

Ausstellungstexte

Was zu verschwinden droht, wird Bild.

Mensch – Natur – Kunst

Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, ab 4. März 2025

Was zu verschwinden droht, wird Bild.

Mensch – Natur – Kunst

Es ist ein Gemeinplatz, erschreckend und faszinierend zugleich: Alles, was in Bildern festgehalten wurde, existiert nicht mehr oder nicht mehr in der dargestellten Form. In der Kunst findet sich das Thema Vergänglichkeit oft sinnbildlich umgesetzt, als Memento Mori oder melancholische Meditation über das Verschwinden von Dingen. Auch Bilder von Träumen, Begegnungen mit Menschen, Erkundungen der Natur zeigen nur vorübergehende Momente. Manchmal wird das Flüchtige explizit zum Thema einer Darstellung, die es trotzdem festzuhalten sucht: Wolken wandeln sich ständig, Schnee schmilzt bald, Bäume blühen nur kurze Zeit.

In Zeiten des Klimawandels ist das Bewusstsein dafür, dass sich unsere Umwelt rasant verändert, allgegenwärtig geworden. Deshalb betrachten wir insbesondere Werke der Landschaftskunst heute mit anderen Augen. Sie zeigen eine Natur, die immer schon von Menschen beeinflusst war. Eine Landschaft ist nicht mehr nur ein schöner Anblick, sondern ein bedrohtes Ökosystem.

Die Ausstellung ist um derartige Augenblicke des Erkennens gebaut. Sie zeigt bekannte wie auch selten oder bisher noch nie gezeigte Werke des 19. und 20. Jahrhunderts aus den Sammlungen des Lenbachhauses, des Historischen Vereins von Oberbayern, der Christoph Heilmann Stiftung, der Münchener Secession, der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung und des Förderverein Lenbachhaus e. V.

Die Kunst arbeitet mit Vergänglichem und mit dem Wissen um Vergänglichkeit. Darin trifft sie sich mit der Idee des Museums, das an Kunstwerken festhält, sie sammelt und bewahren wie auch vermitteln will.

Paul Hoecker, Sage und Volkslied, ca. 1900

Paul Hoecker war seit 1891 der erste moderne Professor an der Münchner Akademie der Bildenden Künste. Seine fortschrittlichen Lehrmethoden umfassten das Arbeiten in der Natur und die Entwicklung der Individualität der Studierenden. Aus seiner Klasse ging die „Die Scholle“ hervor, eine innovative Gruppe junger Künstler, zu der unter anderen Leo Putz gehörte.

Hoecker geriet 1898 mit der Akademie in Konflikt, als seine Homosexualität publik zu werden drohte. Er war zum Rücktritt gezwungen, und trotz seines internationalen Renommées erholte sich seine Karriere nach diesem Skandal nicht mehr. Er verbrachte bis zu seinem Tod 1910 viel Zeit im Ausland, unter anderem auf Capri und in Rom. Lange Zeit war er vergessen.

Hoecker und seine Schüler trugen oft zum Magazin Die Jugend bei, das dem Jugendstil seinen Namen gab. Hier wurde dieses Gemälde 1907 publiziert. Ein Junge gibt sich – gestützt auf ein Buch – Träumereien hin. Die beiden Vögel repräsentieren „Sage und Volkslied“, zwei Kulturgüter, bei denen sich die Frage stellt, wie sie bewahrt und lebendig gehalten werden können.

Im Forum Queeres Archiv München hat sich eine Forschungsgruppe gegründet, die sich Leben und Werk Hoeckers widmet.

Richard Riemerschmid, In freier Natur, 1895

Eine Frau in einem Reformkleid verweilt auf einer sommerlichen Blumenwiese und blickt über ihre linke Schulter in die Natur. Die sogenannte „Rückenfigur“ ist ein wiederkehrendes Motiv in der Landschaftsmalerei: Durch ihren Blick verschiebt sich der Fokus in den Bildraum, sie lädt ein zur Identifikation und zur Reflexion der Stellung des Menschen in der Welt.

Die Sehnsucht nach Einheit, wie sie sich hier zeigt, ist in Richard Riemerschmids Œuvre allgegenwärtig. Er begann als Maler spätimpressionistischer Gemälde und wandte sich dann der Gestaltung von Räumen und Möbeln zu. Als Architekt war er ein bedeutender Vertreter des Jugendstils.

Ab 1909 erbaute er die erste deutsche Gartenstadt, Hellerau bei Dresden. Sie entstand im Kontext der Lebensreformbewegung, die auf die Urbanisierung um die Wende zum 20. Jahrhundert reagierte. Das ganzheitliche Konzept sollte eine nachhaltige soziale Gemeinschaft ermöglichen, in der alle Lebensbereiche – vom Wohnen und Arbeiten bis hin zur Erholung – im Einklang mit der Natur standen.

Lovis Corinth, Selbstbildnis mit Skelett, 1896

Das Selbstbildnis zeigt den 38-jährigen Künstler. Es steht am Beginn einer Reihe von Selbstdarstellungen, die Corinth seit der Jahrhundertwende bis zu seinem Tod immer wieder malte; sie entstanden gewöhnlich an seinem Geburtstag am 21. Juli. Dabei dokumentierte er schonungslos seinen Alterungsprozess.

Corinth zeigt sich in seinem Atelier mit einem großen Fenster nach Norden, jedoch nicht beim Malen. Das starke Gegenlicht verschattet sein Gesicht. Neben ihm hängt ein Skelett an einem Haken: ein typisches Requisit eines damaligen Künstlerateliers. Hier spielt es natürlich auch auf traditionelle Memento Mori-Darstellungen an.

Lovis Corinth, Der Pianist Conrad Ansoerge, 1903

Conrad Ansoerge, Liszt-Schüler, war seit den 1890er Jahren ein angesehener Konzertpianist, gefeiert für seine Beethoven-Interpretationen. Als Komponist vertonte er zeitgenössische Lyrik von Stefan George, Rilke und Nietzsche.

Corinth zeigt Ansoerge nicht am Klavier, sondern in einem weitläufigen Garten. Mehr als die Inszenierung eines berühmten Künstlers scheint ihn die Herausforderung eines Freilicht-Porträts gereizt zu haben: Das leuchtende Grün der Umgebung scheint im hellen Anzug auf, in grünlichen Schatten und Reflexen. Lichte Himmelsstücke im Hintergrund wiederholen die Weißtöne der Kleidung.

Lovis Corinth, Der Walchensee bei Mondschein, 1920

Die Malerin Charlotte Berend-Corinth erbaute 1919 ein Haus in Urfeld am Walchensee für ihre Familie. Hier verbrachte Lovis Corinth viel Zeit beim Malen im Freien. Er beobachtete die Landschaft im sommerlichen Licht

und im ersten Schnee, bei Tag und bei Nacht. Es entstanden rund 60 Gemälde und zahlreiche Aquarelle und Zeichnungen.

Für die Nachtbilder mischte Corinth im Haus die Farben auf der Palette und plante die Bildanlage so weit, dass er auch bei sehr geringem Licht arbeiten konnte. Was wie eine rasch gemalte Momentaufnahme erscheint, war in Wahrheit absichtsvoll vorbereitet.

Johann Sperl, Wiese vor Leibls Atelier in Aibling, 1893

Die beiden Maler Johann Sperl und Wilhelm Leibl lernten sich Mitte der 1860er Jahre an der Münchner Kunstakademie kennen. Ihre Freundschaft mündete in eine lebenslange Wohn- und Atelieregemeinschaft.

Gelegentlich arbeiteten die beiden gemeinsam an einem Bild, wobei Sperl die Landschaft und Leibl die Figuren malte. Gleichzeitig entwickelte Sperl sein eigenständiges Werk. Neben Genredarstellungen bevorzugte er seit Mitte der 1880er Jahre Landschaften. 1882 zog Sperl mit Leibl zusammen nach Aibling und malte diese idyllische Umgebung mehrere Male. Im satten, ruhigen Grün hinter Heckenrosen, Nelken und Mohn sehen wir vermutlich Leibl mit Strohhut, zeichnend, und daneben seine Haushälterin, die ihm häufig Modell stand.

Gerhard Richter, Zwei Skulpturen für einen Raum von Palermo, 1971/1984

Bei den zwei Bronzebildnissen auf Steinsockeln handelt es sich um Werke von Gerhard Richter (*1932) aus dem Jahr 1971. Blinky Palermo (1943–1977) schuf den minimalistischen, monochromen Raum, der 1970 in der Galerie Heiner Friedrich in München entstand und 1971 in der Kölner Dependance erneut gezeigt wurde. Die bemalten Bronzebildnisse von Richter kamen erst bei der zweiten Präsentation in Köln hinzu.

Entsprechend dem Konzept der beiden Künstler wurde der Raum 1984 von Richter erneut realisiert und 1985 vom Lenbachhaus erworben.

Palermos erdig-ockerfarbene Wandgestaltung steht hier in Beziehung zur Fassadengestaltung des Lenbachhauses und ermöglicht durch die offenen Fenster eine Verbindung zwischen Innen- und Außenraum.

Die beiden einander zugewandten Skulpturen porträtieren Richter und Palermo. Der Raum wird zu einem Ort des Gedenkens, der sowohl die Freundschaft der beiden Künstler würdigt als auch die Wechselwirkung zwischen Intimität und Öffentlichkeit thematisiert. Mit geschlossenen Augen richten die Bronzebildnisse ihren Blick auf das, was im Verborgenen liegt – auf eine unsichtbare Verbindung.

Timm Ulrichs, bienenwaben-wachscollage (strukturalistisches naturkunst-object als Ergebnis einer gemeinschaftsproduktion mit tieren), 1963/1972

Honig- und Wildbienen wie auch andere Insekten tragen durch Bestäubung maßgeblich zur Fortpflanzung blühender Wild- und Kulturpflanzen bei. Damit sind sie für die Instandhaltung unseres Ökosystems unverzichtbar.

Timm Ulrichs setzte Keilrahmen in einen Bienenstock ein, in die Honigbienen ihre Waben bauten. Der künstlerische Schaffensprozess erscheint in bienenwaben-wachscollage nicht als autarke Geste, sondern entfaltet sich als Zusammenspiel lebendiger Wesen. Die Honigbienen vervollständigen die Konzeption, werden zu kooperativen Akteuren, deren Aktivität das Werk nicht nur formal ergänzt, sondern zugleich natürliche Wechselwirkungen verbildlicht. Ein dynamisches Ineinandergreifen ganz im Sinne ökologischer Systeme.

Im Garten des Lenbachhauses leben Bienenvölker. Scannen Sie den QR-Code beim Fenster für weiterführende Informationen.

Jean Bloé Niestlé, Wasserpieper, 1909

In den Loisach-Kochelsee-Mooren, die um die Jahrhundertwende noch intakt waren, fand Jean Bloé Niestlé, ein Freund Franz Marcs, seine Motive. Die noch unerschlossene Moorlandschaft zog ihn magisch an, was in den Tierdarstellungen seines Frühwerks Ausdruck findet. Das Gemälde Wasserpieper war in der am 18. Dezember 1911 eröffneten 1. Blauer Reiter-Ausstellung ausgestellt. Es zeigt in akribischer naturgetreuer Nachahmung einen Bergpieper, der sich in den Wintermonaten in Gewässernähe aufhält und deshalb auch „Wasserpieper“ genannt wurde. Die zweite Tierstudie von Niestlé hält einen Schwarm ziehender Stare fest, bei der jeder Vogel seinen eigenen Ausdruck hat. Beide zeugen von intensiver und präziser Beobachtung der heimischen Flora und Fauna. Nach einer Schaffenskrise wandte sich Niestlé von seiner naturgetreuen Bildsprache ab und orientierte sich in seinem Spätwerk an der expressionistischen Abstraktion Franz Marcs.

Maria Eichhorn, Eichhörchenkäfig, 2014

Maria Eichhorn beschäftigt sich mit sozialen, ökonomischen, und politischen Themen. Ihre besondere Aufmerksamkeit gilt dabei häufig dem System der Kunst. Eichhörchenkäfig ist der originalgetreue

Nachbau eines historischen Eichhörnchenkäfigs aus dem 19. Jahrhundert in der Sammlung des Angelika Kauffmann Museums in Schwarzenberg (Vorarlberg). Der Nachbau erinnert an die Objektkunst seit den 1950er-Jahren, ist jedoch auch ironische Anspielung an Eichhorns Familiennamen. Der Käfig, in dem die Bewegungen des Tiers so begrenzt sind, dass es sich nur um sich selbst drehen kann, wird somit zum Symbol und zugleich Kritikpunkt des Systems, in dem sich die Künstlerin selbst befindet und mit dessen Regeln sie gleichzeitig spielt, indem sie versucht, diese auszuhebeln.

Max Joseph Wagenbauer, Ostufer des Starnberger Sees, 1813

Der bayerische König Max I. Joseph beauftragte die Münchner Maler Johann Georg von Dillis, Johann Jakob Dorner und Max Wagenbauer, Landschaftstapeten mit Darstellungen bayerischer Seen für das Nymphenburger Schloss zu entwerfen. In diesem Zusammenhang entstand wohl Wagenbauers Ansicht vom Ostufer des Starnberger Sees, das die Uferpartie von Assenbuch zeigt, welche später Leoni heißen sollte, nach der vom Sänger Joseph Leoni erbauten Villa.

Im Vordergrund arbeiten Fischer, ein Mädchen hütet Kühe und Schafe. Im Mittelgrund befindet sich eine Villa. Die Menschen auf dem Bootssteg sind ein Zeichen für die Vereinnahmung des Sees durch die städtische Gesellschaft. Im späten 18. Jahrhundert hatten Beschreibungen und Darstellungen der Gegend – wissenschaftliche wie künstlerische – die ersten Ausflügler*innen und Sommergäste angelockt.

Wilhelm von Kobell, Nach der Jagd am Bodensee, 1833

Wilhelm von Kobells Landschaftsdarstellungen eröffnen ein Panorama unter einem weiten Himmel. Eine vermutlich adlige Gesellschaft kehrt mit ihrer Beute von der Jagd zurück. Das Jagdprivileg für Hochwild galt bis 1848 nur für den Hochadel. Fischende Kinder betteln. Die Szene im Vordergrund ist bunt und wirkt heiter, sie relativiert sich im Vergleich mit der unendlich scheinenden Größe der Natur. Deshalb ist unklar, ob Kobell hier die sozialen Verhältnisse kommentiert.

Das benachbarte Gemälde Auf der Gaisalm idealisiert das Landleben im Gebirge, wie es der Schweizer Albrecht von Haller in seinem Gedicht Die Alpen beschreibt. Die Mädchen sind in schöne Trachten gekleidet, die Tätigkeit des Ziegenhütens und -melkens erscheint wenig anstrengend, der erhabene Standpunkt suggeriert Freiheit.

Der Wald von Fontainebleau

Der königliche Wald von Fontainebleau war für die Hetzjagd angelegt worden. Seit den 1830er Jahren wurde er zum Freilichtatelier der Malerei und Fotografie. Die Künstler*innen waren fasziniert vom dichten Wald, den alten Baumbeständen, imposanten Felsformationen und kargen Hochebenen. Viele fanden Unterkunft im nahe gelegenen Dorf Barbizon, das zu einem Treffpunkt französischer Landschaftsmaler wurde, die bald als „Schule von Barbizon“ bezeichnet wurden. Ausgestattet mit Tubenfarben und leichten Reisefarbkästen arbeiteten sie in der freien Natur. Es entwickelte sich eine neue Methodik des Landschaftsmalens, welche die Entwicklung der modernen Malerei prägte.

Parallel dazu begann man, den beinahe undurchdringlichen Wald nach Plänen von Claude François Denecourt zu erschließen. 1839 erschien ein Wanderführer mit topografischer Karte und fünf Rundwegen. Ab 1842 versah Denecourt die Wege mit blauen Markierungen – die ersten markierten Wanderrouen der Welt. Besucher*innen aus dem 40 Kilometer entfernten Paris konnten ohne Gefahr durch den Wald gehen und in die Natur eintauchen. Denecourt machte sie auf interessante Stellen und Aussichtspunkte aufmerksam, schuf Sehenswürdigkeiten durch den Ausbau von Brunnen und künstlichen Höhlen. Die Landschaftsmaler warfen ihm vor, er habe dem „unberührten“ Wald seine Natürlichkeit genommen. Doch tatsächlich beeinflussten sich Tourismus und Landschaftskunst wechselseitig bei der Erschließung des Waldes.

1849 fuhr die erste Eisenbahn von Paris nach Fontainebleau, der Spaziergang im Wald wurde zum bürgerlichen Freizeitvergnügen. Allerdings war der Wald auch durch massive Abholzung bedroht. Der Maler Théodore Rousseau setzte sich 1852 bei Kaiser Napoleon III. für dessen Erhaltung ein. 1861 schließlich wurde dank der Initiative von Liebhaber*innen des Waldes, unter ihnen zahlreiche Künstler*innen, ein Gebiet von 1000 Hektar unter Schutz gestellt – eines der ersten Naturschutzgebiete überhaupt.

Naturstudien

Natur kann entweder im geschützten Raum des eigenen Gartens erlebt werden oder aber auf Spaziergängen, Wanderungen und Reisen. Den Künstler*innen dienten Naturstudien dazu, das Auge im Erfassen

flüchtiger Licht- und Farbeffekte zu schulen.

Nebensächlichkeiten rückten ins Zentrum – Wasser und Wolken, Lichtspiele auf Blättern oder am Boden, Baumstämme und Steine – und in Windeseile hielten die Maler*innen sie auf Pappe oder Papier fest. Um derartige Studien anzufertigen, mussten sie ihr gesamtes Material mit sich führen, oft auf langen Wanderungen zu abgelegenen Orten.

Um 1800 verbreitete sich das Arbeiten in der freien Natur immer mehr.

Das Skizzieren mit Ölfarben veränderte die künstlerische Praxis und revolutionierte im Verlauf des 19. Jahrhunderts die Malerei:

Künstler*innen bestimmten selbst, was bildwürdig ist, und schufen Werke, die den Wert der subjektiven Wahrnehmung und die Eigenheiten des Mediums anschaulich machten.

Auch wenn einige der Studien später im Atelier ausgearbeitet wurden, galten sie zuerst nicht als fertige Bilder, die zum Verkauf oder zur Ausstellung bestimmt waren, sondern als kostbare Ressource, aus der die Künstler*innen schöpfen konnten, um ihrem offiziellen Werk ein Gefühl der Frische und Unmittelbarkeit zu verleihen. Meist waren diese Studien nur einem engen Kreis von Freund*innen und Kolleg*innen bekannt. Erst mit dem Impressionismus wurden im Freien gemalte, auch große Landschaftsgemälde zu einem Standard, der sich bald über Frankreich hinaus verbreitete. Die Faszination für die Darstellung der Natur teilte die Malerei mit der Fotografie, aber auch mit der Literatur und später dem Film – bald nicht mehr als Konkurrenz, sondern im stetigen Austausch über die Möglichkeiten des jeweiligen Mediums.

Fotografien und Ölstudien von Gabriele Münter

Die Natur unmittelbar vor Ort einzufangen, das Malen „en plein air“ (in freier Natur), war typisch für Gabriele Münters Vorgehen. Oft nutzte sie in ihrer Landschaftsmalerei kräftige Farben. Sie hielt ihren eigenen Eindruck der Natur fest, direkt und spontan, was im dynamischen Farbauftrag sichtbar wird. Ein Beispiel hierfür ist die Ölstudie *Baumblüte in Lana*: Die Farbe ist pastos aufgetragen, sie hebt in der unteren Bildhälfte die Bäume hervor und verbindet sie im Duktus mit der Bergwelt Südtirols im Hintergrund. In ihrer spontanen Komposition erfasste Münter die flirrende Flüchtigkeit jener Blütenpracht, die in ihrer Frische die Freiheit der Kunst unterstreicht.

In Münters fotografischem Werk nimmt die Natur eine ebenso zentrale Stellung ein wie in ihrer Malerei, wird im anderen Medium jedoch

unterschiedlich erfasst. Der subjektive Ausdruck tritt in den Ölstudien stärker hervor. Dennoch stehen beide Ausdrucksformen in ihrem Schaffen gleichberechtigt nebeneinander.

Johann Georg von Dillis Historischer Verein von Oberbayern

Johann Georg von Dillis wurde 1759 als Sohn eines kurfürstlichen Revierförsters geboren. Zunächst studierte er Theologie, ließ sich jedoch 1786 von seinen geistlichen Pflichten dispensieren. Für den Münchner Adel arbeitete er als Zeichenlehrer und unternahm gemeinsam mit dem Grafen Rumford viele Studienreisen nach Mannheim, Mainz, Frankfurt, Dresden, Prag und Wien, ins bayerische und Schweizer Gebirge. Historische Vorbilder wie Claude Lorrain oder Jacob van Ruisdael beeinflussten seine Kunst. 1790 erfolgte Dillis' Ernennung zum kurfürstlichen Bilder-Galerie-Inspector und 1822 zum königlichen Central-Galerie-Direktor.

Dillis unternahm immer wieder ausgedehnte Reisen nach Italien, auch für Kunstankäufe. 1808 wurde er zum Professor für Landschaftsmalerei an die Akademie der bildenden Künste in München berufen. Allerdings stand er dem Akademiesbetrieb skeptisch gegenüber, der hier gepflegte Klassizismus ließ sich mit seiner Vorstellung von der „Paysage intime“ (intimen Landschaft) und einem intensiven Naturstudium nicht vereinbaren. 1814 bat er um Enthebung von seinem Amt. Sein Nachfolger wurde Wilhelm von Kobell.

Vielbeschäftigt hatte Dillis kaum Zeit für komplexe Ölgemälde. Seine Bedeutung als Künstler liegt vor allem in seinen von akademischen Normen befreiten, flüssig gemalten und gezeichneten Landschaften. Dillis knüpfte an die Tradition der im Freien gemalten Ölstudie an, die er in Rom kennengelernt hatte. Auf Wanderungen und Reisen hatte er Bleistift, Kreide und Aquarellfarben stets zur Hand und hielt seine Eindrücke bei jeder Gelegenheit fest. Herausragend sind seine Wolkenstudien, oft auf blauem oder farbigem Papier: Viele entstanden aus dem Fenster seiner Dienstwohnung im Hofgarten in München mit Blick auf die Theatinerkirche.

Der umfangreiche Bestand von Aquarellen und Skizzen aus Dillis' Nachlass – mehr als 8000 Zeichnungen und 40 Skizzenbücher – ist

Eigentum des Historischen Vereins von Oberbayern. Er befindet sich seit 1996 als Dauerleihgabe in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München.

Fritz Winter, Am Wehr

Fritz Winter studierte am Staatlichen Bauhaus in Dessau bei Oskar Schlemmer, Josef Albers, Wassily Kandinsky und vor allem Paul Klee. Er gehört damit zur zweiten Generation abstrakter Maler. Ab 1930 war er in Berlin tätig, mit erfolgreichen Ausstellungen und Ankäufen durch öffentliche Sammlungen. Ab 1931 lehrte er an der Pädagogischen Akademie in Halle an der Saale. Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933 zog er sich nach Dießen am Ammersee zurück. In Deutschland konnte er nicht mehr ausstellen, doch gelang es ihm – mit Hilfe von Klee und Naum Gabo – seine Arbeiten 1933 in Zürich und 1939 in London zu zeigen. 1937 wurden zwei seiner Werke als »entartet« beschlagnahmt.

1939 wurde Fritz Winter als Soldat an der Ostfront eingesetzt. Er kehrte erst 1949 aus russischer Gefangenschaft zurück. Mit Willi Baumeister, Rupprecht Geiger, Brigitte Meier-Denninghof und anderen gründete er die „Gruppe der Gegenstandslosen“ ZEN 49. Ab den 1950er Jahren erhielt er bedeutende Kunstpreise, war auf der ersten documenta vertreten und feierte internationale Erfolge.

Zwischen 1935 und 1937 schuf Fritz Winter zahlreiche fantastische Landschaften. Die hier ausgestellten Werke stammen alle aus dem Jahr 1936, mit zwei Ausnahmen gehören sie zur Serie Am Wehr. Inhaltlich nehmen sie Bezug auf einen Gedichtzyklus von Otto (Philipp) Huber, der später auch unter dem Pseudonym Filip Doorn publizierte. Es haben sich zwei Typoskripte mit eingeklebten Fotos der Bilder Fritz Winters erhalten.

Ein Wehr ist ein Wasserbau, der Wasser staut und sein Fließen lenkt. Das expressive Gedicht spielt mit den unterschiedlichsten Formen bewegten Wassers (es fließt, strömt, fällt, rauscht, strudelt, wirbelt). In seinen Arbeiten, die sich auf das Gedicht beziehen, zeigt Fritz Winter nächtliche Szenen. Er tropfte weiße Farbe auf graue und schwarze. Dort ließ er sie entweder reliefartig liegen oder verrieb sie und übermalte die gefundenen Formen mit weiteren Farben. Sowohl die Entstehungsweise, die den

Zufall bewusst mit einbezieht, wie auch die Darstellungen erinnern an den Surrealismus.

Texte:

© Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Karin Althaus und Johannes Michael Stanislaus, 2025