The background of the cover is an abstract painting by Werner Scholz. It features thick, expressive brushstrokes in a variety of colors including deep reds, yellows, blues, and greys. In the lower-left corner, there is a stylized, somewhat distorted face with a large white eye and a red mouth, rendered in a more representational style than the rest of the abstract composition.

Werner Scholz
DAS GEWICHT DER ZEIT
Menschenbilder 1927–37

ERNST BARLACH HAUS



ZEITGENOSSEN
VON
WERNER SCHOLZ

Gemälde und Pastelle von Werner Scholz in der
GROSSEN BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG, Mai bis Juli 1928



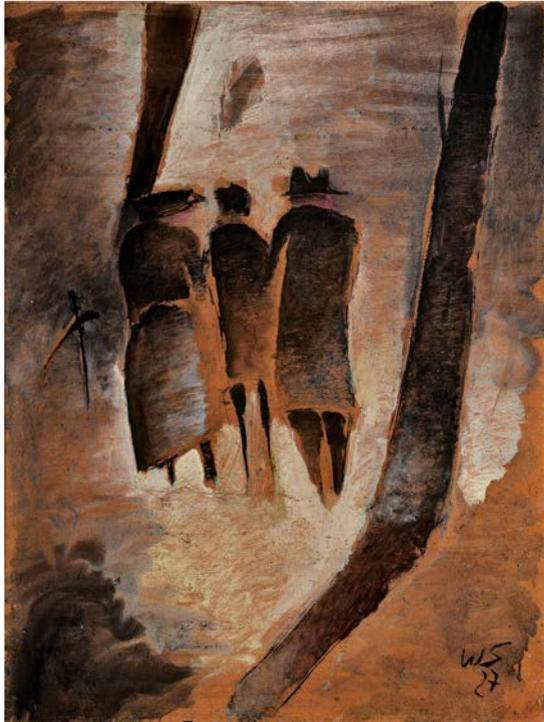
Einzelausstellung in der Berliner Galerie
Neumann-Nierendorf, November / Dezember 1930



Zwei Mannequins posieren in der WEIHNACHTS-AUSSTELLUNG DER BERLINER SEZESSION vor Gemälden von Werner Scholz (obere Reihe), aus: ELEGANTE WELT vom 7. Dezember 1931

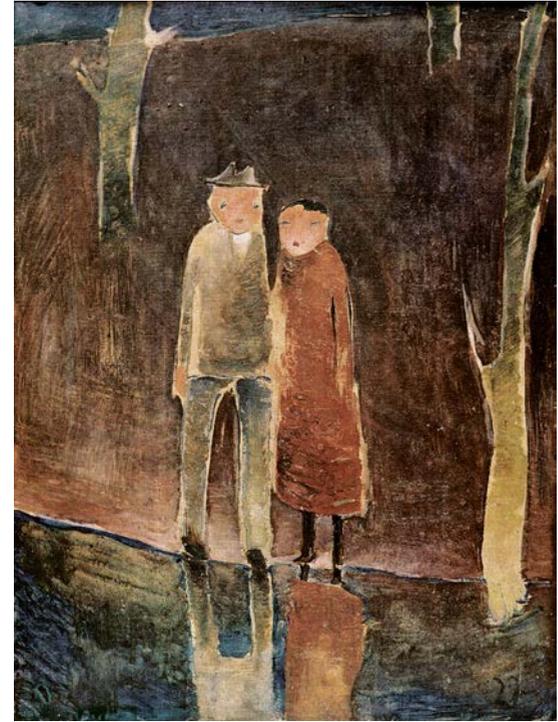


WITWER, 1927
Öl auf Pappe, 65 x 50 cm
Nachlass Werner Scholz, Hamburg



WINTERWEG, 1927
Öl auf Papppe, 79 × 60 cm
Privatsammlung

4



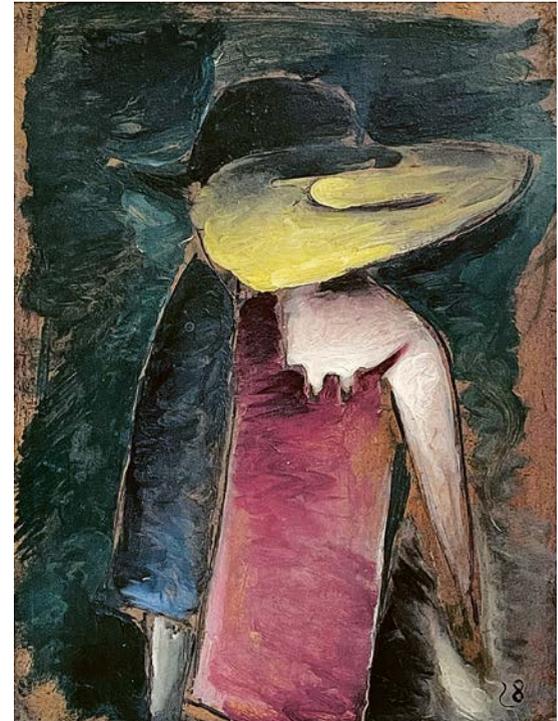
PAAR AM WASSER, 1927
Öl auf Papppe, 79 × 61 cm
Privatsammlung

5



DIE DIELE DER DAME (DIE BEIDEN FREUNDINNEN), 1927
 Öl auf Malkarton, 49,5 × 37 cm
 Privatbesitz

6



PAAR, 1928
 Öl auf Pappe, 50 × 38 cm
 Privatsammlung NRW

7

Alle im Folgenden schwarzweiß abgebildeten Werke sind verschollen oder vernichtet.



DIE BLONDE, 1928

8



BÄUERIN, 1928
Öl auf Pappe, 64,5 × 49,5 cm
Privatbesitz, courtesy Galerie Maier, Innsbruck

9



SITZENDE JUNGE DAME, 1929



DREI KIRCHGÄNGERINNEN, 1929
Pastell, 62 × 48 cm
Privatbesitz



WANNSEEMÄDCHEN, 1929

12



DIENSTMÄDCHEN, 1929

13



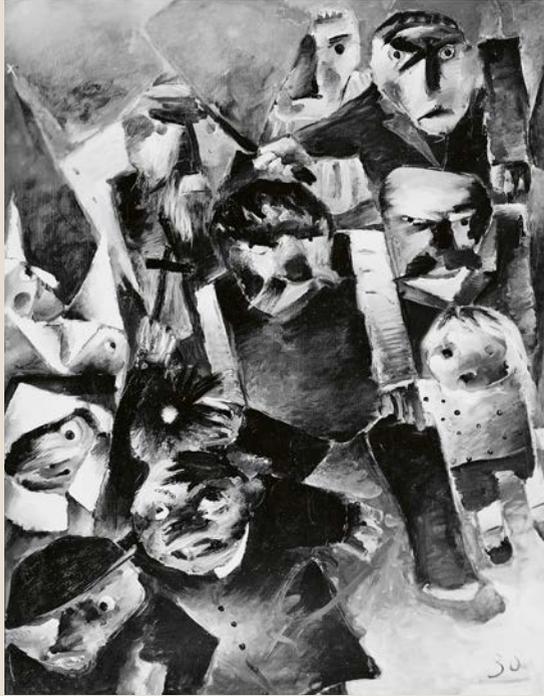
KINDERFREUND, 1929

14



KINDERFREUND, 1930

15



BAUERNAUFSTAND, 1930

16



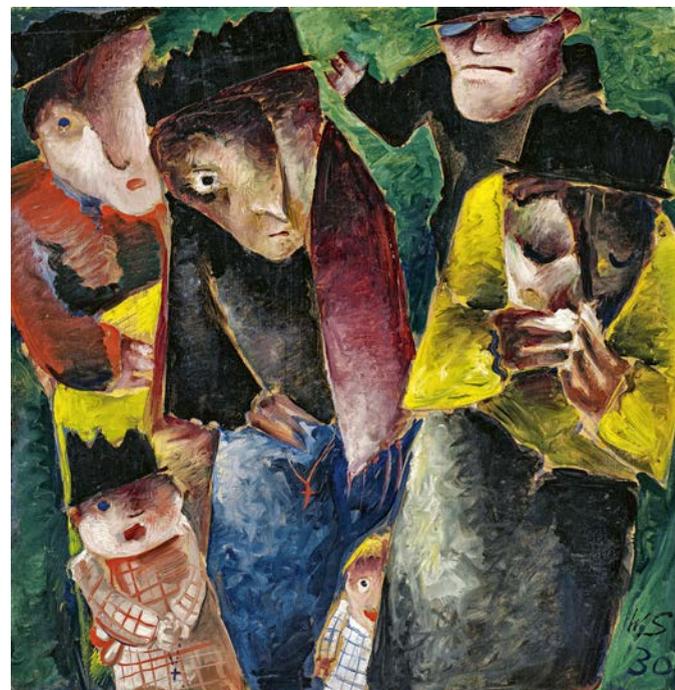
FAMILIE, um 1930
Öl auf Hartfaserplatte, 63 × 49 cm
Privatbesitz, courtesy Galerie Maier, Innsbruck

17



KINDERKREUZZUG, 1930

18



TRAUERENDE, 1930
Öl auf Karton, 75 x 75 cm
Privatsammlung Deutschland

19



ZIRKUSREITERIN, 1930
Pastell, 62 × 48 cm
Privatbesitz

20



DIE BRAUT, 1930

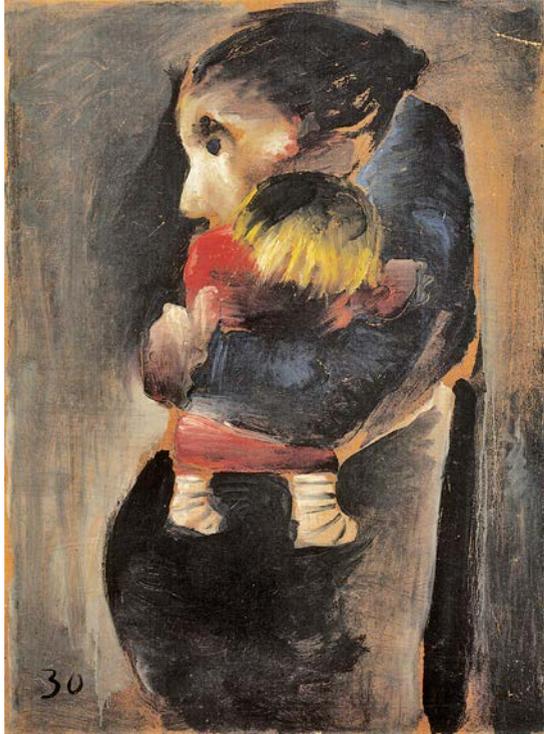
21



MORD, 1930
Öl auf Karton, 76 × 75 cm
Privatsammlung Deutschland



§ 218, 1930



SCHWANGERE MUTTER (MUTTER UND KIND), 1930
 Öl auf Karton, 78,5 × 59 cm
 Privatbesitz (nicht ausgestellt)

24



HUNGER, 1931
 Öl auf Pappe, 64 × 59,5 cm
 Museum Ludwig, Köln (nicht ausgestellt)

25



PAAR, 1931

26



KARNEVAL, 1931

27



VERSCHLEIERTE (BRAUT), 1931
Pastell, 63,5 × 48 cm
Privatsammlung

28



PAAR, 1931
Pastell, 62 × 48 cm
Privatsammlung

29



BEGRÄBNIS, 1931

30



WITWEN, 1931
Öl auf Karton, 75 × 75 cm
Privatsammlung Deutschland

31



ARME FRAU, 1931

32



DIE STRASSENECKE, 1932

33



BÄUERIN IN BLAUEM UMHANG, 1932
Pastell, 63,5 × 48 cm
Privatbesitz, courtesy Galerie Maier, Innsbruck

34



PFENNIGE, 1932

35



ZWEI MÄDCHEN, 1932

36



JUNGE FRAU, 1932
Pastell, 59,5 × 36 cm
Privatsammlung

37



DIE NOVIZE (NONNE), 1932
Öl auf Sperrholz, 75 × 51 cm
Nachlass Werner Scholz, Hamburg

38



KRANZLJUNGFER, 1932
Öl auf Hartfaserplatte, 74,5 × 50,5 cm
Privatbesitz, courtesy Galerie Maier, Innsbruck

39



ZWEI NONNEN, 1932

40



DIE WAISENKINDER, 1932
Öl auf Karton, 100 × 74,5 cm
Privatsammlung Deutschland

41



DER SEGEN, 1932

42

1933



PATRES, 1933
Öl auf Pappe, 99 × 74 cm
Privatsammlung NRW

43

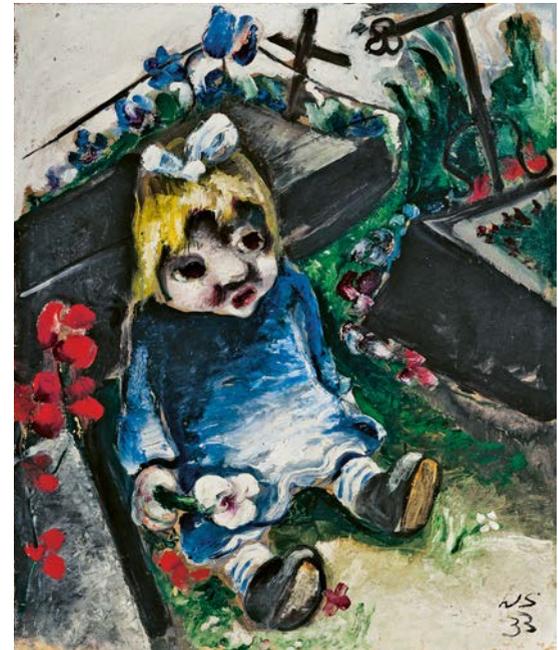


DIE MONSTRANZ (TRIPTYCHON), 1933
Öl auf Pappe, 119,5 × 83 cm (Mittelteil), 101 × 75 cm (Seiten)
Privatsammlung



SLOWENIN, 1933
Öl auf Pappe, 82 × 66,5 cm
Privatbesitz

46



KIND ZWISCHEN GRÄBERN, 1933
Öl auf Pappe, 89,5 × 75 cm
Privatsammlung

47



SLOWENIN, 1933

48



DIE KARTOFFELLESERINNEN (FELDKARBEIT), 1933
Öl auf Papp, 89,5 × 108 cm
Nachlass Werner Scholz, Hamburg

49



DER LANDSTREICHER, 1933

50



TIERGARTENBRÜCKE, 1933
Öl auf Pappe, 119 × 82,5 cm
Nachlass Werner Scholz, Hamburg

51



FLUCHT (DIE VERTRIEBENEN), 1933
 Öl auf Karton, 102 × 133 cm
 Märkisches Museum Witten (nicht ausgestellt)

52



NOVEMBERSONNE, 1934
 Öl auf Karton, 119,5 × 83 cm
 Privatsammlung

53



KRANZLJUNGFER, 1934
Öl auf Pappe, 91 × 67 cm
Privatsammlung

54



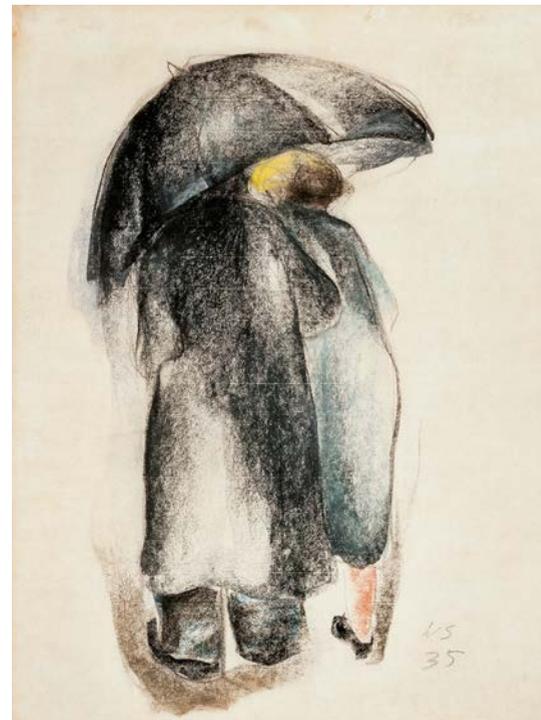
BITTENDE FRAU, 1934
Öl auf Pappe, 82 × 66 cm
Privatsammlung

55



VERSUNKENE, 1934
 Pastell, 56 × 38,5 cm
 Privatsammlung

56

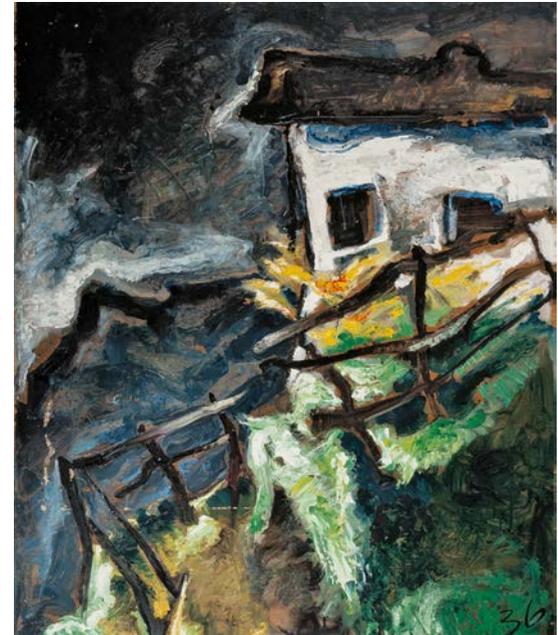


PAAR UNTERM REGENSCHIRM, 1935
 Pastell, 62 × 48 cm
 Privatsammlung

57



FRAU MIT KRÜCKSTOCK, 1936
 Pastell, 62 × 47 cm
 Privatsammlung



OBERPURSTEIN, 1936
 Öl auf Karton, 105 × 90 cm
 Privatsammlung



»Verbissene Zärtlichkeit«

Zu den Berliner Bildern von Werner Scholz

»Scholz ist wesentlich, weil er (...) Inhalte unserer Zeit, die uns alle angehen, hinstellt, und weil er formal wirklich etwas riskiert.« Die Qualitäten, die der Kunstkritiker Kurt Kusenbergs 1932 dem Berliner Maler Werner Scholz (1898–1982) bescheinigte (siehe S. 69), beeindrucken noch heute. Ausdrucksstark und empathisch widmete sich Scholz Kleinbürger- oder Halbwelt-existenzen und schaute auf die eher dunklen Seiten der Zwischenkriegsjahre: Mittellose und Trauernde, Flüchtende und Zurückbleibende sind seine Protagonisten – würdevolle Gestalten von eindringlicher Präsenz.

Dank seiner prägnant stilisierenden Kompositionen galt Scholz um 1930 als verheißungsvoller Newcomer; fortschrittliche Galerien zeigten seine Werke, namhafte Museen erwarben sie. 1937 durch die Nationalsozialisten als »entartet« verfemt, zog sich der Künstler 1939 nach Tirol zurück – eine Region, die er seit Kindertagen regelmäßig besuchte. 1944 zerstörte eine Bombe sein Berliner Atelier, und die darin versteckten Bilder wurden vernichtet.

So blieb das vor 1937 geschaffene Frühwerk von Werner Scholz zu weiten Teilen unbekannt – und als Hauptwerk unerkannt. Während Scholz' nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs entstandenes Œuvre gut dokumentiert und publiziert wurde, ist seine Produktion der Jahre 1927–37 kaum greifbar. Neben den in öffentlichen und privaten Sammlungen erhaltenen Gemälden und Pastellen sind es im Nachlass des Künstlers überlieferte historische Werk- und Ausstellungsfotografien, die zumindest einen Eindruck davon vermitteln, warum Scholz um 1930 als »wesentlich« gelten konnte – und auch heute gelten sollte.

Das vorliegende Buch möchte Scholz' Berliner Jahren durch eine chronologische Reihung verschollener, vernichteter und erhaltener Werke erstmals klarere Konturen verleihen. So werden Facetten einer bemerkenswerten Malkunst sichtbar: Auf ungewöhnliche Weise verbindet sie großstädtische Berliner mit dörflichen Tiroler Lebenswelten, und eigenwillig changiert sie dabei zwischen gemäßigttem Expressionismus und neusachlich gefärbtem Realismus.

Nach dem im Studienjahr 1919 gemalten Bild **IM WINTER-GARTEN** (S. 65) und einer ersten Ausstellung von Zeichnungen (1925), die jedoch keine Spuren hinterlässt, wird Scholz' Schaffen erst ab 1927 als ein kontinuierlicher Werkfluss greifbar. Der Künstler tritt zunächst mit beinahe comicartigen Szenen in Erscheinung (Abb. vorn im Buch). Die Figuren wirken wie spitzgliedrige Marionetten in hölzern-kantiger Bewegung, manche haben ins Tierische deformierte Köpfe, manche Puppengesichter, knopfförmig und mit geschürzten Lippen. Ihr skurriles Theater vollführen sie in kaum definierten Bildräumen. Gelegentlich ist eine Parkbank oder ein Caféhaustisch zu erkennen, mitunter tauchen modische Requisiten der Zwanzigerjahre auf: Bubikopf und Federhut, Abendanzug, Pelzmantel, kurze Tanzkleider. Scharfe Helldunkel-Kontraste vermitteln unbehagliche Zwiespältigkeit.

Neben grotesk überspitzten Szenen komponiert Scholz Bilder von melancholischer Zurückhaltung (S. 3), zeigt fahle, kahle Bildräume, in denen schemenhafte Figuren auftreten (S. 4, 5). Ein partiell freigelassener, nur skizzenhaft mit Farbe bedeckter Malgrund steigert den Eindruck des Flüchtigen. Auch für spätere Werke der Berliner Zeit bleibt die »unsauber« bemalte, durchscheinende Pappe charakteristisch (S. 17, 24, 25, 39, 53).

Gern setzt Scholz seine Figuren paarweise ins Bild. Unbeschwert wirken die wenigsten Zweierkonstellationen (S. 12), die meisten verharren – nicht zuletzt durch Scholz' Wahl der Rückenansicht (S. 7, 40, 49, 51, 57) – in einem vieldeutigen Nebeneinander, das immer wieder Beklommenheit, Sprachlosigkeit und Konfliktpotenziale vermuten lässt. Um 1929/30 thematisiert Scholz das Machtgefälle ungleicher Beziehungen bis hin zu sarkastischen Szenen der Vereinnahmung und Übergriffigkeit (S. 13–15), der latenten oder offenen Gewalt. Für das Drama eines Frauenmords (S. 22) findet er eine Bildsprache, die die Brutalität des Geschehens in kantig vergrößerte Formen und stürzende Linien übersetzt. Täter wie Opfer bleiben gesichtslos, ein Jedermann und eine anonyme Leiche, deren weit gespreizte Beine das bei Malern der Neuen Sachlichkeit so beliebte »Lustmord«-Thema anklingen lassen. Die rücklings hingestreckte Haltung der Frau kehrt in einem Gemälde wieder, das Scholz im selben Jahr dem Abtreibungsparagrafen 218 widmet (S. 23).

Dort ist die Schwangere einem Gesetz ausgeliefert, das nicht nur sie, sondern auch ihre von Lebenshärten gezeichnete »Engelmacherin« zum Opfer werden lässt.

In Scholz' Bildern offenbart sich eine sozialkritische Tendenz, die letztlich politisch gewollte Gesellschaftsstrukturen für die Verelendung und Versehrung des Einzelnen verantwortlich macht. Am eigenen Leib hatte Scholz die konkrete Zerstörungskraft politischer Weichenstellungen erfahren müssen, als er 1917 als Frontsoldat im Ersten Weltkrieg seinen linken Unterarm verlor. Deshalb wohl sind Scholz' Bilder von Invaliden, Notleidenden, Hungernden und Bettelnden (S. 24, 25, 32, 33, 35), von Verwitweten und Verwaisten (S. 3, 19, 30, 31, 41, 47) keine individualisierenden Porträts, sondern abstrahierende, in der Typisierung immer wieder auch überzeichnende Darstellungen. So nähert sich Scholz der Malerei der Neuen Sachlichkeit an.

Mit deren sozialkritisch-veristischem Flügel verbindet ihn auch das politische Engagement. Um 1930 macht er sich als umtriebiger linker Maler einen Namen: Er beteiligt sich an Ausstellungen der kommunistischen »Assoziation Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands« (deren Mitglied er ist) und der »Novembergruppe«, gibt Bilder für die INTERNATIONALE AUSSTELLUNG SOZIALISTISCHER KUNST HEUTE in Amsterdam und unterstützt die Schau »FRAUEN IN NOT« in Berlin. Die zeitgenössische Kunstkritik würdigt ihn als Kämpfer für das Proletariat (siehe S. 68). Anlässlich einer Einzelausstellung formuliert ein Rezensent in der TÄGLICHEN RUNDSCHAU vom 13. November 1932: »Scholz ist ein typisch antiklassischer Maler; wenn man will, ein geheimer »Gotiker«; besessen, einseitig und von einer verbissenen Zärtlichkeit. Ein Protestant im echten Sinne; ein erregter und aus den Erschütterungen der Zeit schaffender Mensch; radikal ohne Tendenz, aber radikal in menschlicher Haltung. Ein Künstler, der aus den Gärten des l'art pour l'art ausgebrochen ist und die Illusion eines selbstherrlichen »Künstlertums« lange überwunden hat. Der Künstler wird wieder zum Träger einer sozialen Idee. Scholz ist einer, in dem der uralte und ewig neue Menschheitstraum (...) brennt: die Menschen aus ihrer Knechtschaft zu befreien.«

Klassenkampf als Motiv bleibt bei Scholz auf einen BAUERN-AUFSTAND (S. 16) beschränkt; auch in KARNEVAL (S. 27) mag man ein aufrührerisches Potenzial erkennen. Dem stehen jedoch

zahlreiche Variationen auf das Thema resignativer Vereinzelung entgegen. Aus dem Bild gewendete Körper, gesenkte Köpfe, niedergeschlagene Augen prägen Scholz' Bildwelten und lassen seine Figuren selbst in Gesellschaft oft isoliert erscheinen (S. 19, 41, 43). In ihrer Verkapselung wirken sie unergründlich; man spürt Scholz' Bemühen um Wahrung von Würde und Diskretion, ahnt gleichermaßen Befangenheit und Gefangensein seiner Protagonisten. Besondere Eindringlichkeit erlangen die Rückenfiguren in dem Gemälde **FLUCHT (DIE VERTRIEBENEN)** von 1933 (S. 52): In der miteinander verachsenen Fünfergruppe lässt sich eine jüdische Familie vermuten, die sich – Opfer menschenverachtender NS-Ideologie – in Finsternis gedrängt sieht.

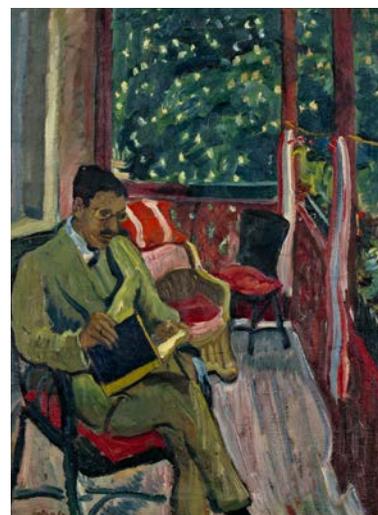
Hier wie auch in den frontal gegebenen Figuren ist die Intensivierung bemerkenswert, die Scholz durch Reduktion erreicht: Die Statuarik bildfüllender Körper, die er wuchtig-monumental konturiert und zugleich mit subtil abgeschattierter Farbigkeit zu plastischer Präsenz erweckt, verleiht Mienen und Gebärden eine ins Existenzielle weisende Ausdruckskraft, wie man sie von den blockhaften Skulpturen Ernst Barlachs kennt.

Schon ab 1928 ergänzen dörfliche Typen bei Scholz das städtische Proletariat: eine Bäuerin und in Tiroler Tracht gekleidete Kirchgängerinnen (S. 9, 11), später Nonnen, Patres, Firmlinge, Betende und Brautjungfern (S. 38–45). Diese Motivwahl ist keineswegs einer Wandlung des Künstlers vom Kommunisten zum gläubigen Christen geschuldet – Scholz malt keine religiösen Bilder, sondern Bilder über Religiosität. Ein durch kirchliche Rituale reglementiertes Leben zeichnet ähnliche Verhärtungen in die Gesichter seiner Figuren wie die Armseligkeit der Metropolenexistenz. Frömmigkeit verheißt keine Befreiung, sondern erscheint nicht selten als eine andere Art der Knechtschaft, auferlegt von strengen Funktionären des Glaubens wie jenem Priester, dessen verschlagener Blick seine Segnung wie eine Verfluchung erscheinen lässt (S. 42). Und doch spricht gerade auch aus solchen Bildern die Hoffnung auf Freiheit und Selbstbestimmung – Werner Scholz formuliert sie mit verbissener Zärtlichkeit.

Karsten Müller

Biografie

1898–1926 Am 23. Oktober 1898 wird Werner Scholz als Sohn des Architekten Ehrenfried Scholz und der Pianistin Elisabeth Scholz, geb. Gollner, in Berlin geboren. 1916 beginnt er ein Kunststudium an der Hochschule der Bildenden Künste in Berlin, meldet sich aber im Folgejahr als Freiwilliger zum Kriegseinsatz. An seinem 19. Geburtstag wird er bei Gefechten in Nordfrankreich schwer verwundet und verliert seinen linken Unterarm. Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs nimmt Scholz 1919 sein Studium in Berlin wieder auf; mit dem im selben Jahr entstandenen Bild **IM WINTERGARTEN**, das wohl den Vater zeigt (unten), knüpft er malerisch an einen späten Impressionismus an.



Bedeutsam wird in Scholz' Jugendjahren die Begegnung mit der Philosophie Baruch de Spinozas (1632–1677); rückblickend schreibt er dazu: »Ein weltanschauliches Bild hat sich geformt, aus dem Kriege fast noch als Kind kommend (19 Jahre), aus dem intensiven Studium der Ethik des Spinoza, viel später gelangte ich zur formalen Revolution der Menschen Kandinsky, Macke, Marc, zur Brücke. Meine Hochschulzeit, will ich damit sagen, durchstieß ich nicht zuerst mit Hilfe der Maler, die für uns wieder die Axiome des Bildbauens gefunden haben, sondern durch Spinoza. Durch ihn wurde auch Vaterhaus usw. gesprengt.«¹

1920 bezieht Scholz ein Atelier am Nollendorfplatz. 1925 hat er seine erste Einzelausstellung: In der Berliner Buch- und Kunsthandlung Ferdinand Osterstag präsentiert er Zeichnungen und Lithografien. Scholz' künstlerisches Interesse gilt nun verstärkt den Malern der »Brücke« und Emil Nolde, den Scholz um 1930 persönlich kennenlernt. Nolde erwirbt ein Gemälde des Jüngeren und empfiehlt ihn dem Direktor des Märkischen Museums

IM WINTERGARTEN, 1919
Öl auf Leinwand, 71 × 53,5 cm
Nachlass Werner Scholz, Hamburg

Witten. Dort ist 1936 Scholz' letzte institutionelle Ausstellung vor seiner Verfehlung als »entartet« zu sehen. Scholz' Hochachtung für Nolde weicht schon um 1933 klarer Distanzierung – als Antisemit und NSDAP-Mitglied hat sich Nolde diskreditiert.

1927–1937 Um 1927 beginnt Scholz, sich einer sozial und politisch engagierten Malerei zuzuwenden. Entfremdung und Elend des Großstadtlebens, ungleiche Machtverhältnisse und Szenen der Gewalt, Kleinbürgernot und Halbwelttristesse werden seine Themen, der Stil ist expressiv-realistisch mit einer Tendenz zu veristischer Überzeichnung. Parallel entstehen zahlreiche Werke mit ländlichen Motiven: Die Härten bäuerlicher Arbeit



Werner Scholz mit seiner Frau Ursula (links) und einer gemeinsamen Freundin in Berlin, 1930er-Jahre

und ein streng kirchlich geprägtes Leben spiegeln sich in seinen Darstellungen von Feldarbeiterinnen und Kirchgängerinnen, Nonnen mit Waisenkindern, Patres und Kranzjungfern wider. Eindrücke für seine dörfliche Motivwelt gewinnt Scholz in Tirol, wo er sich schon ab 1912 regelmäßig (zunächst mit den Eltern) aufhält, ehe er 1939 unter dem Druck nationalsozialistischer Ächtung Berlin verlässt und dauerhaft ins österreichische Alpbach übersiedelt.

1928 nimmt Werner Scholz an der GROSSEN BERLINER KUNST-AUSSTELLUNG teil (Abb. vorn im Buch). Im Ausstellungskatalog ist er der Gruppe »Die Abstrakten. Internationale Vereinigung der Expressionisten, Futuristen, Kubisten und Konstruktivisten« zugeordnet. Die von Oskar Nerlinger 1926 gegründete Gruppe tritt 1932 geschlossen der kommunistisch ausgerichteten »Asso« (»Assoziation Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands«) bei. Zu den mehreren Hundert »Asso«-Mitgliedern zählen in Berlin unter anderem Otto Dix, George Grosz, John Heartfield, Käthe Kollwitz, László Moholy-Nagy, Otto Nagel, Rudolf Schlichter und Arthur Segal. Bereits an der ersten Ausstellung der »Asso« 1929 ist Scholz beteiligt, er könnte also schon zu diesem Zeitpunkt Mitglied der Vereinigung gewesen sein.

Scholz' Präsenz in einem engagiert linken Kontext setzt sich in den nächsten Jahren fort: 1930 beteiligt er sich an der INTERNATIONALEN AUSSTELLUNG SOZIALISTISCHER KUNST HEUTE in Amsterdam, 1931 in Berlin an der Schau der »Novembergruppe« und der INTERNATIONALEN AUSSTELLUNG »FRAUEN IN NOT«, in deren Katalog der »Asso«-Mitbegründer Fritz Schiff schreibt: »Das größte Opfer dieser Zeit ist die Frau. Das dreifache Schicksal, als Arbeitende, Frau und Mutter, lastet auf ihr; eingeengt von Verboten und Vorurteilen, gejagt von der Staatsgewalt und nachbarlicher Mißgunst, steht sie mit ihrem Körper im furchtbaren Kampf gegen die Gesetze und Ideen einer versinkenden Gesellschaftsordnung und ihrer überalterten Moral. Die Arbeitslosigkeit der Gegenwart vollendete ihr Schicksal. Längst ist in Wahrheit ihre »biologische Tragödie« zu einer soziologischen Tragödie geworden. Doch die Frau ist nicht ohnmächtig, auch sie ist in der Masse stark, und so soll diese Ausstellung aufrufen, erziehen, bewußt machen, den Willen stärken, diese Zustände überwinden zu helfen. Nicht das einzelne Kunstwerk, die Ausstellung ist hier zur Waffe geworden.«²

Früh erkennt Scholz die Gefahren des heraufziehenden Nationalsozialismus. Im Januar 1931 notiert er in sein Tagebuch: »Ja, es ist

höchste Zeit, sich der wütenden Kulturzerstörererei der Nazis entgegenzustemmen, ihr mit tatkräftiger Arbeit zu antworten. Papierne Pamphlete und Proteste werden heute, wie uns die täglichen Ereignisse beweisen, gegenstandslos. Die Frevel, die sich Faschisten bereits auf legale Weise leisten können, müssen in ihrer Verantwortungsllosigkeit vor der gesamten Öffentlichkeit demonstrativ aufgezeigt werden. Und zwar dauernd und systematisch, durch Schaffung einer Kampfgemeinschaft, die alle Kulturmittel einschließt, die ihren Kampf bis auf die Straße trägt, alle Propagandamittel nützt, um große Bevölkerungsschichten zu erfassen, die immer wieder in die Gehirne hämmert, was sein wird, wenn diese gefährliche Reaktion an die Macht kommt.«³

Bis Mitte der 1930er-Jahre hat Scholz zahlreiche Einzelausstellungen in führenden Galerien, etwa in den Berliner Galerien Neumann-Nierendorf (1930, Abb. vorn im Buch), Victor Hartberg (1932, siehe S. 68, 69) und von der Heyde (1933 und 1935), außerdem im Kunstsalon Ludwig Schames in Frankfurt und im Kunsthaus Herbert Tannenbaum in Mannheim (beide 1931), in der Galerie Neue Kunst Fides in Dresden (1933) und im Kunstsalon Maria Kunde in Hamburg (1934). Parallel zeigen ihn Institutionen in Essen (Museum

Folkwang, 1932), Bielefeld (Städtisches Kunsthaus, 1933), Köln (Kunstverein) und Kassel (Kunstverein, beide 1934).

Bereits 1931 nimmt Scholz eine Einladung an, sein Werk am Dessauer Bauhaus zu präsentieren. Über eine Begegnung mit Wassily Kandinsky dort schreibt er später: »Während unserer Unterhaltung lud er mich ein, am Abend als Gast bei seinem Unterricht zu sein. Und diese Stunde wurde mir zu einem unvergesslichen Erlebnis: Ein strahlender, großzügiger, weit ausstrahlender, reifer Mann unter jungen, suchenden Menschen. Helligkeit

und echte Heiterkeit löste er aus, ohne jedes Dogma.«⁴

Scholz beteiligt sich an Gruppenausstellungen, die sein Werk auch international bekannt machen. So sind Bilder von ihm 1932 in Oslo, Bergen und Kopenhagen zu sehen, 1933 in Moskau, Groningen und New York. Namhafte Museen kaufen Arbeiten an: 1931 erwirbt die Berliner Nationalgalerie das Gemälde FRAU MIT KIND (das sie 1935 beim Künstler gegen das Blumenstillleben AMARYLLIS tauscht), 1933 nimmt das Kölner Wallraf-Richartz-Museum das im selben Jahr



Rezensionen zur Ausstellung WERNER SCHOLZ. NEUE ARBEITEN in der Galerie Victor Hartberg, Berlin, November / Dezember 1932: BERLIN AM MORGEN (oben) und WELTKUNST (rechts), beide vom 13. November 1932

Werner Scholz

Galerie Victor Hartberg, Berlin

Mit dieser Ausstellung hat Werner Scholz, dessen Anfang und Weg man aus den Ausstellungen der Galerie Neumann-Nierendorf kennt, die Geltung errungen, auf die er kraft seines künstlerischen Temperamentes und seines unbeirrbaren, durchgreifenden Schaffens Anspruch hat. Es gibt viele tüchtige Maler,

aber nur wenig wesentliche. Scholz ist wesentlich, weil er durchblutete Inhalte, Inhalte unserer Zeit, die uns alle angehen, hinstellt und weil er formal wirklich etwas riskiert. Endlich Bilder, auf denen Vorgänge zur Teilnahme zwingen; endlich Bilder, die mit einer solchen Glut hingeschrieben sind, daß sie in sich bewegt, widerstreitend und lebendig erscheinen. Freilich kein Zimmerschmuck, sondern aufwühlendes, menschliches Bekenntnis. Aber auch kein verblasener Expressionismus, sondern ein Stück echte Malerei. Denn in den Bildern dieses Jahres, die sich sehr fühlbar gegen die des Vorjahres absetzen, hat die Entwicklung einen entscheidenden Schritt vorwärts getan. Aus der Illumination ist Farbe geworden. Scholz entdeckt das Rot, das Weiß als Farbe und verdichtet die seelische Emotion zur farbigen Vision. Die Empfindung bekommt Umriss, der Ausdruck Artikulation, die Kraft gewinnt jetzt Gestalt und dringt durch. Die Form ist zackiger, bewußter geworden und wächst zum bildhaften Zeichen, das die Fläche durchplüft und beherrscht. Der von Bild zu Bild sich fruchtbar erneuernde, elementare Aufbau wird zum unmittelbaren Träger des Ausdrucks. Scholz ist innerhalb der deutschen Malerei an die Stelle gerückt, die Rouault in der französischen einnimmt.



Werner Scholz, Die Novize. 1932
Ausstellung — Exposition — Exhibition:
Galerie Hartberg, Berlin

Kusenber

gemalte Triptychon **DAS TOTE KIND** in seine Sammlung auf. **AMARYLLIS** und **DAS TOTE KIND** werden 1937 von den Nationalsozialisten beschlagnahmt und auf der Propaganda-Schau **ENTARTETE KUNST** in München ausgestellt; seither sind die Werke verschollen. Auch eine Reproduktion des Gemäldes **DIE BRAUT** (S. 21) wird gezeigt, der Maler mit folgender Beischrift verhöhnt: »So sieht **Werner Scholz** – einstmals Vertreter **Deutscher Kunst** auf der **Internationalen Kommunistischen Kunstausstellung** in **Amsterdam** – eine deutsche **Braut**.«⁵

1938–1945 Während Scholz als offensiv linker Künstler zunehmend drangsaliert wird und sein Werk in Deutschland nicht mehr öffentlich präsentieren kann, ist er 1938 und 1939 an Ausstellungen in **New York** und **Pittsburgh** beteiligt. Der in die **USA** emigrierte Kunsthändler **Curt Valentin**, ein früher Förderer von Scholz, zeigt ihn 1938 in seiner im Vorjahr gegründeten **Buchholz Gallery** – **Curt Valentin** in **New York**; vermutlich ermöglicht Valentin auch die Ausstellungsbeteiligung in **Pittsburgh** 1939. Scholz verlässt in diesem Jahr **Berlin** und übersiedelt mit seiner Frau **Ursula** ins österreichische **Alpbach** in **Tirol**, wo er das Haus »**Büchsenhausen**« erwirbt. Sein **Berliner Atelier** wird 1944 von alliierten **Fliegerbomben**

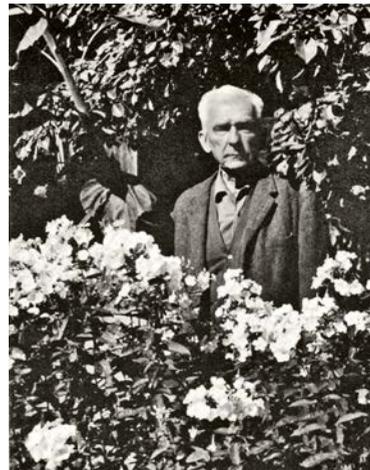
getroffen, die dort versteckten **Bilder der Berliner Jahre** werden vernichtet.

1946–1982 Aus der langjährigen Beziehung zu **Frida Grasse** geht 1946 die Tochter **Claudia** hervor.

Nach dem Ende des **Zweiten Weltkriegs** beginnt wieder eine rege Ausstellungstätigkeit: 1946 werden Werke von Scholz in Einzelausstellungen in **Wien** und **Konstanz** gezeigt, 1947 in **Innsbruck**, **München**, **Köln** und **Witten**, 1948 in **Hamburg**, **Münster**, **Frankfurt** und **Berlin**, 1949 in **Innsbruck** und **Linz**, 1950 unter anderem in **Salzburg**, **Graz**, **Hannover**, **Santa Barbara**, **Pasadena** und **Paris**. Die Reihe der Einzelschauen und Ausstellungsbeteiligungen setzt sich in den folgenden Jahrzehnten fort, wenn auch in weniger enger Taktung.

Wichtige Bildthemen bleiben **Tiroler Bauern** und **Landschaften**, zudem wendet sich Scholz intensiv **Szenen aus dem Alten Testament** und der **griechischen Mythologie** zu. Dabei hält er am **Gegenständlichen** fest, verändert aber seine **Malweise**: Scholz löst sich von der **kompakten Figuration** der **Berliner Zeit** zugunsten einer **Verschmäuerung** von **Farbflächen** und **-flecken**, die er **mosaikartig ineinanderfügt** und durch **schwarze Konturlinien** verklammert.

In den **1950er-Jahren** erhält Scholz einen **Auftrag** der Firma



Werner Scholz, 1979

Krupp in **Essen**, der ihm einen weiteren Themenbereich erschließt: die **Industriewelt** des **Ruhrgebiets**. Neben dem 1954 vollendeten **STAHL-TRIPTYCHON** für **Krupp** entstehen 1955/56 zahlreichen **Bilder**, in denen **Scholz Arbeiter** und **Maschinen** ins **Zentrum** rückt, etwa **SCHAUFELBAGGER**, **DIE SCHMELZER**, **HÜTTENARBEITER**,

KRAN AM BINNENHAFEN, **ZECHE NACHTS**, **HOCHOFENBATTERIE (RHEINHAUSEN)**, **GASFACKEL**, **DER BERGMANN**, **KLEINER FLÖZ** und **FEUER IM REVIER**. Scholz' **Aufenthalten** im **Ruhrgebiet** schließen sich in den folgenden **Jahren Reisen** nach **Italien** an, und **Bilder** von **südlichen Landschaften** werden ein prägendes Element seines **Spätwerks**. Letzte **Gemälde** entstehen 1979. Am **5. September 1982** stirbt **Werner Scholz** in **Schwaz** in **Tirol**.

Eine erste, von **Adolf Behne** verfasste **Monografie** zu **Scholz' Werk** erscheint bereits 1948. **Zwanzig Jahre** später legt der **Philosoph Hans-Georg Gadamer** eine **umfangreiche Publikation** vor. Ein von der Tochter **Claudia Grasse** erarbeiteter **Werkkatalog** der **Gemälde** erscheint 1998 zum **100. Geburtstag** des **Künstlers**, ihr **Verzeichnis** der **frühen Pastelle** folgt 2019 und ihre **Biografie** des **Vaters** 2023.

Karsten Müller

¹ Zit. nach **WERNER SCHOLZ. ZUM 100. GEBURTSTAG**, hrsg. von **Wolfgang Zentner**, Ausst.-Kat. Märkisches Museum **Witten**, **Bönen** 1998, S. 6. ² **INTERNATIONALE AUSSTELLUNG »FRAUEN IN NOT«**, Ausst.-Kat. Haus der **Juryfreien**, **Berlin** 1931, S. 1. ³ Zit. nach **Hans-Georg Gadamer: WERNER SCHOLZ**, **Recklinghausen** 1968, S. 32. ⁴ Zit. nach **Claudia Grasse: WERNER SCHOLZ. EINE BIOGRAFIE**, **Berlin** 2023, S. 20. ⁵ **WERNER SCHOLZ. WERKKATALOG ZUM 100. GEBURTSTAG**, hrsg. von **Claudia Grasse**, **Alpbach** 1998, Abb. S. 35.

Dank

Ich danke Claudia und Christian Grasse (Archiv und Nachlass Werner Scholz), Gerdt Kiffmeyer, Dagmar Lott, Klaus Metzelder, Stefanie Moser-Maier und allen Leihgeberinnen und Leihgebern, die ungenannt bleiben möchten.

Karsten Müller

Impressum

Dieses Buch erscheint anlässlich der Ausstellung

Das Gewicht der Zeit

Werner Scholz. Menschenbilder 1927–37

Ernst Barlach Haus Hamburg

11. Februar – 9. Juni 2024

Herausgeber und Autor: Karsten Müller; Gestaltung: Susanne Bax, Berlin;
Lithografie: Frische Grafik, Hamburg; Herstellung: Druckerei Kettler, Bönen

Bildnachweis: Archiv Werner Scholz, Hamburg (Raumaufnahmen vorn / hinten, S. 5, 8, 10, 12–16, 18, 21, 23, 24, 26, 27, 30, 32, 33, 35, 36, 40, 42, 48, 50, 60, 66, 68, 69); Bernt Federau (S. 3, 49); Privat (S. 4, 7, 11, 20, 29, 43–47, 54–59); Kunsthaus Lempertz / Saša Fuis, Köln (S. 6, 28, 31); Gerhard Watzek, Hall in Tirol (S. 9, 17, 34, 39); Van Ham Kunstauktionen / Saša Fuis, Köln (Umschlag, S. 19, 22, 53); Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_c010332 (S. 25); Grisebach GmbH (S. 37); Andreas Weiss, Hamburg (S. 38, 51, 65); Sotheby's (S. 41); Märkisches Museum Witten (S. 52); Wolfgang Pfandler (S. 71)

Umschlagabbildung: Werner Scholz, TRAUERnde (Ausschnitt), 1930 (S. 19)

© 2024 Ernst Barlach Haus und die Autoren; für die abgebildeten Werke von Werner Scholz: Nachlass Werner Scholz, Hamburg

ISBN 978-3-9816776-6-9



ERNST BARLACH HAUS

Ernst Barlach Haus – Stiftung Hermann F. Reemtsma
Jenischpark, Baron-Voght-Straße 50A, 22609 Hamburg
T +49 (0)40 – 82 60 85, www.barlach-haus.de



Werke von Werner Scholz in der
FREIEN KUNSTSCHAU, Berlin 1930



WERNER SCHOLZ 1928

Werke von Werner Scholz in einer Gruppenausstellung
in der Berliner Galerie Neumann-Nierendorf, Februar / März 1929

