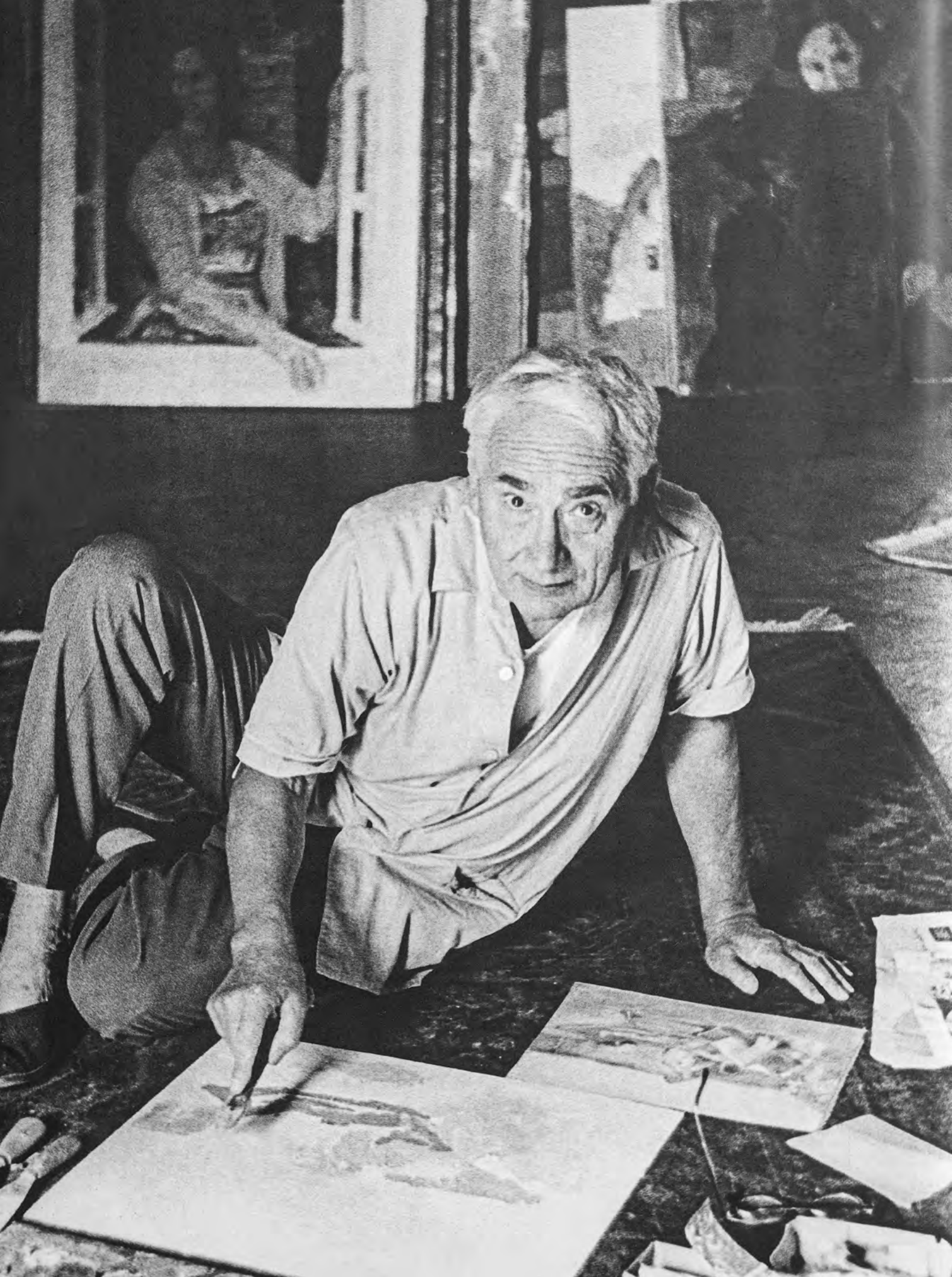




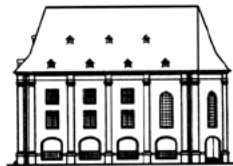
GALERIE UWE OPPER – REINHOLD EWALD



REINHOLD EWALD

1890 - 1974

**58 Gemälde und 10 Zeichnungen
aus dem Nachlass des Künstlers**



GALERIE UWE OPPEN

Wir danken den Erben Reinhold Ewalds
für das uns entgegengebrachte Vertrauen.

GALERIE UWE OPPER

Kunsthandel / Verlag
Streitkirche, Tanzhausstraße 1
61476 Kronberg im Taunus
Tel. 06173 - 640518, 3274980
www.galerie-opper.de
uweopper@t-online.de

Ausstellung 14. Oktober - 17. Dezember 2017

Dienstag - Freitag 10 - 12, 15 - 18 Uhr
Samstag und Sonntag 11 - 17 Uhr

Preise auf Anfrage

Katalog Nr. 18 - 2017

Text: Dr. Claudia Caesar
Photos, Layout: Stephan Cropp, Fotodesign
Druck: Capri-Druck Wiesbaden
ISBN 3-924831-10-6

Inhalt

Reinhold Ewald im Brennspiegel der 1920er Jahre	Seite	6
<i>Claudia Caesar</i>		
– Künstlerischer Aufbruch: Thema vom Streik	Seite	8
– Ein Stück modernes Leben: Café in Frankfurt	Seite	14
– Mutter-Kind-Darstellungen zwischen Heim und Atelier	Seite	19
– Eine neue Klassik: Drei Grazien und mehr	Seite	24
– Literaturverzeichnis	Seite	30
58 Gemälde aus den Jahren 1919 - 1969	Seite	32
10 Zeichnungen aus den Jahren 1955 - 1960	Seite	142

Reinhold Ewald im Brennspiegel der 1920er Jahre

Claudia Caesar

Als der Erste Weltkrieg am 11. November 1918 offiziell endete, war Reinhold Ewald wahrscheinlich bereits wieder in seine Heimatstadt Hanau zurückgekehrt. Es sollte ihm sehr schnell gelingen, an die Künstlerkarriere anzuknüpfen, die er sich vor dem Krieg erarbeitet hatte – dies, obwohl er erst Mitte 20 war, als man ihn im Juli 1915 zum Wehrdienst einzog.*

Bereits mit 17 Jahren war Ewald als Schüler der Hanauer Zeichenakademie in seinen Fähigkeiten so hervorgetreten, dass er ein Staatsstipendium für die Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums in Berlin erhielt und sich bis 1911 in der Hauptstadt ausbilden konnte. Wie so viele junge deutsche Maler seiner Generation zeigte er sich insbesondere begeistert von der neuen französischen Kunst, die er in Berlin in den Galerien (vor allem bei Cassirer) und Ausstellungen, aber auch in der von Hugo von Tschudi neu bestückten Berliner Nationalgalerie bewundern konnte: Paul Cézanne, Henri Matisse, Vincent van Gogh und all die französischen Meister, die heute als klassische Moderne gelten. 1910 gelang es Ewald erstmals, zwei seiner Werke in der Ausstellung der Berliner Secession zu zeigen – eine große Auszeichnung, wenn man bedenkt, dass diese Ausstellung einer der wichtigsten Orte für die Präsentation fortschrittlicher Kunst in Deutschland war, dass Ewald damals gerade einmal 20 Jahre alt war, dass ein großer Teil der eingereichten Bilder (bis zu 90 Prozent) abgelehnt wurde und dass die Jury aus so wichtigen Künstlern wie Max Liebermann, Lovis Corinth, Max Beckmann und dem ebenfalls aus Hanau stammenden August Gaul bestand (Hofmann 2015). Bereits auf dieser Ausstellung fiel Ewald dem bekannten Kunstkritiker Karl Scheffler in die Augen, der für den jungen Maler lobende Worte fand: „[...] es führen sich Maler wie [...] Reinhold Ewald mit frischen, talentvollen Arbeiten Hoffnungen erweckend ein.“

Seine Berliner Jahre hatten den jungen Ewald in künstlerischer Hinsicht geprägt – er verfolgte einen spätimpressionistisch orientierten Stil, wobei seine Begegnung mit der modernen französischen Kunst, vor allem Cézanne und Matisse, ihn stark beeindruckt hatte. Als Ewald dann 1911 Berlin den Rücken kehrte und wieder in seine Heimatstadt Hanau zurückging, fand er dort bald ebenfalls wichtige Freunde und Förderer. Ende 1913 hatte der Künstler mit einer Einzelausstellung im

* Ein zentraler Bezugspunkt für diesen Artikel ist der Katalog der Frankfurt/Hanauer Ausstellung von 2015, der Reinhold Ewald und sein Werk zuerst umfassend und wissenschaftlich grundlegend bearbeitet hat.

Frankfurter Kunstsalon Schames die Chance bekommen, nachdem er sich einige Monate dank eines Hanauer Stipendiums in Italien aufgehalten hatte, seine Bilder einem breiteren Publikum zu präsentieren. Außer in Frankfurt stellte er in dieser Zeit auch mit der Münchner Secession aus und natürlich weiterhin in Berlin. So wundert es nicht, dass er sich 1914, als es zur Spaltung der Berliner Secession kam, der Freien Sezession anschloss, an deren erster Ausstellung 1914 er ebenfalls teilnahm. Insbesondere Frankfurter Kunsthistoriker gehörten zu seinen Förderern, darunter vor allem der an der Städtischen Galerie tätige Alfred Wolters, der bereits 1921 einen wichtigen Artikel über Ewald verfassen sollte und ihm ein Leben lang freundschaftlich verbunden blieb. Eben dieses Netzwerk mag auch dazu beigetragen haben, dass die Städtische Galerie Frankfurt bereits 1914 sein im selben Jahr entstandenes Gemälde *Schlittschuhbahn* erwarb. Im Juni 1915 konnte Ewald noch eine Einzelausstellung seiner Arbeiten im Frankfurter Kunstverein organisieren.

Dann begann auch für ihn der Krieg – ab Juli 1915 musste er an die Westfront, es gelang ihm aber, auf seine Initiative hin und mit aktiver Unterstützung von Wolters ab April 1916 eine Stellung als Kriegsmaler zu bekommen. Er wurde dem 2. Ersatz-Bataillon des 5. Großherzoglich-Hessischen Infanterie-Regiments 168 zugeteilt und verrichtete fortan seinen Dienst, indem er das Kriegsgeschehen vorrangig hinter der Front dokumentierte (Ausst. Kat. Hanau 1990). Einige Zeichnungen sowie wenige Ölgemälde, die sich mit dem Kriegsgeschehen auseinandersetzen, sind aus dieser Zeit überliefert, zum Beispiel eines, das den Titel *Klage um einen in Russland gefallenen Soldaten* trägt und die Schrecken des Krieges in einer imaginierten Szene festhält, die die bekannte Pathosformel der Beweinung Christi aufgreift.

Nach dem Krieg suchte Ewald schnell Anschluss an das sich neu formierende Kunstgeschehen und war auf vielen wichtigen Ausstellungen neuerer Kunst präsent. Er zählte zu den Gründungsmitgliedern von zwei 1919 ins Leben gerufenen Bewegungen, die als Sammelbecken für die jungen, modernen Künstler gelten können, das Junge Rheinland und die Darmstädter Sezession. Diese Vereinigungen waren als Ausstellungsmöglichkeit für junge Kunst noch lange wirksam und wichtig, in ihren Anfängen standen sie aber auch für einen revolutionären Aufbruch. Die Darmstädter Sezession verstand es dabei, auch überregional Künstler zu mobilisieren, so Max Beckmann aus Frankfurt, aber auch etwa Conrad Felixmüller aus Dresden und Ludwig Meidner aus Berlin.

Künstlerischer Aufbruch: *Thema vom Streik*

Der Krieg hatte Ewalds künstlerisches Schaffen nicht so elementar beeinflusst, wie dies beispielsweise bei Max Beckmann der Fall war. Dennoch tritt auch die Malerei Ewalds nach den bitteren Fronterfahrungen gewandelt auf. Seine Formensprache ist härter und eckiger geworden, die Schönlinigkeit eines Matisse, die in seinen früheren Bildern eine gewisse Rolle gespielt hatte und die er später in anderer Form wieder aufgreifen sollte, scheint verschwunden und auch seine Palette reduzierte er zunächst. Eine neue Expressivität erfüllt seine Arbeiten. Dies lässt sich exemplarisch an seinem Diptychon *Thema vom Streik* ablesen, das als Schlüsselwerk für diese Phase in Ewalds Kunst gelten kann.

Mit diesem Diptychon wagte Ewald sich an ein dezidiert politisches Thema, was innerhalb seines Werkes eine Ausnahmeerscheinung darstellt. Vorausgeschickt sei: Das Diptychon ist amputiert – Ewald hatte es als solches nachgewiesenermaßen zweimal einer breiteren Öffentlichkeit präsentiert, nämlich auf der ersten Ausstellung der Darmstädter Sezession im September/Oktober 1919 in Darmstadt und im März 1920 in der Frankfurter Galerie Schames. Heute ist die linke Tafel allerdings verloren und nur in einer Abbildung aus einer Rezension zur Darmstädter Ausstellung überliefert (Michel 1919; siehe Abb.1).

Mehrfach nutzte Ewald in den ersten Nachkriegsjahren die Form des Diptychons und Triptychons für seine Werke, so etwa das *Thema in Variationen vom Caféhaus*, ebenfalls 1919 entstanden und in der Ausstellung der Darmstädter Sezession gezeigt. Damit knüpfte er an eine mittelalterliche Bildform an, nämlich an das zwei- beziehungsweise dreiflügelige Andachts- oder Altarbild. Ewald hatte sich Anfang der 1920er Jahre in drei Artikeln, die er Hans Baldung Grien, Konrad Witz und Michael Pacher widmete und in der Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration* veröffentlichte, intensiv mit der nordeuropäischen spätgotischen Malerei auseinandergesetzt. Das schmale Hochformat der beiden Tafeln vom Streik erinnert an die Seitentafeln eines Flügelaltars, wie Ewald sie in seinen Artikeln zu Hans Baldung Grien und Michael Pacher abbildete.

Der Bildgegenstand Ewalds erschließt sich nicht ohne Weiteres. Beide Tafeln zeigen mehrfigurige Straßenszenen. Auf der rechten, erhaltenen Tafel (Kat. Nr. 1) ist fast genau in der Mittelachse des Bildes ein Mann in einem grünen Anzug und mit rotbrauner Mütze auf dem Kopf in



Abbildung 1 Reinhold Ewald, Thema vom Streik, 1919 (nach Michel 1919),
linke Tafel verschollen, rechte Tafel Katalog Nr. 1

einer offenen Schrittstellung im Profil positioniert, in beiden Händen hält er Blätter – offenbar Flugblätter –, wobei er seine Rechte erhoben hat und diese zu verteilen scheint. Wie das Standbild in einem Film ist die Figur eingefroren und dennoch dynamisch, denn das eine Bein des Mannes streckt sich aus der Mittelachse nach rechts und lässt den Betrachter automatisch die Bewegung, mit der er seine Flugblätter anpreist, ergänzen – als könne der Bote seine Tätigkeit jeden Moment wieder aufnehmen. Links von ihm und groß in den Vordergrund gerückt erscheint ein zweiter Mann, in einen roten Mantel gekleidet und ohne Kopfbedeckung, der mit einer etwas gezierten Handbewegung seiner Rechten etwas zu schützen scheint, das er unter dem linken Arm verborgen hält. Die Hände und der Arm des Mannes, die den dunklen Gegenstand – vielleicht eine Tasche? – einfassen, bilden einen Kreis, der sich fast im Bildzentrum befindet und um den die restliche Komposition zu rotieren scheint. Der Mann wendet sich von dem Flugblattverteiler ab und schreitet mit einem in sich gekehrten und eher unwirschigen Gesichtsausdruck nach links, wobei sein Oberkörper und Kopf fast frontal gegeben sind, ohne dass er Kontakt zu seiner

Umwelt oder dem Betrachter aufnehmen würde. Der um seine Beine flatternde Mantel erweckt den Eindruck, als wäre er in Eile, dem widerspricht sein Oberkörper, der eher statisch wirkt. Im Gegensatz zu dem anderen Mann scheint dieser aufgrund seiner Position und Kleidung eher ein Angestellter als ein Arbeiter zu sein. In der rechten unteren Bildecke erscheint ein dritter Mann, ganz in Blassblau gegeben, eine Randfigur, die offensichtlich in die Lektüre des verteilten Flugblattes vertieft ist. Die drei Akteure des Vordergrunds bewegen sich wie vor der Folie einer vorstädtisch geprägten Landschaft, die allerdings in den Details schwer zu lesen ist. Hinter ihnen steigt die Straße steil an und ganz am oberen Bildrand erscheint darüber nur ein schmaler Streifen tiefblauen Himmels. Die Straße ist rechts und links von Farbstreifen begrenzt, die man als Brückengeländer deuten könnte, wobei das rechte Geländer in einem an roten Sandstein erinnernden architektonischen Schnörkel endet, dessen reale Entsprechung schwer festzulegen ist. Die drei Hauptfiguren würden sich, folgt man dieser Interpretation, an einem Ende einer Brücke befinden, überqueren diese aber nicht. Am linken Bildrand ist in der Verlängerung des Geländers ein Haus zu sehen, das von drei Pappeln flankiert wird, ganz rechts hingegen eine Bogenkonstruktion, wiederum in der Farbe roten Sandsteins, bei der es sich ebenfalls um eine Brücke handeln könnte. Links davon lassen sich, sehr klein, noch drei weitere Figuren erkennen, Spaziergänger, die in der Ferne ihrer Wege ziehen.

Die Szene auf der linken, bislang nicht auffindbaren Tafel (Abb. 1) spielt offenbar auf einem Platz im Zentrum einer Stadt. Verschachtelte Häuserfluchten deuten darauf hin, dass es sich um einen altgewachsenen Stadtkern handelt. Dort hat sich eine Menschenmenge zusammengefunden, Männer und Frauen – eine Frau ganz rechts im Bild hält sogar ein Baby im Arm. Die Gruppe, ihre Kleidung und ihre Mützen lassen darauf schließen, dass es sich um Arbeiter handelt, die sich hier offenbar getroffen haben, um zu debattieren. Darauf deuten vor allem die gestikulierenden Hände der Dreiergruppe im Vordergrund hin. Hinsichtlich dieser etwas manierten Gesten der Hände, die auf beiden Tafeln Ewalds zu finden sind und die er als Bedeutungsträger einsetzte, scheint der Künstler einer Anregung aus der von ihm bewunderten spätgotischen Kunst zu folgen. Interessanterweise hatte Ewald seinem Aufsatz zu Pacher eine ganzseitige Abbildung mit zwei Ausschnitten aus Pachers Kirchenväteraltar beigegeben, die sich nur auf die Hände der Kirchenväter konzentrieren (Abb. 2). Dies unterstreicht, wie stark ihn die Erzeugung von Bedeutung und Beziehungen im Raum durch die weisenden Gesten in der spätgotischen Kunst beeindruckt hat.



Abbildung 2 Michael Pacher, Kirchen-
väteraltar (Detail), ganzseitige Abbildung
aus einem Artikel von Reinhold Ewald, in:
Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 52,
1923, Seite 222

Die Anordnung der Menschen auf der linken Tafel und ihre Staffelung im Raum lässt ebenfalls an spätmittelalterliche Vorbilder denken. Vor der Gruppe erscheint ganz vorne am Bildrand noch ein schmaler, in ein dunkles Sakko gekleideter Mann, der einen weißen Schal um den Hals trägt und an der Szene nicht beteiligt ist. Wie auf der rechten Tafel ist auch hier eine Person dem Geschehen vorgesetzt, ohne integriert zu sein, wobei dieser Mann deutlich kleiner ist als die übrigen Figuren und sich auch nicht zu bewegen scheint. Aufgrund seiner eleganten Erscheinung hebt er sich aber noch deutlicher von den übrigen Dargestellten ab als sein Pendant auf dem anderen Flügel. In der linken unteren Bildecke ist, wiederum sehr klein, eine weitere Personengruppe wiedergegeben, wobei sich ihre Funktion auf der Abbildung nicht erschließt.

Die beiden Tafeln des Diptychons zeigen offensichtlich zwei unabhängig voneinander stattfindende Szenen, die aber beide wichtige Aktivitäten während eines Streiks illustrieren: Einerseits eine Versammlung der Arbeiter, auf der sie ihre Position verhandeln, und andererseits das Verteilen von Flugblättern, um die entsprechende Position zu artikulieren beziehungsweise für den Streik zu werben. Dabei wird in beiden Bildern sehr deutlich, dass dieser Streik einen Teil der Gesellschaft zutiefst erregt, der Rest sich aber offenbar davon abwendet: Sowohl der Bohemien auf der linken Tafel als auch der Angestellte rechts gehen weiter ihrer Tätigkeit nach und solidarisieren sich explizit nicht mit den Streikenden.

Mit dem *Thema vom Streik* greift Ewald ein Sujet auf, das Teil seiner damaligen Lebensrealität war. Als Reaktion auf den Aufstand der Kieler Matrosen war im November 1918 die Republik ausgerufen worden und Kaiser Wilhelm II. dankte ab. Überall im Reich bildeten sich

Arbeiter- und Soldatenräte, die die politische Macht übernahmen. Die Versorgungslage war prekär, da der Krieg Millionen von Opfern gefordert und die deutsche Wirtschaft vollständig zugrunde gerichtet hatte. Vor allem die hohe Staatsverschuldung führte in der Folge in die bekannte, in der Hyperinflation von 1923 endende Spirale. Hanau als Metallarbeiterstadt war nach dem Krieg vorrangig damit beschäftigt, die Kriegsbetriebe zurückzubauen, was natürlich auch bedeutete, dass die Arbeitslosigkeit hier entsprechend hoch war. Auch in Hanau wurde am 9. November 1918 ein Arbeiterrat überwiegend aus Mitgliedern der USPD gegründet, der bis in den Februar 1919 die Regierungsgeschäfte in der Stadt leitete. Bereits am 31. Dezember 1918 rief der Hanauer Arbeiter- und Soldatenrat zu einem Generalstreik auf, um wichtige Forderungen der Arbeiterschaft durchzusetzen. Viele in den Revolutionstagen gewonnene Zugeständnisse wie Lohnerhöhungen oder die Einführung des Achtstundentages wurden bald wieder zurückgenommen. So kam es im Frühjahr und Sommer 1919 in Hanau erneut zu Streikaktivitäten, so etwa im April in der Fabrik der Hanauer Quarzlampen-Gesellschaft sowie im Juli/August 1919 bei den Hanauer Metallarbeitern mit insgesamt 2500 Streikenden in Hanau und Großauheim (Pákh 2007).

Ewald stellte sein Diptychon erstmals ab Mitte September 1919 bei der Ausstellung der Darmstädter Sezession in der Kunsthalle am Rheintor aus – es ist sehr wahrscheinlich, dass er damit auf die Ereignisse in Hanau reagierte. Das Bild lässt sich zwar nicht eindeutig nach Hanau lokalisieren – was sicherlich Absicht war, denn Ewald wollte das Thema allgemeingültig fassen –, aber die vielen Brücken mit den an Mainsandstein erinnernden roten Brüstungen und der alte Stadtkern mit seinen verwinkelten Gassen könnten durchaus auf Anregungen aus Hanau zurückgehen.

Dass Ewald das Bild gerade in der ersten Sezessionsausstellung in Darmstadt präsentierte, es vielleicht sogar für diese Ausstellungsmöglichkeit konzipierte, war sicherlich kein Zufall. Die Gründung der Sezession erfolgte in einem revolutionären Impetus, der sich insbesondere in der eng mit der Sezession verwobenen Zeitschrift *Das Tribunal. Hessische radikale Blätter* festmachen lässt. Im Heft 6 dieser Zeitschrift vom Juni 1919 wurde die Gründung der Darmstädter Sezession enthusiastisch verkündet: „Die radikalen Künstler Darmstadts und der Peripherie haben sich zu einer Sezession zusammengeschlossen, haben die längst erforderliche Reinigung von bourgeois Verschmutzung vollzogen. [...] Die radikalen Künstler haben auf ihre Fahne geschrieben:

Erreichung des politischen, kulturellen, künstlerischen Kontakts. Tod aller Isolation.“ Hier wird deutlich, dass es sich bei der unter Federführung von Kasimir Edschmid und Carl Gutschmann betriebenen Sezessionsgründung um eine Aktion mit revolutionärer Stoßrichtung handelte. Diesen Aktivitäten vorausgegangen war Ende 1918 die Gründung von drei Gruppierungen in Berlin, nämlich des Rats geistiger Arbeiter, des Arbeitsrats für Kunst sowie der Novembergruppe, die ebenfalls in revolutionärem Aufbegehren auf eine Erneuerung der Künste zielten (Nentwig 2015). Weitere Gruppen bildeten sich in ganz Deutschland, so etwa in Dresden und München (Hoffmann 2010). Dabei gab es etliche personelle Überschneidungen zwischen den unterschiedlichen Gruppierungen. So gehörte Ludwig Meidner sowohl der Darmstädter Sezession als auch der Novembergruppe an, und Ewald Dülberg war Mitglied der Darmstädter Sezession und des Arbeitsrats für Kunst.

Sehr aktiv, sowohl im Arbeitsrat für Kunst als auch in der Novembergruppe, war Max Pechstein, ehemaliges Mitglied der Künstlervereinigung Brücke. Er engagierte sich aktiv für die demokratische Ordnung und entwarf entsprechende Blätter für den Werbedienst der Deutschen Republik. So gestaltete er auch den Umschlag des Pamphlets *An alle Künstler* (Abb. 3), in dem unter anderem Texte Ludwig Meidners erschienen. Pechsteins Umschlagdesign vermittelt formal – mit seiner expressiven Formensprache und der leuchtend roten Einfärbung –, aber auch über die pathetisch nach oben ausgreifende Gestik und das flammende Herz sehr gut die emotionale Sicht, mit der der Künstler für die Veränderungen eintrat. Besonders im Vergleich mit Pechsteins Entwurf, wird deutlich, dass Ewald zwar mit seiner Darstellung des Flugblattverteilers auf der rechten Tafel des Streiks eine sehr ähnliche Figur präsentierte, die ebenso monumental auftritt, den Arm erhebt und ihren Aufruf vorbringt, die emotionale Wirkkraft der Darstellung allerdings wesentlich zurückgenommen ist. Dies ergibt sich aus der gedämpfteren Farbigkeit, dem glatten, unbeteiligt wirkenden Gesichtsausdruck des Flugblattverteilers, aber auch aus der insgesamt trotz dynamischer Diagonalen wie festgefrorenen Gesamtkomposition des Bildes.

Mit weniger Pathos als Pechstein sprach Ewald aber mit seinem Diptychon eine zentrale Forderung an, die in Hinsicht auf den Streik damals immer wieder thematisiert wurde – nämlich den Wunsch einer Zusammenarbeit unterschiedlicher gesellschaftlicher Gruppen, Arbeiter, Angestellter,

Künstler. Allerdings erteilt seine Bildaussage dieser Utopie eine klare Absage: Sowohl der Angestellte (auf der rechten Tafel) als auch der Bohemien (auf der linken Tafel), den man vielleicht als Künstler deuten kann, beteiligen sich in keiner Weise am Streik, sondern leben ihr Leben weiter und sind vom Geschehen isoliert. So scheint Fritz Robert Corwegh Recht zu haben, wenn er Ewalds Bild 1919 in einer Ausstellungsrezension folgendermaßen beurteilte: „Er malt in einer Färbung und Haltung, die sein überlegenes Verhältnis zu Mensch und Dingen verrät. Diese Überlegenheit mindert aber seine Anteilnahme, sonst müßte das Thema ‚Streik‘ in grelleren Farben reden als eine Kaffeehausszene. Trotz dieses Einwands ein Künstler von Bedeutung und Eigenart.“



Abbildung 3 Max Pechstein,
An alle Künstler, Buchumschlag, 1919

Ein Stück modernes Leben: Café in Frankfurt

Anfang der 1920er Jahre gestaltete Ewald immer wieder Großstadtthemen, so zum Beispiel Bahnhofs- und Caféhausszenen, aber auch Tanzveranstaltungen. Außerdem entwarf er wahrscheinlich bereits 1912 eine Ausmalung für das Hanauer Theatercafé sowie 1921/22 Wanddekorationen für das Café Bauer in der Schillerstraße in Frankfurt am Main (Kat. Nr. 3) – das Caféhaus war für Ewald also ein Ort, dem er sich auf viele unterschiedliche Arten näherte.

Großstadtsujets erfreuten sich in Kunst und Literatur ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert großer Beliebtheit, was sicherlich Ausdruck der vielfältigen Veränderungen des städtischen Lebensraums durch das rasante Wachstum der Bevölkerung in den Städten und die zunehmende Technisierung der Welt war. Das Caféhaus als typisch städtischer Ort reiht sich in diese Szenerien ein, wobei es insbesondere als Treffpunkt von Künstlern und Literaten der Boheme, aber auch als Ort der Begegnung mit der Halbwelt in den Schatz der modernen Mythen einging. Wenn zu Beginn des 20. Jahrhunderts dabei noch die demokratischen Aspekte im Vordergrund standen und im Café jeder,

wie Stefan Zweig es rückblickend formulierte, für einen „kleinen Obolus stundenlang sitzen, diskutieren und schreiben“ konnte, so traten am Beginn der 1920er Jahre die gesellschaftlichen Probleme, die sich ebenfalls im Café als Treffpunkt unterschiedlicher Schichten zu verdichten schienen, in den Fokus (Becker 2009). Wie Ewald in diesem Umfeld zu verorten ist, soll im Folgenden anhand eines Beispiels untersucht werden.

Ewalds Gemälde *Café in Frankfurt* (Kat. Nr. 2) von 1920 zeigt vier Personen, die sich um einen Tisch versammelt haben, auf dem ein Teller und eine Tasse stehen. Neben dem Tisch ist im Anschnitt eine Zeitung zu sehen (Abb. 5), bei der es sich um die *Berliner Illustrierte Zeitung* handelt, eine Wochenzeitung, die als erstes Massenblatt Deutschlands gelten kann und das Pressewesen insbesondere durch die vielen Abbildungen revolutionierte. Das Titelblatt auf Ewalds Gemälde zeigt unter dem Schriftzug ein schlittschuhlaufendes Paar und damit ein beliebtes Sujet Ewalds. Interessanterweise schmückte aber eine sehr ähnliche Aufnahme tatsächlich die *Berliner Illustrierte Zeitung* vom 29. Februar 1920 (Abb. 4). Ein Vergleich zeigt, dass Ewald sich eng an das Original hielt.



Abbildung 4 Titelblatt der Berliner Illustrierten Zeitung vom 29. Februar 1920



Abbildung 5 Reinhold Ewald, *Café in Frankfurt* (Detail), 1920 (siehe Kat. Nr. 2)

Nun zu den Dargestellten: Links vorne, eingezwängt zwischen Tischkante und Bildoberfläche, sitzt mit dem Rücken zum Betrachter eine Frau mit Nerzstola und schickem Hut, die sich nach rechts zu einer weiteren Person hinwendet. Diese verrenkt ihren linken Arm und legt ihn über den Kopf, sodass ihr Gesicht nicht zu sehen ist. Ihr Kopf ist zudem durch ein weißes Tuch verdeckt, in der linken Hand hält sie ein fast durchsichtiges, damenhaftes Taschentuch, was darauf hindeutet, dass es sich bei dieser Figur ebenfalls um eine Frau handelt. Ihre Rechte hat sie vor ihren Körper gelegt und umfasst damit einen schwarzen Gegenstand, vielleicht einen Hut. Links neben ihr erscheint ein Kopf im Profil mit Schirmmütze, dem sich allerdings kein Körper zuordnen lässt – was eine verstörende Wirkung erzeugt. Gegenüber von der Frau in der Nerzstola taucht jenseits des Tisches noch ein Mann in einem lachsfarbenen Anzug auf, der die Hände in einer eigenartigen Haltung unter seinem Kinn zusammenführt. Köpfe und Oberkörper der Personen sind um die in der unteren Bildmitte angesiedelte, leuchtend weiße Tischplatte nebst Zeitung gleichsam frei im Raum schwebend angeordnet. Das Spiel ihrer Hände deutet auf eine Unterhaltung hin, an der die beiden Frauen vorne intensiv beteiligt sind, während die beiden Männer im Hintergrund sich eher zurückhalten scheinen. Der die Menschen umgebende Raum zeigt kein perspektivisches Raumkontinuum, sondern in Flächen zerberstende Raumteile, eine Stiege wird sichtbar sowie rechts ein weiterer Tisch und ein bläulicher Schatten am rechten Bildrand, bei dem es sich um eine angeschnittene Figur handeln könnte. Die Lichtführung folgt dabei keiner Regelhaftigkeit, sondern unterstützt den fragmentarischen Charakter der Szenerie.

Mit der Zerstückelung von Bildraum und Personen, der Negierung der Perspektive und der Verzerrung der Proportionen bezog Ewald sich auf eine Bildsprache, wie sie insbesondere in der expressionistischen Kunst Verwendung fand, um die Vielfalt simultan erlebbarer Seheindrücke der modernen Lebenswelt darzustellen (Krämer 2012). Diesen expressionistischen Formenkanon adaptierte Ewald hier sehr eigenwillig: Köpfe, Körper, Gliedmaßen und Gegenstände, ja sogar ganze Raumpartien scheinen einzeln im Bild zu rotieren, einzig den Gesetzen der Ästhetik folgend. Allerdings nahm Ewald die leuchtende Farbigkeit vieler expressionistischer Bilder nicht auf, sondern verwendete eine Palette gedämpfter Braun- und Blautöne. Mit den gedeckteren Farben und dem Stillleben auf dem Bistrotisch, aber auch mit der Materialechtheit – man glaubt, die Weichheit der Nerzstola fühlen zu können,

aber auch die zarte Transparenz des Taschentuchs – knüpfte Ewald an eine weitere Kunstströmung der jüngsten Vergangenheit an, nämlich an den synthetischen Kubismus. Pablo Picasso, Georges Braque und Juan Gris hatten kurz vor dem Ersten Weltkrieg damit begonnen, in ihre Bilder Alltagsgegenstände, etwa Zeitungen und Tapeten, einzukleben, dies vor allem in Stillleben aus dem Café- und Barumfeld und mit einer meist auf Braun- und Grautöne reduzierten Farbigkeit (Abb. 6). Insbesondere die Zeitung, die Ewald, wie oben gezeigt, einer bestimmten, identifizierbaren Ausgabe der *Berliner Illustrierten Zeitung* nachbildete, scheint durch ihre Naturnähe einen Objektcharakter zu entwickeln, der an die collagierten Bilder, die sogenannten *Papiers collés*, der Kubisten gedanklich anschließt. Damit solidarisierte sich Ewald aber zumindest ansatzweise auch mit einem sehr wichtigen Neubeginn in der Kunst, durch den das Materialhafte des Bildes gegenüber dem Abbildcharakter in den Vordergrund rückte.

Solche kunstimmanenten Erwägungen scheinen bei diesem Gemälde für Ewald entscheidend gewesen zu sein. Damit schlug er einen gänzlich anderen Ton an als einige seiner Zeitgenossen in Deutschland: Gesellschaftskritische Aussagen, wie sie zeitgleich in den Caféhausszenen von Otto Dix (etwa in seinem Bild *Die Skatspieler*) und George Grosz (mit *Der Liebesranke*, einem gnadenlos zynischen Selbstporträt im Kaffeehaus) thematisiert wurden, lagen ihm fern. Zwar ging er nie so weit, tatsächlich Elemente in seine Bilder einzukleben, lehnte dies sogar explizit ab, aber dank seiner malerischen Virtuosität war er in der Lage, illusionistische Versatzstücke der Realität in seine Gemälde zu integrieren. Insgesamt zeigt sich hier, wie intensiv Ewald am Beginn der 1920er Jahre damit beschäftigt war, unterschiedliche künstlerische Traditionen sehr eigenständig zu verarbeiten, um seinen künstlerischen Weg zu finden.



Abbildung 6 Pablo Picasso, *Stillleben mit Flasche und Glas* (Nature morte, bouteille et verre), 1913, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen

Mutter-Kind-Darstellungen: Zwischen Heim und Atelier

Kurz vor Kriegsende, im August 1918, heiratete Reinhold Ewald die Hanauer Apothekertochter Johanna Meyer. Im September 1920 wurde sein Sohn Anatol geboren, und im Mai des folgenden Jahres nahm Ewald eine Stellung an der Hanauer Zeichenakademie an. Mit Familiengründung und Festanstellung hatte Ewald begonnen, sich eine bürgerliche Existenz aufzubauen, und wohl auch der Sehnsucht nach Sicherheit und einem Glück im Privaten nachgegeben, die viele Kriegsheimkehrer verständlicherweise antrieb.

Um 1920 bis 22 taucht das Motiv von Mutter und Kind vermehrt in Ewalds Oeuvre auf – der Katalog der Frankfurt/Hanauer Ausstellung von 2015 verzeichnet um die zehn Arbeiten dieses Themas aus dieser Werkphase, nur ein früheres und kein späteres. Zwar lässt sich Ewalds Vorliebe für das Mutter-Kind-Sujet sicherlich einerseits dadurch erklären, dass er selbst Vater geworden ist und insofern das Motiv Teil seiner Lebenswirklichkeit war, allerdings wiederholte sich eine ähnliche Schwemme von Darstellungen 1940, als seine Tochter Iris geboren wurde, nicht. Tatsächlich war das Mutter-Kind-Motiv bei Künstlern in den ersten 30 Jahren des 20. Jahrhunderts besonders beliebt und dies vor allem in der Zeit während und nach dem Ersten Weltkrieg. Ewald stand mit der Vorliebe für die Darstellung der Mutterschaft also nicht alleine, und man kann davon ausgehen, dass ein gesteigertes Bedürfnis nach Geborgenheit und Familie der überwiegend männlichen, aus dem Krieg zurückkehrenden Künstler dabei eine Rolle spielte (Bartholomeyczik 2011). Die meisten Bilder Ewalds zeigen Mutter und Kind in einem Innenraum in trauter Zweisamkeit eng aufeinander bezogen und zeichnen damit ein utopisches Bild ihrer Zusammengehörigkeit, das sich ähnlich auch in vielen Bildern seiner Zeitgenossen fand. Zumeist ähneln sie damit auch dem klassischen Marientypus, häufig blau gekleidet, zumeist sitzend und dem Betrachter frontal zugewandt.

Einige von Ewalds Mutter-Kind-Darstellungen sind allerdings auch recht unüblich in Hinsicht auf den ikonographischen Typus, dazu zählen die beiden Bilder *Mutter und Kind* (Kat. Nr. 5) von 1920 und *Interieur (Stillende im Atelier)* von 1921 (Kat. Nr. 4). Das frühere Bild zeigt Mutter und Kind nackt, scheinbar in einem wilden Tanz begriffen, wobei sich ihre Hände kaum berühren, sodass man unwillkürlich Angst um das Baby hat, das, noch im Säuglingsalter, in der Luft zu schweben und sich vergeblich nach der Mutter zu strecken scheint. Vor allem die Frau

ist in eigenartig verrenkter Haltung gegeben, obgleich die Wiedergabe der Körperform in Kontur und Binnengestaltung am Naturvorbild geschult ist, wobei die grünen Lichtreflexe auf Schulter und Hüfte des weiblichen Modells hervorzuheben sind. Weder Kind noch Mutter sind in kubistischer Manier aufgelöst, wie sonst so häufig bei Ewald in dieser Zeit, sie lassen sich sogar mit der Feinlinigkeit eines Matisse vergleichen (Großkinsky 2015). Im Gegenteil dazu setzt sich der die beiden umgebende Raum aus verschiedenfarbigen Platten zusammen, die frei im Raum zu driften scheinen. Dies vermittelt den Eindruck hoher Unsicherheit und ist weit entfernt von einer idyllischen Darstellung des Themas. Eine Besonderheit Ewaldscher Mutter-Kind-Darstellungen zeigt sich aber auch bei diesem sonst so ungewöhnlichen Bild, nämlich dass die Figuren trotz des innigen Themas eine Distanz wahren, sie bleiben ganz in den Rahmen des Bildes geschlossen, nehmen keinen Kontakt zum Außen auf, während sich der Bildraum um sie herum völlig selbständig zu entwickeln scheint.

In der anderen Mutter-Kind-Darstellung (Kat. Nr. 4) kombinierte Ewald zwei Bildtraditionen: Einerseits zeigt das Gemälde den Blick in ein Interieur, bei dem es sich um das Atelier des Künstlers handeln könnte, und andererseits die Darstellung einer stillenden Mutter, wofür wahrscheinlich Ewalds Frau Johanna und sein Sohn Pate gestanden haben. Das Motiv der Stillenden hat eine lange Bildtradition, die auf die *Maria lactans*, also die stillende Mutter Gottes, zurückgeht. Interessanterweise zeigt Ewald seine Frau aber nicht beim Stillen, sondern offensichtlich in dem Moment davor: Mit weit geöffnetem Mund wendet das Kind seinen Kopf in Richtung des Betrachters, während die Mutter offensichtlich noch dabei ist, ihre Bluse zu richten. Wer schon einmal ein Kleinkind im Haus hatte, weiß um den ohrenbetäubenden Lärm, der in diesem Raum herrschen muss und der sich vielleicht auch in der stark zerstückelten Formensprache spiegelt. Die Stillende sitzt auf einem Sofa und beherrscht die rechte Bildhälfte, die ganz von Blautönen bestimmt ist, wobei nur ein leichter Farbwechsel den Übergang zwischen den monochromen Farbflächen von Fußboden und Wand bezeichnet und somit der Figur einen schmalen Bewegungsraum eröffnet. Ihr gegenüber in der linken Bildhälfte sitzt eine zweite Frau auf einem Stuhl und hält eine Katze im Schoß. Hinter dieser Figur öffnet sich ein erkerartiger, in viele bunte Farbflächen zersetzter Raumabschnitt, in dem zwei weitere Menschen auftauchen: Eine Stehende, die beide Arme erhoben hat und sich in ihr langes, dunkles Haar fasst, sowie eine weitere Figur, ebenfalls mit erhobenen Armen, die hinter einem

Tisch zu sitzen scheint. Dabei könnte es sich um den Maler handeln (Ausst. Kat. Frankfurt/Hanau 2015), allerdings ist dieser hintere Raumabschnitt so flächig und zerstückelt wiedergegeben, dass er sich einer exakten Bestimmung entzieht.

Eine Vorzeichnung (Abb. 7) kann hier klärend herangezogen werden. Einerseits erweitert sie die Darstellung um eine Figur, eine Frau ganz links, die sich gerade ankleidet und bei der es sich wahrscheinlich um ein Modell handelt, was die Deutung des Raumes als Atelier festigt. Außerdem wird deutlich, dass die linke Bildhälfte ursprünglich einen Ausblick aus einem Fenster zeigte, man erkennt am linken Bildrand schemenhaft Häuser, während mit dem erkerartigen Raumteil links ursprünglich auch eine Spiegelung gemeint gewesen sein könnte. Dies macht es wahrscheinlich, dass es sich bei der Figur hinter dem Tisch tatsächlich um den Maler handelt. Denn dieser befindet sich ja eigentlich jenseits des Bildes im Betrachterstandpunkt und kann nur durch den Kunstgriff der Spiegelung in die Darstellung hineingeschmuggelt werden – ein Verfahren, das wahrscheinlich schon Jan van Eyck im 15. Jahrhundert angewendet hat.



Abbildung 7 Reinhold Ewald, Vorzeichnung zu *Interieur (Stillende im Atelier)*, 1921, Privatbesitz

Wie ist nun aber die Szene zu deuten? Ewald stellt im Vordergrund zwei Frauenfiguren in sehr ähnlichen Haltungen einander gegenüber: Eine Mutter, die ihren Säugling im Arm hält und eine junge Frau mit einer Katze im Schoß. Die eine hinterfängt eine ruhige, blaue Fläche, die andere die zersplitterten Eindrücke eines Ateliers. Die Deutung ließe sich noch weitertreiben, wenn man einbezieht, dass die Katze traditionell dem Dämonischen zugeordnet wurde (etwa als Begleiterin von Hexen), aber auch für Wollust stehen konnte und in der Emblematis des 16. und 17. Jahrhunderts aufgrund ihres Jagdtriebes als Sinnbild des Krieges galt, aber auch der Freiheit (Michael 2014). Auch wenn die Katze als Zeichen friedlicher Häuslichkeit in vielen Genregemälden des 19. Jahrhunderts eine gänzlich andere Konnotation annimmt, so ist mit ihr doch immer der Freiheitsdrang des kleinen Raubtiers verbunden, der sich gerade dieser Häuslichkeit entzieht. Mit dem Mädchen mit der Katze scheint Ewald also eine Gegenfigur zur stillenden Mutter konzipiert zu haben, deren Interpretation als ungebundene junge Frau er in der Zeichnung noch durch das sich ankleidende Modell unterstrichen hat. Damit könnte Ewald, zumindest unterbewusst, auch seine persönliche Situation thematisiert haben, da er sich (neuerdings) zwischen dem Leben eines Künstlers und dem eines Familienvaters hin- und herbewegen musste.

Ein Aufkleber auf der Rückseite des Bildes gibt Auskunft, dass Ewald dieses Gemälde auswählte, um es 1921 auf der Großen Berliner Kunstausstellung zu präsentieren. Es muss sich dabei um das Bild handeln, das im Katalog dieser Ausstellung unter dem Titel *Interieur* mit der Nummer 868 verzeichnet ist.* Die Große Berliner Kunstausstellung war vor dem Krieg das unter Leitung der Akademie streng jurierte Ausstellungsorgan des konservativen Vereins Berliner Künstler, hatte sich aber in der jungen Republik allen Künstlergruppen, also auch den Sezessionen und der neu gegründeten Novembergruppe, geöffnet und fand seit 1919 unter staatlicher Ägide im Lehrter Bahnhof statt (1919 und 1920 als Berliner Kunstausstellung). Die Ausstellung hatte keine zentrale Jury, was aufgrund von qualitativen Aspekten in der Kunstwelt auf Kritik traf, aber als Ausdruck einer demokratischen Kunstpolitik in der jungen Weimarer Republik zu sehen ist (Nentwig 2015). Auch wenn diese Ausstellung also durchaus umstritten war, so war sie doch ein zentrales Ereignis im damaligen Kunstleben und für Ewald sicherlich ein wichtiger Ausstellungsort.

Insgesamt stellte Ewald hier 1921 zwei Bilder aus, bei dem zweiten, das unter Nr. 867 als *Wartesaal* verzeichnet ist, könnte es sich um ein

* Die verso angegebene Nummer ist nicht komplett lesbar, sie endet allerdings mit 87 und stimmt also nicht mit der Katalognummer überein.

heute verlorenes Gemälde handeln, das diesen Titel trug und die rechte Seitentafel des Triptychons *Franken* bildete. In diesen drei Tafeln gab Ewald sehr differente Eindrücke eines Besuchs in einer fränkischen Stadt wieder und setzte Altstadt versus modernes Leben (Großkinsky 2015). Bereits Wolters hatte die Seitentafel des Triptychons mit der Darstellung eines Bahnhofswartesaals ausführlich als Hauptwerk von Ewalds aktueller Malerei in seinem 1921 erschienenen Artikel über den Künstler besprochen, und zwar zunächst unabhängig von den restlichen Tafeln. Dies deutet darauf hin, dass Ewalds Diptychen und Triptychen jener Zeit zwar Bilder waren, die der Künstler zusammen konzipierte, da sie ein Thema in mehreren Variationen durchspielten, die aber dennoch auch als Einzelwerke funktionierten. So ließe sich auch erklären, dass sich seine Diptychen und Triptychen häufig nur in einzelnen Tafeln erhalten haben (so fehlt heute beim *Thema vom Streik* die linke Tafel und bei seinem Caféhaus-Triptychon die Mitteltafel). Von Interesse ist auch die Deutung des *Wartesaals* durch Wolters, da er hier wichtige Elemente der Kunst Ewalds in dieser Zeit auf den Punkt brachte: „Denn nun handelt es sich [...] um bildkünstlerische Gestaltung eines seelischen Erlebnisses, des entsetzlichen Eindrucks von Öde, Verlassenheit, Leere, Trostlosigkeit einer im Wartesaal verbrachten Nacht.“ Dabei war nach Wolters das „Augenerlebnis“ der eigentliche Ausgangspunkt Ewalds – „solche formalen Ereignisse in der Natur überfallen den Künstler gewissermaßen“ –, im Schaffensprozess entfernte Ewald dann seine Bildwelt jedoch von der äußeren Realität. Dass Wolters dieses Gemälde so hervorhob, macht es wahrscheinlich, dass Ewald es für die Berliner Ausstellung auswählte, die für ihn eine zentrale Präsentationsmöglichkeit in der Hauptstadt darstellte.

All dies unterstreicht aber auch die wichtige Stellung, die das Bild *Interieur (Stillende im Atelier)* für Ewald hatte, er wählte es für diese Ausstellung – vielleicht sogar neben einer von Wolters hoch gelobten Arbeit. Es scheint sich dabei um eine jener Bildideen gehandelt zu haben, die ihn „überfallen“ hat und die für ihn trotz oder gerade wegen aller Distanz auch, wie oben gezeigt, Ausdruck einer sehr persönlichen emotionalen Befindlichkeit war. Vielleicht erklärt sich auch daraus die große Eigenwilligkeit, die Ewalds Schaffen so schwer vergleichbar macht und aus der er eine überaus individuelle Handschrift entwickelte und seinen „speziellen Beitrag zur Moderne“ (Großkinsky 2015) leistete.

Eine neue Klassik: Drei Grazien und mehr

In Ewalds Stil vollzog sich um 1923 erneut eine Wandlung. Er wendete sich ab von der noch von kubistischer Formensprache geprägten Zersplitterung des Bildraumes und der gestischen Verzerrung der Dargestellten und kam zu einem ruhigeren Modus. Es entstand eine Reihe von Bildern, die die Konturen der Figuren zwar auflösen, aber die Körper nicht mehr zerlegen. Das Bildpersonal reduziert sich zudem und die Figuren erlangen häufig eine gewisse statuarische Monumentalität, während der übrige Bildraum sich in diffuser Farbgebung verliert.

Ein sehr wichtiger Bezugspunkt scheint damals für Ewald Pablo Picasso gewesen zu sein. Bereits 1921/22 hatte Ewald selbst in seinem Artikel über Konrad Witz seinem Interesse an Picasso Ausdruck gegeben: „Picasso malt plötzlich nicht mehr die Dinge inmitten der Totalität ihrer Umgebung und zwar formal, sondern er konstatiert die Form an sich – er baut mit positiv erfaßter Dinglichkeit das Bild und schneidet plötzlich nach der Form deren Urinnerstes an – den Raum und macht den Tastsinn frei. Hierher gehört das Porträt des ‚Harlekin‘ von 1919, wobei dieser von sich aus Raum baut, und das Raumbauende durch den leichten Vorhang des Hintergrundes plötzlich abgeschnitten wird, federnd wie ein Resonanzboden, frei vor der rückwärtig das Bild abschließenden Wand. Dabei sind die Arme in noch raumbauender Bewegung befindlich.“ Ewald bezieht sich hier explizit auf eine Harlekinfigur Picassos, bei der es sich wahrscheinlich um das heute im Museum of Modern Art in New York aufbewahrte Bild *Pierrot* handelt, das allerdings 1918 datiert wird. Das Bild war Ende 1921 in der Galerie Flechtheim in Berlin ausgestellt und wurde anlässlich der Ausstellung unter dem Titel *Harlekin* in der Zeitschrift *Kunst und Künstler* reproduziert (Bd. 20, 1922 vom Dezember 1921, S. 106). Es ist gut möglich, dass Ewald dieses Bild in Berlin gesehen hat, zumal er im Januar/Februar 1922 selbst in der Galerie Ferdinand Möller in Berlin ausstellte (Ausst. Kat. Frankfurt/Hanau 2015). Im selben Jahr eröffnete auch in der Galerie Thannhauser in München eine Ausstellung, die 50 der neuesten Arbeiten Picassos präsentierte und der ein mit zahlreichen Abbildungen versehener Artikel in der Zeitung *Deutsche Kunst und Dekoration* vom August 1922 gewidmet war. Ewald hat Picassos Oeuvre dieser neuen (häufig als klassisch oder ingresk (=auf Ingres bezogen) bezeichneten) Stilphase also mit Sicherheit gekannt.

Obgleich Picassos Figurenbilder sich insofern von Ewald unterscheiden, als sie auf eine antikisierende Formensprache zugreifen, so könnte

doch insbesondere die Monumentalisierung einzelner Frauenfiguren vor monochromem Hintergrund und die leicht verwischte Kontur ihn in seinem Stilwandel angeregt haben. Diese erscheint ähnlich auf Bildern Ewalds wie *Lesende im Liegestuhl* (Kat. Nr. 7), allerdings hier in einer explizit modernen Inszenierung mit einer deutlich bunteren Palette.

Die Rückkehr zu mehr Gegenständlichkeit in der Kunst ist eine Strömung, die sich bereits ab der zweiten Hälfte der 1910er Jahre in ganz Europa bemerkbar machte, verwiesen sei neben Picasso in Paris auch beispielsweise auf André Derain und auf die italienische Gruppe rund um die Zeitschrift *Valori Plastici* mit Künstlern wie Carlo Carrà und Giorgio de Chirico (Schmied 1977). In Deutschland zeigten sich ähnliche Tendenzen, die von dem Direktor der Mannheimer Kunsthalle, Gustav Hartlaub, 1925 in einer Ausstellung zusammengefasst wurden. Für diese neuen Entwicklungen in der deutschen Kunst hatte Hartlaub den Begriff *Neue Sachlichkeit* geprägt, worunter allerdings eine ganze Reihe sehr differenter Künstler zusammengefasst wurden und bis heute werden.

Hartlaub präsentierte 1925 32 Künstler in der Mannheimer Ausstellung, darunter neben Max Beckmann, Otto Dix, George Grosz, Christian Schad und vielen anderen auch Reinhold Ewald. Dies beweist, dass Ewald sich Mitte der 1920er Jahre ein nationales Renommee erworben hatte und unter die zentralen Vertreter der neuen, sich dem Gegenstand verschreibenden Kunstrichtung gezählt wurde. Von den beiden Bildern, die Ewald 1925 nach Mannheim sandte, sind nur die Titel bekannt: *Liegendes Mädchen* und *Zwei stehende Mädchen*. Einiges spricht dafür, dass Ewald sich in diesen Arbeiten bereits von der Strömung entfernt hatte, die Hartlaub in seiner Ausstellung präsentieren wollte (Großkinsky 2015). Dass dieser Wandel bei Ewald auch durch Anregungen aus Frankreich begründet war, soll im Folgenden anhand des Gemäldes *Drei Frauen* von 1925 (Kat. Nr. 9), einem weiteren Hauptwerk in Ewalds Oeuvre, näher untersucht werden.

Drei schlanke, aufrecht stehende Frauen füllen den Bildraum des hohen etwa 1,70 auf 1,20 Meter messenden Gemäldes fast vollkommen aus und erreichen somit annähernd Lebensgröße. Die leichte Untersicht verstärkt die monumentale Wirkung der Figuren. Die mittlere Dame, in ein leuchtend rotes Kleid und einen türkisfarbenen Umhang gehüllt und mit einem rosafarbenen modischen Topfhut auf dem Kopf, wendet sich frontal dem Betrachter zu. Ihr Blick geht fast provokativ aus dem

Bild heraus. Rechts und links ist sie von zwei weiteren Damen flankiert, die ebenso elegant im Stil der Zwanziger gekleidet sind. Diese beiden sind im Profil gegeben, ihre Köpfe neigen sich leicht der mittleren Frau zu und sie sind jeweils in einer Bewegung festgehalten: Die eine setzt ihr rechtes Bein nach vorne, lässt aber die Arme herabhängen, während die andere ihren linken Arm in einer etwas gezierten Bewegung zum Kopf führt. Die Körperkonturen sind nicht mehr verrenkt und zersplittert wie auf den frühen Bildern, in gewisser Weise scheint Ewald hier zur Ruhe gekommen und die Aufregung der ersten Nachkriegsjahre hinter sich gelassen zu haben. Farblich deklinieren die Kleider der Frauen die Farbe Rot durch – vom hellen Rosa im Kleid der ganz links Erscheinenden bis hin zum dunklen Rot der Frau rechts. Der Hintergrund löst sich in unterschiedlich farbigen Flächen auf, die für die Figuren nur einen schmalen Streifen im Bildvordergrund als Standfläche eröffnen. Der pastose Farbauftrag hebt insbesondere bei der mittleren Frau einzelne Partien ihres Körpers hervor und erzeugt die Wirkung von Licht, das allerdings keiner realen Lichtführung entspricht, sondern dort auf-

zutauchen scheint, wo es die malerische Wirkung unterstützt. Dargestellt ist hier zweifellos der Typus der modernen Frau, der sich erst in den 1920er Jahren herausgebildet hat – ihre Kleidung, ihr Auftreten, ihre monumentale Wirkung unterstreichen dies: Diese Frauen sind Herr (Frau) ihrer Welt.



Abbildung 8 Reinhold Ewald,
Drei weibliche Akte,
um 1922, Privatbesitz

Das Motiv einer weiblichen Dreiergruppe hat ikonographisch eine lange Tradition als Darstellung der drei Grazien (Chariten), die als Töchter des Zeus Göttinnen der Anmut, des Glanzes und der Festesfreude sind. Sie werden bekleidet oder nackt im Stand dargestellt, wobei ihre Bewegungen keinem einheitlichen Kanon folgen – das berühmteste Beispiel ist vielleicht die Gruppe der drei Grazien auf dem *Frühling* von Sandro Botticelli. Ewald hatte dieses Motiv bereits früher aufgegriffen (Abb. 8), wobei er die Frauen auf diesem frühen Bild nackt zeigte, in seiner Bildsprache an altmeisterliche Beispiele zwischen Spätgotik und Renaissance anknüpfte (Sander 2015) und sie keineswegs in der überwältigenden Modernität präsentierte, wie er sie uns in dem späteren Bild vor Augen führte. Deutlich wird im Vergleich der beiden Bilder Ewalds aber auch die Beruhigung in der Malweise und gleichzeitig die Intensivierung der farblichen Behandlung mit pastosem Farbauftrag und einer fast mystisch wirkenden Lichtführung in seinem späteren Gemälde.

Ein letzter Vergleich mit einem Bild, das den Titel *Die drei Grazien* trägt und das Pablo Picasso im Jahr 1923 gemalt hat (Abb. 9), soll nochmals verdeutlichen, dass Ewalds Figurenauffassung Picasso einiges verdankt. Ewald könnte diesen Bildentwurf Picassos gekannt haben, zumal eine sehr ähnliche Radierung existiert. Wie bei Ewald legt sich der Bildrahmen auch in Picassos Gemälde eng um die drei Frauen. Die mittlere und die rechte Figur spielen auch mit dem Gegensatz zwischen Frontal- und Profilansicht und ähneln bis in die Gesichtszüge hinein den Figuren Ewalds. Nur die Dame, die bei Picasso links auftaucht, nimmt eine völlig andere Haltung ein. Vergleichbar sind auch die insgesamt monumentale Konzeption der Figuren in leichter Untersicht.

Auch wenn Ewald sich an der Konzeption Picassos angeregt haben könnte, so kam er doch zu einer völlig differenten Lösung. Auffällig ist die strenge Symmetrie, in die Ewald die Frauengruppe zwängte, ein seltsam beklemmendes Gefühl der Künstlichkeit entsteht bei Ewald durch die gezierten Bewegungen und auch dadurch, dass die Frauen sich trotz körperlicher Nähe gar nicht berühren. Demgegenüber wirken Picassos Damen trotz antikisierendem Outfit und Nacktheit entspannter und natürlicher. Auch der Verzicht auf eindeutige Konturierung und natürlich die Farbigkeit heben sich stark von Picassos Entwurf ab.



Abbildung 9 Pablo Picasso,
Die drei Grazien, 1923,
Málaga, Museo
Picasso, Fundación Almine
y Bernard Ruiz-Picasso
para el Arte

Die Auflösung der Körperkonturen in atmosphärischen Lichtstimmungen führte Ewald in den folgenden Jahren weiter. Es entstanden Bilder wie *Zwei Schwestern* und *Stehendes Mädchen mit ausgebreiteten Armen* (siehe Kat. Nr 10–16), in denen Ewald einen irisierenden, pastosen Farbauftrag verwendete, der an Rembrandt oder Leonardo erinnert (Sander 2015), aber gerade in seiner Farbigkeit eine sehr eigenartige Wirkung erzielt. Wiederum lassen sich in Hinsicht auf diese malerische Behandlung Anknüpfungspunkte in der französischen Malerei bei Pierre Bonnard und André Derain finden, denen hier nicht mehr im Einzelnen nachgegangen werden kann. Dabei entspricht die Beleuchtung in Ewalds Bildern keiner realen Lichtführung, sondern scheint den Personen selbst zu entspringen und sie in fast unwirklich wirkende Farbspiele zu verstricken. In mehreren Ausstellungen präsentierte Ewald diese neue Werkgruppe, unter anderem auf der Jubiläumskunstauss-

stellung der Kasseler Kunstakademie von 1927 auf der sich das Who's Who der damaligen Kunstszene präsentierte, von Corinth und Liebermann über Pechstein und Felixmüller bis hin zu Dix und Grosz. So bezog Ewald am Ende der Weimarer Republik eine sehr eigenwillige, malerische Position innerhalb der Kunst in Deutschland, die sich insbesondere an französischen Vorbildern orientierte.

Ähnlich wie Picasso malte Ewald parallel zu seinem „klassischen“, die natürlichen Körperformen wahren Stil auch in den 1920er Jahren weiterhin Bilder, die den Raum und die Figuren in ganz besonderer Art gleichsam aus Blöcken oder Farbflächen komponierten und die Figuren auflösten – eine Malweise, die er in seinem Spätwerk wieder in abgewandelter Form aufgreifen sollte. Allerdings entschied Ewald sich in der Folge, ganz im Gegensatz zu Picasso, gegen die Verfremdung vom Naturvorbild. Nur auf Basis eines naturalistischeren Stils und unter Verleugnung alles anderen, was er bis dahin erarbeitet hatte, konnte er in den 1930er Jahren aktiv versuchen, sich in die nationalsozialistische Kunstpolitik einzupassen. Dass er dies tat, beweist eine rege regionale Ausstellungstätigkeit auch nach 1933 sowie die regelmäßige Beschickung der Großen Deutschen Kunstausstellungen in München, des wichtigsten nationalen Kunstereignisses während der NS-Diktatur (siehe dazu ausführlich im Ausst. Kat. Frankfurt/Hanau 2015). Frühe Bilder Ewalds wurden hingegen zur gleichen Zeit im Zuge der Aktion „Entartete Kunst“ von den Nationalsozialisten aus Museumsbesitz entfernt und zerstört. Dass Ewalds Anpassung an das Regime nur bedingt und nicht auf überregionaler Ebene gelang – seine Bilder wurden immer wieder in München abgelehnt –, mag damit zusammenhängen, dass sein Name auch in den Augen der regimekonformen Kunstverantwortlichen zu stark mit dem Bild des modernen Künstlers der 1920er Jahre verwoben war sowie mit seiner hohen Reputation in der Weimarer Republik.

Literatur:

Ausst. Kat. Hanau 1990: Reinhold Ewald. 1890–1974, Museum Hanau, Schloss Philippsruhe 1990/91, Hanau 1990.

Ausst. Kat. Frankfurt/Hanau 2015: Expressiv. Experimentell. Eigenwillig. Reinhold Ewald. 1890–1974, Museum Giersch der Goethe-Universität Frankfurt am Main/Städtische Museen Hanau 2015/16, Petersberg 2015.

Bartholomeyczik, Gesa: Zwischen Madonna und Mutter Courage. Bilder von der Mutterschaft in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, in: Zwischen Madonna und Mutter Courage. Zur Darstellung der Mutter in der Kunst von 1905 bis 1935, August Macke Haus Bonn 2011/12 und Edwin Scharff Museum Neu-Ulm 2012/2013, Bönen 2011, S. 8–99.

Becker, Astrid: Max Beckmann. Selbst- und Weltbild in den Themen „Caféhaus“ und „Tanz“, Marburg 2009.

Corwegh, Robert: Ausstellungen. Darmstädter Sezession, in: Kunstchronik und Kunstmarkt, 55. Jg., 1919–1920, Nr. 1, 3. Oktober 1919, S. 7/8.

Ewald, Reinhold: Hans Baldung, gen. Grien, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 47, 1920/21, S. 28–40.

Ewald, Reinhold: Moderne Raumprobleme und Konrad Witz, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 49, 1921/22, S. 252–261.

Ewald, Reinhold: Der Altar des Michael Pacher, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 52, 1923, S. 208–222.

Großkinsky, Manfred: Die künstlerische Neuschöpfung der Wirklichkeit- Reinhold Ewalds Malerei 1907 bis 1933, in: Ausst. Kat. Frankfurt/Hanau 2015, S. 47–67.

Hoffmann, Justin: Vom Sturm zur Revolution. Politik und Kunst nach dem I. Weltkrieg, in: Gesamtkunstwerk Expressionismus. Kunst, Film, Literatur, Theater, Tanz und Architektur 1905 bis 1925, Ausst. Kat. Mathildenhöhe Darmstadt 2010/11, Ostfildern 2010, S. 142–148.

Hofmann, Karl-Ludwig: Anmerkungen zu Reinhold Ewald, die „Berliner Secession“ und die „Darmstädter Sezession“, in: Ausst. Kat. Frankfurt/Hanau 2015, S. 259–263.

Krämer, Steffen: „Steigerung des Nervenlebens“. Die Großstadt – Fanal und Menetekel der Moderne, in: Gesamtkunstwerk Expressionismus. Kunst, Film, Literatur, Theater, Tanz und Architektur 1905 bis 1925, Ausst. Kat. Mathildenhöhe Darmstadt 2010/11, Ostfildern 2010, S. 204–208.

Michael, Angelika: Rubens' Inmaculada im Prado: Zur Sinnkomplexität eines Marienbildes, in: Kunstgeschichte Open Peer Reviewed Journal, 2014 (urn:nbn:de:bvb:355-kuge-393-7).

Michel, Wilhelm: Erste Ausstellung der „Darmstädter Sezession“, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 45, 1919/20, S. 130–143.

Nentwig, Janina: Die Novembergruppe, in: Zeitenwende. Von der Berliner Secession zur Novembergruppe, Ausst. Kat. Bröhan-Museum, Landesmuseum für Jugendstil, Art Deco und Funktionalismus Berlin 2015/16, München 2015, S. 172–201.

Pákh, Judith: Das rote Hanau. Arbeit und Kapital 1830–1949, Hanau 2007.

Sander, Birgit: Zurück in die Zukunft – Reinhold Ewald und die Alten Meister, in: Auss. Kat. Frankfurt/Hanau 2015, S. 237–249.

Scheffler, Karl: Berliner Sezession, in: Kunst und Künstler, Bd. 8, 1910, S. 435–451.

Schmied, Wieland: Die Neue Sachlichkeit in Deutschland. Notizen zum Realismus der zwanziger Jahre, in: Ausst. Kat. Neue Sachlichkeit und Realismus. Kunst zwischen den Kriegen, Museum des 20. Jahrhunderts Schweizergarten Wien 1977, S. 161–168.

Wolters, Alfred: Reinhold Ewald, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 48, 1921, S. 160–174.

1

Thema vom Streik

1919, Öl / Pappe, 107,5 x 69 cm

Signiert und datiert unten rechts:

Reinhold Ewald (19)19.

Rückseitig: *Nachlass-Nummer M-026*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers

Literatur:

- Wilhelm Michel, Erste Ausstellung der „Darmstädter Sezession“, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 45, Darmstadt 1919/20, Seite 132, Abbildung Seite 135.
- Reinhold Ewald, Ausst. Kat. Frankfurt/Hanau 2015, Seite 262, Abbildung Seite 261.



2

Café in Frankfurt

1920, Öl auf Pappe, 76 x 103 cm

Signiert und datiert unten rechts:

Reinhold Ewald (19)20, R. Ewald (19)20

Rückseitig: *Nachlass-Nummer M-034*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers

Literatur:

- Reinhold Ewald, Ausst. Kat. Wiesbaden 1962, Nummer 12.
- Reinhold Ewald, Ausst. Kat. Frankfurt/Hanau 2015, Nummer 11, Farbtafel Seite 46 (Ausschnitt), Farbtafel Seite 78.



3

Zwei sitzende Mädchen

(Café Bauer, Frankfurt a. M.)

1921, Öl auf Pappe (zweiteilig), 146 x 100 cm

Monogrammiert und datiert unten rechts:

R. E. (19)21

Rückseitig: *Nachlass-Nummer M-014*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers

Literatur:

- Reinhold Ewald, Ausst. Kat. Frankfurt 1967, Abbildung.
- Reinhold Ewald, Ausst. Kat. Frankfurt/Hanau 2015, Seite 64, Anmerkungen Seite 67, Nummer 29, Farbtafel Seite 8 (Ausschnitt), Farbtafel Seite 93.

Es handelt sich um eine Tafel, die im Zusammenhang eines Auftrags Ewalds zur Ausschmückung des Café Bauer in der Schillerstraße in Frankfurt am Main entstand. Eventuell war diese Tafel sogar Teil des Bilderzyklus, der bis in die 1930er Jahre hinein die Wände des Cafés dekorierte.



4

Interieur (Stillende im Atelier)

1921, Öl auf Leinwand, 150 x 160,5 cm

Rückseitig Ausstellungszettel „*Große Berliner Kunstausstellung 1921*“

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers

Literatur:

- Große Berliner Kunstausstellung, Berlin 1921, Katalog Nr. 868.
- Reinhold Ewald, Ausst. Kat. Hanau 1960 mit Abbildung.
- Reinhold Ewald, Ausst. Kat. Hanau 1990/91, Nummer 30, Farbtafel Seite 74.
- Reinhold Ewald, Ausst. Kat. Frankfurt/Hanau 2015, Nummer 21, Farbtafel Seite 89.



5

Mutter und Kind

1920, Öl auf Pappe, 100 x 76 cm

Rückseitig: *Nachlass-Nummer M-022*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers

Literatur:

- Alfred Wolters, Reinhold Ewald, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 48, Darmstadt 1921, Abbildung S. 164.
- Reinhold Ewald, Ausst. Kat. Frankfurt/Hanau 2015, Nummer 159, Farbtafel Seite 322.



6

Mädchen am Fenster

1920, Öl auf Pappe, 98,5 x 74 cm

Signiert unten rechts: *Reinhold Ewald (19)20*

Rückseitig: *Nachlass-Nummer M-087*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers



7

Lesende im Liegestuhl

(Clara Ewald-Weinhold?)

1924, Öl auf Leinwand, 78,5 x 61 cm

Signiert und datiert unten links: *R. Ewald (19)24*

Rückseitig: *Nachlass-Nummer M-211*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers

Literatur:

- Ausst. Kat. Frankfurt/Hanau 2015, Nummer 165,
Farbtafel Seite 328, Farbtafel Seite 480 (Ausschnitt).



8

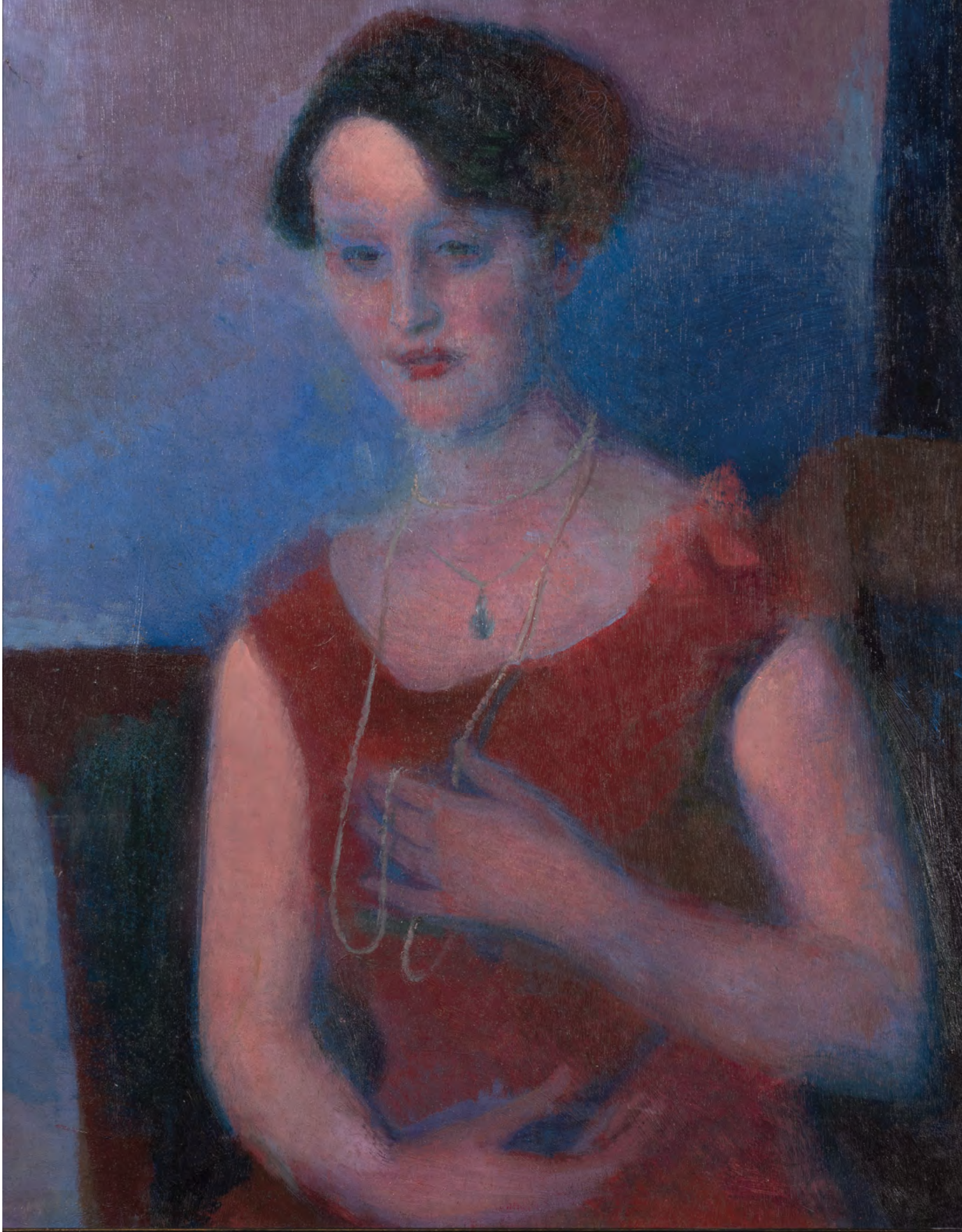
Porträt einer Unbekannten

1924, Öl auf Pappe, 76,5 x 61 cm

Rückseitig: *Nachlass-Nummer M-088*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers

Ewald malte mindestens zwei Porträts dieser Dame (vgl. Ausst. Kat. Frankfurt/Hanau 2015, Nummer 166, Farbtafel Seite 329).



9

Drei Frauen

1925, Öl auf Holz, 169 x 121 cm

Signiert und datiert unten rechts:

R. Ewald (19)25

Rückseitig: *Nachlass-Nummer M-017*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers

Literatur:

- Reinhold Ewald, Ausst. Kat. Frankfurt/Hanau 2015, Nummer 167, Farbtafel Seite 330.



10

Zwei Schwestern

um 1926, Öl auf Sperrholz, 148 x 141 cm

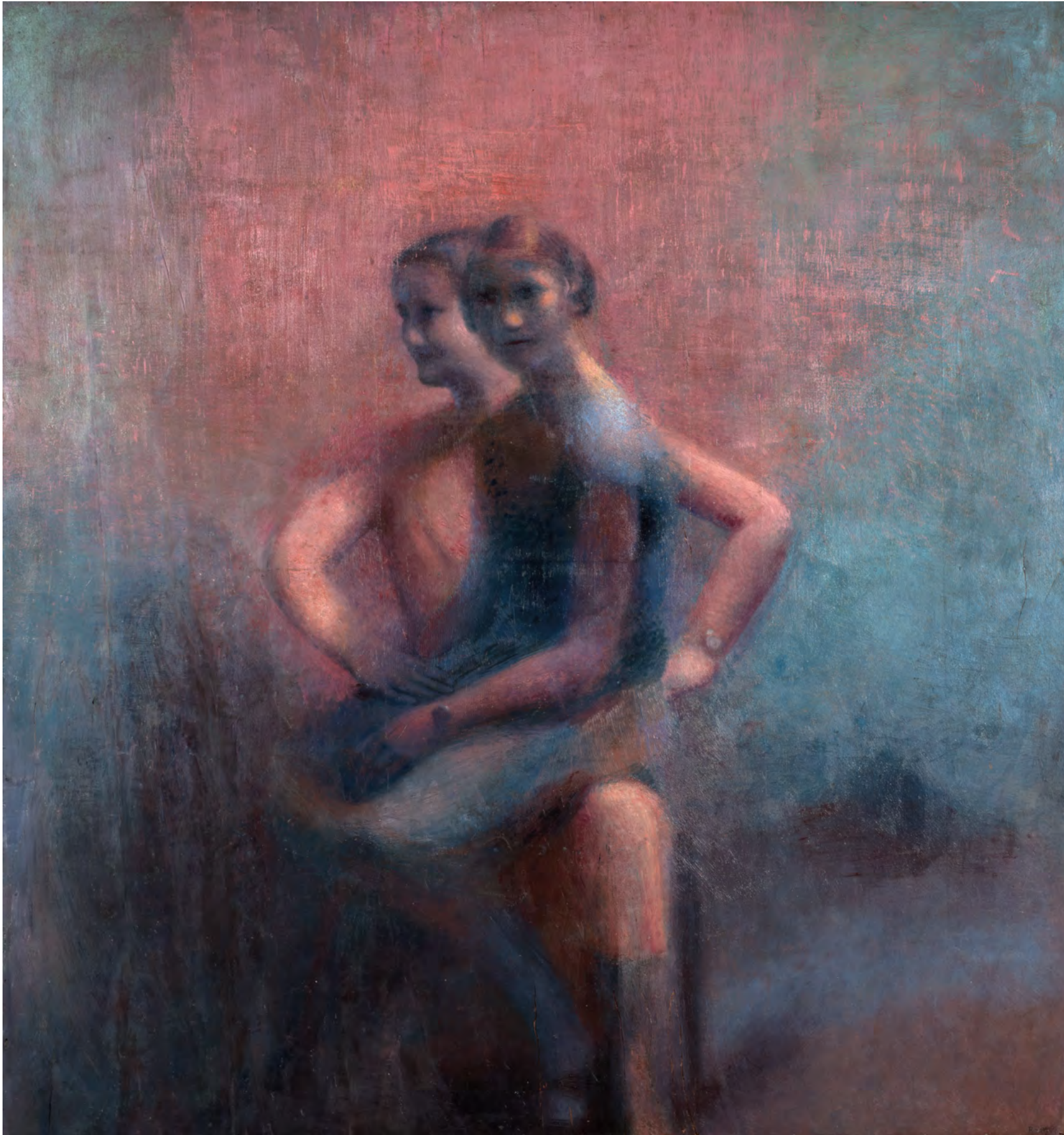
Signiert unten rechts: *R. Ewald*

Rückseitig: *Nachlass-Nummer M-268*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers

Literatur:

- Reinhold Ewald, Ausst. Kat. Frankfurt/Hanau 2015, Nummer 38, Farbtafel Seite 103.



11

Stehendes Mädchen mit ausgebreiteten Armen

1926, Mischtechnik auf Pappe, 148 x 99,7 cm

Signiert und datiert unten rechts: *R. Ewald (19)26*

Rückseitig: *Nachlass-Nummer M-249*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers

Literatur:

- Ausst. Kat. Kassel 1927, Nummer J 375 mit Abbildung.
- Reinhold Ewald, Ausst. Kat. Frankfurt/Hanau 2015, Nummer 116, Farbtafel Seite 253.



12

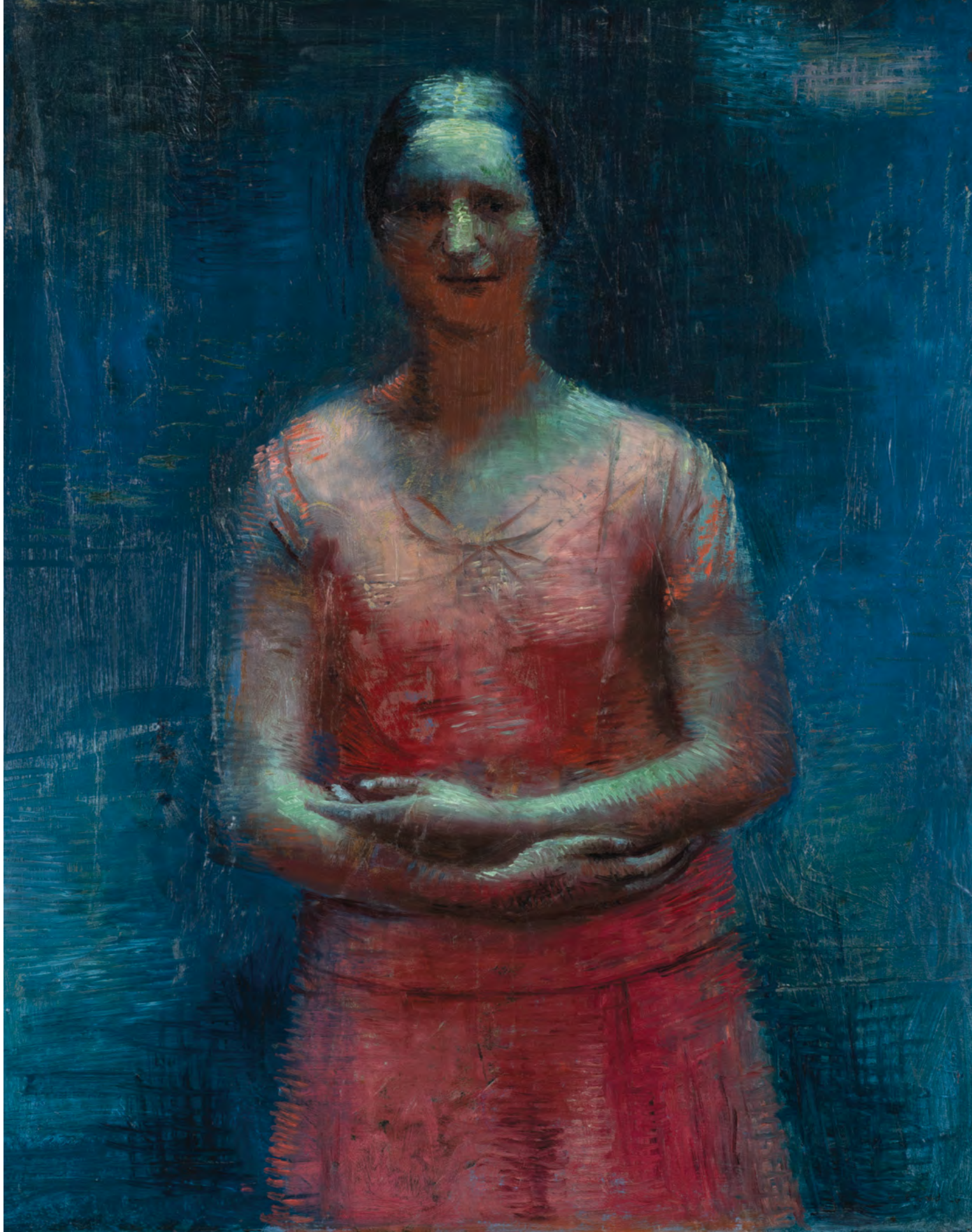
Stehende Frau (Clara)

1926, Öl auf Pappe, 107 x 80,5 cm

Signiert und datiert unten links: *R. Ewald (19)26.*

Rückseitig: *Nachlass-Nummer M-054*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers



13

Sitzendes Mädchen

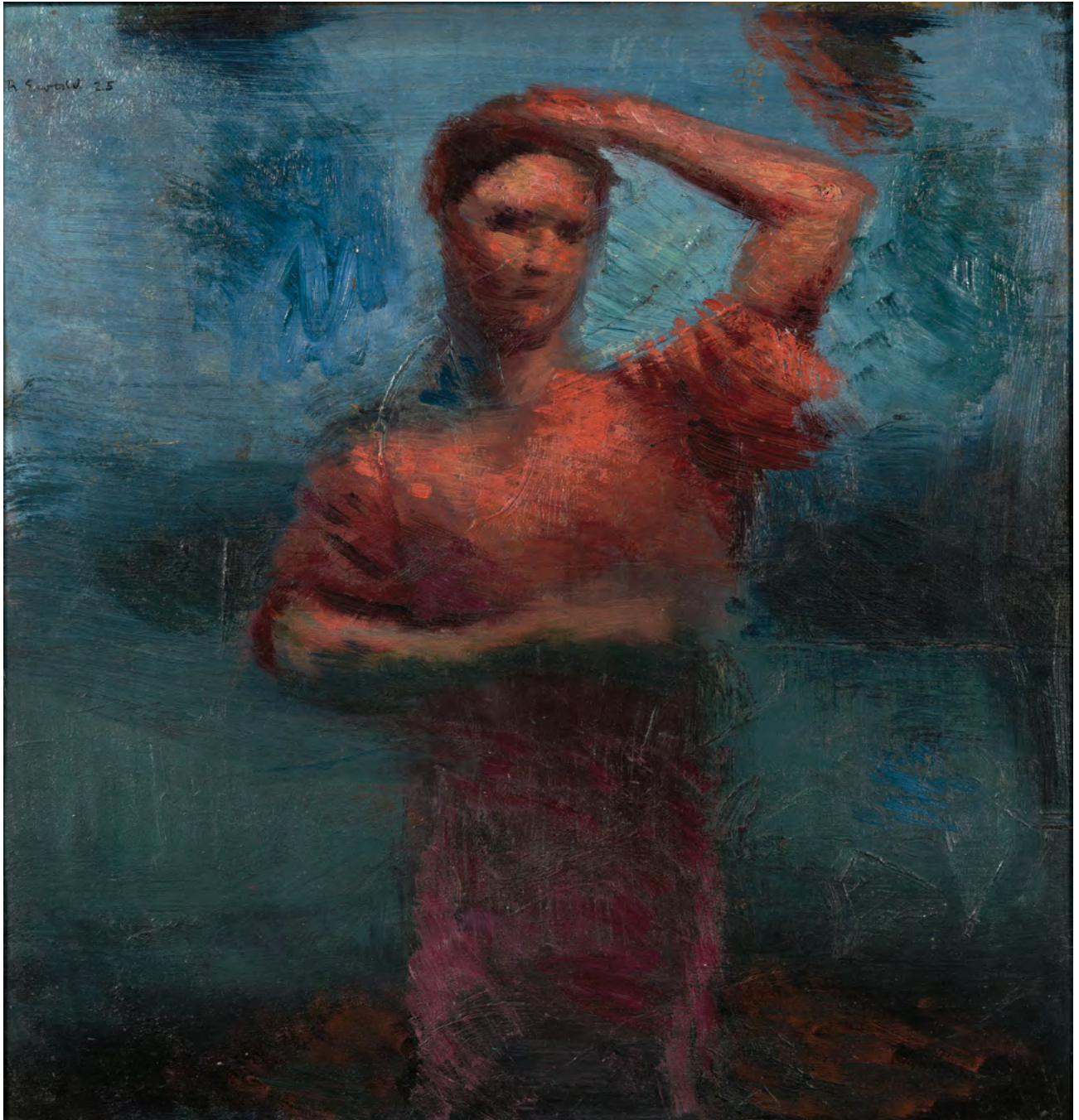
1926, Öl auf Pappe, 105,5 x 78 cm

Signiert und datiert unten rechts: *R. Ewald (19)26*

Rückseitig: *Nachlass-Nummer M-055*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers





14

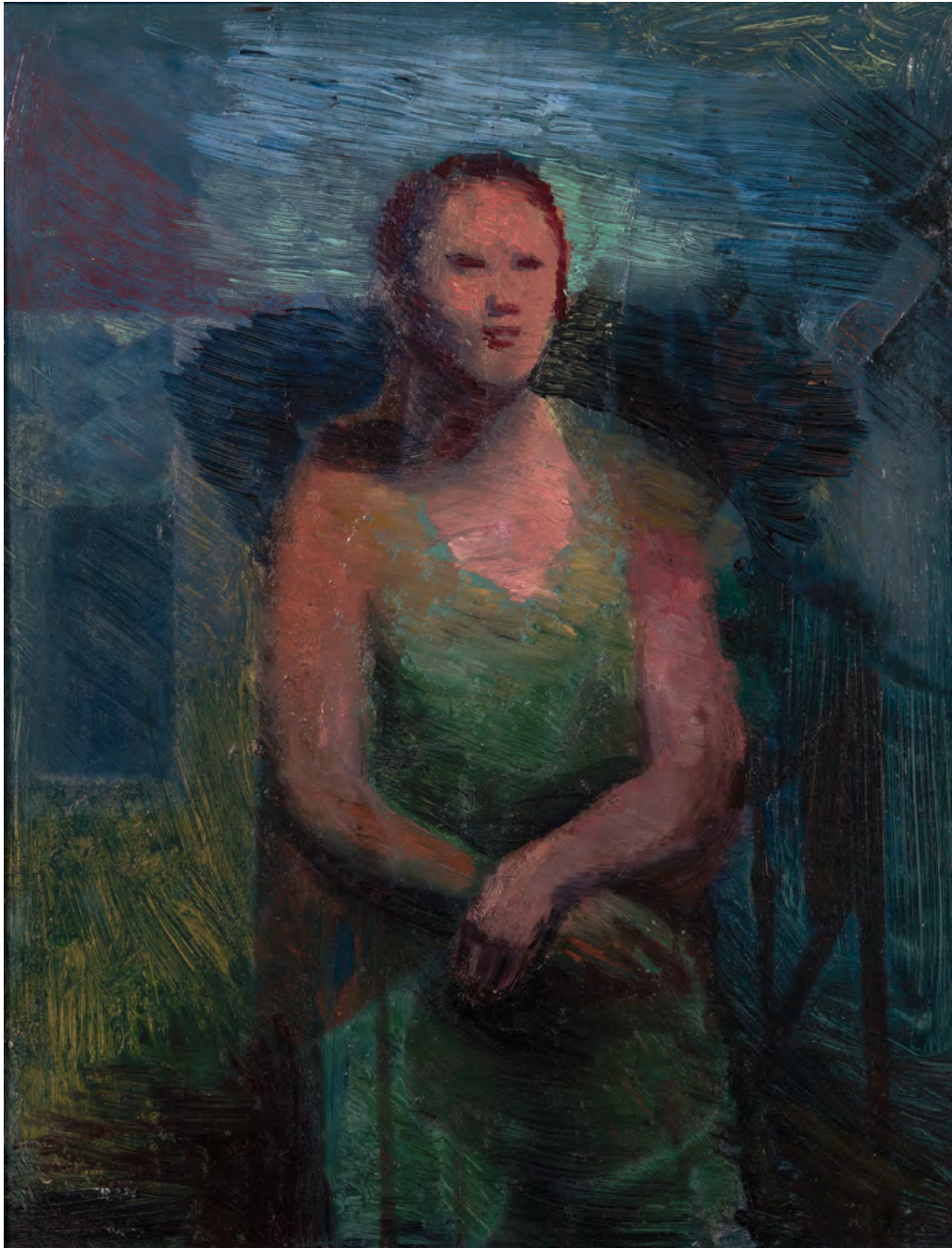
Stehendes Mädchen

1925, Öl auf Pappe, 51 x 41 cm

Signiert und datiert oben links: *R. Ewald (19)25*

Rückseitig: *Nachlass-Nummer M-364*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers



15

Mädchen

1926, Öl auf Leinwand, 49,5 x 39 cm

Signiert und datiert unten rechts: *R. Ewald (19)26*

Rückseitig: *Nachlass-Nummer M-429*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers

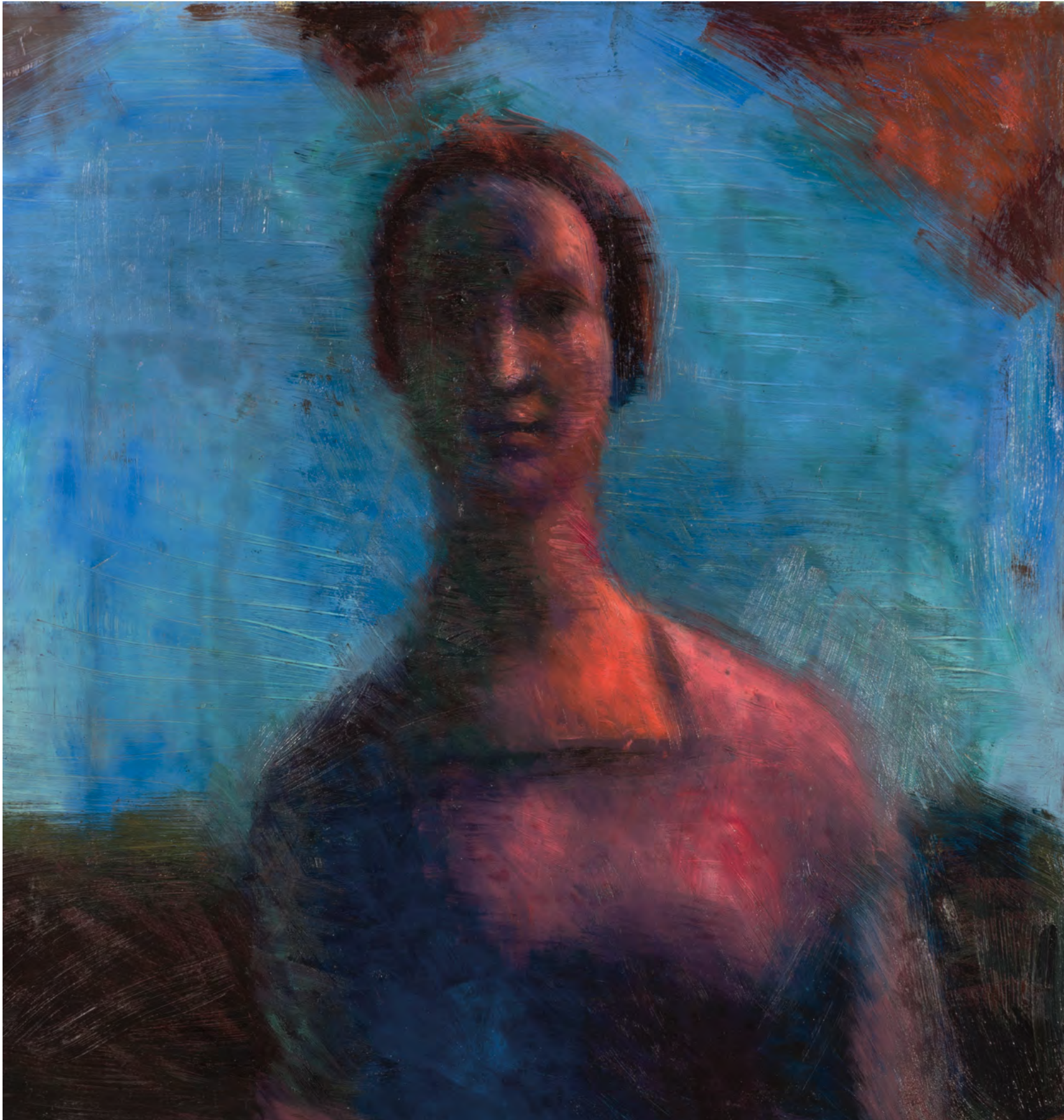
16

Clara

1926, Öl auf Pappe, 76 x 79 cm

Rückseitig: *Nachlass-Nummer M-121*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers



17

Liegende Frau

1925-1930, Mischtechnik auf Holz, 58 x 74,4 cm

Rückseitig: *Nachlass-Nummer M-258*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers

Literatur:

- Reinhold Ewald, Ausst. Kat. Frankfurt/Hanau 2015, Nummer 170, Farbtafel Seite 333.



18

Badende mit blauem Bademantel vor Brandung

um 1940, Öl auf Leinwand, 90 x 103 cm

Rückseitig: *Nachlass-Nummer M-067*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers

Literatur:

- Reinhold Ewald, Ausst. Kat. Frankfurt/Hanau 2015, Abbildung 125, Seite 341.



19

Frau am Meer

um 1942, Öl mit Sandbeigabe auf Leinwand, 98 x 79 cm

Rückseitig: *Nachlass-Nummer M-066*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers

Literatur:

- Reinhold Ewald, Ausst. Kat. Frankfurt/Hanau 2015, Nummer 273, Farbtafel Seite 450.



20

Frau am Meer

um 1942, Öl mit Sandbeigabe auf Leinwand, 98 x 79 cm

Rückseitig: *Nachlass-Nummer M-079*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers

Die drei Bilder *Frau am Meer* entstanden wahrscheinlich anlässlich eines Aufenthaltes Ewalds an der Ostsee. Sie zeigen eine Frauenfigur im strengen Profil, deren Eleganz und modischer Schick an Filmstars der 1940er Jahre erinnert.



21

Frau am Meer

um 1942, Öl mit Sandbeigabe auf Leinwand, 101 x 98 cm

Rückseitig: *Nachlass-Nummer M-046*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers



22

Weiblicher Akt auf weißem Tuch

um 1945, Mischtechnik auf Leinwand, 154,5 x 104,5 cm

Rückseitig: *Nachlass-Nummer M-006*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers

Literatur:

- Reinhold Ewald, Ausst. Kat. Frankfurt/Hanau 2015, Nummer 172, Farbtafel Seite 335.



23

Hella Brückner

(Modell Ewalds in den 1950er Jahren)

um 1950, Mischtechnik auf Leinwand, 111 x 110,3 cm

Rückseitig: *Nachlass-Nummer M-232*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers

Literatur:

- Reinhold Ewald, Ausst. Kat. Frankfurt/Hanau 2015, Nummer 72,
Farbtafel Seite 180, Farbabbildung auf dem Hanauer Katalogumschlag.



24

Straßenszene

1950 – 1955, Öl auf Leinwand, 165,5 x 140,5 cm

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers

Auf einer Aufnahme, die um 1960 entstand und Reinhold Ewald in seinem Atelier im Wilhelmsbader Turm in Hanau zeigt, ist dieses Gemälde im Hintergrund rechts zu erkennen (siehe Reinhold Ewald Ausst. Kat. Frankfurt/Hanau 2015, Abbildung 63, Seite 154).



25

Gruppenbild

1950 – 1955, Öl auf Leinwand, 178,5 x 147 cm

Signiert unten rechts: *R. Ewald*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers



26

Paris, Straßencafé

1955 – 1960, Öl auf Leinwand, 148 x 118 cm

Signiert unten rechts: *Ewald*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers



27

Venedig, Junge Frau

1960 – 1965, Öl auf Leinwand, 148 x 104,5 cm

Signiert unten rechts: *R. Ewald*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers



R. Ewald

28

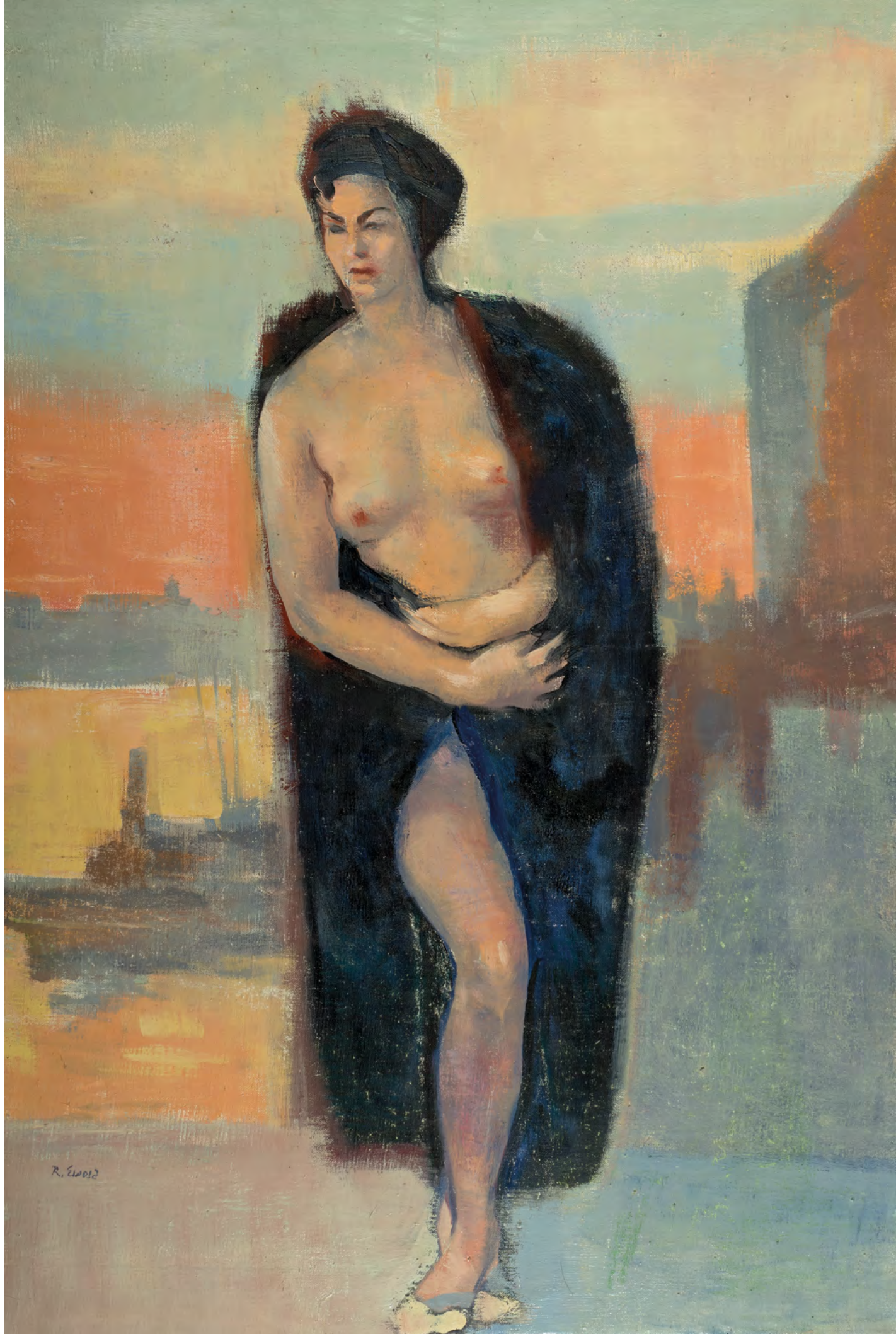
Venedig, Junge Frau im Pelz

1960 – 1965, Öl auf Leinwand, 155 x 104,5 cm

Signiert unten links: *R. Ewald*

Rückseitig: *Nachlass-Nummer M-235*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers



29

Venedig, Gruppe vor San Giorgio Maggiore

1967, Öl auf Leinwand, 145 x 115 cm

Signiert und datiert unten links: *Ewald (19)67*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers



30

Venedig, Lido

1967, Öl auf Leinwand, 115 x 145,5 cm

Signiert und datiert unten rechts: *R. Ewald (19)67*

Rückseitig: *Nachlass-Nummer M-228*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers



31

Weiblicher Akt

1950 – 1955, Öl auf Leinwand, 100 x 86 cm

Rückseitig: *Nachlass-Nummer M-207*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers



32

Frau mit rotem Kleid

(Hella Brückner)

1950 – 1955, Öl auf Leinwand, 102 x 92 cm

Rückseitig: *Nachlass-Nummer M-052*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers



33

Mädchen am Tisch

1959, Öl auf Leinwand, 95,5 x 85 cm

Signiert und datiert unten rechts: *Ewald (19)59*

Rückseitig: *Nachlass-Nummer M-040*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers

Literatur:

- Reinhold Ewald, Ausst. Kat. Frankfurt/Hanau 2015, Nummer 173, Farbtafel Seite 336.



34

Frau mit rotem Kleid

1962, Öl auf Leinwand, 94 x 71 cm

Signiert und datiert unten rechts: R. Ewald (19)62

Rückseitig: *Nachlass-Nummer M-041*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers



35

Frau mit blauem Kleid

1960, Öl auf Leinwand, 96 x 95 cm

Signiert und datiert unten rechts: R. Ewald (19)60

Rückseitig: *Nachlass-Nummer M-059*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers



36

Stehender Akt

1960 – 1965, Öl auf Leinwand, 90,5 x 85,5 cm

Rückseitig: *Nachlass-Nummer M-070*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers



37

Lesende Frau

1960 – 1965, Öl auf Leinwand, 132 x 100 cm

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers



38

Frau mit weißem Schleier

1965, Öl auf Leinwand, 100 x 86 cm

Signiert und datiert unten rechts: *R. Ewald (19)65*

Monogrammiert und datiert unten links: *R. E. (19)67*

Rückseitig: *Nachlass-Nummer M-062*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers



39

Vier Frauen

1955 – 1960, Öl auf Pappe, 60,5 x 71 cm

Rückseitig: *Nachlass-Nummer M-259*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers



40

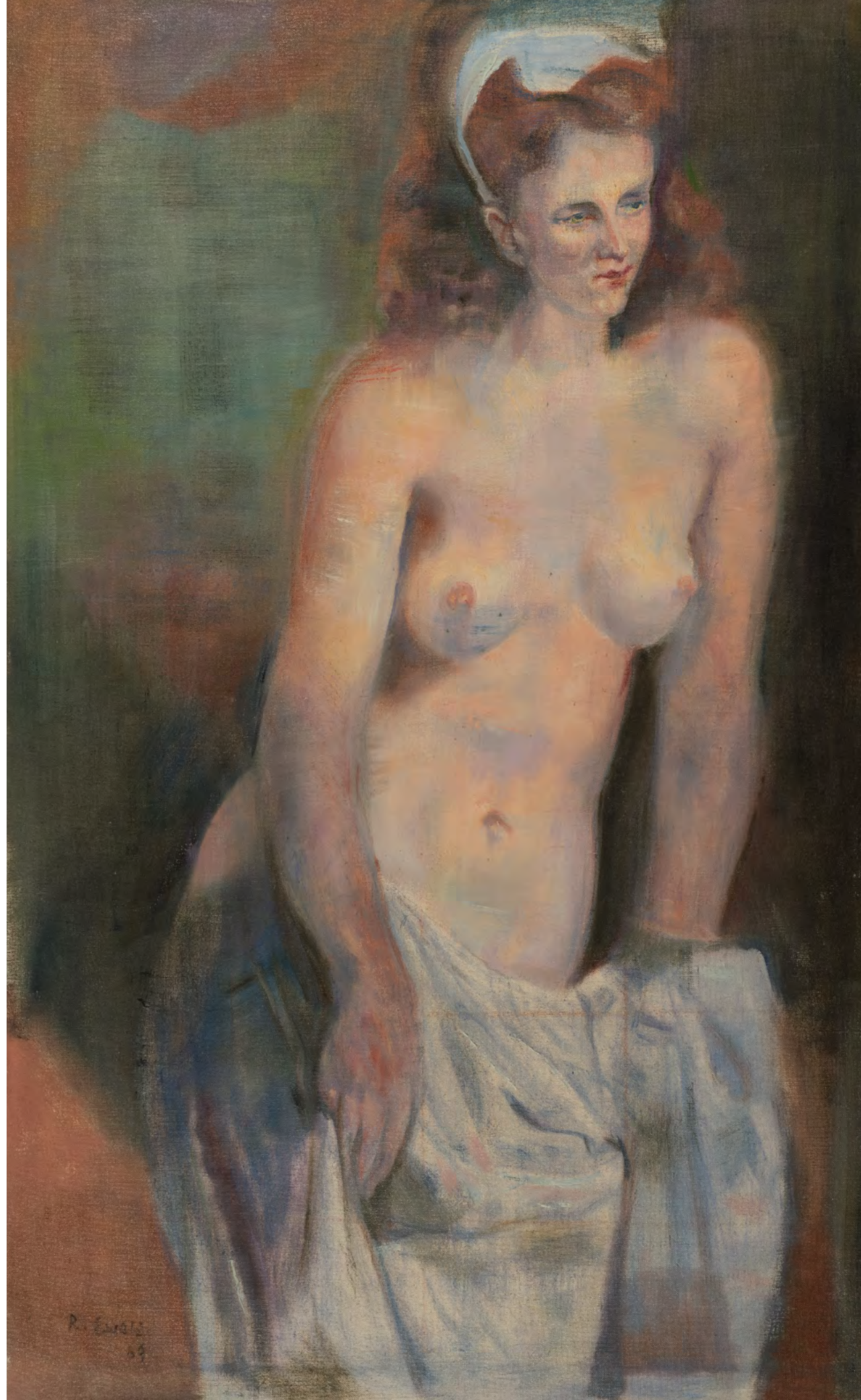
Weiblicher Akt

1969, Öl auf Leinwand, 130,5 x 100,5 cm

Signiert und datiert unten links: *R. Ewald (19)69*

Rückseitig: *Nachlass-Nummer M-243*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers



41

Frau mit rotem Schal

um 1965, Öl auf Leinwand, 100,5 x 85 cm

Rückseitig: *Nachlass-Nummer M-170*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers



42

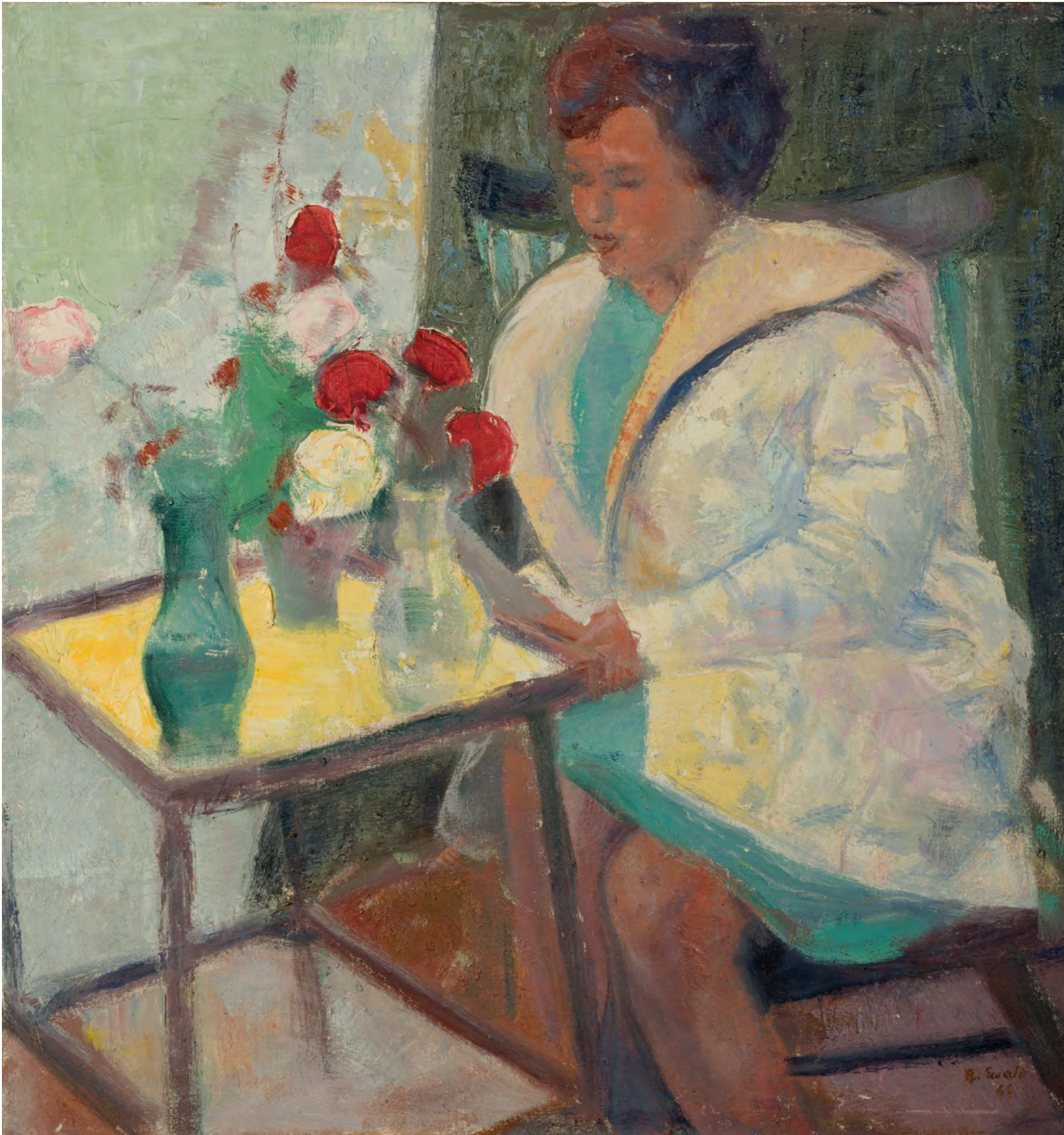
Lesende Frau am Blumentisch

1965, Öl auf Leinwand, 85 x 80,5 cm

Signiert und datiert unten rechts: *R. Ewald (19)65*

Rückseitig: *Nachlass-Nummer M-144*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers





43

Badeszene

1953, Öl auf Hartfaser, 42 x 44 cm

Signiert und datiert unten links: *Ewald (19)53*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers



44

Badeszene

1956, Öl auf Hartfaser, 39 x 48,5 cm

Signiert und datiert unten rechts: *Ewald (19)56*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers



45

Badeszene

1955 – 1960, Öl auf Hartfaser, 44,5 x 42 cm

Monogrammiert unten links: R. E.

Rückseitig: *Nachlass-Nummer M-335*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers



46

Badeszene

1955 – 1960, Öl auf Hartfaser, 43 x 50 cm

Monogrammiert unten links: R. E.

Rückseitig: *Nachlass-Nummer M-327*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers

47

Badeszene

um 1960, Öl auf Hartfaser, 60 x 50 cm

Signiert unten rechts: *R. Ewald*

Rückseitig: *Nachlass-Nummer M-324*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers



48

Badeszene

um 1960, Öl auf Hartfaser, 60 x 50 cm

Signiert unten links: *Ewald*

Rückseitig: *Nachlass-Nummer M-400*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers



49

Badeszene

um 1960, Öl auf Hartfaser, 43 x 50 cm

Signiert unten links: *R. Ewald*

Rückseitig: *Nachlass-Nummer M-444*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers



50

Badende

1967, Öl auf Leinwand, 81 x 76 cm

Signiert und datiert unten rechts: *R. Ewald (19)67*

Rückseitig: *Nachlass-Nummer M-438*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers

Mehrere ähnliche Darstellungen des bewegten Meeres entstanden in dieser Zeit (siehe Ausst. Kat. Frankfurt/Hanau 2015, Nummer 88, Farbtafel Seite 199).



51

Blumenstilleben

1963, Öl auf Leinwand, 81 x 65 cm

Signiert und datiert unten links: *R. Ewald (19)63*

Rückseitig: *Nachlass-Nummer M-120*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers



52

Rosenfeld

1965, Öl auf Leinwand, 86 x 80 cm

Signiert und datiert unten rechts: *Ewald (19)65*

Rückseitig: *Nachlass-Nummer M-164*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers

In den 1960er Jahren malte Ewald eine ganze Reihe dieser farbprächtigen Bilder von Rosenfeldern (vgl. Ausst. Kat. Frankfurt/Hanau 2015, Seite 194 – 197, Kat. Nr. 84, 85, 86 sowie Kat. Nr. 55 dieses Katalogs).

Der gestische Pinselduktus und die leuchtende Farbigkeit scheint von van Gogh inspiriert, den er sehr verehrte.



53

Blumenstilleben

1965 – 1970, Öl auf Leinwand, 90 x 65,5 cm

Signiert unten rechts: *R. Ewald*

Rückseitig: *Nachlass-Nummer M-109*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers



54

Stilleben mit Rosen

1967, Öl auf Leinwand, 75 x 80 cm

Signiert und datiert unten rechts: *R. Ewald (19)67*

Rückseitig: *Nachlass-Nummer M-110*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers



55

Rosenfeld

1965, Öl auf Leinwand, 80 x 84 cm

Signiert und datiert unten rechts: *Ewald (19)65*

Rückseitig: *Nachlass-Nummer M-163*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers

Siehe Katalog-Nummer 52.



56

Stilleben mit Rosen

1965, Öl auf Leinwand, 61 x 75,5 cm

Signiert und datiert unten rechts: *Ewald (19)65*

Rückseitig: *Nachlass-Nummer M-129*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers



57

Sonnenblumen

1969, Öl auf Leinwand, 101 x 80,5 cm

Signiert und datiert unten rechts: *R. Ewald (19)69*

Rückseitig: *Nachlass-Nummer M-184*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers



58

Frühlingslandschaft

1969, Öl auf Leinwand, 76 x 80 cm

Signiert unten rechts: *Ewald*

Signiert unten links: *R. Ewald*

Rückseitig: *Nachlass-Nummer M-169*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers





59

Weibliche Akte

1955 – 1960, Rötél auf Papier, 43 x 61 cm

Signiert unten rechts: *Ewald*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers



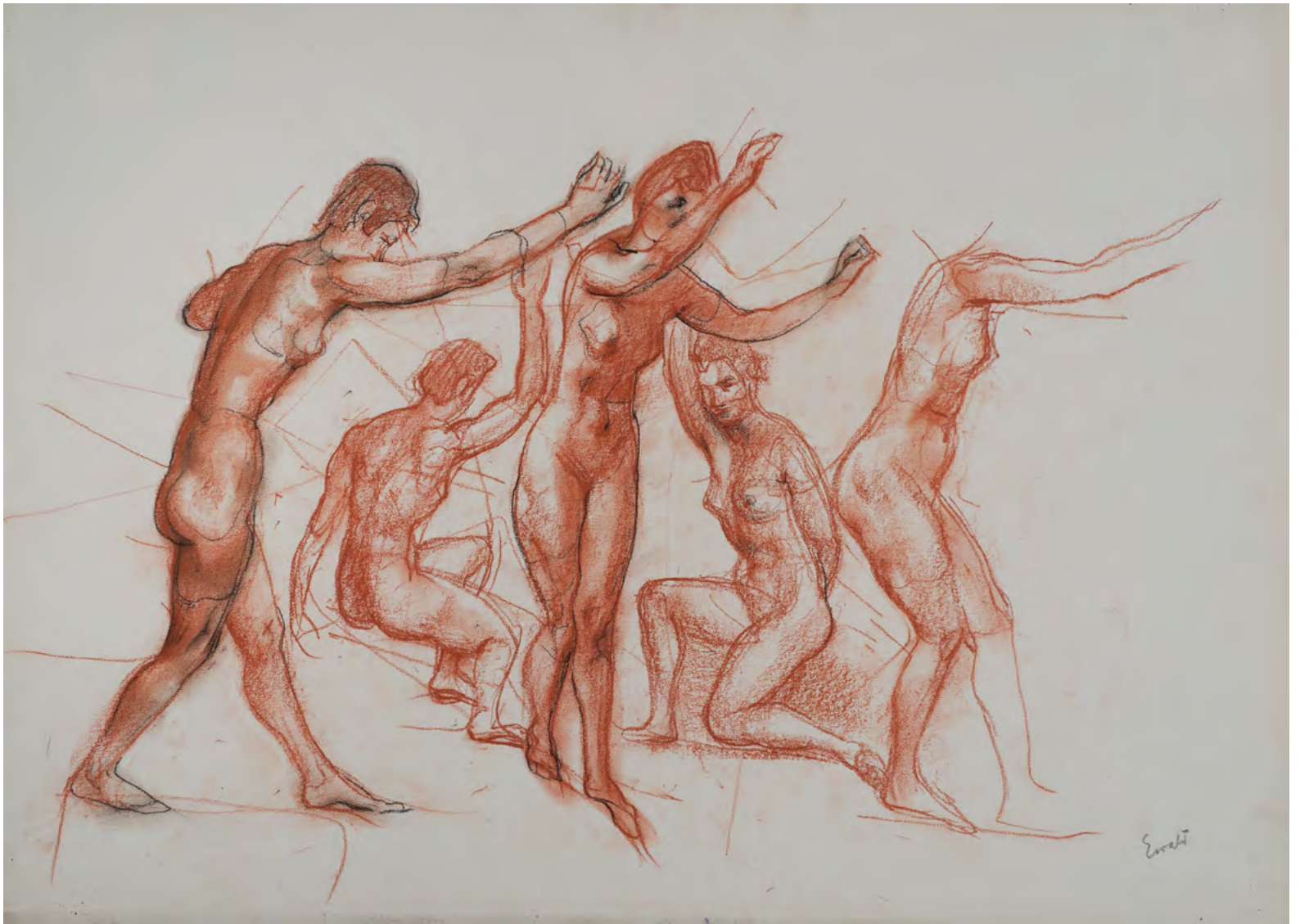
60

Weibliche Akte

1955 – 1960, Rötels auf Papier, 43 x 61 cm

Signiert unten rechts: *Ewald*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers



61

Weibliche Akte

1955 – 1960, Rötöl auf Papier, 45 x 62 cm

Signiert unten rechts: *Ewald*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers



62

Weibliche Akte

1955 – 1960, Rötels auf Papier, 43 x 61 cm

Signiert unten rechts: *Ewald*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers



63

Weibliche Akte

1955 – 1960, Rötels auf Papier, 43 x 61 cm

Signiert unten rechts: *Ewald*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers



64

Weibliche Akte

1955 – 1960, Rötels auf Papier, 43 x 61 cm

Signiert unten rechts: *Ewald*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers



65

Weibliche Akte

1955 – 1960, Rötél auf Papier, 41 x 63 cm

Signiert unten rechts: *R. Ewald*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers



66

Weibliche Akte

1955 – 1960, Rötels auf Papier, 43 x 60 cm

Signiert unten rechts: *R. Ewald*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers



67

Weibliche Akte

1955 – 1960, Rötél auf Papier, 45 x 62 cm

Signiert unten rechts: *R. Ewald*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers



68

Weibliche Akte

1955 – 1960, Rötél auf Papier, 45 x 63 cm

Signiert unten rechts: *Ewald*

Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers

© für die Picasso-Abbildungen: VG Bild-Kunst, Bonn