

LEIHGEBER UND FÖRDERER

Ben Kamili, Berlin	Sammlung Schwarzkopf, Lüdenscheid
Sammlung Wieghardt, Berlin	Sammlung Wieghardt, Lüdenscheid
Cardiff University, Cardiff Special Collections and Archives	Robert-Sterl-Haus, Naundorf
Michael Janitzki, Gießen	Sammlung Berès-Montanari, Paris
D. E. Benner, Leipzig	Marianne Liebknecht-Oberhuber, Sulz
Thomas Beger, Lüdenscheid	Sammlung Joseph Hierling, Tutzing
Thomas Fischer, Lüdenscheid	Privatsammlung Werdohl
Nachlass Rudolf Heinke, Lüdenscheid	Sammlung P.A. Böckstiegel-Freundeskreis – ehemals Sammlung PAB, Werther
Dr. Lutz Hellweg, Lüdenscheid	Märkisches Museum Witten
Udo Schmidt, Lüdenscheid	sowie zahlreiche private Sammler, die ungenannt bleiben möchten.

Die Galerie der Stadt Lüdenscheid dankt allen Leihgeberinnen und Leihgebern herzlich. Wir sind der festen Überzeugung, dass durch die großzügige Bereitschaft zur Unterstützung des Projektes COMING AND GOING bereits die Voraussetzungen für die weitere Erforschung von Leben und Werk Paul Wieghardts geschaffen werden, die zukünftig mit der Realisierung eines vollständigen Werkverzeichnisses vollendet werden könnte.

Die LWL-Kulturstiftung und die Kunststiftung NRW haben dieses Projekt durch umfangreiche Zuwendungen unterstützt. Wir bedanken uns für das Vertrauen, das durch diese Förderungen ausgesprochen wurde.

INHALT

6	Grußwort der Stadt Lüdenscheid
10	Vorwort der Herausgeber
13	PAUL WIEGHARDTS FRÜHE PRÄGUNGEN HEIMAT, ERSTER WELTKRIEG UND ERSTE BIOGRAFISCH-KÜNSTLERISCHE ENTWICKLUNGEN DES MALERGESELLEN AUS LÜDENSCHIED Eckhard Trox
27	AUFBRUCH STUDIUM AN DER KÖLNER KUNSTGEWERBE- UND HANDWERKERSCHULE Susanne Conzen
41	EXPERIMENTE DES BILDNERISCHEN DENKENS PAUL WIEGHARDT AM STAATLICHEN BAUHAUS WEIMAR Angelika Steinmetz-Oppelland
59	DRESDEN UND LÜDENSCHIED WIEGHARDTS LEBEN UND WERK ZWISCHEN 1926 UND SEINER ÜBERSIEDLUNG NACH PARIS Eckhard Trox
89	PARISER EXIL KÜNSTLERISCHE ENTFALTUNG ZWISCHEN DEN WELTEN Annegret Rittmann
115	„[...] to bring abstraction to greater intensity, while still using the human figure.“ PAUL WIEGHARDT IN DEN USA MALER UND LEHRER Carolin Krüger-Bahr
139	PAUL WIEGHARDT FIGUR UND RAUM Susanne Conzen
154	Abbildungsverzeichnis
159	Ausgewählte Literatur
160	Impressum/Bildnachweis



1
Paul Wieghardt, 1920er Jahre, unbekannter
Fotograf, Privatbesitz

ECKHARD TROX

PAUL WIEGHARDTS FRÜHE PRÄGUNGEN HEIMAT, ERSTER WELTKRIEG UND ERSTE BIOGRAFISCH- KÜNSTLERISCHE ENTWICKLUNGEN DES MALERGESELLEN AUS LÜDENSCHIED

Vorbemerkungen

Transformationen und Zäsuren, Epochen und Zeitabschnitte, Veränderungen und Wandlungen sind Kategorien der Wissenschaft von der Geschichte – besonders auch dann, wenn sich diese Wissenschaft mit Lebensgeschichten befasst und dazu auf alle erdenklichen Quellen, auch auf Kunstwerke zugreift, um zu Erkenntnissen zu gelangen. Bei einem Künstler wie Paul Wieghardt, dessen Werke aus mehreren, von Betrachtern auch leicht unterscheidbaren Produktionsphasen stammen, bei einem Künstler also, dessen Werke sich mehrfach bei Beibehaltung zentraler künstlerischer Kernanliegen ganz grundlegend wandelten, bei einem Mann schließlich, dessen Lebensgeschichte Veränderungen in den Fundamenten aufweist, mag es, um Leben und Werk kurzumschreibend verständlich zu machen, am zutreffendsten sein, von solchen biografisch-künstlerischen Entwicklungen zu sprechen, die weit mehr waren als nur Variationen von künstlerischen Grundanliegen: Denn Wieghardts Bildwerke spiegeln im Laufe der Jahrzehnte von 1926 bis 1969 zwar deutliche Modifikationen bei der Behandlung seines Hauptthemas *Figur im Raum* wider, zugleich verändert sich bis ans Ende der 1960er Jahre seine künstlerische Arbeit aber derart, dass ein unvoreingenommener Betrachter diese Entwicklung als fundamentalen Wandel wahrnimmt. Gewiss ist: Durch die teilweise freiwillig, teilweise erzwungene Veränderung des eigenen lebensweltlichen Umfeldes, die Veränderung seiner Lebensmittelpunkte und Verkehrskreise, der Orte des Studierens, Arbeitens und Inspiriertwerdens wandelten sich bei ihm zumeist nahezu zeitgleich die Formen und Figuren in seinen Werken, auch die Farben und die Technik. Die biografisch-künstlerischen Entwicklungen Wieghardts innerhalb eines Zeitraumes von rund 50 Jahren, also von 1919 bis 1969, waren zu einem erheblichen Anteil Folgen einer durch Begleiterscheinungen des ‚Zweiten Dreißigjährigen Krieges‘ (1914–1945) aus den Fugen geratenen Welt, in vielerlei Hinsicht auch seiner ganz persönlichen Lebensumstände. Betrachtet man den Lebensweg des eher in eine Klein- als in eine Mittelstadt hineingeborenen Lüdenscheiders aus der Perspektive der geschichtlichen Situation ca. 20 Jahre vor dem Sturz der preußisch-deutschen Monarchie – damals, 1897, in seinem Geburtsjahr, fuhr das Aluminiumluftschiff des Lüdenscheiders Carl Berg über Berlin, drei Jahre später der durch Bergs Unternehmen konstruktiv begleitete, in Lüdenscheid teilweise vorproduzierte erste Zeppelin über den Bodensee –, da war es unvorstellbar, wie sehr und wohin sich sein Leben verändern würde. Wer konnte ahnen, dass ein Kleinbürgersohn aus dem im Stadtkern von Fabriken dominierten Lüdenscheid mitten im metall-, auch leichtmetallverarbeitenden Industriegürtel des westlichen Sauerlandes die Landung von US-Astronauten

auf dem Mond am 20. Juli 1969 erleben würde – nicht in Lüdenscheid, sondern als gesucht-gefragter und gerühmter Professor für Malerei in den Vereinigten Staaten von Amerika? Wer mochte die dauerhaften Folgewirkungen dieser langgestreckten Kriegsepoche auf sein Leben prophezeien? Denn da war ja zuerst die Kriegsverwundung im Ersten Weltkrieg, dann das so vielfältige und langgestreckte Studium der Malerei in Köln, am Bauhaus und in Dresden, die Eheschließung mit einer jüdischstämmigen Bildhauerin, weiter in den 1930er Jahren die verschiedenen Stationen in Europa, schließlich auf dem Höhepunkt der NS-Diktatur mit dem beginnenden Zweiten Weltkrieg die Flucht, eigentlich die Vertreibung, die Auswirkungen der Shoah auf die Familie seiner Frau, also damit auch auf seine Familie. Es war mit Sicherheit 1897, Ende des 19. Jahrhunderts, kaum vorstellbar, dass das Handwerkerkind aus der Luftschiff-Stadt die Mondlandung nicht in der alten Bundesrepublik, sondern in den USA in Wilmette bei Chicago erleben würde, wo man ihn unterdessen, nicht abwegig, als einen deutschen, den im Rückblick ‚besten‘ Traditionen der Weimarer Republik verbundenen ‚Bauhaus-Künstler‘ im Exil aufzubauen verstand. Zumindest hatte er sich nicht gegen diese Etikettierung gewehrt.

Frühe Jugend und Erster Weltkrieg

Wiegardt wurde am 26. August 1897 als jüngster Sohn des Anstreichermeisters Johann Carl August Wiegardt und Auguste, geb. Bergfeld, in Lüdenscheid geboren. Der nur mittelmäßige Volksschüler trat 1911 ganz selbstverständlich in das elterliche Maler- und Anstreichergeschäft ein. Er zeigte dort große kalligrafische Begabung und erhielt noch vor der 1915 abgelegten Gesellenprüfung im Rahmen des Unterrichts an der „Städtischen gewerblichen Fortbildungsschule“ eine „Belobigung“ wegen vorzüglicher Leistungen im Zeichnen. Aus dieser Zeit stammen erste Arbeiten mit Öl auf Leinwand, etwa Landschaftsszenen des Sauerlandes (Abb. 2).¹ Wenn Wiegardt, Handwerkersohn aus der Industriestadt Lüdenscheid, es später unterließ, Autobiografisches zu hinterlassen, sich überhaupt in schriftlicher Form zu seinem Leben oder seinem Werk zu äußern oder gar in Briefen mit Zeitgenossen in Deutschland, Europa oder den USA in einen Gedankenaustausch über sein Werk oder sein Leben einzutreten, so wird



²
Paul Wiegardt, *Landschaft*, 1915,
Galerie der Stadt Lüdenscheid,
Paul Wiegardt Stiftung

man die Gründe in diesen ersten beiden Lebensjahrzehnten suchen müssen. Zum Vergleich: Ein Künstler wie der aus dem sauerländischen Meschede stammende, zehn Jahre ältere, aber ebenso zur Weltkriegsgeneration gehörende August Macke hatte das Gymnasium mit dem Abitur verlassen. Macke besaß für die kommunikative Seite seiner Künstlerexistenz daher andere, bessere Voraussetzungen. So hinterließ er, um nur einen Hinweis zu geben, einen umfangreichen Briefwechsel mit seiner Frau. Genese und Relevanz des Wiegardt’schen Werkes im Zeitenwandel deuten zu wollen, heißt also dagegen, werkimmanent vorgehen zu müssen, die Zusammensetzung von Freundes- und Schülerkreisen, die Wahl von Ausbildungsstätten, Lehrern, Ausstellungsorten und des geistigen, persönlichen, künstlerischen, urban-landschaftlichen Umfeldes viel intensiver unter biografischen Gesichtspunkten zu befragen, als dies je bei einem *Homo litteratus* nötig wäre. Dies heißt nun natürlich nicht, Wiegardt habe sich im Laufe seines Lebens nicht eine profunde Bildung mit der Befähigung zu trefflichen Formulierungen angeeignet, aber doch schlicht so viel, dass eine Erklärung dafür gefunden werden muss, weshalb die Suche nach eigenen Schriftzeugnissen weithin erfolglos bleibt.

Der Erste Weltkrieg sollte für den Handwerksgelesen mit dem Geburtsjahrgang 1897 zum Auslöser für einen Weg abseits von den letztlich vorgezeichneten Pfaden, auch der in seiner Familie verankerten Gewohnheiten und Sehweisen werden. Er entfernte sich durch den Krieg natürlich von dem durch den Familienbetrieb zuvor im Deutschen Kaiserreich bereits seit vielen Jahren professionell ausgeübten Handwerk. Mit anderen Worten: Wie für viele Deutsche im Allgemeinen und Künstler im Besonderen wurde die Kriegserfahrung die Generationenerfahrung schlechthin. Wiegardt selbst war 1916 eingezogen worden. Schon nach wenigen Monaten geriet er bei Amiens in ein Trommelfeuer und wurde verschüttet. Als man ihn aus der Erde und dem Geröll befreite, hatte er seine Sprechfähigkeit verloren – nicht kurze, sondern lange Zeit, annähernd ein Jahr. Er hatte die Grausamkeiten dieses Krieges nicht nur gesehen, sondern die Auswirkungen am eigenen Körper erfahren, die so weit gingen, dass seine ‚Seele‘ durch diese ‚Sprachlosigkeit‘ sich vorerst nach innen kehrte, er als Mensch nach innen blickte, weil der kommunikative Außenkontakt schwierig war (Abb. 3).² Dieses traumatisierende Ereignis jedenfalls zusammen mit den Kriegserfahrungen wirkte schicksalswendend. Es war eindeutig der initialzündende Faktor derjenigen Entwicklungen, die ihn – zunächst geleitet von prägenden Persönlichkeiten seines selbst gewählten neuen persönlichen Umfeldes – nach einem langgestreckten Entwicklungsprozess mit vielen Veränderungen und biografischen Umbrüchen schließlich zu einem weit ausstrahlenden und erfolgreichen Kunst-Professor in den USA werden ließen, einer Persönlichkeit, die zudem über den für die dortige Karriere überaus förderlichen Bauhaus-Nimbus verfügte, ohne dass dieser Weg jemals irgendwie vorgezeichnet gewesen wäre. Wiegardt also, der ganz ohne jedes Problem die Volksschuljahre und die Lehre hinter sich gebracht und viel Lob für sein Zeichentalent erhalten hatte, insofern Kindheit und Adoleszenz unangefochten erleben durfte, musste – seines Lebens Fortgang in angstausslösender Ungewissheit gegenüberstehend – nun ein Jahr lang um seine Genesung kämpfen. Das bedeutete, Geduld mit sich zu haben und diese für sich aufzubringen lernen. Dadurch präparierte und prädisponierte er sich, schon früh in engen Freundschaftskreisen und später in der Lehre als Professor leise-behutsam-geduldig vorzugehen und gegebenenfalls so auch andere Menschen zu steuern. Der Erste Weltkrieg, der später mit Begriffen wie ‚Zeitenwende‘ oder ‚Generationenerfahrung‘ in Verbindung gebracht wurde, das ist gewiss, hinterließ im Denken des sehr jungen Mannes tiefe Spuren. Vom soldatischen Umgang wandte er sich damals vollständig ab. Er suchte neue Freunde, neue Gedan-



³
Postkarte an den *Muskettier* Paul
Wiegardt, 1918, Sammlung Schumacher



8
Paul Wieghardt, *Aktstudie*, Köln o.J.
(1920er Jahre), Slg. Wieghardt Berlin

SUSANNE CONZEN

AUFBRUCH STUDIUM AN DER KÖLNER KUNSTGEWERBE- UND HANDWERKERSCHULE

Handwerk und Kunst

Mit Beginn des Wintersemesters 1921/22 wurde Paul Wieghardt Schüler der *Kunstgewerbe- und Handwerkerschule der Stadt Köln*.¹ Der offizielle Titel dieser Kölner Kunsthochschule beschreibt den bis dahin gepflegten Status und künstlerisch-pädagogischen Anspruch der vorgesehenen Ausbildung. Die Aufnahmebedingungen setzten „den Nachweis einer vollendeten Lehre im Handwerk“ voraus. Diese hatte Wieghardt als gelernter Malergeselle vorzuweisen. Darüber hinaus hatte „jeder neuaufzunehmende Voll- oder Gastschüler [...] Arbeiten vorzulegen und wird nach deren Befund evtl. für ein Semester probeweise aufgenommen. Spätestens am Schluss des Semesters wird an Hand der Leistungen und Fortschritte über die endgültige Aufnahme entschieden.“² Wieghardt überzeugte offensichtlich mit den Ergebnissen seines Probeseesters. An der Kölner Schule verblieb er bis zum Wintersemester 1925/26, bevor er im Sommer 1926 an der *Akademie der bildenden Künste zu Dresden* das Studium der Malerei bei Robert Sterl aufnahm. Der kurze Aufenthalt am *Staatlichen Bauhaus Weimar* 1923/24³ führte zu einer zeitweisen Reduzierung der besuchten Unter-richte – wohl geschuldet den gleichzeitigen mehrmonatigen Aufenthalten in Weimar⁴ –, jedoch nicht zu einer vollständigen Unterbrechung seines Kölner Studiums (Abb. 9).

Emil Thormählen 1859–1941

Die Kunstgewerbeschulen, wie sie sich im Laufe des 19. Jahrhunderts in Deutschland entwickelt hatten, waren in der Regel handwerkliche Ausbildungsstätten mit eindeutigem Schwerpunkt im Bereich der angewandten Kunst. So auch in Köln, wo die *Gewerblichen Fachschulen* 1879 eine kunstgewerbliche Abteilung erhielten, aus der nach mehreren Umstrukturierungen und Standortwechseln schließlich die selbstständige *Kunstgewerbe- und Handwerkerschule* hervorging.⁵ 1910 erhielt die Einrichtung mit der Berufung von Emil Thormählen zum leitenden Direktor einen deutlich reformorientierten Charakter.⁶ Der Architekt Thormählen gehörte seit 1908 zu den frühen Mitgliedern des 1907 gegründeten *Deutschen Werkbunds*. Als langjähriger Leiter der Kunstgewerbeschule in Magdeburg hatte er einschneidende Änderungen der Ausbildungsinhalte und Vermittlungsformen von einer rein handwerklich-schulischen zu einer deutlich kunstgewerblich geprägten Richtung mit Stär-



9
Paul Wieghardt, *Dom mit Rheinbrücke*,
Köln 1925, Slg. Wieghardt Berlin

Am 1. Oktober 1920 übernahm Direktor Professor Elsässer aus Stuttgart die Leitung der Schule mit dem Ziel, eine Neuorganisation derselben durchzuführen. Die Schule wird auf handwerklicher Praxis aufgebaut, welche die grundlegende Voraussetzung für die Aufnahme der Schüler bildet. Der Werkstattbetrieb bildet zusammen mit dem Fachunterricht die Grundlage der Schule und den Hauptteil des Unterrichts.²⁰

Diese Umstrukturierung wurde aber erst ab 1924 mit dem Umzug aus den beengten Räumen des ehem. Alexianerklosters am Mauritiussteinweg in den Neubau des *Roten Hauses* am Ubierring, einem in rotem Backstein errichteten, expressionistischer Formauffassung verpflichteten Bau, konsequent umgesetzt (Abb. 11).²¹ Durch den Zusammenschluss mit der dort bereits in älteren Bauteilen ansässigen *Gewerbeförderungsanstalt* mit ihren Werkstatteinrichtungen von u.a. Schlosserei und Schreinerei konnte eine sinnvolle Doppelnutzung angestrebt werden: „Elsaessers kunstpädagogisches Programm sah vor, die Schüler, wo immer es möglich war, am Objekt auszubilden und sie aus dem Material heraus arbeiten zu lassen.“²²

Die ersten reformerischen Ansätze für die kunsthandwerkliche Ausbildung waren durch Thormählen, den ehemaligen Direktor der fortschrittlichen Magdeburger Kunstgewerbeschule, angeregt worden. Elsaesser verfolgte diese konsequent weiter und konnte sie – im Übrigen zeitgleich mit den Entwicklungen an weiteren, heute viel eher im Fokus stehenden Instituten wie dem *Staatlichen Bauhaus Weimar* und der *Kunstgewerbeschule Halle, Burg Giebichenstein* – an der Kölner Schule weitgehend umsetzen.²³

Martin Elsaesser hatte zunächst in München und dann in Stuttgart Architektur studiert. Dort kam er durch seinen Professor Theodor Fischer (1862–1938)²⁴ mit den Anfängen der Reformarchitektur in Abkehr vom allseits gepflegten Historismus in Berührung. Als junger Assistent an der Stuttgarter Hochschule und nach anschließender Professur für mittelalterliche Baugeschichte erhält er 1920 den Ruf an die Kölner *Kunstgewerbe- und Handwerkerschule*. Seine Aufgabe als leitender Direktor verfolgte er zielstrebig; der 1924 erfolgte Umzug der Schule in die neuen, großzügigeren Räumlichkeiten versprach auch neue pädagogische Möglichkeiten mit der Ausbildung in den neu eingerichteten Werkstätten:

Zu den unter Elsaessers Direktorat neu angegliederten Lehrabteilungen gehörten die Abteilungen für Dekorations- und Wandmalerei, die Buchbinderei, die Schrift- und Druckabteilung, die Klassen für Möbelentwurf, Keramik, Silberschmieden, Textilentwurf und Mode.²⁵

Die neue Ausrichtung des Lehrsystems erforderte mehr Lehrpersonal. Auch dies konnte Elsaesser auf der Basis zeitlich begrenzter Lehrverträge weitgehend durchsetzen.²⁶ Die Reformpläne Elsaessers sahen vor allem eine konkrete Zusammenarbeit zwischen den Studierenden der Schule und den örtlichen Handwerks- und Industriebetrieben vor. Dieser praxisorientierte Ansatz entsprach einerseits seiner Überzeugung als „Sektionsleiter des Deutschen Werkbunds für das linksrheinische Rheinland“;²⁷ barg andererseits wohl aber auch eigene Interessen im Hinblick auf Bauaufträge seitens des städtischen Hochbauamtes. Auf seine Initiative hin hatte er 1925 für die Kunstgewerbeschule eine sog. Wirtschaftsstelle ins

Leben gerufen, deren Aufgabe darin bestehen sollte, „Verbindungen zu Wirtschafts- und Auftraggeberkreisen“ herzustellen. Als dieses Vorgehen seitens der städtischen Verwaltung nicht sonderlich unterstützt wurde, verließ Elsaesser 1925 seine Kölner Wirkungsstätte, um in Frankfurt als Leiter des Hochbauamtes seine architektonischen Reformansätze weiterzuverfolgen.²⁸

Wieghardt begann also seine weiterführende künstlerisch-handwerkliche Ausbildung in Köln ein Jahr, nachdem Elsaesser die Leitung der Schule übernommen hatte. Erste Veränderungen der Organisation des Lehrbetriebs werden wohl umgesetzt worden sein. Wieghardt belegte acht unterschiedliche Kurse, wobei der Bereich „Ornamentale und dekorative Malerei“ bei Prof. Paul Schröder mit 18 Unterrichtsstunden der bei weitem umfangreichste war. Des Weiteren besuchte er die Übungen bei den Professoren Bernadelli, Zimmer, Gentzsch, Fricke und Seuffert und hörte den kunsthistorischen Unterricht bei Dr. Lempertz (Abb. 12). Anhand des ausführlichen Zeugnisses Wieghardts, welches Art und Umfang der Schulstunden nach Semestern genau ausweist, lassen sich die Schwerpunkte und die Entwicklung seiner Ausbildung in Köln differenziert nachvollziehen.²⁹

Paul Schröder 1891–1961

Paul Schröder³⁰ war einer der jüngeren Professoren an der Kunstgewerbeschule, nur sechs Jahre älter als sein Schüler Wieghardt. Er hatte die bereits erwähnte Magdeburger Schule besucht, dort bei Prof. Ferdinand Nigg³¹ studiert und übernahm 1922 die Leitung der Fachklasse für dekorative Malerei in Köln. Auch Schröder war wie die Mehrzahl seiner Fachkollegen Mitglied des Werkbundes. Ein Landschaftsaquarell der 1940er Jahre aus seiner Hand zeigt allerdings eine eher traditionell-konservative malerische Auffassung, möglicherweise im Sinne einer privaten künstlerischen Beschäftigung (Abb. 13).³² Der Schwerpunkt seiner beruflichen künstlerischen Arbeit lag sicherlich im angewandten Bereich:

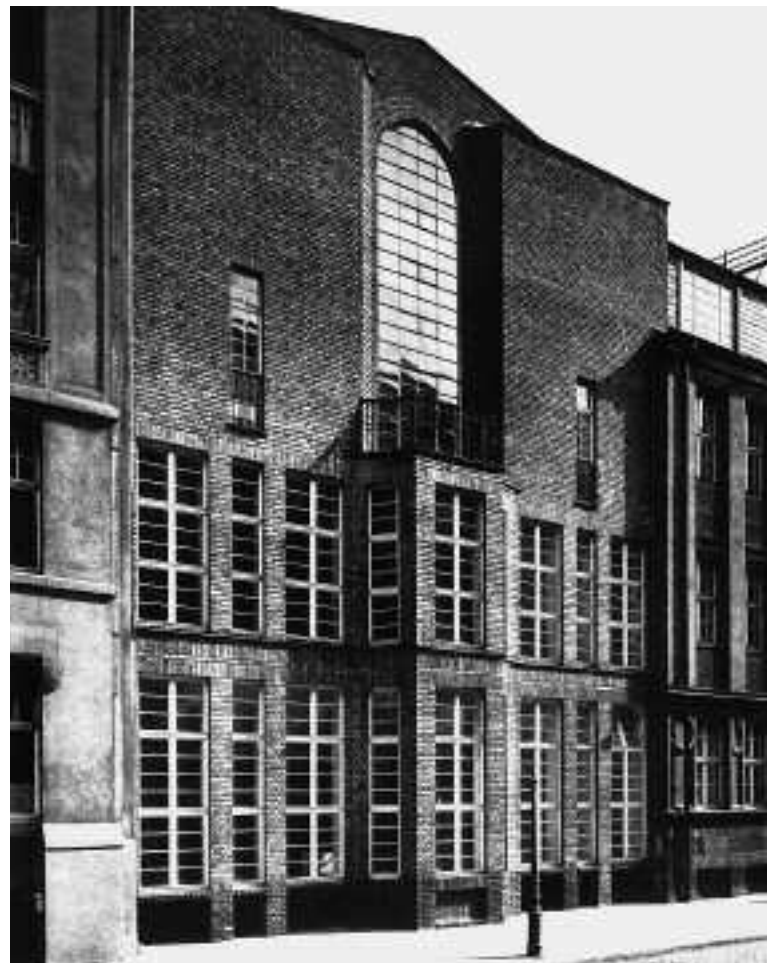


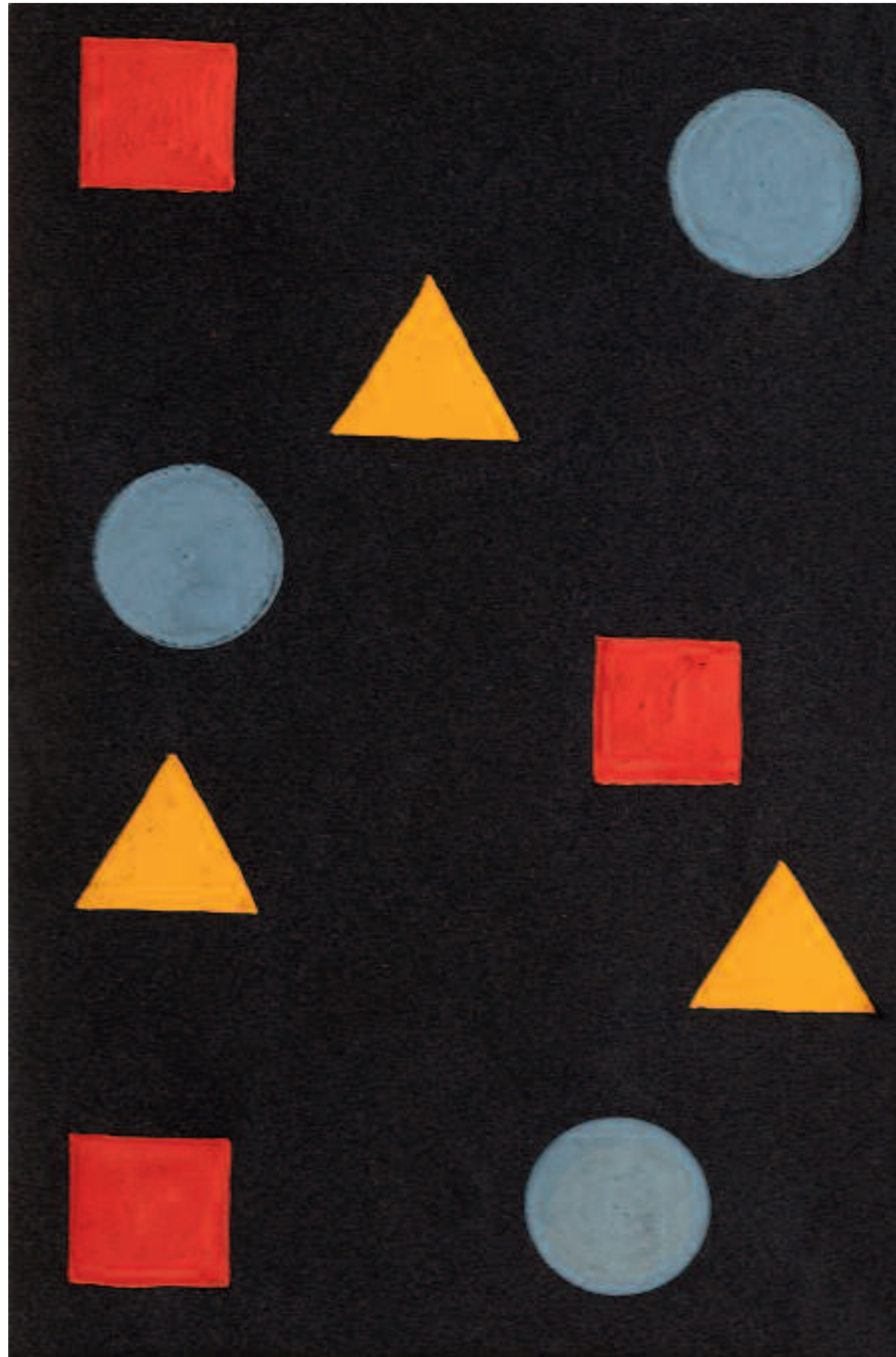
12
Paul Wieghardt (2.v.l.), Wintersemester 1922/23 Kunstgewerbe- und Handwerkerschule Köln, unbekannter Fotograf, Slg. Wieghardt Lüdenscheid



13
Paul Schröder, *Mutter und Kind im Blumen-garten*, 1949, Kölnisches Stadtmuseum

11
Rotes Haus – Kunstgewerbe- und Handwerkerschule Köln, Maternusstraße



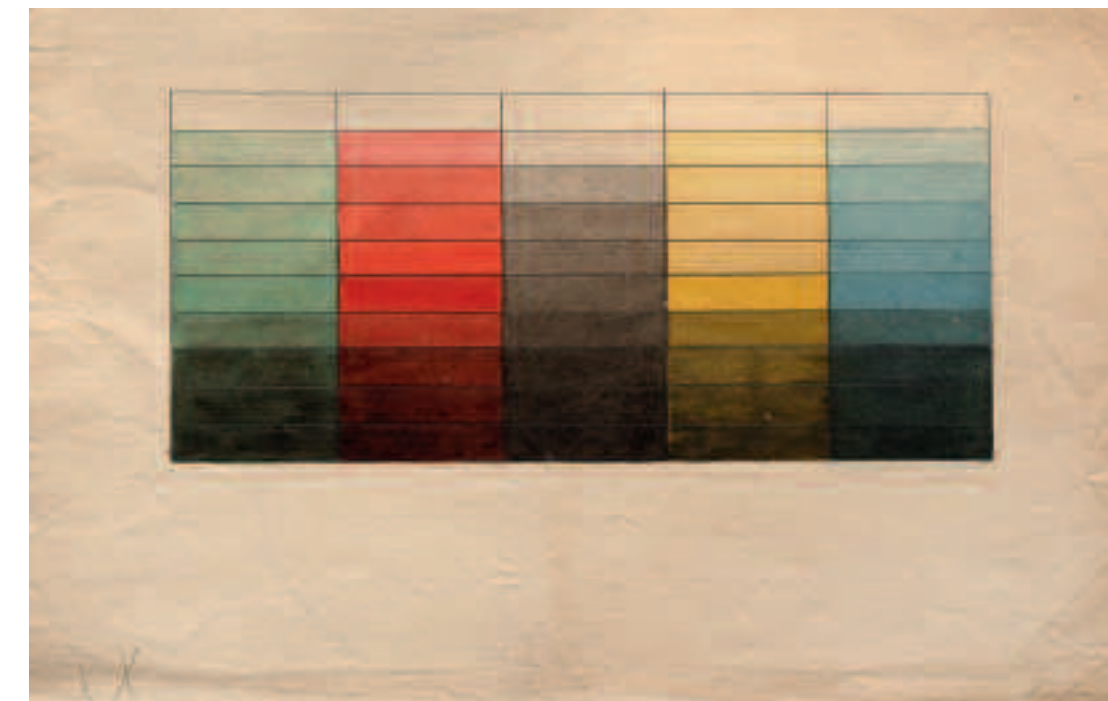


Auswahl und Kombination der Farben. Deren subjektive Erfahrung und vor allem ihre Funktion in Bezug auf das Empfinden räumlicher Bezüge hatte Kandinsky für die Unterrichtsstunde zum Thema gemacht:

Gelb – Blau – Gewicht am weitesten
 Rot – Blau – vermindert, weil Gewicht näher
 Gelb – Rot – ebenso.

Eine kleinformatige Gouache mit Quadrat-, Dreiecks- und Kreisformen auf schwarzem Grund kann als Versuchsanordnung im Zusammenhang mit dieser Unterrichtseinheit verstanden werden (Abb. 26). Die Anordnung der Formen auf der Fläche erprobt genau die von Kandinsky beschriebene Raumwirkung der drei Grundfarben und die Wechselbeziehung von Farbwirkung, Form und Flächenverteilung. Schon in seiner programmatischen Schrift *Über das Geistige in der Kunst* hatte Kandinsky 1911 gefordert, dass (analog zur Musik, die nicht dem Zwang der Mimesis unterliege) die Bildende Kunst ihre Gestaltungsmittel im Hinblick auf deren emotionale Wirkung untersuchen müsse. Aber nicht nur um Effekte ging es, sondern letztendlich sollte der Vorwurf der Beliebigkeit abstrakter Bildentwicklung entkräftet werden. Kandinsky postulierte das „Prinzip der inneren Notwendigkeit“, in dem sich der Bezug der künstlerischen Schöpfung zu einer geistigen, transzendenten Dimension offenbare. Die Gesetzmäßigkeiten dieser inneren Notwendigkeit zu finden, sei die eigentliche Aufgabe des Künstlers. Nähern konnte man sich ihnen, nach Kandinskys Auffassung, unter anderem durch die Analyse des Zusammenhangs von Form- und Farbwerten.¹⁵ Kandinsky systematisierte diese Methode in seiner Lehre am Bauhaus im Sinne einer Form- und Farbpsychologie: Den Primärfarben Gelb, Rot und Blau ordnete er die flächigen Primärformen Dreieck, Quadrat und Kreis zu. Diese Beziehungen untersuchte er immer aufs Neue, auch mit empirischen Methoden, indem er sie seinen Schülern in Form von Fragebögen vorlegte.

Kandinskys rational-analytische Methoden, mit denen er das Wesen und das Herstellen des Geistigen in der Kunst zu vermitteln suchte, unterscheidet sich aufgrund seines künstlerischen Charakters deutlich von der Lehrpraxis Paul Klees. Obwohl diesem viele seiner Schüler eine natürliche Autorität beschei-





langte Ende der 1920er Jahre, wie gezeigt werden wird, auch Wieghardt.¹⁷ Reichhaltige Informationen zur sozialen Lage vieler Künstler bieten die atmosphärisch dichten Lebenserinnerungen des Sterl-Schülers Otto Griebel, dessen Vater nicht wie Wieghardts aus einem Anstreichergeschäft stammte, sondern „Tapeziermeister“ gewesen war.¹⁸ Griebel lässt ahnen, wie sehr Sterl in zeitlicher Hinsicht und mit Blick auf sein persönliches Engagement in bestimmte Gremien eingebunden war, dadurch aber die Möglichkeiten zur Kunst- und Künstlerförderung entschieden nutzte.¹⁹

Es wäre verfehlt, die einzelnen Künstlerinnen- und Künstlerpersönlichkeiten, die zu den Sterl-Schülern gehörten, als eine feste Künstlergruppe zu verstehen oder gar zu vermuten, dass der in der Regel 30 Jahre ältere Sterl die viel Jüngeren im direkten Sinn thematisch steuerte. Dagegen ist es hilfreich und erkenntnisfördernd, um Wieghardts Dresdner und damit verbunden auch das in und sicher größtenteils für Lüdenscheid entstandene Werk besser zu verstehen, wenn man einige Sterl-Schüler der 1920er Jahre als in Kommunikation stehend begreift und festzustellen versucht, ob in nur und allenfalls oberflächlicher, vielleicht aber doch in bemerkbarer, manchmal gar frappierend eindeutiger Weise thematische sowie künstlerische Überschneidungen festgestellt werden können. Und vielleicht gibt es über die wenigen Informationen des Briefwechsels Sterl/Wieghardt hinaus Anhaltspunkte dafür, dass Sterl den jungen Wieghardt, der wohl während aller Akademieferien in der Zeit von 1926 bis 1931 in Lüdenscheid malte, auch für diese Zeit zumindest beriet (Abb. 40). Für Wieghardt jeden-

falls zeichnete sich 1926 eine klare Richtung ab: Er wollte sich künstlerisch weiterentwickeln und sich dabei führen lassen von einer technisch-malerisch brillanten Künstlerpersönlichkeit, die sich schon über 30 Jahre mit dem Figurativen variationsreich auseinandergesetzt hatte. Ja, und wenn er sich für seine Studienzeit in Dresden Rat und Förderung durch einen Meisterlehrer wünschte, der schon in der Umbruchszeit 1918/19 von Sujets ‚moderner Zeiten‘ wie den arbeitenden Menschen in den einmalige historische Bedeutung besitzenden Krupp’schen Industriewelten angezogen worden war und eine künstlerische Umsetzung anstrebte – also Sujets, die ja gerade auch einen jugendbewegt bzw. religiös-sozialistisch geprägten jungen Mann umzutreiben vermochten²⁰ –, dann war Sterl sicher an der Akademie der nur erdenklich beste Lehrer. Sterl selbst hatte sich – wie erwähnt – bereits Ende der 1880er Jahre thematisch weit geöffnet, indem er Szenen des Arbeiterlebens in Hinterhöfen darstellte und sich durch die bewusste Auswahl dieser wenig repräsentativen Orte, die motivisch weitab von klassischen ‚akademischen‘ Vorstellungen lagen, seiner Auffassung nach von einem gedanken- und gemütlosen, also einem tatsächlich oder vermeintlich oberflächlichen Künstlertum abgrenzen konnte.²¹ Diese Öffnung konnte im gesellschaftlich liberaleren, politisch polarisierten Klima der Weimarer Republik von seinen viel jüngeren Schülerinnen und Schülern natürlich weiter entwickelt werden. Sterls Motivwahl, seine thematischen Zugriffe und deren künstlerische Umsetzung erfuhren, indem das bei ihm bereits Ange-



40
Prof. Robert Sterl und Paul Wieghardt in Dresden, unbekannter Fotograf, Slg. Wieghardt Lüdenscheid

41 →
Paul Wieghardt, *ohne Titel* (In der Straßenbahn), Dresden o.J., D.E. Benner Leipzig

vor allem aber den Akademiebetrieb mit ganz eigener Dynamik – immer wieder wurden auch Kunstwerke von in Dresden studierenden Künstlerinnen und Künstlern durch die öffentlichen Sammlungen und von privater Seite angekauft, und bei alledem spielte Sterl, wie bereits angedeutet, als in Dresden selbst damals enorm einflussreicher Dresdner Künstler, sozusagen als primus inter pares, eine besondere Rolle.⁴⁵ Für Wieghardt war die Jahresausstellung des *Sächsischen Kunstvereins* des Jahres 1928 zu einem ersten großen Erfolg geworden. Der Ausstellungsausschuss, also die kuratierende Jury, besaß internationales Format – auch Sterl gehörte ihr an. Wieghardt war mit einer Arbeit vertreten, und der Kunstverein mit der kunstfördernden Sächsischen Staatsregierung im Hintergrund stellte den Ankauf des Werkes in Aussicht.⁴⁶ Sterl war ein ‚kümmernder‘ Förderer – und hier hatte er sicher Einfluss genommen und vermutlich genau so, wie es sich gehörte und verantwortbar war. Doch während er bei Gröger musikalische Interessen und sogar Opernbesuche unterstützte, ja für einen kürzeren Aufenthalt Grögers in der europäischen Kulturmetropole Paris sorgte,⁴⁷ sich also insgesamt für die kulturelle Bildung Grögers und einen Zufluss an künstlerischer Inspiration stark machte, ist bei Wieghardt von einer solchen Förderung zunächst wenig bekannt. Und möglicherweise fehlte es bei Wieghardt an Interesse, zumal er sich, soweit wir das aus dem Briefwechsel zwischen Sterl und Wieghardt wissen, auf seine künstlerische Fortentwicklung konzentrierte.⁴⁸ Nun hatte Sterl in seinem eigenen Werk bereits neue „Bildwelten“⁴⁹ in den Blick genommen und künstlerisch ein Interesse für die Arbeitsrea-

46
Paul Wieghardt, *ohne Titel* (Dresden, Blaues Wunder), o.J., Privatbesitz



litäten der Menschen in der Industriegesellschaft und der Industriearchitektur selbst, in denen die Menschen tätig wurden, entwickelt. Unübersehbar wurde dies – wie wiederholt erwähnt – 1918 bei Krupp in Essen. Mochten nun Sterls Schülerinnen und Schüler während ihrer Ausbildung in Dresden vereinzelt interessante Motive für einen künstlerischen Blick in bzw. auf die Stadt entdecken und eine Stadtansicht malen,⁵⁰ so gestaltete sich die Suche nach modernster Architektur oder gleichsam nach dem ‚Puls der Zeit‘, dem Sterl in Essen nachgespürt hatte, im damaligen ‚Elbflorenz‘ mit kaum vorhandenen relevanten motivischen Anknüpfungspunkten als sehr schwierig. Ein Werk wie *Das Blaue Wunder*, in dessen Zentrum die zu Wieghardts Zeiten noch hochmoderne, blau angestrichene Metallbrücke stand, stellte in dessen Werk eine Ausnahme dar (Abb. 46). Und Grögers etwa zeitgleich entstandene *Halle einer Textilfabrik* und *Landschaft mit Fabrik und Schloss* blieben bezeichnenderweise in dessen Dresdner Werkphase weitgehend singulär. Wichtiger noch: Die Werke standen mit Grögers eigenem Geburtsort und dem Leben seines Vaters, des Fabrikbesitzers, in Verbindung, keineswegs hingegen mit Dresden.⁵¹

Sterls Schüler kaprizierten sich motivisch während ihrer Dresdner Zeit auf das Soziale, auf soziale Szenen in den Straßen, vor allem auf Figuren in Räumen – genau solchen Figuren in solchen Räumen, durch die häufig der „sozial gefärbte Genregehalt“ der Arbeiten – wie Maliva zahlreiche Werke des Fabrikantensohns Gröger generalisierend einordnete⁵² – sichtbar wurde. Das waren Arbeiten, die meist im Atelier auf der Grundlage von Skizzen ausgeführt wurden. Bekannt ist Liebknichts *Arbeitsloser* (1931/32) (Abb. 47, 48) – ein Gemälde, das quasi zur inhaltlichen Signatur der Epoche, nämlich der Jahre ab 1929 mit den Folgen der globalen Wirtschaftskrise, werden konnte.⁵³ Ähnlich genrehaft war Liebknichts *Interieur mit Frau* (1928) (Abb. 49, 50).⁵⁴ Arbeiten mit verwandten Motiven waren typisch für die Schüler, nicht für den Lehrer, denn Sterl und dessen Schüler gehörten sehr unterschiedlichen

47
Robert Liebknicht, *Arbeitsloser*, 1931/32, Nachlass Liebknicht

48
Paul Wieghardt, *ohne Titel* (sitzende männliche Figur), Dresden o.J., Galerie der Stadt Lüdenscheid, Schenkung aus Privatbesitz

Der Wechsel von Dresden nach Paris schlug sich im Malstil Paul Wieghardts in kürzester Zeit nieder und ließ erkennen, wie empfänglich er für die neuen Eindrücke der französischen Kunst war (Abb. 66). Allerdings behielt Wieghardt in den ersten Pariser Jahren noch enge Verbindungen zum Kunstbetrieb in Deutschland: Im April 1932 konnte er erstmals in seiner Heimatstadt Lüdenscheid seine Bilder in einer Einzelausstellung zeigen.⁹ Dabei präsentierte er sich als Maler aus Paris, der neue Impulse aus der französischen Malerei erfahren hatte.¹⁰ Nach dem Erfolg der Lüdenscheider Ausstellung erhielt er im November 1933 sogar im NS-Deutschland nochmals Gelegenheit, im Stadtverordnetensitzungssaal seiner Heimatstadt Werke zu zeigen.¹¹ Unter den Nationalsozialisten wurde es jedoch merklich schwieriger, sich als exilierter Maler in Deutschland zu präsentieren. Im April 1936 bot sich ihm zwar noch eine Ausstellungsmöglichkeit im Märkischen Museum Witten, allerdings reagierte die völkische Presse nun mit scharfer Kritik auf seine Arbeiten.¹²

In dem Maße, wie sich in Deutschland die Möglichkeiten auf dem Kunstmarkt verschlechterten, bemühte er sich in Paris um Ausstellungsgelegenheiten: 1933 nahm er erstmals an zwei Pariser Großausstellungen teil: am *Salon d'Automne* und dem *Salon des Tuileries*.¹³ Aufgrund der Machtergreifung Hitlers war die Anzahl der Exilanten in diesem Jahr sprunghaft gestiegen, und es kam in Paris zu einer Reihe solidarischer Maßnahmen. So richtete der *Salon d'Automne*, die wichtigste Ausstellungsplattform für zeitgenössische Kunst, 1933 einen speziellen Raum für verfolgte jüdische Künstler ein. Zusammen mit einer Solidaritätsbekundung sind im Katalog sämtliche Teilnehmer aufgelistet, darunter auch Wieghardt.

66
Paul Wieghardt, *ohne Titel* (Rue à Paris),
Privatbesitz



67
Paul Wieghardt, *Der grüne Zaun*,
Paris o.J., Galerie der Stadt Lüdenscheid,
Paul Wieghardt Stiftung

hardts Studienfreund Robert Liebknecht.¹⁴ Nelli Bär hingegen, die aufgrund ihrer jüdischen Herkunft und als Exilantin dieser Abteilung angehört hätte, beteiligte sich nicht, sondern reihte sich zusammen mit Paul Wieghardt scheinbar selbstverständlich in die reguläre Gesamtschau überwiegend französischer Künstler ein.¹⁵ Auch 1934 und 1935, als der Herbstsalon weiterhin eine Sektion mit Arbeiten verfolgter Künstler zeigte, beteiligte sich Nelli nicht an der Extraschau. Stattdessen stellten beide, Nelli und Paul Wieghardt, zwischen 1934 und 1939 jedes Jahr im *Salon des Indépendants* aus.¹⁶ In dieser Ausstellungspraxis zeigt sich ihre grundlegend ablehnende Haltung gegenüber politischen Initiativen: Das Paar mied bewusst alle politischen Organisationen und Aktivitäten und hielt sich von den selbstorganisierten Exilkünstler-Verbänden fern: Weder zählten sie zu den Mitgliedern des 1936 ins Leben gerufenen *Kollektivs Deutscher Künstler* (KDK) noch zum 1938 gegründeten *Freien deutschen Künstlerbund* (FKb)¹⁷ und sie nutzten auch nicht deren Ausstellungsforen.¹⁸

Wieghardts Studienfreund Robert Liebknecht hingegen nahm im Pariser Exil eine andere Haltung ein. Seit den Dresdner Studientagen miteinander befreundet,¹⁹ sah sich der Sohn des Kommunisten Karl Liebknecht spätestens nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten im Frühjahr 1933 gezwungen, mit seiner jüdischen Ehefrau Hertha Berlin zu verlassen und nach Frankreich zu emigrieren. Bei ihrer Ankunft in Paris am 5. April fand das Paar als erstes Unterkunft bei den Wieghardts, woraus

86 →

Paul Wieghardt, *ohne Titel* (Sitzende mit roter Schleife), o.J., Galerie der Stadt Lüdenscheid, Schenkung aus Privatbesitz



87 ↑

Paul Wieghardt, *ohne Titel* (Interieur mit Lesender), o.J., Privatsammlung Werdohl

88 →

Paul Wieghardt, *Mexican Rugs*, 1941, Slg. Wieghardt Berlin



90 →

Kurt Gröger, *Interieur* (Portrait de femme à robe bleue assise et cousant), 1944, Privatbesitz



89 ↑

Kurt Gröger, *Nelli Bär*, 1933, Olomouc Museum of Art

91 →

Kurt Gröger, *Interieur* (Jeune femme assise sur une chaise longue), o.J., Privatbesitz





„[...] to bring abstraction to greater intensity, while still using the human figure.“¹

PAUL WIEGHARDT IN DEN USA MALER UND LEHRER

Einleitung: Ankunft und Stationen in den USA

Der 17. November 1940 war ein Sonntag. An diesem Tag wurde in Anwesenheit von Reichsmarschall Hermann Göring in Wien die propagandistische Wehrmachtsausstellung *Der Sieg im Westen* eröffnet. 6792 Kilometer westlich von dort endete am selben Tag für zwei Menschen eine sieben Monate dauernde, strapaziöse Flucht vor dem nationalsozialistischen Regime. Das Ehepaar Paul Wieghardt und Nelli Bär² erreichte an diesem Sonntag, einem milden Herbsttag, in einem Frachtschiff den rettenden Hafen in New York. „Als wir die Freiheitsstatue im Frühnebel auftauchen sahen, war das ein Moment voller heftiger Gefühlsregung, und ich weiß, dass ich weinte – ich erinnere mich nicht mehr, was Paul empfand.“³ Die erste Zeit nach Ankunft der beiden in der Neuen Welt verbrachten sie wie viele Schicksalsgenossen mit Arbeitssuche und Englischunterricht. Den ersten für das Ehepaar Wieghardt zukunftsorientierten Hinweis gab es gleich zu Beginn in einem Flüchtlingsbüro, deren Leiterin ihnen das *American Friends Service Committee* (AFSC) empfahl, das durch bestimmte Kursangebote wie Sprach- und anderen kulturellen Unterricht Flüchtlinge aus Europa unterstützte. Gegründet wurde diese Einrichtung 1917 während des Ersten Weltkrieges durch Mitglieder der religiösen Quäkerbewegung, die aus Glaubensgründen den Wehrdienst verweigerten. Der AFSC organisierte zivile Friedensdienste, insbesondere Nahrungs- und medizinische Versorgung, aber eben auch andere Freizeitmöglichkeiten.⁴

Die Vermittlung zum AFSC durch das Flüchtlingsbüro in New York hatte für Paul und Nelli Wieghardt und ihr gesamtes weiteres Leben nachhaltige Folgen. Bis zu ihrem Tod hielten beide enge freundschaftliche Beziehungen zu einigen Mitgliedern der Quäkergemeinde – insbesondere zu Francis Bosworth, dem damaligen Gemeindeführer, Evangelisten und Prediger. Francis F. Bosworth, genannt *Boz*, hatte College-Kollegen zusammengerufen, die in ihrer Freizeit den Flüchtlingen verschiedene Fertigkeiten lehrten oder sie in ihren Begabungen unterstützten – wie etwa die englische Sprache oder Bildende und Darstellende Kunst. Die Freundschaft der Wieghardts zu *Boz* war nicht nur eine lebenslange, sondern auch durch eine starke Intensität geprägt. So war der Prediger für Nelli „der überzeugendste Mensch, den ich jemals traf.“⁵

Man kann davon ausgehen, dass Bosworth ebenfalls eine große Sympathie für das Ehepaar Wieghardt hegte, da er beiden immer wieder wichtige Kontakte verschaffte – etwa zu Mrs. Frieda Warburg, geb. Schiff, die Witwe des deutsch-jüdischen Bankiers Felix M. Warburg.⁶ Sie war in diesen Jahren die

sam gebauter Flächen-Eindruck, der in der Gesamtschau eine liegende Person zwar erkennen lässt – in den einzelnen Details jedoch miteinander kontrastierende, aufeinander reagierende, teilweise gemusterte Farbflächen präsentiert. Dass Wieghardt dort, wo der Betrachter das Gesicht des Dargestellten erwartet, eine blaue Maske ohne menschliche Züge gesetzt hat, verstärkt einmal mehr den Abstraktionsmoment.

Die Konzentration auf die formale Bildgestaltung, ohne jedoch eine völlige Abkehr vom Inhaltlichen, man könnte auch sagen: von der Botschaft des Bildes, zu vollziehen, lässt einmal mehr die prägende Kraft der *Bauhaus*-Wirkung erkennen, wonach die abstrakte Formensprache grundlegend ist für die eigentliche Komposition, den Blick auf realistische, gar symbolische Motive der objektiven Welt gleichwohl nicht ausschließt.¹⁷

Als Paradebeispiel für dieses Konzept sei Wieghardts Gemälde *The Knight*, das um 1960 entstand, genannt (Abb. 102). Das der Arbeit zugrunde liegende Denken findet seine visuelle Entsprechung recht offensichtlich in einem neuen Konstruktivismus, dem der deutsche Maler in den USA im Umfeld der modernen Architektur um Mies van der Rohe nachging. Der klare Aufbau, die ohne starke Konturen aneinandergrenzenden Farbflächen sowie die Transparenz – alle Aspekte finden sich in diesem Wieghardt'schen Werk. So sind es die gleichen Gestaltungsprinzipien, die die architektonische Moderne und mit ihr Mies van der Rohe seit 1939 in seinem Architekturbüro in Chicago und als Leiter der Gesamtplanung des neuen Hochschulcampus des IIT ein Jahr später postulierten. Wirft man einen Blick auf die sog. Crown Hall, die als Hauptgebäude des *Department of Architecture* zwischen 1954 und 1956 und somit auch als Arbeitsplatz für den seit 1950 dort tätigen Wieghardt entstand, werden der fließende Raum, der offene Grundriss ebenso wie Wände ohne tragende Funktion zu einer äußerst klaren Konstruktion – eine Klarheit, die Wieghardt in seinen späteren Arbeiten einzig durch gegenständlich einlösbare Einsprengsel wie eben den reitenden Ritter zu durchbrechen weiß. Auch wenn es prima vista zu überspitzt erscheint: Assoziiert man die untere Bildhälfte des *The Knight* mit den kubisch-geometrischen Formen der modernen Gebäude, die obere mit deren lichtdurchfluteten Glasflächen – eine formal-konstruktive Parallele ist allemal zu erkennen.¹⁸



101
Paul Wieghardt, *The Blue Mask*, 1948,
Privatbesitz

102 →
Paul Wieghardt, *The Knight*, 1960,
Galerie der Stadt Lüdenscheid, Paul Wieghardt Stiftung



PAUL WIEGHARDT IN DEN USA: MALER UND LEHRER

