

Der Reidemeister

Geschichtsblätter für Lüdenscheid Stadt und Land

Herausgegeben vom Lüdenscheider Geschichtsverein e. V.

Nr. 89

21. Dezember 1983

Dr. Petra Stevens-Nepilly

Ida Gerhardi, eine Lüdenscheider Malerin

»Ida Gerhardi (1862-1927), eine deutsche Künstlerin in Paris« lautet der Titel der Dissertation, mit der ich am 14. Juli 1983 an der Philosophischen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität in Münster promovierte. Die Dissertation, in der Leben und Wirken der Künstlerin gewürdigt und die wesentlichen ihrer Bilder beschrieben werden, umfaßt mit Quellenangaben und Oeuvre-Verzeichnis 241 Seiten. Eine vollständige Veröffentlichung der Arbeit im »Reidemeister« würde den vorgegebenen Rahmen der Schrift sprengen. Auch vom Inhalt her gehört das meiste nicht in den »Reidemeister«. Ida Gerhardi gilt zwar als Lüdenscheider Künstlerin, ist jedoch keineswegs unter den Oberbegriff »Heimatkünstlerin« einzuordnen. Ihr Lebenswerk gehört vielmehr in den Rahmen der gesamteuropäischen Malkultur der Jahrhundertwende gestellt. Und das glaube ich auch mit meiner Dissertation erreicht zu haben.

Natürlich mußte die starke Verbundenheit Ida Gerhardis mit der Stadt Lüdenscheid hervorgehoben werden. In der Einleitung sowie in dem Schlußteil meiner Arbeit habe ich das berücksichtigt. Unter diesem Gesichtswinkel habe ich unter Außerachtlassen der Hauptwerke die folgenden Abschnitte für den »Reidemeister« zusammengestellt. Vorgelegt werden die leicht gekürzte Biographie und das Spätwerk der Künstlerin, das ausnahmslos in Lüdenscheid entstanden ist. Allerdings stellt das Spätwerk nicht den Höhepunkt im Schaffen Ida Gerhardis dar. Für den gewählten Rahmen aber, den »Reidemeister, Geschichtsblätter für Lüdenscheid Stadt und Land«, sind besonders diese Abschnitte von Bedeutung. Das Gesamtwerk hoffe ich in absehbarer Zeit in Druck geben zu können, so daß es dann allen interessierten Bürgern der Stadt zugänglich wird.

Biographischer Überblick

Am 2. August 1862 wurde Ida Gerhardi als erstes Kind des Arztes Dr. August Gerhardi (1831-1869) und dessen Ehefrau Mathilde Gerhardi, geb. Dieckmann (1840-1917) in Hagen in Westfalen geboren. Ida Gerhardi entstammt einer westfälischen Familie, die sich bis ins 16. Jahrhundert hinein im märkischen Sauerland nachweisen läßt. Ihr ältester namentlich bekannter Vertreter war der Marienvikar Petrus Gerhardi in Breckerfeld, der dort seit der Einführung der Reformation, etwa 1577, lebte und arbeitete. Von dieser Zeit an ist die Familie lückenlos bis in die heutigen Tage nachweisbar. Aus der Breckerfelder Stammlinie gingen die Werdohler Pastorenlinie, die Lüdenscheider Fabrikantenlinie, die Halveraner Apothekerlinie und schließlich die Lüdenscheider Ärztelinie mit Dr. Richard Gerhardi (1791-1855) als

deren erstem Vertreter hervor, aus der die Künstlerin stammt.¹⁾

Als Ida Gerhardis Vater 1869 starb, zog die aus Iserlohn stammende Mutter mit ihren drei Kindern Ida, Karl-August (1864-1944) und Lilli (1869-1933) nach Detmold, wo sie von 1884 bis 1891 in der Lagesche Straße 27 wohnte und von dort in die Hermannstraße 37 verzog.²⁾

Wovon die Familie nach dem Tode des Vaters ihren Lebensunterhalt bestritt, ist unbekannt. Die Mutter war aber in der Lage, ihrem Sohn Karl-August ein Medizinstudium in München zu ermöglichen. Nach dem Besuch einer Töchterschule in Detmold folgte Ida Gerhardi 1890 mit ihrer Freundin Jelka Rosen dem Bruder nach München nach, um dort bei der Landschaftsmalerin Tina Blau-Lang (1845-1916) Zeichen- und Malunterricht zu nehmen. Der

Aufenthalt dauerte vier Monate. Aus dieser Zeit sind keine Werke überliefert, nur ein Brief der Malerin an eine Freundin der Familie gibt einen Einblick in diese Ausbildungszeit: »In den ersten Tagen meines Hierseins glaubte ich kaum, so lange von Detmold getrennt sein zu können, das Heimweh hat mich geschüttelt wie einen Backfisch in der Pension. Ein gut Teil dazu beigetragen haben mag der Umstand, daß ich sechs bis acht Wochen nur nach der Natur zeichnen darf. Meine Lehrerin nimmt nur Schülerinnen, die diesen Kursus durchgemacht haben oder bei ihr durchmachen wollen, und da ich selbst soviel Verstand hatte einzusehen, daß es notwendig ist, zunächst mal einen Baum richtig in Konturen zeichnen zu können, steckte ich meinen Malkasten blutenden Herzens in die tiefste Schrankecke und sitze nun täglich der Natur mit dem Bleistift gegenüber. Täglich



Selbstbildnis II 1904

Öl/Leinwand 43 x 30

gez. u. l.: Ida Gerhardi - Paris 1904 - Privatbesitz

bei gutem Wetter versammeln wir uns zu neun Landschaftlerinnen auf einer Wiese in dem Örtchen Schwabing, eine Stunde von hier zu gehen, und ich bleibe zum Mittagessen gleich draußen, um nachmittags früher fertig zu sein. Merkwürdigerweise zeichnen alle meine Genossinnen, und von Licht und Schatten und kleineren Motiven ist vorläufig auch gar keine Rede. Das Auge soll sich zunächst nur daran gewöhnen, scharf und schnell die Hauptlinien eines Baumes zu erfassen, und fehlt eine Knorpel oder Ästchen an den Weidenstämmen, die sich auf unserer Wiese en masse befinden, so ist die Arbeit mangelhaft. Man muß sozusagen ein Porträt liefern, was ganz bedeutend schwieriger ist als man denkt. Und ob äußerlich kaum ein Vorankommen bei unseren Arbeiten ist, so empfindet man doch schon, daß das Auge sich etwas mehr daran gewöhnt, die Natur richtig zu erfassen. Meine Lehrerin sagte mir, daß alle Zeit, die ich mit Kopieren von Zeichnungen verbracht, mir mehr geschadet als genützt hätte; man gewöhne sich dabei eine Strichlage an, die ich jetzt erst wieder verlernen müsse. Du kannst Dir bei diesem Verlernen meine glücklichen Empfindungen vorstellen! Bei schlechtem Wetter bin ich die einzige, die draußen arbeitet, die anderen zeichnen dann im Atelier (resp. malen) Stilleben, da sie alle von Gesundheit ziemlich zart sind. Wenn es gar zu sehr regnet, suche ich mir ein Plätzchen in einem Hausflur, dabei habe ich schon die idyllischsten Dinge erlebt.«³⁾

Ida Gerhardi wohnte zunächst bei einem Malerehepaar, das aber nicht näher bekannt ist, und dann in der Schellingstraße 69 im Parterre.⁴⁾

Für die Ausbildung von Malerinnen wurde zu dieser Zeit in München nicht allzuviel getan.⁵⁾ Zwar waren die großen Kunstakademien generell für Frauen geöffnet⁶⁾, doch war es ungewöhnlich, sich dort einzuschreiben und in Konkurrenz zu den männlichen Studierenden zu treten. Deshalb blieben eigentlich nur die privaten Kunstschulen übrig. Außerdem war es in den Jahren kurz vor und um die Jahrhundertwende durchaus noch nicht üblich, daß Frauen eine Berufsausbildung erhielten, und schon gar nicht an Universitäten und Akademien. Die Ärztin Dr. Agnes Blum (1862–1944), die Ida Gerhardi in München durch ihren Bruder Karl-August kennenlernte und mit der sie eine Freundschaft einging, die das ganze Leben überdauern sollte, war beispielsweise eine Pionierin des Frauenstudiums. Nachdem sie in München und Wien eine Ausbildung in Geburtshilfe und Gynäkologie erhalten hatte, ließ sie sich 1890 als dritte Ärztin neben Franziska Tiburtius und Emilie Lehms in Berlin an der Klinik für weibliche Ärztinnen, einer sozialen Einrichtung für minderbemittelte berufstätige Frauen und Mütter, nieder⁷⁾. Über diese Ärztin, die zu dem Zeitpunkt, als Ida Gerhardi sie in München kennenlernte, gerade ihre Promotion abgeschlossen hatte, schrieb die Künstlerin: »An Winkels Klinik ist eine junge Ärztin beschäftigt, die schon ihre sämtlichen Examen bestanden hat und die ich durch August kenne gelernt. Dieselbe gefällt mir am besten von allen Menschen in München. Die junge Doktorin ist neben ihrer phänomenalen Klugheit ein hübsches Mädel und durchaus nicht das, was man gewöhnlich unter emanzipiert versteht. Sie hat soviel heiliges Feuer für ihre Sache und einen solchen Takt, daß ich sie geradezu, d. h. heimlich, bewundere.«⁸⁾

Nach dieser kurzen Ausbildungszeit in München stand es für Ida Gerhardi endgültig fest, Malerin zu werden. Nach reiflicher Überlegung wählte sie nun aber Paris als neue Ausbildungsstätte, wohin sie sich bereits am 28. 1. 1891 bei der Stadt Detmold abmeldete⁹⁾, wiederum zusammen mit ihrer Freundin Jelka Rosen. Paris sollte nun bis 1912, von mehreren Aufenthalten in anderen Ländern und Städten abgesehen, zu ihrem ständigen Wohnsitz werden.

Die beiden jungen Frauen besuchten die Academie Colarossi in der Rue de la Grande Chaumière, einer Seitenstraße des Boulevard Montparnasse, in der auch die öffentlichen Zeichenschulen lagen. Ida Gerhardi erhielt Unterricht bei den Malern Charles Cottet (1863–1924) und Ernest Courtois-Bonnencontre (1862–?), der auf den Salonausstellungen in

Paris bis 1892 hauptsächlich mit realistischen Porträt- und Naturstudien hervorgetreten war. Sie bewunderte ihren Lehrer und dessen Werke, die sie gleich im ersten Jahr ihres Pariser Aufenthaltes 1891 auf einer Salonausstellung zu sehen bekam: »M. Courtois hat sich durch verschiedene Porträts im neuen Salon, der Donnerstag in großer Toilette eröffnet wurde, hervor getan, und wir Colarossi-Schülerinnen hatten durch Courtois alle Billets zur Vernissage bekommen. Es war wieder unglaublich interessant, und die Schönheit von Paris, die von Courtois gemalt an der Wand hing, war in höherer Person da, und alle Welt hatte Gelegenheit, Courtois' unglaubliches Talent in Bezug auf Ähnlichkeit und Reinheit in der Zeichnung zu bewundern. Colarossi schwebt natürlich immer im obersten Himmel, da das Renommée unseres Lehrers seine Akademie hebt und wieder hebt, ...«¹⁰⁾

Im gleichen Jahr erkrankte die Mutter an einem Gemütsleiden, wodurch sich Ida Gerhardi gezwungen sah, für einige Monate nach Detmold zurückzukehren, um Mutter und Schwester beizustehen. Aber selbst in dieser schwierigen Zeit ließ sie den Pinsel nicht ruhen, und es entstanden einige Porträts,¹¹⁾ darunter auch dasjenige des Attaché Schwarzkoppen, der später in die Dreyfuß-Affaire verwickelt werden sollte und dessen Porträt auf Ausstellungen starke Kritik hervorgerufen hat. Es brachte ihr gleichzeitig aber auch die erste große Anerkennung.

Gegen Ende des Jahres kehrte die Künstlerin nach Paris zurück, um Anfang des folgenden Jahres an einem Skulpturenkurs teilzunehmen. »Außer meinen Porträts werde ich diesmal einen Kurs in Skulptur mitmachen, das Studium der Plastik wirkt in Bezug auf Zeichnung, Construierung und plastische Wirkung der Malerei bedeutend. Heute habe ich den ersten Kopf angefangen. Es ist außerordentlich interessant. Das Kneten der Erde ersetzt eine Massagekur.«¹²⁾

Im Frühjahr folgte eine Italienreise mit dem Malerehepaar Grönvold. Die Fahrt ging über Florenz, Pisa, Siena, Perugia, Assisi und Rom. Ida Gerhardi versprach sich sehr viel von dieser Reise, denn »das Studium an Italiens Kunstwerken muß eine gewisse Reife verleihen, sonst ist Hopfen und Malz an einem verloren.«¹³⁾ Besonders beeindruckt war sie von der Antikensammlung des Vatikans, vornehmlich von den Köpfen, »die, trotzdem sie antik, so modern verständlich aussehen, nicht in eine gewisse angenehme Form gebracht sind, sondern ganz dem Leben abgelauscht sind, mag es nun die Schönheit oder Häßlichkeit sein; die Häßlichkeit hat ja nichts Abstoßendes, wenn der Geist eines Künstlers sie wiedergibt.«¹⁴⁾ Empört reagierte sie allerdings auf Versuche, antike Statuen, die nur noch fragmentarisch erhalten sind, zu ergänzen. Jeder Künstlergeist war in ihren Augen so vollkommen individuell veranlagt, daß es keinem zweiten gelingen könnte, »ein harmonisches Ganzes zu schaffen, und die Harmonie des Ganzen ist doch gerade das Herrliche, das Vollendete an einem Kunstwerk.«¹⁵⁾

Kaiser Wilhelm II. gab zu dieser Zeit gerade ein Preisausschreiben für Bildhauer heraus, bei dem es darum ging, eine tanzende Mänade des Berliner Museums¹⁶⁾ zu ergänzen. Ida Gerhardi war zutiefst getroffen über diese für sie geschmacklose Veranstaltung, an der ihrer Meinung nach doch nur Stümper teilnehmen würden, denn die wahren großen Künstler dächten nicht daran, die Mänade zu ruinieren. »Nur der Geschmack besitzende Franzose ist nicht imstande, so etwas zu tun. Wenn ich mir vorstelle, der Präsident wollte der Venus von Milo Arme machen lassen, die Künstlerschaft und das ganze Volk sagten einfach nein. Aber bei uns ist man ja viel zu servil, man wird nicht Professor, wenn man nicht tut, wie der Kaiser will.«¹⁷⁾

Ansonsten empfand Ida Gerhardi Rom als eine bis auf die Antiken an Kunstschatzen arme Stadt. Michelangelo und Raffael, deren Werke sie in Rom an Ort und Stelle betrachten konnte, sagten ihr überhaupt nicht zu. Je mehr sie sich mit deren Malerei befaßte, desto mehr fühlte sie sich davon abgestoßen. Nicht diese Meister wurden von ihr kopiert, sondern die Zeichnung einer jungen Frau von Holbein¹⁸⁾ erweckte ihr Interesse. Dabei drängte sich ihr ein Vergleich

zwischen einer Holbeinschen Madonna und der Sixtinischen des Raffael¹⁹⁾ auf: »... die unbeschreibliche Innigkeit und Keuschheit, die sich in Haltung und Ausdruck der Holbeinschen wiedergibt, konnte nur die großartige Empfindung Holbeins ausdrücken – die Sixtinische wirkt theatralisch neben Holbein – Raffael hat trotz all' seinem Talent immer nur oberflächlich gearbeitet, und ... alles Oberflächliche wirkt verstimmend, und deshalb ist es unmöglich, daß sich ein ernsthaft strebender Maler und ein tief gebildeter Kunstverständiger für Raffael begeistert.«²⁰⁾

Ida Gerhardi mußte in Rom feststellen, daß sie zumindest mit der italienischen Malerei der Hochrenaissance und des Barocks nicht viel anzufangen wußte. Holbein d. J., immerhin auch ein Künstler der Renaissance, aber in seinem Wesen deutsch geprägt, konnte ihr sehr viel mehr sagen. Dafür freute sie sich nun um so mehr auf die alten Florentiner Meister, die sie sehr liebte und deren Werke sie bisher nur von Reproduktionen her kannte.

Nachdem die Italienreise beendet war, zog Ida Gerhardi im Mai desselben Jahres in Paris um in die Rue de la Grande Chaumière. Ihr Zimmernachbar war August Strindberg, ein eigensinniger und ungeselliger Mann, der es nicht für nötig hielt, seine Mitbewohner zu grüßen.²¹⁾

Zum ersten Mal nahm Ida Gerhardi an einer Ausstellung im Salon du Champ de Mars unter der Präsidentschaft Puvion de Chavannes und an der Ausstellung im Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts teil.

1896 lernte die Malerin durch ihre Freundin Jelka Rosen deren späteren Mann, den Komponisten Frederick Delius, kennen, mit dem sie eine tiefe Freundschaft ihr Leben lang verbinden sollte. Sie erlebte mehrere Monate in Grez-sur-Loing, einem Ort am Rande des Waldes von Fontainebleau, bei Jelka Rosen und Frederick Delius, der dort ein Landhaus gekauft hatte.²²⁾ Ähnliche Aufenthalte erfolgten auch in den folgenden Jahren des öfteren, und in Grez-sur-Loing entstanden Porträts von Jelka Rosen und Frederick Delius. In der Ruhe der ländlichen Umgebung hatte Ida Gerhardi auch viel Zeit zu lesen.

Neben Nietzsche, an dem sie ein »himmlisches Vergnügen«²³⁾ gefunden hatte, erweckten jetzt die in altfranzösisch verfaßten Werke Montaignes, den Nietzsche sehr liebte, »Mon Oncle« von Tellier und vor allem Schopenhauer ihr Interesse.

Die Persönlichkeit Delius', die Ida Gerhardi von Anfang an bezaubert hatte, ein Mann, der »durch und durch Künstler und eine feine, nervöse Natur«²⁴⁾ war, nahm sie immer mehr gefangen und weckte in ihr ein tiefes Interesse für seine Musik. Das Verständnis für seine Kompositionen fand sie in Grez-sur-Loing, als sie in langen Stunden seiner Musik lauschen konnte. »Nach meiner allerdings unmaßgeblichen Meinung hat Delius eine wunderbare Vervollkommnung in seinen Kompositionen hier in Grez gefunden. Er sagt selbst, es wäre noch nie so gegangen, die Ruhe, die Poesie der Landschaft und dabei die unausgesetzte Anregung, die er durch Jelkas und meinen Verkehr hat, geben ihm einen Aufschwung nach dem anderen.«²⁵⁾

In den folgenden Jahren bemühte sich Ida Gerhardi sehr, Delius' Musik einem breiteren Publikum bekanntzumachen. 1901 setzte sie sich bei dem Musikdirektor Dr. Haym in Elberfeld für Delius' Musik ein, worauf noch im gleichen Jahre die Symphonie »Paris« in das Programm aufgenommen wurde: »Dr. Haym führt nun am Sonnabend Delius' Symphonie »Paris« auf, und Delius wird schon morgen, um die Proben zu leiten, in Elberfeld sein. ... Ich habe mich sehr bei Haym für Delius bemüht. (Unter uns gesagt) dachte nicht, daß es so bald von Erfolg gekrönt würde.«²⁶⁾

Dr. Haym war begeistert von Delius' Musik und sofort bemüht, auch die Düsseldorfer zu Konzerten von Delius' Kompositionen »Paris« und »Lebenstanz« anzuregen. Dr. Haym empfand diese Musik als etwas völlig Neues, denn »während die meisten sich im Kreise ausgetretener Wege herumdrehen, sind Sie (Delius) ein Pfadfinder, und ich empfinde es als ein beglück-

kendes Erlebnis, Ihnen – dank unserer kleinen, hell sehenden Freundin (Ida Gerhardi) – darauf folgen zu dürfen.«²⁷⁾

Aber auch in den darauffolgenden Jahren bemühte sie sich ständig, Kompositionen von Delius einem größeren Publikum zuzuführen, denn sie wußte, daß es Musiker ebenso schwer hatten beim Publikum anzukommen wie auch junge Maler, und da sie diese Schwierigkeiten aus eigener Erfahrung kannte, war sie besonders bemüht, einer anderen Künstlerpersönlichkeit den Weg zu ebnet. «Die meisten Menschen haben wirklich nicht genug Vorbildung und nicht genug künstlerische Instinkte, um Kunst zu beurteilen. In der Musik ist es dasselbe. Musiker sind beim Publikum erst etwas, wenn sie durch congeniale Musiker allmählich berühmt geworden sind.»²⁸⁾

Obwohl sich Delius ab 1910 durchzusetzen begann, ließ die Künstlerin nicht davon ab, sich weiterhin um Aufführungen seiner Werke zu kümmern. Als sie 1913, bereits erkrankt und geschwächt, in Wiesbaden ein Konzert unter der Leitung von Carl Schuricht besuchte, wandte sie sich in ihrer resoluten Art gleich nach der Aufführung an ihn: »Nach dem Konzert, als Schuricht hinter der Wand verschwand, ging ich auch hinter die Wand und sagte: »Guten Abend, Herr Musikdirektor. Sie haben mir eben eine Viertelstunde lang sehr ergreifend Delius vorgespielt. Ich bin Ida Gerhardi, die Freundin von Herren und Frau Delius, und Sie schulden mir noch die Antwort, wann die »Messe«²⁹⁾ stattfindet.« Es kam ihm dann scheinbar vor, als wenn er mich schon Jahre kannte, er blätterte in seinen Noten und sagte: »Ja natürlich, hier, der reine Delius. Mit dem d fäng es an usw. usw.« Schließlich besann er sich so etwas auf die Situation und sagte: »Ja, daß das doch einer gehört hat. Und die Messe des Lebens findet also am 23. Januar statt und wird unter Schuricht mit diesem Orchester einfach himmlisch werden.«³⁰⁾

Nach und nach wurde nun Delius' Musik in Deutschland bekannt und dank Ida Gerhards großen Einsatz in den verschiedensten Konzertsälen aufgeführt. »Mit der ihr eigenen Überzeugungskraft und durch ihren Glauben an die künstlerische Sendung ihres Freundes hatte Ida Gerhardi der neuen Kunst den Weg von Paris ins Rheinland geebnet.«³¹⁾

Durch Delius kam sie auch mit anderen Musikern ihrer Zeit in Berührung. 1899 lernte sie den Dirigenten Arthur Nikisch (1855 – 1922) in Leipzig kennen, über den sie sich wie folgt äußerte: Ein »sehr feiner und äußerlich liebenswürdiger Herr, gänzlich ungarisch aussehend und auch diesen Akzent sprechend.«³²⁾ Mit Nikisch fuhr Ida Gerhardi nach Berlin, um ihn dort bei einem Konzert mit dem Violinspieler Isaye in der Philharmonie zu hören. Im gleichen Jahr noch begann sie mit seinem Porträt, das 1900 fertiggestellt wurde.

In diesem Jahr traf die Künstlerin in Berlin auch mit dem Pianisten und Komponisten Ferruccio Busoni (1866 – 1924) zusammen, ebenfalls einem Freund Delius', der als Nachfolger Liszts angesehen wurde.³³⁾ Busoni, der zu dieser Zeit Porträts Ida Gerhards auf der Sezessionsausstellung in Berlin gesehen hatte, war begeistert von ihren Werken und bat sie, in seine vom Großherzog eingerichtete Sommerwohnung nach Weimar zu kommen, um ihn dort zu porträtieren. Ida Gerhardi kam dieser Einladung zwar nicht nach, aber bereits Anfang des Jahres 1902 war sein Bildnis fertiggestellt und im selben Jahr auf der Sezessionsausstellung in Berlin zu sehen.

Von Berlin kommend hielt sich Ida Gerhardi 1902 für einige Zeit bei ihrem Bruder in Lüdenscheid auf. Dort waren ihre Bilder auf einer Ausstellung zu sehen,³⁴⁾ die zu einem großen Erfolg wurde und sie auch persönlich in dieser Stadt ein gutes Stück voranbrachte und ihr Selbstvertrauen stärkte: »Der Besuch der Ausstellung ist einfach erstaunlich – ich bin einfach der Löwe des Tages. Auf alle Fälle ist diese Ausstellung ein großer Erfolg nach jeder Richtung – merkwürdig ist, daß die Kinder aus dem Wege gehen und das Gekicher dieser albernen Frauenzimmer auf der Straße aufgehört hat – es ist so etwas wie Respekt nach dieser Ausstellung eingetreten – merkwürdig genug, hätte ich gedacht, daß die Kunst so gewirkt hätte.«³⁵⁾

In Lüdenscheid traf die Malerin auch mit Karl-Ernst Osthaus (1874 – 1921) zusammen, dem Begründer des damaligen Folkwang-Museums in Hagen. Karl-Ernst Osthaus, der gerade ihre Ausstellung besucht hatte, war angetan von der guten Qualität der Bilder. »Mittwoch nachmittag war Herr Osthaus mit seiner reizenden jungen Frau hier und sozusagen »baff« über meine Ausstellung, will mich als Professor an seine Malschule in Hagen haben, wo er bereits einen ganz famosen Impressionisten (Rohlf's) angestellt hat – nun fehlte ihm gerade so jemand wie ich – er hat seine Frau und seine beiden kleinen Jungen bei mir in Auftrag gegeben – faßte überhaupt eigentlich nicht, daß er das Gute nun so nah fand... er nimmt die ganze Ausstellung, wenn sie hier zu Ende, in seiner Ausstellung... Er ist durch und durch künstlerische Natur, er versteht alles von selbst, und seine ganzen Lebensinteressen sind künstlerische – erinnert mich an Ludwig von Bayern – und eine entsprechende Frau.«³⁶⁾

Allerdings war die Malschule, die Karl-Ernst Osthaus 1901 gegründet hatte, nicht von Dauer.³⁷⁾ Zwischen 1902 und 1904 tauchten in Hagener Zeitungen wiederholt Anzeigen auf, die auf die Möglichkeit der Teilnahme am Malunterricht im Folkwang unter der Leitung von Christian Rohlf's aufmerksam machten. »Zu einer größeren Entfaltung und weiterreichenden Wirkung ist die Malschule nie gekommen.«³⁸⁾ Wahrscheinlich wollte Ida Gerhardi, die das pulsierende Leben der Großstädte kennengelernt hatte, sich jetzt nicht in die Enge ihrer Geburtsstadt zurückgeben, die zu dieser Zeit erst langsam durch das Wirken Karl-Ernst Osthaus' zu kulturellem Leben erwachte.

Sein Folkwang-Museum, das 1902 zum ersten Mal seine Pforten dem Publikum öffnete, wurde zum Ausgangspunkt des neuen westfälischen Kunstlebens und Christian Rohlf's einer der ersten Künstler, die, durch Osthaus gerufen, sich in Hagen niederließen. »Ein loseres Band verknüpfte die aus Hagen gebürtige, aber in Lüdenscheid und Paris lebende Malerin Ida Gerhardi an den Folkwang... Ihre Stärke liegt im Porträt. Für manchen großen Zeitgenossen hat sie die prägnante Formel gefunden,« schrieb Karl Ernst Osthaus 1913 über die Künstlerin.³⁹⁾

Sein Porträt, 1903 von ihr gemalt, zeigt den hochaufgewachsenen schlanken Mann in seinem von van de Velde entworfenen und eingerichteten Arbeitszimmer hinter seinem Schreibtisch stehend und befindet sich noch heute im Karl-Ernst-Osthaus Museum in Hagen. Der Porträtauftrag Osthaus', seine Frau mit den beiden Kindern zu malen, wird zwar noch einmal in einem Brief erwähnt,⁴⁰⁾ scheint aber nicht durchgeführt worden zu sein.

Mit Karl-Ernst Osthaus hielt Ida Gerhardi weiterhin engen Kontakt. Beide besuchten zusammen Kunsthandlungen und Künstler in Paris. Wahrscheinlich vermittelte sie auch Künstler wie Maurice Denis, Henri Matisse, Auguste Rodin und Aristide Maillol an Karl-Ernst Osthaus.⁴¹⁾ Besonders eng befreundet war Ida Gerhardi mit Rodin, der sie als »liebe, teure Freundin«⁴²⁾ bezeichnete und sich über jeden ihrer Briefe und Besuche stets freute. »Ich freue mich so, wenn Sie zurückkommen, und erwarte Sie mit Ungeduld.«⁴³⁾

Ida Gerhardi hielt sich nicht lange in Lüdenscheid auf. Paris mit seinem interessanten Leben nahm wieder Besitz von ihr. Dort fand sich zu dieser Zeit, um das Jahr 1902 oder 1903, eine lose Künstlergruppe zusammen, die sich regelmäßig im Café-du-Dôme traf.⁴⁴⁾ Das Café-du-Dôme, bis dahin ein einfaches Lokal an der Ecke des Boulevard Montparnasse und der Rue Delambre, wurde vor allem zu einem Treffpunkt ausländischer Künstler in Paris. Die Malerin hatte von Anfang an, da das Café auch sehr nahe bei ihrer Wohnung lag, regen Kontakt zu diesen Künstlern, der bis zu ihrer Erkrankung und Abreise aus Paris im Jahre 1912 angehalten hat.⁴⁵⁾

Zu den Künstlern, die sich als erste hier zusammenfanden, gehörten Rudolf Levy und Walter Bondy, die auch von München aus nach Paris kamen. 1904 folgte der Kunsthändler und Schriftsteller Wilhelm Uhde, der seine Pariser Erlebnisse rund um das Café-du-Dôme in einem Buch beschrieben⁴⁶⁾ und in den folgenden

Jahren viel mit Ida Gerhardi zusammengearbeitet hat.⁴⁷⁾ Scharf im Profil gesehen hat ihn Ida Gerhardi als Bleistiftskizze festgehalten.⁴⁸⁾ 1905 kamen Albert Weisgerber und Hans Purrmann hinzu. Aus diesem Jahr stammt eine flüchtige Bleistiftstudie der Künstlerin von R. Levy und H. Purrmann, die sie auf eines ihrer Skizzenblätter schnell hingemalt hat, an dessen Rand rechts und links jeweils eine weibliche Rückenaktstudie sichtbar ist.⁴⁹⁾ Friedrich Ahlers-Hestermann, ebenfalls im Profil gesehen, ist wahrscheinlich um 1907, als er mit Franz Nölken aus Hamburg nach Paris zugereist kam, in einer Bleistiftstudie skizziert worden.⁵⁰⁾ Der erste Weg führte die beiden jungen Künstler damals zu Ida Gerhardi in der Hoffnung, von ihr in die Künstlerschaft eingeführt zu werden. »Es blieb noch die schwache Hoffnung auf eine nicht mehr ganz junge Malerin, die aus der Heimatstadt von Nölkens Mutter – Lüdenscheid i. W. – stammte. An einem trüben Sonntagnachmittag gingen wir, ohne viel zu erwarten, zu ihr. – Mit ihren zierlichen Händen führte sie kleine wiederkehrende Gebärden aus, während sie sprach und uns aus dunklen Augen durch den Zwicker prüfend anschaute. – Sie kannte das Viertel Montparnasse seit 15 Jahren, und in hurtigen Sätzen erzählte sie uns von Malern, Modellen, Cafés und Sammlungen, nahm auch mit einem mütterlichen Einschlag teil an unseren Wünschen und Absichten.«⁵¹⁾

Besonders für Nölken setzte sie sich in den folgenden Jahren derart stark ein, daß sie sich sogar von ihrem Bruder sorgenvoll rügen lassen mußte. »Ich finde, Ihr übertreibt Eure Auffassung von meinen Aufopferungen – vielleicht gebe ich mehr, als man mir gibt, oder habe mehr gegeben, jetzt jedenfalls, das ist sicher, wüßte ich nicht, was ich denn getan hätte an Aufopferung, und für Nölken habe ich doch weiß Gott nur ein paar Briefe geschrieben. Der arme Mensch geht in Hamburg von Haus zu Haus und bietet seine Zeichnungen an – was für ein Wahnsinn von Frau R. zu sagen, der hätte viel Geld mit seinen Bildern verdient; nie im Leben, er studiert doch erst und was dazu sehr viel krank – vielleicht hat er mal drei Bilder verkauft. Wer sieht denn, daß Nölken sehr begabt ist und daß es schade wäre, wenn er als Zeichenlehrer enden müßte? Doch gerade nur meine Augen, soll ich die denn schließen und sagen, das geht mich nichts an, wo mir die Kunst gefällt – nur weil ich mir vielleicht in Lüdenscheid damit schade? Wie kann man gegen seine Natur handeln?«⁵²⁾

Im Café-du-Dôme kam Ida Gerhardi aber nicht nur mit Malern, sondern auch mit Schriftstellern, Bildhauern, Dichtern und Journalisten in Kontakt, die den Kreis der deutschen Künstler schnell vergrößerten. Der Café-du-Dôme Kreis ist nicht als Künstlergruppe mit eigenem Programm zu verstehen, sondern vielmehr als bunter Kreis künstlerisch interessierter, aber durchaus individueller Menschen.⁵³⁾ Obwohl das Publikum bis zum ersten Weltkrieg international geworden war, blieben die deutschen Künstler meistens unter sich, aber nicht, ohne sich intensiv mit der mordernen französischen Kunst auseinanderzusetzen. Besonders das Werk Césannes stand im Mittelpunkt zahlreicher heftiger Diskussionen.⁵⁴⁾

Seltener Gäste waren das Ehepaar Oskar und Margarete Moll, die als Mitbegründer der Matisse-Schule, an der Purrmann einige Jahre lehrte, mit eine Rolle gespielt haben.⁵⁵⁾ Man besuchte gemeinsam die vielumstrittenen Ausstellungen der Fauves, die 1905 im Salon des Indépendants, im Salon d'Automne und in der Galerie Berthe Weil zu sehen waren.⁵⁶⁾

Die Bekanntschaft mit den Mitgliedern des Café-du-Dôme Kreises weckte bei Ida Gerhardi nun auch das Interesse für neue Vergnügungen. Sie besuchte jetzt öfters Tanzlokale wie den Bal Bullier, das Cabaret Quatre-arts oder auch das Café de la Rotonde, das sich gegenüber vom Café-du-Dôme befand. Dadurch wurde ihr eine neue Welt eröffnet, die sie durch das übersprühende Leben und den Lichterglanz zu zahlreichen Tanzbildern anregte. Manchmal befand sie sich in Begleitung des Kunsthändlers Otto Ackermann und dessen Frau, mit denen sie sich sehr gut verstand. Aber auch Käthe Kollwitz, die sich 1904 in Paris aufhielt, besuchte die verschiedenen Tanzlokale und traf schließlich

auch Ida Gerhardi. »Die Nachmittage und Abende war ich in Museen der Stadt, die mich entzückte, in den Kellern um die Markthalle herum oder in den Tanzlokalen auf dem Montmartre oder im Bal Bullier. Eine Kollegin von mir, Ida Gerhardie, war Abend für Abend da um Skizzen zu machen. Die Kokotten kannten sie und gaben ihr immer ihre Sachen, während sie tanzten, zur Aufbewahrung.«⁵⁷⁾ Ida Gerhardie war sehr angetan von der Kollegin: »Käthe Kollwitz ist sehr nett und der Kreis, in dem ich augenblicklich verkehre, außergewöhnlich intelligent und begabt.«⁵⁸⁾

Aber trotzdem war Ida Gerhardi manchmal dieser großen Stadt überdrüssig: »Ich bliebe so gern in Lüdenscheid, da ich so viel lieber Ruhe und Familie als große Stadt genösse.«⁵⁹⁾

Ab 1894 war die Künstlerin ständig bemüht, ihre Werke auf Ausstellungen unterzubringen.⁶⁰⁾ Denn nur Künstler, die auf den gängigen Ausstellungen vertreten waren, hatten die Möglichkeit, bekannt zu werden und neue Aufträge, sei es von privater oder staatlicher Seite, zu bekommen. Für eine junge und völlig unbekannt Künstlerin war es jedoch außerordentlich schwierig, in dem von Intrigen beherrschten Ausstellungswesen Fuß zu fassen. Hinzu kam, daß das Ausstellungswesen gerade zu dieser Zeit sowohl in Frankreich als auch in Deutschland von inneren Streitigkeiten zerrütet war. Die alljährlichen Salonausstellungen, auf denen die »offizielle« Kunst gezeigt wurde, bot den jungen, fortschrittlichen Künstlern kaum Gelegenheit, ihre Werke dem Publikum vorzustellen. Ein Proteststurm gegen den offiziell geförderten Traditionalismus und gegen die Akademien schien gerade zu dieser Zeit über Mitteleuropa hinwegzuziehen. Sezessionen wurden gegründet, die ihrerseits häufig wieder in zahlreiche Splittergruppen zerfielen. Die stark anwachsende Mitgliederzahl der Kunstvereinigungen und damit verbunden die Veränderung des Ausstellungs- und Förderungswesens führten noch zusätzlich zu zahlreichen Problemen.

Aber auch Auftraggeber und Käuferschicht wechselten. Um 1890 wurde die bildende Kunst zu einem wesentlichen Bestandteil des gebildeten Mittelstandes. Das führte schließlich zu einem rapiden Anwachsen des Ausstellungsumfanges und zu einer Erweiterung des offiziellen Ausstellungssystems. Auch die Bewohner der größeren Städte wurden mit der zeitgenössischen Kunst vertraut gemacht. Zu sehen und zu kaufen waren ihre Werke auf Ausstellungen, die entweder von den Künstlern selbst, die sich dazu vorübergehend zu Gruppen zusammenschlossen, oder von der ständig wachsenden Zahl der Kunsthändler veranstaltet wurden. Die Kontrolle, die die Akademien über das Auswahlverfahren für den offiziellen Salon übte, blieb auf diesen Ausstellungen aus.⁶¹⁾

Vorerst war Ida Gerhardi jedoch auf kein Ausstellungssystem festgelegt. Sie wollte ihre Bilder nur der Öffentlichkeit vorstellen und war glücklich, als 1895 ein Porträt im Salon du Champ de Mars angenommen wurde.⁶²⁾ Von »6000 eingeschickten Bildern 300 angenommen«⁶³⁾ schrieb sie an den Bruder und war froh über »diesen kleinen Schritt äußerlichen Vorkommens.«⁶⁴⁾ Puvis de Chavannes, den Ida Gerhardi als einen der größten modernen Meister bezeichnete⁶⁵⁾, war in diesem Jahr Präsident des Salon.

Seit diesem Jahr war die Künstlerin ständig auf verschiedenen Ausstellungen in Paris zu sehen, aber erst 1900 gelang es ihr, auch in Deutschland auf sich aufmerksam zu machen und auf der Berliner Sezessionsausstellung ihre Bilder unterzubringen. Andere Ausstellungen in den verschiedenen Städten folgten, wenn auch teilweise unter großen Bemühungen und dem Einsatz anderer Personen, in den folgenden Jahren nach. Aber die interessantesten Städte blieben Paris und Berlin, die beiden großen Kunstmetropolen dieser Zeit. Ständig fühlte sich Ida Gerhardi zwischen diesen beiden Städten hin und hergerissen, wenn auch Paris ihr fester Wohnort war. Nur war die Situation in beiden Städten zu dieser Zeit sehr unterschiedlich. Während in Frankreich die Akademien und Schulen in Paris konzentriert waren, gab es in Deutschland eine größere Anzahl von Städten mit eigenen Akademien

und Schulen, die sich jeweils unter besonderen Einflüssen verschieden entwickelten. Nachdem München durch Jahrzehnte die führende Kunstmetropole Deutschlands gewesen war, lief das nach der Reichsgründung rasch anwachsende Berlin gegen Ende des 19. Jahrhunderts München den Rang ab.⁶⁶⁾ Ida Gerhardi, die sich selbst einmal als Impressionistin bezeichnete,⁶⁷⁾ fühlte sich von Berlin durch die Tatsache angezogen, daß diese Stadt um die Jahrhundertwende durch das Zusammenwirken von Kunstkritik, Kunsthandel, Sammlern und Museen zum Ausgangspunkt wurde für eine zunehmende Integration und Verbreitung impressionistischer Werke sowohl in öffentlichen als auch in privaten Sammlungen. Nach ihrem ersten Erfolg 1900 bei der Sezessionsausstellung in Berlin, der ihr den Auftrag Busonis einbrachte,⁶⁸⁾ war Ida Gerhardi überzeugt, nun in dieser Stadt Karriere machen zu können: »Wie gut war es doch, daß ich in der Sezession ausstellte und nicht in Frankreich.«⁶⁹⁾

Ida Gerhardi nahm aber auch Verbindung zu der damals sehr bekannten Kunstgalerie Gurlitt auf. Fritz Gurlitt (1854 – 1893), der in Berlin auch einen Kunstverlag besaß, bot hauptsächlich Werke deutscher Maler wie Anselm Feuerbach, Hans von Marees, Max Klinger, Wilhelm Trübner und Wilhelm Leibl an und war ein besonderer Förderer der Kunst Arnold Böcklins, setzte sich aber auch für Werke der französischen Impressionisten ein.⁷⁰⁾ Um 1908 wurde die Galerie von seinem Sohn Wolfgang Gurlitt (1888 – 1965) übernommen, der sich später vor allem für Lovis Corinth, Max Pechstein und Oskar Kokoschka einsetzte.⁷¹⁾ Mit Wolfgang Gurlitt stand Ida Gerhardi in persönlichem Kontakt: »Der Kunsthändler Gurlitt hat mich besucht, ebenso bündelt sogar jetzt Cassirer mit mir an. Vielleicht haben sie es beide in der Nase, daß jetzt meine Zeit gekommen ist und ich »gemacht« werden muß. Es wäre lustig, wenn sie sich jetzt um mich rissen, nachdem vorher niemand gewollt.«⁷²⁾ Aber ihr Optimismus wurde sehr schnell getrübt durch die Tatsache, daß Paul Cassirer (1871 – 1926), der seit 1898 den Salon Cassirer führte und starken Einfluß auf die Sezessionsausstellung ausübte,⁷³⁾ sich nicht weiter für ihre Kunst einsetzte. Während Gurlitt Ida Gerhardi aufforderte, als Gast bei der Ausstellung »Verbindung bildender Künstlerinnen« teilzunehmen und sie sehr gute Kritiken in der Presse erfuhr,⁷⁴⁾ ließ sie Cassirer vollkommen im Stich: »Gurlitt stellt nächste Woche meine refüsierten Bilder mit den letztgemalten neuen aus – so als eine Art Protest gegen die Sezession. Cassirer hat auf dem Festbankett an Caspari⁷⁵⁾ geschworen, er hätte sich für den Japaner (Bildnis Seky Bey, 1908) ins Feuer gelegt, aber das lügt er natürlich, sonst hinge das Bild. Er vergißt es nicht, daß ich mit Ackermanns befreundet bin,⁷⁶⁾ die er haßt, und ich habe mir nun endgültig Sezession und Cassirer aus dem Sinn geschlagen, und vielleicht gründen alle Refüsierten eine neue Sezession, sie helfen mich alle, es in die Hand zu nehmen, vorläufig aber begnüge ich mich mit meiner Protestausstellung. Es ist so mühselig, für alle übrigen immer mitsorgen zu sollen.«⁷⁷⁾

Endgültig enttäuscht war sie schließlich von Caspari, der ihre Bilder hinter ihrem Rücken noch im Preis drückte: »Caspari hat zu Arnold⁷⁸⁾ gesagt, – als er einen Liebermann zu Arnold trug, den er ihm für 20 000 Mark (ein kleines Bild) anschwätzte – 800 bis 1000 Mark solle er mir geben – mich drückt er im Preis, nur damit er seinen Liebermann möglichst hoch los wurde, was ihm denn auch gelang. Ich muß nun abwarten, was Arnold mir schickt, und mit allem zufrieden sein.«⁷⁹⁾

Berlin war Ida Gerhardi durch dieses Erlebnis nun ziemlich verleidet: »... noch so ein Winter wie dieser, und die Schwingen werden lahm. Ich kann es gar nicht beschreiben, welche Abneigung gegen Berlin in mir lebt. Ich fühle, daß ich mich in Lüdenscheid mit den ganz anderen Physiognomien erst – mal wieder erholen muß, denn diese letzte Erfahrung wieder mit Caspari, der mich doch direkt hinter meinem Rücken degradiert, hat mir einen neuen Stoß gegeben. Man kann sich doch auf keinen verlassen...«⁸⁰⁾

Schon 1907, als Ida Gerhardi eine Ausstellung französischer und deutscher Künstler im

Kunstsalon Schulte zusammenstellte,⁸¹⁾ hatte sie die massive Kritik zu spüren bekommen, die sich zu dieser Zeit gegen die französische Kunst und deren Einfluß auf deutsche Künstler richtete.⁸²⁾ Ein Kunstkritiker des Berliner Lokal-Anzeigers sprach mit bissigem Spott das aus, was stellvertretend für die öffentliche Meinung gelten kann: »Ein merkwürdiges Terzett (Ida Gerhardi, Adele von Finck, Jelka Rosen-Delius), das sich da in den Dienst dieser deutsch-französischen Künstleranbiederung gestellt hat, eingeschworen auf die Verhimmelung des modernsten französischen Kunstschaffens, von selbständiger deutscher Kunst nichts ahnend mehr und nichts wissen wollend, geleitet einzig von dem Bestreben, möglichst viele deutsche Künstler zur radikalen Anbetung gallischer Kunstmethoden zu verführen... Von der Gründung eines Klubs ist einstweilen noch keine Rede, nur um den persönlichen Versuch des Fräulein Gerhardi handelt es sich, die äußere Verwandtschaft zwischen Franzosen und Deutschen einmal recht ins Licht zu setzen und so für den obengenannten Zweck Propaganda zu machen.«⁸³⁾

Die Abneigung, die sich während des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts in Deutschland durch die kaiserliche Kunstpolitik gefördert gegen alles, was aus Frankreich kam, richtete, hatte Ida Gerhardi bereits 1906 zu spüren bekommen, als sie sich an der deutschen Kunstausstellung in Köln beteiligt hatte und sich gegen die Vorwürfe der Nachahmung der französischen Kunst zur Wehr setzte: »... aber es paßt den Leuten nicht, daß man nicht ganz auf Dürer hängen bleibt resp. auf ihn zurückgeht. Sie schimpfen auf Frankreich und Nachahmung, sind aber viel zu blöde zu sehen, daß die germanischen Eigenschaften in uns nicht in welscher Geschicklichkeit untergegangen sind, sondern durch farbige Probleme ergänzt sind. Mir ist ja alles total gleichgültig, was die patriotischen Künstler sagen, wer in der Kunst nicht objektiv sein kann, muß es lassen.«⁸⁴⁾

Als Ida Gerhardi 1912 an einer schweren Rippenfellentzündung erkrankte, sah sie sich gezwungen, ihr Atelier in Paris aufzugeben und zu ihrem Bruder nach Lüdenscheid zu ziehen. Nach wie vor noch auf Ausstellungen vertreten, konnte sie sich aber nicht mehr wie früher für ihre Kunst einsetzen.

(Der Schluß dieses Abschnittes folgt später.)

LETZTE MALPERIODE 1916 – 1926

Als Ida Gerhardi 1912 an einer schweren Rippenfellentzündung erkrankte, wurde ihr Schaffen für mehrere Jahre unterbrochen. Erst 1916 konnte sie wieder langsam zu malen beginnen und ihr Werk fortsetzen. Zu den Porträts, die auch in ihrem Spätwerk anzahlmäßig wieder einen breiten Raum einnehmen, treten nun Blumenstillleben und Stadtansichten hinzu. Durch ihre Krankheit war die Künstlerin aber an Lüdenscheid gebunden. Von den großen Kunstzentren Paris und Berlin getrennt können in ihren Werken keine grundlegend neuen stilistischen Entwicklungen erwartet werden. Die Künstlerin hielt vielmehr an einem als Spätimpressionismus zu bezeichnenden Stil fest, der auch für die Spätwerke der führenden französischen und deutschen Freilichtmaler kennzeichnend ist.⁸⁵⁾ Schließlich blieb auch Liebermann, der erst 1935 starb, bis an sein Lebensende dem Spätimpressionismus verbunden, in einer Zeit, in der sich bereits völlig anders geartete Kunstrichtungen durchsetzen konnten. Auch Ida Gerhards Spätwerke gehören noch der »Kunst um 1900« an. Sie schuf diese Bilde in einer Zeit, in der die von ihr vertretenen Ideen schon lange nicht mehr als aktuell bezeichnet werden konnten. Trotzdem brachte sie noch, wenn auch durch ihre Krankheit stark behindert, Werke von großer Eindringlichkeit und Harmonie hervor.

1. PORTRÄTS

Bei den Porträt Darstellungen nehmen jetzt Kinderbildnisse und teilweise Gruppenporträts einen größeren Raum für sich in Anspruch. Das großformatige Bild der »Familie Jordan«⁸⁶⁾ zeigt

bereits die typischen Farben ihres Spätstils: ein kühles, helles Türkisblau, das Kleidung, Hintergrund und teilweise auch das Inkarnat durchdringt. Eine gewisse Melancholie und Traurigkeit sprechen aus dem Gesicht der Mutter, und selbst das kleine Kind auf ihrem Schoß blickt etwas bekümmert und in sich gekehrt an dem Betrachter vorbei. Nur der größere Bruder links im Bild scheint an seiner Umwelt interessiert und macht einen aufgeweckten Eindruck.

Die Dreiergruppe ist pyramidal aufgebaut und wird durch den Vater mit dem ältesten Sohn im Hintergrund erweitert. Diese beiden können aber nur als Abrundung der familiären Szene verstanden werden, da sie nur schemenhaft angedeutet sind. Sie stellen ein kompositorisches Gegengewicht zu dem Vorhang links, dar, wodurch die Dreiergruppe in der Mitte nach beiden Seiten abgeschlossen wird.

Das Doppelporträt der Geschwister Nolte⁹²⁾ dagegen zeichnet sich durch einen Diagonalaufbau von links unten nach rechts oben aus, dem auch der schwungvolle, nun in einem kräftigen Türkis gehaltene Vorhang dahinter folgt. Die beiden Mädchen werden in ihren Physiognomien voll erfaßt. Die sitzende ältere Schwester schaut den Betrachter forschend an, während die stehende jüngere Schwester, leicht in Gedanken versunken, nach unten blickt. Die unterschiedlichen Charaktere der Geschwister sind durch ihre Haltungen ausgedrückt. Durch die Diagonalkomposition erhält das Bild eine Spannung, die den Gegensatz der Geschwister unterstreicht.

Das Doppelbildnis der Schwestern Eve und Malve Gerhardt⁹³⁾, Nichten der Künstlerin, ist dagegen sehr viel blasser und kraftloser und läßt die mühsame Arbeit der kranken Künstlerin erkennen. Die Farbe ist dünn und mit wenigen Strichen auf die Leinwand gesetzt, wodurch das Bild vor allem bei der Behandlung der Haare und der Bekleidung einen fast zeichnerischen Charakter erhält. Durch die einheitlichen zarten Türkistöne wird die Komposition zusammengefaßt. Die ausdrucksstarken Gesichter dagegen mit den hellen, klaren und interessiert blickenden Augen zeigen noch einmal die Gabe der Künstlerin, über das Abbild hinaus tief in die Seele ihrer beiden Nichten einzudringen. Durch Licht- und Schattenpartien erlangen die Gesichter eine starke Plastizität und treten vor dem neutralen Hintergrund hervor, wozu noch die Staffelung der beiden Mädchen von hinten nach vorne verstärkend hinzutritt.

1920 und 1925 entstanden drei Selbstbildnisse⁹⁴⁾ der Künstlerin. Im Gegensatz zu ihren

früheren Selbstdarstellungen zeigt sich Ida Gerhardt mit den Symbolen ihres Berufs, den Pinseln. Vor einem neutralen türkisfarbenen Hintergrund stellt sich die nun von ihrer Krankheit gezeichnete Künstlerin dar. In ihrem Gesicht spiegelt sich, vor allem in den beiden 1925 entstandenen Bildnissen, eine Melancholie wieder, die durch die Bitterkeit ihres Krankenzustandes und den damit verbundenen Bruch ihres aktiven Künstlerdaseins hervorgerufen wird. Etwas traurig und resignierend blickt sie mit ihren großen Augen leicht an dem Betrachter vorbei. Dem angespannten Gesicht merkt man die Mühe an, die es die Künstlerin kostete, zwei Jahre vor ihrem Tod noch für wenige Stunden am Tag an der Staffelei sitzen zu können. Während die Selbstbildnisse V und VI durch den Kontrast der dunklen Kleidung vor dem hellen Grund noch etwas kraftvoller wirken und sich der Körper nicht zuletzt durch die schräge Haltung plastisch vom Hintergrund abhebt, verschmilzt die Person der Künstlerin in ihrem wahrscheinlich letzten Selbstbildnis VI farblich vollkommen mit dem sie umgebenden neutralen Hintergrund. Aller Ausdruck ist in dem Gesicht und der fast triumphierend hochgehaltenen Hand mit den drei Pinseln gesammelt. Die Pinsel werden als Symbole ihres künstlerischen Berufes emporgehalten und gleichsam als Attribut benutzt, nicht aber als reale Arbeitsgeräte, denn weder Leinwand noch Palette werden dargestellt. Es wird nicht wie bei dem Porträt Christian Rohlf's der geistige Akt des Malens, die Arbeit an der Staffelei, verdeutlicht. Das Bildnis ist eher zu verstehen als künstlerisches Bekenntnis der Malerin, die in ihrer letzten Schaffenszeit, unbeeinflusst und unberührt von allen künstlerischen Bewegungen und Richtungen, die sie in den vergangenen Jahren gesehen haben muß, nach wie vor kritisch und aufmerksam Porträts in jenen unverkennbaren Spätimpressionismus zu gestalten vermochte und dabei tief in das Innere der Menschen vorstieß. Aufrecht sitzend, erscheint sie dem Betrachter wie jemand, der in kritischer Distanz die eigene Erscheinung studiert. Vor allem das Gesicht und die rechte Hand werden klar wiedergegeben, die Kleidung ist dagegen etwas nachlässig behandelt, der Hintergrund hat kaum Bedeutung.

Die Darstellungen der Brüder Robert und Wolfgang Jordan⁹⁵⁾ gehören mit zu den gelungensten Werken dieser Jahre. Der türkisfarbene Ton klingt nur ganz leicht im Hintergrund auf, während sonst kräftige Lokalfarben vorherrschen. Nicht nur die Gesichter, sondern auch die Bekleidung sind sorgfältig und genau wiedergegeben. Die beiden Jungen, die gerade aus Amerika zurückgekehrt waren und deshalb matrosenähnliche Jacken, Halstücher und Krawatten tragen, stehen selbstbewußt vor dem Betrachter. Wolfgang Jordan blickt fast etwas herausfordernd auf sein Gegenüber, während sein Bruder Robert eher gleichgültig aus dem Bild blickt. Der angedeutete Vorhang hinter Wolfgang Jordan unterstreicht noch dessen gespannte Körperhaltung und sein anscheinend aufgewecktes Wesen.

Daß Ida Gerhardt als Porträtmalerin noch immer Anerkennung fand, bezeugen zwei Porträts von namhaften Hagener Persönlichkeiten, die sich von ihr malen ließen. Es handelt sich bei den Dargestellten um den Musikpädagogen Heinz Schüngeler und um Ernst Lorenzen, einen Kunstkritiker. Heinz Schüngeler (1884 – 1949)⁹⁶⁾ war 1910 durch Karl-Ernst Osthaus nach Hagen gerufen worden. Dort war er als Lehrer und als Künstler, aber auch als Herausgeber zahlreicher Studienwerke und als Musik- und Theaterdirektor erfolgreich tätig. Das Bildnis von Schüngeler erinnert noch einmal an die bereits beschriebenen Dirigentenbilder, vor allem aber an das Busoni-Porträt. Hier ist auch die Komposition ähnlich geblieben. Der Dargestellte sitzt im vorderen Bildbereich, während dahinter, stark verkleinert, eine Schülerin am Klavier spielend sichtbar wird. Auch die Sitzhaltung Schüngelers ist mit derjenigen Busonis vergleichbar. Ganz in hellen Farben gehalten, gehört es zu ihren ausführlichsten Bildnissen der letzten Jahre. Es kostete die Künstlerin viel Kraft, noch einmal ein so gewaltiges Bildnis zu schaffen: „... so langsam reißt das Bild seinem Ende entgegen. Ich kann nur sagen: Es ist eine ungeheure Aufgabe, ein künstlerisches Porträt



Ernst Lorenzen – 1921, Oeuvre-Verzeichnis Nr. 120 – Öl/Leinwand, 63,5 x 52 – bez. u. l.: Ida Gerhardt 1921 – Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hagen

zu gestalten, noch dazu, wenn die Leute nicht posen und man in angestrengtester Konzentration alles erhaschen muß. Als Schüngeler fort war, malte ich noch den ganzen Nachmittag und war so »alle«, ... ich hatte (am folgenden Tag) einen Neuralgietag mit Catarrh wie selten.«⁹⁷⁾ Daß Schüngeler nicht in Pose sitzen wollte, erkennt man an seiner lässigen, entspannten Haltung und seinem lebendigen Gesichtsausdruck. Man wartet direkt darauf, von ihm angesprochen zu werden.

Das zweite bedeutende Bildnis zeigt den Schriftsteller Ernst Lorenzen,⁹⁸⁾ der zwei Jahre zuvor einen Artikel über die Maler des Sauerlandes verfaßt hatte und Ida Gerhardt in einem kleinen Abschnitt würdigte: »Ihre Bilder sind mehr zeichnerisch empfunden. Die Kontur bildet noch die Einbedeckung der Fläche. Trotz aller Frische wird doch alles Laute vermieden. Hauptsache bleibt der einheitliche Zusammenschluß.«⁹⁹⁾ Lorenzen denkt bei seiner Beschreibung an die großformatigen, letzten Bildnisse der Künstlerin vor ihrer Erkrankung und bildet das Porträt der Geigerin Elli Bößneck¹⁰⁰⁾ ab. Für dieses Bildnis trifft die Betonung der zeichnerischen Werte durchaus zu. Bei seinem eigenen Bildnis jedoch gewinnt auch die Farbe eine für das Spätwerk der Künstlerin ungewöhnliche Bedeutung. Die kräftigen grünen Bahnen links und rechts im Hintergrund umschließen die Figur Lorenzens. Gleichzeitig wird durch die helle, hervorleuchtende, mittlere Bahn dazwischen das Gesicht des Schriftstellers hervorgehoben. Diese helle Bahn betont gleichzeitig seine Körperachse und setzt sich nach unten in dem hellen Buch, Attribut seines Berufs, fort. Der leichte Schwung der Krawatte nach rechts zu dem etwas diagonal verschobenen Buch verbindet den hellen Hintergrund, über den Hemdausschnitt nach vorne zum Buch führend, auf das Engste. Die Kontur, die Lorenzen anspricht und die für das Bildnis der Geigerin bestimmend war und das Gerüst des Bildes herstellt, hat nur noch begleitende Funktion und trennt das helle Gesicht von dem fast gleichfarbigen Hintergrund. Ansonsten liegt eine malerische Gesamtkonzeption vor, und durch angedeutete, feine Licht- und Schattenpartien wird ein Körper voller Plastizität geschaffen.

Verbindlich für die späten Porträts Ida Gerhardis ist eine grundsätzlich malerische Haltung und der Hang zur Porträtreue und genauer Charakteristik. Trotz ihrer teilweise empfindlichen Helligkeit des im allgemeinen vorherrschenden türkisfarbenen Tons vermögen die Bilder doch sehr viel Individuelles auszudrücken. Ihre malerische Gestaltungskraft begnügte sich keineswegs mit der erreichten Ähnlichkeit, sondern die Betonung der seelischen Momente blieb ihr stärkstes Anliegen. In den Porträts, die häufig von leichter Melancholie



Selbstbildnis V
1920, Oeuvre-Verzeichnis Nr. 109
Öl/Leinwand, 60 x 51,
bez. u. r.: Ida Gerhardt 1920
Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hagen
Ausst.: Münster/Detmold/Hamm/Lüdenschied
1962, Lüdenschied 1977
Lit.: Ausst.-Kat. Münster/Detmold/Hamm/
Lüdenschied 1962, Abb. S. 54; Ausst.-
Kat. Lüdenschied 1977, Abb. S. 39; Ger-
hard Brüns: Das Sauerland in der Bil-
denden Kunst, Hagen, Frühjahrsaus-
stellungen 1938 und 1939, Abb. S. 17.

getragen werden, spiegelt sich aber auch die Krankheit der Künstlerin wieder.

2. STILLEBEN

Bisher nicht erwähnt sind die Blumenbilder, die in den letzten Schaffensjahren der Künstlerin einen breiten Raum einnehmen. An ihr Zimmer in Lüdenscheid gebunden, nahm sie dankbar die Blumengaben ihrer Freunde und Bekannten entgegen, die ihr häufig überreicht wurden. Die schönsten Blumensträuße hielt sie in ihren Bildern fest, die zum Teil ein Nachlassen ihrer Kräfte erkennen lassen, zum Teil aber auch zu harmonischen und prachtvollen Kompositionen führten. Sie stellen zwar keinen Aufbruch zu neuen Ufern dar, beeindruckten jedoch durch ihre gekonnte Farbigekeit. Neben der Farbigekeit fallen vor allem die Ausgewogenheit der Form und die vollendete Harmonie ins Auge.

Zwei Fliederbilder werden durch farbige Kontraste aufgebaut. Der weiße, vollerblühte Fliederstrauch¹⁰¹⁾ in einem dunkelvioletten Glas hebt sich plastisch von dem ebenfalls dunkelvioletten Hintergrund ab. Die gesamte Komposition wird von diesen beiden Farben getragen, zu denen sich nur noch das zarte Grün der vereinzelt Blätter und die braunen Stengel gesellen, durch die die Blüten in ihren Formen betont und hervorgehoben werden.

Ähnlich gestaltete Manet sein Fliederbild¹⁰²⁾, der, wie die Künstlerin, in den letzten Monaten seines Lebens Serien von Blumenstilleben geschaffen hatte.¹⁰³⁾ Sein weißer Flieder wirkt ebenfalls vollplastisch vor dem dunklen Raum, vor dem er sich erst richtig entfalten kann. Manet kostete den Kontrast zwischen Hell und Dunkel ebenfalls voll aus, wenngleich er ein neutrales Braun für den Hintergrund wählte. Die Vase ist in ihrer Körperlichkeit mit dem angedeuteten, diagonal den Raum angehenden Tisch darunter ein wichtiger Bestandteil der Komposition. Die langgestreckte Vase in dem Bild der Künstlerin wird zwar durch differenzierte Farbabstufungen und einen hellen Lichtreflex in ihrer Körperlichkeit erklärt, fügt sich aber vollkommen in den Hintergrund ein. Dieser Hintergrund ist auf eine einheitliche Farbfläche reduziert, dem die Indizien für Tiefenerstreckung vollständig fehlen; der Bildraum wird somit nicht festgelegt, sondern für den Betrachter verfügbar.

Der zweite Fliederstrauch¹⁰⁴⁾ steht vor einer leuchtend hellen Wand und setzt sich durch seine dunkelviolette Farbgebung von ihr ab. Die einzelnen Blüten, Zweige und Blätter sind ebenso naturgetreu wiedergegeben wie bei dem weißen Flieder. Die Vase, von der der Strauch zusammengehalten wird, ist allerdings stärker vom unteren Bildrand beschnitten, wodurch die Pflanzen ein noch größeres Gewicht in der Komposition erhalten. Dafür ist ein über Eck gesehener Tisch eingefügt, dessen diago-

nal aufeinander zulaufende Kanten sich hinter der Vase an deren oberen Abschluß treffen. Der Tisch ist ebenfalls sehr detailliert wiedergegeben mit seinen feinen Verzierungen an den Rändern. Allerdings ist von ihm nur soviel in die Komposition einbezogen, als zum Verständnis seiner Funktion notwendig ist. Mit diesem Arrangement ist jedoch kein Bildraum geschaffen. Der Tisch wirkt in dem gegebenen knappen Ausschnitt fast wie eine abstrakte Form. Auch der helle, nur durch leichte bläuliche Flecken aufgelöste Hintergrund suggeriert keinerlei Tiefe. Der Eindruck des Unräumlichen wird noch dadurch verstärkt, daß die Blumenvase in einer etwas anderen Perspektive dargestellt ist als die Tischplatte.

Auch Cézannes Stilleben zeigen zum Teil verschiedene Perspektiven in ein und derselben Komposition, wodurch auch sie an Räumlichkeit verlieren.¹⁰⁵⁾

Ähnlich auf Kontraste ausgelegt sind die roten und gelben Tulpen¹⁰⁶⁾, die vor einem dunkelblauen Hintergrund gestellt sind. Die schon fast verblühten gelben Tulpen im Vordergrund lassen ihre Köpfe fallen und verleihen durch ihre kreisförmige Anordnung dem Strauch viel Volumen. Durch ihre ausladende Fülle erobern sie den Raum und beherrschen das gesamte Bild. Die Vase wird akzentuiert durch die hellen Lichtreflexe und hält die schon schwachen Blumenstengel energisch zusammen. Weil die nach unten ausladende Vase das Bild im Gleichgewicht hält, ist die Tischfläche nur unbestimmt angedeutet, damit sie nicht durch ihre Masse in der Komposition hervordringt. Sie setzt sich kaum vom Hintergrund ab, und selbst ihr diagonalen Verlauf vermag kaum den Eindruck von Räumlichkeit im unteren Bildbereich zu erwecken.

Andere Blumenstücke sind dagegen farblich harmonisch mit ihrem Hintergrund in Einklang gebracht. Der »Osterstrauch«¹⁰⁷⁾ mit Narzissen, Osterblumen und Kätzchen ist in lichten Farben gehalten, die den Strauch, die Vase und den Hintergrund einheitlich gestalten. Durch die gelben Kelche der Narzissen, die gelben Staubgefäße der Osterblumen und die vereinzelt, dunklen Konturen werden die Blütenblätter betont. Die schwachen Zweige und die kleinen Blätter der Kätzchen erinnern in ihrer Zartheit entfernt an japanische Blumendarstellungen. Der Hintergrund zeigt breite, locker hingesezte Pinselstriche, die das Zerbrechliche der ersten Frühlingsblumen unterstreichen.

Die Darstellungen von Sonnenblumen gehören mit zu den eindrucksvollsten Werken. Schon van Gogh hatte sich den Sonnenblumen mit großem Interesse zugewandt. Die Künstlerin wählte für eines ihrer Bilder eine große, reife Blüte, die von kleineren umgeben wird.²³⁾ Der Hintergrund verschwimmt in zarten Graublau- und Violettstufungen, die in ihrer Kühle die

satten, warmen Gelbtöne der Blütenblätter betonen. Die Darstellung lehnt sich an das Naturvorbild an, ohne sich aber in Einzelheiten zu verlieren.

Bei der nächsten Darstellung von »Sonnenblumen«¹⁰⁸⁾ fühlt man sich in eine Gartenlandschaft versetzt. Farblich ähnlich gestaltet, suggerieren reiche Licht- und Schattenpartien die wärmende Kraft der Sonne. Die links im Bild von hinten gesehene Sonnenblume mit ihren kräftigen, tiefgrünen Farben steht im Kontrast zu der hell in der Sonne erstrahlenden Pflanze auf der anderen Seite, während die Blüte dazwischen, halb in der Sonne und halb im Schatten stehend, zwischen beiden Seiten vermittelt. Obwohl der einheitliche, helle Hintergrund weder Raum noch Tiefe angibt, wird doch der Eindruck von frei in der Natur wachsenden Pflanzen erweckt. Die Veränderung der Lokalfarbe durch Licht und Schatten, für die die Künstlerin unter dem Einfluß des Impressionismus bereits 1891 in Concarneau großes Interesse gezeigt hatte¹⁰⁹⁾, wird auch bestimmend für dieses Bild, wodurch die Darstellung im Gegensatz steht zu den Sonnenblumen van Goghs, »die Zeugnis einer ursprünglich erlebten Lichtmetaphysik sind.«¹¹⁰⁾

Dagegen erscheint die Darstellung von drei Mohnblüten¹¹¹⁾ eigentlich ohne Bildaufbau. Sie sind mit festen Farbstrichen kräftig in das Bild gesetzt und ihre leuchtenden Farben verraten kein Nachlassen der Kräfte der Künstlerin. Bei diesem Bild sind Ansätze zur Abstraktion erkennbar, denn die Blüten werden nicht in ihrer tatsächlichen Beschaffenheit gegeben, sondern als große, machtvolle Farbfelder gesehen, deren feine Nuancierungen nur wenig Volumen spüren lassen. Sparsam verwendete Blaugrüntöne bei den Stengeln und den Mohnkapseln dienen zur Steigerung des tragenden Rots. Der Hintergrund bietet den notwendigen Kontrast, denn er bleibt leicht und hell und wird nur durch die Züge des breitstreichenden Pinsels gegliedert, ohne das Interesse von dem eigentlichen Bildthema abzulenken. Durch die reiche Verwendung von Gelb tritt der Hintergrund gleich weit im Bild hervor wie der Gegenstand, die Mohnblüten, selbst, wodurch eine noch stärkere Flächigkeit des Bildes erreicht wird. Vielleicht wurde die Künstlerin durch ihren Malerkollegen Rohlf's, der sie häufig besuchte, dazu verleitet, noch einmal nach einer neuen Ausdrucksmöglichkeit zu suchen.

Nur wenige Blumenstücke werden durch Hintergrunddarstellungen szenisch erweitert. Ein vollerblühter Strauch im Weiß mit Roteinfügungen¹¹²⁾ ist vor einen dunkelblauen, violetten Vorhang gestellt, der das Bild im Hintergrund diagonal durchschneidet und an seiner linken Seite einen Ausblick aus einem Fenster auf eine Straße gewährt, auf der zwei Zugpferde im Gespann zu sehen sind. Die Fensterbank, auf der die Glasvase steht, die farblich dem Hintergrund angepaßt ist, führt dem Vorhang entgegen ebenfalls diagonal nach rechts hinten. Dadurch wird der Raum, in dem sich der Strauch befindet, dem Auge des Betrachters zum Teil erschlossen.

Ähnlich ist ein Rosenbild¹¹³⁾ gestaltet, wenn auch das Fenster, die Fensterbank, der Vorhang und die Gardine frontal gesehen werden. Der Vorhang, der diesmal gerade herunterfällt, gibt ein Viertel des Fensters frei zum Durchblick in eine winterliche Gartenlandschaft mit kahlen Bäumen, unter denen sich drei Kinder versammelt haben. Ganz oben im Bild wird neben dem Vorhang noch die Front eines Hauses erkennbar. Die Farbe ist diesmal pastos auf die Leinwand gesetzt, wodurch vor allem die Blüten in ihrer Plastizität betont werden.

Diese beiden letztgenannten Blumenbilder stellen eine Verbindung her zu den Stadtansichten von Lüdenscheid, die die Künstlerin ebenfalls von ihrem Atelierfenster aus in ihren letzten Lebensjahren geschaffen hat.

Ida Gerhards hat der zarten Körperlichkeit der Blüte viel Interesse zugewandt. Dafür spricht auch die Tatsache, daß viele Blumenstilleben nur einen völlig neutralen Hintergrund zeigen, um durch nichts von den Pflanzen abzulenken. Nur selten werden angedeutete Tische oder Durchblicke aus Fenstern im Hintergrund in die Kompositionen miteinbezogen. Nicht nur die Farbigekeit und augenfällige Schönheit der Blumen ergriffen die Künstlerin,



Sonnenblumen – 1918-1925, Oeuvre-Verzeichnis Nr. 175 – Öl/Leinwand, 44 x 88 – bez. u. r.: Ida Gerhards – Stadtmuseum Lüdenscheid

sondern auch ihr lebendiges Wesen: Einmal stehen sie aufrecht, dann wieder sind sie verschlungen und gelegentlich hängen sie schon leicht verblüht herab. Auch werden die Blumensträuße in ihrer Natürlichkeit gegeben und nicht erst kunstvoll arrangiert.

Obwohl die Stilleben in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts entstanden sind, stehen sie noch ganz in der Tradition des Spätimpressionismus.¹¹⁴⁾ Ihre malerische Gestaltung und die Betonung der gegebenen Form, ohne einem unberechtigten Naturalismus anzuhängen, ordnen sich einem Farbenklang unter, der im Gegensatz zu den von leichter Menlandolie getragenen Porträtardstellungen dieser Jahre Lebensfreude ahnen läßt.

3. STADTANSICHTEN VON LÜDENSCHIED

Aus dem Fenster ihres Zimmers in Lüdenscheid schuf Ida Gerhardi in ihren letzten Lebensjahren Bilder von der Stadt, die ihr nun zur Heimat geworden war. Aber nicht die reine Architekturschilderung im Sinne einer Vedute, sondern die atmosphärische Stimmung im Wandel der Jahres- und Tageszeiten wurde zum Themenkreis dieser Bilder, die ebenfalls dem Spätimpressionismus zugerechnet werden können.

Der Ausschnitt ist bei den meisten Bildern sehr eng gewählt. »Blick auf die Erlöserkirche im Schnee«¹¹⁵⁾ zeigt die dickverschneiten Dächer der Stadt Lüdenscheid, die von dem Turm der alles überragenden Kirche beherrscht werden. Sie bündelt und konzentriert gleichsam Giebel, Dächer und Häuser und damit das von oben überblickte Gemeinwesen.

Die Komposition wird einheitlich durch graublauere Farben gestaltet, die die trübe Dämmerstimmung eines Wintertages verdeutlichen. Nur bei den Hausfronten tritt zum Teil die freigelassene Malunterlage, Pappe, als warmer Ton hervor und konturiert die großen Flächen. Das enge Gewirr der Bürgerhäuser mit ihren Dächern und Giebeln vermittelt das Gefühl von einer ruhigen und friedlichen Welt.

Ähnlich ist der Ausschnitt der Stadt des nächsten Bildes gewählt¹¹⁶⁾. Bei diesem Wetter strahlt eine müde Sonne auf Dächer und Giebel, die in einem kräftigen Rot und einem zarten, rötlichen Braun aufleuchten und weiche Kontraste bilden zu den zahlreichen Grüntönen, die die im Schatten liegenden Hausfronten und Dächer durchziehen.

Das langgestreckte, rote Dach in der Bildmitte teilt die Häuser im Vordergrund von der mächtig gestalteten Kirche dahinter, deren kräftiger, wehrhafter Turm zum Himmel strebt. Durch die Nähe der Hausfronten, die nur ver-



Max Liebermann (1847-1935) – Giebel in Amsterdam – 1876 – Privatbesitz

einzelnt durch Fenster aufgelockert werden, wirkt die Komposition gedrängt. Die einzelnen Gebäude werden in ihren Abmessungen kaum für das Auge des Betrachters erfassbar. Nur die Kirche dahinter mit ihrem diagonal nach hinten führenden Langhaus besitzt Volumen und ist perspektivisch genau wiedergegeben. Der Himmel setzt sich hell von der Kirche ab und nimmt mit seinen zarten Rosa- und Blaugrüntönen die kräftigen Farben der Bauwerke auf.

Ähnlich gestaltete Liebermann die Ansicht der »Giebel in Amsterdam«¹¹⁷⁾, die er 1876 in einem Gemälde festhielt. Das hauptsächlich durch Linien und Flächen bestimmte Motiv der ineinander verschachtelten Häuser, »der zufällige Ausschnitt, der Blick hinter die Fassade ist bestimmend auch für dieses Bild«¹¹⁸⁾. Liebermann aber vernachlässigte keine Einzelheit; alle Teile der Häuser wie Fenster mit ihren Querbalken, Giebeln und Schornsteinen werden naturgetreu wiedergegeben. Ida Gerhardis Stadtansicht dagegen zeigt impressionistische Einflüsse. Die Einheit des Bildes wird durch das milde Licht erreicht, das ausschlaggebend ist für die atmosphärische Grundstimmung, in der die Einzelheiten verschwimmen. Die Veränderung der Lokalfarbe durch das Licht, das den Formen zum Teil ihre festen Umrisse nimmt, ist bestimmend für diese Komposition.

Ähnlich wie Utrillo¹¹⁹⁾ zeichnet die Künstlerin im allgemeinen die Einsamkeit und Leere ihres Wohnviertels auf, dessen Ausschnitte manchmal etwas melancholisch stimmen, nicht zuletzt durch die ständig auftauchende Erlöserkirche im Hintergrund, die für die kranke Malerin zum Symbol der Hoffnung wurde. Nur wenige Ansichten werden durch die Einfügung von Personen erweitert. Der »Blick zur Erlöserkirche im Schnee«¹²⁰⁾ gibt einen größeren Einblick in die Stadt mit den weit nach hinten in das Bild führenden Hausdächern und der angedeuteten Straße im Vordergrund, die das Bild nach rechts unten öffnet. Durch den an die Straße angrenzenden Park mit einer spielenden Kindergruppe wird das Bild in seinem unteren Bereich bestimmt. Nicht nur die Umrisse der Stadt, sondern auch das Leben in ihren Straßen wird zumindest angedeutet.

Die Ansichten von Lüdenscheid zeigen in einer spätimpressionistischen Malweise die charakteristische Silhouette der Stadt und sind von daher für die Stadtgeschichte von einiger Bedeutung. Ähnlich wie die Impressionisten schuf die Künstlerin eine Serie von gleichen Motiven zu unterschiedlichen Tages- und Nachtzeiten¹²¹⁾. Die Färbungen, die sich unter bestimmten Witterungsverhältnissen ergeben und in einem bestimmten Moment vom Künstler wahrgenommen werden, sind ausschlaggebend für diese Bilder. Bereits 1891 hatte sich die Künstlerin mit Monets Serien von Heuschobern auseinandergesetzt. Auch die Stadt, meistens voller Leben und Menschen, war ein beliebtes

Motiv der Impressionisten; ihnen ging es dabei fast ausschließlich um den malerischen Aspekt und der Wiedergabe der Atmosphäre. Im allgemeinen lagen die bevorzugten Standorte recht hoch, selten ging aber der Blick nur über die Dächer hinweg, sondern konzentrierte sich auf das Treiben in den Straßen. In den Stadtansichten Ida Gerhardis dagegen wird alles Laute vermieden. Sie geben einen Einblick in die geordnete und friedliche Welt, die die Künstlerin in ihren letzten Lebensjahren in Lüdenscheid vorfand.

ZUSAMMENFASSUNG UND EINORDNUNG

Ida Gerhardi gehört nicht zu den stilprägenden Künstlern des 20. Jahrhunderts. Sie hat vielmehr eine Stilrichtung mitgetragen, die in der Weiterführung malerischer Tradition und deren enger Verbindung mit der französischen Kunst ihren Ursprung hat. Dadurch gehört sie jenen Malern des deutschen Kulturkreises an, die um die Jahrhundertwende und in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, sich an den französischen Malern orientierend, versucht haben, eine eigene Bildsprache zu entwickeln und sich dabei einer individuellen künstlerischen Aussage zu bedienen.

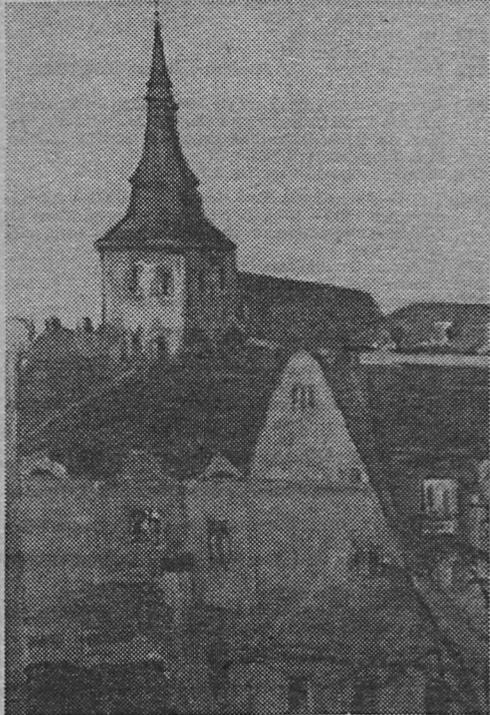
Ihre Vorliebe galt vor allem dem klassischen Bildthema Porträt, das sich durch ihr gesamtes Werk zieht. Von daher wurde der Schwerpunkt der Arbeit auf die Behandlung der Bildnisse gelegt. Diese überzeugen durch die eigenständigen malerischen Ausdrucksformen, die Ida Gerhardi im Verlauf ihrer Tätigkeit als Malerin vielfältig variierte und die das sensible Einfühlungsvermögen der Künstlerin ihrer Umwelt, besonders den Menschen gegenüber, veranschaulichen. Zugleich spiegelt sich aber, besonders in den Werken der zwanziger Jahre, ihre Krankheit in den Porträts wieder, die nun von leichter Melancholie getragen werden. Ihre Qualen und der Kampf, dem Leben noch einige Jahre abzutrotzen, dringen auch in die Spätwerke ein.

Während der schwermütige Ausdruck in den Porträts von einer ausgewogenen, ruhigen und verhaltenen Farbgebung unterstützt wird, der auch in den Stadtansichten von Lüdenscheid teilweise aufzufinden ist, scheinen dagegen die Blumenstilleben mit ihrer kräftigeren, leuchtenderen Farbgebung noch einmal Lebensfreude einzufangen. Doch auch in der Steigerung farbiger Werte klingt manchmal die für die Spätphase typische melancholische Note an.

Die vereinzelt auftretenden Landschaftsbilder, die eigentlich eher als Studien zu begreifen sind, und die Tanzbilder der Jahre 1903 – 1906 zeigen am stärksten die intensive Auseinandersetzung der Künstlerin mit der französischen Kunst, die sie 1891 kennengelernt hatte und die bis zu ihrer Erkrankung und Abreise aus Paris 1912 ein ständiger Nährboden für ihre eigene künstlerische Entwicklung war. In Frankreich erhielt sie zweifellos entscheidende und prägende Anregungen, die ihr neue Wege zeigten. Doch blieb sie der malerischen Tradition ihrer deutschen Heimat stets aufs engste verbunden. Sie fand zu einer Verbindung französischer und deutscher Kunsttraditionen, aus der heraus ihr eigener, ganz individueller Stil erwachsen konnte.

Ida Gerhardi arbeitete weitgehend eigenständig. Sie schloß sich keinem der großen Lehrmeister wie Cézanne oder Gauguin an, auch keiner Schule, und ihre Begegnung mit den Künstlern des Café-du-Dôme blieb auch ohne tiefgreifende Auswirkungen auf ihr Werk. Dabei darf nicht vergessen werden, wie schwer es für eine Frau um die Jahrhundertwende war, sich in der reinen »Männerwelt« und der Großstadt Paris zu behaupten. Als »Malweiber« und »Blaustrümpfe« beschimpft, konnten sich die Künstlerinnen nur sehr schwer durchsetzen. In Briefen an die Familie klingt dieser Kampf um die Gleichberechtigung häufig an.

Das künstlerische Ziel Ida Gerhardis war es, Menschen und Natur lebenswahr darzustellen und in einem Bildorganismus zu veranschaulichen, der, vom Objekt getragen, durch das Gestaltungselement Farbe überhöht wird. Hierin ist eine konsequente Entwicklung in ihrem Werk zu finden. Ihr Beitrag zur Malerei am



Blick auf die Erlöserkirche – 1926, Oeuvre-Verzeichnis Nr. 153 – Öl/Leinwand, 40,3 x 38 – bez.: – Stadtmuseum Lüdenscheid

Anfang unseres Jahrhunderts, der vor allem in den eindringlichen, tiefgefühlenden und ausdrucksstarken Porträtarbeiten liegt, kann innerhalb eines europäischen Zusammenhanges einen festen Platz beanspruchen. Für ihre Bedeutung in der Zeitgeschichte spricht zudem die Tatsache, daß eine ganze Anzahl namhafter Persönlichkeiten wie die Musiker Frederick Delius, Arthur Nikisch, Ferruccio Busoni und Heinz Schüngeler, der große Malerkollege Christian Rohlfis und auch Personen des öffentlichen Lebens wie der Gesandte Schwarzkoppen, der »Siamesische Prinz«, wahrscheinlich ein Gesandter aus Thailand, dessen Bildnis 1913 den Ernst-Ludwig-Preis von dem Verband der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein erhielt, der Kunstkritiker Ernst Lorenzen und zahlreiche einflußreiche Lüdenscheider Fabrikantenfamilien sich von ihr präträtieren ließen und folglich ihre Kunst hoch schätzten. Ida Gerhardt gehörte zweifellos zu den wichtigsten Porträtmalern ihrer Zeit. Ihr ungewöhnlich starkes Gefühl für Individualitäten, für die Eigenart und das Gefühlsleben der Dargestellten kommt in jedem einzelnen Porträt zum Ausdruck.

Überraschend, wie wir gesehen haben, ist auch die Tatsache, daß sich recht unterschiedliche Einflüsse anderer Maler in ihrem Werk nachweisen lassen und von ihr mit viel Fleiß und Talent in den eigenen Malstil aufgenommen wurden. Insofern war die Beschäftigung mit dem Werk Ida Gerhardts durchaus lohnend. Die Einflüsse reichen von Caspar David Friedrich ausgehend über die Maler der Schule von Barbizon, den französischen Impressionisten, Gauguin und Cézanne bis zu den deutschen Malern Graf Leopold von Kalckreuth und Max Liebermann. Aber auch der Holländer Jan Vermeer van Delft und die eigenwillige Kunst des Norwegers Edvard Munch hinterließen einen nachhaltigen Eindruck auf die Künstlerin. Ihre Stärke liegt aber darin, daß sie stets ihren eigenen Stil beibehalten hat und sich deshalb zu einer eigenwilligen Künstlerpersönlichkeit entwickeln konnte.

- 1) Rudolf Gerhardt: Aus der Geschichte einer märkischen Familie: Gerhardt - Breckerfeld / Werdohl / Lüdenscheid / Halver. In: Der Reitmeister, Geschichtsblätter für Lüdenscheid Stadt und Land, Hrsg. Lüdenscheider Geschichtsverein e. V., Nr. 12, 9. 12. 1959.
- 2) Staatsarchiv Detmold, Schreiben vom 7. 3. 1960 an Herrn Wilhelm Tell.
- 3) Brief von Ida Gerhardt aus München vom 21. 6. 1890 an Elisabeth Gebhardt.
- 4) Brief von Karl-August Gerhardt aus München vom 14. 7. 1890.
- 5) Ida Gerhardt beklagte sich nachträglich in einem Brief vom 19. 4. 1891 aus Paris darüber: »... und ich bereue keinen Tag, nach hier (Paris) und nicht nach München gegangen zu sein, ... und wenn ich gleich ganz genau weiß, daß die deutschen Meister den Franzosen an Tüchtigkeit nichts nachgeben, so ist hier doch eben viel mehr für die künstlerische Entwicklung getan, und alles ist mit einer Bequemlichkeit eingerichtet, wie das in Deutschland in keiner Stadt für Damen zu finden ist. ... und wengleich ich sehr gut weiß, daß ich noch gar nichts kann, so habe ich doch das Gefühl, in zwei Monaten mehr gelernt zu haben, als in vier Monaten in München.«
- 6) Jörg Krichbaum/Rein A. Zondergeld: Künstlerinnen. Von der Antike bis zur Gegenwart, Köln 1979, S. 24: »Von einem den Frauen restlos verschlossenen Akademietrieb kann mit Fug und Recht nicht die Rede sein. Es wäre sicherlich eine gesonderte Untersuchung wert, warum eine doch so verhältnismäßig große Anzahl Frauen Zugang zu den Akademien hatte, Mitglied, Ehrenmitglied, Dozentin und Professorin werden konnte - und warum dieses den anderen versagt blieb.«
- 7) Lexikon der Frau, Bd. I, Zürich 1953, S. 454.
- 8) Brief von Ida Gerhardt aus München vom 21. 6. 1890 an Elisabeth Gebhardt.
- 9) Staatsarchiv Detmold, Schreiben vom 5. 3. 1960 an Herrn Wilhelm Tell.
- 10) Brief von Ida Gerhardt aus Paris vom 5. 6. 1891 an die Familie.
- 11) Oeuvre-Verz. Nr. 17-24.
- 12) Brief von Ida Gerhardt aus Paris vom 2. 1. 1895 an die Familie.
- 13) Brief von Ida Gerhardt aus Rom vom 8. 3. 1895 an Elisabeth Gebhardt.
- 14) Brief von Ida Gerhardt aus Rom vom 8. 3. 1895 an Elisabeth Gebhardt.
- 15) Brief von Ida Gerhardt aus Pisa vom 9. 4. 1895 an den Bruder.
- 16) Aus den Briefen Ida Gerhardts ist weiter nichts ersichtlich, um welche Figur es sich genau handelt.
- 17) Vgl. Anm. 13.
- 18) Zeichnung eines Mädchens mit Haube, gez. u. l. Rom III 955. Copie nach Holbein Ida G.
- 19) Raffael, Die Sixtinische Madonna, 1512/13, Dresden, Gemäldegalerie, wird von Manfred Wundram: Raffael, Mün-

- chen 1977, S. 72 als das im 19. Jh. vielleicht berühmteste Bild der gesamten abendländischen Malerei bezeichnet.
- 20) Vgl. Anm. 13.
- 21) Wilhelm Tell: Ida Gerhardt, Lüdenscheid, 1960, S. 9.
- 22) Sir Thomas Beecham, Frederick Delius, London 1959, S. 34.
- 23) Brief von Ida Gerhardt aus Paris vom 24. 4. 1896 an Elisabeth Gebhardt.
- 24) Brief von Ida Gerhardt aus Grez-sur-Loing vom 20. 9. 1897 an den Bruder.
- 25) Ebd.
- 26) Brief von Ida Gerhardt aus Kreuznach vom 9. 12. 1901 an die Schwester.
- 27) Brief von Dr. Hans Haym aus Elberfeld vom 10. 7. 1903 an Frederick Delius (Familienbesitz).
- 28) Brief von Ida Gerhardt aus Ründeroth vom 29. 9. 1906 an Elisabeth Gebhardt.
- 29) Die Komposition »Eine Messe des Lebens« entstand nach Nietzsches »Also sprach Zarathustra«.
- 30) Brief von Ida Gerhardt aus Wiesbaden vom 22. 11. 1913 an die Mutter.
- 31) Heinz Schüngeler (Musikpädagoge): Frederick Delius. In: Delius schöne Familienzeitung, Lemgo 1929, Bd. II, Nr. 13, S. 3-6.
- 32) Brief von Ida Gerhardt aus Leipzig vom 25. 12. 1899 an die Schwester.
- 33) Brief von Ida Gerhardt aus Berlin vom April 1900 an die Schwester.
- 34) Ausstellung moderner Gemälde im Möbelgeschäft Wüste, Lüdenscheid, Altenaer Straße, mit Jelka Rosen-Delius, Adele von Finck und Ida Gerhardt.
- 35) Brief von Ida Gerhardt aus Lüdenscheid vom 21. 9. 1902 an die Schwester.
- 36) Brief von Ida Gerhardt aus Lüdenscheid vom 21. 9. 1902 an die Schwester.
- 37) August Hoff. In: Karl-Ernst Osthaus, Leben und Werk, Recklinghausen 1971, S. 11.
- 38) Herta Hesse-Frielinghaus. In: Karl-Ernst Osthaus, Leben und Werk, Recklinghausen 1971, S. 167.
- 39) Karl-Ernst Osthaus: Westfalen. In: Bildhauer und Maler in den Ländern am Rhein. Hrsg. W. Schäfer, Jubiläumsausgabe Düsseldorf 1913, S. 144.
- 40) Brief von Ida Gerhardt aus Lüdenscheid vom 19. 6. 1904 an Elisabeth Gebhardt.
- 41) Wilhelm Tell: Ida Gerhardt, Lüdenscheid 1960, S. 23. Brief von Ida Gerhardt aus Paris vom 21. 10. 1907 an den Bruder: »Gestern nachmittag war ich mit Osthaus beim Bildhauer Maillol ...«.
- 42) Brief von A. Rodin an Ida Gerhardt vom 3. 12. 1903.
- 43) Brief von A. Rodin an Ida Gerhardt vom 18. 10. 1906.
- 44) Friedrich Ahlers-Hestermann: Der Künstlerkreis des Café-du-Dôme. In: Kunst und Künstler, Jg. XVI, 1918. Er setzt als Gründungsjahr »etwa 1902« an. Vgl. dazu: Pariser Begegnungen 1904-1914. Café-du-Dôme. Académie Natissie. Lehmbrechts Freundeskreis. Ausstellungskatalog des Wilhelm-Lehmbruck-Museums der Stadt Duisburg 1965. Kapitel Café-du-Dôme. Walter Bondy und Rudolf Levy geben das Jahr 1903 als Gründungsjahr an.
- 45) Vgl. auch S. 119 ff.
- 46) Wilhelm Uhde: Von Bismarck bis Picasso, Zürich 1938.
- 47) Vgl. S. 32.
- 48) Abgebildet bei W. Tell: Ida Gerhardt, Lüdenscheid 1960, Abb. 11; Katalog der Ausstellungen in Münster, Detmold, Hamm, Lüdenscheid 1962, S. 30.
- 49) Abgebildet bei W. Tell: Ida Gerhardt, Lüdenscheid 1960, Abb. 8; Katalog der Ausstellungen in Münster, Detmold, Hamm, Lüdenscheid 1962, S. 33.
- 50) Abgebildet bei W. Tell: Ida Gerhardt, Lüdenscheid 1960, Abb. 9; Katalog der Ausstellungen in Münster, Detmold, Hamm, Lüdenscheid 1962, S. 32.
- 51) Friedrich Ahlers-Hestermann: Pause vor dem dritten Akt, Berlin 1949, S. 111 ff.
- 52) Brief von Ida Gerhardt aus Paris vom 4. 5. 1910 an den Bruder.
- 53) Paul Vogt: Die Geschichte der deutschen Malerei im 20. Jahrhundert, Köln 1976, S. 45: »... eine Gemeinschaft ohne Programm und Manifest.«
- 54) Gedicht von Rudolf Levy über das Café-du-Dôme, abgedruckt bei Wilhelm Tell: Ida Gerhardt, Lüdenscheid 1960, S. 11 »Stell auf den Tisch die duftenden Stilleben / die letzte Tube Zinkweiß hol herbei / und laß uns wieder von Cézannen reden / wie einst im Januar, Februar, März, April und Mai« (in Anlehnung an das von Gilm'sche Gedicht »Stell auf den Tisch die duftenden Reseden«).
- 55) Ausst.-Kat. Duisburg 1965, Pariser Begegnungen, Kapitel Café-du-Dôme.
- 56) Ausst.-Kat. Duisburg 1965, Pariser Begegnungen, Kapitel Café-du-Dôme; vgl. auch Werner Hoffmann: Grundlagen der modernen Kunst, Stuttgart 1978, S. 257 f.
- 57) Käthe Kollwitz: Tagebuchblätter und Briefe. Herausgegeben von Hans Kollwitz, Berlin 1948, S. 43 f. Siehe auch Lenka von Koerber: Erlebtes mit Käthe Kollwitz, Berlin 1957, S. 52: »Eine ihrer Kolleginnen, Ida Gerhardt (Gerhardt), saß jeden Abend im Bal Bullier und machte Skizzen von den Kokotten. Ihnen war die deutsche Malerin schon eine vertraute Erscheinung, und sie empfanden ihre Gegenwart als sehr nützlich, weil sie ihr die Taschen und was sie sonst noch mitgenommen hatten, zur Aufbewahrung anvertrauen konnten, während sie tanzten.«
- 58) Brief von Ida Gerhardt aus Paris vom 13. 3. 1904 an den Bruder.
- 59) Brief von Ida Gerhardt aus Paris vom 13. 3. 1904 an den Bruder.
- 60) Vgl. S. 13 f.
- 61) Fritz Baumgart: Idealismus und Realismus 1830-1880. Die Malerei der bürgerlichen Gesellschaft, Köln 1975, S. 223 f. Peter Paret: Die Berliner Secession, Berlin 1981, S. 46 ff.
- 62) Porträt des »Alten Saak«, heute verschollen.
- 63) Brief Ida Gerhardt aus Pisa vom 9. 4. 1899 an den Bruder.
- 64) Ebd.
- 65) Ebd.
- 66) Klaas Teeuwisse: Berliner Kunstleben zur Zeit M. Liebermanns. In: Max Liebermann in seiner Zeit, Katalog der Ausstellung in Berlin und München, Berlin 1979, S. 72 ff.

- 67) Brief von Ida Gerhardt aus Paris vom 24. 10. 1903 an den Bruder.
- 68) Vgl. S. 20 f.
- 69) Brief von Ida Gerhardt aus Berlin vom April 1900 an die Schwester.
- 70) Klaas Teeuwisse. In: Ausst.-Kat. Max Liebermann, Berlin 1979, S. 75: »Bereits 1883 stellte Gurlitt in Berlin zum ersten Mal Werke führender Impressionisten aus der Sammlung Durand-Ruel aus.«
- 71) Katalog der Zeichnungen und der Druckgraphik, bearbeitet von Sigrid Achenbach. In: Ausst.-Kat. Max Liebermann, Berlin 1979, S. 526 mit Abb. 257 Bildnis Fritz Gurlitt, um 1892, Kohle und Kreide, Privatbesitz.
- 72) Brief von Ida Gerhardt aus Berlin vom 7. 2. 1909 an den Bruder.
- 73) Evelyn Gutbrod, München, Stuttgart 1980, S. 135: »In seiner Doppelfunktion als Kunsthändler und Vorstandsmitglied der Sezession konnte Cassirer ... jederzeit neues Bildmaterial zur Verfügung stellen.«
- 74) National-Zeitung, Morgenblatt, Sonnabend, 17. 4. 1909: Aus dem Kunstsalon: »Als Gast der Veremigung erscheint die ausgedzeichnete Ida Gerhardt, die sich bei ihren jüngsten Pariser Studien wieder um ein respektables Stück vorwärts gebracht hat. Die meisten dieser Künstlerinnen haben Talent, Fräulein Gerhardt hat Genie. Ihre Porträts ... sind jetzt von einer Kühnheit der Malerei und Treffsicherheit im Erfassen der Persönlichkeit, daß sie in die allererste Reihe der Bildnisse rücken, die wir seit Jahr und Tag hier gesehen haben.«
- 75) Kunsthändler aus München, der in Paris auch im Café-du-Dôme-Kreis verkehrte, s. dazu: Ausst.-Kat. Duisburg 1965, Pariser Begegnungen, Kapitel Café-du-Dôme; Handbuch des Kunstmarktes. Geleitet von Max Osborn, Berlin 1926, S. 115: Galerien, München: Galerie Caspari, Moderne und alte Gemälde. Antiquitäten und Graphik. Briener Straße 52.
- 76) Vgl. S. 27.
- 77) Brief von Ida Gerhardt aus Berlin vom 30. 4. 1909 an den Bruder.
- 78) s. o. S. 33, Anmerkung 1).
- 79) Brief von Ida Gerhardt aus Berlin vom 19. 6. 1909 an den Bruder.
- 80) Ebd.
- 81) Berliner Lokal-Anzeiger, 22. 12. 1907: »Salon Schulte. Erste gemeinsame Ausstellung einer Gruppe deutscher und französischer Künstler, vermittelt durch die Malerin Ida Gerhardt, Paris und Lüdenscheid« (Vorwort des Katalogs). Vertreten waren die Franzosen Paul Gauguin, Maurice Denis, Pablo Picasso, Odilon Redon, Ker Xavier Roussel, Charles Guerin, Felix Vallotton, Auguste Herbin, Albert Marquet, Pierre Bonnard, Edvard Vuillard, die Deutschen Christian Rohlfis, E. R. Weiß, Kurt Hermann, Fritz Stahl, Ludwig von Hoffmann, Ludwig Herterich, Leo Putz und die Künstlerinnen Käthe Kollwitz, Julie Wolfthorn, Adele von Finck und Ida Gerhardt.
- 82) Evelyn Gutbrod, München, Stuttgart 1980, S. 25 ff.
- 83) Berliner Lokal-Anzeiger, 22. 12. 1907.
- 84) Brief von Ida Gerhardt aus Ründeroth vom 25. 9. 1906 an den Bruder.
- 90) Vgl. Werner Haftmann, 5. Aufl. München 1976, S. 11: »Man darf nie vergessen, daß die größten impressionistischen Meister noch bis in das dritte Jahrzehnt unseres Jahrhunderts hineinwirken: Degas und Rodin sterben 1917, Renoir 1919, Monet 1926. Und jeder von ihnen baut noch ein gewaltiges Alterswerk auf.«
- 91) Oeuvre-Verz. Nr. 130.
- 92) Oeuvre-Verz. Nr. 119.
- 93) Oeuvre-Verz. Nr. 143.
- 94) »Selbstbildnis V«, Oeuvre-Verz. Nr. 109, Abb. 1, »Selbstbildnis VI«, Oeuvre-Verz. Nr. 149, »Selbstbildnis VII«, Oeuvre-Verz. Nr. 150.
- 95) »Robert Jordan«, Oeuvre-Verz. Nr. 110. »Wolfgang Jordan«, Oeuvre-Verz. Nr. 111.
- 96) Oeuvre-Verz. Nr. 113.
- 97) Brief von Ida Gerhardt vom 9. 9. 1920 an die Schwester.
- 98) Oeuvre-Verz. Nr. 120, Abb. 2.
- 99) Ernst Lorenzen: Maler des Saerlandes. In: Zeitbilder der deutschen Zeitung, Hrsgb. Otto Albert Schneider, Nr. 14, Ausgabe B, 23. 2. 1919.
- 100) Oeuvre-Verz. Nr. 93.
- 101) Oeuvre-Verz. Nr. 132.
- 102) Edouard Manet, »Der Fliederstrauch«, um 1882, Nationalgalerie Berlin.
- 103) Vgl. zu Manets Einfluß auf die Entwicklung der Stillebenmalerei: Karin Beth: Stilleben des 19. Jahrhunderts, Studien zur französischen und deutschen Stillebenmalerei, Diss. Tübingen 1979, S. 174 ff.
- 104) »Flieder«, Oeuvre-Verz. Nr. 138.
- 105) Vgl. Götz Czymmek: Paul Cézanne, »Stilleben mit Birnen«, um 1895 - 1900. In: Stilleben - Natura Morta im Wallraf-Richartz-Museum und im Museum Ludwig, Köln 1980, S. 69 f.
- 106) »Tulpen«, Oeuvre-Verz. Nr. 125.
- 107) Oeuvre-Verz. Nr. 139.
- 108) »Sonnenblumen«, Oeuvre-Verz. Nr. 176.
- 109) Oeuvre-Verz. Nr. 175, Abb. 3.
- 110) Hans H. Hofstätter, Köln 1978, S. 210.
- 111) »Mohn«, Oeuvre-Verz. Nr. 177.
- 112) »Blumenstück«, Oeuvre-Verz. Nr. 108.
- 113) »Rosen«, Oeuvre-Verz. Nr. 106.
- 114) Vgl. zu der Entwicklung der Stillebenmalerei im Impressionismus: Karin Beth, Tübingen 1979, S. 174 ff.
- 115) Oeuvre-Verz. Nr. 185.
- 116) »Blick auf die Erlöserkirche«, Oeuvre-Verz. Nr. 153, Abb. 4.
- 117) Max Liebermann, »Giebel in Amsterdam«, 1876, Privatbesitz, Abb. 5.
- 118) Ausst.-Kat. Max Liebermann in seiner Zeit, Berlin, München 1979/80, S. 190.
- 119) Vgl. vor allem die Pariser Vorortbilder der Jahre 1905 bis 1915.
- 120) Oeuvre-Verz. Nr. 128.
- 121) Vgl. zu den Nachtbildern: »Blick zur Erlöserkirche mit aufgehendem Mond«, Oeuvre-Verz. 183.

Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit Genehmigung

Herausgeber: Lüdenscheider Geschichtsverein. Schriftleitung: Dr. Walter Hostert.
 Druck: Lüdenscheider Verlags-Gesellschaft.