

Tradition und Stilfindung im Werk Max Unolds

1913 vollendet Max Unold die „Dame in Blau“ (Farbtaf. I), 1939 das Bild „Vor dem Maskenball“ (Farbtaf. XIII). Die Daten beider Bilder, aber auch ihre formalen Kategorien markieren die Perspektive, in der Unolds Werk erscheint. Das *erste* Bild, entstanden nach den „Lehrjahren“ im Milieu der Münchner Schule und nach einer Phase eindringlich an van Gogh orientierter Etüden, bemüht anspruchsvoll eine klassische Gattung im großen Format. Noch im selben Jahr gelangt es auf die Frühjahrsausstellung der Münchener Sezession und erhält dort auf Anhieb die Goldmedaille. Gleichsam programmatisch formuliert Unold in einer kultivierten ‚peinture‘ die kühle, französische Noblesse seines Motivs. Indem das Bild keinen geringeren Anspruch als Manet wählte, proklamierte es auch die Ambition seines Künstlers, malerische Überlieferungen der Münchener Schule im Blick auf die große französische Tradition steigernd fortzuführen¹. Das Bild hat damit, wengleich nach überregionalen Maßstäben stilistisch retardiert, seinen entwicklungsgeschichtlichen Ort – im Gang der Münchener Schule sowie als Wegmarke im Schaffen Unolds. Das *andere* Bild jedoch, „Vor dem Maskenball“ von 1939 (Farbtaf. XIII), ist ein Anachronismus. Es führt in den überlebten malerischen Sprachmitteln des späten 19. Jahrhunderts das ebenso überlebte galante Thema der mit Masken spielenden *femmes fatales*, gekleidet ins Ambiente des Exotismus, vor, zu einem Zeitpunkt, als andere traditionsorientierte Maler wie Max Beckmann und Karl Hofer oder auch Unolds Freund Richard Seewald längst ihre allegorischen Doppel- und Gruppenporträts der Fastnachtsikonographie geschaffen hatten². Es bemüht die im späteren 19. Jahrhundert gern geübte Praktik, die unanekdotische Bildkonzeption mit einer bildextern zu denkenden szenischen Ergänzung thematisch aufzuladen³. Was 1913 als Ferment eines zu erwartenden Werks bewertet werden konnte, war 1939 konzeptuell und in der malerischen Auffassung obsolet.

Den im Bild von 1913 angezeigten Standpunkt seines künstlerischen Selbstverständnisses wird Unold – über alle stilistischen Gärungsprozesse der 1910er Jahre hinaus – auch in der Folgezeit bewahren. Für die Bestimmung seines kunsthistorischen Ortes ist sein integrativer Ansatz wesentlich, über die Handhabung von Überlieferungen zu eigener „Kunst“ zu gelangen. Er versucht auf diesem Weg, wie zu zeigen sein wird, bis etwa in die Mitte der 20er Jahre einen gleichwertigen künstlerischen Rang neben Kanoldt, Schrimpf und Mense, den prominentesten Vertretern der Münchener neusachlichen Malerei, zu erringen. Im Kontrast zu deren vorzugsweiser Orientierung an Italien repräsentiert er den Dialog mit der französischen Tradition. Eckdaten hierfür sind von Anbeginn der Blick auf Manet, 1912–1913 die bis zur Abhängigkeit enge van Gogh-Rezeption, und in der Folge immer wieder das Repertoire des französischen Impressionismus.

Ein Bild wie „Im Biergarten“ (Farbtaf. V) von 1919 ist einerseits das Resultat einer Formentwicklung, die sich seit ca. 1914/15 auf die Schaffung eines eigengesetzlichen Bildsystems, also auf die Umsetzung von Gegenständlichkeit in eine von der Fläche her gedachte bildnerische Logik konzentriert hatte, und die schließlich um 1919 in die Formierung eines zeitgenössisch-modernen Stiles mündete, der etwa auf einer Koordinate mit dem späteren August Macke lag. Andererseits jedoch realisiert das Bild seinen flächenhaften Organismus ganz in einer mimetisch sensiblen Malerei des Impressionismus, abgestimmt auf die optische Perzeption von Raumtiefe, und sein



Fig. 11 M. Unold, *Liebespaar*, 1919, *Besitzer unbekannt*



*Ecc puella uiro que dextra iungitur, ecc
 Vt sedet, ut cunulus lusitat ante pedes?
 Hæc fidei est spes, Veneris quam si educat ardor,
 Malorum in Leua non malè ramus erit;
 Poma etenim Venris sunt, sic Schenëida uiat
 Hippomenes, petijt sic Galathea uirum.*

Fig. 12 Alciatus, *Emblematum Libellus*, Paris 1542
 (Erstausgabe 1522)

motivischer Inhalt ist in der Tonlage duftiger Farbwerte notiert. Nicht zuletzt beansprucht bereits das Sujet dezidiert die große Tradition von Gartencafé-Darstellungen des französischen Impressionismus, deren Fortsetzung und Reformulierung in der Modernität des selbsterarbeiteten Stils das Bild versucht. Ähnlich liegt der Fall in dem Bild „Abend“ (Abb. 10) von 1919. Es beeindruckt zunächst durch die Aktualität des Motivs: Anonyme Hektik, divergierende Bewegungsströme von gefüllten Straßenbahnen und hastenden Passanten, dynamisiert in der hämmernden Rhythmik von Fensterabfolgen. Die bildexterne Gerichtetheit der Bewegungsverläufe, der Ausschnittcharakter und die Instabilität der sich kreuzenden Schrägen vermögen das Kurzlebige, Prompte der Szenerie zu steigern. Unold konzentriert sich hier im Motiv auf ein modernes, expressionistisch getöntes Konzept. Aber er löst es in einem malerischen Vortrag von deutlich anderer Gesinnung. Die durchsichtigen, in flirrendes Schimmern versetzten Radspeichen, das Spiel mit Brechungen optischer Werte in den Scheiben der Straßenbahn und der Schaufenster, der luminaristische Fond hinter den silhouettierten Kopfpartien, in denen sich die Lichtreflexe abspiegeln, der Vordergrundsboden, der ganz als Muster von Farb-Licht-Werten besteht, nicht zuletzt eine grundsätzliche motivische Anlage als Dämmerungsszene in Laternenbeleuchtung: Die Malerei des Bildes geht auf in den Kategorien des französischen Impressionismus, nämlich eine gegenseitige optische Bezüglichkeit von Gegenstand und Umfeld auszuführen und den Schakt zu thematisieren. Durch die Stilart erscheint der virtuell expressionistische Vorwurf in eine impressionistische Beschreibung der „vie moderne“ mutiert.

Beide Bilder, „Im Biergarten“ und „Abend“, sind Zeugnisse einer noch experimentierenden Situation, die aber letztlich, um es zu wiederholen, auf die bewußte Schaffung einer aktuellen, modernen Formkunst gerichtet ist. Dies bleibt der Grundriß von Unolds Ambition bis in die

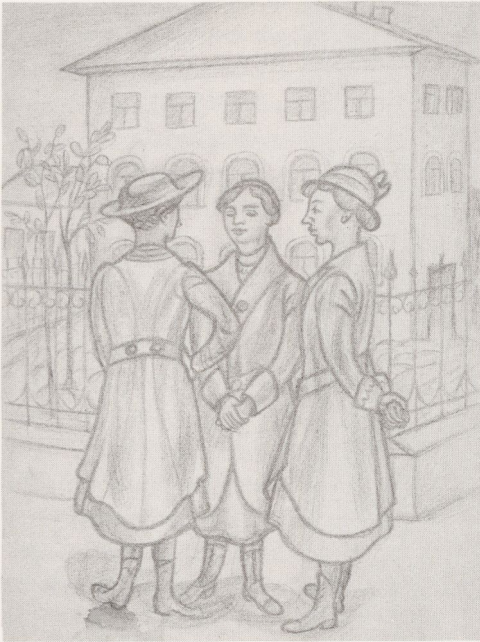


Fig. 13 M. Unold, *Drei Frauen*, Zeichnung, 1917, Memmingen, Museum



Fig. 14 M. Unold, *Knaben im Hof*, 1922, Besitzer unbekannt

Mitte der 20er Jahre. Im „Liebespaar“ von 1919 (Fig. 11) übernimmt er die wesentlichen Elemente – die Laube, die Sitzhaltung und die intime Kontaktnahme des Paares – aus einer im Spätmittelalter und dann in Emblembüchern des Humanismus verbreiteten Darstellungstradition (Fig. 12), die noch im 19. Jahrhundert als Bildformular Verbindlichkeit besaß⁴. Er übersetzt sie in die malerische Ausführung einer gebauten Komposition, die aussagestark mit dem Nachhall der Figurenkonturen in Bäumen und Sitzbank und einem konsonanten Linienschwung im Motiv der sich findenden Hände operiert. Vor allem aber blendet er die klassische Zeitlosigkeit seines Sujets mit der Aktualität eines proletarischen Liebespaares in eins und zielt damit auf die Integration von „Kunst“ und moderner Realität. Der Vorgang ist nicht isoliert in Unolds Werk. Bereits in einer Zeichnung von ca. 1917 (Fig. 13) hatte er drei beisammenstehende Bürgerfrauen in der klassischen Kompositionsformel der drei Grazien vorgeführt. 1922 spielt er das Bildformular nochmals durch in den „Knaben im Hof“ (Fig. 14), die er noch im selben Jahr bei der Neuen Sezession im Münchener Glaspalast ausstellt⁵.

Die durchgängige Präferenz aktueller Themen in den späten Kriegs- und Nachkriegsjahren bis etwa 1922 könnte ein Überblick über das in großen Teilen unpublizierte und verlorene Werk leicht erweisen: „Straße mit Mädchen“ (1919), „Im Park spielende Kinder“ (1919), „Die Fähre“ (1919; Abb. 9), „Biergarten“ (1919; Farbtaf. V), „Spaziergänger am Fluß“ (1920; Fig. 9), „Spaziergänger“ (1922; Abb. 12) bedeuten nur eine knappe Auswahl aus der großen Zahl themenverwandter Darstellungen. Aber Unold hält sich in der Ausgestaltung fern von jeglichem sozialkritischen Verismus, der seinerzeit allenthalben angesagt war, und bereitet letztlich eine Neuauflage von topischen Themen des französischen Impressionismus: Bootsfahrten, Cafés, Spaziergänger in Parks . . . : es ist eine auf Werktägliches, Kleinstädtisches zurückgestufte „vie de dimanche“.

Breiten Raum nehmen im Kontext der Stilfindung die *Stilleben* ein, die bereits durch ihre Zugehörigkeit zu den klassischen Gattungen die Optionen Unolds signalisieren. Er arbeitet hier, was



*Fig. 15 A. Kanoldt, Großes
Stilleben mit Krügen und roter
Teedose, 1922, Karlsruhe,
Staatliche Kunsthalle*

die Bildanlage angeht, in besonders dichtem Anschluß an die modernen Vorwürfe der veristischen bzw. neusachlichen Malerei. Eine den Ausschnitt zuspitzende Komposition soll dort die Dinge ihrer vordergründig zugehörigen Umgebung entfremden und ihre enklavische Eigenexistenz betonen. Die Befragung der Gegenstandswelt und ihrer Zuständlichkeit wird zum Thema. Besonders Alexander Kanoldt machte seine 1919/20 bereits entwickelte räumlich kristalline Bildform mit Topfpflanzen und Krügen auf über Eck gestelltem Tisch zum festen Standard seiner Stilleben (Fig. 15). Sein künstlerischer Rang wurde von den Münchener Malern, wie z. B. Schrimpf und Mense, als maßgeblich eingeschätzt, seine Stilleben gehörten zu den *Chefs d'Œuvre* der Münchener neusachlichen Szene⁶. Auch Unold leitet in seinem Bild „Blumentöpfe“ (Farbtaf. VII) von 1921 mit einer scharfen, je hell bzw. dunkel angelegten Konturenführung die Absetzung der Bildgegenstände (Topfpflanzen, Krug) bis zur Vereinzelnung ein, er betont das Additive im Ensemble der Gegenstände und forciert die wesenhafte Qualität verwelkender Blätter zur Formgebärde. Aber das Interesse des Malers zielt nicht eigentlich auf die Reflexion über dinghaft Daseiendes, sondern auf eine malerische, mit Lichtreflexen auf Blättern und Töpfen arbeitende Realisierung, die Transitorik statt zeitloser Zuständlichkeit schafft⁷. Nicht der Aufbau einer als kristallin illusionierten Gegenstandswelt, sondern die Formation einer ‚peinture‘ voll changierender, nuancierter Werte ist die primäre Anmutung des Bildes. Natürlich bezeichnet das Stilleben von 1921 auch eine Situation in Unolds Werkentwicklung, die vom Bemühen um eine Reintegration von Raumwerten in den Flächenorganismus geprägt ist (vgl. etwa das „Stilleben mit Flaschen und Gläsern“, 1921, Abb. 11). Noch wichtiger aber erscheint, daß Unold sich hier eines aktuellen, dennoch bereits topischen Bildformulars der Moderne bedient, um damit seine Formkunst zu befördern. Daß er bei der Ausstellung der Münchener Neuen Sezession im Glaspalast 1921 ausschließlich Stilleben, fünf an der Zahl, zeigt⁸, beleuchtet mit Deutlichkeit das Programmatische in seiner Auseinandersetzung mit dieser Bildgattung.

* * *

Die Zeit von ca. 1922 bis 1925/26 ist, in Analogie zur allgemeinen Kunstentwicklung der 20er Jahre, die Phase eines abgeklärten, reifen Stils im Werk Unolds. Farblich werden fein nuancierte Wirkungsklänge erreicht, die in ihren rötlich-violetten und grünlichen Brechungen sowie deren komplementären Möglichkeiten Grundlage einer behutsamen Verfremdung der Gegenstandswelt in die Künstlichkeit des Bildes werden. Die sensorische Teigigkeit der Konturen verleiht den Bildern durchgängig eine malerische Note; sie schafft Formalisierung in der Fläche statt mimetischer Illusion. Anatomische Unstimmigkeiten erscheinen nicht als Mängel, sondern signalisieren die Dominanz einer bildhaften Struktur. Die Kompositionen werden gebauter, verfestigter, mit deutlicher Tendenz zum großen Figurenbild (bei meist jedoch nur mittleren Bildformaten).

Ein wichtiges Bild dieser Phase sind die 1923 entstandenen „Ruderer“ (Fig. 16). Sie wurden noch im folgenden Jahr bei der Münchener Neuen Sezession im Glaspalast ausgestellt und im Katalog reproduziert⁹, anschließend vom Museum der Stadt Ulm angekauft und schließlich 1926 von W. Hausenstein in der Zeitschrift „Deutsche Kunst und Dekoration“ einer breiten Öffentlichkeit vorgestellt¹⁰. Das Bild besaß also einiges Renommee. Es wurde im Zweiten Weltkrieg vernichtet und ist nur in Photographien überkommen.

Das Bildmotiv des unten durch den Bildrand überschrittenen Bootes war aus der französischen Malerei vertraut, etwa in Manets „Les Travailleurs de la mer“ von 1873 (Fig. 18)¹¹. Die Integration von illusioniertem Tiefenraum und Fläche durch eine möglichst dichte perspektivische Heranführung des Betrachters an das Geschehen ergab ein Bildmotiv par excellence für die Raumanschauung des Impressionismus, indem es ihre Prämissen des situativen Zufallsausschnittes und der optisch fragmentierten, flächengebannten Bildtiefe bediente. So begegnet es in zahlreichen impressionistischen und nachimpressionistischen Varianten bis in die 20er Jahre hinein und etabliert sich im motivischen Repertoire zum Topos von einiger Prominenz, thematisch gestaltet entweder als galante Segelpartie oder als Ausfahrt der Fischer. Manets „Les Travailleurs de la mer“, sein berühmtes „En bateau“ von 1874 (Fig. 20)¹², Pierre Bonnards „Pêcheurs en mer, en Bretagne“ von 1907¹³ sowie zahlreiche Varianten, die Bonnard bis in die 20er Jahre hinein ausführte, sind nur Beispiele¹⁴.

Hier fand Unold sein Motiv, dessen Neugestaltung er unternahm (Fig. 16). Die Bootskonturen sind deckungsgleich mit den Umgebungsformen eines konischen Dreiecks und binden das Sujet zur flächigen Bildfigur. Sie ist Ausdrucksform eines keilartigen Schubes, an dessen Spitze, den Horizont unmerklich übersteigend, die Gedrungenheit des Ruderers wirkt. Der Horizont als stauender Gegenwert verfugt zusammen mit den Sitzplanken und Rudern den Bildgegenstand, der so zur Anschauungserfahrung inhaltlicher Qualitäten, nämlich temperierter, gemäßigter Kraft und Dauer gerät. Dergestalt wird Inhalt als bildhafter Wert realisiert, die Prägnanz der Bildfigur bedeutet die Anschaulichkeit des Bildsinns. Das Motiv des alten Mannes als Führer, der den Weg weiß, auch ohne ihn zu sehen, der Fernblick der beiden Ruderer und die Andeutung der drei Lebensalter, die sich deutlicher noch in „Ostseefischer“ von 1924 (Fig. 17) findet, bringen verhalten die allegorisch-inhaltlichen Implikationen zu Bewußtsein, die das Thema bereithielt (Seefahrt als Lebensmetapher).

Das französische Repertoire war ersichtlich der Ausgangspunkt für Unolds Bilderfindung. Aber alles Anekdotische, Transitorische der Szene ist bei ihm umgeprägt ins Überindividuelle, das Motiv zum großen Figurenbild mit typenhaften Gesichtszügen monumentalisiert und sein Inhalt zu einer mythischen Andeutung gehoben. Sucht man *hierfür* Traditionen, so findet man sie nicht im französischen Impressionismus, sondern in der deutschen, die Romantik beerbenden Malerei des späten 19. Jahrhunderts. Das Gemeinte wäre zu illustrieren etwa mit Hans von



Fig. 16 M. Unold, *Ruderer*, 1923, *verschollen*

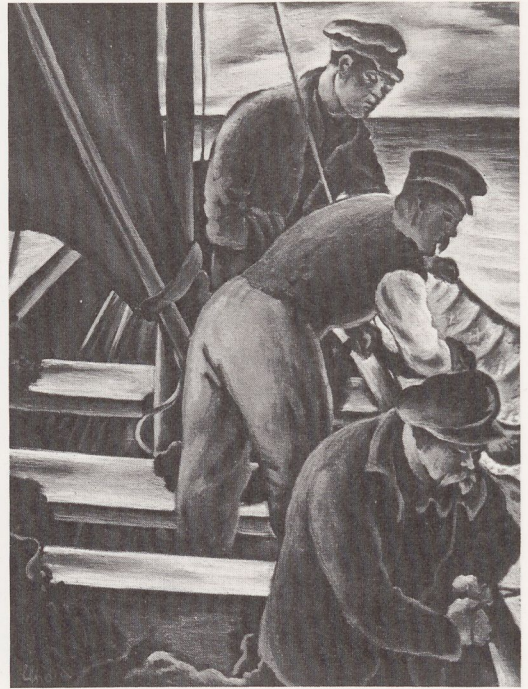


Fig. 17 M. Unold, *Ostseefischer*, 1924, *Besitzer unbekannt*

Marées' „Die Ruderer“ von 1873 (Fig. 19)¹⁵. Die Richtung zum „großen Bild“ verbindet ihn dieser Tradition und beleuchtet nochmals seine Provenienz aus der „Münchener Schule“. Bereits 1920 hatte auch der Kunstkritiker K. Pfister in Marées den großen historischen Richtungsweiser für Unolds Kunst gesehen¹⁶. Die unauffällige, gleichsam verkommene „Bedeutung“ jedoch und eine leidenschaftslosere, eher intellektualistische Kühle, die unideologisch an der Durchformung des Motivs arbeitet, machen wiederum den Abstand deutlich.

Weitere Beispiele der Jahre 1922–1925 belegen Unolds bemühte Insistenz auf dem Themenkreis „Fischer und Meer“, der sicherlich die geeignete inhaltliche Tonlage für die große, verdichtende Gestimmtheit der Formensprache anbot. Neben den „Ruderern“ (1923; Fig. 16) und den „Ostseefischern“ (1924; Fig. 17) wären etwa die „Heimkehr der Fischer“ (1921), die „Knaben im Boot“ (1922; Abb. Katalogumschlag), der „Fischzug“ (1924/25; Kat. Nr. 51), der „Abend am Hafen“ (1925) und noch weitere Beispiele zu nennen. Das Bild „Im Segelboot“ von 1925 (Abb. 16) führt die „galante“ Version des zuvor untersuchten Bildmotivs französischer Herkunft vor (vgl. Fig. 20). Die muskulöse Gedrungenheit des linken Seglers, seine lässige Torsion im Sitzmotiv und die übereinandergeschlagenen Beine lassen jedoch in ihrer michelangelesken Formation die bildkompositorisch anders orientierten Ambitionen deutlich erkennen; was zumal vor dem Hintergrund des noch zu skizzierenden künstlerischen Klimas nur um so sinnfälliger erscheint¹⁷.

Ein weiteres wichtiges Bild dieser Stilphase ist „Am Strand“ von 1922 (Farbtaf. VIII). Es zeigt wieder die französische Observanz der Bildauffassung: Der Bildraum ist als Zufallsausschnitt konzipiert; sein Tiefenzug, forciert durch die Repoussoir-Motive des Vordergrundes, erscheint in die Fläche projiziert, zumal durch die Abkappung des Bildhintergrundes bei hochgewähltem Blickpunkt. Nicht zuletzt ist hier an die zahlreichen Strandszenen bei Manet, Monet u. a. zu denken (Fig. 21)¹⁸. Der Ausschnitt ist nun bei Unold zwar auf Überschneidungen hin angelegt,



Fig. 18 E. Manet, *Les travailleurs de la mer*, 1873, Los Angeles, Privatbesitz.



Fig. 19 H. v. Marées, *Die Ruderer*, 1873, ehemals Berlin-Dablem, Staatliche Museen

vermeidet sie jedoch signifikant. Vielmehr sind die Einzelformen in ihrer räumlichen Bestimmtheit verunklärt und ganz dem geometrischen Muster des Bildes eingefügt. Gut ablesbar ist dieser Vorgang an der mittleren, auf den Arm gestützten Bildfigur, die in ihrer Körperdrehung und labilen Plazierung auf ein undefiniertes, zu klein geformtes Ruhelager zum Flächenornament geraten ist. Hinzu kommt die Verspannung des Bildes in Horizontalen, die Präferenz von Profilen und von breiten, geschlossenen Konturenverläufen sowie deren malerische Autonomie. Schließlich sind auch die Bodenpartien des Strandes von räumlich verfremdender Unbestimmtheit. Die in violetter Tonigkeit, bis hin zu Abstufungen ins Grünliche bzw. Bräunliche changierende Farbigkeit bindet das Werk zu einem optischen Milieu, das die disparate Tendenz seines Flächenmusters überspielt und ihm zugleich die Lasur poetischer Versunkenheit verleiht. Das integrierende Flächenmuster wird so zum Ausdrucksträger einer *thematischen* Integration von Mensch, Natur und Arbeit, malerische Wärme ist als Qualität in die Substanz der Gegenstände

und des Bildpersonals eingedrungen. Kurz: Das naturalistische, ausschnitthafte Eindrucksbild erscheint verwandelt in die Poesie einer introvertierten Realität, in ein Bild versachlichter, temperierter Romantik. Sein Ort ist damit ähnlich definiert wie zuvor bereits bei den „Ruderern“.

* * *

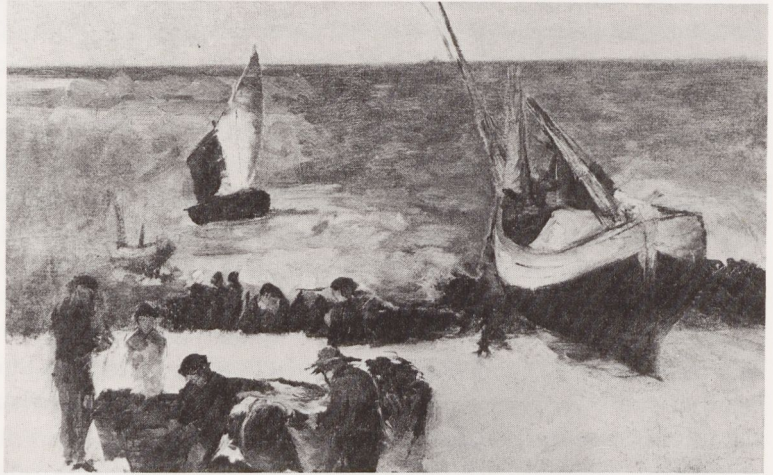
Die künstlerische Prominenz und Bekanntheit Unolds zu Beginn der 20er Jahre kontrastieren dem heutigen Stand. Er wurde in Editionen wie dem „Kestnerbuch“ publiziert, das 1919 in einmaliger, erlesener Auflage von 150 Exemplaren („besonders abgezogen und handgebunden“) neben Dichtungen von Th. Mann, E. Lasker-Schüler, Th. Däubler u. a. Steinzeichnungen von Heckel, Felixmüller, Seewald, Klee, Barlach, Unold u. a. vereinigte. Unold war bei renommiertesten Verlagen wie Georg Müller und Insel damals längst ein gefragter Graphiker. Dem entsprach eine frühe, durchweg erwartungsvoll und anerkennend gestimmte kunsthistorische Rezeption, angefangen von Otto Zoffs knappem, aber richtungsweisendem Aufsatz von 1917, über verschiedene Beiträge Wilhelm Hausensteins, bis schließlich zu Franz Roh in seinem berühmten Buch „Nach-Expressionismus“ von 1925¹⁹. Beruhte Unolds hohe Geltung zunächst vorzugsweise auf seinem graphischen Werk, so erfuhr er später mit einer um 1921 liegenden Zäsur zunehmende Wertschätzung als Maler. 1921 hatte er seine erste Einzelausstellung bei Tannhauser, der seinerzeit neben Goltz und Caspari prominentesten Vertretung aktueller Kunst in München. Im selben Jahr erschien in Leipzig seine erste Monographie, verfaßt von Wilhelm Hausenstein²⁰. 1921 ist schließlich auch das Jahr der in den Stilleben erprobten Zuwendung zum modernen Stil der Neuen Sachlichkeit, die die reife Stilphase ab 1922 einleitet. Einschätzungen wie diejenige des Kunstkritikers Kurt Pfister, der anlässlich der Herbstausstellung der Münchener Neuen Sezession von 1921, auf der auch Unold vertreten war, Künstlern wie Schrimpf, Davringhausen und Mense eine Orientierung „zum klaren und einfachen Bild“ und den produktiven Zugriff „auf große Beispiele der Vergangenheit, Klassizismus und Nazarenertum“ bestätigte²¹, mögen von Unold als Stimulanz und Wegweisung zum eigenen „großen Bild“ seit 1921/22 genommen worden sein. Derselbe Kurt Pfister war es schließlich auch, der in Unolds Kunst die bereits erwähnte Traditionsbindung an Marées konstatierte²².

Das allgemeine künstlerische Klima dieser Zeit in München erhellt aus einer Formulierung des Münchener Kunstkritikers Konrad Weiß: „Das Band der neuen Kunst, auf dessen expressionistische Einheitlichkeit man in München nie mit einem engen Fanatismus bedacht war, lockert sich zusehends . . . Es ist jetzt eine Stimmung, als ob man auf einen neuen Stil warte“²³. So anlässlich der Sommerausstellung der Neuen Sezession von 1921, auf der Unold, wie ausgeführt, seine fünf Stilleben zeigte. Die internationale Dimension dieser Stilbildung charakterisierte Franz Roh im selben Jahr angesichts einer Ausstellung von Mense, Davringhausen und Schrimpf bei Hans Goltz in München, deren Kunst er als bedeutsam würdigte, „nicht wegen durchgehend hoher Qualität, sondern weil sie die europäische Wendung der Malerei spiegelte, in der wir heute mitten drinnen stehen: die Wendung zu neuer Gegenständlichkeit, die Abkehr von allem Werfenden, Wischenden, Patzenden der Technik, wie sie als Nachklang des Impressionismus noch bei soviel Heutigen vorzufinden ist“²⁴. Die wichtigsten Repräsentanten jener Münchener Gegenständlichkeit wurden Schrimpf, Kanoldt, Mense und Davringhausen, im engeren Umkreis hielten sich Richard Seewald, Max Unold, Wilhelm Heise und Adolf Erbslöh. 1925 hatte die sogenannte „Münchener Gruppe“ bereits eine solch überregionale Prominenz etabliert, daß sie auf der berühmten Mannheimer Ausstellung „Neue Sachlichkeit“ von 1925 mit 50 von insgesamt 124 Exponaten breit vertreten war. Unold fand bei dieser Ausstellung noch

Fig. 20 E. Manet, *En bateau*,
1874, New York, Metropolitan
Museum



Fig. 21 E. Manet, *Fischer am
Strand*, ca. 1873, London,
Privatbesitz



keine Aufnahme. Seine produktiven Bemühungen um eine eigene, profilierte Kunstform werden jedoch erklärbar aus seiner Ambition, Ranganschluß an die Spitze dieser konservativen Avantgarde zu finden.

* * *

Auch die weitere Entwicklung seines Werkes nach 1925/26 deutet – nunmehr unter negativem Vorzeichen – darauf hin, daß seine künstlerische Rezeptivität, das kulturell verpflichtete Sehen, auch eine Angewiesenheit auf das Milieu einer kulturellen Öffentlichkeit einschloß, deren ästhetische Maßstäbe seine Kunst suchte und bedienen wollte. Es ist bekannt, daß München gegenüber den Nachkriegsjahren bis etwa 1925, in denen die Stadt ihre Patina eines progressiv-liberalen Kunstzentrums nochmals auffrischen konnte, spätestens in der zweiten Hälfte der 20er Jahre den rapiden Ausverkauf seines kulturellen Potentials verzeichnete²⁵. Alexander Kanoldt und Carlo Mense kehrten München 1925 den Rücken und übernahmen Lehraufträge an der Breslauer

Akademie, bereits zuvor hatten Richard Seewald (1924 nach Köln) und H. M. Davringhausen (1922 nach Berlin) die Stadt verlassen, 1933 ging endgültig auch Schrimpf nach Berlin. Auch „Film, Sport, Verkehr oder Rundfunk konnten sich im Gegensatz zu anderen Großstädten nicht bewußtseinsverändernd auswirken, die Bindung der mittel- und kleinbürgerlichen Schichten war zu stark. Aufgrund der fehlenden Industrialisierung und Urbanisierung suchte München immer wieder, wie in der Zeit nach 1870, aus dem Bodenständigen Kraft und künstlerische Werte zu schöpfen, wodurch es sich nur immer weiter zurückentwickelte und einer völkischen Kunst den Boden bereitete“²⁶.

Durch Ausstellungswesen, Kunstmarkt und Auftragsbedingungen war in München eine enge reziproke Bindung zwischen Kunstpolitik und der Qualität künstlerischer Produktion eingerichtet. So reagierte auch das Werk Unolds mit einer empfindlichen Substanzeinbuße. Bereits 1926 erhielt er auf der Ausstellung der Münchener Neuen Sezession im Glaspalast für das Bild „Essende Bauern“ (Abb. 18) den ersten Preis. Die Richtung für die folgenden Jahre war damit markiert: Es ist der triviale Themenkreis der Heimatkunst, der naturnahen Berufe wie Jäger, Bauern, Holzknechte und Heuträgerinnen, es sind heimische Landschaften, die seit der zweiten Hälfte der 20er Jahre Unolds Werk bestimmen (vgl. Abb. 18, 19, 22, 23, 25, 26, 27, 28, Farbtaf. XI, XII). Er hatte sie auch in den Jahren zuvor immer wieder aufgegriffen, jedoch nur marginal gegenüber dem Hauptblock seines Werkes gehalten und kaum in die konzentrierte Stil- und Formbildung eingeschlossen. Das Bild „Feierabend“ von 1923 (Abb. 14) etwa pflegt vage einen illusionistisch skizzierenden Malstil, versäumt die monumentale Herausarbeitung zum großen Figurenmotiv und verbleibt ohne eine überzeugende formale Verdichtung auf künstlerisch eher anspruchslosem Niveau. Seit der zweiten Hälfte der 20er Jahre wurden diese Themen zur eigentlichen Substanz seines Werkes, das – damit einhergehend – qualitativ beträchtlich nachließ. Es konnte so bruchlos als Kunst im „Dritten Reich“ fortgeführt werden, wie die wohlwollende Rezeption durch nationalsozialistische Kunstkritiker und die Integration in die Kunstpolitik der 30er und frühen 40er Jahre belegen können²⁷. Das Jahr 1933 markiert *keine* Stilwende bzw. Stilanpassung in Unolds Kunst.

Einen erhellenden Einblick in Unolds künstlerische Situation um 1930 vermag das Bild „Knaben am Meer“ von 1929 (Farbtaf. X) zu geben. Es referiert nochmals auf „große“ Vorgaben aus dem Repertoire des 19. Jahrhunderts. Da sind die zahlreichen Versionen von badenden bzw. spielenden „Knaben am Strand“ etwa im Werk Liebermanns, in der Münchener Schule, im Frühwerk Beckmanns; andererseits wird noch der romantische Gehalt von Caspar David Friedrichs „Mönch am Meer“ (1808/10) und verwandter Bilder bemüht. Jedoch erscheint das Sujet auf einen moderateren Anspruch zurückgeschraubt; die Alltäglichkeit, mit der sich das Thema dezidiert in unklassischer, aktueller Verkleidung gibt, muß vor dem Hintergrund der Neuen Sachlichkeit gesehen werden. Die Figurengruppe ist in loser Parataktik – also flächengebunden – geordnet, im überlegten Takt rhythmischer Reihung, eingefangen von einer sanft steigenden und wieder abfallenden Bogenlinie. Drei etwa gleich große Querflächen gliedern lapidar das Bild. Der Fernblick der vier großgegebenen Knaben zum monumental weitgespannten Horizont soll dem Bild eine transzendente Sinnmöglichkeit bewahren. Die Charakterisierungsmomente fallen ähnlich aus wie schon bei den „Ruderern“ (1923; Fig. 16) und bei „Am Strand“ (1922; Farbtaf. VIII). Das Wichtigste an diesem Bild von 1929 jedoch ist der Umstand, daß es die Replik einer 1921 entworfenen, durch eine Lithographie (Kat. Nr. 305) überlieferten Bilderfindung darstellt und damit als ein der erlahmenden bildnerischen Inventionskraft gegensteuernder Schub interpretierbar wird.



Fig. 22 E. Manet, *Die Flucht Henri Rocheforts*, 1880–1881, Zürich, Kunsthaus

Der Vorgang ist symptomatisch für das spätere Werk Unolds. Die „Heimkehrenden Fischer“ von 1921 wurden 1945 wiederholt (Farbtaf. XIV), das „Volkscafé“ von 1921 im Jahr 1948 (Abb. 35), „Am Strand“ (1922; Farbtaf. VIII) in den „Adria Fischern“ von ca. 1960, die „Knaben im Boot“ von 1922 (Abb. Katalogumschlag) in einem Temperabild von ca. 1947 (Kat. Nr. 162). Das Bild „Überfahrt“ von 1947 (Abb. 31), zu dem auch eine Zeichnung aus demselben Jahr vorliegt (Abb. 33), ist durch eine frühe Zeichnung als Bilderfindung aus der ersten Hälfte der 20er Jahre ausgewiesen (Abb. 32), die ihrerseits wieder deutlich auf ein Motiv Manets, die „Flucht Henri Rocheforts“ von 1881 (Fig. 22)²⁸ zurückgeht. In diesen Kontext gehört letztlich bereits das Bild „Vor dem Maskenball“ aus dem Jahr 1939, von dem einleitend bereits die Rede war (Farbtaf. XIII). Unold wollte mit ihm noch einmal den Anspruch vergangener Tage, große Kunst realisieren: „Ich möchte *wieder einmal*

ein etwas größeres Bild malen, zwei Figuren, zu denen Hilde und Grete [Unolds Schwägerin und seine Frau] Modell stehen müssen in Phantasiekostümen . . .“, heißt es in einem Brief Unolds vom 22. 2. 1939 an seine Eltern. Und Wochen später: „Dann habe ich mich aufs Neue an *das große Bild* gemacht . . .“ (Brief Unolds vom 21. 5. 1939 an seine Eltern). Wie oben ausgeführt, wurde daraus nurmehr ein anachronistischer Reflex auf die Anfänge seiner Kunst. Das breit angelegte Unternehmen einer Neuauflage des eigenen Werks charakterisiert bereits die eigene Überlebtheit und eine defizitär entwickelte bildnerische Kraft; reaktivierende Impulse konnten sie seiner Kunst nicht mehr vermitteln.

Im Spätwerk Unolds ist somit zu sondern zwischen der umfangreichen Gruppe von Bildern, die adaptiv über bereitliegende formale Einfälle einer früheren Werkphase disponieren, und jenen Arbeiten, die sich dieses Zugriffs enthalten und Neuformulierungen versuchen. Erstere verweisen sämtlich auf die „Hochphase“ seiner Kunst in den 20er Jahren. Aber auch letztere kennzeichnen deutlich das Unterfangen, die im eigenen Werk überlieferten Leitvorstellungen wieder in Arbeit zu nehmen, um final eine persönliche bildnerische Idiomatik zu erstellen. Die Aktivierung des Bildraumes in „Passanten“ von 1957 etwa (Abb. 38), das Herandrängen der mit zentrifugalen Richtungstendenzen versehenen Figuren an die vorderste Bildgrenze ruft erneut die impressionistische Ausgangsposition des optischen, transitorischen Eindrucksbildes in den Sinn. Auch wird von diesen Anschauungszielen wieder auf eine flächenkonforme Bildvorstellung hingearbeitet, in der arretierende Vertikalakzente Regie führen und das Projektionsfeld der Bildfläche von einer autonomen Entfaltungskraft des Farbauftrags bestimmt wird. Dessen Aufgabe jedoch, in den 20er Jahren noch als evokative Kraft des Farblichtes im Sinne einer poetisch gefaßten Replik der Gegenstandswelt realisiert, entbehrt nun der aussagefähigen Abstimmung auf das Sujet und erscheint nurmehr auf vordergründige Effekte abgestellt, um so mehr, als sich derartige Muster der Bildgestaltung durchgängig in Unolds Werk seit den 40er Jahren wiederho-

len, in geradezu vervielfältigender, schablonenhafter Verwendung. Sie formulieren häufig das Genre der südlichen Landschaften und Lagunen mit Booten, Häusern kleiner Häfen etc. (Abb. 36, Farbtafel XV) und schließen sich in der harmlosen Aufbereitung eines zufriedengestellten, beschaulichen Glücks der allgemeinen Sujetinflation der 50er Jahre an. Die so umrissenen Rahmenbedingungen dieses Spätwerks, nämlich eine gewisse Beliebigkeit des Sujets und vor allem ein wahllos sich wiederholendes, dabei beschränktes formales Repertoire, erscheinen bloß mehr als ferner Reflex jener in den 20er Jahren realisierten produktiven Bezugnahme auf Traditionen bildnerischer Fiktivität. Der erregt geführten Diskussion und aktuellen Positionsbestimmung der modernen deutschen Kunst, die nunmehr ganz im Zeichen W. Baumeisters und der Aufarbeitung des Spätwerks von Paul Klee stand, konnte von hier keine sinngebende Alternative einer gegenständlichen Kunst mehr zugetragen werden.

* * *

Der Kontext, dem Unolds bedeutsamste Werkphase zuzuordnen ist, ist die Münchener Neue Sachlichkeit. Jedoch verrät sein Umgang mit künstlerischen Überlieferungen andere Motivationen und dient anderen Zwecken als bei nahestehend erscheinenden Künstlern wie etwa Georg Schrimpf. Die bildnerischen Anschauungsqualitäten von Schrimpfs Kunst, die von jeher auf einen ideologischen Begriff von Ordnung und auf die ethische Implikation einer konstruktiven, in ruhenden Verhältnissen abgebildeten Welt umgelegt wurden, konnten durch die vorzugsweisen Anleihen aus dem Motivbereich der Frühromantiker und Nazarener zur Formulierung eines verbürgten und objektiven Wertbewußtseins werden²⁹. Die retrospektive *Motivorientierung* geriet hier zur Suche nach einem verbindlichen, nämlich tradierten *Weltbild*, bekanntermaßen mit der Konsequenz, daß die weltanschauliche Botschaft der Bilder zur unzeitgemäßen Idylle neigt.

Hier wird der Abstand zu Unold deutlich. Die in seiner Kunst bewerkstelligte bildnerische Neudeutung Manets und des französischen Impressionismus versteht sich als Fortsetzung einer großen Ära reiner *Formkunst*, nach deren Kategorien sie selbst noch funktioniert. Künstlerische Rückbindung war für Unold keineswegs eine letztliche Orientierung an ethisch-weltanschaulichen Modellen. Wie „imprägniert“ durch Formkunst sein Gestaltungsverfahren war, vermag ein altes Photo aus der frühen Zeit in der Provence von ca. 1912/13 zu belegen (Fig. 5). Es liegt eine Pointe darin, daß Unold hier „vor der Natur“ malt; denn das Staffeleibild zeigt schließlich nicht das Bild seiner optischen Perzeption, sondern die Rückübersetzung in die Idiomatik van Goghs. Die Verfügung über die unmittelbare Wirklichkeitserfahrung durch die gegengerichtete Bestimmung reiner Formkunst signalisiert bereits die künstlerische Zielrichtung: an die Stelle der Natur als Vorgabebereich tritt das Medium bildnerischer Tradition selbst, die naturimitierende Funktion der solcherart gegenständlichen Kunst wird unter die Konditionen eines kulturell verpflichteten Sehens gestellt. Auch später, in den Jahren 1918–1921, ist Unolds Motivrepertoire nachgerade auf die Konventionen eingestimmt, die sein latent impressionistischer Stil empfahl, also auf Café- und Parkszenen. Die Bindungskräfte zwischen Stil und Motivik, zwischen Formkunst und Inhalt erweisen sich hier bereits als einer der kunsthistorisch interessantesten „Knoten“ seines Werks. Auch in seinen Graphikzyklen läßt Unold nicht rekonstruierend die Welt des Spätmittelalters auferstehen, wie im Historismus eines Gustave Doré, sondern praktiziert überlegte, formbewußte Stilreflexion, deren Lösungen aus einer introvertierten Auseinandersetzung mit Formproblemen mittelalterlicher Mosaiken und der Überlieferung des Holzschnitts reiften³⁰. Graphik diente ihm signifikant nicht zur Formulierung eines expressioni-

stisch-sozialen Protests, wie etwa bei Beckmann oder Dix, denen er in der Konsultation historischer Bildüberlieferungen verwandt erscheint. Der *illustrierende Holzschnitt*, den Unold qualitativ erstrangig pflegte, war angesichts der modernen Medien, etwa gemessen am Unterhaltungswert der photographisch illustrierten Reportage in Alben, zweifellos das konservativste, traditionsorientierteste Medium. Aber seiner Aufgabenstellung, nämlich einer stilreflektierenden Façon des Sujets und seiner formstrengen Verdichtung, eignete eine stets neue Provokation der autonomen Bildlogik, so daß die Weitung der Bildkapazität als Zielsetzung und Resultat dieser Kunst transparent wird. Erst derartige Ansätze in seinem Holzschnittwerk machten die formale Entfaltung von Unolds Malerei ab 1916/17 möglich. So erscheint die Realisierung eines „absoluten Bildes“, das Kunst und Natur, Tradition und Aktualität, Flächenornament und realistische Illusion integriert und als künstlerische Absicht der italienischen Maler um „Valori plastici“ oder etwa Beckmanns verstanden wird³¹, auch als eigentliche Kategorie der Kunst Unolds in deutlichem Licht. Die Angewiesenheit auf ein Milieu bildnerischer Tradition war hierfür existentiell. Für entsprechende Krisenverläufe der gegenständlichen Kunst in Deutschland vermag Unolds Werk, gerade mit seinem qualitativ mittleren Rang, einen Modellfall zu liefern.

Anmerkungen:

- 1 Vgl. zur Orientierung Unolds an Manet die folgenden Ausführungen und bereits den Beitrag von G. Ruck mit Fig. 1 und 2, in diesem Katalog. Zur Wirkung Manets auf die „Münchener Schule“ s. E. Ruhmer, „München um 1875: Schnittpunkt internationaler Kunstbeziehungen“, in: Ausstellungskatalog Die Münchener Schule 1850–1914, München 1979, S. 75–88.
- 2 Zu Seewalds wenig bekanntem Bild „Karneval“ von 1926 in Bonn, s. H. M. Schmidt, Rheinisches Landesmuseum Bonn, Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln 1980, S. 6 und 51.
- 3 So etwa bei Th. Alt, W. Leibl, I. Sperl und ihrem Münchener Kreis, s. Ausstellungskatalog Münchener Schule (wie Anm. 1), S. 139, Nr. 4.
- 4 Zur Tradition dieses Motivs s. H. Kauffmann, „Rubens und Isabella Brant in der Geißblattlaube“, in: Form und Inhalt. Festschrift für O. Schmitt, Stuttgart 1950, S. 257–274.
- 5 Zum Drei-Grazien-Motiv s. W. Deonna, „Le groupe des trois Grâces nues et sa descendance“, in: Revue archéologique XXXI (1930), S. 274–332.
- 6 Vgl. etwa die Erinnerung Franz Rohs: „Mense und Schrimpf ehrten in Kanoldt lange schon einen Wegbereiter ihrer eigenen Kunst und pflegten ihn zu zitieren, wenn sie ihre Ziele von denen der Neuen Münchener Sezession abhoben“, s. F. Roh, „Alexander Kanoldt“, in: Der Cicerone 18 (1926), S. 479. Dazu und zur positiven Wertschätzung Kanoldts auch in der Neuen Sezession s. M. Koch, „Neue Sachlichkeit – Magischer Realismus. Der Beitrag Münchens zur nachexpressionistischen Malerei und Graphik“, in: Ausstellungskatalog Die Zwanziger Jahre in München, München (Stadtmuseum) 1979, S. 121–139, hier S. 123. Zur Entwicklung der Stilleben im Werk Kanoldts s. B. Fischer-Hollweg, Alexander Kanoldt und die Kunstrichtungen seiner Zeit, Diss. Bochum 1968, S. 33 ff. und 47 ff.
- 7 Zur Aufhebung von Zeitlichkeit und Transitorik als Prinzip neusachlicher Kunst, s. A. Neumeyer, „Zur Raumpsycho-logie der ‚Neuen Sachlichkeit‘“, in: Zeitschrift für Bildende Kunst 61 (1927–1928), S. 66–72, bes. S. 67 f.
- 8 S. den Ausstellungskatalog Münchener Neue Sezession, VII. Ausstellung, München 1921, S. 26.
- 9 S. den Ausstellungskatalog Münchener Neue Sezession, X. Ausstellung, München 1924, S. 24, mit Abbildung.
- 10 W. Hausenstein, „Bemerkungen über Max Unold“, in: Deutsche Kunst und Dekoration 29 (1926), S. 24 ff., mit Abbildung.
- 11 D. Rouart, D. Wildenstein, Edouard Manet. Catalogue raisonné, Lausanne–Paris 1975, Bd. I: Peintures, Nr. 192 und J.-L. Vaudoyer, E. Manet, Paris 1955, Nr. 38.
- 12 D. Rouart, D. Wildenstein (wie Anm. 11), Nr. 223; s. zuletzt den Ausstellungskatalog Manet 1832–1883, New York 1983, Nr. 140.
- 13 Ausstellungskatalog Pierre Bonnard, München 1967, Nr. 48.
- 14 Zur Entwicklung des Motivs und seiner Prominenz im Werk Bonnards s. neuerdings M. Hahnloser-Ingold, „Die

- Segelpartie – Von ‚Aspect Enchanteur‘ zum Bild“, in: Ausstellungskatalog Pierre Bonnard, Zürich 1984, S. 53–63, mit Kat. Nr. 105, 106.
- 15 U. Gerlach-Laxner, Hans von Marées. Katalog seiner Gemälde, München 1980, S. 135 sowie G. Schiff, „Hans von Marées and his place in Modern Painting“, in: Yale University Art Gallery Bulletin 33 (1972), S. 85–102, hier S. 91 ff.
 - 16 K. Pfister, „Max Unold – München“, in: Deutsche Kunst und Dekoration, 1920, S. 285 f. Für die breite Wirkung Marées‘ auf die deutsche Malerei des frühen 20. Jahrhunderts s. beispielsweise P. Selz, German Expressionist Painting, Berkeley – Los Angeles 1957, S. 27–29, 238 f.
 - 17 Vgl. die vielzitierte Einschätzung Hartlaubs im Kunstblatt 6 (1922), S. 390: „Ich sehe einen rechten, einen linken Flügel. Der eine konservativ bis zum Klassizismus . . . Michelangelo, Ingres, Genelli, selbst die Nazarener sollen Kronzeugen sein“. Vgl. die noch folgenden Ausführungen zur Münchener Kunstszene.
 - 18 D. Rouart, D. Wildenstein (wie Anm. 11), Nr. 201.
 - 19 Dazu ausführlich die Einleitung zur Rezeptionsgeschichte von G. Ruck in diesem Katalog.
 - 20 W. Hausenstein, Max Unold, Leipzig 1921.
 - 21 In: Deutsche Kunst und Dekoration (1921), S. 7.
 - 22 S. Anm. 16.
 - 23 In: Münchener Neueste Nachrichten 9. 8. 1921, zitiert nach: M. Koch (wie Anm. 6), S. 121, dort auch ausführlich zum Folgenden.
 - 24 In: Das Kunstblatt 5 (1921), S. 286.
 - 25 B. Lohkamp, „Zu einer Kunstgeografie der zwanziger Jahre in Deutschland“, in: Ausstellungskatalog Die Zwanziger Jahre im Porträt, Bonn 1976, S. 111–135, bes. 125 ff., E. Steingraber (Hg.), E. Billeter u. a., Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre, München 1979, S. 207 f., und umfassend: W. Nerdinger, „Die Kunststadt München“, in: Ausstellungskatalog Die Zwanziger Jahre in München, München (Stadtmuseum) 1979, S. 93–111.
 - 26 W. Nerdinger (wie Anm. 25), S. 104.
 - 27 Vgl. die ausführlichen Nachweise von G. Ruck in der Einleitung zur Rezeptionsgeschichte in diesem Katalog.
 - 28 D. Rouart, D. Wildenstein (wie Anm. 11), Nr. 369 und 370; s. auch den Ausstellungskatalog Manet (wie Anm. 12), Nr. 207.
 - 29 In diesem Sinne einmütig, trotz gegengerichteter ideologischer Standorte: O. M. Graf, Georg Schrimpf, Leipzig 1923 und M. Pförtner, Georg Schrimpf (Die Kunstbücher des Volkes / Kleine Reihe Band 4), Berlin 1940.
 - 30 Vgl. O. Zoff, „Max Unold“, in: Wieland 1 (1917), S. 6–7, und W. Hausenstein, Max Unold, Leipzig 1921. 1913/14 entwarf er die Mosaikdekoration im Wiesbadener Städtischen Museum, s. Dekorative Kunst XXIX, 3 (1925), S. 64 f. In Unolds Nachlaß fanden sich neben einer umfangreichen Sammlung alter Holzschnitte auch kunsthistorische Abhandlungen über mittelalterliche Mosaikkunst.
 - 31 Vgl. J. Clair, „Das Metaphysische und die Unendlichkeit“, in: Ausstellungskatalog Realismus zwischen Revolution und Reaktion 1919–1939 (Paris, Berlin 1980–1981), München 1981, S. 26–35; H. Belting, Max Beckmann, München–Berlin 1984, passim, bes. S. 26 ff., 50 ff.

Klaus Krüger



*1 Dame in Blau,
Öl/Leinw., 1913,
185×110 cm*



V *Im Biergarten*,
Öl/Leinw., 1919,
60×44 cm



VII *Blumentöpfe*,
Öl/Leinw., 1921,
50×60,5 cm



VIII Am Strand, ÖlLeinw., 1922, 50×60 cm



*X Knaben am Meer,
Öl/Leinw., 1929,
70×90 cm*



XI Pflügen im Allgäu, Öl/Leinw., 1932, 48×71,2 cm



XII Winterliche Szene, Öl/Leinw., 1937, 48×80 cm



XIII Vor dem Maskenball, Öl/Leinw., 1939, 173×137 cm



XIV Heimkehrende Fischer, Öl/Leinw., 1945, 40×50 cm



XV Flußbafen an der Adria, Öl/Hartf., 1948, 32×45 cm