Westfälische
Wilhelms-Universität
Münster

Jankel Adler (1895 – 1949)

Band I: Monografie

Annemarie Heibel



Deutsche Philologie

Jankel Adler (1895 – 1949)
Monografie und Werkverzeichnis der Gemälde

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades

der

Philosophischen Fakultät

der

Westfälischen Wilhelms-Universität

zu

Münster (Westf.)

vorgelegt von

Annemarie Heibel

aus Bocholt

2012

Band I

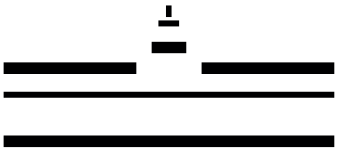
Dekan:	Prof. Dr. Christian Pietsch
Erstgutachter:	Prof. Dr. Jürg Meyer zur Capellen
Zweitgutachter:	Prof. Dr. Matthias Bleyl
Datum der Prüfung:	28.11.2013

Annemarie Heibel

Jankel Adler (1895 – 1949)

Band I: Monografie

MV WISSENSCHAFT



Westfälische
Wilhelms-Universität
Münster

Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster

Reihe X

Band 23.1



Annemarie Heibel

Jankel Adler (1895 – 1949)

Band I: Monografie

MV WISSENSCHAFT

Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster
herausgegeben von der Universitäts- und Landesbibliothek Münster
http://www.ulb.uni-muenster.de

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Dieses Buch steht gleichzeitig in einer elektronischen Version über den Publikations- und Archivierungsserver der WWU Münster zur Verfügung.
http://www.ulb.uni-muenster.de/wissenschaftliche-schriften

Annemarie Heibel
„Jankel Adler (1895 – 1949). Band I: Monografie“
Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster, Reihe X, Band 23.1

© 2016 der vorliegenden Ausgabe:
Die Reihe „Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster“ erscheint im Verlagshaus Monsenstein und Vannerdat OHG Münster
www.mv-wissenschaft.com

ISBN 978-3-8405-0128-9 (Druckausgabe, 2 Bände)
URN urn:nbn:de:hbz:6-88239662183 (elektronische Version) direkt zur Online-Version:

© 2016 Annemarie Heibel
Alle Rechte vorbehalten

Satz: Annemarie Heibel
Titelbild: Jankel Adler, *Selbstporträt*, um 1924.
Von der Heydt-Museum, Wuppertal
Umschlag: MV-Verlag
Druck und Bindung: MV-Verlag

Jankel Adler (1895 – 1949)

Band I

Monografie

Vorwort

Die Arbeit *Jankel Adler (1895-1949), Monografie und Werkverzeichnis der Gemälde* hat der Philosophischen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster vorgelegen und ist im Winter 2013 als Dissertation im Fach Kunstgeschichte angenommen worden. Für die Drucklegung musste der Katalog der Abbildungen reduziert werden; das Namensverzeichnis wurde erst nachträglich hinzugefügt.

Meinem Doktorvater Herrn Prof. Dr. Jürg Meyer zur Capellen möchte ich ganz herzlich danken für sein konstruktives Interesse, mit dem er das unerwartet langwierige Projekt begleitet hat; seine stete Gesprächsbereitschaft wusste ich sehr zu schätzen.

Mein besonderer Dank gilt auch Herrn Prof. Dr. Matthias Bleyl von der Kunsthochschule Berlin-Weißensee, der das Korreferat übernommen hat.

Bei den Recherchen traf ich zahlreiche Menschen, die sich viel Zeit nahmen, um mir Informationen für meine Arbeit zukommen zu lassen und die so zum Gelingen des Projektes beigetragen haben. Dasselbe gilt für die Vorbereitung zur Publikation, bei der ich viel Unterstützung erhielt. Bei all diesen Förderern möchte ich mich ganz herzlich bedanken.

Stellvertretend sollen genannt werden:

Dr. Antje Birthälmer und Sylvia Stascheidt, Von der Heydt-Museum, Wuppertal,

Andreas Pegler, München,

Herbert Remmert und Dr. Peter Barth, Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf,

Regina Aukin, London,

René Gimpel, Galerie Gimpel Fils, London,

Louise Annand und Mark Goldberg, Glasgow,

Betty und Alfred Rozelaar Green, Paris,

Dr. Janina Ladnoska, Lodz,

Peter Schawerna, Krakau,

Dr. Eugene S. Krauss, New York

Klara Rosenfeld, Sarah und Adam Eyal, Meir Stern und Mordechai Rubinstein, Tel Aviv.

Sehr dankbar bin ich für die Unterstützung meiner Freunde Dr. Nicole Peterlein, Michael Temme und Wolfgang Wabersky, die die Arbeit Korrektur gelesen und mich immer wieder bei der Arbeit ermuntert haben.

Für seine Bereitschaft, mir die komplexen Zusammenhänge der jüdischen Kultur nahe zu bringen, möchte ich mich bei Ferdinand van Loopik, Bocholt, ganz herzlich bedanken. Ebenso geht mein besonderer Dank an Alexandra Dolezych, Münster, die die Übersetzung der polnischen Texte übernommen hat.

Günther Weißing bin ich zu Dank verpflichtet für die Lösung zahlreicher Computerfragen und für seine fachmännische Unterstützung beim Digitalisieren der Bilder.

Den Mitarbeiterinnen der *Schriftenreihe der Universitäts- und Landesbibliothek Münster* Elisabeth Sawatzky und Hiltrud Kleinheinrich-Gevers soll für ihren professionellen Rat und ihre aktive Unterstützung bei der Vorbereitung zur Publikation gedankt werden. Besonders die Vorbereitung für die digitale Publikation wäre ohne ihre Hilfe kaum möglich gewesen.

Einige Urheber der in der Dissertation verwendeten Fotografien konnten nicht ermittelt werden; falls noch Rechte bestehen sollten, die abgegolten werden müssen, besteht die Möglichkeit, unter der Adresse *recherche-j.adler@t-online.de* mit mir Kontakt aufzunehmen.

In der Zeitspanne vom Einreichen der Dissertation bis zur Publikation der Arbeit sind mir neue Informationen zur Kenntnis gelangt; diese werden in einem Nachtrag im Anschluss an die Monografie vorgestellt. Bei allen, die mir ihr Fotomaterial zur Reproduktion zur Verfügung stellten, möchte ich mich sehr herzlich bedanken.

Die Publikation ist mit der Hoffnung verbunden, das Werk Jankel Adlers einer breiteren Öffentlichkeit bekannt zu machen. Die Untersuchung des Œuvre soll mit dieser Arbeit jedoch nicht abgeschlossen sein. Über Informationen zu Jankel Adler und seinem Werk würde ich mich freuen.

Annemarie Heibel, Oktober 2015

Inhalt

1 EINLEITUNG 1

2 FORSCHUNGSSTAND 7

2.1 Rezeption in Ausstellungskatalogen, Fachzeitschriften und Presse 7

2.2 Rezeption in Monografien 17

2.3 Rezeption im Katalog zur Retrospektive der Werke Adlers 1985/86 in Düsseldorf, Tel Aviv und Lodz 21

2.4 Frage nach Lehrern und der eventuellen künstlerischen Nähe zu Kollegen 27

Von Adler formulierte Gedanken zur Kunst 34

2.5 Ziel und Aufbau der Monografie (Band I) und des Werkverzeichnisses (Band II) 37

Erläuterungen zur Verwendung der Abkürzungen WV, S-WV, G, Abb. und zu den Parenthesen bei einigen Titeln 42

3 ZEITRAUM VON 1895 BIS 1920 45

Kindheit in Polen, Ausbildung zum Graveur in Belgrad 45

Ab 1913: Umzug nach Barmen, Ausbildung an der Kunstgewerbeschule in Barmen bei Professor Gustav Wiethüchter 50

Ab ca. 1918: Erste Kontakte zur Künstlergruppe *Das Junge Rheinland* 57

Ende 1918: Rückkehr nach Polen und Gründung der Künstlergruppe *Jung Jiddisch* (*Ying Yiddisch)* in Lodz 60

3.1 Expressive Werke Adlers – Orientierung an El Greco (1541 – 1614) 66

3.2 Publikation eines Gebetes und mehrerer Arbeiten Adlers in der Zeitschrift *Jung Jiddisch* 72

3.3 Buchillustrationen 79

3.4 Artikel über Marc Chagall 86

3.5 Fazit aus Adlers Werk aus dem vorgestellten Zeitraum 87

4 ZEITRAUM 1920 BIS 1933: DEUTSCHLAND.....97

4.1 Kontakte zu bildenden Künstlern, Theaterleuten und Dichtern in Berlin 97

Gedicht von Else Lasker-Schüler: *Jankel Adler* 100

Bemühen um die Definition einer *jüdischen* Kunst.....104

Um ca. 1920: Wohnung in Barmen, Kontakte zu Künstlern in Düsseldorf und Köln 108

Die Künstlerfreunde Franz Wilhelm Seiwert (1894 – 1933) und Heinrich Hoerle (1895 – 1936) 110

Umzug nach Düsseldorf, Kontakte zur *Novembergruppe*, Freundschaft mit Otto Dix.....116

1926 bis 1933: Reisen nach Polen und Mallorca, Atelier in Düsseldorf, Flucht aus Deutschland.....119

4.2 Arbeiten aus dem Zeitraum von 1920 bis 1933 122

4.2.1 Zeitraum von 1921 bis ca. 1925: Stilelemente des *Kubismus* und *Konstruktivismus*, Anklänge an die *Neue Sachlichkeit* und die Kunst Marc Chagalls.....122

4.2.2 Auswertung von Adlers Werk von ca. 1921 bis Mitte der 20er Jahre.....145

4.2.3 Stilwechsel ab ca. 1925/26: Entwicklung zu Figuren in *Klassischer* Körperhaltung.....149

Bedeutung des Fotografen August Sander (1876 – 1964) für den Stilwechsel.....154

4.2.4 Differenzierte Betrachtung der monumentalen Figurenkompositionen.....163

4.2.4.1 Ab ca. 1926/27: Verstärkte Entwicklung zu einer kreisenden und mäandernden Linienführung 184

4.2.4.2 Ab ca. 1932: Surreale Kompositionen.....187

4.3 Exkurs I: Motive des Fensters und des Spiegels.....191

4.4 Exkurs II: Gedanken zu den Schattenwürfen und schemenhaften Figuren im Werk Adlers.....198

4.5 Auswertung: Adlers Œuvre von Mitte der 20er Jahre bis 1933 202

Orientierung an Ikonenmalerei 204
Einschätzung der Bedeutungen von Pablo Picasso und Fernand Léger für diese Werkphase Adlers 206

5 ZEITRAUM VON 1933 BIS 1940 227

5.1 Biografische Daten 227
Zeitraum von 1933 bis 1936: Aufenthalte in Frankreich, Polen und Russland 227
Einzelausstellung *Jankel Adler. Retrospektive der Bilder von 1920 – 1935*, Warschau und Lodz, 1935 231
Zeitraum von 1937 bis 1940: Rückkehr nach Frankreich; Aufenthalte in Paris und Cagnes sur Mer 237
Ausbruch des Zweiten Weltkriegs, Flucht Adlers aus Frankreich 241

5.2 Differenzierte Betrachtung der Gemälde aus den Jahren 1937 bis 1939 245
Um 1937: Abstrakt-figurative Gemälde mit gerundeter Linienführung 246
Zeitraum 1938/39: Stilvielfalt und gedämpfte bis melancholische Stimmung 247

5.3 Ergänzende Bemerkungen zu den Arbeiten auf Papier 257

5.4 Fazit aus Adlers Œuvre aus dem Zeitraum von 1933 bis 1940 258
Vorgehen bei der chronologischen Einordnung der Werke in den Werkkatalog 259

6 ZEITRAUM VON 1940 – 1949: GROßBRITANNIEN 267

6.1 Zeitraum von 1940 bis Mitte 1943: Aufenthalt in Schottland 267
6.1.1 Zwei Aussagen Adlers aus den Jahren 1942/43 zur Situation der Kunst 274
6.1.2 Werke Adlers von 1940 bis Mitte 1943 279
6.1.3 Von Adler auf das Jahr 1940 datierte Arbeiten in grafischen und malerischen Techniken 280

6.1.4 Ausstellungen 1941/43: Neue formale Mittel wie Rahmenzitate, Diptychen, Stilmerkmale des Futurismus – neue Inhalte wie Zeigen von Gefühlen, Kommunikation mit dem Betrachter 285
6.1.5 Formen der Abstraktion 298
6.1.6 Adlers abstraktes Formenvokabular zur Konstruktion von menschlichen Figuren 312
6.2 Zeitraum von Mitte 1943 bis 1949: Wohnung in London und Aldbourne 321
6.2.1 Œuvre ab Mitte 1943: Paralleles Einsetzen von gegensätzlichen Stilmitteln, Interesse am Thema *Metamorphose* 325
Gedicht von George Barker: *Sonnet to Jankel Adler (Sonett für Jankel Adler)*.....330
6.2.2 Ab ca. 1944: Parallele Entwicklung: Auseinandersetzung mit Volumen, Flächigkeit und den Ausdrucksmöglichkeiten von Konturen 332
6.2.3 Ab. ca. 1944/45: Parallele Entwicklung: Weiterführung der U-, V- und Bumerang-Formen als autonome Elemente eines Bildes; Verwendung von Blattformen in Stillleben 338
6.2.4 Ab ca. 1946: Parallele Entwicklung: Tendenz zu Transparenz und sich auflösenden Konturen; kleinteilige Farbelemente unterschiedlicher Form und Konturierung.....340
6.2.5 Ab ca. 1947: Fortbestehen von Transparenz unter Einbeziehung spitzeckiger Formen; Darstellung anthropomorpher Figuren und Verwendung eigener Symbole 349
6.2.6 Ca. 1947: Umgang mit Konturen in zwei grafischen Sequenzen.356
6.2.7 Ab ca. 1948: Von konturierten eckigen Formen bis zur Auflösung von Konturen zugunsten eines spontanen malerischen Farbauftrags 360
6.2.8 Ab. ca. 1949: Ungegenständliche Werke mit expressivem Duktus.....373
6.3 Auswertung: Adlers Œuvre von 1940 bis 1949 in Großbritannien.....374
Michael Hamburger: *´Flowering Cactus´ In Memoriam Jankel Adler* ..377

7 RESÜMEE 407

7.1 Stil und Inhalt – Wandlungen und Kontinuitäten 407

7.2 Orientierungen Adlers an Werken zeitgenössischer Künstler 416

7.3 Ausblick 418

ANHANG 421

I. Verzeichnis der verwendeten Abkürzungen in der Monografie und im Werkkatalog 421

II. Literaturverzeichnis 423

III. Verzeichnis der Einzel- und Gruppenausstellungen (EA und GA) Jankel Adlers 456

IV. Verzeichnis der verwendeten Dokumente (Dok.-Nummern) 475

V. Verzeichnis der Ölgemälde Adlers (WV-Nummern und S-WV-Nummern) 504

VI. Verzeichnis der vorgestellten Werke Adlers in anderen Techniken als Öl: (G-Nummern). 519

VII. Verzeichnis der vorgestellten Werke anderer Künstler, von Fotografien und Schemata (Abb.-Nummern) 530

VIII. Verzeichnis der Buchillustrationen Jankel Adlers 534

IX. Verzeichnis von Gemälden bis 1933, die verschollen oder zerstört sind oder die als *entartet* beschlagnahmt wurden 539

X. Verzeichnis von entwendeten Werken Adlers 544

XI. Verzeichnis der Werke, die Einfügungen von Buchstaben oder Zahlen aufweisen 545

XII. Verzeichnis der Gemälde mit Darstellungen von Katzen und Vögeln 547

XIII. Verzeichnis der Werke der Einzelausstellung Adlers in Warschau und Lodz, 1935 549

XIV. Verzeichnis der Werke Adlers in den Einzelausstellungen der Galerie Annan, Glasgow, und der Galerie Redfern, London, 1943: 552

XV. Grundlagen der Arbeit, Probleme bei der Ermittlung der Daten, methodisches Vorgehen 555

XVI. Verzeichnis: Parallelen zwischen August Sanders fotografischem Werk *Menschen des 20. Jahrhunderts* und Adlers Werken in der entsprechenden Zeit 559

XVII. Glossar: Begriffe der jüdischen Kultur 562

NACHTRAG VON 2015 573

NAMENSVERZEICHNIS 599



Abb. 1: August Sander: *Der Maler J. A., Köln 1924*. Silbergelatinedruck.
© Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Köln;
VG Bild-Kunst, Bonn, 2015.

1 Einleitung

Die vorliegende Arbeit widmet sich dem Œuvre des polnischen Künstlers Jankel Adler (Abb. 1), dessen individuellen Leistungen bisher nicht der adäquate Platz in der Kunstgeschichte eingeräumt worden ist. Der ostjüdische[1] Maler, Grafiker und Buchillustrator, der 1895 in Tuszyn bei Lodz – polnisch: Łódź – geboren und 1949 in London gestorben ist, hinterlässt ein breit gefächertes Werk, das verschiedene Stilrichtungen aufweist: Stilelemente des *Expressionismus*, des *Kubismus*, des *Konstruktivismus* und des *Realismus,* sowie Elemente des *Abstrakten Surrealismus* sind erkennbar; in den späteren Jahren folgen Werke, die dem *Figurativen* und *Abstrakt-figurativen Expressionismus* zuzuordnen sind. Weiter sind Orientierungen an afrikanischer Kunst zu konstatieren. Neue künstlerische Techniken des 20. Jahrhunderts wie die *Monotypie,* die *Grattage* und das *Dripping* sind unter anderen nachweisbar. Werke Adlers sind heute in den Sammlungen bekannter Museen vertreten; dazu gehören u. a. das *Museum Ludwig,* Köln, das *Museum Kunst Palast*, Düsseldorf, das *Rheinische Landesmuseum Bonn,* die *Bayerische Staatsgemäldesammlung – Pinakothek der Moderne,* München, das *Jüdische Museum*, Berlin, die *Tate Gallery*, London, die *National Gallery of Modern Art*, Edinburgh, das *Museum Sztuki*, Lodz, das *Tel Aviv Museum*, Tel Aviv, das *Israel Museum*, Jerusalem, das *Fogg Art Museum Harvard University*, Cambridge, Massachusetts, und das *Jewish Museum* und das *Museum of Modern Art (MoMA)* in New York.

Die Ursachen für den relativ geringen Bekanntheitsgrad des Künstlers in Deutschland und in anderen europäischen Ländern liegen wohl hauptsächlich in der Biografie Adlers begründet, die eine permanente Wanderschaft zwischen verschiedenen europäischen Ländern darstellt:[2] Wie andere Künstler

---

[1] Mit dem Begriff *ostjüdisch* – im Gegensatz zum Begriff *westjüdisch* – soll an dieser Stelle ausgedrückt werden, dass Adler nicht assimiliert, sondern in der Tradition seiner Religion verhaftet war. Die negative Konnotation, die dem Begriff *Ostjude* seitens antisemitischer Gruppen anhaftet, ist hier nicht beabsichtigt.

[2] In erster Linie sind Polen, Deutschland, Schottland und England betroffen. Adlers Heimatlosigkeit hat die Fragen zur Folge, welcher Kultur der Künstler zugeordnet und welche Nation als für den Künstler verantwortlich angesehen werden soll. Durch die große Retrospektive *Jankel Adler 1895 – 1949* in Düsseldorf, Tel Aviv, Israel, und Lodz, Polen, in den Jahren 1985/86 haben die genannten Städte zwar noch einmal auf den Künstler aufmerksam gemacht, aber danach ist es wieder still um Jankel Adler geworden. Es besteht nirgendwo auf der Welt eine zentrale Anlaufstelle, eine Stiftung, eine Organisation, die sich fortlaufend mit Adler und seinem Werk auseinandersetzt.

aus dem Osten verlässt Jankel Adler für sein Studium vor dem Ersten Weltkrieg sein Heimatland Polen und zieht nach Deutschland, nachdem er zuvor die Balkanländer bereist hat.[3] Nach einem Aufenthalt in Polen von 1918 bis 1920 lebt er von 1920 bis 1933 in Deutschland und erlangt einen relativ hohen Bekanntheitsgrad. Er wird ein bedeutender Vertreter der *Moderne* und spielt eine wesentliche Rolle in Düsseldorf und Köln. Sein Werk erlangt öffentliche Anerkennung, was verschiedentlich belegt werden kann. So wird ihm 1926 der erste Preis für das *Wandbild* (WV 40) im Planetarium in Düsseldorf verliehen; 1928 erhält er auf der Ausstellung *Deutsche Kunst Düsseldorf* die Goldmedaille für das Gemälde *Katzen* (WV 47). Weiter wird Adler 1930 von der Stadt Düsseldorf ein Stipendium für einen neunmonatigen Aufenthalt auf Mallorca gewährt.[4]

Zu Adlers Freunden in Deutschland zählen u. a. Künstlerpersönlichkeiten wie Otto Dix, Paul Klee, Franz Wilhelm Seiwert und Heinrich Hoerle. Ebenso ist er mit der Dichterin Else Lasker-Schüler befreundet, die er 1924 porträtiert; sie widmet ihm im selben Jahr ein Gedicht. Als Vertreter der Avantgarde spielt Adler in Künstlergruppen wie dem *Aktivistenbund 1919* (Düsseldorf), dem *Jungen Rheinland* (1919 – 1929, Düsseldorf), der *Novembergruppe* (1918 – 1933, Berlin) und den *Progressiven Künstlern* (1920 – 1933, Köln) eine entscheidende Rolle. 1922 ist Jankel Adler Mitorganisator des Kongresses der *Union fortschrittlicher internationaler Künstler* in Düsseldorf und unterschreibt im selben Jahr neben Else Lasker-Schüler, Christian Rohlfs, Oskar Kokoschka, Wassily Kandinsky und anderen das I. Manifest dieser Vereinigung. Künstler aus Deutschland, Polen, Italien, Frankreich, der damaligen Tschechoslowakei, Österreich, Irland, Russland und Japan schließen sich hier zu gemeinsamen Aktivitäten bei Ausstellungen, Musikfesten und Veröffentlichungen zusammen.

Als politisch engagierte Persönlichkeit wirkt Adler außerdem öffentlich und gehört bei wichtigen Aktionen und Protesten zu den maßgeblichen Initiatoren. So unterzeichnet er im Februar 1933 u. a. mit Käthe Kollwitz und

---

(Die bibliografischen Angaben zum Katalog der genannten Retrospektive lauten: *Jankel Adler 1895 – 1949.* Städtische Kunsthalle Düsseldorf, November/Dezember 1985; Tel Aviv Museum (Israel), Januar/Februar 1986; Museum Sztuki, Lodz (Polen), März/April 1986. Hrsg. von der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf. Mit Textbeiträgen von Ulrich Krempel, Nehama Guralnik, Joanna Pollakówna u. a.) (Der Katalog der Ausstellung wird künftig zit.: Kat. zur Einzelausstellung *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985.)

3 Ebenda. S. 13.

4 Ebenda. S. 18.

Heinrich Mann den *Dringenden Appell* links stehender Künstler und Intellektueller, der während des Wahlkampfes zur Reichstagswahl überall in Berlin angeschlagen wird und in dem auf die drohende Vernichtung der persönlichen und der politischen Freiheit hingewiesen wird. Neben diesem umfassenden künstlerischen und kulturpolitischen Engagement lenkt die Einladung der *College Art Association (CAA),*[5] New York, an Jankel Adler, an einer internationalen Ausstellung teilzunehmen, weiter die öffentliche Aufmerksamkeit auf den Künstler.[6] Der *Völkische Beobachter*[7] beginnt bald eine Kampagne gegen ihn.[8] Als Adler selbst Zeuge der in Deutschland aufkeimenden Brutalität wird und mit ansieht, wie einer seiner – namentlich nicht weiter bekannten – jüdischen Freunde in einen Sack gebunden in einen Fluss geworfen wird, flieht Adler 1933 nach Frankreich, wo er zunächst in Paris wohnt.[9]

Von 1935 bis ca. 1937 bereist er Polen, Sowjetrussland, Italien, das damalige Jugoslawien, Rumänien und die Tschechoslowakei, kehrt 1937 zurück nach Frankreich, wo er in Paris und Cagnes sur Mer wohnt.

---

5 Diese Organisation hat es sich zum Ziel gemacht, Künstler und Interpreten von Kunst zu unterstützen, die Kunst als fundamentale Form des menschlichen Ausdrucks kultivieren; die Organisation besteht heute noch. Internetinformation vom 6.01.2008. Stichwort: *College Art Association, New York.* URL: *http://www.collegeart.org*.

6 Harald Seiler. In: Kat. zur Einzelausstellung: *Jankel Adler 1895 – 1949*. Galerie Lienhard, Zürich. 16. Februar – 21. März 1959. S. 6. (Künftig zit.: Seiler. In: Kat. *Adler.* 1959.) – Es gelingt aber, Adlers Arbeiten in der Ausstellung des *CCA* im Rockefeller Center in New York auszustellen. (Kat. zur Einzelausst. *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 28.) – Der Gruppe *Jung Jiddisch* wurde in der Ausstellung ein eigener Saal gewidmet. (I. M. Najman: *Jankel Adler in Deutschland.* In: *Literarische Bleter.* Nr. 8. 1935. Darin: Kapitel 7*: Alt-Jiddisch und Jung-Jiddisch.* S. 113ff.) (Künftig zit.: Najman. In: Literarische Bleter. Nr. 8. 1935.) – Am 30.1.08 und am 25.3.08 wandte sich die Autorin an CCA mit einer differenzierten Fragestellung; es wurde jedoch nicht reagiert.

7 Seit 1920 war der *Völkische Beobachter* das publizistische Parteiorgan der *NSDAP* (Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei). 1931 betrug die Auflage 120.000 Exemplare. Quelle: Internetabruf vom 3.3.2006. Stichwort: *Völkischer Beobachter, Wikipedia*. URL: *http://de.wikipedia.org/wiki/V%C3%B6lkischer_Beobachter*.

8 Michael Middleton. In: Kat. zur Einzelausst.: *Memorial exhibition of the works of Jankel Adler. 1985 – 1949*. Arts Council, London 1951. (Keine näheren Zeitangaben.) S. 3. (Künftig zit.: Middleton. In: Katalog zur Einzelausst. *Adler* London 1951.)

9 Ebenda. – Adler lässt seine Lebensgefährtin und seine Tochter Nina in Deutschland zurück. Über die näheren Umstände seiner Flucht, über seine finanziellen Mittel und die Frage, ob er Bilder oder Materialien mitnahm, ist nichts bekannt.

1940 wiederum flieht er wiederum vor den Nationalsozialisten, dieses Mal nach Schottland. Mitte 1943 zieht er nach London. Hier knüpft er Freundschaften mit Kurt Schwitters und Orson Wells.[10] Bedeutende Galerien wie Gimpel Fils und Redfern, beide in London, stellen sein Werk aus. 1949 stirbt Jankel Adler in Aldbourne bei London einen unerwarteten Herztod. Deutschen Boden hat er nach 1933 nicht mehr betreten, ebenso wie er es nach dem Krieg ablehnte, noch einmal in Deutschland auszustellen.[11]

Neben dieser Vielzahl von freiwillig und unfreiwillig gewählten Aufenthaltsorten Jankel Adlers kommt für ein Bekanntwerden des Künstlers erschwerend hinzu, dass sein Werk 1933 als *entartet* diffamiert wird. Zahlreiche Werke aus Museen werden beschlagnahmt und zerstört oder sind heute verschollen. Zu den betroffenen Museen zählen die *Nationalgalerie,* Berlin, die *Ruhmeshalle* in Barmen (Wuppertal), das *Wallraf-Richartz-Museum*, Köln, das *Staatliche Museum*, Saarbrücken, die *Kunstsammlungen* der Stadt Düsseldorf, das *Folkwang-Museum,* Essen, das *Kaiser-Wilhelm-Museum*, Krefeld und die *Kunsthalle Mannheim.* Arbeiten von Jankel Adler werden 1933 auf der Ausstellung *Kulturbolschewistische Kunst,* Mannheim*,* und 1937 auf den Ausstellungen *Der Ewige Jude* und *Entartete Kunst,* beide in München*,* gezeigt.[12] Viele Arbeiten werden vernichtet, sei es von den Nationalsozialisten oder von den jüdischen Besitzern selbst, die sich durch die Zerstörung der Werke ihr Überleben versprechen. Das bedeutet heute, dass von zahlreichen Arbeiten nur Schwarz-Weiß-Abbildungen oder aber gar keine Abbildungen vorliegen. Das verbliebene Œuvre Adlers ist über den ganzen Erdball zerstreut; da viele Werke sich in Privatsammlungen befinden, ist es schwierig, Abbildungsmaterial und Informationen zu erhalten.[13]

---

10 Adler widmet Kurt Schwitters ein Gemälde: *Sirene/Hommage à Schwitters* (WV 219). – Im Archiv des *Von der Heydt-Museums*, Wuppertal, befindet sich Korrespondenz zwischen Orson Wells und Adlers Arzt, Heinz Korte, in der es um die Frage geht, warum Adler die Armee in Schottland verlassen habe.

11 Anna Klapheck: *Jankel Adler*. Recklinghausen 1966. S. 5, 6. (= *Monographien zur rheinisch-westfälischen Kunst der Gegenwart*. Band 32.) (Künftig zit.: Klapheck 1966.)

12 Näheres zu den Diffamierungsausstellungen und zu den Werken Adlers, die dort gezeigt wurden, siehe Kapitel 5.1 dieser Arbeit.

13 Nicht gut zugänglich ist zudem der dokumentarische Nachlass Adlers, der im *Von der Heydt-Museum,* Wuppertal*,* in Kartons verpackt liegt. Es fehlen Personal und Räumlichkeiten, um die Unterlagen in Ruhe zu betrachten. (Zumindest war das der Status im Jahre 2000.) Ein „Archiv“ ist im eigentlichen Sinne nicht vorhanden.

Eine weitere Ursache für den niedrigen Bekanntheitsgrad Jankel Adlers liegt im Werk selbst begründet. Das Œuvre ist sicherlich nicht gefällig, es ist ernst und nicht leicht verständlich. Es enthält mystische und rätselhafte Elemente und zeigt vielfach introvertierte oder erstarrt wirkende Figuren. Arbeiten der letzten Jahre sind oft beunruhigend und düster.

2 Forschungsstand

Der Forschungsstand zum Œuvre Jankel Adlers sah zu Beginn der vorliegenden Arbeit – verkürzt ausgedrückt – so aus, dass die Werkphasen von Adlers Aufenthalten in Polen von 1918 – 1920, in Frankreich von 1933 bis 1940 und in England von Mitte 1943 bis 1949 *nicht* untersucht waren. Bearbeitet waren in Deutschland von 1920 bis 1933 entstandene Arbeiten und – eingeschränkt – Werke aus der Schaffensphase in Schottland von 1940 bis Mitte 1943.

Im Folgenden sollen Aussagen zum Werk in Pressemitteilungen, Ausstellungskatalogen, Fachzeitschriften und Monografien vorgestellt werden. Setzte auch die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Œuvre Jankel Adlers grundsätzlich erst mit der bereits genannten Retrospektive aus den Jahren 1985/86 ein, so sollen dennoch die früheren Artikel relativ ausführlich vorgestellt werden, da viele der frühen Ausstellungskataloge – besonders die aus Großbritannien, Frankreich, Polen und Israel – schwer greifbar sind. Zitate dienen der Veranschaulichung des Tenors der zeitgenössischen Kritiken; ihre Sprache ist oft weniger sachlich als enthusiastisch.

Der erwähnten Retrospektive von 1985 wird ein eigenes Kapitel gewidmet. Der Schwerpunkt bei der Untersuchung des diese Ausstellung begleitenden Kataloges liegt auf der Analyse der kunsthistorischen Beiträge aus den drei beteiligten Museen.

2.1 Rezeption in Ausstellungskatalogen, Fachzeitschriften und Presse

Die Rezeption ist sowohl zu Lebzeiten als auch nach dem Tod Adlers grundsätzlich positiv. Was die Form betrifft, so werden Adlers Umgang mit Farbe, seine technischen Experimente und sein vielfach erkennbarer Mischstil, der nicht eindeutig zu bestimmen ist, herausgestellt; die Ursachen für den mehrfachen Stilwandel werden unterschiedlich gedeutet. Was den Inhalt angeht, so werden seine Themen und Motive angesprochen und die Schwierigkeit der Interpretation des Werkes betont.

Meist nur kurz angerissen wird die Frage nach Lehrern und Persönlichkeiten, die Einfluss auf Adlers künstlerischen Werdegang gehabt haben könnten; eine künstlerische Nähe zu Werken von Künstlerkollegen wird festgestellt. Bei der Untersuchung dieses Aspektes wurde von der Unterzeich-

neten nicht unterschieden zwischen Zeitungsartikeln, Monografien und Katalogbeiträgen, da die Materialbasis für eine Differenzierung innerhalb der vorliegenden Publikationen zu gering gewesen wäre. Die Aussagen werden *nach* den Ausführungen des Katalogs der Retrospektive von 1985/86 vorgestellt. Im Anschluss daran folgen einige Aussagen des Künstlers selbst zur Kunst.

Uneingeschränkten Zuspruch finden Adlers Umgang mit Farbe, sein Gefühl für sensible Farbabstufungen, Farbkombinationen und Farbkontraste. So spricht 1926 der Kunstkritiker Franz Roh im *Kunstblatt* über die Farbgebung des heute verschollenen Gemäldes *Familie* (WV 38) von *„reichem, daher einheitlich hinabgedämpftem Farbakkord“* und bezeichnet die Malerei als ein *„sinnlich beglückendes Erlebnis.“*[14] Die gedämpften Farbwerte, die das Frühwerk Adlers bestimmen, werden auch anlässlich der Retrospektive im Jahr 1985 thematisiert. Als ein *„Etrusker aus Lodz*“ wird Jankel Adler in der *Frankfurter Rundschau* bezeichnet.[15] Die Malerei der in Deutschland entstandenen Arbeiten bezeichnet der Autor Hanno Reuther als im wahrsten Sinne des Wortes *„trocken“*. Farben würden oftmals wie Intarsien in den Putz eingelegt. Die Verbindung von Freskotechnik – aufgetragen in „*staubfarbenen*“ Tönen – und den erstarrten Figuren der in Deutschland entstandenen Gemälde lassen bei Reuther den Gedanken entstehen, dass es sich hier *„um ‚natures mortes´ im wörtlichsten Sinne“* handele.[16]

Eine ganz andere Qualität wird in den Farben des in England entstandenen Werkes herausgestellt. Bestehen zwar auch in dieser Werkphase Arbeiten mit fein nuancierten und gedämpften Tönen, so werden sie durch Bilder in sehr leuchtenden Farben ergänzt. Viele Arbeiten zeigen starke Farbkontraste bis zur Kombination von Komplementärfarben. So erkennt Middleton 1951 im Katalog der Londoner Gedächtnisausstellung zu Jankel

---

14 Franz Roh: *Zur jüngsten niederrheinischen Malerei*. In: *Das Kunstblatt. Monatsschrift für künstlerische Entwicklung in Malerei, Skulptur, Baukunst, Kunsthandwerk*. 10. Jahrgang. 1926. Heft 10. S. 364. (Künftig zit. Roh. In: *Das Kunstblatt*. 1926.) – Das ungekürzte Zitat wird an entsprechender Stelle vorgestellt.

15 Hanno Reuther: *Der unromantische Abschiednehmer. Jankel Adler, Jude aus Polen: Erste Station einer internationalen Wanderausstellung.* In: *Frankfurter Rundschau*. Nr. 279. 2. Dezember 1985. Feuilleton S. 7. (Künftig zit.: Reuther. In: *Frankfurter Rundschau*. 1985.)

16 Ebenda.

Adler *„eine ganze Orchestrierung von Farben“*. Mit den Worten *„indisch Rot, dumpfes Pink, zerdrückte Brombeere, pergamentenes Weiß und Grau-Grüntöne wie Wasser in einer alten Flasche; ein plötzlicher Blitz von Feuer oder das Versprechen eines unvergleichlichen Blau“* beschreibt der Autor die Gemälde Adlers, die vielfach eine Oberfläche aufwiesen, die beim Betrachter den Wunsch entstehen ließen, sie zu streicheln.[17] Die Technik eines oft pastosen, reliefartigen Farbauftrages wird auch in dieser Werkphase vielfach beibehalten, wenn auch die Assoziation von Fresken nicht mehr entsteht, das *„Staubige“* nicht mehr vorhanden ist.

Während Herbert Read 1943 im Zusammenhang der in England entstandenen Arbeiten Adlers *„von einem Widerhall der Farbharmonien“* spricht,[18] so äußert sich Alfred Werner im Katalog der Galerie Chalette, New York, 1959, dahin gehend, dass Adler *„seine prächtigsten Farben für seine nüchternen gerüstartigen Strukturen verschwende“*, eine Kombination, die Werner als für Adlers Werk kennzeichnend ansieht.[19] Den Ursprung der intensiven Farbfelder in Gold, Oliv, Purpur und Zinnober sieht Werner in den von ihm als *„opulent“* bezeichneten byzantinischen Ikonen, die in Adlers Studio in England hingen.[20] Die vom Künstler gewählten Farben, die oft wie die mit Blei verglasten Fenster von Kathedralen mit breiten Konturen umgeben seien, beschreibt Alfred Werner als *„glühend“* und *„lichtdurchlässig“*.[21] Dieser Vergleich mit Kirchenfenstern ist so naheliegend wie treffend: Inspiriert durch Arbeiten Adlers, entwerfen die Künstlerkollegen Keith New

---

17 Middleton. In: Kat. zur Einzelausst. *Adler.* London 1951. S. 6, 7. – Adam Eyal, Tel Aviv, äußerte sich 1998 in diesem Sinne über sein – allerdings schon in Deutschland entstandenes – Gemälde *Jude mit Pferd* (WV 103). Das Fell des Tieres sei in einer Weise gemalt, dass er es berühren möchte.

18 Herbert Read. In: Kat. zur Einzelausstellung: *Jankel Adler*. Galerie Redfern, London, 3. Juni – 3. Juli 1943. S. 4. (Künftig zit.: Read. In: Kat. zur Ausstellung Adler. London 1943.) Konkret schreibt er: *„We are at once struck by the virtuosity of these canvases: the immense range of the effect which the medium is made to yield, the infinite resonance of the colour harmonies.“*

19 Alfred Werner. In: Katalog zur Einzelausstellung *Jankel Adler.* Galerie Chalette, New York. 1959. Keine Angaben zum Ausstellungszeitraum. o. S. (Künftig zitiert: Werner. In: Kat. zur Einzelausst. *Adler.* New York 1959.)

20 Ebenda. Es ist jedoch nicht von Alfred Werner überliefert, welche Motive diese Ikonen aufwiesen.

21 Ebenda. – Siehe z. B. Adlers Gemälde: *Mädchen mit Stillleben* (WV 383), Figur und Stillleben (WV 384), *Stillleben* (WV 400), *Abstraktes Werk* (WV 401), *Stillleben* (WV 406), die die erwähnten breiten Konturen aufweisen.

(1926 – 2012) und Derek Wilson,[22] Großbritannien, Fenster mit Darstellungen von Heiligen.[23] Im sehr streng und geometrisch gehaltenen Entwurf der *Heiligen Katharina* von New (Abb. 2) erinnert das puppenhaft reduzierte Gesicht an die Figuren aus Adlers Werk *Karneval der Kinder* (WV 323) von 1946. Die Form der Brust, die auch eine Brille assoziieren ließe und wie vom Körper losgelöst platziert wirkt, lässt sich hingegen zum Beispiel auf Adlers Gemälde *Bauersfrau mit Kuh* (WV 223) erkennen. Der Entwurf für die *Heilige Franziska* (Abb. 3) von Wilson zeigt wiederum eine Eigenart einiger Figuren Adlers, in denen in das Gesicht einer Figur eine zweite Kontur eingeschrieben ist.[24] Beispiele dafür sind Adlers Gemälde *König David* (WV 282) und *Metamorphose* (WV 287).

Neben Adlers Gespür für farbliche Harmonien und Wirkungen werden seine Kreativität im technischen Experiment und sein handwerkliches Können thematisiert. Herausgestellt wird dabei sein Umgang mit der Bildoberfläche, die oft durch Verwendung von Gips, Sand und Wachs reliefartig erhöht ist. In diese Fläche treibe Adler die Linien *„wie ein Steinmetz“*, so Hanno Reuther 1985.[25] Als Ursache für diese Vorliebe des gewissermaßen Ziselierens und Punzierens der Bildoberfläche wird die Tatsache angesehen, dass Adler vor seinem Studium an der Kunstgewerbeschule in Barmen eine Ausbildung als Graveur in Belgrad absolviert hat.[26] Was die Wirkung des Ergebnisses dieser Bemühungen betrifft, gehen die Meinungen allerdings auseinander: So wird im Zusammenhang der Ausstellung der Kestner Gesellschaft *Zehn junge deutsche Maler*, 1929, sowohl der Umfang an technischer Raffinesse als auch das Nebeneinander von körnigem Relief und glatter lackierter Fläche kritisiert.[27] Der Wechsel von wie poliert wirkenden Bildflächen und reliefartig erhöhten Elementen durch die entsprechende Technik erscheint dem Autor zwar als

---

22 Lebensdaten liegen nicht vor.

23 Michael Middleton: *Jankel Adler*. In: *World review*. Januar 1952. o. S. (Künftig zit.: Middleton. In: *World review*. 1952.)

24 Die Werke der Künstlerkollegen sind publiziert: ebenda.

25 Reuther. In: *Frankfurter Rundschau*. 1985. S. 7.

26 Ebenda.

27 Hugo Sieker: *Zehn junge deutsche Maler. Jankel Adler*. In: *Der Kreis. Zeitschrift für künstlerische Kultur*. 6. Jahrgang. 1929. 1. Heft. S. 20. (Künftig zit.: Sieker. In: *Der Kreis*. 1929.) Das Archiv der Kestner Gesellschaft kann über diese Ausstellung – es handelt sich um die insgesamt 95. Ausstellung – keine weiteren Angaben machen und verfügt auch nicht mehr über einen Katalog. E-Mail vom 04.04.2006 von der Kestner Gesellschaft an die Unterzeichnete.

„pikant“, veranlasst ihn aber zu der Frage, ob man diese Vorgehensweise als *„naiv“* oder jedoch als *„raffiniert“* ansehen solle. Das Werk verliere an Ausstrahlung. Allerdings betont der Autor, dass Adlers Werk als *„interessant“* anzusehen sei, da es dem üblichen, leicht zugängigen Kunstgenuss entgegenstehe.[28] Ein weiterer Artikel über dieselbe Ausstellung bezeichnet Adler hingegen ohne Zweifel als den Besten unter den ausgestellten Künstlern. Ungewöhnlich sei Adlers Gabe, großformatige Werke *„lebendig“* zu füllen. Als unüblich vom technischen Standpunkt her bezeichnet der Autor die Tatsache, dass Adler die Freskotechnik auch bei kleinformatigen Werken anwende.[29] Michael Middleton spricht im Ausstellungskatalog des Arts Council, 1951, wiederum von einer *„hypnotischen Faszination“*, die die technischen Tricks auf Adler ausgeübt hätten. Das vollkommene Ausschöpfen der technischen Möglichkeiten bezeichnet er als Schwäche Adlers, die manchen Betrachtern nicht behage.[30]

Eine eigene Einschätzung zu den technischen Ausführungen, welche in der Literatur kritisiert werden, fällt hier aus verschiedenen Gründen schwer. Zum einen wird nicht deutlich, auf welche konkreten Werke sich die Kritiken beziehen. Im Falle der Ausstellung der Kestner Gesellschaft, 1929, ist bisher nur sicher, dass die Gemälde *Katzen* (WV 47) und *Soldaten* (WV 75) gezeigt wurden. Zum anderen sind viele der Werke der Autorin nur von Fotografien aus Auktionskatalogen her bekannt; die Stärke des Auftrags der pastosen Masse ist somit oft nicht erkennbar. Grundsätzlich erarbeitet sich der Künstler im Umgang mit der Farbe einen reichen Vorrat an Gestaltungsmöglichkeiten, die er spannungsreich variiert. Nachweisen lassen sich:

- dünn oder dick aufgetragene Faktur (Farbauftrag),
- „glatt“ belassene Faktur oder gestaltete, zum Beispiel „gekämmte“ oder „gekörnte“ Oberfläche,
- zarte, dünne Linien – wie bei der Ziselierung von Metall – oder breite Linien – wie mit dem Pinselstil gezogen –, die in die Oberfläche eingeschrieben werden,
- Linien in eckig geometrischer oder in gerundet weicher Form, die in die Farbmasse gezogen werden.

---

28 Ebenda.

29 Lasch, (Vorname nicht genannt): Rundschau: *Hannover*. In: *Der Cicerone.* Nr. 21. Berlin, Leipzig 1929. S. 86 f.

30 Middleton. In: Kat. zur Einzelausstellung *Adler*. London 1951. S. 6.

Dabei bereichert die Zusammenschau von glatter – auch dick aufgetragener – Faktur in Kombination mit geometrischen oder geschwungenen Formen die Bildlösung. Beispiele sind Adlers *Selbstporträt* (WV 29) oder das Werk *Hommage à Klee* (WV 148), Arbeiten, die sich zudem durch einen ruhigen und übersichtlichen Aufbau auszeichnen. Den eingeschriebenen Linien kommt hier die Funktion einer Kontur zu. Entscheidet sich Adler jedoch für einen pastosen Farbauftrag mit breiter und gerundeter Linienführung und wählt dazu eine „unruhige" Oberflächengestaltung, so überlagern und erdrücken sich nach Meinung der Unterzeichneten die Gestaltungsvarianten. Beispiele sind die Werke *Soldat im Bordell* (WV 30) und *Blumenstillleben* (WV 95).

Im Kontext der reliefartig erhöhten Untergründe wird erwähnt, dass Adler mit besonderer Sorgfalt vorgehe und größten Wert auf Sauberkeit lege. Eine peinlich genaue Vorbereitung in langwierigen Prozessen sei für Adler typisch.[31] Josef Sandel erklärt, dass sich die Sorgfalt des Künstlers auch auf sein Arbeitsumfeld erstreckte und dass Adlers Studio immer geputzt gewesen sei und eher einem Laboratorium oder dem Studio eines Architekten geglichen habe. Adlers Zeichnungen seien stets auf feinstem Papier angefertigt worden und ohne Mängel gewesen.[32]

Über die Möglichkeiten oder auch Schwierigkeiten, die Werke Adlers zu deuten, wird einige Male Stellung bezogen. Im Vorwort zu Adlers Einzelausstellung in Lodz im Jahre 1935 beschreibt die Kunsthistorikerin Lou Ernst[33] sowohl die Figuren Adlers als auch seine Kompositionen als von *„drohendem Ernst"* und *„monumentaler Strenge"* geprägt.[34] Weiter meint sie, dass Adler seine *„zartesten Gefühle"* (hier *zart* eventuell zu interpretieren als *betroffen,*

---

31 Ebenda.

32 Josef Sandel: *Jankel Adler (1895 – 1949). On the tenth anniversary of his death*. In: *The Jewish Quarterly*. Volume 7. Nr. 1 (26). Winter 1959 – 60. S. 27. (Künftig zit.: Sandel. In: *Jewish Quarterly*. 1959 – 60.)

33 Lou Ernst (Louise Straus-Ernst), geb. 1893 in Köln, Kunsthistorikerin, Journalistin und Künstlerin, ist die erste Ehefrau von Max Ernst. Internetinformation vom 11.4.2006. URL: *https://de.wikipedia.org/wiki/Luise_Straus-Ernst*

34 Lou Ernst. In: Kat. zur Einzelausstellung: Retrospektywna Wystawa obrazów 1920 – 1935. Zjednoczony komitet zydowski dla walki z presladowaniem zydow w niemczech. Zjednoczony komitet zydowki niesienia pom. uchodzcom z niemiec w warszawie. (Retrospektive Ausstellung der Gemälde 1920 – 1935. Vereinigtes Jüdisches Komitee zur Bekämpfung der Judenverfolgung in Deutschland. Vereinigtes Jüdisches Komitee für die Unterstützung der Flüchtlinge aus Deutschland in Warschau.) o. S. (Künftig zit.: Ernst. In: Kat. zur Einzelausstellung Adler. Warschau 1935.)

verletzlich) nicht offen zeige, sondern der Betrachter diese erst nach langem Hinsehen erkennen könne. Die Sprache von Adlers Bildern sei nicht leicht zu verstehen.[35] Dieser Einschätzung kann sicherlich voll und ganz zugestimmt werden.

Sind in der englischen Werkphase, dem Zeitraum von 1940 bis 1949, auch große stilistische Unterschiede festzustellen, so bleiben die Motive Mensch und Tier und die Gattung Stillleben weiter bestehen. Im Katalog zur New Yorker Ausstellung 1959 wird ausgeführt, dass man durch die Wahl der Titel dem Irrtum erliegen könne, Adlers Hauptinteresse gelte der Darstellung der weiblichen Figur. Aber: Wie bei dem Autor Franz Kafka läge Adlers Interesse nur in der *„Menschlichkeit – dem Menschen, der unter der glatten Haut schreie und zittere.“*[36] Die jungen Mädchen, die Adler abbilde, hätten nichts gemein mit den *„sinnlichen Reizen“*[37] von Renoirs Werken *„und das Gemälde ´Venus von Kirkcudbright´ habe so wenig Liebliches, wie man es in ´Picassos Muse´ oder der prähistorischen ´Venus von Willendorf´ finden könne.“*[38] Kommentare zu Ausstellungen sind aber vielfach undifferenziert, allgemein. Es bleibt unklar, auf welche Werke sie sich beziehen, ob auf die abstrakt-figurativen oder die vollkommen ungegenständlichen Arbeiten.

Einen sehr speziellen Untersuchungsschwerpunkt zur Interpretation von Adlers Œuvre wählt Ziva Amishai-Maisels, Kunsthistorikerin der *Hebrew University* in Jerusalem im Jahre 1988 – also *nach* der großen Retrospektive von 1985/86 in Düsseldorf, Tel Aviv und Lodz. In einem ausführlichen Artikel in *Artibus et Historiae* betrachtet Amishai-Maisels den Gebrauch von Abstraktion im Werk Adlers, wobei es zum einen um die Funktion der Abstraktion für den Künstler selbst, zum anderen um die Funktion der Abstraktion für die Interpretation seiner Werke geht.[39] Als bemerkenswerten Aspekt bezeichnet Amishai-Maisels hierbei den parallelen Gebrauch von abstrakten und figurativen Elementen in *einem* Werk, was auf verschiedene

---

35 Ebenda.

36 Werner. In: Kat. zur Einzelausst. *Adler*. New York 1959. o. S.

37 Ebenda. Wörtlich formuliert Werner: *„Renoir´s animal charm“*.

38 Ebenda. – Zur *Venus von Kirkcudbright* siehe die Werknummer WV 235.

39 Ziva Amishai-Maisels: *The Iconographic use of abstraction in Jankel Adler´s late works*. In: *Artibus et historiae*. 1988. 17. Ausgabe. S. 55 – 70. (Künftig zit.: Amishai-Maisels. In: *Artibus et historiae.* 1988.)

Realitätsebenen deute.[40] Einige Gedanken des Artikels sollen hier skizziert werden.

Grundsätzlich meint Amishai-Maisels, dass das Einsetzen von Abstraktion um das Jahr 1933 und das in den Jahren des Zweiten Weltkriegs im Werk Adlers getrennt und unter unterschiedlichen Gesichtspunkten betrachtet werden müsse. (In den dazwischen liegenden Jahren habe Adler wieder figurativ gearbeitet.) Amishai-Maisels ist davon überzeugt, dass Adlers traumatisches Erlebnis, Deutschland, seine Lebensgefährtin und sein Kind verlassen zu müssen, die abstrakte Malweise der biomorphen Figuren um 1933 hervorgerufen habe.[41] Die Werke seien ohne Bezug zu Adlers Leben entstanden, und der Künstler habe unbewusst die Abstraktion benutzt, um Gefühle der Angst und Isolation zu sublimieren.[42] Die Werke seien erst in Paris entstanden, und die Datierungen seien bis jetzt falsch eingeschätzt worden. Zur Unterstützung ihrer Theorie, dass Adler ab 1935 wieder figurativ gearbeitet habe, führt sie das Werk *Kopf eines Mannes* (WV 85) an, das im Katalog zur Einzelausstellung Düsseldorf 1985 auf 1936 datiert wird.[43] (Nach den vorliegenden Informationen der Autorin ist das Werk jedoch *nicht* datiert.) Ein anderes von Amishai-Maisels erwähntes Werk ist *Das Pflanzen der Bäume* (WV 163) aus dem Jahre 1938/39.

Nach Meinung der Unterzeichneten ist der Sachverhalt jedoch anders. Tatsache ist, dass Adler in den Werken von 1933 bis 1940 verschiedene Stile parallel zeigt. Es entstehen ungegenständliche, darunter einige biomorphe Werke; aber auch abstrakt-figurative Arbeiten sind nachzuweisen. Alle vorgefundenen Gemälde sind undatiert. Bei den ungegenständlichen Werken handelt

---

40 Ebenda. S. 55. Die Kunsthistorikerin weist zudem darauf hin, dass auch im Werk Picassos der parallele Gebrauch von verschiedenen Abstraktionsgraden nachweisbar sei; einige Beispiele dazu führt sie an.

41 Ein Beispiel für eine biomorphe Darstellung ist das Gemälde -*Komposition*- (WV 151).

42 Seine veränderte abstrakte Malweise habe Adler zu der Zeit mit dem geläufigen Argument: „*Nach der Entdeckung der Fotografie ist naturalistisches Arbeiten nicht mehr zeitgemäß"* begründet. (Ebenda. S. 55 und S. 68, Anmerkung 7.) Amishai-Maisels bezieht sich auf: Sz. L. Sznajderman: In: *Literarische Bleter.* Nr. 10, September 20, 1933. – Nach den Unterlagen der Unterzeichneten, der die Zeitschrift *nicht* im Original vorliegt, lauten die bibliografischen Angaben zu dem Artikel: Sz. L. Sznajderman: *Vom jüdischen Parnass*. *Juden, Bildhauer und jüdische Bildhauer*. In: *Literarische Bleter*. Nr. 38. 1933. (Künftig zit: Sznajderman. In: *Literarische Bleter.* 1933.)

43 WV 85: *Kopf eines Mannes*, 1936, Öl und Sand auf Sperrholz, 63,5 x 50,8 cm. Abgebildet in: Kat. zur Einzelausstellung *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. Abb. 62, o. S.

es sich u. a. um Gemälde mit viereckigen Farbformen, die keinerlei organische oder biomorphe Elemente enthalten, so zum Beispiel die Gemälde mit den Werknummern WV 164 und WV 165, die beide von der Unterzeichneten mit -*Komposition*- betitelt wurden. Die Arbeiten sind also als *noch* weniger nach der Natur gearbeitet anzusehen, als die Werke von 1933, die doch immerhin noch als Augen zu deutende Elemente enthalten. Es entsteht also eher der Eindruck, dass Adler auch in Frankreich verschiedene Stile *parallel* verwendet, so wie er es auch in England praktiziert. Zu der Werkphase ab 1940 sieht die Verfasserin somit keinen Entwicklungs*sprung*, was die Abstraktion betrifft, sondern eine Fortsetzung.

Einen anderen Untersuchungspunkt von Amishai-Maisels stellen die zweigeteilten Bilder aus den Jahren 1941 bis 1943 dar. Anhand mehrerer Studien weist die Kunsthistorikerin die Entwicklung zu diesen Werken auf, in denen Adler Figuren in verschiedenen Abstraktionsgraden parallel in *einem* Gemälde zeigt, so zum Beispiel in den Gemälden *Mädchen mit Schaukelspiel* (WV 214) und *Frau mit Stillleben* (WV 215). Diese Gegenüberstellung von zwei unterschiedlichen Abstraktionsebenen verursacht nach Ansicht von Amishai-Maisels beim Betrachter ein Gefühl von Angst und Bedrohung, was sicherlich so gesehen werden kann. Allerdings sind Amishai-Maisels Interpretationen der Bilder sehr konkret und bisweilen nicht nachvollziehbar.[44]

---

[44] Amishai-Maisels. In: *Artibus et historiae.* 1988. S. 56 – 58. – Ein weiterer Aspekt aus Amishai-Maisels Aufsatz ist die bei Adler häufig wiederkehrende Kombination von Vogel und zerbrochener menschlicher Figur. Amishai-Maisels weist hier verschiedene Kombinationen auf, geht aber in der Eindeutigkeit der Interpretationen nach Meinung der Unterzeichneten zu weit. So weiß sie z. B. in dem Werk *Beginn des Aufruhrs* (WV 236) nicht nur, welche Funktion der Vogel hat – nämlich die, die Figur zu warnen –, sondern die Kunsthistorikerin erkennt auch, was der Vogel denkt, als sich der abstrakte Kopf öffnet und sich Waffen herausstrecken. (Ebenda. S. 62, 63.) Ähnliche Interpretationen liegen vor für die Gemälde *Mädchen mit Vogel* (WV 370) und *Akt* (WV 185). (Ebenda.) Das zuletzt genannte Werk ist übrigens – auch im Katalog der Ausstellung 1985 (dort auf das Jahr 1947) – wahrscheinlich falsch datiert. – Das genannte Werk gehört zu den Arbeiten, die Charles Aukin nach dem Tod Adlers aus Cagnes sur Mer nach London holte. Das bedeutet, dass das Gemälde bereits vor 1940 entstanden ist. Dem Werk wurden von Charles Aukin zwei C. A.-Nummern gegeben: C. A. 82 und C. A. 384.

Weiter stellt die Kunsthistorikerin ihre Deutung des Gemäldes *Tremblinka* [sic][45] (WV 391), 1948, vor, dessen Titel sich auf das entsprechende Konzentrationslager in Polen bezieht. In ihrer Deutung beruft sich Amishai-Maisels auf einen Zeitungsartikel aus dem Jahr 1944 *Ein Jahr in Tremblinka* von Jankiel Wiernik. Wiernik war im Konzentrationslager gezwungen worden, Gaskammern zu erbauen. Wiernik berichtet von einem Aufseher, der die Juden mit einer Hydra vergleicht, der mehrere Köpfe nachwachsen, wenn man einen Kopf abschlägt.[46] Die Kunsthistorikerin geht davon aus, dass dieser Artikel den Künstler zur Komposition des Gemäldes *Tremblinka* veranlasst habe. Als ikonografische Vorlage für das Gemälde betrachtet Amishai-Maisels eine Zeichnung, die Adler selbst zur Illustration des Buches *Jankel Adler – An artist seen from one of many possible angles* von Stefan Themerson (dort auf Seite 11) anfertigte.[47] Die Illustration zeigt zwei weibliche Figuren, die voreinander stehen und deren Unterkörper sich optisch bis zur Taille überschneiden. Es kann so die Assoziation von siamesischen Zwillingen entstehen. Daneben befindet sich eine kleine Figur mit großen Augen und hoch erhobenen Armen, die die Form von Flügeln haben. Amishai-Maisels stellt fest, dass der Aufbau dieser Illustration mit der Komposition des Gemäldes *Tremblinka* übereinstimmt. Der Argumentation von Amishai-Maisels kann beigepflichtet werden, ein Zusammenhang zwischen den Illustrationen zu Themersons Buch und dem Gemälde *Tremblinka* scheint zu bestehen. Die Unterzeichnete hat inzwischen einen weiteren Entwurf zur Illustration des Buches gefunden, der die von Amishai-Maisels vorgestellte Abbildung ergänzt.[48]

---

45 Die deutsche Schreibweise des Konzentrationslagers lautet *Treblinka*, die polnische *Tremblinka.* Der zuletzt genannte Name assoziiert das englische Verb: to tremble – zittern. Dieser Gedanke wird von der Galeristin Kay Gimpel, London, so formuliert. K. Gimpel in: Film: *Adler,* Hohenacker 1989.

46 Der Artikel *Rok w Tremblince (Ein Jahr in Tremblinka)* erschien in der Zeitschrift *Nowa Polska*, Nr. 3, November 1944, S. 788 – 796. Der Artikel wurde von der Autorin nicht bearbeitet.

47 Stefan Themerson: *An artist seen from one of many possible angles*. London. 1948. Illustriert mit Zeichnungen von Jankel Adler. (Künftig zit.: Themerson 1948.) Die Zeichnungen G 64.1 – G 64.4 sind am Ende des Kapitels 6 (England) abgebildet.

48 Es handelt sich dabei um eine unbetitelte, in der Beschreibung als *Spielendes Kind* (G 1) bezeichnete Skizze. Sie zeigt einen kleinen Jungen mit hoch gehobenen Armen, die keine Hände aufweisen. Diese Arme sind den „Flügeln" der kleinen Figur in dem Gemälde *Tremblinka* eventuell noch ähnlicher. – G 1: *Drei Skizzen auf einem Blatt: Spielendes Kind, fegende Frau.* Bleistiftzeichnung, 37,7 x 25 cm. Abgebildet im Kat.

Die im Artikel von Amishai-Maisels vorgebrachten Ideen und Argumente sind im Allgemeinen interessant und schlüssig.

2.2 Rezeption in Monografien

1948 erscheinen zwei Monografien, die eine mit einem Vorwort von Paul Fierens (1895 – 1957), die andere eingeleitet von dem Künstler Stanley William Hayter (1901 – 1988). Die beiden Publikationen stimmen im Bildteil überein: Sie zeigen jeweils zehn Bilder aus dem Zeitraum von 1925 bis 1931 und dreißig Abbildungen von Werken aus der Zeit von 1941 bis 1944. Der besondere Wert dieser Monografien liegt sicherlich unter anderem darin, dass sie noch zu Adlers Lebzeiten erscheinen und somit angenommen werden darf, dass die Farben der abgebildeten Werke den Vorlagen entsprechen und vom Künstler freigegeben wurden.[49] Eine weitere Monografie erscheint 1966 von Anna Klapheck (1899 – 1986), die mit ihrem Mann, Richard Klapheck (1883 – 1939), in persönlichem Kontakt zu Jankel Adler stand.[50]

Der französische Kunstkritiker Fierens, dessen Text wenig konkret und eher als *poetisch* zu bezeichnen ist, stellt die Pracht der Materialien und die formelle Perfektion der Kompositionen Adlers heraus.[51] Besonders befasst sich der Autor mit dem Ausdruck, der in Adlers Werken zu finden ist. So erkennt er in den Arbeiten aus der deutschen Werkphase eine ausdrucksstarke Abstraktion,

---

zur Einzelausstellung *Jankel Adler. Aquarelle und Zeichnungen aus Skizzenbüchern*. Galerie Hasenclever, München. 13. September – 18. Oktober 1988. Abb. 43, o. S. (Künftig zit.: Kat. zur Einzelausst. *Adler.* München 1988.)

49 Zumindest kann man annehmen, dass Adler nicht einer weiteren Ausgabe mit dem Vorwort eines anderen Autors zugestimmt hätte, wenn die Gemälde nicht korrekt abgebildet wären. – Mit dem Gesamtergebnis des Buches ist Adler jedoch nicht einverstanden. Wie der Künstler in einem Brief vom 12. November 1948 an Stanley Hayter schreibt, hatte er „*a very unpleasant fight with the people about the book*“. Eine konkrete Angabe, worauf sich seine Kritik bezieht, macht Adler nicht. (Brief Adlers im Archiv des *Von der Heydt-Museum*, Wuppertal. Karton II, 7.)

50 1991 gibt der Landschaftsverband Rheinland im Rahmen einer Unterrichtsreihe für Schulen eine Lichtbildreihe und ein dazu gehöriges Beiheft mit zwölf Werken Adlers heraus. Das Heft wird an dieser Stelle nicht weiter vorgestellt. (Marianne Lauter: *Jankel Adler 1895 – 1949*. Hrsg. vom Landschaftsverband Rheinland, Landesbildstelle Rheinland, Medienstelle des Landschaftsverbandes Rheinland. Düsseldorf 1991. (= Beiheft zur Lichtbildreihe 10 49286.)) (Künftig zit.: Lauter 1991.)

51 Paul Fierens: *Jankel Adler.* London, Paris, Brüssel 1948. S. 7. (Französisch) (Künftig zit: Fierens 1948.)

mit der Adler Melancholie, Verzweiflung und die Unentrinnbarkeit des Schicksals visualisiere.

Nach dem Eintreffen in Schottland beobachtet Fierens sowohl einen starken Stilwechsel als auch einen anderen „Geist" in den Werken. Mit seinen bildnerischen Mitteln gelinge es dem Maler, seine Furcht vor der äußeren Welt auszudrücken. Jedoch auch eine Strukturierung und somit Bewältigung von Chaos mithilfe des Verstandes, meint Fierens zu erkennen.[52]

Der Grafiker und Freund Adlers, Stanley William Hayter, bei dem Adler 1937 im *Atelier 17* in Paris arbeitete, befasst sich mit der Frage, welche Haltung zum Leben sich in Adlers Werk zeige.[53] Die Position einer unruhigen, von den Problemen der Welt betroffenen Persönlichkeit, wie auch Adler sie einnehme, umschreibt der Autor mit der Art „*Hilflosigkeit eines Beobachters*, *vom Geschehen zu weit entfernt, um dazwischen treten zu können, aber dennoch nah genug, um involviert zu sein*".[54]

In Adlers Werk interessiert Hayter der Aussagegehalt der Bilder, ihre Bedeutung für diese Welt. Der Autor kommt zu dem Schluss, dass in den Arbeiten von 1925 bis 1931 Adler am Motiv, sei es Mensch oder Tier, interessiert sei. Adler male die Lebewesen naturalistisch und beschreibend, zeige zum Beispiel Katzen wild oder domestiziert. Faktur[55] und die Organisation eines Bildes seien Adler zweitrangig, dem Motiv untergeordnet.[56] Durch Nazi-Terror und den Zweiten Weltkrieg tief betroffen, habe Adler aber

---

52 Fierens bezieht sich hier auf das Gemälde *Alter Mann, der in einen Raum sieht* (WV 288) von 1944. Der Greis, dargestellt als blaue Maske im Hintergrund, betrachte den zerstörten Raum, der seine aus den Fugen geratene Lebenssituation darstelle. Der alte Mann aber sei in der Lage, mit Hilfe seines Geistes sein Leben zu strukturieren, eine Ordnung zu schaffen. Diese Interpretation durch Fierens ist sicherlich *eine* mögliche. (Ebenda. S. 9.)

53 Stanley William Hayter: *Jankel Adler*. London, Paris, Brüssel 1948. (Künftig zit.: Hayter 1948.)

54 Ebenda. S. 7.

55 Ebenda. S. 8. Hayter verwendet hier den Begriff *Textur (texture)*, aus dem Zusammenhang wird aber deutlich, dass er *Faktur* meint. Faktur beinhaltet die Spuren des Arbeitens, des aufgetragenen Materials wie z. B. ein reliefierender Pinselduktus.

56 Ebenda. S. 8. Diese Beobachtungen Hayters sind nach Meinung der Unterzeichneten im Prinzip richtig, aber es gibt Ausnahmen, wie zum Beispiel Adlers *Selbstbildnis* (WV 29) von 1924, in dem durch den konstruktivistischen Aufbau eine starke Verfremdung entsteht. (Siehe dazu Kapitel 4.2.1 der vorliegenden Monografie.) Die Bilder aus der deutschen Phase bezeichnet Hayter als *Handwerk: „a comparately developed craft of drawing and handling paint*."

seine Haltung zur Welt geändert. Diese Behauptung macht Hayter an zwei Veränderungen im Werk Adlers fest:

Adlers Motive in der Malerei seien in der englischen Werkphase zwar immer noch Mensch und Tier, aber die Prioritäten seien vertauscht worden. Die „Organisation" des Bildes, womit er Farbe und Faktur[57] bezeichnet, würde nun vom Objekt gelöst und führe ein unabhängiges Dasein; sie stünde nun im Vordergrund des Interesses. Am Motiv der Katze verdeutlicht Hayter diese Entwicklung.[58]

Die von Hayter beschriebene Veränderung, Adlers Werke betreffend, ist sicherlich richtig. Allerdings macht Hayter nicht konkret deutlich, wie dieses Phänomen für Adlers *Haltung zur Welt* verstanden werden soll. Die Unterzeichnete versteht die Äußerungen Hayters so, dass Adler durch die veränderte Form ausdrücken möchte, dass alle Menschen, Tiere und Objekte gleichermaßen betroffen oder bedroht seien von Terror, Zerstörung und Schmerz. Die Möglichkeit, nur die Position eines außenstehenden Betrachters, des unbeteiligten Zuschauers, einzunehmen, sei nun für Adler nicht mehr gegeben.

Das andere Argument, mit dem der Autor seine These der Veränderung untermauern möchte, besteht in dem von Adler oft verwendeten Motiv des *Zeugen,*[59] das in den Werken ab ca. 1943 nicht mehr auftauche. Mit dem Begriff *Zeuge* bezeichnet Hayter Elemente des Bildes, etwa eine menschliche Figur, ein Tier oder eine Skulptur, die das Geschehen beobachten beziehungsweise daran teilnehmen. Hayter geht davon aus, dass sich der Künstler selbst darin darstelle, seine Position zum Geschehen oder auch zur Welt darlege. Die Funktion des Zeugen wandele sich von einer beobachtenden und distanzierten in der deutschen Werkphase zu einer am Geschehen beteiligten Figur in den Arbeiten, die in Großbritannien entstehen.

Der Aussage, dass die Figur des *Zeugen* existent ist, möchte sich die Autorin grundsätzlich anschließen. Was allerdings den Zeitpunkt betrifft, zu dem der *Zeuge* nicht mehr nachzuweisen sein soll, ist die Autorin geteilter Meinung. Tatsächlich ist es so, dass nur bis einschließlich 1943 das *eindeutige* Motiv des Zeugen in Form von zuschauenden Personen oder Tieren auftaucht.

---

57 Hayter verwendet hier den Begriff *surface structure*. Ebenda.

58 Ebenda. S. 9.

59 Ebenda. Bereits erwähnt bei Guralnik im: Kat. zur Einzelausst. *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 226, 227.)

Als *eindeutig* bezeichnet die Autorin hier beispielsweise die in Zimmertüren dargestellten Figuren in den Gemälden *Kopf* (WV 226) und *Baal Shems Tochter* (WV 227). Allerdings tauchen schon *vor* 1943 und auch in dem anschließenden Zeitraum andere „Wesen" in den Gemälden auf, deren Funktion nicht eindeutig ist und die dem Betrachter Rätsel aufgeben. Aus dem Jahre 1942 ist zum Beispiel das Werk *Frau mit Stillleben* (WV 215) zu nennen, in dem im Hintergrund schemenhaft ein Kopf auszumachen ist. Das Werk *Mädchen mit Stillleben* (WV 374) zeigt rechts im Bild eine nur aus Konturen bestehende Gestalt; es entsteht der Eindruck einer Figur, die durch ihre Form und durch den Duktus wie in einer Bewegung befindlich dargestellt ist. Um den Zeitraum 1946/47 gibt es mehrere Gemälde, die an Schatten erinnernde Schemen zeigen, so zum Beispiel zu erkennen in dem Gemälde *Hommage à Gabo* (WV 321). Hinter der transparenten Skulptur befinden sich zwei hochragende graue Elemente, die kleine Augen aufweisen. Wie sind diese „Wesen" zu interpretieren? Sind es auch *Zeugen*?

Abschließend kann man feststellen, dass die Monografien richtige und anregende Gedanken zur Betrachtung des Werks von Jankel Adler bieten. Besonders der von Hayter geäußerte Aspekt, die Haltung zum Menschen in Adlers Werk zu untersuchen, erscheint interessant.

Anna Klapheck befasst sich 1966 in ihrer Monografie in erster Linie mit der deutschen Phase im Werk Adlers, was auch im Katalogteil deutlich wird: 40 Arbeiten Adlers werden vorgestellt, wovon 33 das Schaffen in Deutschland zeigen.[60] Die Autorin baut ihren Text biografisch auf, stellt die Bedeutung von Adlers Lehrer, dem Maler und Grafiker Gustav Wiethüchter (1873 – 1946), heraus.[61] Was die erfolgreichen 20er Jahre in Düsseldorf betrifft, so geht Klapheck davon aus, dass sich Adler künstlerisch und weltanschaulich mehr von der Kölner Kunstszene und der dort ansässigen *Gruppe der Progressiven* angezogen fühlte; deren künstlerische Ziele und sozialistische Einstellungen hätten mit seinen Vorstellungen übereingestimmt.[62]

Über die englische Phase im Schaffen Adlers, der Klapheck nur eine Seite widmet, äußert sich die Autorin dahin gehend, dass es schwierig sei, einen Zugang zu diesem Werk zu bekommen. Im Technischen sei es zwar

---

60 Die bibliografischen Angaben siehe in Anmerkung 11 der vorliegenden Monografie.

61 Adler lebte zeitweise auch ganz in der Familie Wiethüchter. (Ebenda. S. 11.)

62 Ebenda.

„*raffinierter*“, aber zugleich auch „*kühler*“ und für die internationale Kunstszene offener.[63] Grundsätzlich kann dieser Einschätzung beigepflichtet werden, wobei jedoch der Begriff *kühler* nicht trifft. Zahlreiche Arbeiten berühren den Betrachter sicherlich stark; Gemälde wie *Die Verstümmelten* (WV 220), *Niemandsland* (WV 237) und *Kleines Niemandsland* (WV 240) sind sicherlich erst durch die Abstraktion für den Betrachter auszuhalten und wirken so weniger grausam.

Resümierend kann man feststellen, dass Klapheck in ihren Beschreibungen und Deutungen des Werks die Person Adlers in der jeweiligen Lebenssituation einbezieht. Der Leser spürt die persönliche Beziehung, die zwischen Jankel Adler und der Familie Klapheck bestand.

2.3 Rezeption im Katalog zur Retrospektive der Werke Adlers 1985/86 in Düsseldorf, Tel Aviv und Lodz

1985 findet in der *Düsseldorfer Kunsthalle* eine große Retrospektive der Werke Adlers statt, die anschließend im *Tel Aviv Museum,* Tel Aviv, und im *Museum Sztuki* in Lodz gezeigt wird.[64] Der umfassende Katalog, der Beiträge von Kunsthistorikern aus Deutschland, Polen und Israel enthält, weist kurze biografische Anmerkungen zu Adler (allerdings oft leider ohne Belege und Anmerkungen), eine Auflistung von Einzel- und Gruppenausstellungen, ein Literaturverzeichnis und einen Index von Künstlern auf. Alle Beiträge werden in den Sprachen, Deutsch, Englisch und Polnisch vorgestellt, wobei sich inhaltliche Unterschiede bei den Übersetzungen feststellen lassen.[65] Der Katalog enthält zudem mehrere ältere Texte, so einen Aufsatz des Malerkollegen Franz Wilhelm Seiwert von ca. 1925,[66] das Vorwort von Lou Ernst zur Einzelausste-

---

63 Ebenda. S. 19.

64 Kat. zur Einzelausst. *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. (Vollständige bibliografische Angaben siehe in Anmerkung 2 der vorliegenden Arbeit.)

65 Für Israel wurde ein separater Katalog erstellt. Der in hebräischer Sprache publizierte Katalog unterscheidet sich im Abbildungsteil. Er enthält z. B. eine Farbabbildung vom *Wandbild* (WV 40) im Planetarium in Düsseldorf – im deutschsprachigen Katalog wird das Gemälde nur in Schwarz-Weiß gezeigt – und eine Abbildung des Gemäldes *Kopf* (WV 180), die im deutschsprachigen Katalog fehlt.

66 Franz Wilhelm Seiwert: *An Jankel Adler!* In: Kat. zur Einzelausstellung *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 39 – 43.

lung in Warschau und Lodz, 1935,[67] und einen Aufsatz des Freundes und Schauspielers Alexander Granach aus den *Literarischen Bletern* von 1935.[68] Ein Aufsatz des Künstlerkollegen Marek Szwarc datiert aus dem Jahre 1956.[69] Drei Gedichte, die Adler von Else Lasker-Schüler, George Barker und Michael Hamburger gewidmet wurden, folgen.[70] Zwei weitere Aufsätze von Gerd Arntz (1901 – 1988) und Anna Klapheck wurden konkret für diese Ausstellung erstellt.[71] Die drei Museen der Wanderausstellung sind vertreten durch Beiträge von den wissenschaftlichen Mitarbeitern Ulrich Krempel aus Deutschland, Nehama Guralnik aus Israel und Joanna Pollakówna aus Polen.[72]

Von Adler selbst ist sein Gebet *Ich singe mei t´file (Ich singe mein Gebet)* von 1918[73], sowie das von ihm illustrierte Buch: *Jankel Adler – An artist seen from one of many possible angles* von Stefan Themerson (1910 – 1988) aus dem Jahre 1948 abgedruckt.[74] Dasselbe gilt für seinen Artikel: *Memories of*

---

67 Lou Ernst. Ebenda. S. 69. – Bei der Vorstellung der Einleitung in der vorliegenden Monografie wird der ursprüngliche Text in polnischer Sprache zugrunde gelegt.

68 Alexander Granach: *Sei gegrüßt, Jankel Adler!* Ebenda. S. 67 – 68.

69 Marek Szwarc: *Posthume hommage à Jankel Adler. Betty und Nina gewidmet.* Ebenda. S. 59 – 65. (Künftig zit.: Szwarc. In Kat. zur Einzelausstellung *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985.) Der Aufsatz wird im Folgenden kurz vorgestellt.

70 Else Lasker-Schüler: *Jankel Adler*. Ebenda. S. 52. Dort zit. nach: Else Lasker-Schüler: *Jankel Adler*. In: *Berliner Tageblatt.* Jg. 53. 1924. (Ausgabe vom 11.7.1924.) Nr. 326. S. 2. (Künftig zit.: Lasker-Schüler. In: *Tageblatt.* 1924.) – George Barker: *Sonnet to Jankel Adler.* In: Kat. zur Einzelausst. *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 66. Dort zit. nach: derselbe: *Sonnet to Jankel Adler.* In: *Now*. Nr. 6. 1946. Seite liegt nicht vor. (Künftig zit.: Barker. In: *Now*. 1946.) – Michael Hamburger: *Flowering cactus. In memoriam Jankel Adler.* In: Kat. zur Einzelausst. *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 66. Dort zit. nach: derselbe: *Flowering cactus. In memoriam Jankel Adler.* In: Ders.: *Poems 1942 – 49*. Aldington, Kent 1950. S. 61. (Künftig zit.: Hamburger. In: *Poems*. 1950.)
Das Gedicht von Else Lasker-Schüler wird in der vorliegenden Monografie im Kapitel über die deutsche Werkphase vorgestellt; die beiden Gedichte von George Barker und Michael Hamburger werden im Kapitel über die Werkphase Adlers in England behandelt.

71 Gerd Arntz *Persönliche Erinnerungen an Jankel Adler*. In: Kat. zur Einzelausst. *Adler* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 45 – 49. – Anna Klapheck: *Fremdling unter Freunden. Erinnerung an Jankel Adler*. Ebenda. S. 53 – 58. (Künftig zit.: Klapheck. In: Kat. zur Einzelausst. *Adler* Düsseldorf 1985.)

72 Die bibliografischen Angaben zu den drei Beiträgen werden einige Seiten weiter an entsprechender Stelle gemacht.

73 Das Gebet Adlers wird im Kapitel 3.2 der vorliegenden Monografie vorgestellt.

74 Themerson 1948. (Die bibliografischen Angaben siehe in Anmerkung 47.) Das Buch erschien in einer begrenzten und nummerierten Auflage von 400 Exemplaren. Abgedruckt in: Kat. zur Einzelausstellung *Adler* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 75 – 86.

Paul Klee (1889 – 1940), der 1942 in der Zeitschrift *Horizon* veröffentlicht wurde.[75] Die genannten Beiträge werden im Allgemeinen nicht interpretiert oder in einen Kontext mit Adlers künstlerischem Werk gestellt. Im Folgenden sollen die Inhalte der Artikel und Aufsätze kurz vorgestellt werden.

Der Tenor des Artikels *Posthume hommage à Jankel Adler* von Marek Szwarc (1892 – 1958) ist eher persönlicher und erzählender Natur.[76] Szwarc lernte Adler schon 1914 in Lodz kennen. Aus dieser Zeit berichtet er über Zusammenkünfte im Hause des Malers Jitzak (Yitzhak) Brauner (1887 – 1944), an denen Musiker, Dichter, Theaterleute und bildende Künstler teilnahmen, um zu diskutieren und zu musizieren.[77] Durch Adler lernte die Gruppe die Zeitschrift *Milgreum* kennen, und auf Anregung Adlers wurde die Zeitschrift *Jung Jiddisch* gegründet.[78] Ihm selbst, Szwarc, habe Adler *„den Vorrang des Geistigen eröffnet*.“[79]

In den Beiträgen *Fremdling unter Freunden* von Anna Klapheck und *Persönliche Erinnerungen an Jankel Adler* von Gerd Arntz, die Adler in Deutschland kennenlernen, werden die persönliche Seite Adlers und die Freundschaft zu dem Künstlerkollegen geschildert. Anna Klapheck erzählt von Adlers zurückhaltendem und bescheidenem Auftreten, aber auch von seiner Kontaktfähigkeit bei Gesprächen in Künstlergruppen.[80]

Gerd Arntz kannte Jankel Adler aus Düsseldorf, wo er ihn 1920 im *Aktivistenbund* traf. Auch Arntz stellt wiederum das auffallende Äußere Adlers heraus, die sorgfältig ausgesuchte Kleidung, die temperamentvollen Augen und die volle Stimme.[81] Er schreibt, dass Adler – wenn er in Berlin weilte – viel Zeit im *Romanischen Café* verbrachte, so wie er in Paris im *Café du Dôme* verkehrte. [82]

---

75 Ebenda. S. 70 – 74. Dort zit. nach: Adler, Jankel: *Memories of Paul Klee (1879 – 1940).* In: *Horizon*. Oktober 1942. S. 264 – 267. (Künftig zit.: Adler. In: *Horizon.* 1942.)

76 Über den Anlass für das Fertigen des Artikels von Szwarc im Jahr 1956 wird nichts erwähnt. Ebenso bleibt die Frage ungeklärt, ob der Artikel bereits veröffentlicht wurde.

77 Szwarc in: Kat. zur Einzelausstellung *Adler.* Düsseldorf 1985. S. 60.

78 Ebenda. S. 60, 62.

79 Ebenda. S. 62.

80 Klapheck. Ebenda. S. 53, 54.

81 Arntz. Ebenda. S. 45.

82 Ebenda. S. 46.

Ulrich Krempel, der mit seinem Beitrag *Vom Expressiven zum Konstruktiven, von der Sachlichkeit zum Abstrakt-Symbolischen*[83] die Städtische Kunsthalle in Düsseldorf vertritt, charakterisiert zunächst Adlers Schaffen von den Anfängen in Polen bis 1933. Der *ekstatische Expressionismus* der polnischen Werkphase mit Anklängen an El Greco (1541 – 1614) wird an dem Werk *Die letzte Stunde des Rabbis Eliezer* (WV 1) knapp vorgestellt. Zur Mystik der Darstellung sieht Krempel treffend ein Pendant in Adlers Dichtung *Ich singe mein Gebet,* 1918*,* das die Bedeutung der Kunst als mystische Vereinigung mit Gott beinhaltet. Für den Zeitraum von 1921 bis 1933 stellt Krempel wichtige Arbeiten vor, ordnet sie stilistisch ein und macht ihre wesentlichen Kennzeichen deutlich.[84] Im Gegensatz zur Meinung von Amishai-Maisels, 1988, gilt für Krempel als wahre Begründung für Adlers Schritt in die Abstraktion die Aussage des Künstlers, dass er sich der allgemeinen Tendenz der Entwicklung in der Kunst anschließe, weil naturalistische Kunst nach der Entwicklung der Fotografie nicht mehr zeitgemäß sei.[85] Diese Einschätzung ist stimmig und nachvollziehbar.

Während Krempel die Zeitspanne von 1933 bis 1940 gänzlich unberücksichtigt lässt, erfährt die von 1940 bis 1949 eine knappe und summarische Behandlung. Die von ihm kurz skizzierten Werke Adlers sind – mit Ausnahme des 1946 entstandenen Werkes *Hommage à Gabo* (WV 321) – in Schottland, also bis zum Jahre 1943 gemalt worden. Die vorgestellten Werke sind somit nicht für Adlers Werk in Großbritannien repräsentativ.

Auch Nehama Guralnik, Kunsthistorikerin des Museums in Tel Aviv, gibt in ihrem Beitrag *Jankel Adler, ein europäischer Künstler auf der Suche nach einem jüdischen Stil* einen Überblick über Adlers künstlerischen Werdegang, wobei jedoch auch sie die in Frankreich entstandenen Werke und die Werke nach 1944 auslässt.[86] Guralnik geht davon aus, dass Adler die Anregungen für

---

83 Ulrich Krempel: *Vom Expressiven zum Konstruktiven, von der Sachlichkeit zum Abstrakt-Symbolischen.* Ebenda. S. 182 – 201. (Künftig zit.: Krempel. In: Kat. zur Einzelausst. *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985.)

84 Ebenda. S. 185, 187.

85 Ebenda. S. 197.

86 Nehama Guralnik: *Jankel Adler, ein europäischer Künstler auf der Suche nach einem jüdischen Stil*. (Ebenda. S. 202 – 230.) (Künftig zit.: Guralnik. In: Kat. zur Einzelausst. *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985.)

seine technischen Versuche von Werken Picassos und Willi Baumeisters bekommen haben könne.[87] Aber auch die Künstlerkollegen der Gruppe der *Progressiven* hätten mit Materialien und Techniken experimentiert. Was die britische Periode betrifft, so geht Guralnik weniger auf die Kunstwerke als auf Adlers Kunstposition in England ein: Adler habe Schwierigkeiten gehabt, in Großbritannien anerkannt zu werden, da in neoromantischen Kreisen Werke mit Landschaften und Naturdarstellungen bevorzugt wurden.

Weiter lässt die Kunsthistorikerin ein Kapitel über jüdische Aspekte in Adlers Œuvre folgen. Sie berichtet von Untersuchungen zur jüdisch geprägten Kunst, die von Adler selbst vorgenommen wurden.[88] Adlers Gedanken hätten im Prinzip mit den Vorstellungen übereingestimmt, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Russland formuliert worden seien. Allgemein seien neben der Abstraktion: Flächigkeit, Einfachheit und hebräische Kalligrafie Kennzeichen der jüdischen Kunst. [89]

Einen sicherlich interessanten Interpretationsansatz stellt Guralniks Gedanke dar, dass Adler die Idee der Seelenwanderung aufnehme, von der in den chassidischen Legenden berichtet wird, wobei sie sich dabei schon auf die frühen Werke Adlers aus der deutschen Werkphase bezieht.[90]

Eine Ausnahme bildet das 1948 von Adler illustrierte Buch: *Jankel Adler – An artist seen from one of many possible angles,* das sie kurz erwähnt. Das Buch diene dazu, die Seelenwanderung in Werken Adlers erklärbar zu machen. (Ebenda. S. 225, 226.)

87 Ebenda. S. 206. Wie Guralnik ausführt, befasste sich Picasso mit dieser Technik bereits 1913, während Baumeister 1920 Sand mit Ölfarbe mischte. In der Zeitschrift der *Gruppe Progressiver Künstler a bis z* wurden entsprechende Arbeiten gezeigt.

88 Siehe zu den Forschungen Adlers das entsprechende Kapitel 4.1: *Bemühen um die Definition einer jüdischen Kunst.*

89 Quellen und Vorbilder für solche Darstellungsprinzipien habe Adler in Ausschmückungen von Synagogen, in Werken von Nathan Altman und dem Werk *Chad Gadja* gefunden, das von Lissitzky illustriert worden war. (Ebenda. S. 219.) Bei *Chad Gadja* handelt es sich um ein Buch mit einer Textsammlung, welche sich mit dem Sederabend befasst. Verschiedene Künstler illustrierten das Buch. – Guralnik nennt verschiedene Beispiele, in denen sich das Resultat von Adlers Forschungen und Gedanken durch ein Aufnehmen von volkstümlichen jüdischen Motiven und kabbalistischen Zeichen niedergeschlagen habe. Konkret erwähnt sie z. B. die Motive: Vogel, Reh und Löwe in dem Gemälde *Stillleben* (WV 132). Der Löwe habe eine messianische Bedeutung, das Reh werde im *Sohar* (bedeutendes Schriftstück der *Kabbala,* Kommentar zur *Thora*) im Zusammenhang mit der *Schechina* (*Einwohnung* oder *Wohnstatt* Gottes in Israel) genannt. Der Vogel auf dem Lebensbaum visualisiere die *Schechina* oder den *Zaddik*, den Gerechten. (Ebenda. S. 224.)

90 Ebenda. S. 225. Diese „*magisch-mystische Atmosphäre*“ – so Guralnik – erkennt die Kunsthistorikerin in den Köpfen mit „*halbmenschlichem Aussehen*“, so z. B. in dem

Das Kapitel von Guralnik bietet viele Einzelinformationen über die jüdische Kultur. Ebenso ist der Gedanke, dass Adler sich sowohl an literarischen Vorbildern als auch an den Kriterien einer jüdischen Kunst, wie sie damals ermittelt werden sollten, orientiert habe, interessant. Leider liegen der Autorin zu dem zuletzt genannten Aspekt nur minimale Informationen vor.[91]

Die Journalistin, Kunsthistorikerin und Dichterin Joanna Pollakówna, die das Museum in Lodz vertritt, regt in ihrem Artikel *Die gerettete Welt. Über Jankel Adlers Malerei*[92] eher zum Nachdenken an, als dass sie Lösungen vorstellt. Pollakowna konstatiert bereits in den frühen Arbeiten Adlers, die in der Gruppe *Jung Jiddisch* um 1918 entstehen, metaphysische und mystische Phänomene, durch die sich Adler in der Gruppe der Künstlerkollegen hervortue und welche er zeitlebens beibehalte.[93] Ein weiterer Gegenstand von Pollakównas Interesse ist die Philosophie Martin Bubers, in deren Zentrum die Beziehungen zwischen Mensch und Mensch, Mensch und Universum und Mensch und Gott stehen. Pollakówna fragt, welchen Eindruck dieses Gedankengut auf Jankel Adler gemacht habe. Dabei betont sie, dass es grundsätzlich schwierig sei, Beziehungen zwischen Philosophie und Malerei herzustellen. Die Transparenz eines philosophischen Begriffes ließe sich nicht direkt materiell umsetzen, aber sie würde die Fantasie des Künstlers anregen.[94]

Die Zeitspanne von 1935 bis 1940 bearbeitet Pollakówna nicht. Über Adlers Werk in Großbritannien vermerkt sie, dass Adler nun aus den *Bruchstücken* seiner früheren malerischen Sprache eine neue bilde, die sie als „*sparsam*“, „*zurückhaltend*“ und „*sachlich*“ charakterisiert.

Gemälde *Stillleben* (WV 73) oder in dem Gemälde *Judith* (WV 50), dort als Kopf des Holofernes verwendet. – Der Aspekt der Seelenwanderung wird in dem Kap. 4.4 der vorliegenden Monografie wieder aufgenommen.

91 Siehe dazu unter Kapitel 4.1 das Unterkapitel *Bemühen um die Definition einer jüdischen Kunst.*

92 Joanna Pollakówna: *Die gerettete Welt. Über Jankel Adlers Malerei*. In: Katalog zur Einzelausst. *Adler* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 233 – 258. (Künftig zit.: Pollakówna. In: Kat. zur Einzelausst. *Adler* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985.)

93 Ebenda. S. 237.

94 Ebenda. S. 245.

Resümierend kann festgestellt werden, dass die Hauptgewichtung des Gesamtkatalogs der Einzelausstellung in Düsseldorf auf der deutschen und der schottischen Werkphase (1940 – Mitte 1943) liegt. Untersuchungen zur Stilentwicklung der polnischen, französischen und der Londoner Werkphasen (Mitte 1943 – Mitte 1949) fehlen. Konnten auch zahlreiche Ausstellungen, Literaturhinweise und Fakten zur Biografie Adlers durch die vorliegende Monografie ergänzt werden, so ist dennoch dieser Katalog eine wichtige Ausgangsbasis zur Untersuchung seines Werks gewesen, hat überhaupt ermutigt, die vorliegende Monografie in Angriff zu nehmen.

2.4 Frage nach Lehrern und der eventuellen künstlerischen Nähe zu Kollegen

Wie bereits in der Einleitung zu dem vorliegenden Kapitel erwähnt, liegen in der bestehenden Literatur nur wenige Aussagen zu den Lehrern Adlers und wenige konkrete Statements zu Orientierungen Adlers an anderen Künstlern vor.

Als Lehrer Jankel Adlers wird nur Professor Gustav Wiethüchter (1873 – 1946) genannt, der ab 1900 an der Kunstgewerbeschule in Barmen unterrichtete. Dabei wird die Rolle Wiethüchters als hervorragender Pädagoge und Förderer Adlers betont. So sagt Seiler 1959 im Katalog zur Ausstellung in Zürich, der Anteil Wiethüchters sei darin zu sehen, dass er Adlers Talent erkannt, ihm eine fundierte technische Ausbildung vermittelt und seine Gewissenhaftigkeit gestärkt habe. Diese Veranlagung Adlers habe sich auch in zunehmendem Maße auf seine geistige Disziplin und Ordnung ausgewirkt.[95] Im Ausstellungskatalog zur Wuppertaler Ausstellung *Kunst an der Wupper* von 1966, die sich unter anderem über die Schüler Wiethüchters äußert, wird darauf hingewiesen, dass Wiethüchter als ausgebildeter Kirchenmaler in der Lage gewesen sei, Jankel Adler ein vom Format unabhängiges, monumentales Arbeiten zu vermitteln. Auch das Auftragen von Farbe in lasierenden Schichten, ebenso wie das Mischen von Farbe mit Sand, eine von Adler oft verwendete Technik, sei bereits von seinem Lehrer angewandt worden.[96] Die

---

95 Seiler. In: Kat. *Adler* 1959. S. 6.

96 Günter Aust. In: Katalog zur Gruppenausstellung: *Kunst an der Wupper 1919 – 1933. Dr. Richart Reiche zum Gedächtnis*. Kunst- und Museumsverein Wuppertal. 14. Mai – 26. Juni 1966. o. S. (Der Kat. wird künftig zit.: Kat. zur Gruppenausst.: *Kunst an der*

Tatsache, dass die Bedeutung Wiethüchters für Adlers technische Experimente bisher nicht beachtet wurde, hängt wohl damit zusammen, dass der Bekanntheitsgrad Gustav Wiethüchters noch geringer als der Jankel Adlers ist.[97]

Richtig wird im Katalog zur Ausstellung Wiethüchters im Jahre 1983 in Wuppertal ein Bezug zwischen Wiethüchters Gemälde *Gelöbnis* (Abb. 4) und Kompositionen Adlers hergestellt; das Zusammendrängen von Köpfen auf engem Bildraum ist sicherlich ein Kennzeichen der Werke beider Künstler.[98]

Nach Meinung der Autorin ist jedoch die tatsächliche Rolle Gustav Wiethüchters bisher nicht erkannt worden. Die vorhandene künstlerische Nähe zwischen Werken Adlers und Wiethüchters, die spätestens bei Adlers Arbeiten von 1918/19, die im Stile El Grecos gearbeitet sind, beginnt und bis zu seinen Werken von 1931 reicht, wird kaum thematisiert.[99] Dabei geht es nicht nur um ein gedrängtes Zusammenstehen, sondern um optische Verschmelzungen von Köpfen, um ein konkretes Motiv, die Farbwahl und weitere Aspekte. (Siehe dazu die Ausführungen in einem Unterkapitel von Kapitel 3: *Ab 1913*: *Umzug nach Barmen, Ausbildung an der Kunstgewerbeschule in Barmen bei Professor Gustav Wiethüchter.*)

Neben Wiethüchter werden die Künstlerpersönlichkeiten Paul Klee (1879 – 1940) und Pablo Picasso (1881 – 1973) erwähnt, von denen Adler beeindruckt war und von deren Werken eine Orientierung ausgegangen sein könnte; einige Autoren nennen auch Fernand Léger (1881 – 1955) und Max Ernst (1891 – 1976). Es sollen im Folgenden zuerst einige der genannten Orientierungen – die Formulierungen differieren, oft wird von *Verwandtschaften,* gesprochen – aufgezeigt werden; im Anschluss werden einige Einschätzungen von Kunsthistorikern, die diese Orientierungen bewerten, zitiert. Einigkeit besteht bei den

---

Wupper. 1966.) Zur weiteren Bedeutung Wiethüchters in Bezug auf Adlers Werk siehe das folgende Kapitel.

97 Nach der Verkaufsausstellung von Werken Wiethüchters im Wuppertaler *Von der Heydt-Museum* im Jahre 2011 soll Geld für die Erforschung des Œuvre von Wiethüchter bereitgestellt werden. Die angebotenen Werke stammen aus dem Besitz der Nachfahren Wiethüchters. (Ausstellung: *Gustav Wiethüchter (1873 – 1946).* Von der Heydt-Museum Wuppertal vom 25. Januar bis 26. Juni 2011. Bönen o. J.) (Künftig zit.: Kat. zur Ausst. *Wiethüchter.* 2011.)

98 Kat. zur Ausst. *Gustav Wiethüchter 1873 – 1946. Gemälde, Pastelle, Zeichnungen*. Von der *Heydt-Museum* Wuppertal. 15.5. bis 3.7.1983. Wuppertal o. J. o. S. (Künftig zit: Kat. zur Ausstellung *Wiethüchter.* 1983.)

99 Erst im Katalog zur Ausstellung Wiethüchters in Wuppertal im Jahre 1983 wird anhand von zwei Werken des Lehrers die künstlerische Nähe zwischen den beiden Künstlern kurz erwähnt. (Ebenda.)

Autoren, dass es sich bei gewissen stilistischen Übereinstimmungen, die sich zwischen Werken Adlers und denen anderer Künstler erkennen lassen, um Einzelerscheinungen handelt.[100] Die Vorstellungen folgen der Chronologie des Werkes, nicht der Chronologie der Aussagen.

Über die Werke Adlers, die von 1918 bis ca. 1920 in Polen entstehen, wird konstatiert, dass El Greco (1541 – 1614) eine Orientierung darstellte, eine Einschätzung, der sicherlich ohne Einschränkung zugestimmt werden kann; die stilistische Nähe in Form und Farbe ist deutlich. (Siehe dazu die Ausführungen im Kapitel 3.1 im Zusammenhang mit den Werknummern WV 1 und WV 2.)

Da das Werk aus Polen bisher von der Forschung nicht näher betrachtet wurde, wurde nur von Jerzy Malinowsky, Kunsthistoriker der Universität Warschau, 2004 in der Zeitschrift *Zwei* bemerkt, dass allgemein die Werke der Gruppe *Jung Jiddisch* eine Orientierung an Arbeiten Ludwig Meidners (1884 – 1966) zeigen.[101] Diese Aussage deckt sich mit der Meinung der Unterzeichneten bezüglich der Arbeiten Jankel Adlers.

Was die Phase von 1920 bis 1933 von Adlers Aufenthalt in Deutschland betrifft, so werden im Falle des Gemäldes *Meine Eltern* (WV 12) von 1921 und den zwei Arbeiten auf Löschpapier (G 2 und G 3) aus dem Jahre 1922 Stilmerkmale Marc Chagalls (1887 – 1885) erkannt.[102] Auch verschiedene Anklänge an die *Neue Sachlichkeit* in den Jahren 1922, 1923 und 1928, die sich auf Darstellungen von Fensterausblicken mit Gebäuden beziehen, werden richtig gesehen; Pollakówna bemerkt 1985 zutreffend, dass in den Bildern wie *Der junge Arbeiter* (WV 93) jedoch nicht die „*Kühle*“ und „*Distanz*“ vorherrschten, die anderen Künstlern dieses Stils eigen sei; es sei eher „*Sympathie*“ zu spüren.[103]

---

100 Eine Ausnahme stellt hier Joanna Pollakówna, Lodz, dar, die im Werk Adlers schon ab 1924 eine künstlerische Nähe zu Picasso sieht, die sich bis in das englische Werk fortsetze. (Pollakówna. In: Kat. zur Einzelausstellung *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 241.)

101 Konkret heißt es: „*In den Werken Adlers, Brauners oder Szwarcs wurde die von Chagall übernommene Methode der expressiven Darstellungen mit den biologischen Verunstaltungen Meidners, Steinhardts oder Kokoschkas verknüpft.*“ Jerzy Malinowsky: *„Jung Jiddisch“ – Die Jiddische Avantgarde.* In: *Zwei*. Magazin des *Jüdischen Museums Berlin*. Berlin 2004. S. 12. (Künftig zitiert: Malinowsky. In: *Zwei*. 2004.)

102 Zum ersten Mal erwähnt bei: Klapheck 1966. S. 8.

103 Pollakówna. In: Kat. zur Einzelausst. *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 242, 243.

Wenige Werke Adlers zeigen in der Darstellung der Figuren eine Orientierung an den Arbeiten der Freunde Heinrich Hoerle (1895 – 1936) und Franz Wilhelm Seiwert (1984 – 1933), die dem *Figurativen Konstruktivismus* zugeordnet werden. Erkannt wurde diese Nähe in dem deutlichsten Beispiel dieser Stilrichtung, in dem Gemälde *Mann und Jüngling* (WV 19). Aber auch die Figur der *Angelika* (WV 22) wird zutreffend als im Stil Hoerles gearbeitet angesehen.[104]

Franz Roh sieht in den 1926 entstandenen Liegefiguren in den Gemälden *Liegende Frau* (WV 39) und dem *Wandbild* der *Gesolei* (WV 40) eine „*Verwandtschaft"* zu Fernand Léger, betont aber, dass die Namen Léger und Chagall – der zuletzt Genannte für die früheren Werke Adlers – „*Hilfsbegriffe"* seien, „*mit denen eine durchaus eigne [sic] Lage Adlers angedeutet sei."*[105] Die genannte Aussage Rohs ist die einzige der Verfasserin vorliegende Aussage aus den 20er Jahren, die eine künstlerische Nähe zu einem Zeitgenossen Adlers herstellt. Die vorsichtige Formulierung des Kunstkritikers ist akzeptabel und macht nach Meinung der Unterzeichneten die schwierige Situation der Kunsthistoriker allgemein deutlich, das Phänomen Jankel Adler zu fassen.

Joanna Pollakówna sieht 1985 eine beinahe durchgängige Nähe von Adlers Werk zu Picasso. Bereits in dem 1924 entstandenen Gemälde *Porträt Else Lasker-Schüler* (WV 26) führt sie die Einfügung der Tapete mit Rollmuster auf den Spanier zurück; das Gleiche gilt für die Darstellung der Balustrade, die in dem Bild *Katze auf Balustrade* zu erkennen ist.[106] Das zuletzt genannte Beispiel erscheint der Unterzeichneten nachvollziehbar.

In den Gemälden Adlers aus dem Zeitraum um 1933 werden in der Literatur verschiedene künstlerische Beziehungen gesehen. Klapheck geht 1966 davon aus, dass Adlers Arbeiten der beginnenden 30er Jahre durch seine Faszination für Picasso und dessen „Strandbilder" hervorgerufen worden seien, wobei sie kein konkretes Beispiel nennt.[107] Diese eventuelle künstlerische Nähe zu Picasso für die Werke aus Deutschland wird grundsätzlich bei

---

104 So z. B. Krempel: ebenda. S. 187.

105 Roh. In: *Das Kunstblatt*. 1926. S. 363.

106 Pollakówna. In: Kat. zur Einzelausst. *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 241. – Eine Abbildung der Arbeit *Katze auf Balustrade* siehe: ebenda. Abb. 28. o. S.

107 Klapheck 1966. S. 17. – Auch Pollakówna sieht diese Bezüge. Pollakówna in: Kat. zur Einzelausst. *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 248, 249.

Klapheck erstmalig genannt. Pollakówna sieht 1985 in der *Mallorquinischen Venus* (WV 144) den Einfluss Klees.[108] Andere Autoren wie zum Beispiel Krempel und Guralnik sehen 1985 eine Nähe zur Gruppe *Abstraction – Création.*[109] Diese Vielzahl von gesehenen Bezügen macht nach Meinung der Unterzeichneten deutlich, dass Adler mit seiner stilistischen Entwicklung den Zeitgeist um 1933 erfasst hatte; viele Künstler wie Klee, Picasso, Herbin (1882 – 1960) und Max Ernst zeigen in ihren Arbeiten Übereinstimmungen im Stil. Während bei den Künstlerkollegen die Stilelemente eher um ihrer selbst willen verwendet werden, erhalten sie bei Adler jedoch eine zu deutende, inhaltliche Funktion.

Da der Zeitraum von 1933 bis 1940 noch nicht bearbeitet wurde, liegen keine Aussagen über eine künstlerische Nähe Adlers zu Kollegen vor. Für einige Werke Adlers, die ab 1940 in Schottland entstehen, werden verschiedene Künstler genannt, die eine Orientierung für Adler dargestellt haben könnten. So konstatiert zum Beispiel Joanna Pollakówna 1985 in dem Gemälde *Beginn des Aufruhrs* (WV 236) die künstlerische Nähe zu Max Ernst,[110] eine Nähe zu Klee sieht sie hingegen im *„schelmischen Seher, ein[em] groß[en], mit einem dicken Linienstrich gezeichneten Ohr-Kopf, Kopf-Blick.“*[111] (Es geht um das Werk *Der Seher* (WV 241)). Klapheck erkennt im Gemälde *Die Verstümmelten* (WV 220) „*Spuren*“ von Otto Dix und George Grosz.[112] Joanna Pollakówna sieht eine Nähe zu Picasso in den Werken *Mutter und Kind II* (WV 198) und *Liegendes Mädchen* (WV 197).[113] Verantwortlich für diese Nähe sind ihrer Meinung nach die „*dicken Streifen“* und die „*Knotigkeit“*.[114] Pollakówna gibt hier also eine – nachvollziehbare – Begründung an, die im Allgemeinen bei den Autoren fehlt.

Bei den genannten Erscheinungen, die schottische Werkphase betreffend, schließt sich die Unterzeichnete grundsätzlich den Beurteilungen der Kunsthistoriker an. Werke Adlers der letzten Lebensjahre in London wurden

---

108 Ebenda. S. 248.
109 Guralnik sieht z. B. in der *Mallorquinischen Venus* (WV 144) eine Nähe zu Herbin. Ebenda. S. 209.
110 Pollakówna. Ebenda. S. 254.
111 Ebenda.
112 Klapheck 1966. S. 19.
113 Pollakówna. In: Kat. zur Einzelausst. *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 250.
114 Ebenda.

bisher in der Forschung nicht berücksichtigt.[115] Bis auf die vorgestellten Ausführungen Pollakównas sind die Ausführungen zu Picasso vage, nicht auf konkrete Werke bezogen.

Sechs Aussagen, die eine künstlerische Nähe zu den Werken Klees und Picassos beinhalten, sollen in chronologischer Folge ihres Entstehens zitiert werden. Die Aussagen über die Qualität dieser künstlerischen Nähe zur Avantgarde stimmen inhaltlich überein. Kommentiert werden sollen die Aussagen an dieser Stelle nur kurz, da den Ergebnissen der Autorin nicht vorgegriffen werden soll. Das Fazit der Unterzeichneten ist Bestandteil des Resümees in Kapitel 7 der vorliegenden Monografie.

In der Pressemitteilung zur Ausstellungseröffnung der Galerie Knoedler, New York 1948, wird bemerkt, dass Adler ganz *„beherrscht“* sei vom Thema *Mensch.* *„Er ist ein sehr individueller Künstler und sein Werk ist viel stärker als das von Klee, viel leiser als das von Picasso, wobei es von einem gewissen melancholischen Zug begleitet wird*.“[116] (Wesentlich und gut gewählt erscheint der Autorin hier die Formulierung: „*Leiser als Picasso*“.)

Der in Warschau geborene Künstler *Jerzy Stajuda* schreibt 1957 in der Zeitschrift *Za i przeciw*, Warschau, dass eventuell der Eindruck entstehe, dass Adler zu viele Anregungen aus Werken anderer Maler aufgenommen habe. Bei weiterer Betrachtung aber beginne er die Welt mit den Augen des Malers zu sehen und erkenne, *„dass diese Welt immer schrecklicher werde, dass ihm schwarz vor Augen werde, dass er die Bilder immer mehr schätze und ihm Picasso im Vergleich oberflächlich erscheine.“*[117] (Als wichtig beurteilt die Autorin die Bemerkung, dass der Betrachter – Stajuda – sich erst mit der Form beschäftigte, daraus seine Kritik erfolgte, bis ihm der Inhalt bewusst wurde. Der Kontext von Form und Inhalt wird angesprochen – ein Aspekt, der bei vielen Kritikern fehlt.)

---

115 Wie bereits erwähnt, befasst sich Amishai-Maisels jedoch mit den Werken *Hommage à Naum Gabo* (WV 321) von 1946, *Tremblinka* (WV 391) von 1948 und mit Adlers Illustrationen zu Themersons Buch *Jankel Adler – An Artist seen from one of many possible angles.*

116 Pressemitteilung zur Einzelausstellung 1948 New York in der Galerie Knoedler. Das Dokument wurde der Unterzeichneten freundlicherweise von Knoedler zur Verfügung gestellt. Der Autor des Aufsatzes wird nicht genannt.

117 Jerzy Stajuda: *Jankiel Adler. Wystawa, Ktorej nie Bylo* (*Jankel Adler. Eine Ausstellung, die es nicht gab.*) In: *Za i przeciw* (*Pro und kontra*), Warschau 1957. Nr. 18. S. 14.

Was die Beziehungen zu Picasso und Klee betreffe, so meint Harald Seiler, der damalige Direktor des Städtischen Museums, Wuppertal, aus Anlass der Retrospektive Adlers 1955 in Wuppertal, dass sicherlich nicht von einem Lehrer-Schüler-Verhältnis und nicht von einer *„unmittelbaren Übernahme von Anregungen"* gesprochen werden könne.[118] Beide Persönlichkeiten hätten Adler verständlicherweise beschäftigt. Seiler formuliert treffend, dass „*rhythmisches Feingefühl, musikalische Empfindsamkeit bei dem einen, Monumentalität, Aktivität und Pathos bei dem anderen*" Adler angezogen hätten und der Künstler versucht habe, „*Stärke und Zartheit zu vereinen."*[119] (Nach Meinung der Autorin nennt Seiler genau die zwei Pole, zwischen denen Adler sich bewegt: die sensibel aufeinander abgestimmte Farbe, die bei Paul Klee zu finden ist und die Aussagekraft der Formen, die Picasso eigen ist.)

Als verwandtschaftliche Beziehung beschreibt Alfred Werner 1959 im Katalog der Galerie Chalette, New York, das Verhältnis Adlers zu Klee: „ *[...] Paul Klee hatte das gleiche Auge, mit dem er die Dinge bis zum Kern durchdrang. Adler besaß nicht Klees Wunderlichkeit, aber die zwei Männer hatten ein metaphysisches Flair gemein, verbunden mit einem lyrischen Ausdruck, der beide – den Schweizer und den chassidischen Polen – vom wilden Expressionismus der Zeitgenossen in Europa fernhielt. Es ist angemessener, von einer Verwandtschaft, als von Imitation oder auch sogar Einfluss zu sprechen*."[120] (Wichtig erscheint der Autorin, dass der Begriff *Verwandtschaft* von *Imitation* und *Einfluss* deutlich abgegrenzt wird.)

Die polnische Journalistin Pollakówna sagt 1985 aus, dass es Adlers Gespür für Humor und seiner Neigung zum Transzendentalen zu verdanken sei, dass er in den späteren Jahren – trotz seiner Begeisterung für Picassos Werk – diesem nicht erlegen sei und nicht seine Individualität verloren habe. Adlers Neigung zum Transzendentalen habe sich im Laufe der Zeit zu einer Rätselhaftigkeit im Sinne der *Kabbala* entwickelt.[121] Diesen Aussagen kann sicherlich zugestimmt werden.

---

118 Harald Seiler. In: Kat. zur Einzelausstellung: *Jankel Adler*, *1895 – 1949*. Städtisches Museum Wuppertal. Juni 1955. S. 8. (Künftig zit.: Seiler. In: Kat. zur Einzelausst. *Adler*. 1955.)

119 Ebenda.

120 Werner. In: Kat. zur Einzelausst. *Adler.* New York 1959. o. S.

121 Pollakówna. In: Kat. zur Einzelausst. *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 241.

Krempel schließt seinen Artikel im Katalog der Ausstellung von 1985: *„Klee, Picasso, Max Ernst sind weitere Namen, die stets mit Adlers spätem Werk in Verbindung gebracht werden. Tatsächlich wird gelegentlich die Nähe zu einer spezifischen Art von Bildfindung spürbar: zu Klees spielerischer Linearität etwa in Raum mit Katze (1943), zu Ernst surrealen Landschaften in Niemandsland, 1943, oder Zerstörung, 1943. Doch solche Nähe bleibt Episode. Adlers Weg der immer an das Figurative gebundenen Abstraktion mußte ihn vielleicht zwangsläufig ähnlichen Konzepten begegnen und sie verarbeiten lassen, er ließ ihn aber niemals dort verweilen. Ähnlich mag sich sein Verhältnis zu Picasso gestaltet haben; kamen sich doch beide schon in ihrem steten Bezug auf die menschliche Figur nahe, suchten beide nach neuen, unverbildeten, spontanen Sichtweisen.“*[122] (Der Gedanke, dass bei einer *„an das Figurative gebundenen Abstraktion“ „ähnliche Konzepte“* entstehen, bewertet die Autorin als richtig und als eine schlüssige Begründung für die künstlerische Nähe.)

Nach Vorstellung des in Großbritannien entstandenen Werkes wird es eventuell konkreter zu bestimmen sein, wo die Gemeinsamkeiten und die Differenzen zwischen Adlers Werken und denen seiner Zeitgenossen liegen.

Von Adler formulierte Gedanken zur Kunst

Im Anschluss an die oben zitierten Meinungen von Kunsthistorikern sollen die wenigen vom Künstler selbst vorliegenden Aussagen zur Kunst wiedergegeben werden. Zum eigenen Werk liegen dabei kaum konkrete Statements vor. Aus den fünf vorliegenden Quellen lässt sich eher eine Absicht oder ein Interesse entnehmen.

In einem Interview mit der Zeitschrift *Literarische Bleter* von 1926 sagt Adler aus, dass jüdische Inhalte und Motivik in der Kunst im Vordergrund stehen sollten. Der Autor des Artikels Id Bajs bemerkt, dass Adler sich bewusst sei, dass er – wenn er sich als jüdischer Kunstmaler verstehe – aus diesen Wurzeln Kraft schöpfen müsse.[123] Weiter: Adler meine, es wäre wichtig, ein Institut und ein Museum für jüdische Kunst zu eröffnen, in denen Werke

---

122 Krempel: Ebenda. S. 199.

123 Id Bajs: *Bei dem Maler Jankel Adler (U malarza Jankiela Adlera)*. In: *Literarische Bleter*. Nr. 119. 1926. Seitenangabe liegt nicht vor.

jüdischer Künstler gesammelt würden.[124] Die Aussagen in Adlers Artikel aus dem Jahre 1937 *Der Veg fun Yiddischen Kinstler. Issachar Ryback, Sein Leben un Shaffen. (Der Weg eines jüdischen Künstlers. Issachar Baer Ryback, Sein Leben* und *Schaffen*) bestätigen Adlers Interesse an jüdischer beziehungsweise jiddischer Kunst.[125] Was Adler als Jiddisch im Sinne einer Folklore ansieht, führt er in dem Artikel auf: Es geht um symmetrische Ornamentik, barocke Gestaltungen von Grabsteinen und Malereien in den alten Holzsynagogen. Für das Jiddische solle eine neue Form gefunden werden, die dem Zeitgeist entspreche.[126]

Auf den ersten Blick von der Chronologie her nicht ganz logisch erscheint Adlers Aussage in einem – im Verhältnis zum gerade genannten Artikel vier Jahre früher entstandenen – Interview, in dem der Künstler aussagt, dass die *Form* eines Kunstwerkes für die Beurteilung seiner Bedeutung im Vordergrund stehe: „*Ein revolutionärer Maler ist der, der mit einer revolutionären Form kommt. Das Thema hat keine Bedeutung.“[...]* Etwas weiter heißt es noch einmal: *„Das Thema in der Malerei hat letztlich keine Bedeutung mehr. Die wichtigste Rolle spielt die Herangehensweise, die Interpretation. [...] Wir müssen uns annähern an die Massen und dies nur durch ein Symbol. [...] Die Forderung der heutigen modernen Malerei ist es, den Betrachter zu beunruhigen, einen Betrachter, der geschult wurde durch die humanistische Weise des Betrachtens von Kunstwerken, durch eine bürgerliche Kultur. Die*

---

124 Aus welchen Quellen der Wunsch, das Jiddische hervorzuheben, entstanden war, macht 2004 der polnische Kunsthistoriker Jerzy Malinowsky, der sich mit der Künstlergruppe *Jung Jiddisch* auseinandergesetzt hat, in einem Artikel kurz deutlich. Malinowsky zeigt eine Entwicklung auf: Nach einer Phase im 18. Jahrhundert, die eine assimilierte Haltung vertrat und für die der Künstler Maurice Gottlieb (1856 – 1879) stellvertretend genannt werden kann, entstand nach dem *Baseler Kongress* von 1897 eine Künstlergeneration, die zionistische Ideen propagierte: Jüdische Tradition und europäische Kultur sollten miteinander verbunden werden. Das Jiddische wurde abgelehnt, man sprach polnisch und hebräisch. (Malinowsky. In: *Zwei*. 2004. S. 10.) Zu den Vertretern dieser Gruppe gehörten Samuel Hirschenberg aus Lodz und Wilhelm Wachtel aus Lemberg. Die Gruppe *Jung Jiddisch* stellte die nächste Generation dar. Sie wollte eine Gleichstellung des Jiddischen mit dem Hebräischen; die sprachliche und kulturelle Tradition des mittel-westlichen Europas sollte in den Vordergrund gestellt werden. Diese Ideen entsprachen der Konferenz der jüdischen Kulturvertreter in Czernowitz aus dem Jahre 1909. (Ebenda. S. 10, 11.)

125 Siehe die Ausführungen zu dem Artikel im Kapitel 4.1: *Bemühen um die Definition einer jüdischen Kunst* in der vorliegenden Monografie.

126 Der Artikel wurde teilweise zitiert bei Guralnik. In: Kat. zur Einzelausst. *Adler*. Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 216, 217.

Unruhe kann man ausschließlich durch freie abstrakt-symbolische Gemälde hervorrufen.“[127]

Der vermeintliche Widerspruch in der Chronologie ist jedoch eventuell lösbar. Wenn Adler für sich selbst auch um 1933 erkannt hat, welche Bedeutung die Form eines Kunstwerks hat, so wird er dennoch damit nicht sein Interesse an der Herausstellung des Inhalts, des Jiddischen, verloren haben.[128] Die Aussage selbst über die angestrebten „*freien abstrakt-symbolischen*“ Gemälde ist das differenzierteste Statement des Künstlers, das sich auf den Stil seiner Werke bezieht.[129] Es bedeutet, dass der Künstler abstrakte Elemente schöpfen will und diesen symbolische Inhalte einfügen möchte. Der Zusatz „*frei*“ beinhaltet, dass die gewählten stilistischen Elemente in ihrer Bedeutung neutral, inhaltlich nicht belegt sind. Der vom Künstler gewählte Kontext von abstrakter Form – diese sicherlich in Verbindung mit der entsprechenden Technik – und Motiv entscheidet über die inhaltliche Aussage. Eine Analyse der rein stilistischen Elemente – wie nach Meinung der Autorin im Falle des Werks von Adler manchmal praktiziert – führt somit zu einer eingeschränkten Sichtweise, die Adlers Œuvre – aus seiner eigenen Sicht und Sicht der Unterzeichneten – nicht gerecht wird.

Die beiden von der Chronologie her letzten Statements des Künstlers stammen aus den Jahren 1942/43. Einmal geht es um seinen Artikel *Erinnerungen an Paul Klee (1879 – 1940)*, zum andern um ein Statement, das auf einem Prospekt zu einer Ballettvorstellung notiert war. In dem zuerst genannten Artikel, der an entsprechender Stelle in der Monografie vorgestellt wird, stellt Adler die besonderen Stärken der beiden Künstlerpersönlichkeiten heraus; bei Picasso geht es um den Formenreichtum, bei Klee um die

---

127 Sznajderman. In: *Literarische Bleter.* 1933. Seite liegt nicht vor.

128 Nach 1930 verändert sich Adlers inhaltliches Interesse: Die jüdischen „Erinnerungsbilder“, treten in den Hintergrund. In den Jahren von 1930 bis 1940 ist fast keine jüdische Motivik, in den Jahren in Großbritannien eine Reduzierung der jüdischen Inhalte festzustellen; allgemein menschliche Themen werden gezeigt. Jüdisches wird in Großbritannien stark abstrahiert, oft „verschlüsselt“ dargestellt.

129 1935 äußert Adler in einen Interview etwas allgemeiner: *Ich bin jetzt ein Anhänger der abstrakten Kunst!* (Najman. In: *Literarische Bleter* 1935: Kapitel 9: *Gedanken über die Kunst*.)

Sensibilität.[130] Adler setzt seine eigene Kunst aber nicht in Beziehung zur Kunst der beiden Zeitgenossen.[131]

Die zweite zu nennende Äußerung, die bisher in der Literatur zu Jankel Adler noch nicht publiziert wurde, ist sein Statement auf dem Prospekt einer Ballettvorstellung. Der Künstler sagt, dass in „*Zeiten großer kultureller Leistungen*" immer eine künstlerische Form gefunden werden musste, die einen Gedanken ausdrückte, der seine „*Kraft von der geistigen Welt und abstrakten Termini bezog."* Diese Form *„sollte über dem Alltäglichen, der Episode"* stehen und „*Teil unseres Seins*" werden.[132] Auch hier wird also betont: Die Form steht im Vordergrund, nicht der Inhalt.

Betrachtet man Adlers Werk ab ca. 1930, so ist auf jeden Fall festzustellen, dass die Form eine immer größere Rolle spielt. Siehe dazu die entsprechenden Kapitel.

2.5 Ziel und Aufbau der Monografie (Band I) und des Werkverzeichnisses (Band II)

Mit der vorliegenden Arbeit erfolgt erstmalig eine durchgängige Vorstellung der Ölgemälde und der Arbeiten in Öl und Mischtechnik Jankel Adlers, die eine breit gefächerte Spannbreite von Figuration und Abstraktion aufweisen. „Durchgängig" bedeutet, dass auch die Werkphasen in Polen, Frankreich und England, die bis jetzt von der Forschung so gut wie nicht berücksichtigt wurden, einbezogen werden.[133] Das Gesamtwerk soll neu

---

130 Der Artikel wurde publiziert im Katalog zur Einzelausstellung *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf. S. 70 – 74. – In der vorliegenden Monografie siehe das Kapitel 6.1.1.

131 Er stellt jedoch bei den beiden Kollegen in etwa *die* künstlerischen Merkmale als großartig heraus, die in seinem eigenen Werk zu finden sind, und von denen einige Kritiker sagen, dass Adler sich bei diesen stilistischen Kennzeichen an den beiden Kollegen orientiert habe.

132 Jankel Adler*: Statement zur Situation der Kunst*. Publiziert im Vorwort des Katalogs zur Einzelausstellung *Jankel Adler.* Galerie Meltzer, New York, Ausstellung vom 18. Oktober bis 14. November 1955. Übersetzt in das Englische von J. Sonntag. (Die ursprüngliche Sprache wird nicht genannt.) Es handelt sich um Notizen auf einem Faltblatt zu einer Ballettvorstellung im Juni 1943. (Künftig zit.: Adler: *Statement zur Situation der Kunst.* 1943.) – Das Statement wird im Kapitel 6.1.1: *Zwei Aussagen Adlers aus den Jahren 1942/43 zur Situation der Kunst* vorgestellt.

133 Als Status quo der wissenschaftlichen Auseinandersetzung zu Beginn der vorliegenden Monografie kann in etwa der des Katalogs der Einzelausstellung Adlers von 1985/86, die in Düsseldorf, Tel Aviv und Lodz stattfand, angesehen werden. In

betrachtet und analysiert werden. Das umfangreiche grafische Werk wird zum Vergleich herangezogen, wenn stilistische Entwicklungen bestätigt oder aber von den Ölgemälden abweichende Erscheinungsformen veranschaulicht werden sollen. Einige Sequenzen, die in der Werkphase in England entstehen, werden kurz vorgestellt.

Konkret soll folgenden Fragen nachgegangen werden: Welche Werkphasen lassen sich erkennen? Wegen der Stilvielfalt des Werkes und wegen der fehlenden Datierungen muss hier ein möglichst differenziertes Vorgehen gewählt werden.

Weiter: Welche Inhalte werden vermittelt? Wie setzt Adler sein ursprüngliches Interesse, jüdische Kunst in eine zeitgenössische Form zu binden, um? Wo lässt sich im Laufe der Zeit eine Verschiebung des Interesses feststellen, und auf welche Ereignisse oder Kontakte sind diese und weitere Änderungen zurückzuführen?

Mit der Frage nach den formalen Mitteln, die Adler wählt, soll besonderen Wert auf ein Herausarbeiten seiner individuellen, ihm eigenen Stilmerkmale gelegt werden. Selbst geschaffenes Formenvokabular wird vorgestellt. Dieser Aspekt ist wichtig für die Beurteilung der Eigenständigkeit des Künstlers.

Ein wesentliches Anliegen der vorliegenden Arbeit ist die Untersuchung der eventuellen ikonografischen Bezüge zu Werken anderer Künstler. Es soll konkretisiert werden, wie die dem Künstler nachgesagte Nähe zu Künstlerkollegen wie Pablo Picasso und Paul Klee aussieht. Wo sind tatsächlich stilistische Verwandtschaften erkennbar und: *Wie* geht Adler damit um?

---

dem Katalog werden ca. 110 Ölgemälde und 50 Grafiken abgebildet und – in unterschiedlicher Intensität – vorgestellt. Es werden 72 Gemälde der deutschen, 2 Gemälde der französischen, 21 der schottischen und 14 der englischen Werkphase gezeigt. Aus der polnischen Phase wird ein Gemälde abgebildet. Das Hauptaugenmerk der Untersuchung liegt auf den Werken, die in Deutschland im Zeitraum von 1920 bis 1933 und in sehr eingeschränktem Maße auf den Arbeiten, die in Schottland von 1940 bis Mitte 1943 entstanden sind. Allerdings stellte sich im Laufe der Recherchen heraus, dass auch für diese Werkphasen Kriterien zur Einordnung der undatierten Werke Adlers fehlen, sodass sowohl im Handel als auch bei Privatsammlungen regelrechte Umkehrungen der Einschätzung von Stilphasen und Datierungen vorliegen.

Interessant erscheint weiter die Rolle des Betrachters. Geht Adler mit der Betrachterfunktion bewusst um? Wodurch spricht das Werk an? Entstehen eventuell Fragen, Irritationen oder Unklarheiten?

Der Aufbau der Monografie sieht wie folgt aus: Im Anschluss an das vorliegende Kapitel folgen vier Kapitel, die den eigentlichen "Kern" der Arbeit bilden. Adlers Œuvre wird hier in chronologischer Reihenfolge vorgestellt, wobei sich die Gliederung an Adlers Biografie orientiert. Was die von der Autorin vorgefundenen Gemälde aus der ersten Zeitspanne von 1895 bis 1920 betrifft, so handelt es sich hauptsächlich um Werke, die in Polen gemalt wurden, während für den folgenden Zeitraum von 1920 bis 1933 in erster Linie Arbeiten vorliegen, die der Künstler in Deutschland fertigte. Die dritte Zeitspanne von 1933 bis 1940 stellt Gemälde vor, die wohl überwiegend in Frankreich entstanden sind, während der vierte Zeitraum Arbeiten zeigt, die Adler ausschließlich in Großbritannien malte.

Das Kapitel über die Werkphase von 1895 bis 1920 (Kapitel 3) berichtet über Adlers Kindheit in Polen, seine Ausbildung zum Graveur in Belgrad, sein Studium an der Kunstgewerbeschule in Barmen und die Rolle von Adlers Lehrer Professor Wiethüchter für Adlers Schaffen. Das Kapitel gibt weiter Aufschluss über die Mitgliedschaft des Künstlers in der Gruppe *Jung Jiddisch* in Lodz und über seine Funktion als Mitinitiator der gleichnamigen Gruppe. Nur zwei Gemälde liegen in Farbe vor, andere sind in undeutlichen Schwarz-Weiß-Abbildungen überliefert. Adlers Arbeit als Illustrator einiger Bücher wird vorgestellt.

Das anschließende Kapitel (Kapitel 4) stellt Adlers künstlerisches Schaffen in Deutschland von 1920 bis zum Jahre 1933, dem Zeitpunkt seiner Flucht nach Frankreich vor. Ca. 140 Gemälde wurden ausfindig gemacht und im Werkkatalog aufgelistet. Das Hauptaugenmerk liegt hier auf den stilistischen Entwicklungen, die u. a. Werkphasen mit Anklängen an den *Kubismus, Konstruktivismus* und *Surrealismus* einschließen. Persönliche Kontakte zu Marc Chagall und den Künstlerfreunden Franz Wilhelm Seiwert und Heinrich Hoerle, deren Arbeiten konstruktivistische Merkmale aufweisen, spielen zudem eine Rolle. August Sanders Projekt *Menschen des 20. Jahrhunderts* hat bedeutenden Einfluss auf den Stilwandels Mitte der 20er Jahre.

Welche Bedeutung dem Kontakt zu Paul Klee, der ab ca. 1930 besteht, für Adlers Werk ab Beginn der 30er Jahre beizumessen ist, ist nicht eindeutig, da als Auslöser für das Entstehen der nicht-figurativen beziehungsweise abstrakt-surrealen Werke Adlers verschiedene Ursachen vorliegen können. Eine Orientierung am Werk Klees wird sich jedoch in einigen Werken Adlers, die in England in den 40er Jahren entstehen, deutlich zeigen.

Einige Motive wie die des Fensters, des Spiegels und des Schattens sind in der Werkphase in Deutschland häufig anzutreffen. Sie werden in zwei Exkursen (Kapitel 4.3 und 4.4) näher betrachtet.

Die folgende künstlerische Phase umfasst den Zeitraum des Umherwanderns Adlers in Europa von 1933 bis 1940 (Kapitel 5). Aufgrund der mangelhaften Dokumentation dieser Zeitspanne können nur einzelne „Stationen" vorgestellt werden. Informationen liegen über die Einzelausstellungen Adlers in Warschau und Lodz von 1935 vor. Weiter werden die beiden Ausstellungen aus dem Jahr 1937 „*Entartete Kunst*" und „*Der ewige Jude*", in denen Werke Adlers gezeigt werden, skizziert. In den betreffenden Zeitabschnitt fällt auch Adlers Aufenthalt in der Werkstatt von William Stanley Hayter in Paris. Insgesamt konnten 37 Gemälde und 35 Grafiken für diese Phase ermittelt werden.

Die letzte Werkphase (Kapitel 6) behandelt schließlich den Zeitraum, den Adler in Schottland bis Mitte 1943 und England bis zu seinem Tod im Jahre 1949 verbringt. Ca. 240 Gemälde in unterschiedlichen Stilrichtungen liegen für diesen Zeitraum vor. Grafische Arbeiten werden in diesem Kapitel stärker berücksichtigt, da Stilabweichungen und einige Sequenzen zu konkreten Themen zu verzeichnen sind. Neben künstlerischen Kontakten werden hier zudem zwei Aussagen Adlers zur Kunst von ca. 1943 vorgestellt.
Die Monografie schließt mit einem Resümee (Kapitel 7).

In einem Anhang zur Monografie folgen:

I. Verzeichnis der verwendeten Abkürzungen in der Monografie und im Werkkatalog
II. Literaturverzeichnis
III. Verzeichnis der Einzel- und Gruppenausstellungen (EA und GA)
IV. Verzeichnis der Dokumente (Dok.-Nummern)

V. Verzeichnis der Ölgemälde Adlers (WV-Nummern, S-WV-Nummern,) (WV=Werkverzeichnis; S-WV=Sonder-Werkverzeichnis, es enthält Werke, von denen keine Abbildung und Datierung vorliegen.
VI. Verzeichnis der vorgestellten Werke Adlers in anderen Techniken (G-Nummern)
VII. Verzeichnis der vorgestellten Werke anderer Künstler, von Fotografien und Schemata (Abb.-Nummern)
VIII. Verzeichnis der Buchillustrationen Adlers
IX. Verzeichnis von Gemälden bis 1933, die verschollen oder zerstört sind oder die als *entartet* beschlagnahmt wurden
X. Verzeichnis von entwendeten Werken Adlers
XI. Verzeichnis der Gemälde, die Einfügungen von Buchstaben oder Zahlen aufweisen
XII. Verzeichnis der Gemälde mit Darstellungen von Katzen und Vögeln
XIII. Verzeichnis der Werke der Einzelausstellung Adlers in Warschau und Lodz, 1935
XIV. Verzeichnis der Werke Adlers in den Einzelausstellungen der Galerie Annan, Glasgow, 1941, und der Galerie Redfern, London, 1943
XV. Grundlagen der Arbeit, Probleme bei der Ermittlung der Daten, methodisches Vorgehen
XVI. Verzeichnis: Parallelen zwischen August Sanders fotografischem Werk *Menschen des 20. Jahrhunderts* und Adlers Werken in der entsprechenden Zeit
XVII. Glossar: Begriffe der jüdischen Kultur

Im Werkverzeichnis (Band II) sind sämtliche Gemälde aufgeführt, die ermittelt wurden; das heißt, es wurden auch verschollene und zerstörte Werke aufgenommen. Die Datenbank umfasst die Kriterien: Werkverzeichnisnummer, Chronologische Nummer, C. A.-Nummer (C. A. steht für den Nachlassverwalter Charles Aukin, London), E. K.-Nummer (Nummer der Forschungsstelle *Entartete Kunst*, FU Berlin, Datenbank zum Beschlagnahmeinventar der Aktion *Entartete Kunst*), Titel, Signatur/Datierung, Datierungsvorschlag, Maße, Technik, Provenienz, Besitzer/Inventarnummer, Ausstellungen/Abbildungsnummer, Literatur/Abbildungsnummer, Beschreibung und Fußnoten. Dem Werkverzeichnis vorgelagert sind einführende Erklärungen, die die Untersuchungskriterien erläutern.

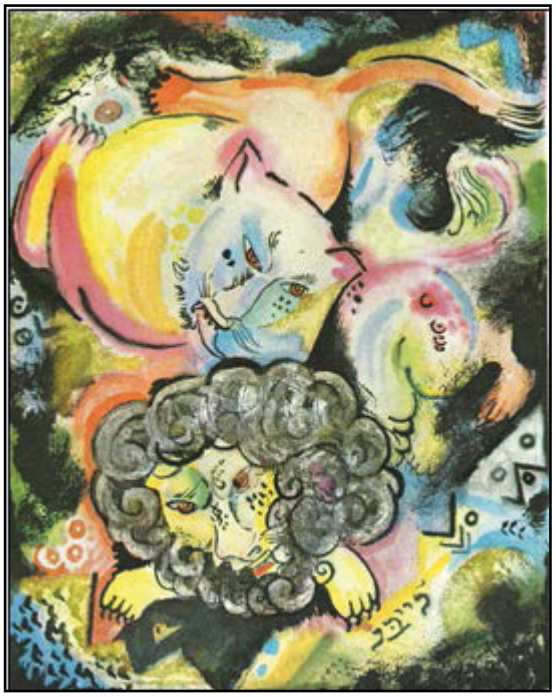
Erläuterungen zur Verwendung der Abkürzungen WV, S-WV, G, Abb. und zu den Parenthesen bei einigen Titeln

Im Werkkatalog aufgeführte Ölgemälde erhalten eine Werkverzeichnisnummer: WV, während Gemälden, die chronologisch nicht einzuordnen sind, eine Sonder-Werkverzeichnisnummer: S-WV zugeordnet wird.

Erwähnte Werke Adlers in grafischen Techniken, ebenso wie Arbeiten in Mischtechniken, werden einheitlich durch eine Grafik-Nummer: G gekennzeichnet. Eine Abbildungsnummer: Abb. erhalten hingegen Werke anderer Künstler, Fotografien und Schemata. Titel, die in Parenthesen gesetzt sind, wurden von der Autorin vergeben. Ein Beispiel ist das Gemälde WV 9 (1919.06) -*Interieur mit drei Figuren und Baby*-.



G 1: Drei Skizzen auf einem Blatt: *Spielendes Kind, Fegende Frau*, ca. 1948, Bleistift, Foto: Galerie Michael Hasenclever, München.



G 2: *Phantastische Darstellung,* (*Löwen*), 1922, Mischtechnik auf Löschpapier, Sauer-Wieth, Wuppertal-Barmen.



G 3: *Phantastische Darstellung*, 1922, Mischtechnik auf Löschpapier, Sauer-Wieth, Wuppertal-Barmen.

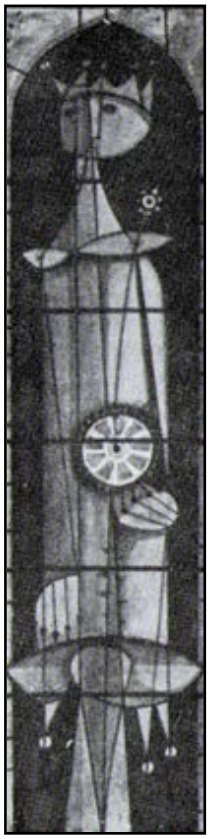


Abb. 2: Keith New: *Heilige Katharina, (St. Catherine),* Entwurf für ein Kirchenfenster, Maße und Datierung liegen nicht vor.



Abb. 3: Derek Wilson: *Heilige Franziska, (St. Francis),* Entwurf für ein Kirchenfenster, Maße und Datierung liegen nicht vor.



Abb. 4: Gustav Wiethüchter: *Gelöbnis,* 1921, Öl auf Pappe, 60 x 47 cm, Privatbesitz.

3 Zeitraum von 1895 bis 1920

Das folgende Kapitel umfasst den Zeitraum von 1885 bis 1920, angefangen mit Adlers Kindheit und Ausbildung in Polen bis hin zu seinem Studium an der Kunstgewerbeschule in Barmen.[134] Bei der Betrachtung seiner kunstgewerblichen Ausbildung wird der Frage nachgegangen, welche Rolle dem Lehrer Professor Gustav Wiethüchter in Bezug auf Adlers künstlerische Laufbahn zukommt. Weiter sollen Adlers Funktion als Mitglied der Gruppe *Jung Jiddisch* um ca. 1918 in Lodz vorgestellt und seine Aktivitäten bei der gleichnamigen Zeitschrift aufgewiesen werden. Adler fertigt während dieses Aufenthalts in Polen Ölgemälde, Holz- und Linolschnitte sowie Illustrationen zu Büchern von befreundeten Künstlern.[135]

Kindheit in Polen, Ausbildung zum Graveur in Belgrad

Am 26. Juli 1895 wird Jakub Adler in dem zu der Zeit zu Russland gehörenden Tuszyn, nahe Lodz, als achtes von zehn Kindern des Kaufmanns Eliasz Adler und seiner Frau Hana Laja (Chana Laj), geb. Fiter, geboren. Die Familie lebt in bescheidenen Verhältnissen: Der Vater ist Holz- und Kohlenhändler.[136] Das

---

134 Die meisten der frühen Werke, die in diese Zeit fallen, sind verschollen. Das Gemälde *Die letzte Stunde des Rabbis Ben Eliezer* (WV 1) wurde 1981 aus dem Kunstmuseum in Lodz entwendet, sodass nur ein Ölbild: *Der Segen des Baal Shem* (WV 2) im Original im Warschauer Nationalmuseum gesehen werden konnte.

135 Verschiedene Aussagen des Kapitels beruhen auf Informationen aus polnischen Zeitungsartikeln der 20er Jahre, die bis jetzt von der Forschung noch nicht berücksichtigt wurden. Derselbe Sachverhalt gilt für einige Grafiken und ein Frühwerk Adlers deutscher Provenienz.

136 Klapheck 1966. S. 7. – Anna Klapheck beruft sich auf Adlers Tochter Nina, die aussagt, dass die Großeltern ein Kohlen- und Holzgeschäft gehabt hätten. Weiter schreibt Klapheck, dass Adler seine Kindheitserinnerungen gerne ausgeschmückt und er dabei auch von einer Mühle gesprochen habe. (Ebenda.) – Charles Aukin, der Jankel Adler in den 40er Jahren in London kennenlernte und in einem intensiven Kontakt zum Künstler stand, berichtet hingegen, Adlers Vater sei ein Müller gewesen. (Charles Aukin: *In memoriam. Jankel Adler*. In: Name der Zeitung liegt nicht vor! Rubrik: *Jewish Life and Letters*. 1951. S. 5. (Die vollständigen bibliografischen Angaben konnten nicht ermittelt werden; es liegt nur der Artikel selbst vor.) (Künftig zit.: Aukin. In: Zeitung nicht ermittelt. Rubrik: *Jewish Life and Letters.* 1951). – In der weiteren Literatur wird einmal von dem einen, dann wieder von dem anderen Beruf berichtet. So gibt Seiler 1955 den Beruf des Müllers an, 1959 aber den Beruf des Kohlenhändlers. (Seiler. In: Kat. zur Einzelausst. *Adler* 1955. S. 5. Und: Seiler. In: Kat. zur Einzelausst. *Adler* 1959. o. S.) In den *Literarischen Bletern* von 1933 wird Adler selbst zitiert, der über seinen Großvater sagt, dass dieser Müller gewesen sei. (Sznajderman. In: *Literarische Bleter* 1933.)

Geschäft wird in erster Linie von der Mutter geführt, während der Vater dem Studium der jüdischen Schriften nachgeht.[137] So wird auch Jakub – seine Familie nennt ihn *Jankel* – streng im Glauben des *Chassidischen* Judentums *aschkenasischer* Prägung erzogen.[138]

Der kleine Ort Tuszyn, umgeben von vielen kleinen Dörfern, steht im Schatten der multinationalen Großstadt Lodz, die sich im 19. Jahrhundert zu einem der größten Zentren der Textilindustrie entwickelt hat. Das Stadtbild von Lodz wird einerseits von prächtigen und stattlichen Herrenhäusern der Fabrikbesitzer und andererseits von schmutzigen Holzhütten der Arbeiter geprägt.[139] Es leben dort Polen, Juden, Deutsche und bis zum Ersten Weltkrieg Russen. Stellen die Juden auch eine Minderheit dar, so haben sie dennoch eine wichtige Funktion, sind sie doch erfahren in Handel und Industrie.

In der Kleinstadt – dem *Schtetl* – ist die Kommunikation zwischen der jüdischen und der nicht-jüdischen Bevölkerung intensiv, dennoch findet keine

---

137 Vgl. den Fernsehfilm *Jankel Adler – Maler der Juden.* Bayerischer Rundfunk 1989. Regie: Harald Hohenacker. Erstausstrahlung am 18.5.1989 auf 3Sat. Länge: 80 Min. (Demnächst zit.: Film *Adler*, Hohenacker 1989.) – Bedeutende Mystiker sind unter Adlers Vorfahren väterlicherseits zu verzeichnen. (Andreas Becker: *Nachruf an Jankel Adler*. In: *Rheinische Zeitung*, 14. 5. 1949. S. 6.) – Die bei den Eltern Jankels anzutreffende Aufteilung der Pflichten wird in der traditionellen jüdischen Familie angestrebt. Eine *gute* Ehefrau ist die, die den Lebensunterhalt verdient und den Haushalt führt, um so ihrem Mann das Studieren zu ermöglichen. Man geht davon aus, dass ein gelehrter Mann ein guter Ehemann und Vater ist. Bereits im Wiegenlied für einen Jungen heißt es: *„Schlaf˝ wohl in der Nacht und lern´ die Thora am Tag / und du wirst ein Rabbiner sein, wenn ich grau bin“.* Für ein Mädchen lautet ein Lied: *„An Gitteles Wiege / steht ein schneeweißes Kind. / Das Kind ging handeln / mit Rosinen und Mandeln. / Aber was ist das* beste *Geschäft? / Gitteles Bräutigam wird lernen / Thora wird er studieren / heilige Bücher wird er schreiben [...].“* (Mark Zborowski und Elizabeth Herzog: *Das Schtetl. Die untergegangene Welt der osteuropäischen Juden.* München 1999. S. 60 ff. (Künftig zit.: Zborowski 1991.)

138 Zum Begriff *Chassidismus* siehe die folgenden Ausführungen im Text. – Mit dem Begriff *Aschkenasim* werden die Juden bezeichnet, die aus Mitteleuropa (Deutschland, Frankreich, Belgien, Holland, Großbritannien und Skandinavien) stammen, besonders aber die, welche in Osteuropa (Polen, Litauen, Russland, Ungarn und Rumänien) beheimatet sind. Weiter gehören die Juden in Amerika, Südafrika und Ostasien zu dieser Gruppe. Im Gegensatz dazu bezeichnet man die Gruppen, die in West- und Südeuropa und in den Mittelmeerländern wohnen und von spanischen, italienischen und südfranzösischen Juden abstammen als *Sefardim.* Kulturell bestehen starke Unterschiede zwischen *Aschkenasim* und *Sefardim*. (Jakob Klatzkin (Hrsg.): *Encyclopaedia Judaica: das Judentum in Geschichte und Gegenwart*. Berlin 1928 – 1934. Stichwort: *Aschkenasim*. Spalte 496, 497.) (Künftig zit.: *Encyclopaedia Judaica.* 1928 – 1934.) – Weiteres siehe im Glossar!

139 Sandel. In: *Jewish Quarterly.* 1959 – 60. S. 24.

Assimilation statt.[140] Der Unterricht im Kleinkindergarten, *Dardeki Chejder,* der bereits ab dem dritten Lebensjahr beginnen kann, in der religiösen Schule, *Bet Hamidrasz*, und in der Synagoge haben einen starken Einfluss auf die jüdischen Gemeindemitglieder.[141] Das Wort des Rabbis hat großes Gewicht; traditionelle Werte werden hochgehalten und verteidigt.

Ein besonderes Charakteristikum der Aschkenasim ist es, dass sie sich – im Gegensatz zu den Sefardim – von der nicht-jüdischen Welt isolieren. Ihre Sprache ist jiddisch, eine Mischung aus einem mittelalterlichen deutschen Dialekt, der mit hebräischen Elementen verwoben ist.[142] Ihre religiösen Vorstellungen lassen die Aschkenasim bis in die geringsten Details des täglichen Lebens einfließen. Jede alltägliche Handlung kann eine Erfüllung der Gebote sein, wenn sie vom Einzelnen mit Freude und mit der richtigen Einstellung im Sinne Gottes begangen wird. Einfache Tätigkeiten wie Essen, Trinken, ein Bad nehmen, Singen, Tanzen und auch der Geschlechtsverkehr können als gottesdienstliche Handlungen angesehen werden.[143]

Im Mittelalter entstand innerhalb der Gemeinschaft der aschkenasischen Juden die – zunächst elitäre – Gruppe der *Chassidim*, der Frommen. Die *Chassidim* legten für sich selbst besonders hohe und strenge Maßstäbe an ihr Verhalten an, lehrten jedoch gegenüber anderen Verständnis und Milde.[144] Der Heiler und Charismatiker Israel ben Eliezer (ca. 1700 – 1760), genannt *Baal Shem Tow, (Meister des göttlichen Namens)*, der den osteuropäischen *Chassidismus* begründete, setzte sich für eine dem Volk nahestehende, verinnerlichte und gefühlsbetonte Frömmigkeit ein. Die Redekunst der Rabbiner lehnte er hingegen ab.[145] Als wichtig sah er die Freude an, die die Verehrung Gottes mit sich brachte. Askese, Trauern und Fasten fanden nicht seine Zustimmung.[146] Dem *Baal Shem Tow* wurde Wundertätigkeit nachgesagt; man suchte ihn auf, um Beschwörungen vorzunehmen und Amulette schreiben zu lassen. Er vertrat die Meinung, dass besonders das Gebet eine zentrale Rolle spiele, welches mit Inbrunst

---

140 Zborowski 1991. S. 22.
141 Ebenda. S. 66.
142 Ebenda. S. 21. In einer neuen Umgebung wurden Elemente der jeweiligen Mundart aufgenommen, dabei jedoch so verändert, dass sie sich in des Jiddische einfügten. (Ebenda.)
143 Monika Grübel: *Judentum*. Köln 1996. S. 83.
144 Ebenda. S. 65.
145 Ebenda. S. 82.
146 Ebenda.

(Kawana[147]*)* vorgetragen werden solle. So wie es auch im *Talmud* (Lehrbuch der mündlich überlieferten Auslegung mosaischer Gesetze) gesagt würde**,** solle der Betende sein Herz zum Himmel richten.[148]

Dieses oben beschriebene jüdische Umfeld, in das Jankel Adler hineingeboren wird, hat einen prägenden Einfluss auf seine Persönlichkeit. Angeblich soll Adler sich in jugendlichen Jahren mit dem Gedanken auseinandergesetzt haben, Rabbi zu werden.[149] Sicher ist, dass er sich zeitlebens intensiv mit jüdischer Kultur, besonders mit dem *Talmud,* beschäftigt.[150]

Im Alter von sechs Jahren beginnt Adler zu malen, versteckt unter dem Tisch und verdeckt von der langen Decke, da die Religion das Malen nicht zulässt. Das Gebot *Du sollst Dir kein Bildnis machen* wurde von den *Chassidim* und somit auch im Elternhaus von Jankel wörtlich genommen.[151]

---

147 *Kawana* ist für das Gebet entscheidend. Liest jemand aus dem Gebetbuch, so ist dies noch kein Beten. Es muss vielmehr das Gefühl vorhanden sein, dass Gott anwesend ist. Es lassen sich drei Stufen von *Kawana* unterscheiden: Die erste Stufe beinhaltet, zu wissen und zu begreifen, was man betet, die zweite das Loslassen von allen störenden Gedanken, eine Konzentration auf das Gebet. Wer die dritte Stufe erreicht, der sagt die Gebete mit großer Hingabe und denkt über ihren Inhalt nach. (Internetinformation vom 6.3.08. Google: Stichworte: *Kawana, Inbrunst*. Website von: *Jüdischer Kulturverein*, Berlin. URL: *http://209.85.135.104/search?q=cache:QOAtgbLak-4J:www.juden-in-berlin.de*. Dort zitiert aus: *Jüdisches Gebet heute* von Rabbiner Chajim Halevy Donin.

148 Ebenda. – Die chassidische Bewegung begründete eine Literatur, in der das Jiddische das Hebräische verdrängte; in einer volkstümlichen Sprache wurde das Leben des einfachen Menschen geschildert. Diese Literatur hatte wiederum großen Einfluss auf die Malerei, so z. B. auf die von Marc Chagall. (Vgl.: Uli Bohnen und Dirk Backes: *Der Schritt, der einmal getan wurde, wird nicht zurückgenommen*. Franz W. Seiwert. Schriften. Berlin 1978. S. 45.) Künftig zit.: Bohnen 1978.

149 Seiler. In: Kat. zur Einzelausst. *Adler.* 1955. S. 10.

150 Klapheck 1966. S. 20. – Der *Talmud* (hebräisch für: Belehrung, Lehre) ist ein Lehrbuch der mündlich überlieferten Auslegung mosaischer Gesetze. Er enthält Vorschriften zu allen Lebensbereichen, wie z. B. zu den Speisegesetzen oder zum Eherecht. (Vgl. dazu: Roland Gradwohl: *Was ist der Talmud? Einführung in die „Mündliche Tradition" Israels*. 2., veränderte Auflage. Stuttgart 1989. S. 16, 17.)

151 Aussage von Adlers Tochter Nina im Film *Adler*, Hohenacker 1989. – Diese Aussage Ninas ist hier wichtig, da entscheidend ist, wie das Gebot in dem Elternhaus von Jankel Adler interpretiert wird, und weniger, wie die allgemeine Auffassung zu diesem Thema aussieht. Das Gesetz ist der Bibel: Exodus 20,4 – 6, entnommen. Das vollständige Zitat lautet: *„Du sollst Dir kein Gottesbild machen, keinerlei Abbild, weder dessen, was oben im Himmel, noch dessen, was unten auf Erden, noch dessen, was in den Wassern unter der Erde ist; du sollst sie nicht anbeten und ihnen nicht dienen; denn ich, der Herr, dein Gott, bin ein eifersüchtiger Gott, der die Schuld der Väter heimsucht bis ins dritte und vierte Geschlecht an den Kindern derer, die mich hassen, der aber Gnade übt bis ins*

Wie Adler selbst angibt, macht er mit elf Jahren – also ca. 1906 – eine Lehre als Graveur.[152] 1909 zieht er zu seiner verheirateten Schwester in das Rheinland und besucht dort die private Schule *Hilger* in Barmen.[153] Nachmittags übt er sich im Zeichnen.[154] Über diesen Aufenthalt in Deutschland gibt es keine weiteren Angaben. Gesichert ist, dass Adler sich 1912 wieder in Polen aufhält, von wo er in diesem Jahr nach Belgrad, Serbien, reist, um bei seinem Onkel, einem Goldschmied und Graveur im Königlichen Postdienst, zu arbeiten.[155] Für diesen kunsthandwerklichen Beruf gibt es in der jüdischen Gemeinde vielerlei Verwendung, da die wichtigsten Geräte wie Leuchter, Teller, *Menorot,*[156] *Besominbüchsen* (Gewürzdosen) und *Thorakronen*[157] für die zahlreichen Feiertage im Jahreszyklus aus Metall hergestellt werden. Ihnen kommt sowohl in der Synagoge als auch im privaten Haushalt große Bedeutung zu.
Nach diesem Aufenthalt bereist Adler die Balkanländer.[158]

---

tausendste Geschlecht an den Kindern derer, die mich lieben und meine Gebote halten."

152 Jankel Adler. In: *Zweites Kunstheft der Juryfreien.* o. O. 1929. o. S. (Künftig zit:. Adler. In: *Kunstheft.* 1929.) – Bisher wird berichtet, dass Adler 1912 in Belgrad eine Ausbildung zum Graveur gemacht habe. (Biografische Angaben im Kat. zur Einzelausstellung *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 13.)

153 Biografische Angaben im Kat. zur Einzelausstellung *Adler.* London 1951. S. 9. Diese Information zu Adlers Biografie ist nach Wissen der Unterzeichneten an keiner weiteren Stelle zu finden; um was für eine Schule es sich handelt, konnte nicht ermittelt werden. Konkret heißt es im Katalog: *„1909: Sent to live with a married sister in the Rhineland. Attended a private school (Hilger´s) at Barmen, and studied drawing in the afternoons*."

154 Ebenda.

155 Adler. In: *Kunstheft.* 1929. o. S. – Das Jahr 1912 für Adlers Aufenthalt in Belgrad gibt auch Charles Aukin in seinen Notizen zu Adlers Biografie an. (Dokument I, handgeschriebene, undatierte Notizen zur Biografie Adlers von Charles Aukin, London.**)**

156 *Menorot:* Plural von *Menora*, siebenarmiger Leuchter.

157 Verzierte Aufsätze, die auf die beiden Holzstäbe der *Thora*-Rolle gesetzt werden.

158 Biografische Angaben im Kat. zur Einzelausstellung *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 13. Wie die präzisen Zeiträume bzw. Daten für die Ausbildung in Belgrad, die Reisen und den anschließenden Umzug nach Deutschland festzusetzen sind, wird nicht genannt. Bestehende Literatur und vorliegende Dokumente geben darüber keine nähere Auskunft.

Ab 1913: Umzug nach Barmen, Ausbildung an der Kunstgewerbeschule in Barmen bei Professor Gustav Wiethüchter

1912 zieht Adler zu seinen Geschwistern nach Deutschland, die in Barmen (heute Wuppertal), als Textilarbeiter – Weber und Färber – und als Kaufleute tätig sind.[159] In Elberfeld findet er Arbeit, um seinen Lebensunterhalt zu verdienen.[160] In seiner freien Zeit zeichnet und schnitzt Adler, fertigt Dosen an oder modelliert kleine Figuren aus Ton.[161] Er ist vielseitig interessiert und sehr begeisterungsfähig.[162]

Über das Schicksal Adlers bei Ausbruch des I. Weltkriegs liegen verschiedene Informationen vor: Middleton berichtet 1951, dass man Adler für die russische Armee rekrutiert habe, er sehr bald von den Deutschen gefangen genommen und zur Landarbeit gezwungen worden sei. Nach und nach sei ihm gestattet worden, seine Studien wieder aufzunehmen.[163] Marec Szwarc berichtet, dass er Jankel Adler und andere Künstler während des Ersten Weltkriegs in Lodz getroffen habe. Die deutsche Besatzungsarmee habe eine gewisse Bewegungsfreiheit zugestanden.[164] In der Biografie des Katalogs zur

---

159 Adler. In: *Kunstheft.* 1929. o. S.

160 Die konkreten vorliegenden Daten sind die folgenden: Gemeldet ist Adler seit dem 17. Februar 1913 – bis auf die Zeiträume vom 16. Juli bis 27. November 1913 und vom 11. September bis 28. September 1916. Begründungen für die fehlenden Zeiträume liegen nicht vor. Zuerst ist Adler bei der Firma J. Graf, Elberfeld, Wasserstraße 3, bis zum Erlöschen der Firma als Kassierer tätig. Danach arbeitet er bei J. Frenkel in Düsseldorf und seit Beginn des Jahres 1914 bis zum Ausbruch des Krieges bei Rudolf Höfer & Co in Elberfeld, Kaiserstraße 20. Danach ist er eine kurze Zeit ohne Stellung. (Brief des Oberbürgermeisters vom 16. Oktober 1916.) Der Oberbürgermeister bezieht sich hier wiederum auf Aussagen des Direktors der Handwerker- und Kunstgewerbeschule. (Der ganze Vorgang: Nordrhein-Westfälisches Hauptstaatsarchiv, Düsseldorf, Aktenverband: 11672). – Die Briefe wurden publiziert in: *Kunst Design & Co. Von der Kunstgewerbeschule Barmen/Elberfeld – Meisterschule – Werkkunstschule Wuppertal zum Fachbereich 5 der Bergischen Universität Gesamthochschule Wuppertal. 1894 – 1994. Festschrift zum 100jährigen Jubiläum.* Der Dekan des Fachbereichs 5 der Bergischen Universität Gesamthochschule Wuppertal (Hrsg.). Wuppertal 1994. S. 104. (Künftig zit.: Mahlberg. In: *Festschrift zum 100jährigen Jubiläum.* Wuppertal 1994.)

161 Sandel 1959 – 1960. S. 24. Sandel spricht in dem englischsprachigen Text von „*box-making*". Es ist daher nicht ganz deutlich, worum es bei der handwerklichen Tätigkeit geht.

162 Ebenda.

163 Middleton. In: Kat. zur Einzelausst. *Adler.* London 1951. S. 9. Diese Informationen Middletons stimmen mit denen von Sandel überein, der 1959 schreibt, dass Adler bei Ausbruch des Krieges Deutschland verlassen musste und nach Lodz zurückkehrte. Sandel 1959 – 60. S. 24. (Über die Identität von Sandel bestehen keine Informationen.)

164 Szwarc in: Kat. zur Einzelausst. *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 61.

Ausstellung Adlers in der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf von 1985 geht es nur um den Zeitraum ab 1916, über den unter Berufung auf einen Mitschüler der Kunstakademie, Walter Gerber, gesagt wird, dass Adler sich als *verdächtiger Ausländer* wöchentlich bei der Polizei melden musste.[165]

Gesichert ist, dass Adler am 30. März 1916 ein Studium an der Kunstgewerbeschule in Barmen bei Professor Gustav Wiethüchter beginnt – zuerst als Halbtagsschüler, ab dem 28. Juni als Vollschüler.[166] Wahrscheinlich war der Kontakt zur Schule bereits früher gelegt worden. Josef Sandel berichtet, Adler habe auch schon im Alter von sechzehn Jahren – also ca. 1912 – die Kunstgewerbeschule besucht, da sein Talent der Schule bekannt geworden sei. Professor Wiethüchter habe sich von da an für ihn interessiert.[167] Zumindest würde das die Ungereimtheiten – einerseits Unterbrechung des Studiums bei Kriegsausbruch, andererseits Beginn des Studiums ab 1916 – erklären.

Die Kunstgewerbeschule sieht ihre Aufgabe darin, die Absolventen auf die unterschiedlichen Aufgaben für Gewerbe und Industrie wie Holz-, Metall- und Steinverarbeitung, Textilkunst und Grafik, einschließlich Typografie, vorzubereiten.[168] Ebenso wie bei den *Freien Künsten* vollzieht sich im Kunstgewerbe seit ca. 1900 ein stilistischer Wandel. Orientierte sich der *Historismus* an früheren Stilen, so werden nun aus der Konstruktion und aus der Natur Formen und Elemente entwickelt. Eine neuartige Ornamentik

---

165 Biografische Angaben: ebenda. S. 13.

166 Brief des Oberbürgermeisters von Barmen. Zitiert nach: Mahlberg. In: *Festschrift zum 100jährigen Jubiläum.* Wuppertal 1994. S. 104. – Der Lehrer Gustav Wiethüchter hat eine dreijährige Ausbildung als Dekorations- und Kirchenmaler absolviert, danach ist er für drei Jahre in eben diesem Beruf tätig. Es folgt ein zweijähriger Besuch der Königlichen Kunstschule in Berlin, schließlich schließt er sein Studium an der dortigen Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums ab. Hier ist er von Otto Eckmann, einem der bedeutendsten Vertreter des Jugendstils unterrichtet worden. (Kat. zur Ausst. *Wiethüchter.* 1983.) Eingestellt wird Wiethüchter als Lehrer für „Geräte- und Tierzeichnen“ und „Ornamentale Formenlehre“. (Mahlberg. In: *Festschrift zum 100jährigen Jubiläum.* Wuppertal 1994. S. 104.)

167 Josef Sandel: *Zydowscy artysci – malarze. Jankiel Adler*. *(Jüdische Kunstmaler. Jankel Adler)* In: *Folks-Sztyme*, *(Volksstimme),* Nr. 186. 20.11.1957. Eine Seitenangabe liegt nicht vor. (Künftig zit.: Sandel. In: Folks-Sztyme 1957.) – Die Aussage Sandels stimmt überein mit der Aussage des Künstlers Walter Gerber, der berichtet, Adler 1912 an der Kunstgewerbeschule kennengelernt zu haben. (Gisela Schmoeckel: *Die Wupper. Erinnerungen an den Barmer Expressionismus*. In: *Bergischer Almanach*. Jahrgang 1989. Wuppertal 1989. S. 97.) (Künftig zit: Schmoeckel. In: *Bergischer Almanach* 1989.)

168 Kat. zur Ausst. *Wiethüchter.* 1983. o. S.

entsteht, deren Grundlagen im Malunterricht behandelt werden sollen.[169] Aber auch Ziele und Methodik des Unterrichts erfahren in der Zeit eine Wandlung, bei welcher Wiethüchter eine entscheidende Rolle spielt. Bereits seit 1900 an der Schule als *Lehrer für Malen nach der Natur und Formenlehre* tätig, bewirkt der Lehrer eine Innovation in der Pädagogik. Nicht mehr durch Nachahmen soll gelernt werden, sondern die Förderung der individuellen Fähigkeiten der Schüler steht für ihn im Vordergrund.[170] Diese offene Haltung ist außergewöhnlich, da die meisten Kollegen ihren eigenen Stil lehren und die Beurteilung einer Schülerarbeit von der größtmöglichen Nähe zum Original abhängt.[171]

Adler selbst äußert sich 1929 über Wiethüchter, dass dieser der „*einzige Lehrer"* war*,* der ihm technische Kenntnisse vermittelte und ihm verständnisvoll begegnete.[172] Aus der Zeit seines Aufenthalts an der Kunstgewerbeschule ist eine Fotografie überliefert, die Adler im Kreise seiner Künstlerkollegen im Atelier zeigt.[173]

Ende September 1916 bittet Jankel Adler den Regierungspräsidenten in Düsseldorf in einem Brief um Ermäßigung des Schulgeldes, das erheblich erhöht worden ist. Das Gesuch Adlers wird jedoch abgelehnt. Adler gelte zwar als fleißig und sei nicht unbegabt, aber über seine Vermögensverhältnisse sei nichts bekannt. Und wenn Adler auch nichts vorzuwerfen sei, so müsse er – politisch betrachtet – dennoch als feindlicher Ausländer angesehen werden, da

---

169 Ebenda.

170 Mahlberg. In: *Festschrift zum 100jährigen Jubiläum.* Wuppertal 1994. S. 104.

171 Katalog zur Ausstellung: *Kunstgeschichten. Bürger Bilder Kontroversen Kunst und Künstler in Wuppertal 1860 – 1940. Gemälde und Skulpturen aus der Sammlung des Von der Heydt-Museums. Eine Ausstellung anläßlich der Jubiläen des Kunst- und Museumsvereins Kunsthalle Barmen 2. Februar bis 22. März 1992.* o. O. 1992. S. 24. (Künftig zit: Katalog zur Ausstellung: *Kunstgeschichten 1992.*)

172 Adler. In: *Kunstheft* 1929. o. S. – Die Aussage Adlers bekommt einen besonderen Stellenwert, wenn man den entsprechenden, nur sechs Zeilen langen Text betrachtet. Dass Adler davon drei Zeilen dem Lehrer widmet, ist sicherlich als Hommage an Wiethüchter zu bewerten. Der gesamte Text lautet: „*Jankel Adler: Geboren am 26. Juli 1895 in Lodz (Polen), kam ich mit 11 Jahren zu einem Graveur in die Lehre. Anfang 1912 arbeitete ich beim königl. Postgraveur in Belgrad (Serbien). Seit 1912 in Deutschland. Der einzige Lehrer, der mir Verständnis entgegenbrachte und technische Anweisungen gab, war Prof. Gustav Wiethüchter in Barmen; dort lebte ich von 1914 – 1918. Jetzt ist mein Wohnsitz Düsseldorf."*

173 Die Fotografie ist zu finden bei: Schmoeckel. In: *Bergischer Almanach* 1989. S. 7. In dem zur Fotografie beigefügten Text werden drei Personen identifiziert: Jankel Adler ist der 2. von links, Walter Gerber der 3. von links und Else Vollenbroich die 2. von rechts.

er nicht beweisen könne, dass er deutscher Abstammung sei.[174] Als Folge der Ablehnung muss Adler die Wohnung in der Lutherischen Kirchstraße 10, die er zusammen mit seinem Bruder Moritz als Untermieter benutzt, aufgeben. Professor Wiethüchter unterstützt Adler in der nachfolgenden Zeit selbst, indem er ihm zeitweise seine eigenen Wohn- und Atelierräume in Barmen zur Verfügung stellt.[175]

Es ergibt sich die Frage, ob und inwieweit eine Orientierung Adlers am Œuvre Wiethüchters festgestellt werden kann. Bis jetzt wird in der Literatur erwähnt, dass in den schweren menschlichen Figuren Adlers neben einer Orientierung an Werken von Picasso und Leger auch eine Orientierung an Wiethüchters Arbeiten ablesbar sei.[176] Auch der Bildaufbau und der Sinn für das Monumentale könnten durch den Kontakt zu dem Lehrer gefördert worden sein.[177] Weiter könne man eventuell Adlers Neigung, Malgründe durch Sand aufzurauen, auf Wiethüchter zurückführen.[178] Zu den Ausführungen werden in der Literatur zwei nachvollziehbare Beispiele angegeben, die eine Orientierung des Schülers am Lehrer zeigen sollen. Zum einen handelt es sich um Wiethüchters Gemälde *Gelöbnis* (Abb. 4), das wegen seiner Darstellung der zusammengedrängten Köpfe und wegen des flächigen Aufbaus als Vergleichsbeispiel herangezogen wird; zum anderen wird das Werk *Sonnenfinsternis* (Abb. 5) wegen der fest umrissenen Figuren genannt, die auch in Adlers Werk in den 20er Jahren zu finden sind.[179]

Nach Meinung der Unterzeichneten ist jedoch die tatsächliche Rolle Wiethüchters noch nicht gesehen worden, da eine Vielzahl von Parallelen zwischen den Arbeiten von Lehrer und Schüler zu erkennen ist. Das nicht sehr umfangreiche Œuvre Wiethüchters ist nur fragmentarisch erhalten, besonders was den Zeitraum von vor 1914, dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs, betrifft.[180] Es sollen im Folgenden einige Arbeiten Wiethüchters aus der

---

174 Der handgeschriebene Brief Adler wurde bereits publiziert in: Mahlberg. In: *Festschrift zum 100jährigen Jubiläum.* Wuppertal 1994. S. 66, 67.

175 Ebenda. S. 67 – 69.

176 Middleton. In: Katalog zur Einzelausst. *Adler.* London 1951. S. 2.

177 G. Aust. In: Kat. zur Gruppenausst.: *Kunst an der Wupper.* 1966. o. S.

178 Ebenda. Und: Klapheck 1966. S. 11. – Die Oberflächengestaltung durch Beimischung von Sand in die Farbe ist z. B. in dem o. g. Gemälde *Gelöbnis* von Wiethüchter zu finden.

179 Kat. zur Ausst. *Wiethüchter.* 1983. o. S.

180 Viele der bis zum Ersten Weltkrieg entstandenen Arbeiten wurden von Wiethüchter selbst übermalt oder von ihm selbst vernichtet. (Ebenda.)

Entstehungszeit von 1903 bis 1914 und aus der ersten Hälfte der 20er Jahre vorgestellt werden.

Eines der frühesten Werke ist das Gemälde *Mutterschaft* (Abb. 6) aus den Jahren 1903/06, dessen Aufbau und Atmosphäre interessant erscheinen. Das Werk ist in einer Dreieckskomposition aufgebaut, wobei die Blicke der beiden Protagonisten vollkommen aufeinander bezogen sind. Die Welt bleibt außen vor. Wiethüchter formuliert 1908 selbst, dass er beim Malen des Gemäldes Wert darauf legte, eine entrückte Atmosphäre zu schaffen.[181] Auch in Adlers Gemälde *Die letzte Stunde des Rabbis Eliezer* (WV 1) ist eine konzentrierte und gegenwartsferne Stimmung zu finden, wenn auch hier die Stimmung durch das überirdische, nicht reale Geschehen und die außergewöhnlichen Lichtverhältnisse bewirkt wird.[182] Weiter sind in dem genannten Werk Adlers stilistische Merkmale wie überlängte Körper und flimmernde, vibrierende Konturen zu konstatieren, die eine Orientierung an El Greco (1541 – 1614) zeigen. Auch bei Wiethüchter ist eine Nähe zu diesem spanischen Maler zu finden, so zum Beispiel in dem verschollenen Gemälde *Prinzessin und Schweinehirt*, 1913/14 (Abb. 7).[183] Das Gemälde zeigt im Zentrum den muskulösen Schweinehirten, der die auf den Boden sinkende Prinzessin – ihr nach hinten gebogener Körper und der kraftlos herabhängende Arm lassen auf eine Ohnmacht schließen – fest umklammert. Umgeben sind die Protagonisten von einer Schar von Mädchen, die in einem Halbkreis um das Paar herum angeordnet sind. Sie haben sich voller Scham abgewandt, strecken eine Hand dem Paar zu, mit der anderen Hand bedecken sie ihr Gesicht. Diese übersteigerte Gestik ist ein typisches Stilmittel El Grecos.

Ein anderer Aspekt, der für eine Parallele zwischen Wiethüchters und Adlers Werk herangezogen werden kann, ist die Wahl der gedämpften Farben mit der fast durchgängig eingesetzten Farbe Braun. Wiethüchters Gemälde *Schafschur,* 1913, (Abb. 8), eins der wenigen Gemälde aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg, zeigt drei breitbeinig hockende bäuerliche Figuren, die jeweils ein vor sich liegendes Schaf scheren. Während die Kleidung der

---

181 Ebenda. Dort zit. nach *Heidelberger Zeitung* vom 15.2.1908. Keine weiteren Angaben.

182 Siehe zu dem Gemälde die Ausführungen in Kapitel 3.1.

183 Der Einfluss El Grecos auf Wiethüchters Werk wurde bereits im: Kat. zur Ausst. *Wiethüchter.* 1983. o. S. erwähnt. – Einschränkend ist hier jedoch festzustellen, dass zur entsprechenden Zeit allgemein ein starkes Interesse an El Greco vorlag und Adlers Orientierung an dem spanischen Künstler nicht durch Wiethüchter hervorgerufen sein muss. (Siehe zur Bedeutung El Grecos auch Anmerkung 233.)

Figuren in Blau, gedämpftem Grau-Braun, Ocker-Grau-Braun und Rotbraun gehalten ist, sind die bereits geschorenen Bäuche der Tiere und die Schafswolle in einem Crèmeton mit bräunlichen und bläulichen Schattierungen dargestellt.[184] Adlers Bild *Stillleben mit Wasserkessel*, 1912, (G 4), das mit der Provenienz Gustav Wiethüchter vor einigen Jahren in den Kunsthandel gelangte, zeigt solch fein abgestimmte, gedämpfte Pastellfarben. Wiethüchters Werk *Verschneite Mühle*, (Abb. 9), allerdings aus dem Jahre 1923, zeigt eher gedämpfte kühle Blautöne, verbunden mit Braun und Rostbraun. Dies entspricht Adlers Farbpalette bei Gemälden wie *Katzen* (WV 47), *Jude mit Pferd* (WV 103) und vielen der Blumenstillleben aus der deutschen Phase, so zum Beispiel *Blumen* (WV 55) und *Gerätschaften für den Sabbat* (WV 128).

Eine Übereinstimmung beider Künstler im Motiv lassen Wiethüchters Gemälde *Abschied,* 1919, (Abb. 10), und Adlers Werk *Paar* (WV 14) erkennen. *Abschied* zeigt das Porträt eines Paares mit eng aneinandergeschmiegten Häuptern, deren Konturen sich überschneiden.[185] Die undifferenziert gemalten dunklen Augen der beiden Figuren, die auf der Innenseite der beieinander liegenden Häupter positioniert sind, befinden sich übereinander in der gemeinsamen Schnittfläche. Das führt beim Betrachter zu einer Irritation, da auf den ersten Blick nicht deutlich ist, welches Auge welcher Figur zuzuordnen ist. Eine ähnliche Desorientierung erfährt der Betrachter, wenn er Adlers Werk *Paar* (WV 14) betrachtet. (Siehe die Beschreibung des Gemäldes im Kapitel 4.2.1.)

Noch ein weiteres Motiv, das heute als charakteristisch für Adlers Werk angesehen wird, ist bei Wiethüchter zu erkennen. Es geht um eine im Hintergrund befindliche Figur, die die anderen Figuren beobachtet – so zum Beispiel in *Komödianten*/*Purimspieler* (WV 136), *Allegorie* (WV 105) oder in *Baal Shems Tochter* (WV 227) und *Kopf* (WV 226). Wiethüchters *Sonnenfinsternis,* 1921, (Abb. 5), zeigt drei Figuren im Vordergrund, welche von einer vierten

---

184 Ein weiteres Werk in den entsprechenden Farben ist Wiethüchters *Frau mit Kind*, allerdings aus dem Jahre 1923. Es zeigt eine aus einer Tür tretende Frau mit einem Baby auf dem Arm. Die abblätternde hölzerne Außenwand des Gebäudes und die Erde im Vordergrund sind in verschiedenen Brauntönen von Hellbeige bis Rostbraun gestaltet. Die Kleidung der Bäuerin in gedämpftem Blau, Grün und Grau-Rosa wiederholt sich in dem Korbmaterial des Kinderwagens und der Wagendecke, während das leuchtende Weiß des Tuches, in das das Baby geschlungen ist, ihre Entsprechung im Kissen des Kinderwagens findet. (Siehe ebenda. S. 21.)

185 Da nur ein Schwarz-Weiß-Bild vorliegt, wird nicht deutlich, ob transparente Farben sich hier überlagern oder ob die Konturen in das Gesicht der jeweils anderen Figur eingeschrieben wurden.

Figur im Hintergrund beobachtet werden. Dasselbe Motiv einer beobachtenden Figur weist Wiethüchters Gemälde *Stillleben mit Inka-Geräten* (Abb. 11), 1932, auf. Die Rolle solch beobachtender Figuren wird in den Werken Adlers als *Zeuge* bezeichnet.[186]

Abschließend kann zusammengefasst werden, dass ein monumentaler Bildaufbau, die Wahl von gedämpften Farben und auch technische Experimente mit Sand und anderen Materialien auf den Kontakt zu Wiethüchter zurückgeführt werden könnten. Möglicherweise rühren auch die Motive des „Zeugen" und der „verschmelzenden" Häupter aus Arbeiten des Lehrers. Die Orientierung Adlers am Werk Wiethüchters scheint damit größer zu sein als bisher festgestellt.

Zu Wiethüchters Schülern gehören neben Jankel Adler u. a. Kurt Nantke, Richard Paling, Ferdinand Röntgen, Walter Gerber und Paul Wellershaus.[187] Die vier zuerst genannten gründen 1920 die Künstlervereinigung *Die Wupper,* die 1927 zum *Wupperkreis* erweitert wird.[188] Es entsteht die Frage, ob sich eine Orientierung Adlers an den Mitschülern nachweisen lässt. Mit der Einschränkung, dass das vorliegende Bildmaterial über die genannten Künstler minimal ist, lässt sich sagen, dass keine stilistische Verwandtschaft zu Werken Adlers festgestellt werden kann. Die Landschaft, eine Gattung, die bei Jankel Adler beinahe nicht vorfindbar ist, wird von der Gruppe bevorzugt. Auch das von der Gruppe favorisierte Bildnis lässt sich bei Adler bis auf einige wenige Ausnahmen nicht feststellen. Adler bevorzugt Typisierungen.[189] Die Künstler pflegen einen gemäßigt expressiven Stil, der dem ihres Lehrers Wiethüchter nahe steht. Paul Wellershaus lässt sich hier anschließen.[190] Gerade im

---

186 Siehe dazu auch die Ausführungen zur Monografie von Stanley Hayter im Kapitel 2.2 der vorliegenden Monografie.

187 Über die Künstler liegen nur unvollständige Daten vor: Kurt Nantke (1900 Eckenförde – 1979 Wuppertal), Richard Paling (1901 in Barmen – 1955, keine weiteren Angaben), Ferdinand Röntgen (1896 – 1966), Paul Wellershaus (1887 – 1976, keine weiteren Angaben) und Walter Gerber (geboren 1900 in Großfelde, Oberhessen, keine weiteren Angaben).

188 Siehe zu den Künstlern auch das Unterkapitel zu 4.1: *Um ca. 1920: Wohnung in Barmen, Kontakte zu Künstlern in Düsseldorf und Köln* der vorliegenden Monografie.

189 Siehe dazu das Unterkapitel zu 4.2.3: *Bedeutung des Fotografen August Sander (1876 – 1964) für den Stilwechsel*.

190 Ausgewertet wurden folgende Werke: a: Kurt Nantke: *Selbstbildnis*, Datierung liegt nicht vor, Leinwand, *Von der Heydt-Museum*, Wuppertal, b: Paul Wellershaus: *Bauernhof*, 1925, 50 x 70 cm Leinwand, *Von der Heydt-Museum,* Wuppertal; c: Ferdinand Röntgen: Blatt 2 aus der Mappe „*Der goldne Topf",* 1924; d: F. Röntgen:

Vergleich mit den Werken der Freunde wird Jankel Adlers individuelle Position deutlich. Die für Adlers Arbeiten charakteristischen Merkmale wie das Verwenden von Stilelementen des *ekstatischen Expressionismus* um ca. 1918, seine daran anschließende Mischung von Stilmerkmalen des *Kubismus* und des Künstlers Chagall, seine Anklänge an die *Klassische Kunst* und den *Surrealismus* sind in den Werken der Künstlerkollegen nicht zu finden.

Ab ca. 1918: Erste Kontakte zur Künstlergruppe *Das Junge Rheinland*

1918 knüpft Adler erste Kontakte zur Gruppe *Das Junge Rheinland*, einer Künstlervereinigung, die sich 1918 auf Anregung der Maler Adolf Uzarski (1885 – 1970) und Arthur Kaufmann (1888 – 1971), sowie des Dichters Herbert Eulenberg (1876 – 1949) formiert.[191] Die Initiatoren verteilen noch in den letzten Monaten des Ersten Weltkriegs einen Aufruf, um einen Zusammenschluss der rheinischen Künstler zu erreichen. Durch die Organisation von Wanderausstellungen soll den jungen rheinischen Künstlern zu einem gebührenden Platz in der Kunstszene verholfen werden. Angestrebt wird, geistiges und künstlerisches Zentrum im Rheinland zu werden. Gemeinsame künstlerische Vorstellungen haben keine Bedeutung, Cliquenwirtschaft wird abgelehnt.[192] Willkommen ist jeder*, „der aus überlebter Schablone heraus Erneue-*

Küste in der Bretagne, undatiert, 90 x 100 cm, *Von der Heydt-Museum*, Wuppertal; e: Ewald Platte: *Landschaft am Stadtrand*, 1924, 82 x 72 cm, *Von der Heydt-Museum*, Wuppertal. – Abbildungen zu den Werken a, b, d und e sind zu finden in: Kat. zur Ausstellung *Kunstgeschichten* 1992. S. 35, 36, 38, jeweils o. Nr. Die Abbildung c ist zu finden in: Schmoeckel. In: *Bergischer Almanach* 1989, o. Nr., S. 102.

191 Das Gründungsjahr der Gruppe wird 1919 sein. – Zu den Personen Adolf Uzarski und Herbert Eulenberg: Der Maler Uzarski ist zu dieser Zeit als Buchillustrator bekannt, ebenso schreibt er selbst satirische Bücher, wobei er an die Tradition des gesellschaftskritischen Schelmenromans anknüpft. Sein wohl bekanntestes Buch aus dem Zeitraum um 1920 ist *Möppi*, *die Memoiren eines Hundes*, dessen Autor und Illustrator er ist. Uzarskis satirische Werke werden 1933 von den Nazis verboten werden. Der 1876 geborene Dramaturg Herbert Eulenberg ist derzeit u. a. bekannt für Bücher wie *Schattenbilder, eine Fibel für Kulturbedürftige in Deutschland, Ausgewählte Schattenbilder* und *Letzte Schattenbilder,* welche Porträts von Musikern enthalten.

192 *Aufruf an die jungen rheinischen Künstler*. Zit. nach Kat. zur Ausstellung: *Am Anfang. Das Junge Rheinland. Zur Kunst- und Zeitgeschichte einer Region 1918 – 1945*, Städtische Kunsthalle Düsseldorf vom 9. Februar bis 8. April 1985. S. 19. (Künftig zit.: Kat. zur Gruppenausst.: *Am Anfang. Das Junge Rheinland.* Düsseldorf 1985.) Dort zit. nach einem Typoskript der *Mutter Ey*, das sich im Archiv der Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf, befindet.

rung anstrebt, Jugend und Frische an die Stelle routinierten Malbetriebs und kleinlich-naturalistischer Bildhauerei setzt."[193]

Zurückzuführen ist die Initiative auf unterschiedliche Probleme: Da das preußische Rheinland zu der Zeit von französischen Truppen besetzt ist, gestaltet sich der Kontakt zu den deutschen Kunststädten schwierig; besonderes Engagement ist also notwendig.[194] Der Einsatz ist auch dadurch zu erklären, dass die Künstler des Rheinlandes 1918 zu der *Großen Berliner Kunstausstellung*, die nach Düsseldorf verlegt worden war, nicht eingeladen worden waren.[195]

Adler wird in den folgenden Jahren einige Male als Mitglied dieser Gruppe an Ausstellungen teilnehmen: Auf der *Großen Berliner Kunstausstellung,* 1922*,* im Landesausstellungsgebäude am *Lehrter Hof* stellt er die Arbeiten *Zwei Frauen* (WV 15) und *Kopf* aus.[196] Beide Arbeiten sind dort käuflich zu erwerben. Ebenfalls im Jahre 1922 stellt er auf der *I. Internationalen Kunstausstellung Düsseldorf* aus.[197] 1924 beteiligt Adler sich mit der Künstlergruppe an der *Großen Düsseldorfer Kunstausstellung,* Messepalast

---

193 Vorwort zur ersten Ausstellung des *Jungen Rheinland* in der Kunsthalle Düsseldorf, März 1919. Zit. nach: Ebenda. S. 20. Die Gruppe gibt ab 1921 eine Zeitschrift gleichen Namens heraus, die von Oktober 1921 bis April 1922 erscheint. „*Das Junge Rheinland*" ist weiter der Name des Treffpunkts und Ausstellungsorts der Gruppe im Geschäft der Johanna Ey, auch *Mutter Ey* genannt, auf dem Hindenburgwall 11 in Düsseldorf. (Kat. zur Ausstellung: *Das Junge Rheinland. Künstler – Werke – Dokumente*. Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf. 29. Oktober bis 21. Dezember 1996. Düsseldorf, Krefeld 1996. S. 10.) (Künftig zit.: Kat. zur Gruppenausstellung *Das Junge Rheinland. Künstler – Werke – Dokumente* 1996.)

194 Christoph Wilhelmi: *Künstlergruppen in Deutschland, Österreich und der Schweiz seit 1900. Ein Handbuch.* Stuttgart 1996. S. 188. (Künftig zit.: Wilhelmi 1996.)

195 Krempel. In: Kat. zur Gruppenausstellung: *Am Anfang, Das Junge Rheinland*. Düsseldorf 1985. S. 8. – Die Künstler, die im Aufruf angesprochen werden sollen, befinden sich – was den künstlerischen Werdegang betrifft – in sehr unterschiedlichen Situationen. Es handelt sich einmal um Künstler, die aus dem Krieg zurückgekommen sind und die an ihr künstlerisches Schaffen anknüpfen möchten, das kriegsbedingt unterbrochen wurde. Andere haben am Krieg gar nicht teilgenommen. Aber auch junge Absolventen der Kunstakademien gehören zu den Adressaten.

196 Um welches Bild es sich bei dem zuletzt genannten handelt, konnte nicht ermittelt werden. Die Abbildung des erstgenannten Gemäldes im Katalog macht die Identifizierung des Werks möglich; es handelt sich um *Zwei Frauen* (WV 15). Die dort gezeigte Schwarz-Weiß-Aufnahme zeigt deutlich den senkrechten, lang gezogenen Fleck im Gesicht der Frau auf dem Balkon. – Als Wohnort für Adler ist Elberfeld angegeben.

197 Dort wird das Gemälde *Der Bildhauer und der Totenvogel* (WV 13) gezeigt.

Köln.[198] Weiter ist er in der Abteilung der *Rheingruppe* innerhalb der *Großen Kunstausstellung Düsseldorf 1926* vertreten.[199]

Im Laufe dieser Zeit entwickelt sich zwischen Jankel Adler und einem der drei Initiatoren zur Gründung des *Jungen Rheinlands,* dem Maler Arthur Kaufmann, eine enge Freundschaft.[200] Der erst 1919 von verschiedenen Studienaufenthalten zurückgekehrte Kaufmann etabliert 1929 in Düsseldorf die *Städtische Schule für Dekorative Kunst*, deren Leiter er wird. 1933 wird er von den Nationalsozialisten entlassen.[201] Für die freundschaftliche Beziehung zwischen Adler und Kaufmann gibt es verschiedene Belege; Kaufmanns Interesse an der Person Jankel Adler wird durch mehrere Porträts, die er von Adler anfertigt, deutlich.[202] Weiter existiert ein Brief Adlers an Kaufmann von ca. 1924, der mit der Bitte um finanzielle Unterstützung verbunden ist.[203] Im Gästebuch der Familie Kaufmann befindet sich ein weiteres Selbstporträt Adlers von 1928 (G 6).[204] Es zeigt den wandernden Künstler, dessen Weg

---

198 1924 werden die Werke *Jude mit Hahn* (WV 28), *Der Kaufmann* (WV 24), *Mann und Jüngling* (WV 19) und die nicht zu identifizierenden Werke *Selbstbildnis*, *Stillleben mit Flasche* und *Stillleben mit Trauben* gezeigt. Das Gemälde *Der Kaufmann* wird mit der Verz. Nr. 5 aufgeführt; abgebildet ist es o. Nr. und o. S. Bei dem *Selbstbildnis,* Verzeichnis Nr. 4, geht die Unterzeichnete davon aus, dass es sich um das bisher auf 1926 datierte Gemälde *Selbstporträt* (WV 29) handelt.

199 Bereits erwähnt in: Kat. zur Gruppenausstellung *Das Junge Rheinland. Künstler – Werke – Dokumente* 1996. S. 158, 159. – Gezeigt werden 1926 die Werke *Familie* und *Mann mit Katze*.

200 Kat. zur Einzelausst. *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 14.

201 Internetinformation vom *exil-archiv*. URL: *www.exil-archiv.de*. Website der Else Lasker-Schüler-Stiftung – Verbrannte und verbannte Dichter-/KünstlerInnen – für ein Zentrum der verfolgten Künste, Herzogstrasse 42, Wuppertal. Stichwort: *Biografie Arthur Kaufmann.* (Künftig zit.: www.exil-archiv.de)

202 Erhalten sind drei Gemälde: *Betty Kohlhaas und Jankel Adler,* 1927, Öl auf Leinwand, 125 x 94,5 cm, Stadtmuseum Düsseldorf, und das Werk *Adlers Traum,* ohne Jahr, das sich heute in der *Stiftung Sammlung Volmer*, Wuppertal befindet. (Betty Kohlhaas war Adlers Lebensgefährtin.) Eine dritte Arbeit ist das heute im Stadtmuseum Düsseldorf befindliche Bildnis *Jankel Adler* von 1930.

203 Beigefügt ist dem Brief ein Selbstporträt Adlers (G 5). Die Bleistiftzeichnung zeigt den auf einer Kiste oder Bank sitzenden Künstler, den Hut neben sich abgelegt. Im Hintergrund sind eine Lokomotive und der angedeutete Eingang eines Tunnels zu sehen. Der Text lautet: *Lieber Arthur, Am Mittwoch gedenke ich nach Berlin zu fahren nun habe ich keinen roten Pfennig, ich bitte Dich Arthur mir etwas Geld zu geben. Gruss Jankel.* – G 5: Bleistiftzeichnung, 38 x 28 cm. Die Datierung 1924 wurde übernommen aus dem Kat. zur Einzelausst. *Adler* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 57.

204 Siehe für eine Abb. des Werkes: ebenda. Abb. 118, S. 24. Ebenso wird es gezeigt im Kat. zur Einzelausst. *Jankel Adler. 100 Werke zum 100. Geburtstag.* Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf. 9. September bis 3. November 1995. Abb. 23, S. 35 abgebildet.

durch eine dunkle Schraffierung und einen die Richtung angebenden Wegweiser gekennzeichnet ist.[205] Weitere Belege zur Freundschaft zwischen den Künstlern sind gemeinsame Fotos von Adler und Kaufmann.[206]

Ende 1918: Rückkehr nach Polen und Gründung der Künstlergruppe *Jung Jiddisch* (*Ying Yiddisch)* in Lodz

Ende 1918 unternimmt Adler eine Reise nach Polen, um seine Eltern zu besuchen, die inzwischen nach Warschau umgezogen sind.[207] Bei einem Aufenthalt in Lodz trifft Adler auf engagierte Künstler wie Vincent (Wincenty) Brauner, Henoch Barcinski (Henryk Bartschinsky), Marek Szwarc, Dina Matus (Matusowna), Ida Lindenfeld (Pola Lindelfeldowna), Zofia Gutentag (Gutentazanka), Salomon Blat und Ida Brauner (Ida Braunerowna) und Dichter wie Mosze (Mojzesz, Moses) Broderson, Ichok Kacenelson (Jitzak Katzenelson) und I. M. Neuman (Jecheskiel Mojzesz Najman).[208] Adler findet unter diesen Künstlern ein ähnliches Klima vor wie im Rheinland: Selbstbewusstsein und Aufbruchstimmung bestimmen das Denken und Handeln. Wie sich aus den wenigen vorliegenden Informationen zu den Persönlichkeiten deuten lässt, ist der Stilpluralismus eine andere Parallele zu den Künstlern in Deutschland. Die Künstler schließen sich in Lodz zu einer jüdischen Avantgarde-Gruppe zusammen, die sich – eventuell sogar in Anlehnung an die Gruppe *Das Junge Rheinland – Jung Jiddisch* nennt.[209]

(Der Katalog wird künftig zitiert: Kat. zur Ausst. *Adler. 100. Geburtstag.* Düsseldorf 1995.)

205 In die Kindergästebücher der Kinder Miriam und Hans sind weiter zwei Aquarelle Adlers eingetragen. Einmal handelt es sich um das Werk *Adler* (Selbstbildnis), 1923, 28,9 x 19,2 cm; gezeigt wird ein Vogel mit gestreifter Hose, Kappe und Schuhen. (Siehe G 60.1) Bei dem anderen Bild handelt es sich um *Jonas und der Wal,* 1923, Bleistift über Aquarell, 19,3 x 29,1 cm. Das Werk ist abgebildet im Kat. zur Einzelausst. *Adler* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. Kat. Nr. 123, S. 44.

206 Die Fotografien sind publiziert im Kat. zur Einzelausst. *Adler* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 20 und 23.

207 Klapheck 1966. S. 11. – Die Frage, ob auch künstlerische Motive Adler zur Reise nach Polen veranlassen und ob der lange Aufenthalt von vornherein geplant ist, lässt sich nicht beantworten.

208 Kat. zur Einzelausst. *Adler* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 14.

209 Ebenda. – Marek Szwarc bezeichnet Adler als Initiator der gleichnamigen Zeitschrift. (Ebenda. S. 62.) – Fundierte Informationen über den Kunststil der Beteiligten zu erhalten, war – von einigen Ausnahmen wie z. B. Brauner abgesehen – nicht möglich. Wenn man jedoch nach den minimalen Informationen aus dem Internet urteilen darf,

Um das Jiddische zu fördern, organisiert die Gruppe Theaterabende, Lesungen und Vorträge in jiddischer Sprache, wobei Jankel Adler über moderne Kunst referiert. Mäzene wie Naftali Prewes[210] stellen ihre privaten Räume zur Verfügung und sorgen für eine vorzügliche Bewirtung mit jüdischen Speisen. Jüdische Tänze werden vorgeführt.[211] Die Gruppe *Jung Jiddisch* definiert sich selbst wie folgt:

„Wir suchen die Wahrheit in unserem täglichen Leben, in unserem mystischen Glauben; in unserem Symbolismus – dem sogenannten Futurismus. Einige meinen, dass wir zu früh gekommen sind, insbesondere in Hinblick auf unsere kleine Gruppe jüdischer Künstler, dass wir eigentlich keine eigene Kultur besitzen. In unseren Ohren klingt das so, als ob jemand sagen würde, dass Authentizität und Wahrheit deswegen nicht auf die Welt kommen können, weil ihre Ankunft verfrüht stattfinden würde; und dass die künstlerische Falschheit, der chronische fotografische Naturalismus der Schönheit des Sinai (gemeint ist: mit dem die Schönheit des Sinai beschrieben wird) an die menschlichen Emotionen appellieren. Wir empfinden den höchsten Respekt für den Traditionalismus, für unsere Weisen, für die Bibel, für die griechische Mythologie, für das Lied der Lieder, für Lord Byron, für Shelley, etc.; für die klassischen Skulpturen und die Malerei Griechenlands und Ägyptens; für Rembrandt, El Greco, Wagner, Chopin, Debussy etc. etc. Aber auch für den Futurismus, in aller Zeit!“[212]

---

dann unterscheiden sich die Künstler sehr in ihrem Stil; das Verbindende ist das gemeinsame Interesse am Jüdischen.

210 Über die Identität von Naftali Prewes konnten keine Informationen gefunden werden. – Die meisten der Lodzer Künstler stammen wohl eher aus sehr wohlhabenden Familien, sodass Kontakte zu Prewes nicht als außergewöhnlich angesehen werden müssen. (Przemyslaw Trzeciak: *Wokol „Jung Jidysz*“ (*Im Umkreis von „Jung Jiddisch“*). Internetinformation von *Midrasz online.* Stichwort: *Jung Jiddisch* (*Midrasz* ist eine jüdische Monatsschrift in polnischer Sprache.)
URL: *http://www.midrasz.home.pl/2001/lip01_5.html*.

211 Najman. In: *Literarische Bleter.* Nr. 8. 1935. Kap. 5. S. 113 ff.

212 Zeitschrift *Jung Jiddisch* Heft 2/3.1919. Zitiert nach dem polnischen Text, der im Kat. zur Einzelausst. *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985, S. 15, vorgestellt wird. Das auf der gleichen Katalogseite in deutscher Sprache vorgestellte Statement ist mit diesem in einigen Punkten nicht identisch. Neben der größeren Anzahl der im deutschen Text aufgeführten Künstler wie zum Beispiel Phydias, Giotto, Tizian, Lukas Cranach ist als wesentlicher Unterschied der Tenor ein anderer. Der deutsche Text erscheint ablehnender, die Tradition betreffend. Der deutsche Text sieht wie folgt aus: *„Als Künstler und Sucher der Wahrheit sind wir [...] durch und durch Realisten, in unserem mystischen Glauben, in unserem Symbolismus. Es behaupten einige vermutlich*

Diese Selbstdarstellung der Gruppe enthält Elemente von stolzer jüdischer Identität wie Wahrheit im täglichen Leben und Mystik des Glaubens. Weiter enthält die Darstellung Aspekte von traditioneller abendländischer Kultur – Musik, Kunst und Dichtung – wie auch von gänzlich Neuem, dem *Futurismus,* den sie als „*ihren Symbolismus"* bezeichnet.[213] Dieser im Selbstzeugnis zweimal verwendete Begriff und Kunststil *Futurismus* ist zu dieser Zeit sicherlich nicht neutral zu werten. Er gilt als Schimpfwort und ist gleichbedeutend mit Aufwiegelei und Skandal.[214]

---

revolutionär gestimmte, die ernst genommen werden wollen, daß wir zu früh gekommen seien für unser Häufchen von Jiddischkeit, das noch überhaupt keine Kultur ausmacht [...]. Der Vorwurf klingt für uns, als ob man sagte, daß die Echtheit und die Wahrheit deshalb nicht auf die Welt gekommen seien, weil es noch zu früh ist. [...] Und die ausgesprochene künstlerische Falschheit, der gemeinste chronische und fotografische Naturalismus darf, so heißt es, an den Sinai der Menschheit (d. i. der Ort der Verkündigung) an die gegenwärtigen menschlichen Gefühle appellieren. Und wir haben den aufrichtigen Respekt vor unseren Führern, seien es die Schulen der griechischen Mythologie, das Lied der Lieder, Lord Byron, Shelley, der französische Parnass, >Jung Belgien<, E.T.A. Hoffmann, Edgar Poe, Cyprien Camille Garvid; vor der echt klassischen Skulptur und Malerei – dem Werk von Altgriechenland und Ägypten, von Phydias, Giotto, Tizian, Rembrandt, Lucas Cranach, El Greco, van Gogh, Cézanne; vor Palästrina, Bach, Beethoven, Wagner, Grieg, Chopin, Skriabin, Debussy und noch und noch und noch! Sollen die alle in Frieden ruhn [...]. Wir wollen mit dem Leben – und weiter gehen.... Auch Futurismus zu ewige gute Jahr!" (Zitiert nach der deutschen Spalte der biografischen Angaben im Kat. zur Einzelausstellung *Adler.* 1985 Düsseldorf. S. 15. Die Auslassungen sind bereits im Text des Katalogs enthalten.)

213 Allgemein handelt es sich bei dem Begriff *Symbolismus* um eine Kunstauffassung, die durch Symbol befrachtete Gegenstände, Motive und Inhalte aus dem Bereich der Fantasie und des Unbewussten ausdrücken möchte; dazu gehören z. B. Ängste und Träume. Aber auch Allegorien und Themen aus der antiken Mythologie sind beliebt. – Im engeren Sinne geht es um den Stilbegriff einer Kunstrichtung, die sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts in Europa ausbildet. Bekannte Vertreter sind Odilon Redon (1840 – 1916), James Ensor (1860 – 1949), Eduard Munch (1863 – 1944) und Ferdinand Hodler (1853 – 1918). *Jugendstil* und *Surrealismus* wurden durch den *Symbolismus* beeinflusst. – Bedeutende russische Symbolisten sind Michail Alexandrowitsch Wrubel (1856 in Omsk – 1910 in Sankt Petersburg) und Michail Wassilewitsch Nesterow (1862 in Ufa – 1942 in Moskau); Jacek Malczewski (1854 Radom – 1929 Krakau) ist ein Vertreter dieser Kunstgattung aus Polen.

214 Mark Etkind: In: *Nathan Altman*. Kapitel 2. *1913 bis 1917. In Petersburg. Zwischen der „Welt der Kunst" und den „Futuristen"*. Dresden 1984. S. 24 ff. (Künftig. zit.: Etkind 1984.) – Der in Italien entstandene Stil, der Literatur und Musik mit einschließt, will mit der Tradition brechen; dies entspricht dem Wunsch vieler junger russischer Künstler, die der Auffassung sind, dass die Kunst stagniere, regressiv sei. Sie greifen die Ideen der *Futuristen* auf: Landschaftsdarstellungen, Porträt und historische Darstellungen gelten als überholt; im Zentrum des Interesses stehen vielmehr Darstellungen von Licht und Bewegung. Themen sind die Massengesellschaft und Maschinen wie Autos oder

Eine andere Quelle der Inspiration für die Avantgarde, zu der auch die Gruppen *Eselsschwanz* und *Zdroj* gehören, ist die Volkskunst.[215] Zu dieser gehören u. a. altrussische Ikonen[216] und der *Lubok* (Bilderbogen[217]), der auf Märkten verkauft wird. Eine weitere Bedeutung haben auf Eisenblech gemalte Schilder von Geschäften. Die Schilder müssen bestimmte Kriterien erfüllen: Die Darstellung muss kurz, deutlich und farbig sein und ins Auge fallen, da die Hälfte der russischen Bevölkerung analphabetisch ist.[218] Die Mitglieder der Gruppe *Karo-Bube* hingegen, die bereits 1910 in Moskau gegründet worden ist, erregen Aufsehen mit ihren „*brutalen"* – das heißt: von Cézanne beeinflussten – Landschaftsbildern, Porträts und Stillleben. Mit Groteske und Volkskunst setzen sie sich gegen die melancholischen Arbeiten der *Symbolisten* ab.[219]

Aus Interesse an der jüdischen Volkskunst initiiert der russische Theaterschriftsteller Salomon Ansky, eigentlich: *Shloyme-Anvl Rappoport*, ein

---

Flugzeuge; Bewegungsabläufe werden simultan durch ineinander übergehende Formen und Farben dargestellt. Die Erneuerung, die man sich in Russland auf vielen Gebieten verspricht, soll auch in der Kultur sichtbar werden.

215 Zur Bedeutung der Volkskunst für die Avantgarde siehe: Jewgenija Petrowa: *Wege der russischen Avantgarde. Eine Einführung*. In: Kat. zur Ausst.: *Chagall, Kandinsky, Malewitsch und die Russische Avantgarde*. Hamburger Kunsthalle vom 9. Oktober 1998 bis 10. Januar 1999; Kunsthaus Zürich 29. Januar bis 25. April 1999. Hrsg. von Uwe M. Schneede. Ostfildern Ruit bei Stuttgart 1998. S. 14. (Der Katalog wird künftig zit.: Kat. zur Ausst.: *Chagall*. Hamburger Kunsthalle 1998.) – Der Name *Eselsschwanz* wurde von Larionoff geprägt. Er begründet sich auf eine Anekdote, nach der ein französischer Künstler ein Bild vorgestellt habe, das von einem Esel gemalt worden sei, an dessen Schwanz ein Pinsel gebunden war. (Camilla Gray: *Die russische Avantgarde der modernen Kunst 1863 – 1922*. Köln 1963. Anm. 2 in Kap. 5. S. 288.)

216 Näheres über die Funktion der altrussischen Ikone für die Avantgarde siehe: Verena Krieger: „Wir suchen andere Werte, eine andere Inspiration, eine andere Kunst..." Das Interesse der Avantgarde am Bildkonzept der Ikone. In: Kat. zur Ausst.: Chagall. Hamburger Kunsthalle 1998. S. 31 – 40.

217 Siehe z. B. die Abbildungen im Kat. zur Ausst.: *Lubok. Der russische Volksbilderbogen.* Wolfgang Till (Hrsg.). Städtisches Reiß-Museum, Mannheim, 23. September bis 27. Oktober 1985; Münchner Stadtmuseum, 8. November 1985 bis 6. Januar 1986. München 1985. Die Figuren sind typisiert und die Abbildungen sind flächig gehalten; jeder Abbildung ist ein Text eingefügt.

218 Etkind 1984. S. 20. – Eine Abb. eines solchen Schildes siehe z. B. in: Kat. zur Ausst.: *Chagall.* Hamburger Kunsthalle 1998. S. 14.

219 Internetinformation vom 7.8.2007 über die Ausstellung *Karo-Bube und Eselsschwanz* in St. Petersburg im Jahre 2004. Internet-Zeitung *Russland-Aktuell.* Produziert von der Nachrichtenagentur *Rufo*. Hrsg. von Gisbert Mrozek, Moskau.
URL: *http://www.petersburg.aktuell.ru/petersburg/kultur/karo-bube_und _eselsschwanz _im...*

ehemaliger *narodnik* (Volkstümler), im Jahre 1912 volkskundliche Forschungen; eine sogenannte *Jüdische Expedition* geht über die Dörfer und sammelt Legenden, Lieder, Sprichwörter und Brauchtum oder auch historische Dokumente, Handwerkserzeugnisse und Volkskunst.[220] Aber nicht nur in Russland, sondern auch in Paris im Künstlerviertel La Ruche[221] hatte es bereits vor dem Ersten Weltkrieg Diskussionsrunden über judaistische Folklore[222] und jüdisch-orientalische Einflüsse auf russische Kunst gegeben.[223] Es handelte sich dort um die Künstler Marec Szwarc, Tschaikow[224] und Jacob Epstein (1880 – 1959), die die Zeitschrift Machmadim herausgeben wollten. Die Idee konnte jedoch nicht verwirklicht worden.[225]

---

220 Durch die Ergebnisse der Expedition wird ein zunehmendes Interesse für die ästhetischen Werte der Volkskunst geweckt, sodass der gleiche Initiator 1916 eine Expedition für die Künstler El Lissizky (1890 – 1941) und Issachar Ryback (1897 – 1935) finanziert, die alsbald die Inschriften und Ornamente von ca. zweihundert hölzernen Synagogen kopieren. Ziel der Untersuchungen ist es, das innere Wesen der jüdischen Kultur aufzuspüren, aus dem man sich eine Erneuerung aus der sogenannten primitiven Kunst, der Volkskunst, erhofft. (Avram Kampf: *Jüdisches Erleben in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Übers. aus dem Amerikanischen von Peter Hahlbrock. Weinheim, Berlin 1987. S. 22, 23.) (Künftig zit.: Kampf 1987.)

221 Franz. *Bienenstock;* Gebäude, das von der Form her einem Bienenstock ähnelt.

222 Der oben verwendete Begriff *Folklore* soll an dieser Stelle kurz definiert werden, da er – bzw. der Begriff *Folklorismus* – in den 70er Jahren des letzten Jahrhunderts in Deutschland stark diskutiert und vielfach abwertend gebraucht wurde. Kommerzielle Interessen des Tourismus, erfundenes und arrangiertes Brauchtum wurden mit dem Thema verbunden. – Der Begriff *Folklore*, gebildet aus dem englischen *folk* „Volk“ und *lore* „Überlieferung/überliefertes Wissen“ wurde im 19. Jahrhundert geprägt und umfasst im eigentlichen Sinn das orale oder geistige Volksgut wie Märchen, Legenden, Lieder, Witze, Rätsel, Sprüche. Erweiternd wird auch materielles Volksgut wie Architektur, Möbel, Geräte, Kleidung, Schmuck und Speisen mit einbegriffen. Das Bedürfnis, festzuhalten und zu bewahren, entstand aus einer natürlichen Veranlagung nach Sicherheit, nach Festhalten an Wurzeln und Identität, da durch die Industrialisierung das Leben der Menschen einen starken Wandel erfuhr. Man könnte also von einem therapeutischen Charakter sprechen. Allgemein kann gesagt werden, dass ein Bedürfnis nach Folklore in einer Phase des kulturellen Wandels, der oft durch Migration bedingt ist, entsteht.

223 Eberhard Steneberg: *Russische Kunst*. Berlin 1919 – 1932. Hrsg. von der *Deutschen Gesellschaft für Bildende Kunst e. V. Berlin*. Berlin 1969. S. 16. (Künftig zit.: Steneberg 1969.)

224 Zu Tschaikow konnten keine Daten ermittelt werden.

225 Steneberg 1969. S. 16. – Dahingegen berichtet Marek Szwarc, dass er sich bereits 1914 mit Jankel Adler in Lodz getroffen habe, wo er ihm Entwürfe einer jüdischen Kunst für die Kunstzeitschrift *Machmadim* vorgestellt habe, welche 1913 in der *Ruche* herausgegeben wurde. Gegründet worden sei diese Zeitschrift von Tschaikoff, Leo König, Lichtenstein und Marek Szwarc. Aus Geldmangel seien nur vier oder fünf

Adlers eigene Bemühung, so nah wie möglich an die Wurzeln der Volkskunst und der Volksdichtung zu gelangen, löst angeblich einige exzentrische Verhaltensweisen aus. So lässt Adler sich einen Bart wachsen, kleidet sich in den traditionellen langen Mantel, trägt dazu Strümpfe unterschiedlicher Farbe, einen in Gelb, den anderen in Ziegelrot, und bedeckt seinen Kopf mit einer samtenen *Kippa.* So fährt er nach Ostrowou,[226] um dort den *Zaddik* (den Gerechten, Oberhaupt einer chassidischen Gemeinschaft) auf seinem Hof aufzusuchen.[227] Weiter sammelt er jüdisches Kultgerät wie *Menorot* (siebenarmige Leuchter) und *Cehny reny*.[228]

Najman beschreibt Jankel Adlers Rolle folgendermaßen: *„Jankel Adler, die Seele von Jung-Jiddisch, gehört zu den wenigen, auf deren Banner als Logo geschrieben steht: „Ja.“ Wenn er auf Menschen trifft, bringt er Hoffnung, Frieden und Freude. Im Gegensatz zu den Asketen liebt er Wein, Weib, Reisen und Scherze. Trauer versteht er als eine persönliche Angelegenheit. Trauer ist ein viel zu tiefes und viel zu inniges Gefühl, als dass man es mit anderen Menschen teilen könnte. Trauer ist Verzweiflung, etwas Mystisches.“*[229]

Diese Charakterisierung Adlers umfasst zwei Seiten der Persönlichkeit des Künstlers: das Aufgeschlossene, Interessierte, Bejahende anderen Menschen gegenüber und das Verschlossene, wenn es um die eigene Person geht; vielleicht kommt der Zurückhaltung eine Schutzfunktion gegen Unverständnis und Verletzt-Werden zu.

Ausgaben der Kunstzeitung, die nur Drucke und keine Texte enthielten, erschienen. (Szwarc in: Kat. zur Einzelausst. *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 60.)

226 Der Ort Ostrowu liegt ca. 100 km westlich von Lodz.

227 Najman. In: *Literarische Bleter* 1935. Kap. 3. Und: Sandel. In: *Jewish Quarterly* 1959/60. S. 25. – Zborowski schildert, was der Besuch auf dem Hof eines *Zaddiks* beinhaltet: Es lagern dort bisweilen Hunderte von Menschen, die auf ein Gespräch mit dem *Zaddik* warten und in dieser Zeit auf dem Hof beköstigt werden. Der *Zaddik* hört sich alle Sorgen der Besucher an, sei es, dass es um Armut, Kinderlosigkeit, Krankheiten oder Kaufverträge geht; mit einer magischen Formel, einem Wunsch oder mit Worten tröstet er die Menschen. Viele Chassidim ziehen auch nur auf den Hof, um die Predigten des *Zaddik* zu hören und in seiner Nähe zu sein. (Vgl. dazu: Zborowski 1991. S. 130 ff.)

228 Najman. In: *Literarische Bleter* 1935. Kap. 3. *Menorot* ist die Pluralform von *Menora,* einem siebenarmigen Leuchter. Näheres siehe im Glossar! – Worum es sich bei *cehny reny* handelt, konnte von der Autorin nicht ermittelt werden**.**

229 Najman. In: *Literarische Bleter* 1935. Kap. 1.

3.1 Expressive Werke Adlers – Orientierung an El Greco (1541 – 1614)

Im Dezember des Jahres 1918 nimmt Adler an der 2. Ausstellung der *Vereinigung der Künstler und Kunstliebhaber in Lodz,* Pjotrkowska 71, teil. Weitere teilnehmende Künstler sind Vincent Brauner (1887 – 1944), Artur Szyk (1894 – 1951), Stanislaw Dobrzynski, Arnold Monat, Dina Matus und andere.[230]

Auf der Ausstellung zeigt Adler einen Zyklus von drei expressiv gestalteten Werken, die er dem *Baal Shem Tow* widmet: *Baal-Shem und Buddha, Das wahre Christentum und die Opfer des Pogroms* und *Die letzte Stunde des Rabbis Eliezer* (WV 1).[231] *Baal Shem* oder auch *Baal Shem Tow* ist ein anderer Name für den Mystiker und Rabbi Ben Eliezer (1700 – 1760), der als Begründer des *Chassidismus* gilt und um dessen Person sich viele Geschichten ranken, die in den Bereich des Wundertätigen reichen.[232]

---

230 Kat. zur Einzelausstellung *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 14. – Von den drei zuletzt genannten Persönlichkeiten liegen keine Lebensdaten vor. Einige Informationen konnten über die Personen im Internet im Zusammenhang mit Buchillustrationen – Illustrationen für Märchenbücher, religiöse Schriften oder Satiren – gefunden werden. Danach illustriert Arthur Szyk 1919 in Warschau ein satirisches Buch *Rewolucja w Niemczech (Revolution in Deutschland),* das ein Anti-Deutschland-Gedicht enthält. Es ist das erste Buch, das Szyk illustrierte. – Die einzige zurzeit vorliegende Information über Stanislaw Dobrzynki ist die, dass er 1944 in Jerusalem ein Buch *(Sein Kampf)* mit 41 Cartoons gegen Hitler und gegen Deutschland veröffentlicht. (Internetinformation: Stichwort: *Holocaust teacher resource centre. Humor in the Holocaust.* Website von *Holocaust Education Foundation*, Newport News, VA, USA.) URL: *www.holocaust-trc.org/holocaust_humor.htm*. – Die im Internet gefundenen Werke zeigen keinerlei Ähnlichkeit mit Arbeiten Adlers. – Über Arnold Monat und Dina Matus liegen keine Informationen vor.

231 *Die letzte Stunde des Rabbis Eliezer* gehörte nach dem Zweiten Weltkrieg zum Bestand des Museums Lodz; das Gemälde wurde dort 1981 entwendet.

232 Siehe über die Bedeutung der Person *Baal Shem Tow* im Judentum das Kapitel 3 der vorliegenden Monografie. – Der Mystiker äußert sich in seinen Lehren dahin gehend, dass der Mensch durch das Gebet und durch den richtigen Umgang mit anderen Gott am meisten dient. Nur durch „Inbrunst“ und „Freudigkeit“ erhalte der Mensch eine „aktive“ Beziehung zu Gott. Weiterhin sei es wichtig, Menschen und Ereignisse immer von der guten Seite zu sehen, da selbst das Böse nur die „Unterlage des Guten“ sei. Ein selbstgerechter Mensch sei schlimmer zu beurteilen als der Bösewicht, da er sich die Chance der Umkehr selbst unmöglich mache. (*Encyclopaedia Judaica.* 1928 – 1934. Stichwort: *Israel ben Elieser Ba´al Schemtow*. Spalte 68.) – Der weltweite Bekanntheitsgrad des *Baal Shem Tow* ist Martin Buber zu verdanken, der die Legenden um den Rabbi in seinen *Schriften zum Chassidismus* verarbeitete.

Überliefert ist nur das zuletzt genannte Gemälde *Die letzte Stunde des Rabbis Eliezer* (WV 1). Das Gemälde, das in warmen, in Rot-, Braun- und Grüntönen ineinander übergehenden Farben gearbeitet ist, zeigt den Rabbi, zwei weitere Figuren und zwei Engel. Auf der linken Bildseite befindet sich die Halbfigur des Rabbis, die frontal dargestellt ist. In einem leichten Dreiviertelprofil ist hingegen das Haupt gezeigt, das zur Bildmitte geneigt ist. Die Augen sind geschlossen; der Rabbi wirkt erschöpft. Wie die Häupter der anderen Protagonisten ist der Kopf durch eine hohe, gewölbte Stirn, durch ebenfalls in einem hohen Bogen geformte Brauen und eine lange, schmale Nase gekennzeichnet. Ein bis auf die Brust reichender Bart und schmale, herabhängende Schultern betonen die schlanke Erscheinung. Die auf der rechten Bildseite dargestellte weibliche Figur hat sich dem Rabbi zugewandt. In der gebeugten Haltung, die ihre tiefe Trauer veranschaulicht, nimmt die Figur in spiegelbildlicher Darstellung die Körperhaltung des Rabbis auf. Beide Figuren formen mit ihren Körpern ein großes, an den Ecken abgerundetes Dreieck. Eine männliche Figur, die ebenfalls auf der rechten Bildseite dargestellt ist, ist im Profil nach links gezeigt. Die sehr aufrechte Haltung und der direkte Blick der Figur, der auf das Haupt des *Baal Shem Tow* gerichtet ist, veranschaulichen, dass die Figur wohl noch auf ein letztes entscheidendes Wort des Rabbis wartet. Zwei kleine Engel schweben neben dem Haupt des Rabbis, bereit, ihn in seiner letzten Stunde zu begleiten. Von der eigentlichen Sterbeszene abgewandt befindet sich am unteren linken Bildrand das Porträt einer jungen weiblichen Figur mit geschlossenen Augen. Sie ist frontal dargestellt. Der Schleier, mit dem ihr Kopf bedeckt ist, bildet eine breit gezogene rote Dreiecksform, die mit dem daneben befindlichen, etwas verschwommen dargestellten, braunen Farbfeld verschmilzt.

Das Gemälde lässt eine deutliche Orientierung an den Arbeiten des Manieristen El Greco, dessen Werk bereits Ende des 19. Jahrhunderts wieder in das Blickfeld der Kunst gelangte, erkennen.[233] Die überlängten Häupter und

[233] Der spanische Maler, der unter Philipp II. und Philipp III. Ruhm erlangte, später in Vergessenheit geriet, wurde 1874 von dem Bonner Kunsthistoriker Carl Justi wiederentdeckt; die Forschung über El Greco in Deutschland setzte ein. Meier-Graefe legte seine Begeisterung für den Künstler 1908 in der Publikation *Spanische Reise* dar; die Ausstellung der ungarischen Sammlung Marczell von Nemes in München, 1911, tat ihr Übriges, um den Spanier bekannt zu machen. In Werken von Künstlern wie Pablo Picasso, Karl Hofer, Edwin Scharff, Robert Delaunay und wahrscheinlich auch Marcel Duchamp lassen sich deutlich Orientierungen an El Greco erkennen. (Katalog zur Ausstellung *El*

die Darstellung der langen, schmalen Hand des Rabbis, die auf das Buch weist, sind charakteristische Merkmale für die Figuren des spanischen Malers. Auffallend – und auch für das Werk El Grecos signifikant – sind in dem Gemälde weiter die unscharfen und vibrierenden Konturen der Figuren, durch die der Eindruck tiefster innerer Bewegtheit entsteht und die die Darstellung aus der Sphäre einer alltäglichen Situation herausrücken. Weiter bestehen Übereinstimmungen zu Werken El Grecos in der Tonalität der Farben und in dem überirdischen mystischen Licht, das in Adlers Gemälde das Haupt des Sterbenden und die geflügelten Todesengel erhellt.

Über die Darstellung des zweiten Gemäldes aus dem Zyklus *Baal Shem und Buddha* liegen keine Informationen vor. Überliefert ist nur, dass dieses Bild – wie auch das andere unbekannte Werk *Das wahre Christentum und die Opfer des Pogroms* – im Stil El Grecos gemalt gewesen ist.[234] Zu dem Titel des Gemäldes besteht eine grundsätzliche Frage: Nach den der Autorin vorliegenden Informationen muss der Titel *Baal Shem in Buddha* heißen. Der außergewöhnliche Titel wurde aus der Übersetzung der entsprechenden Ausgabe der *Literarischen Bleter* in das Polnische, die vom Museum in Lodz zur Verfügung gestellt wurde, entnommen.[235]

Überliefert ist, dass es wegen des Gemäldes bei der Ausstellung 1918 zu einem Eklat kam und nur durch das Eintreten von Vincent (Victor) Brauner das Bild zur Ausstellung zugelassen wurde. Diesem Ereignis widmet die jiddische Zeitung *Literarische Bleter* ein eigenes Kapitel: *„1919. Das Ende des Ersten Weltkrieges. Die russische Revolution. Ein Wandel der Werte. Expres-*

Greco und die Moderne, Museum Kunstpalast, Düsseldorf. 28. April bis 12. August 2012. Hrsg. von Beat Wismer und Michael Scholz-Hänsel. S. 14, 157, 159, 168, 169, 180, 181.)

234 N.N.: *Jankel Adler. Aus Gesprächen*. In: *Literarische Bleter*. 1929. Nr. 30. S. 582 (Jiddisch). (Künftig zit.: N.N. In: *Literarische Bleter.* 1929.) In dem Artikel geht es um Aussagen des Dichters Schalom Asch, der für die Gemälde eine Orientierung an El Greco konstatiert hat. (Bereits erwähnt bei Krempel im Kat. zur Einzelausstellung *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 183.) – Zur Person: Schalom Asch, geb. 1881 in Kutno (Polen), jiddischer Novellist und Dramatiker, zeichnet sich durch eine gute Beobachtungsgabe aus, schreibt Charakterbilder, Milieuschilderungen und Novellen, die Ausschnitte aus dem jüdischen Leben zeigen. (*Encyclopaedia Judaica*. 1928 – 1934. Stichwort: *Asch, Schalom*. Spalte 489.)

235 Najman 1935. Kap. 3. Sowohl in der Überschrift des in polnischer Sprache verfassten Kapitels, wie auch im Kapitel selbst heißt es zweimal: *Baal-Szem w Budzie,* was *Baal Shem in Buddha* bedeutet. In der Literatur wird das Gemälde allerdings unter dem Titel *Baal Shem und Buddha* vorgestellt. Der Originaltext des Artikels in jiddischer Sprache liegt der Autorin nicht vor.

sionismus. Neues Schaffen. Neue Religion. Die Ausstellung in Lodz. Ein unbekannter Maler bringt ein neues, bisher nie gesehenes Bild. Baal Shem in Buddha. Die Jury lehnt es ab. I. Brauner stellt sich vor den Maler und verteidigt ihn. Das Bild wird als Kuriosität ausgestellt. Und es scheint, als würden alle Bilder, die sonst in der Ausstellung zu sehen sind, verblassen. Das Bild drängt seinen Willen auf, es tyrannisiert, vernichtet und hinterlässt eine ewig bleibende Spur in der Gesellschaft der Schöpfer, der Künstler."[236]

Es bleibt Spekulation, aus welchem Grund dieses Werk so revolutionär, „*vernichtend",* war. Hat Adler eventuell *Baal Shem* und Buddha als gleichwertig und gleichbedeutend dargestellt oder in einer Person vereint? Die – sich allerdings auf das Jahr 1917 beziehende – Aussage Seiwerts: „*[...] und wir sahen Buddha, Laotse, Christus und den Baal Shem in eins"*[237] lässt zumindest den Schluss zu, dass Adler sich grundsätzlich in religiöser Hinsicht sehr aufgeschlossen und aufgeklärt, für seine Zeitgenossen eventuell zu tolerant zeigt. Da es die Absicht der Gruppe *Jung Jiddisch* ist, die Besonderheiten ihrer eigenen Kunst und Kultur herauszustellen, ist das Thema *Buddha* an sich hier schon außergewöhnlich.

Es existiert ein weiteres Ölgemälde, das sich formal an das Werk *Die letzte Stunde des Rabbis Eliezer* anschließt: *Der Segen des Baal Shem* (WV 2). Das undatierte und nicht signierte Gemälde, das wohl 1918 nicht in der Ausstellung in Lodz gezeigt wurde, wird aufgrund der stilistischen Übereinstimmungen mit der Sterbeszene des *Baal Shem* Jankel Adler zugeschrieben.[238]

Das Gemälde fällt durch sein ausgefallenes Format – die Maße betragen 107,2 cm für die Höhe und 48 cm für die Breite – und die Darstellung der überlängten Körper der Protagonisten auf. Der auf der linken Bildseite dargestellte, mit einem bodenlangen Gewand bekleidete *Baal Shem* steht auf einer Art Plinthe und überragt mit seinem Körper die architektonische Kulisse. Durch seine Körperhaltung entsteht eine aufwärts strebende Zickzack-

---

236 Ebenda.

237 Seiwert. In: Kat. zur Einzelausst. *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 40.

238 Die stilistischen Übereinstimmungen mit dem Gemälde *Die letzte Stunde des Rabbis Eliezer* lassen für Ulrich Krempel und Janina Ladnoska keinen Zweifel aufkommen, dass es sich bei dem Werk um eine Arbeit von Jankel Adler handelt. (Auktionskatalog Christie´s London vom Juni 1992: *Impressionist and Modern paintings, watercolours and sculpture* (Teil II). Auktion am 30. Juni 1992. Text zu Abb. Nr. 155, S. 74.) Dieser Meinung schließt sich die Autorin an.

bewegung: Die unter dem Gewand herausschauenden Füße bilden eine diagonal angelegte Form nach rechts oben, wobei durch die Kontraposthaltung eine leichte Richtungsänderung der Beine in Höhe der Hüften und der Knie bewirkt wird. Den Abschluss der hochstrebenden Bewegung bildet das Haupt, das zur linken Bildseite geneigt ist und so eine schmale, diagonal angelegte Form nach links oben bildet.[239]

Den langen, schmalen Händen des Rabbis wird durch das helle Inkarnat in dem insgesamt dunkel gehaltenen Gemälde eine besondere Rolle zugewiesen: Mit seiner rechten Hand führt der Rabbi den jüdischen Segensgestus aus, mit der linken weist er auf eine weibliche Figur im Vordergrund des Gemäldes rechts, angeschnitten von der rechten unteren Bildecke. Sie ist frontal dargestellt, mit zur Seite geneigtem Haupt. Die Figur könnte eventuell die Tochter des Rabbis Eliezer darstellen, die als Leiterin einer Gemeinschaft von *Chassiden* fungierte und die durch die Legenden von Martin Buber bekannt ist.[240]

Eine männliche Figur, ausgestattet mit Schreibzeug, wohnt der Szene bei. Die Ganzfigur steht auf der rechten Bildseite und schaut konzentriert auf das Haupt des Rabbis.

Die dargestellte Szene strahlt eine große Ruhe aus, die im Kontrast zu der Bewegtheit der Architekturlandschaft steht. Zahlreiche hintereinander angeordnete Häuser reichen in den Tiefenraum des Gemäldes hinein; sie sind diagonal gesetzt und in Aufsicht dargestellt. Ihre Dächer bilden so Linien in Zickzack-Form, die sich dynamisch an den seitlichen Gemälderändern erheben. Während die Darstellung der Häuserformen am linken Bildrand deutlich erkennbar ist, verschmelzen auf der rechten Bildseite die Architekturformen mit den Lichtstrahlen, die aus den Fenstern der Gebäude

---

239 Im Vergleich mit der vorher beschriebenen Sterbeszene des Rabbis (WV 1) sind die Konturen des Körpers nun etwas eckiger gestaltet und fester, sodass Figur und Grund deutlich voneinander abgesetzt sind. Übereinstimmung besteht jedoch in der Darstellung des Hauptes: Der Typus mit gerundeter, hoher Stirn, großen Augen, runden und hochgezogenen Brauen, der auch bei den anderen beiden Figuren dieses Gemäldes zu finden ist, entspricht den Figuren in der Sterbeszene.

240 Der Interpretationsvorschlag, dass es sich hier um die Tochter des Baal Shem handele, stammt von Barbara Brus-Malinowska, National Museum, Warschau. (Gespräch im Mai 2000 in Warschau mit der Unterzeichneten.) Dass Adler von der Existenz der Tochter wusste, beweist ein Gemälde des Künstlers von 1943, das den Titel *Baal Shems Tochter* (WV 227) trägt.

hervortreten und die beiden männlichen Figuren mit ihrem Schein hinterfangen.

In Aufsicht dargestellte Architekturkulissen, die von menschlichen Figuren überragt werden, sind auch in byzantinischen Ikonen geläufig. Ungewöhnlich ist es in der Ikonenmalerei auch nicht, dass Figuren auf den Gebäuden stehen oder aus den Dächern hervorschauen. Es wäre möglich, dass Adler Elemente aus der Malerei El Grecos und der Ikonenmalerei kombiniert hat. Wenn auch die Verwendung der architektonischen Elemente ein Hinweis darauf sein könnte, dass sich die Protagonisten – im Gegensatz zur Sterbeszene – in einer realen Welt befinden, so rückt die Nähe zur Bildsprache der Ikonenmalerei und El Grecos die Szene dennoch in eine religiöse entrückte Sphäre.[241]

In der Rückbesinnung auf byzantinische Ikonen steht Jankel Adler dem jüdischen Maler Marc Chagall nahe, der in seinen Werken sowohl in der Petersburger Zeit vor 1910 als auch danach eine Orientierung an Ikonen erkennen lässt. Frühe Beispiele sind die Federzeichnung *Kreuzigung*, 1908/09, die Gouache *Die Auferweckung des Lazarus* und das Ölgemälde *Golgatha,* 1912.[242] Letztere Arbeit wurde 1913 in Berlin und 1914 in Paris und Amsterdam ausgestellt.[243] Chagalls Arbeiten zeigen dabei ikonografische Programme christlicher Themen, während bei Jankel Adler eher einzelne Elemente, wie die ungewöhnliche Aufsicht auf Häuser *oder* die Gestik *oder* die Farbwahl auf eine Orientierung an Ikonen schließen lassen. Die bisher erwähnten Gemälde Adlers zeigen zudem ausnahmslos jüdische Motive. Mit dem Spanier Pablo Picasso hingegen hat Adler gemein, Stilelemente El Grecos zu verwenden. Allerdings gebraucht Picasso die überlängten Körperformen El Grecos in Kombination mit kalten Farben für weltliche bedrückende Themen wie *Das Mahl des Blinden* und *Der alte Gitarrenspieler,* beide 1903

---

241 Ein weiteres Detail, das auf eine Orientierung an Ikonen hinweisen könnte, ist die knöcherne, überlange und gekrümmte Nase des *Baal Shem*; solche Nasen sind bei den Protagonisten auf Ikonen geläufig.

242 Die Informationen wurden entnommen aus: Udo Liebelt: *Marc Chagall und die Kunst der Ikonen. Theologisch-ikonologische Untersuchung des Auftretens russisch-orthodoxer Bildelemente* im Frühwerk Marc *Chagalls.* Dissertation Marburg/Lahn 1971. Die Werke sind dort abgebildet unter den Nummern 33, 38 und 44, jeweils o. S.

243 Ebenda. S. 21. Wie Liebelt aussagt, hat sich Chagall selbst auch später zu seinem besonderen Interesse an Ikonen geäußert. (Ebenda. S. 23.)

entstanden.[244] Adler hingegen verwendet die Formensprache und die Farben El Grecos in einem religiösen Kontext mit positiver Konnotation, indem er mit diesen Stilmitteln eine überirdische Sphäre ausdrückt.

Beide Stilmittel in Adlers Werk entsprechen also dem Zeitgeist; zusätzlich aber findet eine Integration der zeitgenössischen Stilelemente mit traditionellen jüdischen Motiven statt. Adler zeigt hier somit ein Vorgehen, das er selbst 1937 in einem Artikel fordert, die Kombination oder Synthese von chassidischer Tradition und zeitgenössischer Kunst.

3.2 Publikation eines Gebetes und mehrerer Arbeiten Adlers in der Zeitschrift *Jung Jiddisch*

Ab 1919 gibt die Gruppe *Jung Jiddisch* eine Zeitschrift gleichen Namens heraus.[245] Verwendet wird dickes graues Packpapier, das der „*rebellischen Zeitschrift einen proletarischen Touch geben soll.*“[246] Geschrieben wird in Jiddisch, das heißt, der Text ist linksläufig zu lesen. Es werden Bilder und Gedichte veröffentlicht, sodass zum ersten Mal in der jüdischen Kultur Malerei und Poesie organisch miteinander verbunden werden.

Einige Werke Adlers sind nur durch die Ausgaben der Zeitschrift dokumentiert. Es handelt sich dabei um ein Ölgemälde und mehrere Grafiken, die heute verschollen sind. Die Grafiken zeigen Figuren in körperlicher und emotionaler Bewegung, wobei die Technik – es handelt sich um Linol- und Holzschnitte – den expressiven Gehalt unterstützt. Das Titelbild der ersten Ausgabe der Zeitschrift zeigt eine von Adler gestaltete -*Trommelnde Figur*- (G 7 und Abb. 12), die Aufmerksamkeit erregen will, aufweckt, Neues ankündigt – denn neuartig an den Zielen der Gruppe ist die Verbindung von Religion, Poesie, Kunst und Musik. Die Trommel wird hier eventuell

---

244 Über die Bedeutung El Grecos für Picasso siehe: Wilhelm Boeck: *Picasso*. Stuttgart 1955. S. 129. (Künftig zit.: Boeck 1955.) – Abbildungen der beiden genannten Werke siehe bei: William Rubin (Hrsg.): Kat. zur Ausstellung *Pablo Picasso. Retrospektive im Museum of Modern of Modern Art,* New York. 22. Mai bis 16. September 1980. München 1980. S. 47 und 53. (Künftig zit.: Kat. *Picasso,* New York. München 1980.)

245 Die zweite Ausgabe der Zeitung *Jung Jiddisch* konnte im Historischen Museum in Warschau eingesehen werden. Die erste Ausgabe wurde der Autorin auf Mikrofilm zur Verfügung gestellt.

246 Yhiel Yeshaia Trunk: *Lodz Memories*. In: *Polin. A Journal of Polish Jewish Studies*. Vol. 6. Oxford. Übersetzt ins Englische von Anna Clarke. Ort nicht bekannt. 1997. S. 270. (Künftig zit: Trunk. In: *Polin*. 1997.)

symbolisch als Medium eingesetzt, um mit überirdischen Mächten in Verbindung zu treten, um einen ekstatischen Zustand zu erreichen. Visualisiert wird dies durch die geschlossenen Augen und das schräg gesetzte Haupt des Musikers, der hingebungsvoll und mit weit ausladenden Gesten sein Instrument spielt. Die ihn umgebenden gezackten Formen, die an kleine Schweife von Feuerwerkskörpern erinnern, veranschaulichen die rhythmischen Klangbewegungen des Schlagfells.

Gleiches lässt sich auch über die Figur des *Cellisten* (G 8) sagen, der im Linolschnitt gearbeitet ist. Der Wechsel von kurzen, wie gerissen wirkenden schwarzen und weißen Feldern, die das Gewand des Musikers, seine Hände und die bloßen Füße bedecken, erwecken den Eindruck von einem schnellen Rhythmus der Musik, einem Staccato vergleichbar. Der Körper des Musikers scheint zu vibrieren, sich in den Klangbewegungen aufzulösen. Schwingungen werden auch durch rechts und links neben den Stachel eingearbeitete Schnitte ausgedrückt, die fliegende Funken assoziieren lassen. Wie eingeschlossen in die Klangbewegungen wirken die links im Bild dargestellten Häuser; sie scheinen ihre Standfestigkeit verloren zu haben und in das Bild hineinzukippen. Die Musik erhält hier die Funktion eines Mediums, das die Menschen in eine übersinnliche Welt rücken lässt; ihr wird somit eine rituelle und beschwörende Dimension zugewiesen.

Von der dargestellten Atmosphäre her schließt sich der folgende Holzschnitt *-Rückenakt mit Schlange-* (G 9) an den Linolschnitt an. Eine kniende Figur, die – ihrem Titel entsprechend – als Rückenakt präsentiert wird, wirkt ebenfalls entrückt. Der überlängte, mit geschwungenen Konturen dargestellte Körper, das zur linken Bildseite geneigte Haupt und die wie in einer schwingenden Bewegung erhobenen Arme sind der Sonne entgegengestreckt, die in deutlich dargestellten kräftigen Strahlen vom Himmel herab scheint. Auch die neben ihr zusammengerollte Schlange hat ihren Kopf der Sonne entgegen gehoben.

Mit der eckigen, groben und bewegten Formensprache entsprechen die Linolschnitte Adlers der Grafik des Expressionismus, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine große Eigenständigkeit erhält, so zum Beispiel in den Arbeiten der Künstlergruppe *Die Brücke.*[247] Aber – wie bei den erwähnten

[247] 1905 in Dresden von Erich Heckel (1883 – 1970), Ernst Ludwig Kirchner (1880 – 1938), Karl Schmitt-Rottluff (1884 – 1976) und Fritz Bleyl (1880 – 1966) gegründet, lehnen die Mitglieder der *Brücke* das traditionelle Schaffen des 19. Jahrhunderts ab: Sie tun

Bezügen zu El Greco und der byzantinischen Ikonenmalerei – lässt sich auch in den Grafiken G 7, G 8, G 9 und G 11 erkennen, dass Adler die dem Zeitgeist entsprechenden Stilelemente nicht *allgemein* verwendet. In Verbindung mit der Körpersprache und der dargestellten Situation drücken die spitzeckigen Formen das Entrücktsein der Protagonisten aus. Die Formen umschließen zudem die Dargestellten in ihrer eigenen Welt, in der sie sich augenblicklich befinden. Adler bedient sich also die genannten Stilmerkmale, um etwas *Konkretes* auszudrücken.

Dank der Publikation in *Jung Jiddisch,* 1919, ist das Ölgemälde *Auferstehung* (WV 3) überliefert. Die undeutliche Schwarz-Weiß-Abbildung lässt nur eine ungenaue Beschreibung zu: Das als Dreieckskomposition angelegte Bild zeigt in der Mitte die Figur des Auferstehenden, rechts und links flankiert von jeweils einer Figur. Christus ist an den Wundmalen an Händen, Füßen und der Seite zu identifizieren, stark gebündeltes Licht strömt aus den Wunden heraus. Eine Aussage darüber, ob der Körper steht oder schwebt, kann nicht gemacht werden, da der Grund unter und hinter der Figur in ein helles Licht getaucht zu sein scheint, das die Szene verunklärt.

Der überschlanke Körper Christi wird von einigen diagonal gesetzten Flächen – handelt es sich um Steinplatten des Grabes oder um Lichtreflexe? – hinterfangen, weitere kleine Elemente sind rechts im Bild zu erkennen. Die Flächen sind in einer aufwärtsstrebenden Zickzack-Komposition angelegt, die die Aufwärtsbewegung Christi unterstreicht. Es entsteht so – auch formal – der Eindruck eines dramatischen Geschehens.

Links im Bild erscheint eine Figur, die durch eine gedrehte Körperhaltung auffällt, welche sowohl Schmerz als auch Schreck und Entsetzen ausdrücken könnte. Die Figur ist halb seitlich, halb von hinten dargestellt. Ihr Gesicht mit großen, runden Augen hat sie jedoch dem Betrachter zugewandt, den sie mit ihrer ausgesteckten Hand auf den Auferstandenen aufmerksam macht.[248]

---

sich durch eine intensive Farbgebung und vereinfachte grobe und kantige Formen hervor. Ungewöhnliche Formate, Bildausschnitte und die Ablehnung der Zentralperspektive bewirken eine neue Stilrichtung. Drucktechniken wie Holzschnitte, Lithografien und Radierungen kommen besonders stark zur Anwendung.

248 Die Geste erinnert in etwa an die Johannes des Täufers in der Kreuzigungstafel des *Isenheimer Altars* (zwischen 1506 und 1515) von Matthias Grünewald (um 1480 – 1531/32).

Rechts im Bild liegt eine zusammengekauerte Figur, die wahrscheinlich einen schlafenden Soldaten darstellt.

Die Darstellung der Christusfigur selbst weicht ikonografisch von den traditionellen Abbildungen des Auferstehenden ab. Der stark überlängte Körper ist weder mit einem Lendentuch noch mit einem Kolobion[249], sondern mit einem fußlangen Gewand mit langen Ärmeln bekleidet. Der Körper ist zwar frontal gezeigt, das Antlitz Christi ist jedoch zur rechten Bildseite nach oben gewandt, wo vor einer der bereits erwähnten Flächen grafische Elemente, wahrscheinlich hebräische Schriftzeichen, zu erkennen sind. Das im Profil dargestellte Haupt Christi weist die Form eines Totenkopfes auf: Man erkennt nur große Augenhöhlen, die Nase und die Mundpartie sind nicht ausgebildet. Die Arme Christi sind leicht angewinkelt, die Gestik ist aber nicht ausgeprägt im Sinne von: Vorzeigen der Wundmale, sondern es handelt sich eher um eine Haltung, die Schmerz und Kraftlosigkeit ausdrückt. Die gesamte Körperhaltung vermittelt den Eindruck von großer Erschöpfung: Christus sieht geschunden aus, hat nichts gemein mit der geläufigen Pose des strahlenden Siegers, des Überwinders des Todes.

Das Thema Auferstehung ist in der jüdischen Religion zwar bekannt, allerdings geht es dabei nicht um die Auferstehung Christi, sondern um die des jüdischen Volkes. In einer Vision sieht der Prophet Hesekiel (Ezechiel) wie verdorrte Gebeine wieder mit Haut überzogen werden. (Hesekiel 37,1): *„Die Hand des Herrn kam über mich, und er führte mich im Geist des Herrn hinaus und ließ mich nieder mitten im Tal; und dies war voller Gebeine. [...]“* 37,7: *„[...] Da entstand ein Geräusch, als ich weissagte, und siehe, ein Getöse: und die Gebeine rückten zusammen, Gebein an Gebein.“* (Hesekiel 37,8): *„Und ich sah, und siehe, es entstanden Sehnen an ihnen, und Fleisch wuchs, und Haut zog sich über sie oben darüber.“* Nachdem auch der Odem in die Körper gehaucht worden ist und sie lebendig sind, sagt Gott (Hesekiel 37,11): *„Menschensohn, diese Gebeine sind das ganze Haus Israel. [...]“* 37,13: *„Und Ihr werdet erkennen, dass ich der HERR bin, wenn ich Eure Gräber öffne und euch aus euren Gräbern heraufkommen lasse als mein Volk.“* 37.14: *„Und ich gebe meinen Geist in euch, dass ihr lebt, und werde euch in euer Land setzen.“*

---

[249] *Kolobion*: ärmelloses langes Gewand. Christus trägt dies auf z. B. auf einer Kreuzigungsdarstellung aus der frühchristlichen Zeit. (Wolfgang Braunfels (Hrsg.): *Lexikon der Christlichen Ikonographie.* Band 2. *Allgemeine Ikonographie*. Stichwort: *Kreuzigung Christi*. Spalte 609. Rom, Freiburg, Basel, Wien 1994. (Künftig it.: *LCI.*).

Das im Gemälde als Totenkopf abgebildete Haupt Christi würde also der ikonologischen Vorlage, der Vision des Hesekiel, entsprechen. Vielleicht beziehen sich die Schriftzeichen, die rechts oben im Gemälde sichtbar zu sein scheinen, auf die Vision des Propheten.[250]

Eine solche Einfügung von Schriftzeichen ist im Werk Chagalls ebenfalls geläufig, so z. B. in dem 1917 entstandenen Gemälde *Jude in Grün*.[251]

Neben den Holz- und Linolschnitten wird 1919 auch ein Gebet Adlers mit dem Titel *Ich singe mei t´file* (*Ich singe mein Gebet*) in *Jung Jiddisch* publiziert.[252] Abbildung 13 zeigt die entsprechende Seite in *Jung Jiddisch*.

Ich singe mei t´file
„Grojsser, grojsser got! Majn benkschaft hat sich zublit zu dir, zu dir – majn grojsser ojsgelajterter ich, Got!
Dajn hojch fil ich in majn gehirn, in majne blutn atemt dajn atem. S`habn dajne finger-spitzn, zarte lilien, geglet di wundn fun majn fanandergebliter benkschaft. Ch´hab dajn zitterdik singen derfilt in`m marm fun majne bajner.
Hil mich ajn in dajn genad, und lass mich bloje t´filass dajnertwagen singen fun´m zartesten kobald bis`n tifsten ultramarin!
Sol majn benkschaft, grojsser, grojsser scheper fater majner sich in dajne straln flechtn, un lass mir purpur-lider dir singen fun´m starkstn zinober bis´n tifstn karmin.
S´hat a wehtak sich in majn hartzn gesamlt, un s´rajst sich. S´rajst sich zum licht, zu die alesschafnde, alesgebnde Kadim-dike macht, bura!
S´hat a wehtak sich in mejn hartzn gesamlt, / un s´wollt ojfschrajen welln! ojfschrajen ohn werter, ohn sin!

---

250 Aus diesem Gedanken heraus, dass die Gebeine sich am *Jüngsten Tag* wieder zusammenfügen sollen, ist es auch im Judentum nicht erlaubt, Gräber nach einer Anzahl von Jahren auszuheben bzw. aufzuheben. Auch eine Exhumierung ist verboten. Vgl.: Ulrich Knufinke: *Jüdische Friedhofsbauten in Deutschland um 1800: Architektur als Spiegel der Auseinandersetzung um Haskala,"Emanzipation" und „Assimilation"*. Petersberg. 2007. S. 9.

251 *Jude in Grün*, 1914, Öl auf Karton auf Hartfaserplatte, 100,5 x 81,5 cm, Stiftung Im Obersteg im Kunstmuseum Basel.

252 Bereits erwähnt im Kat. zur Einzelausstellung *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 51.

Ch´will ojs dem schmartz fun majn n´schome zitronen-gelbe krenzlech dir flechtn bis zum tifstn, tunkelstn schmaragd-grin.
Zu dajn chasad will ich mich tolien, un in dir oifgajn, mit die ajns wern, in dir schaffn, got!"[253]

Dieser Hymnus an Gott zeigt Adlers intensive religiöse Bindung und seinen Wunsch, mit Gott in Kontakt zu treten. Die Formulierung: „*Ich singe mein Gebet"* kann zum einen auf die genannten Lieder und Psalmen bezogen werden, die Adler zur Ehre Gottes singen möchte. Zum anderen darf nicht außer Acht gelassen werden, dass Adler dieses Gebet in jiddischer Sprache geschrieben hat, in einer Sprache mit lautmalerisch-melodiöser Anmutung. Um seine Gefühle zu visualisieren, kleidet der Künstler diese in Metaphern, bezeichnet seine Sehnsucht zu Gott als eine Wunde, deren Schmerzen ihn zum Aufschreien bewegen. Gott verschließt diese Wunde mit zarten Lilien, dem Sinnbild der Reinheit. Die erwähnte Zartheit dieser Blumen versinnbildlicht die Behutsamkeit, mit der Gott dabei vorgeht. Ebenso ist der Wunsch „*Hüll mich ein in Deine Gnade*" eine Formulierung, die eine Vorstellung von

---

253 Zitiert nach: ebenda. Die Übersetzung lautet an derselben Stelle:
„Großer, großer Gott! meine Sehnsucht zu Dir ist aufgeblüht, zu Dir – mein großes geläutertes Ich, Gott!
Deinen Hauch fühle ich in meinem Gehirn, in meinen Adern atmet Dein Atem. Es haben Deine Fingerspitzen, zarte Lilien, geschlossen die Wunde meiner aufgeblühten Sehnsucht. Ich hab Dein sanftes Singen gefühlt im Mark meiner Knochen.
Hüll mich ein in Deine Gnade,
und laß mich blaue
Psalmen für Dich singen vom zartesten Kobalt bis
zum tiefsten Ultramarin!
Meine Sehnsucht, großer, großer Schöpfer,
mein Vater, soll sich in Deine Strahlen flechten,
und laß
mich Dir Purpur-Lieder singen vom stärksten Zinnober
bis zum tiefsten Karmin.
Es hat ein Schmerz sich in meinem Herzen gesammelt
und bricht hervor. Bricht hervor zum Licht, zu Dir,
allesschaffende, allesgebende Ewigkeit der Zeit, Schöpfer!
Es hat ein Schmerz sich in meinem Herzen gesammelt,
und es schrie auf! Schrie auf ohne Wörter, ohne Sinn!
Ich will aus dem Schmerz meiner Seele zitronengelbe Kränze Dir flechten bis zum tiefsten, dunklen Smaragd-Grün.
An Deine Gnade will ich mich halten, und in Dir aufgehen, mit Dir eins werden, in Dir schaffen, Gott!"
Das Gebet wurde in *Jung Jiddisch* in der Ausgabe 2/3 1919 publiziert.

liebevollem Schutz und Geborgenheit hervorruft. Sie zeigt das Vertrauen des Künstlers zu Gott.

Seine Sehnsucht will Adler in Psalmen und Liedern ausdrücken, die er durch Farben, das Medium des Malers, visualisiert. Dabei unterscheidet er bei den gewählten Rottönen zwischen leuchtend rotem Zinnober, feurig rotem Karmin (identisch mit Karmesinrot oder Scharlachrot)[254] und Purpur. Letztgenannter Farbe wird in der biblischen Erzählung – und auch konkret in der jüdischen Mystik – eine besondere Bedeutung zugeschrieben: Purpur wurde während der Wanderung durch die Wüste von den Israeliten zum Bau des Stiftszeltes, der *Wohnung Gottes* verwendet. Gott spricht zu Moses (2 Moses 26,1): *„Die Wohnstätte sollst Du aus zehn Zeltdecken herstellen; aus gezwirntem Byssus*[255]*, violetter Purpurwolle, aus rotem Purpur, karmesinfarbenem Stoff mit Kerubim; wie sie ein Stoffwirker macht, sollst Du sie anfertigen.“*[256] Zudem werden diese Rottöne bei der Beschreibung der Gewänder der Priester und der Hohepriester erwähnt (Siehe: 2 Moses 28,5). Die Farbe Karmesinrot wird weiter verwendet zur Entsühnung des Hauses (3 Moses 14,49): *„Zur Entsühnung des Hauses soll er zwei Vögel, Zedernholz, Karmesinfäden und Ysop nehmen.“*

Bei den Blautönen für die Psalmen unterscheidet Adler zwischen Ultramarin, (ursprünglich handelt es sich bei diesem Farbton um das kostbare Pigment des Lapislazuli), einem tiefen dunklen Blau und Kobalt in einer hellen Nuance. Die Farben werden näher definiert: zartestes Kobalt, stärkstes Zinnober, tiefstes Ultramarin, Formulierungen, durch die Adler seinen sehr bewussten Umgang mit den Farben, aber auch mit seiner Sprache, ausdrückt.

Der Schönheit seiner Psalmen und der Lobpreisung Gottes wird so zu besonderem Gelingen verholfen. Hauch, Atem, Licht, Strahlen und Singen sind die immateriellen Elemente, durch die Gott gekennzeichnet wird. In diese

---

254 Internetinformation vom 20.11.2007. Google, Stichwort: *Karmin.* Wikipedia. URL: *http://de.wikipedia.org./wiki/Karmin*.

255 Byssus kann zum einen ein seidiger Haftfaden sein, mit dem sich einige Muschelarten an einer Unterlage festhalten können. Seit dem Altertum werden diese Fäden zu Muschelseide verarbeitet. Zum anderen geht es um ein Leinengewebe zum Einhüllen ägyptischer Mumien. Internetinformation vom 20.11.2007. Stichwort *Byssus.* Website von Meyers Lexikon online. URL: *http://lexikon.meyers.de/meyers/Byssus*.

256 Eben diese Materialien sollten zuvor von den Israeliten abgegeben werden (Exodus 25, 2 Moses): „*Sage den Israeliten, sie sollen für mich eine Abgabe erheben. [...] Die Abgabe [...] sei folgende: Gold, Silber und Kupfer, violette Purpurwolle, roter Purpur und karmesinfarbener Stoff, Byssus und Ziegenhaare.*“

Strahlen möchte der Künstler seine Sehnsucht flechten, eine Sehnsucht, die sich als *aufbrechender* Schmerz äußert – wiederum ein sehr plastisch gewähltes Bild. *Flechten* heißt aber auch, dass Adler selbst aktiv wird, etwas zum Gelingen der Verbindung beitragen möchte. Weiter will er aus seinen Schmerzen einen Kranz in Smaragdgrün binden, eine Farbe, die als direkter Hinweis auf die *Thora* gewertet werden kann. Jedem der zwölf Stämme Israels wurde von Gott ein Edelstein zugeordnet, der in das Brustschild des Hohepriesters eingelassen werden sollte.[257] Der Smaragd war dabei für den Stamm *Levi* vorgesehen, dem Stamm, aus dem Moses geboren wurde. Die fünf Bücher Moses bilden wiederum den *Pentateuch* oder die *Thora.*

Adlers Gebet ist ein Linoldruck von Barcinski zur Seite gestellt, der einen *Jad* (Thorazeiger) darstellt (Abb. 13). Ladnoska interpretiert diese Hinzufügung als eine besondere Respekterweisung an Adler und Wertschätzung des Gebetes.[258]

3.3 Buchillustrationen

Ebenfalls noch im Jahre 1919 nimmt Adler an einer Gruppenausstellung im Hotel Polonia in Warschau teil, die vom *Klub für polnische Künstler* initiiert wird.[259] Im gleichen Zeitraum entstehen mehrere Werke, die zur Illustration von literarischen Texten gefertigt werden beziehungsweise nachträglich zu deren Illustration Verwendung finden. So fertigt Adler einen Zyklus von zwölf Ölbildern, die 1921 in dem Buch *Unter di fligel fun tojt* (*Unter den Flügeln des Todes*) von Abraham Zak (1891 – 1969) publiziert werden.[260] Der Künstler

---

257 2 Moses 28,15ff: Es soll ein Brustschild angefertigt werden, in das zwölf Edelsteine in einer festgelegten Reihenfolge eingearbeitet werden. Es handelt sich um die Steine: Rubin, Chrysolith, Smaragd, Türkis, Lasurstein, Jaspis, Hyazinth, Achat, Amethyst, Tarsis, Karneol und Nephrit. Die zwölf Steine sollen den zwölf Stämmen Israels entsprechend zugeordnet werden. Diese sind: *Ruben*, *Simeon*, *Levi, Juda, Dan, Naftali, Gad, Ascher, Issachar, Sebulon, Josef* und *Benjamin*.

258 Unveröffentlichtes dreizehnseitiges Manuskript von Janina Ladnoska, Kunsthistorikerin aus dem Museum Lodz, von 1998, das für einen Vortrag ausgearbeitet worden war. S. 10.

259 Bereits erwähnt im Kat. zur Einzelausst. *Adler* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 16.

260 Abraham Zak: *Unter di fligel fun tojt. (Unter den Flügeln des Todes)*, Warschau 1921. Die der Autorin zugängliche Ausgabe des Buches aus dem Historischen Institut (*Zydowski Instytut Historyczny*) in Warschau enthält nur noch sechs Abbildungen, die übrigen Zeichnungen sind herausgetrennt worden. Bei den vorhandenen Abbildungen geht es um die Werkverzeichnisnummern WV 4, WV 7, WV 8, WV 9, WV 10 und WV 11. – Bei Trunk. In: *Polin.* 1997, sind zwei weitere Werke vorgestellt, die in dem

wird hier mit *Jakob* Adler angegeben.[261] Es handelt sich hierbei um das erste Buch eines jüdischen Autors, das den Ersten Weltkrieg thematisiert.[262] Von acht dieser Arbeiten, die dem Expressionismus zuzuordnen sind, liegen der Autorin unscharfe Reproduktionen in Schwarz-Weiß vor. Sind in den zuletzt beschriebenen Holzschnitten die Protagonisten Urheber von Emotionalität, Freude und Ekstase, so wird in den nun vorliegenden Arbeiten das Leben der Menschen von außen – durch Schrecken, Trostlosigkeit und Armut – bestimmt. Dargestellt sind u. a. alte Menschen, die an das Bett gefesselt sind, Soldaten, die niederstürzen, Menschen und Tiere, die sich auf der Flucht vor niederfallenden Granaten befinden.

Das Titelbild -*Halbfigur eines im Fallen begriffenen Mannes*- (WV 4) zeigt eine in Untersicht dargestellte, stürzende Halbfigur mit hochgehobenen Armen, umgeben von einschlagenden Granaten. Von allen Seiten wird die Figur von den Strahlen der Explosionen getroffen. Besonders expressiv ist die dunkel gearbeitete linke Hand, die überproportional groß in die obere Hälfte des Werkes ragt. Die verkrampften Finger sind hell erleuchtet; der Schmerz des Protagonisten wird allein durch diese Geste deutlich ausgedrückt. Solch eindrucksvolle, das Leid ausdrückende Körpersprache ist aus Werken von Käthe Kollwitz (1867 – 1945) und Ernst Barlach (1870 – 1938) geläufig, die ebenfalls in ihren Arbeiten die Folgen des Krieges thematisieren. Die Darstellung der knochigen Hand selbst erinnert an Figuren des Expressionisten Egon Schiele (1890 – 1918).

In hartem Kontrast zu den eher gerundeten Körperformen der Figur hat der Künstler die eckig geformten, hebräischen Lettern des Titels und seines Namens wohl später für den Grafikzyklus in den unteren und oberen Rand des Gemäldes gefügt; sie wirken aggressiv und bedrohlich. In Verbindung mit der einmal hellen, einmal dunklen Farbgebung bewirken sie eine große Unruhe. In ihrer eckigen Formensprache erinnern sie an das Programm der Künstlergruppe *Die Brücke*, 1906, für das Ludwig Kirchner (1880 – 1938) einen Holzschnitt arbeitete.

Buch von Avraham Zak abgebildet gewesen sein sollen. Es handelt sich um die Arbeiten mit den Werknummern WV 5 und WV 6.

261 Biografische Angaben zu Adler im Kat. zur Einzelausst. *Adler* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 17.

262 Najman. In: *Literarische Bleter.* 1935. Kapitel 3.

Die Unteransicht von Gesichtern, verbunden mit dem Motiv des Fallens oder dem Ausdruck von Schmerz wiederholt sich in einigen der Bilder, so in *Im Feuer* (WV 8), in *-Drei männliche Figuren, die vor herunterfallenden Balken fliehen-* (WV 10) und in *-Drei männliche Figuren, darunter ein Soldat mit Gasmaske-* (WV 11). Das zuletzt genannte Gemälde vereinigt zwei weitere Motive, das des Fliehens und das des Aufgebens, die in einigen Arbeiten dieses Zyklus zu finden sind.

Im Feuer (WV 8) zeigt im Vordergrund des Gemäldes zwei Figuren. Vorne links sitzt eine fast kahlköpfige männliche Gestalt. Die geschlossenen Augen und der auf die Brust gesunkene Kopf lassen darauf schließen, dass die Figur müde oder apathisch ist und die Ereignisse um sich herum nicht wahrnimmt. Diese Geschehnisse sind allerdings höchst dramatisch: Auf der rechten Bildseite befindet sich eine zweite Figur, die in einem Moment des Fallens dargestellt ist; der Typus ist aus dem Titelbild (WV 4) bekannt. Mit hochgerissenen Armen und nach hinten gewandtem Kopf geht die Figur zu Boden. Während der Oberkörper sich in einer diagonalen Bewegung nach rechts befindet, sind die Beine in einer diagonalen Linie nach links gezeigt: Der Körper scheint zusammenzuklappen. Durch die Untersicht ist das Gesicht fast nicht erkennbar, um so stärker wirkt die Körpersprache. Zwischen den beiden Figuren schlägt eine Granate ein, die strahlenförmig den Untergrund aufwirft. Über beiden Figuren ist die Darstellung eines galoppierenden Pferdes erkennbar; sein rückwärts gewandter Kopf und die aufgerissenen, großen Augen machen deutlich, dass das Tier in Panik vor etwas flieht. Dieses Motiv ist ebenfalls zu finden in dem Werk *Freitagabend auf der Berdyczowskiej-Straße* (WV 5), in dem ein rennender Hund mit einem weit aufgerissenen Auge in gleicher Weise – mit zurückgewandtem Kopf – dargestellt wird. Solche Tierdarstellungen sind in Werken der Künstlergruppe *Der Blaue Reiter* geläufig, so zum Beispiel in Wassily Kandinskys Ölbild *Lyrisches,* 1911.[263]

---

[263] Wassily Kandinsky: *Lyrisches*, 1911, Öl auf Leinwand, 94 x 130 cm, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam. Abgebildet z. B. in: Felicitas Tobien: *Der Blaue Reiter*. Velbert o. J., S. 46, 47. – Die Motive des Fliehens und des Zusammenbrechens wiederholen sich in den Werken *-Drei männliche Figuren, die vor herunterfallenden Balken fliehen-* (WV 10) und *-Drei männliche Figuren, darunter ein Soldat mit Gasmaske*, *die vor Granateinschlägen fliehen-* (WV 11). Eine Figur, die von einem Balken getroffen wird, ein fliehender Soldat und eine bereits zusammengebrochene Gestalt werden in dem zuerst genannten Gemälde gezeigt. Das zweite Gemälde stellt Protagonisten dar, die von Granaten getroffen werden. Die hocherhobenen Arme, die

Die meisten der vorgestellten Gemälde zeigen Figuren und Gegenstände, die von verschiedenen blitzenden Lichtquellen erhellt sind; zudem werden Menschen, Häuser und Gegenstände in schräger Position und mehr übereinander als räumlich hintereinander angeordnet. Die fehlende perspektivische Ordnung steht hier für eine Welt, die aus dem Lot geraten ist; eine dramatische Atmosphäre wird erzeugt. Die Ölgemälde erinnern an die des jüdischen Malers Ludwig Meidner, die im Zeitraum von 1912 bis 1916 in Berlin entstehen und unter dem Terminus *Apokalyptische Landschaften* bekannt sind. Die Untergangsvisionen Meidners zeigen im Dunkel liegende Städte und Landschaften, die von Feuerbrünsten und Kometen gespenstig erhellt werden.[264] Verformte Häuser, fliehende oder am Boden liegende Menschen machen die Katastrophe deutlich. Diagonal in die Bildtiefe gehende Hausreihen, eckig gestaltete, verkohlte Baumreste und aufgebrochene Böden zeigen in expressiver Manier das Ausmaß des schrecklichen Geschehens. Die Gemälde Meidners können bei Adler als bekannt vorausgesetzt werden; der Künstler gehörte zum Kreis der *Novembergruppe.*[265] Adlers Gemälde unterscheiden sich von denen seines Kollegen durch einen kleiner gewählten Ausschnitt, eine nähere Ansicht, die vor allem die Lebewesen, Menschen wie Tiere, in den Vordergrund rückt.

Einen anderen Charakter haben die beiden vorliegenden Interieur-darstellungen aus dem Zyklus. Das Gemälde -*Interieur mit drei Figuren und Baby*- (WV 9) zeigt einen schlichten Raum mit einem Bett, in dem eine ältere – wahrscheinlich männliche – Figur liegt. Die weiteren Protagonisten, eine Mutter mit ihrem Baby und ein Soldat in Uniform drehen der Figur im Bett den Rücken zu, sind dem Betrachter frontal gegenüber dargestellt. Der Gesichtsausdruck der Mutter mit ins Leere starrenden Augen ist von Trauer erfüllt. Der ärmlich und trostlos wirkende Raum enthält kein weiteres Mobiliar oder Accessoire. Die gedrückte Stimmung wird zum einen verstärkt durch die Anordnung der Wände, die nach traditioneller Perspektive als *schief* zu bezeichnen sind; die Seitenwände stehen nicht im rechten Winkel zum

---

verzerrte Maske des Soldaten im Vordergrund sowie die gekrümmten Hände der Figur auf der linken Bildseite machen ihre aussichtslose Situation deutlich.

264 Der Ursprung dieser Gemälde Meidners ist in den Prophetien von Friedrich Nietsche zu sehen. (Angelika Schmid: *Apokalypse und Krieg*. In: Kat. zur Ausst. *Ludwig Meidner. Zeichner, Maler, Literat. 1884 – 1966.* (Keine Zeitangabe zur Ausstellung!) Gerda Breuer und Ines Wagemann (Hrsg.). Band II. Darmstadt 1991. S. 124.)

265 Internetinformation aus *www.exil-archiv.de*. Stichwort: *Ludwig Meidner.*

Fußboden und zur Zimmerdecke. Zum anderen aber sind in dem Zimmer Schatten assoziierende spitzwinklige Farbformen mit unscharfen Konturen vorhanden, die vielleicht eine Dämmerung oder eine in das Zimmer hineindringende Kälte oder auch nur die trostlose Atmosphäre visualisieren sollen.

Die Atmosphäre von Elend erinnert an Erzählungen von Jizchok Leib Perez (1852 – 1915) aus dem Buch *Chassidische Geschichten,* deren Inhalte mehrfach mit den Darstellungen von Werken Adlers in Verbindung gebracht wurden.[266] Beschrieben wird in der Erzählung *Wenn nicht noch höher* wie der Rebbe von Nemirow in Verkleidung eines Bauern zu einem kleinen, halb verfallenen Häuschen geht. Im fahlen Licht der Morgendämmerung liegt eine in Lumpen gehüllte, kranke Jüdin im Bett. Die Stube ist ärmlich, das Hausgerät ist zerbrochen.[267]

Auch die zweite Innenraumdarstellung *Bei den galizischen Juden* (WV 6) erinnert an eine Geschichte des jüdischen Autors, an *Schmaje, der Held*[268]. Das Gemälde zeigt im Zentrum des Raumes, der durch *Chanukka*-Leuchter[269] und *Mesusa* als jüdisch gekennzeichnet ist, einen großen Tisch, um den einige männliche Figuren versammelt sind. Während zwei Soldaten an dem Tisch Platz genommen haben, ist ein dritter am rechten Bildrand stehend dargestellt.

---

266 Z.B. Najman. In: Literarische Bleter 1935. Kap. 7: *„Jankel Adler ist Perez und Schalom Asch“*. Es geht um das Buch: Jizchok Leib Perez: *Chassidische Geschichten*. Die der Unterzeichneten vorliegende Publikation wurde aus dem Jüdischen übersetzt von Alexander Eliasberg. Wien, Berlin 1922. (Künftig zit: Perez 1922.) Es liegen zwar keine konkreten Informationen vor, dass Adler Werke von Perez kannte, aber das in der Literatur oft beschriebene Bemühen Adlers, die jüdische Kultur zu untersuchen, schließt die Lektüre der Werke des jüdischen Dichters, der in polnisch, jiddisch und hebräisch schrieb, sicher mit ein.

267 J. L. Perez: *Wenn nicht noch höher.* Ebenda. S. 131 – 135.

268 J. L. Perez: *Schmaje, der Held.* Ebenda. S. 16 – 25. In der Betstube geht es hoch her, denn die Anwesenden meinen, dass der Rabbi eine Angelegenheit nach dem falschen Gesetzbuch beurteilt habe. Es wird vorgeschlagen, den *„Frechling“ [...]“ wie einen Fisch in Stücke zu schneiden“* oder aber die ganze Familie auszurotten. Schließlich schreit einer der Beteiligten, dass er nun sofort zum Rabbi gehen werde und diesem die Mütze vom Kopf reißen werde. Die Atmosphäre ist nun angespannt, ungut. Ein alter Mann mit grauem Bart, grauen Schläfenlocken und ruhigen Augen will die aufgeregte Gemeinde besänftigen. *„[...] Er will etwas sagen, doch seine Stimme geht im heiseren Geschrei der Leute unter. Er streckt die Arme aus, winkt mit den Händen...[...] Der Alte nutzt die eingetretene Stille und ruft aus: „Rabbojssai*, [Anmerk. der Unterzeichneten: *Meine Herren*] *ihr sündigt. Man spricht nicht so von einem Juden und Gelehrten. Ihr lästert den Herrn und seinen Gesalbten! Ich warne Euch!“*

269 Leuchter mit neun Brennstellen für das Chanukkafest.

Ein weiterer Jude, als ein solcher gekennzeichnet durch Zylinder und Vollbart, ist vom unteren Bildrand angeschnitten und frontal abgebildet. Sowohl durch die Komposition als auch durch die Tatsache, dass alle anwesenden Figuren sich auf ihn konzentrieren, wird er zum Fokus des Bildes. Seine linke Hand hat er erhoben; diese Geste findet sich ebenfalls bei einem der am Tisch sitzenden Soldaten. Beide Figuren scheinen sich in einem lebhaften Gespräch zu befinden, dem die anderen Dargestellten schweigend zuhören. Weiter ist eine weibliche Figur in einem Fenster erkennbar, die Zeuge der Szene ist. Alle Dargestellten weisen große, mandelförmige Augen auf, die an die Augen der Figuren Lasar Segalls erinnern. Die Szenerie entspricht der genannten Geschichte *Schmaje, der Held* von Perez, in der die Diskussion zwischen einem alten Mann und jüngeren Gemeindemitgliedern geschildert wird. Der alte Mann warnt die erhitzten Gemüter, sich nicht an Gott zu versündigen.

Auch in diesem Gemälde entspricht der Aufbau des Raumes nicht den perspektivischen Gesetzen. Der Holzfußboden, die Zimmerdecke und die Wände sind einander schief zugeordnet. Diese Art der Raumdarstellung verstärkt den Eindruck von Lebendigkeit, die durch die Körpersprache der Protagonisten vermittelt wird.

Von Interesse ist eine weitere Parallele, die sowohl in der zuletzt genannten Interieurdarstellung als auch in den *Chassidischen Geschichten* von Perez zu finden ist. Es geht um das Motiv des Fensters beziehungsweise des Kommunizierens durch das Fenster. Nach den Geschichten von Perez zu urteilen, gewinnt man den Eindruck, dass das Klopfen an der Tür oder das Eintreten in ein Haus unüblich ist. Will man jemanden besuchen, so schaut man durch das Fenster, ob die jeweilige Person zu Hause ist und unterhält sich durch das Fenster. Beispiele dafür sind die Geschichten: *Schmaje, der Held* und *Wenn nicht noch höher.* In der erstgenannten Geschichte schaut der Protagonist durch das Fenster in sein Haus, um zu sehen, ob mit seiner Familie alles in Ordnung ist.[270] In der zweiten Geschichte bleibt der Rabbi vor einem kleinen Häuschen stehen und klopft ans Fenster. Mit der im Bett liegenden alten Frau beginnt er ein Gespräch durch das Fenster.[271]

---

[270] Perez 1922. S. 22. Da sich Schmaje in der Synagoge schlecht betragen hat, fürchtet er eine Strafe, die seine Familie treffen könnte. Daher sieht er durch das Fenster, ob drinnen alles in Ordnung ist.

[271] Ebenda. S. 134.

Auch im darauf folgenden Jahr ist Adler wieder als Buchillustrator tätig. Es liegen vier Buchtitel vor. Bei der Publikation *Jednostka wobec, swiadomosci narodow* (*Ein Individuum im Bewusstsein der Nation*) von Zenon Pozner-Szczygielski (1897 – 1964), die 1920 erscheint, handelt es sich um eine Allegorie vom Familienglück, die eine Abbildung Adlers (G 10) enthält. Das Bild in unbekannter Technik zeigt im Vordergrund links eine weibliche Figur mit einem Baby auf dem Schoß, rechts daneben steht eine männliche Figur, die auf die Mutter und das Kind herabsieht. Die äußeren Konturen der Körper, die Binnenstrukturen der Kleidung und auch die hinter den Figuren angedeutete Landschaft sind durch eine gerundete Linienführung gekennzeichnet. Die Köpfe der Protagonisten weisen ovale Formen auf, die hochgezogenen Augenbrauen entwickeln sich in einem großen Bogen aus den schmalen Nasen. Hierin ähneln die Gesichter in etwa der Figur des *Baal Shem* in dem Gemälde *Die letzte Stunde des Rabbis Eliezer* (WV 1).

1921 veröffentlicht Mosche Broderson (1890 – 1956) das Buch *Szwarc szabes* (*Schwarzer Sabbat*), das einen Bericht über die Pogrome in der Ukraine aus dem Zeitraum um 1921 enthält.[272] Broderson illustriert das Buch selbst, Jankel Adler aber gestaltet das Titelbild, das ein Porträt Brodersons in Linolschnitt (G 11) zeigt.[273] Das Haupt des Protagonisten zeigt wieder die für Adlers Figuren in dieser Zeit typische hohe Stirn und gerundete Form. Mit schräg gesetzten, katzenhaften Augen sieht Broderson den Betrachter direkt an. In dem schmalen Gesicht fällt besonders das *Dritte Auge* auf, das sich auf der Stirn mittels eines kreisrunden Strahlenkranzes zeigt. Die Schwingungen dieses empfindlichen Punktes über der Nasenwurzel werden so visualisiert. Das *Dritte Auge* ist ein Phänomen, das in Religionen wie dem Hinduismus und Buddhismus, aber auch in der Esoterik bekannt ist. Es soll für Intelligenz, Weisheit, Intuition und spirituelle Erleuchtung stehen.[274] Menschen, denen hellseherische Fähigkeiten nachgesagt werden, sollen das „Dritte Auge“ aktiviert haben.

---

272 Guralnik in: Kat. zur Einzelausst. *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 221.

273 Ebenda.

274 Internetinformation vom 18.09.2015. Stichwort: *Drittes Auge*. Website von spektrum zdravi. URL: *http://www.spectrumofhealth.de/drittes-auge-hat-au-erordentliche-fahigkeiten.-konnen-sie-es-aktivieren.* Nach wissenschaftlichen Erkenntnisses handelt es sich hier um die Zirbeldrüse oder Epiphyse.

Umgeben ist das Haupt von diagonal auf der Bildfläche angeordneten abstrakten Formen und Linien. Eine Laterne auf der rechten unteren Bildseite wirft ihre Strahlen in alle Richtungen. Im Vordergrund ist die lange, schlanke Hand Brodersons dargestellt, die wiederum schräg gesetzt ist. Über ihr – in der Vielzahl der Linien leicht übersehbar – ist der hebräische Buchstabe *Schin*, ש, als erster Buchstabe des Gottesnamen *Shaddaj*, der Allmächtige, zu erkennen.[275]

Über Adlers Illustrationen für das Buch S*zmuglerów* (*Die Schmuggler*) von Oser Warschawski, das den Alltag der Juden unter deutscher Besatzung während des Ersten Weltkriegs beschreibt, liegen keine Informationen vor; auch das Erscheinungsdatum der Publikation ist unbekannt.[276] Ebenso gibt es keine konkreten Angaben zu den Illustrationen für *Perln Oifn Bruk* (*Perlen auf dem Gehweg*) von Mosche Broderson, das 1921 publiziert wird; eventuell ist die Information sogar falsch.[277]

3.4 Artikel über Marc Chagall

In jenem Zeitraum widmet Adler seinem Künstlerkollegen Marc Chagall, der zu dieser Zeit in Polen noch wenig bekannt ist, einen Artikel.[278] Chagall ist für

---

275 Nach dem Vorbild dieses Buchstaben wird der jüdische Segensgestus geformt. Außerdem wird der Buchstabe immer auf der Außenseite einer *Mesusa* gezeigt. Hierzu siehe z. B. die *Mesusa* in dem Gemälde *Mann und Frau* (WV 16). – Wie Nehama Guralnik angibt, würde das Werk dem Stil Brodersons angepasst sein. (Guralnik. In: Kat. zur Einzelausst. *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 221.) Da der Autorin die Werke Brodersons nicht bekannt sind, kann die Einschätzung nicht kommentiert werden.

276 Warshavsky muss ca. 1898 geboren sein; weitere Informationen über den Autor liegen nicht vor. – Das Werk wird nur bei Guralnik ohne weitere Angaben erwähnt. (Ebenda. S. 221.)

277 Das Buch wird angegeben im Kat. zur Einzelausst. *Adler*. Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 17. – Im Internet befinden sich zahlreiche Adressen zu *Perln Oifn Bruk.* Als Illustrator wird Yousef Hekht genannt, so z. B. bei: *http://yiddishweb.com/medem/Broderzon/htm*.

278 Najman. In: *Literarische Bleter* 1935. Kapitel 4. Najman erwähnt nicht, wann und wo der Artikel, den er zu Recht als *„pathetisch“* bezeichnet, veröffentlicht wurde. Der Artikel ist bei Najman auch nicht publiziert. – Der Artikel, der der Autorin vom Museum in Lodz in polnischer Sprache zur Verfügung gestellte wurde, ist eine Übersetzung des Originaltextes von Henryk Hartenberg aus dem Jiddischen ins Polnische. Der Text wird hier erstmals vorgestellt. Bibliografische Angaben liegen nicht vor. Siehe den gesamten Artikel in Dokument II: Jankel Adler: *Mark Szagal (Marc Chagall)*.

Adler ein Insider, jemand, der um das Schicksal der Juden weiß und mit viel Empathie jüdische Themen vorstellt. Chagall bekommt für ihn die Funktion eines Bindeglieds zwischen der volkstümlichen Tradition der Chassiden und der Avantgarde. Die Farbigkeit der Werke und die Güte und Liebe, die sich nach Meinung Adlers in den Arbeiten des Russen zeigen, beeindrucken den Künstler. Die Erwähnung der Pietät Chagalls gegenüber trächtigen Pferden macht schon hier Adlers eigene respektvolle Haltung gegenüber allen Kreaturen deutlich. Auch Adler verbindet das Schicksal von Mensch und Tier miteinander – wie es in der Werkphase in England weiter deutlich werden wird, in der Tiere zu den Betroffenen von tragischen oder befreienden Szenen werden.[279]

3.5 Fazit aus Adlers Werk aus dem vorgestellten Zeitraum

In dem vorgestellten Zeitraum entstehen sowohl verschiedene Ölgemälde als auch Buchillustrationen. Als gemeinsames Merkmal für die Gemälde dieser Werkphase gilt, dass es sich um Mehrfigurenbilder handelt, wobei die Protagonisten durch Blickkontakt oder Gestik untereinander in Kontakt stehen. Vom Stil her sind die Arbeiten dem Expressionismus zuzuordnen und entsprechen somit dem Zeitgeist, so zum Beispiel den Arbeiten der Künstlervereinigung *Die Brücke*.

Die Gemälde, die dem *Baal Shem Tow* gewidmet sind, zeigen im Stil Übereinstimmungen mit den Werken El Grecos und der Ikonenmalerei; es handelt sich auch hierbei um Stilelemente, die bei Zeitgenossen – so zum einen bei Picasso, zum anderen bei Chagall – zu finden sind. Aus den Aussagen Wilhelm Seiwerts ist zu entnehmen, dass Adlers Werke für die damalige Zeit

---

279 Beispiele sind die Gemälde: *Niemandsland* (WV 237), *Befreiung eines Vogels aus dem Käfig* (WV 398), *Beginn des Aufruhrs* (WV 236) und *Katze im Raum* (WV 230). – Najman erinnert sich Jahre später, wie Chagall in Polen aufgenommen wurde*: „Zum ersten Mal werden Werke von Chagall reproduziert. Um Gottes Willen, was ist damals in der jüdischen Gesellschaft in Lodz los gewesen? Man machte Witze. Man schmunzelte. Es kommt zu einem Treffen von Literaten. Irgendjemand hält das Heft Jing-Jiddisch hoch und kichert. Eine Hand mit sieben Fingern. Ein Jude fliegt über Hausdächer. `Wie heißt dieser Narr? Marc Chagall!` Und lacht weiter. Ein Verrückter, einer der bekanntesten Künstler aus Lodz, der damals Chagall auslachte, wird später Mitglied eines Komitees sein, das den feierlichen Empfang in Berlin vorbereitet.“* (Najman. In: *Literarische Bleter* 1935. Kapitel 4.)

unangepasst und schockierend waren. Als außergewöhnlich ist auch das Gemälde *Auferstehung* (WV 3) zu bezeichnen, das ein christliches Thema in einer jüdischen Variante zeigt.

Die Kriegsmotive darstellenden Gemälde stellen in expressiver Weise das Leid von Mensch und Tier ins Zentrum; sie stehen in ihrer Formensprache dem Werk Ludwig Meidners nahe. In einigen Arbeiten Adlers scheint die Atmosphäre des Dichters Jizchok Leib Perez wiedergegeben zu sein.

Verschiedene Motive wiederholen sich: Adler bevorzugt eine am unteren Rand von Gemälden angeschnittene Figur, die sowohl in den beiden vorliegenden Ölgemälden zum *Baal Shem* als auch in einigen der Gemälde zu erkennen ist, die für die Illustration der Publikation von Zak verwendet wurden. Die Gemälde *Auferstehung* (WV 3) und der *Segen des Baal Shem* (WV 2) zeigen jeweils einen Kontrast zwischen einer sich emporentwickelnden, überlängten Figur und eckigen Farbformen beziehungsweise Häusern, die die Szene umgeben.



WV 1: *Die letzte Stunde des Rabbis Eliezer,* um 1918, 100 x 70 cm, Muzeum Sztuki, Lodz, Inv. Nr.: MS/SN/M/113



WV 2: *Der Segen des Rabbis Baal Shem*, um 1918, 107,2 x 48 cm, Privatsammlung, © Christie's Images Limited 2015.



WV 3: *Auferstehung,* 1918/19,
Maße und Verbleib unbekannt.



WV 4: -*Halbfigur eines im Fallen begriffenen Mannes-,* 1919,
Maße und Verbleib unbekannt.



WV 8: *Im Feuer*, 1919,
Maße und Verbleib unbekannt.



G 4: *Stillleben mit Wasserkessel*, ca. 1912, Pastell auf Papier, © Lempertz.



G 5: *Selbstporträt* (aus einem Brief an A. Kaufmann), ca. 1924, Bleistift, Sammlung Arthur Kaufmann.



G 6: *Selbstporträt* mit Widmung, 1928, Bleistift, Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf.



G 7: -*Trommelnde Figur*-, 1919, Angaben zur Technik liegen nicht vor.



G 8: *Cellist*, 1919, Linoleumschnitt.



G 9: -*Rückenakt und Schlange*-, 1919, Holzschnitt.



G 10: Illustration zu: *Ein Individuum im Bewusstsein der Nation*, (*Jednostka wobec, swiadomoscinarodow) von* Zenon Pozner-Szczygielski 1920, Technik liegt nicht vor.



G 11: *Porträt Mosche Broderson*, 1921, Titelbild zu *Schwarzer Sabbat, (Szwarc szabes)* von Mosche Broderson, Technik liegt nicht vor.



Abb. 5: Gustav Wiethüchter: *Sonnenfinsternis,* 1921, Öl auf Pappe, 75 x 99 cm, Kunsthalle Bielefeld. Foto: Ingo Bustorf, Düsseldorf.



Abb. 6: Gustav Wiethüchter: *Mutterschaft,* 1903-1906, Öl auf Leinwand, 87,7 x 95,3 cm, Von der Heydt-Museum Wuppertal, Dauerleihgabe LETTER Stiftung, Köln.



Abb. 7: Gustav Wiethüchter: *Prinzessin und Schweinehirt,* 1913/14, Öl, Angaben über Bildträger und Maße liegen nicht vor, verschollen.



Abb. 8: Gustav Wiethüchter: *Schafschur*, 1913, Öl auf Leinwand, 95 x 80 cm, 36 x 54 cm. Nachlass Gustav Wiethüchter im Von der Heydt-Museum



Abb. 9: Gustav Wiethüchter:
Verschneite Mühle, 1923, Öl auf Pappe,
47 x 62,5 cm, Privatbesitz.



Abb. 10: Gustav Wiethüchter: *Abschied,*
1919, Öl auf Pappe, 67,5 x 53 cm,
Privatbesitz.

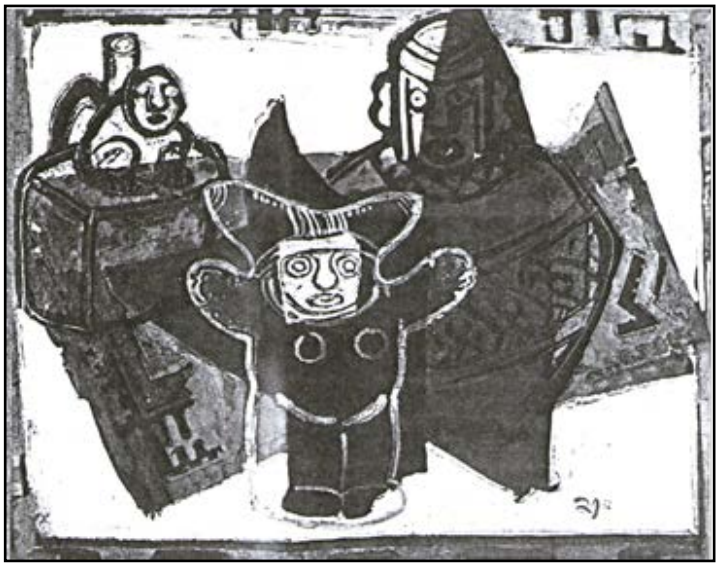
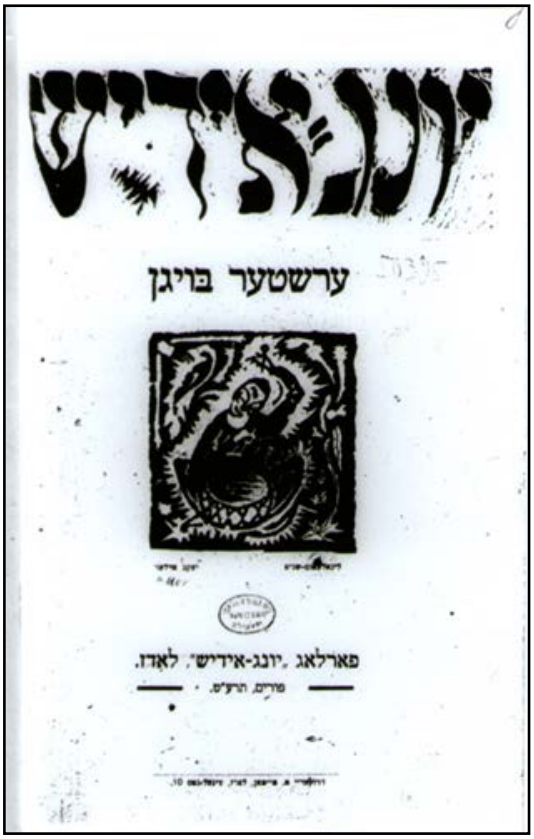


Abb. 11: Gustav Wiethüchter: *Stillleben mit Inka-Geräten,*
1932, Öl auf Leinwand, 95 x 120 cm, Privatbesitz.


יונג־אידיש

ערשטער בויגן

פארלאג „יונג־אידיש" לאדז.

Abb. 12: Titelbild der Zeitschrift *Jung Jiddisch,* 1919, Ausgabe Nr. 1, gestaltet von Jankel Adler.


איך זינג מיין תפלה:

יעקב אדלער.

Abb. 13: Gebet Jankel Adlers: *Ich singe mein Gebet, (Ich sing mei t'file),* publiziert in *Jung Jiddisch*, 1919, Nr. 2/3, am rechten Bildrand: *Thorazeiger* von Hanoch Barcinski (Bartschinky).

4 Zeitraum 1920 bis 1933: Deutschland

Das folgende Kapitel umfasst den Zeitraum von 1920 bis 1933, in dem sich Adler in Deutschland, Frankreich, Polen, Spanien und Serbien aufhält.[280] Es endet mit Adlers Flucht vor den Nationalsozialisten nach Paris. Biografische Daten sowie Informationen über die Kontakte zu Künstlern während dieser Zeit sind kaum vorhanden. Ebenso bleibt die Bedeutung Adlers in den zahlreichen Künstlergruppen, mit denen er in Verbindung steht, undeutlich. Daher werden die Gruppen an dieser Stelle nur kurz thematisiert.

Es sollen im Folgenden zunächst verschiedene Kontakte vorgestellt werden, die Adler in dem betreffenden Zeitraum zu Dichtern, bildenden Künstlern und Künstlergruppen in Berlin, Barmen, Düsseldorf und Köln pflegt. Einzelne Gemälde Adlers werden dabei zu Arbeiten seiner Freunde in Beziehung gesetzt.

4.1 Kontakte zu bildenden Künstlern, Theaterleuten und Dichtern in Berlin

1920 kehrt Jankel Adler mit seinem Freund und Künstlerkollegen, dem 1898 in Krakau geborenen Artur Nacht, später Stefan Artur Nacht-Samborski, nach Deutschland zurück.[281] Er reist über Berlin, das geografisch im Zentrum Europas liegt und in den 20er Jahren Kulturmetropole und Zentrum der Avantgarde

---

280 Der Aufenthalt in Spanien wird durch ein Stipendium Adlers für Mallorca, das die Stadt Düsseldorf gewährt, ermöglicht. (Kat. zur Einzelausst. *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 26.) – 1920 fährt Adler nach Frankreich, 1922 reist er durch den Balkan; weitere Einzelheiten sind nicht bekannt. (Ebenda. S. 17, 19.) In den *Literarischen Bletern* wird erwähnt, dass Adler in Metz als Professor arbeite. (N.N. In: *Literarische Bleter* 1929. S. 582.) Diese Information ist an keiner anderen Stelle gegeben worden; zur Kontrolle der Richtigkeit der Aussage wurden keine Nachforschungen unternommen. – 1926 und 1929 hält sich Adler in Polen auf und gibt jeweils Interviews mit der Zeitschrift *Literarische Bleter*, die publiziert werden. (Bereits erwähnt im Kat. zur Einzelausst. *Adler* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 23 und 25.) Die Inhalte der Interviews werden in dem vorliegenden Kapitel vorgestellt. – Über eine Reise nach Serbien schreibt Adler selbst in einem Brief an Lasar Segall. (Kat. zur Ausst. *Adler. 100. Geburtstag.* Düsseldorf 1995. S. 9.)

281 Während des Zweiten Weltkriegs tauchte Artur Nacht (1898 – 1974) bei Freunden in Lviv (zu Deutsch: Lemberg), Ukraine, unter; zur Tarnung legte er sich in der Zeit den Namen Stefan Samborski zu. 1956 änderte er seinen Namen offiziell in *Stefan Artur Nacht-Samborski.* Internetinformation vom 30.03.2006. Stichwort: Nacht-Samborski. Webseite von *culture.polen.* (URL: *http://www.culture.pl/en/culture/artykuly/os_nacht_samborski_stefan*).

ist. Viele der dort lebenden Künstler stammen nicht aus Deutschland, sondern aus anderen europäischen Staaten, in denen es nach dem Ersten Weltkrieg zu politischen Umwälzungen gekommen ist. Besonders stark ist der Zustrom aber aus dem Osten, wo die Oktoberrevolution 1917 eine Flüchtlingswelle auslöste.[282] Die Atmosphäre, die zu dieser Zeit in Berlin herrscht, vergleicht Chagall mit einer *„Art von Karawanserei, wo sich alles traf, was zwischen Moskau und dem Westen hin und herpendelte."*[283]

Adler trifft sich hier mit Vertretern des radikal-sozialistischen Künstlerkreises um die Zeitschrift *Die Aktion.* Diese linksgerichtete, von Franz Pfemfert (1879 – 1954) herausgegebene Zeitschrift entwickelt sich nach 1918 immer mehr zu einem Arbeiterblatt mit eindeutig politisch geprägten Grafiken.[284] Adler knüpft in diesem Umfeld Freundschaften zu den Künstlern Stanislaw Kubicki (1889 – 1942/43), Otto Freundlich (1879 – 1943) und Raoul Hausmann (1886 – 1971) ebenso wie zu der Schauspielerin und Tänzerin Valeska Gert und der skandalumwitterten Tänzerin Anita Berber.[285] Die Freunde Alexander Granach, Aribert Wäscher, Karl Hannemann und Berthold Viertel hingegen arbeiten am Theater: Granach, Wäscher und Hannemann sind u. a. Schauspieler, Viertel ist Regisseur.[286] Die genannten Künstler Kubicki, Hausmann und Freundlich sind Vertreter einer radikal-sozialistischen Gesellschaftsauffassung mit anarchistischer Prägung, die sich 1922 mit anderen in der Künstlergruppe *Kommune* in Berlin zusammenschließen.[287] Ihre Meinungen trägt die Gruppe scharf und ungeschönt vor. Sie lehnt sowohl den

---

282 Im Zeitraum von 1919 bis 1923 befinden sich zwischen 300.000 und 500.000 Russen in Berlin. Internetinformation vom 10.09.2005. Website von: *Deutsche Bank Kunst (db art).* URL: *http://db-artmag.de/archiv/07/d/thema-enke.html*

283 Edouard Roditi: *Dialoge über Kunst*. Frankfurt 1973. S. 53. (Künftig zit.: Roditi 1973.)

284 Evelyn Weiss: *Vom Dadamax zu A-Z. Die Kölner Progressiven der zwanziger Jahre.* In: Kat. zur Gruppenausst.: *Hoerle und sein Kreis.* Ausst. im Kunstverein zu Frechen E.V. Dezember 1970 bis Januar 1971. o. S. (Künftig zit.: Kat. zur Gruppenausst. *Hoerle.* Frechen 1970.)

285 Kat. zur Einzelausstellung *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 16, 17. Die biografischen Daten der Tänzerinnen lauten wie folgt: Valeska Gert (1882 Berlin – 1878 Kampen auf Sylt) und Anita Berber (1899 Leipzig – 1928 Berlin).

286 Die Lebensdaten der Freunde vom Theater lauten: Alexander Granach (1890 Wien – 1945 New York), Aribert Wäscher (1895 Flensburg – 1961 Berlin), Karl Hannemann (1895 Freiberg, Sachsen – 1953 Berlin) und Berthold Viertel (1885 Wien – 1953 Wien).

287 Wilhelmi 1996. S. 208. – Ebenso werden sie mit Jankel Adler 1920 Mitglieder der Gruppe *Progressiver Künstler.* (Ebenda. S. 293, 294.)

bürgerlichen Kunstbetrieb als auch den *„schlampigen Opportunismus"*[288], der ihrer Meinung nach vielfach in Künstlergruppen herrscht, ab. *„Ästhetische Vorschriften machen wir uns nicht, und wir haben nicht die Absicht, sie irgendjemand zu machen. [...] Wir werben nicht um Anhänger und keine [sic] Anerkennung."*[289]

Ein beliebter Treffpunkt von Schriftstellern und Künstlern ist das *Romanische Café,* das sich gegenüber der Gedächtniskirche in einem großen Gebäude, flankiert von zwei Türmen, befindet. Marc Chagall, dessen Werke schon ab 1914 in der Galerie *Sturm* gezeigt werden,[290] ist hier mit Jankel Adler zusammengetroffen.[291]

Eine andere bekannte Persönlichkeit, die hier verkehrt, ist die Dichterin Else Lasker-Schüler (1869 Elberfeld – 1945 Jerusalem).[292] Die jüdische Schriftstellerin steht in gewolltem Kontrast zur bürgerlichen Frau und betont diese Haltung durch auffallende und exzentrische Kleidung. In der Rolle des Regenten *Prinz Jussuf von Theben* erlaubt sie sich ein Leben, das im Gegensatz zur tradierten Frauenrolle steht. Wie sich aus Briefen Adlers an Lasker-Schüler entnehmen lässt, geht der Künstler auf ihre Rolle ein, indem er sie mit *Mein geliebter Prinz* tituliert.[293] Adler fertigt mehrere Porträts von ihr.[294] Sie hingegen verfasst ein Gedicht, das 1924 im *Berliner Tageblatt* veröffentlicht wird.

---

288 Zit. nach: ebenda. S. 208.

289 Ebenda. – Sich selbst gegenüber ist die Gruppe jedoch genau so kritisch und konsequent: Nach dem *Kongress der Union fortschrittlicher internationaler Künstler,* 1922, in Düsseldorf, der von den Vertretern der Gruppe *Das Junge Rheinland* organisiert worden war, muss die Gruppe erkennen, dass ihre Ideale sich nicht verwirklichen lassen. So wird im II. Manifest formuliert: *„[...] keine einzige von diesen Gruppen hat es gewagt, ihren engen, egozentrischen Parteistandpunkt zu verlassen, keiner einzigen von ihnen kam der Gedanke, sich selbst aufzulösen, damit die große internationale Gemeinschaft Wirklichkeit werde. [...] Wir hatten unserer Vereinigung den Namen Kommune gegeben. Wir nehmen uns diese Bezeichnung wieder von der Stirn und sagen: Diese Gruppe besteht nicht mehr. Unsere Verbindung wird bestehen auch ohne Namen, wenn wir als Menschen wirklich verbunden sind."*(Ebenda. S. 208, 209.)

290 Roditi 1973. S. 44.

291 Roditi 1973. S. 53. (Bereits erwähnt bei Klapheck 1966. S. 11.)

292 Ebenda. S. 11.

293 Siehe den Brief Adlers vom 7. 5. 1936 an Lasker-Schüler unter Dokument V im Anhang der Monografie.

294 Siehe im Werkkatalog *Porträt Else Lasker-Schüler* (WV 26) und die Grafik mit demselben Titel (G 12), um 1925, Tusche auf Japan, 257 x 234 mm. Die Abb. wurde entnommen aus: Kat. zur Einzelausst.: *Adler. 100. Geburtstag.* Düsseldorf 1995. Abb. 10. S. 23.

Gedicht von Else Lasker-Schüler: *Jankel Adler*

Jankel Adler

Man nennt ihn überall den lieben Jankel.
Wir sind aus einer Stadt und gingen in dieselbe Schule
Und schlidderten mit Vorliebe über zugefrorene Gossen.

Der liebe Jankel hatte damals schon zwei Knospen im Gesicht,
Die tun sich heute auf verklärt und bibelvoll
Erzählt er uns vom Balchem.

Im Traum zur Nacht trägt man ihn feierlich
Wie seinen Urrabbunivater einst auf Zweig und Blatt
Vom stillen Walde in die Hallelujastadt.

Weiht er doch jedes Bildnis, das er malt,
Mit dichterischer, großer Harfenschrift
Seinem jungen Gotte Zebaoth.
Und selbst dem Argen unter den Gestalten,
Dem trügerischen Goldverleiher mit dem Fuchshaar,
Heiligt der Davidsstern des alten Judenbluts!

Die Wupperstadt mit rosigem Sterbevogel –
Im Morgenrot und frühem Tod und brüderlichen Psalm:
„Mein kleines Schwesterlein ruht hier in Frieden."

Und ebenso voll Herrlichkeit das Bildnis seines Freundes:
Aribert des großen Schauspielers in Berlin:
Durchsichtig aus Buntkristall, Farbe kristallisierte sich.

Hingegen im begabten Maler Seyferts Kopf
Wird Jankels Farbe zu geronnenem Blut.
Schauervoll... Herzschlag setzt aus.

Im wahren Sinn des Wortes malte aus der Vogelperspektive
Mein Heimatfreund krähend den „Hahnenverkäufer".
(Es riecht tatsächlich nach Gefieder.)

In dieser Bildeshöhe zeitlosem Geschmeide
Wird Jankel Adler der hebräische Rembrandt. [295]

[295] Lasker-Schüler. In: *Tageblatt*. 1924. © Else Lasker-Schüler-Gesellschaft, Wuppertal.

Das zehnstrophige Gedicht thematisiert die Kunst Adlers sowie die Beziehung zwischen der Dichterin und dem Künstler aus Sicht der Schriftstellerin. Ihren Freund stellt sie als *lieben* Jankel vor. Diese Formulierung ist insofern bedeutend und besonders positiv zu werten, als die sensible Dichterin Lasker-Schüler unter der Lieblosigkeit, die sie in Berlin zu erfahren glaubt, leidet.[296] Die folgenden Worte „*wir sind aus einer Stadt und gingen in dieselbe Schule"* können nur im übertragenen Sinn verstanden werden; sie lassen sich deuten als: Wir gehören derselben Kultur an, wir haben die gleiche Auffassung in wichtigen Bereichen. Denn Tatsache ist, dass die Dichterin Lasker-Schüler ein Vierteljahrhundert – im Jahre 1869 – vor Jankel Adler in Wuppertal-Elberfeld geboren wurde. Mit dem Wort „*Schule"* ist wahrscheinlich das jiddische Wort *schul* gemeint, das Synagoge und auch Versammlungsraum der Gemeinde bedeutet.[297]

Mit der Metapher der Knospen umschreibt Lasker-Schüler Adlers ausdrucksvolle Augen, welche sich zur Blüte entfalten und lebhaft werden, wenn Adler von dem Mystiker *Baal Shem Tow*[298] spricht oder den *Chassidismus* thematisiert. Dass Adler sein Werk „*Zebaoth"*[299]*,* Gott*,* weiht, interpretiert Lasker-Schüler aus den hebräischen Buchstaben, die Adlers Bildnisse enthalten. Die hebräischen Lettern bezeichnet sie als „*Schrift der Harfe"*, einem Zupfinstrument, auf welchem David spielte, um König Saul von seinen bösen Geistern zu befreien.[300] Die Dichterin sagt somit aus, dass Adlers Bilder etwas Positives im Menschen bewirken können. Für dieses Tun soll

---

296 *Prinz Jussuf ist eine Frau. Else Lasker-Schüler als Künstlerin, Dichterin und Schlüsselfigur des 20. Jahrhunderts*. Tagung der Evangelischen Akademie Iserlohn vom 10. – 12.2.1995. Hrsg. von der Evangelischen Akademie Iserlohn 1995. S. 8 – 10. (Künftig zit.: Tagung zu Lasker-Schüler. Iserlohn 1995.)

297 Vgl.: Hans Peter Althaus: *Chuzpe, Schmus und Tacheles. Jiddische Wortgeschichten*. München 2004. S. 40 ff. (Künftig zit.: Althaus 2004.)

298 Zu der Person *Baal Shem Tow* siehe die Ausführungen in der vorliegenden Arbeit Kap. 3.

299 *Zebaoth*: alttestamentliche Erweiterung des Gottesnamen *Herr der Heerscharen*. (Günther Drosdowski, u. a. (Hrsg.): *Duden. Fremdwörterbuch.* Bearbeitet von Wolfgang Müller u. a. 4., neu bearbeitete und erweiterte Auflage. 5. Band. Mannheim, Wien, 1982. Stichwort: *Zebaoth.* S. 805.)

300 Das erste Buch Samuel, Kapitel 16 berichtet, dass Saul von bösen Geistern geplagt wird. Es wird jemand gesucht, der mit der Zither gut umgehen kann und findet diese Person in David. Kapitel 16, 23: „*Sooft nun der böse Geist über Saul kam, nahm David die Harfe und spielte darauf mit seiner Hand. So wurde es Saul leichter, und es ward besser mit ihm, und der böse Geist wich von ihm."*

Adler Ehre zuteilwerden: Im Traum sieht sie, wie auch für Jankel Adler ein Teppich aus Palmzweigen ausgebreitet wird, so wie es beim Einzug des „*Urrabbunivaters*“[301] (Jesus Christus) in Jerusalem geschehen ist.

Lasker-Schüler stellt drei Bildnisse Adlers besonders vor: als Erstes das der Unterzeichneten unbekannte Porträt eines Geldverleihers mit Fuchshaar. Bei dieser Beschreibung des Haares handelt es sich eventuell um eine Metapher für Schlauheit, Arglist oder Verschlagenheit und nicht um eine Kennzeichnung der Haarfarbe.[302] Die Dichterin betont, dass selbst dieses Gemälde durch den „*Davidstern*“[303], dem Symbol des Judentums, geheiligt werde. Es würde nahe liegen, dass Lasker-Schüler sich hier über das Gemälde *Der Kaufmann* (WV 24) äußert, das die Figur eines Juden mit Goldwaage und Münzen zeigt; allerdings ist der angegebene Davidstern auf der Schwarz-Weiß-Abbildung nicht zu erkennen. Die – wahrscheinlichen – Entstehungszeitpunkte des Gedichts und des genannten Gemäldes würden jedoch korrespondieren: Zwischen der Veröffentlichung des Gedichts am 11.7.1924 und der Eröffnung der *Großen Düsseldorfer Kunstausstellung Messepalast,* Köln, am 19.7.1924, auf der das Gemälde *Der Kaufmann* gezeigt wird, liegt nur eine Woche.

Das Gemälde *Der Bildhauer und der Totenvogel* (WV 13) könnte in der folgenden Strophe, in der es um die „*Wupperstadt*“ und den „*rosigen Sterbevogel*“ geht, behandelt werden. Das Werk zeigt einen solchen Vogel, der über den Häuptern des Steinmetzen und seiner Frau hinwegfliegt.[304] Abgebildet ist eine ovale Kreisform oder Wolke, in der sowohl zwölf deutlich eingezeichnete Punkte als auch einige Worte in hebräischen Lettern zu erkennen sind. Die Inschrift in jiddischer Sprache lautet:

---

301 *Rabbuni* ist gleichbedeutend mit *rabbi.* Der Begriff wird an einigen Stellen des Neuen Testaments gebraucht, so zum Beispiel bei: Markus 10,51 und Johannes 20,16. Hinweis entnommen aus: Karl Jürgen Skrodzki: *Jankel Adler*. In: *Else Lasker-Schüler*. Kritische Ausgabe. Im Auftrag des Franz Rosenzweig-Zentrums der Hebräischen Universität Jerusalem, der Bergischen Universität Wuppertal und des Deutschen Literaturarchivs Marbach am Neckar. Hrsg. von Norbert Oellers, Heinz Rölleke und Itta Shedletzky. Mit Anmerkungen von Karl Jürgen Skrodzki. Band 1. 2. 1996. S. 265. (Künftig zit.: Skrodzki 1996.)

302 Hinweis entnommen: ebenda. S. 275.

303 Bei dem *Davidstern* oder auch *Magen David*, *Schild Davids* handelt es sich um einen Stern in Form eines Hexagramms; er gilt heute als Symbol des Judentums.

304 Dass sich diese Strophe des Gedichts auf das Gemälde *Der Bildhauer und der Totenvogel* (WV 13) bezieht, wurde bereits erwähnt bei: Krempel. In: Kat. zur Einzelausst. *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 185.

„Oy Nacht
bald west du
oych unz derjagen“[305]

Zu übersetzen ist sie in etwa mit: „Oh Nacht, bald wirst Du auch uns fangen.“
Der Vogel, hier Vermittler zwischen Gott und Mensch, gibt dem Steinmetz die richtigen Worte für seine Arbeit an der Steintafel ein. Die jiddische Inschrift kann in dem Sinne von *Auch wir werden bald sterben* interpretiert werden; sie macht somit die Vergänglichkeit alles Irdischen bewusst. Als tatsächlicher Psalm konnten die Worte nicht nachgewiesen werden. Die Bedeutung der zwölf Punkte, die in die Wolke eingezeichnet sind, bleibt unklar beziehungsweise unbefriedigend.[306] Lasker-Schülers Bemerkung enthält jedoch eine wichtige Information zur Funktion des Bildes: Die Aussage lässt sich so deuten, dass dem Gemälde die Bedeutung einer Hommage an eine jüngere verstorbene Schwester Adlers zukommt. Diese Widmung würde die Formulierung „*brüderlicher Psalm“* erklären.[307]

Weiter erwähnt Lasker-Schüler ein – ebenfalls unbekanntes – Bildnis des Freundes und Schauspielers Aribert Wäscher, das durch transparente Farbigkeit hervorsteche. Bei dem „*begabten Maler Seyfert*“ könnte es sich hingegen um den Freund Franz Wilhelm Seiwert handeln, dessen Name verändert wurde, um seine Anonymität zu bewahren.[308] Die offene rote

---

[305] Die Inschrift wurde erst beim Vergrößern des Bildes erkennbar und wird an dieser Stelle erstmals erwähnt.

[306] Wie bei den Gemälden *Paar* (WV 14) und *Stillleben* (WV 17) aufgewiesen werden wird, geht die Autorin davon aus, dass die in die Gemälde eingefügten Punkte gezählt und im Sinne der *Gematria* interpretiert werden sollen. Die dort vorgegebenen Möglichkeiten der Deutung der Zahl 12 ergeben hier jedoch keinen Sinn. Holzapfel gibt an: 12 ist der doppelte Wert der vollkommenen Zahl 6. 12 ist 3 x 4, 3 steht für die Dreifaltigkeit, 4 für die Verkündigung in alle Welt. Weiter steht die Zahl 12 für die 12 Stämme Israels und die 12 Apostel. (Website von Michael Holzapfel, Nittendorf, Studiendirektor in Parsberg, Bayern. URL: *http://www.michael-holzapfel.de/themen/zahlen/zahlen.html*.) Stichwort: *Gematria*. (Künftig zit: Website Holzapfel 2009.)

[307] Für diesen Interpretationsvorschlag bedanke ich mich bei Henry Schneider vom *Else Lasker-Schüler-Archiv*, Wuppertal. Mail vom 24.6.2005 von H. Schneider an die Autorin.

[308] Schon seit seiner Kindheit hatte Seiwert eine offene Wunde am Kopf, die das Resultat eines Röntgenexperiments war. Der Künstler trug daher immer eine Perücke. Kat. zur Ausstellung: *Franz W. Seiwert. 1894 – 1933. Leben und Werk.* Text und Werkverzeichnis Uli Bohnen. Kölnischer Kunstverein Köln, Josef Haubrich Hof 1. 27.1. – 27.3.1978. Westfälischer Kunstverein Münster. 28.4. – 4.6.1978. Kunstamt Kreuzberg, Berlin Haus am Mariannenplatz 16.6. – 30.7.1978. Städt. Kunstsammlungen Ludwigshafen/Rhein Bürgermeister – Ludwig-Reichert-Haus 6.8. – 17.9.1978. Braunschweig o. J. S. 66, 67. (Künftig zit: Kat. zur Ausst. *Seiwert*, Köln 1987.)

Kopfwunde, an der Seiwert aufgrund einer Röntgenverbrennung leidet, lässt Lasker-Schüler erschauern und ihren Herzschlag aussetzen.[309]

Wie Lasker-Schüler weiter schreibt, besitzt Adler auch die Gabe und Sensibilität, sich in die Situation eines Tieres zu versetzen und etwa den Hahnenverkäufer aus der Sicht des Hahnes darzustellen. Das Bild sei so realistisch und anschaulich gemalt, dass die Dichterin das Gefieder sogar *riechen* könne. (Da das Bild verschollen ist, bleibt unklar, mit welchen Mitteln Adler diese Wirkung evoziert haben mag.) Lasker-Schülers abschließende Bemerkung, Adler sei als „*hebräischer Rembrandt*" zu bezeichnen, zielt einerseits darauf, dass Adler – wie der protestantische Rembrandt – seine Werke in einen religiösen Kontext setzt.[310] Andererseits ist diese Aussage als Gleichsetzung und künstlerisches Qualitätsurteil zu werten.[311]

Bemühen um die Definition einer *jüdischen* Kunst

Die folgenden Informationen sind zeitlich nicht zu fixieren; sie betreffen sowohl vorangegangene als auch noch kommende Jahre. Es geht um Adlers Auseinandersetzung mit der Definition einer jüdischen Kunst. Wie Nehama Guralnik aussagt, sei Adler an einer theoretischen Untermauerung dieses Themas sehr interessiert gewesen und habe sich dazu häufig Notizen gemacht.[312] Adler habe sich darüber mit Mitgliedern der Gruppe *Jung Jiddisch*, mit den Künstlern Arthur Kaufmann und Josef Herman und mit Leo König ausgetauscht.[313] Verschiedene russische Künstler teilen das Interesse an dem genannten Thema und publizieren darüber. Die ermittelten Fakten decken sich untereinander in den Aussagen. Da in der deutschen Werkphase Adlers jüdische Elemente im

---

309 Einschränkend muss allerdings bemerkt werden, dass der Name *Seyfert* auch existiert; eventuell verfolgt die Unterzeichnete hier eine falsche Spur!

310 Bereits so interpretiert von: Skrodzki 1996. S. 275.

311 Wie sich aus einigen Briefen Adlers, die sich heute im *Else Lasker-Schüler Archiv* in Jerusalem befinden, entnehmen lässt, hat der Kontakt zwischen den Freunden noch über Jahre bestanden. So liegen ein Brief von Adler an Lasker-Schüler vom 23.6.1932 – geschickt von Düsseldorf nach Berlin – und ein weiteres Schreiben Adlers vom 7.5.1936 – geschickt von Warschau nach Ascona – vor. (Die Inventarnummer zu den Briefen lautet: ARC Ms. Var. 501/5:72.) Siehe dazu das entsprechende Kapitel 5 und einen der Briefe unter Dok. V.

312 Guralnik. In: Kat. zur Einzelausst. *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 216.

313 Guralnik: ebenda. – Kaufmann hat Adler ca. 1918 kennengelernt, Herman wird er erst ca. 1935 in Polen begegnen; über den Kontakt zu König liegen keine genaueren Angaben vor. – Leo König publiziert 1962 in Tel Aviv das Buch: *Juden in der modernen Kunst*. (Hebräisch.) (Ebenda.)

Besonderen zum Tragen kommen, sollen die Informationen an dieser Stelle gegeben werden. Die konkreten Informationen Adler betreffend sind jedoch gering.

El Lissitzky (1890 – 1941), der an einer Verbindung von jüdischer Volkskunst und Stilmitteln der westeuropäischen Kunst interessiert ist, zeigt schon 1917 in seiner *Chad Gadya* Serie Abbildungen mit vereinfachten abstrakten Formen und wenig Volumen.[314] Hebräische Buchstaben werden mit in die Komposition eingefügt. Ebenso sind Boris Aronson (1898 – 1980) und Issachar Ryback (1897 – 1935)[315] um ein theoretisches Gerüst für einen jüdischen Stil bemüht, der zwischen den damals aktuellen Tendenzen der russischen und westeuropäischen Kunst und den national-jüdischen Stilrichtungen eine Verbindung herstellen soll.[316] So erscheint 1919 von beiden Künstlern eine Publikation mit dem Titel: *Di Vegen fun*[317] *der yiddischer Malerei* (*Die Wege der jüdischen Malerei*).[318] Die Autoren vertreten den

---

314 Eine Abbildung siehe in Avram Kampf: *Jüdisches Erleben in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Übersetzt aus dem Amerikanischen von Peter Hahlbrock. Weinheim, Berlin 1987. S. 28. (Künftig zit.: Kampf 1987.)

315 Boris Aronson (1900 Kiew – 1980 New York) übte den Beruf des Bühnenbildners aus. Issachar Ryback (1897 in Elisabethgrad, Ukraine – 1935 Paris), studierte an der Kunstakademie in Kiew. Er arbeitete in Moskau, Berlin und Paris. 1921 ging er nach Berlin, hatte Kontakt zu der Galerie *Sturm* von Herwarth Walden. Ab ca. Mitte der 20er Jahre favorisierte er Motive aus dem *Schtetl.* – Internetinformation vom 16.11.07 Stichwort: *Ryback, Issachar.* Webseite des Hecht Museums, Universität von Haifa. URL: *http://mushecht.haifa.ac.il/hecht/art/Artist-Collection-eng.aspx?id=36*.

316 Guralnik in: Katalog zur Einzelausst. *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 218. – Eine verstärkte theoretische Selbstreflexion von Künstlern ist grundsätzlich in jener Zeit nicht ungewöhnlich. Zahlreiche Künstlergruppen geben Manifeste heraus; so entstehen zum Beispiel die Manifeste von *Dada*, den *Surrealisten*, der *Novembergruppe*, der Gruppe *Der Wurf* und von Gabo und Pevsner, die ihre Ziele im *Realistischen Manifest* formulieren. Die Situation der jüdischen Künstler unterscheidet sich dennoch von der nicht-jüdischer Künstler. War in Westeuropa der Glaube eine Privatangelegenheit, so mussten die jüdischen Künstler in Russland ihre kulturelle Identität behaupten, als Minderheit nach Identität und Abgrenzung suchen. (Kampf 1987. S. 19.)

317 Der Genitiv wird im Jiddischen im Allgemeinen dem Substantiv, das näher bestimmt werden soll, vorangestellt. Beispiele: dem gertners lópete – der Spaten des Gärtners, oder: mayn shvesters mans foter – der Vater des Mannes meiner Schwester. Der Genitiv kann jedoch auch mit dem Wort fun – von gebildet werden. Beispiel: der zun fun Dovidn – der Sohn Davids. Genaueres zur Grammatik siehe: William Burley Lockwood: Lehrbuch der modernen jiddischen Sprache: mit ausgewählten Lesestücken. Hamburg 1995. S. 110.

318 Issachar Ryback und Boris Aronson: *Die Vegen fun der Yiddischen Malerei*. In: Oifgang. Kiew Kultur-Liga, Kiew, 1919. S. 99 – 124. (Jiddisch). Diese bibliografische Angabe entspricht der von Guralnik gewählten in Anmerkung 14, Seite 228 im Katalog. – Eine andere Literaturangabe gibt den Titel folgendermaßen wieder: I. Ryback und B.

Standpunkt, dass als Quelle nur die jüdische Volkskunst dienen dürfe. Dabei spielt die jüdische Schrift, der Rhythmus der jüdischen Kalligrafie für sie eine wesentliche Rolle.[319] Grelle Farben werden abgelehnt; typisch für eine jüdische Kunst sind ihrer Meinung nach die Farben Schwarz, Violett, Grau und ein blasser Goldton. Die besondere Neigung der Juden für diese Farbtöne würde aus ihrer Vorliebe für die kostbaren Stoffe der Thoravorhänge, Thoramäntel und Gebetsschals herrühren.[320] Zudem äußern sich die Autoren zum Thema Inhalt und Form: Als entscheidend für die Kunst sehen sie die Form, die Komposition an.[321] Der Inhalt sei nicht wichtig.

Nathan Altman (1889 – 1970)[322] veröffentlicht 1923 sein Buch *Jüdische Graphik.*[323] Nach den vorliegenden Informationen enthält das Buch einfache, oft symmetrisch und ohne Tiefenraum dargestellte Abbildungen von Tieren.[324] Die Darstellungen wirken ornamental.

1937 veröffentlicht Adler selbst in Paris einen Aufsatz über den jüdischen Künstler Issachar Ryback mit dem Titel *Der Veg fun Yiddishen Kinstler, Issachar Baer Ryback, Sein Leben un Shaffen*. *(Der Weg eines jüdischen Künstlers, Issachar Baer Ryback, sein Leben und Schaffen)*, worin Adler auf den Kontext von *Chassidismus* und sich erneuernder jüdischer Kunst hinweist.[325] Ein Ausschnitt von Adlers Artikel wird 1975 in der Zeitschrift *The*

Aronson, "*Di vegn fun der yiddisher moleray. (Rayones fun kinstler.)"* – Oyfgang. Ershter zamlbukh. Kiev, "Kultur-Lige", 1919. (Yiddish). – Das Buch konnte nicht ermittelt werden.

319 Kampf 1987. S. 36.

320 Ebenda. S. 37.

321 Ebenda.

322 Nathan Altman (1889 Winnitza, Ukraine – 1970 Leningrad) studierte in Paris und Odessa, arbeitete als Bühnenbildner, Maler, Grafiker und Buchillustrator.

323 Nathan Altman: *Jüdische Graphik.* Mit einem Vorwort von Max Osborne. Berlin 1923. (In russischer und deutscher Sprache.) Das Buch konnte nicht ermittelt werden.

324 Bereits 1914 hatte Altman einen Zyklus *Jüdische Graphik* erstellt. Vier Abbildungen daraus siehe in: Mark Etkind: *Nathan Altman*. Dresden 1984. S. 27. Die Aussagen der Unterzeichneten beziehen sich auf diese Abbildungen.

325 Jankel Adler: *Der Veg fun Yiddischen Kinstler. Isachar Riback, Sein Leben un Shaffen. (Der Weg eines jüdischen Künstlers. Issachar Baer Ryback, Sein Leben und Schaffen.)* Paris 1937. Jiddisch. (Guralnik. In: Kat. zur Einzelausst. *Adler*. Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 216 und S. 228 Anmerkung 12.) – Eine andere bibliografische Anmerkung formuliert den Titel folgendermaßen: *Der Veg fun jiddischen Kinstler*. In: *Jitzak Riback, Sein leben un Shafen*. Paris 1937. – Wie Guralnik kommentiert, lässt die Wahl des Titels von Adlers Aufsatz erkennen, dass Adler die Publikation von Ryback und Boris Aronson *Die Vegen fun der jiddischer Malerei* von 1919 gekannt haben muss. (Ebenda. S. 217.)

Jewish Quarterly unter dem Titel *The thorny path of the Jewish artist (Der dornige Weg eines jüdischen Künstlers)* veröffentlicht; nur diese Publikation liegt der Autorin vor.[326]

Wie Adler darlegt, habe sich durch die Industrialisierung das soziale Leben verändert und der Klerus an Einfluss verloren. Dadurch hätten mehr Menschen die Möglichkeit wahrgenommen, den Beruf des Malers zu ergreifen. Dem Wunsch, künstlerisch tätig zu werden, sei die chassidische Bewegung, die sich Ende des 18. Jahrhunderts entwickelt hatte, mit ihrem Gedankengut entgegengekommen; der Chassidismus habe die strengen Anforderungen des Klerus abgelehnt und eine Atmosphäre von Freude und Begeisterung beim Ausüben des Glaubens im Alltag gepredigt; eine Verschönerung des Lebensumfeldes sei als positiv und wünschenswert erachtet worden. Das Resultat sei eine Wiederbelebung des Ornaments gewesen, die sich nun in einer reichen Materialsammlung widerspiegele und den zeitgenössischen jüdischen Malern als Vorbild dienen könne. Dazu gehörten zum Beispiel die beeindruckenden Ausmalungen der hölzernen Synagogen und die Verzierungen auf den Beuteln, in denen der *Tallit* und die *Tefillin* bewahrt werden. Ebenso seien die Grabsteine zu nennen, bei denen Stilmerkmale des Barock zu finden seien.[327]

Adler sagt aber, dass es nur wenige echte jüdische Künstler gäbe, die es sich zur Aufgabe gemacht hätten, eine Synthese zwischen der jüdischen Volkskunst und neuen künstlerischen Möglichkeiten zu finden, um die Einzigartigkeit des jüdischen Lebens auszudrücken. In der Literatur sei dies bereits gelungen.

Bekannt ist – und das ist sicherlich an dieser Stelle entscheidend – welche Künstler Adler selbst als jüdisch ansieht. In einem Gespräch mit der Zeitschrift *Literarische Bleter* spricht Adler in diesem Zusammenhang von Marc Chagall,

---

326 Jankel Adler: *The thorny path of the Jewish Artist*. In: *The Jewish Quarterly*. Herbst 1975. S. 24, 25. – Guralnik zitiert einen Teil dieses Ausschnittes, der in *The Jewish Quarterly* publiziert wurde. (Guralnik: ebenda.) – Der Ausschnitt des Artikels von 1975 ist im Anhang der Monografie unter Dokument IV wiedergegeben.

327 Diese Reliefs auf jüdischen Grabsteinen lassen einfache Symbole wie Kronen, Kannen, Davidsterne, Schmetterlinge, Hirsche, Rehe, Vögel, Blumen, Weinranken und Efeu erkennen. Auch der jüdische Segensgestus – die mit gespreizten Fingern erhobenen Hände (Abb. 14) und barocke Balusterformen sind zu finden.

Lasar Segall (1991 – 1957), Marek Szwarc und sich selbst.[328] Diese Urteile werden jedoch nicht begründet.[329]

Um ca. 1920: Wohnung in Barmen, Kontakte zu Künstlern in Düsseldorf und Köln

Nach seinem Aufenthalt in Berlin zieht Adler – ebenfalls noch im Jahre 1920 – nach Barmen und nimmt Kontakt zu seinen früheren Kollegen von der Kunst-

---

328 Bajs. In: *Literarische Bleter* 1926, Nr. 119. (Bereits erwähnt in den biografischen Angaben zu Adler im Kat. zur Einzelausst. *Adler* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 24.) – Weiter gibt es einen Brief an Lasar Segall, in dem Adler darlegt, welche Künstler er gerne zur I. Internationalen Kunstausstellung nach Düsseldorf einladen möchte, um dort eine eigene jüdische Abteilung vorzustellen. Adler nennt: Chagall, Altman, Tschaikow, Lissitzky, Ryback, Marek Schwarz, Ossip Zadkine und Modigliani. (Kat. zur Einzelausst. *Adler. 100. Geburtstag.* Düsseldorf 1995. S. 9, 10.)

329 Der Artikel, den Adler um ca. 1920 über Chagall schreibt, ist in diesem Zusammenhang nicht aussagekräftig. (Siehe den Artikel im Anhang unter Dokument II.) – Eine Untersuchung der Frage, wieso Adler – unter Einbeziehung seiner Definition von jüdischer Kunst – die entsprechenden Künstler als jüdisch einstuft, sprengt den Rahmen der vorliegenden Monografie. Wichtig wäre es auch, für eine solche Untersuchung den gesamten Artikel Adlers vorliegen zu haben; mit den aus dem Artikel vorliegenden Informationen läst sich nicht erkennen, warum Adler die entsprechenden Künstler akzeptiert. Bei einer oberflächlichen Sichtung der Werke dieser Künstler lässt sich konstatieren, dass Ryback sich mit Typen des Schtetl wie dem Scherenschleifer, dem Streichholzverkäufer und dem Metzger befasst. Auch Chagall zeigt Szenen aus diesem Lebensbereich. Lasar Segall zeigt Motive wie Pogrome gegen Juden oder den sich ewig auf der Wanderschaft befindenden Juden. Marek Szwarc fertigt Arbeiten mit biblischen Figuren wie Abraham und Isaac, Salomon, Moses und Job, zeigt jüdische Motive wie den Sederabend und entwirft Kostüme und Bühnenbilder für das jüdische Theater. Aber es geht Adler ja um Stilelemente, nicht um Themen!
Der Künstler, dessen Werk sich jedoch relativ genau an Adlers Forderungen anschließen lässt, ist Nathan Altman. Der russische Künstler nimmt typische Ornamente von traditionellen Textilien und Grabsteinen auf, ordnet sie spiegelbildlich an, sodass sie eine dekorative und ornamentale Funktion erhalten; auch hebräische Buchstaben werden dekorativ eingesetzt. Durch Schattierungen macht Altman den ursprünglichen Reliefcharakter von Grabsteinen deutlich.
Was Adler selbst betrifft, so lässt sich zum Zeitpunkt seiner Aussage in den Rolltapeten, die häufig den Hintergrund von Adlers Gemälden bilden, Ornamentik mit Volkskunstcharakter finden. Die Muster sind einfach, symmetrisch und flach. Holzleisten mit Balusterformen, die sich im Barock finden lassen, sind in zahlreichen Arbeiten Adlers zu erkennen, seien sie als Teil eines Möbelstückes oder als Element in einem Stillleben verwendet. Was die Stimmung in einigen Werken Adlers betrifft, so lassen sich in den frühen, in Polen entstandenen Werken Parallelen zu den Geschichten von Jizchok Leib Perez finden. Sein im Kapitel 3.2 vorgestelltes Gebet *Ich singe mein Gebet* macht zudem deutlich, dass Adlers Denken von jüdischer Mystik bestimmt wird.

akademie auf.[330] Vier ehemalige Mitglieder der Akademie: Richard Paling (1901 – 1955), Kurt Nantke (1900 – 1979), Walter Gerber (geb. 1900) und Ferdinand Röntgen (1896 – 1966) haben inzwischen eine *Kameradschaftliche Vereinigung junger Barmer Künstler* mit dem Namen *Die Wupper* gegründet. Treffpunkt der *Wupper* und ihrer Freunde ist die Dachzimmerwohnung von Lutz Aldinger (1898 – 1954). *„Diese stand jedem offen, der den Willen hatte, die mehr als neunzig Stufen bis zum sechsten Stock zu ersteigen...“* [331] Hier traf man sich zu Festen und Gesprächen, ebenso wurde viel vorgelesen aus Werken von Gogol, Fontane oder Goethe. Adler war der älteste Freund der *Wuppergruppe*. Durch ihn wurden die Künstlerkollegen auch mit Dichtungen von Else Lasker-Schüler vertraut gemacht, die in Wuppertal nur durch eine erfolglose Lesung im Jahr 1912 bekannt war.[332] Zwei Fotografien zeigen Adler im Kreis der Freunde, darunter Otto Mann, Walter Gerber und mehrere Angehörige der Familie von Lutz Aldinger.[333]

Im selben Zeitraum erneuert Adler auch seine Kontakte zur Avantgarde in Düsseldorf und Köln.[334] In Düsseldorf hat sich nach der Novemberrevolution der *Aktivistenbund 1919* gegründet, dessen Mitglieder als links stehend einzuordnen sind, darunter Maler, Schriftsteller, Journalisten und Schauspieler.[335] Sie sehen sich als Feinde einer *„zu seelenlosem Formalismus erstarrte[n], bürgerliche[n] Tradition“*[336] und als eine Vereinigung, der die *„geistigen Energien der Menschheit das allein Wertvolle des Lebens bedeuten*.“[337] Sie wollen keine bestimmte Kunstrichtung vertreten, *„sondern jedes starke junge Wollen, das diesem Ziel in rücksichtsloser Aktivität entgegen-*

---

330 Zu einem nicht bekannten Zeitpunkt unternimmt Adler 1921 auch eine Reise nach Paris. (Biografische Angaben im Kat. zur Einzelausst. *Adler* 1985 Düsseldorf. S. 17.)

331 Hans Schaarwächter. In: Kat. zur Ausstellung: *Kunst an der Wupper.* 1996. o. S. Bereits zit. bei: Schmoeckel. In: Bergischer Almanach. 1989. S. 97.

332 Ebenda.

333 Die Fotografien, die beide nicht datiert sind, wurden bereits publiziert. Die erste Aufnahme ist zu finden in: Mahlberg. In: *Festschrift zum 100jährigen Jubiläum Wuppertal.* 1994. Abb. 1. S. 67. – Die andere Aufnahme ist zu finden in: Schmoeckel. In: *Bergischer Almanach* 1989. S. 98. – Schon 1920 zeigt die Gruppe zweimal ihre Arbeiten in der *Ruhmeshalle* in Barmen. (Ebenda. S. 5.) Über etwaige gemeinsame Ausstellungen von Adler und der *Wuppergruppe* liegen keine Informationen vor.

334 Biografische Angaben Adlers im Kat. zur Einzelausst. *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 17.

335 Wilhelmi 1996. S. 52.

336 Ebenda.

337 Ebenda.

steht.“[338] Gert Wollheim (1894 – 1974), Conrad Felixmüller (1897 – 1977) und Otto Pankok (1893 – 1966) gehören u. a. zu den Mitgliedern.[339] Weiter hat sich eine Gruppe von Künstlern um die Galerie der Johanna Ey (1864 – 1947), genannt *Mutter Ey,* gebildet. Heinrich Hoerle, F.W. Seiwert und Anton Räderscheidt (1892 – 1970) als Vertreter der Gruppe *stupid* sind hier zu treffen, ebenso wie der *Dadaist* Max Ernst. Diese vier Künstler sind auch Mitglieder der Gruppe *Das Junge Rheinland*. (Die Gruppe wurde bereits im letzten Kapitel für den Zeitraum 1918 vorgestellt.) Adler lernt Gerd Arntz (1900 – 1988), Agnes Thubeauville (1901 – 1973) und deren Freundin Betty Kohlhaas, seine spätere Lebensgefährtin, kennen.[340] Aus dieser Verbindung geht 1927 die Tochter Nina hervor.[341]

Von den oben genannten Künstlern sollen die beiden Kölner Franz W. Seiwert und Heinrich Hoerle näher vorgestellt werden, da sich sowohl privat als auch künstlerisch eine Beziehung zwischen diesen Künstlern und Adler feststellen lässt. Gemeinsam mit Gerd Arntz, Otto Freundlich, (1878 – 1943), Hans Schmitz (1896 – 1977) und Augustin Tschinkel (1905 – 1983) sind sie Mitglieder der politisch radikalen Gruppe *Progressiver Künstler*, die bis 1933 bestehen wird.

Die Künstlerfreunde Franz Wilhelm Seiwert (1894 – 1933) und Heinrich Hoerle (1895 – 1936)

Der 1894 in Köln geborene Seiwert ist schon seit 1917 mit Adler befreundet.[342] Obwohl streng katholisch erzogen, hat Seiwert schon bei ihrer ersten Begegnung

---

338 Ebenda. S. 53.

339 Ebenda. S. 52, 53.

340 Biografische Angaben im Kat. zur Einzelausstellung *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 17. – Betty Koolhaas hat den Krieg überlebt und wohnte die ersten Jahre danach mit ihrer Tochter in Waldkirch im Schwarzwald. (Mail von Dr. P. Barth an die Autorin vom 14.12.2010.) Weitere biografische Daten liegen nicht vor.

341 Nina Adler ist 1991 verstorben. Die Retrospektive der Werke ihres Vaters im Jahre 1985 konnte sie demnach noch miterleben. Im Film *Adler*, Hohenacker 1989, tritt sie einige Male auf.

342 F. W. Seiwert: *An Jankel Adler*. In: Kat. zur Einzelausstellung *Adler* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 39. – Seiwert schreibt in dem Artikel auch, dass Adler in der Zeit viel mit den Fingern gemalt habe; diese Information wird an keiner anderen Stelle gegeben. (Ebenda. S. 40.) – Neben dem Beruf des Malers tritt Seiwert noch vielfach mit literarischen Arbeiten hervor. Von 1929 bis1933 redigiert er die Zeitschrift *a bis z – Organ der Gruppe progressiver Künstler.* (Ein Reprint der Zeitschrift ist u. a. enthalten in: Bohnen 1978.)

in Köln erkannt, dass zwischen seinem Denken und dem Adlers etwas Verbindendes, eine allgemeine humanistische Grundeinstellung existiert. Adler widmet seinem Freund Seiwert zwei Bildnisse. Einmal handelt es sich um das Werk *Porträt F. W. Seiwert* (G 13) in unbekannter Technik von ca. 1923; ein weiteres Porträt ist ca. 1928 als Feder- und Tuschzeichnung (G 14) ausgeführt.[343]

Bei den wenigen frühen Arbeiten Seiwerts, die erhalten geblieben sind, handelt es sich meist um expressive Druckgrafik und Tonarbeiten. Ab ca. 1920 beginnt Seiwert mit konstruktiven, das heißt aus geometrischen Grundformen wie Rechtecken, Kreisen oder Ovalen gebildeten Arbeiten, wobei deutlich abgegrenzte Farbsegmente nebeneinander gesetzt werden. Auch menschliche Figuren, die ein Hauptmotiv darstellen, werden einbezogen in diese Darstellungsweise. Köpfe werden manchmal nur als ovale Form ohne Gesichtszüge, Augen durch leblos wirkende kreisrunde Farbelemente dargestellt. Die sachlich dargestellten Figuren der Arbeiterklasse sollen gesellschaftsverändernd wirken, die Entfremdung des Menschen in der Gesellschaft aufzeigen. Kunsthistorisch werden die Werke – wie auch die von Heinrich Hoerle – dem *Figurativen Konstruktivismus,* der gegenständliche Motive in geometrischen oder stereometrischen Formen darstellt, zugeordnet.[344] Die Darstellungen bleiben dabei meist figurativ, wobei die Menschen überpersönlich, typisiert dargestellt werden. Die sie dominierenden gesellschaftlichen Mächte und Lebensbedingungen werden durch Texteinfügungen wie *„Hunger in Deutschland“*, *„Klassenkampf“,* Einfügungen von Nummerierungen (Ohren werden beispielsweise durch die Zahlen 3 oder 7 dargestellt) oder durch die Anwesenheit von Ordnungskräften ausgedrückt. Bevorzugt werden dabei sowohl die Grundfarben Gelb, Blau und Rot, als auch die unbunten Farben Schwarz und Weiß. Weiter ist oft die

---

343 Die Abbildungen wurden entnommen aus: Kat. zur Ausst. *Seiwert*, Köln 1978. Abb. ohne Nr. S. 66, 67. Die Datierung zu dem Porträt in unbekannter Technik wurde demselben Katalog, S. 67, entnommen; die des Porträts in Tusche und Feder stammt aus dem Kat. zur Einzelausstellung *Adler* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 41. – Das zuletzt genannte Bildnis Seiwerts zeigt die bei Adlers Arbeiten oft vorzufindenden Achsen, Hilfsmittel, die bei akademischer Vorgehensweise zur Konstruktion eines Kopfes oder Körpers eingezeichnet werden.

344 Beispiele aus dem Zeitraum um 1920 sind die Ölgemälde *Arbeitsmann I* und *Mann mit Hut vor Fabriken*. Abbildungen sind zu finden in: Kat. zur Ausst. Seiwert Köln 1978. *Arbeitsmann I*, Öl auf Malpappe, 64 x 38 cm, Abb. 19, S. 117; *Mann mit Hut vor Fabriken*, 1922, Öl mit beigemischtem, grobkörnigen Material, verschollen, Abb. 25, S. 118.

Zusammensetzung von Grau und Braun oder aber von Grau und kleinen Flächen von aggressivem Rot anzutreffen.[345] Dieser zuletzt genannte Aspekt, die sparsame Verwendung der Farbe Rot, ist auch in Werken Adlers nachweisbar, so in den Arbeiten *Sabbat* (WV 36), *Selbstbildnis* (WV 29), *Drei Frauen* (WV 44), *Mädchen* (WV 48) und *Knabe mit Hahn* (WV 53).[346]

Adlers Gemälde *Mann und Jüngling* von 1922 (WV 19) zeigt zwei Figuren, die in einem geometrisierten Stil gearbeitet sind.[347] In den nüchtern und konstruktiv nebeneinandergesetzten Farbsegmenten – über die Farbwahl des verschollenen Werks können keine Angaben gemacht werden – besteht eine Übereinstimmung mit Werken Seiwerts. Sind in Seiwerts Arbeiten auch die Häupter der Figuren schematisiert gestaltet, so ist dies bei den Figuren in Adlers Gemälde nicht der Fall. Die Protagonisten sind als Individuen verschiedenen Alters und verschiedener Physiognomie gekennzeichnet.[348]

Typisch für viele Arbeiten Seiwerts ist sowohl zu dieser Zeit als auch später die Anwesenheit eines Gestirns, so zum Beispiel in *Arbeitsmann I,* 1920, *Schwarze Sonne auf Silbergrund neben Baum und Haus,* undatiert*,* um 1922, und *Arbeiter vor Fabrik*, 1923.[349] Dieses Gestirn findet auch seinen Platz in Gemälden von Jankel Adler, so in dem gerade genannten Werk *Mann und Jüngling* (WV 19), weiter in *Katzen* (WV 47), *Allegorie* (WV 105) und *Komödianten*/*Purimspieler* (WV 136). In der bestehenden Literatur wird das Motiv in Werken Adlers auf Arbeiten von Max Ernst zurückgeführt, wobei es bei dieser Einschätzung allerdings meist um Werke Adlers geht, die *nach* 1940 in

---

345 Hinweis entnommen aus: Carl Oskar Jatho: *Franz Wilhelm Seiwert.* Recklinghausen 1964. (= *Monographien zur rheinisch-westfälischen Kunst der Gegenwart.* Band 27.) S. 14. (Künftig zit.: Jatho 1964.)

346 Die Gemälde aus der deutschen Werkphase *Zwei Frauen* (WV 15), *Bärtiger Rabbi* (WV 87), *Porträt einer Dame* (WV 84) und *Porträt eines Mädchens* (WV 109), die einen relativ großen Anteil an Rot zeigen, sind unter diesem Aspekt für Adler untypisch.

347 Das Gemälde wird einige Seiten weiter noch einmal unter anderen Gesichtspunkten vorgestellt.

348 Die Hände der Protagonisten werden in den Arbeiten Seiwerts ebenfalls schematisiert, z. B. als Halbkreise dargestellt. Die betreffenden Werke sind aber erst 1923: *Ländliche Familie* oder 1924: *Handlanger* und 1925: *Die Arbeitsmänner* entstanden, sodass sie hier nicht als Vergleichsbilder fungieren können.

349 Der Gedanke zur Anwesenheit des Gestirns in Werken Seiwerts wurde entnommen aus: Jatho 1964. S. 14. – Die oben genannten Arbeiten sind abgebildet im Kat. zur Ausst. *Seiwert,* Köln 1978: *Arbeitsmann I,* Öl auf Malpappe, 64 x 38 cm, Kunstgewerbemuseum Köln, Abb. 19, S. 117; *Schwarze Sonne auf Silbergrund neben Baum und Haus*, Tempera auf Glas, 34 x 26 cm, Hede Reitz, Köln, Abb. 123, S. 137; *Arbeiter vor Fabrik*, Öl auf Holz, Maße und Verbleib unbekannt, Abb. 46, S. 122.

England entstehen.[350] Anlass zu dieser Verknüpfung ist sicherlich die weitere Übereinstimmung von öder und surrealistischer Landschaft bei Adler (z. B. *Niemandsland* (WV 237)) und bei Max Ernst (z. B. *Paris-Traum*, 1925, *Grätenwald,* 1927, und *Das Sonnenrad*, 1926.)[351] Bei der frühen Datierung von Adlers *Mann und Jüngling* (WV 19), 1922, ist allerdings zu fragen, ob nicht doch eine Orientierung an Seiwert für das Motiv gegeben sein könnte. Eine Übereinstimmung zwischen den Arbeiten Adlers und denen seines Freundes ist zudem in den pastosen Farbaufträgen zu sehen; diese ist auf einigen Abbildungen von Seiwerts Werken – so in dem Werk *Stadt und Land*[352] – deutlich zu erkennen.

Als Adler 1920 Heinrich Hoerle kennenlernt, ist in dessen Werken das Konstruktivistische, das das für ihn signifikante Stilmittel werden soll, noch nicht zu finden. Figuren und Objekte werden expressionistisch dargestellt, die Werke sind in der Interpretation nicht eindeutig, sind sehr empfindungsbetont und reichen in den Bereich des Traums.[353] Seine im Jahre 1920 gefertigte *Krüppelmappe* – es geht dabei um zwölf Lithografien, in denen er seine Kriegserlebnisse darstellt – bewertet Hoerle selbst später als zu sentimental.[354] Ab etwa Mitte der 20er Jahre aber ist es sein Anliegen, seine Arbeiten – so zum Beispiel *Begegnung*, 1925, – so unpersönlich wie möglich zu gestalten, wozu ihm der Gebrauch von Schablonen dienen soll.[355] Auf malerische Effekte und Sponta-

---

350 Siehe z. B. Krempel. In: Kat. zur Einzelausst. *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 199.

351 *Das Sonnenrad*, 1926, Öl auf Leinwand, 144 x 112 cm. Privatbesitz; *Grätenwald*, 1927, Öl auf Leinwand, 54 x 65 cm. Basel, Galerie Beyeler; *Paris-Traum*, Öl auf Leinwand, 65 x 54 cm, New Haven, Yale University Art Gallery. Die Werke sind abgebildet in: Ulrich Bischoff: *Max Ernst. 1891 – 1976. Jenseits der Malerei.* Köln 1999. S. 40, 41.

352 *Stadt und Land,* 1932, Öl auf Sperrholz, 70,6 x 80,7 cm, Wallraf-Richartz-Museum/ Museum Ludwig, Köln. Eine Abbildung befindet sich im Kat. zur Ausst. *Seiwert* Köln 1978, Abb. 110, S. 111.

353 Siehe z. B. das Werk *Erdgeist*, vor 1920, Öl auf Rupfen, abgebildet in: Hans Schmitt-Rost: *Heinrich Hoerle.* Recklinghausen 1965. (=*Monographien zur rheinisch-westfälischen Kunst der Gegenwart.* Band 29.) S. 29. (Künftig zit.: Schmitt-Rost 1965.)

354 Die zwölf Lithografien (signiert, 75 x 50 cm) sind abgebildet im Kat. zur Gruppenausst.: *Hoerle* Frechen 1970. Abb. Nr. 154. o. J. o. S.

355 Das Werk *Begegnung,* Tempera 27 x 15 cm, G. Sander, Rottach Egern, ist abgebildet: ebenda. Abb. 96. o. S.

neität beim Malen muss verzichtet werden; Hoerle will „*Konstrukteur*“ sein, den Zufall ausschalten.[356]

Wie Adlers Stillleben, so stellen auch Hoerles Gemälde nur wenige Gegenstände dar, sind reduziert, auf das Wesentliche konzentriert. Seine Bilder *Pfeife und Ei,* undatiert, und *Stillleben mit Pfeife und Zitrone,* 1922, machen die Vorliebe des Freundes deutlich, Holzmaserungen darzustellen und geometrisierte Schatten zu verwenden.[357] Diese dem *Synthetischen Kubismus* zuzuordnenden Stilmittel sind auch in Werken Adlers zu finden. Wie Adler, so mischt auch Hoerle Sand in die Farbe ein und schreibt mit einem Gegenstand, zum Beispiel einem Kamm, Linien in die pastose Masse ein. Hoerles Werk *Paar,* 1931, in dem die Brust der weiblichen Figur durch zwei runde Formen mit konzentrischen Kreisen dargestellt wird, die reliefartig in die Farbe eingeschrieben sind, veranschaulicht das Vorgehen.[358] Das gleiche Gemälde macht den Gebrauch von unterschiedlichen Fakturen in den einzelnen Farbfeldern deutlich, die auch bei Adler zu finden sind; Adlers *Selbstporträt* (WV 29) von 1924 zeigt dieses Merkmal deutlich.

Den Sommer des Jahres 1921 verbringt Adler in Serbien, „*spielt[e] zigeuner[sic] im grünen wagen [sic]*“[359]. Über die darauf folgenden Monate liegen keine Informationen vor.[360] Im darauf folgenden Jahr, vom 29. bis zum 31. Mai 1922, findet in Düsseldorf der Kongress der *Union fortschrittlicher internationaler Künstler statt,* der von Adler mit vorbereitet wird.[361] Neben anderen wie Else Lasker-Schüler (1869 – 1945), Christian Rohlfs (1849 – 1938 Hagen), Oskar Kokoschka

---

356 Schmitt-Rost 1965. S. 12.

357 *Pfeife und Ei*, undatiert, Tempera auf Zeichenpapier, 18,8 x 25,7 cm, *Wallraf-Richartz-Museum*, Köln. Eine Abb. siehe in: Kat zur Gruppenausst.: *Hoerle* Frechen 1970. Abb. 95. o. S. – *Stillleben mit Pfeife und Zitrone,* 1922, Öl auf Holz, 15,8 x 21,3 cm, Sammlung Kasimir Hagen, Bonn. Eine Reproduktion siehe in: Schmitt-Rost 1965. Abb. o. Nr. S. 33.

358 *Paar,* 1931, Öl auf Holz, 48 x 56 cm, Trude Alex-Hoerle, Düsseldorf. Ebenda. Abb. 103. o. S.

359 Brief von Adler an Lasar Segall, 1922. Zit. nach: Kat. zur Ausst.: *Adler. 100. Geburtstag.* Düsseldorf. 1995. S. 9.

360 In den Zeitraum fallen die Publikationen der Bücher *Unter di fligl fun tojt* und *Perln oifn bruk*, beide veröffentlicht in Lodz im Jahre 1921, die Illustrationen von Adler zeigen. Siehe dazu die Werknummern (WV 4) bis (WV 11), die für die zuerst genannte Veröffentlichung verwendet wurden. Siehe weiter die Ausführungen im Kapitel 3.3 der vorliegenden Monografie.

361 Bereits erwähnt im Kat. zur Einzelausst. *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 18.

(1886 – 1980), Stanislaw Kubicki (1889 – 1942) und Wassily Kandinsky (1866 – 1944) unterschreibt er den Gründungsaufruf und das I. Manifest.[362]

Parallel zum Kongress findet die *I. Internationale Kunstausstellung Düsseldorf 1922* statt, die von der Gruppe *Das Junge Rheinland* veranstaltet wird. Auch hier engagiert sich Adler in der Vorbereitung, möchte er doch, dass die jüdischen Künstler als eine selbstständige Gruppe vertreten sind. In einem Brief vom März 1922 bittet er Lasar Segall (1981 – 1957) in dieser Angelegenheit um Unterstützung und schreibt, dass er gerne Werke von Chagall, Altmann, Tschaikow, El Lissitzky, Ryback, Zadkine und Modigliani auf der Ausstellung sehen würde.[363] Adlers Idee lässt sich aber nicht verwirklichen. Der Katalog der Ausstellung, der 812 Werke aufführt, gliedert die Teilnehmer in deutsche und ausländische Künstler aus 18 Ländern.[364] Adler ist der Gruppe der polnischen Künstler zugeordnet, mit ihm Marec Szwarc (Marek Schwarz), Moise Kisling (1891 – 1953), Henryk Barczinsky (1896 – 1941), Pola Lindenfeld u. a.[365] Der Katalog zeigt 55 Arbeiten in Schwarz-Weiß, darunter

---

362 Das I. Manifest stimmt in wesentlichen Teilen mit dem Gründungsaufruf überein. Letzterer wird vorgestellt im Kat zur Ausst.: *Am Anfang. Das Junge Rheinland*. Düsseldorf 1985. S. 57. – Wie die oben genannten Persönlichkeiten darlegen, möchten sie einen internationalen Zusammenschluss von Künstlern, um die gegenseitigen geistigen Anregungen und die Auseinandersetzung mit der Kunst von Künstlerkollegen anderer Länder zu fördern. Gemeinsame Ausstellungen, eine gemeinsame Zeitung und die Organisation eines gemeinsamen jährlichen Musikfestes werden angestrebt. Die Teilnehmerliste des Kongresses gibt einen Einblick über die Internationalität der Anwesenden: Vertreter aus Deutschland, Frankreich, den Niederlanden, Irland, Österreich, Polen, Russland, Japan und der Tschechoslowakei nehmen an der Tagung teil. Man wählt Sprecher, die die verschiedenen Anschauungen, die auf dem Kongress vertreten sind, in einem Ausschuss repräsentieren sollen. Weiter sollen Geschäftsstellen in verschiedenen Ländern eingerichtet werden. Jankel Adler wird sowohl als Wortführer in den erwähnten Ausschuss als auch – zusammen mit Henryk Berlewi – als korrespondierendes Mitglied für die Ostjuden gewählt.

363 Kat. zur Ausst.: *Adler. 100. Geburtstag.* Düsseldorf. 1995. S. 9 – 10. (Der Brief wurde bereits einige Seiten vorher erwähnt.)

364 Kat. zur Gruppenausst.*: I. Internationale Kunstausstellung Düsseldorf 1922*. Haus Leonhard Tietz AG. 28. Mai bis 3. Juli 1922. (Künftig zit.: Kat zur Ausst. *I. Internationale Kunstausst. Düsseldorf 1922*.) Veranstalter ist *Das Junge Rheinland*, die Ausstellungsleitung liegt in den Händen von Arthur Kaufmann, Adolf Uzarski und Gert Heinrich Wollheim. Das Vorwort schreibt Kandinsky.

365 Die beiden zuletzt Genannten sind mit Adler aus der Gruppe *Jung Jiddisch* bekannt. Weitere Künstler, die Adler in der jüdischen Gruppe sehen wollte – Chagall (vertreten mit vier Arbeiten), El Lissitzky (vertreten mit drei Arbeiten) und Lasar Segall (vertreten mit sechs Arbeiten) – sind Russland zugeordnet. (Ebenda.). – Zu Pola Lindenfeld konnten keine biografischen Daten ermittelt werden.

auch Adlers Gemälde *Meine Eltern* (WV 12) und *Der Bildhauer und der Totenvogel* (WV 13).[366]

Umzug nach Düsseldorf, Kontakte zur *Novembergruppe*, Freundschaft mit Otto Dix

1922 verlegt Adler seinen Wohnsitz nach Düsseldorf und richtet sich auf dem Hindenburgwall im Hause Sohn-Rethel ein Atelier ein.[367] In dem entsprechenden Zeitraum schließt sich Jankel Adler auch der *Novembergruppe* an, einer Künstlergemeinschaft, die sich 1918 in Berlin formiert hatte und die ihren Namen in Anlehnung an die *Novemberrevolution* bildete. Die Gruppe wollte aus dem Schock der Kriegsgräuel Konsequenzen ziehen und eine politische und kulturelle Änderung bewirken. Beabsichtigt wurde, Einfluss auf kulturelle Entwicklungen zu nehmen, so zum Beispiel auf eine Neugestaltung des Kunstunterrichts.[368]

Auf der *Großen Berliner Kunstausstellung* vom 19. Mai bis zum 17. September 1923 ist Jankel Adler als Mitglied der Gruppe mit vier Arbeiten vertreten. Gezeigt werden die heute verschollenen Gemälde *Mann und Frau* (WV 16) und *Die Lehrerin* (WV 20) und die Bilder *Der Maler Barzinski* und *Totenstube*; über die beiden zuletzt genannten Werke liegen keine Abbildungen vor. Als Herkunftsort für den Künstler wird Crefeld [sic] angegeben.[369]

---

366 Ebenda. *Meine Eltern*, Kat.-Nr. 617, Öl. *Der Bildhauer und der Totenvogel*, Kat.-Nr. 618, Öl. – Werke der von Adler für die Ausstellung favorisierten Künstler Modigliani, Altman und Tschaikow sind nicht im Katalog aufgeführt.

367 Katalog zur Einzelausst. *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 17.

368 Wilhelmi 1996. S. 274. – Die sehr aktive *Novembergruppe* war von Beginn an international ausgerichtet und suchte Kontakt zu ähnlich Gesinnten in anderen europäischen Ländern. Den größten Anteil bildeten die expressionistischen Künstler, die durch die Zeitschriften *Aktion* und *Sturm* bekannt waren. (Ebenda. S. 274 ff.) – Einige ihrer bekanntesten Vertreter sind – in alphabetischer Reihenfolge – Heinrich Campendonk (1889 Krefeld – 1957 Amsterdam), Otto Dix (Untermhaus bei Gera – 1969 Singen), Lyonel Feininger (1871 New York – 1956 New York), Conrad Felixmüller (1897 – 1977), Otto Freundlich (1878 – 1943 im KZ Maydanek umgekommen), George Grosz (1893 Berlin – 1959 Berlin), Walter Gropius (1883 Berlin – 1969 Boston) und Wassily Kandinsky (1866 Moskau – 1919 Neuilly – sur – Seine, Frankreich). Ebenda S. 277 – 279.

369 Kat. zur Gruppenausst.: *Grosse Berliner Kunstausstellung 1923* im Landesausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhof. 19. Mai bis 17. September 1923. S. 30: Abteilung der *Novembergruppe: Jankel Adler: Der Maler Barzinski,* lfd. Nr. 1061, *Totenstube* lfd. Nr. 1062*, Mann und Frau,* lfd. Nr. 1063, *Die Lehrerin,* lfd. Nr. 1064. – Über die

Zu dem Maler und Grafiker Otto Dix (1891 – 1969), der 1922 nach Düsseldorf zieht und der sich der Gruppe *Das Junge Rheinland* anschließt, entsteht eine enge Freundschaft.[370] Als einer der führenden Vertreter der *Neuen Sachlichkeit* zeigt Dix in seinen sozialkritischen Werken schonungslos das Leben von Randgruppen der Gesellschaft; seine Darstellungen sind ungeschönt und grotesk.[371] 1924 setzt Adler sich für Dix ein, indem er mit anderen Künstlern eine Zuschrift an das *Kunstblatt* unterschreibt.[372] Ebenso zeugen einige Bilder von der Freundschaft zwischen Adler und Dix. So zeichnet Adler 1923 ein Porträt beider Künstler (G 15) in das Gästebuch von Arthur Kaufmann.[373] Für den Freund stellt Adler das energische Kinn als charakteristisch heraus, für sich selbst das breite, flächige Gesicht und die dunklen Augen. Unterschrieben ist das Blatt mit: *Der Dix und ich liebe Lisbeth Dein Jankel.*[374]

Dix fertigt 1926 ein Porträt von Adler.[375] Augen und Brauen Adlers und der ernste Blick sind gut getroffen. Die Wahl der gedämpften Farben und der Hintergrund, der das von Adler favorisierte Rollmuster einer Tapete zeigt

---

Entstehungsdaten der Gemälde *Totenstube* und *Der Maler Barzinski* werden keine Angaben gemacht.

370 Kat. zur Einzelausst. *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 18.

371 Geprägt wurde der Begriff der *Neuen Sachlichkeit* von Georg Friedrich Hartlaub. (Edward Lucie-Smith: *DuMont´s Lexikon der bildenden Kunst.* 2. Auflage, Köln 1977. S. 196, 197. – (Künftig zit.: *DuMont´s Lexikon der bildenden Kunst.* 1977.) Die Stilrichtung hatte sich nach dem Ersten Weltkrieg als Gegenreaktion zum *Kubismus* und *Expressionismus* gebildet. Die möglichst objektive und distanzierte Darstellung der Welt wurde angestrebt; Fabrikhallen, Schiffswerften, leere Straßen, Mietskasernen, Hinterhöfe, Bordellszenen und die Darstellung von Kriegsversehrten sollten die Trostlosigkeit und Einsamkeit des Menschen in der Anonymität der Großstadt ausdrücken.

372 Es handelt sich dabei um einen Protest gegen einen Artikel des Kunsthistorikers Julius Meier Graefe (1867 Resita – 1935 Vevey, Schweiz), der sich für die Entfernung des Gemäldes *Schützengraben* von Dix aus dem *Wallraf-Richartz-Museum* einsetzt. (Bereits erwähnt in: Biografische Angaben im Kat. zur Einzelausst. *Adler* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 20 ff.)

373 Die Abbildung wurde entnommen aus: Kat. zur Einzelausst. *Adler. 100. Geburtstag*. Düsseldorf 1995. Abb. 14. *Der Dix und ich*. Tinte auf Papier. 16,1 x 9,9 cm. S. 27.

374 Ebenda.

375 Otto Dix: *Porträt Jankel Adler.* 1926. Öl auf Leinwand. 64 x 47,5 cm. Privatsammlung. Eine Abb. siehe in: Kat. zur Einzelausstellung *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 19.

(siehe z. B. Adlers Gemälde *Cléron, der Katzenzüchter* (WV 37)), machen deutlich, dass Dix sich am Stil des Freundes orientiert.[376]

Adlers Radierung *Bei der Toilette* (G 16), ca. 1921, zeigt eine weibliche Halbfigur, die in der Motivik und der Ungeschöntheit der Darstellung Übereinstimmungen mit den Abbildungen von Prostituierten des Künstlerkollegen Otto Dix zeigt; die Komposition ähnelt dem Ölgemälde *Alte im Korsett* von Dix, das allerdings mit 1922 datiert ist.[377] Adlers Figur präsentiert sich dem Betrachter im Dreiviertelprofil. Im Sinne des *Analytischen Kubismus* ist das Gesicht zusätzlich im Profil dargestellt, das durch die nicht mehr glatten Konturen an der Mund- und Kinnpartie den Eindruck einer älteren Figur vermittelt. Auch die nackten Arme, die durch eine nicht durchgängige Konturenführung beschädigt, alt und wie „ausgewrungen" wirken, verstärken das beschriebene Aussehen. Üppig aufgetragenes Rouge auf den Wangen gibt den Eindruck, dass mit Farbe mehr Jugendlichkeit vorgegeben werden soll. Die entblößte Brust wird durch eine spitzenbesetzte Korsage hochgehalten, die ebenfalls spitzenverzierten Strümpfe und die langen, „kokett" hochgehobenen Haare runden den Eindruck ab.

Vergleicht man die Werke der beiden Künstler, so kann festgestellt werden, dass trotz der Übereinstimmung in der Motivik von Prostitution und Verfall, Adlers Darstellung sehr viel verhaltener ausfällt. Adlers Figur ist weniger drastisch, nicht entwürdigend dargestellt.

Die letzten nachgewiesenen privaten Kontakte zwischen den Künstlern reichen in die dreißiger Jahre.[378]

---

376 Das Otto-Dix-Archiv in Bevaix, Chauvigny, besitzt einen Brief von Dix an seine Ehefrau, in dem Jankel Adler bzw. ein Porträt, das Dix von Adler fertigt, eine Rolle spielt. Die Autorin geht davon aus, dass es sich dabei um o. g. Porträt handelt, da die Datierung des Briefes mit der Entstehung des Porträts übereinstimmt und auch kein weiteres Porträt, das Dix von Adler malte, der Autorin bekannt ist. Dix spricht allerdings von einer *Porträtskizze.* Am 7.7.1926 scheibt Dix an seine Frau, dass er am Nachmittag Jankel Adler als Gegenleistung für einen Anzug porträtieren wolle. Dix: „*Heut Nachmittag muß ich den Jankel malen (für den Anzug)"*. (Inv. Nr.: NSK 3.3.5).

377 Die Grafik Adlers wurde entnommen aus: Kat. zur Einzelausst. *Adler. 100. Geburtstag.* Düsseldorf. 1995. S. 3. – Eine Abb. des Werks von Otto Dix *Alte im Korsett,* Öl auf Leinwand, Maße und Verbleib unbekannt, siehe in: Eva Karcher: *Otto Dix. 1891 – 1969. Leben und Werk*. Hrsg. von Ingo F. Walther. Köln 1988. o. Nr., S. 94.

378 In einem Brief aus den dreißiger Jahren schreibt Dix an seine Frau, dass er zurzeit bei Frau Abel wohne. Weiter: „*Jankel Adler und Frau sind auch hier. Das Kind ist sehr nett."* (Brief von Dix an seine Frau aus den 30er Jahren. Keine weitere Zeitangabe. Otto-Dix-Archiv in Bevaix, Chauvigny Inv. Nr.: 1930ger-1)

1926 bis 1933: Reisen nach Polen und Mallorca, Atelier in Düsseldorf, Flucht aus Deutschland

1926 und 1929 reist Adler nach Polen und gibt dort jeweils der Zeitschrift *Literarische Bleter* ein Interview. Wie der Autor berichtet, wolle Adler aus dem jüdischen Leben neue Kraft zu schöpfen; dies sei der Anlass seiner Reise. Adler unterstreiche die Zugehörigkeit zum jüdischen Volke, wobei besonders den Aschkenasim seine Sympathie gelte. Dennoch vermittele er den Eindruck eines Deutschen.[379] Im zweiten Artikel meint der Autor, dass in Adlers Arbeiten eine Nähe zu dem Dichter Perez (1852 – 1915) zu erkennen sei. Im Weiteren geht es im Wesentlichen um die Gegenüberstellung von Wissenschaft und Technik einerseits und Kunst andererseits. Adler äußert, dass Wissenschaft und Technik in der Bevölkerung einen immer größeren Stellenwert erlangten, er aber an die Zukunft der Kunst glaube. Während die Wissenschaft alles in Zahlen ausdrücken wolle, würde ein Kunstwerk alles durch die „*Darstellung der Qualität*" visualisieren. Auch der Vergöttlichung des Sports gegenüber äußert sich Adler kritisch. „*Von bleibendem Wert sind nur geistige Errungenschaften eines Volkes." […]Das Ziel kann nur ein geistiges Potenzial sein, einige geistige Werte."*[380]

Adler drückt hier aus, dass die geistige Entwicklung des Menschen – seine Vervollkommnung – von Bedeutung sei; seine Zerstreuung oder materielle Aspekte aber seien unwichtig.

Auf Empfehlung des Museumsdirektors Professor Koetschau vergibt die Stadt Düsseldorf 1930 an Jankel Adler ein siebenmonatiges Stipendium für Mallorca.[381] 1931 bezieht Adler ein Atelier an der Düsseldorfer Kunstakademie, das

---

379 Id Bajs. In: *Literarische Bleter.* 1926. Nr. 119. Der Autor des Artikels erklärt in den einleitenden Worten, dass Adler bei der Zeitschrift *Querschnitt* arbeite und dass die Stadt Düsseldorf ihm als Anerkennung ein Atelier zur Verfügung gestellt habe.

380 Der Artikel gibt noch einige Einzelinformationen, die nicht weiter ausgeführt werden. So wird berichtet, dass Jankel Adler seit einigen Jahren als Professor in Metz arbeite bei gleichzeitigem Wohnsitz in Düsseldorf. Das Gemälde *Soldaten* (WV 75) würde sich zur Zeit des Interviews in Argentinien auf einer Ausstellung befinden. Finanziell würde es Adler gut gehen, er habe viele Aufträge. Zahlreiche Arbeiten wären von deutschen Museen angekauft worden. (Ebenda.)

381 Arbeiten wie *Mallorquinischer Fischer* (WV 108), *Novillero I* (WV 111) und *Mallorquinische Venus* (WV 144) und eine Fotografie, die Adler mit den Freunden Ulrich Leman und Folke Ljung zeigt, zeugen aus dieser Zeit. Die Fotografie ist abgebildet im Kat. zur Einzelausst. *Adler* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 27.

neben dem Atelier Paul Klees liegt, der im Jahr zuvor an die Akademie gerufen wurde.[382] Die beiden Künstler freunden sich an, führen zahlreiche Gespräche, über die Adler in jiddischer Sprache Aufzeichnungen macht. Diese sollen sich – schwer entzifferbar und bis jetzt unbearbeitet – im Nachlass in Wuppertal befinden.[383] Im Jahre 1942 schreibt Adler zudem über seinen Kollegen einen Artikel: *Memories of Paul Klee (1879 – 1940),* der an entsprechender Stelle in der vorliegenden Monografie vorgestellt wird.[384]

Ebenfalls noch im Jahr 1931 zeigt das *Schlesische Museum der Bildenden Künste* in Breslau Werke Adlers.[385] Nach dem Artikel in der Zeitschrift *Weltkunst* scheint es sich dabei um eine Einzelausstellung zu handeln, was insofern interessant ist, als bis heute die Retrospektive in Warschau und Lodz von 1935 als erste Einzelausstellung Adlers angesehen wird.[386] In Breslau gibt es derzeit einen Kreis von Sammlern moderner Kunst – darunter besonders zu erwähnen Dr. Ismar Littmann –, auf deren Initiative die Ausstellung wahrscheinlich zurückzuführen ist.[387]

Gezeigt werden „*große, an den Wandfresco streifende Gemälde"*[388] und beeindruckende Aquarelle*,* die Tiere, Akte und Blumenstillleben darstellen.[389] Konkret werden das Wandbild *Mutter und Kind* (WV 92), *Griechin* (WV 94)[390] und eine unbekannte Arbeit *Zum ersten Mal wieder bei meinen Eltern daheim*

---

382 Ebenda.

383 Diese Aussage stammt von Dr. Peter Barth, Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf, der sich wiederum auf Dr. Ulrich Krempel bezieht. (E-Mail vom 14. Dezember 2010 von Dr. Barth an die Autorin.) (Nach Aussagen des Museums befinden sich die Unterlagen jedoch *nicht* im Museum. (E-Mail vom 1.10.2010 von Frau Dr. Antje Birthälmer an die Autorin.) Bis zur Abgabe der vorliegenden Arbeit konnte der Sachverhalt nicht geklärt werden.

384 Adler, Jankel: *Memories of Paul Klee*. In: *Horizon.* VI, Oktober 1942. S. 264 – 267. Für ein Vorstellen des Textes im Kontext von Adlers Werk aus England sprechen inhaltliche Gründe.

385 Ernst Scheyer: *Jankel Adler – Breslau*. In: *Die Weltkunst*. 5. Jahrgang, Nr. 18 vom 3. Mai 1931. S. 5. (Künftig zit.: Scheyer. In: *Weltkunst.* 1931.)

386 Vgl. dazu das Verzeichnis der Einzelausstellungen Adlers im Katalog zur Einzelausst. *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 259.

387 Brief von Dr. Piotr Lukaszewicz vom *Museum Naradowe (Nationalmuseum)* aus Breslau vom 30.05.2001 an die Autorin.

388 Scheyer. In: *Weltkunst.* 1931.

389 Ebenda.

390 Das Werk ist identisch mit dem Bild *Stehende Frau* (WV 94), 1928, dem rechten Teil des dreigeteilten Gemäldes *Familie* (WV 82). Die Information ergibt sich aus einer Abbildung in: Franz Landsberger: *Bildende Kunst*. In: *Schlesische Monatshefte*. VIII. 1931. Nr. 5. Mai. S. 222. (Künftig zit.: Landsberger. In: *Schlesische Monatshefte.* 1931.)

in dem Artikel aufgeführt, welche von Scheyer als *„frohes, bäuerliches Menschenstilleben“*[391] bezeichnet wird. Insgesamt wird die Ausstellung als *„ein frohes Geständnis zur beglückenden Zuständlichkeit dieser Welt“*[392] bewertet. *„Das belastend-schwere Wissen um die Tragik ‚seines Volkes' fällt nun immer mehr von der Kunst Adlers ab [...]“.*[393] Die *Schlesischen Monatshefte* berichten etwas sachlicher über eine *„sehr sehenswerte Ausstellung“.*[394] Adler wird eine große Professionalität zugeschrieben. Die Bilder seien *„ebenso straff und prägnant in der Zeichnung, wie sie feinfühlig im Zusammenhang ihrer gedämpften Farben erscheinen“.*[395] Adler sei in der Lage, den schlichten Figuren seiner Heimat eine monumentale Ausstrahlung zu verleihen. Die Ausführungen der Werke *„wirken sicher und klar, ein Sitzen oder Stehen von so statuarischer Gehaltenheit, daß man dem Maler gern einmal bei der Ausmalung großer Wandflächen begegnen würde [...]. “*[396]

Auf der Höhe seines beruflichen Erfolgs werden Adlers Karriere und seine private Lebenssituation bald von den Aktivitäten der Nationalsozialisten bedroht. Als wacher Beobachter der beginnenden Gefahr unterzeichnet Adler 1933 in Düsseldorf den *„Dringenden Appell“* links stehender Künstler und Intellektueller, der während des Wahlkampfes zur Reichstagswahl im Februar 1933 an den Litfaßsäulen in Berlin hängt. Dort werden alle, die den Faschismus ablehnen, dazu aufgefordert, eine einheitliche Arbeiterfront zu bilden; die Gefahr der Vernichtung der persönlichen und politischen Freiheit in Deutschland stehe auf dem Spiel. *„Sorgen wir dafür, daß nicht Trägheit der Natur und Feigheit des Herzens uns in die Barbarei versinken lassen!“* [397]

Der Direktor der Düsseldorfer Kunstakademie Walter Kaesbach wird angegriffen, da er Adler das Atelier zur Verfügung gestellt und ihm ein Reisestipendium vermittelt hat. Die *Volksparole* schreibt: *„Da ist der Jude Jankel Adler aus Lodz, lebt auf Kosten der Stadt Düsseldorf mietfrei und fährt*

391 Scheyer. In: *Weltkunst.* 1931. S. 5.
392 Ebenda.
393 Ebenda.
394 Landsberger. In: *Schlesische Monatshefte.* 1931. S. 222.
395 Ebenda.
396 Ebenda.
397 Der gesamte Wortlaut des Appells wird im Kat. zur Einzelausst. *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 27, 28 vorgestellt.

mit Empfehlung Kaesbachs auf Staatskosten nach Spanien zu Studienzwecken – der jüdische Samen unter Kaesbachs Düngung, herrlich aufgegangen [...].“[398]

Anfang April 1933 flieht Adler nach Paris.[399] Eines der letzten von Adler in Deutschland gefertigten Bilder ist das heute unbekannte Werk *Die Beerdigung des Webers*. Wie der Katalogtext zur Einzelausstellung Adlers in Lodz und Warschau, 1935, Auskunft gibt, hinterließ Adler das unvollendete Bild bei einem Freund. Aus Angst, dass das Werk durch das Regime zerstört würde, übertünchte dieser die roten Fahnen mit weißer Farbe.

4.2 Arbeiten aus dem Zeitraum von 1920 bis 1933

Im Folgenden soll das Œuvre Adlers vorgestellt werden, das in Deutschland im Zeitraum von 1920 bis 1933 entstanden ist;[400] die Werke zeigen Einflüsse verschiedener Kunstrichtungen und Orientierungen an Künstlerkollegen. Viele Werke aus dem Entstehungszeitraum sind verschollen und liegen nur als Schwarz-Weiß-Abbildungen vor. Da es oft keine Angaben über die Techniken dieser Werke gibt, können diese Arbeiten nur unter Vorbehalt in das Verzeichnis der Ölgemälde aufgenommen werden.

4.2.1 Zeitraum von 1921 bis ca. 1925: Stilelemente des *Kubismus* und *Konstruktivismus*, Anklänge an die *Neue Sachlichkeit* und die Kunst Marc Chagalls

Die Werke, die im Folgenden vorgestellt werden, unterscheiden sich wesentlich von den expressiven Arbeiten, die im Zeitraum 1918/19 in Polen entstanden sind und die Stilmerkmale von El Greco und Ludwig Meidner erkennen lassen. Adler zeigt nun eine veränderte Konzeption, die Motive, Figurentypen und Farbwahl betreffend. Aus dem Zeitraum von 1921 bis ca. 1925 liegen verschiedene Gemälde vor, in denen sich charakteristische Stilmerkmale des *Ana-*

---

398 Sabine Fehlemann: *Dr. Walter Kaesbach*. In: Henrike Junge (Hrsg.): *Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905 – 1933*. Köln, Weimar, Wien 1992. S. 1. Zit. nach: Rainer Stamm: *Verfemt und vergessen. Der Maler Jankel Adler*. In: Romerike Berge 1996. S. 20, Anmerkung 3.

399 Stephanie Barron (Hrsg.). In: Kat. zur Ausst.: *Exil. Flucht und Emigration europäischer Künstler 1933 – 1945*. Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, 10. Okt. 1997 – 4. Jan. 1998. München, New York 1997. S. 386. (Künftig zit.: Barron. In: Kat. zur Ausst.: *Exil.*1997.)

400 Es liegen jedoch keine Arbeiten Adlers vor, die auf das Jahr 1920 datiert sind oder diesem Jahr zugeordnet werden.

lytischen und des *Synthetischen Kubismus* und/oder des *Konstruktivismus* bemerkbar machen. Ebenso sind Anklänge an die *Neue Sachlichkeit* und an Arbeiten von Marc Chagall zu verzeichnen.[401] Wie bereits im vorhergehenden Kapitel erwähnt wurde, hatte Adler den russischen Künstler, dessen Werke in der Zeitschrift *Der Sturm* publiziert wurden, persönlich in Berlin kennengelernt.

Das früheste Gemälde Adlers mit Merkmalen des *Analytischen und Synthetischen Kubismus* ist *Meine Eltern* (WV 12), das Vater und Mutter des Künstlers in einem Innenraum darstellt. Das Bild zeichnet sich durch ein extremes Hochformat aus: Die Höhe beträgt 136 cm, die Breite 54 cm. Der dargestellte Innenraum weist zudem eine sehr geringe Tiefe auf, die durch ein kleines Fenster im Hintergrund definiert wird; andere den Raum bestimmende Elemente liegen nicht vor. Ebenso lässt sich keine einheitliche Lichtquelle erkennen: Während die Figur der Mutter von der linken Bildseite erhellt wird, wird das Gesicht des Vaters eher von der rechten Bildseite beleuchtet. Viele helle Lichtflecken bringen die Pastelltöne in Gelb und verschiedenen Rot- und Blauabstufungen, die an Werke Chagalls erinnern, zum Flackern. Auch die wenigen Partien der Bildfläche, die nicht von den Körpern der Protagonisten bedeckt sind, sind einbezogen in diese wie changierend wirkende Weise der farblichen Darstellung. Dieser als *Orphismus* oder *Orphischer Kubismus* bezeichnete und von Robert Delaunay (1885 Paris – 1941) entwickelte Stil macht sich die Gesetze des Simultankontrastes von Farben zunutze. Die Kraft von rhythmisch angeordneten Farben, die autonom – also von der dienenden Funktion befreit – sind, wird eingesetzt.[402] Das Gemälde weist allerdings auch eine deutlich sichtbare und lokalisierbare Lichtbündelung auf: An der Rückwand des Raumes befindet sich das bereits erwähnte kleine Fenster, durch das ein breiter Lichtschein von außen in den Raum hineinfällt. Dieses Licht kann als Hinweis für die Anwesenheit Gottes gedeutet werden.[403] Dass diese Interpretation tragfähig ist, verdichtet sich durch einige Details im Bild.

---

401 Merkmale dieser Stilrichtungen sind aber auch noch in Werken zu erkennen, die in den 40er Jahren in England entstehen, so z. B. in dem Werk *Baal Shems Tochter* (WV 227), das das Profil der weiblichen Figur gleichzeitig aus zwei Blickwinkeln zeigt.

402 Sonia Delaunay-Terk, Raymond Duchamp-Villon, F. Kupka und Marc Chagall sind weitere Künstler, in deren Werken *Orphismus* nachgewiesen werden kann.

403 Zu einer ausgebreiteten Darlegung zur Bedeutung des Lichts als Indikator für die Anwesenheit Gottes siehe: *LCI.* Band 3. *Allgemeine Ikonographie.* Stichwort:

Zunächst aber zurück zum Aspekt der Raumdarstellung: Die geringe Tiefe des Raumes in Kombination mit dem gewählten schmalen Bildformat, das noch dadurch betont wird, dass die Figuren an drei Seiten angeschnitten sind, lassen den Eindruck von Gedrängtsein entstehen. Diese Enge ist wohl nicht nur räumlich zu werten, sondern darf auch im bildlichen Sinne gedeutet werden. Durch Gestik und Mimik zeigen die Protagonisten, dass ihr Leben von festen Spielregeln dominiert wird und wenig Spielraum für unabhängiges Denken und Handeln bleibt. Die im Vordergrund auf einem kleinen Stuhl sitzende Mutter, die mehr als zwei Drittel der Höhe der Bildfläche einnimmt, lässt durch ihre nur halb geöffneten Augen einen nach innen gewandten Blick erkennen. Das mit einer Perücke, dem *Scheitl*[404], bedeckte Haupt, das mit kleinen Blumen und mit Spitzenbesatz versehene Kleid und die eng beieinanderstehenden Füße ergeben das Bild einer sittsamen Hausfrau und Mutter. Dabei ist die Figur – im Gegensatz zu den in Polen entstandenen Figuren – nicht „fließend" dargestellt, sondern eher aus einzelnen Elementen: Kopf, Brust, Armen, Füßen und Kleid zusammengesetzt.[405]

Die scharfen Konturen von Nase, Mund und Kinn werden besonders durch die Art und Weise der Darstellung betont: Ist das gesamte Gesicht en face dargestellt, so sind Mund und Kinn hingegen im Profil gezeigt. Diese Darstellungsweise entspricht der Vorgehensweise des *Analytischen Kubismus*, der Gegenstände nicht von *einem* Betrachterstandpunkt zeigt, sondern sie von mehreren Seiten betrachtet – analysiert. Das bedeutet, dass Wahrnehmungen, die nur chronologisch nacheinander vorgenommen werden können, simultan abgebildet werden.

Der rechte Arm der Mutter ruht auf ihrem Schoß, ihr linker Arm ist nach oben gerichtet, macht mit erhobenem Zeigefinger auf den Vater aufmerksam, der hinter ihr steht.[406] Dieser nach oben weisende Gestus wird von dem Vater,

---

Lichtikonographie. Spalte 97. – Das Licht ist die Erscheinungsform des Göttlichen schlechthin.

404 In der streng chassidischen Familie werden vor der Verheiratung der Frau die Haare abgeschnitten, und sie trägt fortan eine Perücke, den *Scheitl,* damit so der Reiz der Frau vermindert werde. (Zborowski 1991. S. 105.)

405 Ein solch additives Zusammenfügen von Körperelementen findet sich auch in Arbeiten von Heinrich Campendonk (1889 – 1957).

406 Wie Seiwert schreibt, gehört der gehobene Zeigefinger tatsächlich zu einer für Adlers Mutter typischen Geste. (Seiwert in: Kat. zur Einzelausst. *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 40.) – Eine Variante dieser Gestik ist auch zu finden in der Radierung *Sitzender bärtiger Mann mit Mütze,* um 1924, 26,9 x 13,9 cm. Siehe dazu die

der breitbeinig und in stabiler Haltung hinter der Mutter steht, aufgenommen: Er richtet den Zeigefinger der Linken auf eine Seite der *Thora*, auf die *Mesusa,*[407] die in hebräischen Lettern handschriftlich auf Pergament geschrieben ist und die mithilfe einer ornamentierten Holzleiste auf das Gemälde montiert ist. Mittels Zeigegestus und bezwingendem Blick, der beschwörend direkt auf den Betrachter gerichtet ist, fordert der Vater so den Betrachter auf, den Text zu lesen:

„Höre, Israel, der Herr ist unser Gott, der Herr allein. Und du sollst den Herrn, deinen Gott, lieb haben von ganzem Herzen, von ganzer Seele und mit aller deiner Kraft. Und diese Worte, die ich dir heute gebiete, sollst du zu Herzen nehmen und sollst sie deinen Kindern einschärfen und davon reden, wenn du in deinem Hause sitzt oder unterwegs bist, wenn du dich niederlegst und aufstehst. Und du sollst sie binden zum Zeichen auf deine Hand, und sie sollen dir ein Merkzeichen zwischen deinen Augen sein, und du sollst sie schreiben auf die Pfosten deines Hauses und an die Tore!"[408]

Dieser traditionell vorgeschriebene Text für eine *Mesusa* weist hier auf die Rolle beziehungsweise Pflicht der Eltern hin, die Kinder im jüdischen Glauben zu erziehen und im häuslichen Bereich auf das Einhalten der religiösen Riten – wie dem Anbringen der *Mesusa* oder dem Anlegen der Gebetsriemen *Tefillin* – zu achten. Er ist Grundlage aller Entscheidungen und Handlungen im Haus der Eltern.

Die Abfolge von Zeigegesten gipfelt in der Darstellung der rechten Hand des Vaters, die einen Segensgestus ausführt: Zwischen den Fingern der rechten, zum Segensgestus erhobenen Hand des Vaters erscheinen die hebräischen Lettern: *Schin, Dalet und Jod,* die das Wort *Shaddaj* (der

---

Abb. im Kat. zur Einzelausst. *Jankel Adler. Arbeiten auf Papier. 1928 – 1948.* Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf. Ausstellung vom 5.11.1985 bis 18.1.1986. S. 3. (Künftig zit.: Kat. zur Einzelausst. *Adler. Arbeiten auf Papier.* 1985.)

407 Exakter ausgedrückt: der Begriff *Mesusa* (deutsch: *Türpfosten*) wird sowohl für den handschriftlichen Text als auch für die Kapsel, in der der Text am Türrahmen befestigt wird, verwendet. (S. Ph. De Vries: *Jüdische Riten und Symbole*. Reinbek bei Hamburg, 9. Auflage 2003 [[1]1990]. S. 54 – 56.) (Künftig zit.: Vries, De 2003.)

408 Der Text bezieht sich auf das 5. Buch Mose, Kapitel 6,4 – 9. Im 11. Kapitel des 5. Buches Mose werden die beiden letzten Sätze des oben genannten Absatzes in den Versen 18 – 20 wiederholt, was die Wichtigkeit der Aussage unterstreicht. (Vries, De 2003. S. 54.) Das Bild der Eltern zeigt weiter den Buchstaben *Schin* neben der *Mesusa*. Dieser Buchstabe ist immer durch eine Öffnung im Gehäuse einer *Mesusa* zu lesen, er ist der erste Buchstabe des Gottesnamens *Shaddaj*. Weist ein Gehäuse diese Öffnung nicht auf, so wird der Buchstabe von außen auf das Gehäuse aufgetragen.

Allmächtige) ergeben, *einen* der zahlreichen Gottesnamen, die jeweils *eine* Eigenschaft Gottes bezeichnen.[409] Der Gestus des Vaters ist ein Hinweis darauf, dass der Vater nach der jüdischen Tradition in der Familie für den geistlichen und intellektuellen Bereich zuständig ist.[410] Durch die sehr pointiert konstruierte Gestik der Protagonisten, die mittels heller, hervorstechender Farbigkeit des Armes der Mutter und der Hände beider Figuren nachdrücklich betont wird, entsteht im Bild eine Beziehungskette: Die Mutter unterstellt sich dem Vater – eine Hierarchie, die sowohl in der orthodoxen Gemeinde als auch in der Familie besteht. Der Vater wiederum ordnet sich dem Gesetz Gottes unter, was durch das Zeigen auf die *Mesusa* betont wird. Krempel spricht hier anschaulich von einem *argumentativen* Aufbau und *narrativer* Darstellung.[411] Diese lassen sich auch in den verschollenen Gemälden *Der Bildhauer und der Totenvogel* (WV 13) und *Mann und Frau* (WV 16) feststellen. So wird im zuerst genannten Werk durch die Gestik der weiblichen Figur eine Verbindung zwischen dem arbeitenden Steinmetz und dem Totenvogel, dem Boten Gottes, hergestellt. Der Aufbau der drei genannten Gemälde ist also im Gegensatz zu den expressiven Gemälden aus dem vorhergehenden Jahrzehnt, die dem *Baal Shem Tow* gewidmet waren, konstruiert.

Elemente des *Synthetischen* Kubismus kommen in der auf den Bildträger aufmontierten Holzleiste und dem eingefügten Textblatt der *Mesusa* zur Anwendung. Vertreter dieser Kunstrichtung wie Picasso verarbeiten reale Gegenstände oder Realitätsfragmente in ihren Werken. Eine andere Besonderheit des *Synthetischen Kubismus* stellt das Einbringen von Zahlen und Buchstaben dar. Auch dieses Stilmerkmal lässt sich in der rechten oberen Ecke des Gemäldes finden. Allerdings sind diese Elemente – im Gegensatz zu Arbeiten der Kubisten – durch die *Gematria*[412] auf eine konkrete Interpretation

---

409 Die Tatsache, dass der Gottesname *Shaddaj* gezeigt wird, wurde bereits mehrfach erwähnt, so z. B. bei Krempel im Kat. zur Einzelausst. *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 186.

410 Vgl. Zborowski 1991. S. 230. – Der Gedanke wurde bereits von Krempel formuliert. (Krempel. In: Katalog zur Einzelausstellung *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 186.)

411 Ebenda. Dies gilt auch für *Steinmetz und Totenvogel* (WV 13), in dem die Frau den Steinmetz an der Schulter berührt, um ihn mit dem Zeigefinger der anderen Hand auf den Totenvogel am Himmel aufmerksam zu machen.

412 Die *Gematria* ist – neben *Notarikon* und *Temura* – ein Element der Buchstabenmystik, welche eine Geheimlehre darstellt, nach der durch Er-, Um- und Neuzusammensetzung hebräischer Buchstaben nach genau bestimmter Methodik gearbeitet wird. Bei der

festgelegt und fungieren somit als Bedeutungsträger.[413] Die hier gezeigte Zahl 18 steht für *Chai* und bedeutet *Leben.*[414]

Aus dem gleichen Jahr existiert ein Elternbildnis von Otto Dix, dem späteren Freund Adlers, das die Eltern des Künstlers auf eine vollkommen andere, sehr naturalistische Weise zeigt.[415] Angetan mit ihrer Arbeitskleidung sitzen die Eltern in gebeugter Haltung nebeneinander. Die abgespannten Gesichter und die breiten, im Bild dominierenden Hände der alten Menschen rufen die Vorstellung von schwerer körperlicher Arbeit hervor; Mühsal und Müdigkeit stehen hier im Vordergrund. Die einfache Arbeitskleidung – der Vater arbeitete in einer Gießerei – vermittelt den Eindruck, als ob die Eltern gerade ihre Arbeit beendet hätten. Dix schildert das Paar aus nüchterner distanzierter Sicht, schonungslos und wirklichkeitsgetreu. Er wählt dafür einen altmeisterlichen Malstil mit eindeutiger Lichtquelle und nachvollziehbarer Perspektive – Stilmitteln, welche für die *Neue Sachlichkeit* typisch sind. Was jedoch im Gegensatz zu vielen Werken von Otto Dix aus jener Zeit fehlt, ist eine sozialkritische Komponente. Die Eltern wirken erschöpft, aber nicht unzufrieden. Sie scheinen ihre Lebenssituation zu akzeptieren.

Sind die Gemälde der beiden Künstler Adler und Dix vom Motiv zwar vergleichbar, so zeigt Dix eine realistische Schilderung im Sinne einer Arbeitermilieustudie, während Adler ein zeichenhaftes Beziehungsgefüge darstellt: Durch die Gesamtkomposition – die Abfolge der sich in Richtung *Mesusa* entwickelnden Zeigegesten und die mit Bedeutung aufgeladenen Zahlen und Buchstaben – wird das Eingebundensein der Religion in das tägliche Leben, wie es im *Schtetl* der Fall ist, veranschaulicht. Diese geistig-

---

Gematria werden Worte und Begriffe mit gleichem Zahlenwert zueinander in Beziehung gesetzt. (Vgl.: Peter Daniel: *En-Sof. Ewiges Immer. Über die unendliche Kraft hebräischer Buchstaben*. 2., erweiterte Auflage. Wien 1991. S. 9.)

413 In späteren Werken Adlers gilt das nicht mehr, so zum Beispiel in dem Bild *Stillleben*/*Tee* (WV 68) 1928, in dem hebräische und russische Schriftzeichen eine formale Bedeutung erhalten. (Bereits erwähnt bei Guralnik im Kat. zur Einzelausst. *Adler.* Städt. Kunsthalle 1985 Düsseldorf. S. 225.)

414 Ebenda. – Anders ausgedrückt: Das Wort *Chai* bedeutet Leben; geschrieben wird es mit dem Buchstaben *Chet,* der in der *Gematria* dem Zahlenwert 8 entspricht und *Jod*, der dem Zahlenwert 10 gleichzusetzen ist. Zusammen ergeben sie die Zahl 18.

415 Otto Dix *Bildnis der Eltern I*, 1921, Öl auf Leinwand, 99 x 113 cm, Basel, Kunstmuseum Basel. – Der Vergleich mit dem Werk von Dix wurde bereits von Klapheck gezogen. (Klapheck 1966. S. 8) – Wie bereits erwähnt, ist Dix einer der führenden Vertreter der *Neuen Sachlichkeit*. Siehe dazu auch Anmerkungen 371 und 575.

religiöse Ordnung in der Weltanschauung der Eltern bietet Halt und Sicherheit, gibt ihrer Existenz Sinn.

Mehrere Bilder aus dem Jahr 1921/22 weisen in der Darstellung der weiblichen Gesichter eine Übereinstimmung mit dem Gemälde *Meine Eltern* auf. Sie bieten dem Betrachter zum einen die durch den Kubismus beeinflusste Simultandarstellung von en face- und Profildarstellung, zum anderen zeigen die aufgeworfenen Lippen der – im Verhältnis zum Gesicht – recht kleinen Münder, eine Art „Schmollmund". Nachweisen lassen sich diese Merkmale in dem Gemälde *Zwei Frauen* (WV 15), das das klassische Thema einer auf einem Balkon sitzenden Figur zeigt; auch die halb verdeckte Figur in der Fensteröffnung ist in dieser Weise dargestellt. Weitere Beispiele für das Motiv bieten jeweils die weiblichen Figuren in den Gemälden *Paar* (WV 14) und *Mann und Frau* (WV 16) und die Figur in *Was für eine Welt. Die Zerstörung von Lodz*. (WV 18.)

Wie das Porträt der Eltern wird das zuerst genannte Gemälde farblich durch *Orphismus* bestimmt.[416] Die Vielfarbigkeit der abstrakten Formen ist in ihrer Intensität harmonisch aufeinander abgestimmt und fällt durch stumpfe Pastelltöne im Stile Chagalls auf. *Das Paar* – eine männliche Figur mit blauem Anzug und Kappe und eine unbekleidete weibliche Figur – haben nebeneinander an einem kleinen runden Tisch Platz genommen. Die männliche Figur hat sich zu der Partnerin gewandt, beide haben ihre Köpfe eng aneinander geschmiegt und streicheln die Wange des anderen.

Auffallend sind die überproportional großen Köpfe, die jeweils in etwa die Größe des Oberkörpers der jeweiligen Person zeigen; diese körperlichen Proportionen erinnern an Werke von Lasar Segall und George Grosz. Weiter sind beide Gesichter in der beschriebenen Art und Weise des *Analytischen Kubismus* – sowohl im Profil als auch frontal – dargestellt. Die eng nebeneinanderliegenden Köpfe des *Paares* überlagern sich; das beinhaltet, dass die zwischen beiden Profilen dargestellte Gesichtshälfte sowohl der weiblichen als auch der männlichen Person zuzuordnen ist. Sowohl das rechte Auge der Protagonistin als auch das linke Auge der männlichen Figur sind hier zu erkennen. Es ist für den Betrachter nicht möglich, die beiden Gesichter –

[416] Zu dem Begriff *Orphismus* siehe die Bemerkungen in der Beschreibung des Gemäldes *Meine Eltern* (WV 12) in der vorliegenden Monografie.

jedes für sich – zur gleichen Zeit wahrzunehmen, sodass ein nicht abschließbarer Wahrnehmungsprozess entsteht. Der Eindruck eines Verschmelzens der beiden Gesichter, das die Verbundenheit der Figuren deutlich macht, wird weiter begünstigt durch die transparent aufgetragenen, ineinanderfließenden Farben. Wie bereits erwähnt, könnte das Motiv selbst von Gustav Wiethüchter übernommen sein: Dessen Werk *Abschied,* 1919, (Abb. 10), zeigt die Häupter einer weiblichen und einer männlichen Figur, die in der eben beschriebenen Art und Weise ineinander übergehen. Der kubistischen Darstellung des männlichen Gesichts fügt Adler eine Besonderheit hinzu: Die weibliche Figur, die das Gesicht ihres Partners streichelt, berührt *die* Wange, die zu der Profilansicht gehört. Sie fasst also „in" das en face dargestellte Gesicht. Dieses Vorgehen der weiblichen Figur bewirkt beim Betrachter eine Irritation.

Zum Abschluss soll noch ein anderes Element herausgestellt werden. Auf dem Stuhlsitz auf der linken Bildseite lassen sich 13 Punkte ausmachen. Betrachtet man diesen Zahlenwert in der *Gematria* (Zahlenmystik), so bedeutet er unter anderem: hebräisch: *Ahabah*, was für die Zahl Eins und für Liebe steht.[417]

Bevor weitere Gemälde vorgestellt werden, in die der Künstler Elemente der *Gematria* eingefügt hat, soll auf zwei frühe Werke Adlers, Arbeiten auf Papier, eingegangen werden; sie zeigen für Adler ungewöhnliche bewegte Motive.

Zu den wenigen frühen vorliegenden Arbeiten Adlers gehören zwei Arbeiten in Mischtechnik auf Löschpapier, die wegen ihres für den Künstler ungewöhnlichen Stils vorgestellt werden sollen. Die 1922 entstandenen Bilder – beide mit *Phantastische Darstellung* betitelt – stehen in ihrer aperspektivischen Darstellung und den irrealen Motiven den Werken des russischen Künstlerkollegen Marc Chagall nah.[418] Das erste Werk (G 2) zeigt zwei durch die Luft wirbelnde Raubtiere, die im Bild übereinander angeordnet sind. Durch die Einfügung von hebräischen Buchstaben werden sie als *Löwen*[419] definiert; die

417 Website Holzapfel. 2009.

418 Bereits erwähnt bei Klapheck 1966. S.11.

419 Der Löwe gilt unter anderem als Symbol für Macht, wobei sich erst aus dem Kontext ergibt, ob diese als gut oder böse zu sehen ist. (Donat de Chapeaurouge: *Einführung in*

braune, üppige und lockige Mähne des in der unteren Bildhälfte befindlichen Tieres macht die Identifizierung auch ohne die Erklärung leicht. Der in Gelb, Grün und Blau dargestellte Körper des Raubtieres ist in einer diagonalen Bewegung von unten links nach rechts ansteigend gezeigt, sodass der große Kopf der Katze fast mittig im Vordergrund des Bildes abgebildet ist und zum Fokus des Werkes wird. Die beiden Vorderpfoten sind nach rechts und nach links mit herausgestreckten Krallen gezeigt; die ausgebreiteten Gliedmaßen geben der Bewegung etwas Fliegendes, Schwebendes. Das Gesicht des Tieres weist menschliche Züge auf, die im Bereich von Nase und Mund erkennbar sind. Der Gesichts-Typus erinnert an die Malereien aus der *Mohilev Synagoge* im Westen Russlands, von denen El Lissitzky (1890 – 1941) und Issacher Ryback (1897 – 1935) Kopien bei ihren Forschungen anfertigten.[420] Diese waren Adler sicherlich bekannt.[421]

Die in der oberen Bildhälfte abgebildete zweite Raubkatze, die in Gelb, kräftigem Rosa und Orange gehalten ist, weist ein kurzes Fell auf, ist somit die Löwin. Ihr in verkürzter Sicht gezeigter Körper ist in einer verdrehten Haltung gezeigt: Die Vorderpfoten sind nach oben gerichtet, ihr Kopf aber ist in die linke vordere Ecke des Bildes gewendet. Es entsteht der Eindruck, als wäre die Katze im Begriff, sich zu dem männlichen Löwen umzudrehen.

Die Darstellungen der Tiere nehmen den größten Teil der Bildfläche ein; umgeben sind die Körper von nicht deutlich abgegrenzten Farbflecken in Rot, Gelb, Blau, und Grün. Aber auch Einfügungen von schwarzen Kreisen, Wellenlinien und Zickzacklinien sind zu erkennen.

Die zweite Arbeit (G 3), die nur als Schwarz-Weiß-Abbildung vorliegt, zeigt zwei menschliche Figuren. Den Vordergrund nimmt eine weibliche Rückenfigur mit gegrätschten Beinen und hoch erhobenen Armen ein; ihr Kopf ist zur Bildmitte gewandt, sodass ihr Gesicht im Profil sichtbar wird. Ihr Blick ist nach oben zu einer männlichen durch die Luft wirbelnden Figur gerichtet.

---

die Geschichte der christlichen Symbole. 2., verb. Auflage. Darmstadt 1987. S. 81, 82. – Künftig zit.: Chapeaurouge 1987.)

420 Die Zeichnungen sind publiziert bei: Kampf 1987. S. 22, 23. Die beiden Löwen – der Kopf des einen ist im Dreiviertelprofil, der andere ist en face dargestellt – weisen eher menschliche Gesichtszüge auf, als dass sie an ein Raubtier erinnern.

421 Man kann davon ausgehen, dass Rybacks Arbeiten Adler gut bekannt waren. Wie bereits im Kap. 4.1 der vorliegenden Monografie berichtet wird, sieht Adler Ryback als einen der wenigen „echten“ jüdischen Künstler an und widmet ihm zudem 1937 einen Artikel.

Die gestreckten Beine dieser Figur sind in Richtung Gesicht hochgezogen; dabei befinden sich die Füße an der höchsten Stelle, der Kopf ist bei dieser Haltung unten. Während die Figur mit der linken Hand an einem Arm der weiblichen Figur Halt sucht, ist der rechte Arm nach oben gestreckt, als ob die Figur versuchen würde, ihr Gleichgewicht zu halten. Auffallend ist, dass die übrigen Figuren und Gegenstände – eine dritte männliche Figur, eine Katze und zwei Häuser – sich stabil und fest auf dem Grund befinden.

Es kann konstatiert werden, dass es sich in beiden Fällen um sehr bewegte Motive mit einer märchenhaften oder an einen Zirkus erinnernden Atmosphäre handelt – eine für Adlers Arbeiten ungewöhnliche Charakterisierung. Anzunehmen ist, dass es sich bei den schwebenden Figuren um sogenannte *Luftmenschen* handelt, wie sie in den Werken Chagalls zu finden sind und wie sie von dem jüdischen Schriftsteller Scholem Alejchem beschrieben wurden.[422] *Luftmenschen* sind Menschen, die nichts haben und von der Luft leben: Lebenskünstler. Oftmals wurde die Bezeichnung auch gerade für Künstler verwendet.[423] Dieses sich von der Erdenschwere lösen, ist thematisiert im *Trapezkünstler,* wie er von Franz Kafka beschrieben wurde oder im traditionellen Motiv des *Ikarus*.

Jankel Adler hat die Arbeiten den Kindern seines Lehrers und Freundes Gustav Wiethüchter zur Konfirmation geschenkt.[424] Als Geschenk an pubertierende Kinder ist wohl eher ein anderer Sinngehalt als der oben

---

422 *„Sie [die Luftmenschen] hatten keinen Beruf, sie hatten kein Geld, aber sie hatten „Ideen". Damit machten sie Geld und manchmal auch Pleite. Denn wenn einer darauf kam, mit einer bestimmten Ware zu handeln, sagen wir, mit Unterwäsche, dann stürzte sich ein Dutzend solcher Luftmenschen auf diesen Artikel, und alle zusammen machten sie Pleite. Aber sie fanden sehr schnell wieder eine andere „Idee."* (Mischket Liebermann: *Aus dem Ghetto in die Welt.* Berlin (Ost) 1977. (Keine Seitenangabe.) Zit. nach: Rachel Salamander (Hrsg.): *Die jüdische Welt von gestern. Text- und Bild-Zeugnisse aus Mitteleuropa 1860 – 1958.* München, 2. Auflage 1999. S. 95. (Es wird nicht deutlich, ob das Zitat von Scholem Alejchem stammt oder ob der jüdische Dichter nur die Luftmenschen grundsätzlich thematisiert. Zur genaueren Bestimmung müsste die Publikation von Liebermann eingesehen werden.) – Eine Enzyklopädie des Jiddischen sieht das Entstehen dieses Typs *luftmentsch* [sic] etwas sachlicher darin begründet, dass die Juden durch die Jahrhunderte immer wieder eine große Flexibilität und Kreativität entwickeln mussten, um ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Immer wieder hatten Berufsverbote und Beschränkungen Innovation wichtig gemacht. Weitere Ausführungen zu dem Begriff siehe bei: Leo Rosten: *Jiddisch. Eine kleine Enzyklopädie.* München 2006. Stichwort: *luftmentsch* [sic], S. 350.

423 Kampf 1987. S. 47.

424 Klapheck 1966. S. 11.

beschriebene angesprochen. Der Jugendliche befindet sich in starker Auseinandersetzung mit sich selbst und seiner Umwelt. Die Loslösung vom Elternhaus, das sich Zusammenschließen mit Gruppen von Gleichaltrigen und das sich Annähern an das andere Geschlecht und die Berufsfindung beschäftigen ihn. Fragen wie: „Wer bin ich?“ und „Wie möchte ich lieber sein?“ veranlassen den Jugendlichen, in Tagträumereien zu fallen und gleichsam zu „schweben“. Das Unmittelbar vor ihm Liegende nimmt er nur noch unzureichend war. Man kann davon ausgehen, dass sich die Kinder Wiethüchters von den dargestellten Motiven angesprochen gefühlt haben. Eine pädagogische Absicht im Sinne einer Warnung ist jedoch nach Meinung der Autorin nicht zu erkennen.

Im gleichen Zeitraum zeigt Adler Interesse an einem anderen Motiv, der Kombination von Kreis- oder Ovalform und fliegendem Vogel. Die Arbeiten *Stillleben* (WV 17), *Zwei Frauen* (WV 15) und *Der Bildhauer und der Totenvogel* (WV 13) sind unter diesem Aspekt als Gruppe anzusehen.[425] Der Kreis – oder die Wolke – ist als Symbol für Gott zu interpretieren, wobei der Vogel als Bote Gottes gedeutet werden kann.[426] Zurückzuführen ist dieses Symbol der Wolke auf das 2. Buch Moses im Alten Testament: (2. Moses 24,15 – 18): *„Moses stieg den Berg hinauf; sodann verhüllte die Wolke den Berg. Die Herrlichkeit des Herrn ließ sich auf den Berg Sinai nieder, und die Wolke bedeckte ihn sechs Tage lang. Am siebten Tage rief er den Moses mitten aus dem Gewölk. Die Herrlichkeit des Herrn aber erschien den Israeliten wie ein loderndes Feuer auf dem Bergesgipfel. Moses ging in die Wolke, stieg den Berg hinauf und verblieb 40 Tage und 40 Nächte auf dem Berge.“*

Das nur als Schwarz-Weiß-Abbildung vorliegende Gemälde *Der Bildhauer und der Totenvogel* (WV 13) zeigt den sitzenden Steinmetz und seine neben ihm stehende Frau. Der Bildhauer hat seine Arbeit an einem Stein unterbrochen, wobei sein Blick unverwandt aus dem Bild herausgeht. Er

---

425 Das Motiv findet sich 1944 in dem Werk *Der Dichter* (WV 263) wieder.

426 Der Hinweis zur Bedeutung der *Wolke* in Adlers Gemälde *Der Dichter* (WV 263) ist dem Film von Hohenacker: *Jankel Adler. Maler der Juden* entnommen. Bei der Vorstellung des Bildes werden die Worte: *Schechina – Symbol für Gottes Gegenwart* neben der Wolke eingeblendet. (Der Film wird künftig zit.: Film *Adler,* Hohenacker, 1989.) – Zu weiteren Beziehungen zwischen der Erscheinung der Wolke und der Begegnung von Gott und Moses siehe: Ernst Müller (Hrsg.): *Der Sohar. Das Heilige Buch der Kabbala*. München 1995. S. 181. (Künftig zit.: Müller: *Der Sohar* 1995.)

scheint seiner Frau zuzuhören, die ihn an der Schulter berührt und ihn mit dem Zeigefinger ihrer linken Hand auf einen Vogel am Himmel aufmerksam macht, der auf eine große, ovale Wolke zufliegt. In das Oval sind deutlich zwölf Punkte und einige Worte in hebräischen Lettern eingeschrieben. Die Inschrift in jiddischer Sprache lautet: „*Oy Nacht / bald west du / oych unz derjagen*“, was in der Übersetzung „*Oh Nacht / bald wirst Du / auch uns fangen/erwischen.“* heißt. Im Zusammenhang mit dem Grabstein verweist das Wort Nacht auf den Tod. Die Gesichter beider Protagonisten sind im Sinne des *Analytischen Kubismus* sowohl en face als auch von der Seite gezeigt. In beiden Fällen entsprechen die rechten Gesichtshälften einer Seitenansicht, die anderen Hälften zeigen frontale Darstellungen. Bei der weiblichen Figur werden die verschiedenen perspektivischen Darstellungen noch durch unterschiedlich positionierte Augen ergänzt: Die Profilansicht des Gesichtes zeigt ein schräg diagonal gesetztes, die andere Seite eine waagerecht angeordnetes Auge.

Das Gemälde *Stillleben* (WV 17) zeigt ein Arrangement aus einem Weinglas, einer Schale mit einer Birne, einem Krug und einem Tafelbild. Dieses Tafelbild weist in der oberen Hälfte eine große, dunkle Kreisfläche auf, während am unteren Rand des Bildes 15 weiße Punkte in einem kleinen Dreieck angeordnet sind. Aus der Kreisform heraus fliegt ein Vogel, der als Taube angesehen werden kann; die Kombination von Kreis und Taube kann hier so gedeutet werden, dass durch die Malerei – oder allgemein die Kunst – die Botschaft Gottes vermittelt wird. Anders ausgedrückt: Die Kunst stellt sich in den Dienst Gottes. Sucht man in der *Gematria* nach der Bedeutung der Zahl 15, die durch die Anzahl der Punkte im Tafelbild vorgegeben ist, so findet man das Wort *Eloah – Der über alles Erhabene,* einen der Namen Gottes. Diese Bedeutung unterstützt die oben gemachte Interpretation in Bezug auf die Bedeutung der Kreisfläche – oder Wolke – als Symbol für die Anwesenheit Gottes.[427]

In diesem Zusammenhang muss sich der Betrachter vergegenwärtigen, dass ein jüdischer Maler Gott nicht abbilden *darf.* Auch Chagall zeigt 1930 in seiner Gouache *Die Erschaffung des Menschen* eine Wolke zur Visualisierung des Zugegenseins Gottes.[428] In einer Publikation zu dem russischen Autor wird die

---

427 Siehe zur Deutung des Gemäldes die Korrektur im Nachtrag zur Monografie!

428 *Die Erschaffung des Menschen*, 1930, Gouache, 64 x 48 cm, Musée National Message Biblique Chagall, Nizza. Eingeschrieben in die Kreisform sind vier hebräische

Verwendung der Kreisform in der Gouache so gedeutet, dass Chagall auf diese Weise *„die personifizierte Darstellung Gottes“* umgehe.[429] Ein jüdischer Künstler *bedarf* also solcher Symbole, er ist im Vergleich zu einem christlichen Künstler in den Darstellungsmöglichkeiten Gottes eingeschränkt.

Entgegen der Arbeitsweise von Künstlerkollegen wie Picasso, die Zahlen, Buchstaben und Fragmente von realistischen Gegenständen einsetzen, um dem eher intellektuellen Vorgehen beim Gestalten von kubistischen Werken wieder einen Bezug zum Alltag zu geben, verwendet Adler im vorliegenden Gemälde einen durch Punkte ausgedrückten Zahlenwert mit religiös motivierter Bedeutung. Die Wahl der Perspektive hingegen, die Adler uneinheitlich handhabt, entspricht sehr wohl dem Vorgehen der *Kubisten.* Ebenso wie Juan Gris (1887 – 1927) in seiner Collage *Das Schachbrett,* 1914, den Fuß und die Öffnung des Weinglases von oben, den Glaskörper jedoch von vorne darstellt, so geht Adler in dem Gemälde *Stillleben* (WV 17) vor; Draufsicht und Zentralperspektive werden innerhalb eines Gegenstandes kombiniert.

Das Gemälde *Zwei Frauen* (WV 15), das auch das Motiv von Kreisform und Vogel zeigt, soll an dieser Stelle nur unter dem Aspekt einer Besonderheit bei der Verwendung der Gesichter vorgestellt werden. Gezeigt wird eine auf einem Balkon sitzende weibliche Figur – ein klassisches Thema, das beispielsweise von Edouard Manet (1832 – 1883) und August Macke (1887 – 1914) bearbeitet wurde.[430] Adlers Figur wird von einer zweiten weiblichen Figur, die sich in Ansätzen am Fenster zeigt, beobachtet.

Für die Darstellung der Gesichter beider Figuren wählt Adler eine Darstellung im Sinne des *Analytischen Kubismus*: Die Gesichter – konkret die Haare, Augen und Augenbrauen – sind en face dargestellt, Nase und Mund jedoch im Profil. Dabei lässt sich erkennen, dass die En-face-Darstellung der auf dem Balkon Sitzenden auf eine junge Figur mit rundlichen Formen für Gesicht und Körper schließen lässt, während die ihr eingeschriebene

---

Buchstaben; ob es sich dabei um einen der Gottesnamen handelt, ist von der Unterzeichneten nicht festzustellen.

429 Katalog zur Ausstellung: *Marc Chagall. Mein Leben – Mein Traum. Berlin und Paris 1922 – 1940.* Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen, 7. April bis 3. Juni 1990. Katalogtext zu Abb. 115, S. 209. (Künftig zit.: Kat. zur Ausst. *Marc Chagall*. 1990.)

430 Manet zeigt das Motiv in: *Der Balkon*, 1868/69, Öl auf Leinwand, 169 x 125 cm, Musée d´Orsay. August Macke befasst sich mit dem Motiv in dem Gemälde *Frau auf Balkon,* 1910, Öl auf Leinwand, 61 x 48 cm und dem Ölgemälde *Frau mit roter Schürze (Elisabeth*), 1910, Maße liegen nicht vor, Privatbesitz.

Profildarstellung eher auf eine ältere Figur mit hagerem Gesicht und einem ausgeprägtem Kinn weist.

In Simultandarstellungen anderer Künstler des Kubismus werden verschiedene Ansichten eines Objekts gleichzeitig gezeigt, die in der Realität nur zeitversetzt, im Nacheinander – zum Beispiel durch Umgehen einer Figur – erkennbar sind. So sind zum Beispiel die Gesichter der beiden aufrecht stehenden Figuren in Picassos *Demoiselles d´Avignon* sowohl von vorne als auch im Profil gezeigt. Bei Adler ist der Sachverhalt anders: Eine große mehrjährige Zeitspanne und ein Alterungsprozess der Figur sind in den verschiedenen Ansichten enthalten. Diese Vorgehensweise ist einerseits innovativ, eine spezifische Aneignung und Umdeutung des *Analytischen Kubismus* durch Jankel Adler. Andererseits handelt es sich bei der Zweiteilung des Gesichts und der Visualisierung verschiedener Alter aber auch um ein traditionelles Vorgehen, wie es aus Darstellungen des *Memento mori* bekannt ist.[431]

Ab ca. 1922 lassen sich bei Adler Tendenzen feststellen, geometrische Elemente in die Bilder einzufügen. Dies betrifft zum Beispiel die Gemälde *Mann und Jüngling* (WV 19), *Jude mit Hahn* (WV 28), *Synagogendiener* (WV 27) und *Jude im Bade* (WV 23) – verschollene oder zerstörte Werke, die nur in Schwarz-Weiß-Abbildungen überliefert sind. Die Verwendung von geometrischen Formen variiert: Mal werden menschliche Figuren mit in das konstruktive Gerüst einbezogen, mal setzen sich die Figuren hingegen recht deutlich davon ab, oder sie werden von geometrischen Elementen überlagert.

Das Werk *Mann und Jüngling* (WV 19) zeigt zwei männliche, Kappen tragende Figuren in einem Innenraum. Im Vordergrund der linken Bildseite sitzt die ältere der beiden Figuren, die sich dem Betrachter frontal präsentiert. Der bärtige *Mann* stützt sein Haupt auf die rechte Hand, während er mit seinem linken Arm ein Buch auf dem linken Knie hält. Der *Jüngling* steht versetzt

[431] Das *Metropolitan Museum of Art*, New York City, besitzt einen dementsprechenden Anhänger eines Rosenkranzes aus Elfenbein. Ein Abbildung ist im Internet zu finden unter dem Stichwort: Todessymbolok. Abrufdatum: 17.9.2015.
URL: *https://de.wikipedia.org/wiki/Todessymbolik#/media/File:Mementomori1.JPG*

nach rechts hinter der Figur. Er streckt eine Hand aus nach einem Tisch, auf dem sich ein halbes Brot, ein Messer und ein Fisch befinden.[432]

Adler wählt für dieses Bild einen konstruktiven Aufbau, wie er in dieser Ausprägung in keinem anderen seiner Gemälde wiederzufinden ist. Der nicht eindeutig zu definierende Tiefenraum wird durch lange, schmale Rechtecke, die als Holzpaneele gedeutet werden können, bestimmt. Auch für den Tisch und die Sitzbank finden fast identisch breite Streifen, lange, schmale Rechtecke mit exakten Konturen, Verwendung. Die Raumsituation bleibt dabei weitgehend unklar. Eine seitliche Begrenzung des Raumes scheint eventuell auf der linken Bildseite gegeben, an der in der oberen Ecke eine in das Bild hineinreichende diagonale Linienführung den Übergang zwischen Zimmerdecke und seitlicher Wand darstellen könnte. Weiter lässt sich eine Staffelung von kleinen Rechtecken unter dieser Diagonalen als Ausblick auf Gebäude deuten. In der rechten oberen Bildecke gibt ein weiterer Ausschnitt den Blick auf ein mehrstöckiges Gebäude frei. In beiden Fällen entscheidet sich der Künstler für rahmenlose Ausschnitte, die sich in die unübersichtliche verschachtelte Raumsituation einfügen. Sie werden von der Unterzeichneten als Ausblicke aus einem Fenster gedeutet. (Siehe zu dem Motiv des Fensters die Ausführungen unter 4.3.)

Die oben beschriebenen, senkrecht angeordneten Rechtecke verwendet Adler auch, um die beiden Figuren darzustellen. Die Gliedmaßen – ebenso wie der Oberkörper der Figur im Vordergrund, der wohl durch zwei unterschiedliche Farbwerte in zwei Rechtecke geteilt wird – werden in das konstruktive Kompositionsgerüst mit einbezogen. Ausgenommen werden zum einen Köpfe und Hände der Figuren, die für Denken oder das Gebet und Dienen stehen und zum anderen die Gegenstände, die die jüdische Mahlzeit – Brot und Fisch – definieren. Dabei spielt der Fisch eine besondere Rolle: Wie

[432] Die ovale Form der beiden Häupter, die mandelförmigen Augen und die auffallenden Augenbrauen, die sich über die Nasenwurzel hinweg verbinden, sind typische Merkmale von Figuren Adlers dieser Zeit, die sich auch in den Werken *Die Lehrerin* (WV 20) und *Mann und Frau* (WV 16) finden lassen. Auch die wie geschnitzt wirkenden, langen Nasen der Protagonisten sind oft nachzuweisen, so bei *Angelika* (WV 22)*, Familie* (WV 38) und *Mädchen mit Katze* (WV 41). Es scheint hier eine Orientierung an Figuren Modiglianis vorzuliegen, die vielfach überlängte, gerade Nasen zeigen.

der *Talmud* sagt, soll auch der arme Jude am Sabbat wenigstens einmal Fisch essen.[433] Zudem wird die Ankunft des Messias mit einem Fisch assoziiert.[434]

Diese die äußere Form betreffende Differenz in der Gestaltung der Elemente des Körpers weist auf den inhaltlichen Unterschied hin: Adlers Figuren werden nicht durch äußere gesellschaftliche Bedingungen geprägt. Sind die beiden Protagonisten auch grundsätzlich einbezogen in die anonymisierende Arbeitswelt, so bleiben sie dennoch als Individuen, Persönlichkeiten bestehen, da sie sich mit ihrer Religion, die hier durch das Buch und die Attribute einer jüdischen Mahlzeit angedeutet wird, befassen.[435]

Was die Stimmung im Bild betrifft, so geht die Autorin davon aus, dass zwischen den beiden Figuren eine gewisse Spannung, eventuell im Sinne einer Missstimmung besteht. Evoziert wird dieser Gedanke durch die voneinander abgewandte Körperhaltung der Figuren und durch die Mimik der jüngeren Figur: Die Profildarstellung des kleinen Mundes zeigt schmollend aufgeworfene Lippen; der Gesichtsausdruck wirkt etwas trotzig oder beleidigt.

Eine andere Form von konstruktivem Aufbau zeigt das Gemälde *Jude im Bade* (WV 23), 1924. Eine unbekleidete männliche Figur sitzt auf einer Bank im Schwitzbad, das neben der Darstellung auch durch das Wort *Schwitz* in hebräischen Lettern über dem Haupt der Figur als solches gekennzeichnet ist. Im Vordergrund rechts befindet sich ein umgestoßener Holztrog, aus dem Wasser fließt. Konstruktive Elemente werden hier für den nicht eindeutig zu definierenden Raum verwendet: Am unteren Bildrand verlaufen einige als Holzdielen zu deutende schmale Rechtecke in das Bild hinein, werden dann aber bald von quer liegenden Rechtecken abgelöst, die unter anderem eine Bank bilden, auf der der Protagonist Platz genommen hat. Eine gezimmerte, halbhohe Tür, wie man sie zum Beispiel bei Bauernhäusern findet, bei denen sich die obere und

---

433 Alfred J. Kolatch: *Jüdische Welt verstehen. Sechshundert Fragen und Antworten*. Wiesbaden 2011. S. 214. (Künftig zitiert: Kolatch 2011.) Der Autor erklärt, dass die Fischmahlzeit in Verbindung mit der Schöpfung gesehen wird. Der *Midrasch* (u. a. Schriftstück, das eine Auslegung der Bibel enthält) sagt, dass der Fisch am fünften, der Mensch am sechsten Tag und der Schabbat am siebten Tag geschaffen wurde. Diese Verbindung soll aufrecht erhalten werden, indem der Mensch am Schabbat Fisch isst. (Ebenda.)

434 Claudia Roden: *De Joodse keuken. Achthondert authentieke recepten uit de diaspora. (Die Jüdische Küche. Achthundert authentische Rezepte aus der Diaspora.)* Den Haag 2002. S. 120.

435 Adler unterscheidet sich hierin von Franz W. Seiwert, der die Köpfe der Figuren mit in die Geometrisierung einbezieht.

die untere Hälfte der Tür unabhängig voneinander öffnen lassen, passt sich weiter in das Gerüst aus waagerechten und senkrechten Flächen ein; sie wird von dem Körper des Protagonisten angeschnitten. Die Tür trägt zur Verunklärung der Raumsituation in besonderem Maße bei, da undeutlich ist, an welcher Stelle sie angeschlagen ist. Ist sie neben dem Protagonisten befestigt, oder aber ragt sie von der rechten Bildseite her in das Gemälde hinein? Wahrscheinlich ist die zuletzt genannte Variante richtig. Bei genauerer Betrachtung des Werkes lässt sich erkennen, dass das gesamte Gemälde von schmalen, mal hellen und mal dunklen Rechtecken eingefasst ist. Während am unteren Bildrand und beinahe auf der gesamten linken Bildseite der Eindruck eines Rahmens, eines Fensters, durch das der Betrachter schaut, entsteht, scheint am oberen Bildrand wohl ein kleines Stück einer Außenwand sichtbar zu sein. Auf der rechten Seite hingegen wirkt es so, als ob die Holztür die Einfassung überschneide; der gesamte Baderaum ist unübersichtlich angelegt, ein Nachbau nicht möglich.

Im Gegensatz zu den Protagonisten in dem Gemälde *Mann und Jüngling* (WV 19) ist die männliche Figur hier von den geometrischen Formen ausgenommen; ihre Gestalt ist naturalistisch, mit fließenden Formen dargestellt.

Das Gemälde *Synagogendiener* (WV 27) zeigt wiederum eine andere Vorgehensweise Adlers. Die Halbfigur des mit Kappe und Bart dargestellten Dieners sitzt an einem Tisch, auf dem ein Wasserglas und ein Samowar stehen. Die Maserung der hölzernen Tischplatte ist deutlich ausgearbeitet. Das nur als Schwarz-Weiß-Abbildung vorliegende Werk fällt durch eckig geometrische Farbfelder auf, die über einzelne Partien des Gemäldes gelegt sind. So ist der größte Teil des Samowars mit einer dunklen, transparenten Farbfläche abgedeckt. Ebenso erstreckt sich nahezu über die gesamte Höhe des Werkes ein schmaler, senkrechter Streifen, der das Wasserglas und die linke Hand des Protagonisten durchscheinen lässt. Ein großer Bereich des Gemäldes scheint unbehandelt oder aber mit einer sehr hellen Farbe bemalt zu sein. Diese Partie ist über den rechten Arm und die Finger der linken Hand gelegt. Ärmel und Finger sind dort nicht plastisch gearbeitet, sondern grafisch angelegt, von der Zeichnung bestimmt.

Sowohl die deutliche Hervorhebung der Holzmaserung des Tisches als auch das Überlagern von Gegenständen mit autonomen Farbformen sind Kennzeichen des *Synthetischen Kubismus*.

Adlers Experimentierfreudigkeit bei der Verwendung von geometrischen Elementen und wechselnden Perspektiven lässt sich auch in der Grafik

nachweisen, einer Technik, deren Wirkung härter, technischer und kühler ausfällt.

Die Radierung *Mädchen mit Katze* (G 17), 1925, zeigt auf der linken Bildseite eine weibliche Ganzfigur, während auf der rechten Bildseite eine Katze sitzt; beide schauen den Betrachter direkt an. Der unter den Füßen der Figur angedeutete – in Aufsicht gezeigte – Dielenboden lässt auf eine Darstellung in einem Innenraum schließen; dieser Annahme wird aber widersprochen, wenn der Blick des Betrachters höher geht: Eine rückwärtige Zimmerwand fehlt, die – in Zentralperspektive – dargestellte Figur steht frei. Aus dieser ungeklärten Raumsituation ergibt sich, dass die Positionierung der Katze auch nicht festgemacht werden kann. Das in Relation zur Figur große Tier sitzt eventuell in einem „im Bildraum tiefer" gelegenen Zimmer, das durch eine Türöffnung angedeutet wird. Ein über dem Tier befindliches Fenster mit Blick auf eine nüchterne Häuserreihe widerspricht jedoch der Vorstellung und macht den Versuch, eine räumliche Ordnung zu definieren, zunichte.

Das gesamte Lineament der in Aufsicht gezeigten geometrischen Strukturen erinnert an den Grundriss eines Hauses: Die breiteren Linien stellten dann die dickeren Außenmauern des Gebäudes dar, die feineren Linien die Innenwände. Durch die rechteckigen Flächen wird den Figuren in dem insgesamt undefinierbaren Raum ein fester Platz, ein eigenes Agitationsfeld, zugewiesen.

Ein weiteres Bild *Der Besuch* (G 18) zeigt eine ähnliche Vorgehensweise. Dargestellt ist eine an einem Tisch sitzende männliche Gestalt, die sich einer weiblichen Figur zuwendet, die in einer Türöffnung im Hintergrund des Bildes sichtbar ist. Für die männliche Figur hat der Künstler ein rechtwinkliges, unregelmäßig geformtes Feld vorgesehen, das durch senkrecht dargestellte Bodendielen definiert wird. Der Hintergrund weist eine wolkenartige Strukturierung auf; dass er als Rückwand des Raumes angesehen werden kann, ergibt sich aus einem auf die Fläche gesetzten Bild, das sich hinter der Figur befindet.

Für die weibliche Figur ist als geometrische Form der große, bereits erwähnte Türausschnitt bedacht. Auch ihre Positionierung ist uneindeutig: Steht sie auf einem Balkon – man betrachte die als Gitter zu definierenden Streben neben sich -, oder aber befindet sie sich in einem Zimmer mit rückwärtigem Fenster? Dann wären die senkrecht gesetzten Streben Holzdielen.

Die linke Hand der Figur greift über den Türrahmen hinweg auf die als Rückwand definierte Bildfläche. Über die gestische Bezugnahme der Figuren hinaus ist der Tisch ein weiteres verbindendes Element, der beide – wenn auch stärker den Mann – anschneidet.

Waren die Bildinhalte der zuletzt vorgestellten Werke eher sachlich, so mag die folgende Darstellung den Betrachter vielleicht eher tangieren, sei es durch die persönliche Geschichte der abgebildeten Figur oder auch durch die Rätselhaftigkeit der Darstellung.

Das Gemälde zeigt die 23-jährige Angelika Hoerle (1899 – 1923), die zum Freundeskreis Adlers zählte. Sie ist die Ehefrau von Heinrich Hoerle und gilt als Mitbegründerin der Dada-Gruppe *„stupid*“.[436] 1922 erkrankt sie an Tuberkulose; im September 1923 stirbt sie. Kurz vor ihrem Tod malt Jankel Adler ihr Porträt.[437]

Angelika ist in einer anscheinend instabilen, an eine Ballett- oder Balanceübung erinnernden Haltung auf der rechten Bildseite dargestellt: Sie hat beide Füße voreinander gesetzt und ihre Arme relativ eng am Körper angelegt, sodass sie schwerlich lange in dieser Haltung verharren kann, ohne sich zu bewegen oder aber umzufallen. Ergänzend macht der stilisierte Dielenboden mit den vielen Reparaturstellen einen labilen Eindruck, assoziiert ein eventuelles Einstürzen; einige offene Stellen lassen unter dem Holzboden einen dunklen Raum erkennen. Halt bekommt Angelika andererseits durch die Komposition des Gemäldes: Ihr Körper ist an drei Seiten beinahe mit der Bildfläche verspannt; an der rechten und unteren Bildseite reicht ihr Körper bis an den Rand des Bildes, zum oberen Bildrand besteht nur ein minimaler Abstand. Die Protagonistin wird so in ihrer senkrechten Position „gestützt“.

Angelikas Gesicht ist länglich-oval mit kurzer Stirn; eine ebenfalls lange, schmale, wie geschnitzt wirkende Nase, die vom Typus her an Figuren Modiglianis erinnert, betont die Gesichtsform. Die schmalen Augen sind bis

---

436 Internetinformation vom 1.7.2009. Website von: *Mitglieder und Freundeskreis der Kalltalgesellschaft*. URL: *http://www.junkerhaus-simonskall.de/17.0.html*. Stichwort: *Angelika Hoerle*.

437 Dieser Entstehungszeitpunkt des Gemäldes wurde entnommen aus: Kat. zur Ausst.: *Willy Fick. Ein Kölner Maler der zwanziger Jahre wiederentdeckt*. (*Willy Fick a Cologne artist of the 20´s rediscovered*.) Wulf Herzogenrath, Dirk Teuber (Hrsg.) Kölnischer Kunstverein vom 28. 2. bis 31. 3.1986. S. 56. (Künftig zit.: Kat. zur Ausst.: *Willy Fick.* 1986.)

auf einen Spalt geschlossen, die Pupillen sind kaum erkennbar. Eine Fotografie von Angelika Hoerle zeigt, dass Adler sich in der Darstellung der schulterlangen, dunklen Haare an die tatsächlichen Gegebenheiten gehalten hat.[438] Die Gesamtdarstellung der Figur weist in der stilisierten Art auf Werke des Künstlers Heinrich Hoerle, Angelikas Ehemann, hin.

Zu den Füßen Angelikas sitzt auf der linken Bildseite eine getigerte Katze, die ihren Kopf dem Betrachter zuwendet. Eine zweite Katze ist an der rückwärtigen Wand links erkennbar: Sie befindet sich mitten im Sprung aus einem großen Spiegel, der mit einer gedrechselten Leiste gerahmt ist. Räumlich festzumachen ist der Standort des Spiegels nicht, da die Raumsituation des Gemäldes unklar bleibt: Hinter dem auf verschiedenen Höhen angelegten Bretterboden erstreckt sich eine grau-rosafarbene Ebene in den Tiefenraum, der durch eine graue, senkrecht stehende Wand begrenzt wird. Links dieser Wand ist das Gemälde dunkel gehalten, ein düsterer, undefinierter Raum, vor dem sich der Spiegel befindet. Rechts der grauen Wand öffnet sich ein rahmenloses Fenster, das den Blick auf ein nüchternes, mehrstöckiges Gebäude und eine leere Straße freigibt; am hinteren Ende des Gebäudes lässt sich eine kleine Gruppe von Menschen erkennen. Die kalt und distanziert wirkende Stadtszene, die als Anklang an die *Neue Sachlichkeit* gewertet werden kann, kontrastiert zu der etwas rätselhaften Darstellung Angelikas. Zwei verschiedene Welten stehen beziehungslos nebeneinander, die Einsamkeit der Protagonistin wird so unterstrichen.

Das Gemälde ist nur schwer zu deuten. Die genannten Details wie der instabile Fußboden und die dunklen Partien unterhalb des Bretterbodens und hinter dem Spiegel können als Hinweise auf Angelikas Situation, den bevorstehenden Tod und die damit verbundenen Ängste gedeutet werden.[439] Auch das Motiv der durch den Spiegel springenden Katze könnte als eine von Adler entwickelte Metapher für den „Übergang“ gewertet werden. Denn, wie in vielen Kulturen, so bestehen auch im Judentum nicht-wissenschaftlich begründete Vorstellungen im Zusammenhang mit dem Tod eines Menschen.

---

438 Die Fotografie lässt erkennen, dass Angelika dunkle Haare hatte, die in Form eines Pagenkopfes geschnitten waren. Quelle: Internet: Stichwort: *Angelika Hoerle*. Website von Angie Littlefield. com. URL: *http://angielittlefield.com/AngelikaHoerle.html*

439 Ergänzend muss noch über die entsprechende Lebenszeit Angelikas gesagt werden, dass die Protagonistin bei Ausbruch der Krankheit von ihrem Mann, Heinrich Hoerle, aus Angst vor Ansteckung verlassen worden war. (Ebenda. S. 52.)

Oftmals wird der Spiegel als eine Art „Schnittstelle“ zwischen beiden „Welten“, der der Lebenden und der der Verstorbenen, angesehen. Dies zeigt sich in der Behandlung, die dieser Gegenstand im Falle eines Todes in einem jüdischen Haus erfährt: Der Spiegel wird verhängt, um zu vermeiden, dass weitere Personen, die sich in seinem Glas spiegeln, in das Jenseits geholt werden.[440] Falls tatsächlich Angelikas Tod thematisiert sein sollte, könnte zwischen dem in hebräischen Buchstaben eingefügten Wort *Schabbat* und diesem „Übergang“ eine Beziehung hergestellt werden.[441] Nach der Kabbala besteht zwischen Eintritt des Todes und Beginn des Sabbats insofern eine Übereinstimmung, als bei beiden Zeitpunkten das Seelenglied *Neschama* eine entscheidende Rolle spielt beziehungsweise überhaupt nur dann in Funktion tritt: Am Sabbat kommt *Neschama* zu den Menschen, verlässt sie am Ende des Festtags wieder. Beim Tod eines Menschen hat *Neschama* ebenfalls eine entscheidende Funktion, da nur sie – im Gegensatz zu den Seelengliedern *Nefesch* und *Ruach* – direkt empor in die oberen Regionen steigt.[442] Falls diese Parallele von Adler gesehen wurde, könnte der Einfügung des Wortes eine tröstende Funktion zugedacht sein. Durch *Neschama* wird eine Verbindung zu Gott hergestellt.

Das folgende Gemälde *Der Kaufmann* (WV 24) wurde bisher in der Forschung noch nicht erwähnt.[443] Das Werk zeigt zwei formatfüllende Halbfiguren und eine Katze in einem Interieur. Der Raum ist verschachtelt, die

---

440 Alfred J. Kolatch erklärt, dass es Teil einer früheren Vorstellung im Judentum sei, dass die Seele eines Menschen in dessen Spiegelbild oder auch in dessen Schatten zu sehen sei. Weiter sei man davon ausgegangen, dass der Geist eines Verstorbenen die Seele eines Menschen, der vor dem Spiegel steht, fassen und mitnehmen würde. Um dem vorzubeugen, seien Spiegel verhängt worden, und es sei auch heute noch Sitte, dies zu tun. (Kolatch 2011. S. 84, 85.)

441 Krempel geht davon aus, dass das Wort *Schabbat* auf die Möglichkeit eines komplexeren Verständnisses der Szene hinweist und damit eventuell auf persönliche Empfindungen gegenüber Angelika hingewiesen wird. (Krempel in: Kat. zur Einzelausst. *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 188.)

442 *Nefesch* bleibt noch im Grabe, hilft den Lebenden in ihrem Schmerz. *Ruach* aber tritt ein in den Garten Eden, fährt an Schabatot und Neumonden zu Gott, um dann wieder in den Garten zurückzukehren. (Müller: *Der Sohar.* 1995. S. 176.)

443 Die Abbildung des Gemäldes *Der Kaufmann* wurde bei den Recherchen zur vorliegenden Arbeit entdeckt im Kat. zur Gruppenausst.: *Große Düsseldorfer Kunstausstellung: Messepalast, Köln*. 19. Juli – Ende August 1924. Verz.-Nr. 5. Abb. ohne Nr. o. S.

Perspektive uneinheitlich und nicht definierbar, was als ein Kennzeichen des *Kubismus* allgemein gewertet werden kann.

Der größte Teil der Bildfläche ist dem durch Bart und Kappe als Jude gekennzeichneten Kaufmann vorbehalten, der – im Vordergrund an einem Tisch sitzend – mit dem Wiegen von Münzen auf einer Tellerwaage beschäftigt ist. Während er mit der erhobenen linken Hand die Waage hält, scheint er mit der rechten im Begriff zu sein, eine Münze auf die Waagschale zu legen. Sein Kopf ist im Dreiviertelprofil nach links gezeigt, seine Augen sind aber unter der ein wenig gerunzelten Stirn auf den Betrachter gerichtet. Über seine Schulter hinweg lässt sich auf der rechten Bildseite – zum größten Teil verdeckt vom Körper des Kaufmanns – eine weibliche Halbfigur erkennen. Ihr Gesicht wird auf der linken Bildseite von einer balusterartigen Holzleiste angeschnitten. Die Raumsituation ist hier nicht eindeutig: Der nur sehr geringe Tiefenraum, der hinter dem Kaufmann durch eine Holzplatte und zwei kassettenartige Flächen definiert wird, scheint sich auf der rechten Bildseite – eventuell durch eine Türöffnung, in der die weibliche Figur steht – zu erweitern. Das Gesicht der weiblichen Figur ist durch kurze, krause Haare, eine niedrige Stirn mit buschigen Augenbrauen, eine lange Nase und einen ausdrucksstarken Mund gekennzeichnet. Der Gesichtsausdruck ist regungslos, starr.

Schließlich muss noch die getigerte Katze, die sich vom Arm der weiblichen Figur gelöst zu haben scheint, erwähnt werden. Sie springt mit einem Satz auf den Tisch; ihre Bewegung kontrastiert mit der verharrenden Körperhaltung der Protagonisten. Die Körperhaltung und die Mimik des Kaufmanns lassen sich in Verbindung mit der Anwesenheit der weiblichen Figur und der Katze unterschiedlich deuten. Eventuell verharrt der Kaufmann erschreckt durch das auf den Tisch springende Tier in seiner Bewegung, oder aber er fühlt sich durch die Anwesenheit von Frau und Katze bei seiner Tätigkeit gestört.

Adlers *Selbstporträt* (WV 29) aus der Zeit um 1924 ist gekennzeichnet durch kubistische und konstruktivistische Elemente.[444] Dargestellt als

[444] Das Gemälde wurde bisher auf das Jahr 1926 datiert. Die stilistischen Merkmale sprechen jedoch für einen früheren Entstehungszeitpunkt. Da zudem 1924 im Katalog der *Großen Düsseldorfer Kunstausstellung* in Köln von einem *Selbstporträt* Adlers die Rede ist, liegt die Wahrscheinlichkeit nahe, das es sich dort um vorliegendes Gemälde handelt. (Ebenda.)

Halbfigur im Dreiviertelprofil, blickt der Maler mit ernster Miene den Betrachter direkt an. Anna Klapheck beurteilt den Ausdruck als *„jung, wach, kritisch, selbstsicher“*[445], die Unterzeichnete würde ihn eher als *forschend* bezeichnen. Die Konturen des Gesichts sind natürlich gerundet, wobei die hohen Wangenknochen durch die Form der Umrisslinien betont werden. Auch die rechte Hand, die vor dem Oberkörper am vorderen Rand des Bildes liegt, ist naturalistisch dargestellt. Der Oberkörper ist hingegen nicht organisch gezeigt, er wird aus geometrischen Farbformen zusammengesetzt, an die die Arme mit gerundeten Armkugeln angesetzt sind. Farblich dominieren dunkle Töne im Bild: Ein mittleres Oliv wird für das Inkarnat verwendet, Schwarz wird für die Haare, den rechten Ärmel und die linke Hälfte des Oberkörpers eingesetzt. Wenig gedämpftes Rot wird als Abschluss am Hals und für eine senkrecht angebrachte Borte auf der Kleidung gewählt.

Auf das Porträt sind drei selbstständige, geometrische Farbformen in einem Ockerton gelegt, die in ihrer Textur unterschiedlich behandelt sind: So sind die Felder in Höhe der Stirn und oberhalb des Handgelenks mit einer opaken Farbschicht versehen, deren pastose Faktur durch das Beimengen von Sand in die Farbe begründet ist; die körnigen Oberflächen decken die Konturen des Körpers vollkommen ab. Das mittlere größere und senkrecht angelegte Feld, das diesen Farbton aufweist, ist hingegen flach – also ohne Beimischung von Sand – gearbeitet und mit einer Lasur versehen. In Verbindung mit einer zarten gezeichneten Linie für die Konturen des Gesichtes und des rechten Auges entsteht ein Eindruck von Transparenz. Der Farbauftrag zeigt hier eine Maserung durch Craquelé, die dem Werk das Aussehen eines alten Gemäldes gibt. Während die in diesem Feld gezeigte Gesichtshälfte keine Modellierung aufweist, ist die vom Betrachter aus gesehene rechte Gesichtshälfte durch Helldunkelabstufungen plastisch dargestellt.

Wie in der Beschreibung des Gemäldes im Werkverzeichnis dargelegt wurde, weist das Bild verschiedene Gestaltungselemente auf, die Ikonen entsprechen. Dazu gehören die genannte Farbkombination, die Goldwirkung und die reliefartige Oberfläche. Was jedoch diesem Bildtypus vollkommen widerspricht, ist die besondere Spannung, der das Auge des Betrachters ausgesetzt ist: Durch den Wechsel von geometrisch-eckigen mit organisch-gerundeten Formen, gezeichneten und malerischen Partien, lasierenden und

[445] Klapheck 1966. S. 13.

pastos aufgetragenen Feldern, wird das Augenmerk des Betrachters immer wieder auf die Zusammensetzung und Analyse, Konstruktion und Technik des Bildes gelenkt. Das Resultat ist eine Art Verfremdung.

Wie bereits in der vorliegenden Monografie erwähnt, hat Professor Gustav Wiethüchter, Adlers Lehrer, mit der Beimischung von Sand in die Farbe experimentiert. Aber auch Pablo Picasso und Willi Baumeister – der zuletzt Genannte fügte auch Spachtelkitt, Holz und Folie in seine Werke ein[446] – haben mit solchen Beimischungen gearbeitet.[447] Deren Werke wurden in der Zeitschrift der *Progressiven, a bis z*, veröffentlicht und können bei Adler als bekannt vorausgesetzt werden.[448] Aber auch in Adlers engstem Freundeskreis lassen sich solch unterschiedlich gestaltete Gemälde finden; wie bereits erwähnt, ist ein Beispiel Heinrich Hoerles *Paar*, 1931, das deutlich die reliefartige Struktur erkennen lässt.

Mit der Verstärkung der Farbtextur durch Sand setzt sich Adler zunehmend auseinander. Andere Materialien, die er der Farbe zugibt, sind Kleesalz, Zement oder Gips. Es entsteht so eine dicke pastose Masse, in die mit einem Gegenstand eingeschrieben wird.[449] Adler entwickelt diese Technik im Laufe der Jahre bis zum Basrelief, so zum Beispiel in *Sitzende Frau* (WV 153), ca. 1937.

4.2.2 Auswertung von Adlers Werk von ca. 1921 bis Mitte der 20er Jahre

Trotz der Stilvielfalt, die sich in dem in Deutschland entstandenen Werk Adlers erkennen lässt und die einen Überblick über die künstlerische Entwicklung erschwert, ist ab ca. Mitte der 20er Jahre ein einschneidender und deutlicher Stilwandel zu konstatieren. Bevor diese Änderungen im Œuvre Adlers aufge-

---

446 Internetinformation der *Willi Baumeister Stiftung GmbH*, Stuttgart. URL: *http://www.willi-baumeister.org/de/content/gesetzestafeln-der-kunst-willi-baumeisters-mauerbilder*. Darin das Kapitel: Das Thema "Mauer" nach 1924. – In einigen Werken durchzog Baumeister die aufgetragene Masse mit dem Kamm, andere Werke zeigen die Technik der Frottage. (Ebenda.)

447 Klapheck 1966. S. 16 und bei Guralnik. In: Kat. zur Einzelausst. *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 206, 207.

448 Guralnik. Ebenda. S. 206, 207.

449 Dieser Aspekt wurde bereits mehrfach erwähnt. Siehe zum Beispiel bei: Klapheck 1966. S. 16 und Guralnik im Kat. zur Einzelausst. *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985, S. 207.

zeigt werden, soll eine kurze Zusammenfassung der bisher ermittelten Fakten gegeben werden.

Die vorgestellten Werke Adlers haben deutlich gemacht, dass der Künstler in seiner Motivik stark in der jüdischen Lebenswelt verhaftet ist. Der Typus des bärtigen Juden mit Kappe und oft zerzaustem Bart ist in Gemälden wie *Meine Eltern* (WV 12) *Der Bildhauer und der Totenvogel* (WV 13), *Jude im Bade* (WV 23) und *Jude mit Hahn* (WV 28) zu finden. Bei den dargestellten Tätigkeiten geht es zudem um einfache alltägliche Verrichtungen im jüdischen Kultus wie das Beten und das Baden**.** Weiter werden jüdische Berufe wie der *Synagogendiener* und der mit Gold oder Geld handelnde *Kaufmann* (WV 24) thematisiert; mit der zuletzt genannten Darstellung entspricht Adler der festgefahrenen Vorstellung des in Geldangelegenheiten versierten jüdischen Kaufmanns. Vielleicht lässt sich Lasker-Schülers Bemerkung über die Darstellung des Händlers*,* die durch den Davidstern geheiligt wird, so deuten, dass der Beruf des Geldverleihers von Adler als zu seiner Kultur gehörig anerkannt wird.

Elemente der Zahlenmystik, *Gematria,* werden gezeigt; innovativ ist, dass Adler in einigen Gemälden die Zahlen der *Gematria* durch Punkte ersetzt, die der Betrachter abzählen muss, so zu finden in den Werken *Paar* (WV 14) *und Stillleben* (WV 17).

Gegenüber den Werken, die um 1918/19 entstanden sind, hat Adler die expressiven Stilmittel, die Orientierungen an El Greco und Ludwig Meidner erkennen ließen, hinter sich gelassen. Die Darstellungen sind insgesamt sehr viel „ruhiger" geworden. Die Körper der Figuren sind nicht mehr überlängt, die weiblichen Figuren sogar eher rundlich, bei gleichzeitiger Verflachung der Darstellung, wie man in dem Werk *Mann und Frau* (WV 16) erkennen kann.

Einige Elemente lassen eine Nähe zu zeitgenössischen Künstlern erkennen, die zeigen, dass Adlers Werke dem Zeitgeist entsprechen: Die Körper der Figuren wirken vielfach wie zusammengesetzt, sind nicht fließend dargestellt, so zu erkennen in *Was für eine Welt/Die Zerstörung von Lodz* (WV 18) und *Selbstporträt* (WV 29). Solches Vorgehen ist auch aus Werken von Heinrich Campendonk bekannt.[450] Die schmalen Köpfe und die langen Nasen vieler Figuren lassen auf eine Orientierung an Modigliani schließen, die

[450] Allerdings lassen sich solche Formen auch vereinzelt bei Chagall erkennen, so z. B. in dem Werk *Die Großväter*, (*Mein Leben*, Blatt 3), 1922, Radierung und Kaltnadel, 27,8 x 21,7 auf Bütten. Eine Abbildung wird gezeigt im Kat. zur Ausst. *Marc Chagall*. 1990. Tafel 15, Kat. 16, o. S.

schräg gesetzten, mandelförmigen Augen an Lasar Segall denken.[451] Bei einigen Gemälden wie *Der Bildhauer und der Totenvogel* (WV 13) und *Zwei Frauen* (WV 15) fühlt man sich durch die großen, schräg gesetzten Augen, die Frisuren mit Mittelscheitel und die runde Brust an Figuren aus Werken des belgischen Künstlers von Gust de Smet (1877 – 1943) erinnert.[452]

In den Arbeiten von 1921 und 1922 handelt es sich in vielen Fällen um die Darstellung von Figurenpaaren, die durch Gestik und/oder Blickkontakt untereinander kommunizieren. Die Körpersprache ist aber nun – im Gegensatz zu den in Polen entstandenen Werken – oft konstruiert. Allgemein lassen sich Stilmittel aktueller Kunstströmungen, dabei vor allem unterschiedliche Elemente der verschiedenen Phasen des Kubismus, erkennen. Ein wesentliches Stilmittel des *Analytischen Kubismus*, die gleichzeitige Ansicht einer Figur oder eines Gegenstandes von mehreren Seiten, zeigt Adler 1921/22 oft in der Darstellung von Gesichtern, die sowohl en face als auch im Profil dargestellt werden (z. B. *Meine Eltern* (WV 12) und *Paar* (WV 14)). Gegenüber den zeitgenössischen Künstlern, die einen Gegenstand simultan von mehreren Seiten zeigen, wählt Adler oft ein *zeitversetztes* Vorgehen (z. B. in *Zwei Frauen* WV 15), das einer Darstellung des *Memento mori* entspricht.

In dem Gemälde *Paar* (WV 14) verbindet Adler mit der Gleichzeitigkeit der unterschiedlichen perspektivischen Darstellungen eine Verschmelzung der Gesichter, die inhaltlich zum Thema *Liebende* passt. Das Verschmelzen der Figuren wird weiter durch eine Auflösung ihrer Konturen verstärkt, einem weiteren Stilmittel des *Analytischen Kubismus*. Die Tatsache, dass die weibliche Figur *in* das kubistisch dargestellte Gesicht des Mannes fasst, ist innovativ.

Zu den Charakteristika des *Synthetischen Kubismus* gehört hingegen das Einfügen von Zeitungsresten, Tapetenschnitzeln, Zahlen, Buchstaben und Zeichen ebenso wie die Verwendung von Collagen oder Assemblagen. Diese Elemente werden von Adler an seine Absichten angepasst, indem er sie *nicht*

---

451 Rückgriffe auf Segall sind in den Augen einiger Figuren wie *Angelika* (WV 22), *Lehrerin* (WV 20) und *Sich zurücklehnende Frau* (WV 21) zu erkennen; die beiden zuletzt genannten Werke wurden in der Monografie nicht vorgestellt.

452 Siehe zum Beispiel *Miss Bianca,* 1922, Öl auf Leinwand, 66 x 45 cm, Privatbesitz. Eine Abbildung ist zu finden in: Kat. zur Ausst.: *Retrospektieve: Gust de Smet in het Provinciaal Museum voor Moderne Kunst te Oostende*. 25.2. – 29.5.1989. Brugge 1989. Schwarz-Weiß-Aufnahme S. 173. Zwischen Adler und dem belgischen Künstler lässt sich jedoch keine Verbindung feststellen.

formal, sondern mit einer konkreten Bedeutung verwendet.[453] In dem Gemälde *Meine Eltern* wählt der Künstler eine Assemblage, eine handgeschriebene *Mesusa*, die mit einer Holzleiste auf das Gemälde montiert ist. Bei der Verwendung von Zahlen und Buchstaben im Sinne der Gematria in demselben Gemälde geht es ebenfalls um religiöse Inhalte. Einfügungen von einem ganzen Satz in jiddischer Sprache findet man in dem Gemälde *Der Bildhauer und der Totenvogel* (WV 13). Durch die Verwendung von Elementen mit konkreten Bedeutungen stellt Adler die Einheit von Inhalt und Form wieder her. Verwoben werden diese Stilmittel mit jüdischen Motiven und Elementen der jüdischen Folklore.

Ab 1923 überwiegen hingegen die Darstellungen von Einzelfiguren, die Gestik verliert an Gewicht. Die simultanen Darstellungen von verschiedenen Ansichten eines Gesichts sind nicht mehr anzutreffen. Im Gegensatz zu den Gemälden von 1921/22 erhalten die folgenden Stilmittel des *Synthetischen Kubismus* auch bei Jankel Adler nun „nur“ eine bildnerische Funktion. Es handelt sich um das Nachahmen von Materialien wie zum Beispiel Holz, das sich in zahlreichen Werken Adlers wie *Der Kaufmann* (WV 24) und der *Synagogendiener* (WV 27) nachweisen lässt. Das zweite Stilmittel ist das Auflegen von autonomen Farbformen auf oder über Gegenstände. Dabei muss jedes Werk für sich betrachtet werden; immer wieder ist Adlers Vorgehensweise eine andere: In dem Gemälde *Jude mit Hahn* (WV 28) ist das Überlagern des Kerzenleuchters mit einem Perspektivwechsel verbunden. Während die Tischplatte in Aufsicht gezeigt wird, ist der Kerzenleuchter zentralperspektivisch dargestellt. In dem Werk *Synagogendiener* (WV 27) ist hingegen kein Zusammenhang mit einem Perspektivwechsel festzustellen. Im *Selbstporträt* (WV 29) und im *Porträt Else Lasker-Schüler* (WV 26) zeigen die *nicht* abgedeckten Partien eine Modellierung des Gesichts beziehungsweise Gegenstandes, während die opaken Elemente das Gesicht oder den Gegenstand nur plan zeigen; Konturen werden durch eine dünne Linie wiedergegeben. Oder aber – wie im *Selbstbildnis* rechts oben zu erkennen – werden Elemente vollkommen abgedeckt.

---

[453] Dass Adler vielfach mit den Einfügungen von Schrift anders umgeht als Künstlerkollegen, wird bereits erwähnt bei Krempel im Kat. zur Einzelausst. *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 188, 189. – Siehe auch das Verzeichnis XI im Anhang der vorliegenden Monografie aller vorliegenden Gemälde Adler, die Inschriften oder einzelne Buchstaben aufweisen.

Gemälde mit Stilelementen des *Konstruktivismus* und der *Neuen Sachlichkeit* sind selten bei Adler zu finden. Nur das Werk *Mann und Jüngling* (WV 19) und einige Grafiken fallen deutlich in die Kategorie des zuerst genannten Stils. Die Ausblicke aus den Fenstern in Adlers Werken gehören zu den Charakteristika der *Neuen Sachlichkeit.* Anklänge an das Werk Chagalls sind nur vereinzelt zu finden.

4.2.3 Stilwechsel ab ca. 1925/26: Entwicklung zu Figuren in *Klassischer* Körperhaltung

Der in der Mitte der 20er Jahre festzustellende Stilwandel in der Geschichte der Kunst ist auch bei Jankel Adler zu konstatieren. Die Werkphasen des *Kubismus* und *Konstruktivismus* klingen aus, und es entstehen nun klar überschaubare, einfache Figurenkompositionen mit oftmals schweren Körpern und gerundeten Körperkonturen.[454] Die Körperhaltungen von Figuren lassen erkennen, dass der Künstler sich bewusst mit dem Phänomen des Kontraposts, den tragenden und entlastenden Kräften des Körpers von stehenden Figuren auseinander gesetzt hat.

Vielfach werden Adlers Protagonisten stark abstrahierte Schattenwürfe – siehe zum Beispiel das *Porträt Ernst Otto Abel* (WV 76) – zur Seite gestellt. In einigen Werken – zum Beispiel in *Artist* (WV 52) – lassen sich zudem in den Faltenwürfen von Ärmeln und Hosenbeinen der Figuren auffallende mäandernde Linienführungen erkennen. In wieder anderen Gemälden wird neben der geschlossenen Umrisslinie von Figuren eine zweite innere Linie gezeigt, die eine bewegte, gerundete Führung zeigt, so zum Beispiel zu finden in dem rechten Arm des Protagonisten in *Jude mit Pferd* (WV 103). Die Faltenbildungen von Gewändern anderer Figuren zeigen hingegen eine strenge Gliederung, die an die Kannelierung von antiken Säulen erinnert; diese Elemente verwendet der Künstler im *Wandbild* (WV 40) der *Gesolei* und im Gemälde *Liegende Frau* (WV 39), beide aus dem Jahre 1926.[455] Schließlich lassen einige Gemälde Protagonisten mit überproportional großen Gliedmaßen

---

454 Werke wie *Stillleben mit Zitronen* (WV 71) *und Stillleben mit Birnen* (WV 72), beide aus dem Jahre 1928, die dem Konstruktivismus zuzuordnen sind, bilden hier Ausnahmen.

455 Ein anderes Gemälde, das ebenfalls solch einen Faltentyp – wenn auch in einer natürlicheren Form – zeigt, ist das Gemälde *Drei Frauen* (WV 44) von 1926.

erkennen. Beispiele sind die Werke *Wandbild* (WV 101) und *Allegorie* (WV 105).

In der Literatur zu Adler wird davon ausgegangen, dass dem Künstler Arbeiten Pablo Picassos (1881 – 1973) und Fernand Légers (1881 – 1955) bekannt waren, da verschiedene Parallelen zwischen Adlers Werken und denen der Zeitgenossen bestehen; es geht dabei um die wie kanneliert wirkenden Faltenwürfe in Kleidungen, die stabilen Körper, die übergroßen Gliedmaßen von Figuren und die erstarrten Haltungen.[456] Es liegen allerdings bisher nur

---

[456] So z. B. erwähnt bei Pollakówna im Kat. zur Einzelausst. *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 243. – Picasso zeigt in seinen Werken der 20er Jahre Figuren, die in antikisierende Gewänder gekleidet sind, deren Faltenwürfe an kannelierte Säulen erinnern; die Profile der Figuren weisen zudem griechische Züge auf. Ein Beispiel ist das Werk *Drei Frauen an der Quelle*, 1921. Picasso nimmt die antiken Vorbilder aber nur vordergründig auf, tatsächlich orientiert er sich an Werken von Jean Auguste Dominique Ingres (1780 – 1867). (Vgl.: Dickel, Hans: *Pablo Picassos „Suite Vollard" und die Kunst des Klassizismus*. In: Katalog zur Ausstellung: *Arkadische Welten. Pablo Picasso und die Kunst des Klassizismus*. Mit Textbeiträgen von Hermann Mildenberger, Hans Dickel und Uwe Fleckner. Ausstellung im Schlossmuseum Weimar 6. Juli – 7. September 2003. Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen. Weimar 2003. S. 20.) Picasso verwendet Ingres Umrissfiguren und übersteigert deren Körperhaltungen. So wird beispielsweise der Rückenakt aus Ingres *Türkischem Bad*, 1863, überlängt und in einer gedrehten Haltung für die stehende Figur in dem Werk *Die Badenden*, 1918, verwendet. Das Monströse und die Körperhaltungen der Figuren in Picassos Gemälden sind somit dem Schönheitsideal der Klassik nicht entsprechend – sie sind eher antiklassisch. (Vgl.: Ebenda.) Dabei lassen sich bei Picasso verschiedene Typen von überdimensional großen oder auch deformierten Figuren unterscheiden. Einmal geht es um pralle ballonartige Körper, wie man sie in *Zwei am Strand laufende Frauen* (*Der Wettlauf),* 1922, erkennen kann. Die Figuren sind in Bewegung dargestellt, wirken aber wie erstarrt, als würden sie in der Tätigkeit innehalten. Überproportional große einzelne Gliedmaßen sieht man hingegen in Gemälden wie *Sitzende*, 1920; der rechte Fuß der wie aus Stein gehauen wirkenden Protagonistin ist breit, kurz und dick, die gespreizten Zehen wirken wie abgeschnitten. Wiederum andere Figuren zeigen einen Wechsel von gerundeten und abgeflachten Gliedmaßen, wie man es z. B. in der liegenden Figur in dem Werk *Akte am Strand,* 1920, Juan-les-Pins, Pastell auf Papier, 50,2 x 65,1 cm, Nahmad Collection, erkennen kann. (Adler zeigt in etwa so ein Vorgehen in der Studie (G 19) zu dem in England entstandenen Gemälde *Sitzende Frau* (WV 317), in der der linke Arm der Figur gänzlich flach dargestellt ist.) – Der zweite Künstler, Fernand Léger (1881 Argentan – 1955 Gif-sur-Yvette, bei Paris), der einige Male in der Literatur zu Jankel Adler erwähnt wird, zeigt in den 20er Jahren Figuren, die eher wie Roboter wirken. Sie stehen oder sitzen wie erstarrt, die Gesichter sind leblos. Beispiele sind z. B. *Zwei Figuren,* 1923, oder *Frau mit Vase*, 1924 – 27. Die Figuren sind jeweils frontal und in Nahsicht gezeigt. Durch die Verwendung von Grundfarben und den Nichtfarben Schwarz und Weiß wirken die Figuren technisch; Assoziationen von glatten Metallröhren entstehen beim Betrachten der Arme oder der exakten Falten der Gewänder.

schlagwortartige Zuweisungen vor, Einzeluntersuchungen zu Werken Adlers bestehen nicht.

Verbunden mit den in der bestehenden Literatur genannten *Vor*bildern Picasso und Léger soll zuerst die Frage des Zeitpunktes abgeklärt werden: Kann Adler bis ca. 1925, dem Jahr, in dem die genannten Stilmittel zum ersten Male deutlich in seinen Gemälden auftauchen, Originale oder Abbildungen der Werke Picassos und Légers gesehen haben, und können Werke der beiden Künstler somit den Stilwechsel verursacht haben?

Für den entsprechenden Zeitraum um Mitte der 20er Jahre liegen keine Informationen über Ausstellungen Légers in Deutschland vor. Für 1923 und 1924 lassen sich jedoch allein sechs Ausstellungen zu Léger in Paris, einem bevorzugten Reiseziel Adlers, nachweisen.[457] Eine Ausstellung mit Werken Picassos findet 1922 in der Galerie Thannhauser, München, statt.[458] Wie Guralnik schreibt, wurden Werke Picassos auch in Berlin schon seit Beginn der 20er Jahre gezeigt.[459] Werke des Spaniers stellte zudem die Galerie Rosenberg in Paris in den Jahren 1920, 1924 und 1926 in Paris aus.[460]

Wie bekannt ist, besuchte Adler regelmäßig Bibliotheken,[461] sodass er Publikationen über Arbeiten der beiden genannten Künstler eingesehen haben könnte. Fünf Publikationen zu Picasso aus dem entsprechenden Zeitraum könnten interessant sein: 1924 erscheint eine Monografie des Dichters Pierre

---

457 Der Hinweis zu den genannten Ausstellungen wurde entnommen aus: Kat zur Ausst. *Fernand Léger. Der Rhythmus des modernen Lebens*. *1911 – 1924.* Kunstmuseum Wolfsburg. 29. Mai – 14. August 1994. Kunstmuseum Basel 11. September – 27. November 1994. München, New York 1994. S. 248. (Künftig zit.: Kat. zur Ausst. Fernand Léger 1994.) – Nach den biografischen Angaben. im Kat. zur Einzelausst. *Adler* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985 war Adler vor seiner Emigration 1920, 1926 und 1930 in Paris. (Ebenda S. 25, 26.)

458 Hinweis entnommen aus: Rubin. In: Kat. *Picasso.* München 1980. S. 223. – Kat. zur Ausst. *Pablo Ruiz Picasso*. Moderne Galerie Thannhauser, München 1922. Textbeitrag von Paul Rosenberg. – Der Katalog der Ausstellung enthält zwei Abbildungen von Werken Picassos aus der *Klassischen Periode*. Es handelt sich um *Weibliches Brustbild,* heute bekannt unter dem Titel *Sitzende, Frau im Hemd,* 1921, Öl auf Leinwand, 116 x 73, Staatsgalerie Stuttgart, Sammlung Steegmann, und um *Sitzender Akt, sich den Fuß trocknend*, Sommer 1921, Pastell auf Papier, 66 x 50,8 cm, Zervos IV 330, heute: Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Museum Berggruen. Besonders die Figur im zuerst genannten Werk fällt durch üppige Oberarme und große Hände auf, die eher männlich wirken.

459 Guralnik. In: Kat. zur Einzelausst. *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 207, 208.

460 Hinweis entnommen aus: Rubin. In: Kat. *Picasso.* München 1980. S. 222, 224, 253.

461 Arntz. In: Kat. zur Einzelausst. *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 46.

Reverdy über Picasso.[462] Das Buch enthält in erster Linie Abbildungen kubistischer Kompositionen, jedoch auch zwei weibliche Akte, die Picassos neoklassizistischer Periode zugerechnet werden können.[463] Eine Darstellung zeigt einen sitzenden Akt mit besonders ausgeprägten Armen, Beinen und Füßen. Der Faltenwurf eines Tuches erscheint eher natürlich. Das zweite Werk zeigt eine Halbfigur, die mit einem weit ausgeschnittenen Oberteil gekleidet ist, das von der linken Schulter herab gerutscht ist und die linke Brust freigibt. Siehe Abb. 15.[464] Eine solche Darstellung ist auch in Adlers Gemälde *Familie* (WV 38) von 1925 zu finden; hier kann es sich um ein Zitat handeln. Eine Verwandtschaft besteht weiter durch die regungslosen Körperhaltungen der betreffenden Figuren.

Die in den weiteren Publikationen gefundenen Abbildungen, die aus der entsprechenden Werkphase Picassos bis 1925 stammen, lassen keine deutlichen Übereinstimmungen mit Gemälden Adlers aus der Mitte der 20er Jahre erkennen.[465] Picassos Figuren sind bereits 1920 übergroß und

---

462 Pierre Reverdy: *Pablo Picasso. Vingt-six reproductions de peintures et dessins précédées d´une étude critique par Pierre Reverdy de notices biographiques et documentaires et d'un portrait unédit de l'artiste dessiné par lui-même et gravé sur bois par G. Aubert.* Paris 1924. (= *Les peintres français nouveaux*. Nr. 16.) (Künftig zit: Reverdy 1924.)

463 Ebenda. Abb. ohne Nummer, S. 61, 63. Beide Werke werden bei Reverdy als *Akt* betitelt; weitere Angaben werden nicht gegeben.

464 Auffallend ist die als „offen" zu bezeichnende Körperhaltung: Der rechte Arm der Figur scheint auf einer nicht identifizierbaren Lehne zu ruhen, sodass der Oberarm eine waagerechte Haltung einnimmt. Eine ähnliche Haltung findet sich in Adlers Gemälde *Mädchen in rotem Kleid* (WV 224) wieder, das jedoch erst 1943 entsteht; allerdings hält Adlers Protagonistin die Hände gefaltet.

465 Zu den vier weiteren Publikationen: Bereits 1921 wird von Maurice Raynal, München, eine Monografie zu Picasso herausgegeben. (Hinweis aus: Kat. zur Ausst. *Picasso,* New York. München 1980. S. 222.) Der Zeitpunkt erscheint jedoch zu früh, um Werke aus Picassos *Klassischer Periode* abzubilden. Überprüft wurde der Sachverhalt nicht.
1926 – ein Zeitpunkt, der zu knapp für die Ausstellung *Gesolei* erscheint – werden drei Publikationen zu Picasso herausgegeben. Eine Ausgabe der von Christian Zervos gegründeten Zeitschrift *Cahiers d´art* bringt einen Artikel über Picasso. (Hinweis aus: ebenda. S. 253.) Aus den Angaben des Kataloges wird nicht deutlich, in welcher Ausgabe es um einen Aufsatz über Picasso gehen soll; somit wurde der Sachverhalt nicht überprüft. – Im gleichen Jahr veröffentlicht Waldemar George 64 Zeichnungen Picassos unter dem Titel *Picasso Dessins*. *Editions des quatre chemins*. o. O. 1926. Die Publikation enthält einige Zeichnungen Picassos zum *Russischen Ballett.* – Im Oktober 1926 veröffentlicht Cocteau den *Rappel a l´ordre,* eine Sammlung kritischer Arbeiten, darunter seinen Essay *Picasso*. (Hinweis aus: ebenda.) (Jean Cocteau: *Le rappel à l'ordre. Le Coq et l'Arlequin. Carte Blanche. Visites à Maurice Barrès. Le Secret*

aufgeschwemmt dargestellt, ein Merkmal, das bei Adler jedoch erst ab 1929 zu erkennen ist. Für die ausgeprägt geschwungenen Hüften und die *nur* am Ende des Gewandes einsetzende Kannelierung, wie man sie in Adlers frühen Arbeiten dieser Werkphase WV 39 und WV 40 – beide 1926 entstanden – , erkennen lässt, ist ebenso bei Picasso keine Vorlage finden.

Zu Fernand Léger erscheinen im betreffenden Zeitraum einige Publikationen.[466] Von der Autorin eingesehen wurde nur die Veröffentlichung von Gino Severini: *Du cubisme au classicisme,* Paris 1921.[467] Sie enthält keine Werke, die Stilkriterien aufweisen, die zu dem zu untersuchenden Gesichtspunkt passen.

Die Frage nach der Rolle Picassos und Legérs beim Stilwechsel Adlers muss also zeitlich differenziert – von 1925 bis 1928 und von 1929 bis 1930 – beantwortet werden:

Als *Auslöser* für den Stilwandel im Œuvre Adlers können Arbeiten Picassos mit infrage kommen; allerdings unterscheiden sich Adlers Figurentypen und viele Raumkompositionen deutlich von denen Picassos im Zeitraum um 1925. Es müssen noch andere Auslöser oder *Vor*bilder vorhanden sein. Bei den *späteren*, ab ca. 1929/1930 entstandenen Gemälden Adlers akzeptiert die Unterzeichnete eine Orientierung an Arbeiten des Spaniers; übergroße Gliedmaßen im Stile Picassos zeigt z. B. *Allegorie* (WV 105), 1929, ein voluminöser aufgeschwemmter Körper ist im *Wandbild* (WV 101), 1930, erkennbar.

Zur Rolle Légers: Welche Arbeiten Légers Adler in den zahlreichen Ausstellungen bis 1925 gesehen haben könnte, wurde nicht überprüft. Aber in den genannten, bereits 1926 entstandenen Gemälden Adlers *Liegende Frau* (WV 39) und *Wandbild* (WV 40) ist eine Verwandtschaft zu Léger vorhanden.

Professionnel. D´un Ordre considéré comme une Anarchie. Autour de Thomas l'Imposteur. Picasso. Paris, 1926.) Nach Auskunft des Antiquariats Psycho Babel Books, Oxford, enthält das Buch keine Abbildungen. Überprüft wurde der Sachverhalt nicht.

466 Siehe dazu das Literaturverzeichnis im Kat. zur Ausst. *Fernand Léger* 1994, das dreizehn Titel für den Zeitraum von 1920 bis 1925 angibt. Dort S. 252.

467 Severini, Gino: *Du cubisme au classicisme.* (*Esthétique du compas et du nombre*.) Vorwort von D. R. Allendy. Paris 1921.

Bedeutung des Fotografen August Sander (1876 – 1964) für den Stilwechsel

Es bleibt die Frage: Was diente Jankel Adler als weitere Anregung für den Kompositionsaufbau und für die unbeweglichen Figuren seiner großformatigen Gemälde ab 1925? Die Unterzeichnete geht davon aus, dass der Kontakt mit einem anderen künstlerischen Medium, der Fotografie, zu den Figurenkompositionen geführt hat: Der Fotograf August Sander (1876 – 1964) fertigte ab 1924 eine Sequenz von mehr als 500 Porträts, die unter dem Titel *Menschen des 20. Jahrhunderts* publiziert werden sollten.[468] Die Ziele und Umsetzungsmethoden, die Sander ins Auge gefasst hatte, könnten für Adler als attraktiv angesehen worden sein und ihn zur Darstellung von Einzelporträts und Mehrfigurendarstellungen angeregt haben. Eine tatsächliche Analyse des von Sander erstellten Materials ist dabei *nicht* bedeutsam, und es sollen daher im Folgenden auch nur einige von Sanders Aufnahmen als Beispiele herangeführt werden. Es geht eher darum, zu untersuchen, welche *Ideen* der Fotograf ab 1924 umzusetzen *plante* und was an seinem Projekt so interessant war, dass es Adler hätte animieren können, modifizierte Inhalte und eine Stiländerung in seinen Werken vorzunehmen. Und: Welche Möglichkeiten hatte Jankel Adler, von Sanders Vorhaben zu erfahren?

Um mit der Beantwortung der letzten Frage zu beginnen: Die Diskussionspartner Sanders für sein Projekt waren vor allem die Künstler Hoerle und Seiwert, die mit dem Fotografen in der Gruppe der *Rheinisch Progressiven Künstler* in der ersten Hälfte der 20er Jahre zusammentrafen. Besonders Seiwert, Adlers enger Freund, setzte sich mit Sanders Projekt

---

[468] Gunther Sander (Hrsg.): *August Sander. Menschen des 20. Jahrhunderts. Portraitphotographien von 1892 – 1952.* München 1980. S. 25. (Künftig zit.: Sander 1980.) – Exakter ausgedrückt: Sander hatte bereits ab 1910 einen großen Bestand an Porträts gesammelt. Nach seinem Umzug von Linz nach Köln Lindenthal hatte er nach Aufträgen gesucht und hatte begonnen, die Westerwälder Bauern zu fotografieren. (Ebenda. S. 34.) Dabei interessierte er sich mehr und mehr auch für soziologische Aspekte. (Ebenda. S. 24). Das gezielte Anfertigen von Aufnahmen in einem *sachlichen Stil* entstand jedoch erst ab ca. 1922. (Ebenda. S. 25.) Diese Änderungen dürfen nicht nur stilistisch gewertet werden, sondern es geht auch um politische Inhalte. Die historische Situation in den 20er Jahren sah so aus, dass – nach dem verlorenen Krieg – das Selbstbild der Deutschen in eine Krise geraten war. Politisch und philosophisch wurde eine Neubestimmung angestrebt, eine neue Identität gesucht. (Ebenda. S. 18 und 25.)

intensiv auseinander.[469] Zudem gehörte Jankel Adler selbst bereits 1924 zu den von Sander Porträtierten. Siehe dazu Abb. 1: Fotografie von August Sander: *Der Maler J. A., Köln 1924,* Silbergelatinedruck.[470] In die Termine für die Aufnahmen investierte Sander oft Stunden, um die entsprechenden Personen so gut wie möglich kennenzulernen und die ihnen eigene Körpersprache zu studieren.[471] Man kann sicherlich davon ausgehen, dass Adler von Seiwert oder von Sander selbst über die mit der Fotoreihe verbundenen Absichten und Ziele informiert war.

Zu der Frage, welche Ideen von Sanders Projekt für Adler attraktiv gewesen sein könnten, lassen sich folgende Fakten nennen. Der Fotograf plante die genannte Porträtreihe als eine Art *„Bestandsaufnahme"* oder *„Inventarisierung"* der deutschen Gesellschaft; die Schichtung der Bevölkerung sollte aufgezeigt werden.[472] Leicht denkbar ist, dass Adler einen Transfer zu seinem eigenen Volk zog und ihm eine „Inventarisierung" der Menschen aus seinem Heimatland Polen reizvoll erschien.[473] Wie bereits erwähnt, strebte Adler in seiner Kunst eine Synthese aus der Darstellung von Elementen jüdischer Kultur und aktuellem Kunststil an.[474] Und das Vorgehen von Sander war sicherlich neu: Ungewöhnlich war zum einen die Auswahl, die

---

469 Ebenda. S. 25. – Hoerle war bereits seit 1922 mit Sander befreundet, Seiwert seit 1924. (Katalog zur Gruppenausst.: *Zeitgenossen. August Sander und die Kunstszene der 20er Jahre im Rheinland*. Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln 19. Mai – 30. Juli 2000; Kunsthalle Kiel 17. September – 30. Juli 2000. Hrsg. von der *Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur*, Köln. Köln 2000. S. 237 und 245.) Der Kat. wird künftig zit.: Kat. zur Gruppenausst.: *Zeitgenossen.* Köln 2000.

470 Die Freunde Hoerle und Seiwert, wie auch Otto Dix und andere Maler, wurden ebenfalls 1924 abgelichtet. Fotografien mit den entsprechenden Datierungen siehe: Ebenda. S. 23, Abb. 18, S. 89, Abb. 96 und S. 127, Abb. 141. Man kann davon ausgehen, dass im Freundeskreis über Sanders Methoden diskutiert wurde.

471 Ebenda. S. 39.

472 Ebenda. S. 11. Sanders Gliederung des Volkes nach Ständen ist umstritten, vielfach inkonsequent und nicht nachvollziehbar, Aspekte, die jedoch an dieser Stelle nicht relevant sind. (Siehe als Beispiel für eine kritische Auseinandersetzung mit dem Projekt: ebenda. S. 50.)

473 Wie bereits erwähnt, hatte ein Inventarisieren von kulturellen Phänomenen bereits im 19. Jahrhundert in verschiedenen Teilen Europas eingesetzt – so zum Beispiel in Russland, wo Ryback bei Exkursionen eine Inventarisierung der Malereien in Synagogen vorgenommen hatte.

474 Siehe dazu Adlers Ausführungen von 1937, vorgestellt im Kapitel 4.1: *Bemühen um die Definition einer jüdischen Kunst*.

er traf: Um ein „*physiognomisches Zeitbild*“[475] zu erstellen, fotografierte Sander nicht nur Familien, Bauern, Vertreter von Berufen wie Angestellte, Künstler, Geistliche, Politiker und Handwerker, sondern auch Menschen, die gesellschaftlich niedrig angesiedelt oder benachteiligt waren – so zum Beispiel Bettler, Hausierer, Unfallopfer und Kranke. Dieser Personenkreis war in der Geschichte der Kunst bisher höchstens in Genrebildern als abbildungswürdig erachtet worden.[476] Zeitgenössische Künstler wie Dix und Grosz bildeten diese Personen ab,[477] und es kann sicherlich von Anregungen von dieser Seite ausgegangen werden. Auch in Werken Adlers lässt sich dieser Personenkreis finden. Mehrere Familienbilder wie *Familie* (WV 38), *Mädchen/Mutter und Tochter* (WV 48) und *Werbung* (WV 81), aber auch Vertreter von Berufsgruppen wie *Mallorquinischer Fischer* (WV 108), *Artist* (WV 52) und *Geigenspieler* (WV 74) oder schwächere Mitglieder der Gesellschaft wie Kranke *Frau mit kranker Hand* (WV 49), *Alte Zigeunerin* (WV 62) und *Blinde Frau*[478] lassen sich nachweisen.

Hinter Sanders Projekt stand der Wunsch, *Typen* der verschiedenen Gesellschaftsgruppen wie Bauern, Handwerker, Künstler, Stände, Frauen und die sogenannten „*Letzten Menschen*“ (Kranke und Irre) zu zeigen.[479] Es wurde also eine Entindividualisierung angestrebt. Der Fotograf betrachtete den einzelnen Menschen als Repräsentanten einer sozialen Schicht; in den Aufnahmen würde sich die Individualität zwar nicht verlieren, aber die Merkmale des Standesvertreters würden schwerer wiegen.[480] Sander formulierte: *„Da der Einzelmensch keine Zeitgeschichte macht, wohl aber den Ausdruck seiner Zeit prägt und seine Gesinnung ausdrückt, ist es möglich, ein physiognomisches Zeitbild einer ganzen Generation zu erfassen und zum sprachlichen Ausdruck im Photo zu bringen durch die Physionomik.“ […]*

---

475 Formulierung von Sander in einem Rundfunkvortrag von 1931. Zit. nach: Sander 1980. S. 34.

476 Ebenda.

477 Ebenda. S. 36.

478 *Blinde Frau*, 1928, Gouache, Wasserfarben auf Gips auf Papier auf Hartfaserplatte, 60 x 46 cm, Sammlung Mrs. Ditza Habas. – Eine Abbildung befindet sich im Katalog zur Einzelausst. *Adler* 1985 Düsseldorf Abb. 48, o. S.

479 Kat. zur Ausstellung: *August Sander. Menschen des 20. Jahrhunderts*. Studienband. Hrsg. von der *Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur*, Köln. Ausstellung vom 21. September bis 18. November in der *Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur*, Köln. München 2001. S. 104, 105.

480 Ebenda. S. 75.

„Jene Gruppen teilen sich wieder in Untergruppen, Vereine und Genossenschaften, alle aber tragen in der Physiognomie den Ausdruck der Zeit und der Gesinnung ihrer Gruppe, die sich aber bei einzelnen Individuen besonders ausdrückt und man bezeichnet diese Menschen mit dem Worte: Typus.“[481]

Dass Adler in der entsprechenden Zeit die „*Strategie der Typisierung*“ einführte – so Krempel –, wurde bereits 1985 von dem Kunsthistoriker bemerkt.[482] Krempel bezeichnet Adlers Protagonisten als sprechende Figuren, die – ihrer spezifischen Besonderheit weitgehend entkleidet – „*mehr bedeuten als ein mehr oder weniger getreues Abbild ihrer Individualität*.“[483] Krempel deutet Adlers Vorgehen so, dass der „*Künstler seine eigene Identität in den typisierten Figuren festhielt“*; Adler würde von Situationen, die seinen „*emotionalen Hintergrund*“ bildeten, Zeugnis ablegen. [484] Das trifft die Meinung der Unterzeichneten voll. (Zu den Parallelen von Sanders Gruppierungen seiner Aufnahmen und den von Adler verwendeten Titeln siehe im Anhang das Verzeichnis XVI.)

Weiter: Sander ging davon aus, dass vor allem der Beruf den Typus, die menschliche Identität präge,[485] die durch Kleidung, Mimik und Gestik ausgedrückt würde.[486] Der Fotograf brachte die Menschen dazu, vor der Kamera durch die gerade genannten Ausdrucksmöglichkeiten ein Bild von sich selbst zu entwerfen und *die* entscheidende charakteristische Geste einzunehmen.[487] Da der Körpersprache die den Typus prägende Rolle zugewiesen wurde, zeigen Sanders Protagonisten oft nur wenige oder gar keine typischen Attribute ihres Berufes.[488] Dadurch sind die Aufnahmen nicht malerisch, sondern eher sachlich; es handelt sich *nicht* um Genredarstellungen.

---

481 Zit. nach: ebenda. S. 21, 22. – Deutlich macht Sander die gewünschte Entindividualisierung oder Anonymität auch durch die Betitelungen der Porträts, die den Namen der jeweiligen Persönlichkeit nicht nennen: Beispiel *Der Maler J. A.* (Abb. 1). Bei Adler findet man eine Parallele zur Anonymität im Geiger: Adler nennt den Protagonisten nur *„Geigenspieler“*. Im Entwurf (G 23) wurde dem Protagonisten von fremder Hand seine Individualität zurückgegeben. Mit Bleistift steht auf der Zeichnung: *Der Zigeuner Ludwig Hoffmann*.“

482 Krempel. In: Kat. zur Einzelausst. *Adler* 1985 Düsseldorf. S. 189.

483 Ebenda.

484 Ebenda.

485 Sander 1980: S. 44.

486 Ebenda. S. 39.

487 Ebenda. S. 39.

488 Ebenda. S. 40.

Als Beispiel kann hier *Dienstmann* (Abb. 16) genannt werden. Obwohl er untätig und sitzend dargestellt ist, sagt die servile Haltung des Mannes mit zur Seite geneigtem Haupt und abgenommener Mütze mehr über ihn als eine Genreszene. Hingegen macht die breitbeinige raumgreifende Körperhaltung des kräftigen *Gerichtsvollzieher*s (Abb. 17) deutlich, dass er sich sicherlich nicht einschüchtern lässt und seine Wünsche durchsetzen wird.

Da nicht vorgetäuscht werden sollte, dass Personen in einer natürlichen Situation abgelichtet worden waren, arrangierte Sander bei Mehrfigurenaufnahmen die Personen so, dass sich ihre Körper nicht überschneiden.[489] Solch inszenierte Fotografien waren eigentlich zu der Zeit bereits überholt. Aber nach Sanders Auffassung durfte – und sollte – das Gestellte gesehen werden.[490] Ein solches Posieren der Protagonisten ist in Adlers Werken ebenso deutlich erkennbar, so zum Beispiel in den Gemälden *Familie* (WV 38), *Familie* (WV 82) und *Wandbild* (WV 101), in denen die Figuren bühnenartig nebeneinander aufgebaut sind. Auch im Gemälde *Komödianten/Purimspieler* (WV 136) entsteht der Eindruck einer arrangierten Aufstellung.[491]

Andere Figuren Adlers, die in unbewegter Haltung verharren, „führen etwas vor", lassen den Betrachter etwas über die Gebräuche in Adlers Heimatland erfahren. So illustrieren die *Soldaten* (WV 75) das korrekte Wickeln des Gebetsriemens, während der *Chassid* (WV 51) zeigt, auf welche Art und Weise der *Fromme* den Tallit transportiert, wenn er zur Synagoge geht.[492] In der Literatur zu Sander wird dieser „Vorführ-Aspekt" in den Porträtaufnahmen besonders erwähnt. Gunther Sander spricht von einem *Zeigegestus*, durch den die Aufnahmen *verfremdet* würden.[493] Gemeint ist hier, dass durch die Kombination von arrangierten starren Körperhaltungen, dem Vermeiden von Genreszenen und dem Zeigen von Attributen eine beabsichtigte Künstlichkeit entsteht. Der *Herzögliche Kammerdiener* (Abb. 18) definiert sich durch korrekte Kleidung und eine steife, beinahe

---

489 Ebenda. S. 40. Siehe als Beispiel Tafel 56: *Bauern beim Skat.*

490 Ebenda. S. 40, 41.

491 Solch bühnenartige Aufbauten lassen sich auch bei Sander nachweisen. Siehe: ebenda in den Tafeln 40, 41, 42 und 42, die Bauernfamilien aus den Jahren 1910 und 1913 zeigen.

492 Im Werk *Frau mit gekreuzten Händen* (WV 110) ist die Situation in diesem Zusammenhang nicht eindeutig. Falls es sich um ein Vorführen handeln sollte, so wäre das Licht zwischen den Händen der Protagonisten nur als Kerzenlicht und nicht als „göttliches Licht" zu deuten.

493 Sander 1980. S. 39.

soldatische Haltung. Obwohl untätig, fällt es leicht, sich diese Person bei der Arbeit vorzustellen. Der *Gerichtsdiener* (Abb. 19), bekleidet mit einer einfachen Uniform, tritt in einen Raum ein. Als Amtsperson von bescheidenem Rang gehört das Hereinbitten der Protagonisten in den Gerichtssaal zu seinen Aufgaben. In beiden Aufnahmen ist deutlich, dass etwas vorgeführt wird.

Diese merkwürdige Widersprüchlichkeit, dass der Betrachter trotz Posierens und Unbeweglichkeit Wesentliches erfährt, lässt sich auch bei Jankel Adler feststellen, so zum Beispiel im *Geigenspieler* (WV 74), aus dessen Körperhaltung zu erahnen ist, mit welcher Grazie und welchem Schwung der Musiker seine Kunst vorführt. Das gekreuzte Bein und das lockere Aufliegen der rechten Hand evozieren die Vorstellung einer leichtfüßigen Bewegung, eines lockeren Gangs. Ebenso unbeweglich steht der mit blumengeschmücktem Hut ausgestattete *Artist* (WV 52), der als „Attribut" seine Muskeln, aber auch seine schlanke Taille vorführt und somit deutlich macht, dass er sicherlich mit Kraft und Eleganz seine Körperbewegungen ausführen wird. Parallel zu ihrer Bewegungslosigkeit haben beide Protagonisten eine unbewegte Miene eingenommen. In der Literatur werden diese unbeweglichen Körperhaltungen mit ähnlichen Worten kommentiert wie die Haltungen der von Sander Porträtierten.[494]

Um eine sachliche Atmosphäre zu schaffen verwendet Sander bei Aufnahmen, die im Atelier gemacht wurden, eine Stellwand. In der Literatur wird dieses Vorgehen als künstlerisch nicht optimal bezeichnet.[495] Der Hintergrund wäre nichtssagend und der „Verlust an Milieu" würde sich zum Nachteil der Porträts auswirken.[496] Tatsächlich wirkt die Wand meist etwas primitiv, und es fällt auf, dass sich hinter der Figur keine leere Wand, sondern

---

494 So äußert sich Pollakówna über Adlers Werke: „*Figuren wie aus stehenden Bildern, träge, fast erstarrt zu einem eingefrorenen oder gar ewig dauernden Augenblick."* (Pollakówna. In: Kat. zur Einzelausst. *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 243. – Und im Katalog *Zeitgenossen* wird Heinz Frotscher zitiert: „*Man glaubt, der Vorhang des Brechttheaters habe sich geöffnet, unterschiedliche Zeitgestalten füllen die Bühne, sitzen, stehen wie versteinert und geben doch, scheinbar stumm, Äußerung."* (Heinz Frotscher: *Porträtgestalten und Bildstil des August Sander*. In: Gunther Sander (Hrsg.): *August Sander:* Leipzig 1982. S. 11. Zit. nach: Kat. zur Gruppenausst.: *Zeitgenossen.* Köln 2000. S. 13.

495 Sander 1980. S. 38. – Siehe zum Thema Stellwand die korrigierenden Ausführungen des August Sander Archivs von 2014 im Nachtrag zur Dissertation!

496 Ebenda.

ein Fremdkörper, etwas „Hingestelltes“, befindet. Siehe dazu Abb. 17 *Gerichtsvollzieher* und Abb. 20 *Kellnerin.*[497]

Im Zusammenhang mit Adler ist das Thema Stellwand ebenfalls interessant. Eine Darstellung dieses Möbelstücks lässt sich in Adlers Gemälden häufig und auf sehr unterschiedliche Art nachweisen: Im Falle des Gemäldes *Cléron, der Katzenzüchter* (WV 37) entsteht der Eindruck einer *Spanischen Wand*, hinter der sich eventuell ein weiblicher Akt befindet. Die frei in der „Landschaft“ stehenden Flächen hinter den Protagonisten in *Jude mit Pferd* (WV 103) und *Komödianten*/*Purimspieler* (WV 136) definieren in etwa den Raum. Selbst noch im Gemälde *Tremblinka* (WV 391) spielt eine frei stehende Wand eine Rolle. Hinter der Wandfläche scheinen kleine, etwas unheimlich wirkende Augenpaare hervorzuschauen, die eventuell als Seelen gedeutet werden können. Die „Stellwand“ fungiert hier als Abgrenzung zu einer zweiten Realitätsebene.

Die von Sander gewünschte Sachlichkeit wurde verstärkt durch die Wahl der Entwicklungstechniken und des Fotopapiers, worin der Fotograf von den in der entsprechenden Zeit üblichen Methoden abwich. Sander bevorzugte eine veraltete Technik, die die Strukturen der Haut deutlich hervorbringt; das bedeutet also, dass Falten und Unreinheiten der Haut stark hervortreten. Ein Retuschieren lehnte Sander ab.[498] Als Beispiel lassen sich Abb. 21 *Mutter und Sohn* (Lou Straus-Ernst mit Sohn Jimmy) und Abb. 16 *Dienstmann* anführen. Die Kunsthistorikerin scheint eine unebene Haut zu haben, während das Gesicht des Dienstmannes gerötet oder gebräunt wirkt. Parallel dazu zeigt Adler in *Sitzende Frau* (WV 63) und im *Mallorquinischen Fischer* (WV 108) Falten und Bartstoppeln; im Werk *Polnische Bäuerin mit Birnen*[499] ist deutlich der Damenbart zu erkennen. Beide – Sander wie Adler – schmeicheln nicht.

---

497 Siehe ebenda auch die Tafeln 206, 215, 295, 380 und 386. Beim *Hausdiener*, Köln, ca. 1927/28, Tafel 386, wird z. B. das Muster des Orientteppichs, auf dem die Stellwand steht, angeschnitten, während auf der rechten Seite der Aufnahme eine schwerer Vorhang erkennbar ist. Der Teppich und der luxuriös wirkende Vorhangstoff stehen in einem Kontrast zu der simplen Stellwand. – Siehe zu der Bezeichnung *Kellnerin* die korrigierenden Ausführungen des August Sander Archivs von 2014 im Verzeichnis der Abbildungen!

498 Ebenda. S. 37.

499 *Polnische Bäuerin mit Birnen*, 1928, Mischtechnik, 49 x 64 cm, Von der Heydt Museum, Wuppertal. Eine Abb. findet sich im Kat. zur Einzelausst. *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. Abb. 47, o. S.

Die veraltete Technik beinhaltet auch, dass die Personen zur Belichtung zwei bis vier Sekunden lang stillhalten müssen.[500] Man denke hier zum Vergleich an Adlers Familienbilder, die jeweils Musikanten zeigen, die nicht nur untätig, sondern reglos sind. Andere Beispiele von Figuren, die sich so verhalten, sind in den Gemälden *Knabe mit Hahn* (WV 53), *Sitzender Akt* (WV 78), *Drei Frauen* (WV 44) und *Jude mit Pferd* (WV 103) zu finden.

Ebenso lehnt Sander ein künstliches Ausleuchten ab, da er keine „*ungeklärten Schatten*" will.[501] Dieses Phänomen von rätselhaften Schatten ist nun gerade bei Adler sehr wohl vorzufinden; nach Meinung der Unterzeichneten steht dies aber nicht in einem Widerspruch zu der Annahme, dass auch für die Schattenwürfe eine Anregung von Sander vorliegen könnte. Gerade durch die Auseinandersetzung Sanders mit diesem Thema könnte Adlers Denken auf die Funktion des Schattens und seine symbolischen Bedeutungen gelenkt worden sein. (Siehe zum Thema Schatten das Kapitel *4.4: Exkurs II: Gedanken zu den Schattenwürfen und schemenhaften Figuren im Werk Adlers.)*

Abschließend lassen sich folgende Argumente anführen, die dafür sprechen, dass Sanders Ideen für seine eigene Fotoreihe als gedankliche Vorlage für Adlers Figurenkompositionen angesehen werden können:

Es geht bei beiden Künstlern um

- eine Bestandsaufnahme oder Inventarisierung von Gesellschaftsschichten eines Volkes
- mittels Typisierungen.[502]

Im Fokus stehen

- die Familie,
- Vertreter von Berufen,
- aber auch sozial niedrig stehende Personen,
- die durch Körpersprache, (besonders die Hände),
- deutliche Hautstrukturen und Kleidung,

---

500 Sander 1980. S. 37.

501 Ebenda. S. 38.

502 Die Darstellungen in beiden Gruppen von Arbeiten zeigen Typisierungen. Bei Adler lassen sich diese in den Werken, die in Deutschland entstehen, nach folgenden Kriterien einteilen: Darstellungen von familiären Beziehungen, Vertreter von Berufen und nationale oder religiöse Zugehörigkeit.

– sachliche Aufnahmen mit vereinbarten Posen,
– mit wenigen Attributen,
– in relativ starrer Haltung,
– unter Verwendung von Stellwänden und
– oft in Ausschnitthaftigkeit
– in ihren Rollen definiert werden.
– Es entsteht ein Vorführ- und Verfremdungseffekt.
– Genreszenen werden so vermieden.

Ein kontrovers angegangener Diskussionspunkt ist der Schatten, den Sander nur „natürlich“ gezeigt haben will, Adler jedoch „ungeklärt“ lässt. Wie sich in der weiteren Entwicklung des Werks von Adler herausstellt, spielt das Phänomen inhaltlich und kompositorisch eine große Rolle.

Schließlich entsprechen sich die Zeiträume: Das Offenlegen von Sanders Absichten und Zielen – so zum Beispiel erkennbar im Porträtieren von Jankel Adler – und der Beginn des Stilwandels in Adlers Werk ab 1924/25 fallen zusammen.

Während das Medium Fotografie beim Betrachter eventuell den Gedanken evoziert, dass das Abgebildete „wahr“ und „echt“ sei, so ist dies in der Malerei sicherlich weniger gegeben; das bedeutet, dass Verfremdungsmethoden in der Malerei weniger auffallen als in der Fotografie. Im Falle der Werke Adlers wird in der Literatur oft erwähnt, dass die Arbeiten schwer zu deuten seien. Eventuell sind die oben herausgearbeiteten Kriterien hilfreich, wenn es um das Verständnis der Arbeiten Adlers aus der hier vorgestellten Werkphase geht.

Das Argument, dass der Aspekt des Erstarrt-Seins doch auch ein Hinweis auf Werke Picassos wie *Der Dorftanz* sein könnte, greift nicht. Denn im Gegensatz zu den Figuren Picassos erstarren Sanders und Adlers Protagonisten nicht in der Bewegung; im Gegenteil: Sie sind vollkommen ruhig dargestellt, posieren dem Fotografen beziehungsweise dem Maler.

Allgemein lässt sich feststellen, dass die als klassisch empfundenen Körperhaltungen von Protagonisten in Werken Adlers dem Zeitgeist entsprechen. Neben Picasso und Léger wurden sie auch von anderen Zeitgenossen wie Maillol (1861 – 1944) und Henri Matisse (1869 – 1954) seit längerer Zeit praktiziert. Der *Rappel à l´ordre* von Jean Cocteau, der 1926

publiziert wurde, musste Adler wie eine nachträgliche Bestätigung erscheinen, mit seinem neuen künstlerischen Vorgehen auf dem richtigen Weg zu sein.[503]

4.2.4 Differenzierte Betrachtung der monumentalen Figurenkompositionen

Im Folgenden werden Gemälde Adlers vorgestellt, die einige der genannten Stilmittel aufweisen. Die angesprochene, relativ übersichtliche Weise der Komposition lässt sich im Œuvre Adlers in den großformatigen Gemälden *Familie* (WV 38), *Drei Frauen/Drei Mädchen an der Bahnschranke* (WV 44), *Der Geigenspieler* (WV 74), *Artist* (WV 52), *Judith* (WV 50), *Mädchen* (WV 48), und *Werbung* (WV 81) zeigen.[504] Einzelne Figuren oder eine kleine Figurengruppe treten dem Betrachter vor einem ruhigen Hintergrund entgegen.

Die dargestellte Szene im Gemälde *Familie*, das von den Besitzern aus Angst vor Verfolgung zerstört wurde, entspricht nicht der Erwartungshaltung, die bei der Betitelung entsteht: Gezeigt werden vier Figuren und eine Katze in einem Interieur, das durch eine geöffnete Tür auf der linken Bildseite und ein Fenster in der Mitte des Gemäldes definiert wird. Zur rechten Bildseite hin scheint sich der Raum weiter fortzusetzen. Das ca. drei Meter breite und zwei Meter hohe Werk ist bühnenartig aufgebaut. Etwas nach rechts aus der Bildmitte versetzt sitzt ein Paar an einem Tisch, auf dem eine Petroleumlampe, ein halbes Brot und ein Teller mit einem Fisch liegen. Die weibliche Figur zeigt üppige Körperformen, die von einem bodenlangen Kleid verhüllt werden. Der verrutschte Ausschnitt des Gewandes gibt den Blick auf die linke Brust frei.[505] Der Kopf ist mit einem großen, hellen Tuch bedeckt, das locker auf einer Seite herabhängt. Die männliche Figur am anderen Ende des Tisches ist

---

503 Dass Jean Cocteau und dessen Werke Jankel Adler bekannt waren, wurde der Unterzeichneten in einem anderen Zusammenhang von Pamela Viney und Charles Carey, ehemaligen Schülern des *Anglo-French-Art-Centre,* London, berichtet.

504 Die Maße der Werke betragen: *Familie* (WV 38), ca. 200 x 300 cm, *Drei Frauen*/*Drei Mädchen an der Bahnschranke* (WV 44), 150 x 75 cm, *Der Geigenspieler* (WV 74), 150 x 100 cm, *Artist* (WV 52), 65 x 100 cm, *Judith* (WV 50), 130 x 60 cm, *Mädchen* (WV 48), 150 x 100 cm, und *Werbung* (WV 81), ca. 200 x 300 cm.

505 Wie bereits erwähnt, ist die Darstellung einer weiblichen Figur mit kräftigen Körperformen und einem Gewand, das den Blick auf die linke Brust freigibt, in der Monografie über Picasso von Reverdy enthalten. (Siehe Abb. 15) Allerdings ist Adlers Figur sehr viel schwerer, und die Protagonisten unterscheiden sich im Typus und in der Körperhaltung.

dagegen sehr korrekt mit dunklem Anzug und Melone bekleidet. Die Figur hält eine Mandoline im Arm – man könnte besser sagen: unter dem Arm. Beide Figuren werden jeweils von einer stehenden weiblichen Figur flankiert: Auf der linken Bildseite steht in der geöffneten Tür eine mit einem dunklen Gewand und einer spitzenbesetzten Schürze bekleidete Figur, die die Szene beobachtet; ihr Kopf wird vom oberen Bildrand angeschnitten, zudem stützt sie sich mit dem linken Unterarm auf die obere Türkante. Die Gestalt wirkt dadurch übergroß. Vor ihr sitzt eine getigerte Katze, die den Betrachter direkt ansieht. Bei der anderen weiblichen Gestalt, die hinter dem Musikanten steht, handelt es sich um einen Akt. Während die drei übrigen Protagonisten ihren Blick Richtung Betrachter beziehungsweise zur Bildmitte gewandt haben, sieht diese Figur nach rechts aus dem Bild heraus.

Die Schwarz-Weiß-Abbildung zeigt deutlich, dass verschiedene Perspektiven in dem Gemälde vereint sind. Während die vier Figuren zentralperspektivisch dargestellt sind, werden die runden Flächen der Petroleumlampe und des Tellers in Aufsicht gezeigt. Die allgemeine räumliche Situation ist unübersichtlich. Die diagonal angelegte Fläche, die über dem Kopf der sitzenden Frau erkennbar ist, kann als geöffnetes Fenster oder geöffnete Tür angesehen werden; die in der Öffnung erkennbaren geometrischen Formen könnten ein Gebäude darstellen.

Der Kunstkritiker Franz Roh (1890 – 1965) hat diesem Gemälde im *Kunstblatt* 1926 Aufmerksamkeit geschenkt. Der Kritiker beschreibt eine Stofflichkeit, die in der Abbildung nicht erkannt werden kann. Rohs ungewöhnliche Kommentierung – sowohl die Aussage als auch die Sprache betreffend – soll hier in ganzer Länge zitiert werden:

"Er [Adler] hat auch Zeug zu einem stoffschweren, beinah fleischlich sinnlichen Irrationalismus und empfindet die Welt weniger als Maschinerie. Die wiedergegebene „Familie“ kann hier ein Beispiel sein: zwar stereometrische Zerlegung des Bodens, des Gesamtraumes und Hintergrundes, ein rätselhaft schachtelndes System bildend. In diesen unheimlich durchstellten, auf die Köpfe drückenden Raum aber sind gedrungene, aufquellende Lebewesen postiert, naß und schwer, wie aus zähflüssigem Lehm herausmodelliert und gedreht. Gebilde amphibischer Sinnenträgheit, untermenschlich gefangen in ihrer Schwere, wie Katze, Lampe, Brot und Fisch, ihr beklommenes Hausgerät. Das alles in reichem, dabei einheitlich hinabgedämpftem Farbakkord, der etwas pelzig Dickliches, wunderbar Faules behält, mitten in Abstraktionen von guter

Stofflichkeit, ein sinnlich beglückendes Erlebnis. Hier können Abbildungen nicht spüren lassen, welch stoffliche, wenngleich bleierne, bald mit schimmerndem Grau, bald mit Braunstufen gedämpfte Schönheit dieser spezifischen Malerei innewohnt. Sinnlich gepflegte Schönheit, die manchem früher dekorativ erscheinen wollte, die aber nur Ausdruck innerer Genußfähigkeit ist, ein vierter Zug dieser Malerei. Adler glaubt bezeichnenderweise nicht an die Ausdruckskraft der Photographie, an die manche Veristen neuerdings denken.“[506]

Die zu dem Werk bestehende Studie (G 20) zeigt, dass der ursprüngliche Entwurf noch eine weitere männliche Figur vorsah. Adler hat die rechte Schulter dieser Gestalt in das Gemälde integriert – oder stehen lassen, falls auch das Gemälde ursprünglich diese Figur zeigte. Da dieses Phänomen auch in einem späteren Gemälde mit demselben Titel *Familie* (WV 82) von 1928 zu erkennen ist, kann man davon ausgehen, dass es sich nicht um ein Versehen handelt. Siehe dazu die Ausführungen zu beiden Gemälden im Werkkatalog.

Bei dem folgenden Gemälde *Wandbild* (WV 40), handelt es sich um eine Auftragsarbeit Adlers für die *Große Ausstellung der Gesolei* (*GEsundheitspflege, SOziale Fürsorge und LEIbesübungen*), die 1926 im damaligen Planetarium in Düsseldorf stattfand.[507] Die räumliche Situation verlangte ein spitzgiebeliges Werk; die Gründe für die Herstellung eines Gemäldes mit diesem ungewöhnlichen Format sollen kurz erläutert werden.

Für das Planetarium errichtete der Architekt Wilhelm Kreis (1873 – 1955) über einem quadratischen Grundriss von etwa 85 Metern Seitenlänge einen Rundbau mit einem Durchmesser von 40 Metern. Über dem inneren Rundbau befand sich eine eiserne Kuppel mit einer Decke aus Kupfer, deren Scheitelpunkt in einem Abstand von 30 Metern über dem Boden des Gebäudes lag. In die äußere Kuppel wurde die Zeiss-Kuppel eingebaut, die um vier Meter angehoben werden konnte, wenn das Gebäude als Versammlungsraum

---

506 Roh. In: *Das Kunstblatt*. 1926. S. 364.

507 Die *Gesolei* zeigte ein sehr facettenreiches Ausstellungs- und Vergnügungsangebot: Musterhäuser für den Arbeiter, den geistig Arbeitenden, den Bildhauer und den Maler, Säuglingsstationen (Vasenol Kinderheim), Wellenbäder, *Planschetarium* genannt, Wasserrutschbahnen, verschiedenste Restaurants, Bars und Verkaufsstände für Bananen, Milch und Wasser wurden gezeigt. Die Geschichte der körperlichen Leibesübungen wurde anhand von Werken der Kunst demonstriert. (Die Informationen über die Abteilungen wurden der CD entnommen, die dem Buch von: Angela Stercken (Hrsg.): *Ge So Lei – Kunst, Sport und Körper*. *Bilder einer Ausstellung. Rundgänge.* Band 3. Weimar 2004, beigefügt ist.)

genutzt werden sollte.[508] Dem inneren Rundbau wurden massive Mauerbögen aus Klinker vorgelagert, sodass ein Rundgang entstand; im Unterbau der Kuppel ergaben sich so elf spitzbogige Segmente, jedes Segment mit den Maßen von fast viereinhalb Metern Breite und ca. drei Metern Höhe. Für diese Nischen sollten Gemälde angefertigt werden; die Aufträge wurden an Jankel Adler und zehn andere junge Künstler aus dem Rheinland vergeben.[509]

Das von Jankel Adler gestaltete Gemälde zeigt drei stilisierte, in Rosa-Tönen gekleidete Figuren, die in waagerechter oder senkrechter Position in schwerer Körperlichkeit das Bild bestimmen. Auf der linken Bildseite befinden sich zwei liegende weibliche Figuren, die in entgegengesetzter Richtung übereinander angeordnet sind. Beide haben die Beine in embryonaler Haltung angezogen.[510] Die untere größere Figur liegt mit dem Kopf in Richtung Bildmitte, ihren Kopf hat sie auf den Unterarm gestützt. Der Blick ist nach oben gerichtet, vielleicht zu dem Vogel, der sich in der Spitze des Segments befindet und der nach links aus dem Gemälde herausfliegt. Zieht man jedoch den Raum, für den das Bild gefertigt wurde, mit in Betracht, so ist es wahrscheinlich, dass ihr Blick durch die geöffnet gedachte Kuppel des Planetariums zum Himmel geht.[511]

Auffallend – und bisher noch nicht erwähnt – ist, dass beide Liegefiguren ein langärmeliges Gewand tragen, von dem jeweils ein Ärmel hochgeschoben ist; so ist ein Arm entblößt. Bei der Ikonografie dieser Figur beruft sich Adler nach Meinung der Unterzeichneten auf die Vorlage eines gelagerten Römers,

---

508 Richard Klapheck: *Dokument deutscher Kunst. Anlage, Bauten und Raumgestaltung der Gesolei. Grosse Ausstellung Düsseldorf 1926 für Gesundheitspflege, soziale Fürsorge und Leibesübungen*. Düsseldorf 1927. S. 38.

509 Es handelt sich um Adolf Uzarski (1885 – 1970), Fritz Burmann (1892 – 1945), Artur Erdle (1889 – 1961), Artur Kaufmann (1888–1971), Josef Bell (1891 – 1935), Werner Heuser (1880 – 1964), Walter Ophey (1882 – 1930), Ferdinand Carl Cürten (1892 – 1945), Bernard Gobiet (1892 – 1945) und Heinrich May (1878 – 1945). – Für Abbildungen der Arbeiten aller Künstler siehe: ebenda. S. 42 – 47.

510 Bereits erwähnt bei: Lauter 1991. S. 24. – Eine Studie (G 21) zeigt die oben liegende Figur in Verbindung mit einem Akkordeonspieler und der weiblichen Figur aus dem Gemälde *Akkordeonspieler* (WV 137).

511 Das Motiv einer Figur, die den Blick zu einer Kuppel richtet, gibt es zudem in der Skulptur des Architekten Brunellesci im Dom *Santa Maria del Fiore* in Florenz. Brunellesci (1377 – 1446) blickt zu der von ihm entworfenen Kuppel auf. Vielleicht hat Jankel Adler die außergewöhnliche Konstruktion des Planetariums in Düsseldorf an die doppelschalige Konstruktion des Domes in Florenz erinnert und ihn zur Darstellung der hochblickenden Figur inspiriert.

wie man ihn aus zahlreichen Abbildungen von Grabplastiken und antiken Reliefs kennt. Vor 2000 Jahren nahmen die Römer und Griechen ihre Mahlzeiten liegend ein. Dabei lag man gestützt auf dem linken Arm, während der rechte Arm zum Gestikulieren und Speisen frei blieb. Diese Position durfte von den Sklaven nicht eingenommen werden, sie war das Vorrecht des *freien* Menschen.[512]

Gerade um diesen Aspekt des Freiseins geht es den Juden am *Seder*abend, dem Vorabend des *Pessach*festes, an dem in der Familie des Auszugs der Israeliten aus Ägypten, der die Befreiung von der Unterdrückung durch die Ägypter bedeutete, gedacht wird. In früheren Zeiten war es üblich, am *Seder*abend am Tisch zu liegen. Da diese Körperhaltung heute im Allgemeinen nicht mehr möglich ist, stützt man sich – in Erinnerung an die alten Gebräuche – auf den linken Arm oder lehnt sich bequem zurück.[513]

Die Körper der beiden liegenden Figuren zeichnen sich durch ausgeprägt gerundete Formen aus; besonders die Hüften beziehungsweise das Gesäß und die Armkugeln sind in einer stark gewölbten Kurve gemalt. Die Brust ist jeweils füllig, die Form der Köpfe ausgewogen oval. Weiter fällt auf, dass die langen Gewänder ab dem Knie zu exakt angelegten Falten drapiert sind, die an Kannelierungen von antiken Säulen erinnern, wie man sie zum Beispiel in den Kolonnaden des Parthenon findet. Im Gegensatz zu den Kanneluren der Säulen sind die Facetten in Adlers Gemälde allerdings nicht konvex, sondern konkav angelegt. Die wenigen Falten muten zudem an, als wären sie eher aus einem festen steinartigen Material gemacht als aus einem Stoff.

Nach Meinung der Unterzeichneten hat Adler sich bei den Liegefiguren an einer antiken Figur, der *Schlafenden Venus* aus dem *Hypogäum*[514] auf Malta orientiert. Die kleine Figur zeichnet sich durch eine ausgeprägt geschwungene Form der Hüften, große Brüste und einen ovalen Kopf aus. Ihr fußlanges Gewand weist *erst unterhalb der Knie* einige wenige konkav angelegte Falten, die wie Kannelierungen wirken, auf. Die Übereinstimmungen mit Adlers Lie-

---

512 Vries, De 2003. S. 136.

513 J. Soetendorp: *Symboliek der Joodse Religie. Beschrijving en verklaring der gebruiken in het Joodse leven. (Symbolik der jüdischen Religion. Beschreibung und Erklärung der Riten im jüdischen Leben.)* Zeist 1958. S. 169. (Künftig zit.: Soetendorp 1958.)

514 *Hypogäum* (lateinisch: *hypogeum*), unterirdischer Grabbau, über dem sich ein Gewölbe erhebt. Als Abgrenzung zu dem im christlichen Kontext verwendeten Begriff *Katakombe* wird der Begriff *Hypogäum* meist in heidnischem Zusammenhang verwendet. (Wikipedia: Stichwort: *Hypogäum*).

gefiguren sind frappierend. Eine deutsche Publikation zum *Hypogäum* mit Abbildungen von allen sieben damals aufgefundenen Statuetten, konnte von der Unterzeichneten bereits für das Jahr 1909 nachgewiesen werden.[515]

Schließlich können sogar zwischen der Raumdarstellung auf Adlers Gemälde, dem eine Höhle assoziierenden Rundgang des Planetariums und dem Fundort der *Schlafenden Venus* Parallelen gezogen werden: Das *Hypogäum*, ein unterirdischer Tempel, der als Begräbnisstätte verwendet wurde, besteht aus zahlreichen Nischen und Höhlen. Die Architektur ist nicht klar und überschaubar aufgebaut – wie im Gemälde Jankel Adlers: Die meisten pastellfarbenen Farbformen in Adlers Wandbild sind zwar rechtwinklig, es lassen sich aber zu den Bildrändern hin auch geschwungene Konturen ausmachen. Eine räumlich nachvollziehbare Ordnung ist nicht erkennbar; die Farbformen liegen gestaffelt voreinander oder hintereinander, werden einmal flach eingesetzt und dann wieder tiefenräumlich verwendet. So werden zum Beispiel die Haarspitzen der am vorderen Rand liegenden Figur von einer zweidimensionalen flachen blauen Farbform angeschnitten; geht der Blick des Betrachters weiter nach rechts, so stellt sich heraus, dass die blaue Fläche sich nun in den Tiefenraum erstreckt, der sich unter der stehenden Figur befindet. In seiner ungewohnten Architektur zeigt der dargestellte Raum somit Übereinstimmungen mit der mit vielen Nischen gearbeiteten unterirdischen Begräbnisstätte.

Die rechte Hälfte von Adlers *Wandbild* zeigt eine weibliche Figur in einer weit ausladenden Schrittstellung. Zwischen beiden Füßen, die nur knapp unter dem bodenlangen Gewand hervorschauen, bildet der Saum des Gewandes auf der Bildfläche eine diagonal verlaufende Linie von unten links nach oben rechts. Der kurze, kräftige Körper weist eine auffallende Gestaltung im Bereich der Hüften auf: Während die Körperformen gerundet und ausladend dargestellt sind, ist die Kleidung an dieser Stelle – wie unabhängig vom Körper – in streng angeordnete, schmale Falten gelegt.

Ihren Kopf hat die Figur stark zur rechten Bildseite geneigt; wie bei den anderen beiden Figuren sind auch ihre Augen bis auf einen dünnen Spalt

---

515 Albert Mayer: *Die Insel Malta im Altertum*. München 1909. S. 43 – 59. Wie der Autor schreibt, wurde im Januar 1903 erstmalig in einer Tageszeitung von Malta über die Funde aus dem Jahre 1899 berichtet. (Ebenda. S. 43.) Mayer liefert zudem anschauliche Beschreibungen der Figuren, über ihre Körper- und Armhaltungen und die langen Haare.

geschlossen. Direkt über ihrer nach oben weisenden Schläfe befindet sich ein Korb mit Kartoffeln, den die Figur auf dem Kopf zu balancieren scheint; zwei weitere Körbe mit dem gleichen Inhalt befinden sich in der unteren rechten Bildecke. Sowohl die Haare der Figur als auch ein langes Tuch, das die Figur mit einer Hand hält, werden zur rechten Bildseite geweht und suggerieren so starke Luftbewegungen, welche bei der offen gedachten Kuppel entstehen können; gleichzeitig unterstreichen sie das in der Schrittstellung angelegte Bewegungsmoment. Das erwähnte wehende Tuch, das von der linken Schulter der Figur herabhängt und der Verlauf des Kleidersaumes erhalten in dem spitzbogigen Gemälde eine besondere Funktion. Das Tuch passt sich in seiner Form dem rechten Bildrand an, verläuft also von oben links nach unten rechts. Der Saum verläuft in entgegengesetzter Richtung. Durch diese divergierenden Linienführungen hält Adler einerseits die Figur selbst optisch im Gleichgewicht, andererseits wird sie so auch auf gelungene Weise in die Dreiecksform des Gemäldes eingefügt.

Es sollen abschließend noch einmal alle ermittelten Details zusammengefasst werden: Die Darstellung des fliegenden Vogels und der wehenden Haare auf dem Gemälde lassen die Assoziation eines freien Himmels beziehungsweise einer offen gedachten Kuppel des Planetariums zu. Die liegende Haltung und die entblößten Arme der Figuren korrespondieren mit der traditionellen Position, die jüdische Menschen beim *Seder*abend, an dem des Auszugs aus Ägypten gedacht wird, einnehmen. Es werden am *Seder*abend verschiedene Speisen verzehrt, die an die Leiden und die Verfolgung der Juden erinnern sollen. Kartoffeln stehen dabei für die schwere körperliche Arbeit, zu der die Juden in Ägypten gezwungen wurden. Eben diese Früchte oder Gemüse werden auf dem Gemälde mehrfach abgebildet, unter anderem werden sie auf dem Kopf der rechts im Bild stehenden Figur balanciert. Diese Form des Tragens fügt sich in die Deutung ein: In Ägypten – wie in anderen Ländern Afrikas – ist es üblich, schwere Lasten auf diese Weise zu transportieren.

Als Anregung für die Komposition des Werkes mit übereinander liegenden Figuren kann eine unterirdische Grabstätte gedient haben; das Hypogäum von Malta bietet sich konkret an, da dort die *Schlafende Venus/Venus von Malta* gefunden wurde, deren Aussehen in mehrfacher Hinsicht mit den Liegefiguren korrespondiert. Dabei geht es um den kräftigen Körperbau, die ausgeprägt geschwungenen Hüften und die erst unter dem Knie beginnenden Falten in der Kleidung, die an Kanneluren von antiken Säulen erinnern.

Adler stellt also im Gemälde einen Bezug zwischen der offen gedachten Kuppel des Planetariums, dem Auszug aus Äpypten und dem *Seder*abend her.[516]

---

[516] Die Arbeiten der anderen beteiligten Künstler im Planetarium in Düsseldorf sollen kurz vorgestellt werden. Bei der Ausgestaltung des Planetariums entscheidet sich Fritz Burman für drei männliche Figuren, die mit dem Bau eines Mauerwerks beschäftigt sind, das treppenförmig angelegt ist. Bedingt durch diese Stufenform sind die Protagonisten auf verschieden hohen Ebenen angeordnet, von links, am unteren Rand des Gemäldes beginnend, bis in den Giebel des Bildes. Die Figuren machen unterschiedliche, weit ausladende Armbewegungen, die die Darstellung auflockern, die durch das Bauwerk eine eher strenge Komposition aufweist. Als Gegengewicht zu den drei Figuren befindet sich rechts im Bild ein Aufseher. Die manierierten Bewegungen der Protagonisten wirken pathetisch. In der einfachen Komposition setzt Burman in die Spitze des Gemäldes das höchste Element, die hoch erhobene Hand des Maurers. Im Kontext der Gesamtausstellung ging es dem Künstler wohl vorwiegend um die Darstellung der männlichen Körper; ein Kontext zum Planetarium ist nicht vorhanden.
Mit den beiden wie im Weltraum schwebenden weiblichen Akten von Bernhard Gobiet ist hingegen ein Bezug zu dem Raum gegeben. Der Künstler passt die unterschiedlich großen, einmal von vorne und einmal von hinten dargestellten Figuren durch ihre winkelige Körperhaltung der Bildfläche an. Auch bei Gobiet spielt die Gestik eine große Rolle: Leerräume werden so ausgefüllt.
Die Gemälde von Josef Bell und Walter Ophey sind im Aufbau ähnlich. Mittig im Bild befindet sich eine einzelne männliche Figur in einer Landschaft. Bell zeigt einen Landarbeiter in Schrittstellung, der eine Sense schwingt; umgeben ist er von Korngarben. Durch Opheys Landschaft schreitet mit ausholendem Schritt ein Sämann mit Hut. Die Arbeiten sind im Aufbau einfacher als die drei vorher genannten. Der vorgegebenen dreieckigen Wandfläche wird lediglich durch die jeweils mittige Positionierung der Figur Rechnung getragen. Ein Kontext zum Raum oder dem Thema der Ausstellung ist jedoch nicht vorhanden.
Dieser ist wiederum in den Werken von Artur Kaufmann und Artur Erdle zu finden. Die Gemälde stellen vielfigurige Badeszenen dar, in denen dem menschlichen Körper eine entscheidende Rolle eingeräumt wird. Die Giebel der Gemälde sind mit einem im Hintergrund befindlichen Kahn beziehungsweise mit einem Architekturelement gefüllt.
Das Gemälde von Werner Heuser zeigt bühnenartig auf den Betrachter ausgerichtet eine vielfigurige bäuerliche Szene. Auf drei Ebenen sind neun Figuren als Dreieckskomposition angeordnet, die durch Gesten oder Blicke miteinander in Beziehung gesetzt werden. Die reduziert vereinfachte Darstellung in ihrer arkadischen Grundstimmung wirkt nahezu naiv.
Die Figuren im Gemälde von Ferdinand Carl Cürten erscheinen hingegen etwas sachlicher. Das Bild schildert eine Szene mit sechs Figuren an einem Kai, an dem man das Segel eines Bootes im Hintergrund erkennen kann. Von links nach rechts bestimmen die Szenerie eine im Vordergrund sitzende männliche Figur, neben ihr eine Frau mit halb entblößtem Oberkörper und mittig im Bild eine weibliche Figur, die sich an ein Geländer lehnt. Ganz rechts befindet sich eine weibliche Rückenfigur mit zwei Kindern. Gelassen und in sich ruhend sind die Frauen halbkreisförmig angeordnet und durch Überschneidungen oder Blickrichtungen aufeinander bezogen.

Franz Roh äußert sich 1926 im Kunstblatt über den Beitrag Adlers im Planetarium. Er attestiert Adler, der Stärkste unter den Teilnehmern im Planetarium zu sein und bestätigt ihm, die Fähigkeit zu einem Monumentalmaler zu haben. Roh sieht eine Verwandtschaft zu Léger, allerdings beurteilt er Adler als weniger konstruktiv.[517] Dieser Meinung schließt sich die Autorin grundsätzlich an. Was die Beziehung zu Léger betrifft, so ist die Unterzeichnete der Meinung, dass die Unterschiede gravierender sind als die Ähnlichkeiten, da die Verdinglichung der Menschen, ihre Reduktion auf maschinenhafte Wesen in der Aussage des Franzosen überwiegt.

Von dem Gemälde *Liegende Frau* (WV 39), das in vielen Aspekten wie ein Ausschnitt aus dem *Wandbild* wirkt, spricht Roh als „*einem rätselhaften Gebilde*“,[518] einer „*in lastende Trauer eingespannten Schwerfigur*“,[519] durch die ein „*seltsam regelnder Bezug*“ gehe.[520] Anna Klapheck beurteilt 1966

Das Gemälde von Adolf Uzarski, ebenfalls vielfigurig angelegt, bildet Figuren- und Häusergruppen ab, die auf verschiedenen Ebenen in Nah- und Fernsicht angelegt sind. In die Spitze setzt Uzarski quer zwei Liegefiguren. Die Darstellung des großen Fisches auf der linken Bildhälfte und die Physiognomien der Figuren, vor allem die der kleinen Figur, die rechts aus der Tür schaut, erscheinen naiv.

Das vielfigurige Werk von Heinrich May, dessen kräftige Figuren in unterschiedlichen senkrecht und diagonal angelegten Positionen auf einem patchworkartig gegliederten Feld angeordnet sind, wirkt dagegen gelungener und weniger konservativ. Das Gemälde zeigt fünf Figuren und einen Hund in einer Landschaft. Drei der kräftigen Figuren liegen entspannt auf dem Boden, eine weibliche Figur mit einem kleinen Mädchen tritt aus dem Hintergrund zu der Gruppe hinzu. Eine räumliche Tiefe des Werks wird durch ein kleines Segelboot im Hintergrund angedeutet.

Der ebenfalls an dem Projekt beteilige Künstler Heinrich Nauen hat eine andere Aufgabenstellung: Er arbeitet für die Tempelchen, die den Baukörper im Westen und im Osten flankieren, große, rechteckige Mosaike.

Abschließend kann man feststellen, dass die an dem Projekt beteiligten Künstlerkollegen versuchen, mit Vielfigurigkeit und schräg gesetzten, bewegten Figuren, die ausladende Gesten ausführen, der spitzgiebeligen Fläche habhaft zu werden. Viele der Werke wirken dabei volkstümlich naiv. Adler dagegen nutzt die vorgegebene Wandfläche zu einer ganz eigenständigen Bildkomposition und ist auch thematisch deutlich mutiger als die übrigen Maler. Im Vergleich mit den Künstlerkollegen wird die Position, die Adler heute nachgesagt wird, deutlich: Adler gilt als der bekannteste Schüler Wiethüchters und als herausragender Künstler der 20er Jahre im Rheinland. (Kat. zur Gruppenausst. *Kunst an der Wupper*. 1966 Wuppertal o. S.)

517 Roh. In: *Das Kunstblatt* 1926. S. 363, 364.

518 Ebenda S. 363.

519 Ebenda.

520 Ebenda.

Adlers Gemälde als die beste Arbeit unter den übrigen Werken im Planetarium, da Adler als einziger Künstler in der Lage gewesen sei, der großen Fläche *„einigermaßen*“ gerecht zu werden.[521]

Festzuhalten bleibt, dass es sich bei Adlers Gemälde um den besten Beitrag handelt. Komposition und Figurentypen sind den konventionelleren Lösungen der Künstlerkollegen überlegen. Adler erhält für dieses Werk den ersten Preis in Höhe von 5000 Goldmark.[522]

Wie das *Wandbild* der *Gesolei,* so vereinigt auch das folgende Gemälde *Sabbat* (WV 36)[523] unterschiedliche Perspektiven in sich. Dargestellt ist ein älteres jüdisches Paar in einem häuslichen Interieur. Das hochformatige Gemälde zeigt im Vordergrund einen quer gestellten, großen Tisch, auf dem sich verschiedene Gegenstände befinden, die auf das Ende des Festtags hinweisen. Dazu zählen zwei Sabbatleuchter mit abgebrannten Kerzen sowie ein halb verzehrtes geflochtenes Brot und andere essbare Dinge. Sie verdeutlichen den dargestellten Zeitpunkt, den Abschluss des Festtages.[524] Hinter dem Tisch liegt eine männliche Figur auf einem Sofa. Gut sichtbare Zipfel des *Tallit* und ein aufgeschlagenes Buch machen deutlich, dass der Jude mit dem Schriftstudium beschäftigt ist. In der rechten vorderen Bildecke sitzt eine ältere weibliche Figur. Ihr im Profil nach links dargestellter Kopf, der mit einem weißen Tuch bedeckt ist, ist gekennzeichnet durch eine lange, flache Nase, wie sie von Figuren Modiglianis bekannt ist; ein hochgeschlossenes blaues Kleid bedeckt den Körper. Auf dem Schoß hält die Figur eine Schale mit Körnern.

Während die Liegefigur und die Möblierung des Raumes aus einer leichten Obersicht dargestellt sind, ist der Holzfußboden des Raumes in Aufsicht gezeigt. Letzteres wird deutlich durch die senkrecht dargestellten Stoßkanten der Dielenbretter. Die sitzende weibliche Figur ist hingegen nach

---

521 Klapheck 1966. S. 16.

522 Zur Verleihung des Preises äußert sich Adler 1926 in den *Literarischen Bletern* in Lodz: *„Obwohl ich zur Avantgarde der neuen Maler in Deutschland am Rhein gehöre, hat die Tatsache, dass ein aschkenasischer Jude diesen Preis erhalten hat, doch Unbehagen in einigen Kreisen hervorgerufen.“* (Bajs. In: *Literarische Bleter*. 1926.) Adlers Kommentar verrät, dass es bereits 1926 antisemitische Strömungen in der Kunstszene gab.

523 Das Gemälde *Sabbat* (WV 36), meist *Schabbat* genannt, wird im Film *Adler* Hohenacker 1998 erstmalig vorgestellt. Es war wohl erst bei Recherchen zur Retrospektive im Jahre 1985, Düsseldorf, in einer Privatsammlung entdeckt worden.

524 Mit dem Erlöschen der Kerzen ist das Sabbatfest beendet.

den Gesetzen der Zentralperspektive gezeigt. Hinter dem Körper der Figur ist ein weiterer perspektivischer Bruch erkennbar: Die an die rechte Seite des Zimmers grenzende Mauer ist wie in den Raum hineingedreht. Die Unstimmigkeit wird besonders signifikant bei der Betrachtung des Sofaendes: Es wird von der Außenwand verdeckt. In die Außenwand ist ein Fenster eingelassen, auf dessen Fensterbank ein Vogel hockt. Sein Kopf ist nach unten gebeugt, er scheint einige Körner, die auf einem dunklen Mauervorsprung liegen, aufzupicken.

Betrachtet man das Werk noch einmal in der Verbindung von Sabbat und Vogel, so kann davon ausgegangen werden, dass der *Sabbat des Vogellieds* dargestellt ist. An dem entsprechenden Sabbat wird einer Episode aus der Bibel gedacht, in der ein König dem Lied eines Vogels lauschte.[525] (Siehe dazu die Beschreibung im Werkkatalog.) Unter diesem Blickwinkel des Lauschens fällt auf, dass beide Protagonisten ihre Ohren zum Hören frei halten: Die liegende Figur drückt ihr linkes Ohr mit der Hand nach vorn, die weibliche Figur hat das Kopftuch so arrangiert, dass das Ohr freiliegt.

Auch das folgende Gemälde behandelt ein biblisches Thema: *Judith* (WV 50) zeigt eine weibliche Figur in einem Interieur, das durch einen Tisch, einen Teppich und eine mit einer Tapete verzierten Wand im Hintergrund des Bildes definiert wird. Auf der rechten Bildseite steht die von der Seite gezeigte Protagonistin, dargestellt mit ausgeprägten Körperformen und langen schwarzen Haaren, die durch eine rosafarbene Schleife über dem Ohr geschmückt sind. Die Figur lehnt sich mit dem rechten Arm auf einen hohen Tisch, der sich auf der linken Seite befindet und auf dem ein Perückenkopf unter einer Glasglocke steht; die linke Hand hat die Figur – liebevoll oder besitzergreifend? – um das Glas gelegt.[526] Die Finger der anderen Hand hängen locker vom Rand der Kommode herab. Durch die nach vorn gebeugte Körperhaltung der Figur kommt das üppige Gesäß zur Geltung. Das weiße Gesicht der Figur ist im Dreiviertelprofil gezeigt; der Blick geht unverwandt aus dem Bild heraus.

---

525 Die Erzählung *Das Vogellied* ist aufgeführt bei: Martin Buber: *Die Erzählungen der Chassidim.* Zürich 1975. S. 464.

526 Die Verwendung des Perückenkopfes könnte durch den Kontakt zu der Malerin Angelika Hoerle, die Adler porträtiert (siehe die Werknummer WV 22) hervorgerufen worden sein; Angelika hatte ursprünglich den Beruf der Modistin erlernt. (Kat. zur Ausst.: *Willy Fick.* 1986. S. 56.)

Die Möglichkeit der Deutung des Werkes ist durch den Titel, der in – allerdings hebräischen – Lettern in der rechten oberen Bildecke eingefügt ist, gewährleistet. Die Ikonografie selbst würde aber sicherlich nicht auf das geläufige Thema *Judith mit dem Kopf des Holofernes* schließen lassen.[527] Das eher „neutral" wirkende Bild erhält nach Identifizierung des Themas eine andere, etwas befremdliche Qualität. Die Tatsache, dass die junge Frau ihre Trophäe unter Glas konserviert hat und sie von ihrer grausigen Tat des Enthauptens anscheinend nicht sonderlich tangiert wird, macht die Szene brutal. Klapheck beschreibt, dass Adler den Haarschmuck nachträglich ergänzte und den Gesichtsausdruck der Judith „*um einiges grausamer und siegesgewisser*"[528] bildete. Nach Meinung der Unterzeichneten erscheint der Ausdruck der Protagonisten erst grausam, nachdem der Kontext des Bildes deutlich geworden ist.

Interessant und neu erscheint auf jeden Fall die Tatsache, dass in der vorliegenden Darstellung der Fokus mehr auf die Haltung der Protagonistin zu ihrer Tat als auf die grausame Tat selbst gerichtet ist. Die Geschehnisse, die der dargestellten Situation vorausgegangen sind, muss der Betrachter gedanklich selbst einfüllen. Diese Methode, nicht das eigentliche, meist schreckliche Ereignis, sondern das *Danach* zu zeigen, lässt sich besonders in Adlers Werk in England nachweisen.

Schwieriger zu deuten sind die beiden folgenden Gemälde. *Drei Frauen* (WV 44) zeigt drei weibliche Figuren, die auf einer gedachten Diagonalen von unten rechts bis oben links angeordnet sind; von dem Bildgrund, einer fast monochrom sandfarbenen Fläche, heben sie sich deutlich ab. Die Figur im Vordergrund und die in der Mitte zeigen die gleiche Körperhaltung: Sie haben auf einem Sessel beziehungsweise einem Stuhl Platz genommen, ihre Hände ruhen im Schoß, sind ineinander gelegt; die Geste drückt Ruhe aus.[529] Beide

---

527 Das Thema wurde unter anderem von Tintoretto (1519 Venedig – 1594 ebenda), Caravaggio (1573 bei Mailand – 1610 Port´Ercole bei Civitavecchia), Botticelli (1445 Florenz – 1510 Florenz), Michelangelo (1475 Caprese – 1564 Rom) und Donatello (um 1386 Florenz – 1466 ebenda) in oft recht grausamen Szenen bearbeitet.

528 Klapheck 1966. S. 13.

529 Ernst Barlach (1870 – 1938) verwendet eben diese Geste 1922 und 1924 für seine Figuren *Der Wartende* (*Der Mann mit den zusammengelegten Händen*), die Kalan, eine Figur aus Ernst Barlachs Drama *Die Sündflut* zeigen. Die männlichen Figuren sind jeweils breitbeinig stehend dargestellt, die Hände ruhen ineinander. (*Der Wartende*, 1922, Kohle, 34,8 x 24,8 cm, Ernst Barlach Haus, Hamburg; *Der Wartende*, 1924, Gips, 65 x 32 x 14 cm. Beide Arbeiten sind abgebildet im Kat. zur Ausstellung: *Ernst*

Figuren haben dabei den Blick zur linken Bildseite gerichtet. Die dritte Figur im Hintergrund sitzt auf einem rot-weißen Schlagbaum; ihr Blick geht nach rechts aus dem Bild heraus. Ihre Füße sind unbekleidet, schweben in der Luft. Anna Klapheck erkennt in der Szene sicherlich richtig die Situation des „*geduldigen, ergebenen Wartens*“.[530] Die heruntergelassene Bahnschranke deutet Klapheck als Verweis auf einen kommenden Zug, der eine Wende im Leben andeute.[531] Diese Interpretation ist sicherlich eine mögliche.

Zwei einander ähnelnde Ganzfiguren, die durch kräftige, beinahe grobe Körper mit stämmigen Beinen charakterisiert werden, zeigt das Gemälde *Mädchen* (WV 48). Während die Gesichter in dem Gemälde *Drei Frauen* (WV 44) eine gleichmäßig ovale Form aufweisen, so ist in diesem Gemälde eine Entwicklung zur Kreisform, wenn nicht sogar zu einer liegenden Ovalform mit kurzen Hälsen festzustellen.

Die Figuren stehen eng nebeneinander, wobei der Körper der älteren Figur, die auf der linken Bildseite steht, den der jüngeren anschneidet; das rostbraune Gewand und die geschwungene Kontur der Hüfte der zuerst Genannten setzen sich von dem weißen Hemd der Jüngeren deutlich ab. Die Kleidung beider Figuren fällt durch relativ tief ausgeschnittene Dekolletés und durch die Verwendung eines dünnen Stoffes auf, der die Formen der Körper deutlich hervorhebt. Die Jüngere hebt – kokett? – ihr Hemd etwas an, was in Anbetracht des plumpen Körpers und der dicken Wollstrümpfe merkwürdig wirkt; nichtsdestoweniger ist eine erotische Komponente in der Geste der eher mädchenhaft wirkenden Figur vorhanden. Diese ist auch bei der Älteren zu sehen, die rote Schuhe und eine Kette mit auffallend großen roten Perlen trägt. Siehe dazu die Deutung der Autorin über die Funktion der Kette im Werkkatalog.

Durch die Kontraposthaltung der Älteren – sie hat sich mit dem rechten Unterarm auf eine Kommode gestützt – befinden sich ihre Schulterpartie und die Beckenpartie in einer übereinstimmenden, zur linken Bildseite absteigenden Linie. Durch diese Körperhaltung wird der Eindruck vermittelt, dass auf der Figur der Älteren, die eine etwas missmutige Mimik aufweist, eine starke Last liegt. Ursache ihrer Stimmung ist wahrscheinlich der Inhalt des Briefes,

---

Barlach. Plastik, Zeichnungen, Druckgrafik. Kunsthalle Köln. 19. Dezember 1974 bis 5. Februar 1975. 2. Auflage, Köln 1975, S. 104, Kat. Nr. 154 und S. 105, Abb. Nr. 52.

530 Klapheck 1966. S. 12.

531 Ebenda.

den sie in Händen hält. Das Motiv des Briefs verwendet Adler auch schon in dem Gemälde *Liegende Frau* (WV 21). Das in der Kunstgeschichte geläufige Motiv ist zum Beispiel bekannt aus den Genreszenen von Jan Vermeer van Delft (1632 – 1675) in den Werken *Briefleserin am offenen Fenster* und *Der Liebesbrief*.[532]

Zwei männliche Ganzfiguren in russischen Uniformen zeigt hingegen das Gemälde *Soldaten* (WV 75) von 1928. Der Protagonist im Vordergrund links hat breitbeinig auf einer Holzbank Platz genommen. Er sitzt dem Betrachter frontal gegenüber, der geradeaus gerichtete Blick der Augen ist nicht definierbar, da die Schwarz-Weiß-Abbildung keine Pupillen erkennen lässt. Sowohl der linke Arm als auch die Stirn sind mit einem *Tefillin*[533] (Gebetsriemen) umwickelt, sodass deutlich wird, dass der Soldat Vorbereitungen zum Beten getroffen hat. Das Umwickeln des Arms muss nach der Vorschrift so erfolgen, dass der hebräische Buchstabe Schin, ש, als erster Buchstabe des Gottesnamen *Shaddaj* auf der Hand gebildet wird. Das Anlegen des Gebetsriemens gleicht somit einem magischen Ritual.[534] Die Darstellung Adlers macht deutlich, welchen Stellenwert naturalistische Details in dieser Werkphase für den Künstler haben. Der Künstler zeigt hier genau die Methode des Wickelns der Aschkenasim, die sich von der der Sefardim unterscheidet.[535]

Auf der rechten Bildseite befindet sich – ebenfalls angeschnitten von der Bank – die zweite Figur. Der Soldat hat sich zu dem sitzenden Kameraden umgewandt und stützt sich mit beiden Unterarmen auf die Lehne der Holzbank. Während der in einen langen Mantel gehüllte Körper teils seitlich,

---

532 Jan Vermeer van Delft: *Briefleserin am offenen Fenster,* etwa 1657, 83 x 64,5 cm, Gemäldegalerie *Alte Meister* Dresden; *Der Liebesbrief*, 1669/70, 44 x 385 cm, *Rijksmuseum,* Amsterdam**.**

533 Das Tragen der *Tefillin* bezieht sich auf das sechste Kapitel im 5. Buch Mose, Vers 8: „*Und du sollst sie binden zum Zeichen auf deine Hand, und sie sollen Dir ein Merkzeichen zwischen deinen Augen sein.“* (Hinweis entnommen aus: (Vries, De: 2003. S. 57.)

534 Soetendorp 1958. S. 218.

535 Eine Gegenüberstellung der Varianten in einer schematischen Zeichnung ist zu finden bei Trunk. In: *Polin.* 1997. S. 128. Die aschkenasische Methode des Wickelns erfolgt gegen den Uhrzeigersinn, das Umwickeln nach dem sephardischen Ritus folgt dem Uhrzeigersinn. – Zehn Jahre später wird sich Adler noch einmal demselben Motiv in dem Gemälde *Kopf eines jungen Mannes* (WV 161) widmen; man erkennt, dass hier sein Interesse nicht mehr dem Schildern von naturalistischen Einzelheiten gilt. Die Darstellung ist so abstrahiert, dass man den Gebetsriemen leicht übersehen könnte.

teils von hinten gezeigt ist, hat der Soldat seinen Kopf dem Betrachter zugewandt, sodass das Gesicht im Dreiviertelprofil erscheint.

Der Hintergrund des Gemäldes ist ruhig gehalten. Hinter der stehenden Figur ist ihr Schattenwurf erkennbar; er ist stark abstrahiert, aber die Silhouette der Nase und der Kappe sind auszumachen.[536] Als kompositorisches Gegengewicht ist im Hintergrund links das Fragment einer antiken Säule erkennbar.

Die Füße des Soldaten stehen fest und entspannt auf dem Boden, der Blick ist – wahrscheinlich – nach innen gerichtet. Die Autorin schließt sich hier auch nicht der von Anna Klapheck vorliegenden Deutung an, die in dem Gemälde ein „*trotziges Festhalten im Glauben*“[537] erkennen möchte. Hier würden die Begriffe *selbstsicher* und *unbeirrt* der Unterzeichneten eher zusagen.

Das folgende Gemälde (WV 74) gibt ein weiteres Beispiel für die zahlreichen unterschiedlichen Körperhaltungen, die Adler in dieser Werkperiode in seinen Arbeiten zeigt. Der Protagonist, der *Geigenspieler*, der mit Anzug, rundem Hut und gefältetem Tuch ausgestattet ist, präsentiert sich dem Betrachter in voller Größe; rechts von ihm steht ein Stuhl, der ihm als Ablage für die Geige dient. Der Musiker posiert in frontaler Darstellung, das Gewicht auf sein linkes Bein gelagert; das andere Bein hält er locker vor dem Standbein gekreuzt, es berührt nur mit der Fußspitze den Boden. Mit der rechten Hand stützt sich der Geiger auf den neben ihm stehenden Stuhl, wobei die Positionierung der Finger deutlich macht, dass nur ein geringes Gewicht auf der Hand lasten kann: Nur mit den Knöcheln der Handaußenseite ruht die Hand auf dem Holz. Wenn der Geigenspieler auch seine Kunst nicht vorführt, so ist durch die beschriebene Körperhaltung dennoch etwas von der Leichtigkeit seiner Bewegungen beim Spiel nachzuvollziehen.

Vergleicht man die Kontraposthaltung des Geigers mit der der älteren Figur in dem Gemälde *Mädchen* (WV 48), so lässt sich deutlich erkennen, dass durch eine veränderte Lagerung der Schulter- und Beckenlinie eine andere Aussage über die psychische Befindlichkeit des Protagonisten vermittelt wird. Lassen die parallel abfallend gesetzten Linien der Schultern und des Beckens der Älteren auf eine gedrückte Stimmung schließen, so bewirkt die Haltung

---

536 Zu dem Thema Schattenwurf siehe auch die Ausführungen im Kapitel 4.4.

537 Klapheck 1966. S. 13.

des Geigenspielers mit einer waagerechten Positionierung der entsprechenden Körperelemente den Eindruck von Selbstbewusstsein.

Die Komposition des Gemäldes ist einfach und übersichtlich. Der geringe Tiefenraum wird durch zwei Elemente definiert. Zum einen erkennt man eine quer verlaufende Holzleiste – eine Fußleiste? – in einer geringen Tiefe des Gemäldes, zum anderen befindet sich ein mehr als lebensgroßer Schatten rechts hinter der Figur; es wird somit eine Wand kenntlich gemacht. Der Schatten ist stark abstrahiert: Er besteht aus einem senkrecht gestellten Rechteck, das in eine gerundete Form übergeht, sodass eine reduzierte Körpersilhouette entsteht. Der Schattenwurf erinnert in etwa an einige der wie gedrechselt wirkenden Figuren Oskar Schlemmers beziehungsweise an das Aussehen eines Holzkegels, wie man ihn heute zum Bowlen verwendet. (Zu dem Gemälde existiert eine Studie (G 23); siehe dazu die Ausführungen im Werkkatalog.)

Einen vollkommen anderen Stil zeigt das folgende, 1930 entstandene Gemälde *Allegorie* (WV 105). Das 310 x 245 cm große Werk, das auf eine naturbelassene Holzplatte gemalt ist, stellt zwei weibliche Gestalten mit überdimensional großen Händen und Füßen dar, wie sie aus der *Klassischen* Periode Picassos bekannt sind; eine kleine Figur befindet sich im Hintergrund rechts.[538] Die Protagonisten stehen nebeneinander auf einer inselartigen „Standfläche", die sie in dem ansonsten undefinierbaren Raum verankern.[539] Die rechte Figur im Vordergrund hat ihren Arm auf die Schulter der Partnerin gelegt; weiter sind die Figuren durch ein breites „Band" verbunden, das Adler in Form einer Sichel gestaltet hat und das die Figuren in den jeweils außen liegenden Händen halten. Die weit ausschwingende Beinbewegung der auf der linken Bildseite stehenden Figur ragt über die „Standfläche" hinaus, was den Eindruck der Figur als übergroß verstärkt.[540] Die instabile Position des Fußes suggeriert, dass die

---

538 Zu dem Werk existiert eine Studie; siehe G 22.

539 Eine „Standfläche" für Figuren, wie sie hier gezeigt wird, ist in Ikonen geläufig. Siehe z. B. in Tania Velmans: *Byzanz. Kunst und Architektur.* Petersberg 2009. Abb. 2. S. 52, das Werk: *Verkündigung*, Anfang 14. Jahrhundert, Peribleptos-Kirche, Ohrid, Makedonien.

540 Die exponierte Haltung des Fußes, der unter dem bodenlangen Gewand hervorschaut, lässt an Picassos Gemälde *Sitzende Frau*, 1920, denken: Die nackten und überdimensional großen Füße der Sitzenden, die mit übereinander geschlagenen Beinen auf einem Stuhl Platz genommen hat, werden dort dem Betrachter entgegengehalten. – Ähnlich

Figur das Bein zurückziehen muss, um nicht umzufallen. In Kombination mit dem sichelförmigen Band wird dem Betrachter so eine Art Schaukel- oder Pendelbewegung des Paares angedeutet.

Fest auf dem Boden steht hingegen die kleine Figur, die sich auf der rechten Bildseite im Hintergrund des Gemäldes befindet. Sie hat beide Hände hinter dem Kopf verschränkt und hat ihr Interesse einem blaufarbenen Gestirn zugewandt, das sich auf der linken Bildseite befindet und das sich im Grund des Gemäldes spiegelt.

Das Gemälde wurde für ein Musikzimmer in Deutschland geschaffen.[541] Mit diesem Vorwissen lässt die Bewegung der beiden großen Figuren an ein Metronom oder an den Begriff Takt denken; eventuell ist ein Deutungsvorschlag wie *Im gleichen Takt schwingen* passend. Die Figur im Hintergrund beschäftigt sich mit der Sonne oder dem Mond, Gestirnen, die in einem festen Rhythmus am Himmel sichtbar werden. Dieser Gesichtspunkt fügt sich in die oben gemachte Deutung ein.[542]

Ein anderes Beispiel für an Titanen erinnernde Gestalten im Werk Adlers ist eine Figur in dem Gemälde *Wandbild* (WV 101), das 1929 für die Ausstellung *Raum und Wandbild* des *Kölnischen Kunstvereins* gefertigt wird. Dieses Mal geht es um den bei Picasso erwähnten Typus des Riesen, der pralle aufgeblähte Körperformen aufweist. Eine Fotografie (Abb. 22) zeigt das ca. 200 x 300 cm große *Wandbild* gemeinsam mit Adlers Werk *Familie* (WV 82) in den Ausstellungsräumen.

Die Ausstellung wird von dem Architekten Hans Heinz Lüttgen, Köln, kuratiert, der Räume gebaut hat, die möbliert und künstlerisch gestaltet werden sollen. Zwei zusätzliche Räume werden zur Präsentation von Stoffen, Tapeten und Teppichen beziehungsweise für Architektur zur Verfügung gestellt. Die Aufgabe an die Architekten und Künstler lautet, sich an dem Vorhandenen,

---

große Füße und Hände sind in Adlers Gemälde *Akkordeonspieler* (WV 137) zu erkennen.

541 E-Mail vom 13.1.2010 vom Kibbutz *Bar-Am* an die Unterzeichnete.

542 Dem Erscheinen des Mondes wird in der jüdischen Religion seit jeher eine große Bedeutung beigemessen, wird doch der Neumond selbst heute noch am Sabbat vor seinem Erscheinen in der Synagoge verkündet, verbunden mit Gebeten um Gottes Segen und die Erlösung Israels. (*Encyclodaedia Judaica*. 1928 – 1934. Stichwort: *Rosch Chodesch (Neumondstag)*. Spalte 1485.)

Zufälligen zu orientieren,[543] wobei sie für die Möblierung auf die Auswahl des Kölner Unternehmens Gustav Carl Lehmann zurückgreifen können. Die Frage der Wandgestaltung schließt die aktuelle Frage ein, ob man sich für ein Tafel- oder ein Wandbild entscheiden solle. Die Künstler werden unter dem Aspekt der Fähigkeit, mit dieser Fragestellung umgehen zu können, ausgesucht.[544]

Adler gestaltet den Wohnraum mit zwei großformatigen Wandbildern, dem 1928 gefertigten Gemälde *Familie* (WV 82) und dem *Wandbild* (WV 101). Die erwähnte Fotografie lässt erkennen, dass die beiden Werke an zwei nebeneinander liegenden Wänden angebracht sind, und zwar so, dass sie in der Ecke nah beieinander hängen. Steht der Betrachter mittig vor den Gemälden, so befindet sich links das *Wandbild* und rechts das Gemälde *Familie.* Unter beiden Bildern verläuft ein Bord, ebenso wie rechts neben dem Gemälde *Familie* zwei Regalböden angebracht sind. Die schlichte Möblierung des Wohnraumes, bestehend aus einem Tisch, einem Sofa, einem Sessel und einigen gepolsterten Hockern, sind von den Gemälden räumlich abgerückt, sodass zwischen dem sitzenden Betrachter und den Bildern genügend Abstand besteht, um die Werke anzusehen.

Das querformatige, bühnenartig aufgebaute Gemälde *Wandbild* zeigt vier Figuren, die sich um einen langen, flachen Tisch versammelt haben. Am Tischanfang auf der linken Bildseite befinden sich ein sitzender Musikant und

---

543 Anne Ganteführer-Trier: *Zeitgenossen.* In: Kat. zur Gruppenausst.: *Zeitgenossen.* Köln 2000. S. 31. – Diese Problemstellung der Ausstellung schließt an Themen an, die sich der *Werkbund* – oder auch *Deutscher Werkbund* – bereits 1907 zum Ziel seiner Untersuchungen macht. Auch hier wollen Architekten, Kunstgewerbler, Industrie- und Handwerksbetriebe zusammenwirken. Ende der 20er Jahre befassen sich verschiedene Autoren und Architekten mit Fragen des Wohnens. Richtet sich die Ausstellung *Raum und Wandbild* eher an sozial höherstehende Gruppen, so werden in den Ausstellungen *Arbeiter- und Mittelstandswohnung* und *Die wachsende Wohnung* Beispiele eingerichteter Sozialwohnungen vorgestellt. (Ebenda. S. 31, 33.)

544 Ebenda. S. 31. Es handelt sich dabei neben Jankel Adler, der den Wohnraum gestaltet, um folgende Künstler: Martha Hegemann (1894 – 1970, Ehefrau von Anton Räderscheidt) für das Kinderzimmer, Fritz Kronenberg (1901 – 1960) für den Empfangsraum, Richard Seewald (1889 – 1976) für das Speisezimmer, Franz W. Seiwert (1894 – 1933 ebenda) für den Arbeitsraum und Heinz Hoerle (1895 – 1936) für die Bibliothek. (Alfred Salmony: Köln. In: *Der Cicerone*. 21. Jahrgang. 1929. S. 206.) (Künftig zit.: Salmony. In: *Der Cicerone*. 1929.) Und: Luise Straus-Ernst: *Raum und Wandbild*. Köln 1929. In: *Deutsche Kunst und Dekoration*. April 1929 – September 1929. Band 64. S. 195. (Künftig zit.: Straus-Ernst. In: *Deutsche Kunst und Dekoration*. 1929.) – Über die Räume, die Seiwert, Hoerle, Anton Räderscheidt (1892 – 1970) und Heinrich Maria Davringhausen (1894 – 1970) gestalten, liegen keine Informationen vor.

eine stehende weibliche Figur. Der Gesichtsausdruck des Mandolinenspielers ist ernst, vielleicht sogar verschlossen; durch die waagerechte Haltung seines Unterarms entsteht der Eindruck von Statik, als ob der Musikant in seinem Spiel innegehalten habe. Im Gegensatz zu dem Gemälde *Der Geigenspieler* (WV 74) muss im vorliegenden Werk von einer Orientierung an Picasso ausgegangen werden; das Phänomen des Erstarrens findet sich zum Beispiel in dem Gemälde *Der Tanz*, 1921/22, des spanischen Künstlers wieder.

Auf der rechten Bildseite sind zwei weibliche Figuren dargestellt. Eine steht am Ende des Tisches, die andere hat vor dieser auf einem Stuhl Platz genommen. Die sitzende Figur zeigt einen voluminösen, prallen Körper. Der nur mit einem Tuch bedeckte Akt wird von Adler mit undifferenziert gearbeiteten Füßen und sehr breiten Unterschenkeln dargestellt: Die Knie sind breiter als der Kopf der Figur. Interessant ist die Körperhaltung durch ihre divergierenden Bewegungsrichtungen: Der Kopf ist in einem Dreiviertelprofil zur linken Bildseite, der Oberkörper aber leicht zur rechten Bildseite gedreht. Dabei ist der Kopf auf die linke Hand gestützt, der linke Ellenbogen ruht auf der Sessellehne. Der rechte Arm ist ebenfalls weit zur selben Lehne gestreckt, wobei die rechte Hand sich an der Stelle des linken Ellenbogens befindet. Durch diese Richtungskontraste erhält die Figur trotz ihrer Schwere eine gewisse Grazie, die Haltung wirkt gelöst und natürlich. Der Gesamteindruck ist der einer entspannt sitzenden Figur.[545] Figuren in ähnlicher Körperfülle sind in zahlreichen Werken von Pablo Picasso geläufig; der Künstler zeigt pralle Gliedmaßen beispielsweise in den Werken *Große Badende* 1921/22*, Frauenakt, auf einem Felsen sitzend,* 1921*,* und *Akt mit Draperie,* 1922. Hier kann eine Verwandtschaft gesehen werden.

Das andere für die Ausstellung ausgewählte Gemälde *Familie* (WV 82) ist bereits 1928 entstanden. Das ca. 310 cm breite und 170 cm hohe Gemälde zeigt ebenfalls einen langen Tisch, an dem sich – oder konkreter: auf, hinter, vor und neben dem sich – mehrere Figuren befinden. Von links nach rechts erkennt man die Figur eines Kindes, das auf dem Tisch sitzt, daneben eine

---

[545] Dementsprechende Körperhaltungen sind von Figuren Michelangelos (1475 – 1564) bekannt, so in der Figur des Propheten Jesaja in der *Sixtinischen Kapelle*. Der Kopf des Propheten ist zu seiner rechten Seite gedreht, der Oberkörper wendet sich zu seiner linken Seite. Der linke Unterarm ist auf das hochgestellte Buch, das der Prophet links neben sich abgestellt hat, gestützt, der linke Unterarm hoch erhoben. Dabei liegt die Hand des rechten Arms am Ellenbogen des linken Arms.

weibliche Figur, die vor dem Tisch steht. Beide Figuren schauen unverwandt nach links aus dem Bild heraus. Weiter nach rechts sitzt hinter dem Tisch eine frontal abgebildete männliche Figur, die den Betrachter direkt ansieht. Während die rechte Hand auf dem Tisch liegt, ruht die andere Hand, die eine Pfeife hält, auf der Lehne des Stuhls, auf dem die Figur seitlich – also um 90 Grad gedreht – sitzt.[546] Am Ende des Tisches rechts steht schließlich eine weitere weibliche Figur, eine dritte befindet sich im Hintergrund des Gemäldes; sie tritt hinter einer Art Stellwand in den ansonsten nicht definierten Raum. Bis auf das Kind, das mit der neben ihm stehenden weiblichen Figur durch ein Tuch, das beide in den Händen halten, verbunden ist, sind die Figuren mehr oder weniger beziehungslos nebeneinander gesetzt.

Das Werk wird später von Adler selbst in drei Teile geschnitten, die Darstellungen werden der neuen Konzeption angepasst. (Siehe dazu die Beschreibungen im Werkkatalog unter: WV 92, WV 93 und WV 94.) Im Zusammenhang mit den Anklängen an die klassischen Körperhaltungen, die Adlers Werk in dieser Werkperiode zeigt, ist es bezeichnend, dass der rechte Gemäldeabschnitt, der später einer einzelnen Figur (WV 94) vorbehalten ist, den Namen *Griechin* erhält.[547] Hinter der Figur befindet sich nun eine senkrecht gesetzte Stellwand, die nicht bis zur Zimmerdecke reicht, also keine tragende Funktion hat. Das Motiv des frei stehenden Raumteilers könnte aus den bereits erwähnten, im Studio von August Sander verwandten Stellwänden entnommen sein. Aber auch Mies van der Rohe (1886 – 1969) arbeitet 1928/29 im *Barcelona Pavillon* mit ebensolchen Konstruktionen. Die neuartige Bauweise des deutschen Architekten gibt den Stellwänden die Funktion von Raumteilern, die den ansonsten undefinierten Raum gliedern.

Die Beiträge der anderen Teilnehmer der Ausstellung *Raum- und Wandbild* sollen an dieser Stelle nicht weiter kommentiert werden. Die Aufgabenstellungen in den einzelnen Wohnräumen erscheinen zu unterschiedlich, als dass es sinnvoll wäre, die Arbeiten mit der Adlers zu vergleichen. Außer-

---

546 Solches Abstützen des Arms auf ein Möbelstück ist in der Kunstgeschichte nicht häufig zu finden. Das Gemälde *Die Gesandten* von Hans Holbein d. J. (1497/98 – 1543), zeigt das Motiv in der auf der rechten Bildseite stehenden Figur. (H. Holbein d. J.: *Die Gesandten*, 1533, 207 x 209,5 cm, National Gallery, London.)

547 Der Titel *Griechin* wird verwendet bei: Landsberger. In: *Schlesische Monatshefte.* 1931. S. 222.

dem liegen über die Möglichkeiten und Bedingungen für alle Beteiligten zu wenig Informationen vor.

Luise Straus-Ernst beurteilt 1929 die Arbeit Adlers als klare und großzügige Figurenkomposition und die Gesamtausstellung als Schritt in die Richtung Gesamtkunstwerk.[548] Der Kunsthistoriker Alfred Salmony äußert sich im *Cicerone* zu Adlers Arbeit kritischer und bewertet sie als „*sicher nicht die beste Arbeit des überaus begabten Künstlers.*“[549] Der Meinung Salmonys (1890 – 1958) schließt sich die Unterzeichnete an. Zum einen geht es bei der Kritik um die Auswahl der Bilder selbst. Die Werke sind recht dominant für einen Wohnraum, nicht wegen der Maße der Arbeiten, sondern vor allem wegen der naturalistischen Darstellung der Protagonisten, die in den Raum sehen und eventuell für einen Bewohner aufdringlich wirken. Zum anderen geht es um die Hängung der Werke, die direkt nebeneinander erfolgt ist. Einerseits sind der bühnenartige Aufbau um einen Tisch, die Vielfigurigkeit und das Untätige der Figuren in den Bildern identisch – evtl. *zu* identisch, sodass die Wiederholung als uninteressant gewertet werden könnte. Andererseits gehören die Gemälde nicht zusammen wie zum Beispiel die Arbeiten eines Zyklus.

Schließlich gibt es noch einen Aspekt, der gegen eine Hängung der Werke nebeneinander spricht. Dabei handelt es sich um die Hintergrundgestaltung des *Wandbildes* (WV 101): In dem insgesamt undefinierten Raum des Gemäldes hat Adler die gesamte Figurengruppe mit einer Farbfläche umfangen beziehungsweise unter- und hinterlegt. Die Fläche ist wie ein rechteckiger Teppich mit abgerundeten Ecken „unter“ die Gruppe gelegt; die Farbform zieht sich jedoch hoch bis in den Schulterbereich der Figuren, sodass aus der den Boden definierenden Fläche eine Hintergrundfläche wird. Es entsteht optisch eine kompakte Einheit. Diese „Einfassung“ des Gemäldes lässt das Werk bereits als eine in sich geschlossene Einheit erscheinen, die es nicht gelingen lässt, diesem Gemälde räumlich so nah ein anderes Gemälde beizugesellen.

1928 nimmt Adler an der Ausstellung *Deutsche Kunst Düsseldorf 1928* teil und erhält dort für sein Gemälde *Katzen* (WV 47) unter 350 Mitbewerbern

548 Straus-Ernst. In: *Deutsche Kunst und Dekoration.* 1929. S. 195.
549 Salmony. In: *Der Cicerone.* 1929. S. 206.

die Goldmedaille.[550] Auf der Ausstellung ruft das Gemälde bei einigen Besuchern Empörung hervor.[551] Gezeigt wird das Liebesspiel zweier Katzen in einer von der Sonne beschienenen Szene. Während eine Katze die andere mit ihren Krallen und mit dem Maul packt, hält die zweite ihren Kopf gen Himmel. Im Kontrast zu den ungezähmten Tieren befindet sich rechts neben den beiden Katzen das Fragment einer antiken Säule, einem Symbol für Kultur.[552]

Die Form des Gestirns erinnert an Werke von Max Ernst, der häufig eine Scheibe verwendet, die von einem Ring umgeben wird. Beispiele sind die Werke: *Das Sonnenrad,* 1926, und *Grätenwald*, 1927. Wie jedoch bereits im Kapitel Forschungsstand (Kapitel 2 der vorliegenden Arbeit) festgehalten wurde, wurde diese Form der Darstellung auch von Adlers Freund Seiwert häufig gewählt, sodass auch von dieser Seite her eine Orientierung möglich sein kann.

4.2.4.1 Ab ca. 1926/27: Verstärkte Entwicklung zu einer kreisenden und mäandernden Linienführung

Zeitlich parallel zu den vorgestellten Figurenkompositionen zeigt sich bei Adler das Interesse für ein anderes Gestaltungselement, das nicht Ruhe, sondern eher Dynamik bewirkt. War der Faltenwurf bei den liegenden Frauen in dem Gemälde der *Gesolei* streng und kanneliert, so entwickelt sich nun parallel auf den Ärmeln der Figuren ein sehr belebtes Spiel von sich schlängelnden Falten. Konkurrieren diese in den Gemälden *Drei Frauen* (WV 44) und *Knabe mit Hahn* (WV 53) optisch noch mit farbigen Stoffen und dem Geflecht von Korbstühlen, so treten sie zum Beispiel in *Artist* (WV 52) immer mehr in den Vordergrund.

Das zuletzt genannte Gemälde ist ganz ist ganz in aufeinander abgestimmten Braun-, Grau- und Beigetönen dargestellt; minimale Anteile sind in einem blassen Blau und Rot gehalten. Der zurückhaltende Umgang mit der

---

[550] Die Goldmedaille befindet sich heute im Nachlass im Von der Heydt-Museum, Wuppertal. Auf dieser Ausstellung wurden außerdem die Arbeiten *Zwei Mädchen*, 1927, und *Soldaten*, 1928, gezeigt.

[551] Aussage der Tochter Nina im Film *Adler*, Hohenacker 1989.

[552] Neben dem Gemälde *Katzen* (WV 47) gibt es noch zwei weitere Gemälde, die antike Säulen bzw. Fragmente davon aufweisen. Es handelt sich dabei um die Gemälde *Frau mit Waschtrog* (WV 42) und *Soldaten* (WV 75).

Farbe bietet dem Künstler die Möglichkeit, in der Gestaltung der Linienführung umso ausdrucksvoller arbeiten zu können.

Der als Dreiviertelfigur dargestellte Protagonist ist mit einem schwarzen Hut, einem weit geöffneten Hemd, das den Oberkörper freigibt und einer beigefarbenen Hose bekleidet. Der Gestaltung des Oberkörpers hat Adler große Aufmerksamkeit gewidmet. Die breiten Schultern stehen in Kontrast zu der schmalen Taille, einzelne Sehnenstränge am Hals, die Rippen und die Muskulatur an der Brust und am Bauch sind besonders betont.[553] Kraft einerseits und Beweglichkeit andererseits werden so visualisiert. Auffallend ist weiter der Faltenwurf des Hemdes: Der Stoff der weiten, langen Ärmel staucht sich zu üppigen Falten, die eine mäandernde Linienführung aufweisen. Schon in früheren Werken wie *Drei Frauen* (WV 44) oder in den Liegefiguren des *Wandbildes* der *Gesolei* (WV 40) sind die sich windenden Faltenwürfe zu erkennen, aber die dargestellten Stauchungen im Gemälde des Geigers gehen sicherlich mit ihrer Ausprägung noch darüber hinaus.

Adler hält auch in den folgenden Jahren an den schweren Körpern der Figuren fest und verstärkt die gerundete Linienführung. Ergänzt wird dieses Vorgehen durch eher flach gearbeitete Gesichter, die Adler mit einem breiten, deutlich sichtbaren Pinselstrich rahmt, wie man es besonders gut bei *Novillero I/ Mallorquinischer Junge* (WV 111), *Porträt eines Mädchens* (WV 109) und *Frau mit gekreuzten Händen* (WV 110) erkennen kann.[554] In den beiden zuerst genannten Werken verläuft der Duktus innerhalb dieser Kreisform zwar senkrecht, der Hals ist aber jeweils in gerundeten Pinselstrichen gearbeitet. Bei dem dritten Gemälde *Frau mit gekreuzten Händen* ist jedoch der größte Teil des Gesichtes in der runden Pinselführung bearbeitet. Das Werk zeigt eine weibliche Dreiviertelfigur in einem überwiegend sandfarbenen Kleid mit spitzenbesetztem Oberteil. Der kreisrunde Kopf ist von einem spitzenverzierten Schleier umgeben, der bis auf den Rücken herabfällt. Die Figur hält beide Hände vor dem Oberkörper gekreuzt und sieht den Betrachter dabei ruhig an.

---

553 Solche Körperdarstellungen sind für die Figur des Christus auf Ikonen geläufig, so z. B. in der *Beweinung Christi,* 2. Hälfte 15. Jahrhundert, griechisch (Kreta), Eitempera auf Holz, 42,5 x 109 cm. Eine Abbildung siehe in: Eva Haustein-Bartsch: *Ikonen-Museum Recklinghausen*. München 1995. Abb. o. Nr. S. 69. (Künftig zit.: Haustein-Bartsch 1995.)

554 Die entsprechende Entwicklung lässt sich auch in den Arbeiten auf Papier feststellen, wie in der Bleistiftzeichnung *Sitzende am Tisch,* 1928, (G 24), zu erkennen ist.

Angenommen werden kann, dass hier der Gestus des *Segens der Frau über das Licht* dargestellt oder – im Sinne August Sanders: – *vorgemacht* wird, mit dem traditionell der Sabbat begonnen wird. Sobald es dämmert, zündet die Hausfrau die beiden Sabbatkerzen an, die auf dem weiß gedeckten Tisch stehen. Sie hält dann beide Hände über die Kerzen und macht Bewegungen, als ob sie das Licht mit den Händen an sich heranholen wolle. Dann preist sie Gott und erbittet den Segen Gottes für das Haus: *"Gelobt seist Du, Ewiger, unser Gott, König der Welt, der du uns geheiligt durch deine Gebote und uns befohlen, das Sabbatlicht anzuzünden."*[555]

Auffallend ist, dass Adler die gespreizten Finger beider Hände mit einer sehr hellen, milchig wirkenden Farbe eingerahmt hat. Der grüne Hintergrund des Bildes, der zwischen den Gliedmaßen durchscheinen müsste, ist nicht sichtbar. Es ist anzunehmen, dass der Künstler so das Licht der unterhalb der Hände befindlichen Kerzen oder vielleicht auch die Anwesenheit Gottes darstellen möchte. Bemerkenswert ist zudem, dass die weibliche Figur einen kleinen Schatten wirft; es kann also einerseits von einer Lichtquelle *vor* ihrem Körper, andererseits aber *nicht* von einer Quelle zwischen dem Betrachter und den Händen ausgegangen werden.

Die gerundete oder kreisende Linienführung erfährt verschiedene Entwicklungen. Zum einen steigert Adler die mäandernde Linienführung immer mehr, sodass das Aussehen eines Protagonisten durch die sich schlängelnden Linien dominiert wird. Zum anderen werden Figuren stark abstrahiert, sodass sie nur durch gerundete Konturen dargestellt werden.

Das verschollene und nur als Schwarz-Weiß-Abbildung vorliegende Gemälde *Knabe und Luftschiff/Der Traum des Zeppelinerfinders Schwarz* (WV 112) zeigt eine einzelne Figur, die barfuß auf einer weiten freien Ebene läuft und einem Luftschiff zuwinkt. Während die Figur sich rechts im Vordergrund auf den Betrachter zu bewegt, erkennt man auf der linken Bildseite das Luftschiff am Himmel. Das kurze Hemd der Figur weist sich windende Binnenstrukturen auf, die sich auch auf dem Haupt der Figur erkennen lassen. Da das Gemälde keine weiteren vom Luftschiff und der Figur ablenkenden Details aufweist, kommt der sich auffallend windenden Linienführung eine große Bedeutung zu.

---

555 Zit. nach: Victor Goldschmid (Hrsg. und Verlag). *Sidur Sefat Emet*. Übersetzt in das Deutsche von Rabbiner S. Bamberger. Basel 1987. S. 80. – Bei *Sidur Sefat Emet* handelt es sich um ein Gebetbuch, das in deutschsprachigen Ländern sehr verbreitet ist.

Der jüdische Kaufmann Schwarz, dem Adler das Gemälde gewidmet hat, hatte das Luftschiff entwickelt, konnte aber aus finanziellen Gründen selbst den Flug nicht miterleben. Nach seinem Tod erwarb Graf Zeppelin von der Witwe Schwarz die Patente. Ruhm erwarb allein Zeppelin, unter dessen Namen die Luftschiffe heute bekannt sind. Adler weist mit seinem Gemälde noch einmal auf den eigentlichen Erfinder hin.

Die zweite Variante der Entwicklung einer gerundeten Linienführung lassen die Gemälde *Knabe mit Flugzeug/Kind mit Katapult* (WV 139) und *Die Stadt Soest* (WV 138) erkennen. Die Figuren werden reduzierter dargestellt, bestehen aus großzügig gerundeten Konturen. In dem zuerst genannten Gemälde nähern sich die Figuren formal ihren Körperschatten und in dem zuletzt genannten Gemälde den gerundeten Flächen, auf denen sie stehen. Parallel dazu entwickeln sich die Werke immer mehr in die Fläche.

Das Gemälde *Die Stadt Soest* zeigt in einem grafisch anmutenden Stil eine Ansicht der Stadt mit deutlich erkennbarem Stadtwall. Wie aufgelegt auf diese „Zeichnung“ befinden sich zwei nebeneinanderstehende, durch breite und kräftige Konturen gebildete Figuren. Gesichtszüge oder Arme sind nicht ausgebildet. Die Figuren stehen auf einer dunklen, gerundeten Standfläche, auf der sich auch eine hinter den Figuren erkennbare, senkrecht stehende Stellwand erhebt. Figuren, Standfläche und Stellfläche bilden von den gerundeten Formen her eine Einheit.

Erwähnt werden muss auch, dass sich der kreisende Duktus besonders in den zahlreichen Stillleben dieser Zeit bemerkbar macht. Die Darstellungen von Keramikgefäßen wirken wie auf einer Töpferscheibe gedreht, Früchte erscheinen wie gedrechselt. Siehe dazu die Gefäße in den Gemälden mit den Nummern WV 56 und WV 61, jeweils mit dem Titel *Vase mit Blumen* und in dem Werk *Blumenstillleben* (WV 118); entsprechende Darstellungen von Obst sind in *Stillleben mit Birnen* (WV 124), *Stillleben mit Früchten* (WV 125) und in -*Äpfel auf einem Tisch*- (WV 127) zu erkennen.

4.2.4.2 Ab ca. 1932: Surreale Kompositionen

Um den Zeitraum ab ca. 1932 entstehen Kompositionen, die man als Weiterführung der oben genannten Entwicklungen aus gerundeten und reduzierten Schattenformen, Standflächen und gewundenen Faltenwürfen an der Kleidung ansehen kann. Die kurvigen Linien verselbstständigen sich zu unabhängigen

amorphen Gebilden; es entstehen so Gemälde, die einen surrealen Charakter haben.

Kunsthistorisch wird für diese Periode im Œuvre Adlers eine Orientierung an Werken der Gruppe *Abstraction-Création* gesehen.[556] Diese internationale Künstlervereinigung, die 1931 in Paris von dem Belgier Georges Vantangerloo (1886 – 1965) und dem Franzosen Auguste Herbin (1882 – 1960) gegründet wird, tritt nicht mit einem festen Programm auf, sondern sie stellt sich primär die Aufgabe, die ungegenständliche Kunst durch Ausstellungen und andere Aktivitäten bekannt zu machen.[557] Auguste Herbin prägt den Begriff *abstraction courbe* (*geschwungene Abstraction*)[558], der besonders für gerundete Kompositionen Adlers wie *Bileam* (WV 145), *Formen* (WV 149) und -*Komposition*- (WV 151) zutreffend ist.[559] (Wie bereits erwähnt, sind in Arbeiten wie *Mallorquinische Venus* (WV 144) und *Das Spiel* (WV 147) eher Bezüge zu Werken Picassos wie *Frauen und Kinder am Strand* zu erkennen.)

Lassen sich in dem Gemälde *Stehende Figur* (WV 140) die beiden Figuren – beziehungsweise die Figur und ihr Schatten – trotz der Zergliederung ihrer Körper in Farbformen noch als menschlich erkennen, so kann es sich in dem Bild *Mallorquinische Venus* (WV 144) bei der Harfe spielenden Figur ebenso um ein anthropomorphes wie ein zoomorphes Wesen

---

556 So z. B. erwähnt bei Krempel im Kat. zur Einzelausst. *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 196.

557 Zu der Gruppe gehören bekannte Persönlichkeiten wie Jean Arp (1886 Straßburg – 1966 Basel), Auguste Herbin (1882 – 1960), Antoine Pevsner (1886 – 1962), Naum Gabo (1890 – 1977), Wassily Kandinky (1866 – 1944) und Josef Albers (1888 – 1976). – Die Werke der Gruppe, die bis auf 400 Mitglieder wächst, werden durch geometrisch-konstruktive Elemente bestimmt. Einmal pro Jahr bringt die Gruppe den Almanach *Abstraction-création, Art non figuratief* heraus.

558 Der Begriff wurde entnommen aus: Kat. zur Ausstellung: *August Herbin. Vom Impressionismus zum Konstruktivismus. Ein Maler des Jahrhunderts*. Hrsg. von der Stadtgalerie Klagenfurt und der Galerie Lahumière, Paris. Text von Geneviève Claisse. Übersetzt von Inge Hannefort und Deke Dusinberre. (Keine Angaben zu den Ausstellungsdaten.) Bielefeld 1998. S. 5. (Künftig zit.: Kat. zur Ausstellung *Herbin*. Bielefeld 1998.) – Nach Internetinformation fand die Ausstellung vom 26.6.1998 bis 4.10.1998 in der Stadtgalerie Klagenfurt statt.

559 Werke von Mitgliedern der Gruppe *Abstraction-création* wie Herbin, Arp, Baumeister, Piet Mondriaan und Theo van Doesburg ebenso wie Werke von Picasso werden in der Zeitschrift *a bis z* veröffentlicht und können bei Adler als bekannt vorausgesetzt werden. (Bereits mehrfach erwähnt, so z. B. bei Krempel. Im: Kat. zur Einzelausst. *Adler.* Stadt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 196. – Abbildungen der Werke sind in den Ausgaben 5, 15, 19, 25 und 30 der Zeitschrift *a bis z* zu finden.

handeln. Der aus breiten schwarzen Konturen gebildete Körper ist frontal abgebildet. Der nicht symmetrisch aufgebaute Kopf, der zwei Augen und eine ein Ohr assoziierende Ausstülpung zeigt, kann als im Profil oder aber als en face dargestellt gedeutet werden. Die reduziert dargestellte Figur ohne ausgearbeitete Hände und Füße erinnert an Picassos Figuren der *Badenden,* die 1928 entstehen. Die zweite, auf der rechten Bildseite abgebildete Figur wirkt gespensterhaft, da sie nur aus einer gestrichelten Linie besteht; die Figur ist somit in einem Entstehungs- oder Auflösungsprozess gezeigt.[560] Der weiße Körper weist drei unterschiedliche Ausstülpungen aus; zwei kleine Augen, die auf den Betrachter oder aber auf die Figur im Vordergrund gerichtet sind, sind in eins dieser Elemente eingegeben; sie lassen die Gestalt surreal und unheimlich wirken.

Bei der Darstellung des Gemäldes könnte es sich um das traditionelle Motiv des Harfe spielenden David und König Saul handeln.[561] Das Alte Testament (1 Samuel 16,22) berichtet, dass – jedes Mal, wenn der böse Geist über Saul kam – David auf der Harfe spielte und es ihm so gelang, Sauls Stimmungen positiv zu beeinflussen. Eventuell ist das spukhafte Wesen, das aus den gestrichelten Linien gebildet ist, der böse Geist, der entweicht. Zieht man den Entstehungszeitpunkt des Gemäldes von ca. 1933 mit in Betracht, so lässt sich die Darstellung eventuell so deuten, dass die Figur den Spuk, der durch den Nationalsozialismus entstanden ist, mit dem ihr zur Verfügung stehenden Mittel beenden will.

Um stilisierte Figuren ohne ausgearbeitete Hände und Füße handelt es sich auch bei den Protagonisten des Gemäldes *Das Spiel* (WV 147). Die Aktfiguren, die sich vor monochrom sandfarbenem Hintergrund, der ein rosafarbenes Gestirn zeigt, präsentieren, sind durch angedeutete Geschlechtsmerkmale als männlich und weiblich gekennzeichnet sind. Dunkle, gerundete Konturen umgeben die flach und in verschiedenen beigefarbenen Tönen gearbeiteten Körper, die nicht naturalistische Schattenwürfe bilden. Die Gesichter der Protagonisten sind jeweils nur durch zwei Punkte gekenn-

---

560 Auch dieses Motiv der Metamorphose ist bei Picasso um 1928 zu finden, so in dem dreidimensionalen Werk *Weibliche Figur* (*Metamorphose II*). Eine Abb. siehe in: Kat. *Picasso,* New York. München 1980. Abb. 535, S. 266.

561 Allerdings ist dann der von Adler gewählte Titel ungewöhnlich. – Das Motiv von David und Saul wurde z. B. von Rembrandt dargestellt. Rembrandt: *David spielt Harfe vor Saul*. 1655 – 1660. Öl auf Leinwand, 130,5 x 164 cm, *Maurits Huis,* Den Haag.

zeichnet, differenziert gearbeitete Füße und Hände fehlen. Die links im Bild stehende männliche Figur weist zwei große Ohren auf, deren fließende Umrisslinien sich in den rechten Arm weiterentwickeln, der eine Keule hält. Wird bei der männlichen Figur durch den zur rechten Bildseite gerichteten Oberkörper eine Bewegung ausgedrückt, so vermitteln im Falle der Protagonistin die auseinanderstehenden Beine den Eindruck von Standfestigkeit und Statik. Die Figur ist damit beschäftigt, mit ihrem rechten Arm einen Ring kreisen zulassen. Dieses Mal entwickeln sich aus den Konturen des hoch erhobenen Armes sowohl die Brust als auch die Umrisslinien des Kopfes, die in einen einzelnen, recht fülligen Haarstrang übergehen: Picassos Figur *Frau,* 1930, Holz, zeigt eine ähnlich geschwungene Form für die Darstellung der Frisur.[562] Das Phänomen der sich aus fließenden und eventuell auch kreuzenden Konturen entwickelnden Figuren ist jedoch bei zahlreichen Zeitgenossen geläufig. Deutlich auf Picassos Werkphase der Badenden von 1928 weisen hingegen die gerundete Reduzierung der Figuren, die Darstellung der angedeuteten Geschlechtsmerkmale und das Thema *Spiel.*

Zwei amöbenartige, also organisch und fließend wirkende Lebewesen stellt hingegen das Gemälde -*Komposition*- (WV 151) dar. Die ungleichmäßig geformten Einzeller sind flach gearbeitet und jeweils mit zwei Punkten versehen, die Augen assoziieren; diese sind durch eine Art „Leitung" untereinander verbunden.[563] Die Lebewesen erinnern an Werke von Auguste Herbin, der zu Beginn der dreißiger Jahre gerundete Formen bevorzugt. Eine seiner Arbeiten, *Composition à la ligne noire* betitelt, zeigt eben diesen Typus einer in sich geschlossen Form.[564] Das Werk zeigt sogar punktartige Elemente, die durch „Kanäle" in Verbindung stehen. Willi Baumeister zeigt ähnliche Formen 1934 in seiner Lithografie *Flämmchenform mit Flämmchen*.[565] Bereits

---

562 Pablo Picasso: *Frau (Femme*)*,* 1930, Holz, 68 x 49 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Sammlung Moderne Kunst, Pinakothek der Moderne München.

563 So bleibt trotz der starken Abstraktion in diesem Werk – wie auch in den anderen surrealen Bildern – ein kleines Detail bestehen, anhand dessen man die Figuren als Lebewesen identifizieren kann.

564 August Herbin: *Composition à la ligne noire,* Aquarell auf Papier, 35 x 25 cm. Eine Abbildung siehe in: Kat. zur Ausstellung *Herbin.* Bielefeld 1998. S. 32.

565 Baumeister: *Flämmchenform mit Flämmchen*, 1934, Lithografie, 40,4 x 34,4 cm.

aus dem Jahre 1928 besteht ein Werk von Max Ernst *Surrealistische Figuren*, das ähnliche Elemente aufweist.[566]

Es darf jedoch nicht außer Acht gelassen werden, dass Adlers Œuvre sich selbst über verschiedene Stufen zu diesen gerundeten, abstrakten Formen hin entwickelt hat. Vielleicht darf der Anteil der Künstlerkollegen an den *surrealen* Werken daher auch nicht zu hoch eingeschätzt werden.

Eine *Hommage* an Paul Klee ist das letzte Werk, das aus dieser Phase vorgestellt vorgestellt werden soll. Wie Adler in den 40er Jahren den Künstlern Kurt Schwitters und Naum Gabo Gemälde widmet, die Stilelemente der betreffenden Künstler aufweisen (siehe die Werke (WV 219) und (WV 321)), so zeigt auch die *Hommage à Paul Klee* (WV 148) charakteristische Merkmale aus dem Werk des Freundes, die hier vor allem die auf einige wesentliche Körperteile reduzierte Figur betreffen. Die Figur ist frontal dargestellt und weist zwei unterschiedlich gestaltete Arme und Beine auf. In dieser außergewöhnlichen Darstellung des Körpers ist die zweite Orientierung an Klee zu erkennen. Klee verwendet dieses Motiv 1905 in der Radierung *Der Held mit dem Flügel*. Gezeigt wird eine Figur, die nur einen durch einen Ast geschienten Arm und einen Flügel aufweist; während das rechte Bein natürlich dargestellt ist, ist das andere Bein durch einen Holzstumpf, aus dem ein Zweig treibt, ersetzt.[567] Der Held scheint eher mit dem Boden verwurzelt zu sein, als dass er fliegen kann.

4.3 Exkurs I: Motive des Fensters und des Spiegels

Bevor die Ergebnisse des vorliegenden Kapitels ausgewertet werden, soll den Motiven des Fensters und des Spiegels, die Jankel Adler häufig und auf verschiedene Weise verwendet, Beachtung geschenkt werden. In seiner Vorgehensweise mit dem den Raum definierenden Motiv Fenster, das doppelseitig eingesetzt werden kann, fügt sich Adler in die europäische Tradition ein. Seit der *Renaissance* sind Fenstermotive geläufig, so zum Beispiel in Lorenzo di

---

566 Max Ernst: *Surrealistische Figuren*, 1928. Keine weiteren Angaben! Eine Abbildung ist zu finden in: Kat. zur Ausstellung *Max Ernst. Gemälde und Graphik. 1920 – 1950*. Schloss Augustusburg Brühl vom 22. Juli – 16. September 1951 u. a. a. O. Brühl 1951. S. 35.

567 Eine Abb. siehe bei: Susanna Partsch: *Paul Klee 1879 – 1940*. Köln 1999. Abb. o. Nr. S. 6. (Künftig zit.: Partsch 1999.) – Auch im Internet ist die Abbildung unter den entsprechenden Stichworten zu finden.

Credis Gemälde *Verkündigung*, (1480 – 1485), in Ercole d´Antonio de Robertis Doppelporträt *Giovanni II und Ginevra Bentivoglio*, ca. 1480, und in Jan van Eycks *Madonna des Kanzlers Rolin*, um 1433. Im 19. Jahrhundert erfährt das Motiv eine besondere Beachtung, so zum Beispiel von Caspar David Friedrich (1774 – 1840), Georg Friedrich Kersting (1785 – 1847) und Adolf von Menzel (1815 – 1905).[568] Auch bei Jankel Adlers Zeitgenossen ist das Motiv beliebt, so bei Pablo Picasso, Georges Braque, René Magritte, Robert Delaunay,[569] Max Beckmann und vielen anderen Künstlern.

Adler verwendet das Motiv des Fensters in allen Werkphasen. Die 1435 in Leon Battista Albertis Traktat *De Pictura* geforderte Anwendung einer linearperspektivischen Raumkonstruktion, in der das Bild als Blick durch ein geöffnetes Fenster (*fenestra aperta*) in einen Tiefenraum betrachtet wird, lässt sich bei Adler jedoch nicht nachweisen. Die Gesetze der Linearperspektive werden nicht beachtet, Kriterien wie Fluchtlinien, Verkürzungen und eindeutige Lichtverhältnisse sind für den Künstler nicht von Interesse; verschachtelte Räume verunklären hingegen die Raumsituationen.[570]

In den in Polen entstandenen Werken Jankel Adlers wie *Segen des Baal Shem* (WV 2) weisen von innen beleuchtete Fenster auf zwei verschiedene

---

568 Die Hinweise zu Künstlern der 19. Jahrhunderts wurden entnommen aus: Erik Forssman: *Fensterbilder von der Romantik bis zur Moderne*. In: *Konsthistoriska studier tillägnade Sten Karling. (Festschrift für Sten Karling.)* Stockholm 1966. S. 289 – 297. (Künftig zit.: Forssman: *Fensterbilder*. In: *Festschrift Karling*. 1966.) – Wenn auch nicht alle der von Forssman klassifizierten Fensterbildtypen für die vorliegende Untersuchung zutreffend sind oder untersucht werden sollen, so soll die vom Autor vorgenommene Gliederung dennoch hier kurz erwähnt werden. Forssman unterscheidet vier Gruppen von Fensterbildern: Einmal untersucht der Autor die Relation von Fenster (Figur) und umgebender Wand (Grund); unterschieden wird auch, ob der Boden vor der Wand sichtbar ist oder nicht. Die zweite Gruppe bilden Werke, die eine Figur in Rückenansicht zeigen, die aus dem Fenster sieht; der Aspekt der Sehnsucht spielt hier eine Rolle. Eine weitere Gruppe wird durch Werke mit dem Motiv des Malers im Atelier vor einem Fenster gebildet; die vierte Gruppe beschreibt Werke, die ein Fenster oder eine Balkontüre von außen oder aber nach außen geöffnet zeigen. Für Werke Adlers in der deutschen Phase sind nur einige wenige der genannten Gesichtspunkte zutreffend, so das Motiv der Rückenfigur, verbunden mit dem Gedanken der Sehnsucht in dem Gemälde *Waisenhausmädchen* (WV 43), weiter das Motiv der geöffneten Balkontüre in dem Gemälde *Sitzende Frau* (WV 63). Nur das zuerst erwähnte Werk wird im Folgenden vorgestellt.

569 Ein Beispiel, das das Motiv des Fensters bei Delaunay zeigt, siehe in der Beschreibung zu dem Gemälde *Mann und Frau* (WV 16) im Werkkatalog.

570 Das einzige vorliegende Gemälde Adlers, das einen Tiefenraum mit traditionellen perspektivischen Lösungen zeigt, ist *Landschaft* (WV 88).

Realitätsebenen hin – die innerhalb und die außerhalb des Hauses; zudem werden Hell und Dunkel gegenübergestellt.[571] Das Werk *Freitagabend auf der Berdyczowskiej-Straße* (WV 5) macht durch ein aus einer Vielzahl von Fenstern strömendes Licht die festliche Atmosphäre des Sabbats deutlich; auch als Anwesenheit Gottes lässt es sich deuten. In den Arbeiten *Die Kaserne in Jaroslawkich* (WV 7) und *Bei den galizischen Juden* (WV 6) schaut jeweils eine weibliche Figur aus einem Fenster heraus beziehungsweise von außen durch ein Fenster in einen Raum hinein, beobachtet das Geschehen.[572] Dieses Motiv des „Zeugen", der durch ein Fenster eine Szene beobachtet, ist in der Geschichte der Kunst vielfach anzutreffen, so in Max Ernsts *Die Gottesmutter schlägt das Jesuskind im Beisein von drei Zeugen,* 1926, oder der Radierung *Frau in der Nacht* von Max Beckmann; in beiden Werken zeigt das Motiv voyeuristische Züge.[573]

In den in Deutschland entstandenen Arbeiten Jankel Adlers lassen sich weitere Verwendungsmöglichkeiten des Motivs feststellen. Eine Ansicht von innen auf ein Fensterkreuz bietet das Werk *Blumenstillleben* (WV 118). Mittig vor dem gewählten Fensterausschnitt steht ein üppiger Blumenstrauß in einem bäuerlichen Gefäß. Das geschlossene Fenster stellt die Grenze zwischen Innen und Außen dar, eine Durchsicht durch das Glas wird jedoch nicht gegeben; es kann auf Gegenlicht geschlossen werden. Unter Adlers Zeitgenossen lässt sich ein solches Vorgehen zum Beispiel bei Max Beckmann in seinem Gemälde *Selbstbildnis im Smoking*, 1927, feststellen.[574]

Auch Adlers Gemälde *Mann und Jüngling* (WV 19), *Die Lehrerin* (WV 20) und *Angelika* (WV 22) bieten Ausblicke aus einem Innenraum. Dabei wird jeweils die Ansicht auf eine sachlich-nüchterne Stadt- oder

---

571 Der Aspekt wurde in einem allgemeineren Kontext bereits erwähnt bei Stefan Rasche: *Das Bild an der Schwelle. Motivische Studien zum Fenster in der Kunst nach 1945*. Münster Phil. Dissertation. 2003. (=*Theorie der Gegenwartskunst.* Band 15.) S. 34. (Künftig zit.: Dissertation: Rasche 2003.)

572 Auf die Rolle des Fensters in den Geschichten von Jizchok Leib Perez, deren Atmosphäre einige Werke Adlers spiegeln, wurde bereits an entsprechender Stelle hingewiesen.

573 Max Ernst: *Die Gottesmutter schlägt das Jesuskind im Beisein von drei Zeugen*, *André Breton, Paul Eluard und dem Maler*, Öl auf Leinwand, 1926, 195 x 130 cm, Museum Ludwig, Köln. Max Beckmann: *Frau in der Nacht*, Radierung, 1920; eine Abb. siehe bei Fritz Erpel: *Max Beckmann*. *Leben im Werk. Die Selbstbildnisse*. München 1985. Abb. 95.

574 *Selbstbildnis im Smoking*, 1927, Öl auf Leinwand, 141 x 96 cm. Das im Rücken Beckmanns dargestellte Fenster erlaubt keinen Durchblick.

Fabriklandschaft im Stile der *Neuen Sachlichkeit* geboten.[575] Die drei genannten Ausblicke bei Adler sind in ihrer Darstellung unterschiedlich zu bewerten. Im Gemälde *Mann und Jüngling* – dem einzigen Gemälde, in dem Adler den konstruktiven Stil seiner Freunde Seiwert und Hoerle aufnimmt – fügen sich die Häuserblöcke in den sachlichen Stil des Werkes ein. Ähnliches kann für das Gemälde *Die Lehrerin* konstatiert werden. Im Falle des Gemäldes *Angelika* kann durch den Ausblick auf die glatte, kalte Hauswand eher auf den Seelenzustand der Protagonistin geschlossen werden. Eventuell lassen sich sogar die drei kleinen Figuren, die weit im Hintergrund der Straße als Gruppe eng zusammenstehen, als ihr Mann und ihre Eltern interpretieren, die Angelika aus unterschiedlichen Gründen allein ließen. Angelika ist ausgeschlossen, steht allein auf dem instabilen Dielenboden.[576]

Ganz anders ist das Gemälde *Zwei Frauen* (WV 15) konzipiert. Dem Betrachter wird dieses Mal eine Ansicht von außen in ein geöffnetes Fenster

---

575 Siehe zu dem Begriff *Neue Sachlichkeit* auch Anmerkung 371. – Einige Vertreter dieser Stilrichtung favorisieren den Blick durch das Fenster auf Gassen oder Fabrikhallen in einer kühlen und distanzierten Malweise. Die Bilder wirken oft kalt, da auf das Atmosphärische verzichtet wird und zugleich eine extreme Nahsicht bevorzugt wird. Häufig wird eine rechtwinklige, dem Rahmen parallele Komposition gewählt. Die Farben werden vielfach so aufgetragen, dass glatte Oberflächen entstehen. Ein Vertreter dieser Stilrichtung ist Anton Räderscheidt (1892 – 1970), der neben Stillleben Menschen in realistischen Stadtlandschaften malt. Im Gemälde *Der junge Mann mit gelben Handschuhen*, 1921, wahrscheinlich ein Selbstporträt, steht ein Mann in dunklem Anzug mit abwesendem Blick und steifer Körperhaltung auf einem menschenleeren Platz vor zwei glatten Hausfassaden. Es entsteht ein Eindruck von Kälte und Anonymität. Im Gegensatz zu den Vertretern der italienischen *Pittura metafisica*, von deren Kunst Räderscheidt beeinflusst war, stellt er jedoch keine langen Schatten dar. (Horst Richter: *Anton Räderscheidt*. Recklinghausen 1972. (= *Monographien zur rheinisch-westfälischen Kunst der Gegenwart.* Band 44.) S. 14 – 16. Eine Farbabbildung des Gemäldes *Junger Mann mit gelben Handschuhen,* 1921, Öl auf Holz, 27 x 18,5 cm, Privatbesitz, siehe dort auf S. 40.)

576 In den drei Werken entscheidet sich Adler jeweils für eine rahmenlose Darstellung des Fensters. Die Einfügungen in die Interieurs erfolgen auf jeweils andere Weise. Im Gemälde *Angelika* (WV 22) ist das Fenster parallel zu den Rändern des Gemäldes in die obere rechte Ecke des insgesamt räumlich unübersichtlichen Gemäldes eingefügt; die Fensteröffnung ist der einzige Teil, der einer Darstellung nach traditionellen perspektivischen Regeln entspricht. Im Werk *Mann und Jüngling* (WV 19) werden beide Fensterausblicke in die Vielzahl von geometrischen Formen integriert, bleiben unauffällig; im Gemälde *Die Lehrerin* (WV 20) hingegen wirkt der rechteckige Ausschnitt etwas fremd: Hinter der rechten Schulter der Lehrerin ist eine hoch-ovale Form zu erkennen, die evtl. als Stuhllehne zu deuten ist. Diese Form wird von der unteren Kante des rechteckigen Fensters angeschnitten – eine räumlich real nicht nachvollziehbare Situation.

gegeben, aus dem eine weibliche Figur herausschaut. Die Grenze zwischen Innen und Außen wird hier außerdem durch ein Detail überschritten: Die linke Hand der Figur ragt über die Fensteröffnung hinaus.[577] Dieses Motiv ist in Adlers englischem Werk mehrfach nachzuweisen: In den Arbeiten *Sitzende Frau* (WV 232) und *Rennende Frau* (WV 210) zeigt der Künstler ein Rahmenzitat, welches von den Protagonisten in Richtung Betrachter überwunden wird; die Figuren treten aus dem Rahmen heraus. In der Kunstgeschichte ist dieses Vorgehen besonders in der niederländischen Malerei bekannt, zu denken ist beispielsweise an Hans Memlings *Maria Moreel,* 1480.

Wenn auch in einem anderen Sinne, so ist eine Überwindung der Grenze zwischen Innen und Außen auch in dem Gemälde *Meine Eltern* (WV 12) vorhanden. Ein starker Lichtstrahl strömt durch ein Fenster hinein, macht die Anwesenheit Gottes deutlich. Durch ein Fenster hereinfallende Lichtstrahlen sind in der religiösen Kunst geläufig, so zum Beispiel in Jan van Eycks *Verkündigung,* Washington, *National Gallery of Art.*

Wurde von der Autorin im Gemälde *Angelika* (WV 22) von der Aussicht auf die nüchternen Gebäude auf den seelischen Zustand der Protagonistin geschlossen, so geht es im folgenden Werk um den Blick der Dargestellten aus dem Fenster heraus, der auf die psychische Verfassung der Protagonistin schließen lässt: Das Gemälde *Waisenhausmädchen* (WV 43) stellt im Vordergrund eines Innenraums drei weibliche Figuren dar, im Hintergrund ist eine vierte Figur abgebildet. Diese hat dem Betrachter den Rücken zugewandt und schaut aus einem geöffneten Fenster hinaus, durch das einige Wolken oder auch eine Landschaft zu sehen sind. Draußen muss es zudem sehr hell sein, wie der Schattenwurf des Stuhles, der in das Zimmer fällt, deutlich macht. In Verbindung mit dem Thema Waisenhaus und der insgesamt ernsten und eher traurigen Szene im Vordergrund ist der Blick aus dem Fenster wohl im Sinne von Sehnsucht nach vergangenen Orten oder nach verlorenen Familienmitgliedern zu verstehen. Das hereinfallende Licht verstärkt den Eindruck, dass es „dort draußen“ schöner und angenehmer ist.[578]

Dem Betrachter wird in diesem Gemälde derselbe Blick geboten, wie der Figur. Nach aktuellem Forschungsstand handelt es sich hier um die einzige

---

577 Ein ähnliches Motiv wählt Adler auch in der Grafik *Der Besuch* (G 18).

578 Diese Beobachtungen decken sich in etwa mit den bereits erwähnten Aussagen von Forssman. (Forssman: *Fensterbilder*: In: *Festschrift Karling* 1966. S. 297.)

Rückenfigur im Œuvre Adlers. Der Künstler gibt dem Betrachter hier bewusst einen Blick vor und veranlasst ihn, sich in die Situation der Dargestellten zu versetzen.

Auch das dem Motiv des Fensters verwandte Motiv der Tür ist bei Adler zu finden; die Bewegung in Richtung Ausgang ist jeweils für das Verständnis der Szenen bereichernd beziehungsweise hilfreich. Im Gemälde *Mann und Frau* (WV 16) wird der narrative Aspekt der Szene so verstärkt; es wird deutlich, dass die Frau hinausgehen möchte, um Wein zu holen. Auch im Gemälde *Chassid* (WV 51) wird durch die geöffnete Tür ausgedrückt, dass der Protagonist im Begriff ist, das Haus zu verlassen. Seine ungewöhnliche Arm- und Handhaltung wird nun erklärbar; sie veranschaulicht die traditionelle Methode, den *Tallit* zu transportieren, wenn sich ein Jude zur Synagoge begibt.[579]

Zurück zur Darstellung des Fensters: Neben der Transparenz bietet das Fenstermotiv den Aspekt der Spiegelung. Die Gemälde *Synagogendiener* (WV 27) und *Artist* (WV 52) zeigen jeweils geöffnete Fenster, in deren Scheiben Wolken oder eine menschenleere, bäuerliche Landschaft mit Haus und Bäumen reflektiert werden. Den Werken wird durch diese Spiegelungen von Natur eine innen gerichtete beschauliche Komponente verliehen.[580] Es lässt sich somit auf die Gedanken, die seelische Verfassung der unbewegt und nachdenkend dargestellten Figuren schließen.

Von der Reflexion im Fensterglas zur Darstellung eines tatsächlichen Spiegels liegt der Schritt nahe. In der Geschichte der Kunst sind Spiegel beziehungsweise Spiegelungen ein gängiges und reizvolles Motiv. Man denke beispielsweise an den aufgewölbten Spiegel in Jan van Eycks *Giovanni Arnolfini und seine Gattin,* 1434, der das Ehepaar von hinten und zwei weitere Figuren, eine davon wohl als der Maler selbst zu deuten, zeigt.[581]

---

579 Althaus 2004. S. 33.

580 Dieser Gedanke deckt sich in etwa mit den Aussagen in der Dissertation: Rasche 2003. S. 35. Der Autor sieht das kontemplative Moment allerdings in Fensterbildern *ohne* Figur.

581 Jan van Eyck: *Giovanni Arnolfini und seine Gattin*, 1434, Holz, 81,8 x 59,7 cm, London, National Gallery. – Eines der mysteriösesten Werke besteht von Marc Chagall mit eben dem Titel *Der Spiegel.* Das 1915 in Violett, Gelb und Grün gemalte Gemälde zeigt einen auf einem Tisch stehenden, leicht schräg gestellten Spiegel, in dessen Glas eine große Petroleumlampe reflektiert wird. Die Lampe müsste nach der Reflexion sehr nahe vor dem Spiegel positioniert sein; es ist jedoch keine Lampe vorhanden. In der unteren linken Ecke des Gemäldes sitzt eine winzige menschliche Figur, die beide Arme auf den Tisch gelegt und den Kopf darauf gebettet hat. (Eine Abb. des Gemäldes *Der*

In den Stillleben Jankel Adlers ab 1930 sind zahlreiche Interieurdarstellungen nachweisbar, die Spiegel zeigen, in denen sich eine Landschaft – siehe *Stillleben* (WV 129) – oder die Andeutung einer Figur – siehe *Stillleben mit Flasche, Spiegel und Äpfeln in einem Korb* (WV 131) – erkennen lassen.[582] Interessanter erscheinen in diesem Kontext jedoch die Werke *Angelika* (WV 22), *Cléron, der Katzenzüchter* (WV 37) und *Stillleben* (WV 73). Die dargestellte Situation ist jeweils anders: Im zuletzt genannten Gemälde sind Tisch, Spiegel, zwei Perückenköpfe, eine langer Haarzopf und Gitarrensaiten zu einem Stillleben arrangiert. Im Glas sind keine Reflexionen sichtbar, auch nicht die des Perückenkopfes, der ein wenig auf der Spiegelfläche aufliegt. Im Gegenteil, der Kopf wirft zu allen Seiten einen Schatten. Es muss hier von einem starken Licht ausgegangen werden, das den Spiegel und die anderen Gegenstände trifft. Eine weitere Erklärung für das Fehlen der Reflexionen wäre andererseits darin zu finden, dass der Spiegel durch Feuchtigkeit beschlagen ist – eine Situation, die im Alltag tatsächlich oft entsteht.

Das Durchspringen des Spiegels durch die Katze im Gemälde *Angelika* ist mysteriös, gedeutet werden kann es als ein Überwinden der Grenze zwischen den Bereichen Leben und Tod. (Siehe dazu die Beschreibung des Gemäldes im Kapitel 4.2.1.) Ebenso unerklärbar ist der Sachverhalt im Gemälde *Cléron, der Katzenzüchter* (WV 37).

In das linke Drittel des Werkes hat der Künstler einen Spiegel platziert, in dem die Reflexion eines weiblichen Aktes und einige hebräische Buchstaben erkennbar sind. Es ergibt sich die Frage, wo sich die weibliche Figur befinden mag, oder ob sie doch nur in der Fantasie des Betrachters entsteht. Die von Adler dargestellte uneindeutige Raumsituation würde allerdings eine Möglichkeit bieten: Die hinter dem Protagonisten dargestellte Wand reicht nicht bis zur linken Bildseite; sie ist dort offen, sodass sie die Funktion eines Raumteilers erhält. Der Spiegel befindet sich räumlich an dieser Stelle, im Tiefenraum des Gemäldes. Es wäre somit möglich, dass die unbekleidete Figur hinter der

---

Spiegel, 1915, Öl auf Karton, *Staatliches Russisches Museum*, St. Petersburg, siehe in: Kat. zur Ausst.: *Chagall.* Hamburger Kunsthalle 1998. Abb. o. Nr., S. 75.) – Max Beckmann entscheidet sich fünf Jahre später in einer Arbeit *Spiegel im Atelier*, 1920, für die Darstellung eines quer liegenden Spiegels auf einer Staffelei, der die Verstrebungen und den Ausschnitt eines Daches und einige Pflanzen reflektiert. Das Werk „entsteht" somit durch die Reflexion.

582 Eine Selbstdarstellung im Spiegel wird jedoch bei Adler in keinem Gemälde gezeigt.

Wand des Protagonisten steht und so die Reflexion im Spiegel zustande kommt.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass Adler das Motiv des Fensters variationsreich einsetzt. Er verwendet es als Grenze oder Schnittstelle von innen oder außen, er zeigt es blind, geschlossen oder geöffnet, mit Durchblicken nach draußen, göttliche Sonnenstrahlen herein lassend oder die Landschaft reflektierend. Ebenso verwendet er das Motiv des Spiegels als Schnittstelle zwischen Leben und Tod, als Reflexionsgrund oder auch die Situation verrätselnd blind, ohne jegliche Spiegelung.

4.4 Exkurs II: Gedanken zu den Schattenwürfen und schemenhaften Figuren im Werk Adlers

Ein weiterer Exkurs soll dem Motiv des Schattens gewidmet werden, das in zahlreichen Gemälden der 20er Jahre auftaucht. Eine mögliche Deutung dieses Motivs hat viele Kunsthistoriker beschäftigt; deren Einschätzungen und Assoziationen sollen zunächst in einer Übersicht vorgestellt werden.

Ulrich Krempel äußert sich zu den Darstellungen der Schatten in den Werken *Der Geigenspieler* (WV 74) und *Soldaten* (WV 75) dahin gehend, dass Körper und Schatten eine Definition des Bildraums ermöglichten. Den Schatten bewertet er dort weiter als *„irdisch-sinnhaften Beleg für die wahrhafte Präsenz“* der Figuren.[583]

Joanna Pollakówna meint im Zusammenhang mit dem nur angedeuteten Schatten in dem Gemälde *Junger Arbeiter* (WV 93) eventuell auf eine Seelenwanderung schließen zu können. Sie spricht von „*Erzählungen, deren Helden verdoppelt werden von ihren aus fremder Vorstellung ausgebrüteten Doppelgängern. Die geheimnisvolle Gemeinschaft, die sich zwischen den Gestalten entwickelt, lässt (ob wohl berechtigt?) an die Gilgul Theorie*[584] *denken, an die Seelenwanderung, nach der jede menschliche Seele einen*

---

583 Krempel im Kat. zur Einzelausst. *Adler.* 1985 Städt. Kunsthalle Düsseldorf. 1985. S. 193.

584 *Gilgul Neschamot,* kurz*: Gilgul:* hebräisch für Reinkarnation, Wiederfleischwerdung, Seelenwanderung, Wiedergeburt. Der Begriff *Gilgul* wird im *Talmud* behandelt. Der Begründer des Chassidismus, Israel Ben Eliezer (gen. *Baal Schem Tow*) stand der Theorie nahe. In den Erzählungen von Martin Buber werden Beispiele von Reinkarnation genannt. Internetinformation vom 18.7.2009.
URL: *http://de.wikipedia.org/wiki/Reinkarnation*

während der Erbsünde beigesellten Teil der Seele eines anderen Menschen in sich birgt.“[585]

Eine Art von Seelenwanderung vermutet auch Nehama Guralnik in den Werken, die „*Schatten auf leerem Hintergrund*“ zeigen. Gleiches vermutet sie auch für die „*Mannequinköpfe mit halbmenschlichem Aussehen und Spiegeln, die keine Spiegelung zeigen“*.[586] (Ein Gemälde mit einem solchen Mannequinkopf ist zum Beispiel *Stillleben* (WV 73).) Der Journalist Hanno Reuther fühlt sich hingegen bei den Schattendarstellungen an Grabsteine erinnert.[587]

Wie sich zeigt, bieten die zahlreichen Darstellungsvarianten der Schatten viel Raum zur Deutung. Nach Meinung der Unterzeichneten muss die Funktion der abstrahierten Schattenwürfe jedoch bei jedem Gemälde Adlers für sich betrachtet werden. In den Gemälden *Der Geigenspieler* und *Artist*, die je eine rückwärtige Wand zeigen, auf die der Schatten fällt, erscheint der Autorin Krempels Meinung richtig: Ein den Raum definierender Schattenwurf auf einer Wand ist erkennbar. Betrachtet man aber beispielsweise das Gemälde *Knabe mit Hahn* (WV 53), das eine offene Landschaft zeigt, in der durch den grauen Schatten die im Hintergrund befindlichen Wolken abgedeckt werden, so muss man sich fragen, was Adler hier darstellen oder ausdrücken will. Um bei den vorgestellten Möglichkeiten der genannten Autoren zu bleiben: Hier spricht sicherlich viel für ein opakes Material wie einen Stein beziehungsweise Grabstein.

Es lässt sich zudem konstatieren, dass viele Schattenwürfe eine oben abgerundete Form und horizontale Strukturen aufweisen und damit auf ältere – konkret: barocke jüdische Grabsteine hinweisen, auf deren Schauseite oftmals die hebräische Schrift das dominierende Element ist. (Siehe Abb. 23.) Für die Erwägung, ob der Künstler sich durch Grabmale hat inspirieren lassen, spricht die Tatsache, dass die Grabsteine der Aschkenasim nicht nur als Grabsteine dienen, sondern eine identitätsstiftende Funktion haben; während die *Sefardim* die Grabsteine hinlegen, stellen die *Aschkenasim* die Grabsteine senkrecht

---

585 Pollakówna im Kat. zur Einzelausst. *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 243.

586 Hier liegt nach Ansicht der Verfasserin der Verweis auf eine außerhalb oder jenseits des Werkes liegende Person/Figur *nicht* nahe.

587 Reuther. In: *Frankfurter Rundschau*. 1985. S. 7.

auf.[588] Und, wie die nach der Methode der *Aschkenasim* gebundenen *Tefillin* im Gemälde *Soldaten* (WV 75) zeigen, legt Adler auf diese Differenzierungen zwischen den jüdischen Gruppen Wert.[589] Allerdings: Wenn Adler sich tatsächlich für das Motiv des Schattens an Grabsteinen orientiert haben sollte, so bleibt immer noch die Frage, *was* er damit darstellen wollte. Geht es um die Darstellung von Ahnen? Um eine Seelenwanderung?

Die Schatten in den Werken *Stillleben mit Thora* (WV 58) und *Frau mit gekreuzten Händen* (WV 110) lassen eine eindeutigere Interpretation zu. In beiden Fällen soll durch den Schatten wohl eigentlich auf das Licht, die Anwesenheit Gottes aufmerksam, gemacht werden. Ob die Anwesenheit Gottes beziehungsweise die Beschäftigung mit ihm vielleicht auch bei *Knabe mit Hahn* (WV 53) zutrifft? Eventuell ist der Hahn – wie im Gemälde *Jude mit Hahn* (WV 28) – ein Hinweis auf das Morgengebet.

Schließlich lässt sich feststellen, dass in einigen Werken neben den Schatten noch weitere Verweise auf „Lebewesen" erkennbar sind. So sieht man im Hintergrund des Gemäldes *Mädchen* (WV 48) schemenhaft eine Kopfform. Besonders augenscheinlich wird das Phänomen jedoch in dem Werk *Familie* (G 25), 1930, Mischtechnik auf Papier. Hier werden Figuren in verschiedenen Abstraktionsniveaus und verschiedenen Stilen in einem Werk vereint: Hinter dem Kopf der im Hintergrund sitzenden weiblichen Figur, die durch wenige breite Umrisslinien dargestellt ist, ist die gerundete Kontur eines weiblichen Kopfes erkennbar; Augen, Nase und Mund sind – wenn auch stilisiert – relativ naturalistisch dargestellt. Nicht nachvollziehbar ist die Positionierung der Umrisslinien des Hinterkopfes, da die Konturen *vor* dem Kopf der Hauptfigur verlaufen. Vielleicht kann man dieses Vorgehen so deuten, dass die Hauptfigur an die zweite Figur denkt, sie „in ihrem Kopf" ist. Hinter der Hauptfigur

---

588 So lassen sich z. B. auf dem jüdischen Friedhof in Altona diese Unterschiede erkennen. Der Teil, der den Aschkenasim vorbehalten ist, zeigt stehende Grabsteine mit hebräischen Inschriften. In dem Teil, in dem die Verstorbenen der Sefardim beerdigt werden, sind die Grabsteine in den Boden eingelassen. Sie sind vielfach mit Reliefs geschmückt und zeigen oft portugiesische Inschriften.

589 Zudem spricht Adler selbst – zwar erst 1937 in seinem Artikel *Der Veg fun Yiddishen Kinstler, Issachar Baer Riback, Sein Leben un Shaffen. (Der Weg eines jüdischen Künstlers, Issachar Baer Riback, sein Leben und Schaffen)* – auf die Grabsteine an, macht damit deutlich, dass er sich mit dem Thema beschäftigt hat. In dem entsprechenden Artikel geht es um die barocken Elemente an Grabsteinen, die Adler als jüdisch empfindet. (Siehe einen Ausschnitt des Artikels in Dokument IV im Anhang der vorliegenden Monografie.)

befindet sich weiter eine große – im Stil der beschriebenen Schattenwürfe gezeigte – kegelartige Figur, die in etwa an stilisierte Figuren Oskar Schlemmers (1888 – 1943) erinnert.[590] Das kegelartige Aussehen der vierten, weit im Hintergrund gezeigten Figur korrespondiert damit; die Figur weist keine Arme auf. Die beschriebenen Gestalten stellen weitere Zwischenstufen von Silhouetten von menschlichen Figuren, schattenhaften Lebewesen und tatsächlichen Schatten dar. In der Deutung lassen sie dem Betrachter viel Spielraum zur Spekulation.

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die Schattenbildung in dem Gemälde *Jude mit Pferd* (WV 103), in dem *nur* das Tier einen Schatten wirft. Man könnte dieses Phänomen als einmalige Erscheinung abtun, aber in den Ölgemälden, die aus Adlers Aufenthalt in Frankreich vorliegen, zeigen auch nur *die* drei Werke einen Schatten, die Tierdarstellungen – Hunde, Taube und Hahn (WV 175, WV 188, WV 186) – zeigen. Ordnet der Künstler eventuell den Tieren *wirkliche* Schatten zu, während der Betrachter bei Darstellungen von „Schatten" bei menschlichen Figuren auf etwas Anderes schließen soll? Auf Seelen von Verstorbenen oder ein *Alter Ego*?[591] Die Vermutung einer Seelenwanderung war von Joanna Pollakówna und Nehama Guralnik im Katalog zur Retrospektive 1985 angesprochen worden. Dieses Thema, das Auftauchen von Verstorbenen, ist in der Jiddischen Literatur nicht unbekannt; in der Geschichte *Schmaje der Held* aus den *Chassidischen Geschichten* von Jizchok Leib Perez geht es um solche Ahnen, die wie Schatten aussehen:

„Das Lämpchen auf dem Tisch wird bald ausgehen. Seltsame Schatten huschen durch das Zimmer. Schmaje starrt mit vor Schreck verzerrtem Gesicht. Schweißtropfen treten ihm auf die Stirn. Er erkennt die Schatten. Es ist sein Vater, er ruhe in Frieden, und der Onkel Dovid, und der andere Onkel Jojnossen und Chajim-Schmuel, ein Onkel seiner Frau. Der letztere hinkt wie bei Lebzeiten...

Sie gehen auf und ab. Ihre Stimmen hört er nicht, doch an ihren Mienen und Bewegungen kann er sehen, daß sie miteinander sprechen. Am meisten spricht

---

590 Ein Beispielwerk Schlemmers ist die Drahtfigur *Homo mit Rückenfigur auf der Hand*. 1930/31, 309,5 x 257 cm.

591 *Alter Ego*: lat.: *anderes Ich*. U. a.: Eine Person, die für eine andere Person eine Identifikations-, aber auch Projektionsfigur sein kann. Jeder Mensch lehnt einige Eigenschaften von sich selbst ab; manchmal werden diese als negativ bewerteten Eigenschaften auf andere Menschen projiziert. Als andere Identität oder „Schatten" wird die als negativ bewertete Seite des Menschen bezeichnet.

Onkel Dovid [sic]; er pflegte ja auch bei Lebzeiten allen zu widersprechen. Er streckt die flache Hand aus mit einer Gebärde, als ob er sagen wollte: Eher wird mir hier Haar wachsen...“[592]

Nicht deutbare Darstellungen von „Schatten“ werden sich auch in Adlers Arbeiten ab 1940 feststellen lassen. Siehe dazu die Bleistiftzeichnung *Stehendes Mädchen* (G 37), 1940, im Kapitel 6.

4.5 Auswertung: Adlers Œuvre von Mitte der 20er Jahre bis 1933

Die vorausgehende Betrachtung hat deutlich gemacht, dass der Künstler in der zweiten Hälfte der 20er Jahre die Darstellung von menschlichen Figuren in allen nur erdenklichen Körperhaltungen bevorzugt. Adlers Protagonisten sind dabei in natürlichen Haltungen dargestellt (z. B. *Judith* (WV 50), *Frau mit kranker Hand* (WV 49) oder die beiden Figuren in *Mädchen* (WV 48)), sodass davon ausgegangen werden kann, dass Adler mit Modellen gearbeitet hat. Die Anregung, sich mit klassischen Figurendarstellungen künstlerisch auseinanderzusetzen, kann auf Werke Picassos und Légers und auf Kontakte zu August Sander zurückgeführt werden.

Mit den voluminösen Körperformen entsprechen Adlers Protagonisten nicht dem Schönheitsideal der *Klassischen Kunst*, die Proportionen sind aber stimmig und harmonisch;[593] durch die ausgeprägten Rundungen wirken einige Figuren beinahe geschmeidig. Wahrscheinlich kann man davon ausgehen, dass Adler den Figurentypus in seiner eigenen Familie fand. Eine Fotografie von

---

592 Perez: *Schmaje der Held*. In: Perez 1922. S. 22.

593 Auch das Thema *Altern* scheint für Adler auch in der zweiten Hälfte der 20er Jahre von Interesse gewesen zu sein, womit der Künstler sich ein weiteres Mal vom Ideal des schönen Körpers entfernt. Einige Werke wie *Alte Zigeunerin* (WV 62), *Sitzende Frau* (WV 63) und *Polnische Bäuerin mit Birnen* (G 26) zeigen gealterte Frauen; die Falten im Gesicht und an den Händen werden ausgearbeitet, wobei jeweils ein pastoser Farbauftrag verwendet wird, um Alterungsspuren einzuschreiben. Auch auf zahlreichen Arbeiten auf Papier lassen sich ältere Frauengestalten, so z. B. *Frau Heinen*, 1927, *Alte Frau an einem Korbsessel stehend (Frau Heinen)*, um 1928, und *Alte Dame mit Hut (Frau Heinen)* ca. 1928, erkennen. Abbildungen zu den Werken siehe im Kat. zur Einzelausst.: *Adler. 100. Geburtstag*. Düsseldorf 1995. *Frau Heinen*, 1927, Tempera, Sand und Gips auf Papier, signiert, datiert, in hebräischer Schrift bezeichnet; *Die Frau Heinen das älteste Modell von Düsseldorf*, 63,5 x 48,2 cm. Abb. 16, S. 29; *Alte Frau an einem Korbsessel stehend, (Frau Heinen)*, um 1928, Tuschpinsel, sign., 64,8 x 50,0 cm, Abb. 17, S. 30; Alte Dame mit Hut (Frau Heinen), um 1928, Tuschpinsel, 64 x 50 cm. Abb. 18. S. 31.

Adlers Tochter Nina im Alter von ca. 20 Jahren, die im Film zu Adler von Hohenacker im Jahre 1989 gezeigt wird, lässt erkennen, dass Nina als junge Frau vom Typ her ungefähr der Darstellung von Adlers Figuren, in etwa dem der *Judith* (WV 50), entsprach.[594] Zum Zeitpunkt des Entstehens des Films war Nina ca. 58 Jahre alt; sie zeigt ein kräftiges, relativ breites Gesicht. Die *Schlafende Venus* von Malta wird zudem mit ihren ausladenden Hüften und auffallenden Kannelierungen des Gewandes Vorbild für einige Figuren gewesen sein.

Adler bevorzugt in dieser Werkphase Einzelfiguren, jedoch auch Paar- und Mehrfigurendarstellungen sind anzutreffen, die jedoch meist keinen Kontakt untereinander aufnehmen, schweigen. Oft werden sitzende und stehende Figuren kombiniert, so auch in den Paardarstellungen *Soldaten* (WV 75) und *Sabbat* (WV 36). Obwohl die Gemälde mit drei Protagonisten sich in der Komposition sehr unterscheiden, lässt sich in etwa ein Prinzip erkennen: Die Gemälde sind jeweils so aufgebaut, dass zwei der Dargestellten in derselben Position verharren, während die dritte Person "ausschert". Das trifft zu für *Drei Frauen*/*Drei Mädchen an der Bahnschranke* (WV 44), das *Wandbild* (WV 40) der *Gesolei* und auch für das Gemälde *Werbung* (WV 81).

Zur Darstellung des Tiefenraumes verwendet Adler die Lösungsmöglichkeiten der Linearperspektive nicht, verkleinert jedoch Figuren und stilisiert sie. In der Arbeit in Mischtechnik *Familie* (G 25) wird die im Hintergrund befindliche Figur auf einen Kegel im Sinne Oskar Schlemmers reduziert; dasselbe geschieht im Werk *Mann und Frau*/*Zwielicht* (WV 113); dort fühlt sich die Autorin jedoch eher an Figuren der *Pittura metafisica*[595]

---

[594] Nina selbst äußert sich im Film 1989 selbst auch in diesem Sinne.

[595] *Pittura metafisica:* Kunstauffassung in der italienischen Malerei. Der Begriff wurde 1917 von Giorgio de Chirico und seinem Bruder, dem Dichter Alberto Sivinio entwickelt. Giorgio Morandi und Carlo Carrà schlossen sich der Kunstrichtung einige Jahre später an. Dargestellt werden oft ruhige kulissenartige Architekturlandschaften mit menschenleeren Straßen und Plätzen, in denen sich erstarrte Figuren wie z. B. Schneiderpuppen befinden. Die Proportionen sind ungewöhnlich, Gesetze der traditionellen Perspektive werden nicht beachtet, wobei Volumina und Schattenwirkungen überbetont werden. Durch das Platzieren von gewöhnlichen Gegenständen in alogische und verfremdende Kontexte soll die metaphysische Bedeutung der Dinge offenbart werden. Der Surrealismus wurde durch die *Pittura metafisica* angeregt. (*Du Mont´s Lexikon der bildenden Kunst.*1977. Stichwort: *Pittura metafisica*, S. 223.)

erinnert, was jedoch weniger mit der Form als mit der dargestellten Situation in Zusammenhang steht: Die Figur steht alleine auf einem Feld.

Orientierung an Ikonenmalerei

In den bisher vorliegenden Untersuchungen zum Werk Adlers wurde ein Aspekt außer Acht gelassen. In Adlers Œuvre sind zahlreiche für den Künstler typische Elemente aufzuweisen, die auf eine Nähe zu byzantinischen Ikonen schließen lassen. Eine solche Übereinstimmung ist das Einfügen von Kommentaren oder Namen der Protagonisten in einer fremden Sprache beziehungsweise fremden Schrift. Bei Adler findet man diese zum Beispiel in *Judith* (WV 50), in seinem *Selbstporträt* (WV 29), in *Jude im Bade* (WV 23), aber auch schon in dem 1923 entstandenen Gemälde *Angelika* (WV 22). Krempel fühlt sich hier an Emblemata erinnert, was nachvollziehbar ist.[596] Der Name als integrativer Bestandteil von Ikonen ist nach Ansicht der Autorin jedoch deutlich näher an Adlers Werken.

Der zweite Aspekt ist die Raumsituation, die Krempel richtig als *geschachtelt*[597] bezeichnet. Nicht nachbaubar, nicht real ist nach Meinung der Autorin treffender und stärker. Eine derart charakteristische Architektur findet man ebenfalls in zahlreichen Ikonen, die eher einzelne, nicht im rechten Winkel zueinanderstehende *Wände* als begehbare Räume zeigen. Auch ein „fließender" Wechsel von Perspektiven an ein und demselben Gebäude oder Gegenstand – so bei Adler in der Darstellung des Weinglases im Gemälde *Stillleben* (WV 17) zu finden – ist geläufig.[598] Die Entwicklung der Zentralperspektive, die in der Renaissance u. a. zu vollkommen veränderten

---

596 Zu den Charakteristika eines *Emblems,* eines *Sinnbilds,* gehört die Dreiteilung von Bild (*Icon*), kurzem, in lateinischer oder griechischer Sprache formuliertem Kommentar *(Lemma)* – also *nicht* dem Titel – und griechischem oder lateinischem Text (*Epigramm* oder *subscriptio)*, der den allegorischen Inhalt erläutert. – Im Werk Adlers könnte man z. B. im Gemälde *Angelika,* das in hebräischer Sprache das Wort *Schabbat* zeigt, von einem Kommentar sprechen. Im Falle des Gemäldes *Judith*, das in hebräischen Lettern das Wort *Judith* zeigt, jedoch eher von einem Titel. Eine *subscriptio* ist jedoch in keinem Werk zu finden.

597 Krempel im Kat. zur Einzelausst. *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 187.

598 Siehe z. B. eine Parallele in der Ikone *Evangelist Matthäus,* Anfang 17. Jahrhundert, Eitempera auf Holz, 57 x 38 cm, in: Haustein-Bartsch 1995. Abb. o. Nr. S. 96. Die grüne Hausfront wird sowohl von der Seite als auch von vorne zeigt. – Auch in anderen auf Ikonen gängigen Motiven wie z. B. Dreifaltigkeitsdarstellungen lassen sich häufig perspektivische Wechsel erkennen; dort wird oft *nur* der zwischen den Engeln befindliche Tisch in Vogelperspektive gezeigt.

Raumdarstellungen führte, hat in der Ikonenmalerei nicht stattgefunden.[599] Nach Meinung der Autorin hat Adler hier die Beziehungen zwischen den Raumdarstellungen von byzantinischen Ikonen und *Kubismus* und *Konstruktivismus* erkannt. Sein malerisches Fazit gleicht dabei aber eher dem von Ikonen als dem von kubistischer Architektur.

Eine weitere Übereinstimmung lässt sich in der Positionierung von Figuren im Bildraum feststellen. In der Ikonenmalerei befinden sich selten Figuren auf verschiedenen Ebenen, sie stehen am vorderen Rand des Bildes. Ein solch bühnenartiger Aufbau ist in Adlers Gemälden mit den Nummern (WV 38) und (WV 82) – jeweils *Familie* genannt – und *Wandbild* (WV 101) zu erkennen; ein Tisch dient jeweils als „Requisit" der „Bühne". Schließlich befinden sich Figuren in der Ikonenmalerei oft auf inselartigen Standflächen, wie sie sich bei Adler in Gemälden wie *Akkordeonspieler* (WV 137) und *Allegorie* (WV 105) finden lassen.

Der Farbskala einer Ikone entsprechen die eher gedämpften Farben, wie sie zum Beispiel im *Selbstporträt* Adlers (WV 29) verwendet werden: ein dunkler gedämpfter Rotton, Grün, Schwarz und Ocker sind typisch. Das genannte Gemälde lässt zudem deutlich eine sorgfältig geplante Komposition erkennen, die in verschiedenen Arbeitsgängen – flachen und pastosen Farbaufträgen – gestaltet wurde. Diese Gestaltung in verschiedenen Ebenen zeigt Parallelen zum Aufbau einer Ikone. Durch die Verwendung eines *Oklat* (Metallbeschlags) erhält auch das Heiligenbild einen Reliefcharakter. Durch den Beschlag werden einige Partien des Kultbildes vollkommen abgedeckt; auch dies trifft für Adlers Selbstporträt zu.

Das Argument, das zuletzt genannt werden soll, wurde unter dem Aspekt der Beziehung zu dem Mappenwerk August Sanders bereits erwähnt, es trifft aber auch für Ikonen zu: In der Ikonenmalerei geschieht die Kommunikation meist über die Gestik; Blickkontakt findet selten statt. Zudem sind die Protagonisten oft emotionslos dargestellt; selbst brutale Situationen werden ohne Mimik von Täter und Opfer begleitet, so zum Beispiel in den oft dargestellten Szenen der *Enthauptung des Johannes*. Beide Kriterien – fehlender Blickkontakt (z. B. in *Familie* (WV 38) und *Familie* (WV 82)) und

---

599 Fritz Nemitz: *Die Kunst Russlands. Baukunst-Malerei-Plastik. Vom 11. bis 19. Jahrhundert*. Berlin 1940. S. 9.

ein vom Geschehen Nicht-Tangiert-Sein (*Judith* (WV 50)) – sind bei Adler zu finden.

Einschätzung der Bedeutungen von Pablo Picasso und Fernand Léger für diese Werkphase Adlers

Nach Ansicht der Unterzeichneten wird eine Orientierung an Picasso in einigen der späteren – das bedeutet in dieser Werkphase 1929, 1930 und 1933 entstandenen – Gemälden deutlich, so zu erkennen in der voluminösen Figur und dem in der Bewegung erstarrten Musiker im *Wandbild* (WV 101) von 1929 und in den Protagonisten mit übergroßen Gliedmaßen in *Allegorie* (WV 105) von 1930. In Adlers Werkphase der surrealistischen Bilder geht es um die Gemälde *Spiel* (WV 147) und *Mallorquinische Venus* (WV 144), die in ihrer Reduktion und Abstraktion Picasso nahe stehen.

Bei einer Anzahl der etwas früheren Werke Adlers ist jedoch ein wesentlicher Unterschied zu Picassos Arbeiten erkennen, der inhaltlicher Natur ist. Viele von Adlers Protagonisten verweilen in absoluter Ruhe, aber sie sind *nicht* in einer Bewegung erstarrt. Dieser Aspekt wird noch besonders betont durch die Erwartungshaltung, die durch die Titel entsteht. Es handelt sich vielfach um Berufsbezeichnungen, die mit Bewegung, Handlung verbunden sind. Aber: Der *Artist*, der *Geiger,* der *Jäger* (G 27) und die *Soldaten* sind nicht als aktiv handelnde Menschen dargestellt.

Eine Gemeinsamkeit zwischen den Künstlern ist darin zu sehen, dass beide linear arbeiten. Ein typisches Merkmal Adlers wird eine gerundete kurvenreiche Formgebung, wobei die mäandernden Faltenwürfe in der Kleidung, die ab ca. 1926/27 erkennbar sind, sich in diese Gestaltung einfügen. In einigen Werken zeigt Adler auch – wie Picasso – Figuren, deren übergroße Körper Titanen assoziieren. Adler bleibt aber in seiner Darstellung der stämmigen Gestalten mit runden Gesichtern und kurzen Hälsen deutlich der Natur näher. Hinzugefügt werden die nicht wirklich deutbaren Schatten, die ebenfalls gerundet, von der Form her aber reduziert sind. Für die Komposition der Gemälde haben die autonomen „Schatten“ eine stabilisierende Funktion, vermitteln einen Eindruck von Ruhe.

Bei einigen Werken Adlers kann von einer Verwandtschaft zu Léger gesprochen werden. Als Vergleich können die für Légers Figuren charakteristischen regungslosen Physiognomien, die frontalen Körperhaltungen und die prallen Körper der Figuren herangezogen werden. Elemente davon sind bei

Adler in den Gemälden *Liegende Frau* (WV 39) und *Wandbild* (WV 40) zu erkennen. Insgesamt sind jedoch die Unterschiede zwischen den Werken Adlers und Légers größer als die Übereinstimmungen. Die Begeisterung für die Technik, die in Légers Arbeiten erkennbar ist, ist bei Adler auch nicht nur ansatzweise zu erkennen.



WV 12: *Meine Eltern,* 1921, 136 x 54 cm, Muzeum Sztuki, Lodz, Inv. Nr.: MS/SN//M/67.



WV 13: *Der Bildhauer und der Totenvogel,* 1921, Maße und Verbleib unbekannt.



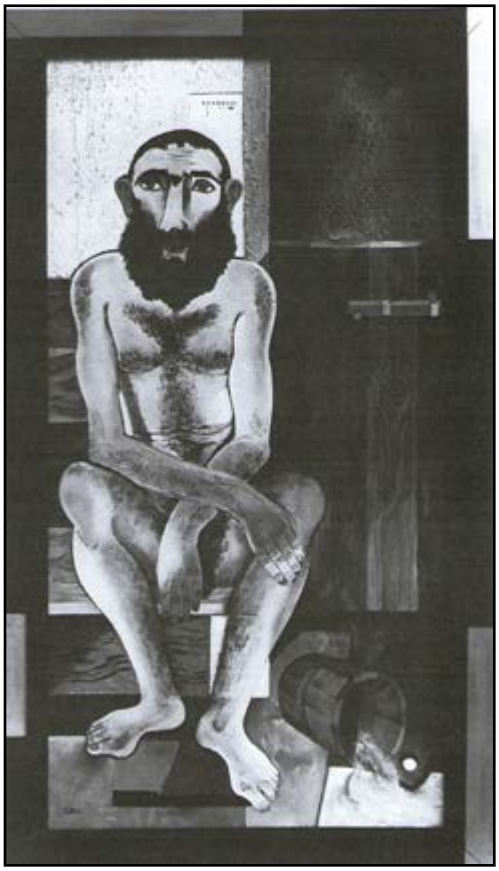
WV 17: *Stillleben*, 1922, 60 x 41 cm, Privatsammlung, Israel.



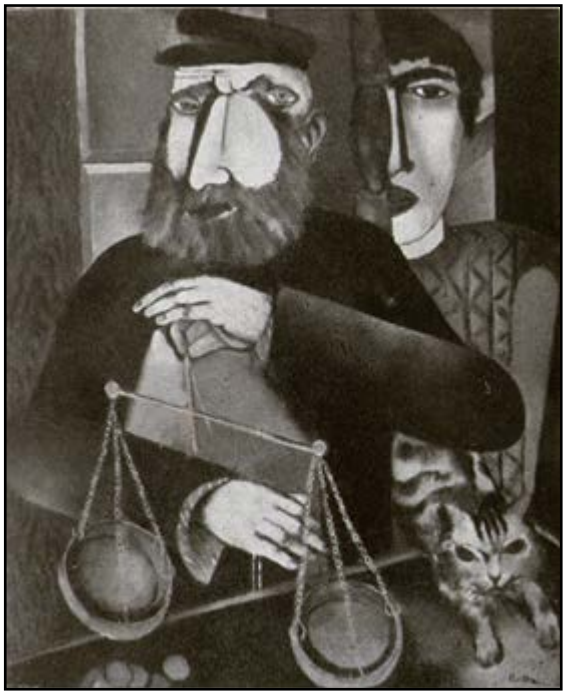
WV 19: *Mann und Jüngling,* 1922, Maße und Verbleib unbekannt.



WV 22: *Angelika*, 1923, 106 x 60 cm,
Von der Heydt-Museum, Wuppertal,
Inv. Nr.: G 1399.



WV 23: *Jude im Bade*, 1924,
Maße unbekannt; zerstört,
ehemals Privatbesitz, Essen.



WV 24: *Der Kaufmann*, 1924,
Maße und Verbleib unbekannt.



WV 25: *Stillleben*, 1924, Maße und
Verbleib unbekannt, Foto: SMB-ZA,
V/Sammlung „*Entartete Kunst*".



WV 26: *Porträt Else Lasker-Schüler*, 1924, 151 x 75 cm, Von der Heydt-Museum, Wuppertal, Inv. Nr.: G 1423.



WV 29: *Selbstporträt*, um 1924, 68,5 x 56,5 cm, Von der Heydt Museum, Wuppertal, Inv. Nr.: KMV 1992/14.



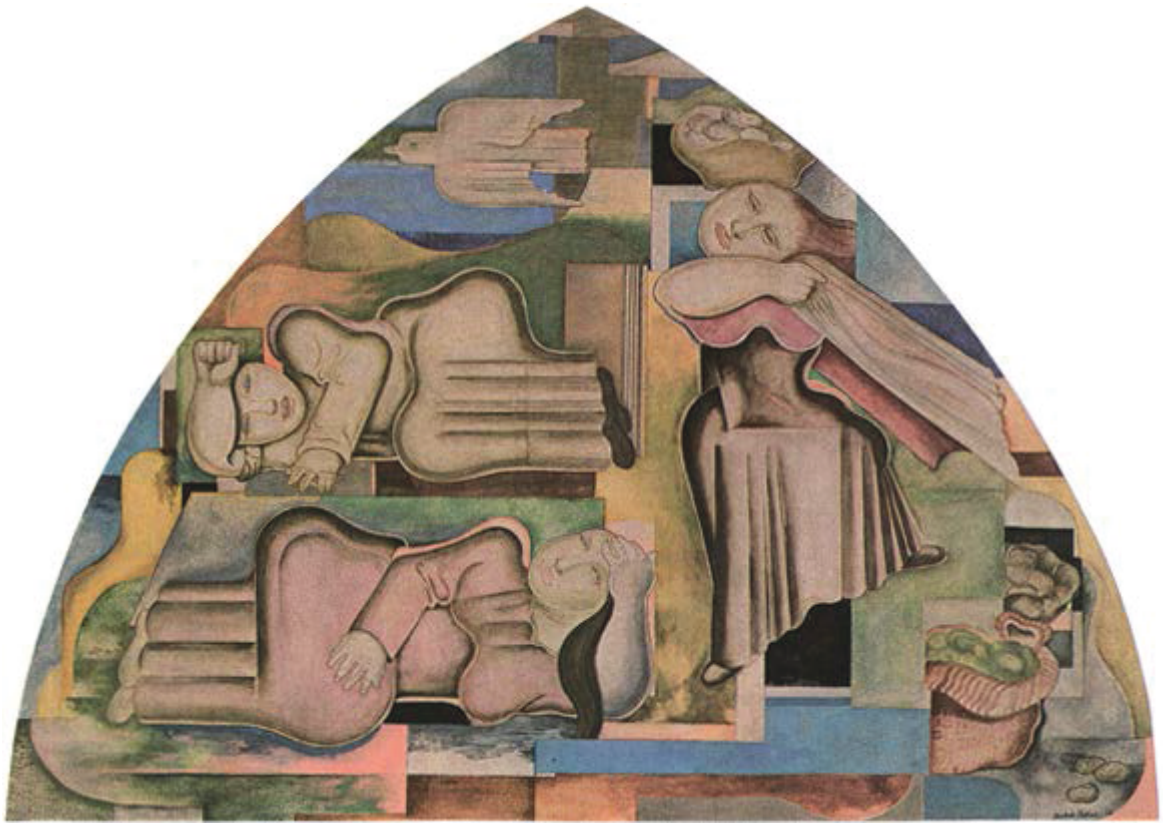
WV 36: *Sabbat*, 1925, 120 x 110 cm, © Jüdisches Museum, Berlin, Foto: Jens Ziehe.



WV 37: *Herr Cléron, der Katzenzüchter*, 110 x 70 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Sammlung Moderne Kunst in der Pinakothek der Moderne München, Inv. Nr. 13453.



WV 38: *Familie*, 1925, ca. 200 x 300 cm, zerstört, ehemals Privatbesitz Elberfeld.



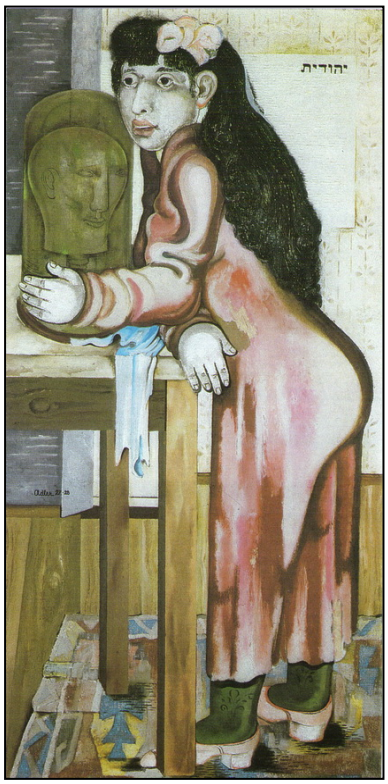
WV 40: *Wandbild*, 1926, 308 x 460 cm, *Tonhalle,* Stadt Düsseldorf.



WV 47: *Katzen*, 1927, 102 x 121 cm, Museum Ludwig, Köln, Inv. Nr. ML 76/2733, Foto: © RBA Köln, rba_c001204.



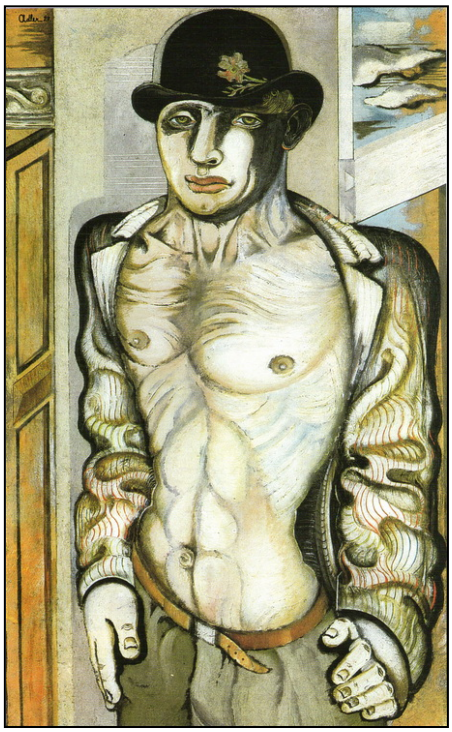
WV 48: *Mädchen / Mutter und Tochter*, 1927, 150 x 100 cm, Privatbesitz, Foto: SMB-ZA, V/Sammlung „Entartete Kunst“.



WV 50: *Judith*, 1927-28, 130 x 60 cm, Foto: © Christie´s Images Limited 2015.



WV 51: *Chassid*, 1927, Maße unbekannt, ehemals Kronprinzenpalais,
Nationalgalerie Berlin A II 659, Foto: SMB-ZA,
V/Sammlung „Entartete Kunst“, zerstört.



WV 52: *Artist*, 1927, 100 x 65 cm,
Foto:
© Christie´s Images Limited 2015.



WV 74: *Der Geiger,* 1928,
150 x 50 cm, Museum Sztuki, Lodz,
Inv. Nr.: MS/SN/M 110.



WV 75: *Soldaten*, 1928,
Maße und Verbleib unbekannt.



WV 76: *Porträt Ernst Otto Abel*, 1928,
100 x 65 cm, L.-Th. Abel, Brüssel.



WV 81: *Werbung*, 1928, ca. 200 x 300 cm, Verbleib unbekannt,
ehemals Privatbesitz Warschau.



WV 82: *Familie*, 1928, ca. 172 x 310 cm; das Werk wurde später in drei Teile geteilt.



WV 103: *Jude mit Pferd*, 1929, 100 x 120 cm, Adam Eyal, Tel Aviv.



WV 105: *Allegorie*, 1930, 311 x 246 cm, Sammlung Bar-David/Kibbutz, Bar-Am, Inv. Nr.: ART 368.



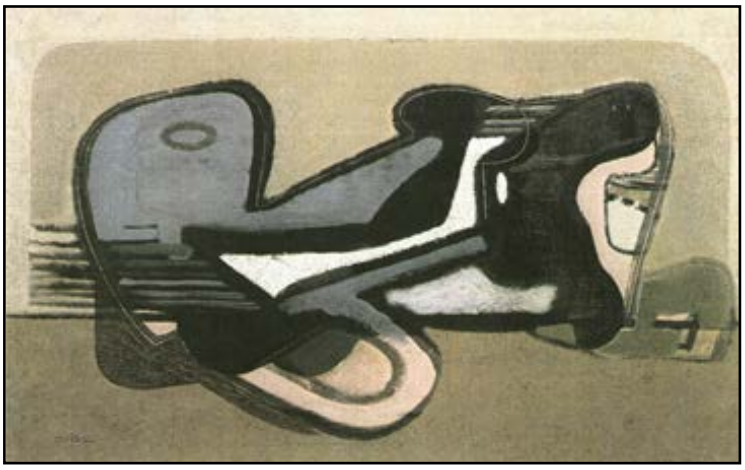
WV 112: *Knabe und Luftschiff / Der Traum des Zeppelinerfinders Schwarz*, 1930,
Maße und Verbleib unbekannt.



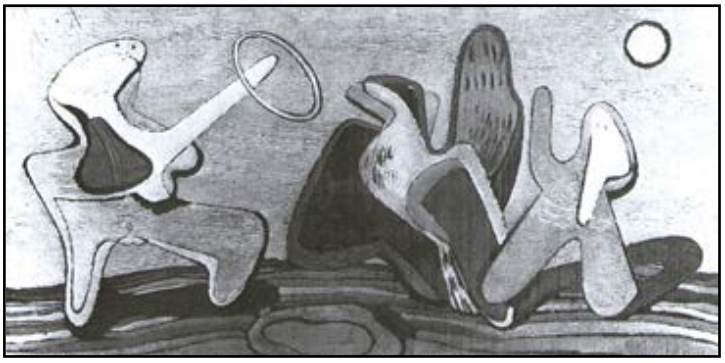
WV 136: *Komödianten / Die Purimspieler*, 1931, 124 x 175 cm, Tel Aviv Museum of Art, Inv. Nr.: 1282



WV 137: *Akkordeonspieler*, 1931, 70 x 58 cm, Privatsammlung New York.



WV 142: *Komposition,* 1933, 60 x 100 cm, Privatsammlung.



WV 146: *Zähmung eines Vogels*, 1933, Maße und Verbleib unbekannt.



WV 147: *Das Spiel*, 1933, 80 x 96,5 cm, Privatsammlung.
Foto: © Christie´s Images Limited 2015.



WV 150: *Surrealistische Komposition / Beim Metzger / Schlachthof*,
1933, Museum Sztuki, Lodz, Inv. Nr.: MS/SN/M 69.



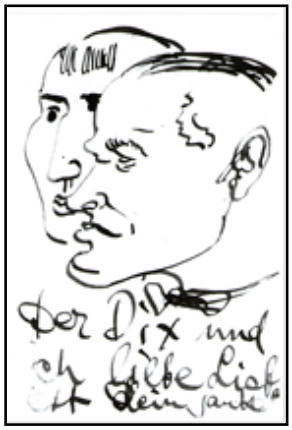
G 12: *Porträt Else Lasker-Schüler*, um 1925, Tusche auf Japan, Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf.



G 13: *Porträt F. W. Seiwert,* ca. 1923, Mischtechnik; Inv. Nr.: ML/Z 1950/028, © RBA Köln, rba_004382.



G 14: *Porträt F. W. Seiwert,* ca. 1928, © Landschaftsverband Rheinland, Landes-Museum Bonn, Inv. Nr.: 1974.4178,0-1, LVR-LandesMuseum, Bonn, Foto: Jürgen Vogel.



G 15: *Der Dix und ich,* um 1923, blaue Tusche, Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf.



G 16: *Bei der Toilette*, ca. 1921 Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf, Inv. Nr.: K-1947-291.



G 17: *Mädchen mit Katze,* ca. 1928, Radierung, Galerie Remmert und Barth. Düsseldorf.



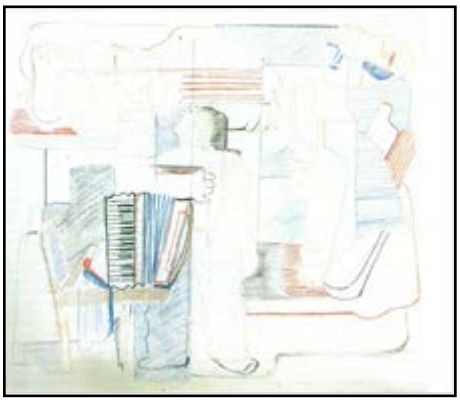
G 18: *Der Besuch*, ca. 1925, Radierung, Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf.



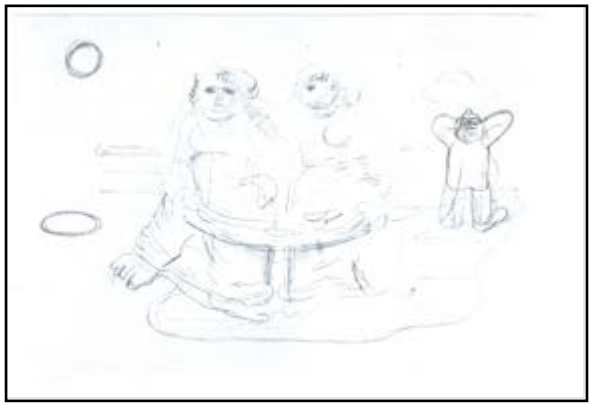
G 19: Studie zu *Sitzende Frau* (WV 317), ca. 1946, Gouache, Privatsammlung.



G 20: Studie zu *Familie* (WV 38), 1925, Tusche auf Papier, Sammlung Gabriel Levin, Jerusalem.



G 21: *Akkordeonspieler,* ca. 1930, Bleistift und Buntstift, Israel Museum, Jerusalem.



G 22: Studie zu *Allegorie* (WV 105), 1930/31, Bleistift, Israel Museum, Jerusalem.



G 23: Studie zu *Geigenspieler* (WV 74): Der Zigeuner (Ludwig Hoffmann), 1928, Blaue Tinte und Pinsel, Israel Museum, Jerusalem.



G 24: *Sitzende am Tisch,* ca. 1928, Bleistift, Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf.



G 25: *Familie*, ca. 1930, Mischtechnik auf Papier, © Kunstmuseum Düsseldorf, Inv. Nr.: 0.1961.5475.



G 26: *Polnische Bäuerin mit Birnen,* 1928, Mischtechnik mit Sand, Von der Heydt-Museum, Wuppertal, Inv. Nr. G 1357.



G 27: *Der Jäger,* 1929, Mischtechnik auf pastos grundiertem Papier; Sammlung Haubrich im Ludwig-Museum, Köln. Inv. Nr.: ML/Z 1950/025, Foto: © RBA Köln, rba_c011025.



Abb. 14: Jüdischer Grabstein mit *Jüdischem Segensgestus* und Krone,
Foto: © Lev Silber, Osnabrück.



Abb. 15: Pablo Picasso: *Akt.* Angaben zur Datierung,
Technik und zum Besitzer liegen nicht vor.



Abb. 16: *Dienstmann*, um 1929, © Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Köln; VG Bild-Kunst, Bonn, 2015.



Abb. 17: *Gerichtsvollzieher*, um 1930, © Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Köln; VG Bild-Kunst, Bonn, 2015.



Abb. 18: August Sander: *Herzoglicher Diener*, um 1930. © Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Köln; VG Bild-Kunst, Bonn, 2015.



Abb. 19: August Sander: *Gerichtsdiener*, 1932. © Die Photographische Sammlung/ SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Köln; VG Bild-Kunst, Bonn, 2015.



Abb. 20: August Sander: *Kaffeehaus-mädchen*, 1928/29, © Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Köln; VG Bild-Kunst, Bonn, 2015.



Abb. 21: August Sander: *Mutter und Sohn* (Lou Straus-Ernst mit Sohn Jimmy), 1928, © Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Köln; VG Bild-Kunst, Bonn, 2015.



Abb. 22: August Sander: Fotografie der Ausstellung: *Raum und Wandbild*, Februar/März 1929, Köln: Adlers *Wandbild* (WV 101) und *Familie* (WV 82) in den Ausstellungsräumen. © Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Köln; VG Bild-Kunst, Bonn, 2015.



Abb. 23: Grabsteine der *Aschkenasim,* Jüdischer Friedhof in Hamburg Altona, Foto: © Lev. R. Silber, Osnabrück.

5 Zeitraum von 1933 bis 1940

Der Zeitraum, den das folgende Kapitel umfasst, beginnt mit Adlers Eintreffen in Frankreich im April 1933 und endet mit seinem Eintritt in die sich dort neu formierende polnische Armee im Jahre 1940. In die dazwischen liegenden Jahre fallen die Retrospektiven von Adlers Werken in Warschau und Lodz und drei Ausstellungen im nationalsozialistischen Deutschland, in denen Werke Adlers als „entartet" präsentiert werden. Bis heute gilt diese Lebensphase Adlers als gänzlich unerforscht. Über Adlers Schaffen aus diesem Zeitraum liegen auch der Verfasserin nur wenige Quellen vor, manche Angaben sind widersprüchlich. Es konnten 37 Gemälde und 35 Grafiken ermittelt werden.

5.1 Biografische Daten

Auch in diesem Kapitel werden wieder zuerst die ermittelten Daten zu Adlers Biografie und anschließend die Informationen zu seinem Œuvre vorgestellt; durch diese Abfolge sollen Fehlschlüsse vermieden werden.

Zeitraum von 1933 bis 1936: Aufenthalte in Frankreich, Polen und Russland

In der ersten Aprilwoche des Jahres 1933 flieht Adler nach Paris.[600] Er wohnt dort zunächst bei Ernst Otto Abel, den er 1928 porträtiert hat.[601] (Siehe das Gemälde mit der Werknummer WV 76.) 1989 erzählt Abel in dem über Jankel Adler gedrehten Film, dass er damals mit Adler ein Atelier geteilt habe und dass Adler für einen Zeitraum von ca. sechs Monaten nicht in der Lage gewesen sei, zu arbeiten.[602] 1933 erhält Adler auch Besuch von seinem polnischen Bekannten Sz. L. Sznajderman, der anschließend über Adler einen Artikel in den *Literarischen Bletern* verfasst. Wie Sznajderman schreibt, lamentiere Jankel Adler im Gegensatz zu anderen jüdischen Emigranten nicht über seine Situation, sondern betrachte seine Flucht als Konsequenz aus seinem Kampf gegen das faschisti-

600 Barron. In: Kat. zur Gruppenausst.: *Exil.* 1997. S. 386. – Persönliche Recherchen in Frankreich konnten von der Unterzeichneten nicht vorgenommen werden. Eine Untersuchung in der Umgebung von Cagnes sur Mer wäre wahrscheinlich sinnvoll, da bei Auktionen vielfach eine ehemalige Galerie aus diesem Ort als Provenienz angegeben wurde.

601 Kat. zur Einzelausst. *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 28.

602 Abel in: Film *Adler*, Hohenacker 1989.

sche *Dritte Reich.*[603] Die Ausführungen Adlers zur Kunst, die sich u. a. mit der Bedeutung der Form eines Kunstwerks in Gegenüberstellung zu dessen Inhalt, dem Thema, beschäftigen, gibt Sznajderman wie folgt wieder:

„[...] Ein revolutionärer Maler ist derjenige, der mit einer revolutionären Form kommt. Das Thema hat keine Bedeutung. Es kommt häufig vor, dass der Künstler in seinem alltäglichen Leben ein Bürgerlicher ist, aber dass das, was er schafft, sehr revolutionär ist. [...] In den vergangenen Jahrhunderten war die Malerei eine treue Kopie der Realität; sie vereinigte in naturalistischer Weise auf der Leinwand die Umwelt und alle Details. Nach der Entdeckung der Fotografie wurde diese Art von Kunst entbehrlich. Wir, die Künstler einer jüngeren Generation, gehen von einem anderen Standpunkt aus als die Künstler vergangener Epochen. Die älteren Künstlergenerationen bemühten sich um eine Synthese der eigenen Umwelt. Wir versuchen das zu schaffen, was die Welt bereichert, sie besser und schöner macht. Die Malerei ist der Wissenschaft viel näher als der Ästhetik. Die Ästhetik ist der Endpunkt und nicht der Anfang, der über mehrere Jahrhunderte bestehen kann und nichts in sich trägt, was mobilisiert. Ästhetische Begriffe verändern sich nie radikal. Es kommt in ihnen nie zu spontanen Veränderungen, wohingegen in der Wissenschaft sich in einem Augenblick die Prinzipien und die Grundsätze verändern können. Und so ist es in der Malerei. [...] Wir träumen von einer klassenlosen Gesellschaft, die es den arbeitenden Klassen ermöglichen würde, die Schönheit der Kunst schätzen zu lernen. Und somit kommen wir auch zur Frage des Themas. Das Thema hat keine größere Bedeutung mehr. Die wichtigste Rolle spielt die Herangehensweise, die Interpretation. Wir müssen uns den Massen annähern. Nur durch die Form. Nur durch ein Symbol, das mit einer klaren konkreten Sprache sprechen würde; nur durch die Abkehr von Vereinbarungen, die die fließenden Formen und träumerische Gedanken lieben. Daher sind die traditionellen Künstler dem Impressionismus so sehr verbunden. Die Forderung der heutigen modernen Malerei ist es, den Betrachter zu beunruhigen, den Betrachter, dessen Blick geschult wurde durch die humanistische Weise des Betrachtens von Kunstwerken durch eine ruhige bürgerliche Kultur. Die Unruhe kann man ausschließlich durch freie abstrakt-symbolische Gemälde hervorrufen.“[604]

---

603 Sznajderman. In: *Literarische Bleter* Nr. 38. 1933. (Seitenangaben liegen nicht vor!) Über die Identität von Sznajderman konnte die Verfasserin keine Informationen ermitteln.

604 Ebenda.

In seinen Bemerkungen zu dem über einen großen Zeitraum beständig bleibenden Begriff der Ästhetik spricht Adler das Schönheitsempfinden des Betrachters an. Da dessen ästhetische Auffassung sich nicht in derselben Geschwindigkeit verändert wie die Auffassung des Künstlers, hat der Künstler hier eine Chance, den Betrachter zu beunruhigen – und das ist Adlers Ziel. Mit einer neuen Form will er besonders die Arbeiterklasse ansprechen. Adlers Wunsch, sich mit einer neuen Form den Massen annähern zu können, erscheint allerdings illusorisch und ist – wie sich nach seiner Ausstellung 1935 in Polen herausstellen wird – nicht umsetzbar.[605]

Was die Forderung Adlers nach *Beunruhigung* in Bezug auf seine eigenen Werke betrifft, so ist diese bis zu dem Zeitpunkt seiner Stellungnahme nur auf seine surrealen Werke von ca. 1933 anwendbar. Deren Formenvokabular ist frei, *nicht* auf eine Deutung festgelegt, bewirkt aber dennoch Gefühle von Unbehagen. Hervorgerufen wird diese Anmutung durch die reduzierten gerundeten Formen und Linienführungen, die Organisches, Lebendes assoziieren. Dies trifft zum Beispiel zu auf das Bild *Komposition* (WV 151), in dem die Augen assoziierenden Elemente in den braunen Formen etwas unheimlich wirken. Noch stärker ist diese Wirkung in dem Bild mit der Werkverzeichnisnummer WV 150, für das verschiedene Titel *Beim Metzger, Schlachthof* und *Surrealistische Komposition* existieren. Die Gestalten mit großen, senkrecht oval geformten Augen, die auf den Betrachter gerichtet sind, werden von einer rotierenden Scheibe bedroht.

Es entsteht die Frage, ob Adlers Bedürfnis, sich über dieses Thema, die Bedeutung von Form und Inhalt eines Werkes, zu äußern, nicht ein Hinweis darauf sein könnte, dass Adler selbst in diesem Zeitraum neue Einsichten gewonnen hat, die er nun mitteilen möchte. Dieser Gedanke stimmt in etwa überein mit der Bemerkung von Anna Klapheck, die schreibt, dass Adler vielleicht zu Beginn der 30er Jahre durch den Kontakt mit Paul Klee eine andere Sicht auf das künstlerische Arbeiten bekommen habe.[606]

---

605 Vgl. dazu einige Seiten weiter Adlers Aussagen nach der Retrospektive seiner Werke in Warschau.

606 Klapheck drückt es so aus: Klee habe Adler darin bestärkt, *„nicht mehr ´nach´ der Natur, sondern ´wie´ die Natur zu malen.“* (Klapheck 1966. S. 17.) Dass diese Änderung im Werk Adlers eingetreten ist, ist nicht strittig. Siehe dazu auch die Monografie Stanley Hayters, der 1948 herausstellt, dass in Adlers Œuvre nach Verlassen Deutschlands ein Prioritätenwechsel zugunsten der Form erkennbar sei. Hayter bezieht sich bei den Werken,

In dem Zeitraum von 1933 bis 1936 hält sich Adler an verschiedensten Orten auf. Vom Frühjahr bis zum Jahresende 1934 wohnt er in Argèles-sur-Mer, Frankreich, nahe den Pyrenäen. Von diesem Aufenthalt resultieren wohl zwei der Autorin unbekannte Gemälde *Argèles – Plage I* und *Argèles – Plage II*, die im Katalog zu Adlers Einzelausstellung von 1935 in Lodz und Warschau genannt werden.[607] In einer nicht näher zu bestimmenden Zeit hält sich Adler in Spanien auf.[608] Weiter trifft er in Paris emigrierte Freunde wie Teo Otto (1904 – 1968), Arthur Kaufmann und Gerd Arntz.[609]

Mit Hilfe des polnischen Konsuls in Essen gelingt es Jankel Adler 1935 seine Arbeiten aus der Barmer und Düsseldorfer Zeit nach Polen zu bringen, um sie in Warschau und Lodz auszustellen. Seine Reise durch Deutschland nach Warschau legt Adler in einem plombierten Zug zurück und trifft im Zug seine Lebensgefährtin und seine Tochter Nina.[610] In Warschau lernt Adler das Ehepaar Helena und Szymon Syrkus, Architekten und Städteplaner, kennen, die ihn weiter bei der Ausstellung unterstützen.[611] Organisiert wird die Ausstellung vom *Vereinigten Jüdischen Komitee zur Bekämpfung der Judenverfolgung in Deutschland* und vom *Vereinigten Jüdischen Komitee zur Unterstützung der Flüchtlinge aus Deutschland in Warschau.*[612]

---

in denen er die stilistischen Änderungen sieht, allerdings auf Werke, die in England entstanden sind.

607 Siehe das Verzeichnis der Werke unter XIII im Anhang der Monografie, dort die Nummern 41 und 50.

608 Najman. In: *Literarische Bleter.* 1935. Kap. 7. (Es liegen keine Seitenangaben vor.)

609 Biografische Angaben im Kat. zur Einzelausst. *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 29. – Theo (Teo) Otto (1904 – 1968) war ein deutscher Bühnenbildner.

610 Biografische Angaben im Katalog zur Einzelausst. *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 30. – Wie im Kat. zur Einzelausst. *Adler* Wuppertal 1955 berichtet wird, besaß Adler beim Verlassen Deutschlands einen polnischen Pass, was für die Ausstellungsvorbereitungen von Vorteil war. Die deutsch-polnischen Beziehungen galten 1935 als gut. (Seiler. In: Kat. zur Einzelausst. *Adler*.1955. S. 6.)

611 Das Kunstmuseum in Lodz besitzt einige Monotypien Adlers, die Porträts von Helena und Szymon Syrkus zeigen.

612 Kat. zur Einzelausst. *Adler.* Warschau 1935. o. S. – Zu den Mitgliedern der Komitees gehören u. a. H. Bartschinski, Victor Brauner, Mosche Broderson, Alexander Granach, Karol Hiller, Ida Lichtenstein, I. M. Neuman und Wlayslaw Streminski. Kat. zur Einzelausst. *Adler* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985, S. 31.

Einzelausstellung *Jankel Adler. Retrospektive der Bilder von 1920 – 1935*, Warschau und Lodz, 1935

Unter dem Titel *Jankel Adler. Retrospektive der Bilder von 1920 – 1935* findet 1935 in Warschau und Lodz eine Einzelausstellung Adlers statt.[613] Sie umfasst 58 Werke. Im Vorwort zum Katalog, der sechs Abbildungen enthält,[614] beschreibt die Kunsthistorikerin Lou Ernst[615] sowohl die Figuren Adlers als auch seine Kompositionen als von *„drohendem Ernst“* und *„monumentaler Strenge“* geprägt.[616] Sie meint, dass Adler seine „*zartesten Gefühle*“[617] (hier *zart* eventuell zu interpretieren als *betroffen, verletzlich*) nicht offen zeige und eine tiefe Verzweiflung in den Werken zu erkennen sei. Aber wer einmal die „*sonderbare Sprache*“[618] seiner Bilder verstanden habe, würde von dem Werk Adlers beeindruckt und gefesselt bleiben.[619]

Unabhängig davon, dass der kleine Ausstellungskatalog kaum noch zugänglich ist, erscheint es sinnvoll, die im Katalog aufgelisteten Werke vorzustellen, da das Verzeichnis deutlich macht, welche der heute verschollenen Bilder zu diesem Zeitpunkt noch existent waren. Dabei handelt es sich um die Werke *Mann und Frau* (WV 16), *Frau mit kranker Hand* (WV 49), *Soldaten* (WV 75), *Werbung* (WV 81), *Die Stadt Soest* (WV 138), *Bileam* (WV 145), *Zähmung des Vogels* (WV 146) und *Musikanten* (WV 102), den linken Teil des Wandbildes (WV 101). Das Gemälde *Familie* (WV 82) wird hier schon in drei einzelnen Teilen unter den Titeln *Frau und Kind* (WV 92), *Junger Arbeiter* (WV 93) und *Griechin* (WV 94), Katalognummern 8 bis 10, vorgestellt. Viele der heute noch existenten frühen Werke wie *Meine Eltern* (WV 12), *Geigenspieler* (WV 74) *Komödianten*/*Purimspieler* (WV 136) und *Mallorquinische Venus* (WV 144) sind vertreten. Zudem werden zahlreiche der Unterzeichneten unbekannte Werke, die nicht eindeutig zu

---

613 Ebenda.

614 Abgebildet sind die Katalognummern: 1, 4, 7, 8, 12 und 15. Siehe dazu im Anhang der Monografie unter: *XIII. Verzeichnis der Werke der Einzelausstellung Adlers in Warschau und Lodz, 1935.*

615 Lou Ernst (Louise Straus-Ernst) wird während des Krieges in ein Lager für französische Juden bei Paris gebracht, von wo aus sie 1944 in das Konzentrationslager Auschwitz deportiert wird. Weitere Informationen über ihr Schicksal liegen nicht vor.
URL: *https://de.wikipedia.org/wiki/Luise_Straus-Ernst*

616 Ernst: In: Kat. zur Einzelausst. *Adler* Warschau 1935. o. S.

617 Ebenda.

618 Ebenda.

619 Ebenda.

bestimmen sind – so zum Beispiel *Bordell der Seeleute* (evtl. WV 30, WV 31 oder WV 32) – genannt. Knapp 20 Bilder lassen sich identifizieren. Aus diesen Werken lässt sich schließen, dass ein Querschnitt von Adlers bis dahin entstandenem Schaffen gezeigt wurde, da sowohl sehr früh entstandene Gemälde (Katalog-Nr. 1, 2) als auch Arbeiten aus Adlers produktiver Zeit von 1925 – 1930 in Deutschland (Katalog-Nr. 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9) aufgeführt werden. Zudem werden Werke aus der letzten Werkphase vor der Emigration nach Frankreich (Katalog-Nr. 14, 15, 16, 25, 44, 58) genannt. Dem von der Autorin nicht identifizierten Werk *Der Halbakt* (Katalognummer 17) ist der Zusatz *Profil* zugegeben. Die in den späteren Werken von ca. 1938 oft auftretende Seitenansicht eines Kopfes taucht also bereits hier in einem Werk auf. In den in Deutschland entstandenen Werken ist eine Profildarstellung nicht üblich, eine Ausnahme bildet das Gemälde *Sabbat* (WV 36). Da die Werke im Katalog nicht in der chronologischen Reihenfolge ihrer Entstehung aufgeführt werden, ist es schwierig, Titel wie *Der Halbakt*, Katalognummer 20, oder *Liegende Frau,* Katalognummer 40, zuzuordnen.

Im Anschluss an die Ausstellung wird das Gemälde *Soldaten* (WV 75) von Kunstinteressierten als Geschenk für die Kunstsammlung des *Jiwo-Institutes* in Wilna angekauft.[620] Adler selbst schenkt dem Kunstmuseum in Lodz das Gemälde *Meine Eltern* (WV 12).[621]

Die *Literarischen Nachrichten (Wiadomosci Literackie)* berichten 1935 über die Ausstellung: *„[...] Auf den ersten Blick haben wir den Eindruck, gegenstandslose Kompositionen zu sehen.[...] Diese Vermutungen scheinen solche Titel wie ´Längliche Form´ zu bestätigen. [...] Andere Bilder tragen Titel wie ´Liebesringen´, ´Tiere auf Reisen´ oder ´Eifersucht des Schwans´; in der Tat, wenn wir sie aufmerksam betrachten, vernehmen wir einen fernen Widerhall [...] der menschlichen oder tierischen Gestalten [...]. Die meisten*

---

620 Katalog zur Einzelausstellung *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 31. – Das *Jiwo-Institut* wurde 1942 von den Nazis zerstört. Intellektuelle, darunter der Dichter Abram Suckever (Abraham Sutzkewer), von dem Adler ein Porträt fertigte, wurden gezwungen, jiddische Meisterwerke zusammenzutragen und zu verbrennen. Internet-information vom 10.6.2008. Stichwort: *Wilno, Jiwo.*
URL: *http://www.zeit.de/1985/20/Verbrannte-Perlen*. *Nachrichten auf ZEIT online –.* Zu dem Porträt Suckevers siehe das Verzeichnis der Buchillustrationen im Anhang der vorliegenden Arbeit.

621 Diese Information geht aus dem Dateibogen zu dem Gemälde im Museum in Lodz hervor.

Werke rufen jedoch wegen ihrer Anordnung der Linien, Formen, Farben und Strukturen eine schwer fassbare Stimmung hervor [...].“[622] Dem Kommentar kann man entnehmen, dass auch die nicht identifizierbaren Werke nicht figurativ gearbeitet sind und die in den Titeln angedeutete Thematik schwer erkennbar ist.

Über die Resonanz der Ausstellung beim polnischen Publikum liegen keine konkreten Informationen vor. Aus Adlers Aussagen in den *Literarischen Bletern* kann geschlossen werden, dass die Werke keine allzu große Akzeptanz fanden, da er seine Kunst dort nicht nur erklärt, sondern nahezu verteidigt: *„[...]Im Übrigen hat die Malerei ganz eigene Ausdrucksmittel. Es braucht Zeit, bis sich der Mensch daran gewöhnt hat. Ich bin jetzt ein Anhänger der abstrakten Malerei. Denn die Kunst hat nur dann eine Existenzberechtigung, wenn sie nicht nur verzweifelt das wiederholt, was es schon gab, was man bereits vollendet hat. Es ist wahr. Früher hatte die Malerei auch eine religiöse Komponente, religiösen Charakter. Sie war die Bibel der Analphabeten. Ich glaube, dass auch heute noch eine Religiosität existiert, die allerdings nicht durch äußere Formen zum Ausdruck kommt. Die abstrakte Malerei ist der nächste Schritt. Ich bin nicht der Einzige. Wenn die polnische Gesellschaft auf diese Malerei noch nicht vorbereitet ist, dann kann ich nichts dagegen unternehmen. Ich male, wie ich es verstehe und empfinde.“*[623]

Auch die Worte Najmans in derselben Ausgabe der *Literarischen Bleter* lassen sich so deuten, dass Adlers Kunst beim Publikum eher auf Unverständnis stößt. Najman fragt sich, ob Jankel Adler sich wohl wieder in Polen akklimatisieren und sich hier eine Existenz aufbauen könne. Andererseits zeigt Najman Verständnis für das Volk, das um sein Existenzrecht kämpft und von dem man nicht verlangen könne, dass es die Kunst verstehe und sie unterstütze.[624]

---

622 Zit. nach Pollakówna in Kat. zur Einzelausst. *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985, S. 249. Dort zit. nach: Mieczyslaw Wallis: *Wystawa Jankiela Adlera (Jankel Adlers Ausstellung*). In: *Wiadomosci Literackie,* 1935, Nr. 10, S. 7. Die Auslassungen sind in dem Text bereits enthalten. – In Widerspruch zu dem Entstehungsdatum des Artikels von 1935 steht die Angabe Pollakównas in ihrem Aufsatz auf der genannten Seite, dass Wallis den Artikel geschrieben habe, nachdem er Adlers Bilder 1936 im *Warschauer Institut für Kunstpropaganda* gesehen habe. (Ebenda.)

623 Najman. In: *Literarische Bleter.* 1935. Kapitel 9.

624 Ebenda. Kapitel 10: *Probezeit*.

Was die allgemeine Situation der Kunst in Polen betrifft, so äußert sich Adler dahin gehend, dass noch viel bewegt werden müsse, um der Kunst einen adäquaten Platz einzuräumen: *„Meine Freunde in Paris, deutsche Juden und sogar christliche linke Maler beneiden mich, weil ich ein Vaterland, ein Volk habe [...]. Hier fehlt das Bewusstsein des Ziels, einer guten Systematik, einer guten Organisation [...]. Man muss einen Verlag gründen. Man muss Almanache herausgeben. Man muss das Echo der großen weiten Welt nach Polen bringen. [...] Es werden hier Leute benötigt. Es ist gut, dass Granach hier ist. Das ist eine Persönlichkeit [...]. Wir sind Vierzigjährige. Das ist das Alter zwischen Jugend und Alter, eine Brücke. Wir haben die Erschütterung erlebt. Die Welt verändert sich. Wir müssen helfen, die Welt zu verändern. Ich werde das mit meiner Malerei tun. Von meinem Standpunkt aus. Ich lege einen Ziegelstein dazu für die, die gehen werden.“*[625]

Während seines Aufenthalts in Lodz hält Adler auch in der *B'nai B'rith Loge* einen Vortrag über die Situation der Juden in Deutschland.[626] Die heute noch bestehende internationale Organisation wurde 1844 nach dem Vorbild der Freimaurer in New York gegründet; die Loge setzte sich für Menschenrechte und Toleranz ein und kämpft gegen Antisemitismus.[627]

Während eines weiteren Aufenthalts in Warschau ist Adler als Mitbegründer von Kunstkommissionen des *Jiwo* (*Wilnaer Jüdisches Wissenschaftliches Institut*) in Krakau, Lemberg und Warschau tätig. Ebenso sind die Schaffung eines zentralen Kunstmuseums des *Jiwo* in Wilna und die Gründung einer Kunstzeitschrift auf Adlers Initiative zurückzuführen.[628] In den Händen Jankel Adlers liegt auch die Redaktion von zwischenzeitlich erscheinenden Propagandaheften des *Jiwo*.[629] Adler fühlt sich allerdings in Warschau nicht wohl, da auch in seinem

---

625 Ebenda. Kapitel 8: *Zurück in seinem alten Haus*. – Dieses Bild des Bauens und des Gehens, hier als *Vorausschreiten* bzw. *Weiterentwickeln* zu verstehen, korrespondiert in etwa mit einer Metapher, die Adler im Jahre 1948 in London gegenüber seinen Studenten im Zusammenhang mit dem Begriff *Kunstgeschichte* verwendet. Siehe dazu in Kapitel 6.2 die Ausführungen zum *Anglo-French-Art-Centre,* London.

626 Biografische Angaben im Kat. zur Einzelausst. *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 31.

627 Internetinformation vom 19.9.2015. Website von *B'nai B'rith International*, Washington. URL: *http://www.bnaibrith.org/about-us.html*

628 Biografische Angaben im Kat. zur Einzelausst. *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 32.

629 Ebenda.

Heimatland nationalistische Tendenzen aus Deutschland bemerkbar werden, die auf den Künstler einen tiefen Eindruck machen, ihn erschüttern.[630] Ein Brief Adlers aus der Zeit an Else Lasker-Schüler nimmt dazu nicht Stellung, sagt aber aus, dass der Künstler bedrückt sei über die politische Situation und die große Armut in seinem Vaterland.[631] Obwohl es viel Schönes gebe, habe er nicht den nötigen Abstand, es zu sehen. Daher käme er kaum zum Arbeiten. Mitgearbeitet habe er an der Herstellung eines jiddischen Films, für den er die Dekorationen und „*alles was drum i [sic] dran ist*" gemacht habe.[632]

In dem betreffenden Zeitraum freundet Adler sich auch mit dem Künstler Josef Herman (1911 – 2000) an, den er 1941 in Schottland wieder treffen wird.[633] Über Werke, die in dem Zeitraum entstanden sind, gibt es nur einen Hinweis. In einem Brief, den Helena Syrkus im September 1938 an Adler schreibt, gibt sie an, dass sie ihm u. a. sechs von den kleinen Bildern nach Frankreich schicken wird, die in Polen entstanden sind.[634]

Der Aufenthalt in Polen wird durch Reisen unterbrochen. So liegen auch Informationen über eine Reise in die Sowjetunion vor.[635] Die ermittelten Fakten darüber sind allerdings knapp: Am 15. Dezember 1936 schreibt Adler,

---

630 Klapheck 1966. S. 18. Klapheck bezieht sich auf das Buch von Marian Minich: *Szalona Galeria,* Lodz 1962. Minich, Direktor des Museums Lodz, hatte mit Adler das jiddische Theater besucht, in welchem eine dementsprechende Vorstellung gezeigt worden war. – Die Publikation wurde von der Autorin nicht eingesehen.

631 Der Brief, der sich heute im Else Lasker-Schüler-Archiv in Jerusalem befindet, trägt das Datum vom 7.5.1936; gesendet ist er von Warschau nach Ascona, Schweiz. Das Schreiben gibt Einblick in die Freundschaft mit Lasker-Schüler, in seine eigene familiäre Situation und in seine Arbeit. Siehe den gesamten Brief im Anhang unter Dokument V.

632 Die Tatsache, dass Adler sich mit den Dekorationen für einen jiddischen Film beschäftigt, wurde bereits erwähnt im: Kat. zur Einzelausst. *Adler*. Städt. Kunsthalle Düsseldorf, 1985. S. 32.

633 Ebenda.

634 Dokument VI. Brief vom 12. September 1938 von Helena Syrkus an Adler. – Adler bestätigt später den Erhalt der Werke. (Siehe dazu Dokument VII.) – Es handelt sich um die Arbeiten: *Das Mädchen im Kahn, Jude mit Pferd, Verrückte Frau, Kinder in Masken, Tänzerin* und *Stillleben mit grünem Obst*. Über Techniken und Maße wird keine Auskunft gegeben; über den Verbleib der Werke liegen der Autorin keine Informationen vor.

635 Dokument VIII.: Auf Maschine geschriebener Brief vom 15.12.1936 von Jankel Adler, wohnhaft bei dem Architektenehepaar Syrkus in Warschau, an das Ehepaar de Wit in Moskau. Der Brief wurde von Peter Arntz, dem Sohn des Künstlers Gerd Arntz, Rijswijk, Niederland, zugesandt, wofür sich die Unterzeichnete an dieser Stelle herzlich bedankt.

der im Absender die Adresse von Helena und Szymon Syrkus in Warschau angibt, an Wim de Wit, Moskau, dass er nach Moskau fahren möchte, um dort eine Rembrandt-Ausstellung zu besuchen. Adler: „*Ich habe seit zwei Jahren keine anständige Malerei gesehen.*“[636] Adler bittet Wim de Wit um Hilfe bei den Einreiseformalitäten; die von ihm erhoffte Aufenthaltsgenehmigung sei bisher abgelehnt worden.[637] Wie heute bekannt ist, befindet sich der Ingenieur De Wit zu diesem Zeitpunkt bereits in Haft.[638] Auf welchem Wege es Adler dennoch gelungen ist, in die Sowjetunion einzureisen, ist nicht bekannt.

Über den Aufenthalt dort schreibt später Charles Aukin in den biografischen Angaben zu Adler, dass dieser eine nicht näher definierte Kunstausstellung in Moskau nach einer unerfreulichen Befragung durch das *NKVD (Volkskommissariat des sowjetischen Ministeriums*) spontan verlassen habe.[639]

Unabhängig davon liegt eine weitere Information über eine Reise in die Sowjetunion vor: Adler trifft sich 1936 in der Sowjetunion mit dem Essener Künstler Will Lammert (1892 – 1957), der emigriert war.[640] Der Bildhauer Lammert hatte sich durch antifaschistische Aktivitäten und den Eintritt in die KPD in Gefahr gebracht und musste Deutschland 1933 verlassen.[641]

Weiterhin hält Adler sich in Italien, Jugoslawien, der Tschechoslowakei und Rumänien auf.[642]

---

636 Wilhelm (genannt Wim) de Wit, geb. um 1897; Anfang der 20er Jahre Ingenieur an der Technischen Hochschule in Aachen, aktiv im Kreis der Linksradikalen Jugend; er ging 1929 nach Moskau; im Winter 1936/37 ist er in Kolyma umgekommen.

637 Dokument VIII.

638 Hans Olink: *Ingenieur Wim de Wit spoorlos in Siberie*. In: *Vrij Nederland*, 25. Januar 1997. S. 44. Olink berichtet, dass Wim de Wit bereits in der Nacht vom 4. auf den 5. November von Beamten des NKWD verhaftet wurde. Einige Zeit später wurde de Wit ermordet.

639 Biografische Angaben zu Adler von Charles Aukin, London. (Dokument I.) (NKWD steht für die Abkürzung: *Narodnij Kommissariat Wnutrennich Djel*.) – Aus den Angaben von Aukin lässt sich eventuell auch schließen, dass es dort um eine Ausstellung der Bilder Adlers ging: „ *[...] including a stay in Moscow, where he had an Exhibition but which he left suddenly after an unpleasant interrogation by N.K.V.D.“*

640 Kat. zur Einzelausst. *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 32.

641 Lammert war mit einer jüdischen Ärztin verheiratet. Die Familie war zunächst nach Frankreich geflohen, wurde dort aber noch im selben Jahr ausgewiesen und ging ins Exil in die Sowjetunion. Lammerts Werk in Deutschland wurde von den Nationalsozialisten zerstört. (Internetinformation vom 29.5.08. Stichwort *Will Lammert*: Adresse: Jahresversammlung der Thomas-Müntzer-Gesellschaft 2007 in Mühlhausen. URL: *http://www.muehlhausen.de/scripts/news/450/24390*.)

642 Biografische Angaben zu Adler von Charles Aukin. (Dokument I.)

Zeitraum von 1937 bis 1940: Rückkehr nach Frankreich; Aufenthalte in Paris und Cagnes sur Mer

1937 kehrt Adler nach Paris zurück. Im *Café du Dome* freundet er sich mit dem Warschauer Künstler Jan Lasota und den niederländischen Künstlern und Brüdern Bram (1895 – 1981) und Geer van Velde (1898 – 1977) an.[643] Lasota stellt Adler, der zu der Zeit in einem kleinen Hotel wohnt, sein gut ausgestattetes Atelier auf der Rue Duranton 15 als Arbeitsraum zur Verfügung.[644] Lasota berichtet später, dass Adler zu dieser Zeit als Mensch große Beliebtheit besessen, aber kaum Anerkennung in seiner Kunst gefunden habe. So sei es ihm auch nicht gelungen, eine Ausstellung seiner Bilder zu organisieren.[645]

Aus der Pariser Zeit befindet sich das Ölgemälde *Sitzende Frau* (WV 153), das den Halbakt einer weiblichen Figur zeigt, im Besitz Lasotas. Nach der Schwarz-Weiß-Abbildung zu urteilen, werden die Körperformen der Protagonistin durch gerundete, fließende Konturen bestimmt, die sich auch in den Binnenstrukturen wiederholen. Durch Beimengung von Gips ist eine dicke Farbschicht entstanden, der die Konturen wie bei einem Flachrelief eingeschrieben worden sind.[646] Ein weiteres Werk *Weiblicher Akt* (WV 152) kann aus stilistischen Gründen in das gleiche Jahr eingeordnet werden. Auch hier zeigt der Duktus ähnliche fließende und mäandernde Bewegungsabläufe, wenn auch die auffallenden Einschreibungen auf der Abbildung nicht zu erkennen sind.[647]

In Frankreich nimmt Adler aktiv an den Vorbereitungen zum *Jüdischen Weltkongress,* der 1937 in Genf stattfindet, teil.[648] Das vorrangige Thema des Kongresses ist die aktuelle bedrohliche Situation der Juden.[649] Ebenfalls noch 1937

---

643 Stajuda. In: *Zycie literackie.* 8. Jahrgang. 1958. Nr. 18. S. 6. (Künftig zit.: Stajuda. In: *Zycie literackie* 1958.) – Stajuda berichtet auch, dass Jankel Adler, Bram van Velde und einige andere Maler eine Reise auf die Balearen unternahmen. (Ebenda.) – Zur Person Jan Lasotas konnten keine Informationen ermittelt werden.

644 Ebenda.

645 Ebenda. – Lasota erinnert sich, dass vielmehr Werke von Tsuguharu Foujita (1886 – 1968) zu dieser Zeit in Paris sehr beliebt waren.

646 Ebenda.

647 Das Werk *Figurenfries* (WV 154) wird von der Autorin wegen der fließenden Konturenführung ebenfalls auf das Jahr 1937 datiert.

648 Sandel. In: *Folks-Sztyme.* 1957. Seitenangabe liegt nicht vor.

649 Auf der Tagesordnung steht z. B. die Erörterung der Situation der Juden, die Deutschland verlassen und ihr Vermögen in das Ausland transferieren möchten. Nach

arbeitet Jankel Adler für einige Zeit in der Grafikwerkstatt von Stanley William Hayter (1901 – 1988) in Paris.[650]

Im *Atelier 17*, so genannt nach seiner Adresse in der Rue Campagne, Premiere 17, wird mit der Weiterentwicklung der grafischen Möglichkeiten experimentiert.[651] Die Räume bieten mit einer großen Anzahl von Tischen viel Platz und gute Lichtbedingungen für das Arbeiten auf Platten. Zum Drucken stehen drei Pressen zur Verfügung, an denen dreißig bis fünfunddreißig Menschen verschiedener Nationalitäten arbeiten. Hayter sieht sich nicht in der Rolle einer Autoritätsperson, es geht ihm vielmehr um die Verwirklichung der Idee einer experimentellen Kreativität**.** Hayter schildert, dass in die Platte ohne vorbereitende Tätigkeiten und nicht notwendigerweise mit Mitteln der Logik gearbeitet wird. Das Ergebnis ist eine komplexe Reihe von bildnerischen Metamorphosen, nicht eine Anzahl beziehungsloser Blätter. Durch Experimentieren und Improvisieren will Hayter die Kreativität fördern. Hayter: *„Es ist interessant, dass es für viele Künstler vollkommen ungewöhnlich ist, eine Handlung, die nicht in einem Bild endet, auszuführen.“*[652] Weiter beobachtet er, dass die Experimente oft auch psychologischer Natur und seine Studenten sehr aufgeregt seien.[653] Die Monotypie, eine Technik, die Adler in den nachfolgenden Jahren in England häufig anwenden wird, liegt Hayter

---

einer aufwendigen Prozedur (Antrag beim Oberfinanzpräsidenten, nach dessen Genehmigung Erhebung einer *Reichsfluchtsteuer,* Überweisung des Geldes auf ein Sperrmarkkonto) blieben 1935 noch ungefähr 20 Prozent des Vermögens in Devisen erhalten. 1937 hingegen erhalten *großkapitalistische Auswanderer* noch ungefähr 3,95 Prozent und *kleinkapitalistische Auswanderer* noch 22 Prozent des Vermögens. (Quelle: Internetinformation vom 27.5.08. Stichwort: *Jüdischer Weltkongress, 1937.* Adresse: Publikation: Christoph Kreutzmüller: *Händler und Handlungsgehilfen. Die Commerzbank am Finanzplatz Amsterdam 1918 – 1945*. Stuttgart. Phil. Dissertation 2005. S. 65.)

650 Hayter studierte zuerst Geologie und Chemie und malte nur privat. 1926 ging er nach Paris und studierte Kunst an der *Académie Julian*. Er interessierte sich besonders für Drucktechniken und schuf abstrakte Werke. 1927 gründete er in Paris eine Kunstschule, das *Atelier 17*, in dem er Kurse gab. 1939 kehrte er nach London zurück; 1940 emigrierte er nach New York. (Quelle: Internet; Stichwort: *Stanley Hayter*.) URL: *https://de.wikipedia.org/wiki/Stanley_William_Hayter*

651 Irena du Bois-Reymond (Hrsg.): *Die graphischen Künste. Techniken – Gattungen – Geschichte – Hauptmeister*. Hermes Handlexikon. Stichwort: *Stanley William Hayter*. S. 126.

652 Vgl.: S. W. Hayter: *About Prints*. London, New York, Toronto. 1962. S. 91, 92. Künftig zit.: Hayter 1962.

653 Ebenda.

dabei besonders am Herzen. Sie begünstigt spontanes Handeln, zum Malen können jegliche Gegenstände, Lappen oder auch die Finger benutzt werden.[654]

Viele Drucke von Hayters Hand aus dem Zeitraum von 1934 bis 1937 sind ungegenständlich – Hayter würde hier den englischen Begriff *general* bevorzugen[655] – und lassen erkennen, dass der Künstler linear arbeitet, wobei eckige und gerundete Linienführungen sich ablösen. Dieser grafische Charakter lässt sich auch in einigen Werken Adlers aus diesem Zeitraum erkennen, wie sich in den Gemälden *Komposition* (WV 155) und -*Figur*- (WV 156) zeigt. Der Katalog einer Ausstellung aus dem Jahre 1939, der Arbeiten von Künstlern aus der Werkstatt Hayters präsentiert, zeigt eine Radierung Adlers, von der heute vier Zustände G 28.35.1 – 28.35.4 vorliegen. Man betrachte hier die beiden zentralen Figuren, die Figur des stehenden Soldaten und das Kind. Beide Protagonisten sind durch wenige, sich zum Teil überschneidende Konturen dargestellt.

---

654 Die Art der Darstellung, mit der Hayter die Technik der Monotypie beschreibt, macht eventuell deutlich, dass Hayter eine Art zu argumentieren hat, die den Zuhörer mitreißt, und Lust macht, selbst kreativ zu arbeiten. Hayter: *„Es ist von Interesse zu fragen, warum man – wenn man eben nur einen Druck erhält – eine Monotypie anfertigen sollte, wenn eine einfache Zeichnung das gleiche Resultat erbringt. Dies aber ist der Punkt: Sie bringt es nicht. Der Auftrag lautet, schwarze oder farbige Tinte auf ein ebenes Glas oder eine Metallplatte aufzutragen, zu tröpfeln, zu spritzen oder zu schmieren. Man kann darin mit einem Streichholz, einem Stift, einem Lappen, den Fingern usw... arbeiten. Träufeln Sie Lösungsmittel darauf – wirklich: Machen Sie irgendetwas, das Ihnen gefällt, bis etwas Interessantes passiert. Das Papier wird dann darüber gelegt und das Bild mit der Presse übertragen. Hier erhalten wir vielleicht die Antwort: […] Effekte erscheinen dank der physikalischen Qualitäten von Konsistenz und Dichte des Farbfilms, die nicht leicht auf eine andere Art und Weise erhalten werden und deren Effekte auf den Blättern praktisch nicht vorhersehbar sind. Es ist wahr, dass die Praxis dieser Methode mehr oder weniger die von Versuch und Irrtum ist; aber sein Resultat, falls es überhaupt einen wahren Wert hat, wird klar zu unserer ersten Ordnung von Originalität gehören, […].“* (Ebenda. S. 77.)

655 Hayter beurteilt die Begriffe *abstrakt* und *nicht-figurativ* als ungünstig. Der Begriff *abstrakt* suggeriert nach seiner Meinung die Abstraktion oder Wegnahme eines Teils der Erfahrung, er drücke aus, dass *weniger* und nicht *mehr* gezeigt werden solle. Das Etikett *nicht-figurativ* beinhaltet seiner Meinung nach den Anspruch, dem Betrachter die Assoziation oder den Vergleich der Arbeit mit einem latenten Bild in seinem Geist abzusprechen. Dies empfindet Hayter als anmaßend. Daher schlägt Hayter vor, die Gegenüberstellung von *figurativ* und *abstrakt* mit dem Kontrast von *spezifisch* und *allgemein (englisch: specific* und *general)* auszudrücken. (Vgl.: Kat. zur Ausstellung: *The Renaissance of gravure: the art of Stanley William Hayter. Incorporating the catalogue of the retrospective exhibition at the Ashmolean Museum, Oxford.* Peter Hacker und Michael Stephan (Hrsg.). 11. Oktober – 27. November 1988. Oxford 1988. S. 119.)

Das Atelier von Stanley Hayter ist für Adler sicherlich nicht nur wegen der zahlreichen Experimente, sondern auch wegen der Künstlerkontakte interessant: Yves Tanguy (1900 – 1955), André Masson (1896 – 1987) und Pablo Picasso stehen mit Hayter in Verbindung; von 1934 bis 1939 tauschen Hayter und Picasso regelmäßig Erfahrungen aus.[656]

Im Jahre 1938 zieht Adler nach Cagnes sur Mer, wo er engen Kontakt mit dem Künstlerehepaar Geer und Lisl van Velde hat.[657] Wie berichtet, hatte Adler die Brüder Geer und Bram van Velde bereits 1937 in Paris kennengelernt; einige Gemälde Adlers scheinen eine Orientierung am Stil der beiden Brüder aufzuweisen.[658] Des Weiteren befreundet sich Adler mit dem Maler Jupp Winter. Winter und dessen Lebensgefährtin, die die Bar *La Tourelle* in Cagnes sur Mer betreiben, unterstützen Adler.[659] Im Sommer des gleichen Jahres besucht Adler einen Ferienkurs in Florenz bei Heinrich Jacoby und Elsa Gindler (1885 – 1961).[660] Die Berufsbezeichnung *Gymnastiklehrerin*, unter der Gindler bekannt ist, wird ihrer Tätigkeit nicht gerecht, da psychologische, pädagogische und philosophische Überlegungen und Selbstverantwortung jedes Einzelnen einen großen Stellenwert in ihrer Arbeit besitzen.[661]

---

656 Internetinformation vom 15.11.09. Stichwort *Stanley Hayter*. Quelle: Wikipedia.

657 Kat. zur Einzelausst. *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 34.

658 Siehe dazu die Ausführungen im Unterkapitel von Kapitel 5.2: *Zeitraum 1938/39: Stilvielfalt und gedämpfte bis melancholische Stimmung* unter dem Aspekt *Formensprache.*

659 Gespräch mit der Nichte Jupp Winters, im Sommer 2001 in Köln. Aus dem Nachlass von Jupp Winter liegen drei Gemälde Adlers vor. Es handelt sich um die Werke *Mädchen mit roter Kappe* (WV 169), -*Komposition mit zwei Tauben*- (WV 188) und -*Interieur mit Stillleben*- (WV 189).

660 Dokument IX: Handgeschriebener undatierter Brief von Jankel Adler, Paris, an Helena Syrkus, Warschau. Elsa Gindler war ab 1912 als Gymnastiklehrerin tätig und bildete selbst ab 1917 Gymnastiklehrerinnen aus. Ab 1924 arbeitete sie mit Heinrich Jacoby zusammen. Sie gründete den *Deutschen Gymnastikbund*, der 1933 von den Nationalsozialisten aufgelöst wurde. Ebenso musste Heinrich Jacoby 1933 Deutschland verlassen.

661 Zu Else Gindler und Heinrich Jacoby siehe die Website des Jacoby-Gindler Arbeitskreises in der Schweiz. Stichwort: *Else Gindler*.
URL: *http://www.jabobygindler.ch/*

Anschließend reist Adler zurück nach Paris und wohnt in der Rue Santos 7, Dumont.[662] Anfang 1939 wird der Aufenthalt in Paris durch einen vierwöchigen Besuch in Cagnes sur Mer unterbrochen.[663]

Weitere Informationen über Adlers Aufenthalt in Frankreich sind nicht verfügbar. Bei seinem letzten Aufenthalt in Cagnes sur Mer lässt Jankel Adler eine Anzahl von Arbeiten in seiner Wohnung zurück, die von dem Hausverwalter bewahrt werden.[664]

Ausbruch des Zweiten Weltkriegs, Flucht Adlers aus Frankreich

Am 1. September 1939 marschiert die deutsche Wehrmacht in Polen ein; am 6. Oktober kapitulieren die letzten polnischen Feldtruppen. In Frankreich und in anderen Ländern formieren sich im anschließenden Zeitraum polnische Soldaten für eine neue Armee.

1940 tritt Jankel Adler in Frankreich in diese polnische Armee ein und schließt sich der Artillerie an. Er verbringt eine Nacht in Bordeaux am Flughafen, zieht dann mit dem Regiment in die Bretagne, wo ihn die Nachricht erreicht, dass die Alliierten sich zurückziehen. Daraufhin tritt er einen langen Marsch nach St. Nazaire an. Es kursiert die unsichere Information, dass englische Schiffe polnische Soldaten aufnehmen würden. [665]

Der Dichter Michael Middleton beschreibt später, wie Adler nachts und zu Pferd in Begleitung eines weiteren jüdischen Soldaten nach St. Nazaire flieht, um sich dort nach England einzuschiffen. Unterwegs werden sie von fliehenden Offizieren angetrieben, sich zu beeilen, da die deutschen Truppen auf dem Vormarsch seien. Panik bricht aus, die Pferde scheuen, als sie einen brennenden Wald durchqueren müssen. Schließlich erreichen sie den Hafen.[666]

---

662 Dorthin – in sein „*ordentliches Atelier*“ – bittet er Helena Syrkus, ihm die kleinformatigen Bilder aus Warschau zu schicken. Vgl. Dokument IX. Über die Antwort von Helena Syrkus siehe Dok. VI.

663 Dokument X. Handgeschriebener, undatierter Brief von Jankel Adler an Helena Syrkus, Warschau. (Der Brief muss Anfang 1939 geschrieben worden sein.) Adler schreibt, dass er sich über vier Wochen in Cagnes sur Mer bei seinem holländischen Freund, dem Maler Geer van Velde aufgehalten hat. Nun sei er wieder in Paris.

664 Gespräch mit Regina Aukin, der Witwe von Charles Aukin, London, im Jahr 1999.

665 Middleton. In: *World revieuw*. 1952. S. 31.

666 Ebenda. Inwieweit diese Ausführungen auf konkreten Fakten beruhen oder in der Vorstellung des Dichters entstanden sind, lässt sich nicht klären.

Am 22. Juni 1940 landet Adler mit anderen polnischen Truppen in Schottland.[667]

Zeitlich parallel zu den oben gemachten Begebenheiten wird Adlers Werk in Deutschland von den Nationalsozialisten als „entartet“ angeprangert. 1933 hängt Adlers Gemälde *Mädchen* (WV 48) in der Diffamierungsausstellung *Kulturbolschewistische Bilder* in Mannheim zwischen den Gemälden namhafter Künstler wie James Ensor (1860 – 1949), Oskar Schlemmer (1888 – 1943), Max Beckmann (1884 – 1950) und Willi Baumeister (1889 – 1955).[668]

Nachdem Adlers Atelier an der Düsseldorfer Akademie 1935 geplündert worden ist,[669] werden in der zweiten Hälfte des Jahres 1937 im Zuge der sogenannten *Säuberungskampagne* aller großen Museen Deutschlands auch Adlers Werke aus deren Beständen entfernt. In der Ausstellung *Entartete Kunst* in München werden vier der konfiszierten Gemälde gezeigt. Zu der „*Verfallskunst“*, das heißt den Werken, die angeblich das „*deutsche Gefühl beleidigen oder die natürliche Form zerstören oder verstümmeln oder sich durch fehlendes angemessenes handwerkliches oder künstlerisches Können auszeichnen“,*[670] werden hier Adlers – der Unterzeichneten unbekannte – Aquarell *Händler/Obsthändler*, vor 1924, und die Gemälde *Cléron, der Katzenzüchter* (WV 37), *Mädchen* (WV 48) und *Musikanten* (WV 102) gezählt.[671] In einem Raum, der ausschließlich jüdischen Künstlern wie Marc Chagall, Lasar Segall, Mané Katz (1894 – 1962), Gert Wollheim (1894 – 1974) und Ludwig Meidner (1884 – 1966) vorbehalten ist, werden die Werke polemisch unter der Überschrift *Offenbarung der jüdischen Rassenseele*

---

667 Dokument I.

668 Siehe dazu eine Abbildung in: Kat. zur Ausstellung: *Entartete Kunst. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland.* Hrsg. von Stephanie Barron. Los Angeles County Museum of Art. 17.2. – 12.5.1991; *The Art Institute of Chicago* 22.6. – 8.9.1991; *International Gallery*, *Smithsonian Institution*, Washington D. C. 8.10.1991 – 12.1.1992; *Altes Museum Berlin* 4.3. – 31.5.1992. S. 16. München 1992. (Künftig zit.: Kat. zur Ausstellung: *Entartete Kunst.* 1991.)

669 N.N.: *Todesfälle. Jankel Adler*. In: *Die Weltkunst*. Jahrgang 1950. XX. Heft 4. S. 5.

670 Kat. zur Ausstellung: *Entartete Kunst*. 1991. S. 45.

671 Von dem o. g. Aquarell, das in der Städt. Kunstsammlung Düsseldorf beschlagnahmt wurde, besteht keine Abbildung. – Die Abbildung des Werkes *Musikanten* (WV 102) wurde entnommen aus dem Kat. zur Ausst.: *Entartete Kunst.* 1991. Abb. o. Nr., S. 53. Es handelt sich dabei wohl um den linken Teil des Gemäldes *Wandbild* (WV 101).

vorgestellt.[672] Ergänzt werden die Bilder durch Zitate von Alfred Rosenberg[673] oder aber von Künstlern, die diffamiert werden sollen.

Ebenfalls in München wird im November 1937 in der Ausstellung *Der ewige Jude* Adlers Werk *Chassid* (WV 51) angeprangert, das aus der Sammlung des Kronprinzenpalais, Berlin, konfisziert worden war.[674] Das Werk *Mädchen* (WV 48) wird im *Hamburger Fremdenblatt* gezeigt.[675]

Ein Brief der Kunstsammlungen der Stadt Düsseldorf an Charles Aukin von 1951 gibt beispielhaft einen Eindruck davon, in welch gravierendem Maße sich das Dekret der Nationalsozialisten ausgewirkt hatte. Fast alle acht Werke Adlers, die sich 1937 im Besitz des Düsseldorfer Museums befanden, mussten nach München gesandt werden und gelten heute als verschollen. Es handelt sich dabei um die Werke:

- *Mann mit Katze*, 1925, Leinwand, keine Angaben zur Technik, 110 x 70 cm, 1926 erworben, verschollen,[676]
- *Der Mandolinenspieler,*[677] 1929, Leinwand, keine Angaben zur Technik, 166 x 121 cm, 1931 erworben, verschollen,
- *Bildnis Frau Dr. Grubel*, keine Datumsangabe, Aquarell und Federzeichnung, 51,2 x 28,3 cm, 1926 erworben, verschollen,
- *Mann*, keine Datumsangabe, Pinselzeichnung mit schwarzer Tusche, keine Angaben zum Malgrund, 37,5 x 29,0 cm, 1924 erworben, verschollen,

---

672 Eine Rekonstruktion der Hängung in den Räumen der Ausstellung *Entartete Kunst, 1937* siehe in: Kat. zur Ausstellung: *Entartete Kunst.* 1991. S. 52, 53.)

673 Zur Person Alfred Rosenberg: 1893 geb. im damaligen Lettland; einer der engsten und ergebensten Anhänger Adolf Hitlers. Chefredakteur des *Völkischen Beobachters*, Leiter des außenpolitischen Amtes der *NSDAP,* verantwortlich für die Ermordung der Juden. 1946 zum Tode verurteilt und hingerichtet.

674 Eine Seite der *Nationalsozialistischen Beamtenzeitung* bildet das Gemälde neben Gert Wollheims (1894 – 1974) *Schwebender* ab. Eine Abbildung siehe im Kat. zur Einzelausst. *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 33.

675 *Hamburger Fremdenblatt* vom 11. November 1938, Seite aus einem Artikel über die Ausstellung *Entartete Kunst.* (Eine Abbildung siehe im Kat. zur Ausstellung: *Entartete Kunst.* 1991. Abb. 78, S. 93.)

676 Es handelt sich hier wohl um das Gemälde *Cléron, der Katzenzüchter* (WV 37); die Maße, die Datierung und die Motivik stimmen überein.

677 Das Gemälde könnte evtl. mit dem Bild *Musikanten* (WV 102), das in der Ausstellung *Entartete Kunst* gezeigt wurde, identisch sein. Es handelt sich dabei um die linke Seite des *Wandbildes* (WV 101) der Ausstellung *Raum und Wandbild*, 1929.

– *Stillleben mit Zitronen, Messer und Flasche*, keine Datumsangabe, Aquarell auf mit Ölfarbe präpariertem Papier, 37,7 x 25,1 cm, 1924 erworben, verschollen,
– *Obsthändler,* keine Datumsangabe, Aquarell auf mit Ölfarbe präpariertem Papier, 38,1 x 27,5 cm, 1924 erworben, verschollen,
– *Mann und Frau im Zimmer*, kein Entstehungsdatum, Aquarell auf mit Ölfarbe präpariertem Papier, 38,1 x 27,5 cm, 1924 erworben, verschollen.

Aufgelistet wird auch das Gemälde *Bildnis Dr. M. Rech*, 1928, Maße unbekannt; über das Schicksal des Bildes werden keine Angaben gemacht. Im Katalog zur Einzelausstellung *Adler* Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1985 wird unter der Katalognummer 53 ein *Porträt Dr. Rech* (WV 83) abgebildet und dort als Privatbesitz ausgegeben. Ob es sich um dasselbe Werk handelt, wurde nicht überprüft. Das einzige Gemälde *Mädchen mit Spitzenkragen* (WV 77), das sich 1951 im Besitz des Museums befindet, wurde erst 1951 angekauft.[678]

Neben den Museen sind private Sammler von den Repressionen betroffen. Wie in der Literatur und auch im Film über Jankel Adler erwähnt wird, werden verschiedene Werke Adlers von den Besitzern selbst zerstört, um so das eigene Überleben zu sichern oder Sanktionen zu vermeiden. Das betrifft zum Beispiel die Werke *Jude im Bade* (WV 23), das sich in Essen befand und *Familie* (WV 38), dessen Besitzer in Wuppertal wohnten.[679]

Anna Clarke, Ottawa, die Tochter des Herausgebers von *Jung Jiddisch,* geht heute davon aus, dass ihre Mutter M. Szydlowski die in ihrem Besitz befindlichen Werke Adlers, darunter *Mutter und Kind I* (WV 92) nicht zerstört, sondern in ihrem Haus in Warschau eingemauert hat. Sie hofft heute noch auf ein Auffinden der Bilder.[680] Informationen über die Konfiszierung von Werken auf der *Perl-Auktion* in Berlin durch die Nationalsozialisten liegen der Verfasserin aus Tel Aviv vor. 64 Bilder verschiedener Künstler wurden 1935 beschlagnahmt, darunter das Gemälde *Frauenkopf* (S-WV 903) von Jankel Ad-

678 Dok. XI. Brief vom 14. Dezember 1951 von Peters, Kustos der Kunstsammlungen der Stadt Düsseldorf, an Charles Aukin, London.

679 Die Aussage über das Werk *Jude im Bade* wurde dem Film *Adler* Hohenacker 1998 entnommen; die Information zu dem Gemälde *Familie* findet sich im Kat. zur Einzelausst. *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 34.

680 Undatierter Brief (vom Januar 2001) von Anna Clarke, Ottawa, an die Autorin.

ler. (Es existiert keine Abbildung.) Dies wurde im Mai 1936 mit anderen Gemälden in der Heizung des ehemaligen Kronprinzenpalais verbrannt.[681]

International findet Adlers Werk in der zweiten Hälfte der 30er Jahre nur in den USA Beachtung: Die *Wayne State University*, Detroit, zeigt 1938 eine Einzelausstellung der Werke Adlers.[682]

5.2 Differenzierte Betrachtung der Gemälde aus den Jahren 1937 bis 1939

Es lassen sich 37 Gemälde nachweisen, die zwischen 1937 und 1939 entstanden sind. Dabei beruht die Aussage, dass es sich um Arbeiten aus diesem Zeitraum handele, in den meisten Fällen auf Angaben aus dem Inventar des Nachlassverwalters Charles Aukin, London.[683] Nach Adlers Tod im Jahre 1949 wurden Gemälde und Grafiken, die Jankel Adler in Cagnes sur Mer zurückgelassen hatte, durch ihn nach England geholt. Aukin dokumentierte diese Arbeiten in einem Inventar mit Schwarz-Weiß-Aufnahmen, nummerierte die Werke, machte Angaben zu den Maßen und fügte die Bemerkung *Cagnes* oder *Found in Cagnes* hinzu.[684] Dies trifft für 27 Ölgemälde zu; sie sind sämtlich undatiert.[685]

---

681 Brief vom 9. September 2001 von der Tochter der früheren Besitzer der Bilder, heute Tel Aviv, an die Autorin. – (Siehe im Nachtrag zur Dissertation eine Fotografie des Werkes!)

682 Die Information wird von Charles Aukin im Nachlass gegeben. Über die Hintergründe und die Konzeption der Ausstellung konnten keine Informationen ermittelt werden. Wiederholte Anschreiben an die Universität im Frühjahr 2001 blieben unbeantwortet.

683 Über das Inventar wurde in der Einleitung zur vorliegenden Monografie berichtet.

684 In den anschließenden Jahren werden Arbeiten durch Aukin zu Galerien gesandt, wieder zurückgeholt oder verkauft; über diese Aktivitäten legt Aukin Notizen an. Einigen Werken ist der Vermerk *Überschrieben an Charles Aukin* beigegeben. Anzunehmen ist, dass Nina, die Tochter Jankel Adlers, diese Überschreibungen vorgenommen hat. Alle Bemerkungen wurden von der Autorin mit in den Werkkatalog aufgenommen und als von Aukin stammend gekennzeichnet. – Die 16 hier vorliegenden Farbabbildungen wurden aus Auktionskatalogen und Büchern entnommen, oder sie wurden bei den jetzigen Besitzern aufgenommen.

685 Bei der Bemerkung *Found in Cagnes* wurde bei zwei Gemälden – *Komposition in Blau* (WV 157) mit der C.A.-Nummer 161 und *Drei abstrakte Figuren* (WV 257) mit der C.A.-Nummer 159, von Aukin ein Fragezeichen hinzugefügt. Die Verfasserin hat sich im ersten Fall für, im zweiten Fall gegen eine Datierung auf 1938/39 entschieden. – Das Gemälde *Akt* (WV 185) hat zwei C.A.-Nummern (C.A. 82 und C.A. 384), eine davon mit, die andere ohne den Vermerk *Cagnes*. Hier wurde für eine Datierung auf 1938/39 entschieden.

Ergänzt werden können die durch Aukin dokumentierten Werke durch drei Ölarbeiten mit der Provenienz: Jupp Winter, Cagnes sur Mer. Wie bereits erwähnt, handelt es sich um die Gemälde *Mädchen mit roter Kappe* (WV 169), -*Komposition mit zwei Tauben*- (WV 188) und -*Interieur mit Stillleben*- (WV 189). Zwei weitere Gemälde werden von der Autorin aufgrund stilistischer Übereinstimmungen dieser Werkphase zugeordnet. Drei Gemälde sind eher dem Entstehungszeitraum um 1937 zuzuordnen; sie werden im Folgenden vorgestellt.

Um 1937: Abstrakt-figurative Gemälde mit gerundeter Linienführung

Das Gemälde *Sitzende Frau* (WV 153) ist durch die Aussage von Stajuda relativ sicher auf 1937 zu datieren.[686] Die Halbfigur der Protagonistin wird durch eine pastose Oberfläche und einen ausschließlich fließenden und kreisenden Duktus bestimmt, wobei die Linien deutlich in die Masse eingeschrieben sind. Das Gemälde *Weiblicher Akt* (WV 152) zeigt eine Figur im Dreiviertelprofil nach rechts, die auf einer niedrigen Bank Platz genommen hat. Die Beine sind übereinander geschlagen, der rechte Ellenbogen ruht in der linken Hand; der Kopf ist mit sorgenvoller Miene auf ihre Hand gestützt. Auffallend an der Protagonistin sind die gerundeten Formen der rechten Schulter, des linken Ellenbogens, des linken Knies und des Gesäßes. Adler hat den Blick auf die Figur so gewählt, dass die Umrisslinien des Körpers und die Form der Gelenke hervortreten. Auf der rechten Bildseite bestimmen der linke Ellenbogen und das linke Knie die Körperkonturen, auf der linken Seite sind es das Gesäß und die Kugel des linken Arms. Die kreisenden Linien wiederholen sich in den üppigen, aufgesteckten Haaren, die durch eine ebenfalls gerundete Schleife im Nacken zusammengehalten werden.

Die genannten Merkmale der besonders exponierten Gelenke mit starken Rundungen sind in Picassos Aktzeichnung *Ruhende* aus dem Jahre 1920 zu finden. (Siehe Abb. 24.[687]) Da selbst der aufgestützte Kopf und die übereinander geschlagenen Beine der Dargestellten übereinstimmen, kann davon ausgegangen werden, dass Adler sich an dieser Zeichnung orientiert hat.

---

686 Stajuda. In: *Zycie literackie.* 1958. S. 6.

687 Picasso: *Ruhende*, 1920. Die Abb. wurde entnommen aus: Boeck 1955. S. 313.

Das Gemälde *Figurenfries* (WV 154) zeigt vordergründig vom Motiv her Übereinstimmungen mit dem Werk *Surrealistische Komposition*/*Beim Metzger* (WV 150) von 1933, da auch das früher entstandene Werk kleine, abstrahierte Gestalten in gerundeten Formen im Vordergrund zeigt. Die wie ein Mosaik wirkende Technik erinnert hingegen an das Gemälde *Spielende Kinder* (WV 181) von 1938/39. Keines der beiden Vergleichsbeispiele weist jedoch die fließenden und gleichmäßig breiten, wie Bleieinfassungen von Glasfenstern gestalteten Körperkonturen auf, die die Figuren in dem Gemälde *Figurenfries* kennzeichnen. Die drei oder fünf Figuren – die Anzahl ist in dem Mosaik aus unterschiedlich geformten Farbformen schwer bestimmbar – haben quer-ovale rosafarbene Köpfe mit runden Augen; durch einen senkrechten Einschnitt des Kopfes entsteht zugleich die Assoziation der Darstellung einer weiblichen Brust.

Abschließend kann man sagen, dass die drei Arbeiten aus dem Jahre 1937 abstrakt-figurativ gearbeitet sind, wobei die Abstraktion durch Reduktion und fließende Führung der Umrisslinien bewirkt wird.

Zeitraum 1938/39: Stilvielfalt und gedämpfte bis melancholische Stimmung

Die 35 Gemälde, die auf den Zeitraum 1938/39 datiert werden, weisen eine große Stilvielfalt auf und weichen unter einigen Gesichtspunkten stark von den aus Deutschland bekannten Arbeiten ab. Um eine Übersicht über die Gemälde zu erhalten, soll die Gesamtheit der Arbeiten unter inhaltlichen Aspekten wie der Wahl der Motive – dabei geht es besonders um Mehrfigurigkeit und die Orientierung an afrikanischer Kunst, – in erster Linie jedoch unter formalen Aspekten wie Farbwahl, Formensprache, Kontur und Technik betrachtet werden. Da einige Gemälde durch außergewöhnliche Formate auffallen, soll dieses Untersuchungskriterium hinzugefügt werden. Einzelne Gemälde werden beispielhaft vorgestellt.

Grundsätzlich bleibt Adler auch in dieser Werkphase den Motiven Mensch, Tier und Stillleben treu. Er zeigt aber verstärkt Darstellungen von Figurenpaaren und Figurengruppen, was in früheren Arbeiten seltener der Fall gewesen ist. Einige Protagonisten fallen durch eine besondere Gestaltung von Gesichtern und Frisuren auf; manchmal lässt sich eine Orientierung an afrikanischer Kunst vermuten.

Für die Darstellung von Figurenpaaren können beispielhaft die Gemälde *Pflanzen der Bäume* (WV 163) und *Zwei Figuren* (WV 173) genannt werden; zu den vielfigurigen Darstellungen gehören *Komposition mit Mädchenköpfen* (WV 160) und *Spielende Kinder* (WV 181). Die Erwartungshaltung, die durch den Titel des zuletzt genannten Werkes erweckt wird, wird nicht erfüllt: Das Gemälde zeigt fünf frontal dargestellte Figuren, deren verschattete Gesichter große, traurige Augen und ernste Münder zeigen; ihr Spiel scheint keine Freude zu machen. Gleich einem kleinteiligen Mosaik sind die Figuren aus zahlreichen Farbformen zusammengesetzt. Rot, Gelb, Grün, Schwarz und Weiß sind die hauptsächlich vertretenen Farben. Die Körper der Figuren sind in unterschiedlichen Positionen auf der Bildfläche verteilt: So erkennt man auf der linken Bildseite neben einer tanzenden – oder strauchelnden? – Figur eine liegende Gestalt, deren rechtes Bein mit einer stützenden Schiene versehen ist. Zwei weitere Figuren mit hoch erhobenen Armen sind von Adler auf der rechten Bildseite gezeigt. In der Mitte des Gemäldes ist ebenfalls eine Figur in Bewegung zu erkennen, deren Körperhaltung sowohl einen Tanz als auch ein Fallen darstellen kann; ein Arm ist dabei hoch über den Kopf erhoben, der andere Arm ist nach unten gerichtet. Auffallend an dieser Figur ist die Gestaltung ihrer Kleidung, die an einen Schmetterling erinnert: Vom Hals der Figur aus entwickeln sich rechts und links zwei Farbstränge, die in Höhe der Taille in einer gerundeten Biegung zusammengeführt werden, sodass ein gleichschenkliges Dreieck mit abgerundeten Ecken entsteht. Die Brust der Figur, die durch zwei Kreise dargestellt wird, assoziiert die Augenpunkte auf den Rücken von Schmetterlingsflügeln. Schmetterlinge werden in der Kunst mit den Seelen von Verstorbenen assoziiert.[688]

Die dunklen, unterschiedlich breit aufgetragenen Konturen der Figuren, ebenso wie die als düster zu bezeichnende Stimmung erinnern in etwa an

---

[688] Chapeaurouge 1987. S. 137. – Man kann davon ausgehen, dass Adler diese Symbolik bekannt war, da das Motiv des Schmetterlings oft auf Grabsteinen gezeigt wird. Obwohl es sich dabei nicht um ein typisch jüdisches Motiv handelt, wird es dennoch auch auf jüdischen Friedhöfen verwendet. (Internetinformation vom 30.5.2010. Stichwort: *Schmetterling, Jüdischer Grabstein.* Website des *Salomon Ludwig Steinheim Instituts*, Duisburg.) Mit den verschiedenen Formen der Ornamentierungen von Grabsteinen hatte sich Adler bereits früh beschäftigt, wie in seinem 1937 erschienenen Artikel *Der Weg eines jüdischen Künstlers. Issachar Baer Ryback, Sein Leben und Schaffen* deutlich geworden ist. (Der Artikel wurde im Kapitel 4.1: *Bemühen um die Definition einer jüdischen Kunst* vorgestellt.)

Werke von Georges Roualt (1871 – 1958), wobei die Linienführung des Franzosen im Allgemeinen expressiver ist. Aber auch zu Werken Adolf Hölzels (1853 – 1934) lassen sich eventuell Bezüge erkennen. Die Aufgliederung der Figuren zu geometrisierten Formen und deren deutliche Konturierung lassen sich in Gemälden und Glasfenstern des Künstlers finden.

Mehrere Ölgemälde zeigen Besonderheiten, die auf eine Orientierung an afrikanischer Kunst zurückzuführen sein könnten. Dazu gehören die Werke *Kopf* (WV 167) und -*Weiblicher Kopf und Skulptur*- (WV 168), die Figuren mit unterschiedlich gefärbten Gesichtshälften aufweisen. Die Gemälde *Mädchen mit Hut* (WV 179) und *Kopf eines Mädchens* (WV 172) zeigen hingegen eine heller farbene Herzform innerhalb der dargestellten Gesichter. Solche Merkmale sind zum Beispiel in Werken der Ethnien der *Nkanu* und der *Pende* aus der Demokratischen Republik Kongo zu finden.[689] Zur Anschauung können Adlers eigene afrikanische Objekte oder aber Werke Picassos mit den entsprechenden Merkmalen gedient haben.[690]

In den Gemälden -*Weiblicher Kopf und Skulptur*- (WV 177) und -*Kopf einer weiblichen Figur*- (WV 176), beide nur als Schwarz-Weiß-Abbildung vorliegend, zeigt Adler Figuren mit Streifen und Wellenlinien im Gesicht; sie erinnern an Masken der *Luba*, in die schmale Streifen in gerundeten Linien

---

689 Das Museum *Tervuren,* Belgien, ist zum Beispiel im Besitz einer Figur eines Trommlers der Ethnie der *Nkanu,* Unterkongo; sie trägt die weiße Kreisform wie eine kleine Maske auf Stirn, Wangen und Nase; der übrige Teil des Kopfes ist schwarz. Eine Maske der *Pende* ist auf einer Gesichtshälfte schwarz und auf der anderen Hälfte weiß gefärbt. Abbildungen der entsprechenden afrikanischen Objekte sind zu finden in: Kat. zur Ausstellung: *Afrikanische Kunst. Verborgene Schätze aus dem Museum Tervuren.* Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. 17.4. – 27.6.1999. Abb. 27 und 46, o. S. (Künftig zit.: Kat. zur Ausst.: *Verborgene Schätze. Museum Tervuren*. 1999.) – Da Adler sich in der Werkphase ab 1925 mit Figuren in bewegungslosen Körperhaltungen beschäftigt hatte, werden den Künstler sicherlich afrikanische Skulpturen aufgrund derselben Indizien angesprochen haben: Afrikanische Figuren befinden sich im Allgemeinen in einem Zustand der Ruhe, seien sie sitzend oder stehend dargestellt. Zum anderen besteht Frontalität, ein für Adlers Figuren in der betreffenden Phase besonders typischer Aspekt.

690 In Adlers Gemälde *Zwei Hunde* (WV 175) aus dieser Schaffensphase wird wahrscheinlich eine Orientierung am Werk Picassos vorliegen. Gezeigt werden zwei Tiere, deren jeweiliger Kopf auf eine nicht organische Weise an einen einem Schlauch ähnlichen Körper angesetzt ist. Die Köpfe assoziieren geschnitzte Holzmasken, wie sie in Darstellungen von Tierköpfen in der Kunst der *Baule*, Elfenbeinküste, geläufig sind; solche Masken wurden bereits 1917 von Picasso als Vorlage für das Ballett *Parade* verwendet.

plastisch eingearbeitet und anschließend in verschiedenen Farben bemalt werden.[691] Das zuletzt genannte Werk zeigt das flach gearbeitete Gesicht einer weiblichen Figur. Das Gesicht wird vom rechten Bildrand angeschnitten, sodass nur die rechte Gesichtshälfte einschließlich der Nase sichtbar ist. Auge, Nase und Mund sind zwar stilisiert, von der Form her aber naturalistisch gestaltet. Die Wange ist mit knapp 20 senkrecht angelegten Streifen versehen. Die andere Gesichtshälfte, von der nur ein kleiner Teil zu sehen ist, weist – soweit erkennbar – kein Auge auf; die Wange ist dort in einem dunklen Farbton dargestellt. Die mehr als schulterlangen Haare der Figur setzen anorganisch erst hinter der deutlich gemalten Kontur des flachen Kopfes an. Durch diese unnatürliche Darstellung wird der Eindruck des Gesichts als Scheibe, an deren „Rand" die Haare ansetzen, verstärkt. Weit hinten am Kopf angelegte Haaransätze sind auch in dem Werk *Pflanzen der Bäume* (WV 163) erkennbar; solche Haaransätze sind ein weiteres Kennzeichen afrikanischer Werke, so zum Beispiel der Fruchtbarkeitspuppen *Akuaba* aus Ghana.

Ebenso scheint die Gestaltung der Frisuren der Protagonistinnen in den Gemälden -*Weibliche Figur auf hellbraunem Grund*- (WV 162) und *Zwei Figuren* (WV 173) durch die Kunst Afrikas beeinflusst. Die hochgesteckten Haare werden durch wenige, deutlich erkennbare Streifen veranschaulicht; zusammengehalten werden sie durch eine Haarsträhne, die im rechten Winkel zu den übrigen Haarsträhnen läuft. Solche Frisurendarstellungen sind in geschnitzten Holzfiguren geläufig.[692]

Der Einfluss afrikanischer Kunst auf Adlers Arbeiten, der sich auch in den Londoner Werken nachweisen lässt, wurde bisher in der Literatur zu Adler noch nicht bemerkt; es ist jedoch wichtig, diese Orientierungen zu konstatieren, da sie u. a. die in manchen Werken erkennbare Nähe zu Werken Picassos erklärbar

---

691 Siehe z. B. im Kat. zur Ausst.: *Verborgene Schätze.* Museum Tervuren. 1999. Abb. 84 und 85, o. S. die jeweils Masken der *Luba*, Provinz Shaba, zeigen. – Aber auch in anderen Kulturen wie in Neuguinea lassen sich ähnliche Bemalungen auf Objekten finden.

692 Eine *Zwillingsmaske* der *Baule*, Elfenbeinküste, Hartholz, 29 cm hoch, lässt das Prinzip der im rechten Winkel verlaufenden Haarsträhnen, die durch eine schmale Strähne abgegrenzt werden, erkennen. Eine Abb. siehe in: Werner Schmalenbach (Hrsg.): *Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller, Genf.* 2., korrigierte Auflage. München 1989. Abb. 64, S. 131. (Künftig zit.:Schmalenbach 1989.) – Ganz exakt zeigt die Figur einer knienden jungen Frau der *Luena*, Angola, eine Frisur wie auf Adlers Gemälde. Siehe die Website von: Galerie Bwoom, Wolfenbüttel, URL: *http://www.bwoom-gallery.com/Luena%20 Talisman%20wedding-figure%20Lovale%2055102.html*

machen, da sich auch der Spanier nachweislich stark mit afrikanischer Kunst beschäftigt hat; beide Künstler schöpfen aus denselben Quellen.

Die Völkerkundemuseen in Berlin und in Paris können Adler zur Anschauung gedient haben.[693] Naheliegend ist es allerdings, dass von Adlers eigenen afrikanischen Skulpturen Impulse zu einer malerischen Umsetzung ausgingen. Bereits eine Fotografie aus Adlers Atelier in Deutschland (siehe Abb. 25[694]) zeigt eine Figur, deren Gesicht mit einer hellen Farbe bemalt ist. Während seines Aufenthalts in Frankreich erhält Adler von Bram van Veldes Lebensgefährtin Marthe Arnaud (Pseudonym für Marthe Kuntz), die früher in Sambia als Missionarin gearbeitet hatte, weitere afrikanische Objekte.[695]

Über das technische Vorgehen in vielen Werken dieser Jahre lässt sich nach den eher undeutlichen Abbildungen nur mutmaßen. Neben der bereits erwähnten Annahme, dass Adler mit Monotypie gearbeitet hat, scheint bei einigen Werken eine relativ dicke Faktur vorzuliegen; zumindest lässt sich dies aus der Abbildung des Gemäldes -*Komposition*- (WV 165) schließen, die einen satten Farbauftrag erkennen lässt. Bei anderen Werken hingegen wirkt der Farbauftrag eher besonders leicht und lasierend aufgetragen, so in dem Werk -*Weibliche Figur auf hellbraunem Grund*- (WV 162).[696] Dargestellt ist eine weibliche Figur mit einer Turbanfrisur, deren Körper durch schwarze Konturen gebildet wird. Auf die übrige Bildfläche und auch auf einen Teil der Konturen ist eine hellbeige Farbe aufgetragen, die die Umrisse der Figur durchscheinen lässt. Nur Kopf und Oberkörper sind deutlich erkennbar, die Konturen des unteren Teils des Körpers sind verschwommen.

---

693 Adler reiste zwischen 1918 und 1933 einige Male nach Paris und Berlin. Das Museum für Völkerkunde in Berlin wurde bereits 1873 von Adolf Bastian gegründet, das *Musée d´Ethnographie du Trocadéro* von Ernest Hamy im Jahre 1878. In beiden Städten hatte Adler also Gelegenheit, afrikanische Kunst zu sehen. Und Adler war sehr an anderen Kulturen interessiert. Da 1937 das *Musée de l´Homme* eröffnet wurde und Adler zu der Zeit in Paris wohnte, kann man sicherlich davon ausgehen, dass er das Museum besucht hat.

694 Die Abb. wurde dem Kat. zur Einzelausst. *Adler* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985, S. 26 entnommen.

695 Dokument XII. Brief von Helena Syrkus, Warschau, vom 20.10.1938, an Jankel Adler, Paris, in dem Syrkus sich über die afrikanischen Figuren, die Adler von M. Arnaud erhalten hatte, äußert. – Ein Foto aus Adlers Wohnung von 1931 zeigt eine Skulptur mit einer maskenartigen weißen Bemalung. (Kat. zur Einzelausst. *Adler*. Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 26.

696 Zu dem Werk besteht eine Studie -*Weibliche Figur*- (G 28.30).

Grafisch mutet hingegen das Gemälde *Pflanzen der Bäume* (WV 163) an. Dargestellt sind zwei weibliche Ganzfiguren, die nebeneinanderstehen und sich dem Betrachter frontal präsentieren. Sie halten Gartengeräte in den Händen, die sie zum Einpflanzen der Setzlinge gebraucht haben, die vor ihnen am Boden erkennbar sind. Das Fest, auch *Neujahr der Bäume* oder *Tu Bischwat* genannt, das traditionell in jedem Winter in Israel durch das Essen von Früchten und Pflanzen neuer Bäume gefeiert wird, bezieht sich auf ein Gebot im 3. Buch Moses (Leviticus) 19,23 – 25, das sagt, dass die Früchte von frisch gesetzten Bäumen in den ersten drei Jahren nicht verzehrt werden sollten; im vierten Jahr sollten sie als Dankesgabe an Gott verwendet und erst im fünften Jahr gegessen werden.[697] Auffallend an dem Gemälde sind zum einen die Farbgebung und zum anderen die Technik. Elemente der Kleidung sind in frischen Türkis- und Brauntönen gehalten, die vor dem insgesamt grau-grün-weißen Hintergrund hervorstechen. Grafische Elemente für die Konturen und Binnenstrukturen werden mit den beschriebenen malerischen Partien in der Kleidung verbunden. Der Farbauftrag ist an mehreren Stellen verwischt, als ob der Künstler mit einem in Lösungsmittel getränkten Pinsel in die Farbe hineingeschrieben hätte. Der Gesamteindruck des Werkes ist skizzenhaft, leicht und transparent.

Aussagen zu den Farben lassen sich nur eingeschränkt machen, da nur 16 Abbildungen in Farbe vorliegen. Adler scheint jedoch verschiedene Farbkombinationen bevorzugt zu haben: Zum einen geht es um unterschiedliche Brauntöne in Kombination mit warmem Rot, so zu sehen in *Kopf* (WV 180), *Mädchen mit roter Kappe* (WV 169), *Komposition* (WV 166) oder in *-Komposition-* (WV 165), zum anderen um eher kalte Blau-, Grau- und Grüntöne wie in dem oben beschriebenen Gemälde *Pflanzen der Bäume* (WV 163) oder dem Werk *Kopf* (WV 167). Die Kombination der Primärfarben Gelb, Rot und Blau, so zu erkennen in dem Werk *Zwei Hunde* (WV 175) wirkt sehr farbig. Die hinzugefügten breiten und schwarzen Partien dämpfen die Farbkraft jedoch ab.

Dieselbe Kombination von leuchtenden und dunklen Farbfeldern ist auch besonders in den beiden schmalen und hochformatigen Gemälden *Mädchen mit roter Kappe* (WV 169) und *Sich ausruhendes Mädchen* (WV 170) erkennbar. Das zuletzt genannte Gemälde zeigt eine weibliche Figur, die hinter

---

697 Website von: *Zentralrat der Juden*. Stichwort: *Festtage*: *Tu Bischwat*. URL: *www.zentralratdjuden.de/de/topic/81.html*

einem kleinen und flachen Tisch hockt, auf dem sich ein Stillleben aus Schüsseln und weiteren Utensilien befindet. Neben ihr auf dem Fußboden sind einige großformatige Bilder gelagert, die in den Farben Gelb, Grau und Violett gehalten sind. Im Kontrast zu dem hauptsächlich in Blautönen gemalten Stillleben auf dem Tisch stehen die intensiv leuchtend roten Partien in der Kleidung der Figur. Die Leuchtkraft wird jedoch durch breite schwarze Konturen, die die Figur einfassen und durch ein schwarzes Feld direkt hinter der Protagonistin abgedämpft. Im Zusammenhang mit der leicht gebeugten Kopfhaltung der Figur und dem traurigen Gesichtsausdruck entsteht insgesamt eine bedrückte Stimmung, der Eindruck von Trauer und Niedergeschlagenheit.

In der Gesamtheit der Gemälde lässt sich ein unterschiedliches Formenvokabular feststellen. Mehrere Werke zeichnen sich durch sehr einfache Formen aus; Binnenstrukturen fehlen, Volumina sind kaum anzutreffen. Die Formen werden meist nur durch ausgeprägte Konturen gebildet, wodurch die Arbeiten grafisch anmuten. Die Kompositionen sind einfach, Figur und Grund lassen sich deutlich unterscheiden. Dies trifft zu für die Gemälde mit den Nummern WV 155 bis WV 159. (Die schlechte Abbildung zu dem Werk -*Komposition in einem Interieur*- (WV 158) schränkt die Deutlichkeit ein!)

In einigen anderen Werken, die diese einfache Formenwahl aufweisen, lassen sich Figur und Hintergrund nicht derart deutlich als solche definieren, die Formen sind in der Fläche angeordnet. Das gilt zum Beispiel in den drei Gemälden mit den Nummern WV 164, WV 165 und WV 166, jeweils mit dem Titel *Komposition.* Das zuletzt genannte, in warmen Farben gemalte Werk zeigt gerundete, lang gezogene, schmale und auch rechtwinkelige Formen, die hauptsächlich gleichberechtigt nebeneinander in der Fläche angeordnet sind. Nur ein großes schwarzes Element im Vordergrund rechts gibt den Anschein, dass es *vor* beigefarben Formen platziert ist. Zwei an Sicheln erinnernde Formen und eine Kreisform fallen innerhalb der ansonsten eher unbestimmbaren Farbformen auf.

Dieses Werk, ebenso wie das davor genannte, zeigen gewisse Übereinstimmungen mit Werken des Künstlers Bram van Velde (1895 Zoeterwoude – 1981 Grimaud), den Adler 1936 in Cagnes kennenlernte. Die Arbeiten des niederländischen Künstlers zeigen unterschiedlich geformte Farbfelder, die in warmen Braun-, Rot- und Gelbtönen gestaltet sind. Allerdings zeigen auch die

Mauerbilder[698] von Willi Baumeister ähnliche Dreiecks-, Vierecks- und Rechteckformen wie zum Beispiel *Komposition* (WV 166).

In anderen Arbeiten Adlers werden kleinteilige Formen – gerundete und/oder längliche Farbfelder – auf einer Ebene gleichberechtigt nebeneinandergesetzt. Das bewirkt zum einen oft eine Darstellung in der Fläche, zum anderen eine verstärkte Abstraktion; bisweilen entsteht durch fließende oder auch additiv erfahrbare Formen ein Mosaikcharakter. Letzteres lässt sich in den Werken *Komposition mit Mädchenköpfen* (WV 160) und *Komposition mit Figuren* (WV 178) erkennen. Das zuletzt genannte Werk zeigt zwei frontal dargestellte, von der Form her stark reduzierte Figuren. Die gerundeten Köpfe und die Schultern sind eingebettet in gerundete oder aber eckige, flach gesetzte Farbformen. Bei den anderen, die Protagonisten umgebenden Formen ist nicht eindeutig, ob sie als Elemente der Körper oder aber Elemente des Raumes zu deuten sind. Auf einem Tisch im Vordergrund des Bildes rechts befindet sich ein kleines Stillleben, während auf der linken Bildseite nicht zu identifizierende Formen sich eher weiter im Hintergrund des Raumes zu befinden scheinen; dieses Werk weist somit wohl einen gewissen Tiefenraum auf.

Das Gemälde lässt eventuell auf eine Orientierung an den sachlich und konstruktiv und in leichten hellen Pastelltönen gemalten Arbeiten Geer van Veldes schließen. Dessen Werk *Interieur mit Frau,* 1938/45*,* zeigt sowohl in der Wahl der Farben als auch in der Motivik eine Übereinstimmung.[699] Bei den künstlerischen Bezügen zu den beiden Brüdern van Velde muss allerdings einschränkend bemerkt werden, dass Adler hier nicht etwas für ihn vollkommen Neues schafft. Das Repertoire der stilistischen Elemente wie: Zerlegen einer

---

698 Zu den sogenannten *Mauerbildern* Baumeisters: Die Bilder entstehen nach dem Ersten Weltkrieg, zwischen 1919 und 1924. Durch rechte Winkel, Rechtecke, Halbkreisformen, geschwungene Segmente und Ovale entsteht ein klarer Aufbau. Manche Farbformen werden reliefartig erhöht, andere durchdringen sich. Einige Male werden die Mauerbilder direkt in eine Wand integriert, Kunst soll in den Alltag einbezogen werden. Die Werke sind jedoch nicht für eine bestimmte Wand gemacht. (Internetinformation vom 30.7.2012. Internetinformation der *Willi Baumeister Stiftung GmbH*, Stuttgart. URL: *http://www.willi-baumeister.org/de/content/gesetzestafeln-der-kunst-willi-baumeisters-mauerbilder*

699 Siehe die Abb. in: Kat. zur Ausstellung: *Gekoesterde schoonheid. Kunst uit Brabants privébezit. Noord Brabants Museum,* s-Hertogenbosch. Ausstellung vom 22. Mai bis 29. August 2010. S. 93. – Andere greifbare Werke von Geer van Velde entstammen dem Zeitraum von 1945 und 1947 und sind hier nicht relevant. Ein die Aussage tatsächlich treffendes Abbildungsmaterial, das zeitlich parallel entstanden ist, kann an dieser Stelle nicht aufgewiesen werden, da sehr viele Arbeiten dieses Künstlers nicht datiert sind.

Figur in Farbfelder und Überlagern von Elementen mit Farbfeldern hat Adler sich bereits 1924 erarbeitet – siehe seine Werke *Selbstbildnis* (WV 29), *Jude mit Hahn* (WV 28) und *Synagogendiener* (WV 27). Was tatsächlich neu ist, ist zum einen die Tatsache, dass die Formzergliederung vorwiegend eckig vorgenommen wird und zum anderen, dass sich der Künstler bei der Teilung der Form nicht mehr innerhalb der Körperkonturen von Figuren bewegt. So bleibt bei dem Gemälde *Komposition mit Figuren* (WV 178) offen, ob hier eine Überlagerung der Figuren oder eine Zergliederung der Körper vorliegt.

Aufmerksam gemacht werden soll auch auf die kleinteiligen, eine Art Mosaik bildenden Elemente, die wiederholt in figurative Werke mit insgesamt großen Farbformen eingefügt sind. Das trifft u. a. zu bei den Gemälden *Zwei Hunde* (WV 175), *Kopf* (WV 180) und *Mädchen mit Hut* (WV 179).[700]

Das zuletzt genannte Gemälde zeigt das Brustbild einer weiblichen Figur, die einen breitkrempigen Hut trägt. Das Werk ist durch die Verwendung von wenigen großen Farbformen gekennzeichnet: Der flächig und frontal dargestellte, gelblich-grüne Kopf ist breit angelegt und weist an den Wangen beinahe einen rechten Winkel auf. Der Eindruck des Kantigen wird gemildert durch eine zweite gerundet-ovale Form, die in das Gesicht eingeschrieben und in einem helleren Farbton gehalten ist. Der kleine, zart wirkende Mund ist naturalistisch dargestellt, die geschlossenen Augen sind mit einem dunklen Wimpernkranz im Verhältnis zu Mund und Nase sehr groß gemalt. Diese Art der dekorativen Augendarstellung ist für Gemälde Adlers ungewöhnlich; es handelt sich zudem um das einzige vorliegende Gemälde Adlers, das eine Figur mit geschlossenen Augen zeigt. Die Zusammenschau von innerer gerundeter und äußerer eckiger Gesichtsform in Kombination mit den geschlossenen Augen erinnert in etwa an die goldenen Totenmasken des *Mykenischen Reiches*. Dort entstanden die zweifachen Gesichtsformen durch das überschüssige Gold, das nach Auflegen der Masken nicht entfernt wurde und wie ein flacher Kranz um den Kopf herum verläuft.[701]

---

700 Das Gemälde *Kopf* (WV 180), das ein weibliches Gesicht zeigt, in das ein großes X gemalt ist und das von einem wie ausgeschnitten wirkenden Haarkranz umgeben ist, geht ikonografisch auf Klees *Von der Liste gestrichen,* 1933, Öl auf transparentem Wachspapier, und die Ikone der *Muttergottes von Tschenstochau,* Polen, zurück. Auf das zuletzt genannte Werk bezieht sich Adler während seines Aufenthalts in Glasgow noch einmal. Siehe dazu den Beginn des Kapitels 6.1.

701 Allerdings weisen die goldenen Totenmasken meist auch die Ohren der Verstorbenen auf, was im Allgemeinen bei Totenmasken nicht immer der Fall sein muss. Adlers Figur zeigt *keine* Ohren.

Die Schultern und die Brust sind durch je zwei Farbblöcke in Grau-Braun dargestellt, ebenso wie der Hintergrund wenige große Farbfelder – hauptsächlich in Blautönen – aufweist. Kleinteilig ist hingegen die Dekoration des Hutes: Neben einer roten Schleife, die über die Hutkrempe ragt, befindet sich auf dem Kopf ein Mosaik aus gelben, roten und grünen kleinen Farbformen, die mit Schwarz akzentuiert sind und die als Blüte gedeutet werden können. Der Duktus der Umrisslinien ist hier expressiver gearbeitet und erinnert wiederum an Arbeiten von Roualt und Henri Matisse (1869 – 1954). Die Mosaikformen in dem Gemälde *Zwei Hunde* (WV 175) und Kopf (WV 180) weisen hingegen kaum Umrisslinien auf. Im zuerst genannten Werk sind Farbstreifen an Farbstreifen gesetzt, sodass in etwa ein Bündel entsteht. Im zuletzt genannten Werk sind die Formen hingegen geometrisiert, wobei die Gruppe von Farbformen von zarten Konturen durchzogen ist.

In jeder der beschriebenen Mosaikformen zeigt Adler also eine andere Vorgehensweise. Wie bereits unter dem Aspekt *Forschungsstand* beschrieben, werden in der Literatur zu Adler solch mosaikartige Strukturen auf eine Orientierung am Werk Paul Klees zurückgeführt. Allerdings sind solche Elemente zeitlich parallel auch in Werken Picassos – so beispielsweise in *Mann mit Tüteneis* oder *Nächtlicher Fischfang in Antibes* – zu erkennen.[702] Aber auch Arbeiten von Anton Rooskens (1906 – 1976) und André Lanskoy (1902 – 1976) weisen diese Merkmale auf. Wenige Jahre später zeigt Nicolas de Staël (1914 – 1955) ähnliche kleinteilige Formen in seinen Werken. Es ist daher eher anzunehmen, dass Jankel Adler hier dem damaligen Zeitgeist entsprechend arbeitet. Für eine genauere Analyse der möglichen Orientierungen müsste eine exakte Untersuchung über die stilistischen Entwicklungen der genannten Künstler vorgenommen werden.

Es gibt mehrere besonders schmalformatige Arbeiten; die extremste ist *Gestalt eines Mannes* (WV 171) mit den Maßen 61 x 19 cm. Ob diese Maße von Adler freiwillig gewählt wurden, oder ob sie durch Mangel an anderen Materialien bedingt sind, ist ungeklärt. Interessant ist, wie Adler mit diesen Formaten um-

[702] In dem zuletzt genannten Gemälde befindet sich an der linken Bildseite eine Ansammlung von dunklen Dreiecks- und Viereckformen, die teilweise mit dunklen Konturen umgeben sind. Der Körper der am Boden befindlichen Figur ist wie die Figur in Adlers Gemälde *Kopf* von Binnenlinien durchzogen, die den Körper in blaue und graue Felder gliedert.

geht: Es wird jeweils eine Ausdehnung der Szene über die Ränder des Werkes hinweg suggeriert. In dem Ölbild -*Weiblicher Kopf und Skulptur*- (WV 168), dessen Maße nicht vorliegen, entscheidet sich der Künstler für ein Querformat und platziert einen weiblichen Kopf ungefähr mittig auf die Bildfläche. Rechts daneben befindet sich eine abstrakte Skulptur, ein senkrechter Stab, der mit einer quer liegenden Acht verbunden ist; diese ist etwas in den Bildraum gedreht, sodass ein leichter Tiefenraum entsteht; etwas Raumtiefe deutet sich auch auf der linken Bildseite an, an der eine kurze Seitenwand gezeigt wird. Die Skulptur wird weiter vom oberen und vom unteren Bildrand angeschnitten, sodass also insgesamt der Eindruck einer Fortsetzung des abstrakten Werkes über die Ränder hinaus nach oben, unten und in die Tiefe vermittelt wird. In dem Gemälde *Sich ausruhendes Mädchen* (WV 170) mit den Maßen 63,5 x 26,6 wählt Adler eine relativ kleine sitzende Figur in einem Interieur. Auch in diesem Werk wird durch auf dem Zimmerboden stehende Gemälde, die angeschnitten sind, der Eindruck erweckt, dass der Raum sich außerhalb der sichtbaren Fläche fortsetzt. Der Körper der Protagonistin in dem Gemälde *Mädchen mit roter Kappe* (WV 169) ist ebenfalls angeschnitten und etwas aus der Mitte nach links gerückt. Gleiches geschieht in dem Gemälde *Gestalt eines Mannes* (WV 171), in dem der Eindruck entsteht, als betrete die Figur einen Raum. In dem Werk *Komposition mit Mädchenköpfen* (WV 160) entscheidet sich Adler unabhängig vom Bildträger für ein schmales Format, indem er nicht das gesamte Blatt, sondern nur einen Ausschnitt bearbeitet; der Rand der Bildfläche wirkt wie ein Rahmen oder Passepartout. In diesem Werk wählt Adler ein mosaikartiges Gefüge aus Köpfen und Formen.

Solch schmale Formate, ebenso wie die seitlich angeschnittenen Figuren, sind aus der vorhergehenden Werkphase, die Adlers Werk von 1925 bis 1933 umfasst, bis auf wenige Ausnahmen nicht üblich. Adler entscheidet sich dort eher für mittig in das Bild gesetzte Protagonisten, die den Bildrand mit den Körpern nicht berühren.

5.3 Ergänzende Bemerkungen zu den Arbeiten auf Papier

Was die Arbeiten auf Papier betrifft, die die Provenienz *Cagnes sur Mer* ausweisen, so lassen sich zahlreiche Gemeinsamkeiten mit den Arbeiten in Öl erkennen. (Die ermittelten Arbeiten werden unter den Nummern G 28.1 bis

G 28.35. aufgeführt.) So sind zum Beispiel die schmalen Formate – ganz ähnlich den genannten Gemälden – in den Arbeiten *Stehender Akt* (G 28.4)*, Zwei Frauen am Tisch* (G 28.7), *Atelier des Künstlers in Rot* (G 28.8) und *Stillleben* (G 28.9) zu finden. Darstellungen von Paaren lassen sich u. a. in der schon genannten Grafik (G 28.7)*,* in *Der Maler und sein Modell* (G 28.13) und in *Die Modelle* (G 28.22) nachweisen. Auch Vielfigurigkeit findet sich in den Arbeiten auf Papier. In den Bildern *Drei Figuren* (G 28.21) und *Drei Mädchen* (G 28.26) treten Personengruppen auf. Für Adlers Gesamtwerk ist das Interesse an der Komposition vielfiguriger Bilder außergewöhnlich.

Diese und weitere Übereinstimmungen bestärken die These, dass auch die oben genannten Ölarbeiten in Cagnes sur Mer – oder wenigstens im Zeitraum 1938/39 – entstanden sind.

5.4 Fazit aus Adlers Œuvre aus dem Zeitraum von 1933 bis 1940

Die 37 Gemälde unterscheiden sich formal in vielerlei Hinsicht wie Farben, Formen, Abstraktionsgrad und Raumtiefe. Die Darstellung von angeschnittenen Figuren ist oft durch ungewöhnlich schmale Bildformate bedingt. Kombinationen von intensiv leuchtenden Farben mit breiten schwarzen Konturen sind ebenso anzutreffen wie kalte Blau-Grün-Kombinationen. Einzelne Werke lassen eine Orientierung an Picasso erkennen. Große Farbformen sind ebenso vorzufinden wie kleine mosaikartige Elemente; eher grafisch gehaltene Werke lösen sich mit malerischen Arbeiten ab. In einigen wenigen Gemälden wie -*Figur und Stillleben*- (WV 174) scheinen sich die Konturen von den Figuren zu lösen.

Stillleben und Figurendarstellungen zeigen die für Adlers gesamtes Werk auffallende Faktur der Oberfläche. Bei den Figurendarstellungen ist sowohl eine beginnende Deformierung – man betrachte zum Beispiel den Kopf der auf der linken Bildseite stehenden Figur in *Pflanzen der Bäume* (WV 163) oder den Kopf im Gemälde *Mädchen mit roter Kappe* (WV 169) – als auch eine Zergliederung der Körper zu konstatieren. Bei der zuletzt genannten Methode werden die Umrisslinien von Figuren nicht mehr als deutliche Abgrenzung beachtet; Figur und Raum verschmelzen.

Die Hauptkriterien, nach denen sich die Gemälde der oben vorgestellten Werkphase inhaltlich von der vorhergehenden und der nachfolgenden Werkphase unterscheiden, sind Paar- und Vielfigurendarstellungen und durch

außereuropäische Kunst beeinflusste Gestaltungen von Gesichtern. Weiter wurde festgestellt, dass in den vorgestellten Gemälden die für Adlers Arbeiten bis dahin vorherrschende Monumentalität fehlt. Ebenso tritt jüdische Motivik in den Hintergrund. Ausnahmen bilden das Werk *Kopf eines jungen Mannes* (WV 161), das eine Figur mit Gebetsriemen zeigt und das Gemälde *Pflanzen der Bäume* (WV 163).

Von der Atmosphäre her lässt sich allgemein feststellen, dass in den Werken eine eher melancholische und gedämpfte, oft bedrückte oder traurige Stimmung vorherrscht, so zum Beispiel in den Arbeiten *Mädchen mit roter Kappe* (WV 169), *Kopf* (WV 180), *Spielende Kinder* (WV 181) und *Akt* (WV 185). Dieselbe Atmosphäre ist in den Grafiken wie *Der Maler und sein Modell* (G 28.13) oder *Rückkehr/Frau und Soldat* (G 28.33) zu erkennen, wobei das zuletzt genannte Werk ebenso interessant wie erschreckend ist; um die dargestellte Situation zu erkennen, bedarf es einer intensiven Betrachtung.

Insgesamt lässt sich feststellen, dass diese Schaffensperiode thematisch sehr unterschiedliche Gemälde umfasst. Auch lässt sich eine Vielzahl von stilistischen Entwicklungen erkennen, sodass der Eindruck entsteht, dass der Künstler in dieser Phase experimentiert. Einige Stilmerkmale sind in dem Werk, das in England entsteht, wiederzufinden.

Vorgehen bei der chronologischen Einordnung der Werke in den Werkkatalog

Die Autorin geht davon aus, dass die Arbeiten mit den Werknummern WV 155 bis WV 189 im Zeitraum von 1938/39 entstanden sind. Stichhaltige Argumente für eine Chronologie in der Entstehung der Werke liegen nicht vor. Bei der Vergabe der chronologischen Nummern 1938/39.01 bis 1938/39.35 wird das Kriterium: Entwicklung vom weniger Komplexen zum Komplexen angesetzt.[703]

[703] Die ersten fünf Arbeiten zeigen hauptsächlich Linien, es besteht ein hoher Abstraktionsgrad. Die anschließenden Gemälde sind ebenfalls linear, grafisch angelegt, zeigen aber figurative Motive. Eine weitere Gruppe bilden Werke mit im Verhältnis zur Bildfläche großen, ungegenständlichen Farbformen. Es folgen Farbformen, die zu gegenständlichen Motiven gehören. Im Weiteren besteht eine Gruppe von kleinteiligeren Farbformen; in der Folge weisen einige Bilder Elemente von Mosaik auf. Schließlich folgen Gemälde, die vollkommen als Mosaik gearbeitet sind. Im Anschluss daran werden Werke aufgeführt, deren Stil sehr viel malerischer, expressiver ist; manchmal sind Partien verwischt. Die letzten vier Arbeiten weisen Tiefenraum auf.



WV 152: *Weiblicher Akt*, 1937, Maße und Verbleib unbekannt.



WV 153: *Sitzende Frau*, 1937, Maße liegen nicht vor, Jan Lasota, Warschau.



WV 154: *Figurenfries,* 1937, 15,1 x 41,5 cm, Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf.



WV 160: *Komposition mit Mädchenköpfen*, 1938/39, 63,5 x 79 cm, Privatsammlung.



WV 165: *Abstrakte Komposition*, 1938/39, 48 x 53 cm, Privatsammlung.



WV 168*: -Weiblicher Kopf und Skulptur-,* 1938/39, 41,5 x 60 cm, Privatsammlung.



WV 170: *Sich ausruhendes Mädchen*,
1938/39, 63,5 x 26,6 cm,
Privatsammlung Victoria Coleman.



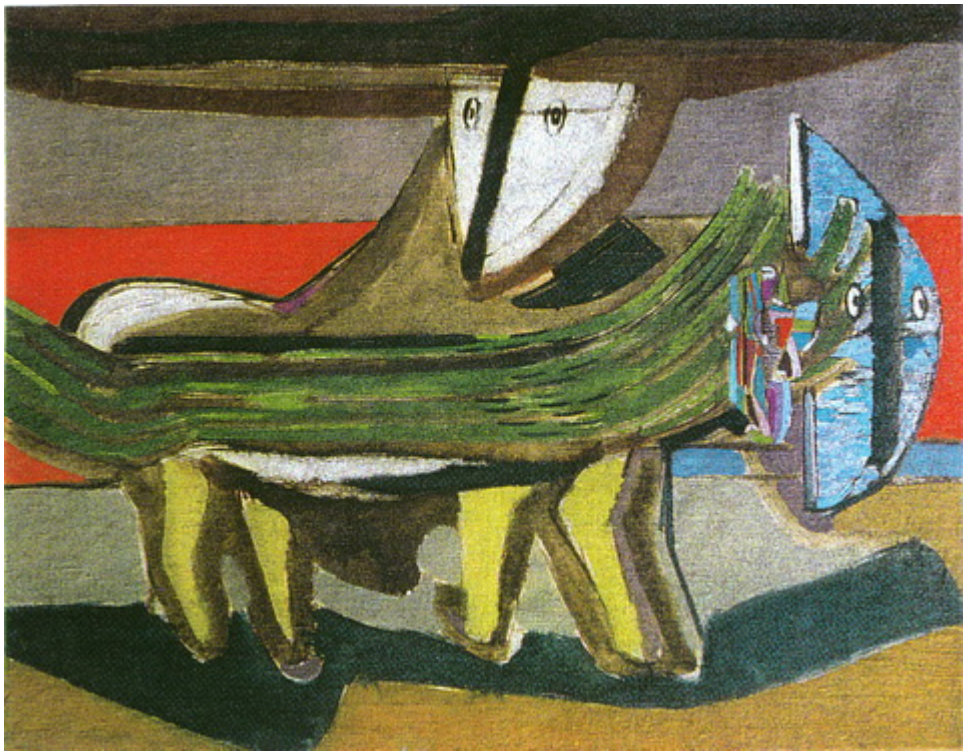
WV 172: *Kopf eines Mädchens*,
1938/39, 100,4 x 81,3 cm,
Verbleib unbekannt.



WV 173: *Zwei Figuren*, 1938/39,
Maße und Verbleib unbekannt.



WV 176: -*Weiblicher Kopf-,* 1938/39,
Maße und Verbleib unbekannt.



WV 175: *Zwei Hunde*, 1938/39, 81 x 100 cm,
Tiroche Auktionen, Israel



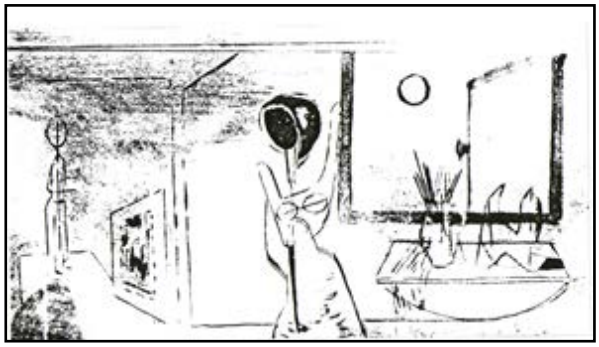
WV 180: *Kopf*, 1938/39, 54,6 x 44,5 cm,
The Tel Aviv Museum of Art, Inv. Nr.: 87.11.



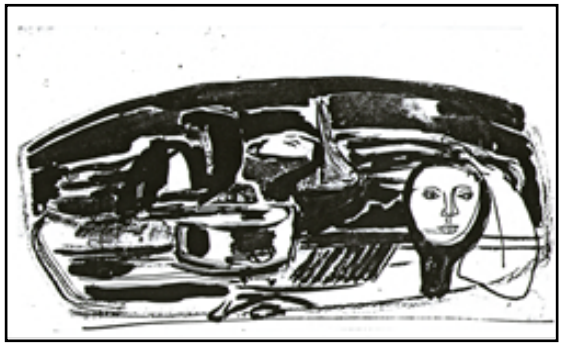
G 28.4: *Stehender Akt,* ca. 1938/39, Bleistift.



G 28.7: *Zwei Frauen am Tisch,* ca. 1938/39*,* Bleistift und Aquarell.



G 28.8: *Atelier des Künstlers in Rot*, ca. 1938/39, Bleistift, Aquarell und Gouache.



G 28.9: *Stillleben,* ca. 1938/39*,* Aquarell und Gouache.



G 28.10: *Frau mit Hut,* ca. 1938/39, Sepia.



G 28.13: *Der Maler und sein Modell*, ca. 1938/39, Aquarell.

Grafiken, die in Cagnes sur Mer entstanden sind (Auswahl)



G 28.14: *Spielende Katzen,* ca. 1938/39, Aquarell in Schwarz und Braun. M. Rubinstein



G 28.21: *Drei Figuren,* ca. 1938/39, Gouache und Aquarell.



G 28.23: *Stillleben mit Kopf einer Frau,* ca. 1938/39, Gouache, Privatsammlung.



G 28.26: *Drei Mädchen,* ca. 1938/39, Angaben zur Technik liegen nicht vor.



G 28.35.1: *Divine Houillon, paysanne Franc-comtoise/Heimkehr,* ca. 1938/39, Radierung, 1. Zustand, Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf.



G 28.35.4: *Divine Houillon, paysanne Franc-comtoise/Heimkehr,* ca. 1938/39, Radierung, 3. Zustand, Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf.

Grafiken, die in Cagnes sur Mer entstanden sind (Auswahl)

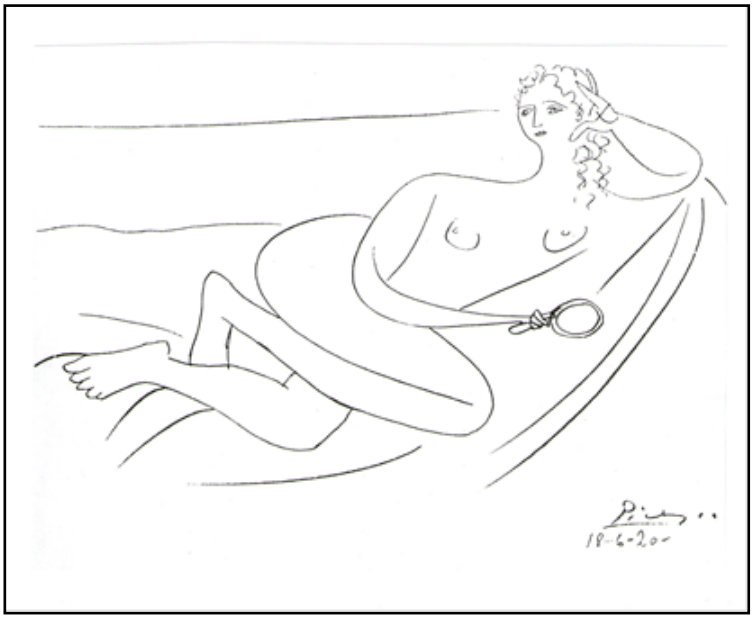


Abb. 24: Pablo Picasso: *Ruhende,* 18.6.1920.

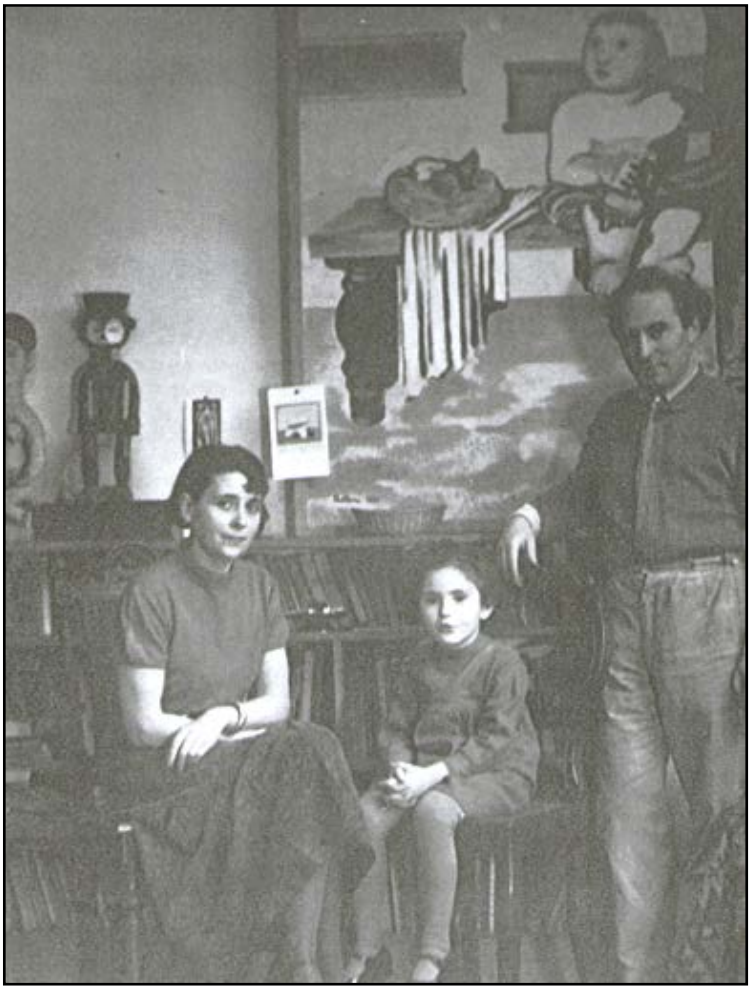


Abb. 25: Fotografie aus Adlers Wohnung in Deutschland, ca. 1931/32.

6 Zeitraum von 1940 – 1949: Großbritannien

Das folgende Kapitel umfasst den Zeitraum von 1940, dem Zeitpunkt von Adlers Eintreffen in Großbritannien, bis zu seinem plötzlichen Tod im April 1949. Aus dieser Zeitspanne, die bisher wissenschaftlich kaum berücksichtigt wurde, liegen ca. 240 – meist undatierte – Arbeiten in Öl oder in Öl und Mischtechnik vor. Diese Gemälde – ebenso wie das umfangreiche grafische Werk dieser Zeit – weisen eine große Bandbreite von Techniken und Stilmerkmalen auf.

6.1 Zeitraum von 1940 bis Mitte 1943: Aufenthalt in Schottland

Im Folgenden werden zuerst die wenigen vorliegenden Fakten über Adlers private Lebensumstände in Schottland bis Mitte 1943, dem Zeitpunkt seines Umzugs nach London, wiedergegeben. Im Anschluss daran folgen zwei Statements Jankel Adlers zur Kunst aus den Jahren 1942/43. Schließlich erfolgt eine Untersuchung des Werks, wobei dazu besonders die Arbeiten von zwei Einzelausstellungen Adlers aus den Jahren 1941 und 1943 analysiert werden sollen. Diese sind sowohl aufschlussreich für die Datierung einiger Werke als auch für das Aufzeigen einer veränderten Thematik im Œuvre Adlers. Es werden in dem entsprechenden Kapitel zudem einige grafische Werke und Arbeiten in verschiedenen Maltechniken besprochen, da sie unter thematischen und stilistischen Aspekten bedeutend erscheinen.

Wie bereits im vorherigen Kapitel erwähnt, erreicht Adler Schottland am 22. Juni 1940; nach seiner Ankunft kommt er in ein Lager in Sanquhar, 80 km südlich von Glasgow.[704] Sein Status ist der eines Soldaten, der im Lager für einen zukünftigen Einsatz weiter ausgebildet werden soll.[705] Über diese Zeit in der Armee ist nur wenig bekannt. Das bisher einzige Dokument aus der Kasernierung ist von dem Priester J. Starostka überliefert, der Adler im September

---

704 Dennis Farr: *Art and artists in Glasgow wartime.* In: *Apollo*, August 1968. S. 122. (Künftig zit.: Farr. In: *Apollo*. 1968.) – Nach Aussage von Dr. Emil Glasser, der Adler im Lager medizinisch behandelte, wurden grundsätzlich alle polnischen Soldaten zuerst in dem genannten Lager untergebracht. (Gespräch mit Dr. E. Glasser im August 2005 in Glasgow.)

705 Wie Dr. Glasser berichtete, wurde die polnische Armee in England neu organisiert. Er erinnerte sich weiter, dass die jüdischen Soldaten sich in der Armee nicht wohlgefühlt hätten, da unter den polnischen Soldaten viel Antisemitismus geherrscht habe.

1940 in dem Lager *Kingledoors* kennenlernt.[706] Er schildert den Künstler, der zu dieser Zeit noch die polnische Uniform trägt, als ängstlich und schüchtern, immer erfreut, von Starostka Bücher oder Zeitschriften zu erhalten. Dass er Maler ist, erwähnt Adler dem Priester gegenüber zunächst nicht. Erst am jüdischen Fest *Jom Kippur*[707], das Anlass für einen Besuch von Starostka ist, bittet Adler in Anwesenheit des Priesters und seiner Kameraden um ein Stück Leinwand oder Holz, um ein Bild zu malen. Auf einer einfachen Tischplatte, die aus der Wäscherei geholt wird, entsteht ein Werk, das deutlich der Ikonografie der *Gottesmutter von Tschenstochau*[708] vom Typus der *Hodegetria*[709] entspricht. Perlen und kostbare Steine werden zum Schmuck der Gottesmutter aufgemalt. Adler verändert jedoch die Ikonografie des Gemäldes, indem er zum einen dem Gesicht Tränen hinzufügt; zum anderen malt er anstelle der

---

706 Undatierter Brief von Josef Herman, einem Künstler und Freund Adlers, an Moray Glasser, Glasgow. (Siehe Dokument XIII.) Herman übersetzt hier für Glasser einen Zeitungsartikel aus der *Polnischen Tageszeitung* (*Dziennik Polski*), in der dieses Ereignis beschrieben wird. Als Autor des Artikels wird Dr. J. Starostka, Ashby Folville, angegeben. Es scheint Starostkas Aufgabe zu sein, die Soldaten in der Kaserne zu betreuen. Versuche, den Priester oder Angehörige von ihm in Ashby Folville und Umgebung ausfindig zu machen, scheiterten.

707 *Jom Kippur*, auch *Tag der Wiedergutmachung* oder *Tag der Versöhnung,* wird zum Abschluss der zehn Tage nach Neujahr im Monat *Tischri,* welcher nach dem jüdischen Kalender auf den September oder auf den Oktober fällt, gefeiert. An diesem höchsten jüdischen Feiertag versöhnt sich der Mensch mit Gott und seinen Mitmenschen. Wie viele jüdische Feste, ist dieser Tag mit verschiedenen Riten und Aktivitäten (Gebete, Fasten, Almosen geben, *Schofar* blasen) verbunden. Darin soll vor allem die Wertschätzung menschlicher Gemeinschaft zum Ausdruck gebracht werden. (Internetinformation vom 24.9.08 Stichwort *Jom Kippur.* Website des Joseph Carlebach Instituts (JCI) Bar-Ilan Universität, Ramat Gan, Israel.
URL: *http://www.biu.ac.il/js/Carlebach/feste/fes_jom.htm*)

708 Es handelt sich dabei um die sog. *Schwarze Madonna* von Tschenstochau, Polen. Die Ikone, die die Muttergottes als Halbfigur mit dem segnenden Christuskind auf dem Arm zeigt, wurde wahrscheinlich 1384 von Fürst Wladyslaw von Obole aus Ruthenien nach Tschenstochau gebracht. Das Bild wurde 1430 während eines Hussitenüberfalls aus dem Altar gerissen, mit Säbelstichen beschädigt und durchbohrt. Nachdem drei Malerwerkstätten versucht hatten, das Bild zu restaurieren, wurde schließlich eine originalgetreue Kopie des Werks in Tempera auf Leinwand hergestellt. Zur Erinnerung an die Zerstörung wurden der Gottesmutter zwei tiefe Verletzungen in der Wange zugefügt. (Ivan Bentchev u a.: *Polen. Geschichte, Kunst und Landschaft einer alten europäischen Kulturnation*. Köln 1989. S. 486.) – Tschenstochau liegt ca. 100 km Luftlinie von Lodz, Adlers Heimatort, entfernt.

709 Eine Mariendarstellung vom Typ *Hodegetria* zeigt die Muttergottes mit dem Jesuskind, das auf ihrem Schoß oder ihrem linken Arm sitzt. Mit ihrer rechten Hand weist Maria auf ihren Sohn. Oft hat Jesus – der auch als Erwachsener dargestellt sein kann – eine Schriftrolle in einer Hand; mit der anderen Hand führt er den Segensgestus aus.

Engel, die sich in Höhe des Hauptes der *Madonna von Tschenstochau* befinden, kleine, weinende polnische Kinder „*wie man sie aus den Feldern und Gossen neben ihren toten Müttern kannte.*“[710] Das Gemälde wird in der Kapelle auf den Altar gestellt und dort vom Künstler häufig betrachtet.[711]

Wie lange Adler sich im Lager in *Kingledoors* aufgehalten hat, ist anhand der vorliegenden Informationen nicht zu klären. Die biografischen Angaben von Charles Aukin, London, besagen, dass Adler bis zum Dezember 1940 in Coatbridge, ca. 40 km östlich von Glasgow, gewohnt habe, was somit in Widerspruch zu den Ausführungen von Starostka steht.[712] Am 23. Januar 1941 wird Adler aus gesundheitlichen Gründen aus der Armee entlassen.[713] Über den letzten Monat in der Armee – von Anfang Dezember bis zum 23. Januar – liegen keine Informationen vor.

Über die Chronologie der folgenden Fakten können keine Angaben gemacht werden: Auf der Suche nach Unterstützung wendet sich Adler an Benno Schotz (1891 – 1984), einen etablierten Bildhauer aus Glasgow, der eine Anlaufstelle für mittellose Künstler darstellt. Hier trifft Adler auch den polnischen Künstler Josef Herman wieder, den er aus Warschau aus den Jahren 1935/36 kennt.[714] Schotz unterstützt Adler in mehrfacher Hinsicht: Eine private Einladung im Hause Schotz, die kurz nach dem Kennenlernen der

---

710 Dokument XIII. – Wahrscheinlich bezieht sich die Beschreibung Starostkas auf eines der Votivgewänder der Madonna, die aus Samt und Silberblech gefertigt sind. – Vgl. in diesem Kontext auch das Werk *Kopf* (WV 180), aus dem Museum in Tel Aviv, das sich formal sowohl auf Klees *Von der Liste gestrichen,* 1933*,* als auch auf die *Schwarze Madonna* beziehen könnte.

711 Ebenda. Über dieses Ereignis und über das entstandene Werk wurde bisher nur in dem Zeitungsartikel der *Polnischen Tageszeitung* (*Dziennik Polski*) berichtet; kunsthistorisch fand es noch keine Beachtung. Recherchen zum Verbleib des Gemäldes im Juli 2005 blieben ergebnislos.

712 Vgl. Dokument I. Die entsprechende Stelle in dem – englischsprachigen – Dokument lautet: *„Am 22. Juni landete er [Adler] mit anderen polnischen Truppen in Schottland. Am 23. Januar 1941 wurde er aus medizinischen Gründen aus der Armee entlassen und lebte weiter in Schottland bis zum 6. Juni 1943. Er lebte bis zu Beginn Dezember 1940 in Coatbridge, später in Glasgow und Kirkcudbright“.*

713 Ebenda. – Wie Louise Annand, Glasgow, im August 2005 berichtet, wollte Adler – ebenso wie sein polnischer Künstlerkollege Josef Hermann, den er später treffen wird – in jedem Fall aus dem Militärdienst austreten. „*Sieh Dir meine Hände an, sie sind nicht für die Waffe gemacht*“, äußert Josef Herman später gegenüber der damaligen Sekretärin des *New Art Club* und späteren Malerin Louise Annand in Glasgow. (Gespräch mit Annand im August 2005 in Glasgow.)

714 Über das Kennenlernen der beiden Künstler wurde im Kap. 5.1 der vorliegenden Monografie berichtet.

beiden Künstler stattfindet, führt dazu, dass die anwesenden Gäste Jankel Adler so viel Geld geben, dass er Material für sechs Wochen Arbeit kaufen kann, um Bilder für eine eigene Ausstellung anzufertigen.[715] Da Schotz kein Werk Adlers kennt, möchte er keine Galerie bitten, die Ausstellung zu zeigen, sondern lässt sie in seinem eigenen Studio stattfinden. Einige Werke werden verkauft. Auf Unverständnis bei Schotz trifft Adlers Wunsch, die Ausstellung nur an einem einzigen Tag, einem Sonntag, zu zeigen, während der Bildhauer die Werke eine Woche lang ausstellen möchte.[716] In einem Gespräch am Tag nach der Ausstellung bietet Adler Schotz an, ein Bild aus der Ausstellung für seine Hilfe zu erhalten. Schotz lehnt dies ab, da er grundsätzlich von Kollegen keine Geschenke annehme.[717] Schotz schreibt aber in seinen Memoiren auch, dass er kein Bild von den ausgestellten Arbeiten hätte haben wollen; bereits beim Hängen der Bilder habe er gemerkt, dass sie „*Brotarbeit*" seien.[718]

Obwohl das Gespräch mit einer Missstimmung schließt, welche auch eine Beendigung des Kontakts zwischen den Künstlern nach sich zieht, hilft Schotz dem Kollegen später noch einmal. Nach Aussage des Bildhauers wird bei der Einzelausstellung Adlers in der Annan Gallery im Juni 1941 nur wenig gekauft, woraufhin Adlers Freund Josef Herman sich Hilfe suchend an Schotz wendet. Schotz bittet daraufhin Freunde, Werke Adlers zu kaufen; diese möchten die Werke aber nicht bei sich aufhängen, da sie – so Schotz – nicht dem allgemeinen Geschmack und schon gar nicht dem der Juden entsprochen hätten.[719]

Ein Werk, das jedoch *wohl* in einen privaten Besitz geht, ist das Gemälde *Mutter und Kind II* (WV 198), das von Moray Glasser wahrscheinlich aus der Einzelausstellung Adlers in der Annan Gallery erworben wird.[720] Die Brüder Emil und Moray Glasser, der eine Arzt, der andere Kaufmann, die Adler

---

715 Benno Schotz: *Bronze in my blood. The Memories of Benno Schotz*. Edinburgh 1981. S. 161. (Künftig zit.: Schotz 1981.)

716 Ebenda. – Nach Aussage von Schotz soll Josef Herman später gesagt haben, dass Adler dieses Vorgehen früher auch in Polen praktiziert hätte. Er hätte reiche Kaufleute dafür gewinnen können, ihm für einen Tag ihre Räume zur Verfügung zustellen. Dann hätte Adler die Ausstellung beendet. (Ebenda S. 162.)

717 Ebenda.

718 Ebenda. Welche Bilder in der Ausstellung gezeigt werden, wird nicht erwähnt.

719 Schotz 1981. S. 166. – Schotz entwickelt darauf die Idee, die Freunde zu bitten, die Bilder dennoch zu kaufen und sie dem *Glasgow Jewish Institut* als Basis für eine zu gründende Kunstsammlung zu schenken. Dieser Gedanke lässt sich umsetzen.

720 Gespräch mit Dr. Emil Glasser im Juli 2005.

medizinisch versorgen und finanziell unterstützen, gehören auch zum Bekanntenkreis von Schotz.[721]

Ein anderes Werk, das sich heute noch aus diesen privaten Kontakten nachweisen lässt, ist das *Porträt von Myra und Mark* (WV 194). Das Gemälde unterscheidet sich von anderen Werken Adlers erheblich im Stil, was durch die Umstände der Entstehung begründet ist:[722] Adler möchte von dem Ehepaar Goldberg keine finanzielle Unterstützung annehmen; es wird ihm daher angeboten, ein Porträt der beiden Kinder Mark und Myra anzufertigen. Anfänglich weigert sich Adler die Arbeit auszuführen, da er – wie er selbst antwortet – kein Porträtmaler sei. Schließlich willigt er aber ein, signiert das Bild jedoch nicht. Mark Goldberg, eines der damals porträtierten Kinder, geht heute davon aus, dass seine Eltern zu der abstrakter werdenden Kunst Adlers keinen Zugang finden konnten und sich daher dafür entschieden hatten, ein Bild in eher traditioneller Malweise anfertigen zu lassen. Das farbenfrohe Bild zeigt die beiden Kinder in der vom Ehepaar Goldberg gewünschten Form; nur die kleine Figur im Hintergrund der rechten Bildhälfte lässt auf Adlers eigentlich bevorzugte, eher ungegenständliche Malweise schließen. Sie befand sich nicht in der Wohnung der Familie Goldberg, ist also eine Bilderfindung.[723]

Jankel Adler lernt auch den Künstler William Crosbie (1915 – 1999) kennen, der ein einfaches Studio, eine Art Schuppen, an der *Great Western Road* besitzt. Hier kann Adler für einen nicht näher bekannten Zeitraum wohnen und arbeiten; das Gebäude besteht noch heute.[724] In der Nachbarschaft macht Adler die Bekanntschaft eines aus Deutschland emigrierten jüdischen Zahnarztes, der Adler medizinisch behandelt.[725] Adler bezahlt für die Behandlung mit dem Gemälde *Der Bauer und seine Frau* (WV 193).[726] Zu

---

721 Telefonat mit dem Sohn von Dr. E. Glasser, Glasgow, mit der Verfasserin im Dezember 2000.

722 Brief von Mark Goldberg an die Verfasserin vom 19. August 2001. Das Gemälde wurde bisher in der Literatur zu Adler noch nicht publiziert.

723 Aussage von Mark Goldberg, der seine Mutter diesbezüglich gefragt hatte. (E-Mail vom 18. Juli 2002 von Mark Goldberg an die Autorin.)

724 Das Gebäude befindet sich noch heute im Besitz der Familie von Crosbie. – Für die Kontaktaufnahme zur Familie William Crosbies soll Theo van Asperen, dem Archivar des *Glasgow Art Club*, an dieser Stelle herzlich gedankt werden.

725 Aussage des Enkels des entsprechenden Arztes im Juli 2005.

726 Diese Information beruht auf Aussagen der Kinder des entsprechenden Arztes vom Juli 2005. Zu dem Gemälde besteht eine Studie mit dem Titel *Unterhaltung* (G 29).

einem späteren, nicht näher definierten Zeitpunkt arbeitet Adler in einem Studio in der *Regent Street*.[727]

In Glasgow verkehrt Adler im *New Art Club*, der von dem Künstler John Duncan Fergusson (1874 – 1961) 1940 gegründet worden ist. Der 65-jährige Künstler und seine Partnerin Margaret Morris (1891 – 1980), Balletttänzerin und Malerin, sind 1939 aus Frankreich nach Glasgow gezogen.[728] In Edinburgh, Glasgow, Aberdeen, Paris und Cannes ist Morris Inhaber von Tanzschulen gewesen; nur die Tanzschule in Glasgow wird weitergeführt beziehungsweise unter dem Namen *Celtic Ballet* neu gegründet.[729] J. D. Fergusson macht es sich zur Aufgabe, junge schottische Künstler zu unterstützen. Im *New Art Club* möchte er die gleiche Atmosphäre kreieren, die er aus Paris gewohnt ist: Bildende Künstler, Dichter, Tänzer und Musiker verkehrten dort, Persönlichkeiten wie Picasso gehörten zum sozialen Umfeld.[730] Angestrebt wird eine möglichst große, persönliche Freiheit für alle Beteiligten; auf Geld, Kleidung oder gutes Englisch wird kein Wert gelegt.[731]

---

727 Josef Herman: *The years of the war: Glasgow 1940 – 1943*. In: Ders: *Related Twilights. Notes from an artist´s diary*. London 1975. S. 68.

728 Louise Annand: *J. D. Fergusson in Glasgow 1939 – 1961*. Oxfordshire 2003. S. 11. (Künftig zit.: Annand 2003.)

729 Farr. In: Apollo. 1968. S. 121. – Der keltische Kontext erscheint in Bezug auf Adlers Werk wichtig, da nach Ansicht der Unterzeichneten keltische Ornamentik mit symbolischer Bedeutung im Werk Adlers zu finden ist. Siehe die Werke, die Metamorphosen beinhalten wie: *Stehender Mann* (G 30) und *Metamorphose* (WV 287).

730 Annand 2003. S. 12.

731 Ebenda. – Die o. g. Bedingungen stehen in Kontrast zu dem 1867 gegründeten *Glasgow Art Club*, der in der Bath Street etabliert ist und nur akademisch ausgebildete Künstler zulässt. Für Frauen ist er nicht zugänglich – das wird sich erst im Februar 1984 ändern. Ebenso ist der Mitgliedsbeitrag im *Glasgow Art Club* 1940 sehr hoch: Er beträgt acht Pfund, im Gegensatz zum *New Art Club*, in welchem er nur ein Pfund pro Jahr bei vierteljährlicher Zahlung beträgt. Zahlreiche Künstler, die während des Krieges nach Glasgow fliehen und viele der älteren Studenten der *Glasgow School of Art* fühlen sich von der unakademischen offenen Haltung im *New Art Club* angezogen; das bedeutet jedoch auch, dass sich darunter einige Künstler befinden, deren Arbeiten qualitativ nicht besonders anspruchsvoll sind. (Ebenda.) – Durch ein Missverständnis während des Aufenthalts der Autorin in Glasgow wurden im *Glasgow Art Club* intensive Forschungen ausgelöst, die aber das Ergebnis brachten, dass Adler zu dem etablierten Club keinen Kontakt hatte.

Zu den Künstlern, die Adler im *New Art Club* kennenlernt, gehören auch Robert MacBryde (1913 – 1966) und Robert Colquhoun (1914 – 1962), die 1943 mit Adler nach London ziehen werden. Beiden Künstlern wird eine Orientierung an Jankel Adler nachgesagt.[732]

Einige Male gibt Adler den jungen Kollegen, unter denen sich auch Louise Annand (1915 – 2012) befindet, Instruktionen für ihre Malerei.[733] In seiner Kritik ist Adler wohl sehr deutlich; allerdings sagt Annand einlenkend, dass der Umgangston unter den Kollegen oft sehr rau gewesen sei. Weiter erinnert Annand an Adlers Aussprache des Englischen.[734] Auf die Frage der Autorin, woher Adler sein Material bezogen habe, gibt Annand an, dass Margaret Morris Adler finanziell unterstützt habe. Es habe insgesamt eine große Hilfsbereitschaft unter den Kollegen bestanden; Werkstoffe zu beschaffen, sei in den Jahren noch kein Problem gewesen.[735]

Ab ca. Oktober oder November 1942 wohnt Adler für eine unbestimmte Zeit in Kirkcudbright in Schottland in einer Künstlerkolonie,[736] wobei man sich allerdings nach Aussage der dortigen Behörden unter *Künstlerkolonie* nur eine lose Ansammlung von Häusern in und um Kirkcudbright vorstellen darf.[737] Der einzige Anhaltspunkt für diesen Aufenthalt ist das Gemälde *Venus von Kirkcudbright* (WV 235). Siehe die Ausführungen zu dem Gemälde im Kapitel (6.1.6) der vorliegenden Monografie.

---

732 Biografische Angaben im Kat. zur Einzelausst. *Adler* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985, S. 25. – Die Rezeption von Adlers Œuvre durch die nachfolgende Generation britischer Künstler wird in der vorliegenden Monografie jedoch nicht thematisiert.

733 In welchen Räumlichkeiten dieser Unterricht stattfand, erinnert Annand nicht mehr, wahrscheinlich ging es aber um die Räume von Margaret Morris. (Gespräch mit Annand im Sommer 2005.)

734 „*This is rubbish"* lautete aus Adlers Mund wie „*Zis iz rubbidge"* und *„Then this cannot be wrong"* lautete *„Zen can zis not be wrong."* Gespräch mit Annand im Sommer 2005. Über Adlers Aussprache, die wohl einen stark polnischen Akzent aufwies, hatte sich Annand während einiger Unterrichtsstunden, die sie bei Adler nahm, Notizen gemacht. – Auch Kay Gimpel zitiert im Film über Adler einige Sätze, die Jankel Adlers besondere Aussprache des Englischen wiedergeben.

735 Gespräch mit Louise Annand im Sommer 2005.

736 Farr. In: *Apollo*. 1968. S. 123.

737 Brief vom 3.2.1999 vom Property Manager des *Broughton House* in Kirkcudbright, F. E. Scott an die Autorin. Das *Broughton House* ist *dem National Trust of Scotland for Places of historic interest or natural beauty* angeschlossen. – Das Stewartry Museum in Kirkcudbright besitzt weder Werke noch Dokumente, die auf einen Aufenthalt Adlers hinweisen. Brief vom 30. März 1999 vom Kurator David Devereux an die Autorin.

Im Juni 1943 zieht Adler nach London,[738] animiert durch seinen Freund, den Arzt Dr. Heinz Korte, den er aus Paris kennt.[739]

6.1.1 Zwei Aussagen Adlers aus den Jahren 1942/43 zur Situation der Kunst

Aus den Jahren 1942/43 liegen zwei Dokumente Adlers vor, die den weiteren Ausführungen dieser Monografie vorangestellt werden sollen. Es handelt sich bei den Beiträgen um den Artikel *Memories of Paul Klee (1879 – 1940)*, der 1942 in der Zeitschrift *Horizon* erscheint, sowie um Notizen, die Adler auf dem Faltblatt zu einer Ballettvorstellung im Jahr 1943 niedergeschrieben hat.[740]

In dem zuerst genannten Artikel erinnert Adler verschiedene Episoden aus der gemeinsamen Zeit mit Paul Klee an der Düsseldorfer Kunstakademie im Jahr 1931, so etwa das gemeinsam vereinbarte Klopfzeichen an der Tür, Kochgerüche aus dem Atelier Klees, den Blick aus dem Atelierfenster in den Akademiegarten, das lange Betrachten der Leinwandstruktur oder die sorgsame Vorbereitung, wenn Klee ein neues Werk begann. Es soll an dieser Stelle jedoch nur die Passage vorgestellt werden, in der sich Adler über Klees und Picassos jeweilige Bedeutung für die Moderne äußert. Adler:
„[...] Klee hat den Mut, den Kahlschlag des 20. Jahrhunderts zu betreten und die Trugbilder der Renaissance nicht fortzusetzen.[741] *Und er versuchte auch nie, neue an deren Stelle zu setzen. Seine Arbeit ist eine Bestandsaufnahme als Vermächtnis an die Nachwelt.*[742] *Die Zeit für eine klare Aussage ist gekommen.*

---

738 Dokument I.

739 Über die Freundschaft zwischen Adler und Korte aus der Emigration nach Frankreich berichtet die Witwe von Dr. Heinz Korte im Februar 1999 in London.

740 Der in das Deutsche übersetzte Artikel über Paul Klee ist ungekürzt im Katalog zur Einzelausst. *Adler* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985, S. 70 – 74 publiziert.

741 Im ersten, oben vorgestellten Satz wurde von der Unterzeichneten eine Korrektur an der deutschen Übersetzung des Katalogs vorgenommen. Im Katalog lautet der Satz: *Klee hat den Mut, den Kahlschlag des 20. Jahrhunderts zu betreten, nachdem er die Trugbilder der Renaissance hinter sich gelassen hatte.* – Der englische Originaltext lautet: " *Klee has the courage to walk this cleanswept platform of the twentieth century and not to continue in the shades of Renaissance standards."*

742 Der von Adler verwendete Begriff Vermächtnis, in dem Klee seine Aussagen hinterlassen hat, bezieht sich wohl auf den sogenannten *Pädagogischen Nachlass*, der sämtliche Manuskripte, Hefte und losen Blätter enthält, die der Künstler für seinen Unterricht in Berlin ausgearbeitet hatte. Der Kern der Formlehre entstand im Zeitraum von 1920 bis 1925 und wurde in den nachfolgenden Jahren laufend erweitert.

Nichts soll mehr optischen Vergleichen unterworfen werden. In unseren Bildern soll alles Sein sich niederschlagen.
Picasso, der große Neuerer des 20. Jahrhunderts, klopfte an die Ateliertüren der Maler in aller Welt. Der Reichtum seiner Formen ist so umfassend, dass wir daraus das Material für eine ganz neue Malerei schöpfen können.
Klee schuf jenen Hintergrund, der die verschlungenen Wege in der Vielfalt unseres Lebens widerspiegelt. Hier, im Beben eines Blattes, entdeckt er die Gewalt des Donners. Manchmal sieht es so aus, als gingen seine Bilder hinter der Leinwand noch weiter. Nicht nur über die Augen finden wir Zugang zu ihnen, die ganze Haut wird sensibel wie eine Netzhaut. Wir verwandeln uns in Quecksilber. Unsere Wahrnehmung ist zugeschüttet von all den Überflüssigkeiten unseres Lebens. Klee aber bringt Luft und Licht an unsere verkrüppelten Sinne."

Die zweite Aussage Adlers, niedergeschrieben auf ein Faltblatt zu einer Ballettvorstellung im Juni 1943, deckt sich teilweise mit den Ausführungen in dem zuerst genannten Text; die Vorstellung des Statements wird daher an dieser Stelle direkt angeschlossen.

„[...] In Zeiten von kreativer Potenz, von kreativer Konstruktion, bestand immer eine geistige Idee, die den Weg leitet. Sehr oft war diese Idee von so tiefen und weiten Dimensionen, dass man eine Form finden musste, einen Ausdruck, um den geistigen Raum zu öffnen, um in sichtbaren Formen eine Idee auszudrücken, die ihre Kraft von der geistigen Welt und abstrakten Termini bezog. In Zeiten großer kultureller Leistungen wurden naturalistische Formen nie verwendet. Es bestand kein Versuch, Natur zu imitieren, nachzubilden. In solchen Zeiten war man bemüht, eine Form zu finden, eine Synthese, welche – falls vollendet – über dem Alltäglichen, der Episode steht und Teil unseres Seins wird. Zeiten von Naturalismus in der Kunst repräsentieren ein niedriges Niveau von Flachheit, das viel mehr mit optischen Phänomenen zu tun hat als mit wirklicher Kunst [...] der naturalistische Maler hat immer mit einem Auge gemalt, während sein zweites Auge gebraucht wurde, um sich selbst an das Objekt zu heften, das er malt. Auch der Betrachter solcher Gemälde hat nie

---

Wesentliche Elemente daraus wurden 1925 als *Pädagogisches Skizzenbuch* in der Reihe der Bauhausbücher als 2. Band herausgegeben. – Wahrscheinlich haben Klee und Adler sich über den Inhalt dieser Schriften in ihrer gemeinsamen Zeit in Düsseldorf ausgetauscht. Die in Jiddisch geschriebenen Aufzeichnungen Adlers zu den Gesprächen mit Klee sich noch unbearbeitet; somit bleibt diese Frage offen.

seine Gefühle oder Emotionen gebraucht, sondern in seinem Gedächtnis hat er mit der sogenannten Realität Vergleiche gezogen. [...]
Es geschieht vielleicht zum ersten Mal in der Geschichte der bildenden Kunst, dass der Betrachter der Kunst selbst in den Prozess der Kreativität mit einbezogen wird. Es ist das erste Mal, dass der Betrachter einen aktiven Anteil leisten muss. Bilder zu betrachten, hat eine andere Funktion bekommen. Es ist zur Stufe des Sehens aufgestiegen. Aber wie viele Menschen können sehen? Denn Sehen bedeutet Verstehen von Beziehungen [...], Verstehen, dass das Gemälde heutzutage nicht mehr die Aufgabe hat, zu reflektieren, was das Auge sieht, sondern ein Bild zu kreieren, welches unseren Geist (Seele)[743] *und unser Vorstellungsvermögen bereichert [...], das dadurch ein unabhängiges Etwas wird und nicht ein Bild von etwas, das schon wirklich existiert. Das Aufzeichnen von exakten optischen Phänomenen unseres äußerlichen Lebens wird durch die Kamera, die Fotografie, den Film übernommen. Und gerade wegen der mechanischen objektiven Fixierung der äußerlichen Phänomene wird der Maler gezwungen, neue Territorien zu betreten [...].“*[744]

Resümierend lässt sich feststellen, dass beide Artikel eine klare Absage an naturalistische Malerei enthalten. In dem erstgenannten Artikel stellt Adler heraus, welchen Beitrag die beiden Künstlerkollegen Paul Klee und Pablo Picasso in dieser Hinsicht geleistet haben. In Picassos Œuvre betont er dabei besonders die neuartige Formensprache, die auf die Künstler einen starken Einfluss ausübe und deren Ausdrucksmöglichkeiten erweitere und verändere. Im Falle Klees stellt Adler die außergewöhnliche Sensibilität des Kollegen heraus, der in der Lage sei, durch das Darstellen von vielleicht eher ungeläufigen und „leisen“ Motiven – wie dem Zittern eines Blattes – ein gewaltiges und lautes Ereignis wie das Donnern auszudrücken.[745] Diese

---

743 Einfügung des Wortes „*soal*“ in runden Klammern im Vorwort des Katalogs der Meltzer Galerie.

744 Die auf dem Faltblatt notierten Bemerkungen Adlers wurden bereits im Unterkapitel zu Kapitel 2.4 der vorliegenden Monografie unter dem Aspekt *Von Adler formulierte Gedanken zur Kunst* erwähnt. (Siehe auch dort die bibliografischen Angaben in Anmerkung 132.) Es handelt sich um ein Exzerpt von bis dahin unveröffentlichten Notizen ohne Datum in Adlers Handschrift. – Der Katalogtext wird an dieser Stelle vollständig – einschließlich der Interpunktion – wiedergegeben; sämtliche Auslassungen sind bereits in dem vorliegenden Text enthalten.

745 Adlers Statement greift hier sicher auch auf Klees Aussage von 1920 zurück: *Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar*. (Paul Klee: *Schöpferische Konfession*. In: *Tribüne der Kunst und Zeit*. XIII. Berlin 1920. S. 20. Zit. nach: Wikisource.

Formulierung von Adler ist gut gewählt und anschaulich; deutlich wird dies in Arbeiten Klees wie *Büste eines Kindes,* 1933, *Von der Liste gestrichen*, 1933, und *Gezeichneter,* 1935.[746] Die Aussage trifft aber auch besonders für Adler selbst zu. Betrachtet man die in Großbritannien entstandenen Werke, so lassen sich das Gemälde *Komposition mit drei Köpfen* (WV 216) und die Grafiken *Stehende Figur* (G 62,1) und *Figur* (62.2) als Beispiel anführen. Aber auch schon in Werken, die in Deutschland entstehen, wie *Was für eine Welt – Die Zerstörung von Lodz* (WV 18) ist dies zu spüren.[747]

In den Aufzeichnungen auf den Faltblättern einer Ballettaufführung formuliert Adler seine Position gefestigter, indem er verallgemeinernd konstatiert, dass in der Kunstgeschichte generell jene Phasen das höchste Niveau und die höchste Kreativität aufwiesen, die nicht-naturalistische Kunst hervorbringen. Künstler dieser Phasen wollten ihre geistige Idee in einer Form ausdrücken, die etwas vom subjektiven Einzelerlebnis Losgelöstes, Allgemeingültiges, Bleibendes und Universal-Seiendes darstelle. Adler erweist sich hier zudem als ein Kenner der theoretischen Diskussionen seiner Zeit. Sein Statement enthält Verweise auf die Dissertation von Wilhelm Worringer „*Abstraktion und Einfühlung*“.[748]

Dem Betrachter eines Werkes weist Adler eine aktive Rolle zu. Der Betrachter muss *alle* Sinne aktivieren, sodass nicht nur das Sehorgan *Auge* sensibel – beziehungsweise wieder sensibel – wird für kleine Nuancen wie „*dem Zittern eines Blattes*“. Adlers Forderung nach dem Verstehen von Beziehungen mag als Aufforderung angesehen werden, das Verhältnis zwischen dem Motiv eines Bildes und dem der Ausdrucksweise, das heißt der

---

URL: *https://de.wikisource.org/w/index.php?title=Seite:Schoepferische_Konfession_-_Paul_Klee.pdf/15&oldid=1963101* (Version vom 16.8.2015)
In demselben Artikel äußert sich Klee an anderer Stelle dahin gehend, dass auf der Erde Sichtbares „*im Verhältnis zum Weltganzen nur isoliertes Beispiel*“ sei, sodass der Künstler auf eine „*Verwesentlichung des Zufälligen*“ hinzielen solle. (Ebenda. S. 35.) Die „wirkliche Wahrheit“ sei vom Einzelerlebnis losgelöst.

746 Zu den Werken Klees: *Büste eines Kindes,* 1933, Wasserfarben, gewachst, auf Nesseltuch auf Sperrholz, 50,8 x 50,8 cm, Bern, Kunstmuseum, Paul Klee-Stiftung; *Von der Liste gestrichen*, 1933, Öl auf transparentem Wachspapier, 31,5 x 24 cm, Bern, Sammlung Felix Klee, *Gezeichneter,* 1935, Öl und Wasserfarbe auf pastos grundierter Gaze auf Pappe, 30,5 x 27,5 cm, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.

747 Die beiden Grafiken werden im Kapitel 6.2.6: *Ca. 1947: Umgang mit Konturen in zwei grafischen Sequenzen* vorgestellt.

748 Die Arbeit Worringers erschien 1908 bei Piper in München. (Partsch 1999. S. 34.) Sicherlich wird sie auch Jankel Adler bekannt gewesen sein.

äußeren Form selbstständig zu reflektieren; Maß-, Gewichts- und Qualitätsbeziehungen von Linie, Form und Farbe sind u. a. davon betroffen.[749]

Der vom Künstler verwendete Begriff des *Seins* wurde bisher bei der Betrachtung von Adlers Ausführungen außer Acht gelassen; es soll auch an dieser Stelle nur kurz darauf eingegangen werden: Nach Adlers Aussagen soll sich in der Kunst das *Sein* niederschlagen, so von ihm formuliert in seinem Aufsatz über Paul Klee. Philosophie- und religionsgeschichtlich hat die Frage nach dem *Sein* eine lange Tradition, da sie zu den Grundfragen der westlichen Philosophie gehört.[750] Hilfreich ist es zu wissen, dass Adler ein großer Verehrer der Schriften Eckharts (1260 – 1327) war,[751] der als einer der wichtigsten Vertreter der christlichen Mystik gilt. Eckhart hat die Existenzweisen des *Seins* und des *Habens* mit großer Eindringlichkeit beschrieben. Erich Fromms Werk „*Haben oder Sein"* bezieht sich auf Eckharts Gedanken und soll als Basis zur Definition der Begriffe dienen.

Bei den Existenzweisen des *Seins* und deren Gegenpol, der Existenzweise des *Habens,* geht es grundsätzlich um zwei Möglichkeiten der Orientierung eines Menschen, und zwar sowohl sich selbst als auch der Welt gegenüber. Dies beinhaltet „*zwei Arten der Charakterstruktur*"[752]. Eine Definition des *Seins* ist dabei vielfach nur über die Beschreibung der Negation von *Haben* möglich. Die Voraussetzung für die Existenz des *Seins* sieht Eckhart in *innerer* Armut.[753] Im Modus des *Seins* zu leben, bedeutet, offen und an Erkenntnis und

---

749 Dies ist in etwa eine Erweiterung von Adlers Forderung von 1933, in der der Künstler verlangt, dass der Betrachter intuitiv durch freie abstrakt-symbolische Gemälde beunruhigt werden soll. In dem vorliegenden Statement aus den 40er Jahren erwartet Adler, dass der Betrachter sich diese Elemente der bildenden Kunst bewusst macht; der Betrachter soll nun selbst eine aktive Rolle übernehmen.

750 Erich Fromm: *Haben oder Sein*. *Die seelischen Grundlagen einer neuen Gesellschaft.* 6. Auflage. München 1980. S. 35. (Künftig zit.: Fromm 1980.)

751 Najman. In: *Literarische Bleter* 1935. 3. Kapitel. Bereits erwähnt bei Guralnik im Kat. zur. Einzelausst. *Adler.* Düsseldorf 1985. S. 222.

752 Fromm 1980. S. 35.

753 Ein armer Mensch ist der, der nichts will (1) und nichts weiß (2) und nichts hat (3). Ebenda. S. 65. – Zu 1: Wenn Eckhart den *Willen* ablehnt, so meint er jene Spielform, die identisch mit *Begierde,* mit Gier, Habsucht und Egoismus verbunden ist. Wer von der Begierde getrieben wird, ist somit gar nicht Herr seines Willens. Ebenda.
Zu 2: *Wissen* wirkt sich negativ aus, wenn es in der Weise des *Habens* verwendet wird. *Wissen* darf nicht das Gefühl von Sicherheit und Identität geben. *Wissen* ist nach Eckhart der eindringliche Denkvorgang als solcher, nur als solcher schafft er Erkenntnis. Ebenda. S. 65, 66. – Zu 3: *Nichts haben* bedeutet, dass wir an das, was wir bereits

Veränderung interessiert zu sein. Somit ist der Mensch frei. Wer hingegen im Modus des *Habens* lebt, ist begierig, egoistisch, nicht am Erkennen interessiert. Der Mensch ist abhängig und somit unfrei.

Es ergibt sich nun die Frage, wie man erkennen kann, dass man im Modus des *Seins* und nicht des *Habens* lebt. Sieht man in die Alltagspraxis des Judentums, so ist der Sabbat der Tag, an dem der Mensch so lebt, als ob er nichts hätte. Diese Lebensform macht den Menschen frei, zu *sein.*[754] Um den Sabbat als einen Ruhetag für das gesamte Haus, den Herrn, die Fremden und für die Tiere zu garantieren, werden viele Dinge aus dem Blickfeld genommen, die vielleicht zur Arbeit anregen könnten – wie zum Beispiel Bleistifte.[755] Wenn der Festtag beginnt, muss alles vorbereitet sein, sodass auch die Hausfrau nicht mehr arbeiten muss.[756] Der Sabbat ist der Ruhe gewidmet, dem Studium, dem Dialog, dem Spaziergang, dem Besuch von Freunden, der Begegnung. Der Mensch steht an erster Stelle. Die Sabbatzeremonien betonen die soziale Dimension des Festtags.[757] Weiter ist er der Tag der Begegnung zwischen Gott und dem Menschen, also des Gebets.[758]

Um von diesen praktischen Auswirkungen einer Lebensweise des Seins wieder zum Œuvre Jankel Adlers zurückzukommen: Die soziale Dimension, die Adler in der Kunst fordert, ist in den Arbeiten des Künstlers von 1940 bis 1945, also den Kriegsjahren, deutlich zu erkennen; Gemälde wie *Mutter, die ihr Kind tröstet* (WV 204), *Mutter und Kind II* (WV 198), *Zwei Rabbiner* (WV 221) und *Die Verstümmelten* (WV 220) machen deutlich, dass Menschlichkeit beziehungsweise Zwischenmenschlichkeit im Mittelpunkt steht.

6.1.2 Werke Adlers von 1940 bis Mitte 1943

Das folgende Kapitel stellt eine Auswahl der Werke Adlers vor, die in Schottland entstanden sind. Aus dem Jahr seiner Ankunft in Großbritannien liegen

---

besitzen, nicht gebunden oder gar gefesselt sein sollen – nicht einmal an Gott. Freiheit ist Bedingung für Fruchtbarkeit, ist Voraussetzung für Liebe und produktives *Sein*. Ebenda. S. 66, 67. – Während sich das, was man *hat*, durch Gebrauch verringert, nimmt das *Sein* in der Praxis zu. Visualisiert wird dies in der Bibel am *Bild des brennenden Dornbuschs*. (Fromm 1980. S. 109.)

754 Fromm 1980. S. 57.

755 Ouaknin, Marc-Alain: *Symbole des Judentums*. Übers. aus dem Französischen von Daniel Krochmalnik. Wien 1995. S. 50, 54. (Künftig zit.: Ouaknin 1995.)

756 Ebenda. S. 54.

757 Ebenda.

758 Ouaknin 1995. S. 56.

der Unterzeichneten keine Gemälde in Öl vor, wohl aber sechs datierte Grafiken und Arbeiten in verschiedenen Maltechniken; sie sollen daher für die Untersuchung herangezogen werden, um Aussagen darüber treffen zu können, welche Themen den Künstler beschäftigen, welche Motivik er bevorzugt und welche stilistischen Neuerungen sein Werk in dieser Zeit aufweist.

6.1.3 Von Adler auf das Jahr 1940 datierte Arbeiten in grafischen und malerischen Techniken

Die Arbeiten *Schlafender Soldat* (G 33), *Verwundeter Soldat* (G 34), *Akt* (G 35), *Lesende Frau* (G 36), *Stehendes Mädchen* (G 37) und *Mythologische* Figur (G 38) weisen verschiedene Techniken auf: Tinte, Bleistift, Aquarell oder Gouache werden eingesetzt; stilistisch weichen die Bilder stark voneinander ab.

Bei der Zeichnung *Schlafender Soldat* (G 33)[759] handelt es sich um die Bleistiftskizze einer liegenden Figur auf einem mit wenigen Strichen angedeuteten Schlafplatz. Der Soldat liegt auf dem Rücken, ein Arm ruht auf dem Körper, der andere ist gerade vom Körper weggestreckt. Es entsteht der Eindruck eines erschöpften Menschen. Ungewöhnlich und neu für den Künstler Jankel Adler ist die gewählte Perspektive: Die Figur ist aus der Sicht eines am Fußende des Bettes stehenden Betrachters, also in verkürzter Ansicht gemalt. Liegende Figuren mit perspektivischer Verkürzung von Adler sind der Autorin nur von einigen zeitlich späteren Grafiken bekannt; die Werke zeigen Opfer von Gewalt, die am Boden liegen.[760]

Kunsthistorisch ist eines der bekanntesten Werke, das eine perspektivisch verkürzte Liegefigur zeigt, sicherlich die *Beweinung Christi,* um 1490, von Andrea Mantegna (1431 – 1506). Allerdings ist der Betrachterstandpunkt bei Mantegna ungewöhnlicher als in Adlers Zeichnung: Der Blickwinkel wurde von dem italienischen Künstler so gewählt, dass der Betrachter an den Füßen der Liegefigur kniet, er den ausgestreckten Körper Christi in einer verkürzten

---

759 G 33: *Schlafender Soldat*, (*Sleeping soldier*), 1940, Technik unbekannt, 56 x 44 cm; Galerie Gimpel, London.

760 Vergleiche z. B. im Kat. zur Einzelausst. *Jankel Adler. Bilder und Zeichnungen.* Galerie Michael Hasenclever, München. 22. September – 22. Oktober 1977. Abb. 21, dort mit dem Titel *Sterndeuterin.* (Der Kat. wird künftig zit.: Kat. zur Einzelausst. *Adler* München 1977.)

Geraden vor sich sieht. Der Betrachter nimmt damit die gleiche körperliche Haltung ein wie die beiden Figuren, die sich auf der linken Bildseite befinden.

Die Bleistiftzeichnung *Verwundeter Soldat* (G 34)[761] weicht vom Duktus her von der gerade vorgestellten Arbeit ab: Die Körperumrisse der Figur sind mit wenigen durchgängigen Linien gezeichnet. Gezeigt ist ein bärtiger Mann mit Kappe, der mit ausladendem Schritt durch eine durch ein Gestirn angedeutete Landschaft geht. Hinter ihm ist eine dunkle Schraffur zu erkennen, die entweder als Schatten der Figur oder als Begrenzung eines langen zurückgelegten Weges gedeutet werden kann. Die proportional zur Gesamterscheinung zu großen Hände, die sich entsprechend der Gehbewegung locker vor dem Körper befinden, sind ein Merkmal von Adlers Arbeiten ab Beginn der 40er Jahre. Im Gegensatz zu den großen Gliedmaßen, die Adler gegen Ende der 20er Jahre in Deutschland gemalt hat, sind diese Hände aus der Englandphase nicht plump oder monströs, sondern ausdrucksstark, manchmal Halt gebend.[762]

Da keinerlei Verwundung zu erkennen ist und die Figur einen großen Beutel über der Schulter trägt, erscheint der in der Einzelausstellung *Adler* München 1977 gewählte Titel *Wandernder Jude* im ersten Moment passender zu sein.[763] Es gibt jedoch ein Detail in dem Werk, dass nach Ansicht der Autorin einen Hinweis gibt, dass das Bild keinen „neutralen" Inhalt hat. Es handelt sich um die an Dunstschwaden erinnernden Streifen, die *durch* den Körper ziehen. Solche Wolken ähnelnden Gebilde ließen sich auch schon in der zeitlich früheren Radierung *Divine Houilon, paysanne Franc-comtoise*/*Heimkehr* (G 28.35) nachweisen; in dem Werk werden u. a. Figuren mit Bein- und Armamputationen, also den Folgen schwerster Verwundungen abgebildet.

Bei den beiden folgenden Arbeiten handelt es sich jeweils um die Darstellung von kräftigen weiblichen Figuren. Das in Bleistift und lavierter

---

761 G 34: *Verwundeter Soldat/Wandernder Jude*, Bleistift, 20,6 x 15,6 cm, (differierende Angabe: 22,5 x 17,5 cm); signiert/datiert: r. u. r.: Adler 40; Verbleib unbekannt.

762 Beispiel für „Halt gebende" Hände: Gemälde *Mutter und Kind II* (WV 198); ein weiteres Werk mit der Darstellung von auffallend großen Händen ist die Grafik: *Mädchen mit Lampe* (G 42), 1940*,* wahrscheinlich Monotypie.

763 Kat. zur Einzelausst. *Adler* München 1977. Der von der Autorin bevorzugte Titel *Verwundeter Soldat* wurde den Unterlagen der Galerie Gimpel, London, entnommen, die zu Lebzeiten Adlers mit dem Künstler in engem Kontakt stand.

Tinte gearbeitete Bild *Akt* (G 35)[764] zeigt eine stehende, unbekleidete, nicht mehr junge Frau, die sich mit dem rechten Knie auf einem Stuhlsitz abstützt. Die aufrechte Körperhaltung und der Blickkontakt zum Betrachter lassen die Figur kraftvoll und selbstbewusst wirken. Die mit wenigen, teils breiten Konturen erfasste Figur erhält ihre Plastizität und Ausdruckstärke durch die Schattenwürfe des kräftigen Körpers, welche durch die Lichtführung einer angenommenen Lichtquelle vorne rechts verursacht werden. Durch die in lavierter Tusche aufgetragenen Schatten auf der Vorderseite der Figur wird deutlich die Fülle des Körpers betont.

Die andere Darstellung, gearbeitet in schwarzer Tusche, zeigt eine *Lesende Frau* (G 36)[765] in einem Interieur, das nur durch wenige angedeutete Raumangaben definiert wird, zu denen ein Möbelstück und ein auf dem Boden stehender Bilderrahmen auf der linken Bildseite gehören. Die weibliche Figur, die auf einem losen Polster Platz genommen hat, ist in das Lesen eines Buches oder Briefes vertieft. Durch ihre Brille schaut sie konzentriert auf ihren Lesestoff, den sie in ihrer linken Hand hält, während die rechte Hand auf ihrem Knie ruht. Das Interesse des Künstlers liegt hier wohl vorrangig auf der Erfassung der Stimmung, die durch die konzentriert Lesende vermittelt wird. Die Szene wirkt ruhig, die Körperhaltung sehr natürlich.

Akt und *Lesende Frau* lassen eine klassische Formensprache erkennen, wobei in der weiblichen Figur des erstgenannten Bildes die gebogenen Arme ohne Ellbogengelenk auffallen, die auch in den Ölgemälden von 1941 von Adler verwandt werden, so zum Beispiel in dem Gemälde -*Bordell*- (WV 190). Solch gerundete Arme sind an einer Skulptur erkennbar, die sich ca. 1931/32 in Adlers Besitz befand. Siehe dazu die Fotografie (Abb. 25), die – angeschnitten vom linken Rand der Aufnahme – eine Figur erkennen lässt. Vielleicht hat diese Figur Adler als Anregung gedient.[766]

Ganz anders präsentiert sich die jugendliche weibliche Figur in der Bleistiftzeichnung *Stehendes Mädchen* (G 37);[767] der Stil ist weniger

---

764 G 35: *Akt, (Nude Figure)*, 1940, Bleistift und schwarze Tinte, laviert, 57 x 44,5 cm; Privatsammlung, Tel Aviv.

765 G 36: *Lesende Frau*, (*Woman reading*), 1940, Indian Ink, (einfache schwarze Tinte), 57 x 44 cm, Galerie Gimpel, London.

766 Abb. 25 – einschließlich der Datierung der Fotografie – wurde entnommen aus: Kat. zur Einzelausst. *Adler* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 26.

767 G 37: *Stehendes Mädchen,* 1940, Bleistift, 22,5 x 12 cm, Blattgröße: 22,5 x 17,4 cm; Verbleib unbekannt.

naturalistisch, die Linienführung ist reduziert. Die schlanke Figur mit langen Haaren und bodenlangem Kleid steht auf einem in Fischgratmuster verlegten Fußboden; eine Hand liegt locker auf der Rückenlehne des Stuhls, der vor ihr steht, die andere ruht auf ihrer Hüfte. Direkt hinter ihr erkennt man eine Wand, die eine Art kassettierte Holzverkleidung zeigt, über der sich eine dunkel schraffierte Fläche anschließt. Eine freie unbehandelte Fläche, die sich darüber erhebt, wird von einem Vogel mit offenem Schnabel durchflogen; es entsteht so der Eindruck eines Ausblicks durch ein offenes Fenster.

Eine räumliche und künstlerisch intendierte Verunklärung bricht die auf den ersten Blick eindeutige Darstellung: Hinter der Figur ist ihr Schatten dargestellt, dessen Existenz Fragen aufwirft. Zum einen ist ungeklärt, auf welchem Grund die Reflexion entsteht, falls das Fenster tatsächlich als geöffnet gedacht sein soll. Sollte es hingegen als geschlossen gedacht sein, dann müsste die Spiegelung im Glas der dargestellten Figur entsprechen; aber das ist nicht der Fall: Während die Gesichtskontur der Figur mit einer einzigen breiten, klar begrenzten Linie gezogen wurde, ist die Silhouette im Bereich der Wange im Schatten mit zerzaust abstehenden, kurzen Haaren wiedergegeben. Schließlich kann noch festgestellt werden, dass der Schatten auf *beiden* Seiten neben dem Körper der Figur sichtbar ist, ein Phänomen, das zwar unter stimmigen Lichtverhältnissen erklärbar wäre, aber dennoch eher ungewöhnlich ist. Durch die beschriebene Art der Darstellung, die ungeklärte Situation, entsteht eine Irritation.[768]

Mit der Arbeit in Gouache und schwarzer Tinte *Mythologische Figur* (G 38)[769] entscheidet sich Jankel Adler für ein christliches Motiv. Dargestellt ist der Heilige Christophorus, der das Christuskind trägt; es sitzt auf beiden Schultern des Hünen, schaut den Betrachter direkt an und führt den Segensgestus aus.[770]

---

768 Auffallend ist auch, dass der neben der Figur befindliche Stuhl keinen Schatten wirft.

769 G 38: *Mythologische Figur,* (*Mythological figure*), 1940, Gouache und schwarze Tinte auf braunem Papier, 26,5 x 42,5 cm, Sammlung Shlomo Kopilov.

770 Der Legende nach wollte der Riese Christophorus nur dem mächtigsten Herrn dieser Welt dienen. Nach verschiedenen Episoden erkannte Christophorus, dass Christus der Überlegenste aller Herrscher ist; nach dessen Willen sollte der Riese von nun an Pilger durch ein Gewässer tragen. Eines Tages trug Christophorus ein Kind durch das Wasser, das immer schwerer zu werden begann, sodass der Hüne unter der Last zusammenzubrechen drohte. Er äußerte sich, dass er das Gefühl habe, die „*Last der ganzen Welt"* auf den Schultern zu tragen, woraufhin sich das Kind als Jesus Christus

Traditionell wird der Heilige mit einem blättertreibenden, stabilen Wanderstab dargestellt, das Christuskind auf einer Schulter oder dem Arm durch ein tiefes Gewässer tragend.[771] Jankel Adler verändert die Ikonografie, indem er den Heiligen als Versehrten in einer zerstörten und zerklüfteten Landschaft zeigt, die in erster Linie durch weiße und blaue Schwaden angedeutet wird; diese drücken Unruhe aus, wirken bedrohlich. Der Riese, der einen Kopfverband trägt, hat ein Bein unterhalb des Knies verloren, sodass er eine Holzprothese tragen muss. Der Wanderstab, der der traditionellen Ikonografie entsprechen würde, ist ersetzt durch eine Krücke mit einem gebogenen Endstück, das wie eine Spange über den linken Oberarm gelegt ist. Die rechte Hand hat der Riese an den linken Oberarm gelegt; eventuell schmerzt der rechte Arm und soll so stabilisiert werden. Bedingt durch die schwere Verwundung und durch die *„schwere Last"*, die Christophorus trägt, hat er eine nach vorn gebeugte Haltung eingenommen. Da der Künstler eine seitliche Darstellung des Geschehens gewählt hat, wird das Herausstellen dieser Körperhaltung begünstigt.

Umgeben werden die Protagonisten von einigen Tieren, die durch ihre Körpersprache eine drohende Gefahr deutlich machen: Ein Hund links im Vordergrund flüchtet mit gekrümmtem Rücken, ein zweiter Hund hat sich gesetzt und heult mit hoch aufgerichtetem Kopf. Eine Katze scheint in die entgegengesetzte Richtung zu flüchten. Diese für den Heiligen Christophorus ungewöhnlichen Attribute könnten durch eine Umwandlung der Ikonografie der Ostkirche entstanden sein. Dort wurde der Heilige auf zahlreichen Ikonen mit dem Kopf eines Hundes dargestellt.[772]

Durch die Darstellung des Riesen als Schwerverletzten integriert Jankel Adler Christophorus in die Gruppe der Leidenden. Durch die Tatsache, dass der Hüne unbeirrt seine Aufgabe ausübt, wird möglicherweise die Botschaft transportiert, nicht aufzugeben und auch unter extremen Bedingungen seinen Überzeugungen treu zu bleiben.

Adler stellt hier einen Nothelfer dar, an den sich Christen in Krisenzeiten wenden können. Solches Vorgehen ist für das Judentum unüblich, es gibt in

---

zu erkennen gab. (*LCI*. 5. Band: *Ikonographie der Heiligen Aaron bis Crescentianus von Rom.* Stichwort: *Christophorus*. Spalten 496 – 498.)

771 Ebenda. Spalten 498, 500.

772 Ebenda. Spalte 499. – Darstellungen des Christophorus mit einem Hundskopf gehören zum Beispiel zum Bestand des Ikonen-Museums in Recklinghausen.

dieser Religion keine Heiligen, die man um Hilfe bittet. Wie bereits 1918 in seiner Ausstellung in Lodz gezeigt, ist Adler jedoch offen dafür, sich mit anderen Religionen auseinanderzusetzen beziehungsweise deren Motive darzustellen. Adler sieht eher die Gemeinsamkeiten aller Menschen, als dass er Abgrenzungen darzustellen versucht.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass in den sechs vorgestellten Grafiken vom Stil her einige Neuerungen wie die verkürzte Perspektive der Liegefigur, die großen, expressiven Hände und die gerundeten Arme ohne Ellenbogen zu erkennen sind. Die Tatsache der ungeklärten Funktion des „Schattens" in der Grafik *Stehendes Mädchen* (G 37) ist schon aus den Werken aus Deutschland bekannt.[773] Inhaltlich zeigen die Grafiken – neben den vom Künstler favorisierten Frauendarstellungen – Müdigkeit, Krankheit und Versehrtheit; sie geben so Einblick in das Alltagsleben des Künstlers und dessen Umfeld.

6.1.4 Ausstellungen 1941/43: Neue formale Mittel wie Rahmenzitate, Diptychen, Stilmerkmale des Futurismus – neue Inhalte wie Zeigen von Gefühlen, Kommunikation mit dem Betrachter

Am 4. Juni 1941 wird Adlers erste Einzelausstellung in Glasgow eröffnet.[774] Die Werke, die in der Galerie Annan gezeigt werden, ebenso wie die Arbeiten, die bis zum Juni 1943, dem Zeitpunkt der ersten Ausstellung in London entstehen, machen deutlich, dass Adler seiner Motivik treu geblieben ist; dargestellt sind wiederum menschliche Figuren und Tiere.[775] Aber die Inhalte – es

---

773 Das Thema *Schatten* wurde im Kap. 4.4: *Exkurs II: Gedanken zu den Schattenwürfen und schemenhaften Figuren im Werk Adlers* angesprochen.

774 Die Ausstellung kann nur realisiert werden, weil M. Glasser für Adler bürgt. Wider Erwarten wird die Ausstellung ein Erfolg. (Farr. In: *Apollo*. 1968. S. 122.) Diese Aussage steht im Widerspruch zu den Aussagen von Benno Schotz. Siehe Genaueres dazu einige Seiten weiter.

775 Die zuletzt genannte Ausstellung findet in London, Adlers späterem Wohnsitz, statt. Die ausgestellten Werke werden jedoch in der vorliegenden Monografie der Glasgower Zeit zugerechnet, da der Zeitpunkt der Ausstellung und der Wohnortwechsel im selben Monat, dem Juni 1943, stattfinden. Die Werke müssen demnach noch in Glasgow entstanden sein.
Durch die in den Verzeichnissen der Ausstellungskataloge aufgeführten Werke ergeben sich Datierungen für Gemälde wie zum Beispiel *Mädchen mit Blumen* (WV 196) und *Waisen* (WV 208) auf das Jahr 1941. (Siehe die beiden Verzeichnisse im Anhang unter XIV.) Weiter geben die Katalogteile der Ausstellungen Auskunft über unbekannte und

geht unter anderem um rennende, nervös gestikulierende, streichelnde, beschützende, in einer Gruppe musizierende und sogar miteinander sprechende Figuren – sind neu und ungewohnt für Adler. Waren Adlers Figuren aus der Werkphase in Deutschland ruhig und introvertiert, waren die oft dekorativen Figuren in der Phase in Frankreich zwar bewegt, doch ohne Kontakt untereinander, so zeigen die Protagonisten sich nun empfindsam, drücken ihe Gefühle aus.[776] Die Figuren, oft mit quer-ovalen und ungleichmäßig geformten Köpfen dargestellt, erwachen aus ihrer Erstarrung, werden aktiv, vermitteln Botschaften an den Betrachter.

Formal geht Adler ebenso neue Wege: Neben verschiedenen Graden und Formen von Abstraktion setzt der Künstler zum Beispiel traditionelle Mittel wie die Form des Diptychons (z. B. in *Mädchen mit Schaukelspiel* (WV 214) und *Frau mit Stillleben* (WV 215)), aber auch Rahmenzitate (z. B. in *Figur* (WV 209), *Rennende Frau* (WV 210), *Empfindsames Mädchen* (WV 212) und

---

daher kunsthistorisch nicht erfasste Arbeiten wie *Qual, Die Witwe, Sappho*, *Wiedergeburt* und *Spannung* (Nummern: 9, 13, 14, 16 und 21 im Glasgower Katalog); die Techniken sind dort nicht vermerkt. Bei dem Werk mit der Katalognummer 5: *Träumender Junge* könnte es sich um das Gemälde *Junge* (WV 202) oder um den Entwurf *Lesender Junge* (G 39) handeln.

Der Katalog listet 30 Gemälde auf, von denen die meisten identifizierbar und somit datierbar sind. Viele davon gehören zu den heute bekanntesten Arbeiten Adlers aus dieser Periode, was wohl darauf zurückzuführen ist, dass 19 der Arbeiten 1948 in den Monografien von Fierens und Hayter publiziert wurden. Zudem gehören einige Gemälde heute zu den Sammlungen großer Museen, so z. B. *Die Verstümmelten* (WV 220) und *Niemandsland* (WV 237) zum Bestand der *Tate Gallery* in London und *Zwei Rabbiner* (WV 221) zur Sammlung des *Museum of Modern Art,* New York.

Während die Arbeiten in Glasgow oftmals die Maße 55 x 76 cm aufweisen und vermehrt Halb- und Dreiviertelfiguren zeigen, favorisiert Adler in London das Format 110 x 85 cm und wählt ganzfigurige Darstellungen. Bei evtl. noch aufzufindenden Werken *könnte* das Format somit ein Kriterium sein, Werke chronologisch einzuordnen. Unter Berücksichtigung von kleinen Abweichungen liegt das Format 55 x 76 cm z. B. vor bei den Werken *Jonah der Prophet* (WV 195), 58 x 80 (*nicht* in der Ausstellung!), *Mädchen mit Blumen* (WV 196), 76 x 56 cm, *Empfindsames Mädchen* (WV 212), 78 x 55 cm, *Mutter und Kind II* (WV 198), 78 x 55 cm, *Liegendes Mädchen* (WV 197), 55 x 78 cm, *Waisen* (WV 208), 55,8 x 76,2 cm, *Dämmerung/Die Entführung der Europa* (WV 205), 56,5 x 77 cm, *Rennende Frau* (WV 210), 78 x 56,5 cm, und *Frau* (WV 203), 78 x 55 cm. Das Format 110 x 85 cm ist nachzuweisen bei den Werken: *Die Verstümmelten* (WV 220), 85,5 x 112 cm, *Priester* (WV 220), 110 x 85 cm, *Spanisches Mädchen* (WV 233), 110,5 x 85 cm, *Venus von Kirkcudbright* (WV 235), 110 x 85 cm, *Niemandsland* (WV 237), 86 x 111 cm und *Zerstörung* (WV 229), 110 x 85 cm.

776 Auch die nicht zu identifizierenden Werke wie *Qual* und *Die Witwe* (Nr. 9 und 13 der Ausstellung in Glasgow, 1941) scheinen durch ihre Titelgebung in eine neue gefühlsbetontere Richtung der Thematik zu weisen.

Sitzende Frau (WV 232)) ein. Die Form der Zweiteilung eines Gemäldes ermöglicht die Darstellung von Protagonisten in voneinander getrennten, teils engen Räumen; Angst wird so visualisiert. Manchmal wird die Raumtrennung durch Assemblagen, so in *Frau mit Stillleben* (WV 215) und *Hommage à Schwitters/Sirene* (WV 219) – bei dem zuletzt genannten Werk geht es allerdings um das Herausstellen einer Wasserfläche – hervorgehoben. Die Umgrenzungen der Gemälde durch Rahmenzitate geben den Protagonisten die Möglichkeit, den Rahmen beziehungsweise Raum zu sprengen, zu überschreiten und so ihre Emotionen auszudrücken. Eine weitere Form der räumlichen Abtrennung ist eine Art „Schranke" (z. B. in *Waisen* (WV 208)), die *so* über das Gemälde gelegt ist, dass sie dem Betrachter suggeriert, dass er die Absperrung wegnehmen kann. Zu den kunsthistorisch aktuelleren formalen Mitteln gehören die Mehrfachdarstellungen von Körperkonturen, wie sie im Futurismus verwendet werden: Nervosität der Figuren wird so deutlich gemacht. (Siehe dazu *Empfindsames Mädchen* (WV 212).)

Im Vorwort des Katalogs zur zweiten Einzelausstellung Adlers in Großbritannien, der Präsentation in der Galerie Redfern, London, 1943, betont Herbert Read (1893 – 1968) die Professionalität Adlers im Umgang mit seinem Medium und die Pracht der harmonisch aufeinander abgestimmten Farben.[777] Der Autor spricht jedoch auch die Zurückhaltung des britischen Publikums gegenüber Adlers Werk an, die er darin begründet sieht, dass England bis dato von der Kunst aus Paris beeinflusst worden sei, was ferner bedeute, dass alle Kunst östlich des Rheins ignoriert worden wäre. Bevorzugt würden daher Werke, die *intimacy* (Vertrautheit, Intimität) vorweisen würden. Read umschreibt diesen Begriff weiter mit dem Vorhandensein von feinen Nuancen und Spitzfindigkeiten, wie die Impressionisten und Postimpressionisten sie aufweisen würden. Die östliche Tradition aber, wie die byzantinische – und aus dem Byzantinischen Reich komme sie nachdrücklich her – habe andere Werte. Sie sei metaphysisch und eher sozial.[778]

Vom Stil her sind in den Werken starke Differenzen – sowohl im Farbcharakter, als auch im Abstraktionsgrad der Figuren – zu erkennen. Die Heterogenität im Stil erschwert eine Gliederung des Materials und das

---

[777] Read. In: Kat. zur Einzelausstellung *Adler.* London 1943. S. 4. Konkret schreibt er: „*We are at once struck by the virtuosity of these canvases: the immense range of the effect which the medium is made to yield, the infinite resonance of the colour harmonies."*

[778] Ebenda.

Festlegen einer Chronologie. Da die größten Übereinstimmungen sich unter inhaltlichen Gesichtspunkten erkennen lassen, sollen bei der Vorstellung einiger der betreffenden Gemälde als Kriterium für eine Gruppierung eben diese Aspekte gewählt werden: Einige Figuren verraten ihr Inneres unbewusst durch ihre Körpersprache, während Figurenpaare Gefühle von emotionaler Wärme und Zuwendung zeigen. Eine dritte Gruppe von Protagonisten gibt durch geheime Gesten oder Inschriften Botschaften an den Betrachter, eine vierte vermittelt dem Betrachter Gefühle von Angst.

Die Tatsache, dass die Protagonisten nun unbewusst ihr Inneres preisgeben und aus ihrer stoischen Haltung erwachen, lässt sich beispielsweise in den Gemälden *Sitzende Frau* (WV 232) und *Empfindsames Mädchen* (WV 212) nachweisen. Die Werke sind zudem unter dem Aspekt eines vom Künstler vorgegebenen Rahmenzitats interessant.

Das Gemälde *Sitzende Frau* (WV 232) stellt eine weibliche Figur dar, die auf einem niedrigen Stuhl mit hoher Lehne Platz genommen hat; sie schaut den Betrachter ruhig und direkt an. Aus ihrer Körperhaltung, den über dem Kopf verschränkten Händen, scheint man entnehmen zu können, dass sie vollkommen entspannt ist. Ihre angezogenen, bloßen Zehen verraten jedoch ein Moment der Anspannung, wobei ihre Hände den Grund ihrer Bewegtheit zeigen: Die durch ihre hellfarbige Darstellung auf dunklem Grund besonders exponierten Hände sind so miteinander verschränkt, dass zweimal der hebräische Buchstaben *Schin,* ש, geformt wird, der ein Symbol für Gott ist. Die Figur scheint sich also im Gespräch mit Gott zu befinden.

Sehr deutlich zeigt die Protagonistin des in monochromem Braun gehaltenen Gemäldes *Empfindsames Mädchen* (WV 212) ihre Ruhelosigkeit, die durch Adlers bewegte Formensprache ausgedrückt wird. Dargestellt ist eine Dreiviertelfigur, die auf einem nicht erkennbaren Möbelstück zu sitzen scheint. Der quer-ovale Kopf weist an der linken Seite drei Konturen auf, als ob mehrere Phasen einer Kopfbewegung gleichzeitig – ähnlich dem Bewegungsillusionismus der *Futuristen* – dargestellt werden sollten. Die Vertreter dieser Kunstrichtung wollten nicht *einen* Augenblick einer Bewegung, sondern das *Empfinden der Bewegung* auf einem Bild festhalten.[779]

---

[779] *„Das Geschehen, das wir auf der Leinwand wiedergeben, wird nicht mehr ein fixierter Augenblick des allgemeinen Dynamismus sein, es wird einfach die dynamische Empfindung selbst sein.“* (Manifest der futuristischen Maler 1910, von Boccioni, Carrà,

Dies führt zu einer Vervielfältigung einer in Bewegung befindlichen Figur, wie sie zum Beispiel in Werken von Giacomo Balla geläufig ist.[780] Die hauptsächlich länglichen und dreieckigen Felder, aus denen der Körper der Figur zusammengesetzt ist, vermitteln weiter einen Eindruck von Unruhe. In den zahlreichen braunen Feldern lässt sich nicht auf Anhieb erkennen, welche Form den Armen zuzuordnen ist. Die Positionierung der Hände hilft bei der Orientierung: Ihre rechte Hand hält die Figur über den Kopf, die linke befindet sich in Höhe der Hüfte. Die Konturen der Dreiecksformen des Körpers bilden Diagonalen in verschiedener Steigung, sodass ein dynamischer, rhythmischer Bewegungsablauf in Zickzack-Form entsteht, der ebenfalls dem *Futurismus* entspricht.

Die Bildflächen der beiden oben genannten Arbeiten sind von einem monochromen Streifen eingefasst, der das Motiv begrenzt und „beruhigt". In *Sitzende Frau* (WV 232), *Figur* (WV 209) und *Rennende Frau* (WV 210) aber erhalten die Rahmenzitate noch eine weitere Funktion: In dem zuerst genannten Bild reichen die Hände und die Zehen über den Rand hinaus, sprengen den malerisch gesetzten Rahmen, wodurch der Eindruck von besonderer Monumentalität entsteht und die Dreidimensionalität der Darstellung betont wird. Ein ähnlicher Sachverhalt ist in den anderen beiden Werken erkennbar: Die Hände der im Laufen begriffenen Protagonisten ragen über den Rahmen hinaus, sodass sich die Figuren aus der Bildfläche heraus auf den Betrachter zu bewegen; der Bildraum wird Richtung Betrachter erweitert. Diese Suggestion eines verringerten räumlichen Abstands zum Betrachter kann eventuell bewirken, dass sich dieser vom abgebildeten Geschehen mehr angesprochen, betroffen fühlt.

Das Motiv einer Hand, die über einen Rahmen hinaus ragt, zeigte Adler bereits in den frühen Werken *Zwei Frauen* (WV 15) und *Der Besuch* (G 18). In der Kunstgeschichte ist das Motiv zum Beispiel in der niederländischen Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts nachzuweisen: Memlings Porträt der *Maria Moreel* zeigt dieses Phänomen beispielhaft.[781] Das Erweitern des Raumes in

---

Russolo, Balla und Severini.) (Zit.: nach: Walter Hess: *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*. Reibek bei Hamburg. 1995. S. 117.)

780 Beispiele sind *Mädchen über einen Balkon laufend*, 1912, Öl auf Leinwand, 127,5 x 127,5 cm, Mailand, Galleria d´arte moderna.

781 Die als Halbfigur dargestellte Figur der *Maria Moreel,* 1480, hat ihre Hände übereinandergelegt und benutzt den unteren Rahmen des Bildes wie eine Brüstung. Die Fingerspitzen ihrer rechten Hand liegen somit *auf* dem Rahmen.

Richtung Betrachter, das Bewegen von Farbformen auf den Betrachter zu beschäftigte vor einigen Jahren auch den Künstler Georg Karl Pfahler (1926 – 2002). „*Angreifende Energien*“ sollten den „*Betrachter aus seiner möglichen Passivität zum Mitspielen auffordern*“.[782]

Emotionalität im Sinne einer dialogischen Zuwendung und Unterstützung zeigen hingegen einige Arbeiten mit Figurenpaaren. Die Protagonisten sind nicht mehr isoliert dargestellt, wie es in den früheren Werkphasen in Deutschland und auch noch in Frankreich der Fall war. Sie werden aufeinander bezogen, was besonders deutlich beim Motiv von Mutter und Kind veranschaulicht werden kann.

Das Gemälde *Mutter, die ihr Kind tröstet* (WV 204) zeigt zwei nah zusammenliegende Köpfe. Auf der linken Bildseite befindet sich das en face dargestellte Gesicht des Kindes, das durch zwei senkrechte Streifen unter den Augen verweint und traurig aussieht. Rechts im Bild ist der im Profil dargestellte Kopf der Mutter zu erkennen, der die Darstellung des Kindes anschneidet. Der leicht geöffnete Mund und der freundliche, bejahende Gesichtsausdruck der Mutter lassen darauf schließen, dass sie mit dem Kind spricht, ihm Trost und Mut spendet. Dabei streichelt sie mit der rechten Hand das Gesicht des Kindes, während die linke geöffnete Hand den zugewandten positiven Gesamteindruck ihrer Körpersprache verstärkt.

Das Doppelporträt der beiden Figuren wird aus einem Mosaik von Feldern verschiedener Farben und Formen gebildet. Im Gegensatz zu den dunklen Konturen von beispielsweise *Sitzende Frau* (WV 232) wählt Adler hier die Einfassungen der Farbformen heller und freundlicher. Zusätzlich zu den äußeren Begrenzungen der Körperteile sind weitere Linien eingezogen. Eine Gliederung erfährt zum Beispiel das Gesicht der Mutter, das durch eine senkrechte Linie in eine braune und eine grüne Partie gespalten wird. Ebenso betrachte man die senkrechte Linie, die unterhalb der rechten Wange des Kindes verläuft und die durch die Hand der Mutter weitergeführt wird. Es entsteht so eine Verzahnung der Figuren, die als Ausdruck ihrer Verbundenheit gewertet werden kann.

---

[782] Katalog zur Ausstellung *Position Konkret. 6 Künstler aus Deutschland. Karl Heinz Adler, Günter Fruhtrunk, Rupprecht Geiger, Hermann Glöckner, Thomas Lenk, Georg Karl Pfahler*. *Neuer Sächsischer Kunstverein* Galerie Rähnitzgasse, Dresden vom 7. September – 13. Oktober 1991 u. a.a. O. S. 97.

Auch in dem folgenden Gemälde *Mutter und Kind II* (WV 198) steht die Körpersprache im Vordergrund. Durch die sparsame Verwendung von nur zwei Farben, nämlich Rosa und Grau, und dem eher grafisch anmutenden Duktus, erscheint die Szene ganz konzentriert. Die leicht von der Seite gezeigte Dreivierteldarstellung der weiblichen Figur nimmt nahezu die gesamte Bildfläche ein. Fest umschlungen hält die Mutter das Baby, das auf ihrem Schoß ruht. Sie hat den Oberkörper nach vorne gebeugt und ihre Schultern hochgezogen, sodass zwischen ihren Armen und ihrem Körper eine kleine Nische entsteht, die das Kind wie das Gewand einer Schutzmantelmadonna umfängt.[783] Die großen packenden Hände der Mutter stehen dabei in Kontrast zu den kleinen Händen des Babys. Die rechte haltende Hand der Mutter erinnert an die expressiven Hände in Picassos *Guernica,* 1937. Ist die Geste bei Picasso ein Ausdruck von Verzweiflung, so hat sie bei Adler eine positive, Halt gebende Bedeutung.

Die Hände stellen auch in dem Gemälde *Die Verstümmelten* (WV 220) das Kommunikationsmittel dar. Zwei stark versehrte männliche Figuren, die in monochromem Braun und sehr flach, beinahe skizzenhaft, dargestellt sind, begegnen sich auf einem leuchtend roten, wie von Blut durchtränkten Boden, auf dem sich der nicht-naturalistische schwarze Schatten der beiden Protagonisten abzeichnet. Während die rechte Figur sich durch den Verlust beider Beine nicht mehr fortbewegen kann, scheint die andere Figur neben ihren schwersten Beinverletzungen blind zu sein: Ihr Kopf ist nach oben gerichtet, das rechte Auge ist halb geschlossen.[784] Die Protagonisten halten sich an der Hand, wodurch sich die rechte Figur im Gleichgewicht zu halten scheint, während die linke Figur gleichzeitig eine Orientierungshilfe erfährt. Die Versehrten, die die gesamte Höhe des Bildes einnehmen, die Bildfläche fast sprengen, haben trotz ihrer starken Verletzungen einen Weg gefunden, sich gegenseitig zu stützen. So werden hier einerseits Leid, verursacht durch Krieg oder Gewalt und andererseits menschliche Zuwendung thematisiert.

---

783 Josef Herman hat ein Bild mit gleichem Motiv gemalt, das allerdings – nach Meinung der Unterzeichneten – weniger kraftvoll ist. Der jetzige Besitzer des Werkes von Herman geht davon aus, dass Herman dieses Motiv von Adler übernommen habe, da es nicht dem Stil Hermans entspreche. Gespräch im Sommer 2005 in Glasgow.

784 Die Darstellung mit kurzen, im Nacken gelockten Haaren hat Ähnlichkeit mit dem Künstler selbst.

Vergleicht man dieses Bild mit den Darstellungen von Otto Dix, die Verwundungen durch Krieg thematisieren, so ergibt sich ein vollkommen anderes Ziel in der Aussage. Während die Werke des Künstlerkollegen, der der *Neuen Sachlichkeit*[785] zugeordnet wird, die Realität ungeschönt zeigen, sie oft auch grotesk verzerren, ist der Tenor in diesem Gemälde Adlers eher erschütternd, aber auch konstruktiv.

Als Vorlage für die ungewöhnliche Darstellung mag vielleicht eine kleine Skulptur im Besitz Adlers gedient haben, die zwei Figuren zeigt, die eine Kampfsportart ausüben. (Siehe Abb. 26 und 27.)[786] Sie stehen sich in Schrittstellung gegenüber und berühren sich an einer Hand. Die relativ kurzen Arme und Beine mit kräftigen Oberschenkeln lassen eventuell auf Tonfiguren aus Mexiko aus der Zeit vor Christi Geburt schließen.[787] Die Komposition, Gestik und Monumentalität der Skulpturen weisen frappierende Ähnlichkeit mit Adlers Gemälde auf. Die Aussagen der jeweiligen Figurengruppen sind jedoch vollkommen gegensätzlich; der Künstler deutet den Inhalt der möglichen Skulpturenvorlage für sein Gemälde um.

Bezieht sich die soziale Komponente bei den oben vorgestellten Werken auf mehrere *Figuren im Bild*, so geht es in den folgenden Arbeiten um einen Dialog zwischen einer *Figur im Bild und dem Betrachter.* Die Kommunikation erfolgt mittels einer Inschrift oder durch Gestik; die Figuren übermitteln so verschlüsselte Botschaften.

Das nur als Schwarz-Weiß-Abbildung vorliegende Gemälde *Mädchen mit Stillleben/Mädchen mit V-Zeichen* (WV 207) zeigt en face den querformatigen und haarlosen Kopf einer Figur.[788] Während auf der rechten Seite des

---

785 Über den Künstler Otto Dix siehe die Ausführungen über Adlers Lebensjahre in Deutschland Kap. 4.1: *Umzug nach Düsseldorf, Kontakte zur Novembergruppe, Freundschaft mit Otto Dix.*

786 Abb. 26 wurde entnommen aus: Kat. zur Einzelausst. *Adler* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985, Abb. o. Nr. S. 37. Abb. 27 stammt aus den Unterlagen der Galerie Gimpel Fils, London.

787 Solche Figuren weisen oft keine ausgebildeten Hände auf, sodass evtl. die Assoziation eines Armstumpfes entstehen kann. Siehe z. B. Abb. 28, die solche eine Figur zeigt: *Schamanistische Wächterfigur*, Hohlfigur in Form eines bewaffneten Mannes. Comala, Colima Kultur, West Mexiko, gebrannter Ton, 100. v. Chr., H = 38 cm. Die Abbildung wurde entnommen aus: Ulrich Hoffmann (Hrsg.): *Faszination Alt-Amerika. 25 Jahre präkolumbianische Kunst – Primitive Art.* Stuttgart 2002. Abb. 38, S. 67.

788 Das Aquarell *Ich schwöre!* (G 40) könnte eine Studie zu dem Gemälde sein.

Gemäldes eine Krücke oder Astgabel gezeigt wird, ist auf der linken Bildseite die erhobene Hand der Figur abgebildet, deren Zeige- und Mittelfinger ein *V* für *Victory* bilden.[789] Die Geste fordert zu Optimismus und Mut auf. Selbst in der Schwarz-Weiß-Abbildung lässt sich erkennen, dass Adler die beiden Finger in einer Farbe gearbeitet hat, die sich deutlich von den übrigen Fingern absetzt, sodass die Geste hervorgehoben wird. Die Formwiederholung von *V* und Krücke stellt den Zusammenhang her, der zu einer optimistischen Einstellung ermuntern soll.[790]

Während in diesem Gemälde die Aussage offen erkennbar ist, ist die Geste in dem Bild *Mutter, die ihr Kind tröstet* (WV 204) nicht offensichtlich – und nicht zu deuten. Das Kind, das den Arm um die Schulter der Mutter gelegt hat, zeigt am rechten Bildrand ebenfalls ein *V*, nur dass die Hand gedreht ist, die Finger nach unten zeigen.

Die Protagonisten in den Gemälden *Mutter und Kind II* (WV 198) und *Mädchen mit Blumen* (WV 196) zeigen eine andere Geste. Die Figur der Mutter im zuerst genannten Bild, die expressiv in ihrer gesamten Körperhaltung Sorge und Schutz für ihr Kind ausdrückt, formt mit ihrer linken

---

789 Das Zeichen war ursprünglich ein Symbol für Wohlwollen – wenn die Handinnenfläche gezeigt wurde – und ein Zeichen von Übelwollen – wenn der Handrücken gezeigt wurde. Diese ikonologische Bedeutung erfuhr eine Verwischung im Zweiten Weltkrieg durch Winston Churchill, der das Zeichen als V-Sign, Victory-Zeichen verwendete, um eine optimistische Stimmung zu vermitteln. Mac Donald Critchley: *Silent language.* London 1975. S. 109. (Künftig zit.: Critchley 1975.)

790 Aufmerksam gemacht werden soll zudem auf die Darstellung des Gesichts, das in etwa einen *Positiv-Negativ-Schnitt* assoziiert. Im *Positiv-Negativ-Schnitt* wird z. B. eine spiegelsymmetrische Figur wie ein Baum oder eine Vase zur Hälfte – an der Mittelachse – auf ein Blatt Papier aufgemalt und ausgeschnitten. Die ausgeschnittene Figur wird auf eine Unterlage geklebt. Spiegelsymmetrisch dazu wird das restliche Stück Papier geklebt, aus dem das Motiv ausgeschnitten wurde. Das Resultat zeigt das ganze Motiv mit symmetrisch sich gegenüberliegenden, wechselnden Farben bzw. wechselndem Material. Im Falle von Adlers Gemälde ist die vom Betrachter aus rechte Wange der Figur dunkel gearbeitet, während die andere Wange hell gehalten ist. Umgekehrt erfolgt das Verfahren bei der Darstellung der Nase: Der Nasenflügel auf der rechten Bildseite ist hell, der auf der anderen Seite dunkel gemalt, während die Nasenseite auf der rechten Bildseite in einem dunklen und auf der anderen Seite in einem hellen Farbton dargestellt ist. Es scheint so, als ob Adler dieses Prinzip in der Darstellung des Hintergrundes weiter verfolgt habe. Die wenigen großen Farbformen, die rechts und links des Kopfes der Figur erkennbar sind, zeigen wiederum wechselnd einmal einen hellen und einen dunklen Farbton. – Die Gegenüberstellung von zwei gegensätzlichen Positionen entspricht inhaltlich der Gegenüberstellung von *V* und Krücke. Interessant wäre es hier, Informationen über die tatsächliche Verwendung der Farben zu erhalten.

Hand ein apotropäisches, Unheil abwendendes Zeichen: Jeweils zwei Finger einer Hand sind übereinander gelegt. Positiv ausgedrückt bedeutet es so viel wie „*Good luck*“ nach der Redensart: „*Keep your fingers crossed*“.[791] Dieselbe Geste zeigt die Figur im Gemälde *Mädchen mit Blumen* (WV 196). Auffallend ist, dass Adler die Hände mit diesen Haltungen immer an den Rand des Werkes legt, sodass sie leicht übersehen werden können, beim oberflächlichen Betrachten nicht wahrgenommen werden. Diese Positionierung vermittelt den Eindruck des Geheimen; der Betrachter wird zum „Komplizen“, dem eine eher versteckt gegebene Botschaft übermittelt wird. In dem Werk *Mädchen mit Blumen* (WV 196) lenkt der Helldunkelkontrast von Daumen und Zeigefinger der Hand zudem von den gekreuzten Fingern ab.

Die Geste des Unheilabwehrens findet sich auch in dem Gemälde *Zwei Rabbiner* (WV 221), das das Brustbild von zwei nebeneinander befindlichen männlichen Figuren mit üppigen Bärten zeigt. Während die Figur auf der rechten Bildseite eine Kappe trägt, ist der Kopf der Figur auf der linken Bildseite mit einer Fellmütze bedeckt, unter der ein Kopfverband herausschaut. Auf der Schulter dieser Figur ruht die Hand des anderen Rabbis, die die schon im vorherigen Gemälde beschriebene Gestik des Unheil Abwehrens zeigt: Der Zeigefinger ist deutlich über den Mittelfinger gelegt. Neben der in dieser Handhaltung verschlüsselten Aussage wenden sich die Figuren zudem mit einer konkreten Aufforderung an den Betrachter: Die Protagonisten halten ein gerolltes Papier mit der lateinischen Inschrift *Misericordia*[792] in ihren Händen, bitten um Barmherzigkeit. Vor dem persönlichen und historischen Hintergrund Adlers kommt die Entscheidung für diese Welt- und Kirchensprache einem Appell Adlers an die ganze Welt gleich, der Gewalt gegen die Juden Einhalt zu gebieten.

Das Gemälde ist in zahlreiche kleinere, waagerecht angeordnete Rechtecke gegliedert, sodass eine Art Netz entsteht. Da auch teilweise die Gesichter der Rabbis mit in die Zergliederung eingeschlossen sind, entsteht der Eindruck, als ob die Figuren sich hinter einem Maschendraht befinden würden. Farblich dominieren dunkle Grün-, Blau- und Rottöne, die durch einige

---

791 Nach Aussage von Critchley soll die Geste auch in dem Mosaik des Christus Pantokrator in St. Markus, Venedig und in El Grecos Darstellung des Christus in der Kathedrale von Toledo zu finden sein. (Critchley 1975. S. 113.) Nach Meinung der Unterzeichneten sind die Darstellungen jedoch nicht eindeutig.

792 *Misericordia:* lat.: Mitleid, Mitgefühl, Barmherzigkeit.

leuchtende Partien belebt werden. Die relativ regelmäßig angelegten rechteckigen Farbformen und die Methode, zahlreiche Abstufungen einer Farbe nebeneinanderzusetzen, zeigen eine deutliche Orientierung an Arbeiten von Paul Klee (1879 – 1940), mit dem Adler zu Anfang der 30er Jahre an der Düsseldorfer Kunstakademie in engem Kontakt stand.[793] Adler verwendet das durch die Formen entstehende Netz jedoch als konkreten Gegenstand, als geflochtenen Zaun.

Eine Anmutung von Beklemmung und Angst, ausgelöst durch Isolation oder Eingesperrtsein der Protagonisten, vermitteln hingegen die Arbeiten *Mädchen mit Schaukelspiel* (WV 214) und *Frau mit Stillleben* (WV 215).[794] Die Arbeiten sind jeweils in zwei unterschiedlich große Felder gegliedert, wovon eines besonders schmal ist. Dieses kleinere Element kann eventuell aus Adlers Experimenten mit schmalen Formaten aus der Werkphase in Frankreich resultieren.[795]

Diptychen stellen in der Kunstgeschichte eine geläufige Form der Gestaltung dar, wobei es jedoch im Allgemeinen um gleichgroße Tafeln geht. Häufig ist eine solche Zweiteiligkeit in der religiösen Kunst anzutreffen, so zum Beispiel in Andachts- oder Altarbildern; aber auch in der Porträtkunst ist diese Bildform beliebt, so beispielsweise zu finden in zahlreichen Gemälden der italienischen und niederländischen Renaissance. Ungleich große Tafeln sind weniger geläufig; das Werk *Frau bei der Toilette* des Japaners Katsushika Hokusai (1760 – 1849) zeigt ein solches Vorgehen.

Nach Meinung der Unterzeichneten müssen die zweigeteilten Werke Adlers mit ihren divergierenden Raumsituationen differenziert betrachtet werden, da dem schmalen Element jeweils eine andere Bedeutung zukommt. Zwei der Arbeiten sollen vorgestellt werden.

Die Figur in dem größeren Teil des Gemäldes *Mädchen mit Schaukelspiel* (WV 214) befindet sich in einem leeren Raum, der an einer tief in den Bildraum reichenden Wand ein kleines Fenster ohne Ausblick aufweist. Aus

---

793 Auch Adlers Gemälde *Katze im Raum* (WV 230) weist diese rechteckigen Farbformen auf. – Als entsprechende Beispielwerke Klees können *Harmonie aus Vierecken mit Rot, Gelb, Blau, Weiss und Schwarz*, 1923, Öl auf Karton und *Haupt- und Nebenwege*, 1929, Öl auf Leinwand, genannt werden.

794 Das Werk *Frau mit Stillleben* (WV 215) wurde dem Besitzer Naftali Bezem, Tel Aviv, entwendet.

795 Vgl. z. B. das Werk *Gestalt eines Mannes* (WV 171).

großen, aber ausdruckslosen Augen schaut das aus wenigen Teilen zusammengesetzte und geflickte, bleiche Spielzeug, das in seiner Gestaltung eine Orientierung an den Figuren Paul Klees zeigt, den Betrachter direkt an; es vermittelt den Eindruck von Einsamkeit und Hilflosigkeit. In dem schmaleren Teil des Gemäldes rechts befindet sich ein weiblicher Akt, dessen Darstellung in einigen Aspekten dem Schaukelspiel entspricht: Das Inkarnat der Figur ist ebenso hell und bleich wie das des Spielzeugs. Quer über der Brust der Figur befindet sich ein schmales, auf der Unterseite gebogenes Element, das von seiner Form her mit dem als „Oberkörper" des Schaukelspiels zu deutenden Elements korrespondiert. Während die dünnen Arme der weiblichen Figur kraftlos neben ihrem Körper hängen, weist das Schaukelspiel keine Arme auf.

Es stellt sich die Frage, in welchem räumlichen Verhältnis die beiden Bildteile zueinanderstehen. Im Gegensatz zu der breiteren Bildfläche weist der schmale Teil auf der rechten Bildseite keinen Tiefenraum auf: Die weibliche Figur befindet sich *vor* einer monochrom roten Fläche. Zudem ist die Protagonistin vom unteren Bildrand angeschnitten und damit auf einer anderen Ebene platziert. Es kann sich also folglich nicht um die – simultane – Darstellung von zwei Figuren in zwei nebeneinanderliegenden Räumen handeln. Entfällt der räumliche Bezug, so stellt sich die Frage, in welcher inhaltlichen Relation die beiden Figuren zueinanderstehen. Eventuell könnte hier eine Analogie des Schicksals dargestellt werden: Die Zerstörung, die das Schaukelspiel erfahren hat, ist eine Vorwegnahme des Schicksals der weiblichen Figur.[796]

Ganz anders verhält sich die Situation in dem Bild: *Frau mit Stillleben* (WV 215).[797] Beide Elemente des Gemäldes weisen einen Tiefenraum auf, es handelt sich hier also um *zwei* Räume. Da sogar eine Verbindung angedeutet wird – ein hellbraunes brettartiges Element reicht von dem größeren in den engen Raum hinein – kann davon ausgegangen werden, dass die Räume nebeneinanderliegen, der schmale Raum möglicherweise ein Versteck andeutet.[798] Ein auf die Gemäldeoberfläche aufmontierter Holzstab, der die

---

[796] Diese Deutung wird auch gegeben von: Amishai-Maisels. In: *Artibus et Historiae.* 1988. S. 58.

[797] Zu dem Werk besteht eine Studie mit demselben Titel *Frau mit Stillleben* (G 41).

[798] Dass Adler sich mit der Thematik des Verstecks beschäftigt hat, zeigt eine Grafik, die etwas später in der vorliegenden Monografie vorgestellt wird. Siehe dazu *Komposition: Liegendes Mädchen* (G 53) und das Kapitel 6.1.6.

beiden Ebenen trennt, suggeriert dem Betrachter, dass durch Wegnehmen des Stabes die Räume verbunden werden.[799]

Auf der linken Bildseite ist der größere Raum dargestellt, in dem eine weibliche Figur an einem Tisch sitzt. Sie ist frontal abgebildet, wobei der größte Teil ihres Oberkörpers von einem mehrteiligen, nicht näher zu definierenden Stillleben auf ihrem Tisch verdeckt wird. Ihr spitz-ovaler Kopf ist in verschiedenen Blautönen und ohne Haare dargestellt, der Blick geht ins Leere. In dem schmalen rechten Bildelement befindet sich eine im Verhältnis zur erstgenannten Figur wesentlich stärker abstrahiert dargestellte Figur: Von der Form her ist sie hoch und schmal und aus übereinander liegenden Elementen aufgebaut; verbunden sind die Formelemente durch eine Art Stab, an dem sie wie aufgereiht angeordnet sind. Die Figur weist keine Augen und keine Arme auf. Die starke Abstraktion lässt sich eventuell als Zerstörung – physisch oder psychisch – deuten.

Im Vordergrund des größeren Bildelements, an exponierter Stelle, fällt ein stabiler Stuhl auf, auf dem ein herunterhängendes Tuch liegt, ein Attribut, das bei vielen von Adlers Figuren zu finden ist.[800] In dem vorliegenden Gemälde könnte das Motiv so gedeutet werden, dass auf dem Stuhl gewöhnlich eine menschliche Figur saß, der das Tuch gehört. Dieses Motiv des Stuhls mit den Attributen einer Person ist von Vincent van Gogh (1853 – 1890) bekannt, der nach der Abreise Paul Gauguins um 1888 zwei Gemälde anfertigte: Das erste stellt einen Stuhl dar, auf dem sich ein Kerzenleuchter und Bücher befinden, die auf Gauguin verweisen; als Pendant dazu wählte van Gogh einen weiteren Stuhl mit Pfeife und Tabakbeutel, der für ihn selbst steht.[801]

---

799 Die Möglichkeit der Abgrenzung durch Assemblage wählt Adler auch für das Werk: *Hommage à Schwitters/Sirene* (WV 219). Die Sirene, dargestellt als fischleibiges Wesen, scheint im Wasser zu liegen, wobei die Wasseroberfläche durch drei verschiedenfarbene aufgelegte Kordeln dargestellt ist.

800 Als Beispiel können zahlreiche Gemälde aus dem Zeitraum von 1941 bis 1948 genannt werden, wie *Mutter und Kind II* (WV 198) – dort ist das weiße Tuch dem Baby vorbehalten, *Spanisches Mädchen* (WV 233), *Sitzende Frau* (WV 317), *Stillleben* (WV 393), *Figur und Stillleben* (WV 384); es trifft weiter zu für die beiden Werke mit den Werknummern WV 345 und WV 351, jeweils mit dem Titel *Komposition.*

801 Evert van Uitert: *Vincent van Gogh. Leben und Werk*. Köln 1976. Abb. 59, 60 und S. 96. (Künftig zit.: Uitert, van 1976.) – Es handelt sich um die Gemälde: *Paul Gauguins Stuhl*, 1888, Öl auf Leinwand, 90,5 x 72 cm. Vincent-van-Gogh-Stiftung, Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam und *Vincents Stuhl mit Pfeife*, 1988/89, Öl auf Leinwand, 93 x 73.5 cm, National Gallery, London. – Van Gogh bezog sich hier wiederum auf Fildes´ grafisches Epitaph für Charles Dickens: *The Empty Chair, Gad´s*

Eine weitere Form, psychische Isolation und Einsamkeit durch räumliche Trennung im Bild darzustellen, zeigt Jankel Adler in dem Gemälde *Waisen* (WV 208). Das Doppelporträt der Figuren wird dem Betrachter frontal präsentiert; es ist vorwiegend in dunklen Blau- und Brauntönen und Rosa gehalten, während ein Rahmenzitat in Schwarz das Bild einfasst. Für die quer-ovalen, haarlosen Köpfe der Waisen hat der Künstler einen Rosaton gewählt, der mit Schwarz abschattiert ist.

Aus dunkel umrandeten Augen schauen die Protagonisten den Betrachter direkt an. In ihren Händen halten sie nicht zu definierende Formen, die Bruchstücke assoziieren. Eine in auffallendem Pink gearbeitete Barriere, hinter der sich die Protagonisten befinden, ist so „über" das Gemälde gelegt, dass sie sich auf der linken Bildseite *hinter* dem Rahmenzitat und auf der rechten Seite *vor* dem Rahmenzitat befindet. Die Asymmetrie und die Überschneidung bewirken zum einen eine gewisse Spannung, zum anderen wird dem Betrachter suggeriert, dass er die Barriere „wegnehmen", die Isolation der Waisen aufheben könne, was einem Aufforderungscharakter gleichkommt.

6.1.5 Formen der Abstraktion

Wurden in den oben genannten Werken die für Adlers Kunst ungewohnte Kommunikation zwischen den Protagonisten, das Darstellen von Gefühlen und der spezifische Umgang mit dem Bildraum herausgestellt, so wurde ein anderer Aspekt bisher nur gestreift: die Abstraktion durch Reduktion, Deformation und Destruktion von Figuren. In zahlreichen Gemälden lassen sich zu diesem Phänomen mehrere Formen und Abstufungen erkennen. Aus Gründen der Übersichtlichkeit soll aber an dieser Stelle versucht werden, in den Gemälden jeweils nur eine Besonderheit oder wenige Details aufzuführen.

Beim Abstrahieren sind zwei Vorgehensweisen Adlers zu unterscheiden. Zum einen geht der Künstler linear vor: Figuren und Objekte werden nur durch Konturen und/oder Binnenlinien dargestellt. Es entstehen so fließende Formen.

Hill-Ninth of June 1870, das den leeren Stuhl von Dickens darstellt. (Melissa McQuillan: *Van Gogh*. München 1998. S. 176.)
Es besteht noch ein Grund, aus dem heraus Jankel Adler einen leeren Stuhl gedanklich mit einer Person verbunden haben könnte, die nicht anwesend ist: Am Sabbat werden in der traditionellen jüdischen Familie ein zusätzlicher Stuhl und ein zusätzliches Gedeck für den Propheten Elia bereitgestellt, denn es besteht die Legende, dass Gott an jedem Sabbat den Propheten Elia schickt, der in der Verkleidung eines Bedürftigen prüft, ob die Gesetze eingehalten werden. (Zborowski 1991. S. 30.)

Die andere Vorgehensweise steht hierzu in starkem Gegensatz: Adler abstrahiert, indem er Formen in Elemente zerlegt oder „zerbricht“; in einem weiteren Schritt werden menschliche Körperformen deformiert.

Bei der erstgenannten, oben beschriebenen Methode, der Abstraktion durch Reduktion von Figuren und Objekten auf eine Linie, lassen sich wiederum zwei Variationen unterscheiden: die Reduktion einer Figur auf die Kontur oder aber die Verwendung eines verbindenden und kontinuierlichen Lineaments, das Kontur und Binnenstruktur umfassen kann.

Eine relativ einfache Stufe der Abstraktion durch Reduktion einer Figur auf ihre Kontur lassen die Gemälde *Sitzende Frau* (WV 200) und *Der Seher* (WV 241) erkennen. Das zuerst genannte Gemälde zeigt einen weiblichen Akt, der dem Betrachter frontal gegenüber auf einem stabilen Stuhl Platz genommen hat. Der Schoß ist mit einem roten Tuch bedeckt, auf dem die im Verhältnis zu den schmalen Handgelenken großen Hände ruhen. Der quer-ovale Kopf und der Körper sind flächig gearbeitet und weisen einen mittelbraunen Farbauftrag für die Darstellung des Inkarnats auf. Die minimalen Körperkonturen – abwechselnd in Schwarz oder Blau gehalten – sind gerundet und fließend angelegt; auch für den Ellenbogen ist keine eckige, sondern eine gebogene Form gewählt. Die Darstellung der Figur ist ganz auf die Wirkung der Silhouette angelegt.

Der gleiche Sachverhalt liegt im Gemälde *Der Seher,* 1943, vor. Gezeigt ist das Dreiviertelporträt einer Figur, deren Kopf nach oben hin geöffnet ist; der Abschluss ist dort in einer unregelmäßigen Linie gestaltet, der fehlende Teil wirkt wie herausgebrochen. Getragen wird die Darstellung allein durch die Reduktion auf die Kontur: Die breit gesetzte Lineatur ist folienartig ohne Binnenzeichnung auf den monochrom braunen Hintergrund gelegt. Diese Transparenz der Darstellung bewirkt eine Vereinheitlichung der Binnendarstellung des Kopfes und seiner Umgebung und ist besonders geeignet für das Motiv des „Hellsehens“: Verschiedene Bewusstseins-Ebenen sind fließend verbunden, Innen und Außen sind entgrenzt. Der traurige Gesichtsausdruck der Figur lässt darauf schließen, dass ihre Visionen negativ sind.

Ließ sich in der zweiten Hälfte der 20er Jahre eine Neigung Adlers zu mäandernden, breiten Konturen für Faltenwürfe oder aber zu kreisenden

Linien für Gesichter feststellen,[802] so wird nun vorzugsweise in Adlers Grafik ein anderes, aber verwandtes Vorgehen erkennbar: Konturen und Binnenstrukturen einer Figur wirken wie von einer einzigen durchgehenden Linie gezeichnet, die in ihrem Verlauf gerundet, eckig oder gerade sein kann.[803] Körperkonturen und Binnenstrukturen wirken wie fließend miteinander verbunden.[804] Dieses Verfahren lässt sich besonders in der Grafik nachweisen.

Die Monotypie *Mädchen mit Lampe* (G 42), 1943, zeigt einen weiblichen Akt, der vor einem kleinen Tisch steht, auf dem sich eine Petroleumlampe befindet. Die Figur ist von der Seite und in nach vorn gebeugter Haltung dargestellt; das Gesäß ist dabei weit ausgestreckt, während die Arme auf dem Rücken verschränkt sind. Diese Körperhaltung ist ungewöhnlich und unmotiviert, ein Phänomen, das in zahlreichen Werken Adlers aus der englischen Phase zu erkennen ist.[805]

Die Darstellung der Figur ist reduziert und geometrisiert. Das Gesicht wird durch mehrere ovale Formen gebildet, die sich überlagern, wobei im Zusammenspiel mit Nase, Mund und Augen eine Darstellung des Gesichts sowohl im Profil als auch im Dreiviertelprofil evoziert wird. Diese beiden perspektivischen Ansichten mit ihren Überschneidungen bewirken ein Bewegungsmoment des Kopfes. Der Körper scheint wie aufgeklappt: Zwei Linien, die sich über die Beine, das Gesäß und den Rücken entlang ziehen, bewirken die Anmutung einer gleichzeitigen Darstellung von zwei verschiedenen Ansichten. Der Körper ist sowohl von der Seite, als auch von schräg hinten ansichtig.[806]

---

802 Vgl. z. B. die Werke *Novillero I* (WV 111) und *Frau mit gekreuzten Händen* (WV 110).

803 Wenn sich auch bei näherer Untersuchung herausstellt, dass nicht konsequent mit einer einzigen durchgehenden Linie gearbeitet wurde, bleibt der Eindruck dennoch bestehen.

804 Diese Vorgehensweise, die in den Bereich des Linearen fällt, lässt sich in dieser Werkphase nicht in den Gemälden nachweisen. Das Ölgemälde *Porträt einer Frau* (WV 211) zeigt Ansätze davon in der Gestaltung von Kopf und Haaren. Ein anderes Gemälde *Liegende Figur* (WV 248) wird aufgrund der Technik auf 1945 datiert.

805 Siehe z. B. auch die Monotypie: *Sich bückende Frau* (G 43), 50 x 25 cm, Blattgröße 37,6 x 27, 6 cm. Die Abb. ist zu finden im Kat. zur Einzelausst. *Adler* München 1977, Abb. Nr. 45. o. S.

806 Nach Ansicht der Unterzeichneten enthält das Werk noch eine surrealistische Komponente: Der seitliche Blickwinkel auf die Figur begünstigt einen freien Blick auf die Körperumrisse. Die hängende Brust mit deutlich gezeichneten Brustwarzen erinnert an hervorquellende Augen. Die einzige dargestellte Bauchfalte geht relativ weit in den Bauch hinein. Die Kombination von Brust und Bauchfalte lässt den Eindruck eines

Bei dem zweiten Bild: *Kranken Madchen* [sic], (G 44), 1944, handelt es sich um eine blasse Zeichnung in hellblauem Stift. Die Protagonistin, das „kranke Mädchen", sitzt mit entblößtem Oberkörper und hoch erhobenen Armen auf einem Stuhl. Eine zweite, älter wirkende Figur mit Nickelbrille betastet den Bauch des Mädchens. Dabei schauen sich beide in die Augen. Beide Figuren sind mit minimalen Konturen gebildet, die durchgehend gearbeitet sind; die Linien werden an keiner Stelle aufgebrochen. Nur die Darstellung der beiden Gesichter und der Hände ist von diesem Gestaltungsprinzip ausgenommen.

Das dritte Werk -*Komposition*- (G 32) fällt durch die konkrete Datierung *London – 17-1-1945* auf. Die Monotypie zeigt eine Ansammlung verschiedener Motive, die in Darstellungen Adlers geläufig sind: Es handelt sich um drei Köpfe von menschlichen Figuren, von denen einer in frontaler und zugleich seitlicher Ansicht dargestellt ist. Weiter lassen sich eine Katze, zwei Öllampen, einige U-Formen und ein hochstehendes, gespaltenes Element mit verbindenden Zickzack-Linien am oberen linken Bildrand erkennen. Was ist das Besondere an der Skizze? Es handelt sich hier nicht um einzelne, voneinander unabhängige Studien, die auf einem Blatt angeordnet sind, sondern alle Motive sind wie ein dünnes, zusammenhängendes Netz von Linien gleichmäßig über die Bildfläche verteilt und miteinander verbunden. Im Mittelpunkt von Adlers künstlerischem Interesse stand hier wohl weniger die Darstellung verschiedener Objekte, sondern der Künstler hat hier mit der wie endlos wirkenden Linie als Gestaltungselement experimentiert. Inhaltlich bedeutet es, dass alle Lebewesen und Elemente untereinander in Beziehung stehen.

Die Recherche, was am 17.1.1945 geschehen sein mochte, ergab mehrere Möglichkeiten, die mit der Vernichtung der Juden in Polen im Kontext stehen. An dem betreffenden Tag begann die Evakuierung von Auschwitz. Die Häftlinge, die laufen konnten, – es handelt sich um ca. 60.000 Menschen –, wurden auf einen Todesmarsch nach Westen geschickt.[807] Am gleichen Tag

---

Gesichts, von Augen und Mund, entstehen. Möglicherweise ist das Motiv durch das Werk *Vergewaltigung*, 1934, von René Magritte angeregt worden. Die Arbeit des Surrealisten zeigt einen weiblichen Kopf, in dem die Augen zu Brüsten, die Nase zum Bauchnabel und der Mund zum Geschlechtsteil wird. Bei Adler ist es anders herum: Die Brüste werden zu Augen, der Nabel und die Bauchfalte werden zum Mund.

807 Internetinformation vom 27.1.2010. Stichwort: *17.1.1945*. Website der Uni Linz. URL: *http://www.wsg-hist.uni-linz.ac.at/auschwitz/zeittafel(tab).html*

wurde der letzte deutsche Widerstand in der polnischen Hauptstadt Warschau von polnischen Einheiten gebrochen.[808] Und: In der Nacht des 17. Januar 1945, als die Rote Armee dem Vernichtungslager Chelmno (identisch mit dem Vernichtungslager *Kulmhof* in Kulmhof an der Nehr, Polen) näher rückte, sollten die letzten 48 jüdischen Gefangenen, die beauftragt waren, die Spuren des Lagers Chelmo zu löschen, getötet werden. Die Häftlinge versuchten auszubrechen. Ein Mensch überlebte.[809]

Der Zusatz *London* zu der Datierung schwächt diese möglichen Entstehungszusammenhänge jedoch ab. Anzunehmen ist eventuell, dass der Zusatz politisch zu deuten ist, sodass London vielleicht für eine Entscheidung des britischen Staates steht. Recherchen zu einer Verbindung in diesem Sinne wurden von der Autorin nicht unternommen.

Abschließend soll ein Selbstbildnis der Künstlers im Profil (G 45) in der beschriebenen Technik genannt werden; die Federzeichnung ist allerdings wahrscheinlich erst 1948 entstanden.[810] Die Umrisslinie und Falten beziehungsweise erhabene und konvexe Partien sind in das Gesicht eingezeichnet. Verfolgt man die Linie, die am Hals beginnt, so lässt sich ein durchgehendes Lineament erkennen, das die Binnenstruktur der Wangen, Schläfen und des Kinns einnimmt. Eine andere Linie, beginnend unter dem Auge, bildet das gesamte Profil. Für den Hinterkopf und die spärlichen Haare hat der Künstler eine eigene Linie gezogen.

Die von Adler ausgeführten Werke in dem beschriebenen Verfahren haben in ihrer flüssigen, zeichnerischen Leichtigkeit etwas Spielerisches. Dieser Umgang mit der „Endloslinie“ kann eventuell auf den Kontakt mit dem Künstler Stanley Hayter zurückgeführt werden, in dessen Grafikwerkstatt Adler 1937 arbeitete. In den Werken Hayters sind die Linien allerdings autonom, außerdem dynamischer und straffer als bei Adler, bei dem das Lineament eher dienenden Charakter hat; es stellt Gegenstände oder Körper

---

808 Internetinformation vom 18.09.2015. Stichwort: *17.1.1945.* Website von: *Zeitgeschichte, ein Portal der wissenmedia GmbH, Geschichte erleben – die privaten Augenblicke der Geschichte im Zeitalterder Fotografie*.
URL: *http://www.chroniknet.de/daly_de.0.html?year=1945&month=1&day=17*

809 Ebenda.

810 G 45: Selbstbildnis, 1948, Federzeichnung, 18 x 16 cm, Privatbesitz. Die Grafik wurde dem Titelblatt des Kat. zur Einzelausstellung Adler Wuppertal 1955 entnommen. Die Signatur gehört nicht zur Zeichnung. Wie im Katalog erklärt wird, wurde sie einem Brief Adlers von 1946 entnommen und der Zeichnung hinzugefügt.

dar. Jedoch auch bei Paul Klee lassen sich ähnliche Arbeiten finden: *Geringer Außerordentlicher, Bildnis*, 1927, zeigt zum Beispiel die Darstellung einer männlichen Halbfigur im Profil, die fast nur durch eine durchgehende Linie gekennzeichnet ist; *Tiere bei Vollmond,* 1927, gibt vier Tiere wieder, die eventuell als Katzen gedeutet werden könnten. Alle stehen untereinander durch eine fortlaufende Linie in Verbindung.[811] Von Picasso existiert bereits von 1926 das Werk *Maler und Modell*, das menschliche und vogelartige Figuren zeigt, die untereinander durch ein gerundetes Lineament verbunden zu sein scheinen.[812] Picassos Sequenz der Stier-Lithografien, die das Phänomen der Reduzierung des Tieres auf eine Linie zeigt, kann zu diesem Zeitpunkt noch nicht zur Orientierung gedient haben; die Arbeiten entstehen erst im Zeitraum von Dezember 1945 bis Januar 1946.

Bei der zweiten Vorgehensweise des Abstrahierens geht es um ein Zerlegen von Formen oder Körpern in Einzelformen, wobei in den meisten Fällen die Farbformen stilisiert und geometrisiert sind; manchmal werden die einzelnen Formen auch voneinander gelöst.

Picasso zeigt das Vorgehen bereits zu Beginn der dreißiger Jahre in verschiedenen Gemälden wie *Figuren am Meer*, 1931, und *Frau mit Blume,* 1932.[813] Die Körperformen sind bei dem Spanier oft stark von der Natur abweichend dargestellt und relativ frei nebeneinander gesetzt. Diese Methode verwendet Adler auch, so zum Beispiel in *Spanisches Mädchen* (WV 233); andere Male aber wird die gesamte Figur als Block erfasst, der durchgegliedert wird, so beispielsweise in den Gemälden *Bauersfrau mit Kuh* (WV 223) und *Priester* (WV 222). Zu einer tatsächlichen Loslösung von Körperteilen kommt es bei Adler aber nur selten, so zum Beispiel in *Frau* (WV 343), eventuell in *Mädchen mit Stillleben* (WV 311) und der Kreidezeichnung ohne Titel mit der

---

811 Abbildungen der Werke sind zu finden bei: G. di San Lazzaro: *Klee*. *A study of his life and work*. Übersetzt aus dem Italienischen in das Englische von Stuart Hood. New York 1947. Dort: S. 70 ohne Abb. Nr.: *Geringer Ausserordentlicher, Bildnis*, 1927, Bleistift und Tinte, 46,7 x 31,43 cm, Galerie Rosengart, Lucerne; S. 79, ohne Abb. Nr.: *Tiere bei Vollmond*, 1927, Bleistift, 17,78 x 21, 27 cm, F.C. Schang Collection, New York.

812 *Maler und Modell*, 1926, Öl und Kohle auf Leinwand, 137,5 x 257 cm, Musée Picasso, Paris. – Eine Abbildung befindet sich im: Kat. zur Ausst. *Picasso*, New York 1980, Abb. 529, S. 263.

813 Für Abbildungen der beiden Werke siehe: ebenda. Abb. 558, S. 281: *Figuren am Meer*, 1931, Öl auf Leinwand, 130,5 x 195,5, *Musée Picasso,* Paris; Abb. 591, S. 297: *Frau mit Blume*, 1932, Öl auf Leinwand, Sammlung Nathan Cummings, New York.

Grafik-Nummer (G 54).[814] Meistens sind die Körperteile jedoch noch an einer kleinen Stelle miteinander verbunden, so in den Gemälden *Figur und Stillleben* (WV 384) und *Senkrechte Figur* (WV 388).

In dem Gemälde *Priester* (WV 222) kommen mehrere der erwähnten Möglichkeiten der Abstrahierung zur Anwendung. Auf der linken Bildseite ist die Ganzfigur des stehenden Protagonisten gezeigt. Sein Körper ist im Dreiviertelprofil dargestellt, während der Kopf eher en face wiedergegeben ist. Der Priester trägt einen langen Gebetsmantel, den *Tallit*, dessen Falten durch leicht diagonal gesetzte, sich kreuzende Geraden geometrisiert sind: Es entstehen so dreieckige Formen. Die mit unterschiedlich breiten Konturen versehenen Farbfelder sind in gedämpften Braun-, Grün-, Rosa- und Rottönen gehalten und fügen sich so harmonisch in die Farbgebung des gesamten Gemäldes ein. Der Priester hat seine Hände zum Segen, *Birkat Ha-Kohanim,* erhoben, zu dem traditionell die Worte gesprochen werden: *„Der Herr segne Dich und behüte Dich; der Herr lasse sein Angesicht leuchten über Dir und sei Dir gnädig; der Herr gebe sein Angesicht über Dich und gebe Dir Frieden.“*[815] Der Segen ist auf das 4. Buch Moses 6, 22 – 27 zurückzuführen, in dem den Priestern die Aufgabe erteilt wird, das Volk Israel zu segnen.[816]

Die Gestaltung der Arme und Hände des Priesters fällt farblich aus dem Rahmen: Sie sind in einem Weiß-Grauton gehalten. Zudem sind die Arme vom Körper losgelöst und somit vor dem Priester schwebend dargestellt. Man kann hier von einer nahezu eigenwertigen, sehr flachen skulpturalen Form sprechen. Neben der Loslösung der Hände vom Körper fällt die Darstellung noch durch ein anderes Detail auf: Der Priester hat nicht nur – dem Gestus entsprechend – die stark geometrisiert dargestellten Hände aneinandergelegt, sondern Adler hat auch beide Arme an den Ellenbogen zu einer großen, relativ eckigen U-Form miteinander verbunden. Es entsteht so ein Rechteck, über dem sich diagonal gesetzte Linien, die Finger erheben. Anzunehmen ist, dass der Künstler sich mit den Hintergründen der Entstehung des Segensgestus

---

814 Eine tatsächliche Loslösung von Elementen des Körpers ist in den Arbeiten des Künstlers Henry Moore (1898 – 1986) zu erkennen. In seinem Werk *Vierteilige Komposition*, 1934, bildet Moore aus vier voneinander unabhängigen Volumina eine – wahrscheinlich – weibliche Figur; aus einer einzelnen Kugel lässt sich eventuell die Brust deuten. Eine Abb. der Skulptur siehe in: J. P. Hodin: *Moore.* Amsterdam 1956. (= *Europese beeldhouwkunst*) *Vierteilige Komposition,* 50,8 cm, 1934, Abb. 6, o. S.

815 Kolatch 1996. S. 180.

816 Ebenda.

beschäftigt hat. Der *Midrasch Rabba* (Auslegung religiöser Texte) enthält einen Kommentar zu Vers 2,9 des Hoheliedes, der eventuell zur Erklärung dienen könnte. Das Hohelied lautet an entsprechender Stelle: „*Mein Freund (Israel) gleicht einer Gazelle oder einem jungen Hirsch. Siehe er steht hinter unserer Wand und sieht durchs Fenster und blickt durchs Gitter.*“[817] Die talmudischen Rabbinen erkannten darin einen Hinweis auf den Priester, der das Volk segnet. Die Arme des Priesters sollten einen Fensterrahmen und seine Finger die Verstrebungen darstellen. Später entwickelte sich die Geste zum Priestersymbol.[818]

Im Hintergrund des Gemäldes steht ein kleiner Tisch, auf dem sich zwei erloschene Kerzen und ein aufgeschlagenes Buch befinden. An der Wand darüber ist eine Art Tafel zu erkennen, auf der die hebräischen Lettern *jod, he, waw, he*: הוהי, zu erkennen sind. (Die Angaben der Autorin folgen hier der Leseweise von rechts nach links, der Leseweise des Hebräischen entsprechend.) Adler wählt einen Schrifttyp, der die Buchstaben geometrisiert und sie für einen Betrachter des Gemäldes, der die hebräische Sprache nicht beherrscht, schwer identifizierbar macht.[819] Der Gottesname JHWH (Jahwe), der weder ausgesprochen oder geschrieben werden darf, wird durch diese vier Konsonanten angegeben.

Ein weiteres Beispiel für nicht organisch an den Körper angesetzte Arme bietet die Protagonistin in dem Gemälde *Dämmerung/Die Entführung der Europa* (WV 205). Die mittig und frontal in dem Gemälde gezeigte Figur, hinter der sich die Gestalt des Stieres befindet, hat ihre Arme hoch erhoben und die Hände wie zum Gebet über dem Kopf gefaltet. Durch das Gesicht der Figur verläuft eine eckige Kontur in Form einer Stufe, die das Gesicht in zwei farblich unterschiedlich gestaltete Partien trennt; es kann auch eine Profildarstellung darin erkannt werden. Der Blick der nicht naturalistisch dargestellten Augen – sie sind senkrecht-oval geformt – ist nicht wirklich deutbar; er kann nach innen gerichtet sein oder aber auch unverwandt aus dem Bild heraus gehen. Der hinter der Figur stehende Stier ist von der Seite abgebildet und weist dabei mit dem Kopf zur linken Bildseite. Er hat sich jedoch zu der Figur umgewandt, die er mit dem sehr naturalistisch dargestellten Auge ansieht.

---

817 Ebenda. S. 181.
818 Ebenda.
819 Im Computerprogramm entspricht diese Schreibweise dem Schrifttyp *Arial.*

Wie bei der Figur des *Priesters* (WV 222) sind auch bei dem Protagonisten die beiden Arme in einer durchlaufenden Farbform untereinander verbunden. Durch die beschriebene Art der Darstellung der Arme wird eine noch stärkere Betonung der entsprechenden Gestik bewirkt. In Verbindung mit dem ersten Titel des Werkes *Dämmerung* lässt sich hier eventuell auf eine Darstellung beim Morgengebet schließen.

Der zweite Titel *Die Entführung der Europa* wurde nach aktuellem Forschungsstand erstmalig 1993 in einem Auktionskatalog verwendet. Die von Adler gewählte Ikonografie entspricht nicht der Tradition dieses Motivs; oft wird *Europa* auf dem Rücken des Stiers reitend dargestellt, so beispielsweise in den entsprechenden Gemälden von Allessandro Turchi (1578 – 1649), Tizian (1477 – 1490) und Max Beckmann (1884 – 1950). Ein anderes gängiges Motiv ist *Europa*, die den Stier mit Blumen füttert. Sollte es Adler jedoch tatsächlich um die Darstellung der *Europa* gehen, so könnte er dem Motiv durch die Gestik der Finger, die evtl. ein doppeltes *Schin*, ש, bilden, eine religiöse Komponente beigefügt haben. Allerdings ist diese Aussage nur mit Vorsicht zu machen, da das Gemälde im Auktionskatalog so abgebildet ist, dass der Rand angeschnitten ist.[820]

Bei den folgenden Bildbeispielen ist die Bezeichnung *Deformation* treffender als der Begriff *Abstraktion.* Köpfe und Körper zahlreicher Figuren Adlers sind auffallend ungleichmäßig geformt und/oder Gliedmaßen sind verrenkt dargestellt. Solche Auffälligkeiten sind im Werk Picassos bereits in den dreißiger Jahren geläufig. In dessen Werk *Maya mit Puppe*, 1938, befinden sich beide Augen auf der rechten Gesichtshälfte.[821] Picassos Gemälde *Sich kämmende Frau,* 1940, zeigt eine Figur, deren Körper nicht mit fließenden menschlichen Formen, sondern mit Spaltungen, Verdrehungen von Gliedmaßen, kantigen Armen und Beinen präsentiert wird.

In Adlers Gemälde *Mutter und Kind II* (WV 198) weist zum Beispiel die Figur der Mutter einen deformierten Kopf auf. Er wirkt an der linken Körperseite wie eingedrückt, geht ohne Hals und Schulter direkt in die Arme über. Auf der anderen Körperseite ist die Form des Kopfes zwar naturalisti-

---

820 Dass das Gemälde nicht vollständig gezeigt ist, lässt auch der untere Rand der Abbildung erkennen: Die Signatur des Künstlers ist angeschnitten.

821 *Maya mit Puppe,* 1938, Öl auf Leinwand, 73 x 60 cm, Privatbesitz, abgebildet im Kat. zur Ausst. Picasso, New York 1980, Abb. 699, S. 354.

scher dargestellt, aber der Arm setzt am Oberkopf an. Es entsteht dort eine Art Nische – dem Gewand einer Schutzmantelmadonna ähnlich – in dem das Baby geborgen liegt. Der Eindruck, beschützen zu wollen, wird verstärkt durch die leicht nach vorne gebeugte Haltung, die kräftigen zupackenden Arme und die gespreizten Finger der rechten Hand, mit denen die Mutter ihrem Kind Halt gibt. Ihr angespanntes Gesicht korrespondiert mit der Körperhaltung. In Kontrast zu dem schiefen Kopf der Mutter steht der naturalistisch geformte, runde Kopf des Kindes, der eventuell die physische und psychische Unversehrtheit des beschützten Kindes ausdrücken soll.

Vergleicht man dieses Werk mit dem Gemälde *Mutter und Kind* (WV 92) von 1928, so lässt sich der veränderte Charakter in Adlers Werken deutlich erkennen: Die junge, gut aussehende Frau, die ohne Blickkontakt zu ihrem Kind gezeigt ist, unterscheidet sich von der objektiv nicht attraktiven Frau von 1941, die jedoch durch ihre Körperhaltung und ihr Gebaren Engagement und Mutter-Sein ausdrückt. In der beschützenden Körperhaltung der Mutter veranschaulicht der Künstler die veränderte bedrohliche Lebenssituation.

Stilistisch lässt sich hier ein Bezug zu Picasso erkennen: Die große zupackende Hand der Mutter lässt sich in *Guernica* von 1937 wiederfinden, sie ist dort der Ausdruck der Verzweiflung. Picassos Werk *Erste Schritte*, das eine ebenfalls ihrem Kind zugewandte Mutter mit einem ähnlich schiefem Kopf zeigt, wird jedoch erst 1943 entstehen.[822]

Das zweite Beispielbild *Mädchen mit Katze* (WV 217) zeigt eine weibliche Figur und eine Katze in einem Interieur; die rechte Bildhälfte ist der Figur vorbehalten, die sitzend und als Dreiviertelfigur dargestellt ist. Die Protagonistin hat sich leicht zur rechten Bildseite gewendet, sodass ihr Blick aus dem Gemälde herausgeht. Sie dreht somit auch der – im Verhältnis zur Figur naturalistisch dargestellten – Katze, die auf der linken Bildseite auf einem Hocker liegt, den Rücken zu; das Tier schaut den Betrachter direkt an. Hinter ihm erheben sich zwei nebeneinander stehende Skulpturen, die auf einem Tisch zu stehen scheinen. Beide zeigen senkrecht gestellte, schmale Formen,

[822] *Erste Schritte*, 1943, Öl auf Leinwand, Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut. Eine Abbildung befindet sich im Kat. zur Ausst. *Picasso*, New York 1980, Abb. 734, S. 375.

die untereinander durch stabile Querverstrebungen verbunden – oder repariert? – sind.[823]

Neben den bereits erwähnten unterschiedlichen Abstraktionsgraden von weiblicher Figur, Katze und Skulpturen fällt das Werk durch die Gestaltung des Kopfes und der Brustpartie der weiblichen Figur auf. Die Kinnpartie des recht großen Kopfes ist spitz gearbeitet, sie weist einen rechten Winkel auf. Zudem ist das Kinn anatomisch zu weit zur linken Körperseite geschoben, befindet sich unter der linken Wange. Die Unterlippe des Mundes, der parallel zur Kinnlinie verläuft, wirkt wie vorgeschoben. Der als unproportioniert und verformt einzustufende Gesamteindruck des Gesichtes wird noch durch die Tatsache gesteigert, dass die Figur keine Halspartie aufweist. Während der voluminöse Körper der Figur insgesamt proportional stimmig ist, ist die durch zwei unterschiedliche Kreisformen dargestellte Brust extrem klein, zu weit nach oben und zu weit auf die linke Körperseite gesetzt. Solche Deformationen sind aus dem Werk Picassos geläufig. Im *Bildnis Marie Thérèse,* 1937*,* ist die Brust zu nur einer Körperseite verschoben.[824]

Ebenso außergewöhnlich ist die Darstellung der Brust in der Bleistiftzeichnung *Mädchen mit entblößter Brust* (G 50).[825] Während die auf der linken Bildseite dargestellte Brust anatomisch richtig gezeichnet ist, ist die rechte Hälfte nach oben gedreht, wodurch der Eindruck entsteht, dass die Figur gequält wurde. Diese Darstellung korrespondiert mit der in Picassos Gemälde *Sich kämmende Frau;* dort sind die Brüste ebenso verdreht dargestellt.[826] Im Vergleich machen die Werke jedoch auch das unterschiedliche Vorgehen beider Künstler deutlich. Während im Falle von Picassos Darstellung der *gesamte* Körper verformt ist, Beine und Arme jeweils unterschiedlich gearbeitet sind und der Kopf sich nach vorne und zur Seite entwickelt, wurde bei Adler bei einer insgesamt relativ naturalistischen Darstellung die Brust anatomisch falsch dargestellt. (Auf den in den Oberkörper eingefügten

---

823 Die dargestellten Skulpturen erinnern an den „reparierten" Kopf des Spielzeugs in dem Gemälde *Mädchen mit Schaukelspiel* (WV 214) und an die senkrecht aufgebauten, grob verbundenen Elemente in *Niemandsland* (WV 237).

824 *Bildnis Marie-Thérèse*, 1937, Öl auf Leinwand, 100 x 81 cm, *Musée Picasso*, Paris. Eine Abb. siehe im Kat. zur Ausst. *Picasso* New York 1980, Abb. 675, S. 336.

825 G 50: *Mädchen mit entblößter Brust*, undatiert, Bleistift, 26,6 x 22,2 cm. Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf.

826 *Sich kämmende Frau*, 1940, Öl auf Leinwand, 130 x 97 cm, Sammlung B. Smith, New York. (Eine Abb. siehe im Kat. zur Ausst. *Picasso* New York 1980, Abb. 721, S. 336.)

„Fremdkörper“ der Grafik G 50 wird im Kapitel 6.1.6 noch einmal eingegangen.) Während sich die Brust also bei dem spanischen Künstler in das Gesamtbild einfügt, wirkt sie bei Adler erschreckend.

Eine weitere Gruppe von Arbeiten lässt Ansammlungen von ungegenständlichen Formen erkennen, die wie ungeordnet präsentiert werden, den Eindruck von Zerstörung vermitteln. Die Konnotation dieser „Bruchstücke“ ist nicht neutral, sondern mit negativen Implikationen befrachtet; sie ähnelt hierin eher der der Werke mit den gerade beschriebenen Deformationen.

Zum größten Teil nicht identifizierbar sind die zerbrochenen Formen in dem Gemälde *Spanisches Mädchen* (WV 233). Das Werk zeigt einen Innenraum, der durch einige hintereinander gesetzte Möbelelemente und eine Tür- oder Fensteröffnung an der rückwärtigen Wand definiert wird. Zwischen den Möbeln befindet sich eine weibliche Figur, von der nur der Kopf, der Hals und ihr linker Arm sichtbar sind. Der übrige Körper wird von einigen wenigen, unterschiedlich geformten Elementen verdeckt; die am unteren Rand des Bildes erkennbaren Elemente sind wohl einem Stuhl zuzuordnen, man erkennt zwei seiner Beine und drei gedrechselte Stäbe. Geht der Blick des Betrachters weiter in die Höhe, so lassen sich mehrere große, länglich gerundete Formen erkennen. In diesen Formen sind ein Schmuckstück – eventuell als Armband zu deuten – und eine kleine Bumerangform zu erkennen. Die übrigen Elemente haben keinen erkennbaren Bezug zu Gegenständen. Der Gesamteindruck ist der einer Anhäufung von Bruchstücken.

Die auf 1941 datierte Grafik in unbekannter Technik *Figur im Atelier* (G 46), die als Entwurf zu diesem Gemälde angesehen werden kann, lässt erkennen, dass die quer liegenden, länglichen Formen vor dem Oberkörper wohl die Brust der Figur darstellen sollen. Weiter sieht man, dass auf dem Stuhl ein Tuch zu liegen scheint und dass der Stuhl nach rechts einen dunklen Schatten wirft. Insgesamt sind die Objekte und Formen in der Grafik geordneter, überschaubarer.

Eine Ansammlung von nicht definierbaren Formen am Körper einer weiblichen Figur lässt auch das 1944 entstandene Brustbild *Mädchen mit aufgestütztem Kopf* (G 47) erkennen.[827] Die Bleistiftzeichnung zeigt die

[827] Die Abb. wurde dem Kat zur Einzelausstellung *Adler* München 1977, dort Abb. Nr. 42, o. S. entnommen.

Protagonistin an einem Tisch oder Fensterausschnitt sitzend, den Kopf mit sorgenvoller Miene auf die Hand gestützt. Zwischen den Gerümpel assoziierenden Elementen im Bereich von Hals und Brust der Figur befindet sich ein ungleichmäßig geformtes Element, das sechs kleine, regelmäßig angeordnete Öffnungen – wie Löcher eines Mieders – aufweist; zwei dünne, vielleicht als Stäbchen zu bezeichnende Formen über der linken Brust erinnern an die Knöchelchen, die in der zerbrochenen Figur in der Grafik G 54 neben dem Kopf zu erkennen sind. Bogenförmig gerundete Formen, die jeweils an einer Seite abgeflacht sind, ergänzen die fremd wirkende Anhäufung.

Eine Steigerung der beschriebenen Darstellungen im Sinne einer Verwüstung zeigt das Gemälde mit dem in dieser Deutungsrichtung explizit formulierten Titel *Zerstörung* (WV 229). Hinter verschlungenen Linien, die Stacheldraht assoziieren, befinden sich zwei hoch aufgerichtete, auf ungegenständliche Formen reduzierte Figuren, die zwischen sich – die räumliche Situation ist hier nicht eindeutig – eine Ansammlung von kleinen, gesplitterten Farbformen auf einer Trage zeigen, die an Schutt erinnern. Pollakówna spricht anschaulich von *„Brei“*.[828] Identifizieren kann man keines der Elemente. Ein Bruchstück links erinnert an das Endstück eines Flugzeugs, das in den Boden gerammt ist. Der Galerist Meir Stern, Tel Aviv, meint, in dem rechts aus den Farbformen herausragenden spitzen Element einen *Judenhut* erkennen zu können, wie ihn die Juden im Mittelalter zur Kennzeichnung tragen mussten.[829] Die Deutung ist sicherlich nachvollziehbar.

Zu dem Werk bestehen mehrere Vorstudien. (Siehe zum Beispiel die Grafiken G 48 und G 49.) In den beiden Tuschzeichnungen werden jeweils zwei stilisierte, armlose Figuren gezeigt, die mit ihren Körpern eine Unterlage tragen, auf der sich eine Ansammlung von zerstörten Elementen befindet. In beiden Werken vermitteln die Protagonisten den Eindruck, dass sie die

---

828 Pollakówna im Kat. zur Einzelausstellung *Adler* Düsseldorf 1985 S. 252. Sie bemerkt, dass kaum ein anderer Maler imstande sei, das Schreckliche der Vernichtung in Metaphern umzusetzen wie Adler. Zwischen den beiden abstrakten Figuren des Bildes sieht sie eine *„kunterbunte Unordnung“ [...], eine breiige Masse von etwas, was keinem Gegenstand mehr ähnlich ist.“*

829 Gespräch mit Meir Stern, Galerie Stern, Tel Aviv, im Sommer 1998. – Bei dem sogenannten *Judenhut* handelt es sich um einen relativ hohen, nach oben hin spitz zulaufenden Hut mit einer breiten Krempe. Eine Abbildung ist im Internet zu finden unter: Brockhaus „*Kleines Konversations-Lexikon*“, Stichwort: *Judenhut.*
URL: *https://de.wikipedia.org/wiki/Judenhut.* Internetinformation vom 1. Juni 2015

Leidtragenden sind: Die Öffnungen in den Köpfen wirken wie stöhnende Münder, die Querstreifen, die an den Köpfen im zweiten Werk zu erkennen sind, lassen an einen Verband denken. Diese eindeutige Rolle der Protagonisten ist jedoch nach Meinung der Unterzeichneten in dem Ölgemälde *Zerstörung* (WV 229) nicht mehr vorhanden. Der kalte Schwarz-Weiß-Kontrast und die gerade verlaufenden Formen wirken eher technisch, funktional und erinnern an Scheren. Die Augen der Figuren entsprechen in diesem Fall den Schrauben der Scheren, die beide Klingen zusammenhalten. Weder Farbe noch Form lassen Assoziationen an Organisches aufkommen. Man könnte die Figuren als Zerstörer deuten, die alles Leben zwischen sich zermalmen.

Dass die Grenze zwischen „geordneter" Abstraktion – wie zum Beispiel im Gemälde *Priester* (WV 222) – und Zerstörung ausdrückender Abstraktion fließend, möglicherweise nicht objektiv definierbar ist, sondern subjektiv empfunden wird, soll das letzte Beispiel veranschaulichen: Das Gemälde *Waisen* (WV 208) zeigt das Zergliedern von Körpern in Bruchstücke. Die Köpfe der Protagonisten und zwei Hände sind deutlich zu erkennen. Ihre Körper jedoch, ebenso wie die Elemente, die sie in den Händen halten, bestehen aus ungleichmäßig gebildeten Farbformen, die keinerlei Bezug zum Körper oder zu Gegenständen haben. Es handelt sich hier um selbstständige, von einer Figur oder einem Gegenstand unabhängige Formen; sie sind „frei", eigenwertig oder neutral. Im dargestellten Kontext jedoch – nachdem der Betrachter erfahren hat, dass es sich in der Darstellung um zwei Waisen handelt – erhalten die unregelmäßigen Formen eine negative Bedeutung, werden intuitiv als Symbole für Zerstörung empfunden.

Abschließend lässt sich feststellen, dass der Künstler mit der Formensprache sehr bewusst umgeht; Inhalt und Form stimmen jeweils überein: So bewirken die geometrischen, diagonal gesetzten Linien im Gewand der in Schrittstellung dargestellten *Bauersfrau mit Kuh* (WV 223) Dynamik, das Gewand „bewegt sich". Die miteinander verzahnten großen Farbformen in dem mosaikartigen Werk *Mutter, die ihr Kind tröstet* (WV 204) drücken Verbundenheit aus. Chaos wird hingegen ausgedrückt durch die Darstellung einer *ungeordneten* Anhäufung von Farbformen wie im Werk *Zerstörung* (WV 229).

Einige der Vorgehensweisen Adlers bewirken nicht nur eine Abstraktion, sondern auch eine Deformierung der Figuren hin bis zur Entstellung. Wie

bereits erwähnt, wird im Katalog zur Einzelausstellung des Künstlers in New York bemerkt, dass Adlers Frauengestalten nicht dem Ideal der schönen Frau entsprechen. Konkret wird über das Gemälde *Venus von Kirkcudbright* (WV 235) gesagt, dass es so „*lieblich*“ sei wie die *Venus von Willendorf*.[830] Das Vergleichswerk der prähistorischen Statuette ist insofern interessant, da bei der vergleichenden Betrachtung entscheidende Unterschiede zwischen der in ihrer Unförmigkeit die Weiblichkeit und Fruchtbarkeit an sich darstellenden *Venus* und den deformierten Figuren Adlers zu erkennen sind; soweit der Autorin bekannt, sind die üppigen Körperformen der prähistorischen Venus in Adlers Werk nicht anzutreffen.[831] Das Thema Fruchtbarkeit ist bei Adler nicht von Interesse. Die *Venus von Willendorf* weist zudem keine Gesichtszüge und keine Arme – und somit keine Hände – auf, Kriterien, die jedoch für Adlers Figuren von größter Wichtigkeit sind. Adlers Figuren leben von Mimik, Gestik und Körperhaltung.

6.1.6 Adlers abstraktes Formenvokabular zur Konstruktion von menschlichen Figuren

Beim Betrachten von Werken Adlers lassen sich wiederkehrende Typen von abstrakten Formen für den menschlichen Körper wie zum Beispiel V- oder U-Formen finden. Eine liegende U-Form für ihre Arme zeigt beispielsweise die rechte Figur in dem Gemälde *Die Verstümmelten* (WV 220). Ein umgekehrtes U zur Darstellung von Beinen lässt sich in der abstrakteren Figur der *Venus von Kirkcudbright* (WV 235), in der Figur des Spielzeugs in dem Werk *Mädchen mit Schaukelspiel* (WV 214) und in der zusammengesteckten Figur in dem schmalen Bildelement von *Frau mit Stillleben* (WV 215) erkennen.[832]

Während die soeben beschriebenen Formen eventuell noch bis zu einem gewissen Grade den Körperformen des Menschen entsprechen und in ihrer Entwicklung zur Darstellung einer abstrakten Figur nachvollziehbar sind, gibt es andere von Adler verwendete Elemente, die nicht deutbar sind. Es ergibt sich die Frage, von was Adler sie abgeleitet haben mag. Zu den Elementen

---

830 Werner. In: Kat. zur Einzelausst. *Adler.* New York 1959. o. S.

831 In etwa ein Ausnahme bilden die beiden Liegefiguren im *Wandbild* der *Gesolei*, da sie zumindest auf eine sehr voluminöse Gestalt, die *Schlafende Venus*, Malta, zurückzuführen sind.

832 Auch das Gemälde *Hommage à Schwitters*/*Sirene* (WV 219) zeigt eine U-Form als Abschluss des Körpers der Figur, was hier allerdings eher inhaltlich motiviert erscheint, da diese Form in etwa der natürlichen Form eines Fischschwanzes entspricht.

gehört beispielsweise eine gerundete, gitterartige Form, die in ihrem Inneren mehrere lang gezogene Öffnungen aufweist. Sie befindet sich in dem Gemälde Hommage *à Schwitters*/*Sirene* (WV 219) in der Körpermitte der Sirene; weiter ist sie in der Bleistiftzeichnung *Mädchen mit entblößter Brust* (G 50) neben der Brust der Frauenfigur zu erkennen.

Eine andere Besonderheit der Formgebung zeigen Köpfe, die das Aussehen eines Herzens aufweisen, so zum Beispiel zu erkennen in der abstrakteren Figur in dem Gemälde *Venus von Kirkcudbright* (WV 235); deutlicher ist diese Form in der Darstellung des Kopfes der Grafik *Frau mit Samowar* (G 51) darstellt.[833] Als Titelbild für das Buch *Weisheit des Herzens* (*Wisdom of the Heart*) von Henry Miller wählt Adler zwei einzelne Herzhälften (G 52), die sich an der Spitze überkreuzen und jeweils ein Auge zeigen.

Einige Grafiken dieser Jahre geben eventuell Aufschluss darüber, wie Adler seine abstrakten Formen durch eine immer weiter fortschreitende Stilisierung und/oder Brechung der Körper entwickelt haben könnte; in einigen Werken werden die Körperteile schließlich vom Körper losgelöst. (Die ausgewählten Arbeiten sind jedoch *nicht* in chronologischer Reihenfolge entstanden, sondern sind von der Unterzeichneten in dieser Folge angeordnet worden.)

Ausgangsbasis für die Argumentation bildet eine undatierte Zeichnung in Aquarell und Tusche *Komposition: Liegendes Mädchen* (G 53).[834] Das querformatige Bild zeigt eine enge Nische, in der ein weiblicher Akt in verdrehter Körperhaltung eingezwängt liegt; der Körper ist dabei aus einzelnen Formen, die nicht fließend aneinander gefügt sind, zusammengesetzt. Den Kopf auf eine Hand aufgestützt, präsentiert die Figur das Gesicht, den Oberkörper und den Bauch dem Betrachter in frontaler Ansicht. Das Gesäß, das sich in einer erhöhten Position befindet und die Beine sind hingegen so dargestellt, als ob die Figur auf dem Bauch liegen würde. Ein einzelnes Brett, das schräg über der engen Nische befestigt ist, definiert den Raum als ein Versteck, als verbrettertes Verlies.

Unter zwei Gesichtspunkten ist die Zeichnung im vorliegenden Zusammenhang interessant: Zum einen geht es um die exponiert dargestellte

---

833 Die Abb. wurde entnommen aus: Kat. zur Einzelausstellung *Adler* Galerie Rosenfeld, Tel Aviv, 22.3. – 14.4.1977. Dort ohne Abb. Nr. und o. S.

834 Die Abb. wurde entnommen aus: Kat. zur Einzelausstellung *Adler* München 1977. Abb. 16, o. S.

Hüfte, zum anderen um die voneinander getrennten Körperelemente, die mit „Brüchen“ aneinandergesetzt sind. Die abstrahierende Abfolge, die in den folgenden Werken aufgezeigt werden soll, entwickelt sich in zwei unterschiedliche Richtungen, betont dabei jeweils die beiden gerade genannten Aspekte: Einmal werden die Körperelemente immer mehr reduziert, zerbrochen und eckig-unorganisch umgeformt. Zum anderen lässt sich eine reduzierte fließende Körperform erkennen, bei der die Position der Hüfte an höchster Stelle kennzeichnend ist.

Zur Veranschaulichung der zuerst genannten Methode des Zerbrechens soll das Vorgehen in der Grafik G 54 beschrieben werden. Die Zeichnung zeigt im unteren Drittel eine mehrfach gebrochene Liegefigur, an deren senkrecht geteiltem Kopf, der an den des Spielzeugs in *Mädchen mit Schaukelspiel* (WV 214) erinnert, sich zwei kleine Stäbchen oder Dreiecke und dann das Skelett des Brustkorbs anschließen.[835] Dieser hat die Form eines abgerundeten Dreiecks, in dem sich längliche Verstrebungen, die Rippen, befinden. An den Brustkorb schließt das Gesäß an, das durch eine ungleichmäßige Herzform dargestellt wird. Der Körper endet schließlich in einer eckigen Variante einer U-Form für die Beine.

Der in dieser Grafik dargestellte Brustkorb – eine Form mit innen liegenden Querstreben – entspricht prinzipiell den oben beschriebenen Formen in dem Gemälde *Hommage à Schwitters/Sirene* (WV 219) und der Grafik *Mädchen mit entblößter Brust* (G 50). Während der Brustkorb in dem Ölgemälde noch als in den – zwar zusammengesetzten – Körper integriert angesehen werden kann, ist er in der gerade genannten Bleistiftzeichnung aggressiv und zerstörerisch eingesetzt – oder auch herausgerissen.

Ein weiteres auf 1943 datiertes Blatt (G 56) zeigt drei übereinander angeordnete Skizzen. Betrachtet werden soll nur die unterste Zeichnung, die eine mit dem Gesicht nach unten liegende Figur erkennen lässt. Die Arme, die keine Hände aufweisen, werden durch eine zusammenhängende U-Form gebildet, wohingegen die fußlosen Beine, deren Unterschenkel in die Luft gerichtet sind, durch zwei flache Bumerangformen dargestellt werden. An der Stelle, an der sich das Gesäß befinden müsste, ist ein in der Mitte geteiltes Oval dargestellt, das einige quer laufende Linien aufweist. Handelt es sich

---

[835] Die anderen Skizzen des Blattes werden an dieser Stelle nicht vorgestellt. Die Abb. wurde entnommen aus: Kat. zur Einzelausstellung *Adler* München 1988. Abb. 40. o. S.

dabei um die Form, die in der Kreidezeichnung (G 54) als Form des Brustkorbs angesehen wurde? Das würde bedeuten, dass die Liegefigur in der Bleistiftzeichnung einen zerstörten Körper in dem Sinne aufweist, dass die Körperteile nicht mehr an der anatomisch richtigen Stelle angeordnet sind. Zudem zeigt die Figur in der Höhe des Oberkörpers, in der sich die Wirbelsäule befinden müsste, aneinander gereihte Knochenelemente.[836] Dieses nahezu realistische Detail bewirkt einen erschreckenden Eindruck. Die Figur wirkt wie zerlegt, die Knochen wie herausgelöst.

Die zweite Abstraktionsweise der fließenden reduzierten Linie lässt sich anhand der folgenden Zeichnungen aufweisen. Im unteren Drittel der Bleistiftskizze (G 55) sind drei quer liegende kleinformatige Liegefiguren abgebildet.[837] In der mittig dargestellten Figur (G 55.1) ist wiederum der verdrehte Körper so dargestellt, dass sich das deutlich gerundete Gesäß an exponierter Stelle befindet; dieses Mal ist es sogar höher angeordnet als der Kopf. Es entwickelt sich aus einer einzigen Linie, die am Hals der Figur ansetzt. Die Skizze (G 55.3) rechts oben macht deutlich, dass die weitere Reduktion dieser Darstellung zu einer Figur aus auf- und absteigenden Linien führt. Die fast nur aus Konturen bestehende Gestalt kann beinahe als elegant bezeichnet werden.[838] Einen ähnlichen Aufbau weisen auch die Ölgemälde *Liegende Figur* (WV 248) und *Liegender Akt* (WV 338) auf. Beide Werke zeigen jeweils eine auf der Seite ruhende, stilisiert dargestellte Figur, deren Unterkörper eine spitz zulaufende Dreiecksform bilden; Füße sind nicht vorhanden. Die aufgezeigte Reduktion der weiblichen Figur korrespondiert in etwa mit Picassos Vorgehen in dem Zyklus von elf Darstellungen eines Stieres, den der Spanier von Dezember 1945 bis Januar 1946 fertigt. Dass Adler diese Arbeiten schon 1945 kannte, kann aber wohl ausgeschlossen werden.

---

836 Das Gemälde *Mädchen mit Stillleben* (WV 371) zeigt ein Stillleben, in dem ein an diese „Wirbelsäule“ erinnerndes Element vorne links sichtbar ist.

837 Die anderen Skizzen auf dem Blatt sind hier nicht von Interesse. Die Abb. wurde entnommen aus: Kat. zur Einzelausst. Adler München 1988. Abb. 42. – Zur besseren Orientierung werden die auf der unteren Blatthälfte befindlichen Liegefiguren nummeriert: Die Figur in der Mitte unten erhält die Nummer: G 55.1, die Liegefigur links oben die Nummer: G 55.2 und die Liegefigur rechts oben die Nummer: G 55.3.

838 Eine noch weitere Reduktion bis zu einer Wellenlinie könnte also somit eine Liegefigur darstellen, was der Argumentation der Autorin für eine Grafik, die später vorgestellt werden soll, entgegenkommen würde. Siehe *Selbstporträt des Künstlers in seinem Studio* (G 57), Kohledurchdruck, undatiert. Die wellenförmige „Liegefigur“ befindet sich *auf* der abstrakten Skulptur.

In der letzten Arbeit links oben (G 55.2) ist hingegen eine Mischform beider Abstraktionsvarianten zu erkennen: Die fließende Reduzierung wird unterbrochen durch eine Zergliederung des Körpers. Vor die hoch angelegte Hüfte der Liegefigur ist eine lose Form für das Gesäß eingezeichnet; der Körperteil ist in zwei einzelne Hälften gespalten, die nach unten gerichtet sind. An der Stelle, an der sich der Oberkörper befinden müsste, ist die Form eines U für die Darstellung der Arme platziert.

Bis hierher kann resümiert werden, dass Adler die ungegenständlichen Formen aus Liegefiguren entwickelt haben könnte. Es erscheint so, als habe er das Gesäß zur Herzform, den Brustkorb zu einem Gitter, die Arme und Beine zu einer U- oder Bumerangform umgedeutet. Nachgewiesen werden konnte zudem, dass Adler zum einen die verwendeten Körperelemente von menschlichen Darstellungen *ableitet*, sie also nicht „frei" erfindet.[839] Das entspricht seinem Statement, dass es immer gut wäre, von etwas Konkretem auszugehen und nicht frei zu erfinden, um so der Gefahr einer Ornamentalität zu entgehen.[840] Zum anderen sollte deutlich gemacht werden, dass es hier um *eigene* Formen Adlers geht. Dieser Gesichtspunkt ist wichtig, da er Adlers unabhängiges Arbeiten verdeutlicht. In ihrer Bedeutung sind die Formen „frei" oder neutral, erst der Kontext entscheidet über die Bedeutung. In den folgenden Jahren werden sich diese Formen verselbstständigen, sich zum Beispiel in Stillleben zu neutralen Elementen emanzipieren.

Zur Konstruktion von Figuren aus dem genannten abstrakten Formenvokabular entwickelt Adler eine Art „Stecksystem". Ein Beispiel ist das Gemälde *Venus von Kirkcudbright* (WV 235). Dargestellt sind zwei nebeneinanderstehende Figuren in unterschiedlichen Abstraktionsgraden. Rechts im Bild steht eine unbekleidete weibliche Figur dem Betrachter frontal gegenüber. Während die linke Hand eine apotropäische Geste zeigt, hält sich die Figur mit der rechten Hand auf einer dunklen zweidimensionalen Fläche fest, deren räumliche Verankerung nicht erkennbar ist. Der kompakte Körper, die glatten Körperkonturen, das hellbraune Inkarnat ohne Binnenstruktur und die stabil und fest wirkende Körperhaltung sind relativ einfach und überschaubar dargestellt. Die

---

839 Die beschriebenen Körperelemente unterscheiden sich dadurch von anderen Symbolen wie z. B. Kreis- und Hörnchenformen, die Adler in den Jahren in England frei erfindet.

840 Werner. In: Kat. zur Einzelausst. *Adler.* New York 1959. o. S. (Bereits zitiert bei: Klapheck 1966. S. 19.)

etwas auseinander stehenden Beine geben der Figur Stabilität; diese Standfestigkeit wird allerdings infrage gestellt, da die Füße abgedunkelt sind, farblich „verschluckt“ werden.

Auf der linken Bildseite befindet sich eine im Verhältnis sehr viel abstraktere Figur: Verschieden geformte und farblich unterschiedlich gestaltete Elemente fügen sich zu einer in Bewegung dargestellten Skulptur zusammen. Von unten nach oben ergeben sich folgende Farbformen: Für die proportional sehr kurzen Beine ist eine blau-petrolfarbene U-Form beziehungsweise nach unten gerichtete, ungleichmäßig geformte Gabelform (Gabel im Sinne von Astgabel) gewählt, die eine Schrittstellung zur Bildmitte suggeriert. Darüber erhebt sich eine flaschenförmige dunkelbraune Form – der Körper? Inwieweit diese Form mit den Beinen verbunden ist, bleibt unklar, da an der Nahtstelle zwischen beiden Formen ein anderes Element schwebend vorgelagert ist: Es handelt sich um ein an einen Bumerang erinnerndes Element, das dreidimensional dargestellt ist. Es lassen sich daraus die beiden Arme deuten, die eine dynamische Schwungbewegung zeigen und so mit der Schrittbewegung korrespondieren.

Aus dem flaschenförmigen Element entwickelt sich nach oben hin eine gerundete Stange, die sich mit zwei weiteren Farbformen verbindet: Zuerst erkennt man ein in Aufsicht dargestelltes Element, das auf die Stange aufgesteckt ist. Anders ausgedrückt: In dem Element ist eine Öffnung, durch die die Stange verläuft. Eine weitere kreisrunde Öffnung in dem Element lässt sich eventuell als Auge interpretieren. Zum Abschluss ist oben auf die Stange eine flache grüne Form aufgesteckt, die in etwa eine grobe, breit gezogene Herzform darstellt. Ihre Bedeutung ist an dieser Stelle unklar – oder aber sie stellt – entsprechend den Ausführungen über die Entwicklungen in der Grafik – das anatomisch an falscher Stelle befindliche Gesäß dar.

Elemente dieses ineinandergreifenden Stecksystems sind auch in dem Gemälde *Metamorphose* (WV 287) zu erkennen; in dem Werk befindet sich eine liegende V-Form neben dem Kopf der braunen Figur auf der linken Bildseite. Die Form weist an ihrer Unterseite einen Stab auf, der in die Öffnung einer braunen Platte geführt ist. Eventuell soll das zusammengesetzte Formgefüge zu einer Figur gehören, die sich in einer Umwandlung befindet. (Das Werk wird einige Seiten weiter genauer vorgestellt.)

Ein Gemälde aus dem Jahr 1945 zeigt als einziges der Unterzeichneten bekanntes Werk einen Gegenstand, der unversehrt ist und ein Merkmal des

„Stecksystems“ aufweist. Es handelt sich um das Gemälde *König David* (WV 282). Die Leier, die äußerst stabil gebaut ist, weist an einer Längsseite zwei Ausbuchtungen auf, die ebenfalls die entsprechenden lochartigen Öffnungen zeigen.

Ein Hinweis auf ein „Stecksystem“ findet sich in der Bibel. Der Altar, der Räucheraltar und die Bundeslade, die für das Stiftszelt angefertigt werden sollen, sollen Tragevorrichtungen erhalten. So lautet zum Beispiel die Vorschrift für die Bundeslade in (2 Moses 25,10 – 14): *„Verfertigt eine Lade aus Akazienholz, [...]. Gieße für sie vier goldene Ringe und bringe sie an den vier Ecken an, und zwar zwei Ringe an ihrer einen Seitenwand und zwei an der anderen. Verfertige Stangen aus Akazienholz und überziehe sie mit Gold! Stecke die Stangen durch die Ringe an den Seitenwänden der Lade, dass man sie mit ihnen tragen kann.“* Vielleicht haben diese Beschreibungen dem Künstler für sein System von Stangen und Öffnungen gedient. Transportiert werden sollten also wichtige Bestandteile des Stiftszeltes. Der gerade angesprochenen Leier Davids ist sicherlich eine große Bedeutung beizumessen, diente sie doch dazu, die bösen Triebe Sauls zu vertreiben.

Einige Zeitgenossen Adlers zeigen Werke, in die ähnliche Öffnungen eingelassen sind; es handelt sich jedoch ausschließlich um dreidimensionale Arbeiten. Im Falle von Hans Arp und Henry Moore (1898 – 1986) handelt es sich um Skulpturen mit gerundeten organischen Formen, in die sich die Öffnungen natürlich einfügen. Das ist bei Adler jedoch nicht der Fall. Als Vergleich bietet sich am ehesten das Werk von Barbara Hebworth (1903 – 1975) an, die die Öffnungen so gestaltet, dass sie wie gebohrt erscheinen. Ihre Titelgebungen wie *Pierced form* und *Pierced hemisphere I* unterstreichen diese Wirkung.[841]

Eine aus gerundeten Elementen zusammengesetzte Skulptur *Frau (femme*) existiert jedoch von Willi Baumeister bereits aus dem Jahre 1929.[842] Die fünf Formen sind mithilfe eines dünnen Gestänges zusammengefügt; eines der Elemente weist eine ähnliche Schwungbewegung auf, wie sie in der *Venus von*

---

841 *Pierced form*, 1936, rosafarbener Alabaster, durch Krieg zerstört, *Pierced hemisphere I,* 1937, weißer Marmor, *Wakefield City Art Gallery.* Abbildungen der Werke sind zu finden in: A. M. Hammacher: *Barbara Hepworth*, London 1998, Abb. 24, S. 40 und Abb. 53, S. 75.

842 Eine Abbildung der Skulptur bzw. einer Replik derselben befindet sich im Internet unter: archiv baumeister.com : *femme,* 1929, Kunststoff-Replik, 58 x 23 cm, Privatbesitz. URL: *http://www.archiv-baumeister.org/images/galerie/1929_femme.jpg*. (13.10.2015)

Kirkcudbright zu finden ist. Während Adlers Figur in Schrittstellung dargestellt ist, zeigt Baumeisters Werk jedoch keine Beine.

Man kann es als logische Weiterentwicklung von Adlers Auseinandersetzung mit diesem ineinandergreifenden „Stecksystem" betrachten, dass der Künstler in dem entsprechenden Zeitraum eine dreidimensionale Skulptur schafft – ein Ereignis, über das bisher in der Forschung noch nicht berichtet wurde. Die Information über die Existenz des Werkes ist – ohne Angaben über das Aussehen der Skulptur – einem Brief der Galerie Arcade, London, an Adler zu entnehmen.[843] Adler wird gebeten, dem Fotografen Cooper Vorschläge zu machen, wie er die Skulptur am besten aufnehmen könne; dies entspreche dem Wunsch des Käufers der Skulptur. Ein undatierter Kohledurchdruck (G 57) zeigt das Selbstporträt Adlers neben einer Skulptur, die im Aufbau etwa dem „ineinandergreifenden Formgefüge" der *Venus von Kirkcudbright* (WV 235) entspricht. Sollte es sich hierbei um die erwähnte Skulptur Adlers handeln, so käme der Grafik zugleich die Funktion eines Dokuments zu, in dem der Künstler sein dreidimensionales Werk präsentiert.[844]

Die Abbildung zeigt einen Innenraum von geringer Tiefe, der durch einen Holzdielenboden und eine rückwärtige Wand definiert wird; in einer Wandnische lässt sich eine naturalistisch dargestellte Marien- oder Heiligendarstellung erkennen. Rechts im Vordergrund steht der Künstler, neben ihm befindet sich eine lebensgroße Skulptur. Eine Leiter, die der Künstler in der rechten Hand hält, soll ihn eventuell als Bildhauer beziehungsweise Schöpfer der Skulptur kennzeichnen; vom Typ her erinnert die diagonal in das Bild gesetzte, recht schmale Leiter an Trittleitern aus Darstellungen der Kreuzabnahme Christi.

---

843 Der Brief der Galerie Arcade, London, der sich heute im Nachlass Adlers in Wuppertal befindet, trägt das Datum vom 20. November 1943. Der Inhalt lautet konkret: *„Mr. B. has bought the big statue and he told Mr. Wengraf over the phone that he would be most grateful to you if you would have a word with the photographer Cooper as how to take best 3 photoes of this statue."* Das noch bestehende Atelier Wengraf, London, konnte im Archiv keine Unterlagen mehr zu diesem Auftrag finden, sodass weder über das Aussehen noch über den Verbleib Informationen ermittelt werden konnten. Besuch im Atelier Wengraf, London, im Februar 1999.

844 Zu G 57: Der signierte, aber undatierte Kohledurchdruck mit den Maßen 47 x 36,5 cm befindet sich heute im *Victoria and Albert Museum*, London. (Inv. Nr.: PD 105).

Jankel Adler ist an seinen typischen Gesichtszügen – breite Form des Gesichts, dunkle Augen, ernster Blick und im Nacken gelockte Haare – gut zu erkennen. Bei genauerer Betrachtung erscheint das Gesicht Adlers sowohl von vorne als auch von der Seite dargestellt zu sein, wie es bereits als Element des *Analytischen Kubismus* aus Adlers Bildern zu Beginn der 20er Jahre bekannt ist. Im vorliegenden Werk wird die doppelte Ansicht durch eine zweifache Darstellung der Stirn bewirkt, die frontal und im Profil präsentiert wird. Betrachtet man nur die Variante des seitlichen Profils, was der vom Betrachter aus rechten Gesichtshälfte entspricht, so ergibt sich ein vollkommen anderer, dem Künstler Adler nicht ähnlicher Typ mit Stirnglatze und Schnurrbart. Das für Adlers Aussehen typische, „wache" Auge ist eher halb geschlossen. Weiter ist die hintere Seite des Kopfes abgedunkelt. Dabei handelt es sich nicht um eine Schraffur, sondern um parallel verlaufende Linien, die wie bis zum Kinn reichende Haare eng am Gesicht anliegen.

Die neben dem Künstler stehende, flach konzipierte Skulptur zeigt einen einfachen Aufbau: Auf einer schlichten Plinthe erhebt sich eine abgeflachte Stange, aus der zwei gleich große, quer-rechteckige Formen mit abgerundeten Ecken hervorgehen. Will man die Skulptur als menschliche Figur interpretieren, so stellt die untere Form den „Körper", die obere den Kopf dar. Der „Körper" der Skulptur ist gekennzeichnet durch einige quer verlaufende, stark geschwungene Wellenlinien. Der „Kopf" weist in der rechten oberen Ecke einen dunklen, kreisrunden Punkt auf: das Auge, das einen Schatten wirft. Bekannt ist diese Form der Darstellung eines Kopfes aus dem Gemälde *Venus von Kirkcudbright* (WV 235), in dem die abstraktere Figur nur ein einzelnes Auge besitzt.

An der rückwärtigen Wand des Raumes, zum größten Teil verdeckt durch die Figur des Künstlers, erkennt man in einer großen, rundbogigen Nische eine lebensgroße weibliche Heiligenfigur oder Mariendarstellung in klassischer Formensprache. Sie schaut sehr ernst, die Augenlider sind gesenkt. Verstärkt wird die düstere Atmosphäre durch eine starke Schraffur, die Adler dem Gesicht und Oberkörper der Figur eingeschrieben hat. Der Gesamteindruck lässt auf eine Pietà oder ernste Darstellung Marias mit dem Jesuskind schließen.

Will man zwischen den beiden Skulpturen eine Beziehung herstellen, so könnte der Mariendarstellung die Rolle des Modells für die abstrakte Figur im Vordergrund zukommen. Unter der Prämisse, dass die Muttergottesstatue ihr

Kind auf dem Schoß trägt, könnten die wellenförmigen Querlinien auf dem „Körper“ der abstrakten Skulptur den Körper des liegenden Kindes darstellen. Denn – wie sich in der Entwicklung der immer abstrakter werdenden Liegefiguren in der Grafik (siehe die Beispiele G 53 bis G 56) erkennen ließ, ist *eine* Variation in der Entwicklung die, die Liegefigur als eine auf- und absteigende grafische Linie darzustellen. Es ist somit vorstellbar, dass Adler in der Kohlezeichnung die liegende Figur zur Wellenlinie reduziert hat.

6.2 Zeitraum von Mitte 1943 bis 1949: Wohnung in London und Aldbourne

Die Informationen, die über den folgenden Lebensabschnitt Adlers vorliegen, sind wiederum minimal und ausschnitthaft; sie werden daher im Folgenden beziehungslos aneinandergereiht.

Nach seinem Umzug nach London bezieht Jankel Adler mit den Künstlern Robert Colquhoun (1914 – 1962) und Robert MacBryde (1913 – 1966), die er in Glasgow im *New Art Club* kennengelernt hat, Ateliers in Bedford Gardens 77.[845] Er knüpft zahlreiche Kontakte zu namhaften Künstlern, darunter Oskar Kokoschka und Kurt Schwitters. Eine Hommage an den zuletzt genannten ist Adlers Gemälde mit eben diesem Titel *Hommage à Schwitters*/*Sirene* (WV 219). [846]

Weiter lernt Adler die Dichter George Barker und Michael Hamburger kennen, die ihm beide ein Gedicht widmen.[847] Zu dem halbjüdischen Journalisten und Autor Jack Bilbo (1907 – 1967), der von 1941 bis 1946 in London die *Modern Art Gallery* betreibt, entsteht ein Kontakt.[848] Bilbo gehört

---

845 Kat. zur Einzelausstellung *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 36.

846 Ebenda. Nach den im Katalog gemachten Angaben lernt Adler Schwitters erst 1943, also *nach* der Fertigstellung des Gemäldes kennen.

847 Das Gedicht *Sonnet to Jankel Adler* von George Barker wird im Zusammenhang mit dem Thema *Metamorphose* im Werk Adlers einige Seiten weiter vorgestellt; Hamburgers Gedicht *Flowering cactus. In memoriam Jankel* beschließt das Kapitel über Adlers Œuvre in England.

848 Kat. zur Gruppenausst.: *Kunst im Exil in Großbritannien*. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst e. V. (Hrsg.). Orangerie des Schlosses Charlottenburg 10.1. – 23.2.1986. Berlin 1986. S. 49. – Der Familienname von Bilbo ist Hugo Baruch. Die gesamte Familie wurde im Krieg umgebracht. Bilbo selbst wurde schwer misshandelt. Es gelang ihm, nach Großbritannien zu flüchten. Wie viele Flüchtlinge aus Deutschland wurde Bilbo 1940 in einem Lager auf der Isle of Man interniert. Dort organisierte er Kabarettvorstellungen, Konzerte, Dichterlesungen und Kunstausstellungen. Eine *Volksuniversität* sollte die

mit zu den ersten Galeristen, die Arbeiten Adlers ausstellen. Bilbo zeigt zudem Werke von Oskar Kokoschka (1886 – 1980), George Grosz (1893 – 1959), Max Ernst (1891 – 1976) dem Ungarn Laszlo Moholy-Nagy (1895 – 1946) und Picasso.[849]

Im Juni 1943 findet in London Adlers erste Einzelausstellung in der Galerie Redfern statt. In der folgenden Zeit entstehen auch Kontakte zu den Galerien Gimpel Fils und Waddington, die Ausstellungen Adlers zeigen. 1944 muss Jankel Adler sich in Wales aufgehalten haben; diese Information ergibt sich aus dem Ausstellungskatalog der Münchener Galerie Hasenclever von 1988, der mehrere Arbeiten zeigt, die dem „*Skizzenbuch Wales 1944*" entnommen sind.[850] Es handelt sich dabei um zehn Grafiken, mehrere davon in Aquarell über Monotypie. Alle entsprechenden Werke sind figurativ.

Als Adlers Freund Josef Herman erfährt, dass seine ganze Familie von den Nationalsozialisten ermordet worden ist, erleidet er einen Zusammenbruch. Jankel Adler kümmert sich um ihn und schenkt ihm das Gemälde *Waisen* (WV 208). Ende 1945 erhält Adler die Information, dass seinen Angehörigen dasselbe Schicksal widerfahren ist.[851]

Spätestens 1946 lernt Adler den Künstler Alfred Rozelaar Green kennen, der Mitte Mai 1946 das *Anglo-French-Art-Centre* in London gründet. Neben dem gewohnten Unterricht bietet die Kunstschule Studenten die Möglichkeit, gegen Bezahlung eine Staffelei zu mieten und im *Centre* zu arbeiten. Die Schule pflegt einen intensiven Kontakt zu Künstlern, Sängern und Dichtern in Frankreich. Jeden Monat wird ein Künstler aus Paris eingeladen, der Werke von sich mitbringt und diese in der Galerie der Schule ausstellt. Lesungen von renommierten englischen und französischen Künstlern und Kunstkritikern, Konzerte, Dichterlesungen und Tanzabende werden organisiert. Die ausstellenden Künstler stehen zudem den Studenten mit Unterricht und Kritik zur Verfügung. Denn neben dem Unterricht in Bildhauerei, Malerei und Zeichnen wird besonderer Wert auf den persönlichen Kontakt zu den Künstlern gelegt; die Studenten sollen ermuntert werden, zu diskutieren.

Bereitschaft der jüngeren Insassen, zu lernen, aufrechterhalten. 1941 wurde Bilbo aus medizinischen Gründen aus der britischen Armee entlassen und ging nach London. Während andere Galerien geschlossen waren, eröffnete er seine Galerie, um die Kunst geflüchteter Künstler zu zeigen.

849 Ebenda.

850 Kat. zur Einzelausstellung *Adler* München 1988.

851 Kat. zur Einzelausstellung *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 37.

Auch Jankel Adler wird einige Male aufgefordert, in das Kunstzentrum zu kommen, um die Studenten zu unterrichten; er betrachtet mit den Studenten ihre Arbeiten und bespricht sie.[852] Bei Vorträgen ist Adler wohl regelmäßig anwesend. Wie der ehemalige Direktor Rozelaar Green aussagt, sei Adler immer sehr freundlich und gelassen gewesen. Er habe sehr viel Humor gehabt; hinter allen Äußerungen hätte „etwas gesteckt". Man habe gefühlt, dass Adler über ein breites Wissen verfügte und eine spezifische jüdische Philosophie im Hintergrund vorhanden gewesen sei. Auf die Frage, wie Adler sich verständigt habe, meinte Rozelaar Green, dass das sehr gut gelungen sei; Adler habe sehr anschaulich und mit viel Gestik gesprochen.

Drei der Studenten konnten noch ausfindig gemacht werden: Der 1927 geborene Erik Laubscher, der heute in Südafrika lebt, erinnert sich, dass Adler über das Bauhaus und den Aufbau von Kompositionen gesprochen habe.[853] Viele der Bilder Adlers seien sehr düster gewesen; er meint, Adler habe sehr gelitten. Die ehemaligen Studenten Charles Carey und Pamela Vinay, beide ca. 1930 geboren und in London lebend, berichten, dass Adler gern in Metaphern gesprochen habe. Adler habe vorgeschlagen, die Studenten sollten die Geschichte der Malerei und Skulptur als einen lebendigen Fluss sehen, der von einem Aquädukt getragen werde, das auf großen Säulen ruhe. Jede Säule sei ein Künstler, der die wunderbare Botschaft, die in Bildern eingeschlossen sei, weitertrage. Die Studenten sollten versuchen, solch eine Säule zu werden.

Im November 1946 stellt Jankel Adler mit Francis Bacon (1909 – 1992), Robert Colquhoun, Robert MacBryde, Edgar Hubert (1906 – 1985) und Julian Trevelyan (1910 – 1988) im *Anglo-French-Art-Centre* aus.[854] Eine Fotografie der Ausstellung (Abb. 29) zeigt das Gemälde *Liegendes Mädchen* (WV 197) an der linken Wand. Im gleichen Jahr werden Ausstellungen von André Lhote (1885 – 1962) gezeigt und Vorträge von Fernand Léger (1881 – 1955), Herbert Read (1893 – 1968) und Jean Cassou (1897 – 1986), dem Konservator des Museums für Moderne Kunst, Paris, gehalten. Zwei Fotografien (Abb. 31, 32)

---

852 Rozelaar Green meint, es wären ca. sechs Termine gewesen, bei denen Adler unterrichtete. (Gespräch mit der Unterzeichneten in Paris im Frühjahr 2006.)

853 Laubscher erinnert sich an einen Besuch in Adlers Studio, dabei besonders an ein Blumenbild: Eine Blüte mit einem langen Stängel in Gelb, Kobalt und Violett sei gegen einen gebrochen weißen Hintergrund gesetzt.

854 Faltblatt zur Ausstellung, das Rozelaar Green der Autorin zur Verfügung stellte.

zeigen Jankel Adler in Gesprächen mit Henry Moore (1898 – 1986) und Ruhemann (1891 – 1973), dem Restaurator der *National Gallery*, London.

Im April 1948 tritt die Sängerin Agnes Capri erstmalig in England auf.[855] Adler widmet ihr ein Gemälde; siehe (WV 380).

Im selben Jahr erscheint von Stefan Themerson das Buch *An artist*, *seen from one of many possible angles,* für das Adler die Illustrationen anfertigt. (Siehe G 64.1 – G. 64.4.) Stefan Themerson erzählt hier die Geschichte des etwa vierjährigen Jungen Jankel Adler aus Lodz, der eines Tages unter dem Küchentisch eine grüne Eidechse sieht. Er fragt: „Was ist das?" „Das ist Mak!" „Mak? Was ist das?" „Sag nicht *was*, sondern *wer,* wenn du von Mak sprichst." Die Eidechse wird als der verstorbene Freund Mak, der in der Gestalt des Tieres wieder auftaucht, gedeutet.[856] Wie Nina, die Tochter des Künstlers im Film über ihren Vater im Kontext des Buches von Themerson erklärt, ist Jankel Adler immer von der Idee fasziniert gewesen, sich in andere Dinge verwandeln zu können. Nina: *„Dahinter steckt die merkwürdige Hoffnung, dass der Mensch sich verwandeln kann in Dinge hinein und auch in ihnen überlebt."*[857]

Ebenfalls 1948 erscheinen die beiden Monografien von Fierens und Hayter.[858] Eine für Adler wichtige Begegnung ist die mit seinem zukünftigen Gönner N. J. Bomford, der Adler später ein Atelier in Aldbourne, ca. 110 km von London entfernt, zur Verfügung stellen wird.[859]

Über Adlers private Lebenssituation liegen aus seinem letzten Lebensjahr 1949 nur wenige Informationen vor.[860] Aus einem Brief vom Februar 1949 von Charles Aukin, dem Anwalt Adlers, lässt sich entnehmen, dass Adler sich um

---

855 Faltblatt zum Chansonabend aus dem Besitz von Rozelaar Green.

856 Zitiert nach: Kat. zur Einzelausst. *Adler* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985, S. 75. Das Buch wird in der vorliegenden Monografie nicht näher vorgestellt. Bibliografische Angaben siehe in Anmerkung 47.

857 Nina im Film *Adler*, Hohenacker 1989.

858 Die Monografien wurden im Kapitel 2.2 vorgestellt.

859 Biografische Angaben im Kat. zur Einzelausstellung *Adler.* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 36. – Über das Atelier berichtete Regina Aukin, London. – Aufnahmen des Hauses siehe im Internet: Stichworte: *Whitley Cottage, Jankel Adler, Trish Rushen.* Website von *Aldbourne Community Forum, news, chat and topical discussion.*
URL: *http://www.canna.pl/tuszyn/index.php?page=adler_aldbourne* (Künftig zit.: *Aldbourne Community Forum*.)

860 Von der Galerie *Ben Uri,* London, von der *Slade School of Arts,* London, und dem *Anglo-French-Art-Centre* liegen jeweils Briefe aus dem Nachlass vor, in denen Adler gebeten wird, einen Vortrag zu halten bzw. zu unterrichten.

die Einbürgerung in England bemüht hatte. Aukin teilt Adler in dem Brief mit, dass dem Gesuch nicht stattgegeben worden sei. Aukin nimmt an, dass Adler im Innenministerium als Anarchist gelte.[861]

Am 25. April 1949 stirbt Jankel Adler in seinem Studio in Aldbourne. Sein Arzt und Freund Dr. Korte findet ihn. Adler wird in London beerdigt; auf seinem Grab befindet sich heute ein schlichter Grabstein, dessen Inschrift in englischer und hebräischer Sprache verfasst ist.[862]

6.2.1 Œuvre ab Mitte 1943: Paralleles Einsetzen von gegensätzlichen Stilmitteln, Interesse am Thema *Metamorphose*

Für den Zeitraum von Mitte 1943 bis zu dem Tod des Künstlers im April 1949 sind im Werkverzeichnis ca. 200 Werke aufgenommen worden. Diese große Anzahl der meist undatierten Werke bietet ein Problem beim Festlegen einer Chronologie. Zudem sind bereits in den Jahren 1943/44/45 wieder gegensätzliche, parallel verlaufende künstlerische Entwicklungen im Werk zu konstatieren, die eine Gliederung des Werkes nach Stilmerkmalen erschweren. Werken mit voluminösen Formen stehen Arbeiten mit einer Betonung von Flächigkeit gegenüber; eine Anzahl von Gemälden zeigt linear angelegte Figuren. (Siehe die entsprechenden Gruppen von Werken unter 6.2.2.) Die U- oder Bumerang-Formen, wie sie zum Beispiel aus der *Venus von Kirkcudbright* (WV 235) bekannt sind, werden weiterhin verwendet und mit neuen Formen und Symbolen ergänzt. (Die Werke werden im Kapitel 6.2.3 beschrieben.) In anderen Arbeiten lassen sich an Kettenglieder oder Schmuckbänder erinnernde Elemente erkennen, die inhaltlich in Verbindung mit dem Thema Verwandlung, Metamor-

---

861 *„You are marked down in the Home Office as an anarchist. This is only a guess of mine."* (Brief von Charles Aukin mit dem Datum vom 23. Februar 1949 an Jankel Adler. Das Schreiben befindet sich im Nachlass Adlers im *Von der Heydt-Museum*, Wuppertal.)

862 Ganz oben steht in Hebräisch das Wort *Shalom*, dann folgt der bürgerliche Name *Jankel Adler,* darunter der jüdische Name *Jankel ben Eliash*. Schließlich erscheinen der eigentliche jüdische Name in hebräischer Sprache *Ya'akov ben Eliahu*, ganz unten das Wort *Artist.* – Der Aufbau der Inschrift hängt mit der gebräuchlichen Namensgebung zusammen: Der neugeborene Sohn erhält seinen jüdischen Namen bei der Beschneidungszeremonie (am 8. Tag nach der Geburt) und zwar nach dem Muster (Name des Neugeborenen) ben (Name des Vaters). Dabei bedeutet „ben" einfach „Sohn von". (Bei Mädchen ist die Inschrift etwas anders aufgebaut.) – Eine Fotografie des Grabes ist zu finden auf der Website von *Aldbourne Community Forum.* – Die Erläuterungen zur Namensgebung wurden von Ferdinand van Loopik, Bocholt-Suderwick, gegeben.

phose stehen. Dieser zuletzt genannte Aspekt, der sich in drei Werken nachweisen lässt, soll in dem nun folgenden Abschnitt vorgestellt werden.

Das Gemälde *Metamorphose* (WV 287) zeigt drei recht unterschiedlich gestaltete Figuren. Am linken Bildrand befindet sich eine flache dunkelbraune, wie aus Holz gefertigte Halbfigur, deren kreisrunde Augen auf den Betrachter gerichtet sind; eine Ausstülpung am oberen Rand des Kopfes – möglicherweise die Nase – weist hingegen nach rechts. Neben dem Kopf befindet sich eine hellfarbene V-Form, die mittels eines Stabes mit einer anderen trapezförmigen und brettartigen Form verbunden ist. Die Köpfe von zwei direkt hintereinander befindlichen Figuren sind hingegen auf der rechten Bildseite sichtbar; sie werden vom unteren Bildrand angeschnitten. Die vordere Figur, die nur bis zu den Schultern dargestellt ist, sieht den Betrachter direkt an. Ihr Kopf ist durch eine breite Dreiecksform gekennzeichnet, die von einem braunen Ring wie eine Kapuze umgeben ist. Die intensiv blauen Augen, die Nase und der rote Mund der Figur sind relativ naturalistisch dargestellt. Auf dem Kopf ruhen ineinander verschränkte Hände, die allerdings nicht dieser Figur zuzuordnen sind: An ihren Schultern lässt sich erkennen, dass ihre Arme nicht nach oben gerichtet sind. Ebenso stimmt das Inkarnat der Hände nicht überein mit der Farbe des Gesichtes. Einen Hinweis, dass die Hände der dicht hinter ihr stehenden und angeschnittenen Figur zugeordnet werden sollen, gibt es allerdings nicht; auch deren Inkarnat ist nicht stimmig. Das Gesicht der hinteren Figur zeigt eine auffallende Darstellung der Augen: Jeweils zwei kurze, nebeneinander und senkrecht angeordnete Striche sind für die Augen verwendet.

Anzunehmen ist, dass die titelgebende Metamorphose sich zwischen den beiden Figuren im Vordergrund abspielt; dann käme der braunen Figur am linken Bildrand die Rolle des Zuschauers beziehungsweise Zeugen zu. Aber auch die braune Figur selbst und/oder die neben ihr befindlichen zusammengesteckten Elemente könnten von der Umwandlung betroffen sein.

Die Bildmitte des Gemäldes wird von mehreren hochgerichteten braunen Farbflächen ausgefüllt, die eventuell abgerundete Holzbretter oder Treibholz assoziieren lassen. Weiter sind rote, blaue und grell-grüne, nicht näher zu definierende Farbformen zu erkennen. Auffallend sind darüber hinaus zwei lang gestreckte, horizontal platzierte Bänder, die ein fortlaufendes Muster beschreiben, das durch die Form an Gürtelverschlüsse oder Kettenglieder erinnert. Die Bänder weisen jeweils drei ringartige Elemente auf, die auf

verschiedene Weise miteinander verbunden sind. Von links beginnend, sind jeweils die ersten beiden Glieder direkt durch eine diagonal angelegte, fortlaufende Verbindung aneinander gefügt; das dritte Element ist kreisförmig und weist in der Mitte einen senkrecht gesetzten Steg auf. Es erinnert von seiner Form her an eine Gürtelschließe und schließt an das mittlere Element durch eine kleine Querverbindung an. Während das im Bild rechts befindliche Band in unauffälligem Mittelbraun gehalten ist, zeigt das am linken Bildrand platzierte Band auf schwarzem Grund die beschriebenen Elemente in einem Goldton, deren Öffnungen mit Rot ausgefüllt sind. Schmale goldene Streifen verlaufen zudem an den Rändern des schwarzen Untergrundes.

Verschiedene Indizien deuten darauf, dass Adler hier auf eine Vorlage von keltischen Motiven zurückgreift, die in Buchillustrationen und auf Metallarbeiten zu finden sind. Fortlaufende Flechtwerke bildeten die Kelten unter anderem auf Broschen ab, was mit der Assoziation eines Schmuckbands oder einer Gürtelschließe im Gemälde Adlers in etwa übereinstimmt.[863] Durch seine Ausbildung zum Graveur war Adler sicherlich empfänglich für den ornamentalen Schmuck dieses Volkes aus der Antike, das in Britannien und Irland zu Hause war.

Es gibt mehrere Argumente für die erwähnte Vorlage: Zum einen lässt sich aus den überlieferten Metallarbeiten der Kelten, die auf hohem technischen und künstlerischen Niveau gearbeitet sind, entnehmen, dass Umrisslinien meist in Schwarz gehalten und Einlegearbeiten in den drei Grundfarben in Kombination mit Gold beliebt waren. Dabei wurden die Objekte mit Stücken von Korallen oder rotem Glas geschmückt, oder aber es wurde farbiges Glas auf die Oberfläche von Kupferlegierungen aufgeschmolzen, sodass Emaillearbeiten entstanden.[864] Dies stimmt mit den Farben des Schmuckbandes im Gemälde *Metamorphose* (WV 287) überein. Zum anderen ist eine Parallele in der Anlage

---

863 Die entsprechenden Motive sind in zahlreichen Publikationen zu den Kelten zu finden. Siehe z. B. in: Ian Stead: *Celtic art.* London 1996 [[1]1985], Abb. 68, S. 64 und Abb. 90, S. 83. Abgebildet sind ein Element eines Futerals aus Bronze aus einem Grab in Deal mit Ornamenten in Repoussé Technik, L = 95 cm, und ein *Harness mount,* Brustspange (?) aus Bronze, mit Emaille Champlevé-Technik dekoriert, aus den *Polden Hills*, 87 mm. – Das Britische Museum, London, ist im Besitz einer Nadel aus Bronze aus Emain Macha, Nordirland. Eine Abbildung siehe bei T. W. Rollestone: *De Keltische Mythologie. Een geillustreerd overzicht.* Maarssen 1995. Abb. o. Nr., S. 53.

864 Simon James: *Das Zeitalter der Kelten*. Ins Deutsche übersetzt von Hermann Kusterer. Düsseldorf 1996. S. 111.

des fortlaufenden Musters zu erkennen. Die Flechtwerke der Kelten fallen besonders dadurch auf, dass das Raster der klassischen Rankenornamente um 45 Grad gedreht wird, die Muster also in Diagonalform verlaufen. Genau das ist im Gemälde *Metamorphose* der Fall. Weiter ist bekannt, dass im Künstlerkreis des *New Art Club*, Glasgow, eine intensive Auseinandersetzung mit der keltischen Kultur stattfand. Einige Künstler der dort vertretenen Gruppe ließen Elemente der keltischen Farbgebung und des strengen formalen Designs in ihre Werke einfließen.[865] Als Mitglied des Kreises wird auch Adler mit der dortigen Wertschätzung dieser archaischen Kunst in Verbindung gekommen sein.

Fortlaufende Linien mit sich wiederholenden Mustern werden in der Kunstgeschichte mit den Begriffen Unendlichkeit und Ewigkeit, aber auch mit rhythmischen Aspekten wie Kreislauf von Leben und Tod und Wiedergeburt assoziiert. Dieser Aspekt würde mit dem Gedanken der Metamorphose, um den es im vorliegenden Gemälde geht, korrespondieren.

Das zweite Gemälde**,** in dem ein solch gerundetes Ornament vorgestellt werden soll, ist *Alter Mann, der in einen Raum schaut* (WV 288); hier kann auf eine ähnliche und in diesem Zusammenhang stimmige Deutung geschlossen werden. Das Gemälde schildert einen mit düsteren gerundeten Formen in unterschiedlicher Größe und Farbigkeit ausgefüllten Raum; im Hintergrund des Durcheinanders von Objekten lässt sich am oberen Bildrand der kleine Kopf eines alten Mannes ausmachen. Durch den grau-weißen zerzausten Bart wirkt das Gesicht greisenhaft. Die Größenverhältnisse im Bild sind so gewählt, dass der Mann fast erdrückt wird von den Formen. Aus der Vielzahl dieser abstrakten Elemente lassen sich nur wenige identifizieren: Man erkennt eine große, auf der Seite liegende U-Form, einen Stab und vorne links eventuell eine Frucht oder sich öffnende Knospe. In der U-Form fällt wiederum ein Element auf: Zwei Kreisformen, die mit einem Steg verbunden sind, erinnern abermals an Glieder einer Kette oder an eine Gürtelschließe. Dieses Element könnte mit dem oben erwähnten keltischen Flechtwerk in Verbindung stehen, das in allgemeiner kunsthistorischer Deutungsrichtung den Kreislauf der Welt, von Leben und Tod beinhaltet. Paul Fierens deutet das Bild 1948 so, dass der alte Mann das Chaos mit seinem Geist beherrscht.[866] Akzeptiert man diese Aussage und bezieht die Symbolik des „keltischen“ Motivs mit ein, so lässt

---

865 Farr. In: *Apollo* 1968. S. 124.

866 Fierens 1948: S. 9.

sich die Interpretation von Fierens dahin gehend erweitern, dass der alte Mann das Chaos durch seine Fähigkeit, den Kreislauf der Welt von Leben und Tod – und somit eine Ordnung und Gesetzmäßigkeit – zu erkennen, beherrscht. So ist er in der Lage, die verwirrende oder belastende Situation zu verarbeiten.

Ein Werk in Mischtechnik *Stehender Mann* (G 30), eine Illustration zu einem Werk Kafkas,[867] zeigt ebenfalls sowohl eine Metamorphose als auch ein ähnliches Ornament. Visualisiert wird wohl die Metamorphose des Gregor Samsa, dem Protagonisten von Kafkas Erzählung *Die Verwandlung.* Gregor Samsa wacht eines Tages auf und stellt fest, dass er sich in einen menschengroßen Käfer verwandelt hat. Sein ehemals menschlicher Körper besteht nun aus einem „*panzerartigen Rücken*“[868] und einem „*gewölbten, [...] von bogenförmigen Versteifungen geteilten Bauch.*“[869]

Das querformatige Blatt stellt Gregor Samsa von der Seite dar, wobei durch den nach vorn gebeugten, großen Oberkörper auf dem Bild eine Art Diagonale von links unten nach rechts oben gebildet wird. Die Figur ist sozusagen in das Blatt eingepasst, die körperlichen Dimensionen des seine Gestalt verändernden Protagonisten werden so deutlich. Die kurzen Beine sind mit längs gestreiften Hosen bekleidet und in Schrittstellung dargestellt.[870] Zwischen dem Rücken, der mit querformatigen Streifen überzogen ist, welche den von Kafka beschriebenen Chitinpanzer darstellen und dem Bauch verläuft eine deutliche Trennlinie. Der mächtige Oberkörper geht übergangslos in den Kopf über. Die hoch erhobenen Hände der Figur befinden sich dicht vor der Stirn und erinnern an gefiederte Insektenfühler. Ikonografisch könnte diese Geste auf das Titelbild der Erstausgabe der Erzählung aus dem Jahre 1915 zurückgehen**,** die Gregor Samsa in frontaler Stellung zeigt, die großen Hände vor das Gesicht geschlagen.[871] Dort lässt sich die Haltung als Geste der Verzweiflung interpretieren.

---

867 Adler fertigt in England eine Reihe von Illustrationen zu Kurzgeschichten von Franz Kafka, die 1947 in der Galerie Gimpel, London, ausgestellt werden. Siehe dazu das Kapitel: 6.2.6: Ca. 1947: *Umgang mit Konturen in zwei grafischen Sequenzen.*

868 Vgl.: Franz Kafka: *Die Verwandlung*. In: Ders.: *Die Verwandlung und andere Erzählungen*. Köln 1995. S. 87.

869 Ebenda.

870 Bemerkenswert ist hier, dass Adler sich selbst oft mit längs gestreiften Hosen und quer gestreiftem Oberteil darstellt. Man betrachte z. B. das Werk *Selbstporträt des Künstlers in seinem Studio* (G 57), undatiert, Kohledurchdruck.

871 Eine Abbildung der Zeichnung von Ottomar Starke siehe im Internet unter den Stichworten: *Ottomar Starke, Verwandlung,* z. B. unter *ZVAB.com.*
URL: *http://www.zvab.com/pages/kafka-illustriert.jsp*.

Jankel Adler hat der Darstellung nur zwei Details hinzugefügt: Die Szene wird von einem Mond, der in der oberen linken Bildecke sichtbar ist, beschienen. Als weiteres Attribut hat der Künstler jenes gerundete Ornament aus zwei miteinander verbundenen, diagonal gesetzten Kreisformen beigegeben, das eventuell auf keltische Schmuckbänder zurückgeht und das im Gemälde *Metamorphose* (WV 287) von der Unterzeichneten als Symbol für Verwandlung interpretiert wird.

Das Thema *Verwandlung, Kreislauf des Lebens w*ird auch von dem Dichter und Freund Adlers George Baker (1913 – 1999) aufgegriffen. Er widmet Adler ein Gedicht, das 1946 in der Zeitschrift *Now* veröffentlicht wird.

Gedicht von George Barker: *Sonnet to Jankel Adler*[872] *(Sonett für Jankel Adler)*

There was this Jew making love to a chair.
What did it do? O Atavar[873] *of Love,*
It turned back first of all into a tree,
Then to the seed, then to the hand that planted.
He ran his brush down the back and laid bare
The atomic streptococci of the objective;
He handled a wooden leg and physiology
Gave up her secrets. This is most what he wanted.
Eavesdropper on the gossipings of objects,
How do you never frighten them? They stay
Exchanging their secrets, like birds, in your presence.
You, overhearing, graphologise their subjects.
Yes, I know all this. But why do things obey
Your mesmerism? It is because you are absence.[874]

---

872 George Barker: *Sonnet to Jankel Adler*. © Elspeth Barker, Aylsham, Norfolk, England.

873 *Atavismus*: Das Zurückfallen auf eine frühere primitivere Seinsstufe.

874 (Bibliografische Angaben siehe in Anmerkung 70.) Die von der Autorin vorgeschlagene Übersetzung lautet:
Sonett für Jankel Adler
1 *„Da gab es diesen Juden, der einen Stuhl liebte (im Liebesakt mit einem Stuhl)*
2 *Was machte der Stuhl? Oh Atavar der Liebe,*
3 *Er verwandelte sich zunächst in einen Baum zurück,*
4 *Dann in den Samen, dann in die Hand, die pflanzte.*
5 *Er führte seinen Pinsel den Rücken (die Rückseite) hinunter und legte*

Barker schildert hier den Vorgang einer liebevollen beziehungsweise liebenden Auseinandersetzung mit einem Objekt. Adler „liebt“ einen Stuhl mit dem Ziel, dessen Geheimnisse zu ergründen (Z 1). Dazu befasst er sich mit der Geschichte des Stuhls, das heißt, die früheren Seinsstufen des Stuhls werden betrachtet. Der Stuhl wird zurückverwandelt in einen Baum (Z 3), dann in den Samen, aus dem er entsteht (Z 4). Mit der letzten Stufe schließlich, der Betrachtung der Hand, die pflanzt (Z 4), wird bei Adler die Verbindung vom Stuhl zum Menschen hergestellt. Für den Betrachter eines Gemäldes von Jankel Adler kann das bedeuten: Ob er in einem Gemälde Adlers einen Stuhl oder eine Figur – Mensch oder Tier – sieht, ist für die Aussage nicht entscheidend. Da alle Lebewesen miteinander in Verbindung stehen, kann das Schicksal dieses Gegenstandes als analog zu dem Schicksal eines Menschen angesehen werden.[875]

Das Gedicht schließt mit der Aussage, dass Adler zuhöre und deute; dazu in der Lage sei er, weil er „abwesend“ sei. Eventuell will Barker damit ausdrücken, dass Adler sich selbst, sein persönliches Schicksal und Leid, seine subjektiven Erfahrungen heraushält. Er sucht das *Gemeinsame* aller Lebewesen.[876] Falls George Barker den Schlusssatz des Gedichts so gedeutet

---

6 *die atomaren Streptokokken des Gegenstandes frei;*
7 *Er befasste sich (ging um) mit einem hölzernen Bein und die Physiologie*
8 *gab ihre Geheimnisse preis. Dies war es vor allem, was er wollte.*
9 *Heimlicher Belauscher des Klatsches der Objekte,*
10 *wieso erschreckst Du sie nie?*
11 *Sie bleiben (verweilen) in Deiner Gegenwart und tauschen ihre Geheimnisse aus wie Vögel.*
12 *Du hörst mit an, deutest, entschlüsselst ihre Inhalte.*
13 *Ja, ich weiß all das. Aber warum gehorchen die Dinge*
14 *Deiner Hypnose?*
15 *Weil Du abwesend bist.“*

Z bedeutet hier Zeile. Die Nummerierung der Zeilen wurde von der Unterzeichneten vorgenommen. Die in runden Klammern in den folgenden Text eingefügten Zahlen beziehen sich darauf.

875 Adler interessiert sich bei seiner Auseinandersetzung für das persönliche, individuelle Schicksal von Gegenständen oder Menschen, im Sonett ausgedrückt durch eine dem Baum eigene Krankheitsgeschichte, den Befall durch die Bakterienart Streptokokken (Z 6). Adler erkennt die Physiologie (Z 7), das heißt die Grundlagen des allgemeinen Lebensgeschehens, der normalen Lebensvorgänge des Organismus. Er reduziert also auf die Gemeinsamkeiten, das Verbindende, sucht nach Ordnungen zwischen den Lebewesen in der Natur, zwischen Mensch und Baum. Diese geben ihre Geheimnisse, die Adler interessieren, preis (Z 8). Der Künstler lauscht dem Klatsch der freigelegten Objekte (Z 9) und entschlüsselt und deutet die Geheimnisse. Er *lauscht,* heißt, er mischt sich nicht ein, er hört zu, um etwas zu erfahren, zu lernen.

876 Eine etwas andere Deutung könnte sein, dass Adler die Funktion eines forschenden Beobachters einnimmt; er ist nicht selbst involviert.

sehen möchte, so ist sein Inhalt in Werken Adlers nachzuvollziehen. Seine eigenen aktuellen Probleme zeigt Adler nicht; die Aussagen seiner Werke sind zu *jeder* Zeit gültig und allgemein menschlich. Diese Tatsache korrespondiert mit der Forderung in Adlers Statement von 1943, in der Kunst allgemeingültige Aussagen zu machen, über dem individuellen Ereignis zu stehen.[877]

6.2.2 Ab ca. 1944: Parallele Entwicklung: Auseinandersetzung mit Volumen, Flächigkeit und den Ausdrucksmöglichkeiten von Konturen

Die vom Künstler selbst oder von der Autorin auf 1944 datierten Arbeiten stellen zahlreiche Porträts und Ganzfiguren dar, auch ungegenständliche Arbeiten sind zu finden. Dabei lässt sich eine parallele Entwicklung von gegensätzlichen Stilmerkmalen feststellen: es lassen sich Elemente in den Werken erkennen, die eine besondere Auseinandersetzung mit Volumina aufweisen, während andere wieder eher eine Betonung von Flächigkeit zeigen; grafisch angelegte Figuren fallen in weiteren Arbeiten auf. Den sehr unterschiedlichen Vorgehensweisen ist gemein, dass die Konturen – mal pastos, mal eher flach gearbeitet – eine wichtige Rolle spielen; dabei ist die Wirkung jeweils unterschiedlich. Es soll versucht werden, Gemälde Adlers den drei genannten Gruppierungen in etwa zuzuordnen, um die unterschiedlichen Vorgehensweisen etwas greifbarer zu machen.

Charakteristisch für die erste Gruppe von Arbeiten sind voluminöse Elemente; die Gemälde *Der Dichter* (WV 263) und *Sitzendes Mädchen* (WV 262), die beide nahezu monochrom gearbeitet sind, lassen sich hier einordnen.

In dem ganz in Blau, Indigo und Violett gehaltenen Werk *Sitzendes Mädchen* (WV 262) ist eine weibliche Figur mit üppigen Körperformen dargestellt, die hinter einem kleinen Tisch Platz genommen hat. Dieser ist fast parallel zur unteren Bildkante gesetzt; der Stuhl jedoch ist zur Seite gewendet, sodass seine Sitzfläche nicht zum Betrachter, sondern nach links zeigt. Die Körperhaltung der Figur ist ebenfalls in sich gedreht: Während die stabilen Beine dem Betrachter zugewandt sind und unter beziehungsweise neben dem Tisch hervorschauen, sind der Oberkörper, die ausladende Brust und die

[877] Es geht hierbei um die Aussagen, die Adler auf das Faltblatt einer Ballettvorstellung von 1943 geschrieben hatte. Siehe Kapitel 6.1.1.

stabilen Arme zur linken Bildseite gerichtet. Solch unmotivierte und unbequeme Körperhaltung ist in zahlreichen Werken Adlers aus der englischen Werkphase zu finden; oft handelt es sich dabei um Grafiken.[878]

Auf dem Tisch befindet sich ein Stillleben aus voluminös wirkenden Elementen, die an Organisches oder Glieder eines menschlichen Körpers denken lassen. Man betrachte beispielsweise den kleinformatigen Körper links auf dem Tisch, der wie ein Daumen anmutet und das größere, an ein Herz erinnernde Element rechts, das eventuell als Skulptur gedeutet werden kann. Die Formen sind mit fließenden Konturen umgeben.

Auch in dem zweiten Gemälde *Der Dichter* (WV 263) ist der Protagonist hinter einem Tisch sitzend dargestellt, auf dem ein gerolltes Stück Papier und einige in Form eines Stilllebens arrangierte Elemente liegen. Nur die Schulter und der Kopf des Dichters schauen hinter dem Tisch hervor, am linken Bildrand sieht man seine große und voluminöse Hand. Der Protagonist hat seinen Kopf weit nach hinten gebeugt und verfolgt mit seinem Blick einen Vogel, der über seinem Haupt fliegt. Der Kopf des Dichters und der Vogel wirken kompakt und sind mit wenig Binnenstruktur dargestellt. Die anatomisch überdehnte und unbequeme Kopfhaltung erinnert an Abbildungen aus der Buchmalerei oder der Grabplastik, in denen Figuren einen über sich fliegenden Vogel beobachten, der die Anwesenheit Gottes oder eine zum Himmel aufsteigende Seele symbolisiert.[879] Will man dem Gedanken folgen, dann würde der Vogel hier möglicherweise die Inspiration des Dichters durch Gott visualisieren. Ein weiteres Detail, ein wolkenartiges blaues Element, das sich vor dem Kopf des Vogels befindet, unterstützt diese Interpretation, da auch die Wolke für die Anwesenheit Gottes steht.[880]

Auffallend in diesem Gemälde sind die Farbgebung, der Farbauftrag und die räumliche Situation: Für die gerundeten Körperformen des Dichters, des Vogels und der Elemente des Stilllebens wählt Adler ein mittleres Braun mit etwas Blau; Konturen und Binnenstrukturen werden von schmalen, aber pastos aufgetragenen fließenden Spuren von Farbe gebildet, sodass eine plastische

---

878 Beispiele: In den Gemälden: *Frau mit ausgestreckten Armen* (WV 283); in der Grafik: *Mädchen mit Lampe* (G 42).

879 Ein Beispiel aus der Buchmalerei ist die Darstellung des Evangelisten Johannes, *Lothar Evangeliar*, Tours, zwischen 849 und 851, Paris, Bibliothèque Nationale, 250 x 322 mm.

880 Zur Deutung der Wolke als Zeichen für die Anwesenheit Gottes siehe die Erklärungen im Werkverzeichnis der Gemälde an entsprechender Stelle.

Wirkung entsteht. Diese wie gegossen wirkenden Linien erinnern an die sogenannten *Drip-Paintings* von Jackson Pollock (1912 Cody, Wyoming – 1956 New York) der 40er und 50er Jahre. Bei Pollock setzt diese Technik ab ca. 1943 mit dem Werk *Composition with Pouring II* (*Komposition mit Gießverfahren II*) ein, wobei der Künstler den Linien freien Spielraum zum Verlaufen gibt und sie auch über die Ränder der Werke hinaus laufen lässt. Ob Adler diese Arbeiten kannte, lässt sich nicht nachvollziehen. Im Gegensatz zu Pollock setzt Adler diese „Spuren" auf der Fläche gezielt ein.

Der Hintergrund des Gemäldes, der in leuchtender Farbigkeit in Rot-Orange und Ocker gehalten ist, weist Querstreifen auf, sodass nicht nur farblich, sondern auch von der Formgebung ein starker Kontrast angelegt ist.[881] Die Raumsituation im Gemälde ist uneindeutig: Direkt hinter dem Dichter erstreckt sich von links nach rechts durchgehend der gestreifte Hintergrund, sodass eine minimale Raumtiefe suggeriert wird. Andererseits sind auf den Hintergrund vier exakt gezogene, dunkle Fluchtlinien gezogen, die auf ein etwas dunkleres Rechteck innerhalb des gestreiften Hintergrundes abzielen. Es ergibt sich so eine zweite, der ersten widersprechenden Raumsituation, die Tiefe suggeriert.

Eine vollkommen andere Wirkung haben die pastosen Farbspuren in dem Werk *Frau mit Papagei* (WV 286). Dargestellt ist eine weibliche Figur, die hinter einem Tisch sitzt, der durch eine Platte mit einigen Elementen eines Stilllebens im Vordergrund des Bildes angedeutet wird. In ihrer rechten Hand hält die Protagonistin einen hockenden Papagei, während sie in ihrer linken ein Band mit einem kleinen roten Ring hält. Der Blick der Figur ist jedoch nicht auf den Vogel gerichtet, sondern geht aus dem Bild heraus, ins Leere. Auch spricht die Figur nicht mit dem Papagei, ihr Mund ist geschlossen.

Im Gegensatz zu den beiden vorher beschriebenen Werken ist dieses Gemälde zum einen mehrfarbig ausgeführt, zum anderen sind die Figur und die Bestandteile des Stilllebens eher flach dargestellt. Weiter werden sowohl eckig-geometrische als auch fließende, gerundete Konturen verwendet: Kopf und Arme der Figur sind in geometrische Felder geteilt, die jeweils mit einer unterschiedlichen Farbe flächig und nicht modelliert ausgefüllt sind: Rot,

881 Die auffallenden Streifen erinnern an Max Ernsts *Blinder Schwimmer* von 1934, in dem die Streifen allerdings senkrecht gesetzt sind.

Grün, Blau, Altrosa, dunkles Violett und verschiedene Zwischentöne sind verwendet. Für das Gesicht, das bis auf die eckige, wie ein geschnitztes Element eingefügte Nase, ebenfalls flächig dargestellt ist, hat Adler Weiß mit violetter Abschattung gewählt. Der Oberkörper der Figur und die Elemente des Stilllebens sind hingegen durch gerundete Formen in wärmeren Farben dargestellt, die von fließenden, wie gegossen wirkenden Konturen eingefasst sind. Die flächigen Farbformen, umgeben von relativ glatten, geschmeidigen Konturen, bewirken in diesem Gemälde den Eindruck von bleiverglasten Fenstern. Picasso zeigt dieses Vorgehen in einigen Gemälden wie zum Beispiel in *Stierkampf,* 1934.[882]

Kann die Konnotation der Farbspuren in dem oben genannten Gemälde als neutral bewertet werden, so trägt sie in den folgenden drei Werken negative Implikationen im Sinne von Verletzungsspuren. Das Gemälde *Zwei Figuren* (WV 254) zeigt in einem Innenraum zwei männliche Figuren, eine sitzende ältere Figur mit Kappe in der linken Bildhälfte und eine stehende Figur, die sich nach rechts aus dem Raum heraus zu begeben scheint. Das schmale Gesicht der älteren Figur ist durch einen üppigen Bart fast ganz verdeckt. An der Stelle, an der sich die Nase befinden müsste, ist eine lange, senkrechte Farbspur zu erkennen, die bis weit in den Bart hinein verläuft. Unter beiden Augen sind ebenfalls zwei parallel dazu verlaufende Linien zu sehen. Sie verbinden sich mit den zerzaust aussehenden Haaren des Bartes und bewirken den Eindruck von Erschöpfung oder Trauer. Die stehende Figur – es könnte sich um einen Akt mit einem Lendentuch handeln – ist am gesamten Körper mit schmalen und dicht aneinander liegenden Spuren bedeckt, die wie die Folgen von Misshandlungen, Narben, wirken. Auf beiden Seiten des Körpers sind verwischte rostrote Farbformen erkennbar, die – im Kontext von Verwundung – Blut assoziieren könnten.

Noch sehr viel eindeutiger sind mittels pastos aufgetragener Farblinien die Spuren von Verwundungen in den Gesichtern der Protagonisten der Werke *Kopf einer Frau* (WV 251) und *Kopf eines Mädchens* (WV 252) eingeschrieben, die jeweils den Kopf einer weiblichen Figur zeigen. Wahrscheinlich handelt es sich in beiden Gemälden um dasselbe Modell, das durch kurze Locken auf dem Oberkopf und lange, auf den Rücken fallende Haare gekennzeichnet ist. Im

882 Picasso: *Stierkampf,* 1934, Öl auf Leinwand, 97 x 130, Privatbesitz. Eine Abbildung findet sich im Kat. zur Ausst. *Picasso*, New York 1980. Abb. 639, S. 318.

erstgenannten Porträt sind Gesicht, Hals und Schultern der Figur mit breiten Farbspuren versehen, die wie Verwachsungen von zerstörtem Hautgewebe oder Verkrustungen von Wunden wirken. Die Augen sind aus ungleichmäßig geformten Kreisen dargestellt, wodurch der Blick unklar, verloren und traurig wirkt. Die starken Spuren im Gesicht sind allerdings wenig naturnah, relativ eckig und in diagonaler Linienführung aufgetragen.

Die Wirkung im zweiten Gemälde ist weitaus stärker – und dies, obwohl die Spuren der Verwundung des Gesichts gleichmäßiger, nicht in vernarbten Streifen aufgetragen sind. Dieser Effekt entsteht einmal dadurch, dass die Figur naturalistischer – das heißt mit natürlichen Formen von Kopf, Hals und Schulter – dargestellt ist. Weiter entsteht der Eindruck, als habe sich die junge Frau sorgfältig zurecht gemacht: Die langen Haare sind mit einer Schleife im Nacken zusammengefasst, die Kleidung zeigt einen kleinen V-Ausschnitt. Der Wunsch, schön zu sein, kontrastiert jedoch mit der Realität der von Verwundungen Gezeichneten. Die dicke vernarbte Haut des Gesichts erinnert an Brandwunden, die das Gesicht entstellen. Die Augen wirken leblos und leer, zeigen keine Pupillen. Die verlaufende plastische Textur der Farbe unter dem rechten Auge der Figur lässt die Assoziation von Tränen aufkommen.

Die Ereignisse, die für die Vernarbungen verantwortlich sind, muss der Betrachter gedanklich selbst einfüllen, bleiben seiner Fantasie überlassen. Adler arbeitet hier mit „Leerstellen“.

Wie bei Adlers Auseinandersetzungen mit dem „Ineinandergreifenden Formgefüge“ oder „Stecksystem“ (siehe Kap. 6.1.6), so führen auch dieses Mal die Experimente mit den pastos aufgetragenen Farbspuren in die Dreidimensionalität. Adler arbeitet ein kleines Relief *Interieur mit zwei Figuren* (WV 258), das auf der Rückseite auf 1944 datiert ist. In der Literatur zu Adler wurde das Werk bisher noch nicht erwähnt. Das Gipsrelief ist in einen Holzkasten mit den Außenmaßen von 20,2 x 31 x 1,5 cm eingefügt und nach vorne durch eine Glasplatte abgeschlossen. Gezeigt werden zwei frontal abgebildete, als Relief gearbeitete Figuren, wohingegen der Hintergrund plan gehalten ist. Die Protagonisten sind aus beige-grauen Dreiecksformen zusammengesetzt, wobei die auf der rechten Bildseite stehende Figur zusätzlich wie von spitzwinkeligen Formen überlagert erscheint – die Situation ist nicht eindeutig. Eingearbeitet in die beigefarbenen Partien sind wenige, nahezu monochrome Dreiecke in Rot, Gelb und Blau. Der Innenraum wird durch einen gemalten Holzboden angedeutet, der in den Bildraum hineinführt.

Der vorwiegend weiße Hintergrund zeigt unregelmäßig geformte Farbfelder in waagerechter Anordnung, die mit einem Rolltapetenmuster dekoriert sind; diese Muster sind aus den in Deutschland entstandenen Werken bekannt.

Die beiden Figuren nehmen nicht nur nahezu die gesamte Höhe des Reliefs ein, sondern beanspruchen mit ihren ausladenden Körperformen auch beinahe die gesamte Breite des Formates. Durch den Kontrast zwischen dem – relativ – statisch angelegten Hintergrund und den diagonalen Linien der Dreiecksformen entsteht der Eindruck von schneller Bewegung der Figuren.[883]

Bei der zuletzt zu nennenden Gruppe von Arbeiten, deren Datierungen bis in die Jahre 1946 reichen, handelt es sich um Darstellungen von weiblichen Figuren.[884] Die Umrisslinien der Köpfe der Protagonisten überkreuzen sich meist am Hals und gehen dann in die Darstellung der Arme oder der Kleidung über.
Die Figuren werden durch die Linearität ihrer Umrisslinien bestimmt, wobei aus den Schwarz-Weiß-Abbildungen nicht immer deutlich wird, ob es sich um pastos aufgetragene fließende Spuren, wie sie oben vorgestellt wurden oder aber um flache, lasierend gearbeitete Farbaufträge der Konturen handelt. Zu der Gruppe gehören die Gemälde *Krankenschwester* (WV 269), *Schauspielerin* (WV 271), *Lola* (WV 272), *Mädchen mit Schal* (WV 275) und das vom Künstler auf 1945 datierte Gemälde *Kopf eines Mädchens* (WV 313).[885] Der größere Anteil der entsprechenden Gemälde zeigt Halb- und Ganzfiguren vor einem ruhigen, wahrscheinlich monochromen Hintergrund. Während die Formen der Köpfe und der Brust im Allgemeinen gerundet sind, werden die Formen von Hals und Oberkörper meist aus eckig angelegten Konturen gebildet.[886]

---

883 Es handelt sich bei diesem Werk um das einzige der Autorin vorliegende Werk Adlers, das plastisch gearbeitet ist. Der Katalog der Einzelausstellung *Adler. Exhibition of paintings*. The Tel Aviv Museum, Tel Aviv, November 1947, Katalognummer 90, o. S., nennt weiterhin eine Keramik Adlers *Mordechai und Haman.* Es liegt jedoch keine Abbildung vor.

884 Mehrere dieser Gemälde werden im Katalog der Einzelausstellung London, 1946, erwähnt. Das Werk *Kopf eines Mädchens* (WV 313) trägt die Datierung 1945. Die Datierung des entsprechenden Stilmerkmals auf ca. 1945/46 kann also als gesichert angesehen werden.

885 Weitere entsprechende Werke sind *Porträt eines Mädchens in Grau* (WV 278), *Krabbenmädchen* (WV 279), *Melancholischer Mann* (WV 277) und *Mädchen* (WV 270).

886 Die eckige Lineatur scheint Ähnlichkeit mit Picassos Gemälde *Jacqueline mit Blumen* zu haben. Diese Arbeit ist jedoch erst 1954 entstanden. (Picasso: *Jacqueline mit Blumen*, 1954, Öl auf Leinwand, 100 x 81 cm, Sammlung Jacqueline Picasso. Eine Abbildung befindet sich im Kat. zur Ausst. *Picasso*, New York 1980. Abb. 826, S. 414.

Das Gemälde *Lola* (WV 272) zeigt die frontale Darstellung einer weiblichen Halbfigur mit langen, auf den Rücken fallenden Haaren. Auffallend ist die Gestaltung des Kopfes, der sehr breit und wenig hoch geformt ist. Die breiten Umrisslinien des Gesichts gehen an dem spitzen Kinn der Figur so in den Hals über, dass sich die Konturen am Kinn überkreuzen. In der Höhe des Schlüsselbeins treffen diese Konturen auf eine geschwungene Querlinie, die als Ausschnitt eines Kleidungsstücks gedeutet werden könnte. An den Enden der geschwungenen Linie, in der Höhe der Schultern, verlängert sich diese Linie wiederum in zwei nach unten verlaufenden, exakt gezogenen Diagonalen, die sich unter der Brust kreuzen. Im Kontrast zu den strengen kantigen Linien des Oberkörpers steht die gerundete Form der Brust.

Auch der Oberkörper des *Mädchens mit Schal* (WV 275) weist solche diagonal verlaufenden, sich kreuzenden Linien auf; der Hintergrund besteht hingegen aus rechtwinkligen, hellen und dunklen Farbblöcken. Das Gemälde lässt eine Besonderheit erkennen: Vor das gleichmäßig oval dargestellte Gesicht ist die senkrecht gesetzte Form eines Rhombus platziert. Während drei Ecken dieser Form innerhalb des Ovals enden, ist die vierte Ecke außerhalb des Gesichtes dargestellt; diese Ecke ragt wie ein plastisches Element über das Gesicht hinaus. Diese zweite Kontur des Gesichts nimmt somit die diagonalen Körperformen auf und wiederholt sie. Das Motiv wird bereits früher von Pablo Picasso gezeigt. Siehe dazu die Ausführungen zu dem vorliegenden Gemälde im Werkkatalog.

6.2.3 Ab. ca. 1944/45: Parallele Entwicklung: Weiterführung der U-, V- und Bumerang-Formen als autonome Elemente eines Bildes; Verwendung von Blattformen in Stillleben

Ab ca. 1944/45 fertigt Adler zahlreiche vollkommen ungegenständliche Gemälde, in denen eine gewinkelte Form, die man als V-, U- oder Bumerang-Form ansehen kann, zu einer autonomen Form des Stilllebens wird. Beispiele sind die Werke *Das blaue Stillleben* (WV 292)*, Komposition* (WV 299) und die drei Gemälde mit den Werknummern WV 291, WV 293 und WV 303, jeweils *Stillleben* betitelt.[887]

[887] Die meisten Gemälde liegen als unzureichende Schwarz-Weiß-Abbildungen vor.

Das querformatige Werk *Komposition* (WV 299) zeigt auf einer leuchtend roten Fläche im Vordergrund ein Stillleben aus nahezu gleich großen, flachen und eckig-gerundeten Elementen, über denen sich zwei große, weit geöffnete U-Formen befinden. Während die in der Mitte platzierte Form auf der Platte aufzuliegen scheint, entsteht bei der U-Form links der Eindruck, als würde sie schweben; sie hat keinen Kontakt zu der Fläche oder den anderen Formen. Das in kräftigen Farben gestaltete Werk *Stillleben* (WV 291) zeigt auf einer ovalen Tischplatte im Vordergrund ein Arrangement aus verschiedenen Formen, so beispielsweise ein weißes, leicht aus der Bildmitte nach links gerücktes, weit geöffnetes U, eine blaue eckige U-Form am linken Bildrand und verschiedene runde und eckige Formen in Rot, Weiß, Hellgrün, Rosa und Schwarz. An einigen Stellen sind die beschriebenen Farbspuren in schmalen Linien aufgetragen. Von der Konnotation her sind Formen und Farbspuren in diesem Gemälde neutral.

Neben den oben genannten Werken muss eine Gruppe von Arbeiten aus dem Jahr 1944/45 erwähnt werden, die in Form und Inhalt von den oben genannten Arbeiten abweicht. Es handelt es sich um Stillleben, die neben bereits bekannten, an U- und Fruchtformen erinnernden Elementen, einige Farbformen aufweisen, die von der Form und der Binnenstruktur her wie Laubblätter anmuten. Zu den Werken dieser Gruppe zählen zum Beispiel die Gemälde *Rotes Stillleben* (WV 308), *Stillleben* (WV 310), *Komposition* (WV 307), *Abstraktes Werk/Stillleben* (WV 305) und das Werk -*Stillleben mit Pflanze*- (WV 312).

Das überwiegend in Rottönen gearbeitete Gemälde *Rotes Stillleben* (WV 308) weist neben anderen Farbformen vier unterschiedliche Spielarten der oben erwähnten Blattformen auf. Auf einer Tischplatte im Vordergrund des Gemäldes sind an Früchte erinnernde Formen arrangiert. Daneben tritt an der hinteren Kante des Tisches links eine U-Form mit feinen Querverstrebungen, die eventuell eine Leier, das Musikinstrument des David, assoziiert. Ganz rechts auf dem Tisch befindet sich ein leuchtend weißes U. Hinter dem Tisch erheben sich große Formen in den Farben Rosa und Rot, denen Weiß, Blau und Grau beigegeben sind. Vor diesen Elementen ist eine farblich abstechende, in Gelb und Rosa gehaltene, nach oben spitz zulaufende Blattform dargestellt. Sie wird in senkrechter Position präsentiert und weist eine Mittelrippe und eine darauf schräg zulaufende Binnenzeichnung auf. Eine darüber befindliche großformatige Blattform in Rosa ist liegend und schwebend gezeigt. Am

oberen Rand des Gemäldes lassen sich zwei weitere Elemente erkennen, die Blätter assoziieren: Die auf der linken Bildseite befindliche Form weist Querstreifen in Blau, Orange und Rot auf. Die daneben liegende Blattform zeigt eine Mittelrippe und weiße und rote Querstreifen.

Als letztes Beispiel soll das nur als Schwarz-Weiß-Abbildung vorliegende Gemälde *Komposition* (WV 307) vorgestellt werden, das einen Innenraum mit einer geringen Tiefe darstellt. Die undeutliche Abbildung lässt auf der rechten Bildseite eine Wand und im hinteren Bildraum zwei quer gesetzte, helle Stellwände erahnen. In dem Raum befinden sich verschiedene Formen wie eine U-Form mit Querverstrebungen am linken Bildrand, ein drapiertes Tuch mit runden fruchtähnlichen Formen im Vordergrund und mehrere unbestimmbare Formelemente. Im linken Drittel lässt sich zudem eine senkrecht angeordnete, schmale Blattform ausmachen, der an Blattadern erinnernde Linien eingeschrieben sind. An ihrer Spitze ist eine kleine, kreisrunde Form angesetzt.

6.2.4 Ab ca. 1946: Parallele Entwicklung: Tendenz zu Transparenz und sich auflösenden Konturen; kleinteilige Farbelemente unterschiedlicher Form und Konturierung

Stellte Adler in Gemälden aus dem Jahre 1945 eine Metamorphose, den Prozess der Verwandlung einer Figur in eine andere Gestalt dar, so befasst sich der Künstler ab ca. 1946 mit der Auflösung von Figuren. Dazu greift er zu formalen Mitteln, indem er einmal die Transparenz von Körpern oder zum anderen die teilweise Auflösung von Körperkonturen darstellt.

Das vom Künstler auf 1946 datierte Gemälde *Sitzende Frau*/*Sitzende* (WV 317) zeigt eine die gesamte Bildhöhe einnehmende weibliche Figur, die auf einem kleinen Stuhl Platz genommen hat. Der Oberkörper ist zur rechten Bildseite gerichtet, Schulter, Hals und Kopf sind dem Betrachter frontal zugewandt. Eine Hand ruht an der rechten Hüfte, der linke Arm ist vorgestreckt und trägt eine einzelne Lotusblüte mit halb geschlossenen, länglichen Blütenblättern, *utpala*, dem Sinnbild für Erkenntnis und dem Abbild des Sieges des Geistes über die Sinne.[888] Farblich ist das Gemälde in monochromem Blau gehalten – mit Ausnahme des Stuhls und des gerafften

[888] Die Lotusknospe *utpala* wird im Gegensatz zu den geöffneten Blüten im Buddhismus immer in der Farbe Blau dargestellt. (Claude B. Levenson: *Symbole des Buddhismus*. *Der Tibetische Weg*. Wien 1996. S. 124.)

Kleidungsstücks, für die die Farbe Weiß gewählt wurde. Der Körper der Figur scheint sich in einem Auflösungsprozess zu befinden. Während auf der rechten Bildseite die Konturen des Kopfes und der äußeren Seite des Armes deutlich gemalt sind, weisen die entsprechenden Partien auf der linken Bildseite keine Konturen auf. Eine Abgrenzung zum Hintergrund geschieht hier durch einen etwas flächig aufgetragenen, dunkleren Blauton. Ebenso lassen die übereinander geschlagenen Beine der Protagonistin die Konturen nur erahnen, sie verflüchtigen sich in dem hellen Blau einer Übermalung. Einbezogen in den Auflösungsprozess ist auch der Stuhl: An der linken Bildseite ist die Schraffur wie abgebrochen, Teile des Stuhls verlieren sich in blauer Farbe.

Das Zusammentreffen der drei Faktoren: Auflösungsprozess eines Körpers, dominante Anwesenheit der Farbe Blau – welche traditionell für das Geistige steht – sowie die halb geschlossene Lotusblüte, *utpala,* lässt die Deutung zu, dass sich die Figur in einem Prozess der Vergeistigung befindet, indem sie die menschlichen Schwächen ablegt.

Eine Arbeit in Gouache (G 19) könnte eine Vorstudie zu dem Werk gewesen sein. Die im Vergleich mit dem Ölbild in entgegengesetzter Richtung platzierte Figur weist eine Reduktion des Körpers beziehungsweise des Armes auf. Der dem Betrachter zugewandte Arm, der im Gemälde verminderte Konturen aufweist, hat in der Grafik die Zweidimensionalität eines flachen Bandes angenommen. Weiter wird der Arm, dessen Hand die Lotusknospe hält, auf besondere Weise dargestellt: Er weist eine äußere Kontur auf, die jedoch nicht in die Schulter übergeht, sondern in einem gleich bleibenden Abstand zum Körper bis über den Kopf hinaus verläuft, wo er sich auflöst. Die Konturen sind also nicht geschlossen. Wie bereits erwähnt, zeigt die Gouache eine Nähe zu Picassos Werk *Akte am Strand,* 1920: Der rechte Oberarm der links im Bild sitzenden Figur Picassos ist gerundet, während der Unterarm immer mehr verflacht. Es bleibt allerdings immer noch eine geringe Dreidimensionalität bestehen.

Mit der ebenfalls von Adler auf 1946 datierten *Hommage à Naum Gabo* (WV 321) widmet der Künstler zum dritten Male einem Künstlerkollegen ein Gemälde.[889] Naum Gabo (1880 – 1977) war 1922 Mitglied der Novembergruppe, Berlin; von 1933 – 46 lebte er in London. Das Gemälde zeigt eine weibliche Figur in Dreivierteldarstellung, die neben einem kleinen Tisch steht, auf dem sich eine Skulptur und ein kleines Stillleben befinden. Während Figur, Skulptur und Hintergrund in Weiß und fahlem Grau-Weiß dargestellt sind, hat der Künstler für das an eine gebundene Schleife erinnernde Stillleben leuchtende Grundfarben und deren Abschattierungen gewählt. [890]

Die weibliche Figur wird durch dünne, zarte Konturen gebildet. Der Körper ist transparent, sodass er den Blick auf den Hintergrund des Bildes freigibt. Andererseits assoziieren die schweren schwarzen Elemente, die in oder vor ihrem Körper befindlich sind, körperliche Organe, die auf einer Röntgenaufnahme sichtbar sind; sie bleiben Materie.

Mit ihrer rechten Hand umfasst die Protagonistin die Skulptur, präsentiert sie so dem Betrachter. Die Konstruktion besteht aus insgesamt vier transparenten Flächen; dabei geht es um zwei hochformatige, trapezförmige Elemente mit gerundeten Ecken, die sich jeweils eins aus dem anderen zu entwickeln scheinen. Zwei kleinere Elemente, die eine spitz-ovale Form aufweisen, sind hingegen waagerecht in die Skulptur eingefügt. Die Brechungen des Lichtes lassen sich möglicherweise aus den dünnen Linien in den Farben Weiß, Rot und Blau deuten, die auf die Konstruktion aufgetragen sind. Hinter der Skulptur befinden sich zwei hochgereckte, dunkle Elemente, die jeweils einen Punkt als Auge aufweisen. Sie scheinen die Szene zu beobachten.

Nicht deutlich ist, ob es sich bei der Skulptur um eine im Stil der konstruktiven, mit Nylonfäden verspannten Werke Naum Gabos oder aber um eine Konstruktion aus Glas oder einem anderen transparenten Material handeln

---

889 Im Falle Klees wählt Adler in dem Werk *Hommage à Klee* (WV 148) das von seinem Kollegen verwendete Motiv des Helden mit nur einem Flügel, des Don Quijote, also eine geistige Idee, die Adler fasziniert. Im Falle von Schwitters (*Hommage à Schwitters/Sirene* (WV 219)) stellt der Künstler das von Schwitters in seinem Merzbau verwendete Abfallmaterial heraus. Adler verwendet es für eine Figur, die eine Gefahr darstellt, Unheil birgt. Im vorliegenden Fall, der Hommage à Naum Gabo, werden die Transparenz, das verändert empfundene Aussehen der Skulptur durch unterschiedliche Lichtverhältnisse und durch die Bewegung des Betrachters angesprochen. Aspekte von Raum und Zeit werden thematisiert.

890 Zu dem Gemälde besteht ein Entwurf (G 58), der auf der Vorderseite mit *Homage [sic] a [sic] Gabo* betitelt ist.

soll;[891] Skulptur und Raum durchdringen sich hier gegenseitig. Die breiten weißen Konturen könnten auf die zuletzt vorgestellte Möglichkeit schließen lassen.

Ca. zehn Jahre später wird Naum Gabos Bruder Antoine Pevsner (1886 – 1962) eine Bronzeskulptur *Elan* erstellen, deren Spitze in zwei schmale, an Ohren erinnernde Zipfel geteilt ist, die in etwa mit Adlers Darstellung korrespondieren.[892]

Transparenz weist auch das Gemälde *Große Sitzende* (WV 322) auf, das den Gedanken an eine Röntgenaufnahme aufkommen lässt. Die sitzende Halbfigur und die hinter ihr befindliche, hohe und wie geflochten wirkende Stuhllehne nehmen den größten Teil des Bildes ein. Figur und Stuhl sind mit auffallend schwarzen und kräftigen Konturen und Binnenstrukturen dargestellt, deren Strichführung expressiv ist. Der Kopf der Figur wirkt düster, da seine breit gesetzten Konturen den größten Teil des Gesichtes verdecken. Die großen Hände, die ebenfalls allein durch gerundete schwarze Konturen dargestellt sind, erzeugen in ihrer Bewegtheit Unruhe. Zwischen dem Netzwerk von schwarzen Linien scheinen rote, hellgelbe und blaue Partien des Hintergrunds auf.

Auf der linken Bildseite lassen sich hinter der Stuhllehne ein dunkler Haarschopf und die Hals- und Schulterpartie einer weiteren Gestalt erkennen. Zudem lässt sich ein zweiter Stuhl mit einer hellen, glatten Armlehne ausmachen. Es kann also von einer zweiten unabhängigen Figur ausgegangen werden, die in dieser unklaren Raumsituation sehr dicht bei der weiblichen Figur sitzt. Noch eine dritte Gestalt lässt sich überdies in angedeuteten Konturen erkennen: In der rechten oberen Bildecke ist eine Figur sichtbar, die aus dünnen grauen Konturen gebildet wird und von der der Kopf und die Schulterpartien dargestellt sind. Auf dem rautenförmigen Kopf, den Adler mit zwei punktförmigen Augen versehen hat, verlaufen in senkrechter Linienführung drei parallel zueinander verlaufende Konturen, die die Gestalt geometrisieren und rhythmisieren.

---

[891] Eine Arbeit, die diesem Typ mit verspannten Nylonfäden entspricht, ist z. B *Lineare Raumkonstruktion Nr. 2,* die sich im *Lehmbruck Museum*, Duisburg befindet. Die Verspannung wird hier nur aus einem einzigen Faden gebildet.

[892] Antoine Pevsner: *Elan*, 1953 – 58, geschweißte Bronze auf schwarzem Plastikfuß, 138 x 18 x 20 cm, Höhe des Fußes: 120,5 x 51,8 x 40,5 cm, Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv, Israel.

Die Darstellung der drei Figuren lässt Gedanken an Metamorphosen, Verschmelzungen oder Auflösungen von Figuren entstehen. Die Inspiration zur Darstellung eines Skeletts, an die die Hauptfigur mit ihren ausgeprägten Konturen stark erinnert, mag Adler eventuell durch ein Röntgenbild erhalten haben. Nach Aussagen von Regina Aukin, London, soll Adler eine Zeit lang eine Röntgenaufnahme seines Brustkorbs und seines Herzens in seinem Studio aufgehängt haben.[893]

Neben dem vorgestellten Aspekt der Transparenz fallen einige Werke durch eine gesteigerte Farbigkeit und eine relativ kleinteilige Formensprache auf, so beispielsweise: *Karneval der Kinder* (WV 323), *Stillleben mit Fisch* (WV 324), *Atelier des Künstlers* (WV 318) und das Gemälde *Fischhändler* (WV 328), das vom Künstler auf 1947 datiert ist. Die kleinteiligen Elemente haben unterschiedliche Formen – eckig oder gerundet, breit oder schmal – und weisen verschiedenste Farbzusammenstellungen und Typen von Konturen auf.

Das vom Künstler auf 1946 datierte Bild *Karneval der Kinder* (WV 323) zeigt drei Kinder, die als Dreiviertelfiguren dargestellt sind.[894] Das Gesicht der Figur auf der linken Bildseite ist sowohl im Dreiviertelprofil als auch von der Seite dargestellt; die Figur trägt einen spitzen Hut, den man als Maskierung oder als „Judenhut“ interpretieren kann. Der ernste Ausdruck der Figur wie auch der der anderen beiden Gestalten, die frontal abgebildet sind, steht im Gegensatz zu der Erwartungshaltung, die der Titel hervorruft.

Die Protagonisten werden von einer die gesamte Breite des Gemäldes erfassenden Fläche im Vordergrund des Bildes angeschnitten, auf der ein Stillleben arrangiert ist. Da die drei Kinder ihren Blick dem Betrachter zugewandt haben, entsteht der Eindruck, als ob die Kinder in ein Schaufenster sehen würden, dessen Rahmung sich über den gesamten rechten Bildrand erstreckt. Der Maler hat dabei den Blick aus dem Geschäft heraus eingenommen.

Das erwähnte Stillleben besteht aus verschiedenen Objekten. In der Mitte befindet sich ein beige-braunes Gefäß, in dem rote Formen – Kirschen oder Beeren? – erkennbar sind; auch die anderen Farbformen, die klar, das heißt ohne

---

893 Gespräch mit Regina Aukin, London, 1999.

894 Zu dem Gemälde besteht eine Skizze (G 59), die aber die wesentlichen Stilmittel des Gemäldes, die splittrigen Farbformen und die Trennung eines Innen- und eines Außenbereichs, noch nicht erkennen lässt.

Binnenstruktur und in hauptsächlich etwas helleren – gelben, orangefarbenen und roten – Farben gestaltet sind, lassen die Assoziation von Früchten zu.

Im Gegensatz zu den gerade beschriebenen Farben und den gerundeten Formen der „Schaufensterauslage“, sind die drei Figuren und ihre Umgebung in kräftigen Grün-, Violett-, Rot- und Blautönen abschattiert und wirken eher kühl. Während als Hintergrund für die Figuren relativ große, geometrische Farbformen dienen, ist über die beiden Figuren in Frontalstellung eine Fläche gelegt, die in schmale Querstreifen aufgegliedert ist, welche wiederum von den senkrecht verlaufenden Konturen der Figuren durchkreuzt werden. Es entsteht so ein kleinteiliges Mosaik aus verschiedenen Farben. Eine Orientierung an Werken Paul Klees (1879 – 1940) scheint hier deutlich gegeben. Bekannt sind solch kleinteilig gegliederte Farbfelder aus Streifen- und Karomotiven in dem Werk des Künstlerfreundes aus den 20er Jahren. Auch die Leuchtkraft der Farben entspricht den Arbeiten Klees.

Die klare Differenzierung von Innen und Außen durch Farben und Formen weist allerdings eine Inkonsequenz auf: Am unteren Rand des Außenbereiches befindet sich eine ockerfarbene Form, die farblich der Innenseite, also der Schaufensterauslage zugeordnet werden müsste. Sie enthält eine kleine, kreisrunde Form – ein Auge? – und könnte das angeschnittene Gesicht einer vierten Figur darstellen. Durch das gelbbraune Gefäß auf der Fensterbank wird sie etwas verdeckt und fällt daher nicht auf. Auf der „Stirn“ der Figur lassen sich zwei grell-grüne, stabförmige Elemente erkennen, deren Einordnung nicht eindeutig ist und die auch dem Stillleben zugeordnet werden könnten. Diese stäbchenförmigen Elemente spielen in einigen Gemälden aus dem Jahr 1947 eine Rolle und werden dort von der Autorin als ein mögliches Symbol für eine Verwandlung angesehen. (Siehe hierzu die Gemälde mit den Werknummern (WV 355) und (WV 373), beide mit dem Titel *Komposition.*) Im vorliegenden Gemälde entsteht der Eindruck, als ob die angeschnittene Figur sich aus der Realitätsebene des Außen in die Realitätsebene des Innen entwickeln oder begeben würde.

Das in der Kunstgeschichte gängige Motiv des Schaufensters ist zum Beispiel aus Werken August Mackes (1887 – 1914) wie *Großes, helles Schaufenster* von 1912 oder den Aquarellen *Eine Ladenstraße unter Lauben*, 1914, und *Modegeschäft im Laubengang,* 1914, bekannt. Gezeigt sind jeweils Figuren, die ein Schaufenster betrachten. Das Werk, das kompositorisch jedoch am ehesten mit dem vorliegenden Gemälde korrespondiert, ist *Die*

Berufung des Heiligen Eligius, ca. 1360*,* das Taddeo Gaddi (1300 – 1366) zugeschrieben wird.[895] Laut Gerd Arntz soll Jankel Adler diesen italienischen Künstler besonders verehrt haben.[896] Das 35 x 39 cm große Werk Gaddis in Tempera zeigt zwar die umgekehrte Perspektive – der Betrachter des Bildes sieht nun in das Geschäft hinein – aber die Anordnung der drei Halbfiguren hinter den Auslagen des Ladens stimmen mit Adlers Gemälde überein.

In den beiden folgenden Werken, die unter anderem durch die oben beschriebene kleinteilige Formensprache gekennzeichnet sind, ist jeweils ein Fisch zentral positioniert – und dies nicht allein durch die Titelgebungen *Stillleben mit Fisch* (WV 324) und *Fischhändler* (WV 328), sondern auch in der konkreten Darstellung: In dem zuerst genannten Gemälde sind auf einer Tischplatte verschiedene Farbformen angeordnet, in deren Mitte sich ein relativ naturalistisch dargestellter Fisch auf einer ovalen Servierplatte befindet. Hervorgehoben wird der Fisch zum einen durch ein weißes Tuch, das unter der Platte liegt und zum anderen durch ein kleinteiliges Arrangement in Rot und Grün – eine Garnierung? –, die sich hinter der Servierplatte befindet. Zudem fällt die naturalistische Formgebung des Fisches aus den übrigen, meist geometrischen Formen heraus. Hinter der Tischplatte erheben sich weitere Farbformen, die in diesem Gemälde hauptsächlich aus den Farben Rot, Gelb und Grün in verschiedenen Helligkeitsstufen bestehen.

Das zweite Gemälde *Fischhändler* (WV 328), das erst 1947 entstanden ist, unterscheidet sich von dem zuletzt genannten Werk in den Farben, den Formen und den Konturen. Das querformatige Gemälde zeigt auf der rechten

---

[895] Taddeo Gaddi (ca. 1300 – 1366): *Die Berufung des heiligen Eligius*, ca. 1360, Madrid Museo del Prado, 35 x 39 cm. Abbildungen sind im Internet zu finden unter: www.fotofinder.com, Stichworte: *Taddeo Gaddi, Heiliger Eligius* oder unter: *eligius-gilde.*

[896] Aussage von Arntz in: Kat. zur Einzelausstellung *Adler*. Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 46. – Eligius arbeitete im 7. Jahrhundert am fränkischen Hof unter König Chlothar als Goldschmied und Münzmeister. Sein Beruf steht also in engem Zusammenhang mit dem Beruf des Graveurs, den Jankel Adler ursprünglich erlernt hatte. In der Legende des Heiligen, der heute als Schutzpatron der Metallarbeiter gilt, spielt zudem ein Adler eine Rolle, der der Mutter des Eligius im Traum die Heiligkeit des zukünftigen Sohnes anzeigt. (*LCI*. 6. Band: *Ikonographie der Heiligen: Crescentius von Tunis bis Innocentia.* Stichwort: *Eligius von Noyon*, Spalte 125.) Auch dieser zuletzt genannte Aspekt könnte Jankel Adlers Aufmerksamkeit erregt haben. Der Künstler selbst hat einige Male diesen Vogel dargestellt. Siehe z. B. die Werke (G 60.1): *Adler (Selbstbildnis),* 1923, Aquarell über Bleistift und (G 60.2): *Mythologisches Tier*, 1942.

Bildseite eine weibliche Ganzfigur, die an einem Fischstand – wartend? – zu stehen scheint, der mittig im Bild angeordnet ist und der einen großen Teil der Bildfläche beansprucht. Hinter dem Stand befindet sich nach rechts ein Fenster oder eine Tür, wodurch eine vage Definition des Raumes ermöglicht wird. In der Rahmung ist eine Figur erkennbar. Der Fischstand, der aus einer Ansammlung von zahlreichen Farbformen gebildet wird, ist als solcher nur durch einen einzigen großen Fisch zu definieren, der im Zentrum des Bildes in gebogener Form liegt und in Ocker und Blau gemalt ist. Durch sein kreisrundes Auge und den kleinen Mund sticht das Tier innerhalb der anderen, unterschiedlich geformten Elemente heraus. Diese zeigen Formen von intensiver Leuchtkraft in Rot, Gelb, Blau, Weiß, Braun und Schwarz. Meist sind die Farben direkt nebeneinander gesetzt und nicht durch eine andersfarbige Kontur voneinander abgesetzt. Im Gegensatz zu dem erstgenannten Gemälde *Stillleben mit Fisch* (WV 324) ist der Gesamteindruck der unterschiedlichen Farbformen unruhig.

Die in beiden Gemälden gezeigte zentrierte Darstellung des Fisches, der fester Bestandteil des jüdischen Speiseplans ist, verdeutlicht seine Bedeutung, die mit der Ankunft Gottes auf der Erde in Verbindung gebracht wird.[897]

Wählte Adler in den beiden oben beschriebenen Werken kräftige Farben, die satt aufgetragen wurden, so entscheidet er sich in dem Gemälde *Atelier des Künstlers* (WV 318) für helle Töne und einen Umgang mit Farbe, die zu einer leichten und transparenten Wirkung führen. Die querformatige Arbeit zeigt das Atelier, in dem drei Figuren anwesend sind. Weiter sind eine Staffelei und ein Tisch, auf dem ein Stillleben arrangiert ist, zu erkennen. Die Tiefe des Raumes wird definiert durch eine rückwärtige Wand, die aus wenigen großen Farbblöcken in den Farben Hellblau, Rostrot und Braun dargestellt wird und in deren Mitte ein großes Fenster eingelassen ist. Auf der linken Bildseite befinden sich zwei frontal dargestellte Ganzfiguren, darunter wohl eine weibliche Figur, die nur an der gerundeten Linienführung um ihren Kopf, die man als lange Haare deuten kann, zu definieren ist. Die zweite kleinere Figur, ein Kind, ist etwas versetzt – teils vor, teils neben der weiblichen Figur – platziert, sodass sich die Beine beider Figuren überschneiden. Die Protagonisten sind aus schmalen blauen Konturen gebildet, die auf einen

[897] Siehe dazu im Kap. 4.2.1 die Ausführungen zum Thema Fisch in Zusammenhang mit dem Gemälde *Mann und Jüngling* (WV 19).

hellbeigefarbenen oder hellgrauen Grund gemalt sind. Die zarten und skizzenhaft aufgetragenen Umrisslinien der Figuren und die Begrenzung der Farbformen sind nicht kongruent. Es entsteht so der Eindruck von Verschwommenheit, Leichtigkeit. Dieser Eindruck wird verstärkt durch die nicht der Natur entsprechende Art und Weise der Linienführung: Von den Augen der weiblichen Figur, die nur durch Punkte dargestellt sind, verlaufen nach unten zwei sich kreuzende Linien, wovon eine als äußere Kontur des Körpers weitergeführt wird. Bei der Figur des Kindes entsteht der Eindruck von Leichtigkeit zudem durch die Kontur des Kopfes, die auf der linken Seite offen bleibt, unterbrochen ist. Die dritte Figur, die rechts im Bild erscheint, wird nur durch wenige Linien angedeutet: Ein Kreis für den Kopf und zwei senkrechte Linien für den Körper sind der Farbfläche des Hintergrundes eingefügt.

Vergleicht man die vier vorgestellten Werke, so lassen sich immer wieder zum einen eine unterschiedliche Verwendung von Farbkombinationen – so zum Beispiel Primär- oder Sekundärfarben – und zum anderen ein variierendes Formenvokabular – von großen oder aber kleinen, gerundeten oder eckigen, mosaikartigen Formen – erkennen. Ebenso kann zwischen durchgängigen oder aber „aufgebrochenen“ Konturen differenziert werden. Die Wirkung ist jedes Mal eine andere: Stabilität und Ruhe werden in dem Werk *Stillleben mit Fisch* (WV 324) ausgedrückt, Leichtigkeit in dem Gemälde *Atelier des Künstlers* (WV 318). Eine Vielfalt an Ware, an Fischen auf dem Marktstand, könnte der Betrachter in den äußerst kleinteiligen Formen in dem Werk *Fischhändler* (WV 328) erkennen. In dem vierten Gemälde *Karneval der Kinder* (WV 323) lassen sich durch den Kontrast von klaren geschlossenen Konturen für das Innen gegenüber den eher verschwommen dargestellten Umrisslinien für Außen zwei Realitätsebenen ausmachen.

Gemeinsam ist den drei figurativen Werken ein für Adler ungewöhnlicher Faktor: Die Figuren besitzen keine Hände. Die Ausdrucksmöglichkeit der menschlichen Figur, die ihr durch ihre Gestik gegeben ist, ist den Figuren genommen.

6.2.5 Ab ca. 1947: Fortbestehen von Transparenz unter Einbeziehung spitzeckiger Formen; Darstellung anthropomorpher Figuren und Verwendung eigener Symbole

Aus dem Jahr 1947 liegen der Autorin elf Werke vor, die von Adler selbst datiert wurden; diese Anzahl ist außergewöhnlich hoch. Adler könnte diesen Arbeiten, die jedoch hauptsächlich als Schwarz-Weiß-Abbildungen zur Verfügung stehen, eine besondere Bedeutung für seine künstlerische Entwicklung beigemessen haben. Die Transparenz, die bereits in Gemälden aus dem Jahre 1946 erkennbar wurde, bleibt auch in diesem Jahr in mehreren Gemälden bestimmend. Zudem lassen sich eine Darstellung von anthropomorphen Figuren und eine Verwendung eigener Symbole feststellen.

Transparente Elemente lassen sich zum Beispiel in den Gemälden -*Stillleben mit Vogel*- (WV 331), *Figur im Atelier* (WV 329) und dem Werk -*Weibliche Figur mit Rugby-Ball*- (WV 332) von 1947 erkennen.

Das zuletzt genannte Gemälde zeigt eine weibliche Ganzfigur, die wohl einen in die Luft geworfenen Rugby-Ball auffängt. Körper und Kleidung werden durch eine fein gezogene Kontur gebildet. Die Protagonistin trägt ein langes, transparentes Gewand, das nur durch einige dünne Fältelungen angedeutet wird und den Blick auf die Beine freigibt. Nur durch wenige große und lang gezogene Formen werden die Arme und Beine wiedergegeben. Der schlichte Hintergrund der Figur wird durch zwei Farbflächen dargestellt, die in einem unregelmäßigen Verlauf nahezu senkrecht auf der rechten Bildhälfte aneinanderstoßen. Das Werk mit seinen knappen Raumangaben wirkt klar und übersichtlich.

Dasselbe trifft zu für das Gemälde *Stillleben mit Vogel* (WV 331): Auf einer stabilen Tischplatte im Vordergrund des Werkes ist ein Arrangement von verschiedenen Formen aufgebaut; rechts im Bild befindet sich ein flatternder Vogel vor einem Fenster. Das Stillleben besteht aus zwei Elementen: Auf der linken Seite des Tisches erhebt sich eine Skulptur, die sich aus einer Sockelzone zu lang gezogenen transparenten Formen entwickelt. Rechts daneben liegen zwei große zwiebelartige, mit spitzen Ecken versehene Elemente, die sich gegenseitig mit ihren Konturen durchdringen. Gleichzeitig lassen sich durch sie hindurch einzelne Bretter der grob gearbeiteten

Tischplatte erkennen. Transparenz weist auch der senkrecht fliegende Vogel auf: Durch den linken Flügel ist der Rahmen des Fensters sichtbar.

Die Formgebung der Figuren in den erwähnten Werken ist gelängt und leicht gebogen. Gleichzeitig lassen sich spitze Ecken ausmachen. In der Dominanz der Kontur erscheinen sie – in den Schwarz-Weiß-Abbildungen – oft eher grafisch angelegt. Diese Merkmale gelten auch in unterschiedlich ausgeprägter Form für die Gemälde *Sitzendes Mädchen* (WV 334), *Liegender Akt* (WV 338), *Figur* (WV 341), *Frau* (WV 343), *Liegende Figur* (WV 352), *Figur in Hellrot* (WV 344), *Der Kuss* (WV 339) und die beiden Werke *Sitzendes Mädchen* (WV 334) und *-Komposition mit Bumerangform-* (WV 337).

In einer Gruppe von sieben Werken, sechs davon gehören zu den von Adler auf 1947 datierten Arbeiten, werden anthropomorphe beziehungsweise zoomorphe Lebewesen dargestellt; es ist sowohl eine Zuordnung zu einem Menschen als auch zu einem Vogel möglich. Die Figuren scheinen sich in einem Prozess der Verwandlung zu befinden.

In dem Gemälde *Kopf* (WV 346), einem sehr flächig gehaltenen Bild dieser Gruppe, lässt sich die Darstellung einer Figur über nur *ein* Auge definieren.[898] Vor einem Hintergrund, der das Werk farblich in eine rechte violettfarbene und eine linke grüne Hälfte gliedert, befinden sich mehrere Farbformen in Rot, Rotbraun, Grau, Hellblau und Orange. Darin fällt ein blaues, kleines und rundes Element mit einer breiten Kontur auf, das als Auge zu definieren ist; es befindet sich in einer diagonal in das Bild gesetzten Form, die sich von der linken Bildhälfte in die rechte zu bewegen scheint. Diese Form erinnert an das Element, das in der weiblichen Figur des Bildes *Hommage à Naum Gabo* (WV 321) von der Unterzeichneten als „Organ“ definiert wurde. Es assoziiert eine Sanduhr, bei der die obere Hälfte eckig gestaltet und die untere Hälfte gerundet ist; in der zuletzt genannten Hälfte lässt sich außerdem eine kleine rosafarbene Form ausmachen, die als menschlicher Mund definiert werden könnte.

Auch im Gemälde *Komposition* (WV 351) verfügen die Protagonisten über charakteristische Formelemente eines Vogels. Das Werk zeigt zwei stark

[898] So wiederholt sich ein Phänomen, das bereits in Adlers „surrealen“ Werken von ca. 1933 zu erkennen war: Ein Rest an Figürlichkeit bleibt in vielen nicht-figurativen Arbeiten Adlers noch bestehen.

abstrahierte, unterschiedlich gestaltete Ganzfiguren, die in ihrer Höhe und nahezu in der Breite die gesamte Fläche des Bildes einnehmen. Die Figur auf der linken Bildseite zeigt einen hochgereckten, vogelähnlichen Kopf mit einem Auge, darunter schließt ein gerundeter Körper an. Zwei längliche, geschwungene und spitz zulaufende Formen, die sich – ohne direkten Anschluss an den Körper – bis zum unteren Rand des Bildes erstrecken, können als Beine, Flügel oder Schwanzfedern angesehen werden. Die frontal abgebildete Figur daneben zeigt in der Darstellung des Kopfes sowohl menschliche Züge als auch Merkmale eines Vogels. Der eckige, ungleichmäßig gebildete Kopf ist zur linken Seite zu einem großen Schnabel geöffnet, sodass der Eindruck entsteht, als würde diese Figur mit der anderen sprechen. Andererseits weist der Kopf aber in frontaler Darstellung ein Gesicht mit zwei Augen, Nase und Mund auf und ist somit auch einem Menschen zuzuordnen. An den Kopf schließen nach unten zwei viereckige Farbblöcke an, die den Körper darstellen; darunter erscheint ein drapiertes Tuch, wie es bereits ab 1941 in Gemälden Adlers als Attribut für Frauengestalten auftaucht. Eine umgekehrte U-Form bildet die Beine. Soweit die Schwarz-Weiß-Abbildung dieses Urteil zulässt, entwickeln sich die Konturen der beiden Figurenkörper in einer sich überkreuzenden Linienführung aufeinander zu; dies kann als ein Prozess der Verwandlung oder Verschmelzung, der zwischen den beiden Protagonisten stattfindet, angesehen werden.

Ein Mischwesen aus Mensch und Vogel stellt *Loplop* dar, ein Lebewesen, das ab 1930 in den Werken des Künstlers Max Ernst auftaucht. *Loplop* kann u. a. als Stellvertreter des Künstlers selbst angesehen werden; er erhält verschiedene Funktionen wie zum Beispiel das Vorstellen von Werken Max Ernsts. Ein Vergleich mit Adlers Figur bietet sich nur bedingt an, da *Loplop* ein Mischwesen *ist*, während sich Adlers Gestalten in einem Verwandlungs*prozess* befinden, dessen Endresultat dem Betrachter nicht bekannt ist. Auch für eine Identifikation des Künstlers mit den Figuren liegen keine Hinweise vor.

Picassos dreidimensionale Arbeiten *Metamorphose II*, 1928, würde inhaltlich dem Thema *Umwandlung* näher kommen, obwohl die eher organisch wirkenden, wulstartigen Elemente mit Andeutungen von menschlichen

Körperteilen wie Brüsten, unterschiedlich geformten Beinen und dünnen Armen nichts mit Adlers Mensch-Tier-Verwandlung gemein haben.[899]

Nach den vorliegenden Informationen, die sich aus dem Buch *Jankel Adler – An artist seen from one of many possible angles* und aus den Aussagen von Adlers Tochter Nina im Film 1989 ergeben, kann eher angenommen werden, dass die Verwandlung im Falle von Adlers Werken ein Weiterleben von Lebewesen in einer anderen Form beinhalten soll.

Bei einem weiteren vom Künstler auf 1947 datierten Werk (WV 350), ebenfalls *Komposition* betitelt, ist der Abstraktionsgrad zweier Figuren insofern noch weiter fortgeschritten, als dass eine Zuordnung zu Mensch oder Tier nicht möglich ist. Beide Protagonisten sind reduziert und relativ geometrisch aufgebaut. Das Gemälde zeigt auf der linken Seite frontal den Kopf einer Figur, die nur durch zwei kernartige Augen als Lebewesen definiert wird. Das ungleichmäßig geformte Gesicht ist wie eine Art Kranz von einer gerundeten, mit Querstreifen versehenen Form umgeben, die Haare assoziieren. Die zweite Figur mit vogelähnlichem Kopf befindet sich weiter im Hintergrund auf der rechten Bildseite. Der Oberkörper ist leuchtend rot, der Unterkörper in einem satten Weiß gestaltet. Wie im vorher beschriebenen Werk sind auch hier die Protagonisten durch ihre Konturen verbunden, das heißt, die Umrisslinien der „Haare“ der linken Figur entwickeln sich weiter, werden herübergezogen zur rechten Figur und fließen dort in die Darstellung des Körpers ein. Ein schwarzer Farbblock ist am rechten Bildrand neben der Figur aufgetragen.

Es soll noch einmal auf die zuerst beschriebene Figur des Werkes *Komposition* (WV 350) eingegangen werden. Durch den beschriebenen Kranz oder Bogen, der den Kopf umgibt, erinnert die Figur an die sogenannten *Reliquiarfiguren* der *Kota* und anderer Ethnien aus Gabun, die als Wächter auf Körben mit Schädeln und Knochen von Vorfahren platziert werden. Auch sind die Köpfe der Figuren oft sichelförmig aufgebaut und von seitlichen Bögen umgeben, die mit waagerecht gesetzten, schmalen Streifen aus Messingfolie belegt sind.[900]

---

899 *Metamorphose II*, 1928, bemaltes Gipsoriginal, 22,6 x 18 x 11,5 cm, Musée Picasso, Paris. Eine Abbildung befindet sich im Kat. zur Ausst. *Picasso*, New York 1980, Abb. 535, S. 266.

900 Siehe z. B. die Fotografien, Zeichnungen und Einteilungen nach Stilkategorien in: Schmalenbach 1989. S. 212, 213, 216 und 217.

Da noch drei weitere Gemälde Adlers Merkmale der Wächterfiguren aufweisen, sollen ausgewählte Charakteristika dieser Figuren kurz erläutert werden: Einige der Reliquiarfiguren zeigen in der Mitte ihrer Gesichter mittig einen senkrecht gesetzten Streifen, der das Gesicht gliedert. Die einfach gestalteten Augen – oft handelt es sich um kreisrunde Applikationen – sind meist nah an diese mittleren Streifen angesetzt, wodurch die Figuren ein eigentümlich beobachtendes, fast stierendes oder bezwingendes Aussehen erhalten. Auffallend an zahlreichen Figuren sind rautenförmige Stützen, die Schultern oder Arme assoziieren und die sich rechts und links unter einem schmalen Hals zu den Seiten entwickeln. Wie ihr Name bereits aussagt, sollen die Figuren über die Reliquien wachen, sie beschützen. Bei Initiationsriten werden die Figuren von den Körben entfernt, die Schädel herausgenommen und mit besonderen Substanzen eingerieben. Damit das magische Ritual wirkt, werden die Wächterfiguren wie Marionetten bewegt.[901]

Die Figuren, die in den Gemälden *Mädchen mit Stillleben* (WV 374), *Große Sitzende* (WV 322) und -*Komposition*- (WV 357) zu erkennen sind, ähneln einander; alle drei zeigen Gesichter, die durch senkrechte Streifen gegliedert sind. Die Figur in dem Gemälde *Komposition* (WV 350) weist hingegen als Merkmal die kleinen, eng zusammenstehenden Augen auf. Mit der Figur in dem Gemälde *Große Sitzende* (WV 322) hat sie gemein, dass sich zu den Seiten entwickelnde Streben erkennen lassen, die hier als „Arme“ zu definieren sind. Eigentümlich für die drei Figuren mit senkrecht gesetztem Mittelstreifen ist, dass sie eine leicht gebogene Haltung einnehmen. Es entsteht so der Eindruck von Bewegung – ein Aspekt, der mit der Verwendung der Wächterfiguren bei Initiationsriten korrespondiert. Schließlich kann festgestellt werden, dass in den drei Gemälden ein Kontext zum Thema Tod besteht. Die Gemälde *Mädchen mit Stillleben* (WV 374) und das Werk -*Komposition*- (WV 357) zeigen je einen Schmetterling, der traditionell auf Seelen von Verstorbenen hinweist.[902] Das Werk *Große Sitzende* (WV 322) zeigt hingegen eine Figur, deren transparenter Körper ein Skelett erkennen lässt.

---

901 Kat. zur Ausstellung: *Sculptuur uit Afrika en Oceanië*. *Kröller-Müller Museum*, Otterlo, vom 17. November 1990 bis 20. Januar 1991. Otterlo 1990. S. 132.

902 Chapeaurouge 1987. S. 137.

Auch Pablo Picasso und Paul Klee haben sich in ihren Arbeiten mit den Wächterfiguren auseinandergesetzt.[903] Bei Picasso geht es beispielsweise um das Ölgemälde *Akt mit erhobenen Armen – Die Tänzerin von Avignon*, 1907.[904] Wie Rubin ausführt, interpretiert Picasso hier die rautenförmigen Elemente der Wächterfiguren als Beine, die eine dynamische Tanzbewegung ausführen; der symmetrische Aufbau der Wächterfigur wird somit nicht beachtet. Auch Klee verwendet die Rauten als Beine, so zu erkennen in der Zeichnung *Götzen,* 1913;[905] Klee orientiert sich in diesem Werk auch an den zu schmalen Schlitzen geformten Augen der afrikanischen Figuren.

Der ursprüngliche Kontext zum Thema Tod ist also nur bei Adler zu finden. Wie Rubin jedoch erklärt, waren zu Beginn des 20. Jahrhunderts die ursprünglichen Funktionen der afrikanischen Figuren in Europa noch nicht bekannt, sodass eine dementsprechende Verwendung nicht erwartet werden kann.[906]

Die folgenden Werke aus den Jahren 1947/48 zeigen von Adler geschaffene Symbole, deren Deutungen offen sind und die somit Raum für Spekulationen bieten. Dazu gehören die Stillleben *Abstraktes Bild* (WV 401) und die Arbeiten mit den Werknummern WV 355, WV 373 und WV 357, die jeweils den Titel *Komposition* tragen; sie lassen zwei lange, schmale Streifen oder Stäbchen erkennen, die immer paarig angeordnet sind und die vielfach an einer Seite untereinander Kontakt haben. In einigen Fällen sind die Formen mit einem gerundeten Element verbunden, so zu finden in den Gemälden *Abstraktes Werk* (WV 401) und *Komposition* (WV 373). In anderen Werken lassen sich wiederum Variationen von Formen eines Ringes aufweisen; beispielhaft können die Gemälde -*Figur*- (WV 360) und *Stillleben* (WV 359) genannt werden.

Komposition (WV 373) zeigt im Vordergrund des Bildes einen Tisch, der mit einigen zwiebelartigen Formen, aber auch mit nicht weiter identifizierbaren Elementen in Grün, Orange, Schwarz, Rot, Weiß und Rosa bestückt ist. Die auf der Bildfläche am weitesten oben angesiedelte Form, die nur aus schwarzen

---

903 Siehe dazu die Ausführungen von Rubin 1996. S. 275 – 279.

904 *Akt mit erhobenen Armen – Die Tänzerin von Avignon*, 1907, Öl auf Leinwand, 150 x 100 cm, Privatbesitz. Eine Abbildung siehe: ebenda. Abb. 346, S. 277.

905 Paul Klee: *Götzen*, 1913, Feder und Tusche, 13 x 10 cm, Sammlung Natkin, West Redding, Connecticut. Eine Abbildung siehe: ebenda. Abb. 720, S. 510.

906 Ebenda. S. 267.

breiten und gerundeten Konturen besteht, weist zwei deutlich aus dem Konglomerat von Formen hervortretende rote Streifen auf.

In *Komposition* (WV 355) sind die beiden Stäbchen in waagerechter Form platziert, sie sind gerundeter und wirken organischer; auf der rechten Bildseite sind sie an eine gerundete Form angelegt, der in ihrem Inneren zwei kernartige Augen eingeschrieben sind. In Verbindung mit dieser Form wirken die länglichen Streifen wie lange Ohren, die beispielsweise einem Hasen entsprechen. Das Aquarell -*Gestalt*- (G 63) zeigt eine dementsprechende Figur mit anthropomorphen und zoomorphen Zügen, die an einen Hasen erinnern: Über einem gerundeten Körper ist ein frontal wiedergegebener, unregelmäßig geformter Kopf mit menschlichen Zügen dargestellt, der jedoch auch zwei längliche Ohren und ein kleines Maul besitzt.

Er stellt sich die Frage, ob hier ein Transfer zwischen der Darstellung auf dem Aquarell und den Gemälden, die die an Hasenohren erinnernden Streifen zeigen, erlaubt ist. In dieser Deutungsrichtung würde Adler die „Hasenohren" in den Gemälden als Symbol für Verwandlung instrumentalisieren. Hasen werden in vielen Kulturen besondere Bedeutungen zugewiesen; im Christentum stehen sie beispielsweise für Wiedergeburt und Auferstehung.

Zu der Gruppe von Arbeiten, die die Form eines Ringes aufweisen, gehören die Werke *Komposition mit Figur* (WV 358) und die beiden Werke mit den Werknummern (WV 361) und (WV 354), jeweils mit dem Titel *Komposition.* Andere Gemälde wie das Werk *Stillleben* (WV 359) zeigen zudem die Form eines spitz zulaufenden Rings mit einer kleinen Nahtstelle oder Öffnung.

Das zuletzt genannte Werk zeigt auf einer hellen, rechteckigen Ebene unterschiedliche Elemente. Am rechten Bildrand erkennt man eine senkrecht stehende „Blattform", während sich in der Bildmitte ein schmales und hohes Element, eine Streifenform, erhebt. Über der zuletzt genannten Form erscheint die stabil wirkende „Ringform", die sich durch zwei ineinander liegende Kreise definiert. Ungefähr in der Bildmitte ist ein gerundetes Element erkennbar, das eine spitz zulaufende „Nahtstelle" aufweist. Eine solche Form entsteht zum Beispiel bei der Zusammenführung von Daumen und Zeigefinger einer Hand. Im Beispiel sieht es so aus, als ob tatsächlich an der „Nahtstelle" etwas Ähnliches wie Stoff oder Papier gehalten würde. Im Vordergrund des Gemäldes links ist eine weitere geschlossene Form erkennbar.

Auch das im vorigen Abschnitt bereits beschriebene Werk *Komposition* (WV 355) verbindet die erwähnten Ringvariationen. Auf der linken Seite des

Bildes befindet sich ein ringartiges Element, das zwischen blockartigen Formen eingepasst ist. Über der großen, gerundeten Form auf der rechten Bildseite, in der die kernartigen Augen zu erkennen sind, scheint eine gerundete, geschlossene Form mit spitzer „Nahtstelle".

Zu diesen vom Künstler geschaffenen Formen oder Symbolen liegen keine Deutungen vor. Die als neutral zu bewertenden Elemente erhalten jedoch in der Verbindung mit einer menschlichen Figur in *Komposition mit Figur* (WV 358) oder aber im Kontext mit Augen in einem entstellt oder fragmentiert wirkenden Kopf in *Komposition* (WV 361) eine eher negative Konnotation. Dasselbe trifft zu für das ebenfalls mit *Komposition* betitelte Werk mit der Nummer (WV 354), in dem lang gezogene, an Birnenkerne erinnernde Augen beigefügt sind.

6.2.6 Ca. 1947: Umgang mit Konturen in zwei grafischen Sequenzen

Aus dem Jahr 1947 sollen zudem zwei grafische Sequenzen erwähnt werden, die sich inhaltlich und formal sowohl von den Ölgemälden als auch von den übrigen grafischen Arbeiten unterscheiden. Die tragenden Gestaltungselemente sind zum einen die Konturen, die manches Mal unterbrochen oder schwer erkennbar sind und zum anderen die außergewöhnlichen, besonders grellen oder aber besonders düsteren Farben. Dieses formale Vorgehen ist inhaltlich begründet. Es handelt sich einmal um Arbeiten zur *Erinnerung der sechs Millionen Toten*,[907] weiter um Studien zur Illustration von Werken des Schriftstellers Franz Kafka (1883 – 1924).[908]

Zwölf Blätter zu Werken des tschechischen Dichters werden im März 1947 in Verbindung mit anderen Werken Adlers in der Galerie Gimpel,

---

907 Diese Information hat Charles Aukin der Grafik G 62.1 mit der C.A.-Nr. 37 beigegeben. Weiter heißt es in dem Verzeichnis, dass die Arbeiten für eine Ausstellung in Warschau angefertigt, jedoch nie versandt wurden. – In einem Zeitungsartikel von Aukin wird das Werk -*Figur*- (G 62.3) der Serie gezeigt. Der Kommentar lautet dort: *Aus einer Sequenz von zwölf Arbeiten zur Erinnerung der jüdischen Opfer unter Hitler*. (Aukin. In: Zeitung nicht ermittelt. Rubrik: *Jewish Life and Letters* 1951, S. 5)

908 Bei der zuletztgenannten Serie scheint es sich um eine Auftragsarbeit zu handeln; der Auftrag wird jedoch später wieder zurückgezogen. In einem Brief vom 6. September 1946 von Paul Elek Publishers Ltd, London, Hatton Garden, wird Adler mitgeteilt, dass der Herausgeber des Verlags den Autor Franz Kafka für eine weitere Bearbeitung ablehne, da die Kurzgeschichten nicht besonders gut seien und außerdem die Rechte bereits bei anderen Verlagen lägen. (Brief im Nachlass Adlers, Wuppertal.)

London, ausgestellt.[909] Die Protagonisten in den Erzählungen des jüdischen Autors, dessen Romane und Kurzgeschichten sich durch eine surrealistische und unheimliche Atmosphäre auszeichnen, geraten in Situationen, die unbegreiflich und beängstigend sind. Themen wie Bürokratie, Einsamkeit, Hoffnungslosigkeit, ein Ausgeliefertsein an unbekannte Mächte und das Gefühl, im Stich gelassen zu werden, spielen eine bedeutende Rolle. Diese Atmosphäre drückt Adler in seinen Grafiken durch die Wahl der düsteren oder fahlen Farben aus. Der Künstler beschränkt sich in seiner Palette wahrscheinlich – das Bildmaterial ist nicht wirklich aussagekräftig – vorwiegend auf Schwarz, Grau und Weiß, fahles Blau und Violett, wobei Weiß für die nur aus Konturen bestehenden Figuren vorbehalten bleibt, die sich vor dunklem Hintergrund absetzen, oft nur schemenhaft zu erkennen sind. Nach Ansicht der Unterzeichneten handelt es sich bei der Technik einiger Bilder um die sogenannte *Absprengtechnik*, bei der verdünnte Temperafarbe nach dem Trocknen mit Tusche übermalt und später abgewaschen wird.[910]

Zehn Arbeiten der Sequenz wurden von der Autorin ausfindig gemacht; siehe die Grafiken G 61.1 – G 61.8, G 30 und das Gemälde -*Illustration zu einem Werk von Franz Kafka*- (WV 349).

Das Beispielbild G 61.1 zeigt zwei Figuren sehr unterschiedlicher Größe: Die linke Seite und die Mitte des Bildes werden von einer Figur beansprucht, die sich auf dem Boden niedergelassen hat; der Körper weist nach rechts, das große, ungleichmäßig geformte Gesicht ist dem Betrachter zugewandt. Die Figur hat die Knie unter den Körper gezogen und stützt sich mit der linken Hand auf dem Boden ab. Die rechte Hand reicht sie einer weiblichen Figur, die vor ihr steht und die sich ein wenig zu der anderen Figur nach beugt. Würde sich die liegende Figur aufrichten, so müsste ihre Körpergröße ungefähr das Dreifache der Größe der weiblichen Figur betragen.[911]

---

[909] Sie werden im Ausstellungskatalog summarisch aufgeführt: Pos. 1 – 12: *Studies for Kafka´s works,* sodass daher an dieser Stelle weder über die Titel, noch über die Maße, Motive und Techniken der gezeigten Bilder Angaben gemacht werden können.

[910] Auf den übermalten Stellen haftet die Tusche nicht, es entstehen Risse oder Aufplatzungen. Nach dem Trocknen kann man das Blatt mit einer Bürste oder im Wasserbad abwaschen; übrig bleiben Farbpartikel, die eine ungleichmäßig starke Dichte haben, wie man sie bei Adler z. B. in den Werken -*Paar*- (G 61.5) und *Vier Figuren* (G 61.6) erkennen kann.

[911] Vielleicht handelt es sich auch hier um einen Entwurf zu der Geschichte *Die Verwandlung*. Der Figur auf dem Boden würde dann die Rolle des verwandelten Gregor Samsa zukommen.

Wie der Titel des zweiten Bildes bereits deutlich macht, zeigt die Grafik G 61.3 drei Figuren. Über das gesamte Bild scheint ein fahler Violettton gestrichen zu sein, sodass die Protagonisten etwas unklar, wie durch eine an Nebel erinnernde Dunstschicht gesehen werden. Links im Bild ist eine Figur von der Seite dargestellt, die den Eindruck macht, als wolle sie heimlich fortschleichen: Den Kopf eingezogen und nach vorne gebeugt, hält sie die Arme in fast waagerechter Haltung; ein Bein ist nach vorne gestreckt. Die Bemühungen, unbemerkt weggehen zu können, scheinen fehlzuschlagen, da die beiden anderen Figuren, die sich auf der rechten Bildseite befinden, hinter der zuerst genannten Figur hergehen. Das Aussehen der mittleren Figur erinnert an Kinderzeichnungen: Ein runder Kopf, von einer doppelten Kontur umgeben, weist zwei runde Augen auf. Weitere Merkmale eines Gesichts fehlen. Darunter ist ein langer, nur aus Konturen gebildeter Körper zu erkennen. Vor dem Oberkörper sind zwei runde Formen angelegt, die wohl die Brust darstellen sollen. Ein einzelner Arm ist in die Richtung der zuerst beschriebenen Figur gestreckt. Die Figur ganz rechts hat einen größeren Kopf und weit auseinander stehende Augen; der Duktus scheint hier etwas bewegter zu sein.

Abschließend kann festgestellt werden, dass in den beschriebenen Werken jene unheimliche Spannung anwesend ist, die in Erzählungen Kafkas vorherrscht. Die Farbwahl und die Körpersprache der Figuren bewirken sowohl im konkreten als auch im übertragenen Sinne eine düstere Stimmung. Durch die in ihrer Deutlichkeit ungleichmäßig ausgebildeten Konturen, die durch die erwähnte Technik entstehen, sind die Protagonisten zerbrechliche ungeschützte Wesen, die sich im Dunklen schemenhaft bewegen.

Die Sequenz, die Adler zur *Erinnerung der sechs Millionen Toten* arbeitet, umfasst ebenfalls zwölf Arbeiten. Drei Bilder konnten im Rahmen der Recherche ermittelt werden; sie zeigen jeweils denselben Aufbau: Rechts im Bild ist eine stehende Figur dargestellt, die den Betrachter ansieht. Die Figuren strecken ihre Arme aus zur linken Bildseite, in der sich einige helle, ungegenständliche Formen befinden. Wie in den Studien zu Werken von Franz Kafka setzt Adler jeweils eine helle Figur beziehungsweise helle Farbformen vor einen dunklen Grund.

Das rückseitig auf 1947 datierte Werk *Stehende Figur* (G 62.1) zeigt eine frontal dargestellte Figur, deren Oberkörper zur Bildmitte gebeugt ist. Arme

und Beine werden durch lang gezogene Dreiecksformen gebildet, Hände und Füße sind nicht vorhanden. Während die Figur den rechten Arm zu einigen hellen, nicht zu definierenden Formelementen ausstreckt, befindet sich am Ende des anderen Armes ein orangefarbenes, glühendes Licht, das aus dem insgesamt blau- und sandfarbenen Bild hervorsticht. Das Licht soll wohl eine am unteren Bildrand links liegende Gestalt beleuchten, die aus hellen, eckigen Farbformen mit zarten Konturen und einem Augenpunkt gebildet wird. Vom Stil her erinnert die Gestalt an den Vogel, den Adler in dem Gemälde *Stillleben mit kabbalistischen Zeichen* (WV 231) dargestellt hat. Die Protagonistin, die nicht zu definierenden Elemente und die am Boden liegende Figur treten hell aus dem schwarz-blauen Dunkel des Hintergrunds hervor. Die stehende Figur vermittelt den Eindruck, als würde sie zittern, was auf die ihr eingeschriebene, horizontale Schraffur und eine Auflösung der Konturen zurückzuführen ist: Bis auf die Umrisse am rechten Arm und an den Beinen besitzt die Figur keine Körperkonturen; eine Abgrenzung von Körper und Umfeld geschieht durch den dunkleren Farbton des Hintergrundes. Ohne über exakte Angaben zur Technik zu verfügen, mutet der lasierende Farbauftrag im Bereich der Figuren wie nachträglich abgenommen oder abgewaschen an. Eine solche Technik, sogar unter Einbeziehung von Bürsten und anderen mechanischen Hilfsmitteln, ist beispielsweise im Spätwerk Christian Rohlfs (1849 – 1938) bekannt, so u. a. in dem Aquarell *Pfingstrosen in der Schale* von 1924.[912]

Die andere vorliegende Farbabbildung *Figur* (G 62.2) ist sehr viel bewegter. Sind in dem zuvor beschriebenen Bild die Körperformen noch durch die blaue, den Körper umgebende Farbe relativ glatt begrenzt, so sind nun die in Violett schraffierten Konturen aufgebrochen: Der helle Farbton für das Inkarnat setzt sich auch über die Körperkonturen weiter fort. Auf den Körper sind violette Schraffuren aufgetragen, durch die die helle Farbe der Gestalt durchscheint; umgeben ist die Figur von einer rauchig braun-roten Farbe. Leuchtend orangefarbene Partien sind in diesem Bild nicht für ein Attribut, sondern für einzelne Partien des Körpers gewählt.

Die genannte Darstellung der aufgebrochenen Konturen und die in verschiedene Richtungen weisenden Binnenstrukturen bewirken den Eindruck von Unruhe im Sinne von Auflösung des Körpers; der Körper scheint zu

---

912 Pfingstrosen in der Schale, 1924, 23 x 47 cm. *Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster*, Inv. Nr.: KdZ 4141 LM.

verglühen. Auf eine zurückhaltende und sensible Weise setzt der Künstler hier – wahrscheinlich – die Schrecken der Shoa bildnerisch um.

6.2.7 Ab ca. 1948: Von konturierten eckigen Formen bis zur Auflösung von Konturen zugunsten eines spontanen malerischen Farbauftrags

Für das Jahr 1948 liegen drei vom Künstler datierte Gemälde vor: *Tremblinka* (WV 391), *Komposition* (WV 425) und *Agnes Capri* (WV 380). Zusammen mit diesen drei Arbeiten werden von der Autorin insgesamt knapp 50 Gemälde dem Entstehungsjahr 1948 zugeordnet. Thematisch handelt es sich neben Darstellungen von menschlichen Figuren um Stillleben; allein das Gemälde *Vögel* (WV 407) bleibt motivisch singulär.

Bei einer ersten Betrachtung lassen sich als gemeinsame Kriterien für die Gesamtgruppe ein hoher Abstraktionsgrad und eine nicht der Natur entnommene, eckige Formensprache feststellen. Dreiecke und Quadrate, Farbstreifen und Farbblöcke dominieren; gerundete Formen treten seltener auf. In der Farbwahl sind vor allem die Primärfarben Rot, Blau und Gelb präsent, ergänzt durch Weiß und die Pastellfarben Rosa, Violett und Hellblau. Der Hintergrund ist bis auf wenige Ausnahmen sehr ruhig gehalten.

Bei differenzierter Betrachtung lassen sich die meisten der Gemälde in vier Typengruppen mit weiteren Untergruppen einteilen; diese treten allerdings selten in reiner Form auf. Die im Folgenden vorgenommenen Zuordnungen dienen dazu, die Vielfalt der Werke in einer übersichtlichen Form zu erfassen. Ungefähr zehn Gemälde differieren jedoch von diesen Gruppen; dazu gehören zwei aus dem Rahmen fallende Werke, die im Stil der *Art Brut* und des *Informel* gearbeitet sind, ebenso wie eine Anzahl von Gemälden, für die ein expressiver Farbauftrag, der an Kratztechnik, *Grattage*, denken lässt, charakteristisch ist. Mit der Vorstellung dieser Werke endet das Kapitel.

Die erste Gruppe von Arbeiten zeichnet sich durch eine spitzwinklige Formensprache aus; es dominieren Dreiecke, Rhomben und andere geometrische Formen, die diagonal angelegte Konturen aufweisen. Adler setzt die Formen vor einen monochromen, undifferenziert gearbeiteten Hintergrund oder vor wenige große Farbblöcke, die sich durch waagerechte und senkrechte Linien gegeneinander abgrenzen. Nach der Wahl der geometrischen Formen lassen sich die Gemälde unterscheiden in Arbeiten mit flachen Dreiecksformen, Werke mit

kristallinen Formen und Arbeiten mit in Zickzackform angelegten Konturen. Spitzwinklige und blockartige Elemente in Kombination mit der Form einer Flamme bilden eine vierte Gruppe.

Zur Gruppe der Werke mit flachen Dreiecksformen gehören u. a. die Gemälde *Stillleben* (WV 393), *Kopf* (WV 396), *Komposition* (WV 392) und *Figur und Stillleben* (WV 384). Das zuletzt genannte Werk zeigt eine Halbfigur hinter einer Fläche, auf der sich ein Arrangement aus flachen Dreiecksformen in leuchtenden Farben und einer gerundeten Fruchtform in Rosa befindet. Auf der linken Seite erkennt man ein hoch aufgerichtetes, mehrteiliges Element, das in den beschriebenen Formen aufgebaut ist. Im unteren Drittel sind drei gebogene weiße Querstreifen sichtbar, die von der Unterzeichneten als gerafftes Tuch oder Kleidungsstück interpretiert werden und aus frühen Werken der Werkphase aus Großbritannien bekannt sind.[913] Das Tuch wird als Hinweis gewertet, dass es sich hier um eine menschliche Darstellung handeln soll. Die hinter dem Tisch befindliche Figur setzt sich aus spitzwinklig-unorganischen Formen zusammen. Die Arme sind nicht fließend an den Körper angesetzt, sondern bilden eine zusammenhängende U-Form mit spitz zulaufenden Enden, die nur an einer kleinen Stelle mit dem Körper verbunden sind. Farblich sind Figur und Hintergrund in zurückhaltenden Farbtönen wie Grau, Grün und Petrol gehalten. Für die Figur setzt Adler außerdem die Farbe Weiß ein.

Ein Beispiel für Werke, die Assoziationen mit kristallinen Elementen zulassen, ist *Blaue Abstraktion* (WV 404). Das nahezu monochrome Gemälde zeigt auf einer vom linken und unteren Bildrand angeschnittenen Fläche verschiedene, vereinzelt gesetzte Formen, die Assoziationen mit glatt geschliffenem Glas und Edelsteinen zulassen. Im Vordergrund links lässt sich eine Form erkennen, die als eine facettierte Kristallkaraffe mit einem Stöpsel angesehen werden könnte. Rechts befinden sich drei stabförmige Elemente, zwei davon liegend, eines stehend dargestellt. Die hochstehende Form ist transparent angelegt: Es lassen sich sowohl die Kontur eines hinter ihr liegenden Elementes als auch ein weiße, eine Lichtreflexion darstellende Farbfläche durch den Stab hindurch erkennen. Im oberen Bereich des Stilllebens fügt Adler mehrere voluminöse Formen ein, die wenige große und die Elemente gliedernde Facetten aufweisen.

---

913 Ein Beispiel ist das Gemälde *Mutter und Kind II* (WV 198), 1941.

Neben einer auffallenden Farbigkeit fällt das folgende Gemälde durch Darstellungen mit Umrisslinien in Zickzackform auf. Im Gemälde *Zwei Figuren mit Stillleben* (WV 408) stellt der Künstler vor einem dunklen Hintergrund zwei viereckige Felder dar, die sich je an einer Längsseite berühren. Der Eindruck von zwei nebeneinanderstehenden Gemälden oder aber einer in der Mitte gefalteten Doppelkarte entsteht. In jedes Feld ist eine in Seitenansicht, von der Kontur bestimmte Figur gemalt; die Blickrichtungen sind unterschiedlich, die Figuren stehen sich gegenüber. Die Figur auf der linken Bildseite fällt durch ihre Körperform auf, die durch zahlreiche diagonal gesetzte Konturen eine Zickzackbewegung vollzieht. Vor sich hält sie ein schlankes, hohes, aus spitzeckigen Formen gebildetes Objekt, das sie an ihren Mund zu führen scheint; es könnte sich vielleicht um ein Saxofon handeln. Der etwas nach hinten gelegte Oberkörper der Figur und die eckigen Formen des Körpers lassen einen abgehackten Rhythmus und der Musik folgende Körperbewegungen erahnen.

Die farbliche Gestaltung ist für Werke Adlers außergewöhnlich intensiv: Das erwähnte linke Feld ist in einem Gelbton gestaltet, dem etwas Grün beigemischt ist. Auf diesem Hintergrund befindet sich die menschliche Figur, die in Hellrosa gehalten und mit kräftig rosaroten Konturen umgeben ist. Das Objekt, das sie vor sich hält, wird von zwei verschiedenen Rosa-Lilatönen bestimmt. Im rechten Farbfeld ist hingegen der Hintergrund in dieser Farbe und die Figur in Hellrosa dargestellt. Im Vordergrund des Gemäldes, vor der „Doppelkarte“, fügt Adler ein Stillleben aus kristall- oder fruchtähnlichen Formen ein, die farblich von den anderen Elementen des Bildes abweichen: Das Stillleben im Vordergrund nutzt alle Grundfarben, daneben Schwarz und Weiß.

Das Gegeneinander der die Figuren hinterfangenden Flächen bewirkt eine besondere Perspektive. Durch eine Aufsicht auf die „Doppelkarte“ bilden die beiden oberen Kanten diagonale Linien, die in einem Winkel zueinander stehen. Unklar ist für den Betrachter, in welche Richtung dieser Winkel weist, ob die „Doppelkarte“ nach außen oder aber nach innen gefaltet ist. Die einmal gesehene Ansicht lässt sich wieder umkehren, rückgängig machen; es entsteht eine sogenannte Reversibilität:[914] Diese visuelle Irritation wird aber durch das

[914] *Reversibel*: wieder rückgängig machen; ein wieder umkehrbarer Zustand von Körpern. –

vorgelagerte Stillleben am unteren Rand des Bildes aufgelöst. In der Relation zum Stillleben wird deutlich, dass die „Karte“ nach außen geklappt ist.

Solche Irritationen durch reversible Figuren – sogenannte „Kippfiguren“, die so konzipiert sind, dass sie in der Wahrnehmung des Betrachters einen spontanen Wechsel der Perspektive hervorrufen – bestehen bereits seit der Antike, so zum Beispiel in einem Mosaik aus Delos von ca. 100 n. Chr.[915] Viele der optischen Umkehrungen funktionieren nach dem Prinzip des *Neckerschen Würfels* oder der *Schröder Treppe*. Im 20. Jahrhundert – aber erst *nach* Adlers Tod – werden diese „Umspringenden Figuren“ unter anderem besonders durch den Künstler Josef Albers (1888 – 1976) und seine *Strukturellen Konstellationen,* die nach dem eben genannten Prinzip des Neckerschen Würfels arbeiten, bekannt. Allerdings hat sich bereits in den 20er Jahren der polnische Künstler Henryk Berlewi (1894 – 1967), zu dem Adler Kontakt hatte,[916] mit optischen Gesetzen und Aspekten der Wahrnehmung in seinen Werken befasst.

In der vierten Untergruppe treten die spitzeckigen Formen eher in den Hintergrund, da auch längliche, streifenartige Formen und ungleichmäßig rechtwinklige Elemente in gleicher Anzahl zu erkennen sind. Innerhalb der eckigen Formen fällt jeweils ein senkrecht angelegtes ovales Element auf, das in einer spitz zulaufenden Form einer Flamme endet; für sie wählt Adler die Farbe Gelb. Zu erkennen ist dies zum Beispiel in den Gemälden *Stillleben* (WV 400) und *Stillleben mit Flamme* (WV 397). Das zuerst genannte Werk zeigt vor einem grau-blauen Hintergrund blaue, rote, weiße, hellbraune und violette Formen, die auf einer Fläche im Vordergrund des Bildes angeordnet sind. Auf der linken Seite des Gemäldes befindet sich die gelbe Flammenform, die von blauen Elementen umgeben und hinterfangen wird und somit farblich deutlich hervortritt.

Ist der Betrachter z. B. der Meinung, dass die „Doppelkarte“ nach *außen* geklappt sei, so kann diese Ansicht im folgenden Moment „kippen“, und es lässt sich nun ein anderer Zustand, der einer nach *innen* gefalteten Karte erkennen.

915 Eine Abbildung des Mosaiks siehe bei: Karina Türr: *Op art. Stil, Ornament oder Experiment.* Berlin 1986. Abb. 6, S. 21. Mosaik aus Delos, Maison du trident No. 235, um 100 n. Chr. Die Maße betragen 1,43 x 1,03 m; farblich ist das Mosaik in Schwarz, Rot und Weiß gehalten.

916 Adler und Berlewi arbeiteten 1922 auf dem *Kongress der Union fortschrittlicher internationaler Künstler* in Düsseldorf in einem Ausschuss zusammen. Siehe den entsprechenden Absatz im Kapitel von Adlers Aufenthalt in Deutschland.

Das zweite Gemälde *Stillleben mit Flamme* (WV 397) ist insgesamt von hellerer Farbgebung. Das hochformatige Werk zeigt eine schmale, sich von unten nach oben entwickelnde Komposition: Eckige Formen in rosa-brauner, gelber, weißer, grüner und blauer Farbe gipfeln in einer gelben Flamme mit einem roten Kern. Da der Hintergrund des Gemäldes hier in hellen Gelbtönen gehalten ist, tritt die Flamme nicht so deutlich hervor wie im zuerst genannten Werk. Zum Fokus wird sie allerdings dennoch durch ihre Positionierung: Die Flamme krönt die Komposition, die durch das Format des Gemäldes betont wird; die Höhe beträgt 130 cm, die Breite 66,5 cm. Durch dieses Hochragen der Flamme, des Lichtes, entsteht die Assoziation einer Fackel.[917]

Die folgenden drei Gruppen von Gemälden weisen andere Typen von Formen auf: Streifenformen, Blockformen und unregelmäßige Formen sind zu konstatieren. Parallel angeordnete Streifen sind z. B. in dem von Adler auf 1948 datierten und bezeichneten Gemälde *Agnes Capri* (WV 380) zu erkennen, das nur als Schwarz-Weiß-Abbildung vorliegt. Das Brustbild der Sängerin im Dreiviertelprofil, die Adler im *Anglo-French-Art-Centre,* London, kennenlernte,[918] zeigt Kopf und Schultern der Figur in einem Richtungskontrast: Während die Schulter auf der rechten Bildseite in den Tiefenraum weist, führt das Gesicht eine Wendung zur linken Bildseite aus. Die formale Gestaltung des Kopfes ist so gewählt, dass die Stirn und die Nase sowohl von vorne als auch von der Seite dargestellt sind; alle anderen Elemente des Gesichts sind im Dreiviertelprofil wiedergegeben. Farblich ist die dem Betrachter zugewandte Seite in breite, senkrecht angelegte Farbstreifen gegliedert, die abgewandte Seite ist abgedunkelt; mit einem Streifenmuster sind auch die Ärmel der Kleidung versehen. Selbst die Anordnung der Finger, die in einer auffallenden Geste an der rechten unteren Bildecke übergroß platziert sind, wirken in der Schwarz-Weiß-Abbildung wie lange, schmale, parallel angelegte Farbformen. Die Geste selbst ist ungewöhnlich: Daumen und Zeigefinger der rechten Hand drücken den Zeigefinger und den Mittelfinger der linken Hand zusammen.[919]

---

917 Dieser Gedanke wird auch durch den zweiten Titel des Gemäldes *Fackel tragende Frau* aufgenommen.

918 Über die Identität von Agnes Capri berichtete Alfred Rozelaar Green, der ehemalige Inhaber des *Anglo-French-Art-Centre,* im Mai 2006 in Paris.

919 Nach der Schwarz-Weiß-Abbildung zu urteilen, zeigt das Werk Merkmale früherer Arbeiten. In der Darstellung der gestreiften Ärmel zeigt das Werk eine stilistische Nähe zu dem Gemälde *Junge* (WV 202). Auffallende Gesten bevorzugt Adler im Zeitraum

Ein Foto der Sängerin (Abb. 32) aus dem Programmheft des *Anglo-French-Art-Centre,* das Agnes Capri im Profil zeigt, ist überliefert. Eine Porträtähnlichkeit lässt sich nicht feststellen: Das spitze Kinn und die lange Nase kommen in Adlers Gemälde nicht zum Ausdruck. Nur die nach hinten gekämmten dunklen Haare auf dem Gemälde stimmen mit der Frisur der Sängerin auf der Fotografie überein. Vergleicht man hingegen das Gemälde mit einer Aufnahme (Abb. 31), die den Künstler selbst im *Art Centre* zeigt, so lässt sich hier beinahe auf ein Selbstporträt Adlers schließen.

Einen durch wenige blockhafte Streifen gekennzeichneten Körper zeigt ebenfalls die Protagonistin in dem Gemälde *Frau mit erhobenen Händen* (WV 379). Der Oberkörper der sitzenden Figur ist durch senkrecht nebeneinander gelegte Farbstreifen in Weiß, Blau und einem Inkarnatton dargestellt; ein kleines rotes Feld im Nacken der Figur belebt das von der Farbe her insgesamt eher fahl zu nennende Gemälde.

Die Figur ist im Profil zur linken Bildseite abgebildet und stützt mit erhobenen Händen den vorgeneigten Kopf an der Stirn. Die Art und Weise, in der die Arme dem Körper zugeordnet sind, ist auffallend. Der am weitesten im Bildvordergrund positionierte Arm – es handelt sich um den linken Arm der Figur – ist in einem Hautton und als „lose“ Form gemalt; er ist der Figur vorgelagert. Der daneben abgebildete Arm ist in Weiß-Grau wiedergegeben und *so* mit dem Körper verbunden, dass auch er als linker Arm dienen könnte. Denn – angeschnitten von dem Kinn der Figur erkennt man im Hintergrund eine weitere weiß-graue, nach oben verlaufende Form, die als rechter Arm zugeordnet werden könnte und die sich mit dem zuerst genannten, weiß-grauen Arm in einer U-Form organisch zusammenfügt. Akzeptiert man diese Form als den rechten Arm der Figur, dann wäre der zuerst beschriebene weiß-graue Arm der linke Arm!

Nicht eindeutig in ihrer Zuordnung bleiben auch die weiß-grauen Farbformen, die für die Beine der Figur verwendet werden. Die intensiv weiße, längliche Form kann als Darstellung der linken Hüfte – das entspricht der Ansicht der Figur von hinten – oder des linken Knies angesehen werden, was der Ansicht der dem Betrachter zugewandten Figur entsprechen würde. Die links unten im Gemälde von Adler eingefügte, halbkreisartige weiß-graue

---

um 1943/44, so z. B. in *Irisches Mädchen* (WV 267). Eine Gliederung des Gesichtes in verschieden farbige Partien lässt sich z. B. 1943 in dem Werk *Bauersfrau mit Kuh* (WV 223) nachweisen.

Form kann das rechte Knie darstellen – dann ist die Figur dem Betrachter zugewandt. Oder aber man erkennt die Figur als von hinten dargestellt, dann stellt die Form das linke Knie dar.

Da das Gesäß der Figur nicht auf dem Bild sichtbar ist, bleibt unklar, welche Position der Körper der Figur für den Betrachter tatsächlich einnimmt, ob er im Dreiviertelprofil nach vorne oder nach hinten gewandt ist. Je nachdem, wie die Armvarianten zugeordnet werden, erhält die Figur eine andere Position. Wie das Gemälde *Zwei Figuren mit Stillleben* (WV 408) weist auch dieses Gemälde eine Art von Reversibilität auf.

Nicht Streifen, sondern eher rechteckige und quadratische Formen zeigen dagegen die Gemälde *Stehende Figur* (WV 411), *Stillleben* (WV 409), *Junges Mädchen* (WV 410) und *Kopf eines Mannes* (WV 412). Das zuletzt genannte Gemälde zeigt im Vordergrund des Bildes rechts den Kopf einer männlichen Figur, deren schmaler, rechteckiger Kopf durch einen schwarzen Verband über der Augenpartie gekennzeichnet ist. Das bleiche in Grau und Weiß dargestellte Gesicht wirkt gequält; hervorgerufen wird dieser Ausdruck besonders durch den kleinen, rechteckig geformten Mund, der wie stöhnend leicht geöffnet ist. Bekannt sind solche Mundformen von afrikanischen Masken.

Auf der linken Bildseite erkennt man im Hintergrund eine weitere Figur. Aus dem Profil ihres Oberkörpers, das einen gewölbten Brustkorb erahnen lässt, kann man ablesen, dass die Figur von Adler in Seitenansicht dargestellt ist. Ob der Kopf ebenfalls zur Seite oder aber zum Betrachter gewandt ist, bleibt unklar. Es lassen sich in der ungleichmäßig geformten Kopfform vier Punkte und einige senkrechte und diagonal verlaufende Striche festmachen. Auch ein schwach zu erkennender Kreis – wohl die Darstellung des Mundes – ist eingeschrieben. Der Kopf bleibt trotz dieser Verweise uneindeutig und unbestimmbar, wirkt entstellt; sein Aussehen assoziiert alte, durch Gebrauch und Insektenbefall beschädigte Holzfiguren Afrikas.

Ungleichmäßig geformte Elemente lässt hingegen das folgende Gemälde erkennen. Es handelt sich um ein Hauptwerk Adlers *Tremblinka* (WV 391), das das bekannteste Gemälde aus Adlers letzten Lebensjahren darstellt. Der Titel des großformatigen Gemäldes mit den Maßen 152,5 cm für die Höhe und 91,5 cm für die Breite geht auf das gleichnamige Konzentrationslager

Tremblinka in Polen zurück, in dem 50.000 Juden ermordet wurden. In Deutschland ist das Lager unter der Bezeichnung *Treblinka* bekannt.[920]

Zwei Figuren sind vor einer Fläche aus wenigen großen Farbblöcken in Rosa, Violett und verschiedenen Grün-Grautönen dargestellt. Diese Farbfläche wird von einem weiteren schwarzen Feld hinterfangen, das am linken, rechten und unteren Bildrand sichtbar ist und wie ein dunkler Raum wirkt. Dieser Eindruck entsteht durch einige rosafarbene, fleckig aufgetragene Partien, in denen eventuell Gesichter und Augen erkannt werden können.

Die linke Figur hat ein außergewöhnliches Aussehen: Über schwarzen fußlosen Beinen erheben sich zwei schlanke weiße Körper – vielleicht eher als Hälse zu bezeichnen – die in einer ovalen Form – augenlosen Köpfen? – enden.[921] In der Mitte der Figur ist ein weißes Tuch drapiert. Neben dieser doppelköpfigen Gestalt ist eine kleinere, zarte Figur eingefügt, die dem Betrachter frontal gegenübersteht. Die Darstellung des Kopfes mit zwei nach unten gezogenen Augen erinnert an das Kerngehäuse eines durchgeschnittenen Apfels. Anstelle von Armen weist die Figur kurze Doppelflügel auf. Der aus Farbformen in Blau, Violett, Grün und Gelb gehaltene Körper und die Beine in einer umgedrehten U-Form entsprechen den abstrahierten Figuren Adlers dieser Zeit.

Wie bereits dargelegt, hat sich die israelische Kunsthistorikerin Ziva Amishai-Maisels mit diesem Werk besonders auseinandergesetzt und ikonografische und ikonologische Vorlagen gefunden. (Siehe dazu die Ausführungen am Ende des Kapitels 2.1: *Rezeption in Ausstellungskatalogen, Fachzeitschriften und Presse* der vorliegenden Monografie.)

An die Darstellungsweisen von Künstlern des *Informel* und der *Art brut* lassen menschliche Figuren in wieder anderen Werken Adlers erinnern. Das vom Künstler datierte und bezeichnete Werk *Komposition* (WV 425) zeigt einen

---

920 Kay Gimpel von der Galerie Gimpel, London, äußert sich im Film: *Adler,* Hohenacker 1989 dahin gehend, dass das englische Verb *to tremble* zudem *zittern* bedeute. Somit gibt der Titel des Gemäldes neben der Bezeichnung des Vernichtungslagers auch einen Verweis auf die furchtbaren Vorgänge im Lager. – In diesem Zusammenhang soll noch einmal auf das Werk *Figur* (G 62.1) aufmerksam gemacht werden, dass Adler zur Erinnerung der Ermordeten unter Hitler gearbeitet hat und das ein Zittern der Protagonistin zeigt.

921 Kay Gimpel äußert sich dahin gehend, dass die beiden hochragenden Elemente sowohl Köpfe als auch Fäuste sein könnten. (Ebenda.)

durch einen spontanen Duktus gekennzeichneten runden Kopf, der sich über einem eckigen Hals und ebenfalls eckigen Schultern erhebt. Zwei Augen – das eine nur schwach erkennbar – und ein kurzer, blasser Strich für den Mund kennzeichnen das Gesicht. Aus dem Kopf heraus entwickeln sich zwei nach oben hin breiter werdende anthrazitfarbene Formen, die – teilweise transparent gestaltet – Luftwirbel oder Strahlenbündel assoziieren; sie lasten schwer und bedrohlich über der Figur. Zu den sonst eher hellen Farben stehen sie in Kontrast: Die vom Betrachter aus rechte Gesichtshälfte und die Partien rechts und unterhalb des Kopfes sind in Gelb-Grün behandelt. Oberhalb des Kopfes und rechts und links von den Schläfen sind Violett und ein kräftiges Rosarot aufgetragen. Alle Farbtöne sind mit Grau abschattiert. Der Farbauftrag ist ungleichmäßig und fleckig.

Vom Stil her assoziiert die Darstellung die Arbeiten von Künstlern der *Art Informel* wie Fautrier (1898 – 1964), der in seinen an Kinderzeichnungen erinnernden Bildern mit leichtem Strich und zarten Farben arbeitet. Das Motiv der gebündelten Strahlen ist aus Darstellungen des Moses, der die Gesetzestafeln zeigt, bekannt; Gustave Doré (1832 – 1883) und Cosimo Rosselli (1439 – 1507) haben den Befreier der Israeliten so abgebildet.[922] Dort stehen die Strahlen für die Eingebungen Gottes, gelten als Zeichen für göttliche Erleuchtung. Will man eine Parallele zu Adlers Werk ziehen, so geht es bei den düsteren Farben im vorliegenden Werk wohl eher um eine bedrohliche, Unheil bringende Macht.

Das Gemälde *Figuren* (WV 417) weicht formal von allen anderen vorliegenden Werken ab. In das hochformatige Gemälde ist eine ovale – auf der linken, der oberen und der unteren Bildseite angeschnittene – Form eingegeben, die den Rahmen der Darstellung bildet. Diese in Beige gehaltene Einfassung ist unterschiedlich breit gearbeitet und mit kleinen Querrillen versehen. In dem Oval sind drei Figuren dargestellt, die mittlere davon ein Kind. Über dem Kopf der auf der rechten Bildseite sitzenden Figur ist eine Ansammlung schwarzer Linien, ein Gefüge aus waagerechten und senkrechten Strichen sichtbar, aus dem nur eine horizontal liegende, an eine Leiter erinnernde Form, zu benennen ist. Der Körper der Figur ist im Profil nach links dargestellt, das Gesicht dem Betrachter frontal zugewandt. Die linke Hand der

---

922 Gustave Doré *Moses mit den Gesetzestafeln,* Radierung, 1865; C. Rosselli: *Moses mit den Gesetzestafeln*, 1481/82, Fresco, Sixtinische Kapelle, Vatikan.

Figur ruht auf dem Oberschenkel. Füße besitzt die Figur nicht, die Beine wirken an den Enden wie abgeschnitten. Zwischen den Beinen der Figur steht das erwähnte Kind, der sitzenden Figur zugewandt. Der runde Kopf des Kindes wird durch große, runde und umschattete Augen bestimmt, der kleine Mund wirkt traurig. Der Oberkörper des Kindes ist nach hinten gelehnt, also von der sitzenden Figur weggestreckt. Hände des Kindes sind nicht sichtbar – oder nicht vorhanden. Unter beiden Figuren, am unteren Rand des Ovals, befindet sich ein großer, geschlossener roter Farbfleck, in dem schwarze laufende Farbspuren erkennbar sind. Links im Bild, angeschnitten von dem Kind, befindet sich eine dritte Figur, von der nur ein weißer, ebenfalls runder Kopf eindeutig zu erkennen ist. Aus den schwarzen Linien unterhalb des Kopfes kann man eventuell Schultern und ein fußloses Bein deuten.

Farblich ist das Werk überwiegend in einem hellen Braun-Beige mit breiten schwarzen, expressiv gezogenen Konturen gehalten. Etwas Rot und minimale Partien von Grün und Blau vervollständigen die – wenn auch harmonisch abgestimmte – etwas gedämpft wirkende Farbkombination aus erdigen Tönen.

Das Werk lässt zwei mögliche Deutungsrichtungen zu. Die gerundete Form mit dem „gravierten“ Rahmen lässt an ein Tondo denken, dessen runde Form Geborgenheit, Schutz vermittelt. Die drei Figuren erinnern an das traditionelle Thema der Familie. Verbindet man die Aspekte Tondo und Familie und das leiterartige Element oben rechts, so lässt sich eventuell Raffaels *Heilige Familie unter einer Palme,* 1506, assoziieren.[923] Zeigt das vollendete Werk Raffaels eine harmonische Darstellung von Eltern und Kind, in dem das Kind im Zentrum des Interesses der Eltern steht, so wirkt Adlers „beschädigtes“ Oval – es ist an drei Seiten angeschnitten – und die Art der Darstellung der Figuren erschreckend und destruktiv. Eine andere Assoziation ist die einer Zeichnung eines Kindes im Entwicklungsalter von etwa vier Jahren. Das Gesicht der kindlichen Figur und das der Figur rechts, ebenso wie die „Leiterform“ über dem Kopf der rechten Figur entsprechen den Malereien eines Kindes in dieser Entwicklungsphase. Die fußlosen Beine, die Adler auch

[923] Raffaello Santi (1483 Urbino – 1520 Rom) *Heilige Familie unter einer Palme*, 1506, Durchmesser: 101,4 cm, Öl auf Holz, Edinburgh, National Gallery of Scotland, Leihgabe des Duke of Sutherland. – Ob Jankel Adler Kenntnis von dem Gemälde hatte, ist nicht bekannt.

in zahlreichen anderen Gemälden seiner letzten Jahre zeigt, sind hingegen aus Zeichnungen emotional gestörter Kinder bekannt.

Der Künstler Jean Dubuffet (1901 – 1985) hat sich mit der Kunst von geistesgestörten Menschen beschäftigt und sich durch ihre Arbeiten inspirieren lassen. Sein Werk, das unter dem Begriff *Art brut* bekannt ist, liegt außerhalb der Kunstnormen. Das beschriebene Gemälde Adlers lässt sich am ehesten dieser Stilrichtung zuordnen.[924]

Durch die Art des Farbauftrages, der wie aufgesprungen oder abblätternd wirkt, fallen die Arbeiten *Komposition* (WV 301), *Figuren im Raum* (WV 418) und *Komposition* (WV 416) auf. Entweder wurde die Farbe abgekratzt, was der Technik der *Grattage*[925] entsprechen würde, oder aber die Farbe wurde sehr trocken aufgetragen. In den beiden zuletzt genannten Gemälden, die menschliche Figuren zeigen, entsteht durch diese Technik eine bedrohliche Atmosphäre.

Das in abgedämpften Beige-, Braun-, Blau- und Weißtönen gestaltete Gemälde *Figuren im Raum* (WV 418) wird durch sparsam eingesetzte rote und leuchtende Farbe belebt. Auf der linken Bildhälfte befindet sich eine stehende Ganzfigur; während der Unterkörper frontal dargestellt ist, sind der Oberkörper und das Gesicht ein wenig zur Bildmitte gewandt. Der Kopf wird durch ein senkrecht gesetztes spitzes Oval geformt, das durch eine senkrechte Mittellinie gegliedert wird; rechts und links davon sind zwei vertikal angelegte kernartige Augen zu erkennen. Die Figur steht am unteren Rand des Gemäldes auf einer dunkelbraunen Fläche, die einen Tiefenraum aufweist. Rechts neben der Figur erkennt man den Schlagschatten einer großen Form, die an das Aussehen eines Schraubenschlüssels erinnert. Wodurch dieser Schatten verursacht wird, ist nicht deutlich. In der Bildmitte und auf der rechten Bildseite befinden sich unterschiedlich geformte unkonturierte Formen, die zu schweben scheinen. Darunter sind auch zwei dunkelbraune, in etwa an U-Formen erinnernde Elemente eingefügt, die schwer und bedrohlich wirken.

---

924 Informationen darüber, ob Jankel Adler Jean Dubuffet oder sein Werk kannte, liegen nicht vor. Dubuffet wohnte jedoch um 1920 in Paris, eine Zeit, in der auch Adler sich des Öfteren in der französischen Hauptstadt aufhielt.

925 Die Technik der Grattage wurde von Max Ernst entwickelt; sie kam z. B. in *Versteinerte Stadt*, 1935, und *Grätenblumen,* 1929, zur Anwendung.

Die Raumsituation ist mehrdeutig und verwirrend und bietet dem Protagonisten keine Möglichkeit der Orientierung;[926] eine beängstigende und ausweglose Atmosphäre wird visualisiert.

Auffallend ist die Art des Farbauftrags, die sowohl bei der Figur als auch bei den nicht gegenständlichen Elementen erkennbar ist. Es entsteht der Eindruck, als ob eine in Weiß aufgebrachte Farbschicht mit einer nachfolgenden roten Schicht bedeckt worden sei und anschließend die Schichten ungleichmäßig aufgekratzt worden seien, um die untere Schicht wieder hervortreten zu lassen; dieses der Technik der *Grattage* entsprechende Vorgehen korrespondiert in seiner unruhigen Wirkung mit der insgesamt unheimlichen Szene.

Einen ähnlichen Farbauftrag und eine ebenfalls nicht eindeutige Raumsituation zeigt auch das Gemälde *Komposition* (WV 416). Aus einer Ansammlung von Farbformen in Rot, Orange, Weiß, Blau und Grün wird die Gestalt einer menschlichen Figur sichtbar wird, wobei nur der Kopf, der Oberkörper und die Arme sind erkennbar. Der haarlose Schädel wird durch ein kleines, querformatiges Rechteck dargestellt, zwei kleine schwarze Punkte dienen als Augen. Für die Nase ist eine rote Linie senkrecht gesetzt. Die von der Form her an einen Hals erinnernde breite Verbindung zwischen Kopf und Oberkörper hat Jankel Adler für die Darstellung des geöffneten Mundes gewählt: Dieser ist durch eine senkrecht gesetzte schwarze Aussparung, die

---

926 Die dunkelbraune Standfläche der Figur lässt einen Tiefenraum erkennen, der durch eine mittelblaue Rückwand abgeschlossen wird. Diese trifft auf der linken Bildseite in einem Winkel auf eine graue Seitenwand, sodass sich an dieser Stelle die Ecksituation eines Raumes ergibt. Geht der Blick des Betrachters allerdings an der mittelblauen Rückwand nach oben, so lässt sich feststellen, dass die Wand nicht bis zum oberen Rand des Gemäldes reicht, sondern im oberen Fünftel des Werkes in einer unregelmäßigen Linie abbricht. Hinterfangen wird die Wand von einer rotbraunen Fläche, die sich über die gesamte Breite des Gemäldes erstreckt. Betrachtet man weiter die graufarbene Wand an der linken Bildseite, so erkennt man, dass diese weniger hoch reicht als die blaue Rückwand. Die Seitenwand schließt mit einem leuchtend roten Streifen in *waagerechter* Positionierung ab, sodass an dieser Stelle die graue Wand *flach* ist. Der leuchtend rote, waagerechte Streifen taucht ebenfalls auf der rechten Bildseite in gleicher Höhe auf, sodass der Eindruck entsteht, als würde ein durchgängig roter Streifen hinter der blauen Rückwand verlaufen. Man könnte unter diesen – neuen – Voraussetzungen eher von einer rückwärtigen blauen Stellwand sprechen, die die Figur hinterfängt, als von einer Rückwand eines Raumes.

von gelber Farbe umgeben ist, wie zu einem Schrei geöffnet. Die kleine, eckige Form wird zum Fokus des Gemäldes.[927]

Der Oberkörper und die hoch erhobenen Arme der Figur sind aus einer ungleichmäßig geformten und weit auseinander laufenden U-Form dargestellt. Hände weist die Figur nicht auf. Hinter dem Kopf der Gestalt ist schwarze Farbe aufgetragen, die bedrohlich anmutet, beziehungsweise wie eine dunkle, tiefe Öffnung wirkt. In der Höhe des Körpers befinden sich die bereits erwähnten großen Farbformen, sodass über das weitere Aussehen der Figur keine Aussagen gemacht werden können. Die Formen weisen dunkle, expressiv aufgetragene, über ihre Konturen hinweg verlaufende Querlinien auf, während die im Vordergrund befindliche orangefarbene Form außerdem herunterlaufende Farbspuren erkennen lässt. Der Hintergrund des Gemäldes wird durch verschiedene Farbflächen in Grau-Lila bestimmt. Wie in dem vorher beschriebenen Gemälde *Figuren im Raum* (WV 418) sind auch dieses Mal wieder unterschiedliche, sich widersprechende Raumangaben vorhanden.[928] Schwarze Linien und schwarz-orangefarbene Streifen lassen sowohl eine räumliche Eck-Situation in der unteren Bildhälfte als auch eine sehr flache Darstellung in der oberen Hälfte des Gemäldes zu.

Der Gesamteindruck des Werkes ist erschreckend und für Werke Adlers eher außergewöhnlich: Der zum Schrei geöffnete Mund, die handlosen Arme – der Arm auf der rechten Seite endet abrupt, wie abgeschnitten – die Art des Farbauftrags und die heruntertropfenden Farbspuren ergeben deutlich den Gesamteindruck einer misshandelten – oder eher gefolterten – Figur. Die Geschehnisse, die für das Aussehen der Figur verantwortlich sind und die sie zu dem furchtbaren Schrei veranlassen, bleiben dem Betrachter verborgen.

---

927 Henry Moore arbeitet einige Jahre später eine lebensgroße Skulptur *Der Krieger,* eine Figur mit Arm- und Beinstümpfen, deren Kopf statt Nase und Mund einen breiten tiefen Spalt zeigt. Bei frontaler Betrachtung ist die Wirkung der Skulptur der von Adlers Werk sehr ähnlich. – (Henry Moore *The warrior*, 1953/54, Bronze, 150 x 80 x 82 cm, *Museum voor Moderne Kunst*, Arnhem.) – Eine Abbildung der Skulptur befindet sich im Internet unter mehreren Adressen, so z. B. unter: URL: *http://www.henry-moore.org/works-in-public/world/uk/birmingham/birmingham-museum-and-art-gallery/warrior-with-shield-1953-54-lh-360*

928 Die unklaren Raumsituationen, die auch in zahlreichen anderen Gemälden zu erkennen sind, erinnern an den Bau des *Jüdischen Museums* in Berlin aus dem Jahre 2001. Der Architekt Daniel Libeskind entwarf schiefe Böden im Inneren und einen hohen dunklen Raum, den Holocaust Turm, der auf den Besucher verunsichernd und Angst einflößend wirkt. Im Außenbereich des Museums, im sogenannten *Garten des Exils,* versperren hohe Betonmauern die Sicht.

Das Motiv des Schreies ist in einem der bekanntesten Werke des norwegischen Künstlers Edvard Munch (1863 – 1944) titelgebend; Munchs Arbeit erscheint im Vergleich mit Adlers Werk weniger erschütternd.

6.2.8 Ab. ca. 1949: Ungegenständliche Werke mit expressivem Duktus

Die letzten drei Werke, die vorgestellt werden, können auf 1949 datiert werden.[929] Ihr Abstraktionsgrad ist unterschiedlich; gemeinsam ist ihnen eine expressive Bildsprache.

Das unvollendete Gemälde *Abstraktes Bild* (WV 427) liegt nur als undeutliche Schwarz-Weiß-Fotografie vor. Die Aufnahme vermittelt den Eindruck, als habe Adler zuerst in einem mittleren Ton rechteckige Farbformen waagerecht aufgetragen. Der Farbauftrag ist nicht gleichmäßig und nicht sättigend. In einem zweiten Schritt wurden mit einem dunklen Ton schmale Streifen gezogen, die einen waagerechten und diagonalen Verlauf nehmen. Einige Linien fügen sich zu Dreiecken zusammen. In der rechten oberen Bildecke, angeschnitten vom oberen Rand des Gemäldes, kann man eventuell eine Schmetterlingsform erkennen.

Das Gemälde *Komposition* (WV 428), das ebenfalls nur als Schwarz-Weiß-Abbildung vorliegt, zeigt horizontal angeordnete Farbstreifen mit ungleichmäßigen und expressiv gearbeiteten Rändern, die durch die Verwendung einer Walze oder auch durch Spachteln von Farbe gefertigt sein könnten. Zwei dunkle Streifen im oberen und im unteren Drittel fallen auf. Zwischen den Querstreifen ist eine hellere Schicht Farbe erkennbar, die ungleichmäßig aufgetragen wirkt. Es kann sein, dass dieser Eindruck durch die Verwendung verschiedener Farbtöne entsteht; möglich wäre jedoch auch, dass die Farbe hier abgekratzt wurde.

Das Werk *Stillleben* (WV 426) liegt ebenfalls nur als Schwarz-Weiß-Abbildung vor. Auf einer Ebene im Vordergrund des Gemäldes lässt sich links eine menschliche Figur – allerdings nur an den u-förmigen Beinen zu

---

[929] Für das Jahr 1949 liegen in keiner Technik datierte Arbeiten vor. Die Autorin stützt sich bei den Gemälden, die sie auf dieses Jahr datiert, zum einen auf eine Aussage von Regina Aukin, London, die angab, dass das Gemälde *Komposition* (WV 428), die Arbeit gewesen wäre, an der Adler als Letztes gearbeitet hätte. Weiter geht die Autorin davon aus, dass die Datierung des Gemäldes WV 426 auf 1949, die den Karteikarten der Galerie, London, entnommen wurde, zutreffend ist.

definieren – erkennen. Dabei sieht die Figur extrem bewegt aus: Sie setzt sich aus mehreren schmalen und spitz-eckigen Farbformen zusammen, die eher als Farbsplitter bezeichnet werden könnten. Auf der rechten Bildseite sind zwei zwiebel- oder knospenartige Formen platziert. Hinter ihnen scheint ein ungegenständliches Element dargestellt zu sein, das aus hellen, gerundeten und sich kreuzenden Linien gebildet wird. Darüber schweben mehrere ungleichmäßig geformte, wie zerfetzt wirkende Formen. Sie erinnern an die schwebenden Formen aus dem Gemälde *Figuren im Raum* (WV 418).

6.3 Auswertung: Adlers Œuvre von 1940 bis 1949 in Großbritannien

Sicherlich auch bedingt durch die extremen persönlichen Erlebnisse und den politischen Hintergrund durchläuft das Œuvre Jankel Adlers im Zeitraum von 1940 – 1949 verschiedene Veränderungen. Beginnend mit der Formensprache lässt sich in Schottland eine Wandlung von gerundeten bis hin zu spitz-eckigen Formen nachweisen. Durch eher außergewöhnliche formale Mittel wie Rahmenzitate und Diptychen bietet der Künstler seinen Protagonisten äußere Möglichkeiten, in denen sie ihre emotionale Befindlichkeit ausdrücken können. Stilmittel des Futurismus und eine abstrakte Symbolsprache unterstützen formal die auszudrückende Situation.

Im Formengebrauch erfolgen immer wieder Wechsel; auch variieren Größe und Anzahl der Elemente, so zum Beispiel die Darstellung von wenigen großen, blockhaften Formen gegenüber zahlreichen kleinen, unregelmäßig geformten Elementen. Die Formensprache steht in engem Kontext mit der fortschreitenden Abstraktion. Figuren werden zuerst stilisiert, wozu Adler U-, V- und Bumerang- oder Herzformen entwickelt. In einem weiteren Schritt werden die Figuren „zerlegt“, dann die einzelnen Körperelemente in einer nicht der Natur entsprechenden Anordnung wieder aneinandergefügt; so entsteht Destruktion; parallel zu diesem Verfahren lässt sich Deformation nachweisen. Beide Vorgehensweisen sind bei Picasso geläufig.

Ein Konstruieren von Figuren durch Zusammensetzen von Körperelementen geschieht bei Adler zugleich mittels einer Art von „Stecksystem“.

Dabei ist ein paralleler Gebrauch von unterschiedlichen Abstraktionsgraden von Figuren in *einem* Gemälde nachzuweisen.[930]

Die Werke, die ab ca. 1944 in London entstehen, zeigen andere Merkmale. In den Werken, die menschliche – oder „noch" menschliche – Figuren darstellen, lassen sich Metamorphosen unterschiedlicher Art feststellen. Es kann einmal um anthropomorphe Figuren gehen, Lebewesen, die sowohl einem Vogel als auch einem Menschen zugeordnet werden können. In anderen Werken arbeitet Adler hingegen mit einem Symbol – so zumindest die Deutung der Autorin – um eine Verwandlung darzustellen. Es handelt sich dabei um die Kettenglieder, die eventuell aus der keltischen Kunst entlehnt wurden oder aber um zwei parallel angeordnete „Stäbchen", die in unterschiedlichen Kontexten verwendet werden.

Nicht eine Verwandlung, sondern eine Auflösung ist in Werken wie *Atelier des Künstlers* (WV 318) und *Sitzende Frau* (WV 317) zu finden; die Umrisslinien der Protagonisten lösen sich auf, verschmelzen mit dem Hintergrund. Eine negative Konnotation ist mit der zweiten Art von Auflösung ab ca. 1947 verbunden, bei der die Konturen brüchig, wie „zerfranst" dargestellt sind; dazu wird u. a. die Technik der Grattage verwendet. Ein Verglühen (Sequenz zur *Erinnerung an die sechs Millionen Toten)* oder Zerstört-Sein von Menschen (*Komposition* (WV 416)) wird so dargestellt.

Einhergehend mit den sich auflösenden Konturen ab 1946 lässt sich feststellen, dass die Figuren ohne Hände und Füße dargestellt werden; sie sind somit handlungsunfähig und zudem ihres Hauptkommunikationsmittels, der Gestik, beraubt. Diese Entwicklung ist bei Jankel Adler überraschend: Mit Beginn seiner frühesten Werke, die im Stile El Grecos gemalt waren, bis hin zu den Gemälden Anfang der 40er Jahre, deren Gegenstand der Mensch in Beziehung zu anderen Menschen, zu Gott oder zum Betrachter ist, verwendet Jankel Adler als Hauptausdrucksmittel der Kontaktaufnahmen die Gestik.

Viele Werke ab 1944 wirken zunehmend bedrückend. Es handelt sich um Abbildungen von vernarbten Gesichtern und Körpern, einer Figur mit Kopfverband, einer wie „beschädigt" wirkenden Familie, Darstellungen mit Anhäufungen von Knochen oder von einer erschreckenden schreienden Figur (*Komposition* WV 416). Dem Konzentrationslager *Tremblinka* ist ein

---

930 Diese Tatsache wurde bereits erwähnt bei: Amishai-Maisels. In: *Artibus et historiae*. 1988. S. 56.

Hauptwerk gewidmet. Es folgen jedoch auch zahlreiche Kompositionen und Stillleben, in denen Adler selbst geschaffene Formen und Symbole wie Ringe und Kristalle verwendet; ein traditionelles Symbol ist hingegen die Lemniskate. Einige Werke wirken Angst einflößend; sie zeigen Schraubenschlüssel, Augenpaare und auch Figuren, die nicht definierbare, geisterhafte Wesen – wie die Wächterfiguren der *Kota* – abbilden. In ungegenständliche Formen integrierte Flammen lassen Gedanken an Krematorien auftauchen.

Eine Aussage über die Farbe kann angesichts der über 100 Werke, die nur als Schwarz-Weiß-Abbildung vorliegen, nur unter Vorbehalt gemacht werden. Es lassen sich aber Werke nachweisen, die von leuchtender Farbigkeit sind, vielleicht sogar „grell" wirken wie *Zwei Figuren mit Stillleben* (WV 408) und *Stillleben* (WV 310). Andere Gemälde wie *Empfindsames Mädchen* (WV 212) und *Sitzendes Mädchen* (WV 334) sind hingegen in dunklen erdigen Farben gehalten. Untypisch für Adler in der Farbwahl sind die Werke um ca. 1948, die hauptsächlich Grundfarben zeigen; betrachtet man das gesamte vorliegende Werk, so neigt der Künstler eher zu der Kombination von Sekundär- und Tertiärfarben.

Viele der ab 1944 in London entstandenen Werke zeichnen sich durch eine spröde Formensprache oder Technik aus; jedes Gefällige fehlt. Andererseits sind die Farben fein nuanciert und sensibel aufeinander abgestimmt. Beispielhaft können die Gemälde *Zwei Figuren* (WV 259), *Figuren im Raum* (WV 418) und *Komposition* (WV 416) genannt werden. Vielfach sind kleine, leuchtende Farbflecken mit dunklen oder gedämpften Farbwerten kombiniert, so zum Beispiel in *Tremblinka* (WV 391) und *Frau mit erhobenen Armen* (WV 379). Besonders wirkungsvoll ist diese Kombination, wenn Komplementärfarben gewählt werden, da die Farben sich wechselseitig in ihrer Leuchtkraft steigern. Dies nutzt Adler zum Beispiel in dem Gemälde *Niemandsland* (WV 237), in welchem viel Blau in verschiedenen Tönen und eine geringe Menge der Komplementärfarbe Orange eingesetzt wurde. Das Gemälde *Akt vor grauem Grund* (WV 420) zeigt durch eine Kombination von Gelb und Violett dasselbe Phänomen.

Wie bereits im Kapitel 2 über die literarische Rezeption erwähnt wurde, äußert sich Alfred Werner im Katalog der Galerie Chalette, New York, dahin gehend, dass Adler „*seine prächtigsten Farben für seine nüchternen,*

gerüstartigen Strukturen verschwende.“[931] Die von Werner beobachtete Verbindung von karger Form und leuchtender Farbe drückt auch der Dichter Michael Hamburger (1924 – 2007) in dem posthum entstandenen Gedicht *Flowering Cactus* aus. Hamburger versinnbildlicht dieses Stilmerkmal anschaulich mit der Metapher eines verdorrten Kaktus`, aus dem das reinste Rot wie flüssiges Feuer hervorbreche. Mit dem Gedicht von Hamburger endet das vorliegende Kapitel.

Michael Hamburger: *´Flowering Cactus´ In Memoriam Jankel Adler*

Worlds can be transplanted, alien griefs cry out,
a foreign ecstasy explode in our own house
or suddenly a desert on the window-sill
burst into purest red. Great metamorphosis
which from a shrivelled cactus conjures liquid fire,
answering absent solitudes and wastes of sky!
Worlds too can wilt; the same green body in whose veins
visions were stored, sand, water, light were taught to speak
is parched beyond endurance: yellow now, then brown,
its flesh hints at no knowledge of potential flowers.[932]

---

931 Werner. In: Kat. zur Einzelausstellung *Adler* New York 1959. o. S.

932 Hamburger 1950. S. 61. (Vollständige bibliografische Angaben siehe in Anmerkung 70.) Hamburger wurde 1924 als Sohn jüdischer Eltern geboren. Die Familie flüchtete 1930 von Berlin nach England. Hamburger lebte in Suffolk, England und arbeitete als Dichter und Übersetzter von u. a. Werken von Hölderlin, Goethe und Rilke. Internetinformation vom 12.9.2015. Stichwort: *Michael Hamburger*. Webseite von *Perlentaucher.de. Das Kulturmagazin.* URL: *https://www.perlentaucher.de/autor/michael-hamburger.html*

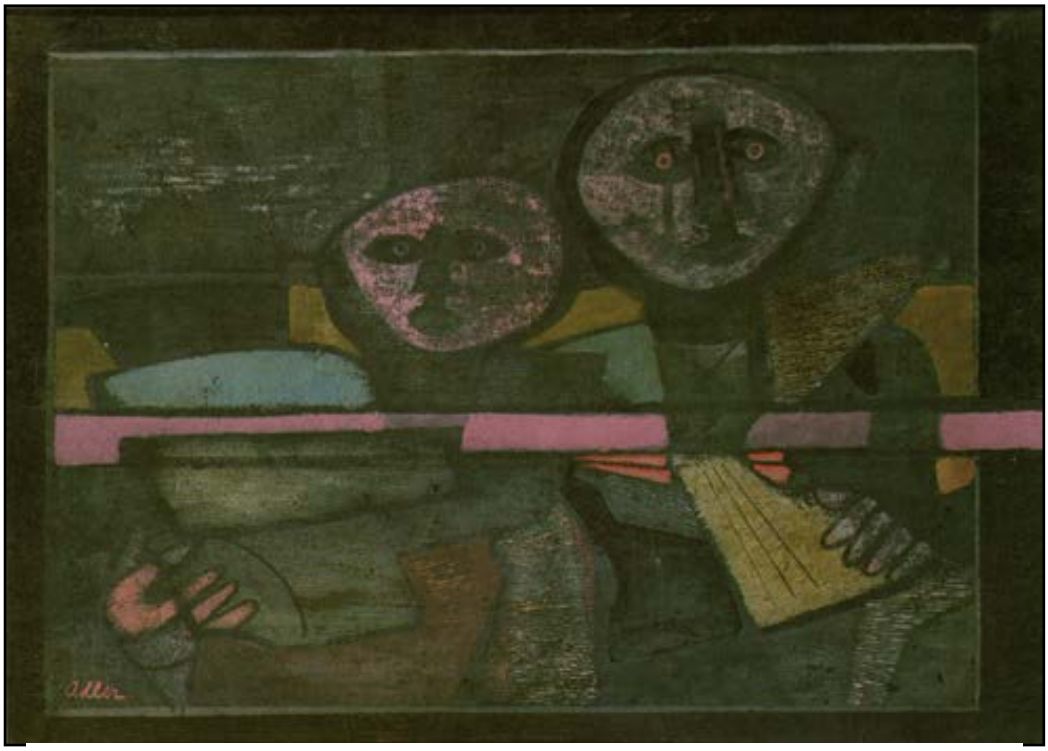
Übersetzung des Gedichts:
Blühender Kaktus
Welten können verpflanzt werden, fremdes Leid herausschreien,
eine fremde Ekstase explodierte in unserem eigenen Haus
oder eine Wüste auf der Fensterbank
brach das purste Rot hervor. Große Metamorphose
welche von einem verkümmerten Kaktus flüssiges Feuer (Lava) hervorzaubert beantwortet abwesende Einsamkeiten und Vergeudungen/Verschwendungen des Himmels!
Auch Welten können verwelken/den Mut verlieren, derselbe grüne Körper, in dessen Venen Visionen bewahrt waren, Sand, Wasser, Licht wurde gelehrt zu sprechen
ist ausgedörrt jenseits von Geduld: erst Gelb, dann Braun
sein Fleisch gibt Hinweise auf die Unwissenheit von potentiellen (noch unentwickelten?) Blumen.



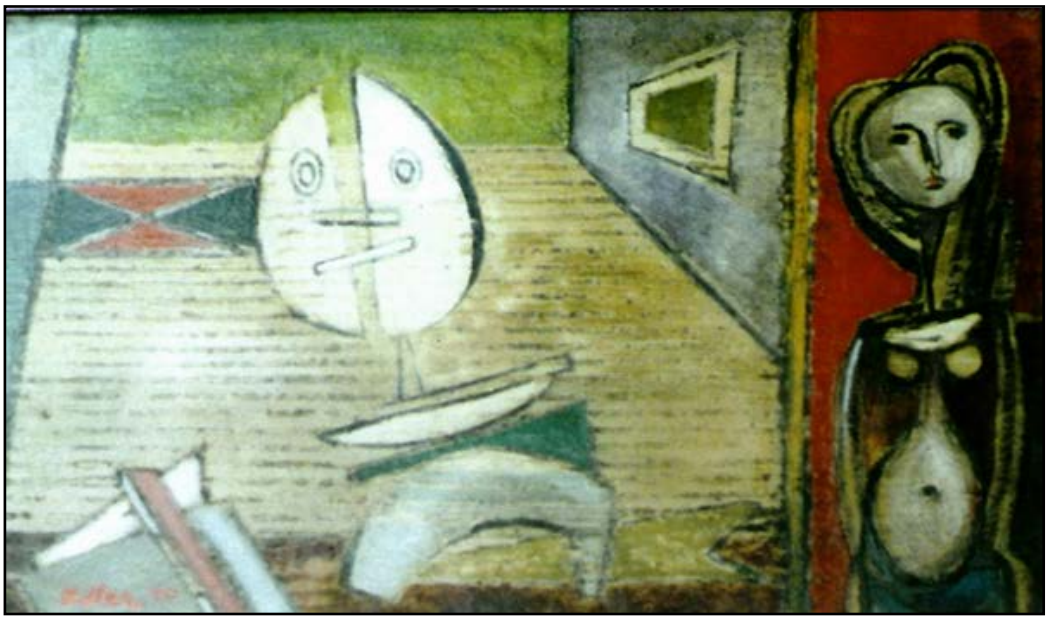
WV 197: Liegendes Mädchen, 1941, 86,3 x 111 cm,
Kunstsammlung Givon.



WV 198: *Mutter und Kind II,* 1941, 78 x 55 cm, Privatsammlung.



WV 208: *Waisen,* 1941, 55,8 x 76,2 cm, Privatsammlung Nini Herman.



WV 214: *Mädchen mit Schaukelspiel,* 1941, 54,8 x 76,4 cm, Israel Museum, Jerusalem, Inv. Nr. B 49.289 M.



WV 219: *Hommage à Schwitters / Sirene,* 1942, 86,5 x 113 cm,
Israel Museum, Jerusalem Inv. Nr.: B67.587.



WV 221: *Zwei Rabbiner*, 1942, 86 x 112,1 cm,
The Museum of Modern Art (MoMA), New York, Inv. Nr. 1.1949;
© Photo SCALA Florence, MoMA, New York, VG Bild-Kunst, Bonn, 2015.



WV 222: *Priester*, 1942, 110 x 85 cm, Privatsammlung.



WV 223: *Bauersfrau mit Kuh*, 1943, 110 x 85 cm, Privatsammlung.



WV 226: *Kopf,* 1943, 70 x 56 cm, Privatsammlung.



WV 233: *Spanisches Mädchen*, 1943,
110,5 x 85 cm, Marcus Margulies.



WV 235: *Venus von Kirkcudbright*, 1943, 110 x 85 cm, Kunstsammlung Givon.



WV 258: *Interieur mit zwei Figuren*, 1944, Privatsammlung,
18,2 x 29, (ohne Rahmen), Sammlung Gaby and Ami Brown.



WV 286: *Frau mit Papagei*, 1944,
Maße und Verbleib unbekannt.



WV 287: *Metamorphose*, 1944,
85 x 110 cm, Verbleib unbekannt.



WV 288: *Alter Mann, der in einen Raum sieht,* 1944, 85 x 110 cm,
Naftali Bezem, Tel Aviv



WV 291: *Stillleben*, 1945, 26,4 x 31,7 cm, Tel Aviv Museum of Art, Inv. Nr. 79.3.



WV 308: *Rotes Stillleben*, 1945,
44 x 34 cm, Wojtek Fibak, Polen.



WV 317: *Sitzende Frau,* 1946,
74, 5 x 49,5 cm, © Lempertz.



WV 321: *Hommage à Naum Gabo / Komposition*, 1946, 112,5 x 86,8 cm, National Gallery of Modern Art, Edinburgh, Inv. Nr. GMA 1710; Foto: © National Gallery of Modern Art – A. Reeve



WV 322: *Große Sitzende / Torso einer Frau*, 1946, 112 x 87 cm, Remmert und Barth, Düsseldorf.



WV 323: *Karneval der Kinder/Karneval*, 1946, 87 x 111,8 cm, © Sotheby´s.



WV 324: *Stillleben mit Fisch*, 1946, 65 x 78 cm, Privatsammlung.



WV 328: Der Fischhändler, 1947, 73 x 92 cm,
Tiroche Auktionen, Israel.



WV 346: *Kopf,* 1947, 63 x 50,5 cm,
Verbleib unbekannt.Tiroche Auktionen,
Israel.



WV 373: *Komposition*, 1947,
Maße und Verbleib unbekannt.
Foto: Heiber.



WV 379: *Frau mit erhobenen Händen,* 1948, 78 x 58 cm, Israel Museum, Jerusalem, Inv. Nr. B 69.126.



WV 380: *Agnes Capri*, 1948, 65 x 50 cm, Verbleib unbekannt.



WV 391: *Tremblinka*, 1948, 152,5 x 91,5 cm, Galerie Gimpel Fils, London.



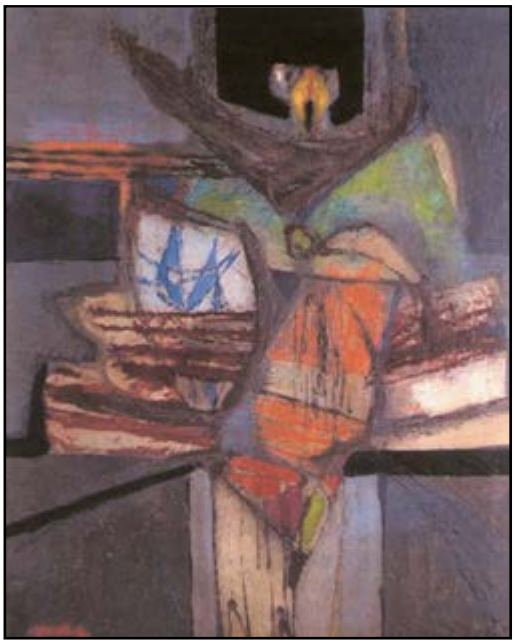
WV 397: *Stillleben mit Flamme*, 1948, 130 x 6,5 cm, © Christie´s Images Limited 2015.



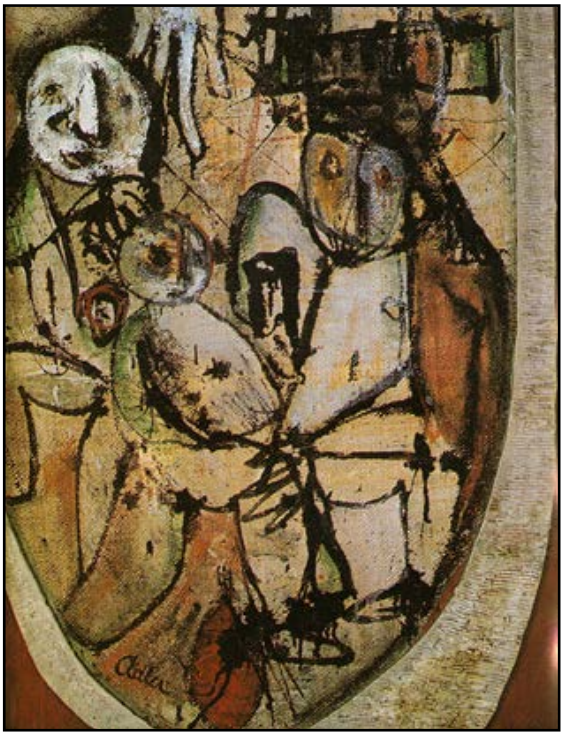
WV 408: *Zwei Figuren mit Stillleben*, 1948,
65 x 54 cm, Galerie Stern, Tel Aviv.



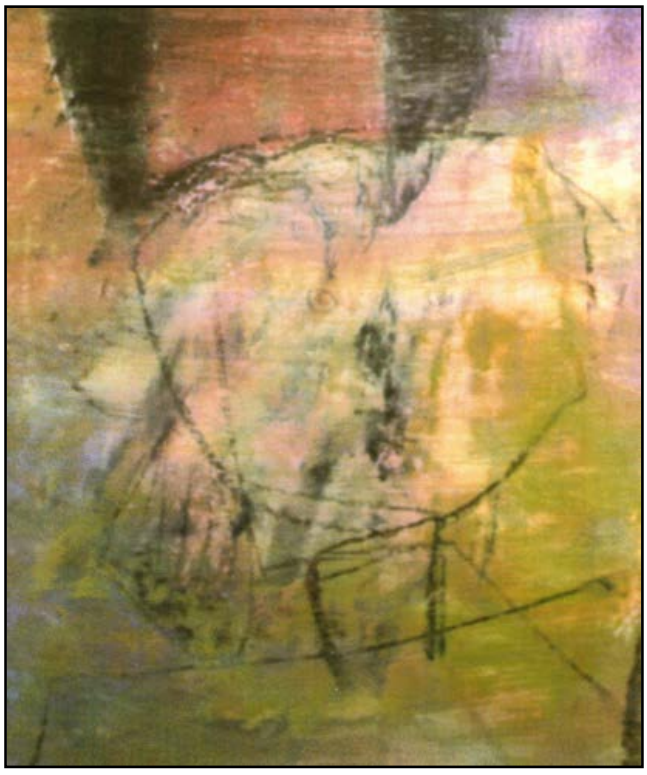
WV 412: *Kopf eines Mannes*, 1948,
63 x 76 cm, Galerie Stern, Tel Aviv.



WV V 416: *Komposition,* 1948,
63,5 x 50,8 cm, Montefiore Auktions-
haus, Tel Aviv.



WV 417: *Figuren,* 1948,
73 x 60,5 cm;
Verbleib unbekannt.



WV 425: *Komposition*,
1948, 53 x 44 cm,
Adam Eyal, Tel Aviv.



G 29: Studie zu *Der Bauer und seine Frau* (WV 193): *Unterhaltung*, ca. 1941, Aquarell über Bleistiftzeichnung, © Grisebach, Berlin.



G 30: *Stehender Mann,* Studie zur Illustration eines Werks von Kafka, undatiert, Mischtechnik, Privatsammlung.



G 31: -*Figur*-, datiert und beschriftet: *3. Okt. 1944, Warschau,* Bleistift, Privatsammlung, Israel.



G 32: -*Komposition*-, datiert und beschriftet: *London, 17.1.1945*, Monotypie und schwarze Tinte, Shlomo Kopilov.



G 33: *Schlafender Soldat*, 1940, Technik liegt nicht vor, Galerie Gimpel Fils, London.



G 34: *Verwundeter Soldat / Wandernder Jude*, 1940, Bleistift, Galerie Gimpel Fils, London.



G 35: *Akt,* 1940, Bleistift und schwarze Tusche, laviert, Privatsammlung.



G 36: *Lesende Frau,* 1940, schwarze Tinte, Galerie Gimpel Fils, London.



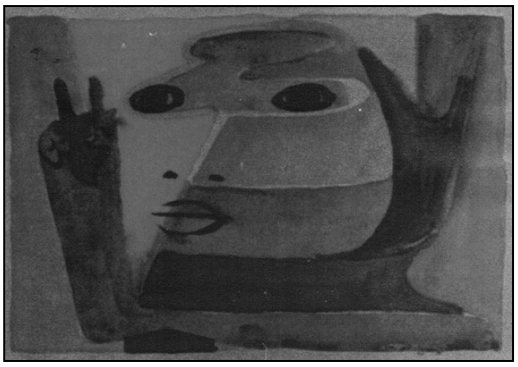
G 37: *Stehendes Mädchen,* 1940, Bleistift, Galerie Michael Hasenclever, München.



G 38: *Mythologische Figur*, (Hl. Christophorus), 1940, Gouache und schwarze Tinte, Shlomo Kopilov.



G 39: Studie zu *Junge* (WV 202): *Träumender Junge,* 1942, Bleistift, Galerie Michael Hasenclever, München.



G 40: Wahrscheinlich Studie zu *Mädchen mit Stillleben / Mädchen mit V-Zeichen* (WV 207): Ich schwöre!, undatiert, Aquarell, Privatsammlung.



G 41: Studie zu *Frau mit Stillleben* (WV 215), 1942, Gouache, *Harvard Art Museums/Fogg Museum,* Cambridge Massachusetts. Inv. Nr.: 1963.132.
© Artists Rights Society (ARS), New York. Foto: © Imaging Department, President and Fellows of Harvard College.



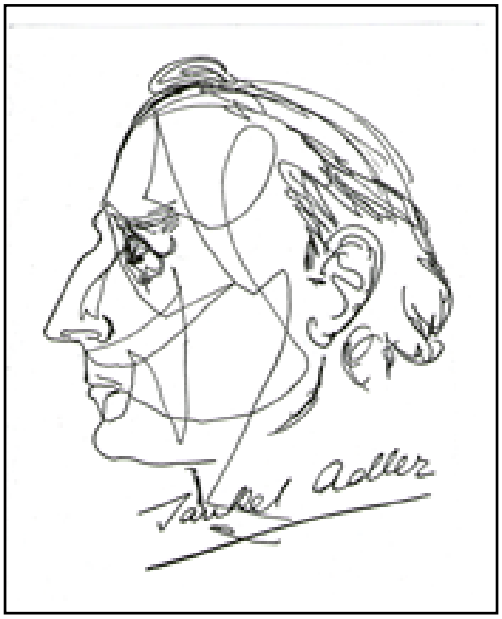
G 42: *Mädchen mit Lampe*, 1943, Monotypie, Shlomo Kopilov.



G 43: *Sich bückende Frau*, undatiert, Monotypie, Galerie Michael Hasenclever, München.



G 44: *Kranken Madchen [sic],* 1944, blauer Buntstift; Shlomo Kopilov.



G 45: *Selbstbildnis,* undatiert, ca. 1948, Federzeichnung, Cover des Katalogs zur Ausstellung in Wuppertal, 1955.



G 46: Entwurf zu *Spanisches Mädchen* (WV 233): *Figur im Atelier,* 1941, Technik liegt nicht vor, Galerie Gimpel, London.



G 47: *Mädchen mit aufgestütztem Kopf*, 1944, Bleistift, Galerie Michael Hasenclever, München.



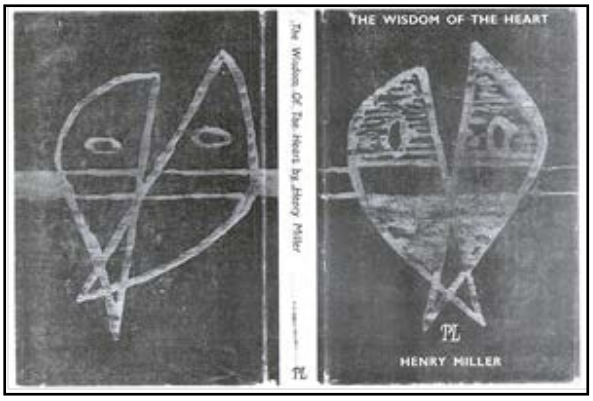
G 48, G 49: Entwürfe zu *Zerstörung* (WV 229), *Zerstörung II,* lavierte Tusche, Galerie Ketterer, München.



G 50: *Mädchen mit entblößter Brust*, undatiert, Bleistift, Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf.



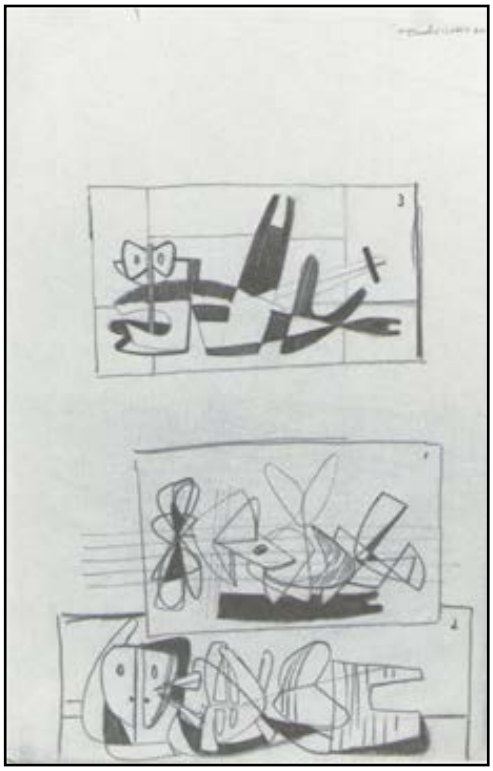
G 51: *Frau mit Samowar,* ca. 1943, Bleistift, Privatsammlung



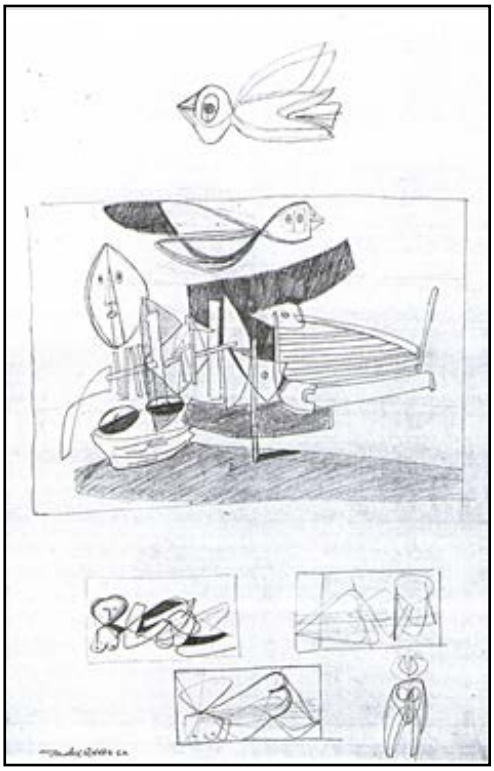
G 52: Titelbild für das Buch: *Weisheit des Herzens* (*Wisdom of the Heart*) von Henry Miller, ca. 1947.



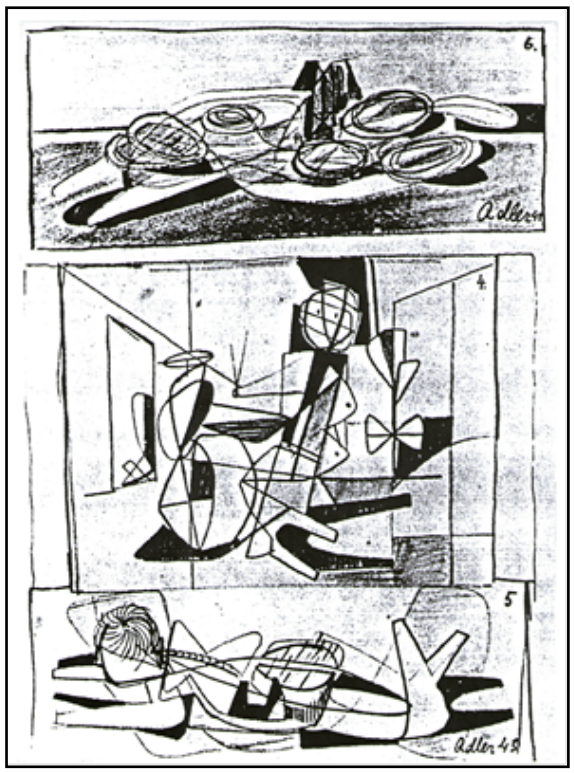
G 53: *Komposition: Liegendes Mädchen*, Aquarell und Tusche, Galerie Michael Hasenclever, München.



G 54: Skizzenblatt, schwarze Kreide, undatiert, Galerie Michael Hasenclever, München.



G 55.1 – 55.3: *Liegende Figur und fliegender Vogel*, Bleistiftzeichnung mit 5 Randskizzen, Galerie Michael Hasenclever, München.



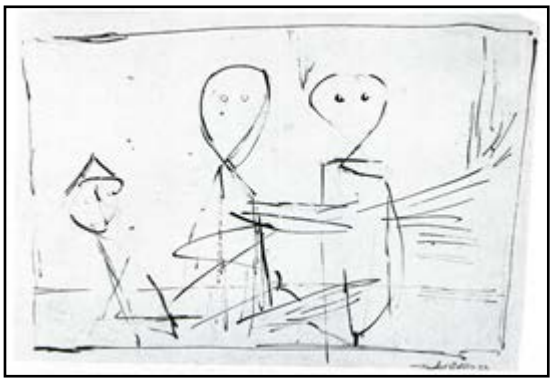
G 56: *Komposition – Figur im Raum – Liegende*, 1943, farbige Kreiden und Zeichnung mit schwarzer Kreide, Galerie Michael Hasenclever, München.



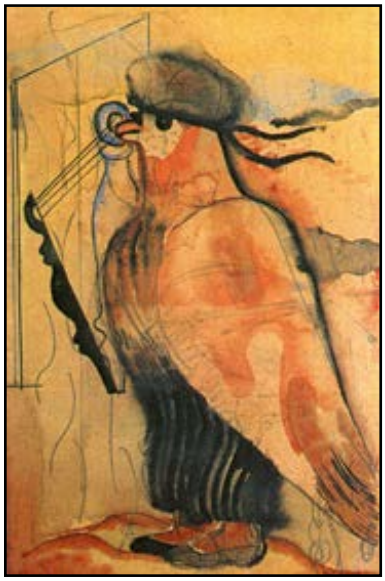
G 57: *Selbstporträt des Künstlers in seinem Studio,* undatiert, © Victoria und Albert Museum, London.



G 58: Studie zu *Hommage à Naum Gabo* (WV 321), betitelt *Homage [sic] a [sic] Gabo,* Aquarell, Privatsammlung.



G 59: Studie zu *Karneval der Kinder* (WV 323): *Skizze mit drei Figuren,* um 1946*,* Tuschfederzeichnung, Galerie Wolfgang Ketterer, München.



G 60.1: *Adler* (Selbstbildnis), 1923, Aquarell über Bleistift, Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf.



G 60.2: *Mythologisches Tier,* 1943, Technik liegt nicht vor, Galerie Gimpel, London.



G 61.1: *Studie mit zwei Figuren,* Öl und Lack auf Karton, The Fine Arts Museums of San Francisco, Schenkung von Manug K. Terzian, 1956.70.



G 61.2: *-Zwei Figuren und Skulptur-,* Datierung liegt nicht vor, Mischtechnik, Privatsammlung.



G 61.3: *Drei Figuren,* undatiert,
25 x 31 cm, Technik liegt nicht vor,
Galerie Gimpel, London.



G. 61.4: *Figur mit erhobenen Händen,*
undatiert, Gouache und Aquarell,
Galerie Stern, Tel Aviv.



G 61.5: -*Paar*-,
es liegen keine weiteren Angaben vor.



G 61.6: -*Vier Figuren*-,
es liegen keine weiteren Angaben vor.



G 61.7: *Drei Figuren*, 1944, Aquarell und
Tempera, Privatsammlung.



G 61.8: *Komposition mit Figuren*,
es liegen keine weiteren Angaben vor.



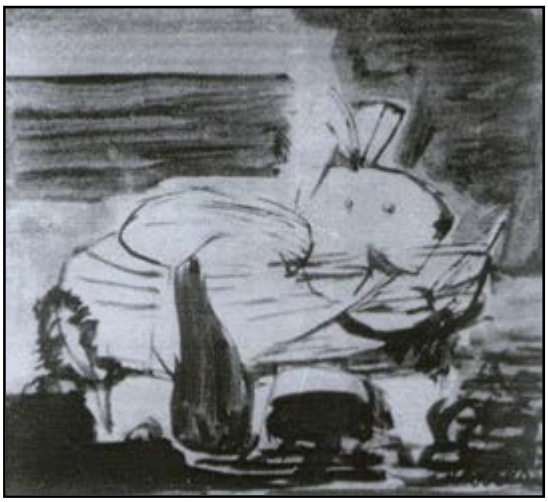
G 62.1: *Stehende Figur*, 1947, Gouache, Privatsammlung, Belgien.



G 62.2: *Figur,* 1947, Gouache, Privatsammlung, Belgien.



G 63.3: -*Figur-,* undatiert*,* Aquarell, Privatsammlung.



G 63: -*Gestalt*-, Datierung liegt nicht vor, Aquarell, keine weiteren Angaben.



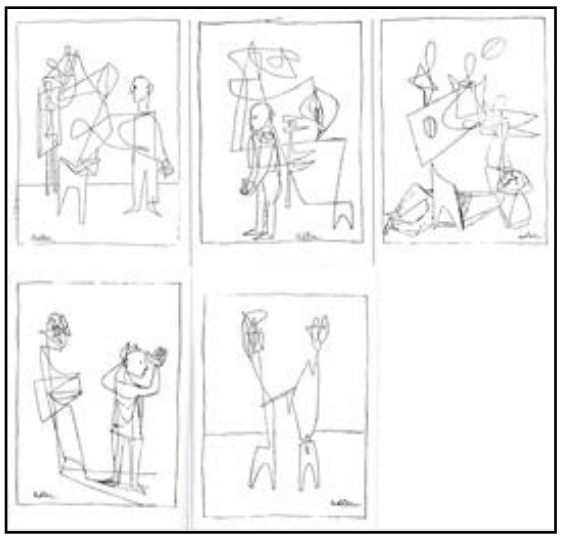
G 64.1



G 64.2



G 64.3



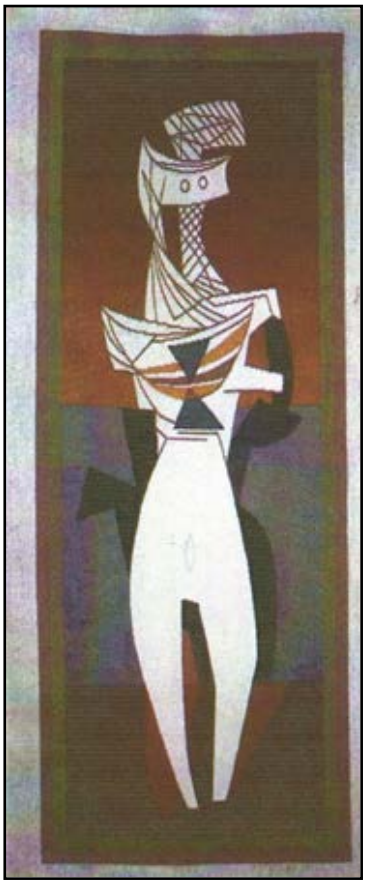
G 64.4

G 64.1 – 64.4: Illustrationen von Jankel Adler zu der Publikation:
Stefan Themerson: *Jankel Adler – An artist seen from one of many possible angles*. Gaberbocchus Press Ltd. London. 1948.

Arbeiten, die nur im Werkverzeichnis der in England entstandenen Gemälde zum Vergleich erwähnt werden



G 66: Studie zum *Selbstbildnis* (WV 336), 1947; Angaben zur Technik und zu den Maßen liegen nicht vor.



G 67: Entwurf zu einem Wandteppich, *Sitzende Frau*, 183 x 79 cm, 1948 von Ronald Cruickshank ausgeführt. (Bezug zu WV 388: *Senkrechte Figur*)



Abb. 26: Zwei Figuren im Atelier Adlers, ca. 1945.



Abb.27: Zwei Figuren im Atelier Adlers, ca. 1945.

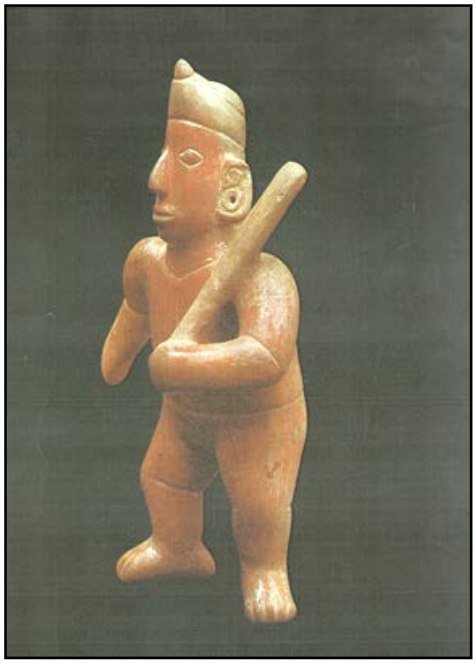


Abb. 28: *Schamanistische Wächterfigur*, Hohlfigur in Form eines bewaffneten Mannes, Comala, Colima Kultur, West Mexiko, gebrannter Ton, 100. v. Chr., H = 38 cm. Foto: U. Hofmann, Stuttgart.



Abb. 29: Fotografie: *Anglo-French-Art-Centre*, London, zeigt das Gemälde *Liegendes Mädchen* (WV 197) an der linken Wand. Foto: Alfred Rozelaar Green, Paris.



Abb. 30: Fotografie: *Anglo-French-Art-Centre*, London, Jankel Adler und Henry Moore. Foto: Alfred Rozelaar Green, Paris.



Abb. 31: Fotografie: *Anglo-French-Art-Centre*, London, Jankel Adler und Ruheman, Restaurator der National Gallery. Weiter rechts: Jean Cassou Foto: Alfred Rozelaar Green, Paris.



Abb. 32: Die Sängerin Agnes Capri im *Anglo-French-Art-Centre*, London, 1949. Quelle: Programm der Vorstellung vom 24.4.1948, im Besitz von Alfred Rozelaar Green, Paris.

7 Resümee

Gegenüber der Ausgangsbasis von ca. 100 Gemälden im Katalog der Einzelausstellung 1985 Düsseldorf, Tel Aviv und Lodz konnten mehr als 420 Gemälde im Werkkatalog aufgeführt und datiert werden. Ein großer Teil der ermittelten Werke ist den Zeiträumen von 1933 bis 1940 und von 1943 bis 1949 zuzuordnen, über die bisher fast keine Informationen vorlagen; es ist somit erstmalig eine durchgängige Betrachtung des Werkes von Jankel Adler möglich. Durch die große Anzahl der vorliegenden Werke lassen sich sich wiederholende Motive, Symbole und stilistische Elemente der einzelnen Werkphasen erkennen, die es möglich machen, Gruppierungen zu bilden, um so eine Ordnung und Chronologie des Werkes zu erstellen; das bisher unübersichtliche Werk Jankel Adlers wird „greifbarer".

7.1 Stil und Inhalt – Wandlungen und Kontinuitäten

Adlers Werk lässt sich in mehrere Phasen einteilen, die in etwa den Zeiträumen der Aufenthalte in Polen, Deutschland, Frankreich und schließlich Großbritannien entsprechen.[933] Einige Autoren rechnen Adler zu den Vertretern der *Modernen Ersten École de Paris*;[934] Künstler dieser Gruppe zeichnen sich durch einen eher expressiven Stil aus, während die Stimmung in ihren Werken oft als melancholisch zu bezeichnen ist. Wie Raymond Nacenta aussagt, umfasst die *École de Paris* keine lokale Erscheinung, sondern sie ist eher als universal zu

---

933 Für eine differenzierte Betrachtung der Phasen wird an dieser Stelle auf die Auswertungen im Anschluss an die entsprechenden Kapitel, hingewiesen.

934 Diese Zugehörigkeit wird besonders bei polnischen und französischen Galerien und Autoren hervorgehoben. – Nach der mittelalterlichen *École de Paris*, die sich auf meist mit Namen nicht bekannte Buchmaler bezieht, umfasst die *Moderne Erste École de Paris* die Gesamtheit der Künstler, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Paris wohnten. Der Begriff umfasst keine einheitliche Schule oder gemeinsamen Stil, und der überwiegende Teil der Künstler war nichtfranzösischer Nationalität. Zu den Vertretern der Gruppe gehören u. a.: Pablo Picasso, Amedeo Modigliani, Henri Matisse, Marc Chagall, Giorgio de Chirico, Kees van Dongen, Max Ernst, Hans Arp und andere. (Internetabruf vom 1.9.2012. *Wikipedia* Stichwort: *École de Paris*. URL: *http://de.wikipedia.org/wiki/%C3%89cole_de_Paris*.) Gemeinsam war den Künstlern, die auch *peintres maudits* genannt wurden, ein expressionistischer Stil und ein Interesse in der Darstellung volkstümlicher Begebenheiten. (*Lexikon der Kunst. Malerei, Architektur, Bildhauerkunst*. Band IV. Stichwort: *École de Paris*. Karl Müller, Erlangen 1994. S. 127.) In Adlers Arbeiten lassen sich Bezüge zu Werken einiger der genannten Persönlichkeiten erkennen.

bezeichnen; für den Autor ist diese Strömung vor allem ein „Brennpunkt des Enthusiasmus“.[935]

Die wenigen bereits vorliegenden Informationen zu Adlers Œuvre aus den Jahren 1918/19, das in Polen entstanden ist, wurden durch einige Gemälde ergänzt. Die Werke, meist Mehrfigurendarstellungen, zeichnen sich durch einen ekstatisch expressiven Stil aus. Die bereits konstatierte stilistische Nähe zu El Greco konnte bestätigt werden. Bei den überlängten und in fließenden Formen dargestellten Figuren handelt es sich jeweils um Darstellungen, die in einem religiösen Kontext stehen, eine unwirkliche Atmosphäre wiedergeben.

Eine andere Gruppe von Gemälden ist zum großen Teil Darstellungen von Kriegsszenen gewidmet. Figuren und Gegenstände sind durch eine eckige und gezackte Formgebung gekennzeichnet; Diagonalen, die in den Tiefenraum hineinführen, dominieren. Verbunden ist diese formale Vorgehensweise mit deutlicher Körpersprache der Figuren; die Protagonisten sind in starker Bewegung begriffen oder aber drücken durch gekrümmte Körper Müdigkeit, Trauer oder Traurig-Sein aus; ihre Befindlichkeit ist abhängig von der *äußeren* Welt: Krieg, Armut oder ein Gespräch mit anderen Menschen bestimmen die geschilderten Szenen. Adler bevorzugt hier die Darstellung von Gestalten, die vom unteren Bildrand angeschnitten sind und die so zum Fokus der Gemälde werden. Formal lassen sich Anlehnungen an Ludwig Meidner feststellen, der diese expressive Ausdrucksweise bevorzugte.

Das Fazit der Autorin lautet hier: Der bereits bestehende Eindruck konnte abgerundet und ergänzt werden; das Œuvre aus Polen ist expressiv und deutbar. Adler selbst sagt rückblickend im Jahr 1929, dass er in dieser Werkphase „*die Stimmung suchte, das Herz in der Hand trug*“.[936]

Die Arbeiten der nachfolgenden Werkphase Adlers, dem Zeitraum seines Aufenthalts in Deutschland, weichen stark von den oben beschriebenen Werken ab. Auch für diesen Zeitraum ließen sich zahlreiche Gemälde ergänzen und die

---

935 Raymond Nacenta: *École de Paris. Die Maler und die künstlerische Atmosphäre in Paris seit 1910.* Recklinghausen 1960. S. 78, 79. – Nacenta war ab den 40er Jahren Eigentümer der Galerie Charpentier, Paris.

936 N.N. In: *Literarische Bleter* 1929. S. 582. (Bereits zitiert bei Krempel in Kat. zur Einzelausst. *Adler* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 191.)

bereits bestehenden Erkenntnisse differenzierter darstellen. Die Bedeutung des Lehrers Gustav Wiethüchter ist größer einzuschätzen, als bisher vermutet.

Vom Stil her lassen sich mehrere kürzere Phasen unterscheiden: Die von 1921 bis ca. 1923 entstandenen Werke zeigen einen Mischstil von Anklängen an den *Analytischen Kubismus*, den *Konstruktivismus*, den Stil Marc Chagalls und die *Neue Sachlichkeit.* Es handelt sich meist um die Darstellungen von Paaren oder mehreren Figuren, die jüdisches Alltagsleben schildern. Die Körper der Protagonisten sind aus verschiedenen Elementen zusammengesetzt. Von 1923 bis 1925 überwiegen hingegen Darstellungen von Einzelfiguren mit Stilmerkmalen des *Synthetischen Kubismus.*

Für den nachfolgenden Zeitraum von 1925 bis 1930 ließen sich ca. 90 Gemälde, dabei zahlreiche Stillleben und großformatige Figurenkompositionen nachweisen. Einige Gemälde zeigen ruhige klassische Körperhaltungen. Die Frage nach den Adler nachgesagten Orientierungen an Arbeiten Fernand Légers und am Werk von Picassos *Klassischer Periode* muss differenziert beantwortet werden: Werke der beiden Künstler dienten wahrscheinlich um ca. 1925 mit als Auslöser für den Stilwandel, allerdings unterscheiden sich die Figurentypen Adlers in wesentlichen Aspekten. Große Übereinstimmung lässt sich hingegen mit Porträtaufnahmen des Fotografen August Sander aus dessen Projekt *Menschen des 20. Jahrhunderts* feststellen. Das betrifft sowohl die Motive und Bildtitel als auch die Merkmale der Typisierung von Figuren; der Eindruck einer „Inventarisierung“ der Menschen aus Adlers Heimatland schließt sich in etwa an.

Ab 1927/28 lassen sich gerundete Schattenwürfe und sich windende Faltenwürfe in der Kleidung feststellen, die ab ca. 1930 durch kreisende Pinselführungen in Gesichtern und Objekten ergänzt werden. Ebenso lassen sich nun übergroße Gliedmaßen von Protagonisten konstatieren, die auf eine Orientierung an Picassos *Klassischer Periode* zurückgeführt werden können. Aus einer weiterführenden Abstraktion entstehen im Zeitraum von 1931/32 einige Gemälde mit stilisierten Figuren. Im Anschluss daran entwickeln sich bis 1933 aus ungegenständlichen Formen selbstständige surreale Lebewesen, die Arbeiten von Picasso und Künstlern der Gruppe *Abstraction-Création* wie Herbin und Arp nahe stehen.

Weiter konnten zahlreiche Übereinstimmungen zwischen Werken Adlers und byzantinischen Ikonen festgestellt werden. Das betrifft u. a. den Aufbau von Figuren am unteren Rand von Gemälden, die Bewegungslosigkeit, den

kaum nachweisbaren Blickkontakt, die Gestik der Protagonisten, die verwendeten Farben und die hebräischen Inschriften.

Insgesamt erweist sich der Künstler sehr offen für die aktuellen Strömungen der Zeit. Offen für „Trends“ der Avantgarde bedeutet, dass oft nicht gesagt werden kann, zu welchem konkreten Künstler eine stilistische Verwandtschaft besteht. Adler wählt jedoch immer einen ganz eigenen Zugang.

Für die in etwa als Experimentierphase einzuschätzende Werkphase in Frankreich im Zeitraum von 1933 bis 1940, die bisher in der Literatur zu Jankel Adler noch nicht untersucht wurde, konnten 37 Gemälde und ca. 35 Arbeiten in unterschiedlichen Techniken ermittelt werden. Die Gemälde und Grafiken sind allerdings hauptsächlich den Jahren 1937 und 1938/39 zuzuordnen.

Zwei der Gemälde von 1937 sind abstrakt-figurativ gearbeitet; sie werden durch eine Reduktion der Formen und durch eine fließende Führung der Umrisslinien gekennzeichnet. In einem dritten Werk sind die Figuren aus vielen kleinen Elementen zusammengesetzt.

Dieses an ein Mosaik erinnernde Vorgehen ist im Allgemeinen auch in den Gemälden von 1938/39 anzutreffen. Viele der Werke, die sich durch eine große Stilvielfalt auszeichnen, sind durch außergewöhnlich schmale Formate, und eine „flach“ gehaltene Formensprache gekennzeichnet. Das Aufgliedern von Bildern zu geometrischen Formen erinnert an Werke von Hölzel und Picasso. Bei einigen Gemälden könnte eine Orientierung an den niederländischen Künstlerfreunden Bram und Geer van Velde vorliegen. Schwarze, unregelmäßig breite Konturen, die leuchtende Farben abdämpfen, fallen in einigen Arbeiten auf; hier ist eine Verwandtschaft zu George Roualt oder Matisse zu konstatieren. Angeschnittene Gesichter der Protagonisten und eine Orientierung an afrikanischer Kunst, eventuell auch inspiriert durch Werke Picassos, liegen in einigen Gemälden vor.

Viele Gemälde sind eher grafisch angelegt, wirken eher gezeichnet als gemalt. In Verbindung mit den bereits erwähnten schmalen Formaten, Vielfigurigkeit und Darstellungen im Profil entsteht der Eindruck, dass Adler mit Stilen experimentiert.[937] In zahlreichen Werken herrscht eine melancholische Stimmung vor; manche Arbeiten wirken bedrückend, andere sind aber auch als

[937] Auffallend ist, dass die meisten Arbeiten nicht vom Künstler signiert wurden.

gefällig zu bezeichnen. Adler selbst äußert sich gegenüber Helena Syrkus im Sinne von „*Bildern leichteren Kalibers*“.[938]

Die knapp 240 Arbeiten, die für den Zeitraum von 1940 bis 1949 in Glasgow und London nachgewiesen werden konnten, zeigen eine Stilvielfalt von abbildender Malerei bis zu informellen Tendenzen. In verschiedenen Entwicklungsphasen lässt sich eine verstärkte Abstraktion erkennen, was die Deformation und Dekonstruktion von Figuren mit einschließt.[939] Die vom Künstler bereits zu Beginn der 30er Jahre formulierte Aussage, „*frei abstrakt-symbolisch*“ zu arbeiten, wird nun in besonderem Maße umgesetzt.[940]

Für die Zeit von 1940 bis einschließlich Mitte 1943, in der Adler in Schottland lebt, ließen sich ca. 50 Gemälde ermitteln, die dem *Figurativen Expressionismus* zuzuordnen sind.[941] Formal und inhaltlich weichen die Figurendarstellungen von denen aus Deutschland ab. Der veränderte Tenor – die Protagonisten zeigen durch unbewusste Körpersprache Gefühle, vermitteln durch Gestik oder Inschriften Botschaften an den Betrachter oder drücken Angst aus – wird durch formale Kennzeichen wie: Zweiteilung der Gemälde, Ausdruck von Bewegung durch Merkmale des Futurismus oder aber ein aus dem Rahmen-Treten von Figuren unterstützt.

Beim Abstrahieren zeigt Adler verschiedene Vorgehensweisen. Es geht um Stilisierung, Reduktion auf fortlaufende fließende Konturen oder aber um die Zergliederung, „Brechung“ von Körpern. Deformation und Zerstörung – der zuletzt genannte Begriff ist als *ungeordnetes* Zergliedern von Körpern und Objekten zu verstehen – gehören ebenfalls zu den vom Künstler gewählten Methoden. Anhand von einigen Grafiken lässt sich eine fortschreitende Entwicklung der Reduktion und/oder des Zerlegens von Figuren erkennen.

Während der Umgang mit der oben beschriebenen „Endloslinie“ durch den Kontakt mit Stanley Hayter in Frankreich – aber auch durch Arbeiten

---

938 Siehe Dokument XIV.

939 Das Kapitel enthält zudem eine Sequenz von Grafiken zur *Erinnerung an die Toten durch Hitler* und eine Serie von Arbeiten zu Geschichten von Franz Kafka. Der Hinweis auf ein „großes“ dreidimensionales Werk Adlers liegt vor.

940 Die Formulierung wurde einem Statement Adlers entnommen, das 1933 in den *Literarischen Bletern* publiziert worden war. Siehe Anmerkung 604.

941 Bei den vom Künstler auf 1940 datierten Werken handelt es sich jedoch ausschließlich um Grafiken, die unterschiedliche Stile zeigen, ein Phänomen, das für die Arbeitsweise Adlers in Großbritannien signifikant ist.

Picassos oder Klees – bewirkt sein kann, so sind die anderen Formen der Abstraktion sicherlich auf den Spanier zurückzuführen. Das Zerlegen einer Figur, ihr wieder Zusammensetzen nach nicht der Natur entsprechenden Mustern, ist bei Picasso geläufig. Die Wirkung ist bei Adler jedoch oft sehr viel stärker, da der Künstler die deformierten Elemente bei Figuren verwendet, die – relativ – realistisch gearbeitet sind. Adler arbeitet also mit einem Kontrast. Das ist bei Picasso im Allgemeinen nicht der Fall; bei dem Spanier wird meistens die gesamte Figur in einem durchgängigen Stil gearbeitet.

Das „Stecksystem", bei dem stark abstrahierte Körperelemente mit einem „Stab" zusammengefügt werden, *könnte* auf Willi Baumeister zurückgehen. Die dynamische Schwungbewegung der abstrakteren Figur in *Venus von Kirkcudbright* weist eventuell darauf hin.

Für den bisher in der Literatur zu Adler nicht untersuchten Zeitraum von Mitte 1943 bis April 1949, den Adler in London verbringt, wurden mehr als 180 Gemälde ermittelt. Es lässt sich eine große Spannbreite von abstrakten und abstrakt-figurativen Werken feststellen. Zu erkennen sind gerundete und eckige, fließende und gebrochene Formen, die oft zeitgleich verwendet werden. Es sind nun verstärkt ungegenständliche Arbeiten mit den Titeln *Stillleben* und *Komposition* nachweisbar. Adler verwendet verschiedene Symbole – traditionelle und selbst geschaffene – und immer wieder wechselnde Stilelemente, die die Chronologie des Werkes unübersichtlicher, weniger greifbar machen.

Die unterschiedlichen Stilmerkmale betreffen die Formensprache, Farbwahl und die Technik: Grafisch anmutende Darstellungen von Figuren und Formen werden von wie aus fließenden Farbspuren gebildeten Darstellungen abgelöst, die den „*Drip-Paintings*" von Pollock stilistisch ähneln. In den letzten Jahren ist das Formenvokabular relativ eckig, die Elemente wirken vielfach zersplittert. Einige Gemälde zeigen Kippfiguren, stehen der Op-Art nahe. Die Technik der *Grattage* und Anklänge an *Informelle Malerei* und die *Art brut* lassen sich erkennen. In den Gemälden der letzten Jahre verwendet der Künstler vermehrt Grundfarben, was für sein Gesamtwerk eher untypisch ist.

Neben Form und Farbe besteht für alle Werkphasen noch ein anderes wesentliches Ausdrucksmittel im Werk Adlers: die Kontur. Der unterschiedliche Einsatz dieses künstlerischen Elements führt zu gezielt unterschiedlichen Aussa-

gen, macht aber zugleich deutlich, dass Adler sehr bewusst mit künstlerischen Mitteln umgeht. Während in der Phase der *klassischen Figuren* in Deutschland fließende geschmeidige Linien verwendet werden, so zeigen manche Arbeiten aus Frankreich dunkele und unregelmäßig breite Umrisslinien, die eine Erinnerung an Werke von Roualt[942] und Matisse entstehen lassen.

Auch in Großbritannien spielt die Kontur eine große Rolle: Ein Lineament von festen, breiten Fugen zeigt zum Beispiel *Mutter, die ihr Kind tröstet* (WV 204), in dem das wie aus Bruchstücken zusammengesetzte Gemälde stabilisiert wird, die Formen verfestigt werden. Zarte und sich auflösende Konturen lassen sich in Arbeiten um 1946 erkennen, in denen die Protagonisten mit ihrem Umfeld verschmelzen, sich auflösen. Die Körperumrisse einer Figur und ihre gemalten Konturen sind nicht mehr kongruent. Gebrochene gestrichelte und „zittrige" Körperkonturen zeigen Figuren aus der Sequenz der Anti-Hitler-Serie aus der zweiten Hälfte der 40er Jahre.

Parallel zu den sich ändernden Stilen lässt sich auch inhaltlich ein Wandel im Œuvre Adlers konstatieren. Deutlich erkennbar ist jedoch, dass der Künstler in allen Werkphasen den Menschen ins Zentrum seiner Arbeit stellt, den Menschen, der leidet, den Menschen, der schweigt oder der mit anderen kommuniziert. Entsprechend diesem Hauptinteresse ist Adlers wesentliches Ausdrucksmittel die Körpersprache der dargestellten Figuren, wobei das Vorgehen in den einzelnen Werkphasen stark divergiert: Die Spannweite reicht von besonders expressiver Ausdrucksweise in den polnischen Werken über ein Kommunizieren der Figuren untereinander mittels Mimik und Gestik in Arbeiten der ersten Hälfte der 20er Jahre. Ab 1925 fallen Protagonisten mit reduzierter Körpersprache auf; bei Mehrfigurenbildern fehlt oft ein Blickkontakt, selten berühren sich die Körper. Die schweigenden Protagonisten sind statuarisch und regungslos, verhalten sich also nicht szenisch aktiv; viele Figuren wie zum Beispiel die *Drei Frauen/Drei Mädchen* an der Bahnschranke (WV 44) sind geistig beschäftigt und in sich gekehrt. Im Gegensatz zu den Figuren aus der polnischen Phase sind diese Menschen *innen*gesteuert.

---

942 Viele Gemälde, die eine Verwandtschaft zu Roualt zeigen, liegen nur in Schwarz-Weiß vor. Der Gesichtspunkt der dunklen Konturierung müsste noch einmal aufgegriffen werden, wenn die entsprechenden Werke gefunden wurden und in Farbe vorliegen.

Die Werkphase in Frankreich zeigt stark abstrahierte, oft gebrochene Figuren mit Nähe zur afrikanischen Kunst. Während in der Glasgower Zeit ein Kommunizieren der Figuren mit dem Betrachter stattfindet, zeigen die Gemälde der letzten Jahre aus London verwundete, zerstörte und deformierte Menschen; Füße und Hände fehlen oft. Die Figuren sind somit ihres Hauptausdrucksmittels beraubt.[943] Diese Werke vermitteln ein abweichendes Bild vom Œuvre Adlers, das bisher als ausschließlich versöhnlich und die „Wunden mildernd“[944] eingeschätzt wird. Die Gemälde sind bedrückend, allerdings nicht aggressiv.

Weiter gilt das Interesse des Künstlers der Darstellung von Tieren und Stillleben.[945] Die Rolle des Tieres wechselt, immer steht sie aber in einem Verhältnis zum Menschen. In den frühen Werken, die die Auswirkungen des Ersten Weltkriegs illustrieren, erfährt das Tier dasselbe Leid wie die Menschen, ist ebenfalls von bedrängenden Kräften betroffen; in den Werken aus Deutschland fungiert es als Kontrastfigur zum Menschen, zeigt sich als freies ungebändigtes Wesen. In den Arbeiten, die während des Zweiten Weltkriegs entstehen, wird es wiederum mit einbezogen in das Geschehen; das Schicksal der Tiere ist mit dem des Menschen als identisch zu betrachten.

In den letzten Jahren werden durch Symbole oder die Auflösung von Körperkonturen oder durch Transparenz von Körpern Verwandlungsprozesse und Verschmelzungen der Protagonisten ausgedrückt. Es gibt Hinweise, dass die Vogel-Mensch-Metamorphosen als ein Weiterleben Verstorbener in Tiergestalt zu deuten sind.[946]

Der Künstler liebt Verweise auf eine Person, die nicht im Bild dargestellt ist. Dabei geht es um Briefe (z. B. in den Gemälden *Mädchen* (WV 48) und *Liegende Frau* (WV 21)) oder um Schatten, die nicht der dargestellten Figur zuzuordnen sind (z. B. in *Knabe mit Hahn* (WV 53)). Weiter geht es um

---

943 Dieser Kontrast macht die Entwicklung deutlich, die der Künstler auch persönlich innerhalb einer Zeitspanne von wenigen Jahren durchläuft.

944 Marie Hüllenkremer: *Eine Kunst, die Wunden lindert.* Überschrift eines Zeitungsartikels in: *Kölner Stadt-Anzeiger* Nr. 254/29 vom 1.11.1985. S. 1.

945 Siehe dazu im Anhang unter XII das Verzeichnis der Gemälde mit Katzen- und Vogeldarstellungen.

946 Siehe dazu das Buch von Themerson 1948. (Zu den bibliografischen Angaben siehe Abmerkung 48.) Das Motiv der Verwandlung eines kleinen Jungen in eine Eidechse, das aus Adlers Kindheit in Lodz stammt, wird von Themerson zu Adlers Leben und Malerei in London in Beziehung gesetzt bzw. darauf übertragen.

Reflexionen von Körpern in Spiegeln (*Cléron, der Katzenzüchter* (WV 37)) oder auch um stehen gelassene Fragmente von Figuren, die aus einem Gemälde „entfernt“ wurden. Beispiele zu dem zuletzt genannten Aspekt findet man in *Familie* (WV 38) und *Junger Arbeiter* (WV 93). Die Neugier des Betrachters wird durch diesen Kunstgriff geweckt.

Weiter weist Jankel Adler gerne Gegensatzpaare auf: Hell und Dunkel (*Nachtvögel, die von einer Lampe angezogen werden* (WV 260)) und Alt und Jung werden gegenübergestellt. Beispiele für das zuletzt genannte Phänomen sind zu finden in den Gesichtern der Figuren in *Meine Eltern* (WV 12) und *Zwei Frauen* (WV 15), in denen jeweils beide Pole in je *einem* Gesicht gezeigt werden. Andere Pole sind Bewegungen in entgegengesetzte Richtungen (Schaukelbewegungen in dem Werk *Allegorie* (WV 105)) oder aber Linienführungen von Lemniskaten in den Arbeiten *Komposition* (WV 290), *Stillleben* (WV 293) und *Stillleben* (WV 294). Zu den Gegensatzpaaren gehören auch Auseinandersetzungen von Gut und Böse, so zum Beispiel thematisiert in den Gemälden *Judith* (WV 50), *König David* (WV 340) und in der Titelgebung des ungegenständlichen Werkes *Bileam* (WV 145). Kippbilder wie *Zwei Figuren mit Stillleben* (WV 408) lassen sich ergänzen.

Oftmals überrascht Adler den Betrachter durch eine außergewöhnliche Ikonografie bei gängigen Motiven wie zum Beispiel *Judith mit dem Kopf des Holofernes* (WV 50), *Frau auf dem Balkon* (WV 15), *Die Eltern* (WV 12) und *Der Seher* (WV 241). Auch christliche Motive werden gewählt wie die *Auferstehung Christi* (WV 3), der Hl. Christophorus (der Titel des Bildes lautet: *Mythologische Figur*, G 38) und *Maria mit Kind*.[947] Deren tradierte Ikonografie wird jeweils verändert: Christus wird im byzantinischen Gewand und mit Totenschädel dargestellt, Christophorus wird von heulenden Hunden begleitet, Maria wird anstelle von Engeln mit toten Kindern umgeben. In den allerersten Werken aus Polen werden hingegen der jüdische Mystiker *Baal Shem* und Buddha in einen Kontext gesetzt. Solches Vorgehen erweckt den Eindruck einer weltoffenen, toleranten und kunsthistorisch gebildeten Persönlichkeit.

---

947 Im Falle der Darstellung der *Gottesmutter Maria* geht es um das Werk, das im Lager in Glasgow entsteht. Siehe dazu das Kapitel 6.1. – Auch die *Hl. Veronica* wird dargestellt. Siehe dazu im Kat. zur Einzelausstellung *Adler* München 1988: *Hl. Veronica von Tremblinka I*, ca. 1944, Monotypie, 35,4 x 23,2 cm, Abb. 36, o. S.

Oft lässt sich eine ikonografische Orientierung an Werken aus anderen Gattungen wie der Skulptur, der Fotografie und der Literatur erkennen. Zur Ikonografie dienten beispielsweise die *Schlafende Venus von Malta*, *Wächterfiguren* der *Kota* und – wahrscheinlich – Skulpturen aus eigenem Besitz (Abb. 25 – 27). August Sanders Projekt *Menschen des 20. Jahrhunderts* und die *Chassidischen Geschichten* von Perez können weiter angeführt werden.

Zahlreiche Neuschöpfungen sind zu verzeichnen wie der *Segen des Baal Shem* (WV 2), *Soldaten* (WV 75), *Knabe und Luftschiff/Der Traum des Zeppelinerfinders Schwarz* (WV 112), *Waisen* (WV 208), *Hommage à Schwitters* (WV 219), *Die Verstümmelten* (WV 220), *Zwei Rabbiner* (WV 221), *Flüchtlinge* (WV 255), *Alter Mann, der in einen Raum sieht* (WV 288), *Niemandsland* (WV 237), *Beginn des Aufruhrs* (WV 236) und die beiden Darstellungen mit an Vogelgerippen assoziierenden Gestalten *Figuren* (WV 238) und *Stillleben* (WV 239).

7.2 Orientierungen Adlers an Werken zeitgenössischer Künstler

Allgemein ist festzustellen, dass Adler Stilmerkmale von Künstlerkollegen meist in einer anderen Weise, als es in den *Vor*-Bildern geschehen ist, verwendet; vielfach lässt sich ein inhaltlicher „Gebrauch“ nachweisen. So sind Zahlen und Buchstaben – im Gegensatz zum *Synthetischen Kubismus* – mit konkreten Bedeutungen befrachtet.[948] In Adlers Werk in Großbritannien wird der gewünschte Inhalt nun nicht mehr – wie in Deutschland – über das Motiv, sondern über die Form ausgedrückt: Die viereckigen Formen Klees verwendet der Künstler als Maschendraht, *„Drippings*“ von Jackson Pollock werden zu Narben an menschlichen Körpern. Die Techniken und formalen Elemente der Kollegen werden für den bei Adler passenden Kontext „gebraucht“.

Ist eine stilistische Nähe zu einem zeitgenössischen Künstler festzustellen, so sind Klee und Picasso am häufigsten vertreten. Im Falle des zuletzt genannten ist es die Formensprache, die Adler zusagt. Wie im vorliegenden Resümee bereits gesagt wurde, lassen sich schon in der deutschen Werkphase verschiedentlich Bezüge zwischen Picassos und Adlers

[948] Ein Verzeichnis der Werke, die Einfügungen von einzelnen Buchstaben oder Inschriften aufweisen, siehe im Anhang der vorliegenden Monografie unter XI.

Arbeiten erkennen. In Adlers Werk, das in Frankreich entsteht, ist die Verwandtschaft zu Picasso durch die von beiden Künstlern aufgenommenen Elemente der außereuropäischen Kunst zu erklären. Für die empfundene Nähe zu dem Spanier bei Adlers in Großbritannien entstandenem Werk sind die häufig anzutreffenden Formzerstörungen und Deformationen verantwortlich. (Siehe zum Beispiel die Gemälde *Mutter und Kind II* (WV 198) und *Mädchen mit Katze* (WV 217)). Adler orientiert sich also an der Methode, konkrete formale Übereinstimmungen lassen sich aber kaum feststellen; für seine abstrakten Figuren verwendet Adler ein *eigenes* Vokabular. Diese eigenständige Sprache des Künstlers lässt sich nur durch die Kenntnis der Entwicklung des gesamten Werkes erkennen und vielfach auch nur durch diese Kenntnis begreifen und richtig einschätzen. Das eigene Formenvokabular mit Symbolen wie U-, Bumerang-, Herz- und Gitterformen – die beiden zuletzt genannten für den Brustkorb und das Gesäß – wird vom Künstler selbst entwickelt.[949]

Wird den genannten Formen in Darstellungen von Figuren oft die Funktion von Körperelementen zugewiesen, so sind sie hingegen in ungegenständlichen Kompositionen autonom. Adler arbeitet in diesen Gemälden vollkommen ungegenständlich, was der bisherigen Auffassung über sein Werk widerspricht. Weiter gebraucht er Symbole wie Flammen, Ring-, Blatt- und Kristallformen und lang gezogene, paarweise angeordnete Streifen. Oft sind die Formen nicht deutbar.

Wenn Adler auch der Formensprache Picassos nahesteht, so ist seine sanfte Art eher in Kontrast zu Picassos Persönlichkeit zu betrachten. Im Gegensatz zu dem spanischen Künstler, der immer „nahe am Ort des Geschehens“ ist (siehe: *Guernica*, 1937), arbeitet Adler eher mit „Leerstellen“. Das eigentliche Ereignis wird nicht gezeigt, sondern das „Nachher“ wie zum Beispiel in *Judith* (WV 50), *Kleines Niemandsland* (WV 240), *Kopf einer Frau* (WV 251) und *Kopf eines Mädchens* (WV 252). Der Betrachter muss oder kann – je nach Bereitwilligkeit und Fantasie – selbst das vorher Geschehene einfügen. Adler bleibt so zurückhaltender, verhaltener in seinen Schilderungen als Picasso; er bevorzugt das „Leise“, das er selbst im Werk von Klee als signifikant herausstellt. Die angesprochenen „Leerstellen“ machen deutlich,

[949] Ob es sich bei dem „Stecksystem“, bei dem einzelne, voneinander gelöste Elemente miteinander verbunden werden, evtl. um eine Orientierung an Willi Baumeister oder aber an Barbara Hebworth handelt, ist schwer einzuschätzen.

dass eine aktive Auseinandersetzung des Betrachters mit den Gemälden vom Künstler geplant und gewünscht ist. Dieser Aspekt wird zudem besonders in den Werken der Schottlandphase deutlich, in denen Adler seine Protagonisten auf verschiedene Weisen wie Gestik oder aus dem Rahmen-Treten mit dem Betrachter Kontakt aufnehmen lässt. [950]

Was die dem Künstler Adler nachgesagte Nähe zu Klee betrifft, so ist diese innerhalb der Gruppe der in Deutschland entstandenen Werken in dem – in der bestehenden Literatur bereits genannten – Werk *Mallorquinische Venus* (WV 144) zu sehen.[951] Die Farbwahl lässt hier noch keine Orientierung an dem Künstlerkollegen erkennen. In Frankreich nimmt die Abstraktion in Adlers Werk zu, auch arbeitet der Künstler kleinteiliger. Man findet nun oft Elemente von vielfarbigen Mosaiken verschiedener Formen. Beispielwerke sind: *Spielende Kinder* (WV 181) und *Kopf* (WV 180), die eine Verwandtschaft mit Klee zeigen.

Die Werkphase in England umfasst einige Bilder, in denen Klees charakteristisches Element von Rastern ein Werk bestimmt, so zum Beispiel *Zwei Rabbiner* (WV 221) und *Katze im Raum* (WV 230). Andere Arbeiten, die nur einzelne Partien mit Mosaiken oder Streifen aufweisen, sind *Karneval der Kinder* (WV 323) und *Stillleben mit Kabbalistischen Zeichen* (WV 231). Eine zusammengesetzte Figur im Stile Klees zeigt das Gemälde *Mädchen mit Schaukelspiel* (WV 214). Eine Nähe zwischen den Werken der beiden Künstlerfreunde lässt sich weiter in der Wahl der Farben erkennen. Die Verwendung von Sekundär- und Tertiärfarben, Komplementärkontrasten und wie leuchtend und transparent wirkenden Farbaufträgen ist für Klee charakteristisch und ist bei Adler im Werk ab 1940 vorzufinden.

7.3 Ausblick

Für eine zukünftige Forschung bietet sich die Erarbeitung eines Werkkatalogs der Grafik an. In den Zeichnungen, Gouachen und Monotypien ist Adler spon-

---

[950] Die Farbwahl Adlers und Picassos wurde in der Monografie nicht verglichen. Man kann aber sicherlich sagen, dass Adler in den Farben interessanter und harmonischer ist: Braun, Beige und Sandfarben, kombiniert mit warmem Rot, oder aber leuchtende Farben in zahlreichen Schattierungen von Sekundär- und Tertiärfarben sind zu finden.

[951] Die Nähe ist erkennbar, wenn man sich auf Klees vordergründig an „Kinderbilder" erinnernde Figuren beziehen will. Die beiden genannten Werke Adlers zeigen abstrahierte menschliche Figuren, deren Gesichter durch zwei Punkte für Augen gekennzeichnet sind.

taner, auch aggressiver; viele Arbeiten sind datiert. Eine solche Untersuchung würde sicherlich das Bild des Künstlers und der Persönlichkeit Jankel Adlers noch einmal anders erscheinen lassen.

Eine Kontaktaufnahme mit dem August-Sander-Archiv in Köln wäre sinnvoll. Existieren eventuell Briefe und Aufzeichnungen über den Kontakt zwischen Adler und dem Fotografen? Ebenso könnten die Nachlässe von befreundeten Künstlern wie Issachar Ryback und Jack Bilbo, aber auch von Kunstkritikern wie Franz Roh und Freunden wie Michael Middleton untersucht werden. In den USA und in Frankreich (Paris, Cagnes, Argèles sur Mer) müsste systematisch geforscht werden. Die Gebiete konnten von der Autorin nicht ausreichend bearbeitet werden.

Ebenso wäre es sinnvoll, die Auktions- und Ausstellungskataloge, die in Israel *nach* 1998 erschienen sind, durchzusehen. Nach den Erfahrungen der Unterzeichneten ist der Markt in Israel für Werke Adlers besonders groß. Ein Austausch mit Kunsthistorikern aus Israel wäre sicherlich interessant, da ein anderer Zugang zu Adlers Werk, eine andere Sichtweise, anzunehmen ist.

Ein interessantes Projekt wäre die Auswertung der Aufzeichnungen Adlers über seine Gespräche mit Klee. Diese Unterlagen müssen gefunden und übersetzt werden.

Da seit den Aufrufen der Autorin in jüdischen Zeitschriften mit der Bitte um Informationen zum Leben und Werk Jankel Adlers 15 Jahre liegen, könnten erneute Anfragen formuliert werden. Auch die fehlenden Buchillustrationen Adlers zu dem Buch von Abraham Zak und Adlers dreidimensionales Werk, das auf der Grafik *Selbstporträt des Künstlers in seinem Studio* (G 57) gezeigt wird, könnten so vielleicht ermittelt werden.

Die Wirkung Adlers auf die folgende Generation wurde in der vorliegenden Arbeit ausgeklammert. Es geht dabei vornehmlich um Künstler aus Großbritannien wie Robert MacBryde (1913 – 1966) und Robert Colquhoun (1914 – 1962). Welche Bedeutung Adler diesbezüglich zukommt, ist in der bestehenden Literatur bisher nur schlagwortartig ausgeführt.
Ausstellungen könnten geplant werden unter den Aspekten:

- Darstellung des jüdischen Alltagslebens im Werk Adlers,
- Kommunikation mit dem Betrachter und „Irritation“ desselben,
- Adlers abstrakte beziehungsweise abstrakt-symbolische Formensprache, die Deformationen und Dekonstruktionen;

- eine Gegenüberstellung des oftmals sehr expressiven grafischen Werks des Künstlers mit den eher „gemäßigten“ Arbeiten in Öl,
- Polarität – ein klassisches jüdisches Phänomen.

Ebenso könnte eine Gegenüberstellung der frühen Werke Adlers und der Arbeiten des Lehrers Gustav Wiethüchter wahrscheinlich interessant sein.

Anliegen der Autorin wäre es, ein zentrales Archiv zu bilden, eine Art Sammelbecken für alle Informationen, Jankel Adlers Leben und Werk betreffend.

Anhang

I. Verzeichnis der verwendeten Abkürzungen in der Monografie und im Werkkatalog

a. a. O.	an anderem Ort
Abb.	Abbildung
Aufl.	Auflage
Ausst.	Ausstellung
bzw.	beziehungsweise
dat.	datiert
Dok.	Dokument
EA	Einzelausstellung
einschl.	einschließlich
Einzelausst.	Einzelausstellung
ersch.	erschienen
erw.	erweitert
evtl.	eventuell
G	Grafik
GA	Gruppenausstellung
hrsg.	herausgegeben
Inv.	Inventar
Jahrh.	Jahrhundert
Jg.	Jahrgang
Kat.	Katalog
lat.	lateinisch
lfd.	laufend
Nr.	Nummer
o. g.	oben genannt
o. S.	ohne Seitenangabe
o. O.	ohne Ortsangabe
publ.	publiziert
sign.	signiert
städt.	städtisch
u. a.	unter anderem/unter anderen

unbek.	unbekannt
undat.	undatiert
unsign.	unsigniert
überarb.	überarbeitet
übers.	übersetzt
verb.	verbessert
Verz.	Verzeichnis
z. B.	zum Beispiel
zit.	zitiert

II. Literaturverzeichnis

1. Literatur von und zu Jankel Adler (chronologisch)

1.1 Schriften von Jankel Adler
1.2 Monografien zu Jankel Adler
1.3 Publikation und drei Gedichte, die Jankel Adler gewidmet sind
1.4 Artikel zu Jankel Adler aus Zeitungen und Fachzeitschriften
1.5 Film über Jankel Adler

2. Kataloge (chronologisch)

2.1 Kataloge zu Einzelausstellungen Jankel Adlers
2.2 Kataloge zu Gruppenausstellungen mit Jankel Adler
2.3 Ausstellungskataloge, allgemein
2.4 Auktionskataloge

3. Sonstige Literatur (alphabetisch)

3.1 Literatur zum Judentum
3.2 Allgemeine Literatur
3.3 Festschriften
3.4 Hochschulschriften
3.5 Nachschlagewerke
3.6 Internetinformationen

1. Literatur von und zu Jankel Adler (chronologisch)

1.1 Schriften von Jankel Adler

Adler, Jankel: *Ich sing majn´file* (*Ich singe mein Gebet*). Publiziert in *Jung Jiddisch,* 1919. (Publiziert in: Katalog zur Einzelausst. *Adler* Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1985, S. 50, 51.)

Adler, Jankel: *Mark Szagal (Marc Chagall)*. Ca. 1920. Informationen über Ort und Zeit einer eventuellen Publikation liegen nicht vor. (Identisch mit Dokument II im Anhang zur Monografie.) Original in Jiddisch; es liegt die Übersetzung von Henryk Hartenberg ins Polnische vor.

Adler, Jankel: *Jankel Adler*. In: *Zweites Kunstheft der Juryfreien.* o. O. 1929. o. S.

Adler, Jankel: *The thorny path of the Jewish Artist*. In: *The Jewish Quarterly*. Herbst 1975. S. 24, 25.
Es handelt sich hier um einen Ausschnitt aus:
Adler, Jankel: *Der Veg fun Yiddischen Kinstler. Issachar Ryback, Sein Leben un Shaffen*. (*Der Weg eines jüdischen Künstlers. Issachar Baer Ryback, Sein Leben und Schaffen.)* Paris 1937. Jiddisch. (Keine Seitenangabe.) (Dieser Artikel liegt *nicht* vor.)

Adler, Jankel: *Memories of Paul Klee (1879 – 1940)*. In: *Horizon.* VI, Oktober 1942. S. 264 – 267. (Der in das Deutsche übersetzte Artikel ist ungekürzt im Katalog zur Einzelausst. *Adler* Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1985, S. 70 – 74 publiziert.)

Adler, Jankel: *Statement zur Situation der Kunst*. 1943. Publiziert im Vorwort des Katalogs zur Einzelausstellung *Jankel Adler,* Meltzer Gallery, New York, Ausstellung vom 18. Oktober bis 14. November 1955, o. S. Übersetzt in das Englische von J. Sonntag. (Es handelt sich um ein Exzerpt von Notizen Adlers auf einem Faltblatt zu einer Ballettvorstellung im Juni 1943.)

1.2 Monografien zu Jankel Adler

Fierens, Paul: *Jankel Adler.* London, Paris, Brüssel 1948. (Französisch) S. 7, 9.

Hayter, Stanley William: *Jankel Adler.* London, Paris, Brüssel 1948. (Englisch). S. 7 – 9.

Klapheck, Anna: *Jankel Adler*. Recklinghausen 1966. (= *Monographien zur rheinisch-westfälischen Kunst der Gegenwart.* Band 32.) S. 5 – 8, 11 – 13, 16 – 20, 25, 29. Abb. S. 26, 27, 37, 38, 40, 66.

Lauter, Marianne: *Jankel Adler – 12 Bilder.* Hrsg. vom Landschaftsverband Rheinland, Landesbildstelle Rheinland, Medienstelle des Landschaftsverbandes Rheinland. Düsseldorf 1991. *(=Beiheft zur Lichtbildreihe 10 49286)* S. 22, 24; Abb. S. 23, 37.

1.3 Publikation und drei Gedichte, die Jankel Adler gewidmet sind

Themerson, Stefan: *Jankel Adler – An artist seen from one of many possible angles*. London 1948. Illustriert mit Zeichnungen von Jankel Adler. (Der Inhalt des Buches ist publiziert im Katalog zur Einzelausst. *Adler* Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1985, S. 75 – 86.) S. 75.

Lasker-Schüler, Else: *Jankel Adler*. In: *Berliner Tageblatt.* 53. Jahrgang. 1924. Nr. 326. Ausgabe vom 11.7.1924. S. 2.

Barker, George: *Sonnet to Jankel Adler.* In: *Now*. Nr. 6. 1946. Seite liegt nicht vor.

Hamburger, Michael: *Flowering cactus. In memoriam Jankel Adler.* In: ders: *Poems 1942 – 49*. Aldington, Kent 1950. S. 61.

1.4 Artikel zu Jankel Adler aus Zeitungen und Fachzeitschriften

Bajs, Id: *Bei dem Maler Jankel Adler (U malarza Jankiela Adlera)*. In: *Literarische Bleter* (*Literarische Blätter*). 1926. Nr. 119. (Seite liegt nicht vor.) (Jiddisch.)

Roh, Franz: *Zur jüngsten niederrheinischen Malerei*. In: *Das Kunstblatt. Monatsschrift für künstlerische Entwicklung in Malerei, Skulptur, Baukunst*, *Kunsthandwerk.* 10. Jahrgang. 1926. Heft 10. S. 363, 364.

N.N.: *Jankel Adler. Aus Gesprächen*. In: *Literarische Bleter (Literarische Blätter*). 1929. Nr. 30. S. 582. (Jiddisch).

Sieker, Hugo: *Zehn junge deutsche Maler. Jankel Adler*. In: *Der Kreis. Zeitschrift für künstlerische Kultur.* 6. Jahrgang. 1929. 1. Heft. S. 20.

Straus-Ernst, Luise: *Raum- und Wandbild. Köln 1929*. In: *Deutsche Kunst und Dekoration.* Band 64. April 1929 – September 1929. (Juni 1929). S. 195.

Salmony, Alfred: *Köln*. In: *Der Cicerone*. 21. Jahrgang. 1929. S. 206.

Lasch, (Vorname nicht genannt): Rundschau: *Hannover*. In: *Der Cicerone.* Nr. 21. 1929. S. 86 f.

Scheyer, Ernst: *Jankel Adler – Breslau*. In: *Die Weltkunst*. 5. Jahrgang. Nr. 18. 3. Mai 1931. S. 5.

Landsberger, Franz: *Bildende Kunst*. In: *Schlesische Monatshefte*. Band. 1931. Nr. 5. Mai. S. 222.

Sznajderman, Sz. L.: *Vom Jüdischen Parnass. Juden, Bildhauer und jüdische Bildhauer.* In: *Literarische Bleter (Literarische Blätter):* 1933. Nr. 38. Seitenangabe liegt nicht vor. (Jiddisch).

Najman, I. M.: *Jankel Adler in Deutschland.* In: *Literarische Bleter* (*Literarische Blätter*). 1935. Nr. 8. S. 113ff. (Jiddisch).
Darin:
Kapitel 1: *Alt Jiddisch und Jung Jiddisch.*
Kapitel 3: *Baal Shem in Buddha.*
Kapitel 4: *Jung Jiddisch: Hefte.*
Kapitel 5: *Auf der Kirmes.*
Kapitel 7: *Jankel Adler.*
Kapitel 8: *Zurück in seinem alten Haus.*
Kapitel 9: *Gedanken über die Kunst.*
Kapitel 10: *Probezeit*.

Manger, Itzik: *Der Gast – Jankiel Adler,* (vielleicht auch: *Zu Gast – Jankiel Adler)*. In: *Literarische Bleter* (*Literarische Blätter*). 1935. Nr. 8. S. 119.

N.N. In: *The Studio.* 126. Band. 1943. S. 91.

N.N. In: (Titel des Artikels liegt nicht vor.) *Far & Wide*. 1947. S. 29; Abb. S. 28, 29.

Bernstein, Teresa: *Jankel Adler*. In: *The Future*. New York. 53. Band. Dezember 1948. Nr. 10. Seite liegt nicht vor.

Becker, Andreas: *Nachruf an Jankel Adler*. In: *Rheinische Zeitung*, 14.5.1949. S. 6.

N.N.: *Todesfälle. Jankel Adler*. In: *Die Weltkunst*. Jahrgang 1950. XX. Heft 4. S. 5.

Denvir, Bernard: *A prophet with honour. Jankel Adler 1895 – 1949*. In: *The Studio*. 139. Band. 1950. Nr. 682. S. 16, 17.

Aukin, Charles: *In memoriam. Jankel Adler*. In: Name der Zeitung liegt nicht vor. Rubrik: *Jewish Life and Letters.* 1951. S. 5, Abb. S. 5.

Braham, Sonia F.: *He was a man of charm*.: In: (Angaben liegen nicht vor.). 1951. Abb. S. 5.

Middleton, Michael: *Jankel Adler*. In: *World Review.* Januar 1952. S. 31 – 33.

Sandel, Josef: *Zydowscy artysci – malarze. Jankiel Adler*. (*Jüdische Kunstmaler. Jankel Adler.)* In: *Folks-Sztyme* (*Volksstimme*). 20.11.1957. Nr. 186. (Seitenangabe liegt nicht vor.)

Stajuda, Jerzy: *Jankiel Adler. Wystawa, Ktorej nie Bylo* (*Jankel Adler. Eine Ausstellung, die es nicht gab*.) In: *Za i przeciw* (*Pro und kontra*) Warschau 1957. Nr. 18. S. 14; Abb. S. 14.

Stajuda, Jerzy: *Nieznany Obraz Jankiela Adlera* (*Ein unbekanntes Gemälde von Jankel Adler*). In: *Zycie literackie (Literarisches Leben)*. 8. Jahrgang. 1958. Nr. 18. S. 6.

Stajuda, Jerzy: *O malarstwie Adlera. (Über die Malerei Jankel Adlers.)* In: *Przeglad Kulturalny.* 1958. S. 10.

C.S.S.: *Foreign Artists at Wakefield*. In: *Jewish Cronicle.* 16. Januar 1959. (Weitere Angaben liegen nicht vor.)

Sandel, Josef: *Jankel Adler (1895 – 1949). On the tenth anniversary of his death*. In: *The Jewish Quarterly*. 7. Band. Nr. 1 (26). Winter 1959 – 60. S. 24, 25, 27.

N.N. In: *Apollo.* 1961: S. 84, Abb. S. 4.

Farr, Dennis: *Art and artists in Glasgow wartime.* In: *Apollo.* August 1968. S. 120, Abb. 2; S. 120 – 124.

Geymüller, Johannes von: *Kunstmuseum Düsseldorf. Die Gemälde des 20. Jahrhunderts. Teil 1.* Kunstmuseum, Düsseldorf 1977. (Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf, IV, 2), Kat. Nr. 4, Abb. 5.

Hüllenkremer, Marie: *Eine Kunst, die Wunden lindert.* In: *Kölner Stadt-Anzeiger.* Nr. 254/29 vom 1.11.1985. S. 1.

Zeitschrift *Art* 11, 1985. Abb. S. 126. Autor liegt nicht vor.

Reuther, Hanno: *Der unromantische Abschiednehmer. Jankel Adler, Jude aus Polen: Erste Station einer internationalen Wanderausstellung*. In: *Frankfurter Rundschau*. Nr. 279. 2. Dezember 1985. Feuilleton S. 7.

Amishai-Maisels, Ziva: *The Iconographic use of abstraction in Jankel Adler´s late works*. In: *Artibus et historiae*. 1988. 17. Ausgabe. S. 55, 56, 58, 60 – 65, 67, S. 68 Anmerkung 7 und 9, S. 69, Anmerkung 21.

N. N. In: *Frankfurter Allgemeine* vom 8. 11.1989, Nr. 260; Seite N3, Abb. o. Nr.

Stamm, Rainer: *Verfemt und vergessen. – Der Maler Jankel Adler.* In: *Romerike Berge. Zeitschrift für das Bergische Land.* 46. Jahrgang. 1996. Heft 2. S. 19, 20.
Darin: S. 20, Anmerkung 3:
Fehlemann, Sabine: *Dr. Walter Kaesbach*. In: Junge, Henrike (Hrsg.): *Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905 – 1933.* Köln, Weimar, Wien 1992. S. 1.

Ladnoska, Janina: Unveröffentlichtes dreizehnseitiges Manuskript der Kunsthistorikerin des Kunstmuseums in Lodz, das für einen Vortrag ausgearbeitet worden war. 1998. S. 10.

Zwei. *Magazin des Jüdischen Museums Berlin*. Berlin 2004.
Darin:
Bertz, Inka**:** *Jankel Adler im Jüdischen Museum Berlin*. S. 4 – 9.
Malinowski, Jerzy: *„Jung Jiddisch" – Die jiddische Avantgarde.* S. 10 – 12.
Hohenacker, Harald: *Geschichte eines Bildes. Jankel Adlers „Schabbat" und die „Wahrheit" in der Malerei.* S. 17.

1.5 Film über Jankel Adler

Hohenacker, Harald: *Jankel Adler – Maler der Juden.* Bayerischer Rundfunk. 1989. (Erstausstrahlung am 18.5.1989 auf 3Sat., Länge 80 Minuten.)

2 Kataloge: (chronologisch)

2.1 Kataloge zu Einzelausstellungen Jankel Adlers

Ernst, Lou. In:
Kat. zur Einzelausstellung: *Retrospektywna Wystawa obrazów 1920 – 1935*. Zjednoczony komitet zydowski dla walki z presladowaniem zydow w niemczech. Zjednoczony komitet zydowki niesienia pom. uchodzcom z niemiec w warszawie. (*Retrospektive Ausstellung der Gemälde 1920 – 1935*. Vereinigtes Jüdisches Komitee zur Bekämpfung der Judenverfolgung in Deutschland. Vereinigtes Jüdisches Komitee für die Unterstützung der Flüchtlinge aus Deutschland in Warschau.) o. S.

Read, Herbert. In:
Kat. zur Einzelausstellung: *Jankel Adler*. Redfern Gallery, London.
3. Juni – 3. Juli 1943. S. 4.

Kat. zur Einzelausstellung *Adler. Exhibition of paintings*. The Tel Aviv Museum, Tel Aviv. November 1947. Kat. Nr. 90.

Middleton, Michael. In:
Kat. zur Einzelausstellung: *Memorial exhibition of the works of Jankel Adler. 1985 – 1949*. Arts Council, London. 1951. (Zeitraum liegt nicht vor.) S. 2, 3, 6, 7, 9.

Seiler, Harald. In:
Kat. zur Einzelausstellung: *Jankel Adler 1895 – 1949*. Städtisches Museum Wuppertal. Juni 1955. S. 5, 8, 10.

Kat. zur Einzelausstellung
Jankel Adler. Meltzer Gallery, New York. 18. Oktober bis 14. November 1955.

Seiler, Harald. In:
Kat. zur Einzelausstellung:
Jankel Adler 1895 – 1949. Galerie Lienhard, Zürich. 16. Februar – 21. März 1959. o. S.

Werner, Alfred. In:
Kat zur Einzelausstellung: ***Jankel Adler***. Galerie Chalette, New York. 1959. (Keine Angaben zum Ausstellungszeitraum.) o. S.

Kat. zur Einzelausstellung:
Adler. Galerie Rosenfeld, Tel Aviv. 22. März – 14. April 1977. o. S.

Kat. zur Einzelausstellung:
Jankel Adler. Bilder und Zeichnungen. Galerie Michael Hasenclever, München. 22. September – 22. Oktober 1977. Abb. 16, 27, 42, o. S.

Kat. zur Einzelausstellung:
Jankel Adler. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, November/Dezember 1985; Tel Aviv Museum (Israel), Januar/Februar 1986; Museum Sztuki, Lodz (Polen), März/April 1986. Hrsg. von der *Städtischen Kunsthalle Düsseldorf*.
Darin:
Biografische Angaben und Ausstellungsverzeichnis zu Adler: S. 13 – 20; 23 – 28, 30 – 34, 36, 259; Abb. S. 21 44, 57.
Textbeiträge von:
Seiwert, Franz Wilhelm: *An Jankel Adler!* S. 39 – 41.
Arntz, Gerd: *Persönliche Erinnerungen an Jankel Adler*. S. 45, 46.
Klapheck, Anna: *Fremdling unter Freunden. Erinnerung an Jankel Adler*. S. 53, 54.
Szwarc, Marek: *Posthume Hommage à Jankel Adler. Betty und Nina gewidmet.* S. 60 – 62.

Krempel, Ulrich: *Vom Expressiven zum Konstruktiven, von der Sachlichkeit zum Abstrakt-Symbolischen.* S. 183 – 189, 192, 193, 196, 197, 199, 200.
Guralnik, Nehama: *Jankel Adler, ein europäischer Künstler auf der Suche nach einem jüdischen Stil*. S. 206 – 209, 216 – 219, 221 – 222, 224 – 227, 228 Anmerkung 12.
Pollakówna, Joanna: *Die gerettete Welt. Über Jankel Adlers Malerei*. S. 237, 240 – 246, 248 – 250, 252, 254.
Darin S. 249: **Wallis**, Mieczyslaw: *Wystawa Jankiela Adlera (Jankel Adlers Ausstellung*). In: *Wiadomosci Literackie,* 1935, Nr. 10, S. 7.

(Der Katalog zur Ausstellung in Tel Aviv unterscheidet sich neben der Sprache auch im Bildteil von der Publikation für Düsseldorf und Lodz. Daher wird der Katalog an dieser Stelle noch einmal separat aufgeführt. Im Werkverzeichnis der Gemälde wird der israelische Katalog im Datenfeld „Ausstellungen" aber nur dann angegeben, wenn in dem Katalog eine zusätzliche Abbildung erscheint. (Beispiele: WV 41, WV 180, WV 193.) Ob das jeweilige Werk tatsächlich in Tel Aviv gezeigt oder aber nur im Katalog reproduziert wurde, ließ sich nicht klären.)

Kat. zur Einzelausstellung:
Jankel Adler. Tel Aviv Museum (Israel), Januar/Februar 1986. Abb. S. 15, o. Nr.; S. 23, Nr. 30; S.144, Abb. 13.

Kat. zur Einzelausstellung:
Jankel Adler. Arbeiten auf Papier 1928 – 1948. Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf. 5. November 1985 – 18. Januar 1986. S. 3.

Kat. zur Einzelausstellung:
Jankel Adler. Aquarelle und Zeichnungen aus Skizzenbüchern. Galerie Michael Hasenclever, München. 13. September – 18. Oktober 1988. Abb. 36, 40, 42, o. S.

Kat. zur Einzelausstellung:
Jankel Adler. 100 Werke zum 100. Geburtstag. Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf. 9. September bis 3. November 1995. S. 3, 9, 10, 27, Abb. S. 35, Abb. 10, S. 23, Abb. 67, S. 66.

Nachtrag von 2015:

Kat. zur Einzelausstellung:
Jankel Adler. The British Years. Galerie Goldmark, Uppingham, Rutland. Mai 2014. Textbeitrag von Richard Cork. Abb. o. Nr. auf dem Vorsatz; Abb. 3, S. 6; Abb. 4, S. 9; Abb. 5, S.10; Abb. 6, S.13; Abb. 8, S. 15; Abb. 9, S. 16; Abb. 11, S. 20; Abb. 12, S. 22; Abb. 14, S. 24; Abb. 15 und 17, S. 25; Abb. 25, S. 30; Abb. 28, S. 32; Abb. 53, S. 44; Abb. 70 und 71, S. 54; S. 65, 67, 69.

2.2 Kataloge zu Gruppenausstellungen mit Jankel Adler

Katalog zur Gruppenausstellung:
I. Internationale Kunstausstellung Düsseldorf 1922. Haus Leonhard Tietz AG, Düsseldorf. 28. Mai bis 3. Juli 1922. Kat. Nr. 617, 618.

Katalog zur Gruppenausstellung:
Grosse Berliner Kunstausstellung 1923 im Landesausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhof. 19. Mai bis 17. September 1923. S. 30. Kat. Nr.: 1061, 1062, 1063, 1064.

Katalog zur Gruppenausstellung:
Große Düsseldorfer Kunstausstellung: Messepalast, Köln. 19. Juli – Ende August 1924. Verz. Nr. 5. Abb. ohne Nr. o. S.

Katalog zur Gruppenausstellung:
Stanley W. Hayter. VIIe Exposition de gravures et plâtres gravés du groupe de l´Atelier 17. Paris, Galerie de Beaune. 21. April – 5 Mai 1939. Paris 1937. Abb. o. S.

Katalog zur Gruppenausstellung:
Kunst an der Wupper 1919 – 1933. Dr. Richart Reiche zum Gedächtnis. Kunst- und Museumsverein Wuppertal. 14. Mai – 26. Juni 1966. o. S.
(Texte von Günter Aust und Hans Schaarwächter.)

Katalog zur Gruppenausstellung:
New painting in Glasgow 1940 – 1946. Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh: 6. Juli – 4. August 1968. Glasgow. Scottish Arts Council Gallery, 7. – 28. September 1968; Aberdeen. Art Gallery and Regional Museum, 5. – 19. Oktober. Verz. Nr. 5, S. 14.

Katalog zur Gruppenausstellung:
Hoerle und sein Kreis. Kunstverein zu Frechen E.V. Dezember 1970 bis Januar 1971. o. J. ; Abb. 95, 103 und Abb. 154. o. S.
Darin:
Weiss, Evelyn: *Vom Dadamax zu A–Z. Die Kölner Progressiven der zwanziger Jahre.* o. S.

Katalog zur Gruppenausstellung:
Kunstmuseum Düsseldorf. 1900-talets konstutveckling belyst genom 150 verk av 100 konstnärer. Malmö Konsthall 30. August – 2. November 1980, Liljevalchs Konsthall, Stockholm 21. November – 15. Februar 1981, Aarhus Kunstmuseum 1981. Kat. Nr. 42, S. 162, Abb. S. 16. Textbeiträge von Hans Albert Peters u. a.

Katalog zur Gruppenausstellung:
Am Anfang: Das Junge Rheinland. Zur Kunst- und Zeitgeschichte einer Region 1918 – 1945. Städtische Kunsthalle Düsseldorf vom 9. Februar – 8. April 1985. S. 8, 19, 20, 57.

Katalog zur Gruppenausstellung:
Kunst im Exil in Großbritannien. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst e. V. (Hrsg.). Orangerie des Schlosses Charlottenburg 10. Januar – 23. Februar 1986. Berlin 1986. S. 49.

Katalog zur Gruppenausstellung:
Meisterblätter aus der Sammlung Josef Haubrich – zum 100. Geburtstag des Sammlers. Museum Ludwig Köln. 21. April – 2. Juli 1989. Köln 1989. Abb. Nr. 11. S. 175.

Katalog zur Gruppenausstellung:
Kunstgeschichten. Bürger Bilder Kontroversen Kunst und Künstler in Wuppertal 1860 – 1940. Gemälde und Skulpturen aus der Sammlung des Von der Heydt-Museums. Eine Ausstellung anläßlich der Jubiläen des Kunst- und Museumsvereins Kunsthalle Barmen. 2. Februar bis 22. März 1992. o. O. 1992. S. 24.

Katalog zur Gruppenausstellung:
Entartete Kunst. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland. Stephanie Barron (Hrsg.). Los Angeles County Museum of Art. 17. Februar – 12. Mai 1991; The Art Institute of Chicago 22. Juni – 8. September 1991; International Gallery, Smithsonian Institution, Washington D. C. 10. 1991 – 12. Januar 1992; Altes Museum Berlin 4. März – 31. Mai 1992. München 1992.
Abb. 7, S. 16; Abb. o. Nr. S. 52, 53; Abb. 78, S. 93; Abb. 81 und 83, S. 94; Abb. 157, S. 195.

Katalog zur Gruppenausstellung:
Das Junge Rheinland. Künstler – Werke – Dokumente. Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf. 29. Oktober – 21. Dezember 1996. Galerie Remmert und Barth (Hrsg.). Krefeld 1996. S. 10, 158, 159.

Katalog zur Gruppenausstellung:
Exil. Flucht und Emigration europäischer Künstler 1933 – 1945. Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin. 10. Okt. 1997 – 4. Jan. 1998. Barron, Stephanie (Hrsg.). München, New York 1997. S. 386.

Katalog zur Gruppenausstellung:
Ėcole de Paris. Jewish Artists from Poland. The Wojtek Fibak Collection. The palace of fine arts of Krakow of the friends of fine art society. Juli – August 1998. Józéf Grabski (Hrsg.). Krakau 1998. Abb. 2, S. 26, Abb. 3, S. 28.

Kat. zur Gruppenausstellung:
Zeitgenossen. August Sander und die Kunstszene der 20er Jahre im Rheinland. Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln 19. Mai – 30. Juli 2000; Kunsthalle Kiel 17. September – 30. Juli 2000. *Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur* (Hrsg.) Köln. Köln 2000.
Darin:

Ganteführer-Trier, Anne: *Zeitgenossen*. S. 13; S. 31, Abb. 32; S. 32, Abb. 33, 34; S. 62, Abb. 60; S. 63, Abb. 61.

2.3 Ausstellungskataloge, allgemein

Katalog zur Ausstellung:
***Pablo Ruiz Picasso*.** Moderne Galerie Thannhauser, München 1922. Textbeitrag von Paul Rosenberg. (Es wurden nur die Abbildungen ausgewertet.)

Katalog zur Ausstellung:
***Max Ernst. Gemälde und Graphik*.** *1920 – 1950*. Schloss Augustusburg Brühl vom 22. Juli – 16. September 1951 u. a. a. O. Brühl 1951. S. 35.

Katalog zur Ausstellung:
Ernst Barlach. Plastik, Zeichnungen, Druckgrafik. Ausstellung in der Kunsthalle Köln. 19. Dezember 1974 bis 5. Februar 1975. 2. Auflage, Köln 1975. S. 104, Kat. Nr. 154 und S. 105, Abb. Nr. 52.

Katalog zur Ausstellung:
***Franz W. Seiwert. 1894 – 1933. Leben und Werk*.** Kölnischer Kunstverein. Text und Werkverzeichnis Uli Bohnen. Kölnischer Kunstverein, Köln, Josef Haubrich Hof 1. 27.1. – 27.3.1978; Westfälischer Kunstverein Münster. 28. April – 4. Juni 1978; Kunstamt Kreuzberg, Berlin Haus am Mariannenplatz. 16. Juni – 30. Juli 1978; Städtische Kunstsammlungen Ludwigshafen/Rhein Bürgermeister-Ludwig-Reichert-Haus. 6. August – 17. September 1978. Braunschweig o. J.; S. 66, 67; Abb. 110, S. 111, Abb. 19, S. 117; Abb. 25, S. 118; Abb. 46, S. 122; Abb. 123, S. 137.

Katalog zur Ausstellung:
Pablo Picasso. Retrospektive im Museum of Modern Art, New York.
22. Mai bis 16. September 1980. William Rubin (Hrsg.). München 1980.
S. 222 – 224, 253; Abbildungen: S. 47, Abb. 80; S. 53, Abb. 100;
S. 263, Abb. 529; S. 266, Abb. 535; S. 274, Abb. 550; S. 281, Abb. 558;
S. 297, Abb. 591; S. 318, Abb. 639; S. 336, Abb. 675; S. 354, Abb. 699;
S. 375, Abb. 734; S. 414, Abb. 826.

Katalog zur Ausstellung:
Gustav Wiethüchter 1873 – 1946. Gemälde, Pastelle, Zeichnungen. Von der Heydt-Museum Wuppertal. 15. Mai bis 3. Juli 1983. Wuppertal o. J. o. S. Abb. 1, 11, 16, 17, 22, 50.

Katalog zur Ausstellung:
Lubok. Der russische Volksbilderbogen. Städtisches Reiß-Museum, Mannheim, 23. September bis 27. Oktober 1985; Münchner Stadtmuseum, 8. November 1985 bis 6. Januar 1986. Till, Wolfgang (Hrsg.). München 1985.

Katalog zur Ausstellung:
Willy Fick. Ein Kölner Maler der zwanziger Jahre wiederentdeckt. Kölnischer Kunstverein vom 28. Februar bis 31. März 1986. Herzogenrath, Wulf und Dick Teuber (Hrsg.). Mitarbeit von Angie Littlefield. Köln 1986. S. 52, 56.

Katalog zur Ausstellung:
The Renaissance of gravure: the art of Stanley William Hayter. Incorporating the catalogue of the retrospective exhibition at the Ashmolean Museum, Oxford. Hacker, Peter und Michael Stephan (Hrsg.). 11. Oktober bis 27. November 1988. Oxford 1988. S. 119.

Katalog zur Ausstellung:
Afrikanische Kunst aus der Sammlung Barbier-Mueller, Genf. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. 27. Februar bis 10. April 1988. Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main. 4. Juni bis 14. August 1988. Haus der Kunst, München. 17.12.1988 bis 19.2.1989. Schmalenbach, Werner (Hrsg.). 2., korrigierte Auflage. München 1989. S. 212, 213, 216, 217; Abb. 64, S. 131.

Katalog zur Ausstellung:
Meisterblätter aus der Sammlung Josef Haubrich – zum 100. Geburtstag des Sammlers. 21. April – 2. Juli 1989. Museum Ludwig Köln. Köln 1989. Abb. Nr. 11. S. 175.

Katalog zur Ausstellung:
Marc Chagall. Mein Leben – Mein Traum. Berlin und Paris 1922 – 1940. Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen, 7. April bis 3. Juni 1990. Katalogtext zu Abb. 115, S. 209.

Katalog zur Ausstellung:
Sculptuur uit Afrika en Oceanië. Kröller-Müller Museum, Otterlo, 17. November 1990 bis 20. Januar 1991. Otterlo 1990. S. 132.

Katalog zur Ausstellung:
Ludwig Meidner. Zeichner, Maler, Literat. 1884 – 1966. (Keine Zeitangabe zur Ausstellung.) Band II. Breuer, Gerda und Ines Wagemann (Hrsg.). Darmstadt 1991.
Darin:
Schmid, Angelika: *Apokalypse und Krieg*. S. 124.

Katalog zur Ausstellung:
Position Konkret. 6 Künstler aus Deutschland. Karl Heinz Adler, Günter Fruhtrunk, Rupprecht Geiger, Hermann Glöckner, Thomas Lenk, Georg Karl Pfahler. Neuer Sächsischer Kunstverein Galerie Rähnitzgasse, Dresden vom 7. September – 13. Oktober 1991 u. a. a. O. S. 97.

Katalog zur Ausstellung:
Fernand Léger. Der Rhythmus des modernen Lebens. 1911 – 1924. Kunstmuseum Wolfsburg. 29. Mai – 14. August 1994. Kunstmuseum Basel 11. September – 27. November 1994. München, New York 1994. S. 248, 252.

Katalog zur Ausstellung:
Chagall, Kandinsky, Malewitsch und die Russische Avantgarde. Hamburger Kunsthalle vom 9. Oktober 1998 bis 10. Januar 1999. Kunsthaus Zürich 29. Januar bis 25. April 1999. Uwe M. Schneede (Hrsg.). Ostfildern Ruit bei Stuttgart 1998.
Darin:
Petrowa, Jewgenija: *Wege der russischen Avantgarde. Eine Einführung*. S. 14. Abb. o. Nr., S. 14.
Krieger, Verena: „*Wir suchen andere Werte, eine andere Inspiration, eine andere Kunst...“ Das Interesse der Avantgarde am Bildkonzept der Ikone*. S. 31 – 40.

Katalog zur Ausstellung:
August Herbin. Vom Impressionismus zum Konstruktivismus. Ein Maler des Jahrhunderts. Herausgegeben von der Stadtgalerie Klagenfurt und der Galerie Lahumière, Paris. Text von Geneviève Claisse. Übersetzt von Inge Hannefort und Deke Dusinberre. (Keine Angaben zu den Ausstellungsdaten.) Bielefeld 1998. S. 5, Abb. o. Nr. S. 32.
(Nach Internetinformation fand die Ausstellung in der Stadtgalerie Klagenfurt vom 26. Juni 1998 bis 4.Oktober 1998 statt.)

Katalog zur Ausstellung:
Afrikanische Kunst. Verborgene Schätze aus dem Museum Tervuren. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. 17. April – 27. Juni 1999. Abb. 27, 46, 84 und 85, jeweils o. S.

Kat. zur Ausstellung:
August Sander. Menschen des 20. Jahrhunderts. Studienband. *Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur,* Köln. 21. September bis 18. November 2001. *Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur,* Köln (Hrsg.). München 2001. S. 21, 22, 75, 104, 105.

Katalog zur Ausstellung:
Arkadische Welten. Pablo Picasso und die Kunst des Klassizismus. Schloßmuseum Weimar. 6. Juli – 7. September 2003. Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen. Weimar 2003. S. 20.
Darin:
Dickel, Hans: *Pablo Picassos „Suite Vollard" und die Kunst des Klassizismus*. S. 18ff.

Katalog zur Ausstellung:
Gekoesterde schoonheid. Kunst uit Brabants privébezit. Noord Brabants Museum s-Hertogenbosch. 22. Mai bis 29. August 2010. Abb. o. Nr. S. 93.

Katalog zur Ausstellung:
Gustav Wiethüchter (1873 – 1946). Von der Heydt-Museum Wuppertal. 23. Januar bis 26. Juni 2011. Abb. o. Nr. S. 9.

Katalog zur Ausstellung
El Greco und die Moderne, Museum Kunstpalast, Düsseldorf. 28. April bis 12. August 2012. Wismer, Beat und Michael Scholz-Hänsel (Hrsg.). S. 14, 157. 159, 168, 169, 180, 181.

2.4 Auktionskataloge

Auktionskatalog Lempertz, Köln, 1964, Monat liegt nicht vor. Kat. Abb. 1.
(Beschreibung zu WV 144.)

Auktionskatalog Lempertz, Köln, Mai 1973, Kat. Abb. 1.
(Beschreibung zu WV 80)

Auktionskatalog Christie´s, London, Juni 1992: *Impressionist and Modern paintings, watercolours and sculpture* (Teil II). Auktion am 30. Juni 1992. Text zu Abb. Nr. 155, S. 74.
(Deutung zu WV 2 von Dr. Janina Ladnoska.)

3 Sonstige Literatur (alphabetisch)

3.1 Literatur zum Judentum

Alphabetisch nach Herausgeber:

Goldschmid, Victor (Hrsg.): *Sidur Sefat Emet*. Übersetzt in das Deutsche von Rabbiner S. Bamberger. Basel 1987. S. 80.

Müller, Ernst (Hrsg.): *Der Sohar. Das Heilige Buch der Kabbala* 7. Auflage. München 1995. S. 176 – 178, 181.

Salamander, Rachel (Hrsg.): *Die jüdische Welt von gestern 1860 – 1938. Text- und Bild-Zeugnisse aus Mitteleuropa*. 2. Auflage. München 1999. S. 95, 268, 269.
Darin: S. 95:
Liebermann, Mischket: *Aus dem Ghetto in die Welt.* Berlin (Ost) 1977. (Keine Seitenangabe.)

Alphabetisch nach Autor:

Althaus, Hans Peter: *Chuzpe, Schmus und Tacheles. Jiddische Wortgeschichten*. München 2004. S. 33, 40 ff.

Buber, Martin: *Die Erzählungen der Chassidim.* Zürich 1975. S. 464.

Daniel, Peter: *En-Sof. Ewiges Immer. Über die unendliche Kraft hebräischer Buchstaben*. 2., erweiterte Auflage. Wien 1991. S. 9.

Etkind, Mark: *Nathan Altman*. Dresden 1984. S. 27.

Gradwohl, Roland: *Was ist der Talmud? Einführung in die „Mündliche Tradition" Israels*. 2., veränderte Auflage. Stuttgart 1989. S. 16, 17.

Grübel, Monika: *Judentum*. Köln 1996. S. 65, 82, 83.

Kampf, Avram: *Jüdisches Erleben in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Übersetzt aus dem Amerikanischen von Peter Hahlbrock. Weinheim, Berlin 1987. S. 19, 22, 23, 28, 36, 37, 47.

Knufinke, Ulrich: *Jüdische Friedhofsbauten in Deutschland um 1800: Architektur als Spiegel der Auseinandersetzung um Haskala, "Emanzipation" und „Assimilation".* Petersberg. 2007. S. 9.

Kolatch, Alfred J.: *Jüdische Welt verstehen. Sechshundert Fragen und Antworten*. Wiesbaden 2011. S. 84, 85, 194, 214.

Lockwood, William Burley: *Lehrbuch der modernen jiddischen Sprache: mit ausgewählten Lesestücken*. 1995. S. 110.

Ouaknin, Marc-Alain: *Symbole des Judentums*. Übersetzt aus dem Französischen von Daniel Krochmalnik. Wien 1995. S. 50, 54, 56, 60.

Perez, Jizchok, Leib: *Chassidische Geschichten*. Übersetzt aus dem Jüdischen von Alexander Eliasberg. Wien, Berlin 1922.
Darin:
Ders.: *Wenn nicht noch höher.* S. 134.
Ders.: *Schmaje, der Held.* S. 16, 17, 22.

Roden, Claudia: *De Joodse keuken. Achthondert authentieke recepten uit de diaspora. (Die Jüdische Küche. Achthundert authentische Rezepte aus der Diaspora.)* Den Haag 2002. S. 120.

Schwab, Walter und Julia Weiner: *The Ben Uri Collection. Paintings, drawings, prints and sculpture*. London 1994. Abb. 1, S. 17.

Soetendorp, J.: *Symboliek der Joodse Religie. Beschrijving en verklaring der gebruiken in het joodse leven*. (*Symbolik der jüdischen Religion. Beschreibung und Erklärung der Riten im jüdischen Leben*.) Zeist 1958. S. 169, 218.

Trepp, Leo: *Die Juden*. *Volk, Geschichte, Religion*. 11., erweiterte und überarbeitete Auflage 2004. Reinbek bei Hamburg. S. 376, 377.

Trunk, Yhiel Yeshaia: *Obrazy i wspomnienia z Lodzi*. Wybor przektad z jezyka jidysz i komentarz, Anna Clarke. (*Bilder und Erinnerungen aus Lodz.* Ausgewählt und aus dem Jiddischen übersetzt und kommentiert von Anna Clarke) In: *Polin. A Journal of Polish Jewish Studies*. 6. Band. Oxford 1997. (Eine andere Quelle gibt Lodz als Ort an.) S. 128, 270.

Vries, S. Ph. de: De: *Jüdische Riten und Symbole*. 9. Auflage 2003. [[1]1990]. Reinbek bei Hamburg. S. 33, 54 – 56, 169, 287.

Zak, Abraham: *Unter di fligel fun tojt*. (*Unter den Flügeln des Todes)*. Jiddisch in hebräischer Schrift. Ort nicht entzifferbar, 1916. (Es wurden nur die noch vorhandenen Abbildungen ausgewertet.)

Zborowski, Mark u. Elizabeth Herzog: *Das Schtetl. Die untergegangene Welt der osteuropäischen Juden.* München. 1999. S. 21, 22, 30, 60, 66, 74, 105, 130ff, 230.

Ziegler, Archibald: *Jewish artists in England.* In: *The Studio.* 153. Band. 1957. Nr. 766. S. 4.

3.2 Allgemeine Literatur

3.2.1 Selbstständige Publikationen:

Alphabetisch nach Herausgeber: (Hausname oder Adjektiv)

Evangelische Akademie Iserlohn (Hrsg.): *Prinz Jussuf ist eine Frau. Else Lasker-Schüler als Künstlerin, Dichterin und Schlüsselfigur des 20. Jahrhunderts*. Tagung der Evangelischen Akademie Iserlohn vom 10. – 12. Februar 1995. 1995. S. 8 – 10.

Hoffmann, Ulrich (Hrsg.): *Faszination Alt-Amerika. 25 Jahre präkolumbianische Kunst – Primitive Art.* Stuttgart 2002. S. 67, Abb. 38.

Klapheck, Richard (Hrsg.): *Dokument deutscher Kunst. Anlage, Bauten und Raumgestaltung der Gesolei. Grosse Ausstellung Düsseldorf 1926 für Gesundheitspflege, soziale Fürsorge und Leibesübungen.* Düsseldorf 1927. S. 38, S. 42 – 47.

Klee, Felix (Hrsg.): *Tagebücher von Paul Klee. 1898-1918.* Köln 1957. Eintrag Nr. 937. S. 313.

Sander, Gunther (Hrsg.): *August Sander. Menschen des 20. Jahrhunderts. Portraitphotographien von 1892 – 1952.* München 1980. S. 11, 18, 24, 25, 34, 36 – 41, 44, 50 und Tafeln 163, 233, 381 – 383, 387.

Staatliche Museen zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz (Hrsg.): *Museumsführer: Museum für Byzantinische Kunst im Bode-Museum*. München, Berlin, London, New York 2008. Abb. o. Nr. S. 72.

Stercken, Angela (Hrsg.): *1926 – 2004. Ge So Lei. Kunst, Sport und Körper. 3 Bilder einer Ausstellung – Rundgänge.* 3. Band. Weimar 2004. S. 30. Zu der Publikation gehört eine CD, die ebenfalls verwendet wurde.

Tel Aviv Museum (Hrsg.): *The Mizne-Blumental Collection*. Tel Aviv 1997. (Text von Nehama Guralnik) S. 72.

Alphabetisch nach Autor:

Annand, Louise: *J. D. Fergusson in Glasgow 1939 – 1961.* Oxfordshire 2003. S. 12.

Aronson, Chil: *Scènes et visages de Montparnasse*. Paris 1963. (Jiddisch). (Es wurden nur die Abbildungen ausgewertet.)

Bentchev, Ivan u a.: *Polen. Geschichte, Kunst und Landschaft einer alten europäischen Kulturnation*. Köln 1989. S. 486.

Bischoff, Ulrich: *Max Ernst. 1891 – 1976. Jenseits der Malerei.* Köln 1999. S. 40, 41.

Boeck, Wilhelm: *Picasso*. Stuttgart 1955. S. 129, Abb. o. Nr., S. 313, Abb. 170, S. 474.

Bohnen, H. U.: *Das Gesetz der Welt ist die Änderung der Welt. Die rheinische Gruppe progressiver Künstler*. Berlin 1976. Abb. S. 210.

Bohnen, Uli, und Dirk Backes: *Der Schritt, der einmal getan wurde, wird nicht zurückgenommen*. *Franz W. Seiwert. Schriften*. Berlin 1978. S. 45.

Critchley, Mac Donald: *Silent language.* London 1975. S. 109, 113.

Erpel, Fritz: *Max Beckmann*. *Leben im Werk. Die Selbstbildnisse*. München 1985. Abb. 95.

Fromm, Erich: *Haben oder Sein*. *Die seelischen Grundlagen einer neuen Gesellschaft.* 6. Auflage. München 1980. S. 35, 57, 65 – 67, 109.

Fuks, Marian u. a.: *Zydzi polscy. Dzieje i kultura*. Warschau 1982. Abb. o. Nr.

George, Waldemar: *Picasso Dessins*. *Editions des quatre chemins*. o. O. 1926. (Es wurden nur die Abbildungen ausgewertet.)

Gray, Camilla: *Die russische Avantgarde der modernen Kunst 1863 – 1922.* Köln 1963. Anm. 2 in Kap. 5. S. 288.

Hammacher, A. M.: *Barbara Hepworth*, London 1998, S. 40, Abb. 24 und S. 75, Abb. 53.

Haustein-Bartsch, Eva: *Ikonen-Museum Recklinghausen*. München 1995. Abb. o. Nr., S. 69, 96.

Hayter, Stanley William: *About prints*. London, New York, Toronto. 1962. S. 77, 91, 92.

Herman, Josef: *The years of the war: Glasgow 1940 – 1943*. In: Ders: *Related twilights. Notes from an artist´s diary.* London 1975. S. 68, 69.

Hess, Walter: *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei.* Reinbek bei Hamburg, 1995. Darin: S. 117:
Manifest der futuristischen Maler 1910, von Boccioni, Carrà, Russolo, Balla und Severini.

Hodin, J. P.: *Moore.* Amsterdam 1956. (= *Europese beeldhouwkunst*.) Abb. 6. o. S.

Huizinga, Johan: *Herbst des Mittelalters*. *Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden.* 11. Auflage. Stuttgart 1975. S. 194, 200, 201, 206.

James, Simon: *Das Zeitalter der Kelten*. Ins Deutsche übersetzt von Hermann Kusterer. Düsseldorf 1996. S. 111.

Jansen, Eva Rudy: *Het Boeddha-boek. Boeddha´s, godheden en rituele symbolen*. 5. Druck. Ruinen 1997. S. 26.

Jatho, Carl Oskar: *Franz Wilhelm Seiwert.* Recklinghausen 1964. (= *Monographien zur rheinisch-westfälischen Kunst der Gegenwart.* Band 27.) S. 14.

Kafka, Franz: *Die Verwandlung*. In: Ders.: *Die Verwandlung und andere Erzählungen*. Köln 1995. S. 87.

Kapp, Helen: *The continental British school of painting*. In: *The Studio*. 157. Band 1959. (Mai 1959) Nr. 794. Abb. S. 130.

Karcher, Eva: *Otto Dix*. *1891 – 1969. Leben und Werk*. Köln 1988. Abb. o. Nr., S. 94.

Levenson, Claude B.: *Symbole des Buddhismus*. *Der Tibetische Weg*. Wien 1996. S. 124.

Lülfing, Hans und Hans-Erich Teitge: *Handschriften und alte Drucke. Kostbarkeiten aus Bibliotheken der DDR.* Wiesbaden 1981. Abb. o. Nr. S. 119, 180.

Mayer, Albert: *Die Insel Malta im Altertum*. München 1909. S. 43 – 59.

McQuillan, Melissa: *Van Gogh*. München 1998. S. 176.

Nacenta, Raymond: *École de Paris. Die Maler und die künstlerische Atmosphäre in Paris seit 1910.* Recklinghausen 1960. S. 78, 79.

Nemitz, Fritz: *Die Kunst Russlands. Baukunst –Malerei – Plastik. Vom 11. bis 19. Jahrhundert*. Berlin 1940. S. 9.

Partsch, Susanna: *Paul Klee 1879 – 1940*. Köln 1999. Abb. o. Nr. S. 6; S. 34.

Reverdy, Pierre: *Pablo Picasso. Vingt-six reproductions de peintures et dessins précédées d´une étude critique. De notices biographiques et documentaires et d'un portrait unédit de l'artiste dessiné par lui-même et gravé sur bois par. G. Aubert.* Paris 1924. (= *Les peintres français nouveaux.* Nr. 16.) Abb. S. 61, 63. (Es wurden dort nur die Abbildungen ausgewertet.)

Richter, Horst: *Anton Räderscheidt*. Recklinghausen 1972. (= *Monographien zur rheinisch-westfälischen Kunst der Gegenwart.* Band 44.) S. 14 – 16.

Roditi, Edouard: *Dialoge über Kunst*. 1. Auflage. Frankfurt 1973. S. 53.

Roh, Franz: *Entartete Kunst. Kunstbarbarei im Dritten Reich.* Hannover 1962. S. 123, 151, 160, 326.

Rubin, William: *Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts.* München. 3. Auflage 1996. [[1]1984] S. 275 – 279; S. 267; S. 277, Abb. 346; S. 326, Abb. 439, Abb. 440; S. 327, 329; S. 510, Abb. 720.

San Lazzaro, G. di: *Klee. A study of his life and work.* Übersetzt aus dem Italienischen in das Englische von Stuart Hood. New York 1947. Abb. S. 70 o. Nr., Abb. S. 79 o. Nr.

Schmitt-Rost, Hans: *Heinrich Hoerle.* Recklinghausen 1965. (=*Monographien zur rheinisch-westfälischen Kunst der Gegenwart.* Band 29.) S. 12, 29, 33.

Schotz, Benno: *Bronze in my blood. The memories of Benno Schotz*. Edinburgh 1981. S. 161.

Severini, Gino: *Du cubisme au classicisme. Les esthétiques anciennes et modernes* (*Esthétique du compas et du nombre*.) Vorwort von D. R. Allendy. Paris 1921. (Es wurden nur die Abbildungen ausgewertet.)

Oellers, Norbert, u. a.: *Else Lasker-Schüler*. Kritische Ausgabe. Im Auftrag des Franz Rosenzweig-Zentrums der Hebräischen Universität Jerusalem, der Bergischen Universität Wuppertal und des Deutschen Literaturarchivs Marbach am Neckar. Band 1/2. 1996.
Darin:
Skrodzki, Karl: *Jankel Adler*. S. 265, 275.

Steneberg, Eberhard: *Russische Kunst*. *Berlin 1919 – 1932.* Deutsche Gesellschaft für Bildende Kunst e. V. Berlin (Hrsg.). Berlin 1969. S. 16.

Tobien, Felicitas: *Der Blaue Reiter*. Velbert o. J. S. 46, 47.

Türr, Karina: *Op art. Stil, Ornament oder Experiment.* Berlin 1986. S. 21. Abb. 6.

Uitert, Evert van: *Vincent van Gogh. Leben und Werk*. Köln 1976. S. 96.

Velmans, Tania: *Byzanz. Kunst und Architektur.* Petersberg 2009. Abb. 2, S. 52.

3.2.2 Unselbstständige Publikationen (alphabetisch nach Autor)

Gordon, Cora J: *London commentary*. In: *The Studio*. Juni 1946. (Keine weiteren Angaben.) S. 185.

N.N. In: *Das Kunstblatt*, 3 / IX, 1955 Nr. 9 Heft 3, Abb. o. Nr., Seitenangabe liegt nicht vor.

N.N. In: *Du – Die Zeitschrift für Kunst und Kultur.* 1988, Heft 4, Abb. S. 74, 75.

Olink, Hans: *Ingenieur Wim de Wit spoorlos in Siberie*. In: *Vrij Nederland*, 25. Januar 1997. S. 44. (Präzisere Angaben liegen nicht vor.)

Schmoeckel, Gisela: *Die Wupper. Erinnerungen an den Barmer Expressionismus*. In: *Bergischer Almanach*. Jahrgang. 1989. Wuppertal 1989. S. 5, 7, 97, 98, 102.

3.3 Festschriften

Forssman, Erik: *Fensterbilder von der Romantik bis zur Moderne*. In: *Konsthistoriska studier tillägnade Sten Karling*. (Festschrift für Sten Karling.) Stockholm 1966. S. 289 – 297.

Mahlberg, Hermann J.: *Gustav Wiethüchter (1873 Bielefeld – 1946 Wuppertal*). In: *Kunst Design & Co. Von der Kunstgewerbeschule Barmen/Elberfeld – Meisterschule – Werkkunstschule Wuppertal zum Fachbereich 5 der Bergischen Universität Gesamthochschule Wuppertal. 1894 – 1994. Festschrift zum 100jährigen Jubiläum.* Der Dekan des Fachbereichs 5 der Bergischen Universität Gesamthochschule Wuppertal (Hrsg.). Wuppertal 1994. S. 67 – 69, 104.

3.4 Hochschulschriften

Kreutzmüller, Christoph: *Händler und Handlungsgehilfen. Die Commerzbank am Finanzplatz Amsterdam 1918 – 1945*. Stuttgart. Phil. Diss. 2005. S. 65 (Abschnitt zum *Jüdischen Weltkongress 1937*).

Liebelt, Udo: *Marc Chagall und die Kunst der Ikonen. Theologisch-ikonologische Untersuchung des Auftretens russisch-orthodoxer Bildelemente im Frühwerk Marc Chagalls.* Marburg/Lahn. Diss. 1971. S. 21 – 33; Abb. 33, 38, 44, o. S.

Rasche, Stefan: *Das Bild an der Schwelle. Motivische Studien zum Fenster in der Kunst nach 1945*. Münster. Phil. Diss. 2003. (=*Theorie der Gegenwartskunst.* Band 15) S. 34.

3.5 Nachschlagewerke

Bois-Reymond, Irena du (Hrsg.): ***Die graphischen Künste. Techniken – Gattungen – Geschichte – Hauptmeister.*** Hermes Handlexikon. S. 126. Stichwort: *Stanley William Hayter*. S. 126.

Braunfels, Wolfgang (Hrsg.): ***Lexikon der christlichen Ikonographie* (*LCI*).** Rom, Freiburg, Basel, Wien 1994.
Darin:
2. Band: *Allgemeine Ikonographie*. *Fabelwesen bis Kynokephalen.* Stichwort: *Kolobion.* Spalte 609.
3. Band: *Allgemeine Ikonographie. Laban – Ruth.* Stichwort *Licht*. Spalte 97.
5. Band: *Ikonographie der Heiligen: Aaron bis Crescentianus von Rom.* Stichwort: *Christophorus.* Spalten 496 – 499.
6. Band: *Ikonographie der Heiligen: Crescentius von Tunis bis Innocentia.* Stichwort: *Eligius von Noyon*, Spalte 125.

Calvoressi, Peter: ***Who´s who in der Bibel***. Aus dem Englischen von Angela Hausner. 7. Auflage München 1997. Stichwort: *Judit*, S. 154.

Chapeaurouge, Donat de: ***Einführung in die Geschichte der christlichen Symbole***. 2., verbesserte Auflage. Darmstadt 1987.
Stichworte *Löwe*, S. 81, 82; *Schmetterling*. S. 137, 138.

Drosdowski, Günther, u. a. (Hrsg.): ***Duden. Fremdwörterbuch.*** Bearbeitet von Wolfgang Müller u. a., 4., neu bearbeitete und erweiterte Auflage. 5. Band. Mannheim, Wien 1982. Stichwort: *Zebaoth.* S. 805.

Klatzkin, Jakob (Hrsg.): ***Encyclopaedia Judaica*: *das Judentum in Geschichte und Gegenwart.*** Berlin 1928 – 1934.
Darin:
Stichwort: *Aschkenasim.* Spalte 496, 497.
Stichwort: *Asch, Schalom*. Spalte 489.
Stichwort: *Israel ben Elieser Ba´al Schemtow*. Spalte 68.
Stichwort: *Rosch Chodesch (Neumondstag)*. Spalte 1485.

Lucie-Smith, Edward: ***Du Mont´s Lexikon der bildenden Kunst***. 2. Auflage, Köln 1977. Stichworte:
Neue Sachlichkeit. S. 196, 197,
Pittura metafisica. S. 223.

Lexikon der Kunst. Malerei, Architektur, Bildhauerkunst. Band IV. Karl Müller, Erlangen 1994. S. 127. Stichwort: *École de Paris.*

Rosten, Leo: ***Jiddisch. Eine kleine Enzyklopädie***. München 2006.

Stichwort: *luftmentsch [sic]*. S. 350.

Wilhelmi, Christoph: ***Künstlergruppen in Deutschland, Österreich und der Schweiz seit 1900. Ein Handbuch***. Stuttgart 1996. S. 52, 53, 188, 208, 209, 293, 294, 274ff.

3.6 Internetinformationen (alphabetisch nach Stichwort, bei Personen nach dem Nachnamen)

Altona, Jüdischer Friedhof,
Grabsteine der *Aschkenasim,* Jüdischer Friedhof in Hamburg Altona
URL: *http://www.levsilber.de/resources/Altona_1188_tn.jpg*
URL: *http://www.levsilber.de/resources/Altona_1194_tn.jpg*

Aschkenasim
Information vom 13.06.2007. Webseite der Alpen-Adria Universität, Klagenfurt. URL: *https://claroline.uni-klu.ac.at/eeo/index.php/Aschkenasim*

Baumeister, Willi
Internetinformation vom 30.07.2012. Website der *Willi Baumeister Stiftung GmbH*, Stuttgart. URL: *http://www.willi-baumeister.org/de/content/gesetzes tafeln-der-kunst-willi-baumeisters-mauerbilder.*

Berneri, Marie Louise
Internetinformation vom 19.09.2015.
URL: *https://de.wikipedia.org/wiki/Marie-Louise_Berneri*

B'nai B'rith
Internetinformation vom 19.09.2015. Website von B'nai B'rith International, Washington. URL: *http://www.bnaibrith.org/about-us.html*

Byssus
Information vom 20.11.2007. Website von Meyers Lexikon online.
URL: *http://lexikon.meyers.de/meyers/Byssus*.

College Art Association, New York
Information vom 6.01.2008. URL: *http://www.collegeart.org*

Dobrzynki, Stanislaw
Information vom 19.09.2015 über seine Publikation *Sein Kampf*. Website von *Holocaust teacher resource centre. Holocaust Education Foundation*, Newport News, VA, USA.
URL: *http://www.holocaust-trc.org/humor-in-the-holocaust/*

Drittes Auge
Information vom 18.09.2015. Stichwort: *Drittes Auge*. Website von spektrum zdravi. URL: *http://www.spectrumofhealth.de/drittes-auge-hat-au-erordentliche-fahigkeiten.-konnen-sie-es-aktivieren*.

École de Paris
Internetabruf vom 1.09.2012. *Wikipedia* Stichwort: *École de Paris*.
URL: *https://de.wikipedia.org/wiki/%C3%89cole_de_Paris*.

Ernst, Lou
Information vom 11.04.2006.
URL: *https://de.wikipedia.org/wiki/Luise_Straus-Ernst*.

Festtage: Tu Bischwat
Website von: *Zentralrat der Juden*. Abrufdatum 15.09.2015.
URL: *http://www.zentralratdjuden.de/de/topic/116.festtage.html*

Gematria
Website von Michael Holzapfel, Nittendorf.
Abrufdatum: 4.06.2009.
URL: *http://www.michael-holzapfel.de/themen/zahlen/zahlen.html*

Gilgul
Internetinformation vom 18.07.2009. Wikipedia. *Gilgul Neschamot,* kurz*: Gilgul:* hebräisch für Reinkarnation.
URL: *http://de.wikipedia.org/wiki/Reinkarnation*.

Gindler, Else
Website des Jacoby-Gindler Arbeitskreises in der Schweiz.
URL: *http://www.jacobygindler.ch/*

Hamburger, Michael
Abrufdatum 12.09.2015
URL: *https://www.perlentaucher.de/autor/michael-hamburger.html*

Hayter, Stanley
Information vom 15.11.2009. Quelle: Wikipedia.
URL: *https://de.wikipedia.org/wiki/Stanley_William_Hayter*

Hoerle, Angelika
Internetinformation vom 1.07.2009. Website von: *Mitglieder und Freundeskreis der Kalltalgesellschaft*.
URL: *http://www.junkerhaus-simonskall.de/17.0.html*.

Hypogäum
Internetinformation vom 12.01.2012. Wikipedia.
URL: *http://de.wikipedia.org/wiki/Hypog%C3%A4um*

Jom Kippur
Internetinformation vom 24.09.2008. Website des Joseph Carlebach Instituts (JCI) Bar-Ilan Universität, Ramat Gan, Israel.
URL: *http://www.biu.ac.il/js/Carlebach/feste/fes_jom.htm*
und:
Zentralrat der Juden, URL: *http://www.zentralratdjuden.de/de/article/235.html*

Judenhut
Internetinformation vom 1.06.2015. Wikipedia.
URL: *https://de.wikipedia.org/wiki/Judenhut*

Jung Jiddisch
Internetinformation von *Midrasz online vom* 16.11.2007. (*Midrasz* ist eine jüdische Monatsschrift in polnischer Sprache.) Dort der Artikel von Trzeciak, Przemyslaw: Wokól Jung Jidysz.
URL: *http://www.midrasz.home.pl/2001/lip01_5.html*.

Kafka, Franz: Die Verwandlung, Ottomar Starke
Website von ZVAB.com. Abrufdatum 14.06.2015.
URL: *http://www.zvab.com/pages/kafka-illustriert.jsp*

Karmin
Information vom 20.11.2007. Wikipedia.
URL: *http://de.wikipedia.org./wiki/Karmin*

Karo-Bube und Eselsschwanz, Ausstellung in Peterburg, 2004.
Information vom 7.08.2007. Internet-Zeitung *Russland-Aktuell.* Produziert von der Nachrichtenagentur *Rufo*. Hrsg. von Gisbert Mrozek, Moskau.
URL: *http://www.petersburg.aktuell.ru/petersburg/kultur/karo-bube_und_eselsschwanz_im...*

Kaufmann, Arthur, Biografie
Abrufdatum 1.08.2015. Information vom *www.exil-archiv.de*
http://www.exilarchiv.de/DE/index.php?option=com_content&view=article&id=612%3Akaufmann-arthur&catid=24&lang=de

Kawana, Inbrunst
Information vom 6.03.2008. Google:. Website von: *Jüdischer Kulturverein*, Berlin.
URL: *http://209.85.135.104/search?q=cache:QOAtgbLak-4J:www.juden-in-berlin.de*

Klee, Paul: Schöpferische Konfession
Wikisource. Abrufdatum 5.09.2015. URL:
https://de.wikisource.org/w/index.php?title=Seite:Schoepferische_Konfession_-_Paul_Klee.pdf/15&oldid=1963101

Kleesalz
Information vom 24.01.2008. URL: *http://de.wikipedia.org/wiki/Kleesalz*

Königin Ester
Abrufdatum:15.7.2012.
URL: *http://de.wikipedia.org/wiki/K%C3%B6nigin_Ester*.

Lammert, Will
Information vom 29.05.2008. Adresse: Jahresversammlung der Thomas-Müntzer-Gesellschaft 2007 in Mühlhausen.
URL: *http://www.muehlhausen.de/scripts/news/450/24390*

Luena, Holzskulptur mit Frisur einer Braut,
Abrufdatum: 15.08.2015. Website von Galerie *Bwoom,* Wolfenbüttel, Galerie für traditionelle afrikanische Kunst. *www.bwoom-gallery.com*.
URL: *http://www.bwoom-gallery.com/Luena%20Talisman%20wedding-figure%20Lovale%2055102.html*

Meidner, Ludwig
Information aus: *www.exil-archiv.de* Abrufdatum 15.09.2015.
URL: *http://www.exilarchiv.de/DE/index.php?option=com_content&task=view&id=799&Itemid=1*

Memento mori, Elfenbein, Metropolitan Museum of Art, New York.
Stichwort: Todessymbolok. Abrufdatum: 17.09.2015. URL: *https://de.wikipedia.org/wiki/Todessymbolik#/media/File:Mementomori1.JPG*

Moore, Henry: The Warrior
Internetinformation vom 28.09.2015. URL: *http://www.henry-moore.org/works-in-public/world/uk/birmingham/birmingham-museum-and-art-gallery/warrior-with-shield-1953-54-lh-360*

Nacht-Samborski, Artur
Information vom 30.03.2006. Webseite von *culture.polen.*
URL: *http://www.culture.pl/en/culture/artykuly/os_nacht_samborski_stefan*

Perln oifn bruk
Abrufdatum 14.07.2012.
URL: *www.yiddishweb.com/medem/Broderzon/htm*

Purim
Information vom 12.09.2015 vom *Zentralrat der Juden*.
URL: *http://www.zentralratdjuden.de/de/article/239.html*.

Reisch, Gregor (1470 – 1525): Arithmetica, 1503
Abrufdatum: 14.09.2015. URL: *https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AHoughton_Typ_520.03.736_-_Margarita_philosophica.jpg*

Russen kreisen um die Gedächtniskirche wie die Fliegen
Internetinformation vom 10.09.2005. Website von: *Deutsche Bank Kunst (db art)*. URL: *http://db-artmag.de/archiv/07/d/thema-enke.html*

Ryback, Issachar
Abrufdatum: 16.11.2007. Webseite des Hecht Museums, Universität von Haifa.
URL: *http://mushecht.Haifa.ac.il/hecht/art/Artist-Collection-eng.aspx?id=36*

Schmetterling, Jüdischer Grabstein
Internetinformation vom 30.05.2010. Website des *Salomon Ludwig Steinheim Instituts*, Duisburg.
URL: *http://spurensuche.steinheim-institut.org/pdf/Nichtjuedische%20Symbolik%20und%20Ornamentik.pdf*

Schwarz, David, Zeppelin
Information vom 8.02.2012. *Wikipedia*.
URL: *http://www.inventors-day.com/de/David-Schwarz.php*

Straus-Ernst, Luise
Information vom 10.04.2010.
URL: *http://www.hallertagblatt.de/downloads/Redaktion/Biographie.doc*.
(Website der online-Zeitung *Haller Tagblatt*, Schwäbisch Hall.)

Texte aus dem Morgengebet
Website von *Talmud.de.* Abrufdatum vom 23.03.2012.
URL: *http://www.talmud.de/cms/Texte_aus_dem_Morgengebet.149.0.html*

Völkischer Beobachter
Internetabruf vom 3.03.2006. *Wikipedia*.
URL: *http://de.wikipedia.org/wiki/V%C3%B6lkischer_Beobachter*.

Whitley Cottage, Jankel Adler, Trish Rushen.
Website von *Aldbourne Community Forum, news, chat and topical discussion.*
(Abrufdatum:12.08.2011)
http://www.canna.pl/tuszyn/index.php?page=adler_aldbourne

Wilno, Jiwo
Internetinformation vom 10.06.2008. URL:
http://www.zeit.de/1985/20/Verbrannte-Perlen. Nachrichten auf ZEIT online.

Zahlenmystik

Internetinformation vom 29.10.2009. Website von uni-protokolle.de.
URL: *http://www.uni-protokolle.de/Lexikon/Zahlenmystik.html*
und:
Internetinformation vom 29.10.2009. Website von Joachim Schäfer, Evangelischer Pfarrer, Stuttgart.
URL: *http://www.heiligenlexikon.de/Glossar/Zahlenmystik.htm*

Zeuxis

Abrufdatum 10.09.2015.
URL: *http://www.projekte.kunstgeschichte.uni-muenchen.de/Paragone/zeuxis_zundp.html*

17.1.1945

Internetinformation vom 27.01.2010. Website der Universität Linz.
URL: *http://www.wsg-hist.uni-linz.ac.at/auschwitz/zeittafel(tab).html*
Weiter: Internetinformation vom 14.09.2015:
Website von: Zeitgeschichte, ein Portal der wissenmedia GmbH, Geschichte erleben – die privaten Augenblicke der Geschichte im Zeitalter der Fotografie.
URL: *http://www.chroniknet.de/daly_de.0.html?year=1945&month=1&day=17*

III. Verzeichnis der Einzel- und Gruppenausstellungen (EA und GA) Jankel Adlers

Auf den Datenblättern des Werkkatalogs werden die Ausstellungen durch die Angaben:
Einzelausstellung (EA) oder Gruppenausstellung (GA), das Jahr und den Ort kenntlich gemacht. Bei mehreren Ausstellungen im selben Jahr und selben Ort wird darüber hinaus der Veranstalter beziehungsweise der Titel der Ausstellung angegeben. Nachfolgend sind die entsprechenden Angaben unterstrichen und fett gedruckt. Die ausländischen Titel der Ausstellungen wurden beibehalten.

EA = Einzelausstellungen Jankel Adlers

EA 1931 Breslau. Schlesisches Museum der Bildenden Künste.

EA 1935 Warschau. *Jankel Adler. Retrospektywna wystawa obrazów 1920 – 1935. (Jankel Adler. Retrospektive Ausstellung der Bilder von 1920 bis 1935.)*

Weitere Station:
EA 1935 Lodz. Sala wystawowna, ul. 6 Sierpnia 2.

EA 1938 Detroit. Wayne University, Michigan. Oktober 1938.[952]

EA 1941 Glasgow. Annan Gallery: *Jankel Adler.* Eröffnung am 4. Juni 1941.

EA 1941 Glasgow. The Centre: *Jankel Adler*. (Zeitraum liegt nicht vor.)

EA 1943 London. Redfern Gallery: *Jankel Adler*. 3. Juni – 3. Juli 1943.

EA 1946 London. Reid & Lefevre *Gallery*: *Recent Paintings (1943 – 45) by Jankel Adler.* März 1946.

[952] Aukin gibt im Nachlass an: *„1938. Oct. Wayne (U.S.A.) University Exhibition of paintings on paper done in an individually developed mural technique. The technique incorporates wooden instruments and the use of ground colour + chalk in a glue base and is used to produce strong designs and patterns.“*

EA 1946 Brüssel. Paleis des *Beaux* – Arts: *Jankel Adler. Peintures 1944 – 45.* 12. – 23. Oktober 1946.

EA 1947 Jerusalem. The Jewish National Museum Bezalel Jerusalem: *Jankel Adler. Exhibition of oils, watercolours, tempera, drawings*. 26. Juli – 6. September 1947.

EA 1947 Tel Aviv. The Tel Aviv Museum: *Adler. Exhibition of paintings*. November 1947.

EA 1947 London. Gimpel Fils Gallery: *Studies in Tempera for Kafka´s works by Jankel Adler with watercolours and drawings.* 20. März – 19. April 1947.

EA 1948 New York. Knoedler Galleries: *Jankel Adler.* 18. – 30. Oktober 1948.

EA 1948 London. Gimpel Fils Gallery: *Jankel Adler.* Juni 1948.

EA 1949 London. Redfern Gallery: *Jankel Adler*. (Zeitraum liegt nicht vor.)

EA 1949 New York. The Jewish Museum: *Jankel Adler. Memorial Exhibition*. 27. Juli – 3. Oktober.

EA 1950 London. Gimpel Fils Gallery: *Jankel Adler. 1895 – 1949.* (Keine Zeitangabe im Katalog.)

EA 1951 London. Arts Council. New Burlington Galleries: *Memorial Exhibition of the works of Jankel Adler. 1895 – 1949*. (Zeitraum liegt nicht vor.)

EA 1953 Brüssel. La Galerie Ex-Libris: *Exposition d´hommage à Jankel Adler.* Eröffnung: 4. April 1953.

EA 1954 London. Matthiessen Gallery: *Jankel Adler. Paintings and Drawings*. März – April 1954.

EA 1955 Wuppertal. Kunst- und Museumsverein Wuppertal. Städtisches Museum Wuppertal: *Jankel Adler. 1895 – 1949*. Juni 1955.

EA 1955 Köln. Köln. Wallraf-Richartz-Museum: *Jankel Adler.* (Zeitraum liegt nicht vor.)

EA 1955 Leverkusen. Schloss Morsbroich: *Jankel Adler.*

EA 1955 York. Wakefield Art Museum: *Jankel Adler.* Januar 1959.

EA 1955 New York. Meltzer Gallery: *Jankel Adler*. 18. Oktober – November 1955.

EA 1957 London. Gimpel Fils Gallery: *Jankel Adler.* (Zeitraum liegt nicht vor.)

EA 1957 New York. Knoedler Galleries: *Jankel Adler*. (Zeitraum liegt nicht vor.)

EA 1957 Berlin. Haus am Lützowplatz, Bezirksamt Tiergarten von Berlin, Amt für Kunst Berlin: *Jankel Adler. 1895 – 1949*. (Keine Zeitangabe im Katalog.)

EA 1958 London. Obelisk Gallery: *Jankel Adler. Paintings, watercolours, drawings.* 2. Dezember 1958 – 2. Januar 1959.

EA 1959 Zürich. Galerie Charles Lienhard: *Jankel Adler, 1985 – 1949*. 16. Februar – 21. März 1959.

EA 1959 New York. Chalette Gallery: *Jankel Adler.* 19. November – Dezember 1959.

EA 1960 London. Waddington Galleries: *Jankel Adler. Drawings, watercolours, gouache*. 1. – 26. März 1960.

EA 1961 London. Waddington Galleries: *Jankel Adler.* 5. – 30. September.

EA 1967 Neuss. Clemens-Sels-Museum im Obertor: *Jankel Adler*. Juli – September 1967.

EA 1969 Jerusalem. The Israel Museum: *Jankel Adler. On the occasion of the 20th anniversary of the artist´s death – from collections in Israel*. Oktober – Dezember 1969.

EA 1972 München. Galerie Wolfgang Ketterer: *Jankel Adler*. (Zeitraum liegt nicht vor.)

EA 1973 Tel Aviv. Stern Gallery: *Jankel Adler*. Mai 1973.

EA 1976 London. Camden Arts Centre: *Jankel Adler. Roots and influences*.3. – 28. November 1976.

EA 1977 München. Galerie Michael Hasenclever: *Jankel Adler. Bilder und Zeichnungen*. 22. September – 22. Oktober 1977.

EA 1977 Tel Aviv. Rosenfeld Gallery: *Jankel Adler.* 22. März – 14. April 1977.

EA 1981 New York. A. M. Adler Fine Arts: *Drawings by Jankel Adler. 1895 – 1949.* 16. April – 6. Juni 1981.

EA 1981 London. Gimpel Fils Gallery: *Jankel Adler.* (Zeitraum liegt nicht vor.)

EA 1985 Düsseldorf. Städt. Kunsthalle: *Jankel Adler.* 1895 – 1949. November/Dezember 1985.
Weitere Stationen:
Tel Aviv Museum, Israel. Januar/Februar 1986.
Museum Stuki, Lodz, Polen, März/April 1986.

EA 1985 Düsseldorf Remmert. Galerie Remmert und Barth: *Jankel Adler. Arbeiten auf Papier 1928 – 1948.* 5. November 1985 – 18. Januar 1986.

EA 1986 London. Gimpel Fils Gallery: *Jankel Adler. Oils and works on paper.* 13. Mai – 14. Juni 1986.

EA 1986 Tel Aviv. Stern Gallery: *Jankel Adler.* (Zeitraum liegt nicht vor.)

EA 1988 München. Galerie Michael Hasenclever: *Jankel Adler. Aquarelle und Zeichnungen aus Skizzenbüchern.* 13. September – 18. Oktober 1988.

EA 1995 Düsseldorf. Galerie Remmert und Barth: *100 Werke zum 100. Geburtstag.* 9. September – 3. November 1995.

EA 1996 London. John Denham Gallery in association with Gimpel Fils: *Jankel Adler. 1895 Lodz – 1949 London. Paintings and drawings from the 1930s and 1940s.* 9. Juni – 23. Juni 1996.

EA 2002 Düsseldorf. Galerie Remmert und Barth: *Welln Zajten kimen – lichtige. Jankel Adler. Gemälde und Arbeiten auf Papier. 1922 – 1948.* 3. Dezember 2002 – 5. Februar 2003.

EA 2009 Düsseldorf. Galerie Remmert und Barth: *Jankel Adler im Exil. Arbeiten der Jahre 1933 bis 1949*. 17. November 2009 – 30. Januar 2010.

Nachtrag von 2015:
EA 2014 Uppingham. Galerie Goldmark, Uppingham, Rutland. *Jankel Adler. The British Years*. Mai 2014. Textbeitrag von Richard Cork.

GA = Gruppenausstellungen

GA 1918 Lodz. Pjotrkowska 71 (= Name der Straße): 2. Ausstellung der *Vereinigung der Künstler und Kunstliebhaber in Lodz.* Dezember 1918.

GA 1919 Warszawa. Polonia. Klub artystyczny. (Polonia. Club polnischer Künstler. (Weitere Angaben liegen nicht vor.)

GA 1921 Elberfeld. (Beteiligte Künstler: Jankel Adler, Gerd Arntz, Heinrich Hoerle, Angelika Hoerle, Stanislaw Kubicki, Franz Wilhelm Seiwert). (Weitere Angaben liegen nicht vor.)

GA 1922 Düsseldorf. Kaufhaus Tietz: *I. Internationale Kunstausstellung Düsseldorf*. 28. Mai – 3. Juli 1922.

GA 1922 Berlin. *Arbeiterkunstausstellung. Internationale Ausstellung revolutionärer Künstler.* (Weitere Angaben liegen nicht vor.)

GA 1922 Berlin. *Große Berliner Kunstausstellung.* 20. Mai – 17. September 1922.

GA 1923 Berlin. *Große Berliner Kunstausstellung*. 19. Mai – 17. September 1923.

GA 1924 Moskau. Petersburg, Saratow: *1. Allgemeine Deutsche Kunstausstellung der Internationalen Arbeiterhilfe.* (Keine Angaben zum Zeitraum.)

GA 1924 Brüssel. Cabinet Maldoror: (Jankel Adler, F. W. Seiwert) (Weitere Angaben liegen nicht vor.)

GA 1924 Remscheid. (Beteiligte Künstler: Otto Dix, George Grosz, Heinrich Hoerle, Käthe Kollwitz, Franz Wilhem Seiwert, Jankel Adler) (Zeitraum liegt nicht vor.)

GA 1924 Köln. Messepalast Köln: *Große Düsseldorfer Kunstausstellung*. 19. Juli – Ende August 1924.

GA 1925 Düsseldorf. *Große Kunstausstellung Düsseldorf.* (Zeitraum liegt nicht vor.)

GA 1925 Düsseldorf. *Kunstausstellung der Jubiläumsausstellungen*. 30. Mai – 4. Oktober.

GA 1926 Düsseldorf. *Große Kunstausstellung Düsseldorf.* 8. Mai – Anfang Oktober.

GA 1926 Köln. Richmod Galerie. (Beteiligte Künstler: Max Ernst, Martha Hegemann, G. H. Wollheim, Gerd Arntz, Heinrich Hoerle, Franz Wilhelm Seiwert, Anton Räderscheidt, Jankel Adler.) (Zeitraum liegt nicht vor.)

GA 1927 Berlin. *Juryfreie Kunstschau Berlin: Malerei – Graphik – Plastik und Ausstellung religiöser Kunst.* (Zeitraum liegt nicht vor.)

GA 1928 Düsseldorf. *Deutsche Kunst*. Mai – Oktober.

GA 1928 Barmen. Museum Barmen: (Jankel Adler, F. W. Seiwert) (Zeitraum liegt nicht vor.)

GA 1928 Berlin. *Juryfreie Kunstschau.* (Zeitraum liegt nicht vor.)

GA 1928 Berlin. National Galerie. *Zweite Ausstellung Deutscher nachimpressionistischer Kunst aus Berliner Privatbesitz.* (Zeitraum liegt nicht vor.)

GA 1928 Hannover. Kunstverein Hannover: *Deutscher Künstlerbund.* (Zeitraum liegt nicht vor.)

GA 1929 Hannover. Kestner Gesellschaft: *Zehn junge deutsche Maler.* Januar 1929.

GA 1929 Köln. Kölnischer Kunstverein: *Raum und Wandbild* (Beteiligte Künstler: H. M. Davringhausen, R. Seewald, H. Hoerle, F. W. Seiwert, A. Räderscheidt, Jankel Adler.). (Zeitraum liegt nicht vor.)

GA 1929 Köln. *Deutscher Künstlerbund.* (Zeitraum liegt nicht vor.)

GA 1929 (oder 1930) Berlin. Galerie Flechtheim: *Seit Liebermann in Deutschland: Aquarelle, Zeichnungen, Graphik*. Mitte November bis Anfang Dezember.

GA 1929 Berlin. *Juryfreie Kunstschau*. (Zeitraum liegt nicht vor.)

GA 1929 Kassel. *Vierte Große Kunstausstellung*.
(Evtl. identisch mit: *Neue Kunst Kassel 1929?*) (Zeitraum liegt nicht vor.)

GA 1929 Düsseldorf. Städt. Kunsthalle Düsseldorf: *Rheinische Sezession. Jubiläumsausstellung*. 4. Mai – 30. Juni 1929.

GA 1929 Argentinien. *Deutsche Kunstausstellung*. (Zeitraum liegt nicht vor.)

GA 1929 Prag. *Zemska organisace zidovskich zen v Cechach.* (Zeitraum liegt nicht vor.)

GA 1930 Berlin. *Rheinische Sezession.* Austauschausstellung mit der Berliner Sezession. (Zeitraum liegt nicht vor.)

GA 1930 Düsseldorf. Kunsthalle Düsseldorf: *Rheingruppe.* (Zeitraum liegt nicht vor.)

GA 1930 Düsseldorf. Junge Deutsche Kunst. Kunsthalle Düsseldorf: *Vereinigung für junge Kunst. Junge Deutsche Kunst.* (Zeitraum liegt nicht vor.)

GA 1930/31 Köln. Kölnischer Kunstverein. (Zeitraum liegt nicht vor.)

GA 1931 Hannover. Kunstverein Hannover e. V.: *99. Große Kunstausstellung*. 22. Februar – 12. April 1931.

GA 1931 Berlin. *Novembergruppe.* (Zeitraum liegt nicht vor.)

GA 1931 Essen. *Deutscher Künstlerbund.* (Zeitraum liegt nicht vor.)

GA 1931 Köln. Internationale Raumausstellung, Zeppelinbau. (Zeitraum liegt nicht vor.)

GA 1931 Hannover. Kunstverein Hannover: *99. Große Kunstausstellung.* 22. Februar – 12. April 1931.

GA 1931 Düsseldorf. Kunsthalle Düsseldorf: *Rheingruppe. 9 x 12.* (Zeitraum liegt nicht vor.)

GA 1932 Düsseldorf. *Rheingruppe.* (Zeitraum liegt nicht vor.)

GA 1933 Mannheim. Kunsthalle Mannheim: *Kulturbolschewistische Kunst.* Eröffnung: 4. April 1933.

GA 1933 New York. Rockefeller Centre: *Ausstellung junger deutscher Kunst.*[953] Organisiert von der College Art Association (C.C.A.) (Zeitraum liegt nicht vor.)

GA 1936 Warschau. Wystawa plastykow, IPS Warschau. (Weitere Angaben liegen nicht vor.)
Evtl. identisch mit: **GA 1936 Warschau**. *Warschauer Institut für Kunst-propaganda im Künstlersalon.*[954]

GA 1937 München. Hofgarten-Arkaden: *Entartete Kunst.* 19. Juli 1937 – 30. November 1937
Weitere Stationen:
Berlin, Leipzig und Düsseldorf.

GA 1937 München. Deutsches Museum, Bibliotheksbau: *Der ewige Jude*, 8. November 1937 – 31. Januar 38.

GA 1938 Wien. *Der ewige Jude.* Spätsommer 1938.

GA 1938 Hamburg. Schulausstellungsgebäude Hamburg: *Entartete Kunst.* 11. November 1938 – 30. Dezember 1938.

GA 1939 Paris. Galerie de Beaune: *VIIe exposition de gravures et platres du groupe de l´Atelier 17.* 21. April – 5. Mai 1939.

GA 1942 Glasgow. Glasgow Jewish Institute: *Jewish Art Exhibition*. 20. Dezember 1942 – 10. Januar 1943.

GA 1943 London. Modern Art Gallery: *Exhibition of Nudes*. 30. September – 30. Oktober.

GA 1943 Glasgow. Glasgow Jewish Institute: *Jewish Art Exhibition.* 20. Dezember 1942 – 10. Januar 1943.

---

953 Ob dies tatsächlich der Titel der Ausstellung war oder ob es allgemein um eine Ausstellung junger deutscher Kunst ging, ist nicht deutlich.

954 Pollakówna erwähnt diese Ausstellung im Katalog zur Einzelausstellung *Adler* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985. S. 249.

GA 1946 London. Redfern Gallery: *Graham Sutherland, Jankel Adler, Anna Mayersohn, Raoul Ubac, Otto Bachmann*. 31. Oktober – 23. November.

GA 1946 Paris. Musée d´Art Moderne: *Exposition Internationale d´ Art Moderne.* Organisation des Nations Unies pour l´ éducation, la science et la culture. 18. November – 28. Dezember 1946.

GA 1946 London. Anglo-French-Art-Centre: *Jankel Adler, Francis Bacon, Robert Colquhoun, Hubert, Robert MacBryde, Julian Trevelyan.* Eröffnung am 8. November 1946.

GA 1947 Dublin. The National College of Art: *Irish Exhibition of Living Art.* 14. August – 14. September.

GA 1947 Dublin. The Waddington Galleries: *The London Group.* (Zeitraum liegt nicht vor.)

GA 1948 Cambridge. Benson Hall. Magdalene: *A collective exhibition*. 1. Mai – 8. Mai.

GA 1949 Düsseldorf. Kunstsammlungen der Stadt Düsseldorf. *Sammlung Haubrich*. (Zeitraum liegt nicht vor.)

GA 1949 Cambridge. The Hefer Gallery: *Modern British painting 1900 – 1949.* Oktober – November 1949.

GA 1950 Seattle. Henry Gallery at University of Washington: *International Exhibition*. 25. Juni – 6. August.

GA 1950 Hagen. *Sammlung Haubrich.* (Weitere Angaben liegen nicht vor.)

GA 1950 London. The Tate Gallery: *The Private collector*. (Zeitraum liegt nicht vor.)

GA 1950 London. Redfern Gallery. (Zeitraum liegt nicht vor.)

GA 1950 New York. Buchholz Gallery. (Zeitraum liegt nicht vor.)

GA 1951 Dortmund. *Sammlung Haubrich***.** (Weitere Angaben liegen nicht vor.)

GA 1951 Wuppertal. *Sammlung Haubrich*. (Weitere Angaben liegen nicht vor.)

GA 1951 London. Arts Council of Great Britain, Leicester Galleries: *Some recent purchases of the Contemporary Art Society.* (Zeitraum liegt nicht vor.)

GA 1951 Denver. Denver Art Museum: *Art of Freedom*. 23. Juli – 3. September.

GA 1951 Bonn. Sammlung Haubrich. (Weitere Angaben liegen nicht vor.)

GA 1951 Glasgow. McLellan Galleries: *Festival of Jewish Arts*. 4. – 25. Februar.

GA 1951 London. The Leicester Galleries: *Water-colors and drawings by Jankel Adler; Recent pictures by Lord Methuen, A.R.A.; New drawings by Edward Ardizzone*. Oktober 1951.

GA 1952 London. The Tate Gallery: *17 collectors*. 21. März – 27. April 1952.

GA 1952 London Gimpel Fils. (Zeitraum liegt nicht vor.)

GA 1953 Leverkusen. Städt. Museum Morsbroich, Leverkusen: *Ausgewanderte Maler.* (Zeitraum liegt nicht vor.)

GA 1954 Turin. Sammlung Haubrich. (Keine weiteren Angaben.)

GA 1955 New York. Helen Serger La Boetie Inc. (Keine weiteren Angaben.)

GA 1956 London. *Jewish artists in England 1656 – 1956: A Tricentenary Exhibition.* (Zeitraum liegt nicht vor.)

GA 1956 Düsseldorf. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen: *Düsseldorfer Kaufleute sammeln Moderne Kunst.* (Zeitraum liegt nicht vor.)

GA 1957 London. Ben Uri Art Gallery: *Jankel Adler, 1895 – 1949. Mark Gertler, 1891 – 1939. Bernard Meninsky, 1891 – 1950.* (Zeitraum liegt nicht vor.)

GA 1958 London. Waddington Galleries: *House exhibition.* 17. April – 10. Mai.

GA 1958 Tel Aviv. Z.O.A House: *Collection Otto Sonnenfeld*. (Zeitraum liegt nicht vor.)

GA 1958 Washington (?). Binai B´rith, Henry Monsky Foundation: *Paintings and Sculptures by American-Jewish Artists*. 25. November – 1. September.

GA 1958 Verviers. *Deutsche Expressionisten*. (Keine weiteren Angaben.)

GA 1959 Wakefield. Wakefield City Art Gallery: *The Continental British School of Painting.* 9. Januar – 1. Februar.

GA 1959 Stockholm. *Femtio ar Polskt Maler.* (Zeitraum liegt nicht vor.)

GA 1959 Brüssel. Musée d`Art Moderne et de l`Histoire: *50 ans de peinture polonaise.* (Zeitraum liegt nicht vor.)

GA 1960 Eastbourne. Towner Art Gallery: *International choice. An exhibition of modern paintings and sculpture, in aid of World Refugee Year.* 2. Juli – 14. August.

GA 1961 Recklinghausen. Städtische Kunsthalle: *Synagoga. Kultgeräte und Kunstwerke von der Zeit der Patriarchen bis zur Gegenwart.* 15.1.1961.
Weitere Station:
Frankfurt am Main. Historisches Museum. 17. Mai – 16. Juli 1961.

GA 1962 Warschau. *Metafory.* (Zeitraum liegt nicht vor.)

GA 1963/64 Köln. Stadtmuseum Köln: *Monumenta Judaica. 2000 Jahre Geschichte und Kultur der Juden am Rhein.* 16. Oktober 1963 – 15. Februar 1964.

GA 1964 Berlin. Akademie der Künste: *Deutscher Künstlerbund von der Gründung 1904 bis zum Verbot 1936.* 22. März – 26. April 1964.

GA 1965 Brighton. City Art Gallery and Museum: *Wilfrid Evill Memorial Exhibition.* (Zeitraum liegt nicht vor.)

GA 1966 München. *Hommage à Franz Roh.* (Keine weiteren Angaben.)

GA 1966 Wuppertal. Kunst und Museumsverein Wuppertal: *Kunst an der Wupper 1919 – 1933. Dr. Richart Reiche zum Gedächtnis.* 14. Mai – 26. Juni 1966.

GA 1967 Düsseldorf. Kunstverein Düsseldorf. Städtische Kunsthalle: *Kunst des 20. Jahrhunderts aus rheinisch-westfälischem Privatbesitz. Malerei – Plastik – Handzeichnung.* 30. April – 18. Juni 1967.

GA 1967 Sheffield. Graves Art Gallery: *In our view. Some paintings and sculpture bought by Hans & Elsbeth Juda between 1931 – 1967.* (Zeitraum liegt nicht vor.)

GA 1968 Edinburgh. Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh: *New painting in Glasgow 1940 – 1946.* 6. Juli – 4. August 1968.

Weitere Stationen:

Glasgow. Scottish Arts Council Gallery, 7. – 28. September 1968.

Aberdeen. Art Gallery and Regional Museum, 5. – 19. Oktober.

GA 1970 Düsseldorf. Städt. Kunsthalle Düsseldorf: *Avantgarde gestern. Das Junge Rheinland und seine Freunde 1919 – 1929*. 9. – 18. Oktober 1970.

Weitere Station:

Berlin. Haus am Waldsee. 10. Dezember 1970 – 31. Januar 1971.

GA 1970 Frechen. Kunstverein zu Frechen e. V.: *Hoerle und sein Kreis.* Dezember 1970 – Januar 1971.

GA 1971 Düsseldorf. Städtische Kunsthalle: *Kunst des 20. Jahrhunderts. Freie Berufe sammeln. Malerei – Plastik – Objekte – Graphik.* 25.6. – 15.8.1971.

GA 1972 London. Arts Council of Great Britain: *Decade: Painting, Sculpture and Drawing in Britain 1940 – 49.* (Zeitraum liegt nicht vor.)

GA 1974 Berlin. Staatliche Museen zu Berlin: *DDR. Realismus und Sachlichkeit. Aspekte deutscher Kunst 1919 – 1933.* (Zeitraum liegt nicht vor.)

GA 1975 Köln. Kölnischer Kunstverein: *Vom Dadamax zum Grüngürtel. Köln in den zwanziger Jahren.* 4. April (?) – 21. Mai 1975.

GA 1975 Berlin. Neuer Berliner Kunstverein e.V.: *Versuch einer Rekonstruktion: Internationale Ausstellung revolutionärer Künstler 1922 in Berlin.* 16. Juni – 11. Juli 1975.

GA 1975 Berlin. Neue Gesellschaft für bildende Kunst: *Politische Konstruktivisten. Die „Gruppe progressiver Künstler".* (Zeitraum liegt nicht vor.)

GA 1975 New York. The Jewish Museum: *Jewish Experience in the Art of the Twentieth Century.* 16. Oktober 1975 – 25. Januar 1976.

GA 1977 Lodz. Muzeum Sztuki: *Tendencje malarstwa polskiego okresu miedzywojennege i kolecja grupy „A.R." ze zbiorow.* (Kunstmuseum Lodz *Tendenzen in der polnischen Malerei im Zeitraum zwischen den Kriegen. Sammlung der Gruppe „A.R."*) November 1977 – Januar 1978.

GA 1977 London. Campbell & Franks Gallery, London: *Six Continental British artists*. (Zeitraum liegt nicht vor.)

GA 1978 London. Belgrave Gallery: *Jewish artists of Great Britain. (1845 – 1945).* 15. März – 16. April 1978.

GA 1978 Berlin. Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Kupferstichkabinett und Sammlung der Zeichnungen: *Revolution und Realismus. Revolutionäre Kunst in Deutschland 1917 bis 1933.* 8. November 1978 – 25. Februar 1979.

GA 1979 New York. Yishiva University Museum. Purim: *The face and the mask*. Februar – Juni 1979.

GA 1979 Glasgow. Art Gallery & Museum: *Jewish Art: Paintings and sculpture by twentieth century Jewish artists of the French and British schools*. 5. September – 7. Oktober 1979.

GA 1979 Opeln. Kreismuseum Radom, BWA: *Polnische Kunst zwischen den Kriegen. Ausgewählte Stilrichtungen der 30er Jahre.* (Keine Angaben zum Zeitraum.)

GA 1980 Naradowe. Museum Naradowe, Wroclaw; Zacheta, Warschau. (Zeitraum liegt nicht vor.)

GA 1980 Malmö. Malmö konsthall: *Kunstmuseum Düsseldorf. 1900-talets konstutveckling belyst genom. 150 verk av 100 konstnärer.* 30. August – 2. November 1980.

Weitere Stationen:

GA Stockholm 1980. Liljevalchs konsthall, 21. November 1980 – 15. Februar 1981.

GA Aarhus 1981. Kunstmuseum 1981 (Keine genaueren Angaben.)

GA 1981 New York. A.M. Adler Fine Arts. (Zeitraum liegt nicht vor.)

GA 1982 Chicago. Spertus Museum: *The French Connection. Jewish Artists in the School of Paris 1900 – 1940. Works in Chicago Collections.* 24. Oktober – 31. Dezember 1982.

GA 1982 Düsseldorf. Städt. Kunsthalle Düsseldorf und Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen: *Bilder sind nicht verboten.* 28. August – 24. Oktober 1982.

GA 1982 Tel Aviv. The Tel Aviv Museum of Modern Art: *Masters of Modern Art.* Mai – September 1982.

GA 1982 Düsseldorf. Städtische Kunsthalle**:** *The Seer, The Seen, To see.* 29. August – 24. Oktober 1982.

GA 1983 New York. The Jewish Museum, New York: *The immigrant generations: Jewish artists in Britain 1900 – 1945.* 24. Mai – 25. September.

GA 1983 Düsseldorf. Galerie Norbert Blaeser. (Weitere Angaben liegen nicht vor.)

GA 1983 München. Galerie Michael Hasenclever. (Weitere Angaben liegen nicht vor.)

GA 1983 Düsseldorf. Galerie Remmert und Barth: *Otto Dix und die Düsseldorfer Künstlerszene 1920-25. Aquarelle – Zeichnungen – Druckgrafiken.* 8. September – 19. November 1983.

GA 1984 Düsseldorf. Galerie Remmert und Barth: *Johanna Ey und ihr Künstlerkreis. Zum 120. Geburtstag der Düsseldorfer Kunsthändlerin*. 19. Mai – 28. Juli 1984.

GA 1985 Düsseldorf. Städt. Kunsthalle Düsseldorf. *Am Anfang: Das Junge Rheinland. Zur Kunst- und Zeitgeschichte einer Region 1918 – 1945.* 9. Februar – 8. April 1985.

GA 1985 Düsseldorf. Galerie Remmert und Barth: *Das Junge Rheinland*. Druckgrafik. 12. Februar – 24. April 1985.

GA 1986 Berlin. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst e.V. Orangerie des Schlosses Charlottenburg: *Kunst im Exil in Großbritannien*. 10. Januar – 23. Februar 1986.

GA 1987 Berlin. Martin-Gropius-Bau, Berliner Festspiele GmbH: *Berlin, Berlin. Die Ausstellung zur Geschichte der Stadt.* (Keine Angaben über den Ausstellungszeitraum.)

GA 1988 New York. The Jewish Museum, New York: *The Jewish Museum collects: a five year review.* 17. Juli – 22. Oktober 1988.

GA 1990, Ort liegt nicht vor. *William S. Graham Memorial Exhibition*, Sommer 1990. (Weitere Angaben liegen nicht vor.)

GA 1990 Glasgow. Compass Gallery: *Jankel Adler and Josef Hermann. Paintings, drawings*, *watercolours.* 5. – 28. November 1990.

GA 1990 London. Lund Humphries, London, in association with Barbican Art Gallery: *Chagall to Kitaj. Jewish Experience in 20th Century Art*. 10. Oktober 1990 – 6. Januar 1991.

GA 1991 Los Angeles, Chicago, Washington, Berlin. Los Angeles County Museum of Art: *„Entartete Kunst": das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland.* 17. Februar – 12. Mai 1991.

Weitere Stationen:

Chicago, The Art Institute of Chicago, 22. Juni – 8. September 1991.

Washington D. C., International Gallery, Smithsonian Institution, 8. Oktober 1991 – 12. Januar 1992.

Berlin, Altes Museum, 4. März – 31. Mai 1992.

GA 1991 Wuppertal. Von der Heydt Museum, Wuppertal: *Expressionismus und die Kunst der zwanziger Jahre*. Eröffnung am 18. September 1991. (Katalog in türkischer Sprache.)

GA 1992 Berlin. Martin-Gropius Bau: *Jüdische Lebenswelten.* 12. Januar – 26. April.

GA 1992 Lodz. Museum Sztuki, Lodz: 1931 – 1992. *Collection Documentation-Actualité, MAC.* (Zeitraum liegt nicht vor.)

GA 1994 Bonn. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH: *Europa – Europa*. 27. Mai – 16. Oktober 1994.

GA 1995 Wuppertal. Wuppertal, Kunsthalle Barmen: *Else Lasker-Schüler: ihr Leben, ihr Werk, ihre Zeit.* 9. April – 28. Mai 1995.
Weitere Station:
Zürich, Museum Strauhof: 12. Juni – 3. September 1995.

GA 1996 Düsseldorf. Galerie Remmert und Barth:. *Das Junge Rheinland. Künstler – Werke – Dokumente*. 29. Oktober bis 21. Dezember 1996. Düsseldorf, Krefeld 1996.

GA 1996 Düsseldorf. Galerie Remmert und Barth: *Katze, Hahn und Pfefferfresser. Tierdarstellungen in der Kunst des 20. Jahrhunderts.* 14. Juni – 27. Juli 1996.

GA 1997 Tel Aviv. The Tel Aviv Museum of Art: *All the world is a stage.* 8. Mai – 30. August 1997.

GA 1997 Berlin. Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin: *Exil. Flucht und Emigration europäischer Künstler 1933 – 1945*. 10. Oktober 1997 – 4. Januar 1998.

GA 1998 Krakau. *École de Paris. Jewish Artists from Poland. The Wojtek Fibak Collection. The Palace of Fine Arts of Krakow of the Friends of Fine Art Society*. Juli – August 1998. Krakau 1998. (Ausstellungsort liegt nicht vor.)

GA 2000 Köln. Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln: *Zeitgenossen. August Sander und die Kunstszene der 20er Jahre im Rheinland.* 19. Mai – 30. Juli 2000;
Weitere Station:
Kunsthalle Kiel: 17. September – 30. Juli 2000.

GA 2000 Sao Paulo. Museo Lasar Segall. *Expressionismo alemao: destaques da Colecao.* (Zeitraum liegt nicht vor.)

GA 2001 London. Ben Uri Art Society/The London Jewish Museum of Art: *The Ben Uri Story from Art Society to Museum and the Influence of Anglo-Jewish Artists on the Modern British Movement. 8. – 25. Januar 2001.*

GA 2003 Bochum. Kunstmuseum Bochum: *Das Recht des Bildes: Jüdische Perspektiven in der modernen Kunst.* 21. November 2003 – 4. Januar 2004.

GA Osnabrück 2004. Felix Nußbaum Haus, Osnabrück: *Zeit im Blick. Felix Nußbaum und die Moderne*. 5. Dezember 2004 – 28. März 2005.

GA 2005 Düsseldorf. Galerie Remmert und Barth: *25 Jahre Galerie Remmert und Barth 1980-2005. Ausgewählte Werke.* 6. September – 23. Dezember 2005.

GA Karlsruhe 2006. Städtische Kunsthalle: *Auf leisen Pfoten: die Katze in der Kunst.* 9. Dezember 2006 – 15. April 2007.

GA Osnabrück 2006. Felix-Nußbaum-Haus: *Zeit im Blick. Felix Nußbaum und die Moderne*. Jubiläumsausstellung zum 100. Geburtstag des Künstlers. 5. Dezember 2004 – 28. März 2005.

GA Osnabrück 2008. *Felix-Nussbaum-Haus,* Osnabrück: *Die verborgene Spur. Jüdische Wege durch die Moderne.* 7. Dezember 2008- 19. April 2009.

GA 2008 Paris. Musée Tavet-Delacour Pontoise: *Human Expressionism: the Human Figure and the Jewish Experience.* 5. April – 29. Juni 2008.

GA 2008 Mülheim/Ruhr. Kunstmuseum Mülheim/Ruhr: *Die geistige Emigration: Arthur Kaufmann, Otto Pankok und ihre Künstlernetzwerke.* 9. Februar – 6. April.

GA 2009 Ontario. Art Gallery of Ontario, Toronto: *Angelika Hoerle: the comet of Cologne Dada.* 23. Mai – 30. August.

GA London 2009. Ben Uri Gallery – The London Jewish Museum of Art: *Forced journeys. Artists in Britain c. 1933 – 45.* 21. Januar – 19. April 2009.

GA Edinburgh 2009. City Art Centre: *Polish Roots – British Soul*. (Zeitraum liegt nicht vor.)

IV. Verzeichnis der verwendeten Dokumente (Dok.-Nummern)

Auf den Zusammenhang bei der Verwendung der Dokumente verweisen die teilweise in Klammern gegebenen Ergänzungen.

Dokument I: von Charles Aukin (2 Seiten)
Handgeschriebene und undatierte Notizen zur Biografie Adlers vom Nachlassverwalter Charles Aukin, London. (*Von der Heydt-Museum*, Wuppertal.)

Dokument II: Jankel Adler: *Mark Szagal* (4 Seiten)
a: Text in polnischer Sprache; Informationen über Ort und Zeit einer eventuellen Publikation liegen nicht vor. (Kunstmuseum, Lodz.)
b: Deutsche Übersetzung von Alexandra Dolezych, Münster.

Dokument III: von der Galerie Ketterer, München, an Aukin (2 Seiten)
Brief vom 13. Januar 1971 der Galerie Wolfgang Ketterer an Charles Aukin, London. (*Von der Heydt-Museum,* Wuppertal.)
(Verzeichnis der erhaltenen Werke einschließlich der C.A.-Nummern.)

Dokument IV: Ausschnitt des 1937 von Jankel Adler veröffentlichten **Artikels *Der Veg fun Yiddishen Kinstler, Issachar Baer Riback, Sein Leben un Shaffen. (Der Weg eines jüdischen Künstlers, Issachar Baer Ryback, sein Leben und Schaffen)* (1 Seite)**, der 1975 in der Zeitschrift *The Jewish Quarterly* unter dem Titel The ***Thorny Path of the Jewish Artist*** veröffentlicht wurde.

Dokument V: von Jankel Adler an Else Lasker-Schüler (1 Seite)
Maschinengeschriebener Brief vom 7. Mai 1936 von Jankel Adler, Warschau, an Else Lasker-Schüler, Ascona. (Courtesy of the Estate of Else Lasker-Schueler, Jerusalem.) (*Else Lasker-Schüler Archiv*, Jerusalem, Inv. Nr.: ARC Ms. Var. 501/5:72.)

Dokument VI: von Helena Syrkus an Jankel Adler (2 Seiten)
Maschinengeschriebener Brief vom 12. September 1938 von Helena Syrkus, Warschau, an Jankel Adler, Paris. (*Von der Heydt-Museum*, Wuppertal.)
(Es geht u. a. um Werke Adlers, die Syrkus nach Paris senden wird.)

Dokument VII: von Jankel Adler an Helena Syrkus (2 Seiten)
Handgeschriebener, undatierter Brief von Jankel Adler an Helena Syrkus, Warschau. (*Von der Heydt-Museum*, Wuppertal.)
(Adler bestätigt den Erhalt der Werke aus Polen.)

Dokument VIII: von Jankel Adler an das Ehepaar de Wit (1 Seite)
Maschinengeschriebener Brief vom 15. Dezember 1936 von Jankel Adler, wohnhaft bei dem Architektenehepaar Syrkus in Warschau, an das Ehepaar de Wit, Moskau.
(Peter Arntz, Sohn des Künstlers Gerd Arntz, Rijswijk, Niederlande.)

Dokument IX: von Jankel Adler an Helena Syrkus (2 Seiten)
Handgeschriebener und undatierter Brief von Jankel Adler, Paris, an Helena Syrkus, Warschau. (*Von der Heydt-Museum*, Wuppertal.)
(Adler hat einen Kursus bei Elsa Gindler gemacht; er bittet um Zusendung von Bildern. – Der Brief muss zeitlich *vor* den Dokumenten Dok. VII und VIII entstanden sein.)

Dokument X: von Jankel Adler an Helena Syrkus (3 Seiten)
Handgeschriebener und undatierter (Anfang 1939) Brief von Jankel Adler an Helena Syrkus, Warschau. (*Von der Heydt-Museum*, Wuppertal.)
(Adler schreibt, dass er sich in Cagnes sur Mer bei seinem holländischen Freund, dem Maler Geer van Velde, aufgehalten habe.)

Dokument XI: von Dr. Peters an Charles Aukin (1 Seite)
Maschinengeschriebener Brief vom 14. Dezember 1951 von Dr. Peters, Kustos der Kunstsammlungen der Stadt Düsseldorf, an Charles Aukin, London.
(*Von der Heydt-Museum*, Wuppertal.)
(Verzeichnis der Werke Adlers, die 1937 als „entartet“ beschlagnahmt worden sind.)

Dokument XII: von Helena Syrkus an Jankel Adler (2 Seiten)
Maschinengeschriebener Brief von Helena Syrkus, Warschau, vom 20. Oktober 1938, an Jankel Adler, Paris. (*Von der Heydt-Museum*, Wuppertal.)
(Syrkus erwähnt hier afrikanische Skulpturen, die Adler vor einiger Zeit von der Missionarin Marthe Arnaud erhalten hatte.)

Dokument XIII: von Josef Herman an Morro Glasser (1 Seite)
Undatierter und maschinengeschriebener Brief von Josef Herman, einem Künstler und Freund Adlers, an Morro Glasser, Glasgow. (*Von der Heydt-Museum,* Wuppertal.)
(Herman übersetzt hier für Glasser einen Zeitungsartikel aus der polnischen Tageszeitung *Dziennik Polski*).

Dokument XIV: von Jankel Adler an Helena Syrkus (2 Seiten)
Handgeschriebener und undatierter Brief von Jankel Adler an Helena Syrkus. (*Von der Heydt-Museum,* Wuppertal.)
(Adler berichtet von der Tochter Nina, die mit Freunden nicht mit in ein Geschäft gehen sollte, da sie jüdisch aussehe.)

Dokument I

Abschrift von handgeschriebenen, schwer lesbaren Notizen von Charles Aukin, London:

26/7/1895	Born at Tuszyn, Poland (then Russian) Son of Ehasz & Sarah Adler Began painting at age of 6 Educated at Cheder (Religious School)
1912	Apprenticed at the Royal Post Engravers Workshop in Belgrade.
1913/14	Left for Rhineland where he has formal education and learned at Barmen where an elder married sister was living first weaving and then painting from Professor Gustav Wiethüchter.
1918	Returned to Poland where he had his 1st Exh. in Lodz + in 1920 and Exh. in Warzaw.
1920	He returned to Düsseldorf.
1924	Made his 1st visit to Paris.
1925	Commissioned to paint frescoes for the City of Düsseldorf.
1928	Awarded Gold Medal at All. Deutsche Exh. at Düsseldorf.
1929/30	Lived in Mallorca, travelled over Spain and then returned to Germany, where he had a studio at Düsseldorf. In 1931 he painted frescoes for the Bauausstellung in Berlin.
1933	Left Germany for Paris and in 1935 went to Warzaw for a retrospective Exhibition. The next 2 years was spent travelling through Italy, Yugoslavia Czechoslavia & Roumania ending with a stay in Moscow where he had an Exhibition but which he left suddenly after an unpleasant interrogation by N.K.V.D.
1937	Stayed in Paris for a time and worked in “Atelier 17”, made his home in Cagnes sur Mer.
1940	Called up for military service by Polish Army in France. Artillery Regiment. Spent night at Bordeaux Rly Station, travelled with regiment to Brittany when news of retreat of allies reached him. They made a long march to reach Nazaire.

1941 On the 22nd June he landed with other Polish troops in Scotland. He was discharged from the Army on the 23rd January 1941 on medical grounds.

June 1943 He continued to live in Scotland until 6th June 1943. He lived until the beginning of Dec. 1940 in Coatbridge, afterwards in Glasgow and Kirkudbright.

When his "Memories of Paul Klee" appeared in the literary journal HORIZON in October 1942 a friend of his in London the later Dr. Heinz Korte traced him and arranged for him to adopt London as his base.

He also was given by his patron Mr. James Bomford a cottage in the village of Aldbourne, Wiltshire, where he died suddenly on the 25th April 1949.

Dokument II

Jakub Adler Przekład: Henryk Hartenberg

M A R K S Z A G A L

Sztuka dwudziestego wieku , nie wypowiedziała jeszcze swojego swojego ostatniego słowa . Ona wciąż jest w rozwoju , w okresie stawania się .

I to jest jedna z zalet , dlatego tylko wyobrazić sobie można jej nieskończoność.

Ona nie zamknęła się w skorupie: scala się nowe - stare .

W historię sztuki zostało wprowadzone wielkie światło myśli i uczuć , a przyczynił się do tego , ten Żyd z Witebska : M a r k e S z a g a l .

Mark Szagał kryje w sobie odwagę dziecka i pewność lunatyka - nocnego wędrowca .

Jego ludowa prostota podobna jest do prostoty i naturalności chasydów , którzy przecież reprezentują ruch większego kręgu ludzi . On - Mark Szagal - wnosi się często do monumentalności, do najwyższej kategorii - do najwyższego stopnia ekstazy jednostki .

Jego sny są kolorowe , jak okna gotyckich szkół. Dookoła jego duszy krążą zawsze niebieskie kręgi ludzkiej miłości , dobra i litości .

On jest błogosławionym żydowskim młodzieńcem - nowym Żydem - z jasno - srebrnymi lokami starożytnych proroków . On budzi w nas pietyzm do swoich koni , które noszą w soich brzu - chach , a ich oczy okryte są najsmutniejszym welonem płaczek pogrzebowych .

Jego Żydzi kryją w sobie tajemnicę samotnych tułaczy - wędru - jących już od pra pokoleń przez pra wieki .

Jego liryczne obrazy miłosne - pełne słońca , są jak obrazy Persa: Rika Abazi: owiane wspaniałym zapachem wszystkich kwiatów wschodu , oraz delikatnością tamtych rzemieślników .

One są pełne płomiennych kolorów dalekiego orientu .

Pewnego razu Mark Szagal spowodował , że dziesiątki tysięcy ludzi powstrzymało na jedną sekundę oddech , a zdarzyło się to w Berlinie , na ulicy Fotsdamskiej , kiedy w oknie "Szturmu" ukazała się nagle wielka głowa Żyda .

Jego oczy i rozwichrzona , dzika i kołtunowata broda posia - dały w sobie tyle barbarzyńskiego i nieludzkiego , cywilizacyjna

maszyna - jedną chwilę straciła równowagę !

Mark Szagal posiada w sobie tajemniczą głębię i pradawną iskrę barbarzyńców , iskra która często przemienia się w potężną pochodnię płonącą w bezkresie wszechświata ...

Wtedy on przypomina starych Gotów , lecz bez tej prymitywności i bez murzyńskiej .

Mark Szagal posiada nowe skarby , nowe źródła żydowskiego "sposobu" widzenia i odczucia . On odkrył dla nas i dla świata nowe źródła .

Übersetzung zu Dokument II

Jankel Adler: *Mark Szagal (Marc Chagall)*

„Die Kunst des 20. Jahrhunderts hat noch nicht ihr letztes Wort gesprochen. Sie entwickelt sich stets, befindet sich im Stadium des Entstehens. Das ist einer der Vorzüge weshalb man sich nur ihre Unendlichkeit vorstellen kann. Sie hat sich nicht in einer Schale eingeschlossen: vereint Neues und Altes.

In die Kunstgeschichte wurde ein großes Licht der Gedanken und Gefühle eingeführt und beigetragen hat dazu dieser Jude aus Witebsk: Marc Chagall. Marc Chagall vereinigt in sich den Mut eines Kindes mit der Sicherheit eines Traumwandlers, eines nächtlichen Wanderers. Seine volkstümliche Einfachheit ist der Einfachheit und der natürlichen Art der Chassiden ähnlich, die die Bewegung eines größeren Kreises von Menschen repräsentieren. Marc Chagall schwingt sich sehr häufig zu Monumentalität auf, zur höchsten Kategorie, zum höchsten Grad der Ekstase eines einzelnen Menschen. Seine Träume sind farbig wie die Fenster gotischer Schulen[955]*. Um seine Seele kreisen immer wieder blaue Bänder der menschlichen Liebe, der Güte und der Gnade. Er ist ein gesegneter jüdischer Jüngling – ein neuer Jude – mit blondsilberigen Locken altertümlicher Propheten. Er ruft in uns Pietät gegenüber seinen Pferden wach, die [...]*[956] *in ihren Bäuchen tragen und ihre Augen sind bedeckt durch den traurigsten Schleier der Klageweiber. Seine Juden verstecken in sich das Geheimnis einsamer heimatloser Menschen, die seit vielen Generationen durch die Jahrhunderte wandeln. Seine lyrischen Liebesgemälde voller Sonne sind wie die Gemälde des Persers Rika Abazi*[957]*: Sie sind umgeben vom herrlichen Duft aller Blumen des Ostens und von der Zartheit der dortigen Handwerker. Sie sind voller brennender Farben des fernen Ostens.*

---

955 Mit „*Schulen*“ ist hier wohl der jiddische Begriff *schul* für Gotteshaus, Synagoge gemeint. (Siehe dazu auch die Deutungen zu dem Gedicht von Lasker-Schüler im anschließenden Kapitel zu Adlers Lebensphase in Deutschland!) Im Kontext der Tatsache, dass Chagall später in der Kirche *St. Stefan*, Mainz, und in einer Synagoge in Jerusalem mehrere Kirchenfenster in leuchtenden Farben gestaltet, erscheint diese Aussage Adlers wie eine Vision.

956 An dieser Stelle ist eine Auslassung in dem polnischen Manuskript, das der Autorin zur Verfügung gestellt wurde. Aus dem Zusammenhang heraus müsste dort das Wort *Fohlen* stehen; diese sind in einigen Werken Chagalls – im Mutterleib – abgebildet.

957 Über die Identität von Rika Abazi konnten keine Informationen ermittelt werden.

Eines Tages schaffte es Marc Chagall, dass 10.000 Menschen für einen Augenblick ihren Atem anhielten. Dies ereignete sich in Berlin in der Potsdamer Straße, als im Schaufenster der Galerie „Der Sturm" der Kopf eines Juden gezeigt wurde. Seine Augen und sein zerzauster dichter Bart besaßen so viel Barbarisches und Unmenschliches, dass die zivilisierte Maschinerie für einen Augenblick ihr Gleichgewicht verlor.

Marc Chagall trägt in sich die geheimnisvolle Tiefe und den uralten Funken der Barbarei, einen Funken, der sich häufig verändert in eine riesengroße Fackel, die in der ganzen Welt leuchtet. Dann erinnert er an die Goten, allerdings ohne deren Primitivität und ohne [...][958] der Neger. Marc Chagall besitzt neue Schätze, neue Quellen der jüdischen Eigenart des Sehens und des Fühlens. Er entdeckte für uns und für die Welt neue Quellen."

[958] Auch hier ist eine Auslassung in der Übersetzung.

Dokument III

GALERIE WOLFGANG KETTERER

8 MÜNCHEN 8 · PRINZREGENTENSTRASSE 60 (VILLA STUCK) · TELEFON (0811) 45 39 94

Mr. Charles Aukin

3 Eton College Road
London NW 3

ENGLAND

13. Januar 1971 co

EMPFANGSBESTÄTIGUNG

Jankel Adler

Still Life	CA	644
Group		645
Still Life		643
" "		642
" "		641
Dancer		64o
Head and Shoulders		639
Standing Woman		637
Head and Shoulders		638
Composition		636
Figure		635
Composition		634
Still Life		633
Abstract Composition		631
Standing Girl		632
Composition		63o
Abstract Composition		629
Composition with Figure		628
Woman with cat		627
Woman leaning	626	626
2 Figures with bird		625
Woman with hands spread		624
Nude girl		623
Woman lying		622
Composition with 2 Figures		621
Woman standing		62o
Sketch of 3 Heads		619
Composition with 2 Figures		618
Cats at Play		617
Figure with raided hands		616
" " " "		615
3 moving Figures		614
Woman leaning		613
" crawling on hands		612

POSTSCHECKKONTO MÜNCHEN NR. 185700 · DEUTSCHE BANK MÜNCHEN NR. 17 22446

Blatt II

Empfangsbestätigung vom 13.1.71 an Mr. Charles Aukin, London

Jankel Adler

Elongated Head of a Man		CA 611
Woman with barred window		610
2 Children on a swing		609
2 Figures		608
Woman playing harp	607	607
Bearded jewish man		604
2 Figures		603
Woman sitting		602
Woman reclining in room		600
Nude lying down with arms		658
Head		659
Composition		660
2 Figures in a room		661
Woman bending over		662
2 Figures before a table		663
Woman with her hands...		664
Nude sitting on chair		665
2 Figures		666
Man with Moustache		667
Woman sitting by table		668
Woman sitting		669
Destruction		670
"		671
"		672
Farmyard		646
Standing figure		647
Double pannelled		648
Nude sleeping		649
Female nude		650
Composition		651
Woman lying on her hands		652
Nude resting		653
Standing figure		654
Woman holding her Skirt		655
Nude girl sitting on floor		656
2 Figures standing, 1 sitting		657

Dokument IV

Dokument IV: Ausschnitt des 1937 von Jankel Adler veröffentlichten Artikels *Der Veg fun Yiddishen Kinstler, Issachar Baer Riback, Sein Leben un Shaffen. (Der Weg eines jüdischen Künstlers, Issachar Baer Ryback, sein Leben und Schaffen),* [1] der 1975 in der Zeitschrift *The Jewish Quarterly* unter dem Titel ***The Thorny Path of the Jewish Artist*** veröffentlicht wurde.[2]

Jankel Adler (1895-1949)

THE THORNY PATH OF THE JEWISH ARTIST

DURING THE LAST FEW DECADES THE NUMBER of Jewish artists the world over has grown to such proportions as if, by sheer numbers, they would wish to fill the gap of whole centuries when Jews were not permitted to engage in the plastic arts.

The new structure of civilisation, the concentration of great masses in cities, the completely new technique of communication — in a word, the new social conditions of life aroused opposition to that law instituted by the Jewish clergy. These new conditions, breaking through the iron ring of the clergy, bred and brought to maturity new forms of expression. However, mere disregard of old laws could not produce a new art. Art must needs an atmosphere, a corresponding climate, in which it can be developed and cultivated. The deserted and barren soil, neglected for so long, has to be thoroughly ploughed. And that is not the work of one day, but a difficult and historical process.

Strange as it may sound, it is nevertheless a fact that the greatest love of art, of the ornament, has come from a quarter where it would have been least expcted— from *Chassidism.* Ostensibly, there seems to exist a contradiction between the whole religious concept of the chassidic movement and the secular character of the plastic arts, as between two quite distinct and contradictory aspects of culture. But this is only outwardly so. On closer, historical scrutiny one becomes aware that this alleged contradiction has its historical logic.

The chassidic movement at the close of the eighteenth century, viewed in the light of historical materialism, was a revolt against the then dominant clerical dogmatism and against the forms of social injustice on which it was based. As any other sect without power, the Chassidim resorted to irrational means in their struggle. At the same time, however, they awakened in the Jewish masses a most positive relationship to ordinary workaday life. This, in turn, led them to try to adorn its external forms. The element of joy inherent in Chassidism has evoked the interest for, and the love of the popular ornament. Thus we find clearly discernible baroque motifs coupled with inventions of their own, on tombstones of that early period, which have later become a source of inspiration to a whole generation of artists. The everydayness enshrined in holiness found its expression in the various forms of decor in the home such as the customary Shavuoth-sheafs hung up on walls and windows. The embroideries on the *Talis-and T'filin* bags; the fantastic figures, primitively painted on the walls of timber-built synagogues— they all vibrate with the foreboding of the future freedom of artistic creativeness.

Rich are the treasures of the popular elements we have inherited in our art. But together with this popular art, and parallel to it, we can trace the work of individual Jewish artists who explored the future possibilities of finding artistically suitable forms in which to express the uniqueness of Jewish life.

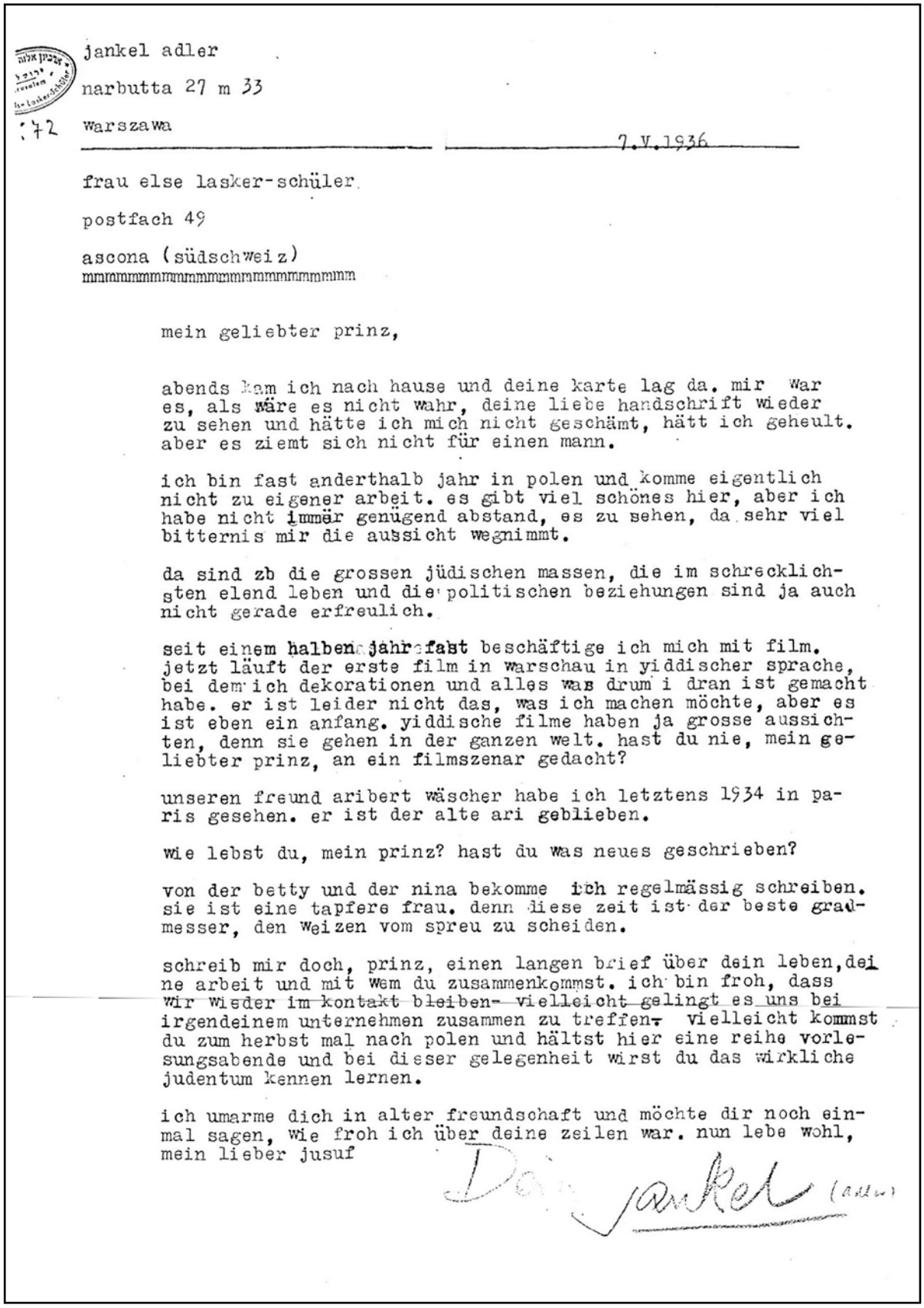
Among the great number of Jews-Artists throughout the world there is but a small group of *Jewish artists* whom one could count on the fingers. They have set themselves the difficult task of seeking and finding a synthesis, an appropriate form of expressing in painting the uniqueness the Jewish masses carry with them as their heritage, and which had already found its full-fledged expression in Yiddish literature.

---

[1] Jankel Adler: *Der Veg fun Yiddischen Kinstler. Isachar Riback, Sein Leben un Shaffen. (Der Weg eines jüdischen Künstlers. Issachar Baer Ryback, Sein Leben und Schaffen.)* Paris 1937. Jiddisch.
Eine andere bibliographische Anmerkung formuliert den Titel folgendermaßen: *Der Veg fun jiddischen Kinstler.* In: *Jitzak Riback, Sein leben un Shafen.* Paris 1937.

[2] Jankel Adler: *The thorny path of the Jewish Artist.* In: *The Jewish Quarterly.* Herbst 1975. S. 24, 25.

Dokument V



jankel adler

narbutta 27 m 33

warszawa

7.V.1936

frau else lasker-schüler

postfach 49

ascona (südschweiz)

mmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmm

mein geliebter prinz,

abends kam ich nach hause und deine karte lag da. mir war es, als wäre es nicht wahr, deine liebe handschrift wieder zu sehen und hätte ich mich nicht geschämt, hätt ich geheult. aber es ziemt sich nicht für einen mann.

ich bin fast anderthalb jahr in polen und komme eigentlich nicht zu eigener arbeit. es gibt viel schönes hier, aber ich habe nicht immer genügend abstand, es zu sehen, da sehr viel bitternis mir die aussicht wegnimmt.

da sind zb die grossen jüdischen massen, die im schrecklichsten elend leben und die politischen beziehungen sind ja auch nicht gerade erfreulich.

seit einem halben jahr fast beschäftige ich mich mit film. jetzt läuft der erste film in warschau in yiddischer sprache, bei dem ich dekorationen und alles was drum i dran ist gemacht habe. er ist leider nicht das, was ich machen möchte, aber es ist eben ein anfang. yiddische filme haben ja grosse aussichten, denn sie gehen in der ganzen welt. hast du nie, mein geliebter prinz, an ein filmszenar gedacht?

unseren freund aribert wäscher habe ich letztens 1934 in paris gesehen. er ist der alte ari geblieben.

wie lebst du, mein prinz? hast du was neues geschrieben?

von der betty und der nina bekomme ich regelmässig schreiben. sie ist eine tapfere frau. denn diese zeit ist der beste grad-messer, den weizen vom spreu zu scheiden.

schreib mir doch, prinz, einen langen brief über dein leben, deine arbeit und mit wem du zusammenkommst. ich bin froh, dass wir wieder im kontakt bleiben. vielleicht gelingt es uns bei irgendeinem unternehmen zusammen zu treffen. vielleicht kommst du zum herbst mal nach polen und hältst hier eine reihe vorlesungsabende und bei dieser gelegenheit wirst du das wirkliche judentum kennen lernen.

ich umarme dich in alter freundschaft und möchte dir noch einmal sagen, wie froh ich über deine zeilen war. nun lebe wohl, mein lieber jusuf

Dein Jankel (adler)

Dokument VI

11/1938

Mein lieber alter Jankel,

es war schön, wieder einen richtigen menschlichen Brief von Dir zu erhalten. Vielen Dank.

Du bist wohl aufgeregt, weil keine Nachrichten weiter von Frau Iza noch von mir in Angelegenheit Deiner Bilder angekommen sind. Nun es ist nicht so einfach, wie du meinst- die bureaukratische Maschine ist überall dieselbe. Wir sind zu den Neumanns gegangen, um festzustellen, was dort überhaupt da ist: wir sind mit Frau Iza in den Keller heruntergestiegen- ein trauriger Keller: schmutzig und etwas feucht. Die Bilder waren nicht in Kisten, sondern aufeinander gehäuft- einige sind etwas verändert- ab die Venus von Mallorca hat dunklere Farben bekommen und kleine Risse. Daran ist aber nichts zu ändern- unserseits- du wirst schon alles auffrischen können, wenn es so weit ist.

Frau Iza schlug vor, den Transport der Firma WARTRANZA anzuvertrauen, die s/Zt deine Bilder aus Paris nach Warschau bezogen hat. Man hat uns dort gesagt, dass der Transport NUR ZUR POLNISCHEN GRENZE HIER BEZAHLT SEIN KANN- es ist dies eine neue Verordnung und den Transport über Deutschland, Belgien und Frankreich musst du bei Erhalt der Bilder in Paris decken. Sie wird auch die Kostenfrage erledigen und was zu bezahlen ist, hier bezahlen, weil sie dein Geld hat. Zuerst dachte man, dass die Bilder schon Ende voriger Woche abgehen können- nun ist eine Komplizierung: Komisarjat Rządu muss eine Bewilligung geben und der Konservator muss die Bilder sehen und jedes plombieren. Mann muss ein Gesuch einreichen mit einer genauen Spezifizierung aller Bilder: Name, Masse, woraus, wie gemalt usw. Das wird morgen eingereicht, zumal der betreffende Herr auf Urlaub war und erst morgen zu sprechen wird.

Zusammen mit den Bildern, die bei mir waren , sind es insgesamt:

30 abstrakte Bilder 60x75, die ich als "abstrakte Komposition I,II... XXX" bezeichne;
5 Zeichnungen, die als "Zerrüttes Bildnis I,II, III,IV,V "abgehen;
Venus z Majorki
Siedzący Akt
Profil
ferner von den in Polen gemachten kleinen Bildern

Das Mädchen im Kahn
Der Jude mit Pferd
Verrückte Frau
Kinder in Masken
Tänzerin
Stilleben mit grünem Obst

also insgesamt 44 Bilder .

Frau Iza, die die Firma kennt, hat Ihnen in den Kopf gelegt, dass es eine anständige Kiste sein soll, gute Verpackung usw. Ich kenn die Firma nicht , aber hoffentlich wird alles gut sein, wenn einmal die Formalitäten erledigt sind. Ich will morgen mit dem Konservateur sprechen und was von mir abhängig ist, alles machen.

Ich kenn mich in den Transportsachen nicht aus und kann deshalb keine Verantwortung auf mich nehmen, dass die Bilder richtig ankommen, es war schon leichtsinnig genug, sie unverpackt in einem so dreckigem Keller zu lassen. Jetzt sind sie auf dem Lager in einer anständigen festen Kiste und warten auf die Zollamtlichen Plomben. Ich werde den Herrn sehr bitten, er möchte es gleich erledigen.

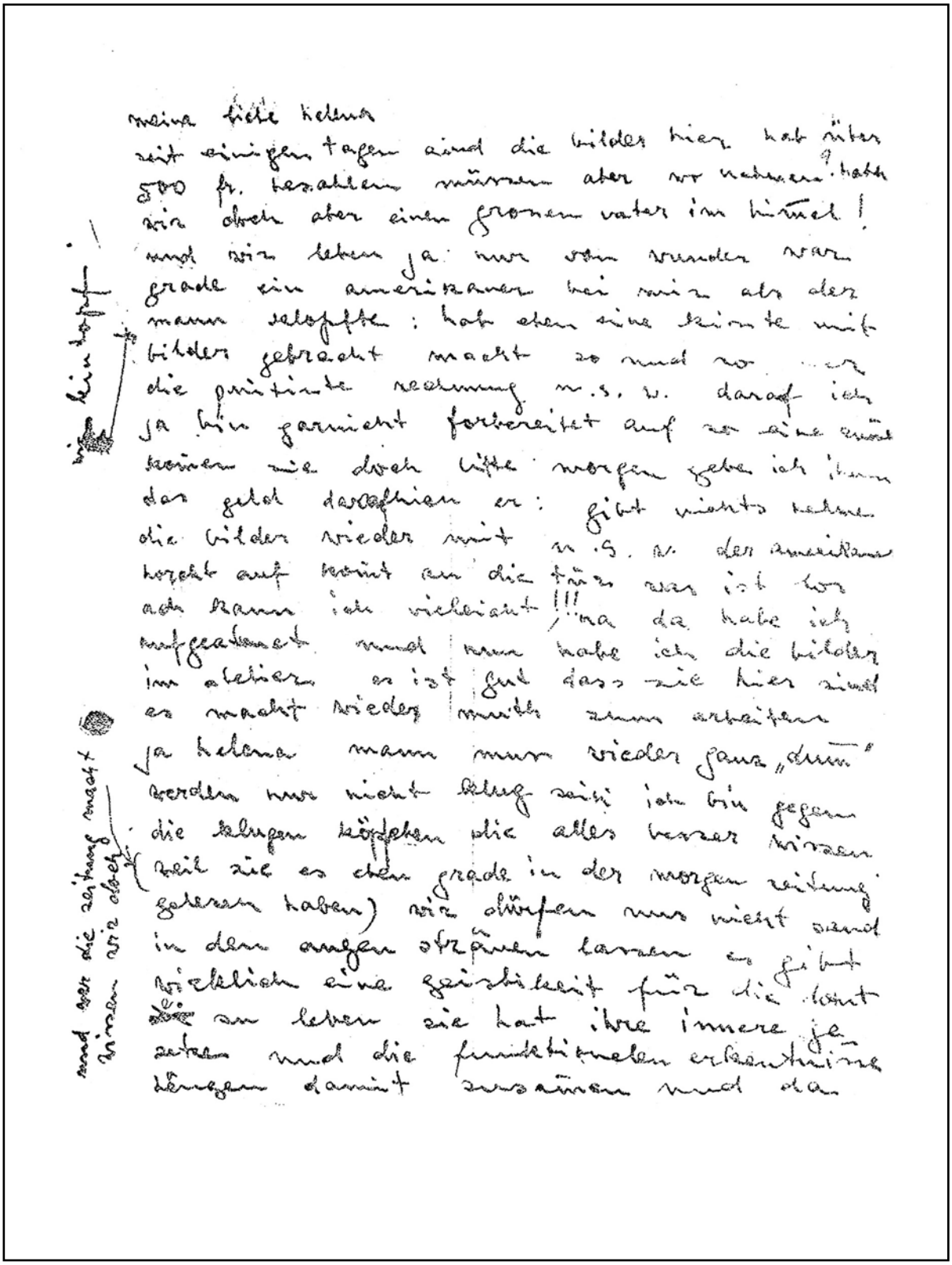
Das wäre vorläufig alles, was ich über die Bilder sagen kann. Ueber uns ist nicht viel zu sagen- der Spätherbst und der Winter waren ziemlich schwer - man hat vieles durchgemacht- aber es gab auch Momente richtigen Aufschwungs. Wir sind immer in Arbeit vergraben und schöpfen immer Kräfte in Serock. Dieses Jahr gehe ich nicht ins Ausland und habe die Ferien in Serock verbracht. Unser Freund Fresez war drei Wochen bei uns- wir hatten fast die ganze Zeit wunderbares Wetter- man hat gerudert, gesegelt und geschwommen und die ganze Aussenwelt ausgeschaltet. Jetzt sind wir wieder in Warschau, Fresez wieder in Paris- bei Arbeit- und man hat von dem Leben zwischen Himmel, Wasser und Erde Stosskraft, die man doch dans le temps du mûrbe gut gebrauchen kann. Ich bin ganz braun geworden, Szymon auch, und man sagt, dass wir beide wirklich gut, d.h. gesund aussehen. Der Tolwinski und seine Familie sind oft bei uns zu Gast- Ueberhaupt hat Serock einen grossen Erfolg.

Wenn ich etwas genaueres über den Termin des Bilderversandes weiss, schreibe ich dir gleich- der Transport selbst dauert 2 wochen.

Ich umarme dich warm und herzlich und freue mich, dass du bei der Elsa Gindler warst- ich möchte auch einmal so etwas durchmachen, obwohl ich auf ähnliche Art in Serock lebe. Aber dort ist auch das kollektive da. Hoffentlich sehen wir uns irgendwann irgendwo und da werden wir über alles sprechen können, so wie anno dazumal in Warschau. Kann die Nina in der Schweiz untergebracht sein? Die Lotte Lieven wird wohl dafür sorgen.

Alles liebe und gute von deiner alten

Dokument VII



meine liebe Helena
seit einigen tagen sind die bilder hier hab über
500 fr. bezahlen müssen aber wir haben ja
wir doch aber einen frommen vater im himmel!
und wir leben ja nur vom wunder war
grade ein amerikaner bei mir als der
mann klopfte: hab eben eine kiste mit
bildern gebracht macht so mal so
die printinte reinigung u.s.w. darauf ich
ja bin garnicht fortgereist auf so eine ewig
warten wir doch lieb morgen gebe ich ihm
das geld daraufhin er: gibt nichts nehme
die bilder wieder mit u.s.w. der amerikaner
horcht auf kommt an die tür was ist los
ach mann ich vielleicht!!! na da habe ich
aufgeatmet und nun habe ich die bilder
im atelier es ist gut dass sie hier sind
es macht wieder mutig zum arbeiten
ja helena mann muss wieder ganz „dumm"
werden nur nicht klug sein ich bin gegen
die klugen köpfchen die alles besser wissen
weil sie es eben grade in der morgen zeitung
gelesen haben) wir dürfen nur nicht sand
in den augen streuen lassen es gibt
wirklich eine gesichtskreis für die kunst
an leben sie hat ihre innere ja
gesetze und die funktionellen erkenntnisse
hängen damit zusammen und da

hin kopf

und wer die zeitung macht wissen wir aber

Dann seinen Brüder und erzählten ja aber! und die
massen ja knochen! die massen sind gros-
gezappelt worden auf! befehl befehl von beiden
seiten: ja das begreiffen sie nicht ja da massen
sie schon gehorchen und der zapfe man zu
lange bis die massen gar keine spasentanitet
mer hat nur gehorsam und alle einal
voll lob und bewunderung welch klugen
ruhiges volk mit ruhe und würde. (zu
grate gebrugen)

Ja Helena schreibe wie es bei dir geht
und der alter szymon was macht die
arbeit möchte weck von hier kein
respekt mehr für den kamel
hab übrigens deinen freund gesprochen
er erzählte mir wie schön es bei
euch war. hab ich dir schon von
der englischen zeitschrift gesprochen die
hier in paris erscheint soll sehr
gut sein anbei die adresse.
alter liebe und gute dir und
sag dem szymon ein liebes wort
von mir und auch den
freunden dein alter jankel
schreib!

Dokument VIII

Jankel Adler

bei H. & S.Syrkus

Senatorska 36m 13

W A R S Z A W A

Meine lieben De Witts,

noch vor einigen tagen glaubte ich euch von angesicht zu angesicht zu sehen und zu sprechen und ich freute mich sehr darauf. In Moskau ist augenblicklich eine grosse Rembrandtausstellung (ich habe seit 2 jahren keine anständige Malerei gesehen) und anlässlich dieser Ausstellung wollte ich endlich meine langgeplante Reise nach der Sowjetunion verwirklichen.

Nun begab ich mich nichts ahnend zu dem hiesigen Intourist und bestellte, wie jeder Tourist es tut, eine Monatsreise nach der Sowjetunion. Ich war erstaunt, als nach zehn Tagen eine absagende Antwort kam. Der Mann erklärte mir, dass es sehr oft vorkommt- dass die Einreisebewilligung bei der ersten Einreichung abgesagt wird, aber in meinem Falle muss die Absage einfach auf einem Missverständnis beruhen . Er wandte sich noch einmal an die massgebenden Stellen in Moskau mit Aufklärung über meine Person und über das Ziel meiner Reise, sich berufend auf die derzeit stattfindende Rembrandtausstellung (aber ich bin nicht sicher ob ich auf diesem Wege noch rechtzeitig ankomme).

Freunde, welche sich in diesen Dingen auskennen, und die erst jetzt von meinem Vorhaben erfuhren, raten mir, mich an Freunde in Moskau zu wenden, damit sie dort die nötigen Schritte unternehmen, und zwar im Komisariat für auswärtige Angelegenheiten oder in der Gesellschaft VOKS (Wsesojuznoje obszczestwo kulturnoj swiazi s zagranicej).

Ich hätte Euch nicht mit dieser Sache belästigt, wäre nicht die Dauer dieser Ausstellung beschränkt. Ich habe bereits einen Brief an den Bildhauer Czajkow, Professor an der Moskauer Kunstakademie geschrieben , aber da ich ihn 14 Jahre (seit 1922, als er mich in meinem Berliner Atelier besuchte) nicht gesehen habe und seither nicht mehr mit ihm im Kontakt bin, weiss ich nicht, wie er auf die plötzliche Bitte reagieren wird.

In dem selben Hause , wo ihr wohnt, wohnt auch Prof. N.I. Kelen (Ananewskij per. dom 5 kwartira 137). Ich war mit ihm letztens einige Male zusammen bei unseren gemeinsamen Freunden, den Architekten Helena und Szymon Syrkus. Er hat mir eben vor etwa zwei Monaten sehr geraten, bevor ich meinen Plan, nach dem Westen (Spanien oder Südfrankreich) zu übersiedeln, verwirkliche, doch nicht die Gelegenheit zu verpassen, die Museen und die künstlerischen Errungenschaften der Sowjetunion kennen zu lernen. Vielleicht könntet Ihr mit Kelen überlegen, welche Schritte die wirkungsvollsten und schnellsten sein würden. Ich bitte Euch sehr, sich der Sache umgehend anzunehmen: ich habe so sehr mit der Abreise gerechnet, dass ich mich ganz darauf eingestellt habe und nun bedeutet jeder Tag des ohne-Arbeit-Rumsitzens und Wartens eine Verzögerung meiner Umsiedlungspläne, die grosse Schwierigkeiten (keine richtige Wohnung im Westen finden, Reisegeld ausgeben usw.) mit sich bringen kann.

Ich umarme Euch beide recht warm und herzlich und rechne bestimmt auf eine Antwort. Am besten wäre es, wenn Ihr gleich nach Erhalt dieses Briefes mir die Möglichkeiten telegraphiert.

25.12.1936

Euer Jankel Adler

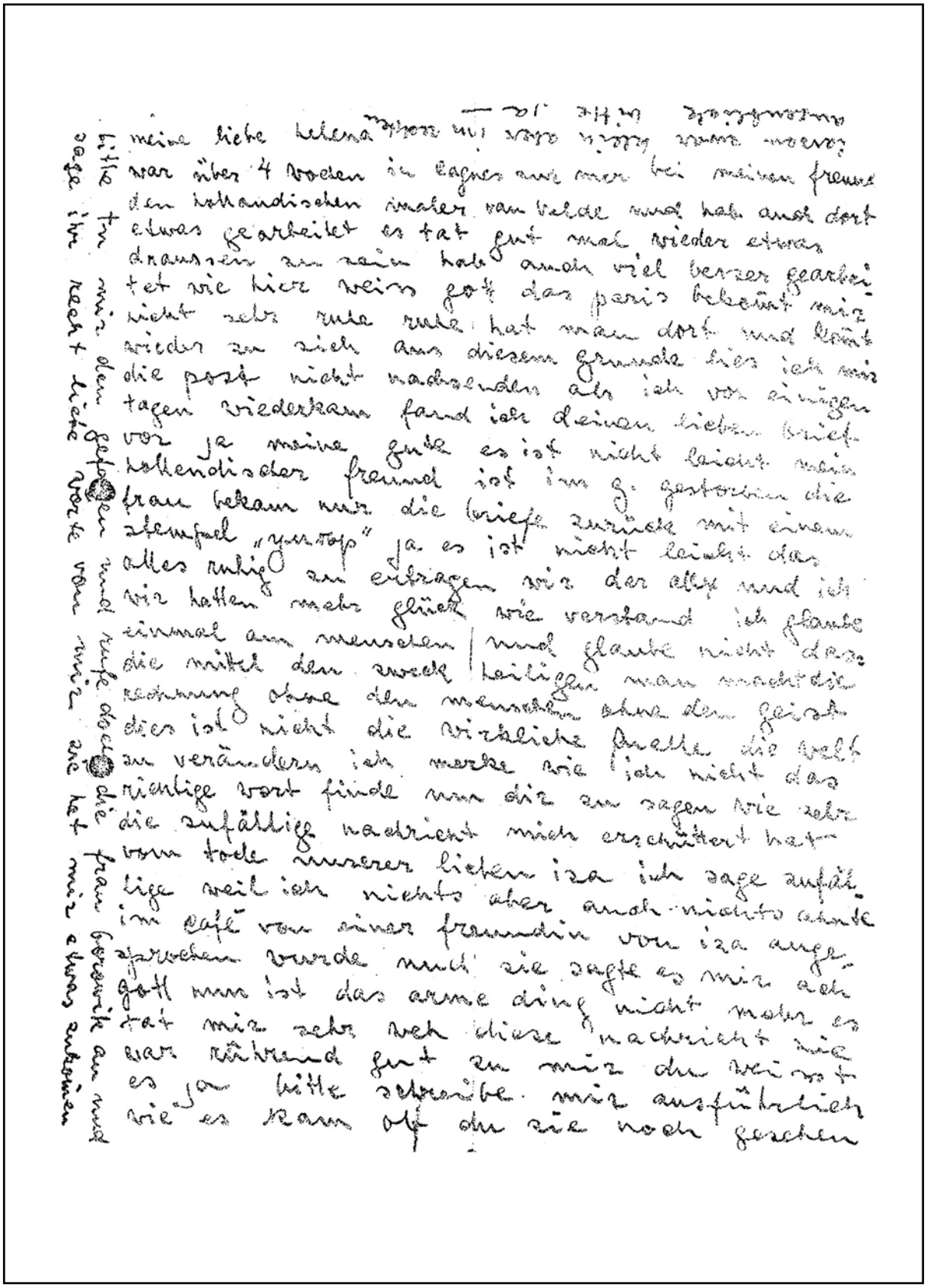
Dokument IX

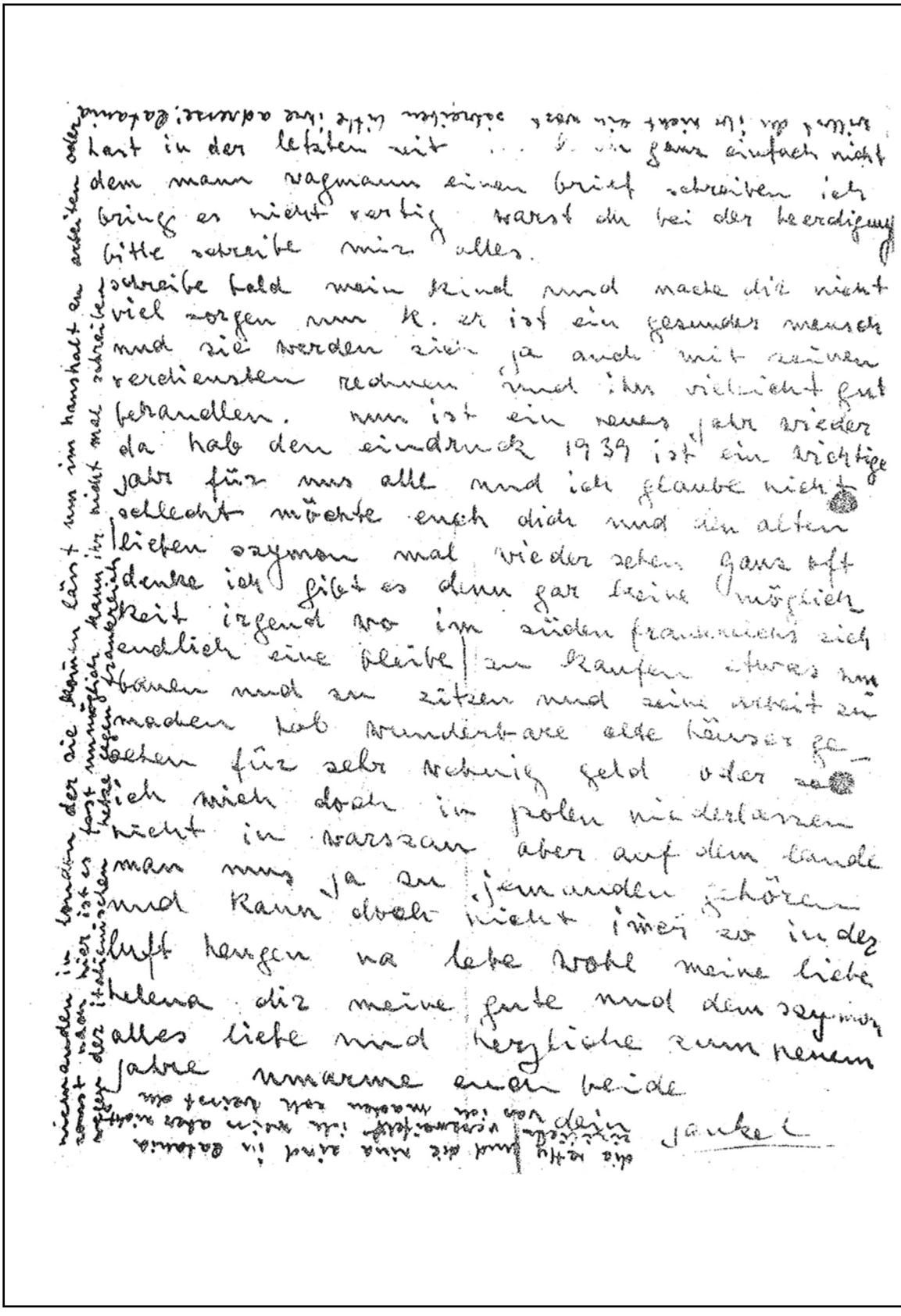


Gitte schreib doch mir es mal jetzt wenn doch
Vilmi macht mal eine Postkarte
von Granada Ich habe nachricht es geht ihm
gut er lernt fleissig englisch
aber lebe wohl
dein Janko

meine adresse
paris XVIe
7 Rue Santos Dumont

Dokument X





Betty Kotelhaas Catania via Fischetti 119 bei Frontini wohnt
niemand von deinen freunden dort in Catania ich
denke an die italienischen architekten was soll
man machen? ich denke vielleicht jemand in london
kann sie rausrufen sie ist bereit wie gesagt
jede arbeit zu machen hab hier etwas unter
wohnen aber es ist aussichtslos. es gibt bei
dem jüd. komitees keinen triftigen grund warum
sie nicht in italien bleiben soll da sie
doch keine jüdin ist. ——
dann bekam ich noch die nachricht d.h. einen
sehr traurigen brief von meiner schwester die
mit ihrem mann so wie sie ging und stand
aus deutschland rausgeschickt wurde nun
sitzen sie ich kann es nicht wie viel
mann bei meinem bruder in Kalisz
und es geht ihnen schlecht ob ich
nicht helfen kann zwei mädchen sind
in alter geblieben nun habe ich hier
schritte unternommen für die mädchen
kann man nicht durch deine mutter
liebe kinder etwas unternehmen für
die armen ihre adresse: Kalisz
ul Listopada Berger bei adler nun
habe ich dir alle zores schon gesagt
aber ich kann doch nicht einfach
schweigen alles liebe dein
jankel

Hab eben alles klarlegen können. Plage.

Dokument XI

Kunstsammlungen der Stadt
Düsseldorf

Düsseldorf, den 14. Dez.1951
Ehrenhof 5

Herrn

C. A u k i n
Aukin, Courts & Co.

5, Queen Anne Street
Portland Place

L o n d o n, W. 1.

Sehr geehrter Herr Aukin,

die Beantwortung Ihrer Anfrage vom 3.12.1951 hat sich leider etwas verzögert, da ich noch neue Fotos habe anfertigen lassen müssen. Mit gleicher Post sende ich Ihnen nun den 2. Satz. Gerne gebe ich Ihnen auch die genauen Daten zu den einzelnen Bildern:

1. Mädchen mit Spitzenkragen (Gips auf Leinen) 62 x 48 cm.
   entstanden 1928, erworben 1951
2. Mann mit Katze (Leinwand) 110 x 70 cm.
   entstanden 1925, erworben 1926, jetzt verschollen
3. Der Mandolinenspieler (Leinwand) 166 x 121 cm.
   entstanden 1929, erworben 1931, jetzt verschollen
4. Bildnis Dr. M. Rech, Maße sind unbekannt,
   entstanden 1928

5

5. Bildnis Frau Dr. Grubel (Aquarell u.Federzeichnung) 512 x 283 mm
   erworben 1926, jetzt verschollen
6. Mann (Pinselzeichnung mit schwarzer Tusche) 375 x 290 mm
   erworben 1924. jetzt verschollen
7. Stilleben mit Zitronen, Messer und Flasche (Aquarell auf mit Ölfarbe präpariertem Papier) 377 x 251 mm
   erworben 1924, jetzt verschollen
8. Obsthändler (Aquarell auf mit Ölfarbe präpariertem Papier)
   422 x 260 mm, erworben 1924, jetzt verschollen
9. Mann und Frau im Zimmer (Aquarell auf mit Ölfarbe präpariertem Papier) 381 x 275 mm, erworben 1924, jetzt verschollen.

Außer Nr. 1 besitzt das Kunstmuseum Düsseldorf keine Arbeit von Jankel Adler mehr. Fast alle Arbeiten mußten 1937 nach München gesandt werden ("entartete Kunst"). Auch Fotos sind mit Ausnahme der Ihnen übersandten leider nicht mehr vorhanden.

Es würde uns freuen, wenn wir Ihnen mit den wenigen Angaben haben dienen können, um das Andenken an einen Maler wachzuhalten, der gerade hier in Düsseldorf viele Freunde gehabt hat.

Anlagen
4 Fotos

Mit vorzüglicher Hochachtung
Ihr sehr ergebener
i.A.
(Dr.Peters,Kustos)

Dokument XII

20.X.1936

"Gott, gott, grojsar gott
"Du hist a grojser Tate
"As die Yidden werden gehn ken Erec Isreal
"Werd ich kennen Ihnen sagen a Mate"

pflegte ein Kinnhenmäuschenmacher aber frommer jüdischer Schneider
zu singen.

Die Geschichte mit dem guten reichen Amerikaner, der zu Dir kam als
ein Gesandter des grossen Vaters, der immer "dort am nächsten ist
wo die Not am grössten" würde ab meine Mütter zu Tränen rühren. Aber
wir, weltschmerzige Zyniker, finden, dass dieser "grojse Tate" doch
dafür sorgen sollte, dass die Summe von fr.fr. 500.- nicht so verblüf-
fend gross für unsereinen sei. Wir haben ja wenigstens so viel im Kopfe
wie so ein Amerikaner, der mit einm Griff nach seiner Seitentasche
die Sorgenfurchen aus deiner Stirn zu entfernen vermochte. Und doch
haben wir nie um fr.fr.500.- zu viel in der Seitentasche. Etwas
stimmt hier nicht, etwas ist hier doch zu doof, findest du nicht?
Aber du hast die Bilder bei dir, 7 rue Santos Dumont, und weil du
nicht schimpfst, nehme ich an, dass sie gut angekommen sind. Und so
ist wieder alles gut. Ich war schon etwas unruhig und wollte Dich fra-
gen, was los ist.

Auch mich besuchte gestern ein Wunderengel, der die Gestalt eines
Briefträgers annahm und mir ein Buch brachte: Marthe Arnaud"Manière
deBlanc" Collection Ciment, E.S.I. Ich besitze viele Bücher die aus
diesem ausgezeichneten Verlag stammen, aber da ich sie hier kaufe, bin
kennt man rue Rodine meine Adresse nicht. Die Adresse ist mit einer
unbekannten Handschrift geschrieben- kein Absender...Auf der ersten
Seite mit derselben Handschrift"Hommage de Marthe Arnaud"- im Buche
ein gedruckter Reklamezettel: Manière de Blanc hat eine Missionärin
geschrieben, die als Junges Mädchen nach Afrika ging...Ich bin ganz
verblüfft: Wieso kriege ich dieses Buch? Wir bekommen zwar Bücher
geschenkt, aber von Architekten, Kunstgeschichtlern usw. Wie komme
ich auf einmal zu so einem Buch? Zu einem Buch von einer Missionärin
herausgegeben von den E.S.I. Komische Zusammenstellung überhaupt:
E.S.I.- Missionärin. Ich bin sehr gerührt- wirklich, aber gleichzei-
tig fange ich an nachzudenken nach den Ursachen dieses "Wunders". Du
kennst mich- ich glaube nur dann an Wunder, wenn ich sie materiali-
stisch schon gar und garnicht erklären kann. Und da man fast alles ma-
terialistisch erklären kann. Ich liege also im Bett und denke nach.
Ich kann nichts geschicktes ausdenken. Aber die Kleinen (so nenne ich
das Unterbewusstsein) arbeiten für mich (Malichay pracuja za mnie).
Und auf einmal taucht ein Bild auf: Ich sitze mit Dir in einem Café
und du zeigst mir einen Brief. Aus Paris dieser Brief. Von deiner
Freundin Marthe, Marthe Kunz- ...Kunse- weiss der Kuckuck..."Du
Hellen, lies mir diesen Brief vor- ich kann ihn kaum lesen, er kommt
von der ollen Marthe, weisst du, von der Missionärin. Meine Negersachen,
die habe ich von ihr." Es steht etwas von einem Buch in diesem Brief,
das eben pressefertig wird, es arbeitet nur noch eine Freundin von der
Verfasserin an der Sprache- sie kennt zwar gut die französische Sprache,
die Marthe Kunse, aber das Buch kommt in Frankreich heraus- sicher ist
sicher".....da- das muss dieselbe Frau sein. Sie heisst bloss anders
Der Name war vielleicht nicht Kunse, sicher aber nicht Arnaud. Das
ist schon ein Name- besonders bei einer Frau. Auf einmal scheint es
mir, ich erkenne sogar die Handschrift. Es gibt keine Wunder- es gibt
nur Freunde- Jenkel hat seine Freundin Marthe gebeten, mir ihr Buch
zu schicken, zumal er es gerne hat. Es ist furchtbar nett ihrer seits
Dank ihr herzlich, aber sehr sehr herzlich von mir. Sie ist rührend:
sie schickte Dir so wunderbare Negersachen und mir gab sie ihr Buch,
gerade wo ich krank bin und nach einem schönen Buch einen richtigen

Durst habe. Das alles kann nur kranke Phantasie sein (Maleńcy sanadła jus harcuje) aber wenn diese Gleichung "Marthe Kunze= Marthe Arnaud" tatsächlich stimmen sollte, schreib mir noch heute im Café du Dôme eine Postkarte mit ihrer Adresse- ich will mich schön bedanken und ihr auch etwas von mir senden. A propos! ich sende dir heute die CIAM nummer des Dom, Osiedle, Mieszkanie mit der französischen Uebersetzung unseres Aufsatzes über den Werdegang des Funktionalismus und einer Bitte: lese den französischen Text, der polnische ist nämlich durch den redakteur ad usum delphini zubereitet worden. "Transition" kennen wir vom Ruf und wollen es ab Januar abonnieren. Hast du vielleicht eine ausgelassene Nummer? Dann schick sie uns. Willst du etwas zum Tausch? Jetzt hast du zwar kein Bedürfnis nach der Schaubühne und Pariser Tageblatt, aber vielleicht willst du Wiadomości Literackie, oder Sztuki, oder Czarno na Białem von Zeit zu Zeit erhalten? Oder sonst etwas gelegentlich?

Deine Worte" Ich möchte fort von hier" kenne ich. Ich kenne die Zustände, in welchen du sie zu sagen pflegst. Und ich weiss auch, dass du sie nur dann sagst, wenn auf dem Horizont ein neues Land auftaucht. RS und England sind vorläufig ausgeschaltet. Bleibt USA. Hast du Möglichkeiten? Aussichten? Dann nütz die schleunigst aus, ehe es zu spät wird- die Luft in Europa wird "irrespirable". Ich sehe schon den Sonntag, wo du dir frühmorgens sagst" Guten Morgen, Kamaradenx heut ziehen wir fort". Und ich wünsche dir vom Herzen, dass sie dir nicht zu schwer fällt, die Reise nach Jénutland. Denn das xxxxxx Mädchen, Paris, dem du dann "lebewohl" sagst ist ja so schön und unsereiner hat es maulos lieb, auch wenn er böse ist.

Also "bon courage" lieber alter Jankel. Ich schreibe dir über unsere Pläne für heute und morgen sobald ich wieder obenauf bin. Vorläufig liege ich, wie gesagt, im Bett. Den Uebergang vom Sommer in den Winter muss ich immer schwer bezahlen- dieses Jahr noch schwerer wie je. Ich kann der Krankheit garnicht los werden, immer fängt alles von neuem an. Morgen gehe ich auf einige Tage nach Cerock und im Dezember ins Gebirge. Ich muss wieder ganz gesund werden und kräftig. Denn jetzt heisst es Ausdauer, Ausdauer, Ausdauer. Um den Match der Ausdauer zu gewinnen, muss man gesund sein. Ich werde Ski laufen lernen und mich so gut fühlen wie im sommer- auf und im Wasser. Wir müssen ja alles, wofür wir leben, über den heutigen Sturm hinaus zu retten, du und wir beide und noch andere unsere "Gläubensgenossen" (Kunstgläubensgenossen, versteht sich). Dein grosser Vater glaubt doch nicht genug für dich getan zu haben, als er dir durch den Amerikaner die 500 fr. schickte. Hast du doch ein "dobry synek" und hast dir studienreise nach USA gut verdient schon mit den Bildern, die in der Kiste angekommen sind. Und so ein grosser Tate kann ja augenblich auch die noch nicht gemalten Bilder sehen. Also sag ihm- so, wie damal der Knote gesagt habe, die einen Verehrer in New Seeland hat, welcher ihr abwechselnd Zigaretten und Liebesbriefe schickt, "Telegraphiere ihm doch: STOP SENDING LOVE- SEND SCHIFFSKARTE".

Ich küsse dich warm und herzlich auf beide Backen, wie es unsere alte Sitte ist

Deine

Du, Jankel, neulich bekam ich auch eine "Wundersendung"- ein winziges rotes Büchlein mit italienischen Gedichten eines 16jährigen Mädchens. Der Absender war der Verleger selbst: ein gewisser Giovanni Scheiwiller aus Mailand. Damals konnten mir sogar die Maleńcy nichts zuflüstern- jetzt aber fällt mir ein, ob es nicht einen Zusammenhang mit deiner italienischen Reise hat. Scheiwiller scheint eher mit deinen rheinischen Freunden, als mit dem reinrassischen Italien zusammenhängen. Also heraus damit! Schnell eine Postkarte- wenn du kein Geld hast um wieder einen Brief zu schreiben! einer kranken Freundin darf man keine Bitte abschlagen.

Dokument XIII

Dear Mr. Glasser,

I would like to thank you for the lovely evening I spent in the company of your wife and yourself. The stories you tald at the table were already let loose and I have tried them out on other victims. They were a succes. In fairness I must add, that every story I tald I began with a short introduction explaining the joly atmosohere in which they xxx were originaly taled.

Now, I am retyping for you the translation you asked for:

Jankiel Adler

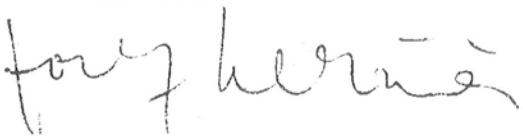
Sir, In connection with the posthumous exhibition of the works of the Polish painter Jankiel Adler, at the Mathiessen Gallery, it was good to find xfx a few words in your journal "Dziennik Polski". On my part as a priest also because the painter was a Jew I should like to add one episod connected with that period. I got to know Adler in September 19-40 in the disciplinairy camp at Kingledoors, Scotland. He wore at the time the uniform still from Poland. He was timid, shy and took his punishement quietly. Each visit of mine he greated with a smile and was gratefull for every book or newspaper I brought. In our conversations k he never mentioned that he is a painter. This came out on the Day of Untonment. Jankiel who never asked for a thing that day asked for a pie ce of canvas or a board. There was none in the camp. Adler was quite satisfied with an ordinairy top of a table which other soldiers found for him somewhere in the laundry. He took out a piece of charcoal, got out of his sack some oil colours and in the presence of everybody began to draw lines. It did not take long that everyone could recognise the well known to them xkx sylhuette, it was the Holy Mother of Tchenstokhov, all draped in perels and precious stones. Of course Adler would not have been himself if he would not have given the Holy Mother something of his own personality so that later we called the image (here follows a play of words which is untranslatable I am giving the nearest to the meaning) The Holy Mother of Jankiel Adler. The Holy Mother was sadx with tears in her eyes. In stead of angels near the crown there were children, the same kind of children which we have seen in September in X the gutters in the fields near their dead mothers. Our poor, crying Polish children. The picture, also a improwisation done on the spot was truly a masterpiece. I have placed it imediatily above the oltar in the chapel where we had that same evening. And Jankiel was very proud and very often used to come to the chapel. This was most certainly one of the bright days in his sad lot at that camp. I remain Ks. Dr. J. Starostka. Ashby Folville.

Well, that is that. I think that the priest may not have understood the complecsity of Adlers state of mind but the facts he records are probable. I personally can see nothing contradictory to Adlers views on religion. Religion was for him a set of symbols and not a code for collective behaviour. Anyway I do not think that you are right in suspecting the priest in some antisemitic tendencies.

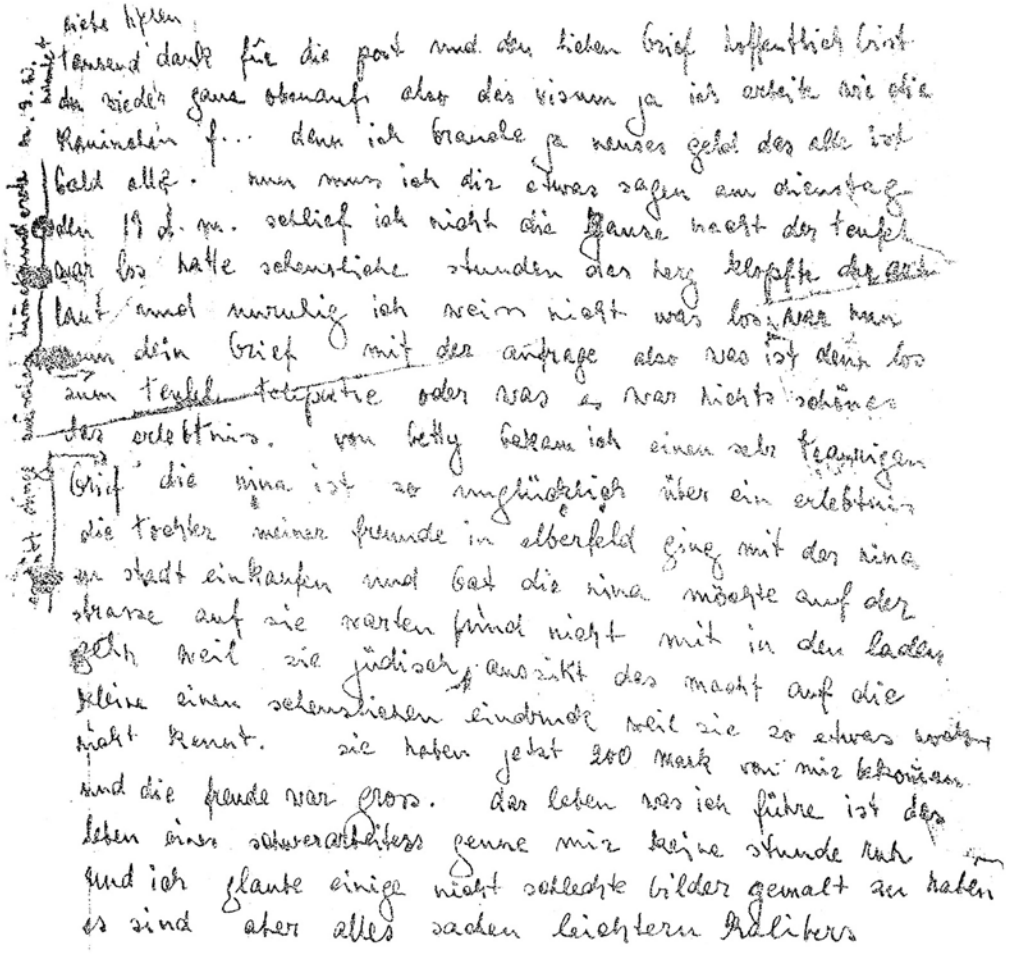
I hope still to see you and Mrs. Glasser before you intend to leave for Paris.

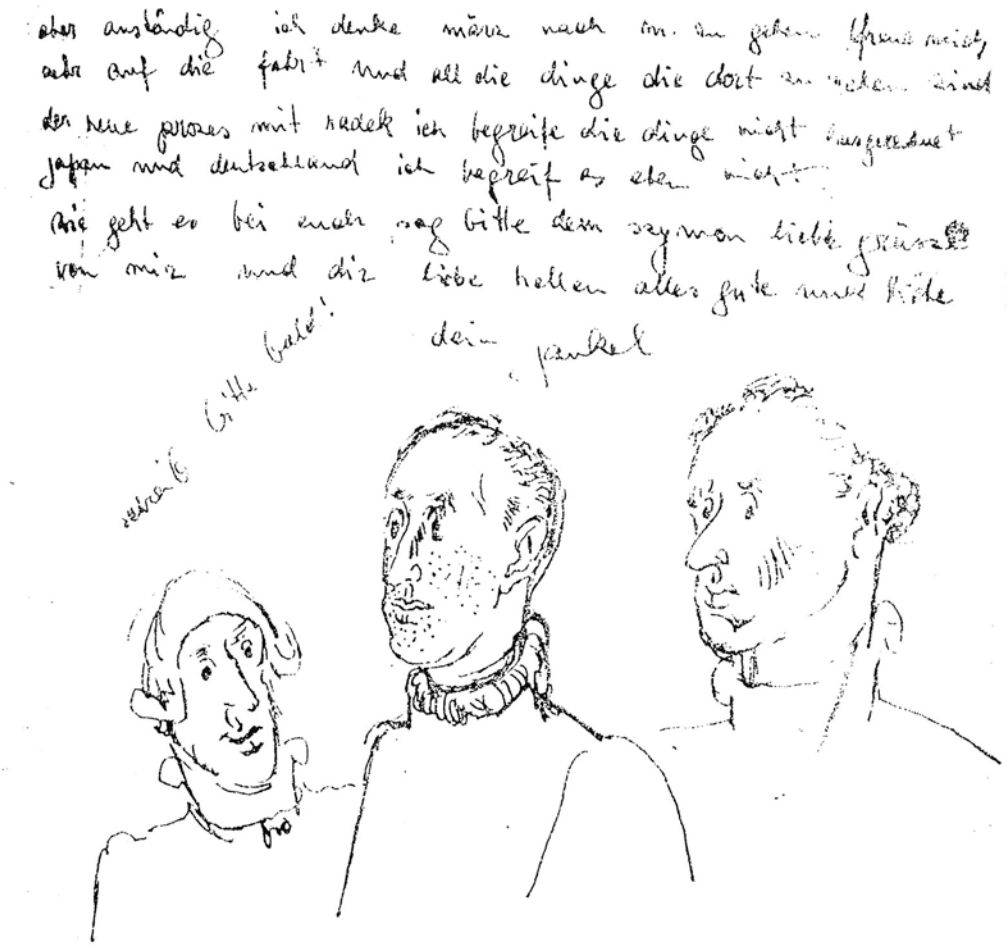
With kindest regards to both of you

Yours ever



Dokument XIV




aber anständig ich denke mäxe nach an gehen Hause nicht,
aber auf die fabrik und all die dinge die dort zu machen sind
der neue prozess mit radek ich begreife die dinge nicht ausgerechnet
japan und deutschland ich begreif es eben nicht
wie geht es bei euch sag bitte dem zeyman liebe grüße
von mir und die liebe hellen alles gute und bitte
dein paulek

V. Verzeichnis der Ölgemälde Adlers (WV-Nummern und S-WV-Nummern)

WV=Werkverzeichnis; S-WV=Sonder-Werkverzeichnis für Gemälde, die chronologisch nicht einzuordnen sind, da keine Abbildung und/oder keine Datierung vorliegen.
Die Gliederungspunkte *Polen, Deutschland, Frankreich* und *Großbritannien* sollen einer schnelleren Orientierung dienen; sie stellen die Hauptaufenthaltsorte Jankel Adlers in dem entsprechenden Zeitraum dar. Der Künstler hat sich jedoch während dieser Zeit jeweils auch für einige Monate in anderen Ländern aufgehalten.
Liegen Entwürfe zu Gemälden vor, so werden diese an entsprechender Stelle genannt, so z. B. bei WV 38 *Familie.*
Für Abbildungen und weitere Angaben siehe das Werkverzeichnis der Gemälde in Band II.

Polen:

1918

WV 1 *Die letzte Stunde des Rabbis Eliezer*
WV 2 *Segen des Baal Shem*
WV 3 *Auferstehung*

1919

WV 4 *-Halbfigur eines im Fallen begriffenen Mannes-*
WV 5 *Freitagabend auf der Berdyczowskiej-Straße*
WV 6 *Bei den galizischen Juden*
WV 7 *Die Kaserne in Jaroslawkich*
WV 8 *Im Feuer*
WV 9 *-Interieur mit drei Figuren und Baby-*
WV 10 *-Drei männliche Figuren, die vor herunterfallenden Balken fliehen-*
WV 11 *-Drei männliche Figuren, darunter ein Soldat mit Gasmaske, die vor Granateinschlägen fliehen-*

Deutschland

1921

WV 12 *Meine Eltern*
WV 13 *Der Bildhauer und der Totenvogel*
WV 14 *Paar*
WV 15 *Zwei Frauen/Sitzende Frau*

1922

WV 16 *Mann und Frau*
WV 17 *Stillleben*
WV 18 *Was für eine Welt – Die Zerstörung von Lodz*
WV 19 *Mann und Jüngling*
WV 20 *Die Lehrerin*
WV 21 *Liegende Frau*

1923

WV 22 *Angelika*

1924

WV 23 *Jude im Bade*
WV 24 *Der Kaufmann*
WV 25 *Stillleben*
WV 26 *Porträt Else Lasker-Schüler*
WV 27 *Synagogendiener*
WV 28 *Jude mit Hahn*
WV 29 *Selbstporträt*
WV 30 *Soldat im Bordell*
WV 31 *Soldat im Bordell*
WV 32 *Straßenszene*

1925

WV 33 *Stillleben mit Muscheln und Glas*
WV 34 *-Teller mit Weintraube, Feige und Apfel-*
WV 35 *Jude mit Buch*
WV 36 *Sabbat*(Schabbat)*
WV 37 *Herr Cléron, der Katzenzüchter*

WV 38 *Familie* (Entwurf: Siehe G 20)

1926

WV 39 *Liegende Frau*
WV 40 *Wandbild* (für die Ausstellung *Gesolei*)
(Entwurf: Siehe einzelne Elemente aus dem *Wandbild* in G 21)
WV 41 *Mädchen mit Katze*
WV 42 *Frau mit Waschtrog*
WV 43 *Waisenhausmädchen*
WV 44 *Drei Frauen/Drei Mädchen an der Bahnschranke*
WV 45 *Kopf und Katze*
WV 46 *Liegendes Mädchen*

1927

WV 47 *Katzen*
WV 48 *Mädchen/Mutter und Tochter*
WV 49 *Frau mit kranker Hand*/*Frau mit krankem Arm*
WV 50 *Judith*
WV 51 *Chassid*
WV 52 *Artist*
WV 53 *Knabe mit Hahn*
WV 54 *Blumen und Vögel*
WV 55 *Blumen*
WV 56 *Vase mit Blumen*
WV 57 *Stillleben mit Lampe und Flöte*
WV 58 *Stillleben mit Thora*
WV 59 *Stillleben mit Flasche*
WV 60 *Stillleben*
WV 61 *Vase mit Blumen*
WV 62 *Alte Zigeunerin*

1928

WV 63 *Sitzende Frau*
WV 64 *Der Garten*
WV 65 *Vase mit Blumen*
WV 66 *Stillleben mit Pfeife*

WV 67 *-Stillleben mit Tablett, Glas, einer Schüssel Zitronen und einem aufgerollten Papier-*
WV 68 *Stillleben/Tee*
WV 69 *Stillleben mit Zitronenkorb*
WV 70 *Kubistische Komposition*
WV 71 *Stillleben mit Zitronen*
WV 72 *Stillleben mit Birnen*
WV 73 *Stillleben*
WV 74 *Der Geigenspieler* (Entwurf: Siehe G 23)
WV 75 *Soldaten*
WV 76 *Porträt Ernst Otto Abel*
WV 77 *Mädchen mit Spitzenkragen/Weibliches Bildnis*
WV 78 *Sitzender Akt*
WV 79 *Sitzender Akt*
WV 80 *Stillleben mit Krug und Fisch*
WV 81 *Werbung/Verlobung*
WV 82 *Familie*
WV 83 *Porträt Dr. Matthias Rech*
WV 84 *Porträt einer Dame*
WV 85 *Kopf eines Mannes*
WV 86 *Brustbild eines Russen*
WV 87 *Bärtiger Rabbi/Bärtiger Jude*
WV 88 *Landschaft*
WV 89 *Stillleben mit Lobster*
WV 90 *Stillleben*
WV 91 *Selbstbildnis*

1929

WV 92 *Frau und Kind*/*Mutter und Kind I* (Teilstück von *Familie* WV 82)
WV 93 *Junger Arbeiter* (Teilstück von *Familie* WV 82)
WV 94 *Griechin/Stehende Frau* (Teilstück von *Familie* WV 82)
WV 95 *Blumenstillleben*
WV 96 *-Blumenstrauß in einem braunem Gefäß-*
WV 97 *Blumen auf dem Tisch*
WV 98 *Drei Tauben*
WV 99 *Junge mit Hahn*

WV 100 *Frau mit Taube*
WV 101 *Wandbild*
WV 102 *Musikanten* (linker Teil von *Wandbild* WV 101)
WV 103 *Jude mit Pferd*

1930

WV 104 *Stillleben*
WV 105 *Allegorie* (Entwurf: Siehe G 22)
WV 106 *Spanierin*
WV 107 *Nini Wachsberger*
WV 108 *Mallorquinischer Fischer*
WV 109 *Porträt eines Mädchens*
WV 110 *Frau mit gekreuzten Händen*
WV 111 *Novillero/Mallorquinischer Junge*
WV 112 *Knabe und Luftschiff/Der Traum des Zeppelinerfinders Schwarz*
WV 113 *Mann und Frau/Zwielicht*
WV 114 *Boot*
WV 115 *Kinder und Boot*
WV 116 *Blumen/Vase mit Blumen*
WV 117 *Vase mit Dahlien*
WV 118 *Blumenstillleben/Blumen in einem Krug vor einem Fenster*
WV 119 *-Teller mit Frucht und Blumen in einem Becher-*
WV 120 *Muschel*
WV 121 *Stillleben/Teller und Frucht*
WV 122 *Stillleben*
WV 123 *Stillleben*
WV 124 *Stillleben mit Birnen*
WV 125 *Stillleben mit Früchten*
WV 126 *Stillleben*
WV 127 *-Äpfel auf einem Tisch-*
WV 128 *Gerätschaften für den Sabbat*
WV 129 *Stillleben*
WV 130 *Blumen und Früchte auf einer Kommode*
WV 131 *Stillleben mit Flasche, Spiegel und Äpfeln in einem Korb*
WV 132 *Stillleben*
WV 133 *Jüdisches Stillleben*

WV 134 *Stillleben*
WV 135 *Stillleben*

1931

WV 136 *Komödianten/Purimspieler*
WV 137 *Akkordeonspieler* (Entwurf: Siehe G 21)
WV 138 *Die Stadt Soest*

1932

WV 139 *Knabe mit Flugzeug/Kind mit Katapult*

1933

WV 140 *Stehende Figur*
WV 141 *-Komposition-*
WV 142 *Komposition*
WV 143 *Komposition*
WV 144 *Mallorquinische Venus*
WV 145 *Bileam*
WV 146 *Zähmung eines Vogels*
WV 147 *Das Spiel*
WV 148 *Hommage à Paul Klee*
WV 149 *Formen*
WV 150 *Beim Metzger/Surrealistische Komposition*
WV 151 *Komposition*

Frankreich

1937

WV 152 *Weiblicher Akt*
WV 153 *Sitzende Frau*
WV 154 *Figurenfries*

1938/39

WV 155 *Komposition*
WV 156 *-Figur-*
WV 157 *Komposition in Blau*
WV 158 *-Komposition in einem Interieur-*

WV 159 *Komposition*
WV 160 *Komposition mit Mädchenköpfen*
WV 161 *Kopf eines jungen Mannes*
WV 162 *-Weibliche Figur auf hellbraunem Grund-*
(Entwurf: Siehe G 28.29: -*Weibliche Figur*-)
WV 163 *Pflanzen der Bäume*
WV 164 *-Komposition-*
WV 165 *-Komposition-*
WV 166 *Komposition*
WV 167 *Kopf*
WV 168 *-Weiblicher Kopf und Skulptur-*
WV 169 *Mädchen mit roter Kappe*
WV 170 *Sich ausruhendes Mädchen*
WV 171 *Gestalt eines Mannes*
WV 172 *Kopf eines Mädchens*
WV 173 *Zwei Figuren*
WV 174 *-Figur und Stillleben-*
WV 175 *Zwei Hunde*
WV 176 *-Kopf einer weiblichen Figur-*
WV 177 *-Weiblicher Kopf-*
WV 178 *Komposition mit Figuren*
WV 179 *Mädchen mit Hut*
WV 180 *Kopf*
WV 181 *Spielende Kinder*
WV 182 *Kopf eines Mannes*
WV 183 *-Brustbild-*
WV 184 *Kopf*
WV 185 *Akt*
WV 186 *Der Hahn*
WV 187 *Frau mit Weintrauben*
WV 188 *-Komposition mit zwei Tauben-*
WV 189 *-Interieur mit Stillleben-*

Großbritannien

1941

WV 190 *-Bordell-*
WV 191 *Stillleben mit Krug, Zitrone, und Äpfeln*
WV 192 *Liegender Akt*
WV 193 *Der Bauer und seine Frau* (Entwurf: Siehe G 29)
WV 194 *Porträt von Myra und Mark*
WV 195 *Jonah, der Prophet*
WV 196 *Mädchen mit Blumen*
WV 197 *Liegendes Mädchen*
WV 198 *Mutter und Kind II*
WV 199 *Frau mit Stuhl*
WV 200 *Sitzende Frau*
WV 201 *Stillleben mit rotem Tisch*
WV 202 *Junge* (Entwurf: Siehe G 39)
WV 203 *Frau*
WV 204 *Mutter, die ihr Kind tröstet*
WV 205 *Dämmerung/Die Entführung der Europa*
WV 206 *Kopf*
WV 207 *Mädchen mit Stillleben/Mädchen mit V-Zeichen(Victory-Zeichen)*
(Evtl. dazu ein Entwurf: Siehe G 40)
WV 208 *Waisen*
WV 209 *Figur*
WV 210 *Rennende Frau*
WV 211 *Porträt einer Frau*
WV 212 *Empfindsames Mädchen*
WV 213 *Tanzband/Interieur mit Figuren*
WV 214 *Mädchen mit Schaukelspiel*

1942

WV 215 *Frau mit Stillleben* (Entwurf : Siehe G 41)
WV 216 *Komposition mit drei Köpfen*
WV 217 *Mädchen mit Katze*
WV 218 *Komposition*
WV 219 *Hommage à Schwitters/Sirene*

WV 220 *Die Verstümmelten*
WV 221 *Zwei Rabbiner*
WV 222 *Priester*

1943

WV 223 *Bauersfrau mit Kuh*
WV 224 *Mädchen in rotem Kleid*
WV 225 *Frau mit Apfel*
WV 226 *Kopf*
WV 227 *Baal Shems Tochter*
WV 228 *Frau in einem Raum*
WV 229 *Zerstörung* (Vorstudien: Siehe G 48 und G 49)
WV 230 *Katze im Raum*
WV 231 *Stillleben mit kabbalistischen Zeichen/Vogel mit kabbalistischen Zeichen*
WV 232 *Sitzende Frau*
WV 233 *Spanisches Mädchen* (Entwurf: Siehe G 46)
WV 234 *Surrealistische Figur*
WV 235 *Venus von Kirkcudbright*
WV 236 *Beginn des Aufruhrs*
WV 237 *Niemandsland*
WV 238 *-Figuren-*
WV 239 *Stillleben*
WV 240 *Kleines Niemandsland*
WV 241 *Der Seher*
WV 242 *Sitzender Akt*

1944

WV 243 *-Brustbild einer weiblichen Figur-*
WV 244 *Profil in Blau*
WV 245 *Figur*
WV 246 *-Komposition-*
WV 247 *Abstrakte Figuren mit Vogel*
WV 248 *Liegende Figur*
WV 249 *Bärtiger Mann*
WV 250 *Frau mit Hut*

WV 251 *Kopf einer Frau*
WV 252 *Kopf eines Mädchens*
WV 253 *Figuration*
WV 254 *Zwei Figuren*
WV 255 *Zwei Flüchtlinge*
WV 256 *Stillleben*
WV 257 *Drei abstrakte Figuren*
WV 258 *Interieur mit zwei Figuren* (Relief)
WV 259 *Zwei Figuren*
WV 260 *Nachtvögel, die von einer Lampe angezogen werden*
WV 261 *Stillleben*
WV 262 *Sitzendes Mädchen*
WV 263 *Der Dichter*
WV 264 *Stillleben*
WV 265 *Abstraktes Werk*
WV 266 *Frau mit Katze*
WV 267 *Irisches Mädchen*
WV 268 *Geister*
WV 269 *Krankenschwester*
WV 270 *Mädchen*
WV 271 *Schauspielerin*
WV 272 *Lola*
WV 273 *Das blaue Mädchen*
WV 274 *Figur mit roten Ärmeln*
WV 275 *Mädchen mit Schal*
WV 276 *Kopf eines Mädchens*
WV 277 *Melancholischer Mann*
WV 278 *Porträt eines Mädchens in Grau*
WV 279 *Krabbenmädchen*
WV 280 *Sitzender Akt*
WV 281 *-Brustbild eines weiblichen Aktes-*
WV 282 *König David*
WV 283 *Frau mit ausgestreckten Armen*
WV 284 *Zwei Figuren*
WV 285 *Stillleben*
WV 286 *Frau mit Papagei*

WV 287 *Metamorphose*
WV 288 *Alter Mann, der in einen Raum sieht*
WV 289 *Stillleben*
WV 290 *Komposition*

1945

WV 291 *Stillleben*
WV 292 *Das blaue Stillleben*
WV 293 *Stillleben*
WV 294 *Stillleben*
WV 295 *Stillleben*
WV 296 *Abstrakte Komposition*
WV 297 *Der Traum*
WV 298 *Das kosmologische Auge*
WV 299 *Komposition*
WV 300 *-Komposition-*
WV 301 *Komposition*
WV 302 *Stillleben*
WV 303 *Stillleben*
WV 304 *Komposition*
WV 305 *Abstraktes Werk*
WV 306 *Komposition*
WV 307 *Komposition*
WV 308 *Rotes Stillleben*
WV 309 *Abstraktes Werk*
WV 310 *Stillleben/Das rote Stillleben*
WV 311 *Mädchen mit Stillleben*
WV 312 *-Stillleben mit Pflanze-*
WV 313 *Kopf eines Mädchens*

1946

WV 314 *Kopf*
WV 315 *Gesicht/Makaber*
WV 316 *Akt*
WV 317 *Sitzende Frau* (Entwurf: Siehe G 19)
WV 318 *Atelier des Künstlers*

WV 319 *Liegender Körper*
WV 320 *Dame vor Spiegel*
WV 321 *Hommage à Naum Gabo* (Entwurf: Siehe G 58)
WV 322 *Große Sitzende/Torso einer Frau*
WV 323 *Karneval der Kinder* (Entwurf: Siehe G 59)
WV 324 *Stillleben mit Fisch*
WV 325 *Stillleben*

1947

WV 326 *Laute spielender König David*
WV 327 *Komposition an einem Fenster*
WV 328 *Fischhändler/Stillleben und Figur*
WV 329 *Figur im Atelier*
WV 330 *Porträt eines Mannes mit einem Vogel*
WV 331 *-Stillleben und Vogel-*
WV 332 *-Weibliche Figur mit Rugby-Ball-*
WV 333 *-Sitzende Frau-*
WV 334 *Sitzendes Mädchen*
WV 335 *Der Schauspieler*
WV 336 *Selbstbildnis* (Entwurf: Siehe G 66)
WV 337 *-Komposition mit Bumerang-Form-*
WV 338 *Liegender Akt*
WV 339 *Der Kuss*
WV 340 *König David*
WV 341 *Figur*
WV 342 *Komposition*
WV 343 *Frau*
WV 344 *Figur in Hellrot*
WV 345 *Komposition*
WV 346 *Kopf*
WV 347 *Komposition*
WV 348 *Komposition*
WV 349 *-Illustration zu einem Werk von Franz Kafka-*
WV 350 *Komposition*
WV 351 *Komposition*
WV 352 *Liegende Frau*

WV 353 *Komposition mit Lampe und weißem Hintergrund*
WV 354 *Komposition*
WV 355 *Komposition*
WV 356 *Stillleben*
WV 357 *-Komposition-*
WV 358 *Komposition mit Figur*
WV 359 *Stillleben*
WV 360 *-Figur-*
WV 361 *-Komposition-*
WV 362 *Stillleben*
WV 363 *Interieur*
WV 364 *Stillleben*
WV 365 *Stillleben*
WV 366 *Figur*
WV 367 *Stillleben*
WV 368 *Komposition*
WV 369 *Tischstillleben*
WV 370 *Mädchen mit Vogel*
WV 371 *Mädchen mit Stillleben*
WV 372 *Stillleben*
WV 373 *Komposition*
WV 374 *Mädchen mit Stillleben*
WV 375 *-Interieur mit Komposition-*
WV 376 *Abstraktes Werk mit Stillleben*
WV 377 *-Komposition-*

1948

WV 378 *Komposition*
WV 379 *Frau mit erhobenen Händen*
WV 380 *Agnes Capri*
WV 381 *Figuren/Mädchen und Skulptur*
WV 382 *Komposition*
WV 383 *-Figur und Stillleben-*
WV 384 *Figur und Stillleben*
WV 385 *Akt auf gelbem Stuhl mit Stillleben*
WV 386 *Komposition*

WV 387 *Komposition*
WV 388 *Senkrechte Figur*
(Bezug zum Entwurf eines Wandteppichs: Siehe G 67)
WV 389 *Graue Komposition*
WV 390 *Komposition mit Figuren*
WV 391 *Tremblinka [sic]*
WV 392 *Komposition*
WV 393 *Stillleben*
WV 394 *Mädchen mit Stillleben*
WV 395 *-Kopf einer männlichen Figur-*
WV 396 *Kopf*
WV 397 *Stillleben mit Flamme*
WV 398 *Vogel, der von einem Mann aus einem Käfig befreit wird*
WV 399 *Abstrakte Figuren*
WV 400 *Stillleben*
WV 401 *Abstraktes Werk*
WV 402 *Stillleben*
WV 403 *Abstraktes Bild*
WV 404 *Blaue Abstraktion*
WV 405 *Stillleben*
WV 406 *Stillleben*
WV 407 *Vögel*
WV 408 *Zwei Figuren mit Stillleben*
WV 409 *Stillleben*
WV 410 *Junges Mädchen*
WV 411 *Stehende Figur*
WV 412 *Kopf eines Mannes*
WV 413 *Große Figurengruppe*
WV 414 *Sitzende Figur*
WV 415 *Meditierender Mann*
WV 416 *Komposition*
WV 417 *Figuren*
WV 418 *Figuren im Raum*
WV 419 *Stehende Figur*
WV 420 *Akt vor grauem Grund*
WV 421 *Akt*

WV 422 *Akt*
WV 423 *-Komposition-*
WV 424 *Komposition*
WV 425 *Komposition*

1949

WV 426 *Stillleben*
WV 427 *Abstraktes Bild*
WV 428 *Komposition*

S-WV: Gemälde, die nicht einzuordnen sind

S-WV 900 *Judenbraut*
S-WV 901 *Männliches Bildnis*
S-WV 902, 1932 *Herrenbildnis (Dr. Hesse)*
S-WV 903 *Frauenkopf*

VI. Verzeichnis der vorgestellten Werke Adlers in anderen Techniken als Öl: (G-Nummern).

Es geht hier sowohl um grafische als auch um malerische Techniken.
Grafiken, die *nicht* in der Monografie erwähnt, sondern nur im Werkverzeichnis der Gemälde zum Vergleich herangezogen werden, werden am Ende des Verzeichnisses unter den G-Nummern 65 – 69 aufgeführt.

Kapitel 1: Einleitung

(Keine Abbildungen)

Kapitel 2: Forschungsstand und Forschungsziel

G 1: *Drei Skizzen auf einem Blatt: Spielendes Kind, Fegende Frau,* (Hasenclever gibt nur zwei Titel an), undatiert, ca. 1948, Bleistift, Größe des Gesamtblattes: 37,7 x 25 cm. Galerie Hasenclever, München. (Entnommen aus: Kat. zur EA 1988 München, Abb. 43, o. S.)

G 2: *Phantastische Darstellung*, (in Hebräisch beschriftet: *Löwen*), 1922, Mischtechnik auf Löschpapier, 28 x 22 cm. Frau Sauer-Wieth, Wuppertal-Barmen.

G 3: *Phantastische Darstellung,* 1922, Mischtechnik auf Löschpapier, 28 x 22 cm. Frau Sauer-Wieth, Wuppertal-Barmen.

Kapitel 3: Zeitraum von 1885 bis 1920

G 4: *Stillleben mit Wasserkessel,* ca. 1912, Pastell auf Papier. Privatsammlung. © Lempertz.

G 5: Selbstporträt Adlers in einem Brief an Arthur Kaufmann mit der Bitte um finanzielle Unterstützung, ca. 1924, Bleistift, 38 x 8 cm. Sammlung Arthur Kaufmann.

G 6: Selbstporträt Adlers mit Widmung für Arthur und Lisbeth Kaufmann, 27. Juni 1928, 26 x 18 cm, Bleistift auf Papier. Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf.

G 7: -*Trommelnde Figur*-, 1919*,* Angaben zur Technik liegen nicht vor, verwendet für das Titelbild der 1. Ausgabe von *Jung-Jiddisch,* Nr. 1, 1919.

G 8: *Cellist,* 1919, Linoleumschnitt, 26,2 x 17,4 cm, Abbildung in *Jung Jiddisch,* 1919.

G 9: -*Rückenakt und Schlange-,* 1919*,* Holzschnitt*,* Abbildung in *Jung Jiddisch,* Nr. 1, 1919.

G 10: Illustration zu dem Buch von Zenon Pozner-Szczygielski: Ein Individuum im Bewusstsein der Nation *(Jednostka wobec, swiadomoscinarodow)*, 1920, Technik und Maße der Illustration liegen nicht vor.

G 11: *Porträt Mosche Broderson*, 1921, Titelbild zu *Schwarzer Sabbat (Szwarc szabes)* von Mosche Broderson, Technik und Maße liegen nicht vor.

Kapitel 4: Zeitraum 1920 – 1933: Deutschland

G 12: *Porträt Else Lasker-Schüler*, um 1925, Tusche auf Japan, 25,7 x 23,4 cm. Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf.

G 13: *Porträt F. W. Seiwert,* ca. 1923, 45 x 32 cm, Mischtechnik auf braunem Papier. Wallraf-Richartz-Museum, Köln, Inv. Nr.: ML/Z 1950/028, Foto: © RBA Köln, rba_004382.

G 14: *Porträt F. W. Seiwert,* ca. 1928, Tusche und Feder, 20 x 14 cm. Landschaftsverband Rheinland, Landesmuseum Bonn, Inv. Nr.: 1974.4178,0-1, Foto: Jürgen Vogel.

G 15: *Der Dix und ich,* um 1923, Tinte auf Papier, 16,1 x 9,9 cm. Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf.

G 16: *Bei der Toilette*, ca. 1921*,* Radierung, 26,5 x 14,2 cm. Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf, Inv. Nr.: K-1947-291.

G 17: *Mädchen mit Katze,* ca. 1928*,* Radierung*,* 39,5 x 30 cm. Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf.

G 18: *Der Besuch*, ca. 1925, Radierung, 39,8 x 29, 8 cm. Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf.

G 19: **Studie zu *Sitzende Frau* (WV 317)**, ca. 1946, Gouache auf blauem Papier, 39,5 x 26,5 cm. Privatbesitz.

G 20: **Studie zu *Familie* (WV 38),** 1925, Tusche auf Papier, 9 x 13,2 cm. Sammlung Gabriel Levin, Jerusalem.

G 21: *Akkordeonspieler,* ca. 1930, Bleistift und Buntstift, 38 x 42 cm. Das Bild enthält Elemente aus dem Gemälde *Akkordeonspieler* (WV 137) und aus dem *Wandbild* (WV 40) der Ausstellung *Gesolei.* Israel Museum Collection, Jerusalem.

G 22: **Studie zu *Allegorie* (WV 105)**, 1930/31, Bleistift, 26 x 37 cm. Israel Museum Collection, Jerusalem.

G 23: **Studie zu *Geigenspieler* (WV 74)**: *Der Zigeuner* (*Ludwig Hoffmann)*, 1928, 51 x 35,5 cm, blaue Tinte und Pinsel. Israel Museum Collection, Jerusalem.

G 24: *Sitzende am Tisch,* ca. 1928*,* Bleistiftzeichnung, 59,7 x 50,5 cm. Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf.

G 25: *Familie*, ca. 1930, Mischtechnik auf Papier, 63,5 x 49 cm. Kunstmuseum Düsseldorf, Inv. Nr.: 0.1961.5475.

G 26: *Polnische Bäuerin mit Birnen,* 1928, Mischtechnik mit Sand, 49 x 64 cm. Von der Heydt-Museum, Wuppertal, Inv. Nr.: G 1357.

G 27: *Der Jäger,* 1929, Mischtechnik auf pastos grundiertem Papier, 62 x 48,8 cm. Sammlung Haubrich im Ludwig-Museum, Köln, Inv. Nr.: ML/Z 1950/025; Foto: © RBA Köln, rba_c011025.

Kapitel 5: Zeitraum von 1933 bis 1940

G 28.1 – G 28.35: Grafiken, die mit großer Wahrscheinlichkeit in Cagnes sur Mer, Frankreich, entstanden sind.

Der größte Teil der folgenden Grafiken weist die Provenienz Galerie Grimaldi, Cagnes sur Mer, auf; Angaben über die Besitzer liegen – bis auf wenige Ausnahmen- nicht vor.

G 28.1: *Stillleben in der Cafeteria*, ca. 1938/39, Bleistift, 12,5 x 14,5 cm.

G 28.2: *Sitzende Frau*, ca.1938/39, Bleistift, 12,5 x 14,5 cm.

G 28.3: *Kopf eines Mädchens*, ca. 1938/39, Bleistift, 13,5 x 18 cm.

G 28.4: *Stehender Akt,* ca. 1938/39*,* Bleistift, 21 x 12 cm.

G 28.5: *Frau, die eine Kette hält,* ca. 1938/39*,* Bleistift, 18 x 13,5 cm.

G 28.6: *Komposition mit Figur*, ca. 1938/39, Bleistift und farbige Kreiden, 20 x 17, 2 cm.

G 28.7: *Zwei Frauen am Tisch,* ca. 1938/39*,* Bleistift und Aquarell, 20 x 31 cm.

G 28.8: *Atelier des Künstlers in Rot*, ca. 1938/39, Bleistift, Aquarell und Gouache, 19 x 29 cm.

G 28.9: *Stillleben,* ca. 1938/39*,* Aquarell und Gouache, Bleistift und Tinte auf Papier, montiert auf Holz, 16 x 25 cm.

G 28.10: *Frau mit Hut,* ca. 1938/39, Sepia, 21,5 x 20,5 cm.

G 28.11: *Brustbild eines bärtigen Juden mit aufgestützten Armen*, ca. 1938/39, Bleistift und Pinselzeichnung in Sepia, 23,3 x 20 cm.

G 28.12: *Akt in einem Interieur*, ca. 1938/39, Aquarell und Gouache auf Papier, aufgelegt auf Holz; 41 x 31 cm; signiert auf der Rückseite. Auf der Vorderseite: Initialen: JA; es ist fraglich, ob diese Initialen vom Künstler stammen, da sie für Adler sehr uncharakteristisch sind und ungelenk wirken.

G 28.13: *Der Maler und sein Modell*, ca. 1938/39, Aquarell, 35 x 21,5 cm.

G 28.14: *Spielende Katzen,* ca. 1938/39, Aquarell in Schwarz und Braun, 15 x 27,5 cm. M. Rubinstein.

G 28.15: *Komposition mit zwei Figuren*, ca. 1938/39, Aquarell in Schwarz und Brauntönen, 14 x 22,8 cm.

G 28.16: *Zwei Figuren mit Vögeln*, ca. 1938/39, Aquarell in Schwarz und Braun, 22,4 x 18,7 cm.

G 28.17: *Frau mit zum Kopf erhobenen Händen*, ca. 1938/39, Aquarell in Braun und Schwarz, 21,3 x 16,6 cm.

G 28.18: *Liegender weiblicher Akt*, ca. 1938/39, Aquarell in Schwarz und Braun, 33,3 x 55, 3 cm.

G 28.19: *Gruppe von fünf Figuren*, ca. 1938/39, Tusche und Gouache, 41 x 31,5 cm.

G 28.20: *Zwei Figuren*, ca. 1938/39, Aquarell, Gouache auf Papier, montiert auf Holz, 41,5 x 31 cm.

G 28.21: *Drei Figuren,* ca. 1938/39*,* Gouache und Aquarell, 25 x 20 cm.

G 28.22: *Die Modelle*, ca. 1938/39, Gouache, 24 x 17 cm.

G 28.23: *Stillleben mit Kopf einer Frau,* ca. 1938/39*,* Gouache, 17 x 22,5 cm. Privatsammlung.

G 28.24: *Stillleben*, ca. 1938/39, Gouache, 11 x 18 cm.

G 28.25: *Profil einer sitzenden Frau,* ca. 1938/39, Tusche und Aquarell, 19,5 x 21, 5 cm.

G 28.26: *Drei Mädchen,* ca. 1938/39*,* Angaben zur Technik liegen nicht vor*,* 38,5 x 29 cm.

G 28.27: *Personen um einen Tisch*, ca. 1938/39, Gouache, 14 x 27,5 cm.

G 28.28: *Figuren und Katze,* ca. 1938/39*,* Gouache, signiert auf der Rückseite, 14 x 15 cm.

G 28.29: **Studie zu dem Gemälde -*Weibliche Figur auf hellbraunem Grund*- (WV 162)**, ca. 1938/39. C. A. 129. Angaben über die Technik und die Maße liegen nicht vor.

G 28.30: *Stehender männlicher Akt/Zwei Personen am Tisch,* ca. 1938/39, Tuschpinselzeichnung, 39,5 x 39 cm.

G 28.31: *Frau mit in die Hüfte gestütztem Arm,* ca. 1938/39, Tuschpinselzeichnung,53 x 22,2 cm.

G 28.32: *Theaterszene*, ca. 1938/39, Tuschfederzeichnung, 49 x 43 cm.

G 28.33: *Rückkehr*/*Frau und Soldat*, ca. 1938/39, Tuschfeder, 56,2 x 44,9 cm. Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf.

G 28.34: *Stillleben,* ca. 1938/39, Radierung, 15 x 23 cm. Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf. Die Arbeit enthält ein Element aus *Divine Houillon, paysanne Franc-comtoise* (G 28.35.1-28.35.4).

G 28.35.1 – 28.35.4: *Divine Houillon, paysanne Franc-comtoise*[959]*/Heimkehr,* ca. 1938/39, Radierung, 20,0 x 24,9 cm. Es liegen insgesamt vier Zustände vor; bei dem im Katalog zur Gruppenausstellung 1939 in Paris abgebildeten Werk handelt es sich um den 2. Zustand.[960] Die anderen drei Zustände befinden sich in der Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf.

Kapitel 6: Zeitraum von 1940 bis 1949: Großbritannien

G 29: **Studie zu *Der Bauer und seine Frau* (WV 193)**: *Unterhaltung*, ca. 1941, Aquarell über Bleistiftzeichnung, 16 x 24 cm, Blattgröße, 18,5 x 26,8 cm. © Grisebach, Berlin.

G 30: *Stehender Mann,* Studie zur Illustration eines Werks von Kafka, undatiert, Mischtechnik, 25 x 32 cm. Privatbesitz.

---

[959] Der Titel in französischer Sprache wird beibehalten, da er verschiedene Übersetzungsmöglichkeiten bietet.

[960] Der erste, dritte und vierte Zustand sind abgebildet im Kat. zur Einzelausst. *Adler* Galerie Remmert, Düsseldorf 1995, Abb. 52, 52a und 52 b, S. 62, 63.

G 31: -*Figur-,* datiert und beschriftet: *3. Okt. 1944, Warschau,* Bleistift, 36 x 26 cm. Privatsammlung Tel Aviv.

G 32: -*Komposition-,* datiert und beschriftet: *London, 17.1.1945,* Monotypie und schwarze Tinte, 29,5 x 24 cm. Shlomo Kopilov.

G 33: *Schlafender Soldat*, 1940, Technik liegt nicht vor, 56 x 44 cm. Galerie Gimpel Fils, London.

G 34: *Verwundeter Soldat/Wandernder Jude*, 1940, Bleistift, 20,6 x 15,6 cm, (differierende Angabe: 22,5 x 17,5 cm). Besitzer liegt nicht vor.

G 35: *Akt,* 1940, Bleistift und schwarze Tusche, laviert, 57 x 44,5 cm. Privatsammlung, Tel Aviv.

G 36: *Lesende Frau,* 1940, schwarze Tinte, 57 x 44 cm. Galerie Gimpel Fils, London.

G 37: *Stehendes Mädchen,* 1940, Bleistift, 22,5 x 12 cm, Blattgröße: 22,5 x 17,4 cm. Galerie Hasenclever, München.

G 38: *Mythologische Figur* (Hl. Christophorus mit Jesuskind), 1940, Gouache und schwarze Tinte auf braunem Papier, 26,5 x 42,5 cm. Shlomo Kopilov.

G 39: **Studie zu *Junge* (WV 202):** *Träumender Junge/Lesender Junge,* 1942, Bleistift,13 x 15 cm, Blattgröße, 26 x 16,5 cm. Galerie Hasenclever, München.

G 40: Wahrscheinlich **Studie zu *Mädchen mit Stillleben/Mädchen mit V-Zeichen* (WV 207)**: Ich schwöre!, undatiert, Aquarell, 16 x 23 cm. Privatsammlung.

G 41**:** **Studie zu *Frau mit Stillleben*** (WV 215), 1942, Gouache, 75,57 x 55.25 cm, *Harvard Art Museums/Fogg Museum,* Cambridge Massachusetts. Schenkung von Mr. und Mrs. Alfred Jaretzky, jr., 1963.132. © Artists Rights Society (ARS), New York. Foto: © Imaging Department, President and Fellows of Harvard College.

G 42: *Mädchen mit Lampe*, 1943, wahrscheinlich Monotypie, 28 x 38,5 cm. Shlomo Kopilov.

G 43: *Sich bückende Frau*, undatiert, Monotypie, 50 x 25 cm, Blattgröße: 37,6 x 27,6 cm. Galerie Hasenclever, München.

G 44: *Kranken Madchen* [sic], signiert und datiert *Adler 44*, betitelt: *Kranken Madchen,* hellblauer Buntstift auf weißem Papier, 35,5 x 27 cm. Shlomo Kopilov.

G 45: *Selbstbildnis,* undatiert, ca. 1948, Federzeichnung, Maße liegen nicht vor. Titelbild des Katalogs der Einzelausstellung *Adler* von 1955 in Wuppertal.

G 46: **Entwurf zu *Spanisches Mädchen* (WV 233)**: *Figur im Atelier,* 1941, Technik liegt nicht vor, 55,9 x 45,7 cm. Galerie Gimpel, London.

G 47: *Mädchen mit aufgestütztem Kopf*, 1944, Bleistiftzeichnung, 24,5 x 20,5 cm, Blattgröße: 36 x 24,5 cm. Galerie Hasenclever, München.

G 48: **Entwurf zu *Zerstörung* (WV 229)**: *Zerstörung II,* lavierte Tuschpinselzeichnung, 40,3 x 36 cm, Blattgröße 60,5 x 38,2 cm. Galerie Ketterer, München.

G 49: **Entwurf zu *Zerstörung* (WV 229**): *Zerstörung I*, ca. 1943, lavierte Tuschpinselzeichnung, 46,5 x 42,3 cm, Blattgröße: 61 x 45,5 cm. Galerie Ketterer, München.

G 50: *Mädchen mit entblößter Brust*, undatiert, Bleistift, 26,6 x 22,2 cm. Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf.

G 51: *Frau mit Samowar,* ca. 1943, Bleistift, 31 x 26 cm. Privatsammlung.

G 52: Titelbild für das Buch: *Weisheit des Herzens* (*Wisdom of the Heart*) von Henry Miller. Die vorliegende Publikation stammt aus dem Jahre 1947.

G 53: *Komposition: Liegendes Mädchen*, Aquarell und Tusche, undatiert, 8,5 x 16,5 cm, Blattgröße 15,5 x 20 cm. Galerie Michael Hasenclever, München.

G 54: Skizzenblatt mit insgesamt drei Darstellungen, undatiert, schwarze Kreide, 38,5 x 25 cm. Galerie Michael Hasenclever, München.

G 55.1 – 55.3: *Liegende Figur und fliegender Vogel*,
Bleistiftzeichnung mit 5 Randskizzen, undatiert, 36 x 24,5 cm. Galerie Michael Hasenclever, München.

G 56: *Komposition – Figur im Raum – Liegende*, drei Darstellungen auf einem Blatt, 1943, farbige Kreiden und Zeichnung mit schwarzer Kreide, Blattgröße 38,5 x 23 cm. Galerie Michael Hasenclever, München.

G 57: *Selbstporträt des Künstlers in seinem Studio,* undatiert, Kohledurchdruck, 47 x 36,5 cm. Victoria und Albert Museum, London, Inv. Nr. PD 105.

G 58: **Studie zu *Hommage à Naum Gabo* (WV 321**), betitelt *Homage [sic] a [sic] Gabo,* Aquarell, 51 x 38 cm. Privatsammlung, Israel.

G 59: **Studie zu *Karneval der Kinder* (WV 323)**: *Skizze mit drei Figuren,* um 1946*,* Tuschfederzeichnung. Galerie Wolfgang Ketterer, München.

G 60.1 – 60.2: Darstellungen eines Adlers als Selbstporträt des Künstlers:
G 60.1: *Adler* (Selbstbildnis), 1923, Aquarell über Bleistift, 289 x 192 mm. Aus dem Kindergästebuch von Miriam Kaufmann.
G 60.2: *Mythologisches Tier,* 1943, Technik liegt nicht vor, 25,5 x 20 cm. Galerie Gimpel Fils, London.

G 61.1 – 61.8: Illustrationen zu Werken von Franz Kafka
G 61.1: *Studie mit zwei Figuren,* Öl und Lack auf Karton, Blattgröße: 24,7 x 31 cm. The Fine Arts Museums of San Francisco, Schenkung von Manug K. Terzian, 1956.70
G 61.2: *-Zwei Figuren und Skulptur-,* Datierung liegt nicht vor, Gouache, 23,5 x 29,0 cm. Privatsammlung.

G 61.3: *Drei Figuren,* undatiert*,* 25 x 31 cm, Technik liegt nicht vor. Galerie Gimpel, London.

G 61.4: *Figur mit erhobenen Händen,* undatiert, Gouache und Aquarell, 25 x 20 cm. Galerie Meir Stern, Tel Aviv.

G 61.5: -*Paar*-, es liegen keine weiteren Angaben vor.

G 61.6: -*Vier Figuren*-, es liegen keine weiteren Angaben vor.

G 61.7: *Drei Figuren*, 1944, Aquarell und Tempera. Privatsammlung.

G 61.8: *Komposition mit Figuren*, es liegen keine weiteren Angaben vor.
(Das neunte Werk, das zur Sequenz gehört, wurde bereits oben aufgeführt: G 30: *Stehender Mann* (Studie zu einem Werk von Kafka), undatiert, Mischtechnik, 25 x 32 cm. Privatbesitz.)

G 62.1 – 62.3: Sequenz: *Zur Erinnerung an die sechs Millionen Toten unter Hitler*

G 62.1: *Stehende Figur*, rückseitig datiert auf 1947, Gouache, 47,5 x 35,5 cm. Privatsammlung, Belgien.

G 62.2: *Figur,* 1947, Gouache, 47,5 x 34,5 cm. Privatsammlung, Belgien.

G 62.3: -*Figur-,* undatiert*,* Aquarell, keine weiteren Angaben.
(Quelle*:* Charles Aukin: *In memoriam. Jankel Adler*.
In: Name der Zeitung liegt nicht vor. Rubrik: *Jewish Life and Letters*. 1951. S. 5, Abb. S. 5.)

G 63: -*Gestalt*-, Aquarell, Datierung und Maße liegen nicht vor.

G 64.1 – 64.4: Illustrationen zu: *Jankel Adler – An artist seen from one of many possible angles.* Gaberbocchus Press Ltd. London. 1948

Die folgenden G-Nummern werden nur im Werkverzeichnis der Gemälde oder im Verzeichnis der Buchillustrationen erwähnt.

G 65: Porträt: *Abram Suckever,* 1937, Titelbild zu einem Buch mit Gedichten des jüdischen Dichters. (Eine Abb. siehe im Anschluss an das Verzeichnis der Buchillustrationen.)

G 66: **Studie zum *Selbstbildnis* (WV 336)**, 1947. (Quelle: Josef Herman: *The years of the war: Glasgow 1940 – 1943*. In: Ders: *Related Twilights. Notes from an artist´s diary.* London 1975. S. 69.

(Eine Abbildung siehe im Anschluss an die Grafiken des Kapitels 6, England)

G 67: Entwurf zu einem Wandteppich, *Sitzende Frau*, 183 x 79 cm, 1948 von Ronald Cruickshank ausgeführt. (Bezug zu WV 388: *Senkrechte Figur*) (Eine Abbildung siehe im Anschluss an die Grafiken des Kapitels 6, England)

G 68: *Frau am Tisch*: Illustration zu dem Gedicht: *Das Lied eines Juwelensuchers* von Elimeilech Szmulowicz. Publiziert in einer der Ausgaben von *Jung Jiddisch*. (Eine Abb. siehe im Anschluss an das Verzeichnis der Buchillustrationen.)

G 69: Illustration zu Itzig Mangers *Aberwo, die wunderleche lebensbaschrajbung fun schmuel abe aberwo.* Fotografie in den Unterlagen der Galerie Gimpel Fils, London. (Eine Abb. siehe im Anschluss an das Verzeichnis der Buchillustrationen.)

VII. Verzeichnis der vorgestellten Werke anderer Künstler, von Fotografien und Schemata (Abb.-Nummern)

Kapitel 1: Einleitung

Abb. 1: Fotografie von August Sander: *Der Maler J. A., Köln 1924.* Silbergelatinedruck. © Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Köln; VG Bild-Kunst, Bonn, 2015.

Kapitel 2: Forschungsstand

Abb. 2: Keith New: *Heilige Katharina, (St. Catherine),* Entwurf für ein Kirchenfenster, Maße liegen nicht vor. (Quelle: Michael Middleton: *Jankel Adler*. In: *World Review.* Januar 1952. Abb. o. Nr., o. S.)

Abb. 3: Derek Wilson: *Heilige Franziska, (St. Francis),* Entwurf für ein Kirchenfenster, Maße liegen nicht vor. (Quelle: wie bei Abb. 2, Abb. o. Nr., o. S.)

Abb. 4: Gustav Wiethüchter: *Gelöbnis,* 1921, Öl auf Pappe, 60 x 47 cm. Privatbesitz. (Quelle: Kat. zur Ausst. Wiethüchter 1983. Kat. Nr. 17, o. S.)

Kapitel 3: Zeitraum von 1885 bis 1920

Abb. 5: Gustav Wiethüchter: *Sonnenfinsternis,* 1921, Öl auf Pappe, 75 x 99 cm. Kunsthalle Bielefeld. Farbfoto: Ingo Bustorf, Düsseldorf.

Abb. 6: Gustav Wiethüchter: *Mutterschaft,* 1903 – 1906, Öl auf Leinwand, 87,7 x 95,3 cm. Von der Heydt-Museum Wuppertal, Dauerleihgabe LETTER Stiftung, Köln. (Quelle: Kat. zur Ausst. *Wiethüchter,* 2011. Wuppertal. Abb. o. Nr., S. 9.)

Abb. 7: Gustav Wiethüchter: *Prinzessin und Schweinehirt,* 1913/14, Öl, Angaben über Bildträger und Maße liegen nicht vor, verschollen. (Quelle: wie bei Abb. 4, dort Abb. o. Nr., o. S.)

Abb. 8: Gustav Wiethüchter: *Schafschur,* 1913, Öl auf Leinwand, 95 x 80 cm. Nachlass Gustav Wiethüchter im Von der Heydt-Museum. (Quelle: wie bei Abb. 6, dort o. Nr., S. 15.)

Abb. 9: Gustav Wiethüchter: *Verschneite Mühle,* 1923, Öl auf Pappe, 47 x 62,5 cm. Privatbesitz. (Quelle: wie bei Abb. 4, dort Nr. 22, o. S.)

Abb. 10: Gustav Wiethüchter: *Abschied,* 1919, Öl auf Pappe, 67,5 x 53 cm, Privatbesitz. (Quelle: wie bei Abb. 4, dort Kat. Nr. 11, o. S.)

Abb. 11: Gustav Wiethüchter: *Stillleben mit Inka-Geräten,* 1932, Öl auf Leinwand, 95 x 120 cm, Privatbesitz. (Quelle: wie Abb. 4, dort Kat. Nr. 50, o. S.)

Abb. 12: Titelbild der Zeitschrift *Jung Jiddisch,* 1919, Ausgabe Nr. 1, gestaltet von Jankel Adler. (Quelle: Mikrofilm, zur Verfügung gestellt vom *Historischen Museum* in Warschau.)

Abb. 13: Gebet Jankel Adlers: *Ich sing mei t´file* (*Ich singe mein Gebet*), publiziert in *Jung Jiddisch*, 1919, Nr. 2/3, am rechten Bildrand: *Thorazeiger* von Hanoch Barcinski (Bartschinky).
(Quelle: Original im *Historischen Museum* in Warschau.)

Kapitel 4: Zeitraum Deutschland 1920 – 1933

Abb. 14: Jüdischer Grabstein mit *Jüdischem Segensgestus* und Krone.
Quelle: Website von Lev Silber, Fotograf, Osnabrück.

Abb. 15: Pablo Picasso: *Akt.*
(Quelle: Reverdy, Pierre: *Pablo Picasso. Vingt-six reproductions de peintures et dessins précédées d´une étude critique. De notices biographiques et documentaires et d'un portrait unédit de l'artiste dessiné par lui-même et gravé sur bois par G. Aubert*. Paris 1924. (= *Les peintres français nouveaux.* Nr. 16.) Abb. o. Nr., S. 61.)

Abb. 16 – 21: Porträtaufnahmen von August Sander (1876 – 1964).
© Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Köln; VG Bild-Kunst, Bonn, 2015.

Die Aufnahmen 17 und 20 wurden entnommen aus:
Sander, Gunther (Hrsg.): August Sander. Menschen des 20. Jahrhunderts. Portraitphotographien von 1892 – 1952. München 1980.
Die im Folgenden genannten Nummern der Tafeln beziehen sich auf diese Publikation.
Die Aufnahmen 16, 18, 19 und 21 wurden vom August Sander Archiv zur Verfügung gestellt. Es handelt sich in allen Fällen um Neuabzüge.

Abb. 16: *Dienstmann*, um 1929.

Abb. 17: *Gerichtsvollzieher*, um 1930, Tafel 233.

Abb. 18: *Herzoglicher Diener*, um 1930.

Abb. 19: *Gerichtsdiener*, 1932.

Abb. 20: *Kaffeehausmädchen*, 1928/29, Tafel 387.
(In der oben genannten Publikation lautet der Titel *Kellnerin.* Nach den neuesten Forschungen des August Sander Archivs muss die Aufnahme jedoch als *Kaffeehausmädchen* betitelt werden.)

Abb. 21: *Mutter und Sohn* (Lou Straus-Ernst mit Sohn Jimmy), 1928.

Abb. 22: Fotografie der Ausstellung: *Raum und Wandbild*, Februar/März 1929, Köln. Adlers *Wandbild* (WV 101) und *Familie* (WV 82) in den Ausstellungsräumen. (Quelle: Kat. zur Ausstellung: *Zeitgenossen. August Sander und die Kunstszene der 20er Jahre im Rheinland*. Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln 19. Mai – 30. Juli 2000; Kunsthalle Kiel 17. September – 30. Juli 2000. Hrsg. von der *Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur*, Köln. Köln 2000. Abb. 34, S. 32.

Abb. 23: Grabsteine der *Aschkenasim,* Jüdischer Friedhof in Hamburg Altona. (Quelle: Website von Lev R. Silber, Fotograf, Osnabrück.)

Kapitel 5: Zeitraum von 1933 bis 1940

Abb. 24: Pablo Picasso: *Ruhende,* 18.6.1920. (Quelle: Boeck, Wilhelm: *Picasso.* Stuttgart 1955. Abb. o. Nr., S. 313.)

Abb. 25: Fotografie aus Adlers Wohnung in Deutschland. (Quelle: Kat. zur *Einzelausst.* Adler *Städt. Kunsthalle Düsseldorf* 1985. S. 26.)

Kapitel 6: Zeitraum von 1940 bis 1949: Großbritannien

Abb. 26 und 27: Fotografien: Skulptur in Adlers Atelier: *-Kämpfende Figuren-*

Abb. 26: Zwei Figuren im Atelier Adlers, ca. 1945. (Quelle: Galerie Gimpel Fils, London.)

Abb. 27: Zwei Figuren im Atelier Adlers, ca. 1945, (Quelle: Katalog zur Einzelausst. *Adler* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985, Abb. o. Nr., S. 37.)

Abb. 28: *Schamanistische Wächterfigur*, Hohlfigur in Form eines bewaffneten Mannes. Comala, Colima Kultur, West Mexiko, gebrannter Ton, 100. v. Chr., H = 38 cm. (Quelle: Ulrich Hoffmann (Hrsg.): *Faszination Alt-Amerika. 25 Jahre präkolumbianische Kunst – Primitive Art.* Stuttgart 2002. S. 67, Abb. 38.)

Abb. 29: Fotografie: *Anglo-French-Art-Centre*, London, zeigt das Gemälde *Liegendes Mädchen* (WV 197) an der linken Wand. (Quelle: Alfred Rozelaar Green, Paris.)

Abb. 30: Fotografie: *Anglo-French-Art-Centre*, London, Jankel Adler und Henry Moore. (Quelle: Alfred Rozelaar Green, Paris.)

Abb. 31: Fotografie: *Anglo-French-Art-Centre*, London, Jankel Adler und Ruheman, Restaurator der National Gallery; weiter rechts: Jean Cassou (Quelle: Alfred Rozelaar Green, Paris.)

Abb. 32: Die Sängerin Agnes Capri im *Anglo-French-Art-Centre*, London, 1949. (Quelle: Programm der Vorstellung vom 24.4.1948; Eigentum von Alfred Rozelaar Green, Paris.)

VIII. Verzeichnis der Buchillustrationen Jankel Adlers

Die ermittelten Informationen sind minimal und uneinheitlich; es werden alle vorliegenden Details angegeben.

1919
Illustration zu dem Gedicht: *Das Lied eines Juwelensuchers* von Elimeilech Szmulowicz. (Publiziert in einer Ausgabe von *Jung Jiddisch*.)
Siehe G 68: *Frau am Tisch*.

1920
Illustration zu *Ein Individuum im Bewusstsein der Nation (Jednostka wobec, swiadomosci narodow),* von Zenon Pozner-Szczygielski, 1920. Bei dem Buch handelt es sich um eine Allegorie vom Familienglück.
Siehe G 10.

1921
Titelbild zu dem Buch *Schwarzer Sabbat* (*Szwarc szabes)* von Mosche Broderson. Bei der Publikation handelt es sich um einen Bericht über die Pogrome in der Ukraine aus dem Zeitraum um 1921. Adler gestaltet das Titelbild mit einem Porträt Brodersons in Linoleumschnitt; die weiteren Illustrationen nimmt Broderson selbst vor.
Siehe G 11.

1921
Illustrationen für das Buch *Perlen auf dem Gehweg (Perln Oifn Bruk)* von Mosche Broderson, das 1921 publiziert wird. Es liegen keine Abbildungen oder weitere Informationen vor.

Ca. 1921
Illustrationen für *Die Schmuggler* (*Szmuglerów)* von Oser Warschawski, das den Alltag der Juden unter deutscher Besatzung während des Ersten Weltkriegs beschreibt. Zeitpunkt der Publikation, Abbildungen oder sonstige Informationen liegen nicht vor.

1921

Illustration des 1921 publizierten Buches *Unter den Flügeln des Todes (Unter di fligel fun tojt)* von Abraham Zak. Verwendet wird Adlers Zyklus von zwölf Ölbildern aus dem Jahre 1919. Es liegen nur acht Abbildungen vor.

Siehe dazu die Werknummern: WV 4 – WV 11.

(Die vorliegende Publikation ist in neuhebräisch geschrieben.)

1945

Entwurf für das Titelblatt zu Henry Millers *Das kosmologische Auge.*

Siehe: WV 298.

1946

Titelbild zu einem Buch mit Gedichten von Abram Suckever. Gezeigt ist das Porträt des Dichters.

Siehe G 65.

(Nach Angaben des Antiquariats Haucke, Berlin, wurde das Buch 1946 in New York publiziert.)

Wahrscheinlich zwischen 1943 und 1946

Auftragsarbeit: Illustrationen zu nicht näher definierten Werken Franz Kafkas.

Siehe die Arbeiten G 30, G 61.1 – G 61.8 und das Gemälde -*Illustration zu einem Werk von Franz Kafka*- (WV 349).

(Der Auftrag wurde storniert. In einem Brief vom 6. September 1946 von Paul Elek Publishers Ltd, London, wird Adler mitgeteilt, dass der Herausgeber des Verlags den Autor Franz Kafka für eine weitere Bearbeitung ablehne, da die Kurzgeschichten nicht besonders gut seien und außerdem die Rechte bereits bei anderen Verlagen lägen. Brief im Nachlass Adlers, Von der Heydt-Museum, Wuppertal.)

1947

Titelbild zu dem Buch *Weisheit des Herzens* (*Wisdom of the Heart*) von Henry Miller.

Siehe: G 52.

1948
Illustrationen zu *An artist seen from one of many possible angles.* Gaberbocchus Press Ltd. London. Stefan Themerson (1910 Plock, Polen – 1988, London), ein polnischer Freund Adlers, erzählt dort die Geschichte des Kindes Jankel.
Siehe die Abbildungen G 64.1 – G 64.4.

Zeitpunkt liegt nicht vor
Illustration zu Itzig Mangers Die wunderliche Lebensbeschreibung des *Schmuel Abe Aberwo (Aberwo, die wunderleche lebensbaschrajbung fun schmuel abe aberwo)*. Fotografie in den Unterlagen der Galerie Gimpel Fils, London.
Siehe G 69.
(Der Autor Itzig Manger (1901 Czernomitz – 1969 Israel) verfasste zahlreiche jiddische Balladen.)

Die drei oben genannten Buchillustrationen:

G 65: Porträt: *Abram Suckever,* 1937, Titelbild zu einem Buch mit Gedichten des jüdischen Dichters,
G 68: *Frau am Tisch*: Illustration zu dem Gedicht: *Das Lied eines Juwelensuchers* von Elimeilech Szmulowicz, und
G 69: Illustration zu Itzig Mangers *Aberwo, die wunderleche lebensbaschrajbung fun schmuel abe aberwo*

werden in der Monografie nicht behandelt. Sie werden nur an dieser Stelle vorgestellt und daher auch nur hier abgebildet.



G 65: Porträt: *Abram Suckever,* 1937, Titelbild zu einem Buch mit Gedichten des jüdischen Dichters.



G 68: *Frau am Tisch*: Illustration zu dem Gedicht: *Das Lied eines Juwelensuchers* von Alimeilech Szmulowicz.



G 69: Illustration zu Itzig Mangers *Aberwo, die wunderleche lebensbaschrajbung fun schmuel abe aberwo.*

IX. Verzeichnis von Gemälden bis 1933, die verschollen oder zerstört sind oder die als *entartet* beschlagnahmt wurden

Erklärungen zu den verwendeten Farben und Zeichen:

Rote Schrift:	Angaben aus der Forschungsstelle "Entartete Kunst", Berlin, die bereits vorliegende Informationen ergänzen.
Blaue Schrift:	Ergänzungen von der Autorin.
Grün markiert:	Beschlagnahmt und zurückgekauft vom ursprünglichen Besitzer.
#	Es liegt keine Information vor.

Aufgenommen sind nur figurative Arbeiten, die in Deutschland von 1920 bis 1933 entstanden sind. Stand: 1.6.2012

WV-Nr.	Ausst. Entartet EK- Inventar-Nr.	Titel	Datierung
13		Der Bildhauer u. d. Totenvogel	1921
16		Mann und Frau	1922
19		Mann und Jüngling	1922
20		Die Lehrerin	1922
23		Jude im Bade	1924
24		Der Kaufmann	1924
25	12129	Stillleben	1924
26		Porträt E. Lasker-Schüler	1924
27		Synagogendiener	1924
28		Jude mit Hahn	1924
35		Jude mit Buch	1925
37	15952	Cléron, der Katzenzüchter	1925
38		Familie	1925
39		Liegende Frau	1926
42		Frau mit Waschtrog	1926
43		Waisenhausmädchen	1926
46		Liegendes Mädchen	1926
48		Mädchen	1927
49		Frau mit kranker Hand	1927
51	12119	Chassid	1927
75		Soldaten	1928
81		Werbung	1928
92		Frau und Kind	1929
94		Griechin	1929
102		Musikanten (Ausschn. von WV 101)	1929
112		Knabe u. Luftschiff/Traum d. Z.	1930
113		Mann und Frau/Zwielicht	1930
106	12263	Spanierin	1930
137		Akkordeonspieler	1931
138		Die Stadt Soest	1931
146		Zähmung eines Vogels	1933

Ursprünglicher Besitzer	Beschlagnahmt	Zerstört	Verschollen	heutiger Besitzer bzw. Standort
Privatbesitz Berlin			*	
#			*	
#			*	
#			*	
Privatbesitz Essen		*		
#			*	
Kronprinzenpalais, Berlin,	*	*		
Kunstverein, Barmen, Von der Heydt Museum				Von der Heydt-Museum, Wupp.
#			*	
Museum Barmen			*	
#			*	
Kunstsammungen Düssel-dorf	*			Bayer. Staatsge-mäldeslg. München
#		*		
#			*	
#			*	
#			*	
#			*	
#				Pivatsammlung
Kunsthalle Mannheim				
Kronprinzenpalais, Berlin,	*	*		
Jiwo-Museum, Wilna			*	
Privatsammlung, War-schau			*	
#			*	
Privatsammlung M. Szydlowski, Warschau			*	
Städt. Kunstslg. Düssel-dorf	*		*	
#			*	
#			*	
Kronprinzenpalais, Berlin				**Privatslg. R. Feldhaus, Neuss**
#			*	
#			*	
#			*	

***Entartete* Gemälde, die nicht einzuordnen sind, da keine Abbildung vorliegt, erhalten eine Sonder-Werknummer S-WV ab 1000.**

A: Unbekannte Gemälde Adlers ohne Abbildung, die im Inventar "Entartete Kunst" aufgeführt werden.

S-WV-Nr.	Ausst. Entartet EK- Inventar-Nr.	Titel	Datierung
1000	17004-E	Judenbraut	#
1001	14580	Männliches Bildnis	#
1002	14170	Herrenbildnis (Dr. Hesse)	1932

B: *Entartetes* Gemälde Adlers, das von der Autorin ermittelt wurde, von dem nur der Titel und der Besitzer vorliegen

1003	342	Frauenkopf	#

Ursprünglicher Besitzer	Beschlagnahmt	Zerstört	Verschollen
#			*
Bayer. Staatsgemäldeslg. München	*	*	
Museum Folkwang, Essen	*	*	
Ismar Littmann, Breslau	*	*	

X. Verzeichnis von entwendeten Werken Adlers

WV 1 ***Die letzte Stunde des Rabbis Eliezer*** Inv. Nr.: MS/SN/M/113
Besitzer: Muzeum Sztuki, Lodz, Zeitpunkt des Diebstahls: Nacht vom 11. zum 12.7.1981 aus den Ausstellungsräumen des Museums.

WV 80 ***Stillleben mit Krug und Fisch***
WV 289 ***Stillleben/Stillleben mit Vase***
Besitzer: Galerie Rosenfeld, Tel Aviv
Zeitpunkt des Diebstahls: nach 1985 aus den Privaträumen des Ehepaares Rosenfeld, Tel Aviv.
Wie Frau Rosenfeld im Sommer 1998 erklärte, wäre das Gemälde *Stillleben/Stillleben mit Vase* (WV 289) in warmen Brauntönen gemalt, die mit wenig Rot, Gelb und Blaugrün ergänzt wurden. Blau und Grün wären für die Glasflasche in der Mitte verwendet worden.

WV 215 ***Frau mit Stillleben***
WV 288 ***Alter Mann in einen Raum schauend***
Besitzer: Naftali Bezem, Tel Aviv
Zeitpunkt des Diebstahls: *nach* 1985. Brief von Shlomo Bezem, Tel Aviv, vom 14.6.1998 an die Unterzeichnete.

Nachtrag vom August 2014:
Der Kunsthistoriker Dr. Glenn Sujo, London, teilte mit, dass er die Werke zeitlich *nach* der Information über den Diebstahl in der Wohnung von Naftali Bezem betrachtet habe. Der Angelegenheit wurde nicht mehr nachgegangen.

XI. Verzeichnis der Werke, die Einfügungen von Buchstaben oder Zahlen aufweisen

Werke aus Polen:

G 2	1922	*Phantastische Darstellung* (*Löwen)*, Mischtechnik auf Löschpapier, in hebräischen Buchstaben: *Löwen*
G 11	1921	*Porträt Mosche Broderson*, Linoleumschnitt, zeigt den hebräischen Buchstabe Schin, ש, (mittig, leicht nach links versetzt)
G 12	ca. 1925	*Porträt Else Lasker-Schüler,* hebräische Buchstaben, (Betitelung(?))
WV 3	1918/19	*Auferstehung* (nicht identifizierbare Inschrift rechts oben)

Werke aus Deutschland

WV 12	1921	*Meine Eltern* (hebräischer Text auf der *Mesusa*, Zahlen und Buchstaben im oberen Drittel des Gemäldes)
WV 13	1921	*Der Bildhauer und der Totenvogel* (jiddischer Text in der Wolke)
WV 16	1922	*Mann und Frau* (Abbildung einer *Mesusa*, Buchstabe *Schin*)
WV 18	1922	*Was für eine Welt – Die Zerstörung von Lodz;* (nicht identifizierbare Inschrift und Buchstabe *Schin*
WV 22	1923	*Angelika* (hebräisch: *Schabbat*)
WV 23	1924	*Jude im Bade* (hebräisch: *Schwitz*)
WV 29	1924	*Selbstporträt* (hebräisch: *Adler*)
WV 36	1925	*Sabbat* (hebräischer, nicht identifizierbarer Text in dem aufgeschlagenen Buch)

WV 37	1925	*Cléron, der Katzenzüchter* (hebräische, nicht identifizierbare Schriftzeichen im Spiegel)
WV 50	1927/28	*Judith* (in hebräischer Spache: *Judith*)
WV 68	1928	*Stillleben/Tee* (in hebräischen und russischen Lettern: *Tee*)
WV 75	1928	*Soldaten* (Der Gebetsriemen bildet den Buchstaben *Schin*)

Werke aus Großbritannien

WV 205	1941	*Dämmerung* (evtl. *Schin* durch Haltung der Finger)
WV 207	1941	*Mädchen mit Stillleben/Mädchen mit V-Zeichen* (die Finger bilden ein *V* für *Victory*)
WV 221	1942	*Zwei Rabbiner* (lateinisch: *Misericor*-(*dia*))
WV 222	1942	*Priester* (Der Segensgestus formt den doppelten Buchstaben *Schin;* hebräische Inschrift im Hintergrund: von rechts nach links die Lettern: *Jod*, *He*, *Waw*, *He*, die den Gottesnamen *Jahwe* bilden.)
WV 223	1943	*Bauersfrau mit Kuh* (Segensgestus: doppelter Buchstabe *Schin*)
WV 231	1943	*Stillleben/Stillleben mit kabbalistischen Zeichen* (hebräische Schriftzeichen auf den Gesetzestafeln)
WV 232	1943	*Sitzende Frau* (Die Finger bilden ein doppeltes *Schin.*)
WV 266	1944	*Mädchen mit Katze* (hebräische Inschrift: *Shaddaj*)
WV 281	1944	-*Brustbild eines weiblichen Akts*- (Signatur *Adler* wird wie ein Schild an den unteren Rand des Gemäldes gesetzt, der wie ein Rahmen gearbeitet ist.)

XII. Verzeichnis der Gemälde mit Darstellungen von Katzen und Vögeln

Darstellungen mit Katzen

WV 22	1923	*Angelika*
WV 24	1924	*Der Kaufmann*
WV 37	1925	*Cléron, der Katzenzüchter*
WV 38	1925	*Familie*
WV 41	1926	*Mädchen mit Katze*
WV 45	1926	*Kopf und Katze*
WV 46	1926	*Liegendes Mädchen*
WV 47	1927	*Katzen*
WV 217	1942	*Mädchen mit Katze*
WV 230	1943	*Raum mit Katze*
WV 266	1944	*Mädchen mit Katze*

Darstellungen mit Vögeln (Hähne werden mit einbegriffen)

WV 13	1921	*Der Bildhauer und der Totenvogel*
WV 15	1921	*Zwei Frauen / Sitzende Frau*
WV 17	1922	*Stillleben*
WV 28	1924	*Jude mit Hahn*
WV 36	1925	*Sabbat (Schabbat*)
WV 40	1926	*Wandbild*
WV 53	1927	*Knabe mit Hahn*
WV 54	1927	*Blumen und Vögel*
WV 98	1924	*Drei Tauben*
WV 99	1929	*Junge mit Hahn*
WV 100	1929	*Frau mit Taube*
WV 146	1933	*Zähmung eines Vogels*
WV 180	1938/39	*Kopf*
WV 185	1938/39	*Akt*
WV 186	1938/39	*Hahn*
WV 188	1938/39	*-Komposition mit zwei Tauben-*

WV 215	1942	*Frau mit Stillleben*
WV 216	1942	*Komposition mit drei Köpfen*
WV 224	1943	*Mädchen in rotem Kleid*
WV 231	1943	*Stillleben mit kabbalistischen Zeichen*
WV 236	1943	*Beginn des Aufruhrs*
WV 237	1943	*Niemandsland*
WV 238	1943	*Figuren*
WV 239	1943	*Stillleben*
WV 240	1943	*Kleines Niemandsland*
WV 247	1944	*Abstrakte Figuren mit Vogel*
WV 260	1944	*Nachtvögel, die von einer Lampe angezogen werden*
WV 263	1944	*Der Dichter*
WV 286	1944	*Frau mit Papagei*
WV 330	1947	*Porträt eines Mannes mit einem Vogel*
WV 331	1947	*-Stillleben und Vogel-*
WV 370	1947	*Mädchen mit Vogel*
WV 398	1948	*Vogel, der von einem Mann aus einem Käfig befreit wird.*
WV 407	1948	*Vögel*

XIII. Verzeichnis der Werke der Einzelausstellung Adlers in Warschau und Lodz, 1935

(Bestandteil von Kapitel 5.1)

1.	*Meine Eltern (1920 – 1921)*[961]	WV 12
2.	*Mann und Frau (1922)*	WV 16
3.	*Mädchen mit Katze (1926)*	WV 41
4.	*Frau mit kranker Hand (1927)*	WV 49
5.	*Soldaten (1928)*	WV 75
6.	*Geigenspieler (1928)*	WV 74
7.	*Werbung (1928)*	WV 81
8.	*Frau und Kind (1929)*	WV 92
9.	*Griechin (1929)*[962]	WV 94
10.	*Junger Arbeiter (1929)*	WV 93
11.	*Wieder zu Hause (1929 – 1930)*[963]	unbek.
12.	*Komödianten (1931)*[964]	WV 136
13.	*Sitzendes Mädchen (1931)*	unbek.
14.	*Die Stadt Soest (1932)*	WV 138
15.	*Bileam (1933)*	WV 145
16.	*Mallorquinische Venus (1930)*[965]	WV 144
17.	*Halbakt (Profil)*	unbek.
18.	*Pferd*[966]	evtl. WV 103

---

961 Die Datierungen der Werke in Klammern sind dem Katalog dieser Ausstellung entnommen. Die zweite Klammer enthält die Nummer des Bildes im Werkverzeichnis der vorliegenden Arbeit.

962 Das Werk mit der WV Nummer 94 wird unter dem Titel *Die Griechin* 1931 in Adlers erster Einzelausstellung in Breslau vorgestellt.

963 Dieses – der Autorin unbekannte – Gemälde könnte mit dem Werk *Zum ersten Mal wieder bei meinen Eltern daheim* identisch sein, das 1931 auf der Ausstellung in Breslau gezeigt und von Scheyer erwähnt wird. (Scheyer, Ernst: *Jankel Adler – Breslau*. In: *Die Weltkunst*. 5. Jahrgang. Nr. 18 vom 3. Mai 1931. S. 5.) Der Artikel enthält jedoch keine Abbildung des Gemäldes.

964 Wie sich aus Abbildung 12 im Katalog der Ausstellung entnehmen lässt, ist dieses Werk identisch mit dem Werk *Purimspieler* (WV 136).

965 Ein Auktionskatalog von Lempertz von 1964, Abb. 1 im Kat. – der Monat liegt nicht vor – gibt an, dass das Werk rückseitig mit 1933 datiert sei. Somit ist die Datierung: 1935 im Katalog der Ausstellung in Lodz wahrscheinlich falsch.

19.	*Stillleben*	unbek.
20.	*Halbakt*	unbek.
21.	*Sitzende Frau (Akt)*	unbek.
22.	*Frau am Meer*	unbek.
23.	*Rabe – Holzfäller*	unbek.
24.	*Seejungfrau*	unbek.
25.	*Zähmung des Vogels*	WV 146
26.	*Längliche Form*	unbek.
27.	*Querform*	unbek.
28.	*Der arme Clown*	unbek.
29.	*Frau am Strand*	unbek.
30.	*Exotischer Vogel*	unbek.
31.	*Fliegender Vogel*	unbek.
32.	*Eifersucht des Schwans*	unbek.
33.	*Jäger*[967]	evtl. G 27
34.	*Liebeskämpfe*	unbek.
35.	*Träumende*	unbek.
36.	*Reisende Tiere*	unbek.
37.	*Bordell der Seeleute*	evtl. WV 30, WV 31 oder WV 32
38.	*Der Bewohner des Untergrunds*	unbek.
39.	*Das Nachttier*	unbek.
40.	*Liegende Frau*	evtl. WV 39
41.	*Argèles – Plage*	unbek.
42.	*Formen*	evtl. WV 149
43.	*Männer*	unbek.
44.	*Beim Metzger*	WV 150
45.	*Das Liebespaar*	evtl. WV 14

966 Es wird hier nicht deutlich, ob es sich um das Gemälde *Jude mit Pferd* (WV 103) handelt; wahrscheinlich geht es um ein kleineres Bild gleichen Titels, das Helena Syrkus in einem Brief vom 12. September 1938 erwähnt und das in Polen gemalt worden ist; Syrkus wird das Werk nach Paris senden. (Siehe Dok. VI, Brief von Helena Syrkus an Adler.)

967 Evtl. handelt es sich um das Werk *Jäger,* 1929, Mischtechnik auf pastos grundiertem Papier, 62 x 48,8 cm, Inv. Nr.: ML/Z 1950/25, aus der Sammlung Haubrich im Ludwig-Museum, Köln. (Siehe G 27.) Die Grafik wurde dem Kat. zur Ausst.: *Meisterblätter aus der Sammlung Josef Haubrich – zum 100. Geburtstag des Sammlers.* 21. April – 2. Juli 1989, Museum Ludwig Köln, Köln 1989, Abb. Nr. 11, S. 175, entnommen.

46.	*In der Dämmerung am Meer*	unbek.
47.	*Liebesvogel*	unbek.
48.	*Der Husar*	unbek.
49.	*Die Musikanten*[968]	evtl. WV 102
50.	*Argèles – Plage II*	unbek.
51.	*Kopf*	unbek.
52.	*Paar*	evtl. WV 14
53.	*Der Fallende*	unbek.
54.	*Tier*	unbek.
55.	*Gefallener Engel*	unbek.
56.	*Die klassischen Frauen*	unbek.
57.	*Badende Frau*	unbek.
58.	*Beerdigung des Webers*[969]	unbek.

968 Die Ausstellung *Entartete Kunst* in München zeigt 1937 ein Werk *Musikanten* (WV 102). Dabei handelt es sich um den linken Teil des Gemäldes *Wandbild* (WV 101) aus der Ausstellung *Raum und Wandbild.*

969 Der Katalog gibt Auskunft darüber, dass dieses Bild, das 1933 begonnen wurde, nicht vollendet sei. Bei seiner Flucht aus Deutschland hinterließ Adler das Bild bei einem Freund. Dieser bedeckte aus Angst davor, dass das neue Regime das Werk zerstören könnte, die rote Fahne auf dem Bild mit weißer Farbe. (Ernst. In: Kat. zur Einzelausst. *Adler* Warschau 1935. o. S.)

XIV. Verzeichnis der Werke Adlers in den Einzelausstellungen der Galerie Annan, Glasgow, und der Galerie Redfern, London, 1943:

(Bestandteil von Kapitel 6.1.4)

Galerie Annan, Glasgow, 4. Juni 1941

1.	*Recorder Playing*[970]	unbek.
2.	*Waisen (Orphans)*[971]	WV 208
3.	*Mädchen mit Blumen (Girl with Flowers)*	WV 196
4.	*Empfindsames Mädchen (Sensitive Girl)*	WV 212
5.	*Träumender Junge (Boy Dreaming)*[972]	unbek.
6.	*Mutter, die ihr Kind tröstet (Mother Comforting Child)*	WV 204
7.	*Tod von Erich Mühsam. Ein deutscher Dichter, der im Konzentrationslager starb (Death of Erich Muhsam. A German Poet who Died in a Concentration Camp)*[973]	verschollen

970 Der Titel wurde von der Autorin nicht übersetzt, da er mehrdeutig ist. *Recorder* kann ein Wiedergabegerät sein, oder aber es kann sich um ein Blockflötenspiel handeln. Das einzige Werk, für das das Motiv des Musizierens zutrifft, ist das Gemälde *Tanzband* (WV 213), auf dem sich eine auf einem Xylofon spielende Figur erkennen lässt.

971 Da Angaben zur Technik fehlen und nur ein Werk dieses Titels vorliegt, geht die Autorin davon aus, dass es sich hier um das Werk *Waisen* (WV 208) von Josef Herman handelt, das bis jetzt auf 1942 datiert wird.

972 Eventuell handelt es sich hierbei um das auf 1941 datierte Gemälde *Junge* (WV 202) von M. Margulies, London, oder um den Entwurf *Lesender Junge* (G 39), abgebildet im Kat. zur Einzelausst. *Adler* München 1977, Abb. Nr. 22, o. S.

973 Der Ausstellungskatalog sagt aus, dass das Werk Eigentum des *Jüdischen Instituts* sei. – Über den Verbleib und das Aussehen dieses Bildes konnte das Institut jedoch keine Angaben mehr machen. (Gespräch mit Vertretern des *Jewish Institute* in Glasgow im Sommer 2005.) – 1968 wurde das Werk in Edinburgh ausgestellt. Der Katalog zur Ausstellung gibt an, dass Tom Macdonald sich erinnert, dass Adler das Werk unter großem emotionalen Stress gemalt habe, nachdem er erfahren habe, dass Erich Mühsam getötet worden sei. Kat. zur Gruppenausstellung *Adler* Edinburgh 1968, Verz. Nr. 5, S. 14. – Im Nachlass Adlers im *Von der Heydt Museum*, Wuppertal, befindet sich ein Brief von Louise Annand an eine Miss Wolfe, in dem sie angibt, dass Dik Muhsam ein Freund Adlers gewesen sei. Sie bewertet das Bild als eines der für sie beunruhigendsten Werke mit besonders zerstörerischem Charakter. Das Werk sei vom *Jewish Institute* gekauft worden. (Brief mit dem Datum vom 6. Juni (ohne Jahr) im Nachlass Adlers, *Von der Heydt Museum*, Wuppertal.) – Der blinde Erich Mühsam wurde 1934 im Konzentrationslager Oranienburg (Ortsteil von Sachsenhausen, nördlich von Berlin) von den Nationalsozialisten erhängt. (Rachel Salamander (Hrsg.): *Die jüdische Welt von gestern 1860-1938. Text- und Bild-Zeugnisse aus Mitteleuropa*. 2. Auflage, München 1999. S. 268, 269.)

8.	*Mädchen mit Stillleben (Girl with Still-Life)*	evtl. WV 215
9.	*Qual (Anguish)*	unbek.
10.	*Der Seher (Time seer)*[974]	unbek.
11.	*Tod eines Bauern (Death of a Peasant)*[975]	WV 193
12.	*Sitzendes Mädchen (Seated girl)*	evtl. WV 200
13.	*Die Witwe (The Widow)*	unbek.
14.	*Sappho*[976]	unbek.
15.	*"Ich schwöre –" ("I swear –")*[977]	evtl. G 40
16.	*Wiedergeburt (Rebirth)*	unbek.
17.	*Tänzer (Nr.1), (Dancer (Nr. 1)*[978]	unbek.
18.	*Dämmerung (Dusk)*	WV 205
19.	*Tänzer (Nr. 2), (Dancer (Nr. 2)*	unbek.
20.	*Mutter und Kind (Mother and Child)* *(Mr. and Mrs. Moray Glasser)*	WV 198
21.	*Spannung (Tension)*	unbek.
22.	*Die Halskette, (The Necklace)* *(Miss Anne Cornock Taylor)*[979] *(Gouache auf Holz)*	
23.	*Jüdischer Bauer (Jewish Peasant)*	unbek.
24.	*Junges Mädchen (Young Girl)*	unbek.

Galerie Redfern, London, Anfang Juni 1943

1.	*Sirene (Sirene)*	WV 219
2.	*Niemandsland (No Man´s Land)*	WV 237

974 Da in den Monografien von Fierens und Hayter, die 1948, also zu Lebzeiten Adlers publiziert werden, das Gemälde *Der Seher* (WV 241) auf 1943 datiert ist, geht die Autorin davon aus, dass es sich bei dem Werk Kat. Nr. 10 um ein anderes Gemälde handelt.

975 Farr nimmt an, dass das Bild *Der Bauer und seine Frau* (WV 193) mit dem Werk *Tod eines Bauern*, das 1941 in der Einzelausstellung gezeigt wurde, identisch ist. (Dennis Farr: *Art and artists in Glasgow wartime.* In*: Apollo.* August 1968. S. 120, 123, Abb. 2; S. 120.) Betrachtet man die Augen, die eingefallenen Wangen und die verdrehte Körperhaltung des Bauern, so scheint die Zuordnung wahrscheinlich.

976 Sappho, griechische Dichterin, vor 600 v. Chr. geboren; das Todesjahr ist nicht bekannt.

977 Evtl. handelt es sich hier um das Aquarell (G 40), 16 x 23 cm, aus einer Privatsammlung, England. Das Werk stimmt in vielen Aspekten mit dem Gemälde *Girl with V-Sign,* 1941, überein, kann als dessen Studie gewertet werden. Der Unterschied in den Gesten liegt darin, dass beim Schwören Zeige- und Mittelfinger parallel gehalten, während sie beim Victory Zeichen gespreizt werden.

978 Eine Anregung zu den unbekannten Werken *Dancer 1* und *Dancer 2* (Nr. 17 und Nr. 19) könnte von dem *Celtic Ballet* von Margaret Morris ausgegangen sein.

979 Das Werk *Die Halskette*, Gouache auf Holz, 80 x 103 cm, Besitzer: Anne Cronock Taylor, ist im Kat. zur Einzelausstellung *Adler* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985 in Schwarz-Weiß abgebildet. Dort Abb. Nr. 106. o. S.

3.	*Priester (Priest)*	WV 222
4.	*Baal Shems Tochter (Baal Shem´s Daughter)*	WV 227
5.	*Stillleben mit kabbalistischen Zeichen (Still Life with Cabbalistic Signs)*	WV 231
6.	*Zwei Rabbiner (Two Rabbis)*	WV 221
7.	*Frau (Woman)*	WV 203
8.	*Katze im Raum (Room with Cat)*	WV 230
9.	*Frau in einem Raum (Interior with Woman)*	WV 228
10.	*Venus von Kirkcudbright (Venus of Kirkcudbright)*	WV 235
11.	*Bauersfrau mit Kuh (Peasant Woman with Cow)*	WV 223
12.	*Frau mit Stillleben (Woman with Still life)*	WV 215
13.	*Die Verstümmelten (The Mutilated)*	WV 220
14.	*Sitzende Frau (Seated Woman)*	WV 232
15.	*Zerstörung (Destruction)*	WV 229
16.	*Beginn des Aufruhrs (Beginning of a Revolt)*	WV 236
17.	*Stillleben (Still Life)*	unbek.
18.	*Spannung (Tension*	unbek.
19.	*Tänzer 1 (Dancer 1)*	unbek.
20.	*Tänzer 2 (Dancer 2)*	unbek.
21.	*Mädchen (Girl)*	unbek.
22.	*Der Seher (The Seer)*	WV 241
23.	*Vogel (Bird)*	unbek.
24.	*Junger Witwer (Young Widow)*	unbek.
25.	*Frau (Woman)*	unbek.
26.	*Komposition (Composition)*	unbek.
27.	*Wartendes Mädchen (Girl Waiting)*	unbek.
28.	*Sappho*	unbek.
29.	*Mutter, die ihr Kind tröstet (Mother Comforting Child)*	WV 204
30.	*Mädchen mit Stillleben (Girl with Still Life)*	unbek.

XV. Grundlagen der Arbeit, Probleme bei der Ermittlung der Daten, methodisches Vorgehen

Als Forschungsgrundlage für die vorliegende Untersuchung dienten die zahlreichen Zeitungsartikel, Ausstellungskataloge, Monografien und Auktionskataloge. Kunstgalerien, besonders in Tel Aviv und London, stellten zudem eine Fundgrube für Kataloge und Gemälde dar. Hervorzuheben ist hier die Galerie Gimpel Fils, London, bei der in den 40er Jahren mehrere Ausstellungen mit Werken Adlers stattfanden; der Autorin wurde Einsicht in das umfangreiche Archivmaterial gewährt.[980]

Eine weitere Grundlage für die vorliegende Arbeit stellen die zahlreichen Informationen von Regina Aukin, der Witwe des Nachlassverwalters Charles Aukin dar, die mit Jankel Adler und seiner Tochter Nina eng befreundet war. Regina Aukin investierte viel Zeit in die wiederholten Treffen mit der Autorin.[981]

Eine wichtige Quelle stellte zudem der dokumentarische Nachlass Adlers dar, der nach dem Tod von Adlers Tochter Nina 1991 aufgelöst und dem *Von der Heydt-Museum* in Wuppertal übergeben wurde. Dieser Nachlass wurde seitens des Museums inventarisiert, ist aber noch unbearbeitet. Er umfasst zahlreiche persönliche Briefe an Jankel Adler, wie auch die Korrespondenz mit Galerien und Museen. Der Nachlass enthält unter anderem ein Inventar der Werke, die der Nachlassverwalter Charles Aukin, London, nach dem Tod Adlers von den Arbeiten anlegte, die sich in Adlers Studio in Aldbourne und in seiner früheren Wohnung in Cagnes sur Mer, Frankreich, befanden.[982]

---

980 Alle Werke Adlers, die im Besitz der Galerie waren, werden auf Karteikarten geführt, die eine kleine Schwarz-Weiß-Fotografie der entsprechenden Arbeit tragen. Kay und Peter Gimpel, die Jankel Adler noch aus den 40er Jahren kannten, erzählten von ihren Begegnungen mit dem Künstler.

981 Regina Aukin verstarb im November 2005. – Weiter konnten einige ehemalige Künstlerkollegen Adlers ausfindig gemacht und interviewt werden. Die Malerin Louise Annand, Glasgow, berichtete über ihre Kontakte zu Jankel Adler, den sie in der Zeit seines Aufenthalts in Glasgow in den Jahren 1942/43 kennengelernt hatte. In Paris konnte mit dem Künstler Alfred Rozelaar Green gesprochen werden, der in den 40er Jahren eine private Kunstschule in London leitete, an der Adler einige Male unterrichtete. Zwei der Schüler dieser Institution: Pamela Viney und Charles Carey, London, waren gern zu einem Gespräch bereit.

982 Die Arbeiten sind von Aukin fotografisch in Schwarz-Weiß dokumentiert und vielfach mit Angaben über Maße und Technik versehen. Ebenso ist vermerkt, bei welchen Ausstellungen ein Werk gezeigt wurde. Die Arbeiten, die von Aukin aus Frankreich

Dokumente über die in Polen entstandenen Werke Adlers konnten ausschließlich in Polen (Krakau, Lodz und Warschau) ermittelt werden.[983]

Bei der Auseinandersetzung mit dem Werk Jankel Adlers musste die Autorin unterschiedliche Probleme bewältigen. Eine zeitaufwendige Aufgabe und Herausforderung stellte die Sprachvielfalt dar. Die Autorin musste sich mit hebräischen, jiddischen, aber vor allem mit polnischen Dokumenten auseinandersetzen. Transkriptionen von Namen werden uneinheitlich gehandhabt, sodass bis zu vier verschiedene Schreibweisen von Namen vorgefunden wurden, was die Recherche erschwerte.[984] Recherchen vor Ort waren oft sehr zeitaufwendig, das Vertrauen der Menschen musste gewonnen werden.[985]

---

nach England geholt wurden, sind mit einem Vermerk *Found in Cagnes* versehen. Was das Inventar betrifft, so bestehen mehrere Probleme. Die Unterlagen sind nicht mehr in bestem Zustand, einzelne Seiten und Fotografien haben sich gelöst und können nicht zugeordnet werden. Das Verzeichnis ist nicht geordnet, Ölgemälde und Werke in anderen Techniken werden unsystematisch nacheinander aufgeführt und fortlaufend nummeriert. Ebenso sind Arbeiten, die in Frankreich und in England entstanden, ungeordnet aufgenommen. Aukin führt auf, dass Gemälde in Ausstellungen gezeigt wurden; in den Verzeichnissen der entsprechenden Kataloge stimmen die entsprechenden Nummern aber oft nicht überein. Häufig sind die Gemälde dort auch gar nicht aufgeführt.

Das Verzeichnis ist nicht mehr vollständig, es reicht bis zur C.A.-Nummer 485. Der Katalog der Einzelausstellung bei Ketterer von 1972 (EA 1972 München) weist jedoch zahlreiche höhere Nummern auf, so beispielsweise die Nummer 672 für die Abbildung Nr. 39: *Destruction (Zerstörung).*

140 Nummern wurden von Aukin an Gemälde vergeben, 34 davon sind als in Frankreich gearbeitet ausgegeben. Letzterer Aspekt war wichtig zur Bearbeitung des Kapitels Frankreich.

Fazit: Das Verzeichnis ist sehr hilfreich, birgt aber auch viele Unklarheiten; seine Bearbeitung war äußerst zeitintensiv.

983 Ohne das Engagement von Frau Dr. Janina Ladnoska vom Museum in Lodz wäre die Autorin dort – auch wegen der großen Sprachprobleme – vollkommen hilflos gewesen.

984 Die Übersetzung der Texte in polnischer Sprache erfolgte von Alexandra Dolezych, Münster. Ferdinand van Loopik, Bocholt/Suderwick, und Marcus van Loopik, Hilversum, nahmen die hebräischen und jiddischen Übersetzungen vor.

985 Die meisten Besitzer von Adlers Arbeiten waren über 80, viele über 90 Jahre alt. Die Werke hingen meist in Privatwohnungen, oft in den Schlafräumen. Während in Israel die Kontakte besonders herzlich verliefen, hatten die Besuche in England unterschiedlichen Charakter. In Glasgow war die Atmosphäre in einigen Begegnungen eisig und belastend. Das von der Autorin gewünschte Material wurde erst gezeigt, nachdem die jüdischen Informanten ihre persönlichen Kriegserlebnisse mitgeteilt und ihre Vorbehalte gegen Deutsche deutlich zum Ausdruck gebracht hatten.

420 Gemälde konnten von der Autorin ermittelt werden, wobei auch Werke aufgenommen wurden, die zerstört oder verschollen sind.[986]

Die Daten zu den Werken, die in der Arbeit vorgestellt werden, wurden von der Autorin so weit wie möglich selbst ermittelt. Da die meisten Werke gerahmt waren, viele Gemälde auch nicht von der Wand genommen werden konnten, sind Angaben über die Rückseite der Werke oft nicht vorhanden. Des Weiteren wurden von der Autorin Datenblätter entwickelt, die die Besitzer selbst ausfüllten. Recherchiert wurden die Arbeiten im Zeitraum von 1997 bis 2000 in Deutschland, England, Schottland, Polen und Israel. Ausstellungs- und Auktionskataloge wurden systematisch bis zum Jahre 2000 erfasst.

Weitere Gemälde ergaben sich zusätzlich durch die Datenblätter des *Beschlagnahmeinventars „Entartete Kunst"* der Forschungsstelle „*Entartete Kunst*" der *Freien Universität Berlin.* Von vier der genannten Gemälde liegen keine Abbildungen und Beschreibungen vor. (Näheres siehe in der Systematik, die dem Werkverzeichnis vorgelagert ist, unter Punkt 4: E.K.-Nummern.)

Als Problem bei der Erstellung des Werkkatalogs erwiesen sich die teilweise schlechten Reproduktionen.[987] Weiter muss der Aspekt der Provenienz angesprochen werden: Von zahlreichen Arbeiten liegen keine Informationen über die früheren Besitzer vor; ebenso möchten viele der jetzigen Besitzer anonym bleiben.

Nach der Sichtung des Materials erfolgte im folgenden Schritt eine Neuordnung der Werke. Von den Werken Adlers, die ausfindig gemacht wurden, ist der größte Teil – konkret 330 von 428 Gemälden – nicht vom Künstler datiert. Somit ist das Erarbeiten von Datierungsvorschlägen ein wesentlicher Aspekt und auch Aufgabe des vorliegenden Katalogs. Zur Festlegung einer Chronologie wurden die datierten Arbeiten in der Reihenfolge ihrer Entstehung geordnet und die nicht datierten Werke

---

986 Glücklicherweise konnten auch noch Angaben über einige sehr frühe Gemälde ermittelt werden. Durch Recherchen in alten Ausstellungskatalogen konnten die Gemälde *Der Kaufmann* (WV 24) und *Zwei Frauen* (WV 15), durch Recherchen in Auktionskatalogen *Liegende Frau* (WV 21) und *Frau mit Taube* (WV 100) hinzugefügt werden. Aus dem Jerusalemer Museum wurde das Werk *Was für eine Welt – Die Zerstörung von Lodz* (WV 18) aufgenommen.
Das Gemälde *Auferstehung* (WV 3) wurde bisher nur in einem Artikel von Jerzy Malinowsky in der Zeitschrift *Zwei* erwähnt. (Malinowski. In: *Zwei.* 2004. S. 12.)

987 In vielen Fällen liegen nur Schwarz-Weiß-Abbildungen, manchmal nur unscharfe Fotokopien vor; oft wurden Fotos von Karteikarten abfotografiert. Einen angemessenen Eindruck über diese Arbeiten zu vermitteln, ist daher nicht möglich.

dazwischen eingefügt. Manchmal war durch frühe Ausstellungskataloge eine Datierung möglich.[988]

Eine Analyse der Gemälde war nur über eine möglichst differenzierte Beschreibung möglich. Eine Neubewertung des Werkes konnte vorgenommen werden im Sinne einer Konkretisierung bezüglich der Unterschiede und Übereinstimmungen, die künstlerische Nähe zu Picasso und Klee betreffend.

[988] Das trifft z. B. zu für das *Selbstporträts Adlers* (WV 29) und das Gemälde *Der Kaufmann* (WV 24). Zudem waren einige Dokumente aus dem Wuppertaler Archiv von Nutzen, so z. B. ein datierter Brief, in dem Adler den Auftrag erhält, ein Werk anzufertigen; es geht um den Entwurf für das Buch *Das Kosmologische Auge* (*The Cosmological Eye)* (WV 298).

XVI. Verzeichnis: Parallelen zwischen August Sanders fotografischem Werk *Menschen des 20. Jahrhunderts* und Adlers Werken in der entsprechenden Zeit

(Bestandteil von Kapitel 4.2.3)

August Sander ordnete die Menschen in sieben Gruppen: *Der Bauer, Der Handwerker, Die Frau, Die Stände, Die Künstler, Die Großstadt und Die letzten Menschen*. Die *Gruppen* waren in 45 *Mappen* untergliedert.

Bei Adler lassen sich in dem entsprechenden Zeitraum (ca. 1925 – 1931) ähnliche Typisierungen nach den Kriterien: Darstellungen von familiären Beziehungen, Vertreter von Berufen, Nationalität oder Religionszugehörigkeit, Außenseiter und Kranke feststellen:

Darstellungen von familiären Beziehungen:

WV 38	1925	*Familie*
WV 43	1926	*Waisenhausmädchen* (kann auch den Vertretern von Berufen zugeordnet werden, da das Werk auch Ordensschwestern zeigt)
WV 48	1927	*Mädchen/Mutter und Tochter*
WV 81	1928	*Werbung*
WV 82	1928	*Familie*
WV 92	1929	*Frau und Kind* / *Mutter und Kind I*

Vertreter von Berufen:

WV 24	1924	*Der Kaufmann* (Übergangsstil beider Phasen)
WV 27	1924	*Synagogendiener*
WV 52	1927	*Artist*
WV 74	1928	*Der Geigenspieler*
WV 75	1928	*Soldaten*
WV 76	1928	*Porträt Ernst Otto Abel* (damals Student der Rechtswissenschaften)
WV 83	1928	*Porträt Dr. Matthias Rech* (Beruf: Notar)
WV 93	1929	*Junger Arbeiter*

WV 102	1929	*Musikanten*
WV 137	1931	*Akkordeonspieler*

Nationalität oder Religionszugehörigkeit:

WV 35	1925	*Jude mit Buch*
WV 51	1927	*Chassid*
WV 62	1927	*Alte Zigeunerin*
WV 85	1928	*Kopf eines Mannes* (zeigt einen Juden mit Bart und Kappe)
WV 86	1928	*Brustbild eines Russen*
WV 87	1928	*Bärtiger Rabbi/Bärtiger Jude*
WV 94	1929	*Griechin*
WV 108	1930	*Mallorquinischer Fischer*
WV 111	1930	*Novillero I/Mallorquinischer Junge*

Außenseiter und Schwache

WV 62	1927	*Alte Zigeunerin*
WV 49	1927	*Frau mit kranker Hand*/*Frau mit krankem Arm*

Gouache: *Blinde Frau*, 1927, Eine Abb. siehe im Kat. zur Einzelausst. *Adler* Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1985, Abb. 48, o. S.

Übereinstimmungen von Titeln von Sanders sogenannten *Mappen* mit Bildtiteln von Werken Adlers

Sanders *Gruppe 3*: Die Frau ist beispielsweise untergliedert in die Mappen:

Mappe 13:	*Die Frau und der Mann*
bei Adler:	*Mann und Frau/Zwielicht* (WV 113), 1930

Mappe 14:	*Die Frau und das Kind*
bei Adler:	*Frau und Kind*/*Mutter und Kind I* (WV 92), 1929

Mappe 15:	*Die Familie*
bei Adler:	*Familie* (WV 82), 1928

Mappe 16: *Die elegante Frau*
bei Adler: Titel ohne wirkliche Entsprechung, das Gemälde *Sitzende Frau*
(WV 63), 1928 zeigt aber eine elegante – ältere – Dame

Mappe 17: *Die Frau im geistigen und praktischen Beruf –*
bei Adler: *Waisenhausmädchen* (WV 43), 1926.
(Das Gemälde – ebenso wie eine Fotografie bei Sander – zeigt u. a. eine Ordensschwester.)

Entsprechungen mit anderen Mappen:

Mappe 22: *Der Richter und Rechtsanwalt*
bei Adler: *Porträt Ernst Otto Abel* (WV 76),
ebenso: *Porträt Dr. Matthias Rech* (WV 83), 1928

Mappe 23: *Der Soldat*
bei Adler: *Soldaten* (WV 75), 1928

Mappe 27: *Der Kaufmann*
bei Adler: *Der Kaufmann* (WV 24), 1924

Mappe 33: *Der Maler*
bei Adler: *Porträt Ernst Otto Abel* (WV 76), 1928

Mappe 35: *Der reproduzierende Musiker*
bei Adler: *Der Geigenspieler* (WV 74), 1928,
Akkordeonspieler (WV 137), 1931

Mappe 38: *Fahrendes Volk – Zigeuner und Landstreicher*
bei Adler: *Alte Zigeunerin* (WV 62), 1927

Die Parallelen zwischen den Werken lassen sich weiter fortsetzen.

XVII. Glossar: Begriffe der jüdischen Kultur

Viele der folgenden Erklärungen wurden bereits bei den Beschreibungen im Werkverzeichnis der Gemälde oder aber bei der Erstnennung der Begriffe in der Monografie gegeben. Einige Informationen wurden ergänzend hinzugefügt.
In eckigen Klammern wird der Bezug zu Gemälden Adlers angegeben.

Aschkenasim
Mit dem Begriff *Aschkenasim* werden die Juden bezeichnet, die aus Mitteleuropa (Deutschland, Frankreich, Belgien, den Niederlanden, Großbritannien und Skandinavien) stammen, besonders aber die, die in Osteuropa (Polen, Litauen, Russland, Ungarn und Rumänien) beheimatet sind. Weiter gehören die Juden in Amerika, Südafrika und Ostasien zu dieser Gruppe. Im Gegensatz dazu bezeichnet man die Gruppen, die in West- und Südeuropa und in den Mittelmeerländern wohnen und von spanischen, italienischen und südfranzösischen Juden abstammen, als *Sefardim.*

Der Begriff *Aschkenasim* selbst leitet sich zum einen von *Aschkenas* ab, der nach Genesis 10,3 der Großenkel von Noa war. Zum anderen wird unter Jeremia 51,27 eine Bergregion am oberen Euphrat mit *Aschkenas* bezeichnet. Seit dem Mittelalter hat über verschiedene Zwischenstufen eine Entwicklung stattgefunden, die den Begriff *Aschkenasim* vielfach als ausschließlich für deutsche Juden verwendet sieht. Allerdings gibt es dafür keine anerkannte wissenschaftliche Erklärung. (Internetinformation vom 13.06.2007, Stichwort *Aschkenasim.* Webseite der *Alpen-Adria Universität*, Klagenfurt. URL: *https://claroline.uni-klu.ac.at/eeo/index.php/Aschkenasim*.)

Aschkenasim und *Sefardim* haben unterschiedliche Gebräuche: Bei den Aschkenasim wird zum Beispiel ein Kind nach seinem verstorbenen Ahnen benannt, dessen Leben dem Kind als Vorbild dienen soll. Bei den Sefardim hingegen erhält das Kind den Namen der noch lebenden Voreltern. Das Kind soll zu der lebenden Großmutter oder dem Großvater als einem besonderen Ratgeber und Führer emporschauen. (Leo Trepp: *Die Juden*. *Volk, Geschichte, Religion*. Reinbek bei Hamburg. 11. erweiterte und überarbeitete Auflage 2004. S. 376, 377.) Ein anderes Beispiel: Die Aschkenasim stellen die Grabsteine senkrecht auf, während die Sefardim ihre Grabsteine legen.

Besomimbüchse *(Behälter für Gewürze)*
In der Besomimbüchse, die oft aus wertvollen Materialien wie Silber gearbeitet und kunstvoll in Form von Fischen oder Türmen gestaltet ist, befinden sich duftende Kräuter. Verbunden mit einem Lobspruch wird der Duft am Ende des Sabbats eingeatmet. Dabei wird eine dünn geflochtene weiße oder farbige Kerze angezündet.

[Kontext zum Werk Jankel Adlers: Siehe die Gemälde *Jüdisches Stillleben* (WV 133) und *Stillleben* (WV 135).]

Chad Gadja:
Buch mit einer Textsammlung, welche sich mit dem *Seder*abend befasst. Ebenso wird der Name für ein beliebtes Pessachlied *Das Lämmchen* verwendet.

Challa*, auch Challah,* (deutsch: *Teighebe*), in Form eines geflochtenen Zopfes gebackenes Weißbrot.
In der aschkenasischen Familie werden am Sabbat oder auch an anderen Festtagen zwei *Challot* gebacken. Die Brote werden eventuell mit Sesam oder mit Mohn bestreut. Nach dem Segensspruch erhält jedes Familienmitglied ein Stück von dem Brot, das meist mit etwas Salz gegessen wird.

Das Brot soll an das Manna erinnern, das während der Wüstenwanderung jeden Tag vom Himmel fiel. Am siebten Tag erhielten die Israelis jedoch kein Manna; dafür war aber am sechsten Tag die doppelte Menge gefallen. (2. Buch Mose 16 ff.). Die zweifache Portion *Challot* soll auf diese doppelte Portion Manna weisen. Die Brote werden auf dem Tisch immer mit einer Serviette oder einem bestickten Ziertuch abgedeckt, was auf den Tau hinweisen soll, auf den das Brot fiel.

[Kontext zum Werk Jankel Adlers: Siehe die Brote in den Gemälden *Sabbat* (WV 36) und *Stillleben/Tee* (WV 68).]

Chanukka
Chanukka, das *Einweihungsfest* oder *Das Fest der Lichter* findet im Monat Kislew/Tewet (November/Dezember) statt. Das Fest bezieht sich auf die Wiedereinweihung des Tempels in Jerusalem im Jahre 3595 nach jüdischer Zeitrechnung – das entspricht 165 vor Christi Geburt. Der Herrscher Antiochus IV., der den jüdischen Gottesdienst verboten hatte und den Juden den Hellenismus aufgezwungen hatte, war besiegt worden.

Als die Juden das siebenarmige ewige Licht im Tempel wieder anzünden wollten, stellte sich heraus, dass die syrischen Griechen es gestohlen hatten. Es fand sich nur ein einziges, von einem Hohepriester versiegeltes Fläschchen mit reinem Öl. Ein provisorischer Leuchter wurde entzündet. Statt wie sonst – einen Tag – brannte das Öl acht Tage.

Das Ereignis hat zur einer besonderen Leuchterform, dem *Chanukkaleuchter* mit acht Flammen, geführt. Am ersten Abend des Festes wird am Leuchter ein Licht und an jedem folgenden Abend eine weitere Flamme gezündet, sodass am achten Abend insgesamt acht Lichter angezündet werden. Die neunte Brandstelle, die dazu verwendet wird, an ihr jeweils das weitere Licht zu entzünden, wird als *Diener* bezeichnet.

[Kontext zum Werk Jankel Adlers: Siehe das Gemälde *Bei den galizischen Juden* (WV 6).]

Chassid: Der Fromme.

[Kontext zum Werk Jankel Adlers: Siehe das Gemälde *Chassid* (WV 51).]

Davidstern

Bei dem ***Davidstern*** oder auch *Magen David*, *Schild Davids* handelt es sich um einen Stern in Form eines Hexagramms; er gilt heute als Symbol des Judentums.

[Kontext zum Werk Jankel Adlers: Der *Davidstern* wird im Gedicht *Jankel Adler* von Else Lasker-Schüler erwähnt; er soll auf einem Werk Adlers abgebildet sein, das einen Kaufmann darstellt.]

Estherrolle

Das Bibelbuch Esther gehört zu den fünf Rollen, d. h. Büchern, die auf einer Rolle geschrieben sind. Die Rolle weist nur *einen* Holzstab auf. Esther wird bei Purim vorgelesen.

[Kontext zum Werk Jankel Adlers: Siehe die Gemälde *Gerätschaften für den Sabbat* (WV 128) und *Stillleben* (WV 135).]

Etrog: gelbgrüne Zitrusfrucht

Der *Etrog* hat eine bedeutende Funktion beim ***Sukkothfest,*** dem siebentägigen Laubhüttenfest. Beim Beten wird der Etrog in der linken Hand gehalten, während ein Feststrauß aus einem Palmenzweig (Lulav), einem Myrtenzweig (Hadass) und

der Bachweide (Arawa) in der rechten Hand gehalten wird. Die Zusammensetzung des Straußes entspricht den Vorschriften im 3. Buch Mose 23,40.

[Kontext zum Werk Jankel Adlers: Siehe die Gemälde: *Stillleben* (WV 126), *Stillleben* (WV 132) und *Jüdisches Stillleben* (WV 133)].

Gematria

Die *Gematria* ist – neben *Notarikon* und *Temura* – ein Element der Buchstabenmystik, die eine Geheimlehre darstellt, nach der durch Er-, Um- und Neuzusammensetzung hebräischer Buchstaben nach genau bestimmter Methodik gearbeitet wird. Bei der *Gematria* werden Worte und Begriffe mit gleichem Zahlenwert zueinander in Beziehung gesetzt.
(Vgl.: Peter Daniel: *En-Sof. Ewiges Immer. Über die unendliche Kraft hebräischer Buchstaben*. 2. erweiterte Auflage. Wien 1991. S. 9.)

[Kontext zum Werk Jankel Adlers: Siehe die Gemälde *Meine Eltern* (WV 12), *Paar* (WV 15) und *Stillleben* (WV 17).]

Jad – Zeigehand, siehe unter ***Thora***.

Jom Kippur, Versöhnungsfest.
Jom Kippur gilt als Höhepunkt der zehn Bußtage, die mit *Rosch haschana,* dem jüdischen Neujahr beginnen. Durch Gebet, Fasten und dem Geben von Almosen erlangt der Mensch, der seine Fehler bereut und zur Umkehr bereit ist, Vergebung.

Kabbala, deutsch: *Überlieferung, Übernahme*
Die *Kabbala* umfasst die mystische Tradition des Judentums.

Kawana, deutsch: *Hingabe*
Kawana ist für das Gebet entscheidend. Liest jemand aus dem Gebetbuch, so ist dies noch kein Beten. Es muss vielmehr das Gefühl vorhanden sein, dass Gott anwesend ist. Es lassen sich drei Stufen von Kawana unterscheiden: Die erste Stufe beinhaltet, zu wissen und zu begreifen, was man betet, die zweite das Loslassen von allen störenden Gedanken, eine Konzentration auf das Gebet. Wer die dritte Stufe erreicht, der sagt die Gebete mit großer Hingabe und denkt über ihren Inhalt nach. (Internetinformation vom 06.03.2008. Google: Stichworte: *Kawana, Inbrunst*. Website von: *Jüdischer Kulturverein*, Berlin. URL:

http://209.85.135.104/search?q=cache:QOAtgbLak-4J:www.juden-in-berlin.de. Dort zitiert aus: *Jüdisches Gebet heute* von Rabbiner Chajim Halevy Donin.)

Menora (plural: ***Menorot***), [auch *Menorah*, plural: *Menoroth*]: siebenarmiger Leuchter.
Die *Menora* ist ein Kultobjekt in der jüdischen Religion, dessen Aussehen auf den goldenen Leuchter aus dem Stiftszelt zurückgeht.

[Kontext zum Werk Jankel Adlers: Siehe die Gemälde: *Freitagabend auf der Berdyczowskiej-Straße* (WV 5) und *Jüdisches Stillleben* (WV 133).]

Mesusa
An allen Haupteingängen eines jüdischen Hauses wird eine *Mesusa,* eine Rolle aus Pergament, die Abschnitte aus der Thora enthält, angebracht. Der Begriff *Mesusa* wird dabei sowohl für den handschriftlichen Text als auch für die Kapsel, in der der Text am Türrahmen befestigt wird, verwendet. Der traditionell vorgeschriebene Text lautet:
„Höre, Israel, der Herr ist unser Gott, der Herr allein. Und du sollst den Herrn, deinen Gott, lieb haben von ganzem Herzen, von ganzer Seele und mit aller deiner Kraft. Und diese Worte, die ich dir heute gebiete, sollst du zu Herzen nehmen und sollst sie deinen Kindern einschärfen und davon reden, wenn du in deinem Hause sitzt oder unterwegs bist, wenn du dich niederlegst und aufstehst. Und du sollst sie binden zum Zeichen auf deine Hand, und sie sollen dir ein Merkzeichen zwischen deinen Augen sein, und du sollst sie schreiben auf die Pfosten deines Hauses und an die Tore!“

Der Text bezieht sich auf das 5. Buch Mose, Kapitel 6,4 – 9. Im 11. Kapitel des 5. Buch Mose werden die beiden letzten Sätze des oben genannten Absatzes in den Versen 18 – 20 wiederholt, was die Wichtigkeit der Aussage unterstreicht. (S. Ph. De Vries: *Jüdische Riten und Symbole*. Reinbek bei Hamburg, 9. Auflage 2003 [[1]1990]. S. 54 – 56.)

Der Buchstabe *Schin,* ש, ist immer durch eine Öffnung im Gehäuse einer *Mesusa* zu lesen, er ist der erste Buchstabe des Gottesnamens *Shaddaj*. Weist ein Gehäuse diese Öffnung nicht auf, so wird der Buchstabe von außen auf das Gehäuse aufgetragen.

[Kontext zum Werk Adlers: Siehe die Gemälde *Meine Eltern* (WV 12), *Mann und Frau* (WV 16) und in *Was für eine Welt – Die Zerstörung von Lodz* (WV 18).]

Neujahr der Bäume

Das Fest *Neujahr der Bäume* oder *Pflanzen der Bäume "Tu Bischwat*" wird traditionell in jedem Winter in Israel gefeiert. Kinder und Erwachsene in ganz Israel pflanzen an diesem Tag Setzlinge. Das Fest beruht auf einem Gebot im 3. Buch Moses (Leviticus) 19,23 – 25, die Früchte von neu gepflanzten Bäumen in den ersten drei Jahren nicht zu essen, im vierten Jahr als Dankesgabe an Gott zu verwenden und erst im fünften Jahr zu verzehren. (Internet: Website von: Zentralrat der Juden, Stichwort: *Festtage*.)

[Kontext zum Werk Jankel Adlers: Siehe das Gemälde: *Pflanzen der Bäume* (WV 163).]

Pentateuch, deutsch: „zusammengesetzt aus fünf“ oder „fünfteilig(es Buch)“. Der *Pentateuch* umfasst die fünf Bücher Mose.

Pessach, Fest der ungesäuerten Brote

Das Fest erinnert an den Auszug aus Ägypten. Es beginnt mit dem ***Sederabend.***

Purim

Purim – oder das *Purimfest* – erinnert an ein Ereignis, von dem im Alten Testament im Buch Esther berichtet wird: Haman, der Minister des persischen Königs Xerxes, musste von allen Untertanen mit Kniefall begrüßt werden. Mordechai, der jüdische Adoptivvater der Königin Esther, aber verweigerte diese Begrüßung. Darauf bewog Haman den König, ein Edikt zu erlassen, nach dem alle Juden in Persien getötet und ausgeplündert werden durften. Esther gelang es jedoch mit verschiedenen Listen, dass Haman selbst getötet wurde. Da aber ein einmal erlassenes Edikt des Königs nicht zurückgenommen werden konnte, erließ der König ein weiteres Edikt, das erlaubte, alle Feinde der Juden an einem Tag zu töten.

Zur Erinnerung an das Ereignis wird das Buch Esther wird beim Purimfest vorgelesen. (Siehe auch ***Estherrolle.*)**

Der Festtag wird mit Geschenken, Almosen für die Armen und Speisen und Getränken begangen. Unterschiedliche Bräuche sind je nach Region üblich, so unter anderen auch das Kostümieren der Kinder. Der Begriff *Purim* kommt von dem hebräischen Wort "Pur", was Los bedeutet. Haman hatte das Datum der Vernichtung per Los ermittelt.

[Kontext zum Werk Jankel Adlers: siehe das Gemälde *Die Purimspieler* (WV 136).]

Schofar blasen
An ***Jom Kippur***, dem Versöhnungsfest, wird ein Widderhorn als Musikinstrument gebraucht und darauf geblasen.

Seder, Sederteller, Sederabend
Seder bedeutet Ordnung, die den häuslichen Ehrendienst an einem Tag betrifft, an dem der Auszug aus Ägypten gefeiert wird. Der *Sederabend* findet am 14. *Nissan* statt; er ist der erste Abend des *Pessachfestes*. Jeder gläubige Jude verbringt den Abend zu Hause. Die Kleidung ist festlich, der Tisch so schön wie möglich gedeckt.

Die Sederschüssel ist ein großer Teller, auf dem drei Matzen (ungesäuertes Brot) liegen, die mit einer Serviette bedeckt werden. Auf dem Sederteller liegt ein Knochen, an dem fast kein Fleisch mehr ist. (Begründung: Seit der Zerstörung des Tempels darf kein Opferdienst mehr gehalten werden; daher darf kein Pessachlamm serviert werden. Der Knochen soll aber als Symbol für das Lamm dienen.) Weiter werden „bittere Kräuter", *Maror*, serviert. Es handelt sich dabei um eine Zusammenstellung aus bitterem Meerrettich, Radieschen und Gartenlauch. Weiter gibt es C*harosset,* eine Mischung aus klein gehackten Mandeln, Äpfeln, Rosinen, Zimt, Zucker und etwas Wein. Die Farbe dieser Zutat, die an Lehm erinnert, soll an die Arbeit der Israelis in Ton und Ziegeln erinnern, die sie gezwungen wurden, zu verrichten. Auf dem Tisch stehen auch ein Ei, etwas Petersilie, Sellerie und eine kleine Schale mit Essig oder Salzwasser. Wein (oder koscherer Traubensaft) steht für jedermann am Tisch bereit – auch für die Kinder. Ebenso wird für den Propheten Elia ein Becher hingestellt.

[Kontext zum Werk Jankel Adlers: Siehe das Gemälde *Stillleben* (WV 134), das wohl den Ausschnitt eines Sedertellers zeigt.]

Sidur Sefat Emet.
Bei *Sidur Sefat Emet* handelt es sich um ein Gebetbuch, das in deutschsprachigen Ländern sehr verbreitet ist.

Sohar
Beim *Sohar* handelt es sich um ein bedeutendes Schriftstück der *Kabbala.* Es ist ein Kommentar zur *Thora.*

Sukkoth, Laubhüttenfest.

Tallit
Gebetsschal, den der jüdische Gläubige beim Beten und bei anderen religiösen Zeremonien umlegt. Der Tallit weist eine rechteckige Form auf und wird aus Leinen, Wolle oder Seide gefertigt. Der weiße Schal wird von blauen oder schwarzen Streifen durchzogen; an seinen vier Ecken befinden sich Zizit (Schaufäden). Der "Wert" des Wortes *Zizit* (600), die Zahl der Schaufäden (8) und die Zahl der Knoten (5), addieren sich auf 613, die Gesamtzahl der Ge- und Verbote in der Thora.

[Kontext zum Werk Jankel Adlers: Siehe die Gemälde *Jude mit Buch* (WV 35), *Sabbat* (WV 36), *Priester* (WV 222) und die Beschreibung zu *Chassid* (WV 51) im Werkverzeichnis.]

Talmud, hebräisch für: *Belehrung, Lehre*
Der *Talmud* ist ein Lehrbuch der mündlich überlieferten Auslegung mosaischer Gesetze und eine Art Protokoll der jahrhundertelangen Diskussionen darüber. Er enthält Vorschriften zu allen Lebensbereichen, wie z. B. zum Ackerbau, zu den Speisegesetzen, zum Eherecht und den Feiertagen. – (Vgl. dazu: Roland Gradwohl: *Was ist der Talmud? Einführung in die „Mündliche Tradition" Israels*. Stuttgart. 2. veränderte Auflage 1989. S. 16, 17.) Die ideale Lösung zu einer talmudischen Frage, zu der es Wissen, Vorstellungskraft, Logik, Witz und Subtilität verlangt, ist der *Chidusch,* eine eigene Synthese, die vorher noch nicht da gewesen ist. (Vgl. Zborowski: 1991. S. 74.)

Tefillin (Gebetsriemen)
Das Tragen der *Tefillin* bezieht sich auf das sechste Kapitel im 5. Buch Mose, Vers 8: „*Und du sollst sie binden zum Zeichen auf deine Hand, und sie sollen Dir ein Merkzeichen zwischen deinen Augen sein."* Zwischen der Methode des Wickelns der Aschkenasim und der Sefardim bestehen Unterschiede.

[Kontext zum Werk Jankel Adlers: Siehe die Gemälde *Soldaten* (WV 75) und *Kopf eines jungen Mannes* (WV 161).]

Thora

Die *Thora* enthält die fünf Bücher Mose (Genesis, Exodus, Levitikus, Numeri und Deuteronomium), die handschriftlich auf eine Pergamentrolle, das *Sefer Thora* geschrieben werden. Der Text der *Thora* wird ohne Vokale geschrieben. An den Enden der Pergamentrolle befinden sich Holzstäbe, auf denen das Pergament abgerollt werden kann; auf die Enden können Verzierungen, *Thorakronen*, aufgesetzt werden.

Gelesen wird die Thora in der Synagoge am Montag, Donnerstag und Samstag, an den Feiertagen, an Fasttagen und am *Rosch chodesch*, dem ersten Tag des Monats. Es ist verboten, die Rolle mit den bloßen Händen zu berühren; es wird dazu eine *Lesehand* oder *Jad* benutzt.

In der Woche befindet sich die *Thora* in der heiligen Lade, einem Schrein. Die Rolle ist in einen verzierten Mantel gehüllt, an den Schilder aus Silber oder anderen Metallen gehängt werden, auf denen der jeweilige Wochenabschnitt vermerkt ist.

[Kontext zum Werk Jankel Adlers: Siehe das Gemälde *Jüdisches Stillleben* (WV 133), das eine *Thorarolle* und einen *Jad* zeigt.]

Zaddik, der Gerechte

Zur besseren Orientierung der im jüdischen Jahr gefeierten Feste und Gedenktage folgt eine kurze Zusammenstellung der Monate und Feste:

Tischri (September / Oktober):

Rosch haschana (Neujahr)
Jom Kippur (Versöhnungsfest)
Sukkot (Laubhüttenfest):

Cheschwan (Oktober / November):

Es ist der einzige Monat im Jahr, in dem kein Fest gefeiert wird.

Kislew (November / Dezember):

***Chanukka*,** Fest der Lichter

Tewet (Dezember / Januar):

Fasttag, er erinnert an den Beginn der Belagerung Jerusalems.

Schwat (Januar / Februar):

Tu Bischwat, das Neujahrsfest der Bäume

Adar (Februar / März) und *Adar II*:

Purim

Nissan (März / April):

Pessach

Ijjar (April / Mai):

Unabhängigkeitstag des Staates Israel
und ***Lag Ba-Omer***
(dreiunddreißigster Tag zwischen ***Pessach***
und ***Schawuot***

Siwan (Mai / Juni):

***Schawuot* (Fest der Thoragebung)**

Tammus (Juni / Juli):

Fasttag, der an den Beginn der Zerstörung des Tempels von Jerusalem erinnert

Aw (Juli / August):

Fasttag, der an die Zerstörung Jerusalems und die beider Tempel erinnert.

Elul (August / September):

bereitet auf die Feierlichkeit der Feste des Monats *Tischri* vor.

Nachtrag von 2015

In der Zeitspanne vom Einreichen der Dissertation bis zur Publikation der Arbeit sind neue Informationen zur Kenntnis gelangt. So fand von Mai bis Juli 2014 eine Einzelausstellung von Werken Adlers in der Galerie Goldmark in Uppingham, Rutland, England statt. Gezeigt wurden Werke aus Privatbesitz, die der Unterzeichneten bisher nur in Schwarz-Weiß-Abbildungen vorlagen. Zur Ausstellung erschienen ein Katalog und eine DVD mit Abbildungen und Ausführungen von dem Kunsthistoriker Richard Cork.[989]

Ebenfalls 2014 war die Unterzeichnete in Cagnes-sur-Mer, Frankreich, um dort nach Werken von Adler zu suchen. Die Recherche lieferte jedoch ein negatives Ergebnis. Die ehemalige Galerie Grimaldi, von der Grafiken Adlers in den Handel gelangt waren, existiert nicht mehr, und die Witwe des früheren Besitzers konnte keine Angaben zu Adler machen. Dasselbe gilt für das in Haut de Cagnes befindliche Museum *Chateau Grimaldi* und für die Touristeninformation. Das Haus, in dem Adler 1938 – und auch 1939 für vier Wochen – gewohnt hatte, hat den Besitzer gewechselt. Den jetzigen Eigentümern war Adler unbekannt.

Dank der Möglichkeiten des Internets konnten noch zahlreiche Besitzer ausfindig gemacht werden, die Farbaufnahmen zur Verfügung stellten. Vielfach ist der Eindruck der Werke dadurch ein vollkommen anderer, auch sind Details besser zu erkennen, so zum Beispiel die Augen der Figur in dem Gemälde *Stehende Figur/Zwei Figuren* (WV 411). Bei den Kontakten wurde auch auf einige bisher unbekannte Werke der Eigentümer beziehungsweise aus deren Umfeld hingewiesen. Diese Werke – ebenso wie die oben genannten Farbaufnahmen aus der Ausstellung in Uppingham – werden im Folgenden gezeigt. Zwei ermittelte Arbeiten werden – obwohl sie nicht in Öl gemalt sind – auch vorgestellt, da sie unter technischen Gesichtspunkten interessant erscheinen. Das Zentralarchiv, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, genehmigte zudem die Reproduktion des bisher nur ohne Abbildung und Datierung bekannten Gemäldes *Frauenkopf* (S-WV 903). Mit

[989] Die bibliografischen Angaben lauten: Katalog zur Ausstellung: *Jankel Adler. The British Years*. Mai 2014. Galerie Goldmark, Uppingham, Rutland. Textbeitrag von Richard Cork. (Künftig zit.: Kat. zur EA 2014, Uppingham.) Die Ausstellung wurde dem Ausstellungsverzeichnis der Werke Adlers als Nachtrag hinzugefügt. – Nach Angaben der Publikation sind einige Werke Adlers nicht in Öl, sondern in Gouache gearbeitet; ebenso ist bei der Datierung zu WV 307 eine Korrektur vorzunehmen.

den neuen Angaben erhält es nun die Werkverzeichnisnummer WV 84-1 und die chronologische Nummer 28.20-1.

Andere unbekannte Werke, die nach der Abgabe der Dissertation im Internet oder in Auktionskatalogen zu finden waren, wurden nicht mehr in den Nachtrag aufgenommen.

Ergänzungen und Korrekturen zur Dissertation schließen den Nachtrag ab.

Farbaufnahmen bereits vorliegender Werke

Der oben genannte Katalog aus Uppingham zeigt eine Farbabbildung der Grafik G 62.3 *Komposition. – Zur Erinnerung an die polnischen Toten I.* Ebenso enthält er auch drei bisher unbekannte Werke, jeweils in Gouache, 47,5 x 35 cm, aus der genannten Sequenz. Die gemeinsame Bezeichnung lautet dort *Zur Erinnerung an die polnischen Toten.*
Es liegen nun insgesamt sechs Grafiken der Sequenz vor:

Die drei neuen Arbeiten:

Mädchen, Katalog zur EA 2014 Uppingham, S. 6, Abb. 3, Privatsammlung.

Mädchen mit Stillleben, Katalog zur EA 2014 Uppingham, auf dem Vorsatz, Abb. 1, Privatsammlung.

Figur mit Konstruktion, Katalog zur EA 2014 Uppingham, S. 54, Abb. 71, Privatsammlung.

Bereits bekannte Werke:

62.1. ***Stehende Figur,*** Privatsammlung, Belgien

62.2. ***Figur,*** Privatsammlung, Belgien

62.3. ***Komposition****, Zur Erinnerung an die polnischen Toten I,* Farbabbildung entnommen aus: Katalog zur EA 2014 Uppingham, S. 44, Abb. 53. Privatsammlung.

Grafiken: *Zur Erinnerung an die polnischen Toten*, 1947



Neu: *Mädchen,* Gouache



Neu: *Mädchen mit Stillleben,* Gouache



Neu: *Figur mit Konstruktion,* Gouache



Bereits bekannt: G 62.1: *Stehende Figur,* Gouache

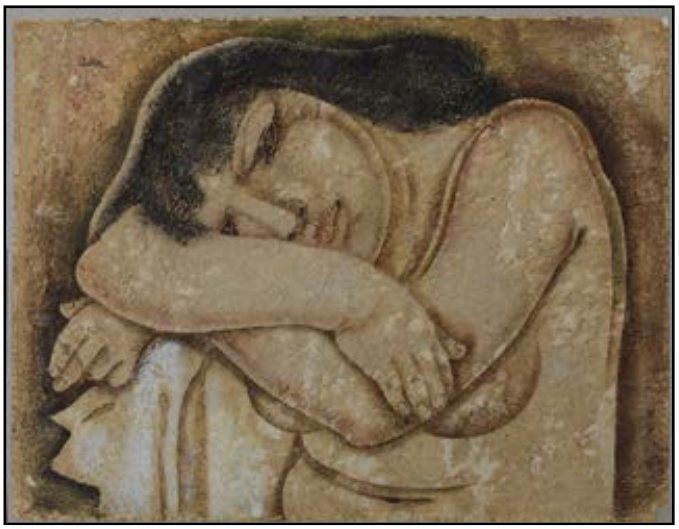


Bereits bekannt: G 62.2: *Figur*, Gouache



Bereits bekannt: G 62.3: *Figur,* Aquarell

Gemälde, die bisher nur in Schwarz-Weiß vorlagen



WV 79: *Sitzender Akt / Weiblicher Akt,* 1928, Öl und Gips auf Papier, 62 x 48 cm, *Stiftung Museum Kunstpalast*, Düsseldorf, Inv. Nr: K1954-47, Foto: © Stiftung Museum Kunstpalast – Horst Kolberg – ARTOTHEK, Bildnummer: 47563.



WV 118: *Blumenstillleben, Blumen in einem Krug vor einem Fenster,* 1930, Öl auf Pappe, 62,6 x 48 cm, Landschaftsverband Rheinland, LandesMuseum Bonn, Inv. Nr.: 1984.580,0-1, Foto: Jürgen Vogel. LVR-LandesMuseum Bonn.



WV 120: *Muschel*, 1930, Öl auf Sperrholz, 45 x 61 cm. Privatsammlung: Elisa Klapheck. Foto: Abraham De Wolf.



WV 128: *Gerätschaften für den Sabbat*,
Öl und Sand auf Holz,
63 x 51 cm; Foto: © Lempertz



WV 149: *Formen*, 1933, Öl auf Karton,
51 x 65 cm. Dr. Eugene S. Krauss.



WV 171: *Gestalt eines Mannes*, 1938/39, Öl; der Bildträger ist nicht definierbar, da er durch einen Rückseitenschutz verborgen ist; 61 x 19 cm. Privatsammlung. Ausgestellt in der EA 2014 Uppingham, nicht in den Katalog aufgenommen.



WV 174 -*Figur und Stillleben*-, 1938/39, die Technik wird im Katalog als Gouache bezeichnet, 41,5 x 60 cm. Privatsammlung. Kat. zur EA 2014 Uppingham: S. 30, Abb. 25, dort benannt: *Two Figures with Apples.*



WV 192: *Liegender Akt,* 1941, die Technik wird im Katalog als Gouache bezeichnet! Der Bildträger ist nicht definierbar, da er durch einen Rückseitenschutz verborgen ist; 56 x 76 cm. Privatsammlung. Kat. zur EA 2014 Uppingham: S. 15, Abb. 8.



WV 246: *Komposition*, 1944, Öl auf Leinwand, 19 x 24 cm. Privatsammlung. Kat. zur EA 2014 Uppingham: S. 25, Abb. 15. Dort betitelt *Still Life.*



WV 252: *Kopf eines Mädchens*, 1944, Öl auf Leinwand, 64 x 49 cm.
Privatsammlung. Kat. zur EA 2014 Uppingham: S. 32, Abb. 28.



WV 307: *Komposition*, 1946, Öl auf Leinwand, 88 x 142 cm. Privatsammlung.
Kat. zur EA 2014 Uppingham: S. 20, Abb. 11.



WV 363: Interieur, 1945, Öl auf Leinwand, 111 x 85 cm, Privatsammlung.
Katalog zur EA 2014
Uppingham: S. 10, Abb. 5.



WV 388: *Senkrechte Figur,* 1948, Öl auf Leinwand, 74.93 x 49.53 cm, Harvard Art Museums/Fogg Museum, Inv. Nr.: 1959.181,
© Artists Rights Society (ARS) New York.
Foto: Imaging Department,
© President and Fellows of Harvard College.



WV 398: *Vogel, der von einem Mann befreit wird*, 1948, Öl auf Leinwand, 91 x 69,5 cm, Privatsammlung. Katalog zur EA 2014 Uppingham: S. 16, Abb. 9, dort betitelt: *Vogel und Käfig*.



WV 411: *Stehende Figur* (bei Krauss: *Figuren*),1948, Öl auf Leinwand, 76 x 51 cm, Privatsammlung: Dr. Eugene S. Krauss, New York.

Nachträglich entdeckte Werke. Bei der Einordnung in die Gattung *Gemälde* wurden Angaben der Besitzer zugrunde gelegt.



***Alter Jude* (WV 64-1)**

1. *Alter Jude* (WV 64-1)

C. A. Nr.: Keine

E. K. Nr.: Keine

Datierung: 1928

Technik: Nicht näher bestimmte, pastose, körnig raue Masse auf Karton. Der Besitzer meint sicher, dass auch Ölfarbe verwendet wurde. Das Werk ist mit einem Passepartout gefasst und durch Glas geschützt.

Maße: Bildausschnitt: 60 x 45 cm; Rahmenaußenmaß: 76 x 64 cm,

Provenienz: Vom Künstler; Ruth Horadam-Bene, Düsseldorf. Ruth Horadam-Bene (1901 – 1990) war Meisterschülerin der Bildhauerklasse an

der Düsseldorfer Kunstakademie.[990] Drei Mal stellte sie bei Gruppenausstellungen zusammen mit Jankel Adler aus. Dabei geht es um die *I. Internationale Kunstausstellung Düsseldorf 1922*, die *Große Berliner Kunstausstellung 1922,* und die *Große Düsseldorfer Kunstausstellung Messepalast Köln, 1924.* Bei den ersten beiden Veranstaltungen waren beide Künstler Vertreter der Gruppe *Das Junge Rheinland*.[991]

Besitzer: Privatsammlung: Michael Bene, Graz

Ausst./Abb.: Keine

Das Werk erhält die Werkverzeichnisnummer WV 64-1 und die chronologische Nummer: 1928.02-1.

Beschreibung:

Das Brustbild zeigt den alten Mann bekleidet mit Kittel (oder weißem Gewand der Chassiden) und bis in die Mitte der Stirn gezogenem *Streimel* (Pelzmütze). Der ungeschorene, asymmetrisch gewachsene lockige Bart, der bis zu den Wangenknochen hochreicht, lässt die Figur etwas gedrungen wirken, was den Eindruck einer alten Gestalt verstärkt. Die auffallenden Querfalten der Stirn, die breiten Augenbrauen und der üppige Bart umgeben die kleinen, runden Augen, mit denen der Protagonist den Betrachter direkt, beinahe bohrend ansieht.

Der Hintergrund des Werkes ist mit undeutlich voneinander abgegrenzten Beige-Brauntönen versehen, die die Figur wie in einer nicht ganz irdisch zu bezeichnenden Sphäre zeigen. Hier ist eine Parallele zu dem Werk *Die letzte Stunde des Rabbis Eliezer* (WV 1), zu erkennen. Die direkt um das Haupt zu erkennenden dunklen Partien können als Schatten gedeutet werden, da die Figur von vorne von einem starken Licht – göttlichen Strahlen? – erhellt zu sein scheint. Der Eindruck der Anwesenheit von etwas nicht Sichtbarem, das visualisiert werden soll, wird durch die Darstellung von hebräischen Lettern auf der linken Bildseite verstärkt; vielleicht handelt es sich um einen der Gottesnamen. Wie in dem Gemälde *Cléron der Katzenzüchter,* WV 37, hat der

990 E-Mail von Dr. Jan Bene, Düsseldorf, vom 6. Dezember 2014.

991 Die Angaben wurden dem Katalog zur GA 1996 Düsseldorf S. 158, 159, 162 und 163 entnommen.

Künstler auch hier Lettern eingefügt, die nicht deutbar sind; bei einer Vergrößerung werden die Buchstaben undeutlich.

Vergleicht man dieses Werk mit den anderen zur entsprechenden Zeit entstandenen Darstellungen von männlichen Juden wie *Kopf eines Mannes,* (WV 85), *Brustbild eines Russen,* (WV 86) und *Bärtiger Rabbi / Bärtiger Jude,* (WV 87), so entsteht im vorliegenden Fall sowohl der Eindruck einer unverfälscht-archaischen als auch der einer von Gebet oder Erleuchtung erfüllten Gestalt.

Die expressive Darstellung des alten Juden ist ein besonders eindrucksvolles Beispiel für die von Jankel Adler in der zweiten Hälfte der 20er Jahre vorgenommenen Typisierung des Ostjuden. Wie Prof. Konrad Klapheck sich erinnert, hat seine Mutter Anna ihm erzählt, dass Ruth Horadam sich das Bild bei Jankel Adler ausgesucht habe und er es ihr nur zögernd überlassen habe, da ihm die Trennung nicht leicht gefallen sei. Diese Information kann so gedeutet werden, dass Adlers zu dem Werk einen sehr persönlichen Bezug hatte.



***Frauenkopf* (WV 84-1)**
Foto: SMB-ZA, V/Sammlung „Entartete Kunst“

2. *Frauenkopf* (WV 84-1), vorher: (S-WV 903)

C. A. Nr.: Keine

E. K. Nr.: Keine

Technik: #

Signatur/Dat.: r.u.r. Adler 28

Maße: #

Provenienz: Sammlung Ismar Littmann, Breslau

Besitzer: Privatsammlung: Ruth Haller, Tel Aviv. Das Werk wurde von den Nationalsozialisten beschlagnahmt und verbrannt.

Das Werk erhält die Werkverzeichnisnummer WV 84-1 und die chronologische Nummer: 28.20-1

In einer Fernsehberichterstattung im Jahre 2014 zum Fall Gurlitt fanden sich Angaben, dass Werke vor der Zerstörung von den Nationalsozialisten fotografiert wurden. Das Foto des Werkes *Frauenkopf* S-WV 903, das zu den betreffenden Arbeiten Adlers gehörte, konnte ausfindig gemacht werden und wird an dieser Stelle erstmalig veröffentlicht.

Beschreibung:

Das nur in Schwarz-Weiß vorliegende Brustbild einer weiblichen Figur wird durch eine gerundete Linienführung dominiert: Auffallend sind besonders das in kreisendem Duktus beinahe frontal dargestellte Gesicht, der gerundete Halsausschnitt und die gerundeten Schultern. Weiter entwickeln sich die Linien der Augenbrauen in einem Schwung nach unten und gehen dort in die Kontur der Nase über. Umgeben ist das Gesicht von langen, gelockten Haaren, die mit einem Stirnreif gehalten werden.

Die Kleidung unter dem Hals weist eine kleine Verzierung auf. Interessant ist die Darstellung des Oberkörpers. Während auf der rechten Bildseite die Schulterrundung relativ groß und seitlich dargestellt erscheint, sind auf der linken Seite Schulter und Oberarm frontal und sehr viel kleiner gezeigt. Das bewirkt in der Darstellung die Anmutung eines etwas gestauchten Oberkörpers. Die Figur scheint frontal von einem starken Licht getroffen zu sein, da direkt hinter ihrem Kopf dunkle Schatten erkennbar sind.

Der Blick der Protagonistin ist auf den Betrachter gerichtet. Dabei fällt auf, dass ihr linkes Auge kleiner ist als das rechte. Es entsteht der Eindruck, als sei dieses Auge auf etwas Anderes gerichtet oder verletzt. Es ergibt sich die Frage, was der Maler mit der ungewöhnlichen Darstellung intendiert hat. Geht es hier um Ideen, wie sie von August Sander formuliert wurden, der auch Menschen fotografierte, die im Allgemeinen nicht würdig befunden wurden, abgelichtet zu werden?[992] Oder aber geht es um eine Orientierung an Picasso, der Figuren zeigte mit unterschiedlichen Augen?[993] Falls Adler und Klee sich bereits zum Entstehungszeitpunkt des Werkes gekannt haben sollten, könnte Klees Formulierung *Ein Auge, welches sieht, das andere, welches fühlt* Auslöser für die ungewöhnliche Darstellung der Augen gewesen sein.[994]

---

992 Siehe zu diesem Thema die Ausführungen im Unterkapitel 4.2.3. zu August Sander.

993 Siehe bei Boeck 1955: Abb. 190, 191, S. 90; Abb. 195, S. 92.; Abb. 198, S. 94.

994 Felix Klee (Hrsg.): *Tagebücher von Paul Klee. 1898-1918.* Köln 1957. Eintrag Nr. 937.



Frau (Woman)
(WV 176-1)

3. *Frau (Woman)* (WV 176-1)

C. A. Nr.:	#
E. K. Nr.:	Keine
Datierung:	Unsign., undat.
	r.u.r: Nachlassstempel von Charles Aukin
Datierungsvorschl.:	1938/39
Technik:	Öl auf Holz
Maße:	63 x 53,5 cm
Provenienz:	Vom Künstler
Besitzer:	Privatsammlung London
Ausst./Abb.:	Kat. zur EA 2014 Uppingham, S. 9, Abb. 4.

Das Werk erhält die Werkverzeichnisnummer WV 176-1 und die chronologische Nummer: 1938/39.22-1. Die Datierung des Gemäldes ist schwierig: Die auffallende Frisur ist in den Werken, die zwischen 1933 und 1940 entstanden sind, häufig anzutreffen. Siehe beispielsweise die Gemälde WV 162 und WV 173. Aber auch WV 200 und WV 203, die in Schottland gearbeitet wurden, zeigen dieses Merkmal. Die Form der Nase scheint am ehestens der Nase der Figur im Gemälde -Weiblicher Kopf- (WV 176) zu entsprechen. Auch der expressive, beinahe als grob zu bezeichnende Duktus und die Darstellung der Haare in parallel angelegten Streifen entsprechen diesem Werk. Zudem ist das Format von 63 x 53,5 cm in der Phase von 1933 bis 1940 einige Male anzutreffen, in der schottischen Phase *kein* Mal! Ebenso ist die Tatsache, dass das Werk nicht signiert ist, ein Indiz dafür, dass das Gemälde in Frankreich gearbeitet wurde.

Beschreibung:

Das in den Farben Schwarz, Rotbraun und Hellbraun gestaltete Brustbild der Figur ist linear angelegt; Körperkonturen und Binnenlinien wie die Brust der frontal Dargestellten sind durch wenige breite mittelbraune Linien gekennzeichnet. Die Umrisslinien des Kopfes kreuzen sich am Hals und gehen dann in die Schultern über. Durch die reduzierte und lineare Darstellung bewirkt Adler den Eindruck von Transparenz – der Hintergrund ist durch den Körper der Figur sichtbar.

Die asymmetrisch hochgesteckte Frisur wird durch üppige Haarsträhnen gebildet, die mit nur wenigen, parallel angelegten Pinselstrichen gemalt sind. Auffallend sind die Formen der Augen und der Nase, die aus einer flachen, liegenden Acht gebildet werden; die Nasenlöcher wirken dadurch weit geöffnet, wirken wie aufgebläht, was dem traditionellen Schönheitsideal widerspricht.



Stillleben mit Zitrone und Glas, 1930, Mischtechnik

4. *Stillleben mit Zitrone und Glas,* 1930

Technik: Mischtechnik,

Maße: 44,5 x 59 cm,

Provenienz: Galerie Hella Nebelung (aus der Sammlung Fischer)

Besitzer: Privatbesitz

Ausst./Abb.: Kat. zur EA 1985 Abb. 125, S. 49

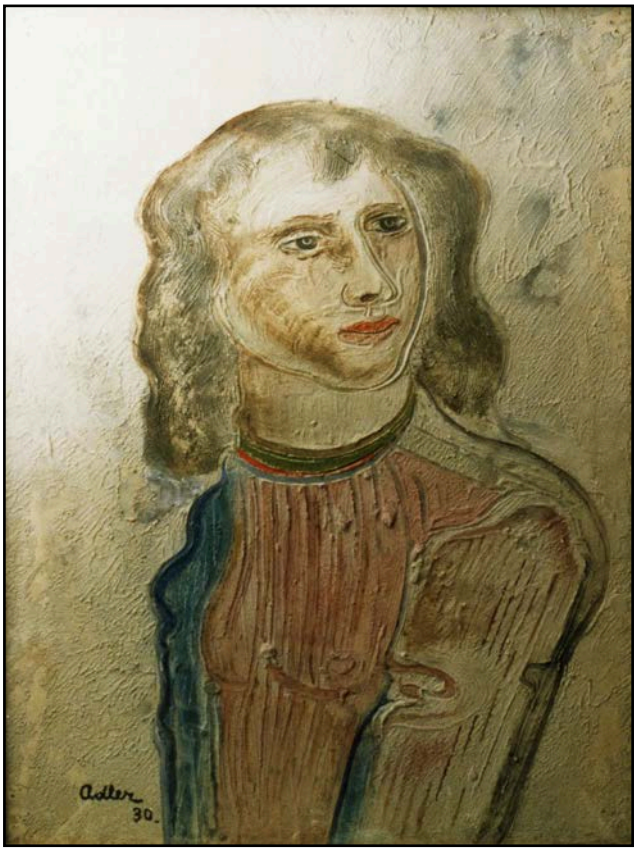
Lit./Abb.: #

Bei dem Werk *Stillleben mit Zitrone und Glas* handelt es sich nicht um ein Ölgemälde; es wird jedoch an dieser Stelle angeführt, da es in der Nahaufnahme eine Methode des Farbauftrags erkennen lässt, wie Adler sie in dem entsprechenden Zeitraum wohl auch für seine Ölgemälde nutzte, in denen er pastose Aufträge in verschiedenen Schichten herstellte. Dabei geht es sowohl um die größeren Farbflächen, wie man sie zum Beispiel in WV 92 und WV 93 gut erkennen kann, als auch um kleinere, ornamentierte Elemente.

Das Werk zeigt ein Arrangement, bestehend aus einem Weinglas, einer einzelnen Zitrone und einem Teller mit Weintrauben. Zwischen den Hintergrund und das Stillleben hat Adler eine unregelmäßig rechteckige Fläche eingefügt, die an dieser Stelle von Interesse ist. Die Fläche ist monochrom weiß gehalten ist und weist eine pastose Farbschicht auf; der grobe Duktus endet abrupt an der „Kante“ der rechteckigen Fläche. Es ist auf den ersten Moment nicht zu definieren, ob der Künstler hier ein Stück Leinwand oder Papier auf den Bildträger aufgelegt, oder aber ob er die Fläche mit dem Pinsel entsprechend aufgetragen hat. In der Vergrößerung jedoch wird erkennbar, dass es sich um einen Farbauftrag handelt. Es ist anzunehmen, dass Adler mit einer Schablone gearbeitet hat, in die die betreffende rechteckige Aussparung eingearbeitet wurde. Die angedickte Farbe wurde dann über Schablone und Öffnung gegeben. Nach dem Entfernen der Schablone blieb die rechteckige pastose Fläche stehen.[995]

Auf die Fläche wurden in einem weiteren Schritt die Elemente des Stilllebens aufgelegt. Durch den unterschiedlichen Pinselduktus lässt sich deutlich erkennen, dass *nacheinander* gearbeitet wurde. Weiter entsteht der Eindruck, dass Adler auch an der Ornamentierung des Weinglases mit einer Schablone gearbeitet hat: Während im unteren Teil des Kelches der Auftrag dick ist, ist im Fuß und in der oberen Hälfte der Kuppa das Glas plan gearbeitet. An der Ornamentierung wurde zusätzlich mit einem stumpfen Gegenstand die Kontur nachgezogen.

[995] Ein solches Vorgehen, das Auffüllen von Aussparungen mit flüssigen Massen, ist auch bei Metallarbeiten geläufig. So werden in der Champlevé Technik die tiefer liegenden Flächen, die sogenannten Gruben, mit flüssigem Glas gefüllt und anschließend gebrannt.



Mädchenbildnis, 1930.

5. *Mädchenbildnis*, 1930

Datierung: 1930

Technik: Mischtechnik auf Papier auf Hartfaserplatte

Maße: Blatt (der Rand ist unregelmäßig, daher nur ca.-Maße): 65,5 x 49 cm; Spanplatte: 67,2 x 50, 7 cm,

Provenienz: Vom Künstler; Dr. Matthias Rech, Bonn,

Besitzer: LVR-LandesMuseum Bonn, Inv. Nr.: D 1929.

Das folgende Werk *Mädchenbildnis* aus dem Nachlass von Dr. Matthias Rech – siehe sein Porträt unter WV 83 – ist das einzige Werk Adlers, zu dem der Unterzeichneten ein Restaurierungsbericht vorliegt.

Beschreibung:

Das Brustbild zeigt das Mädchen im Dreiviertelprofil nach rechts, während ihr Kopf nach rückwärts gewandt ist, also zur rechten Bildseite zeigt; ihre Arme, die nur bis oberhalb der Ellenbogen auf dem Bild zu sehen sind, hängen wohl gerade herunter. Bekleidet ist die Protagonistin mit einem

hochgeschlossenen roten Pullover, der am Hals einen roten und einen grünen Streifen aufweist.

Im traditionellen Sinne kann die weibliche Figur sicherlich nicht als schön bezeichnet werden. Ihr Körper ist eher als mager denn als schlank zu bezeichnen, die hoch angesetzte Brust ist nur angedeutet. Das Gesicht ist nicht mehr kindlich, auch nicht mädchenhaft oder weiblich. Umrahmt wird es von schulterlangen und etwas strähnig herabhängenden Haaren.

Vergleicht man die Darstellung mit anderen weiblichen Figuren der Zeit wie *Porträt einer Dame* (WV 84), 1928, *Mutter und Kind* (WV 92), 1929 oder *Frau mit Taube* (WV 100), 1929, so lässt sich die Figur eventuell als in der Übergangsphase – Metamorphose – vom Mädchen zur Frau befindlich ansehen. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch der Blick des Mädchens: Es beobachtet seine Umwelt, verhält sich aber abwartend, nimmt keinen Kontakt auf; die nicht vorhandene Gestik korrespondiert mit dem insgesamt nicht ausgereiften Eindruck. Die gute Beobachtungsgabe des Künstlers, die Körpersprache betreffend, wird hier deutlich.

Restauration des Werkes:

Wie die für das Rheinische Landesmuseum zuständige Restauratorin mitteilte, handele es sich bei dem Bild vom Charakter her eher um ein Gemälde. 1989 sei das Werk aufwendig restauriert worden.[996] Der Bildträger – Papier – und die pastos aufgetragene Masse wiesen mehrere Risse bis zu einer Länge von 7 cm auf; an den betreffenden Stellen seien auch Verluste des Farbauftrags festzustellen gewesen. Die Farbe – wahrscheinlich Aquarell – sei mit einem nicht weiter analysierten Material – die Restauratorin geht von Gips und Sand aus – vor dem Auftrag gemischt worden. Ebenso sei nach dem Aushärten der Masse die Oberfläche koloriert worden. Sowohl in die noch weiche Masse als auch in die gehärtete Masse seien vom Künstler Konturen mit unterschiedlich breiten Gegenständen eingeschrieben worden.

Die Restauratorin geht davon aus, dass Adler selbst das Papier auf der Hartfaserplatte befestigt habe, da der Bildträger zu dünn sei für die schwere, ca. 4 mm dicke Masse; die Löcher, mit denen das Blatt auf dem Untergrund befestigt wurde, seien noch in den Ecken zu sehen. Die Beschädigungen seien wohl hauptsächlich durch den Rahmen des Werkes verursacht

[996] E-Mail der Restauratorin vom 2.3.2015 an die Unterzeichnete.

worden, der *kleiner* als die Hartfaserplatte war, die von hinten auf die Platte genagelt wurde.

Ergänzungen zu einigen Porträtdarstellungen

Adler fertigte in den 20er Jahren einige Porträts von Personen, über deren Identität und deren Beziehung zu Jankel Adler nun Informationen vorliegen:

Zu: *Angelika* (WV 22)

Wie Angie (Angelika) Littefield, die Großnichte von Angelika Hoerle, berichtet, seien Jankel Adler und Angelika Hoerle wohl seit der Wuppertaler Ausstellung, 1922, Freunde gewesen.[997] Beide hätten auch 1922 im Kaufhaus Tietz ausgestellt. Angelika Hoerle sei politisch sehr aktiv und Kopf des Komitees der *Arbeiterhilfe* in Köln gewesen. Littlefield meint, dass Adler und Angelika dieselben Ideen geteilt hätten. Zur weiteren Begründung des Kontaktes zwischen den beiden Künstlern führt sie aus, dass Angelika Hoerle „*charismatisch, schön und im Begriff gewesen sei*, *zu sterben,"* eine „*Kombination"*, die sie als recht „*machtvoll*" deutet.

Zu: *Porträt Ernst Otto Abel* (WV 76)

Ernst Otto Abel wurde 1908 in Essen geboren. Die Datierung seines Porträts auf 1928 beruht nach Meinung seines Sohnes Luc Thierry Abel wahrscheinlich auf Aussagen von Ernst Otto Abel selbst.[998] Abel war damals Student der Rechtswissenschaften in Berlin und Mitglied der Deutschen Kommunistischen Partei. Betrachtet man das Porträt noch einmal mit dem Wissen, dass es einen erst 20 Jahre alten Mann zeigt, so wirkt Abel auf dem Gemälde ruhig, vertrauenswürdig und reif.

---

997 E-Mail von Angie Littlefield vom 25.5.2015 an die Unterzeichnete. – Im Verzeichnis der Ausstellungen Angelika Hoerles gibt Littlefield die Ausstellung folgendermaßen an: Wuppertal/Elberfeld 1922 *Exhibition* (with Jankel Adler, Gerd Arntz, Heinrich Hoerle and Franz W. Seiwert). Bei dieser Angabe muss es sich um die Ausstellung handeln , die im Verzeichis der Ausstellungen Adlers mit GA 1921 Elberfeld angegeben ist. – Material zu Angelika Hoerle sei in der *Art Gallery of Ontario* und im *Rheinischen Archiv für Künstlernachlässe* – so Angie Littlefield.

998 Mail von Luc Thierry Abel vom Februar 2015.

Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten schloss sich Abel der Widerstandsbewegung an; sein Studium konnte er nicht beenden.

Luc Thierry Abel bezeichnet seinen Vater als einen der besten Freunde Jankel Adlers. Aus dem Nachlass Adlers im Von der Heydt-Museum lässt sich erkennen, dass der Kontakt bis zu Adlers Lebensende bestand und es dabei um sehr persönliche Themen ging.

Abel war der Besitzer des Gemäldes *Jude im Bade* (WV 23), das von Hausangestellten der Großeltern verbrannt worden war. Wie Luc Thierry Abel berichtet, war es für seinen Vater ein Schock, im Katalog der Ausstellung von 1985 eine Fotografie des Gemäldes zu sehen.[999]

Zu: *Porträt Dr. Matthias Rech* (WV 83)

Wie der Enkel von Dr. Matthias Rech berichtet, hat sein Großvater Kunstgeschichte und Rechtswissenschaften studiert und arbeitete dann als Richter am Amtsgericht in Bernkastel und Rheinbach. Er war befreundet mit dem Kunsthistoriker Walter Cohen, der Adler protegierte. Zur Vorbereitung des Gemäldes wurden mehrere Studien, darunter auch eine Ölskizze, gefertigt, die sich zum Teil noch im Besitz der Familie befinden.

Zu: *Nini Wachsberger* (WV 107)

Nach Informationen von Dr. D. Koep, dem Sohn Nini Wachsbergers, wurde seine Mutter im Juni 1921 geboren; sie wäre demnach zum Zeitpunkt der Entstehung des Gemäldes ca. 9 Jahre alt.[1000] Im Besitz von Dr. Koep befindet sich ein undatiertes Kinderfoto von Nini Wachsberger, das in der frontalen Darstellung und den geöffneten Lippen mit dem Gemälde übereinstimmt; vielleicht hat es als Vorlage für das Gemälde gedient.[1001]

Wie Dr. Koep berichtet, waren Jankel Adler und seine Großeltern, Arthur Wachsberger und seine Ehefrau Anna Katharina, geborene Lehmann, in den 20er Jahren eine Zeit lang eng befreundet.[1002] Arthur Wachsberger (1891 Troppau – 1943 Tel Aviv), 1914 in Wien als Kunsthistoriker promoviert, hatte

---

999 Ebenda.
1000 E-Mail vom 7.9.2014 von Dr. Koep an die Unterzeichnete.
1001 E-Mail vom 31.8.2014
1002 E-Mail vom 7.9.2014.

sich in seiner Dissertation mit ostchinesischer Höhlenmalerei befasst.[1003] Die zarten Blumenmotive in der rechten unteren Ecke des Porträts von Nini und auch die an ein Fresco erinnernde Technik lassen sich vielleicht als Anspielung auf diese Malerei deuten.

Arthur Wachsberger arbeitete in den 20er Jahren einige Jahre als Assistent am Museum für Ostasiatische Kunst in Köln. Später betrieb er ein Einrichtungs- und Kunstgewerbegeschäft, in dem er Möbel nach zeitgenössischen Entwürfen, so zum Beispiel von den Wiener Werkstätten, arbeiten ließ; geleitet wurde es von seiner Ehefrau.[1004]

1933/34 reiste Arthur Wachsberger nach Tel Aviv, um dort die Lage zu erkunden; 1943 zog er mit seiner Ehefrau und Nini nach Palästina; den gesamten Besitz nahm er mit und baute in Tel Aviv ein neues Geschäft auf.[1005] Nach dem Zweiten Weltkrieg kehrte Nini mit ihrer Mutter nach Deutschland zurück; der Vater war vor Ende des Krieges in Tel Aviv verstorben.[1006]

Korrekturen:

Zu: *Stillleben* (WV 17)

In der Monografie und im Werkverzeichnis wird das Werk vorgestellt. Die 15 in einem Dreieck angeordneten Punkte werden als die Zahl 15 gedeutet und – im Sinne der Gematria – als stellvertretend für den Gottesnamen *Eloah* angesehen. Leider fehlt an dieser Stelle der Beleg; zudem liegt eine Verwechslung vor.

Nach der Gematria steht die Zahl 15 für das *Alte* und das *Neue Testament*. [1007] Die bisherige Deutung des Gemäldes lautete, dass sich die Kunst in den Dienst Gottes stelle, seine Botschaft verkünde. Die veränderte Deutung der 15 Punkte variiert die Aussage ein wenig. Sie lautet nun: Die Kunst stellt sich in den Dienst Gottes, indem sie die Botschaften des Alten und des Neuen Testaments, der Bibel, malerisch umsetzt, visualisiert.

Zu: *Straßenszene / Hurenviertel in Berlin* (WV 32)

[1003] Ebenda.
[1004] Ebenda.
[1005] Ebenda.
[1006] E-Mail vom 31.082014.
[1007] URL: *http://www.michael-holzapfel.de/themen/zahlen/zahlen.html* Abrufdatum: 22.09.2015.

Im Zuge der Bitte um ein qualitativ gutes Foto zur Publikation entstand ein Dialog über die Datierung des Gemäldes, die die Berlinische Galerie – abweichend vom Auktionskatalog von 1983 und von der Unterzeichneten – mit 1920 angab. Da der Schriftzug *Berlin*, die Signatur und die Datierung vom Rahmen halb verdeckt waren, veranlassten engagierte Mitarbeiter eine Ausrahmung des Werkes. Die Unterzeichnete erhielt eine Gesamtaufnahme des Gemäldes und eine Detailaufnahme der Signatur. Für die Mühe sei an dieser Stelle ganz herzlich gedankt!



Straßenszene / Hurenviertel in Berlin, 1921 oder 1924

Signatur: *J. Adler,* wahrscheinlich: Jules Adler (1865-1952)

Die Signatur weicht vollkommen von der Jankel Adlers ab. Auch die spontan hingeworfene Ortsbezeichnung *Berlin* entspricht nicht Adler. Dazu kommt noch die Tatsache, dass sich die Signatur *unterhalb* des gemalten Bildes befindet; dieses Vorgehen weicht von *allen* vorliegenden Arbeiten Adlers ab. Wenn Jankel Adler auch in einigen Gemälden Stilmerkmale von Künstlerkollegen aufgreift und damit experimentiert, so entspricht es dennoch seiner Persönlichkeit, eine sehr „gepflegte“ und bewusst platzierte Signatur zu

zeigen. Sie befindet sich meistens gut sichtbar, oft in einer auffallenden Farbe, *auf* dem Gemälde.

Wegen der Vielzahl der vom Werk Adlers abweichenden Kriterien schlägt die Unterzeichnete vor, das Gemälde auf eine Urheberschaft des Künstlers Jules Adler (1865 – 1952) zu überprüfen. Signatur, Duktus, Darstellung von Rückenfiguren und von Figuren in Bewegung scheinen diesem Künstler eher zu entsprechen als Jankel Adler. Im Internet findet sich unter *artsignaturedictionary.com* eine gut sichtbare Signatur des französischen Malers, die der Signatur auf dem Berliner Gemälde eher entspricht.

Zu *Komposition* (WV 387)

Nachtrag von 2014: Das Datum der Entstehung lag erst 2014 vor, nachdem der Eigentümer des Werkes über das Internet ermittelt worden war. Die Datierung des Gemäldes muss nun auf 1943 korrigiert werden!

Zu den Fotografien von August Sander

Zum Zwecke der Publikation der Dissertation wurden der Unterzeichneten vom August Sander Archiv qualitativ bessere Bildvorlagen zugesandt. Nach den neuesten Forschungen müssen einige Fotografien anders datiert und betitelt werden, als es in den von der Unterzeichneten verwendeten Publikationen angegeben wurde. Siehe dazu die Anmerkungen zu Abbildung 20 im Abbildungsverzeichnis.

Weiter wurde der Unterzeichneten am 18.6.2014 vom August Sander Archiv mitgeteilt, dass die neueste Forschung ergeben habe, dass Sander wohl nur Bildausschnitte zu publizieren beabsichtigte. Einige der von der Unterzeichneten verwendeten Fotografien werden daher in Zukunft vom Sander Archiv rechts – manche rechts und links – beschnitten gezeigt. Durch die Korrektur wird es für den heutigen Betrachter weniger gut erkennbar, dass Stellwände verwendet wurden.

Die beschriebenen Änderungen sind jedoch für die Argumente der Dissertation unerheblich. Es bleibt, dass als Titel der Fotografien nur Berufsbezeichnungen gewählt und keine Namen der Dargestellten genannt wurden. Und Adler benötigte ja als „gedankliche Vorlage“ für seine Gemälde keine Fotografien, sondern als Basis dienten ihm die Zielvorstellungen des von Sander geplanten Projekts beziehungsweise das eigene Erleben beim Porträtiert-Werden.

Namensverzeichnis

der wichtigsten in der Monografie erwähnten Künstler, Kunsthistoriker, Dichter, Philosophen und Freunde; nicht alle Lebensdaten konnten ermittelt werden.

A

Abel, Ernst Otto (1908 Essen – 2011 Brüssel)..... 227, 594, 595

Adler, Nina (7.08.1927 Düsseldorf – 23.11.1991 München) ... 3, 45, 48, 110, 184, 203, 230, 245, 324, 352, 555

Altman, Nathan (1889 Winnyzja – 1970 St. Petersburg) .. 25, 62, 106, 108, 116

Arntz, Gerd (1900 Remscheid – 1988 Den Haag) ... 22, 23, 110, 151, 230, 235, 346, 594

Aronson, Boris (1898 – 1980) 105, 106

Arp, Jean (Hans) (1886 Straßburg – 1966 Basel) 188, 318, 407, 409

Asch, Schalom (1880 Kutno, Polen – 1957 London)..... 68, 83

B

Baal Shem Tow (etwa 1700 – 1760, identisch mit Rabbi Ben Eliezer) ... 47, 66, 67, 87, 101, 126, 198

Barcinski, Henoch (Bartschinsky, Henryk; 1896 Lodz – 1941 (?) in Tomaszów Mazowiecki)..... 60, 79

Barker, George (1913 London – 1991) 22, 321, 330, 331

Baumeister, Willi (1889 Stuttgart – 1955 ebenda) ... 25, 145, 188, 190, 242, 254, 318, 412, 417

Ben Eliezer, Rabbi ..... *Siehe* Baal Shem Tow

Berlewi, Henryk (1894 Warschau – 1967 Paris) 115, 363

Brauner, Victor (Lodz 1887 – Auschwitz 1944) 23, 29, 60, 66, 68, 230

Broderson, Mosche (auch: Mojzesz, Moses; 1890 – 1956) 60, 85, 86, 230

C

Chagall, Marc (1887 bei Witebsk – 1885 Saint-Paul-de-Vence) 29, 30, 39, 48, 57, 63, 71, 76, 86, 87, 98, 99, 107, 108, 115, 123, 128, 129, 131, 133, 134, 146, 149, 196, 242, 407, 409, 482, 483

Colquhoun, Robert (1914 Kilmarnock – 1962) 272, 321, 323, 419

D

Delaunay, Robert (1885 Paris – 1941 Montpellier) 67, 123, 192

Dix, Otto (1891 Gera – 1969 Singen) ... 2, 31, 116, 117, 118, 127, 155, 156, 291

Dobrzynski, Stanislaw (Es konnten keine Daten ermittelt werden.) 66

E

Eckhart (Meister) (Eckhart von Hochheim; 1260 Hochheim – 1328 Avignon) 278

Ernst, Luise (auch: Straus-Ernst; 1893 Köln – 1944 Auschwitz) 12, 21, 22, 160, 180, 183, 231

Ernst, Max (1891 Brühl – 1976 Paris) ... 12, 28, 31, 34, 110, 112, 113, 184, 191, 193, 322, 334, 351, 370, 407

Ey, Johanna (1864 Wickrath – 1947 Düsseldorf) 58, 110

F

Fautrier, Jean (1898 Paris – 1964 Châtenay-Malabry) 368

Felixmüller, Conrad (1897 Dresden – 1977 Berlin Zehlendorf) 110, 116

Fergusson, Duncan (1874 Leith, Schottland – 1961, Glasgow) 272

Fierens, Paul (1895 Paris – 1957, Brüssel) 17, 18, 270, 285, 324, 328, 553

G

Gabo, Naum (1890 Brjansk, Russland – 1977 Waterbury, Connecticut, USA) 105, 188, 191, 342

Gaddi, Taddeo (1290 Florenz – 1366 ebenda) 346

Greco, El (1541 Candia auf Kreta – 1614 Toledo) ... 24, 28, 29, 54, 61, 62, 66, 67, 68, 71, 72, 74, 87, 122, 146, 293, 375, 408

Grosz, George (1893 Berlin – 1959 ebenda) 31, 116, 128, 156, 322

H

Hamburger, Michael (1924 Berlin – 2007 Middleton) 22, 321, 377

Hayter, Stanley William (1901 Hackney, London – 1988 Paris) 17, 18, 19, 20, 40, 56, 229, 238, 239, 240, 270, 285, 302, 324, 411, 553

Hebworth, Barbara (1903 Wakefield – 1975 St. Ives, England) 318, 417

Herbin, Auguste (1882 Quiévy, bei Cambrai – 1960 Paris) ... 31, 188, 190, 409

Herman, Josef (1911 Warschau – 2000 Suffolk) ... 104, 235, 268, 269, 270, 272, 291, 322, 477, 552

Hoerle, Heinrich (1895 Köln – 1936 ebenda) 2, 30, 39, 98, 110, 111, 113, 114, 140, 141, 145, 154, 155, 180, 194, 594

Hölzel, Adolf (1853 Olmütz, Mähren – 1934 Stuttgart) 249, 410

K

Kaesbach, Walter (1879 Mönchengladbach – 1961 Konstanz) 121

Kaufmann, Arthur (1888 Mülheim an der Ruhr – 1971 Nova Friburgo, Brasilien) 57, 59, 60, 104, 115, 117, 166, 170, 230

Klapheck, Anna (1899 Erlangen – 1986 Düsseldorf) 4, 17, 20, 21, 22, 23, 30, 31, 45, 48, 53, 60, 127, 131, 144, 145, 171, 172, 174, 175, 177, 229, 235

Klapheck, Konrad (1935 Düsseldorf, lebt ebenda) 585

Klapheck, Richard (1883 Essen – 1939 Düsseldorf) 17, 166

Klee, Paul (1879 Münchenbuchsee, Schweiz – 1940 Muralto, Schweiz) 2, 28, 31, 32, 33, 34, 36, 38, 40, 120, 191, 229, 255, 256, 269, 274, 275, 276, 277, 278, 294, 295, 302, 303, 342, 345, 354, 412, 416, 417, 418, 419, 558, 587

Kohlhaas, Betty (Es konnten keine Daten ermittelt werden.) 59, 110

Kollwitz, Käthe (1867 Königsberg, Preußen – 1945 Moritzburg bei Dresden) 2, 80

L

Lasker-Schüler, Else (1869 Elberfeld – 1945 Jerusalem) 2, 22, 30, 59, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 109, 114, 146, 235, 475, 482

Léger, Fernand (1881 Argentan – 1955 Gif-sur-Yvette) 28, 30, 150, 151, 153, 162, 171, 202, 206, 207, 323, 409

Lissitzky, El (1890 Potschinok, Russland – 1941 Moskau) 25, 105, 108, 115, 130

M

MacBryde, Robert (1913 Maybole – 1966 Dublin) 272, 321, 323, 419

Meidner, Ludwig (1884 Bierutów, Polen – 1966 Darmstadt) 29, 82, 88, 122, 146, 242, 408

Middleton, Michael (Es konnten keine Angaben ermittelt werden; könnte evtl. identisch sein mit Michael Hamburger, der in Middleton lebte.) 3, 8, 9, 10, 11, 50, 53, 241, 419

Modigliani, Amedeo (1884 Livorno, Italien – 1920 Paris) 108, 115, 116, 136, 140, 146, 172, 407

Moore, Henry (1898 Castleford – 1986 Much Hadham) 304, 318, 324, 372

Morris, Margaret (1891 London – 1980 Glasgow) 272, 273, 553

N

Nacht-Samborski, Artur Stefan (1898 Krakau – 1974 Warschau) 97

P

Perez, Jizchok Leib (1852 Zamość, damals Russisch Polen – 1915 Warschau) 83, 84, 88, 108, 119, 193, 201, 202, 416

Picasso, Pablo (1881 Málaga – 1973 Mougins) 14, 25, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 38, 53, 67, 71, 72, 87, 126, 134, 135, 145, 150, 151, 152, 153, 162, 163, 178, 179, 181, 188, 189, 190, 192, 202, 206, 240, 246, 249, 250, 256, 258, 272, 274, 275, 276, 291, 303, 306, 307, 308, 315, 322, 335, 338, 341, 351, 352, 354, 374, 407, 409, 410, 412, 416, 417, 418, 558, 587

Pollock, Paul Jackson (1912 Cody, Wyoming – 1956 Springs, bei New York City) 334, 412, 416

Pozner-Szczygielski, Zenon (1897 – 1964) 85

R

Read, Herbert (1893 North Riding of Yorkshire – 1968 Stonegrave, Yorkshire) 9, 287, 323

Roh, Franz (1890 Apolda – 1965 München) 8, 30, 164, 165, 171, 419

Roualt, Georges (1871 Paris – 1958 ebenda) 249, 256, 410, 413

Rozelaar Green, Alfred (1918 London – 2013 Paris) ... 322, 323, 324, 364, 555

Ryback, Issachar Ber (1897 Jelisawetgrad, Ukraine – 1935 Paris) 35, 64, 105, 106, 108, 115, 130, 155, 248, 419

S

Sander, August (1876 Herdorf – 1964 Köln) 39, 56, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 182, 186, 202, 205, 409, 416, 559, 587, 598

Schlemmer, Oskar (1888 Stuttgart – 1943 Baden-Baden) 178, 201, 203, 242

Schotz, Benno (1891 Arensburg – 1984 Glasgow) 269, 270, 271, 285

Schwitters, Kurt (1887 Hannover – 1948 Kendal, England) 4, 191, 321, 342

Segall, Lasar (1891 Wilna – 1957 São Paolo) 84, 97, 108, 114, 115, 128, 147, 242

Seiwert, Franz Wilhelm (1984 Köln – 1933 ebenda) 2, 21, 30, 39, 48, 69, 87, 103, 110, 111, 112, 113, 124, 137, 154, 155, 180, 184, 194, 594

Smet, Gust de (1877 Gent – 1943 Deurle) 147

Suckever, Abraham (1913 – 2010) 232

Szwarc, Marek (1892 Zgierz, Polen – 1958 Paris) 22, 23, 29, 50, 60, 64, 108, 115

Szyk, Artur (1894 Lodz – 1951 New Canaan, Connecticut) 66

T

Themerson, Stefan (1910 in Płock, Russisches Kaiserreich – 1988 London) 16, 22, 32, 324, 401, 414

V

Velde, Van Bram (1895 Zoeterwoude, Niederlande – 1981 Grimaud, Frankreich) 237, 240, 251, 253, 410

Velde, Van Geer (1898 Lissen, Niederlande – 1977 Cachan, Frankreich) .. 237, 240, 241, 254

W

Wachsberger, Arthur (1891 Troppau – 1943 Tel Aviv) 595, 596

Warschavski, Oser (1898 – 1944) 86, 534

Wiethüchter, Gustav (1873 Bielefeld – 1946 Wuppertal) 20, 27, 28, 39, 45, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 129, 131, 132, 145, 171, 409, 420

Z

Zak, Abraham (auch: Avraham Zack; 1891 in Amdur, Grodno Gubernia, Polnisch Litauen – 1969) 79, 80, 88, 419

Jankel Adler (1895 – 1949)

Band I: Monografie

Annemarie Heibel

Jankel Adler, 1895 in Tuszyn – nahe Lodz, Polen – geboren und im Geiste des chassidischen Judentums erzogen, kommt zu Beginn des 20. Jahrhunderts nach Deutschland. Im Rheinland erlangt er große Anerkennung als Maler und Grafiker; Freundschaften mit Else Lasker-Schüler, Otto Dix, Paul Klee, Heinrich Hoerle und Franz Wilhelm Seiwert belegen zugleich seinen Stellenwert in Künstlerkreisen. Als politisch engagierte Persönlichkeit muss Adler 1933 fliehen; die letzten Lebensjahre verbringt er im Exil in England, wo er 1949 stirbt.

Die zweibändige Publikation ist der erstmalige Versuch, das breit gefächerte Œuvre des Künstlers zu strukturieren und durchgängig vorzustellen; auch die bisher wenig beachteten Werkphasen in Polen, Frankreich und England werden einbezogen. Die Monografie skizziert die einzelnen Lebensphasen Adlers und die Stilmerkmale der entsprechenden Schaffensperioden. Im Werkverzeichnis werden 428 Gemälde aufgeführt, darunter zahlreiche erstmals dokumentierte Arbeiten.

ISBN 978-3-8405-0128-9
EUR 99,00
09900
9 783840 501289