

Hans Trimborn

Leben und Werk im Rheinland (1891-1918)

und seine

**Schaffenszeit zwischen den Weltkriegen in Heidelberg und
auf Norderney (1918-1939)**

Band I (Text)

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Philosophischen Fakultät

der

Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität

zu Bonn

vorgelegt von

Johannes C.B. Janssen

aus

Norden

Bonn 2002

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Berichterstatterin: Professor Dr. Barbara Schellewald

Berichterstatterin: Professor Dr. Anne Marie Bonnet

Tag der mündlichen Prüfung: 12. Dezember 2001

Inhalt

Band I

Text

	Seite
1. Vorwort	7
2. Einleitung	10
2.1. Rezeptionsgeschichte	10
2.2. Grundlagen der vorliegenden Arbeit	17
3. Leben und Werk	20
3.1. Hans Trimborn im Rheinland (1891- 1918)	20
3.1.1. Kindheit und Jugend im Rheinland	20
3.1.2. Zwischen Schulzeit und Weltkrieg	26
3.1.3. <i>Rheinischer Expressionismus</i> : Kritische Einordnung eines kunsthistorischen Terminus	29
3.1.4. Hans Trimborn: Student, Soldat, Rheinischer Expressionist	32
3.1.4.1. „so verblüfft über die Wirkung des Krieges“	32
3.1.4.2. Die Natur als der beste Lehrmeister	38
3.1.4.3. Abstraktion und Einfühlung: Reaktionen auf August Macke	45
3.1.4.4. Hans Trimborn im Klosterlazarett von St. Vith	48
3.1.4.5. Kriegsstationen; Vallendar- Marienau bis zum Kriegsende	53
3.2. Hans Trimborn in Heidelberg (Dezember 1918- Juli 1919)	60
3.2.1. Zwischen gestern und morgen	60
3.2.2. Lieber Maler, was malst Du?	63
3.3. Hans Trimborn auf Norderney (1919- 1939)	72
3.3.1. „ohne Ende Meer und ohne Alles Anfang Norderney“	72
3.3.2. Religion, Kunst, Liebe, Musik, Lichtkleid, Leid, Heilen	75
3.3.2.1. Der freie Mensch aber strebt zu dem Göttlichen	75
3.3.2.2. Kleine Fluchten	84
3.3.3. Ludwig Roselius als Förderer Hans Trimborns	95

3.3.4. Hans Trimborn und Bernhard Hoetger	100
3.3.4.1. Hans Trimborn in der „Höhle des Löwen“	100
3.3.4.2. „Unser gemeinsames, schönes Schaffen“	105
3.3.4.3. Kiekbimutt - Kaffee und Kunst auf Norderney	112
3.3.5. Zum Vorwärt durch die Misere unserer Zeit	119
3.3.6. Im Reich der Töne	124
3.3.7. Ausflug in die Menschlichkeit	127
3.3.7.1. Hans Trimborn und die Freiwirtschaftslehre	128
3.3.7.2. Weg über den Arzt- ein zweiter Versuch	133
3.3.8. Das Leben „so schwer und unerbittlich“	134
3.3.8.1. Stimmen aus dem Massengrab- Der Umbruch 1932- 1934	134
3.3.8.2. Hans Trimborn treibt auf der <i>Delphin</i> davon (1935- 1937)	142
3.3.9. „Die Insel kann jetzt abgeschlossen werden“	148
4. Zusammenfassung	151
5. Materialsammlung	161
5.1. Norderneyer Badezeitung	161
5.2. Briefe von Ludwig Roselius an Hans Trimborn	163
5.3. Verzeichnis der Dokumente	164
6. Ausstellungsliste	172
6.1. Einzelausstellungen	172
6.2. Ausstellungsbeteiligungen	172
7. Literatur	174
7.1. Publikationen über Hans Trimborn	174
7.2. Weiterführende Literatur	175
7.3. Literatur aus dem Nachlass	188

„Kämpfer“

HANS TRIMBORN; Maler und Musiker zugleich schafft er eruptiv ein Werk nach dem anderen ohne zu fragen, was bringt es mir ein, was denkt die Welt darüber, was spricht man über mich? Bescheiden, zu bescheiden lebt er auf eurer schönen Insel sein Leben, ganz seinem Werk geweiht. Sein Dämon treibt ihn zu produzieren. Keiner Stilart hat er sich verschrieben, aber kein Stil läßt ihn unberührt; alles nimmt er mit offenem Sinnen in sich auf [...].

Norderneyer, geht nicht unachtsam an diesem Kämpfer vorüber, sondern zollt ihm, sei es auch nur still, Anerkennung und Achtung auf die jeder Ringende Recht hat und die ihm zukommt.

Fried Schmidt-Marlissa¹

1. Vorwort

Hans Trimborn: Maler und Musiker; ein Kämpfer – ganz seinem Werk geweiht, ein Ringender, der alles mit offenem Sinnen in sich aufnimmt, ein Künstler, von seinem Dämon getrieben schafft er eruptiv ein Werk nach dem anderen. Mit dieser, der Arbeit vorangestellten emphatischen Charakterisierung seines Freundes Hans Trimborn versucht der holländische Organist Fried Schmidt-Marlissa in den Zwanziger Jahren, die Norderneyer auf einen unter ihnen lebenden Künstler aufmerksam zu machen. Ob die Insulaner den Aufruf allerdings tatsächlich zum Anlass genommen haben, diesem 'Kämpfer' ein Recht auf 'Anerkennung' und 'Achtung' zuzubilligen, wie es der engagierte Künstlerfreund von ihnen fordert, muss dahingestellt bleiben.

Bei ersten flüchtigen Begegnungen mit Gemälden Hans Trimborns hätte ich selbst mich durchaus schwer getan, den 'Ringenden' in angemessener Weise anzuerkennen. Denn es waren die Gemälde des populären ostfriesischen Künstlers Hans Trimborn, seine großformatigen Meeresansichten und Landschaften, die mir als 'Kunst am Bau' zunächst im öffentlichen Raum begegneten. In Banken, Schulen und Hotels in Ostfriesland und ganz Norddeutschland hängen diese zumeist stimmungsvollen Arbeiten, die sich in kleineren Ausführungen in großer Zahl auch im Privatbesitz dieser Region befinden. Allein aufgrund der Kenntnis dieser Werke des Malers hätte ich mir, obwohl die vom Künstler oft reproduzierten Motive sein malerisches Können durchaus dokumentieren, eine mehrjährige inhaltliche Auseinandersetzung mit dem Œuvre Hans Trimborns kaum vorstellen können.

Meine Haltung änderte sich jedoch grundlegend, als ich 1996 erstmals Zugang zum Nachlass des Malers erhielt und dort einen ganz 'anderen' Trimborn zu sehen bekam, dessen umfangreiches Lebenswerk mich in seiner stilistischen und motivischen Vielfalt überraschte. Als Student der Kunstgeschichte in Köln und Bonn fielen mir damals vor allem die rheinischen Motive Hans Trimborns als völlig unerwartete Werkgruppe im Œuvre des 'ostfriesischen' Malers auf. Dass der Künstler, den ich nach ersten Seherfahrungen im Vorbeigehen als 'Heimatemaler' eingeordnet und gedanklich 'abgeheftet' hatte, im Rheinland, in Plittersdorf bei Bonn, geboren war, und sein malerisches Jugendwerk dort im künstlerischen Umfeld des *Rheinischen Expressionismus* entstanden ist, erfuhr ich im anschließenden Gespräch mit Maria Trimborn, seiner Witwe und Nachlassverwalterin.

Dieser persönlichen Entdeckung eines plötzlich beachtenswerten Künstlers folgte die Lektüre der 1988 publizierten *Bemerkungen über einen vaganten*

¹Ausschnitt eines Artikels des holländischen Organisten Dr. Fried Schmidt-Marlissa über seinen Freund Hans Trimborn; undat. [ca. Mitte der 20er Jahre]. Nachlass H.T. [siehe auch 5. Materialsammlung; 5.3. Original Dokumente; [5.3.] (27)].

Künstler von Emanuel Eckardt, einer 1993 veröffentlichten Trimborn-Monografie von Auguste Rulffes und der Katalogbeiträge von Ruth Irmgard Dalinghaus und Peter Reindl zu einer umfassenden Trimborn-Retrospektive im Landesmuseum Oldenburg 1994². Die kritische Sichtung dieser Publikationen und eine erste umfassende Betrachtung von rheinischen Jugendwerken im Nachlass Hans Trimborns weckten mein Interesse an einer weiterführenden kunsthistorischen Auseinandersetzung mit der frühesten Schaffensphase Hans Trimborns. Auf Grundlage der bisher erschienen lücken- und fehlerhaften biografischen und werkkritischen Einordnungen folgte schliesslich eine interessante Auseinandersetzung mit Leben und Werk des jungen Hans Trimborn von 1891 bis 1918³. Das rheinische Jugendwerk konnte dabei in den stilistischen und motivischen Kanon des *Rheinischen Expressionismus* integriert werden. Nachdem dieses wichtige Fundament für eine weiterführende chronologische Aufarbeitung des Œuvres geschaffen worden war, interessierte mich die weitere künstlerische Entwicklung Hans Trimborns nach dem 'Ende des Expressionismus'⁴, im Anschluss an sein rheinisches Frühwerk, das mit dem Ende des Ersten Weltkrieges und Trimborns Umzug nach Heidelberg einen klaren zeitlichen und auch geografischen Abschluss hatte. Allein der ungeordnete Zustand des Trimborn-Œuvres ließ mich zunächst vor einer weiterführenden inhaltlichen Auseinandersetzung zurückschrecken. Nachdem mir jedoch die *Ostfriesische Landschaft* als regionale Kulturinstitution den Auftrag erteilt hatte, ein Werkverzeichnis der Gemälde Hans Trimborns zu erstellen, lag es nun in meiner Hand, die notwendige werkkritische Interpretationsgrundlage für eine weitere kunsthistorische Einordnung zu schaffen.

Die zunächst reizvolle Idee, im Rahmen dieser Arbeit eine werk- und lebensumfassende Darstellung Hans Trimborns zu versuchen, habe ich zu Gunsten einer gründlicheren und konzentrierten Aufarbeitung einzelner Werkphasen verworfen. In der vorliegenden Arbeit beschränke ich mich daher, ausgehend vom rheinischen Jugendwerk, auf die anschließenden Werkphasen in Heidelberg (1918/ 1919) und auf Norderney bis 1939. In keiner der daran

²Emanuel Eckardt: Zeit für Hans Trimborn. Bemerkungen über einen vaganten Künstler. In: Ausst.-Kat.: Dunkel. Trimborn. Dönselmann. Emden 1988; S. 46-63 [Eckardt 1988]. Auguste Rulffes: Hans Trimborn. Ein Leben in Bildern. Norden 1993 [Rulffes 1993]; S. 10-14. Ruth Irmgard Dalinghaus: „Dieses Leben, das ich so liebe..“- Der Biß der Kobra. Hans Trimborn – Leben und Werk. In: Ausst.-Kat.: Hans Trimborn 1891-1979. Maler und Musiker. Oldenburg 1994 [Kat.-Oldenburg 1994]; S. 13-163 [Dalinghaus 1994], S. 19-22. Peter Reindl: Das Bild des Menschen im Werk Hans Trimborns. In: Ausst.-Kat.: Hans Trimborn 1891-1979. Maler und Musiker. Oldenburg 1994; S. 169-213 [Reindl 1994].

³Johannes C.B. Janssen: Hans Trimborn: Das Frühwerk 1908-1918. Ein neuer Beitrag zum Rheinischen Expressionismus. Magisterarbeit der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn 1996. [Janssen 1996].

⁴Joan Weinstein. The end of Expressionism. Art and the November Revolution in Germany 1918-19. Chicago 1990.

anschließenden Werkphasen sind, von wenigen Ausnahmen abgesehen, so viele interessante Gemälde und Werkgruppen entstanden, die als individuelle künstlerische Kommentare zu ihrer Entstehungszeit gelesen werden können.

Für die ersten dreißig Schaffensjahre des Künstlers kann man dabei sehr unterschiedliche biografische und (kunst-)historische Entstehungsbedingungen nachzeichnen: In der rheinischen Bürgergesellschaft der Kaiserzeit entwickelt der junge Hans Trimborn seine künstlerischen Fähigkeiten, die durch Künstler des *Rheinischen Expressionismus* entscheidend mitgeprägt wurden. Nach dem Ende des Ersten Weltkrieges lebt Hans Trimborn als malender Student für ein halbes Jahr in Heidelberg, in einer ersten diffusen Phase gesellschaftlicher Neuorientierung, die auch in Trimborns Werk dieser Zeit ihren Ausdruck findet. In der „neuen, unruhigen und schnellebigen Zeit“⁵ der Zwanziger Jahre und der wirtschaftlichen und politischen Umbruchszeit der Dreißiger Jahre greift Hans Trimborn auf Norderney zeittypische Thematiken auf.

Trotz der Qualität seiner Arbeiten aus diesen Werkphasen hat Hans Trimborn als Maler zu Lebzeiten und auch weit über seinen Tod hinaus keine angemessene öffentliche Würdigung erfahren. Diese Vernachlässigung der Rezeption resultiert dabei weniger aus einem Mangel an engagierten Förderern und interessierten Kunsthistorikern, die es in nahezu allen Lebensphasen des Künstlers sehr wohl immer wieder gegeben hat, als vielmehr aus dessen grundsätzlich ablehnender Haltung gegenüber öffentlichen Präsentationen seines Schaffens. Dieses Verhalten kann in der folgenden Auseinandersetzung mit Leben und Werk Hans Trimborns immer wieder als überraschende Konstante dokumentiert werden⁶. Diese Einstellung Hans Trimborns wirkt bis heute nach. Es ist daher das besondere Verdienst von Rulffes und den Oldenburger Ausstellungsinitiatoren, das Lebenswerk Hans Trimborns veröffentlicht und damit wichtige Erinnerungsarbeit geleistet zu haben. Bevor ich mich in der anschließenden Rezeptionsgeschichte und der folgenden Lebens- und Werkbetrachtung vor allem auch mit ihren Publikationen kritisch auseinandersetze, muss die Bedeutung dieser geradezu archäologischen Vorarbeiten hervorgehoben werden. Die in diesen Arbeiten erstmals veröffentlichten 'Ausgrabungen' interessanter Werke - lange von den populären Landschaftsgemälden verdeckt – förderten Fragmente verschiedener interessanter Werkphasen zu Tage, die im folgenden weiter freigelegt, komplettiert und durch bislang noch unbekanntes Werkaspekte ergänzt werden konnten.

⁵Stephan Waetzoldt: Einleitung. In: Ausst.-Kat.: Tendenzen der Zwanziger Jahre. 15. Europäische Kunstausstellung unter den Auspizien des Europarates. Berlin 1977; S. 20-26, S. 25.

⁶siehe dazu auch die abschließende Betrachtung unter '4. Zusammenfassung'.

2. Einleitung

2.1. Rezeptionsgeschichte

[...] es gibt nur einen Weg, diesem Maler Hans Trimborn gerecht zu werden, und der wäre: Alles zu sichten und zu sammeln und vieles zu zeigen - hundert, zweihundert Bilder oder mehr. Nur so und nicht anders ließe sich ein wichtiger, vielleicht großer Zeuge dieses Jahrhunderts entdecken [...].⁷

Das Lebenswerk Hans Trimborns (1891-1979) gelangt zu seinen Lebzeiten nie in das Blickfeld einer überregionalen Öffentlichkeit. An einer umfassenden Präsentation seines Schaffens ist der Künstler nicht interessiert. Als folgerichtige Konsequenz dieser Haltung bleibt auch eine nachhaltige kunsthistorische Kommentierung und Bearbeitung seines Œuvres lange aus. Erst 1983, vier Jahre nach dem Tod des Malers, werden Gemälde Hans Trimborns in größerem Umfang, allerdings nahezu unkommentiert, ausgestellt⁸. Es folgt 1988 eine Ausstellung der Kunsthalle in Emden/ Stiftung Henri Nannen, in der neben Werken von Herbert Dunkel und Karl Dönselmann auch einige Arbeiten Hans Trimborns zu sehen sind⁹. Im Kontext dieser Ausstellung schildert der Journalist Emanuel Eckart in einem essayistischen Katalogtext das Leben des „vaganten Künstlers“¹⁰, allerdings ohne dabei in seinen anekdotenreichen Ausführungen auf einzelne Werke ausführlicher einzugehen.

Im Bewusstsein der Öffentlichkeit gilt das umfangreiche Gesamtwerk dieses „wunderbaren Chaoten“¹¹, das weit über seine populären Darstellungen der ostfriesischen Landschaft hinausgeht nach wie vor als ebensowenig greifbar wie der vielseitig begabte Maler und Musiker selbst. Die Beschreibung des Œuvres als „eine chaotische Hinterlassenschaft, bunt, überallhin verstreut und so wenig in Epochen und Perioden einzuordnen wie Trimborn selbst“¹², verdeutlicht exemplarisch diese Gleichsetzung der Charakteristik von Künstler und Werk. Eine solche Einschätzung birgt jedoch die Gefahr, im Einklang mit dem klischeehaften Bild des Künstlers auch den ungeordneten Zustand seiner künstlerischen Hinterlassenschaft als authentisch hinzunehmen und in diesem Sinne sogar zu pflegen. So kann es auch nicht verwundern, dass 1991 im

⁷Eckardt 1988; S. 49-60, S. 60.

⁸Kunst in Brookmerland. Hans Trimborn. Rolf Loch. Stuart Heydinger. Schewelingsche Mühle, Mühlenloog-Marienhafte 1983.

⁹Dunkel. Trimborn. Dönselmann. Ostfriesland und die Kunst des 20. Jahrhunderts. Eine Ausstellung der Ludolf Backhuysen Gesellschaft in der Kunsthalle in Emden/ Stiftung Henri Nannen. Emden 1988.

¹⁰Eckardt 1988; S. 49 (Untertitel).

¹¹Eckardt 1988; S. 49.

¹²Beate Streng: Dunkels Chaos, Trimmis Lust, Dönselmanns Ecken. In: Ostfriesland Magazin. Die Illustrierte für Land und Inseln zwischen Dollart und Jadebusen. Nr. 11, November 1988; S. 78-81 u. S. 100, S. 100.

Kontext einer umfangreichen Ausstellung zum 100. Geburtstag Hans Trimborns¹³ in einem ausstellungsbegleitenden Text der Schluss gezogen wird: „Kunstgeschichtliche Erklärungen haben seine Bilder nicht nötig“¹⁴.

Dieses Diktum bedeutet jedoch nicht das Ende einer inhaltlichen Auseinandersetzung mit dem Werk Hans Trimborns. So beschreibt Rulffes 1993 in ihrer Trimborn-Monografie erstmals chronologisch und umfassend das Leben des Künstlers und publiziert dazu Werke aus einigen Schaffensphasen¹⁵ und im Rahmen einer Trimborn-Retrospektive des Landesmuseums Oldenburg erfährt das Œuvre des Künstlers 1994 durch Dalinghaus schließlich eine erste kunsthistorische Einordnung und Kommentierung. Der Blick auf das Gesamtwerk soll dabei – im Unterschied zur bisherigen Rezeption – ganz bewusst nicht von der bislang in den Vordergrund gestellten Künstlerfigur abgelenkt werden. In diesem Sinne betont auch Reindl im Vorwort zum Katalog:

Wir möchten aber auch aufräumen mit dem sogar von Trimborn selbst schon gepflegten Mythos der Tausendsassa-Legende, daß er alles könne, zu jeder Zeit in jedem Stil zu malen imstande sei.¹⁶

Ein werkimmanenter Interpretationsansatz, wie er im Kontext der Oldenburger Retrospektive verfolgt wird, ermöglicht erstmals die verlässliche Zuordnung vieler Gemälde zu bestimmten Schaffensphasen, so dass die vielschichtige künstlerische Entwicklung Hans Trimborns im jeweiligen Zeitkontext zumindest überblicksartig nachvollzogen werden kann. Zugleich betont Dalinghaus aber auch, dass die „Datierungsproblematik [...] im Hinblick auf eine Einschätzung des Gesamtwerkes bisher wie ein Buch mit vielen Siegeln“¹⁷ wirke. So scheint es selbstverständlich, dass im engen zeitlichen Rahmen der Ausstellungsvorbereitung das bis dahin nahezu unbearbeitete Werk Hans Trimborns nicht auf einer fundierten Wissensgrundlage kommentiert und präsentiert werden konnte¹⁸. Es ist daher auch nicht verwunderlich, dass die Oldenburger Ausstellungsmacher trotz ihrer aufwändigen Bemühungen befürchten mussten, dass neben den populären Landschaftsgemälden Hans Trimborns „sein übriges Œuvre zu versinken droht“¹⁹.

Eine schrittweise Aufarbeitung der einzelnen Schaffensphasen und die systematische Katalogisierung sämtlicher Werke musste also der Retrospektive

¹³Hans Trimborn. Zum 100. Geburtstag. Kunstkreis Norden. Norden 1991.

¹⁴Hildegard Peters: Hans Trimborn *1891-†1979. Norden 1991 [Einlegeblatt in Abbildungs-Mappe].

¹⁵Rulffes 1993.

¹⁶Peter Reindl: Vorwort. In: Kat.-Oldenburg 1994; S. 7-9, S.7.

¹⁷Dalinghaus 1994, S. 18.

¹⁸Dalinghaus betonte in einem Gespräch (1. Februar 2000), dass aus zeitlichen Gründen im Rahmen der Ausstellungsvorbereitung eine grundlegendere Analyse des Gesamtwerkes nicht möglich war.

¹⁹Kat.-Oldenburg 1994; S. 233.

folgen, wollte man nicht Gefahr laufen, den beinahe 'gehobenen Schatz' endgültig zu verlieren.

In dieser Hinsicht besonders gefährdet war das rheinische Jugendwerk Hans Trimborns. Zum einen liegt diese Schaffensphase für den regional ausgerichteten Blick auf den 'ostfriesischen' Maler Hans Trimborn geografisch und zeitlich sehr entlegen und erfährt deshalb keine angemessene Aufmerksamkeit. Zum anderen wird im Kontext der Erforschung des *Rheinischen Expressionismus* in Bonn zwar durchaus nach einem Maler 'T.' gesucht, den der Rheinische Expressionist Paul Adolf Seehaus in mehreren Briefen auffällig positiv erwähnt²⁰. Hier fehlt jedoch jeder Ansatzpunkt, um dem Monogramm einen Namen, geschweige denn ein Werk, zuordnen zu können.

Bereits in der ersten Publikation des *August Macke Haus Bonn e.V.* 1991 fordert Müller Hofstede als notwendige Grundlage für eine weiterführende Auseinandersetzung mit der *Rheinischen Moderne*²¹ zunächst ausdrücklich den systematischen Aufbau einer „monographisch gesicherten Plattform *Rheinischer Expressionismus*“²². Ausgehend von August Macke soll das Augenmerk dabei „auch auf seinen Freundeskreis [...] und andere mehr“²³ gerichtet werden. Die auffällig positive Charakterisierung durch den kritischen Seehaus²⁴ lässt in diesem Zusammenhang also auch hinter dem Monogramm 'T.' eine beachtenswerte Künstlerpersönlichkeit aus dem direkten Umfeld des *Rheinischen Expressionismus* vermuten. Umso mehr muss es deshalb erstaunen, dass die Identität dieses Malers trotz Bemühungen seitens der lokalen Forschung lange nicht geklärt werden konnte. So stellt Dering die unzutreffende Vermutung an, dass Seehaus mit dem Kürzel 'T.' den Maler Paul Türoff gemeint haben könnte²⁵. In anderem Kontext notiert er hingegen Trimborns Namen, ohne ihn allerdings mit dem Maler 'T.' in Verbindung bringen zu können: In einer Liste der Freunde und Mitschüler Seehaus', die Dering nach Ertel²⁶ zitiert, findet sich unter anderem auch 'Hans Trimborn'. Dass dieser identisch ist mit dem von

²⁰Paul Ortwin Rave. Paul Adolf Seehaus. Briefe und Aufzeichnungen. Bonn 1930 [Rave 1930]; S. 40-41.

²¹siehe: August Macke Haus Bonn. Nr. 1 Schriftenreihe Verein August Macke Haus Bonn. Bonn 1991 [August Macke Haus 1]. Hier wird die Epoche der ‚Rheinischen Moderne‘ zeitlich unterschiedlich definiert: S. 56: ‚1900-1932‘; S. 57: ‚Von der Jahrhundertwende bis zum Zweiten Weltkrieg‘.

²²August Macke Haus 1; S. 55.

²³August Macke Haus 1; S. 56.

²⁴Zur Charakterisierung P.A. Seehaus' siehe: Peter Dering: Paul Adolf Seehaus (1891-1919). Lebensgeschichte, stilkritische und typologische Analyse des malerischen Werkes eines Rheinischen Expressionisten. Mit einem Werkkatalog des gesamten Œuvre. Phil. Diss. Bonn 1993 [Dering 1993]; S. 60-61. Mein besonderer Dank gilt an dieser Stelle Dr. Peter Dering, der mir seine Dissertation. zur Verfügung stellte.

²⁵Dering 1993; S. 24, Anmerkung 72; S. 45, Anmerkung 153.

²⁶Dering 1993; S. 62, Anmerkung 225. Vergl.: Ertel, K.F.: Paul Adolf Seehaus. Recklinghausen 1968 [Ertel 1968]; S. 6.

Seehaus erwähnten 'T.' aus Plittersdorf dokumentierte Trimborn selbst: In seiner im Nachlass erhaltenen Ausgabe der Seehaus *Briefe und Aufzeichnungen* vermerkte er handschriftlich: „T = H. Trimborn Plittersdorf a. Rh.“²⁷. Abgesehen von Derings Zitat ist die ansonsten unkommentierte Erwähnung Hans Trimborns bei Ertel die bislang einzige dieses Künstlers in einer auf den *Rheinischen Expressionismus* bezogenen Publikation. In später veröffentlichten Aufzählungen der Seehaus-Freunde, die sich offenbar an Ertel anlehnen, wird Hans Trimborn nicht mehr aufgeführt²⁸, da dieser Name aufgrund fehlender Anhaltspunkte nicht mehr mit Seehaus - und damit dem *Rheinischen Expressionismus* überhaupt - in Beziehung zu setzen war.

Diesem völligen 'Verschwinden' Hans Trimborns aus dem Blickfeld der Forschung des *Rheinischen Expressionismus* steht eine stetig steigende Popularität des Künstlers in Niedersachsen/Ostfriesland gegenüber. Dort lebte und arbeitete der Maler und Musiker Hans Trimborn, nachdem er das Rheinland verlassen hatte, von 1919 bis zu seinem Tod im Jahre 1979. Allein der in Ostfriesland ungewöhnliche Name 'Trimborn'²⁹ konnte hier vielleicht noch als Hinweis auf eine nicht-ostfriesische Herkunft des Malers gesehen werden.

In seinem Katalogtext zur Gemeinschaftsausstellung in der *Kunsthalle in Emden/ Stiftung Henri Nannen* 1988 geht Eckardt erstmals auch auf Trimborns Jugendzeit im Rheinland ein³⁰. Allerdings sind die diesbezüglichen Ausführungen noch von Fehlern und Ungenauigkeiten geprägt.

Rulffes stellt 1993 Trimborns rheinische Herkunft zwar verhältnismäßig ausführlich dar³¹, die biografischen Angaben weisen jedoch aufgrund fehlender Kenntnisse ebenfalls Defizite und fehlerhafte Einschätzungen auf. Die freundschaftliche Verbindung des Malers zum Rheinischen Expressionisten P.A. Seehaus wird hier allerdings schon deutlich herausgestellt. Damit ist aus der Perspektive der aufkommenden Trimborn-Forschung der biografische Zusammenhang mit Seehaus und dem *Rheinischen Expressionismus* bereits hergestellt und auch publiziert.

Eine stilistische Einordnung des rheinischen Œuvres kann im Rahmen der Ausführungen von Rulffes über schlüssige, jedoch nur kurz angedeutete Vergleiche zu August Macke und Paul Adolf Seehaus nicht hinaus gehen. Datierungsversuche der zumeist undatierten Werke werden außerdem nicht

²⁷Eine Ausgabe von [Rave 1930] befindet sich im Nachlass H.T. [Hinzufügung v. eigener Hd. auf S. 40]; [5.3. (3)].

²⁸Z. B. in Ausst.-Kat.: Paul Adolf Seehaus 1891-1919. Städtisches Kunstmuseum Bonn im Haus an der Redoute. Bonn Bad Godesberg 1982; S. 21.

²⁹Der Name ‚Trimborn‘ ist vor allem in Köln und Bonn anzutreffen und stammt ursprünglich aus der Eifel. Siehe dazu auch Hans Bahlow: Deutsches Namenlexikon. Familien- und Vornamen nach Ursprung und Sinn erklärt. München 1967; S. 523.

³⁰Eckardt 1988; S. 50-52.

³¹Rulffes 1993; S. 9-14.

ernsthaft unternommen und waren auch kein primäres Anliegen der Autorin³². Vielmehr legt Rulffes den Schwerpunkt ihrer Ausführungen auf den narrativen Gehalt des trimbornschen Lebens. Dabei stützt sie sich vor allem auf Gespräche mit Maria Trimborn³³, was gerade in Hinblick auf Trimborns rheinische Jugendzeit und seine anschließende zwanzigjährige Lebens- und Schaffensphase auf Norderney problematisch ist³⁴.

Im Zuge der umfassenden Retrospektive 1994 im *Landesmuseum Oldenburg* wird das rheinische Frühwerk zwar als „eigenständige Gruppe“³⁵ bezeichnet, zugleich aber in der Gesamtbetrachtung des Œuvres auch als „Studien“ qualifiziert, in denen Trimborn „seine eigene Art noch nicht gefunden hat“³⁶. Eine „offensichtliche Anlehnung an Paul Klee und Christian Rohlf“³⁷, die Dalinghaus außerdem betont, mag auf einige wenige Gemälde zutreffen, in der Gesamtbetrachtung des rheinischen Œuvres ist diese Gewichtung jedoch nicht nachvollziehbar. Auch im biografischen Kontext bietet der Katalog kaum neues Material zu Trimborns Jugendzeit im Rheinland. Peter Reindl verweist diesbezüglich vielmehr auf Rulffes³⁸.

Durch meine Arbeit³⁹ über das rheinische Jugendwerk Hans Trimborns konnte ich 1996 die früheste Schaffenszeit des Künstlers aus diesem toten Winkel kunsthistorischer Betrachtung hervorholen und Trimborn in den personellen Kanon des *Rheinischen Expressionismus* eingliedern. Ein weiterer 'Baustein' kann so in das monografische Fundament dieser losen Künstlergemeinschaft eingefügt werden⁴⁰.

Der an die rheinische Werkphase anschließende kurze Aufenthalt Hans Trimborns in Heidelberg wurde in ähnlicher Weise wie das Jugendwerk aufgrund der geografischen und zeitlichen Distanz zu seiner ostfriesischen Wahlheimat kunsthistorisch bislang nur marginal betrachtet. Rulffes widmet Trimborns Heidelberger Aufenthalt zwar ein eigenes Kapitel⁴¹. Auf Grundlage der

³²Gespräch mit Auguste Rulffes im Mai 1996.

³³Rulffes 1993; S. 6.

³⁴Maria Trimborn lernte Hans Trimborn erst 1940 kennen, also nachdem der Künstler Norderney verlassen hatte. Ihre Informationen zu Trimborns in dieser Arbeit thematisierten Lebens- und Schaffensphasen bis 1939 sind deshalb von Erinnerungen an relativ seltene diesbezügliche Äußerungen H.T.s abhängig.

³⁵Dalinghaus 1994; S. 13-163, S. 21.

³⁶ebd.; S. 22.

³⁷ebd.; S. 21.

³⁸Peter Reindl: Vorwort In: Kat.-Oldenburg 1994: „Anstelle eines ausführlichen biographischen Beitrags im Katalog verweisen wir auf die soeben [...] erschienene Biographie Hans Trimborns [...]“; S. 7-9, S. 9.

³⁹Janssen 1996.

⁴⁰Meine biografischen und werkimmanenten Erkenntnisse über das Frühwerk Hans Trimborns habe ich durch Vorträge und Ausstellungen sowohl in Norden als auch in Bonn veröffentlicht, um die Bedeutung dieser bislang als kaum relevant erachteten bzw. unbekanntesten Schaffensphase Hans Trimborns auch öffentlich zu manifestieren.

⁴¹Rulffes 1993; S. 15-16.

Erkenntnisse von 1993 entsteht allerdings in der Gesamtbetrachtung ein falsches Bild dieser Zeit. Die „großen, von Lebensfreude leuchtenden Landschaften“, die Trimborn in diesem „unglaublich dichte[n], fruchtbare[n] Jahr“⁴² gemalt haben soll, sind nicht in Heidelberg entstanden. Nach heutigem Wissensstand können lediglich zwei Gemälde der Heidelberger Schaffenszeit sicher zugeordnet werden. Das Gemälde *Sterbezimmer* [Abb.057], fraglos eines der wichtigsten Werke der rheinischen Schaffensphase, ordnet Rulffes der Heidelberger Zeit zu und setzt es in Kontrast zur „Heiterkeit und Gelöstheit der Malerei des *Rheinischen Expressionismus*“⁴³ Einerseits wird so dem rheinischen Jugendwerk ein für die kunsthistorische Einordnung dieser Phase wichtiges Gemälde abgesprochen, andererseits entsteht durch die Zuordnung zur Heidelberger Schaffensphase aber auch ein falscher Eindruck von Trimborns Schaffen in dieser Übergangszeit.

Dalinghaus bezeichnet die halbjährige Heidelberger Übergangsphase als „äußerst wichtige Station“⁴⁴ im Leben Hans Trimborns, ohne jedoch eine dieser Bewertung angemessene Betrachtung anschließen zu können. Zwar betont Dalinghaus einerseits, dass „von den Gemälden [...] nur wenige und diese ohne eindeutigen Nachweis der Heidelberger Zeit zuzurechnen“ sind, andererseits zählt sie jedoch „aufgrund des Alters des Dargestellten [...] ganz sicher das 'Selbstbildnis an der Staffelei' [...] zu diesen Bildern“⁴⁵. Auch „zwei in altmeisterlicher Manier gemalte[r], [...] Frauenbildnisse [...] und schliesslich das 'Porträt eines Alten' [...]“⁴⁶ ordnet sie der kurzen Heidelberger Schaffenszeit zu. Die hier erwähnten Gemälde sind jedoch allesamt erst in späteren Werkphasen der Zwanziger Jahre entstanden. Dalinghaus muß so - wie bereits Rulffes - einen falschen Eindruck von Umfang und Art des trimbornschen Schaffens in Heidelberg vermitteln. Die Bedeutung der Heidelberger Skizzenbücher, die zeittypische Motiv-Veränderungen im Vergleich zwischen dem rheinischen Jugendwerk (1908-1918) und der nachfolgenden Schaffenszeit auf Norderney (1919-1939) erst nachvollziehbar machen, stellt Dalinghaus aber bereits deutlich heraus⁴⁷.

Auch in ihrer Darstellung der Norderneyer Werk- und Lebensphase⁴⁸ Hans Trimborns verfolgt Rulffes ihren lesenswerten erzählerischen Ansatz, der sich in erster Linie auf mündliche Überlieferungen stützt. Eine authentische Darstellung dieser Lebenszeit des Künstlers auf der ostfriesischen Insel wird dabei allerdings nicht erreicht.

⁴²alle Zitate Rulffes 1993; S. 15.

⁴³Rulffes 1993; S. 15.

⁴⁴Dalinghaus 1994; S. 22.

⁴⁵alle Zitate Dalinghaus 1994; S. 25.

⁴⁶Dalinghaus 1994; S. 25.

⁴⁷Dalinghaus 1994; S. 32.

⁴⁸Rulffes 1993; S. 30-39.

Im Rahmen der Oldenburger Trimborn-Retrospektive wird diese Schaffensphase Hans Trimborns von Dalinghaus hingegen sehr ausführlich kommentiert. Wichtige Motivgruppen der Zwanziger Jahre werden von ihr ebenso erfasst wie auch der in dieser Zeit wichtige Kontakt Hans Trimborns zur Künstlergemeinschaft in Worpsswede, vor allem zu Bernhard Hoetger. Es ist das Verdienst von Dalinghaus, die besondere kunsthistorische Bedeutung der frühen Norderneyer Schaffensphase im Lebenswerk Hans Trimborns erkannt zu haben. Auf Grundlage eines bis dahin nahezu unkommentierten und ungeordneten Nachlasses und der bereits erwähnten kurzen Einarbeitungszeit hat Dalinghaus erstaunlich viele Aspekte dieser Schaffenszeit herausarbeiten können. Die zweifellos schwierigen Bedingungen während dieser 'Pionierarbeit' erlauben jedoch an vielen Punkten nur lückenhafte und zwangsläufig auch unzutreffende Einschätzungen des Œuvres. Dalinghaus' Ausführungen müssen aber zweifelsohne als wichtige Grundlage für eine notwendige weiterführende Auseinandersetzung angesehen werden.

In Folge der Oldenburger Retrospektive wird Hans Trimborn auch in den biografischen Anhang der Neuauflage von Rainer Zimmermanns Ausführungen über die *verschollene Generation*, die Maler des *Expressiven Realismus* aufgenommen⁴⁹. Der Autor versammelt zwischen 1890 und 1905 geborene Künstler, die auch nach dem Ersten Weltkrieg weiterhin einem expressiven künstlerischen Ansatz folgten. Diese Künstler-Generation musste, so Zimmermann, aufgrund einer Konzentration der kunsthistorischen Rezeption auf andere Kunstrichtungen wie Dadaismus, Neue Sachlichkeit oder Surrealismus lange als 'verschollen' angesehen werden⁵⁰.

Die Aufnahme des 'verschollenen' Hans Trimborn in diesen Künstlerkreis ist insofern von Bedeutung, als der Künstler und sein Werk hier erstmals überregional eine kunsthistorische Einordnung erfährt. Umso bedauerlicher ist es, dass die dokumentierten Lebensdaten, offenbar basierend auf einer flüchtigen Lektüre des Oldenburger Ausstellungskataloges, fehler- und lückenhaft sind und hinter die diesbezüglichen Ausführungen von Dalinghaus sogar noch zurückfallen. Es ist dennoch die ungenommene Leistung von Zimmermann mit seiner Sammlung der Künstler vergleichbarer expressiver Provenienz ein solides Fundament für die Auseinandersetzung mit Künstlern ähnlicher stilistischer Ausprägung geschaffen zu haben. Ein Werk- und Biografievergleich zwischen Hans Trimborn und einigen von Zimmermann kommentierten Künstlern zeigt Gemeinsamkeiten, die für die kunsthistorische Einordnung des Trimbornschen Schaffens von Bedeutung sein werden. Allerdings müssen die Ausführungen

⁴⁹Rainer Zimmermann: *Expressiver Realismus. Die Malerei der verschollenen Generation*. München 1994 [Rainer Zimmermann 1994]; S. 454.

⁵⁰Rainer Zimmermann 1994; S. 46.

Zimmermanns immer wieder kritisch gegengelesen werden. Allzuoft nähert sich der Autor in seiner positiven Einschätzung der Künstler des *Expressiven Realismus* stilistisch dem expressiven Duktus der besprochenen Werke an⁵¹ und polemisiert zugleich in unangemessener Weise gegen andere Kunstrichtungen. Seine Einschätzung, dass „[...] in manchem einfältigen Gemälde eines naiven Malers [...] mehr menschlicher Traum ans Tageslicht [tritt] als in vielen Bildern professioneller Surrealisten“⁵², kann kaum als Grundlage einer sachlichen Einordnung der Künstler des *Expressiven Realismus* dienen. Zimmermanns Ausführungen sind darüber hinaus immer wieder von fast trotzigem Versuchen einer hierarchischen Kunstgeschichtsschreibung zu Gunsten der *Expressiven Realisten* geprägt:

So kam es bei den Besten zu außerordentlichen Leistungen, die - davon sind wir überzeugt - die gleichzeitigen Versuche der Neuen Sachlichkeit, des Surrealismus und die Fortsetzung der ungegenständlichen Malerei an schöpferischer Kraft und Zukunftsträchtigkeit übertreffen.⁵³

Zimmermanns unzweifelhaftes Verdienst einer umfassenden Sammlung von Künstlern des *Expressiven Realismus*, die als Standardwerk angesehen werden muss, wird durch diesen fragwürdigen methodischen Ansatz meines Erachtens leider relativiert. Bei der Einordnung von Trimborns Werk in den Zwanziger und Dreißiger Jahren auf Norderney werde ich diese Anthologie daher zwar als wichtige Grundlagenarbeit zitieren, zugleich aber die einseitige Betrachterhaltung Zimmermanns für meine Einordnung des Künstlers Hans Trimborn nicht übernehmen.

2.2. Grundlagen der vorliegenden Arbeit

Das Problem, die Gemälde Hans Trimborns ohne grundlegende Datierungsvorarbeit einer werkkritischen Einordnung zu unterziehen, erweist sich sowohl in der Arbeit von Rulffes als auch bei Dalinghaus und Reindl. Als unabdingbare Voraussetzung für meine weiterführende inhaltliche Auseinandersetzung mit dem umfangreichen malerischen Werk des Künstlers mußte daher zunächst eine zuverlässige stilkritische Bearbeitung des Œuvres erfolgen. Es kann deshalb als besonders glücklicher Umstand angesehen werden, dass, parallel zu meiner Arbeit an der vorliegenden Publikation, im Auftrag der *Ostfriesischen Landschaft* ein Werkverzeichnis der Gemälde erstellt werden konnte. Dieses Gemäldeverzeichnis stellt das wesentliche Fundament für meine Werkbetrachtung dar.

⁵¹z.B. Rainer Zimmermann 1994: „Er [Kurt v. Unruh; J.J.] beobachtet das Licht, das Atmen der Erde, die Regung der Bäume im Wind, die stummen flüchtigen Geisterschlachten im riesigen Himmel“; S. 21.

⁵²ders.; S. 46.

⁵³ders.; S. 11.

Allein für die hier bearbeitete Schaffenszeit Trimborns von 1908 bis 1939 sind im Werkverzeichnis über siebenhundert Gemälde dokumentiert. Bei dieser außergewöhnlich hohen Anzahl kann natürlich nicht jede Arbeit des Malers in meine Betrachtung einbezogen werden. In meinen thematischen Schwerpunktsetzungen habe ich mich vielmehr darum bemüht, die (kunst-)historisch relevanten Aspekte im Schaffen Hans Trimborns herauszuarbeiten und zu kommentieren. Dabei beziehe ich mich in erster Linie auf das aufgearbeitete malerische Schaffen des Künstlers. Trimborns grafische Arbeiten werden nur dann einbezogen, wenn sie einer Werkgruppe inhaltlich und zeitlich eindeutig zugeordnet werden können. In die 'Grauzone' des sehr umfangreichen und bislang nicht systematisch aufgearbeiteten grafischen Œuvres möchte ich mich bewusst nicht begeben. Die Fehldatierungen, und vor allem die daraus resultierenden Fehldeutungen, wie sie sich bei Rulffes und Dalinghaus zwingend ergeben, sollen nicht durch einen voreiligen Einbezug der Zeichnungen wiederholt werden.

Künstlermonografien erwecken allzuleicht den Eindruck einer umfassenden und authentischen Darstellung des betrachteten Künstlerlebens. Diesen Anspruch möchte und kann ich mit meiner Darstellung der Lebens- und Werkphasen Hans Trimborns bis 1939 ausdrücklich nicht erheben. Zu viele Gemälde des Künstlers sind nicht mehr erhalten, zu viele Namen, die Trimborn in sein Skizzenbuch notierte, konnte ich nicht zuordnen, zu viele Zeitzeugen leben nicht mehr, zu viele Reisen des Künstlers konnten in Zweck und Ziel nicht mehr nachvollzogen werden, zu gering ist mein fachliches Wissen über die Kompositionen des Musikers Hans Trimborn, die noch nicht wissenschaftlich aufgearbeitet wurden. Ich verstehe meine Arbeit daher also ausdrücklich als eine Annäherung an die Person und das Werk Hans Trimborns.

Bei meinen Recherchen im Nachlass Hans Trimborns konnte ich in den vergangenen Jahren den Bestand an Gemälden, Grafiken, Skizzenbüchern und bisher größtenteils unbekanntem biografischen Dokumenten ausführlich sichten. Erstmals konnten in der vorliegenden Arbeit auch Briefe aus der privaten Korrespondenz Hans Trimborns von 1915 bis 1939 in die Betrachtung mit einbezogen werden. Zum einen dokumentieren diese Briefe eine Vielzahl von Lebensäußerungen, die den Menschen und Künstler charakterisieren, der „Expressionismus als Lebensgefühl“⁵⁴ wird bei der Lektüre vieler dieser Briefe unmittelbar nachvollziehbar, zum anderen sind sie auch als biografische

⁵⁴Ausst.-Kat.: Expressionismus als Lebensgefühl. Brücke. Blauer Reiter. Rheinischer Expressionismus. Nr. 19 Schriftenreihe Verein August Macke Haus Bonn. Bonn 1996. [August Macke Haus 19].

'Datenträger', die bestimmte, teils noch nicht bekannte, Lebensstationen Trimborns festhalten, von erheblicher Bedeutung.

Auch die wichtigen Erkenntnisse erstmaliger Recherchen 'vor Ort', also vor allem im Rheinland, in Heidelberg, auf Norderney, in Hamburg, Bremen und Worpswede, werden in die Werkbetrachtung mit einbezogen, so dass Fehler und Ungenauigkeiten bisher publizierter Trimborn-Biografien korrigiert und deren Informationslücken in wesentlichen Teilen geschlossen werden konnten. Allein die Recherche in zwanzig Jahrgängen der Norderneyer Badezeitung⁵⁵ erbrachte eine Vielzahl interessanter Erkenntnisse über den 'öffentlichen Trimborn', die wesentlich zur Erhellung der betrachteten Lebenszeit beitragen. Diese Zeitungsartikel und viele weitere bislang unbekannt hier erstmals publizierte Dokumente werden am Ende dieser Arbeit in einer umfangreichen Materialsammlung zusammengefasst⁵⁶.

Im Rahmen der monografischen Ausführungen sollen einerseits charakteristische Besonderheiten der spezifischen Künstlerbiografie Hans Trimborns aufgezeigt, andererseits aber auch auffällige Gemeinsamkeiten mit Künstlern seiner Generation und einer vergleichbaren künstlerischen oder biografischen Provenienz benannt werden. Die untrennbaren Wechselbeziehungen von Biografie, künstlerischem Umfeld, Zeitkontext und Werk sollen in einer durchgängigen Gesamtbetrachtung herausgearbeitet werden.

⁵⁵Badezeitung und Anzeiger zugleich Kur- und Fremden Liste für das Nordseebad Norderney. Amtliche Zeitung für die Badeverwaltung und die Gemeinde Norderney. [Badezeitung].

⁵⁶5. Materialsammlung.

3. Leben und Werk

3.1. Hans Trimborn im Rheinland (1891-1918)

Meine ganze Freude ist immer, nach Plittersdorf zum T. rauszufahren, jede Woche mehrere Male. T. entwickelt sich ganz famos - auch als Maler. Er hat ein eminentes Naturgefühl und eine fast gefährlich leichte Ausdrucksmöglichkeit. Z. B. malten wir einen Nachmittag zusammen draußen, und in der gleichen Zeit, in der ich mit Mühe ein Bildchen bescheidenen Formats fertigbrachte, malte er 5 (schreibe fünf) Leinwände voll, teils solche erheblichen Formats. Ich war selten so verblüfft wie an dem Abend, als wir unsere jeweilige Tagesleistung verglichen.⁵⁷

Paul Adolf Seehaus

3.1.1 Kindheit und Jugend im Rheinland

Hans Trimborn wird am 2. August 1891 in Plittersdorf bei Bonn geboren und bereits drei Tage später in der St. Marienkirche Bad Godesberg auf den Namen 'Johannes'⁵⁸ getauft. Trimborns Vater, Johann oder Jean Trimborn⁵⁹, wird in den Godesberger Adressbüchern seit 1911 als Gaswerkssekretär geführt⁶⁰. Über die Mutter, Margarethe Trimborn, geborene Koep, ist wenig bekannt. Sie stirbt bereits 1898 im Alter von 27 Jahren an Tuberkulose. Bedingt durch den frühen Tod der Mutter verlagert sich das alltägliche Leben vom elterlichen Haus in der Büchelstraße 21 zur nahen Gastwirtschaft *Trimborn*, die von den Großeltern geführt wird⁶¹. Hans Trimborn und seine jüngere Schwester Anni leben dort bis zur erneuten Hochzeit des Vaters 1902⁶².

Als eine erste künstlerische Äußerung des neunjährigen Schülers⁶³ ist die schülerhaft-ordentlich ausgetuschte Zeichnung eines Platanenblattes von 1900 im Nachlass erhalten. Seine besondere musische Begabung kann der junge Trimborn in der großelterlichen Gastwirtschaft ausleben. Dort steht ein Klavier, auf dem der junge Trimborn übt und offenbar schon bald die Gäste unterhalten

⁵⁷Paul Adolf Seehaus an Hans Kurella; Bonn, 27. X. 15. In: Rave 1930; S. 41.

⁵⁸Taufregister der Katholischen Gemeinde St. Marien in Bad Godesberg. 17.1.1880-2.1.1898. 1891, Nr. 60. Als Taufpatinnen werden Johanne Kaeuffer aus Friesdorf und Barbara Koep aus Poppelsdorf angegeben.

⁵⁹Lt. Geburtsurkunde [Nachlass Hans Trimborn] ‚Johann‘, ansonsten zumeist Erwähnung als ‚Jean‘ (z.B. in den Godesberger Adressbüchern seit 1911). Der Vater wurde am 17. Mai 1865 in Plittersdorf geboren.

⁶⁰Adressbücher Bad Godesberg ab 1890. Stadtarchiv Bonn. Seit 1924 wird Jean Trimborn hier als Obersekretär bei den Gas-Elekt.- u. Wasserwerken bezeichnet.

⁶¹Gastwirtschaft Trimborn in der Turmstraße 5. Erwähnung in: Alfred Wiedemann: Geschichte Godesbergs und seiner Umgebung. Godesberg 1920; S. 253. Heute an gleicher Stelle: Hotel *Hof von Holland garni*. Trimborns Großvater väterlicherseits, Hermann Trimborn, war dort Gastwirt. Die Großmutter, Anna Maria Trimborn, geborene Käufer, führte den Gastwirtschafts- und Hotelbetrieb nach dem Tod ihres Mannes allein weiter. Ein Bruder des Großvaters betrieb dort eine Bäckerei. Er diente dem Schüler Hans Trimborn bei seinen ersten zeichnerischen und malerischen Versuchen als häufigstes Motiv ('Patohm'; siehe Abb.001).

⁶²Er heiratete am 13. April 1902 Theresia Kurth. siehe: Liber Matrimonialis 1896-1936 (20. Februar) der St. Marien Gemeinde Bad Godesberg. Eintrag 1902, Nr. 12.

⁶³seit 1897 besuchte Hans Trimborn [H.T.] die Volksschule in Plittersdorf.

kann⁶⁴. Sein musikalisches Talent erkennt auch der Pfarrer seiner Taufgemeinde Dr. Winter, der den Messdiener und Chorknaben Hans Trimborn in seiner Kirche an der Orgel unterrichten lässt. Winter ist gleichzeitig auch Gründer und Leiter des Hubertinums, der ersten höheren Privatschule für Knaben am Ort⁶⁵, die Trimborn seit 1904 besucht. Hier werden die Schüler auf die Untersekunda eines Gymnasiums oder Realgymnasiums vorbereitet. Auch Trimborn wechselt nach zwei Jahren als Untertertianer auf das Königliche Gymnasium⁶⁶ nach Bonn. Anlässlich der Silberhochzeit Kaisers Wilhelm II. soll er sich mit einem Gedicht persönlich um die Aufnahme beworben haben⁶⁷.

Die wenigen erhaltenen Bleistiftskizzen und Tuschzeichnungen aus dieser Zeit⁶⁸ dokumentieren das Bemühen des 15-jährigen Schülers um eine detailgenaue Wiedergabe des Dargestellten. Dabei ist es vor allem seine direkte familiäre und dörfliche Umgebung, die er immer wieder als Bildmotiv wählt. Diese frühen, sorgfältig ausgeführten Arbeiten lassen eine besondere künstlerische Begabung Hans Trimborns noch nicht erkennen. Eine deutliche Steigerung seiner künstlerischen Aktivitäten - zu den Zeichnungen kommen nun erste Gemälde hinzu - ist für das Jahr 1908 festzustellen.

Bei einem der ersten erhaltenen Gemälde Trimborns, *Patohm vor dem Ofen* [Abb.001] aus dem gleichen Jahr, wird der alte Mann in ähnlicher Weise in Szene gesetzt. Auch hier nimmt der junge Maler die Position des Beobachters ein. Reindl bemerkt völlig zu Recht die „genrehafte Art“⁶⁹ der Darstellung. Das dominierende Braun, als 'warme', herbstliche Farbe, paßt zu der Szene des sich vor dem Ofen wärmenden Mannes. Trimborn zeigt sich hier noch ganz einem herkömmlichen, traditionellen Stil verpflichtet. In Motivik und Farbgebung erinnert die Szene vor allem an Genre-Darstellungen des deutschen Impressionismus. Exemplarisch kann hier ein Gemälde Max Liebermanns in Bildkomposition und Farbgebung vergleichend betrachtet werden. In *Der alte Lotse- Alter Fischer in Interieur* von 1890 [Abb.002] weist die Lichtbehandlung im Raum bei dem 43-jährigen Hauptvertreter des deutschen Impressionismus natürlich eine andere malerische Qualität auf, als sie bei der Umsetzung des Schülers Hans Trimborn zu erwarten wäre. So bleibt es in erster Linie auch die

⁶⁴handschriftl. Erinnerung H. T. in einem Skizzenbuch [Skibu] 1919. Nachlass H.T.

⁶⁵siehe dazu: Dietrich Höroldt; Manfred von Rey (Hrsg.): Geschichte der Stadt Bonn. Band 4: Dietrich Höroldt (Hrsg): Bonn. Von einer französischen Bezirksstadt zur Bundeshauptstadt 1794-1989. Bonn 1989; S. 384. Siehe auch: Heinrich Seufert: Junge Stadt am alten Strom. Rund um die Godesburg. Bonn 1962; S. 12.

⁶⁶Heute: ‚Beethoven Gymnasium‘.

⁶⁷Mündl. Überlieferung durch Maria Trimborn. Kaiser Wilhelm II. (1859-1941) heiratet 1881 Auguste Viktoria von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Augustenburg (1858-1921). Insofern fällt Trimborns Wechsel an das Bonner Gymnasium 1906 tatsächlich mit der Silberhochzeit des Kaiserpaars zusammen.

⁶⁸Einige wenige Zeichnungen aus der Zeit zwischen 1900 und 1906 befinden sich im Nachlass H.T.

⁶⁹Reindl 1994; S. 169.

vergleichbare häusliche und bürgerliche Inszenierung, sowie die Wahl der Grundfarbe, die beide Gemälde miteinander verbindet.

Einige Zeichnungen und das kleinformatige Gemälde *Plittersdorfer Gasse im Schnee* von 1909 [Abb.003] zeugen von Trimborns fortwährender künstlerischer Auseinandersetzung mit Farbgebungen und Bildkompositionen in den folgenden zwei Jahren. Trimborn wird vermutlich auch von der neuen städtischen und schulischen Atmosphäre inspiriert - etwa durch die Freundschaft zu seinem Mitschüler Paul Adolf Seehaus. Auch vom Zeichenlehrer der Schule, dem Dering für die künstlerische Entwicklung des jungen Seehaus Bedeutung beimisst⁷⁰, mag er profitiert haben

Die Darstellung *Akt auf Boot sitzend* von 1911 [Abb.004] dokumentiert schließlich einen ambitionierten Versuch der Bearbeitung eines 'klassischen' akademischen Motivs. Ungelenk, in künstlicher Pose sitzt der Nackte hier auf dem Rand des Ruderbootes am Uferstrand und ist so die zentrale Figur einer missglückten malerischen Umsetzung des Themas durch den Autodidakten Hans Trimborn. Das im gleichen Jahr entstandene kleinformatige Werk *Weg am Rhein* [Abb.005] kann in seinem kompositorischen Gesamteindruck und auch in seiner malerischen Umsetzung eher überzeugen. Vor allem unter formalen Aspekten weist der *Weg am Rhein* dabei interessante Parallelen zu August Mackes *Weg am Waldesrand* [Abb.006] auf, den dieser ein Jahr zuvor als Dreiundzwanzigjähriger am Tegernsee malt: „Das Thema des Bildes ist denkbar schlicht: An einem Waldesrand schlängelt sich ein Weg entlang“⁷¹ beschreibt Dering kurz den wesentlichen und 'unspektakulären' Bildinhalt. Diese grundlegende Thematik ist es auch, die beide Arbeiten zunächst miteinander verbindet. Dering erkennt in Mackes Malweise eine 'impressionistische Grundhaltung'⁷², die auch für Trimborns ein Jahr später entstandenen *Weg am Rhein* festzuhalten ist. Das dominierende Grün - teilweise schimmert die Leinwand durch - erhält eine flächenauflösende Akzentuierung durch das Hinzusetzen einiger blauer Pinselstriche. Wenn auch der malerische Ausdruck hier nicht die Qualitäten August Mackes aufweist, so dokumentiert dieses kleine Gemälde doch das zunehmende Farbgefühl und die malerische Begabung des 20-jährigen Hans Trimborn, der seine Motive nach wie vor zumeist aus seiner unmittelbaren Umgebung wählt.

Die enge Bindung an das kleine Heimatdorf, wie sie an der Motivwahl nachvollziehbar ist, wird zur gleichen Zeit auch durch ein ganz anderes Engagement Hans Trimborns deutlich: er tritt in den neugegründeten

⁷⁰Dering 1993; S. 26. Seehaus erwähnt den Zeichenlehrer in einem Brief an Hans Kurella vom 5. XII. 1912. In: Rave 1930; S. 12.

⁷¹Peter Dering: August Macke [über *Weg am Waldesrand*]. In: August Macke Haus 16; S. 76-77, S.76.

⁷²ebd.; S. 77.

Godesberger Fußballverein (GFV) ein. Das Foto in einer Jubiläumsschrift des Vereins von 1933 zeigt ihn in lässiger Haltung im Fußballdress (unt. li.), ganz und gar nicht in der Pose eines jungen, ambitionierten Künstlers [Abb.007]. Trimborn beschränkt sich als Autodidakt vielmehr auf die Lektüre bestimmter, damals populärer Bücher, wie etwa Friedrich Naumanns *Form und Farbe*⁷³, oder auch Dr. Bredts Abhandlung über *Sittliche oder Unsittliche Kunst*⁷⁴. Hier ist ein deutlicher Unterschied zu anderen jungen Künstlern seiner Zeit und Umgebung erkennbar, die den Weg einer fundierten künstlerischen Ausbildung deutlich konsequenter gehen. Helmuth Macke etwa - ebenfalls 1891 geboren - ist in diesem Alter bereits seit zwei Jahren auf der Krefelder Kunstgewerbeschule bei Johann Thorn-Prikker⁷⁵ und teilt sich dort mit Heinrich Campendonk ein Atelier⁷⁶. Seine ganze Konzentration ist auf eine Weiterentwicklung der künstlerischen Fähigkeiten ausgerichtet⁷⁷.

Es ist außerdem zu vermuten, dass Trimborns Engagement für die Musik zu dieser Zeit zumindest ebenso stark ausgeprägt ist, wie sein Bemühen um die bildende Kunst. Die Stadt Bonn, die August Macke 1910 aus seiner Sicht als Maler gegenüber Franz Marc noch als „Rentnerstadt“ bezeichnet, in der alles „sehr still, seriös und unauffällig“⁷⁸ sei, war, wie Eberhard Marx betont, traditionell schon damals mehr der Musik als den bildenden Künsten zugeneigt⁷⁹. Trimborns Improvisationskunst am Klavier wie auch sein Repertoire an klassischen Stücken haben zu dieser Zeit bereits ein beachtliches Niveau erreicht. In den Privaträumen einer Frau Neubauer aus Bonn nimmt er an einem wöchentlich stattfindenden Musiksalon teil. Hier lernt er die Beethoven-Interpretenin Elly Ney⁸⁰ und den Komponisten Ernst-Lothar von Knorr⁸¹ kennen. Dieser schreibt später in seinen Lebenserinnerungen:

Hans Trimborn [...] war als Maler und als Pianist und Komponist hoch begabt. Aus dieser Begegnung wurde eine enge Freundschaft, die für mein ganzes Leben von Bedeutung werden sollte, denn Trimborn lenkte mein Interesse auf das Gebiet der bildenden Künste.⁸²

⁷³Friedrich Naumann: *Form und Farbe*. Berlin-Schöneberg 1909.

⁷⁴Dr. E.W. Bredt: *Sittliche oder Unsittliche Kunst*. München² 1910.

⁷⁵siehe Paul Wember: *Johann Thorn Prikker. Glasfenster. Wandbilder. Ornamente 1891-1932*. Mit einem Werkverzeichnis von Johannes Cladders. Krefeld 1966.

⁷⁶siehe Andrea Firmenich: *Heinrich Campendonk. 1889-1957. Leben und expressionistisches Werk*. Mit einem Werkkatalog des Œuvres. Recklinghausen 1989.

⁷⁷siehe Ausst.-Kat.: *Helmuth Macke 1891-1936. Gemälde. Aquarelle. Zeichnungen*. Münster/ Bonn 1984. Daten und Dokumente zur Biographie; S. 11-36.

⁷⁸Wolfgang Macke (Hrsg.): *August Macke - Franz Marc. Briefwechsel*. Köln 1964; S.25.

⁷⁹Eberhard Marx: Vorwort. In: Ausst.-Kat.: *August Macke und die Rheinischen Expressionisten aus dem Städtischen Kunstmuseum Bonn*. Hannover 1979; S.7.

⁸⁰Elly Ney. *Erinnerungen und Betrachtungen*. Aschaffenburg 1957; S. 23-34, S. 99-114.

⁸¹Zu Lothar v. Knorr: Friedrich Blume (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Kassel. Basel. London. New York 1958. Bd. 7 Jensen-Kyrie; S. 1275-1276. Und: Carl Dahlhaus/Hans Heinrich Eggebrecht: *Brockhaus-Riemann Musiklexikon*. Mannheim 1989. Bd. 2 E-K; S. 310.

⁸²Lothar v. Knorr-Gesellschaft (Hrsg.): *Lothar v. Knorr. Lebenserinnerungen. Erlebtes musikalisches Geschehen in Deutschland*. Heidelberg 1996. [Lothar v. Knorr 1996]; S. 38.

Auch der Künstlerfreund Seehaus wäre gerne Musiker geworden. „Die Intensität seiner Aufnahmefähigkeit für Musik war grenzenlos“, betont Paul Ortwin Rave und fährt fort: „die Freunde mußten ihm die Abende immer und immer wieder Beethoven, Schubert, Tschaikowski vorspielen“⁸³. Auch Trimborn wird Seehaus diesen 'Freundschaftsdienst' erwiesen haben. So kann es auch nicht überraschen, dass Trimborn in seinem Abiturzeugnis als Berufswunsch 'Musiker' - und nicht etwa 'Kunstmaler' - angeben wird.

Inwieweit der musizierende und malende Dilettant⁸⁴ die ersten 'Einbrüche' der *Moderne* nach Bonn registriert, ist schwer einzuschätzen. Der Kunsthistoriker Heusinger von Waldegg betont ausdrücklich die „Aufgeschlossenheit im Rheinland gegenüber der Moderne“⁸⁵, der auch Trimborn bei verschiedenen Ausstellungen begegnet sein dürfte⁸⁶. Darauf deuten auch die Erinnerungen Ernst-Lothar von Knorrs hin, der in seinen Jugendjahren gemeinsam mit Hans Trimborn eine Ausstellung in Bonn besuchte, in der Gemälde, Zeichnungen und Grafiken von Renoir, Matisse, Gauguin und Sisley zu sehen waren⁸⁷. Im Januar 1911 findet die von der *Gesellschaft für Literatur und Kunst* ausgerichtete *Ausstellung moderner Kunst aus Privatbesitz* im Städtischen Museum Villa Obenier statt⁸⁸. Dort sieht Trimborn vielleicht erstmals Werke der französischen *Moderne*, von Cézanne, Signac und Maillol, die August Macke als Leihgaben zur Ausstellung beiträgt. Ebenfalls könnte er die Düsseldorfer Sonderbundausstellung *Rheinische und Französische Kunst* besucht haben, die, allerdings ohne die französischen Arbeiten, im Oktober des gleichen Jahres nach Bonn kommt. Im Kunstsalon Cohen⁸⁹ in Bonn wird Trimborn im Sommer 1911 vermutlich die Ausstellung der Radierungen seines Freundes P.A. Seehaus gesehen haben, ebenso im Mai des folgenden Jahres eine Einzelausstellung

⁸³ alle Zitate aus Paul Ortwin Rave: Paul Adolf Seehaus. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 2, 1925. Köln 1925; S. 181-212, S. 185.

⁸⁴ ‚Dilettant‘ ist hier ausdrücklich im ursprünglichen Wortsinn des 18. Jahrhunderts gemeint. Also als durchaus nicht negativ konnotierte Bezeichnung für einen nicht beruflich geschulten Künstler. Siehe dazu auch: Friedrich Kluge (Bearb. Elmar Seebold): Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Berlin. New York ²³1995; S. 181.

⁸⁵ Joachim Heusinger von Waldegg: Zur kunsthistorischen Einordnung des Rheinischen Expressionismus. Die rheinische Komponente im Expressionismus. In: Ausst.-Kat: Der Rheinische Expressionismus. Bonn 1979. [Der Rheinische Expressionismus 1979]; S. 5-31 [Heusinger von Waldegg 1979]; S. 7.

⁸⁶ Eine sehr gründliche Ausstellungsübersicht von 1910-1913 in: Ausst.-Kat.: Die Rheinischen Expressionisten 1913. Der Schock der Moderne in Bonn. Nr. 8 Schriftenreihe Verein August Macke Haus Bonn. Bonn 1993 [August Macke Haus 8]; S. 104-108.

⁸⁷ Lothar von Knorr 1996; S. 40.

⁸⁸ siehe dazu: Ausst.-Kat.: Städtisches Museum ‚Villa Obenier‘. Stiftung eines Bonner Bürgers. Nr. 17 Schriftenreihe Verein August Macke Haus Bonn. Bonn 1995. Ein Katalog dieser Ausstellung befindet sich im Stadtarchiv Bonn. Außerdem: Edwin Redlslob: Ausstellung moderner Kunst aus Bonner Privatbesitz. In: Der Cicerone, Heft 3, Leipzig 1911.

⁸⁹ Heinrich Cohen (1877-1915). Cohen eröffnete 1912 eine Kunsthandlung Am Hof 12. siehe dazu: Ruth Diehl: Die Kunstszene in Bonn am Ende des Kaiserreichs. In: August Macke Haus 8; S. 9-21, 12.

August Mackes. Die 'epochenmachende'⁹⁰ Sonderbundaussstellung 1912 in Köln⁹¹, die die Kunstlandschaft im Rheinland nachhaltig beeinflusst, hat Trimborn sicherlich gesehen. Dort sind erstmals in diesem Umfang und dieser Qualität die 'Großen' der *Moderne* zu sehen: Cézanne, Munch und van Gogh, der allein mit 115 Gemälden vertreten war. Reflexe dieser Eindrücke finden sich in unterschiedlicher stilistischer und formaler Ausprägung in späteren Gemälden Trimborns.

Hans Trimborn macht erst 1913 als 21-jähriger Abitur. Sein Interesse für die Musik und die Bildende Kunst lassen die Belange der Schule vermutlich in den Hintergrund treten. Seine schlechten Abitur-Noten⁹² können vielleicht als Indiz dieser Gewichtung angesehen werden. Eine Porträtskizze, die Trimborn offenbar während des Unterrichts im Abiturjahr von Seehaus anfertigt, wird von diesem mit einem schülerhaft-albernen Kommentar versehen⁹³ und dokumentiert die Abschweifungen der beiden Schüler im Abiturjahr. So muss auch Seehaus um den erfolgreichen Schulabschluß für 1913 bangen. An den gemeinsamen Freund Hans Kurella schreibt er: „Durchs Abitur falle ich sicher, denn ich habe den Malraptus bekommen und das ist schlimm“⁹⁴. Dass beide schließlich dennoch bestehen, belegt das Abitur-Foto, auf dem sie nah beieinander zu sehen sind⁹⁵ [Abb.008]. Zu der von Trimborn angestrebten beruflichen Weiterbildung als Musiker im Anschluss an die Schulzeit kommt es allerdings nicht. Auf Drängen des Vaters beginnt er im Sommer des Jahres ein Medizinstudium. Dieser kategorischen Forderung nach einer gesellschaftlich sanktionierten Ausbildung sehen sich auch andere junge Künstler ausgesetzt. So muss Seehaus auf Intervention der Eltern eine akademische Ausbildung absolvieren und entscheidet sich für das Studienfach Kunstgeschichte. Und auch Herm Dienz, ebenfalls 1891 geboren, muss auf Drängen der Eltern zunächst Jura studieren⁹⁶. Es ist jedoch anzunehmen, dass Trimborn, wie auch seine Freunde, trotz des zeitaufwändigen Studiums⁹⁷ das „lebendige Kunsttreiben“⁹⁸ in Bonn, dem „Vorort von Paris,

⁹⁰Günther Aust: Die Ausstellung des Sonderbundes 1912 in Köln. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. 23, 1961; S. 275.

⁹¹Offizieller Titel: ‚Internationale Ausstellung des Sonderbundes westdeutscher Kunstfreunde und Künstler‘. Mai-September 1912.

⁹²Noten: Fast nur ‚genügend‘, Geschichte: ‚nicht genügend‘, Englisch: ‚gut‘. Die Fächer Musik und Kunst wurden allerdings nicht bewertet. Abschrift des Zeugnisses v. 5.11.1931. Nachlass H.T. [5.3. (2)].

⁹³„This picture is made by my friend Mister Trimborn and I must confess it is very true and I am glad to say that I am happy to be painted by this celebrated painter. This words has written by myself who is painted into the neighbourhood (a choisi)“. Nachlass H.T.

⁹⁴P.A. Seehaus in einem Brief an Hans Kurella vom 13.XI.1912. In: Rave 1930; S. 11.

⁹⁵Foto im Nachlass H.T (H.T. in der Mitte mit quer gestreifter Krawatte; darunter P.A. Seehaus mit verschränkten Armen). Erstmals publiziert in Kat.-Oldenburg 1994; S. 270.

⁹⁶Hans Schmidt: Herm Dienz. Köln 1979 [Dienz 1979]; S. 8:„Auf Befehl des Vaters mußte HD, anstatt die Kunstakademie zu beziehen, Jura studieren [...]“.

⁹⁷Studienbuch im Nachlass H.T.

Wien und Rom“⁹⁹ miterlebt. Ein starker Anziehungspunkt ist 1913 die Villa Plüskow in Graurheindorf¹⁰⁰, wo sich „um Macke [...] eine Schar junger Maler gruppiert“¹⁰¹ hat. Es steht immerhin zu vermuten, dass auch Trimborn, von Seehaus eingeführt, an entsprechenden Begegnungen teilnimmt. Trimborns späterer Kommentar zu eigenen Bildern: „Die hat August Macke noch gesehen“¹⁰², weist zumindest auf einen Kontakt zu Macke hin, der im Umfeld der Künstlertreffen in der Villa von Plüskow vorstellbar ist. In einem Brief an Lothar v. Knorr erinnert sich Trimborn:

Wie oft war ich mit Paul Seehaus und August Macke damals in Bonn zusammen! Es gab da viel Spaß. Über Malerei etc. verlor sich kaum einmal ein Wörtchen. Über das Wort 'Kunst' oder 'Künstler' haben wir, auf August Mackes Anregung, oft laut lachen müssen, so witzig hat August damals den Begriff herummodelliert [...].¹⁰³

Diese Kontakte im direkten Umfeld des *Rheinischen Expressionismus* wirken sich ersichtlich auf das künstlerische Werk Hans Trimborns aus. Zwei Gemälde aus dem Jahr 1913 stehen am Anfang eines souveränen und eigenständigen künstlerischen Schaffens.

3.1.2. Zwischen Schulzeit und Weltkrieg

Das Ende seiner Schulzeit im Februar 1913 bedeutet für Hans Trimborn nicht die Entlassung in ein ausschließliches Leben als Musiker und Maler. Den Vorgaben des Vaters folgend beginnt er bereits im Sommer mit seinem Medizinstudium in Bonn. Die geringe Anzahl erhaltener Gemälde aus diesem Jahr mag einerseits ein Indiz für seine anfängliche Konzentration auf das Studium sein, andererseits dokumentieren diese Bilder aber auch eine Weiterentwicklung seiner malerischen Möglichkeiten.

So inszeniert Hans Trimborn das 'unbelebte' Motiv einer menschenleeren *Dorfstraße* (1913) [Abb.009] durch eine – im Vergleich zu den vorherigen Schülerarbeiten – betont flächige, reduzierte Formbehandlung, die in ihrer formalen Stilisierung nicht mehr allein um eine naturalistische Wiedergabe des Dargestellten bemüht ist. Einzelne Farbflächen werden deutlich voneinander abgesetzt, zugleich aber auch farblich vorsichtig abgestuft, und die Lichtreflexe im Bild so dezent und treffend eingebracht. Die Auseinandersetzung mit einer

⁹⁸Walter Cohen: Erinnerung an Seehaus. Aus der Seehaus-Mappe, Verlag Alfred Flechtheim. Düsseldorf 1919. Zitiert aus: Der Rheinische Expressionismus 1979: Dokumentation (zusammengestellt von Heusinger v. Waldegg); S. 32-80, S. 58.

⁹⁹Karl Otten: 1914- Sommer ohne Herbst. Erinnerungen an August Macke und die Rheinischen Expressionisten. In: Paul Raabe: Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen. Olten/ Freiburg i. Br. 1965; S. 150-155; [Karl Otten 1914], S. 153.

¹⁰⁰siehe dazu: Peter Dering: Die Villa von Plüskow in Graurheindorf- Mythos und Realität. In: August Macke Haus 8; S. 39-58.

¹⁰¹Karl Otten 1914; S. 153.

¹⁰²Maria Trimborn im Gespräch 1998.

¹⁰³H.T. an Lothar v. Knorr, 4. Januar 1966. In: Lothar v. Knorr 1996; S. 164.

flächigen Raumbehandlung deutet sich bereits in der Bleistiftzeichnung *Eingang nach Plittersdorf* von 1912 [Abb.010] an. Auch hier beschäftigt Trimborn bereits die klare und ruhige Darstellung einer menschenleeren Straßenszene. In ihrer grundsätzlichen Anlage ist die *Dorfstraße* sowohl motivisch als auch stilistisch erkennbar mit Arbeiten anderer *Rheinischer Expressionisten* vergleichbar. Wenn Magdalena M. Moeller zum Beispiel in August Mackes *Unsere Straße in Grau* von 1911 die „flächige Anlage des Bildes“¹⁰⁴ hervorhebt, benennt sie damit den bildprägenden malerischen Ansatz Mackes, der zugleich auch auf das zwei Jahre später entstandene Gemälde Hans Trimborns zutrifft. Wenn auch das Erscheinungsbild einer Stadtstraße nicht dem einer Dorfstraße entspricht, scheint Trimborn hier dennoch deutlich von der malerischen Auffassung August Mackes beeindruckt zu sein. Auch Hans Thuars Arbeit *Dorfstraße* [Abb.011], ebenfalls 1911 entstanden, kann in diesem Motivkanon gesehen werden.

Mit dem Bildnis des Freundes *Ernst-Lothar von Knorr* [Abb.012] behandelt Trimborn das Thema eines im Raum Sitzenden ganz anders als noch fünf Jahre zuvor in seinem *Patohm in der Ofenecke*. Der dörfliche, genrehafte Erzählduktus ist in dieser Darstellung verlorengegangen. Der Sitzende ist dem Betrachter zugewandt. Das Bildnis des ruhigen, sinnenden Jünglings umfasst Trimborn malerisch mit weichen, fließenden Umrisslinien, die in dieser Weise an eine ähnliche Körperbehandlung bei Figurendarstellungen Edvard Munchs erinnern. Einen interessanten Kontrast zu dieser 'abgerundeten' Darstellung stellt Othon Friesz' fauvistisches *Portrait de Fernand Fleuret* von 1907 [Abb.013] dar. In dem wesentlichen Bildgehalt eines sitzenden, vorgebeugten jungen Mannes weisen die Gemälde von Trimborn und Friesz große Gemeinsamkeiten auf. Malerisch erfährt das Motiv durch den Fauvisten jedoch eine ganz andere, fast gegensätzliche Umsetzung. Die innere Unruhe des jungen Dichters Fleuret wird von Friesz dabei zum einen durch die offenen, unruhigen Augen verdeutlicht, während Trimborn sein Modell mit gesenktem Kopf und verschatteten Augen wiedergibt. Zum anderen unterstützt Friesz durch eine sehr unruhige Pinselführung, die „farbige Orchestrierung“¹⁰⁵, die nervöse Haltung Fleurets, der zudem als 'Attribut' des Intellektuellen und Dichter ein Buch in Händen hält. An einer derartigen Inszenierung ist Trimborn in seinem Bildnis nicht interessiert. Sowohl die Profession als auch der 'Seelenzustand' des Porträtierten bleiben dem Betrachter verborgen. Das repräsentative Porträt des Freundes Ernst-Lothar von Knorr kann so vielmehr als Ausdruck einer Verankerung der Künstlerfreunde in die bürgerliche rheinische Gesellschaft

¹⁰⁴Magdalena M. Moeller. August Macke. Köln 1988; S. 88.

¹⁰⁵Giulio Carlo Argan: Othon Friesz. In: ders.: Die Kunst des 20. Jahrhunderts 1880-1940. Frankfurt am Main. Berlin 1990; S. 146-147, S. 147.

verstanden werden. Auch zwei Fotografien bürgerlichen Familienlebens aus dem Entstehungsjahr des Knorr-Porträts dokumentieren diese Herkunft Hans Trimborns: Eine sonntäglich anmutende Szene zeigt den Maler bei einer Kaffeetafel im Freien in 'ordentlicher' Kleidung im Kreise der Familie. Und auch das gestellte Porträt des Künstlers am Klavier [Abb.014-015] inszeniert ihn im Sinne des bürgerlichen Bildungsideals in der sinnenden Pose eines musisch gebildeten jungen Mannes.

An der berühmten von August Macke 1913 initiierten *Ausstellung Rheinischer Expressionisten*¹⁰⁶ im Kunstsalon Cohen in Bonn nimmt Trimborn mit seinen Arbeiten nicht teil. Das aufwändige Studium mag ein Grund für dieses Versäumnis gewesen sein, wie es Schmidt auch für Herm Dienz annimmt: „Damals mußte [...] HD gerade für sein kurz bevorstehendes Referendar-Examen büffeln“.¹⁰⁷ Bei einem Blick auf Trimborns rheinisches Œuvre fällt in diesem Sinne auch tatsächlich die verhältnismäßig geringe Anzahl erhaltener Gemälde und Zeichnungen aus seinem ersten Studienjahr auf. Dennoch kann diese Erklärung nicht als alleiniger oder gar wesentlicher Grund für sein Fehlen in dieser Ausstellung überzeugen. So ist zum einen fraglich, ob der Medizinstudent Trimborn, der eigentlich Musik studieren wollte, überhaupt Ausstellungsambitionen hegt. Zum anderen ist bei einem Blick auf sein Œuvre kritisch zu hinterfragen, ob das Werk des Malers Trimborn 1913 für August Macke, der die Auswahl der Ausstellenden vornahm¹⁰⁸, schon von Interesse sein konnte. Bei der Gesamtbetrachtung von Trimborns malerischem Schaffen bis 1913 ist seine Nichtbeachtung durchaus nachvollziehbar. Da sich die kunsthistorische Geschichtsschreibung bei ihrer Kommentierung rheinischer expressionistischer Kunst zunächst ganz auf die Ausstellenden 1913 im Kunstsalon Cohen konzentriert, trägt das Fehlen des Namen 'Trimborn' auf der Liste der ausstellenden Künstler wesentlich zum Vergessen dieses jungen rheinischen Expressionisten bei.

¹⁰⁶ *Ausstellung Rheinischer Expressionisten* v. 10. Juli bis 10. August 1913 im Kunstsalon Cohen in Bonn. Siehe dazu: Die Rheinischen Expressionisten 1979. Und: Peter Dering: Die Rheinischen Expressionisten 1913- Bilder einer Ausstellung. In: August Macke Haus 8; S. 59-103. Und: Ruth Diehl: Die Ausstellung der Rheinischen Expressionisten: Realisierung einer zeittypischen Idee; Der Schock der Moderne in Bonn? In: August Macke Haus 8; S. 109-117.

¹⁰⁷ Herm Dienz 1979; S. 10.

¹⁰⁸ Eine handschriftliche Teilnehmerliste ist im Skizzenbuch von August Macke erhalten. Siehe Ursula Heiderich. August Macke. Die Skizzenbücher. 2. Bd. Stuttgart 1987. Bd. II; S. 964. p. 53 ov.

3.1.3. *Rheinischer Expressionismus*: Kritische Einordnung eines kunsthistorischen Terminus

Ausgehend von der *Ausstellung Rheinischer Expressionisten* 1913 werden fortan eigentlich nur an der Ausstellung beteiligte Künstler und Künstlerinnen unter diesem Titel geführt. Diese terminologische Regel verfestigt sich vor allem durch Ausstellungen seit 1952¹⁰⁹, als „Der 'Rheinische Expressionismus' [...] seinen festen Umriß erhalten“¹¹⁰ hat. Eine strikte Anwendung dieser Bezeichnung auf einen bislang klar begrenzten Künstlerkreis ist meines Erachtens jedoch nicht sinnvoll. Ich verstehe Hans Trimborn, obwohl er an der namensgebenden Ausstellung nicht beteiligt war, im Sinne des Wortes als Rheinischen Expressionisten. Die gemeinsam Ausstellenden waren - so betont es auch Jochimsen in ihrer Betrachtung der rheinischen Künstler - „in keiner Weise einem gemeinsamen Konzept verpflichtet“¹¹¹. Auch Müller Hofstede vertritt diese Einschätzung, wenn er schreibt:

[Die] Bonner Künstlergruppe [stellte] ein Agglomerat von sehr ungleichen Kräften und Begabungen [dar]. Der Zusammenhang [...] begrenzte sich auf die Ausstellung und kann am ehesten als programmatisches Bündnis charakterisiert werden, geschlossen zum Zwecke der Vorführung ihrer Arbeiten vor dem Bonner Publikum.¹¹²

So wundert es nicht, dass die eng gesteckten 'Grenzen' dieser Gruppenbezeichnung in kunsthistorischen Darlegungen immer wieder überschritten werden. Werner Haftmann versammelt unter dem Titel *Rheinischer Expressionismus* auch Wilhelm Morgner, Walter Opey und Jan Thorn-Prikker¹¹³. Und selbst das *August Macke Haus Bonn* veranstaltet 1995 unter dem Titel *Rheinische Expressionisten aus Bonner Privatbesitz*¹¹⁴ eine Ausstellung, in der ein Großteil der ausgestellten Künstler nicht an der Ausstellung 1913 bei Cohen beteiligt war. Erst innerhalb der

¹⁰⁹Ausst.-Kat.: Bonn und der Rheinische Expressionismus. Bonn 1952. Außerdem: Ausst.-Kat.: August Macke und die Rheinischen Expressionisten. Bonn 1973. Ausst.-Kat.: Die Rheinischen Expressionisten. August Macke und seine Malerfreunde. Bonn, Krefeld, Wuppertal 1979.

¹¹⁰Karl August Reiser: Der Rheinische Expressionismus. In: Ausst.-Kat.: Graphik des deutschen Expressionismus. Bonn 1974; S. 17-18.

¹¹¹Margarethe Jochimsen: Vorwort. Ein Sommer ohne Herbst. In: August Macke Haus 8; S. 6-7, S.7.

¹¹²Justus Müller Hofstede: Bonn 1913: Die Rheinischen Expressionisten. Historisches Profil einer Künstlergruppe. In: Bonn in der Kaiserzeit. Festschrift zum 100jährigen Bestehen des Bonner Heimat- und Geschichtsvereins. Bonn 1986; S. 373-384, S. 379.

¹¹³Werner Haftmann: Rheinischer Expressionismus. In: ders.: Malerei im 20. Jahrhundert. München 1954; S. 196-197.

¹¹⁴August Macke Haus Bonn: Rheinische Expressionisten aus Bonner Privatbesitz. Vom 17.9.-26.11.1995.

ausstellungsbegleitenden Schriftenreihe¹¹⁵ erfolgt dann eine 'Korrektur' des Ausstellungstitels:

Die [...] ausgewählten Arbeiten [...] bieten einen Querschnitt durch das Schaffen der Rheinischen Expressionisten, oder genauer: der Künstler des Expressionismus im Rheinland.¹¹⁶

Etwas umständliche Modifizierungen dieser Art könnten jedoch, so denke ich, durch einen weniger kategorischen Umgang mit dem diskutierten Terminus vermieden werden. Der besondere historische Wert der „denkwürdige[n] und seinerzeit weithin beachtete[n]“ Ausstellung bei Cohen, wie Stemmler ihn zu Recht betont¹¹⁷, muss durch dieses Verfahren meines Erachtens nicht eingeschränkt werden.

Wenn ich mich deshalb auch einerseits für eine großzügigere Anwendung der übergeordneten Künstlerbezeichnung einsetze, so muss andererseits ein generalisierender Begriff wie der des *Rheinischen Expressionismus*, bevor er zur Anwendung kommt, auch kritisch beleuchtet werden. Schon der vieldiskutierte Begriff *Expressionismus* für sich ist nicht eindeutig zu erfassen¹¹⁸. Dube betont, es habe „[...] einen verbindlichen expressionistischen Stilkanon ebenso wenig wie eine verbindliche Ästhetik [gegeben]“¹¹⁹. So kann es nicht verwundern, dass auch der Begriff *Rheinischer Expressionismus* im Grunde seit seiner Existenz immer wieder in der Kritik stand. Die Diskussion, inwieweit die Bezeichnung als *Expressionisten* unter stilkritischen Gesichtspunkten auf die Künstler im Rheinland zutrifft, ist ausgiebig geführt worden¹²⁰, und der Begriff ist zweifellos „ein anfechtbarer“¹²¹. Dering betont vor allem auch den bewusst polemischen Abrenzungs willen dieser Titelwahl gegenüber den dominierenden Kunstbewegungen im eigenen Land bei gleichzeitiger Hervorhebung der spezifischen Nähe zu Frankreich:

Die Bezeichnung 'Expressionismus' kam 1911 im deutschen Sprachraum auf und bezog sich auch 1913 noch auf junge französische Kunst. Die Selbsttitulierung als

¹¹⁵Ausst.-Kat.: Rheinische Expressionisten aus Bonner Privatbesitz. Nr.16 Schriftenreihe Verein August Macke Haus Bonn. Bonn 1995 [August Macke Haus 16].

¹¹⁶Peter Dering: Bilder aus Bonner Sammlungen- Aspekte expressionistischer Kunst im Rheinland. In: August Macke Haus 16; S. 25-27, S. 25.

¹¹⁷Dierk Stemmler: Vorwort. In: Rheinische Expressionisten 1979; S. 3-4, S.3.

¹¹⁸Die ausgiebige kunsthistorische Diskussion um den Terminus ‚Expressionismus‘ soll hier nicht umfassend dargelegt werden. Siehe dazu: Ron Manheim: Expressionismus. Zur Entstehung eines kunsthistorischen Stil- und Epochenbegriffs. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 1986. Heft 1; S. 73- 91.

¹¹⁹Wolf Dieter Dube. Der Expressionismus in Wort und Bild. Stuttgart 1983; S. 7.

¹²⁰Zum Beispiel bei: Karl Koetschau: Rheinischer Kunstbrief. In: Feuer, Band I, Oktober 1919/ März 1920; S. 58ff. Eduard Trier: Bonn und der Rheinische Expressionismus. In. Die Neue Zeitung, Nr. 130, 4.6.1952. Ertel 1968; S. 30.

¹²¹Dierk Stemmler: Vorwort. In: Rheinische Expressionisten 1979; S. 3-4, S.3.

'Expressionisten' sollte also die enge Bindung an Frankreich (bei gleichzeitiger Distanz zur 'Brücke' und zum 'Blauen Reiter') herausstellen.¹²²

Die Betonung des *Rheinischen* im Titel, die „den Anspruch einer rheinischen Version des Expressionismus suggeriert“¹²³, ist als ein stilspezifisches Merkmal dieser Künstler ebenfalls schwer zu fassen. Die aus heutiger Sicht etwas verbrämte Betonung Wedderkops von 1920 einer besonderen „rheinischen Note“, die sich durch einen „nicht auszurottenden Geschmack“¹²⁴ auszeichne, birgt die fragwürdige Idee einer aufgrund der Abstammung herzuleitenden, gemeinsamen künstlerischen Grundlage¹²⁵.

Schlüssiger hingegen erscheint eine Einordnung des Terminus 'rheinisch', wie Ruth Diehl sie 1993 vornimmt, wenn sie in ähnlicher Ausrichtung wie Dering schreibt:

Rheinisch dagegen galt ihm [August Macke; J.J.] wohl weniger als gruppenspezifischer Stil, denn als geografischer Hinweis, der sowohl Mackes Emanzipation vom 'Blauen Reiter' als auch die Existenz einer künstlerischen Avantgarde im Westen des Reichs betonen will.¹²⁶

Wenn Hans Trimborn also im folgenden von mir - zur Betonung seiner Zugehörigkeit zu der Kunstbewegung im Rheinland - ohne Einschränkung als *Rheinischer Expressionist* bezeichnet wird, so geschieht dies stets auch mit den inhaltlichen Vorbehalten, die eine solche generalisierende Bezeichnung mit sich bringt.

Erst ein Jahr nach der prägenden, namensgebenden Ausstellung bei Cohen in Bonn beginnt das eigentliche rheinische Hauptwerk Hans Trimborns. Die Werkbund-Ausstellung 1914, durch die das nahe Köln „zum Zentrum der neuen Kunst“¹²⁷ wird, dürfte auch für Trimborn eine 'Katalysatorfunktion' gehabt haben. Unter der Mitwirkung des Düsseldorfer Kunsthändlers Alfred Flechtheim waren dort unter anderem Grafiken Cézannes und van Goghs¹²⁸ zu sehen. Vor allem der nachhaltige Eindruck, den Werke van Goghs auf den jungen Trimborn

¹²²Peter Dering: Die ‚Rheinischen Expressionisten‘. August Macke und sein Kreis [Dering 1996]. In: Ausst.-Kat. (Hrsg. Gerhard Kolberg): Die Expressionisten. Vom Aufbruch bis zur Verfemung. Köln. Stuttgart 1996; S. 119-141, S. 120.

¹²³Margarethe Jochimsen: Vorwort. Ein Sommer ohne Herbst. In: August Macke Haus 8; S. 6-7, S. 6.

¹²⁴Beide Zitate aus: Herman v. Wedderkop: Rheinische Bestrebungen und Gleichgültigkeiten. In: Kunst und Künstler. Illustrierte Monatschrift. Für Kunst und Gewerbe; Jahrgang XVIII. Berlin 1920; S. 81-84, S. 82.

¹²⁵Secker zitiert wenige Jahre später in diesem Sinne den Rheinischen Expressionisten Franz M. Jansen, der 1920 in einer kurzen biografischen Skizze gar die „Seelengrundnote“ des Rheinländers aufgrund derer er „zur Gegenständlichkeit verurteilt ist“, hervorgehoben hatte. Zitiert nach: Hans F. Secker: Franz M. Jansen. Radierte Rheinlandschaften. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 2, 1925. Köln 1925; S. 220-227, S. 222.

¹²⁶Ruth Diehl: Die Ausstellung der Rheinischen Expressionisten: Realisierung einer zeittypischen Idee; Der Schock der Moderne in Bonn? In: August Macke Haus 8; S. 109-117, S. 111.

¹²⁷Karl Otten 1914; S. 154.

machen - dessen Gemälde der Künstler erstmals 1912 auf der Kölner Sonderbundaussstellung gesehen haben dürfte - ist zu Beginn seiner Hauptschaffenszeit als *Rheinischer Expressionist* anhand verschiedener Arbeiten nachvollziehbar.

3.1.4. Hans Trimborn: Student, Soldat, Rheinischer Expressionist

3.1.4.1. „so verblüfft über die Wirkung des Krieges“¹²⁹

Der Beginn des Ersten Weltkriegs 1914 stellt auch für Hans Trimborn eine deutliche biografische Zäsur dar. Vom Heeresdienst zunächst aufgrund seines Medizinstudiums freigestellt, meldet er sich im Kriegswintersemester des Jahres freiwillig beim Roten Kreuz und fährt als Hilfssanitäter mit einem Lazarettzug mehrmals in das nahe Frontgebiet nach Westflandern. Aus dem Zug heraus skizziert er Straßen- und Dorfszenen in und um Lüttich. Das Gemälde *Straße in Lüttich* [Abb.016] resultierte aus einer solchen Skizze [Abb.017] und weist Ähnlichkeiten mit dem unruhigen Malduktus Vincent van Goghs auf. Die auffällig intensive stilistische und motivische Auseinandersetzung mit Werken dieses Künstlers ist in einer auffälligen Konzentration vor allem im ersten Kriegsjahr zu verzeichnen.

Trimborns *Ofenecke* aus diesem Jahr [Abb.018] wirkt zum Beispiel beinahe wie ein Bildausschnitt verschiedener Interieur-Darstellungen von Goghs, wie etwa *Vincent's Schlafzimmer in Arles* von 1889 [Abb.019]. Beide Motive können als ausschnittshaften Inszenierung eines Künstler-Zimmers gesehen werden, die implizieren, dass vor allem die eigenen Werke zur unabdingbaren 'Grundausstattung' des alltäglichen Künstlerlebens gehören.

Ebenso wird auch van Goghs populäres Motiv der Arbeit auf dem Feld von Hans Trimborn aufgegriffen. Sein Gemälde *Feldarbeit I* [Abb.020] weist dabei zum Beispiel mit verschiedenen Motiven, sowohl in der Bildkomposition als auch in der malerischen Umsetzung Ähnlichkeiten mit Gemälden von Goghs auf. Exemplarisch kann dessen Gemälde *Acker mit pflückendem Bauern* von 1889 [Abb.021] vergleichend betrachtet werden. Neben einer grundlegenden motivischen Gemeinsamkeit sind es hier vor allem der pastose Farbauftrag und der nervöse Pinselduktus in der Flächenbearbeitung, die diese Arbeiten der Maler vergleichbar machen. Die offensichtlichen Parallelen zu Werken von Goghs in Darstellungen Hans Trimborns müssen dabei im Kontext einer intensiven Auseinandersetzung der *Rheinischen Expressionisten* mit dem niederländischen

¹²⁸Über die Werkbund-Ausstellung siehe: Ausst.-Kat.: Die Deutsche Werkbund-Ausstellung Köln 1914. Köln 1984. Darin: Dirk Teuber: Die Galerie Flechtheim, Düsseldorf; S. 321-323.

Künstler gesehen werden. Karin v. Maur kann in ihrer Studie über die van Gogh-Rezeption in Deutschland bis 1914 eine vielfältige diesbezügliche Rezeption nachweisen¹³⁰. Gerade auch die Übernahme des Motivs 'Feldarbeit' stellt von Maur als wesentlich heraus. Als populärste Umsetzung dieses Themas durch einen Rheinischen Expressionisten kann Heinrich Nauens *Ernte*-Bild von 1909 gelten, in dem Drenker-Nagels „Sujet, Kolorit und Pinselschrift“ deutlich als „noch auf van Gogh bezogen“¹³¹ sieht. In der gleichzeitigen Hinwendung zu Stilelementen, die eher auf eine Auseinandersetzung Nauens mit Werken Henri Matisse' hindeuten¹³², weist diese Arbeit jedoch, trotz der ähnlichen Bezugnahme, keine nennenswerten Gemeinsamkeiten mit Trimborns *Feldarbeit* auf. Karin v. Maur weist darüber hinaus auch eine van Gogh Rezeption bei Max Ernst nach, die hingegen sehr deutlich mit Trimborns Arbeit zusammenhängt. Dessen Werk *Feldarbeit an der Gartenmauer in Brühl* von ca. 1912 [Abb.022] nimmt, wie Dering betont¹³³, wesentliche Anleihen der Komposition aus van Goghs *Saatfeld bei Sonnenaufgang* von 1889 auf. Auffällige Ähnlichkeiten zu Trimborns *Feldarbeit I* bestehen hier in der dominierenden gelben Fläche des Feldes und in der Positionierung dunkler Figuren vor dem hellen Hintergrund. Neben der Möglichkeit, die Gemälde und Zeichnungen van Goghs 1912 und 1914 in Kölner Ausstellungen zu sehen¹³⁴, wird es vor allem der künstlerische Dialog der Rheinischen Expressionisten mit Werken van Goghs gewesen sein, der auch Hans Trimborn zu einer malerischen Auseinandersetzung mit van Gogh-Motiven angeregt hat.

Auch das erste erhaltene *Selbstbildnis* [Abb.023] Hans Trimborns entsteht unter dem Eindruck der ausdrucksstarken Selbstbildnisse van Goghs [Abb.024]¹³⁵ und mag in seiner Ausführung das einsetzende Selbstbewusstsein Hans Trimborns als Künstler dokumentieren. Dem monochrom blauen Hintergrund setzt Trimborn dabei das grell gezeichnete Gesicht entgegen, das er mit unruhiger Pinselführung kontrastreich modelliert. Die kantigen Umrisslinien setzen sich deutlich von den weichen und runderen Formen bisheriger Bildnisse - wie etwa dem Porträt Ernst-Lothar von Knorrs - ab. In dieser Ausprägung kann erstmals von einem wirklich expressiven Ausdruck in der Kunst Hans Trimborns

¹²⁹P.A. Seehaus an Hans Kurella vom 17. IX. 1914. In: Rave 1930; S. 25.

¹³⁰Karin v. Maur: Van Gogh und die Rezeption in Deutschland bis 1914. Rheinische Expressionisten. In: Ausst.-Kat.: Vincent van Gogh und die Moderne 1890-1914. Essen. Amsterdam 1990; S. 329-333.

¹³¹Klara Drenker-Nagels: Die Entwicklung zum expressionistischen Stil 1905-1911. Heinrich Nauen und Vincent van Gogh. In: dies. (Hrsgin): Heinrich Nauen 1880-1940. Monographie und Werkverzeichnis. Köln 1996; S. 38-42, S. 42.

¹³²dies.: Heinrich Nauen und Henri Matisse. In: dies.; S. 43-45; S. 43.

¹³³Peter Dering: „Seine Augen trinken alles...“. Max Ernsts Frühwerk 1910-1914. In: Ausst.-Kat.: Max Ernst und Bonn: Student. Kritiker. Rheinischer Expressionist. Nr. 13 Schriftenreihe Verein August Macke Haus Bonn. Bonn 1994; S. 31-57, S. 32.

¹³⁴„Internationale Ausstellung des Sonderbundes westdeutscher Kunstfreunde und Künstler“. Mai-September 1912; Köln. Werkbund-Ausstellung 1914; Köln.

gesprochen werden. Das „Erleben innerer Antriebe, Kräfte, Überzeugungen eines Willens“¹³⁶, die in vielen Selbstbildnissen des Expressionismus malerisch nach außen gekehrt werden, ist dieser Selbstdarstellung ebenfalls abzulesen. Trotzigt, selbstbewusst und herausfordernd schaut Trimborn aus dem Bild heraus. Er gibt sich dabei nicht durch die Zugabe bestimmter Attribute als Maler zu erkennen, sondern konzentriert sich allein auf den Ausdruck. In seiner Expression stellt dieses Selbstbildnis ein besonderes unter den Werken des *Rheinischen Expressionismus* dar, vergleichbar allein mit Heinrich Nauens Selbstbildnis von 1909 [Abb.025].

Der enge künstlerische Kontakt zu Paul Adolf Seehaus ist 1914 durch Zeichnungen des Freundes in Hans Trimborns Skizzenbuch auf besondere Weise dokumentiert. Zwei dieser (Vor-)Arbeiten setzt Trimborn in eigene Ölgemälde um, die deutliche Anlehnungen an die Vorgaben des Freundes zeigen [Abb.026-027 u. 028-029]¹³⁷. Mit dem Bildnis der *Lesenden* [Abb.029] wählt Trimborn dabei ein klassisches Motiv *Rheinischer Expressionisten* in denen – wie bei Trimborn – die private, kontemplative Inszenierung bildprägend ist. Während Heinrich Nauens *Damenbildnis mit Buch* von 1915 [Abb.030] aber einen deutlich stärkeren repräsentativen Bildnischarakter hat, erscheint ein Vergleich zu Arbeiten P.A. Seehaus‘ eminent: Seine Zeichnung der Lesenden in Trimborns Skizzenbuch weist neben der grundlegenden motivischen Übereinstimmung auch vergleichbare formale Elemente auf. Trimborn übernimmt in seiner Bearbeitung die starke figurerfassende Umrisslinie. Das Aquarell *Dame mit Fächer* aus dem gleichen Jahr [Abb.031] weist in der Ausrichtung der Figur im Raum Ähnlichkeiten auf. Wenngleich diese Arbeit sich auch in ihrer kubischen Formgebung, die „durch fließende Bogenformen Körper und Hintergrund zu einer Einheit zusammen[bindet]“¹³⁸, grundsätzlich von Trimborns Gemälde unterscheidet. So wirkt Trimborns *Lesende* wie eine Kombination von zwei in ihrer stilistischen Anlage weit auseinander liegenden Seehaus-Arbeiten. In ihrer starken farblichen Ausarbeitung ganz autonom, überzeugt Trimborns Umsetzung durch die Kombination von impressiver Lichtbehandlung und expressivem Formverständnis. So vereint Trimborn bei der *Lesenden* formale Ansätze, die in seinem Lebenswerk stets die prägende künstlerische Grundhaltung sein werden.

Von diesen stilistischen Ansätzen ist auch Trimborns Gemälde *Rheinpromenade am Schaumburger Hof* [Abb.032] geprägt. Der vergleichende Blick auf den drei

¹³⁵Vincent van Gogh: Selbstbildnis, Saint-Rémy, Ende August 1889 [Ausschnitt].

¹³⁶Volker Adolphs: Der irrende Ritter. Zur Ikonographie des Selbstportraits im Expressionismus. In: Ausst.-Kat. (Hrsgin: Jutta Hülsewig-Johnen): O Mensch. Das Bildnis des Expressionismus. Bielefeld 1992; S. 76-89, S. 78.

¹³⁷Abb.026: P.A. Seehaus: Bleistiftskizze: Blick auf den Rhein, 1914. Abb.027: H.T.: Blick auf den Rhein, 1914 (WVZ-nr. 14012-31). Abb.028: P.A. Seehaus: Bleistiftskizze: Lesende, 1914.

Jahre zuvor entstandenen *Weg am Rhein* verdeutlicht die Entwicklung Hans Trimborns. In gemäßigt fauvistischer Manier setzt er hier vor allem im Vordergrund rosa, blaue, grüne und gelbe Flächen in unregelmäßiger Abfolge nebeneinander, so dass der Boden sich im Sonnenlicht auflösen scheint. Durch die vertikale Ausrichtung der Pinselführung erreicht Trimborn dabei eine dynamische Sogwirkung in die Tiefe des Raums, die durch die unruhige Gestaltung des Himmels aufgegriffen und gleichermaßen malerisch dramatisiert wird. In stärkerer Ausprägung ist dies bei der getuschten Arbeit *Rheinpromenade mit feurigem Himmel* [Abb.033] aus dem gleichen Jahr zu sehen. Dieser Übergang dynamischer Linienführungen aus dem Bildvordergrund in die Tiefe des Bildes erinnert in seinem perspektivischen Effekt an Gemälde Edvard Munchs, etwa an den berühmten *Schrei* von 1893 [Abb.034, Gemäldeausschnitt].

In seiner Ausführung folgt Hans Trimborn nahezu detailgenau einer kleinen, vermutlich 'vor Ort' entstandenen, Bleistiftskizze [Abb.035]. Der gewählte Bildausschnitt ist dabei leicht zu lokalisieren: Rechts im Bild ist der bekannte Schaumburger Hof¹³⁹ in Plittersdorf direkt am Rhein wiedergegeben, der ganz in der Nähe der großmütterlichen Gaststätte liegt. Paarweise angeordnete Spaziergänger beleben die Promenadenszene. Das Motiv flanierender Bürger am Rhein steht deutlich unter dem unmittelbaren Eindruck verschiedener Arbeiten August Mackes, der das bürgerliche Flanieren immer wieder zum Thema seiner künstlerischen Auseinandersetzung macht. Derings Beschreibung derartiger Szenen von August Macke lassen sich in interessanter Übereinstimmung auch auf Trimborns Darstellung übertragen:

Den gesellschaftlichen Disziplinierungszwängen unterworfen, tragen sie [die Flanierenden;J.J.] korrekte Kleidung [...], führen gepflegte Gespräche und erleben die umgebende (kurparkähnliche) Natur in der distanzierten Haltung des (zu-)schauenden Bürgers. Hier wird keine Konvention durchbrochen, das Glück ist beschaulich, die Sehnsucht begrenzt.¹⁴⁰

Ein von August Macke in der Darstellung Promenierender manchenmal hinzugefügter (Schoß)-Hund findet sich, als spielerisch eingebrachtes Attribut der Bürgerlichkeit, auch in Trimborns Gemälde¹⁴¹. Dieses Detail mag, ähnlich wie bei Macke, als satirisches Moment angesehen werden. Darüber hinaus fehlt der Darstellung aber jegliche polemische und kritische Distanzierung von einer Promenaden-Szene, die das bürgerliche 'Ritual' des sonntäglichen Spazierengehens einfängt. Das Figurenbild der *Rheinischen Expressionisten* wird

¹³⁸Peter Dering: Lebensgefühl(e) im Expressionismus. Annäherung an eine Generation. In: August Macke Haus 19. [Lebensgefühl(e) im Expressionismus]; S. 41.

¹³⁹zum Schaumburger Hof siehe: Heinrich Seufert: Alte Godesberger Gaststätten. In: ders.: Junge Stadt am alten Strom. Rund um die Godesburg. Bonn 1962; S. 124-130, S. 124-125.

¹⁴⁰Lebensgefühl(e) im Expressionismus; S. 37.

in diesem Zusammenhang von Dering als eine „Kultur in gemäßigten Breiten“¹⁴² bezeichnet. In seinem Gemälde *Rheinpromenade* erweist sich auch Trimborn in seiner Darstellung der Spaziergänger am Rhein dieser 'Kultur' verpflichtet. Ganz anders setzten sich zum Beispiel Maler der *Brücke* in ihrer gesellschaftskritischen Grundhaltung mit vergleichbaren Straßenszenen auseinander. In E.L. Kirchners Bildern „mischen sich Faszination und Gesellschaftskritik“, mit denen er letztlich die „Doppelbödigkeit und Hohlheit des städtischen Lebens anprangert“¹⁴³, verdeutlicht Firmenich in diesem Sinne den grundlegenden inhaltlichen Unterschied zu Bildern August Mackes¹⁴⁴. Von der unpolemischen Haltung der Bonner Künstler ist auch der junge Hans Trimborn geprägt. Die seltene und verhaltene Gesellschaftskritik der Rheinischen Expressionisten übersteigt das süffisant-satirische Maß nicht. So finden auch die Erfahrungen des Ersten Weltkrieges keinen polemisch-plakativen motivischen Niederschlag in den Arbeiten Hans Trimborns und der Rheinischen Expressionisten überhaupt.

Dass für den Medizinstudenten und Sanitätssoldat Hans Trimborn ausgerechnet das erste Kriegsjahr als für seine künstlerische Entwicklung initial angesehen werden kann, ist bemerkenswert. Ein ähnliches Phänomen spiegelt sich etwa auch in P.A. Seehaus' verwunderter Feststellung wieder: „[...] ich [male] viel, und in diesem Punkt bin ich so verblüfft über die Wirkung des Krieges wie über nichts anderes“¹⁴⁵. Auch Eksteins spricht in seinem *Tanz über Gräben* vom „Krieg als Kunst“ und erkennt in ihm ein Stimulans „für die persönliche Vorstellungskraft und Innerlichkeit“¹⁴⁶ der Künstler. Auf zeitgenössischen Fotos posiert Trimborn in Uniform vor den neuesten Gemälden, die seine Schaffenskraft als malender Soldat im Krieg dokumentieren [Abb.036].

Nach einer vorübergehenden krankheitsbedingten Entlassung aus dem Militärdienst tritt Trimborn im Januar 1915 als Kriegsfreiwilliger dem Ersatz-Eskadron Husaren-Regiment Nr.7 in Bonn bei¹⁴⁷. Er wird dem heimat- und studienortnahen Reserve-Lazarett Godesberg zugeteilt, wo er als Sanitätssoldat im Viktoria-Hospital arbeitet [Abb.037]. Hier lernt er seine langjährige (Brief)-Freundin und spätere Frau Marta Trapp kennen, die dort ihren Schwesternhilfsdienst leistet. Briefe an sie sind im Nachlass des Künstlers

¹⁴¹ bei dem prominierenden Paar mit Schirmen re. im Bild.

¹⁴² Lebensgefühl(e) im Expressionismus; S. 33.

¹⁴³ alle Zitate Andrea Firmenich: Verweilen und Vorübergehen. Spaziergänger in der Bilderwelt August Mackes. In: Ausst.-Kat.: August Macke. Von der Schönheit der Dinge. Aquarelle und Zeichnungen. Köln 1993; S. 122-129, S. 125.

¹⁴⁴ Vergleich mit E.L.Kirchners *Straße mit roter Kokotte* von 1914/25.

¹⁴⁵ P.A. Seehaus an Hans Kurella v. 17. IX. 1914. In: Rave 1930; S. 25.

¹⁴⁶ Modris Eksteins: Krieg als Kunst. In: ders.: *Tanz über Gräben*. Die Geburt der Moderne und der Erste Weltkrieg. Reinbek bei Hamburg 1990; S. 314-358; VII Die Reise ins Innere; S. 314-325, S. 325.

¹⁴⁷ Militärpass im Nachlass H.T. Alle weiteren Informationen zu H.T.'s Stationen als Soldat im Krieg sind aus diesem Dokument entnommen.

erhalten und können – nach erstmaliger Sichtung - als seltene persönliche Dokumente wesentlich zur Erhellung der Jugendzeit Hans Trimborns beitragen. Ebenso wenig wie in diesen Briefen spiegelt sich der 'hautnah' miterlebte Krieg auch in Trimborns Gemälden nicht wider. Diese Feststellung erstaunt zunächst, denn in vielen beeindruckenden Bild- und Schriftdokumenten anderer Künstler dieser Zeit werden diese existentiellen Erfahrungen verarbeitet. Der Lyriker Wilhelm Klemm zum Beispiel beschreibt in seinem Gedicht *Lazarett* aus diesem Jahr in expressiver Aneinanderreihung eindringlicher Bilder die Eindrücke, denen auch Trimborn als Sanitätssoldat ausgesetzt gewesen sein muss:

Es stinkt nach Blut, Unrat, Kot und Schweiß.
Unter zerrissnen Uniformen sickern die Verbände.
Klebrige, zitternde Glieder, verfallene Gesichter.
Halb aufgerichtet neigen sich sterbende Häupter.¹⁴⁸

Eine solche drastische zeitgenössische Umsetzung, die in der literarischen Verarbeitung durchaus nicht selten ist, findet sich in der Kunst des *Rheinischen Expressionismus* nicht. Seehaus erklärt dazu:

Merkwürdig, daß mich der Krieg in meiner Kunst gar nicht stört, ich male Blumenstilleben und Hafengebäude und Mädchenköpfe wie früher, komme gar nicht auf die Idee, Kriegsbilder zu malen, wie sehr ich mich sonst für die Kriegereignisse interessiere und daran Anteil nehme. Meine Visionen haben nun mal einen friedlichen Inhalt.¹⁴⁹

Diese Haltung muss als spezifisch für die Künstler des Rheinischen Expressionismus angesehen werden, im Kontrast vor allem auch zu den Künstlern der Brücke¹⁵⁰. Im Vergleich zu Kirchners Darstellung als Soldat [Abb.038] aus dem gleichen Jahr verdeutlicht Trimborns *Selbstbildnis in Uniform* (1915) [Abb.039] exemplarisch diesen Unterschied. Durch seine Wiedergabe in Uniform stellt Trimborn sich erkenntlich in den Kontext des erlebten Krieges. Das expressive Moment, im *Selbstbildnis* von 1914 noch bildprägend, ist jedoch verloren gegangen. Der malerische Ausdruck ist weniger grell, sondern in impressiver Pinselührung von gemäßigten Blau- und Grüntönen bestimmt und damit der verhaltenen Mimik angemessen. Mit müdem Blick und heruntergezogenen Mundwinkeln stellt Trimborn sich hier als einen skeptischen, zurückhaltenden Menschen dar. Frei von anklagender Polemik mag hier allenfalls von einer verinnerlichten, also der impressiven Ausführung entsprechenden, kritischen Haltung gesprochen werden. Auch in seinem

¹⁴⁸Wilhelm Klemm: *Lazarett*, 2. Strophe. In: Gloria. Kriegsgedichte aus dem Feld. München 1915; S. 38.

¹⁴⁹P.A. Seehaus an Hans Kurella vom 14. XI. 1914. In: Rave 1930; S. 26.

¹⁵⁰Natürlich gab es auch eine konträre Reaktion: „er [E.L.Kirchner; J.J.] fühlte sich durch den Krieg und die Militärzeit in seinem Schöpfertum vernichtet“. In: Volker Adolphs: *Der irrende Ritter. Zur Ikonographie des Selbstportraits im Expressionismus*. In: Ausst.-Kat. (Hrsgin: Jutta Hülsewig-Johnen): *O Mensch. Das Bildnis des Expressionismus*. Bielefeld 1992; S. 76-89, S. 84.

Selbstbildnis als Feldunterarzt des folgenden Jahres bleibt Hans Trimborn diesem Grundgefühl verhaftet [Abb.040]. Kirchner hingegen entwirft in seiner genannten Selbstdarstellung als Soldat aus dem gleichen Jahr eine dramatische, anklagende Darstellung, in der er sich als vom Krieg verstümmelter Mensch wiedergibt, für den der symbolische Verlust der Malhand seine Vernichtung als Künstler verdeutlichen soll¹⁵¹, offenbart jedoch gleichzeitig die malerische Umsetzung dieser Zustandsbeschreibung, dass Kirchner sein Ausdrucksvermögen als Künstler eben nicht verloren hat. Eine solche komplex inszenierte Paradoxie, wie sie im drastischen Selbstporträt Kirchners zu finden ist, fehlt bei Trimborns Selbstbildnis. Ihm - und den *Rheinischen Expressionisten* überhaupt - liegt eine kontroverse Darstellung dieser Art offenbar ganz fern. Dering erläutert diesbezüglich treffend:

Nicht die Zerrissenheit, sondern das Einssein des Individuums mit sich selbst, mit seinem Gegenüber, der Welt überhaupt bildet das Grundgefühl im *Rheinischen Expressionismus*. Alles Problematische wird entweder von vornherein ausgespart oder wenigstens beruhigt.¹⁵²

3.1.4.2. Die Natur als der beste Lehrmeister¹⁵³

Und doch liegt auf dem Boden dieses sonnigen Tages soviel Schmerz, wie ihn nur die Malerei des schönsten Frühlingstages zu geben weiß [...].¹⁵⁴

Hans Trimborn wohnt 1915 in seinem Elternhaus in Plittersdorf und pflegt von dort aus nach wie vor einen engen Kontakt zu seinem Malerfreund Paul Adolf Seehaus. Dieser berichtet im September des Jahres von seinen Aufenthalten in Plittersdorf:

[...] Jeden Tag fahre ich um zwei Uhr nach Plittersdorf und male mit T. zusammen nach der Natur Landschaften und komme dabei auf ganz merkwürdige Sachen. Zum ersten mal glückt es mir jetzt, helle und koloristisch einigermaßen vernünftige Sachen zu machen.¹⁵⁵

Im gleichen Brief findet sich aber auch Kritik an Trimborns Gemälden: „T’s. Sachen sagen mir nicht recht zu, er malt zu sehr drauf los, überlegt zu wenig vorher [...]“¹⁵⁶. Dieses kritische Urteil relativierte Seehaus einige Wochen später, als er Trimborn eine „famose Entwicklung - auch als Maler“ zugesteht.

¹⁵¹Volker Adolphs: Der irrende Ritter. Zur Ikonographie des Selbstportraits im Expressionismus. In: Ausst.-Kat. (Hrsgin: Jutta Hülsewig-Johnen): O Mensch. Das Bildnis des Expressionismus. Bielefeld 1992; S. 76-89.

¹⁵²Dering 1996; S. 126.

¹⁵³H. T. an Marta Trapp [M.T.] Ende 1916 aus St. Vith: „Die Natur sehe ich als den besten Lehrmeister an. Gott, wie das ja selbstverständlich nicht anders sein kann“ [Ausschnitt]; Nachlass H.T.

¹⁵⁴H.T. an M.T. vom 18.XI. 1916. Nachlass H.T.

¹⁵⁵P.A. Seehaus an Hans Kurella vom 1.IX.15. In: Rave 1930; S. 40.

¹⁵⁶P.A. Seehaus an Hans Kurella vom 1.IX.15. In: Rave 1930; S. 40.

In seinen Briefen an den gemeinsamen Freund Hans Kurella berichtet Seehaus fasziniert und kritisch zugleich über die „fast gefährlich leichte Ausdrucksmöglichkeit“¹⁵⁷ Trimborns und hebt mit diesem Urteil einerseits Trimborns malerisches Talent hervor, um zugleich aber auch dessen fehlenden Willen zu bemängeln, seine Fähigkeiten konsequent weiterzuentwickeln. Während einige Gemälde dieser Zeit das 'unüberlegte Drauflosmalen' Hans Trimborns zu bestätigen scheinen, so sind es zugleich andere, im folgenden betrachtete Werke, die wiederum seine 'famose Entwicklung' als Maler dokumentieren und die ihn als 'klassischen' *Rheinischen Expressionisten* ausweisen.

Eine Ausstellung des *Rheinischen Landesmuseum* in Bonn setzt sich 1995 mit dem Rhein als Motiv in der Kunst des 20. Jahrhunderts auseinander. Dabei konnte die besondere Anziehungskraft dieses Themas und seine vielfältige künstlerische Umsetzung dokumentiert werden. Vor allem auch die *Rheinischen Expressionisten* stellten den nahen Fluss in unterschiedlichster Ausprägung dar¹⁵⁸. Karl Ottens Charakteristik von August Macke als einem „Verehrer des großen Stroms, den er stundenlang, nein tagelang betrachtete“¹⁵⁹, verdeutlicht den zentralen Stellenwert des Rheins in der Kunst des prominentesten *Rheinischen Expressionisten*.

Auch Trimborn eignete sich dieses im wahrsten Sinne des Wortes 'naheliegende' Motiv an. Abgesehen von dem bereits betrachteten Gemälde *Weg am Rhein* von 1911, auf dem der Fluß lediglich als 'Randerscheinung' wiedergegeben wird, dokumentiert sich in seinem Œuvre eine zunehmende künstlerische Beschäftigung mit dem Rhein erst ab 1914. Die besondere Faszination, die dieser 'Naturkörper' auf die rheinischen Maler ausübte, lässt sich beispielhaft auch in einer Beschreibung des Rheins aufzeigen, die Otten August Macke zuschreibt:

Und da ist der Rhein, fließender Raum an sich, ein fließender Himmel, fließende Ufer und Dörfer, Bewegung kann gar nicht klarer und sinnvoller dargestellt werden.¹⁶⁰

In Trimborns Rhein-Gemälden bleibt dieser 'fließende Raum' stets das zentrale Bildelement. Der grundlegende formale Aufbau findet sich dabei in nahezu allen folgenden Rheindarstellungen in modifizierter Form wieder.

In der *Blauen Rheinlandschaft* [Abb.041] wird der Rauch eines Dampfers auf dem Rhein als ein bildkompositorisches Bewegungselement vor der Kulisse des

¹⁵⁷Paul Adolf Seehaus an Hans Kurella; Bonn, 27. X. 15. In: Rave 1930; S. 41.

¹⁵⁸Daran gemessen liefert der Katalog zur Ausstellung verhältnismäßig oberflächlich abgehandelte Beiträge zum Rhein als Motiv bei den *Rheinischen Expressionisten*. Siehe dazu: Liane Heinz: Im Wandel der Kunstströmungen. Der Rhein in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. In: Ausst.-Kat. (Hrsg.: Hans M. Schmidt; Friedemann Malsch; Frank van de Schoor): Der Rhein. Le Rhin. De Waal. Ein europäischer Strom in Kunst und Kultur des 20. Jahrhunderts. Bonn 1995; S. 199-209.

¹⁵⁹Karl Otten 1914, S. 152.

Siebengebirges in großer Ausdehnung wiedergegeben. In der Arbeit *Park am Rhein* [Abb.042] integriert Trimborn, wie auf anderen Rheindarstellungen auch, die roten Schornsteine, die in ihrer Farbigkeit ebenfalls positiv zur Gesamtkomposition beitragen und nicht etwa in Kontrast zur Natur gesetzt werden. Trimborn ist das Polemische, wie es etwa in Rheindarstellungen F.M. Jansens zu finden ist, ganz fremd. Dessen Darstellung *Der Eiserne Rhein* von 1913 [Abb.043] konzentriert sich auf den Rhein als Industrie- und Handelsweg. Naturhafte Elemente werden (abgesehen vom Rhein selbst) völlig aus dem Bild verdrängt. Roland Scotti beschreibt: „Er [Jansen, J.J.] zeigt in eindringlicher Weise, wie der einstmals so ruhige Fluß in das stählerne Korsett der Schwerindustrie eingebunden wurde“¹⁶¹. Trimborn hingegen betont mit genau gegenläufiger Tendenz in seinen Rheindarstellungen eher die Idealisierung im Sinne einer Synthese von Natur und Industrie. In dieser künstlerischen Position lassen sich Verbindungen zu August Macke erkennen, der ganz in diesem Sinne seine künstlerische Position beschreibt:

Die Maschine erobert den Menschen. Der Künstler muß sich diesem Eingriff unterordnen, ohne den Rhein, Maria im Kapitol, die Madonna mit der Wickenblüte zu opfern. Diese Synthese wird unser Ziel sein.¹⁶²

Neben den Rhein-Darstellungen stellen Baum- und Waldgemälde in Trimborns rheinischem Œuvre eine herausragende Motivgruppe dar. Seine variantenreichen Bearbeitungen dieses Sujets, ohne Ausnahme 1915 entstanden, müssen im Kontext einer intensiven künstlerischen Auseinandersetzung der *Rheinischen Expressionisten* mit dem Baum-Thema gesehen werden. Dabei sind vor allem Heinrich Nauen, aber auch Helmuth Macke und Hans Thuar zu nennen, die von der 'Magie der Bäume'¹⁶³ berührt werden. Durch die Konzentration auf einen spezifischen Bildinhalt, herausgelöst aus seiner näheren Umgebung, wird zumeist der symbolhafte Charakter der Darstellung verstärkt. Der Baum wird als naturhaftes Ideal einer Individuation, also einer seelisch-geistigen Befreiung des Menschen, seiner natürlichen Entwicklung und damit einer vollständigen Persönlichkeitsentfaltung verstanden¹⁶⁴. Auch C. G. Jungs formuliert in seiner Ausführung 'Der Philosophische Baum' diesen interpretatorischen Aspekt, der für vieler Maler in ihrer Auseinandersetzung mit dem Thema 'Baum'

¹⁶⁰Karl Otten 1914; S. 153.

¹⁶¹Roland Scotti: Rheinklänge ohne Romantik. Zwischen Abbild und Zeichen: Der Rhein im 20. Jahrhundert. In: Ausst.-Kat. (Hrsg.: Richard W. Gassen; Bernhard Holeczek): Mythos Rhein. Ein Fluß- Bild und Bedeutung. Ludwigshafen 1992; S. 115-170, S. 116.

¹⁶²Karl Otten 1914; S. 152.

¹⁶³zum Thema: Fondation Beyeler (Hrsg.): Magie der Bäume. Ostfildern-Ruit 1998.

¹⁶⁴siehe dazu vor allem: Jung, Carl Gustav: T. Der Baum als Mensch. In: 2. Beiträge zur Geschichte und Deutung des Baumsymbols. In: ders.: V. Der Philosophische Baum. In: ders.: Studien über alchemistische Vorstellungen. Gesammelte Werke Band 13 (Hrsgin.: Lilly Jung-Merker †; Dr. Phil. Elisabeth Rüt). Solothurn. Düsseldorf 1995; S. 364-368; S. 271-376; S. 292-376.

vorausgesetzt werden kann. Auch Trimborns unterschiedlichen Bearbeitungen des Baummotivs wird dieser symbolhafte Ansatz zu Grunde liegen. Gleichwohl verbietet es sich, in der folgenden Betrachtung verschiedener Baumotive Hans Trimborns, diese Arbeiten als unmittelbare Reflexe seiner Befindlichkeit interpretieren zu wollen. Der historischen Rekonstruktion von 'seelisch-geistigen' Zuständen sind hier Grenzen gesetzt, die in den folgenden 'vorsichtigen' Einordnungen ganz bewußt nicht überschritten werden sollen. Die *Bäume* in seinem gleichnamigem Gemälde [Abb.044] bestimmen als zentrales Motiv nahezu raumfüllend die Bildfläche. Die weit ausladenden Baumkronen setzt der Maler dabei durch eine expressive Pinselührung und Farbabstufungen von Dunkelgrün bis hin zu hellgelben Partien, dynamisch in Bewegung. Die geschwungene Umrisslinie, die alle Bäume umschließt, hält diese nach außen drängende Dynamik gleichzeitig 'im Bild'. Ein Vergleich des Bildes etwa mit dem „zum Monument heroisierte[n] Baummotiv“¹⁶⁵ bei Paul Cézanne, ist in Motiv und formaler Ausprägung naheliegend¹⁶⁶. Auch Cézanne betont in seinen Baum-Gemälden bei ähnlicher Farbgebung durch die ausladende Formgebung der Äste und die nervöse Pinselührung bei der Gestaltung des Astgrüns den dynamischen Charakter des Baums, Eigenleben suggerierend. Die Kenntnis derartiger Bilder, die im Rahmen des Interesses am Baummotiv bei den *Rheinischen Expressionisten* sicherlich rezipiert wurden, kann wohl auch für Trimborn angenommen werden.

Auch mit seinem Gemälde *Waldlichtung mit äsendem Reh* [Abb.045] greift Trimborn ein mehrfach bearbeitetes Motiv des Expressionismus auf. Der dominant blau gehaltenen, unruhigen Darstellung langastiger, von Licht durchbrochener Bäume und Sträucher setzt Trimborn hier ein weißes Reh entgegen, das wie ein Fabelwesen wirkt und den einzigen Ruhepunkt des Bildes ausmacht. Das 1912 entstandene Gemälde *Reh im Wald II* von Franz Marc [Abb.046] kann im Kontext von Trimborns Motiv-Bearbeitung gesehen werden. Wenn es auch unter stilistischen Gesichtspunkten keine Ähnlichkeiten mit Trimborns *Waldlichtung mit äsendem Reh* aufweist, so mag doch die gemeinsame inhaltliche Dimension beide Darstellungen miteinander verbinden:

Franz Marc wollte mit den Tierbildern dieser Phase seines Schaffens vor allem die Unteilbarkeit allen Seins vermitteln, und zwar mit dem Ziel und der Sehnsucht, auch der Mensch möge sich in den Kosmos eingebettet erleben. Nur aus dem Gefühl des Eingebundenseins könne er seine verhängnisvolle Hybris, die Natur beherrschen zu wollen, überwinden, und sein materialistisches Denken zugunsten einer Besinnung auf das Geistige aufgeben.¹⁶⁷

¹⁶⁵Götz Adriani: Cézanne-Gemälde. Mit einem Beitrag zur Rezeptionsgeschichte von Walter Feilchenfeldt. Köln 1993; S. 216.

¹⁶⁶siehe z.B. das Gemälde *Aquädukt* von 1885/87. Hier sind ebenfalls die Bäume zentrales Bildthema.

¹⁶⁷Angela Jurkat: Kap. VI. Apokalyptische Vision und bittere Realität: Der Krieg. 1. Franz Marc *Das Reh im Walde* und *Die Wölfe*. In: dies.: Apokalypse- Endzeitstimmung in Kunst

Das hier implizierte romantische Naturverständnis betont Firmenich auch für Campendonks Gemälde *Waldlandschaft mit Reh und Haus*, wenn sie schreibt, dass Bilder dieser Ausprägung „Assoziationen zu den Bildern der Romantiker [...], in deren Bildern der Natur und vor allem den Bäumen eine hohe Wertschätzung zukommt, erwecken“¹⁶⁸. Während Marc allerdings als Maler des *Blauen Reiter* den Einklang von Reh und Wald in erster Linie über eine abstrahierte Formgebung inszeniert, konzentriert sich Trimborn, darin als *Rheinischer Expressionist* erkennbar, auf eine gegenständliche Malweise, vor allem auf den Farbkontrast zwischen Wald und Reh. Eine ähnliche Szene wird von August Macke in spielerischer Manier inhaltlich aufgelöst: Seiner Arbeit *Kinder mit Ziege im Wald* von 1912 [Abb.047] hat er jeglichen naturhaft-symbolischen Gehalt genommen. Die sonntäglich herausgeputzten Kinder und die domestizierte Ziege - im Gegensatz zum scheuen Reh - weisen kaum auf die naturhafte „Unteilbarkeit allen Seins“¹⁶⁹ hin, wie Jurkat Marcs Bildintention treffend benennt. Trimborn hingegen bewegt sich mit seinem Gemälde *Waldlichtung mit äsendem Reh* gewissermaßen zwischen der inhaltlichen Auffassung Franz Marcs und der malerisch-farblichen Umsetzung August Mackes.

In ganz anderer Weise bringt Trimborn das Motiv der Bäume im Gemälde *Rosa Haus im dunklen Wald* ein. Der farbstarken malerischen Umsetzung der zuvor betrachteten Motive stehen hier im genauen Gegensatz dunkle Baumstämme mit kahlen, dünnen Ästen entgegen. Ein verschlungener Weg führt in unübersichtliche Tiefen des Bildes. Der Bildcharakter des Unheimlichen dominiert hier ganz deutlich im Vergleich zu den vornehmlich hellen Farben des Gemäldes *Bäume*. Allein ein Haus mit rotem Schornstein, blauem Dach und einer rosafarbenen Fassade scheint in dieser düsteren Umgebung ein Zufluchtsort sein zu können. In diesen unterschiedlichen Ausprägungen eines Motivs dokumentiert sich dessen Ambivalenz, wie sie auch der junge *Rheinische Expressionist* Max Ernst in seinen *Biographischen Notizen* formuliert:

Gemischte Gefühle als er zum ersten Mal den Wald betritt. Entzücken und Bedrückung. Und was die Romantiker 'Naturgefühl' getauft haben. Die wunderbare Lust, frei zu atmen im offenen Raum, doch gleichzeitig die Beklemmung, ringsum von feindlichen Bäumen eingekerkert zu sein. Draußen und Drinnen zugleich, frei und gefangen.¹⁷⁰

und Literatur des Expressionismus. Phil. Diss. Bonn 1993 [Jurkat 1993]; S. 123-125, S. 124.

¹⁶⁸Andrea Firmenich: Heinrich Campendonk 1889-1957. Leben und expressionistisches Werk. Mit einem Werkkatalog des Œuvres. Recklinghausen 1989; S. 177.

¹⁶⁹Jurkat 1993; S. 124.

¹⁷⁰Max Ernst: Biographische Notizen (Wahrheitsgewebe und Lügengewebe). In: Ausst.-Kat.: Max Ernst und Bonn. Student. Kritiker. Rheinischer Expressionist. Nr. 13 Schriftenreihe Verein August Macke Haus Bonn. Bonn 1994; S. 20-28, S. 23. Dort zitiert nach: Ausst.-Kat.: Max Ernst. Köln. Zürich 1962/63; S. 19-34, S. 20.

Das romantische Naturgefühl, von dem Max Ernst in diesem Kontext spricht¹⁷¹, ist auch in Trimborns Arbeiten aufzuspüren, etwa bei der symbolhaften Fokussierung auf die *Bäume* oder bei *Waldlichtung mit äsendem Reh* durch das bildprägende 'romantische' Blau¹⁷² und die märchenhafte Rehdarstellung. Heusinger von Waldegg weist einen 'romantischen Natursymbolismus'¹⁷³ bei weiteren *Rheinischen Expressionisten* nach: neben Heinrich Nauens¹⁷⁴ Ernte-Bild von 1909 und P.A. Seehaus, der nach eigenen Bekundungen Eichendorff, Brentano und „überhaupt die Romantik!“¹⁷⁵ verehrt, versteht Heusinger von Waldegg auch Hans Thuars Gemälde *Gefällter Baum* als romantisch-symbolische Anspielung auf dessen Lebensschicksal¹⁷⁶. Nach Heusinger von Waldegg tritt der „Einklang von Mensch und Natur [...] in diesen Bildern als besonderer Wesenszug hervor“¹⁷⁷, die damit einer romantischen Grundhaltung verpflichtet seien. Ein entsprechender metaphorischer Umgang mit der Natur findet sich in Trimborns Gemälden und auch in seinen Briefen, in denen immer wieder Natur- und Geisteszustand mit wortgewaltigem Ausdruck in Verbindung zueinander gesetzt werden:

Gedanken tief innerlich, rauh [...] wie der Berg dort- Gold im Tal u. in fernen Weiten Silberglanz. Hier u. da braune Flecken, wie Sünden für die man büßen soll... Ruhe will das Schlagen u. Pochen im Innern, u. der sanften reinen Linie der Landschaft dort sollen sich die Wogen glätten zu leisen bewegten Wellen, die der Geist treibt, immer zu gleicher Höhe, zu Himmelshöhe- u. eben so tief.¹⁷⁸

Jan Ernst bescheinigt schließlich in seiner kurzen Abhandlung über das musische Werk Hans Trimborns auch seinen Kompositionen eine vom „Ausklang der Romantik“¹⁷⁹ beeinflusste Prägung. In direktem Zusammenhang mit seinem künstlerischen Schaffen erwähnt Trimborn in diesen Jahren außerdem mehrmals den *Don Quijote* von Cervantes. Seit Tiecks Übersetzung¹⁸⁰ als das

¹⁷¹siehe zu Max Ernst auch: Helmut Leppien: Max Ernst and Romanticism. In: Ausst.-Kat.: The romantic spirit in German Art 1790-1990. Edingburgh 1994; S. 383-385.

¹⁷²In diesem Kontext ist z.B. auch die symbolische Bedeutung der ‚Blauen Blume‘ in Novalis’ *Heinrich von Ofterdingen* zu beachten. Siehe: Hans Joachim Mähl; Richard Samuel (Hrsg.): Novalis. Werke in einem Band. München. Wien³ 1984; S. 237-383.

¹⁷³Heusinger von Waldegg 1979; S. 28-29.

¹⁷⁴zu Heinrich Nauen: Klara Drenker-Nagels (Hrsgin): Heinrich Nauen 1880-1940. Monographie und Werkverzeichnis. Köln 1996.

¹⁷⁵P.A. Seehaus an C.W. Bonn im April 1915. In: Rave 1930; S. 31.

¹⁷⁶Hans Thuar verlor als Kind bei einem Unfall beide Beine. Ausführlicher dazu: Ute Eggeling: Hans Thuar 1887-1945. Ein Rheinischer Expressionist. Recklinghausen 1984; S. 52, Abb. 12 u. S. 55.

¹⁷⁷Heusinger von Waldegg 1979; S. 28.

¹⁷⁸H.T. an M.T. am 31. III. 1917 aus Badenweiler.

¹⁷⁹Jan Ernst: Der Komponist und Musiker Hans Trimborn. In: Kat.-Oldenburg 1994; S. 215-231, S. 215.

¹⁸⁰*Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha* von Miguel de Cervantes Saavedra. Übersetzt von Ludwig Tieck. 4 Bd. Leipzig o.J. siehe dazu auch: Werner Brüggemann: ‚Cervantes und die Figur des Don Quijote in Kunstanschauung und Dichtung der Deutschen Romantik. Münster 1958.

„romantische Universalkunstwerk schlechthin“¹⁸¹ rezipiert, können auch diese Lektüre und Trimborns Identifikation mit dem *Ritter von der Mancha* im Kontext einer allgemeinen Begeisterung der *Rheinischen Expressionisten* für die Romantik im allgemeinen und diesen Roman im besonderen gesehen werden. So dokumentieren zum Beispiel auch Zeichnungen August Mackes dessen Auseinandersetzung mit dem Roman¹⁸². Hans Trimborn beschreibt die Auswirkungen dieser Lektüre auf sein Werk:

Dieser Ritter von der Mancha ist das erschütterndste was mir je vor Augen kam. [...] Da malte ich gestern eine große Landschaft, durch die er wohl einmal gezogen sein mag, u. die beiden Köpfe von heute tragen seine u. Sanchos Züge [...]. Ich kann mich den ganzen Tag nicht von der Arbeit trennen, die Zeit fliegt, u. das kleinste Teilchen von mir drängt, sehnt sich, hofft u. verzehrt sich. Nirgends Ruhe u. doch ist es die große Ruhe.- Gottes Hand fühle ich über mir, der mir diese Zeit geschenkt. Und doch liegt auf dem Boden dieses sonnigen Tages soviel Schmerz, wie ihn nur die Malerei des schönsten Frühlingstages zu geben weiß [...].¹⁸³

In diesem inhaltlichen Zusammenhang muss schließlich auch Trimborns Selbstbildnis in phantastischer Rittertracht mit Lanze und Federhut gesehen werden [Abb.049]. Dieses leider verschollene, nur noch auf einem Foto dokumentierte Gemälde macht die Identifikation des Künstlers mit dem Ritter von der Mancha nachvollziehbar. Als 'Don Quijote', der in seiner Traumwelt verflüsselter Ritterherrlichkeit lebt, inszeniert und erlebt auch Trimborn in Kriegszeiten malend und lesend eine Gegenwelt zur kriegerischen Realität, die von romantischem Naturerleben geprägt ist. Der Künstler Hans Trimborn sieht sich hier nicht in der Rolle des kritischen Kommentators oder des sachlichen Dokumentaristen, sondern viel eher als Erdenker und Erschaffer einer idealen Traumwelt. Der damit verbundene schwärmerische Duktus, gerade auch in seinen schriftlichen Naturbeschreibungen, die immer auch die Befindlichkeit des Künstlers widerspiegeln sollen, machen eine Prägung erkennbar, die bei Hans Trimborn auch nach dem 'Ende des Expressionismus'¹⁸⁴ weiterwirkt. Die „Nüchternheit des Blicks“, das Bemühen „Boden unter den Füßen zu gewinnen“, wie sie Wieland Schmied als Reaktionen auf die „Ekstasen des Expressionismus“ vor allem bei den Künstlern der Neuen Sachlichkeit beschreibt, wird daher für Trimborn keine Option sein. „Der Griff nach den Sternen“¹⁸⁵ bleibt bis in die Zwanziger Jahre hinein seine künstlerische Sehnsucht, die sich meines Erachtens aus seiner jugendlichen, romantischen Prägung heraus bereits herleiten lässt.

¹⁸¹Fritz Martini: Nachwort zu: Miguel de Cervantes Saavedra: Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha. Darmstadt 1962; S. 1105-1124, S. 1109.

¹⁸²z.B. *Reiter in kubistischer Landschaft* ca. 1911/12.

¹⁸³H.T. an M.T. vom 18.XI. 1916. Nachlass H.T.

¹⁸⁴Joan Weinstein: *The end of Expressionism. Art and the November Revolution in Germany, 1918-19.* Chicago 1990.

¹⁸⁵alle Zitate: Wieland Schmied: *Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland 1918-1933.* Hannover 1969; S. 13.

3.1.4.3. Abstraktion und Einfühlung: Reaktionen auf August Macke

Im Wintersemester 1915 nimmt Hans Trimborn neben seiner Arbeit im Bad Godesberger Hospital das Medizinstudium wieder auf und besteht am 2. Mai 1916 - im zweiten Anlauf - die medizinische Vorprüfung. Der vielmalende Trimborn setzt sich in dieser Zeit auch erstmals mit Formen flächiger Abstraktion auseinander. In *Gelbes Haus und weiße Kirche* [Abb.050] verbindet der Maler eine bergige Landschaft mit Gebäudeelementen, die in ihrer flächigen Starrheit der amorphen Figürlichkeit der umgebenden Natur formal entgegenstehen. So wirken die gelbe Fassade und eine rote Mauer im Vordergrund wie in die Landschaft hineingestellte Kulissen. Auch die Architektur der in den Mittelgrund gesetzten weißen Kirchen- und Klosteranlage setzt sich durch die verschachtelte, flächige Malweise vom dunklen, bewegten Gebirgshintergrund ab. In dieser Kombination von naturhaften Elementen und starren, flächigen Formen weist Trimborns Gemälde auffallende Ähnlichkeiten mit August Mackes zwei Jahre zuvor entstandenem Werk *Tunesische Landschaft* [Abb.051] auf. Auch hier werden die abstrakten Bildelemente von organischen, naturhaften Formen durchsetzt. Vriesens Beschreibung von Mackes Gemälde trifft auch auf Trimborns Umsetzung zu: „Dieser Wechsel zwischen Erstarrtheit und plötzlicher, sprunghafter Bewegung bestimmt bei dem Bilde in aller seiner Sachlichkeit den Ausdruck“¹⁸⁶. Trimborn steht hier deutlich unter dem Eindruck des Form- und Farbverständnisses von August Macke. Aus den an *Gelbes Haus und weiße Kirche* erprobten abstrahierten Flächenelementen entwickelt Trimborn im folgenden einen werkdominierenden Abstraktionsgrad, der die Natur immer mehr, wenn auch nie ganz, in den Hintergrund treten lässt.

So wird der Aufbau seines Gemäldes *Ansicht von Bad Godesberg* [Abb.052] weitgehend von einer verschachtelten Anordnung verschiedenfarbiger Flächen bestimmt. Aus dieser kompositorischen Unruhe 'wächst' eine blaue Spitze mittig hervor, ein Kirchturm, der eine Überleitung zum Himmel schafft, der das Tageslicht in prismatischen Formen bricht. Trimborn verlässt in dieser Darstellung allerdings die gestalterische Grundlage der Gegenständlichkeit nicht. Bäume sind am Rande der Straße erkennbar, die in die Tiefe des Bildes führt. Neben der Kirchturmspitze setzt Trimborn ein weiteres Turmelement in die Komposition und ermöglicht so überhaupt erst eine Verortung der Szene. Nach den bislang recht allgemein gehaltenen Titeln für dieses Gemälde¹⁸⁷, kann der Standpunkt des Malers inzwischen lokalisiert werden. Trimborn richtet den

¹⁸⁶Gustav Vriesen. August Macke. Stuttgart 1957 [Vriesen 1957]; S. 151.

¹⁸⁷Rulffes 1993; S. 18, Nr. 17: ‚Rheinische Landschaft I‘. Kat.-Oldenburg 1994; S. 238, Kat.-Nr. 41: ‚Stadt im Rheinland‘.

Blick auf seine Taufkirche St. Marien in Bad Godesberg und den im Hintergrund sichtbaren Turm der Godesburg. In seinem Abstraktionsverständnis ist er auch in dieser Ausführung August Macke nah. Im Gemälde *Garten am Thuner See* von 1913 [Abb.053] fasst auch er dieser abstrakte Flächigkeit mit gegenständlichen Elementen zusammen. Vriesen betont in Betrachtung des Gemäldes: „Auch in diesem Bilde ist die gegenständliche Welt Ausgangspunkt [...]“¹⁸⁸, und Heusinger von Waldegg erklärt Mackes grundlegendes „Bekenntnis zur Gegenständlichkeit“ mit dessen „Unabhängigkeit gegenüber allen modernen Doktrinen“¹⁸⁹. Es bleibt allerdings unklar, welche der 'modernen Doktrinen' der Autor hier meint. Als Begründung für Trimborns Abstraktionsverständnis soll diese Herleitung daher nicht übernommen werden. Ausführlicher formuliert Wilhelm Worringer, der über seine Schwester - Mitbegründerin des Gereonsklubs¹⁹⁰ - enge Verbindungen zu den *Rheinischen Expressionisten* hat, bereits 1911 in seiner Abhandlung über *Abstraktion und Einfühlung*¹⁹¹ die das Verhältnis von Gegenständlichkeit und Abstraktion in Werken expressiver Kunst:

Denn Einfühlungsbedürfnis und Abstraktionsbedürfnis fanden wir als die zwei Pole menschlichen Kunstempfindens, soweit es rein ästhetischer Würdigung zugänglich ist. Es sind Gegensätze, die sich im Prinzip ausschließen. In Wirklichkeit aber stellt die Kunstgeschichte eine unaufhörliche Auseinandersetzung beider Tendenzen dar.¹⁹²

Von dieser 'Stilpsychologie', so der Untertitel der Worringer-Schrift, scheinen die Rheinischen Expressionisten und eben auch Hans Trimborn geprägt zu sein. Unter dem Aspekt der Flächenkomposition und der 'Farbigkeit' scheint zunächst auch ein Vergleich der *Ansicht von Bad Godesberg* mit Werken Robert Delaunays aufschlussreich zu sein. Magdalena Moeller weist in ihrem Artikel *Delaunay, Macke und die Rheinischen Expressionisten* eine intensive Rezeption Delaunays durch *Rheinische Expressionisten* nach¹⁹³. Ein Vergleich mit dessen *Simultanfenster, 2. Motiv- erster Teil* von 1912 [Abb.054] offenbart aber neben Ähnlichkeiten im Bildaufbau vor allem einen wesentlichen Unterschied: Über einzelne Farbflächen hinaus komponiert Delaunay Bewegungselemente, die das Bild dynamisieren. Auch die hellen Farben unterstützen diese Leichtigkeit, während Trimborn mit deckenden, sich voneinander abgrenzenden Farben

¹⁸⁸Vriesen 1957; S. 134.

¹⁸⁹Heusinger von Waldegg 1979; S. 19.

¹⁹⁰zum Gereonsklub siehe: Ausst.-Kat.: Der Gereonsklub 1911-1913. Europas Avantgarde im Rheinland. Nr. 9 Schriftenreihe Verein August Macke Haus Bonn. Bonn 1993 (siehe hier vor allem Hildegard Reinhardt: Mackes Beziehung zur Kölner Familie Worringer; S. 44).

¹⁹¹Wilhelm Worringer: *Abstraktion und Einfühlung*. Ein Beitrag zur Stilpsychologie. München³1911.

¹⁹²ebd.; S. 50.

arbeitet. Bei Delaunay entwickelt sich das Bild nach außen zu helleren Farbtönen, wodurch es im Gegensatz zu Trimborns Gemälde 'ausstrahlt', die Bewegungen quasi über den Bildrand hinaus fortgeführt werden. Hierin erweist sich ein grundlegender Unterschied zwischen dem kubistischen Orphismus Delaunays¹⁹⁴ und Trimborns form- und farbstarker Malerei, die ihn - wiederum - als Rheinischen Expressionisten ausweist. Trimborn verfolgt in seinem Gesamtwerk das Prinzip dieser Formauffassung als ein bildbestimmendes nur selten, bringt entsprechende Formen aber immer wieder in seine Landschaften ein.

Neben der stilistischen Nähe zu August Macke, wie sie in den flächigen Abstraktionen des Jahres 1916 zum Ausdruck kommt, bearbeitet Trimborn zugleich auch ein prominentes Motiv des populärsten *Rheinischen Expressionisten*. In seinem Bildnis *Frau mit Äpfeln* [Abb.055], ein Porträt seiner Freundin Marta, greift er ganz offensichtlich August Mackes *Porträt mit Äpfeln: Frau des Künstlers* von 1909 [Abb.056] auf. In beiden Gemälden halten die frontal zum Betrachter ausgerichteten Frauen einen Teller mit Äpfeln in Händen. Im Gegensatz zu Elisabeth Macke, die ihren Kopf gesenkt hält, blickt Marta aus dem Bild heraus. Ihr unverbindlicher Blick stört die harmonische Darstellung, die das Motiv zunächst impliziert. Dem imaginären Griff des Betrachters zu den Äpfeln wird so gewissermaßen Einhalt geboten. Sieben Jahre nach seinem Vorbild verfolgt Trimborn auch eine andere stilistische Umsetzung. Betont Magdalena Möller bei Mackes Werk die „sanftgeschwungenen Linien“ und den „gedämpften Klang der Farben“¹⁹⁵, so fällt bei Trimborn im Gegenteil vor allem der unruhige rot-orange Hintergrund auf, dessen leuchtende Farben sich im Gesicht der Frau widerspiegeln. Weist bei Mackes Bildnis allein die Gestaltung der Äpfel - sie erinnern an Stilleben Paul Cézannes - auf die Kenntnis der französischen Moderne hin, so greift Trimborn wenige Jahre später diese Elemente französischer Malerei auf und entwickelt sie konsequent im ganzen Bild weiter. „Er bildet eine Quintessenz aus der Farbkultur von Cézanne bis zu den Fauves [...]“¹⁹⁶ betont Reindl in seiner Einordnung dieses Gemäldes zu Recht. Neben der Gestaltung des Hintergrundes und des Gesichts erweist sich dies vor allem auch bei der Farbgebung der Arme und der Äpfel, die kontrastreich die Farben des Hintergrundes wieder aufnehmen. In seinem Bildnis *Frau mit Äpfeln*

¹⁹³Magdalena M. Moeller: Delaunay, Macke und die Rheinischen Expressionisten. In: Ausst.-Kat.: Schuster, Peter-Klaus (Hrsg.): Delaunay und Deutschland. Köln 1985; S. 243-257.

¹⁹⁴Die Bezeichnung ‚Orphismus‘ wurde erstmals von Guillaume Apollinaire in seinem ‚Sturm‘-Vortrag vom 18. Januar 1913 verwendet: Guillaume Apollinaire: Die moderne Malerei. In: Der Sturm III, 1912/13, H. 148/149. Berlin 1913; S. 272. Mit dieser Bezeichnung (hergeleitet von ‚Orpheus‘) sollte der musikalische Charakter von Delaunays Werken verdeutlicht werden: Die Farbe als Ausdrucksmittel für Rhythmus und Bewegung.

¹⁹⁵alle Zitate Magdalena M. Moeller: August Macke. Köln 1988; S. 72.

¹⁹⁶Reindl 1994; S. 173.

greift Trimborn also das Motiv des *Rheinischen Expressionisten* August Macke auf und setzt es mit den Stilmitteln der französischen Moderne um¹⁹⁷. Darin liegt der ganz besondere Reiz des Marta-Porträts, das auf diese Weise einen ganz eigenen Ausdruck entwickelt.

Die Palette stilistischer Ausdrucksmöglichkeiten, wie sie bereits in der Betrachtung dieses Bildnisses und der Bearbeitung abstrakter Bildformen zum Ausdruck kommt, wird am Ende des Jahres 1916 durch eine kurze aber wichtige Schaffensphase Hans Trimborns in St. Vith in der Eifel noch wesentlich ergänzt.

3.1.4.4. Hans Trimborn im Klosterlazarett von St. Vith

Ich weiß selbst nicht, wie ich zu den Sachen komme, die jetzt an der Wand hängen.¹⁹⁸

Vom heimatnahen Standort in Bad Godesberg wird Hans Trimborn im Sommer 1916 in ein Kölner Festungslazarett versetzt, nachdem er am 16. August des Jahres zum Feldunterarzt ernannt worden ist. Bereits nach wenigen Wochen erfolgt eine weitere Versetzung nach St. Vith in der Eifel¹⁹⁹. Sein Medizinstudium, von Köln aus noch weiter betrieben, muss er nun für das Winterhalbjahr 1916 und das Sommerhalbjahr 1917 wieder unterbrechen. In St. Vith wohnt er als Feldunterarzt in einem zum Lazarett umfunktionierten Kloster. Von dort aus werden Fahrten an die Kriegsfront unternommen, um verwundete Soldaten zu bergen und im Klosterlazarett zu behandeln. Seine Briefe dieser Zeit dokumentieren die Kriegserfahrungen als Feldunterarzt jedoch nach wie vor nicht²⁰⁰. Existenzielle Sorgen formuliert der Maler allein im Kontext seines Künstlertums:

Liebe Schwester [gemeint ist die Freundin Marta; J.J.], seien Sie doch bitte so freundlich u. besorgen Sie mir nochmals von derselben Leinwand, die gut war. Ohne solche geht es hier nun einmal nicht. [...] Verdammt, daß ich nicht mehr Geld habe, hoffentlich reicht es für ein Stück. Werde von jetzt ab besser sparen. Gott sei Dank, daß ich noch Farbe habe! [...] herzlichst ihr dankbarer Trimborn. Und eine Schachtel Bleistifte.²⁰¹

¹⁹⁷Zur Rezeption der französischen Kunst durch Rheinische Expressionisten siehe auch: Martina Evers-Schultz: Die französischen Grundlagen des ‚Rheinischen Expressionismus‘ 1905 – 1914: Stellenwert und Bedeutung der französischen Kunst in Deutschland und ihre Rezeption in den Werken der Bonner Ausstellungsgemeinschaft von 1913. Bonner Studien zur Kunstgeschichte 12. Phil. Diss. Bonn 1994.

¹⁹⁸H.T. an M.T. 13.11.16. Nachlass H.T.

¹⁹⁹Versetzung am 25. September 1916 zum Königlich-Preussischen Landsturm Infanterie Bataillon Montjoie VIII 20.

²⁰⁰Eine kurze Andeutung ist der einzige Hinweis auf seine Kriegserlebnisse: H.T. an M.T. 13. XI.1916: „Gestern nachmittag gings auf einer leichten [...] Chaise in den Nebel bis Poteaux. Es erübrigt sich jedes Wort über Hin- u. Rückfahrt“. Nachlass H.T.

²⁰¹H.T. an M.T. v. 13. XI. 1916. Nachlass H.T.

Gleich nach seiner Ankunft in St. Vith richtet sich Trimborn ein Atelier ein und erlebt in den folgenden Monaten in der besonderen Umgebung des Klosters eine intensive Schaffenszeit. Fotos der neuesten Arbeiten aus St. Vith, die sein malerisches Engagement belegen, schickt Hans Trimborn an Marta Trapp. Die Menge der in St. Vith entstehenden Gemälde - ebenso wie die vermutlich durch die Kriegswirtschaft angespannte Nachschubsituation - bereiten Trimborn offenbar zunehmend Schwierigkeiten, ausreichend Malmaterial zu erhalten. „Die Leinwand ist wieder verbraucht“²⁰², schreibt er verzweifelt an seine Freundin. Zugleich schildert er in äußerst lesenswerter Weise die unterschiedlichen Reaktionen auf sein Werk in St. Vith:

Sie müßten einmal mein Zimmer sehen. Ich weiß selbst nicht, wie ich zu den Sachen komme, die jetzt an der Wand hängen. Schwester Siegfrieda ist immer ganz still u. meint >schade, daß unsereine nichts davon versteht< Dann kommt noch eine verküppelte, alte Person u. ärgert sich, daß das Mädchen mit schwarzem Tuch grünliches Haar hat. Wenn die mir Nachm. den Kaffee bringt habe ich nur 3 Schnitten Brot, bei der Schwester 4. [...] Der Herr Doktor besucht mich auf meinem Zimmer. Er interessiert sich für „Kunst“, sprach von einem Maler Gora- Gossen oder so was ähnliches, Krupa- Krupinsky sagte ich darauf, sei mein Ideal. Übrigens meinte der Herr diesen Morgen, das Mädchen mit Kopftuch sehe aus wie ein alt-italien. Glasbild. Vielleicht hat er so Unrecht nicht. Sonderbar wie solche Leute manchmal sprechen. An meinem Selbstporträt stellte der Mediziner Strabismus des r. Auges fest u. über die Landschaften das Ewig- Dasselbe- wie Fehler der Perspektive, der Rhein zu breit, zu farbig u. aufgeregt u.s.w. [...].²⁰³

Die Erwähnung des Malers Emil Krupa-Krupinsky²⁰⁴ als 'Ideal' kann hier nur als ironische Erwiderung auf die Ausführungen des Herrn Doktor verstanden werden. Bereits 1913 polemisiert vermutlich Max Ernst gegen das „faule Kunstleben in Bonn, dessen Stand durch den Namen Krupa-Krupinsky oder den Titel Hofmaler gekennzeichnet ist“²⁰⁵. Auch Hans Trimborn dürfte sich dieser Einordnung angeschlossen haben.

Eines der interessantesten und wichtigsten Gemälde des Jahres 1916 und der rheinischen Werkphase überhaupt entstand nachweislich in St. Vith. Der Besonderheit seines Gemäldes *Sterbezimmer* [Abb.057] ist sich Hans Trimborn wohl bewusst, als er Marta Trapp eine Fotografie dieser und weiterer Arbeiten zusendet [Abb.058], nachdem er das Werk einige Tage zuvor bereits in einem ausführlichen Brief beschrieben hat:

²⁰²H.T. an M.T. v. 15.XII. 1916: „Die Leinwand ist wieder verbraucht. Hier u. dort hört man sagen, man müße sich Ruhe gönnen. Nun sagst Du doch selbst, daß ich nur darin meine Ruhe finde. Deshalb bist Du wieder so lieb u. schickst mir Leinwand, sobald Du das Geld von mir hast“. Nachlass H.T.

²⁰³H.T. an M.T. v. 13.11.16. Nachlass H.T.

²⁰⁴Zu Emil Krupa-Krupinsky siehe: Irmgard Wolf: Bildende Künstler und ihre Werke. In: Dietrich Höroldt; Manfred v. Rey (Hrsg.): Bonn in der Kaiserzeit. Festschrift zum 100jährigen Bestehen des Bonner Heimat- und Geschichtsvereins. Bonn 1986; S. 359-372, S. 368. Außerdem: Hans Vollmer (Hrsg.): Thieme-Becker: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart. Leipzig 1928. Bd. XXII ‚Krügener-Leitch‘; S. 17.

[...] Zu oberst unter der Decke hängt das Selbstbildnis, eine ganz sonderbare, aber reine [...] Zusammenstellung von Farben, die mich auf den Entwurf des Sterbezimmers brachte, das 90 x 70 unter dem Bildnis hängt. Eine Ausgeburt des Brauns- darin stehen schwarze Gestalten fest wie Eisen u. schmiegen sich doch so weich dem Braun an. Dann gehts schnell vom gelben Fenster über den weißen Tisch zum weißen Bett, u. ich weiß nicht, ob ich diese Farbe, oder den Zinnoberteppich dominanter bezeichnen soll. Was man zu der blauen Türverkleidung, die im Hintergrunde ihr Leben hat, sagen soll, weiß ich nicht, dazwischen spielen noch allerhand Lichter an Decke, Wänden u. Borden. Links steht ein Schrank, wie Sie ihn kennen. Sie werden sagen müssen, daß trotz der festen Bestimmtheit der Farben man diese gar nicht sieht, vielmehr fühlt sich eine neben der anderen so geborgen u. ruhig, u. ich meine so müßte es in einem solchen Zimmer sein, u. es verbindet sich mit dem rein Malerischen sofort der Ausdruck: Wieder habe ich gesehen welche Mühe man auf die Zeichnung zu geben hat. Die 3 Menschen stehen in ihrer Größe Bewegung u. Stellung in einem ganz bestimmten Verhältnis zueinander u. zu allen anderen Gegenständen u. umgekehrt. Das Bett mußte diese Länge haben, das verlangte der ganze Raum. Die Gesichter sind mehr oder weniger ausgemalt, auch der Tote. Ich darf Ihnen sagen, und sage es Ihnen allein, daß mich dieses Bild packt bis zu Tränen, u. ich verstehe nicht, daß ich die Arbeit tat. Verzeihen Sie mir dieses Wort, aber es ist so, u. ich kann mir nicht helfen. Ich habe versucht, mich daraufhin zu prüfen, daß es lediglich die Farben sind, die das Ganze geben u. den Hauptreflex auslösen. Daneben hängt eine Abendgesellschaft. Mein Bursche kam herein - er ist immer der erste Kritiker
 -Abendmahl- meinte er. Er hat nicht so unrecht der alte Junge. Über dieses Bild wird auch noch gesprochen werden zu meinem Stolz u. Ihrer Freude. [...].²⁰⁶

Trimborn erwähnt bereits die wesentlichen bildkompositorischen Elemente. In seinem Gesamteindruck offenbart das Gemälde, wie schon Reindl feststellt²⁰⁷, wesentliche Anlehnungen an Werke Edvard Munchs. Arbeiten dieses Malers dürfte Trimborn auf der Sonderbundaussstellung 1912 in Köln gesehen haben. Kneher betont bezüglich dieser Ausstellung allerdings, dass „Munch in Köln auf die relevanten Angst- und Todesthemen; z.B. Der 'Schrei' [...] oder 'Tod im Krankenzimmer'“²⁰⁸ verzichtete. Die hier im folgenden zum Vergleich herangezogenen Motive Munchs hat Trimborn dort also nicht gesehen. Es ist aber anzunehmen, dass er die weitverbreiteten Reproduktionen dieser oder ähnlicher Werke kannte. Der besondere Stimmungsgehalt in *Sterbezimmer* resultiert aus der Kombination ähnlicher stilistischer und bildkompositorischer Elemente, wie Munch sie bei der Umsetzung des gleichen Themas einsetzt. Dessen kolorierte Lithografie *Der Tod im Krankenzimmer* [Abb.059] weist sowohl in ihrer szenischen Umsetzung als auch in der Formbehandlung einzelner Figuren offensichtliche Gemeinsamkeiten mit Trimborns Darstellung auf. Trimborn orientiert sich hier bewusst an den Arbeiten Edvard Munchs, dem es in eindrucksvoller Weise gelungen ist, die spezifische Stimmung eines Moments

²⁰⁵ Kritik zur *Ausstellung Rheinischer Expressionisten* in der Zeitschrift *Volksmund* vom 12.7.1913. Zitiert nach August Macke Haus 8; S. 116 [dort wird die Kritik Max Ernst zugeschrieben].

²⁰⁶ H.T. an M.T. v. 9.XII.1916. Nachlass H.T.

²⁰⁷ Reindl 1994; S. 173.

²⁰⁸ Jan Kneher: IX. Die Würdigung Munchs auf der Sonderbund-Ausstellung in Köln 1912. In: ders.: Edvard Munch in seinen Ausstellungen zwischen 1892 und 1912. Eine Dokumentation der Ausstellungen und Studien zur Rezeptionsgeschichte von Munchs Kunst. Worms 1994; S. 327-338, S. 331.

der Trauer einzufangen. „Munch benutzt einzelne suggestive Farbkontraste, die Akteure haben maskenhafte Gesichter [...]“²⁰⁹, beschreibt Arne Eggum wesentliche Merkmale dieser Darstellung, die gleichermaßen auch auf Trimborns Gemälde zutreffen.

Auch dessen Figuren - „fest wie Eisen“²¹⁰ - setzen sich in ihrer schwarzen Gewandung vom Bildhintergrund ab. Vor allem die im Bildvordergrund positionierte Frauengestalt findet dabei eine Entsprechung in der Figurenbehandlung Munchs [Abb.060]. Frontal ausgerichtet, wenn auch in der expressiven Mimik abgeschwächt, spiegeln Gesicht und Haltung die Trauer eindrücklich wider. Die extreme perspektivische Längung des Bettes verstärkt den Eindruck einer auffallenden Rauntiefe, die zudem an eine ähnliche Behandlung der Perspektive bei Arbeiten van Goghs erinnert²¹¹. „Das Bett mußte diese Länge haben, das verlangt der ganze Raum“ betont Trimborn diesbezüglich.

Die Ruhe, welche Trimborn durch die klare Anordnung der (Körper-)Formen im Raum schafft, wird zugleich auch von der farblichen Ausprägung des Gemäldes getragen. Der „Ausgeburt des Brauns“ werden äußerst effektiv Gelb, Rot und Weiß entgegengesetzt. Der rote Teppich vor dem Bett als Reflektionsfläche des gelben Lichts verleiht dabei dem ganzen Zimmer einen eigenartigen roten Schimmer, der wesentlich zum Stimmungsgehalt des Bildes beiträgt. Das Weiß des Bettes bleibt von einer solchen Färbung bewusst unberührt und bildet einen starken Kontrast zum 'leuchtenden' Rot des Teppichs: „Ich weiß nicht, ob ich diese Farbe [das Weiß; J.J] oder den Zinnoberteppich dominanter bezeichnen soll“²¹², schreibt Trimborn dazu. Das Weiß findet seine Fortsetzung in dem Tuch des altarähnlich mit Kreuz und Kerzen angeordneten Tisches, so dass eine direkte Beziehung zwischen dem Sterbenden und dieser sakralen Anordnung den besonderen Gehalt der Szene hervorhebt.

Stilistische und motivische Vorarbeiten, die schließlich zum *Sterbezimmer* hinleiten, konnte ich bei Durchsicht der Skizzenbücher und Zeichnungen im Nachlass nicht finden. Diese Arbeit scheint für sich zu stehen, allein farblich von einem kurz zuvor entstandenen Selbstbildnis inspiriert zu sein²¹³. Trimborns Aussage „Ich verstehe nicht, daß ich die Arbeit tat“²¹⁴, kann so auch auf die Verwirrung des Betrachters beim Versuch einer stilistischen Herleitung dieses Gemäldes zutreffen. Bei *Sterbezimmer* scheint die Wahl des Stils gewissermaßen durch den Bildgehalt vorgegeben. Dabei wird die prominente

²⁰⁹Arne Eggum: Einleitungen zu den Themen und Variationen. In: Ausst.-Kat.: Edvard Munch. Liebe. Angst. Tod. Bielefeld 1980; S. 223-235, S. 225.

²¹⁰H.T. an M.T. v. 9.XII.1916. Nachlass H.T.

²¹¹z.B. *Schlafzimmer des Künstlers in Arles* von Oktober 1888.

²¹²alle Zitate: H.T. an M.T. v. 9.XII.1916. Nachlass H.T.

²¹³H.T. an M.T. v. 9.XII.1916. Nachlass H.T. [siehe Anfang des zitierten Briefes].

²¹⁴H.T. an M.T. v. 9.XII.1916. Nachlass H.T.

Bildvorlage Edvard Munchs entscheidenden Einfluss auf die stilistische Umsetzung von *Sterbezimmer* gehabt haben. Einen ähnlichen Ansatz stellt auch Dering für das Œuvre P.A. Seehaus' fest:

Seehaus entwickelt Strategien, um mit Hilfe unterschiedlicher 'Modi', unter Zuhilfenahme zeitgenössischer, aber auch älterer Stile, seine künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten, dem von ihm gewünschten Stimmungsgehalt anzugleichen.²¹⁵

Allein die zitierte ausführliche schriftliche Werkbeschreibung und die anschließende fotografische Bilddokumentation ermöglichen die Zuordnung dieses Gemäldes zu Trimborns Schaffenszeit in St. Vith. Dort im Klosterlazarett entstanden, mag das *Sterbezimmer* im inhaltlichen Zusammenhang mit den Kriegserlebnissen Hans Trimborns gesehen werden. In diesem Sinne vermutet auch Rulffes auf der Grundlage einer zu späten Datierung auf 1919:

Dem jungen Lazarettarzt dürften sie [die Gemälde *Sterbezimmer* u. *Leichenfeier*; J.J.], ein Jahr nach Kriegsende, eine Möglichkeit zur Bewältigung des Leidens und Sterbens gewesen sein, das er so nah erlebt hatte.²¹⁶

Trimborn selbst äußert sich in seinem ausführlichen Brief allerdings nicht zu einer derartigen inhaltlichen Motivation und beschränkt sich allein auf eine stilistische Beschreibung des Gemäldes. Eine explizite Auseinandersetzung mit den Themen Krieg und Tod findet sich - wie beschrieben - in Trimborns rheinischem Frühwerk überhaupt nicht. So kann also ein direkter Zusammenhang zwischen dem *Sterbezimmer* und Trimborns Erfahrungen als Feldunterarzt nicht zwingend hergestellt werden. Dennoch fällt es im historischen Rückblick schwer, die eindringliche Sterbeszene nicht im Zeitkontext zu lesen. Wenn ich bei der Betrachtung des *Sterbezimmers* also einerseits nicht zwingend von einer „Bewältigung des Leidens und Sterbens“ im Anschluss an den Ersten Weltkrieg sprechen kann, so mag andererseits die Auseinandersetzung mit dem Thema 'Sterben' im Jahre 1916 für Hans Trimborn doch auch durch seine Begegnungen mit verwundeten und sterbenden Soldaten bedingt worden sein.

Mit diesen Erfahrungen kann auch die verstärkte malerische Konzentration Hans Trimborns auf religiöse Motive zusammenhängen. Diese Motivgruppe wird sowohl von Heusinger von Waldegg²¹⁷ als auch von Dering²¹⁸ als grundlegend für die *Rheinischen Expressionisten* hervorgehoben. Auch Hans Trimborn malt in St. Vith den dornengekrönten Christus [Abb.061 u. 062 (Fotoausschnitt)] und seine Verspottung am Kreuz [Abb.063 u. 064 (Fotoausschnitt)]. Diese Darstellungen aus der Passionsgeschichte sind, wie viele

²¹⁵ Lebensgefühl(e) im Expressionismus; S.30.

²¹⁶ Rulffes 1993; S. 15 [*Leichenfeier* 1916: WVZ-Nr. 16016-108].

²¹⁷ Heusinger von Waldegg 1979; S. 28.

²¹⁸ Lebensgefühl(e) im Expressionismus; S. 19.

andere Gemälde Hans Trimborns, leider nur noch auf Fotoansichten seines Klosterateliers dokumentiert. Stilistische Einordnungen können daher nur unter Vorbehalt vorgenommen werden. In ihrer naiv-expressiven Malweise erinnern diese Gemälde an Arbeiten Emil Noldes wie zum Beispiel seine Kreuzigung von 1912²¹⁹. In einem Brief an Marta erwähnt der Künstler die beiden nachweisbaren Gemälde und belegt darüber hinaus in interessanter Weise seine Auseinandersetzung mit diesem Motivkomplex bereits als jüngerer *Rheinischer Expressionist*:

[...] mit demselben Fühlen u. Sinnen habe ich eben erst die Verspottung Christi am Kreuz gemalt, während ich noch das ecce homo in Arbeit hatte, das nun auch fertig gestellt sein kann. Vielleicht vor 3-4 Jahren habe ich eine Kreuzigungsszene zu Hause gearbeitet. Seehaus sah sie u. machte die komische Bemerkung: wie 99% der Menschheit Onanisten sind u. der 100ste gesteht es nicht, so muß jeder Maler auch mal ne Kreuzigung gemalt haben. Diese Spötterei war damals vielleicht am Platze, die gar nicht so unwahr ist. [...] Das fiel mir heute wieder ein, auch daß ich die alte Kreuzigung nach Monaten übermalt habe. Aber den Vergleich finde ich doch eigenartig, nicht wahr. Dieses Bild von heute bleibt.²²⁰

3.1.4.5. Kriegsstationen; Vallendar-Marienu bis zum Kriegsende

pulsierendes Flußlandschaftsleben - - stille, einsame Berge - - - alles ebenso impress[iv] als express[iv]. damit wäre alles gesagt.²²¹

Wenige Tage nachdem Hans Trimborn in den Dezember-Briefen an Marta über sein Wirken in St. Vith berichtet, erfolgt seine Versetzung zu einem Reservelazarett nach Neuenahr²²². Dort arbeitet er, wiederum nur für drei Monate, bis zum 20. März 1917 auf einer chirurgischen Abteilung. Von März bis Juli 1917 wird er mit Tbc-Verdacht zum Reserve-Lazarett nach Badenweiler zwecks Aufnahme auf die Lungenstation des Hilda-Friedrich-Heims geschickt. Lediglich ein Gemälde kann diesem Aufenthalt zugeordnet werden²²³. Marta Trapp schreibt er jedoch: „Einige Arbeiten von Oberweiler würden Dich interessieren.“²²⁴. Diese Aussage stützt die Vermutung, dass Trimborn auch dort, nahe dem von August Macke geschätzten Kandern²²⁵, künstlerisch tätig ist [Abb.065]. Die kategorische Behauptung Reindls, Trimborn habe „von Anfang 1917 bis zum Ende des Krieges keine Möglichkeiten für malerische Studien“²²⁶

²¹⁹In: Martin Urban: Emil Nolde. Werkverzeichnis der Gemälde. Erster Band 1895-1914. München 1987; Abb. S. 412, Nr. 477.

²²⁰H.T. an M.T. v. 13.12.16 aus St. Vith. Nachlass H.T.

²²¹H.T. an M.T. v. 13. VII. 1917 aus Marienu/ Vallendar. Nachlass H.T.

²²²Versetzung am 16. Dezember 1916.

²²³Feldoberarzt Bühlmann 1917; WVZ-Nr. 17002-140.

²²⁴H.T. an M.T. o. Dat. [ca. Juli 1917]. Nachlass H.T.

²²⁵„Ich kenne keinen Ort, der derart klassisch schöne Partien aufzuweisen hätte, wie dieses herrliche Kandern“. August Macke in einem Brief an Elisabeth Macke vom 6.8.1905. Zitiert aus: Ausst.-Kat.: August Macke in Kandern. Nr. 18. Schriftenreihe Verein August Macke Haus Bonn. Bonn 1996; S. 6.

²²⁶Kat.-Oldenburg 1994; S. 173.

gehabt, entspricht demnach nicht den Tatsachen. Nach wenigen Monaten in Badenweiler - der Tbc-Verdacht bestätigt sich nicht - erhält Trimborn einen neuen Standort. Marta berichtet er lakonisch:

Ich bin zum Res.-Laz. Vallendar a. Rh. versetzt auf die Haut u. Geschlechtsstation u. Blasenkrankheiten. Es wird mir schwer fallen, da ich lieber ein Bein amputiere, als den Katheter gebrauche.²²⁷

In Vallendar-Marienau bei Koblenz arbeitet Trimborn von Juli 1917 bis zum Ende seiner Kriegsdienstzeit am 30. November 1918. Nach seiner Ankunft äußert er sich begeistert von der ihn umgebenden Landschaft:

Auf Marienau habe ich mein Zimmer gefunden, das nach der Sonnenseite liegt.- Was ich bisher landschaftlich gesehen habe, ist vielleicht das Schönste bisher. Vielleicht ist die Synthese daran schuld - pulsierendes Flußlandschaftleben- - stille, einsame Berge - - - alles ebenso impress. als express. damit wäre alles gesagt [...] Was ich gefühlt habe u. noch immer fühle u. heute schon klar - bewußt schaue, begreife, dafür gibt es eben keine Ausdrücke.²²⁸

Das Wechselspiel von impressiven und expressiven Ausdrucksformen, die der 'Romantiker' Trimborn hier zur Schilderung seiner ländlichen Umgebung wählt, prägt auch seine Gemälde, die in Vallendar entstehen. In seinem *Stilleben* [Abb.066] setzt er sich mit Arbeiten Paul Cézannes auseinander. Dessen bekannte Bild-Requisiten, Tischtuch und Früchte, greift er auf und stellt in der malerischen Zugabe eines Tablett mit Glasschale und Trinkglas „seine Malkunst unter Beweis“, wie Storm-Rusche 2000 im Kontext der Ausstellung rheinischer Gemälde Hans Trimborns in Bad Godesberg zu Recht betont²²⁹. Dabei verbindet Trimborn eine starke expressive, dominant blaue Farbwahl mit einem impressiven durchscheinenden Farbauftrag.

Die souveräne künstlerische Beherrschung dieser malerischen Grundhaltung zeigt sich bei weiteren Gemälden dieser Zeit. Die Arbeiten entsprechen den idyllischen Motiven, die Hans Trimborn entwirft. In Szenen wie *Am Dorfkanal* [Abb.067] oder auch *Gasthaus Trimborn- Rheinterrasse* [Abb.068] schildert er das unbeschwerte Bürgerleben im sommerlichen Rheinland. Wie bereits bei den Flanierenden vor dem Schaumburger Hof gibt er auch in diesen Figurendarstellungen die Menschen als Mitglieder einer bürgerlichen Gesellschaft wieder. In der malerischen Umsetzung verbindet Trimborn in diesen Darstellungen einen feinen impressiven Pinselduktus mit dem kontrastierenden Kolorit des *Rheinischen Expressionismus*. „Die Nachbarschaft zu Frankreich klingt leise hinein“, betont Seehaus²³⁰ bei der Beschreibung charakteristischer Merkmale rheinischer Kunst des frühen 20. Jahrhunderts. Neben den

²²⁷H.T. an M.T. v. 11. VII. 1917. Nachlass H.T.

²²⁸H.T. an M.T. v. 13. VII. 1917 aus Marienau/Vallendar. Nachlass H.

²²⁹Ausstellungskritik: Bad Godesberg, kubistisch zersplittert. In: General-Anzeiger Bonn, Samstag/ Sonntag 30.9./ 1.10. 2000; S. 23.

stilistischen Anlehnungen erweist sich dieser Bezug auch in der Wahl der Motive. Die unbeschwerte sommerliche Darstellung einer Terrassenszene erinnert zum Beispiel an Werke Auguste Renoirs²³¹. Trimborns weibliche Akte am Wasser in der Natur fallen aus diesen gesellschaftlich verankerten Szenen heraus. In Vallendar setzt sich der Maler in einer kurzen, aber intensiven Werkphase mit diesem Motiv auseinander. Gemälde und Federzeichnungen der Werkgruppe entstehen ausnahmslos 1917. Das Gemälde *Badende* [Abb.069] bereitet der Künstler durch eine Federzeichnung vor [Abb.070]. Die Positionierung der Figuren im Raum und ihre Posen sind bei der Ausführung in Öl nahezu identisch. Zu Gunsten einer übersichtlichen Komposition hat Trimborn lediglich eine Figur der Zeichnung in die malerische Umsetzung nicht übernommen²³². Die Anordnung der nurnmehr vier Badenden bestimmt die vertikale Gliederung des Gemäldes, die durch drei dicke Baumstämme im Mittelgrund des Bildes noch unterstützt wird. Die Modellierung der Badenden folgt einer sehr eigenartigen, unorganischen Körperauffassung: der linke Akt winkelt die Arme starr, in unnatürlicher Gestik vom Körper ab, die Haltung der folgenden Figur mit vorgebeugtem Oberkörper wirkt verkrampt und der Übergang vom Schulter- zum Halsbereich unklar, die Kniende scheint schwerelos über dem Wasser zu schweben und der rechte Rückenakt, offenbar als Pendant zur linken Randfigur gedacht, verharrt mit an den Kopf gelegten Händen in einer ebenso künstlichen Pose.

Betont Bättschmann, dass „in den ungezählten Bearbeitungen des Themas“ auch durch Expressionisten zumeist „das Erotische unterschwellig oder ausgespart [blieb]“²³³, so trifft dies zweifellos auch auf Trimborns Umsetzung des Themas zu. Die Nackten scheinen in diesem Sinne vielmehr als rein bildkompositorische Elemente zu dienen, die der Künstler als strukturierende, farbtragende Flächen in das Gemälde einbringt. Wie auch die *Badenden* Paul Cézannes [Abb.071] sind Trimborns Bearbeitungen vergleichbarer Szenen ganz offensichtlich Atelierarbeiten. Als reine Kompositionsbilder verlieren die Badenden so zugleich ihren körperlich-haptischen Reiz, wie es Bättschmann auch für die Badenden Cézannes beschreibt:

Er [der Betrachter;J.J] kann und soll sehen, aber das soll bei ihm keinen Appetit wecken, und er muß sich keineswegs als Voyeur fühlen. Cézanne hat nun wirklich alles getan, um seinen nackten Figuren jede erotisierende Anmut, jeden Liebreiz und

²³⁰P.A. Seehaus: Rezension zu der Ausstellung ‚Das junge Rheinland‘ 1918 im Kunstverein Köln. In: Kunstblatt II, 1918; S. 120 ff.

²³¹siehe z.B. *Der Tanz im Moulin de la Galette* von 1876. In: Götz Adriani: Renoir. Gemälde 1860-1917. Köln 1996; Abb. S.158, Nr.39.

²³²Die zweite Figur von rechts: Stehende im Hintergrund.

²³³alle Zitate: Oskar Bättschmann: V. Figuren: Badende. In: ders.: Entfernung der Natur. 1750-1920. Köln 1989. S. 160-168. S; 165.

jede Verlockung zu nehmen. Die Rücken und die Beine haben etwa den Liebreiz von ausgestopften Getreidesäcken.²³⁴

Dieser 'derbe' Vergleich trifft durchaus auch auf Trimborns *Badende* zu. In seiner unorganischen Gestaltung der Figuren wird geradezu eine gehemmte Einstellung des Künstlers gegenüber der Aktdarstellung impliziert, denn die malerischen Möglichkeiten zu einer organischen Körperdarstellung sind Hans Trimborn durchaus gegeben. Doch

[...] das Aufgehen und Einssein in und mit der Natur existiert so wenig in den Bildern [...], wie es auch im konventionellen Leben dieser Künstler, wie der Gesellschaft nicht existierte²³⁵,

erklärt Dering das Verhältnis der *Rheinischen Expressionisten* zu diesem Sujet. In dieser Behandlung des Themas wird wiederum ein Unterschied zu den Werken der *Brücke*-Maler deutlich, deren Badeszenen der Sehnsucht nach unmittelbaren Naturerfahrungen entspringen. So erläutert Buchheim anhand dieser Motive treffend den Zusammenhang zwischen gesellschaftlicher Konvention und einem Bemühen der Künstler der *Brücke* um ein von der gesellschaftlichen Ordnung befreites Naturverhältnis:

Zu der Erneuerung des Lebens, wie sie den 'Brücke'-Malern vorschwebte, gehörte die „Emanzipation des Körpers“, das neue Verhältnis zum Eros. Auch das sinnliche Erleben sollte Kraftquell für die Kunst sein [...]. Das Rousseausche „Zurück zur Natur“ meinte jetzt nicht mehr nur „Zurück in die Landschaft“, sondern auch die Befreiung des Körperlichen aus der Enge spießbürgerlicher Moralbegriffe [...].²³⁶

Eine derartige Grundhaltung ist den *Rheinischen Expressionisten* und - so ist es an diesem Bild deutlich festzumachen - ebenso auch Hans Trimborn fremd. Als Szene, die nicht realen Vorgaben entspringt, scheint dieses Motiv formal in besonderer Weise unter dem Einfluss bestimmter Vorbilder zu stehen, den „Rückgriff auf eine tradierte Bildform“²³⁷ nahezulegen.

Die klare Anordnung der hellen Körper zwischen den dunklen Baumstämmen in Trimborns Gemälde findet sich so zum Beispiel auch in Werken Hans von Marées. Sein Gemälde *Hesperiden II* von 1884-1887 [Abb.072] weist eine derartige Bildstruktur ebenfalls auf. Der zunächst unter stilistischen Gesichtspunkten etwas entlegen scheinende Vergleich des Expressionisten Trimborn mit diesem Künstler gewinnt durch eine eingehende Betrachtung der Marées-Rezeption eine konkrete Grundlage: So erläutert J.A. Schmoll, zur Zeit des Expressionismus sei „der Boden für eine Maréesrenaissance und -rezeption [...] geschickt und rührig durch seinen Propheten [Meier Graefe; J.J.]

²³⁴ ebd.; S. 176.

²³⁵ Lebensgefühl(e) im Expressionismus; S. 33.

²³⁶ Lothar-Günther Buchheim: Otto Mueller. Leben und Werk. Feldafing 1963; S. 70 u. S. 73.

²³⁷ Lebensgefühl(e) im Expressionismus; S. 37.

bereitet²³⁸ worden, und führt im folgenden Otto Müller und Karl Hofer als von Marées beeinflusst an. In seiner *Rheinischen Kunstgeschichte* schlägt Henze zudem über August Macke einen direkten Bogen von Marées zum *Rheinischen Expressionismus*, der sich - so Henze - in einem gemeinsamen künstlerischen Anliegen äußert:

Das Bild des Menschen, um das Marées und Leibl malend ihr Leben lang rangen, faszinierte auch August Macke, der in Bonn zu einem Meister in der Malerei des 20. Jahrhunderts wurde.²³⁹

Wenn schließlich auch Seehaus nach einem Besuch der Münchner Neuen Pinakothek betont: „Der Marées-Saal ist eine Welt für sich“²⁴⁰, so verdeutlicht auch dies eine klare Präsenz des 'akademischen' Malers im Bewusstsein der Künstler des *Rheinischen Expressionismus*. Es erstaunt deshalb schließlich auch nicht, dass sich eine frühe Ausgabe der Marées-Monografie von Meier-Graefe im Nachlass Hans Trimborns befindet²⁴¹. Im Kontext dieser Rezeption, als deren direkter 'Teilnehmer' sich somit auch Trimborn ausweisen lässt, scheinen die Anlehnungen an Marées in einem offenkundig 'akademischen' Bildentwurf durchaus plausibel zu sein. Die Modellierung des Körpers bei Marées ist zweifellos 'klassischer' im Sinne einer organischen Körperbehandlung. Vor allem auch durch die künstlichen Posen der Hesperiden erweist sich diese Darstellung aber zugleich ebenso als Atelierarbeit, wie sie für Trimborns Gemälde angenommen werden muss. Diesen wenig reizvollen Bearbeitungen Hans Trimborns in seinem rheinischen Frühwerk stehen Körperdarstellungen der frühen Zwanziger Jahre gegenüber, die ein verändertes Körperverständnis des Künstlers dokumentieren werden.

Seit Trimborns Aufenthalt in Vallendar sind Kontakte zu seinem Freund Paul Adolf Seehaus nicht mehr dokumentiert. Es soll zwischen ihnen zu Auseinandersetzungen über künstlerische Fragen gekommen sein, die einen Abbruch der Beziehung zur Folge gehabt hätten²⁴². Ob es tatsächlich zu diesen Unstimmigkeiten gekommen ist, kann allerdings nicht mehr rekonstruiert werden. Mit dem frühen Tod Paul Adolf Seehaus 1919 war die wesentliche personelle Verbindung zwischen Hans Trimborn und dem *Rheinischen Expressionismus* jedenfalls spätestens abgebrochen. Dieser Umstand bedingt, wie beschrieben, wesentlich die spätere Nichtbeachtung Hans Trimborns in der kunsthistorischen Rezeption des *Rheinischen Expressionismus*. Es ist allein Marta Trapp, die Ansprechpartnerin für Hans Trimborn bleibt, und die er als seine 'Muse' immer wieder zu Kommentaren über seine Arbeiten animiert:

²³⁸J.A. Schmoll gen. Eisenwerth: Zur Marées-Rezeption in der Malerei. In: Christian Lenz (Hrsg.): Hans von Marées. München 1987; S. 151-162, S. 152-153.

²³⁹Anton Henze: Rheinische Kunstgeschichte. Düsseldorf 1961; S. 544.

²⁴⁰P.A. Seehaus an Hans Kurella. München Pfingstsonntag 1915. In: Rave 1930; S. 34.

²⁴¹Meier-Graefe, Julius: Hans von Marées. München 1912.

Dann möchte ich Dich bitten, etwas über die Arbeit zu sagen. Ich weiß, was ich will, aber keinen Menschen zu haben, der etwas sehen u. hören kann, das hält man auf die Dauer nicht aus. Wirklich nicht. [...] u. vergiß die Leinwand nicht, wenn Du welche bekommen kannst.²⁴³

Es ist denn auch Marta, die für ihren Künstlerfreund den in dieser Zeit zunehmenden Kontakt zum rheinischen Kunsthandel pflegt. Hans Trimborn selbst verhält sich gegenüber diesbezüglichen Avancen auffallend zurückhaltend und destruktiv. Auf einer an ihn gerichteten Postkarte fordert Herr A. Kramer von der renommierten Kunstbuchhandlung Heinrich Cohen den Künstler „höflichst“ aber bestimmt auf: „Ich müsste nun unbedingt so bald wie möglich die unterschriebenen Zeichnungen zurück haben“²⁴⁴. Trimborns launiger handschriftlich zugefügter Kommentar: „Ich könnte ihm sagen, was er mehr müsste!“, verdeutlicht das undiplomatische Verhalten des Künstlers, der hier offenbar nicht um jeden Preis eine harmonische Geschäftsverbindung anstrebt, an deren Pflege er als junger, unbekannter Künstler eigentlich doch Interesse gehabt haben muss. In einem Brief aus dem gleichen Monat an seine Freundin wird Trimborns Abneigung gegenüber seiner Beziehung zur Kunsthandlung Cohen/Kramer konkreter dokumentiert:

Der Kramer [...] gefällt mir nicht. Ich bekomme pro Zeichnung 15 M. habe aber das sichere Gefühl, daß Kr. vielleicht noch mehr für das Stück erhält. Habe sämtl. Zeichnungen u. Ölstudien mitgenommen. Auch Stinnes, Köln bekommt also keinen Fetzen.[...].²⁴⁵

Dr. Heinrich Stinnes wiederum, Kölner Jurist und Oberregierungsrat, war ein äußerst engagierter Kunstfreund²⁴⁶, Stiftermitglied des 'Sonderbundes westdeutscher Künstler und Kunstfreunde' und besaß die wohl größte Grafiksammlung Westeuropas. Unter anderen berichtet auch der *Rheinische Expressionist* Franz M. Jansen, dass Stinnes „ein paar hundert Blätter“²⁴⁷ von ihm gekauft habe. Die Aufnahme von Werken Hans Trimborns in die Stinnes-Sammlung, die teilweise 1938 in Berlin versteigert wurde²⁴⁸, war bislang allerdings nicht nachweisbar. Die Verbindungen zu Cohen in Bonn und zu Stinnes in Köln legen aber immerhin die Möglichkeit nahe, dass Arbeiten von Trimborn auch in rheinischen Privatbesitz gelangten. Die Vermutung „daß sich in den Häusern Bonns auch aus der Zeit des *Rheinischen Expressionismus* ungeahnte

²⁴²H.T. erzählte dies Maria Trimborn in mehreren Gesprächen.

²⁴³H.T. an M.T. ca. Ende 1917.

²⁴⁴Postkarte Kunsthandlung Cohen/ A. Kramer; 27. 7. 1917. Nachlass H.T. [5.3. (5)].

²⁴⁵H.T. an M.T. v. Juli 1917.

²⁴⁶Informationen zu Stinnes siehe: Klara Drenker-Nagels: Die rheinischen Expressionisten und ihre Förderer - Ein Überblick. In: Dieter Breuer (Hrsg.): Die Moderne im Rheinland. Ihre Förderung und Durchsetzung in Literatur, Theater, Musik, Architektur, angewandter und bildender Kunst 1900-1933. Köln. Bonn 1994.

²⁴⁷Magdalena M. Moeller (Hrsgin.): Franz M. Jansen. Von damals bis heute. Bonn 1981; S. 82.

Kunstschätze verbergen könnten²⁴⁹, mag demnach auch auf Werke Hans Trimborns zutreffen. Die wenigen Werke Trimborns, die in den letzten Jahren aus Bonner Privatbesitz tatsächlich in den Kunsthandel gelangt sind²⁵⁰, könnten demnach nur die 'Spitze eines Eisberges' sein. Es wird sich im Kontext der zunehmenden Veröffentlichung des Trimbornschen Oeuvres erweisen, ob aus den Untiefen des Privatbesitzes weitere Arbeiten auftauchen werden.

Neben seinen malerischen Aktivitäten bleibt die Musik nach wie vor ein wesentlicher Schwerpunkt von Trimborns Interesse und künstlerischer Betätigung. „Jede Sekunde des Tages ist lauter Musik u. klassische Meister u. alles so Synthese“²⁵¹, schreibt er im September 1917 aus Vallendar an Marta. Trimborn komponiert Klavierstücke und eine Sonate für Violine und Klavier. Außerdem entstehen Lieder zu Texten von Stefan George und Friedrich Hölderlin. Ein im Nachlass erhaltener Konzert-Programmzettel aus dieser Zeit beweist zudem, dass der Komponist 'Dr. Trimborn' sein Werk als 'Hans Trimborn' selbst interpretiert. In einigen Briefen des Künstlers ist auch das Zusammenfallen seiner verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten dokumentiert. Der kleinen lavierten Federzeichnung *Rheintal mit Blick auf das Siebengebirge*, auf der eine Lokomotive rheinaufwärts durch das Tal fährt, fügt er eine kurze Komposition hinzu, die den Untertitel *Lokomotive durch Blumen fahrend* trägt [Abb.073]. Eine Aufnahme musikalischer Elemente in die bildenden Künste, wie sie etwa bei Paul Klee festzustellen ist²⁵², vollzieht Trimborn allerdings nicht. Musik und Malerei bilden als Pole die beiden lebensbestimmenden Ideale seines Lebens, deren Umsetzung er zusammen mit seiner Freundin Marta Trapp, die eine Karriere als Pianistin anstrebt, konsequent und eigensinnig verfolgt. An Marta schreibt er äußerst bestimmt:

[...] Also Du stellst das Klavier auf mein Zimmer Plittersdorf Büchelstr. 21, wo das Bild hängt. Und Blumen- frische Blumen müssen hinein. Die rote Lampe darfst Du auch anstecken. Das ist also die Bitte, die ich an Dich stelle. Ich will ehrlich sein, es geschieht auch aus Egoismus, denn wenn ich mal nach „Hause“ komme, will ich spielen können. Du kannst dort arbeiten, wann u. wie lange du willst. Es ist hoch genug u. wird schön die Dorfstraße hinabklingen. [...] Die Leute auf 21 werden so zu Dir sein, wie ich das verlange. Ich erwarte Deine Antwort. Hans.²⁵³

²⁴⁸Puppel-Auktion 1938, 58. Der Auktionskatalog konnte von mir bislang nicht ausfindig gemacht werden.

²⁴⁹Margarethe Jochimsen: Bonner Schätze im Verborgenen. In: August Macke Haus 16; S. 6-7, S.6.

²⁵⁰Kunst-Auktionen in Bonn 1999. Nähere Angaben im Archiv des Autors.

²⁵¹H.T. an M.T. v. 24. 9. 1917. Nachlass H.T.

²⁵²Paul Klee transkribierte zum Beispiel mit grafischen Mitteln die Anfangstakte des Adagios aus der sechsten Sonate für Violine und Cembalo G-Dur, von Johann Sebastian Bach. Siehe dazu: Christian Geelhaar: Paul Klee. In: Karin v. Maur (Hrsgin): Ausst.-Kat.: Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts. München 1985; S. 422-429, S. 422 u. S. 424 (Abb.).

²⁵³H.T. an M.T. v. 8. Juli 1918. Nachlass H.T.

Trotz dieser Konzentration auf seine künstlerische Betätigung scheint es für Trimborn aber nicht in Frage zu stehen, daß er nach dem Krieg sein Medizinstudium fortführen wird. Schon während seiner Zeit in St. Vith bittet er 1916 einen befreundeten Arzt, in der Hoffnung auf ein baldiges Ende des Krieges, um die Vermittlung einer Famulatur²⁵⁴. Nach der Ausrufung der Republik durch Philipp Scheidemann am 9. November 1918 und der zwei Tage darauf erfolgten Unterzeichnung des Waffenstillstandes von Compiègne wird Hans Trimborn am 30. November 1918 in Marienau-Vallendar, mit Entlassungsgeld und Marschgebühren versehen, als Feldunterarzt aus dem Heeresdienst zum Bezirkskommando nach Heidelberg entlassen, wo er bald darauf sein Medizinstudium wieder aufnimmt.

3.2. Hans Trimborn in Heidelberg (Dezember 1918-Juli 1919)

[...] meine Hand zittert förmlich nach d. Pinsel u. jedes Stück Leinwand.²⁵⁵

3.2.1. Zwischen gestern und morgen

Der 27-jährige Medizinstudent Hans Trimborn immatrikuliert sich am 13. Dezember 1918 an der Ruprechts-Karl-Universität zu Heidelberg²⁵⁶, um sein Studium fortzusetzen, das er - unterbrochen von Kriegsnotsemestern - bis zum Ende des Krieges in Bonn absolviert hat²⁵⁷. Bereits am folgenden Tag meldet er sich auch bei der Stadt Heidelberg und dem Nahrungsmittelamt an²⁵⁸. Der Universitätsdozent Ernst-Gerhart Dresel²⁵⁹ stellt ihm in seinem Haus in der Blumenthalstraße einen Wohn- und Atelierraum zur Verfügung²⁶⁰. Als Arzt, der neben dem medizinischen auch einen philosophischen Dokortitel erworben hat, pflegt er Kontakte zu Heidelberger Künstlern und fördert sie. So wohnt im Hause Dresel zu dieser Zeit auch die Witwe des Heidelberger Bildhauers Anton Paul²⁶¹, den Dresel unterstützt hatte. Ein Gruppenfoto auf der Treppe des Dreselschen Hauses zeigt zudem neben Hans Trimborn und der Frau des

²⁵⁴ Antwort von Dr. Lose an Hans Trimborn vom 19.10.1916 (Postkarte). Nachlass H.T.

²⁵⁵ H.T. an ‚Frau Aennchen‘, Heidelberg, 16. XII.18. Privatbesitz [Kopie im Nachlass H.T.].

²⁵⁶ Lt. Abschrift des Heidelberger Studienbuches von 1931. Nachlass H.T.

²⁵⁷ Lt. Abschrift des Bonner Studienbuches. Nachlass H.T.

²⁵⁸ Angaben lt. Militärpaß. Nachlass H.T.

²⁵⁹ Stadtbuch der Stadt Heidelberg nebst dem angrenzenden Teile der Gemeinde Rohrbach für das Jahr 1919. Heidelberg 1919; S. 196: ‚Dresel, Ernst Gerh., Dr. med u. phil., Privatdozent, Assistent a. Hygien. Institut. Blumenthalstr. 24‘. Weitere Informationen zu Dresel (geb. 1885; gest. 1964) siehe: Dagmar Drüll: Heidelberger Gelehrtenlexikon 1803-1932. Berlin. Heidelberg. New York. Tokio 1986; S. 51.

²⁶⁰ Ob Trimborn bereits mit der Aussicht auf Dresels Unterstützung nach Heidelberg gegangen ist oder ihn erst dort kennenlernte, ist nicht bekannt.

²⁶¹ Stadtbuch der Stadt Heidelberg nebst dem angrenzenden Teile der Gemeinde Rohrbach für das Jahr 1919. Heidelberg 1919. Blumenthalstraße: S. 21-22, S. 21.

Mediziners²⁶² auch den von Dresel geförderten Bildhauer Heinrich Sachs²⁶³ [Abb.074]. Bereits Dalinghaus schließt aus den Aufzeichnungen in Trimborns Heidelberger Skizzenbüchern, dass es im Hause Dresel einen „Zirkel, einen Gesprächskreis von Gleichgesinnten, in dem philosophiert und gedichtet wurde“²⁶⁴ gibt. Wenn auch eine solche Schlussfolgerung aus den wenigen vorliegenden Heidelberger Aufzeichnungen nicht zwingend gezogen werden kann, so wären solche Zusammenkünfte bei den kunstinteressierten Dresels doch zumindest vorstellbar. Darüber hinaus entwickelt sich in der Nachkriegszeit in Heidelberg das öffentliche Kunstleben im Vergleich mit den großen Metropolen in Deutschland aber recht zurückhaltend, wie Kutschera nachweist²⁶⁵. Neben zwei unregelmäßig erscheinenden Kunstzeitschriften erwähnt sie die vom Kunsthistoriker Fraenger initiierte Gesprächsrunde *Die Gemeinschaft*, in der sich expressionistische Künstler und Literaten trafen. Eine Teilnahme Trimborns an dieser Gemeinschaft ist vorstellbar, kann aber nicht belegt werden. Bei einer derartigen Zusammenkunft könnte der Medizinstudenten Trimborn jedenfalls auch Hans Prinzhorn begegnet sein, der seit Februar 1919 in Heidelberg das 'Museum für pathologische Kunst' aufbaut²⁶⁶. Dessen fortschrittliche Auseinandersetzung mit der „Bildnerei der Geisteskranken“²⁶⁷ ist in Heidelberg ein Gesprächsthema gewesen, das sicherlich auch den malenden Medizinstudenten Hans Trimborn interessiert haben dürfte. Eine formale und inhaltliche Auseinandersetzung mit diesem Themenkomplex ist in Trimborns künstlerischen und schriftlichen Aussagen zu dieser Zeit allerdings nicht zu finden.

Auf den ersten Blick haben sich die entscheidenden Lebenskoordinaten für Hans Trimborn im Vergleich zu seiner rheinischen Jugendzeit scheinbar kaum verändert: Er setzt sein Medizinstudium fort, ein Atelier steht zu seiner Verfügung, er lebt in einem bildungsbürgerlichen Milieu, in dem die Kunst offenbar einen hohen Stellenwert genießt und ist - so belegen es die Briefe - nach wie vor seiner Freundin Marta Trapp eng verbunden. Von einer ungebrochenen Fortsetzung seines bisherigen Lebens kann aber dennoch nicht die Rede sein. Nach dem Ende des Ersten Weltkrieges und dem daraus

²⁶²Frau Ila Dresel-Koenenkamp.

²⁶³Über den Bildhauer Heinrich Sachs konnte ich keine weiteren Daten ermitteln.

²⁶⁴Dalinghaus 1994; S. 23.

²⁶⁵Johanna Kutschera: Aufbruch und Engagement. Aspekte deutscher Kunst nach dem Ersten Weltkrieg 1918-1920. Frankfurt am Main. Berlin. Bern. New York. Paris. Wien 1994 [Kutschera 1994]: Heidelberg; S. 46: Kutschera nennt hier literarisch ausgerichtete Zeitungen wie ‚Saturn‘ (1911-1920) u. ‚Die Argonauten‘ (1914-1921); ausserdem ‚Die Gemeinschaft‘, ein Kreis expressionistischer Künstler und Literaten vom Kunsthistoriker Wilhelm Fraenger initiiert.

²⁶⁶siehe dazu: Bettina Brand-Claussen: Das „Museum für pathologische Kunst“ in Heidelberg. Von den Anfängen bis 1945. In: Verlag Das Wunderhorn (Hrsg.): Wahnsinnige Schönheit. Prinzhorn-Sammlung. Heidelberg 1996; S. 7-23.

resultierenden Zusammenbruch des wilhelminischen Werte- und Gesellschaftssystems, muss sich auch der 27-jährige Medizinstudent, Rheinische Expressionist, vom Ausklang der Romantik geprägte Musiker und Feldunterarzt Hans Trimborn neu positionieren.

Der Kunstkritiker Karl Scheffler beschreibt in seinen Lebenserinnerungen die Nachkriegssituation der Generation der 'um 1890 Geborenen':

Die Zukunft lag drohend und dunkel vor ihr, die allgemeine Mißachtung des menschlichen Lebens und der menschlichen Würde, eine Kriegsfolge, wirkte auf ihre Selbstachtung zurück, zwischen gestern und morgen fand sie sich schrecklich eingeklemmt.²⁶⁸

Die 'Geburt des neuen Menschen', wie sie auch Heinrich Vogeler 1918 in seinem gleichnamigen Gemälde verbildlicht, dokumentiert exemplarisch die Hoffnung auf eine andere, eine bessere Zukunft. Und auch die Wandlungsdramen dieser Zeit, wie etwa Georg Kaisers Schauspiel *Hölle. Erde. Weg* von 1919²⁶⁹ thematisieren den Weg der Menschheit aus der erlebten Hölle hin zu einer ideal gedachten, menschlichen Gesellschaft²⁷⁰. Eine Vielzahl von Manifesten²⁷¹ und Gruppenbildungen zeugen zudem von der „ziellosen und steuerlosen Energie“²⁷², mit der die Künstler darum bemüht sind, sich aus der „Klemme zwischen gestern und morgen“ zu befreien und ihre veränderte Rolle in der neu entstehenden Gesellschaft zu definieren. Im Eröffnungsgedicht seines Dramas *Die Wandlung. Das Ringen eines Menschen* reklamiert der Heidelberger Jurastudent Ernst Toller²⁷³ für Dichter und Künstler einen unbedingten gesellschaftlichen Führungsanspruch²⁷⁴. Anton Kaes stellt in diesem Sinne bei seiner Auseinandersetzung mit der jungen Literatur der Weimarer Republik eine grundlegende Veränderung des Literaturbegriffes fest. Der Anspruch „Teil der

²⁶⁷Titel von Hans Prinzhorns Publikation „Bildnerei der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung. Berlin 1922.

²⁶⁸Karl Scheffler: Die fetten und die mageren Jahre. Leipzig. München 1946; S.330.

²⁶⁹siehe dazu Dietrich Schubert: „Die ‚Geburt des neuen Menschen‘, wie sie auch Heinrich Vogeler 1918 in Anlehnung an die Offenbarung des Johannes verbildlichte, wird nun in zahlreichen Wandlungsdramen von Rubiner, Toller, Kaiser, Reinhard Goering, Hasenclever gestaltet“. In: ders.: Expressionistische Bildnisse im Rahmen des Aktivismus. In: Ausst.-Kat.: Die Zwanziger Jahre im Porträt. Bonn 1976; S. 23-46, S. 28.

²⁷⁰siehe dazu Walter Fähnders: Avantgarde und Moderne 1890-1933. Lehrbuch Germanistik. Stuttgart. Weimar 1998. 3. Expressionistische Literaturpraxis; S. 163-189. 3.3. Stationen und Verkündigungsdrama; S. 172-178.

²⁷¹siehe dazu: Uwe Schneede (Hrsg.): Die zwanziger Jahre. Manifeste und Dokumente Deutscher Künstler. Köln 1979.

²⁷²Oskar Kokoschka in seiner biografischen Erzählung ‚Dresden‘ über die unmittelbare Nachkriegszeit. O.K. Erzählungen. Hamburg 1974; S. 186.

²⁷³Zum Wintersemester 1917/18 immatrikulierte Toller sich in der juristischen Fakultät in Heidelberg. Siehe dazu auch: Norbert Giovannini: Zwischen Republik und Faschismus. Heidelberger Studentinnen und Studenten 1918-1945. Weinheim 1990. 1.1. Ernst Toller; S. 17-19; S. 17.

²⁷⁴Ernst Toller: Die Wandlung. Das Ringen eines Menschen. In: Ernst Toller. Gesammelte Werke. Bd. 2 Dramen und Gedichte aus dem Gefängnis 1818-1924. Berlin 1978 (Hrsg.: John M. Spalek; Wolfgang Frühwald); S. 7-61, S. 9 (‚Aufrüttelung‘).

Alltagskommunikation²⁷⁵ zu werden, prägt die Ambitionen der jungen Literaten in dieser Zeit. Diese Entwicklung, die „Politisierung der Avantgarde“²⁷⁶, wird auch Hans Trimborn in seinem Selbstverständnis als Student der Medizin und vor allem auch als Künstler beeinflusst haben.

Durch die Fortsetzung seines Studiums hat Trimborn zunächst die autoritäre Forderung seines Vaters nach einer akademischen Ausbildung weiterhin erfüllt. In Heidelberg aber wird er sich von der väterlichen Vorgabe lösen und trifft selbstbestimmt eine grundlegende Entscheidung für sein weiteres Leben. Die Zukunftsoption, als praktizierender Arzt nebenbei als Maler und Musiker zu wirken, verwirft er, um sich fortan als freier Künstler ganz auf sein künstlerisches Schaffen konzentrieren zu können. Dieser konsequente Schritt muss sicherlich auch im Kontext der zeitgenössischen Diskussion um den Stellenwert und die Rolle des Künstlers in der 'neuen' Gesellschaft gesehen werden. Erstmals kann jetzt durch die Sichtung bislang in Privatbesitz verschollener Briefe diese schwierige Entscheidungsfindung Hans Trimborns nachvollzogen werden. Bereits wenige Tage nach seiner Immatrikulation schreibt er in Hinblick auf den Abschluss seines Studiums: „Es sind ja auch nur noch 1 _ Jahre. Schwer wird es ja sein, denn meine Hand zittert förmlich nach d. Pinsel u. jedes Stück Leinwand“²⁷⁷. Zwei Tage später fügt er hinzu:

Es fällt mir schwer, das darf ich sagen, mich jetzt derartig auf das Studium zu konzentrieren, daß ich bald das Examen machen kann. Alles in allem wird das noch 1- 1 _ Jahre dauern.- Wissen Sie, was mich fast wahnsinnig „pieckt“ ist, daß ich jetzt eigentlich nur Akte zu studieren hätte. Von Morgens bis Abends auf dem Atelier, oder sonstwo- zu arbeiten. Aber es scheint, das Geschick will es so, daß ich den Weg durchlaufe. Es wird wohl über den Arzt weg gehen müssen.²⁷⁸

Das Studienbuch, Praktikumsscheine und medizinische Notizen in seinen Skizzenbüchern²⁷⁹ dokumentieren Trimborns Schritte auf diesem offenbar mühsamen Weg „über den Arzt weg“.

3.2.2. Lieber Maler, was malst Du?²⁸⁰

Als Künstler ist Hans Trimborn in der retrospektiven Betrachtung seines Heidelberger Aufenthalts kaum greifbar. Die zumeist kleinformatischen Heidelberger Skizzenbücher²⁸¹ beinhalten neben wenigen Porträtskizzen und

²⁷⁵Anton Kaes (Hrsg.): Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918-1933. Stuttgart 1983. Vorwort; S. V-VIII, S. V-VI.

²⁷⁶Jutta Held: Die Politisierung der Avantgarde. In: dies.; Norbert Schneider: Sozialgeschichte der Malerei vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert. Köln 1993; S. 398-420.

²⁷⁷H.T. an ‚Frau Aennchen‘, Heidelberg, 16. XII.1918. Privatbesitz [Kopie im Nachlass H.T.].

²⁷⁸H.T. an ‚Frau Aennchen‘, Heidelberg, 18. XII.1918. Privatbesitz [Kopie im Nachlass H.T.]; [5.3. (6)].

²⁷⁹Studienbuch und Skibus 1919. Nachlass H.T.

²⁸⁰Skibu 1919. Nachlass H.T. Zitiert bei Dalinghaus 1994; S. 24 [fehlerhaft zitiert].

²⁸¹7 Skibus (März bis Oktober 1919). Nachlass H.T.

Figurendarstellungen in erster Linie mit dünnem Bleistift blass ausgeführte Landschaftsskizzen, die sich in ihrer gestalterischen Neutralität einer formalen und inhaltlichen Einordnung geradezu entziehen und damit im Kontrast zu den meist kräftig konturierten Skizzen seiner rheinischen Schaffenszeit stehen. Auffällig in Inhalt und zeichnerischer Ausführung sind für die Heidelberger Zeit karikatureske Szenen. So skizziert Trimborn mit groben Umrisslinien die Szene einer Schülerzüchtigung durch den Lehrer [Abb.075], um auf der folgenden Seite des Skizzenbuches die Situation zu Gunsten des Schülers umzukehren, der nun seinerseits den Lehrer schlägt [Abb.076]. Auf satirische Weise inszeniert Trimborn so die Umkehrung traditioneller autoritärer Gesellschaftsstrukturen. Bemerkenswert sind außerdem die mitunter seitenlangen skizzenhaften Niederschriften. Im Gegensatz zu den zumeist 'blässlichen' Zeichnungen geben sie als schriftliche Manifestationen einen unmittelbaren Einblick in die Gedankenwelt des Künstlers in dieser Umbruchszeit. Es mag dabei kein Zufall sein, dass der Maler und Zeichner Hans Trimborn in einer biografischen Übergangsphase, in einer Zeit der Neuorientierung, verstärkt auf das geschriebene Wort als Ausdrucksmittel zurückgreift. Seine Texte wirken wie fiktive Selbstgespräche über die eigene Rolle als Künstler in seiner Zeit:

Lieber Maler, was malst Du? willst Du meine Blumen malen auf der Halde [...]? Willst Du mich malen im Feuerschein, verstehst Du Menschen und Stimmen und Klang? Bist Du lieb? ja Du bist lieb. Du nimmst Feueressenfarben für mich. Ich habe Zeit. Du hast Zeit zur Arbeit. Nimmst Deine Arbeit nicht leicht, nein ich weiß es. Du liebst mich in Feuer. Am Ende und Anfang und Dein Gebet bin ich und Dein Atem Dein Klang stärker wie Himmelssturm und weiß wie Himmelsblüte. So lieb hast Du mich? Wie ich mich in Dir sonne! Ich muss viel viel Licht haben. Ich bin die Feueresse und nehme die armen trockenen Blumen für Dich und verbrenne sie für Dich und werde leuchtend für Dich.- Lieber Maler, Du malst in Liebe Dein kleines Hälmdchen auf dem Tausend-Ährenfeld, dieses eine Hälmdchen hast Du lieb vor allen.- Und dieses eine weiße Wölkchen lieb vor allen, und dieses eine schwarze Wölkchen und die eine Himmelhöhe unter ewigen, das eine schönste Sternchen Dein Liebchen. Kind, Kind, bist Du.- [...] ich bin Dein leuchtender Perlenschmuck. Perlenschnur aller Sterne Spange von Sonne und Mond, hielt die Erde in sich, löst sich und wirft sich aus Gotteshöhe in Dein liebes Herzchen. Maler mit dem Gottsherz! Du weißt, wenn ich vor Blumen auf dem Berg lache und weine.²⁸²

Einige monologische Niederschriften dieser Art finden sich in Trimborns Heidelberger Skizzenbüchern, die in ihrem natur-schwärmerischen Duktus erneut Trimborns jugendliche Prägung durch Ausdrucksformen der Romantik dokumentieren. Während Wieland Schmied in seiner Beschreibung der post-wilhelminischen Epoche die Abkehr vieler Künstler von „den Ekstasen des Expressionismus“ und „dem Überschwang des Gefühls“ diagnostiziert und eine „Nüchternheit des Blicks“ sowie eine „Freiheit von aller Sentimentalität“²⁸³ betont, kann dieser Haltungswechsel bei Trimborn in Betrachtung seiner

²⁸²Skibu 1919. Nachlass H.T. Zitiert bei Dalinghaus 1994; S. 24 [Ausschnitt, fehlerhaft].

²⁸³alle Zitate: Wieland Schmied: Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland 1918-1933. Hannover 1969; S. 13.

Heidelberger Texte nicht festgestellt werden. Von einer intensiven Rezeption romantischer Kunst, Literatur und auch Musik geprägt, greift er in der an sein Jugendwerk anschließenden Werkphase die neuen zeitgenössischen Tendenzen - etwa die der Neuen Sachlichkeit - nicht auf. Über den bereits erwähnten sprachlichen und motivischen Umgang mit Natursymbolen hinaus dokumentieren seine Heidelberger Texte vielmehr eine gedankliche Erweiterung seiner pathetischen Sprachbilder, durch die Trimborn eine gegensatzlose und damit auch konfliktfreie Weltordnung beschreibt. So notiert er:

Es gibt keine Gegensätze. Alles eins in Einem
Wasser in Feuer
Feuer in Wasser
Sonne in Eis
Eis in Sonne
Sonne und Eis ist in Einem
Blut! was ist das. Das einzige, wozu wir noch keinen Gegensatz gefunden haben.
Von Körper ist Gegensatz: Seele.
Nein sagen muß man.
Alles eins in Einem.
Dann gibt es nur noch den Begriff
Das Leben!²⁸⁴

Hans Trimborn entwirft hier erstmals schriftlich ein monistisches Weltbild, das vor allem bei der Einordnung vieler Gemälde der frühen Zwanziger Jahre zu beachten sein wird. Kutschera beschreibt den Rückgriff vieler Künstler auf diese Ansätze, die bereits zur Jahrhundertwende aufkamen und in der direkten Nachkriegszeit wieder eine Rolle spielen²⁸⁵. Das westliche dualistische Weltbild, von dem Hans Trimborn und seine Generation geprägt sind, wird jetzt abgelehnt. Nach dem politisch und kulturell chauvinistischen Selbstverständnis des wilhelminischen Zeitalters ist der Ausgleich aller kulturellen und gesellschaftlichen Polaritäten ein fundamentales Ziel vieler Künstler. Trimborns Heidelberger Texte zeigen sich von diesen Gedankengängen deutlich beeinflusst. Inwieweit es Reflexe dieser Auseinandersetzung auch in seinem malerischen Schaffen um 1919 in Heidelberg gegeben hat, war bislang nicht klar zu bestimmen, denn kein Gemälde war dieser kurzen Schaffenszeit sicher zuzuordnen. „Es spricht manches dafür, daß Hans Trimborn sich in dieser Zeit mit alten Meistern auseinandergesetzt hat“²⁸⁶, schreibt Dalinghaus und verfolgt damit die durchaus nachvollziehbare Theorie einer möglichen Besinnung des Künstlers auf bestehende Bild- und Stiltraditionen in Zeiten gesellschaftlicher und persönlicher Verunsicherung. Meine stilkritische Analyse des Œuvres läßt die Entstehungszeit dieser 'altmeisterlichen' Werkgruppe tatsächlich jedoch erst

²⁸⁴Skibu 1919. Nachlass H.T.

²⁸⁵Kutschera 1994: 2.2.1.3. Monismus; S. 80-81, S. 80.

²⁸⁶Dalinghaus 1994; S. 25.

in der Mitte der Zwanziger Jahre ansetzen²⁸⁷. Lediglich zwei im Nachlass erhaltene Gemälde und ein fotografisch dokumentiertes Werk konnten bei der Katalogisierung der Gemälde Hans Trimborns sicher in die Heidelberger Zeit datiert werden.

Das eine erhaltene Heidelberger Gemälde, vom Maler nicht bezeichnet und aufgrund des unklaren Bildinhaltes weiterhin titellos [Abb.077], unterscheidet sich motivisch deutlich von den Arbeiten des rheinischen Frühwerks. Trimborn vereint hier unterschiedliche Bildelemente miteinander, deren inhaltlicher Zusammenhang in der Gesamtbetrachtung des Werkes schwer nachvollziehbar ist. So kann im historischen Rückblick der Versuch einer ikonografisch schlüssigen Auflösung des Bildprogramms auch nur ansatzweise gelingen und über die vorsichtige Annäherung an bestimmte Interpretationsansätze nicht hinausgehen.

Auf dem Plateau einer bergigen Landschaft hat Trimborn verschiedene Figuren zueinander angeordnet. Die in den Vordergrund gesetzte, an einen Pfahl gebundene, nackte Gestalt bildet den visuellen Mittelpunkt des Gemäldes. Die links und rechts des Gefesselten aus dem Boden ragenden Pfahlstümpfe fassen dieses zentrale Bildmotiv ein. Zwei weitere nackte Figuren mit abnorm gelängten Gliedmaßen, halten bogenartige Stöcke in den Händen. Diese Szene wird von orientalisch gewandeten, in die Tiefe des Raumes gestaffelten Gestalten umrahmt. Der schwache malerische Ausdruck, die matten Farben und die ungelenke Körperbehandlung der Bildgestalten fällt ebenso auf wie der etwas mühsame Versuch einer schlüssigen Bildkomposition. Die konsequente rhythmische Abfolge von Baumstämmen und Figuren in der linken Bildhälfte, der alle Bildebenen durchschneidende Pfahl der mittleren Figur und die Raumtiefe erzeugende Verteilung der Gestalten in unterschiedliche Bildebenen können allerdings den Gesamteindruck dieser Arbeit nicht positiv verändern. So ist diese Arbeit Hans Trimborns in erster Linie in der Auseinandersetzung mit dem in seiner Gesamtheit kaum zu entschlüsselnden Bildprogramm interessant. Löst man die zentral gesetzte nackte Gestalt aus ihrer Umgebung heraus, so deutet die Haltung des Gefesselten am Pfahl auf einen möglichen Zusammenhang mit dem Heiligen Sebastian hin [Abb.078; Gemäldeausschnitt Abb.77]. Wie ein Blick in die ausführliche Bildanthologie Heusinger von Waldeggs über die intensive

²⁸⁷ Auch das von Dalinghaus „sicher in diese Zeit“ datierte Selbstbildnis entstand erst später auf Norderney. Eine Datierung die Dalinghaus aufgrund des Alters Hans Trimborns in der Darstellung vornimmt, ist schwer nachzuvollziehen, da es kaum möglich ist, allein anhand des Gemäldes das genaue Alter des Künstlers zu bestimmen, zumal er nur 6 Monate in Heidelberg war. Dalinghaus rechnet weitere Gemälde zur Heidelberger Phase, die jedoch allesamt der Norderneyer Schaffenszeit zuzuschreiben sind. Auch hier offenbart sich das Problem einer inhaltlichen Auseinandersetzung ohne ausreichende Grundlagenforschung. Siehe Dalinghaus 1994; S. 25.

Rezeption des Heiligen Sebastians in der Kunst des 20. Jahrhunderts²⁸⁸ zeigt, wird dabei zumeist das dramatische Moment dieser Tötungsszene betont: Der von Pfeilen durchbohrte Körper als expressiver Ausdruck des Leidens. Es entstehen jedoch auch 'undramatische', kontemplative Darstellungen dieser Szene. So bearbeitet zum Beispiel Albert Weisgerber in seinem Werk *Sebastian an der Mauer* [Abb.079] von 1911 das Motiv ohne Bogenschützen oder den Körper durchbohrende Pfeile, die explizit auf das Martyrium des Heiligen hinweisen würden. Es ist die Haltung des Märtyrers, die Konzentration allein auf diese eine Figur und nicht zuletzt der Werktitel, der hier eine attributsfreie Identifikation des Sebastians erlaubt. In dieser Bildtradition könnte Trimborns 'Mann am Pfahl', den er bereits zuvor in einer seiner wenigen ausdrucksstärkeren Heidelberger Skizzen entwirft [Abb.080], formal stehen. Stephanie Barron betont die inhaltliche Relevanz der Sebastian-Darstellung im direkten Anschluss an den Ersten Weltkrieg, wenn sie den Heiligen „als Sinnbild für die von den Qualen des Hungers, der Inflation und des politischen Chaos heimgesuchten Deutschen der Nachkriegszeit“ versteht²⁸⁹. Gerade auch im Hinblick auf diese zeitkontextuelle Anbindung lässt der konzentrierte Blick auf den Gefesselten in Trimborns Darstellung dessen Identifikation als Heiligen Sebastian durchaus plausibel erscheinen. Die Einbettung der zentralen Figur in die Gesamtszene lässt diese eindeutige motivische Einordnung jedoch nicht mehr zu.

Die Pfahlstümpfe links und rechts des Gefesselten deuten in dieser Anordnung nämlich wiederum eher auf ein klassisches Kompositionselement der Kreuzigungsszene hin. Über die räumliche Assoziation der drei nebeneinander stehenden Kreuze hinaus ist hier zunächst aber kaum ein unmittelbarer Verweis auf das Sterben Christi am Kreuz zu finden. Ein anderes Motiv der Passionsgeschichte, *Christus an der Geißelsäule*, kann hingegen deutlicher im Zusammenhang mit dem Gefesselten in Trimborns Heidelberger Gemälde gesehen werden. Gertrud Schiller verweist in ihrer ikonografischen Betrachtung der Passion Jesu Christi auf die Geißlungsszene als Dreifigurenkomposition²⁹⁰. Demnach sind neben der Christusfigur zumeist zwei Folterer mit Ruten in den Händen abgebildet. In Trimborns Gemälde könnten die beiden nackten Figuren am linken Bildrand, die gebogene Stäbe in ihren Händen halten, auf dieses Leidensmoment Christi vor der Kreuzigung verweisen. Die auffällige motivische Nähe von attributsfreien Darstellungen des Geißelten, wie etwa Rembrandts *Christus an der Geißelsäule* (1646), mit malerischen Umsetzungen des Heiligen

²⁸⁸Heusinger von Waldegg, Joachim: Der Künstler als Märtyrer. Sankt Sebastian in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Worms 1989 [Heusinger von Waldegg 1989].

²⁸⁹Stephanie Barron: Expressionismus. Die zweite Generation 1915-1925. München 1989 [Barron 1989]; S. 31. Exemplarisch publiziert Barron in diesem Zusammenhang die Sebastian-Darstellung Otto Schuberts von 1918; Abb. S.70.

²⁹⁰Gertrud Schiller: Die Geißlung. In: dies.: Ikonographie der christlichen Kunst. 2. Bd. Die Passion Jesu Christi. Gütersloh 1968; S. 76-79, S. 76.

Sebastians, machen es letztendlich aber unmöglich, Trimborns primäre motivische Bezugnahme in seiner Heidelberger Figurenszene eindeutig herauszusezieren.

Seine Auseinandersetzung mit der Passionsgeschichte kann allerdings auch bei der Durchsicht seiner Heidelberger Skizzenbücher nachvollzogen werden. Hier komponiert er eine dramatische, triptychonal angelegte Grablegung mit sechs nackten Gestalten [Abb.081]. Er greift dabei ein klassisches Motiv christlicher Ikonografie auf, um es durch bestimmte Bildelemente, wie die Nacktheit der Figuren und das Umfassen der Sonne im Mittelteil der Szene, zugleich wieder aus diesem inhaltlichen Kontext herauszuheben. Einen weiteren Hinweis auf Trimborns Heidelberger Auseinandersetzung mit Motiven der Passionsgeschichte gibt auch das Foto eines verschollenen Gemäldes, das die zunächst säkulare Szene eines Leichentransports erzählt [Abb.082]. Durch die starke malerische Hervorhebung des Toten, der im dunklen Treppenhaus in auffallendem Licht nackt auf dem (Grab-)tuch liegt, erinnert die so überhöhte Szene an eine Grablegung Christi.

Weitere Gemälde von 'Heiligen' Hans Trimborns aus Heidelberg, die in diesem Zusammenhang von Interesse sein könnten, sind allein durch Erwähnungen in Briefen dokumentiert und können über den vorsichtigen Versuch einer Annäherung an die besprochene Szene hinaus leider keinen inhaltlichen Aufschluss geben²⁹¹. Der Versuch, das verwunderliche pseudo-religiöse Bildprogramm des titellosen Gemäldes durch eine ergänzende Betrachtung der Skizzen, des verschollenen Gemäldes und der Erwähnungen von Heiligen-Darstellungen in Briefen zu entschlüsseln, kann also letztendlich nicht gelingen. Dennoch dürfte die Formulierung einer Leidenshaltung des Künstlers in dieser Zeit, wie sie Heusinger von Waldegg²⁹² und auch Barron betonen, auch der inhaltliche Hintergrund für Trimborns Darstellung sein. Wenn Walter Rheiner in seinem zeitgenössischen Kommentar zur ersten Ausstellung der Sezession Gruppe 1919 in Dresden die Künstler als „Verkünder einer neuen Welt, Gejagte, Gemartete, beglückte und hymnische Propheten“²⁹³ beschreibt, mag auch Hans

²⁹¹Brief v. Ernst Lothar v. Knorr an H.T. v. 24.4.1955: „Wir verloren alles was wir besaßen. Auch Dein schönes Bild einer „Heiligen“- Du hattest es mir im Jahr 1919 in Heidelberg geschenkt- ging verloren“. Nachlass H.T. Brief v. H.T. an ‚Frau Aennchen‘. Heidelberg, 16.XII.18: Gestern, Sonntag morgen habe ich verschiedene Ölbilder gezeigt. Das Bild mit den 6 Heiligen das Sie auch kennen, hat auf Dr. Dresel u. Frau einen starken Eindruck gemacht. Ich weiß ja selbst, daß es mein bestes ist. Privatbesitz [Kopie im Nachlass H.T.].

²⁹²Der Heilige Sebastian bedeutet für den Künstler lt. Heusinger v. Waldegg „die Personifikation des Leidens an der Welt und die Hoffnung auf Erlösung durch die Kunst“. In: Heusinger von Waldegg 1989: 1. Einführung. Künstlermythos und Bildersprache; S. 9-13, S. 9.

²⁹³Kutschera 1994: 1.3. Mitteldeutschland (S. 47-58); 1.3.1.3. Sezession Gruppe 1919 (S. 49-50), S. 50.

Trimborn als „Maler mit dem Gottesharz“²⁹⁴ diese dramatische Rolle in der unmittelbaren Nachkriegszeit für sich in Anspruch genommen haben, wie sie auch in dem besprochenen Gemälde zum Ausdruck kommt.

Während bei diesem titellosen Gemälde eine motiverfassende Benennung nicht möglich ist, kann das zweite erhaltene Gemälde der Heidelberger Schaffenszeit inzwischen exakt titulierte werden. In seinem Werk *Blumenthalstraße in Heidelberg* [Abb.083] inszeniert Hans Trimborn eine dunkle Straßenszene. Der Betrachterstandpunkt des Malers ist auf Höhe des Dreselschen Hauses in die Blumenthalstraße zu verorten. Sein Blick richtete sich dabei in östlicher Richtung auf den Heiligenberg. Ein Vergleich mit früheren, in der formalen Anlage ähnlichen Gemälden Hans Trimborn, wie etwa *Plittersdorfer Gasse im Schnee* von 1908, verdeutlicht grundlegende Unterschiede in der malerischen Umsetzung und vor allem auch der dramatischen Inszenierung. Während der junge Schüler bei der winterlichen Straßenszene in Plittersdorf noch lediglich um eine realistische Wiedergabe des Gesehenen bemüht ist, weist seine Wiedergabe der Blumenthalstraße in Heidelberg über den gegebenen Bildinhalt hinaus. Ein kahler Baum verbindet hier die Bildebenen miteinander, düstere Gestalten gehen die Straße entlang, im Osten geht die Sonne auf, und der Blick des Betrachters wird durch die Fluchtlinien der Straße in den Tiefensog des Bildes einbezogen. Die Sonne ist sowohl in der politischen Agitation als auch in künstlerischen Bearbeitungen dieser Nachkriegszeit ein auffallend oft eingesetztes Bildsymbol, das für eine hellere, also bessere Zukunft steht. So endet auch das bereits erwähnte Schauspiel *Hölle Weg Erde* von Georg Kaiser - während sich in der Schlußszene ein neuer Lichtstrahl verbreitet - mit dem Ruf „Wir suchen ins Licht!!“²⁹⁵. Die Kombination von Weg und Sonne haben dieses Drama und Trimborns Gemälde gemeinsam [Abb.084; Gemäldeausschnitt Abb.083]. Dass Trimborn in dieser Zeit gesellschaftlicher und persönlicher Neuorientierung mit seiner Darstellung diese 'wegweisende', bildhafte Dramatik aufgreift, ist durchaus vorstellbar. Folgt man diesem Interpretationsansatz, steht dem kahlen Baum im Vordergrund des Gemäldes, als Zeichen der leb- und hoffnungslosen Gegenwart, zugleich die Sonne am Horizont als Symbol einer besseren Zukunft entgegen, der die Fußgänger aus der Dunkelheit entgegen streben. Licht- und Sonnenmetaphorik prägen in dieser Zeit auch viele Briefe Hans Trimborn an Marta:

Aus dem Tal leuchtet Dein Licht.
Über alle Maßen schön ist Dein Licht.
Es klingt- und sehnt sich nach Höhe-
nach Gott und seinem Land.

²⁹⁴Skibu 1919. Nachlass H.T. Zitiert bei Dalinghaus 1994; S. 24 [Ausschnitt, fehlerhaft].

²⁹⁵Georg Kaiser: *Hölle Weg Erde*. 1919. in: Walther Huder (Hrsg.): G.K. Werke, 2. Bd. Stücke 1918-1927. Frankfurt am Main. Berlin. Wien 1971; S. 89-143, S. 141.

—
Alles ist schön in Deines Lichtes Glanz.
Die Nacht strahlt in Deines Lichtes Klang.
Der Berg schweigt vor Deinem schönen Licht.
Alles ist so weit - so weit..-

—
Du helles letztes Wort in schönstem Schein
Liebstes Licht.-
meinem Herzchen.²⁹⁶

Trimborn folgt diesem 'liebsten Licht'. Marta Trapp lebt zu dieser Zeit in Bienenmühle (Erzgebirge) bei einer Schulfreundin, die mit dem Arzt Dr. Konrad Maschke verheiratet ist. Dorthin schreibt Trimborn:

Sein. Klang. Freude. Haß.
Alles im Herz.
Liebe Menschen, die zu meiner Liebsten gut sind!
Das ist zum Leben genug.
Das Erlebnis treibt mich fort.

—
Statt Haß: Glauben.
Ich glaube an den Menschen, der zu Marta
gut ist. Nur zu sehr gefreut hatte ich
mich, daß ich kommen darf.
Reine Freude klingt in mir, daß ich
zu lieben Menschen gehe.
Ihr Hans Trimborn.²⁹⁷

Am gleichen Tag schickt Trimborn auch ein Telegramm nach Bienenmühle, in dem er kurz und weniger lyrisch sein Kommen, wie er es in den Verszeilen andeutet, tatsächlich bestätigt²⁹⁸.

Der anschließende Abschied aus Heidelberg bedeutet auch den endgültigen Abbruch seines Medizinstudiums²⁹⁹. Trimborn wird nicht den Weg „über den Arzt“³⁰⁰ gehen. Fortan scheint er sich ganz und gar auf seine künstlerische Entwicklung als Maler und Musiker konzentrieren zu wollen. In Heidelberg trifft er diese für sein weiteres Leben wichtige Entscheidung. Allein deshalb kommt dieser kurzen Lebens- und Schaffensphase eine entscheidende Bedeutung zu.

Dalinghaus räumt in ihrer Betrachtung von Trimborns Heidelberger Aufenthalt seinem angeblichen Liebesverhältnis zu Frau Ila Dresel-Koenenkamp eine große Bedeutung ein. So sieht sie in dieser „nicht lebhaften Beziehung“³⁰¹ den wesentlichen Grund für Trimborns 'Flucht' aus Heidelberg. Der zeittypische schwärmerische Duktus der Trimbornschen Briefe und Gedichte, die der Künstler auch an Frau Dresel richtet, verleitet Dalinghaus wohl zu dieser Annahme. In

²⁹⁶H.T. an Marta v. 25.6.1919. Nachlass H.T.

²⁹⁷Briefentwurf vom 25.6.19. an Familie Maschke in Bienenmühle. Nachlass H.T.

²⁹⁸Telegramm: „dringend= Martha Trapp bei Herrn Dr. Maschke Bienenmühle Erzgebirge vom 25.6.19: Glaube an liebe Menschen ist [...] ich komme“. Nachlass H.T.

²⁹⁹Frau Aennchen an ihre Tochter Trudy, 11.10.1919: „[...] er wäre ein solch tüchtiger Arzt geworden [...]. Ob er es nicht mal bereut - nicht fertig studiert zu haben!“. Privatbesitz [Kopie im Nachlass H.T.].

³⁰⁰H.T. an Frau Aennchen. Heidelberg, 18.XII.1918. Privatbesitz [Kopie im Nachlass H.T.].

gleicher sprachlicher Ausprägung schreibt der Künstler zugleich aber auch an Marta Trapp, die Eltern in Plittersdorf, Herrn Dresel und andere Freunde. Am 16. August 1919 heiraten Hans Trimborn und Marta Trapp in Bienenmühle [Abb.085]. Von einer „übereilten Eheschließung“³⁰² oder gar einer „Flucht in die Ehe mit Marta Trapp“³⁰³ kann dabei wohl nicht die Rede sein. Das Paar kannte sich seit mindestens fünf Jahren und die ausführliche Korrespondenz verrät einen steten engen und vertrauten Kontakt. In Bienenmühle spielt Trimborn offenbar kurz mit dem Gedanken, nach Bonn zurückzukehren, denn in einem Skizzenbuch findet sich folgender Briefentwurf an seine Eltern:

Liebe Eltern. Seid ohne Sorge. Euer Sohn kommt wieder als Maler ins Dorf. Wenn die Sonne scheint, der Rhein blinkt und die Flößer lustige Lieder singen. Wenn die Pappeln rauschen am Bach und das Kreuz am Weg in lauter roten Rosen geschmückt, leuchtet, wenn unser Garten blüht und Sonne Mond und Sterne auf unser liebes Haus und unseren lieben Garten weinen und lachen. Wenn alle Menschen gut sind im Dorf und man nichts mehr weiß von einer dunklen lichtlosen Farbe im Herzen der Menschen, wenn die Dorfstraße so schön ist, wie sie nimmer schöner sein kann, wie sie war in meiner Kindheit Traum, wenn meine Schwester ein liebes Kind hat und wenn ich lauter kleine goldene [...] auf den lieben blauen Himmel und in Euer liebes Herz gemalt habe. In Liebe Euer Johannes³⁰⁴

Eine Umsetzung dieser idyllischen Vorstellung folgt jedoch nicht. Trimborn vollzieht vielmehr die „äußere und innere Abwendung des Menschen von der alten Welt und ihrer Gesellschaft, Familie [...]“, die Kutschera als Voraussetzung für die Freiheit vieler Künstler in „der neuen Welt“³⁰⁵ beschreibt, nun zumindest geografisch. Der endgültige Abschied von der 'alten Welt' erfolgt dabei etappenweise über Heidelberg und Bienenmühle. Er kehrt nicht nach Bonn zurück und setzt das Studium nicht fort, das er auf Drängen des Vaters anstelle einer Ausbildung als Musiker begonnen hatte. Trimborn entzieht sich, zumindest geografisch, endgültig der 'Kontinuität einer rheinischen Komponente', wie sie Heusinger von Waldegg für die meisten anderen Rheinischen Expressionisten bis an die Schwelle der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten als prägend benennt³⁰⁶.

Von Bienenmühle aus reisen Hans und Marta Trimborn nach Ostfriesland. Die anschließende Lebens- und Schaffenseit 'zwischen den beiden Weltkriegen'³⁰⁷ auf Norderney soll im folgenden betrachtet werden.

³⁰¹Dalinghaus 1994; S. 52.

³⁰²Dalinghaus 1994; S. 52.

³⁰³Rulffes 1993; S. 15.

³⁰⁴Skibu August 1919. Nachlass H.T. [siehe auch Dalinghaus 1994; S. 24-25].

³⁰⁵alle Zitate: Kutschera 1994: 2.2.2.2. Der Anti-Bürger; S. 85.

³⁰⁶Heinrich Nauen bleibt im Rheinland. Er lehnt eine Professur in Breslau ab und wird Mitbegründer der Düsseldorfer Vereinigung ‚Das Junge Rheinland‘, 24. Febr. 1919. Auch Helmuth Macke bleibt zunächst im Rheinland. Heinrich Campendonk lebt von 1916-1922 am Starnberger See, um anschließend nach Krefeld zurückzukehren, zudem lehrt er an der Kunstakademie Düsseldorf. Hans Thuar lebt bis 1919 in Bad Salzuflen; anschließend in Schwarzhof bei Bonn. Siehe dazu: Heusinger von Waldegg 1979; S. 29.

³⁰⁷Hans-Georg Gadamer: Einführung in Martin Heideggers ‚Der Ursprung des Kunstwerkes‘; Stuttgart 1960; S. 102.

3. Hans Trimborn auf Norderney (1919-1939)

Wir leben heute in einer gärenden Zeit. Es brodelt wie in einem Hexenkessel. Überall in Religion, Kunst und Wissenschaft bereiten sich gewaltige Umwälzungen vor. Wir sind mitten in den Geburtswehen einer neuen Zeit. Der grübelnde, schaffende, rastlose Menschegeist dringt immer tiefer in die Geheimnisse der Natur. Es geht ein gewaltiges Suchen durch die Menschheit, das Suchen nach der verlorenen Seele.³⁰⁸

3.3.1 „ohne Ende Meer und ohne Alles Anfang Norderney“³⁰⁹

Nach der Hochzeit im Erzgebirge reist das Ehepaar Hans und Marta Trimborn in das ostfriesische Dorf Engerhufe und wohnt dort für einige Wochen bei einer Freundin Martas³¹⁰. Hans Trimborn skizziert in dieser Zeit mit groben Umrisslinien die Kreuzigungsgruppe des Altars in der Dorfkirche³¹¹. Aus retrospektiver Sicht ist nicht mehr zu ergründen, ob dieser Aufenthalt in Engerhufe von vornherein nur als Zwischenstation auf dem Weg nach Norderney gedacht ist, oder ob die Trimborns sich erst während ihrer Zeit auf dem ostfriesischen Festland für einen Umzug auf die Insel entschieden haben. Im Oktober 1919 notiert Hans Trimborn jedenfalls im Hafen von Norddeich in sein Skizzenbuch:

Ganz [...] in ferne Norderney in Sonne. [...] Alles Weite – grau-silberewig. ohne Ende Meer und ohne Alles Anfang Norderney.³¹²

Der neue Lebensabschnitt auf Norderney „ohne Alles“ beginnt spätestens am 20. Oktober 1919, als sich das Ehepaar Trimborn auf der Insel registrieren lässt. Sie ziehen in ein großes Haus in der Wilhelmstraße 12³¹³. In der Anmeldung gibt Trimborn als Beruf 'Maler' an. Das Norderneyer Adressbuch führt ihn später als 'Pianist'³¹⁴. Musik und Malerei bleiben also auch auf Norderney seine lebensbestimmenden Ideale. Es mögen auch wirtschaftliche Gründe sein, die Trimborn zu einem Umzug auf die Insel bewegen. Der kulturelle Betrieb eines Kurbades bietet dem Maler und vor allem auch dem Musiker fraglos andere Verdienstmöglichkeiten als das arme ostfriesische Festland. Dort wird in der lokalen Zeitung vehement gegen die „neuen Kunstströmungen“, wie es pauschal formuliert wird, polemisiert. Der Redakteur Franz Knorr schreibt im August

³⁰⁸ aus: Fritz Eberlpächer. Der Geist sei Führer. Vorschule einer neugeistigen Denk- und Lebenslehre. Pfullingen in Württemberg 1925; S. 7. Nachlass H. T.

³⁰⁹ Skibu o. Dat. Nachlass H.T.

³¹⁰ Bereits 1917 hatte H.T. Briefe an M.T. postlagernd nach Norden/ Ostfriesland u. nach Engerhufe gesandt. Datierte u. adressierte Briefumschläge im Nachlass H.T.

³¹¹ Skibu 1919. Nachlass H.T.

³¹² Skibu 1919. Nachlass H.T.

³¹³ Melderegister 1919, Buchstabe ‚T‘, o.S. Nr. 52: Trimborn, Hans; Maler; 2.8.91. kath.; verh.; kommt von Engerhufe; Tag des Zugangs 20.10.; Wilhelmstr. 12. Nr. 53: Trimborn, Marta; Ehefrau, 30.9.91; Geburtsort: Berlin. Stadtarchiv Norderney.

³¹⁴ Adressbuch für die Inselgemeinde Norderney Staatliches Nordseebad. Norderney 1927; S. 32. Stadtarchiv Norderney. Verzeichnisse der frühen Zwanziger Jahre leider nicht erhalten. Im Adressbuch von 1935 ist Trimborn als ‚Künstler‘ aufgeführt; S. 18.

1919 im *Ostfriesischen Kurier* über die „Geschwüre, die unseren Volkskörper vergiften“, und die „nur durch einen schmerzhaften Eingriff entfernt werden“ können. „Nur rein müssen wir die Kunst erhalten, darüber laßt uns alle wachen“³¹⁵, resümiert der selbsternannte Wächter der „reinen Kunst“ schließlich und dokumentiert mit der Forderung nach einer radikalen operativen Maßnahme, die aggressiv-ablehnende Haltung gegenüber junger, zeitgenössischer Kunst in dieser ländlichen Region.

Während Norderney von Spätherbst bis Frühjahr mit gerade 4000 Bewohnern ebenfalls eher vom ländlichen Charakter einer Fischerinsel geprägt ist³¹⁶, stellt sich die Insel in den Sommermonaten vergleichsweise städtisch dar. Nach der behelfsmäßigen Wiederaufnahme des Kurbetriebes 1919 kamen immerhin 14.000 Kurgäste im ersten Nachkriegsjahr nach Norderney. Auch dank der wieder aufgenommenen Schiffsverbindung Bremerhaven-Norderney konnten im Sommer 1920 bereits über 20.000, im darauffolgenden Jahr mehr als 35.000 Kurgäste die Insel besuchen³¹⁷. Der spezifische Milieu-Wechsel einer Badeinsel, die in den Sommermonaten von lebhaftem Kurbetrieb geprägt ist und zugleich ausserhalb der Saison ein Leben in ländlicher Abgeschiedenheit ermöglichte, wird Hans Trimborn in dieser Gegensätzlichkeit gefallen haben. Die 'Monokultur' der Wohlhabenden, die mondäne Atmosphäre im Sommer auf Norderney spiegelt natürlich nicht die extremen gesellschaftlichen Probleme einer Stadt in der unmittelbaren Nachkriegszeit wieder, trotzdem vereint Hans Trimborn mit seiner Entscheidung für Norderney als künftigen Lebens- und Schaffensort gewissermaßen konträre Haltungen von Künstler in dieser Zeit zur Frage nach ihrer Verortung in der Gesellschaft und damit auch nach ihrem Schaffensort. In einer ausgiebigen zeitgenössischen Diskussion setzten sich Künstler kontrovers mit der Frage auseinander, ob es für ihr Anliegen notwendig sei, sich im städtischen Zentrum gesellschaftlicher Ereignisse und Entwicklungen zu positionieren, oder aber sich als distanzierte Betrachter in klarer räumlicher und somit auch gedanklicher Abgrenzung von der 'Tagespolitik' in ländliche Gebiete zu separieren. In diesem Zusammenhang können exemplarisch die Erfahrungen des Berliner Künstlers Albert Birkle gelesen werden, der in seinen autobiografischen Notizen die vorübergehende Flucht nach dem Ersten Weltkrieg aus der Stadt in ländliche Abgeschiedenheit schildert:

Endlich war der Krieg zu Ende. [...]. Es war eine Zeit der Begeisterung und des Aufbruchs auf allen Lebensgebieten. - Bald aber folgte die Ernüchterung. In der Großstadt machten sich die Parasiten der neuen Freiheit und Humanität breit. Ich

³¹⁵ alle Zitate aus: Das Jahr-100 im Kurier von Johann Haddinga. 28./29. August 1999. Nummer 200; S. 48.

³¹⁶ Volkszählung am 8. Oktober 1919: 1964 Männer und 2134 Frauen: 4098 Personen [Angaben lt. Badezeitung v. 25. Okt. 1919, Nr. 127, 48. Jahrg.; o.S.].

³¹⁷ alle Angaben lt.: Niedersächsisches Staatsbad Norderney (Hrsg.): Norderney. Chronik einer Insel. Daten. Fakten. Trends. Norderney 1997 [Norderney 1997].

flüchtete aufs Land, in die Schönheit der Natur, wie Gott sie gewollt hatte. Hier konnte ich malen, 'wie der Vogel singt, der in den Zweigen wohnt' ganz hingeben an die Natur, ohne Theorie und Rezept.³¹⁸

Dieser Sehnsucht nach ungestörter Naturerfahrung „ohne Theorie und Konzept“ folgt auch Otto Pankok. Ähnlich wie Trimborn zieht er sich 1919, nach einigen 'Hungermonaten'³¹⁹ in Berlin, nach Ostfriesland zurück. Zusammen mit den Künstlerfreunden Gert Wollheim, Hermann-Baptist Hundt und Ulfert Lüken lebt und arbeitet er für einige Zeit in Remels. Hier entsteht auch das Gemälde *Der Verwundete* von Gert Wollheim³²⁰, in dem der Maler durch die dramatische Darstellung körperlicher Qualen den diffusen Weltschmerz seiner Zeit expressiv ausdrückt. Aufgrund der geografischen Nähe zwischen Remels und Engerhufe bzw. Norderney könnte Hans Trimborn diese Künstlergruppe kennengelernt haben. Hinweise auf diese ländliche Begegnung konnten bislang allerdings nicht gefunden werden. Während diese Künstler sich also malerisch mit der ostfriesischen Landschaft auseinandersetzen, wendet sich Max Beckmann polemisch gegen eine derartige Flucht in 'die Schönheit der Natur' und formuliert seine konträre Position:

Auf dem Land, sagt man, weht die Luft reiner, und man ist Versuchungen schwerer ausgesetzt. Ich bin der Ansicht, daß der Dreck überall derselbe ist, die Reinheit liegt im Willen. Bauern und Landschaft ist sicher auch etwas sehr Schönes und gelegentlich eine schöne Erholung. Aber das große Menschenorchester ist doch die Stadt. [...] Völlige Absentierung, um die bekannte persönliche Reinheit und Versenkung in Gott zu erwischen, ist mir vorläufig noch zu blutlos und auch zu lieblos. Das darf man erst, wenn man sein Werk getan hat, und unsere Arbeit ist die Malerei.³²¹

Als Trimborn im Herbst 1919, außerhalb der Kursaison nach Norderney kommt, dürfte das „große Menschenorchester“ auf der Insel tatsächlich kaum gespielt haben. Der Künstler nutzt diese ruhige Zeit, um in seinem Haus in der Wilhelmstraße ein Atelier einzurichten. Bereits im November des Jahres bemüht er sich um eine rasche Nachsendung seiner in Vallendar verbliebenen rheinischen Gemälde. Vier große Kisten, mit Leinwänden und Büchern vollgepackt, werden ihm daraufhin zugesandt. Der nicht ganz risikolose Transport dauert länger als angenommen, und die Kisten treffen erst nach und nach auf Norderney ein. Die Briefe Hans Trimborns an die Absenderin der besonderen Fracht verraten seine

³¹⁸Albert Birkle: Als Künstler in dieser Zeit, autobiographische Notizen in einem Ausstellungskatalog. o. Ort; o.J.; o.S. Zitiert nach Rainer Zimmermann 1994; S. 52 u. S. 334, Anmerkung 4.

³¹⁹Rainer Zimmermann 1994; S. 428.

³²⁰Stephan von Wiese (Hrsg.): Gert H. Wollheim 1894-1974. Monographie und Werkverzeichnis. Köln 1993; Abb. S. 85.

³²¹Max Beckmann: Bekenntnisse. Zitiert aus: Schöpferische Konfession, Berlin 1920. In: Wieland Schmied. Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland 1918-1933; S. 244.

zunehmende Sorge um den Verbleib seiner Werke³²². Am 22. November kann er aber schließlich erleichtert nach Vallendar berichten: „Nun ist auch die 4. Kiste gut angekommen“³²³. Dieser letztendlich erfolgreichen Übersendung ist der Erhalt des rheinischen Frühwerkes im Nachlass Hans Trimborns zu verdanken. Wären die Kisten auf dem Weg von Vallendar nach Norderney verlorengegangen, wäre heute kaum ein Gemälde, oder kaum eine Zeichnung seines Jugendwerkes bekannt, zumal weitere Arbeiten der frühesten Schaffenszeit, die in Trimborns Elternhaus in Plittersdorf zurückgeblieben sind, dort bei einem Bombenangriff 1945 zerstört werden³²⁴.

Hans Trimborn bemalt auf Norderney viele Rückseiten der 'rheinischen' Leinwände. So kann in heutiger Betrachtung der Vorder- und Rückseiten dieser Arbeiten die künstlerische Entwicklung des Rheinischen Expressionisten in den Zwanziger Jahren in einzigartiger Weise nachvollzogen werden. Der direkte Motivvergleich weist dabei auffällige motivische Unterschiede in den beiden Werkphasen Hans Trimborns auf. Diese thematischen Veränderungen, an einem anderen Ort und zu einer anderen Zeit, sollen im folgenden näher betrachtet werden.

3.3.2. Religion, Kunst, Liebe, Musik, Lichtkleid, Leid, Heilen³²⁵

Es geht ein gewaltiges Suchen durch die Menschheit,- das Suchen nach der verlorenen Seele.³²⁶

3.3.2.1. Der freie Mensch aber strebt zu dem Göttlichen³²⁷

Die beginnenden Zwanziger Jahre, ein „Sammelbecken sämtlicher neuidealistischer Strömungen seit 1900“³²⁸, stehen unter dem Vorzeichen gesellschaftlicher Erneuerung. Wassily Kandinsky sieht als Künstler in dieser Zeit die Chance zu einer „Großen Synthese“, die bislang „scharf abgesonderte

³²²H.T. an ‚Frau Aennchen‘, Norderney. 15. November 1919. Wilhelmstr. 12.:„[...] Leider muß ich Ihnen die Mitteilung machen, daß von den genannten Paketen keines in meinen Besitz gelangt ist. [...]. Hoffentlich zeitigt Ihre Reklamation einen Erfolg.“. Privatbesitz [Kopie im Nachlass H.T.]; [5.3. (7)].

³²³H.T. an Frau Pfaff; Norderney, den 22. November 1919. Privatbesitz [Kopie im Nachlass H.T.]; [5.3. (8)].

³²⁴siehe dazu auch verso des Gemäldes *Patohm am Ofen* [Abb.001]:„Mein Patohm (77) Josef Trimborn († 1911) in/auf s. Zimmer in Plittersdorf a. Rh. Büchelstr. 21. (durch american. Fliegerbombe März 1945 Das Haus zerstört. Vater und Schwester fanden dabei den Tod) Dies Bild malte ich als Untertertianer. Amen!“.

³²⁵aus einer Werbung der Zeitschrift ‚Tao‘. In: Werner Zimmermann: Liebesklarheit. Eine Frucht aus Erlebnis, Erkenntnis und Tat. Lauf bei Nürnberg, Leipzig 1927. [Werner Zimmermann 1927]; o.S. Nachlass H.T.

³²⁶Fritz Eberlpächer. Der Geist sei Führer. Vorschule einer neugeistigen Denk- und Lebenslehre. Pfullingen in Württemberg 1925; S. 7. Nachlass H. T.

³²⁷Rudolf Fahrner: Wortsinn und Wortschöpfung bei Meister Eckehart. Marburg a.L. 1929 [Fahrner 1929]. In: Beiträge zur deutschen Literaturwissenschaft (Hrsg.: Ernst Elster); Nr. 31 (Reprint 1968); S. 131.

Gebiete der Erscheinungen, die wir Kunst nennen“, zu einem „zusammengeschmolzenen Gebiet“ werden lassen, in dem die „Grenzen von anderen Gebieten des Menschlichen verschwinden“³²⁹. Der variantenreiche Themenreigen der vierteljährlich erscheinenden Zeitschrift 'Tao', wie er in der Schrift 'Liebesklarheit'³³⁰ von Werner Zimmermann zitiert wird, dokumentiert das ganze Spektrum der im intellektuellen Diskurs für gesellschaftlich relevant erachteten Themen in den Zwanziger Jahren. Bis 1927 werden in der Publikation 'Tao' folgende inhaltliche Schwerpunkte behandelt:

Religion, Kunst, Liebe, Kleinkind, Tanz, Rohkost, Freude, Jugendbewegung, Psychoanalyse, Musik, Ackerbau, Kultur, Lichtkleid, Fasten, Rechtschreibung, Gemeinschaft, Bühne, Ferien, Ehe, Kleidung, Brot, Politik, Astrologie, Eifersucht, Verbrecher, Menschenform, Erziehung, Heim, Aussprache, Leid, Erdgestalt, Beethoven, Garten, Frau, Mutter, Erziehung II, Frieden, Partei, Heilen, Geschlechtlichkeit.³³¹

In unterschiedlich starker Ausprägung finden sich einige dieser Themen auch in Hans Trimborns Werk der Zwanziger Jahre wieder. Das erstgenannte Thema 'Religion' zum Beispiel bearbeitet der Maler bereits 1920 in einer auffälligen Werkgruppe. Stephanie Barrons Beobachtung einer Zuwendung vieler Künstler zu „längst vertrauten religiösen Bildvorstellungen um 1920“³³² kann in besonderer Weise in Trimborns Schaffen dieser Zeit nachvollzogen werden. Im Unterschied zu der schwer greifbaren, pseudo-religiösen Heidelberger Darstellung ist eine auffällige Werkgruppe der frühen Zwanziger Jahre durchaus eindeutig in den Bildkanon christlicher Ikonografie einzuordnen.

In seinem Gemälde *Anbetung* von 1920 [Abb.086] gruppiert der Maler eine personell reduzierte Jüngerschar bildfüllend um die zentrale Christusfigur. Die eigenartige Gewandung der beiden Figuren im Vordergrund, die seltsame Hüte tragen, und die lediglich sieben Männer, welche die zentrale Figur rahmen, haben Dalinghaus zweifeln lassen, ob das Gemälde überhaupt Christus im Kreise seiner Jünger darstellen könne³³³. Das zentrale Paar des bartlosen, rotgewandeten jungen Mannes, der seinen Kopf an die Schulter der zentralen Figur legt, kann meines Erachtens aber als eindeutiges Bildzitat klassischer Christus-Johannes-Darstellungen gesehen werden. Die besondere emotionale Bindung zwischen Christus und dem Jünger Johannes verbildlichte zum Beispiel Holzskulpturen, die, um 1320 aufgekomen, dieses Paar-Motiv nachhaltig prägten

³²⁸Richard Haman; Jost Hermand: Expressionismus. München 1976; S. 28.

³²⁹alle Zitate nach Wassily Kandinsky, Berlin, April 1922. In: Vorwort Katalog der ‚Ersten Internationalen Kunstausstellung Düsseldorf 1922‘. Zitiert nach Ausst.-Kat. (Hrsg.: Galerie Remmert und Barth Düsseldorf): Das Junge Rheinland. Künstler. Werke. Dokumente. Düsseldorf 1996; S. 23.

³³⁰Werner Zimmermann 1927.

³³¹in: Werner Zimmermann 1927; o.S.

³³²Barron 1989; S. 31.

³³³Dalinghaus 1994; S. 36-37.

[Abb.087]³³⁴, und auf die auch Trimborn in seiner malerischen Umsetzung dieser Figurengruppe Bezug zu nehmen scheint. Wenn die Zuordnung der weiteren Assistenzfiguren auch unklar bleibt, so erlaubt ein Werkvergleich mit Emil Noldes *Abendmahl* von 1909³³⁵ [Abb.088] meines Erachtens jedoch ebenfalls eine Einordnung der Trimborn-Szene in eine christliche Bildtradition. Die bildfüllende Komposition der Assistenzfiguren um die zentral gesetzte (Christus-)Figur macht diese beiden Darstellungen vergleichbar. Darüber hinaus sind die Arbeiten von einer ähnlichen Lichtdramaturgie geprägt. Beide Maler inszenieren Christus als die zentrale 'Lichtgestalt', von der eine bildprägende 'Ausstrahlung' ausgeht. Durch diese auffällig leuchtende Christusdarstellung gibt Nolde, so betont Schwebel es zu Recht, „der Szene etwas unwirklich Visionäres“³³⁶. Ein entsprechender visionärer Ausdruck, der durch die malerische Betonung des von Christus ausstrahlenden Lichts entsteht, ist stärker noch für andere Christusdarstellungen Hans Trimborns aus dieser Werkgruppe bildbestimmend.

In seinem Gemälde *Christus als guter Hirte- Abendmahl* [Abb.089] setzt Trimborn den hell-leuchtenden Christuskopf bildfüllend in den Vordergrund. Als 'guter Hirte', der „sein Leben für die Schafe“³³⁷ lässt, hält der Gottessohn ein Lamm auf dem rechten Arm und erhebt seine Linke zum Segensgruß. Bereits im Januar 1920 skizziert der Künstler Schafe, die im Kontext dieser christlichen Szene gesehen werden können, denn er fügt dieser zunächst über das Motiv nicht hinausweisenden Tierszene den Text hinzu: „Ich bin der gute Hirte und gebe mein Leben für meine Schafe“³³⁸. In den Bildhintergrund des Gemäldes setzt Trimborn eine Abendmahlszene. Neben dem traditionell rotgewandeten Jünger Johannes sind auf dem Tisch Kelch und Brot als symbolhafte 'Requisiten' für Leib und Blut Christi deutlich zu erkennen³³⁹, die im inhaltlichen Zusammenhang mit dem 'Guten Hirten' im Vordergrund stehen, der „sein Leben für die Schafe“³⁴⁰ läßt.

Auch das Thema *Christus bei den Fischern* [Abb.090] bearbeitet Trimborn in Konzentration auf wesentliche Bildelemente. Während das Meer und ein

³³⁴Johannes an der Brust Christi. Oberschwaben, um 1320; [Werkausschnitt].

³³⁵Diesen Vergleich zieht bereits Dalinghaus 1994; S. 36-37.

³³⁶Horst Schwebel: Expressionismus: Passion und Erlösung. In: Günter Rombold; ders.: Christus in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Eine Dokumentation mit 32 Farbbildern und 70 Schwarzweiß-Abbildungen. Freiburg im Breisgau 1983; S. 22-43, S. 22.

³³⁷Johannes-Evangelium; 10; 11: „Ich bin der gute Hirte. Der gute Hirte läßt sein Leben für die Schafe“. In: Die Bibel. nach der Übersetzung Martin Luthers. Mit Apokryphen. Deutsche Bibelgesellschaft Stuttgart. Stuttgart 1985 [Die Bibel].

³³⁸so auch zitiert von Dalinghaus 1994; S. 32.

³³⁹Die Bibel: Lukas-Evangelium 22;19-20: „(19) Und er nahm das Brot, dankte und brach's und gab's ihnen und sprach: Das ist mein Leib, der für euch gegeben wird; das tut zu meinem Gedächtnis. (20) Desgleichen auch den Kelch nach dem Mahl und sprach: Dieser Kelch ist der neue Bund in meinem Blut, das für euch vergossen wird“.

³⁴⁰Die Bibel: Johannes-Evangelium; 10; 11: „Ich bin der gute Hirte. Der gute Hirte läßt sein Leben für die Schafe“.

Segelboot im Hintergrund die Szene verorten, ist im Vordergrund Christus mit Simon Petrus und seinem Lieblingsjünger Johannes dargestellt³⁴¹. Wie bereits in seinem Gemälde *Anbetung* betont Trimborn auch hier in vergleichbarer motivischer Umsetzung das besondere 'Anlehnsbedürfnis' des Jüngers Johannes. In ihrer malerischen Umsetzung sind Trimborns religiöse Darstellungen dieser Zeit einander sehr ähnlich. Der transparente, pastellartige Auftrag der Ölfarben betont in besonderer Weise das Licht, das aus der Christusfigur herauszustrahlen scheint. Die in der Bibel im Zusammenhang mit Christus als dem „Licht der Welt“³⁴² oft gebrauchte Lichtmetaphorik wird dieser Darstellungsweise Trimborns inhaltlich zu Grunde liegen.

Die stilkritische Betrachtung der lichten Christusköpfe, wie sie vor allem in Trimborns Werken *Christus als guter Hirte- Abendmahl* und *Christus bei den Fischern* stimmungsprägend sind, weist vor allem auch auf eine intensive Auseinandersetzung Hans Trimborns mit Werken Matthias Grünewalds hin. Bereits Dalinghaus vergleicht *Der gute Hirte- Abendmahl* zu Recht mit dem Auferstehungsflügel des Isenheimer Altars³⁴³, auf dem der 'illuminierter' Christus, von einem hell leuchtenden Lichtkranz umgeben, aufersteht [Abb.091]. Trimborns offensichtliches malerisches Zitat Grünewalds muss im Kontext einer umfassenden Rezeption Grünewalds im 20. Jahrhundert gesehen werden, die Ingrid Schulze in ihrer Studie über die „Erschütterung der Moderne“ in vielen Werken des 20. Jahrhunderts nachweisen kann³⁴⁴. Neben stilistischen Anlehnungen stellt Schulze dabei auch eine inhaltliche Relevanz der Werke Grünewalds bei den rezipierenden Künstlern fest:

[...] die jungen Künstler, die aus dem Schrecken des ersten Weltkrieges zurückgekehrt waren, standen nicht mit kalkulierendem Interesse vor diesem und anderen alten Werken, sondern vermischten ihr persönliches Erleben so unmittelbar mit den leidenschaftlich vorgebrachten Fragen ihrer eigenen aus den Fugen geratenen Existenz, daß ihr Schaffen durch solche Anstöße zu gegenwartsbezogener Schlagkraft gelangte.³⁴⁵

Die von Schulze herausgestellte „gegenwartsbezogene Schlagkraft“ die künstlerische Arbeiten durch den Bezug auf Grünewald in unmittelbarer Nachkriegszeit erreichen, lässt sich auch bei der Lektüre einer zeitgenössischen

³⁴¹Die Bibel: Lukas-Evangelium 5, 9-11:„[...] ein Schrecken hatte ihn [Simon Petrus] erfaßt und alle, die bei ihm waren, über diesen Fang, den sie miteinander getan hatten, ebenso auch Jakobus und Johannes, die Söhne des Zebedäus, Simons Gefährten. Und Jesus sprach zu Simon: Fürchte dich nicht! Von nun an wirst du Menschen fangen. Und sie brachten die Boote ans Land und verließen alles und folgten ihm nach“.

³⁴²Die Bibel: Johannes-Evangelium 12, 46:„[...] ich bin das Licht der Welt. Wer mir nachfolgt, der wird nicht wandeln in der Finsternis, sondern wird das Licht des Lebens haben“. Johannes-Evangelium 8;12:„Ich bin in die Welt gekommen als ein Licht, damit, wer an mich glaubt, nicht in der Finsternis bleibe“.

³⁴³Dalinghaus 1994; S. 32.

³⁴⁴Ingrid Schulze: Die Erschütterung der Moderne. Grünewald im 20. Jahrhundert. Leipzig 1991 [Schulze 1991].

³⁴⁵Schulze 1991: Vorwort [des Verlags]; S. 7.

Studie, Wilhelm Hausensteins Interpretation des Isenheimer Altars von 1919³⁴⁶, nachvollziehen. Hausenstein vergleicht die apokalyptischen Altarszenen mit den Erfahrungen seiner Generation im Ersten Weltkrieg. Und auch Ernst Toller schildert in seiner Biografie *Eine Jugend in Deutschland* die Begegnung mit dem Grünewald-Altar im Jahre 1919 in Besinnung auf seine Kriegserlebnisse: „[...] vor dem Altar des Matthias Grünewald sehe ich durch das Bild [...] die zerschossenen, zerfetzten Kameraden [...]“³⁴⁷.

Diese Rezeption der apokalyptischen Szenen des Isenheimer Altars wird allein im Zusammenhang mit vergangenen Kriegserfahrungen gesehen und kommentiert. Hans Trimborn weist hingegen in seinem malerischen Zitat der lichten Christusgestalt vom Auferstehungsflügel des Grünewald-Altars viel eher auf den Erlösungs-Aspekt der christlichen Heilsgeschichte hin. Wenn Scheja 1964 die Auferstehungsszene Grünewalds als „Triumph der Befreiung [...] aus der irdischen Nacht in die Glorie des Lichts“³⁴⁸ interpretiert, so benennt er damit zugleich den wesentlichen inhaltlichen Hintergrund, vor dem Trimborn 1920 seine leuchtenden Christusköpfe gemalt hat. Der Künstler verstärkt hier durch seine malerische Anlehnung an Grünewald die Funktion Christi als Leitfigur aus der gegenwärtigen „Nacht“ in die zukünftige „Glorie des Lichts“. Kutschera formuliert die aktuelle Lesart der christlichen Passionsgeschichte nach dem Ende des Ersten Weltkriegs konkreter, wenn sie in der motivischen Auseinandersetzung vieler Künstler mit dem Christentum die Intention erkennt, einen Heilshorizont zu eröffnen, „der sich auf den 'neuen Menschen' und die neue Gesellschaft“³⁴⁹ beziehe. Das Selbstverständnis der Künstler als „Verkünder einer neuen Welt“ und als „Propheten“³⁵⁰ führte dabei über das allgemeine motivische Zitat der christlichen Heilsgeschichte hinaus, zur Identifikation mit der Christusfigur³⁵¹, die vor allem in Darstellungen des leidenden und sterbenden Christus ihren Ausdruck findet. In den dramatischen Szenen christlicher Passionsgeschichte kann, so formuliert es Gabriele Heidecker, die „Verzweiflung des Künstlers über Isolierung, Unverständnis, Ablehnung oder Verfolgung durch die Gesellschaft ihr Bild“³⁵² finden. Nicht immer steht hinter dieser Verzweiflung des Künstlers aber tatsächlich seine

³⁴⁶Wilhelm Hausenstein: Der Isenheimer Altar des Matthias Grünewald. München 1919.

³⁴⁷Ernst Toller: Eine Jugend in Deutschland. Reinbek bei Hamburg^{126.-128. Tsd}1996; S. 56.

³⁴⁸Georg Scheja: Der Isenheimer Altar des Matthias Grünewald (Mathis Gothart Nithart). Köln 1964; S. 34.

³⁴⁹Kutschera 1994: 2.2.1.1. Christentum; S. 79.

³⁵⁰Walter Rheiner 1919. Zitiert nach Kutschera 1994: 1.3. Mitteldeutschland (S. 47-58); 1.3.1.3. Sezession Gruppe 1919 (S. 49-50); S. 50.

³⁵¹siehe dazu z.B. Horst Schwebel: James Ensor. Die Identifikation des Künstler-Ichs mit Christus. In: ders.: Das Christusbild in der Bildenden Kunst der Gegenwart. Gießen 1980; S. 15-18.

³⁵²Gabriele Heidecker: Max Beckmann. Die Frage des modernen Menschen nach Gott. In: E.H. Prat; H. Rassem (Hrsg.): Kunst und Ethos. Deutungsprobleme der modernen Kunst. Frankfurt am Main 1995. S. 137-176; S. 139.

körperliche Versehrtheit, eine wirtschaftliche Notlage oder ein Konflikt mit der Gesellschaft. Auch die Selbstbildnisse Hans Trimborns, die auf die Passion Christi Bezug nehmen, verbildlichen eher ein allgemeines Leidenspathos in dieser Zeit denn eine konkrete Leidenssituation. Dabei interessiert sich der Maler zumeist für das kontemplative Moment der Erlösung und nicht für expressive Leiddarstellungen.

In einem auf Holz gemalten *Selbstbildnis* [Abb.092] von 1920 sieht Trimborn sich als 'Lichtgestalt'. Wie schon bei seinen Christusdarstellungen begreift er auch hier den Körper nicht als Licht-reflektierendes, sondern vielmehr als Licht-ausstrahlendes Medium. „Auch sein Gesicht ist immer leuchtend. wie Gold [...]“³⁵³, beschreibt der Maler in einem kurzen Text über 'Christus als Hirte unter den Schafen' den Gottessohn. Der Zusammenhang zwischen Trimborns Selbstbildnis und Christusdarstellungen wird durch den nach rechts geneigten Kopf und die geschlossenen Augen noch verstärkt und erinnert in dieser Komposition an die Kopfneigung und den Gesichtsausdruck des vom Schmerz erlösten Christus am Kreuz. Es ist dieses Moment der Erlösung und der Kontemplation, das Hans Trimborn in diesem Selbstbildnis deutlich hervorhebt. Der Versuch von Dalinghaus, den verinnerlichten Ausdruck dieses Porträts in positivistischer Manier mit der angeblich „übereilte[n] Eheschließung“ von Hans und Marta Trimborn und „dem späteren Scheitern der Ehe“³⁵⁴ in Zusammenhang zu bringen, ist nicht nachvollziehbar. Dalinghaus geht hier nicht nur von einer falschen Voraussetzung aus, sondern sie projiziert zudem Konflikte zwischen Hans und Marta Trimborn, die erst in den Dreißiger Jahren erkennbar werden, auf die früheste Norderneyer Schaffenszeit des Künstlers. Eine biografische Entschlüsselung dieses Selbstbildnisses verbietet sich jedoch im historischen Rückblick. Nur scheinbar kann diese positivistische Sicht eine schlüssige Werkinterpretation des Porträts bieten. Es muss vielmehr in einer Reihe von Gemälden gesehen werden, die aus einer künstlerischen Identifikation Hans Trimborns mit der Christusfigur resultieren.

Auch in seinem Selbstbildnis als *Sitzender Nackter* [Abb.093] greift Hans Trimborn ein Motiv der christlichen Passionsgeschichte auf. In seiner Darstellung des erschöpften, gegeißelten Christus verzichtet der Künstler dabei auf weitere symbolhafte Verweise wie etwa die Dornenkrone. Nackt, ausgemergelt und körperlich versehrt, erinnert diese offensichtliche Selbstdarstellung an Walter Rheiners 1919 publizierte Beschreibung des

³⁵³Skibu 1920. Nachlass H.T.

³⁵⁴Dalinghaus 1994; S. 52: „In dieser übereilten Eheschließung und dem späteren Scheitern der Ehe liegt möglicherweise der Schlüssel zur Resignation, die nicht nur die Ausstrahlung des Bildes ‚Kopf‘ bestimmt [...]“.

Künstlers als 'Gejagten' und 'Gemarteten'³⁵⁵. In dem etwa zwei Jahre später entstandenen Gemälde *Christus in Not (Ecce Homo)* [Abb.094] betont Trimborn durch einen expressiven Pinselduktus und grelle Farbgebung des blutig-geißelten Körpers die Schmerzen des Gequälten. In den naiv gemalten, fratzenhaften Mimiken der Peiniger verweist er hier wiederum deutlich auf Darstellungen Emil Noldes³⁵⁶. In dem früheren Selbstbildnis als *Sitzender Nackter* fehlen Assistenzfiguren und der expressive, malerische Leidensduktus. Wie schon bei der 'lichten' Kopfdarstellung konzentriert sich Trimborn auch in diesem Bildnis ganz auf den verinnerlichten Ausdruck der Figur. Das veränderte Selbstverständnis Hans Trimborns als Künstler, wie es auch in diesem Werk zum Ausdruck kommt, wird bei einem vergleichenden Blick auf die rheinischen Selbstbildnisse des Künstlers deutlich. Als junger Mann mit zivilem Stehkragen oder später in seiner hochgeschlossenen Uniform präsentiert Trimborn sich als Mitglied der Gesellschaft in der bürgerlichen Kleiderordnung seiner Zeit. Auf Norderney entzieht er sich durch die nackte Selbstdarstellung einer derartigen gesellschaftlich-kulturellen Zuordnung. Während die in Heidelberg gemalte titellose Leidensszene durch die fehlende individuelle Physiognomik der geschlechtslosen Nackten und der orientalisches Gewandeten nicht nur in ihrer malerischen Umsetzung eigenartig 'farblos' bleibt, fasst Trimborn in seinem Selbstbildnis als *Sitzender Nackter* die allgemeine Leidenshaltung der Heidelberger Arbeit in einer konzentrierten Selbstdarstellung zusammen, die durch das motivische Zitat der christlichen Passionsgeschichte zugleich die Hoffnung auf Erlösung aus diesem Leid beinhaltet.

Die Christus-Identifikation der Künstler³⁵⁷ erfährt in der zeitgenössischen Rezeption auch vehemente Kritik, die sich gegen eine verbildlichte Gleichsetzung von Gottessohn und Künstler richtet. Hartlaub stellt bereits 1919 in seiner kritischen Auseinandersetzung 'über die Möglichkeit neuer religiöser Kunst' fest: „[...] der Künstler verhält sich heute als Schaffender zur Außenwelt so, als beginne er ein Göttliches im eigenen selbtherrlichen Ich zu entdecken“³⁵⁸. Es ist jedoch weniger das 'selbtherrliche Ich', das der rheinische Katholik Hans Trimborn in seinen Selbstbildnissen der frühen Zwanziger Jahre herausstellen will als vielmehr ein verändertes Verständnis von Gott und damit von Religion überhaupt. So zitiert der Künstler in seinen Skizzenbüchern dieser

³⁵⁵Walter Rheiner 1919. Zitiert nach Kutschera 1994: 1.3. Mitteldeutschland (S. 47-58); 1.3.1.3. Sezession Gruppe 1919 (S. 49-50); S. 50.

³⁵⁶siehe z.B. die *Verspottung* von 1909. In: Martin Urban: Emil Nolde. Werkverzeichnis der Gemälde. Erster Band 1895-1914. München 1987; Abb. S.276, Nr.317.

³⁵⁷Siehe dazu: Horst Schwebel: Das Christusbild in der bildenden Kunst der Gegenwart. Textband. Gießen 1980. Günter Rombold; Horst Schwebel: Christus in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Eine Dokumentation mit 32 Farbbildern und 70 Schwarzweiß-Abbildungen. Freiburg im Breisgau 1983.

Zeit immer wieder Meister Eckhart, der in seinen revolutionären Predigten die 'Wesensverwandtschaft von göttlichem und menschlichem Sein'³⁵⁹ hervorhebt. Seine These von der Göttlichkeit des Menschen, die von der Kirche stets als Häresie verdammt wurde, fasziniert Hans Trimborn offensichtlich. Im August 1920 zitiert er sinngemäß aus der 83. Predigt Meister Eckharts:

Du sollst ganz und gar entsinken deiner Deinheit- und Du sollst zerfließen in seine Seinheit- so gänzlich- daß du mit ihm ewiglich verfließt [...].³⁶⁰

Die Auflösung der Vorstellung einer körperlichen Trennung von Mensch und Gott, hin zu einer 'Verinnerlichung' der göttlichen Kraft, wie sie von Meister Eckhart gepredigt wird, verbildlicht Hans Trimborn in seiner Selbstdarstellung in christlicher Leidenshaltung. „[...] der höchste und wirkliche Trost wird nur dem zuteil, in dem das unbedingte, ganz der Gottheit ergebene Leidenwollen lebendig ist“³⁶¹, schreibt Rudolf Fahrner 1929 in seiner Interpretation der Eckhart-Predigten. Der höchste Trost ist dabei die Erlösung von dem Leid der Gegenwart und die Auferstehung in eine bessere, befreite Zeit. So fasst Fahrner auch folgerichtig die inhaltliche Ausrichtung der zeitgenössischen Eckhart-Rezeption zusammen: „der freie Mensch aber strebt zu dem Göttlichen [...]“³⁶².

Auch als Musiker und Komponist setzt Hans Trimborn sich in dieser Zeit mit der 83. Predigt Meister Eckharts auseinander, wie es in der Norderneyer Badezeitung nachzulesen ist:

Den ganzen Chorleiter Trimborn lernte man kennen gleich aus dem Anfangschor: 'Wachet, steht im Glauben, seid männlich und seid stark'.[...] Zeigte uns dieses Lied den Komponisten Trimborn als einen modernste Wege wandelnden Künstler, so das Sopransolo: 'Du sollst ganz entsinken deiner Deinheit' nach Worten von Meister Eckehart als einen, der tief in die Musik des Mittelalters eingedrungen ist und den archaisierenden Tonsatz unserer Altvordern wie auch mancher hochmodernen zu treffen weiß.³⁶³

Das „tiefe Eindringen“ des Musikers Hans Trimborn in das Mittelalter und seine künstlerische Rückbesinnung auf die „Altvorderen“, wie sie ein Schreiber der Badezeitung hier beschreibt, ist auch Ausdruck einer intensiven Mittelalter-

³⁵⁸Gustav Friedrich Hartlaub: Erstes Kapitel: Kunst, Religion, Zukunft: In: ders.: Kunst und Religion. Ein Versuch über die Möglichkeit neuer religiöser Kunst. München. Leipzig 1919; S. 1-25, S. 23.

³⁵⁹Herbert A. u. Elisabeth Frenzel: Daten deutscher Dichtung. Chronologischer Abriß der deutschen Literaturgeschichte. Bd. I. Von den Anfängen bis zur Romantik. München ³ 1966; S. 62.

³⁶⁰Skibu v. 8. August 1920. Nachlass H.T. Predigt 83: Renouamini spiritu:„[...] Ir sunt ernuwet werden an vverne geiste, der do mens heiset‘, das ist ein gemute: Du solt alzamal entzinken diner dinisheit und solt zer fliesen in sine sinisheit und sol din din und sin sin ein min werden [...]“. In: Josef Quint (Hrsg.): Meister Eckhart. Die deutschen und lateinischen Werke. 3. Bd. Die deutschen Werke. Predigten (Hrsg. im Auftrag der deutschen Forschungsgemeinschaft); S. 434-449, S. 443. Übersetzung S. 584-586; S. 585:„Du sollst ganz deinem Deinsein entsinken und in sein Seinsein zerfließen“.

³⁶¹Fahrner 1929; S. 97.

³⁶²ders.; S. 131.

Rezeption dieser Zeit. Johann Huizingas *Herbst des Mittelalters* erscheint als Reaktion auf diese Rückbesinnung 1924 in deutschsprachiger Erstausgabe. In dem Kapitel *Die Sehnsucht nach schönerem Leben* wird eine grundlegende Gemeinsamkeit des Mittelalters, wie es von Huizinga beschrieben wird, und der Umbruchszeit nach dem Ende des Ersten Weltkrieges deutlich: „Je tiefer die Verzweiflung und der Schmerz über das verworrene Heute, desto inniger ist jene Sehnsucht“³⁶⁴ nach einer schöneren Welt.

Neben mittelalterlichen Text-Zitaten durch den Musiker und Komponisten Hans Trimborn deutet auch eine Übernahme bestimmter bildkompositorischer Elemente der altniederländischen Malerei durch den Norderneyer Maler auf seine Rezeption des ausgehenden Mittelalters und der beginnenden Neuzeit hin. In seiner personell reduzierten Abendmahlsszene von 1920 [Abb.095] erinnern nicht zuletzt die Bogenfenster im Hintergrund, die über den Aktionsraum hinaus landschaftliche Weite evozieren, an eine grundlegende Kompositionsordnung vieler Gemälde der Altniederländer. Exemplarisch kann hier die *Exeter Madonna* von Petrus Christus (1450) vergleichend betrachtet werden [Abb.096].

Wenn diese Arbeit Trimborns in ihrer naiven malerischen Umsetzung und der perspektivisch missglückten Figuren-Komposition im Raum auch nicht überzeugt, so fällt doch die zentrale Zwei-Personen-Gruppe im Mittelgrund auf, die als Doppelporträt Hans und Marta Trimborn darstellt. Der Maler greift so auch das Bildverständnis der altniederländischen Malerei auf, die Szenen der christlichen Passionsgeschichte in die eigene Welt transformieren, um die christliche Lehre damit auf ganz neue Weise an das eigene Leben anzubinden³⁶⁵. Das Bild der Gegenwart kommt dabei mit dem Bild der christlichen Vorstellung auf eine einzigartig 'plastische' Weise zur Deckung. Hans Belting fasst in seiner Arbeit über *Die Entdeckung des Gemäldes* dieses Phänomen unter dem Begriff des 'doppelten Blicks'³⁶⁶ zusammen.

Auch Trimborns Darstellung der *Heiligen Familie* [Abb.097] kann mit diesem 'doppelten Blick' betrachtet werden. Die physiognomischen Ähnlichkeiten der dargestellten Figuren mit Hans und Marta Trimborn sind hier offensichtlich. Das persönliche Erlebnis der Geburt des Sohnes Hannes Trimborn im August

³⁶³Badezeitung, 11. Mai 1922, Nr. 55, 51. Jahrg.; o. S.; [5. Materialsammlung; 5.1. Badezeitung in chronologischer Folge [5.1.]].

³⁶⁴Kurt Köster (Hrsg.): Johann Huizinga. *Herbst des Mittelalters*. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden. Stuttgart ¹¹1975. II. Die Sehnsucht nach schönerem Leben. S. 36-72; S. 36. Deutsche Erstausgabe 1924. Siehe: Vorreden des Verfassers zu den deutschen Ausgaben. Zur ersten Auflage 1924; S. XIII-XIV.

³⁶⁵siehe dazu ausführlich: Hans Belting; Christiane Kruse. *Die Erfindung des Gemäldes*. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei. München 1994 [Belting/ Kruse 1994].

³⁶⁶Hans Belting: *Orte in Bildern und Bilder als Orte: Campin und Rogier*. In: ders./ Kruse 1994; S. 79-86, S. 86.

1921 bringt der Maler so künstlerisch mit der Geburt Christi in einen (Erfahrungs-) Zusammenhang.

Im Geburtsjahr des Sohnes malt Trimborn außerdem auch eine Präsentation des illuminierten (Christus-)Kindes [Abb.098], das Trimborn durch einen Holzschnitt entweder vorbereitet oder reproduziert [Abb.099]. So wird in der künstlerischen Auseinandersetzung die Geburt des eigenen Sohnes, in Anlehnung an die christliche Heilsgeschichte, zum Hoffnungssymbol für eine bessere Zukunft.

3.3.2.2. Kleine Fluchten

In seiner 'Sehnsucht nach schönerem Leben' flüchtet Hans Trimborn nicht allein in die Bildwelten christlicher Heilsgeschichte. Sein Œuvre weist in den frühen Zwanziger Jahren Motive auf, die in anderen kulturgeschichtlichen Kontexten gesehen werden müssen. In der Ausstellung *Kleine Fluchten*³⁶⁷ präsentierte das August-Macke-Haus Bonn im Jahre 1995 orientalische, indianische und auch asiatische Themen³⁶⁸ in den Werken *Rheinischer Expressionisten*. Während das Jugendwerk Hans Trimborns aber von diesen Motiven noch völlig unberührt bleibt, bearbeitet er diesen weitgefassten Themenkomplex auf Norderney am Anfang der Zwanziger Jahre in einer umfangreichen Werkgruppe. Darstellungen wie *Hüter des Lichts* [Abb.100], *Sitzender mit Kaninchen* [Abb.101] und *Inder mit Kristall vor einer Öllampe* [Abb.102] erweitern in dieser Zeit seinen Bildkanon um Motive bislang fremder Welten und Kulturen. Johanna Kutschera betont in ihrer Kommentierung verschiedener „Aspekte deutscher Kunst nach dem Ersten Weltkrieg“ die motivische Erweiterung im Œuvre vieler Künstler in den frühen Zwanziger Jahren:

Einflüsse aus den verschiedensten ideengeschichtlichen Strömungen, von den Ideen der Aufklärung über christliche und mystische, auch kosmische Ideen [...] bestimmten die Vision des 'neuen Menschen' und der neuen Gesellschaft mit. All diese Strömungen wurden unterschiedlich stark aufgenommen und miteinander verschmolzen [...].³⁶⁹

Mit Gemälden wie *Hüter des Lichts* und *Sitzender mit Kaninchen* entwirft Hans Trimborn Figurenszenen, die in ihrer kontemplativen Grundstimmung zunächst mit seinen christlichen Motiven durchaus vergleichbar sind. Auch in der malerischen Umsetzung ist sowohl eine ähnliche Farbwahl als auch ein vergleichbarer transparenter Farbauftrag festzustellen. Die Farbenlehre der

³⁶⁷Ausst.-Kat.: *Kleine Fluchten*. Exotik im Rheinischen Expressionismus. Nr. 15 Schriftenreihe Verein August Macke Haus Bonn. Bonn 1995 [August Macke Haus 15].

³⁶⁸Peter Dering: *Winnetou und Kara Ben Nemsî? Exotische Motive im Werk von August Macke*. In: August Macke Haus 15; S. 9-43, S. 11.

aufkommenden Anthroposophie³⁷⁰ scheint in diesen Arbeiten die Palette des Malers wesentlich beeinflusst zu haben. Die Farbenlehre Steiners bedeutet für viele Künstler in den Zwanziger Jahren eine Befreiung von der klassischen, akademischen Farblehre, die auch Trimborn geprägt hat³⁷¹. Im Entstehungsjahr der Gemälde *Hüter des Lichts* oder *Sitzender mit Kaninchen* hält Steiner unter den Titeln „Licht und Finsternis als zwei Welt-Entitäten“ und „Das Leben im Licht und in der Schwere“ Vorträge zur Farbenlehre. In den Ausführungen des Anthroposophen fallen dabei, wie auch in den Gemälden Hans Trimborns, die häufige Betonung des Lichts und die herausgehobene Bedeutung der Farbe Rot auf. Bei den zumeist rot gewandeten, in sich ruhenden Figuren der genannten Gemälde, mag Hans Trimborn durch die Farbgebung der Kleidung im Sinne Steiners ein äußerliches Zeichen für den inneren Zustand der Gestalten geben: „[...] wo du auch hinkommen magst in der Welt mit deiner Seele, wirst du als roterfüllte Seele hinkommen, du wirst überall in Rot, mit Rot und aus Rot leben“³⁷², postuliert Steiner in einem der weitverbreiteten Vorträge zu seiner Farbenlehre.

Hans Trimborns Arbeiten können darüber hinaus als motivische Reflexe auf eine öffentliche und populäre Rezeption im weitesten Sinne 'orientaler' Lebensweisen und Kulturen verstanden werden. Orientalismus, eine Vorliebe für fernöstliche Philosophien und Gedankenwelten, waren „en Vogue“³⁷³, wie Kutschera betont und auch diese 'Modeerscheinung' zielte auf die Suche nach neuen ideengeschichtlichen Modellen, die allesamt die 'Vision des neuen Menschen' zum Thema haben. So wird der indische Dichter und Philosoph Tagore bei seiner Vortragstournee durch Deutschland im Sommer 1921 in allen Universitätsstädten enthusiastisch gefeiert³⁷⁴. Nur selten allerdings basiert die Faszination für die unbekannteren Kulturen, über derartige Vermittlung hinaus, auf eigenen Erfahrungen 'vor Ort'. Zumeist prägte die zeitgenössische Literatur - vor allem fiktive Reiseberichte - die zumeist idealisierte Vorstellung der fernen Welten. Einer der berühmtesten deutschen Schriftsteller, der diese Reiseliteratur entscheidend mitprägte, war Waldemar Bonsels. Seine Romane wie *Indienfahrt* oder *Menschenwege. Aus den Notizen eines Vagabunden*³⁷⁵ wurden in hohen Auflagen gedruckt und gelesen. Wenn auch Trimborns Gemälde wie *Hüter des*

³⁶⁹Kutschera 1994; S. 78.

³⁷⁰Rudolf Steiner: Das Wesen der Farbe. Drei Vorträge gehalten in Dornach am 6., 7. und 8. Mai 1921 sowie neun Vorträge als Ergänzungen aus dem Vortragswerk der Jahre 1914 bis 1924. Dornach/ Schweiz 1986 [Steiner 1986].

³⁷¹Als Autodidakt liest H.T. zum Beispiel Friedrich Naumann: Form und Farbe. Berlin-Schöneberg 1909. Nachlass H.T.

³⁷²alle Zitate: Rudolf Steiner: Das Moralische Erleben der Farben- und Tonwelt als Vorbereitung zum Künstlerischen Schaffen. In: Steiner 1986; S. 96-111, S. 99.

³⁷³Kutschera 1994; 2.2.1.2. Mystik; S. 79-80.

³⁷⁴ebd.

³⁷⁵Waldemar Bonsels: Menschenwege. Aus den Notizen eines Vagabunden. Frankfurt am Main 1921. Nachlass H.T.

Lichts und Inder mit Kristall vor einer Öllampe ausdrücklich nicht als unmittelbare Illustrationen der Bonsels-Schriften verstanden sollen, so gewinnen diese Motive durch die Freundschaft des Malers mit Waldemar Bonsels doch einen konkreten Hintergrund. Der Schriftsteller und der Künstler lernen sich nachweislich im August 1921, vermutlich schon früher, auf Norderney kennen³⁷⁶. Das großformatige Bonsels-Porträt, das Trimborn in dieser Zeit als Profilansicht in Kohle entwirft³⁷⁷ [Abb.103], kann als Vorstudie zu einem geplanten Porträtgemälde gelten. Bonsels lädt den Inselmaler zu sich nach Ambach am Starnberger See ein, um sich dort von ihm malen zu lassen. Dieser im Nachlass Hans Trimborns erst kürzlich entdeckte Brief des Schriftstellers dokumentiert darüber hinaus Bonsels Bemühen, dem Maler die guten äußeren Bedingungen für eine ungestörte und kreative Schaffenszeit in Ambach zu schildern:

Lieber. Haben Sie Dank für Ihre Grüße und Ihre Einladung. Ich kann jetzt nicht reisen, der unruhige Winter liegt hinter mir, ich fühle mich leer und verstreut. Habe nicht den rechten Weg zu meiner innerlichsten Mitte. Ich muß mich jetzt sammeln, sonst bleibt nichts mehr von mir übrig, das der Mühe wert wäre. Das Bild ist mir so wichtig wie Ihnen, das wissen Sie. Ich bitte Sie deshalb zu mir zu kommen. Ich habe ein großes, schönes Atelier, das Ihnen ganz zur Verfügung steht. Sie haben einen eigenen Eingang in den Garten. Hier ist viel Wald, Wasser und die Berge am Horizont. Wir würden einander nicht stören und ich würde mich von Herzen freuen. Sie bleiben bis Ihre Arbeit vollendet ist. Sie haben den ruhigen Winter hinter sich in Ihrer Einsamkeit. Sie können jetzt leichter das Opfer dieser Bewegung bringen. Ich freue mich auch sehr auf die Stunden unserer Gemeinschaft und möchte Ihnen manches vorlesen. Auch käme, wenn Sie gleich reisen könnten, noch die Illustration einer Sonderausgabe eines meiner Bücher in Frage, wenn Sie können und möchten. Ich berühre die Geldfrage, damit sie zu freien EntschlieBungen kein Hindernis ist. Hier ist das Reisegeld. Herr X., unser Buchhändlerfreund [Opitz] löst Ihnen das Papier ein. Ich darf bei Ihnen so handeln, weil diese Dinge zwischen uns niemals wichtig sein können. Sind Sie aber inzwischen reich geworden, so bringen Sie mir den Scheck wieder mit. Bringen Sie wenig mit, Sie können in München alles kaufen. Das Atelier ist ausgerüstet. In Liebe, Ihr Bonsels. Bitte gleich Ihre Entscheidung.³⁷⁸

Hans Trimborn bringt tatsächlich „das Opfer der Bewegung“ und reist bereits im Mai des Jahres zu Waldemar Bonsels an den Starnberger See. In Trimborns Skizzenbuch von 1922³⁷⁹ findet sich eine Folge von Porträtskizzen des Schriftstellers, die diesen Aufenthalt im Süden dokumentieren. Leider ist weder das vermutlich entstandene Porträt erhalten, noch konnte die von Bonsels in Aussicht gestellte Illustration einer Sonderausgabe einer seiner Bücher durch Hans Trimborn tatsächlich nachgewiesen werden. Auch über die weitere

³⁷⁶Adresse v. Bonsels in Skibu H.T.: „Ambach am Starnberger See Obb.“. Zusatz v. H.T.: „Dies schrieb Waldemar Bonsels auf Norderney 1921 im August [...]“.

³⁷⁷Waldemar Bonsels im August 1921. Kohle-Zeichnung H.T. Nachlass H.T.

³⁷⁸Waldemar Bonsels an H.T. Ambach Starnb. See Obb. 30.4.22. Nachlass H.T. [5.3. (26)].

³⁷⁹Porträtskizze in Skibu H.T. (1922) mit handschriftl. Zusatz: „Waldemar Bonsels Ambach Mai 1922“. Nachlass H.T.

Entwicklung der Freundschaft ist kaum etwas bekannt³⁸⁰. Für die Einordnung der betrachteten Gemälde Hans Trimborns aus seiner frühesten Norderneyer Schaffenszeit wäre die Kenntnis einer weiteren Korrespondenz zwischen dem damals äußerst populären Autor und dem unbekanntem Inselmaler sehr interessant, denn das, was Trimborn in seinen Gemälden thematisiert, ist auch ein Hauptmotiv in Bonsels Romanen. Die Figuren des Schriftstellers, vor allem sein 'Vagabund', erleben auf den Reisen durch Indien durch die Erfahrungen einer fremden Kultur ein neues Bewusstsein auch der eigenen Kultur. Fritz Adler, der bekannteste zeitgenössische Interpret der Bonsels-Schriften, interpretiert die *Notizen eines Vagabunden* in diesem Sinne als wegweisend für ein neues Europa, das sich nach dem Ende des Ersten Weltkrieges von einer überheblichen, selbstgefälligen Haltung befreien und sich in seinen Wertvorstellungen an anderen ideengeschichtlichen Modellen orientieren müsse:

Bonsels bindet seine Gestalten wieder an die kosmischen Mächte der Erde und des Geistes und findet somit auf seine Weise den Weg, der aus der Tragödie des europäischen Individualismus hinausweist.³⁸¹

Auch Trimborn inszeniert mit seinen Figuren, sowohl in den Darstellungen christlicher Heilsgeschichte als auch in seinen Motiven anderer kultureller Provenienz, idealisierte Seins-Zustände, die in ihrer Gesamtbetrachtung ebenfalls die Suche nach einem Weg „aus der Tragödie“ der jüngsten europäischen Vergangenheit aufweisen. Trimborn versteht sich hier wohl tatsächlich als der „Sucher, der zum Wesen der Dinge vordringen will“, als den ihn 1923 eine Ausstellungskritik charakterisiert³⁸². Allerdings geht es dem Maler bei dieser Suche weniger um die Formulierung konkreter gesellschaftspolitischer Modelle als um eine grundlegende Auseinandersetzung mit kulturellen Bewusstseinsveränderungen und -erweiterungen, die in den unterschiedlichen Motiven Hans Trimborns zu Beginn der Zwanziger Jahre ihren Niederschlag finden. In seinem *Stellnetzfischer* von 1922 [Abb.104] scheint der Maler verschiedene kulturelle und ideengeschichtliche Ansätze, die er auf seiner Suche nach dem „Wesen der Dinge“³⁸³ aufgreift, in gewisser Weise zusammenzufassen. Der anstrengende Vorgang des Fischens mit dem Stellnetz, bei dem ein zwischen zwei Stäbe gespanntes Netz auf den Meeresgrund gestellt wird, gibt der Maler in seiner erzählerischen Anlage zunächst durchaus 'realistisch' wieder, zugleich aber überhöht er die Szene durch seine Darstellungsweise in eine kontemplative Stimmung, die über ein allein erzählerisches Moment der Fischerszene

³⁸⁰Die Waldemar-Bonsels-Stiftung konnte ihrerseits leider keine Hinweise auf die Beziehung zwischen H.T. u. dem Schriftsteller finden. Siehe dazu Briefwechsel mit der Waldemar-Bonsels-Stiftung im Sommer/ Herbst 1999. Im Archiv des Autors.

³⁸¹Fritz Adler: Waldemar Bonsels. Sein Weltbild und seine Gestalten. Frankfurt am Main 1925; S. 131-132.

³⁸²Badezeitung, 24. Juli 1923, Nr. 86, Zweites Blatt, 52. Jahrg.; o.S.

hinausgeht. Ein Vergleich mit Trimborns *Stellnetzfisher* von 1929 [Abb.105] verdeutlicht die unterschiedliche Bildstimmung und damit auch die divergierende Bildintention: So inszeniert Hans Trimborn in der späteren Darstellung durch die malerische Ausgestaltung des Hintergrundes und die 'natürliche' Wiedergabe des mit Hose und Pullover bekleideten Fischers mit Kinnbart in genrehafter Art und Weise den Akt des Stellnetzfishens im Wattenmeer. Diese narrative Bildlichkeit fehlt der Stellnetzfisherszene von 1922 gänzlich. Vielmehr verstärkt Trimborn durch den unperspektivischen, flächigen Aufbau dieser auf wenige Bildelemente reduzierten Darstellung den fast ikononartig symbolhaften Charakter des Gemäldes. Der nackte, rötlich schimmernde Oberkörper der zentralen Figur im Boot erinnert an Trimborns illuminierte Christusdarstellungen dieser Zeit. Diese Assoziation wird durch die Haltung der um die Stäbe gelegten Arme und den gesenkten Kopf, die an Kreuzigungsszenen erinnern, noch verstärkt. Die sich vor der Wolke kreuzenden Stäbe des Netzes, die ein Gabelkreuz bilden, könnten im Sinne christlicher Ikonografie zudem als Verweis auf den heiligen Andreas gelesen werden. Dem Apostel Andreas werden „zahlreiche Wunder, Heilungen und Erweckungen“³⁸⁴ zugeschrieben. Mit diesen Charakteristika könnte der Heilige durchaus im Kontext des heilsgeschichtlichen Bildkanons Hans Trimborns in dieser Zeit gesehen werden. Die auf den Schultern der Figur lastende Wolke kann außerdem auch als Mythenzitat verstanden werden, mit dem Trimborn auf den griechischen Gott Atlas verweist, der das Himmelsgewölbe stemmt.

Die unterschiedlichen sinngebenden Bildelemente können so zwar einzeln seziert, nicht aber zu einem eindeutigen Gesamtbild zusammengefasst werden. Diese interpretatorische Grenze ikonografischer Entschlüsselungsversuche in Trimborns vielschichtig 'verschlüsselten' Bildern konnte bereits bei der Kommentierung der Heidelberger Figurenszene nicht überschritten werden. In Vergegenwärtigung der bislang betrachteten Gemälde aus der frühesten Norderneyer Schaffensphase Hans Trimborns, ist es aber sicherlich erlaubt, in dem *Stellnetzfisher* von 1922 die motivische Übertragung des pathetischen Selbstverständnisses des am Meer lebenden Künstlers als last- und leidtragenden Menschheitserretter zu sehen.

In derartigen Arbeiten der frühen Zwanziger Jahre vertritt Hans Trimborn eine künstlerische Haltung, die im absoluten Gegensatz zu den gleichzeitigen Bemühungen der Maler der Neuen Sachlichkeit steht, die sich ausdrücklich von dem künstlerischen Pathos des Expressionismus befreien wollen und die Ausflüge in fremde Welten, wie sie auch Hans Trimborn und etwa sein Freund Waldemar

³⁸³Badezeitung, 24. Juli 1923, Nr. 86, Zweites Blatt, 52. Jahrg.; o.S.

Bonsels in dieser Zeit versuchen, als realitätsfremde Formulierungen unbrauchbarer idealer Gesellschaftsformen betrachten und in diesem Sinne ablehnen:

[...] keine Hingabe an kosmische Fernen und an die unbewußten Tiefen im eigenen Selbst, keine Fahrten hinaus nach Indien und in die Südsee [...]. Den Blick zu richten auf das Hier und Heute, darum ging es [...],³⁸⁵

beschreibt Schmied aus kunsthistorischer Sicht diese konträre Haltung der Künstler der Neuen Sachlichkeit im Deutschland der frühen Zwanziger Jahre. Und auch in zeitgenössischen Kommentaren sind zum Teil heftige Reaktionen auf die 'unsachlichen' und scheinbar eskapistischen Darstellungen vieler Spätexpressionisten abzulesen. So höhnt zum Beispiel der junge Johannes R. Becher in seinem Text *Von der Tribüne*: „Ihr Maler: wie unentwegt malt ihr Propheten, Glorienhäupter, Heiligenfressen, Kreuzigungen, Himmelfahrten!? [...] Gesteht es: ihr habt nichts mehr zu sagen.“³⁸⁶

Der vielmalende Hans Trimborn dürfte sich kaum zu einem derartigen Geständnis genötigt gesehen haben. Sein Werk der frühen Zwanziger Jahre ist reich an künstlerischen Reflexen damals populärer und gesellschaftlich relevanter neuidealistischer Strömungen. Neben den beschriebenen Gemälden religiös-visionärer, orientaler und mythischer Ausprägung erfährt darüber hinaus vor allem auch Hans Trimborns Bild des Menschen in dieser Zeit eine motivische Erweiterung gegenüber den Figurendarstellungen in seinem rheinischen Jugendwerk. Während dort zum Beispiel der nackte Körper allein als Kompositionselement akademischer Figurengruppen verstanden wird, gelangen ihm auf Norderney mit Gemälden wie *Akt am Wasser* [Abb.106] und *Weiblicher Akt mit gekreuzten Armen* [Abb.107] konzentrierte Einzeldarstellungen, die aus einem veränderten Körperverständnis des Malers zu resultieren scheinen. So fallen im Vergleich mit den entsprechenden rheinischen Jugendwerken die organische Körperlichkeit und die harmonische Ausformung der einzelnen Körperteile zueinander auf. Durch eine starke Konturlinie fasst Trimborn die geschlossenen Haltungen seiner Akte ein und greift in dieser Darstellungsform offensichtlich auf symbolistische Stilelemente der Jahrhundertwende zurück. Die Akte in Ferdinand Hodlers Gemälde *Der Tag* von 1900 [Abb.108] können hier etwa vergleichend betrachtet werden.

³⁸⁴Andreas'. In: Hiltgart L. Keller: Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst. Stuttgart ⁵1984; S. 44-45, S. 45.

³⁸⁵Wieland Schmied: Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland 1918-1933; S. 13.

³⁸⁶Johannes R. Becher: Von der Tribüne (1924). In: Johannes R. Becher: Gesammelte Werke (Hrsg.: Johannes-R.-Becher-Archiv der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik); Bd. 15: Publizistik I, 1912-1937. Berlin. Weimar 1977; S. 35-53, S. 48-49.

Eine Rückbesinnung auf die 'neuidealistischen Strömungen' der Jahrhundertwende in den Zwanziger Jahren, die in den Norderneyer Aktgemälden also schon allein stilistisch und ästhetisch deutlich erkennbar wird, findet darüber hinaus aber auch inhaltliche Entsprechungen. So basieren die modernen Körperbehandlungen und -therapien in den Kurbädern der Zwanziger Jahre, wie Brandstetter in ihrer Studie zu Tanz, Avantgarde und Bäderkultur nachweist, auf Konzepten der Jahrhundertwende³⁸⁷. Als wichtiger Bestandteil der Lebensreform- und Körperkulturbewegung kommt dabei vor allem auch der Bäder-Kultur, so betont es Brandstetter³⁸⁸, eine entscheidende Rolle zu. Trimborn hat diese Entwicklung im Kurbad Norderney sicherlich 'hautnah' miterlebt. Diese unmittelbaren Erfahrungen haben sein Körperbewusstsein offenkundig entscheidend verändert. In seinen Aktdarstellungen der frühen Zwanziger Jahre enthebt er den menschlichen Körper einer gesellschaftskulturellen Zuordnung und setzt ihn vor grüne Flächen, die eine naturhafte Umgebung evozieren. In seiner Arbeit *Akt am Wasser* verstärkt der Maler durch die Hinzufügung des Wassermotivs am unteren Bildrand diese naturhafte Verortung. Der harmonische Dialog zwischen Körper und Natur, wie ihn Hans Trimborn auf diese Weise in seinen Norderneyer Aktdarstellungen symbolhaft hervorhebt, findet seine gesellschaftliche Entsprechung in der populären FKK-Bewegung der Zwanziger Jahre³⁸⁹. Auch Trimborns Lektüre *Deutsche Gymnastik*³⁹⁰ des bekannten zeitgenössischen Publizisten für Leibesübungen Hans Surén, in der neben Frottierübungen und Atemgymnastik auch fortschrittliches Verhalten im Licht-, Luft- und Sonnenbad thematisiert werden, deuten auf die 'theoretische' Auseinandersetzung des Künstlers mit diesem neuen Körperbewusstsein hin. In seinen kontemplativen Norderneyer Aktdarstellungen mit ihrer knienden Haltung, den geneigten Köpfen, den geschlossenen Augen, den vor dem Körper gekreuzten Armen konstituiert Hans Trimborn dabei den Körper in seiner Ausdrucksgebärde auch als Bedeutungsträger. Bereits 1920 hatte der Psychologe Richard Müller-Freienfels in der Publikation „Weibliche Körperbildung und Bewegungskunst“ Grundgedanken einer Bewegungspsychologie formuliert, die auch in Betrachtung der Norderneyer Aktdarstellungen relevant zu sein scheinen:

³⁸⁷Gabriele Brandstetter: Tanz-Avantgarde und Bäder-Kultur. Grenzüberschreitungen zwischen Freizeitwelt und Bewegungsbühne. In: Erika Fischer-Lichte (Hrsg.): TheaterAvantgarde. Wahrnehmung – Körper – Sprache. Tübingen und Basel 1995; S. 123-155 [Brandstetter 1995].

³⁸⁸dies.; S. 143.

³⁸⁹siehe dazu auch Michael Andritzky: Berlin – Urheimat des Nackten. Die FKK – Bewegung in den 20er Jahren. In: ders.; Thomas Rautenberg (Hrsg.): Wir sind nackt und nennen uns Du. Von Lichtfreunden und Sonnenkämpfern. Eine Geschichte der Freikörperkultur. Gießen 1989; S. 50-57.

³⁹⁰Hans Surén: Deutsche Gymnastik. Vorbereitende Übungen für den Sport. Frottierübungen, Atemgymnastik, Massage, Körperpflege. Verhalten im Licht-, Luft- und Sonnenbad. Oldenburg i. O. Berlin 1925. Nachlass H.T.

All unsere Gesten und Bewegungen sind eine einzige große Chiffreschrift, in der sich unser Inneres untrüglich ausspricht, nur daß die wenigsten Menschen diese Schrift zu deuten wissen.³⁹¹

In den kontemplativen Norderneyer Aktdarstellungen scheint sich Hans Trimborn dieser Chiffreschrift zu bedienen und verbildlicht auf diese Weise zugleich ein Motiv, das bereits in seinen assoziativen Heidelberger Niederschriften aus dem Jahre 1919 zu finden ist: „Von Körper ist Gegensatz: Seele. Nein sagen muß man. Alles eins in Einem“³⁹².

Den Körper „zwischen Freizeitwelt und Bewegungsbühne“³⁹³ bearbeitet der Künstler auf diese Weise auch in einem seiner wenigen erhaltenen Holzschnitte in dem er *Zwei tanzende Akte* [Abb.109] als harmonisch rhythmischen Körperdialog inszeniert.

Aus Trimborns künstlerischer Auseinandersetzung mit dem menschlichen Körper resultieren allerdings nicht nur harmonische und kontemplative Darstellungen. Als 'Chiffreschrift' - im Sinne Müller-Freienfels - interessiert Trimborn der Körper auch als Ausdrucksträger für Leidenszustände. In einem weiteren Holzschnitt inszeniert er so zum Beispiel in expressiver Bildsprache einen langgestreckten ausgemergelten Körper, an dem die hervorstechenden Rippen, die hochgereckten Arme und das Gesicht im Profil mit geschlossenen Augen und offenem Mund [Abb.110] auf eine überindividuelle Momentaufnahme körperlichen Schmerzes hinzielen. Im Gemälde *Leidender vor Blau* [Abb.111] wird Leid und Schmerz allein durch die Konzentration auf das Gesicht und seine mimischen Ausdrucksmöglichkeiten wiedergegeben. Wie Teile einer nicht mehr vollständig erhaltenen Serie verschiedener Gemütszustände wirken hingegen zwei aquarellierte Köpfe [Abb.112-113], die zwischen Kontemplation einerseits und Wahn andererseits unterschiedliche Aspekte menschlicher Befindlichkeit thematisieren. Trimborns Interesse an geistigen Zuständen jenseits der gesellschaftlichen Norm führt ihn schließlich auch zu einer künstlerischen Auseinandersetzung mit krankhaften Geisteszuständen. So skizziert er 1922 am Strand von Norderney einen schizophrenen Mann [Abb.114] und verweist durch einen handschriftlichen Zusatz auf dieses Krankheitsbild des Porträtierten³⁹⁴. Auch in seinem Gemälde *Knabe mit stupidem Gesichtsausdruck* [Abb.115] setzt sich Hans Trimborn mit einem gesellschaftlich bislang verdrängten Menschenbild auseinander, das dem jungen *Rheinischen Expressionisten* sicherlich noch nicht als abbildungswürdig

³⁹¹ zitiert nach: Richard Müller-Freienfels: Psychologie und Ästhetik des Ganges und der Haltung. In: Fritz Giese; Hedwig Hagemann (Hrsg.): Weibliche Körperbildung und Bewegungskunst. München 1920; S. 120ff., S. 120.

³⁹² Skibu H.T. 1919. Nachlass H.T.

³⁹³ zitiert nach Brandstetter 1995 [Untertitel].

³⁹⁴ Skibu H.T. 1922; handschriftl. Zusatz: „Schizophrener am Strand von Norderney 1922“. Nachlass H.T.

erschienen ist. Auch Otto Nagel setzt sich 1922 in seinem Porträt *Der Idiot* erstmals malerisch mit einem solchen Thema auseinander³⁹⁵. Das veränderte Psychatriekonzept der Zwanziger Jahre, in dem psychisch Kranke und auch geistig Behinderte nicht länger als ausgeschlossene Randfiguren einer ansonsten 'gesunden Gesellschaft' verstanden werden³⁹⁶, findet in derartigen Arbeiten ihren motivischen Niederschlag. Die Aufmerksamkeit Hans Trimborns auf einen neuen Umgang mit psychisch Kranken mag dabei bereits 1919 in Heidelberg durch Hans Prinzhorns vieldiskutierte Studie über die Bilderei der Geisteskranken geweckt worden sein.

In Vergegenwärtigung der bislang betrachteten Arbeiten Hans Trimborn aus der frühesten Norderneyer Schaffenszeit erweist sich sein malerisches Werk als interessantes Dokument künstlerischer Auseinandersetzung mit zeittypischen Themen, die im Kontext einer grundlegenden gesellschaftlichen Neuorientierung im Anschluss an den Ersten Weltkrieg gesehen werden und in diesem Sinne als aktuell bezeichnet werden können. Umso mehr muss es überraschen, dass der Maler Hans Trimborn auf Norderney - liest man die Badezeitung der Insel - in der öffentlichen Berichterstattung zunächst überhaupt nicht erwähnt wird. Die Mahnung „geht nicht unachtsam an diesem Kämpfer vorüber“³⁹⁷, die der Organist Fried Schmidt-Marlissa an die Norderneyer richtet, scheint somit als Reaktion auf ein mangelndes Interesse am Werk dieses Künstlers verstanden werden zu können. Der Maler Hans Trimborn ist demnach tatsächlich nicht durch Ausstellungen der hier besprochenen Gemälde öffentlich wahrnehmbar, sondern lediglich durch ein kleines Werbeschild, das er 1921 für Hermann Opitz, einen befreundeten Buchhändler entwirft. Das Werbemotiv zeigt Opitz im Halbprofil und mit einem Buch in der Hand, als Hinweis auf seine Profession [Abb.116]. Die künstlerische Souveränität Hans Trimborns zeigt sich hier im spielerischen Umgang mit unterschiedlichen Bildzitate. Vor allem zwei stilistische Rückgriffe sind in diesem Porträt deutlich enthalten: einerseits sind dies Bezüge auf die Selbstbildnisse Hans Thomas aus dem 19. Jahrhundert [Abb.117], andererseits klare Verweise auf Darstellungen Hans Holbeins, wie zum Beispiel sein *Bildnis eines Herrn mit Laute und Notenbüchlein* von 1533-36 [Abb.118]. Durch diese historischen Bildzitate verleiht Hans Trimborn dem Buchhändler eine Würde, die durch den feierlichen Duktus des beigefügten

³⁹⁵ siehe Ausst.-Kat.: Otto Nagel 1894-1967. Gemälde. Pastelle. Zeichnungen. Berlin 1984; Abb. S.63, Nr.8.

³⁹⁶ siehe dazu u.a.: Christian Müller: Die Behandlung schizophrener Psychosen im Rückblick. In: ders.: Wer hat die Geisteskranken von den Ketten befreit. Skizzen zur Psychatriegeschichte. Bonn 1998; S. 184-206.

³⁹⁷ Ausschnitt eines Artikels des holländischen Organisten Dr. Fried Schmidt-Marlissa über seinen Freund Hans Trimborn; undat. [ca. Mitte der 20er Jahre]. Nachlass H.T. [5.3. (27)].

Textes³⁹⁸ noch verstärkt wird. Mit dieser würdevollen Präsentation hebt der Maler die wichtige gesellschaftliche Rolle von Hermann Opitz als ein Verbreiter von Literatur sicherlich ganz bewußt hervor.

Ein weiterer Versuch Hans Trimborns, sich auf der Insel als Bildender Künstler öffentlich einzubringen, stellt in dieser Zeit seine Teilnahme an einem von der Stadt Norderney ausgeschriebenen Wettbewerb dar, in dem ein repräsentatives Stadtwappen gesucht wird. Trimborns Entwurf wird jedoch abgelehnt; es gewinnt schließlich der populäre Norderneyer Seemaler Poppe Folkerts³⁹⁹, dessen Wappen bis heute auf der Insel zu sehen ist. In den Kommentierungen der durchaus umfangreichen und regelmäßig stattfindenden Kunstausstellungen auf der Insel wird Hans Trimborn nach wie vor nicht erwähnt⁴⁰⁰. Erst im September 1922 findet sich eine kurze Erwähnung des Malers im Kontext einer kleinen Ausstellung des Heimatvereins Rheiderland. Auch hier steht er aber im Kommentar der Norderneyer Badezeitung hinter Poppe Folkerts zurück, dessen Seestücke „mit zu den schönsten [gehörten], dass die Ausstellung bot“⁴⁰¹.

Während sich der Maler Hans Trimborn in der zeitgenössischen Kritik auf der Insel also kaum profilieren kann, dokumentieren jedoch zugleich die in dieser Zeit entstandenen Selbstbildnisse sein Selbstverständnis als Maler. Im *Selbstporträt an der Staffelei* [Abb.119] gibt er sich vor der Staffelei und mit dem Pinsel in der Hand in der klassischen Pose eines malenden Meisters wieder. Diese Darstellung überzeugt vor allem als selbstbewusste Inszenierung seiner Person als Maler. In einem weiteren Gemälde aus dieser Zeit, dem *Selbstbildnis vor Grün* [Abb.120] konzentriert Trimborn sich dagegen allein auf seinen Kopf, ohne dabei auf seine künstlerische Tätigkeit zu verweisen. Die Haltung des Kopfes vor einem monochromen Hintergrund und der aggressive, den Bildbetrachter fokussierende Blick erinnern an das ca. 7 Jahre zuvor entstandene rheinische Selbstbildnis [Abb.23]. Während dort allerdings der expressive Pinselduktus und die grelle Farbigkeit zugleich die innere Unruhe des Porträtierten zu evozieren schien, ist diese Norderneyer Selbstdarstellung schon

³⁹⁸ „das ist Hermann Opitz der Buchhändler von Norderney. 6 Poststraße 6“.

³⁹⁹ zu Poppe Folkerts siehe: Seglerverein Norderney e.V. (Hrsg.): Poppe Folkerts. Norderney 2000.

⁴⁰⁰ so z.B. Eröffnungsanzeige des Kunsthaus Kersting [Badezeitung, 18. Juni 1921, Nr. 71, Zweites Blatt, 50. Jahrg., o.S.]; Artikel über die große Gemälde-Ausstellung der Norderneyer Kunsthalle [Badezeitung, 23. Juli 1921, Nr. 86, Drittes Blatt, 50. Jahrg., o.S.]: aus ehem. Besitz der Hamburger Kunsthalle mit Werken u.a. von Liebermann, Melchior de Hondeköter, M.v. Schwind, Lucas Cranach, Lovis Corinth. Siehe dazu auch: Der Cicerone: Halbmonatsschrift für Künstler, Kunstfreunde und Sammler. Hrsg.: Prof. Dr. Georg Biermann. Leipzig XII. Jahrgang 1920. Heft 4, S. 164-165: Der Ausverkauf in der Hamburger Kunsthalle. 500 Bilder für die Summe von 400.000 Mark unter der Hand an einen deutschen Kunsthändler verkauft.

⁴⁰¹ Badezeitung, 28. September 1922, Nr. 114, 31. Jahrg. o.S.: „Der Heimatverein ‚Rheiderland‘ in Weener hatte eine Bilderausstellung heimischer Künstler veranstaltet, auf der unsere Künstler Poppe Folkerts und Trimborn ausgestellt hatten. [...] Die Seestücke von P.F. Norderney gehörten mit zu den schönsten, daß die Ausstellung bot“.

allein durch die einheitlichere, vergleichsweise matte Farbgebung bei der malerischen Ausgestaltung des Gesichts wesentlich ruhiger. Auch in dieser beruhigteren Darstellung erweist sich letztendlich Trimborns souveräner, meisterlicher Impetus als Künstler. In seinem großformatigen, auf Strandkorbleinen gemalten *Selbstbildnis* von 1922 [Abb.121] schließlich vereint er Pose und mimischen Ausdruck zu einem besonderen Porträt. Von einem helleren Schimmer umgeben, der Kopf und Hände vom dunkleren Hintergrund und dem schwarzen Kittel abhebt, inszeniert er sich hier im wahrsten Sinne des Wortes als Erleuchteter, dessen durchdringender Blick wiederum den Betrachter erfasst. In diesem Selbstbildnis scheint sich das Selbstverständnis Hans Trimborns als „Maler mit dem Gottesharz“⁴⁰² und als künstlerischer Gestalter visionärer, heilsgeschichtlicher Szenen zu manifestieren.

Während dieser Maler auf Norderney also nicht öffentlich wahrgenommen wird, ist der Musiker Trimborn schon bald nach seiner Ankunft auf der Insel prominent und geschätzt. Bereits im Dezember 1920 wird er im Rahmen einer Beethoven-Feier als Kirchenchorleiter und „sehr tüchtige[r], feinsinnige[r], temperamentvolle[r] Begleiter“⁴⁰³ lobend erwähnt. Und immer wieder finden sich in der Norderneyer Badezeitung positive und ausführliche Kritiken über seine Auftritte als Musiker:

Als musikalisch Schaffender gab Herr Trimborn eine Improvisation, die, von innerem Erlebnis erfüllt, inneres Erlebnis wurde. Aus Manuskripten vorgetragene Kompositionen enthalten eine strenge Formgebundenheit in der Zusammenstellung von Choral und religiösem Tanzrhythmus. Der Vertonung des mittelhoch-deutschen Liedes 'Du bist min' und des Herbstliedes entströmen Klang und Innigkeit. Der Komponist redet seine eigene Sprache, und weil er es tut, ist es nicht nötig, seine Ausdrucksweise in Formeln zu bringen.- Der Flügel als Ausdrucksmittel wurde den Anforderungen des Abends nicht gerecht.⁴⁰⁴

Der 'musikalisch schaffende' Hans Trimborn bemüht sich in dieser Zeit äußerst intensiv um seine Weiterbildung als Pianist. Nicht zuletzt aus wirtschaftlichen Gründen verfolgt er neben der Malerei diese gleichberechtigte Begabung konsequent weiter, die ihm auf der Kurinsel, offenbar im Gegensatz zu seinen Gemälden, Verdienst garantiert. Dem Malerfreund Vollrath Hoeck schildert er später im Rückblick auf die ersten Norderneyer Jahre: „Nach Ihrer Nachricht sieht es ja furchtbar für die Malerei aus. Ich habe damals so ein wenig davon geahnt u. mich mehr dem Klavier gewidmet“⁴⁰⁵. In diese Zeit intensiver musikalischer Beschäftigung und Fortbildung fällt auch die Bekanntschaft mit dem Komponisten und Dirigenten Otto Klemperer, der dem Maler und Musiker bei einem Besuch auf der Insel 1920 ein Manuskript seiner *Missa Sacra* widmet

⁴⁰²Skibu 1919. Nachlass H.T. Zitiert bei Dalinghaus 1994; S. 24 [Ausschnitt, fehlerhaft].

⁴⁰³Badezeitung, 18. Dezember 1920, Nr. 194, 49. Jahrg. o.S.; [5.1].

⁴⁰⁴Badezeitung, 28. Januar 1922, Nr. 12, 51. Jahrg. o.S.

⁴⁰⁵H.T. an den Malerfreund Vollrath Hoeck; o. Dat. Nachlass Vollrath Hoeck [Kopie im Archiv des Autors]; [5.3. (28)].

und den steten Kontakt zu Hans Trimborn nachweislich bis 1965 aufrechterhält⁴⁰⁶. Von einem derartigen 'überregionalen' prominenten Kontakt profitiert schließlich auch der Maler Hans Trimborn, der auf 'seiner' Insel so wenig Resonanz erfährt. Der Bremer Geschäftsmann und Kunstmäzen Ludwig Roselius wird 1921 bei einem Inselbesuch auf Hans Trimborn aufmerksam. Diese Bekanntschaft ist für den Künstler von entscheidender Bedeutung und muss daher im folgenden näher betrachtet werden.

3.3.3. Ludwig Roselius als Förderer Hans Trimborns

Ich glaube, dass Sie der deutschen Kunst neue Wege zeigen können, wenn Sie die Halbheit abschütteln.⁴⁰⁷

Während Hans Trimborn als Bildender Künstler in den frühen Zwanziger Jahren auf Norderney offenbar wenig öffentliche Resonanz erfährt, wird sein Werk überregional durchaus beachtet. Die Bekanntschaft mit dem einflussreichen Bremer Kaufmann und Kunstförderer Ludwig Roselius⁴⁰⁸ stellt in dieser Hinsicht für Hans Trimborn somit eine enorme Chance dar. In der angespannten wirtschaftlichen Lage der Nachkriegszeit ist es für die Künstler äußerst schwierig, in Ausstellungen der wenigen Kunstzentren aufgenommen zu werden. Die Aussichten, Bilder verkaufen zu können, sind gering, und - so betont es Zimmermann - „nur selten setzten Kunsthändler ihre Hoffnung auf noch unbekannte Maler [...]“⁴⁰⁹. Hans Trimborn hat auf dem norddeutschen Kunstmarkt der frühen Zwanziger Jahre keinen Namen. Umso beachtenswerter ist das Engagement von Ludwig Roselius, der offenbar während eines Aufenthaltes auf Norderney Gemälde Trimborns sieht und den unbekanntem Künstler daraufhin in vielfältiger Weise fördert. Der erste erhaltene Brief des Bremer Mäzens an den Künstler datiert vom November 1921, das letzte

⁴⁰⁶Otto Klemperer: Missa Sacra mit handschriftl. Widmung: „Hans Trimborn in guter Erinnerung. Otto Klemperer August 1920“. Nachlass H.T. Telegramm aus Berlin v. Otto Klemperer an H.T. v. 25. 1. 1931: „an trimborn ole hoop bei wencker blankenese: reise montag nach london fahren sie sonntag 12.43 uhr ab hamburg abends hier neueinstudierung figaro erwarten sie maassenstr. 35 gruesse= Klemperer“. Nachlass H.T. Weihnachtskarte von Otto Klemperer aus den USA an H.T. 1965. Nachlass H.T.

⁴⁰⁷Brief von Ludwig Roselius [L.R.] an H.T. Bremen, 29. August 1922. Nachlass H.T.; [5.3. (10)].

⁴⁰⁸über L. R. siehe: Hildegard Roselius: Ludwig Roselius und sein kulturelles Werk. Braunschweig 1958. Dieser einseitig beschönigenden Darstellung der Tochter steht folgende überaus polemische Arbeit gegenüber: Dieter Pfliegensdörfer: Ludwig Roselius ... wie ihn keiner kennt. Impressionen aus dem Leben eines – gar nicht so ehrbaren – Bremer Großkaufmanns. Eine szenische Dokumentation. [Pfliegensdörfer 1987]. In: Werkstattberichte des Forschungsschwerpunkts „Arbeit und Bildung“ Universität Bremen (Hrsg.: Peter Alheit), Bd. 5. Bremen 1987. Eine umfangreiche, sachlich-historische Publikation über das sehr interessante Leben L.R. liegt bis heute leider nicht vor.

⁴⁰⁹Rainer Zimmermann 1994; S. 88.

Schreiben von 1939⁴¹⁰. Diese Korrespondenz stellt mithin ein wichtiges Dokument der Schaffenszeit 'zwischen den Weltkriegen' dar, die in dieser Arbeit thematisiert wird. Die bislang größtenteils ungesichteten Briefe, zumeist aus den Zwanziger Jahren, belegen das Bemühen des Bremer Großkaufmannes, den Norderneyer Künstler durch eine engagierte Förderung in der norddeutschen Kunstszene, sowohl im Ausstellungsbetrieb als auch auf dem Kunstmarkt bekannt zu machen. Im Dezember 1921 schreibt Roselius:

S.g.H.Tr.! Sie [die Gemälde;J.J.] sind heute morgen endlich eingerahmt eingetroffen. [...] Ich hatte [...] die Kunstschau gebeten, die Bilder einzutaxieren, da Sie selbst es nicht wollten. Ich selbst setze die Preise nicht gern fest, da mir dann das Sammeln keinen Spass mehr machen würde. Ich müsste immer befürchten, wenn ich ein gutes Bild kaufte, den Künstler zu benachteiligen. Die Taxate sind aufgemacht inclusive Rahmen. Sie lauten wie folgt: 'Mönch' Mk. 3000.--; 'Mann mit langer Hand' Mk. 2000.--; 'Weihnachtsbild' Mk. 1500.--; 'Einsiedler' Mk. 1200.--; 'Nürnberger' Mk. 1000.--; 'Maria mit Kind' Mk. 400.--; 'Paradies' Mk. 600.--; zusammen Mk. 9700.--. Ich möchte alle Bilder behalten mit Ausnahme des 'Mann mit langer Hand'. Das Bild ist als Porträt ausgezeichnet. Der Mann selbst ist mir aber zu nichts sagend. Sollten Sie mit den Preisen einverstanden sein, bitte ich um Nachricht. Ich schicke dann das Geld sofort ab. Mit besten Weihnachtsgrüssen
Ihr sehr ergebener Ludwig Roselius.⁴¹¹

Roselius sorgt also einerseits für die Präsentation von Trimborn-Gemälden in der renommierten Bremer Kunstschau, um andererseits diese Werke anschließend größtenteils selbst zu kaufen. Er schafft so gleichzeitig ein Trimborn-Angebot und eine Trimborn-Nachfrage, um so öffentliches Interesse an den Werken des unbekanntes Künstlers zu wecken. Roselius bedient damit einen Mechanismus, den er als Geschäftsmann zur Belebung des 'Trimborn-Marktes' sicherlich gezielt einsetzt. Der Verbleib der erwähnten Gemälde ist leider nicht bekannt⁴¹². Titel wie *Mönch*, *Einsiedler* und *Paradies* weisen aber auf Darstellungen hin, die in den Motivkanon der bereits besprochenen Gemälde der frühen Zwanziger Jahre zu passen scheinen. Trimborn bittet seinen Förderer, ihm über die Beurteilung seiner ausgestellten Werke zu berichten⁴¹³. Es ist dies nach heutigem Wissensstand die erste öffentliche Präsentation von Gemälden des damals 30-jährigen Künstlers. Roselius erläutert Trimborn daraufhin detailliert die unterschiedlichen Einschätzungen seiner Gemälde bei den kritischen Organisatoren der Kunstschau:

Die Urteile waren durchweg günstig. Am besten beurteilte sie Herr Hoffmann, der Direktor der Wissenschaftlichen Betriebsführung, welcher das impressionistische

⁴¹⁰L.R. an H.T.: November 1921-Dezember 1939. Nachlass H.T. u. Archiv der Böttcherstraßen GmbH Bremen.

⁴¹¹L.R. an H.T. Bremen, den 23. Dezember 1921. Nachlass H.T. Rechnung für 6 Gemälde: „M. 7700.- bezahlt am 7.1. 1922 p. Wertbrief“. Archiv der Böttcherstraßen GmbH Bremen; [5.3. (9)].

⁴¹²Die Roselius-Sammlung wurde von dessen Sohn versteigert. Seitdem sind viele Gemälde (auch v. H.T.) in unbekanntem Privatbesitz.

⁴¹³H.T. an L.R. v. 26. Dez. 1921: „Ich wäre Ihnen für eine Mitteilung des Urteils der Kunstschau über die einzelnen Bilder dankbar. Ich freue mich, meine Arbeiten in guter Hand zu wissen“. Archiv der Böttcherstraße GmbH Bremen.

Porträt als Grundlage für Können nahm und von diesem Können aus die anderen Bilder beurteilte. Die beiden anderen Herren, der Architekt Alfred Runge und der Maler Müller-Scheessel vermissten die Einheitlichkeit der Darstellung, trotzdem ich bekannt gegeben hatte, dass ich mir in gewisser Weise Extreme ausgesucht hatte. Meine Ansicht über Ihre Bilder habe ich Ihnen schon gesagt. Ich sehe in den Bildern mehr als die Herren der Kunstschau.⁴¹⁴

Über die Einführung Trimborns in den Bremer Kunstzirkel hinaus entwirft Roselius einen weiterführenden Plan, der Ausstellungen von Werken in Hannover, Berlin und Köln vorsieht. Zudem denkt Roselius auch über Möglichkeiten eines regelmäßigen Verkaufsgeschäftes von Gemälden Hans Trimborns auf Norderney nach⁴¹⁵.

Neben diesem Plan einer systematischen Einführung Hans Trimborns in den deutschen Kunstmarkt entwirft der Bremer Geschäftsmann auch andere Projekte, die den Bekanntheitsgrad des Norderneyer Künstlers steigern sollen. „Auch haben Sie die Skizzierung eines der Bücher im 'Goldenen Reif' übertragen bekommen. Ich freue mich schon darauf [...]“⁴¹⁶, schreibt er 1922 an den Künstler. Diesen Auftrag – die Illustration einer Schrift über Norderney – übernimmt Trimborn gerne, „da ich die Insel lieb gewonnen habe“⁴¹⁷, wie der Rheinländer wenige Tage später an Roselius zurückschreibt. Mit einfachen, kräftigen Federstrichen entwirft Trimborn vor allem Landschaftszenen der Insel, die einem Text von Peter Zylmann zur Seite gestellt werden⁴¹⁸. Bereits im Juni des Jahres wird die Publikation durch eine Anzeige in der Badezeitung auf Norderney angeboten⁴¹⁹.

In Margret Janssen - einer im Kontext der Auseinandersetzung mit Leben und Werk Hans Trimborns bislang völlig unbekanntem Frau - hat Roselius auf der Insel Norderney offenbar eine 'Verbündete' in seinem Anliegen, den jungen Künstler zu fördern, gefunden. In mehreren Briefen diskutieren die Korrespondierenden über den Norderneyer Künstler und seine Arbeiten. Diese bislang unpublizierten Schreiben sind insofern von besonderer Bedeutung, als sie erstmals eine offene Auseinandersetzung zeitgenössischer Rezipienten über Qualitäten und Defizite von Trimborns künstlerischen Möglichkeiten dokumentieren. Margret Janssen schreibt von Norderney nach Bremen:

⁴¹⁴L.R. an H.T. vom 2. Januar 1922. Nachlass H.T.; [5. Materialsammlung; 5.2. Briefe von Ludwig Roselius an Hans Trimborn in chronologischer Folge, die nicht als Orig.-Dok. aufgeführt werden]; [5.2.].

⁴¹⁵L.R. an H.T. vom 2. Januar 1922; Nachlass H.T. [5.2.].

⁴¹⁶L.R. an H.T. v. 25. März 1922. Nachlass H.T.

⁴¹⁷H.T. an L.R. v. 10.1.22. Archiv der Böttcherstraße GmbH Bremen.

⁴¹⁸Peter Zylmann: Norderney. Mit Zeichnungen von Hans Trimborn (Norderney). Wilhelmshaven^{1.-5.}1922. Nachlass H.T.

⁴¹⁹Badezeitung, 27. Juni 1922, Nr. 74, Zweites Blatt, 51. Jahrg.: Anzeige: „Soeben erschienen: ‚Norderney‘ von Peter Zylmann mit Zeichnungen von Hans Trimborn, Norderney [fett]. Hermann Opitz, Buchhandlung. Poststrasse 6. [In der gleichen Ausgabe wird ausführlich über den Mord an Walter Rathenau berichtet; J.J.].

Trimborn schickt jetzt seine Bilder auf die Ausstellung hinter dem Schütting. Es ist ein Kopf von mir dabei, von vorn gesehen. [...] Es ist für mich eine Höchstleistung in geistigem und plastischem Ausdruck, die Technik kann ich nicht beurteilen aus Unkenntnis. Trimborn hat viel Fortschritte gemacht. Plastik liegt ihm am Besten. Er möchte so gerne einmal nach Worpswede und Hoetger kennen lernen.- Ich kenn ihn ja nicht- [...] Trimborn ist mir viel gewesen, er hat alles in dem einen Bild zusammengefaßt,- er sah wie ich bin.⁴²⁰

Ludwig Roselius antwortet bereits zwei Tage später und formuliert eine grundlegende Kritik an den Arbeiten Hans Trimborns, wie sie in seinen Schreiben an den Künstler nicht so deutlich zum Ausdruck kommt:

[...] Trimborn ist ein eigenartiger Mensch. Ich habe ihn schon wiederholt eingeladen, mich zu besuchen, da ich ihn mit Worpswede und natürlich auch mit Hoetger bekannt machen wollte. Er ist aber nicht gekommen. Seit meinem letzten Besuch habe ich nur Aquarelle von ihm gesehen. [...]. Otto Modersohn war allerdings begeistert. Ich habe ihm ein kleines Geschenk. Ebenso habe ich eins an Hoetger gegeben, das Beste. Ich war froh, dass er es nicht ganz ablehnte. Allerdings habe ich es noch nicht bei ihm hängen sehen. Einen Fortschritt an diesen Aquarellen gegenüber den früheren Arbeiten konnte ich nicht entdecken. Trimborn hat immer versucht, das Gleiche in ganz verschiedene Dinge hineinzulegen. Die Dinge sind aber nicht geblieben, sondern ein buntes Etwas, das schliesslich immer das Gleiche ist. Das nenne ich Manier. An Plastik habe ich noch nichts von Trimborn gesehen. Ob seine Gestaltungskraft dafür ausreicht, da ihm die Malerei schon so viel Schwierigkeiten macht, die Dinge frei hinzustellen, möchte ich bezweifeln. Trimborn steht am Scheideweg. Entweder wird er ein Feld- Wald- und Wiesenmaler, wie fast alle Anderen auch- dann fürchte ich wird er über das seelische Manko niemals hinwegkommen- oder aber, er zerbricht den Bann, der jetzt um ihn liegt und kommt zu tatsächlichen Schöpfungen. Zur Befreiung bedarf es geistigen Kontaktes, geistiger Zeugung. Die kann er in Worpswede tatsächlich gewinnen. Nicht nur aus den Bildern von Paula Becker - Modersohn, von der er überhaupt noch nichts gesehen hat, sondern bei Hoetgers, Philine Vogeler, Kolmar und wie sie sonst alle heissen, die daran mitarbeiten hier in unserem Norddeutschland eine neue grosse Zeit entstehen zu lassen. Seine Ausstellung kann erst um August stattfinden. Ich werde aber, sobald ich irgend kann, mir die Bilder ansehen und Ihnen dann auch meine Ansicht über Ihr Bild sagen.⁴²¹

Das Anliegen, Hans Trimborn durch den Kontakt nach Worpswede und vor allem auch zu Bernhard Hoetger in seinem Schaffen zu fördern, gründet auf einer Diskussion, die Roselius bereits 1920 mit Heinrich Vogeler führt. Vogeler denkt Hoetger dabei eine entscheidende Rolle bei der Förderung junger Künstler zu: „Hier [Worpswede; J.J.] müßten die jugendlichen Kräfte [...] sondiert werden, von hier die künstlerischen Kräfte zu Hoetger geleitet werden“⁴²², schreibt er an den Bremer Kunstförderer. In diesem Zusammenhang müssen auch die Zeilen Janssens gesehen werden, die Roselius in seinen diesbezüglichen Bemühungen vehement unterstützt:

[...] ich bitte Sie nur um eins, nehmen Sie ihn [Trimborn; J.J.] fest beim Wickel und bringen Sie ihn tot oder lebendig nach Worpswede. Er kneift vor allzu großem

⁴²⁰ Margret Janssen an L.R. v. 15. Juni 1922. Archiv der Böttcherstraße GmbH Bremen.

⁴²¹ L.R. an Margret Janssen; 17.6.1922. Archiv der Böttcherstraße GmbH Bremen.

⁴²² Heinrich Vogeler an L.R. v. 6.7.1920. Zitiert nach: Heinrich Wiegand Petzet: Von Worpswede nach Moskau. Heinrich Vogeler. Ein Künstler zwischen den Zeiten. Köln 1972 [Petzet 1972]; S. 135.

Erleben aus! In diesem Fall würde es ihm sehr schaden. Er muß einfach.- Nicht?
Ach diese Schlappeiten.⁴²³

Ludwig Roselius hat allerdings größte Mühe, Trimborn „tot oder lebendig nach Worpswede“ zu bringen. Obwohl dieser den Förderer hin und wieder selbst um Hilfe bittet⁴²⁴, reagiert er doch auf die Versuche, zwischen ihm und Worpswede einen Kontakt herzustellen, äußerst zurückhaltend. Die Briefe von Roselius an den Künstler dokumentieren dessen Unmut über Trimborns passive Haltung gegenüber den diesbezüglichen Angeboten:

S.v.H.Tr.! [...] Auf der einen Seite möchten Sie meinen Rat haben. Gebe ich Ihnen aber diesen Rat, so tun Sie etwas ganz anderes. Ich habe Sie im vorigen Jahr gebeten nach hier zu kommen. Ich wollte Sie mit den Leuten in Worpswede bekannt machen, nicht, damit Sie von diesen etwas lernen, sondern damit Sie durch Berührung und Zeugung schneller als dort, wo Sie für sich allein sind, erkennen, wo sich das Gebiet Ihrer künstlerischen Sehnsucht von der Notwendigkeit, auch praktisch zu denken, trennen muss, bzw. an welchem Punkte sich diese beiden Gebiete überschneiden können.- Sie kommen einfach nicht, und nehmen mir damit die Möglichkeit, Ihnen das verständlich zu machen. Noch nie ist ein Künstler etwas geworden, der für sich malte. Fehlt der Kontakt mit Gleichdenkenden, so hört mit der Zeit die Produktion auf. Anstatt mir die Sachen mitzugeben, welche ich für fertig halte, schicken Sie mir ein Dutzend interessanter Studien, die Sie natürlich machen mussten, um Ihre Gedanken los zu werden, die aber für denjenigen, der Sie nicht persönlich kennt, höchst langweilig sind. Ihre impressionistischen Sachen, die fertig waren, sind hier verkauft worden, das Seestück, der kleine Kopf: Frau mit braunen Augen, auf den Seemann wird noch verhandelt. Ihre fertigen expressionistischen Sachen, Mutter mit Kind z.B. und andere, die ich mir aussuchte, fehlen. Die Kritik kann auch deshalb gar keinen Standpunkt nehmen zu dem grossen Kampf, den Sie jetzt durchmachen. Ich persönlich glaube ja, dass eines Tages in Ihnen eine sehr glückliche Vereinigung von Impressionismus und Expressionismus erfolgen wird. Nach meiner Ansicht ist das auch die wahre Lösung für Sie. Ihr schöpferisches Moment ist zu stark, als dass Sie sich ganz damit abfinden könnten, Natur zu malen, andererseits sind Sie aber nicht die grosse Kraftnatur, welche ganz in Neuschöpfungen aufzugehen vermöchte. Nicht Sie bändigen die Welt, sondern Sie werden immer wieder durch die Welt zur Betrachtung des rein Sinnlichen gezwungen werden - Das deutsche Portrait fehlt uns in Deutschland z.Zt. vollkommen. Wir haben niemanden, der diese grosse und wichtige Aufgabe zu lösen imstande wäre. Liebermann hat ein Unheil sonder gleichen angerichtet. Ich glaube, dass Sie der deutschen Kunst neue Wege zeigen können, wenn Sie die Halbheit abschütteln. [...].⁴²⁵

Roselius kann offenbar nicht verstehen, warum der junge, talentierte Künstler in schwierigen wirtschaftlichen Zeiten die ihm gebotenen Chancen nicht konsequent nutzt. Das von Roselius als 'Halbheit' bezeichnete Verhalten ist jedoch vielmehr Ausdruck einer spezifischen Haltung Hans Trimborns als Künstler. Bereits im Rheinland hatte sich der junge Expressionist gegenüber der renommierten Kunsthandlung Cohen und dem bekannten Kölner Kunstsammler Heinrich Stinnes abweisend verhalten. In den Zwanziger Jahren, nicht zuletzt in

⁴²³Margret Janssen an L.R. v. 5. Juli 1922. Archiv der Böttcherstraße GmbH Bremen.

⁴²⁴H.T. an L.R. v. 23.8.1922: „Von der Zeit an, da ich Ihnen farbige Blätter und Zeichnungen sandte, hatte ich gute Hoffnung etwas zu verkaufen. Dann fing ich hier an etwas in Fenster zu stellen. Die Leute kauften jedoch etwas anderes. [...] Ich habe den Glauben, daß Sie mir etwas helfen. Auch möchte ich noch etwas arbeiten (malen) und ich kann mir nichts anderes denken als Malen“. Archiv der Böttcherstraße GmbH Bremen.

⁴²⁵Brief von L.R. an H.T. Bremen, 29. August 22. Nachlass H.T. [5.3. (10)].

seiner Beziehung zu Roselius, setzt sich die Zurückhaltung Trimborns gegenüber Ausstellungsplänen fort und prägt das Verhalten des Künstlers ein Leben lang. Dem hartnäckigen Ludwig Roselius gelingt es schließlich aber immerhin, einen ersten Kontakt zwischen Hans Trimborn und Bernhard Hoetger herzustellen. Die daran anschließende Künstlerfreundschaft ist in den Zwanziger Jahren für Hans Trimborn von besonderer Bedeutung und verdient daher eine besondere Beachtung und Kommentierung.

3.3.4. Hans Trimborn und Bernhard Hoetger

Meister! Hier bin ich allein in dem alten friesischen Glockenturm und denke an Euch.⁴²⁶

3.3.4.1. Hans Trimborn in der „Höhle des Löwen“⁴²⁷

Nach wiederholten Aufforderungen durch Ludwig Roselius reist Hans Trimborn im September 1922 schließlich zu Bernhard Hoetger nach Worpswede⁴²⁸. Trimborn bittet seinen Bremer Förderer, ihm „durch ein mitgegebenes Wort den Einlaß in die Höhle des Löwen möglich zu machen“⁴²⁹. Bereits im Sommer des Jahres hatte Roselius ein Aquarell Trimborns an Hoetger verschenkt, um ihn auf den jungen Norderneyer Künstler aufmerksam zu machen. „Ich war froh, dass er es nicht ganz ablehnte“⁴³⁰, schreibt er allerdings an Margret Janssen über die offenbar zurückhaltende Reaktion des Worpsweder Künstlers. Trotzdem gelingt es Trimborn Dank der Vermittlung Roselius‘ in die „Höhle des Löwen“ vorzudringen. Einige Porträtskizzen Bernhard Hoetgers in Trimborns Skizzenbuch sind in dessen Worpsweder Werkstatt entstanden⁴³¹ und dokumentieren den ersten Besuch Hans Trimborns in Worpswede, der als Beginn einer Bekanntschaft und späteren Freundschaft des Malers mit Bernhard Hoetger angesehen werden kann⁴³².

Nach Ostfriesland zurückgekehrt, verfasst Trimborn, noch ganz unter dem Eindruck seiner Begegnung in Worpswede, einen Briefentwurf an den 'Meister' Bernhard Hoetger, der in seinem feierlich-pathetischen Ton den besonderen Eindruck vermittelt, den Hoetger ganz offenbar auf Trimborn gemacht hat:

⁴²⁶Briefentwurf H.T. an Bernhard Hoetger [B.H.] v. 29. Sept. 1922. Nachlass H.T.

⁴²⁷H.T. an L.R.; o. Dat. Archiv der Böttcherstraße GmbH Bremen; [5.3. (22)].

⁴²⁸Nach einer drei-jährigen Professur auf der Mathildenhöhe in Darmstadt zieht B.H. 1914 zunächst nach Fischerhude, dann nach Worpswede. Zu Hoetger siehe auch: Ausst.-Kat. (Hrsg.: Maria Anczykowski): Bernhard Hoetger. Skulptur. Malerei. Design. Architektur. Bremen 1998 [Kat.-Hoetger 1998].

⁴²⁹H.T. an L.R.; o. Dat. Archiv der Böttcherstraße GmbH Bremen; [5.3. (22)].

⁴³⁰L.R. an Magret Janssen; 17.6.1922. Archiv der Böttcherstraße GmbH.

⁴³¹Eintrag Skibu 1922: „In Hoetgers Werkstatt 9.9.1922“. Nachlass H.T.

⁴³²Dalinghaus vermutet fälschlicher Weise erste Kontakte zwischen B. H. u. H.T. bereits im April 1920. Kat.-Oldenburg 1994; Biographie; S. 271.

Meister! Hier bin ich allein in dem alten friesischen Glockenturm und denke an Euch. Dieses mächtige Gemäuer aus Backsteinen und die schweren Balken, die wie vorsintflutliche Knochen ausschauen, ruft das, was ich bei Euch schauen durfte, zu mir. Wenn Ihr einmal nach Ostfriesland kommt vergeßt bitte nicht diesen Glockenturm und den Rest einer alten Backsteinkirche in der noch ein schöner holzgeschnittener Altar, Taufbecken und Predigtstuhl sind. Das Mittelstück des Altars, das Abendmahl, wirkt in seiner Einfachheit so schön, daß da kein Wort dafür ist. Was das Land und seine Menschen anbetrifft, so meine ich, daß einmal alle Maler hierhin kommen müßten, so schön ist es. Viel Erinnerung an Worpsswede, nur herber. Es mag dies die Nähe der See tun. Wenn ich in die Bauernhäuser gehe, erlebe ich immer, wie stark Paula Becker M. gearbeitet hat. So eine kernige Auffassung wie diese Backsteinmauern hier sind so fest mit der Erde zusammen, wie diese Steine. Lieber Meister, ich sage es nur Euch, manchmal wenn ich still an sie denke, muß ich weinen. Ich weiß nicht warum, vielleicht weil sie so schön ist. - Von Herzen danken meine Frau und ich Euch und Eurer lieben Frau und das Meer grüßt Euch durch H.Trimborn⁴³³

In der Werkstatt des 'Meisters' sieht Hans Trimborn erstmals Arbeiten der Malerin Paula Modersohn-Becker (1876-1907)⁴³⁴. Der starke Eindruck, den die Gemälde der damals noch unbekanntenen Künstlerin⁴³⁵ auf Trimborn machen, spiegelt sich auch in seiner auffälligen Rezeption ihrer charakteristischen Motive wider. Bereits Dalinghaus vergleicht einige Gemälde Hans Trimborns mit Arbeiten der Malerin⁴³⁶. Trimborns Auseinandersetzung mit dem Werk Paula Modersohn-Beckers lässt sich dabei vor allem in seinen Bearbeitungen des 'Mutter-Kind'-Themas und auch in einzelnen Kinderdarstellungen nachvollziehen. Dalinghaus vergleicht bereits Modersohn-Beckers *Brustbild einer alten Frau mit Kind* von 1905 [Abb.122] mit einer *Mutter mit Kind*-Darstellung Hans Trimborns von 1922⁴³⁷ [Abb.123], die meines Erachtens Marta Trimborn mit dem im Juni 1921 geborenen Sohn Johannes zeigt. In der naiv-flächigen Malweise der Köpfe weisen die Gemälde neben der thematischen auch stilistische Gemeinsamkeiten auf. Der Kopf des Sohnes Johannes lässt darüber hinaus auffällige Übereinstimmungen mit dem Kinderkopf des Gemäldes *Halbfigur eines Mädchens, den Arm um ein Kind gelegt* (1904) von Modersohn-Becker erkennen [Abb.124].

Auch in Trimborns Gemälde *Blonder Knabe mit Gänseblümchen* von 1922 [Abb.125] sind die Anlehnungen an Werke der Malerin deutlich erkennbar. Der Profilkopf des Kindes, die erhobene Hand mit dem kleinen Blümchen und die wiederum flächige Malweise des Kopfes sind auch bei Modersohn-Beckers Arbeit *Kind auf rotgewürfeltem Kissen* von 1904 [Abb.126; Gemäldeausschnitt] werkprägend. Die Blume, in den Interpretationen der Modersohn-Becker

⁴³³Briefentwurf H.T. an B. H. v. 29. Sept. 1922. Einzelnes Blatt. Nachlass H.T.; [5.3. (23)].

⁴³⁴Zu Hoetgers Beziehung zu Paula Modersohn-Becker und zu seiner Sammlung von Werken der Malerin siehe: Maria Anczykowski: Bernhard Hoetger-Paula Modersohn-Becker-Ludwig Roselius: Verflechtungen. In: Kat.-Hoetger 1998; S. 200-205.

⁴³⁵Zum Bekanntheitsgrad der Malerin in der damaligen Zeit siehe: Günter Busch u. Liselotte von Reinken: Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern. Frankfurt am Main 1970; S. 9.

⁴³⁶Dalinghaus 1994: Hans Trimborn und Paula Modersohn-Becker; S. 91-99.

Gemälde zumeist als Symbol der Unschuld, als eine „erste Begegnung mit der Natur“⁴³⁸ verstanden, kann in diesem Sinne als deutliches Bildzitat auch für Trimborns Kinderbildnisse mit Blume angenommen werden: Das unschuldige Kind als personifizierte Hoffnung auf eine gute Zukunft.

In weiteren Darstellungen lehnt Trimborn sich kompositorisch ebenfalls deutlich an Werke Modersohn-Beckers an, wählt aber für die Umsetzung des gleichen Motivs einen autonomen, geradezu konträren malerischen Ansatz. Während die Künstlerin in der 1906 geschaffenen Arbeit *Kniende Mutter mit Kind an der Brust* [Abb.127] ihren charakteristischen, naiv-flächigen Malstil weiter verfolgt, schafft Trimborn in seinem Gemälde *Kniender Akt mit Kind im Arm* [Abb.128] einen ganz anderen Stimmungsgehalt. Er wählt in seiner Ausführung einen nervösen Malduktus und modelliert den Körper der Mutter mit grauen und weißen Farbtönen vor dunklem Hintergrund. Das helle und friedliche Bild einer stillenden Mutter, das Modersohn-Becker durch ihre ruhige Malweise und eine klare komplementäre Farbgebung schafft, konterkariert Trimborn durch seine nahezu gegenteilige malerische Bearbeitung des gleichen Themas.

Die erstmalige Begegnung mit Werken der Malerin bei Bernhard Hoetger verarbeitet Hans Trimborn so in einer auffälligen Werkgruppe der frühen Zwanziger Jahre. In dieser Hinsicht ist er – wie Dalinghaus betont – tatsächlich einer der ersten Künstler, der auf das Werk der früh verstorbenen Malerin künstlerisch reagiert⁴³⁹. In der Kunstschau Philine Vogeler in Worpsswede werden in dieser Zeit neben Plastiken und Gemälden von Bernhard Hoetger und Heinrich Vogeler auch Arbeiten von Paula Modersohn-Becker und Hans Trimborn gezeigt. Die Vorstellung, dass Trimborn-Gemälde neben motivisch vergleichbaren Arbeiten der Malerin gehangen haben könnten, ist durchaus reizvoll, kann anhand der Ausstellungskritik aber nicht nachgewiesen werden⁴⁴⁰. Nachdem sich Hans Trimborn in Worpsswede im Kontext der dort lebenden bekannten Künstler bereits präsentiert hat, folgt im Sommer 1923 auch eine erste Ausstellung seiner Arbeiten auf Norderney. Die Badezeitung der Insel kommentiert die Werke, die in einem Schaufenster des Astoria-Hotels zu sehen sind:

[Bilderschau Hans Trimborn - Astoria]. Der hier ansässige Maler Trimborn hat in einem Fenster der Astoria am Strande eine Anzahl Gemälde und Zeichnungen ausgestellt, die zusammen einen Ausschnitt aus dem Schaffen dieses sehr bemerkenswerten Künstlers geben. Trimborn ist ein Sucher, der zum Wesen der Dinge vordringen will im ständigen Ringen mit den Möglichkeiten malerischer

⁴³⁷Dalinghaus 1994; S. 91.

⁴³⁸Günter Heiderich: Paula Modersohn-Becker. In: Worpsswede. Eine deutsche Künstlerkolonie um 1900. Fischerhude 1986; S. 149-173, S. 150.

⁴³⁹Dalinghaus 1994; S. 99.

⁴⁴⁰Zeitungsausschnitt: Kunstschau Philine Vogeler, Worpsswede [o.Dat.]. Worpssweder Archiv [Kopie im Archiv des Autors].

Darstellung. Er kommt vom Impressionismus, den er aber nicht verlassen hat, ohne dessen Hauptwerke, Luft, Licht und Farbe als dauernden Besitz mitzunehmen. So chaotisch die Gegenwart erscheint, so will sie doch hinter die Dinge schauen, in ihr wesenhaftes Antlitz; so kommt auch Trimborn zur wahren Ausdruckskunst. Von den ausgestellten Bildern leiten z.B. die Engerhafer Kirche und das frische friesische Inselkind über den blühenden Baum zu der Frau in Rosen und schließlich zum völlig sublimierten Menschenantlitz. Diesem nahe steht die mächtig wirkende Zeichnung eines Dampfers, wo Wasser, Himmel und Schiff eine Einheit geworden sind, eine Einheit in der Seele und im Pinsel des Künstlers. Nicht jeder wird Trimborn folgen können oder wollen; darauf kommt es nicht an; worauf es ankommt, ist, daß der Beschauer im Nacherlebnis versucht, den ringenden Ernst, der sich hier offenbart, zu erkennen oder mindestens zu ahnen. Es sei noch bemerkt, daß Trimborns Schaffen in der Plastik dem in der Fläche parallel geht.⁴⁴¹

Ein Verkauf der ausgestellten Gemälde und Plastiken dürfte in Zeiten der zunehmenden wirtschaftlichen Krise in Deutschland selbst während der Hauptsaison auf Norderney ausgesprochen schwierig gewesen sein. Als Bernhard Hoetger im September 1923 Hans Trimborn auf Norderney besucht⁴⁴², hat die Inflation in Deutschland ihren historischen Höhepunkt⁴⁴³ erreicht. Das „kunstpolitische Selbstverständnis“⁴⁴⁴ vieler Künstler, wie es sich nach dem Ersten Weltkrieg herausgebildet hat, wird durch die schwierige wirtschaftliche Lage beeinträchtigt. Die alltäglichen, existenziellen Sorgen in Deutschland drängen die Künstler als visionäre Formulierer idealer Welten an den Rand der Gesellschaft. Der Schriftsteller Carl Sternheim formuliert in dieser Zeit verbittert:

Der Dichter produziert das einzige Produkt, für das es selbst in der heutigen Zeit des wahllosen Massenverbrauchs keinen Absatz gibt, die unbestochene Idee von den Dingen nämlich; die als Ware die fatale Eigenschaft hat, je besser sie ist, umso stärker ein Ingredienz zu enthalten, das der heutige Weltbürger wie die Pest haßt: Charakter.⁴⁴⁵

Der Maler Hans Trimborn reagiert auf diese schwierige Situation zunächst durch eine stärkere Konzentration auf sein Weiterkommen als Musiker. An den Künstler Vollrath Hoeck schreibt er rückblickend über diese Zeit: „Nach Ihrer Nachricht sieht es ja furchtbar für die Malerei aus. Ich habe damals so ein wenig

⁴⁴¹Badezeitung, 24. Juli 1923, Nr. 86, Zweites Blatt, 52. Jahrg.; o.S.

⁴⁴²Postkarte B.H. an H.T. v. 23.1. 23: „Sobald die Sonne wärmer scheint kommen wir gerne zu Ihnen. Freuen uns schon sehr auf den Besuch und Sie wiederzusehen Herzlichst Ihre Hoetgers“. Nachlass H.T.

In Skibus: Profilskizze ‚Bernhard Hoetger gez. v. Hans Trimborn 1923‘; Profil v. Bernh. Hoetger als er bei mir war in Norderney‘. ‚B. Hoetger zeichnet W[...] an einem Torfhaufen Sept. 23‘. ‚Hoetger mit Pfeife: B. Hoetger 1923. Nachlass H.T.

⁴⁴³Höhepunkt der Inflation am 26.9.1923. Siehe dazu Karl-Dietrich Bracher; Manfred Funke; Hans-Adolf Jacobsen (Hrsg.): Die Weimarer Republik 1918-1933. Politik. Wissenschaft. Gesellschaft. Bonn ³1998. Studien zur Geschichte und Politik. Schriftenreihe der Bundeszentrale für politische Bildung. Bd. 251; S. 645.

⁴⁴⁴Dieter Mayer: Linksbürgerliches Denken. Untersuchungen zur Kunsttheorie, Gesellschaftsauffassung und Kulturpolitik in der Weimarer Republik (1919-1924). München 1981. 5.2.2.4. Das kunstpolitische Selbstverständnis der linksbürgerlichen Künstler; S. 252-256, S. 254.

⁴⁴⁵Wilhelm Emrich (Hrsg.): Carl Sternheim. Gesamtwerk. Neuwied 1966. Bd. 6. Die stehenden Dichter. S. 266-268. S. 266.

davon geahnt u. mich mehr dem Klavier gewidmet⁴⁴⁶. Doch auch als Maler versucht Trimborn zusammen mit Hoetger auf die kritische wirtschaftliche Situation in Deutschland zu reagieren. Da er im Oktober 1923 nach Kopenhagen reist, um dort den Pianisten Hans Klitgaard zu besuchen, und um bei Professor Alexander Stoffregen⁴⁴⁷ eine spezielle Klaviertechnik zu erlernen, nimmt er neben eigenen Gemälden auch einige kleinformatige Werke seines Freundes Hoetger mit, um sie in der dänischen Hauptstadt auszustellen und zu verkaufen. Der Worpsweder Künstler gibt Hans Trimborn neben neun 'Produkten' seines Schaffens⁴⁴⁸ auch ein Empfehlungsschreiben für den Kopenhagener Kontaktmann Dr. Gold mit auf die Reise:

Lieber Herr Dr. Gold, Ich sende Ihnen durch unseren jungen sehr talentvollen Freund Hans Trimborn Maler von Norderney diese meine herzlichsten Grüße. Ich würde mich freuen, wenn Sie sich etwas für den jungen Trimborn einsetzen könnten. Die Kunst des sympathischen Menschen wird hier in Kunstkreisen hoch geschätzt und ist [es?] sicher einer der wenigen, die eine starke Möglichkeit in sich tragen. Die Zeiten hier in Deutschland sind betäubend man ist gezwungen sein Absatzgebiet zu erweitern. Ich weiß nicht, wie Sie heute zu meiner Kunst stehen [...].⁴⁴⁹

Trimborn gelingt es trotz dieser Vermittlung durch Hoetger aber offenbar nicht, Gemälde in Kopenhagen zu verkaufen. Hinzu kommt, dass während Trimborns Dänemark-Aufenthalt in Deutschland die entscheidenden wirtschaftlichen Prozesse beginnen, die eine Konsolidierung der deutsche Währung zur Folge haben. Am 16. Oktober wird die Deutsche Rentenbank eingerichtet, einen Monat darauf folgt bereits die Einführung der Rentenmark⁴⁵⁰. Nach seiner Klavier-Schulung bei Alexander Stoffregen, wo Trimborn „erlebt, wie man ein Klavier anfasst“⁴⁵¹, reist der Künstler zunächst ohne die Gemälde nach Norderney zurück. Die Erholung der deutschen Wirtschaft veranlasst Hoetger, sich gegenüber Trimborn für eine baldige Rückführung der in Kopenhagen verbliebenen Gemälde einzusetzen:

[...] Hier haben sich die Zustände total geändert, für Sie, wo Sie solange fort waren, werden Sie merkwürdig berührt sein die Nullen nicht mehr vorzufinden. Wir rechnen wirklich wieder nach MK u. Pf.- Gott sei Dank Für Künstler sind jetzt schwere Zeiten, [...] die Kauflust hat total nachgelassen, aber trotzdem glaube ich, daß wir richtig tun unsere Bilder wieder aus Kopenhagen zurückzubitten, denn, wenn es

⁴⁴⁶H.T. an den Malerfreund Vollrath Hoeck; o. Dat. Nachlass Vollrath Hoeck [Kopie im Archiv des Autors]; [5.3. (28)].

⁴⁴⁷ zu Alexander Stoffregen siehe: Aschehous Musiklexikon, Kopenhagen 1957. S. 424. Der Kontakt zu Stoffregen ist über den dänischen Pianisten Hans Klitgaard hergestellt worden, den H.T. 1922 auf Norderney kennengelernt hatte (Porträtfoto Klitgaards mit umseitiger Widmung an H.T. v. 17.10.1922. Nachlass H.T.).

⁴⁴⁸B.H. an H.T. v. 6.10.1923:„[...] Ich schicke Ihnen 9 Bilder, die ganz grossen liessen wir zurück, da sie Ihnen doch zuviel Last machen würden [...]“. Nachlass H.T.; [5.3. (17)].

⁴⁴⁹B. H. an Dr. Gold v. 6.10.1923. Nachlass H.T.; [5.3. (18)].

⁴⁵⁰Angaben lt. Karl-Dietrich Bracher; Manfred Funke, Hans-Adolf Jacobsen (Hrsg.): Die Weimarer Republik 1918-1933. Politik. Wissenschaft. Gesellschaft. Bonn ³1998. Studien zur Geschichte und Politik. Schriftenreihe der Bundeszentrale für politische Bildung. Bd. 251. S. 645.

⁴⁵¹H.T. an den Malerfreund Vollrath Hoeck; o. Dat. Nachlass Vollrath Hoeck [Kopie im Archiv des Autors]; [5.3. (28)].

Ihnen nicht gelungen ist diese auszustellen, - so wird dies wohl auch nicht möglich sein. - Daß Sie mit nach Italien wollen ist ganz famos [...].⁴⁵²

Entgegen erster diesbezüglicher positiver Äußerungen begleitet Hans Trimborn im April und Mai 1924 Bernhard Hoetger zwar nicht auf der in diesem Brief erwähnten Studienreise nach Italien und Ägypten⁴⁵³, dennoch bleibt aber die enge Verbindung zwischen den beiden Künstlern in den folgenden Jahren bestehen⁴⁵⁴. Verschiedene Aspekte dieser für Trimborn wichtigen künstlerischen Beziehung sollen im folgenden betrachtet werden.

3.3.4.2. „unser gemeinsames, schönes Schaffen“⁴⁵⁵

Bei den gegenseitigen Besuchen in Worpswede und auf Norderney trifft Bernhard Hoetger als „Protagonist expressionistischer Bildhauerei“⁴⁵⁶ auf den jungen, vom *Rheinischen Expressionismus* geprägten Maler Hans Trimborn. Der künstlerische Dialog, der in dieser spezifischen Konstellation geführt wird, wirkt sich sichtbar auf die Arbeiten beider Künstlerfreunde aus.

Wiederholte Erwähnungen von Plastiken Hans Trimborns in der zeitgenössischen Kommentierung⁴⁵⁷ deuten auf dessen intensive Auseinandersetzung Hans Trimborns mit dieser künstlerischen Disziplin hin [Abb.129-130], die in seinem rheinischen Jugendwerk noch keine erkennbare Rolle spielt⁴⁵⁸. Die geringe Anzahl der im Nachlass erhaltenen plastischen Werke seiner Norderneyer Schaffenszeit⁴⁵⁹ erschwert allerdings eine grundsätzliche Beurteilung der künstlerischen Fähigkeiten des Plastikers Hans Trimborn und macht sie letztendlich unmöglich. Darüber hinaus ist auch eine exakte Datierung der erhaltenen Arbeiten, abgesehen von einer invers durch Trimborn datierten und bezeichneten Gipsmaske, kaum zu leisten. Lediglich eine allgemeine Zuordnung der Werke in die Zwanziger Jahre, unter anderem in dem Kontext seiner Auseinandersetzung mit Arbeiten Bernhard Hoetgers, scheint mir zulässig zu sein.

⁴⁵²B.H. an H.T. v. 5.12.23. Nachlass H.T.; [5.3. (19)].

⁴⁵³Hoetgers Studienreise im April/ Mai 1924. Angaben lt.: Kat.-Hoetger 1998; S. 510.

⁴⁵⁴„B. Hoetger Worpswede Jan. 1924“. „Nach Bernhard Hoetger gezeichnet v.H. Trimborn 1925“. „Trimborn“; gez. v. Bernhard Hoetger Worpswede (Rs. Bez.). Nachlass H.T.

⁴⁵⁵B.H. an H.T. v. 4.12.1931 (aus Bormes). Nachlass H.T. [5.3. (20)].

⁴⁵⁶Erich Ranfft: Über Bernhard Hoetger und den Expressionismus- ein „komplizierter Fall“. In: Kat.-Hoetger 1998; S. 72-83 [Ranfft 1998], S. 72.

⁴⁵⁷Margret Janssen an L.R. v. 15. Juni 1922:„[...]Trimborn hat viel Fortschritte gemacht. Plastik liegt ihm am Besten“. Archiv der Böttcherstraße GmbH Bremen. Badezeitung, 24. Juli 1923, Nr. 86, Zweites Blatt, 52. Jahrg. o.S.: „[...] Es sei noch bemerkt, daß Trimborns Schaffen in der Plastik dem in der Fläche parallel geht“.

⁴⁵⁸Lediglich ein kleines Figurenrelief ist auf einer verblassten Atelier-Fotografie (um 1917) zu erkennen. Nachlass H.T.

⁴⁵⁹Im Nachlass 7 kleinformatige plastische Arbeiten aus Gips, Ton, Holz und Stein; zwei auf Fotos dokumentierte 'Köpfe'. Nachlass H.T.

Ludwig Roselius hat, ohne Plastiken Hans Trimborns zu kennen, dessen diesbezügliche künstlerische Fähigkeiten äußerst skeptisch eingeschätzt:

[...] An Plastik habe ich noch nichts von Trimborn gesehen. Ob seine Gestaltungskraft dafür ausreicht, da ihm die Malerei schon so viel Schwierigkeiten macht, die Dinge frei hinzustellen, möchte ich bezweifeln [...].⁴⁶⁰

Während das kritische Urteil Roselius' über den Plastiker Trimborn allein auf der Kenntnis von malerischen Arbeiten beruht, soll im folgenden auf Grundlage der wenigen erhaltenen Plastiken und Skulpturen eine differenziertere Einordnung dieser kleinen Werkgruppe versucht werden.

Sein *Selbstbild*⁴⁶¹ [Abb.131], eine schwarz bemalte Lebendmaske aus Gips, modelliert Hans Trimborn 1921, also noch vor seiner Bekanntschaft mit Bernhard Hoetger. In dieser frühen Norderneyer Arbeit sind die markanten Gesichtszüge des Künstlers naturalistisch wiedergegeben. In der Ausführung beeindruckt die stilistisch nahezu zeitlose Wiedergabe eines markanten Charakterkopfes stärker als die künstlerische Umsetzung, in der sich Trimborn auf eine realitätsgetreue Darstellung konzentriert.

Bei der später entstandenen aus Sandstein herausgearbeiteten kleinformatigen Skulptur *Kniender* [Abb.132] beschränkt Trimborn sich auf die blockartige Ausarbeitung einzelner Körperteile, die er durch lineare Oberflächenvertiefungen geschickt akzentuiert. Der von den Schultern halbeingefasste Kopf, die um den Oberkörper gelegten Arme, die großflächige linke Hand im Gesicht der Figur und nicht zuletzt ihre kniende Haltung prägen den Ausdruck dieser Darstellung. Trimborn beschreibt auf diese Weise formal kompakt einen verzweiferten Erschöpfungszustand. In dieser reduzierten, großflächigen Behandlung einzelner Körperteile erinnert der *Kniende* an Arbeiten Bernhard Hoetgers, zum Beispiel an seinen *Bacchus* [Abb.133]. Vor allem in der Gestaltung des Kopfes und der Gliedmaßen wird hier ein ähnliches Flächen- und Formverständnis erkennbar.

Während es bei der Betrachtung des *Knienden* schwierig ist, die 'klassischen' stilistischen Merkmale expressionistischer Skulptur nachzuvollziehen, wie sie auch Stephanie Barron beschreibt⁴⁶², so scheint sich Trimborns Skulptur *Holzkopf* [Abb.134], bei der er sich auf das Gesicht „als den bedeutendsten Träger menschlichen Ausdrucks“⁴⁶³ konzentriert, deutlicher in den Werkkanon expressionistischer Skulptur eingliedern zu lassen. Den *Holzkopf* bereitet Trimborn durch eine Kohlezeichnung vor [Abb.135]. Der neutrale Gesichtsausdruck der Vorskizze wird in der dreidimensionalen Bearbeitung dann

⁴⁶⁰L.R. an Margret Janssen v.17.6.1922. Archiv der Böttcherstraße GmbH Bremen.

⁴⁶¹Bez. v. H.T.: „Selbstbild 1921“. Nachlass H.T.

⁴⁶²Stephanie Barron: Merkmale der expressionistischen Skulptur. In: dies.: Skulptur des Expressionismus. München 1984; S. 15-16.

⁴⁶³dies.; S. 16.

aber auffällig dramatisiert. Die Neigung des Kopfes und die dünn herausgearbeiteten Lippen mit heruntergezogenen Mundwinkeln geben der Figur im Gegensatz zur Vorskizze einen starken Leidensausdruck. Beim *Holzkopf* fällt dabei weniger die Nähe zu Arbeiten Bernhard Hoetgers auf als vielmehr eine stilistische Ähnlichkeit zu Werken Ernst Ludwig Kirchners, wie zum Beispiel zu dessen *Frauenkopf* von 1913 [Abb.136]. Die Gemeinsamkeiten in Form und Oberflächenbehandlung dürften durch die Bemalung der Plastik noch unterstützt worden sein. Farbreste an Trimborns Holzkopf deuten auf eine dunkel-farbige Hervorhebung einzelner Gesichtspartien hin.

Einen ganz bewussten Rückgriff auf eine berühmte Skulptur Bernhard Hoetgers stellt eine weitere Holzarbeit Hans Trimborns dar [Abb.137]. Hoetgers Kopf der Tänzerin Sent M'Ahesa⁴⁶⁴ [Abb.138], eine „zentrale Ikone der expressionistischen Skulptur“⁴⁶⁵, wird auch Trimborn beeindruckt haben. Es gelingt ihm jedoch nicht, diesen starken Eindruck auf seine Bearbeitung des gleichen Themas zu übertragen. Vor allem ein Profilvergleich verdeutlicht Unterschiede: Hoetgers idealisiertes Porträt der Tänzerin wird von dem langen, vorgebeugten Hals, dem fein modellierten Gesicht und vor allem durch die auffällig gelängte Kopfform geprägt. Trimborn ist in seiner Ausführung viel verhaltener. Die Proportionen von Hals, Gesicht und Hinterkopf stehen zwar in einem ausgeglichenen Verhältnis zueinander, die formale Dynamik des Sent M'Ahesa-Kopfes von Hoetger kann Trimborn auf diese Weise aber nicht erreichen. Während das bronzene Vorbild bedingt durch die Gusstechnik eine glatte Oberfläche hat, die die Ästhetik des Kopfes unterstützt, verstärken die erkennbaren Arbeitsspuren des Schnitzmessers und des Schabeisens bei Trimborns Umsetzung den Eindruck eines etwas bemühten Versuches, ein berühmtes Werk des Freundes auf eigene Weise zu bearbeiten. Es ist aber nicht allein die Anschauung der Arbeit des Freundes, die Trimborn zu einer künstlerischen Auseinandersetzung mit der Tänzerin Sent M'Ahesa veranlasst. Die in vieler Hinsicht aufschlussreiche Lektüre der Norderneyer Badezeitung dokumentiert mehrere Aufenthalte der Tänzerin auf Norderney, die spätestens 1924 erstmals auf der Insel tanzt⁴⁶⁶. Im Jahr 1926 ist sogar eine künstlerische Zusammenarbeit zwischen Hans Trimborn und Sent M'Ahesa dokumentiert. Der Musiker begleitet die Tänzerin, die bereits 1927 ihre künstlerische Karriere beendete⁴⁶⁷, auf dem Flügel⁴⁶⁸. Farese-Sperken beschreibt in ihrer Studie über

⁴⁶⁴Der Name Sent M'Ahesa basiert möglicherweise auf dem ägyptischen Gott M'ahes, die Personifikation der versengenden Sommerhitze, der dargestellt wird als Löwe oder mit einem Löwenkopf. Siehe dazu auch: Marianne Lindhout: Tanz als beseelte Plastik, Plastik als beseelter Tanz. Einige Beobachtungen zu Hoetgers „Tänzerinnen“. [Lindhout 1998]. In: Kat.-Hoetger 1998; S. 30-41, S. 40, Anmerkung 7.

⁴⁶⁵Ranfft 1998; S. 78.

⁴⁶⁶Badezeitung, 26. August 1924, Nr. 101, Zweites Blatt, 53. Jahrg. o.S.

den Tanz als Motiv in der Bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts den Stil der damals berühmten Tänzerin, über die heute kaum noch etwas bekannt ist⁴⁶⁹:

Die baltische Tänzerin Sent M'Ahesa (eigentlich Elsa von Carlsberg) [...] wurde zu ihren ägyptischen Tänzen von Werken der bildenden Kunst angeregt. In recht abenteuerlichen Kostümen, riesige Flügel, Kopfputz aus Pfauenfedern usw., führte sie in Nachahmung ägyptischer Reliefs 'eigentümlich zweidimensional' wirkende Tänze auf. [...]. Sie schuf einzelne, ausdrucksvolle Bewegungen und verharrte in dekorativen Posen.⁴⁷⁰

Während es Hoetger in seinem Porträt gelingt, das charakteristische „Verharren in dekorativer Pose“ festzuhalten, kann Trimborn in seiner Bearbeitung des Sent M'Ahesa Kopfes einen solchen starken Ausdruck tatsächlich nicht erreichen. Noch im Jahre 1930 bietet Hans Trimborn seinem Bremer Förderer Ludwig Roselius Porträtzeichnungen der Sent M'Ahesa an, die dieser aber umgehend zurücksendet, da er „Sent 'Mahesa in einem ganz anderen Lichte“⁴⁷¹ sehe.

Für eine vergleichende Betrachtung der malerischen Arbeiten Hans Trimborns und Bernhard Hoetgers gelten andere Voraussetzungen als bei der Einordnung ihres plastischen Schaffens. Als die beiden Künstler sich 1922 kennenlernen, kann Trimborn bereits auf ein umfangreiches malerisches Jugendwerk zurückblicken. Während er zum Zeitpunkt ihrer ersten Begegnung bereits seit fünfzehn Jahren malt, und das Werkverzeichnis bis dahin über 300 Gemälde dokumentiert, beginnt der Bildhauer Hoetger hingegen überhaupt erst Anfang der Zwanziger Jahre, sich intensiv mit Ölmalerei zu beschäftigen⁴⁷². Wempe betont darüber hinaus im Resümee ihrer Betrachtungen über das malerische und

⁴⁶⁷ siehe dazu Lindhout 1998; S. 37: „Die Tänzerin scheint ihre Kunstform um 1926 aufgegeben zu haben, um in Berlin - als 43jährige - Landwirtschaft zu studieren.[...] Ihr letzter dokumentierter Tanz fand 1927 bei der Eröffnung des von Hoetger entworfenen Kaffee Worpsswede statt“. M.E. verwechselt Lindhout hier die Eröffnung des Kaffee Worpsswede (bereits 29. Juli 1925) mit der Einweihung des Paula-Becker-Modersohn-Hauses am 2. Juni 1927 in der Böttcherstraße GmbH Bremen.

⁴⁶⁸ Badezeitung, 3. Juli 1926, Nr. 76, Zweites Blatt, Jahrg. 55. o.S. [Vorbericht in der Badezeitung, 1. Juli 1926, Nr. 75, Zweites Blatt, Jahrgang 55. o.S.].

⁴⁶⁹ siehe auch: Lindhout 1998; S. 34: Die aus Riga gebürtige Elsa von Carlberg (1893-1970) lebte seit 1905 in Deutschland. Nach ihrem Abitur in Berlin studierte sie in München Philosophie und Geschichte. Hier debütierte sie Dezember 1909 unter dem Pseudonym Sent M'Ahesa im Künstlerhaus mit sogenannten altägyptischen Tänzen [...]. Siehe dazu auch Herbert Petersen: Sent M'Ahesa. In: Jahrbuch des Baltischen Deutschtums 19 (1972); S. 71-83.

⁴⁷⁰ Christine Farese-Sperken: Der Tanz als Motiv der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts. Stilkunst, Expressionismus, Fauvismus, Futurismus. Phil. Diss. Hagen 1969. I. Kapitel: Tanz und Tanzdarstellungen um 1900 (S. 10-56). 5.) Einfluß der ostasiatischen Tanzkunst-„Exotische' Tänzerinnen (S. 47-51). Sent M'Ahesa (S. 50-51).

⁴⁷¹ L.R. an H.T. 17. Juni 1930: „[...] Die Köpfe von Sent 'Mahesa mag ich nicht, ich schicke Sie Ihnen mit gleicher Post zurück.-Ich will nicht sagen, dass diese Köpfe schlecht gezeichnet sind. Ich sehe aber Sent 'Mahesa in einem ganz anderen Lichte und deshalb kann ich mich mit Ihrer Auffassung nicht befreunden“. Nachlass H.T.

⁴⁷² Margret Wempe: Zur Frage der Moderne in Bernhard Hoetgers malerischem Œuvre. In: Kat.-Hoetger 1998; S. 84-90, S. 85.

grafische Œuvre Hoetgers: „Mit der Ölmalerei tat er sich schwer“⁴⁷³. Trotzdem verleitet die Prominenz von Bernhard Hoetger dazu, das malerische Werk Hans Trimborns von Plastiken des Worpsweder Künstlers beeinflusst zu sehen. So ist für Dalinghaus Trimborns „gestisch expressive Bildsprache [...] durch die besondere Bearbeitung der Oberfläche bei Hoetgers in der Zeit von 1916 bis 1924 entstandenen Bronzen [...] inspiriert“⁴⁷⁴ worden. Dieser etwas abstrakte, letztendlich nicht nachvollziehbare Vergleich unterschiedlicher künstlerischer Disziplinen wird meines Erachtens einerseits durch eine hierarchisierende Kunstgeschichtsschreibung bedingt, die den unbekanntem Maler Hans Trimborn zwingend in der stilistischen Abhängigkeit zum berühmten Plastiker Bernhard Hoetger sieht. Andererseits fördert auch die bislang mangelhafte Kenntnis über das malerische Schaffen Hoetgers diese Betrachterhaltung. Erst 1998 kommentiert Wempe in einem ausführlichen Katalogbeitrag das malerische Werk Bernhard Hoetgers. Die Katalogisierung der Gemälde und eine stilkritische Analyse der einzelnen Werkphasen folgten zwei Jahre später⁴⁷⁵, parallel zu der Arbeit am Werkverzeichnis der Gemälde Hans Trimborns. Auf dieser jetzt sicheren Werkgrundlage lassen sich erstmals gleichzeitig entstandene Werkgruppen der Maler vergleichend betrachten. In den Jahren 1923 bis 1925 entsteht im Œuvre der beiden Künstler eine stilistisch auffällig hermetische Werkgruppe, die auf ein gemeinsames malerisches Schaffen auf Norderney hindeutet. Es ist daher auch nicht erstaunlich, dass einige dieser frühen Gemälde Hoetgers direkt oder indirekt mit Norderney in Verbindung zu bringen sind. Die Arbeit *Haus in den Dünen auf Norderney* [Abb.139] trägt die rückseitige Bezeichnung: „Bernhard Hoetger hat dies gemalt (,) als wir im Jahre 1924 in den Dünen auf Norderney waren“⁴⁷⁶. Sein Gemälde *Holzpuppe* [Abb.140] weist wiederum den rückseitigen Vermerk auf: „Geschenk von Prof. B. Hoetger an Marta Trimborn. Eigentum von Marta Trimborn“⁴⁷⁷.

Neben diesen schriftlichen 'Indizien' ist es aber doch vielmehr der direkte stilkritische Werkvergleich, der die Maler Trimborn und Hoetger hier zusammenführt. Die genannten Hoetger-Gemälde sind mit Trimborn-Arbeiten wie zum Beispiel *Stilleben mit weißem Porzellanhündchen* [Abb.141] oder *Rote Inselkirche* [Abb.142] durch die „Expressivität des Bildausdrucks“, der durch

⁴⁷³Margarete Wempe: Bernhard Hoetger. Sein malerisches und graphisches Œuvre. Konstanz 2000 [Wempe 2000]; S. 140.

⁴⁷⁴Dalinghaus 1994; S. 89.

⁴⁷⁵Margarete Wempe: Zur Frage der Moderne in Bernhard Hoetgers malerischem Œuvre. In: Ausst.-Kat.: Bernhard Hoetger. Skulptur. Malerei. Design. Architektur. Bremen 1998. S. 84-90 [Wempe 1998]. Wempe 2000.

⁴⁷⁶Wempe 1998; S.89 [Bez. vermutl. v. H.T.; J.J].

⁴⁷⁷„Das Gemälde *Haus in den Dünen auf Norderney* entstammt dem Hoetger-Nachlass, Hamburg. Die Witwe des Nachlass-Verwalters, Frau Gisela Teichmann, hat den Nachlass Bernhard Hoetgers, zu dem auch das Gemälde *Holzpuppe* gehörte, 1988 den Kunstsammlungen Böttcherstraße übereignet“. Brief von Margarete Wempe an den Autor, 14.09.2000. Im Archiv des Autors.

einen „kräftigen, kreuz und quer gesetzten Pinselduktus“⁴⁷⁸ hervorgerufen wird, miteinander verwandt. Diesen malerischen Ansatz verfolgt Hoetger auch bei dem Gemälde *Pavian* [Abb.143]. Wempe datiert diese Arbeit ohne Trimborns Gemälde *Im Käfig* [Abb.144] zu kennen, exakt in die Zeit von dessen Entstehung, auf 1923/24. Neben der zeitgleichen Entstehung dieser Gemälde fallen vor allem auch deren motivische Ähnlichkeit und die vergleichbare expressive Umsetzung auf. Hoetger setzt allerdings der unruhigen Darstellung des Tieres einen flächigen Hintergrund entgegen, während Trimborn den expressiven Pinselduktus werkprägend für die Gesamtdarstellung nutzt. Durch den vergleichsweise neutralen Hintergrund lenkt Hoetger die Aufmerksamkeit des Betrachters deshalb im wesentlichen auf das Tier. Trimborn hingegen inszeniert hier eine mehrschichtige Betrachtersituation: Die im Hintergrund stehenden Menschen betrachten den Affen, der seinerseits den Gemälde-Betrachter zu fokussieren scheint, der wiederum auf das Tier und die vermeintlichen Zoo-Besucher sieht. Wer ist hier das zur Belustigung betrachtete Geschöpf? Wer befindet sich vor dem Gitter, wer dahinter? Diesen Fragen, so scheint es, spürt Hans Trimborn auf spielerische Art in diesem Gemälde nach. Zimmermann zeigt sich überrascht von der „spontanen Freiheit“, mit der Hoetger in dieser Werkgruppe die Motive „zu einem farbigen Organismus formt“, und vermutet, dass Hoetger „ermuntert durch die persönliche Zusammenarbeit mit anderen Malern“⁴⁷⁹ zu diesem malerischen Ausdruck gefunden habe. Diese 'Ermunterung' dürfte in erster Linie, so zeigt es der Werkvergleich, auf den intensiven malerischen Dialog mit Hans Trimborn zurückzuführen sein. Nicht zuletzt Hoetgers Erinnerung an ein „gemeinsames, schönes Schaffen“⁴⁸⁰ weist auf diese intensive Arbeit der Freunde hin. In ihrer stilkritischen Betrachtung der Gemälde Bernhard Hoetgers beachtet Wempe diese enge Künstlerfreundschaft und die evidente Vergleichbarkeit der genannten Gemälde leider nicht⁴⁸¹.

Wempe ordnet Hoetgers Gemälde dieser Entstehungszeit allgemein dem „expressiven Realismus“⁴⁸² zu und greift damit einen kunsthistorischen Terminus auf, der von Rainer Zimmermann als Sammelbegriff für eine ganze

⁴⁷⁸ alle Zitate Wempe 1998; S. 86.

⁴⁷⁹ alle Zitate: Rainer Zimmermann: Welterfahrung und Ausdruckskunst. Expressive Tendenzen der Malerei in Worpswede zwischen den beiden Weltkriegen. In: Landkreis Osterholz (Hrsg.): Worpswede 1889-1989. Hundert Jahre Künstlerkolonie. Worpswede 1989; S. 40-57, S. 51.

⁴⁸⁰ B.H. an H.T. v. 4.12.1931 (aus Bormes). Nachlass H.T. [5.3. (20)].

⁴⁸¹ Margarete Wempe führt Worpsweder Künstler, wie Willy Dammasch, Alfred Kollmar und Richard Sprick als ‚Initiatoren‘ der Ölmalerei Bernhard Hoetgers an. Siehe Wempe 2000; S. 105. Meine wiederholten Hinweise an die Autorin bzgl. der stilistischen Nähe der zeitgleich entstandenen Werkgruppen der Künstlerfreunde H.T. u. B.H. greift Wempe in ihren Ausführungen leider nicht auf.

⁴⁸² Wempe 1998; S. 86.

Künstlergeneration geprägt und benutzt wird⁴⁸³. Wenn Zimmermann in seiner Anthologie auch die ganze stilistische Variationsbreite, die ein solcher Terminus erlaubt, nutzt, um möglichst viele Künstler unter diesem Begriff zusammenfassen zu können, so mag die Beschreibung als 'expressiver Realismus' im Wortsinn doch gerade auf diese Werkphase Hoetgers und Trimborns in besonderer Weise tatsächlich zutreffen: trotz des expressiven, flächenauflösenden Pinselduktus bleiben sowohl Hoetger als auch Trimborn einer am Gegenstand orientierten, letztlich realistischen Motivwiedergabe verpflichtet. Während Trimborn hier in seinem Abstraktionsverständnis von seiner früheren Auseinandersetzung mit Werken August Mackes geprägt ist, erreicht er in seiner malerischen Umsetzung jedoch eine Expressivität, die in das Stilrepertoire des jungen *Rheinischen Expressionisten* noch keinen Eingang gefunden hatte. Dass Hoetger und Trimborn diesen künstlerischen Ansatz ausgerechnet in einer Zeit verfolgen, für die immer wieder das Ende des Expressionismus postuliert wird⁴⁸⁴, dokumentiert die grundlegende Problematik der Versuche, eine (Kunst-)Epoche in eine starre Daten-Chronologie zu zwingen. Das „Nachleben von Stilen am Ende des Ersten Weltkrieges“⁴⁸⁵, wie Lohkamp es sinnvoller Weise vorsichtig formuliert, ist im Werk Hans Trimborns in allen Werkphasen bis hin zu seinem Spätwerk zu spüren. Die Diskussion, ob der „Expressionismus als Lebensgefühl“⁴⁸⁶ nach dem Ende des Ersten Weltkrieges in zunehmender Weise als anachronistisch angesehen werden muss, kann sicherlich geführt werden. Unter stilkritischen Gesichtspunkten wirkt der Expressionismus aber auf jeden Fall im Werk vieler Künstler im Grunde bis heute nach. Dieses Nachwirken erweist schon ein Blick in Zimmermanns Sammlung von Kunst Expressiver Realisten in der selbst noch Gemälde der 70er Jahre abgebildet und kommentiert werden⁴⁸⁷.

Die stilistische Geschlossenheit der expressiven Werkgruppe, die im Kontext eines engen künstlerischen Dialoges zwischen Trimborn und Hoetger entstanden ist, verdeutlicht die besondere Nähe der Künstlerfreunde. Über diese Beziehung hinaus verbindet Hans Trimborn künstlerisch wenig mit der Worpsweder Künstlergruppe. Allein die seltenen Begegnungen mit dem Worpsweder Einzelgänger Alfred Kollmar⁴⁸⁸, „dessen Existenz geheimnisvoll blieb“⁴⁸⁹,

⁴⁸³Rainer Zimmermann 1994.

⁴⁸⁴siehe z.B. Hans Tietze, Hans: Die Krise des Expressionismus. Wien 1925. Paul Raabe (Hrsg.): Der späte Expressionismus 1918-1922. Bücher. Bilder. Zeitschriften. Dokumente. Biberach a.d. Riß 1966. Joan Weinstein: The end of Expressionism. Art and the November Revolution in Germany 1918-19. Chicago 1990.

⁴⁸⁵Brigitte Lohkamp: Malerei. In: Erich Steingräber (Hrsg.): Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre. München 1979; S. 115-235, S. 115.

⁴⁸⁶August Macke Haus 19.

⁴⁸⁷siehe z.B. Rainer Zimmermann 1994: Hans Fronius *Die Kathedrale (Auxerre)* 1974; S. 301. Wilhelm Grimm *Rummelpott* 1975; S. 323.

⁴⁸⁸Skibu H.T. 1925: Kopf: ‚Maler Collmar Worpswede 1925‘. Nachlass H.T. Zu Alfred Kollmar siehe: Bernd Küster: Kunstwerkstatt Worpswede. Begleitschrift zu den

scheinen sich im Werk des Norderneyer Malers niederzuschlagen. Wenn hier aufgrund der wenig erhaltenen 'Indizien' auch nicht von einer gemeinsamen Schaffensphase gesprochen werden kann, so dokumentieren die zeitnah entstandenen Gemälde der beiden Künstler aber doch zumindest einen vergleichbaren malerischen Ansatz. Kollmars *Musiker* [Abb.146] wird bereits von Dalinghaus mit Arbeiten Hans Trimborns verglichen⁴⁹⁰. Sein *Länglicher Kopf mit offenem Mund* [Abb.145] ist tatsächlich von einer ähnlichen naiv-flächigen Malweise geprägt wie der *Musiker* Kollmars. Durch die maskenhafte Vereinfachung der Mimik konzentrieren sich beide Maler - über die reine Wiedergabe menschlicher Physiognomie hinaus - auf eine symbolhaft reduzierte Darstellung eines nach außen gekehrten inneren (Seelen-)Zustandes. Der Kontakt zwischen Hans Trimborn und Alfred Kollmar, zu dem keiner „so recht Zugang“⁴⁹¹ fand, scheint in diesen vergleichbaren Gemälden ihren künstlerischen Ausdruck zu finden. Darüber hinaus sucht Hans Trimborn aber offenbar keinen Anschluss an die Malergruppe in Worpswede oder irgendeine andere Künstlergemeinschaft. So bleibt auch er letztendlich Einzelgänger. Aus der deshalb umso beachtenswerteren langjährigen intensiven Beziehung zu Bernhard Hoetger, wie sie sich in regelmäßigen Treffen und der gemeinsamen malerischen Erfahrung ausdrückt, resultiert auch ein gemeinsames interessantes Projekt auf Norderney: die Planung eines Künstler-Kaffees.

3.3.4.3. Kiekbimutt - Kaffee und Kunst⁴⁹² auf Norderney

Es ist Freude schon, die Kostbarkeiten dieses Raumes zu betrachten, Genuß hier zu ruhen und dauernder Gewinn, von diesen geheimnisvoll schwingenden Dingen auch nur eines zu besitzen.⁴⁹³

Ludwig Roselius macht sich bereits im Januar 1922 über bessere Verkaufsmöglichkeiten von Gemälden Hans Trimborns auf Norderney Gedanken. In seinem neu errichteten Café Hag auf der Insel⁴⁹⁴ sollen dessen Arbeiten die Wände schmücken und zugleich auch zum Verkauf angeboten werden⁴⁹⁵. Trimborn reagiert positiv auf diese Idee⁴⁹⁶ und schlägt seinem

Ausstellungen des Landkreises Osterholz in Worpswede 1989. Worpswede 1989; S. 128-133.

⁴⁸⁹Bernd Küster: Kunstwerkstatt Worpswede. Begleitschrift zu den Ausstellungen des Landkreises Osterholz in Worpswede 1989. Worpswede 1989; S.132.

⁴⁸⁹Dalinghaus 1994; S. 72-75, S. 72.

⁴⁹⁰Dalinghaus 1994; S. 72-75.

⁴⁹¹Dalinghaus 1994; S. 72-75, S. 72.

⁴⁹²Guido Boulboulé, Michael Zeiss: Kaffee und Kunst. In: dies.: Worpswede. Kulturgeschichte eines Künstlerdorfes. Köln 1989; S. 134-151 [Boulboulé/ Zeiss 1989].

⁴⁹³Badezeitung, 17. Juli 1924, Nr. 84, Drittes Blatt, 53. Jahrg. o.S.

⁴⁹⁴Heute: *Café Central* Norderney.

⁴⁹⁵L.R. an H.T. 2. Januar 1922:„[...]Vielleicht läßt sich auch in Nordersey [sic] selbst ein regelmässiges Verkaufsgeschäft erzielen. Ich richte dort ein Café Hag ein. Wir könnten z.B.

Förderer zudem eine Innenausmalung des Cafés vor.⁴⁹⁷ Das Café Hag-Unternehmen ist jedoch um ein einheitliches Erscheinungsbild sämtlicher Filialen bemüht, und die Einrichtungen sind daher bis hin zur Tapete vorgegeben⁴⁹⁸, so dass dieser Vorschlag nicht aufgegriffen wird. Allerdings erhält Hans Trimborn den Auftrag, für das Norderneyer Café ein eigenes Logo zu entwerfen [Abb.147].

Das nicht ganz neue Konzept⁴⁹⁹ einer alltäglichen Zusammenführung von Kunst und Öffentlichkeit jenseits 'musealer Gediegenheit' interessiert auch Bernhard Hoetger, der sich von der Umsetzung dieser Idee zudem eine eigenständige wirtschaftliche Grundversorgung des Künstlers verspricht. Mit dem Kaffee WINUWUK und dem Kunstaustellungsgebäude Sonnenhof in Bad Harzburg⁵⁰⁰ für das Ehepaar Walter und Dore Degener hatte er bereits 1922 erstmals die Kombination von Cafébetrieb und Kunstaustellungsräumen baulich umsetzen können. Nach der Währungsreform 1923 gründet Bernhard Hoetger schließlich die Kaffee Worpswede GmbH⁵⁰¹, um diese konzeptionelle Idee auch in eigener Verantwortung und nach eigenen Vorstellungen umsetzen zu können. Zusammen mit seinem Geschäftsführer Martin Goldyga besucht er daraufhin im Sommer 1924 Norderney [Abb.148]⁵⁰², um inmitten der lebhaften, sommerlichen Kurbad-Szene - mit Hans Trimborn als Kontaktmann vor Ort - die Einrichtung eines Cafés auf der Insel zu organisieren. Dort entwirft Hoetger erste Signets und einen Eingang für das Café [Abb.149-150], die in ihrer typischen Ornamentik zum Beispiel an die Rückenlehnen der Stühle für das Café WINUWUK erinnern⁵⁰³ [Abb.151]. Auch die Benennung – Kiekbimutt – weist

in diesem Kaffee Ihre Bilder aufhängen mit einem Hinweis, dass sie verkäuflich sind“. Nachlass H.T.; [5.2.].

⁴⁹⁶L.R. an H.T. vom 25. März 1922:„[...] Die Café-Angelegenheit ist wohl inzwischen durch meine Herren erledigt worden“. Nachlass H.T.

⁴⁹⁷H.T. an L.R. v. 10.1.1922:„Ich möchte gerne zum Schmuck des neuen Hag in Norderney beitragen. Was meinen Sie zu einer Innenausmalung?“. Roselius Archiv Bremen.

⁴⁹⁸Fotos der Inneneinrichtungen verschiedener Café Hag Filialen im Archiv der Böttcherstraße GmbH Bremen.

⁴⁹⁹Walter E. W. Saal betont zu Recht, dass die Idee einer solchen Kombination nicht ganz neu ist. Er nennt Josef Hoffmanns ‚Kunstschau‘ von 1908 in Wien, die ebenfalls Ausstellungsräume und Kaffeehausterrasse zusammenfaßt. Siehe: Walter Edmund Wolfgang Saal: Bernhard Hoetger. Ein Architekt des Norddeutschen Expressionismus. Phil. Diss. Bonn 1989. [Saal 1989]; S. 51.

⁵⁰⁰siehe dazu Ingo Kerls: Kunsthandwerk für eine neue Welt. In: Kat.-Hoetger 1998; S. 222-232. [Kerls 1998].

⁵⁰¹Alleinige Gesellschafterin ist seine Frau Helene Hoetger. Das Stammkapital beträgt 10.000 Reichsmark. Geschäftsführer wird Martin Goldyga, der spätere Leiter der ‚Großen Kunstschau‘ in Worpswede. Siehe dazu: Boulboulé/ Zeiss 1989; S. 136.

⁵⁰²Foto v. Hoetger, Goldyga, Hans u. wahrscheinlich Marta Trimborn. Norderney 1924. Sammlung Ursula Köhler Worpswede. Bereits publ. in: Kat.-Oldenburg 1994; S. 80. Im Nachlass Einzelphoto Hoetger in gleicher Situation mit rückseitiger Beschriftung: ‚B.Hoetger Sommer 1924 in Norderney. Foto von seinem Hans Trimborn‘.

⁵⁰³Skibu (22,0 x 17,8 cm): ‚Entwurf v. Bernh. Hoetger Für unser „Kaffee“ Weststrand Norderney 1921-22 [machträgliche Fehldatierung v. H.T. 1966]. Einzelnes Blatt: Kohlezeichnung ‚Café-Signet‘: Bez. v. H.T.: ‚Café Kiekbimutt‘: ‚Entwurf v. B. Hoetger

lautmalerische Verwandtschaft zu Hoetgers Bad Harzburger WINUWUK-Projekt auf. Der Name für das Norderneyer Café leitet sich von den Anfangsbuchstaben des Satzes „Kunst ist Geist bewegt in Meer und Dünen“ ab. Demzufolge bezeichnet Trimborn das Café auch mehrfach als *KIGBIMUD*. Die Café-Benennung *Kiekbimutt* wie sie auf Hoetgers Logo erscheint, und wie sie auch in der Norderneyer Badezeitung publiziert wird, entwickelte sich erst aus dem sinngebenden Satz und der daraus resultierenden Abkürzung. Mit der spielerischen Schreibvariante sollte das Schriftbild des Café-Titels also dem ostfriesischen Sprachduktus angenähert werden. Die lautmalerische Namensgebung ist von den sprach-semantischen Publikationen des damals äußerst populären Sprach- und Kulturforschers Ernst Fuhrmanns inspiriert⁵⁰⁴. Dessen sehr bizarre Wort-Herleitungen auf Grundlage phonetischer und lautmalerischer Sprachvergleiche, die Kerls zu Recht als „völlig unwissenschaftliche und ausschließlich auf Vermutungen basierende „Beweisführung[en]“⁵⁰⁵ einordnet, sind von einem vergleichbaren vokalstarken Sprachduktus geprägt, wie auch die Café-Namen.

Ob Hoetger, Trimborn und Goldyga in Folge ihrer Planungen im Sommer 1924 auf Norderney tatsächlich ein Café namens *Kiekbimutt* einrichteten, konnte lange Zeit nicht eindeutig nachgewiesen werden. Dalinghaus konnte „keinen Anhaltspunkt für die Existenz eines Cafébetriebes diesen Namens“⁵⁰⁶ finden und auch in der neueren Hoetger-Forschung wird das Norderneyer Café zwar kurz erwähnt, bezüglich näherer Details wird aber wiederum auf Dalinghaus verwiesen⁵⁰⁷. Erst nach der eingehenden Sichtung der Norderneyer Badezeitung kann jetzt eine tatsächliche Existenz des *Kaffee Kiekbimutt* nachgewiesen werden. Am 15. Juli 1924 weist ein kurzer Artikel auf die Eröffnung des Cafés hin⁵⁰⁸. Zwei Tage später folgt schließlich eine ausführliche und aufschlussreiche Beschreibung der Räumlichkeiten:

Kunst ist Geist bewegt in Meer u. Düne Norderney 1922, für unser Kaffee (Kiekbimutt/Kigbimud) [nachträgliche Fehldatierung v. H.T. v. 1966]. Rs.: 2 kleinformatige Porträts Hans Klitgaards (Aquarell). Bez.: ‚Lieber Hans Klitgaard! Dein Hans Trimborn 15.6.1966‘. Nachlass H.T.

⁵⁰⁴Kerls 1998; S. 230.:„[...] Hoetgers Wortkürzel für das Kaffee WINUWUK in Bad Harzburg, das Kaffee MULURU in Zandvoort/Niederlande und das Kaffee KIKBIMUD auf Norderney sind von den Methoden Fuhrmanns inspiriert“.

⁵⁰⁵Kerls 1998; S. 230.

⁵⁰⁶Dalinghaus 1994:„Ob das Café allerdings schon 1921-1922 oder erst später, möglicherweise sogar erst 1925 und zu diesem Zeitpunkt vielleicht unter einem anderen Namen betrieben wurde, ist unklar. Nachforschungen im Stadtarchiv von Norderney ergaben zumindest keinen Anhaltspunkt für die Existenz eines Cafébetriebes diesen Namens“; S. 75; Anmerkung 85, S. 158:„auch in den Jahrgängen der Badezeitung von 1920-bis 1925 [sind] keinerlei Hinweise zu finden“.

⁵⁰⁷Kerls 1998; S. 225 u. S. 231, Anmerkung 24.

⁵⁰⁸Badezeitung, 15. Juli 1924, Nr. 83, Zweites Blatt, 53. Jahrg. o.S.: „neu eröffnet Kaffeehaus Kiekbimutt gegenüber Scherl-Pavillon verbunden mit Kunst-Ausstellung. Gemälde, Plastik und Kunstgewerbe der Worpstedter Kunststätten etc. Eigene Konditorei“.

[Kaffee Kiekbimutt]. Ausstellung der Worpsweder Kunsthütten, Damenpfad, gegenüber dem Scherl- Pavillon. Glückliche Verbindung hochwertiger Kunstausstellung und origineller Kaffeebetrieb. Die Einrichtung ist vom feinsten, künstlerischen Takt. An den Wänden Werke der Worpsweder und anderer Meister: Paula Modersohn-Becker mit ihren Bildern von leidenschaftlich tief erfaßtem und still gerundetem Leben. Bernh. Hoetger, der vielfältige, mit köstlichen Gemälden und Bronzen von bedeutender Linie, Rolfs, Kolmar, Trimborn, Hoeck, sie, die alle sich treffen in unbestechlichem Ringen nm[sic] innerliche Schönheit des Lebens.- Ihre Werke haben hier den richtigen Platz. Der kleine Raum hat bei aller Primitivität künstlerische Würde. Reizvoll ist die überlegene Art mit der ganz originell kleine Böcke [Hoetger Entwurf] und tiefe Tische hineingestellt sind, die zum ruhigen Genießen der Kunstwerke, zum Plaudern bei Kaffee und Kuchen (die ihrerseits hier auch eine ganz besondere Kultur haben) einladen. Dazu sind verlockende Gegenstände des Worpsweder Kunstgewerbes ausgelegt: Schalen, Schmuck, Bronzen, Töpfereien, geflochtene Gürtel und Taschen, gehäa[sic]mmerte und handgemachte Arbeiten- alles Dinge von lebendiger Form, die Künstlerhand verrät. Es ist Freude schon, die Kostbarkeiten dieses Raumes zu betrachten, Genuß hier zu ruhen und dauernder Gewinn, von diesen geheimnisvoll schwingenden Dingen auch nur eines zu besitzen. *Charlotte Lange*⁵⁰⁹

Einige der „Kostbarkeiten dieses Raumes“ sind durch erhaltene Fotografien dokumentiert [Abb.152-154]. Verschiedene Werke Bernhard Hoetgers sind darauf zu erkennen, wie etwa *Eva auf dem Schwan* (1906)⁵¹⁰, der *Darmstädter Torso* (1909)⁵¹¹, die Figur *Haß* (1911/1912)⁵¹² und schließlich auch das berühmte Bildnis der Tänzerin *Sent M'Ahesa* von 1917⁵¹³. Erst die Einrichtung der 'Worpsweder Kunsthütten'⁵¹⁴ hatte überhaupt den mehrfachen Abguss der verschiedenen Plastiken und Majoliken Hoetgers ermöglicht⁵¹⁵. Auch die Lampen an den Wänden sind Entwürfe aus der Produktion der Worpsweder Kunsthütten. „[...] Eher Wandplastiken denn Gebrauchsgegenstände[n]“ dienten sie der „mystifizierenden Raumwirkung“⁵¹⁶.

Die Überführung der Gemälde Paula Modersohn-Beckers, der Plastiken Bernhard Hoetgers und auch der Einrichtungsgegenstände von Worpswede nach Norderney muss einen enormen logistischen Aufwand bedeutet haben und unterstreicht somit die Ernsthaftigkeit, mit der dieses Unternehmen betrieben wird. Während das Kaffee auf Norderney bereits eröffnet ist, versucht Bernhard Hoetger auch Ludwig Roselius als finanzstarken Unterstützer für die Umsetzung des Kaffee-Projektes zu gewinnen. Er schreibt:

[...] Die Sache, Kaffeehaus interessiert mich brennend. Ich bin bereit über meine Idee eine Denkschrift auszuarbeiten und zwar, wie ein christlicher Großkaufmann oder Industrieller mit einem Kapital von 1 Millionen Goldmark den gesamten, modernen Kunsthandel beherrscht; wie dieser Großindustrielle begabt mit organisatorischem

⁵⁰⁹Badezeitung, 17. Juli 1924, Nr. 84, Drittes Blatt, 53. Jahrg. o.S.

⁵¹⁰Kat.-Hoetger 1998; S. 348, Nr. 240.

⁵¹¹Kat.-Hoetger 1998; S. 352, Nr. 244.

⁵¹²Kat.-Hoetger 1998; S.74, Nr. 3.

⁵¹³Kat.-Hoetger 1998; S. 373, Nr. 265.

⁵¹⁴siehe dazu: Kerls 1998; S. 222-232.

⁵¹⁵Kerls 1998: „Zu den Produkten der Kunsthütten gehörten sodann die von Hoetger entworfenen Metallgüsse, die in patinierter Bronze oder in Eisen ausgeführt wurden“; S. 227-228. Auch H.T. läßt offenbar in den Kunsthütten eigene plastische Arbeiten gießen. Siehe dazu Brief v. Martin Goldyga an H.T. v. 11.3.1926 [5.3. (25)].

⁵¹⁶Kerls 1998; S. 225.

Talent ohne Unterhaltungskosten sämtliche hierfür notwendige Lokale benutzt um den Teil der modern Schaffenden eine Existenz zu sichern, die für die Entwicklung der Kunst wesentlich ist. Wie damit der jüdische Kunsthandel beschränkt wird auf jüdische Kunst und wie diese Tatsache Grundbedingung wird zur Erkenntnis unserer nordischen Bedeutung und Selbsteinschätzung. Kulturell eine wichtige Tat, die dem Förderer die höchste Anerkennung sichert, die je einem Menschen geschenkt wurde. [...] Es sind bestimmte Gewinne zu erreichen, je nach der Großzügigkeit der Inangriffnahme der Sache. Bedingung ist: absolute Trennung der künstlerischen und kaufmännischen Direktion. Die Wahl der Verkaufsobjekte darf nur in einer Hand ruhen (in diesem Fall -Hoetger-) die kaufmännische Sache (in diesem Fall -Roselius-). Ich rede hier keine Märchen, sondern eine absolute Tatsache, die auf langer Erfahrung beruht. Leider glaubt man nicht fest an solche Vorträge, weil sie aus dem Geist des Künstlers hervorgehen, aber ich prophezeihe, selbst auf die Gefahr hin, belächelt zu werden, daß diese langgetragene Idee in spätestens einem Jahr realisiert wird, wenn nicht von Dir, dann von einem anderen. Versuche können zuvor in kleinem Stil gemacht werden. Es dürfen nicht zuviel Menschen hineingezogen werden. Lächle nicht, lieber Ludwig und nimm mal den Phantasten ernst. Oft sind Weisheiten nicht zugänglich, weil sie durch fachmännisches Sehen so unkompliziert scheinen, daß die Nähe der Weisheit ein Hindernis ist. Der fachmännische Geist springt darüber hinweg, wie der Hund über den Hasen. Willst Du Kaffee Hag hier in W. versuchen und wann soll die Sache vor sich gehen? [...].⁵¹⁷

Hoetgers Betonung der „kulturell wichtigen Tat“, einer „Beschränkung des jüdischen Kunsthandels auf jüdische Kunst als Grundbedingung zur Erkenntnis nordischer Bedeutung und Selbsteinschätzung“ dokumentieren einen Aspekt des Kaffeehaus-Projektes, der bislang in diesem Kontext nicht beachtet wurde. Es fällt im Gegenteil auf, dass gerade die diesbezügliche Passage des Briefes trotz seiner ansonsten ausführlichen Wiedergabe, nicht publiziert wird⁵¹⁸. Die Verdrängung und kulturelle Ghettoisierung jüdischer Kunst, wie Hoetger sie durch die Organisation des Kaffeehaus-Betriebes erreichen will, verdeutlicht, dass diese Idee nicht allein aus einem Gefühl „der Kreativität, des Lebensgenusses und der Lebensfreude“⁵¹⁹ heraus entsteht, sondern auch von anti-jüdischen Ressentiments und markt-taktischen Überlegungen getragen ist. Hoetgers diesbezügliche Ausführungen dürften bei Roselius Zustimmung erfahren haben. Bereits im August 1922 polemisiert dieser in einem an Trimborn gerichteten Plädoyer für das 'deutsche Porträt' gegen Max Liebermann, der „ein Unheil sonder gleichen angerichtet“⁵²⁰ habe. Diese antisemitische Haltung, bei gleichzeitiger Betonung der „nordischen Bedeutung und Selbsteinschätzung“⁵²¹, macht unter anderem auch viele Vertreter des norddeutschen Expressionismus für die Ideologie der Nationalsozialisten anfällig, in deren Dienste sich später auch Ludwig Roselius gerne stellt⁵²². Auch Arn Strohmeier zeichnet in seiner

⁵¹⁷B.H. an L.R. v. 21.9.1924. Zitiert nach: Kat.-Hoetger 1998; S. 485.

⁵¹⁸z.B. Bernd Küster: Ludwig Roselius und die Worpsweder Kunst. In: Landkreis Osterholz (Hrsg.): Worpswede 1889-1989. Hundert Jahre Künstlerkolonie. Worpswede 1989; S. 120-149, S. 137-138.

⁵¹⁹Rulffes 1993; S. 33.

⁵²⁰L.R. an H.T. v. 29. August 1922. Nachlass H.T.

⁵²¹B.H. an L.R. v. 21.9.1924. Zitiert nach: Kat.-Hoetger 1998; S. 485.

⁵²²Pflegensdörfer 1987: Ein langgehegter Traum geht in Erfüllung – Ludwig Roselius im Dienste des Hitler-Faschismus (1933-1939); S. 30-40.

Charakteristik des Bremer Kaufmanns diese ideologischen Zusammenhänge nach:

Roselius war - obwohl auf der einen Seite rational denkender Unternehmer- ein typischer Vertreter des völkischen Denkens, das ein politischer Irrationalismus und ein im Grunde romantischer Protest gegen die Moderne mit ihrer rationalen Daseinsorientierung war. Da die Kategorie des Volkes in dieser Sicht naturhaften Charakter hat, war der Schritt zum Rassenbegriff nicht mehr weit. Die Übergänge zum Nationalsozialismus waren fließend.⁵²³

Ob Trimborn diesen Aspekt der Kaffeehaus-Planungen erkannt hat, ist im historischen Rückblick schwer einzuschätzen. Vergleichbare Äußerungen sind von seiner Seite nicht bekannt. Vom latenten Antisemitismus der deutschen Kaiserzeit geprägt, sind dem Künstler diesbezügliche Ausführungen vermutlich aber auch gar nicht als besonders verwerflich aufgefallen.

Ludwig Roselius antwortet als Geschäftsmann schliesslich zurückhaltend auf die Kaffeehaus Überlegungen Bernhard Hoetgers:

[...] Was nun Dein Projekt anbetrifft, lieber Bernhard, die Sache Kaffeehäuser mit Kunst zu vereinen, so halte ich die Ausführung wohl für möglich. Es wird aber nicht ganz leicht sein, eine solche Sache dauernd rentabel zu machen [...].⁵²⁴

Ein wichtiger Ratschlag des Kaufmannes an den Künstler dürfte die einheitliche Benennung der eröffneten Cafés gewesen sein, im Sinne einer 'corporate identity', wie sie Roselius auch mit seinem Café Hag Unternehmen praktiziert. Das *Kiekbimutt* auf Norderney wird daher bereits nach einem Jahr auch nominell in Hoetgers Gesamtkonzept der Kaffee Worpsswede GmbH eingegliedert⁵²⁵ und im Sommer 1925 als *Kaffee Worpsswede* weiterbetrieben [Abb.155]⁵²⁶. Das *Kaffee Worpsswede* in Worpsswede wird erst wenige Wochen nach der 'Filiale' auf der Insel eröffnet⁵²⁷. Folgt man dieser Chronologie, kann das Norderneyer Kaffee mit seiner Vorgeschichte als Kaffee Kiekbimutt also tatsächlich als „Pilotprojekt“⁵²⁸, als „Versuch im kleinen Stil“⁵²⁹ für das populäre Worpssweder Kaffee angesehen werden.

Als Geschäftsführer der Cafés Hag ist Roselius schließlich seit 1926 auch Mitgesellschafter der Kaffee Worpsswede GmbH⁵³⁰, die nun wirtschaftlich endgültig von dem Roselius-Unternehmen abhängig ist. Dieser Umstand bedeutet auch das Ende für das Kaffee Worpsswede auf Norderney. Während das Kaffee in

⁵²³ Arn Strohmeier: Ein Haus soll zur Urgeschichte der Menschheit zurückzuführen - das ‚Haus Atlantis‘ in der Bremer Böttcherstraße. In: Kat.-Hoetger 1998; S. 216-221, S. 221.

⁵²⁴ L.R. an B. H. v. 24.9.1924. Zitiert nach Saal 1989: Kaffee WINUWUK und ‚Sonnenhof‘/ Bad Harzburg; S. 163-177 u. S. 183, Anmerkung 4.

⁵²⁵ zur Geschichte der Kaffee Worpsswede GmbH siehe Saal 1989; S. 182-201.

⁵²⁶ Badezeitung, Nr. 83, Erstes Blatt, Sonntag, den 12. Juli 1925, 54. Jahrg.; o.S. [bereits publ. im Kat.-Oldenburg 1994; S. 76].

⁵²⁷ Eröffnung am 29. Juli 1925. siehe dazu: Saal; S. 55.

⁵²⁸ Dalinghaus 1994; S. 78.

⁵²⁹ B. H. an L. R. 21.9.1924. Zitiert nach: Kat.-Hoetger 1998; S. 485.

⁵³⁰ siehe Boulboulle/ Zeiss 1989; S. 143.

Worpswede an prominenter Stelle weiterbetrieben wird⁵³¹, muss die Norderneyer Filiale schließen, da Roselius sie als unnötigen Konkurrenzbetrieb zu seinem Café Hag auf der Insel angesehen haben dürfte⁵³². Nach der Schließung des Kaffees wird das Haus im Sommer 1926 zum Theaterraum für den *Dresdner Kasperl* Oswald Hempel umgebaut⁵³³. Die Eröffnungsanzeige in der Badezeitung dokumentiert Trimborns künstlerisches Engagement bei der Ausstattung auch dieser Räumlichkeiten:

Morgen, Dienstag eröffnet der Dresdner Kasperle sein festliches Haus. Das frühere Kaffee Worpswede ist umgestaltet und mit den prächtigen Malereien der Decke (Trimborn) ein wahres Zaubertheater geworden. [...].⁵³⁴

Auch auf einem Flugblatt wirbt Oswald Hempel mit der künstlerischen Ausgestaltung des Puppentheaters durch Hans Trimborn und 'Professor Hoetger':

Das Kasperle-Theater nach Entwürfen des Professors Hoetger und des Malers Trimborn, Worpswede, ein entzückendes Häuschen, läßt sich überall leicht und schnell aufstellen.⁵³⁵

Über das 'entzückende Häuschen', den gemeinsamen Theaterentwurf von Hoetger und Trimborn, ist leider nichts weiter bekannt. Kein erhaltenes Foto dokumentiert diese bislang unbekannte Gemeinschaftsarbeit der Künstlerfreunde. Während das Puppentheater im Juni 1926 seinen Spielbetrieb aufnimmt, befindet sich die Einrichtung des Norderneyer Kaffees bereits in Worpswede. Auf einem Postkartenmotiv des dortigen Kaffees⁵³⁶ ist unter anderem auch ein Gemälde Hans Trimborns zu erkennen, das zuvor im Kaffee Kiekbimutt bzw. im Kaffee Worpswede auf Norderney geangen hat.

Nachdem Hoetgers Frau Lee im März 1929 schließlich auf das von Roselius eingeräumte Optionsrecht verzichtet, gehen die gesamten GmbH-Anteile an die Café Hag-Gesellschaft über. Roselius schreibt 1929 rückblickend an Hoetger:

[...] die Kaffee Hag würde niemals das Kaffee Worpswede errichtet haben. [...] Es hat übrigens nach meiner Ansicht keinen Zweck, bei einem Künstler wie Dir, sich selbst mit Geschäften zu befassen. Du wirst immer Haare dabei lassen [...].⁵³⁷

⁵³¹ 1927 Ausstellungsgebäude in unmittelbarer Nähe zum Café. Ab 1927 also lässt sich tatsächlich von einem Kaffee Worpswede-Baukomplex sprechen.

⁵³² Durch einen Wechsel in der Geschäftsleitung hatte Roselius das Café Hag auf Norderney 1925 nochmals gestärkt: Badezeitung, 4. April 1925, Nr. 41, 54. Jahrg.: Anzeige: „Geschäftsübernahme: Café Hag am Marktplatz durch Christian Ruh“.

⁵³³ Jochen Weber-Unger: Der Dresdner Heimatschutz-Kasperle Oswald Hempel auf Norderney. In: Mitteilungen 3/ 1997 des Landesvereins Sächsischer Heimatschutz e.V. Naturschutz. Heimatgeschichte. Denkmalpflege und Volkskunde. Dresden 1997; S. 37-39.

⁵³⁴ Badezeitung, 22. Juni 1926, Nr. 71, 55. Jahrg.; o.S.

⁵³⁵ Flugblatt-Original. Privatbesitz [Kopie im Archiv des Autors]; [5.3. (24)].

⁵³⁶ Postkarte v. B.H. an H.T. u. M.T. v. 13.3.1926: „Liebe Trimborns - über das Bild haben wir uns sehr gefreut und werden [es] schön rahmen lassen. Viele herzliche Grüße. Ihre getreuen Hoetgers“. Nachlass H.T.

⁵³⁷ zitiert nach Saal 1989; S. 197, Anmerkung 29.

Die zentrale Idee, durch den selbständigen Betrieb eines Kaffees die „Kluft zwischen Kunst und Volk zu überbrücken, ihre Isolation zu überwinden“⁵³⁸ und gleichzeitig die absolute Trennung der künstlerischen und kaufmännischen Direktion zu bewahren, ist gescheitert. Ludwig Roselius nutzt seinen zunehmenden Einfluss, um „Propaganda für Kaffee Hag in den Räumen des Kaffeehauses wirksam entfalten zu können“⁵³⁹. Hans Trimborn dürfte diese Entwicklung nicht wirklich interessiert haben. Seine Kontakte nach Worpsswede zu Bernhard Hoetger und nach Bremen zu Ludwig Roselius bleiben zwar auch in der zweiten Hälfte der Zwanziger Jahre bestehen, nehmen aber deutlich ab. In offensichtlicher Unabhängigkeit vom Bremer Ausstellungsbetrieb und den Anforderungen des Kunstmarktes lebt Hans Trimborn malend und musizierend auf Norderney.

3.3.5. Zum Vorwärts durch die Misere unserer Zeit⁵⁴⁰

Das Staatsbad Norderney profitiert von der positiven wirtschaftlichen Entwicklung in Deutschland nach der Währungsreform 1923. Die Deutsche Lufthansa nimmt ihren Seebäder-Flugdienst auf, und in der Saison 1925 kommen insgesamt bereits über 38.000 Gäste auf die Insel. Aus dieser Gründerzeitstimmung resultiert gar der Plan, zwischen Festland und Insel für den Auto- und Bahnverkehr einen Damm zu bauen⁵⁴¹. Dieses Projekt wird allerdings, aus heutiger Sicht muss gesagt werden 'Gott sei Dank', nicht durchgeführt. Der wirtschaftliche Aufschwung wirkt sich auch auf das Leben vieler Künstler aus. „Das damals aufblühende Kulturleben gab auch der bildenden Kunst neue Entfaltungsmöglichkeiten“⁵⁴², beschreibt Zimmermann die Aufbruchstimmung um die Mitte der Zwanziger Jahre. Auch Hans Trimborn erlebt auf Norderney diese Blüte des kulturellen und wirtschaftlichen Lebens in einer Zeit, die vielleicht am ehesten dem oft zitierten klischeehaften Bild der 'Wilden Zwanziger Jahre' entspricht. So übernimmt er zum Beispiel die musikalische Leitung der großen, prominent besetzten Tanzrevue des Wiener Femina-Theaters, die im Sommer auf Norderney gastiert. Der Bericht in der Norderneyer Badezeitung über *Die 1000. Jungfrau* vermittelt einen aufschlussreichen Eindruck des zeittypischen aufwändig inszenierten Handlungsablaufes:

⁵³⁸Kutschera 1994; S. 13.

⁵³⁹Letzter Darlehensvertrag zwischen L.R. u. B.H. v. 11. Juni 1925. Hoetger verpflichtet sich „als warme Getränke nur Kaffee Hag auszuschenken [...] und der HAG Gelegenheit zu geben, Propaganda für Kaffee Hag in den Räumen des Kaffeehauses wirksam entfalten zu können“; zitiert nach Saal 1989; S. 184, Anmerkung 8.

⁵⁴⁰Badezeitung, 25. Juli 1925, Nr. 90, Zweites Blatt, 54. Jahrg.; o.S.

⁵⁴¹Norderney 1997: 1925; o.S.

⁵⁴²Rainer Zimmermann 1994; S. 88.

[...] Das eigentliche Element der Revue ist Tanz, Farbe, Licht, Tempo- kurz alles das, was wir suchen zum Ausspannen, zu neuem Schwung und zum Vorwärts durch die Misere unserer Zeit. Die Revue 'Die 1000. Jungfrau', ein Triumphwagen vollgeladen von goldenem Flitter, Musik, Arrangements von schlagenden Effekten, rollt auf dem erfreulichen Untergestell von nicht zu überbietenden schönen Frauen unter dem Schimmer luxuriöser Kostüme (eigens in Berliner Ateliers angefertigt) durch die phantastischen Bühnenbilder von Hermann Niehaus, dem anerkannten Düsseldorfer Maler und Bühnenbildner des 'Jungen Rheinlandes' und der 'Sezession'. 'Die 1000. Jungfrau' führt uns an den Nil, wo die Krokodile foxtrotteln, Pharaonen, Bankdirektoren und Kokotten in der Pyramidenbar sich an Mandarinenschnaps betrinken, und die Sphinx über Gute und Böse, über den Tenor und seine Mädchenschar, über Jude und Aegypter, alle Narreteien des Lebens, Dollar und Rentenmark, ihr mit Recht so moquantes Lächeln lächelt. – Nachfolgende Aufstellung mag zur Anschauung bringen, mit wieviel ehrlichem Willen zu einem außergewöhnlichen Saisonereignis die Direktion um die Zusammenstellung des Ensembles bemüht war: Regisseur Willy von Hendrichs vom Ronacher Theater Wien, Fräulein Durst vom Residenztheater Dresden, Fräulein Lorelli vom Walhallatheater Berlin, Fräulein Marie Horn, Neue Wiener Bühne, Wien, die Charming Sisters von der Barberina Berlin, Hans Walden vom Metropoltheater Berlin, Rolf Legis vom Staatstheater Kassel, Karl Maria Horbach und Per Schwenzen von der Düsseldorfer Sezession u.a.m. Die musikalische Leitung liegt in den Händen des Herrn Trimborn. [...].⁵⁴³

Trimborns Gemälde *Die Trinkerin* [Abb.156] aus diesem Jahr mag als Verbildlichung einer „in der Pyramidenbar sich an Mandarinenschnaps betrinkend[en]“ Kokotte gesehen werden. Der dekadente, lachende Gesichtsausdruck, die Auflösung der gefassten Form, wie sie auch durch den nervösen Pinselduktus betont wird, erinnert an die Darstellung Trinkender bei Frans Hals. Das Gesicht von dessen *Lautenspieler mit Weinglas in der Hand* [Abb.157; Gemäldeausschnitt] kann in seiner herrlich-dekadenten Ausdrucksweise vergleichend betrachtet werden. Auch hier „wird in einen Ausschnitt aus dem vorbeiziehenden Lebensstrom hineingeschaut“⁵⁴⁴. Trimborn hebt dabei malerisch jedoch nicht nur das lebhafteste, fröhliche Moment dieser Feierszene hervor, wie es Hals etwa bei *Kavalier mit Weinglas und Mädchen* [Abb.158; Gemäldeausschnitt] betont, sondern zeigt auch das Verzerrende, Fratzenhafte im Gesicht der Trinkerin [Abb.159; Ausschnitt Abb.156]. Eine unbeschwertere Wiedergabe des 'neuen Schwungs' durch „die Misere unserer Zeit“ ist hier ganz offensichtlich nicht das Anliegen des Malers. Vielmehr macht das Wechselspiel zwischen überbordender Lebenslust und geradezu entstellender Mimik den besonderen Reiz dieser Darstellung aus.

Während Hans Trimborn als Musiker die großen Revuen, die Tanzabende und Konzerte miterlebt und auch mitgestaltet, findet sich ein chronistischer Reflex dieser 'wilden Zwanziger Jahre' in seinen Gemälden nicht. Die gesellschaftliche 'Buntheit', wie sie zumindest in den Sommermonaten auf Norderney herrscht, spiegelt sich in seinen Inselarbeiten nicht wider. Im stilistischen Anschluss an *Die Trinkerin* setzt sich Hans Trimborn vielmehr in einer beeindruckenden Werkgruppe mit altniederländischer Malerei, vor allem mit Rembrandt

⁵⁴³Badezeitung, 25. Juli 1925, Nr. 90, Zweites Blatt, 54. Jahrg.; o.S.

⁵⁴⁴Claus Grimm: Frans Hals. Das Gesamtwerk. Stuttgart. Zürich 1989; S. 222.

auseinander, der in seinen Werken durch eine perfekte malerische Inszenierung des Lichts Körper und Figurenszenen plastisch aus dunkler Fläche herausmodelliert.

Trimborns *Kreuzigung* aus diesem Jahr [Abb.160] dokumentiert diese Auseinandersetzung und verdeutlicht zugleich die hohen malerischen Fähigkeiten des Künstlers. Schon mit dem Malgrund – Holz – scheint Trimborn sich hier in die Tradition altmeisterlicher Malerei zu stellen. Durch die Fokussierung auf den Oberkörper des Gekreuzigten spart er den dramatischen Effekt der an das Kreuz genagelten Gliedmaßen bewusst aus, konzentriert sich vielmehr auf das kontemplative Moment der Erlösung nach dem Schmerz. Ohne Assistenzfiguren, ohne Hinzufügungen, die eine Verortung der Szene ermöglichen würden, umgeben von Dunkelheit reflektiert allein der Christuskörper das Licht in farblichen Abstufungen. Während in Trimborns Christus-Darstellungen der frühen Zwanziger Jahre das Visionäre, das aus dem Körper herausleuchtende Licht des Heilsbringers betont wird, ist es hier vielmehr die verhaltene, altmeisterlich-düstere Art, die diese Darstellung prägt. Die helle, visionäre Malweise christlicher Motive in den frühen Zwanziger Jahren, Ausdruck der Hoffnung auf eine bessere Zukunft, ist in dieser Arbeit verloren gegangen.

Auch Trimborns *Männerporträt im Rembrandtstil* [Abb.161] nimmt in der 'altmeisterlichen' Werkgruppe einen zentralen Platz ein. Dalinghaus schreibt die Arbeit zwar fälschlich der Heidelberger Schaffenszeit zu⁵⁴⁵, vergleicht das Werk aber zu Recht in Bildanlage und Farbstimmung mit Rembrandts *Selbstbildnis als Zeuxis* von 1662⁵⁴⁶ [Abb.162]. In seiner malerischen Umsetzung entfernt Trimborn sich allerdings deutlich von seinem altmeisterlichen Vorbild. Durch einen expressiven Pinselduktus und den breitflächigen, wie gespachtelten Farbauftrag kommt er zu einer gänzlich eigenen künstlerischen Umsetzung. Von der wechselhaften Interpretationsgeschichte des Rembrandt-Gemäldes, die vor allem durch Blankerts 1973 veröffentlichte Motiv-Zuschreibung des Malers als Zeuxis geprägt ist⁵⁴⁷, bleibt Trimborns 1925 entstandene Arbeit noch unberührt. Während die Auseinandersetzung mit dem Rembrandt-Selbstbildnis immer wieder die Frage nach dem Selbstverständnis des Malers berührt⁵⁴⁸, kann dieser komplexe Interpretationsansatz in Betrachtung der Bearbeitung Hans Trimborns demnach nicht verfolgt werden. Seine Arbeit stellt zudem kein Selbstbildnis dar, dokumentiert allein die stilistische Auseinandersetzung des Künstlers mit Rembrandts Werk. Stückelberger fasst in seiner Arbeit über

⁵⁴⁵Dalinghaus 1994; S. 25.

⁵⁴⁶ebd.

⁵⁴⁷Albert Blankert: Rembrandt, Zeuxis and Ideal Beauty. In: J. Bruyn, J.H. Emmens, E. de Jongh, D.P. Snoep (Red.): Album Amicorum J.G. van Geldern. Den Haag 1973. S. 32-39.

'Rembrandt und die Moderne'⁵⁴⁹ Gemälde zusammen, die der 'Dialog mit Rembrandt'⁵⁵⁰ auch in den Zwanziger Jahren hervorgebracht hat. Diese Werke, wie zum Beispiel das 1923 gemalte *Selbstporträt mit Palette* von Lovis Corinth⁵⁵¹, weisen zumeist eine enge motivische Anlehnung an das Vorbild Rembrandts auf. Hans Trimborns ist in seiner motivischen Umsetzung hingegen eigenständig. Von Dalinghaus als „bemerkenswerte Paraphrase des Rembrandtbildes“⁵⁵² bezeichnet, nimmt das *Porträt im Rembrandtstil* einen besonderen Stellenwert im Œuvre Hans Trimborns ein und ist zugleich ein interessanter und eigenständiger Beitrag des Malers zur Rembrandt-Rezeption der Zwanziger Jahre.

Die kleinformatigen Selbstbildnisse Hans Trimborns von 1925 und 1926 [Abb.163-164] nehmen keinen direkten Bezug auf Arbeiten Rembrandts, wie es zum Beispiel bei Corinth der Fall ist. In ihrer durchgehend bräunlichen Farbgebung und hellen Hervorhebung des Gesichts zeigen sie sich aber wiederum von der Farb- und Lichtbehandlung des altniederländischen Meisters beeindruckt. Das Selbstbildnis Karl Schwesigs von 1927 [Abb.165] vermittelt bei ähnlicher Farbwahl einen deutlich verhaltenen Gesichtsausdruck, der auch Trimborns Selbstbildnis bestimmt. Beide Künstler scheinen mit ihren Porträts eher auf die 'Misere der Zeit' als auf den 'neuen Schwung' zu reagieren.

Eine zeitgenössische Kommentierung derartiger Arbeiten Hans Trimborns findet sich in den entsprechenden Jahrgängen der Norderneyer Badezeitung nicht. Auch als sich 1926 auf der Insel ein Künstlerbund konstituiert, fehlt der Name Hans Trimborns in der ansonsten vollzähligen Mitgliederliste der bekannten Norderneyer Maler⁵⁵³. Es ist stattdessen der Musiker Trimborn, der zur gleichen Zeit öffentliche Aufmerksamkeit erfährt. Die Tänzerin Sent M'Ahesa, von der Trimborn auch einen kleinen Porträt-Kopf aus Holz schnitzt⁵⁵⁴, begleitet er bei ihrer Aufführung auf der Insel am Klavier:

⁵⁴⁸ Ausst.-Kat.: Rembrandts Selbstbildnisse. Stuttgart 1999; S. 216-219, S. 219, Anmerkung 242.

⁵⁴⁹ Johannes Stückelberger: Rembrandt und die Moderne. Der Dialog mit Rembrandt in der deutschen Kunst um 1900. München 1996. [Stückelberger 1996].

⁵⁵⁰ ebd.; Untertitel.

⁵⁵¹ als Reaktion auf Rembrandts *Selbstbildnis vor der Staffelei* v. 1660. Siehe dazu: Stückelberger 1996: IV. Lovis Corinth und Rembrandt; S. 140-196, 3. Selbstbildnisse; S. 149-166.

⁵⁵² Dalinghaus 1994; S. 25.

⁵⁵³ Badezeitung, 29. Juni 1926, Nr. 74, Zweites Blatt, 55. Jahrg.; o.S.: „Am 26. Juni eröffnete der Künstlerbund Norderney, zu dem sich die Maler Diepold, Folkerts, Heitmüller und Wilke zusammengeschlossen haben, sein Ausstellungsheim. [...] Diese erfreuliche Ausstellung beweist, daß alles äußerliche Badeleben nicht instande ist, daß stille Ringen um die Natur zu stören und daß unsere Künstler gewiß sind, unter den Gästen Norderneys Verständnis für sich und ihr wollen zu finden. Möge dem so sein! Norderney ist jedenfalls um einen Anziehungspunkt reicher“. [Namen der Künstler: Julian Klein v. Diepold; Poppe Folkerts, August Heitmüller, Paul-Ernst Wilke; J.J.]

⁵⁵⁴ siehe dazu 3.3.4. Hans Trimborn und Bernhard Hoetger; 3.3.4.2. „unser gemeinsames, schönes Schaffen“; S. 113-121.

[Kurtheater]. Der Tanzabend von Sent M'ahesa war ein Ereignis wie es selten auf Norderney geboten wird. Der Geist eines solchen Tanzes, wie Sent M'ahesa ihn auslegt, wird dem Zuschauer zum Erlebnis seiner selbst. Allein der Tanz 'Arabeske' hätte genügt, einen Saal mit tausend Menschen mit Jubel zu erfüllen, wie Maskentanz sie zu entzücken. Hoffentlich wird Sent M'ahesa noch einmal auf der Insel tanzen. Die Klavierbegleitung von Herrn Trimborn fügte sich der strengen Linie des Tanzes in würdiger Weise. Ein Flügel wäre für Tanzabende, die auf derartig künstlerischer Höhe stehen, erwünscht.⁵⁵⁵

Bislang konnte leider kein Bild- oder Tondokument ausfindig gemacht werden, das weiteren Aufschluss über diese sicherlich sehr interessante Zusammenarbeit geben könnte.

Neben den vereinzelt Erwähnungen des Musikers Hans Trimborn auf Norderney lassen sich anhand der biografischen Dokumente des Künstlers seine zunehmenden Reiseaktivitäten nachvollziehen. Norderney bleibt aber sein Lebensmittelpunkt, zu dem er immer wieder zurückkehrt. Marta beschwert sich bereits 1925 bei ihrem Mann über seine häufige Abwesenheit. „Johannes sagte zu mir Mutter + Vater als Anrede“⁵⁵⁶, schreibt sie über den gemeinsamen Sohn. Hans Trimborn kümmert sich offensichtlich kaum um seine Familie, so dass Marta Trimborn sich schließlich gezwungen sieht, ihre Mutter Eugenie Trapp auf die Insel kommen zu lassen, die fortan für eine finanzielle Grundversorgung von Tochter und Enkelkind sorgen muss⁵⁵⁷. Marta schickt in dieser Zeit ihre Briefe an Hans Trimborn nach Hamburg⁵⁵⁸, wo er die Malerin Dora Wenneker kennengelernt hatte⁵⁵⁹. Auch bei einer zweiten Reise nach Kopenhagen zu seinem Klavierlehrer Alexander Stoffregen besucht Trimborn 1926 auf Hin- und Rückweg die malende Freundin in Hamburg. In der Hansestadt erlangt in dieser Zeit der Expressionismus im Vergleich zu anderen deutschen Großstädten eine späte und auffällige öffentliche Beachtung. Max Sauerlandt, der Direktor des Museums für Kunst und Gewerbe, und die Kunsthistorikerin Rosa Schapire fördern durch ihre Aktivitäten diese neue und zugleich letzte Welle expressionistischer Kunst, die als *Nordische Renaissance*⁵⁶⁰ in die kunsthistorische Terminologie Eingang gefunden hat.

Während Paul Vogt in seinen Ausführungen über den 'Nachexpressionismus' betont, dass „spätestens Mitte der zwanziger Jahre [...] der Expressionismus, abhängig von einer bestimmten zeittypischen Geisteshaltung, historisch

⁵⁵⁵Badezeitung, 3. Juli 1926, Nr. 76, Zweites Blatt, Jahrg. 55; o.S.

⁵⁵⁶M. T. an H.T. 8.10.1925: „H. was tust Du - ich bin immer bei Dir Johannes sagte zu mir Mutter + Vater als Anrede [...] er hat Deine Augen u. Herz [...] Deine Bilder leben zu mir O.H.“. Nachlass H.T.

⁵⁵⁷Eugenie Trapp lebt nachweislich spätestens seit 1927 auf Norderney: Eintrag im Adressbuch Norderney 1927: ‚Trapp, Eugenie, Wwe., Luisenstraße 36‘ (S. 32). Skizze u. Bez. im Skibu H.T. 1927: ‚Die liebe Mutter am 8.9.1927‘.

⁵⁵⁸Briefumschlag 8.10.1925 v. M.T. an H.T.: ‚Maler Trimborn bei Herrn Prof. Hoetger Worpswede Haus Hoetger; wenn abgereist, bitte nachsenden Blankenese Göthestr. 3. Nachlass H.T.

⁵⁵⁹Erdmann Wingert (Hrsg.: Nikolaus Eckardt): Dora Wenneker-Iven. Ein Leben am Strom. Hamburg 1976.

geworden“⁵⁶¹ sei, wird Hans Trimborn im künstlerischen Umfeld von Wennker die späte expressionistische Bewegung in der Hansestadt miterlebt haben. In seinem in Hamburg entstandenen en face-Porträt der Malerin von 1927 [Abb.166] greift Hans Trimborn durch eine kontrastreiche Farbwahl und den nervösen Pinselduktus expressive Stilelemente wieder auf. In dieser Umsetzung kann das Porträt durchaus als Werk der 'Nordischen Renaissance' gesehen werden. Eine Festlegung des Malers auf diesen Stil während seiner Aufenthalte bei Dora Wenneker verbietet allerdings allein schon der Blick auf ein zweites Porträt der Malerin, das im gleichen Jahr ebenfalls in Hamburg entsteht. Mit der repräsentativen Profilansicht [Abb.167] wählt er hier eine klassische Porträtvariante, die als stilistisches Pendant zu dem expressiven Porträt zugleich die Bandbreite des künstlerischen Repertoires Hans Trimborns dokumentiert. Diese kontrastreiche Vielfalt im Werk Hans Trimborns wird einige Male auch auf besonders reizvolle Weise durch die beidseitige Bemalung einer Leinwand dokumentiert. So entwirft der Maler einerseits in expressiver Ausdruckskraft die *Wilde Wolkenbildung über dem Meer* [Abb.168], während er andererseits seine Frau Marta in kontemplativer Haltung, mit gekreuzten Armen in gemäßigten Farben porträtiert [Abb.169].

3.3.6. Im Reich der Töne

Der Kontakt zwischen Hans Trimborn und Ludwig Roselius bricht in der Mitte der Zwanziger Jahre vorübergehend ab. Als Indiz einer Kontroverse kann dieser Umstand allerdings nicht gedeutet werden. Die unterschiedlichen Aktivitäten des Künstlers und seines Förderers führen lediglich zu einer zwischenzeitlichen Unterbrechung des Dialogs. Während Hans Trimborn sich in dieser Zeit unter anderem nach Hamburg und Kopenhagen orientiert und während der Sommermonate zumeist auf Norderney lebt, ist Ludwig Roselius in Bremen gleichzeitig mit seinem „Steckenpferd“⁵⁶², dem Ausbau der Böttcherstraße voll ausgelastet. Im Juli 1929 reagiert der Bremer Geschäftsmann schließlich wieder auf ein Schreiben Hans Trimborns:

Lieber Herr Trimborn! [...] Es hat mich sehr gefreut, von Ihnen einmal wieder etwas zu hören.- Hoetger hatte mir schon erzählt, daß Sie in das Reich der Töne übergeschwenkt seien. [...]. Selbstverständlich stelle ich meinen Einfluß gern zur Verfügung Ihrer Sache. [...].⁵⁶³

⁵⁶⁰ siehe dazu Brigitte Lohkamp: in: Die zwanziger Jahre im Porträt. Bonn 1976; S. 119.

⁵⁶¹ Paul Vogt: Nachexpressionismus. In: Ausst.-Kat.: Die Dreissiger Jahre – Schauplatz Deutschland. München 1977; S. 11-64, S. 13.

⁵⁶² siehe dazu: Dirk van Alphen: Ein Kaufmann und sein „Steckenpferd“. Bemerkungen zur Geschichte des Paula-Becker-Modersohn-Hauses in Bremen. In: Kat.-Hoetger 1998; S. 206-215.

⁵⁶³ L.R. an H.T. v. 4. Juli 1929 [Badenweiler]. Nachlass H.T.; [5.3. (12)].

Trimborns 'Schwenk' in das 'Reich der Töne' ist auch anhand der im Nachlass erhaltenen Dokumente nachvollziehbar. So bemüht er sich bereits 1928 um eine Unterrichtserlaubnis als Klavierlehrer auf Norderney. Zur Erlangung der offiziellen Lehrberechtigung muss Hans Trimborn offenbar Zeugnisse seiner Qualifikationen vorlegen. Diese formale Anforderung stellt insofern ein Problem dar, als der Autodidakt keine klassische Ausbildung als Musiker absolviert hat und ihm somit entsprechende bewerbungsrelevante Dokumente fehlen. Die schriftlichen Beurteilungen befreundeter Musiker sollen stattdessen die Qualifikationen Hans Trimborns als Musiker zum Ausdruck bringen. Der Kopenhagener Pianist Alexander Stoffregen bescheinigt Hans Trimborn daraufhin „Musikverständnis und -kultur“, und auch der Norderneyer Orchesterleiter Josef Frischen bestätigt, dass Trimborn „in hervorragendem Maße pädagogisches Talent gegeben ist“⁵⁶⁴. Dank dieser durchweg positiven Einschätzungen wird Hans Trimborn im Oktober des Jahres ohne weitere Prüfung die Unterrichtserlaubnis erteilt⁵⁶⁵.

Die Tanzkapelle *Trimborn* [Abb.170] tritt in dieser Zeit in der Viktoriahalle auf und bildet „das Tagesgespräch von Norderney“⁵⁶⁶, wie auf einem werbenden Flugblatt versichert wird⁵⁶⁷. Diesen umfangreichen musikalischen Aktivitäten stehen nur sehr wenige erhaltene Gemälde Hans Trimborns gegenüber. Für das Jahr 1928 kann das Werkverzeichnis lediglich acht Gemälde dokumentieren, die sowohl motivisch als auch malerisch wenig Substanz für eine zeitkontextuelle Kommentierung bieten⁵⁶⁸. Den Beweis, „daß er ein Künstler ist“⁵⁶⁹, erbringt Trimborn – zumindest für die Norderneyer Berichterstatter – allein als Musiker, nicht aber als Maler. Noch im Januar des Jahres 1928 bedauert ein Schreiber der Zeitung: „Leider haben wir diesen Winter nur einmal Gelegenheit, den ausgezeichneten Pianisten Hans Trimborn am Flügel zu hören [...]“⁵⁷⁰. Im Laufe des Jahres mehren sich dann aber seine öffentlichen Auftritte. Im März unterstützt er ein Konzert des Jungmädchenchores von Norderney durch den Vortrag eigener Kompositionen und der Interpretation einer Brahms-Ballade. Die Kritik äußert ergeben: „Es hieße Eulen nach Athen tragen, wollte man über das Spiel etwas sagen“⁵⁷¹. Immer wieder übertreffen sich die Kritiker im Versuch, das Können Hans Trimborns, in dessen Spiel „das Gefühl tönende Gestalt“⁵⁷² annehme, bildreich zu beschreiben. Und auch Otto Klemperer stellt

⁵⁶⁴Beglaubigte Zeugnis-Abschriften, Staatl. Polizeiverwaltung Norderney, den 7. September 1928. Nachlass H.T.; [5.3. (30)].

⁵⁶⁵Bescheinigung von Dr. Bechkötter, 10. Oktober 1928. Nachlass H.T.

⁵⁶⁶Werbung der Tanzkapelle *Trimborn* (Flugblatt). Nachlass H.T.

⁵⁶⁷Flugblatt im Nachlass H.T.

⁵⁶⁸siehe Werkverzeichnis H.T.: WVZ-Nr. 28001-473 – 28008-480.

⁵⁶⁹Badezeitung, 27. April 1929, Nr. 49, 58. Jahrg.; o.S.; [5.1.]

⁵⁷⁰Badezeitung, 14. Januar 1928, Nr. 6, 57. Jahrg.; o.S.; [5.1.]

⁵⁷¹Badezeitung, 17. März 1928, Nr. 33, 57. Jahrg.; o. S.; [5.1.]

⁵⁷²Badezeitung, 26. September 1929, Nr. 122, Erstes Blatt, 58. Jahrg.; o.S.; [5.1.].

als Generalmusikdirektor dem 'Tonkünstler' Hans Trimborn im September 1929 ein sehr gutes Zeugnis aus:

Ich halte den Tonkünstler Trimborn als Pianisten und Componisten für einen besonders begabten und ideal gerichteten Künstler, dem ich für seine Zukunft die beste Prognose stelle, in dem ich glaube, dass er in jeder Position Ehre einlegen wird. gez. Klemperer Generalmusikdirektor September 1929.⁵⁷³

Während - zumindest im heutigen Rückblick - der Maler Hans Trimborn im Jahre 1928 beinahe unsichtbar im Schatten des Musikers steht, erlauben die erhaltenen Zeichnungen und Gemälde des folgenden Jahres wieder eine vorsichtige Einordnung seines malerischen Schaffens. Die karikatureske Kreidezeichnung eines kahlköpfigen Bürgers offenbart als einziges erhaltenes Exemplar dieser Art Trimborns Lust an der spielerisch- kritischen Darstellung des 'Typus Bürger' am Ende der Zwanziger Jahre [Abb.171].

In den zumeist farbstarken Gemälden des Jahres 1929 erweist der Künstler sich als porträtierender Auftragsmaler, vor allem aber als 'klassischer' Inselmaler, der hauptsächlich Norderneyer Landschafts- und Straßenszenen entwirft. Dem Gemälde *Rotes Haus hinter winterkahlen Bäumen* [Abb.172] setzt er als sommerliches Pendant den *Hausgarten auf Norderney* [Abb.173] entgegen.

Mit der gleichen Farbpalette malt er in diesem Jahr auch das *Selbstbildnis mit Pfeife* [Abb.174], das vom kräftigen, wie gespachtelt wirkenden Pinselstrich und einer grellen Farbigkeit geprägt ist. Mit der Pfeife im Mund nimmt Trimborn hier eine klassische Künstler-Pose ein, in der sich eine Vielzahl von Malern selbst inszenierte. Die Pfeife als wichtiges Requisit dieser Inszenierung ist nicht zuletzt durch Vincent van Goghs *Selbstbildnis mit verbundenem Ohr und Pfeife* aus dem Jahre 1889 [Abb.175] in den Kanon künstlerischer Selbstdarstellungen eingeflossen. Während van Gogh in seiner dramatischen Darstellung durch Ohrverband und traurigen Blick aber auf seine äußere wie innere Versehrtheit hindeutet, neutralisiert Hans Trimborn sein Gesicht als mimischen Ausdrucksträger durch die malerische Betonung des flächigen Schlagschatten.

Dieses sommerliche Selbstbildnis am Ende der Zwanziger Jahre, die zunehmende Anzahl von Auftragsgemälden und seine hochgelobten Auftritte als Musiker scheinen auf ein selbstbestimmtes Leben des Künstlers als Maler und Musiker zusammen mit Marta und Sohn Hannes [Abb.176-177] auf Norderney hinzudeuten. Eine Manifestation dieser 'Lebenskoordinaten' am Ende der Zwanziger Jahre hätte deshalb zugleich auch den Endpunkt meiner Auseinandersetzung mit Leben und Werk Hans Trimborns markieren können. Die „historische Wende für Deutschland und Europa“⁵⁷⁴ 1929 in Folge der Weltwirtschaftskrise, bedeutet jedoch auch für Hans Trimborn auf Norderney

⁵⁷³bescheinigte Abschrift des Originals. 3. Oktober 1929. Nachlass H.T.; [5.3. (31)].

nochmals eine einschneidende Veränderung seiner Lebens- und Schaffensbedingungen.

3.3.7 Ausflug in die Menschlichkeit⁵⁷⁵

In seinen Ausführungen über *Die geistige Situation der Zeit*⁵⁷⁶ beschreibt Karl Jaspers zu Beginn der Dreißiger Jahre die Kapitulation der Künstler vor der „übermächtig gewordenen Wirklichkeit“⁵⁷⁷, die für visionäre Gedanken und für künstlerische Besinnung keine Zeit und keinen Platz mehr lasse: „Die Künste scheinen heute wie durch das Dasein gepeitscht; es ist kein Altar, an dem sie Ruhe finden, zu sich zu kommen, wo ihr Gehalt sich erfüllt“⁵⁷⁸. Hans Trimborn scheint von dieser dramatisch beschriebenen Unruhe zunächst unberührt zu bleiben. Ein Blick auf sein malerisches Werk des Jahres 1930 zeigt ihn uns weiterhin als Maler schöner Inselansichten und einiger freundlicher Porträts und Familienszenen, wie etwa *Unterm Weihnachtsbaum- Oma Trapp und Hannes* [Abb.178].

Allein sein *Selbstbildnis mit Schiebermütze* [Abb.179] fällt aus dem Reigen der gefälligen Darstellungen dieses Jahres heraus und steht zugleich in auffälligem formalen Kontrast zum ein Jahr zuvor entstandenen *Selbstbildnis mit Pfeife*. Während Trimborn sein Gesicht dort durch starke hell-dunkel Kontraste, die grelles Licht evozieren, flächig auflöst, inszeniert er in seiner Selbstdarstellung mit Schirmmütze in nahezu gegenteiliger Ausrichtung durch eine gedämpfte, braun-graue Farbwahl eine äußerst verhaltene Bildstimmung, die viele seiner Porträts der Dreißiger Jahre bestimmen wird. Der braune Hintergrund, das kantige, von der Mütze teilweise verschattete Gesicht, und vor allem der im Schatten verborgene Blick des Malers verstärken den Eindruck eines äußerst verhaltenen, zurückgenommen Selbstbildnisses. Die „übermächtig gewordene Wirklichkeit“, von der Jaspers in seiner Betrachtung dieser Zeit spricht, scheint den Künstler Hans Trimborn zu einer Selbstdarstellung in auffällig passiver Haltung zu zwingen. Dieser unmittelbare Zusammenhang zwischen Weltgeschichte und dem Selbstbildnis eines Norderney Malers, wie ich ihn hier herstelle, mag zunächst voreilig anmuten. Anhand biografischer Dokumente wird aber auch die Verunsicherung Hans Trimborns als Künstler in dieser Zeit nachvollziehbar. In der historischen Umbruchszeit nach dem Ende des Ersten

⁵⁷⁴Hans-Ulrich Thamer: Verführung und Gewalt. Deutschland 1933-1945. In: Die Deutschen und ihre Nation. Bd. 5. Berlin 1986.

⁵⁷⁵B.H. an H.T. Bormes, 4.12.31. Nachlass H.T. [bereits zitiert Ostfriesland Journal Nr. 1, Januar 1989, S.75]; [5.3. (20)].

⁵⁷⁶Karl Jaspers: Die geistige Situation der Zeit. Berlin 1964 (6. Abdruck der im Sommer 1932 bearb. 5. Aufl.; Erstdruck 1931) [Jaspers 1931].

⁵⁷⁷ders.; S. 130.

⁵⁷⁸ders.; S. 129.

Weltkrieges, in der „Klemme zwischen gestern und morgen“⁵⁷⁹ hatte Trimborn noch eine klare Entscheidung gegen eine Fortsetzung des Medizinstudiums und für ein Leben als Maler und Musiker getroffen. Zu Beginn der Dreißiger Jahre relativiert er diese eindeutige Entscheidung vorübergehend zu Gunsten anderer Aktivitäten aber wieder. Im folgenden sollen vor allem zwei Aspekte seines Engagements der frühen Dreißiger Jahre besonders betrachtet werden, die als unmittelbare Reaktion des Künstlers auf diese schwierige wirtschaftliche und politische Situation angesehen werden müssen. Es ist dies einerseits sein Engagement für die Wirtschaftslehre des 'Freiwirtschaftlers' Silvio Gesell und andererseits ein zweiter Versuch, das Medizinstudium zu vollenden.

3.3.7.1. Hans Trimborn und die Freiwirtschaftslehre

Weshalb Sie aber als Künstler sich mit diesen ganzen Problemen beschäftigen ist mir rätselhaft.⁵⁸⁰

Das Parteiprogramm der Nationalsozialisten liest Hans Trimborn 1930 und versieht es mit kritischen Kommentaren⁵⁸¹, die seine intensive inhaltliche Auseinandersetzung mit den politischen Vorstellungen dieser Partei belegen. Die starken Stimmengewinne der NSDAP bei den Reichtagswahlen im September des Jahres werden die zunehmenden politischen Aktivitäten Hans Trimborns daher sicherlich mit bedingt haben. Das Engagement des Künstlers gilt dabei vor allem der freiwirtschaftlichen Lehre Silvio Gesells⁵⁸², den er bereits 1925 nach einer Abbildung auf einer Publikation porträtierte [Abb.180-181]. Der ehemalige Finanzminister der Münchner Räterepublik entwirft in seinen Schriften⁵⁸³ ein Wirtschaftssystem, das hier nur kurz erläutert werden kann. Laut Gesell sollte dem Marktkreislauf entzogenes Geld an Wert verlieren und nicht durch zinsbringende Anlagen vermehrt werden können. Dieses gegen Zinswirtschaft und Spekulation gerichtete Modell sollte zur umgehenden Investition erwirtschafteter Gewinne animieren, um so die Volkswirtschaft zu beleben und damit schließlich auch die hohe Arbeitslosigkeit zu bekämpfen. Hans Trimborn versucht, die Publikationen Silvio Gesells in seiner unmittelbaren Umgebung in den politischen Diskurs einzubringen. Bereits 1924 hat Ludwig Roselius auf diesbezügliche Ausführungen des Künstlers ablehnend reagiert. „Meine Gedankengänge sind natürlich auf ganz anderem Boden gewachsen“, schreibt er an Hans Trimborn und schickt ihm „ein kleines Büchlein 'Gegen die

⁵⁷⁹Karl Scheffler: Die fetten und die mageren Jahre. Leipzig, München 1946; S. 330.

⁵⁸⁰L.R. an H.T. v. 2. Januar 1930. Nachlass H.T.; [[5.3. (13)].

⁵⁸¹Gottfried Feder: Das Programm der N.S.D.A.P. und seine weltanschaulichen Grundgedanken. Nationalsozialistische Bibliothek/ Heft 1 (Hrsg.: ders.). München ²⁰1930. Nachlass H.T.

⁵⁸²Werner Onken: Silvio Gesell und die natürliche Wirtschaftsordnung. Eine Einführung in Leben und Werk. Lütjenburg 1999.

⁵⁸³Silvio Gesell: Die natürliche Wirtschaftsordnung. Bern ⁸1938. Nachlass H.T.

Zwangswirtschaft⁵⁸⁴. Auch sechs Jahre später reagiert Ludwig Roselius nicht positiver auf Trimborns Engagement. Während er jedoch 1924, in Zeiten zunehmender wirtschaftlicher Stabilisierung, den Ansatz Silvio Gesells als interessantes, wenn auch in seinen Augen ungeeignetes, Wirtschaftsmodell recht moderat kommentierte, reagiert er in der angespannten politischen Zeit der frühen Dreißiger Jahre deutlich gereizter auf Trimborns erneuten diesbezüglichen Dialog-Versuch:

Sehr verehrter Herr Trimborn! Die mir mit Ihrem Schreiben vom 31. vor. Mts. übersandten Drucksachen schicke ich Ihnen anbei zurück. Einer Stellungnahme zu den Schriften möchte ich mich enthalten. Ich möchte nur darauf hinweisen, dass Geld, Kapitalismus und Zinse drei ganz verschiedene Dinge sind. Sie haben ja gesehen, was in Russland dabei herausgekommen ist, wenn man ein Generalrezept anwendet. Kur gelungen - Patient tot.- Sie möchten jetzt von mir ein Rezept haben. Darauf kann ich nur antworten: ‚Geben Sie mir die Diktatur über Deutschland so will ich es versuchen‘.- Ich glaube aber kaum, dass irgend Jemand gleich gute Vorbedingungen für ein solches Experiment in Deutschland finden würde, als Mussolini es in Italien gefunden hat, ganz abgesehen davon, dass dieser Mann selbst eine Persönlichkeit von ganz ungewöhnlichem Ausmasse darstellt.- Mussolini tut genau das gleiche, was ich tun würde: er stärkt die nicht diskontierbaren Werte und entwertet dadurch die Macht und die Herrschaft der Zinse.- Weshalb Sie aber als Künstler sich mit diesen ganzen Problemen beschäftigen ist mir rätselhaft. [...]. Mit besten Grüßen und vielen Glückwünschen zum Neuen Jahre, Ihr Ludwig Roselius.⁵⁸⁵

Die Begeisterung des Bremer Kaufmanns für Benito Mussolini und seine polemische Forderung nach der Diktatur über Deutschland verdeutlichen bereits seinen politischen Standpunkt, den er später im nationalsozialistischen Deutschland an exponierter Stelle auch öffentlich vertreten wird. Sein Verständnis von der Rolle des Künstlers wird zudem deutlich, wenn es ihm „rätselhaft“ erscheint, warum Trimborn sich „als Künstler [...] mit diesen ganzen Problemen“ beschäftigt. Bereits in der Auseinandersetzung zwischen Roselius und Heinrich Vogeler im Jahre 1918 über die 'Schaffung einer sozialen Republik'⁵⁸⁶ wird eine entsprechende Haltung des Bremer Kunstförderers deutlich:

Bleiben Sie, lieber Freund, doch beim Malen, toben Sie Ihre Gefühle in Farben aus [...] Die Ausführung sozialistischer Ideen aber überlassen Sie den Menschen, die praktische Arbeit im Leben gelernt haben⁵⁸⁷.

Diese Haltung berührt und provoziert die Künstler zweifellos in ihrem Selbstverständnis als Mitgestalter ihrer Umwelt. Am Ende der Zwanziger Jahre müssen sie die bittere Erfahrung machen, dass sie im Wechselspiel von Politik und Wirtschaft nicht die gesellschaftsrelevante Rolle spielen können, die sie

⁵⁸⁴ alle Zitate: L.R. an H.T. v. 26. Juni 1924. Nachlass H.T.; [5.3. (11)].

⁵⁸⁵ L.R. an H.T. v. 2. Januar 1930. Nachlass H.T.; [5.3. (13)].

⁵⁸⁶ Petzet 1972; S. 135.

⁵⁸⁷ L.R. an Heinrich Vogeler v. 16.11.1919. Zitiert nach: Bernhard Küster: Ludwig Roselius und die Worpstedter Kunst. In: Landkreis Osterholz (Hrsg.): Worpstedde 1889-1989. Hundert Jahre Künstlerkolonie; S. 120-149, S. 126.

sich im Anschluss an den Ersten Weltkrieg selbst zgedacht hatten. Der Schriftsteller Friedrich Sternthal stellt bereits im April 1929 in seinem Artikel *Die Ohnmacht der Geistigen in Deutschland* die ernüchterte Frage:

Was könnten den Politikern, den Militärs, den Geschäftsmännern, den Frauen Menschen bedeuten, deren Dasein Repräsentanz, deren Werk Symbol und deren Element die Phantasie ist?⁵⁸⁸

Die Ernüchterung des Künstlers kommt in diesen Zeilen deutlich zum Ausdruck. Auch Otto Pankoks 'Abgesang' auf die Malerei muss in diesem Zusammenhang gelesen werden. Im Katalog-Vorwort der Ausstellung der Rheinischen Sezession in Berlin beklagt er „daß das lebhafteste Interesse für die Malerei, das vor wenigen Jahren in Deutschland herrschte, sich als ein Strohfeuer entpuppt hat, von dem uns heute nur ein Häuflein kalter Asche blieb“.⁵⁸⁹

In seinen Briefen an Hans Trimborn postuliert auch Bernhard Hoetger das Ende einer ambitionierten, nach außen wirkenden Künstlerschaft und den gleichzeitigen Rückzug in die „innere Notwendigkeit“:

[...] Ich denke immer noch an unser gemeinsames, schönes Schaffen und wünsche mir stets eine Wiederholung. [...] Ob Kunst gekauft wird, ob sie notwendig ist, ob wir nicht oder doch arbeiten sollen, berührt mich nicht mehr - ich arbeite, weil es mir [...] Freude macht - ich folge einer inneren Notwendigkeit [...]. Was wir tun ist ganz gleichgültig, wenn wir nur das Wahre tun. So lieber Hans, Du weißt, daß wir an Dich denken und glücklich im Gedenken sind. [...].⁵⁹⁰

Anton Kaes betont in seiner literaturhistorischen Betrachtung der Weimarer Republik auch für die Literaten der Zeit einen „Rückzug in die Innerlichkeit“, der dem „epochentypischen“ Glauben an eine „Veränderbarkeit und Verbesserung der Zustände“ nachfolgte⁵⁹¹.

Die ablehnende Reaktion Ludwig Roselius' auf das politische Engagement Hans Trimborns hindert den Künstler nicht an einer weiterführenden Auseinandersetzung mit der Wirtschaftslehre Silvio Gesells. In einer handschriftlichen Kopie sendet er den Roselius - Brief an Hans Timm, den ‚Flügeladjudanten‘⁵⁹² Gesells, den Trimborn 1928 in Hamburg - Blankenese bei der Malerin Dora Wencker kennengelernt hat [Abb.182]. Hans Timm reagiert prompt auf die Ausführungen des Bremer Geschäftsmannes:

⁵⁸⁸Friedrich Sternthal: *Die Ohnmacht der Geistigen in Deutschland* (1929). In: *Die literarische Welt* 5 (19. April 1929); Nr. 16, S. 1-2.

⁵⁸⁹Otto Pankok: Vorwort im Katalog der Ausstellung der Rheinischen Sezession in Berlin. Berlin März/April 1930. Zitiert nach Rainer Zimmermann 1994; S. 88.

⁵⁹⁰B. H. an H.T. Bormes, 4.12.31. Nachlass H.T. [bereits zitiert *Ostfriesland Journal* Nr. 1, Januar 1989, S.75].

⁵⁹¹Anton Kaes (Hrsg.): *Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918-1933*. Stuttgart 1983. Einleitung; S. XIX-LII; *Der Rückzug in die Innerlichkeit*, S. XLIV-XLVII.

⁵⁹²Über Hans Timm siehe auch: Günther Bartsch: *Hans Timm und der Fisiokratische Kampfbund (FKB)*. In: ders.: *Stirners Anti-Philosophie/ Die revolutionären Fisiokraten. Zwei Essays*. Berlin 1992. S. 33-77. *Gesells Flügeladjutant*; S. 34-35.

Der Mann gehört eigentlich auf den öffentlichen Sociertisch, schon seiner grossen Begabung wegen. [...] Am köstlichsten aber seine Enttäuschung, dass Sie, der Sie von keinen Wirtschaftsgruppen finanziell abhängig sind, sondern als Künstler ihrem freien unabhängigen Urteil folgen können, sich auch wie er mit diesen Problemen beschäftigen. Dafür, dass ihm das „rätselhaft“ ist, möchte ich ihm am liebsten die Jacke vollhauen. Aber er ist gewiss stärker als ich.⁵⁹³

Die Norderneyer Badezeitung kündigt einige Monate später einen „Wära-Vortrag mit Ansprache, von Hans Timm, Begründer der Wära-Aktion“⁵⁹⁴ an. Bereits im Oktober 1929 hatte Hans Timm zusammen mit einigen Weggefährten in Erfurt die Wära-Tauschgesellschaft zur Durchsetzung der Gesellschen Thesen gegründet. In der Satzung beschreibt diese Gruppe sich als private „Vereinigung zur Bekämpfung von Absatzstockung und Arbeitslosigkeit. Ihr Ziel ist die Erleichterung des Waren- und Leistungsaustausches unter ihren Mitgliedern durch die Ausgabe von Tauschbons“⁵⁹⁵, die den Namen *Wära* tragen. Die Aktivitäten Hans Timms rufen auf der Insel eine lebhaftere öffentliche Diskussion hervor. So erklärt sich auch ein Leserbrief in der Norderneyer Badezeitung, in dem ein „sonst [...] ergebener“ Kurgast Adolf Hitler von der Wirtschaftsordnung Silvio Gesells zu überzeugen versucht: „legen Sie einmal die wirtschaftliche Ignoranten-„Feder“ beiseite und führen Sie glattweg das Programm Gesells durch“⁵⁹⁶, schreibt er an den durch die Wahlen am 14. September des Jahres politisch gestärkten Hitler.

Die Wära-Tauschgesellschaft, so betont es der Wirtschaftspublizist Werner Onken, ist „eine netzwerkähnliche überregionale Selbsthilfe-Aktion auf privater Basis“⁵⁹⁷, die über die Freundschaft zwischen Timm und Trimborn schließlich auch Norderney erreicht⁵⁹⁸. Die maschinengeschriebene Liste der 'Wära-Nehmer in Norderney' dokumentiert mit über 40 Namen⁵⁹⁹ eine beachtliche Teilnehmerzahl an diesem Projekt. Von der Apotheke über die Kohlehandlung bis zum Zigarrengeschäft ist von 'A-Z' nahezu jeder Berufsstand vertreten. Hans Trimborn ist als Pianist, Poppe Folkerts als Kunstmaler und Hermann Opitz als Buchhändler auf der Liste verzeichnet. Ein im Nachlass des Künstlers erhaltenes Flugblatt dokumentiert darüber hinaus das Bemühen der Wära-Aktivistinnen, auch die Frauen zur Mithilfe zu bewegen, um so „den jahrelangen, verzweifelten Kampf der Männer um Befreiung aus der wirtschaftlichen Not [...] gewinnen“⁶⁰⁰ zu können. Über den konkreten Ablauf dieser Aktion ist über die zitierten

⁵⁹³ Hans Timm an H.T. vom 15. Mai 1930. Nachlass H.T.; [5.3. (32)].

⁵⁹⁴ Badezeitung, 18. September 1930, Nr. 120, Erstes Blatt, 59. Jahrg.; o.S.

⁵⁹⁵ siehe dazu Werner Onken: Schwanenkirchen, Wörgl und andere Freigeldexperimente. In: Modellversuche mit sozialpflichtigem Boden und Geld. Lütjenburg 1997. S. 31-45. [Onken 1997]; S. 38.

⁵⁹⁶ Badezeitung, 28. Oktober 1930, Nr. 137, 59. Jahrg. o.S.

⁵⁹⁷ Onken 1997: 3.2. Die Nothilfe-Aktion der Gemeinde Wörgl und ihre internationale Ausstrahlung. S. 42-45; S. 42.

⁵⁹⁸ siehe dazu Dalinghaus 1994; S. 121; siehe auch Flugblatt an die Hausfrauen [5.3. (34)].

⁵⁹⁹ Liste der Wära-Nehmer v. Norderney (Schreibm.). Nachlass H.T.; [5.3. (35)].

⁶⁰⁰ Flugblatt AN DIE HAUSFRAUEN. Nachlass H.T. [5.3. (34)].

Dokumente hinaus nichts bekannt. Auf jeden Fall ist sie nach kurzer Zeit aber wieder beendet, da der Reichsfinanzminister Dietrich im Zuge der Brüningschen Notverordnungen Herstellung, Ausgabe und Benutzung jeglichen Notgeldes im Oktober 1931 verbietet. Auch Wära-Scheine gelten in diesem Zusammenhang als Notgeld und sind damit vom Verbot betroffen⁶⁰¹.

Hans Timm versucht über diesen gescheiterten Versuch hinaus auch als Verleger des Stirn-Verlages den Künstler Hans Trimborn für 'die Sache' zu gewinnen, in dem er ihn um die Ausführung politischer Karikaturen bittet. Klare bildliche Vorstellungen schildert er in einem Brief an Hans Trimborn:

[...] Man sieht ein sinkendes Schiff und im Wasser die Schiffbrüchigen. Über das Schiff kann man „deutsche Wirtschaft“ schreiben, „durch Preissenkung zum Sinken gebracht“. Die Idee mit dem Rettungsring könnte man wohl fallen lassen, dafür aber einen richtigen Nordseestrand ins Bild hineinzeichnen, mit 2, 3, Rettungsbooten am Strande. Auf die Rettungsboote stürzen von einer oder zwei Seiten Leute, die damit in See stechen wollen, aber vor den Booten stehen Brüning und Dietrich oder Luther und Dietrich, da diese in der Sache zusammengearbeitet haben, aus ihren Häuptern sprühen §§, und mit abwehrenden Händen verbieten sie den Rettern die Boote zu besteigen. Eine Pistole kann man ihnen auch noch in die Hand geben. Inschrift Wära oder Wära-Aktion kann vielleicht unser Faktor in ein solches Bild hineinzeichnen.⁶⁰²

Ob Trimborn dieses plakative Bild tatsächlich in Szene gesetzt hat, ist leider nicht mehr festzustellen. Über den in Erfurt und Leipzig ansässigen Stirn-Verlag und seine Publikationen ist heute kaum mehr etwas zu erfahren⁶⁰³. Ein möglicherweise interessanter Aspekt im Werk Hans Trimborns, sein Wirken als politischer Karikaturist in den frühen Dreißiger Jahren, muss so leider unkommentiert bleiben.

Im Rückblick auf diese Zeit politischen Engagements ist der Maler Hans Trimborn wiederum nicht greifbar. Wenn auch der Umstand, dass das Werkverzeichnis für das Jahr 1931 kein Gemälde registriert, nicht bedeuten muss, dass der Künstler in diesem Jahr nicht gemalt hat, so scheint diese Werk-Lücke doch zumindest auf ein eingeschränktes Wirken hinzudeuten.

Nachdem das Freigeld-Projekt auf Norderney als Trimborns konkretester Versuch eines politischen Engagements gescheitert ist, erfolgt aber keine umgehende Rückkehr zu einem uneingeschränkten Künstlerleben. Hans Trimborn beschreitet vielmehr erneut einen Weg, den er 1919 in Heidelberg scheinbar endgültig verlassen hat.

⁶⁰¹Onken 1997; S. 41-42.

⁶⁰²Hans Timm an H.T. vom 18.12.31. Nachlass H.T.; [5.3. (33)].

⁶⁰³siehe dazu Briefe des Sächsischen Staatsarchivs Leipzig vom 9.12.1999, des Leipziger Stadtarchivs vom 11.11.1999, des Sächsischen Wirtschaftsarchivs vom 19. November 1999 und des Stadtarchivs Erfurt vom 22. November 1999. Alle im Archiv des Autors.

3.3.7.2. Weg über den Arzt - ein zweiter Versuch

Bernhard Hoetger wünscht Hans Trimborn im Dezember 1931 Glück auf seinem „schönen Ausflug in die Menschlichkeit“⁶⁰⁴ und meint damit Trimborns vorübergehenden Umzug nach Jena, wo dieser zum Wintersemester 1931/32 nach über zehnjähriger Unterbrechung sein Medizinstudium wieder aufnimmt⁶⁰⁵. In Jena wohnt er bei Dr. Rudolf Lemke, der seit 1930 mit Trimborn befreundet ist, und der als musizierender und malender Arzt⁶⁰⁶ ein ähnliches Interessen-Profil wie Hans Trimborn aufweist. Das gemeinsame Musizieren und die gegenseitige Auseinandersetzung mit neu entstandenen Gemälden prägen wohl doch wieder einmal stärker als die Anforderungen des Studiums, die Zeit in Jena und sind auch Inhalt eines anschließenden Briefwechsels zwischen den Freunden⁶⁰⁷. Für den Aufenthalt in Jena lässt sich Trimborn von Hoetger ein Zeugnis als Maler ausstellen. Eine formale Notwendigkeit dieses Dokuments ist im Kontext des wiederaufgenommenen Medizinstudiums nicht erkennbar. Vielleicht will der Künstler seinen Aufenthalt in Jena als Zeichen- und Mallehrer finanzieren und benötigt das Zeugnis des Freundes als Empfehlung für entsprechende Aufgaben:

Hans Trimborn - Norderney ist einer unserer besten Maler. Seine Malerei trägt stets einen modernen umfassenden und menschlichen Geist. Die Farben sind lebendig, stark und überzeugend. Ich habe viele seiner Werke gesehen und war stets von der Tiefe und Lebendigkeit seines Schaffens überzeugt, z.Zt. Bormes, 5.12.31
Unterschrift: Prof. B. Hoetger Bremen⁶⁰⁸

Die „Tiefe und Lebendigkeit“, die Hoetger hier dem Schaffen Hans Trimborns bescheinigt, ist anhand der erhaltenen Gemälde der frühen Dreißiger Jahre kaum nachvollziehbar. Über den Verbleib von Arbeiten, die in Jena entstanden sind und die über den 'verschollenen' Maler Trimborn Aufschluß geben könnten, ist leider nichts bekannt⁶⁰⁹.

In einer Serie von Porträtfotos, die in Eisenach angefertigt werden, posiert Hans Trimborn mit Saxophon [Abb.183]. Diese gestellten Aufnahmen, die wie Werbefotografien wirken, deuten auf das Bemühen des Medizinstudenten hin, sich auch als Musiker öffentlich zu präsentieren. Hinweise auf ein solches Engagement in Jena konnten bislang jedoch nicht gefunden werden. Als

⁶⁰⁴B. H. an H.T. Bormes, 4.12.31. Nachlass H.T. [bereits zitiert Ostfriesland Journal Nr. 1, Januar 1989, S.75]; [5.3. (20)].

⁶⁰⁵Studienbuch und Abgangszeugnis ,Thüringische Landesuniversität Jena; Nr. 550, 1931: Einschreibung: 7.November 1931; Abgangszeugnis: 7. Mai 1932.

⁶⁰⁶Einzelausstellung Rudolf Lemke im Kunstverein Jena von August-September 1930. Angaben lt. Volker Wahl: Jena als Kunststadt 1900-1933. Begegnungen mit der modernen Kunst in der thüringischen Universitätsstadt zwischen 1900 und 1933. Leipzig 1988.

⁶⁰⁷Briefwechsel zwischen Rudolf Lemke und H.T. v. 1931 bis 1957. Privatbesitz [ehem. Nachlass H. T.].

⁶⁰⁸Beurteilung v. B.H. über den Maler H.T.; Bormes, 5.12.1931. Nachlass H.T.; [5.3. (21)].

interessantes Bilddokument vermitteln diese Fotos allerdings immerhin einen Eindruck von Hans Trimborn, über dessen Leben in dieser Zeit so wenig bekannt ist. Während seines Aufenthaltes in Thüringen lernt Trimborn auch den Maler Johannes Sack aus Eisleben kennen, den er mehrfach skizziert, und der seinerseits das einzig überlieferte Gemälde-Porträt eines anderen Malers von Hans Trimborn schafft⁶¹⁰ [Abb.184].

Bereits nach einem Semester verlässt Hans Trimborn Jena. Für das Sommersemester 1932 immatrikuliert er sich in Hamburg⁶¹¹. In Blankenese lebt er bei der befreundeten Malerin Dora Wenneker. Wie schon bei Rudolf Lemke in Jena findet er auch bei Wenneker ein Milieu vor, das ihm beste Möglichkeiten für seine künstlerischen Aktivitäten bietet. Während Hans Trimborns Studienbuch aus Jena zumindest seine studentischen Ambitionen dokumentiert, weist das Hamburger Studienbuch nur noch eine sporadische Fortführung des Medizinstudiums auf, die nicht auf einen formalen Abschluss des Studiums ausgerichtet zu sein scheint. So ist der Hamburger Aufenthalt auch nur von kurzer Dauer. Bereits einen Monat nach Beginn des Semesters bricht er sein Studium endgültig ab und kehrt nach Norderney zurück.

3.3.8. das Leben „so schwer und unerbittlich“⁶¹²

3.3.8.1. Stimmen aus dem Massengrab - Der Umbruch 1932-1934

Im Sommer 1932 nach Norderney zurückgekehrt, schließt Hans Trimborn einen Vertrag als Kapellmeister der Insel ab. Es ist dies die einzige vertragliche berufliche Bindung, die der Künstler in seinem Leben nachweislich eingehen wird. Der Norderneyer Orchesterleiter Professor Josef Frischen stellt dem Künstler daraufhin folgende Bescheinigung aus:

Ich bescheinige hiermit, daß Herr HANS TRIMBORN bei mir als Kapellmeister beschäftigt ist. Selbiger hat zum Dienst in Frack- oder Smokinganzug zu erscheinen, außerdem im Sportanzug seinen Dienst zu machen. Hans Trimborn hat ein Konzertrepertoire von mindestens 500 Piecen, sowie stets auch das neueste Tanzrepertoire zu stellen.⁶¹³

In der 'Tracht' des Kapellmeisters porträtiert Hans Trimborn sich in diesem Jahr mit Zylinder und Klarinette [Abb.185]. Allerdings scheint der Künstler diese berufliche Verpflichtung nicht wirklich als bindend empfunden zu haben. Die

⁶⁰⁹Gespräch in Jena mit Sebastian Lemke, dem Sohn Rudolf Lemkes, am 3. Juni 2000.

⁶¹⁰Foto des Gemäldes im Nachlass. Über den Maler Johannes Sack waren keine weiteren Informationen zu erhalten. Siehe auch Brief des Stadtarchivs der Lutherstadt Eisleben vom 12.11.1999. Im Archiv des Autors.

⁶¹¹Abgangszeugnis der Hamburgischen Universität (ausgestellt 1. März 1933): 25. Mai 1932-15. August 1932. Matrikelnummer 25245. Nachlass H.T.

⁶¹²M.T. an H.T. 18.1.1935. Nachlass H.T.

logbuchartigen Eintragungen in seinen Skizzenbüchern dokumentieren Trimborns Reiseaktivitäten im Sommer 1932. So wird der Kapellmeister Hans Trimborn in einem ausführlichen Artikel über das musikalische Leben auf Norderney im Jahre 1932⁶¹⁴ überhaupt nicht erwähnt. Gerade auch im Vergleich zu den häufigen und stets positiven Kommentierungen des Musikers Hans Trimborn in den Zwanziger Jahren muss dieser Umstand auffallen. Die schlechte wirtschaftliche Lage in Deutschland und die daraus resultierende äußerst unbefriedigende Besucherzahl auf der Insel im Jahre 1932, „trotz sonnigstem Sommer seit 1911“⁶¹⁵, mag Trimborns ständige Abwesenheit von Norderney zudem gefördert haben. Im nahen Küstenort Greetsiel arbeitet der Maler in diesem Sommer besonders oft. Die auffällig hohe Gemälde-Anzahl mit Motiven aus dem kleinen Fischerdorf erlaubt es, von einer kurzen, aber intensiven Greetsieler Schaffensphase zu sprechen. Trimborn malt vor allem den Hafen, die Dorfkirche und die niedrigen Fischerhäuser des Ortes. Neben diesen durchweg gefälligen Darstellungen entsteht hier ein Gemälde, das aus diesem Motiv-Kanon herausfällt: Die Darstellung von Klaas Bart, dem Leichenbitter von Greetsiel [Abb.186]. In einer Bleistiftskizze und einer großformatigen Kohlezeichnung [Abb.187-188] bereitet Hans Trimborn diese auffällige Figurendarstellung vor. In kühlen Blautönen lässt er den alten bärtigen Mann über den Hafendeich dem Betrachter entgegenwanken, den hohen Zylinder durch ein dickes Seil am Anzug befestigt, damit die Kopfbedeckung nicht vom Wind weggeweht werden kann. Neben der Farbgebung sind es vor allem auch die maskenhaften, verschatteten Gesichtszüge dieser unheimlichen Gestalt, durch die Trimborn auf die Funktion des Leichenbitters in der dörflichen Gemeinschaft hindeuten. Als Nachrichtenverkünder, der im Dorf von Haus zu Haus geht, ist er als Überbringer von Todesmeldungen ein ungeliebter Gast. Gerade im Vergleich zu den anderen, gefälligen Greetsieler Motiven wird deutlich, dass Trimborn hier nicht nur in genrehafter Manier ein Dorforiginal malen will. Er inszeniert den Leichenbitter vielmehr als Unheilsverkünder, der den Betrachter gleichsam auf die unheilvollen Veränderungen im Deutschland dieser Zeit hinweisen will. Der historische Kontext muss meines Erachtens bei der Betrachtung dieses Gemäldes einbezogen werden. Nach der Auflösung des Reichstags im Juni 1932 und der Reichstagswahl im folgenden Monat, aus der die NSDAP als stärkste Partei hervorging, ist die drohende Kriegsgefahr wieder spürbar. So schreibt auch Heinrich Mann als Reaktion auf die Wahlerfolge der Nationalsozialisten im September 1932 bereits gleichermaßen hellsichtig wie resigniert: „Der Krieg bedroht abermals die Welt.- und dies nach allem, was wir versucht haben, um ihn

⁶¹³Bescheinigung vom 16.6.32. Nachlass H.T.; [5.3. (36)].

⁶¹⁴Badezeitung, 3. Jan. 1933, Nr. 1, 62. Jahrg.; o.S.

⁶¹⁵Norderney 1997: 1932; o.S.

zu verhindern!“⁶¹⁶. Diese Bedrohung wird sicherlich auch Hans Trimborn gespürt haben, der bereits 1930 das Parteiprogramm der Nationalsozialisten studiert hatte, und der im Diskurs mit seinem Freund Hans Timm ein kritischer Beobachter der politischen Entwicklung in Deutschland war. In seinem *Leichenbitter* scheint Hans Trimborn seine Befürchtungen bildhaft auszudrücken. Im April 1933 wird dieses Gemälde auf der April-Ausstellung der Bremer Kunstschau im Begleitprogramm einer umfangreichen Gabriele Münter Ausstellung gezeigt, dort unter dem Titel *Zylindermann*, dem vom Kritiker „besondere Bedeutung“ zuerkannt wird⁶¹⁷.

In dieser Zeit politischer Bedrohung greift der Musiker Hans Trimborn ganz bewusst Erich Kästners Gedicht *Stimmen aus dem Massengrab* auf und komponiert eine Musik für '1-Sprecher, 2 Personen u. kleine Trommel'⁶¹⁸. Während Dalinghaus diese Komposition deutlich zu früh auf 1918 datiert⁶¹⁹ -das Gedicht wurde erstmals 1927 publiziert⁶²⁰- kann vielmehr davon ausgegangen werden, dass Trimborn das undatierte Werk spätestens zu Beginn der Dreißiger Jahre geschrieben hat. Den in einer zweiten Auflage von 1928⁶²¹ im Nachlass erhaltenen Gedichtband Kästners, *Herz auf Taille* signiert und datiert Hans Trimborn 1929. In der ersten und dritten Strophe des Gedichts 'Stimmen aus dem Massengrab' überträgt er in dieser Ausgabe durch vertikale Bleistiftstriche den Rythmus seiner Komposition in den Text. Kästners eindringliche Verknüpfung von vergangenen Kriegserfahrungen mit den visionären Ängsten einer Wiederholung dieser Erfahrungen trifft auch den Nerv Hans Trimborns, der als Sanitätssoldat im Ersten Weltkrieg die Schrecken der modernen Gas-Kriegsführung miterlebt hat. „Wir starben. Doch wir starben ohne Zweck/ Ihr laßt Euch morgen, wie wir gestern, schlachten“⁶²², schreibt Kästner und

⁶¹⁶Heinrich Mann: Der Schriftsteller und der Krieg. In: Berliner Tageblatt (11. September 1932). Beiblatt *Die Brücke*, Nr. 37; o.S.

⁶¹⁷Bremer Nachrichten 9.4.1933; o.S.:„[...] Weniger gleichmäßig [...] ist die Qualität bei Trimborn - Norderney. Hier steht wieder Gutes neben gutem Durchschnitt. Rechnen wir zu dem guten Durchschnitt die Zeichnungen, die wohl eine gewandte Hand verraten, aber nicht sehr persönlich wirken, so dürfen wir umgekehrt zu den bevorzugten Werken das „Kinderbildnis“ rechnen, in dem mit bescheidenen Mitteln eine malerisch recht wirkungsvolle und gleichzeitig in ihrer zarten Charakterisierung lebenswürdige Leistung erreicht ist. Besondere Bedeutung darf man auch dem „Zylindermann“ zuerkennen, einer Bildnisstudie, in der dem Künstler ebenfalls bei wenig Aufwand ein überraschender Reichtum des farbigen Ausdrucks gelang. Zu beachten sind ferner das Porträt einer „Alten Norwegerin“ und die Studie „Meer“; [Kopie im Nachlass H.T.].

⁶¹⁸Stimmen aus dem Massengrab. Komposition von Hans Trimborn [5 Seiten]. Nachlass H.T.; [5.3. (38)].

⁶¹⁹Kat.-Oldenburg 1994; S. 268.

⁶²⁰Erstdruck: Volkszeitung für das Vogtland. 19.11.1927; S. 3. Angaben lt.: Franz Josef Görtz, Harald Hartung (Hrsg.): Erich Kästner. Werke Band 1. Zeitgenossen, haufenweise Gedichte. Kommentar I. Herz auf Taille; S. 401-413, S. 413. München, Wien 1998.

⁶²¹Erich Kästner: Herz auf Taille. Zweite, erweiterte Auflage; Viertes bis sechstes Tausend. Leipzig 1928. Nachlass H.T.; [5.3. (37)].

⁶²²Erich Kästner: Herz auf Taille. Leipzig 1928. Stimmen aus dem Massengrab; S. 109-110, S. 110, 5. Strophe, Zeile 3-4.

formuliert so eine ernüchternde historische 'Klemme zwischen gestern und morgen'⁶²³.

Dem Motiv der 'Gasmaske' kommt bei der künstlerischen Formulierung der visionären Kriegsängste als Symbol des vergangenen Weltkrieges eine entscheidende Bedeutung zu. Auch Trimborns beachtliches Gemälde *Gasmaske* [Abb.189], das um 1933⁶²⁴ entstanden ist, setzt sich zentral mit diesem Motiv auseinander. Bereits 1932 skizziert er mit braunem Farbstift zwei Gasmaskenköpfe⁶²⁵. Vor allem die quaderartige Körperzeichnung unterhalb der Masken deutet hier sogar auf Überlegungen zu einer bildhauerischen Ausarbeitung hin [Abb.190]. Die undatierte Kohlezeichnung einer *Grablegung mit Gasmasken* [Abb.191] kann ebenfalls in diesem zeitlichen Kontext gesehen werden. Das Foto einer nicht mehr erhaltenen Kohlezeichnung dokumentiert schließlich eine bedrohlich wirkende Gasmaskengruppe. Trimborn datiert das Foto auf 'Januar 1933' und versieht es zusätzlich mit dem Kommentar 'Besuch im Hause „Wenneker“ Blankenese' [Abb.192].

Die genannten Zeichnungen können als Vorarbeiten und szenische Ergänzungen zu Trimborns Gemälde *Gasmaske* gesehen werden. Wesentliche Bildelemente dieser Darstellung sind deutlich erkennbar. Den Vordergrund bestimmen die helle Gasmaske mit ihren großen, dunklen Augenlöchern und daneben eine erhobene, blutige Hand, deren Ausrichtung schwer mit der Körperhaltung der Gasmaskenfigur in Einklang zu bringen ist. Zwischen Maske und Hand ist im dunklen Bildhintergrund auf einer Straße vor Häuserfassaden Christus am Kreuz erkennbar. Während Hans Trimborn zu Beginn der Zwanziger Jahre in seinen illuminierten Christusdarstellungen den visionären Heilscharakter der christlichen Passionsgeschichte inszeniert, formuliert er am Anfang der Dreißiger Jahre in plakativer Polemik eine ernüchterte Vision des drohenden Untergangs. Neben der mahnenden Hand lässt sich vor allem die Themenkombination von Gasmaske und Kreuzigung in einen sinnweisenden Motivkanon einbetten. Als prominente Bildvorlage kann die Zeichnung *Maul halten und weiter dienen* von George Grosz aus dem Jahr 1927 angesehen werden [Abb.193]. Unter dem Titel *Christus mit der Gasmaske* wird diese Darstellung publiziert und öffentlich kontrovers diskutiert⁶²⁶. Im „bekanntesten

⁶²³Karl Scheffler: Die fetten und die mageren Jahre. Leipzig, München 1946; S. 330.

⁶²⁴Die Datierung der *Gasmaske* auf 1933 scheint mir aufgrund der vorliegenden Skizzen und Materialien sicher zu sein. Der Maler Eugen Schulz erinnert sich daran, dieses Gemälde spätestens 1935 in Trimborns Haus auf Norderney gesehen zu haben (Gespräch am 10.2.2000 in Hamburg).

⁶²⁵Skibu H.T. 1932. Nachlass H.T.

⁶²⁶Originaltitel: Maul halten und weiter dienen. Siehe dazu: Rosamunde Neugebauer: *Christus mit der Gasmaske* von George Grosz oder: Wieviel Satire konnten Kirche und Staat um 1930 in Deutschland ertragen [Neugebauer 1990]. In: Maria Rüger (Hrsg.): Kunst und Kunstkritik der dreißiger Jahre. 29 Standpunkte zu künstlerischen und ästhetischen Prozessen und Kontroversen. Dresden 1990; S. 156-165.

Gotteslästerungsprozeß der Neuzeit“⁶²⁷ wird der Zeichner dieser Arbeit von den gegen ihn erhobenen Vorwürfen 1931 freigesprochen. Die mediale Verbreitung der Zeichnung und die ausführliche Kommentierung des Prozesses machten die Grosz-Zeichnung äußerst bekannt. Neugebauers treffende Interpretation dieser Arbeit mag auch auf Trimborns Gemälde *Gasmasken* zutreffen:

Grosz übte Kritik an der Kriegsführung christlicher Nationen bzw. an der Institution Kirche, indem er das zentrale Motiv der christlichen Ikonographie zitierte und es in dem metaphorischen Sinne 'Ihr habt durch Euer Handeln Christus/ die Idee des Christentums an's Kreuz geschlagen', umdeutet.⁶²⁸

Auch der Maler Karl Rössing greift bereits 1931 in einer motivisch eigenständigen Arbeit den Kontext von 'Gasmasken' und 'Kreuzigung' auf. Ein Blatt der Holzstich-Folge *Mein Vorurteil gegen diese Zeit* trägt den Titel *Zwischen Vergangenheit und Zukunft* [Abb.194]⁶²⁹. In dieser Arbeit sieht Rössing sich selbst 'eingeklemmt' zwischen Gasmasken im Vordergrund und dem Schlachtfeld mit Kreuzigungsszene im Hintergrund. Dieser Publikation setzt Rössing ein Zitat Sören Kierkegaards voran: „Ein einzelner Mensch kann einer Zeit nicht helfen oder sie retten, er kann nur ausdrücken, daß sie untergeht“⁶³⁰. Auch an dieser ernüchterten Aussage lässt sich der entscheidende Haltungswechsel der Künstler in dieser Zeit erkennen. Von ihrem Selbstverständnis der frühen Zwanziger Jahre als gesellschaftsprägende Gestalter ziehen sie sich in die Rolle der passiven Kommentatoren zurück. Die absolute Hoffnungslosigkeit formuliert auch Anton Refregier 1935 in seiner Arbeit *Die Zukunft unserer Kinder*⁶³¹ [Abb.195], in der bereits das ungeborene, unschuldige Kind eine Gasmasken trägt. Die Zukunftshoffnung, wie sie mit der Geburt eines Kindes, auch mit der Geburt Christi, verbunden ist, wird so von vornherein konterkariert.

Wenn Dalinghaus Trimborns Gemälde *Gasmasken* auf 1939 datiert⁶³², und so einen Entstehungszusammenhang mit dem Kriegsbeginn sieht, verkennt sie den starken visionären Charakter dieser frühen Trimborn-Arbeit. Der Künstler liest in dieser Zeit Friedrich Nietzsches *Menschliches Allzumenschliches* und streicht dort den Satz an: „Die Kultur verdankt das Allerhöchste den politisch geschwächten Zeiten“⁶³³. Eine Arbeit wie *Gasmasken* kann zumindest im Œuvre

⁶²⁷Neugebauer 1990; S. 156.

⁶²⁸Neugebauer 1990; S. 160.

⁶²⁹siehe dazu auch Karl Rössings Holzschnitt *Zwischen Vergangenheit und Zukunft* mit Gasmaskenmotiv von 1930. Siehe: ders.: *Mein Vorurteil gegen diese Zeit*. 100 Holzschnitte von Karl Rössing. Berlin 1932 [Rössing 1932].

⁶³⁰Rössing 1932: Vorangestelltes Zitat Sören Kierkegaards; o.S.

⁶³¹siehe Erhard Frommhold: *Kunst im Widerstand. Malerei. Graphik. Plastik 1922-1945*. Dresden/ Frankfurt am Main 1968. Nr. 84: Anton Refregier: *Die Zukunft unserer Kinder*, 1935.

⁶³²Dalinghaus 1994; S. 124.

⁶³³Friedrich Nietzsche: *Menschliches Allzumenschliches*. Ein Buch für freie Geister. Leipzig 1930. 8VIII, 465. Nachlass H.T.

Hans Trimborns als derartiges Ergebnis einer geschwächten Zeit angesehen werden.

Auch in späteren Werkphasen bearbeitet Trimborn im Kontext markanter historischer Ereignisse das Thema 'Krieg' in Bildtraditionen christlicher Ikonografie. Das Triptychon *Krieg- Tod im Massengrab* [Abb.196] malt Trimborn im Jahre 1941, während sein Sohn als Soldat in Frankreich stationiert ist. Im historischen Kontext des Korea-Krieges und der Debatte um die Wiederbewaffnung Deutschlands entsteht 1951 das Triptychon *Lasset alle Hoffnung fahren*⁶³⁴ [Abb.197].

Wenn Frommhold in seiner differenzierten Betrachtung der Kunst im nationalsozialistischen Deutschland von „einer gewissen Eignungsprüfung für den Widerstand im Selbstporträt“⁶³⁵ spricht, die sich zwischen 1933 und 1935 entwickelt, so kann diese Einschätzung in Betrachtung der Selbstbildnisse Hans Trimborns aus dieser Zeit eindrucksvoll bestätigt werden. In einer Kohlezeichnung von 1933 [Abb.198] zeigt Trimborn sich in eigenartiger perspektivischer Untersicht, den Kopf hochgerissen, die Augen krampfhaft geschlossen, wie von einem stechenden Schmerz getroffen. In dieser Zeichnung hebt er das dargestellte Leid durch eine dynamische Linienführung und verwischte Kohleschraffuren hervor. In einer kleinen en face- Darstellung [Abb.199] konzentriert Trimborn sich hingegen ganz auf die kühle, in braun-grau gehaltene Wiedergabe seines Kopfes. Der starre Blick ist eindringlich auf den Betrachter gerichtet. In einem größeren Ausschnitt inszeniert Trimborn sich als Maler mit Pinsel und Palette, Hut und Mantel [Abb.200]. Der 'innere Widerstand' des Dargestellten wird hier durch den Blick, den hochgeschlagenen Mantelkragen und den abgedrehten Körper der Figur betont. Die grau-braune Farbgebung, von der bereits sein en face- Porträt aus dem gleichen Jahr geprägt ist, unterstützt auch hier die verhaltene und trostlose Bildstimmung. In ähnlichem Ausdruck inszeniert sich zum Beispiel auch Otto Nagel in seinem *Selbstbildnis* von 1933 [Abb.201].

Auch im Bildnis *Hans Timm* [Abb.202] betont Hans Trimborn den Widerstand des Freundes gegen die politischen Entwicklungen der Zeit. Die vor dem Körper verschränkten Arme in abwehrender Gestik, der traurige Blick und die von Trimborns Selbstbildnissen dieser Zeit bekannte Farbpalette stellen Haltung und Stimmung Hans Timms deutlich heraus. Aufgrund der politischen Veränderungen spielt Timm 1934, also im Entstehungsjahr seines Porträts, mit dem Gedanken,

⁶³⁴Gemäldetitel v. H.T. nach Dante: Die Göttliche Komödie. Die Hölle, 3. Gesang, 9. Zeile: „Laßt, die ihr eingeht, alle Hoffnung fahren!“ In: Dante: Die Göttliche Komödie. Mit fünfzig Zeichnungen von Botticelli. Deutsch von Friedrich Freiherrn von Falkenhausen. Frankfurt am Main 1974; S. 23.

⁶³⁵Erhard Frommhold: Zwischen Widerstand und Anpassung. Kunst in Deutschland 1933-1945. In: Ausst.-Kat.: Zwischen Widerstand und Anpassung. Kunst in Deutschland 1933-1945. Berlin 1978; S. 7-17 [Frommhold 1978], S.14.

Deutschland zu verlassen. Auch seinen Freund Trimborn will er zu diesem Schritt bewegen, wie ein beigelegter Rundbrief in einem Schreiben Timms an Trimborn vom Juni 1934 belegt. Max Wehmer⁶³⁶, ein Freund Timms aus Halle, erläutert in diesem Brief seine Auswanderungspläne: „Mx [Mexiko; J.J.] ist das Land der Zukunft, wo vielleicht die NWO [Natürliche Wirtschafts Ordnung; J.J.] zuerst irgendwie verwirklicht werden kann, wohin man sich befreien kann“⁶³⁷. Während Timm bald darauf Deutschland tatsächlich in Richtung Argentinien verlässt⁶³⁸, bleibt Hans Trimborn zunächst auf Norderney [Abb. 203]. Hier entsteht auch die kleinformatige Arbeit *Nationalsozialistische Kundgebung* [Abb.204]. Die Bewegung der im Hitlergruß vereinten Masse zielt auf den vor Hakenkreuzflaggen stehenden Redner hin. Über die reine Darstellung der Kundgebung hinaus kommentiert Trimborn durch die malerische Dynamisierung der anonymen Menschenmenge die Massenbewegung kritisch. Interessant ist diesbezüglich eine Collage in der Norderneyer Badezeitung vom August 1934⁶³⁹, auf der Adolf Hitler und eine vergleichbare grüßende Masse zu sehen sind [Abb.205]. Die Ähnlichkeiten sind so auffällig, dass meines Erachtens in der publizierten Collage eine Vorlage für Trimborns Gemälde zumindest vermutet werden kann.

Als kritischer Kommentar der Zeit kann auch das fragmentarisch erhaltene Gemälde *Dr. Ernst Thalheim auf dem Sterbebett* von 1934 gesehen werden [Abb.206]⁶⁴⁰, das Trimborn in einer Skizze vorbereitet [Abb.207]. Die Entstehungsgeschichte des Gemäldes ist durch Dokumente nicht gesichert und kann daher im folgenden nur unter Vorbehalt wiedergegeben werden. Hans Trimborn erinnerte sich später in Gesprächen mit Maria Trimborn, 1934 sei von den Nationalsozialisten auf Norderney unter dem Titel 'Der deutsche Held' ein Bildwettbewerb ausgeschrieben worden⁶⁴¹. Trimborn malt daraufhin in graubraunen Farben den Sanitätsrat Dr. Ernst Thalheim auf dem Sterbebett⁶⁴². An der grauen Wand hinter dem Bett ist das 'EK 1', das Eiserne Kreuz, zu sehen, das dem Frontsoldaten Thalheim im Ersten Weltkrieg verliehen worden war. Diese völlig unheroische, trostlose Darstellung wird sicherlich nicht den Bildvorstellungen der Nationalsozialisten entsprochen haben.

⁶³⁶Über Max Wehmer konnte ich keine weiteren Informationen recherchieren.

⁶³⁷1. Rundbrief von Max Wehmer, Halle a/S., 30.5.34. Nachlass H.T.

⁶³⁸Hans Timm emigrierte 1936 nach Argentinien. Hans Timm an H.T. vom 21. Januar 1936 aus Juancho. Nachlass H.T. Hans Timm an H.T. vom 29.6.36 aus Buenos Aires. Nachlass H.T.

⁶³⁹Badezeitung, Nr. 102, 18. August 1934, Erstes Blatt, 63. Jahrg.; o.S.

⁶⁴⁰5 Gemäldefragmente im Nachlass: WVZ-Nr. F 10. Foto des Gemäldes in seinem ursprüngl. Zustand im Nachlass H.T.

⁶⁴¹Bislang konnten keine Hinweise auf einen solchen Wettbewerb ermittelt werden. Weder in der Norderneyer Badezeitung, noch durch andere Dokumente im Stadtarchiv (siehe auch Brief des Stadtarchivars Manfred Bätje v. 28.11.2000. Im Archiv des Autors).

⁶⁴²Badezeitung, Nr. 110, 1. September 1934, 63. Jahrg.; o.S. Artikel zum Tode des Geheimen Sanitätsrates Dr. med. Thalheim (gestorben am 30. August 1934).

In dieser Phase des politischen Umbruchs beginnt auch ein äußerst interessanter, bislang unpublizierter Briefwechsel mit Henri Nannen, den Trimborn spätestens 1933 auf Norderney kennenlernt hatte⁶⁴³ [Abb.208]. Nach einem Aufenthalt des 20-jährigen Münchner Kunstgeschichtsstudenten in seiner Heimatstadt Emden und auf Norderney im Sommer 1934⁶⁴⁴ schreibt er im Herbst des Jahres an Hans Trimborn. Dieses Schreiben, das am Anfang einer Reihe von Nannen-Briefen an den Maler steht, dokumentiert in besonders interessanter Weise die Diskussionen um die Kunst in dieser politischen Umbruchszeit. Hildegard Brenner beschreibt in ihren Ausführungen über die Kunst im politischen Machtkampf 1933/34⁶⁴⁵ detailliert, dass in einer zweiten Oppositionswelle zu Beginn des Jahres 1934⁶⁴⁶ die deutsche expressionistische Kunst innerhalb der NSDAP umstritten war⁶⁴⁷. Im Kontext dieser Auseinandersetzung muss auch Nannens Engagement, sein Bemühen um eine kunsthistorische Rechtfertigung der deutschen expressionistischen Kunst vor den Nationalsozialisten gelesen werden, die er Trimborn ausführlich darlegt:

[...] Am 25. Oktober habe ich in der N.S. Kulturgemeinde Mainz zu sprechen. Thema: Kampf um die Kunst. Ich will dort das Wagnis unternehmen, mit Barlach, Nolde, Pechstein und anderen den Expressionismus vor unserer Zeit zu rechtfertigen. Dem Zug der Zeit entsprechend habe ich von 1400 an Kunstwerke expressionistischer Geisteshaltung zusammengestellt um zuerst das dumme Schlagwort von der „Novemberkunst“ zu entkräften. Wenn ich durch einen solchen Vortrag am Ende auch einige Aufstiegsmöglichkeiten einbüßen sollte, man beginnt sich doch heute bereits überall wieder gegen die teutsche Gesinnungsknebelerei derer zu regen, die vor lauter Naturform und Aesthetizismus nicht zum Geist der Dinge vorzudringen vermögen. Pinder regt sich für die bewegte Kunst des Expressionismus, Bruno Werner kämpft unter dem Tacituswort „Die Germanen beten das Unsichtbare an“ gegen alle endgültige, feste und nicht mehr entwicklungsfähige Form, Gottfried Benn schreibt ein „Bekenntnis zum Expressionismus“, Prof. Schardt, der aus Berlin vertriebene Galeriedirektor, erhebt mit dem Schriftleiter von „Kunst der Nation“ seine Stimme gegen die Rosenbergschen Thesen- da halte ichs nicht mehr aus, immer nur neutral über geschichtliche Themen zu schreiben. Die Zeit drängt, denn wenn irgendwann eine Zeit wandlungs- und entwicklungsfähig gewesen wäre, jetzt ist sie es.[...].⁶⁴⁸

Hermann Schreiber schildert in seiner Nannen-Biografie, dass aufgrund der Ressentiments gegen Nannens jüdische Freundin dessen angekündigter ambitionierter Vortrag letztendlich abgesagt wird⁶⁴⁹. Die wenige Monate später von Nannen an Trimborn gerichteten Zeilen sind von dieser Erfahrung geprägt und von dem hoffnungsfrohen Engagement, wie er es im ersten Brief formuliert, ist nicht viel übriggeblieben:

⁶⁴³Briefe v. Henri Nannen an H.T. v. 17.10.34 -31.März 1948. Nachlass H.T.

⁶⁴⁴Hermann Schreiber: Henri Nannen. Drei Leben. München 1999 [Schreiber 1999]; S. 49.

⁶⁴⁵Hildegard Brenner. Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus. Hamburg 1963; S. 63-86.

⁶⁴⁶Brenner: Die zweite Oppositionswelle; S. 72-74, S. 72.

⁶⁴⁷Toby Clark: Nationalsozialismus und Avantgarde. In: Kunst und Propaganda. Das politische Bild im 20. Jahrhundert. Köln 1997; S. 61-65, S. 61. Clark betont, dass z.B. Goebbels zunächst Künstler wie Nolde, Kirchner und Barlach als Vermittler eines nationalgesinnten Geistes in der deutschen Kunst angesehen hat.

⁶⁴⁸Henri Nannen an H.T. vom 17.10.34. Nachlass H.T.; [5.3. (39)].

[...] wenn ich wirklich einmal einen Tag für mich allein hatte, dann konnte ich mit ihm nichts anfangen, weil mit dem Bewusstsein der pathetischen Leere unserer Zeit jedesmal das lähmende Gefühl des Unzufriedenseins mit den Dingen der Welt über mich kam. Das hat mich vor der Zeit müde gemacht und oft, wenn ich vor dem grotesken Widerspruch zwischen aller Sehnsucht, allem Hoffen und Glauben und einer gleichgültig brutalen Wirklichkeit stehe, dann schreit in mir etwas nach einer Jugend, die ich nie erlebt habe. [...] Und nun sitze ich in München, bin Leiter des Kunstringes der N.S. Kulturgemeinde, halte Vorträge, bin Schriftleiter und schreibe für Zeitschriften, die mir wesensfremd sind und bei denen es schon Nerven kostet, den richtigen Meinungsausgleich zu finden, damit weder die Schriftleitung und die Leserschaft verärgert noch ich meiner eigenen Ansicht untreu werde. Und zu allem soll ich noch studieren, Fliegersturmdienst und Arbeitsdienst machen, marschieren und alle zwei Tage in die Nervenklinik laufen um meinen kranken Magen behandeln zu lassen. Es ist ebenso lächerlich wie tieftraurig. Zudem ist Fasching in München. [...].⁶⁵⁰

In diesem Brief geht auch Henri Nanne auf Hans Timms Überlegungen, nach Mexiko auszuwandern, ein⁶⁵¹. Begeistert entwirft er ein prächtiges Idyll:

[...] zwei Menschen auf einem Stück Erde und Land mit Bäumen und Früchten und Kindern, viel Kindern, und Bienen und – sagen Sie, soll man wohl Bücher mitnehmen dürfen? nein, Bücher nicht! Leben statt lesen! Aber Bilder nehme ich mit, die kommen in mein Bungalow oder auf meine Hazienda. Und dann wird gearbeitet und Tabak geraucht und abends gibts nen Doornkat aus der Heimat. Fahren Sie mit, sie werden malen und Musik machen, ja? Ich weiss, Sie lächeln über meine Utopieen [sic], aber glauben Sie daran, ich führe sie durch, ich habe schon manche Phantasterei wirklich gemacht. [...].⁶⁵²

Diese 'Phantasterei' hat Nannen allerdings nicht „wirklich gemacht“⁶⁵³; sein weiterer journalistischer Werdegang ist bekannt. Der Kontakt zu Hans Trimborn hält bis in die Fünfziger Jahre hinein. Als Henri Nannen mit seiner Sammlung expressionistischer Kunst in Emden seine Kunsthalle gründet, kommen später auch Gemälde Hans Trimborn in die Sammlung⁶⁵⁴.

3.3.8.2. Hans Trimborn treibt auf der *Delphin* davon (1935-1937)

Ich störe den Frieden auf der Insel⁶⁵⁵

Auf den bedrohlichen politischen Umschwung 1932 bis 1934 reagiert Hans Trimborn mit Werken wie *Klaas Bart- Leichenbitter von Greetsiel* (1932), *Gasmasken* (1933) und einigen (Selbst-)Bildnissen (1932-1934) in bemerkenswerter Weise. Derartig herausragende Arbeiten sind in den folgenden Jahren zwischen den gefälligen, motivisch unverbindlichen Arbeiten kaum noch

⁶⁴⁹Schreiber 1999; S. 50-51.

⁶⁵⁰Henri Nannen an H.T. vom 16.1.35. Nachlass H.T.; [5.3. (40)].

⁶⁵¹Henri Nannen an H.T. 16.1.1935:„[...] Ich möchte mich mit Hans Timm nocheinmal über die Aussichten in Mexico unterhalten, und ich wäre Ihnen sehr dankbar, wenn Sie mir die Adresse von Timm geben könnten [...]“. Nachlass H.T.

⁶⁵²Henri Nannen an H.T. 16.1.1935. Nachlass H.T.

⁶⁵³zur Biografie Henri Nannens in dieser Zeit: Hermann Schreiber 1999; S. 46-52.

⁶⁵⁴Z.B. Madonna mit Kind 1921 (WVZ-Nr. 21012-197); Gallimarkt in Leer 1934 (WVZ-Nr. 34012-600); Glockenblumen 1937 (WVZ-Nr. 37024-658).

zu finden. Während sein Freund Hans Timm nach Südamerika emigriert, zieht sich der Maler Hans Trimborn scheinbar hinter eine Vielzahl unverfänglicher Landschaftsgemälde und Porträts zurück. Rulffes stellt in ihrer Beschreibung dieser Zeit auf Norderney allerdings ein falsches Bild her, wenn sie schreibt: „Aber der Schiffbruch dieser Welt kümmerte ihn auch nicht, wußte er sich doch aufgehoben und geborgen auf seiner seligen Insel“⁶⁵⁶. Die Realität sieht anders aus. Nachdem Hans Trimborn, vermutlich gegen seinen Willen, Stützpunktleiter der Reichsmusikkammer auf Norderney geworden ist, entflieht er, so oft es geht, dieser ungeliebten Verantwortung. „Hier wurde auch gearbeitet; am meisten blüht der Kasernenbau u. die Reichsmusikkammer. Was diese betrifft, so war ich nach Möglichkeit bestrebt, Dich, als Stützpunktleiter, zu vertreten [...]“⁶⁵⁷, schreibt die von Trimborn alleingelassene Stellvertreterin nach Hamburg-Blankenese.

Nachdem er in Hamburg einige Gemälde verkauft hat, investiert Trimborn den Erlös in ein Segelboot⁶⁵⁸. Mit der *Delphin* - so belegen es seine Einträge in die Skizzenbücher dieser Zeit - ist er in den folgenden Jahren viel unterwegs [Abb.209]. Spätestens seit 1935 kann ob seiner offenkundigen Rastlosigkeit eigentlich nicht mehr von einer durchgehenden Schaffenszeit auf Norderney gesprochen werden. Immer wieder flieht Trimborn von der Insel, oft nach Hamburg-Blankenese zur Malerin Dora Wenneker. Von dort aus entwickelt sich ein kontroverser schriftlicher Dialog mit Marta, die ihm schreibt:

Warum findest Du – als Rheinländer – auf einmal das leben „so schwer und unerbittlich;“ am 6.1. sprachst Du vom leichten sinn, der das leben zum l e b e n macht? andere modelle - andere bilder. für die meisten menschen gibt es keine schwere im leben, glaube ich [...].⁶⁵⁹

Marta verbindet diese Zeilen mit der Aufforderung an Hans Trimborn, nach Norderney zurückzukehren. Dieser reagiert auf die Forderung wenige Tage später jedoch vor allem selbstmitleidig:

[...] Den Mut zu kommen habe ich noch nicht. Ich störe den Frieden auf der Insel. Wie sollte es auch bei 3 Frauen im Haus anders sein! Irgend etwas falsch macht man immer. Damit will ich keine persönliche Beleidigung gegen irgend jemand von Euch aussprechen. Denk einmal, Du kämst von einer längeren Reise zu 3 Männern u. einem kleinen Mädchen zurück. Hättest Du da so ohne weiteres so viel Mut dazu?! Und wenn die 3 Männer noch so „nett u. lieb“ wären? In meinem Fall ist das nicht einmal der Fall. Denn Deine Mutter mag mich nicht u. Frau B. ist auch so

⁶⁵⁵H.T. aus Blankenese an Marta vom 26.I.35. Nachlass H.T.

⁶⁵⁶Rulffes 1993; S. 39.

⁶⁵⁷Brief der Kollegin Paula [ohne Nachnamen; J.J.] aus der Reichsmusikkammer an H.T. nach Hamburg v. 17. Januar 35. Nachlass H.T.

⁶⁵⁸Brief der Kollegin Paula aus der Reichsmusikkammer an H.T. nach Hamburg vom 17. Januar 1935: „[...] Wie ich durch Marta hörte, bist Du nun Besitzer des Bootes, u. so hat der Hamburger Aufenthalt Dich doch zur Erfüllung Deines grössten Wunsches geführt.“ Nachlass H.T. Segler-Ausweis vom 25. Februar 1936: Deutscher Reichsbund für Leibesübungen. Segler Verein Norderney 27.2.36. Nachlass H.T.

⁶⁵⁹M.T. an H.T. v. 18.I.35. [Groß- und Kleinschreibung so im Orig.]. Nachlass H.T.

zufriedener, selbst Hannes wird nicht so oft „ermahnt“. Und Du.- Das weißt Du am besten, wie Du zu mir stehst.⁶⁶⁰

Marta ist wirtschaftlich abhängig von der Mutter, da Hans Trimborn sich in keiner Weise um die Versorgung seiner Familie zu kümmern scheint: „Gegebener Inhalt ist, daß ich noch immer an der Meeresküste am Leben bin, von Mutter mitsamt Hannes ernährt werde [...]“⁶⁶¹, schreibt Marta lakonisch an ihren Mann. In dieser Zeit meldet sich auch Ludwig Roselius, der sich inzwischen ganz in den Dienst Adolf Hitlers gestellt hat⁶⁶², nach längerer Pause erneut bei Hans Trimborn. In seinem Engagement für die „gediegene und vor allen Dingen deutsche Kunst“ wendet sich der Bremer Geschäftsmann auch an den Norderneyer Künstler. Marta sendet den Roselius-Brief an Trimborn nach Hamburg-Blankenese:

S.g.H. Tr.! [...]. Unser Führer will dem deutschen Volke anstelle des Kunst-Bolschewismus, der gleichzeitig mit der Zersetzung der menschlichen Gesellschaft die ganze Erde überflutet hat, gediegene und vor allen Dingen deutsche Kunst zurückbringen. Die Kunstschatze, welche unsere deutschen Meister geschaffen haben, sind sehr gross. Dennoch sind sie im Volke sehr wenig und nur teilweise bekannt. Beschäftigen wir uns mit ihnen, so gewinnen wir einen ernsthaften Masstab für die Kunst. Wir brauchen uns nicht mehr führen zu lassen von Behauptungen, die letzten Endes doch nur unserer Verführung dienen, sondern wir lernen selbst urteilen und gewinnen damit das Recht zur eigenen Kritik. Da es in Deutschland kein Sammelwerk gibt, das uns die deutsche Kunst – sowohl in ihrer Geschlossenheit wie auch nach Kunstgebieten geordnet - vorführt, so habe ich mich entschlossen, ein solches Werk in monatlichen Lieferungen herauszubringen. [...] Helfen Sie mir bitte, die deutsche Kunst ins Volk zu bringen und seien Sie selbst durch ein Abonnement Anhänger einer Gemeinde, die bestrebt ist, das ganze deutsche Volk im Sinne unseres Führers zu einheitlicher deutscher Kunstwertung zu gewinnen. Heil Hitler!
Ludwig Roselius⁶⁶³

Eine Reaktion Hans Trimborns auf dieses Anliegen des ehemaligen Förderers ist nicht bekannt. Es ist allerdings kaum zu vermuten, dass er ein 'Anhänger dieser Gemeinde' geworden ist. Die wenigen Briefe, die Roselius in den Dreißiger Jahren an den Künstler schreibt, können als Indiz einer grundlegenden Entfremdung angesehen werden, die wohl aus einer zunehmend unterschiedlichen kulturpolitischen Auffassung resultiert. In der Bremer Kunstschau werden im Dezember 1935 allein Gemälde des 'ostfriesischen Landschaftsmalers' Hans Trimborn präsentiert, hinter deren stimmungsvollem Charakter der Maler etwa der *Gasmasken* nicht zu vermuten ist: „Sehr gefällig geben sich die farbige sorgfältig abgewogenen Stimmungen von der Wasserkante, die H.Trimborn einfing. Als wertvollste Arbeit hat das kraftvoll angelegte Gemälde

⁶⁶⁰H.T. aus Blankenese an M.T. v. 26.I.35. Nachlass H.T.

⁶⁶¹M.T. an H.T. v. 28.I.35. Nachlass H.T.

⁶⁶²siehe dazu Pfliegensdörfer 1987: Ein langgehegter Traum geht in Erfüllung – Ludwig Roselius im Dienste des Hitler-Faschismus (1933-1939); S. 30-40.

⁶⁶³L.R. an H.T. [nach Blankenese/Elbe, Ole Hoop 3 b/ Wenneke.[sic]; Bremen, den 5. Juni 1935. Nachlass H.T.; [5.3. (15)].

'Nordseehafen im Winter' zu gelten⁶⁶⁴, schreiben die Bremer Nachrichten über die ausgestellten Arbeiten. Auch das Werkverzeichnis der Gemälde weist für diesen Zeitraum keine wirklich interessanten Werke auf. Es scheint, als hätte sich der zeitkritische Maler Hans Trimborn tatsächlich hinter die „abgewogenen Stimmungen von der Wasserkante“ zurückgezogen, so dass er für die Außenwelt allein als Landschaftsmaler wahrnehmbar bleibt. Die Norderneyer Kunsthandlung Georg Eggen⁶⁶⁵ wirbt seit den Dreißiger Jahren mit ihrer ständigen 'Ausstellung friesischer Künstler'⁶⁶⁶. Neben Werken der ortsbekannteren Maler wie Julian Klein von Diepold und Poppe Folkerts gehören auch Gemälde Hans Trimborn zum Angebot. Das Schaufenster der Kunsthandlung Eggen, wie es auf einem Foto um 1936 dokumentiert ist [Abb.210], präsentiert Gemälde, die als maritime Erinnerungstücke für den Verkauf an Kurgäste gedacht sind. Trimborns Segelschiffmotive, auch seine Blumenstilleben lassen sich hervorragend verkaufen. In den Sommermonaten bringt Hans Trimborn, so schildert es ein Malerfreund der damaligen Zeit, „die noch feuchten Platten zu Eggen“⁶⁶⁷, die bald darauf schon wieder verkauft sind. In dieser Zeit manifestiert sich endgültig Trimborns Ruf als 'friesischer Künstler', als Maler ostfriesischer Meeres- und Landschaftsszenen. Diese Gemälde prägen das Bild des Künstlers, wie es bis über seinen Tod hinaus im öffentlichen Bewusstsein nachwirkt.

Ob Trimborn zu dieser Zeit, also um 1936, nach wie vor politisch motivierte, kritische Gemälde schafft, die nicht bei Eggen im Schaufenster präsentiert werden, ist nicht mehr nachvollziehbar. Sein Gemälde *Gasmasken* soll allerdings für jedermann sichtbar im Flur seines Hauses gehangen haben⁶⁶⁸. Diese zwar 'private', aber bei den örtlichen Nationalsozialisten sicherlich nicht unbekanntere Präsentation des Gemäldes durch Trimborn führt trotz seiner 'öffentlichen', unverfänglichen Landschaftskunst zu einem erkennbaren Ausschluss des Malers von öffentlicher Rezeption und Kommentierung. Die Kunstlandschaft auf Norderney, wie sie in einer umfangreichen Berichterstattung der Badezeitung geschildert wird, kommt ohne die Erwähnung Hans Trimborns aus. Der Kunstsalon Meyer zeigt im Juli „über 1000 Gemälde“ u.a. von Hans am Ende, Overbeck, Klein v. Diepold und Poppe Folkerts⁶⁶⁹. Werke Hans Trimborns sind bei dieser vielleicht größten Gemälde-Schau Norderneys offenbar nicht zu sehen oder werden zumindest nicht erwähnt.

⁶⁶⁴Bremer Nachrichten, Bremen, den 4. Dezember 1935 [Kopie im Nachlass H.T.].

⁶⁶⁵Seit 1936 hatte die Kunsthandlung Eggen auf Norderney in der Winterstraße und am Kurplatz Filialen. Angaben lt. Manfred Bätje; Städtarchiv Norderney (Brief v. 7. Dezember 2000; im Archiv des Autors).

⁶⁶⁶siehe dazu auch: Briefkopf der Kunsthandlung Georg Eggen. Marta Eggen an H.T. v. 24.1.1940. Nachlass H.T.

⁶⁶⁷Gespräch mit dem Maler Eugen Schulz am 10.2.2000 in Hamburg.

⁶⁶⁸Gespräch mit dem Maler Eugen Schulz am 10.2.2000 in Hamburg.

⁶⁶⁹Badezeitung, 24. Juli 1937, Nr. 170, Zweites Blatt, 66. Jahrg.; o.S.

Einer Reise Hans Trimborns in sein Heimatdorf Plittersdorf⁶⁷⁰ im Februar 1936 folgt im Sommer des Jahres ein langer Segeltörn auf Nord- und Ostsee⁶⁷¹. Die dünnen, blässlichen Bleistiftskizzen der erreichten Orte haben allein dokumentarischen Wert. Ansonsten malt er für den Verkauf nach wie vor stimmungsvolle Meeresbilder und Stilleben. Im historischen Rückblick verstellen diese Gemälde den Blick auf den 'anderen' Trimborn, den Maler der *Gasmasken*. Hat Trimborn in dieser Zeit überhaupt noch Werke dieser Art gemalt? Es ist zu vermuten, kann aber bislang nicht nachgewiesen werden. Auch der „innere Widerstand im Selbstporträt“⁶⁷², wie er von Frommhold für zahlreiche Künstler im Nationalsozialismus dokumentiert wurde, und wie er in Trimborns Selbstbildnissen der frühen Dreißiger Jahre zum Ausdruck kommt, verliert sich in seinen Selbstdarstellungen der späteren Jahre. Das kleinformatige *Selbstbildnis mit Pfeife* von 1935 [Abb.211] zeigt den Maler in neutraler, genrehafter Pose ohne jeden expressiven oder aggressiven Ausdruck, der zum Beispiel noch das ein Jahr zuvor entstandene *Selbstbildnis en face* prägt.

Neben einer Vielzahl von Verkaufsgemälden entsteht 1937 als letzter expressiver Ausdruck dieser Zeit in pastosem dunklen Farbauftrag das Porträt der befreundeten Beethoven-Interpretenin Elly Ney [Abb.212]. Reindl bezeichnet es zu Recht als im Werk dieser Zeit „völlig alleinstehendes Porträt“⁶⁷³, in dem Trimborns Rückgriff auf „sein Stilrepertoire der frühen Zwanziger Jahre“⁶⁷⁴ erkennbar werde. Ein Vergleich mit der expressiven Werkphase um 1923/24, die im künstlerischen Dialog mit Bernhard Hoetger entsteht, ist denn auch tatsächlich nachvollziehbar. Reindls Interpretation des Porträts folgt allerdings einem schematisierten historischen Verständnis, das scheinbar widersprüchliche, in einer Biografie vereinte Haltungen, auszuschließen scheint:

Ob Trimborn seine berühmte Kollegin einmal mehr schockieren wollte, indem er von ihr ein Porträt schuf, das ihrer Hitlerbegeisterung Hohn sprach; eine Malerei, die spätestens nach den Aktionen gegen „entartete“ Kunst 1937 von den Nationalsozialisten klar als negativ und zersetzend gebrandmarkt worden war? Hat sie deshalb das Bild nicht erworben beziehungsweise sich nicht schenken lassen?⁶⁷⁵

Dass Elly Ney, die tatsächlich von den Nationalsozialisten als Interpretin Beethovens geschätzt wird, deshalb 'per se' dieses expressive Porträt ablehnen sollte, ist kaum so kategorisch anzunehmen. Die expressive Ausdruckskraft ihres Spiels, wie sie von Trimborn in seinem Porträt der Pianistin verbildlicht wird, entspricht zwar sicherlich nicht den Vorstellungen der

⁶⁷⁰Brief einer Nichte v. H.T. v. 27.2.1936 aus Plittersdorf: „Nun ist es schon zwei Wochen her seit Du bei uns warst“. Nachlass H.T.

⁶⁷¹so belegen es Skibus v. 1936: Cuxhaven 16.8.36; Eckernförde 21.8.36; Bremerhaven 27.8.36. Nachlass H.T.

⁶⁷²Frommhold 1978; S.14.

⁶⁷³Reindl 1994; S. 202.

⁶⁷⁴ebd.

⁶⁷⁵ebd.

nationalsozialistischen Kunstdoktrien, muss von Elly Ney deshalb aber nicht zwingend abgelehnt worden sein. Die Vorstellung, dass Trimborn die Pianistin mit diesem Porträt gar schockieren wollte, impliziert eine Anti-Haltung des Künstlers gegen Elly Ney, die den biografischen Dokumenten deutlich widerspricht:

Die alte Freundschaft mit der berühmten Pianistin, die inzwischen von Hitler wegen ihrer offen zur Schau getragenen Verehrung für den Führer zur Professorin ernannt worden war, war von Trimborn wegen seiner Abneigung gegen das militaristische Gebaren des Führers nach 1933 abgekühlt, ja von Trimborn nahezu abgebrochen worden [...]⁶⁷⁶,

behauptet Reindl fälschlich, wenn er aufgrund der unterschiedlichen politischen Haltungen von Trimborn und Ney zwingend einen Abbruch der Freundschaft voraussetzt. Es kommt im Gegenteil am Ende der Dreissiger Jahre zu einer Intensivierung des Kontaktes⁶⁷⁷. Das Porträt der Pianistin kann somit auch als Dokument dieser offenbar engen Beziehung gesehen werden und stellt zugleich eine letzte starke malerische Aussage des Künstlers auf Norderney dar.

Trimborn äußert sich in dieser Zeit wieder verstärkt schriftlich, wenn auch verschlüsselt, über die politische Situation seiner Zeit. Zwischen Landschaftsskizzen und Reisenotizen findet sich ein handschriftliches Zitat aus Wilhelm Raabes *Dräumling*:

Er hatte die [sic] Zeit wohl benutzt und es zeigte sich wieder einmal, daß es den übelberüchtigsten Individuen am schnellsten u. leichtesten gelingt, sich in gemeinen Wesen an die Spitze der aufgeregten Masse zu stellen, wenn sie, die munteren Schlauköpfe und tatkräftigen Heimtücker, ihr Vergnügen oder ihren Vorteil dabei zu finden glauben. W. Raabe aus der „Dräumling“.⁶⁷⁸

Es ist wohl kein Zufall, dass der Künstler in dieser Zeit ein Zitat notiert, das als kaum versteckte Anspielung auf die Verführer-Kraft des 'Führers' Adolf Hitler zu lesen ist. Die Norderneyer Badezeitung berichtet im September des Jahres ausführlich von der Münchner Ausstellung *Entartete Kunst* und von einer Rede des Führers an die „deutschen Kunstschaaffenden“⁶⁷⁹, in der die autoritären Regeln nationalsozialistischer Staatskunst propagiert werden. Auch die Norderneyer Nationalsozialisten achten auf die strikte Einhaltung dieser Regeln und dürften dabei vor allem den Expressionisten Hans Trimborn im Blick gehabt haben, der sich mit Gemälden wie *Gasmask* von 1933, wohl als einziger Maler der Insel, deutlich gegen die nationalsozialistische Politik und Kunstideologie positioniert hatte. Antisemitische Zeitungsartikel, das an den Stränden

⁶⁷⁶ ebd.

⁶⁷⁷ Lt. handschriftl. Eintragungen in Skibus H.T. v. 1936-1939 verbringt H.T. die Jahreswechsel zwischen 1936/37 und 1938/39 als Gast von Elly Ney am Starnberger See.

⁶⁷⁸ Skibu 1937. Abschrift von H.T. Nachlass H.T. Im Orig. „Er hatte seine Zeit wohl benutzt [...]“. siehe: Wilhelm Raabe: Der Dräumling mit Dokumenten zur Schillerfeier 1859. Berlin; Weimar 1984; S. 139.

⁶⁷⁹ Badezeitung, 9. September 1937, Nr. 210, 66. Jahrg., o.S.

aufgestellte Schild ‚Juden im Bad unerwünscht‘ und die von der Kurverwaltung herausgegebene Briefverschlussmarke ‚Nordseebad Norderney ist judenfrei‘⁶⁸⁰ belegen zudem exemplarisch, dass die politische Stimmungslage in Deutschland - natürlich - auch das Leben auf der Nordseeinsel nachhaltig prägt. Schließlich werden auch die zunehmenden Konflikte mit Marta die häufigen Abwesenheiten Hans Trimborns von der Insel mit bedingt haben. Auf dem Segelboot flieht er die Insel, auf die er 1919 in der Hoffnung auf ein unabhängiges Leben als Maler und Musiker gezogen war.

3.3.9. „Die Insel kann jetzt abgeschlossen werden“⁶⁸¹

Und denken Sie nicht zu viel über die jetzige Zeit nach, das Malen ist doch immer noch etwas recht Erfrischendes.⁶⁸²

Bereits 1936 lädt Fürstin Theda zu Knyphausen Hans Trimborn nach Lütetsburg ein, um den Schlosspark und die nähere Umgebung zu malen⁶⁸³. Trimborn folgt dieser Einladung und ist seit 1937 regelmäßig im küstennahen Lütetsburg. Dort wohnt er zunächst im Manningastift⁶⁸⁴, später auf der Burg Berum, dem Wohnsitz der Fürstin. Die Aufenthalte auf Norderney werden immer seltener. Als im Juni 1938 die Schwiegermutter Eugenie Trapp auf Norderney stirbt, hält Trimborn den Sterbeakt dort zwar noch in einer Reihe von Skizzen fest, zu der Beerdigung in Bad Ems reist Marta jedoch nur mit Sohn Hannes⁶⁸⁵, während Hans Trimborn in Ostfriesland bleibt. Hannes Trimborn beginnt anschließend eine Lehre bei den Klöckner-Werken in Georgsmarienhütte bei Osnabrück⁶⁸⁶. Marta berichtet Hans Trimborn etwas später von der Arbeit des Sohnes:

Diese sieht aus wie ganz Deutschland aussieht: ein Kriegsrüstern, 150000 (Krgs.-) Lastwagenbestellungen! [...] Man sagt, daß der Führer im Frühjahr England und Frkr. mit d. Kriegerklärung zuvorkommen wollte.⁶⁸⁷

Marta reist im November 1938 zu einer Freundin nach München. Ihre Briefe von dort dokumentieren ihre intensiven Bemühungen, Hans Trimborn von einem Neubeginn und einer gemeinsamen Zukunft in Süddeutschland zu überzeugen. Die offenbar zurückhaltende Reaktion Hans Trimborns auf dieses

⁶⁸⁰Angaben lt. Lina Gödecken: Rund um die Synagoge in Norden. Die Geschichte der Synagogengemeinde seit 1866. Aurich 2000; S. 266-267.

⁶⁸¹M.T. an H.T. vom 12. XI.38. Nachlass H.T.

⁶⁸²Rudolf Lemke an H.T. v. 23. XII. 38. Privatbesitz [ehem. Nachlass H.T.].

⁶⁸³Fürstin zu Knyphausen an H.T. v. 17. IX. 1936. Nachlass H.T.; [5.3. (41)].

⁶⁸⁴Fürstin zu Knyphausen an H.T. v.15.X.37:„Von meinem jüngeren Bruder erfuhr ich dass Sie nun im Manningastift sind [...]“. Nachlass H.T.

⁶⁸⁵M.T. an H.T. v. 15.10.38 aus Bad Ems. Nachlass H.T.

⁶⁸⁶Lohntütenabschnitte sendet Hannes an seinen Vater nach Norderney. Brief von Hannes Trimborn an H.T. vom 9.11.1938. Nachlass H.T.

⁶⁸⁷M.T. an H.T. v. 22.XI.38. Nachlass H.T.

Engagement Martas spiegelt sich in ihren eindringlichen Schreiben, die sie in kurzen Abständen an den Maler richtet, wider:

Die süddeutsche Art ähnelt der rheinischen. Als Maler hättest Du Anregung in Natur und Stadt. Militär verschwindet, ebenso wie Ähnliches, erstaunlicherweise! E. Ney + rheinische Großindustrielle haben sich, der Zukunft bewußt, in die Mü'ner Gegend angesiedelt. Wenn Du ja aber vom Meer nicht wegwillst,.... so ist das etwas anderes.⁶⁸⁸

[...] auf der Insel in der gekündigten Wohnung, worin, wie Du so treffend sagst, jede Ecke in besonderer eigenen Art zu uns spricht, ist kaum Entwicklungsmöglichkeit für Dich und mich. Die Insel kann jetzt abgeschlossen werden man kann nicht vor- und nicht rückwärts.⁶⁸⁹

[...] Wie ich zur Insel stehe - das weißt Du ja. Die Kisten stehen startbereit. [...]. Wenn ich da auf der Insel nicht froh leben kann, so wirst Du das verstehen, es ist zu viel dort + in dem Haus Schweres gewesen.-⁶⁹⁰

Wärest Du nur nicht in dem kalten Haus dort geblieben, so wäre Dir auch nicht so traurig zu Mute darin. [...] Könntest Du Dich nicht für München entscheiden? Die Wohnung Wilh. 12 steht ja, trotzdem, im Kündigungszustand. Für dieselbe Miete gibt es kleinere bessere Wohnungen.-⁶⁹¹

Wenn Du nicht in Norden bleiben willst, so könntest Du ‚Delphin‘ gut als Wohnboot + (Möbelschiff für einige Bilder) an den Bodensee lotsen. Zur Eggen Kunsthandlg. kannst Du immer hinschicken.⁶⁹²

L.H. Du selbst willst also auf Ny bleiben? Du glaubst es gibt in Norden, außer dem Stift der älteren Damen, keine Wohnstätte und Zeit für mich? Sollte ich dann die Fürstin fragen, ob sie mich in dem Man.- Stift als Hilfsschwester vom Rot. Kreuz anstellen möchte? Oder soll ich mich erst noch (in der Welt) ausbilden, um später den geschäftlichen Teil des Bilderverkaufes zu machen?⁶⁹³

Letztendlich bleibt Marta - nach dem Tod ihrer Mutter von Hans Trimborn finanziell abhängig - nichts anderes übrig, als von ihren Vorstellungen eines gemeinsamen Lebens in Süddeutschland Abstand zu nehmen und zusammen mit dem Sohn nach Ostfriesland zurückzukehren. Ihr Angebot, dort den geschäftlichen Teil des Gemäldeverkaufs zu übernehmen, wird von Hans Trimborn offenbar abgelehnt und stellt den letzten Versuch Martas dar, sich partnerschaftlich an den Maler zu binden. Während sie mit Sohn Hannes in die Gärtnerei von Schloss Lütetsburg zieht, lebt Hans Trimborn wenige Kilometer entfernt auf Burg Berum⁶⁹⁴. Das Haus auf Norderney wird Ende 1939 endgültig aufgegeben und geräumt. Einer der letzten Briefe, die Hans Trimborn auf die Insel gesandt werden, ist von Ludwig Roselius, der einen letzten Versuch

⁶⁸⁸M.T. an H.T. v. 9.XI.38. Nachlass H.T.

⁶⁸⁹M.T. an H.T. v. 12. XI.38. Nachlass H.T.

⁶⁹⁰M.T. an H.T. o. Dat. (Nov. 1938). Nachlass H.T.

⁶⁹¹M.T. an H.T. o. Dat. (Nov. 1938). Nachlass H.T.

⁶⁹²M.T. an H.T. April 39. Nachlass H.T.

⁶⁹³M.T. an H.T. v. 13. IV.39. Nachlass H.T.

⁶⁹⁴Rudolf Lemke an H.T. v. 3. XII. 39: „[...] Und Du arbeitest in einer alten Burg? Schreib bald einmal wie es Dir geht und wie Du Dich in der jetzigen Zeit zurecht findest“. Privatbesitz [ehem. Nachlass H.T.].

unternimmt, den Künstler für die deutsche Kunst im Sinne der Nationalsozialisten zu gewinnen:

S.g.H.Tr.! Ich teile Ihnen mit, dass der Führer sich vor einigen Tagen entschieden hat, dass auch im nächsten Jahr wieder eine grosse deutsche Kunstausstellung stattfinden soll. Mit den Vorarbeiten wird bereits im Februar begonnen. Ich habe die Aufgabe, namhafte Künstler zu veranlassen, entsprechende Bilder einzusenden. Deshalb gebe ich Ihnen diese Nachricht. Mit freundlichen Grüßen und Heil Hitler! Ihr sehr ergebener Ludwig Roselius.

Streng vertraulich! Nicht für die breite Öffentlichkeit bestimmt!⁶⁹⁵

Dieses ‚streng vertrauliche‘ Schreiben ist das letzte erhaltene Dokument der Beziehung zwischen Ludwig Roselius und Hans Trimborn. An einer ‚deutschen Kunstausstellung‘ nimmt der Maler nicht teil. Ludwig Roselius personifiziert für Hans Trimborn wohl am deutlichsten die „übermächtig gewordene Wirklichkeit“⁶⁹⁶ der Dreißiger Jahre, in der aus dem einstmaligen Förderer der visionären Bildkunst Hans Trimborns zu Beginn der Zwanziger Jahre, ein ergebener Propagandist und Initiator nationalsozialistischer (Kunst-)Ideologie geworden ist. Diese Beziehung zu Ludwig Roselius zwischen 1921 und 1939 kann so auch als ein Reflex der ebenso wechselhaften Geschichte dieser Zeitspanne gesehen werden. Bereits seit 1935 versucht Hans Trimborn durch häufige Segeltörns die ‚Wirklichkeit‘ der Insel Norderney, vor allem seine Zwangsverpflichtung als Leiter der Reichsmusikkammer und wohl auch kontroverse Auseinandersetzungen mit Marta, zu fliehen. Der endgültige Umzug nach Lütetsburg Ende 1939 beendet dann zwar das ‚Kapitel Norderney‘ – eine Flucht vor der Realität kann aber auch dieser Ortswechsel natürlich nicht bedeuten. Hans Trimborn ist hier wieder einmal, wie bereits 1919 in Heidelberg, in einer historischen „Klemme zwischen gestern und morgen“⁶⁹⁷. Hinter dem 48-jährigen Maler und Musiker liegen vielschichtige Lebens- und Werkphasen im Rheinland, in Heidelberg und auf Norderney. In Lütetsburg beginnt 1939, wiederum unter historisch äußerst wechselhaften Bedingungen, eine zehnjährige Schaffenszeit, die ebenso wie Hans Trimborns Werk der frühen Fünfziger Jahre baldmöglichst eine grundlegende Kommentierung erfahren sollte.

⁶⁹⁵L.R. an H.T. Bremen, 27. Dezember 1939. Nachlass H.T. [5.3. (16)]. Zu den jährlich (1937-1944) stattfindenden ‚Großen Deutschen Kunstausstellungen‘ siehe auch: Toby Clark: Nationalsozialismus und Avantgarde. In: ders.: Kunst und Propaganda. Das politische Bild im 20. Jahrhundert. Köln 1997; S. 61-65.

⁶⁹⁶Jaspers 1931; S. 130.

⁶⁹⁷Karl Scheffler: Die fetten und die mageren Jahre. Leipzig. München 1946; S. 330.

4. Zusammenfassung

Keiner Stilart hat er sich verschrieben, aber kein Stil läßt ihn unberührt; alles nimmt er mit offenen Sinnen in sich auf [...].⁶⁹⁸

In seinen *Bemerkungen über einen vaganten Künstler* sieht Emanuel Eckardt nur einen Weg, um „diesem Maler Hans Trimborn gerecht zu werden, und der wäre: Alles zu sichten und zu sammeln und vieles zu zeigen [...]“⁶⁹⁹. Neben dem inzwischen publizierten Werkverzeichnis der Gemälde Hans Trimborns und den Ausstellungen aus verschiedenen Werkphasen des Malers in den vergangenen Jahren⁷⁰⁰, versteht sich auch die vorliegende Arbeit als ein Schritt auf diesem Weg, Hans Trimborn 'gerecht' zu werden.

Das so gut wie unbearbeitete rheinische Jugendwerk Hans Trimborns konnte in dieser Betrachtung motivisch und stilistisch erstmals in den Kanon des *Rheinischen Expressionismus* integriert werden. Wenn Heusinger von Waldegg „das relativ ungebrochene Verhältnis“ der *Rheinischen Expressionisten* „zu herkömmlichen Bildgattungen“⁷⁰¹ betont, so gilt dies grundsätzlich auch für das Œuvre des jungen Hans Trimborn. Religiöse Motive, die Dering im Œuvre *der rheinischen Künstler* für wesentlich erachtet⁷⁰², sind auch von Hans Trimborn bearbeitet worden, inzwischen aber leider nicht mehr aufzufinden. Erhaltene Fotografien dieser verschollenen Gemälde können nur einen ungenügenden Eindruck von Trimborns frühen Bearbeitungen dieses wichtigen Themas vermitteln. Die stilistische Bandbreite im rheinischen Frühwerk ist allerdings beachtlich. Geprägt von expressiven und impressiven Stilelementen, setzt sich der junge Künstler außerdem auch mit Formen der Abstraktion auseinander, die sein Œuvre letztendlich aber nicht nachhaltig prägen werden. Die Stilvielfalt im Œuvre Hans Trimborns kann aber durchaus nicht mit einer Beliebigkeit in der Wahl der Ausdrucksformen gleichgesetzt werden. So betont Gustav Vriesen zum Beispiel auch für August Macke eine derartige Varianzbreite malerischer Mittel:

Es ging Macke nicht um das Einhalten einer einzigen, bestimmten Linie, sondern er entwickelte die Form seiner Bilder je nach den Impulsen, die die Sichtbarkeit der Dinge in ihm auslöste.⁷⁰³

Auch Dering stellt in seiner Einordnung des Seehaus- Œuvres fest, dass es „nicht von dem Aspekt der linearen Entwicklung geprägt“⁷⁰⁴ sei. In diesem Sinne konnte etwa Trimborns Gemälde *Sterbezimmer* von 1916 [Abb.057] als eines

⁶⁹⁸ Ausschnitt eines Artikels des holländischen Organisten Dr. Fried Schmidt-Marlissa über seinen Freund H. T.; undat. [ca. Mitte der 20er Jahre]. Nachlass H.T. [5.3. (27)].

⁶⁹⁹ Eckardt 1988; S. 60.

⁷⁰⁰ Hans Trimborn. Seine Rheinischen Bilder 1908-1918. Kunsthaus Norden [1997/98]. Hans Trimborn auf Norderney (1919-1939). Kunsthaus Norden [1998]. Hans Trimborn. Ein Rheinischer Expressionist aus Plittersdorf. Haus an der Redoute Bad Godesberg [2000].

⁷⁰¹ Heusinger von Waldegg 1979. S. 28.

⁷⁰² Lebensgefühl(e) im Expressionismus; S. 19.

⁷⁰³ Vriesen 1957; S. 134.

der herausragenden Werke des jungen *Rheinischen Expressionisten* stilistisch aus seinem sonstigen Schaffen heraus nicht erklärt werden. Der Maler reagiert hier in einmaliger Weise auf die prominenten Bildvorgaben Edvard Munchs. Heidrun Wirth missachtet in ihrer Ausstellungskritik dieses künstlerische Prinzip einer am jeweiligen Motiv orientierten souveränen Stilwahl, wenn sie den Stil in Trimborns Frühwerk als ‚sehr gemischt und unklar‘⁷⁰⁵ bezeichnet.

Das rheinische Hauptwerk Hans Trimborns beginnt 1914, im Sterbejahr August Mackes. In dieser Hinsicht könnte der Maler als *Rheinischer Expressionist* der zweiten Generation bezeichnet werden. Seine künstlerische Prägung hat er aber bereits in der Hauptphase des *Rheinischen Expressionismus* erfahren. Er selbst berichtet von häufigen Begegnungen mit August Macke⁷⁰⁶. Die enge Freundschaft zu Paul Adolf Seehaus stellt zwar die intensivste personelle Verbindung Trimborns zu der rheinischen Künstlergruppe dar, führt allerdings zu keiner nachhaltigen Stilprägung in seinem malerischen Werk. Trotz schlüssiger stilistischer Vergleiche, vor allem mit Werken August Mackes, bleibt Hans Trimborn in seinem rheinischen Hauptwerk letztendlich selbständig. Mit seinem ersten erhaltenen *Selbstbildnis* von 1914 [Abb.023] malt er eines der expressivsten Künstlerbildnisse des *Rheinischen Expressionismus* überhaupt. In Werken wie *Dorfkanal* von 1917 [Abb.067] ist wiederum der impressive Malduktus bildprägend und in dieser Dominanz bei keinem anderen Expressionisten dieser Zeit aus dem Rheinland festzustellen. Das *Sterbezimmer* kann, über die besondere Stellung des Gemäldes in Trimborns Werk hinaus, auch als eine motivische und künstlerische Rarität des *Rheinischen Expressionismus* angesehen werden. Die Auffassung Wirths, dass die Werke des Malers ‚über das hübsche Lokalkolorit [...] wohl kaum hinaus[reichen]‘⁷⁰⁷, kann in Vergegenwärtigung der genannten Gemälde nicht nachvollzogen werden. Das rheinische Frühwerk Hans Trimborns stellt vielmehr einen wichtigen, bislang fehlenden, Beitrag im Kanon des *Rheinischen Expressionismus* dar.

Die Einordnung der kurzen Heidelberger Werkphase Hans Trimborns im Anschluss an den Ersten Weltkrieg stellt sich als problematisch heraus. Trotz erstmaliger Sichtung vieler biografischer Dokumente und einer eingehenden Recherche vor Ort, bleibt dieser interessante halbjährige Lebensabschnitt des Künstlers schwer einzuordnen. Zwei Aspekte müssen jedoch als wesentlich für den Aufenthalt in Heidelberg festgehalten werden. Zum einen weisen die wenigen erhaltenen Texte, Gemälde und Zeichnungen dieser Schaffensphase auf

⁷⁰⁴ Lebensgefühl(e) im Expressionismus; S. 30.

⁷⁰⁵ Heidrun Wirth: Ein Erzähler mit dem Pinsel. Trimborn-Ausstellung im Haus an der Redoute. Bonner Rundschau, Donnerstag, 12. Oktober 2000; S. rbk 01a/1.

⁷⁰⁶ „Wie oft war ich mit Paul Seehaus und August Macke damals in Bonn zusammen! [...]“. H.T. an Lothar v. Knorr, 4. Januar 1966. In: Lothar von. Knorr 1996; S. 164.

motivisch-inhaltliche Veränderungen im Werk des Künstlers hin, die er in den frühen Zwanziger Jahren auf Norderney aufgreifen und malerisch weiterverfolgen wird. Die eigenartige, in ihrer Intention kaum zu fassende Heidelberger Figurenszene [Abb.077] weist dabei ebenso über Trimborns rheinischen Bildkanon hinaus, wie auch die symbolhafte Anlage des Gemäldes *Blumenthalstraße in Heidelberg* [Abb.083]. Zum anderen entscheidet er sich in dieser Zeit gegen die Fortsetzung seines Medizinstudiums und für ein konzentriertes Leben als Maler und Musiker. Der beruflichen Entscheidung folgt am Ende dieser Übergangszeit auch die Heirat mit seiner langjährigen Freundin Marta Trapp. Damit hat Trimborn in Heidelberg biografische Koordinaten gesetzt, die sein Leben in den folgenden Jahrzehnten entscheidend prägen werden. Als wichtige Scharnierstelle zwischen dem rheinischen Jugendwerk bis 1918 und der anschließenden Schaffenszeit auf Norderney kommt der Heidelberger ‚Zwischenstation‘ so eine spezifische Bedeutung zu. Erst auf Grundlage der gründlichen Aufarbeitung seines rheinischen Jugendwerkes und der Heidelberger Übergangsphase konnten anschließend sowohl fortgeführte künstlerische Traditionen als auch auffällige Veränderungen im Œuvre des Künstlers auf Norderney nachvollzogen, kritisch eingeschätzt und kommentiert werden.

Bei seiner Betrachtung der weiteren künstlerischen Entwicklung *Rheinischer Expressionisten* in den Zwanziger Jahren betont Heusinger von Waldegg, dass im Werk der meisten Künstler lediglich Modifikationen ihrer Ansätze festzustellen sind⁷⁰⁸. Diese Analyse trifft grundsätzlich auch auf das Norderneyer Stilrepertoire Hans Trimborns zu. Die stilistischen Ansätze, die er in seinem rheinischen Frühwerk entwickelt hat, werden im wesentlichen sein gesamtes Lebenswerk prägen. Wenn Ludwig Roselius 1922 an Hans Trimborn nach Norderney schreibt: „Ich persönlich glaube ja, dass eines Tages in Ihnen eine sehr glückliche Vereinigung von Impressionismus und Expressionismus erfolgen wird“⁷⁰⁹, so benennt er damit kenntnisreich wesentliche Stilelemente, die bereits das rheinische Jugendwerk des Künstlers prägten. Den populärsten Kunstrichtungen der Nachkriegszeit wie Surrealismus, Dada oder Neue Sachlichkeit schließt sich Hans Trimborn nicht an. In seiner Anthologie *Expressiver Realisten* beklagt Rainer Zimmermann die Konzentration kunsthistorischer Rezeption auf diese Kunstbewegungen bei gleichzeitiger Missachtung der Künstler, die auch in den Zwanziger Jahren ihre expressiven Ansätze weiterverfolgen. Zimmermann bietet diesen Künstlern, die als

⁷⁰⁷Heidrun Wirth: Bonner Rundschau, Donnerstag, 12. Oktober 2000; S. rbk 01a/1.

⁷⁰⁸Heusinger von Waldegg 1979; S. 29.

⁷⁰⁹L.R. an H.T. 29. August 1922. Nachlass H.T.

„Einzelgänger sozusagen 'zwischen den Stilen' untergebracht“ seien, mit der Bezeichnung *Expressiver Realismus* eine terminologische Heimat. Auch Hans Trimborn wird 1994 als 'Nachfolger des Expressionismus' in die Neuauflage der Sammlung *Expressiver Realisten* aufgenommen. Zimmermann selbst warnt allerdings davor „Künstler gänzlich und vorbehaltlos“ in schematische Bereiche einzufassen, und stellt zugleich die vielfachen „Überschneidungen und Übergänge, Kreuzungen und Mischformen“⁷¹⁰ verschiedener Kunstrichtungen heraus. Unter Betonung dieser Einschränkungen kann letztendlich auch Hans Trimborn den *Expressiven Realisten* zugeordnet werden. Wie bei den vergleichbaren Künstlern auch, stellt sich dabei das Norderneyer Werk Hans Trimborns von 1919 bis 1939 motivisch allerdings äußerst uneinheitlich dar und ist durch lediglich einen kunsthistorischen Terminus sicherlich nicht ausreichend zu erfassen.

In den frühen Zwanziger Jahren greift der Künstler zunächst Bildmotive auf, die seine Auseinandersetzung mit ‚neuidealistischen Strömungen‘ dieser Zeit dokumentieren und sich von den ‚bürgerlichen‘ Figurenszenen seines rheinischen Jugendwerkes deutlich unterscheiden. Seine leuchtenden Christusdarstellungen, wie zum Beispiel *Christus als guter Hirte- Abendmahl* [Abb.089], seine Identifikation mit dem leidenden Christus [Abb.093] und seine Inszenierung oriental anmutender Bildwelten, wie *Hüter des Lichts* [Abb.100] und *Inder mit Kristall vor einer Öllampe* [Abb.102], sind Ausdruck seines neuen Selbstverständnisses als Gestalter visionärer Bildwelten. Auch seine Aktdarstellungen [Abb.106-107], die Wiedergabe kontemplativer Figurenszenen sowie die Auseinandersetzung mit der Mimik eines Schizophrenen [Abb.109-113] deuten auf ein erweitertes Menschenbild Hans Trimborns hin, der sich als *Rheinischer Expressionist* zumeist noch auf das erzählerische Moment rheinischer Bürgerszenen beschränkt, während der Mensch in Trimborns Gemälden der frühen Zwanziger Jahre auch jenseits traditioneller soziokultureller Verankerungen definiert und wiedergegeben wird.

Die Förderung durch den Bremer Geschäftsmann und Mäzen Ludwig Roselius verdient unter verschiedenen Aspekten besondere Beachtung. Der Briefwechsel zwischen Förderer und Künstler von 1921 bis 1939 kann hier erstmals umfassend publiziert werden und aufschlussreich in die Betrachtung des Lebens Hans Trimborns auf Norderney einbezogen werden. Roselius stellt auch Trimborns Kontakt nach Worpsswede und vor allem zu Bernhard Hoetger her. Diese Künstlerbeziehung ist in den Zwanziger Jahren von herausragender Bedeutung: Bei Hoetger sieht Trimborn erstmals Werke der damals wenig bekannten Malerin Paula Modersohn-Becker. In einer umfangreichen Werkreihe reagiert er unmittelbar auf diese Seherfahrung und ist damit einer der

⁷¹⁰ alle Zitate Rainer Zimmermann 1994; S.46.

ersten Künstler, der die Malerin motivisch rezipiert [Abb.122-128]. Der direkte künstlerische Dialog zwischen Hoetger und Trimborn konnte vor allem auch anhand einer gemeinsamen malerischen Werkphase, die bislang nie im Kontext kommentiert wurde, nachvollzogen werden. Trimborns *Im Käfig* [Abb.144] korrespondiert beispielsweise nicht nur motivisch, sondern vor allem stilistisch mit Hoetgers zeitgleich entstandenem Gemälde *Pavian* [Abb.143]. Der visionär-pathetische Duktus in Trimborns Arbeiten der frühen Zwanziger Jahre ist dabei in einer umfangreichen Werkgruppe⁷¹¹ einem äußerst expressiven, farbstarken Ausdruck gewichen. Das gemeinsam geplante Kaffee Kiekbimutt auf Norderney ist schließlich in Zeiten wirtschaftlicher und gesellschaftspolitischer Konsolidierung Symbol des gestärkten Selbstbewusstseins der Künstler, die ihre Kunst durch den Café-Betrieb ‚unter das Volk‘ bringen wollen und sich damit zugleich auch um das wirtschaftliche Fundament einer autonomen Künstlerschaft bemühen.

In der Mitte der Zwanziger Jahre lebt der Maler und Musiker Hans Trimborn auf der florierenden Badeinsel Norderney und kann vom wirtschaftlichen Aufschwung partizipieren. Sein malerisches Werk ist in dieser Zeit sowohl motivisch als auch stilistisch breit angelegt. Neben einer Vielzahl form- und farbschöner Inselmotive und Porträts entstehen interessante in sich geschlossene Werkgruppen. So kommt um 1925 seine Auseinandersetzung mit der altniederländischen Malerei in Gemälden wie *Männerporträt im Rembrandtstil* [Abb.161] und *Die Trinkerin* [Abb.156] zum Ausdruck. Der freundschaftliche Kontakt zur Hamburger Malerin Dora Wencker führt in dieser Werkphase darüber hinaus zu einer unmittelbaren künstlerischen Beteiligung Hans Trimborns an der späten Renaissance expressionistischer Kunst in Hamburg. Trimborn greift diesen Impuls unter anderem in seinem expressiven Porträt von Wencker malerisch auf [Abb.166].

Während Hans Trimborn in der Mitte der Zwanziger Jahre sein Leben als Maler und Musiker offenbar ohne wesentliche Einschränkungen selbstbestimmt gestalten kann, wird er am Ende dieses Jahrzehnts durch die Weltwirtschaftskrise und die daraus resultierende gesellschaftspolitische Unruhe in seinem ‚Frieden‘ empfindlich und nachhaltig gestört. Auf die bedrohliche wirtschaftliche und politische Lage in Deutschland und dem damit einhergehenden Verlust der Utopie einer positiven gesellschaftsrelevanten Gestalterrolle des Künstlers reagiert Hans Trimborn mit deutlich erkennbaren Verschiebungen seiner Lebensschwerpunkte. So revidiert der ‚ernüchterte‘ Künstler vorübergehend seine klare Heidelberger Entscheidung gegen den Arztberuf und greift das Studium der Medizin erneut auf. Darüber hinaus engagiert er sich zusammen mit dem Freund Hans Timm durch die Propagierung

⁷¹¹WVZ-Nr. 23021-311 – WVZ-Nr. 23049-339.

der Wirtschaftslehre Silvio Gesells in einer bis dahin nicht gekannten Vehemenz zugleich auch politisch. Sowohl das erneute Studium als auch sein intensives politisches Engagement zu Beginn der Dreißiger Jahre lassen den Maler Hans Trimborn im historischen Rückblick vorübergehend in den Hintergrund treten. Dem endgültigen Abbruch des Studiums und dem Scheitern der Einführung einer alternativen Wirtschaftsordnung auf Norderney folgt unvermittelt eine starke malerische Reaktion auf den endgültigen politischen Umbruch in Deutschland. Vor allem in Gemälden wie *Gasmasken* von 1933 [Abb.189], aber auch in seinen düsteren Selbstbildnissen [Abb.199] und den trostlosen Porträts des Freundes Hans Timm [Abb.202] wird die Depression dieser Zeit nachvollziehbar. Auch die bislang unpublizierten Briefe des jungen Henri Nannen an Hans Trimborn dokumentieren die letztendlich gescheiterten Bemühungen um eine souveräne Positionierung unter den autoritären kulturpolitischen Vorgaben der Nationalsozialisten.

In der zweiten Hälfte der Dreißiger Jahre 'versteckt' sich der Maler der *Gasmasken* zunehmend hinter seinen Landschaftsgemälden. Der zeitkritische Hans Trimborn ist in Betrachtung seines malerischen Œuvres seit 1935 nicht mehr greifbar. Von einer Norderneyer Schaffensphase kann kaum mehr gesprochen werden; zu oft ist der Maler in den Sommermonaten mit seinem Segelboot auf Nord- und Ostsee unterwegs und zu oft reist er im Winter in den Süden zu Elly Ney an den Starnberger See. Auch die Trennung von Marta und Sohn Hannes manifestiert sich in dieser rastlosen Lebensphase Hans Trimborns. Der endgültige Wegzug von Norderney im Jahre 1939 beendet eine Schaffenszeit 'zwischen den beiden Weltkriegen'⁷¹², die unter Einbezug des rheinischen Jugendwerks unterschiedliche zeittypische biografische, stilistische und motivische Aspekte dokumentiert.

In dem historisch rekonstruierten Dialog zwischen Werk und Leben einerseits und (kunst-)historischen Anbindungen andererseits, konnten sowohl die jeweils betrachteten Gemälde als ausdrucksstarke Reflexe ihrer jeweiligen Entstehungszeit betrachtet werden, als auch andersherum erst durch den Einbezug historischer Bedingtheiten das inhaltliche Fundament bestimmter Werke, die bislang undatiert oder falsch datiert ahistorisch ‚im Raum‘ standen, rekonstruiert werden. Wie eingangs dieser Arbeit bereits betont, soll auch an dieser Stelle nochmals ausdrücklich auf den letztendlich fragmentarischen Charakter dieser Monografie hingewiesen werden, wie er letztendlich jeder historischen Rekonstruktion zu Grunde liegt, aber zu selten deutlich herausgestellt wird. Der Anspruch einer tatsächlich umfassenden bzw. erschöpfenden Schilderung der Lebens- und Werkgeschichte Hans Trimborns bis

⁷¹²Hans-Georg Gadamer: Einführung in Martin Heideggers ‚Der Ursprung des Kunstwerkes‘. Stuttgart 1960; S. 102.

1939 kann mit der vorliegenden Arbeit nicht erhoben werden. Die Betrachtung ist vielmehr vom Bemühen geprägt, wesentliche und aus meiner Sicht relevante Werkaspekte herauszuarbeiten. In Gesamtbetrachtung der von mir auf diese Weise thematisierten Lebens- und Schaffenszeit des Künstlers von 1891 bis 1939 kann Hans Trimborn dabei im Sinne Emanuel Eckardts wohl tatsächlich als ein „wichtiger, vielleicht großer Zeuge“⁷¹³ des vergangenen Jahrhunderts angesehen werden. Wenn auch die Attribute 'wichtig' und 'groß' in ihrer essayistischen Anwendung hier nicht überbewertet werden sollen, so bleibt Trimborn doch mit seiner individuellen Künstlerbiografie und dem eigenständigen künstlerischen Werk sicherlich ein interessanter und einmaliger Zeuge seiner Zeit.

Gemessen an dieser Einordnung verwundert jedoch die bemerkenswert geringe zeitgenössische und auch postume Rezeption des Malers⁷¹⁴. In seiner Anthologie der 'Verschollenen Generation' macht Rainer Zimmermann vor allem Zeitumstände und den 'fehlgeleiteten' Blick der Kunstgeschichtsschreibung auf andere Stilrichtungen für die mangelnde Auseinandersetzung mit einer ganzen Künstlergeneration - unter ihnen Hans Trimborn - verantwortlich⁷¹⁵. Ein Blick auf das Leben des Künstlers verdeutlicht aber, dass er in dieses stereotype Gesamtbild vergessener Künstler nicht hineinpassen will. Im Gegenteil: in nahezu jeder Schaffenszeit hat Trimborn prominente und engagierte Förderer an seiner Seite, die er in ihrem Engagement allerdings nur selten angemessen unterstützt.

So werden Kontakte des jungen rheinischen Künstlers zur Bonner Kunsthandlung Cohen und zum einflussreichen Kölner Kunstsammler Heinrich Stinnes durch Trimborns ablehnendes Verhalten fahrlässig aufgegeben. Auch der intensive Kontakt zu P.A. Seehaus und den Rheinischen Expressionisten um August Macke führt zu keiner Manifestierung Trimborns in diesem Künstlerkreis und seiner kunsthistorischen Rezeption. In den Zwanziger Jahren setzt sich mit Ludwig Roselius einer der wichtigsten Förderer junger Künstler in Norddeutschland für Trimborn ein und entwirft für ihn sogleich zukunftsweisende Pläne: "Haben Sie in Bremen festen Fuss gefasst, so können wir weiter gehen nach Hannover - Berlin. Vielleicht läßt sich auch in Nordersey [sic] selbst ein regelmässiges Verkaufsgeschäft erzielen"⁷¹⁶. Diese Aussichten - in wirtschaftlich ausgesprochen schwierigen Zeiten - veranlassen Trimborn aber - nach anfänglichem Engagement - nicht zu einer konsequenten und nachhaltigen Zusammenarbeit. Die Bemühungen des populären Schriftstellers

⁷¹³Eckardt 1988; S. 49-60, S. 60.

⁷¹⁴siehe dazu auch '2.1. Rezeptionsgeschichte'.

⁷¹⁵siehe dazu auch '2.1. Rezeptionsgeschichte'. In Rainer Zimmermanns Neuauflage über die 'Verschollene Generation' (1994) wird auch Hans Trimborn in den Künstler-Kanon aufgenommen.

Waldemar Bonsels, den Norderneyer Künstler in Buchprojekte einzubinden, sind letztendlich ebenso vergeblich. Die vom Schriftsteller in Aussicht gestellte Illustration eines seiner auflagenstarken Bücher, die für den Illustrator eine nicht zu unterschätzende öffentliche Wahrnehmung bedeutet hätten, kommt nicht zustande. Auch über die in dieser Arbeit betrachteten Schaffenszeit hinaus ändert sich das Verhalten Hans Trimborns nicht. Seit 1946 bemüht sich das Oldenburger Landesmuseum um eine Rehabilitierung expressionistischer Künstler in Norddeutschland. Der Museumsdirektor Walter Müller-Wulckow unternimmt dabei wiederholt Versuche, Hans Trimborn durch den Ankauf von Gemälden und durch Ausstellungsangebote zu 'veröffentlichen', aber auch hier schöpft Trimborn die ihm gebotenen Möglichkeiten nicht ansatzweise aus⁷¹⁷.

In Vergegenwärtigung der genannten Beispiele wird deutlich, dass die entscheidenden Gründe für Trimborns mangelhafte öffentliche Präsenz nicht in Betrachtung äusserer Umstände zu finden sind. Die Auseinandersetzung mit dem (Künstler-)Typ Hans Trimborn selbst ist diesbezüglich ganz offensichtlich aufschlussreicher. Wenn dabei auch ein verbindliches Künstlerpsychogramm aus retrospektiver Sicht nur unter Vorbehalt erstellt werden kann, so erlauben die erhaltenen Dokumente und überlieferten Aussagen des Künstlers aber doch zumindest eine Annäherung an das 'Phänomen' Hans Trimborn.

Auf die Frage, warum er so ungern ausstelle, antwortete der Maler: „Du würdest ja auch nicht in Unterhose auf die Straße rennen“⁷¹⁸. Mit diesem plakativen Bild betont er den allein privaten Charakter seines künstlerischen Schaffens. Der postulierten Intimität zwischen Künstler und Werk steht eine öffentliche Präsentation seiner Arbeiten ganz offenbar entgegen. Unter Anwendung kunstsoziologischer Terminologie läßt sich hier zunächst ein grundlegender Defekt im „Prozeß der Kunstübertragung“⁷¹⁹ diagnostizieren, der in letzter Konsequenz auch das Scheitern Hans Trimborns in seiner Existenz als Künstler in der Gesellschaft bedeutet. Aus der „Kommunikationslinie zwischen Künstler, Kunstwerk und Empfänger“⁷²⁰ kürzt er das 'öffentliche Element' heraus, um sich nicht in ein „beruflich-privates Spannungsfeld“ begeben zu müssen, das, so die Soziologin Barbara Aulinger, allein schon dadurch erzeugt wird, dass „der Künstler von der Gesellschaft ständig mit der Sinnfrage seiner Produkte konfrontiert wird“⁷²¹. Diesem zunächst legitimen Anspruch der Öffentlichkeit auf einen Dialog mit dem Künstler über seine Werke verweigerte sich Trimborn

⁷¹⁶ L.R. an H.T. Bremen, 2. Januar 2002

⁷¹⁷ siehe dazu die zahlreichen Briefe von Müller-Wulckow an H.T. Nachlass H.T.

⁷¹⁸ Gespräche mit Maria Trimborn in den Jahren 1997-1999.

⁷¹⁹ Alphonse Silberman: Soziologie der Künste. In: René König: Handbuch der empirischen Sozialforschung. Bd. 13. Sprache. Künste. Stuttgart ² 1979; S. 117- 307; 2c) Wahrnehmung und Betrachtung (S. 143- 145), S. 143.

⁷²⁰ ders.; 2d) Kunstpublikum; S. 145- 148, S. 145.

⁷²¹ Barbara Aulinger: Kunstgeschichte und Soziologie. Eine Einführung. Berlin 1992; S. 44.

nahezu vollkommen. Selbst im familiären Kontext reagierte er auf kritische Äusserungen zu einzelnen Arbeiten äusserst aggressiv⁷²².

Die dialog-und präsentationsfeindliche Haltung des Künstlers gilt aber nicht nur einseitig der Abwehr von Kritik. Wenn er schreibt: "Ich für mich möchte mit m. Bildern, wenn ich sie so nennen darf, wenigstens nicht belasten"⁷²³, so mag das zwar durchaus kokett klingen, zugleich aber dokumentiert auch diese Aussage glaubhaft Trimborns Verhältnis zu seinen Arbeiten. Denn wenn er seine Gemälde über den monologischen Prozeß ihrer Entstehung hinaus als 'intime' Ergebnisse seines künstlerischen Schaffens versteht, dann muss er ihre öffentliche Präsentation tatsächlich als aufdringlich und damit für andere als belastend empfinden.

Der Musiker Hans Trimborn hat diese Scheu vor öffentlichen Darstellungen interessanter Weise nicht. Die Norderneyer Badezeitung publiziert auffällig viele Artikel über Auftritte des musizierenden Künstlers⁷²⁴, die gerade im Vergleich zur geringen Zeitungs-Präsenz des Malers bemerkenswert sind. Jan Ernst kommentiert hier wohl in richtiger Ausrichtung, wenn er in seiner Auseinandersetzung mit dem Musiker Trimborn betont: "Musik, eine verklingende Kunst, hinterläßt weniger Spuren als die Malerei"⁷²⁵. Während also die Gemälde als manifeste Dokumente bestimmter Stimmungen und Schaffenszeiten immer wieder mit dem Maler in Verbindung gebracht werden können, bleiben Trimborns musikalische Interpretationen und Improvisationen einzigartige Momentaufnahmen⁷²⁶. Diese spezifische Qualität der verklingenden Musik im Kontrast zu der 'Nachhaltigkeit' der gemalten und gezeichneten Arbeiten macht Trimborns Scheu vor tage- oder wochenlangen öffentlichen Präsentationen seiner Arbeiten durchaus nachvollziehbar.

Es ist aber eben nicht nur dieser Ausstellungs-Aspekt der 'Kunstübertragung', mit dem Trimborn sich nicht arrangieren kann. Seine Verweigerungshaltung betrifft letztendlich jeden offenen und kritischen Dialog über seine Kunst. Neben den genannten aggressiven Reaktionen auf Kritik an einzelnen Arbeiten, fällt dabei vor allem auch Trimborns Unlust an einer nachhaltigen Kontaktaufnahme zu anderen Künstlergruppen auf. Bereits Ludwig Roselius erkennt jedoch, dass für die künstlerische Entwicklung des fraglos begabten Malers Trimborn der kreative Austausch von entscheidender Bedeutung ist. Der Bremer Kaufmann

⁷²²Maria Trimborn in mehreren Gesprächen (1998-2001).

⁷²³H.T. an R.L. o. Dat. [Hervorhebung im Text durch H.T.]. Nachlass Rudolf Lemke, Jena.

⁷²⁴siehe: 5. Materialsammlung; 5.1. Norderneyer Badezeitung.

⁷²⁵Jan Ernst: Der Musiker Hans Trimborn. In: Kat.-Oldenburg 1994; S. 215-231, S. 215.

⁷²⁶Gewünschte Tonaufnahmen seiner Auftritte als Musiker wurden von Hans Trimborn konsequenter Weise zumeist abgelehnt.

beschreibt eindringlich die Konsequenzen, die Trimborns Verweigerungshaltung für seine Zukunft als Maler haben könnten:

"Trimborn steht am Scheideweg. Entweder wird er ein Feld- Wald- und Wiesenmaler, wie fast alle Anderen auch - dann fürchte ich wird er über das seelische Manko niemals hinwegkommen - oder aber, er zerbricht den Bann, der jetzt um ihn liegt und kommt zu tatsächlichen Schöpfungen. Zur Befreiung bedarf es geistigen Kontaktes, geistiger Zeugung."⁷²⁷

Wenn ich auch Hans Trimborn in Folge meiner vorangegangenen Einordnung seines Werkes sicherlich nicht als 'Feld-Wald- und Wiesenmaler' bezeichne, so muß doch zugleich attestiert werden, dass er als Maler sein künstlerisches Potential nicht ausgeschöpft hat. Das was Roselius 'Manko' und 'Bann' nennt, nämlich die mangelnde Bereitschaft sich und sein Werk in Kontexte zu stellen, ist für diese qualitative Werk-Einschränkung wesentlich mitverantwortlich. Die vielen Begabungen und Interessen, die Trimborn parallel ausleben wollte, mögen dazu beigetragen haben, dass er sich nicht konsequent auf seine Weiterentwicklung als Maler konzentrieren konnte. Der Künstler selbst spürte dieses Manko, als er an den Freund Rudolf Lemke schrieb:

"Medizin, Musik, Malerei kann man nicht zusammen tun. Wenn man auf einem Gebiet etwas, wenn auch noch so wenig Erfolg haben will, müssen alle anderen "Flöten schweigen". seit ich bei der Malerei bin, mache ich keine Musik mehr oder sonst etwas. Es geht einfach nicht"⁷²⁸

Trimborn wird jedoch zeitlebens nicht ausschliesslich bei der Malerei sein. Es gelingt ihm nicht, die anderen 'Flöten' zum Schweigen zu bringen.

Es ist nun die Aufgabe der retrospektiven Kommentierung aus dieser 'Vielstimmigkeit' die 'Stimmelage' des Bildenden Künstlers 'herauszuhören' und kritisch innerhalb seines Lebenswerkes einzuordnen. Mit dem Werkverzeichnis der Gemälde Hans Trimborns und der vorliegenden Betrachtung seines Œuvres von den Anfängen bis an das Ende der Dreißiger Jahre auf Norderney konnte - so denke ich - ein verlässliches Fundament für weitere notwendige Auseinandersetzungen mit diesem Künstler und seinem Werk geschaffen werden. Im Nachlass Hans Trimborns befinden sich allein über 4000 Zeichnungen, Aquarelle und Druckgrafiken, die nach wie vor einer Aufarbeitung und kritischen Einordnung harren. Auch sein malerisches Œuvre der Vierziger und Fünfziger Jahre verdient durchaus eine kritische Bestandsaufnahme. Mit geradezu archäologischem Spürsinn müssen hier die wichtigen Arbeiten unter der zunehmenden Anzahl ostfriesischer Landschaftsgemälde herausgezielt werden. Das Gemälde *Krieg- Tod im Massengrab* von 1941 [Abb.196] und das Triptychon *Lasst alle Hoffnung fahren* von 1951 [Abb.197] sind in dieser

⁷²⁷ L.R. an Margret Janssen; 17.6.1922. Archiv der Böttcherstraße GmbH Bremen.

⁷²⁸ H.T. an R.L.. Norderney, 27.XII.32. Nachlass Rudolf Lemke [Kopie im Nachlass H.T.].

Arbeit bereits erwähnte 'freigelegte' Funde dieser späteren Schaffensphasen. Auch die Kompositionen des Musikers Hans Trimborn, die in der vorliegenden Arbeit keine angemessene Einordnung erfahren konnten, sollten in absehbarer Zeit fachgerecht kommentiert werden⁷²⁹. Dem Aufruf Schmidt-Marlissas möchte ich mich somit am Ende meiner Arbeit nochmals ausdrücklich anschließen:

[...] geht nicht unachtsam an diesem Kämpfer vorüber, sondern zollt ihm, sei es auch nur still, Anerkennung und Achtung auf die jeder Ringende Recht hat und die ihm zukommt.⁷³⁰

5. Materialsammlung

5.1. Badezeitung und Anzeiger zugleich Kur- und Fremden-Liste für das Nordseebad Norderney. Amtliche Zeitung für die Bade-Verwaltung und die Gemeinde Norderney

Nr. 149, Sonnabend, den 18. Dez. 1920, 49. Jahrg.: Die Beethoven-Feier auf Norderney: [...] Die beiden Damen fanden in Herrn Trimborn, dem Leiter unseres Kirchenchors, einen sehr tüchtigen, feinsinnigen, temperamentvollen Begleiter, der sich um die Beethoven-Feier in jeder Beziehung verdient gemacht hat.

Nr. 8, Donnerstag, den 19. Januar 1922, 51. Jahrg. (17. Januar): [...] ein Klavier- und Liederabend mit Fräulein Lena Tröger (Hamburg) und Herrn Hans Trimborn (hier) am Klavier. Es sollen geboten werden Lieder von Grieg, Blech, Brahms u.a.m., und auf dem Flügel wird uns Herr Trimborn mit eigenen Kompositionen erfreuen. Im Vorjahr haben wir allerdings schon mal einige kleine Proben seines Schaffens und Könnens auf musikalischem Gebiet gehört. Wir hoffen, daß wir einmal etwas mehr von ihm erfahren und einen anhaltenden Genuß davon haben.

Nr. 55, Donnerstag, den 11. Mai 1922, 51. Jahrg. (9. Mai): Herr Trimborn hatte seinen Chor recht gut diszipliniert, alle folgten forsam [sic] seinen Weisungen, die Vorträge zeugten von sorgfältiger ausdauernder Uebung und unverdrossenem Fleiße. Der Chorleiter schürft tief, mit seinem Kunstsinn, um Wort und Weise voll auszuschöpfen. Ihm wärs zu wünschen, daß er mit einem Chor von 150-200 sangesfreudigen Damen und Herren größere Werke zur Aufführung bringen könnte. Den ganzen Chorleiter Trimborn lernte man kennen gleich aus dem Anfangschor: ‚Wachet, steht im Glauben, seid männlich und seid stark‘.[...] Zeigte uns dieses Lied den Komponisten Trimborn als einen modernste Wege wandelnden Künstler, so das Sopransolo: „Du sollst ganz entsinken deiner Deinheit“ nach Worten von Meister Eckhart als einen, der tief in die Musik des Mittelalters eingedrungen ist und den archaisierenden Tonsatz unserer Altvordern wie auch mancher hochmodernen zu treffen weiß.

⁷²⁹Dem kurzen Artikel von Jan Ernst über den Musiker und Komponisten Hans Trimborn (siehe Kat.-Oldenburg 1994, S. 215-231) folgte bislang keine weiterführende musikwissenschaftliche Auseinandersetzung. Die umfangreichen, unsortierten und ungesichteten Kompositionen im Nachlass H.T. sollten baldmöglichst bearbeitet werden.

⁷³⁰Ausschnitt eines Artikels des holländischen Organisten Dr. Fried Schmidt-Marlissa über seinen Freund Hans Trimborn; undat. [ca. Mitte der 20er Jahre]. Nachlass H.T. [5.3.] (27)].

Nr. 5, Sonnabend, den 10. Januar 1925, 54. Jahrg.: (Wohltätigkeitsabend des Vaterländischen Frauenvereins): Hans Trimborn, außer der Reihe, offenbart sowohl in der Wiedergabe des ‚Präludiums‘ wie in den eigenen ‚Phantasien‘, daß er Künstler durch und durch ist, aber einer modernsten Eigenart, dem ‚kleine Geister‘ nicht immer zu folgen vermögen.

Nr. 11, Sonnabend, den 24. Januar 1925, 54. Jahrg.: (Schülerkonzert): Daß Meister Trimborns Künstlerhand dem neuen Flügel der Schule zum ersten Male vor der Öffentlichkeit die wehe-, weihe-, wonnevollen Töne entlocken durfte, gab dem Konzert eine besondere Note. Die reiche Abwechslung zwischen Freude und Leid, zwischen höchstem Jauchzen und schwermütiger Trauer bot dem meisterlich das Instrument beherrschenden Künstler willkommene Gelegenheit, die Seele reden zu lassen. Mehr freilich noch trat die tiefe Beseelung, die sein Spiel atmet, in der aus freiem Gedächtnis gespielten schweren Musik Chopins hervor. Herr Trimborn würde sich mit solchen Leistungen getrost vor dem Badepublikum der Saison im Konversationshause hören lassen dürfen.

Nr. 6, Sonnabend, den 14. Januar 1928, 57. Jahrg.: [...] Das stilvolle Programm des Stahlhelmkonzertes wird uns durch Hans Trimborn (Klavier) und Emil-Richard Siemers (Cello) vermittelt. Freudig verbuchen wir es, daß unsere beiden hiesigen Künstler sich im Zusammenspiel mit den von ihnen bevorzugten Instrumenten zeigen. Leider haben wir diesen Winter nur einmal Gelegenheit, den ausgezeichneten Pianisten Hans Trimborn am Flügel zu hören. [...].

Nr. 33, Sonnabend, den 17. März 1928, 57. Jahrg.: (Erstes Konzert des Jungmädchenchores): [...] Gern hatte sich unser heimischer Klavierkünstler, Herr Trimborn, in den Dienst der schönen Sache gestellt. Zur Einleitung spielte er eine von ihm selbst komponierte Tokkolina, der er die Ballade g-moll von Brahms folgen ließ. Es hieße, Eulen nach Athen tragen, wollte man über das Spiel etwas sagen.

Nr. 49, Sonnabend, den 27. April 1929, 58. Jahrg.: [...] Hans Trimborn, der Mac. Dowall's Barcarolle op. 18 und Emil Sauers ‚Echo von Wien‘ spielte, war in großer Form. Seine virtuose Technik, der unter seinen Fingern modulierte singende Ton, sein dezenter Anschlag bewiesen, daß er ein Künstler ist. Das Publikum erzwang durch seinen Beifall eine Zugabe, die - mir unbekannt - bestimmt in das Reich edelster Programm-Musik gehört. [...].

Nr. 74, Zweites Blatt, Dienstag, den 25. Juni 1929, 58. Jahrg.: (Konzert zum Besten des Vaterländischen Frauenvereins): [...] Den Anfang der großen Konzerte zu machen, war - und das verbuchen wir mit Stolz und Freude - unserm heimischen Künstler und Komponisten Hans Trimborn vorbehalten, der sich im Verein mit Chr. Harjes, 1. Flötist des Staatlichen Kurorchers [sic], für die Interpretation seiner Flötensonatine zum Klavier einsetzte. In dem ersten Teil des geschmackvoll zusammengestellten Programm spielte Hans Trimborn das E-moll-Konzert für Klavier und Streichorchester von J.S. Bach (Allegro moderato, Largo, Allegro con fuoco). Trimborn brachte das jeder Sentimentalität bare, freudig dahinsprudelnde, straff gegliederte Konzert mit einer Exaktheit, die faszinierte. [...] Im zweiten Teil brachte Hans Trimborn seine dreisätzige Sonatine für Flöte und Klavier (Allegro moderato - Andante - Allegro molto). Die Sonatine, zeitgemäß (andere sagen: modern) in Melodieführung, Rhythmus und Harmonie, fesselte mich außerordentlich im zweiten Satz durch seine herb-männlich und doch innige Kantilene. [...] Ueber das Spiel unseres Meisters Trimborn noch Worte zu verlieren, erübrigt sich.

Nr. 122, Erstes Blatt, Donnerstag, den 26. September 1929, 58. Jahrg.: [Konzert zum Besten des Vaterländischen Frauenvereins]: Daß Hans Trimborn durch die Allgewalt der Töne uns etwas zu sagen hat, ist unbestritten, ob aber seine Ausdrucksart schon das Verständnis findet, ist fraglich. Aus einem sehnsüchtig suchenden Innern geboren gewinnt das Gefühl tönende Gestalt und

behauptet sich. [...] Hoffentlich gelingt es uns, einer kunstbegeisterten [sic] Gemeinde im Winter einen ganzen Trimborn-Abend zu beschenken.

5.2. Briefe von Ludwig Roselius an Hans Trimborn

Bremen, den 20. November 1921

Sehr geehrter Herr Trimborn! Heute befinde ich mich hier in Bremen nur auf der Durchreise; dennoch habe ich eben die Bilder ausgepackt und möchte Ihnen bestätigen, dass sie gut angekommen sind. Dann will ich sie mit einigen Freunden durchsehen. Sie müssen ohnehin vorher gerahmt werden. Ich schreibe Ihnen also später darüber. Sollten Sie Gelegenheit haben, demnächst nach Bremen zu kommen, bitte ich um Ihren Besuch. Beifolgend schicke ich Ihnen die Photographien zweier Bilder von Paula Modersohn-Becker, die sich in meiner Sammlung befinden. In der Hoffnung, Sie bald wiederzusehen, bin ich mit besten Grüßen Ihr Ludwig Roselius [Namensstempel].

Bremen, den 2. Januar 1922

S.g.H.Tr.! Sie möchten ein Urteil der Herren von der Kunstschau haben, welche Ihre Bilder kürzlich begutachteten. Die Urteile waren durchweg günstig. Am besten beurteilte sie Herr Hoffmann, der Direktor der Wissenschaftlichen Betriebsführung, welcher das impressionistische Portrait als Grundlage für Ihr Können nahm und von diesem Können aus die anderen Bilder beurteilte. Die beiden anderen Herren, der Architekt Alfred Runge und der Maler Müller-Scheessel vermissten die Einheitlichkeit der Darstellung, trotzdem ich bekannt gegeben hatte, dass ich mir in gewisser Weise Extreme ausgesucht hatte. Meine Ansicht über Ihre Bilder habe ich Ihnen schon gesagt. Ich sehe in den Bildern mehr als die Herren der Kunstschau. Es wird Sie jetzt interessieren über die Verteilung der Bilder zu hören. ‚Paradies‘, ‚Einsiedler‘ und ‚Madonna mit Kind‘ hängen meinem Schreibtisch gegenüber. Das grosse Bild ‚Der Mönch‘ hat einen guten Platz im Parterre bekommen. Das bunte Kinderbild geht nach Amsterdam. Direktor Mueller möchte es für seine Kaffee-Hag- Stube haben. Er hat einen Preis dafür bezahlt, der die Bezahlung der sämtlichen Rahmen ermöglichte. Es wäre sehr nett, wenn wir Bestellungen daraufhin erhalten könnten. Das ‚Christkindbild‘ hat meine älteste Tochter, die in Münster Medizin studiert, sich zu Weihnachten auserbeten. Sie ist ganz begeistert von dem Bild.[...] Das ausgezeichnete Portrait behalte ich noch eine zeitlang hier, um es zu zeigen. Wenn ich einen Platz dafür finde, an dem es mir nicht zu häufig vor die Augen kommt, möchte ich es dennoch behalten. [...] Ich möchte nun etwas für Sie tun. Sie müssen bekannt werden und sich selbst einen Markt schaffen. Ich stelle Ihnen für eine Sonderausstellung die Kunstschau zur Verfügung [handschriftl. Randbemerkung: das Risiko übernehme ich persönlich Frachten etc.] Sie müssen aber ungefähr alles schicken, was Sie dort haben. Wir werden dann versuchen, die Sachen entsprechend auszuzeichnen. Und zwar würde ich empfehlen, die Preise etwa von M. 10.000.-- bis herunter auf ca. M.1000.-- anzusetzen. Vielleicht könnten Sie mir das das überlassen. Ich glaube die Bilder besser eintaxieren zu können, als die Herren der Kunstschau. Wir könnten die Ausstellung im Februar oder wenn Sie wollen auch im März vornehmen. Wenn Sie diese Ausstellung jedes Jahr wiederholen, so glaube ich sicher, dass Sie in Bremen einen ganz festen Markt für Ihre Bilder bekommen. Verzeihen Sie bitte die scheinbare Härte, mit der ich diese Dinge kaufmännisch behandle, aber es geht nun einmal nicht anders. Haben Sie in Bremen festen Fuss gefasst, so können wir weiter gehen nach Hannover - Berlin. Vielleicht läßt sich auch in Nordersey [sic] selbst ein regelmässiges Verkaufsgeschäft erzielen. Ich richte dort ein Café Hag ein. Wir könnten z.B. in diesem Kaffee Ihre Bilder aufhängen mit einem Hinweis, dass sie verkäuflich sind. Die Leiterin des Unternehmens würde dann die Verkaufsverhandlungen führen. Norderney ist für Sie als Wohnort nicht schlecht. Sie haben dort die nötige Ruhe und Konzentration für Ihr Schaffen. Sie brauchen aber einen grösseren Kreis von Interessenten für Ihre Arbeit. Deshalb empfehle ich Ihnen die Verbindung mit

Bremen und später mit Berlin. Besser noch als Berlin ist übrigens für Ihre Sache Cöln. Das wird sich mit der Zeit finden. Zunächst einmal sollte hier der Anfang gemacht werden. [...] N.B. Das Köpfchen, das Sie mir schicken, ist ganz reizend. Das schlägt in die Richtung, welche wir besprochen haben. [...]

Bremen, den 1. August 1922 [Priv.- Sekretärin Kinder]

S.g.H.Tr.! Gestern schon wollte ich Ihnen die erfreuliche Mitteilung machen, dass in der Kunstschau bereits eins von Ihren Bildern verkauft worden ist. Heute erhalte ich Ihr Schreiben vom 30. Juli. Leider muss ich Ihnen mitteilen, dass das von Ihnen beschriebene Bild das verkaufte ist. Als ich gleich nach Empfang Ihres Briefes mit der Kunstschau telephonierte, wurde mir gesagt, dass das Bild nicht mehr dort sei. Es tut mir leid, dass ich in diesem Falle Ihren Wunsch nicht erfüllen kann und ich hoffe, dass Ihnen aus diesem unglücklichen Zusammentreffen keine all zu grossen Unannehmlichkeiten entstehen. [...]

Bremen, den 24. Mai 1923

Sehr verehrter, lieber Freund! Die mir gesandten Skizzen sind sehr lustig. Vielen Dank dafür. In Dollar zu zahlen ist verboten. Ich schicke Ihnen aber Mk. 100.000.-- ein. Das Tempera-Blatt habe ich damals Professor Hoetger gegeben, um Ihnen die Verbindung zu verschaffen. Sie waren nachher bereits bei ihm. Damit Sie keinen Schaden hatten, habe ich damals irgendwelche Rahmen geliefert, oder sonst etwas für Sie getan. Ich weiss es nicht mehr. Sie wollen nach hier kommen und verlangen von mir Zeit. Alles kann ich Ihnen geben, nur das nicht. Sie müssen schon sehen, wie Sie es gerade treffen. Ich hoffe dann, dass Sie ein etwas besseres Objekt für Ihre Zeichnungen finden, als gerade mich. [...]

5.3. Verzeichnis der Dokumente

[]: Anzahl der Seiten/ **(Fett)**: mit anschliessender Transkription

- (1)Belobigung des Gymnasiasten Hans Trimborn durch den Regierungs-Präsidenten. Cöln, den 6. September 1912. Nachlass H.T. [1]
- (2)Hans Trimborn. Zeugnis der Reife 1913 (Abschrift 1931). Nachlass H.T. [3]
- (3)Paul Adolf Seehaus an H.K. [Hans Kurella]. Bonn, I.IX.15 u. Bonn, 27.X.15. In: Paul Ortwin Rave: Paul Adolf Seehaus. Briefe und Aufzeichnungen. Bonn 1930. S. 40-41. Handschriftl. bez. v. H.T.: ‚T= H.Trimborn Plittersdorf a. Rh.‘. Nachlass H.T. [1]
- (4)H.T. an M.T. v. 25.III.16. Nachlass H.T.[1]
- (5)Kunsthandlung Cohen/ A. Kramer an H.T. Bonn. d. 27.7.17. Nachlass H.T. [1]
- (6)H.T. an Frau Aennchen, Heidelberg den 18.XII.18. Privatbesitz. [2]
- (7)H.T. an Frau Pfaff, Norderney. 15. November 1919 Wilhelmstr.12. Privatbesitz. [1]
- (8)H.T. an Frau Pfaff; Norderney, den 22. November 1919. Wilhelmstr.12. Privatbesitz. [1]
- (9.-16.)Briefe v. Ludwig Roselius an H.T. Alle Nachlass H.T.
- (9)[Bremen, den 23. Dezember 1921]. [1]
- (10)[Bremen, den 29. August 1922]. [2]
- (11)[Bremen, den 26. Juni 1924]. [1].
- (12)[z.Zt. Badenweiler, den 4. Juli 1929]. [1]
- (13)[Bremen, den 2. Januar 1930]. [2]
- (14)[Bremen, den 6. Mai 1930]. [1]
- (15)[Bremen, den 5. Juni 1935]. [2]
- (16)[Bremen, den 27. Dezember 1939]. [1]
- (17)Bernhard Hoetger an H.T. Worpswede, 6.10.1923. Nachlass H.T. [1]
- (18)Bernhard Hoetger an Dr. Gold (Kopenhagen). Worpswede, 6.10.1923. Nachlass H.T. [2]
- (19)Bernhard Hoetger an H.T u. M.T. 5.12.23. Nachlass H.T. [2]

- (20) Bernhard Hoetger an H.T. Bormes 4.12.31. Nachlass H.T. [2]
 (21) Beurteilung v. Bernhard Hoetger über den Maler H.T. Bormes, 5.12.1931. Nachlass H.T. [1]
 (22) H.T. an Ludwig Roselius. o. Dat. (ca. September 1922). Archiv der Böttcherstrasse. [1]
 (23) H.T. an Bernhard Hoetger, 29. Sept. 1922. Nachlass H.T. [2]
 (24) Flugblatt: Der Dresdner Kasperle. o. Dat. (um 1926). (Privatbesitz). [1]
 (25) Martin Goldyga/ Kaffee Worpswede an H.T. Worpswede, 11.3.1926. Nachlass H.T. [1]
 (26) Waldemar Bonsels an H.T. Ambach Starnb. See. Obb. 30.4.1922. Nachlass H.T. [2]
 (27) Dr. Fried Schmidt-Marlissa über H.T.: ‚Kämpfer‘. o. Dat. (ca. Mitte der 20er Jahre). Nachlass H.T. [2]
 (28) H.T. an den Malerfreund Vollrath Hoeck; o. Dat. (um 1923). Nachlass Vollrath Hoeck. [1]
 (29) M.T. an H.T. v. 29. ii [November] 27. Nachlass H.T. [2]
 (30) Zeugnis-Abschriften (7. September 1928): Alexander Stoffregen (27.8.1928) u. Professor Josef Frischen (6.9.1928) über den Musiker H.T. Nachlass H.T. [1]
 (31) Zeugnis-Abschrift (3. Oktober 1929): Generalmusikdirektor Klemperer über den Musiker H.T. Nachlass H.T. [1]
 (32) Hans Timm an H.T. Hochheim, Kreis Erfurt, 15. Mai 1930. Nachlass H.T. [2]
 (33) Hans Timm an H.T. Hochheim, Kreis Erfurt, 18. Dezember 1931. Nachlass H.T. [1]
 (34) Flugblatt. An die Hausfrauen! o. Dat. (um 1931). Nachlass H.T. [2]
 (35) Liste der Wära-Nehmer in Norderney. o. Dat. (um 1931). Nachlass H.T. [1]
 (36) Beschäftigungsbescheinigung von Orchesterleiter Josef Frischen für den Kapellmeister Hans Trimborn; Norderney d. 16.6.32. Nachlass H.T. [1]
 (37) Erich Kästner. Stimmen aus dem Massengrab (Für den Totensonntag. Anstatt einer Predigt. In: E.K. Herz auf Taille. Leipzig, Wien ²1928. S. 109-110. Nachlass H.T. [2]
 (38) Stimmen aus dem Massengrab. Für einen Sprecher, zwei Posaunen u. eine kleine Trommel. Komposition v. H.T. nach Erich Kästner. o. Dat. (um 1930). Nachlass H.T. [5]
 (39) Henri Nannen an H.T. München, 17.10.34. Nachlass H.T. [2]
 (40) Henri Nannen an H.T. München 23/ Leopoldstrasse 56a/ den 16.1.35. Nachlass H.T. [2]
 (41) Fürstin zu Knyphausen an. H.T. 17.IX.1936. Nachlass H.T. [2]
-

(4) 25.IX.16.

Weil gestern Sonntag war, hatte ich den Mut, ging zu jedem lieben Ort und grüßte ihn von dir. An deinem Fenster sah man rote Blumen. Dann ging's zum Kreuz, wo man sich ein Dornenblatt nahm.

Weißt du, wo der Herbst stand – wo man erinnern muß. Er lachte am Eingang des Wortes: Et les soucis que vous pouvez avoir sont comme des hirondelles sur un ciel d'après – midi, - Chère – par un [...] pour de septembre attiedi. Und die zwei großen Pappeln waren die Finger mit denen er winterlich drohte. –

Im kleinen Zimmer war alles wie sonst. Die Farben lebten an der Wand und ich war stolz, als du mir deine liebe Hand gabst. Mit ganzem Gesichte lachte da der Herbst hinein. Es war ein letztes schönes Bild.

In lauter Sonne und Glück.

Ja, der Herbst kommt wie er will, er ist immer schön.

Noch ein Wort, lieber Freund.

Augenblicke nur uns noch geschenkt. Wer weiß! Ich bitte Dich, nun zu mir zu kommen, wie ich zu Dir. Wir sind gleich in der Sonne draußen, bei den Blumen, bei unserem Herbst. Du hast die Kraft schweigend mit mir durchs Feuer zu

gehen. Dann nimmst Du die Bilder, die trocken geworden sind in Dein Haus bis später. Für die Arbeit muß gesorgt werden, ich weiß, das ich Dich nicht dazu bitten brauche.

(Die Verhältnisse liegen hier so, daß ich Dich jeden Nachm. von zwei ab erwarten kann. Mit Rheinuferbahn bis Ubierring, von dort li. bis Opernhaus, Mozartstr. Lützowstr. Abt. XX Knabenschule aus lauter Verzweiflung sage ich daß m. Telef. N^o 8761^a heißt).

Dann sagst Du ja selbst, der Herbst komme wie er will.

Verzeih' all die dummen Worte, aber d. Arbeiten können nicht hierbleiben u. ich weiß keinen Rat.

Bewahre diese Worte! Auch Coblenz entschuldigt nichts. Der Zug fährt hier vorbei (drehe auf)

Zwei bleiche Gesichter über meinem Grab. Mond [...] irgend ein weher Schatten tief und die Dornen, gebricht, [...] lustiger immer lustiger. --- [Der] Kapellmeister [...] - nicht so bitte. -. unser lustiger - Herbststrauch wo ist deine Nachtigall. Wasser zittert leise vorbei - Lichtraum - - - da - - den Berg hinauf - das kleine Grab starb. Auf dem selben wunderbaren Ton blieb alles stehen, Marta.

(6) Heidelberg den 18.XII.18.

Liebe Frau Aennchen.

Nun werden Sie meine Briefe haben u. mir bald wieder schreiben. Ich freue mich nun darauf, daß Sie mir die mediz. Bücher, den neuen Militärmantel u. die Militärschuhe zusenden wollen.

Sie sehen, ich komme immer wieder mit einer neuen Bitte. Doch, das wissen Sie ja, daß ich keinen anderen Menschen habe, den ich um etwas bitten könnte u. dürfte. Ich komme nun einmal immer zu Ihnen.-

Wie geht es noch auf der Au u. wie geht es den Damen? Ich bin leider noch nicht dazu gekommen, ihnen ein Wort zu schreiben. Den ganzen Vormittag u. teilweise nachmittag sitze ich im Colleg. Denken Sie nur, vom 8. Februar bis April soll ein neues Semester eingeschoben werden. Das ist wunderbar fein für mich. Die Zeit wird kürzer, bis ich zu meiner wichtigen Arbeit komme. Es fällt mir schwer, das darf ich sagen, mich jetzt derartig auf das Studium zu concentrieren, daß ich bald das Examen machen kann. Alles in allem wird das noch 1 _ Jahre dauern.- Wissen Sie, was mich fast wahnissinnig „pieckt“ ist, daß ich jetzt eigentlich nur Akte zu studieren hätte. Von Morgens bis Abends auf dem Atelier, oder sonstwo zu arbeiten. Aber es scheint, das Geschick will es so, daß ich den Weg durchlaufe. Es wird wohl über den Arzt weg gehen müssen.-

Übrigens betrachte ich jetzt meine wissenschaftl. Arbeit nur als Erholung von meinen Arbeitstagen in Vallendar. Ich fühle das. Und es tut mir gut. Es muß so sein.-

So, das wollte ich Ihnen vorläufig einmal sagen. Sie müssen das doch wissen. Alles andere, was hier vorgeht, können Sie auch ahnen. Wir prüfen uns hier gegenseitig u. ich glaube die Prüfung ist in der Hauptsache schon vorbei, so daß man schon sagen darf, daß wir voneinander lernen u. empfangen. Das ist sehr wichtig. Denn gebender Teil allein kann keiner sein.-

L. Fr. Aennchen. Wenn Sie den Mantel schicken, packen Sie vielleicht noch den einen (neuen) Uniformrock dazu. Den kann ich hier auch umändern lassen. Also den wozu mir Trudy die Achselstücke einst besorgte. Bitte.

Und noch etwas. Wenn Sie das fertig brächten! Hier gibt es wenig .. Fett. Die arme Frau Dr. kommt an keines, es ist schwer hier in Heidelberg. Vielleicht sehen Sie bitte mal zu, ob Sie Butter bei Salomon bekommen (nicht zu [...] Preis einlegen oder gegen Nachnahme). Ich schreibe auch selbst noch an Salomon darüber. Im voraus herzl. Dank. Ich erwarte Ihren Brief u. grüße Sie herzlichst Ihr alter Hans.

(7) Norderney. 15. November 1919. Wilhelmstr. 12

Liebe Frau Pfaff

Das kann doch nicht warten, bis auch die 4. Kiste da ist. Heute muß ich Ihnen schreiben.

Zuerst vielen Dank für alle Ihre Mühe und Arbeit. Es war alles sehr gut verpackt und ist auch so angekommen. Die 4. Kiste ist noch unterwegs und kann jeden Tag kommen. Dort werden jedenfalls die Noten verpackt sein. Hoffentlich haben Sie alle eingepackt: Max Regers; Thema über Mozart H. Dur Sonate, das Geschenk von Fr. Wallraf, Bach: Kunst der Fuge etc. fehlen mir noch. Doch das ist sicher alles in der 4. Kiste.-

Leider muß ich Ihnen die Mitteilung machen, daß von den genannten Paketen keines in meinen Besitz gelangt ist. was doch sehr schade ist. Hoffentlich zeitigt Ihre Reklamation einen Erfolg.-

Ich sehe aus Ihren Worten, daß es Ihnen gut geht im Kreise Ihrer lieben Kinder. Das freut mich. Auch wünsche ich Ihnen viel Glück in Ihrer Hamburger Angelegenheit.- Wenn ein Mensch, so haben Sie es verdient, die sich immer für andere aufgeopfert hat, daß einmal recht sonnige Tage in Ihr Leben scheinen. -

- - - .

Was soll ich Ihnen nun von mir sagen! Bei mir ist alles noch immer gleich. Ich habe meiner Frau alles von Vallendar erzählt. Wir stehen zu Ihnen nach wie vor in derselben Herzlichkeit. Herzliche Grüße auch an Kinder u. die [.....] besonders an Sie- Hans Trimborn

[Randbemerkungen]: Über Bild später/ Bitte teilen Sie mir die Auslagen für den Kisten-Versand mit.

(8) Norderney den 22. November 1919. Wilhelmstr. 12.

Liebe Frau Pfaff.

Nun ist auch die 4. Kiste gut angekommen. Die Noten etc. sind nun da. Ich danke Ihnen nochmals recht herzlich, und hoffe, daß recht bald die Zeit für mich kommt, Ihnen Ihre Mühe und Liebe vergelten zu können.

Daß ich bei den Damen noch in guter Erinnerung bin freut mich. Vielleicht kommt doch einmal der Augenblick, wo mir Fr. Wallraf den „Maler“ verzeiht. es gibt nun doch einmal im Leben so etwas wie entweder- oder, besonders im Beruf.-

Liebe Frau Pfaff. Ich habe noch eine Bitte auf dem Herzen. Es sind sicher noch einige Rahmen bei Ihnen, besonders lege ich Wert auf die alten Kirchenrahmen aus Koblenz. Sie wissen, welche ich meine, den größten davon haben Sie mir damals nach Heidelberg geschickt. Es sind die schwarzen Rahmen mit dem Goldstreifen. Es müssen noch 2 oder 3 bei Ihnen sein und es wäre so sehr schön von Ihnen, wenn Sie für die Übersendung Sorge tragen würden. Die entstehenden Unkosten teilen Sie bitte mit. Sie verstehen es ja, weshalb die diese schönen Rahmen mir so lieb sind. Das Bild in dem ovalen Rahmen behalte ich noch, es wird später in den Besitz Ihrer Familie übergehen.-

Ich freue mich von Zeit zu Zeit von Ihnen zu hören, wie es Ihnen und Ihren lieben Kindern geht: dann kommt wieder ein schönes Stück von dem Vallendar mit seinen Bergen und seiner Sonne und seinem ganzen Klang zu mir. Es grüßt Sie herzlich in Dankbarkeit Ihr Hans Trimborn.

(18) Worpswede 6/10 23

Lieber Herr Dr. Gold.

Ich sende Ihnen durch unseren jungen sehr talentvollen Freund Hans Trimborn Maler von Norderney diese meine herzlichsten Grüße. Ich würde mich freuen, wenn Sie sich etwas für den jungen Trimborn einsetzen könnten. Die Kunst des sympathischen Menschen wird hier in Kunstkreisen hoch geschätzt und ist [er?] sicher einer der wenigen, die eine starke Möglichkeit in sich tragen. Die Zeiten hier in Deutschland sind betrübend man ist gezwungen sein Absatzgebiet zu erweitern. Ich weiß nicht, wie Sie heute zu meiner Kunst stehen jedoch aus alter Erinnerung an die schönen [sic] Ausstellung (Cassirer Berlin) die Sie allein zustande brachten, darf ich wohl hoffen, daß noch alte Sympathien leben. Aus diesen Gründen haben ich mir erlaubt Ihnen einige Bilder von mir zuzuschicken. Größere Stücke, die mein Schaffen eindeutiger zeigen, werden Sie gelegentlich später mal sehen können. Augenblicklich habe ich eine größere Kollektivausstellung in Berlin mit großem Erfolg. Könnten Sie auch für mich etwas tun, so wäre ich Ihnen sehr dankbar – natürlich vorausgesetzt, daß es sich

mit Ihrer Einstellung vereinbaren läßt. Herr Trimborn hat dort gute Bekannte und wird dort einige kleine Aufträge erledigen.

Kommen Sie überhaupt nicht mehr nach Deutschland oder waren Sie inzwischen schon hier? Wir würden uns sehr freuen, wenn wir uns gelegentlich einmal wiedersehen würden.

Wir grüßen Sie und Ihre liebe Gattin herzlichst und hoffen, daß Sie uns gelegentlich einmal besuchen. Denken Sie noch an das berühmte Goldwasser? Ihr getreuer Hoetger

(19) Hannover, Parkstrasse 1, 5.12.23

Liebe Trimborns-

Ihr lb. Brief erfreute uns sehr,- besonders zu hören, daß es Ihnen so sehr gut geht. Nach Ihrer letzten Karte erwarteten wir Sie täglich – nun aber wissen wir Sie noch so glücklich p. zufrieden bei Ihren Freunden. Unsere Reise hat sich etwas verschoben (p. zwar einer evtl. Bestellung eines [...] bis diese Angelegenheit nicht geklärt ist, müssen wir noch im Lande sein – Dabei rückt das Fest immer näher, und so beabsichtigen wir doch am Ende des Monats die Reise anzutreten. Es hätte uns ja sehr gefreut Sie vorher gesprochen zu haben, nur leider ersehen wir aus Ihren Nachrichten nicht, wann Sie wieder auf H.Boden zu sein gedenken.- Bitte um bestimmte Nachricht. - Hier haben sich die Zustände total geändert, für Sie, wo Sie solange fort waren, werden Sie merkwürdig berührt sein die Nullen nicht mehr vorzufinden. Wir rechnen wirklich wieder nach MK u. Pf.- Gott sei Dank Für Künstler sind jetzt schwere Zeiten, [...] die Kauflust hat total nachgelassen, aber trotzdem glaube ich, daß wir richtig tun unsere Bilder wieder aus Kopenhagen zurückzubitten, denn, wenn es Ihnen nicht gelungen ist diese auszustellen, - so wird dies wohl auch nicht möglich sein. - Daß Sie mit nach Italien wollen ist ganz famos – versuchen Sie doch [es?] so einzurichten, daß wir uns auch weiter hier sehen. Also bitte um Mitteilung, wann wir Sie bei uns erwarten können. Viele herzliche Grüße Ihnen Beiden vom ganzen Hoetgerhaus.-

(20)

Bormes 4.12.31.

Lieber Hans !

Deine Zeilen waren für mich eine große Freude- Wir hören wenig von Dir und denken oft an Dich.

Ich glaube es wird Dir sehr gut sein und tun, die Abwesenheit von Nord. Wir sind ein wanderndes Volk – festsetzen bedeutet für uns zu große Einseitigkeit. es gibt so vieles was schön echt und wahr ist.

Wir brauchen bestimmt eine Vertiefung im nordischen Lande aber wir dürfen die Gegenpole nicht sterben lassen. Überall gibt es Ewigkeitswerte – man muß sie nur sehen. Auch im Geringsten lebt das Ewige. Du wirst sicher schwer zu leiden haben. Wenn auch jede Form schön ist, wir können dennoch nicht immer kalt beobachten.

Unser Tun geht durch das Gefühl nicht durch das Auge, letzteres ist uns unsere anerzogene Kritik! Ich denke immer noch an unser gemeinsames, schönes Schaffen und wünsche mir stets eine Wiederholung.

Jetzt sitze ich hier in der südlichen Sonne am Meer hoch oben in den Bergen und schaue auf das blaue Meer. Es ist nicht alles süß, auch hier gibt es Werte, die uns erfassen.

Es ist nicht alles sichtbares und materielles - das Blau, das Grau, das Silberige der Luft hat aber auch was von dem dynamischen. Man muß es mit zuen Augen aus der Nasenwurzel und aus der Atmung sehen.

Schade, daß wir nicht zusammen hier sein können. Ich bin leider immer noch leidend (Kopfweh, Schulterweh, Schwindel und Schläffheit) zu niedriger Blutdruck – ewig dasselbe. Ich will hier warten bis die notwendige Kraft kommt. Ich zeichne etwas (Pastell u. Aquarell). Manchmal wächst uns etwas zu.

Ob Kunst gekauft wird, ob sie notwendig ist, ob wir nicht oder doch arbeiten sollen, berührt mich nicht mehr – ich arbeite, weil es mir wohl Freude macht – ich folge einer inneren Notwendigkeit und fühle mich immer als Stamm auf dem

Früchte wachsen sollen, selbst wenn sie sauer ausfallen. Denn oft sind die sauren Früchte gutes Material fürs Kompotte.

Was wir tun ist ganz gleichgültig, wenn wir nur das Wahre tun. So lieber Hans, Du weißt, daß wir an Dich denken und glücklich im Gedenken sind. Hoffen wir, daß wir uns bald und gesund wiedersehen und daß wir dann gemeinsam schöne Dinge malen – zusammen sprechen uns hören und sehen. Ich wünsche Dir Glück auf Deinem schönen Ausflug in die Menschlichkeit. Sei von uns umarmt Dein Bernhard.

Herzliche Grüße und beste Wünsche Ihre Lee Hoetger

(23)

Engerhufe, 29. September. 22.

Meister!

Hier bin ich allein in dem alten friesischen Glockenturm und denke an Euch. Dieses mächtige Gemäuer aus Backsteinen und die schweren Balken, die wie vorsintflutliche Knochen aussehen, ruft das, was ich bei Euch schauen durfte, zu mir. Wenn Ihr einmal nach Ostfriesland kommt vergesst bitte nicht diesen Glockenturm und den Rest einer alten Backsteinkirche in der noch ein schöner holzgeschnittener Altar, Taufbecken und Predigtstuhl sind. Das Mittelstück des Altars, das Abendmahl, wirkt in seiner Einfachheit so schön, daß da kein Wort dafür ist. Was das Land und seine Menschen anbetrifft, so meine ich, daß einmal alle Maler hierhin kommen müßten, so schön ist es. Viel Erinnerung an Worpsswede, nur herber. Es mag dies die Nähe der See tun. Wenn ich in die Bauernhäuser gehe, erlebe ich immer, wie stark Paula Becker M. gearbeitet hat. So eine kernige Auffassung wie diese Backsteinmauern hier und so fest mit der Erde zusammen wie diese Steine. Lieber Meister, ich sage es nur Euch, manchmal wenn ich still an sie denke, muß ich weinen. Ich weiß nicht warum, vielleicht weil sie so schön ist.- Von Herzen danken meine Frau und ich Euch und Eurer lieben Frau und das Meer grüßt Euch durch H. Trimborn

(25)

Worpsswede, den 11/ 3. 26

Lieber Herr Trimborn,

Endlich komme ich dazu auf Ihre lieben Zeilen zu antworten, war einige Zeit verreist, um Geschäfte zu machen, Erfolg ist leider null gewesen. Ihr Bildverkauf ist leider noch immer nicht ganz perfekt, morgen will sich der Herr endgültig entscheiden. Sollte das Geschäft perfekt werden, sende ich Ihnen umgehend den Stoff [!!!] Das Geld gebe ich dann gleich den Kunststätten, als Ausnahmepreis würde dies gerade der Betrag für die 3 Plastiken ausmachen [*handschriftl. Anmerkung v. M.T.]. Falls ich nichts weiter darüber von Ihnen höre, nehme ich Ihr Einverständnis an. Wann kommen Sie endlich einmal, bald wird es hier Frühling. Mit herzlichen Grüßen auch an Ihre liebe Familie verbleibe ich Ihr aufrichtiger Goldyga

P.S. Herzl. Grüsse von meiner Frau Anny und Frl. Schucht.

[* soll ich die 2 übrigen Plastiken hinschicken (Affe, Vogel)]

(26)

Lieber. Haben Sie Dank für Ihre Grüße und Ihre Einladung. Ich kann jetzt nicht reisen, der unruhige Winter liegt hinter mir, ich fühle mich leer und verstreut. Habe nicht den rechten Weg zu meiner innerlichsten Mitte. Ich muß mich jetzt sammeln, sonst bleibt nichts mehr von mir übrig, das der Mühe wert wäre. Das Bild ist mir so wichtig wie Ihnen, das wissen Sie. Ich bitte Sie deshalb zu mir zu kommen. Ich habe ein großes, schönes Atelier, das Ihnen ganz zur Verfügung steht. Sie haben einen eigenen Eingang in den Garten. Hier ist viel Wald, Wasser und die Berge am Horizont. Wir würden einander nicht stören und ich würde mich von Herzen freuen. Sie bleiben bis Ihre Arbeit vollendet ist. Sie haben den ruhigen Winter hinter sich in Ihrer Einsamkeit. Sie können jetzt leichter das Opfer dieser Bewegung bringen. Ich freue mich auch sehr auf die Stunden unserer Gemeinschaft und möchte Ihnen manches vorlesen. Auch käme, wenn Sie gleich reisen könnten, noch die Illustration einer Sonderausgabe eines meiner Bücher

in Frage, wenn Sie können und möchten. Ich berühre die Geldfrage, damit sie zu freien Entschließungen kein Hindernis ist. Hier ist das Reisegeld. Herr X., unser Buchhändlerfreund [Opitz] löst Ihnen das Papier ein. Ich darf bei Ihnen so handeln, weil diese Dinge zwischen uns niemals wichtig sein können. Sind Sie aber inzwischen reich geworden, so bringen Sie mir den Scheck wieder mit. Bringen Sie wenig mit, Sie können in München alles kaufen. Das Atelier ist ausgerüstet. In Liebe, Ihr Bonsels. Bitte gleich Ihre Entscheidung.

(28) o. Dat.

Lieber Hoeck.

Mit vielem Dank Ihren Brief u. Geld erhalten. Die Angelegenheit mit Voss ist noch nicht geklärt u. ich will ihm deswegen schreiben. Er hat das Bild „3 Mädchen“ behalten.

Nach Ihrer Nachricht sieht es ja furchtbar für die Malerei aus. Ich habe damals so ein wenig davon geahnt u. mich mehr dem Klavier gewidmet. Bin jetzt gerade 3 Wochen in Kopenhagen gewesen u. habe bei Klitgaard u. seinem Meister, Alex. Stoffregen, erlebt, wie man ein Klavier anfasst.- Es war eine grosse Zeit für mich.- Klitgaard lässt Sie grüssen. Im Sommer kommt er zu mir u. ich hoffe bestimmt, daß auch Sie dann hier sind.- Was macht Ihre Arbeit – Radierung –? Haben Sie keine Lust bald [...] vor Ihrer Abreise noch einmal Norderney zu sehen? Sie wissen daß Sie willkommen sind.

Ich habe vor in nächster Zeit mit Rad nach Engerhufe zu fahren. dann auch Aden zu besuchen. Wenn Sie kommen wollen, bitte schreiben Sie eine Karte, damit ich zu Hause bin.

Mit herzlichem Gruss auch an [...] Ihr Hans Trimborn

(29)

29. ii. [November] 27

Lieber Hans, Du bist so in der Arbeit, daß Du vielleicht nicht merkst, daß gestern kein Brief von mir kam!! Hoffentlich, denn ich hatte ein Paketchen fertig + es wurde an der Post nicht genommen..... zu groß. Es war Dein Flanelnachtskleid [sic] drin mit einem Blümchen in der Tasche!! Soll ich es nun noch schicken? [2 ausgestr. Worte] ? Du schriebst von Norderney + von dort heißt es von Kopenhagen was soll man da glauben ? (hast [durchgestr.] ob Du die Wäsche an Mutter heimsendest? Die wird sie wohl gern waschen + senden ... ob dort im Haus gemacht wird) Daß ich jetzt nicht nach Nor. komme, hatten wir ja gedacht. Hanes [sic] geht noch in die Schule bis wir Anfang Dezember nach Ny. abreisen. Er geht auch immer nicht gern in d. Schule macht unterwegs allemöglichen Geschichten kommt zurück läuft Bärbel weg so daß Ros. extra begleiten muß + s.w. Aber trotz allem hat er den Vorteil wenigstens zu wissen, daß es etwas gibt was „müssen“ heisst - wir müssen es ja alle früher oder später doch erfahren - die Freiheit geht auch den Weg sonst ist das Leben wie es so (meist) überall ist eine diplomatische Geschichte + Schauspielerei Die Liebesintrige + Heimlichkeitsgeschichte der besseren Kreise ist - ohne Wortausdruck. Was macht Fr. Bossera[...] ? ist sie auch von Dir gezeichnet? Als wir gestern in Rechenberg etwas besorgten - der Pfarrer begleitete uns - sagte Violet es ist [...] man könnte den ganzen Tag draußen sein - sagte der Pfarrer wir wollen nach Seiffen wo's die berühmte Holzwaren Spielheimarbeit gibt. So gingen wir bei Sonne bis Abend 35 km hin + zurück durch Täler + Berge über Kämmerswalde Georgendorf + auf einen Berg. Unseren Beinen haben wir das äußerste zugemutet, aber es ging ganz gut + man sah wundervolle Wege im Wald im Reif + Schnee. Aber durch die großen Wege kommt man zu nichts im Haus, worin Schulaufgaben + Weihnachtslichter + Geschenkebearbeiten warten. Mutter meint, daß ich auf keinen Fall Wein. hier bleiben soll, da der Unterschied von [...] für's Leben zu krass wirke. Aber ich will abgesehen davon nicht bleiben. Hat die Ilse Fromm auswendig gespielt? Schwereres Programm wie E. Ney. Ob der Saxophonist von Amerika zurück ist. Pf. Böhringers Bruder ist im Zweifel ob er sich ein Saxophon kaufen soll? – Wenn hier Radio angestellt ist denke ich manchmal Du könntest mir dadurch etwas zurufen – die Wellen leben – die Welt rauscht –

Am Mittwoch in der Stunde der Lebenden [Berlin] spielt Amos-Quartett.
Hindemith Streichquartett N° 4. Krenck [quartett] op. 20 außerdem Krenck 2
Suiten f. Klav. op. 26 danach Sonatina f. [Klav.] op. 18. Ab + zu spiele ich mit
Violet die Sonate von Mozart + denke dann mich würdig zu machen an die
Schönheit in dieser Welt zu glauben. D.M.

(41)

Lütetsburg, 17.IX.1936

Herrn Kunstmaler Trimborn Norderney.

Bezugnehmend auf unsere mündliche Unterredung möchte ich Ihnen noch
einmal vorschlagen demnächst hier her zu kommen u. im Park u. der weiteren
Umgebung Lütetsburgs zu malen. Auch im Namen meines just zurückgekehrten
Sohnes möchte ich Sie einladen während ihres Hierseins im Manningastift zu
wohnen wo es Ihnen hoffentl. gefallen wird!

Bitte um Nachricht ob u. wann wir Sie hier erwarten können !? Mit freundlichen
Grüßen Fürstin Knyphausen

6. Ausstellungsliste

6.1. Einzelausstellungen:

- 1943 Hans Trimborn. Kunsthandlung Egbert Wilts.
- 1948 Hans Trimborn. Kunsthandlung Egbert Wilts.
- 1955 Hans Trimborn. Gesellschaft für bildende Kunst Emden.
- 1983 Hans Trimborn Skizzen, Entwürfe, Zeichnungen und Holzschnitte.
Werkstattgalerie Nassachmühle, Ugingen-Nassachmühle.
- 1991 Hans Trimborn. „Kig bi Mud“- Kunst ist Geist bewegt in Meer und Dünen
- Kulturring Moormerland, Rathaus Warsingsfehn.
- 1991 Hans Trimborn. Zum 100. Geburtstag. Kunstkreis Norden. Norden.
- 1992 Retrospektive - Hans Trimborn. Galerie ‚S‘ im Haus der Sparkasse
Schleswig.
- 1993 Hans Trimborn. Nie wieder Krieg - Ludgerikirche Norden.
- 1994 Hans Trimborn 1891-1979. Maler und Musiker. Landesmuseum
Oldenburg.
- 1995 Hans Trimborn. Juist.
- 1995 Die Grafiken (und einige Gemälde) von Hans Trimborn. Ausstellung des
Kulturringes Moormerland im Rathaus der Gemeinde Moormerland,
Warsingsfehn.
- 1996 Hans Trimborn. Tett nang am Bodensee.
- 1997/98 Hans Trimborn. Seine Rheinischen Bilder 1908-1918. Kunsthaus
Norden.
- 1998 Hans Trimborn auf Norderney (1919-1939). Kunsthaus Norden.
- 1998/99 Hans Trimborn (1891-1979). Verband Nordwestdeutscher
Zeitungsverleger Hannover.
- 2000 Hans Trimborn. Ein Rheinischer Expressionist aus Plittersdorf. Haus an
der Redoute Bad Godesberg. [Bad Godesberg 2000].

6.2. Ausstellungsbeteiligungen

- 1922 Poppe Folkerts, Hans Trimborn u.a. Heimatverein Rheiderland, Weener.
- frühe 1920er Jahre: Worpsweder Künstler. Galerie Philine Vogeler, Worpswede.
- 1933 Gabriele Münter. Bremer Kunstschau in der Böttcherstraße Bremen.
- 1935 Bremer Kunstschau-Weihnachtsausstellung in der Böttcherstraße Bremen.
- 1943 Maler der Heimat. Ausstellung von Werken heimischer Künstler. Gau-
Kulturtag Weser-Ems 1943. Gräfin-Theda-Schule (Aula) Norden.

- 1944 Kunstausstellung des Gaues Weser-Ems Oldenburg 1944. Gemälde, Graphik, Plastik. Im ‚Augusteum‘ zu Oldenburg.
- 1947 Oldenburger Kunstwochen. Landesmuseum Oldenburg.
- 1948 Niedersächsische Sezession. Kunstverein Hannover.
- 1948 Ostfriesische Künstler. Norderney.
- 1949 Niedersächsische Sezession. Kunstverein Hannover.
- 1949 Zeitgenössische Künstler aus Ostfriesland und Worpswede. Emden.
- 1950 Frühjahrsausstellung der bildenden Künstler Ostfrieslands. Aurich, Emden.
- 1950 Ostfriesische Künstler-Foyer des niedersächsischen Landtags. Hannover.
- 1951 Maler und Bildhauer Ostfrieslands. Aurich, Emden, Leer.
- 1951 Ausstellung in Husum (ohne weitere Angaben; lt. Briefwechsel H.T mit Gustav Vriesen 1951. Nachlass H.T.).
- 1951/52 Ostfriesische Künstler. Volksbildungswerk Aurich, Norden [lt. Zeitungsartikel (Nachlass H.T.; ohne weitere Angaben) vorher im Rheinland].
- 1952 Junge Gruppe Oldenburg-Ostfriesland. Oldenburg.
- 1953 Ostfriesische Künstler. Aurich.
- 1955 Herbstausstellung niedersächsischer Künstler-Kunstverein Hannover.
- 1961 Hans Trimborn und Rolf Loch. Ausstellung, kunstpädagogische Aktionen und Konzerte mit Hans Trimborn am Cembalo. Volksschule Arle.
- 1962 Hans Trimborn (u.a.). Ulrichs-Gymnasium Norden.
- 1964 Friesische Maler und Grafiker. Aurich.
- 1971 Greetsiel und seine Maler. Aurich, Emden.
- 1973 Hans Trimborn, Hildegard Peters, Uwe Blaases, Lisa Schöneberg. Arche Norddeich.
- 1983 Kunst in Brookmerland (Hans Trimborn, Rolf Loch, Stuart Heydinger). Schewelingsche Mühle, Mühlenloog-Marienhaf. e.
- 1988 Dunkel, Trimborn, Dönselmann. Ostfriesland und die Kunst des 20. Jahrhunderts. Ludolf Backhuysen Gesellschaft in der Kunsthalle Emden.
- 1997/98 Fanø-Museum. Wanderausstellung durch Skandinavien (ohne weitere Angaben).
- 1998 Jubiläumsausstellung. 20 Jahre Kulturring Moormerland e.V. (1978-1998).

7. Literatur

7.1. Publikationen über Hans Trimborn

- Ausst.-Kat.: Dunkel. Trimborn. Dönselmann. Ostfriesland und die Kunst des 20. Jahrhunderts. Eine Ausstellung der Ludolf Backhuysen Gesellschaft in der Kunsthalle Emden, Stiftung Henri Nannen. Emden 1988. [Emden 1988].
- Ausst.-Kat.: Hans Trimborn 1891-1979. Maler und Musiker. Oldenburg 1994. [Oldenburg 1994]
- Ausst.-Kat.: Hans Trimborn. Grafik. Moormerland, Warsingsfehn 1995.
- Dalinghaus, Ruth Irmgard: Der Biß der Kobra – „Dieses Leben, das ich so liebe ...“. Hans Trimborn Plittersdorf 1891 – Norden 1979. In: Ausst.-Kat.: Hans Trimborn 1891-1979. Maler und Musiker. Oldenburg 1994; S. 13-163. [Dalinghaus 1994].
- dies.: Trimborn, Hans. In: Biographisches Lexikon für Ostfriesland. Herausgegeben im Auftrag der Ostfriesischen Landschaft von Martin Tielke. Zweiter Band. Aurich 1997; S. 368-371.
- Droege, Heinrich: Ostfriesland in der Malerei. Bremen o. J.; S. 58-60.
- Eckardt, Emanuel: Zeit für Hans Trimborn. Bemerkungen über einen vaganten Künstler. In: Ausst.-Kat.: Dunkel. Trimborn. Dönselmann. Emden 1988; S. 46-63. [Eckardt 1988].
- Ein Sucher, der zum Wesen der Dinge vordringen will. Trimborn-Ausstellung vor großer Zuschauerkulisse im Kunsthaus Norden eröffnet. In: Ostfriesischer Kurier, Donnerstag, 14. Mai 1998; S. 4.
- Ernst, Jan: Der Komponist und Musiker Hans Trimborn. In: Ausst.-Kat.: Hans Trimborn 1891-1979. Maler und Musiker. Oldenburg 1994; S. 215-231.
- Janssen, Johannes C.B.: Hans Trimborn: Das Frühwerk 1908-1918. Ein neuer Beitrag zum Rheinischen Expressionismus. Bonn 1996 (unveröffentl. Mag.-Arbeit). [Janssen 1996].
- ders.: Hans Trimborn. Ein Rheinischer Expressionist wird wiederentdeckt. In: Godesberger Heimatblätter, Heft 35. Jahresheft 1997 des Vereins für Heimatpflege und Heimatgeschichte Bad Godesberg e.V.; S. 5-17.
- ders.: Hans Trimborn (1891-1979). Werkverzeichnis der Gemälde. Aurich 2001.
- Peters, Hildegard: Hans Trimborn *1891 †1979. Norden 1991. [Einlegeblatt in Abbildungs-Mappe].
- Reindl, Peter: Vorwort. In: Ausst.-Kat.: Hans Trimborn 1891-1979. Maler und Musiker. Oldenburg 1994; S. 7-9.
- ders.: Das Bild des Menschen im Werk Hans Trimborns. In: In: Ausst.-Kat.: Hans Trimborn 1891-1979. Maler und Musiker. Oldenburg 1994; S. 169-213. [Reindl 1994].
- Rulffes, Auguste: Hans Trimborn. Ein Leben in Bildern. Norden 1993. [Rulffes 1993].
- Sommer, Achim (Hrsg.): Meisterwerke der Kunsthalle in Emden. Bd. I. Sammlung Henri Nannen. Emden 2000; S. 351-352.
- Wer kannte den jungen Hans Trimborn? In seiner Heimat ist er ein noch unbekannter Künstler. Ausstellung in Norden. In: Ostfriesischer Kurier, Donnerstag, 18. Dezember 1997. Nr. 295; S. 4.
- Wietek, Gerhard: Maler sehen Blankenese und die Elbe. Hamburg 1971; S. 26 u. S. 160.
- Wolff, Irmgard: Wie der Maler Hans Trimborn seine Heimat sah. Nachforschungen des Kunsthistorikers Johannes Janssen. Plittersdorfer Menschen im Blick. In: General-Anzeiger Bonn, Oktober 1997; S. 10.
- Zimmermann, Rainer: Expressiver Realismus. Malerei der verschollenen Generation. München 1994; S. 454. [Rainer Zimmermann 1994].

7.2. weiterführende Literatur

- Adler, Fritz: Waldemar Bonsels. Sein Weltbild und seine Gestalten. München 1925.
- Adolphs, Volker: Der irrende Ritter. Zur Ikonographie des Selbstportraits im Expressionismus. In: Ausst.-Kat. (Hrsgin: Jutta Hülsewig-Johnen): O Mensch. Das Bildnis des Expressionismus. Bielefeld 1992; S. 76-89.
- ders.: Der Künstler und der Tod. Selbstdarstellungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Köln 1993.
- Adriani, Götz: Cézanne-Gemälde. Mit einem Beitrag zur Rezeptionsgeschichte von Walter Feilchenfeldt. Köln 1993.
- ders.: Renoir. Gemälde 1860-1917. Köln 1996.
- Alphen, Dirk van: Ein Kaufmann und sein „Steckenpferd“. Bemerkungen zur Geschichte des Paula-Becker-Modersohn-Hauses in Bremen. In: Ausst.-Kat. (Hrsgin.: Maria Anczykowski): Bernhard Hoetger. Skulptur. Malerei. Design. Architektur. Bremen 1998; S. 206-215.
- Andritzky, Michael; Thomas Rautenberg (Hrsg.): Wir sind nackt und nennen uns Du. Von Lichtfreunden und Sonnenkämpfern. Eine Geschichte der Freikörperkultur. Gießen 1989.
- Argan, Giulio Carlo: Die Kunst des 20. Jahrhunderts 1880-1940. Frankfurt am Main. Berlin 1990.
- Arntzen, Helmut: Ursprung der Gegenwart. Zur Bewußtseinsgeschichte der Dreißiger Jahre in Deutschland. Weinheim 1995.
- August Macke und die Rheinischen Expressionisten im Kunstmuseum Bonn. Die Sammlung. Bonn 1990.
- August Macke Haus Bonn: Nr.1 Schriftenreihe Verein August Macke Haus Bonn. Bonn 1991. [August Macke Haus 1].
- Aulinger, Barbara: Kunstgeschichte und Soziologie. Eine Einführung. Berlin 1992.
- Ausst.-Kat.: Kunst in Deutschland 1930-1949. Zürich 1949.
- Ausst.-Kat.: Bonn und der Rheinische Expressionismus. Bonn 1952.
- Ausst.-Kat.: Albert Weisgerber 1878-1915. Handzeichnungen und Aquarelle. Sammlung Franz-Josef Kohl-Weigand (St. Ingbert). Mainz 1961.
- Ausst.-Kat.: Albert Weisgerber. Gemälde. Zeichnungen. Graphik. Heidelberg 1962.
- Ausst.-Kat.: Realismus in der Kunst der Zwanziger Jahre. Hamburg, Frankfurt am Main 1968/69.
- Ausst.-Kat.: August Macke und die Rheinischen Expressionisten. Gemälde. Zeichnungen. Graphik 1906-1930 aus dem Städtischen Kunstmuseum Bonn. Bonn 1973.
- Ausst.-Kat.: Die zwanziger Jahre im Porträt. Porträts in Deutschland 1918-1933. Malerei, Graphik, Fotografie, Plastik. In der Reihe: Kunst und Altertum am Rhein. Führer des Rheinischen Landesmuseums in Bonn. Herausgegeben im Auftrag des Landesverbandes Rheinland Nr. 68. Bonn 1976.
- Ausst.-Kat.: Paula Modersohn-Becker zum 100. Geburtstag. Gemälde. Zeichnungen. Graphik. Bremen 1976.
- Ausst.-Kat.: Tendenzen der Zwanziger Jahre. 15. Europäische Kunstausstellung unter den Auspizien des Europarates. Berlin 1977.
- Ausst.-Kat.: Wem gehört die Welt - Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik. Berlin ²1977.
- Ausst.-Kat.: Dresdner Sezession 1919-1923. München 1977.
- Ausst.-Kat.: Die Dreißiger Jahre - Schauplatz Deutschland. München. Essen. Zürich 1977.
- Ausst.-Kat.: Zwischen Widerstand und Anpassung. Kunst in Deutschland 1933-1945. Berlin 1978.
- Ausst.-Kat.: August Macke und die Rheinischen Expressionisten aus dem Städtischen Kunstmuseum Bonn. Hannover 1978.

- Ausst.-Kat.: Die Rheinischen Expressionisten. August Macke und seine Malerfreunde. Recklinghausen 1979. [Der Rheinische Expressionismus 1979].
- Ausst.-Kat.: Edvard Munch. Liebe. Angst. Tod. Bielefeld 1980.
- Ausst.-Kat.: Realismus. Zwischen Revolution und Reaktion 1919-1939. München 1981.
- Ausst.-Kat. (Hrsg.: Bonner Kunstverein): Heinrich Vogeler. Vom Romantiker zum Revolutionär. Ölbilder, Zeichnungen, Grafik, Dokumente von 1895-1924. Bonn 1982.
- Ausst.-Kat.: Paul Adolf Seehaus 1891-1919. Bonn- Bad Godesberg 1982.
- Ausst.-Kat.: Helmuth Macke 1891-1936. Gemälde. Aquarelle. Zeichnungen. Münster. Bonn 1984.
- Ausst.-Kat.: Die Deutsche Werkbund-Ausstellung Cöln 1914. Köln 1984.
- Ausst.-Kat. (Hrsg.: Herbert Remmert; Peter Barth): Karl Schwesig. Leben und Werk. Berlin. Düsseldorf 1984.
- Ausst.-Kat.: Otto Nagel 1894-1967. Gemälde. Pastelle. Zeichnungen. Berlin 1984.
- Ausst.-Kat. (Hrsgin: Karin v. Maur): Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts. München 1985.
- Ausst.-Kat. (Hrsg.: Peter-Klaus Schuster): Delaunay und Deutschland. Köln 1985.
- Ausst.-Kat. (Hrsg.: Eberhard Roters; Bernhard Schulz): Ich und die Stadt. Berlin 1987.
- Ausst.-Kat. (Hrsgin: Mary Louise Krumrine): Paul Cézanne. Die Badenden. Basel 1989.
- Ausst.-Kat. (Hrsg.: Bernd Stenzig): Worpswede. Moskau. Das Werk von Heinrich Vogeler. Worpswede 1989.
- Ausst.-Kat.: Vincent van Gogh und die Moderne 1890-1914. Essen. Amsterdam 1990.
- Ausst.-Kat. (Hrsgin: Jutta Hülsewig-Johnen): O Mensch. Das Bildnis des Expressionismus. Bielefeld 1992.
- Ausst.-Kat. (Hrsg.: Richard Gassen; Bernhard Holecek): Mythos Rhein. Ein Fluß - Bild und Bedeutung. Ludwigshafen 1992.
- Ausst.-Kat.: August Macke und Bonn. Eine Stadt im Wandel künstlerischer Anschauung. Nr. 7 Schriftenreihe August Macke Haus Bonn. Bonn 1993.
- Ausst.-Kat.: Die Rheinischen Expressionisten 1913. Der Schock der Moderne in Bonn. Nr. 8 Schriftenreihe Verein August Macke Haus Bonn. Bonn 1993. [August Macke Haus 8].
- Ausst.-Kat.: Der Gereonsklub 1911-1913. Europas Avantgarde im Rheinland. Nr. 9 Schriftenreihe Verein August Macke Haus Bonn. Bonn 1993.
- Ausst.-Kat. (Hrsg.: Keith Hartley): The Romantic Spirit in German Art 1790-1990. Edinburgh 1994.
- Ausst.-Kat.: Max Ernst und Bonn: Student, Kritiker, Rheinischer Expressionist. Nr. 13 Schriftenreihe Verein August Macke Haus Bonn. Bonn 1994.
- Ausst.-Kat.: Franz M. Jansen. Frühe Zyklen 1912-1914. Nr. 14 Schriftenreihe Verein August Macke Haus Bonn. Bonn 1995.
- Ausst.-Kat.: Kleine Fluchten. Exotik im Rheinischen Expressionismus. Nr. 15 Schriftenreihe Verein August Macke Haus Bonn. Bonn 1995. [August Macke Haus 15].
- Ausst.-Kat.: Rheinische Expressionisten aus Bonner Privatbesitz. Nr.16 Schriftenreihe Verein August Macke Haus Bonn. Bonn 1995.
- Ausst.-Kat.: Städtisches Museum ‚Villa Obenier‘. Stiftung eines Bonner Bürgers. Nr. 17 Schriftenreihe Verein August Macke Haus Bonn. Bonn 1995.
- Ausst.-Kat. (Hrsg.: Hans M. Schmidt; Friedemann Malsch; Frank van de Schoor): Der Rhein. Le Rhin. De Waal. Ein europäischer Strom in Kunst und Kultur des 20. Jahrhunderts. Bonn 1995.
- Ausst.-Kat. (Hrsg.: Hans-Jürgen Buderer; Manfred Fath): Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit. Figurative Malerei der Zwanziger Jahre. Mannheim 1995.
- Ausst.-Kat.: Die Expressionisten. Vom Aufbruch bis zur Verfemung. Köln 1996.

- Ausst.-Kat.: Tanz in der Moderne. Von Matisse bis Schlemmer. Köln 1996.
- Ausst.-Kat.: Expressionismus als Lebensgefühl. Brücke. Blauer Reiter. Rheinischer Expressionismus. Nr. 19 Schriftenreihe Verein August Macke Haus Bonn. Bonn 1996. [August Macke Haus 19].
- Ausst.-Kat. (Hrsg.: Herbert Remmert; Peter Barth): Das Junge Rheinland. Künstler. Werke. Dokumente. Düsseldorf 1996.
- Ausst.-Kat. (Hrsg.: Magdalena M. Moeller; Roland Scotti): Ernst Ludwig Kirchner. Gemälde. Aquarelle. Zeichnungen und Druckgraphik. Eine Ausstellung zum 60. Todestag. München 1998.
- Ausst.-Kat. (Hrsgin.: Maria Anczykowski): Bernhard Hoetger. Skulptur. Malerei. Design. Architektur. Bremen 1998. [Kat.-Hoetger 1998].
- Ausst.-Kat.: Rembrandts Selbstbildnisse. Stuttgart 1999.
- Aust, Günther: Die Ausstellung des Sonderbundes 1912 in Köln. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. 23, 1961; S. 275 ff.
- ders.: Traditionalismus und Trivialität. In: Ausst.-Kat.: Die Dreißiger Jahre - Schauplatz Deutschland. München. Essen. Zürich 1977; S. 65-93.
- Badezeitung und Anzeiger zugleich Kur-und Fremden Liste für das Nordseebad Norderney. Amtliche Zeitung für die Bade-Verwaltung und die Gemeinde Norderney. [Badezeitung]. [Jahrgänge zwischen Oktober 1919 und Dezember 1939, außer Januar-April 1923 und Jahrgang 1931].
- Bätschmann, Oskar: Entfernung der Natur. 1750-1920. Köln 1989.
- Bahlow, Hans: Deutsches Namenlexikon. Familien-und Vornamen nach Ursprung und Sinn erklärt. München 1967.
- Barron, Stephanie: Skulptur des Expressionismus. München 1984.
- dies.: Expressionismus. Die zweite Generation 1915-1925. München 1989. [Barron 1989].
- Bartmann, Dominik: August Macke. Kunsthandwerk. Frankfurt am Main. Berlin. Wien 1982.
- Bartsch, Günther: Hans Timm und der Fisiokratische Kampfbund (FKB). In: ders.: Stirners Anti-Philosophie/ Die revolutionären Fisiokraten. Zwei Essays. Berlin 1992; S. 33-77.
- Becher, Johannes R.: Von der Tribüne (1924). In: Johannes R. Becher: Gesammelte Werke (Hrsg.: Johannes-R.-Becher-Archiv der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik); Bd. 15: Publizistik I, 1912-1937. Berlin. Weimar 1977; S. 35-53.
- Beckmann, Peter (Hrsg.): Max Beckmann. Sichtbares und Unsichtbares. Stuttgart 1965.
- Belting, Hans; Christiane Kruse: Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei. München 1994. [Belting/ Kruse 1994].
- Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte. In: ders.: Gesammelte Schriften. (Hrsg.: Rolf Tiedemann; Hermann Schweppenhäuser). Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gersham Scholem. Bd. I,2. Frankfurt am Main ²1978; S. 691-704.
- Bialas, Wolfgang: Die Weimarer Republik zwischen Metropole und Provinz. Intellektuellendiskurse zur politischen Kultur. Weimar. Köln. Wien 1996.
- Bibel, die: Nach der Übersetzung Martin Luthers. Mit Apokryphen. Stuttgart 1985. [Die Bibel].
- Blankert, Albert: Rembrandt, Zeuxis and Ideal Beauty. In: J. Bruyn; J.H. Emmens; E. de Jongh; D.P. Snoep (Red.): Album Amicorum J.G. van Gelder. Den Haag 1973; S. 32-39.
- Blume, Friedrich (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Kassel. Basel. London. New York. 1958.
- Boehm, Gottfried: Ein Paradies aus Malerei. Hinweise zu Cézannes Badenden. In: Ausst.-Kat. (Hrsg.: Mary Louise Krumrine): Paul Cézanne. Die Badenden. Basel 1989; S. 11-30.
- Boulboulé, Guido; Michael Zeiss: Worpsswede. Kulturgeschichte eines Künstlerdorfes. Köln 1989. [Boulboulé/ Zeiss 1989].

- Bracher, Karl-Dietrich; Manfred Funke; Hans-Adolf Jacobsen (Hrsg.): Die Weimarer Republik 1918-1933. Politik. Wissenschaft. Gesellschaft. Bonn ³1998. Studien zur Geschichte und Politik. Schriftenreihe der Bundeszentrale für politische Bildung. Bd. 251.
- Brand-Claussen, Bettina: Das „Museum für pathologische Kunst“ in Heidelberg. Von den Anfängen bis 1945. In: Wahnsinnige Schönheit. Prinzhorn-Sammlung (Hrsg.: Verlag Das Wunderhorn). Heidelberg 1996; S. 7-23.
- Brandstetter, Gabriele: Tanz-Avantgarde und Bäder-Kultur. Grenzüberschreitungen zwischen Freizeitwelt und Bewegungsbühne. In: Erika Fischer-Lichte: TheaterAvantgarde. Wahrnehmung. Körper. Sprache. Tübingen. Basel 1995; S. 123-155 [Brandstetter 1995].
- Brenner, Hildegard: Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus. Hamburg 1963.
- Breuer, Dieter (Hrsg.): Die Moderne im Rheinland. Ihre Förderung und Durchsetzung in Literatur, Theater, Musik, Architektur, angewandter und bildender Kunst 1900-1933. Köln. Bonn 1994.
- Brüggemann, Werner: Cervantes und die Figur des Don Quijote in Kunstanschauung und Dichtung der Deutschen Romantik. Münster 1958.
- Bürger, Peter: Literatur-und Kunstsoziologie. Frankfurt am Main 1978.
- Busch, Günter; Lieselotte von Reinken: Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern. Frankfurt am Main 1970.
- ders.; Wolfgang Werner (Hrsg.): Paula Modersohn-Becker 1876-1907. Werkverzeichnis der Gemälde. 2 Bd. München 1998.
- Cancik, Hubert (Hrsg.): Religions-und Geistesgeschichte der Weimarer Republik. Düsseldorf 1981.
- Clark, Toby: Kunst und Propaganda. Das politische Bild im 20. Jahrhundert. Köln 1997.
- Crespelle, Jean-Paul: Fauves und Expressionismus. München 1963.
- Dahlhaus, Carl; Eggebrecht, Hans Heinrich (Hrsg.): Brockhaus-Riemann Musiklexikon. Mannheim 1989.
- Dante: Die Göttliche Komödie. Mit fünfzig Zeichnungen von Botticelli. Deutsch von Friedrich Freiherrn von Falkenhausen. Frankfurt am Main 1974.
- Der Cicerone: Halbmonatsschrift für Künstler, Kunstfreunde und Sammler. Hrsg.: Prof. Dr. Georg Biermann. Leipzig XII. Jahrgang 1920. Heft 4.
- Dering, Peter: Paul Adolf Seehaus (1891-1919). Lebensgeschichte, stilkritische und typologische Analyse des malerischen Werkes eines Rheinischen Expressionisten. Mit einem Werkkatalog des gesamten Œuvre. Phil. Diss. Bonn 1993. [Dering 1993].
- ders.: Die Villa von Plüskow in Graurheindorf- Mythos und Realität. In: Ausst.-Kat.: Die Rheinischen Expressionisten 1913. Der Schock der Moderne. In: Bonn. Nr. 8 Schriftenreihe Verein August Macke Haus Bonn. Bonn 1993; S. 39-58.
- ders.: Die Rheinischen Expressionisten 1913- Bilder einer Ausstellung. In: Bonn. Nr. 8 Schriftenreihe Verein August Macke Haus Bonn. Bonn 1993; S. 59- 103.
- ders.: „Seine Augen trinken alles...“ Max Ernsts Frühwerk 1910-1914. In: Ausst.-Kat.: Max Ernst und Bonn: Student, Kritiker, Rheinischer Expressionist. Nr. 13 Schriftenreihe Verein August Macke Haus Bonn. Bonn 1994; S. 31-57.
- ders.: Winnetou und Kara Ben Nemsi? Exotische Motive im Werk von August Macke. In: Ausst.-Kat.: Kleine Fluchten. Exotik im Rheinischen Expressionismus. Nr. 15 Schriftenreihe Verein August Macke Haus Bonn. Bonn 1995; S. 9-43.
- ders.: Bilder aus Bonner Sammlungen- Aspekte expressionistischer Kunst im Rheinland. In: Ausst.-Kat.: Rheinische Expressionisten aus Bonner Privatbesitz. Nr. 16 Schriftenreihe Verein August Macke Haus Bonn. Bonn 1995; S. 25- 27.

- ders.: Lebensgefühl(e) im Expressionismus. Annäherung an eine Generation. In: Ausst.-Kat.: Expressionismus als Lebensgefühl. Brücke. Blauer Reiter. Rheinischer Expressionismus. Nr. 19 Schriftenreihe Verein August Macke Haus Bonn. Bonn 1996; S. 9-50. [Lebensgefühl(e) im Expressionismus].
- ders.: Die ‚Rheinischen Expressionisten‘. August Macke und sein Kreis. In: Ausst.-Kat. (Hrsg.: Gerhard Kolberg): Die Expressionisten. Vom Aufbruch bis zur Verfemung. Köln. Stuttgart 1996; S. 119-141. [Dering 1996].
- Dewey, John: Kunst als Erfahrung. Frankfurt am Main ²1995.
- Diehl, Ruth: Die Kunstszene in Bonn am Ende des Kaiserreichs. In: Ausst.-Kat.: Die Rheinischen Expressionisten 1913. Der Schock der Moderne in Bonn. Nr. 8 Schriftenreihe Verein August Macke Haus Bonn. Bonn 1993; S. 9-21.
- dies.: Die Ausstellung der Rheinischen Expressionisten: Realisierung einer zeittypischen Idee; Der Schock der Moderne in Bonn? In: In: Ausst.-Kat.: Die Rheinischen Expressionisten 1913. Der Schock der Moderne in Bonn. Nr. 8 Schriftenreihe Verein August Macke Haus Bonn. Bonn 1993; S. 109-117.
- Drenker-Nagels, Klara (d.i. Drenker, Klara): Die Rheinischen Expressionisten und ihre Förderer- Ein Überblick. In: Dieter Breuer (Hrsg.): Die Moderne im Rheinland. Ihre Förderung und Durchsetzung in Literatur, Theater, Musik, Architektur, angewandter und bildender Kunst 1900-1933. Köln. Bonn 1994; S. 367-382.
- dies.: Heinrich Nauen. Das expressionistische malerische Werk von 1905-1920. In: dies. (Hrsg.): Heinrich Nauen 1880-1940. Monographie und Werkverzeichnis. Köln 1996.
- Drüll, Dagmar: Heidelberger Gelehrtenlexikon 1803-1932. Berlin. Heidelberg. New York. Tokio 1986.
- Dube, Wolf Dieter: Der Expressionismus in Wort und Bild. Stuttgart 1983.
- Eberle, Matthias: Max Liebermann 1847-1935. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien. Bd. I 1865-1899. München 1995.
- Eggeling, Ute: Hans Thuar. 1887-1945. Ein Rheinischer Expressionist. Recklinghausen 1984.
- Eksteins, Modris: Tanz über Gräben. Die Geburt der Moderne und der Erste Weltkrieg. Reinbek bei Hamburg 1990.
- Emrich, Wilhelm (Hrsg.): Carl Sternheim. Gesamtwerk. Neuwied 1966.
- Ernst-Lothar von Knorr-Stiftung (Hrsg.): Ernst-Lothar von Knorr (1896-1973). Lebenserinnerungen. Erlebtes musikalisches Geschehen in Deutschland. Köln-Rodenkirchen 1996. [Lothar v. Knorr 1996].
- Ertel, K.F.: Paul Adolf Seehaus in seiner Zeit. In: Bonner Geschichtsblätter, Bd. XV., 1961, 470-476.
- ders.: Paul Adolf Seehaus. Recklinghausen 1968. [Ertel 1968].
- Evers-Schultz, Martina: Die französischen Grundlagen des ‚Rheinischen Expressionismus‘ 1905 – 1914: Stellenwert und Bedeutung der französischen Kunst in Deutschland und ihre Rezeption in den Werken der Bonner Ausstellungsgemeinschaft von 1913. Bonner Studien zur Kunstgeschichte 12. Phil. Diss. Bonn 1994.
- Fähnders, Walter: Avantgarde und Moderne 1890-1933. Lehrbuch Germanistik. Stuttgart. Weimar 1998.
- Fahrner, Rudolf: Wortsinn und Wortschöpfung bei Meister Eckehart. Marburg a.L. 1929. In: Beiträge zur deutschen Literaturwissenschaft (Hrsg.: Ernst Elster); Nr. 31 (Reprint 1968). [Fahrner 1929].
- Farese-Sperken, Christine: Der Tanz als Motiv der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts. Stilkunst, Expressionismus, Fauvismus, Futurismus. Phil. Diss. Hagen 1969.
- Firmenich, Andrea: Heinrich Campendonk. 1889-1957. Leben und expressionistisches Werk. Mit einem Werkkatalog des Œuvres. Recklinghausen 1989.
- dies.: Verweilen und Vorübergehen. Spaziergänger in der Bilderwelt August Mackes. In: Ausst.-Kat.: August Macke. Gesang von der Schönheit der Dinge. Aquarelle und Zeichnungen. Köln 1993; S. 122-203.

- Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): TheaterAvantgarde. Wahrnehmung. Körper. Sprache. Tübingen. Basel 1995.
- Fondation Beyeler (Hrsg.): Magie der Bäume. Ostfildern-Ruit 1998.
- Franck, Dieter: Die Welt der dreissiger Jahre. Eine Chronik. Bergisch-Gladbach 1990.
- Frommhold, Erhard: Kunst im Widerstand. Malerei. Graphik. Plastik 1922-1945. Dresden. Frankfurt am Main 1968.
- ders.: Otto Nagel. Zeit. Leben. Werk. Biographische Zeugnisse und ausgewählte Aufsätze des Künstlers (Mit einem Vorwort von Walli Nagel). Berlin 1974.
- ders.: Zwischen Widerstand und Anpassung. Kunst in Deutschland 1933-1945. In: Ausst.-Kat.: Zwischen Widerstand und Anpassung. Kunst in Deutschland 1933-1945. Berlin 1978; S. 7-17.
- Fuhrmann, Ernst: Reich der Inka (Kulturen der Erde, Bd. 1). Hagen 1922.
- ders.: Das Tier in der Religion. München 1922.
- Gabler, Karlheinz (Hrsg.): Ernst Ludwig Kirchner. Bd. 2. Dokumente. Photos. Schriften. Briefe. Aschaffenburg 1980.
- Gadamer, Hans-Georg: Einführung in Martin Heideggers ‚Der Ursprung des Kunstwerkes‘. Stuttgart 1960.
- Gay, Peter: Die Republik der Außenseiter. Geist und Kultur der Weimarer Zeit in 1918-1933. Frankfurt am Main ⁶⁻⁷1989.
- Geelhaar, Christian: Paul Klee. In: Ausst.-Kat. (Hrsgin.: Karin v. Maur): Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts. München 1985; S. 422-429.
- Gerhards, Jürgen (Hrsg.): Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten. Opladen 1997.
- Giovannini, Norbert: Zwischen Republik und Faschismus. Heidelberger Studentinnen und Studenten 1918-1945. Weinheim 1990.
- Goedecken, Lina: Rund um die Synagoge in Norden. Die Geschichte der Synagogengemeinde seit 1866. Aurich 2000.
- Görtz, Franz Josef; Harald Hartung (Hrsg.): Erich Kästner. Werke Band 1. Zeitgenossen, haufenweise Gedichte. München. Wien 1998.
- Golücke, Dieter: Bernhard Hoetger. Bildhauer, Maler, Baukünstler, Designer. Worpswede 1984.
- Grimm, Claus: Franz Hals. Das Gesamtwerk. Stuttgart. Zürich 1989.
- Grohmann, Will: Zwischen den beiden Kriegen. Kunst und Architektur. Bd. 3. Berlin ¹⁻⁵1953.
- Haftmann, Werner: Malerei im 20. Jahrhundert. München 1954.
- ders.: Emil Nolde. Köln 1958.
- Haman, Richard; Jost Hermand: Expressionismus. München 1976.
- Hausenstein, Wilhelm: Der Isenheimer Altar des Matthias Grünewald. München 1919.
- Harrison, Charles; Paul Wood: Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. 2 Bd. Ostfildern 1998.
- Hartlaub, Gustav Friedrich: Kunst und Religion. Ein Versuch über die Möglichkeit neuer religiöser Kunst. München. Leipzig 1919.
- Heckmanns, Friedrich W. (Hrsg.): Otto Pankok. Die Passion in 60 Bildern. Köln 1992.
- Heidecker, Gabriele: Max Beckmann: Die Frage des modernen Menschen nach Gott. Eine Studie zu einigen späten Bildern von Max Beckmann. In: Enrique H. Prat; Mohammed Rassem (Hrsg.): Kunst und Ethos: Deutungsprobleme der modernen Kunst. Frankfurt am Main. Berlin. Bern. New York. Paris. Wien 1995; S. 137-175.
- Heiderich, Günther: Paula Modersohn-Becker. In: Worpswede. Eine deutsche Künstlerkolonie um 1900. Fischerhude 1986; S. 149-173.
- Heidrich, Ursula: August Macke. Zeichnungen aus den Skizzenbüchern. Stuttgart 1986.
- dies.: August Macke. Die Skizzenbücher. 2 Bd. Stuttgart 1987.
- dies.: August Macke. Zeichnungen. Werkverzeichnis. Stuttgart 1993.

- dies.: Tunis. In: Ausst.-Kat.: August Macke. Gesang von der Schönheit der Dinge. Aquarelle und Zeichnungen. Köln 1993; S. 252-253.
- Heinz, Liane: Im Wandel der Kunstströmungen. Der Rhein in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. In: Ausst.-Kat. (Hrsg.: Hans M. Schmidt; Friedemann Malsch; Frank van de Schoor): Der Rhein. Le Rhin. De Waal. Ein europäischer Strom in Kunst und Kultur des 20. Jahrhunderts. Bonn 1995; S. 199-209.
- Held, Jutta; Norbert Schneider: Sozialgeschichte der Malerei vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert. Köln 1993.
- Henze, Anton: Rheinische Kunstgeschichte. Düsseldorf 1961.
- Hepp, Corona: Avantgarde. Moderne Kunst, Kulturkritik und Reformbewegung nach der Jahrhundertwende. München 1987.
- Hermann, Jost; Frank Trommler: Die Kultur der Weimarer Republik. Frankfurt am Main 1989.
- Heusinger von Waldegg, Joachim: Gemalte Fotografie- Rheinlandschaften. Theo Champion. F.M. Jansen. August Sander (Fotografien). Bonn 1975.
- ders.: Zur kunsthistorischen Einordnung des Rheinischen Expressionismus. In: Ausst.-Kat.: Die Rheinischen Expressionisten. August Macke und seine Malerfreunde. Recklinghausen 1979; S. 5-31.
[Heusinger von Waldegg 1979]
- Heusinger von Waldegg, Joachim: Der Künstler als Märtyrer. Sankt Sebastian in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Worms 1989.
[Heusinger von Waldegg 1989].
- Heyworth, Peter: Otto Klemperer. His Life and Times. Vol. 1-2. Cambridge 1983.
- ders.: Otto Klemperer. Dirigent der Republik 1885-1933. Berlin 1988.
- Hinz, Berthold: Malerei im ‚Dritten Reich‘ und ihre antagonistische Provenienz. In: Ausst.-Kat.: Realismus. Zwischen Revolution und Reaktion 1919-1939. München 1981; S. 121-126.
- Höroldt, Dietrich (Hrsg.): Bonn von einer französischen Bezirksstadt zur Bundeshauptstadt 1794-1989. Band 4 Geschichte der Stadt Bonn (Hrsg.: ders.; von Rey, Manfred). Bonn 1989.
- Holländer, Hans; Christian W. Thomsen: Besichtigung der Moderne: Bildende Kunst. Architektur. Musik. Literatur. Religion. Aspekte und Perspektiven. Köln 1987.
- Huder, Walther (Hrsg.): Georg Kaiser. Werke. 2. Bd.: Stücke 1918-1927. Frankfurt am Main. Berlin. Wien 1971.
- Hüneke, Andreas: Franz Marc. Tierschicksale. Kunst als Heilsgeschichte. Frankfurt am Main 1994.
- Jaspers, Karl: Die geistige Situation der Zeit. Berlin 1964 (6. Abdruck der im Sommer 1932 bearb. 5. Aufl.; Erstdruck 1931). [Jaspers 1931].
- Jochimsen, Margarethe: Vorwort. Ein Sommer ohne Herbst. In: Ausst.-Kat.: Die Rheinischen Expressionisten 1913. Der Schock der Moderne in Bonn. Nr. 8 Schriftenreihe Verein August Macke Haus Bonn. Bonn 1993; S. 6-7.
- dies.: Vorwort. Bonner Schätze im Verborgenen. In: Ausst.-Kat.: Rheinische Expressionisten aus Bonner Privatbesitz. Nr. 16 Schriftenreihe Verein August Macke Haus Bonn. Bonn 1995; S. 6-7.
- Jung, Carl Gustav: Beiträge zur Geschichte und Deutung des Baumsymbols. In: ders.: V. Der Philosophische Baum. In: ders.: Studien über alchemistische Vorstellungen. Gesammelte Werke Band 13 (Hrsgin.: Lilly Jung-Merker †; Dr. Phil. Elisabeth Rüb). Solothurn. Düsseldorf 1995; S. 271-376; S. 292-376.
- Jurkat, Angela: Apokalypse. Endzeitstimmung in Kunst und Literatur des Expressionismus. Phil. Diss. Bonn 1993. [Jurkat 1993].
- Kaes, Anton (Hrsg.): Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918-1933. Stuttgart 1983.
- Kästner, Erich: Gedichte. Stuttgart 1998.
- Keil, Werner (Hrsg.): Musik der zwanziger Jahre. Hildesheim. Zürich. New York. 1996.

- Keller, Hiltgart L.: Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst. Stuttgart ⁵1984.
- Kerls, Ingo: Kunsthandwerk für eine neue Welt. In: Ausst.-Kat. (Hrsgin: Maria Anczykowski); Bernhard Hoetger. Skulptur. Malerei. Design. Architektur. Bremen 1998; S. 222-232. [Kerls 1998].
- Klemm, Wilhelm: Gloria. Kriegsgedichte aus dem Feld. München 1915.
- Kluge, Friedrich (Bearb. Elmar Seebold): Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Berlin. New York ²³1995; S. 181.
- Kneher, Jan: Die Würdigung Munchs auf der Sonderbund-Ausstellung in Köln 1912. In: ders.: Edvard Munch in seinen Ausstellungen zwischen 1892 und 1912. Eine Dokumentation der Ausstellungen und Studien zur Rezeptionsgeschichte von Munchs Kunst. Worms 1994; S. 327-338.
- Koebner, Thomas (Hrsg.): Weimars Ende. Prognosen und Diagnosen in der deutschen Literatur und politischen Publizistik 1930-1933. Frankfurt am Main 1982.
- König, René: Handbuch der empirischen Sozialforschung. Band 13: Sprache. Künste. Stuttgart ²1979.
- Koetschau, Karl: Rheinischer Kunstbrief. In: Feuer, Bd. I, Oktober 1919, März 1920, 58ff.
- Kolberg, Gerhard: Vom Aufbruch bis zur Verfemung. In: Ausst.-Kat.: Die Expressionisten. Vom Aufbruch bis zur Verfemung. Köln 1996; S. 23-48.
- Küster, Bernd: Kunstwerkstatt Worpswede. Begleitschrift zu den Ausstellungen des Landkreises Osterholz in Worpswede 1989. Worpswede 1989.
- ders.: Ludwig Roselius und die Worpsweder Kunst. In: Landkreis Osterholz (Hrsg.): Worpswede 1889-1989. Hundert Jahre Künstlerkolonie. Worpswede 1989; S. 120-149.
- Kunstmuseum Bonn (Hrsg.): August Macke und die Rheinischen Expressionisten im Kunstmuseum Bonn. Die Sammlung. Bonn 1990.
- Kutschera, Johanna: Aufbruch und Engagement. Aspekte deutscher Kunst nach dem Ersten Weltkrieg 1918-1920. Frankfurt am Main. Berlin. Bern. New York. Paris. Wien 1994. [Kutschera 1994].
- Lankheit, Klaus: Franz Marc. Katalog der Werke. Köln 1970.
- Largier, Niklaus (Hrsg.): Meister Eckehart. Werke III. Frankfurt am Main 1993. In: Bibliothek des Mittelalters (Hrsg.: Walter Haug); Bd. 21.
- Lenz, Christian (Hrsg.): Hans von Marées. München 1987.
- Lindhout, Marianne: Tanz als beseelte Plastik, Plastik als beseelter Tanz. Einige Beobachtungen zu Hoetgers „Tänzerinnen“. In: Ausst.-Kat. (Hrsgin: Maria Anczykowski); Bernhard Hoetger. Skulptur. Malerei. Design. Architektur. Bremen 1998; S. 30-41. [Lindhout 1998].
- Löhneysen, Wolfgang Freiherr von: Zur Deutschen Kunst um 1920. In: Hans Joachim Schoeps: Zeitgeist im Wandel, Bd. II: Zeitgeist der Weimarer Republik. Stuttgart 1986; S. 52-106.
- Lohkamp, Brigitte: Zu einer Kunstgeografie der zwanziger Jahre in Deutschland. In: Ausst.-Kat.: Die zwanziger Jahre im Porträt. Porträts in Deutschland 1918-1933. Malerei, Graphik, Fotografie, Plastik. Bonn 1976. In der Reihe: Kunst und Altertum am Rhein. Führer des Rheinischen Landesmuseums in Bonn. Herausgegeben im Auftrag des Landesverbandes Rheinland Nr. 68; S. 111-135.
- dies.: Malerei. In: Steingräber, Erich (Hrsg.): Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre. München 1979; S. 115-235.
- Lurker, Manfred (Hrsg.): Wörterbuch der Symbolik. Stuttgart ²1983.
- Macke, Wolfgang (Hrsg.): August Macke - Franz Marc. Briefwechsel. Köln 1964.
- Mähl, Hans-Joachim; Richard Samuel (Hrsg.): Novalis. Werke in einem Band. München. Wien ³1984.
- Maison, K.E. (Hrsg.): Honoré Daumier. Catalogue Raisonné of the Paintings, Watercolours and Drawings. Vol. I. London 1968.
- Manheim, Ron: Expressionismus. Zur Entstehung eines kunsthistorischen Stil- und Epochenbegriffs. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 1986. Heft 1; S. 73-91.

- Marx, Eberhard: Vorwort. In: Ausst.-Kat.: August Macke und die Rheinischen Expressionisten. Gemälde. Zeichnungen. Graphik 1906-1930 aus dem Städtischen Kunstmuseum Bonn. Bonn 1973; o.S.
- Martinetz, Dieter: Der Gaskrieg 1914-1918. Entwicklung, Herstellung und Einsatz chemischer Kampfstoffe. Das Zusammenwirken von militärischer Führung, Wissenschaft und Industrie. Bonn 1996.
- Martini, Fritz: Nachwort. In: Miguel de Cervantes Saavedra: Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha. Darmstadt 1962; S. 1105-1124.
- Maur, Karin v.: Van Gogh und die Rezeption in Deutschland bis 1914. Rheinische Expressionisten. In: Ausst.-Kat.: Vincent van Gogh und die Moderne 1890-1914. Essen. Amsterdam 1990; S. 329-333.
- Moeller, Magdalena M. (Hrsgin): Franz M. Jansen. Von damals bis heute. Lebenserinnerungen. Köln 1981.
- dies.: Delaunay, Macke und die Rheinischen Expressionisten. In: Ausst.-Kat. (Hrsg.: Peter-Klaus Schuster): Delaunay und Deutschland. Köln 1985; S. 243-257.
- dies.: August Macke. Köln 1988.
- Mogge, Winfried: Religiöse Vorstellungen in der deutschen Jugendbewegung. In: Hubert Cancik (Hrsg.): Religions- und Geistesgeschichte der Weimarer Republik. Düsseldorf 1981; S. 90-103.
- Müller, Christian: Wer hat die Geisteskranken von den Ketten befreit. Bonn 1998.
- Müller-Freienfels, R.: Psychologie und Ästhetik des Ganges und der Haltung. In: F. Giese; H. Hagemann (Hrsg.): Weibliche Körperbildung und Bewegungskunst. München 1920; S. 120ff.
- Müller Hofstede, Justus: Bonn 1913: Die Rheinischen Expressionisten. Historisches Profil einer Künstlergruppe. In: Bonn in der Kaiserzeit. Festschrift zum 100jährigen Bestehen des Bonner Heimat- und Geschichtsvereins. Bonn 1986; S. 373-384.
- Neugebauer, Rosamunde: ‚Christus mit der Gasmaske‘ von George Grosz oder: Wieviel Satire konnten Kirche und Staat um 1930 in Deutschland ertragen. In: Maria Rüger (Hrsg.): Kunst und Kunstkritik der dreissiger Jahre. 29 Standpunkte zu künstlerischen und ästhetischen Prozessen und Kontroversen. Dresden 1990; S. 156-165. [Neugebauer 1990].
- Ney, Elly: Erinnerungen und Betrachtungen. Aschaffenburg 1957.
- Niedersächsisches Staatsbad Norderney (Hrsg.): Norderney. Chronik einer Insel. Daten. Fakten. Trends. Norderney 1997. [Norderney 1997].
- Onken, Werner: Modellversuche mit sozialpflichtigem Boden und Geld. Lütjenburg 1997. 3.1. Die Wära-Tauschgesellschaft und der lokale Wirtschaftsaufschwung in Schwanenkirchen; S. 38-42. [Onken 1997].
- ders.: Silvio Gesell und die natürliche Wirtschaftsordnung. Eine Einführung in Leben und Werk. Lütjenburg 1999.
- Otten, Karl: 1914- Sommer ohne Herbst. Erinnerungen an August Macke und die Rheinischen Expressionisten. In: Paul Raabe: Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen. Olten. Freiburg im Breisgau 1965; S. 150-155. [Karl Otten 1914].
- Pack, Claus: Vor und zwischen den Kriegen. In: Ausst.-Kat.: Neue Sachlichkeit und Realismus. Museum des 20. Jahrhunderts. Wien 1977; S. 147-160.
- Pankok, Otto: Die Passion in 60 Bildern. Berlin 1936.
- Petersen, Herbert: Sent M'Ahesa. In: Jahrbuch des Baltischen Deutschtums 19 (1972); S. 71-83.
- Petzet, Heinrich Wiegand: Von Worpswede nach Moskau. Heinrich Vogeler. Ein Künstler zwischen den Zeiten. Köln 1972. [Petzet 1972].
- Pfliegensdörfer, Dieter: Ludwig Roselius... wie ihn keiner kennt. Impressionen aus dem Leben eines – gar nicht so ehrbaren – Bremer Großkaufmannes. Eine szenische Dokumentation. In: Werkstattberichte des Forschungsschwerpunktes „Arbeit und Bildung“ Universität Bremen (Hrsg.: Peter Alheit), Bd. 5. Bremen 1987. [Pfliegensdörfer 1987].
- Pössiger, Günter: Die 20er Jahre. Chronologie eines turbulenten Jahrzehnts. München 1974.

- Prat, Enrique H.; Rassem, Mohammed (Hrsg.): Kunst und Ethos: Deutungsprobleme der modernen Kunst. Frankfurt am Main. Berlin. Bern. New York. Paris. Wien 1995.
- Quint, Josef: Meister Eckhart. Die deutschen und lateinischen Werke. 3. Bd. Die deutschen Werke. Predigten (Hrsg. im Auftrag der deutschen Forschungsgemeinschaft). Stuttgart 1976.
- Raabe, Paul: Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen. Olten. Freiburg im Breisgau 1965.
- ders. (Hrsg.): Der späte Expressionismus 1918-1922. Bücher, Bilder, Zeitschriften, Dokumente. Biberach a. d. Riß 1966.
- Raabe, Wilhelm: Der Dräumling mit Dokumenten zur Schillerfeier 1859. Berlin; Weimar 1984.
- Ranfft, Erich: Über Bernhard Hoetger und den Expressionismus – ein „komplizierter Fall“. In: Ausst.-Kat. (Hrsgin: Maria Anczykowski): Bernhard Hoetger. Skulptur. Malerei. Design. Architektur. Bremen 1998; S. 72-83.
[Ranfft 1998].
- Rave, Paul Ortwin: Paul Adolf Seehaus. In: In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 2, 1925. Köln 1925; S. 181-212.
- ders. (Hrsg.): Paul Adolf Seehaus. Briefe und Aufzeichnungen. Bonn 1930.
- Reiser, Karl August: Der Rheinische Expressionismus. In: Ausst.-Kat.: Graphik des deutschen Expressionismus. Bonn 1974; S. 17-18.
- Redslob, Edwin: Ausstellung moderner Kunst aus Bonner Privatbesitz. In: Der Cicerone. Heft 3. Leipzig 1911.
- Reinisch, Leonhard (Hrsg.): Die Zeit ohne Eigenschaften. Eine Bilanz der zwanziger Jahre. Stuttgart 1961.
- Rheiner, Walter: Die Neue Welt. In: Sezession Gruppe 1919. Dresden 1919. Zitiert nach: Ausst.-Kat. (Hrsg.: Fritz Löffler; Emilio Bertoni; Joachim Heusinger von Waldegg): Dresdner Sezession 1919-1923. München. Mailand 1977; o. S.
- Richter, Gottfried: Der Isenheimer Altar. Stuttgart 1997.
- Rössing, Karl: Mein Vorurteil gegen diese Zeit. 100 Holzschnitte von Karl Rössing. Berlin 1932.
- Roh, Franz: Nach-Expressionismus, Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei. Leipzig 1925
- Rombold, Günter; Horst Schwebel: Christus in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Eine Dokumentation mit 32 Farbbildern und 70 Schwarzweiß-Abbildungen. Freiburg im Breisgau 1983.
- Roselius, Ludwig: Briefe und Schriften zu Deutschlands Erneuerung. Oldenburg i.O. 1933.
- Roselius, Hildegard: Ludwig Roselius und sein kulturelles Werk. Braunschweig 1958.
- Roselius, Ludwig d. J.: Bernhard Hoetger 1874-1949. Sein Leben und Schaffen. Bremen 1974.
- Rüger, Maria (Hrsg.): Kunst und Kunstkritik der dreissiger Jahre. 29 Standpunkte zu künstlerischen und ästhetischen Prozessen und Kontroversen. Dresden 1990.
- Saal, Walter Edmund Wolfgang: Bernhard Hoetger. Ein Architekt des Norddeutschen Expressionismus. Phil. Diss. Bonn 1989. [Saal 1989].
- Scheffler, Karl: Die fetten und die mageren Jahre. Leipzig. München 1946.
- Scheja, Georg: Der Isenheimer Altar des Matthias Grünewald (Mathis Gothart Nithart). Köln 1969.
- Schiller, Gertrud: Ikonographie der christlichen Kunst. 2. Bd. Die Passion Christi. Gütersloh 1968.
- Schmidt, Hans: Herm Dienz. Köln 1979. [Dienz 1979].
- Schmied, Wieland: Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland 1918-1933. Hannover 1969.
- ders.: Die Neue Sachlichkeit in Deutschland. Notizen zum Realismus der zwanziger Jahre. In: Ausst.-Kat.: Neue Sachlichkeit und Realismus. Museum des 20. Jahrhunderts. Wien 1977; S. 161-168.

- Schmoll, J.A. (gen. Eisenwerth): Zur Marées-Rezeption in der Malerei. In: Christian Lenz (Hrsg.): Hans von Marées. München 1987; S. 151-162.
- Schneede, Uwe M. (Hrsg.): Die Zwanziger Jahre. Manifeste und Dokumente Deutscher Künstler. Köln 1979.
- Schoeps, Hans Joachim: Zeitgeist im Wandel, Bd. II: Zeitgeist der Weimarer Republik. Stuttgart 1986.
- Schreiber, Hermann: Henri Nannen. Drei Leben. München 1999. [Schreiber 1999].
- Schubert, Dietrich: Expressionistische Bildnisse im Rahmen des Aktivismus. In: Ausst.-Kat.: Die zwanziger Jahre im Porträt. Porträts in Deutschland 1918-1933. Malerei, Graphik, Fotografie, Plastik. Bonn 1976. In der Reihe: Kunst und Altertum am Rhein. Führer des Rheinischen Landesmuseums in Bonn. Herausgegeben im Auftrag des Landesverbandes Rheinland Nr. 68; S. 23-46.
- Schütz, Karl-Robert: Heinrich Vogeler. Worpswede. Leben und architektonisches Werk. Berlin 1980.
- Schulz, Bernhard: Natursehnsucht und Großstadtethik. Der deutsche Expressionismus zwischen ‚Brücke‘ und Berlin. In: Ausst.-Kat. (Hrsg.: ders.; Eberhard Roters): Ich und die Stadt. Berlin 1987; S. 15-34.
- Schulze, Ingrid: Die Erschütterung der Moderne. Grünewald im 20. Jahrhundert. Seemann-Beiträge zur Kunstgeschichte. Leipzig 1991. [Schulze 1991].
- Schuster, Peter-Klaus u.a. (Hrsg.): Das XX. Jahrhundert. Ein Jahrhundert Kunst in Deutschland. Berlin 1999.
- Schwebel, Horst: Das Christusbild in der bildenden Kunst der Gegenwart. Textband. Gießen 1980.
- Scotti, Roland: Rheinklänge ohne Romantik. Zwischen Abbild und Zeichen: Der Rhein im 20. Jahrhundert. In: Ausst.-Kat. (Hrsg.: Richard Gassen; Bernhard Holecek): Mythos Rhein. Ein Fluß- Bild und Bedeutung. Ludwigshafen 1992; S. 115-170.
- Secker, Hans F.: Franz M. Jansen. Radierte Rheinlandschaften. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 2, 1925. Köln 1925; S. 220-227.
- Sedlmayr, Hans: Das Licht in seinen künstlerischen Manifestationen. Mittenwald 1979.
- ders.: Die Revolution der modernen Kunst. Köln 1996.
- Seehaus, Paul Adolf: Das Junge Rheinland. In: Kunstblatt, 2. Jahrgang, 1918; S. 120 ff.
- Seglerverein Norderney e.V. (Hrsg.): Poppe Folkerts. Norderney 2000.
- Seufert, Heinrich: Junge Stadt am alten Strom. Rund um die Godesburg. Bonn 1962.
- Shapiro, Theda: Painters and Politics. The European Avant-Garde and Society 1900-1925. New York. Oxford. Amsterdam 1976.
- Silbermann, Alphons: Soziologie der Künste. In: René König: Handbuch der empirischen Sozialforschung. Bd. 13. Sprache. Künste. Stuttgart ²1979; S. 117-307.
- Stadtbuch der Stadt Heidelberg nebst dem angrenzenden Teile der Gemeinde Rohrbach für das Jahr 1919. Heidelberg 1919.
- Stang, Ragna: Edvard Munch der Mensch und der Künstler. Königstein im Taunus 1979.
- Steiner, Rudolf: Das Wesen der Farbe. Drei Vorträge gehalten in Dornach am 6.,7. und 8. Mai 1921 sowie neun Vorträge als Ergänzungen aus dem Vortragswerk der Jahre 1914 bis 1924. Dornach/ Schweiz 1986. [Steiner 1986].
- Steingräber, Erich (Hrsg.): Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre. München 1979.
- Stemmler, Dierk: Vorwort. In: Ausst.-Kat.: Die Rheinischen Expressionisten. August Macke und seine Malerfreunde. Recklinghausen 1979; S. 3-4.
- Sternthal, Friedrich: Die Ohnmacht der Geistigen in Deutschland (1929). In: Die literarische Welt 5 (19. April 1929); Nr. 16; S. 1-2.

- Strohmeyer, Arn: Ein Haus soll zur Urgeschichte der Menschheit zurückführen – das „Haus Atlantis“ in der Bremer Böttcherstraße. In: Ausst.-Kat. (Hrsgin: Maria Anczykowski): Bernhard Hoetger. Skulptur. Malerei. Design. Architektur. Bremen 1998; S. 216 – 221.
- Stükelberger, Johannes: Rembrandt und die Moderne. Der Dialog mit Rembrandt in der deutschen Kunst um 1900. München 1996.
- Sydow, Eckart von: Die deutsche expressionistische Kultur und Malerei. Berlin 1920.
- Teuber, Dirk: Die Galerie Flechtheim, Düsseldorf. In: Ausst.-Kat.: Die Deutsche Werkbund-Ausstellung in Köln. Köln 1984; S. 321-323.
- Thamer, Hans-Ulrich: Verführung und Gewalt. Deutschland 1933-1945. In: Die Deutschen und ihre Nation. Bd. 5. Berlin 1986.
- Thiemann, Eugen: Bernhard Hoetger. Worpsswede 1990.
- Thiess, Frank: Der Tanz als Kunstwerk. München 1920.
- Thode, Henry (Hrsg.): Thoma. Des Meisters Gemälde. Stuttgart. Leipzig 1909.
- Thurn, Hans Peter: Die Suche des Künstlers nach Identität (1977). In: Rainer Wick; Astrid Wick-Kmoch: Kunstsoziologie. Bildende Kunst und Gesellschaft. Köln 1979; S. 143-156.
- Tieck, Ludwig (Übers.): Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha. Von Miguel de Cervantes Saavedra. 4 Bände. Leipzig o.J.
- Tietze, Hans: Die Krise des Expressionismus. Wien 1925.
- Tillich, Paul: Die religiöse Lage der Gegenwart. Berlin 1926.
- Toller, Ernst: Eine Jugend in Deutschland. Reinbek bei Hamburg^{126.-128. Tsd} 1996.
- ders.: Die Wandlung. Das Ringen eines Menschen. In: Ernst Toller. Gesammelte Werke. Bd. 2 Dramen und Gedichte aus dem Gefängnis 1818-1924. Berlin 1978 (Hrsg.: John M. Spalek; Wolfgang Frühwald); S. 7-61.
- Trier, Eduard: Bonn und der Rheinische Expressionismus. In: Die Neue Zeitung, Nr. 130, 4.6.1952.
- Unamuno, Miguel de: Das tragische Lebensgefühl. München 1925.
- Unterguggenberger, Silvio: Der Schwundgeldversuch von Wörgl. Wien 1957.
- Urban, Martin: Emil Nolde. Werkverzeichnis der Gemälde. Erster Band 1895-1914. München 1987.
- Utitz, Emil: Die Überwindung des Expressionismus. Stuttgart 1927.
- Vogt, Paul: Nachexpressionismus. In: Ausst.-Kat.: Die Dreißiger Jahre - Schauplatz Deutschland. München 1977; S. 11-64.
- Vollmer, Hans (Hrsg.): Thieme-Becker: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart. Leipzig 1928.
- Vriesen, Gustav: August Macke. Stuttgart 1957. [Vrisen 1957].
- Waetzoldt, Stephan: Einleitung. In: Ausst.-Kat.: Tendenzen der Zwanziger Jahre. 15. Europäische Kunstausstellung unter den Auspizien des Europarates. Berlin 1977; S. 20-26.
- Wahl, Volker: Jena als Kunststadt 1900-1933. Begegnungen mit der modernen Kunst in der thüringischen Universitätsstadt zwischen 1900 und 1933. Leipzig 1988.
- Wahnsinnige Schönheit. Prinzhorn-Sammlung (Verlag Das Wunderhorn; Hrsg.). Heidelberg 1996.
- Walther, Ingo F.; Rainer Metzger: Vincent van Gogh. Sämtliche Gemälde. Teil I u. II. Köln 1997.
- Weber, Max: Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie. 3 Bd. Tübingen 1920 (Nachdruck 1963).
- Weber-Unger, Jochen: Der Dresdner Heimatschutz-Kasperle Oswald Hempel auf Norderney. In: Mitteilungen 3/1997 des Landesvereins Sächsischer Heimatschutz e.V. Naturschutz. Heimatgeschichte. Denkmalpflege und Volkskunde. Dresden 1997; S. 37-39.
- Wedderkop, Hermann v.: Rheinische Bestrebungen und Gleichgültigkeiten. In: Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift. Für Kunst und Gewerbe; Jahrgang XVIII. Berlin 1920; S. 81-84.
- ders.: Expressionismus und Wirklichkeit. In: Feuer 3 (Oktober 1921); H.1; S. 141-144.

- Wehner, Dieter Tino: Bernhard Hoetger. Das Bildwerk 1905-1914 und das Gesamtkunstwerk Platanenhain zu Darmstadt. Alfter 1994.
- Weikmann, Ilse: Eckehart – Ein Meister aus Thüringen. Leuchtfeuer in bewegter Zeit. Gießen 1995.
- Weinstein, Joan: The end of Expressionism. Art and the November Revolution in Germany, 1918-19. Chicago 1990.
- Wember, Paul: Johann Thorn-Prikker. Glasfenster. Wandbilder. Ornamente 1891-1932. Mit einem Werkverzeichnis von Johannes Cladders. Krefeld 1966.
- Wempe, Margarete: Zur Frage der Moderne in Bernhard Hoetgers malerischem Œuvre. In: Ausst.-Kat. (Hrsgin: Maria Anczykowski): Bernhard Hoetger. Skulptur. Malerei. Design. Architektur. Bremen 1998; S. 84-90. [Wempe 1998].
- dies.: Bernhard Hoetger. Sein malerisches und graphisches Œuvre. Konstanz 2000. [Wempe 2000].
- Weyandt, Barbara: Farbe und Naturauffassung im Werk von August Macke. Hildesheim. Zürich. New York 1994.
- White, Christopher; Buvelot, Quentin (Red.): Rembrandts Selbstbildnisse. Stuttgart 1999.
- Wick, Rainer; Wick-Kmoch, Astrid: Kunstsoziologie. Bildende Kunst und Gesellschaft. Köln 1979.
- Wiedemann, Alfred: Geschichte Godesbergs und seiner Umgebung. Godesberg 1920.
- Wiese, Stephan von (Hrsg.): Gert H. Wollheim 1894-1974. Monographie und Werkverzeichnis. Köln 1993.
- Willett, John: Explosion der Mitte. Kunst und Politik 1917-1933. München 1981.
- ders.: Die Weimarer Jahre. Eine Kultur mit gewaltsamem Ende. Stuttgart 1986.
- Wingert, Erdmann (Hrsg.: Nikolaus Eckardt): Dora Wenneker-Iven. Ein Leben am Strom. Hamburg 1976.
- Winkler, Heinrich August: Weimar 1918-1933. Die Geschichte der ersten deutschen Demokratie. München 1998.
- Wolf, Irmgard: Bildende Künstler und ihre Werke. In: Bonn in der Kaiserzeit. Festschrift zum 100jährigen Bestehen des Bonner Heimat- und Geschichtsvereins. Bonn 1986; S. 359-372.
- Worringer, Wilhelm: Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie. München ³1911.
- ders.: Kritische Gedanken zur neuen Kunst (1919). In: Worringer, Wilhelm: Fragen und Gegenfragen. Schriften zum Kunstproblem. München 1956; S. 86-105.
- ders.: Künstlerische Zeitfragen (1921). In: Worringer, Wilhelm: Fragen und Gegenfragen. Schriften zum Kunstproblem. München 1956; S. 106-129.
- Zimmermann, Rainer: Die Kunst der verschollenen Generation. Deutsche Malerei des Expressiven Realismus von 1925-1975. Düsseldorf. Wien 1980.
- ders.: Das dramatische Bewußtsein. Studien zum bewußtseinsgeschichtlichen Ort der Dreißiger Jahre in Deutschland. In: Literatur als Sprache – Literaturtheorie – Interpretation – Sprachkritik (Hrsg.: Helmut Arntzen). Bd. 6. Münster 1989.
- ders.: Welterfahrung und Ausdruckskunst. Expressive Tendenzen der Malerei in Worpswede zwischen den beiden Weltkriegen. In: Landkreis Osterholz (Hrsg.): Worpswede 1889-1989. Hundert Jahre Künstlerkolonie. Worpswede 1989; S. 40-57.
- ders.: Expressiver Realismus. Malerei der verschollenen Generation. München 1994.

7.3. Literatur aus dem Nachlass

- Baudouin, Charles: Die Macht in uns. Entwicklung einer Lebenskunst im Sinne der neuen Psychologie. Dresden ⁹⁻¹³1925.
- Bernstein, M.: Die Schönheit der Farbe in der Kunst und im täglichen Leben. München 1921. (Sig.: ‚Anneliese Schroes Starnberg No 2. Jan. 1922.‘; ‚H.Trimborn Norderney 1939‘).
- Berger, Ernst: Quellen und Techniken der Fresko-, Öl- und Tempera- Malerei des Mittelalters. München 1912.
- Blumenthal, Georg: Die Befreiung von der Geld- und Zinsherrschaft. Ein neuer Weg zur Überwindung des Kapitalismus. (Synopsis der Währungstheoretischen Studien Silvio Gesells). Erfurt. Bern ⁵1922.
- ders.: Neue revolutionäre Taktik. 1. An die Arbeiter 2. Die Streiktaktik 3. Der Geldstreik. Mit dem Bild des Verfassers, einem Vorwort von Alfred Bader und einem Ausblick als Nachwort von Hans Timm. Dem Andenken Georg Blumenthal's dem unermüdlichen Pionier der Fysiokratischen Bewegung als Kranzspende vom Fysiokratischen Kampfbund und seinen Freunden. Erfurt o.J.
- Bonsels, Waldemar: Die Biene Maja und ihre Abenteuer. Berlin. Leipzig ¹²¹⁻¹³⁰1919.
- ders.: Menschenwege. Aus den Notizen eines Vagabunden. Frankfurt am Main 1921.
- ders.: Mario und die Tiere. Stuttgart. Berlin 1927.
- Bredt, Dr. E.W.: Sittliche oder unsittliche Kunst. München ²1910.
- Buchner, Hans: Grundriß einer nationalsozialistischen Volkswirtschaftstheorie. Nationalsozialistische Bibliothek/ Heft 16 (Hrsg.: Gottfried Feder). München ²1930.
- Cioran, E.M. Die Lehre vom Zerfall. Essays. Hamburg 1953.
- Conrad, Joseph: Der Geheimagent. Mit einer Einleitung von Thomas Mann. Berlin ⁶⁻⁹1927. (Sig.: ‚Hans Trimborn 1927‘).
- Darwin, Randolph Charles: Die Entwicklung des Priestertums und der Priesterreiche. Oder Schamanen, Wundertäter und Gott-Menschen als Beherrscher der Welt. Ein Warnruf an alle Freiheitliebenden Völker. Leipzig 1929. (Sig.: ‚Hans Trimborn 1930‘).
- Delacroix, Eugène: Mein Tagebuch. Berlin ²1909 (Verlag Bruno Cassirer).
- Deutsche Köpfe des Mittelalters. Auswahl nach Aufnahmen des kunstgeschichtlichen Seminars mit einer Einleitung von Richard Hamann. Marburg an der Lahn 1922.
- Deutsche und französische Kunst. Eine Auseinandersetzung deutscher Künstler, Galerieleiter, Sammler und Schriftsteller. München 2. Auflage o.J.
- Doerner, Max: Malmaterial und seine Verwendung im Bilde. Nach den Vorträgen an der Akademie der Bildenden Künste in München. Stuttgart ⁴1933.
- Dostojewski, F.M.: Die Wirtin und andere Novellen. Leipzig 1921.
- Dresel, Ernst Gerhard: Soziale Fürsorge. Eine Übersicht für Studierende und sozial Tätige. Berlin 1918.
- Eberlpächer, Fritz: Der Geist sei Führer! Vorschule einer neugeistigen Denk- und Lebenslehre. Neugeist- Bücher 2. Pfullingen in Württ. 1925.
- Ehrhardt, Alfred: Niederdeutsche Altarschreine. Mit einer Einführung von Dr. Karl Tesdorpf. Hamburg 1938.
- Eugène Delacroix. Mein Tagebuch. Berlin ²1909.
- Feder, Gottfried: Das Programm der N.S.D.A.P. und seine weltanschaulichen Grundgedanken. Nationalsozialistische Bibliothek/ Heft 1 (Hrsg.: ders.). München ²⁰1930.
- Freiland-Freigeld-Verlag Erfurt (Hrsg.): Die Freiwirtschaft vor Gericht. Erfurt. Bern ²1920.
- George, Stefan: Der Siebente Ring. Berlin ²1909. (Sig.: ‚Hans Trimborn 1916‘).
- ders.: Zeitgenössische Dichter übertragen von Stefan George. Zweiter Band: Verlaine - Mallarme - Rimbaud - De Regnier - D'Annunzio - Rolicz-Lieder. Berlin ²1913.

- Gesell, Silvio: Deutsche Vorschläge für die Neugründung des Völkerbundes und für die Überprüfung des Versailler Vertrages. Öffentlicher Vortrag, gehalten in der Aula des Gymnasiums zu Barmen am 20. Dezember 1920. Barmen 1921.
- ders.: Die Diktatur der Not. Sammelruf für die Staatsmänner Deutschlands. Erfurt. Bern 1922.
- ders.: Die natürliche Wirtschaftsordnung. Bern ⁸1938.
- Giono, Jean: Einsamkeit des Mitleids. Erzählungen. Berlin ¹⁻⁵1934. (Sig.: ‚Hans Trimborn 1936‘).
- Gröber, Conrad: Kirche und Künstler. Freiburg i. Br. 1932 (Widmung: ‚Herrn Hans Trimborn in Anschluß an ein Gespräch über Kirche und Kunst zugeeignet August 1938 Herbert Keriet‘).
- Haeckel, Ernst: Die Welträthsel. Mit einem Nachwort: Das Glaubensbekenntnis der reinen Vernunft (1903). Stuttgart o. J.
- Hamann, Richard: Rembrandts Radierungen. Berlin 1906 (Verlag Bruno Cassirer).
- Hamsun, Knut: Nach Jahr und Tag. ¹⁻²⁰München 1933. (Sig.: ‚Hans Trimborn April-Mai 1934‘).
- Helmers, Minne: Handbücher für modernen Unterricht. Wie unser erstes Lesebuch entstand und anderes. Einblicke in den Betrieb einer Grundklasse auf dem Lande. Braunschweig und Hamburg 1921.
- Holz, Arno: Dasnis. Lyrisches Porträt aus dem 17. Jahrhundert. Berlin 1924. (Anm.: ‚Norderney im Gedenken an die schöne Zeit mit Hans Timm 1928-1934. Hans Trimborn‘).
- Kästner, Erich: Herz auf Taille. Leipzig. Wien ^{2(4.-6.)}1928. (Sig.: ‚Hans Trimborn 1929‘).
- ders.: Lärm im Spiegel. Stuttgart 1929. (Sig.: ‚Hans Trimborn 1930‘).
- ders.: Ein Mann gibt Auskunft. Stuttgart 1930. (Sig.: ‚Hans Trimborn 1930‘).
- Kandinsky, Wassily; Marc, Franz (Hrsg.): Der Blaue Reiter. München ²1914.
- Kollbach, Karl: Gedichte. Köln 1911 (Widmung v. Kollbach: ‚Herrn Hans Trimborn dem jungen Künstler freundlichst zugeeignet von Schulrat [?] Karl Kollbach Remagen 2. April 1911‘).
- ders.: Deutscher Fleiß. Wanderungen durch die Fabriken Werkstätten und Handelshäuser Westdeutschlands. Köln ³⁻⁴1911 (Widmung v. Kollbach: ‚Herrn Hans Trimborn freundlichst zugeeignet von Karl Kollbach Remagen 18. April 1911‘).
- Lautenbach, Otto: Die Welt am Kreuzweg. Lauf b. Nürnberg. Leipzig. Bern 1937.
- Lawrence, Frieda, geb. Freiin von Richthofen: Nur der Wind... Erinnerungen an meine Ehe. Mit neunzig Briefen und fünf Gedichten von D. H. Lawrence. Berlin 1936. (Sig.: ‚Hans Trimborn Sommer 1937 Norderney‘).
- Loon, Hendrik van: Der Überwirkliche. Zeitbild um Rembrandt van Rijn. Berlin ¹⁷⁻²⁶1933.
- Meier-Graefe, Julius: Hans von Márees. München ²1912.
- Nagel, Paul: Geld und Boden. Systematische Darstellung einer krisenlosen, ausbeutungsfreien Wirtschaftsordnung. Frankfurt am Main. Bern 1928. (Sig.: ‚Hans Trimborn Norderney 1929‘).
- Naumann, Friedrich: Form und Farbe. Berlin-Schöneberg 1909.
- Nietzsche, Friedrich: Menschliches Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister. Leipzig 1930.
- ders.: Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und keinen. Leipzig 1930.
- ders.: Götzendämmerung. Der Antichrist. Gedichte. Stuttgart 1939.
- Rave, Paul Ortwin: Paul Adolf Seehaus. Briefe und Aufzeichnungen. Bonn 1930.
- Remarque, Erich Maria: Im Westen nichts Neues. Berlin ⁷⁶⁻¹⁰⁰1929.
- Rilke, Rainer Maria: Das Stunden-Buch enthaltend die drei Bücher Vom moenchischen Leben/ Von der Pilgerschaft/ Von der Armuth und vom Tode. Leipzig ³⁰⁻³⁹1920 (Widmung: ‚Für Dich, lieber Freund. von Jan Jordans Groningen 1922‘).
- Roselius, Ludwig: Briefe. Bremen 1919 (mit eingelegtem Zettel: ‚Im Auftrag des Herrn Generalkonsul Dr. h. c. Ludwig Roselius, Bremen.‘).

- Roth, Hans: Lieder eines deutschen Bettelstudenten in Italien. Bad Ems 1924.
- Schütz, Paul: Warum ich noch ein Christ bin. Briefe an einen jungen Freund. Berlin ^{9.-15.}1938.
- Simmel, Georg: Rembrandt. Ein Kunstphilosophischer Versuch. Leipzig ^{3.-5.}1917. (Stempel: ‚Martin Elsholz‘; [handschriftl. Zusatz]: ‚1920‘).
- Strauß, Emil: Der Schleier. ^{61.-70.}München 1931.
- Surén, Hans: Deutsche Gymnastik. Vorbereitende Übungen für den Sport. Frottierübungen, Atemgymnastik, Massage, Körperpflege. Verhalten im Licht-, Luft- und Sonnenbad. Oldenburg i. O. Berlin 1925.
- Tross, Ernst: Das Raumproblem in der Bildenden Kunst. München 1914.
- Viergutz, Rudolf: Kritik der Freiwirtschaft. Eine sozialpolitische Studie. Leipzig 1924.
- Wirth, Albertus: Technik der Malerei mit einer kurzgefaßten Farbenlehre. Für Künstler und Kunstbeflissene. Ravensburg o.J.
- Zimmermann, Werner: Weltvagant. Erlebnisse und Gedanken. Erfurt ^{15.-20.}1923.
- ders.: Liebesklarheit. Eine Frucht aus Erlebnis, Erkenntnis und Tat. Lauf bei Nürnberg, Leipzig 1927. [Werner Zimmermann 1927].
- Zola, Emile: Malerei. Mit einer Einleitung von Herman Helderich. Berlin 1903 (Verlag Bruno Cassirer).
- ders.: Die Bestie im Menschen. Berlin 1930.
- Zylmann, Peter: Norderney. Mit Zeichnungen von Hans Trimborn (Norderney). Wilhelmshaven ^{1.-5.}1922.