehalt im Wesentlichen aus dem Zusammenspiel von Fläche und Farbe erhält und sich so an ein Vorbild im Œuvre Klees anzulehnen scheint. Dass Henselmann in der weiteren Entwicklung durchaus auch mit dem Malerischen experimentierte und dass man nicht unbedingt von einer Beruhigung der Form sowie der Betonung von Linie und Fläche sprechen kann, belegt ein Blatt aus dem Jahr 1967: Die

⁷⁷⁴ Albert E. Henselmann, *Conversation*, um 1965, Öl auf Leinwand, 185x130 cm, bez.u.r.: Alb. E. Henselmann, MiR, WV 1681 [263].

⁷⁷⁵ Vgl. Abb. 244, FN 736.

⁷⁷⁶ Paul Klee, *Schauspieler*, 1923, Öl auf Papier, 46,5x25 cm [264]; *Paul Klee, Jahre der Meisterschaft*, a.a.O., Abb. 22.

Konturlinien gestalten sich dort weniger rechteckig, die Aquarelltechnik erlaubt ein Ineinanderfließen der Farben und die Formen treten dynamisch bewegt miteinander in Verbindung [265].⁷⁷⁷

Als ein Hinweis auf die Frage, welchen künstlerischen Leitbildern Albert E. Henselmann darüber hinaus in der Annäherung an abstrahierende und abstrakte Bildformen gefolgt sein mag, kann eine der wenigen schriftlich überlieferten Aussagen des Künstlers zu seinem Kunstschaffen dienen, die sich auf einem nicht eindeutig auf das Jahr 1972 zu datierenden Skizzenblatt findet:

Absolute Art/ die eine Beziehung zur sichtbaren/ Wirklichkeit ablehnt, allein/ aus autonomen Formen/ u. Farben u. ihrem Verhältnis/ zueinander erklärt werden./ Konstruktiven Gesetzen folgend/ Kandinsky, Mondrian,/ Moholy Nagy, Calder/ Hartung, Maunossier (sic!)/ Soulages, Bissière/ Bazaine.⁷⁷⁸

Ausgehend von diesem Zitat wären zunächst die Ursprünge einer Entwicklung hin zur Abstraktion im Spätwerk Henselmanns zu untersuchen, die möglicherweise auf Werke oder Bildmotive der von ihm hier genannten Künstler zurückgehen. So zeichnen sich zum Beispiel einige wenige Arbeiten des Künstlers aus der zweiten Hälfte der sechziger Jahre durch ein Wechselspiel zwischen einem dynamisch-bewegten, eher gebogenen Linienvorlauf und einer mehr rechteckig-gitterartigen Bildstruktur aus, wodurch sie eine Nähe zu den Werken der Künstler Roger Bissière und Jean-René Bazaine aufweisen können. Während den Werken Bissières eher eine rechteckige Bildstruktur zugrunde liegt – wie Gitternetze ziehen sich farbige Linien oder Linienfragmente über die Leinwand, zeichnen sich die Arbeiten Bazaines durch einen dynamisch-kurvigen, geschlossenen Linienvorlauf aus. Untersucht man das Spätwerk Henselmanns auf mögliche Einflüsse von Roger Bissière, so findet sich ein Werk, das allerdings nur ansatzweise mit dessen Arbeiten in Verbindung gebracht werden kann: Das Gemälde *Untitled*, das ins Jahr 1967 datiert [266], zeigt ähnlich rechteckig verlaufende Gitternetzlinien, wie sie in Arbeiten Bissières, zum Beispiel in *L'ange de la cathédrale* von 1946 [267] oder *Composition* von 1956 [268], bildgestaltend verwandt werden.⁷⁷⁹ Dennoch macht die unmittelbare Gegenüberstellung beider Gemälde deutlich, dass über das Element der Gitternetzlinie hinaus, das bei Henselmann durch die Verwendung der Nicht-Farbe weiß

⁷⁷⁷ Albert E. Henselmann, Kopf, 1967, Aquarell/ Kugelschreiber auf Papier, 28x21,5 cm, bez.u.r.: 67/ A.E.H. Oct., MiR, WV 1831 [265].

⁷⁷⁸ Albert E. Henselmann, Absolute Art (Skizzenblatt), 1972?, brauner Buntstift/ Kugelschreiber auf Pergament, 21,5x28 cm, unbez., MiR, WV 2186: Text vorn, oben links.

⁷⁷⁹ Albert E. Henselmann, *Untitled*, 1967, Öl auf Leinwand, 76x56 cm, bez.u.r.: Alb.E.Henselmann/ 67, MiR, WV 1816 [266]. Roger Bissière, *L'ange de la cathédrale*, Öl auf Papier auf Leinwand aufgezogen [267]; **Daniel Abadie**, *Bissière*, Neuchâtel 1986, S. 67 und Roger Bissière, *Composition*, 1956, Öl auf Leinwand [268]; **Abadie**, a.a.O., S. 99.

noch betont wird, nur wenige Gemeinsamkeiten vorhanden sind. Während die Ausgestaltung der Leinwand bei Bissière um einiges malerischer und expressiv-dynamischer ist, bleibt Henselmann der Farbfläche und dem Linearen auch im Pinselduktus verhaftet. Größer scheint hier die Nähe zu Arbeiten von Jean-René Bazaine, dessen Gemälde der vierziger Jahre sich durch eine leuchtende Farbigkeit und eine dynamische Bewegtheit in der Formgebung auszeichnen. So zeigt zum Beispiel Henselmanns Arbeit mit dem Titel *Relations* aus dem Jahr 1970 [269] eine ganz ähnliche Bildstruktur und leuchtende Farbigkeit wie das Werk *Nageurs dans la vague* von 1942 [270-274].⁷⁸⁰

Wie genau sich jedoch Albert E. Henselmann die Kenntnis um die Werke Bazaines und Bissières erworben haben konnte, bleibt fraglich, da sich weder im schriftlichen Nachlass noch in der Bibliothek des Künstlers Hinweise auf Printmedien oder entsprechende Galerien- beziehungsweise Ausstellungsbesuche finden.⁷⁸¹ Diese Tatsache und die nur sehr begrenzte Vergleichbarkeit zum Beispiel mit Werken Bissières lassen die Frage offen, inwieweit Henselmann wirklich mit Originalen oder Reproduktionen der Werke eines der beiden oder beider Künstler vertraut war beziehungsweise inwieweit diese überhaupt bewusst Eingang in das Œuvre Henselmanns gefunden hatten.⁷⁸² Ob sich dies im Fall der ebenfalls genannten Künstler, Pierre Soulages und Hans Hartung, ähnlich verhält, wird die weitere Untersuchung des Henselmannschen Spätwerks zeigen müssen.

Auf den ersten Blick lassen sich im malerischen Werk nur schwer konkrete Vergleichsbeispiele finden. Die starke Vereinfachung der geometrischen Form in ihrer Reduktion auf das Zusammenspiel von Linie – als ausdrücklich betonter Malstrich – und Form, wie sie in Werkphasen von Pierre Soulages ebenso zu finden ist, wie bei Hans Hartung, zeigt sich in nur

⁷⁸⁰ Albert E. Henselmann, *Relations*, 1970, Öl auf Leinwand, 141x172 cm, bez.u.r.: 1970/ Alb. E. Henselmann; Rückseite: Aufkleber mit Titel *Relations*, WV 2014 [269]. Jean-René Bazaine, *Nageurs dans la vague*, 1942, Öl auf Leinwand, 160x160 cm [270]; *Bazaine*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Jean de Bengy und Jean-Luc Daval, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in den Galeries Nationales du Grand Palais, Paris 1990, S. 31.

Weitere Beispiele aus dem Werke Bazaines der vierziger Jahre: *Nature morte devant la fenêtre*, 1942, Öl auf Leinwand, 116x89 cm [271] oder *Le peintre et son modèle*, 1944, Öl auf Leinwand, 116x89 cm [272]; *Bazaine*, a.a.O., S. 32 und 35.

Ebenfalls in die Reihe vergleichbarer Arbeiten Henselmanns gehören: *Geometrische Formen*, um 1967, Öl auf Leinwand, 85x56,5 cm, bez.u.r.: Alb.E.Henselmann, MiR, WV 1887 [273] und *The Family*, 1974, Öl auf Leinwand, 56x71 cm, bez.u.l.: the family; u.r.: 74./ Alb.Henselmann, MiR, WV 2333 [274], gezeigt in der 56. Ausstellung des Art Institutes Chicago; Ausstellungsprospekt im Nachlass [STA OG].

⁷⁸¹ Auch die Gespräche mit dem Sohn des Künstlers Caspar Henselmann, die in anderen Fällen als Quelle dienen konnten, ergaben diesbezüglich keine Hinweise.

⁷⁸² Ähnlich verhält es sich mit dem Werk von Alfred Manessier (1911-1993, von Henselmann mit Manoussier bezeichnet). Der Schüler von Roger Bissière gilt als einer der bedeutendsten Vertreter der abstrakten religiösen Malerei in Frankreich; <http://www.xrefer.com> [31.7.2002].

wenigen Arbeiten Albert E. Henselmanns, meist nur in Entwürfen und Skizzen.⁷⁸³ Einen in seiner Umsetzung sehr experimentellen Entwurf führte der Künstler zum Beispiel in Aquarell auf gelber Plastikfolie aus. Er zeigt Bogenformen aus verschiedenen Perspektiven, die sich zu kuppelartigen Strukturen formieren, über die Henselmann eine schwarze Fläche in der unteren Bildhälfte und eine rote Fläche in der oberen legt [275].⁷⁸⁴ Dieses Zusammenspiel von schwarzer, geometrisierender Linie und bunten Formen, die durch Linien überlagert und verbunden werden, findet sich besonders in den Arbeiten Hans Hartungs aus den vierziger Jahren, wie zum Beispiel in *P 1947* [276].⁷⁸⁵ Vergleichbar scheint auch der Bildgrund, der in den Arbeiten Hartungs häufig leicht getönt, transparent wirkend und monochrom gestaltet ist. Möglicherweise versuchte Henselmann diese Art der Gestaltung durch die Verwendung einer gelbtonigen Plastikfolie als Malgrund in seinen Entwurf zu transportieren. Auch wenn die Bildidee oder der seltsam anmutende Malgrund vergleichbar zu sein scheinen, so sind weitergehende Ähnlichkeiten nur schwer auszumachen, zumal nur noch ein verwandtes Skizzenblatt aus dieser Zeit überliefert ist [277].⁷⁸⁶ Untersucht man weitere Werkphasen Hartungs auf Parallelen zum Spätwerk Henselmanns, so zeigt sich eine gewisse Nähe zu Arbeiten Hans Hartungs aus den dreißiger Jahren, in denen das Zusammenspiel von Form und Farbe im Mittelpunkt des künstlerischen Interesses gestanden hatte. Die Auseinandersetzung in der Art der Bildgestaltung findet ihren Eingang auch in verschiedene Arbeiten Henselmanns, die eine mehr oder weniger unmittelbare Nähe zum möglichen Vorbild zeigen. Verhältnismäßig deutlich tritt eine Ähnlichkeit beispielhaft in einem Skizzenblatt aus dem Jahr 1971 zu Tage [278]: Das Blatt zeigt lineare und flächige Formen im Zusammenspiel auf dem Malgrund arrangiert; dabei verwendet Henselmann, ähnlich wie Hartung, verschiedene Medien: Kugelschreiber und Aquarellfarbe

⁷⁸³ Vgl. Arbeiten Hans Hartungs aus den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg; zum Beispiel in: *Hans Hartung*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von der Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino, Turin 2000. Ebenso Arbeiten von Pierre Soulages aus den sechziger Jahren; zum Beispiel in: *Pierre Soulages. Malerei als Farbe und Licht*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Zdenek Felix, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in den Deichtorhallen Hamburg, Ostfildern 1997.

⁷⁸⁴ Albert E. Henselmann, Skizzenblatt, 1972?, Aquarell auf gelber Plastikfolie, 31x22 cm, bez.u.r.: Alb.E.Henselmann, MiR, WV 2217 [275].

⁷⁸⁵ Hans Hartung, *P 1947*, 1947, Pastell und Kohle auf Papier, 48,5x65 cm [276] *Hans Hartung*, a.a.O., o.S.

⁷⁸⁶ Albert E. Henselmann, Skizzenblatt, 1972, Bleistift/ brauner Buntstift auf Papier, 28x21,5 cm, bez.u.r.: 72, MiR, WV 2184 [277]. Dieses Blatt zeigt eine ähnliche bogenförmige, die einzelne Blei-/ Buntstiftlinie betonende Struktur, wie sie auch im zuvor genannten Entwurf auftaucht.

beziehungsweise schwarzen Bleistift, Tempera und Pastell in *P 1933* [279-281].⁷⁸⁷ Daneben ist festzustellen, dass Henselmann die linear-flächig geometrisierende ‚Farbflächenmalerei‘, wie sie in Arbeiten Hartungs wie zum Beispiel *PG 1932-20* [282] mit grundsätzlich monochromem Charakter zum Ausdruck kommt, in seinen eigenen Arbeiten möglicherweise für sich selbst weiterentwickelt hat.⁷⁸⁸ Auffällig ist die große Zahl solcher Werke, die im Entwurf oder als Gemälde im Spätwerk Henselmanns zu finden sind [283-287].⁷⁸⁹ Eine genauere Betrachtung dieser Werke macht jedoch deutlich, dass man von einer Vorbildhaftigkeit der Arbeiten Hartungs oder auch Soulages nur im weitesten Sinne sprechen kann: Sie reduziert sich scheinbar ausschließlich auf eine Entwicklung im Spätwerk Henselmanns hin zur Abstraktion in ihrer Bindung an geometrisierende Formen und eine zur Lokalfarbigkeit tendierende Farbgebung. Darüber hinaus ist auch im Fall von Soulages und Hartung nicht bekannt, inwieweit Henselmann überhaupt Kenntnis von deren Arbeiten aus unterschiedlichen Werkphasen erlangt haben könnte. Ebenso wie bei Bissière und Bazaine finden sich weder im schriftlichen Nachlass noch in mündlichen Berichten Hinweise auf die unmittelbare Kenntnis ihrer Arbeiten anhand von Reproduktionen oder Originalen. Auch was die konstruktivistischen Arbeiten des ebenfalls von Henselmann genannten Künstlers und 1946 in Chicago verstorbenen Begründers des dort ansässigen *New Bauhaus*, Laszlo Moholy-Nagy, anbelangt, zeigt sich, dass – trotz der räumlichen Verbundenheit über die Stadt Chicago, in der beide Künstler zu unterschiedlichen Zeiten tätig waren – über die grundsätzliche Neigung zum spielerischen Umgang mit Form, Farbe und Material hinaus keine unmittelbaren Vergleichsarbeiten im Spätwerk Albert E. Henselmanns zu finden sind, die eine Rezeption belegen könnten [288].⁷⁹⁰

⁷⁸⁷ Albert E. Henselmann, Skizzenblatt, 1971, Kugelschreiber/ Aquarell auf Papier, 21x27,5 cm, bez.u.r.: A.E.H. 71, MiR, WV 2060 [278]. Hans Hartung, *P 1933*, schwarzer Bleistift/ Tempera/ Pastell auf Papier, 62x47 cm [279]; *Hans Hartung*, a.a.O., o.S.

Vgl. weitere Arbeiten: Albert E. Henselmann, *Ornament*, 1965-1970, Aquarell/ Bleistift auf Papier, 23x18,5 cm, unbez., MiR, WV 1724 [280] und Skizzenblatt, 1965-70, Aquarell auf Karton, 20,5x34 cm, unbez., MiR, WV 1689 [281].

⁷⁸⁸ Hans Hartung, *PG 1932-20*, 1932, Tempera auf Papier, 48x62,5 cm [282]; *Hans Hartung*, a.a.O., o.S.

⁷⁸⁹ Vgl. zum Beispiel: *Ornament*, 1967, Aquarell/ Bleistift/ Kugelschreiber auf Papier, 28x21,5 cm, bez.u.r.: A.E.H./ 67, MiR, WV 1822 [283]. *Composition No. 2*, 1967, Aquarell auf Papier in Passepartout geklebt, 28x36 cm, bez.u.r.: 67/ Albert E. Henselmann, Rückseite bez.o.r.: Albert E. Henselmann/ *Composition/ No 2.*, MiR, WV 1817 [284]. Skizzenblatt, 1970, Aquarell/ Bleistiftvorzeichnung, 21,5x28 cm, bez.u.r.: A.E.H. 70, MiR, WV 1990 [285]. *Ornament*, 1971, Aquarell auf Karton, 26x17 cm, bez.u.r.: 71/ A.E.Henselmann, MiR, WV 2073 [286]. *20th Anniversary Composition?*, 1973, Aquarell auf Papier, 35,5x43 cm, bez.u.r.: May/ A.E.Henselmann 73, MiR, WV 2274 [287]. *The Family*, 1974, Öl auf Leinwand, 56x71 cm, bez.u.l.: the family, u.r.: 74./ Alb.Henselmann; vgl. Abb. 274.

⁷⁹⁰ Ähnlichkeiten in Form, Farbe und Material vgl. Laszlo Moholy-Nagy, *A II*, 1924, Öl auf Leinwand, 115,5x136 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York [288]. Vgl. dazu auch Abb. Nr. 273.

Darüber hinaus mag neben die von Henselmann selbst als möglicherweise vorbildhaft genannten Personen eine weitere treten, deren künstlerisches Schaffen ebenfalls von Bedeutung gewesen sein könnte: Willi Baumeister gibt in seinen Werken bildgestalterische Elemente vor, wie sie in wenigen Arbeiten Henselmanns, zum Beispiel in einem Entwurf aus den sechziger Jahren, ähnlich zu finden sind. Die tonale Farbgebung und geschwungene Geometrie der Formen erinnern im weitesten Sinn an Zeichnungen Baumeisters aus der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre oder an die Mitte der fünfziger Jahre entstandenen Reliefbilder [289-292].⁷⁹¹ Eine weitere Arbeit Henselmanns, die ebenfalls mit den Reliefbildern in Verbindung gebracht werden kann, datiert auf den Zeitraum zwischen 1965 und 1970: In diesem Skizzenblatt adaptiert der Künstler den reliefartigen, ornamentalen Charakter des möglichen Vorbilds [293-294].⁷⁹² Zudem können hier zwei Blätter von Bedeutung sein, die bereits im Zusammenhang mit einem möglichen Einfluss Hans Hartungs besprochen worden waren:⁷⁹³ Die Form- und Farbgebung dieser Arbeiten könnte sowohl auf Vorbilder im Œuvre Hartungs als auch in dem von Baumeister zurückgehen wie zum Beispiel *Schwarzer Fels auf rötlichem Grund I* von 1954 [295].⁷⁹⁴ Daneben ist insbesondere die Gestaltung der Binnenformen vergleichbar: Beide Künstler, Baumeister und Henselmann, wechseln in der Gestaltung der Formen zwischen monochromen Farbflächen und malerisch-ornamental gestalteten Partien.

Auch in diesem Fall ist es jedoch fraglich, ob und wie Henselmann überhaupt Kenntnis um die Werke Baumeisters erlangt haben könnte. Obwohl sich die Künstlerwege Baumeisters und Henselmanns während ihrer Ausbildungszeit und im weiteren Verlauf der zwanziger Jahre selten

⁷⁹¹ Albert E. Henselmann, *Geflügeltes Wesen über einer Kugel*, sechziger Jahre, Aquarell auf Karton, 35,5x20,5 cm, unbez., MiR, WV 1527 [289].

Vgl. dazu: Willi Baumeister, *Formen in Oval*, 1938 [290]; *Willi Baumeister. Arbeiten von 1914-1955*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von der Galerie Schlichtenmaier, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Galerie Schlichtenmaier, Grafenau 2000, Abb. 34, S. 25. *Maske*, 1936 [291]; *Willi Baumeister, Zeichnungen*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Michael Semff, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Staatlichen Graphischen Sammlung München und dem Kupferstich-Kabinett Dresden, Stuttgart 1996, Abb. 52, S. 121. *Abao*, Braunes Reliefbild I, 1954 [292]; **Gottfried Boehm**, *Willi Baumeister*, Stuttgart 1995, Abb. 89.

⁷⁹² Albert E. Henselmann, *Ornament*, 1965-70, Tusche laviert/ Filzstift/ Aquarell auf Karton, 25,5x19,5 cm, unbez., MiR, WV 1721 [293].

Vgl. dazu: Willi Baumeister, *Relief Altrosa IV*, 1955 [294]; **Boehm**, a.a.O., Abb. 88.

⁷⁹³ Vgl. Werkverzeichnis WV 1724 und WV 1689 in FN 786 und Abb. 280/ 281.

⁷⁹⁴ Willi Baumeister, *Schwarzer Fels auf rötlichem Grund I*, 1954 [295]; **Boehm**, a.a.O., Abb. 99.

Hans Hartung wurde ebenfalls eine ‚gewisse Abhängigkeit‘ von den Werken Willi Baumeisters zugeschrieben; *Künstlerlexikon*, s.v. ‚Hartung, Hans‘, S. 2. *Digitale Bibliothek* Band 22: *Kindlers Malerei-Lexikon*, S. 4036 (vgl. *Kindlers Malerei-Lexikon* 3, S. 71).

überschnitten, so hätte Henselmann in den Jahren vor 1938, das heißt vor seinem Weggang in die Schweiz, mehrfach die Gelegenheit gehabt, Werke Baumeisters in öffentlichen Ausstellungen in Stuttgart oder Berlin zu sehen.⁷⁹⁵ Darüber hinaus könnte Henselmann über Publikationen und Besprechungen in Kunstzeitschriften, wie zum Beispiel dem *Kunstblatt* von 1921, erstmals frühe Arbeiten Baumeisters kennen gelernt haben.⁷⁹⁶ Dieser Zusammenhang scheint jedoch insofern zweifelhaft, als diese zeitlich sehr früh zu datierenden und in keinem Fall eindeutig zu belegenden Kontakte dreißig bis vierzig Jahre vor dem Zeitraum gelegen haben, in dem das Werk Baumeisters für das künstlerische Schaffen Henselmanns Bedeutung erlangt haben konnte. Zudem datieren die möglicherweise als vorbildhaft genannten Arbeiten alle auf die Jahre nach 1935. Es stellt sich somit die Frage nach einer größeren zeitlichen und räumlichen Nähe zu Henselmann und seinen innerhalb des Spätwerks entstandenen Arbeiten: Betrachtet man dazu die Ausstellungstätigkeit Baumeisters, wird ersichtlich, dass er erstmals 1952 mit einer Ausstellung in der *Hacker Gallery* in New York vertreten war – 1956 und 1961 folgten weitere Schauen in New Yorker Galerien.⁷⁹⁷ Ob Henselmann diese Ausstellungen jedoch gesehen hatte ist nicht bekannt. Auch ist fraglich, ob er über die Literatur Kenntnis von den nach 1935 entstandenen Arbeiten Baumeisters erlangt hatte. Zudem bleibt festzuhalten, dass sich in der Bibliothek des Künstlers keine Publikation über dessen Werke findet. Auch eine mögliche Vorbildfunktion Baumeisters für das Spätwerk Henselmanns lässt sich, wenn überhaupt, nur ansatzweise zeigen. Eine unmittelbare oder mittelbare Verbindung zwischen den Arbeiten beider Künstler kann weder im Ergebnis noch im Ursprung, das heißt in der Herkunft und Kenntnis um das Vorbild, eindeutig nachgewiesen werden.

Die bisherige Untersuchung des Spätwerks Henselmanns hinsichtlich der von ihm selbst genannten, vermeintlichen Vorbilder beziehungsweise hinsichtlich des Einflusses anderer Künstler machte deutlich, dass sich nur bedingt Anknüpfungspunkte zeigen. Wahrscheinlich waren es jedoch jene Vorbilder, die eine Entwicklung hin zur Abstraktion im Spätwerk beförderten. Darüber hinaus wäre jedoch zu hinterfragen, ob und inwieweit Henselmanns spätes Schaffen tatsächlich „konstruktiven Gesetzen“ folgte und seine Kunst möglicherweise hin zu absoluten Formen der Abstraktion entwickelte. Grundsätzlich verwies Henselmann mit der Erwähnung „konstruktiver

⁷⁹⁵ Baumeister studierte an der Akademie in Stuttgart und pflegte in späteren Jahren enge Kontakte nach Berlin (und insbesondere zur Galerie *Der Sturm* und Herwarth Walden). 1928 wurde er als Professor an die Städelsche Kunstschule nach Frankfurt am Main berufen. Karlsruhe, München oder Mannheim, die bedeutendsten Orte der künstlerischen Tätigkeit Henselmanns, tauchen in der Biografie Baumeisters nicht auf (nur 1937 werden vier Arbeiten des Künstlers in der Ausstellung ‚*Entartete Kunst*‘ gezeigt); *Willi Baumeister. Arbeiten von 1914-1955*, a.a.O., S. 90/ 91.

⁷⁹⁶ *Das Kunstblatt* 9, 1921, S. 276, 278ff; zitiert nach: **Boehm**, a.a.O., S. 190.

⁷⁹⁷ **Boehm**, a.a.O., S. 247/ 248.

Gesetze“ auf die Stilrichtung des Konstruktivismus, der von ehemals unter anderem in Deutschland am Bauhaus tätigen Künstlern wie Moholy-Nagy oder van der Rohe in die USA gebracht wurde. Die gegenstandsabstrahierende Kunst verschiedener Bauhaus-Künstler fand in einer Ausstellung 1937 im *Museum of Modern Art* in Chicago besondere Beachtung und Würdigung.⁷⁹⁸ Moholy-Nagy gründete das *New Bauhaus* in Chicago und Mies van der Rohe wurde Professor am *Illinois Institute of Technology*, ebenfalls in Chicago, wodurch beide in Folge großen Einfluss auf die amerikanische Architektur und das Design nahmen. Mit der Gestaltung rationaler, geometrischer Formen in bildender Kunst und Architektur erstrebten die Künstler des Konstruktivismus über das Medium der weitgehenden Entfernung vom Emotional-Stimmungshaften und von individuellen Zufälligkeiten einen Anspruch der Allgemeingültigkeit.⁷⁹⁹ Daneben verwies der Konstruktivismus durch die Lösung von der vergänglichen, mimetischen Form auf ein höheres, immaterielles und künstlerisches Ideal mit quasi-religiösem, philosophischem Charakter, das nicht die Abbildung zum Gegenstand der Darstellung macht, sondern in dem das Kunstwerk selbst zum Gegenstand wird.⁸⁰⁰ Die absolute Malerei, von Lohkamp als absoluter Konstruktivismus bezeichnet, benennt – wie dies häufig und möglicherweise auch hier der Fall ist – die abstrakte Kunst nicht als solche, sondern im strengen Wortsinn ausschließlich als dasjenige Kunstschaffen, das „über die Ungegenständlichkeit hinaus die Befreiung der Bildelemente von jeder externen Ausdruckskategorie, vor allem von assoziativen Bindungen“ fordert.⁸⁰¹ Während Kandinsky noch am psychischen Ausdruckswert von Formen und Farben und der daraus entstehenden Spannung festhalten wollte, vertrat der von Henselmann ebenfalls genannte Piet Mondrian das „Prinzip einer unbedingten Neutralisierung inhaltlicher Wertigkeiten“.⁸⁰² Unter Berücksichtigung dieser charakteristischen Merkmale des Konstruktivismus und der *Absolute Art* scheint die Frage nach dem Vorhandensein dieser Eigenschaften im Spätwerk Henselmanns nicht eindeutig beantwortbar. Denn grundsätzlich bleibt der Eindruck bestehen, dass dort das Emotional-Stimmungshafte im spielerischen Umgang mit Form und Farbe vorherrscht. Dies steht dem Streben nach rational-geometrischen Formen zur Erlangung größtmöglicher Allgemeingültigkeit, befreit von individuellen Zufälligkeiten, wie sie der Konstruktivismus für sich in

⁷⁹⁸ Lohkamp, Malerei, *Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre*, a.a.O., S. 164. Moholy-Nagy gründete im gleichen Jahr das *New Bauhaus* in Chicago und nahm so auch großen Einfluss auf die amerikanische Architektur und das Design.

⁷⁹⁹ Ebd., S. 164.

⁸⁰⁰ Ebd., S. 166; vgl. auch Fechter, a.a.O., S. 328/ 329.

⁸⁰¹ Ebd., S. 165. Sachwörterbuch der Weltmalerei, s.v. ‚Absolute Malerei‘, S. 2. *Digitale Bibliothek* Band 22: Kindlers Malerei-Lexikon, S. 10232 (vgl. *Kindlers Malerei-Lexikon* 6, S. 10).

⁸⁰² Sachwörterbuch der Weltmalerei, s.v. ‚Absolute Malerei‘, S. 2. *Digitale Bibliothek* Band 22: Kindlers Malerei-Lexikon, S. 10232 (vgl. *Kindlers Malerei-Lexikon* 6, S. 10).

Anspruch nimmt, diametral gegenüber. Gleiches gilt in größerem Maße für die *Absolute Art*, deren Verlangen nach vollständiger Loslösung von allen assoziativen Bindungen in keiner Arbeit des Œuvres verwirklicht zu sein scheint. Offensichtlich waren es eher die geometrisch-konstruktiven Ausdrucksformen in der Bildgestaltung, die Henselmann für seine Arbeiten adaptierte und weniger die Konzepte, die inhaltlich mit beiden Stilausprägungen verbunden waren.

In einem letzten Schritt bleibt noch zu ermitteln, ob man – auch analog zum Zitat Albert E. Henselmanns – wirklich eine Tendenz im Spätwerk hin zu absoluten Formen der Kunst entdecken kann: Kann das Spätwerk derart systematisch erfasst werden, dass prinzipiell von einer Reduktion des Inhalts auf Form und Farbe gesprochen werden kann? Versucht man eine Kategorisierung des Spätwerks zum Beispiel nach Unterschieden in der bei Henselmann im Vergleich zu Hartung eher bunten Farbpalette oder nach dem Grad der Abstraktion beziehungsweise Geometrisierung, so ist dies wahrscheinlich nicht möglich. Während der Vergleich eines Gemäldes aus der Zeit um 1967, welches das Zusammenspiel zahlreicher geometrischer Formen in bunten Farben zeigt, mit einem Blatt von 1971 beziehungsweise einem weiteren Gemälde mit dem Titel *Still Life/ 20th Anniversary* von 1974 [296, vgl. auch 273/ 286] eine tendenzielle Beruhigung von Form und Farbe nahe zu legen scheint, wird gerade am Beispiel der letztgenannten Arbeit deutlich, dass dieser Eindruck nicht auf das gesamte Spätwerk zutrifft.⁸⁰³ Dem Gemälde *Still Life/ 20th Anniversary* gehen zwei Entwurfszeichnungen aus dem Jahr 1973 voraus, die bereits zu einem früheren Entstehungszeitpunkt eine Beruhigung von Form und Farbe erkennen lassen [297, vgl. auch 287].⁸⁰⁴ Während der Entwurf WV 2273 noch die Binnenstruktur der bildgestaltenden Formen ausarbeitet, konzentriert sich die zweite Arbeit ausschließlich auf die Betonung der Umrisslinien. Da beide Entwürfe exakt auf den Mai 1973 datiert sind, ist heute nicht mehr nachvollziehbar, welcher der beiden zuerst entstanden ist. Dennoch bleibt festzuhalten, dass Albert E. Henselmann sich bei der Umsetzung der Entwürfe ins Gemälde ein Jahr später für die kleinteiligere, vielfarbige und nicht reduzierte Fassung der Vorlagen entschieden hat. Dass man also nicht von einer Tendenz hin zur Beruhigung von Form und Farbe sprechen kann, demonstriert darüber hinaus beispielhaft eine weitere Arbeit aus dem späten Werk des Künstlers: Ein Blatt aus dem Jahr 1973 zeichnet sich

⁸⁰³ Albert E. Henselmann, Geometrische Formen, um 1967, Öl auf Leinwand, 85x56,5 cm, bez.u.r.: Alb.E.Henselmann, MiR, WV 1887 [vgl. Abb. 273] und Skizzenblatt, 1971, Aquarell auf Karton, 26x17 cm, bez.u.r.: 71/ A.E.Henselmann, MiR, WV 2073 [vgl. Abb. 286] und *Still Life/ 20th Anniversary*, 1974, Öl auf Leinwand, 76x90,5 cm, bez.u.r.: 1.8.74/ A.E.Henselman, MiR, WV 2331 [296].

⁸⁰⁴ Albert E. Henselmann, *20th Anniversary/ Composition*, 1973, Aquarell/ Bleistift auf Papier, 35,5x43 cm, bez.u.r.: May/ 73/ A.E.Henselmann, MiR, WV 2272 [297] und *20th Anniversary/ Composition*, 1973, Aquarell auf Papier, 35,5x43 cm, bez.u.r.: May/ A.E.Henselmann 73, MiR, WV 2274 [vgl. Abb. 287].

besonders durch eine dynamische Bewegtheit im Zusammenwirken von Linien, Farben und Formen aus wie sie die beiden Entwürfe für das Gemälde *Still Life/ 20th Anniversary* nicht zeigen [298].⁸⁰⁵ Umgekehrt kann man wohl auch nicht allgemein von einer Dynamisierung der Form im Verlauf des Spätwerks sprechen, da ähnlich bewegte Arbeiten zu unterschiedlichen Zeiten entstanden sind: das letztgenannte Blatt 1973 und das erstgenannte Gemälde um 1967. Dass diese Bilder wiederum parallel zu eher statisch gestalteten Werken geschaffen worden waren, machen einige Blätter aus der zweiten Hälfte der sechziger Jahre deutlich, deren konstruktive Bildgestaltung von Geraden dominiert wird, die sich wie Stahlträger durch das Bild ziehen [299-301].⁸⁰⁶ Offensichtlich hat also ein experimenteller Erlebnis- und Erfahrungsprozess im Umgang mit der Abstraktion stattgefunden, der sich allem Anschein nach nicht evolutionär entwickelte.

5.4.3 Ausgewählte Arbeiten der siebziger Jahre – Zeichnungen und Plastikentwürfe

Neben den bisher genannten Arbeiten findet sich im Spätwerk Albert E. Henselmanns seit 1970 eine Gruppe von Blättern, die aufgrund ihrer Entstehung, Thematik und Ausführung gesondert zu betrachten ist. In diese Gruppe ordnen sich bunte Filzstiftzeichnungen, die der Künstler im Rahmen eines Urlaubsaufenthaltes in Mexiko angefertigt hatte. Den Sommer 1971 verbrachte Henselmann in den mexikanischen Badeorten Los Gatos und Zihuatanejo, an deren Stränden zahlreiche Zeichnungen, viele mit dem Titel *On the Beach*, entstanden [302].⁸⁰⁷ Kennzeichnend für diese Arbeiten ist die Verwendung von vielfarbigen, verschiedenartigen Buntstiften und der experimentelle Umgang mit ihren Materialeigenschaften: So arbeitete Henselmann hier zum Beispiel mit der Wirkung von wasserfesten Filzstiften auf Papier beziehungsweise mit dem Durchscheinen der Filzstiftzeichnung durch das Papier. Was den Zeichenstil dieser Blätter anbelangt, fällt insbesondere die gesteigerte, dynamische Führung des Stiftes auf, was die Spontaneität und Unmittelbarkeit betont. Die Farbigkeit der Blätter trägt ebenfalls zu diesem Eindruck bei. Darüber hinaus ist an dieser Stelle anzumerken, dass Henselmann mit diese Serie wieder zu einer Figürlichkeit zurückkehrt, die er in den sechziger Jahren zugunsten abstrakter Formenspiele aufgegeben zu haben schien.

Untersucht man neben der Malerei und Zeichnung die Entstehungsgeschichte von plastischen Arbeiten mit nicht-religiösem Charakter beziehungsweise die dazugehörigen Entwürfe im späten Œuvre Albert E. Henselmanns, so fällt auf, dass für den Zeitraum zwischen 1954 und 1964 keine

⁸⁰⁵ Albert E. Henselmann, Zeichnung, 1973, Aquarell auf Papier, 35,5x43 cm, bez.u.r.: AE.Henselmann 73, MiR, WV 2275 [298].

⁸⁰⁶ Vgl. WV 2013 [299]; WV 1928 [300]; WV 1757 [301].

⁸⁰⁷ Vgl. WV 2009ff [302].

derartigen Werke bekannt sind. Erst für die Ausstellungen in der Galerie Tannenbaum 1963 und im Offenburger Salzhaus 1964 scheinen mehrere Arbeiten gefertigt worden zu sein, deren Verbleib heute jedoch unbekannt ist. Entstanden seit den dreißiger Jahren immer wieder Holzskulpturen, so finden sich erst seit den fünfziger Jahren einzelne Bronzeplastiken im Werkverzeichnis. In der bereits genannten Ausstellung im Offenburger Salzhaus präsentierte der Künstler alleine sechs Bronzearbeiten.⁸⁰⁸ Aufgrund der sehr schlechten Quellenlage, des unbestimmten Verbleibs und der Tatsache, dass zahlreiche Arbeiten ausschließlich als nicht näher bezeichnete Fotografien im Nachlass erhalten sind, ist eine chronologische oder gar stilistische Einordnung dieser Arbeiten derzeit nicht möglich.⁸⁰⁹

Bei der weiteren Betrachtung des plastischen Spätwerks von Albert E. Henselmann nach 1970 fällt die große Zahl von Entwürfen für plastische Arbeiten hauptsächlich für den öffentlichen Raum auf.⁸¹⁰ Die meisten Entwürfe datieren in das Jahr 1973 und zeichnen sich besonders durch ihre geometrisierende und abstrakte Grundstruktur aus. Das Gegenständlich-Figürliche, das sich in den malerischen Arbeiten Henselmanns auch in späten Jahren findet, wird hier mehr und mehr von der reinen Form verdrängt. So kann der Betrachter zwar in einem der Entwürfe noch eine überlebensgroße menschliche Gestalt erkennen, gleichzeitig entstehen jedoch auch mehrere Skizzen für streng geometrisch gestaltete Plastiken [303-306].⁸¹¹ Die Technik, in der die einzelnen Blätter ausgeführt sind, und die unterschiedliche Bezeichnung lassen darauf schließen, dass hier Materialbeschaffenheit und Materialwirkung in den Mittelpunkt des künstlerischen Interesses gerückt waren. Dadurch entsteht der Eindruck, dass der Künstler sich möglicherweise in der Plastik mehr in Richtung der so genannten *Absolute Art* orientiert haben könnte, als dies im malerischen Spätwerk der Fall war. Vielleicht beruht die bei Henselmann erstmals auftretende strenge Reduktion in der Formensprache auf einer Entwicklung, wie sie ähnlich Alexander Calder zugeschrieben wird. Calder hatte sich in der Findung der Formen seiner Mobiles von der Malerei Piet Mondrians inspirieren

⁸⁰⁸ Warum Henselmann scheinbar vermehrt in Bronze arbeitete, ist heute nicht zu klären. Eine mögliche Ursache kann die verbesserte finanzielle Situation des Künstlers sein.

⁸⁰⁹ Vgl. Werke mit Titeln wie Dutch Mill, Sun-Moon-Earth oder The Golfer; Nachlass [STA OG]. Aus den sechziger Jahren ist nur eine einzige kleinformatische Plastik im Nachlass erhalten: Coat Hangers, nach 1966, Holz bemalt, Höhe ca. 20 cm, verschiedene Einzelteile ineinander gesteckt, unbez.; vgl. FN 756.

⁸¹⁰ Vgl. WV 2280ff, 2319/ 2320.

⁸¹¹ Albert E. Henselmann, Entwurf für eine Plastik im öffentlichen Raum, 1973, Tusche/ Buntstift laviert auf Papier, 43x35,5 cm, bez.u.r.: A.E.H. May 73; a.R.u.r.: V, MiR, WV 2284 [303]. Entwurf für eine Plastik im öffentlichen Raum, 1973, Aquarell auf Papier, 35,5x43 cm, bez.u.r.: A.E.H.73/ painter steel (color)/ or mosaic – or ceramic, MiR, WV 2281 [304]. Entwurf für eine Plastik im öffentlichen Raum, 1973, Tusche/ Buntstift auf Papier, 43x35,5 cm, bez.u.r.: A.E.Henselmann 73; a.R.u.r.: VII, MiR, WV 2282 [305]. Entwurf für eine Plastik im öffentlichen Raum, 1973, Tusche/ Buntstift/ Goldfarbe auf Papier, 43x35,5 cm, bez.u.r.: AE.H/ 73; a.R.u.r.: VI, MiR, WV 2283 [306].

lassen – beide nannte Henselmann in seinem Zitat als vermutlich vorbildhaft für die eigene Hinwendung zur Abstraktion.⁸¹²

Für das hier beschriebene späte Interesse an der abstrakten öffentlichen Plastik kann es mehrere Gründe geben; einer mag in der lokalen Chicagoer Kunstpolitik wurzeln. In der Stadt wurden insbesondere auch in den sechziger Jahren zahlreiche Plastiken bedeutender nationaler und internationaler Künstler platziert – darunter 1967 eine sehr umstrittene Arbeit mit dem Titel *The Chicago Picasso* als Geschenk von Pablo Picasso.⁸¹³ Ein anderer namhafter Künstler Chicagos war der Wiener Bildhauer Egon Weiner. Der Professor am *Art Institute* schuf mehrere abstrakte und figürliche Arbeiten für seine Heimatstadt, wie Arbeiten mit den Titeln *Ecce Homo* für die *Augustana Lutheran Church*, *Polyphony* für das *St. Joseph Hospital*, *Brotherhood* für das Gebäude der *Amalgamated Meat Cutters and Butcher Workmen of North America*, *Learn of Me* auf der *Carlson Towers Plaza* und *Pillar Fire* für die *Chicago Fire Academy*. Bereits hier werden Parallelen zum künstlerischen Schaffen Albert E. Henselmanns deutlich: beide arbeiteten gleichzeitig figürlich und gegenständlich, religiös und profan. Während Henselmann die Hauptfassade des Sitzes der *Amalgamated Meat Cutters and Butcher Workmen of North America* mit einem Glasfenster gestaltete, schuf Weiner eine Plastik für den Platz vor dem Gebäude.⁸¹⁴ Die Künstler arbeiteten nicht nur an gleichen Projekten, sondern waren auch befreundet und setzten sich in zahlreichen Gesprächen mit Problemen und Fragestellungen der Kunst auseinander.⁸¹⁵

Ein zweiter Grund für das große Interesse Henselmanns an der öffentlichen Plastik in späten Jahren könnte in seinem Bestreben gelegen haben, über seinen Tod hinaus memoriert zu werden, indem er eines seiner Werke im öffentlichen Raum Chicagos platzierte. Dieses Bestreben nach öffentlicher Präsenz belegt auch der Briefwechsel des Künstlers mit dem Busch-Reisinger-Museum in Cambridge dem Henselmann eine seiner Arbeiten, das Gemälde *Café LaFayette*, schenken wollte.⁸¹⁶

Es bleibt jedoch festzuhalten, dass – nach heutigem Kenntnisstand – nur einer der Entwürfe für eine Plastik im öffentlichen Raum umgesetzt wurde. Im Nachlass findet sich eine kleinformatige

⁸¹² Ruhrberg, a.a.O., S. 472.

⁸¹³ Öffentliche Kunstprojekte in Chicago (auch nach 1974); vgl. Highlights of Chicago Public Art. <http://www.chipublib.org/004chicago/timeline/artpublic.html> [28.4.2002].

⁸¹⁴ Vgl. James L. Riedy, *Chicago Sculpture*, Urbana/ Chicago/ London 1981.

⁸¹⁵ Caspar Henselmann bezeichnete Egon Weiner als einen Schüler Albert E. Henselmanns; Henselmann, Gespräch im Mai 2000, a.a.O.

⁸¹⁶ Briefwechsel im Nachlass [STA OG]. Das Gemälde Café Lafayette kam schließlich erst durch eine Schenkung der Familie Powelson in die Sammlung des Museums.

Skizze, die als Vorlage für eine bereits in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre gefertigte Stahlplastik am *William Patterson College* in New Jersey gedient hatte [307-308].⁸¹⁷

5.5 Der Weg zur Abstraktion

Blickt man auf das künstlerische Schaffen Albert E. Henselmanns nach seiner Emigration in die USA zurück, stellt sich vor allem die Frage, inwieweit man auf der Grundlage des vorliegenden Œuvres tatsächlich von einem Weg zur Abstraktion beziehungsweise zur Form sprechen kann. Die zur Beantwortung dieser Frage notwendigen Untersuchungen des Spätwerks konnten zunächst zeigen, dass das freie Kunstschaffen Henselmanns sich nach 1960 – im Vergleich zu Werken der zwanziger und dreißiger Jahre – grundlegend verändert hat.⁸¹⁸ Der Künstler experimentierte mit abstrakten Formen, diversen Materialien und verschiedenen Ausdrucksweisen in der Malerei, der Grafik und auch vermehrt in der plastischen Kunst. Dabei griff er europäische und amerikanische Entwicklungen der abstrakten Kunst ebenso auf wie künstlerische Ausdrucksformen der nordamerikanischen Ureinwohner. In beiden Fällen zeichnete er sich jedoch nicht als Epigone aus, sondern adaptierte Formen und Farben für seine eigenen Werke und nutzte sie als Quelle der Inspiration. Dass Henselmann jedoch keinen geradlinigen Weg im engeren Sinne beschritt, machen die Ausführungen des vorangegangenen Kapitels deutlich. Henselmann entwickelte seine Arbeiten nicht hin zur *Absolute Art* wie zunächst vermutet werden konnte. Man kann auch nicht von einer allgemeinen Beruhigung der Form innerhalb einer zu konstruktiven Ausdrucksformen neigenden Kunstprägung sprechen. Es scheint sich vielmehr der Eindruck zu bestätigen, als hätte Henselmann sich spielerisch-experimentell neuartige Formen und Techniken angeeignet, ohne dabei einer stringenten Entwicklungslinie, einem klaren Weg, zu folgen.

Darüber hinaus wäre hier noch die Bedeutung der großen Zahl an nationalen und internationalen Ausstellungsbeteiligungen zu hinterfragen, aufgrund derer man vermuten kann, dass der Künstler dadurch jene breite öffentliche Anerkennung gefunden hatte, die er seit seiner Flucht aus Deutschland nicht mehr hatte erlangen können. So erhielt er mit seinem späten Schaffen das

⁸¹⁷ Albert E. Henselmann, Skizze für die Stahlplastik *Element Stone*, sechziger Jahre, Buntstift auf Papier, 10x15 cm, unbez., WV 1530a [307]. *Element Stone*, 1965-1970, Stahl, nach einem Entwurf von Albert E. Henselmann gefertigt im Auftrag von Caspar Henselmann durch die Firma Milgo & Bufkin in Brooklyn; Plastik vor dem *William Paterson-College*, Wayne/ New Jersey USA [308]. Die Arbeit wird im Internet auf 1964 datiert; http://www.wpunj.edu/arts_culture/untitled.htm, 19.7.2002, C. Henselmann spricht jedoch von einer Entstehung zwischen 1965 und 1970; **Henselmann**, E-mail vom 2.7.2002.

⁸¹⁸ Das aufgrund der Tätigkeit bei den DaPrato Studios in Chicago sehr religiös geprägte Schaffen der fünfziger Jahre bleibt in dieser Betrachtung ausgeklammert. Ein Grund hierfür ist der exkursive Charakter dieses in sich geschlossenen Zeitraums, in dem Henselmann – als Angestellter eines Kirchnerausstatters – nur wenige profane Arbeiten schuf.

lange ersehnte Ansehen, das ihm als fast Achtzigjährigem gleichzeitig den Freiraum schuf, sich in experimentellem Umgang mit dem eigenen Kunstschaffen von inneren und äußeren Ansprüchen und Zwängen zu emanzipieren.

VI. SCHLUSSBETRACHTUNG

Ein Rückblick auf das Œuvre, das der Maler und Bildhauer Albert E. Henselmann in einem Zeitraum von sieben Jahrzehnten geschaffen hat, bestätigt den ersten Eindruck: Das Werk ist gekennzeichnet von Brüchen und radikalen Veränderungen in Malweise, Komposition und Thematik, die sich im einzelnen an Krisen- und Wendepunkten in der Biografie des Künstlers fest machen lassen. Die innerhalb dieser zeitlich und räumlich abzugrenzenden Perioden entstandenen Arbeiten zeichnen sich wiederum durch eine deutliche Adaption an jeweils von Außen durch einen traditionell-konservativen, von einer größeren Allgemeinheit bevorzugten Kunstgeschmack auferlegte Vorgaben aus. In diesem Sinne stand zeitlebens weniger die Idee der *l'art pour l'art* im Mittelpunkt des künstlerischen Schaffens, sondern vielmehr der Gedanke, das eigene Werk einer breiten Schicht zugänglich zu machen. Das konsequent Nicht-Politische und das Nicht-Sozialkritische im Œuvre verdeutlichen jedoch, dass dieser Ansatz weniger ein nach außen gerichteter, sozialer als vielmehr ein um die eigene Existenz als Künstler bedachter war. Hierzu enthielt Henselmann sich gesellschaftskritischer, politisch motivierter oder gar revolutionärer Themen und bediente vielmehr den gefälligen Kunstgeschmack einer wirtschaftlich potenten Klientel. Neben einer ökonomischen Grundsicherung, erlangte er insbesondere in Mannheimer Jahren auch eine breite öffentliche Anerkennung, durch die er wahrscheinlich Zugang zu den so genannten ‚besseren Kreisen‘ erhielt und somit seine persönliche Situation weiter verbessern konnte.

Was das Streben nach öffentlicher Anerkennung und wirtschaftlicher Sicherheit anbelangt, dürfte auch Albert E. Henselmanns Rolle als Lehrer von Bedeutung gewesen sein. Indem er Kinder und Jugendliche im Kunsthandwerk und in freier Kunst unterrichtete, schuf er sich nicht nur ein zweites ökonomisches Standbein, sondern sicherte sich die Anerkennung der Eltern sowie weiter Kreise der Bevölkerung, die seine Lehrtätigkeit auch durch Ausstellungen, Interviews, Vorträge und Bühnenprojekte wahrnehmen konnten. So scheint es nicht verwunderlich, dass der Maler und Bildhauer über fünf Jahrzehnte hinweg auch immer wieder als Kunstdozent tätig wurde.

Zur Beantwortung der Forschungsfrage nach einer möglichen Entwicklung – oder im übertragenen Sinn nach der Beschreitung eines Wegs – hin zur Betonung der Form in der Abstraktion sei folgendes zu sagen: Berücksichtigt man die große Bedeutung der Adaption an äußere Vorgaben für die künstlerische Entwicklung des Malers und Bildhauers insgesamt sowie die Tatsache, dass sich das Œuvre in die genannten Schaffensperioden unterteilt, innerhalb derer hinsichtlich Thema und Malweise völlig unterschiedliche Arbeiten entstanden waren, scheint es zunächst fraglich, von einer stringent-evolutionären Entwicklung zu sprechen, bei der sich eine Form

des Kunstschaffens aus der Vorhergehenden ergeben würde. Dennoch lässt sich in der Gesamtbetrachtung ein Prozess ausmachen, der im künstlerischen Schaffen Albert E. Henselmanns letztlich zur Umsetzung von abstrahierenden und abstrakten Formen im Bild führte: Ausgebildet in einer akademischen, ins 18. und 19. Jahrhundert rückwärts-gewandten Grundhaltung, die einen malerischen Chiaroscuro in der Kunst betonte, zeigten sich erste Tendenzen zur Betonung von Form und Fläche in den Blättern des Bonifatiuszyklus sowie in den Bühnenbildentwürfen für das Münchner Schauspielhaus.⁸¹⁹ Unterbrochen von einer Phase des Übergangs am Starnberger See orientierte sich Henselmann dann an der reduzierten, Fläche, Linie und Farbe betonenden Formensprache der *Neuen Sachlichkeit*, wobei er sich nicht vollständig von malerischen Elementen – vor allem in der Gestaltung der Binnenformen – lösen wollte.⁸²⁰

Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten und der Verfolgung sowie Vertreibung Henselmanns begann schließlich eine Zeit, in der das Malerische wieder in den Vordergrund trat und nur in Einzelfällen eine Hinwendung zu abstrahierenden Formen zu erkennen ist.⁸²¹ Diese Phase im Schweizer Exil ist deutlich vom Verlust der künstlerischen und sozialen Heimat in Mannheim und einer Konzentration des Künstler auf ein Umfeld geprägt, das von ihm stilistisch wie thematisch konventionelle Arbeiten wie Stilleben, Akte und Porträt erwartete. Unter Berücksichtigung der Exiljahre sowie der in den fünfziger Jahren entstandenen Auftragsarbeiten für DaPrato erscheint schließlich die unmittelbare Orientierung Henselmanns an einer abstrahierenden oder abstrakten Formensprache nach 1960 wie eine Befreiung vom Figürlich-Gegenständlichen. Es entsteht der Eindruck, als hätte Henselmann in hohem Alter nun erstmals – ökonomisch abgesichert und als Künstler anerkannt – begonnen, eine eigenständige Formensprache zu entwickeln. Das Spielerisch-Experimentelle des Spätwerks unterstreicht den suchenden Charakter dieses Unterfangens. Indem Henselmann hier erneut auf Werke unterschiedlicher Künstler und Stilrichtungen rekurrierte, entstand ein Spätwerk, das in seiner Gesamtheit diffus erscheint und sich einem systematischen Zugriff weitgehend entzieht. Henselmann hatte sich zwar letztlich eine abstrakte Formensprache angeeignet, konnte sie aber bis zu seinem Tod nicht konsequent weiter entwickeln.

Für das Œuvre insgesamt bleibt jedoch festzuhalten, dass durchaus von einem Weg zur Form gesprochen werden kann: Zunächst gilt dies im weitesten Sinn für die Herausbildung einer eigenen, doch abstrakten Formensprache, die wahrscheinlich aufgrund des hohen Alters des Künstlers keinen Abschluss finden konnte. Darüber hinaus ist dies umso mehr der Fall für die generelle

⁸¹⁹ Vgl. Abb. 27-30.

⁸²⁰ Vgl. Abb. 82 und 87.

⁸²¹ Vgl. Abb. 190.

Entwicklung hin zu einer abstrakten Darstellungsweise im Werk Henselmanns. Jedoch erscheint es aufgrund der Tatsache, dass es sich beim Œuvre Albert E. Henselmanns in keinem Fall um ein geschlossenes Gesamtwerk handelt, sondern vielmehr um ein künstlerisches Schaffen, das von zahlreichen biografischen Brüchen gekennzeichnet ist, nicht verwunderlich, dass evolutionär-stringente Entwicklungslinien zu vermissen sind. Neben den Imponderabilien der Zeitläufte verhinderte vor allem das beständige Streben des Malers und Bildhauers nach öffentlicher Aufmerksamkeit und die beharrliche Adaption an ein vermeintlich kaufkräftiges Publikum eine geradlinige Entwicklung hin zu eigener Formensprache und Abstraktion.

VII. ANHANG

7.1 Albert E. Henselmann – Biografie¹

Deutschland

- 18.12.1890 Geburt in Offenburg als drittes Kind der Eheleute Fidelius Henselmann und Walburga Henselman, geborene Eggs
- 1902-1905 Besuch der Volksschule (5.-7. Klasse)
- April 1907 Staatliche Ausstellung von Gesellenstücken und Lehrlingsarbeiten in Freiburg
- 27.4.1907 Diplom für Lehrlingsarbeit, verbunden mit 5 Mark Preisgeld (Note: sehr gut – gut)
- 20.3.1908 Gesellenprüfungszeugnis als Kirchenmaler (nach dreijähriger Ausbildung bei Fidelius Henselmann), Offenburg
- 27.4.1908 Diplom für Lehrlingsarbeit, verbunden mit 10 Mark Preisgeld (Note: gut)
- Ostern 1908 Entlassungszeugnis der Gewerbeschule Offenburg (Ostern 1905-Ostern 1908, Klassen 1-3)
- 1908 Einjähriges für Künstler, Großherzogliche Akademie der Bildenden Künste, Karlsruhe (mit einer Bestätigung der Kostenübernahme durch Fidelius Henselmann)
- 1908 Beginn des Studiums für christliche Kunst an der Städtischen Kunstgewerbeschule Straßburg
- 5.11.1908 Legitimationskarte der Städtischen Kunstgewerbeschule Straßburg
- 3.4.1909 Zeugnis der Städtischen Kunstgewerbeschule Straßburg
- ab 1910 Mitarbeit in der Werkstatt des Vaters als Kirchenmaler (unter anderem in den Kirchen von Offenburg-Elgersweier und Burkheim/ Kaiserstuhl)

Karlsruhe

- 1909/10 Studium an der Großherzoglichen Akademie der Bildenden Künste, Karlsruhe, in der Naturzeichenklasse bei Professor Schurth
- 1910/11 Fortsetzung des Studiums an der Großherzoglichen Akademie der Bildenden Künste, Karlsruhe in der Malklasse bei Professor Fehr
- 1911-1913 Reisen nach Hamburg und Bremen
- 20.5.1911 Zeugnis/ Bestätigung der Großherzoglichen Akademie der Bildenden Künste, Karlsruhe [Nr. 557] über den Besuch der Malklasse bei Professor Fehr

¹ Quellen: eigene Lebensläufe des Künstlers, Zeugnisse und Zeitungsausschnitte [STA OG: ZA] aus dem Nachlass; Akten zur Ausstellung Albert Henselmann – Caspar Henselmann, Museum im Ritterhaus, Offenburg 1994; Katalog zur Einzelausstellung in der Galerie Dr. Tannenbaum, 2.4.-15.5.1963 [STA OG]; diverse Archivalien lt. Literaturverzeichnis.

- 1912 Stipendium der Akademie in Karlsruhe und der Stadt Offenburg
20.11.1912 Abmeldung in Offenburg nach Karlsruhe, Scheffelstraße 44
1912/13 Fortsetzung des Studiums an der Großherzoglichen Akademie der Bildenden Künste, Karlsruhe in der Malklasse, Prof. Fehr
18.5.1913 Rückmeldung von Karlsruhe nach Offenburg, Friedrichstraße 25
16.6.1913 Bestätigung der Großherzoglichen Akademie der Bildenden Künste, Karlsruhe [Nr. 910] über den Besuch folgender Klassen: 1909/10 Naturzeichenklasse, Professor Schurth; 1910/11 und 1912/13, Malklasse, Professor Fehr
August 1913 Reisen nach Berlin, Dresden, Eisenach und Potsdam

München

- 25.10.1913 Abmeldung aus Offenburg nach München
28.10.1913 Erstmalige Meldung in München, Georgenstraße 70/0 (bei Steger)
1913-1918 Studium an der Königlich Bayerischen Akademie der bildenden Künste, München, bei Professor Martin Feuerstein, anschließend Meisterschüler bei Professor Angelo Jank [lt. Bestätigung der Akademie vom 4.5.1950]
1913/14 Preisaufrage der Königlich Bayerischen Akademie der bildenden Künste, München für das Schuljahr 1913/14 *Eine Gruppe aus der Sintflut*; brachte eine lobende Erwähnung [Urkunde vom 17.1.1914]
1914 Metting'scher Staatspreis
1914 Meldung als Kriegsfreiwilliger in Karlsruhe und Ablehnung (aufgrund der Überzahl an Freiwilligen)
3.4.1914 Pfarrer Häußler'sches Stipendium, Offenburg über 185 Mark
21.5.1914 Ummeldung in München nach Römerstraße 5/0 I (bei Kürzinger)
15.6.1914 Abmeldung in München nach Offenburg
16.7.1914 Verleihung der kleinen silbernen Medallie für gute Gesamtleistung an der Königlich Bayerischen Akademie der bildenden Künste, München (für *Drei Selbstbildnisse*)
21.7.1914 Rückmeldung von München nach Offenburg, Friedrichstraße 25
8.10.1914 Zeugnis der Königlich Bayerischen Akademie der bildenden Künste, München [Nr. 1060] von Professor Martin Feuerstein: „Henselmann hat die Akademie als Studierender der Zeichen- und Malklasse des unterzeichnenden Professors während der Winter- und Sommersemester 1913/14 besucht und sich in Fleiß, Fortschritt und Betragen die erste Note erworben. Empfehlung für ein Stipendium.“
4.11.1914 Abmeldung von Offenburg, Friedrichstraße 25 nach München
14.11.1914 Anmeldung in München, Römerstraße 5/0 I (bei Kürzinger)
1915 Reise nach Augsburg
5.1.1915 Rückmeldung von München nach Friedrichstraße 25, Offenburg

- 12.1.1915 Landsturmschein zum Dienst an der Waffe (1915 bis 1919 jährliche Meldung)
- 24.1.1915 Abmeldung von Offenburg nach München
- 1.2.1915 Anmeldung in München Theresienstraße 30/3 m (bei Witte)
- 25.2.1915: Mobilmachung und Einrücken ins Lechfeld Melderegister [STA M: Melderegister]
- 3.3.1915 Entlassung aus der Armee wegen Untauglichkeit
- 4.3.1915 Anmeldung in München Theresienstraße 30/3 m (bei Witte)
- 16.4.1915 Ärztliches Zeugnis über Rückenprobleme und eine erforderliche Behandlung
- 30.4.1915 Abmeldung von München nach Karlsruhe
- 5.5.1915 Anmeldung in München, Kaulbachstraße 62a/0 (bei Bader)
- 12.5.1915 Zeugnis der Königlich Bayerischen Akademie [Nr. 268] und Auszeichnung mit der silbernen Medallie des Kollegiums
- 6.9.1915 Ummeldung in München von der Kaulbachstraße 62a/0 in die Herzog Rudolfstraße 25/1 (bei Eberl)
- 15.9.1915 Nachträgliche Abmeldung von der Kaulbachstraße 62a/0, München
- 27.11.1915 Pfarrer Häußler'sches Stipendium, Offenburg über 185 Mark
- 1915/16 Preisaufgabe *Kampf* der Königlich Bayerischen Akademie der bildenden Künste, München
- 5.1.1916 Belobung für Albert E. Henselmann, der an einem Wettbewerb der Studierenden der Münchner Akademie teilgenommen hatte [für *Kampf*, lt. Bestätigung vom 5.1.1916]
- 11.2.1916 Pfarrer Häußler'sches Stipendium, Offenburg über 185 Mark
- 12.5.1916 Zeugnis von Professor Jank über den Besuch der Komponierklasse an der Königlich Bayerischen Akademie der bildenden Künste, München und Empfehlung für ein Stipendium
- 3.6.1916 Großherzogliches Stipendium der Akademie der Bildenden Künste, Karlsruhe über 200 Mark
- 5.6.1916 Zeugnis der Königlich Bayerischen Akademie der bildenden Künste, München unterzeichnet von Professor Angelo Jank: „A. Henselmann hat meine Komponierklasse vom Wintersemester 1914/15 mit Sommersemester 1915/16 mit sehr großem Fleiß besucht, sehr große Fortschritte gemacht, [...], möchte ihn für ein Stipendium aufs Wärmste empfehlen.“
- 4.4.1916 Stipendium aus der Jubiläumsstiftung der Stadt München, gegr. 1909, über 400 Mark
- 1916 Herausgabe des von Albert illustrierten *Weltkriegsbilderbuchs Franzl, Michl, Mohammed* mit Texten von L. Pronold, Straubing 1916
- Schweizaufenthalt
- 1917 Aufenthalt am Plattensee und in Budapest
- 1.3.1917 Pass für einen Aufenthalt in Österreich (bis 1.5.1917 mit einem Eintrag im Landsturmschein vom 20.1.1917)

- 21.4.1917 Abmeldung nach Österreich bis 1. Juli 1917 (Anmeldung im Landsturmschein vom 13.9.1918); Aufenthalt in Ungarn (als Zeichner und Begleiter eines Adligen Soldaten namens Klein in Budapest)
- 6.8.1917 Bestätigung des Studiums von 5 Semestern an der Königlich Bayerischen Akademie der bildenden Künste, München und Empfehlung für ein Stipendium
- 13.12.1917 Pfarrer Häussler'sches Stipendium Klasse II., Offenburg über 185 Mark (vergeben am 16.12.1920)
- 1918 Arbeit an der Dreifaltigkeitskirche Offenburg
- WS 1918/19 Einschreibebestätigung [Nr.: 849] der Königlich Bayerischen Akademie der bildenden Künste, München
- 20.2.1918 Teilnahme an einem Bunten Abend des Heimattheaters Münchener Akademiker
- 5.4.1918 Anmeldung in München, Kaulbachstraße 35/3 (bei Goetschius)
- 6.4.1918 Abmeldung, Herzog Rudolfstraße 25/1 (bei Eberl)
- 13.7.1918 Abmeldung, München, Kaulbachstraße 35/5 (bei Goetschius)
Anmeldung, Pension *Romana*, Akademiestraße 7/1
- 18.7.1918 Abmeldung, Pension *Romana*, Akademiestraße 7/1
- 7.8.1918 Anmeldung, Pension *Romana*, Akademiestraße 7/1
- 1.9.1918 Schauspieler (unter dem Künstlernamen Albert Egg) in dem Stück *Peer Gynt* am Münchner Schauspielhaus
- 21.9.1918 Aufnahmeurkunde über die bayerische Staatsangehörigkeit [STA M: Meldekarte]
- 24.9.1918 Schauspieler (unter dem Künstlernamen Albert Egg) in dem Stück *Die beiden Seehunde* am Münchner Schauspielhaus
- 3.11.1918 Empfehlung für ein Stipendium durch Professor Jank
- 1.9.1918-
31.8.1919 Schauspieler und künstlerischer Beirat am Münchener Schauspielhaus (als Schauspieler unter dem Künstlernamen Albert Egg)
- 1919-1920 Künstlerischer Leiter des Schauspielhauses, München
- 28.4.1920 Abmeldung aus München
- Juni 1920 Bewerbung um eine Wohnung in einem Gebäudeteil des Schlosses Berg am Starnberger See
- Februar 1921 Wohnung in der Villa Renner, Berg am Starnberger See (mindestens seit diesem Zeitpunkt)
- Oktober 1921-
Ende 1923 Verfügungsberechtigung über das Torgebäude des Schlosses Berg am Starnberger See
- 1924 Zum Jahresbeginn Reise mit Otto Vogel nach Spanien

Mannheim

- 1924 Genehmigung der Gründung einer *Freien Akademie* zusammen mit Karl Stohner und Helen von Heyden in Mannheim [*Generalanzeiger der Stadt Mannheim*, Nr. 422 vom 11.9.1924]
Modellbau für die Internationale Polizeiausstellung
- 26.7.1925 1. Meldung in Mannheim: Zuzug von Schlossberg [sic!]/ Starnberger See nach P7, 18
- 1925 Venedigreise
- 1926 *Freie Akademie* bezieht das linke Wachgebäude am Mannheimer Schloss
- 1926 Parisaufenthalt mit seinem Bruder Willi Henselmann
- Juni 1926 Gestaltung des Fests für kleine und große Leute in Mannheim mit den Schülern der *Freien Akademie*
- 29.6.1926 Ummeldung in Mannheim: bis 1.1.1927 Werderstraße 15
- 15.9.1926 Beginn des 6. Wintersemesters an der *Freien Akademie*
- 2.1.1927 Ummeldung in Mannheim: bis 1.5.1928 Werderstraße 34
- 13.6.1927 Gestaltung des Fests für kleine und große Leute in Mannheim mit den Schülern der *Freien Akademie*
- 1927-1936 Leiter der Kunstschule *Freie Akademie*, Mannheim
Die *Freie Akademie*, seit 1924, wurde im Frühjahr 1967 als staatliche Werkkunstschule anerkannt [*Rhein-Neckar-Zeitung*, Nr. 255, 4.11.1967] und ging 1974, anerkannt als Fachhochschule, [STA MA, Zug.: 65/1979 FHG, 6] in der kommunalisierten Fachhochschule für Gestaltung auf. Die seit 1984 in Mannheim ansässige *Freie Akademie Rhein-Neckar e.V.* steht nur in einem nominellen, vielleicht auch konzeptionellen, jedoch nicht sukzessiven Zusammenhang.
- 1.5.1928 Ummeldung in Mannheim: bis 7.4.1930 Schumannstraße 3
- 1927-
15.7.1936 Lehrer für künstlerische Fächer am Städtischen Fröbelseminar und an der Sozialen Frauenschule
- Januar 1929 Ausschmückung des Versammlungssaales des Rosengartens nach dem Motto *Radio Welle 1111*
- 17.2.1929 Interview Albert E. Henselmanns in einer Umfrage des *Mannheimer Tageblatts* vom 17.2.1929 über den Film
- Anfang der
30er Jahre Reise nach Brügge und Luxemburg
- Februar 1930 Gestaltung des Fests für kleine und große Leute in Mannheim mit den Schülern der *Freien Akademie*
- Februar 1930 Ausschmückung der Gesellschaftsräume des Palast Hotels Mannheimer Hof anlässlich eines Kostümballs mit den Schülern der *Freien Akademie*
- 12.4.1930 Standesamtliche Heirat mit Lore Feist, geboren 1903 in Wuppertal – Elberfeld, gestorben 1959 in Chicago. Ihre Eltern, Gustav Feist und Margarete, geb. Wedell,

- stammten aus einer in Norddeutschland bekannten Rabbinerfamilie und besaßen eine Stahlwarenfabrik in Solingen. Lore Henselmann studierte Kunstgeschichte und Germanistik und promovierte über Rahel Varnhagen. Nach Aufenthalt in der Schweiz (1914) und in London arbeitete sie in Berlin für den Ullstein-Verlag und den Simplicissimus. Seit dieser Zeit verband sie eine enge Freundschaft mit Vicki Baum.
- 14.4.1930 Ummeldung in Mannheim: bis 1.4.1933 Donnersbergstraße 29
- Februar 1931 Tagung der Kindergärtnerinnen in Mannheim, Aufführung von *Wir bauen eine Stadt*, mit einem Bühnenbild der Freien Akademie
- März 1931 Ausstellung von Arbeiten der *Freien Akademie* im Fröbelseminar
- 17.10.1931 Eröffnung der von Albert E. Henselmann gestalteten *Pfalzstube* im Palast Hotel Mannheimer Hof
- 6.12.1931 Premiere von *Im weißen Rössl* im Nibelungensaal des Mannheimer Rosengartens mit einem Bühnenbild von Albert E. Henselmann
- 26./28.3.1932 *Wo man malt und modelliert*, Bericht über die Ateliersituation Mannheimer Künstler (Henselmann, Lauber, Noether) im *Mannheimer Tageblatt*
- 26.6.-
21.8.1932 Werbeausstellung des Nationaltheaters Mannheim (anlässlich seiner zweijährigen Tätigkeit) in der Kunsthalle Mannheim unter Beteiligung der *Freien Akademie*
- 13.3.1933 Geburt von Caspar Fidelius Henselmann in Mannheim
- 1.4.1933 Ummeldung in Mannheim: bis 30.4.1936 Haardtstraße 16
- 1934 Arbeitsverbot für Albert Henselmann
Sommeraufenthalt in der Normandie
- 1935 Sommeraufenthalt in Italien
- 2.9.1936 Ummeldung in Mannheim: bis 15.2.1937 M2, 17
- 8.9.1936 Ausschluss aus der Reichskulturkammer für bildende Künste
- 1937 Ablösung als Leiter der Freien Akademie; Nachfolgerin wird zunächst seine Sekretärin Dreyfuss [STA MA: Jan. 1964 S2/638Sf], dann der Bildhauer Karl Trummer
- 15.2.1937 Ummeldung in Mannheim: bis 8.4.1938 Bismarckplatz 4
- Mai-
September 1937 Münchenaufenthalt
- 8.7. und
28.8.1937 Beschlagnahmeaktionen in der Mannheimer Kunsthalle (*Zwei Mädchen*, 1929, aus Künstlerunterstützungskauf 1929; *Kanal in Venedig*, vom Künstler 1932 erworben; *Stierkampf*, 1924)
- 6.10.1937 Kirchliche Trauung der Eheleute Henselmann in der Jesuitenkirche, Mannheim durch Pfarrer Joseph Bauer
- 20.2.1938 Empfehlung des Erzbischofs von Freiburg für eine Aufenthaltsgenehmigung in der Schweiz [nicht unterzeichnete Abschrift auf Briefpapier mit dem Kopf der *Scuola Ticinese d'Arte*, Tessiner Werkschule, Minusio-Locarno]

- 8.4.1938 Ummeldung in Mannheim: bis 12.5.1938 U4, 16
1. 5.1938 1. Hl. Kommunion von Lore Feist/ Henselmann in der Jesuitenkirche, Mannheim, bei Pfarrer Joseph Bauer
- 2.5.1938-
1.5.1943 Heimatschein für Albert, Lore und Caspar Henselmann
- 12.5.1938 Umzug der Familie nach Ascona/ Schweiz

Schweiz

- 22.5.1939 Einreise in die Schweiz [lt. Rückseite Heimatschein; erstmalige Einreise am 28.9.1938], danach jährliche Verlängerung der Aufenthaltsberechtigung
- Erster Wohnsitz in Moscia bei Ascona, baldiger Umzug nach Minusio in das Haus *Piccola Verbanella*
- 1939 Gründung der *Scuola Ticinese d'Arte* (in Henselmanns Atelier im Gartenhaus der *Piccola Verbanella*) unter der Auflage, an keinen Ausstellungen teilzunehmen, keine Aufträge anzunehmen und keine Kunstgegenstände zu veräußern
- ab 1940 Kirchengestaltungen in Aarau/ Basel
- 1.5.1940-
20.8.1942 Postüberwachung wegen Spionageverdachts durch die Schweizer Behörden
- 21.8.1940 Geburt der Tochter Beatrice Margherita Walburga Henselmann in Minusio
- 9.12.1944 Aberkennung der deutschen Staatsbürgerschaft von Albert und Lore Henselmann, geb. Feist durch den Reichsminister des Innern [Eintrag auf der Meldekarte in Offenburg: „lt. Mitteilung des Minister des Innern – Öschelbronn/ v. 14.2.1945/ 1043 der deutschen Staatsangehörigkeit/ für verlustig erklärt“]
- 1945/46 Umzug in das Haus *Scalinatta* in Minusio
- Verlegung von Atelier und Schule nach Locarno/ Muralto (das unterhalb des Bahnhofs von Locarno gelegene Haus, neben dem Hotel Züricher Hof, wurde inzwischen abgerissen)
- März 1947 Reise nach England
- 21.3.1948 Reise von Lore Henselmann nach England, um als Trauzeugin an der Hochzeit ihres Bruders Hans Feist teilzunehmen
- 2.6.1949 Henselmann beantragt bei der Fremdenpolizei in Bellinzona die Verlängerung seines Ausweises, da er Ende des Monats eine Auslandsreise (wahrscheinlich in die USA) plante
- 1950 Verlängerung der Ausweise von Caspar und Lore Henselmann

USA

- 1950 Empfehlung zur Einwanderung der Familie Henselmann in die USA durch die in New York lebenden Schwester von Lore Henselmanns Mutter, Ilse Oppenheimer
- Februar 1950 Aufenthalt in Taos, New Mexico
- 6.3.1950 Wohnsitz bei der Familie Merton Baltz in Millstadt
- 17.3.1950 Wohnsitz im Forest Sanatorium Guest House, 545 Graceland, Des Plaines
- 31.3.-
4.5.1950 Wohnsitz im Lawson YMCA in Chicago
- 22.4.1950 Antrag auf Familienzuzug mit Einkommensnachweis (durch die Anstellung bei den DaPrato Studios in Chicago) und Empfehlung von DaPrato mit Einkommensnachweis und Bankauszug
- 20.5.1950 Wohnsitz in der 30 W. Chicago Ave., Chicago
- 6.9.-
19.9.1950 Wohnsitz in der 748 Belden Ave., Chicago
- 2.4.1951-
5.6.1954 Wohnsitz in der 1262 Bryn Mawr Ave., Chicago
- Juni 1953 Antrag über den Zuzug von Lore Henselmanns Mutter, Margarete Feist
- 1953/54 Reise ins Tessin
- Sommer 54 Urlaub am Colorado
- 14.8.1954-
1.3.1963 Wohnsitz in der 1506 Walnut Ave., Wilmette
- 1956 3. Preis der North Shore Art League
- 1958 Nach dem Abitur der Tochter Beatrice gemeinsame Reise nach Europa
- Juli 1959 Lore Henselmann stirbt
- 1961 George Von Gehr Purchase Prize der Fourth Union League Art Show
- 11.12.1961-
14.5.1969 Atelier in der North State Street, Chicago
- 5.4.1962 Vortrag Albert E. Henselmanns im Chicago Columbia Club zum Thema *Der Weg zur Form*
- 1963 Umzug in das Atelier in der North State Street, Chicago
- Mai 1963 Radiointerview anlässlich der Ausstellung in der Galerie Tannenbaum, New York
- 1964 Reise in die Karibik: St. Thomas/ St. Juan
- 1964 Ortenauer Kulturpreis anlässlich der Ausstellung im Salzhaus in Offenburg
- Oktober 1964 Künstlerporträt der Familie Henselmann im Ortenauer Heimatblatt
- 1970/71 Versuche, Arbeiten von durch Schenkungen in amerikanischen Sammlungen unterzubringen (Ablehnung vom Museum of Modern Art und einem unbekanntem Museum in Philadelphia; Zusage von Busch-Reisinger Museum, Harvard University)

- 1971 Auflösung des Ateliers in der North State Street und Umzug in eine kleine Wohnung in der 66 ½ W. Illinois St., 60610 Chicago
Reise nach Mexiko: Los Gatos/ Zihuatanejo
- September 1973 Reise nach Portugal
- 28.6.1974 Tod in Lahr und Beisetzung im Familiengrab in Offenburg

7.2 Albert E. Henselmann – Einzelausstellungen und Ausstellungsbeteiligungen¹

Einzelausstellungen

- 1919** Moderne Galerie Thannhauser München
[*Die Propyläen*, Nr. 264, 29.9.1919, ZA 94/20]
- 1925** Galerie Buck Mannheim. Kinderporträts
[*Neue Badische Landeszeitung*, Nr. 506, 6.10.1925, ZA 94/30]
- 1930** Graphisches Kabinett Kunsthalle Mannheim. Zeichnungen und Aquarelle
[*Neue Badische Landeszeitung*, 26.7.1930, ZA 94/112]
- 1932** 21.2.-20.3., Kunsthaus Dr. Herbert Tannenbaum Mannheim. Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen von Albert Henselmann
[*Neue Badische Landeszeitung*, 22.2.32, ZA 94/ 139; *Neue Mannheimer Zeitung*, Nr. 98, 27./28.2.32, ZA 94/138; *Neue Badische Landeszeitung*, Nr. 107, 27.2.32, ZA 94/140; *Neues Mannheimer Volksblatt*, 3.3.32, ZA 94/143; *General-Anzeiger Ludwigshafen*, 3.3.1932, ZA 94/144; *Volksstimme Mannheim*, Nr. 62, 3.3.32, ZA 94/142; *Mannheimer Tageblatt*, 11.3.32, ZA 94/141]
- 1950** 28.9.-31.10., Bismarck Hotel: Swiss Chalet Galleries, Chicago
[unbezeichneter Zeitungsausschnitt, Oktober 1950, ZA 94/178; *Chicago Tribune* 1950, ZA 94/177]
- 1952** Newman Brown Gallery, Chicago
[Lebenslauf L2-A]
- 1953** Newman Brown Gallery, Chicago
[Lebenslauf L2-A]
- 2.-29.5., Public Library Chicago
[*Chicago Sunday Star*, Mai 1953, ZA 94/184; *Chicago Tribune*, Mai 1953, ZA 94/185]
- 5.-9.12., Rockefeller Memorial Chapel, University of Chicago, Chicago, Contemporary Religious Art
[Lebenslauf L2-A; Ausstellungsprospekt im Nachlass]

¹ Quellen: Zeitungsausschnitte [STA OG: ZA]; Ausstellungsprogramme und -einladungen, Katalog zur Einzelausstellung in der Galerie Dr. Tannenbaum, 2.4.-15.5.1963 [STAOG].

- 1954** 27.2.-19.3., Newman Brown Gallery, Chicago, 16 Paintings and 16 Sculptures
[Ausstellungsprospekt im Nachlass]
- 1955** Ohio State University, Columbus
[Lebenslauf L2-A]
- 3.1.-12.2., Carl Schurz Foundation, Old Philadelphia Custom House, Philadelphia
[*The Philadelphia Inquirer*, 30.1.1955, ZA 94/200]
- 1958** National Exhibition, Sarasota, Florida
[Lebenslauf L2-A]
- 1.-31.10., Chicago Chapter American Institute of Architects Chicago
[Lebenslauf L2-A].
- 1959** 1.-31.12., Riccardo Restaurant Gallery Chicago, Sculpture by Albert Henselmann
[Ausstellungsprospekt im Nachlass]
- 1963** 2.4.-15.5., Galerie Dr. Tannenbaum New York
[Ausstellungsprospekt im Nachlass]

Posthum

- 1983** 17.10.-16.11., Ben Shahn Gallery. Ben Shahn Center for the Visual Arts. School of the Arts and Communication, William Paterson College, Wayne/New Jersey. Albert Henselmann. Work produced in three countries over seven decades
[Ausstellungsprospekt im Nachlass]
- 1984** 3.4.-28.4., Daniel Wolf Inc., New York City, Albert Henselmann 1890-1974. Paintings, Drawings, Sculpture
[Ausstellungsprospekt im Nachlass].
- 1994** Museum im Ritterhaus, Offenburg, Albert Henselmann – Caspar Henselmann
[Ausstellungskatalog im Literaturverzeichnis]

Ausstellungsbeteiligungen

- 1910** Galerie Moos, Karlsruhe
[Lebenslauf L2-A]
- Gestaltung eines Prunkwagens (Thema: Gesang) für das 9. Badische Sängerbundfest in Mannheim
[unbezeichneter Zeitungsausschnitt, ZA 94/3]

- 1914** Galerie Goltz, München (mit Klee, Kanoldt und Campendonk)
[Lebenslauf L2-A]

14.3.-31.10., Kunsthalle, Baden-Baden, Ständige Kunstaussstellung
[Lebenslauf L2-A, jedoch nicht im Ausstellungskatalog]
- 1915** Galerie Baum, München
[Lebenslauf L2-A]
Staatsgalerie München, Alte Sezession
[Lebenslauf L2-A, jedoch weder im Katalog der Sezession noch in dem der Neuen
Sezession enthalten]

27.3.-31.10., Baden-Baden, Deutsche Kunstaussstellung
[diverse Zeitungsausschnitte vom Mai/ Juni 1915, ZA 94/6-8]
- 1916** Kunsthalle, Baden-Baden
[Lebenslauf L2-A, jedoch nicht im Ausstellungskatalog]

Galerie Thannhauser, München
[Lebenslauf L2-A, jedoch nicht in Ausstellungskatalogen]

Glaspalast München, Münchner Künstlergenossenschaft
[Ausstellungskatalog]

20.5.-31.10., Kunstaussstellung der Münchner Sezession im Ausstellungsgebäude am
Königsplatz, München
[Ausstellungskatalog]
- 1917** 17.3.-November, Baden-Baden, Deutsche Kunstaussstellung
[Ausstellungskatalog, *Kunstchronik/ Kunstmarkt* 37, 15.Juni 1917, ZA 94/13;
unbezeichneter Zeitungsausschnitt vom 21.3.1917, ZA 94/14]
- 1918** Staatsgalerie München, Sezession
[Lebenslauf L2-A, jedoch nicht im Katalog der Neuen Sezession; die Sezession hatte in
diesem Jahr keine Ausstellung]

23.3.-31.10., Baden-Baden, Deutsche Kunstaussstellung
[Ausstellungskatalog]
- 1919** 10.4.-31.10., Baden-Baden, Deutsche Kunstaussstellung
[Ausstellungskatalog]
- 1920** Werkbund, Stuttgart
[Lebenslauf L2-A]

18.-26.9., Badischer Kunstverein, Karlsruhe, 130 Werke von 74 badischen Künstlern
[*Badische Woche*, Sonderbeilage der Badischen Presse, ZA 94/22]

- 1921** 19.3.-31.10., Baden-Baden, Deutsche Kunstausstellung
[Ausstellungskatalog]
- 1922** März-Oktober, Baden-Baden, Deutsche Kunstausstellung
[Ausstellungskatalog]
- 1923** Große Deutsche Kunstausstellung für feie und angewandte Kunst, Karlsruhe
[Ausstellungskatalog]
- Galerie Buck, Mannheim
[Lebenslauf L2-A]
- 1924** Kunstverein, Karlsruhe
[Lebenslauf L2-A]
- Kunstverein, Mannheim
[*Neue Mannheimer Zeitung*, 14.10.1924, ZA 94/25]
- 1925** Kunsthalle Mannheim, Mannheimer Künstlergruppe 1925
[*Neues Mannheimer Volksblatt*, 4.3.1925, ZA 94/26; Schreiben Kunsthalle Mannheim, 26.7.2000]
- 1926** Berlin, Internationale Polizeiausstellung zusammen mit der Freien Akademie, Mannheim
[Lebenslauf L1]
- Kunsthalle, Mannheim und Galerie Tannenbaum, Mannheim
[Lebenslauf L2-A]
- April, Kunstverein, Baden-Baden, Ausstellung anlässlich der Wiedereröffnung des Kunstvereins
[*Neue Badische Landeszeitung*, 26.4.1926, ZA 94/31]
1. Juni – Anfang Oktober, 1. Allgemeine Kunstausstellung München Glaspalast 1926, Künstlergenossenschaft – Sezession – Neue Sezession: Neue Sezession (Gäste der Neuen Sezession)
[Ausstellungskatalog]
- 1927** Berliner Schlossausstellung
[*Neue Badische Landeszeitung*, 28.7.1927, ZA 94/56]
- Sommer, Galerie Thannhauser, München, 50 Jahre deutsche Malerei
[*Neue Badische Landeszeitung*, 28.7.1927, ZA 94/56]
- 1.6.-3.10.1927, Glaspalast München, Münchener Neue Sezession, 13. Ausstellung, Westflügel
[Ausstellungskatalog]

- 1928** 2.-14.4., Kunsthaus Dr. Herbert Tannenbaum, Mannheim, Plastische und malerische Darstellungen für die Reichsernährungs-Ausstellung Berlin 1928 [Einladungskarte]
- 28.4.-5.8., Berlin, Die Ernährung [Veranstalter: Reichsernährungsamt Berlin in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Hygiene-Museum Dresden [Berliner Tageblatt, Nr. 134, 10.6.1928, Beiblatt, ZA 94/67; weitere Berichte in diversen Mannheimer Zeitungen, ZA 94/68ff]
- 1929** 5.5. (1.5.?) -30.6., Kunsthalle Mannheim, Badisches Kunstschaffen der Gegenwart [Ausstellungskatalog; Schreiben Kunsthalle Mannheim, 26.7.2000; *Neue Badische Landeszeitung*, 6.5.1929, ZA 94/80; Gustav Friedrich Hartlaub, *Neue Badische Landeszeitung*, 30.6.1929, ZA 94/82]
- Sept.-Okt., Kunstverein, Karlsruhe, Land und Leute am badischen Oberrhein vom Bodensee bis Neckar [Karlsruher Tageblatt, 29.9.1929, ZA 94/92; *Badische Presse*, 25.9.1929, ZA 94/93]
- 1930** Internationale Ausstellung, Berlin [Lebenslauf L2-A]
- 15.2.-10.3., Kunstverein, Karlsruhe, Selbstbildnisse Badischer Künstler [Ausstellungskatalog; *Mannheimer Tageblatt*, März 1930, ZA 94/109; *Neue Badische Landeszeitung*, 1.3.1930, ZA 94/110]
- 30.5.-Anfang Oktober, Deutsche Kunstausstellung München 1930 im Glaspalast [Ausstellungskatalog]
- Juni-Oktober, Stuttgart, Deutscher Künstlerbund [Ausstellungskatalog; *Badische Presse*, 21.6.1930, ZA 94/111]
- Juli-Oktober, Karlsruhe, Das badische Kunstschaffen [Ausstellungskatalog; *Badische Presse*, 23.7.1930, ZA 94/113]
- 29.3.-31.10, Baden-Baden, Kunstausstellung [Ausstellungskatalog]
- November, Kunstverein Freiburg [unbezeichneter Zeitungsausschnitt, 8.11.1930, ZA 94/114]
- 1931** 7.3.-31.11., Baden-Baden, Kunstausstellung [Ausstellungskatalog]
- 15.7.-Ende Oktober, Ausstellung des Deutschen Museums, München im Bibliotheksbau des Deutschen Museums [Ausstellungskatalog]

- 1932** Deutsche Theaterausstellung, Berlin
[Fotografien von Skizzen im Nachlass]
- 1933** 26.11.- Kunsthalle Mannheim, Christbaumschmuck und Weihnachtstand aus alter und neuer Zeit
[*Neue Badische Landeszeitung*, 26.11.1933, ZA 94/155; Dankschreiben für die Beteiligung von Herrn Strübing, dem stellvertretenden Leiter der Kunsthalle nach der Beurlaubung von G.F. Hartlaub, 12.1.1934; Schreiben Kunsthalle Mannheim, 26.7.2000]
- 1934** Mosaikwettbewerb für den Kongress-Saal des Deutschen Museums, München und Ausstellung der eingesandten Arbeiten vom 15.-30.11.1934
[Archiv des Deutschen Museums, München]
- 1935** 28.4., Kunsthalle Mannheim, Ausstellung der Arbeiten des Wettbewerbs für ein Wandbild für eine Schule in Mannheim Wallstadt
[*Saarbrücker Zeitung*, 7.5.1935, ZA 94/163; Schreiben der Kunsthalle, 15.4.1935, unterzeichnet von Dr. Strübing]
- Mai, Kunsthalle Mannheim, Behrens-Saal, Sportzeichnungen zur Sportwerbewoche
[*NSZ Rheinfront*, 27.5.1935, ZA94/162; *Neue Mannheimer Zeitung*, 29.5.1935, ZA 94/161]
- 1947** Atelierausstellung in Muralto/ Locarno
[unbezeichneter Zeitungsausschnitt, o.O., 1947 von A.H. datiert, ZA 94/167]
- 1951** Contemporary American Exhibition, Art Institute of Chicago
[Lebenslauf L2-A]
- 31.5.-8.7., Art Institute of Chicago, 55th Annual Exhibition by Artists of Chicago and Vicinity
[Schreiben des Art Institute of Chicago vom 14.11.00]
- 1952** Main Street Gallery, Chicago
[*Chicago Tribune*, 2.6.1952, ZA 94/181]
- 14.4.-4.5., Werner Galleries Chicago, Exhibit of Contemporary Religious Art sponsored by The Liturgical Arts Society
[Ausstellungsprospekt im Nachlass]
- 31.5.-13.7., Art Institute of Chicago, 56th Annual Exhibition by Artists of Chicago and Vicinity
[Schreiben des Art Institute of Chicago vom 14.11.00]
- 1953** 12.11.-13.12., Art Institute of Chicago, 57th Annual Exhibition by Artists of Chicago and Vicinity
[Ausstellungsprospekt im Nachlass]

27.9.-4.10., 85th Anniversary Celebration Salem Lutheran Church Chicago
[*Chicago Sunday Tribune*, 4.10.1953, ZA 94/186]

7.-15.11., Concordia Seminary Graduate Hall, Living Christian Art
[Ausstellungsprospekt im Nachlass]

1954 2.-20.6., Art Institute of Chicago, 14th Annual Exhibition of the Society for Contemporary
[Schreiben des Art Institute of Chicago vom 14.11.00]

7.-21.11., Club House Wilmette, 8th Annual All Wilmette Art Exhibit sponsored by the
Woman's Club of Wilmette
[unbezeichneter Zeitungsausschnitt, ZA 94/196]

10.12.-15.1., 1020 Art Center Chicago, 16 Chicago Sculptors
[*Chicago Tribune Daily News*, Dezember 1954, ZA 94/194; Ausstellungsprospekt im
Nachlass]

1955 27.2.-10.4., Art Museum Denver, Liturgical and Religious Arts Lenten Season
[Lebenslauf L3; Ausstellungsprospekt im Nachlass]

1956 1020 Art Center Chicago, Second Annual Sculpture Exhibition
[Ausstellungsprospekt im Nachlass]

Liturgical and Religious Art, Denver Art Museum
[Lebenslauf L2-A]

Vatikan, Rom, Nikolaus von der Flühe International Competition
[Lebenslauf L2-A]

Liturgical Arts Society, Chicago in den Galerien in Michigan und Van Buren
[unbezeichneter Zeitungsausschnitt, ZA 94/205]

8.1.-29.1., The Ohio State University, Columbus, Ohio, Festival of Religious Arts Exhibit
[Ausstellungsprospekt im Nachlass]

16.9., Market Square Lake Forest, The Deer Path Art League Annual Fine Arts Festival
[Einladungskarte im Nachlass]

1957 University of Illinois, Urbana, Illinois
[Lebenslauf L2-A]

Juryfreie Ausstellung des Art Institute of Chicago in der North Exhibition Hall, Navy Pier,
Chicago
[Ausstellungsprospekt im Nachlass]

3.-17.3., Sacred Heart School Hubbard Woods, Contemporary Religious Art
[Ausstellungsprospekt im Nachlass; unbezeichneter Zeitungsausschnitt, 27.3.1957, ZA
94/207]

Sommer, St. Olaf College Northfield, Ashram Arts Exhibit
[Ausstellungsprospekt im Nachlass]

15.9., Market Square Lake Forest, The Deer Path Art League Annual Fine Arts Festival
[Ausstellungsprospekt im Nachlass]

8.9., 6th Annual Outdoor Art Fair in Hubbard Woods Station Park
[The Art League News, Oktober 1957, 94/208]

21.11., Winnetka Community House Winnetka, New Horizons: A Competitive Art
Exhibition sponsored by The North Shore Art League
[Ausstellungsprospekt im Nachlass]

1958 National Exhibition, Sarasota, Florida
[Einladungskarte im Nachlass]

2.-30.3., Ball State Teachers College Art Gallery Muncie, 4th Annual Drawing and Small
Sculpture Show
[Ausstellungsprospekt im Nachlass]

9.-29.3., Middle Hall Gallery, Rockford Colleges, Rockford, Religious Art Exhibition
[Ausstellungsprospekt im Nachlass]

3.-31.5., Hyde Park Art Center, 3rd Annual Hyde Park Art Exhibition
[Ausstellungsprospekt im Nachlass]

14.-29.6., Chicago Artists Exhibition
[Einsendung zur Ausstellung im Nachlass]

1959 September, 2nd Annual Old Orchard Festival unter der Leitung der North Shore Art League
of Winnetka
[*Chicago Sunday Times*, 13.9.1959, ZA 94/211]

Annual Exhibition, Art Institute of Chicago
[Lebenslauf L2-A]

1960 College University Chicago, Artists Equity Exhibition of Religious Art
[Ausstellungsprospekt im Nachlass]

8.6.-14.8., Art Institute Chicago. 63rd Annual Exhibition by Artists of Chicago and Vicinity
[Schreiben Art Institute of Chicago vom 14.11.00]

12.-13.11., North Suburban Synagogue Beth El Sisterhood Highland Park, Festival of Arts
and Crafts
[Ausstellungsprospekt im Nachlass]

- 1961** Fouth Union League Art Show
[Katalogausschnitt im Nachlass]
- 4./5.11., North Suburban Beth El Sisterhood Highland Park, Ill., Festival of Arts
[Ausstellungsprospekt im Nachlass]
- 1962** Recreation Center Highland Park, Fine Arts Festival, 4h Annual Art Fair
[Ausstellungsprospekt im Nachlass]
- American Society for Church Architecture Convention
[Ausstellungsprospekt im Nachlass]
- Baptist Graduate Student Center Chicago, 3rd Annual Religious Art Show
[Einladungskarte im Nachlass]
- 4./5.6., Highland Park, Ill., Fine Artists Festival, Fourth Annual Art Fair
[Ausstellungsprospekt im Nachlass]
- 1.-30.12., McCormick Place, The Art Gallery Chicago, Art in Government
[Ausstellungsprospekt im Nachlass]
- 1963** 21.4.-5.5., Baptist Graduate Student Center Chicago, 4th Annual Religious Art Show
[Einladungskarte im Nachlass]
- 3.12., North Shore Art League Skokie, New Horizons in Sculpture
[Ausstellungsprospekt sowie undatierte/ unbenannte Rezension im Nachlass]
- 1964** 19.4.-6.5., Baptist Graduate Student Center Chicago, 5th Annual Religious Art Show
[Zeitschrift zur Ausstellung im Nachlass]
- 16.9.-4.10., Ausstellung der Brüder Henselmann im Salzhaus, Offenburg
[Ausstellung „Aus dem Schaffen der Brüder Henselmann“, anlässlich der Oberrheinischen Messe Offenburg; diverse Zeitungsartikel ZA 94/218ff]
- 1965** Große Deutsche Kunstausstellung im Haus der Kunst, München
[Schreiben Haus der Kunst München vom 10.04.2001]
- 25.4.-7.5., Baptist Graduate Student Center Chicago. 6th Annual Religious Art Show
[Ausstellungsprospekt im Nachlass]
- 1966** Art Institute Chicago, May festival, The Art of Living
[Ausstellungsprospekt im Nachlass; Lebenslauf L2-A]
- 17.4.-7.5., Baptist Graduate Student Center Chicago, 7th Annual Religious Art Show
[Ausstellungsprospekt im Nachlass; *Daily News*, 1966, ZA 94/233]

- 1967** Zürich, Art Institute of Chicago Art Rental
[Lebenslauf L2-A]
- Große Deutsche Kunstausstellung im Haus der Kunst, München
[Schreiben Haus der Kunst München vom 10.04.2001]
- 2.-23.4., Baptist Graduate Student Center Chicago, 8th Annual Religious Art Show
[Ausstellungsprospekt im Nachlass]
- 6.5.-7.5., Hillside/Illinois, Servite festival of arts
[Ausstellungsprospekt im Nachlass]
- 9.-10.9., Old Orchard, 10th Annual Art Festival
[Ausstellungsprospekt im Nachlass]
- 1970** 5.4.-19.4., Baptist Graduate Student Center Chicago, Annual Religious Art Show
[Ausstellungsprospekt im Nachlass]
- 1972** 9.4.-23.4., Baptist Graduate Student Center Chicago, 11th Annual Religious Art Show
[Ausstellungsprospekt im Nachlass]

VIII. LITERATURNACHWEIS

8.1 Archivalien

Berlin

BUNDESARCHIV. Albert Henselmann, Pk 1040/0305/25, Korrespondenz zwischen der NSDAP Gauleitung München-Oberbayern und der Reichskammer der bildenden Künste.

BUNDESARCHIV. Erste Verordnung des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda und des Reichswirtschaftsministers zur Durchführung des Reichskulturkammergesetzes vom 1.11.1933.

BUNDESARCHIV. Arbeitsrichtlinien für die Reichskulturkammer vom 3.1.1939.

Bern

SCHWEIZER BUNDESARCHIV BERN. E 4264 1988/2 804, Meldewesen/ Internationaler Personenverkehr.

SCHWEIZER BUNDESARCHIV BERN. E 4320 (B), 1987/187, 43, Personenüberwachung Albert Henselmann.

Chicago, Ill.

PUBLIC LIBRARY. Fine Arts Division, Chicago Artists, Albert E. Henselmann.

Karlsruhe

GENERALLANDESARCHIV. 12/ EK 04926, Landesamt für die Wiedergutmachung, Stuttgart, Entschädigungssache Dr. Heinrich Stern.

GENERALLANDESARCHIV. 12/ EK 13613, Landesamt für die Wiedergutmachung Stuttgart, Entschädigungssache Erbgemeinschaft Oppenheimer.

GENERALLANDESARCHIV. 12/ EK 27008, Landesamt für die Wiedergutmachung Stuttgart, Entschädigungssache Albert Eduard Henselmann.

GENERALLANDESARCHIV. 12/ EK 30760, Landesamt für die Wiedergutmachung, Stuttgart, Entschädigungssache Lore Henselmann.

GENERALLANDESARCHIV. 235/23366, Akte Pfarrer Häußler'sche Stiftung, Offenburg.

GENERALLANDESARCHIV. 235/37565, Soziale Frauenschule und Fröbelseminar Mannheim.

GENERALLANDESARCHIV. 235/40226, Freie Akademie.

GENERALLANDESARCHIV. 235/40243, Kunstsammlungen, Großherzogliche Gemäldegalerie, Kupferstichkabinett, 1914ff.

GENERALLANDESARCHIV. 234/3093, Sally von Stern, Mannheim

GENERALLANDESARCHIV. 235/40 269, Bestände der Badischen Kunsthalle/ Ministerium des Kultus und Unterrichts, 1920-40.

GENERALLANDESARCHIV. 235/40 412, Richtlinien für die Bereinigung der Museen und Kunsthochschulen/ Ministerium des Kultus und Unterrichts.

GENERALLANDESARCHIV. 235/6418, Mannheimer Kunstanstalten, Kunsthalle.

GENERALLANDESARCHIV. 235/8080, Ministerium des Kultus und Unterrichts/ Künste und Wissenschaften/ Baden-Baden/ Deutsche Kunstausstellung.

KUNSTHALLE. Schülerliste der Kunstakademie Karlsruhe (undatiert).

Mannheim

KUNSTHALLE. Künstlergruppe 1925.

KUNSTHALLE. Ausstellung *Typen neuer Baukunst*, 25.10.1925 - 3.1.1926.

KUNSTHALLE. Ausstellung Badisches Kunstschaffen der Gegenwart, 1929.

KUNSTHALLE. *Christbaumschmuck und Weihnachtstand aus alter und neuer Zeit*, 26.11.1933-7.1.1934.

STADTARCHIV. Auszug aus dem Melderegister 1925-1938.

STADTARCHIV. Fotosammlung, Stefan Oppenheimer.

STADTARCHIV. Kunstverein Mannheim, S2/663-2.

STADTARCHIV. Kunstverein Mannheim, 12/1981, Nr. 200.

STADTARCHIV. Helene von Heyden, S2/663-2.

STADTARCHIV. Nachlass Wichert, 22/1980, 418, 980, 151.

STADTARCHIV. Freie Akademie, S2/638-1 und -2.

STADTARCHIV. Carl Trummer, S1/3149.

STADTARCHIV. Schloss Mannheim, 32/1995-4.

STADTARCHIV. Verwertungsstelle für volksfremdes/ volksfeindliches Vermögen, zug. 6f 1967, Nr. 1-5, Rikssinstituut voor Oorlogsdocumentatie.

STADTARCHIV. Akten des Polizeipräsidioms Mannheim über Ausbürgerungen und Auswanderungen, 7/1971,3.

STADTARCHIV. Kunstpflege, 32/1995, Nr. 26, Maifeiertag-Denkmal; Erinnerungsmal Neu Eichwald, 1934; Die lebendige Stadt, 1929; Städtische Musikschule.

STADTARCHIV. Adressbücher, 1917-1939.

Minusio

GEMEINDEARCHIV. Geburtsurkunde Beatrice Henselmann.

München

BAYERISCHES HAUPTSTAATSARCHIV. Abteilung IV – Kriegsarchiv, Kriegsstammrollen, 8727.

DEUTSCHES MUSEUM. Verwaltungsakte VA 2845, Saalbau Mosaiken 1928 bis.

DEUTSCHES MUSEUM. Verwaltungsakte VA 2843, Saalbau allg. 1928 bis.

DEUTSCHES MUSEUM. Verwaltungsakte VA 2844, Saalbau Experimentier-Anlage, 1935-36.

STADTARCHIV. Zeitungsartikelsammlung (ZA).

STADTARCHIV. Kulturamt 1234, Jubiläumstiftung der Stadt München (gegr. 1909)/ Metthing'sche Stiftung.

STADTARCHIV. Kulturamt 644, Ausstellung im Glaspalast.

STADTARCHIV. Kulturamt 832, Ankauf von Kunstwerken aus Stiftungsmitteln.

STADTARCHIV. Kulturamt 665, Haus der Deutschen Kunst.

WITTELSBACHER AUSGLEICHSFONDS. Registratur WAF, Akt Berg 106: Vermietung von Wohnungen 1891-1914 und 1909-1923.

WITTELSBACHER AUSGLEICHSFONDS. Registratur WAF, Akt Berg 106: Vermietung von Wohnungen ab 1923.

Offenburg

STADTARCHIV. 30/3/27, Ausmalung der Kirche in Offenburg-Elgersweier unter Beteiligung der Werkstatt Fidelis Henselmann.

STADTARCHIV. 320/2-3, Stiftung aus dem Nachlass Albert E. Henselmann.

STADTARCHIV. Adressbücher 1899-1906.

STADTARCHIV. Einschätzungsnachweise Gebäude Friedrichstrasse 25.

STADTARCHIV. Meldekarte Albert Henselmann.

STADTARCHIV. Taufbuch der katholischen Pfarrei Heiligkreuz, Offenburg, 1887 ff.

GEMEINDEARCHIV DER KATH. DREIFALTIGKEITSGEMEINDE. Ausstattung der Dreifaltigkeitskirche unter Beteiligung der Werkstatt Fidelis Henselmann

Pforzheim

STADTARCHIV. Zeitungsarchiv, s.v. Albert Feßler.

Wilmette, Ill.

PUBLIC LIBRARY. Index of Changes in Housing Ownership, May 1944 to January 1951.

PUBLIC LIBRARY. Index of Changes in Housing Ownership, December 1955.

PUBLIC LIBRARY. Index of Changes in Housing Ownership, March 1962.

PUBLIC LIBRARY. WM H Scott, Funeral Homes, Record of Funeral Lore Henselmann mit Todesanzeigen.

PUBLIC LIBRARY. St. Joseph Roman Catholic Church, Bestattungsnachweis.

8.2 Sekundärliteratur

8.2.1 Allgemein

ABADIE, DANIEL. *Bissière*, Neuchâtel 1986.

ADAMS, WILLI PAUL. *Die USA vor 1900*, München 1999 (= Oldenbourg Grundriss der Geschichte, Band 28).

All Village Art Exhibit Now at Club, *Wilmette Life*, 11. November 1954, S. 5.

All Wilmette Art Exhibit to Be Held at Woman's Club Sunday Afternoon, *Wilmette Life*, 4. November 1954, S. 46.

Almanaco Artistico Ticinese 1939, Tessiner Künstler Kalender.

ANGERMEYER-DEUBNER, MARLENE. *Neue Sachlichkeit und Verismus in Karlsruhe 1920-1933*, Dissertation, Karlsruhe 1988.

ARCANGELI, FRANCESCO. *L'Opera completa di Segantini*, Mailand 1973 (= Classici dell'Arte, Band 67).

ARGAN, GIULIO CARLO. *Die Kunst des 20. Jahrhunderts 1880-1940*, Frankfurt am Main/ Berlin 1990 (= Propyläen Kunstgeschichte, Band 12).

Art Show Set for Woman's Club, *Wilmette Life*, 3. November 1955, S. 29.

Ausstellung von Werken Albert Henselmanns in der Galerie Tannenbaum (Anzeige), New York im April/ Mai 1963, *Art News* 62, April 1963, S. 70.

Ausstellung von Arbeiten unter anderem von Marianne von Werefkin in der Galerie Flechtheim Berlin, *Kunstchronik und Kunstmarkt* 59, Nr. 33/34, 1925, S. 551.

Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905-1933, herausgegeben von Henrike Junge, Köln/ Weimar/ Wien 1992.

BARANOW, SONJA VON. *Franz von Lenbach. Leben und Werk*, Köln 1986.

BARR, ALFRED H. JR. *Picasso. Fifty Years of His Art at the Museum of Modern Art New York*, Boston 1974.

BASLER, ADOLPHE. Modigliani, *Kunst und Künstler* 28, Heft 9, 1930, S. 355-363.

BÄTSCHMANN, OSKAR. *Malerei der Neuzeit*, Disentis/ Schweiz 1989 (= *Ars Helvetica. Die visuelle Kultur der Schweiz*, Band VI) BAUER, RICHARD. *Prinzregentenzeit. München und die Münchner in Fotografie*, München 1988 (= Veröffentlichungen des Münchner Stadtarchivs).

BAUM, JULIUS. Alfred Heinrich Pellegrini, *Deutsche Kunst und Dekoration* 62, April 1928 bis September 1928, S. 277-285.

BAUR, KARL. *Joseph Henselmann. Leben und Werk*, 2. Auflage, München 1983.

BECKER, SABINA. *Die Ästhetik der neusachlichen Literatur (1920-1933)*, Habilitation., Köln 2000 (= *Neue Sachlichkeit*, Band 1).

–. *Quellen und Dokumente*, Habilitation, Köln 2000 (= *Neue Sachlichkeit*, Band 2).

BELOUBECK-HAMMER, ANITA. *Ernst Barlach. Zeichnerische und graphische Meisterwerke*, Leipzig 1997.

BERINGER, JOSEF AUGUST. *Badische Malerei 1770-1920*, 2. Auflage, Karlsruhe 1922.

BERTELSSON, ALEXANDER. Ist Realismus Abstieg oder Aufstieg?, *Deutsche Kunst und Dekoration* 57, Oktober 1925 bis März 1926, S. 57.

Biographien der Lehrer an den Kölner Werkschulen, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 43, Köln 1982, S. 278-325.

Biographisches Handbuch der deutschsprachigen Emigration nach 1933, herausgegeben vom Institut für Zeitgeschichte München und von der Research Foundation for Jewish Immigration Inc. New York, Band 1: Politik, Wirtschaft, Öffentliches Leben, München/ New York/ London/ Paris 1980, s.v. Feilchenfeld, S. 168/1169.

BLOCHMANN, GEORG M. *Zeitgeist und Künstlermythos. Untersuchungen zur Selbstdarstellung deutscher Maler der Gründerzeit*, Münster 1991 (= *Form & Interesse*, Band 34).

BODNAR, JOHN. *The Transplanted: A History of Immigrants in Urban America*, Bloomington 1985.

BOEHM, GOTTFRIED. *Willi Baumeister*, Stuttgart 1995.

BÖLT, YVONNE/ CHECCHI, MAURIZIO. *Ascona – Kunst und Geschichte*, Ascona 1993.

BONAFoux, PASCAL. *Der Maler im Selbstbildnis*, Genf 1985.

BRAUN, EMILY. Return of the Repressed, *Art in America* 79, 1991, Nr. 10, S. 116-123 und S. 172.

BRAUN, HANNS. Die Münchner Kammerspiele, *Die Münchner Theater*, herausgegeben von den Freunden des Nationaltheaters e.V., München 1957, o.S.

Bring Paintings for Annual Show (Anzeige), *Wilmette Life*, 1. November 1956, S. 72-73.

BROMMER, HERMANN. *Die Katholische Pfarrkirche St. Pankratius Burkheim am Kaiserstuhl*, 1. Auflage, München/ Zürich 1991 (= Schnell, Kunstführer Nr. 1914).

Die Brüder Karl und Robert Walser. Maler und Dichter, herausgegeben von Bernhard Echte und Andreas Meier, Zürich 1990.

CARRA, CARO. *Pittura Metafisica*, Florenz 1919.

CARROLL PATTY. *Spirited Visions. Portraits of Chicago Artists*, Chicago 1991 (= Visions of Illinois, Band 10).

CLARK, TOBY. *Kunst und Propaganda. Das politische Bild im 20. Jahrhundert*, Köln 1997.

CLEMENT, RUSSELL T. *Four French Symbolists. A Sourcebook on Pierre Puvis de Chavannes, Gustave Moreau, Odilon Redon and Maurice Denis*, Westport/ London 1996 (= Art Reference Collection, Band 20).

COQUIOT, GUSTAVE. Modigliani, *Kunst und Künstler* 26, Heft 12, 1928, S. 467-470.

CROCKETT, DENNIS. *Die neue Sachlichkeit: Post-Expressionism in Germany 1919-1925*, Dissertation, Ann Arbor 1996.

CURJEL, HANS. Zur Entwicklung des Malers Georg Scholz, *Das Kunstblatt* 7, 1923, S. 257-264.

-. Ausstellungsbesprechung „Große Deutsche Kunstausstellung“ Karlsruhe, *Das Kunstblatt* 7, 1923, S. 255.

-. Die „Neue Wirtschaftsform“, *Das Kunstblatt* 8, 1924, S. 81-83.

-. *Zur künstlerischen Physiognomie Karlsruhes, Rede zur Eröffnung der Ausstellung „Romantiker und Realisten“ im Badischen Kunstverein am 20. Juni 1965*, Karlsruhe 1965.

DEGENHART, BERNHARD. *Hans von Marées. Die Fresken in Neapel*, München 1958.

Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre, herausgegeben von Erich Steingraber, München 1979.

Deutsche Kunst und Dekoration 56, April 1925 bis September 1925.

Deutsche Kunst und Dekoration 59, Oktober 1926 bis März 1927.

Deutsche Kunst und Dekoration 63, Oktober 1928 bis März 1929.

Deutsche Kunst und Dekoration 64, April 1929 bis September 1929.

Deutsche Kunst und Dekoration 66, April 1930 bis September 1930.

Deutsche Kunst und Dekoration 70, April 1932 bis September 1932.

Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, herausgegeben von Wolfgang Beutin et al., 4. Auflage, Stuttgart 1992.

Deutscher Bühnenspielplan 23, Heft 1, September 1918 bis 25, Heft 12, August 1921, München 1918-1923.

Deutsches Bühnen-Jahrbuch 29. *Theatergeschichte, Jahr- und Adressbuch*, begründet 1889, herausgegeben von der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehörigen, Berlin 1918.

Deutsches Bühnen-Jahrbuch 30. *Theatergeschichte, Jahr- und Adressbuch*, begründet 1889, herausgegeben von der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehörigen, Berlin 1919.

Deutsches Bühnen-Jahrbuch 31. *Theatergeschichte, Jahr- und Adressbuch*, begründet 1889, herausgegeben von der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehörigen, Berlin 1920.

DIEHL, GASTON. *Modigliani*, München 1990.

DÖBLIN, ALFRED. Kunst Dämon und Gemeinschaft, *Das Kunstblatt* 10, 1926, S. 184-187.

DOMM, ANNE-S. *Der „Klassische“ Hans von Marées und die Existenzmalerei Anfang des 20. Jahrhunderts*, Dissertation, München 1989 (= Neue Schriftenreihe des Stadtarchivs München 1989).

Dresslers Kunsthandbuch, Das Buch der lebenden deutschen Künstler, Altertumsforscher, Kunstgelehrten und Kunstschriftsteller, 2. Band, Bildende Kunst, s.v. „Henselmann, Albert“, Berlin 1930, S. 403.

EBERT, HANS. Über faschistische Kultur- und Kriegspolitik und einige ihrer Auswirkungen auf Kunstmuseen, *Neue Museumskunde* 26, 1983, Nr. 4, S. 229-245.

ECKSTEIN, HANS. *Maler und Bildhauer in München*, München 1946.

ENZINCK, WILLEM. *Otto van Rees*, Helmond, o.O., ca. 1953.

EPPRECHT, KATHARINA ET AL. *Museum Rietberg Zürich*, Museumsführer, Zürich 1998.

Exhibition at Tannenbaum Gallery, *Art News* 62, April 1963, S. 56.

FECHTER, PAUL. Die nachexpressionistische Situation, *Das Kunstblatt* 7, 1923, S. 321-329.

FISCHER, OTTO. Die Sammlung von der Heydt in Ascona, *Pantheon* 3, Januar-Juni 1929, S. 276-279.

FITZBAUER, ERICH. *Drei Künstler im Tessin. Begegnungen mit Imre Reiner, Richard Seewald und Gunter Böhmer*, o.O./o.D. (= Edition Graphischer Zirkel, Band 78).

FLIEDNER, HANS-JOACHIM. *Die Judenverfolgung in Mannheim 1933-1945*, 2 Bände, Stuttgart 1971 (= Veröffentlichung des Stadtarchivs Mannheim, Band 1 und 2).

FRANKFORT, HENRI. *The Art and Architecture of the Ancient Orient*, 4. Auflage, New Haven/ London 1970.

Franz von Lenbach. *Unbekanntes und Unveröffentlichtes*, herausgegeben von Dieter Distl und Klaus Englert, Pfaffenhofen 1986.

FRIEDLÄNDER, MAX J. Das Malerische, *Kunst und Künstler* 26, Heft 1, 1928, S. 11-13.

50 Jahre Pfarrgemeinde St. Nikolaus Mannheim-Neckarstadt 1932-1982, herausgegeben vom katholischen Pfarramt St. Nikolaus Mannheim-Neckarstadt, Mannheim 1982.

GEORGE, WALDEMAR. Frankreich und die „Neue Sachlichkeit“, *Das Kunstblatt* 11, 1921, S. 388-397.

German Expressionism. Documents from the End of the Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism, herausgegeben von Rose-Carol Washton Long, New York 1993.

GIANI LEBER, CLAUDIA. *Alfred Heinrich Pellegrini (1881-1958) und die Hölzel-Schule. Unter besonderer Berücksichtigung der Wandmalerei*, Dissertation, Basel 1988.

GILARDONI, VIRGILIO. *I monumenti d'arte e di storia del canton Ticino, Band 2, L'alto verbanco i il circolo delle isole (Ascone, Ronco, Losone e Brissago)*, Basel 1979 (= Kunstdenkmäler der Schweiz, Band 68).

GLASER. Künstlerbund-Ausstellung in Essen, *Kunst und Künstler* 29, Heft 11, 1931, S. 403-404.

GLEIZES, ALEXANDER. Tradition und Freiheit, *Das Kunstblatt* 6, 1922, S. 26-32.

GOLDSCHNEIDER, LUDWIG. *Fünfhundert Selbstporträts von der Antike bis zur Gegenwart*, Wien 1936.

GOSZTONYI, ALEXANDER. *Der Mensch in der modernen Malerei. Versuche zur Philosophie des Schöpferischen*, München 1970.

GRIENER, PASCAL/ PETER J. SCHNEEMANN. *Künstlerbilder/ Images de l'artiste*, Bern 1998 (= Neue Berner Schriften zur Kunst, Band 4).

HAHNLOSER-BÜHLER, HEDY. *Félix Vallotton et ses amis*, Paris 1936.

Hans Goltz. *Erste Auktion der neuen Kunst. Sammlung wertvoller Blätter von Künstlern des XIX. und XX. Jahrhunderts bis zu den Expressionisten aus süddeutschem Privatbesitz und Handzeichnungen*, Auktionskatalog, München 1914.

Hans Richter, *Dada Profile. Erinnerungen mit Zeichnungen, Photos und Dokumenten*, Zürich 1961.

HARTLAUB, GUSTAV FRIEDRICH. Antwort auf Paul Westheims Frage nach einem neuen Naturalismus, *Das Kunstblatt* 6, 1922, S. 389-393.

-. Die Neugestaltung der Mannheimer Kunsthalle, *Badische Heimat* 14, 1927, S. 222-230.

-. Badisches Kunstschaffen der Gegenwart. Ausstellung der Mannheimer Kunsthalle, *Deutsche Kunst und Dekoration* 32, April 1929, S. 291-302.

HAUSENSTEIN, WILHELM. Über den Expressionismus in der Malerei, *Tribüne der Kunst und Zeit*, herausgegeben von Kasimir Eschmid, Band 2, Berlin 1919.

–. *Die Kunst in diesem Augenblick. Aufsätze und Tagebuchblätter aus 50 Jahren*, München 1960.

HENSELMANN, ALBERT E.. Schülerbildnis, *Badische Heimat* 14, 1927, S. 99.

–. Warenhauskaffee, *Der Querschnitt* 8, Januar 1928, o.S.

–. Jesus meets his mother, *Art News* 52, Januar 1954, S. 25.

Henselmann's religious art, *Art News* 50, Oktober 1951, S. 547.

HENZE, ANTON. *Das Christliche Thema in der modernen Malerei*, Heidelberg 1965.

HILLE, KAROLINE. *Spuren der Moderne. Die Mannheimer Kunsthalle von 1918 bis 1933*, Berlin 1994
(= Kunst und Dokumentation, Band 13).

–. Mit heißem Herzen und kühlem Verstand. Gustav Friedrich Hartlaub und die Mannheimer Kunsthalle 1913-1933, *Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905-1933*, herausgegeben von Henrike Junge, Köln/ Weimar/ Wien 1992, S. 129-138.

H.K.F. Badisches Kunstschaffen der Gegenwart, *Das Kunstblatt* 13, 1929, S. 214-215.

HOMBERGER, LORENZ. *Afrikanische Masken aus dem Museum Rietberg*, Zürich 1994.

HONOUR, HUGH/ JOHN FLEMMING. *Weltgeschichte der Kunst*, 5. Auflage, München 1999.

HOOK, PHILIP/ MARK POLTIMORE. *Popular 19th Century Genre Painting. A Dictionary of European Genre Painters*, Woodbridge 1986.

HOWOLDT, JENNS ERIC. *Der Freie Bund zur Einbürgerung der bildenden Kunst in Mannheim. Kommunale Kunstpolitik einer Industriestadt am Beispiel der „Mannheimer Bewegung“*, Dissertation, Frankfurt am Main/ Bern 1982 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Band 18).

Im Kampf um die Kunst. Die Antwort auf den „Protest Deutscher Künstler“, München 1911.

Im weißen Rössl. Programmheft der Aufführungen des Nationaltheaters Mannheim im Nibelungensaal des Rosengartens, Sonderheft 1931/32, herausgegeben von Erich Dürr, Mannheim 1931/32.

IMMEL, UTE. *Die deutsche Genremalerei im neunzehnten Jahrhundert*, Dissertation, Heidelberg 1967.

JAFFEE, BARBARA. *Pride of Place, Art in Chicago 1945-1995*, Ausstellungskatalog, herausgegeben vom Museum of Contemporary Art Chicago, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Museum of Contemporary Art Chicago, New York/ London 1996, S. 53-68.

JANK, ANGELO. Eiserne Wehr, *Die Jugend*, Nr. 39, 1901, S. 641.

–. Mutterbrust, *Die Jugend*, Nr. 28, 1911, S. 783.

–. Ritter Hans Gerstenkorn, *Die Jugend*, Nr. 37, 1912, S. 1074/75.

- JOPPIEN, RÜDIGER. Die Kölner Werkschulen 1920-1933 unter besonderer Berücksichtigung der Ära Richard Riemerschmids (1926-1931), *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Band 43, Köln 1982, S. 247-277.
- Karl + Faber, Auktion 158*, Auktionskatalog, München 1981.
- Katholische Pfarrkirche St. Stephan Karlsruhe*, 3. völlig neu bearbeitete Auflage, Regensburg 1999 (= Schnell, Kunstführer Nr. 372).
- KELLER, VOLKER. *Bilder vom jüdischen Leben in Mannheim*, Mannheim 1988 (= Sonderveröffentlichungen des Stadtarchivs Mannheim, Band 19).
- KIESER, ROLF. *Erzwungene Symbiose. Thomas Mann, Robert Musil, Georg Kaiser und Berthold Brecht im Schweizer Exil*, Bern/ Stuttgart 1984.
- KLEMMER, KLEMENS. *Jacob Koerfer (1875-1930). Ein Architekt zwischen Tradition und Moderne*, Dissertation, München 1987 (= Beiträge zur Kunstwissenschaft, Band 13).
- KNOBEL, BETTINA. *Alpen-Süd-Seite. Tessiner Miniaturen. Zeichnungen von Verena Knobel*, Zürich 1971.
- KREBS, OTTO. Hans von Marées, *Pan* 5, Heft 2, 1899, S. 114-118.
- Das Künstlerporträt. Die Malerfamilie Henselmann*, Ortenauer Heimatblatt, Nr. 8, 1.9.1960, S. 6-9.
- Künstlerschicksale im Dritten Reich in Württemberg und Baden*, herausgegeben vom Verband bildender Künstler Württemberg (VBKW), Stuttgart 1987.
- Kunsthalle Mannheim*. Dokumentarfilm, gesendet am 3.4.2001, 21 bis 21.30 Uhr im Sender BW.
- Kunsthalle Mannheim. Verzeichnis der Gemäldesammlung*, herausgegeben von der Kunsthalle Mannheim, Mannheim 1957.
- LANDMANN, ROBERT. *Ascona - Monte Verità. Auf der Suche nach dem Paradies*, Frankfurt am Main/ Berlin 1979.
- LANE, GEORGE A. *Chicago Churches and Synagogues*, Chicago 1981.
- LANGEN, CLAUS-EINAR. Nach Abzug der Schulden blieben monatlich dreihundert Mark für jeden. Die Geschichte der Galerie Karl Nierendorf ist ein Stück deutscher Geschichte vom Jahr 1920 bis heute, da Florian Karsch die Geschicke des Hauses in Berlin lenkt, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 168, 22.7.2000, S. 53.
- LANCKHEIT, KLAUS. *Das Triptychon als Pathosformel*, Heidelberg 1959.
- LEMOINE, SERGE ET AL. *Bissière*, Neuchâtel 2001.
- DE LEPINAY, FRANÇOIS MACE. *Peintures et sculptures du Panthéon*, Paris 1997 (= Éditions du patrimoine Paris).
- LINFERT, CARL. Der Maler Richard Seewald. Zu seiner Ausstellung im Kölnischen Kunstverein, *Kunst und Künstler* 29, Heft 3, 1931, S. 138-143.

- LOCHMAIER, KATRIN. Die Galerie „Neue Kunst – Hans Goltz“ in München, *Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905-1933*, herausgegeben von Henrike Junge, Köln/ Weimar/ Wien 1992, S. 103-110.
- LONG, ROSE-CAROL W. *German Expressionism. Documents from the end of the Wilhelmine Empire to the rise of national socialism*, New York 1993.
- LORENZ, DAGMAR. *Wiener Moderne*, Stuttgart/ Weimar 1995 (= Sammlung Metzler, Band 290).
- LUDWIG, ANNETTE. *Die Nationalsozialistische Kunstzeitschrift Das Bild. Monatsschrift für das Deutsche Kunstschaffen in Vergangenheit und Gegenwart*, Heidelberg 1997.
- LURKER, MANFRED. *Wörterbuch der Symbolik*, 5. Auflage, Stuttgart 1991 (= Kröners Taschenbuchausgabe, Band 464).
- LÜTHY, HANS A./ MALTSE CORRADO. *Giovanni Segantini*, Zürich 1981.
- Malerei der Welt*, herausgegeben von Ingo F. Walther, Band 2, Von der Romantik bis zur Gegenwart, Köln 1995.
- MARTINIE, H. Puvis de Chavannes, *Der Cicerone* 17, Januar 1925, S. 10-16.
- MAURER, ELLEN. *Marino Marini. Staatsgalerie moderner Kunst München*, Ostfildern 1997 (= Kunstwerke, Band 3, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie moderner Kunst München).
- MEISSNER, KARL-HEINZ. Der Handel mit Kunst in München 1500-1945, *ohne Auftrag. Zur Geschichte des Kunsthandels*, herausgegeben von Rupert Walser und Bernhard Wittenbrink, Band 1: München, München 1989, S. 12-102.
- MENSI-KLARBACH, ALFRED. Die Theater Münchens, *Deutsche Städte. München*, Stuttgart 1931/32, S. 71-74.
- MICHALSKI, SERGIUSZ. *Neue Sachlichkeit*, Köln 1992.
- MICHEL, WILHELM. Hunger nach Materie, *Deutsche Kunst und Dekoration* 23, 1920, S. 280-283.
- . Zur Begründung der „Neuen Sachlichkeit“, *Deutsche Kunst und Dekoration* 57, Oktober 1925 bis März 1926, S. 323-326.
- . Das Stilleben, *Deutsche Kunst und Dekoration* 34, April 1931, S. 114-115.
- MITTENDORF, STEFAN-MARIA. *FarbeBekennen. Tizian – Rembrandt – Marées*, Dissertation, Frankfurt am Main 1997 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 23 Kunstgeschichte, Band 303).
- MITTENZWEY, KUNO. Zu den Zeichnungen von Josef Eberz, *Deutsche Kunst und Dekoration* 55, Oktober 1924 bis März 1925, S. 295-296 (mit Abb. o.S.).
- MITTLMEIER, WERNER. *Die Neue Pinakothek in München 1843-1854. Planung, Baugeschichte und Fresken*, München 1977 (= Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Band 16).

MOCHON, MARION JOHNSON. *Masks of the Northwest Coast*, Milwaukee 1966 (= Publications in Primitive Art, Band 2/ Milwaukee Public Museum).

Die Mosaiken im Kongress-Saal des Deutschen Museums, herausgegeben vom Deutschen Museum, München 1956.

MOSER, LUDWIG. Ausstellung „Badisches Kunstschaffen der Gegenwart“ in Mannheim, *Kunst und Künstler* 27, Heft 11, 1929, S. 449-450.

Der Münchner Hofgarten. Beiträge zur Spurensicherung, herausgegeben von Adrian von Buttlar und Traudl Bierler-Roley, München 1988.

Das Nationaltheater Mannheim. Abriss seiner Geschichte und Führer zu den im Stadtarchiv Mannheim verwahrten Unterlagen, herausgegeben von Michael Caroli, Mannheim 1996 (= Kleine Schriften des Stadtarchivs Mannheim, Band 6).

NEUGASS, FRITZ. Gino Severini – Paris, *Deutsche Kunst und Dekoration* 67, Oktober 1930 bis März 1931, S. 382-385.

NEUMEYER, ALFRED. Zur Raumpychologie der „Neuen Sachlichkeit“, *Zeitschrift für bildende Kunst* 61, 1927/28, S. 66-72.

1912-1917. *Fünf Jahre Goltzverlag München. Die Graphischen Werke*, München o.D.

NIEDERSTRABER, HUBERTUS. Die Kunst und ihre Werke in der Christkönigskirche Karlsruhe-Rüppur, *50 Jahre Christkönigskirche Karlsruhe-Rüppur, 1936-1986*, herausgegeben von der Katholischen Pfarrgemeinde Christkönig Karlsruhe-Rüppur, Karlsruhe 1986, S. 43-55.

N.N. (KUNSTMALER). Brief an die Redaktion, *Kunstchronik und Kunstmarkt* 2, 13. Oktober 1922, S. 39.

O.L. Gemälde von Modigliani, *Deutsche Kunst und Dekoration* 56, Juli 1925, S. 203-204.

OPPENHEIMER, WOLFGANG. *Das Refugium. Erinnerungen an Ascona*, München 1998.

PANOFKY, ERWIN. Die Perspektive als „symbolische Form“ (1927), *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, 2. Auflage, Bonn/ Baltimore 1974, S. 99-167.

PAPENBROCK, MARTIN. „Entartete Kunst“, *Exilkunst Widerstandskunst in westdeutschen Ausstellungen nach 1945: eine kommentierte Bibliographie*, Weimar 1997.

PETZTET, WOLFGANG. *Die Münchner Kammerspiele 1911-1972*, München 1972.

PILTZ, GEORG. *Geschichte der europäischen Karikatur*, Berlin 1980.

PLESSNER, HELMUTH. Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus (1924), *Gesammelte Schriften V*, Frankfurt am Main 1981, S. 7-133.

POPP, JOSEF. Vom Geiste jüngster Malerei, *Der Kunstwart* 40, April 1927, S. 325-328.

PRESLER, GERD. Serie: Neue Sachlichkeit 1. Stellung nehmen zur Gegenwart, *Art* 8, 2001, S. 42-49.

PURVIS, THOMAS L. *A Dictionary of American History*, Cambridge 1995.

Puvis de Chavannes, herausgegeben von Brian Petrie, Over Wallop 1997.

RADENBERG, WILHELM. *Moderne Plastik. Einige deutsche und ausländische Bildhauer und Medailleure unserer Zeit*, Düsseldorf/ Leipzig 1912.

RAUPP, HANS-JOACHIM. Adriaen Brouwer als Satiriker, *Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert. Symposium Berlin 1984*, herausgegeben von Henning Bock/ Thomas W. Gaethgens, Berlin 1987 (= Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, Sonderband 4), S. 225-251.

RAVE, PAUL ORTWIN. *Kunstdiktatur im Dritten Reich* (1949), Berlin 1987.

RENGER, KONRAD. Adriaen Brouwer. Seine Auseinandersetzung mit der Tradition des 16. Jahrhunderts, *Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert. Symposium Berlin 1984*, herausgegeben von Henning Bock/ Thomas W. Gaethgens, Berlin 1987 (= Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, Sonderband 4), S. 263-282.

RICHARDT, DAVID. *Kunst als entpolitisirtes Politikum. Die Kunst des Abstrakten. Expressionismus im Zusammenhang des Kalten Krieges*, Magisterarbeit, Karlsruhe 1999.

RIEDY, JAMES L. *Chicago Sculpture*, Urbana/ Chicago/ London 1981.

ROH, FRANZ. Ausstellungsbesprechung „Neue Sezession“ München, *Das Kunstblatt* 7, 1923, S. 254.

–. Georg Schrimpf und die neue Malerei, *Das Kunstblatt* 7, 1923, S. 264-268.

–. Galerienbesuche München, *Das Kunstblatt* 7, 1923, S. 190.

–. Münchner Neue Sezession/ Ein Bericht, *Der Cicerone* 15, Januar 1923, S. 641-646.

–. *Nachexpressionismus*, Leipzig 1925.

–. Kanoldts Stellung und Entwicklung, *Der Cicerone* 18, Juli 1926, S. 474-483.

–. „Entartete“ Kunst. *Kunstbarbarei im Dritten Reich*, Hannover 1962. (ausführliche Liste beschlagnahmter Werke in der Kunsthalle Mannheim).

RÖHRL, BORIS. *Wilhelm Leibl. Leben und Werk*, Hildesheim/ Zürich/ New York 1994 (= Studien zur Kunstgeschichte, Band 85).

RÖK, BARBARA. *Otilie W. Roederstein (1859-1937). Eine Künstlerin zwischen Tradition und Moderne*, Dissertation, Marburg 1999.

RUHRBERG, KARL, ET AL. *Malerei, Kunst des 20. Jahrhunderts*, herausgegeben von Ingo F. Walther, Köln 2000, S. 7-399.

SAEDLER, HEINRICH. *Richard Seewald*, München-Gladbach 1924.

SAILER, ANTON. *Seewald 1889-1976. Eine Werkauswahl mit zeitgenössischen Würdigungen und Zitaten aus Büchern von Richard Seewald*, München 1977.

- Die Sammlung Sofie und Emanuel Fohn. Eine Dokumentation*, herausgegeben von Carla Schulz-Hoffmann, München 1990 (= Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Künstler und Werke, Band 11).
- SAUTTER, UDO. *Geschichte der Vereinigten Staaten von Amerika*, 4. Auflage, Stuttgart 1991 (= Körners Taschenausgabe, Band 443).
- . *Lexikon der amerikanischen Geschichte*, München 1997 (= Beck'sche Reihe, Band 1194).
- SCHEFFLER, KARL. Aristide Maillol in der Galerie Flechtheim, *Kunst und Künstler* 27, Heft 4, 1929, S. 137-140.
- SCHEURER, WERNER. *100 Jahre Bollenbacher Kapelle, 1894-1994*, Haslach i.K. 1994.
- SCHILLER, SUSANNE. Die Stiftung Sally Falk. Ein Sammler und seine Bedeutung für die Mannheimer Kunsthalle, *Stiftung und Sammlung Sally Falk*, herausgegeben von der Städtischen Kunsthalle Mannheim, Mannheim 1994, S. 11-65 (= Kunst und Dokumentation, Band 11).
- SCHL., H. Die Künstlerfamilie Henselmann. Ein Stück Offenburger Geschichte, *Ortenauer Heimatblatt*, Nr. 10, vom 24.10.1964, o.S.
- Schlaglichter der Weltgeschichte*, herausgegeben von Meyers Lexikonredaktion für die Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 1992.
- SCHEFFLER, KARL. *Deutsche Maler und Zeichner im 19. Jahrhundert*, 2. Auflage, Leipzig 1920.
- SCHMALENBACH, FRITZ. The Term „Neue Sachlichkeit“, *Art Bulletin* 22, September 1940, S. 161-165.
- SCHMIDT, PAUL F. Die jungen Tschechen in Dresden, *Der Cicerone* 12, Mai 1920, S. 383-384.
- . Die Auferstehung des Inhaltes, *Das Kunstblatt* 10, 1926, S. 404-407.
- SCHÜRMAN, ULRICH. *Die Darstellung des alten Menschen in der Genremalerei des 19. Jahrhunderts*, Dissertation, Bonn 1992.
- SCHULZE, FRANZ. ARTnews in Chicago, *Art News*, Vol. 70, Nr. 7, November 1971, S. 45, 48-55.
- . *Fantastic Images. Chicago Art Since 1945*, Chicago 1972.
- SECKER, HANS F. Alfred Heinrich Pellegrini, *Deutsche Kunst und Dekoration* 69, Oktober 1931 bis März 1932, S. 196-200.
- SEEWALD, RICHARD. *Die Zeit befiehlt, wir sind ihr untertan. Lebenserinnerungen*, Freiburg/ Basel/ Wien 1977.
- SEIDLER, FRANZ W. *Das Militär in der Karikatur*, München 1982.
- Shore Artists to Exhibit Works at Club Show, *Wilmette Life*, 20. Oktober 1955, S. 47.
- SPIELMANN, HEINZ. *Jugend. 1896-1940. Zeitschrift einer Epoche. Aspekte einer Wochenschrift „Für Kunst und Leben“*, Dortmund 1988 (= Die bibliophilen Taschenbücher, Nr. 545).

- SPRINGER, PETER. Alfred Flechtheim: Ein Kunsthändler neuen Typs, *Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905-1933*, herausgegeben von Henrike Junge, Köln/ Weimar/ Wien 1992, S. 79-91.
- STEINGRÄBER, ERICH. *Die Neue Pinakothek München*, München 1981.
- STIFTER, ADALBERT. Kakteen, *Das Kunstblatt* 10, 1926, S. 27-30.
- STOERMER, CURT. Erinnerungen an Modigliani, *Der Querschnitt* 11, Juni 1931, S. 387-390.
- VON TAVEL, HANS CHRISTOPH. *Ein Jahrhundert Schweizer Kunst. Malerei und Plastik. Von Böcklin bis Albert Giacometti*, Bern 1969.
- T.H. Vom Geist der Linie, *Deutsche Kunst und Dekoration* 56, April 1925, S. 208/209.
- THOMAS, KARIN. *Zweimal deutsche Kunst nach 1945. 40 Jahre Nähe und Ferne*, Köln 1985.
- THUILLIER, ROSALIND. *Graham Sutherland. Inspirations*, Guildford 1982.
- DE TONNAC, JEAN-PHILIPPE/ DANIEL FAURE. *Hermann Hesse – Spurensuche im Tessin*, Hildesheim 1997.
- Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München*, herausgegeben von Thomas Zacharias, München 1985.
- TRÜBNER, WILHELM. *Personalien und Prinzipien*, 2./ 3. Auflage, Berlin o.J. (1907).
- Über die Erstaussgabe der neuen Zeitschrift „Valori Plastici“, *Das Kunstblatt* 3, Januar 1919, S. 319.
- VINNEN, CARL. Quousque tandem, *Ein Protest deutscher Künstler*, herausgegeben von Carl Vinnen, Jena 1911, S. 2-16.
- VON LÜTTICHAU, MARIO-ANDREAS. Die Moderne Galerie Thannhauser vor dem 1. Weltkrieg und der Blaue Reiter, *ohne Auftrag. Zur Geschichte des Kunsthandels*, herausgegeben von Rupert Walser und Bernhard Wittenbrink, Band 1 München, München 1989, S. 116-129.
- . Die Moderne Galerie Heinrich Thannhauser in München, *Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905-1933*, herausgegeben von Henrike Junge, Köln/ Weimar/ Wien 1992, S. 299-306.
- WAETZOLDT, WILHELM. *Die Kunst des Porträts*, Leipzig 1908.
- WAGNER, HANS. *200 Jahre Münchner Theaterchronik 1750-1950*, München 1958.
- WALTER, FRIEDRICH. *Schicksal einer deutschen Stadt. Geschichte Mannheims 1907-1945*, 2 Bände (1: 1907-1924; 2: 1925-1945), Frankfurt am Main 1950.
- WARREN, LYNE/ STACY BORIS. Chicago: City of Neighborhoods, *Art in Chicago 1945-1995*, Ausstellungskatalog, herausgegeben vom Museum of Contemporary Art Chicago, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Museum of Contemporary Art Chicago, New York/ London 1996, S. 83-96.
- WECHSSLER, ALBRECHT. Prof. Dr. Gustav Friedrich Hartlaub 1884-1963, *Ruperto-Carola* 34, 1963, S. 135-138.

WESTHEIM, PAUL. Das „Ende des Expressionismus“, *Das Kunstblatt* 4, 1920, S. 187-188.

–. Ein neuer Naturalismus? Eine Rundfrage des Kunstblatts, *Das Kunstblatt* 6, 1922, S. 369.

–. Kleines Kolleg über „Naturalismus“. *Das Kunstblatt* 6, 1922, S. 93-95.

–. Kunst als Sachwert, *Das Kunstblatt* 7, 1923, S. 229-231.

–. Lenbach. Der Maler der „Gesellschaft“, *Das Kunstblatt* 14, 1930, S. 339-341.

WINDHÖFEL, LUTZ. Paul Westheim (1886-1963) und seine Zeitschrift „Das Kunstblatt“ (1917-1933), *Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905-1933*, herausgegeben von Henrike Junge, Köln/ Weimar/ Wien 1992, S. 329-339.

Winterberg. Auktion 61, Auktionskatalog, Heidelberg 2000.

Wirtschaftslage und Aussichten des Kunstmarktes. Umfrage unter Galeristen in Deutschland, *Das Kunstblatt* 7, 1923, S. 294-301.

WITH, KARL. Richard Seewald, *Deutsche Kunst und Dekoration* 58, 29. Jahrgang, April 1926 bis September 1926, S. 75-79.

WOHLGEMUTH, MATTHIAS/ FRANZ ZELGER. *Schweizer Maler und Bildhauer seit Ferdinand Hodler*, Zürich 1984 (= Kataloge Schweizer Museen und Sammlungen, Band 3/ 3, herausgegeben von der Stiftung Oskar Reinhart, Winterthur zusammen mit dem Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft).

Woman Prepare for Art Exhibit, *Wilmette Life*, 25. Oktober 1956, S. 49.

WORRINGER, WILHELM. *Künstlerische Zeitfragen*, München 1921.

ZIMMERMANN, RAINER. *Die Kunst der verschollenen Generation. Deutsche Malerei des Expressiven Realismus von 1925-1975*, Düsseldorf/ Wien 1980.

ZOLLER, FERDINAND. Der Mensch in der neuen Wirklichkeit, *Deutsche Kunst und Dekoration* 32, April 1929, S. 29.

ZUSCHLAG, CHRISTOPH. Das Schicksal von Chagalls „Rabbiner“. Zur Geschichte der Kunsthalle Mannheim im Nationalsozialismus, *Mannheim unter der Diktatur 1933-1939*, herausgegeben vom Stadtarchiv Mannheim, Mannheim 1997, S. 179-190. (= Bildbände zur Mannheimer Stadtgeschichte).

–. „Entartete Kunst“. *Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland*, Worms 1995 (= Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen, Neue Folge, Band 21).

8.2.2 Ausstellungskataloge

- Abstraktion und Figuration. Kunst in Deutschland 1945-55*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von der Galerie Pels-Leusden, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung ebd., Berlin 1989.
- Achtzig Jahre Galerie Nierendorf. 1920 Köln-Berlin 2000. Achtzig Werke von Achtzig Künstlern des zwanzigsten Jahrhunderts*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von der Galerie Nierendorf, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung ebd., Berlin 2000 (= Kunstblätter der Galerie Nierendorf, Band 68).
- Adriaen Brouwer – David Teniers the Younger*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Margret Klinge, veröffentlicht anlässlich zweier Ausstellungen in New York und Maastricht, London 1982.
- ADRIANI, GÖTZ. *Cezanne – Gemälde*, Ausstellungskatalog, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Kunsthalle Tübingen, Köln 1993.
- Albert E. Henselmann. Exhibition of Sculpture and Painting*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von der Galerie Herbert Tannenbaum, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung ebd., New York 1964.
- Alexander Kanoldt 1881-1939. Gemälde, Zeichnungen, Lithographien*, Ausstellungskatalog, herausgegeben vom Museum für Neue Kunst, Freiburg im Breisgau und von Michael Koch, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung ebd., Freiburg im Breisgau 1987.
- Alexander Kanoldt. Graphik und Malerei aus dem Besitz der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung ebd., Karlsruhe 2000.
- Alfred Heinrich Pellegrini, 1881-1958. A Swiss Modernist and the Art of Figure*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von William U. Eiland, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Georgia Museum of Art, University of Georgia, 1996.
- Aristide Maillol*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Ursel Berger und Jörg Zutter, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Georg-Kolbe-Museum Berlin, München/ New York 1996.
- Art in Chicago 1945-1995*, Ausstellungskatalog, herausgegeben vom Museum of Contemporary Art Chicago, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung ebd., New York/ London 1996.
- August Babberger 1885-1936*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Hans H. Hofstätter und Gerhard Möhring, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellungen im Museum am Burghof, Lörrach und im Augustinermuseum Freiburg, Freiburg im Breisgau 1985.
- Aus Alltag und Geschichte. Genre- und Historienmalerei des 19. Jahrhunderts aus dem Besitz des Wallraf-Richartz-Museums*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von der Stadt Köln, Wallraf-Richartz-Museum, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung ebd., Köln 1983.
- Ausstellung „Neue Sachlichkeit“. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von der Städtischen Kunsthalle Mannheim, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung ebd., Mannheim 1925.

Das Badische Kunstschaffen, Ausstellungskatalog, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, Karlsruhe 1930.

Badisches Kunstschaffen der Gegenwart, Ausstellungskatalog, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Kunsthalle Mannheim, Mannheim 1929.

BARRON, STEPHANIE. „Entartete Kunst“. *Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland*, Ausstellungskatalog, herausgegeben vom Los Angeles County Museum of Art und dem Deutschen Historischen Museum Berlin, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellungen ebd., Los Angeles/ München 1992.

Bazaine, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Jean de Bengy und Jean-Luc Daval, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in den Galeries Nationales du Grand Palais, Paris 1990.

Berge – Blicke – Belvedere. Kunst in der Schweiz von der Aufklärung bis zur Moderne aus dem Aargauer Kunsthaus Aarau, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Beat Wismer und Stephan Kunz, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Schirn Kunsthalle, Ostfildern-Ruit 1997.

Bilderwelt im Kinderbuch. Kinder- und Jugendbücher aus fünf Jahrhunderten, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Albert Schug, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Kunst- und Museumsbibliothek und des Rheinischen Bildarchivs der Stadt Köln in der Josef-Heinrich-Kunsthalle, Köln 1988.

BLENDINGER, PAOLO. *Otto van Rees 1884-1957. 40 opere dalle collezioni in Ticino*, Ausstellungskatalog, herausgegeben vom Museo Comunale d'Arte Moderna Ascona, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Museo Comunale d'Arte Moderna Ascona, Ascona 1994.

BOLZ, PETER/ HANS-ULRICH SANNER. *Indianer Nordamerikas. Die Sammlungen des Ethnologischen Museums Berlin*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von den Staatlichen Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, veröffentlicht anlässlich der Ausstellung *Indianer Nordamerikas. Vom Mythos zur Moderne* im Ethnologischen Museum – Staatliche Museen zu Berlin 1999, Berlin 1999.

BORST, OTTO. *Kunst – geknechtet. Zur Situation der Kunst in Baden und Württemberg zwischen den Weltkriegen, Südwestdeutsche Kunst zwischen Tradition und Moderne 1914 bis 1945*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Wendelin Renn, Horst Zimmermann und Andreas Zoller, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung der Staatlichen Kunstsammlung Dresden, dem Kunstmuseum Hohenkarpfen, Hausen ob Verena und der Städtischen Galerie Villingen-Schwenningen, Dresden/ Hausen ob Verena/ Villingen-Schwenningen 1993, S. 11-14.

BRANDENBURGER-EISELE, GERLINDE/ HANS-JOACHIM FLIEDNER. *Albert Henselmann. Caspar Henselmann*, Ausstellungskatalog, herausgegeben vom Kulturamt der Stadt Offenburg/ Städtisches Museum im Ritterhaus, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Museum im Ritterhaus, Städtische Galerie im Spitalspeicher, Offenburg 1994.

BRÖGMANN, NICOLE. *Marianne von Werefkin. Œuvres peintes 1907-1936*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von der Fondation Neumann Schweiz mit Unterstützung des Museo Comunale d'Arte Moderna Ascona, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Fondation Neumann, Gingins/ Lausanne/ Paris 1996.

BROWN, STEVEN C. *Native Visions. Evolution in Northwest Coast Art from the Eighteenth through the Twentieth Century*, Ausstellungskatalog, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Seattle Art Museum, Seattle 1998.

BUDERER, HANS-JÜRGEN. *Entartete Kunst – Beschlagnahmeaktionen in der Städtischen Kunsthalle Mannheim 1937*, 2. Auflage des Kataloges zur gleichnamigen Ausstellung in der Städtischen Kunsthalle Mannheim, Mannheim 1990 (= Kunst + Dokumentation, Band 10).

–. *Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach Wirklichkeit. Figurative Malerei der zwanziger Jahre*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Manfred Fath, veröffentlicht anlässlich der Ausstellung ‚Neue Sachlichkeit‘ der Städtischen Kunsthalle Mannheim 1994, München/ New York 1994.

Deutsche Kunstausstellung Baden-Baden 1915, Ausstellungskatalog, Baden-Baden 1915.

Deutsche Kunstausstellung Baden-Baden 1916, Ausstellungskatalog, Baden-Baden 1916.

Deutsche Kunstausstellung Baden-Baden 1917, Ausstellungskatalog, Baden-Baden 1917.

Deutsche Kunstausstellung Baden-Baden 1918, Ausstellungskatalog, Baden-Baden 1918.

Deutsche Kunstausstellung Baden-Baden 1919, Ausstellungskatalog, Baden-Baden 1919.

Deutsche Kunstausstellung Baden-Baden 1920, Ausstellungskatalog, Baden-Baden 1920.

Deutsche Kunstausstellung Baden-Baden 1921, Ausstellungskatalog, Baden-Baden 1921.

Deutsche Kunstausstellung Baden-Baden 1922, Ausstellungskatalog, Baden-Baden 1922.

Deutsche Kunstausstellung München 1930, Ausstellungskatalog, veröffentlicht anlässlich der Ausstellung im Glaspalast, München 1930.

Deutscher Künstlerbund, Ausstellungskatalog, Essen 1931.

Deutscher Künstlerbund, Ausstellungskatalog, Stuttgart 1930.

DOPPELSTEIN, JÜRGEN. *Ernst Barlach. Bildhauer, Zeichner, Graphiker, Schriftsteller, 1870-1938*, Ausstellungskatalog, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Königlichen Museum in Antwerpen, Leipzig 1994.

XXXI. *Ausstellung Neue Kunst Hans Goltz*, Ausstellungskatalog zur Sonderausstellung E. Seewald im November 1916, München 1916.

Erste Allgemeine Kunstausstellung München Glaspalast 1926, 1. Juni-Anfang Oktober, Künstlergenossenschaft – Sezession – Neue Sezession, Ausstellungskatalog, München 1926.

EXIL. *Flucht und Emigration europäischer Künstler 1933-1945*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Stephanie Barron und Sabine Eckmann, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin 1997-1998, München/ New York 1997.

Frans Hals, Ausstellungskatalog, deutsche Ausgabe, herausgegeben von Seymour Slive, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der National Gallery of Art,

Washington D.C., in der Royal Academy of Arts, London und im Frans-Hals-Museum, Haarlem, München 1989.

Für die Kunst! Herbert Tannenbaum und sein Kunsthaus. Ein Galerist – seine Künstler, seine Kunden, sein Konzept, Ausstellungskatalog, herausgegeben vom Reiß-Museum der Stadt Mannheim, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung ebd., Mannheim 1994.

Gordon M. McCouch, Ausstellungskatalog, herausgegeben vom Museo Comunale d'Arte Moderna Ascona, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung ebd., Ascona 1982.

Graham Sutherland, Ausstellungskatalog, herausgegeben vom Haus der Kunst München e.V., veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung ebd., München 1967.

Große Deutsche Kunstausstellung für freie und angewandte Kunst in Karlsruhe, Ausstellungskatalog, Karlsruhe 1923.

Hans Hartung, Ausstellungskatalog, herausgegeben von der Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung ebd., Turin 2000.

Hans von Marées, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Christian Lenz, veröffentlicht anlässlich der Ausstellung „Hans von Marées. Gemälde und Zeichnungen“ in der Neuen Pinakothek München und der Ausstellung „Marées als Kopist und die Münchner Kopie im 19. Jahrhundert“ in der Schack-Galerie München 1987.

Henry Moore 1898-1986. Eine Retrospektive zum 100. Geburtstag, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Wilfried Seipel, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Kunsthistorischen Museum Wien, Ostfildern 1998.

Ingres & Delacroix through Degas & Puvis de Chavannes. The Figure in French Art 1800-1870, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Martin L.H. Reymert et al., veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Shepherd Gallery, New York 1975.

Jankel Adler 1895-1949, Ausstellungskatalog, herausgegeben von der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf und im Tel Aviv Museum, Köln 1985.

Jet Dreams. Art of the fifties in the northwest, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Barbara Johns, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Tacoma Art Museum, Tacoma/ Seattle 1995.

Kabinettstücke 02. „Die Aggressivität präziser Wiedergabe“. Zeichnungen und Druckgraphik der Neuen Sachlichkeit aus dem Museum für Neue Kunst Freiburg, Ausstellungskatalog, herausgegeben von den Städtischen Museen Freiburg/ Museum für Neue Kunst, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung ebd., Freiburg im Breisgau 2000.

KAHN-ROSSI, MANUELA. Il Ticino nella pittura europea, Ausstellungskatalog, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Museo Cantonale d'Arte Lugano, Mailand/ Lugano 1987.

Katalog der Modernen Galerie Thannhauser München, Ausstellungskatalog, mit einer Einführung von Wilhelm Hausenstein, München 1916.

Katalog der Modernen Galerie Heinrich Thannhauser München, Nachtragswerk I zur Großen Katalogausgabe 1916, Ausstellungskatalog, München 1916.

Katalog der Modernen Galerie Heinrich Thannhauser München, Nachtragswerk II zur Großen Katalogausgabe 1916, Ausstellungskatalog, München 1917.

Katalog der Modernen Galerie Heinrich Thannhauser München, Nachtragswerk III zur Großen Katalogausgabe 1916, Ausstellungskatalog, München 1918.

Karl Hofer. Die Sammlung Rolf Deyhle, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Heinz Spielmann, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in Kloster Cismar, Stuttgart/ Erfurt/ Frankfurt/ Neumünster 1996 (= Die Sammlung Rolf Deyhle, Band 3).

Karl Hubbuch. Stadtbilder – Menschenbilder, Ausstellungskatalog, herausgegeben von der Städtischen Galerie der Stadt Karlsruhe, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung ebd., Karlsruhe 2000.

Der kühle Blick. Realismus der zwanziger Jahre, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Wieland Schmied, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München 2001.

Kunst in der Residenz. Karlsruhe zwischen Rokoko und Moderne, Ausstellungskatalog, herausgegeben von der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung ebd., Karlsruhe 1990.

Kunst in Karlsruhe 1900-1950, Ausstellungskatalog, herausgegeben von der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Badischen Kunstverein, Karlsruhe 1981.

Kunstaussstellung Baden-Baden 1930, Ausstellungskatalog, Baden-Baden 1930.

Kunstaussstellung Baden-Baden 1931, Ausstellungskatalog, Baden-Baden 1931.

Kunstaussstellung München 1931, Ausstellungskatalog, veröffentlicht anlässlich der Ausstellung des Deutschen Museums München im Bibliotheksbau, München 1931.

Kunstaussstellung der Münchner Sezession 1916, Ausstellungskatalog, veröffentlicht anlässlich der Ausstellung im Königlichen Ausstellungsgebäude am Königsplatz, 2. Auflage, München 1916.

Kunstaussstellung 1915, Sezession, Ausstellungskatalog, 2. Auflage, veröffentlicht anlässlich der Ausstellung im Königlichen Ausstellungsgebäude am Königsplatz, München 1915.

Künstlergruppen in der Schweiz 1910-1936, Ausstellungskatalog, herausgegeben vom Aargauer Kunsthause Aarau, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung ebd., Aarau 1981.

Laszlo Moholy-Nagy. Z IX, 1924, Ausstellungskatalog, herausgegeben von der Städtischen Kunsthalle Mannheim, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung ebd., Mannheim 1983 (= Kunst und Dokumentation).

Lovis Corinth, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Peter-Klaus Schuster et al., veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Haus der Kunst, München, in der Nationalgalerie im Alten Museum, Berlin und im Saint Louis Art Museum, St. Louis, München/ New York 1996.

- Lovis Corinth 1858-1925*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Zdenek Felix, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Museum Folkwang Essen und in der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München 1986, Köln 1985.
- LUDWIG, HORST. Piloty, Diez und Lindenschmit – Münchner Akademielehrer der Gründerzeit, *Die Münchner Schule 1850-1914*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München und dem Haus der Kunst München, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Haus der Kunst, München 1979, S. 61-102.
- . *Franz von Stuck und seine Schüler. Gemälde und Zeichnungen*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von der Villa Stuck München, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung ebd., München 1989.
- Ludwig Meidner, 1884-1966*, Ausstellungskatalog, herausgegeben vom Kunstverein Wolfsburg e.V., veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung ebd., Wolfsburg 1985.
- Marianne Werefkin. Die Farbe beisst mich ans Herz*, Ausstellungskatalog, herausgegeben vom Verein August Macke Haus e.V. und der Fondazione Marianne Werefkin Ascona, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im August Macke Haus Bonn, Bonn/ Zürich 2000 (= Schriftenreihe Verein August Macke Haus e.V., Band 31).
- Max Slevogt. Gemälde – Aquarelle – Zeichnungen*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Ernst-Gerhard Güsse et al., veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Saarland Museum Saarbrücken und im Landesmuseum Mainz, Stuttgart 1992.
- Moderne Deutsche Graphik. Große Ausstellung*, Ausstellungskatalog, veröffentlicht anlässlich der Ausstellung im graphischen Kabinett der Modernen Galerie Thannhauser, München 1919.
- Monte Verità, Berg der Wahrheit. Lokale Anthropologie als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlich sakralen Topographie*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Harald Szeemann, et al., veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung auf dem Monte Verità/ Ascona/ Brissago-Inseln, Mailand 1978.
- München 1869-1958. Aufbruch zur modernen Kunst*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen und dem Haus der Kunst, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Haus der Kunst, München 1958.
- „München leuchtete“. *Karl Caspar und die Erneuerung christlicher Kunst in München um 1900*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Peter-Klaus Schuster, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen/ Staatsgalerie moderner Kunst und des 88. deutschen Katholikentages München, München 1984.
- Münchner Neue Sezession*, Ausstellungskatalog, veröffentlicht anlässlich der 13. Ausstellung der Münchner Neuen Sezession im Glaspalast (Westflügel), München 1927.
- Neue Münchner Sezession 1915*, Ausstellungskatalog, veröffentlicht anlässlich der 1. Frühjahrsausstellung in den Räumen des Kunstvereins München, München 1915.
- Neue Münchner Sezession 1918*, Ausstellungskatalog, veröffentlicht anlässlich der 4. Ausstellung, München 1918.

- Neue Sachlichkeit. Magischer Realismus*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von der Kunsthalle Bielefeld und den Autoren, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung ebd., Bielefeld 1990.
- Offizieller Katalog der Münchner Künstlergenossenschaft*, Ausstellungskatalog, veröffentlicht anlässlich der Ausstellung im Glaspalast München, München 1916.
- Otto en Adya van Rees. Leven en werk tot 1934*, Ausstellungskatalog, herausgegeben vom Centraal Museum, Utrecht und vom Haags Gemeentemuseum, Den Haag, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Centraal Museum, Utrecht und vom Haags Gemeentemuseum, Den Haag, Utrecht 1975.
- Paul Klee. Jahre der Meisterschaft 1917-1933*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Roland Doschka, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Städtischen Kunsthalle Mannheim, Stuttgart 1990.
- Paul Klee. Konstruktion – Intuition*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Manfred Fath und Hans-Jürgen Buderer, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Stadthalle Balingen, München/ London/ New York 2001.
- Paul Klee. Zeit der Reife*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Manfred Fath, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Städtischen Kunsthalle Mannheim, München/ New York 1996.
- Picasso and Portraiture. Representation and Transformation*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von William Rubin, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Museum of Modern Art, New York 1996.
- Pierre Soulages. Malerei als Farbe und Licht*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Zdenek Felix, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in den Deichtorhallen Hamburg, Ostfildern 1997.
- Realismus. Zwischen Revolution und Reaktion 1919-1939*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Günter Metken, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Staatlichen Kunsthalle Berlin, München 1981.
- RENGER, KONRAD. *Adriaen Brouwer und das niederländische Bauerngenre 1600-1660*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Alten Pinakothek, München 1986.
- Realistische Kunst der 20er Jahre in Karlsruhe*, Ausstellungskatalog, herausgegeben vom Bezirksverband Badischer Künstler Karlsruhe, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Künstlerhaus-Galerie Karlsruhe, Karlsruhe 1980.
- Richard Seewald (1889-1976). Zum 100. Geburtstag*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von der Richard und Uli Seewald Stiftung Ascona, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellungen im Kölnischen Stadtmuseum, Kunstmuseum Olten, Museo Comunale d'Arte Moderna Ascona und im Münchner Stadtmuseum, Ascona 1989.
- Rolf Lenne*, Ausstellungskatalog, herausgegeben vom Kunstamt Neukölln, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung ebd., Saalbau, Berlin 1973.

- Romantiker und Realisten. Maler des 19. Jahrhunderts in Baden*, Ausstellungskatalog, herausgegeben vom Badischen Kunstverein Karlsruhe, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung ebd., Karlsruhe 1965.
- ROSSI, MANUELA. *Il Ticino nella pittura europea*, Ausstellungskatalog, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Museo Cantonale d'Arte Lugano, Mailand 1987.
- RUBIN, WILLIAM. *Picasso und Braque. Die Geburt des Kubismus*, Ausstellungskatalog, deutsche Ausgabe, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Kunstmuseum Basel, 3. Auflage, München 1990.
- SCHILLING, JÜRGEN. *Karl Hofer*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von der Kulturabteilung des Kreises Unna, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Schloss Cappenberg, Bönen 1991.
- SCHMALENBACH, WERNER. *Amedeo Modigliani. Malerei – Skulpturen – Zeichnungen*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf und dem Kunsthaus Zürich, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung ebd., München 1990.
- SCHNEEDE, UWE M. *Realismus zwischen Revolution und Machtergreifung, 1919-1933*. Ausstellungskatalog, herausgegeben vom Württembergischen Kunstverein Stuttgart, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung ebd., Stuttgart 1971.
- SCHRÖDER, KLAUS. *Neue Sachlichkeit. Österreich 1918-1938*, Ausstellungskatalog, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Kunstforum Bank Austria Wien, Wien 1995.
- SCHULZE, FRANZ. *Art in Chicago: The Two Traditions, Art in Chicago 1945-1995*, Ausstellungskatalog, herausgegeben vom Museum of Contemporary Art Chicago, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Museum of Contemporary Art Chicago, New York/ London 1996, S. 13-34.
- Sechzig Jahre Nierendorf. Jubiläum. Rückblick. Dokumentation*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von der Galerie Nierendorf als limitierter Sonderdruck, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung ebd., Berlin 1980.
- Selbstbildnisse Badischer Künstler*, Ausstellungskatalog, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Kunstverein Karlsruhe, Karlsruhe 1930.
- Süddeutsche Freiheit. Kunst der Revolution in München 1919*. Ausstellungskatalog, herausgegeben von Helmut Friedel, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Lenbachhaus München, München 1993.
- Ständige Kunstaussstellung Baden-Baden 1914*, Ausstellungskatalog, Baden-Baden 1914.
- STUCKEY, CHARLES F. *Minimalism: The Early Years, Affinities and Institutions. The Gerald S. Elliott Collection of Contemporary Art*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Neal Benezra, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Art Institute of Chicago, Chicago 1990, S. 17-28.
- Tlingit. Alte indianische Kunst aus Alaska*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Judith Rickenbach, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Museum Rietberg Zürich, Zürich 2001.

- Vom „Sohn“ zur „Marneschlacht“. *Das Nationaltheater Mannheim von 1918 bis 1933*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Wilhelm Herrmann und dem Städtischen Reiss-Museum Mannheim, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung ebd., Mannheim 1985.
- Von der Poesie der Dinge. *Wilhelm Schnarrenberger (1892-1966). Malerei, Zeichnungen, Lithographien, Holz- und Linolschnitte, Werbegraphik, 1908-1964*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von der Stadt Buchen (Odenwald), veröffentlicht anlässlich der Ausstellung zum 11. Geburtstag 1992 im Bezirksmuseum Buchen, Stuttgart 1992.
- Wilhelm Leibl und sein Malerkreis*, Ausstellungskatalog, herausgegeben vom Kulturamt der Stadt Rosenheim, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Städtischen Galerie Rosenheim, Rosenheim 1986.
- Wilhelm Leibl zum 150. Geburtstag*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Götz Czymmek und Christian Lenz, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Neuen Pinakothek München und im Wallraf-Richartz-Museum Köln, Heidelberg 1994.
- Wilhelm Schnarrenberger (1892-1966): Malerei zwischen Poesie und Prosa*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von der Stadt Karlsruhe – Städtische Galerie, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Städtischen Galerie im Prinz-Max-Palais Karlsruhe, Karlsruhe 1993.
- Wilhelm Trübner. Die Frankfurter Jahre 1896-1903*, Ausstellungskatalog, herausgegeben vom Haus Giersch – Museum Regionaler Kunst, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung ebd., Frankfurt am Main 2001.
- Wilhelm Trübner 1851-1917*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Jörn Bahns, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Kurpfälzischen Museum der Stadt Heidelberg, Heidelberg 1994.
- Willi Baumeister. Arbeiten von 1914-1955*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von der Galerie Schlichtenmaier, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung ebd., Grafenau 2000.
- Willi Baumeister, Zeichnungen*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Michael Semff, veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Staatlichen Graphischen Sammlung München und dem Kupferstich-Kabinett Dresden, Stuttgart 1996.
- Willi Müller-Hufschmid*, Ausstellungskatalog, herausgegeben von Christiane Riedel und Jürgen Thimme, veröffentlicht anlässlich der Ausstellungen „Bilder der Neuen Sachlichkeit und abstraktes Spätwerk“ im Museum der Stadt Ettlingen und „Zeichnungen der 40er Jahre“ in der Galerie des Bezirksverbands Bildender Künstler Karlsruhe, Bretten 1990.

8.2.3 Sammlungskataloge

- Alte Masken aus der Ostschweiz. Fastnachtmasken aus der Sammlung des Rietbergmuseums. Masken aus dem Sarganserland. Albert Anton Willi (1872-1954) – der Maskenschnitzer aus Domat/ Ems*, Sammlungskatalog des Museums Rietberg, herausgegeben von Judith Rickenbach, Zürich 2000.
- Alte Pinakothek München. Kurzes Verzeichnis der Bilder*, Sammlungskatalog, amtliche Ausgabe, München 1957.
- BELLWALD, WERNER. *Alte Masken aus dem Lötschental. Fastnachtmasken aus der Sammlung des Rietbergmuseums*, Sammlungskatalog des Museums Rietberg, herausgegeben von Judith Rickenbach, Zürich 1999.
- Bündner Kunstmuseum Chur. Gemälde und Skulpturen*, Sammlungskatalog, herausgegeben vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft und der Stiftung Bündner Kunstsammlung Chur, Chur 1989 (= Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Kataloge Schweizer Museen, Band 12).
- KAHN-ROSSI, MANUELA. *Museo Cantonale d'Arte Lugano*, Sammlungskatalog, herausgegeben von der Banque Paribas (Suisse) S.A. zusammen mit dem Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Disentis 1994.
- Karl Hofer. Bilder im Schlossmuseum Ettlingen*, Sammlungskatalog, herausgegeben von der Stadt Ettlingen und vom Karl Hofer Archiv Berlin, Berlin 1983.
- Neue Pinakothek München. Erläuterungen zu den ausgestellten Werken*, Sammlungskatalog, herausgegeben von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München 1981.
- Öffentliche Kunstsammlung. Kunstmuseum Basel. Katalog 19./ 20. Jahrhundert*, Sammlungskatalog, herausgegeben vom Kunstmuseum Basel, Basel 1970.
- RICKENBACH, JUDITH. *Alte Masken aus der Innerschweiz. Fastnachtmasken aus der Sammlung des Rietbergmuseums*, Sammlungskatalog des Museums Rietberg, Zürich 1996.
- Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Katalog Neuere Meister 19. und 20. Jahrhundert*, Sammlungskatalog, herausgegeben von der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe 1971.
- Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Katalog Neuere Meister 19. und 20. Jahrhundert, Bildteil*, Sammlungskatalog, herausgegeben von der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe 1972.
- WISMER, BEAT/ JACCARD, PAUL-ANDRÉ. *Werke des 20. Jahrhunderts von Cuno Amiet bis heute*, Sammlungskatalog des Aargauer Kunsthaus Aarau, Band 2, herausgegeben vom Aargauer Kunsthaus zusammen mit dem Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Baden 1983 (= Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Kataloge Schweizer Museen und Sammlungen, Band 5/2).

8.2.4 Internet-Seiten

- Albert E. Henselmann über die Entstehung der Plastik Element Stone. http://www.wpunj.edu/arts_culture/untitled.htm [19.7.2002].
- Celio, Enrico. Biografische Daten. <http://www.admin.ch/ch/d/cf/br/62.html> [31.3.2002].
- FEIDT, ANNIE. The Mayo Brothers. <http://news.mpr.org/programs/mncentury/9907/index.shtml>, Juli 1999 [31.05.2001].
- Highlights of Chicago Public Art. <http://www.chipublib.org/004chicago/timeline/artpublic.html> [28.4.2002].
- History of Congregation B'nai Emunah. <http://www.uscj.org/ncalif/sanfranbe/history/html> [01.08.2001].
- LEYRER, KATJA. Überall weiße Flecken. http://www.nadir.org/nadir/periodika/jungle_world/_98/45/11a.htm, 04.11.1998 [01.08.2001].
- Lebensdaten Georg Kantorowsky. http://www.luise-berlin.de/Ehrungen/k/kantorowsky_georg.htm [01.08.2001].
- Manessier, Alfred. Biografische Daten. <http://www.xrefer.com> [31.7.2002].
- Museum Rietberg, Zürich. <http://www.rietberg.ch> [8.3.2002].
- National Archives and Records Administration (NARA). The Constitution of the United States: A Transcription, http://www.archives.gov/exhibit_hall/charters_of_freedom/constitution/constitution_transcription.html [27.7.2002].
- Natursehnsucht und Technisierung. Sport in der Weimarer Republik. <http://www.schlossbergmuseum.de/sportstadt/c4-weimar.htm> [8.7.2002].
- 1918-1933. Kunst und Kultur. <http://www.dhm.de/lemo/html/weimar/kunst> [8.7.2002].
- SILVERMAN, R.A. Richard Hunt, 1999. <http://www2.h-net.msu.edu/~rhunt/index2.html> [17.11.2001].