

EINE SACHE DER LIEBE. MAX PEIFFER WATENPHUL UND ITALIEN

Ulrich Krempel

Italien, das noch im 19. Jahrhundert ein Pflichterlebnis für einen jeden deutschen Künstler als Land der Begegnung mit der klassischen Antike, mit der Kunst der Renaissance und des Barock war; ein Land, in das die jungen Künstler wallfahrteten, um sich am erhabenen Beispiel der großen Namen der Vergangenheit zu bilden, blieb für die deutschen Künstler des 20. Jahrhunderts ein Land und eine Kultur, die sich eher nach freier Wahl des einzelnen erschlossen. Wer von Deutschland aus im 20. Jahrhundert nach Italien reiste – und das vor allem zu Beginn des Jahrhunderts – der folgte oft noch dem akademischen Kanon, der Verpflichtung des jungen Künstlers zur »Grand Tour«, der Bildungsreise an die grundlegenden Orte der abendländischen Kunst. Vielleicht wurde solchen Reisenden noch deutlich, wie sehr sie in der Tradition jener deutschen Künstler und Historiker standen, die etwa als »Deutsch-Römer« das eigene Leben, die eigene Biografie mit Italien, seinen Kunstlandschaften und großen Städten verbunden hatten. Nicht nur für die Künstler der Romantik und der Neorenaissance war das Leben und Arbeiten in Italien nicht allein akademische Tradition, sondern immer auch das lebendige Gegenbeispiel zur deutschen Kleinstaaterei, Enge, Provinzialität, der Trübseligkeit von Klima und Stimmung; war Gegenwelt von Atmosphäre und weiter Landschaft, von Licht und Sonne. Im 20. Jahrhundert reisten vor allem solche Künstler aus Deutschland nach Italien, die hier »den Süden« und mit ihm Anregungen für Gegenstand, Licht und Farbe in ihren an der Wirklichkeit orientierten Bildern suchten.

Wie für manche anderen Maler, in deren Werk Atmosphäre und Licht, Natur und Landschaft, das Erleben von Raum und perspektivischer Weite Gegenstände der Arbeit bildeten, war das Reisen für den jungen deutschen Maler Max Peiffer Watenphul Lebenselixier wie Grundlage seines Arbeitslebens. Reisen innerhalb Europas, nach Österreich, Frankreich und England, ja gar nach Mexiko zeugen vom Hunger des jungen Malers nach dem Sehen des Ungesehenen und dem Kennenwollen ferner Kulturen, den Sonnen und Landschaften anderer Kontinente. Die intensivste all dieser Beziehungen mit dem Leben außerhalb Deutschlands aber wurde die Begegnung mit Italien, die 1921 begann und das ganze folgende Leben des Malers auf vielen Ebenen bestimmen sollte. Vom Herbst 1921 bis zum

Frühjahr 1922 reiste der junge Maler zum ersten Mal nach Italien. Er besuchte Rom, Neapel, Positano, wo er die Künstlerfreunde Karli Sohn-Rethel und Werner Heuser traf. Den Januar 1922 verbrachte er in Rom. Im August 1925 fuhr er mit der Salzburger Künstlerfreundin Maria Cyrenius nach Ragusa (Dubrovnik), der Stimmung Italiens so nahe wie möglich. Auch in der Zeit als Lehrer an der Folkwangschule (1927–31) reiste der Maler nach Italien; nach Florenz, Venedig, Rom. 1931, als Gewinner des begehrten Rom-Preises, kehrte er nach Rom zurück, um hier ohne Sorgen für neun Monate nur seiner Arbeit zu leben. Im Sommer 1932 ging er gemeinsam mit seiner Schwester Grace und dem Ehepaar Karl und Erika Rössing für einen Monat nach Gaeta. Erst im Herbst 1933 kehrte der Maler erneut nach Rom zurück; hier blieb er bis zum Mai 1934.

Villa Massimo

»Habe also vier Räume plus Atelier und Terrasse. Alles herrlich. Der Park ist eine höchst vornehme, alte Anlage mit alten Plastiken, Zypressen etc. Alles sehr großartig, zehn Leute sind hier. Alle sehr nett ... Will morgen anfangen zu malen ... Montag machten wir alle einen Ausflug in die Etruskerstädte Norma und Cori, hoch im Gebirge. Auch herrlich. Ein Blick bis Neapel. Seit einer Woche ist das herrlichste strahlendste Sommerwetter, das Du Dir denken kannst. Die Luft ist voller Vogelgesang und alles grünt und die Blumen blühen. Vollkommen also. Dazu habe ich schon viele Leute kennengelernt ... Die Freiheit ist so herrlich schön. Niemand sagt einem etwas. Ich genieße aber auch jede Stunde, denn es wird nie wieder so werden. Hoffentlich komme ich nun mit der Arbeit hier weiter. Vorläufig nehme ich erst einmal auf und gebe mich so ganz aus.«¹

Die grenzenlose Freiheit, zu schauen und ganz der eigenen Arbeit zu leben – welch ein befreiender Auftakt für das Italienthema im Werk des Malers Peiffer Watenphul. Und doch – vielleicht gerade angesichts dieser großen neuen Möglichkeiten – ist der Beginn eher zögerlich, noch ohne die lichte Intensität der späteren italienischen Arbeiten. Behutsam baut der Maler seine römischen Bühnen; allen gemeinsam ist die ruhige Ansichtigkeit der Szenen, eingebunden in ein festes Gerüst aus Senk- und Waagerechten. Der Maler führt unseren Blick in einen eng gestaffelten Bildraum, in dem Bäume und Sträucher die Senkrechten aus der Natur liefern; Mauern und Postamente, Sockel und Säulen, Vasen und Häuser dagegen das Menschenwerk repräsentieren, das künstlerisch gestaltete Element dieser neuen Lebensumwelt. Senkrecht ragen viele dieser architektonischen Elemente, die Waagerechten der Terrassen, Brüstungen und Mauern organisieren die Basis für dieses Element des gebauten Aufstrebens.

Nahezu immer menschenleer sind diese Ansichten. Die menschliche Figur ist nur auf dem Umweg über die Skulptur in den ersten Rombildern des Malers präsent. Skulpturen, Büsten und Torsi sind in all diesen städtischen Parklandschaften das Maß der Anwesenheit des Menschen. Die Bilder sind still, statuarisch, wie gefrorene Szenen aus langen, ruhigen Prozessen der künstlerischen Betrachtung. Weil sie ein sorgsam gebautes Ergebnis seiner Anschauung von Wirklichkeit sind, gibt der Maler in ihnen den Betrachtern Anlaß zur eigenen Anschauung der Szene, der Natur, der Stimmung, die in ihr gefasst ist. Die Anwesenheit des Menschen auf dem Umweg über dessen Formulierung in der klassischen Skulptur wird zum Kunstgriff des Malers. Er bringt uns das Erlebnis seiner Ankunft im großen Thema Italien nahe: alles hat Maß in diesen Bildern, und die menschliche Figur gar das Maß der Klassik, die dem Künstler den höchsten Maßstab vorgibt. Spielerische Vergegenwärtigung der Gegenwart des Menschen ist dies wohl ebenso wie die Benennung höchster Maßstäbe im künstlerischen Horizont für das Œuvre des Künstlers.

Privatbesitz Auch Farbe und Licht dieser römischen Ansichten der frühen dreißiger Jahre vermeiden noch die leuchtende Intensität seiner späten Italienbilder.



Parklandschaft I, 1932
Privatsammlung

In »Rom, Parklandschaft I« von 1932 oder auch in »Parklandschaft II« aus dem gleichen Jahr ist die Szene komponiert aus der Gleichzeitigkeit von erdigen Umbratönen, scharf gesetzten, lichten weißen Flächen auf Marmor und Baumstämmen und schließlich den ins Blatt schon hinüberspielenden Grüntönen der Vegetation, die im hellen italienischen Licht seltsam kalt und unlebendig wirken. Die Sonne steht hoch im Bild, die wenigen kurzen Schatten zeigen das; die Himmel spielen ins Grau, in den bläulichen Glanz des hellen Mittag. Die kühle Übersichtlichkeit der Szene korrespondiert mit dem präzisen Beleuchtungslicht und den emotionalen Kontrasten der Farbe; die Szene

wird absichtsvoll leer, kalt und präzise. Den deutschen Betrachter mag dies an die Malerei der »Neuen Sachlichkeit« erinnern, wenngleich malerisch gebrochen. Der Maler selbst, das zeigt eine Briefstelle von Beginn der dreißiger Jahre, weiß um die originäre italienische zeitgenössische Korrespondenz seines Stilwillens, die Malerei von Giorgio de Chirico. So schreibt der Künstler 1934: »Daneben natürlich viel gemalt, komme aber erst jetzt richtig rein. Stilleben mit klassischen Motiven, die so reizvoll sind, aber auch schwer, wo Chirico da alles vorweggenommen hat. Und ich möchte doch wirklich was Neues da schaffen. Glaube aber auch, daß ich jetzt auf dem richtigen Wege bin ...«²

Gelegentlich kehrt sich in dieser Zeit die helle Gesamtorganisation des Bildes in ihr genaues Gegenteil um. Im Gemälde »Villa Massimo in Rom« von 1934 ist die



Villa Massimo in Rom, 1934
Privatbesitz

Helligkeit der eben besprochenen Bilder der Dunkelheit der neuen Szene gewichen. Bäume und Pflanzen stehen dunkel im abgedunkelten Raum; der Himmel ist dunkel bewölkt, aber auf allem liegt ein sanftes weißes Licht, das dem hellen Mond entstammen mag, der anscheinend außerhalb des Bildes scheint. Das Gegensatzpaar von Hell und Dunkel baut in diesem Gemälde Räumlichkeiten auf, wie wir sie aus späteren Gemälden Peiffer Watenphuls kennen: Helligkeitsunterschiede in der Farbigkeit der Bilder lassen die Volumina und Räume im Bild entstehen.

Auf den Bühnen der frühen römischen Bilder entsteht das erste große Bekenntnis zu diesem Land, seinem Licht, seiner Natur. Die Briefe des jungen Malers gehen davon über. Das erste große Bekenntnis zu seiner großen Liebe, zu Italien, findet sich in einem Brief an die Salzburger Freundin Maria Cyrenius im April 1932: »Die Tage fliegen vorbei. In Frascati hatten wir, nach Besuch der Villen, reizendes Picknick im Freien zwischen Mandelblüten und Pfirsichen. Nun fangen hier die Rosen an, die wie Sturzbäche überall ranken. Die Glyzinien blühen schon. Ich liebe Italien mehr als sich sagen läßt, und es ist tragisch, daß ich nicht hier leben kann. Male alte Terrassen und Ruinen mit Statuen dazwischen. Bäume mit dunklem Laub ... Ich will versuchen, solange wie möglich hier zu bleiben. Will im Juli nach Capri gehen, wo es billig sein soll und man malen kann und baden.«³

Im Süden

Peiffer Watenphul war nicht der einzige deutsche Maler im Italien dieser Zeit; er sah in Rom Werner Gilles wieder, den er schon aus Düsseldorf kannte, traf auf Rudolf Levy (der später von den Nazis ermordet wurde), auf Hans Purrmann, den Direktor der Florentiner Villa Romana, auf Eduard Bargheer, Kurt Craemer und Emy Roeder. Ihnen allen war die Landschaft, das Licht, die Farbe in Italien das in Deutschland Unerreichbare; anders als die Künstler in Frankreich etwa gab es für deutsche Maler keinen Süden im eigenen Land, der so kategorial unterschiedliches Arbeiten möglich gemacht hätte. Zudem hatte die künstlerische Situation in Deutschland mit der Machtübertragung an die Nationalsozialisten sich radikal verändert. In Italien hofften sie, Individualisten und Einzelgänger, die sie waren, die politischen Wirrnisse der Zeit unbehelligt und arbeitend überleben zu können.

Für Peiffer Watenphul hatte sich durch die Heirat seiner Schwester Grace in Italien inzwischen die Möglichkeit auch sehr privater Reiseanlässe nach Italien ergeben. Im März 1936 konnte er erneut Deutschland verlassen; er blieb zunächst bei seiner Schwester in Latina und reiste weiter nach Sorrent, Capri und Ischia, wo er länger verweilte. Im November und Dezember reiste er weiter nach Sizilien, besuchte Palermo, Catania und Agrigent. Zurück in Deutschland mehrten sich die Anzeichen einer Überwachung des Künstlers. Pläne einer möglichen Auswanderung nach England oder Frankreich scheiterten; im Herbst 1937 erhielt der Maler mit Hilfe seiner Schwester eine Aufenthaltsgenehmigung für Italien. Während er Deutschland verließ, wurden im Zuge der Aktion »Entartete Kunst« seine Bilder in den Museen von Berlin, Essen, Köln, Mannheim und anderen deutschen Städten beschlagnahmt; in der Münchner Ausstellung »Entartete Kunst« wurde sein Berliner Blumenbild diffamierend gezeigt. Damit war jede weitere Ausstellungstätigkeit in Deutschland unmöglich geworden. Peiffer Watenphul ging im Dezember 1937 nach Ischia, auf jene Insel, die er schon im Jahr zuvor lieben gelernt hatte.

»Hier ist es nun sehr schön. Ich traf auch zufällig Gilles, der hier ist. Das Wetter ist leider sehr kühl, so daß an Baden nicht zu denken ist. Ich möchte gern malen, aber habe auch nicht die Ruhe dazu, trotzdem die Gegend mich sehr reizt. Die vielen kleinen Buchten. Die großartige, düstere Pineta, der kreisrunde Hafen, die Segelschiffe, die weiß und rosa gekalkten Häuser. Es sind eigentlich alles schon fertige Bilder. Aber ich möchte sie nicht ›leichtfertig‹ abmalen. Und um es zu gestalten, braucht man eben Zeit.«⁴

Was der Maler hier beschreibt, 1936 in einem Brief an die Salzburger Freundin, wird in den folgenden Jahren neben Themen wie dem Blumenstilleben zu einer Flut von Bildern voller kompositorischer Kraft und intensiver Farbigkeit. Auf der Insel arbeitete er nun kontinuierlich, nur unterbrochen durch kurze Reisen nach

Cefalù oder zu seiner Schwester nach Latina. Künstlerfreunde aus Deutschland fanden sich hier zusammen, wie Gilles, Levy, Bargheer und der Komponist Gottfried von Einem.

Alles in allem wird dies eine glückliche Zeit für Peiffer Watenphul, in der er eine neue malerische Intensität in der Gestaltung der italienischen Landschaft erreicht. Die Bilder gewinnen, provoziert durch die Weite der See, an räumlicher Dimension; in »Ischia« von 1936 etwa erobert der Maler in raschen Schritten den Bildraum. Der Einstieg in die offene Landschaft wird dynamisiert durch das Anschneiden der Büsche und Blumen im linken Vordergrund; im

nächsten Schritt sind wir schon im Bildmittelgrund, bei den Häusern am Ufer des Meeres; der Blick über das Meer wird aufgehalten am gegenüberliegenden bergi-



Ischia, 1936
Privatbesitz



Cefalù, 1937
Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie

gen Ufer, um schließlich darüber im wolkigen Himmel auszulaufen. Vorder-, Mittel- und Hintergrund haben gleiche Intensität und Präsenz im Auge des Betrachters, weil der Maler die Szene so balanciert und ausgeglichen angelegt hat. Die Gegenstände im Bild werden zunehmend mit malerischen und zeichnerischen Kürzeln bezeichnet, und der Pinselduktus gewinnt gestaltende Kraft für die Schilderung der atmosphärischen Qualitäten über Land und See. Auch in »Cefalù« von 1937 steht ein hoher, weit über den Betrachter ausgreifender Himmel über Erde und Wasser. Im Vordergrund des Gemäldes verriegelt nächste und ferne Vegetation den Durchblick in

die Weite des Raums; seitlich versetzt von der Mitte des Bildes wird ein Blick auf Stadt und Meer möglich, wie auch am rechten Bildrand auf den hoch aufragenden Berg. Der Berg und die Bäume ragen gleich hoch über die dominante Waagerechte des Horizonts auf; Vorder- und Mittelgrund werden so kompositorisch zusammengefasst und miteinander verschränkt. Peiffer Watenphul kanalisiert unsere Blicke in seine Bilder in diesen Jahren, er malt uns in der Komposition der Bilder eigene Sichtwege in die Landschaften, Schneisen, die er unsere Blicke entlangführt. Der Maler schenkt den Betrachtern hohe Blicke und gehobene Standpunkte in diesen Bildern, Überblicke und Einblicke, gebaut in überzeugender und zwin- gender Reduziertheit von Gegenstand und Komposition.

Venedig

»1941 mußte ich, kriegsverpflichtet, nach Deutschland zurück. In dem Augenblick kam die Berufung an die Webschule nach Krefeld. Man hatte einen solchen Mangel an Menschen, daß man sogar auf ›Entartete‹ zurückgriff. Ich übernahm dort die Klasse für Druckentwurf. Die Arbeit fand ich wunderbar, und sie hätte wirklich vollkommen sein können ... Dann kamen die sehr üblen Bombenangriffe. Als mein Atelier mit allem Inhalt zerstört war, löste ich meinen Vertrag, der noch zwei Jahre lief, und ging aus dem unerfreulichen Krefeld weg nach Salzburg, wo ich früher mit Maria Cyrenius die Emailwerkstatt hatte. Die Jahre in Salzburg waren sehr schön. Ich habe enorm gearbeitet und hatte sehr viel Erfolg dort und offizielle Ankäufe durch die Albertina etc. Es war also eine gute Zeit. Nach Kriegsende entsann man sich dann aber, daß ich deutsche Papiere hatte, und die Schikane durch die Behörden fing an. Da ich nach Deutschland gar keine Beziehungen

hatte und seit so vielen Jahren nicht mehr da gelebt hatte, wollte ich nicht dort hin, sondern hierher, wo meine Mutter und meine Angehörigen leben.

Leider bin ich nun vom Regen in die Traufe gekommen und muß erleben, daß man, wenn man Deutscher ist, eben als Paria behandelt wird.«⁵

Was Max Peiffer Watenphul da im Januar 1947 an seinen alten Lehrer Johannes Itten schreibt, ist ein lakonisches Resümee seiner letzten sechs Lebensjahre, nach der Rückkehr nach Deutschland 1941. Ohne Paß, zu Fuß ist er von Österreich nächstens über die Grenze zu Italien gegangen. Der Maler ist wieder in Italien, wieder bei seiner Familie, hat aber weder Mittel, um sein Leben fristen zu können, noch Möglichkeiten auszustellen oder zu verkaufen. Auch die neue Lebenssituation, inmitten der Lagunenstadt Venedig, ohne die weiten Horizonte des Südens, machen die Arbeit schwierig. So dauert es bis zum 17. April des gleichen Jahres, daß der Maler an seine Freundin Maria Cyrenius in Wien melden kann: »Ich habe gestern endlich mein erstes Bild von Venedig gemalt, das mir einigermaßen gefällt.«⁶ Und am 15. Mai 1947 schreibt er an sie: »Ich betrachte alles mit bitteren Gefühlen, wenn ich an die Menschen denke, die mir lieb sind und die alles nicht haben. Die Welt ist irrsinnig. Seit Wochen male ich Bilder von Venedig, die nun anfangen, ganz gut zu werden. Aber ich mußte erst hineinkommen. Früher malte ich Landschaften, jetzt Architektur, Wasser, Menschen.«⁷ Noch im November 1947 berichtet der Maler von dem Kampf um die neue Sichtweise auf das alte Thema Venedig am Wolfgang Bingel: »Ich bemühe mich ja bei jedem Pinselstrich, ihn so gut zu malen, wie es eben geht, und so mit Sensibilität beladen, wie es eben geht. Merke ich, daß er das nicht ist, wird er abgekratzt. So gehe ich meine Bilder Zentimeter für Zentimeter durch, und es darf keine leere Stelle darauf sein. Wie sehr ich mich hier mit meinen neuen Bildern in Venedig abquäle, kann ich Ihnen gar nicht sagen. Ich arbeite wirklich wie ein Besessener.«⁸

In der Arbeit »Venedig, Ca d'Oro« von 1947 liegt eine der ersten gültigen Fassungen des Versuches des Malers vor, dem so sehr bekannten und abgenutzten Bild von der Erscheinung Venedigs eine neue Seite abzugewinnen. Das Gemälde greift auf Schilderungen von Landschaft zurück, wie sie der Maler im Süden bereits

anderthalb Jahrzehnte zuvor entwickelt hatte. Ein optisches Repoussoir im Vordergrund ist der Blick im linken Bilddrittel auf eine Scheibe oder einen Fensterladen, an dem vorbei der Blick über den Canal Grande und Gondeln auf zwei Palazzi und den nebenan liegenden Platz führt. Der Bildausschnitt ist eng begrenzt, die Horizontlinie der Häuser schiebt sich fast bis an den oberen Bildrand. So besteht das Bild aus einem Vordergrund links, der so stark angeschnitten ist, daß ihm Details nicht mehr zu entnehmen sind, einem Mittelgrund, dem nach hinten hin aufsichtigen



Venedig, Cà d'Oro, 1947
Museum der bildenden Künste, Leipzig, Leihgabe aus Privatbesitz



Venedig, Canal Grande, 1948
Museum Bochum

Kanal mit den Schiffen, und einem Hintergrund, der Kulissenfassade der beiden Palazzi. Der Himmel wirkt wie ein Abschluß nach oben, der wie in einem Rekurs auf die früheren Landschaften den Außenraum bestätigt.

Auch in anderen Arbeiten der frühen Zeit, wie in »Venedig, Canal Grande« von 1948, hat der Künstler mit einem vergleichbaren Bildaufbau gearbeitet. In diesem etwas späteren Gemälde geht der Blick auf den nach hinten verlaufenden Canal Grande. Das Repoussoir des geöffneten Fensters findet sich nun auf der rechten Bildseite; nach links hin im vorderen Mittelgrund

eine stark angeschnittene Häuserfassade, die im Kanal eine Ecke bezeichnet; von hier springt unser Auge über den Kanal hinweg, der nach hinten hin wie eine Straße in das Bild hineinfluchtet, auf die gegenüberliegende Front von Palazzi, um nach einer erneuten imaginierbaren Biegung des Kanals im Hintergrund auf einen schmalen Streifen von Palästen zu fallen, die das Bild in der unteren Bildhälfte nach hinten hin abschließen. Über den Palästen ist hier eine amorphe Wolkenformation gegeben, die den Himmel deutlicher spürbar werden läßt, als in der vorhergesehenen Arbeit. Aber auch in diesem Bild ist die eigenartige Technik des Raumaufbaus wie im Aufbau der Kulissen einer Bühne zu verfolgen, die unser Auge auf sorgsam gelenkten und gebauten Wegen in das Gemälde hineinführt.

Die Entscheidung des Malers für eine so sorgsam kalkulierte, streng gebaute, sich in Bühnenräumen öffnende Gestaltung von Venedig ist eine ganz bewusste. 1952 hat der Künstler als Autor sich zum Thema des »Neuen Venedig« geäußert: »Es ist so ungeheuer schwer, Venedig neue malerische Seiten abzugewinnen. Es ist alles so unglaublich oft fotografiert und auf Postkarten abgebildet worden, daß es einem wirklich davor graut, immer wieder die übliche Vedute von San Giorgio, der Piazza oder dem Rialto zu sehen. Ich habe mich ein ganzes Jahr lang bemüht und immer wieder alles, was ich am Tage gemalt habe, abends zerstört, nur weil es mir einfach nicht gelingen wollte, alle diese so unglaublich oft abgebildeten Dinge neu zu sehen und eine persönlich gefärbte Darstellung von ihnen zu geben.

Venedig ist eine Stadt, die zwei völlig entgegengesetzte, verschiedene Gesichter hat. Jean Cocteau sagte mir in meiner Ausstellung: »In Venedig wird immer Theater gespielt. In dieser Stadt ist die Straße die Bühne und die Fenster sind die Logen, die mit Zuschauern besetzt sind! Als ich einmal im Ristorante Fenice aß und mir brennende Crêpes Suzette serviert wurden, fingen alle Zuschauer in den Fenstern an zu klatschen und Bravo zu rufen, wie bei einer großen Szene im Theater.«⁹

Solche Bühnenaufbauten, vom Künstler organisierte Blicke in guckkastenähnliche Bildräume dominieren tatsächlich bei den neuen Sichten auf Venedig, wie

sie der Künstler unter so großen Mühen zu organisieren versucht. Unsere Einblicke sind die von Zuschauern in Logen, deren Begrenzungen des Bildfeldes gelegentlich noch im Blick in das Bild spürbar werden. Vor uns breitet sich ein weitestgehend menschenleeres Bild der Stadt aus, nur die Figuren in den Gondeln sind gelegentlich sichtbar. Peiffer Watenphul erfasst in diesen Bildern die Erfahrung des Lebens in der Stadt Venedig über das ganze Jahr; er hat in seinen Bildern wie in seinen Texten immer wieder den Unterschied zwischen dem belebten Sommertheater in Venedig und den melancholischen Winterstimmungen deutlich gemacht, in denen die Stadt durch den Fortgang der vermögenden Bewohner und durch das Ausbleiben der Touristen nahezu menschenleer ist. »Venedig ist die Stadt des Lichtes. Durch Licht nimmt es Gestalt. Ohne Sonne fällt es zusammen und wird entzaubert. Das Licht gibt seinen Fassaden Leben und läßt die Kuppeln von San Marco erglänzen. Am schönsten ist es im Herbst und im Frühling vor der Dämmerung.

Alles ist von perlmutterhaftem Glanz und zart irisierend. Die Menschen fluten plötzlich über die geschwungenen Brücken und über die Piazza, alles ist belebt und beschwingt. Blaue und goldene Nebel verschleiern sanft die Stadt, und oberhalb der Nebel vergoldet die scheidende Sonne den Campanile und die Kuppeln von San Marco.«¹⁰

Die zarten Farben und das malerische Sfumato, der Versuch, die Atmosphäre und die hohe Luftfeuchtigkeit, die zarten Nebel und die Spiele des Lichts in diesen einzufangen, bestimmt immer wieder die frühen malerischen Lösungen von Ansichten Venedigs. In »Venedig, Ca' Foscari« von 1949 ist es ein helles Rosa, das die gesamte streng gebaute, traditionelle Ansicht dominiert. Die querformatige Organisation des Bildes ist besonders im Wasser und im Himmel angelegt; die Ansicht des Palazzo, leicht versetzt in die Bildmitte gerückt, macht diesen zu



Venedig, Ca' Foscari, 1949
Privatbesitz

einem wesentlichen Träger der senkrechten Tektonik des gesamten Bildaufbaus. Auch hier arbeitet der Maler immer wieder mit dem Motiv des Versperrens von Durchblicken, um die Ansicht eines Bildes auf eine bestimmte Art und Weise zu organisieren; etwa, wenn er am rechten Bildrand unseres Gemäldes ein völlig amorphes räumliches Gebäude ohne jedwede Detailformulierung einbaut, um im Durchlaß Nebenkanäle zu fokussieren und zugleich eine kontrastvolle Hervorhebung des eigentlichen Hauptbildthemas zu erreichen. Dabei scheut sich Peiffer Watenphul nicht vor einer Verwendung der gewöhnlichsten Elemente, wie sie mit Venedigansichten für gewöhnlich

in Verbindung gebracht werden; etwa die unentwegt präsenten Gondeln, in denen schemenhaft Figuren zu erkennen sind, die als Staffageelemente wirken,

nicht aber als wirklich identifizierbare Figuren. Die Gondeln sind Versatzstücke der Schilderung von Distanz, sie belegen die Anwesenheit von Wasser, sie machen das Spezifische an dieser Stadt begreifbar. Aber auch die großen Barken und häßlichen Handelsschiffe sind in diesen Bildern zu finden. Wie schon in den Landschaften des Südens oder in den frühen römischen Bildern ist es eine eigenartige Zeitlosigkeit, in die Peiffer Watenphul seine Ansichten bringt. Nichts ist wirklich bezeichnend für eine bestimmte Zeit, alterslos blickt uns dieses Venedig an, so wie wir es heute noch erfahren können, wenn wir einmal – wie der Künstler – an den Motorbooten und dem lauten gegenwärtigen Treiben auf den Kanälen vorbeischaun.

Solcher Zeitlosigkeit dient auch die Farbe. Nahezu jedes Venedigbild hat seinen eigenen Farbklang, seine Stimmung. Nicht ohne Grund verweist Peiffer Watenphul immer wieder darauf, daß es für ihn seit den Venediginterpretationen von Monet und Renoir keine großen neuen Fassungen des Themas mehr gegeben habe. Der Maler arbeitet sich an solchen Vorgaben ab, ebenso an den großen klassischen Venediginterpretationen von Turner und Canaletto. Das sind die Maßgaben, die auch die visuelle Erinnerung unseres Künstlers besetzen und ihn zwingen, zu einer ganz eigenen Formulierung zu kommen. Und die liegt im Werk Peiffer Watenphuls in einer Monumentalisierung der einzelnen Ansicht, in einer Topografie, die sich auf das einzelne Gebäude, den einzelnen Palast, die einzelne Ansicht bezieht. Es ist das Sehen eines Sitzenden, eines Ruhenden, gelegentlich eines Flanierenden, der sich bedacht die Ansichten erwählt, die er zunächst in der Zeichnung und später im Gemälde festhalten wird. Venedig als Umgebung ist immer präsent, in seinen einzelnen Stimmungen und Ansichten äußerst reduzierter Natur; und wie in Szenen eines Stücks erscheinen sie im venezianischen Theater des Max Peiffer Watenphul.

Der Künstler lebte in dieser Zeit in größter Isolation. Die Anerkennung läßt noch auf sich warten, als schließlich 1948 eines seiner Bilder auf der Biennale von Venedig gezeigt wird. Zwei Jahre später, auf der XXV. Biennale, ist Peiffer Watenphul endlich gemeinsam mit Beckmann, Hofer, Meistermann, Nay, Nolde,

Schmidt-Rottluff, Winter u. a. in einer Übersicht über die bundesdeutsche Kunst der Gegenwart vertreten. Der deutsche Kommissar Eberhard Hanfstaengl hatte ihn in die Nachbarschaft zu seinen Zeitgenossen gestellt. Eine der hier ausgestellten Arbeiten war »Venedig« von 1950, eine klassische, nachsichtige Komposition einer Häuserfront in Venedig, gesehen über einen dunklen Kanal hinweg und in der strengen Tektonik einer im linken Bilddrittel kaum definierten und sodann in den rechten beiden Bilddritteln kostbar aufgebauten Palastarchitektur aufgefangen.



Venedig, 1950
Pinakothek der Moderne/Bayerische Staatsgemäldesammlungen,
München © Blauel/Gnamn – ARTOTHEK

Fast die gesamte Bildbreite wird im Vordergrund von einer Gondel mit Zeltaufbau in der Mitte eingenommen, der Gondoliere steht im Heck des Bötchens und signalisiert die kräftige Bewegung beim Rudern, in der der Künstler ihn gefangen hat. In dieser so intensiven Statuarik und Stille des Bildes ist jenes Moment der angehaltenen Bewegung das einzig dynamische Moment, das aus dem Gefüge der dunklen Erdfarben und gebrochenen Rots und Schwarz schließlich eine Auflösung der Statik über die Bewegung möglich macht. Peiffer Watenphul selbst hatte in seinen Texten zu Venedig auf diese Dunkelheit der Stadt Venedig schon hingewiesen, sie als eine »Komposition aus Schwarz-Weiß, ohne jede Farbigkeit«¹¹ beschrieben.

Die zwölf venezianischen Jahre von Max Peiffer Watenphul zeigen große Insistenz bei der Behandlung des Themas Venedig. Die Variationen der Ansichten reichen von extremen Querformaten zu steilen Hochformaten, Bildern, in denen sich die Beschränkung der Fernsicht in dieser Lagunenstadt und die Orientierung auf die gen Himmel strebenden hohen Häuser widerspiegelt. In »Venezianischer Palast« von 1958 ist ein solch extrem steigendes Hochformat nicht nur Bildträger,



Venezianischer Palast, 1958
Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen

sondern gewissermaßen Wiederholung des Themas des extremen Steigens; wir blicken im linken Bilddrittel vor eine dreietagige emporstrebende Hausfassade, die im schmalen Anschnitt wiedergegeben ist; an dieser vorbei gehen unsere Blicke auf die steigenden Pfähle der Anlegestellen in einem Kanal, und wiederum dahinter streben in drei Stockwerken zwei Palazzi mit deutlich sichtbaren Schornsteinen auf ihren Dächern zum Himmel. Die senkrechte Organisation, die immer wieder unterbrochen wird durch die etagenweise Gliederung der Gebäude, rhythmisiert den gesamten Bildaufbau; ein Spiel mit der Maßzahl Drei und der Versetzung zueinander ist in den Hausfassaden abzulesen; durch die perspektivische Fluchtung im Hintergrund wird dieser Maßzahl Drei eine Maßzahl Fünf hinzugefügt, sind doch Wasser und Himmel gewissermaßen als eigene Einheiten zu lesen. Extreme Hochformate wie extreme Querformate werden für Peiffer Watenphul in seinen Arbeiten der späten fünfziger Jahre interessanterweise gangbare Wege; die extremen Hochformate für die Stadtansichten von Venedig, die extremen Querformate für Landschaften, bevorzugt solche, die von der Höhe einer Landposition auf eine Küste mit Meer hinabblicken.

Der Maler inszeniert so Panoramablicke oder ihre Verweigerung; schon das Bildformat suggeriert dem Betrachter den Ort, den der Maler wie auch der Zuschauer einnehmen müssen, um die dargestellte Szene verstehen zu können.

Peiffer Watenphul hat seine zwölf Jahre in Venedig zu einer intensiven Versenkung in das Thema seiner Schilderung genutzt. Die geringen Variationen der

Themen über eine so lange Zeit sprechen von einer großen Intensität der Annäherung an die Schilderung dieser so spezifischen Stadt. Viele der Ansichten lassen eine Heiterkeit spüren, die der Maler zu Beginn seiner venezianischen Jahre in dieser Stadt nicht zu spüren vermochte. Melancholie, Atmosphäre, der leichte Dunst in den zunehmend immer grafischer aufgefassten Schilderungen sind Bestandteile, die für das Publikum der Zeit wie für uns als Betrachter diese Bilder zu einer besonderen Intensität des Erlebens werden ließen.

Peiffer Watenphul fand nach seiner öffentlichen Ausstellung auf der Biennale endlich auch Erfolg in Ausstellungen. Im August 1948 veranstaltete Carlo Cardazzo in seiner Galleria del Cavallino in Venedig die erste Einzelausstellung des Malers. In Deutschland wird er nun in Braunschweig und in Düsseldorf gezeigt. Kontakte mit italienischen Künstlern, vor allem De Pisis, mit Carena und Music binden ihn in die Künstlerkreise der Stadt ein. Deutsche Besucher treffen ihn beim Besuch Venedigs, darunter Gosebruch, Tut Schlemmer, Ludwig Curtius, Gertie von Hoffmannsthal, Cocteau, Stefan Andres. Und wieder reist der Künstler in den Süden Italiens, so 1949 nach Rom, Neapel, Caserta, Positano, Capri, trifft unterwegs Künstlerfreunde wie Carli Sohn-Rethel, Kurt Craemer und Stefan Andres. 1950 verbringt er einen Monat in Florenz. Und schließlich, im Herbst 1951, erhält der Künstler wieder einen Paß und kann endlich auch außerhalb Italiens reisen. Die erste Fahrt ging nach Salzburg, und im Januar 1952 fährt er in die alte Heimat, nach Essen, Dortmund, Wuppertal und Braunschweig sowie nach Zürich.

Erneut: der Süden

Peiffer Watenphuls Reisen in den fünfziger und sechziger Jahren führen ihn vielfältig und immer wieder in den Süden Italiens. Ischia und Positano sind Orte, die von ihm über die Jahre besucht und gesehen werden. Ischia wird Anlaß für die großen südlichen Landschaften des Malers. Im Schaffen des Malers ist nun eine Wendung zum extremen Querformat unübersehbar. Speziell das Ischia-Thema wird von ihm immer mehr panoramaartig aufgefaßt; weit gefaßte Ansichten, die sich in die Breite erstrecken, wie »Landschaft auf Ischia« von 1956. Die einzelnen Elemente der Schilderung sind in geringer Variationsbreite gleich: die Weite der Landschaft ist dreigeteilt, ein schmales Band Erde im unteren Bildteil, der Ausblick auf die Weite des Meeres im mittleren Bildteil, der hohe Himmel im oberen Bilddrittel. Alle drei Elemente unterliegen wie farbige Bänder im Azurblau, im tiefen Blau des Meeres, im Weiß oder Braun allen weiteren Darstellungen. Davor finden sich die klassischen Gegensatzpaare von Natur und Zivilisation: die Zypressen und Pinien, aufragende Elemente von klassischer Einfachheit, und dagegen die Kuben der Häuser, aus Bögen und einfacher Tektonik zusammenge-



Landschaft auf Ischia, 1956
Privatbesitz

setzt. Diese breitformatige Komposition ist ponderiert, ausgeglichen, auf Durchblicke angelegt; sie bietet ein harmonisches Gefüge von natürlichen und konstruierten Formen, von Rund und Linie, von Rechteck und Quadrat. Die späten Jahre im Süden bringen dem Maler eine große Sicherheit in der Gestaltung; die Elemente sind definiert, Variationen entstehen durch die Platzierung dieser Ansichten in verschiedenen Jahreszeiten. Eine besondere Vorliebe entwickelt der

Maler jetzt für blühende Blumen, blühende Bäume, die hellen zusätzlichen Attribute der Jahreszeiten und des Prinzips des ewigen Wachsens und Blühens. Wir werden diese auch in seinen kräftigen Blumenstillleben wiederfinden.

Aber auch neue Elemente, die sich bereits in den venezianischen Stadtansichten entwickelten, sind in den Bildern Peiffer Watenphuls nunmehr zu finden. Es läßt sich unschwer eine Textur von zeichnerischen Überarbeitungen der Gesamtansichten feststellen, nervösen schriftzugähnlichen Bewegungen, die auf der Bildoberfläche immer wieder zu finden sind. Wie Notate einer anderen, neuerlichen Zeichnungsstruktur, Vermerke von Bewegungen ansonsten fast unsichtbarer Dinge wie der heißen flirrenden Luft, den Turbulenzen und Bewegungen der Atmosphäre scheinen hier festgehalten zu sein. Und auch die Textur des Farbauftrages ist eine, die immer wieder Richtungsverweisen zu folgen scheint und so eigene, schwirrende und flimmernde Momente von Atmosphäre bezeichnet.

Wieder später, 1965, hat sich der Maler mit seiner Liebe zum Süden retrospektiv kritisch beschäftigt. Die Erinnerung an die halbverlassenen Orte des Südens, an denen er wie viele andere Maler sich aufhielt, tritt ihm angesichts der Fülle der Besucher an diesen Orten jetzt vor Augen. »Kurz nach dem ersten Weltkriege entdeckte ich mit einer Gruppe von jungen Malern aus aller Welt einen Ort am Golfe von Salerno: Positano. Es war dies ein halbverlassenes Dorf aus weißen, kubischen Häusern, das steil aus den blauen Ufern des Mittelmeers an Berghängen emporwuchs. Für uns Maler ergaben sich wunderbare Motive. Wir malten und wir zeichneten die Stadt, stellten unsere Bilder in aller Welt aus und trugen so dazu bei, Positano berühmt zu machen. Aus dem verfallenen, primitiven Fischerstädtchen wurde ein bekannter Touristenort mit großen Hotels. Für uns Maler verlor es seinen friedlichen Reiz, und wir versuchten einen Ersatz für dieses Paradies zu finden.

So entdeckten wir Ischia, die schöne Insel mit den Pinienhainen, stillen Buchten und den kleinen, weißen Häusern und den heißen Quellen. Wieder malten wir diese schöne Insel, stellten die Bilder aus und trugen wieder dazu bei, Touristenströme in diese Landschaft zu locken. Große Hotels wurden gebaut und ein mondänes Leben entfaltetete sich. Der Frieden war aus dieser Landschaft geflohen, und wir Maler mussten uns abermals nach neuen Ufern aufmachen. Dieses Mal ging ich allein auf Entdeckung aus und entdeckte für mich ein neues Paradies: Korfu.

Hier waren wieder die grauverhangenen Olivenwälder (wirklich Wälder), das veilchenfarbene Meer Homers und eine liebenswerte Bevölkerung. Korfu ist also die dritte Entdeckung in meinem Leben.

Wird die Insel weiterhin so paradiesisch und herrlich bleiben? Oder muß ich eines Tages ausziehen, um meine vierte Entdeckung zu machen?«¹²

Rom in den fünfziger und sechziger Jahren

Im Herbst 1957 erwarb der Maler ein kleines Atelier in Rom, in der Via dei Greci. Im Herbst 1958 übersiedelte er hierher. »Es war eine sehr kleine, aber elegante Wohnung mit zwei Zimmern im obersten Stock, eine winzige Wendeltreppe führte in das kleine Atelier, das auf eine Terrasse ging mit Blick auf den Pincio. Man hörte keinen Lärm, nur die Musik der benachbarten Accademia di Santa Cecilia drang herüber. Hier malte er ohne Staffelei auf einem Tisch, eine Gewohnheit, die er schon in Venedig angenommen hatte. So malend, konnte man ihn frühmorgens antreffen, gegen neun Uhr hatte er meistens schon ein Bild geschaffen. Auf der Terrasse standen Agaven in den schönen graublauen Tönen wie man sie auf seinen Bildern wiederfindet. An den Wänden hingen die Bilder seiner Malerfreunde, eine Sammlung, die er im Laufe der Jahre durch Austausch mit anderen Künstlern aufgebaut hatte. Eine Kollektion griechischer Kleinplastiken war seine große Freude. Die kleine Küche war mit rosa Kacheln ausgelegt, und dort kochte er, denn er war sein ganzes Leben lang ein leidenschaftlicher Koch, überall wo er gelebt hatte, kochte er selbst und war für seine Rezepte bekannt.«¹³

Die Rückkehr nach Rom war auch ein Zeichen des persönlichen Erfolges des Künstlers. Das enge Leben in Venedig, zu dem er aus vielerlei Gründen lange gezwungen war, ist nun im Zeichen eines gewissen Erfolges in Deutschland und Italien zu Ende. Die große Stadt Rom, das großstädtische Leben, das Flanieren und die vielfältigen kulturellen Möglichkeiten der Stadt bieten Peiffer Watenphul ganz neue Möglichkeiten. Und doch werden die kleine Wohnung und das Atelier in Rom wieder zum Ausgangspunkt vieler Reisen, in den Libanon, nach Griechenland, zur Arbeit an der Internationalen Sommerakademie in Salzburg, nach Deutschland. Viele der neuen Reisen in den Süden führen zu neuen Lösungen in Bildern, wie wir sie eben kennengelernt haben. Und doch richtet sich ein weiteres Hauptinteresse des Malers auf seine alte Liebe Rom, auf diese Stadt, in deren Ansichten sich das klassische Bild Italiens immer mit präsentierte.

Es ist interessant, daß die neuen Bildfindungen für das Thema der Stadtlandschaft, wie sie der Maler in Hochformat, aber auch Schilderungsstrategien, wie er sie für die Landschaft im extremen Querformat entwickelt hatte, sich in den römischen Ansichten der späten Zeit wiederfinden. »Rom, Forum Romanum I«

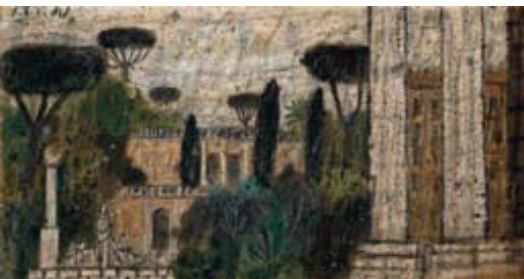


Rom, Forum Romanum, 1960
Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

von 1960 ist ein solches Beispiel; hier wird die Architektur Venedigs im extremen Hochformat durch die Verlaufsformen der Säulen der Antike mit ihren Senkrechten und Quergliederungen ersetzt. An die Stelle von Nah- und Fernsicht beim Blick über die Kanäle tritt hier die Nah- und Fernsicht in den Trümmerfeldern des klassischen römischen Forums. Gelegentliche raumschaffende Elemente sind diagonal liegende Säulenreste oder Abfluchtungen von Elementen von Architektur, die sich gegenseitig wie in der alten Kulissentechnik überschneiden. Der Maler setzt mehr denn je auf harmonische Bildlösungen, auf Reihungen oder Akzentuierungen einzelner Motive; das extreme Hochformat spricht davon wie das extreme Querformat der »Landschaft bei Paestum« von 1960. Die Variationen auf prinzipielle Bilderfindungen geben dem Künstler die Möglichkeit, nun auch ohne unmittelbares Arbeiten vor der Natur an einmal gefundenen Lösungen variierend weiterzuarbeiten; vielleicht ein Aspekt eines gesetzteren Werks, wie es dem Alterswerk des Malers entsprechen dürfte.

Zur meisterlichen Vollendung hat es der Maler in seinen letzten Bildern von 1968 beim Blick auf Rom gebracht. Sein Gemälde »Rom, Blick auf den Pincio« organisiert das Wechselverhältnis von Nah- und Fernsicht, von gebauten Schichtungen des Gemäldes, von der Verbindung von natürlicher und gebauter Form in überzeugender Weise. Der Blick auf die doppelten Schichtungen der Terrassenanlagen des Pincio, die sich erhebenden Bäume vor dem Horizont und dem Mittelgrund des Bildes, die davor platzierten grünen Zonen, die daraus hervorragenden Säulen und Postamente mit Statuen sind eine klassische Komposition des gesehenen und geträumten Italiens, wie es dem Künstler immer nahe war. Die Vergegenwärtigung der Historie, des klassischen Maßes, des klassischen Gebauten in diesen Bildern ist aber auch wie eine Anrufung von dem, was inzwischen zunehmend in den großen Städten mit den überfüllten touristischen Orten des Südens verloren geht. Es ist eine Anrufung des originären

Italiens, oder des Bildes von diesem Italien, das der Künstler in sich trug. 1966 hat er es, resümierend, selbst so formuliert: »Meine Werke sind entstanden aus der Liebe zum Mittelmeer und seiner Welt. Wer die Antike liebt, die Landschaft mit ihren Ölbäumen und dem silbernen Laub, das sich immerzu verändert, mit ihren Zypressen, ihren klaren Berglinien, ihren ›Purpurgolfen‹, der wird sie in meinen Bildern wiederfinden und wird sich ihrem Zauber nicht entziehen können.«¹⁴



Rom, Blick auf den Pincio, 1968
Privatbesitz

In: Max Peiffer Watenphul und Italien. Ausst.-Kat. zur gleichnamigen Ausstellung im Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, Rom 2000, Edizioni de Luca 2000.

© Prof. Ulrich Krempel

Veröffentlichung mit freundlicher Genehmigung des Autors.

Anmerkungen

- 1 Max Peiffer Watenphul, Brief an Maria Cyrenius, Herbst 1931, in: Grace Watenphul Pasqualucci und Alessandra Pasqualucci, Werkverzeichnis Bd. 1, Köln 1989, S. 28 f.
- 2 Max Peiffer Watenphul, Brief an Maria Cyrenius vom Februar 1934, in: Werkverzeichnis Bd. 1, S. 34
- 3 Max Peiffer Watenphul, Brief an Maria Cyrenius vom April 1932, in: Werkverzeichnis Bd. 1, S. 31
- 4 Max Peiffer Watenphul, Brief an Maria Cyrenius, Ischia, März 1936, in: Werkverzeichnis Bd. 1, S. 36
- 5 Max Peiffer Watenphul, Brief an Johannes Itten vom 27.01.1947, in: Katalog Max Peiffer Watenphul, Wuppertal 1991, S. 85
- 6 Max Peiffer Watenphul an Maria Cyrenius, 17.04.1947, in: Werkverzeichnis Bd. 1, S. 48
- 7 Max Peiffer Watenphul an Maria Cyrenius, 15.05.1947, in: Werkverzeichnis Bd. 1, S. 49
- 8 Max Peiffer Watenphul, Brief an Wolfgang Bingel, 11.11.1947, in: Werkverzeichnis Bd. 2, S. 34
- 9 Max Peiffer Watenphul, Ein neues Venedig, Text vom 31.01.1952, zit. n. Kat. Max Peiffer Watenphul, Wuppertal 1991, S. 89 f.
- 10 Max Peiffer Watenphul, Gedanken über Venedig, Januar 1952, zit. n. Kat. Max Peiffer Watenphul, Wuppertal 1991, S. 91
- 11 Max Peiffer Watenphul, Ein neues Venedig, a. a. O.
- 12 Zit. n. Werkverzeichnis, Bd. 1, S. 75. Text »Entdeckungen« vom 01.07.1965
- 13 Zit. n. Biografie von Max Peiffer Watenphul, in: Werkverzeichnis, Bd. 1, S. 595
- 14 Werkverzeichnis, Bd. 1, S. 76