

Max Peiffer Watenphul





Max Peiffer Watenphul

Herausgegeben von Edited by
Frédéric Bußmann und and Anja Richter

Sandstein Verlag

6

FRÉDÉRIC BUßMANN

Vorwort Foreword

10

FLORIAN KORN

Eine nachhaltig prägende Lehrzeit

Max Peiffer Watenphul
am Staatlichen

Bauhaus in Weimar

A Formative Period of Apprenticeship

Max Peiffer Watenphul
at the The Bauhaus
in Weimar

18

Werke Works 1919 – 1922

42

ANJA RICHTER

Max Peiffer Watenphul und sein künstlerisches Umfeld

Max Peiffer Watenphul and
his Artistic Milieu

54

Werke Works 1923 – 1937

96

MICHAEL SEMFF

»Eine umfangreiche geistige Welt«

Max Peiffer Watenphul
nach 1945

“A comprehensive spiritual world”

Max Peiffer Watenphul
after 1945

104

Werke Works 1945 – 1958

124

Biografie Biography

Werkliste List of works

Bibliografie Bibliography

Impressum Imprint

A Formative Period of Apprenticeship Max Peiffer Watenphul at the The Bauhaus in Weimar

Eine nachhaltig prägende Lehrzeit Max Peiffer Watenphul am Staatlichen Bauhaus in Weimar

Nachdem sich der ausgebildete Jurist Max Peiffer Watenphul zum Wintersemester 1919 an dem eben erst gegründeten Staatlichen Bauhaus in Weimar immatrikuliert hatte, zählte der 23-Jährige alsbald zu den besonders befähigten und begünstigten Studierenden.¹ So durfte er nach dem erfolgreich abgeschlossenen obligatorischen Vorkurs in sämtlichen Werkstätten der neuartigen Architektur-, Design- und Kunstschule hospitieren. Darüber hinaus erhielt er ein eigenes Atelier – ein Privileg, das eigentlich nur den Meister:innen des Bauhaus vorbehalten war.² Am Ende seines zweijährigen Studiums, das er zum Sommersemester 1922 ohne Abschluss beendete, war er innerhalb der künstlerischen Avantgarde bestens vernetzt³ und hatte mit zahlreichen Gemälden, Arbeiten auf Papier, Emailarbeiten und Textilkunstwerken ein umfangreiches Frühwerk geschaffen.⁴ Zugleich war er auch auf dem Kunstmarkt erfolgreich und begann allmählich, sich als freischaffender Künstler zu etablieren. Einem Vertrag mit dem renommierten Düsseldorfer Galeristen Alfred Flechtheim im Jahr 1920 folgte eine wohlwollende Rezension des Kunsthistorikers Alfred Salmony (1890–1958) in der damals führenden Zeitschrift für zeitgenössische Kunst *Das Kunstblatt*. Darüber hinaus beteiligte er sich regelmäßig an den Ausstellungen der Künstler:innenvereinigung *Das Junge Rheinland* und wurde 1921 mit einer von dem Kunsthistoriker Ernst Gosebruch (1872–1953) kuratierten Einzelausstellung im Städtischen Kunstmuseum in Essen gewürdigt.⁵ Bereits zu Beginn seiner Künstlerkarriere verfügte er über ausreichend finanzielle Mittel, um ausgedehnte Studienreisen nach Österreich, Italien, Frankreich, Jugoslawien und Mexiko zu unternehmen.⁶ Insofern war das zweijährige Bauhaus-Studium, so die These des vorliegenden Beitrags, nachhaltig prägend⁷ für Peiffer Watenphuls künstlerisches Gesamtwerk und seinen weiteren Lebensweg. Doch wer oder was veranlasste den jungen Rechtswissenschaftler dazu, sich an der unkonventionellen Bauhaus-Schule einzuschreiben und fortan als Künstler zu leben und zu arbeiten? Was berichtete er über seine Studienzeit und welche der vielfältigen Bauhaus-Lehren beeinflussten sein Schaffen? Diese Fragen sollen auf der Grundlage bisheriger Veröffentlichungen,⁸ des im Werkverzeichnis dokumentierten Schriftverkehrs und mit Blick auf ausgewählte Arbeiten des in Weimar geschaffenen Frühwerks im Folgenden diskutiert werden.

Having enrolled in 1919 for the winter semester at the newly-established Staatliches Bauhaus in Weimar at the age of 23, the qualified lawyer Max Peiffer Watenphul soon counted as one of the especially talented students and received preferential treatment.¹ Thus after successfully finishing the obligatory *Vorkurs* or foundation course he was allowed to work in all the workshops of the novel art school for architecture, design and art. He was also allocated his own studio – a privilege that was normally reserved for the Bauhaus masters.² At the end of his two-year studies, which he completed in the summer term of 1922 without a degree, he had already built up an impressive network within the avant-garde of the art world³ and had created a comprehensive body of early work, comprising numerous paintings, works on paper, works in enamel and textile objects.⁴ At the same time he thrived in the art market and began gradually to establish himself as a freelance artist. A positive write-up by the art historian Alfred Salmony (1890–1958) in *Das Kunstblatt*, the leading journal for contemporary art at that time, led to a contract with the renowned Düsseldorf Alfred Flechtheim Gallery in 1920. Furthermore, he took part regularly in the exhibitions of the artists' association Young Rhineland and was honoured with a solo show in 1921 at the City Art Museum in Essen curated by the art historian Ernst Gosebruch (1872–1953).⁵ From the very beginning of his career as an artist he was sufficiently secure financially to be able to travel extensively to Austria, Italy, France, Yugoslavia and Mexico.⁶ In this sense Peiffer Watenphul's two-year Bauhaus studies had a lasting influence⁷ on his oeuvre as a whole and on the path his life took, this being the thesis of the following essay. Yet who or what encouraged the budding lawyer to enrol at the unconventional Bauhaus art school and live and work as an artist thereafter? What did he report about his student years there and which of the multi-faceted Bauhaus teachings had an influence on his work? These questions will be discussed here, drawing on previous publications⁸ and the correspondence as documented in his catalogue raisonné, while also taking into account the early works he made in Weimar.

His passion for art guides him inadvertently on a path to Weimar

From a young age Max Peiffer,⁹ who was born in the small town of Weferlingen near Braunschweig in September 1896, was fascinated by fine art; he visited art exhibitions and painted and drew as an autodidact.¹⁰ Nonetheless, he opted for a supposedly secure career path a few months after the outbreak of World War 1 and started to study law in the autumn of 1914 in Strasbourg, Frankfurt am Main and Munich.¹¹ He pursued his studies diligently and so was able to complete his doctorate in 1918 with a thesis about ecclesiastical law. Then he had to serve in the army for a short period. During the turbulent months after the collapse of the German Reich and the ensuing political transformation he moved in 1919 to Hattingen, situated in the southern part of the Ruhr region, to do his legal clerkship at the district court. The fact that he set out on a second career path and went back to studying was due to his continuing passion for art and thanks to fortunate circumstances.

Thus the enthusiastic art autodidact found enough time alongside his demanding studies in Munich to go regularly to the Pinakothek picture gallery and to contemporary art exhibitions in that art metropolis.¹² He is known to have been impressed by the presentations at the Galerie Neue Kunst – Hans Goltz¹³ at Odeon Square in Munich, where several works by the upcoming artist Paul Klee were shown in a group exhibition in 1917 (fig. 1).¹⁴ "When I visited an exhibition at the art dealer's Goltz as a very young student", as Peiffer Watenphul recalled, looking back at his first encounter with Paul Klee's art, "I was captivated by the drawings, which were nothing like I had ever seen before in my whole life. From a distance they looked like childish scribbles or mere patterns (...) The small drawings fascinated me to such an extent that I went to Galerie Goltz nearly every day and stood spellbound in front of them. (...) I would have liked to learn more about this strange artist, but I was too young and shy to visit him and make his personal acquaintance. But I tracked down



Fig. 1
Paul Klee, *The witch with the comb*, 1922, lithograph, 40.4 × 28.1 cm, Kunstsammlungen Chemnitz

Die Kunstleidenschaft führt zum unbeabsichtigten Weg nach Weimar

Schon in jungen Jahren begeisterte sich der im September 1896 in der Kleinstadt Weferlingen bei Braunschweig geborene Max Peiffer⁹ für die bildenden Künste, besuchte Kunstausstellungen, malte und zeichnete autodidaktisch.¹⁰ Dennoch entschied er sich wenige Monate nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs für den vermeintlich sicheren beruflichen Weg und begann im Herbst 1914, Rechtswissenschaften in Straßburg, Frankfurt am Main und in München zu studieren.¹¹ Das Studium verfolgte er zielstrebig und so wurde er im Jahr 1918 mit einer Arbeit über Kirchenrecht in Würzburg promoviert. Anschließend musste er für kurze Zeit Kriegsdienst leisten. In den turbulenten Monaten nach dem Zusammenbruch des Kaiserreichs und dem damit verbundenen politischen Systemwechsel zog er 1919 in das im südlichen Teil des Ruhrgebiets gelegene Hattingen, um sein Referendariat am dortigen Amtsgericht zu absolvieren. Dass er sich im zweiten Anlauf für die Kunst entschied und noch einmal studierte, ist seiner anhaltenden Kunstleidenschaft und einem glücklichen Umstand zu verdanken.

So nahm sich der kunstinteressierte Autodidakt neben seinem arbeitsintensiven Studium in München ausreichend Zeit, um regelmäßig die Pinakotheken sowie Ausstellungen zeitgenössischer Kunst in der Kunstmetropole zu besuchen.¹² Nachweislich beeindruckten ihn die Präsentationen der Galerie Neue Kunst – Hans Goltz¹³ am Münchner Odeonsplatz, die im Jahr 1917 anlässlich einer Gruppenausstellung mehrere Arbeiten des aufstrebenden Künstlers Paul Klee zeigte (Abb. 1).¹⁴ »Als ich als junger Student [...] eine Ausstellung der Kunsthandlung Goltz besuchte«, so erinnerte sich Peiffer Watenphul an seine erste Begegnung mit Klees Kunst, »fielen mir dort die Zeichnungen auf, wie ich sie nie im Leben gesehen hatte. Sie sahen von weitem aus wie kindliche Kritzeleien oder Muster [...]. Die kleinen Zeichnungen faszinierten mich derartig, daß ich fast jeden Tag in die Galerie Goltz ging und wie gebannt vor ihnen stand. [...] Ich hätte sehr gerne Näheres über diesen merkwürdigen Künstler gewußt, aber ich war zu jung und zu scheu, um ihn zu besuchen und seine persönliche Bekanntschaft zu machen. Aber ich verfolgte mit brennendem Interesse alles, was ich über ihn erfahren konnte, und vor allem bemühte ich mich, mehr von seinen Arbeiten zu sehen.«¹⁵ Angesichts derartig prägender Ausstellungserlebnisse ist es kein Zufall, dass die ersten eigenständigen und ins spätere Werkverzeichnis aufgenommenen Arbeiten bereits um das Jahr 1917 geschaffen wurden und sich gleichzeitig Peiffer

Abb. 1
Paul Klee, *Die Hexe mit dem Kamm*, 1922, Lithografie, 40,4 × 28,1 cm, Kunstsammlungen Chemnitz

Watenphuls Wunsch verstärkte, selbst Künstler zu werden.¹⁶ Den endgültigen Entschluss, fortan seinen Lebensweg als Kunstschafter zu bestreiten, fasste er nach dem erfolgreichem Abschluss seines Referendariats im Jahr 1919.¹⁷ Entgegen Peiffer Watenphuls anfänglichen persönlichen Hemmnissen wagte er es in diesem Zusammenhang auch, sein künstlerisches Vorbild Paul Klee zu kontaktieren, von dem er sich als erste Anlaufstelle privaten Mal- und Zeichenunterricht erhoffte.¹⁸ Wenngleich sich Klee dazu bereit erklärte, einige Arbeiten näher mit ihm zu besprechen, lehnte er dessen Unterrichtswunsch letztlich ab und empfahl dem angehenden Künstler, den polnisch-französischen Maler Stanislaus Stückgold (1868–1933) aufzusuchen. Stückgold wurde ebenfalls von der Galerie Hans Goltz vertreten und leitete zu jener Zeit in München eine Malschule.¹⁹ Dass Peiffer Watenphul in wenigen Monaten eine eigenständige figürlich-gegenständliche Formensprache entwickelte, zeigt ein Blick auf die im Jahr 1919 entstandenen Arbeiten,²⁰ welche er Klee zur Besprechung vorgelegt haben könnte. Hervorzuheben ist das 51,5 mal 49 Zentimeter messende *Selbstbildnis mit Gedicht*, das mit Aquarell- und Temperafarben auf Papier gemalt ist und sich in Privatbesitz befindet (Abb. S. 23).

Zu sehen ist der in einem Jackett bürgerlich gekleidete und im Dreiviertelprofil dargestellte Künstler, der mit großen und weit geöffneten Augen und leicht erhobenem Kopf zum linken oberen Bildrand blickt. Von dort fliegt ihm eine Taube entgegen, die neben einem Ölweig auch eine Schriftrolle im Schnabel trägt. Darauf steht folgender Text: »Und Gott wird abwischen alle Tränen von Ihren Augen und der Tod wird nicht mehr sein, noch Leid, noch Geschrei, noch Schmerz wird mehr sein: Denn das Erste ist vergangen«. Mit seinen überdimensionierten Händen versucht der Künstler, den Ölweig und die Schriftrolle entgegenzunehmen. Der im Werktitel als Gedicht bezeichnete Text ist dem Johannesevangelium entnommen und steht dort im vierten Vers des 21. Kapitels. Der Ölweig als Friedenssymbol und der bestärkende Textinhalt des Bibelverses könnten auf die gesellschaftspolitischen Umbrüche zu Beginn der Weimarer Republik und die veränderte persönliche Lebenssituation des Künstlers verweisen, der nun hoffnungsvoll aus dem Bildrand hinaus in die Zukunft zu blicken scheint. Die ungleichen Körperproportionen und die Komposition mit dem flächigen Bildaufbau der Arbeiten erinnern an die französischen Künstler Henri Rousseau (1844–1910) und Henri Matisse (1896–1954), die wiederum Stückgold beeinflusst hatten.²¹

Trotz weiterer in diesem Zeitraum geschaffenen und durch die genannten künstlerischen Einflüsse geprägten Arbeiten war der wissbegierige Peiffer Watenphul mit dem Unterricht unzufrieden.²² Letztlich riet ihm Paul Klees Ehefrau Lily Klee (1876–1946) dazu, an das neu gegründete Staatliche Bauhaus zu wechseln und dort den Vorkurs des Schweizer Künstlers und Kunstpädagogen Johannes Itten zu besuchen.²³ So gelangte der fest entschlossen seiner Kunstleidenschaft folgende Peiffer Watenphul auf unbeabsichtigten Wegen nach Weimar. Dass er dort wenige Jahre später erneut Paul Klee begegnen sollte, war für ihn zu diesem Zeitpunkt noch nicht abzusehen.²⁴

everything about him that I could ascertain with burning interest, and made great efforts to see more of his works.”¹⁵ Considering such formative experiences in exhibitions it was no accident that his first own independent works, that later were documented in the catalogue, were made in 1917, while at the same time his desire grew stronger to become an artist himself.¹⁶ The final decision to pursue a career as an artist was made after he had successfully completed his clerkship in 1919.¹⁷ Overcoming his initial personal hesitancy this time Peiffer Watenphul was brave enough in this context to contact Paul Klee, the artist he admired most, and from whom he hoped – as his first choice – to receive private tutoring in painting and drawing.¹⁸ However, although agreeing to discuss some works with him in detail, Klee rejected this request for tutoring and advised the budding artist to approach the Polish-French painter Stanislaus Stückgold (1868–1933). Stückgold was also represented by Galerie Hans Goltz and was head of a painting school in Munich at the time.¹⁹ An inspection of the works created in 1919,²⁰ which Peiffer Watenphul may have presented to Klee for his opinion, shows that he had developed his own figurative-representational idiom over only a few months. Of particular note is his *Self Portrait with Poem* (Selbstbildnis mit Gedicht), measuring 51.5 by 49 centimetres and painted in watercolour and tempera on paper, now in a private collection (fig. p. 23).

Here the artist can be seen in three-quarter profile clad in a classy jacket, with his large eyes open wide and slightly raised head gazing towards the upper left margin of the picture. From there a dove is flying towards him, carrying not only an olive branch in its beak, but also a scroll. On the scroll the following text can be deciphered: “He will wipe away every tear from their eyes, and death shall be no more, neither shall there be mourning, nor crying, nor pain anymore, for the former things have passed away.” With his huge hands the artist tries to catch the olive branch and the scroll. The poem mentioned in the title is taken from Revelation and comes from the fourth verse of the 21st chapter. The olive branch as a symbol of peace along with the corroborative text of the biblical verse could point to the social and political upheavals at the start of the Weimar Republic and the altered personal situation in the artist’s life, who now gazes hopefully beyond the picture margin into the future. The unequal physical proportions of the figure and the composition built up from flat planes are reminiscent of the French artists Henri Rousseau (1844–1910) and Henri Matisse (1896–1954), who in turn had influenced Stückgold.²¹

In spite of works that Peiffer Watenphul made during this period and the aforementioned artistic influences, his eagerness to learn left him dissatisfied with the teaching he was receiving.²² Finally Paul Klee’s wife Lily Klee (1876–1946) advised him to move on to the newly founded Bauhaus and to attend the foundation course run by the Swiss artist and art tutor Johannes Itten.²³ And this was how the very determined Peiffer Watenphul arrived inadvertently in Weimar guided by his passion for art. There he would meet Paul Klee again only a few years later, but this was not something he could have foreseen at the time.²⁴

Das unkonventionelle Leben und Arbeiten am Bauhaus

In Weimar angekommen, gehörte Peiffer Watenphul fortan zu den rund 150 neu eingeschriebenen Studierenden, die am Bauhaus lediglich als Lehrlinge bezeichnet wurden.²⁵ Das fortschrittliche Programm des Bauhauses, das der Gründungsdirektor Walter Gropius (1883–1969) bereits im April 1919 deutschlandweit in einem Manifest bekannt gemacht hatte,²⁶ traf bei dem kunstbeflissenen Peiffer Watenphul auf offene Ohren.²⁷ Entgegengesetzt zum konventionellen Akademiestudium war eines der ersten erklärten Ziele des neu konzipierten Bauhaus-Studiums, die getrennt voneinander aufgefassten Bereiche der Architektur, des Designs- beziehungsweise Kunsthandwerks und der Bildenden Künste in einer Ausbildung zusammenzuführen.²⁸ Die daraus resultierenden neuen Gestaltungszugänge sollten, so die zugrunde liegenden Gedanken, gesellschaftsverändernd und zukunftsweisend auf die Lebens- und Arbeitsbedingungen der Menschen einwirken. Dafür mussten die Lehrlinge den eingangs erwähnten Vorkurs absolvieren, in dem grundlegende Materialeigenschaften, Konstruktions- und Darstellungsmöglichkeiten, Bewegungs-, Form- sowie Farbenlehre vermittelt wurden. Neuartig waren die praktizierten pädagogischen Ansätze, die das zweckfreie Arbeiten förderten und so die Lehrlinge in deren Kreativität und Persönlichkeitsentwicklung bestärken sollten.²⁹ Dem Vorkurs folgte die handwerkliche Ausbildung in den Werkstätten, zu denen während Peiffer Watenphuls Studienzeit neben der Gold-Silber-Kupfer-Schmiede auch eine Buchbinderei, Weberei, grafische Druckerei, Holz- und Steinbildhauerei, Dekorationsmalerei, Tischlerei sowie Töpferei gehörten.³⁰ Um die genannten Ziele zu verwirklichen, wurden die Werkstätten seit dem Wintersemester 1920/21 von Handwerker:innen und Künstler:innen als sogenannte Werk- beziehungsweise Formmeister:innen gemeinsam geleitet.³¹ In den ersten Jahren des Bauhauses kamen neben dem bereits genannten Itten spätere Protagonist:innen der jeweils sehr unterschiedlich arbeitenden künstlerischen Avantgarde nach Weimar: namentlich die Künstler Lyonel Feininger (1871–1956), Gerhard Marcks (1889–1981), Georg Muche, Oskar Schlemmer und Wassily Kandinsky (1866–1944).³² Aufgrund von Peiffer Watenphuls ausgedehnten Ausstellungsbesuchen und seinem großen Interesse an zeitgenössischer Kunst ist es naheliegend, dass ihm deren Arbeiten bereits bekannt waren.³³ Die Tatsache, dass Paul Klee im Herbst 1920 ebenfalls ans Bauhaus berufen wurde und im darauffolgenden Jahr seine Lehrtätigkeit als Formmeister aufnahm,³⁴ hat sich auf Peiffer Watenphul, ungeachtet seiner anfänglichen Überraschung, vor allem bestärkend und motivierend ausgewirkt. Schließlich konnte er nun endlich an dessen Unterricht teilnehmen und den von ihm so geschätzten Künstler nicht nur zu Ateliergesprächen, sondern auch zu privaten Treffen besuchen.³⁵ Inwieweit die findige Lily Klee zum Zeitpunkt ihrer damaligen Empfehlung schon ahnte, dass der Weg ihres Ehemanns ebenfalls nach Weimar führen würde, muss am Ende offenbleiben.³⁶

Fest steht, dass der sich bis dahin autodidaktisch fortbildende Peiffer Watenphul durch das breit gefächerte künstlerisch-handwerkliche Lehrangebot und das anregende geistige Umfeld der Bauhaus-Schule in eine produktive Schaffensphase trat.³⁷ So arbeitete er nachweislich in der Weberei, Töpferei sowie Druckerei und malte in der ihm zugeteilten Arbeitsstätte zahlreiche Stillleben, Stadt-, Landschafts- und Atelierdarstellungen.³⁸ Wie eingangs erwähnt, wurde Peiffer Watenphuls künstlerische Begabung frühzeitig erkannt und durch die ihm zugesprochenen Sonderrechte bewusst gefördert.

Unconventional life and work at the Bauhaus

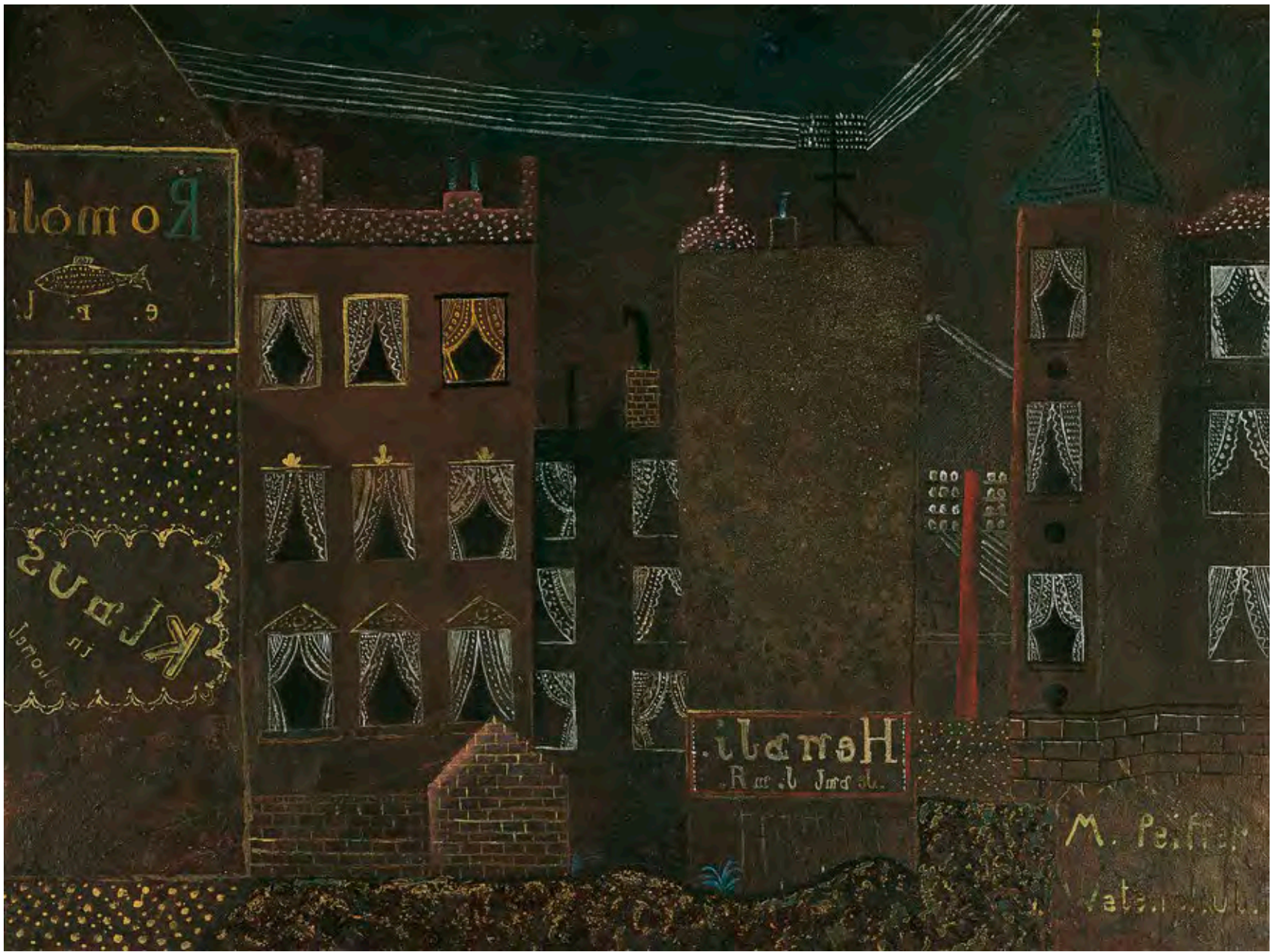
After arriving in Weimar, Peiffer Watenphul became one of some 150 newly enrolled students, who were known at the Bauhaus simply as apprentices.²⁵ The ground-breaking programme of the Bauhaus, that the founding director Walter Gropius (1883–1969) had already made known throughout Germany in his manifesto of April 1919,²⁶ was received with open arms by the art savvy Peiffer Watenphul.²⁷ In contrast to conventional academic art degree courses, the declared aim of the newly-conceived Bauhaus curriculum was to bring together the fields of architecture, design, applied arts and fine arts, which would normally be treated separately.²⁸ The resulting approaches should, according to the underlying concepts, shape the life and working conditions of people and thus contribute to social change and future orientation. To this end the apprentices had to complete the aforementioned foundation course in which they learnt about the basic properties of materials, about construction methods and different ways of making depictions, along with theories of movement, form and colour. The practical pedagogical approaches were novel in that they encouraged a purpose-free manner of working, aimed at strengthening the creativity and personal development of the apprentices.²⁹ After the foundation course craftsmanship could be developed in the various workshops, which in Peiffer Watenphul's day included a gold, silver and copper smithy, a book bindery, weaving mill, graphic printing press, wood and stone sculpture, decorative painting, carpentry and pottery.³⁰ In order to achieve the defined goals, as of the winter term 1920/21 the workshops were run by craftspeople and artists working together as so-called "work and form" masters.³¹ In the early years of the Bauhaus a number of very different representatives of the artistic avant-garde came to Weimar in addition to Itten: namely the artist Lyonel Feininger (1871–1956), Gerhard Marcks (1889–1981), Georg Muche, Oskar Schlemmer and Wassily Kandinsky (1866–1944).³² On account of Peiffer Watenphul's frequent visits to exhibitions and his great interest in contemporary art he was naturally acquainted with their works already.³³ The fact that Paul Klee was also called to the Bauhaus in the autumn of 1920 and started teaching as a form master the following year had an empowering and motivating effect on Peiffer Watenphul, his initial surprise notwithstanding.³⁴ At last he could attend his lessons and even meet privately with this artist whom he so much admired, as well as enjoy studio consultations with him.³⁵ Whether the resourceful Lily Klee already anticipated that her husband's path would lead to Weimar at the time when she recommended this route to Peiffer Watenphul must remain an open question.³⁶













Max Peiffer Watenphul and his Artistic Milieu

Max Peiffer Watenphul und sein künstlerisches Umfeld

Für Max Peiffer Watenphul waren die vielfältigen Kontakte zu Künstler:innen, Galerist:innen, Literat:innen und Intellektuellen prägend. Besonders die Freundschaften und Kontakte aus der Lehrzeit am Bauhaus in Weimar wurden für ihn nachhaltig. Immer wieder drängte es ihn zum geistigen Austausch mit etwa Ingeborg Bachmann (1926–1973), Max Burchatz (1887–1961), Jean Cocteau (1889–1963), Otto Dix, Johanna Ey, Lyonel Feininger, Werner Gilles (1894–1961), Alexej von Jawlensky, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Oskar Kokoschka (1886–1980), Helmut Kolle, Oskar Schlemmer, Kurt Schwitters (1887–1948), Wilhelm Uhde, Grete Willers (1883–1977), Stefan Zweig (1881–1942). Dabei erzählen nicht nur seine künstlerische Entwicklung und Bildsprache von Begegnungen, auch die vielen gegenseitig geschenkten Werke und Porträts weisen auf Freundschaften, enge Beziehungen und wechselseitige Wertschätzung hin.

Die private Sammlung des Künstlers umfasst zahlreiche Arbeiten, mittels derer sich die Künstler:innenfreundschaften bildlich nachvollziehen lassen. Erstmals wird die Sammlung, die sich heute in Privatbesitz befindet, in der Ausstellung im Museum Gunzenhauser in den Dialog mit den Werken des Künstlers gestellt. Hier finden sich unter anderem Werke von Max Burchartz, Max Ernst (1891–1976), Werner Gilles, George Grosz (1893–1959), Oskar Kokoschka oder Serge Poliakoff (1900–1969). Anhand einzelner Arbeiten aus der privaten Sammlung Max Peiffer Watenphuls sowie Porträtdarstellungen befreundeter Künstler:innen sollen im Folgenden prägende Begegnungen beleuchtet werden.

Das erste Aufeinandertreffen, das Peiffer Watenphul künstlerisch festhielt, datiert in eine Zeit noch vor seinem Entschluss, sich beruflich der Kunst zu widmen. Als 20-jähriger Student der Rechtswissenschaften lernte er um 1916 Helmut Kolle kennen. Kolle übte sich autodidaktisch im Malen und Zeichnen. Die Begegnung der beiden förderte Peiffer Watenphuls eigene Auseinandersetzung mit der Kunst, regte sie ihn doch zu einer Kohlezeichnung mit dem Porträt Helmut Kolles an.¹ Vermutlich schenkte Peiffer Watenphul das Blatt dem Künstlerfreund, jedoch sollte er es vier Jahre später zurückerhalten.

The manifold contacts Max Peiffer Watenphul had with artists, gallery owners, writers and intellectual had a formative influence. The friendships and contacts he made during his study years at the Bauhaus in Weimar had a lasting impact. He found himself repeatedly prompted to exchange ideas with, for example, Ingeborg Bachmann (1926–1973), Max Burchatz (1887–1961), Jean Cocteau (1889–1963), Otto Dix, Johanna Ey, Lyonel Feininger, Werner Gilles (1894–1961), Alexej von Jawlensky, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Oskar Kokoschka (1886–1980), Helmut Kolle, Oskar Schlemmer, Kurt Schwitters (1887–1948), Wilhelm Uhde, Grete Willers (1883–1977) and Stefan Zweig (1881–1942). Not only do his artistic development and pictorial idiom tell of such encounters, the many works and portraits that were mutually exchanged also point to close relationships and reciprocal appreciation.

The artist's private collection contained numerous work which pictorially indicate his friendships with artists! The exhibition at Museum Gunzenhauser will place that collection, in private ownership today, in a dialogue with the artist's works for the first time. That dialogue will include works by, among others, Max Burchartz, Max Ernst (1891–1976), Werner Gilles, George Grosz (1893–1959), Oskar Kokoschka and Serge Poliakoff (1900–1969). The following paragraphs will highlight some influential encounters by taking individual works from Max Peiffer Watenphul's private collection as well as portraits of artist-friends.

The first meeting that Peiffer Watenphul captured artistically dates from the period before he made the decision to devote himself to art as a vocation. As a 20-year old student of law, he made the acquaintance of know Helmut Kolle around 1916. Kolle was a self-taught practising artist and draughtsman. The encounter between the two men promoted Peiffer Watenphul's own dedication to art, and inspired his portrait of Helmut Kolle in a charcoal drawing.¹ Peiffer Watenphul probably gave the drawing to his artist friend as a gift, and was to receive it back four years later.

Fig. 1
Otto Dix, *Richard Parrisius and Max Peiffer Watenphul*, around 1926, pencil, colored on paper, 51,5 × 75 cm, private collection, former collection of Max Peiffer Watenphul, gift of the artist

Schon 1920, als Peiffer Watenphul noch am Bauhaus in Weimar studierte, wurden seine Werke auf dem Kunstmarkt vertrieben. Wilhelm Uhde, Galerist und Berater Alfred Flechtheims in Paris und seit 1918 in einer Beziehung mit Helmut Kolle lebend, handelte mit einigen Arbeiten Peiffer Watenphuls. Uhde, der als großer Bewunderer Henri Rousseaus ein Faible für Naive Malerei hegte, mag an den frühen Werken Peiffer Watenphuls mit ihrem flächigen Bildaufbau und den minimalistischen Sujets besonderen Gefallen gefunden haben.² Jedoch trennten sich die Wege der beiden am Ende des Jahres 1920 zunächst, als Peiffer Watenphul beim einflussreichen Galeristen Alfred Flechtheim einen Vertrag unterzeichnete. »Uhde hat meine Bilder wieder an Flechtheim verkauft. Kolle auch ein Bild, das ich ihm 1916 mal schenkte. Aber nun mache ich mit Flechtheim doch den Vertrag. Denn mit siebenhundert Mk. Kann ich nach Italien. Das ist maßgebend.«³ Über Flechtheim gelangte das Porträt Helmut Kolles vermutlich wieder in den Besitz Peiffer Watenphuls, der die Rückseite des Blattes im selben Jahr nutzte, um das Bildnis seiner Mutter in Aquarell festzuhalten.⁴ Die Freundschaft mit Helmut Kolle und Wilhelm Uhde blieb jedoch bestehen. Peiffer Watenphul besuchte Ende der 1920er Jahre regelmäßig Paris, wo er die alten Freunde wiedertraf.

As early as 1920, when Peiffer Watenphul was still studying at the Bauhaus in Weimar, his works were being traded on the art market. Wilhelm Uhde, gallery owner and advisor of Alfred Flechtheim in Paris, had been living in a relationship with Helmut Kolle since 1918. He traded several works by Peiffer Watenphul. Uhde was a great admirer of Henri Rousseau and had a weakness for naive painting, so he may well have liked Peiffer Watenphul's early works in particular with their flat pictorial structure and minimalistic subjects.² At the end of 1920, however, the two men's ways parted, when Peiffer Watenphul signed a contract with the influential gallery owner Alfred Flechtheim. "Uhde sold my paintings to Flechtheim. Kolle also sold a picture I gave him as a gift in 1916. But I'm now negotiating a contract with Flechtheim. After all, with seven hundred marks I can travel to Italy. That's decisive."³ Through Flechtheim the portrait of Helmut Kolle presumably again came into the possession of Peiffer Watenphul, who used the verso of the sheet that same year to capture a portrait of his mother in watercolours.⁴ His friendship with Helmut Kolle and Wilhelm Uhde survived however. In the late 1920s, Peiffer Watenphul regularly visited Paris, where he met up with his old friends again.

Abb.1
Otto Dix, *Richard Parrisius und Max Peiffer Watenphul*, um 1926, Bleistift, aquarelliert auf Papier, 51,5×75 cm, Privatbesitz, ehemals Sammlung Max Peiffer Watenphul, Geschenk des Künstlers



Max Peiffer Watenphul und *Das Junge Rheinland*

Noch am Bauhaus lernend, wurde Peiffer Watenphul 1920 Mitglied des *Jungen Rheinland*, einer Künstler:innengruppierung, die 1919 in Düsseldorf mit dem Ziel gegründet worden war, Künstler:innen eine Plattform für einen intensiven Austausch zu bieten sowie gemeinsame Ausstellungen zu ermöglichen, wobei inhaltlich stilistische Vorgaben oder Grundsätze nicht formuliert wurden. »Ihm ist jeder Künstler willkommen, der aus überlebter Schablone heraus Erneuerung anstrebt, Jugend und Frische an die Stelle routinierten Malbetriebs und kleinlich naturalistischer Bildhauerei setzt.«⁵ Die Bandbreite der beteiligten Künstler:innen war entsprechend groß. Mit seinen Werken war Peiffer Watenphul regelmäßig auf den Ausstellungen des *Jungen Rheinland* vertreten. Die beiden Werke *Das Gardinenfenster* (Abb. S. 33) und *Akte* (Abb. S. 38/39) wurden etwa in der 1. Internationalen Kunstausstellung in Düsseldorf 1922 gezeigt.⁶ Ferner wurden seine Werke in den Ausstellungen der Künstlergruppe in den Jahren 1923, 1927, 1930 und 1932 präsentiert.⁷ Wichtiger Förderer des *Jungen Rheinland* war der engagierte Händler moderner Kunst Alfred Flechtheim, der sich nicht nur für die französische Gegenwartskunst, sondern auch für die Künstler:innen des Rheinlands einsetzte. Flechtheim, in der Funktion des beratenden Ausschussmitglieds der Künstler:innengruppierung, arbeitete zunächst sehr eng mit dem *Jungen Rheinland* zusammen. Künstler:innen der Gruppe und jene, die unter Vertrag bei Flechtheim standen, waren nahezu identisch.⁸ So nahm 1920 Alfred Flechtheim auch Max Peiffer Watenphul unter Vertrag.

Flechtheim förderte *Das Junge Rheinland* auf verschiedenste Weise: Neben Ausstellungen publizierte er im eigenen Mitteilungsblatt seiner Galerie, dem *Querschnitt*. Anlässlich der ersten Museumsausstellung Peiffer Watenphuls im Goldschmidthaus in Essen 1921 veröffentlichte Flechtheim hier einen Text von Walter Gropius mit einer Abbildung des Gemäldes aus dieser Ausstellung *Stilleben mit Weintrauben und Birne*, welches auf einer Seite mit einem Werk des von Peiffer Watenphul so geschätzten Paul Klee abgedruckt wurde (Abb. 2). Peiffer Watenphul hat dies sicher erfreut. Im Herbst des selben Jahres veranstaltete Flechtheim zudem eine Einzelausstellung des Künstlers in seiner Düsseldorfer Galerie.

Abb. 2
Der Querschnitt durch 1921.
Marginalien der Galerie Flechtheim,
hrsg. von Alfred Flechtheim, Wilhelm
Graf Kielmannsegg und Hermann
Wedderkopp, Berlin, Düsseldorf,
Frankfurt/Main 1922, Bd. 1, S. 136

Max Peiffer Watenphul and the Young Rhineland Group

Peiffer Watenphul became a member of the Young Rhineland group in 1920, while still studying at the Bauhaus. That artists' group was founded in Düsseldorf in 1919, its aim being to offer artists a platform for exchanging ideas and to facilitate joint exhibitions. The group did not formulate any stylistic guidelines or principles. "We welcome every artist who strives for a reformation of outdated templates, who replaces slick, well-practised painting and petty naturalistic sculpture with youthfulness and freshness."⁵ The range of artists involved was correspondingly broad. Peiffer Watenphul's works were regularly presented in the exhibitions organised by Young Rhineland: the works *The Curtained Window* (ill. p. 33) and *Nudes* (ill. p. 38/39) were shown at the 1st Internationale Kunstausstellung in Düsseldorf in 1922, for example.⁶ Furthermore his works were also presented in the artists' group's exhibitions of 1923, 1927, 1930 and 1932.⁷

Fig. 2
Der Querschnitt durch 1921.
Marginalien der Galerie Flechtheim,
ed. by Alfred Flechtheim, Wilhelm
Graf Kielmannsegg and Hermann
Wedderkopp, Berlin, Düsseldorf,
Frankfurt/Main 1922, vol. 1, p. 136.





Abb. 3
Max Peiffer Watenphul,
Bildnis Johanna Ey, 1923,
Aquarell und Tempera auf
Papier, 60 × 41 cm,
Privatbesitz

Fig. 3
Max Peiffer Watenphul, *Portrait
of Johanna Ey*, 1923, watercolour
and tempera on paper, 60 × 41 cm,
private collection

One important promoter of Young Rhineland was the dedicated modern art dealer Alfred Flechtheim, who promoted not just contemporary French art, but also the artists of the Rhineland group. Flechtheim, in his function as advisory committee member of the artists' group, initially worked very closely with Young Rhineland. In fact the artists in the group and those under contract to Flechtheim were almost identical.⁸ So in 1920, Alfred Flechtheim also took Max Peiffer Watenphul under contract.

Alfred Flechtheim promoted Young Rhineland in various ways: in addition to exhibitions, he published articles in his gallery's own newsletter, *Querschnitt*. On the occasion of Peiffer Watenphul's first museum exhibition in the Goldschmidthaus in Essen in 1921, Flechtheim published a text by Walter Gropius with a reproduction of the painting in that exhibition called *Still Life with Grapes and a Pear* positioned on the same page of the newsletter as a work by Paul Klee (fig. 2). As Peiffer Watenphul admired Klee so much, this must surely have pleased him very much. In autumn of that same year, Flechtheim also organised a solo exhibition of the artist's work in his Düsseldorf gallery.

Fig. 4
Gert Heinrich Wollheim, *Portrait
of Peiffer Watenphul*, 1923, pen and
brown ink, with lead pencil,
brown wash on paper, 30,7 × 23,7 cm,
Kunstpallast Düsseldorf



Abb. 4
Gert Heinrich Wollheim,
Bildnis Peiffer Watenphul, 1923,
Feder in Braun, mit Bleistift, braun
laviert auf Papier, 30,7 × 23,7 cm,
Kunstpallast Düsseldorf

Aufgrund von Meinungsverschiedenheiten kam es jedoch bald zum Bruch mit dem *Jungen Rheinland*. Mit der Öffnung einer Dependence in Berlin 1921 wollte sich Flechtheim räumlich und inhaltlich vom Rheinland entfernen und präsentierte hier nur noch wenige Düsseldorfer Künstler:innen. Zählte Peiffer Watenphul 1921 noch dazu, wurden im darauffolgenden Jahr sowohl die Zusammenarbeit mit dem Künstler als auch Flechtheims intensive Bemühungen um das *Junge Rheinland* beendet.⁹ Peiffer Watenphul kommentierte den Bruch mit Erleichterung: »Seit vierzehn Tagen ist auch mein Vertrag mit Flechtheim gekündigt. Ich bin sehr froh, diese Fessel los zu sein.«¹⁰

Peiffer Watenphul entschied sich im Herbst 1922 aus Verbundenheit zum *Jungen Rheinland* für einen Umzug nach Düsseldorf, wo er bis Februar 1923 lebte. In dieser kurzen, aber intensiven und inspirierenden Zeit konnte er vorhandene Bekanntschaften ausbauen und neue Kontakte zu Künstler:innen der Gruppe knüpfen. Zu seinem Bekannten- und Freundeskreis gehörten bald Otto Pankok (1893–1966), Gert Heinrich Wollheim (1894–1974), Otto Dix, Max Ernst und J. Baptist Hermann Hundt (1894–1974). Darüber hinaus verkehrte Peiffer Watenphul im Umkreis der engagierten Johanna Ey. In ihrer Galerie befand sich nicht nur seit 1921 die Geschäftsstelle des *Jungen Rheinland*, sie bot für die jungen Künstler:innen auch eine wichtige Plattform des geistigen Austauschs. Die Kunsthandlung war »Treffpunkt und Motor der jungen Kunstszene«.¹¹ Hier traf man sich nachmittags zum Kaffee, zu regelmäßigen Gesprächen, plante gemeinsame Projekte und fertigte gegenseitige Porträtzeichnungen an,¹² wie das *Bildnis Peiffer-Watenphul* 1923 von Gert Wollheim, der zum Vorstand und zu den aktivsten Persönlichkeiten des *Jungen Rheinland* gehörte, bezeugt (Abb. 4).

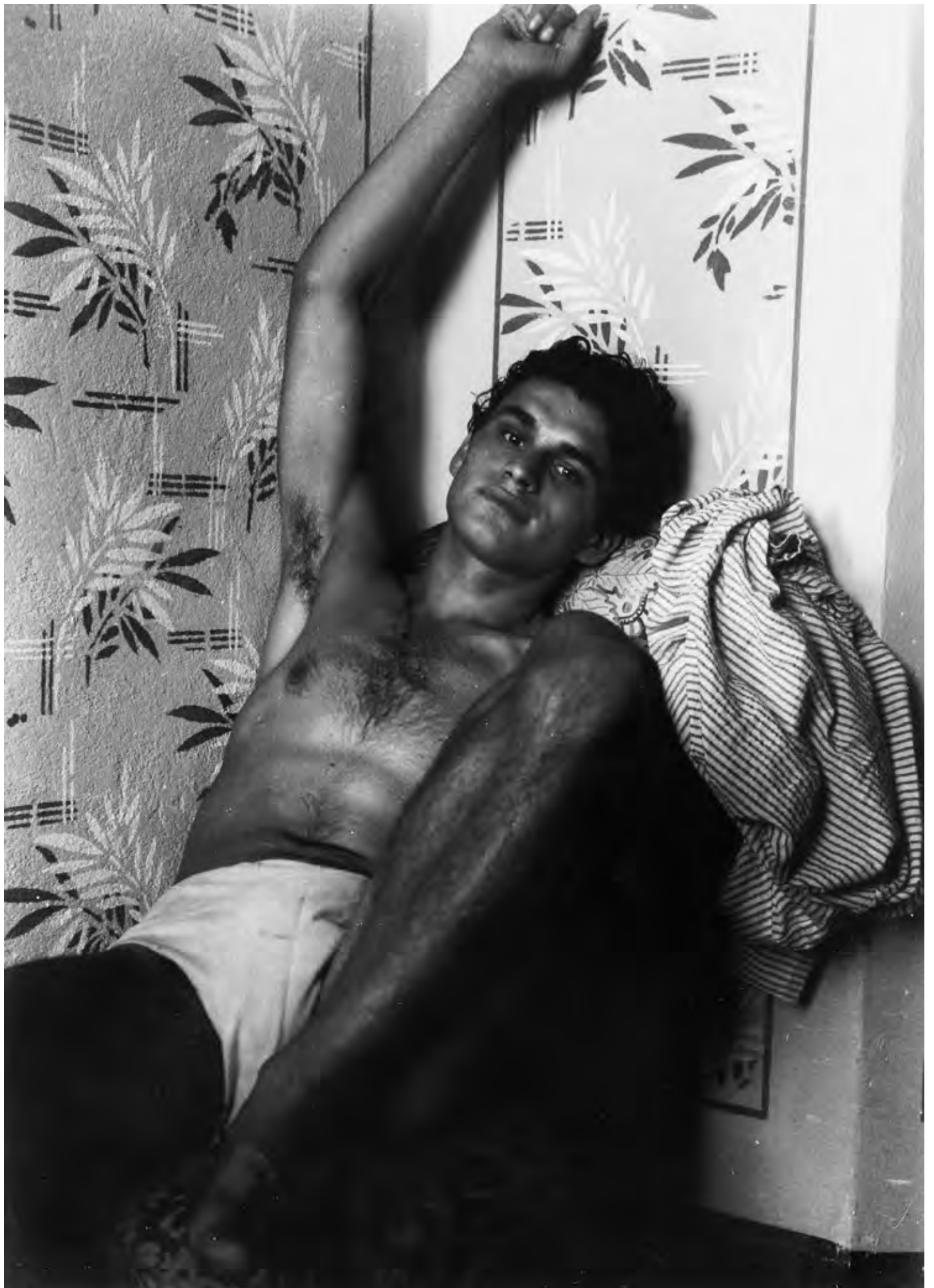
















“A comprehensive spiritual world”

Max Peiffer Watenphul after 1945

»Eine umfangreiche geistige Welt«

Max Peiffer Watenphul nach 1945

Max Peiffer Watenphul war einer der noblen, unabhängigen Einzelgänger unter den deutschen Malern zwischen den beiden Weltkriegen und nach 1945. Der feine, lyrische Klang seiner Kunst strahlt schon aus den in Italien entstandenen Arbeiten der 1930er Jahre. In der Zeit nach dem Krieg, in den 1950er und 1960er Jahren gründet sein Ruhm zum einen in der mit kaum einem zweiten deutschen Maler seiner Generation vergleichbaren koloristischen Empfindsamkeit. Daneben ist es die fast klassisch zu nennende Kunst der Reduktion und Harmonisierung der Motive in teilweise ungewöhnlichen Bildformaten, welche vor allem seinen subtil gebauten Kompositionen von Landschaft ihren unverwechselbaren Ausdruck verleiht. Der hohe Grad der Wiedererkennbarkeit im Sinne eines ausgeprägten Personalstils verdankt sich nicht zuletzt der Tatsache, dass fast alle seine Bilder den Eindruck erwecken, als befände sich zwischen ihnen und den Betrachter:innen eine hauchartige Membran, ein atmosphärischer Schleier, der die Farben filtert, als seien sie durch eine Art Sfumato in die Aura der Distanz und Zeitlosigkeit entrückt.

Zwischen 1944 und 1946, der Zeit der Lehrtätigkeit Peiffer Watenphuls an der Kunstgewerbeschule in Salzburg, entstand neben einigen Blumen-Stilleben die beachtliche Gruppe von 40 Salzburg-Bildern (Abb. S.106–109).¹ Es war kaum die heitere, pittoreske Seite des Motivs, die den Maler damals inspirieren sollte. Stattdessen schwingen hier in gesättigten Farben eher düster-herbstliche Töne, ja immer wieder ein Klang von bedrückender Dunkelheit mit. In diesen unmittelbaren Nachkriegsjahren begann Peiffer Watenphul mit der Serie seiner bis heute wohl bekanntesten Gemälde. Venedig, wo er von 1946 bis 1958 lebte, war der Schauplatz für die Entstehung von rund 150 Bildern, welche die Stadt in der Lagune zum Thema hatten. Die öffentliche Anerkennung des Künstlers war spätestens seit der Präsentation eines Raums mit Venedig-Bildern auf der *Biennale* 1950 stetig im Wachsen. Aus Briefen von 1946 und 1947 erfahren wir von den anfänglichen Schwierigkeiten und der schöpferischen Not des Malers im »Kampf« um sein neues Sujet, das ihm zunächst eher fremd war.² Seit 1924, als mehr als ein Dutzend Bilder von Häusern und Straßenszenen in Mexiko entstanden,³ und nach der Gruppe der Bilder aus Salzburg bedeuten die Ansichten von Venedig in Umfang und Dichte zum ersten Mal eine radikal neue Auseinandersetzung mit dem Thema »Stadtlandschaft«. Der Maler selbst hat diese Zäsur in seinem Werk sehr wohl gespürt und treffend charakteri-

Max Peiffer Watenphul was one of those noble and independent loners among German painters between the two world wars and after 1945. The fine, lyrical timbre of his art was already evident in the radiant works he did in Italy in the 1930s. In the period after the war, the 1950s and 60s, his fame was attributable to on a colorist sensitivity almost unparalleled by any other German artist of his generation. In addition, the almost classical art of reduction and harmonisation of the motifs in his pictures, many of which had unusual formats, created an unmistakable expressive impact, especially in his subtly composed landscapes. The high degree of recognisability, in the sense of a definite personal style, is due not least to the impression in almost all his paintings of there being a gossamer-thin membrane between the picture and the viewer, an atmospheric veil filtering the colours. It is as if they were transported into an aura of distance and timelessness due to a kind of sfumato.

Between 1944 and 1946, when Peiffer Watenphul was teaching at the Kunstgewerbeschule in Salzburg, he painted, alongside several still lifes of flowers, a sizeable group of 40 Salzburg renderings of Salzburg (fig. p.106–109).¹ At the time, it was not the cheerfully picturesque aspect of the motif that inspired the artist. What comes across here instead is a recurrent atmosphere of oppressive darkness rendered in saturated colours of rather dismal autumnal hues. In the years directly after the war Peiffer Watenphul began the series of paintings that, to this day, are surely his most famous. Venice, where he lived from 1946 to 1958, was the scenario for the genesis of about 150 paintings of the city in the lagoon. With the presentation of a room of his Venice paintings at the 1950 Biennale at the latest, the artist's public recognition began to grow steadily. From letters written between 1946 and 1947, we learn about the artist's initial difficulties, his creative distress in his "struggle" with a new theme, which he found rather alien at first.² From 1924, when he painted more than a dozen pictures of houses and street scenes in Mexico³ and after the group of paintings of Salzburg, the views of Venice signify for the first time a radically new engagement with the theme of the "urban landscape", in terms both of extent and density. The artist himself was very aware of this caesura in his oeuvre and characterised it aptly by writing, in a letter of 1949, about that fact that he wanted to create something different in his new paintings compared to his previous approach, and "go very much deeper and build up a comprehensive spiritual world".⁴ In this context, it is justifiable to speak of a "process of spiritualisation" and to emphasise the "contemplative" ritual of painting, leading to a "high degree of abstraction" as a result of "the painterly means, as the motif of painting, outplaying more and more the outward subject".⁵

Abb. 1
Max Peiffer Watenphul,
Venezia, Ca' d'Oro, 1949,
Öl auf Leinwand, 75 × 59,8 cm,
Privatsammlung

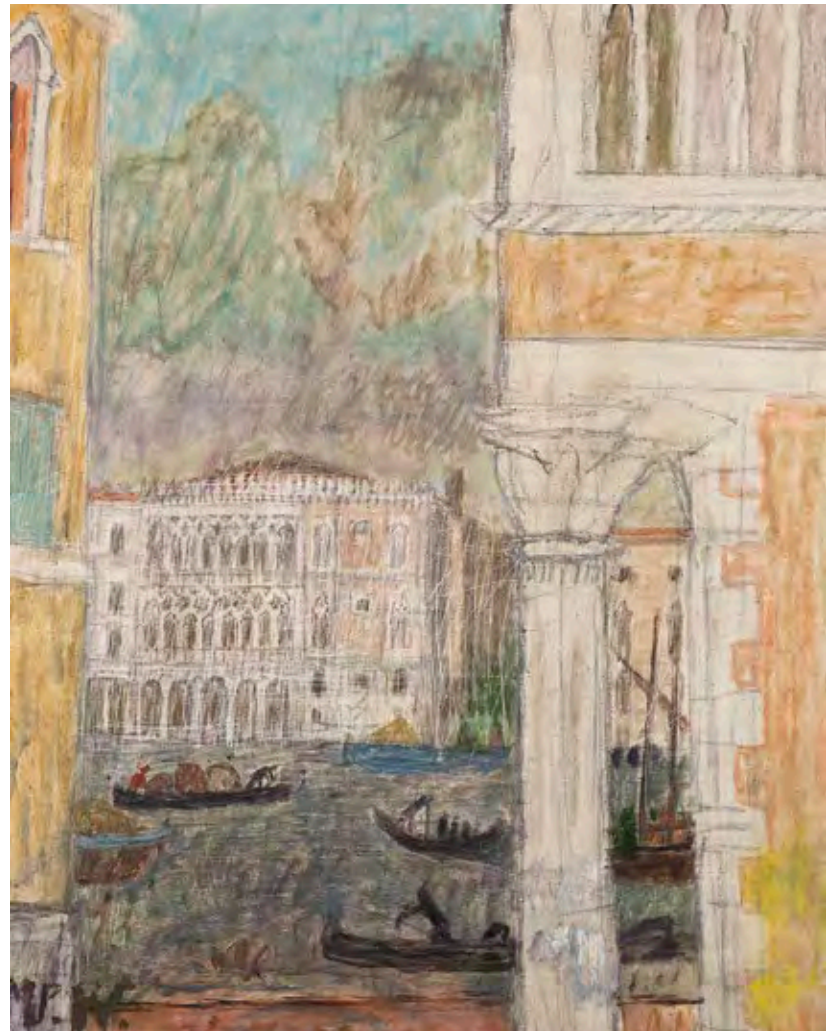


Fig. 1
Max Peiffer Watenphul,
Venezia, Ca' d'Oro, 1949,
oil on canvas, 75 × 59.8 cm,
private collection

siert, als er in einem Brief von 1949 davon sprach, dass er in seinen neuen Bildern etwas anderes als früher schaffen und »eben doch sehr viel tiefer gehen und eine umfangreiche geistige Welt aufbauen« wolle.⁴ Zu Recht wurden in diesem Kontext von einem »Spiritualisierungsvorgang« gesprochen und das »kontemplative« Ritual des Malens hervorgehoben, welches jenen »hohen Abstraktionsgrad« bewirkte, indem »die malerischen Mittel als Malmotiv mehr und mehr das äußere Sujet« überspielen.⁵

Es ist die Malerei als Prozess und Experiment, was die Venedig-Bilder im Œuvre des Künstlers so neu und einzigartig macht. Überraschend mag sein, dass sich der Künstler trotz seiner explizit geäußerten Abneigung gegen Fotoklischees⁶ offensichtlich einer Fülle von fotografischem Material unterschiedlichster Quellen bediente, um die Motive seiner Bilder vorzubereiten.⁷ Seit 1947 entstanden zu diesem Thema auch etwa 60 Zeichnungen in teilweise größeren Formaten und ein 30 kleinere Seiten umfassendes Skizzenbuch mit überwiegend rasch notierten Erinnerungsskizzen.⁸ Alle diese Blätter sind aber nur zum Teil exakt bestimmbare Studien oder gar unmittelbare Entwürfe mit Farbangaben für später ausgeführte Bilder. Der eigentliche Vorgang des Schöpferischen fand nicht primär über das Vehikel des Mediums Zeichnung, sondern unmittelbar auf der Leinwand oder der Pappe als Bildträger statt. Hier erst ereignete sich die »verwandelnde Kraft der Malerei«⁹ in all ihrer Unvorhersehbarkeit und experimentellen Vielfalt.

Ein Gemälde wie etwa das 1949 entstandene *Venezia, Ca' d'Oro* (Abb. 1) offenbart dies wie in einem Paradigma. Fast könnte man den Eindruck gewinnen, das Bild sei unfertig geblieben. Der Maler lenkt unseren Blick von den Vordergrundmotiven der beidseitig rahmenden, wuchtigen Palazzi über den mit Gondeln und Booten bevölkerten Canal Grande. Am Ufer gegenüber schimmert von Weitem die berühmte Ca' d'Oro, zart und filigran. Schon durch die räumliche Entfernung wirkt dieses Juwel der venezianischen Spätgotik beinahe wie entrückt, eine helle, flimmernde Erscheinung. Alle der überwiegend blassen Farben auf diesem Bild sind von gleichsam lasurartigem Charakter und stehen transparent auf dem Grund der Leinwand. Architekturteile der Loggia im rechten Vordergrund hat der Maler mit dickem anthrazitfarbenem Stift grob konturiert, als wollte er Grundstrukturen wie in einer Entwurfszeichnung bewusst sichtbar lassen. Die durchweg eher dünne, trockene Farbe wurde mit wuchtigen Pinselstrichen auf die ihr zugeteilten Felder gesetzt. Die Zone oberhalb des Dachs der Ca' d'Oro und somit letztlich der gesamte Hintergrund bleiben im Vagen. So ist kaum auszumachen, was mit den beinahe abstrakt anmutenden wolkenartigen Formationen in Braun und Grün angedeutet werden soll. Am ehesten lässt sich das Blau darüber als Bereich des Himmels ausmachen. Die im Fokus befindliche gotische Palastfassade schließlich erscheint von einem feinmaschigen Gespinnst aus gekratzten weißen Strichen unterschiedlicher Richtung und Länge überfangen. Hierdurch wirkt der Bau am anderen Ufer des Canal Grande nicht nur räumlich distanziert, sondern es scheint ihn zusätzlich eine eigentümlich spirituelle Magie zu umgeben.

What makes the Venice pictures so new and unique in the artist's oeuvre is the focus on painting as process and experiment. It may come as a surprise that, despite his explicitly stated dislike of photographic clichés,⁶ the artist obviously used a wealth of photographic material from diverse sources when preparing the motifs of his paintings.⁷ Since 1947 he had also done about 60 drawings on this theme, some of them in larger formats, as well as completed a book of 30 smaller pages filled mainly with swiftly noted memory sketches.⁸ Not all of these works, however, could be precisely defined as studies or even direct preliminary studies complete with notes on colours for paintings done at a later date. The actual creative process did not take place primarily through the vehicle of the drawing medium, but directly on the canvas or board. It was here that the "transforming power of painting"⁹ took effect in all its unpredictability and experimental diversity.

A painting like *Venezia, Ca' d'Oro* (fig. 1) dated 1949 reveals this almost paradigmatically. One could get the impression that the work has been left unfinished. The artist directs our gaze away from the framing foreground motifs of the bulky palazzi on each side of the Canal Grande populated with gondolas and boats. On the opposite bank, the famous delicate and filigree Ca' d'Oro shimmers from afar. Due to the spatial distance alone, this jewel of Venetian late Gothic seems almost otherworldly, with its bright, flickering appearance. All the predominantly pale colours in this painting are glaze-like in character, as it were, forming an

Das Bild ist ein sprechendes Beispiel für Peiffer Watenphuls neuen Ansatz, seine Mittel experimentell zu handhaben. Hier wagte der Maler ein ungewöhnliches *Non-Finito*, ein Offenlassen und zugleich eine Verunklärung weiter Partien, wie sie frühere Gemälde nicht erkennen lassen.

Peiffer Watenphuls malerische Bemühung während seiner Jahre in Venedig war grundsätzlich gegen jegliche »Lagunen-Romantik«, jede Form von stimmungshafter Verklärung gerichtet. Die Evokation von Melancholie und Morbidezza war nie das vorrangige Ziel. Dennoch spielen die Kategorien von Farbe und Licht für den Ausdruck des Hintergrundig-Atmosphärischen in diesen Bildern eine prägende Rolle. Wie der Maler selbst betonte, ist Venedig die Stadt des Lichts, durch welches es Gestalt nimmt, aber zugleich »[...] die dunkelste und schwärzeste Stadt [...] eine Komposition aus Schwarz-Weiß, ohne jede Farbigkeit.«¹⁰ Als besonderes Phänomen der Venedig-Bilder wurde überzeugend herausgestellt, dass »das Beleuchtungslicht der topographischen Szene [...] sich zum Farblicht wandelt [...] denn es sind die Farben selbst, die hier ohne äußere Lichtquelle aus sich heraus feierlich leuchten.«¹¹

Die für diesen Künstler so charakteristische Vorliebe für das Ausreizen ungewöhnlicher Materialien und damit einhergehender Strategien im Malprozess kündigt sich bereits in Zeichnungen der 1930er Jahre an.¹² Damals begegnet zum ersten Mal das Phänomen einer linearen Belegung von Leerflächen wie Himmel oder Meer. Das nur scheinbar absichtslos wiederholte Gestrichel, die Kritzeleien, Punkte oder Tuschespritzer, welche sich zuweilen schimmelartig über die Fläche breiten, wirken wie somnambule »Bewegungsspuren der Hand«.¹³ Hier gewinnt jenes Kunstmittel Peiffer Watenphuls Gestalt, das dann seit der Zeit um 1950 in sämtlichen bildnerischen Gattungen des Künstlers auftritt. Ähnliches gewahren wir bei Zoran Mušič (1909–2005), doch ist der stärker ornamentale Zug unübersehbar, welcher bei den die Bildgründe belebenden Grafismen in Mušičs Gemälden wie Arbeiten auf Papier seit den späten 1940er Jahren unmittelbar an Byzantinisches denken lässt und zuweilen die Wirkung kostbarer Materialien evoziert.

Elemente des Zeichnerischen sind es, in deren Zusammenwirken mit der Farbe sich die unverwechselbare Individualität der späteren Gemälde des deutschen Künstlers erweist. Sicherlich eines der zentralen Erlebnisse für den jungen Maler war seine Entdeckung der »Kritzeleien« Paul Klees, die er 1949 kommentierte: »Als ich als ganz junger Student im Jahre 1915 eine Ausstellung der Kunsthandlung Goltz besuchte, fielen mir dort Zeichnungen auf, wie ich sie bisher nie im Leben gesehen hatte. Sie sahen von weitem aus wie kindliche Kritzeleien oder Muster, wie man sie oft auf Wänden und Martern von Laien hingesezt sieht. Die kleinen Zeichnungen faszinierten mich derartig, dass ich fast jeden Tag in die Galerie Goltz ging und wie gebannt vor ihnen stand. Es war dies meine erste Begegnung mit dem Werk von Paul Klee.«¹⁴ Während seiner Zeit am Bauhaus ab 1921 besuchte Peiffer Watenphul den Künstler immer wieder. Auch an diese Begegnungen erinnerte er sich später, vielleicht nicht zufällig während seiner Zeit in Venedig, als er selbst seine Kunst in die Richtung jener neuen, »umfangreichen geistigen Welt« vertiefen wollte.

almost transparent film on the canvas. In the foreground to the right, parts of the loggia have been crudely contoured with a thick anthracite-coloured pen, as if the artist wanted to deliberately render the basic structures visible, as in a preliminary drawing. The consistently rather thin and dry paint has been applied to the respective fields with sturdy brushstrokes. The zone above the roof of the Ca' d'Oro remains vague, in keeping ultimately with the whole of the background. As a result, it is hard to make out what the almost abstract looking cloud-like formations in brown and green are intended to suggest. Most likely, the blue above this may be interpreted as the sky. Finally the Gothic palace façade, although being in focus, seems to be overlaid by a fine-grained web made up of scratched white lines applied in different directions and lengths. As a result, the building on the other bank of the Canal Grande appears not only spatially removed, but also seems enveloped in an aura of strangely spiritual magic. The work is a telling example of Peiffer Watenphul's new approach, his experimental handing of his tools. Here the painter dared to present an unusual *non-finito*, to leave much open-ended and at the same time obscure other parts. Such things are not to be seen in earlier paintings.

Peiffer Watenphul's painterly endeavours during his years in Venice were fundamentally opposed to any kind of "lagoon romanticism", or atmospheric glorification. His primary objective was to avoid evoking any melancholy and morbidezza. Yet the categories of colour and light play a major role in the subtle-atmospheric expressiveness of these pictures. As the artist himself emphasised, "Venice is the city of light, through which it takes on form, but at the same time ... the darkest and blackest of cities ... a composition in black-and-white without any colourfulness."¹⁰ One particular feature of the Venice paintings has been convincingly underscored: "the light that illuminates the topographic scene ... turns into the light of the colour ... for it is the colours themselves that shine solemnly here, not due to any external light source, but rather radiating from out of themselves."¹¹

The drawings of the 1930s already herald the artist's characteristic preference for making exhaustive use of the potential of unusual materials and associated strategies in the painting process.¹² It was then that the phenomenon crops up for the first time of enlivening empty spaces, like the sky and the sea, in a linear way. The repeated, only apparently unintentional hatching, the scribbles, dots or ink blots sometimes spreading out mildew-like over the plane, are like somnambulistic "traces of the hand's movements"¹³. Here the artistic tool took shape which Peiffer Watenphul was then to use in all artistic genres as of the period around 1950. We perceive something similar in Zoran Mušič (1909–2005). In Mušič's art, however, the more ornamental feature is unmistakable given the graphism enlivening the picture grounds in his paintings and works on paper since the late 1940, reminding us directly of things Byzantine and sometimes evoking the impact of precious materials.

Damals rühmte er Klees »Reichtum« des »Gestaltungsvermögens« und stellte dessen Vorliebe für die »sonderbarsten Materialreize« sowie dessen experimentierenden Geist des Zeichnens und Kritzeln, des Herumkratzens und Spachteln in der artistischen Aneignung und Verwandlung heterogener Materialien besonders heraus.¹⁵ So erscheint es durchaus verlockend, die permanente Gegenwart von Grafismen wie die Lust des Umgangs mit den taktilen Reizen von Bildgrund und Farbe in der Malerei von Max Peiffer Watenphul besonders nach dem Zweiten Weltkrieg auch vor diesem Hintergrund des Primärerlebens Paul Klee zu sehen.

Den Venedig-Bildern ist fast durchgehend ein hohes Maß an Abstraktion eigen. Die kühnen Bildausschnitte und Anschnitte von Gebäudeteilen widersetzen sich jeder geläufigen Vedutenhaftigkeit. So bietet ein Gemälde wie etwa *Venezia, Palazzo Dario* (Abb. S. 119) von 1950 keine pittoreske Ansicht dieses Palasts, sondern ein strenges, düster gestimmtes Architekturporträt. Wie viele weitere Venedig-Bilder ist es von Kratzspuren dicht übersät, die den porösen Leinwandgrund durchschimmern lassen. Das Wasser des Kanals und eine große Gondel im Vordergrund suggerieren seichte Räumlichkeit. Trotzdem ist der zentral auftauchende, durch die Schneise eines einmündenden Seitenkanals zweigeteilte Fassadenprospekt konsequent in die Fläche des Bildes gebreitet. Dies gelingt Peiffer Watenphul auf miraculöse Weise, indem er die braun-weiß-gelbliche Färbung des Kanalwassers gleichsam nahtlos in den Farbklang der dahinter aufsteigenden Fassade übergehen lässt. Nur so entsteht der Eindruck einer einheitlichen, nach vorn geschobenen Fläche, die trotz der dunklen Leerform zwischen den beiden separierten Teilen des Gebäudes homogen bleibt. Der Maler verzichtet weitgehend auf Perspektive und mit Ausnahme der kleinen Verbindungsbrücke zwischen den Palastfronten auf jeden räumlichen Kontext. Stattdessen beharrt er mit Nachdruck auf der Frontalität des begrenzten und angeschnittenen Fassadenprospekts. Wie ein Echo der in diesem Bild nistenden Stille wirkt schließlich die schwarze Gondel. Mit ihrem seltsam überdachten, einem numinosen Schrein vergleichbaren Mittelteil gleitet sie lautlos über das Wasser, eine »Todesbarke« ohne Gondolieri. An solchen Palastfassaden malte der Künstler mit obsessiver Hingabe. So entstanden menschenleere Bilder von geradezu physiognomischer Eindringlichkeit. In diesem wie einer Reihe weiterer Gemälde erzwingen die artistisch höchst kalkulierten Schnitte einen gelegentlich fast abstrakten Rhythmus im horizontalen und vertikalen Bildgefüge zwischen dem Dunkel der Fensteröffnungen und der Substanz der Wandteile. Das wiederholte Abschneiden des Motivs durch den Bildrand verstärkt nur die statische Flächigkeit, welche die jeweils entstehenden Fassadenteile als »Felder der Malerei«¹⁶ in besonderem Maß fokussiert.

Gegen Mitte der 1950er Jahre verstärkt sich im Werk Peiffer Watenphuls die Tendenz zu ungewöhnlichen Bildgrößen, bei den Venedig-Fassaden wiederholt zu extrem steilen Hochformaten, bei den Landschaften und einer Reihe von Stillleben in Richtung breit gelagerter, panoramaartiger Ansichten und Tableaus. Hierdurch gelingt dem Maler ein Höchstmaß an Intensivierung des Ausdrucks.

These are drawing elements which, in their interplay with the colour scheme, confirm the unmistakable individuality of the German artist's later paintings. Surely one of the young artist's pivotal experiences was his discovery of Paul Klee's "scribbles", of which he said in 1949: "When I visited an exhibition at Galerie Goltz in 1915 as a very young student, I was captivated by drawings, which were nothing like I had ever seen in my whole life. From a distance they looked like childish scribbles or mere patterns, such as those lay people often put on walls or wayside shrines. The small drawings fascinated me to such an extent that I went to Galerie Goltz almost every day and stood spellbound in front of them. That was my first encounter with the work of Paul Klee."¹⁴ Peiffer Watenphul visited the artist repeatedly during his time at the Bauhaus from 1921 onwards. Later he liked to recall those encounters, perhaps not coincidentally during his time in Venice, when he himself wanted to deepen his art to move in the direction of that new "comprehensive spiritual world". At that time, he praised Klee's "wealth" of "creative powers" and particularly emphasised his preference for the "strangest material stimuli" as well as the experimental spirit of drawing, scribbling, scratching and spatula use in his artistic appropriation and transformation of the most heterogeneous materials.¹⁵ So it seems compelling to also see the constant presence of graphism and the delight in handling the tactile charms of picture ground and colour in Max Peiffer Watenphul's paintings, particularly after the Second World War, against the backdrop of his primary experience of Paul Klee.

The Venice paintings almost all exhibit a high degree of inherent abstraction. The daring angles of vision and sections of building parts are contrary to any kind of common veduta-like works. A painting like *Venezia, Palazzo Dario* (fig. p. 119) of 1950, for example, does not offer a picturesque view of that palace, but rather a strict architectural portrait that is sombre in mood. Like many other of his Venice paintings, it is covered in dense traces of scratching that allow the porous canvas to shine through. The water in the canal and a large gondola in the foreground suggest shallow spatiality. Nevertheless, the central view of the façade, divided in two by the aisle of a confluent side canal, is spread out consistently into the plane of the painting. Peiffer Watenphul achieves this quasi miraculous effect by letting the brown-white-yellowish shade of the canal water flow seamlessly, as it were, into the shade of the façade rising up behind it. This alone gives the impression of a unified plane shifted to the fore and remaining homogenous despite the dark empty shape between the two separated parts of the building. The artist achieves this with hardly any perspective nor any spatial context, except for the small bridge linking the palace fronts. Instead he underscores the frontality of the restricted and cropped view of the façade. Finally, the black gondola seems to echo the stillness nestling in this painting. With its strangely roofed middle section resembling a numinous shrine, the boat glides silently over the water, a "death bark" without a gondolier. The artist painted such palace facades with obsessive devotion. This gave rise to paintings of a well-nigh physiognomic forcefulness, albeit devoid of human figures. In this and a series of other paintings, the highly intentional artistic cropping induces on occasion an almost abstract rhythm in the horizontal and vertical fabric of the picture structure between the darkness of the window openings and the substance of the wall parts. The repeated cropping of the motif at the edge serves to heighten the static flatness of the painting focusing in particular on the emergent façades as "painting fields"¹⁶.









1896

Max Peiffer wird am 1. September in der Kleinstadt Weferlingen bei Braunschweig als einziger Sohn einer bürgerlichen Familie geboren. Sein Vater Karl Josef Emil Peiffer ist Apotheker, seine Mutter Anna ist Hausfrau.

Max Peiffer was born on 1 September into a middle-class family. He was the only son. His birthplace was the small town of Weferlingen near Braunschweig. His father Karl Josef Emil Peiffer was a pharmacist and his mother Anna was a housewife.

1903

Der Vater Karl Josef Emil Peiffer stirbt. Fortan wird der junge Max von seiner alleinerziehenden Mutter großgezogen.

His father Karl Josef Emil Peiffer died. The young Max was then brought up by his mother.

1906

Anna Peiffer heiratet Dr. Heinrich Watenphul, der als Oberlehrer am knapp 80 Kilometer südlich von Weferlingen gelegenen Gymnasium in Quedlinburg beschäftigt ist. Aus diesem Grund zieht die Familie nach Quedlinburg.

Anna Peiffer married Dr. Heinrich Watenphul, a master at the grammar school (Gymnasium) situated some 80 kilometres to the south of Weferlingen. The family moved to Quedlinburg for this reason.

1910

Max Peiffer entdeckt sein künstlerisches Interesse und beginnt zu zeichnen. Dabei wird er von seinem Stiefvater gefördert.

Max Peiffer discovered his interest in art and began to draw. He was encouraged in this pursuit by his stepfather.

1911

Die Familie zieht in das im südlichen Ruhrgebiet gelegene Hattingen. Dort wird Heinrich Watenphul Direktor des Realgymnasiums. Max' Halbschwester Grace wird geboren, zu der er ein enges und vertrautes Geschwisterverhältnis aufbauen wird.

The family moved to Hattingen in the southern part of the Ruhr district, where Heinrich Watenphul became headmaster of the local grammar school. Birth of Max's half-sister Grace, with whom he developed a close and warm sibling relationship.

1914–1918

Am Hattinger Gymnasium erlangt Max Peiffer sein Abitur und beginnt nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs auf Wunsch seiner Eltern ein Medizinstudium in Bonn. Nach kurzer Zeit entscheidet er sich dafür, Rechtswissenschaften in Straßburg, Frankfurt und München zu studieren. Neben seinem arbeitsintensiven Studium besucht er in München die Pinakotheken sowie Ausstellungen zeitgenössischer Kunst.

Max Peiffer received his secondary school leaving certificate (Abitur) from the Hattinger Gymnasium and, shortly after the outbreak of World War 1, began to study medicine in Bonn in fulfilment of his parents' wishes. It was not long before he decided to study law instead, in Strasbourg, Frankfurt am Main and Munich. Alongside his demanding studies he found time to visit the Pinakothek picture gallery in Munich and exhibitions of contemporary art.

1917

Er besucht die Ausstellungen der Galerie Neue Kunst – Hans Goltz, wobei ihn die Arbeiten Paul Klees besonders beeindruckten. In dieser Zeit malt und zeichnet er autodidaktisch.

He visited the exhibitions at Galerie Neue Kunst – Hans Goltz, where he was especially impressed by the works of Paul Klee. For the present he continued to paint and draw as an autodidact.

1918

Mit einer Dissertation über Kirchenrecht wird er in Würzburg promoviert. Wenngleich er in den letzten Kriegsmonaten zur Militärausbildung eingezogen wird, muss er keinen Kriegsdienst leisten.

He completed his doctorate in Würzburg with a dissertation about ecclesiastical law. Although he was called up for military training during the last months of the war he did not have to do active military service.

1919

Nach dem Zusammenbruch des Kaiserreichs zieht es den Juristen wieder in seine Heimatstadt. Am Hattinger Amtsgericht beginnt er ein Referendariat. Ab September führt er den Doppelnamen Peiffer Watenphul. Zudem fasst er den Entschluss, fortan als freischaffender Künstler zu leben und zu arbeiten. Er bittet Paul Klee um Malunterricht. Klee lehnt ab und empfiehlt dem angehenden Künstler, die private Malschule des polnisch-französischen Malers Stanislaus Stückgold in München zu besuchen. Unzufrieden mit dem Unterricht, immatrikuliert er sich auf Empfehlung von Lilly Klee am neu gegründeten Staatlichen Bauhaus in Weimar.

After the collapse of the German Reich, he was glad to return to Hattingen as a qualified barrister, where he embarked on his traineeship at the district court. In September he began to use the double-barrelled name Peiffer Watenphul. He also took the decision to live and work as a freelance artist in the future. He asked Paul Klee to give him painting lessons. Klee declined and advised the budding artist to attend the private painting school run by the Polish-French painter Stanislaus Stückgold in Munich. His dissatisfaction with this instruction led him to enrol at the newly founded Bauhaus in Weimar.

1919–1922

Er studiert am Bauhaus in Weimar, wo er den Vorkurs von Johannes Itten besucht. Dort wird sein künstlerisches Talent erkannt und bewusst gefördert. Von Walter Gropius erhält er die Genehmigung, in verschiedenen Werkstätten zu hospitieren. Zudem wird ihm ein eigenes Atelier zugeteilt. Dort entstehen zahlreiche Stillleben, Stadt-, Landschafts- und Atelierdarstellungen. Er hospitiert in der Weberei, Druckerei und Töpferei. Am Bauhaus lernt er die dortigen Meister Lyonel Feininger und Wassily Kandinsky kennen. Außerdem ist er mit den Künstler:innen Maria Cyrenius, Werner Gilles, Gerhard Marcks, Oskar Schlemmer, Kurt Schwitters, Grete Willers und der Dichterin Else Lasker-Schüler (1869–1945) befreundet.

He studied at the Bauhaus in Weimar, where he attended the *Vorkurs* or foundation course run by Johannes Itten. There his artistic talent was soon recognized and actively promoted. Walter Gropius gave him permission to gather experience in the various workshops. He was also allocated his own studio, where he painted numerous still lifes, urban and rural landscapes and studio views. He made his own pieces in the weaving, pottery and print workshops. He made the acquaintance of the Bauhaus Masters Lyonel Feininger and Wassily Kandinsky and became friends with the artists Maria Cyrenius, Werner Gilles, Gerhard Marcks, Oskar Schlemmer, Kurt Schwitters, Grete Willers and the poet Else Lasker-Schüler (1869–1945).

1920

Mit dem renommierten Kunsthändler Alfred Flechtheim schließt er einen Vertrag. Er beteiligt sich an den Ausstellungen der Gruppe *Das Junge Rheinland*.

He entered into a contract with the renowned art dealer Alfred Flechtheim. He took part in the exhibitions of the artists' association Young Rhineland.

1921

In der bedeutenden Kunstzeitschrift *Das Kunstblatt* erscheint ein Artikel und die erste Einzelausstellung des Künstlers findet im Museum Folkwang Essen statt. Peiffer Watenphul reist erstmals in das von ihm geschätzte Italien.

An article appeared in the respected art journal *Das Kunstblatt* and the artist's first solo exhibition took place at the Folkwang Museum Essen. Peiffer Watenphul made his first trip to Italy, a country he estimated highly.

1922

Er reist nach Salzburg und arbeitet in der Emailwerkstatt seiner Künstlerinnenfreundin Maria Cyrenius. Peiffer Watenphul begegnet dem Maler Alexej Jawlensky und unterhält ein Atelier in Düsseldorf, wo er auf die Kunsthändlerin und Mäzenin Johanna Ey trifft. Zu seinen Freund:innen zählen unter anderem die Künstler Otto Dix, Max Ernst, Otto Pankok und Gert Heinrich Wollheim.

He travelled to Salzburg and worked in the enamel workshop of his artist friend Maria Cyrenius. Peiffer Watenphul met the painter Alexej Jawlensky and rented a studio in Düsseldorf, where he met the art dealer and patron Johanna Ey. His friends included the artists Otto Dix, Max Ernst, Otto Pankok and Gert Heinrich Wollheim.

Ab from 1924

Er unternimmt mehrmonatige Reisen nach Mexiko, Frankreich und Italien. Zudem reist er mit Maria Cyrenius nach Jugoslawien. Die Eindrücke dieser Auslandsaufenthalte verarbeitet er künstlerisch.

He went on journeys lasting several months to Mexico, France and Italy. He also travelled with Maria Cyrenius to Yugoslavia. He interpreted the impressions garnered from these trips abroad in his art.

1927–1931

An der Folkwangschule Essen übernimmt er einen Lehrauftrag für künstlerischen Entwurf. Dort trifft er auf ehemalige Bauhauskommiliton:innen. Er reist nach Marokko und beginnt, sich mit Fotografie zu beschäftigen.

He took up a teaching post in artistic design at the Folkwangschule Essen. There he met former fellow students from the Bauhaus. He travelled to Morocco and got involved in photography.

1931

Er erhält den Rompreis, der mit einem mehrmonatigen Studienaufenthalt in der Villa Massimo verbunden ist, wo zu jener Zeit auch der Maler und Grafiker Ernst Wilhelm Nay (1902–1968) lebt.

He was awarded the Rome Prize, which meant he could study for several months at the Villa Massimo, where the painter and graphic designer Ernst Wilhelm Nay (1902–1968) was also resident at the time.

1932

Peiffer Watenphul erhält den Preis der Berliner Akademie der Künste und kehrt in das Elternhaus nach Hattingen zurück.

Peiffer Watenphul was awarded a prize by the Berlin Academy of Arts and returned to his parents' home in Hattingen.

1933

Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten lebt Peiffer Watenphul zurückgezogen im elterlichen Haus in Hattingen.

After the National Socialists seized power Peiffer Watenphul lived quietly in his parental home in Hattingen.

1937

Die Nationalsozialisten überwachen seine Post, beschlagnahmen und entfernen die meisten seiner Bilder aus den Museen. Eines seiner Blumen-Stillleben aus dem Besitz der Berliner Nationalgalerie, für das er 1933 noch prämiert worden war, wird in der Ausstellung *Entartete Kunst* in München gezeigt. Daraufhin fährt Peiffer Watenphul nach Italien, wo seine Halbschwester Grace zusammen mit dem italienischen Architekten Enrico Pasqualucci lebt.

His teaching post was under surveillance by the National Socialists, who confiscated and removed most of his pictures from museums. One of his floral still lifes in the possession of the Berlin National Gallery, for which he had previously been awarded a prize in 1933, was shown in the *Entartete Kunst* (Degenerate Art) exhibition in Munich. This prompted Peiffer Watenphul to move to Italy, where his half-sister Grace was living with the Italian architect Enrico Pasqualucci.

1937–1941

Er reist nach Ischia, wo sich zu jener Zeit auch die Künstler Werner Gilles, Rudolf Levi (1875–1944), Hans Purrmann (1880–1966) und Karli Sohn-Rethel (1882–1966) aufhalten. Obwohl er zu den verfemten Künstler:innen zählt, kann er die Zeichen- und Malklasse für textile Flächenkunst in Krefeld unterrichten.

He travelled to Ischia, where the artists Werner Gilles, Rudolf Levi (1875–1944), Hans Purrmann (1880–1966) and Karli Sohn-Rethel (1882–1966) were living at the time. In spite of being officially ostracized as an artist, he was able to teach the drawing and painting class for two-dimensional textile art in Krefeld.

1943

Das Krefelder Atelier wird am 22. Juni durch Bombenangriffe zerstört. Peiffer Watenphul kann eine Lehrtätigkeit an der Salzburger Kunstgewerbeschule aufnehmen, die er bis 1946 ausübt.

His studio in Krefeld was destroyed in an air raid on 22 June. Peiffer Watenphul was able to teach at the School of Applied Arts in Salzburg until 1946.

1946

Er erhält aufgrund seiner deutschen Herkunft keine Aufenthaltsgenehmigung in Österreich. Daraufhin geht er zu Fuß über den Brenner nach Venedig zu seiner Schwester. Dort lebt und arbeitet er unter erschwerten Bedingungen. Dennoch entstehen zahlreiche Stadtansichten, die als sogenannte Venedig-Bilder bekannt werden sollten. Er befreundet sich mit der Kunstmäzenin Peggy Guggenheim (1898–1979) und dem Künstler Zoran Mušič.

After being refused a residence permit for Austria on account of his German origins, he crossed the Brenner Pass on foot to join his sister in Venice. He lived and worked there in difficult circumstances. Nonetheless, he did numerous views of the city, which became known as the Venice pictures. He made friends with the art patron Peggy Guggenheim (1898–1979) and the artist Zoran Mušič.

Das Museum Gunzenhauser widmet einem besonders eigenwilligen Bauhaus-Schüler eine retrospektive Ausstellung. Max Peiffer Watenphul war es möglich, durch seine vielseitigen Tätigkeiten in den verschiedenen Werkstätten des Bauhaus eine singuläre figürliche Stil- und Formensprache zu finden und weiterzuentwickeln. Von der Kunstgeschichte bisher eher wenig beachtet, war Max Peiffer Watenphul innerhalb der künstlerischen Avantgarde jedoch bestens vernetzt. Die vielfältigen Kontakte zu Künstler:innen, Galerist:innen, Literat:innen und Intellektuellen prägten sein Werk. Die Freundschaft mit Otto Dix förderte etwa Peiffer Watenphuls Auseinandersetzung mit dem Porträt. Alexej von Jawlensky bestärkte ihn darin, Farbe in seine Bilder aufzunehmen.

Museum Gunzenhauser is devoting a retrospective exhibition to a particularly wilful Bauhaus student. Max Peiffer Watenphul succeeded in finding and further developing a singular figurative stylistic and formal idiom resulting from his various activities in the different Bauhaus workshops. Although he has so far been paid only sporadic attention by art historians, Max Peiffer Watenphul was actually very well connected within the art avant-garde. His many and varied contacts with artists, gallery owners, authors and intellectuals shaped his work. His friendship with Otto Dix, for example, fostered Peiffer Watenphul's engagement with the portrait, while Alexej van Jawlensky encouraged him to introduce colour into his paintings.

