

Georg Greve-Lindau 1876 – 1963

Realist Impressionist Expressionist

Sonderdruck aus

Eichsfeld- Jahrbuch



24. Jahrgang

2016

Verlag Mecke Druck · Duderstadt 2016



Ep
Greve
1

Ep
Greve
1

Stationen

1. Mai 1876	Georg Greve wird in Lindau am Harz geboren und wächst mit fünf Geschwistern auf. Seine Eltern betreiben dort eine Jutefabrik.
1886	Hildesheim – Gymnasium
1896 – 1897	München – Private Zeichenschule bei L. Schmid-Reutte / Militärdienst
– 1898	München – Kunststudium an der Akademie der Künste bei Nicolaus Gysis (mit R. Levy, A. Kubin, A. Weißgerber, A. Schinnerer) / erste Studienreisen
1899 – 1901	Karlsruhe – Kunst- und druckgrafisches Studium bei Leopold Graf von Kalckreuth
1901 – 1902	Lindau – freies Schaffen im Atelier
1902 – 1905	Stuttgart – Meisterschüler bei L. Kalckreuth
1904	Spanien, Frankreich, Niederlande
20. Februar 1906	Erlangen – Heirat mit Lisel Ambos und Umzug nach Schallershof / Geburt von Eva
bis 1909	Erlangen – freischaffender Künstler / Geburt von Peter
1910 – 1912	Weimar – Atelier / Akademie, Bekanntschaften mit M. Klinger, M. Liebermann, M. Beckmann
1912 – 1913	Florenz – Villa Romana Preis / Aufenthalt in Florenz Kontakt zu M. Pechstein
1914 – 1918	Berlin – Kriegerillustrator u.a. für Cassirer Kunst- u. Verlagsanstalt / Proviantmeister in Frankfurt an der Oder
1918 – 1935	Hamburg / Umzug nach Wentorf / Geburt von Rosemarie
1935	Tod seiner Frau Lisel
1936	Kassel / Zweite Ehe mit Zoila Fromm / Meran
ab 1937	Duderstadt Wohnsitz – Fabrikgelände Herzberger Str.
16. Juli 1963	Georg Greve-Lindau stirbt im Alter vom 87 Jahren in Duderstadt

Sandra Kästner

„Ich suche in meinem Beruf die Befriedigung der Seele, nicht die des Publikums“¹

Georg Greve-Lindau 1876–1963 Realist, Impressionist, Expressionist

Naturverbunden, sensibel und vielleicht etwas exzentrisch, ehrlich, fleißig, energisch – dann ein durchdringender Blick, der meist aus dem Hintergrund, aus den Augenwinkeln heraus alles zu erfassen suchte, um den besonderen Moment auf Papier oder Leinwand zu fixieren. Dazu kommt die äußere Erscheinung, welche mit Mantel, Hut, markant rotem Vollbart und Malutensilien wohl dem typischen Bild eines Malers bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts entsprach. Bekannte und Verwandte beschreiben so die charakterlichen Züge und die Gestalt des Künstlers Georg Greve-Lindau.²

Der 140. Geburtstag des am 1. Mai 1876 in Lindau am Harz geborenen und ab 1936 in Duderstadt lebenden Künstlers gab Anlass zu einer großen Retrospektive.³ Die Werkschau im Heimatmuseum der Stadt Duderstadt mit dem Titel „Georg Greve-Lindau 1876 -1963. Realist, Impressionist, Expressionist. Retrospektive zum 140. Geburtstag“ ermöglichte mit über 70 aus Deutschland, Schweden und der Schweiz zusammengetragenen Originalen einen gänzlich neuen Blick auf den Künstler. Eine Grundlage dafür schuf die an der Georg-August-Universität Göttingen geschriebene Forschungsarbeit über Georg Greve-Lindau.⁴ Erstmals wurden in diesem Rahmen das malerische Werk erfasst, die Entwicklungsstufen und die sich daraus ergebende, erstaunlich große künstlerische Bandbreite, Qualität und Quantität unter kunsthistorischen Gesichtspunkten analysiert.



Abb. 1: Georg Greve-Lindau um 1912, Privatbesitz.

¹ Brief von Georg Greve-Lindau an Lisel Ambos. 7. Februar 1901, Karlsruhe. Privatbesitz. Auch vermerkt bei Greve-Lindau: Erinnerungen aus meinem Leben. O. O. 1979. (unveröffentlichtes Manuskript, vervielfältigt und hg. von Eva Hohage geb. Greve, erg. u. erw. v. Christian Reinhold 2005.), S. 97.

² Die Aussagen stützen sich auf Gespräche mit den Enkeln des Künstlers und mit Einwohnern aus Duderstadt, die Greve-Lindau noch persönlich kannten.

³ Die Retrospektive „Georg Greve-Lindau 1876–1963. Realist, Impressionist, Expressionist. Retrospektive zum 140. Geburtstag.“ fand im Heimatmuseum der Stadt Duderstadt vom 9. April - 29. Mai 2016 statt.

⁴ Unveröffentlichte Magisterarbeit am Kunstgeschichtlichen Seminar der Georg-August-Universität Göttingen. Kästner, Sandra: Georg Greve-Lindau 1876–1963. Das malerische Werk eines Künstlers zwischen Tradition und Avantgarde. Göttingen 2015.

Georg Greve-Lindau lebt und arbeitet in einer Zeit der Umbrüche. Im ausgehenden 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts beeinflussen die politischen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Veränderungen, insbesondere die Folgen der Industriellen Revolution das alltägliche Leben stark. Auch in der Kunst sind in einem vergleichsweise kurzen Zeitraum eine Vielzahl von Neuerungen zu verzeichnen, Neuerungen wie sie in der Kunstgeschichte sonst in dieser raschen Folge kaum begegnen. Die bildenden Künste stehen Ende des 19. Jahrhunderts an der Schwelle zur Moderne. Die Künstler experimentieren, brechen mit jahrhundertlang gültigen Darstellungsformen. Eine im Wesentlichen naturalistische, dabei bald idealistische, bald realistische Wirklichkeitswiedergabe wird verdrängt durch eine zunehmend subjektive Interpretation bzw. vom Naturvorbild abstrahierende Darstellung. Und wie es bei der Mehrzahl der Künstler der Fall ist, bleibt auch das Werk Greve-Lindaus von diesen Entwicklungen nicht unberührt. Dieser Beitrag soll sich auf die künstlerischen Charakteristika konzentrieren und sich weniger mit dem Lebensweg Georg Greve-Lindaus beschäftigen, darüber sind entsprechende Quellen vorhanden.⁵

Betrachtet man folglich das Gesamtwerk unter dem Aspekt einer sich steigernden künstlerischen Entfaltung von der Tradition zur Moderne, so lässt sich diese anhand vieler Werke veranschaulichen. Mit herausragenden Beispielen sind die Stilrichtungen des Realismus, Impressionismus und Expressionismus vertreten.⁶ Es lassen sich konkrete Bezüge zu anderen Künstlern herstellen und gleichermaßen innovative Tendenzen aufzeigen. Motivwahl, Technik und der Umgang mit Farbe und Form zeigen, dass Greve-Lindau einen Teil der Strömungen und kunsthistorischen Entwicklungen seiner Zeit adäquat repräsentiert. Eine außerordentliche Vielfalt, aber damit auch eine stilistische Unentschlossenheit kristallisieren sich bei der Analyse und Einordnung der Werke im kunstgeschichtlichen Zusammenhang als wichtige Komponenten heraus. Sie spiegeln im gesamtgesellschaftlichen Kontext nicht nur die Orientierungslosigkeit, bzw. Unsicherheit des Künstlers, sondern zum Teil auch die der Künstler und der Zeit allgemein. Zwischen Reichsgründung und Weltkrieg, Tradition und Moderne, Biedermeier und Industrialisierung zeichnen sich eben diese Polaritäten in allen Bereichen und besonders in der Kunst ab. So können neben persönlichen Ereignissen auch jene Faktoren als Ursachen für den geringen Bekanntheitsgrad, die fehlende Etablierung bzw. die angemessene Positionierung in der Kunstgeschichtsschreibung auch über den Tod von Georg Greve-Lindau hinaus, angeführt werden.

⁵ Greve-Lindau: Erinnerungen (Anm.1); Hollmann, Ulrich: Maler in Duderstadt. In: Die Goldene Mark 30 (1979), S. 32-34; Eikenberg, Wiltrud: Die frühen Jahre des Malers Georg Greve-Lindau. O. O., 1990 (unveröffentlichte Informationsschrift zur Ausstellung Greve, Fiedler, Finke am 9.9.1990 im Duderstädter Rathaus; Brodhun, Rudolph: Der Maler Georg Greve-Lindau (1876-1963). In: Schlegel, Birgit u. a.: Lindau. Geschichte eines Fleckens im nördlichen Eichsfeld. Duderstadt 1995, S. 268-273.

⁶ Die zeichnerischen und druckgrafischen Arbeiten können hier weniger Beachtung finden, sollten dennoch nicht unerwähnt bleiben.

Georg Greve-Lindau genoss in München, Karlsruhe und Stuttgart eine traditionelle Kunstausbildung.⁷ Die Arbeiten sind deutlich von der akademischen Lehre und den alten Meistern beeinflusst. Maßgeblich wirkten daneben zeitgenössische Künstler wie Wilhelm Leibl, Max Liebermann und Fritz von Uhde, später auch Edvard Munch auf die Werke ein. Andere wiederum, wie z. B. August Macke oder Ernst Ludwig Kirchner, die die starken Veränderungen in der Kunst nach 1900 widerspiegeln, beeinflussten Greve-Lindau zunächst nur in geringem Maße. Dem gegenüber stehen die Werke der Jahre von 1898 bis 1902. Sie nehmen in ihrer künstlerischen Formsprache verschiedene Ansätze und Aspekte der Avantgarde vorweg. 1904 bewunderte Greve-Lindau erstmals die französischen Impressionisten, reiste mehrmals in die Niederlande und war von der Licht- und Farbwirkung fasziniert. Doch erst mit dem Aufenthalt an der Weimarer Akademie ab 1910 veränderte sich die Malweise erheblich.⁸ Die Werke zwischen 1910 und 1914 folgen in Komposition, Kolorit und Darstellung des Lichtes dem Vorbild der Impressionisten. In der Hochphase bis 1914 erlangte Greve-Lindau schließlich bedeutende künstlerische Anerkennung und wurde mit dem Villa-Romana-Preis ausgezeichnet.⁹

An diesen Erfolg nach dem Ersten Weltkrieg anzuknüpfen, gelang nur in Maßen. Auch andere Künstler fanden in der Nachkriegszeit keinen adäquaten Einstieg mehr in die Kunstszene. Greve-Lindau orientierte sich an der bereits etablierten expressionistischen Malerei, die Elger 2007 *„als Ausdruck des Lebensgefühls einer jungen Generation [beschreibt und,] die sich lediglich [...] in ihrer Ablehnung herrschender gesellschaftlicher und politischer Strukturen“* einig war.¹⁰ Immer wieder versuchte sich Greve-Lindau den aktuellen Strömungen der Kunst anzupassen, allerdings gegen seine innere Triebkraft. Seine Philosophie des Malens hieß: *„Ich suche in meinem Beruf die Befriedigung der Seele, nicht die des Publikums.“*¹¹ Das Spätwerk ist jedoch ab etwa 1940 in verschiedener Hinsicht durch Auftragsarbeiten geprägt. Jene Bilder die aus finanziellen Gründen für das Publikum gemalt wurden, stehen qualitativ nicht auf derselben Stufe, wie die in größerer Freiheit geschaffenen früheren Werke.

Exemplarisch sollen nun einige Arbeiten aus dem Werk Georg Greve-Lindaus vorgestellt werden. Sie repräsentieren eindringlich die Charakteristika der realistischen, impressionistischen und expressionistischen Malerei, außerdem die hohe künstlerische Qualität und die Vielfältigkeit seines Werkes.

⁷ Georg Greve wurde am 4.11.1898 Mitglied der Münchner Kunstakademie. Knapp eine Generation zuvor schrieb sich Georg Greve-Waldhausen dort ein. Georg Greve verwendete, um Verwechslungen aus dem Weg zu gehen, von nun an den Ortszusatz Lindau (für Lindau am Harz). Vgl. Matrikelbuch 1841-1884 und 1884-1920, Archiv der Akademie München.

⁸ Die Großherzoglich-Sächsische Kunstschule Weimar wurde 1910 reorganisiert und erlangte den Rang einer Hochschule für bildende Kunst (Großherzoglich Sächsische Hochschule für Bildende Kunst).

⁹ Dazu später ausführlicher.

¹⁰ Elger, Dietmar: Expressionismus. Eine deutsche Kunstrevolution. Köln 2007, S. 8.

¹¹ Siehe auch Anm. 1.

Die Anfänge als Realist

Georg Greve bezog 1898, nach Militärdienst und privater Zeichenschule, die Münchner Akademie der Künste. Bis 1902 folgte er zunächst der traditionellen Kunstlehre. Bis um die Mitte des 19. Jahrhunderts galt die naturalistische, dabei mehr oder weniger idealisierende Wirklichkeitswiedergabe als einzig anerkanntes Ziel der akademischen Malerei. Als Gegenpol dazu blühten in Deutschland zunehmend moderne künstlerische Bewegungen auf, die sich in Secessionen, Kunstgewerbeschulen und private Akademien organisierten und nach Form und Inhalt neue Wege beschritten. Dabei gewannen die künstlerische Freiheit und eine subjektive Interpretation der Natur durch den Impressionismus stark an Bedeutung. Und gleichzeitig behauptete sich als neues abbildendes Medium äußerst naturgetreu und authentisch die Fotografie.

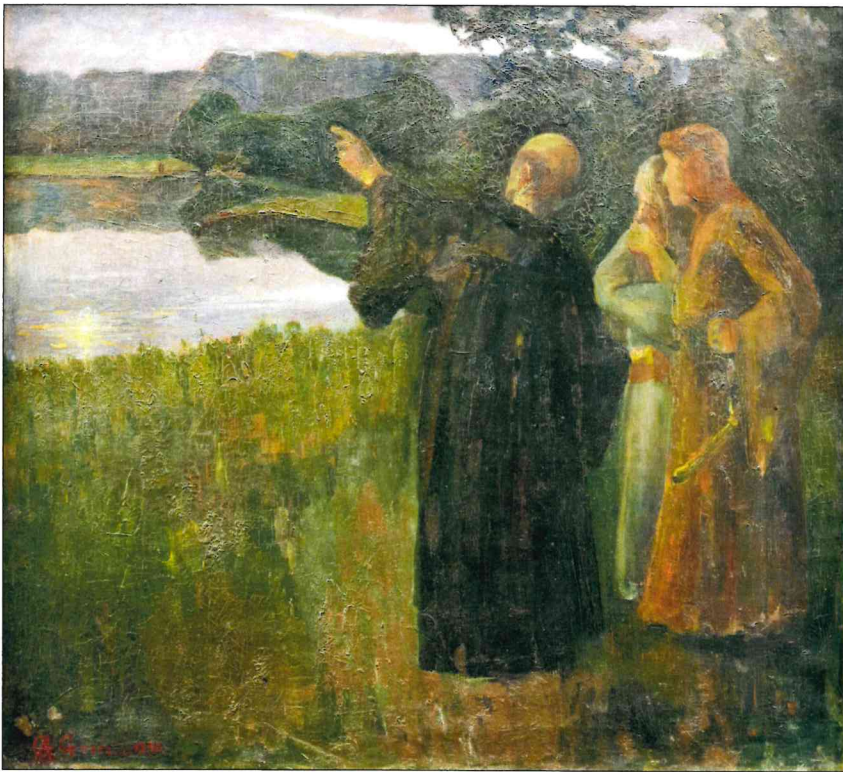


Abb. 2: Georg Greve-Lindau, „Die Heiligen Drei Könige“, 1898, Öl auf Leinwand, 64x69,5 cm. Privatbesitz (Nr. 670 UE).

Greve-Lindaus Bilder dieser Zeit sind technisch aufwendig. Die übliche Verfahrensweise, mehrere Lasuren nacheinander aufzutragen, gelang ihm nur bedingt. Schaut man näher auf die zum Teil flüchtige Ausführung der Motive, die fehlende Detail-

genauigkeit oder die wegen zu schnellen Überarbeitens auftretende Krakeleebildung in der Malschicht, so wird deutlich, dass er kein Künstler von langwierigen Arbeitsprozessen war. Umso bemerkenswerter ist es, dass er bereits im ersten Semester an der Münchner Akademie mit dem Gemälde „Die Heiligen Drei Könige“ den ausgeschriebenen Wettbewerb gewann (Abb. 2).¹²

Entgegen den üblichen Darstellungen, die die Heiligen Drei Könige auf ihrem vom Stern geleiteten Weg nach Bethlehem zeigen, gibt sich das Bild zunächst nicht als biblische Szene zu erkennen. Drei aufrecht stehende und monumentale Figuren füllen die rechte Bildhälfte nahezu vollständig aus. Der Mann im Vordergrund ist einem See zugewandt und weist mit erhobenem Arm zum Himmel. Die beiden anderen Männer folgen mit ihrem Blick diesem Hinweis. Büsche und Bäume türmen sich im Hintergrund bis zum oberen Bildrand auf. Die linke Bildhälfte zeigt im Vordergrund nur eine Wiese, dahinter breitet sich der See aus. Die Komposition der Gruppe wirkt trotz der ausladenden Armbewegung in sich geschlossen. Die Männer sind schlicht gekleidet. Kaum etwas deutet auf ihre Identität hin. Kronen, Geschenke, kostbare Gewänder oder Attribute fehlen.¹³ Am Himmel leuchtet kein Stern, und die Umgebung mutet wenig orientalisch an. Der Künstler verlegt zudem das Geschehen in die heimatliche Landschaft des Eichsfeldes – an den Seeburger See. Das Bildmotiv erscheint fast alltäglich. Damit entspricht die biblische Szene kaum den üblichen Darstellungsmodi in jener Zeit.¹⁴

Die Farbtöne im vorderen Bildbereich variieren in hellen Grau- und Braunnuancen, im hinteren Bereich dominieren kräftiges und helles Blau sowie Rot- bzw. Violetttöne. Die fortgeschrittene Dämmerung mildert die Leuchtkraft der Farben. Damit begegnet anstatt einer absoluten Gegenstandsfarbe eine relative Erscheinungsfarbe.¹⁵ Daraus wiederum resultiert eine tonige Malerei, wie sie auch das Werk seiner Zeitgenossen Liebermann, Corinth u. a. Ende des 19. Jahrhundert kennzeichnet. In dieser tonigen Malerei, die besonders in Norddeutschland mit einem typischen Lokalkolorit vertreten ist, spielen u. a. punktuell gesetzte Lichter eine zentrale Rolle.

¹² Die Akademie der Künste veranstaltete Ende des Jahres 1898 einen Wettbewerb zur christlichen Kunstauffassung, Thema „Die Heiligen Drei Könige“. Der erste Preis und der beste Platz in der Ausstellung waren ihm sicher, resümierte der Künstler später stolz. Vgl. Greve-Lindau: Erinnerungen (Anm. 1), S. 80 f.

¹³ Verfolgt man die schriftlichen Quellen zur Beschreibung der Szene, werden hier nicht, wie es die biblische Vorlage andeutet, die Heiligen Drei Könige gezeigt. Vielmehr trifft die Darstellung auf die Weisen aus dem Morgenland zu. Vgl. dazu die Legende des Johannes von Hildesheim aus dem 14. Jahrhundert. Näher beschrieben bei Schiller, Gertrud: Die Waisen (Magier aus dem Morgenland. Die heiligen drei Könige). In: Schiller, Gertrud: Ikonographie der christlichen Kunst, 1 (1969), S. 105-124.; Vgl. Kästner: Greve-Lindau (Anm. 4), S. 46.

¹⁴ Die Auseinandersetzung mit religiösen Themen ist bei vielen Malern um die Jahrhundertwende zu beobachten. Fritz von Uhde beispielsweise bewegt sich Ende des 19. Jahrhunderts im Grenzbereich der geläufigen Darstellungen. Sein Werk „Lasset die Kinder zu mir kommen“ stieß auf herbe Kritik. Die Szene aus dem Neuen Testament steht in Bezug zur Gegenwart und zeigt einen naturalistisch gemalten Jesusknaben – einen Arme-Leute-Jesus. (Fritz von Uhde, „Lasset die Kindlein zu mir kommen“, 1884) Etwa zeitgleich malte auch der Worpsweder Künstler Heinrich Vogeler die Könige in vertrauter Umgebung. Er kleidet z. B. den greisen, sich am Stock stützenden König in einen kostbaren Mantel, lässt ihn aber einfache Holzschuhe tragen. (Heinrich Vogeler, „Wintermärchen“ (Die Heiligen Drei Könige), 1897, Standort unbekannt).

¹⁵ Vgl. Schmidt, Georg: Kleine Geschichte der modernen Malerei. Basel 2006, S. 11.

Die augenscheinliche Lichtquelle in Greve-Lindaus Bild ist der Stern. Von ihm wird die Gruppe gewissermaßen beleuchtet. Allerdings ist diese Lichtquelle auf dem Gemälde nicht zu sehen, sie muss imaginiert werden. Lediglich ein kleiner heller Punkt in der Oberflächenspiegelung des Sees lässt auf die Existenz des Sterns am Himmel schließen.

In der Malerei dient das Licht formal gesehen dem Modellieren eines dreidimensionalen Gegenstandes. Es unterstützt die naturalistische Wiedergabe. Das dämmrige oder das auf einen Punkt konzentrierte Licht erzeugt in der tonigen Malerei jedoch oft eine diffuse Raumsituation bzw. eine stark atmosphärische Wirkung. Greve-Lindau richtet sein Augenmerk auf das eigentliche Hauptelement der biblischen Szene – die Darstellung des Sterns. Allerdings geschieht das indirekt, kaum bzw. nur auf den zweiten Blick wahrnehmbar.

Neben der gezielt gesetzten Lichtführung gibt auch die Bildkomposition dem Betrachter Hinweise auf das Geschehen. Die Körperhaltung der Männer und die deutende Geste der einen Figur sind auf den unsichtbaren Stern am Himmel ausgerichtet. Mit der Abenddämmerung wird nicht nur das Licht diffuser, auch die Formen werden verunklärt. Dementsprechend fällt der fehlende Bodenkontakt der Protagonisten nicht sofort auf.

Die Dreizahl der Männer, ihr suchender Blick und die weisende Geste zum Himmel, aber auch die Kleidung – die mit langen Mänteln keine zeitgenössische Tracht bezeichnet – geben schließlich Anhaltspunkte, die Darstellung mit den Heiligen Drei Königen in Verbindung zu bringen. Die gestalterischen Mittel überhöhen das unspektakuläre Motiv und lassen es der alltäglichen Wirklichkeit entrückt erscheinen. In seiner Darstellung gelingt es Greve-Lindau, das vertraut wirkende Geschehen fast als Erscheinung zu präsentieren.

Zwischen Tradition und Avantgarde

Wie oben bereits erwähnt, hat sich die Gleichzeitigkeit verschiedener Stile als eine Besonderheit im Werk Greve-Lindaus herauskristallisiert. Während das eben behandelte Werk zu großen Teilen den gestalterischen Grundzügen des Realismus folgt, erscheint ein parallel dazu entstandenes Gemälde sehr viel kühner und fortschrittlicher (Abb. 3). Auf Studienreisen mit Alfred Kubin, Rudolf Levy, Albert Weißgerber, Paul Direng oder Adolf Schinnerer malte Greve-Lindau im Freien. Er fertigte zahlreiche Studien mit reduzierten Bildausschnitten an, suchte atmosphärische Stimmungen, das Spiel von Licht und Farbe einzufangen. Auch in seinem Lindauer Atelier arbeitete der junge Künstler sehr innovativ und für sich allein. Dabei verwendete er reine Farben, beschränkte sich auf Primär- und Sekundärfarben, experimentierte mit Komplementärkontrasten und vereinfachte die Motive. Die Kompositionen werden flächiger.

Ein herausragendes Beispiel für jene formal erstaunlich modernen Gemälde ist die „Hausecke mit rotem Dach“ von 1898 (Abb. 3). Diese kleine Studie repräsentiert die Kraft und die Entschlossenheit Georg Greve-Lindaus am Beginn seiner

künstlerischen Laufbahn, äußerst motiviert und vor allem frei von äußeren Einflüssen.¹⁶ Lediglich die Primärfarben Blau, Gelb und Rot und die daraus gemischten Komplementärtöne Orange, Grün und Violett werden hier verwendet. Diese setzt Greve-Lindau pastos und mit groben Pinselstrichen in geometrisch klaren Formen, die Dächer und Hauswände bezeichnen, nebeneinander. Gelb- und Orangetöne veranschaulichen gleißendes Sonnenlicht auf den Mauern. Grüne Schatten werden durch eine blaue Lasur auf gelbem Grund markiert. Nichts ist mit Schwarz und Weiß abgedunkelt oder aufgehellt worden. Greve-Lindau verabschiedet sich hier vorübergehend ganz von einer tonigen Malerei und bietet stattdessen kräftiges Licht und reine Farben.¹⁷



Abb. 3: Georg Greve-Lindau, „Hausecke mit rotem Dach“, 1898, Öl auf Leinwand, 34x22 cm. Privatbesitz (Nr. 253 RH).

¹⁶ Vgl. Kästner: Greve-Lindau (Anm. 4), S. 90 f.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 90.

Die naturalistische und perspektivisch korrekte Wiedergabe spielt dabei eine untergeordnete Rolle.

Für Greve-Lindau war das Bild „Hausecke mit rotem Dach“ in künstlerischer Hinsicht das Exempel moderner und revolutionärer Malerei. Es diente ihm zeitlebens als Parameter. Eindeutige Parallelen zu Greve-Lindaus Darstellung und Umsetzung sind in der zeitgenössischen Kunst schwer zu finden.¹⁸ Erich Heckel zeigt ein paar Jahre später in seinen expressionistischen Arbeiten einen verwandten Bild- und Farbaufbau.¹⁹ Diese äußerst freie Malweise scheint in der Münchner und Karlsruher Akademie, den Studienorten des Künstlers unter Ludwig Schmid-Reutte, eher gehemmt worden zu sein.²⁰ Spontanität im Licht- und Farbspiel, wie sie bei den Studien im Freien unverkennbar sind, fehlen. Als Meisterschüler bei Graf Leopold von Kalkkreuth in Stuttgart 1901/02 wird die Ölmalerei Greve-Lindaus wieder etwas freier und kompositorisch anspruchsvoller. Schließlich erreichen die zeichnerischen, als auch druckgrafischen Fertigkeiten ein sehr hohes künstlerisches Niveau.²¹

Als Impressionist in der Villa Romana in Florenz

Nach dem künstlerischen Studium heiratete Georg Greve-Lindau Lisel Ambos. Er baute als freischaffender Künstler ab 1906 vorwiegend die druckgrafische Technik in seinem Atelier in Schallershof bei Nürnberg weiter aus. Zusammen mit seinem Studienkollegen und Schwager Adolf Schinnerer arbeitete er dort bis 1909.²² Die Farbpalette der Gemälde zwischen 1907 und 1909 wird von dunklen Tönen beherrscht. Reisen nach Spanien, Frankreich und in die Niederlande inspirierten ihn zu Kompositionen, in denen Licht und Farbe wieder eine stärkere Rolle spielen. Der Umzug nach Weimar 1910 beendete endgültig die dunkeltonige Phase. Die Wiedergabe des Lichts und die Verwendung reiner Farben sind nun die Hauptkomponenten in Greve-Lindaus Malerei. In kurzer Zeit entfaltet sich ein sehr individuell ausgeprägter impressionistischer Stil.

So zeigt das Gemälde „Vorbeiziehende Menschen“ (Abb. 4) gegenüber den „Heiligen Drei Königen“ (Abb. 2) neue stilistische Aspekte.²³ In Abgrenzung von den Prinzipien des Realismus, wird auf eine akademisch genaue Durchgestaltung der Gegen-

stände verzichtet. Es stehen nicht mehr die naturgetreue Abbildung eines Motivs oder die Darstellung einer Historie im Vordergrund. Licht, Farbe und Bewegung werden stattdessen fokussiert. Durch die Varianz der Farben tritt die Stofflichkeitsillusion zurück. Das wiederum verstärkt den Eindruck einer Momentaufnahme, schafft die Impression eines flüchtigen Geschehens.

Neben den „Heiligen Drei Königen“ ist das Gemälde „Vorbeiziehende Menschen“ ein weiteres Schlüsselwerk im Œuvre Georg Greve-Lindaus. 1912 wurde sein Schaffen durch dieses Bild mit der höchsten künstlerischen Auszeichnung – dem Villa-Romana-Preis – gewürdigt. Als Gegenmodell zu akademischen Auszeichnungen durch den Deutschen Künstlerbund initiiert, wurde der Preis jährlich an junge aufstrebende Künstler verliehen. Er ermöglichte ihnen ein Jahr unbeschwertes Arbeiten und freien Aufenthalt mit der Familie in Florenz, in der Villa Romana. Bereits auf der Vorjahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes 1911 in Leipzig fielen Greve-Lindaus Bilder den Jurymitgliedern Max Liebermann und Max Klinger auf.²⁴ 1912 überzeugte das Gemälde „Vorbeiziehende Menschen“ schließlich das Gremium durch seine außerordentlich dynamische Komposition. Außergewöhnlich im Bildaufbau zeigt die Szene ein Ereignis, welches der Künstler einige Jahre zuvor im Pariser Park Bois de Boulogne miterlebt hatte.²⁵



Abb. 4: Georg Greve-Lindau, „Vorbeiziehende Menschen II“, o. J. (vor 1923), Öl auf Hartfaser, 47x70 cm. Privatbesitz (Nr. 756 FMG).

¹⁸ Vergleichsbeispiele liegen mit aktuellem Stand der Forschung nur bedingt vor.

¹⁹ Hier kann auf die Beispiele „Häuser“ (1898, Privatbesitz, Nr. 505 IL) oder „Auf den Steinen“ (1898, Privatbesitz, Nr. 359 WH) verwiesen werden. Die Bilder können formal den expressionistischen Werken „Rote Häuser“ (1908, Kunsthalle Bielefeld) und „Aus Moritzburg“ (1910, Sammlung Rudolf und Bertha Frank, Kunstmuseum Stuttgart) von Erich Heckel als Vorläufer gedient haben. Heckels Farbkontraste werden später intensiver und seine Malweise entfernt sich weiter von einer realistischen Wiedergabe der Natur. Außerdem nutzt er starke Konturierungen, um die Farbflächen voneinander zu trennen. Vgl. Kästner: Greve-Lindau (Anm. 4), S. 91 f.

²⁰ Ludwig Schmid-Reutte (1863–1909).

²¹ Graf Leopold von Kalkkreuth (1855–1928).

²² Adolf Schinnerer (1876–1949) heiratete bereits 1904 Emma Ambos. Durch diese Verbindung lernte Georg deren Schwester Lisel kennen.

²³ Das Originalgemälde „Vorbeiziehende Menschen“ wurde 1923 verkauft; vgl. Kästner: Greve-Lindau (Anm. 4), S. 61. Durch einen Artikel ist das Original mit einer Schwarz-Weiß-Abbildung noch greifbar. Publiziert in: Sieker, Hugo: Greve-Lindau. Ein übersehener Impressionist. In: Der Kreis. Zeitschrift für Künstlerische Kultur, 6/7 (1927), S. 329–334, Abb. S. 328. Greve-Lindau malte eine zweite Version, die im Nachlass vorhanden ist (Abb. 4).

²⁴ Vgl. Greve-Lindau: Erinnerungen (Anm. 1), S. 184.

²⁵ Ebd., S. 183.

Zu sehen ist eine vorbeiziehende Menschenmenge. Es scheint ein stürmischer Frühlingstag zu sein.²⁶ Die Bäume neigen sich heftig im Wind. Der dichte Wald im Hintergrund nimmt beinahe zwei Drittel der gesamten Bildfläche ein. In der mittleren Bildebene drängen die Personen allein, in Gruppen oder zwischen Pferdewagen einen breiten Weg entlang.²⁷ Am unteren linken Bildrand läuft ein Paar und weiter vorn ein Mann, der seinen Hut festhält und sich dem starken Wind entgegen stemmt. Vor ihm hetzen zwei Hunde hinter einem Paar in einem Wagen her. Der Kutscher ist bereits aus dem Bild verschwunden. Wie in einem berauschenden Strom bewegt sich alles von links nach rechts. Die vielen Menschen sind in Eile und laufen einem Ziel entgegen, das dem Betrachter verborgen bleibt.

Das Bild wirkt beim flüchtigen Hinsehen zunächst ungeordnet. Das Paar links und die dahinter fahrende Kutsche erwecken das Interesse des Betrachters. Dessen Blick wird über den Mann im Vordergrund zum Reiter im Mittelgrund gelenkt. Die vor dem Pferd laufenden Menschen bewegen sich in einer stark beleuchteten Partie, durch die man wieder an den vorderen Bildrand und zu den nach rechts hetzenden Hunden geführt wird. Die Hunde verfolgen den Wagen. Dessen Räder drehen sich so schnell, dass die Speichen in ihrer rotierenden Kreisbewegung als solche nur noch zu erahnen sind. Der aufgewirbelte Staub steigert den Eindruck von Geschwindigkeit. Die Hunde und der Wagen beschleunigen ebenfalls visuell das Tempo der Vorbeiziehenden, d. h. des ganzen Geschehens.

Der Bildaufbau leitet den Blick über die einzelnen Gruppen durch das Bild. Vom Kutscher links über das Paar in den Vordergrund, zurück in die Bildmitte und durch die Hunde wieder nach vorn, schließlich verweilt der Betrachter bei dem Wagen rechts. Die Komposition ist so angelegt, dass sich die Bewegung der Bäume, Tiere und Menschen von links nach rechts allmählich steigert und alles mit sich zu reißen scheint, am Ende jedoch schlagartig anhält.

Folgt man der Bewegung des Windes und stellt man sich einen Spaziergänger auf dem Bild vor, so hätte dieser Rückenwind. Seine Körperhaltung wäre aufrecht, evtl. leicht nach hinten links geneigt und seine Kleidung würde nach vorn, also nach rechts geweht werden. Auf dem Bild bewegt sich allerdings kein Kleidungsstück in die physikalisch richtige Richtung, sondern entgegengesetzt. Von rechts wirkt auf die Protagonisten augenscheinlich eine enorme Gegenkraft ein, die vom Betrachter als Sturm wahrgenommen wird. Diesem stemmen sich der Mann mit Hut und wehendem Mantel, so wie die beiden Personen am linken Bildrand entgegen. Der Betrachter wird getäuscht, denn so gesehen weht der Wind aus beiden Richtungen gleichzeitig.²⁸ Indem er die sich biegenden Bäume im Hintergrund, die ihre Verstärkung im allgemeinen Bewegungsfluss der Figuren finden, gegen die einzelnen Körperhaltungen der Personen und ihrer Kleider setzt, visualisiert Greve-Lindau Dualismen. Der überaus bewegten Szene wird durch Antagonismen eine außerordentlich suggestive Wirkung verliehen.

²⁶ Vgl. im Folgenden Kästner: Greve-Lindau (Anm. 4), S. 62 f.

²⁷ Ebd., S. 62.

²⁸ Vgl. ebd., S. 64.

Greve-Lindau stand 1912 auf dem Höhepunkt seiner Karriere. Mit dem Villa-Romana-Preis erhielt er große Anerkennung für seine Arbeiten. Gerade die Zeitspanne zwischen 1910 und 1913 erwies sich als äußerst fruchtbar und stilistisch interessant.²⁹ Die Entwicklung zu einem individuell ausgeprägten Impressionismus ist während dieser Zeitspanne besonders gut nachvollziehbar. An einigen Beispielen lassen sich Berührungspunkte zum französischen Impressionismus oder den Zeitgenossen sowie stilistische Veränderungen aufzeigen.³⁰

Der Pinselduktus in „Schwimmbad I“ und „II“ (Abb. 5 und 6) erinnert beispielsweise an Claude Monets „Becken in Argenteuil“ und Alfred Sisleys „Weg der alten Fähre in BY“.³¹ Auch in Georges Seurats „Segelboot“ und in „Sonntagnachmittag auf der Ille de la Grande Jatte“ sind deutliche Parallelen erkennbar.³² In beiden Werken scheint Greve-Lindau die Anwendung verschiedener Techniken erprobt zu haben. Ebenfalls vergleichbar in Pinselführung und Farbwirkung arbeitet der Zeitgenosse Hans Olde.³³ Er kombiniert wie Greve-Lindau gleichmäßig gesetzte Farbpunkte mit Flecken- und Strichmalerei.³⁴ Nach Hülsewig-Johnen darf Oldes Rezeption des Neoimpressionismus als eigenständig gelten.³⁵ Stellt man dem genannten Beispiel Oldes, die bereits einige Jahre zuvor entstandenen Werke „Badende an der Regnitz“ (Abb. 7) oder „Obstgarten“



Abb. 5: Georg Greve-Lindau, „Schwimmbad I“, um 1911, Öl auf Pappe, 66x75 cm. Privatbesitz (Nr. 340 WH).

²⁹ Anzumerken ist, dass eben diese Werke durch Verkäufe nur noch in geringer Anzahl im Bestand vorzufinden sind.

³⁰ Hier allerdings nur in Auszügen möglich.

³¹ Claude Monet, „Becken in Argenteuil“ (um 1874, Museum of Art, Rhode Island USA) und Alfred Sisley's „Weg der alten Fähre in BY“ (1880, The Tate Gallery, London).

³² Georg Seurat, „Segelboot“ (1884, Washington) und Georg Seurat „Sonntagnachmittag auf der Ille de la Grande Jatte“ (1884–1886, Chicago, The Art Institut).

³³ Hans Olde, „Kühe unter Pappeln“ (1916, Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen, Schloss Gottorf, Schleswig). Olde war ab 1902 einige Jahre an der Hochschule in Weimar als Lehrkraft tätig.

³⁴ Vgl. dazu Hülsewig-Johnen, Jutta; Kellein, Thomas (Hg.): Der deutsche Impressionismus (Ausst.-Kat.: Bielefeld, Kunsthalle, 22.11.2009–28.2.2010), Bielefeld 2009. S. 230.

³⁵ Vgl. dazu ebd., S. 230.

(Abb. 8) von Greve-Lindau gegenüber, so ist für diesen zuvor schon das Gleiche zu konstatieren.³⁶



Abb. 6: Georg Greve-Lindau, „Schwimmbad II“, um 1911, Öl auf Pappe, 50x65 cm. Privatbesitz (Nr. 314 WH).

und der Pinselstrich kleinteiliger und sehr kurz gehalten, dennoch kräftig. Der Impressionismus verfolgt u. a. das Ziel, durch eine Vermischung der reinen Farben erst im Auge des Betrachters eine Gesamtharmonie zu erreichen. Greve-Lindau nähert sich über den deutschen Impressionismus dem französischen Stil stark an.

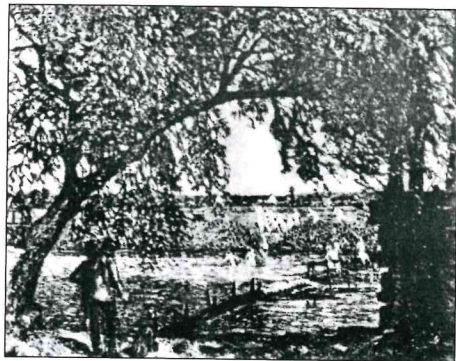


Abb. 7: Georg Greve-Lindau, „Badende an der Regnitz“, 1906–1911. Maße u. Verbleib unbekannt.



Abb. 8: Georg Greve-Lindau, „Obstgarten“, um 1910, Öl auf Leinwand, o. Maße. Privatbesitz (CR).

Der anfänglich aus vielfältig gemischten Tupfern und Flecken zusammengesetzte Farbtapich in Greve-Lindaus Werken wirkt zunächst unsicher und konstruiert. Mit den eben genannten Arbeiten zeigt sich ein gänzlich anderes Bild. Die Farben sind heller und reiner, werden nun als unvermischte Komplementärfarben verwendet. Der Farbauftrag ist pastoser

Dabei orientiert sich offensichtlich auch an Camille Pissarros Technik, der teilweise die pointillistische Malweise von Paul Signac und Georges Seurat adaptierte.³⁷

Im Gemälde „Weimar im Frühling“ (Abb. 9) steigert sich Greve-Lindau nochmals.³⁸ Die leicht und spontan wirkende Pinselführung zeigt einen sicheren Umgang mit Farbe und Form. Leuchtendes Blau, frisches Grün, ockerfarbene skizzierter Straßenbelag, auf denen die Damen und Herren flanieren, und präzise und weniger präzise ausgearbeitete Bereiche transportieren die entspannte Stimmung eines Frühlingstags auf dem Karlsplatz. Greve-Lindau gibt den Eindruck dieser Momentaufnahme authentisch wieder.



Abb. 9: Georg Greve-Lindau, „Weimar im Frühling oder Karlsplatz“, 1912, Öl auf Pappe, 100x70 cm. Privatbesitz (Nr. 195 HG).

Den impressionistischen Höhepunkt im Werk des Künstlers repräsentiert das 1913 in Florenz entstandene „Gewächshaus“ (Abb. 10).³⁹ Greve-Lindau hat sich mit dem Blick in einen lichtdurchfluteten Innenraum, den unterschiedlichsten Materialien wie Glas, Metall, Stein und letztlich der organischen Materie einer besonderen He-

³⁷ Vgl. hierzu auch Camille Pissarro, „Herbstmorgen in Eragny“, (1897, Puschkin-Museum, Moskau) oder „Landschaft bei Chaponval“ (1880, Musée d'Orsay, Paris). Vgl. Kästner: Greve-Lindau (Anm. 4), S. 70.

³⁸ Greve-Lindau fängt hier spontan das alltägliche Geschehen auf dem Karlsplatz in Weimar ein. Im Nachlass finden sich zu dem Gemälde Skizzen, die der Künstler aus Mangel an geeignetem Papier vor Ort auf Briefkuverts anfertigte. Vgl. Kästner: Greve-Lindau (Anm. 4), S. 154, Abb. 54, 55.

³⁹ Die zwischen 1910 und 1913 geschaffenen Werke Greve-Lindaus sind größtenteils verkauft. Unter denen, die sich der impressionistischen Phase zuordnen lassen und nachweisbar sind, scheinen mir die ausgewählten Beispiele repräsentativ für diese Entwicklungsschritte zu stehen.

³⁶ Kästner: Greve-Lindau (Anm. 4), S. 69.

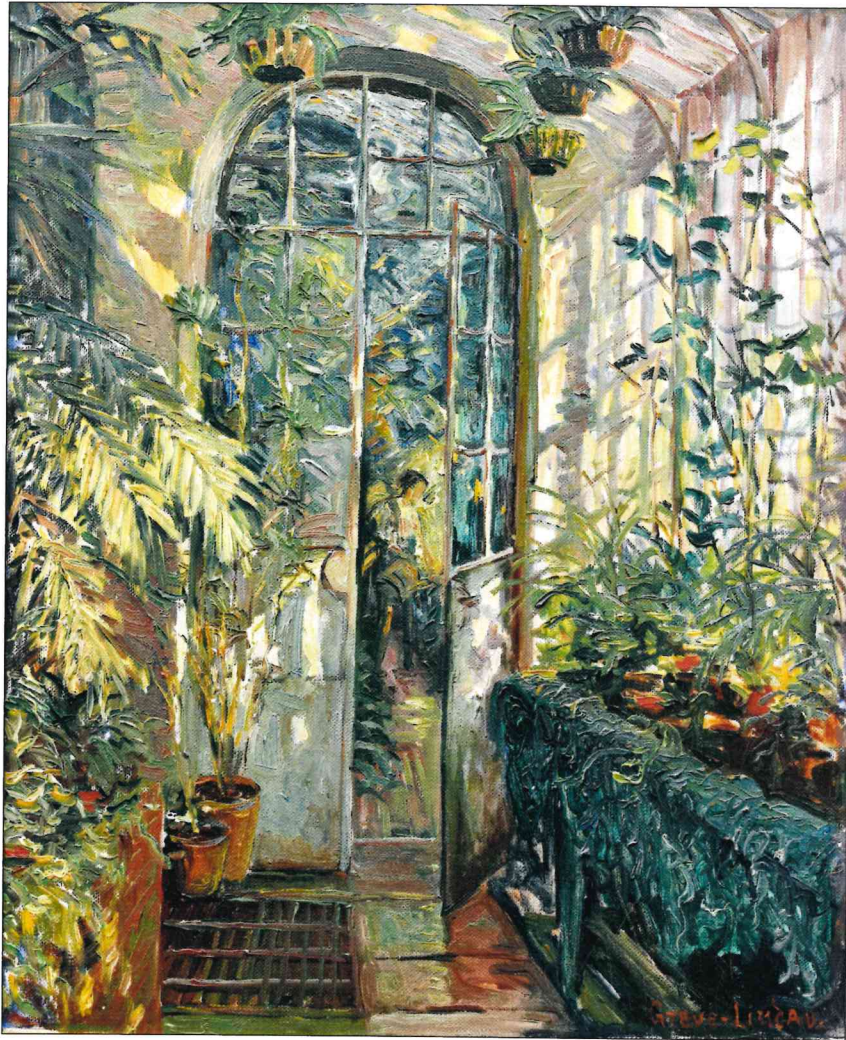


Abb. 10: Georg Greve-Lindau, „Das Gewächshaus“, 1913, Öl auf Leinwand, 81x66 cm. Privatbesitz (Nr. 1170 EE).

rausforderung gestellt.⁴⁰ Die einströmende Sonne erfüllt das Innere des Raumes mit ihrer Hitze. Durch die Wärme angeregt scheinen sich die Pflanzen sanft zu bewegen. Frei von den Einflüssen der Künstlerkollegen zeigt sich gerade in diesem Werk eine ganz persönliche Pinselstruktur. Mit teilweise lebhaft nebeneinander gesetzten, pastos aufstehenden Linien, Tupfern, Punkten oder Flächen baut Greve-Lindau im

⁴⁰ Vgl. Kästner: Greve-Lindau (Anm. 4), S. 74.

Vergleich zu dem Gemälde „Weimar im Frühling“ (Abb. 9) die Tiefenwirkung beträchtlich aus. Die Farben beginnen zu flimmern, und die Stimmung im von der Sonne überhitzten Raum wird anschaulich dargestellt. In diesem Werk erreicht Greve-Lindau eine kaum mehr zu steigernde atmosphärische Wirkung.

Von Seiten der Kunstkritik wurde die impressionistische Schaffensperiode Greve-Lindaus durch Hugo Sieker thematisiert.⁴¹ Sieker versuchte 1927 „erstmalig Greve-Lindau im zeitgenössischen Kontext zu verorten, betont ausdrücklich dessen malerische Qualitäten und Stärken.“⁴² Die scheinbare Erfolgslosigkeit sieht er im verlorenen Anschluss an den Expressionismus begründet. Das Selbstwertgefühl des Künstlers „sei gänzlich unterminiert [...] seine Kunst verlor die heilige Überzeugungstreue [...]“⁴³ Um Greve-Lindaus expressionistische Werke in einen größeren Zusammenhang zu stellen, fehlte es dem Autor hingegen noch an der nötigen zeitlichen Distanz.⁴⁴

Traum und Kampf im Expressionismus

1913 kehrte Greve-Lindau aus Florenz zurück. Die Bekanntschaft mit Theo von Brockhusen und die Kontakte zum Deutschen Künstlerbund veranlassten ihn dazu, nicht wieder nach Weimar, sondern nach Berlin zu gehen.⁴⁵ So arbeitete Greve-Lindau überwiegend im druckgrafischen Bereich für den Cassirer Verlag. Nach Frankfurt an der Oder versetzt, dokumentierte er in Zeichnungen, Lithografien und Grafiken das Kriegsgeschehen. Die Ölmalerei fand in seinem Schaffen in dieser Zeit wenig Beachtung. 1918 entschloss sich die Familie ein Haus auf dem Land zu kaufen und zog nach Wentorf bei Hamburg. Zu Beginn des Jahres 1919 präsentierte Greve-Lindau auf der Kollektivausstellung im Hamburger Kunstverein die impressionistischen Werke der Florentiner Zeit. „Ich fiel aus allen Himmeln als ich die Kritik las, die wohlwollend und gut, aber von einer Kunst von ‚gestern‘ sprach. – Ich hatte vergessen, daß inzwischen Krieg gewesen war und sich in der Kunst alles verändert hatte.“⁴⁶ Mit der Ausstellung geriet er direkt und ohne Vorbereitung auf den aktuellen Kunstmarkt in Konfrontation mit den modernen Arbeiten der Brücke-Künstler, der November-

⁴¹ Sieker: Greve-Lindau (Anm. 23). In zwei weiteren Aufsätzen werden kurze Überblicke zum Leben und Werk gegeben. Hollmann: Maler in Duderstadt (Anm. 5); Brodhun: Greve-Lindau (Anm. 5).

⁴² Vgl. Kästner: Greve-Lindau (Anm. 4), S. 5.

⁴³ Vgl. Sieker: Greve-Lindau (Anm. 23), S. 329-334 und Zitat ebd. S. 330; vgl. Kästner: Greve-Lindau (Anm. 4), S. 5 f.

⁴⁴ Ein Anliegen der aktuellen wissenschaftlichen Forschung über Greve-Lindau ist es, und dieser Beitrag wurde bisher nicht geleistet, das gesamte malerische Werk in einem Werkverzeichnis zu erfassen, es stilistisch einzuordnen und dabei herauszustellen, dass neben den impressionistischen auch realistische und expressionistische Arbeiten ihre Berechtigung haben und Beachtung finden müssen.

⁴⁵ Der Künstler Theo von Brockhusen (1882–1919) hielt sich ebenfalls 1912/13 in der Villa Romana in Florenz auf. Greve-Lindau war zudem Mitglied im Deutschen Künstlerbund. Mit der Bekanntschaft zu Hofrat Brodersen (Sekretär des Deutschen Künstlerbundes) stand für Greve-Lindau eine Lehrtätigkeit an der Hamburger Akademie in Aussicht, welche jedoch nicht in Anspruch genommen wurde.

⁴⁶ Greve-Lindau: Erinnerungen (Anm. 1), S. 226.

gruppe, den Künstlern der Secessionen.⁴⁷ Jene Künstler gingen neue Wege in der Malerei. Für sie war der Impressionismus nicht mehr fortschrittlich.

Im Rückblick war die Ausstellung für Greve-Lindau übereilt und unüberlegt, schließlich ein großer Rückschlag.⁴⁸ Der Anschluss an die Künstlergemeinschaft, als auch die Aussicht auf eine Lehrtätigkeit an der Akademie blieben aus, der Rückzug in das Wentorfer Haus folgte. Wenn die Darstellungen vor dem Krieg Frieden und Harmonie ausstrahlen, transportieren sie jetzt oft Aggressivität, Schmerz und Leid. Greve-Lindau orientierte sich verstärkt an der zeitgenössischen Kunst und begann Gefühle expressiv in die Malerei zu übertragen. Nicht die zufälligen Geschehnisse des alltäglichen Lebens sind in den Motiven zu finden, sondern dramatische Ereignisse und vor allem Szenen des Kampfes und der Verzweiflung. Sie werden meist in einen biblischen oder mythologischen Kontext gestellt.⁴⁹ Die Malweise zeigt keine naturgetreuen Abbildungen, auch wird nicht die Wiedergabe einer Impression angestrebt, die erst durch die explizite Zusammenstellung von Farbe ihren typisch lebendigen Charakter erfährt. Sie ist abstrahierend, verzerrt das eigentliche Motiv durch die Aufteilung in geometrische oder bizarre Formen. Form und Farbe sind in der Darstellung übertrieben und Ausdruck der subjektiven Empfindung des Künstlers. Häufig kombiniert die expressive Malerei Reales mit fiktiven Vorstellungen.

An den Beginn dieser ausdrucksvollen Schaffensperiode kann das Gemälde „Der Traum“ (Abb. 11) von 1919 gestellt werden. Dicht am vorderen Bildrand liegt, in weiße Lacken gehüllt, die Familie des Künstlers. Lisel, Eva, Peter und Rosemarie schlafen, der Künstler selbst ist nicht zu sehen. Die Personen befinden sich nicht in einem Schlafzimmer. Lager oder Bett existieren nicht. Dunkel und etwas diffus wirkt der einem Dachboden gleichende leere Raum. Kaum wahrnehmbar und skizzenhaft umrissen, bewegen sich zwei Gestalten im Mittelgrund. Links ist nur ein Kopf, rechts eine Gestalt mit einer Kerze in der Hand angedeutet. Der Raum öffnet sich zur linken Bildseite hin. Beunruhigend wirken die aus der Dunkelheit hervortretenden schwarzen Vögel am oberen Bildrand.

Der Betrachter wird hier mit zwei unterschiedlichen Stimmungen konfrontiert. Auf den ersten Blick scheinen Unheil und Bedrohung die Szene zu beherrschen, der zweite lässt Spielraum für den Aspekt Hoffnung.⁵⁰ Versucht man das Gemälde sinnbildlich zu deuten, können die Vögel auf verschiedene Weise interpretiert werden. Wenn wir davon ausgehen, dass Raben abgebildet sind, können sie ambivalent, entweder als solares Symbol oder Sinnbild der Dunkelheit, für Weisheit oder Zerstörung stehen.⁵¹ Sie verkörpern im Christlichen den Teufel, der sich von Aas er-

nährt oder den Sünder blendet, zudem Sünde oder Einsamkeit und Ruhelosigkeit.⁵² Möglich wäre ebenso, dass sie für die „Verkörperung des menschlichen Wunsches, sich von der Erdschwere loszuringen und wie Engel höhere Sphären zu erreichen“ stehen.⁵³ Im übertragenen Sinne wären die vier Seelen der Familie gemeint. Sie verlassen den irdischen Körper durch die vier Raben und steigen in den Himmel auf.⁵⁴ Positiv konnotiert treten die Tiere auch in Märchen auf und überbringen lebensnotwendige Nahrung.⁵⁵ In jener Zeit wäre dieser Wunsch allzu legitim gewesen. Die kleine Rosemarie war gerade geboren, die Familie hatte schwere Zeiten im Krieg durchlebt, litt noch immer Hunger und Not. Weil diese Vögel sich von Aas ernähren und angeblich die Jungen vernachlässigen, werden sie zu Unglücksrabern, die Krankheit und Tod ankündigen.⁵⁶ Von Gebärenden hielt man sie deshalb fern.



Abb. 11: Georg Greve-Lindau, „Der Traum“, um 1919, Öl auf Hartfaser, 50x61,5 cm. Privatbesitz (Nr. 152 HG).

⁴⁷ Greve-Lindau entschied sich spontan seine Werke in diese Ausstellung zu geben. Er verschaffte sich zuvor keinen Überblick über die Künstler, ihre Werke und die aktuellen Veränderungen oder Unterschiede. Diese seinerseits verpasste Aktualisierung der Kunstszene warf er sich ein Leben lang vor.

⁴⁸ Vgl. Greve-Lindau: Erinnerungen (Anm. 1), S. 226 f und S. 235 f.; Kästner: Greve-Lindau (Anm. 4), S. 28.

⁴⁹ Den ausgleichenden Gegenpol bilden Landschaften, Interieurs und Porträts, die in einer großen Zahl zwischen 1919 und 1935 entstanden sind.

⁵⁰ Vgl. Kästner: Greve-Lindau (Anm. 4), S. 77.

⁵¹ Vgl. Cooper, J. C.: Lexikon alter Symbole. Leipzig 1986, S. 146 f.

⁵² Ebd., S. 147.

⁵³ Vgl. Biedermann, Hans: Knaurs Lexikon der Symbole. Augsburg 2002, S. 463 f.

⁵⁴ Auf mittelalterlichen Darstellungen werden die in den Himmel aufsteigenden Seelen Verstorbener meist als kleine kindliche Figuren – als Seelenfigürchen – gezeigt.

⁵⁵ Vgl. Biedermann: Lexikon (Anm. 53), S. 463 f. und Kästner: Greve-Lindau (Anm. 4), S. 77.

⁵⁶ Vgl. Kästner: Greve-Lindau (Anm. 4), S. 78 und Biedermann: Lexikon (Anm. 53), S. 351 f.

Das Gemälde veranschaulicht offensichtlich die Auseinandersetzung Greve-Lind aus mit der gegenwärtigen Lebenssituation. Er überträgt hier aus einem vorangegangenen Traum seine Ängste und die Konfrontation mit dem Tod in das Bild. Der Familienvater fragte sich nach dem Krieg vermutlich, wie er als Künstler das Überleben der Familie sichern sollte, wie er sie vor Krankheit und Tod bewahren konnte oder wie er in jener schweren Zeit Gemälde verkaufen würde. Ein noch nicht zur Sprache gekommener Aspekt ist das Licht. Das hell von rechts oben einströmende Licht oder die Kerze, können als vielfältig und paradox besetzte Symbole zugleich ewiges Licht und Vergänglichkeit alles Irdischen bedeuten.⁵⁷ Beim heutigen Stand der Forschung lässt sich nicht eindeutig bestimmen, ob das Licht im Gemälde die Endlichkeit bzw. das bevorstehende Ende oder die Hoffnung und den Glauben an das Leben bezeichnet.

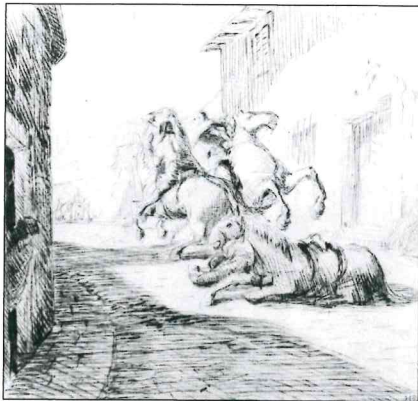


Abb. 12: Georg Greve-Lindau, „Kampf in der Straße I“, 1913, Radierung, 19x20,7 cm. Privatbesitz (VI12, HG).

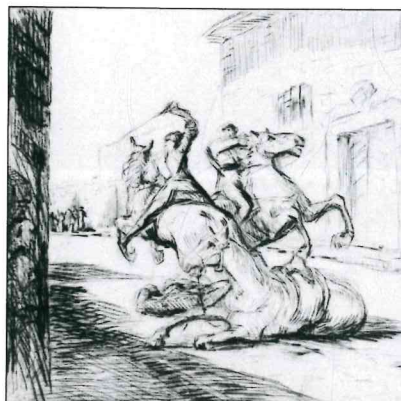


Abb. 13: Georg Greve-Lindau, „Reiterkampf“, 1913, Radierung, 27,2x28,5 cm. Privatbesitz (VI14, HG).

Ein anderes im expressionistischen Stil, in Technik, Farb- und Formgebung weiter entwickeltes Motiv ist der „Reiterkampf“ (Abb. 12). Bereits während seines Florenzaufenthaltes beschäftigte sich Greve-Lindau mit diesem Thema und griff das Motiv in der Grafik auf. Die Szene zeigt sich mit üppigen, kräftigen Pferdeleibern äußerst bewegt. Mehrere Reiter begegnen sich auf der Straße. Sie erheben ihre Schwerter zum Kampf. Zwei Pferde bäumen sich auf, ein drittes ist bereits zu Fall gekommen. Der Kampf spielt sich im Mittelgrund des Bildes ab und wird seitlich von Häusern begrenzt. In einer zweiten Fassung (Abb. 13) rückt die Darstellung sehr viel dichter an den Betrachter heran. Die Bewegungen sind ausladender und energischer. Vergleicht man nun eine dritte und vierte Fassung (Abb. 14 und 15), zeigt sich ein enormer Unterschied im Bildaufbau. Die Komposition ist nicht mehr durch die

⁵⁷ Vgl. Weiss, Phillip: Das Licht in der Kunst- und Kulturgeschichte: Gestaltete Schöpfungsmythen. In: Rotary Magazin 12/2012, S. 2; online unter: <https://rotary.de/kultur/gestaltete-schoepfungsmythen-a-2536.html>, 28.8.2016.

Mauern der Häuser abgegrenzt, sie füllt das Bild nach allen Seiten hin gänzlich aus. Die Pferde und Männer verlieren an Masse nicht aber an Kraft. Ihre Gliedmaßen und Waffen ragen über den Rand hinaus. Die Bewegungen der Protagonisten sind überzogen und bis auf das Äußerste gestreckt. Die Formen scheinen sich im Durcheinander der Linien aufzulösen. Greve-Lindau schneidet die Figuren an, rückt so das Geschehen nach vorn, direkt an den Betrachter heran. Damit wird ein klar definierter Raum gänzlich aufgegeben. Es gelingt Greve-Lindau hier, eine enorme Spannung aufzubauen und die Dramatik des Geschehens expressiv abzubilden.



Abb. 14: Georg Greve-Lindau, „Kampf in der Straße II“, o. J., Radierung, 22,2x14,9 cm. Privatbesitz (VI13, HG).



Abb. 15: Georg Greve-Lindau, „Reiterkampf“ (Reitergefecht), o. J., Kreidelithografie, 29,5x23 cm. Privatbesitz (12.16 HG), Museum of Modern Art, New York (Nr. 300025401.70), The University Museum, The University of Tokyo.

Ziehen wir nun das Gemälde „Reiterkampf“ (Abb. 16) von 1922/23 hinzu. Die expressive Darstellung wird gegenüber der schwarz-weißen Druckgrafik um ein Vielfaches durch die Form, aber auch durch die veränderte Formensprache gesteigert. Das Motiv löst sich formal in Flächen auf. Die Köpfe der Pferde bestehen beinahe nur aus kantigen Formen, Details wie Augen und Ohren verschwinden gänzlich, die Hälse sind extrem überläng. Die Bewegungen von Reitern und Pferden fließen über die Waffen, Arme und Beine ineinander. Mit kräftigen Farbkontrasten füllt der Künstler die geometrisch zusammengesetzten Felder. Er setzt die Komplementärfarben Rot-Grün und Orange-Blau geschickt gegeneinander und erzielt damit die größtmögliche Kontrastwirkung.

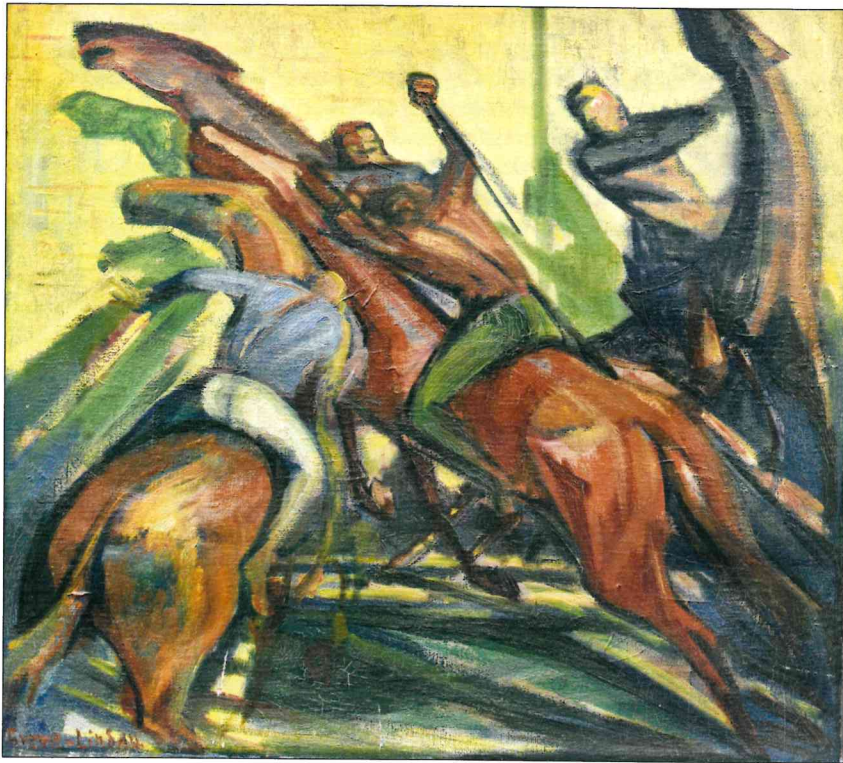


Abb. 16: Georg Greve-Lindau, „Reiterkampf“, 1922/23, Öl auf Leinwand, 54x60 cm. Privatbesitz (Nr. 369 WH).

Der vergessene Impressionist

Die Auswahl der hier behandelten Werke kann nur exemplarisch Einblick in das malerische Werk des Künstlers gewähren. Georg Greve-Lindau arbeitete außergewöhnlich vielseitig und ebenso produktiv. Er hinterließ nachweislich circa 700 Gemälde und Ölskizzen, außerdem unzählige Grafiken, Zeichnungen, Aquarelle, Skizzenbücher und Briefe. Stetig auf den Ausstellungen des Deutschen Künstlerbundes, der Münchner Secession, des Bundes deutscher Grafik präsent, stand er in regem Austausch mit Künstlerkollegen. Die Zusammenarbeit mit Alfred Kubin, Rudolf Levy, Albert Weißgerber und Adolf Schinnerer während des Studiums prägten seine Malerei ebenso wie die Kontakte in späteren Jahren zu Leopold Graf von Kalckreuth, Max Liebermann oder Max Beckmann.

Für den in München, Karlsruhe, Stuttgart, Nürnberg, Weimar, Florenz, Berlin, Hamburg lebenden und vielgereisten Künstler blieb jedoch die Heimat immer der wich-

tigste Anlaufpunkt. Nach dem Tod seiner Frau Lisel kehrte er 1936 in das Eichsfeld zurück. Frei und leidenschaftlich dem Malen nachzugehen – wie einst in seinem Lindauer Atelier – das erhoffte sich Greve-Lindau mit dem Rückzug in die Heimat und nach Duderstadt. Überwiegend Landschafts- und Gartenbilder, Interieurs und Stadtansichten entstanden. Großformatige Gemälde, Fresken und Aquarelle waren weitere Bereiche, denen er sich hier intensiv widmete.

Greve-Lindau folgte einerseits traditionellen Darstellungsformen, griff andererseits aber auch gern zu neuen und innovativen bildnerischen Mitteln. Somit finden sich bei ihm zeitlich parallel entstandene Werke in unterschiedlichstem Stil. Der strukturelle Wandel in Politik, Industrie und Kultur wirkte sich wie eingangs bereits erwähnt auf alle Bereiche des Lebens aus. Ab Mitte des 19. Jahrhunderts vollzog sich gerade in der Kunst eine rasante Entwicklung. Sie weist ein enormes Spektrum an künstlerischer Freiheit und technischer Variation auf. Eben in dieser sich neu orientierenden Zeitspanne zwischen Reichsgründung und Weltkrieg, Tradition und Moderne, Biedermeier und Industrialisierung lebte und arbeitete Georg Greve-Lindau. Die drei großen Strömungen des Realismus, Impressionismus und Expressionismus folgen zeitlich so dicht aufeinander, dass sie sich in vielerlei Hinsicht überschneiden. Viele Künstler begannen wie Greve-Lindau ihre Ausbildung nach den Prinzipien der traditionellen akademischen Lehre und richteten sich unter dem Eindruck neuer Entwicklungen stilistisch wieder und wieder neu aus. Offenbar ist hier ein Grund für Greve-Lindaus stilistische Unentschlossenheit zu suchen. Sicher führten auch private oder berufliche Ereignisse und Begegnungen dazu, dass seine Werke in Katalogen nur mäßig vertreten sind und er in der Kunstgeschichtsschreibung bis heute kaum erwähnt wird.⁵⁸

Georg Greve-Lindau war seinerzeit erfolgreich, etablierte sich als Künstlerpersönlichkeit und wurde von den Zeitgenossen geschätzt. Trotzdem sind Leben und Werk in Vergessenheit geraten. Er wird kaum die Bedeutung eines Liebermann, Corinth oder Slevogt beanspruchen dürfen, umso bedeutender ist aber sein Wirken unter den Künstlern einer zweiten Linie. Dem Kreis, der sich zwischen Tradition und Avantgarde bewegte, sollte deutlich mehr Beachtung in der Forschung zugestanden werden, als es bisher geschehen ist. In anderer Weise als Liebermann oder Beckmann ist auch Georg Greve-Lindau mit der Entwicklung und der Vielgestaltigkeit seines künstlerischen Schaffens, wie mit der Unentschlossenheit bei der Ausbildung eines eigenen Stils ein Repräsentant der gesellschaftlichen und kunstgeschichtlichen Umbrüche seiner Zeit.

⁵⁸ Eine wissenschaftliche Untersuchung des Gesamtwerkes und die Verortung in der zeitgenössischen Kunst liegen in Teilen in einer Arbeit der Verfasserin dieses Beitrags vor. Der vorliegende Aufsatz ist ein weiterer Schritt, das Schaffen Georg Greve-Lindaus zu würdigen und ihn durch wissenschaftliche Forschungen besonders in das kunstgeschichtliche Bewusstsein zurückzuholen.