



Hans Kinkel, Selbstporträt, um 1970

# Inhalt

G. Ulrich Großmann

Vorwort 7

Yasmin Doosry

Hans Kinkel: Kunstkritiker und Kunstpublizist,  
Photograph und Sammler 8

Porträtphotographien von Hans Kinkel 18

- 1 Der Blick in den Spiegel 31  
Kat. 1–12
- 2 Gesichter der Avantgarde 55  
Kat. 13–23
- 3 Modell und Idealfigur 79  
Kat. 24–43
- 4 Das stille Leben der Dinge 121  
Kat. 44–52
- 5 Im Dickicht der Städte 141  
Kat. 53–63
- 6 Horizonte 165  
Kat. 64–76
- 7 Bilder und Worte 193  
Kat. 77–83
- 8 Abenteuer Abstraktion 209  
Kat. 84–96
- 9 Inspiration Paris 237  
Kat. 97–103

Auswahlbibliographie Hans Kinkel 253

Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur 275

Personenregister 289

Bildnachweis 293

Impressum 294

## George Grosz

(Berlin 1893–1959 Berlin)

### 21

#### Porträt Max Herrmann-Neisse

1926

Bleistift, gewischt, auf Vegépapier mit Wz: MBM (doppelkonturig) (FRANCE) INGRES D'ARCHE; auf Holzpappe kaschiert  
47,3 x 59,6 cm

Signiert mit Bleistift u. r.: GROSZ; bez. mit Bleistift u. r.: meinem lieben Freunde dem Dichter / Max Herrmann / herzlichst gewidmet / von / George Grosz / Mai 1928; verso: bez. mit Bleistift o. r.: (u' / 9743 / hec)  
Inv.Nr. Hz 10655

Nachlass Max Herrmann-Neisse, London

Literatur: Wolfradt 1927, Abb. • Herrmann-Neisse 1941, Frontispiz. • Antiquariat Fritz Eggert, Stuttgart: Kat. 50 [1964], Nr. 437. • Hamburg 1967, Nr. 55. • Heusinger von Waldegg 1977, S. 82. • Mannheim 1979 (unpag.) • Heusinger von Waldegg 1991. • Berlin 1994a, S. 430, Nr. X.108. • Kiel 2004, S. 76–78. • Kinkel 2012, Bd. 1, Nr. 199.

Die bucklige Gestalt des kleinwüchsigen Dichters Max Herrmann (1886–1941) gehört wie kaum eine andere zum Gesicht der Weimarer Republik. Seine unverwechselbare Physiognomie, sein kahler, kantiger Schädel, unter dessen wächserner Haut die Blutgefäße deutlich hervortreten, die aufgeworfenen Lippen und die stechenden Augen hinter der starken Brille haben nicht nur George Grosz, sondern auch Ludwig Meidner, Otto Dix, Otto Freundlich und andere zu Porträts angeregt. Eine bisher unbekannte, flüchtige Federskizze von Karl Hubbuch (1891–1979) zeigt die gnomenhafte Gestalt des Dichters mit einer jungen Frau, vielleicht seiner Frau Leni, geb. Gebek, im Romanischen Café an einem Tisch sitzend (Abb.).

Anders als Ludwig Meidner (1884–1966), der mit seinen Porträts von Max Herrmann aus den Jahren 1913 (Chicago, The Art Institute) und 1920 (Darmstadt, Städtische Kunstsammlungen) die körperliche Deformation des Literaten zum



Karl Hubbuch: Max Herrmann-Neisse im Café, 1932. Germanisches Nationalmuseum, Slg. Hans Kinkel

integralen Bestandteil seiner aufwühlenden Formensprache machte, ist Grosz bei seinem Bildnis von einem kühleren, distanzierteren Blick geleitet, der dem Stil der Neuen Sachlichkeit entspricht. Das bekannte Gemälde der Kunsthalle Mannheim war 1925 als ein zentrales Werk auf der namensgebenden Mannheimer Ausstellung »Die neue Sachlichkeit« zu sehen. Es zeigt den Dichter aus gemessenem Abstand in ganzer Figur in einem bunt geblühten Sessel sitzend. Dagegen verengte Grosz bei der großformatigen Zeichnung aus der Sammlung Kinkel den Bildausschnitt und konzentrierte sich ganz auf Gesicht und Hände als Ausdrucksträger. Mit einer verfeinerten Wischtechnik gewinnt Grosz der Zeichnung in diesen Bereichen malerische Wirkungen ab und verstärkt die psychologisch-analytischen Qualitäten des Porträts. »Man hat die Ruhe gefunden, lange in menschlicher Figur zu weilen. Grosz malt jetzt Bildnisse«, schrieb Carl Einstein in einem Katalogbeitrag von 1926.<sup>1</sup> Die Zeichnung ist die Vorarbeit zu einem zweiten Gemälde aus dem Jahr 1927, das 1954 ins Museum of Modern Art, New York, gelangte.<sup>2</sup> Sie ist abgedruckt auf einer Briefkarte, die Max Herrmann 1930 an den Bibliophilen Karl Schönberg schrieb.<sup>3</sup>

Max Herrmann wurde 1886 im oberschlesischen Neisse (heute Nysa, Polen) geboren. Er studierte in München und Breslau Literatur- und Kunstgeschichte, bevor er als Schriftsteller hervortrat. Die ersten expressionistischen Gedichte erschienen in Franz Pfemferts »Aktion«. Nach dem Tod seiner Eltern zog er 1917 ganz nach Berlin und arbeitete erfolgreich im Kreis der expressionistisch-dadaistischen Avantgarde. Als Außenseiter verkehrte er mit Literaten wie Else Lasker-Schüler, Alfred Kerr, Alfred Döblin, Carl Sternheim und Oskar Loerke und den Künstlern der Berliner Caféhaus-Bohème und wurde doch mit bedeutenden Literaturpreisen ausgezeichnet. Else Lasker-Schüler nannte den stets freundlichen Dichter liebevoll ihren »grünen Heinrich«. Über seinen Freund George Grosz schrieb Herrmann: »Ganz zu Hause fühlte ich mich stets auch bei George Grosz. Wir hatten ungefähr dieselbe Gesinnung und Stimmung [...] wir waren beide sowohl Lyriker als Zyniker, korrekt und anarchisch! Ich saß ihm unzählige Male herzlich gern, war in seinem Atelier selig geborgen [...] an den Wänden standen die Bilder, die für den honorigen Normalbürger eine wahre Schreckenskammer bedeuteten. Er arbeitete an meinem Porträt mit einer Sorgfalt, die das Schaffen ganz ernst nahm.«<sup>4</sup> 1933 floh Max Herrmann mit seiner Frau Leni über die Schweiz und Holland ins englische Exil. Er starb 1941 in London. RS

<sup>1</sup> Carl Einstein in: Berlin 1926, S. 9; zit. nach Kiel 2004, S. 78. • <sup>2</sup> Zugehörig auch ein Porträtkopf, vgl. Villa Grisebach, Berlin: Aukt.Kat. 179 (26.11.2010), Nr. 41, und eine Variante von 1937, vgl. Christie's, New York, Aukt.Kat. 1833 (10.5.2007), Nr. 133. • <sup>3</sup> Abb. vgl. Kinkel 2012, Bd. 1, S. 433. • <sup>4</sup> Herrmann-Neisse 1929, S. 80.



## Karl Hubbuch

(Karlsruhe 1891–1979 Karlsruhe)

### 57

#### Auf dem Boulevard Bonne Nouvelle

1930

Rohrfeder und Pinsel in schwarzer Tusche über Bleistift, auf Karton, perforierter Rand links, unten und rechts; unten mit braunem Karton ergänzt

54,4 x 38,7 cm

Signiert mit Bleistift u. r.: Hubbuch; verso: bez. mit Faserstift o. l.: Karl Hubbuch / Karlsruhe / »Auf dem Boulevard / Bonne Nouvelle« / Rohrfeder / 1930; bez. mit Bleistift u. l.: 1551 (durchgestrichen); mit Feder u. l.: 100 (durchgestrichen); mit Bleistift u. l.: 29440a; mit Bleistift u. r.: »Auf dem Boulevard / Bonne Nouvelle« (in Rechteck); mit Bleistift u. r.: 13 (in Rechteck); mit Bleistift u. r.: 12 (in Kreis)  
Inv.Nr. Hz 10626

Literatur: Hubbuch 1970, Abb. 13. • Hans Kinkel: Vorwort in: Wolfgang Ketterer, München: Kat.: Karl Hubbuch zum 80. Geburtstag. In Frankreich und anderswo. Zeichnungen (1971/72), S. [5], Nr. 4. • Bremen 1973b, Abb. 31. • Kinkel 2012, Bd. 1, Nr. 170. • Vgl. Hartmann 1981, S. 32–33. • Paris 1984, Nr. 16. • Hannover 1991, S. 17, 19, 31, Anm. 7, Abb. S. 119, 236. • Karlsruhe 1993, Nr. 132, S. 256. • Hubbuch 2004. • Villa Grisebach, Berlin: Aukt.Kat. 141 (2.12.2006), Nr. 270.

Seit der Stadtsanierung von Paris zur modernen Metropole durch Baron George-Eugène Haussmann (1809–1891) ab der Mitte des 19. Jahrhunderts gehörten Straßenszenen der »Grands Boulevards« zu den beliebten Motiven von Generationen von Künstlern. In diese Tradition reiht sich auch das großformatige Blatt »Auf dem Boulevard Bonne Nouvelle« von 1930 ein. Aus der extremen Untersicht des Flaneurs zeichnete Karl Hubbuch mit der Rohrfeder eine der für Paris typischen Häuserfassaden im »Haussmann-Stil«, die die breiten Straßenachsen säumen. Vorbei an Straßenlaternen gleitet das Auge vom Parterre über die einzelnen Etagen mit den geschlossenen Fensterläden hinauf bis zu den Schornsteinen des Gebäudes. Seine einstige Pracht verbirgt sich weitgehend hinter einer vorgehängten Bretterwand, die mit Reklameschildern und Plakaten tapeziert ist: Sie preisen Waren und Dienstleistungen vom Kauf einer Seife und eines Parfüms über die Lektüre einer Wochengazette bis zum Besuch einer Handelsmesse in Marseille und dem diverser Unterhaltungsetablissemments an. Von der gegenüberliegenden Straßenseite ragt die Markise eines Cafés in das Bild hinein. An einem der Bistrotische sitzt ein Gast, dessen ganze Aufmerksamkeit einem älteren Paar am Nebentisch gilt.

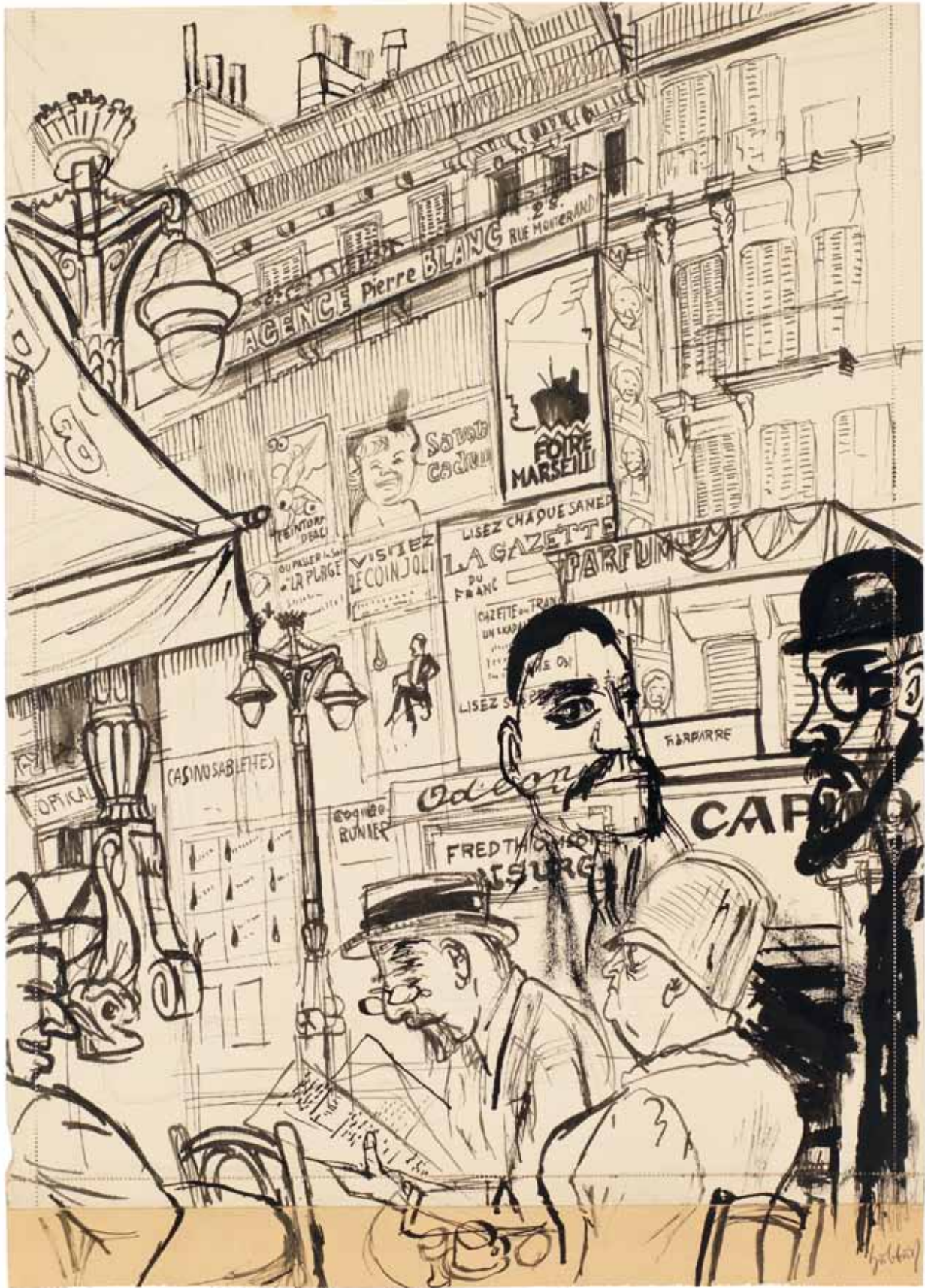
Mit wachem Blick nahm Hubbuch sowohl die architektonischen Details einer Häuserfassade als auch die Signets

einer pulsierenden Großstadt auf. Das Blatt scheint im Vorübergehen entstanden zu sein und spiegelt vermeintlich eine spontane Momentaufnahme des täglichen Lebens wieder. Bei näherer Betrachtung erweist es sich jedoch als sorgfältige Komposition. Die Figuren sind spätere Hinzufügungen, was der angeklebte Kartonstreifen, sich überschneidende Linien und die überdimensionierten Oberkörper der beiden Spaziergänger auf dem Trottoir aufzeigen. In den 1950er und 1960er Jahren überarbeitete Hubbuch wiederholt frühere, vor Ort skizzierte Zeichnungen, indem er Straßenszenen weitere Personen oder gar neue Stadtansichten hinzufügte.<sup>1</sup> Zu diesen Beispielen gehört auch eine aquarellierte Variante des vorliegenden Blattes.<sup>2</sup> Dort wie hier wandelte der Künstler den Boulevard Bonne Nouvelle mit der Einführung von Figuren in einen öffentlichen Raum um. Getrieben von dem Wunsch, gesellschaftliche und soziale Realitäten mit abzubilden, formte er Jahrzehnte nach der Entstehung des vor Ort skizzierten Straßenensembles das Blatt zu einem mit exemplarischen Gestalten belebten Pariser Nachmittag um: Das von einem Mann missbilligend beäugte ältere Touristenpaar, das mit Kopfbedeckungen der Zeit – »Canotier« und »Cloche« – verkniffen die Speisekarte studiert; oder die beiden bourgeois Typen, die sich mit Schnurrbart und Bowler als Gentlemen aufführen. »Da war«, erinnerte sich der Künstler rückschauend, »Monsieur Maurice im Café B. an der Place B. Es wird mir unvergesslich sein, mit welcher feierlicher Miene er mit dem sehr gepflegten langen Nagel seines ausgestreckten kleinen Fingers sich an der unteren Hälfte seines Rückens ein ganz klein wenig kratzte ... Er war im Smoking, ließ den strengen Blick über den Gästen stehen ...«.<sup>3</sup>

Die beiden Zeichnungen »Auf dem Boulevard Bonne Nouvelle« und »Das Wahrzeichen« (Kat. 56) nahm Hubbuch 1970 in seine Publikation »Die Hauptstadt« auf. Das Buch, in dem er Pariser Blätter aus verschiedenen Schaffensperioden zusammenfasste, war sein Tribut an Frankreich: »Ich liebe dieses Land und dieses Volk mit seinen Licht- und Schattenseiten – ich liebe seine menschliche Würde, seinen Elan und seinen Charme.«, bekannte er in seinem Vorwort.<sup>4</sup> YD

<sup>1</sup> Vgl. Hartmann 1981, S. 32–33; Hannover 1991, S. 19 (Wolfgang Hartmann). • <sup>2</sup> Vgl. u. a. Karlsruhe 1993, Nr. 132, S. 256. • <sup>3</sup> Karl Hubbuch: Einleitung in: Hubbuch 1970. • <sup>4</sup> Ebenda.





## Josef Hegenbarth

(Böhmisch Kamnitz / Česká Kamenice, Tschechien  
1884–1962 Dresden)

### 81

#### Beim Einsteigen

1947

Feder in schwarzer Tusche auf Karton

19,3 x 16,0 cm

Signiert mit Bleistift u. r.: Josef Hegenbarth; verso: bez. mit

Bleistift o. l.: 5); / Ulenspiegel / 9,5 cm / breit (durchgestrichen);

Beim Einsteigen / Erschienen: Ulenspiegel / Jahrgang 3. No 15. 2

Juliheft 1948 / Grosser Andrang

Inv.Nr. Hz 10561

Nachlass des Künstlers

Literatur: Ulenspiegel 3 (1948), Nr. 15, S. 5. • Schwimmer / Hegenbarth 1950, Abb. [6]. • Kinkel 1968 (wie Anm. 1), S. CXX, Nr. 5, Abb. 5. • Hoffmann 1996, S. 253. • Kinkel 2012, Bd. 1, Nr. 106. • Zesch 2017, bisherige WV-Nr. F III 732 (mit weiterer Literatur). • Vgl. Hans Kinkel (Hrsg.): Josef Hegenbarth. Menschen und Tiere. Zeichnungen. Frankfurt a.M./Hamburg 1968, Nr. 2, Abb. 2. • Schwerin 1974, Nr. 42. • Löffler 1980, Nr. 70, Abb. 70.

Der Illustrator Josef Hegenbarth fand die Motive seiner Kunst nicht ausschließlich in literarischen Vorlagen. So entstammen die zahlreichen, wie beiläufig festgehaltenen Szenen städtischen Alltagslebens, zu denen auch das Blatt »Beim Einsteigen« zu rechnen ist, unmittelbar Hegenbarths »Arsenal des Sichtbaren«,<sup>1</sup> dem Dresdner Arbeitsumfeld des Künstlers.

1948 in der Berliner Satirezeitschrift »Ulenspiegel« unter dem Titel »Die Stadtpanik« veröffentlicht, erweckt die skizzenhafte Darstellung hastig in einen Straßenbahnwagen drängender Menschen den Eindruck eines bissigen Kommentars auf aktuelle Begebenheiten im Vorfeld der Teilung Nachkriegsdeutschlands: »Lassen Sie mich um Gottes willen mit, da steht schon ein Russe im amerikanischen Sektor!« Demgegenüber ist jedoch hervorzuheben, dass Hegenbarths Zeichnung ihrem Betrachter den redaktionell beigefügten zeitpolitischen Kontext keineswegs vorgibt.<sup>2</sup> Im Gegenteil scheint es – abgesehen von einigen vagen modischen Details – kaum möglich oder intendiert, allein anhand der Darstellung Ort und Zeit des Geschehens näher zu bestimmen. Somit müssen die gegenläufigen Bewegungen der einzelnen Figuren, das wüste Drängeln der körperlich Überlegenen sowie das daraus resultierende Abgedrängtwerden anderer, die sich dem Einstieg in den ohnehin gefüllten Trambahnwagen bereits nahe wähnten – also das triviale Drama des Einsteigens an sich – als das eigentliche Thema des Blattes gelten.

Darauf, dass diese deutungsoffene Auffassung auch dem Verständnis des Künstlers entsprochen haben dürfte, deutet die Wahl des Titels »Beim Einsteigen«, mit dem die Zeichnung in einem den »Pinsel- und Federzeichnungen« Josef Hegenbarths gewidmeten Band 1950 erneut veröffentlicht wurde. Denselben Titel sowie »Grosser Andrang« wählte zudem Hegenbarths Ehefrau Johanna, als sie einige erläuternde Angaben auf der Rückseite des Blattes notierte. Im Zusammenhang mit der gleichfalls von ihr festgehaltenen Veröffentlichung in der Zeitschrift »Ulenspiegel« verzichtete sie darauf, die dort vorgenommene Umdeutung im Sinne einer »Stadtpanik« in Erinnerung zu rufen.

Ins Auge fällt schließlich die deutlich lesbare »18«, mit der der Zeichner vermeintlich eine beliebige Straßenbahnlinie angegeben hat. Weil es sich bei den jüngeren, im Vergleich mit dem vorliegenden Blatt wesentlich malerischer aufgefassten Varianten des gleichen Themas aus den Jahren 1948 und 1956 ebenfalls um Trambahnen einer Linie 18 handelt,<sup>3</sup> ist davon auszugehen, dass zumindest ein versteckter Orts- und Zeitbezug hergestellt werden sollte. Besonders da Hegenbarth in seinem Todesjahr 1962 selbst bekundete, sich »ein Leben lang auf engstem Raum bewegt« zu haben,<sup>4</sup> dürfte die Bildchiffre dahingehend zu entschlüsseln sein, dass sich das Gedränge »Beim Einsteigen« auf jene Linie 18 bezieht, die bereits seit Juli 1945 wieder von Hegenbarths Wohnort Dresden-Loschwitz in Richtung des Dresdner Zentrums führte.<sup>5</sup> Für Eingeweihte spielte sich die Szene demnach an der Wirkungsstätte des Zeichners ab. *SSch*

---

**1** Hans Kinkel (Hrsg.): Josef Hegenbarth. Menschen und Tiere. Zeichnungen. Frankfurt a.M./Hamburg 1968, S. XI. • **2** Nach Löffler 1959, S. 77–78 handelt es sich bei den Bildunterschriften um redaktionelle Ergänzungen, die nicht auf den Künstler zurückgehen. • **3** Kinkel (wie Anm. 1), Nr. 2, vgl. Nr. 39; Löffler 1980, Nr. 70. • **4** Zit. nach Kinkel (wie Anm. 1), S. VIII. • **5** Vgl. Dresdner Verkehrsbetriebe 1997, S. 157, wonach die Linie 18 bereits im Juli 1945 wieder in Betrieb genommen wurde.







## Emil Schumacher

(Hagen / Westfalen 1912–1999 San José / Ibiza)

### 93

#### Djerba

1965

Pinsel in schwarzer Tusche, Kratzspuren auf Karton, laminiert, geprägt, auf Karton montiert

27,0 x 35,2 cm

Signiert, datiert und bez. mit Feder o. r.: Schumacher 65 Djerba;

bez. auf dem Karton mit Bleistift u. r.: Z–14/1965

Inv.Nr. Hz 10381

Erworben vom Künstler

Literatur: Schmalenbach 1981, S. 66 mit Abb., S. 118; Nr. 44. • Güse 2012, S. 127, Abb. 91. • Kinkel 2012, Bd. 2, Nr. 279 • Vgl. Ludwigshafen 1970, Nr. 199, 200. • Kassel 1977, Bd. 3, S. 104. • Schmalenbach 1981, Nr. 51–53 mit Abb. • Flensburg 1997, S. 100–105 (Abb. 43–45), S. 156–157 (Nr. 43–45). • Güse 2012, S. 126–127, Abb. 88, 89, 90, S. 411–419, Abb. 163–168, S. 418–419, Abb. 167–168. • Stuttgart 1982, Nr. 31, 32.

»Als ich vor vielen Jahren von Libyen kommend über den Römerdamm zum ersten Mal die Insel betrat, war diese noch nicht fest in Touristenhand. Die Bewohner, ob braun oder schwarz, waren von einer beispiellosen Freundlichkeit. Ich entdeckte die Insel für mich.«<sup>1</sup> Es war 1962, als Emil Schumacher zum ersten Mal die Insel Djerba an der Ostküste Tunesiens besuchte. Bei weiteren Aufenthalten regte sie ihn zu einer reizvollen Gruppe von Arbeiten an, bei denen es sich meist um Tuschpinselblätter und Gouachen handelt: »Schneeweiße, kubisch gebaute Häuser, Moscheen. An einsamen Stellen standen kleine Gebäude, die mich in ihrer einfachen architektonischen Schönheit inspirierten. Ich fand hier etwas vor, was ich schon kannte, bevor ich es hier gesehen hatte. Es waren die Marabuts, die Denkmäler für die heiligen Männer und Lehrer des Volkes.«<sup>2</sup> Beschreibungen wie diese bezeugen, wie sensibel Schumacher auf Natureindrücke reagierte. In den seltensten Fällen erkennt man auf seinen Bildern jedoch landschaftliche oder architektonische Motive wieder. Obwohl er sich ohne Zweifel von der orientalischen Welt inspiriert fühlte, sind die Ergebnisse seiner »Tunisreise« mit denen seiner Vorläufer August Macke, Paul Klee und Louis Molliet nicht vergleichbar.<sup>3</sup>

Das Djerba-Blatt der Sammlung Kinkel zeigt auf den ersten Blick keinerlei Bezug zu der geschilderten Situation. Es ist mit breitem Tuschpinsel auf einen laminierten, geprägten und weiß grundierten Karton gezeichnet, der ausgeschnitten und auf einen Untersatzkarton geklebt wurde. Der satt und schwer durchtränkte Pinsel ist in seltsam stockenden, zögern-

den, geradezu mühsamen Zügen von einer Horizontalen nach links und rechts in zwei Rundungen abwärts geführt, die ihrerseits auf einem krausen Grund aufliegen. Da weder eine helle Mauer noch eine Kuppelform erkennbar ist, kann es sich bei Schumachers Auseinandersetzung mit dem Genius Loci nur um vage archetypische Formerinnerungen handeln. Beim Umgang mit dem Tuschpinsel fallen die schleppende Bewegung und die Rauheit des Materials auf. Wäre nicht dieser offensichtliche Mangel an Leichtigkeit und Sorgfalt, so könnte man sich an zen-buddhistische Kalligraphie erinnert fühlen, die in den 1950er Jahren eine wichtige Inspirationsquelle des Informel darstellte. Über Künstler wie Mark Tobey, Pierre Soulages und Georges Mathieu wurde sie auch an Schumacher vermittelt.<sup>4</sup> Stattdessen überrascht an vielen dieser zeichenhaften Blätter die beunruhigende Widersprüchlichkeit, die nicht nur das Dunkle im Hellen, sondern ebenso das Helle im Dunklen zur Erscheinung bringt. Es gehört zu den ureigenen Charakteristika von Schumachers Malerei, dass die Form in der Auseinandersetzung mit dem Material entsteht und im Bild ein reales Eigenleben führt.<sup>5</sup> YD

---

<sup>1</sup> Güse 2012, S. 126. Zu den Djerba-Bildern vgl. u. a. Hauptenthal 1997, S. 92–95; Güse 2012, S. 125–134 mit Abb. 88–100. • <sup>2</sup> Hauptenthal 1997, S. 93; Güse 2012, S. 128, 410. • <sup>3</sup> Zum Verhältnis Schumachers zum Orient vgl. Güse 2012, S. 204–207. • <sup>4</sup> Vgl. Güse 2012, S. 127–128. • <sup>5</sup> Zur Materialbedeutung bei Schumacher vgl. u. a. Ruhrberg 1987, S. 26; Düsseldorf 1992, S. 37; Güse 2012, S. 69–70.

