

# Die kleine Illusion



HANS J. SEDELMEIER

LEBEN UND WERK

„Geschichtsschreibung ist die Vergangenheit in  
unserer Sicht, die Wirklichkeit war anders.“<sup>1</sup>

William Richard Lethaby (1857-1931)

HANS J. SEDELMEIER  
Leben und Werk  
eines unbekanntes Malers im XX. Jahrhundert

Schriftliche Semesterarbeit

Vorgelegt an der Fachhochschule Bielefeld  
bei Prof. Dr. Wolfgang Ruppert,  
Hochschule der Künste Berlin

von Andreas-Michael Jeck, Bielefeld

Juni 1989

## INHALTSVERZEICHNIS

---

Vorwort	Seite	1
---------	-------	---

.....

### Die Lebensgeschichte

1593, 1904	Vorläufiges	4
1904 – 1924	Zehlendorfer Wurzeln	7
1925 – 1933	Avantgarde und politischer „Schmollwinkel“	16
1933 – 1945	„Die braune Unzeit“	24
1945 – 1971	Anknüpfen. Woran?	44

### Das Werk

	Einleitung	52
1945 – 1954	Bilder des Eindrucks	64
1949 – 1964	Bilder der Farbe	71
1962 – 1968	Bilder der Form	82
1968 – 1970	Bilder des Ausdrucks	90
	Nachtrag	97

.....

Anmerkungen	98
Werksverzeichnis	104

## VORWORT

---

Das Interesse der vorliegenden Arbeit gilt der Lebensgeschichte und dem Werk des Malers Hans J. Sedelmeier (1904-1971).

Weit weniger leistend als eine Stilanalyse, weit mehr sagend als die tele-grammatische Vita eines Ausstellungsprospekts, gilt ihr Interesse darüber hinaus der Relativität sogenannter künstlerischer Freiheit, also der Zusammengehörigkeit der beiden oben genannten Begriffe: Lebensgeschichte **und** Werk.

Besonderes Augenmerk verdienen Sedelmeiers Lebensgeschichte **und** Werk allerdings nicht durch ihre Einzigartigkeit, sondern im Gegenteil, stellvertretend für die Erlebnisse einer ganz bestimmten Generation des 20. Jahrhunderts in Deutschland.

Was deren Zeitspanne an politischem, gesellschaftlichem und auch künstlerischem Ereignisreichtum aufwies, was für gewaltige Lücken sie gleichzeitig riß, was für hochgradig brisante Auseinandersetzungen sie also nötig machte, ist mit Begriffen vom Zweiten Deutschen Kaiserreich, von der Weimarer Republik, dem Nationalsozialismus, zwei Weltkriegen und einem „Kalten“, dem Wiederaufbau und den Anfängen bundesrepublikanischer Demokratie nur schemenhaft zu umreißen.

Insbesondere die kollektive Korruption in der Zeit des Nationalsozialismus markierte einen wohl einzigartigen Abschnitt in der Geschichte der Menschheit. Ebenso markierte aber dessen Ende eine gewaltige Zäsur im Leben derer, die ihn überlebten, und dies gilt – so meine ich – in ganz spezieller Weise für genau jene Generation, die 1945 ihre zu erwartende Lebensmitte knapp überschritten hatte.

Natürlich kann 'Zäsur' nicht die völlige Abwesenheit von Kontinuitäten meinen – gerade wer den Faschismus noch immer als Meilenstein der Geschichte (an-)erkannte, mag recht 'kontinuierlich' aus seinen Startlöchern gekommen sein. Wer ihn hingegen als einen 'Mühlstein um den Hals

empfang', der hatte nicht viel anzuknüpfen.

„*Too old for Rock 'n' Roll – too young to die*“

Diese Sprache der Nachfolgenden verweist in grausamer (und zugegeben plattitüdenhafter) Weise auf die geringe Wertschätzung gegenüber der ihr 'Voraus'-Gegangenen. Gleichzeitig verweist sie aber auf ein Kontinuum selbst: Auf die Herausbildung einer massenkonsumtiv orientierten Ellbogengesellschaft in den 1950er Jahren, und damit auf einen Generationswechsel, ein Sich-Aufeinander-Beziehen.

Wer große Taten, Leistungen und Bedeutsamkeiten anerkennend bewertet, kann gleichsam die Existenz von Unterlassungen, Mißerfolgen, Nebensächlichem und schlicht Ungeschehenem, sowie ihren jeweiligen Beitrag zu jeder Geschichte nicht verleugnen. Ungleich vorsichtiger ist aber mit einer Bewertung solcher Beiträge umzugehen; ist es oftmals schon problematisch genug, das Zustandekommen von Geschehenem zu rekonstruieren, so scheint es wegen der wesentlich breiteren Palette an möglichen Erklärungen bedeutend spekulativer, diesen Versuch an solchen 'Ereignissen' vorzunehmen, die einfach ungeschehen blieben.

Bezogen auf das Werk eines Malers hieße das beispielsweise, sich Gemaltem und Ungemaltem zwar mit gleicher Intensität zu widmen, letzterem jedoch im Bewußtsein von erhöhter 'Glatteisigkeit'.

Betrachtet man nun Historie selbst nicht nur als ein Zusammenwirken 'großer Namen' und geschichtsträchtiger Momente, sondern ebenso als die Summe 'aller', in konventionellem Sinne bedeutenden und unbedeutenden, Lebensgeschichten eines bestimmten Zeitabschnitts, und versteht man historisches Arbeiten als den Versuch einer weitestgehenden Annäherung an vergangene Wirklichkeiten, so ist im Idealfall diese Annäherung dann erreicht, wenn erstens die Individual-Geschichte möglichst vieler geschrieben, und zweitens die Möglichkeiten einer Verzahnung einzelner Fallstudien, im Sinne des Entstehens einer Summe, reflektiert wurden. Die vorliegende Arbeit versteht sich als ein Beitrag zu ersterem und eine Anregung zu zweitem.

- 1904 in Berlin geboren, in großbürgerlichem Zehlendorf als Sohn eines humanistisch-besonnenen Architekten aufgewachsen, studierte Hans J. Sedelmeier zunächst Architektur, bevor er
- 1924 in die Meisterklasse Emil Orliks an der damaligen Staatl. Kunstgewerbeschule Berlin aufgenommen wurde.
- Während des 2. Weltkriegs wurde er auf einen Lazarett-Zug eingezogen und 'bereiste' auf diese Weise ganz Europa.
- 1943 verpflichtete man ihn, als Operationszeichner des Hirnchirurgen Prof. Herbert Peiper tätig zu sein. Im selben Jahr durch einen Bombenangriff auf Berlin um sein gesamtes bisheriges Werk und allen Besitz gebracht, siedelte er nach kurzer Kriegsgefangenschaft mit seiner Familie im September
- 1945 nach Lindau am Bodensee über. Man bezog eine kleine Wohnung im Hause Verwandter, in welcher Sedelmeier unter mittellosen Umständen lebte und zurückgezogen arbeitete.
- 1971 starb er in Hannover an Lungenkrebs.
- Eine überregionale Ausstellung oder Würdigung seines Werks hat nicht stattgefunden, sie wurde von ihm auch nicht betrieben.

Soweit nicht durch die Folgen des 2. Weltkriegs zerstört, oder z.B. aus Mangel an Leinwand übermalt, stehen mir sowohl sein Rest-Werk, als auch eine umfangreiche Autobiografie<sup>2</sup>, sowie zahlreiche Briefe Sedelmeiers zur Verfügung.

Diese Tatsache, und auch die Möglichkeit auf eine Reihe von Zeitzeugen zurückgreifen zu können, verdanke ich weitgehend dem Umstand sein Enkel zu sein. Mein hieraus resultierendes persönliches Interesse begleitet diese Arbeit als unverhohlenes Moment, ob es sie tiefgreifend behindert unterliegt indessen der Beurteilung anderer.

Bielefeld, im Juni 1989

## DIE LEBENSGESCHICHTE

---

VORLÄUFIGES

1593, 1904

Sowohl die Familiengeschichte von Hans J. Sedelmeiers Vater Jakob, als auch die seiner Mutter Elsbeth (geb. Jänicke) reicht nachweislich in die Zeit vor dem Dreissigjährigen Krieg zurück. Für einen hinlänglichen Eindruck seines Elternhauses mögen an dieser Stelle jedoch eine Betrachtung ihrer geistig-traditionellen Hintergründe, sowie eine punktuelle Beschränkung auf wenige Merkmale ihrer jeweiligen Herkunft genügen.

Die Familie Sedelmeier, in der damaligen, nahezu rein protestantischen „Freien Reichsstadt Lindau am Bodensee“ ansässig, betrieb sehr wahrscheinlich durchgängig das Handwerk der Gürtler und Silberschmiede. Gesichert ist, daß zumindest Hans J. Sedelmeiers Urgroßvater Andreas, und sein Großvater Jakob noch beide in diesem Beruf tätig waren.

Letzterer tat sich mit der Bestreitung des Lebensunterhalts ungleich schwerer als seine unmittelbaren Vorfahren, denn die rapide Veränderung der Fabrikationstechniken um die Zeit der Zweiten Deutschen Reichsgründung, sowie gewisse Umstellungsschwierigkeiten führten dazu, daß in dem protestantisch-gottesfürchtigen Hause Sedelmeier ein pflichtbewußt spartanischer Lebensstil einzog, der letztlich auch für die Berufswahl des einzigen Sohnes entscheidende Bedeutung bekam.

Diesem, ebenfalls auf den Namen Jakob getauft, hätten zwar von seinen schulischen Leistungen her alle Möglichkeiten offengestanden, die Umstände seines Elternhauses erlaubten ihm jedoch nicht, den seinen Neigungen entsprechenden Beruf des Arztes zu ergreifen. Zum einen vertrat sein Vater die Auffassung, Ärzte würden ohnehin bald überflüssig, nachdem sie nach und nach alle Mittel in die Hand bekämen, um Krankheiten zu verhindern. Zum anderen existierte in Lindau nur eine Realschule, und der frühzeitige Wechsel auf ein auswärtiges Gymnasium war nicht finanzierbar. So beschloß man schließlich aufgrund seiner mathematischen und zeichnerischen Begabung, und angesichts der konjunkturellen Entwicklung

in der Bauwirtschaft, den Sohn zumindest für die letzten drei Jahre seiner Schulzeit auf die Oberrealschule nach Augsburg zu schicken, um ihn dann mit siebzehn Jahren in München Architektur studieren zu lassen.

Der relative Erfolg in diesem Studium ermöglichte ihm, es weitgehend über gewonnene Stipendien zu finanzieren und sein Diplom nach vier Jahren mit Auszeichnung zu bestehen. Nach sehr unwilliger, und deshalb auch nur einjähriger Militärzeit ging Jakob Sedelmeier nach Berlin, und traf dort auf Bedingungen, die es ihm eher leicht gemacht haben müssen, nicht nur schnell Fuß zu fassen, sondern innerhalb weniger Jahre auch beruflich und finanziell Anerkennung zu finden.

Maßgebend hierfür waren sicher die Berlin-spezifischen Voraussetzungen der Gründerzeit<sup>3</sup>. Die aufblühende Reichshauptstadt expandierte 'bauwütig' und nährte gleichsam Spekulanten, Grundstücksmakler, Unternehmer und Architekten. Jakob Sedelmeier arbeitete zunächst als Angestellter eines Architekturbüros, dessen Atelierchef der Vertrauensbaumeister der Jüdischen Gemeinde Berlins war. Darüber hinaus entwarf die Firma fließbandartig 'herrschaftliche' Mietshäuser, Kauf- und Bürohäuser, sowie diverse Grunewald-Villen, und 1892 wurde Jakob zum Teilhaber der Firma, die sich nun „Höniger&Sedelmeier“ nannte.

Einen weiteren Beitrag zu seinem Vorwärtskommen leistete eine Erbschaft, welche ihm durch ein kinderloses Ehepaar zuteil wurde. Dieses hatte von den Zinsen eines beträchtlichen Vermögens gelebt, und sich zum Ziel gemacht, junge Künstler wie Sedelmeier zu fördern, indem es sie nahezu umsonst bei sich unterbrachte. Im Lauf der Zeit muß sich Jakobs Beziehung zu diesen Eheleuten insoweit vertieft haben, als sie ihn schließlich zu ihrem Nachlaßvollstrecker bestimmten, und selbst die noch gar nicht existenten „Kinder des Baumeisters Sedelmeier“ in ihrem Testament bedachten.

Endgültig stabilisierende Auswirkungen im Hinblick auf seine berufliche und gesellschaftliche Situation brachte Jakob am 19. Januar 1893 die Eheschließung mit Elsbeth Jänicke, der Tochter eines Berliner Bauunternehmers von einiger Geltung, welcher die Gründerjahre auch wiederholt sehr 'spekulativ' nutzte. Gemäß dem Stil der Zeit lebte er immer etwas über seine Verhältnisse, und war je nach Konjunkturlage teilweise sehr,

teilweise weniger vermögend. In seinen Erinnerungen beschrieb Hans J. Sedelmeier seinen Großvater Jänicke als einen weißbärtigen Patriarchen von imposanter Statur, der in jeder Beziehung nur Respekt einflößte, und in dessen Gegenwart es selten zu Gesprächen, häufiger dagegen zu weit-schweifigen Monologen kam. Ausgestattet mit einem Anspruch auf absolute väterliche Autorität duldete er keinerlei Widerspruch, und somit ist leicht vorstellbar, unter welcher Prägung seine Tochter gestanden haben muß, vor sich Jänicke nach langem und energischem Veto gegen den „herge-lautenen Bayern“ eine gnädige Einwilligung in die Hochzeit mit Jakob Sedelmeier abrang.<sup>4</sup>

Zumindest kann man annehmen, daß diese Eigenheiten auf die späteren Erziehungsprinzipien Elsbeth Sedelmeiers einen wichtigen 'Einfluß' hatten, denn diese waren, gemessen an den damaligen Verhältnissen, durch eine sehr gemäßigte Strenge und ein eher um harmonischen Ausgleich bemühtes Verständnis gekennzeichnet. Eine Auffassung, die sie durchaus auch mit ihrem Mann verband, welcher als weitblickend und liberal, aber dennoch bestimmt geschildert wird.

Nachdem Jakob Sedelmeier 1893 eine Villa in Berlin-Zehlendorf für seinen Schwiegervater gebaut hatte, und 1894 mit Walther Sedelmeier das erste Kind geboren wurde, zog man 1896 in Erwartung des zweiten Kindes Ursula in die freigewordene Sommerresidenz der Jänickes. Um die Jahrhundertwende begannen aber Planung und Bau eines eigenen Hauses, ebenfalls auf einem Zehlendorfer Grundstück der Jänickes.

Die Villa in der Stubenrauchstr. 5 wurde 1903 fertiggestellt und galt, gemessen an ihrer Umgebung, als ein relativ bescheidenes Gebäude, das auf „allen Überfluß und Luxus verzichtete“<sup>5</sup>. Daß sie dennoch Raum für eine letztlich fünfköpfige Familie und bis zu sieben Hausangestellte bot, läßt lediglich erahnen, mit welchen Maßstäben das Zehlendorfer Bürgertum allgemein operierte, und in welcher Umgebung dann am 19. Juli 1904 Hans Jochen Sedelmeier geboren wurde.

In jedem Fall trug diese Umgebung dazu bei, daß Sedelmeiers frühe Kindheit einen sehr unkomplizierten Verlauf nahm, und nachdem er sie in seinen „Erinnerungen“ selbst als „Kinderhimmel“ bezeichnete, scheint der langläufige Begriff 'sorgenfrei' hier durchaus angemessen.

Sicher dürfte auch die Tatsache dazu beigetragen haben, daß er als relativer Nachzügler geboren wurde, aber auch die bereits erwähnten Erziehungsprinzipien und die gesamte Atmosphäre im Hause Sedelmeier, sowie die sozialen Hintergründe des nach wie vor erstarkenden Zehlendorfer Bürgertums waren hierfür hauptausschlaggebend. Letzterem kam neben standessichernden Interessen und tradierter Kaisertreue vor allem eine fortschrittstragende Rolle zu. Den wachsenden Bedarf an höherer Bildung spiegelt die Gründung diverser weiterbildender Schultypen ebenso wieder~ wie das allgemeine Interesse an musischen und kulturellen Belangen. Zum festen Bestandteil der (übrigens häufig jüdischen) Familien aus den Zehlendorfer Villenkolonien zählten das Ausrichten von Musikabenden und Dichterlesungen in den obligatorischen Salons, Ausstellungs- und Theaterbesuche in der näherrückenden Metropole, sowie die Pflege von Mode, Reisen, Garten, Natur und ähnlichen Dingen, denen sich widmen zu können eher auf Muße als auf harten Existenzkampf verweist.<sup>7</sup>

So gehörten auch in der Familie Sedelmeier die ausgedehnten Reisen an den Bodensee zu den angenehmen Selbstverständlichkeiten und führten mit dazu, daß sich Hans J. Sedelmeier bereits recht früh als eigentlicher Lindauer zu fühlen begann.

Wie stark er sich zeit seines Lebens mit der Bodensee-Gegend verbunden sah, läßt sich anhand der zahlreichen Landschaftsgemälde nachvollziehen, die alle eine ständige Auseinandersetzung mit dem See, einem seiner Schlüsselthemen, variieren.

Inwieweit jene Vorliebe für diese, an Farben und Formen relativ reichere Landschaft mit einem Ereignis zusammenhing, das um sein zweites Lebensjahr herum stattgefunden hat, ist schwer zu beurteilen; jedenfalls bekam Sedelmeier in diesem Alter aufgrund einer Entzündung seines

rechten Auges eine Augenklappe verordnet, wobei sich herausstellte, daß er plötzlich gar nicht mehr sah, also von Geburt an auf dem linken Auge blind gewesen sein mußte. Er selbst hat diesem Handikap nie besondere Bedeutung beigemessen, aber es stellt sich natürlich die Frage, inwieweit es sich auf seine Sicht der Dinge und damit auch auf seine Malweise ausgewirkt hat.

Ebenfalls in den Zehlendorfer Kontext aus Sedelmeiers Vorschulzeit passt eine Schilderung, die sowohl zeitspezifische Erscheinungen, wie elterliche Bemühungen gleichermaßen beleuchtet. Nach dieser soll er als Vierjähriger das erste Mitglied eines neugegründeten Kindergartens geworden sein, um dort auch Gleichaltrigen begegnen zu können. Die Leiterin dieser 'modernen' Einrichtung war eine Absolventin der „Pestalozzi-Fröbel-Schule“ und als solche zwar sicherlich Vertreterin einer kommunikatonsfördernden Pädagogik, konnte aber auch mit dieser nicht verhindern, daß er im Grunde ein einzelgängerisches Kind blieb, das sich gern allein beschäftigte und z.B. bei Kindergeburtstagen (einschließlich des eigenen) lieber den Standpunkt des Beobachtenden einnahm, während alle anderen mit Spielen beschäftigt waren.

Erste tief unangenehme Erfahrungen muß dann die Zeit nach seiner Einschulung auf das Beucke-Gymnasium im Frühjahr 1910 gebracht haben. Seine bestenfalls durchschnittlichen Leistungen konnten die an ihn gestellten Erwartungen nicht erfüllen, welche allerdings auch hauptsächlich von der Tatsache herrührten, daß sein älterer Bruder Walther an der selben Schule als geradezu legendärer Musterschüler glänzte. Somit verwundert es nicht, daß Sedelmeier bald „Schule und Lehrer als persönliche Feinde“<sup>8</sup> ansah, bis er im Frühjahr 1914 einen Schulwechsel auf das Reformrealgymnasium innerhalb der „Schadow-Oberrealschule“ vollzog.

Dieser Reformversuch war eine Mischung aus humanistischem Gymnasium und eher naturwissenschaftlich-technischer Oberrealschule. Für Sedelmeier war sie aber vor allem eine gute Gelegenheit, auf etwas fortschrittlichere Pädagogen zu treffen und den lästigen guten Ruf des Bruders abzuschütteln. So muß er sich zunächst einigermaßen besser zurechtgefunden haben, bis dann nach dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs diverse Ersatzlehrkräfte für die zum Kriegsdienst Rekrutierten eingestellt wurden.

Unzweifelhaft hatten der Mord von Sarajevo am 28.6.1914 und seine unmittelbaren Folgen bis zum Kriegseintritt Deutschlands eine Fülle verschiedenster Auswirkungen auf den bürgerlichen Alltag der Zehlendorfer. Doch während die Sätze Wilhelms II. „Ich kenne keine Parteien mehr, ich kenne nur noch Deutsche!“<sup>9</sup> und die siegessichere Gewissheit, diese 'gute und gerechte Sache' sei 'bis Weihnachten beendet', allgemeine Begeisterung auslösten, muß Sedelmeiers Vater Jakob eine bemerkenswert weitsichtige Sonderstellung eingenommen haben, die sich nach und nach auch auf seine Frau übertrug. So sagte er unmittelbar nach dem Tod des österreich-ungarischen Thronfolgers die geplante Bodensee-Reise der Familie ab, um hinter einem Berg von Zeitungen die Lage zu analysieren. Er prognostizierte frühzeitig den Kriegseintritt Englands, Italiens und sogar den der U.S.A., und muß mit seiner, als 'Pessimismus' verhängnisvoll fehleingeschätzten Auffassung weitgehend isoliert dagestanden haben.

Somit sind die Eindrücke seines Sohnes vom Beginn des Ersten Weltkriegs im Spannungsverhältnis zwischen der gedämpften väterlichen Haltung einerseits, und zunehmend euphorischem 'Säbelgerassel' andererseits zu sehen. Sein gerade zwanzigjähriger Bruder meldete sich freiwillig zum Militärdienst, ebenso wie zahlreiche Lehrer, Abiturienten, Freunde und Bekannte begeistert für „Kaiser und Vaterland“ zu kämpfen bereit waren.

Die Zehlendorfer „Südschule“ wurde zur Garnisionskaserne des (nur dem Namen nach tautologisch anmutenden) „Ersatzbataillions des Reserve-Ersatz-Regiments I“. Das Erziehungsheim „Am Urban“ und das „Oskar-Helene-Heim“ machte man zu Lazaretten und den Bahnhof zur Verladestation zahlreicher Militärtransporte<sup>10</sup>.

Die umfassende Präsenz des Militärs und die unverstündlich scheinende Arglosigkeit der Zivilbevölkerung zogen ein reges Interesse der Zehlendorfer Jugend nach sich. Der Krieg wurde zum 'konkurrenzlosen Lieblingsspiel' und selbst Sedelmeier erhielt zu Weihnachten 1914 die „komplette Ausrüstung eines königlich preußischen Infantriemajors“ wenn auch sehr gegen den Willen seines Vaters.

Inwiefern der allgemeine Enthusiasmus sukzessiver Ernüchterung wich, und inwieweit sich Lebensmittelrationierung, Kriegsanleihen und Rückschläge an den Fronten in ihren Auswirkungen auf das Bürgertum von denen

auf die übrigen Bevölkerungsschichten unterschied, wäre einer eigenständigen Untersuchung würdig. Sicher darf aber angenommen werden, daß z.B. die zunehmende Lebensmittelknappheit dem verwöhnten Bürgerhaus ein relativ höher erscheinendes Maß an Umstellung abverlangte. Mit der Einführung von Lebensmittelmarken relativierte sich das soziale Gefälle, die Bedeutung von Vermögensbesitz nahm zumindest insofern ab, als es nun nicht mehr genügte, einen Kaufwunsch zu hegen, ihn sich leisten zu können und in die Tat umzusetzen, man mußte sich in ungewohnter Weise beschränken und sah sich mit gänzlich neuen Tagesinhalten konfrontiert.

Hans J. Sedelmeier erinnerte sich an eine Zeit, in welcher „das Ernährungsproblem von Monat zu Monat immer schwieriger wurde. Es blieb das wichtigste, ja, das einzige Problem des Familienlebens überhaupt.“<sup>11</sup> Möglicherweise überdeckte die Frage der Nahrungsbeschaffung einen Großteil der Gesamtzäsur. In jedem Fall scheint im Hause Sedelmeier nicht über das vielgestaltig Schreckende des Krieges gesprochen worden zu sein. So geriet die Ausnahmesituation allmählich zum Normalzustand, an dessen Ende, mit dem endgültigen Zusammenbruch der Deutschen Streitkräfte sich Sedelmeier als „Vierzehnjähriger völlig überrascht“ erinnerte.

Sowenig sich in der Nachkriegszeit zunächst an der Versorgungslage änderte, die gänzlich gewandelten politischen Umstände bewirkten umso mehr. Aufgeschreckt durch das innenpolitische Gerangel, durch revolutionäre Bestrebungen, Straßenkämpfe und auch durch die Führung der neuen 'Räterepublik', bildeten die Zehlendorfer Villenbesitzer eine Art Bürgerwehr zur „Abwehr gegen den inneren Feind“, um, ausgerüstet mit Schrotflinten und durch nächtliches Patrouillieren, ihre Anwesen vor vermeintlichen Übergriffen zu schützen. Allerdings muß es sich hierbei um ein relativ kurzlebiges Wir-Gefühl gehandelt haben, denn bereits die von 'deutschnational' bis 'demokratisch' gekennzeichneten Bekenntnisse führten bald zu unüberbrückbaren Richtungsstreitigkeiten, welche wieder bis in die Zehlendorfer Jugend und ihre Spiele hineinreichten. In einer Notiz zu jener Zeit schrieb Sedelmeier: *„Wieviel an Jungsein und Unbefangenheit zerstritten wir uns (...) im Gefolge törichter Vorbilder, die oft nichts waren als die Vorurteile der Erwachsenen. Wir schwammen da*

*naseweis, zornig oder munter in einer trüben Entengrütze aus Nachplapperei und Besserwissen herum, und richteten unsere Werturteile nach der Fahne, die einer zum Fenster herausstreckte, ohne jede Ahnung, wie häufig nur nach dem Wind geflaggt wurde.“<sup>12</sup>*

Die kategorischen Abneigungen seines Vaters gegen jede Form von 'Vereinsmeierei' und parteipolitische Doktrinen, und dessen Entschlossenheit, die Möglichkeiten einer Einflußnahme auf seinen Sohn in diesem Fall auch auszuschöpfen, mögen zum einen dazu beigetragen haben, daß Sedelmeier vom Spiel der Politik relativ bald abließ. Zum anderen dürften sie mitverantwortlich dafür gewesen sein, daß auch er nie ein 'großer Parteigänger' wurde. Allerdings finden sich weder im Fall des Vaters noch in dem des Sohnes nennenswerte Hinweise auf die einer solchen Haltung innewohnende Gefahr der Standpunktlosigkeit.

Eher treffen hier wohl die Begriffe des Nicht-Stellung-Beziehens, des Rückzugs auf Privates und der Wahrnehmung individueller Bedürfnisse und Neigungen, wobei sich letztere in Hans J. Sedelmeiers Jugendzeit zunehmend in Richtung Musik und Malerei orientierten.

Den Zugang zu theoretischen und praktischen Aspekten insbesondere der Kammermusik des 18. und frühen 19. Jahrhunderts erleichterte die Jugendfreundschaft mit Franz Czellitzer, dem Kind eines außergewöhnlich musizierfreudigen Elternhauses, welches sich in unmittelbarer Nachbarschaft zur Sedelmeier-Villa befand. Die Czellitizers richteten regelmäßige Konzertabende aus, und Franz C. besaß offenbar auch genügend theoretischen Hintergrund, um Sedelmeier vor allem das Gesetzmäßige verschiedener Kompositionen nahezubringen.

Angeregt durch die Begreifbarkeit jener musikalischen Gesetze machte sich Sedelmeier auf die Suche nach vergleichbaren Prinzipien in der bildenden Kunst, und griff nach eigener Aussage *„immer häufiger und eindringlicher nach allen nur erreichbaren Kunstbüchern und Bildermappen, aber auch desto öfter nach Bleistift und Pinsel“* um sich seine *„eigene Welt selber zu gestalten ...“<sup>13</sup>*

Unterstützt durch seinen Vater, welcher zeitweise selbst mit dem Beruf des Malers geliebäugelt hatte, und durch den Historien- und hauptsächlich Schlachtenmaler Erich Mattschaß<sup>14</sup>, dessen Atelier sich ganz in

der Nähe befand, gelang es Sedelmeier, den zahllosen und von ihm selbst als „stümperhaftes Gestammel“ empfundenen Mißerfolgen standzuhalten, und auch dank seiner Zähigkeit erste eigene Bildnisse zu erstellen, welche ihn zumindest ausreichend befriedigten, um auch neue Techniken wie die der Ölmalerei zu erproben.

An das Produkt seines „ersten Verlangens, ein Erlebnis kompositionell zu gestalten“ erinnerte er sich als „eine Elegie auf den Untergang Deutschlands (1918, d.V.) ... eine große Kohlezeichnung, auf der im sturmgepeitschten Meer ein halbgeborstenes Schiff versank, während den Vordergrund, das Ufer, ein grinsend geigender Tod beherrschte, (...) alles in ein tristes Grau verwischt, mit nur wenigen kohleschwarzen Akzenten und einigen schwefelgelben Lichtstreifen am Horizont, (...) mit Pastellkreide grell aufgesetzt.“<sup>15</sup>

Wäre dieses Bild erhalten geblieben, so könnte es möglicherweise zu einer 'Gegenüberstellung' mit dem 1895 von Wilhelm II. kreierte Gemälde „Eine Seeschlacht“ reizen, doch nicht erst der zwangsweise Verzicht auf eine Konfrontation mit der 'kaiserlichen Kunstauffassung' läßt erahnen, welche Verluste sich tatsächlich mit der Vernichtung von weiten Teilen des Sedelmeierschen Frühwerks verbinden.

Sowohl die malerischen Anfänge, als auch seine Weiterentwicklung vor 1945 lassen sich nur bruchstückhaft oder gar nicht rekonstruieren, es fehlt schlichtweg die erste Hälfte intensiver fünfzigjähriger Arbeit, und erst aus der Zeit nach den (materiellen<sup>16</sup>) Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs existiert ein kontinuierliches Werk, anhand dessen sich vereinzelte Rückschlüsse auf frühere Arbeiten anboten.

Da solche Rückschlüsse aber einigermaßen hohen Anforderungen an ihre Belegbarkeit nur schwerlich standhielten, scheint eine Beschränkung auf das Heranziehen einiger allgemeiner künstlerischer Aspekte des zeitgenössischen Berlins, sowie eine schlichte Wiedergabe von Sedelmeiers Erinnerungen besser geeignet, um eine ungefähre Vorstellung von besagten Anfängen zu vermitteln. Das folgende Zitat von Sedelmeier bezieht sich etwa auf die Jahre 1919-23, d.h. es schildert ihn als Fünfzehn- bis Neunzehnjährigen:

„In jener Zeit kamen ganz neue und aufregende Kunsteindrücke hinzu: Vor allem die Ausstellungen im Berliner Glaspalast, wo nach der politischen nun auch die künstlerische Revolution immer mehr in Erscheinung trat. Besonders die Expressionisten zogen mich auf einmal in ihren Bann, und hinzu kam, daß ich in nächster Nähe unter den Einfluß eines Hodler-Epigonen geriet, als sich mein Bruder mit der Tochter des Portraitmalers Fritz Burger verlobte. Neben der außerordentlichen Ähnlichkeit der Burgerschen Bildnisse faszinierten mich vor allem die, wie bei Hodler, stets grün gemalten Hautschatten, sodaß auch ich mich an solche Kühnfarbigkeit wagte. Um aber Hodler nicht noch einmal zu wiederholen, versuchte ich es mit blauen Schatten, ohne Ahnung, wie es zu diesen Hodlerschen Grünschaten gekommen war, und malte schließlich meine Bilder aus allen Stilarten alter, neuer und neuester Meister zusammen mit wenig Konsequenz, aber desto größerer Leidenschaft.“<sup>17</sup>



WVZ 1, Ludwig Kick, 1920

Natürlich läßt sich nicht exakt rekonstruieren, welche Ausschnitte des damaligen Berliner Kulturangebots einem etwa fünfzehn- bis neunzehnjährigen kunstinteressierten Zehlendorfer Bürgersohn wie Sedelmeier tatsächlich zugänglich waren, von welchen Gemälden er wann hätte Kenntnis nehmen können und inwieweit sie ihn beeindruckt hätten. Aber zumindest auf den ersten Blick scheint die Hervorhebung Ferdinand Hodlers und die Verwendung des Terminus „Kühnfarbigkeit“ doch auffällig, angesichts eines „Tingel-Tangel“ von Rudolf Schlichter (ausgestellt in der Galerie Burchard, 1920), eines „Trinkers“ von Ernst Ludwig Kirchner (Selbstbildnis,

Galerie Schames, Frankfurt/M., 1916) oder eines „Träumers“ von Heinrich Maria Davringhausen (Einzelausstellung, München, 1919)<sup>18</sup>. Aber erstens handelt es sich bei den drei Genannten eben nicht gerade um die 'Standardvertreter' einer damals salonfähigen Malerei, und zweitens stand das Werk Hodlers nach dessen Tod 1918 wohl verstärkt im Blickpunkt der Öffentlichkeit. Insofern beleuchten das zitierte „Beeindrucktsein“ und das Interesse an Burger weitmehr Sedelmeiers damaligen Kenntnis- und Entwicklungsstand als z.B. sein 'Farbempfinden'.

Andererseits hätte es recht früh zumindest theoretisch Kontaktmöglichkeiten zu Malern gegeben, die mit besagter „künstlerischer Revolution“ direkt oder indirekt sehr wahrscheinlich mehr zu tun hatten, als Hodler oder Burger. So war z.B. Burger eng mit Dr. Robert Richter befreundet, welcher seinerseits in der selben Malschule tätig war, wie auch Lovis Corinth<sup>19</sup>. (Und: Richter sollte erst später einen wichtigen Einfluß auf Sedelmeiers Arbeit gewinnen...).

Aber sicher bedarf es keiner weiteren, eventuell auch überstrapazierten Spekulation, um allgemein festzustellen, daß so manches in Sedelmeiers Anfängen hätte anders verlaufen können, hätte er einen stärkeren Anteil an den brisanten künstlerischen Innovationen des unmittelbaren Nachkriegs-Berlin genommen.

Allerdings mag in diesem Zusammenhang auch der im Frühjahr 1923 bevorstehende Schulabschluß eine Rolle gespielt haben, denn dieser gestaltete sich nach seinen Erinnerungen recht schwierig:

*„Ich empfand (die Schule) nur noch als Zwang, aus dem ich mich so schnell wie möglich zu befreien wünschte (...), mit letztem Lernfleiß und einigem Glück gelang mit ein leidlicher Abgang, zu welchem mir meine Lehrer unerwartet wohlwollend entgegenkamen.“<sup>20</sup>*

Mitgetragen wurde diese pädagogische Wohlwollen auch von dem Wissen um Sedelmeiers Berufswunsch, denn dieser hatte sich in der Endphase seiner Schulzeit dazu entschlossen Theatermaler werden zu wollen, und im Lehrerkollegium herrschte die Auffassung, als solcher bräuchte man nicht unbedingt ein 'Mathematikgenie' zu sein.

Auf die Idee der Theatermalerei hatten Sedelmeier vor allem wirtschaftliche Erwägungen gebracht, nachdem ihm der Beruf eines freien Kunstmalers als zu unsicher erschienen war, was im Zuge der inflationären Entwicklung in der Weltwirtschaft in den 1920er Jahren auch eine besondere Überlegung wert war, und dieses speziell im Sommer 1923, in welchem die Krise ihren vorläufigen Höhepunkt erreichte.

Wie vorübergehend dieser Berufswunsch allerdings blieb, wurde Sedelmeier deutlich, als er ein – für die Zeit von sechs Monaten obligatorisches – Praktikum als Anstreicher schon nach wenigen Wochen abbrach, da man ihn während deren Dauer hauptsächlich damit betraut hatte, mit Hilfe von Drahtbürste und Terpentin alte Farbschichten von den Jalousien diverser Berliner Mietshäuser zu entfernen. Hinzu kam, daß er gegenüber seinen Arbeitskollegen als Praktikant und auch als „feiner Pinkel“ einen schweren Stand hatte.

Seine enge Freundschaft zu dem angehenden Architekturstudenten Julius Posener<sup>21</sup> und dessen Erzählungen von einem Baupraktikum, welches er gerade absolvierte, regten Sedelmeier zu neuen Überlegungen an. Und obwohl sein Vater aus der langjährigen eigenen Berufspraxis heraus einschränkte, sein Sohn solle sich „nicht einbilden, daß für gewöhnlich das Häuserbauen noch viel mit Kunst zu tun“ hätte, entschloß sich Sedelmeier zur Aufnahme eines Architekturstudiums, allerdings, wie er selbst einräumte, eher um der „Anstreicherei“ zu entgehen, als aufgrund klar umrissener Vorstellungen von dieser Ausbildung. Entsprechend gestaltete sich die Enttäuschung, als dann zunächst fast ausschließlich mathematischtechnisches Konstruieren und weniger das architektonisch-gestalterische Moment gelehrt wurden, und so blieb dann das erste Architektur-Semester auch gleichzeitig Sedelmeiers letztes.

Im Sommersemester 1924 bewarb er sich zur Aufnahme in die Staatliche Kunstgewerbeschule Berlin<sup>22</sup> und muß die Aufnahmeprüfung insofern erfolgreich durchlaufen haben, als ihm der Leiter der Meisterklasse Portrait (und 'Alt-Secessionist') Prof. Emil Orlik nach wenigen Tagen antrug, unter Überspringen der Vor- und Fachklasse sein Meisterschüler zu werden. In welchem Maß sich Sedelmeiers meisterschülerhaftes Selbstverständnis mit zunehmender zeitlicher Distanz relativierte, verdeutlicht ein umfassendes Zitat aus einer rückblickenden Betrachtung seiner Studienzeit:

*„Doch um einzusehen, wie verkehrt herum ich mein Pferd (mit dem sofortigen Aufrücken in die Meisterklasse, d.V.) aufzäumte, (...) verstrich doch lange Zeit. Ich mußte viel Lehrgeld zahlen dafür, daß ich nicht erst einmal einen gründlichen Fachunterricht zu absolvieren hatte, ehe ich mich sicher genug fühlte, mich aller ungebundenen Selbstständigkeit eines Meisterschülers hinzugeben, der im Grunde tun und treiben konnte was ihm in den Sinn kam. Anstatt geleitet und angeregt zu werden, stellte ich mir nun von Anfang an jedes Thema, jede Aufgabe nach eigenem*

*Ermessen, und des Meisters Kritik und eventuelle Korrektur kamen überhaupt nur, wenn er darum gebeten wurde (...). Das Selbstbewußtsein eines Zwanzigjährigen ist ja ansich schon nicht gerade gering. Wievielmehr noch das eines Kunstjüngers, der sich nun einmal berufen fühlt, besonders Gro-Bes, ja, Nochniedagewesenes zu schaffen. Gerade wir „Modernen“, die wir uns alle mehr oder weniger „naturfern“ als „Expressionisten“ fühlten, meinten ja, aus unserem eigenen Genie alleine schöpfen zu können, ohne viel Tradition und Lehrzeit (...).*

*Auf unserem Panier stand „Moderne!“, und das Neueste von gestern galt durch das Allerneueste von heute für überholt... Da brauchte es schon seine Zeit und vieler Enttäuschungen, um zu erkennen, auf was für Sand man da in höchste Höhen baute, – ja, um schließlich sogar zu begreifen, daß so manches, was wir damals mit heißen Köpfen propagierten, oft nicht mehr war, als „anders um jeden Preis“, wohinter sich bis heute noch häufig ein Mangel an Talent und Können zu verbergen trachtet ...*

*Auch damals wurde schon mit dem umgehängten, häufig mehr wie faden-scheinigen Mäntelchen irgendeines „Ismus“ ganz unbekümmert drauflosge-malt. Und Kritiker wie Kunstsnobs nahmen für umso größere Offenbarung, je unverständlicher das „Kunstwerk“ blieb – um nicht zu sagen: je unaufrich-tiger es einfach hingemalt wurde ...*

*Vielen von uns war es jedoch verteufelt ernst, vor allem denen, die ehrlich nach dem geheimnisvollen tieferen Sinn der Natur suchten welchen auszudrücken wir ja vor allem anstrebten, im Gegensatz zu allem, was wir so verächtlich „Naturalismus“ nannten, einschließlich des ganzen „Impres-sionismus“, der uns kaum mehr bedeutete, als „Naturalismus mit anderen Mitteln“. Wir forderten ja weit mehr: Nicht äußere Natur, auch keine Luft mit Licht und Schatten, sondern das „Innere“ sollte zum Ausdruck kommen. Und am weitestgehendsten glaubten wir dieses darstellen zu können, indem wir nur weitgehend aufs Äußere verzichteten – leider ohne viel Ahnung, von der Prägung des Äußeren vom Inneren, aber auch ohne die Erkenntnis, daß schließlich jede wahre Kunst expressionistisch war und ganz und gar nicht ein „Abklatsch der Natur“.*

*Mehr als jeder Beifall aber stärkte unseren Eigensinn gerade das Unverständnis der breiten Masse: Ihr Hohn, indem sie uns verlachte ...*

*Mir wurde es ein mühselig langer Umweg, bis mir endlich die Augen aufgingen vor der großen Entdeckung, daß ja die Großen der Kunst schon immer hinter die Form geschaut hatten. Und je mehr ich das begriff und dabei deutlich erkannte, wie peinlich da eine moderne Mache nach der anderen erfunden wurde, desto selbstkritischer fand ich zur Quelle zurück: Zu einer Naturnähe, die dennoch „expressiv“ erlebt und gestaltet wurde.*

*Es ging mir da wohl nicht viel anders als auch den großen „Modernen“. Nicht erst die Hitlerzeit hatte den „Expressionismus“ beendet, vielmehr dieser sich längst aus seiner Gährung verwandelt. Von Entartung konnte niemals die Rede sein, auch nicht in den wildesten Auswüchsen, denn ohne diesen Gährungsprozeß wäre die nun wirklich „entartete“ Unkunst vor der Jahrhundertwende niemals überwunden worden. Was ein Goebbels oder Rosenberg an den Pranger stellten, waren Äußerungen tiefster Notwendigkeit – Zeitdokumente, die diese Ignoranten nie begriffen. Nur nazistisches Banausentum war da am Werk, sich letztlich selbst an den Pranger zu stellen, 'für alle Zeiten'...“<sup>23</sup>*

Soviele Ausblicke gerade das Grundsätzliche dieser Äußerungen auf Sedelmeiers künstlerische Weiterentwicklung offenbart, so sehr vermittelt es auch eine annähernde Vorstellung von seinen Studienerfahrungen. Zwar waren diese von massiven Auseinandersetzungen um die Malerei, aber auch um Literatur, Philosophie und Musik geprägt, und nicht zuletzt gab es nach seinen Worten einige „Cliques gemeinsamer Kunstrichtung, die sich leidenschaftlich bekämpften“, aber dennoch war er wohl kein Einzelfall, wenn er sich letztlich keiner dieser „Richtungen“ vollständig anschloß:

*„Meine (...) Mitschüler zeigten sich (...) ängstlich bedacht, sich nichts abgucken zu lassen. Es herrschte überhaupt im Großen und Ganzen keine rechte Kameradschaft unter allen – desto mehr Eifersucht, Neid und Eigenbrödelei.*

*Das Gros bestand mehr aus lauter Individualisten, die sich am liebsten aus dem Weg gingen. Auch ich gehörte zu solchen (...) Einzelgängern.“<sup>24</sup>*

Nachdem also weder durch ein überdurchschnittliches Engagement für eine jener „Cliques“, noch durch ein ausgeprägtes Schüler-Lehrer-Verhältnis zu Emil Orlik eine besondere Bindung an die Hochschule existierte, führten verschiedene Ereignisse ab 1926 zu Sedelmeiers allmählichem Rückzug aus dieser Einrichtung: Zunächst befand sich Orlik wegen eigener Ausstellungsprojekte für mehrere Monate in den U.S.A.. Dieses überließ seine Studenten nun endgültig sich selbst und trug mit dazu bei, daß sich Sedelmeier bei seinen Eltern ein Atelier einrichtete um zu Hause arbeiten zu können. Doch hauptsächlich veranlaßte die Bekanntschaft mit (dem bereits erwähnten) Dr. Robert Richter<sup>25</sup> und eine zunehmende Faszination für dessen Persönlichkeit eine schrittweise Neuorientierung, bis hin zur Anerkennung dieses Mannes als eigentlichen „Lehrmeister“.

Hans J. Sedelmeier erinnerte sich an einen „so besonderen und eigenwilligen Maler, daß man ihn eigentlich gar keiner Kunstrichtung zuordnen konnte“. Aber gerade dadurch sei er von Richters Werken angezogen worden, habe er die undogmatische Freiheit einer Persönlichkeit gespürt:

„Eines Weisen und Könners, Wissers und Deuters, der einem Schüler die ihm gemäßen Wege zu zeigen vermochte und dabei jedes Nachtreten in des Meisters Spuren zu verhindern wußte ...“.

Unter Richters Einfluß erkannte Sedelmeier *„den rein formalen Rhythmus als Fundament jeder malerischen Aussage und durch die treffenden und klärenden Bemerkungen des meisterlichen Freundes“* gingen ihm *„die Augen dafür auf, was wesentlich und was gänzlich unwesentlich und deshalb überflüssig blieb“*<sup>26</sup>

Rückblickend, und in Kenntnis von Sedelmeiers Gesamtwerk scheinen hier bereits zwei wesentliche Aspekte seiner künstlerischen Entwicklung erkennbar, auf welche an anderer Stelle noch näher einzugehen sein wird: Zum einen ein gewisses Faible für ein undogmatisches Arbeiten und Denken, zum anderen das anhaltende Bemühen um eine, wie auch immer, adäquate bildnerische Reduktion, sowohl bezüglich der Opulenz eines Gemäldes, als auch hinsichtlich der Gestaltung von dessen Einzelkomponenten selbst.

Dieses Bemühen mag auch an einer intensiven Auseinandersetzung mit (und Bewunderung für) Vincent van Gogh<sup>27</sup> teilgehabt haben, zu welcher Sedelmeier im Frühjahr 1929 anlässlich einer mehrmonatigen Studienreise durch Südfrankreich Gelegenheit hatte, bzw. welche sich ihm nach seinen Worten geradezu aufgedrängt zu haben scheint.

Zusammen mit Julius Posener erwanderte, erfuhr, und skizzierte er das Licht, die Farben, Formen und Architektur, und schrieb an einem Reisetagebuch, das nicht zuletzt durch seine stark bildhafte Sprachwahl anmutet, wie ein 'Dreieck aus Provence, Romanik, und sowohl tatsächlichen, als auch potentiellen van Gogh-Motiven':

*„Die Spannung auf Arles ließ uns keine Ruhe mehr. Julius drängte, die Romanik dort zu erleben, für mich war es der so erregend malerische Raum van Goghs. (...)*

*Der Zufall trieb uns direkt zum Kanal. Das gab es also wirklich: van Goghs holländische Zugbrücke hier unter südlicher Sonne! Und die Frauen spülten noch immer ihre Wäsche ... (...)*

*Ein Bild ums andere. Es ist unmöglich, die ganze Fülle meiner Entdeckungen zu beschreiben, – die Bilder gar zu benennen, die ich selber zu skizzieren wagte, wo ein Vincent gemalt hatte. (...)*

*Mir wurde vor allem der Kreuzgang (der Kathedrale von St. Trophime, d.V.) zu einer wahren Fundgrube (...) reizvollster Überschneidungen, mit denen ich mein Skizzenbuch anfüllte ganz zu schweigen von den unglaublich malerischen Durchblicken auf den Innenhof, der in so üppiger und flammender Blüte stand, als habe ihn Vincent soeben aus vollster Palette hingeschleudert. (...)*

*Überall trafen wir (...) auf neue Bilder voller Farben und Rhythmen ineinander geschobener Flächen, mit den geschlängelten Konturen eingefurchter Wassergräben und welliger Hügel, betupft mit silbrig-grauen knorrigen Olivenbäumen. Die ganze Natur war vom Süden, von Sonnenlicht und auch Mistral geprägt. Und nicht nur dort, wo hohe Zypressen flammten oder bizarre Ölbäume unter einem unwahrscheinlich blauen Himmel tanzten, war alles neu für uns und völlig anders als im Norden, nein, sogar jede Erle, Pappel oder Weide, ja, sogar jede Wiese voller Löwenzahn*

*erinnerte kaum noch an vertraute Naturbilder von daheim ... (...). Es gab keinen Weg, den nicht auch Vincent gegangen sein mußte, denn am Ende fanden wir immer einen 'echten van Gogh' in der Landschaft.“<sup>28</sup>*

Entsprechend inspiriert geriet Sedelmeier wohl die eigene malerische Auswertung der Provencereise, die sich anhand winziger erhaltener Schwarz-Weiß-Reproduktionen mehr erahnen als nachvollziehen läßt (Abb. WZ 4 u.7), und welche sich bezüglich seiner Arbeit bis etwa 1933 umbruchartig auswirkte. Über die Phase nach seiner Rückkehr notierte er: „*Der leuchtende Süden schenkte mir eine ganz neue Palette und einen immer freieren, gelockerten Pinsel. (...) Ich fand keine Beziehung mehr zu meinen alten Bildern. Die Themen berührten mich kaum noch und malerisch wirkten sie so verquält, daß ich sie samt und sonders in eine Ecke stellte. (...) Die Tempera-Untermalung war vergessen. All meine malerischen Experimente warf ich über Bord und malte nur noch mit reiner Harzölfarbe. Mit einmal flossen nun wie von selbst all die leuchtend blauen, roten, rosa, gelben und grünen Töne der übersonnnten Provence aus dem Pinsel. Die violetten Schatten*



WZ 4, Bei Aix-en-Provence I, 1929



WZ 7, Kathedrale in Aix I, 1929

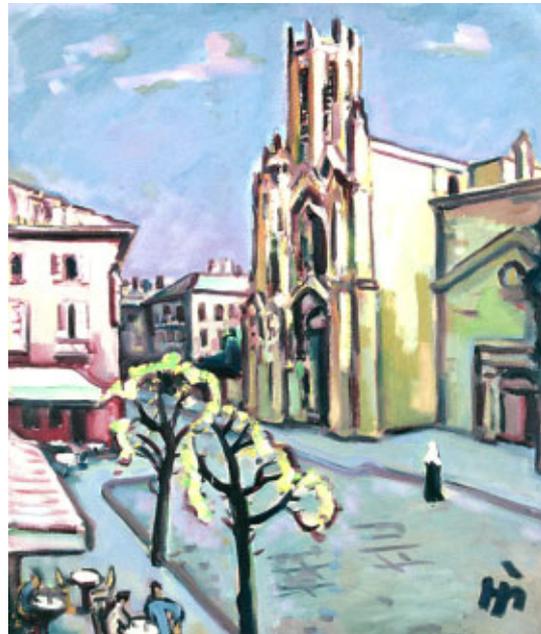
*reflektierten den strahlenden Himmel, und die zum Teil pastosen Auftupfungen vermittelten die heiße, flimmerige Atmosphäre: meine gemalte Luft sollte vibrieren, die Ferne darin aufgelöst werden, und der Vordergrund mußte die starken Kontraste zwischen Licht und Schatten des Südens schroff genug, und zugleich farbig und komplementär akzentuieren.“<sup>29</sup>*

So bedeutsam sich dieser male-  
rische Umbruch für Sedelmeier  
zunächst ausgewirkt haben mag,  
seinen eigentlichen Stellenwert  
erhielt der relativ freiere Umgang  
mit Farbe und Form wohl erst ca.  
fünfundzwanzig Jahre später, näm-  
lich als Anknüpfungspunkt im Zuge  
des erzwungenen Neubeginns nach  
dem Zweiten Weltkrieg.

(Abb. WVZ 451 u. 158).



WVZ 451, Weinfelder in der Provence, 1968



WVZ 158, Kathedrale in Aix III, 1954

Vorerst überlagerten vor allem zwei Ereignisse einen Teil seines beruflichen Engagements. Zunächst starb am 4. Dezember 1929 nach rapidem körperlichem Abbau sein Vater Jakob Sedelmeier, letztlich an einer Lungenentzündung, und hinterließ eine schmerzliche Lücke. Als „verständnisvoller Ratgeber“ hatte er die Berufswahl seines Sohnes unterstützt, ihn wiederholt bestärkt, sei es zu einem sechsmonatigen Studienaufenthalt in München, zu besagter Reise durch die Provence oder zur Teilnahme an einigen Ausstellungen („der lehrreichen Distanz wegen“, wie er sagte). Und auch auf die Tatsache, daß sich Hans J. Sedelmeier am 9. Dezember 1929 verlobte, also gerade fünf Tage nach dem Tod des Vaters, hatte dieser ermunternd eingewirkt.

Ursula Kaufmann, am 30. Juni 1910 als letztes von fünf Kindern in Berlin-Lichterfelde geboren und ebenfalls aus eher vermögenden Verhältnissen stammend, erregte Sedelmeiers Interesse bereits bevor er ihr auf einer Geburtstagsgesellschaft bei Julius Posener begegnete. Schon auf einem kleinen Gruppenfoto hatte sie ihn fasziniert, und war, wie er unumwunden zugab, „genau sein Frauentyp“.

Inwieweit er hierbei ihre 'Zierlichkeit' etwas zu wörtlich auffasste, und in welchem Maße seine Zuneigung auch auf geistige Übereinstimmungen zurückführte, bleibt zumindest fraglich. Einer beschützenwollenden Haltung seinerseits leisteten jedenfalls beide Partner Vorschub; er durch ein allemal auch 'dekoratives' Denken und eine zur Idealisierung neigende Seite seines Charakters, und sie indem sie sich die Passivität der (zeitlebens) beliebten und begehrten Erscheinung leistete.

Dissonanzen blieben aber vorerst unentdeckt, und so heirateten die beiden am 28. Januar 1933 – nur zwei Tage vor der Machtergreifung durch die NSdAP.

Es ist ein (nahegelegenes) Prinzip der vorliegenden Arbeit, Original-äußerungen an all denjenigen Stellen in verstärktem Umfang zu Wort kommen zu lassen, an denen sich bezüglich ihrer Dichte auch eine hinreichende Aussagefähigkeit festmachen läßt. Sicher geht eine solche Aussagefähigkeit nicht automatisch auch mit Glaubwürdigkeit einher, zumal, wenn (wie im vorliegenden Fall häufig) diese Äußerungen ex post verfasst wurden, ihnen also sowohl die Gefahr von Erinnerungslücken anhaftet, als auch die erheblicher 'kosmetischer' Korrekturen. Und ebenso sicher dürfte kaum ein historischer Abschnitt seine Zeitgenossen zu mehr Beschönigungen 'ermuntert' haben, als das „Dritte Reich“ und die unmittelbare Nachkriegszeit<sup>30</sup>, ein möglicher Quellenwert bliebe davon aber unberührt. Unterscheidet man nun hierbei zwischen erstens Verfälschung der öffentlichen Realitäten, gemäß den berüchtigten (Schein-)Argumenten „Arbeitsbeschaffung“, „Autobahnbau“, „Tilgung der Schmach von Versailles“<sup>31</sup> usf., und zweitens Beschönigungen des eigenen, ganz persönlichen Verhaltens, so ist die Frage nach Sedelmeiers Umgang mit ersterem relativ leicht zu beantworten: Für derartige Verharmlosungen dürfte sich ihm die „Hitlerzeit“ als schlicht zu verlustreich erwiesen haben. Um nur das wichtigste zu nennen, verlor er seine maßgeblichen Freunde, denen als Juden das relativere Glück beschieden war, 'nur' emigrieren zu müssen, ferner geriet er in massive (und eigentlich bis zu seinem Tod reichende) Auseinandersetzungen mit seinem bis dahin bewunderten Bruder, welcher seine Karriere als Arzt durch eindeutige Bekenntnisse auf Nazi-Terrain fortsetzte. Aber hauptsächlich riß der Verlust von Wohnung, Vermögen und dem bisherigen Werk sowohl materielle als auch ideelle Lücken, auf deren langzeitliche Auswirkungen noch näher einzugehen sein wird. Einem Maler seiner Generation mußten sie jedoch sicher auch den Verlust von künstlerischer Identität bedeuten.<sup>32</sup>

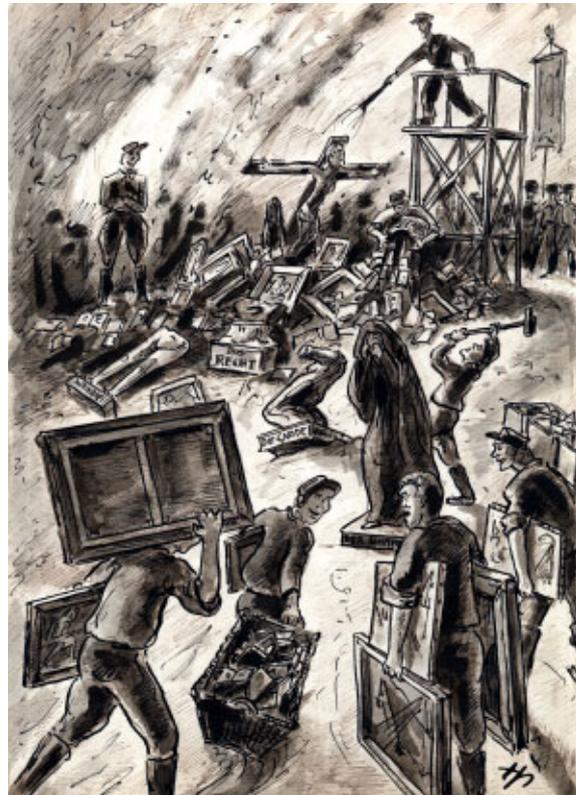
Eine Beurteilung von Sedelmeiers Umgang mit der zweiten Kategorie, also geschönter Historie mittels Einfärben des eigenen Verhaltens, fällt zwar schwerer, letztlich jedoch kaum anders aus:

Es zeigt sich nicht erst anhand nachträglich getätigter Aufzeichnungen, sondern auch bereits in zahlreichen Feldpostbriefen eine – zumindest den Gedanken nach – erklärte Nazigegnerschaft.

Diese nicht in Taten umgesetzt zu haben, ist ein Vorwurf, mit dessen Berechtigung er sich ansatzweise (und nicht gerade 'unisono' mit seinen Zeitgenossen) beschäftigte, obwohl sein Intellekt, seine Phantasie und sicher auch seine Eitelkeit dazu ausgereicht hätten, weniger aufrichtige Antworten auf antizipierte, unbequeme Fragen zu finden.<sup>33</sup>

Um nun so nahe wie eben möglich an solchen Fragen, und damit auch an **Sedelmeiers Sicht** der Nazi-Zeit zu bleiben, wurde im folgenden eine Art Fließtext aus Originaläußerungen zusammengestellt, wobei sich vorgenommene Eingriffe auf straffende und syntaktische Zwecke beschränken.

*„Der geifernde braune Hysteriker hatte den greisen Hindenburg über-  
rundet. Alle Macht im Staate lag in Hitlers Händen, was eine totale Ver-  
änderung jeglicher Maßstäbe bedeutete. Die alte bürgerliche Welt stand  
fassungslos und ohnmächtig vor  
einer Flut neuer Thesen, die so  
ziemlich alles ins Gegenteil ver-  
drehte, was bisher unter Freiheit  
und Demokratie verstanden worden  
war. (...) Man rettete sich in  
Sarkasmen und verschanzte sich  
damit vor der eigenen Hilflosig-  
keit und Ohnmacht. Und verdammt  
nochmal: Weil man sich vor sich  
selber schämte! (...) weil man  
allmählich doch irgendwie mit-  
schwamm, sich mitreißen ließ in  
manche tiefen Abgründe einer Ideo-  
logie, deren Wahrheit durch gewis-  
se Erfolge bewiesen schien: (...) Erfolge, die nicht mehr „fortzu-  
meckern“ waren.“<sup>34</sup>*



„Angesichts eines so praktizierten Aufbauwillens mußte sich auch mir der Blick mehr und mehr trüben (...) Bis dann das „Kulturprogramm“ Hitlers, über Rosenberg und Goebbels, verwirklicht wurde: Hier wurde meine Welt zutiefst berührt und ich begann endlich zu ahnen, welch 'herrlichen' Zeiten wir entgensehen würden, wenn das so weite ging ...“.<sup>36</sup>



WVZ 75, Passion 33,  
3 „Triumph des Ungeistes“, 1947/48



WVZ 75, Passion 33,  
6 „Ge-artet“, 1947/48

„Doch meine einzige und resignierende Konsequenz blieb nur, daß ich mich nun vollends in meine vier Wände zurückzog (...) und unser Umgang sich auf den zusammengeschmolzenen kleinen Kreis nur gleichgesinnter Freunde beschränkte. (...)

So unbestimmt und schicksalsergeben nahmen wir Ungeheuerlichkeiten hin, die uns weiß Gott nicht gleichgültig ließen, ohne auch nur das geringste dagegen zu unternehmen ... (...), denn was bedeutete schon das bißchen wider den Stachel löcken, wenn wir unseren mehr wie harmlosen Blockwart in Verlegenheit brachten, indem wir als einzige im Haus keine Flagge heraussingen? Am Ende flaggten wir ja doch.<sup>38</sup>

Was konnte ich schließlich gegen soviel Ignoranz und Anmaßung unternehmen? Ich sah meine Aufgabe ja ganz woanders – und in ihr letztlich die geistige oder künstlerische Überwindung eines Ungeistes, der sich ja eines Tages durch sich selbst ad absurdum führen müsse ...<sup>39</sup>



WVZ 60, Die weiße Flügeltür,  
14 „Der Fenstervorhang“ 1945<sup>37</sup>



WVZ 75, Passion 33,  
13 „Feind hört mit“ 1947/48

„Nur durch meine Arbeit gelang es mir, mit allem einigermaßen fertig zu werden. Ich unternahm (...) den Versuch, mich mit dem unbegreiflichsten Phänomen der Gegenwart künstlerisch (...) sehr direkt auseinanderzusetzen, indem ich Hitler malte! In vielen Vorstudien versuchte ich immer auf's neue, hinter das angebliche Genie dieses 'miesen' Nazigesichts zu kommen und drängte alles in mir zurück, was statt des Führers nur den Verführer erkennen wollte. Ich war tatsächlich ehrlich bemüht, meine Aversion zu überwinden ja, wenn's nicht anders ging, mich selbst verführen zu lassen ... (...).

Was zunächst bei allem herauskam, war ein großes Hitlerportrait (...). (Es) erntete einen ganz unerwarteten Erfolg, selbst bei alten Parteigenossen, (... denn) bis zum endgültigen Zusammenbruch des „Tausendjährigen Reiches“ (...) hing es an repräsentativster Stelle im Lindauer Rathaus. Weshalb erkannte ich damals nicht, und wieso übersahen die anderen, daß dieses Bild alles andere als idealisierend war? Das einzige Photo, was noch existiert (Abb. WVZ 34), zeigt nur einen grimmig posierenden Hitler, der sich an sich selber festhält, und statt aller Achtung nur Widerwillen<sup>40</sup> einflößt, (...) und keinem fiel es ein, den Maler zu verhaften! Man nahm diesen Ausdruck offenbar für Energie und Fanatismus – für das also, was ich tatsächlich gestalten wollte, da ich sonst nichts hinter allen Führerposen entdecken konnte – und das Phänomen an sich noch längst nicht begriff ... (...).<sup>41</sup>

Aber ich wußte auch damals (...) nicht, warum ich alles wieder aufgab, was mich die Provence gelehrt



WVZ 34, Adolf Hitler, ca. 1933

*hatte: Die reine, fast ungebrochene Farbe, die große Fläche, die feste Kontur und die 'Malerei an sich' als das primäre vor aller Thematik. Ganz gewiß nicht, weil ich mich mit meinem Hitlerbild daraus verirrt hätte, denn dieses war noch ganz à la Provence gemalt (...). Bald danach aber begann meine Wandlung ins 'Altmeisterliche'.*<sup>42</sup>

Wenn auch in diesem Zusammenhang die durchaus wichtige Frage offenbleibt, warum und auf welche Weise das Portrait Hitlers letztlich ins Lindauer Rathaus gelangen konnte, – also auch die Frage, wie ungeklärt oder inkonsequent Sedelmeiers Position gegenüber dem Nazi-Regime zum damaligen Zeitpunkt war – so bleibt doch wenigstens die Entstehung des Bildes an sich nachvollziehbar und befindet sich damit im Gegensatz zu der angedeuteten „Wandlung“, welche sich danach vollzog:

*„Warum und wozu ließ ich mich zu einer Malweise verführen, die genauso pseudoaltmeisterlich aussah, wie alles, was im „Haus der Deutschen Kunst“ ausgestellt wurde? Und warum malte ich auf einmal Bauernbilder wie den „Sähmann“ und Landschaften, die nach Erde rochen, wie wohl mir doch alles Geschwafel von „Blut und Boden“ und „Schweiß und Scholle“ so anrühlich geworden war und widerlich blieb.*

*Selbst als meine Frau unser erstes Kind erwartete, malte ich sie im Dirndlkleid, als Schwangere vor einem reifen Kornfeld (Abb. WVZ 49), so offensichtlich bodennah (...), obwohl kein Auftraggeber und keine „Reichskulturkammer“ das forderten, oder ich irgendetwas unternahm, um mit meinen Bildern öffentlich zu wirken.*<sup>43</sup>



WVZ 49, Ursula im Kornfeld, 1937

„Mit meiner 'altmeisterlich' gewandelten Malweise hätte ich gewiß kaum Schwierigkeiten gehabt, solche Ausstellungen zu beschicken. Aber (...) uns zwang ja keine Not, (der Außenwelt) viel Konzessionen machen zu müssen – materiell wenigstens waren wir so gut wie unabhängig von ihr, sodaß ich nicht unbedingt auf Aufträge angewiesen (war, und) es war mir zuwider, meine Bilder dazuhängen, wo man nur ausstellen durfte, was den Braunen genehm war. (...)

Vorwiegend jede nur denkbare Verherrlichung nationaler, bodenständiger oder heldischer Tendenzen. Nach Ausmerzung aller „entarteten“ Kunst beherrschten Historienbilder, völkische Sujets und lauter Ähnliches die Ausstellungswände. Im „Haus der Deutschen Kunst“ häuften sich einfältigste Symbolik, Ideallandschaften, Defreggernachahmungen und lauter Portraits von Partebonzen, ganz abgesehen von überdimensionalen Muskelmännern und treuteutschen nackten Maiden, die so hehr und jungfräulich hingepinselt waren, daß sie nahezu steril wirkten: Alles säuberlich und schön glattvermalt – gleich Farbfotos einer Pseudoantike, bei der jeder Ärger daran in Langeweile erstarb. (...) Mir war's zuwider, selber genehm zu sein, wo ein Corinth als „Schlächtermeister der Deutschen Kunst“ galt, oder gar Van Goghs Werke als „schizophren“, wo man sämtliche Liebermanns für „jüdisch dekadent“ erklärte – ganz zu schweigen von allen Verhöhnungen der bedeutendsten Expressionisten der „Brücke“ und „Blauen Reiter“, weil dieser Hitler gar nicht begriff, wieviel wesentlich Deutsches gerade durch diese Künstler ausgedrückt worden war ...



WVZ 75, Passion 33,  
7 „Großbildhauerei“, 1947/48

Was begriff den dieser Postkartenmaler überhaupt von Kunst? Sein Geschmack war ebenso spießbürgerlich, wie er nun immer schwülstiger und parvenühafter wurde. Sein Ideal gipfelte im sentimental-national-heroischen Kitsch, um es mit einem Wort zu sagen, und sämtliche Bonzen um ihn herum äußerten sich keinen Deut kunstverständiger, wenn sie auch noch so oft Beethovens Neunte strapazierten und Furtwängler mit Richard Strauss, vor allem aber mit Richard Wagner vor ihren Karren spannten. Nichts war bezeichnender für nazistische Kunstbegriffe, als aller bombastischer Bayreuthkult, bei dem weniger der Neuerer der Musik angebetet wurde, als vielmehr die Idee vom „Gesamtkunstwerk als Erlebnis eines Volkes“ im Stil der Makartzeit, die ja auch sonst überall wieder aufgewärmt wurde von der braunen Prominenz.

Ich sah das alles erschreckend deutlich. Mein Kunstblick war sowenig braun getrübt, daß ich wirklich nicht weiß, wieso gerade ich mich stilistisch dem doch irgendwie zuwandelte und dennoch froh war, mich in meine Werkstatt zurückziehen zu können ...“.<sup>44</sup>

Dieser Rückzug schiene zunächst symptomatisch und in gewissem Sinn sogar verständlich, wäre er an einen Ort privater, unbeobachteter Auflehnung gekoppelt gewesen. Die potentielle Handlungsfreiheit innerhalb der eigenen vier Wände aber ausgerechnet in der von Sedelmeier beschriebenen Weise zu 'nutzen' wirkt wie ein Paradoxon schlechthin, welches aufzulösen ihm auch rückblickend nicht gelang. Zwar stellte er viele 'richtige' Fragen, wußte aber zugleich um ihre 'Unbeantwortbarkeit':



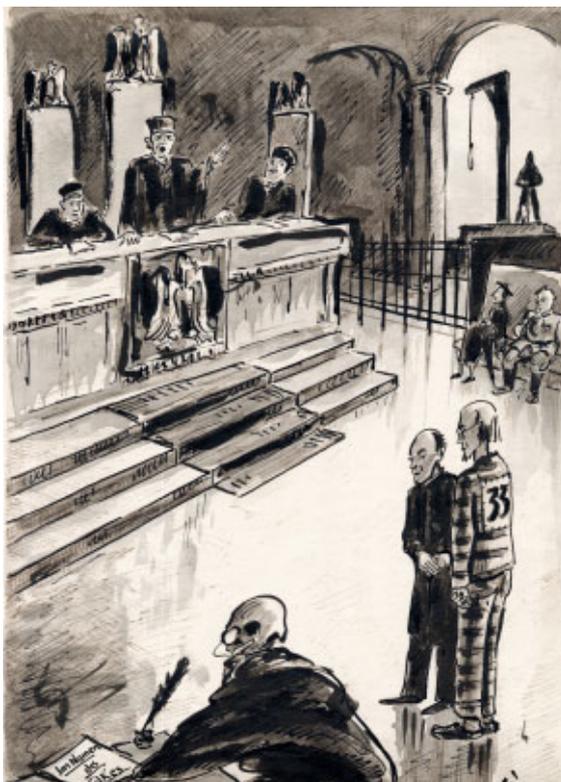
WVZ 42-43, Die vier Jahreszeiten,  
ca. 1936

„Ich kann nicht mehr dazu sagen, als daß ich trotzdem viel gelernt hatte an diesen 'altmeisterlichen' Versuchen, mit denen ich mich in mich selbst verkroch ohne jeglichen Zwang von außen, denn wir hatten wirklich bisher relativ wenig unter der ganzen nazistischen Umwelt zu leiden (...)

Warum also meine Verirrung? Warum überhaupt so vieles ohne Nötigung und Zwang? Weshalb tat man so vieles gegen sich selber, und weshalb unterließ man noch viel mehr, was vielleicht doch ein wenig dazu beigetragen hätte, einige üble Auswüchse des Nazismus wenigstens einzudämmen? (...)



WVZ 44-45, Die vier Jahreszeiten, ca. 1936



WVZ 75, Passion 33, 10 „Im Namen des Volkes“, 1947/48

Aus gegenwärtiger Sicht bleiben alle Erklärungen und Entschuldigungen samt und sonders mehr wie fadenscheinig.

(...) Das Faktum persönlicher Irrungen innerhalb einer total verirrten Nation bleibt einfach unbegreiflich (... und) warum ich in meiner Absonderung nicht (...) von innen heraus als Künstler rebellierte, daß weiß ich nicht, ich kann es nur noch bekennen ...“<sup>45</sup>

Die von Sedelmeier auch selbst empfundene Befangenheit im Zeitgeschehen wurde mit dem Beginn des Zweiten Weltkriegs zwar nicht abrupt gestoppt, bezüglich seiner Arbeit aber deutlich zurückgedrängt.

Zwar machte er Gefahren aus, die „Hitlers imperialistische Außenpolitik“ heraufbeschwor, aber „da letztlich vom Ausland her nichts dagegen geschah, nahm man es als unabänderliche Tatsache hin. Man verfolgte jedes Vorausspiel mit größter Spannung, aber im Grunde jedoch so, als handele es sich einzig darum, wie es nun diesmal wieder geschafft würde. Ganz simpel schloß man aus allen vorausgegangenen Erfahrungen auf eine friedliche Lösung. (...) So dachte man und wiegte sich bis zuletzt in dem Glauben, daß auch die „Polnische Frage“ in der gewohnt friedlichen Weise gelöst würde (...) und niemand wurde es wirklich bewußt, wie sehr jeder Erfolg die Forderungen Hitlers immer maßloser steigerte.“

„(...) Aber auf einmal blieb's nicht bei leeren Drohungen! Kein neues Wunder geschah, sondern die Westmächte standen zu ihrer Garantie! Damit fiel Deutschland aus allen Wolken verblendeter Zuversicht, in welche ja überhaupt gar keine kriegerischen Verwicklungen mehr einkalkuliert wurden. Durch alles außenpolitische Spiel waren wir so geschickt getäuscht worden, daß wir alles Säbelgerassel nur noch anhörten, wie den furchtsamen Gesang eines Kindes im dunklen Keller ...“.

„Deshalb überfiel uns der Kriegsausbruch wie der Blitz aus heiterem Himmel. Fassungslos stand man auf einmal vor einer unübersehbaren Mauer bangster Fragen und klammerte sich an lauter Strohhalme: An Hoffnungen, die heute so töricht anmuten, daß man es überhaupt nicht mehr begreift ... (...).“

Umso ratloser enttäuschten die Monate (nach dem „Blitzsieg“ über Polen). Alle optimistischen Voraussagen auf ein nahes Kriegsende erfüllten sich nicht, und erst jetzt begann man zu erkennen, daß auch Hitlers Ziel letzten Endes gar nicht Polen war, vielmehr England – trotzdem er uns jahrelang eingeredet hatte, Deutschland und England gehörten zusammen!“<sup>46</sup>

So schwer es auch fällt, der allgemeinen Arglosigkeit des Jahres 1939 neue Aspekte abzugewinnen, es macht sie nicht weniger bemerkenswert. Verständlich schiene eine (notfalls auch blinde) Hoffnung, es möge alles 'irgendwie gut gehen'.

Woher Sedelmeier (und mit ihm natürlich Millionen) allerdings das nötige Vertrauen in die – ja auch schon vor 1939 mehr als aggressive – Politik der Nationalsozialisten nahm, um angesichts des „Kriegsausbruchs wie vom Blitz aus heiterem Himmel überfallen“ dazustehen, „begreift man“ tatsächlich „überhaupt nicht mehr“. Besonders der Rassenwahn des NS-Terrors, aber auch die insgesamt totalitäre 'Nazi-Chronik' bis zu diesem Zeitpunkt, und die Tatsache, daß sich Sedelmeier trotz 'Gleichschaltung' relativ gut informiert zeigte, sprechen eher dagegen.

Zusätzlich wäre zumindest als Frage zu stellen, inwieweit die buchstäblichen 'Sprachwendungen' „Kriegsausbruch“ und „Blitz aus heiterem Himmel“ hierbei geeignet sind, wörtlich verstanden zu werden. In ihrer Indifferenz scheinen sie jedoch (auch in einer rückblickenden Betrachtung aus dem Jahr 1953) vielmehr einen (un-)bestimmten Umgang mit Sprache zu beleuchten, als etwa eine Haltung gegenüber den Ereignissen vom 1. September 1939.

Hitler wußte sehr genau, welches Risiko er mit dem Überfall auf Polen einging, und auch die im folgenden beschriebene Sorge Sedelmeiers deutet nicht auf dessen reine Ahnungslosigkeit:

*„Die Angst würgte mich, aus meiner eigenen Welt herausgerissen zu werden: Das war es vor allem anderen! Und diese Angst lähmte mir alle Arbeit; ich war unfähig noch weiter zu malen. Statt dessen begann ich aufzuschreiben, was mir durch meinen wirren Kopf ging. Ich mußte mich beschäftigen, versuchte Klarheit zu gewinnen (...).“<sup>47</sup>*

Als Ergebnis dieses „Aufschreibens“ entstanden tagebuch-artige Blätter aus der Zeit vom 1.9.1939 bis zum 19.10.1940, die im folgenden auszugsweise zitiert werden:

1. September 1939

„(...)der Widerstand Polens wird erbittert sein. Besonders dort, wo die Führung gut ist. Der Marschall (Pilsudski. d.V.) erscheint mir mehr eitel und hitzig als ein kühler Stratege. Die Lage seines Landes macht jede Verteidigung schwierig. (...) Polen alleine, wie lange kann es sich schon halten? Ein ungleicher Kampf ...

Für Deutschland liegt die Gefahr nur im Zweifrontenkrieg! Was wird der Westen tun? Stößt er vor? Wartet er hinter dem Westwall ab?“

4. September 1939

„England will den Krieg! Seine Forderungen sind so, daß Hitler sie heute niemals mehr erfüllen wird, (...) aber) hat es nicht Rußland gegen sich? Es mag an Geld und Rohstoffen noch so stark sein, andere Völker werden ihm unter Umständen letztlich gerade deshalb überlegen bleiben, weil sie beides eben nicht haben. (...) England weiß das, muß das wissen. Also verläßt es sich auf Amerika! Auch diesmal werden die USA eingreifen.“

6. September 1939

Und Frankreich? Es scheint fast, als wäre Daladier eifersüchtig und gekränkt. (...) Er kann doch nicht im Ernst glauben, Deutschland habe Aggressionsgelüste auf Frankreich.

Aber Polen? Ich kann mir einfach nicht vorstellen, daß man es einfach anektiert. (...) Am Ende drängt Rußland auf eine neue Teilung? Hitler und Stalin, wer wird daraus klug?“<sup>48</sup>

Wäre z.B. die Weisung Adolf Hitlers vom 9.10.1939<sup>49</sup> an die Öffentlichkeit gedrungen, aus welcher die aktive Vorbereitung der Westoffensive klar hervorgeht, so hätte sie – natürlich hinter zahlreichen und unabsehbaren Konsequenzen – auch für Sedelmeier die nötige Aufklärung beinhaltet, und er wäre nicht auf Spekulationen über die nationalsozialistische Politik und ihre Demagogen angewiesen geblieben:

9. September 1939

„Göring hat gesprochen. Für die breite Masse spricht er besser als Hitler: Er redet viel unkomplizierter. Das Ausland wird sich wohl über so viel Primitivität lustig machen, aber es hat ja keine Ahnung, wie primitiv das

*Deutsche Volk reagiert. (...) Hitler ist sein absoluter Gegenpol (...) denn er ist weniger 'beliebt' – auch nicht bei seinen Anhängern, als daß er gefürchtet wird wie ein Gott, an den man glaubt, ohne ihn zu verstehen: blind und fanatisch. Je öfter er gerade das tut, was keiner vermutet, desto größer wird dieses blinde Vertrauen. Desto größer aber auch der Abstand zwischen ihm und dem Volke. Keine 'Beliebtheit' schlägt die Brücke zu seiner schaurigen Einsamkeit. (...) Manchmal kommt es mir so vor, als verstünde sich Hitler selber nicht immer, zumal er ja viel öfter intuitiv zu handeln scheint als planvoll. (...) Mir wird dabei angst und bange ...“*

6. Oktober 1939

*„Hitlers Rede hat viele enttäuscht! (...) Das ist von vielen **eine** der negativen Auswirkungen der Autokratie: Das Volk läßt sich führen. (...) Was hätte er schon anderes reden können, es sei denn er wolle Polen tatsächlich wieder herstellen (...). Aber will er denn Frieden? Hat er's nicht am Ende doch noch auf Rußland abgesehen?“*

30. Oktober 1939

*„Nun also! Die Rüstungskönige in Amerika haben gesiegt: Das Waffenausfuhrverbot ist gefallen. Wieder einmal ... (...) die erste große verlorene Schlacht! Die nächste wird mit dem Kriegseintritt der U.S.A. folgen, und dann ... ein zweiter Weltkrieg ...“<sup>50</sup>*

Heute weiß man, daß sich in jedem Fall die letztgenannte Einschätzung Sedelmeiers bewahrheiten sollte. Nur wurde sie von ihm am 30.10.1939 zu einem relativ frühen Zeitpunkt getroffen, und insofern ist unwahrscheinlich, daß sie in dieser (vermeintlichen) Deutlichkeit auch tatsächlich 'verinnerlicht' wurde, bis er am 1.5.1940 zur Musterung antreten mußte.

Trotzdem er ein (stiller) Gegner der Nationalsozialisten war, ihre Politik nicht nur für moralisch, sondern ebenso auch für taktisch falsch hielt, und obwohl er mitnichten ein Anhänger von 'Preußischem Drill' und allem Militärischen war, wäre der Versuch sich seiner Einberufung zu entziehen nicht in Frage gekommen:

*„(...) Nicht für „Führer und Volk“, sondern weil eben Millionen anderer auch gehen müssen, würde (... ich) mich niemals zu drücken versuchen.“<sup>51</sup>*



WVZ 60, Die weiße Flügeltür,  
15 „Der Brief“, 1945



WVZ 60, Die weiße Flügeltür,  
19 „Als Zuschauer“, 1945

Auch Sedelmeier erkannte, daß es ein Nazi-Krieg war, trennte aber hiervon deutlich eine, wie auch immer geartete, aber in jedem Falle zu erfüllende Verpflichtung gegenüber der (deutschen) Allgemeinheit ab. Die 'Anderen' lieferten die Begründung dafür, daß er nicht nur sogenannten Feinden weisungsgemäß unermesslichen Schaden zufügen, sondern auch für die eigenen Landsleute und sich selbst tödliche (und im Hinblick auf die Zukunft auch weitaus schlimmere) Gefahren heraufbeschwören sollte. Allgemein wählte man, unter Mißachtung kausaler Zusammenhänge, eine Begründung, derzufolge man sich lemminghaft (also nur scheinbar paradox) verhielt.

Mit der Tragweite diese Verhaltens umgehen zu müssen, mag Sedelmeier durch den Umstand erleichtert worden sein, daß er nie persönliche kriegerische Gewalttaten zu rechtfertigen hatte. Er wurde zunächst „GvH“ gemustert (Garnisonsverwendungsfähig Heimat), absolvierte eine Sanitäterausbildung in Berlin-Reinickendorf und meldete sich im November 1940 freiwillig zu einer Nachuntersuchung „GvFeld“; hauptsächlich um den „Kasernendruck“ gegen einen „sinnvollen Einsatz“ auf einem Lazarett-Zug

einzutauschen (dem LZ 673, „Wunden zu heilen, die dieser Krieg, dieser vermaledeite Hitler schlägt (...), es wäre eine Aufgabe, dagegenanzuhelfen.“), und zusätzlich, weil er sich „gewisse Vorstellungen vom Hinundherreisen und die Weltkennenlernen“ machte.

(Nicht nur) hier wird deutlich, daß ihm die 'kleinen Illusionen' stets näher lagen, als die 'großen'. Symptomatisch für seine (Überlebens-)Strategie während des Zweiten Weltkriegs, aber sicher auch syndromatisch bezüglich seiner späteren Lebens- und Kunstauffassung, arrangierte er sich mit vorhandenen Widrigkeiten und versuchte zumindest, das jeweils 'Zweitbeste' daraus zu machen.

Während des Krieges nutzte er seine intellektuellen Fähigkeiten gegenüber seinen direkten Wehrmachtsvorgesetzten, um seine Situation erträglicher zu gestalten, oder um zu ironisieren, was nicht umzugestalten war:

*„Wer nie Rekrut war, kann nicht ahnen, wie schwer es ist, so unter Aufsicht 'Männchen bauen! zu müssen (...). Alles mußte so lange wiederholt werden, bis es buchstäblich wie am Schnürchen klappte – also wie bei einem Hampelmann.“<sup>52</sup>*

Oder, in Erwartung einer Visite der Sanitätsstaffel durch den Generaloberstabsarzt:

*„Das bedeutete, daß alles im Blickfeld des hohen Tieres in Reih und Glied gebracht werden mußte. Nicht nur die Salbentöpfe und Flaschen, die säuberlich bis zum Rand aufgefüllt wurden, wenn nicht*



WVZ 60, Die weiße Flügeltür,  
25 „Der Spieß“, 1945

*anders, dann einfach mit Wasser (... und) auch die Revierschreibstube (galt es) 'tipp-topp' herzurichten. Teilweise war das nur zu bewältigen, indem wir – auf Anraten des Truppenarztes wohlgemerkt(!) – kurzerhand fortschnitten, was über den Aktendeckel hinausragte, (...) kurzum, wir bauten die üblichen Kulissen, mit denen schon Potemkin getäuscht hatte, und machten die selben Mätzchen, die noch von je her bei Preußens üblich waren (...).“<sup>53</sup>*

In Erwartung einer „sinnvolleren Tätigkeit“ dürfte es Sedelmeier wenig behagt haben, daß jene „Mätzchen“ dann auf dem LZ 673 ihre Fortsetzung fanden. Auch hier bestand seine Hauptaufgabe zunächst in der täglichen Generalreinigung des ihm zugewiesenen (aber unbenutzten) Waggons auf einem Abstellgleis des Kölner „Bonntor-Bahnhofs“, bis dann mit der Zuspitzung der Kriegereignisse permanente Einsätze in ganz Europa nötig wurden.

Zwar lautete Sedelmeiers eigenes Fazit „140.000 km der Finsternis“, eine Anspielung auf seinen verhaßten Vorgesetzten, einen Spieß namens Finster, aber zumindest ermöglichten ihm diese Einsätze das Sammeln sehr entscheidender Eindrücke aus der Sowjetunion, aus Polen, Ungarn, Bulgarien, Rumänien, Griechenland, Holland, Belgien, Frankreich und Spanien.

Bedenkt man, daß er während fünfundzwanzig Nachkriegsjahren (von einigen Reisen nach Naumburg und einer nach Sizilien abgesehen) keine Möglichkeit mehr hatte, irgend eine Reise zu finanzieren, und betrachtet man den dafür hohen Anteil an dargestellter Fremde in seinen späteren Landschafts- und auch Menschenbildnissen, so wird deutlich, daß er auch während des Krieges Maler blieb, nur eben ohne zu malen.

Wer z.B. „abgerissene und zerquetschte Gliedmaßen einsammeln mußte“, und dennoch nach dem Krieg eine Mappe mit 100 aquarellierten Buntstift-Tusche-Zeichnungen von allen europäischen Landschaften anfertigte (Titel „140.000 km im LZ durch Europa“), mußte wohl mehr als nur 'speichern' können. Vielmehr mußte er dem Verblässen, oder der vollkommenen Überlagerung solcher Landschaften durch vordringlichere Schreckensbilder eine ausgeprägte Fähigkeit entgegenzusetzen gehabt haben, insgesamt intensiv sehen zu können.

Gleichzeitig riefen jene Schreckensbilder, die tägliche Konfrontation mit den „entsetzlichen Verstümmelungen“ des Krieges, eine zunehmend unwillige Position Sedelmeiers hervor. Nicht erst als sich unter den Verletzten immer mehr befanden, deren Krankenblätter sie als Schüler auswies, aber besonders seit dem sogenannten „Volkssturm“ (ab Sept. 1944), schärfte sich sein Mißtrauen gegenüber allen öffentlichen Verlautbarungen. Bereits im Dezember 1940 notierte er:

*„Ich kann diese Superoptimisten nicht mehr hören, wenn sie von 'Landung auf England und einem Blitzsieg' fasel;n; von einem Amerika, das nur „verdienen aber niemals kämpfen will“; von einem Rußland, „das sich ins Fäustchen lacht, weil sich die Kapitalisten gegenseitig umbringen“. Ahnen die denn nichts, wollen sie's alle nicht wahrhaben, wie verhaßt wir uns in der Welt gemacht haben durch soviel Maßlosigkeit und Dünkel? (...) Wo liegt denn die Grenze zwischen Vernunft und Wahnsinn? Wurde sie nicht bereits überschritten? Vielleicht hat das ganze „Dritte Reich“ nie vor dieser Grenze existiert?“<sup>54</sup>*

Was hier noch in Form von Fragen formuliert wurde, beantwortete sich in den folgenden Jahren mit sukzessiver Gewissheit, und reduzierte sich schließlich auf die einzige Hoffnung, der Zweite Weltkrieg möge von den Deutschen möglichst rasch verloren werden.

Im Frühjahr 1943 wurde Sedelmeier aus gesundheitlichen Gründen in das „Sonderlazarett für Hirn-und Rückenmarksverletzte“ in Teupitz bei Berlin versetzt. In Feldpostbriefen schrieb er an seine Frau:

*4. August 1943: „Es geschehen keine Wunder (...), sie werden Berlin dem Erdboden gleichmachen. Jetzt noch etwas anderes als lauter Trümmer vorauszusehen, das wäre unverantwortlich! (...) Ihr müßt da unten hin (nach Lindau, d.V.), in jenen Winkel, der noch am ehesten uninteressant bleiben könnte für die Bomber. (...) Wir müssen anfangen, Berlin überhaupt aus unserem Leben zu streichen. Einfach um zu überleben!“*

**F** **Versorgungsnachweis**  
(Mitt. Stempel!)

Nr. 1  
für Sabine  
(Name und Vorname)

geb. am 20.6.19

der infolge Abreise der Wohnung in  
Berlin- Neukölln (Ortsteil)  
(Straße und Hausnummer)  
abgeschlossen geworden ist.

Nr.	Name	Vorname	geb. am
1			
2			
3			
4			
5			
6			
7			
8			

Der Inhaber dieser Ausweise ist beauftragt abzufertigen  
der Wohnungsmeister der Reichshauptstadt Berlin  
den 28.8. 1943

**Zur Beachtung!** Der Inhaber dieses Ausweises kann in jeder Berliner  
Kartenzelle die Ausgabe von Lebensmittelkarten  
und Arbeitsbescheinigungen beantragen. Inwieweit dies möglich ist, ist an die  
Kartenzellen, die für die Unterteile des Ausweises zuständig sind. An  
diese Kartenzellen ist der Ausweise nach Ablauf der Gültigkeit abzugeben, damit  
der Ausweise wieder in die richtige Veranlagung übergeben werden kann.

**Kein Berufstätiger verläßt Berlin!**  
**Er wird hier untergebracht und arbeitet weiter.**

**I. Lebensmittelkarten.**  
Die Lebensmittelkarten sind nicht zurückzugeben. Die beschriebenen  
Abgaben werden von jeder Berliner Kartei nach gegen Bekom-  
mung und Gesundheitskarte, Lebensmittelkarten oder Berufsausweise em-  
geliefert.

Ausgegeben bis zum	für Nr.	Ausgabestelle

**2. Einzelbezugscheine und Bezugsmarken und etwaige sonstige  
Bezugsurteile**

Warenart und -menge	für	an	Ausgabestelle
<u>1</u> <u>Matratze</u>	<u>1</u>	<u>20.10.</u>	<u>Lindau</u>
<u>1</u> <u>Wollschlupfer</u>	<u>1</u>	"	"
<u>1</u> <u>Hemd</u>	"	"	"
<u>1</u> <u>Wollkleid</u>	"	"	"
<u>1</u> <u>Wintermantel</u>	"	"	"
<u>1</u> <u>Strumpf</u>	"	"	"
<u>1</u> <u>Wollkleid</u>	"	"	"
<u>1</u> <u>Handtücher</u>	"	"	"
<u>1</u> <u>Matratze</u>	"	"	"
<u>1</u> <u>Strumpf</u>	"	"	"
<u>1</u> <u>Strumpf</u>	"	"	"
<u>1</u> <u>Strumpf</u>	"	"	"
<u>1</u> <u>Strumpf</u>	"	"	"
<u>1</u> <u>Strumpf</u>	"	"	"

8. August 1943: „Leben wollen wir! Alles vergessen, was hinter uns liegt – bis auf das eine: All dieses Leid war nie und nimmer nötig! (...) Jede Moral ist zum Teufel! (...) Wofür kämpfen wir? Wofür noch immer? Fast wünschte ich mir, diese Fragen entdeckte die Zensur!“

24. August 1943: „Es ist nun geschehen, unser und der Mutter Häuser sind total zerstört. Weg, einfach alles weg! Wir sind heimatlos. (...) Noch ist mir diese Nachricht wie ein böser Traum, aber ich weiß, es gibt aus ihm kein Erwachen! Also werden wir uns durchringen, ganz nüchtern diese unbarmherzige Wirklichkeit zu schlucken und nicht daran zu ersticken, sondern eben Weiterleben, Neubeginnen, sobald dieser Wahnsinn zu Ende ist.“



WZ 60, Die weiße Flügeltür, 39 „Wiedersehen“, 1945

28. August 1943: „Doch stur ruft man großmäulig zum „Endsieg“ auf, und der Kampf geht über tausende von Leichen sinnlos weiter, bis sich (...) Ost und West über einem niedergewalzten Deutschland die Hände reichen ...“

Wenngleich unwahrscheinlich ist, daß Sedelmeier je davon überzeugt war, Deutschland könne diesen Krieg überhaupt noch gewinnen, umso sicherer wurde er, daß es ihn einfach nicht gewinnen dürfe:

11. November 1944: „Ergo haben wir die (...) paralytische Schizophrenie, (...) immer noch weiter gegen eine ganze Welt anzukämpfen. Wenn wir diesen Kampf (...) aber wider alle Vernunft und Gerechtigkeit dennoch gewinnen sollten, dann werden Vernunft und Gerechtigkeit überhaupt nicht mehr existieren!“

Parallel zur Erwartung einer totalen Deutschen Niederlage mehrten sich bei ihm auch Anzeichen einer selbstkritischeren Reflexion und eine Art Unbehagen hinsichtlich des eigenen Verhaltens.

Nachdem er in Teupitz als Operationszeichner eines Hirnchirurgen fungierte, und sich somit die Möglichkeit ergab, heimlich ein bißchen für sich zu zeichnen, wunderte sich Sedelmeier über die „Bildchen friedlichster Romantik in einer Höllenzeit“ welche er dort anfertigte, und notierte in sein Tagebuch:

21. August 1944: „(...) und irgendwie beginne ich mich zu hassen ... Nicht weil ich kein Held bin – ich bin nicht feiger als jeder Vernünftige – (...) nein, ich hasse mich, weil ich versäumte beizeiten die Augen



WVZ 75, Passion 33,  
16 „Lagebesprechung“, 1947/48

aufzumachen! (...) Noch bis in meine LZ-Zeit hinein (...) kniff ich die Augen zu und tat stur, was auch immer von mir verlangt wurde – doch mein eines Malerauge, das riß ich weit auf vor allen Landschaften Europas!“

9. März 1945: „(...) Jedenfalls dürfte es zweifellos gut sein, sich beizeiten ans Hungern zu gewöhnen. Das verdammt frivole „Genießt den Krieg, der Frieden wird furchtbar!“ enthält soviel Vorgeschmack, daß wir wohl keiner weiteren Würze an unserer Nachkriegssuppe bedürfen, wenn es dann auszulöffeln gilt, was wir uns eingebrockt haben. Sage nicht, wir waren am Einbrocken unbeteiligt – daß wir es nie versucht haben, das Einbrocken zu verhindern, genügt vollends, jetzt mitauslöffeln zu müssen! Mal wieder, wie so oft im Leben, wiegen die Unterlassungssünden nicht weniger schwer als die Tatsünden. Aus einer gewissen Feigheit und Trägheit, die wir uns lässig mit 'Selbsterhaltungstrieb' bemäntelten, haben wir uns halt so mitversündigt an dieser Umwelt des Mordens und Zerstörens, daß ich mich immer häufiger frage: Woher kommt mir eigentlich noch meine Zuversicht?“<sup>56</sup>



Was zuletzt von Hans J. Sedelmeier „Zuversicht“ genannt wurde, hatte unzweifelhaft eine zentrale Bedeutung hinsichtlich seiner „Überwindung der braunen Unzeit“. Und in der Tat ist fraglich ob, oder zumindest wie, er die flächendeckende Beschneidung der Persönlichkeitsentwicklung durch die Nationalsozialisten, die (allemaal lebensgefährliche) Endphase des Krieges mit seiner Flucht von Teupitz nach Bad Nauheim, sowie eine zweimonatige Kriegsgefangenschaft im amerikanisch eroberten Babenhausen überstanden hätte, ohne sich an Hoffnungen und Fixpunkte im Hinblick auf sein zukünftiges Leben zu orientieren.

Allerdings ist gerade bezüglich dieser Zukunft die Frage von entscheidender Wichtigkeit, ob er jene „Zuversicht“ tatsächlich besaß, oder ob er sie nur besitzen wollte bzw. mußte. Während des Krieges machte er in diesem Zusammenhang zwar zwei 'feste Größen' aus, – als Haltepunkte dienten ihm vornehmlich seine Frau und seine (inzwischen) drei Töchter, sowie natürlich die Vorfreude auf seine Arbeit – doch, auch wenn Zuversicht unter solch extremen Umständen nicht unbedingt als Konstante aufzutreten hat, erscheinen seine diesbezüglich getätigten Äußerungen etwas zu häufig, manchmal zu munter und insgesamt zu widersprüchlich, und gewinnen somit eher den Charakter eines (zweck-)optimistischen Selbst-Therapeutikums:

*2. August 1943: „(...) Weiß ich Euch einigermaßen in Sicherheit, so kann ich auch wieder daran glauben, daß einmal eine Zeit der Gemeinsamkeit wiederkehrt. (...) Vielleicht darf ich dann kaum als Künstler leben, aber als kleiner Büromensch (...) werde ich auch als Sonntagsmaler halbwegs glücklich sein, wenn Ihr mir nur erhalten bleibt.“*

*15. September 1943: „(...) Nun willst Du Dir von P. eine Wohnung in Brandenburg verschaffen lassen? Was für eine seltsame Idee! (...) Ich erhalte mich doch nur durch meinen Glauben an ein Später, und das darf in meiner Vorstellung nicht 'Irgendwo' liegen.“*

1. Dezember 1943: „(...) Hast Du denn unter allem Fürchterlichen dieser Gegenwart (...) vergessen, daß es nicht mich gibt, nicht Dich, sondern immer nur ein Wir? (...) und wir werden einmal wieder zu leben beginnen.“

23. Januar 1944: „(...) Wenn einmal alles zerplatzt ist wie eine Seifenblase, sieht dann die Welt wieder wie früher aus? Oder gar besser? (...) Die Welt wird letztlich noch die gleiche sein, mit den gleichen Menschen, und ihren Phrasen und Spiegelfechtereien, all ihrer gleichen Gier, Eifersucht und Verblendung: Der selbe Jahrmarkt, wo der lauteste Schreier den größten Zulauf und Nutzen hat.“

5. Juni 1944: „(...) Hoffen wir, daß uns die Kraft bleibt, (...) als Mensch hervorzugehen (...) und (wir) es schaffen, daß diese unmenschliche Gegenwart überwunden wird, zu einer humanen (...) – auch in der sogenannten 'Krönung' der Schöpfung, dem Menschen ...“

7. September 1944: „(...) Ich bange nur um Euch, und daß am Ende alles Leid (...) umsonst gewesen sein könnte – obwohl ich doch weiß, ja weiß, daß mich mein Glaube an die Zukunft nicht betrügen wird.“<sup>57</sup>



WVZ 75, Passion 33, 29  
„SIEG“, 1947/48



WVZ 75, Passion 33, 22  
„Flucht“, 1947/48

Speziell die Situation des 'Heimkehrers' in den unmittelbaren Nachkriegsjahren, d.h. das eigentlich in keiner Weise Heimkehren, dürfte umso ernüchternder ausgefallen sein, je mehr Illusionäres die Grundlage von (unbefragten) Hoffnungen auf eine Zukunft nach dem Nationalsozialismus bildete.

Die NS-Zeit machte es eben angesichts ihrer fundamentalen Auswirkungen nicht nur nötig, sondern auch relativ einfach, andere und mehr die private Lebensgestaltung betreffende Fragen zurückzudrängen, in deren Beantwortung zu stagnieren, in vagen, erträumten oder idealisierten Zukunftsvorstellungen zu verharren, denn sie begünstigte eine Haltung, welche den 'täglichen Faschismus' als 'einziges Problem' wahrnahm. Zugleich verlangte sie förmlich danach, persönliche Pläne nicht allzu konkret auf ihre eventuelle Brüchigkeit zu hinterfragen, eben um deren trostspendende Orientierungshilfe (ob vermeintlich oder tatsächlich) nicht zu verwirken.

Entsprechend konfrontierte die Nachkriegsrealität Sedelmeier mit sowohl äußeren als auch inneren Umständen, welche jenen Orientierungshilfen der Kriegsjahre nicht standhielten.

Bezüglich seiner Ehe erwies sich das erhoffte „Miteinander“ eines „Wir-Gefühls“ zunehmend als ein eigentliches Nebeneinander; die Divergenz der gemeinsamen Interessen wurde von beiden Partnern fast ausschließlich defizitär empfunden, d.h. es gelang nicht, den jeweils eigenen Radius um den des anderen zu erweitern, sondern führte im Gegenteil zu zwei isolierten Gefühlen (und uneingestandenem Vorwürfen), 'alleinegelassen oder unverstanden dazustehen'.

Stillschweigendes Einvernehmen herrschte allerdings insofern, als Konflikte nie offen ausgetragen wurden, und vor allem, daß solche in grundsätzlichen Fragen der Organisation des täglichen Lebens auch nicht entstanden (zumindest nicht zwischen den beiden). Einigkeit bestand auch in dem umfassenden Bemühen darum, der mit der materiellen Misere verbundenen Möglichkeit einer sozialen und kulturellen Entwurzelung entgegenzuwirken. Weit vor einer quantitativen Verbesserung der Lebensgrundlagen

stand hierbei deren qualitative Maximierung, was im Zweifelsfalle hieß, sich anstelle zweier Scheiben Brot mit Butter zwar nur eine leisten zu können, diese dann aber mit '(gerettetem) Silber an erlesenem (und auf dem Dachboden vorgefundenen) Biedermeier zu verzehren'.

Weniger ausschlaggebend für diese Haltung dürfte es gewesen sein, vor den Augen Dritter den Schein von 'relativem Reichtum' wahren zu wollen, denn dieses wäre in der kleinstädtischen Enge der Lindauer Insel ohnehin kaum möglich gewesen. Deren (größtenteils wesentlich besser gestellten) Einwohnern galten zwar die „Sedelmeier-Töchter“ als die „bestgekleidetsten der ganzen Stadt“, und auch in dem Vater sahen sie eher „einen richtigen Herren“, der auf der Hauptstraße „promenierte“, gleichzeitig konnte aber wohl ein Kopfschütteln nicht ausbleiben, wenn er zur Bestreitung des familiären Lebensunterhalts einen bestenfalls sehr bescheidenen Beitrag leistete, obwohl doch z.B. bereits die Beschaffung des Schulgeldes für seine Töchter größte Schwierigkeiten machte.

Und in der Tat hätte wahrscheinlich nahezu nichts funktioniert, wäre seine Frau Ursula nicht wie selbstverständlich bereit gewesen, sich um die Finanzierung der Familie zu kümmern, indem sie zunächst Kleider für Freunde und Bekannte nähte, (ab 1961) für ein Textilgeschäft arbeitete, und nicht zuletzt, indem sie maßgeblich an diversen Zuwendungen einiger Freunde (bis hin zu der Beschaffung von Ölfarbe und Pinseln) beteiligt war.

Diese Freunde bemitleideten und unterstützten aber vor allem sie, und weniger den Maler, von dem der Eindruck des zur Bequemlichkeit Neigenden entstanden sein mag.



WVZ 75, Passion 33,  
36 „Haben und Nichthaben mit Tauben“,  
1947/48

Bedenkt man aber einerseits den patriarchalischen Ursprung Sedelmeiers, und seine (diesem Ursprung immanente) Vorstellung vom Mann als (Familien-)Oberhaupt, sowie andererseits seine hohe Abhängigkeit davon, den eigenen Vorstellungen auch zu entsprechen, so läßt sich ein Konfliktfeld erahnen, das durch Druck von außen **und** innen gekennzeichnet war.

Diesem nicht nachgegeben zu haben beleuchtet insofern weit weniger seine etwaige Bequemlichkeit gegenüber einer besser oder überhaupt bezahlten Arbeit, sondern es läßt (positiv formuliert) erkennen, welche Prioritäten er angesichts zweier schlechter 'Wahlmöglichkeiten' setzte, bzw. fragen, ob sich seiner Sicht eine **Wahl** überhaupt bot.

Es scheint, als 'mußte' Sedelmeier grundsätzlich malen<sup>58</sup>, oder sich wenigstens in Zeiten, wo das nicht möglich war, anderweitig artikulieren.

Die (unbeheizbare) Bodenkammer, die ihm nach dem Krieg zunächst als Atelier diente, wurde gleichermaßen zu einer Art Zufluchtsstätte. Zunehmend könnte sie aber einen auch 'gefängnis-ähnlich' anmutenden Charakter bekommen haben, wenn er – gleich einem Büromenschen (vergl. S. 44) seine selbstgesetzten Arbeitszeiten (die um 8.00 Uhr morgens begannen und eine Stunde für die Mittagsruhe vorsahen) 'minutiös' einhielt, und er ungehalten wurde, sobald eine Störung diesen Rhythmus zu gefährden drohte; wenn er in den Wintermonaten mit Handschuhen, Mütze, Schal und im Mantel malend, solange ausharrte, bis sozusagen die Eisblumen am Fenster den Lichteinfall beeinträchtigten, so zeugt dieses zunächst einmal (und vor allem) von der großen Ernsthaftigkeit seiner Berufs-Auffassung und davon, wie sinnstiftend für ihn dessen Ausübung war.

Ob die Strenge seiner Arbeitsbedingungen, neben selbstdisziplinierenden, auch auf das Vorurteil des 'Bohemiens' reagierende Maßnahmen darstellten, ist fragwürdig. Berücksichtigt man aber, das die meisten seiner Bilder ohne Auftraggeber oder Publikationsperspektiven entstanden, und ferner, daß er so gut wie keine Gelegenheit hatte oder wahrnahm, seine Arbeiten auf adäquatem Niveau zu diskutieren, daß er das Gros seiner Motivation also aus sich selbst heraus beziehen mußte, so spricht einiges für das erstere.

Zwar bereitete es ihm zuweilen geradezu 'diebisches Vergnügen', die populäre (Erwartungs-)Haltung vom Künstler als einem „leichtlebigen und weltfremden Spinner“ zu enttäuschen, dieses jedoch nicht im Sinne einer assimilativen Legitimation, sondern eher gemäß einer autonomen Defensive. Allgemein läßt sich feststellen:

So sehr Sedelmeier auch auf Äußerlichkeiten bedacht war, ( – seine diesbezügliche Aufmerksamkeit reichte buchstäblich bis in die Nagelbetten seiner Enkel – ) so wenig konzessionsbereit und insofern unabhängig war er gegenüber dem Urteil (zumindest irgend-)einer öffentlichen Meinung der Nachkriegszeit.

Illustriert wird das Maß seiner 'Prinzipientreue' z.B. durch folgende Begebenheit: 1952 muß Sedelmeier einen Auftrag des Lindauer Fremdenverkehrsamtes angenommen haben, welcher die Herstellung von sechs kleinen Stadtansichten für eine Faltbroschüre vorsah. Angesichts einiger grundsätzlicher Schwierigkeiten, seine Arbeit kommerziell zu verwerten, mag er dessen Ausführung zwar etwas 'naserümpfend' vollzogen haben, aber die Abwicklung, der Verwendungszweck, und vor allem wohl die Aussicht, wenigstens ein bißchen Geld zu verdienen, scheinen für ihn insgesamt akzeptabel gewesen zu sein.

Dieses änderte sich schlagartig als er seine Vignetten (siehe Abb.) im Winter 1961 als Werbedruck auf den Einkaufsstützen eines Bekleidungsgeschäfts entdecken mußte. Unter Mißachtung seines Urheberrechts hatte sich (ausgerechnet) die größte Lindauer Handlung für Mal- und Zeichenbedarf die, aus dem Auftrag des Fremdenverkehrsamtes bei ihr verbliebenen Clichés zunutze gemacht, sie verschiedenen Kunden als Werbeaufdruck verkauft, und bereits über 8000 solcher Tragetüten unter die Leute gebracht.



Am Lindauer Seehafen, ca.1952

Daß sich Sedelmeier über diese „Ungeheuerlichkeit“ in einer Weise empörte, die ihn schließlich in einen Rechtsstreit mit der Firma treten ließ, ist mehr als begreiflich, trotz der besonderen Brisanz, die solche Maßnahmen gerade in einer Kleinstadt nach sich ziehen.

Gleichwohl dürfte ihm einiges Unverständnis eingebracht haben, daß er das Ziel dieses Rechtsstreits auf einen schnellstmöglichen Verteil-Stopp der Tüten ausrichtete, und (nur zweitrangig) eine geringe Entschädigung für die bisher ausgelieferten Exemplare verlangte, statt die Angelegenheit als 'bereits in den Brunnen gefallen' zu betrachten und ein angemessenes Honorar für die Gesamtauflage von 17824 Stück auszuhandeln.<sup>59</sup>

Sicher wäre es ihm nicht schwer gefallen, sich auf diesem Wege der 'guten Beziehungen' zu einer Fachhandlung zu versichern. Aber von Leuten mit derartigen Geschäftspraktiken wollte er auch unter solchen Umständen nicht profitieren, die ihn z.B. in der Beschaffung seiner Mal-Utensilien nach wie vor auf hilfreiche Freunde angewiesen sein ließen.

Wäre jene Firma rechtzeitig mit einem entsprechenden Auftrag an ihn herangetreten, so hätte er ihn möglicherweise ausgeführt, und insofern wäre es falsch, bei Sedelmeier eine kategorischen Ablehnung von Aufträgen und deren Publikation zu vermuten. Treffender wäre dagegen, in dieser Hinsicht zwar grundsätzliche Schwierigkeiten einzuräumen, mit denen er allerdings differenzierend umging. Von unterscheidender Bedeutung war hierbei, ob ein Interesse an seiner Arbeit von außen her bestand, indem z.B. ein Auftraggeber auf ihn zutrat, oder ob es an ihm selbst gewesen wäre, interesseweckende Initiativen zu ergreifen.

So portraitierte er beispielsweise die Kinder und auch Gattinnen zahlreicher Lindauer 'Bürger' (bis denen im Zuge der Währungsreform auch andere Werte wieder käuflich wurden), fertigte u.a. eine Außenansicht der „Blaubeurer Zementwerke“, illustrierte den Prospekt des Fremdenverkehrsamtes oder karrikierte für die „Lindauer Zeitung“, – allesamt Aufträge, die eigens angefertigt werden mußten, und die Sedelmeier auch insofern vertretbar erschienen, als er überzeugt war, sie „nicht schlechter als jeder andere Ortsansässige“ auszuführen.

Im Gegensatz hierzu befand sich der weitaus größere Teil seiner aus eigenem Antrieb, ohne erkennbaren Verwendungszweck entstandenen Arbeit.

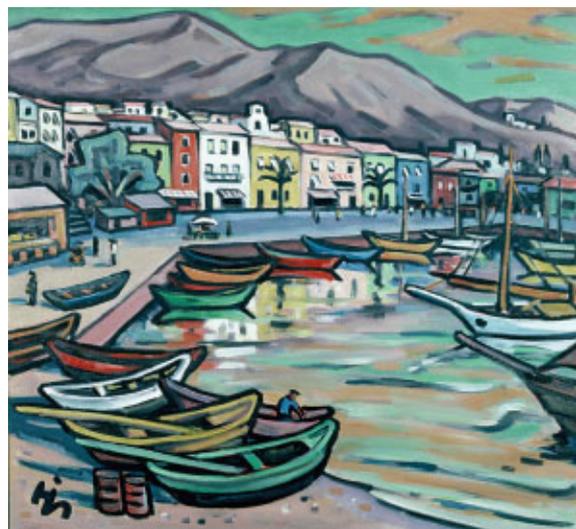
Vor allem sein (wenig respektvoller) Umgang mit deren Ergebnissen läßt nicht unbedingt Schlüsse auf ein Überzeugtsein zu, nicht einmal auf ein solches wie im Fall der o.g. Aufträge. Sedelmeier, der in vieler Hinsicht einen ausgeprägten Sinn für das Sammeln und Ordnen (auch selbstbezogener) Zeitzeugnisse besaß, übermalte mindestens ein Drittel seiner eigenen Produktion, teilweise mit neuen Bildern, teilweise aber auch einfarbig, sodaß z.B. der Mangel an Malpappen als alleiniges Motiv wohl ausscheidet.

Wenn also tieferreichende Ursachen hierfür den Ausschlag gaben, so finden sich diese m.E. in der von Sedelmeier vorgenommenen Wertigkeit zwischen **Arbeitsergebnis** und **Arbeitsprozeß**.

Selbstverständlich wollte er sich über das Ergebnis mitteilen und auch auseinandersetzen. Betrachtet man aber seine häufige Suche nach immer neuen Ansätzen zu einer bestimmten Thematik, und ferner, daß sich diese oftmals nur in (vermeintlichen) Details niederschlug, so verdichtet sich der Eindruck von der Fertigstellung einer Arbeit per se, quasi als Nebenprodukt ihrer Entstehungsphase. Ein, wenn nicht **der** entscheidende/r Bestandteil seines Ziels war also der mühevollste Weg, es zu erreichen. Das und was er malte, stellte Sedelmeier (jedenfalls bis ca. 1960) nicht infrage. Das Wie hingegen schien ihm nur selten abgeschlossen, und so endeten die wenigsten seiner Bilder datiert, gerahmt, oder gar publiziert.



WVZ 235, Südlicher Hafen, 1957



WVZ 261, Südlicher Hafen, 1958

## DAS WERK

---

### EINLEITUNG

Nur selten dürfte ein malerisches Gesamtwerk, und auch dessen einzelne Perioden, so ebenmäßig verlaufen sein, wie es sich etwaige Biografen wünschen mögen. 'Ausreißer in alle Richtungen' entziehen sich der Einordnung in erkannte Grundströmungen oder laufen mühevoll erarbeiteten Thesen zuwider, 'unbezähmbare Arbeiten' weisen auf die Grenzen der Zulänglichkeit von Sprache.

Wenn es z.B. um den Versuch geht, die über 64000 vorn menschlichen Auge leicht wahrnehmbaren Farbtöne auch nur annähernd in ähnlich nuancierten Worten wiederzugeben, so ist ein Erfolg mehr als zweifelhaft. Insofern scheint es nur sinnvoll, sich auf diejenigen Dinge zu beschränken, die zu leisten Sprache auch fähig ist.

Da allerdings selbst ein Begriff wie 'eierschalenfarben' genaugenommen noch die Streuung einer vielzitierten Gießkanne erreicht, scheint darüber hinaus eine Verständigung nötig, daß die Tragfähigkeit von Worten jederzeit falsifizierbar ist, und es sich daher anbietet, sie (im Sinne einer Konventional-Sprache) nicht allzu wörtlich verstehen zu wollen. Schließlich hat 'jeder' eine ungefähre Vorstellung davon, was 'eierschalenfarben' meint, und auch ein Begriff wie z.B. der von Picassos 'Blauer Periode' deutet natürlich über sich selbst hinaus.

Wenn also im folgenden der Versuch unternommen wird, sich Teilen des malerischen Werks von Hans J. Sedelmeier mittels Sprache anzunähern, so erfolgt es vor dem Hintergrund, daß die Erfassung eines möglichen Dialoges zwischen Betrachter und Einzelbild nicht intendiert wird, zumal eine solche Zwiesprache geradezu darauf angewiesen ist, weitgehend subjektiven Wahrnehmungskriterien zu unterliegen. Vielmehr wird angestrebt, gröbere Richtungen auszumachen, strukturelle Zäsuren hervorzuheben, und wo möglich, ihre eventuellen Ursachen zu benennen.

Will man eine überordnende Systematisierung vornehmen, so sind einzelne Sachverhalte notfalls zu simplifizieren oder Einzelbilder zu vernachlässigen, wenngleich ein solches Vorgehen natürlich nicht ohne Bildbeispiele auskommen wird. Solchen Bildbeispielen kommt allerdings leicht eine **allzu** stellvertretende Aufgabe zu – selbst bei einem Maler wie Sedelmeier, dessen Werk doch auf den ersten Blick einen relativ kontinuierlichen Eindruck hinterläßt, und der nicht zu großen Extremen geneigt zu haben scheint.

Und in der Tat sind einige charakteristische Merkmale offensichtlich, die dieses Werk in allen seinen Phasen kennzeichnen. Bei genauerer Betrachtung finden sich andererseits aber größere formale und thematische Unterschiedlichkeiten, welche in immer neue Beziehungen zu temporalen Aspekten treten. Kurz gesagt: das Werk Sedelmeiers ist stringent, und es ist es nicht. Es weist in Teilbereichen lineare Verläufe auf, bestimmte Phasen wecken sogar den Eindruck einer Simultaneität von Entwicklungen, andere dagegen scheinen sperrig, in sich widersprüchlich, oder 'kreuz und quer' verlaufen zu sein.

Es kann also nicht ausreichen, Sedelmeiers Gestaltungsparameter einer 'chronometrischen' Subsumtion zu unterziehen (was hieße 'quer' zu kategorisieren), sondern es scheint ebenfalls nötig, Längsschnitte vorzunehmen (also: 'kreuz'-weise vorzugehen).

Letzteres wird hauptsächlich durch die Frage nahegelegt, inwieweit hier mögliches (inneres) Befinden eine Entsprechung oder Entgegnung in formalästhetischen Lösungen gefunden hat.

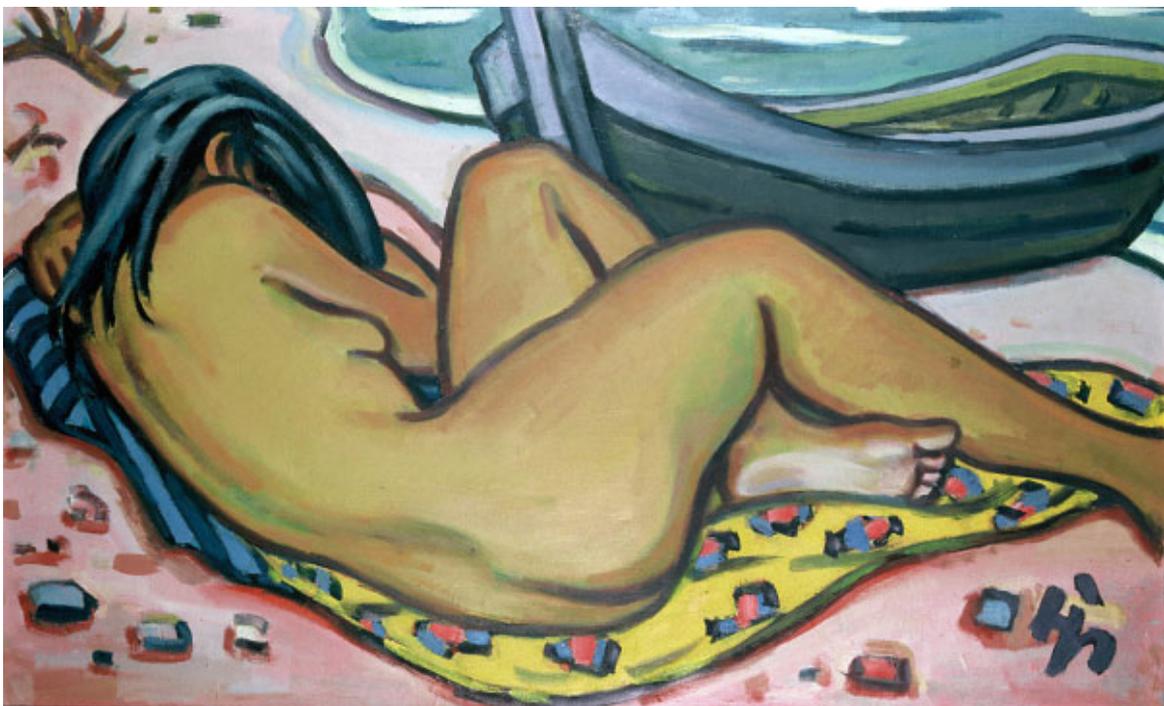
Hilfestellung leistet diesbezüglich ganz sicher Sedelmeiers Biografie, aber offenbar auch seine Interpretation bestimmter Gedanken des Expressionismus. Nicht unbedingt in stilistischer, sondern vor allem in ideeller Hinsicht, scheint dieser für ihn eine zentrale Bedeutung beibehalten zu haben, und ihm entlehnte er auch die Idee, 'unsichtbare' Vorgänge sichtbar machen zu wollen.

Da er aber gleichzeitig überzeugt war, daß jede (äußere) Form von ihrem Inneren geprägt ist, mögliche Vorgänge also so 'unsichtbar' nicht sein konnten, und er sich zudem um eine Reduktion solcher Formen „auf das Wesentliche“

bemühte, verlaufen die Abgrenzungen seines Selbstverständnisses zu sowohl Impressionismus, als auch Abstrakter Malerei jeweils unscharf (evt. so unscharf, wie diese Begriffe – verstehe ich es recht – auch selbst sind).

So dürfte er beispielsweise die Beschränkung auf „das Wesentliche“ nicht als eine Art Vorstufe verstanden haben, deren konsequente Fortführung in gänzliche Abstraktion hätte münden müssen. Sein Interesse galt vielmehr der Vereinfachung des Gegenständlichen als einer Loslösung davon, d.h. er bemühte sich darum, die Aussagefähigkeit seiner Bilder mittels Verallgemeinerung zu steigern.

Wenn z.B. die Subjekte seiner Menschenbildnisse im Zuge einer solch vereinfachenden Darstellung ihre individuellen Merkmale verloren, wenn sie mitunter eine regelrecht objekthafte Wirkung erhielten, dann also deshalb, weil hier nicht ein **bestimmter** Mensch (eine bestimmte Frau, ein bestimmter Körper) gemeint war, sondern zumeist das jeweilige Thema in seiner globalsten Form.



WVZ 266, Akt mit Boot, 1958

Interessanterweise ging ähnliches in seinen Landschaftsgemälden voraus, denn bereits hier traten flächige, stark konturierte Formen zuungunsten filigraner Strukturen in den Vordergrund.

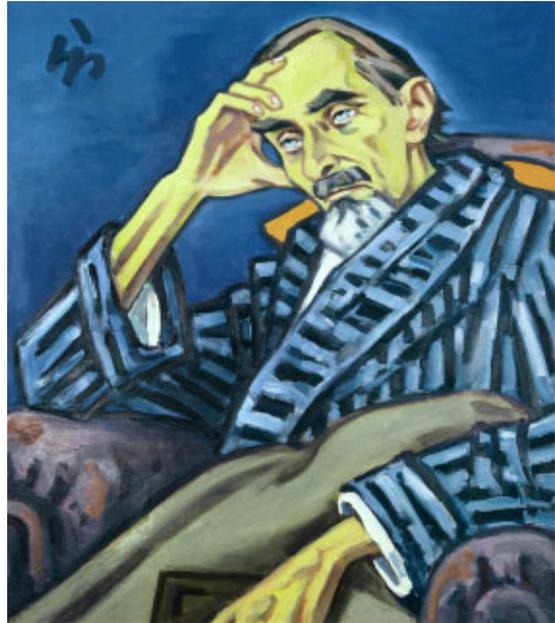


WVZ 96, Herbstbäume, 1951

Die in dieser Weise vollzogene 'Gleichbehandlung' von Mensch und Natur markiert in erster Linie einen der eigentlichen Schwerpunkte von Sedelmeiers malerischer Auseinandersetzung: Die Suche nach der Form schlechthin; ein weiterer, wohl noch vorrangiger, war die Farbe, und erst dahinter standen für ihn eventuelle Bildinhalte. Unschwer auszumachen ist hierbei sein spezifisches Interesse für die Farbe und das damit verbundene Licht, speziell in ihrer Eigenschaft als Stimmungsträger, aber z.B. auch als 'reale' Unterscheidung verschiedener Landstriche:



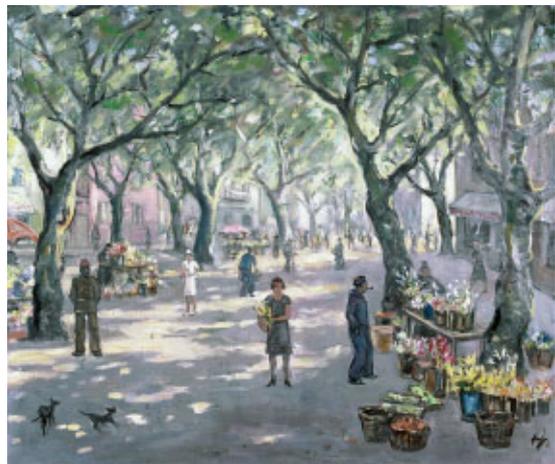
WVZ 346, Grün-roter Fasching, 1963



WVZ 269, Hans P. II, 1958/60/64



WVZ 214, Hafen von Saloniki II, 1956



WVZ 63, Blumenmarkt im Südfrankreich, 1946

Weitaus komplizierter verhält es sich gegenüber der Farbe mit Sedelmeiers Formen und Bildinhalten. Zu einem großen Teil scheinen sich seine Arbeiten auf der Suche nach einer Art 'absoluter' Schönheit befunden zu haben, einige sind fast vollständig von einem Wollen um sowohl formale, als auch weltliche Harmonie geprägt. Was sich hierin ausdrückt, erfährt keinen

Zugriff mehr auf Realitäten, und es erhebt wohl auch keinen Anspruch darauf. Vielmehr scheint es imaginäre 'Notausgänge' geöffnet zu haben, Fluchträume, die sich einem heutigen Betrachter allerdings als gebaute Kulissen erweisen mögen.



WVZ 401, Castellamare del Golfo II, 1966



WVZ 411, Sitzende mit blauer Blume,  
1966/67/70



WVZ 51, Sabine 11 Wochen alt, 1938



WVZ 61, Ziehbrunnen, ca.1945

Daß Sedelmeier trotzdem recht gut um den 'bescheidenen' Zustand dieser Welt wußte, zeigt sich an (wenigen) Gegenbeispielen. Sowohl die „Rothaarige Trinkerin“ (Abb. WVZ 364), als auch die „Trauernde“ (Abb. WVZ 487), letztere stammt ursprünglich aus dem Zyklus „Passion 33“, ist also Teil der direkten Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus – konfrontieren den Betrachter deutlich mit einer Sicht auf Wirklichkeit.



WVZ 364, Rothaarige Trinkerin, 1963



WVZ 487, Trauernde, 1970

Wenn Sedelmeier nicht mehr von seinem Wissen umsetzte, obwohl er viele Vorgänge um sich herum als 'denkbare' Bilder erkannt haben mag, dann sicherlich nicht – und das belegen meines Erachtens die beiden Beispiele –, weil deren Ausarbeitung seine 'Palette eingeengt' haben würde.

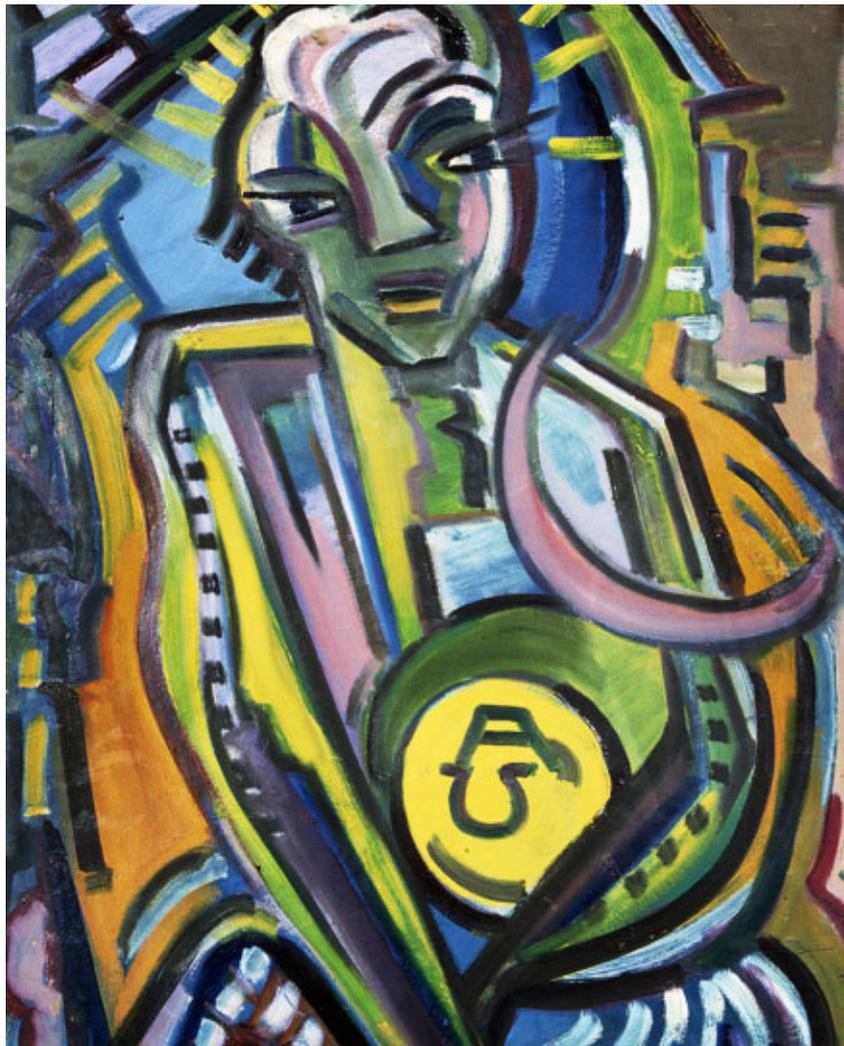
Vielmehr deshalb, weil er im Grunde über weite Strecken ein 'Privatissimo' war. Zu 'politisch', um zu ertragen was die tatsächliche Welt zu wünschen ließ, aber zu unpolitisch, um diesen Zustand anzuklagen, zu 'aristokratisch', um lautstark zu lamentieren, zu 'bürgerlich-konservativ', um ein ausreichendes kämpferisches Element zu besitzen, aber in vieler Hinsicht auch von zu 'demokratisch-sozialistischer' Gesinnung, um zufrieden sein zu können<sup>60</sup>



WZ 171, Spieler II, 1954

Das exotische Mädchen, der Süden, der Bodensee, sie alle meinten sicher eine ästhetische Auseinandersetzung, bei der oftmals die Form zum eigentlichen Thema wurde. Ebenso bedeuten sie aber ein evidenten Ausweichmanöver, die Substitution der eigenen Umgebung.

Dennoch ist es problematisch, von der bloßen Häufigkeit solcher Arbeiten auf einen Stellenwert rückzuschließen, den sie für Sedelmeier gehabt haben könnten. Immerhin scheint plausibel, daß die Annäherung an 'absolute Formen' ein unerschöpfliches Arbeitsgebiet ist, und daß deren Produkte infolgedessen die eines mehr an Realität teilhabenden Interesses rein zahlenmäßig überwiegen. Überspitzt könnte man aber fragen, ob sich in seinem Werk ganz wenige Bilder befinden, die für Sedelmeier die Hauptsache bildeten, oder umkehrschließend: Offensichtlich schienen ihm nicht alle seiner Arbeiten gleich wichtig, und sie sind es auch tatsächlich nicht. Interessant wäre aber in diesem Zusammenhang, inwieweit sich seine eigene Wertschätzung mit der einer 'fundierten zeitgenössischen Kunstrezeption'<sup>61</sup> in Deckung befunden hätte.



WWZ 312, o.T., ca.1960

Ein einsames Beispiel, für das eine Selbsteinschätzung auch vorliegt, bilden einige recht abstrahierende Ansätze aus den frühen 1960er Jahren (Abb. WVZ 312).

Äußerungen wie die, da habe er „nur den Pinsel leermalen“ wollen verzerren zwar den Sachverhalt – denn schließlich pflegte Sedelmeier nicht mit Pinseln von quastähnlichem Fassungsvermögen zu arbeiten – treffen aber insofern einen Kern, als der Maler Arbeiten wie diese als „Spielereien“ abtat, sie für nicht wichtig genug befand, – es vielleicht aber auch schlicht nicht wagte, sich hinter sie zu stellen, weil sie nicht in ein (autostereotypes) Bild zu passen schienen.

Möglicherweise verbarg sich gerade hinter dem Bagatellisieren solcher Ansätze der (ihm unerfüllbar erscheinende und deshalb nur verhohlene) Wunsch nach stärkerer künstlerischer Emanzipation. Um sein durchaus vorhandenes Interesse an verschiedenen kontemporären Kunstströmungen auch aktueller in seine Malerei einzubeziehen, hätte es dann allerdings nicht nur ihrer (ebenfalls vorhandenen) kollegialen Anerkennung bedurft, sondern auch der Erkenntnis, was für bereichernde Ausdrucksmöglichkeiten ihnen inelägen.

Nachdem diese Voraussetzung nicht gegeben war, bliebe die Frage nach einer anderweitigen Motivation für jene „Spielerei“ also offen. Sicher ist, daß sie nicht in Kenntnis von Francis Bacons „Self-Portrait“ (siehe Abb.) stattfand, denn das entstand erst 1969, doch wenn an dieser Stelle der bewußte Verzicht auf eine (leichtfertige?) Gegenüberstellung Sedelmeiers mit 'erfolgreichen' Künstlern seiner Zeit erstmals unterbrochen wird, so geschieht es weniger wegen (zufälliger?) Ähnlichkeiten zwischen diesen beiden Portraits.<sup>62</sup>



Francis Bacon: Self-Portrait, 1969

Vielmehr soll Bacon hier genannt sein, weil Sedelmeier sich in (natürlich nicht nur) einem ganz entscheidenden Punkt von diesem abgrenzen läßt. Ein zentraler Begriff für das Oeuvre Francis Bacons ist die „Orientierung am eigenen Nervensystem, aus dem die Dinge ans Tageslicht befördert werden“:

„Die Leute scheinen immer zu glauben, daß ich versuche, in meinen Bildern das Leiden und die Grausamkeit des Lebens zu vermitteln, aber ich selbst sehe das ganz anders. Schauen Sie, allein die Tatsache, daß wir geboren werden und das wir leben, ist doch etwas sehr Grausames. Es geht mir ja gar nicht darum, diesen Aspekt besonders zu betonen – nur wenn man versucht, sich beim Malen so nah wie möglich am eigenen Nervensystem zu orientieren, dann, glaube ich, kommen solche Sachen einfach automatisch zustande. (...) Das Leben (...) besteht doch wirklich nur aus Leiden und Hoffnungslosigkeit.“ 63

Dieser introspektiven Haltung liegt zugrunde, daß ein Hervordrängen des Unterbewußten nicht nur zugelassen wird, sondern daß es, darüber hinaus einen verläßlichen Spiegel der Außenwelt darstellt, dem man quasi neugierig entgegenblickt.

Neben einer Neugierde, z.B. der Frage um die Existenz gewisser „Leichen im Keller“ nachzugehen, erfordert diese Haltung aber auch eine ausreichende Stabilität, bestimmte Antworten auszuhalten. Es scheint als habe Hans J. Sedelmeier keine entsprechende Konstitution besessen.

Hatte Sedelmeier während des Zweiten Weltkriegs noch förmlich der Gelegenheit entgegen 'gefiebert', seine Eindrücke an der Staffelei zu verarbeiten, so stellte sich ihm in den ersten Nachkriegsjahren die enttäuschende Unmöglichkeit einer direkten Umsetzung heraus.

Stilverwirrt, trocken oder gekünstelt empfand er vor allem die mit Ungeduld begonnenen Landschaftsgemälde aus Süd- und Osteuropa (Abb. S. 69. WVZ 59).

Nicht nur in künstlerischer Hinsicht setzte eine „unerwartet seltsame Lähmung“ ein, aus der nur verschiedene „mühsame Befreiungsschritte“ zu führen schienen. Diese vollzogen sich in einer Art umfassender Bestandsaufnahme, welche zunächst über den Weg zahlreicher Portraits von seiner Frau, seinen Töchtern, aber auch von sich selbst reichte (Abb. WVZ 80 u. 82), dann bei einigen befreiteren Bodensee-Motiven anlangte (Abb. S. 71. WVZ 87), und schließlich in den Jahren 1947-49 mit der ersten Version der „Passion 33“ bei dem wohl eigentlichen Kern seiner Verunsicherung ersten Halt fand (Abb. S. 25-27, 30, 32, 42, 43, 45, 47. WVZ 75).

In dieser Mappe mit 39 Tusche-Zeichnungen scheint die ganze Heftigkeit einer anhaltenden Betroffenheit vom Nationalsozialismus ausgedrückt. Oftmals verbitterte Wut, aber vor allem ein Zug ins Groteske, sind beteiligt, wenn viele der einzelnen Blätter den Eindruck einer spontanen und lockeren Hand hinterlassen, obwohl gleichzeitig das Ironisierende, zuweilen fast Karikierende, doch eine höhere Warte als Standpunkt erkennen lassen, und somit offenbar wird, daß diese Form der Artikulation ganz sicher 'ihre Zeit' brauchte. Interessanterweise erfolgte eine Umsetzung ihrer Blätter in Ölgemälde nur bei 'ernsteren' Gegenständen (Abb. S. 72, 73. WVZ 85 u. 91).



WVZ 80, Selbstportrait, ca. 1948

Vielleicht ein (weiterer) Hinweis darauf, daß Sedelmeier mit jenen Zeichnungen nicht 'alles' über die NS-Zeit gesagt schien, ist ab etwa 1952 die Aufnahme seiner „Erinnerungen“, die eine autobiografische Beschäftigung mit seinem bisherigen Leben darstellen, und für ihn wohl hauptsächlich Selbstreflexion mit dem Ziel einer Standortbestimmung bedeuteten.

Ungefähr zeitgleich begann er, sich locker dem sogenannten „Lindauer Kreis“ anzuschließen. Diese Vereinigung ortsansässiger Künstler traf sich in unregelmäßigen Abständen zum Erfahrungsaustausch und organisierte Jahresschauen ihrer Mitglieder im „Runge-Saal“ des Alten Lindauer Rathauses.

Obwohl Sedelmeier diesen Kollegenkreis durchaus ernstnahm, entwickelte er keine nennenswerten Kontakte zu einzelnen Mitstreitern, die über ein sich gegenseitig respektierendes Maß hinausgegangen wären. Als eine Art Rehabilitation im „Dritten Reich“ verfehmter Künstler führte der „Lindauer Kreis“ eine „Ausstellung moderner Kunst am Bodensee“ durch, was Sedelmeier eine Rundreise zu einigen Malern ermöglichte, die sich, von der nationalsozialistischen Kulturpolitik als „Entartete“ verunglimpft, in die Bodensee-Region zurückgezogen hatten (darunter Ackermann, Dix, Heckel).



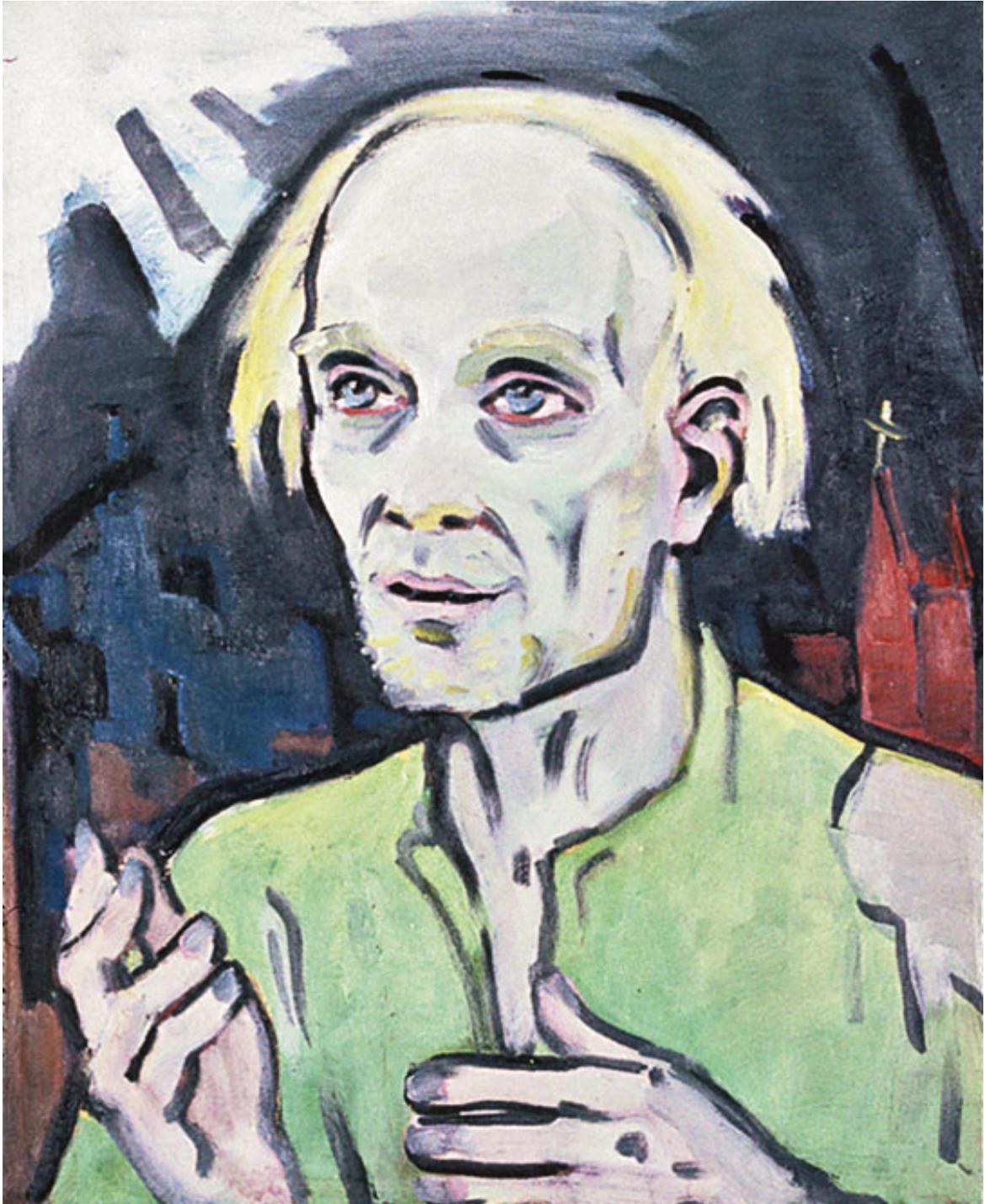
WVZ 59, Russischer Winter, 1945



WVZ 82, Meine Drei, 1945



WZ 87, Schneelandschaft am Bodensee, 1950



WVZ 85, Ruinenfasching, ca. 1945/50

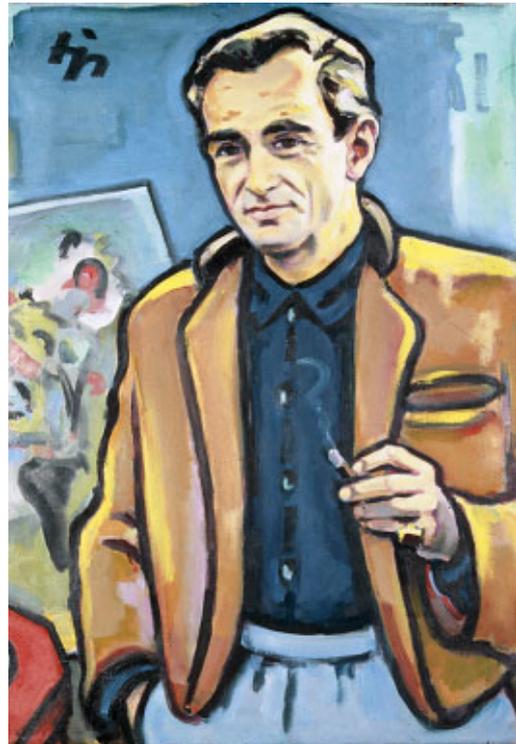


WZ 91, Heimkehrer, ca. 1950

Möglicherweise bedingt durch den (Wieder-)Einzug alter und neuer kultureller Muster (Warenwelt, Reklame, Konsumstreben, Filmindustrie etc.), und mit auch zunehmend nach vorne orientierter Blickrichtung, eröffneten sich Sedelmeier in den Jahren nach der Währungsreform eine Fülle motivischer Anreize, und vor allem eine buchstäblich breitere Palette. Die Farbe, respektive Farbigkeit erhielt einen wachsenden Stellenwert und scheint auch bei der Auswahl seiner Sujets mitgewirkt zu haben.

Farbträchtige Themata wie die Straße, die Nacht mit ihrer Halbwelt, Cafes, Bars, der Zirkus, das Spiel, kamen zu Portraits, Landschaften und Stilleben. Zwar dürften auch sie nicht als analoges Abbild von Realität verstanden worden sein, sie sind ihr aber deutlicher entlehnt. Ein spürbares Interesse für die (flüchtige) Vielschichtigkeit zwischenmenschlicher Beziehungen (Abb. S. 76-77. WVZ 210 u. 343), eine Hinwendung zu sozialer ambitionierten Inhalten (Abb. S. 80. WVZ 289) treffen auf einen weniger zaghaften Umgang mit Konturen und vor allem **Farben**. In einigen Fällen scheinen diese zum eigentlichen Hauptgegenstand der malerischen Auseinandersetzung geworden zu sein, welche sich, den Bildinhalt mehr zum Anlaß nehmend, sowohl monochrom als auch komplementär vollzog. Das Sedelmeier eine solche 'Wertigkeit' nicht fremd war, beleuchtet seine Schilderung des 'Zusammentreffens' mit Otto Dix:

*„Doch als wir nun die geräumige Werkstatt betraten, die voller Bilder stand, erinnerte kein einziges mehr an den berühmten und berüchtigt gewesenen Otto Dix der Zwanziger Jahre. Auf keiner Staffelei war noch eines*



WVZ 182, Selbstportrait, ca. 1954

der alten Themen in Arbeit, sondern wir sahen ein angefangenes Damenportrait, fanden ein halbfertiges Bild, auf welchem ein kleines Mädchen Hühner fütterte, und entdeckten ringsum lauter Entwürfe und ausgeführte Gemälde, die sämtlich einen ländlichen oder symbolischen Gockelhahn darstellten ...

Die Malweise des Künstlers war ungemein breitflächig geworden, mit starken Konturen, und wirkte auch auf vollendeten Bildern eher halbroh und dekorativ, als irgendwo detailliert ...

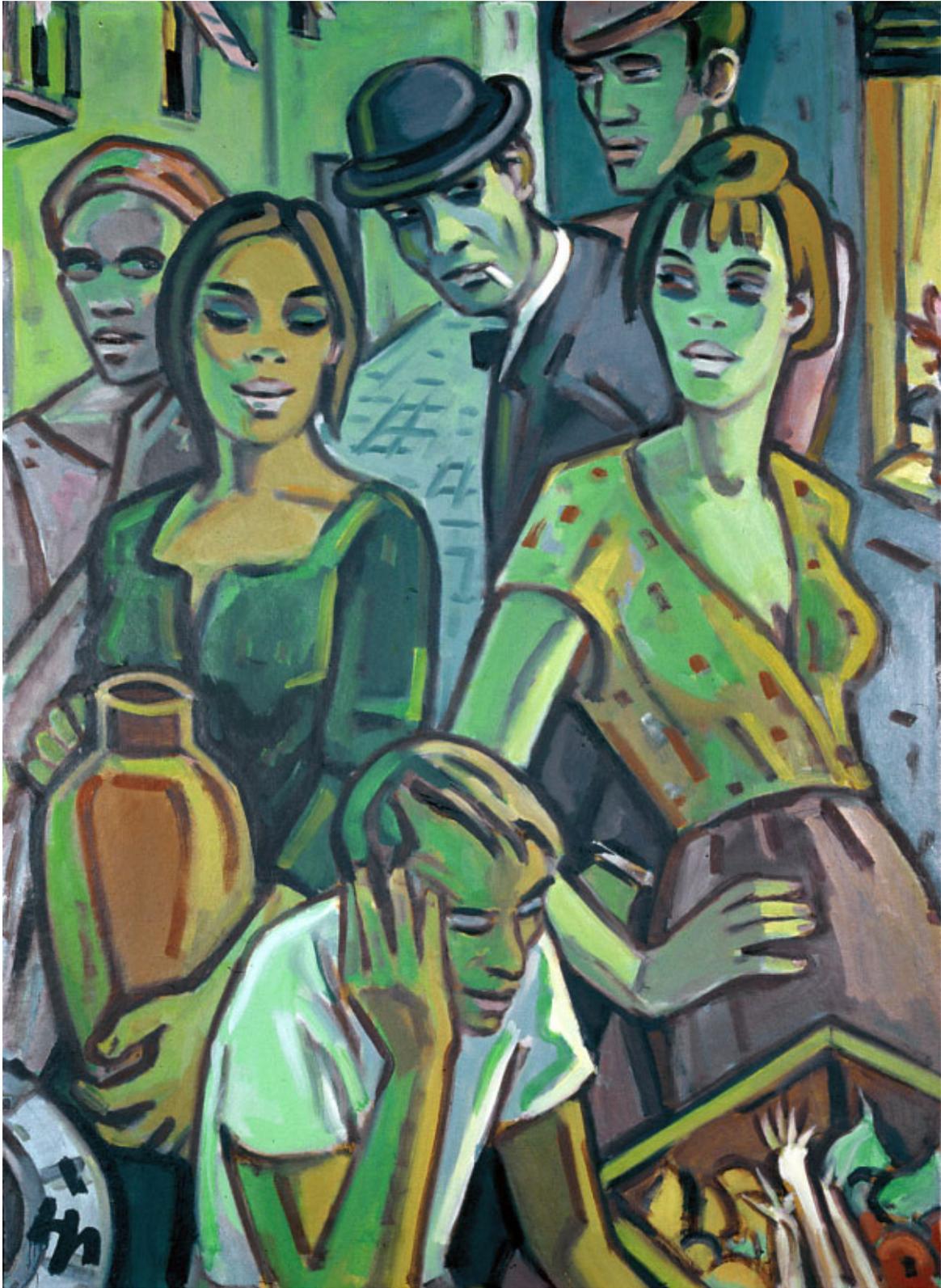
Ich mußte mir Luft machen und mein Erstaunen zu Worte bringen, wobei mich der Meister zunächst nur höchst verschmitzt anlächelte. Dann aber wurde er doch gesprächig, nachdem er Photos herbeigeholt hatte, und demonstrierte, (...) daß auch seine berühmten Bilder von einst genauso untermalt worden waren wie die heutigen. (...) Nun zeigte sich, daß er tatsächlich schon immer jedes Bild „vorerscht so brudal hingehaun“ hatte um mit seinen Worten zu reden. „Ich hab nur ...“ sagte er „... dann äben noch zum Schluß dä lätzte Dendenz druffgepinselt fir de Dummen, denen man's ja gar nich genau genuch sach'n kann.“ Hierauf schwieg er eine Weile, um schließlich noch hinzuzusetzen: „Nu ja, mit Kunst hadde das nadirlisch nischte zu tun – und de Dämen (was Themen heißen sollte) och nicht, wenn Se mich verstähn?“

Ja. ich verstand – und begriff auch: Für Otto Dix war die Zeit der realistisch tendenziösen Themen vorüber. Aus dem Ankläger einer allzu bürgerlichen Gesellschaft, mit ihrer satten oder angekränkelten Moral, war nach dem Zusammenbruch des Hitlerregimes ein freier Künstler geworden, ein echter Maler, der mehr symbolische oder ganz schlichte Naturthemen zum Vorwand nahm, um sie in erster Linie formal und malerisch zu komponieren.“<sup>64</sup>

Zu Sedelmeiers 50. Geburtstag fand 1954 auf Initiative des Lindauer Kulturamtes eine Ausstellung von 55 Gemälden im „Runge-Saal“ statt.



WZ 210, Maskenball II, ca. 1955



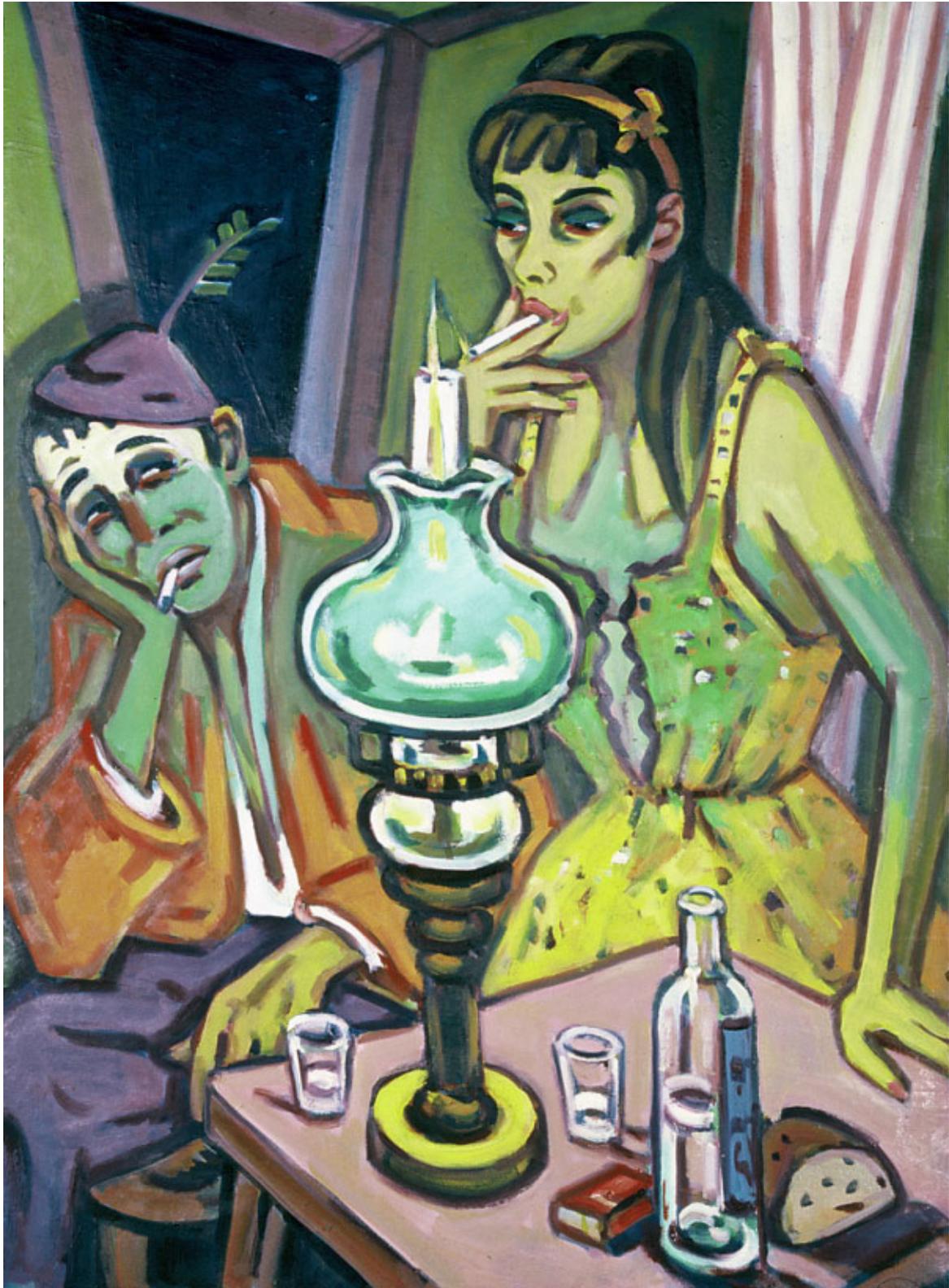
WVZ 343, Grüne Straße, 1963



WVZ 357, Clown mit Flasche, 1963/64



WVZ 258, Fischverkäuferin II, 1957/60/64



WZ 289, Die grüne Petroleumlampe, 1959/60



WVZ 310, o.T., ca. 1960



WVZ 296, Pfänderwald, 1960



WZ 279, Gladiolen, 1959



WZ 262, Fischerhafen, 1958

Ab etwa 1962 standen die Bilder Sedelmeiers verstärkt unter dem Hauptaspekt formaler Auseinandersetzung. Zwar büßten sie zunächst nur wenig ihrer Farbfreudigkeit ein, doch wandte er sich zunehmend einer klar gegliederten Aufteilung von Fläche zu. Eventuell gestützt auf die abstrahierenden Ansätze zu Beginn der 1960er Jahre (Abb. S. 61 u. 83. WZ 312 u. 311), scheint er sich auf der Suche nach einer möglichen Annäherung bestimmter Formen und Körper an diese Fläche befunden zu haben.

Konsequenterweise traten Einzelmotive mit nur wenigen Accessoires in den Vordergrund (Abb. S. 84-85. WZ 348 u. 371), während die Hintergründe glatt und einfarbig, ähnlich den Fonds der Fotostudios, ohne Nuancen, ohne Licht und Schatten gestaltet wurden. In Sedelmeiers Menschen-Darstellungen posierten die Körper als komponierte 'Konturen', Gesichter wirken ausdruckslos, fast wachsartig (Abb. S. 86-88. WZ 435, 428, 464).

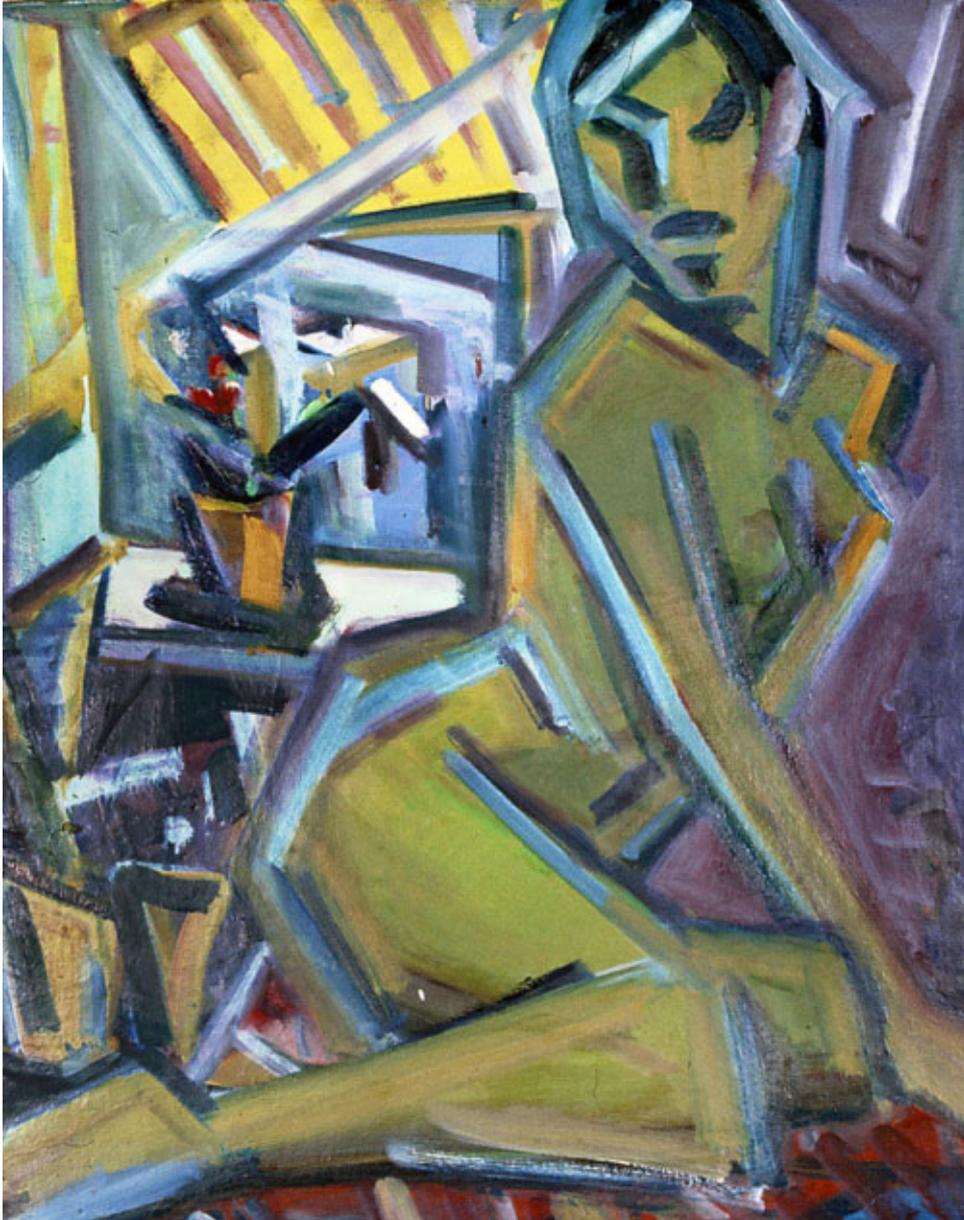
Seit etwa 1950 erhöhte sich kontinuierlich der Anteil (zumeist fremdländischer) Frauen-Bildnisse, in welche er neben diversen Verweisen auf 'Natur' auch solche einarbeitete, die als zeittypische Design-Elemente im Hause Sedelmeier so gut wie gar nicht vorkamen (Abb. S. 89. WZ 434).<sup>65</sup>

Ab etwa 1962 verschlechterte sich sein Gesundheitszustand zunehmend. Tuberkulöse Symptome ließen auf die (weit verbreiteten) Folgen von Mangelerscheinungen während des Zweiten Weltkriegs schließen. Sedelmeier sprach häufiger von der empfundenen Sinnlosigkeit seiner Arbeit, und davon, daß er mit ihr aufhören wolle.

Zu seinem 60. Geburtstag fand erneut eine Ausstellung seiner Bilder im „Runge-Saal“ statt.



WZ 457, Selbstportrait, 1968



WZ 311, o.T., ca. 1960



WVZ 348, Sich Kämmende, 1963



WVZ 371, Andreas, 1964



WVZ 435, Ursula, 1967



WZ 428, Ise Sch., 1967



WVZ 464, Akt mit Gladiolen, ca. 1968



WZ 434, Nicola, 1967

Die letzten drei Jahre von Sedelmeiers Arbeit deuteten einen merklichen Wandel in der Wertigkeit seiner Ausdrucksmittel an, welcher von einer inhaltlichen Rückbesinnung ausgegangen zu sein scheint.

Die Wiederaufnahme von Landschaftsmotiven aus der LZ-Zeit (Abb. S. 91-92. WVZ 471, 472), eine zweite Fassung der „Passion 33“, und die erneute Umsetzung einiger ihrer Blätter in Ölgemälde (Abb. S. 95-96. WVZ 462 488) erscheinen buchstäblich in einem anderen Licht.

Der Blick des Malers scheint ernüchtert, aber gerade das ermöglicht eine Steigerung des Ausdrucks, die unprätentiöse 'Wiedergabe' des möglicherweise im Sedelmeierschen Sinn – Wesentlichen.

Eine gleichwertige Behandlung von Farbe, Form und Thema verbindet (fast epilog-ähnlich) die einzelnen Schwerpunkte seiner malerischen Auseinandersetzung und verhilft ihren 'Wesen' zu einer aussagekräftigen Dichte.

Im Dezember 1970 begab sich Sedelmeier zur Behandlung seiner Tbc unter die ärztliche Aufsicht eines Hannoveraner Krankenhauses. Dort starb er am 30. April 1971 an Lungenkrebs. Zuvor hatte er darum gebeten, ihm unbedingt mitzuteilen wenn ihm nicht mehr zu helfen sei, er müsse dringend noch einmal nach Lindau, wo er noch sehr viel zu erledigen habe ...



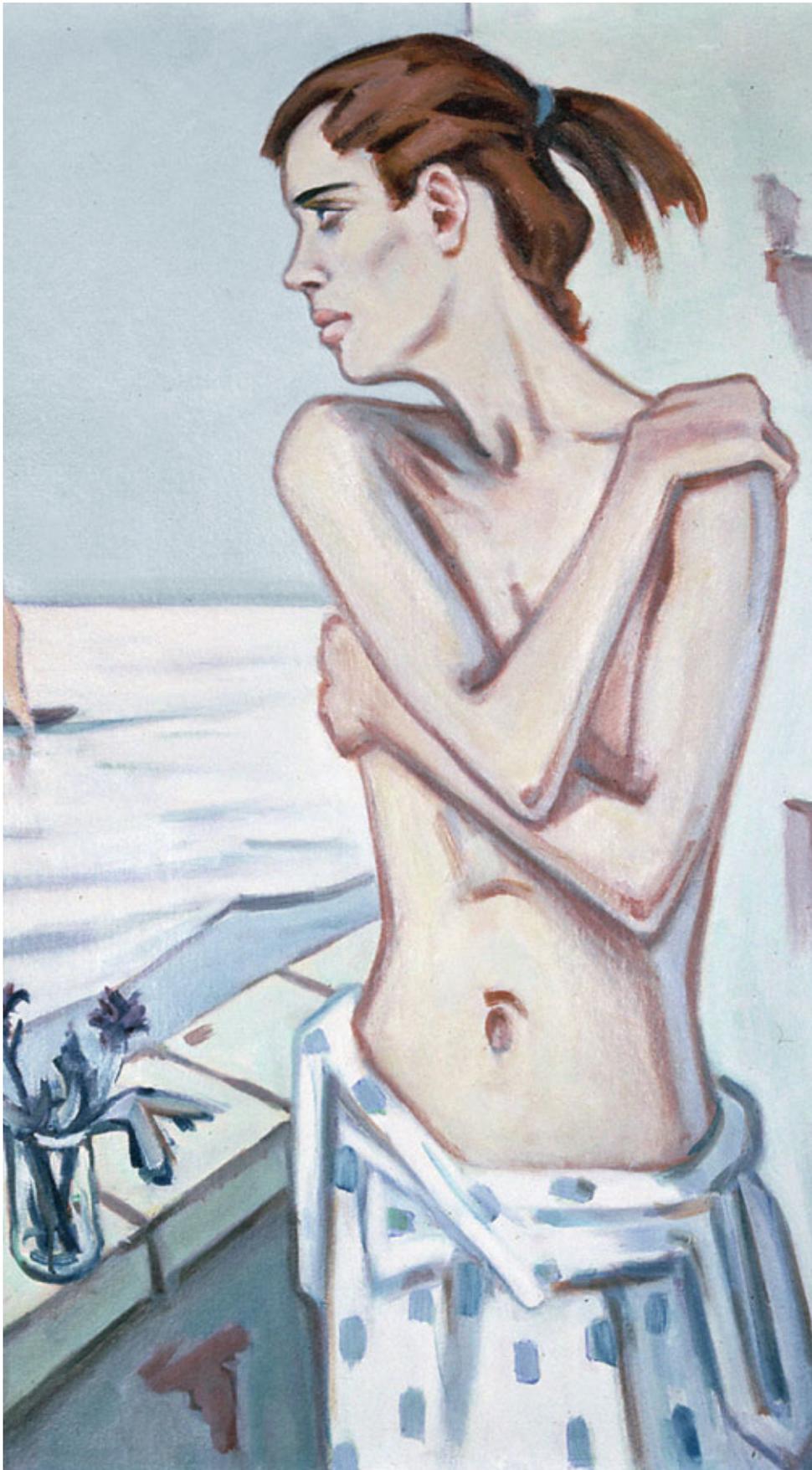
WVZ 471, Blaukrautfeld in den Vogesen, 1969



WZ 472, Rumänisches Dorf, 1969



WVZ 474, Tegernsee, 1969



WVZ 491, Heller Halbakt am Fenster, 1970



WZ 462, Blinder V, ca. 1968



WVZ 488, Ahasver, 1970

Im Sommer 1971 widmete man Hans J. Sedelmeier eine Gedächtnisausstellung im „Runge-Saal“ des Alten Lindauer Rathauses. Die einführenden Worte fand Julius Posener, darunter auch diese:

„... wir sehen hier also einen Ausschnitt aus dem Ausschnitt der übrig blieb. Zum Teil blieb er deswegen übrig, weil Hans-Jochen seine Bilder nun nicht mehr übermalen kann ...“

## ANMERKUNGEN

---

- 1 nach: Julius Posener, „Anfänge des Funktionalismus, von Arts and Crafts zum Deutschen Werkbund“, Berlin 1964
- 2 Diese Autobiografie umfasst 438 eng beschriebene und von Sedelmeier in drei Bänden zu den „Erinnerungen“ zusammengefasste Seiten. Als Entstehungszeitraum müssen die Jahre 1952-54 angenommen werden. Im folgenden werden die „Erinnerungen“ mit 'E I, II und III' abgekürzt.
- 3 vergl. auch: Janos Frecot, „Berlin 1870 – 1910“, München 1971
- 4 E. I, S. 13
- 5 ebd. S. 19
- 6 1885 Bau der „Höheren Töchterschule“ (Oberlyzeum)  
1903 deren Neubau (Architekt: Jakob Sedelmeier), siehe Abb. S.103  
898 Bau der „Beucke-Schule“(Zehlendorfer Gymnasium)  
1903 deren Neubau (Bauausführung: August Jänicke)  
1904 Bau der „Schadow-Schule“(Oberrealschule, Reformrealgymnasium)  
1913 deren Neubau (Architekt: Paul Mebes)
- 7 vergl. auch: Bärbel Schrader, „Kunstmetropole Berlin 1918-33“
- 8 E. I, S. 27
- 9 vergl. auch: Ferdinand Avenarius, „Kaiserliche Äußerungen“, in „Der Kunstwart“, Nr . 20, Jhg. 1906/07
- 10 vergl.auch: Kurt Trumpa, „Zehlendorf in der Kaiserzeit“, Berlin 1982
- 11 E. I, S. 32
- 12 ebd. S. 25
- 13 ebd. S. 26
- 14 Erich Mattschaß war wohl ein nicht sehr bedeutender, aber typischer Historienmaler des ausgehenden 19. Jahrhunderts, der jedoch noch bis zum Ende des Ersten Weltkrieges 'schlachtenbummelte'. Immerhin ließ Wilhelm II. das Gemälde „Die Fahne der Einundsechziger“ für die Nationalgalerie ankaufen, verschenkte es allerdings später an das Regimentcasino.

- 15 E. I, S. 36
- 16 Eine Zeit nach den ideellen Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs kann es noch nicht gegeben haben. Diese dauern an.
- 17 E. I, S. 38
- 18 vergl. auch: Berlinische Galerie, „Ich und die Stadt“, Berlin 1987
- 19 vergl. auch: „Kunst und Künstler“, 8. Jhg., 1909, nach:  
Werner Doede, „Die Berliner Secession“, S. 36, Frankfurt/Main, 1977
- 20 E. I, S. 38
- 21 Julius Posener lehrte nach dem Zweiten Weltkrieg an der HdK Berlin Architekturgeschichte, lebt und arbeitet in Berlin-Zehlendorf
- 22 Die „Staatliche Kunstgewerbeschule Berlin“ wurde 1924 mit der Akademie in Berlin-Charlottenburg zur „Hochschule für freie und angewandte Kunst“ zusammengelegt. Zuvor war sie dem Kunstgewerbemuseum angegliedert und lag wie dieses in der Prinz-Albrecht-Straße, also dem späteren Gestapo-Hauptquartier. Infolgedessen sind Dokumente bezüglich Sedelmeiers Immatrikulation genauso wenig greifbar, wie solche über eventuelle Kommilitonen.  
vergl. auch: Sonja Guenther, „Bruno Paul 1874-1969“ und entfernt auch: Christine Fischer-Defoy, „KUNST MACHT POLITIK“, Hochschule der Künste Berlin, 1987
- 23 E. I, S. 44 ff
- 24 ebd.
- 25 Bedauerlicherweise existieren nur einige spärliche Hinweise auf Richters Werdegang, nach welchen er 1960 in Ostpreußen geboren wurde, zunächst den Beruf des Arzts ergriff und eine Professur an der Sorbonne innehatte, sich aber etwa vierzigjährig ganz der Malerei zuwandte. Um 1909 unterrichtete er zusammen mit Lovis Corinth an den „Studienateliers für Malerei und Plastik Lewin-Funcke“, wobei auch aus dieser Zeit die Bekanntschaft mit Fritz Burger stammen dürfte. Ihn stilistisch einzuordnen ist angesichts fehlender überlieferter Gemälde nicht möglich; gesichert ist jedoch ein auch restauratives Engagement in zwei Fällen. Zum einen verbrachte Richter den Sommer 1927 mit einer zwölfteiligen Kopie der Deckenfresken in der Lindauer Peterskirche, um jene (irreparabel verfallene) Leidensgeschichte Christi auf diesem Wege zu überliefern. Er vertrat als erster die

(wie sich herausstellte) richtige These, es handele sich hierbei um ein Werk Holbeins d.Ä., und seine Kopien wurden bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs im Kunsthistorischen Seminar der Universität München aufbewahrt. Ihr weiterer Verbleib ist unbekannt, ebenso wie der einer zweiten Reproduktion, in welcher er 1932 Leonardos „Abendmahl“ nachvollzog. Im Jahr 1944 oder 1945 beging Robert Richter etwa fünfundachtzigjährig Selbstmord.

26 E. I, S. 48

27 van Gogh sei hier mit nur einem – möglicherweise aber für Sedelmeiers Verständnis sehr wichtigen Satz zitiert: „... Mein größtes Verlangen ist, solche Unrichtigkeiten machen zu lernen, solche Abweichungen, solche Umwandlungen, Änderungen der Wirklichkeit, (...) daß es – wenn man so will – Lügen werden möchten, nun ja, aber die wahrer sind als die buchstäbliche Wahrheit.“

aus: Vincent van Gogh, „Briefe an seinen Bruder“, Bd,II, S.478, Berlin (Cassirer), 1928

nach: Hugh Davies und Sally Yard, „Francis Bacon“, New York. 1986

28 E. I, S. 67 ff

29 ebd. S. 94 ff

30 U.a. dieser Frage wird eindringlich nachgegangen in:

Margarete und Alexander Mitscherlich, „Die Unfähigkeit zu trauern“, Frankfurt/München 1967

31 Selbstverständlich führte die Rüstungsindustrie (zunächst) zu besonderen Wachstumsraten. Argumente, der 'Nationalsozialismus habe auch seine guten Seiten gehabt' lassen sich daraus jedoch nicht ableiten: Die Vernichtung war ein fester Bestandteil des nationalsozialistischen Programms, insofern sind seine 'Erfolge' und seine 'Schatten-seiten' nicht – wie häufig glauben gemacht werden will – voneinander isolierbar, es hätte das eine ohne das andere nicht in dieser Form geben können. Dennoch antworteten 1988/89 bei einer Befragung durch das Emnid-Institut auf genau die Frage, ob der Nationalsozialismus nur schlechte, mehr schlechte, gute und schlechte oder mehr gute Seiten gehabt habe (jeweils Bundesbürger in %):

nur schlechte Seiten: 16

mehr schlechte Seiten: 38

gute und schlechte Seiten: 43

mehr gute Seiten: 3

nach: „Der Spiegel“, Nr. 15, Jhg. 43, April 1989

- 32 vergl. auch: Rainer Zimmermann, „Die Kunst der verschollenen Generation, Deutsche Malerei des expressiven Realismus von 1925-75, nach Verlagsauskunft leider vergriffen, Fundort: Kunstbibliothek Berlin
- 33 vergl. auch: Horst-Eberhard Richter, „Die Chance des Gewissens, Erinnerungen und Assoziationen, Hamburg 1986
- 34 E. I, S. 106 ff
- 35 Die „Passion 33“, deren Original-Schreibweise „Pa~~ss~~ion 33“ lautet, ist eine Mappe mit 39 aquarellierten Tuschezeichnungen im Format 22 x 32 cm aus den Jahren 1947/48
- 36 E. I, S. 109
- 37 „Die weiße Flügeltür“, im folgenden „Flügeltür“ abgekürzt, erzählt in 53 Tuschezeichnungen die Geschichte von seiner Frau und sich. Als sie sich erstmals begegneten, trat sie durch eine weiße Flügeltür.
- 38 E. I, S. 110 f
- 39 ebd. S. 109
- 40 vergl. das 'Realsatirische' der Hitler-Abb. auf S. 103
- 41 E. I, S. 108
- 42 ebd. S. 110
- 43 ebd.
- 44 ebd. S. 112
- 45 ebd. S. 109
- 46 ebd. S. 113
- 47 ebd. S. 114
- 48 allesamt: Sedelmeier, Tagebuch
- 49 vergl.: Walther Hofer, „Der Nationalsozialismus, Dokumente“, S. 238, Frankfurt/Main 1957
- 50 allesamt: Sedelmeier, Tagebuch
- 51 ebd.
- 52 E. I, S. 129
- 53 ebd. S. 131
- 54 ebd. S. 136 f

- 55 Die Zeichnung zeigt Sedelmeier mit seiner Frau, die eigens nach Berlin gekommen war, um gemeinsam mit ihm die Ruine ihres ehemaligen Wohnhauses zu verabschieden.
- 56 E. I, S. 294
- 57 allesamt: Sedelmeier, Feldpostbriefe
- 58 „... denn wenn man tut, was man nicht lassen kann, ist es anständig zu wissen, daß man es nicht lassen kann.“ Bertold Brecht in: „Aufruf an die jungen Maler“, 1920, nach Jost Hermand (Hrsg.), „Bertold Brecht, Über die bildenden Künste“, Frankfurt/Main 1983
- 59 alle Angaben nach Unterlagen der Anwaltskanzlei M. Löffler, K. E. Wenzel, K. Sedelmeier in Stuttgart
- 60 An dieser Stelle ergibt sich die wohl engste Verbindung zwischen dem Titel der vorliegenden Arbeit und Jean Reniors Film „La grande Illusion“ aus dem Jahre 1937. Am Beispiel des Ersten Weltkriegs legt Renoir in diesem dar, daß die Menschen eigentlich nicht durch (vertikale) Landesgrenzen getrennt werden, sondern vielmehr durch (horizontale) Standesgrenzen. Die 'große Illusion' liegt in dem Glauben begründet, letztere überwinden zu können. Sedelmeier, der übrigens ein leidenschaftlicher 'Europäer' war, hätte diesbezüglich eine Art 'geistigen Spagat' vollbringen müssen. Ihn trennten die Horizontalen nicht nur von anderen, sondern auch von sich selbst.
- 61 Was auch immer das 'Fundierte' ausmachen mag.
- 62 In der Tat kreuzen sich hier, wenn überhaupt, zufällig zwei ansonsten sehr unterschiedliche Biografien, deren so ziemlich einziger Schnittpunkt in ihrer gemeinsamen Ausgangsdekade liegt, – Bacon wurde am 28.10.1909 in Dublin geboren.
- 63 Francis Bacon in einem Interview mit Miriam Gross, in: „Bringing Home Bacon“, The Observer, 30.11.1980, nach: Davies/Yard, „Francis Bacon“, München/Luzern 1986
- 64 E. III, S. 433
- 65 Meines Wissens existiert z.B. so gut wie kein Frauenbildnis, das weder Zimmerpflanze noch Blumenstrauß zeigte. Häufig handelt es sich um geradezu botanische 'Ikonen' der 1950er und 60er Jahre.



Jakob Sedelmeier mit  
Gattin Else.

Am 12. Oktober 1903  
wird die »Höhere Töch-  
terschule« ihrer Bestim-  
mung übergeben. Der  
Bau fand den vollen  
Beifall des Kreisschul-  
inspektors. Er bezeich-  
nete ihn als eine »würdi-  
ge Unterrichtsstätte«.



aus: Kurt Trumpp, "Zehlendorf zur Kaiserzeit", Berlin 1982



Adolf Hitler  
aus: "Der Spiegel"  
Jhg.43, Nr. 15

## WERKSVERZEICHNIS

---

Soweit nicht anders vermerkt, alle Bildnisse: Öl auf Hartfaser-Pappe. Ansonsten bedeuten: Lw = Leinwand, Bst = Buntstift-Zeichnung, Aq = Aquarell, Min = Miniatur, s = signiert, ns = nicht signiert, s(R) = rückseitig signiert, ne = nicht erhalten. Wann Bildbezeichnungen als Titel vergeben wurden, ist nicht mehr zu rekonstruieren, die Formatangaben nennen zuerst die Breite eines Bildes in cm.

1	Ludwig Kick	1920	s	32x49	S. 13
2	Schlittschuhläufer	1928	s	42x34	
3	Heuernte in Südfrankreich	1929 ca.	ns,ne		
4	Bei Aix-en-Provence I	1929 ca.	s,ne		S. 21
5	Feldweg bei Aix	1929 ca.	ns,ne		
6	Straße in Aix	1929 ca.	ns,ne		
7	Kathegrale in Aix I	1929 ca.	s,ne		S. 21
8	Jutta	1929 ca.	ns,ne		
9	Feldweg in Südfrankreich	1929 ca.	ns,ne		
10	Gärtnerei in Südfrankreich I	1930 ca.	ns,ne		
11	Ruderboote	1930 ca.	ns,ne		
12	Wäscherei in Südfrankreich	1930 ca.	ns,ne		
13	Vater	1930	ns	38x49	
14	Bild mit den Affen	1931	s	59x71	
15	Bärbel Sedelmeier	1931	s	52x63	
16	Franz. Landkirche	1931 ca.	ns,ne		
17	Seineufer in Paris	1931 ca.	ns,ne		
18	Gänse in franz. Garten	1931 ca.	ns,ne		
19	Gärtnerei in Südfrankreich II	1931 ca.	ns,ne		
20	Flußlauf im Wald	1931 ca.	ns,ne		
21	Obstbaumblüte	1931 ca.	ns,ne		
22	Iris	1931 ca.	ns,ne		
23	Mutter mit Kind	1931 ca.	ns,ne		
24	Alte Bäuerin	1931 ca.	ns,ne		
25	Schwangere	1931 ca.	ns,ne		
26	Lautenspielerin	1931 ca.	ns,ne		
27	Jutta	1931 ca.	ns,ne		
28	Abtei in Südfrankreich	1932 ca.	ns,ne		
29	Kanal	1932 ca.	ns,ne		
30	Gartenlaube	1932 ca.	ns,ne		
31	Stilleben mit Kürbis	1932 ca.	ns,ne		
32	Arbeiter mit Lore	1932 ca.	ns,ne		
33	Tulpen	1933 ca.	ns,ne		
34	Adolf Hitler	1933 ca.	s,ne		S. 28
35	Selbstportrait	1933 ca.	ns,ne		
36	Ise Sch.	1934	s	17x22	
37	Brigitte Sedelmeier	1934	s	17x23	
38	Fischer bei Wasserburg	1935	s	62x51	
39	Blumen	1935	s	70x81	
40	Mutter	1935/36 ca.	ns	17x22	
41	Tulpen	1936	s	70x73	
42-45	Die vier Jahreszeiten	1936 ca.	s,ne		S. 31/32

46	Schwangere Bäuerin	1936 ca.	ns,ne		
47	Stillende I	1936 ca.	ns,ne		
48	Ursula im scharzen Kleid	1937	ns	74x89	
49	Ursula im Kornfeld (Ehefrau d.K.)	1937	s(R)	49x65	S. 29
50	Klaus Sedelmeier	1938	s	34x42	
51	Sabine 11 Wochen alt (1.Tochter d.K.)	1938	s(R)	50x60	S. 57
52	Spanische Landschaft	1938/48/53	s	85x75	
53	Sabine	1939			
54	Marianne Sch.	1939/45	s	23x31	
55	Liegender Akt am See	1940 ca.	ns,Lw	82x74	
56	Stehender Akt	1940 ca.	ns,Lw	72x116	
57	Kleine Flußlandschaft	1940 ca.	ns	37x26	
58	Selbstportrait	1944 ca.	ns,Bst	8x11	
59	Russischer Winter	1945	s	52x42	S. 66
60	Die weiße Flügeltür (53 Blätter)	1945	ns	9x11	S. 27 ff
61	Ziehbrunnen	1945 ca.	s	54x43	S. 57
62	Blumenstrauß	1945 ca.	s	53x69	
63	Blumenmarkt in Südfrankreich	1946	s	67x57	S. 56
64	Blumenstrauß	1946	s	39x51	
65	Dahlien	1946	s	37x47	
66	Am Schwarzen Meer	1946	s	20x25	
67	Blick vom Pfänder	1946	s	22x16	
68	Ursula im Winter	1946	s	33x46	
69	Sabine	1946	s	42x53	
70	Juliane (3. Tochter d. K.)	1946	s		
71	Großmutter Sedelmeier	1946/47		Min	
72	Katharina (2. Tochter d. K.)	1946/51	s	37x54	
73	Angelika Sedelmeier	1947 ca.	s	20x25	
74	Vorfrühling in Polen	1947/48 ca.	s	32x28	
75	Passion 33 I (39 Blätter)	1947/48 ca.	s	22x32	S. 25 ff
76	Ursula im Winter	1947/53	ns	50x65	
77	Ursula	1948	s	53x70	
78	Juliane	1948	s		
79	Julius Posener	1948/58	s	31x42	
80	Selbstportrait	1948 ca.	s	35x44	S. 64
81	Sybille Sedelmeier	1948 ca.	ns	20x24	
82	Meine Drei	1949	ns	74x83	S. 67
83	Landschaft im Hegau	1949	s	50x40	
84	Winter am Bodensee	1949 ca.	s	26x18	
85	Ruinenfasching	1949/50 ca.	ns	40x49	S. 69
86	Im Quichotte I	1950	s	50x42	
87	Schneelandschaft an Bodensee	1950	s	52x42	S. 68
88	Sabine	1950	s	26x20	
89	Kleine Schneelandschaft	1950/51	s	40x28	
90	Bahnübergang I	1950/54	s	41x31	
91	Heimkehrer	1950 ca.	s,Lw	84x98	S. 70
92	Hafen von Saloniki I	1951		50x45	
93	Gasse in Saloniki	1951	s		
94	Sonnenblumen an der rumän. Donau	1951	s	50x60	
95	Frühling am Bodensee	1951	ns		
96	Herbstbäume	1951	s	43x36	S. 55
97	Verkündigung	1951	s,Lw	72x118	
98	Laterne I	1951	s	50x60	

99	Zirkus	1951	s,Lw	
100	Fasching	1951	s	50x60
101	Fechtszene	1951 ca.	ns	39x33
102	Prozession	1951 ca.	s	39x33
103	140000km im LZ (100 Blätter)	1951 ca.	Aq	10x8
104	Rumänisches Maisdorf	1952	s	44x36
105	Mazedonisches Dorf I	1952	s	
106	Hafen von Saloniki II	1952	s	
107	Hafengasse in Griechenland	1952		40x50
108	Rote Hütte im Schnee	1952	s	38x33
109	Landschaft im Hegau	1952	s	58x46
110	Rotes Badehäuschen	1952		31x37
111	Bahnübergang II	1952		54x43
112	Blaue Iris I	1952		47x55
113	Blumenstrauß	1952		60x75
114	Blinder I	1952	s,Lw	86x102
115	Spanierin I	1952		60x75
116	Spanierin II	1952		60x75
117	Mädchen zum Fasching	1952	ns	46x47
118	Faschingsportrait	1952	ns,Lw	84x99
119	Ise Sch. (Fasching)	1952	ns	
120	Sancho Pansa II	1952	s	68x59
121	Don Quichotte II	1952	s	50x60
122	Erlkönig II	1952	s	100x85
123	Kartenlegerin I	1952	s	59x68
124	Fischverkäuferin I	1952	s	
125	Akt am Strand	1952	s	68x58
126	Stehender Akt	1952	s	
127	Akt (Jutta)	1952	ns	
128	Marianne Z.	1952	s	49x63
129	Hans P.	1952	s	60x74
130	Ise P.	1952	s	
131	Frau R.	1952	s	75x85
132	Ursula	1952		60x75
133	Juliane	1952	s	
134	Ostpneußin	1952/54	s	60x75
135	Winterlandschaft am Bodensee	1952/53 ca.	s	
136	Fische	1952/53 ca.	s	
137	Tabakdorf in Mazedonien I	1953		69x51
138	Abendliche Straße bei Saloniki	1953		60x50
139	Baumblüte	1953		60x50
140	Vollmondnacht	1953	ns	55x48
141	Kleines Winterbild	1953		42x35
142	Winterbild	1953	s	68x59
143	Stierkampf I	1953	s	68x59
144	Großes Fischermädchen II	1953	ns	75x85
145	Schminkende I	1953	s	
146	Orangenbäuerin I	1953	s	52x75
147	Italienische Mutter	1953	s	74x84
148	Stillende II	1953	ns	74x84
149	Annemarie Sedelmeier	1953	ns	42x62
150	Katharina	1953		43x61
151	Naumburger Dom I	1953	ns	75x46

152	Sonnenblumen	1953	s	75x60	
153	Blinder II	1953/54	ns	85x100	
154	Die Kleingläubigen	1953/54	ns	140x136	
155	Indisches Mädchen I	1953/54	ns	84x99	
156	Moschee in Saloniki	1954	ns	59x42	
157	Kathedrale in Aix II	1954			
158	Kathedrale in Aix III	1954	s	50x60	
159	Französische Kleinstadt	1954		68x53	
160	Burggasse in Saloniki	1954		65x50	
161	Bodenseemorgen	1954	s	66x50	
162	Sturmbrandung	1954		85x75	
163	Grauer Frühlingstag	1954		58x47	
164	Vorfrühling	1954		75x57	
165	Fischerboote II	1954		65x50	
166	Rittersporn	1954	s	50x71	
167	Sommerblumen	1954	Lw	60x75	
168	Tulpen	1954		60x69	
169	Laterne II	1954	s	87x72	
170	Kartenlegerin II	1954	s	54x53	
171	Spieler II	1954	s	89x118	S. 60
172	Laterne III	1954	ns	75x98	
173	Nachtcafé I	1954	ns	60x75	
174	Kostümstudie	1954	ns	52x75	
175	Frau am Meer	1954		74x102	
176	Krugträgerin	1954		63x105	
177	Javamädchen	1954	s		
178	Kniender Akt	1954	ns	80x98	
179	Sinnende II	1954	ns	74x84	
180	Albert Schweitzer	1954	ns	64x92	
181	Einstein	1954 ca.	ns	41x52	
182	Selbstportrait	1954 ca.	s	55x74	S. 71
183	Sabine	1954	s	50x70	
184	Juliane	1945	s	53x74	
185	Frau D.	1954/55	ns		
186	Herr D.	1954/55	s		
187	Nachtcafé II	1954/64	s	47x75	
188	Bauernhof	1954/55 ca.	ns	74x53	
189	Faschingspaar tanzend	1954/55 ca.	ns	75x85	
190	Rumänische Landschaft I	1955	s	48x35	
191	Gladiolen	1955	s		
192	Zementwerk Blaubeuren	1955	s		
193	Portrait	1955	s		
194	Dr. Wilhelm D.	1955	ns		
195	Frau Dr. D.	1955	s		
196	Bärbel Sedelmeier	1955	ns		
197	Gabriele Sedelmeier	1955	ns		
198	Katharina mit Flöte	1955	s		
199	Juliane	1955	s		
200	Rumänische Landschaft II	1955/56	s		
201	Blinder III	1955/56	ns		
202	Lisette	1955/56	ns		
203	Indisches Mädchen II	1955/56	ns		
204	Sabine	1955/56	s	46x64	

205	Blick auf Saloniki	1955 ca.	s	58x42	
206	Moschee	1955 ca.	s	40x50	
207	Häuser und Fischernetze	1955 ca.	s	41x31	
208	Häuser und Boote	1955 ca.	s	37x39	
209	Maskenball I	1955 ca.	ns	57x75	
210	Maskenball II	1955 ca.	ns	75x86	S 73
211	Erlkönig III	1955 ca.	s	50x39	
212	Susanna beim Bade	1955 ca.	ns	49x64	
213	Südlicher Hafen	1956	ns		
214	Hafen von Saloniki II	1956	s	50x39	S. 56
215	Allgäulandschaft	1956	ns		
216	Heuernte am Bodensee	1956	s	75x55	
217	Bregenzer Wald	1956	s	50x40	
218	Bauerngarten	1956	s	84x75	
219	Sonnenblumen im Sturm	1956	ns		
220	Laterne IV	1956	ns		
221	Schminkende II	1956	s	53x80	
222	Italienische Mutter II	1956	s		
223	Dame mit Hündchen	1956	ns		
224	La Nuit	1956	ns		
225	Abschied	1956	ns		
226	Zigeunermädchen	1956	ns		
227	Javenesin	1956	ns		
228	Südseeinsulanerin	1956	ns		
229	Mädchen am Meer	1956	ns		
230	Stoffmalerin	1956	ns		
231	Schlafende	1956	ns		
232	Russischer Mädchenakt	1956	ns		
233	Spieler III	1956 ca.	ns	74x84	
234	Mädchen mit Obst	1956 ca.	s	52x75	
235	Südlicher Hafen I	1957	s	85x75	S. 51
236	franz. Dorf	1957	s	42x34	
237	Provence	1957	s	55x46	
238	Blaues Nordseehaus	1957	s		
239	Boote III	1957	s	66x50	
240	Föhnsturm	1957	s	85x61	
241	Schlittschuhläufer	1957	s	75x60	
242	Hörblick auf den Untersee	1957	ns		
243	Wald bei Bregenz	1957	s		
244	Weiße Pferde	1957	s	50x42	
245	Bunter Blumenstrauß	1957	s		
246	Gelbe Iris	1957	s	47x55	
247	Sonnenblumen	1957	ns		
248	Don Quichotte III	1957	s	50x42	
249	Geiger	1957	s(R)	43x62	
250	Frisierende Rothaarige	1957	s		
251	Akt mit Booten	1957	s	69x53	
252	Liegende Rothaarige	1957	s	97x60	
253	Ursula	1957	s	53x68	
254	Laterne V	1957/58/60	s	76x61	
255	Batikmalerin	1957/58/62	s	54x61	
256	Mutter mit Kind	1957/60	s	52x75	
257	Landschaft im Hegau	1957/60	s	60x50	

258	Fischverkäuferin II	1957/60/64	s	75x85	S. 76
259	Blaues Haus mit Sonnenblumen	1957/64	ns		
260	Gladiolenstrauß	1957 ca.	s	60x98	
261	Südlicher Hafen II	1958	s	72x68	S. 51
262	Fischerhafen	1958	s	56x75	S. 81
263	Boote	1958	s	53x69	
264	Fische	1958	s	63x48	
265	Blaue Iris	1958	s	53x69	
266	Akt mit Boot am Strand	1958	s	97x59	S. 54
267	Sinnende III	1958	s		
268	Vogellied	1958	ns		
269	Hans P. II	1958/60/64	s	74x85	S. 56
270	Rothaarige	1958/61	ns	48x69	
271	Trinkerin	1958/66	s	54x81	
272	Magnolien	1958 ca.	ns	63x92	
273	Stierkampf II	1958 ca.	ns	59x68	
274	Weihnachten	1958 ca.	s	63x105	
275	Schmaler Akt	1958/60 ca.	ns	32x78	
276	Naumburger Dom II	1959	s	76x61	
277	Am Untersee	1959	s	68x50	
278	Gärtnerei	1959	s		
279	Gladiolen	1959	s	46x58	S. 80
280	Krippe	1959	s		
281	Gespräch	1959	ns		
282	Akt mit Magnolien	1959	s	54x80	
283	Halbakt mit Gladiolen	1959	s	43x62	
284	Modell	1959	ns		
285	Akt im Garten	1959	s		
286	Lesender Akt	1959	s		
287	Akt mit Fischernetz	1959	s		
288	Papageienmädchen	1959	s		
289	Grüne Petroleunlampe	1959/60	s(R)	74x101	S. 77
290	Kinderfest	1959/60	s	75x61	
291	Negerin	1959/60	s	52x74	
292	Wäscherin	1959/61	s	75x85	
293	Alter Fiedhof	1959/64	s	63x48	
294	Blaue Iris	1959 ca.	ns	51x75	
295	Katzen und Masken	1959 ca.	ns	53x74	
296	Pfänderwald	1960	s	57x75	S. 79
297	Nächtliches Winterufer	1960	s	75x44	
298	Möven im Föhnsturm	1960	s	98x60	
299	Nacht und Lichter	1960	ns		
300	Orangenbäuerin III	1960	s	98x60	
301	Blaues Mädchen	1960	s		
302	Zwei Mädchen am Strand	1960	s	102x75	
303	Maler und Modell	1960	s	60x75	
304	Selbstportrait mit Nicola	1960	s	42x62	
305	Nicola mit Fips	1960	s	49x81	
306	Nicola	1960	s		
307	Katharina	1960	s	40x52	
308	Kartenlegerin III	1960/61	s	60x75	
309	Junge Mutter	1960/64	s	75x85	
310	Negroide mit Masken	1960 ca.	ns	75x87	S. 78

311	Abstrahierter Akt	1960 ca.	ns	60x75	S. 83
312	Abstrahiertes Portrait	1960 ca.	ns	59x76	S. 61
313	Frisierende	1960 ca.	ns	60x50	
314	Bei Schwarzenberg	1961	s		
315	Blühender Baum	1961	s	59x75	
316	Mädchen mit Affen	1961	s	46x75	
317	Salome	1961/64	s	73x85	
318	Mädchen in weißem Kleid	1961 ca.	s		
319	Bei Saloniki I	1962	s		
320	Rumänische Maisfelder	1962	s	58x47	
321	Gladiolen	1962	s	52x75	
322	Straßencafe	1962	s	61x75	
323	Weinprobe	1962	s	101x74	
324	Mädchen mit Gladiolen	1962	s	64x93	
325	Weißes Haus am Meer	1962/63	s	74x55	
326	Maler und Modell	1962 ca.	s	55x75	
327	Sommerstrauß	1962/63/69	s	75x85	
328	Negerin auf einem Dach	1962/63/66	s	96x60	
329	Rotes Haus	1962/64/67	s	75x53	
330	Blaue Gasse	1962/64	s	60x99	
331	Figaro	1962/64	s	64x85	
332	Blaue Mondnacht	1962/64	s		
333	Affenmädchen	1962/64	s	75x86	
334	Sich Waschende	1962/64	s	64x92	
335	Strandläuferin	1962/64	s	44x75	
336	Mädchen mit rotem Kleid	1962 ca.	s	60x76	
337	Mädchen mit Badetuch	1962 ca.	ns	47x69	
338	Javanesin	1962 ca.	ns	50x69	
339	Mädchen mit rotem Affen	1962 ca.	s	46x76	
340	Weißes Haus am Meer	1962 ca.	s	74x55	
341	Verschneiter Bregenzer Wald	1962/63 ca.	s	75x69	
342	Papageienmädchen II	1962/63 ca.	s	50x75	
343	Grüne Straße	1963	s	73x100	S. 74
344	Barocktrio	1963	s	101x74	
345	Don Quichotte	1963	s	85x76	
346	Grün-roter Fasching	1963	s	74x101	S. 56
347	Paar in der Morgendämmerung	1963	s	63x103	
348	Sich Kämmende	1963	s	51x76	S. 84
349	Vogellied IV	1963	s		
350	Halbakt vor Booten	1963	s	64x92	
351	Mädchen mit roter Blume	1963	s	52x75	
352	Sven	1963	s		
353	Sven II	1963	s		
354	Harem	1963/64	ns	85x75	
355	Gelbe Straße	1963/64	s	76x103	
356	Fischerjunge	1963/64	s	64x92	
357	Clown mit Flasche	1963/64	s	45x69	S. 75
358	Opiumraucher	1963/64	s	86x75	
359	Zigeunerinnen im Winter	1963/64	s	98x62	
360	Bleicher liegender Akt	1963/64	s	80x57	
361	Grün-oranger Halbakt	1963/64	s	64x92	
362	Mädchen mit Blume	1963/64	s		
363	Don Quichotte IV	1963 ca.	s	66x57	

364	Rothhaarige Trinkerin	1963 ca.	ns	48x69	S. 58
365	Castellmare del Golfo	1964	s	84x63	
366	Palermo	1964	s	60x75	
367	Don Quichotte V	1964	s	102x73	
368	Sklavenhändler	1964	s	97x60	
369	Abschied	1964	s	65x91	
370	Katharina mit Karoline	1964	s		
371	Andreas	1964	s	64x86	S. 85
372	Halbakt in sizilianischen Hafen	1964/65	s		
373	Tulpenmädchen	1964/68	s	50x70	
374	Griechischer Hafen	1964 ca.	s	60x75	
375	Alpha und Omega	1964 ca.	s		
376	Aschermittwoch	1964 ca.	ns	86x70	
377	Zigeunerfamilie	1964 ca.	ns	105x70	
378	Mädchen mit gestreifter Bluse	1964 ca.	ns	46x76	
379	Mädchen mit gelber Bluse	1964 ca.	ns	75x85	
380	Akt mit Booten	1964 ca.	ns	60x98	
381	Tigermädchen	1964 ca.	ns	50x71	
382	Mädchen mit roter Jacke	1964 ca.	s		
383	Syrakus	1965/66	s	68x43	
384	Orvieto	1965/66/67	s	96x60	
385	Sonnenblumen	1965/66	s	77x62	
386	Südliche Stadtlandschaft	1965 ca.	ns	85x60	
387	Bei Saloniki II	1965 ca.	s	65x50	
388	Cefalu, Sizilien	1965 ca.	ns	69x50	
389	Toscana	1965 ca.	s	50x40	
390	Vorbereitung zum Fasching	1965 ca.	ns	57x75	
391	Paar beim Fasching	1965 ca.	ns	57x75	
392	Schachspieler	1965 ca.	ns	70x50	
393	Paar am Wasser	1965 ca.	s	85x75	
394	Stehender Akt vor Booten	1965 ca.	ns	98x60	
395	Mädchen mit Sonnenblume	1965 ca.	s	32x79	
396	Akt am Fenster	1965 ca.	ns	60x86	
397	Halbakt mit rotem Tuch	1965 ca.	ns	40x52	
398	Mädchen vor Booten	1965 ca.	ns	62x85	
399	Mädchen im Urwald	1965 ca.	ns	62x85	
400	Mädchen auf blauer Liege	1965 ca.	s	58x47	
401	Castellmare del Golfo II	1966	s	91x64	S. 57
402	Winterlandschaft	1966	s		
403	Iris	1966	s		
404	Stilleben mit Fischen	1966		66x51	
405	Gespräch bei Cefalu	1966	ns	86x76	
406	Sizilianische Mutter	1966	s	54x80	
407	Sizilianisches Mädchen am Fenster	1966	ns	60x98	
408	Karoline	1966	s		
409	Christof Sedelmeier	1966	s	24x32	
410	Stephan Sedelmeier	1966	s	23x32	
411	Sitzende mit blauer Blume	1966/67/70	s	60x99	S. 57
412	Blick auf Saloniki	1966 ca.	s	69x50	
413	Ostersee	1966 ca.	s	70x48	
414	Gelber Ostersee	1966 ca.	s	52x40	
415	Ostersee	1966 ca.	s	69x53	
416	Wald bei Seeshaupt	1966 ca.	s	86x75	

417	Seeshaupter Moor	1966 ca.	ns	50x40	
418	Blick auf den Bodensee	1966 ca.	s	57x40	
419	Baumblüte im Bregenzer Wald	1966 ca.	ns	74x53	
420	Blumen im Bregenzer Wald	1966 ca.	s	97x60	
421	Forsythienzweig	1966 ca.	s	75x86	
422	Schlittschuhläufer im Karwendel	1966 ca.	s	58x46	
423	Sitzender Halbakt am Fenster I	1966 ca.	ns	60x98	
424	Sitzender Halbakt am Fenster II	1966 ca.	ns	60x98	
425	Akt vor italienischer Landschaft	1966 ca.	ns	60x98	
426	Halbakt in sizilianischem Hafen	1966 ca.	s	60x76	
427	Erich Preiser	1967	s	32x41	
428	Ise Sch.	1967	s	60x98	S. 87
429	Ise Sch.	1967	ns	23x28	
430	Sabine	1967	s	48x69	
431	Sabine	1967	ns	46x75	
432	Albert J.	1967	s	60x76	
433	Juliane stillend	1967	s		
434	Nicola	1967	s	75x57	S. 89
435	Ursula	1967	s	75x85	S. 86
436	Selbstportrait	1967	s	75x85	S. 82
437	Blick auf's Karwendel	1967 ca.	s	85x75	
438	Kahlschlag bei Seeshaupt	1967 ca.	ns	75x46	
439	Herbstbäume	1967 ca.	s	52x76	
440	Sonnenblumen im Bregenzer Wald	1967 ca.	s	64x92	
441	Gladiolen im Bregenzer Wald	1967 ca.	s	76x86	
442	Blaue Blumen	1967 ca.	ns	53x74	
443	Tulpen	1967 ca.	s	53x63	
444	Fischverkäuferin	1967 ca.	ns	60x98	
445	Tulpenmädchen	1967 ca.	s	52x74	
446	Mädchen mit Tulpen im Arm	1967 ca.	ns	51x69	
447	Akt mit Magnolie	1967 ca.	ns	64x92	
448	Halbakt mit Gladiole	1967 ca.	ns	64x92	
449	Italienischer Akt am Fenster	1967 ca.	ns	63x91	
450	Akt vor Landschaftsbild	1967 ca.	ns	54x81	
451	Weinfelder in der Provence	1968	s	68x50	S. 22
452	Winter	1968	s	58x45	
453	Am Strand	1968	s		
454	Julia G.	1968	s		
455	Johannes	1968	s		
456	Jakoba	1968	s		
457	Selbstportrait	1968	s	50x65	
458	Südlicher Fischerhafen	1968 ca.	ns	92x64	
459	Steg im Winter	1968 ca.	s	50x40	
460	Am Kleinen See	1968 ca.	ns	86x75	
461	Obstbäume am Bodensee	1968 ca.	ns	68x50	
462	Blinder V	1968 ca.	ns	63x104	S. 95
463	Frau am Hafen	1968 ca.	ns	101x74	
464	Akt mit Gladiolen	1968 ca.	ns	61x98	S. 88
465	Mädchen mit Tulpen in Weiß	1968 ca.	ns	46x75	
466	Akt mit Donau-Landschaft	1968 ca.	ns	63x92	
467	Halbakt mit gelbem Tuch	1968 ca.	s	46x75	
468	Rumänische Donau-Landschaft	1969	ns	71x50	
469	Tabakanbau in Mazedonien	1969	ns	69x50	

470	Westfranzösische Steilküste	1969	ns	68x50	
471	Blaukrautfeld in den Vogesen	1969	ns	74x52	S. 91
472	Rumänisches Bauerndorf	1969	ns	68x51	S. 92
473	Spanische Landschaft III	1969	ns	75x60	
474	Tegernsee	1969	s	76x60	S. 93
475	Fischerboote	1969	s	92x64	
476	Boote am Strand	1969	ns	69x50	
477	Großes Segelboot	1969	ns	69x50	
478	Tulpen	1969	s	53x75	
479	Liegende Rothaarige	1969	ns	92x64	
480	Mädchen mit gestreiftem Pullover	1969	ns	75x85	
481	Affenmädchen	1969	ns	50x65	
482	Akt mit Fischen	1969	ns	74x101	
483	Halbakt in ital. Landschaft	1969	ns	70x98	
484	Passion 33, II. Fsg., 20 Blätter	1969/70	s	36x50	
485	Winterlandschaft mit Teich	1970	s	52x40	
486	Siseby im Winter	1970	s	58x46	
487	Trauernde	1970	ns	75x86	S. 59
488	Ahasver	1970	ns	76x103	S. 96
489	Rothaarige mit Gitarre	1970	ns	75x85	
490	Modell	1970	ns	74x92	
491	Heller Halbakt am Fenster	1970	ns	60x97	S. 94
492	Liegender Halbakt	1970	ns	76x103	
493	Halbakt mit gelben Tuch	1970	ns	60x98	
494	Akt vor Rot	1970	ns	50x70	
495	Halbakt mit roter Blume	1970	ns	50x71	
496	Sitzende mit Blauer Blume	1970	s	60x99	
497	Halbakt mit gestreiftem Tuch	1970	s	60x98	
498	Mädchen auf dem Markt	1970	ns	76x103	