

## ELSE LOHMANN 1897–1984 Farbklang und Farbachitektur

Wie Grete Csaki-Copony so strebte auch Else Lohmann eine Malerei an, die rein ästhetisch zu erfassen ist und sich nicht vom Inhalt her erschließt. Doch welcher Unterschied zwischen den beiden Malerpersönlichkeiten! Wo bei Csaki-Copony Kraft, ja Heftigkeit in Bewegung und Kontrasten dominiert, die ein ausgreifendes Temperament verraten, empfindet der Beschauer der Gemälde von Else Lohmann äußerste Sensibilität und nimmt scheinbar ein nach innen gewandtes Lauschen der Künstlerin auf den Klang wahr, den sie mit ihren Farbkompositionen hervorrufen will. Else Lohmann sucht nicht den harten Kontrast, sondern die feine Nuance. Führt sie Gegenfarben ins Bild ein, wie auf der »Hügellandschaft« (Abb. 142), so bettet sie diese in eine abmildernde Umgebung ein und vermeidet damit alles Schrille, auf das die Expressionistengeneration es gerade angelegt hatte; für ihre Malerei dagegen sind Abstufungen und Übergänge fundamental. Die Konturen spielen zwar eine große Rolle, aber sie sind gebrochen, von verschiedener Dichte, lösen sich auf, treten dann wieder hervor und erlauben dem Bild ein feines, nervöses Schwingen. Der Pinselduktus unterstützt sichtbar das Vibrieren der Fläche, nicht im Sinne eines impressionistischen Flimmerns, vielmehr unterliegen Richtungswechsel und Pastosität der Farbmaterie keinerlei System und passen sich flexibel dem Motiv an. Dieses neigt bei den Landschaftsbildern fast zur vollständigen Auflösung zugunsten einer Farbmalerie, die den gegenstandslosen Bereich streift (Abb. 143). Ein Blick auf das Entstehungsdatum der Gemälde, 1920, läßt erstaunen, denn Vergleichbares, wie es die gerade 23jährige geschaffen hat, ist nicht bekannt. Else Lohmann ist allerdings nicht die Erfinderin solcher malerischer Ausdrucksform. Sie setzt bildnerische Ideen ihres als kongenial zu bezeichnenden Lehrers um, denn – auch im Gegensatz zu Csaki-Copony – schloß sich Else Lohmann eng an einen Mentor an. Es war der Lette Janis Walters, der sich Johannes Walter-Kurau nannte.<sup>264</sup>

Dieser heute wenig bekannte Maler und Lehrer, aus der Petersburger Akademie hervorgegangen, spielte in den 10er Jahren eine dem Rumänen Arthur Segal vergleichbare Rolle für die von allen Richtungen nach Berlin hin anreisenden, jungen, oft orientierungslosen Kunststudenten, besonders für die Frauen. Wer nicht auf eine Akademie aufgenommen wurde, eine solche gar nicht anstrebte oder schon ein Studium absolviert hatte, entdeckte oft nach langem, vergeblichen Suchen bei Walter-Kurau den Ort seiner Wünsche, sofern er nicht zu Segal fand. So ging es Louise Grimm, Karen Schacht, Thea Hucke und Käthe Schmitz-Imhoff, einer engen Freundin der Else Lohmann, auch wenn diese dem prägenden Einfluß des Meisters dann entflohen, weil sie anderes suchte. Sie, die damals voller

Bewunderung für das Talent der Else Lohmann war, schloß sich zunächst der Neuen Sachlichkeit an, war später inhaltlich orientiert, zeitkritisch und religiös und verfolgte damit künstlerische Ziele, die alle vor Walter-Kurau wenig Gnade fanden. Von Anfang an trennte beide also eine divergierende künstlerische Grundhaltung, die sich in der folgenden Einschätzung ihrer Freundin Else Lohmann, die sie am Ende ihres Lebens formulierte, niederschlägt: »Denn die sehr gute Malerin Lo [Else Lohmann] kann ausschließlich das künstlerisch darstellen, was sie vor sich sieht, keine Idee realisieren, keine eigene schöpferische Aussage machen.«<sup>265</sup> Walter-Kurau selbst, vom Jugendstil herkommend und über mannigfache Experimente mit dem Expressionismus, den Fauves, mit van Gogh und Cézanne zu einer eigenen Maltheorie gelangt, vermittelte seinen Schülern das Ideal einer rein »malerischen Malerei«: »Das Malerische entsteht als seelisches Erlebnis des geeignet veranlagten Menschen vor der Natur,«<sup>266</sup> heißt es in seiner für die Schüler verfaßten Schrift. Dem Gegenstand räumte er gerade soweit eine Existenz ein, wie dieser die reine Farbmalerie vor Willkür schützt. »Es ist ein schwerer Irrtum, daß die Malerei an den Gegenstand gebunden ist, sie ist genau so abstrakt wie die Musik und will genauso betrachtet wie Musik gehört werden. Wer den Gegenstand sucht und liebt, sehe sich diesen in der Natur an, die Malerei ist hier nicht zuständig.«<sup>267</sup> Andererseits aber grenzte er sich entschieden von einer gegenstandslosen Bildkunst ab: »Je intensiver das Empfinden, desto weiter wird diese Abstraktion getrieben, aber ganz wird sie sich vom Gegenstand nicht lösen dürfen, denn dann ist die Distanz, bis zu welcher sich das Werk über die Natur erhoben hat, nicht mehr nachzuprüfen und nachzuempfinden, weil der Ausgangspunkt fehlt.«<sup>268</sup>

Wie sehr Else Lohmann diesen Ideen folgte, zeigt jedes ihrer Gemälde. Vergleicht man ihr »Stilleben mit Früchten« (Abb. 141) mit einem motivgleichen von Cézanne oder Paula Modersohn-Becker, so offenbart sich die Besonderheit: die Reduzierung des plastischen Charakters der Gegenstände bei einem Stilleben könnte nicht weitergetrieben werden, ohne die Gattung selbst aufzuheben. Nicht nur entbehren die teilweise bis zur Unkenntlichkeit in der Farbe »ertränkten« Dinge – wie die Flaschen im Hintergrund – des Stands und scheinen uns entgegenzupurzeln, sondern unklar sind auch die räumlichen Verhältnisse überhaupt, da die übliche Unterteilung in Standfläche und Hintergrund aufgegeben ist. Halt scheint den Früchten allein die Leinwand zu geben, und diese mit einer nuancenreichen Farbkomposition zu überziehen, um einen bewegten harmonischen Klang zu erzeugen, enthüllt sich als das eigentliche künstlerische Ziel. Im Gegensatz zu den gleichzeitig aufkommenden Tendenzen von Konstruktivismus und anderen gegenstandslosen Bildkonzeptionen behielten also Walter-Kurau und seine Schüler in ihrer rein »malerischen Malerei« die traditionellen Gat-

ungen bei; Porträt und Akt blieben für sie wichtig. Das Bildnis »Junge Frau mit Hut« (Abb. 140) zeigt noch seine Herleitung vom Expressionismus in den scharfen, spitzwinkligen Umrisslinien und in der grundsätzlichen Wertschätzung der Konturzeichnung, doch wird Übertriebenes und Lautes verschmätzt und auch hier teilt sich dem Betrachter statt dessen die Sensibilität des Tons und der Bewegung mit, die Malerin und Gemalte gleichmaßen kennzeichnen.

Die Landschaft spielte für Walter-Kurau und seinen Kreis eine herausragende Rolle. Er unternahm mit seinen Schülern regelmäßige Studienreisen, nach Hildesheim, nach Tirol, in die fränkische Schweiz nach Pottenstein, ans Meer, um des Naturerlebnisses willen und als Einführung in das Vor-Ort-Malen. Die »Dorfstraße« (Abb. 143) und »Hügellandschaft« (Abb. 142) sind Ergebnisse solcher Reisen. Walter-Kurau verstand mit Geschick, bildnerische Prinzipien zu vermitteln, wie sie im wesentlichen seit Cézanne bekannt waren. So gingen verschiedene Übungen dahin, den Umgang mit einem pastosen Farbauftrag einzuüben, um die Aufmerksamkeit der Malschüler vom Gegenstand abzuziehen, sie statt dessen auf die Farbvalours hinzulenken und ihnen die Neigung zum Abbilden auszutreiben; von weiteren Studienaufträgen berichtet Käthe Schmitz-Imhoff: »So mußten wir immer wieder Versuche anstellen, nur mit drei Farben, die er bestimmte, ein Bild zu malen.«<sup>269</sup> Solche Dreiklänge liefen auch der »Dorfstraße« zugrunde, wo Rot, Blau und Grün umspielt werden, oder der »Hügellandschaft«, die auf Rot, Grün und Gelb basiert. Besonders die »Hügellandschaft« macht überdies sichtbar, was Walter-Kurau mit »farbiger Architektur« meinte: den Verzicht auf die klassischen, tiefenraumschaffenden Mittel, die Zeichen-, die Luft- und die Farbperspektive, zugunsten einer für Farbe und Form frei verfügbaren Fläche, die nun, da die Erzeugung von Wirklichkeitsillusion als dominierendes Ziel entfällt, nach den Gesetzen der Harmonisierung von Kontrasten aufgebaut werden kann. So wird der Weg, der durch die »Hügellandschaft« führt, nach »hinten« zu verhalten, die Farbe büßt dort nichts an Intensität ein. Die abstrakte, rein malerische Darstellung des Lichts« nutzt den Lichtcharakter der Farbsubstanz, die Wärme und Leuchtkraft des Orange auf den sonnenbeschienenen Flächen und die Eigenhelle des Gelb im gleißenden Himmel. Die Schattenbildung – und darauf legte Walter-Kurau besonderen Wert – erfolgt nun durch den Kontrast der kühlen grünen Matten im »Vordergrund« zu den warmen angefarbenen Feldern im »Hintergrund«, eignen sich durch Wärme und Kälte genauso zur Charakterisierung in Licht und Schatten wie das traditionelle Hell und Dunkel. Das Gemälde der Else Lohmann ist gleichzeitig auch als abstrakte Farbkomposition wie auch als Darstellung einer Landschaft, deren sommerlich heitere

Atmosphäre sie eingefangen hat. Der Naturbezug, den sie immer wahr, sichert dem Betrachter die »Einfühlungsmöglichkeit« und verhindert, daß es im Hinblick auf die abstrakte Farbkomposition »bei einer Angelegenheit lediglich zwischen dem Autor und dem Werk« bleibt, wie es ihr Lehrer im Zusammenhang mit Kandinsky kritisch formuliert hatte.<sup>270</sup>

Walter-Kurau lehrte zu Beginn der 30er Jahre, als er seine Malanleitung aufschrieb, gerade das Gegenteil von Arthur Segal, der seinen Schülern die größtmögliche Annäherung an den Gegenstand und die vollständige Unterordnung unter diesen anempfahl.<sup>271</sup> Neben der klaren Vorstellung Walter-Kurau, welcher Art Malerei also zu sein hatte, und seinem viel gerühmten pädagogischen Talent, strahlte er Wärme und Zugewandtheit aus, hatte Humor und ein sprühendes Temperament. Nicht weniger als die Frauen begeisterte er seine männlichen Schüler, wie aus einem Brief Otto Manigks an seinen Malerfreund Herbert Wegehaupt hervorgeht: »Es war nicht allein der Künstler [...]. Was für ein wundervoller Mensch war er! Er verkörperte einen ganz bestimmten Typus. Einen Typus wie ihn nur die vorige Generation besaß. Er ist fast ausgestorben, und der russische wohl ganz; denn er gehörte zu einem größeren Teil diesem an. Was Du da von der russischen Landschaft schreibst, ist auch in ihm lebendig gewesen. Etwas von der Weite, Großartigkeit, Unendlichkeit, von der Gutmütigkeit.«<sup>272</sup> Auch er führte wie Segal ein geselliges Haus – der Filmschauspieler Otto Gebühr gehörte zu seinen Freunden –, vor allem aber vermischte gemeinsames Musizieren die Distanzen, ja es ist auffallend, daß die meisten Schüler Walter-Kurau über eine solide Musikausbildung verfügten – Else Lohmann und Otto Manigk spielten Geige, Karen Schacht war Pianistin. Manche Beziehung zu seinen Schülerinnen ging wie bei Segal über das freundschaftlich Unverbindliche hinaus. Karen Schacht hing dem verehrten Lehrer weit über seinen Tod hinaus, ihr ganzes Leben lang an und fand nicht zu neuer Bindung. Else Lohmann war ihm, der zuerst in Dresden gelehrt und sich daneben Geige spielend am Opernhaus Geld verdient hatte, 20jährig nach Berlin gefolgt: »Da wird wieder, wenn Sie nun auch da sind das Atelier sehr interessant werden!« schrieb ihr Walter-Kurau von Berlin aus. »Das »große« Berlin soll Sie nicht schrecken – ich hoffe, Sie sehr stark zu beschäftigen u. freue mich sehr auf ihre Fortschritte, denn ich bin fest überzeugt, daß ich aus Ihnen sehr bald einen glänzenden Maler machen kann, weil Sie das »Nöthigste« doch schon mitbringen.«<sup>273</sup>

Einer Überformung durch den geschätzten Lehrer widerstand nicht jeder und so läßt sich leicht erkennen, wer damals seine Schule besuchte. Manche streiften nach seinem Tode, 1932, das Übernommene wieder ab wie Margarete Schall, die zum Bauhaus ging oder Luise Grimm, die im hohen Alter schließlich der von ihrem



142 Else Lohmann,  
Hügellandschaft, Öl auf Pappe,  
um 1920

Meister geschmähten gegenstandslosen Malerei anhing (Abb. 120). Dennoch habe sie mit Hochachtung von diesem Lehrer gesprochen, da sie ihm viel für die Entwicklung ihrer Farbkultur verdanke.<sup>274</sup> Nicht alle fanden auf seiner Lehre aufbauend zu einer eigenen malerischen Handschrift, wie dies für Karen Schacht zutraf, die auf der Insel Usedom zusammen mit Otto Manigk eine stilistisch konstante, kraftvolle Malerei entfaltete, eine statische, ebenso klangvolle Variante der »Farbarchitektur« (Abb. 77).<sup>275</sup> Auch wenn sich Schüler nicht mit dem allein musikalischen Wesen dieser Malerei begnügen wollten, blieben sie Walter-Kurau dankbar: »Diese Studienzeit war eine der glücklichsten meines Lebens. Diesem tüchtigen Lehrer verdanke ich es, daß ich heute, in meinem hohen Alter, noch gut mit Farben umgehen kann,« schrieb Käthe Schmitz-Imhoff mit 90 Jahren.<sup>276</sup>

Nach dem brillanten Start der Else Lohmann drängt sich die Frage nach der weiteren Entwicklung der Malerin auf. Offenbart schon die enge Anlehnung an einen Mentor und die Einfühlsamkeit ihrer Malerei eine sensible, anpassungsfähige Künstlerpersönlichkeit, so nimmt es nicht wunder, daß in ihrem Fall Ehe und Familie die künstlerischen Aktivitäten stark beeinflussen mußten und sie keine Widerstandskräfte gegen ihre neue Rolle zur Verfügung hatte. Sie heiratete 1922, auf dem frühen Höhepunkt ihrer malerischen Wirksamkeit, einen holländischen Kunst-

sammler, Cees van der Feer Ladèr, zog auf ein Landgut in den Niederlanden und brachte eine Tochter und einen Sohn zur Welt. Sie selbst, aus einer Bielefelder Fabrikantenfamilie stammend und an einen großen, kultivierten Hausstand gewöhnt, übernahm nun notgedrungen häusliche Aufgaben neben der Unterstützung der Sammeltätigkeit des Ehemannes. Dieser besaß einen ausgeprägten Kunstsinn, mit dem er Werke bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts ebenso engagiert zu schätzen verstand wie er alles, was darauf folgte, ablehnte, besonders die Kunst des 20. Jahrhunderts. Zu der Malerei seiner Frau entwickelte er infolgedessen nie eine Beziehung. Sie litt darunter. Zwar berichtete Käthe Schmitz-Imhoff, daß sie sich auf Porträtmalerei spezialisiert habe und »in ihrer holländischen Heimat einen Auftrag nach dem anderen« erhalte<sup>277</sup>, doch gab sie zunächst nach ihrer Eheschließung jahrelang das Malen auf. Erst im letzten Kriegsjahr ging sie mit ihrem Malkasten wieder in die freie Natur und übernahm erneut Aufträge – damals porträtierte sie den Kunsthistoriker Max Friedländer in Amsterdam –, bis schließlich nach dem Tod des Ehemannes, 1951, eine zweite Schaffensperiode einsetzte, wie dies bei mancher Malerin zu beobachten ist. Es entstanden nun kleinformatige Ölbilder von gesteigerter Farbexpressivität bei zurückgenommener Konturierung, die unter der Pastosität der Farbe verschwindet oder gar nicht mehr vorhanden ist.

43 Else Lohmann, Dorfstraße in  
Rößweinstein, Öl auf Pappe, 1920



Die Bilder haben einen weniger architektonischen Charakter und ihre Farbbewegung ist noch weiter aufgelockert. Insgesamt blieb sie Walter-Kurats Maltheorie treu. Zu der früher aufgegriffenen Ölmalerei trat eine rege Skizzenhaftigkeit auf Reisen; mit Tuschstift, manchmal koloriert mit Wachsstiften oder in Gouache, schnell hingeworfen, zeugen diese kleinen Bilder von einem unermüdlichen Gestaltungsbedürfnis; etwa 30 solcher Skizzenbücher gab es und sind teilweise erhalten.

Die Malerei der Else Lohmann um das Jahr 1920, eingebunden zwischen die neuen gegenstandslosen Tendenzen und die soeben einsetzende Wiederbelebung der exakten Gegenstandsabbildung durch die Neue Sachlichkeit, stellt eine musikalische Variante des expressiven Realismus dar, die nicht selten gesehen sogar einen Vorboten dieser malerischen

»Grundhaltung«, die erst gegen Mitte der 20er Jahre sichtbar wurde. Das Erlebnis ist bei ihr die Empfindung vor der Natur, wie sie allein in Farbe oder Dichtung ihre künstlerische Übersetzung finden kann. Nicht das Geschehen, das erzählt und dokumentiert wird oder ein Inhalt, der erdacht wird, ziehen ihr malerisches Interesse auf sich, genausowenig wie das Experiment, das die Auseinandersetzung mit dem Stilpluralismus der Zeit widerspiegelt, wie es Csaki-Copony reizte. Ihre Malerei geht vielmehr von einer fein registrierenden, musikbegabten Persönlichkeit aus, deren Gestaltungswille sich an der farblichen und formalen Erscheinungsvielfalt der Natur orientiert und in schnellem, spontanem Erfassen des koloristischen Zusammenhangs den empfangenen Impuls auf der Leinwand bannt.<sup>278</sup>