

CARL HOFER



SLUB Dresden

zell1

R2018

8

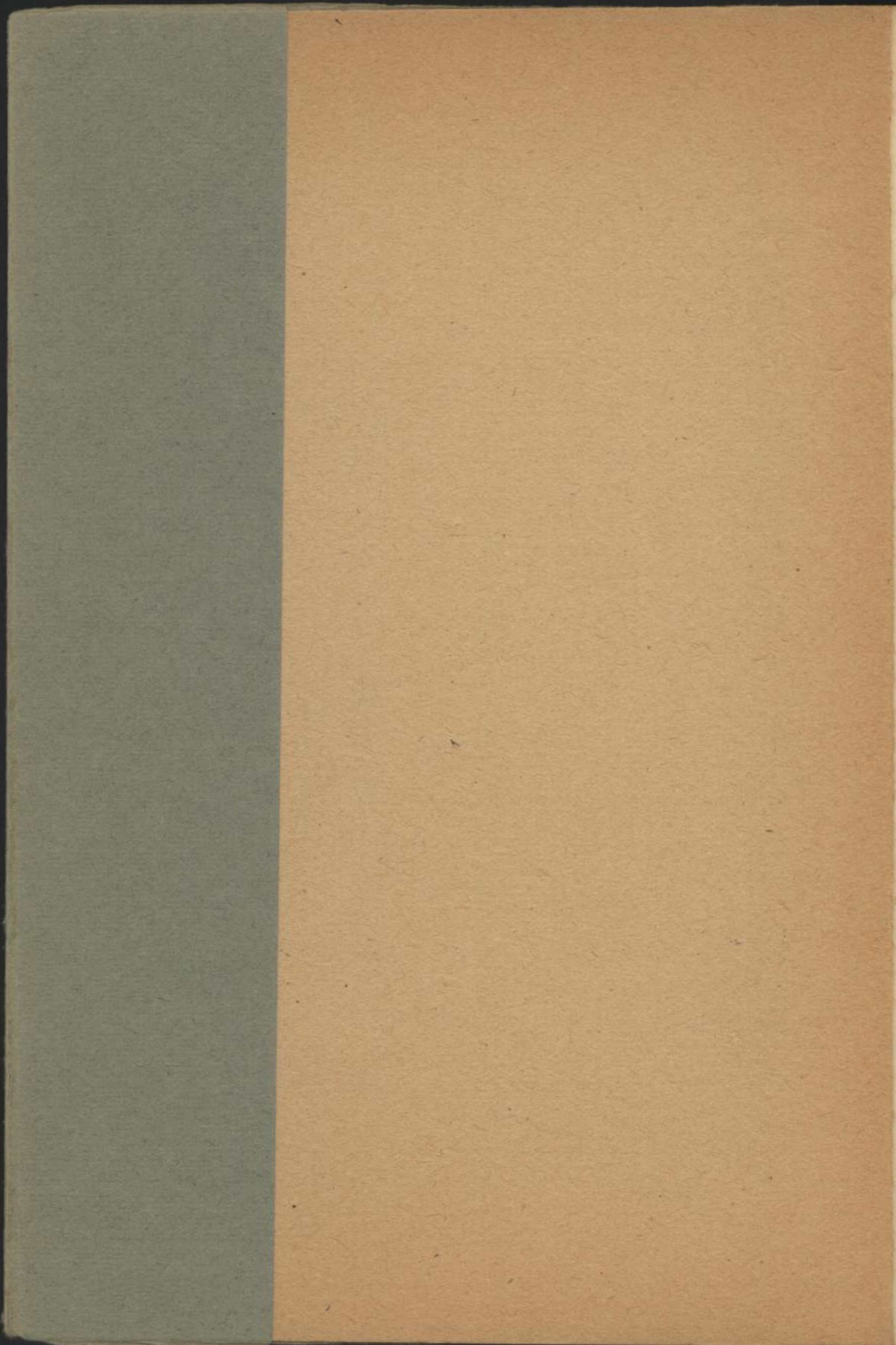
5443

m001

MAG

KUNST DER GEGENWART

I



KUNST DER GEGENWART I

HERAUSGEGEBEN VON ADOLF BEHNE

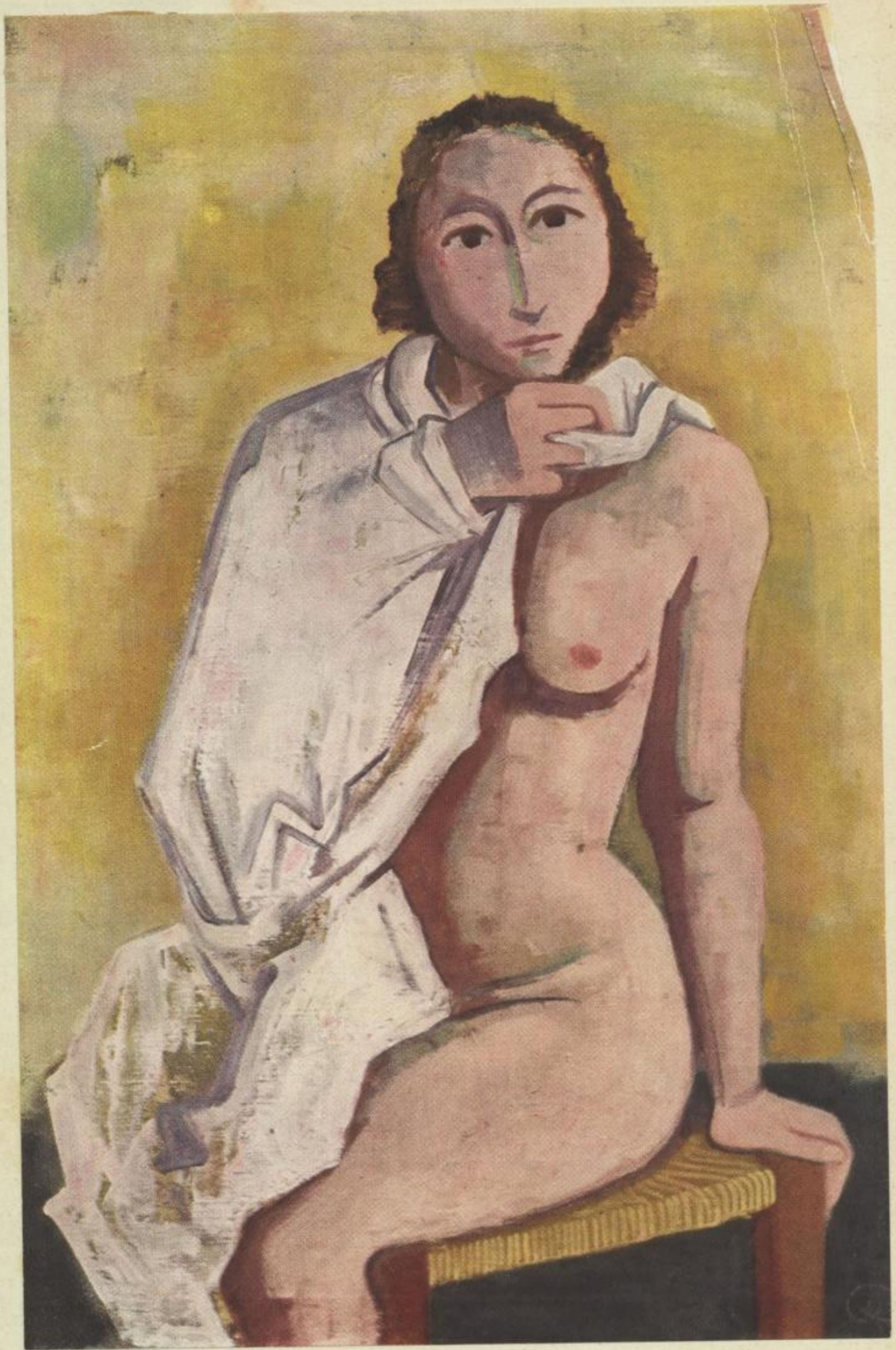
W. Tübke

Sönnerberg

Menckel B.

1. Oktober

1947.



CARL HOFER

VORWORT VON
ADOLF JANNASCH

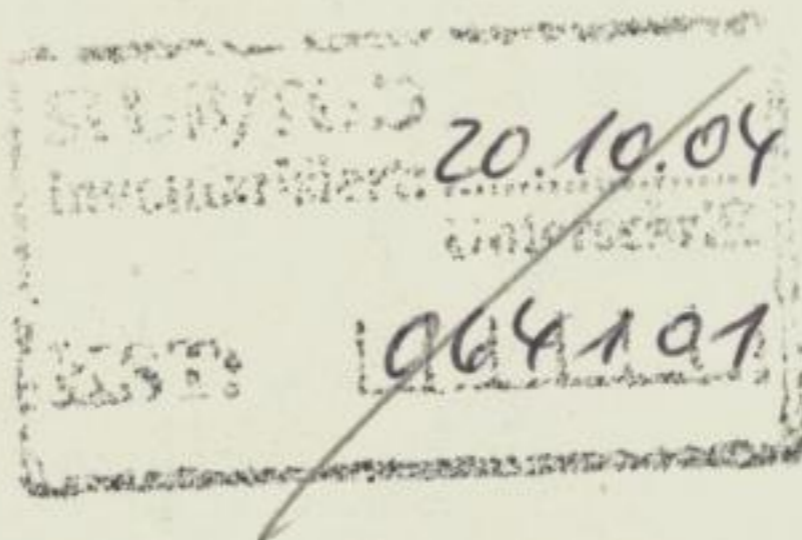
POTSDAM
BEI EDUARD STICHNOTE
MCMXLVI

zell 1 m 001 NAG NHIR 2018 8 5443

Sonderforschungsbereich 537

„Institutionalität und Geschichtlichkeit“

MIT 48 BILDERN, EINER ABBILDUNG IM TEXT,
EINEM FARBBILD UND EINER UMSCHLAGZEICHNUNG



Reg.-Nr. 10 / G. 2506

G 2004.6.0071.01
2004 8 002018

DER LEBENSGANG

In Karlsruhe wird Carl Hofer als Sohn eines Militärmusikers am 11. Oktober 1878 geboren. Noch im gleichen Jahr stirbt der Vater. Hofer hat eine harte Jugend durchzumachen und wird mit 18 Jahren durch Vermittlung des Grafen Leopold von Kalkreuth an der Akademie seiner Vaterstadt als Kunstschüler aufgenommen. Der erste Lehrer ist Robert Poetzelberger. Die großen Eindrücke dieser Akademiezeit, in der Hofer keine Malklasse besucht, sind Thoma, der Landsmann und Altmeister, und der große malerische Poet und Romantiker Böcklin. Einige wenige, bald vernichtete phantastische Bilder entstehen in Paris, wohin Hofer 1900 für ein Jahr geht. „Um Kunst hab ich mich da nicht viel gekümmert“, schreibt Hofer selbst. Nach Karlsruhe zurückgekehrt wird er Atelierschüler bei dem verehrten Hans Thoma, unter dessen milder Führung er 1902 seine Lehrjahre beendet. Er freundet sich dort mit dem drei Jahr älteren E. R. Weiß an. 1902 entstehen eine Radierung, ein klassischer weiblicher Rückenakt von schöner Harmonie und Illustrationen zu dem Kinderbuch „Rumpumpel“ von Paula Dehmel. Als Kalkreuth und Poetzelberger 1902 an die Stuttgarter Akademie gehen, folgt Hofer zusammen mit E. R. Weiß. Diese Zwischenzeit ist aber nur kurz. Hofer heiratet und fährt noch im gleichen Jahr nach Rom. Er verdankt diesen Aufenthalt Dr. Theodor Reinhart aus Winterthur, dessen Bekanntschaft er einige Jahre zuvor macht. Reinhart erkennt früh die Begabung Hofers und gewährleistet ihm für die nächsten Jahre eine freie sorglose Entwicklung. Fünf Jahre bleibt Hofer in Rom, eine glückliche Zeit freien Künstlerlebens, in der die ersten wichtigen Gemälde entstehen. Er arbeitet dort in Ateliergemeinschaft mit dem Bildhauer Hermann Haller zusammen.

Schon 1905 malt er ein Thema, das ihn sein ganzes Leben nicht verläßt, das Mädchen am Fenster. Die römische Periode von 1903 bis 1908 ist erfüllt von zarten Aktbildern, schönen Mädchen- und Frauenkörpern in gegenseitiger Anlehnung, im Übergreifen der betonten Form, die sich klar vom hellen Hintergrund abhebt. Ein Neu-Römertum klassischer Haltung steht an Hofers Anfang, dicht bei Hans von Marées und nahe der körperhaften Größe der Antike. Auch Haller geht es um die gleichen Probleme. Das schönste Bild aus dieser Zeit ist wohl das schlichte und herbe Mädchenbildnis von 1907 mit dem dunklen Umriß des Haares und dem gesenkten, nach innen gerichteten Blick. 1906 veranstaltet Harry Graf Kessler die erste aufsehenerregende Ausstellung Hoferscher Bilder in Weimar. 1908 zieht Hofer nach Paris, um dort an Cézannes kräftiger Linearstruktur zu lernen und weiter an sich zu arbeiten. Reinhart ermöglicht ihm zwei Reisen nach Indien — 1909 und 1911 —, wo er an der Malabarküste in einem indischen Bungalow lebt und tiefste Eindrücke empfängt: Schau heiligster Geheimnisse und schöner Menschen, Versenkung in eine ungeahnte Glut der Farben, in die Mystik der Tempel. Die Indienmappe und spätere Gemälde legen davon Zeugnis ab.

In Paris bleibt Hofer bis 1913. Er taucht in neue spätimpressionistische Bewegtheit und fließende Unruhe. Überschlankte Gestalten geistern vorüber als Nachklang aus Indien. Schwingende Linien fließen an zierlichen schmiegsamen Körpern auf und ab. Fahnen wehen in der Luft. 1913 siedelt Hofer nach Berlin über und nach einem Jahr ungeheurer Produktivität findet die erste große Hofer-Ausstellung bei Paul Cassirer 1914 statt. Dort sieht man auch das Familienbild: Hofer mit seiner Frau und den beiden Kindern, umgeben von vielen Bildern schlanker Mädchenfiguren. Gewaltsam unterbricht der Krieg für Jahre jede Arbeit.

Im August 1914 wird Hofer in dem Badeort Ambleteuse bei Boulogne gefangen genommen, als Zivilgefangener interniert und nach über drei Jahren zermürender Haft durch die Bemühungen Reinharts 1917 als Austauschgefangener nach Zürich freigelassen, wo er wieder zu malen anfängt.

Nach dem Ende des Weltkriegs, noch 1918, kehrt Hofer nach Berlin zurück. 1919 ist das Jahr der Wende. Hofer entwickelt seinen expressiven, persönlichen Stil, den er auch in dem ersten Monumentalauftrag, einem Fresko „Einsturz der Mauern von Jericho“ für den Seitenraum der Stettiner Kunsthalle bestätigt. Zu der geplanten Ausmalung der großen Kuppel kommt es leider nicht.

Nachtgestalten, Masken im Walde, schlafende Menschen, Kahnfahrt sind die Themen dieser entscheidenden Phase. Der endgültige Stil Hofers ist plötzlich, wie über Nacht fertig und abgeschlossen. Hofer tritt neben die andern, schon lange vollendeten, kühnen Expressionisten. Bald steht er mitten im Kampf um die moderne Malerei. Jetzt reift sein Werk langsam weiter, ruhiger, runder, großzügiger werdend, in stetigem Gleichmaß und nie erlahmender Schaffenskraft. 1924 folgt eine große Ausstellung bei Alfred Flechtheim. 1925 entstehen die ersten Tessinlandschaften. 1928 gibt die umfassende Hofer-Ausstellung in der Berliner Sezession, die auch in seiner süddeutschen Heimat in der Mannheimer Kunsthalle gezeigt wird, eine vollgültige Übersicht über das bisherige Werk des Fünfzigjährigen. Hofer ist eine anerkannte Potenz der europäischen Malerei geworden und steht mit seinem imponierenden Werk zum erstenmal vor der breiten Öffentlichkeit. Es ist ein entscheidendes Kunstereignis.

Nur ein einziges Mal durchbricht Hofer die klare Linie, die von 1919 bis heute sein Werk so konsequent und großartig erscheinen läßt: 1930-31 betritt er kühn das Gebiet der gegenstandslosen

Malerei. Er selbst begründet im Vorwort zu der Ausstellung bei Alfred Flechtheim 1931 diese Wandlung. Auch hier ist Hofer ein Später. Wie viele gingen vor ihm diesen Weg von Marc bis zu Picasso, von Kandinsky bis Klee. „Der Grad der Neuheit bedeutet für mich noch keine Qualität“, sagt Hofer selbst. Es bleibt ein Versuch. Mit den Gemälden „Die Wächter“, „Kahnfahrt“ und „Arbeitslose“ kehrt er 1932 wieder zu seinem Stil zurück.

1933 setzt das Verhängnis des Hitlerstaates ein. Hofer versucht mehrfach in dieser Zeit der grauenhaften Wende beschwörend für die Freiheit des Künstlers einzutreten. Er wird böse angegriffen. Es beginnen furchtbare Jahre. 1934 und noch einmal 1937 kann Hofer bei Nierendorf ausstellen. 1934 erhält er den 1. Preis des Carnegie-Instituts für sein Gemälde „Im Wind“. Wir erleben die groteske Situation: das Ausland erkennt Hofer an, sein eignes Land erklärt ihn für entartet und verjagt ihn von seinem Lehramt an der Akademie. Er zieht sich wie so viele in die Einsamkeit des Ateliers zurück und arbeitet. Kompromißlos wie immer. Dort stapeln sich die Bilder, bis in der furchtbaren Nacht vom 1.-2. März 1943 das Werk von Jahren in Flammen aufgeht. Aber er hält durch. Er malt die verlorenen Bilder aus frischen Impulsen noch einmal. Als Berlin aus dem Grauen des Krieges erwacht, steht Hofer wieder da, bereit, die schwere Bürde eines Direktors der neuen Hochschule für bildende Künste auf sich zu nehmen. Von nun an ist er aus dem Aufbau Berlins nicht mehr wegzudenken. Sein Beispiel spornt die Jungen, die Lehrer an. Auf den Kunstaussstellungen stehen seine Bilder im Mittelpunkt. Er arbeitet im „Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands“ an führender Stelle. Mit aller Energie setzt er sich im Kampf um die Gestaltung der neuen Kunst ein. Endlich kommt auch der Augenblick, wo das



Hauptwerk der letzten Jahre in einer neuen großen Hofer-Ausstellung geschlossen vor die Öffentlichkeit tritt, um zu beweisen, daß Hofer sich treu blieb.

DAS WERK

Später als die andern Expressionisten findet Hofer seinen persönlichen Stil. Langsam reifend, steigt er erst 1919 zu seiner Höhe. Länger als die Weggenossen hält er an diesem Stil fest, immer wach und produktiv, die eigene Wesenheit bewahrend. Heute steht er wie ein Turm in der Reihe der gewandelten, naturnahen Expressionisten.

Immer weiter arbeitet er an diesem Hofer-Stil, der so unverkennbar ist. Sein Expressionismus ist nicht überlebt oder veraltet oder hartnäckige Spätphase, denn die Werke der letzten Jahre haben fast etwas Klassisches erhalten. Hofer selbst rechnet sich nicht zu den Expressionisten. Er versteht unter Expressionismus ausschließlich die von der Dresdener „Brücke“ ausgehende deutsche Sondergruppe, die die gesteigerte Farbe entdeckte und seelische Tiefendimensionen durchmaß, ohne eine geschlossene Formung zu erstreben. Im Allgemeinen faßt man jedoch unter Expressionismus die ganze über das Naturvorbild hinausstrebende auf Verinnerlichung oder Steigerung gerichtete moderne Malerei seit etwa 1905 zusammen und unter dieser Voraussetzung müssen wir auch Hofer zum Expressionismus zählen. Hofer war vielen Einflüssen zugänglich und stark genug, Großes zu erleben und aufzusaugen, um es dann umzugießen in die ihm gemäße Form. Die Berührungen sind zahlreich. In der Frühzeit Marées, Böcklin, Thoma, später Cézanne und Auseinandersetzungen mit der modernen Malerei. Ein interessanter Fall

unbekümmerter Aufnahmebereitschaft und genialer Verarbeitung. Wie das Licht durch ein Prisma geht, so sieht Hofer durch fremde Erlebnisse hindurch. Seine künstlerische Substanz bleibt unberührt. Nie lehnt er sich an.

Hofer ist durch und durch Maler. Er zeichnet selten, meist sind es Skizzen für Gemälde. Von den graphischen Techniken bevorzugt er deshalb die ins Malerische gehende Lithographie. Die Zeichnungen sind bei aller Vollkommenheit Nebenwerk. Seine Gemälde bereitet er meist in Kompositionsskizzen und kleinformatigen, höchst aparten farbigen Ölstudien vor. Dabei hält er sich ganz fern von „malerischer“ Bewegtheit.

Kompositionen, die Hofer besonders beschäftigen, lassen ihn nicht wieder los. Wir kennen von vielen Bildern zwei, drei, ein halbes Dutzend und mehr Varianten. Aus leisen Verschiebungen und Veränderungen kristallisiert sich allmählich im Laufe der Jahre ein Thema heraus. Bei mehrfigurigen Kompositionen läßt er einige Nebenfiguren fort, fügt neue hinzu, mildert die Schärfe der Gesichter oder steigert sie. Wie ein Musiker schreibt er Variationen über ein Thema, läßt es ausreifen, bis er es ganz und endgültig aus seiner Arbeit entläßt. Dazu gehört das Mädchen am Fenster, die große Tischgesellschaft, die Kahnfahrt, das Mädchen mit dem Grammophon, die Kartenspieler, das Mädchen mit dem Kamm. Es ist keine Armut an neuen Einfällen, sondern die Durchprüfung und Siebung eines ihm besonders vertrauten Vorwurfs. Ein ausgeprägtes Bildgedächtnis ermöglicht ihm diese Neufassungen. Als er 1943 das Werk bitterer, einsamer Jahre verliert, malt er die verbrannten Bilder nach Photographien neu. Er ist gewohnt zu wiederholen, noch einmal zu gestalten. So rettet Hofer seine Bildideen für die kommenden Museen.

Hofer hat ein besonderes Gefühl für die kompositionelle Struktur und die farbige Abstimmungsskala eines Gemäldes. Er ist ein

großer Formtaktiker. Mit intuitiver Sicherheit baut er seine Bilder aus wenigen bestimmenden Linien und Umrissen auf. Er vereinfacht das Komplizierte und reduziert eine Bildidee auf die kontrapunktischen Gegensätze. Zwei oder drei Figuren zu verschmelzen, zu verspannen, zu verklammern, zusammenzubauen wie ein Handwerker, wie ein heimlicher Architekt — Hofer ist einer der stärksten Baumeister des Expressionismus — das zu beobachten, führt in die Werkstatt und in die Tiefe der Bilder. Diese Architektonik steht als heimliches Gerüst hinter den fruchtbaren Bildideen, die Hofer Jahr für Jahr ausführt, so bei den „Drei Hirten“, von denen der mittlere seine Sichel wie einen Mond vor den dunklen Glanz des Himmels hebt. Dazu gehören die monumental Gestalten der beiden Wächter in den Ruinen, Rücken an Rücken, die hohe Gestalt des Wanderers, der bei Morgen-grauen die Fackel löscht, oder die stymphalischen Vögel. Ebenso sicher und einfach wählt er die Skala der Farbtöne und hält diese Akkorde durch bis zur Beendigung. Zwei Kontrastfarben oder ein Nest von Bunttönen wie in der Kahnfahrt oder dem Maskenball, dann wieder ein Hauptton und wenige Nebentöne, ein paar Blumen als Belebung grauer Grundfarben. Hofer hat eine eigene, höchst persönliche Tonalität der Farbakzente und findet immer neue Nuancen und überraschende Wirkungen. Ein hellgetöntes Gewand, ein blauer Turban, eine grüne Fahne, eine Badekappe genügen als Leuchtpunkte der Bilder. Seine Gestalten werden in breit hingestrichene, traumhafte Nebentöne eingebettet. In den Hintergründen kehren die Figuren oft noch einmal wieder. Kleine Sinfonien in den Ecken, den Tiefenzonen, auf den Körpern, verraten das malerische Können Hofers oft am unmittelbarsten. Stärkste Eindrücke verdankt er Indien. Hier sog er aus der mystischen Glut tropischer Nächte die geheimnisvolle Symbolik

und dunkle Intensität einer fernen Welt in sich hinein, um sie nie zu vergessen, sie immer wieder zurückzustrahlen.

Die Organisation der Komposition, die Methode der Selbstkritik, wie sie Hofer übt, werden bewußt und kalt genannt. Die Franzosen und Italiener haben immer schon kaltblütige Berechnung und Formklarheit in ihre größten Werke gebracht. Leonardo hat sie ebenso geübt wie Poussin. Das Ergebnis ist das Wesentliche, nicht der Weg, den man dahin geht. Hofer malt völlig impulsiv und bedenkenlos. Während der Arbeit ist er ganz unbewußt und kritiklos. Hinterher erst setzt seine scharfe Selbstkritik ein, die dann oft bis zur Zerstörung des „mißlungenen“ Bildes führt.

Hofer vereinfacht die Formen, die Bewegungen, die Gesichtszüge. Das ist das Expressive. Keine naturalistische Durchzeichnung, auch keine Zertrümmerung, sondern Konzentration in geschlossenen Formen. Daher die weiten dunklen Augenringe, die gewaltigen Hakennasen, der Riesenmund des rufenden Mannes, die maskenhaften Profile, die starren Verzerrungen der Spukgestalten, eine herbe Welt. Mit solchen Steigerungen bannt er seine Figuren. Die Wilderer halten lauend inne, die Synkopen der Jazzkapelle erstarren zum Zeitdokument, werden gefrorene Musik, die Tanzgirls des Nachtkabarets bleiben wie Zauberpuppen in der Parallelität ihres Rhythmus, die Arbeitslosen von 1932 recken ihre trostlosen Profile des Grauens in die kühle Luft. Selbst dramatische Szenen werden in den Zustand der Ruhe gewandelt. So entstehen Zeitbilder von göltiger erschütternder Symbolik, heiß erlebt und verdichtet zu gesteigerter Form. Das ist Hofers Expressionismus. Eine fast östliche Ruhe liegt über diesen Bildern.

Von vielen Laien wird Hofer abgelehnt. Die Häßlichkeit der Gestalten ist der unüberwindliche Punkt. Aber gerade diese ist

notwendig. Ohne sie könnte Hofer die Dämonie des Lebens nicht gestalten. Die Schreckensvision des Totentanzes, die spukhaften Geisterfiguren, die Maskengespenster, die Lemuren aus Faust II. Teil, Kain, der sich in roher Urkraft auf Abel stürzt, sie verlangen diese „Häßlichkeit“. Hofer erspart uns nicht die furchtbare Zerrissenheit tragischer Größe und menschlicher Vernichtung. Die Gliederpuppe steht neben dem Gerippe. Die Eier des Fressers, die Angst der Kreatur sind grelle Blitze aus der Welt des Abgründigen, der luziferischen Bereiche. Solch eine Kunst hat es schwer gegenüber der Konkurrenz des Belanglosen oder gar des Schönen und Süßlichen und des glatten Naturalismus. Hofer kennt keine Kompromisse dem Publikum gegenüber. Er muß so malen. Von hier aus verstehen wir erst den Skeptizismus Hofers dem Laien und seinen Forderungen gegenüber. Er ist kein Reaktionär, im Gegenteil, er ist ein Kühner, ein Neulandfahrer, aber er hat den tiefen Glauben, daß die große Kunst nur wenigen Zeitgenossen wirklich verständlich ist, daß der Künstler seiner Generation vorausseilt, daß die Kluft zwischen Künstler und Publikum selten zu überbrücken ist. So weht eine große Einsamkeit um diesen verschlossenen Menschen, der ohne sich umzusehen seinen Weg geht. Bildvisionen treiben ihn mitten in das Grauen der Zeit noch bevor die Katastrophe eintritt. 1928 malt er die „schwarzen Zimmer“, Vorahnung des Zustandes der Wirrnis in der Welt, die für Jahre einem Irrenhaus mit dem großen Trommler gleichen sollte. Hofer, der vorher nie einen Bombenkrater sah, stellt 1937 eine entsetzliche Kraterstadt vor uns hin. Er transponiert den alt-chaldäischen Mythos der Schwarzmondnächte – kosmische Vision von Gefahrennächten durchsetzt mit Erinnerungen an totale Mondfinsternisse – in die heutige Zeit. So entsteht auch sein Totentanz als Symbol der Abgründe des Hitlerkrieges, die Frau in den Ruinen von 1945, die nordische

Walpurgisnacht, Tanz der Schemen und Gespenster, Spuk der Maskeraden einer zerrissenen Menschheit.

Aber ebenso groß wenn nicht größer ist die sonnige Gegenseite, die glückliche Welt der Mädchen, der Blumen und Stilleben, der Tessinlandschaften, die vegetative Ruhe seiner schlanken Gestalten. Hier ist er glücklich und unbeschwert, voll Sinnenlust und Freude am Geschöpf. Alle kennen diese biegsamen Wesen, allein bei der Toilette, Mädchen am Fenster, im Bad, junge Linien, knospenhafte Wesen in herber Frühe. Körper umflossen von Gewändern, halbnackt, leise und versonnen einer Beschäftigung hingegeben, beschlossen in einem besonderen Kreis, eingefangen in die ruhige Harmonie einfacher Komposition. Das Problem der Form wird hier verteilt, verschenkt, gelöst. Ruhende Paare in sanfter Dehnung der Glieder, Liebespaare in der Umklammerung der Arme und Hände. Von diesen Körpern geht sein Weg aus, weitet sich in der sonnigen Fülle und Harmonie Roms und reift allmählich zu den klassischen Mädchenbildern der Spätzeit: blumenhafte Körper, tiefe Augen mit den Gluten Indiens, mit den unergründlichen Geheimnissen des Lebens.

Dicht daneben stehen die Stilleben. Die weiche Haut der Pfirsiche, Sonnenblumen, bunte Sträuße, Birnen in Körbchen, malerisch köstlich ausgebreitet, an Manetsche Qualität gemahnend, unbeschwerte Erholung in der Arbeit an den großen Bildern. Dazwischen aus Kannen und Töpfen gebaute Ansammlungen von Malgerät, strenger in der Struktur.

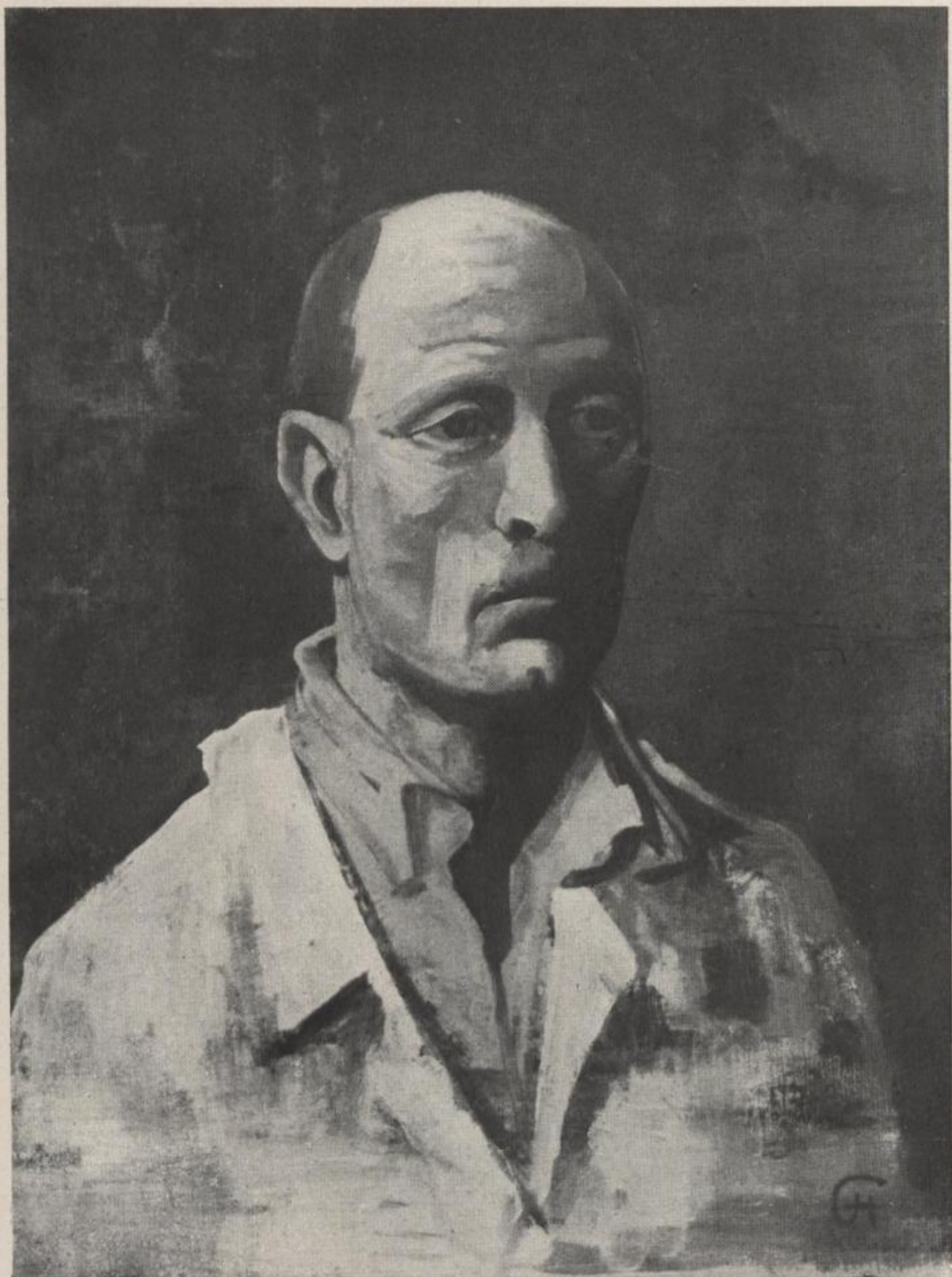
Der gleichen Welt wie die Stilleben gehören auch die Landschaften an. Immer wieder das Tessin mit zarten Bergkonturen, mit kubischen Häusergruppen südlicher Klarheit, mit ragenden Glockentürmchen getaucht in violette Dämmerung oder hingehauchte Weichheiten des klaren Lichts: Tagebuch der Reisen,

Oasen der kaum bekannten verträumten Ortschaften um den Luganer See, Muzzano, Caslano, Breganzona, Carrabbia, Carona, gleich den Stilleben malerische Kostbarkeiten, fast ohne expressive Steigerung, nur als ein Stück heller Natur gestaltet.

Die Grundnatur Hofers ist beharrend, ruhig und statisch. Aus ihr kommt das Zustandhafte seiner Bilder, die Schilderung der Menschen, die kompositionelle Kraft.

Die schönste Gabe ist die Fülle seiner Visionen, das Aufblühen der schlanken Gestalten, die archaischen Zartheiten seiner Mädchenfiguren, das Halbverträumte ruhender Paare.

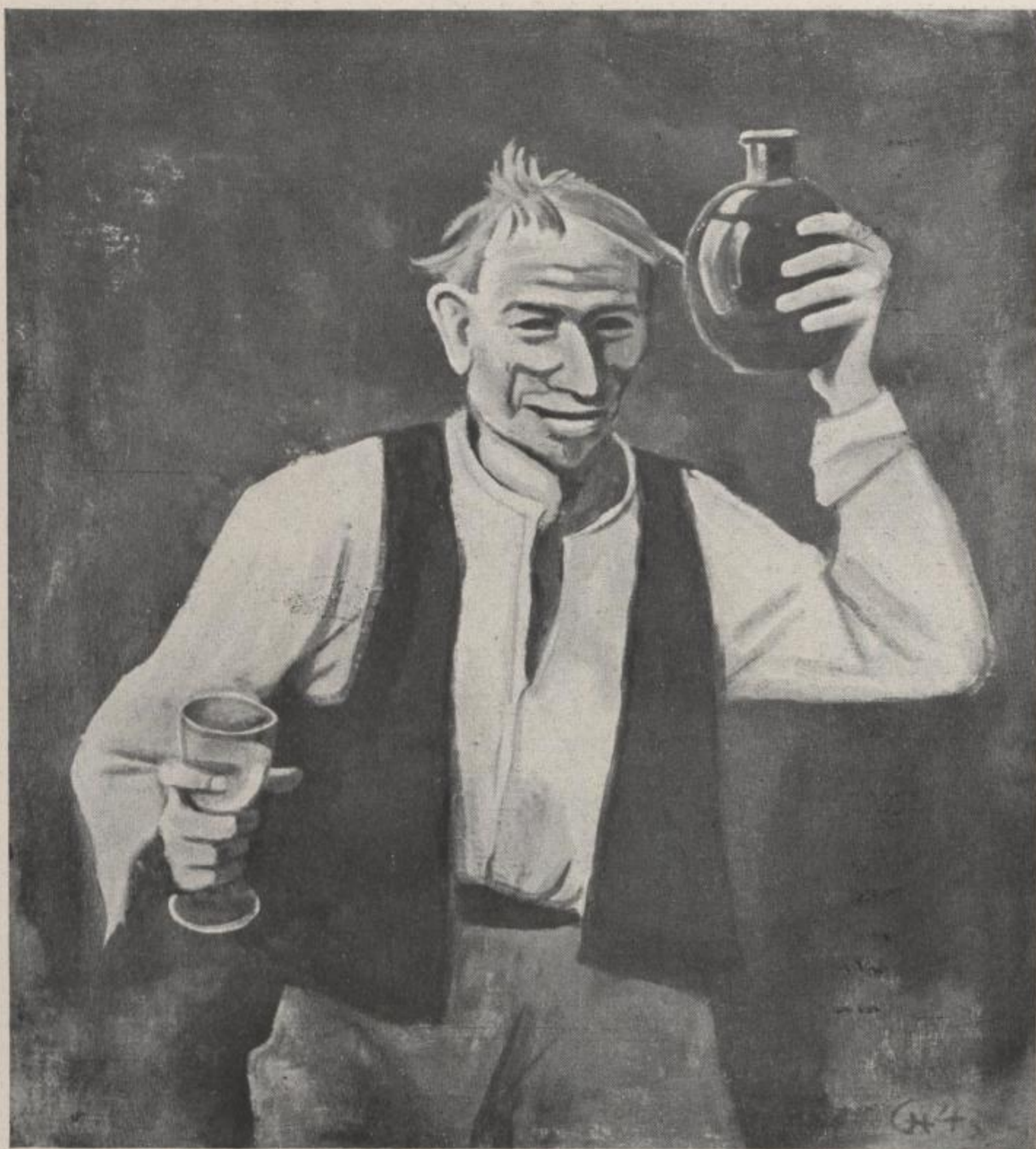
Die Vollendung kommt aus der Welt der Musik, der Akkorde, aus der Verteilung weniger Haupttöne, denen sich die Nebenlinien anschmiegen. Das Durchhalten eines Begonnenen ist Hofers Stärke. Er bleibt in der Tonart. In seinen starken Bildern glückt ihm die Einheit von Komposition und Farbwahl. Trotz aller Herbheit strebt er im tiefsten Grunde zur klassischen Form, zur Abrundung und Harmonie. Er hat romanische, Goethische, ja antike Züge. Von Marées geht der Weg aus, bei dem ruhigen Körper wird er enden. Angeborenes zuchtvoll gesteigertes Formgefühl in einer für deutsches Wesen seltenen Klarheit, ist sein Wegweiser. Deshalb ist er ein großer Lehrer, auch ohne zu lehren. Er gehört zu den wenigen, die das letzte Geheimnis der reinen Gestaltung erfahren haben.



1. SELBSTBILDNIS UM 1932



2. FRAU, SICH WASCHEND 1940



3. DER TRINKER 1943



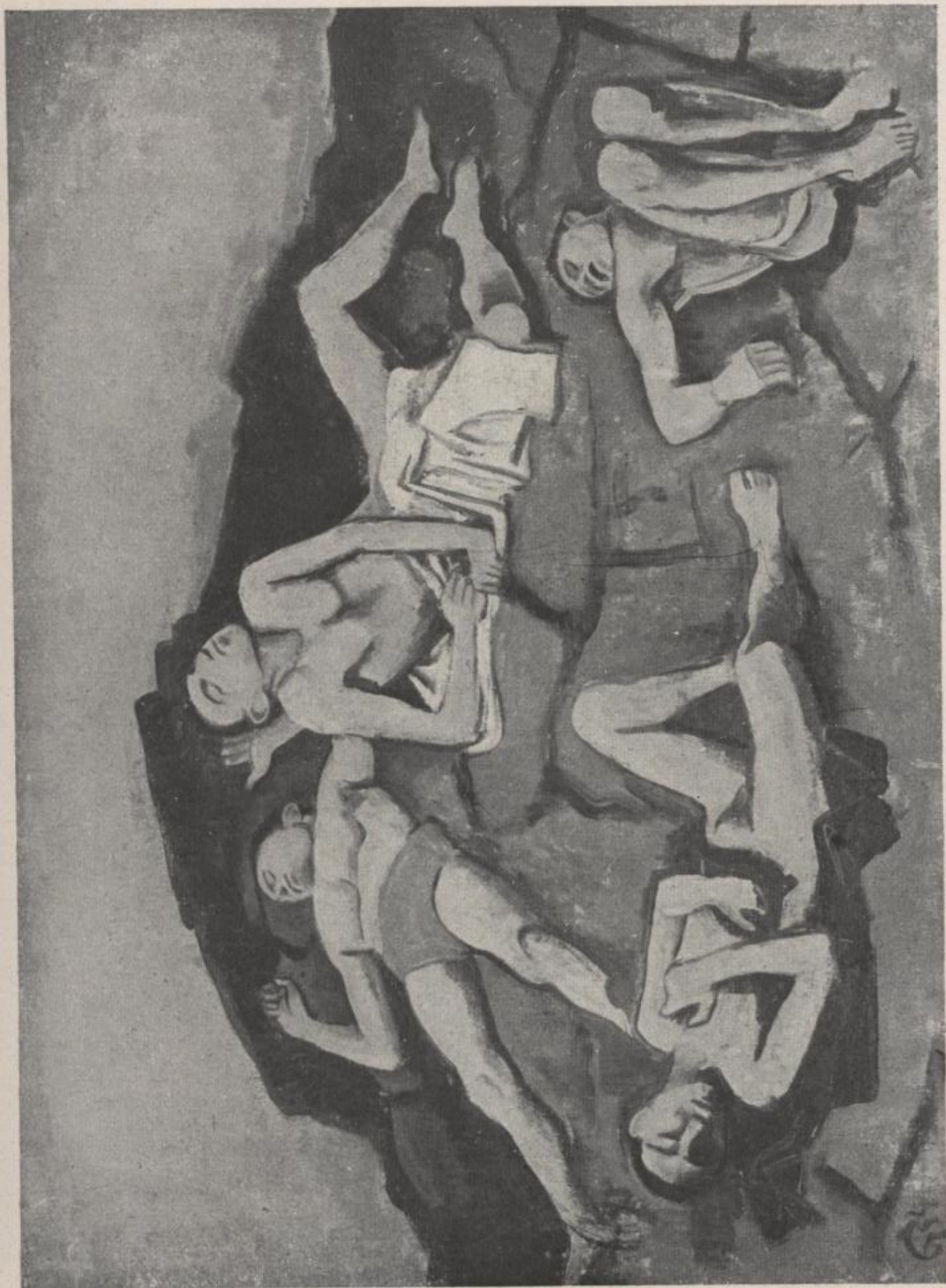
4. MANN UND MÄDCHEN 1939



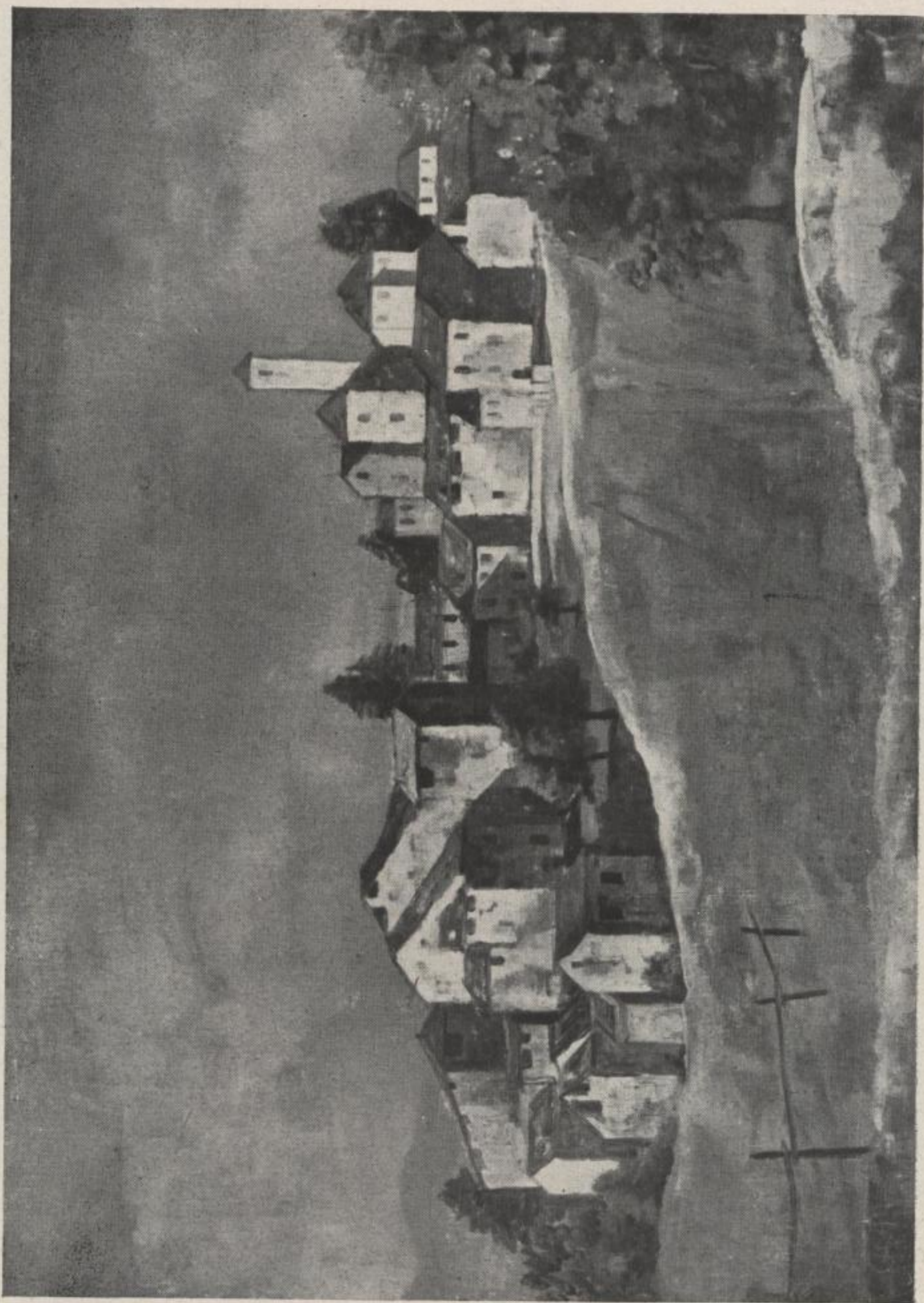
5. MANN VOR DEM SPIEGEL 1942



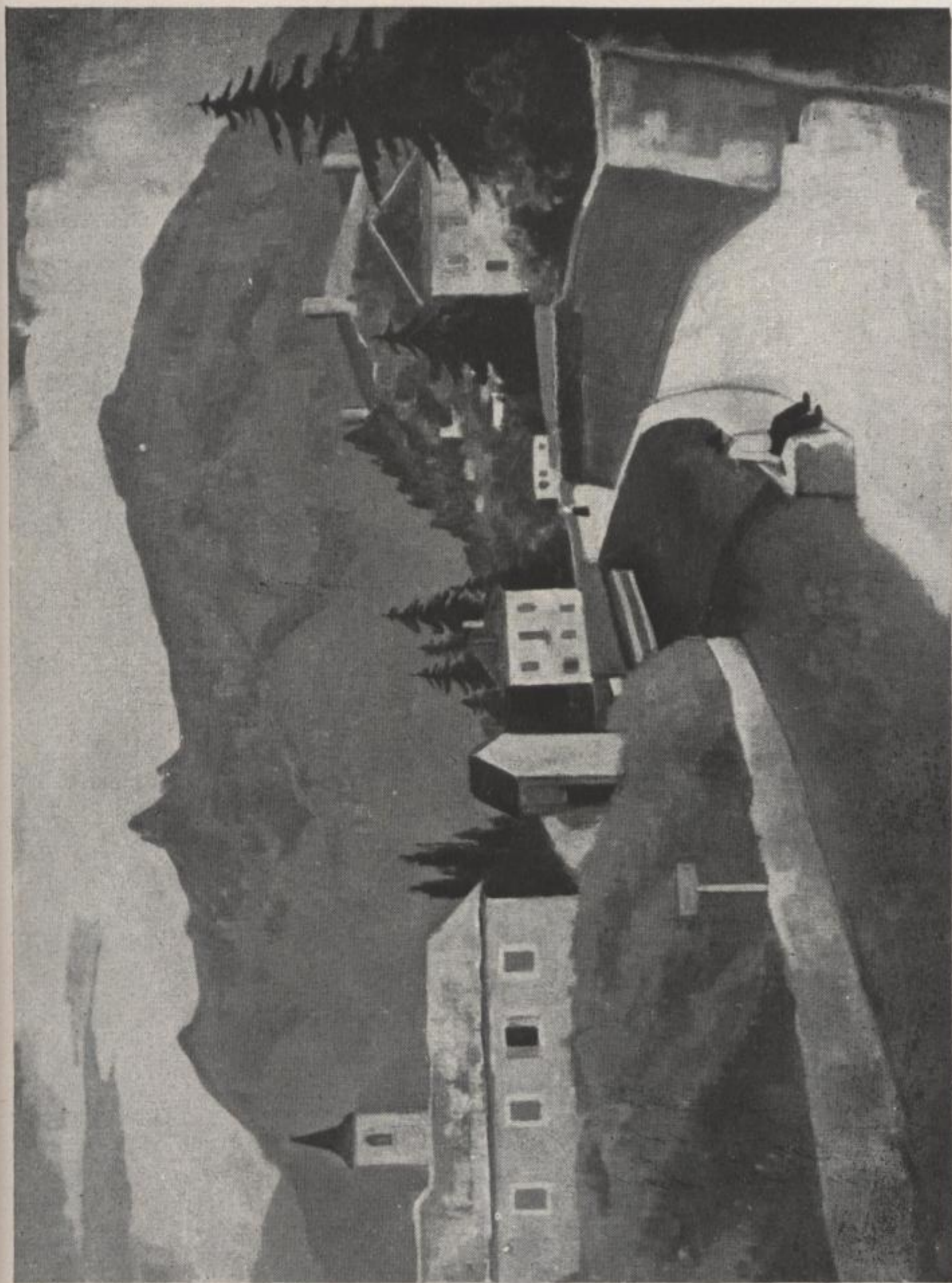
6. STÜRMISCHES MEER 1934 VERBRANNT



7. HITZE 1934 ERSTE FASSUNG VERBRANNT



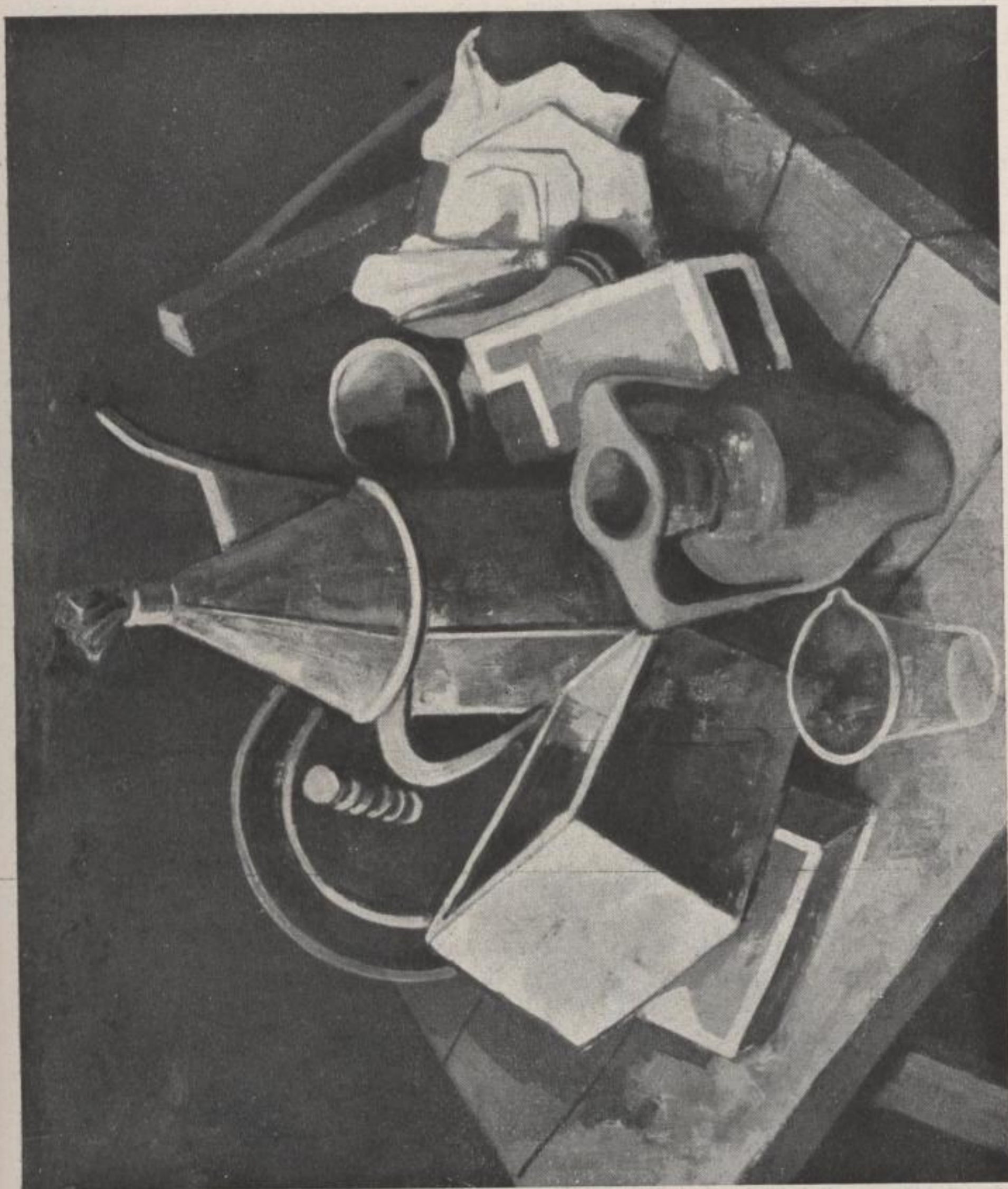
8. BREGANZONA 1941



9. VOR BELLINZONA 1941



10. AMBRI PIOTTA (IM TESSIN) 1941



11. STILLEBEN MIT KANNE 1946 ERSTE FASSUNG UM 1928



12. ALARM 1945



13. DIE WÄCHTER 1931 VERBRANNT



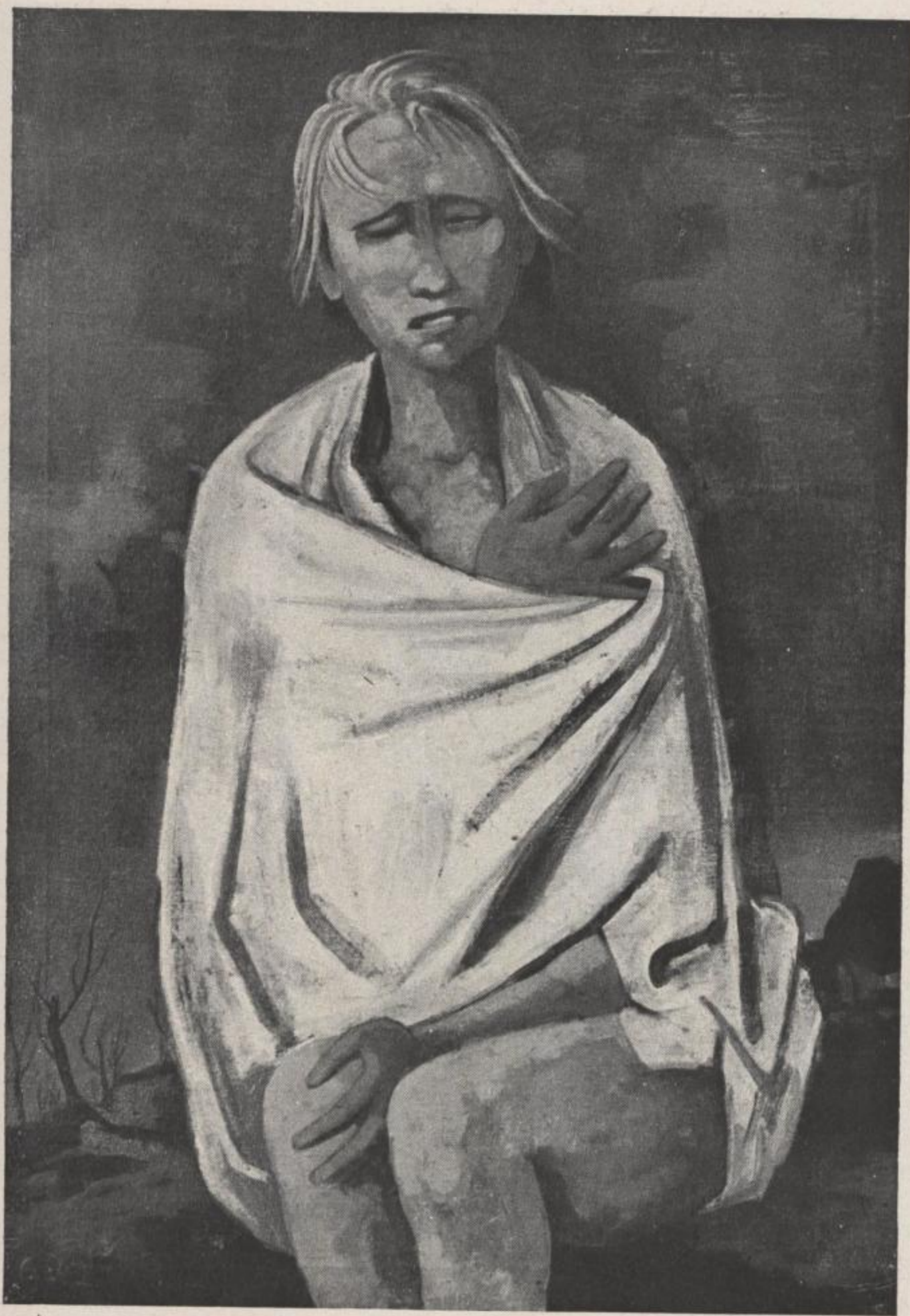
14. MÄDCHENKOPF 1942



15. JUNGE MIT MASKE 1946



16. STEHENDE MIT TUCH 1938



17. FRIERENDE 1942



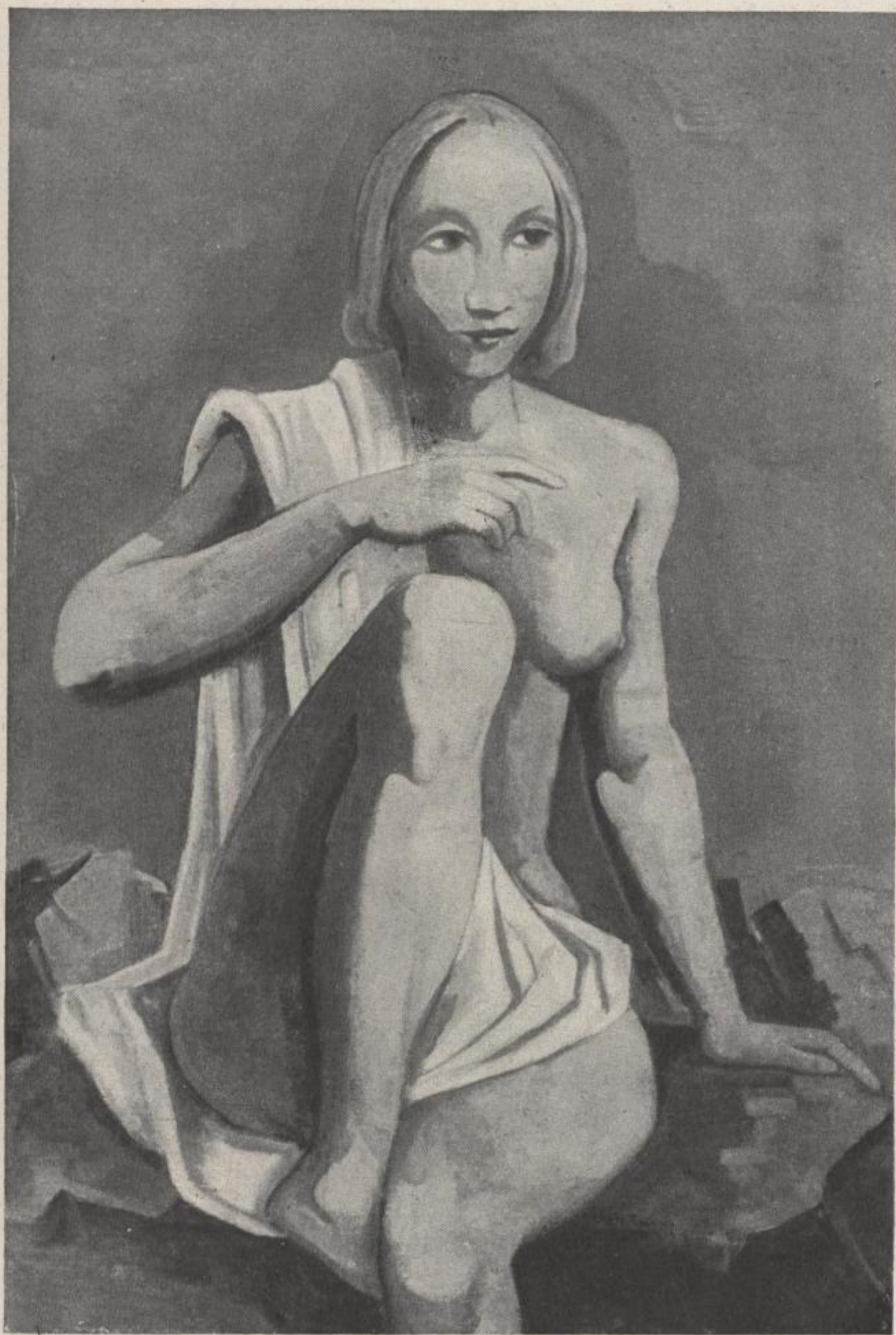
18. DIE EISHEILIGEN 1943



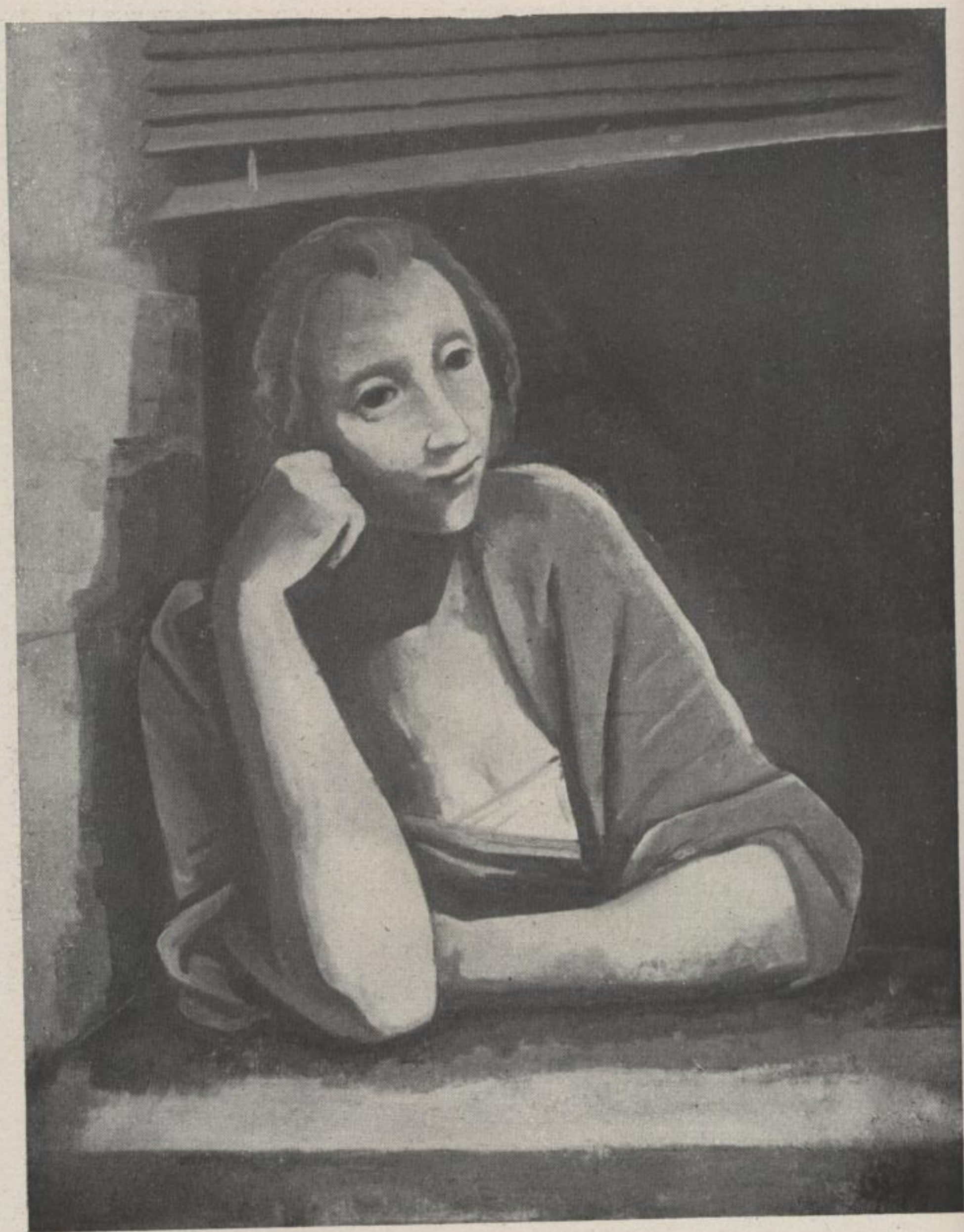
19. AUF DEM HÜGEL VERBRANNT



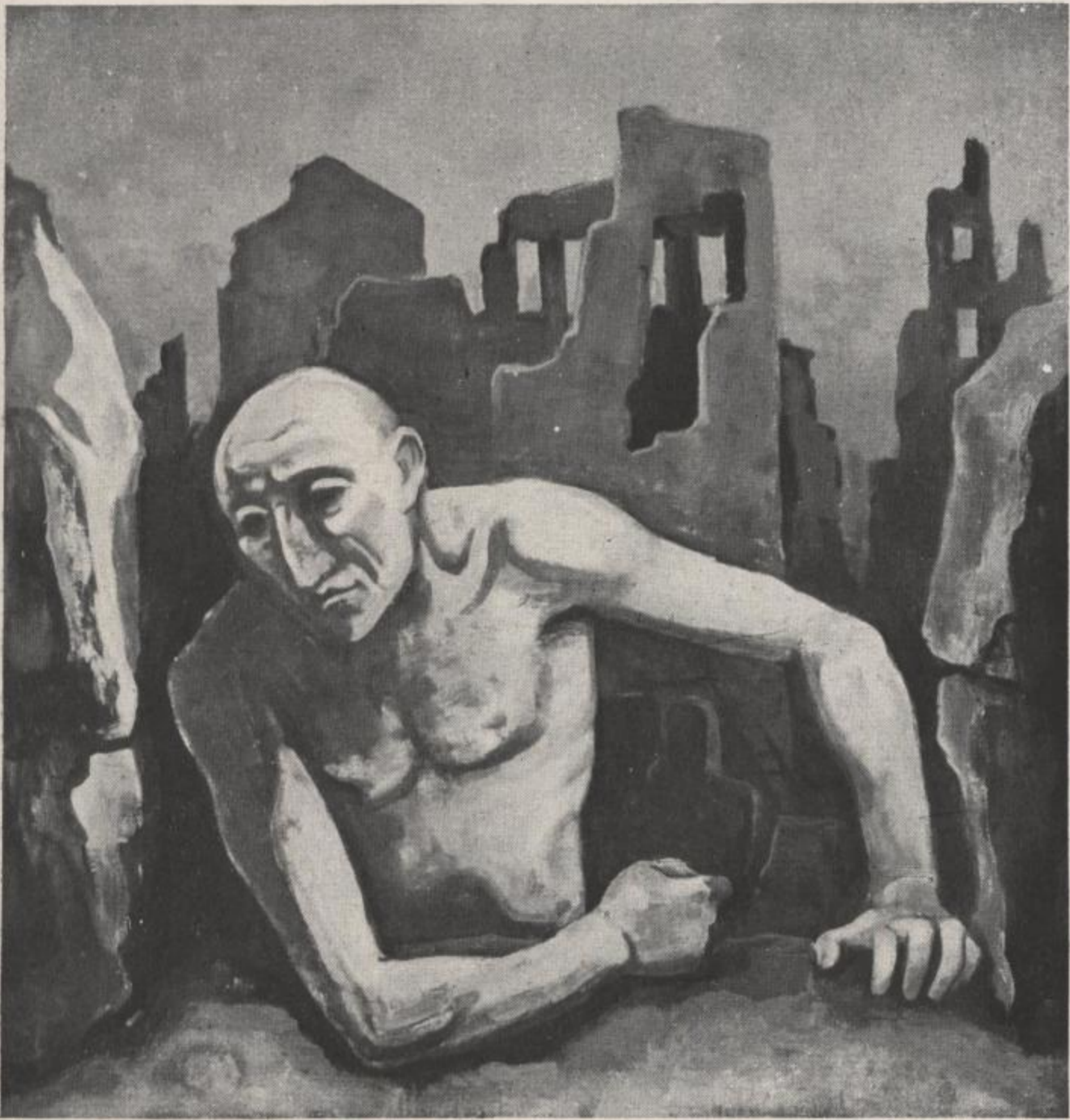
20. FÜNF FIGUREN IM RAUM 1942



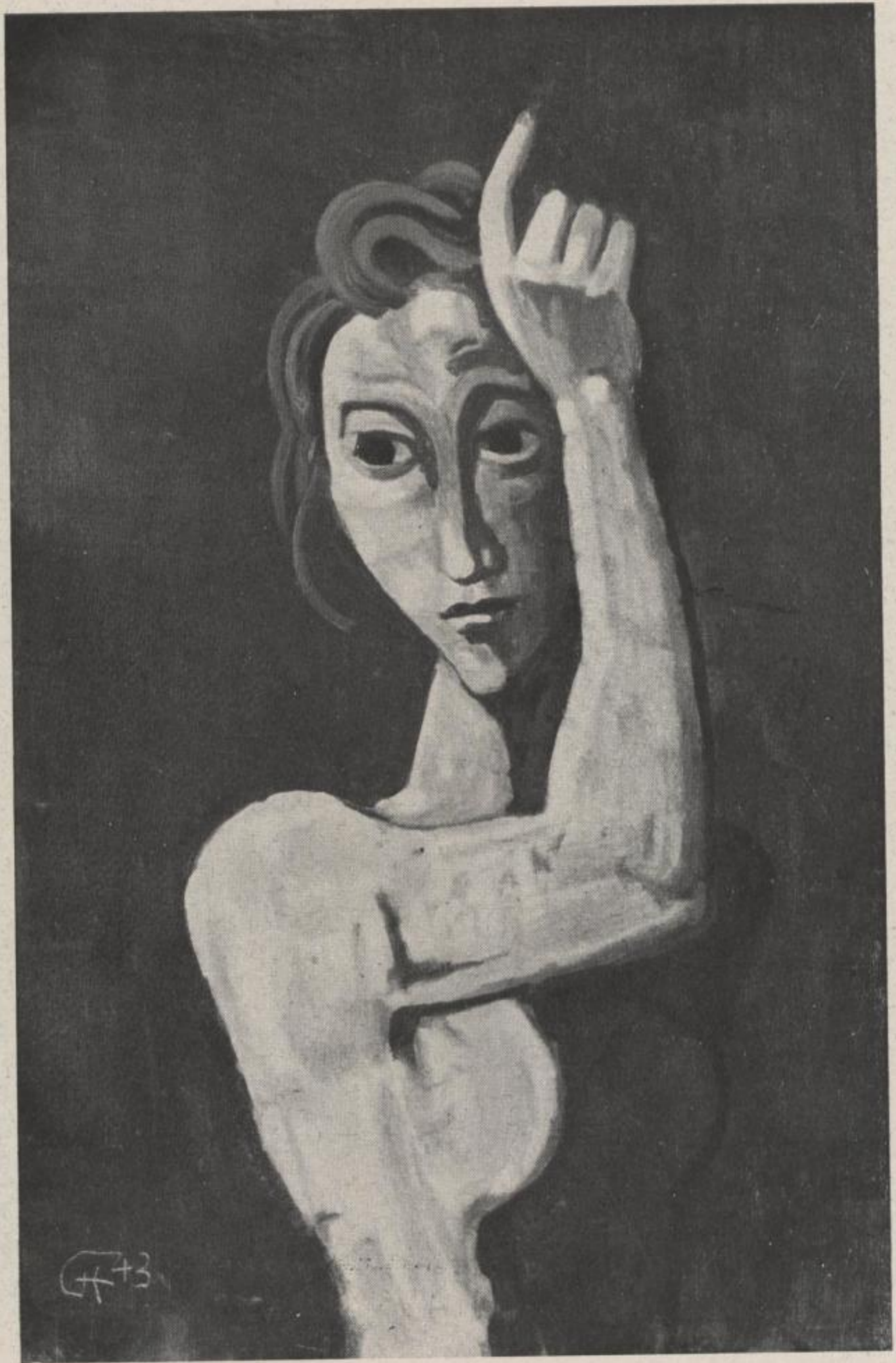
21. SITZENDE 1945



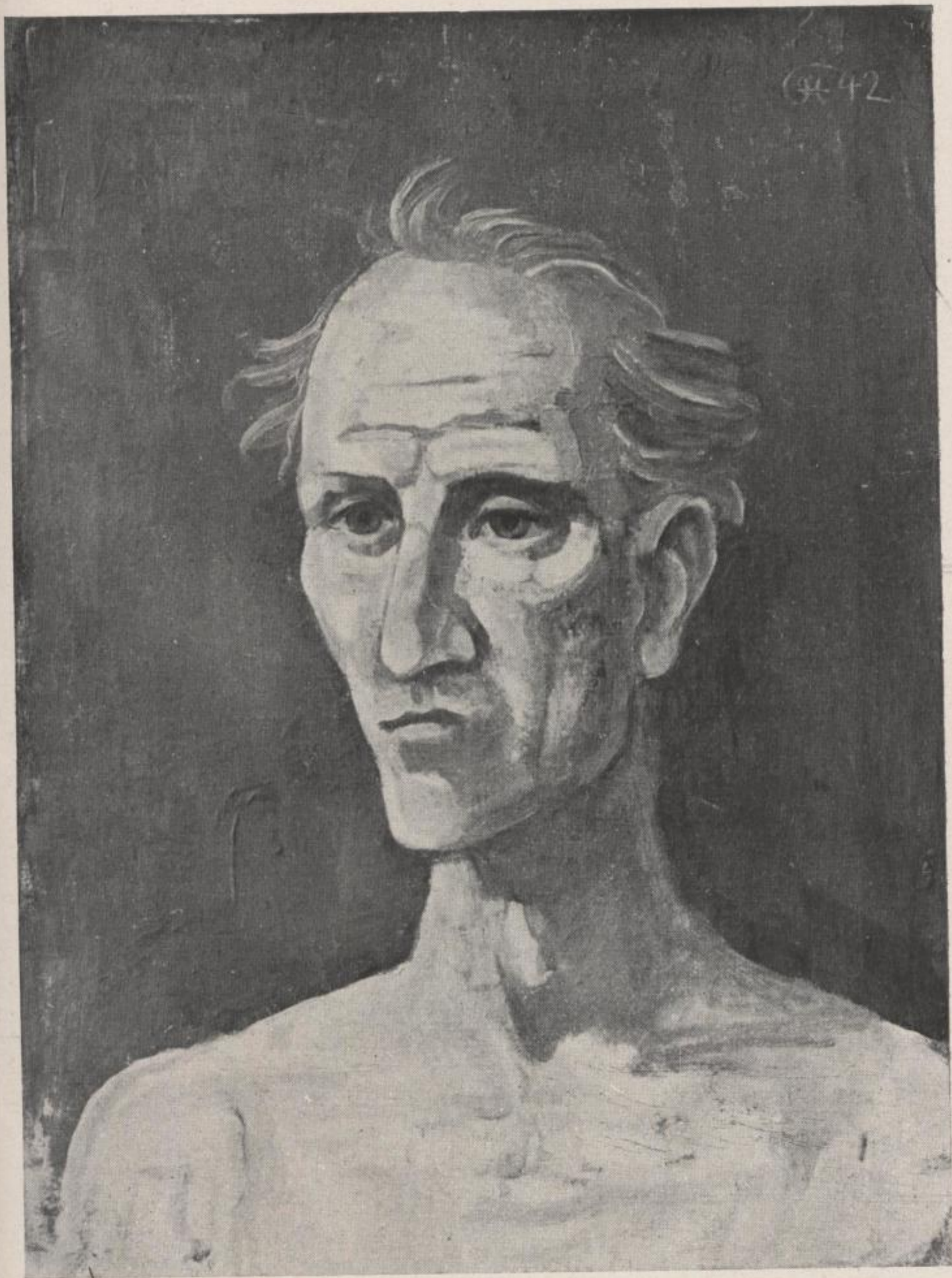
22. MÄDCHEN AM FENSTER 1934



23. MANN IN RUINEN 1937



24. MIT ERHOBENER HAND 1943 ERSTE FASSUNG ETWA 1932



25. MÄNNERKOPF 1942 VERBRANNT



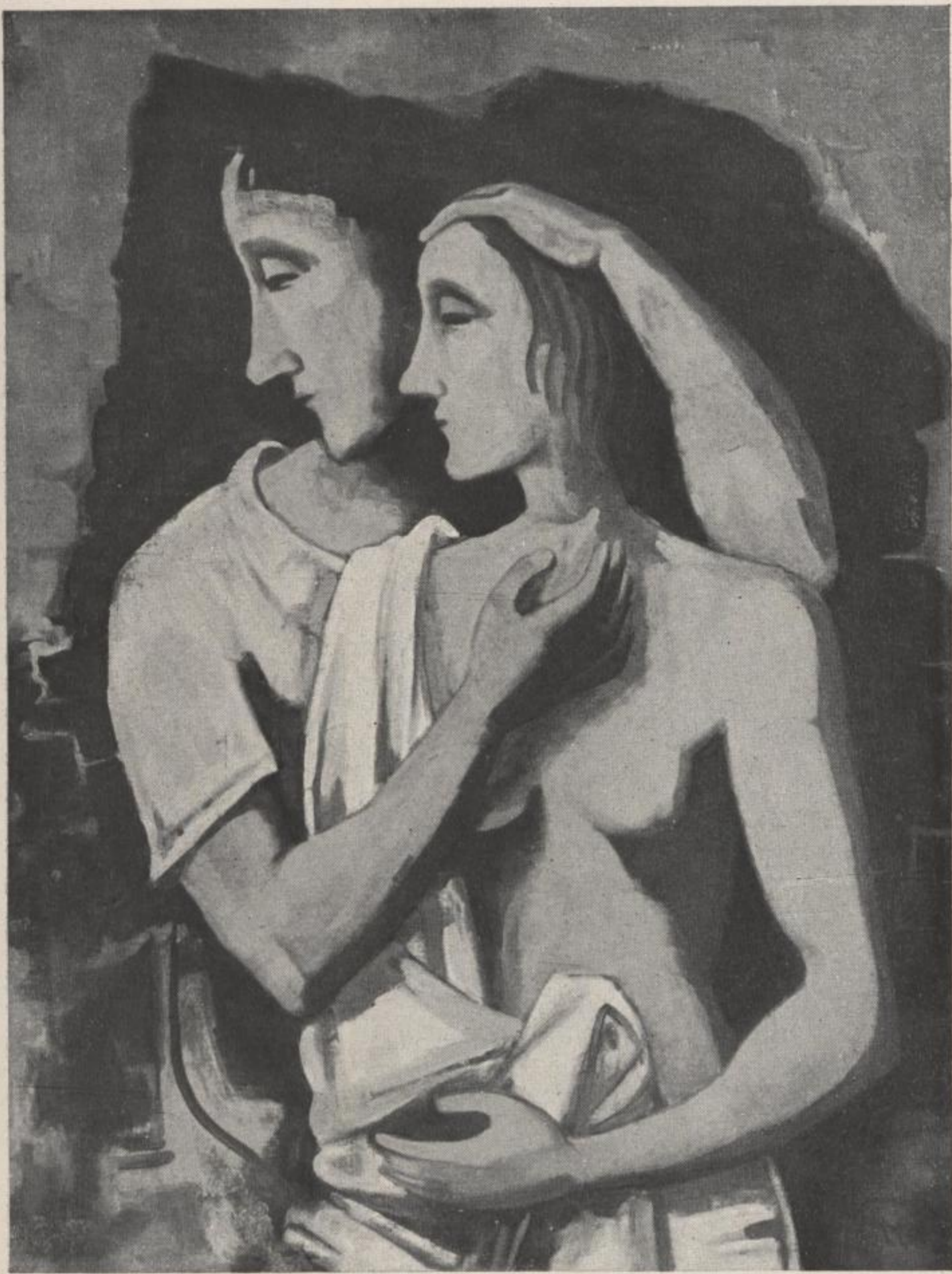
26. WEIB AM FENSTER 1943



27. HEISSER ABEND 1942 ERSTE FASSUNG VERBRANNT



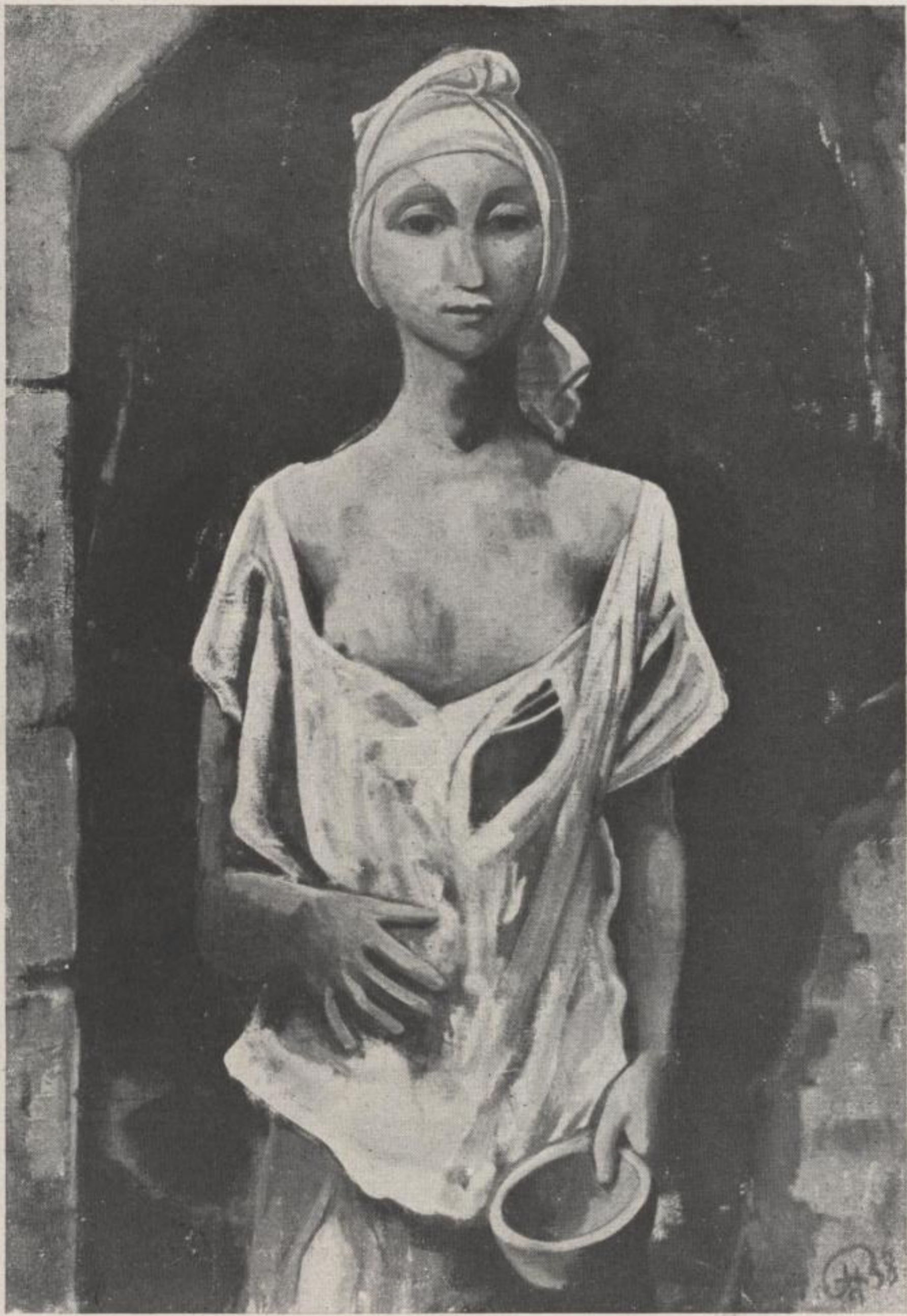
28. DIE TÖRICHTEN JUNGFRAUEN 1935



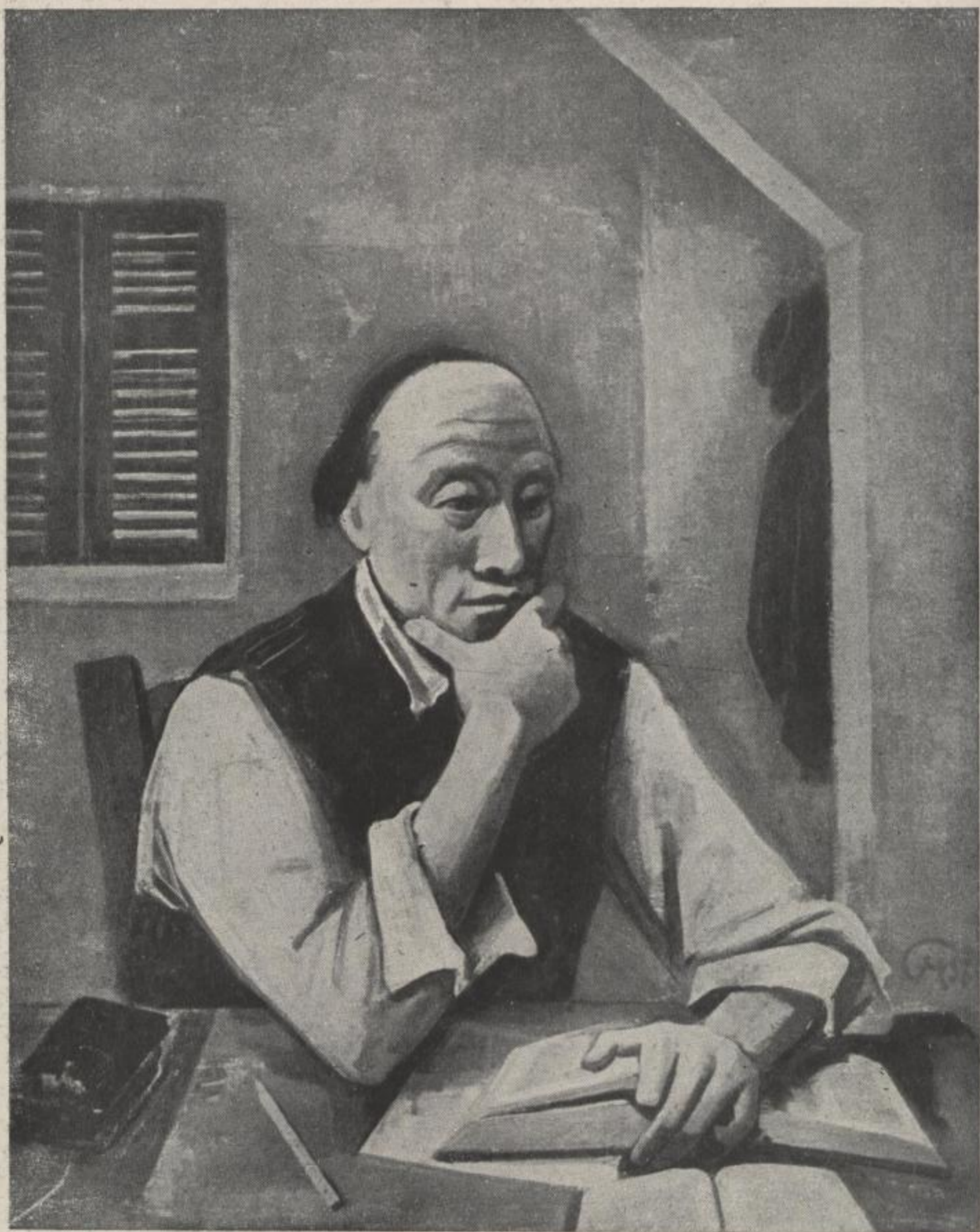
29. LIEBESPAAR 1946 ERSTE FASSUNG UM 1926



30. LIEBESKAMPF 1942 VERBRANNT



31. BETTLERIN 1938



32. DER ÜBERSETZER 1937



33. WEINENDE FRAU 1929



34. DÄMONEN 1941



35. MÄDCHEN MIT KAPUZE UM 1939



36. JAKOB RINGT MIT DEM ENGEL 1944 ERSTE FASSUNG ETWA 1927



37. WÄCHTER IM SCHNEE 1940 VERBRANNT



38. RUHENDES PAAR VERBRANNT



39. ZWIEGESPRÄCH 1941



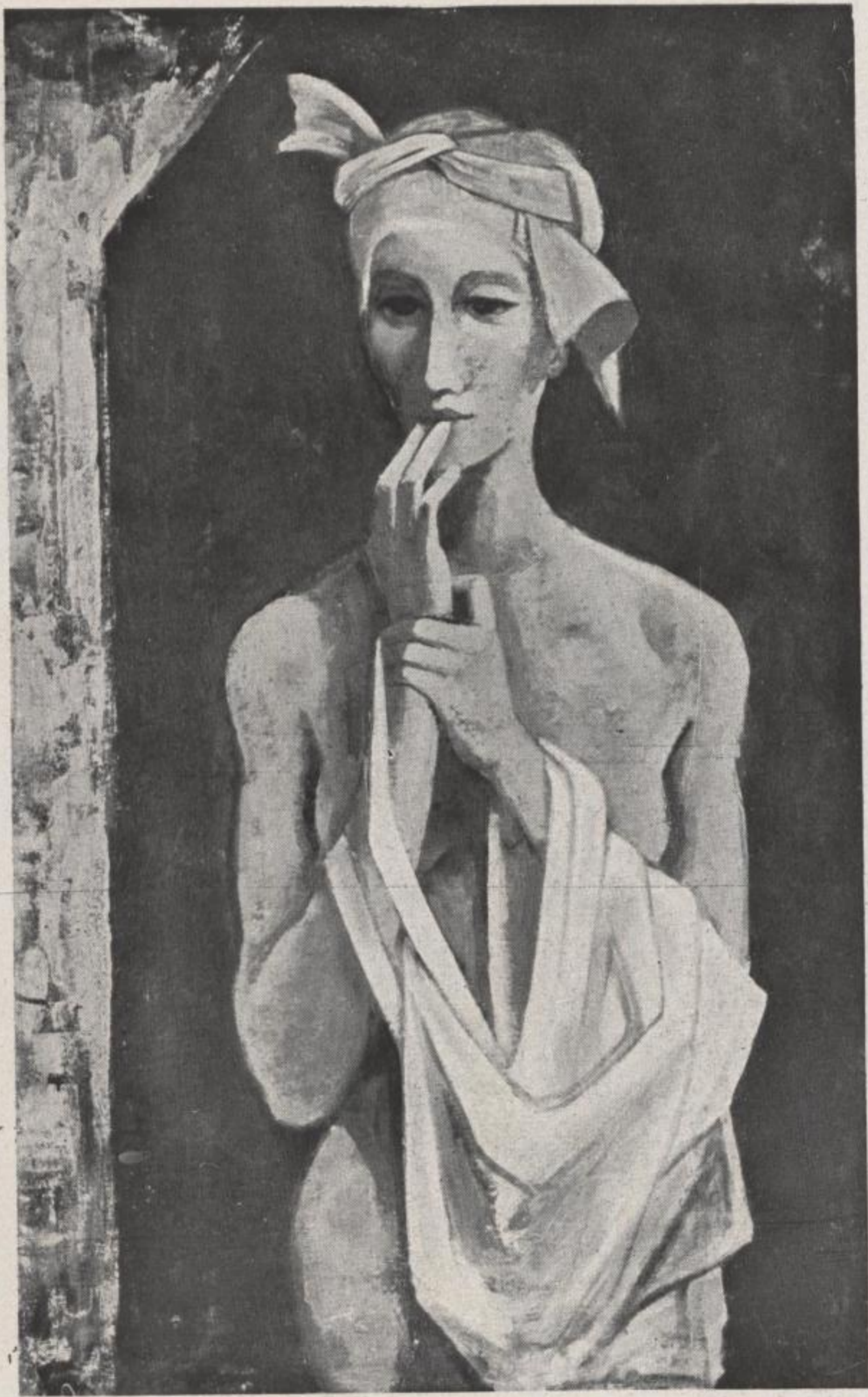
40. TOTENTANZ 1946



41. MASKENTANZ 1940 VERBRANNT



42. LAUTENSPIELERIN 1935



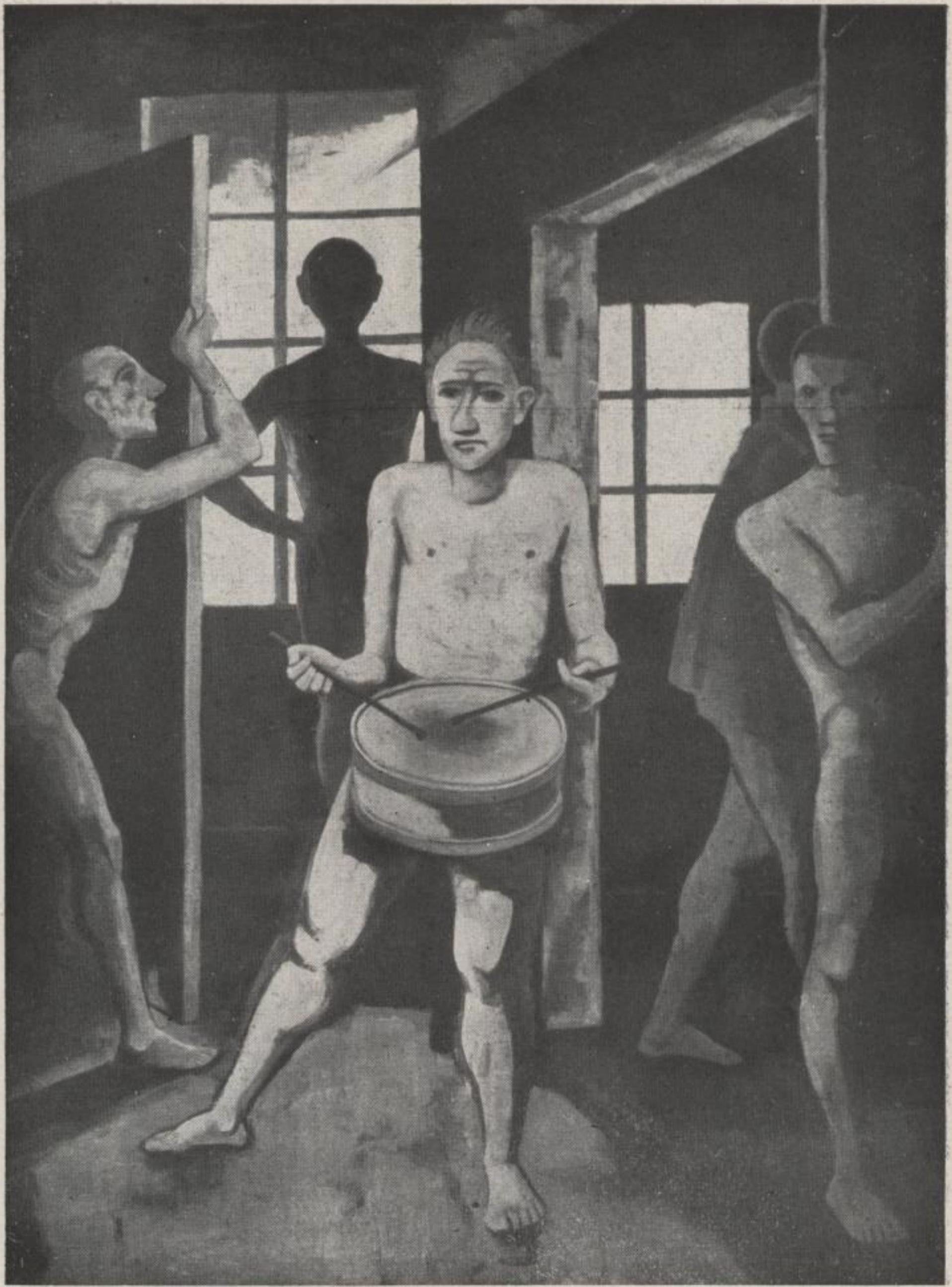
43. DAS MODELL 1946 ERSTE FASSUNG VON 1936 VERBRANNT



44. KAIN UND ABEL 1946



45. BÖSE MASKEN AUF DEM BALKON 1934



46. DIE SCHWARZEN ZIMMER 1942 ERSTE FASSUNG VON 1928 VERBRANNT



47. FRAU IN RUINEN 1945

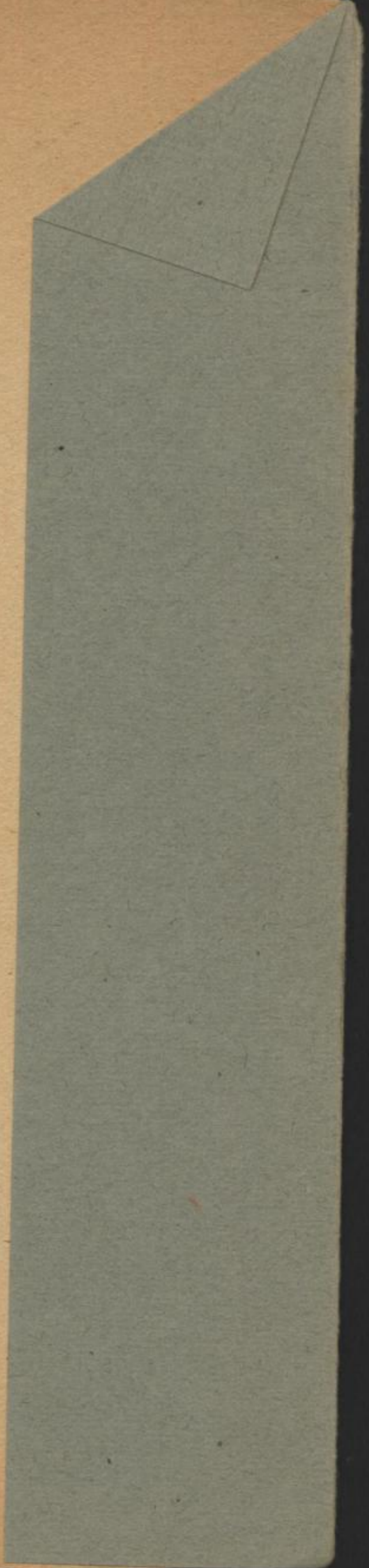


48. BLUMENSTRAUSS

84 / 4 E

Bibl. Prof. Tübke
(s. S. 1)

X





SLUB DRESDEN



3 4512763