

# Zwischen den Zeiten

## Tradition und Moderne im Werk Ludwig von Hofmanns

Annette Wagner

*Die Realisten haben das moderne Leben gemalt, die Neuidealisten, sie ergänzend, malen das moderne Gefühl.* Richard Hamann (1914)

Geradezu paradigmatisch charakterisiert ‚zwischen den Zeiten‘ das künstlerische, zwischen Tradition und Moderne schwankende Œuvre Ludwig von Hofmanns. Doch worin äußert sich dieser scheinbar konträre antagonistische Dualismus zwischen Tradition und Moderne? Wodurch erscheint Ludwig von Hofmanns Werk traditionell, was lässt ihn andererseits als modernen Künstler erscheinen? Wo setzt die Moderne Hofmann Grenzen, und welche künstlerische Position vertritt er zudem in der Kunstgeschichte? Dieses sind Fragen, die der vorliegende Beitrag beantworten möchte. Es werden formalstilistische und motivische Kriterien ebenso akzentuiert wie Hofmanns Haltung gegenüber der Moderne.

### Der moderne Ludwig von Hofmann in der zeitgenössischen Kunstkritik

Um 1900 gaben Ludwig von Hofmanns Arbeiten für die Kunstwelt Anlass zu kontroversen Diskussionen: Man schrie auf und verspottete ihn, Unverständnis paarte sich mit positivem Staunen. Hofmanns Kolorit und seine lichtvollen, in phantastisch-arkadischen Landschaften eingebetteten, oft nackten und betont körperhaften Bildmotive, schockierten. Seine Arbeiten wurden bezeichnet als „die jeder gesunden Naturauffassung Hohn sprechenden Halluzinationen“. <sup>1</sup> Wilhelm Bode, Direktor der Berliner Gemäldegalerie, meinte: „Das ist keine Malerei mehr, das ist Klexerei, und ebenso wenig ist’s Phantasie, sondern Wahnwitz, der daraus spricht, wenn solche Leute zur Geltung kommen, dann ist’s völlig aus mit unserer Kunst.“ <sup>2</sup> Kritisiert wurden die fehlende Sinnlichkeit und der Missbrauch von Farben und Formen der Natur zugunsten Hofmanns eigener Stimmung, denn man war der Ansicht, dass alles realistisch „nach der Natur“ dargestellt werden sollte. Doch es gab durchaus auch positive Reaktionen, wie eine Kritik der *Gruppe der Elf von*

1893 belegt: „Was (...) nun Ludwig von Hofmann voraus hat [im Vergleich mit den Arbeiten Liebermanns oder Leistikows] ist die echt lyrische Poesie und Märchenstimmung. (...) Manche halten ihn für einen Nachäffer und Stümper, einige wenige für ein gottbegnadetes Genie, weitaus die meisten für einen überspannten und halb verrückten Pinselhelden, dem es einzig darauf ankommt, durch Extravaganzen Aufsehen zu erregen. Die letzte Ansicht glaubte ich auch im Vorjahr, als ich zum ersten Male Hofmannsche Arbeiten sah, teilen zu müssen. Jetzt bin ich fast geneigt, mich der Ansicht der wenigen zuzuwenden. (...) Nicht mehr ein Herumtappen zwischen Naturalismus, Impressionismus und Phantastik, sondern ein treues Weben einer organisch schaffenden Einbildungskraft, die die Natur nirgends abschreibt, aber überall umklammert hält.“ <sup>3</sup> An anderer Stelle hieß es: „Die Natur zu beleben, ihre Erscheinungen und Farbstimmungen in Gestalten und Märchen umzusetzen, das ist doch gerade der ewige Quell der Poesie; ihr Knospen und Leuchten, ihr Glühen und Verschwimmen darzustellen, ist doch die höchste Kunst. Und wie der echte Lyriker und Musiker dafür neue Herzensteine findet, so findet Hofmann neue Farbtöne und Farbkompositionen: das mit poetischer Eindringlichkeit Erschaute weiß er in Märchenschönheit wiederzugeben.“ <sup>4</sup> Wie diese Kritiken belegen, war Hofmann zu seinen Lebzeiten ausgesprochen kontrovers diskutiert. <sup>5</sup> Seine Gemälde wurden aufgrund ihres prägnanten, hellen Kolorits trotz bekannter, traditionsverbundener Formen als zu modern, ja fast revolutionär wahrgenommen. Hier setzt nun die Diskussion um Hofmanns Modernität an, die nur verständlich wird im Vergleich mit den im 19. Jahrhundert vorherrschenden Künstlern wie z. B. Anton von Werner, Ferdinand Keller (Abb. 62), Hans von Marées (Abb. 16, 17, 41) oder Wilhelm Leibl (Abb. 59), deren naturalistisch-realistische Arbeiten in der für die



Abb. 59



Abb. 60

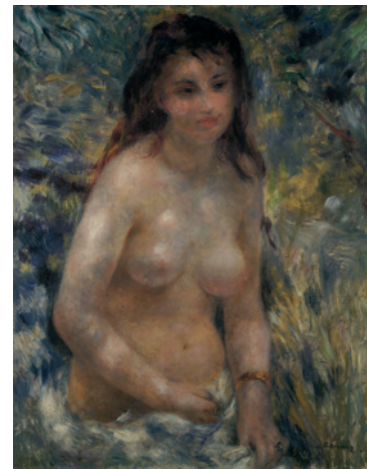


Abb. 61

damalige Zeit üblichen Hell-Dunkel-Malerei, in der insbesondere Brauntöne vorherrschten, gehalten waren. Die an diese tristen, dunklen Farben gewöhnte wilhelminisch-preußische Gesellschaft musste geradezu Hofmanns Farbverständnis kritisieren.

#### Die koloristische Modernität von Ludwig von Hofmann

Hofmanns ungewohnte Farbgebung resultierte aus seiner Aufgeschlossenheit für die französische Kunst. 1889 lernte er in Paris neue avantgardistische Kunstströmungen kennen, die ihm eine Fülle visueller Anregungen gaben und seinen Stil beeinflussten.<sup>6</sup> Die koloristische Diskrepanz zwischen den Arbeiten, die vor und während Hofmanns Parisaufenthalts entstanden sind, könnte nicht größer sein: Da korrespondiert ein noch ganz dem 19. Jahrhundert verpflichtetes *Gretchen im Kerker* (Kat. 2, 3) mit einer naturalistischen, hell kolorierten *Kinderdoppelstudie* (Kat. 11) oder einem im Pleinair aufgefassten und zugleich ins Impressionistische bzw. ins Neoimpressionistische tendierenden *Kopf einer jungen Frau* (Kat. 12). Hofmanns Experimentieren mit den verschiedenen bildnerischen Maßstäben insbesondere des Impressionismus zeigen seine frühen, in gelöster Malweise gefertigten Arbeiten. Es entstanden in *Häuser in Montigny* (Kat. 6) oder *Sur Loing bei Montigny* (Abb. 60) ins impressionistische Licht getauchte, momentane Naturschilderungen in atmosphärischer Klarheit.<sup>7</sup> *Häuser in Montigny* belegt auch Hofmanns Umgang mit Farben: Die Farben sind harmonisch aufeinander abgestimmt, keine Farbe drängt sich vor; die Landschaft von Montigny wird atmosphärisch und stimmungsvoll dargestellt. Die Arbeiten der Schule von Barbizon oder z. B. die Werke von Camille Corot müssen Hofmann bekannt gewesen sein. Hofmanns *Kopf einer jungen Frau* belegt seine Suche nach gesteigertem Ausdruck und

nach mehr Farbintensität: Das in seiner Form naturalistische, traditionell aufgefasste Porträt geht einher mit einem informellen, sommerlichen Bildhintergrund, dessen Oberflächenstruktur aus aufgestupften, hellen weiß-grün-gelben Farben besteht. Das Gemälde *Der schwarze Geiger* (Kat. 13) erinnert an die leichten Farbstimmungen von Monet, Degas oder insbesondere Renoir. Dass Hofmann formale Impulse von Renoir (Abb. 61) erhielt, zeigt auch sein *Weiblicher Akt* (Kat. 19) mit einem stark gestischen Duktus und einer fluiden Farbpalette. Die ineinander verwobenen Farben vermeiden scharfe Konturen bewirken einen lockeren, die Formen überspielenden Farbauftrag. Im Unterschied zur impressionistisch zerfließenden Landschaft hält Hofmann jedoch an der Kontur und dem Umriss der Figuren fest.

Auch seine frühen Berliner Arbeiten, wie u. a. die auf der zweiten Ausstellung der *Gruppe der XI* präsentierten *Drei Mädchen am Strand* (Kat. 14), zeigen Hofmanns Intention, Naturalistisches und Impressionistisches zu verbinden. Ein ähnliches Vorgehen legt auch *Frühling* (Kat. 27) offen, der ein Kolorit unterschiedlich großer Farbflächen erkennen lässt, die mit einem breiten Borstenpinsel oder aber nur mit der Pinselspitze aufgetragen wurden. Die Farben sind von impressionistischer Helligkeit, und sogar die Schatten auf der Wiese sind von einer Transparenz, die vom Einfluss Albert Besnards zeugen. Hofmann könnte auch die von Maurice Denis überlieferten Worte Gauguins gekannt haben: „In welcher Farbe sehen Sie diese Bäume, fragte Gauguin. – Sie sind gelb: Dann malen Sie sie gelb; dieser Schatten wirkt eher blau, also malen Sie ihn mit reinem Ultramarin.“ Ludwig von Hofmann zeigt die durch das Sonnenlicht veränderte Natur in hellen Farben, so ist eine beleuchtete Wiese gelb bis hellgrün oder ein im Hintergrund liegender Hügel rosa-grün. Diesen gegenüber setzt er im Bildvordergrund dunk-

Abb. 59

Wilhelm Leibl: ‚Mädchen mit weißem Kopftuch‘, um 1876, Öl auf Holz, 21,5 x 17 cm. Bez. u. re.: W. Leibl, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Neue Pinakothek

Abb. 60

Ludwig von Hofmann: ‚Sur Loing bei Montigny (Dame in Rot)‘, 1889, Öl auf Leinwand, 36 x 64 cm. Bez. u. li.: LvH Privatsammlung W. K., Berlin

Abb. 61

Auguste Renoir: ‚Studie. Weiblicher Halbakt in der Sonne‘, um 1876, Öl auf Leinwand, 81 x 65 cm. Bez. u. re.: Renoir Musée d’Orsay, Paris



Abb. 62

Abb. 62  
Emile Bernard: ‚Les Bretonnes dans la prairie‘ (Bretonische Frauen auf der Wiese), 1888, Öl auf Leinwand, 74 x 92 cm. Bez. u. li.: E. Bernard 1888 Privatsammlung

lere Farben und realistischere Naturformen. Der *Frühling* (Kat. 27) zeigt Hofmanns verinnerlichteten ideellen Ansatz, der ihn oft in Verbindung mit Jugendstil und Symbolismus bringen ließ. Hofmanns künstlerische Intention, durch ‚unrealistische‘ Farben eine idealistische Gegenwirklichkeit zu schaffen, ist erkennbar. Unrealistisch bedeutet in diesem Fall, die unkorrekte Wiedergabe der Natur als ein künstlerisches Ergebnis subjektiver Erfahrung. *Frühling* zeigt auch, dass Hofmann seinen zukünftigen künstlerischen Weg nicht in der Fortführung seines impressionistischen Ansatzes sah.

Im Laufe der 1890er Jahre ging Hofmann verstärkt dazu über, seine inneren Emotionen und Imaginationen durch eine festere Bildform darzustellen, die sich insbesondere in einer formal-geschlossenen und zugleich dekorativen Farbflächengestaltung ausdrückt: Während im *Idyll* (Kat. 31) ein weich-modellierter Duktus mit stimmungsbetonten Farbflächen, die u. a. in den Baumgruppen durch die (abendliche) Beleuchtung miteinander verschmelzen, zu erkennen ist, weist *Aprilsonne* (Kat. 48) eine harmonisch ineinander übergehende Farbflächentextur auf.<sup>9</sup> Das um 1898 entstandene Gemälde *Frauen am Wasser* (Kat. 39) zeigt eine aus parallelen Farbebenen aufgebaute Komposition, d. h. eine farbige, fester geschlossene und dekorativ-flächige Gestaltung, der Hofmann auch nach 1900 verbunden bleibt. *Weinlese* (Kat. 68), deren Oberflächenreiz durch den subtil-differenzierten Farbauftrag eine Lebendigkeit erfährt, ist hierfür beispielhaft. Hofmann trennt hier bewusst Landschaft und Figur, er arbeitet mit einem illusionistischen Tiefenraum und hält an der figurlichen Plastizität fest. Das Kolorit dieser Bilder aber ist alles andere als realistisch, es evoziert einen ewig-idealen Zustand, eine idealistische Gegenwelt zur Realität. Das Kolorit ist Hofmanns rein subjektiver, künstlerischer Ausdruck. In diesem Kontext steht

auch Hofmanns Äußerung, er sei ganz den gelben, blauen, roten, grünen Farben verfallen, denn insbesondere ungebrochene Farben sind formale Elemente seiner utopischen Traumbilder. Die um die Jahrhundertwende ungewohnte, helle und vor allem bunte Farbgebung machten Ludwig von Hofmann um die Jahrhundertwende zum bedeutendsten Koloristen im wilhelminisch-preußischen Staat.

#### Fläche und Linie als Formelemente

Ludwig von Hofmann wurde als „Musiker der Malerei“ beschrieben: „Wenn man vor den Werken (...) steht, erstaunt man sogleich über die Melodie, die in ihnen ist. Man könnte ohne Übertreibung Ludwig von Hofmann den musikalischsten unter den neuen Meistern nennen (...) Man könnte sagen, daß er der Chopin der Malerei sei, denn seine Bilder sind Balladen, Nocturnes und Präludien, nur daß bei ihm weniger Moll vorherrscht als bei Chopin. Ludwig von Hofmann liebt das Dur des Frühlings, der hellen Tage und der stillen blauen Nächte.“<sup>9</sup> Die Musikalität zeigt sich einerseits in der Farbgebung, andererseits im gesamten Rhythmus der Komposition und so auch in Fläche und Linie. Die aus klar abgegrenzten Farbflächen bestehende Bildform ist inspiriert von den Arbeiten eines Puvis de Chavannes (Abb. 5, 15), Gauguin oder Bernard<sup>10</sup> (Abb. 62) und den *Nabis*, deren Bilder er vermutlich in der *Exposition des peintres Impressionistes et Synthétistes*<sup>11</sup> im *Café Volpini* am Rande der Pariser Weltausstellung (1889) sah. Einige der *Nabis* wie Maurice Denis könnte Hofmann bereits von der Académie Julian gekannt haben. Maurice Denis fasste die *Nabi*-Ziele, die er im August 1890 unter dem Titel *Définition du Néo-Traditionnisme* in der Zeitschrift *Art et critique* veröffentlichte, folgendermaßen zusammen: „Sich ins Gedächtnis rufen: ein Bild ist – bevor es ein Schlachtpferd, eine nackte Frau oder irgendeine Anekdote darstellt – vor al-



Abb. 63

len Dingen eine plane Fläche, die in einer bestimmten Ordnung mit Farben bedeckt ist.“<sup>12</sup> Hiervon inspiriert ist Hofmanns *Idolino* (Kat. 16), in dem sich sowohl die konstruktive Flächenorganisation mit nebeneinander stehenden, matten Farbflächen als auch eine geschlossene Kontur von Flächen oder Bildgegenständen finden. Die Parallelen zwischen den *Nabi* und Hofmann sind offensichtlich: Es ging um einen geordneten, farbflächig aufgefassten Bildraum, doch sollte der Bildgegenstand hinter den rein bildnerischen Mitteln zurücktreten, mit denen man die Wesenszüge der Dinge und die durch sie aufgelösten Emotionen gestalten wollte: Linien, Formen und Farben sollten Ausdrucksträger etwas „Unsichtbaren“ sein – ein Gefühl sollte im Bildkunstwerk dargestellt werden. Denis' Bildinhalte, der bewusst flächige Einsatz der Farben und ihr betontes Leuchten waren von großem Einfluss auf Hofmanns Arbeiten.<sup>13</sup>

*Badende Knaben* (Kat. 74) oder *Zwei Jünglinge* (Kat. 17), die auch von Denis (Abb. 63) inspiriert sein könnten, weisen eine horizontale Linien- und Flächengliederung auf: im Bildvordergrund platzierte Figuren, eine sich hinter ihnen öffnende Landschaft, ein hochgezogener Horizont und horizontale Farbflächen ohne jegliche Fluchtlinien. Im Unterschied zu den *Nabi* sind Hofmanns Werke nicht rein zweidimensional konzipiert. Hofmann betont bewusst Landschaft und Figur und hält vor allem an einer klassischen, durch Licht und Schatten plastisch modellierten Körperlichkeit der Figuren fest. In seinen linear-flächigen Kompositionen sind Farbe und Form gleichberechtigt, sie sind selbstständige künstlerische Ausdrucksmittel und besitzen als solche Eigenwerte. Sie sind nicht der Bildidee untergeordnet.

Weiteres Element Hofmanns in den Arbeiten ist die Linie, die zeichnerisch-kalligraphisch, langschwingend, gewunden, arabeskenhaft modellierend, linienbetont

und rhythmisch bewegt oder konzentrisch geschwungen, hingegen selten eckig gebrochen ist. Kalligraphische, linienbetonte und sinnlich-fließende Linien symbolisieren Floras naturalistische Bewegtheit (Kat. 32). Auf die Kontur wurde bereits hingewiesen, sie zerlegt als solche Figur und Natur in festumrissene ornamentale Zonen. Diesbezüglich äußert Hofstätter: „Die Linien der Menschenkörper sind den Linien der Natur, des Wassers, des Baumes verwandt und dienen dem Ausdruck des Gemeinsamen.“<sup>14</sup> Die Linie erscheint als linear-arabeskenhaftes Ornament zur Darstellung von Wasser- und Wellenlinien: Gelbe Arabesken symbolisieren leicht bewegte Wasserwellen (Kat. 74), die einerseits auf die japanische Kunst bzw. den japanischen Farbholzschnitt, andererseits auf die *Nabi* (Abb. 63) hinweisen. Hofmanns Interesse an der Kunst Japans ist belegt, doch ist schwer zu sagen, ob die Einflüsse aus direkten Quellen oder über die *Nabi* Eingang in sein Werk fanden.<sup>15</sup> Die Linie umschreibt zugleich auch die Figurenformen: Hofmann achtete bei der Darstellung von Figuren auf deren elegische Haltung und gab einem reizvollen dekorativen Umriss gegenüber dem Naturbild und der exakten Körperanatomie den Vorzug. Seine Figuren, die durch Linien bildlich werden, erscheinen als ideale Figuren in idealen Räumen.

Hofmanns Linie ist seine Gebärde, sie ist Ausdrucksträger seiner Stimmungen, Emotionen und die Sichtbarmachung seiner inneren Befindlichkeiten. Als sichtbarer, innerer Ausdruck sind Hofmanns neoimpressionistischen Arbeiten zu sehen, deren Malweise sich von dem wissenschaftlichen Farbauftrag der Franzosen unterscheidet, die er nicht sklavisch nachahmt, sondern deren Methode er zu einer aus variierenden, kurzen Strichlagen bestehenden hellen, divisionistischen Malweise modifiziert. Dem Neoimpressionismus besonders verhaftete Arbeiten sind *Tanzwirbel*

Abb. 63

Maurice Denis: ‚Régates à Perros-Guirec‘, 1892, Öl auf Leinwand, 41 x 32 cm. Bez. u. re.: MAVD [vertikal] Privatsammlung

und *Weimarer Schlossbrücke: Tanzwirbel* (Kat. 64) kennzeichnen parallel-diagonale Pinselzüge; dieser spontane Duktus steigert die Tanzdynamik und den Ausdruck der Bildidee im abstrakten Bildgrund, die durch die farbigen Komplementärkontraste bzw. Komplementärlinien und das unwirklich-helle Beleuchtungslicht erhöht werden. Das Gemälde lebt von der tänzerischen Bewegung, dem Rhythmus der Farben und insbesondere aus dem Spannungsverhältnis und der Verbindung von abstraktem Raum, Kontur und reduzierter Form. In der *Weimarer Schlossbrücke* (Kat. 76) hält Hofmann durch sein Kolorit strenger an der Naturform von Sternbrücke und Residenzschloss fest. Die mit dem Neimpressionismus intendierte Auflösung der Form bzw. Körperlichkeit war Hofmanns künstlerischem Credo jedoch nicht konform, weswegen diese Arbeitsweise bis zur letzten Konsequenz selten in seinem Werk anzutreffen ist, und er sogar dazu überging, seine gefertigten Arbeiten wieder überzumalen. Diesbezüglich notierte Harry Graf Kessler am 27. Januar 1902 in sein Tagebuch: „Über seinen [Hofmanns] Versuch mit pointillistischen Techniken im vorigen Sommer: er habe seine Farbe erleichtern wollen; sie sei ihm zu schwer geworden; so habe er dieses als Mittel benutzt. Jetzt wolle er aber die Bilder zurücknehmen und wieder übermalen.“<sup>16</sup>

#### Tendenzen linearer Auflösung von Formen

In seinem Umgang mit Formen zeigen sich in den 1910er und 1920er Jahren expressionistische und abstrakte Tendenzen. *Drei tanzende Frauen* (Kat. 71) sind abstrakt-expressiv im Ausdruck der ekstatischen Bewegungen der in Tücher gehüllten und Tücher schwingenden Tänzerinnen. Abstrakte, linear aufgelöste, diagonal-flächige Farbformen symbolisieren die Dynamik des Tanzes. Hier sind die Tänzerinnen, der Hintergrund, ja selbst der Raum in Bewegung, der Tanz wird hier zum Lebenstanz. Hofmann thematisiert den mit dem ekstatischen Tanz verbundenen explosiven Ausdruck auch im Kolorit. So charakterisiert er die Tänzerinnen entsprechend ihrer Tanzgebärden im feurigen Rot und Gelb, während er den Bildhintergrund in dunkleren Farben hält.

Unter dem Einfluss des Ersten Weltkriegs traten vermehrt expressive Themen und expressivere Stilformen in den Vordergrund.<sup>17</sup> Im *Zusammenbruch* (entstanden 1918) (Kat. 88) scheinen Blitze auf die am Boden und zwischen Steinblöcken kauern Figuren, die weitgehend auf ihre Silhouette bzw. Kontur reduziert sind, niederzugehen. Der Bildhintergrund ist in ein abstraktes Formenmuster aufgelöst, die weiche,

dekorative Linie, die bislang alle landschaftlichen Formen umschloss, ist geradlinigen, winkelig gesetzten Formen gewichen, die das landschaftliche Motiv aus ineinander verschränkten und sich überkreuzenden, kristallinen Formen zusammenfügen. Durch die gebrochene Linearität wird der Ausdruck des Gemäldes emotional gesteigert. Ludwig von Hofmann übernahm zwar expressive, abstrakte Elemente in seine Formsprache, setzte jedoch in Bezug auf die neuesten, ihm ‚zu modern‘ erscheinenden Strömungen wie Expressionismus, Abstraktion oder Kubismus, die eine Auflösung der Form anstrebten, künstlerische Grenzen. Bereits 1913 äußerte er sein Befremden über diese Tendenzen, die er in der französischen Kunst beobachtete: „Das Schwierigste für mich sind die Kubisten, eine Erscheinung wie Picasso macht mich traurig; denn da ist der ehrliche Enthusiasmus, von dem Du sagst, er sei die Hauptsache, aber ein Enthusiasmus für geometrische Formen! Muss man sich bemühen zu glauben, dass auf diesem Wege künstlerische Ziele gefördert werden? Die Franzosen scheinen hier in ihrer Logik, die von keinem naiven Kunstbetrieb mehr geleitet und korrigiert wird, auf ein totes Geleise geraten zu sein.“<sup>18</sup>

#### Festhalten am Körperlichen

Wenn Ludwig von Hofmann auch mit neuen künstlerischen Ausdrucksformen experimentierte, so setzten sich die modernen Tendenzen in seinem Werk nie wirklich durch. „Das Expressive hat mich interessiert, nicht das Expressionistische. Ich fühle mich der Natur gegenüber demütig, will sie nicht vergewaltigen.“ Hofmann war ein traditionsverbundener Künstler, für ihn schien die Deformation des menschlichen Körpers schwierig. Seine Kunst kennt keine vollständige Formauflösung oder Abstraktion des menschlichen Körpers. Die Körper seiner Figuren in *Zusammenbruch* sind auf eine stark betonte Kontur reduziert. Arbeiten wie *Zusammenbruch* (Kat. 88) oder *Drei tanzende Frauen* (Kat. 71) zeigen trotz ihrer modernen farbigen oder formreduzierten Erscheinung eine gemeinsame Tendenz, nämlich ein Festhalten an der Körperlichkeit seiner Figuren.

Eine Abkehr von der körperlichen Idealität zeigt sich z. B. auch in seinen überraschenden, von ihm selbst so genannten Grotesken (Kat. 116–119, 195), die belegen, dass man Hofmann künstlerisch nicht gerecht wird, würde man ihn lediglich als Idealisten, Utopisten, Arkadienräumer und Paradiesmaler bezeichnen. Innerhalb seines Gesamtwerkes bilden diese Grotesken eine eigenständige Werkgruppe<sup>19</sup>, mit denen sich Hof-

mann „von der Hässlichkeit feindseliger Elemente, welche den reinen Traum der Seele zerstören wollen“<sup>20</sup>, befreit. Sie dienten ihm zur kritischen Anklage und zur Denunzierung einer grotesk gewordenen Realität, doch sie eigneten sich auch als Zufluchtsort aus der Realität; nicht nur die historischen und gesellschaftlichen Verhältnisse, sondern auch das eigene Leben und Künstlertum (Kat. 118) karikiert Hofmann.

Über Hofmanns Körperbehandlung schreibt Richard Muther: „Kein Künstler unserer Zeit hat in die Welt der nackten Schönheit mit so hellenischen Augen geblickt.“ Hofmann sah in der Antike Vorbilder einer idealisierten Körperdarstellung, wie es beispielhaft sein *Idolino* (Kat. 16) zeigt, der in Nachempfindung der gleichnamigen antiken Skulptur in Florenz entstanden ist. Bei Hofmann sieht man nur die Oberfläche des Körpers, keine bzw. nur selten Muskeln und keinen Knochenbau. Er gestaltet keinen wirklichen Menschen, sondern eine idealisierte Körperschönheit. Diese Sicht überträgt er gleichsam auf Tiere und Landschaft, wie es das ehemals im Besitz Gerhart Hauptmanns befindliche Werk *Jünglinge mit Pferden in Gebirgslandschaft* (Kat. 60) zeigt.

Ludwig von Hofmanns Werke werden zur Projektionsfläche, zum idealen Bildraum für seine idealen Figuren mit jugendlichen, unberührten Körpern, die für ihn Ausdruck seines geistigen Ideals sind, in denen sich eine schöne Körperlichkeit und ein arkadisch-imaginiertes Ideal synthetisieren. Die „Reduktion des Körpers“ wird hier als Ausdruck der Innerlichkeit verstanden. Insbesondere im Hinblick auf seine großformatigen Arbeiten, Wandbilder und Wandteppichentwürfe mit ihren monumentalen, nahezu lebensgroßen und stilisierten Figuren war eine reduzierte, bzw. vereinfachte Formensprache von besonderer Wichtigkeit. Hofmann fand eine künstlerische „neue Form“ durch neue formale Elemente, durch den Ausschluss von Naturalistischem und durch die aufgegebenen Individualität seiner Figuren. In seinem Werkschaffen bilden die 1905/06 entstandenen Gemälde für die *Museumshalle* (Kat. 66–69) zweifelsohne den Höhepunkt. Seine idealisierten Figuren werden hier wie auch in vielen anderen Arbeiten (Vgl. Kat. 50), zu „Typen“ oder „Chiffren von Jugend und Bewegung“<sup>21</sup>, die er als solche zu Kompositionen zusammenfügt, ohne dass sie tatsächlich zueinander in Beziehung treten (Kat. 50).

### Ludwig von Hofmanns künstlerische Position

Ein Überblick über Hofmanns Gesamtwerk zeigt bukolisch-paradiesische Idyllen, die idealisierte, jugendliche nackte Menschen in idealisierten Landschaften darstellen und das harmonische Zusammensein von Mensch und Natur betonen. Körper, Figuren und Landschaften sind Motive, Symbole und Ausdrücke seines Lebensgefühls, weswegen er seinen Frühlingsbildern, seinen Badenden oder Tanzenden trotz sich verändernden Gestaltungs- und Ausdrucksmitteln zeitlebens treu blieb. So werden auch seine Worte verständlich, die er seiner Schwester bezüglich seiner Figurendarstellung, deren „unnaturalistische Darstellung“ immer wieder kritisiert wurde, schrieb: „Und zwar bin ich Dir besonders dankbar, dass Du meinen Figuren das richtige Verständnis entgegenbringst, indem Du sie sogar um ihr Dasein beneidest. In der Tat male ich sie nur, weil ich sie selbst um ihr Dasein beneide.“<sup>22</sup> Seine Arbeiten verkörpern keine Szenen aus dem Leben, sondern das Leben schlechthin. Hofmann war kein „neuer“ Erfinder dieses zeitlosen Arkadiens, er wurde hierzu von den Arbeiten Puvis de Chavannes', Böcklins oder Murrées', dessen Werk insbesondere auf eine Bildhandlung verzichtet und sich auf monumentale, nackte Menschen in der Landschaft konzentriert, angeregt. Um die Jahrhundertwende erwachte ein neues Interesse für die idealistische Malerei, das der Realität entgegengesetzt wurde. „Leben“ wurde nun zum Schlagwort einer Bewegung, die alle Lebensbereiche des Menschen erfasste und reformieren wollte: Jugendkult und jugendliches Pathos, Entdeckung des Körpers, neues Körperbewusstsein, die schamfreie Behandlung des Körpers, die Nacktkultur, Kleider- und Sexualreform oder das ‚Zurück zur Natur‘ waren Schlagwörter, die sinnbildlich u. a. in Hofmanns *Frühlingssturm* (Kat. 30) ausgedrückt werden. Auch ist mit den Tanz- oder Badeszenen ist Hofmanns Werk Spiegel einer europäischen Kulturgeschichte, das von der Aufbruchsstimmung um 1900 berichtet. Doch auch bei ihm zeigt sich der Antagonismus der Moderne in den modernen Zügen eines Menschenbildes, einer fortschrittlichen modernen Dynamik und zugleich einer Sehnsucht nach vorindustrieller arkadisch-bukolischer Idylle.

Hofmanns Werk ist auch von dem für die Jahrhundertwende typischen Stilpluralismus gekennzeichnet. Kunstströmungen wie Symbolismus, Jugendstil, Stimmungslyrismus oder Neuidealismus oder auch moderne Ansätze des beginnenden 20. Jahrhunderts wie abstrakte, neusachliche oder fast expressionistische Tendenzen finden hier ihren Niederschlag. Doch wel-

che künstlerische Position vertritt nun Hofmann? Trotz des vom Impressionismus inspirierten Kolorits in seinem Frühwerk ist er kein Impressionist, aber ebenso wenig Naturalist, wie man aufgrund seiner naturalistischen Formen annehmen könnte. In der Literatur wird Hofmann meist als Vertreter des Jugendstils erwähnt. Arbeiten wie *Flora* (Kat. 32), *Drei Mädchen am Bach* (Kat. 24) oder *Symbolische Landschaft* (Kat. 41) sind zweifelsohne dem Jugendstil zu zuordnen. *Das verlorene Paradies* (Kat. 20) mit den roten, sich in der Wasserflächepiegelnden Bäumen, die die Bilddramatik des Verlusts der paradiesischen Einheit melancholisch erhöhen, ist idealistisch-symbolistischen Inhalts, und seine vieldeutigen Frauengestalten (Kat. 34) sind von einem Symbolismus traumhaft-sehnsuchtsvoller Sinnlichkeit beseelt. Daneben verbindet Hofmann immer wieder Bild und Rahmen (Kat. 37) zu einem Jugendstil-Symbolismus eigener Prägung.<sup>23</sup> Hofmann selbst bestimmt in einem Brief vom 9.8.1931 seine künstlerische Position gegenüber seinem Freund William Rothenstein: „Ludwig von Hofmann, german painter, short time of glory 1892–1906, died many years later. New-idealisme“. Hiernach sah sich Hofmann selbst als Neuidealist. Seine idealistischen Themen kreuzen sich oft mit denen der Symbolisten – etwa bukolisch-idyllische Landschaften, die eine irrealen und oft mythologische Welt zeigen. Das ‚Zurück zur Natur‘ galt als weit verbreitete Zielvorstellung in neuidealistischen Kreisen, und dieser ursprüngliche Glückszustand, der sich z. B. gegen Verwissenschaftlichung und Stilllosigkeit wendete, konnte bildkünstlerisch nur mit antiken Bildideen gestaltet werden.<sup>24</sup> Hofmanns Themen, seine Motive sind klassischer Art. Er suchte eine künstlerische Schönheit, die er in Antike und Renaissance gestaltet sah, an deren zeitlosen Idealen er festhalten, deren Formensprache und Tradition er fortführen wollte. Die Antike wird den Zeitumständen als bewusstes Programm entgegen gestellt, denn das Leben sollte von Schönheit durchdrungen und dem menschlichen Dasein sollte Sinn und Würde zurückgegeben werden. Hofmann gilt um die Jahrhundertwende als einer der bedeutendsten Vertreter einer neuidealistisch-neuklassischen Kunst.

Seine Bilder und Bildideen wurzeln zwar in der Antike, und doch spiegeln insbesondere die Tanz- und Badebilder das Lebensgefühl der Moderne schlechthin. Mit diesen motivischen Thematisierungen in Tanz- und Badeszenen, die ihre Parallelen zu der alle Lebensbereiche er- und umfassenden Reformbewegung der Jahrhundertwende und zu französischen Künstlern wie Degas oder Cezanne haben, war Hofmann also durchaus ein ‚moderner‘ Künstler, dessen ‚Modernität‘ sich auf seiner Aufgeschlossenheit und Sympathie gegenüber der französischen Kunst, seines von Frankreich inspirierten hellen Kolorits und zahlreicher formaler Stilstilika gründete.

Modern war Hofmann auch aufgrund seines Einsatzes für die neu gegründete Kunst- und Literaturzeitschrift *PAN* oder für die sezessionistische Moderne durch seine Zugehörigkeit zur *Gruppe der XI*, zur *Berliner Secession* oder zum *Deutschen Künstlerbund* und als Mitstreiter im Reformversuch um Harry Graf Kessler im *Neuen Weimar*. Doch seine Modernität hatte auch Grenzen, so thematisiert er z. B. nie die Großstadt und deren Hektik, wie es zu dieser Zeit die jungen, neu arrivierten deutschen Künstler wie Heckel oder Kirchner taten, und trotz seiner expressiven, fast expressionistischen Formen in einigen Arbeiten der 1910er Jahren war für Hofmann eine Abstraktion oder Deformation der menschlichen Figur in letzter Konsequenz nicht denkbar. Aber seine Haltung gegenüber der jungen Künstlergeneration und den zeitgenössischen modernen Kunstströmungen war aufgeschlossen.<sup>25</sup>

Im Festhalten an traditionsverbundenen Formen oder Körperauffassungen, in der Wahl seiner künstlerischen Mittel und in manchen Sujets steht Hofmann hingegen ganz in der Tradition. Ludwig von Hofmann suchte einen Stil, der Tradition und Moderne gleichsam vereinte; mit seinem Werk positioniert er sich zwischen Tradition und Aufbruch in die Moderne, somit ‚zwischen den Zeiten‘, und spielt damit eine bedeutende Vermittlerrolle zwischen Jugendstil und Expressionismus. Den neu arrivierten jungen Modernen in Deutschland, einem Max Beckmann, Erich Heckel oder Otto Mueller, hat Ludwig von Hofmann unbestritten Impulse gegeben.

---

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Zitiert nach Rosenberg, Adolf: *Die Vereinigung der Elf*. In: *Kunstchronik*. 3 (1892). S. 359f.

<sup>2</sup> Zitiert nach Bode, Wilhelm: *Die Ausstellung der Elf und Ludwig von Hofmann*. In: *Preußische Jahrbücher*. (1893). o. A.

<sup>3</sup> Kritik von Franz Servaes (*Berliner Kunstfrühling 1893*. Berlin 1893) anlässlich der Ausstellung der ‚Gruppe der XI‘ im Jahr 1893  
Zitiert nach Hammer, Klaus: *Ludwig von Hofmann*. Dresden 1988. S. 28.

<sup>4</sup> Zitiert nach Stein, Philipp: *Im Salon der XI*. In: *Berliner Tageszeitung* vom 10.3.1893.

<sup>5</sup> Diese Kritiken prägten Hofmanns gesamte Berliner Zeit und führten schließlich 1903 zu seinem Entschluss, Berlin den Rücken zuzukehren. Bereits 1902 berichtet er William Rothenstein, dass Berlin ein sehr unangenehmer Platz als Kunstbetrieb ist und dass er sich immer mehr in die Isolierung gedrängt fühlt. Schließlich überlegt er, wohin er gehen könnte, nach Paris oder nach Italien, als ihn der Ruf als Dozent an die Weimarer Kunstschule erreicht.

<sup>6</sup> Hofmann fuhr immer wieder nach Paris, um sich über aktuelle Tendenzen zu informieren. Auch für September 1900 plante er den Besuch der Kunstausstellung auf der Pariser Weltausstellung, denn „es wird nicht leicht wieder möglich sein, so viel gute Malerei aus dem verflossenen Jahrhundert zusammen zu sehen.“ Brief Ludwig von Hofmann an Gerhart Hauptmann, Morgat 1.9.1900. Zitiert nach Hesse-Frielinghaus, Hertha (Hg.): *Ludwig von Hofmann – Gerhart Hauptmann. Briefwechsel 1894–1944*. Bonn 1983. S. 19–20. Hauptmann empfiehlt Hofmann auch, er möge seinen Sohn Ivo nach Paris an die ‚Ecole Julian‘ in der Rue de Dragon schicken: „Er kommt in eine Atmosphäre, die stärker wie die Luft irgendeiner deutschen ‚Kunstmropole‘ mit wahrhaft künstlerischen Momenten gesättigt ist. (...) Ich weiss, dass Du meine Wertschätzung der französischen Malerei für übertrieben oder fachmässig einseitig hältst.“ Brief Ludwig von Hofmann an Gerhart Hauptmann, Berlin 24.9.1901. Zitiert nach Hesse-Frielinghaus, a. a. O., S. 32–33.

<sup>7</sup> Das kleinformatige Gemälde ‚Häuser in Montigny‘ dürfte aller Wahrscheinlichkeit nach vor Ort entstanden sein. Bereits an der Dresdner Akademie zeichnete Hofmann im Freien, und insbesondere in Karlsruhe und München übte er sich in der Freilichtmalerei. Vgl. Brief Ludwig von Hofmann an Karl von Hofmann, Sonthoven 14.8.1888. *Ludwig von Hofmann-Nachlass*, Potsdam. Später im Jahr 1933 berichtet Hofmann Rothenstein, er habe es nie dazu gebracht, „Bilder vor der Natur zu malen – immer nur

Studien. Der beständige Wechsel beunruhigt mich draussen zu sehr.“ Brief Ludwig von Hofmann an William Rothenstein, Pillnitz 22.10.1933. Deutsches Literaturarchiv Marbach, A: Hofmann. Bezüglich der Einflüsse auf seine Farbgebung erinnert sich Hofmann: „Für meine Praxis habe ich den Erfahrungen mit impressionistischer und neoimpressionistischer Malerei, die ich mit Augen gesehen hatte, sehr viel mehr zu verdanken als den Erörterungen der Farbenlehre.“ Brief Ludwig von Hofmann an Edwin Redslob, Pillnitz 9.12.1943. Ludwig-von-Hofmann-Archiv, Zürich.

<sup>8</sup> Die laszive Haltung der halbentkleideten Eva in ihrem „anzüglichen“ roten Rock fand insbesondere in Kaiser Wilhelm II. ihren Kritiker. So soll er u. a. gegenüber Hugo Tschudi, dem ehemaligen Direktor der Berliner Nationalgalerie, anlässlich einer Führung durch die Internationale Kunstausstellung auf dessen Aussage in Berlin 1896, dass die Nationalgalerie wohl auch einmal etwas von Hofmann erwerben würde, geäußert haben: „Von dem niemals!“ Vgl. Briefentwurf Ludwig von Hofmann an Staatliche Gemäldegalerie Dresden, 19.1.1942. Bei Staatliche Gemäldegalerie Dresden an Ludwig von Hofmann, Dresden 19.1.1942. Deutsches Literaturarchiv Marbach, Inv.-Nr. 65.152/1. In diesem Kontext ist auch eine Frage Rothensteins an Hofmann bezüglich der Richtigkeit einer Äußerung überliefert; Hofmann antwortet ihm: „Dass der Kaiser meinem Vater befohlen habe, mich von meiner modernen Malweise to discourage, kann ich mich wirklich nicht erinnern! Aber dass die Geschichte charakteristisch ist, kann ich ebenso wenig leugnen.“ Brief Ludwig von Hofmann an William Rothenstein, Dresden 6.3.1931. Deutsches Literaturarchiv Marbach, A: Hofmann.

<sup>9</sup> Zitiert nach Clemens, Theodor: Der Musiker der Malerei. In: Arena. 2. (1913/14). Heft 6. S. 809f.

<sup>10</sup> Emile Bernard hatte mit Louis Anquetin die Methode des Cloisonnismus bzw. Synthetismus entwickelt, der sich auch im Werk Gauguins niederschlug. Über die Entdeckung des Cloisonnismus entbrach ein Streit zwischen Gauguin und Bernard bezüglich der Urheberrechtsfrage.

<sup>11</sup> Diese Ausstellung zeigte 25 Werke von Bernard, 17 Werke von Gauguin und insgesamt 96 Werke der Künstler Schuffenecker, Louis Roy und Charles Laval. Vgl. Emile Bernard 1868–1941. Ein Wegbereiter der Moderne. Ausst.-Kat. Kunsthalle Mannheim, Van Gogh Museum Amsterdam. Zwolle 1990. S. 22.

<sup>12</sup> Zitiert nach Lacambre, Geneviève: Die symbolistische Malerei. In: Art Nouveau. Symbolismus und Jugendstil in Frankreich. Ausst.-Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt, Bröhan-Museum Berlin. Stuttgart 1999. S. 26.

<sup>13</sup> Über Maurice Denis urteilt Hofmann in einem Brief am 18.5.1903 gegenüber Rothenstein, dass dieser „sehr fein, ein ganz naïves sonderbares Talent von grossem dekorativem Geschmack“ sei. Kessler vermerkte am 13.5.1903 in sein Tagebuch: „Ludwig von Hofmann getroffen. Ihn zu Odilon Redon hinausgebracht. Vorher mit ihm in die Champ de Mars Ausstellung. Die Denis packten ihn sehr. Namentlich wie mir schien die Motive.“ (Zitiert nach Schäfer, Carina: Maurice Denis et le comte Kessler (1902–1913). Frankfurt 1997. S. 199.) Am 28.10.1905 erwähnt Kessler in Hofmanns Atelier dessen Denis-Sammlung; u. a. besaß Hofmann das Gemälde ‚Vue de la Villa Borghese‘ (1904). Denis wiederum äußerte sich, wie Kessler ebenfalls in seinem Tagebuch vermerkt (Kessler, Tagebucheintrag vom 28.1.1909 und vom 29.1.1909), nach einem Besuch im Weimarer Hoftheater kritisch über Hofmanns Kunst, auch riet er Ivo Hauptmann zu einem Studium in Paris, um von den Fehlern Hofmanns wegzukommen: „En Allemagne, il ne sortira jamais de certains défauts qu’a par exemple Ludwig von Hofmann, le dessin rond, mou, indécis, l’ignorance de la façon d’amener une couleur, de faire sonner un orangé par exemple. J’ai été frappé de cette ignorance de la couleur chez Hofmann, dans sa frise du théâtre; aucune de ses couleurs ne fait l’effet qu’il faudrait.“ (Zitiert nach Schäfer, a.a.O., S. 227.) Hofmann und Denis waren zur selben Zeit an der Pariser Académie Julian, auch wenn eine tatsächliche Begegnung beider zwar nicht überliefert ist, ist doch die Wahrscheinlichkeit sehr hoch, dass sie sich gekannt haben könnten. Auch in Hofmanns Weimarer Zeit kreuzten sich ihrer beider Wege.

<sup>14</sup> Hofstätter, Hans H.: Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei. Köln 1965. S. 173.

<sup>15</sup> Hofmanns Interesse für die japanische Kunst dürfte mit an großer Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit auf das Jahr 1890 mit einem Besuch der von Samuel Bing organisierten Ausstellung ‚Arts Maitres de l’estampe japonaise in der Ecole des Beaux-Arts‘ in Paris (25.4.–22.5.1890) fallen, die über 700 Exponate japanischer Kunst zeigte. Zu dieser Zeit befand sich Hofmann noch in Paris. Belegt ist auch für 1890 Hofmanns Anfrage bei Rothenstein, ob er wieder gute Japansachen erworben habe. Dies lässt darauf schließen, dass sich beide bereits in Paris intensiv mit der japanischen Kunst beschäftigt haben dürften. Der ost-asiatische Paravent im Hofmannschen Besitz (Abb. 154) jedoch unterstützt jedenfalls diese These.

<sup>16</sup> Zitiert nach Harry Graf Kessler. *Das Tagebuch 1880-1937*. 3. Band: 1897-1905. Hg. Carina Schäfer, Gabriele Biedermann. Stuttgart 2004. S. 455. Bezüglich Kesslers Haltung zum Neoimpressionismus, der als Vermittler dieser Kunstrichtung in Deutschland anzusehen ist und der zu Hofmanns Beschäftigung mit der neoimpressionistischen Malweise beigetragen haben dürfte, siehe den Aufsatz von Kostka, Alexandre: *Physiologie der Harmonie – Kessler und sein Kreis als führender Vermittler des Neoimpressionismus in Deutschland*. In: *Farben des Lichts. Paul Signac und der Beginn der Moderne von Matisse bis Mondrian*. Ausst.-Kat. Westfälisches Landesmuseum Münster. Ostfildern 1996. S.197-210.

Kessler war es auch, der in programmatischen Ausstellungen nicht nur französische Kunst in Weimar zeigte, sondern auch Arbeiten Hofmanns im Kontext mit der französischen Kunst zeigte. Eine dieser Ausstellungen fand 1904 z. B. im Weimarer Großherzoglichen Museum statt und zeigte ausgewählte Arbeiten Hofmanns zusammen mit Arbeiten von Edgar Degas und Henri Toulouse-Lautrec. Auch weitere in Weimar lebende oder dort ausstellende Künstler wie Henry van de Velde oder Théo van Rysselberghe dürften Hofmann zu seinen neoimpressionistischen Arbeiten mit angeregt haben. Vgl. Anm. 7.

<sup>17</sup> Diesbezüglich schreibt Hofmann an Hauptmann: „Es ist lange her (...), dass diese liebenswürdigen Sächelchen entstanden sind – als man noch in der Lage war, die Idee harmloser Lustigkeit zu fassen und zu gestalten. Inzwischen ist das ‚Idyll‘, welches freilich schon damals viele Leute ‚scheußlich‘ fanden, eigentlich wirklich ein unmöglicher Begriff geworden. Wer wie ich in solchen Empfindungsreichen wesentlich wurzelt, der darf jetzt keinen Finger mehr rühren, ohne sich in schroffen Widerspruch zu setzen zu der Zeit, in der wir den tragischen Vorzug haben zu leben. Immerhin bleibt das Leben – in Geist und Natur – bestehen, wenn auch staatliche Einrichtungen vergehen – uns so wird auch die Lebensfreude vielleicht einmal wieder zum berechtigten Gegenstand künstlerischer Darstellung werden.“ Brief Ludwig von Hofmann an Gerhart Hauptmann, Dresden 1.12.1918. Zitiert nach Hesse-Frielinghaus, a. a. O., S. 110.

<sup>18</sup> Brief Ludwig von Hofmann an William Rothenstein, San Domenico 30.3.1913. Zitiert nach Peters, Anne. Ludwig von Hofmann. Ausst.-Kat. Galerie Albstadt. Albstadt 1995. S. 17.

<sup>19</sup> Der Begriff Grotteske bezeichnet verzerrende, maßlos gesteigerte, lustige oder derbkomische, ironisch-absurde oder satirische Arbeiten, die Hofmann wie u. a. Klee, Zille oder Kollwitz, Heine, Gulbransson oder Thöny um den ‚Simplicissimus‘ geschaffen haben. Hofmanns Werkkartei (um 1931 angelegt) verzeichnet insgesamt 53 groteske Zeichnungen, die zwischen 1892 bis in die späten 1920er Jahre datieren und die er in 50 groteske Zeichnungen und drei bzw. fünf Theaterkarikaturen [‚Der Bühnenkönig‘ (Gr. 23), drei Blätter zu Lohengrin: ‚Mein Held, mein Ritter‘ (Gr. 24, I), ‚O gönne mir das mit Entzücken‘ (Gr. 24, II), ‚Lohengrin und Elsa‘ (Gr. 24, III) und ‚Evchen, Selma von Scheidt‘ (Gr. 25)] untergliedert. Der ‚Schrei im Walde‘ (Kat. 195) ist vor dem Hintergrund des Ersten Weltkrieges sozialkritisch: Der fliegende Geist mit seiner Dramatik im Ausdruck (Vgl. auch Barlach oder Kubin) und das gefesselte Medusenhaupt mit den züngelnden Schlangen als Relikt von Hofmanns antiker Schönheitssuche, das melancholisch als Metapher für den Verlust des Paradieses und des idealen Glückszustands erscheint, deuten diese Interpretation an.

<sup>20</sup> Zitiert nach Redslob, Edwin: Ludwig von Hofmann. Handzeichnungen. Weimar 1918. S. 9.

<sup>21</sup> Hierzu ausführlich Domm, Anne-S.: *Der ‚klassische‘ Hans von Marées und die Existenzmalerei Anfang des 20. Jahrhunderts*. München 1989. S. 99f.

<sup>22</sup> Brief Ludwig von Hofmann an Marie Thiersch, Berlin 21.12.1902. Ludwig von Hofmann-Nachlass, Potsdam.

<sup>23</sup> An Fidus schreibt Hofmann, er habe sich sehr früh vom Jugendstil entfernt und gab „die Versuche, den Rahmen [sic] in eine Beziehung [sic] zum Bildinhalt [sic] zu setzen, schon in den ersten Jahren dieses Jahrhdts [sic] ganz auf. Es würde zu weitführen, Ihnen die inneren Gründe dieser Wendg [sic] darzulegen. Sie werden aber verstehen, daß ich nunmehr für poetisch verklärendes und steigerndes Rahmenwerk kein rechtes Verständnis mehr aufbringen kann.“ Brief Ludwig von Hofmann an Fidus, Florenz 5.12.1931. Deutsches Literaturarchiv Marbach, A: Hofmann, Inv.-Nr. 65.91.

<sup>24</sup> Zum Neuidealismus siehe Gross, Friedrich: *Jesus, Luther und der Papst im Bilderkampf 1871 bis 1917. Zur Malereigeschichte in der Kaiserzeit*. Marburg 1989. S. 392f. Siehe auch Starz, Ingo: „Du lieber göttlicher Olympier...“. *Die Freundschaft zwischen Gerhart Hauptmann und Ludwig von Hofmann*. Zürich 1998.

<sup>25</sup> Hierzu siehe Hofmanns Ansprache anlässlich des Semesterabschlusses an der Dresdner Kunstakademie 1924: Hofmann, Ludwig von: *Die Kunst und die wirtschaftliche Not*. In: *Deutsche Kunst und Dekoration*. 54 (1924). S. 301-304.