

HANNS HUBERTUS COUNT OF MERVELDT

AS REFLECTED BY HIS ART FROM THE COLLECTION SCHLENKE

The art collection of the married couple Irmgard and Hubert Schlenke is characterized by the fundamental idea of keeping alive the memory of the art and fate of the artists belonging to the so-called “lost generation” while, at the same time, paying them the honour they deserved that was so often denied. The collector Hubert Schlenke - himself a witness of the Second World War – had to come to terms with his own experiences and the privation and misery of that time. This was how Hubert Schlenke explained his motivation in the year 2010. “I feel an affinity to the artists who stood in the gun sights of this terror regime and resisted it to the best of their ability. They are indispensable role models.”¹ The greatest homage in the Schlenke Collection is deservedly paid to Felix Nussbaum (1904-1944). His art reflects the terrors of war and the Shoa in an extremely forceful way; reaching out to touch the viewer of today in every sense.

Hanns Hubertus Count of Merveldt (1901-1969) had also, like so many artists of his generation, plainly felt the misery of the Nazi regime. To mention but a few occasions: his art was removed from exhibitions, his Jewish lover, Heidi Lensen, had to leave the country, and the artist’s early work was destroyed in his studio during a fire in 1944. Merveldt’s passage through life is surely not comparable to the tragic fate which befell Felix Nussbaum; and his Mediterranean landscapes, bathed in light, are also motifs which are a long way from the socio-critical pictorial themes selected by Nussbaum. The main focus of the collection, which includes the works of 29 artists, is not to draw comparisons, but rather to keep alive the memory of those artists who had almost fallen into oblivion. Alongside the works of Felix Nussbaum, the second major part of the collection is formed by the 57 paintings and watercolours by Hanns Hubertus Count of Merveldt. Hubert Schlenke finds the high pictorial quality of this painter’s works to be particularly pleasant and appealing. Merveldt’s humility towards nature and life are reflected in his oeuvre, which is marked by an inner retreat into a simple motif and the quiet experiencing of a landscape. The man, Hanns Hubertus Count of Merveldt, was an artist with a zest for life, who stood up for his own opinion and offered resistance to political terror where he could.

Early years as a painter

Hanns Hubertus Reichsgraf von Merveldt, Freiherr vom Lembeck¹ was born into a noble Westphalian family on 24 March, 1901, in Coesfeld. Still a child, he signed shop windows with the monogram HHM or HHMerveldt ²and declared painting to be his vocation. After completing his apprenticeship qualification as a “respectable” painter in Münster, in 1921-23 he studied at the Akademie der Bildenden Künste in Karlsruhe under Prof. August Babberger (1885-1936)³. Merveldt was particularly struck by the art of Classical Modernism and was defi-

HANNS HUBERTUS GRAF VON MERVELDT

IM SPIEGEL SEINER KUNST AUS DER SAMMLUNG SCHLENKE

Kinga Luchs

Die Kunstsammlung des Ehepaares Irmgard und Hubert Schlenke zeichnet sich durch den Grundgedanken der Bewahrung der Erinnerung an die Kunst und die Schicksale der Künstler der sogenannten „Verschollenen Generation“ aus und damit verbunden auch mit der Erweisung der ihnen zumeist verwehrt gebliebenen Ehre. Der Sammler Hubert Schlenke - selbst ein Zeitzeuge des Zweiten Weltkrieges - verarbeitet sicherlich eigene Erlebnisse und die Not und das Leid dieser Zeit. So erklärt Hubert Schlenke im Jahr 2010 seine Beweggründe: „Ich fühle mich den Künstlern nah, die im Fadenkreuz dieses Terrorregimes standen und sich diesem nach besten Kräften widersetzt haben. Diese sind als Vorbilder unverzichtbar“.¹ In der Sammlung Schlenke gebührt Felix Nussbaum (1904-1944) die höchste Ehre. Seine Kunst spiegelt in einer äußerst eindringlichen Weise die Schrecken des Krieges und der Shoa wider und berührt in jeder Hinsicht den heutigen Betrachter.

Auch Hanns Hubertus Graf von Merveldt (1901-1969) hat, wie die meisten Künstler seiner Generation, die Folgen des Naziregimes deutlich zu spüren bekommen. Unter anderem wurden seine Kunstwerke abgehängt, seine jüdische Lebensgefährtin Heidi Lenssen musste das Land verlassen und das Frühwerk des Künstlers wurde 1944 beim Brand seines Ateliers vernichtet. Merveldts Lebensweg ist gewiss nicht mit dem tragischen Schicksal von Felix Nussbaum zu vergleichen; und auch seine lichtdurchfluteten, mediterranen Landschaften sind motivisch weit entfernt von den sozialkritischen Bildthemen Nussbaums. In der 29 Künstler umfassenden Sammlung geht es aber schließlich nicht um Vergleiche, sondern darum, die Erinnerung an die beinahe in Vergessenheit geratenen Maler wach zu halten. Neben Felix Nussbaum bilden die 57 Gemälde und Aquarelle von Hanns Hubertus Graf von Merveldt den zweiten Schwerpunkt dieser Sammlung. Hubert Schlenke empfindet das malerisch qualitätvolle Werk dieses Malers als besonders angenehm und ansprechend. Merveldts Demut vor der Natur und dem Leben spiegeln sich in seinem Œuvre wider, das durch die innere Versenkung in ein schlichtes Motiv und das stille Erleben der Landschaft gekennzeichnet ist. Der Mensch Hanns Hubertus Graf von Merveldt war von seiner Natur aus ein lebensfroher Künstler, der für seine Meinung einstand und sich dem politischen Terror auf seine eigene Weise widersetzte.

Malerische Anfänge

Der einer westfälischen Adelsfamilie entstammende Hanns Hubertus Reichsgraf von Merveldt, Freiherr von Lembeck wurde am 24. März 1901 in Coesfeld geboren. Schon in seiner Kindheit signierte er die Schaufenster mit dem Monogramm HHM oder HHMerveldt² und erklärte die Malerei zu seiner Bestimmung. Nach dem Abschluss einer „soliden“ Anstreicherlehre in Münster studierte er

nately influenced by their expressionist landscapes and still lifes. From his early days he based his work primarily on the theories and painting of Paul Cézanne (1839-1906) whose main idea was not to purely reproduce nature, but rather to produce a painterly “harmony parallel to nature”. The founding father of Classical Modernism decomposed the motif to rearrange the order of elements on the picture’s surface; the spatial relationships were attained by modulating with colour and not by slavishly adhering to the rules of perspective. In doing so he embraced the Impressionists’ luminous coloration and open, broad application of paint. Cézanne’s painting deeply inspired Merveldt and the French artist was to remain “his saint his whole life long”.⁴

Merveldt’s beginnings as a freelance artist in Berlin from 1924 to 1926 were crowned by considerable success. He quickly made contact to the local art scene and celebrated his first exhibitions in the galleries owned by Alfred Flechtheim and even Bruno and Paul Cassirer. Supported by his patron, Dr Franz Hartmann (1886-1955), Merveldt was able to undertake his first journey to Italy, stopping in Rome and Naples, in 1926. The earliest paintings in the Collection Schlenke date back to this time and indicate the direction his work was to take in respect of Mediterranean landscapes. The painting “Assisi” succeeds in depicting the architectural view with a lightness of mood and touch. The “Blick auf Hafen von Santa Margherita”(View of Harbour from Sta Margherita) places the viewer on a raised vantage point. The architectural features of the harbour with the clear, closed forms of its block-like houses are especially noticeable here. Influenced by Georges Braque, Merveldt is trying to simplify and clarify the naturalistic panorama. The luminous palette in both the paintings is remarkable, as it is reminiscent of Neo-Impressionism.



HANNS HUBERTUS GRAF VON MERVELDT

Stilleben mit grüner Flasche, Krug und Früchten | 1933 | Öl auf Leinwand

Still Life with Green Bottle, Jug and Fruits | 1933 | oil on canvas

Paris – the source of inspiration

An exciting period and a driving force for Merveldt’s artistic development was the time he spent in Paris, with minor interruptions, between 1928 and 1932. The French capital, acclaimed as the cradle of Classical Modernism, had been attracting more and more young artists since the turn of the century. Merveldt enthused over Georges Braque (1882-1963) and Vincent van Gogh (1853-1890), but also studied the Baroque painting of Jean Baptiste Chardin (1699-1779) which offered him numerous ideas for the subject matter of still lifes⁵. The clearly structured composition in the painting “Stilleben mit Grüner Flasche, Krug und Früchten” (Still Life with Green Bottle, Jug and Fruit) 1931 is first and foremost noteworthy. In his painting “Stilleben mit Chiantiflasche und Spielkarten”(Still Life with Chianti Bottle and Playing Cards) Merveldt clearly emulates Cézanne’s compositions and tilts the perspective off-balance to aid the creation of a new pictorial form with greater cohesive effect. This symbiosis between admiration of the Old Masters and his enthusiasm for the modern runs through Merveldt’s painting like a thread. Werner Haftmann could not have expressed this painting style more concisely: “and it seems to me that the constructive and geometric manner of the old Florentine painters has been superimposed on Cézanne’s fine



HANNS HUBERTUS GRAF VON MERVELDT

Stilleben mit Chiantiflasche und Spielkarten | 1929 | Öl auf Leinwand

Still Life with Chianti Bottle and Playing Cards | 1929 | oil on canvas

1921-23 an der Akademie der Bildenden Künste in Karlsruhe unter anderen bei Prof. August Babberger (1885-1936).³ Von dessen expressionistischen Landschaften und Stillleben beeinflusst, setzte sich Merveldt mit der Klassischen Moderne auseinander. Von Anfang an orientierte er sich in erster Linie an den Thesen und der Malerei von Paul Cézanne (1839-1906), dessen Hauptidee nicht auf der reinen Abbildung der Natur, sondern auf der Herstellung der malerischen „Harmonie parallel zu Natur“ beruhte. Der Gründungsvater der klassischen Moderne zerlegte das Motiv, um eine neue Ordnung der Elemente auf der Bildfläche zu finden; die Räumlichkeit wurde durch Modellierung der Farben und nicht durch die korrekte Wiedergabe der Perspektive erlangt. Dabei machte er sich die helle Farbigkeit und den offenen, streichelnden Farbauftrag der Impressionisten zu Eigen. Cézannes Malerei inspirierte Merveldt nachhaltig und so blieb dieser „sein Heiliger sein Leben lang“.⁴

Merveldts Anfänge als freischaffender Künstler in Berlin in der Zeit von 1924 bis 1926 waren von zahlreichen Erfolgen gekrönt. Rasch fand er Anschluss an die dortige Kunstszene und feierte erste Ausstellungen bei den Galeristen Alfred Flechtheim oder auch Bruno und Paul Cassirer. Unterstützt von seinem Mäzen Dr. Franz Hartmann (1886-1955), konnte Merveldt 1926 seine erste Reise nach Italien mit Stationen in Rom und Neapel unternehmen. Aus dieser Zeit stammen die beiden frühesten Gemälde in der Sammlung Schlenke, die richtungsweisend für die Darstellung der mediterranen Landschaften sind. Das Gemälde „Assisi I“ überzeugt mit Leichtigkeit und Unbeschwertheit in der Wiedergabe der Architekturansicht. Den „Blick auf Hafen von Santa Margherita“ erhascht der Betrachter aus einer erhöhten Position. Auffällig ist hier vor allem die bauliche Struktur des Hafens mit klotzartigen Häusern in klaren geschlossenen Formen. Von Georges Braque beeinflusst, versucht Merveldt, den naturalistischen Ausblick zu vereinfachen und zu klären. Auffällig lebendig bleibt in beiden Gemälden das leuchtende Kolorit im Anklang an den Neoimpressionismus.

Paris – die Inspirationsquelle

Der mit kleineren Unterbrechungen verbundene Aufenthalt in Paris zwischen 1928 und 1932 war eine aufregende Zeit und die treibende Kraft für Merveldts künstlerische Weiterentwicklung. Die französische Hauptstadt, als Wiege der Klassischen Moderne bezeichnet, zog bereits seit der Jahrhundertwende verstärkt junge Künstler an. Merveldt begeisterte sich für Georges Braque (1882-1963) und Vincent van Gogh (1853-1890), studierte aber ebenso die Barockmalerei von Jean Baptiste Chardin (1699-1779), die ihm zahlreiche Anregungen für das Sujet des Stilllebens bot.⁵ Beeindruckend im Gemälde „Stillleben mit grüner Flasche, Krug und Früchten“ aus dem Jahr 1931 ist in erster Linie der klar strukturierte Bildaufbau. Im Gemälde „Stillleben mit Chiantiflasche und Spielkarten“ eifert Merveldt kompositorisch eindeutig dem Vorbild Cézannes nach und kippt die Perspektive, um mit neuen Bildformen eine geschlossenerere Bildwirkung zu erzielen. Diese Symbiose aus der Bewunderung für die Alten Meister und der Begeisterung für die Moderne zieht sich wie ein Leitfaden durch



HANNS HUBERTUS GRAF VON MERVELDT
Assisi I | 1926 | Öl auf Leinwand
Assisi I | 1926 | oil on canvas



HANNS HUBERTUS GRAF VON MERVELDT
Blick auf Hafen von Santa Margherita |
1926 | Öl auf Leinwand
View of the Harbour of Santa Margherita
1926 | oil on canvas



HANNIS HUBERTUS GRAF VON MERVELDT
In der Provence | 1929 | Öl auf Leinwand
In Provence | 1929 | oil on canvas



HANNIS HUBERTUS GRAF VON MERVELDT
Träumende (Mädchenkopf im Oval)
1931 | Öl auf Leinwand
The Dreamer (Head of Girl in Oval)
1931 | oil on canvas



Hanns Hubertus Graf von Merveldt
La Nué | 1930 | Öl auf Leinwand
The Nude | 1930 | oil on canvas

arithmetic.”⁶The genre of still life is represented by two further flower pictures in the collection. “Mohnblume in einer Tonvase” (Poppies in a Ceramic Vase) dated 1935 is the first painting by the artist Merveldt to be included in the Schlenke Collection. An exceedingly interesting composition may be found in “Krug mit roten Blumen” (Jug with Red Flowers), 1945. Standing out, detached, from the traditionally dark background and black contours, the flowers vibrate outwards from the centre of the picture, lending the “nature morte” an unusual intensity and energy.

The Café du Dôme, the famous meeting point for artists in the Paris of the 1920s, provided a forum for lively discussions between artists, collectors and patrons. So this sojourn in Paris was opportune for Merveldt in enabling him to make important contacts. In addition to Wilhelm von Uhde, his first and most important patron, the deep friendship to Matisse’s pupil, Rudolf Levy (1875-1944), should also be mentioned as he worked together with Merveldt in Berlin until 1933 and is also represented by paintings in the Schlenke Collection. Besides this, Merveldt met his later lover and pupil, Heidi Lenssen, in Paris. Their shared travels through France were documented, for example, by the pictures dating from 1929, “Südfrankreich St. Tropez” (South of France St. Tropez) and “In der Provence” (In Provence). Heidi posed as an artist’s model for Merveldt in several of his works, as in the painting “Träumende” (The Dreamer) dated 1931 or “La Nué” dated 1930. The reduced composition and clear forms in “La Nué” produce a self-contained effect. The nude, set off against the backdrop by its black contours, achieves monumentality when seen against the plain background with its quiet grey tones and makes a reference to the art of Karl Hofer.

Success in Berlin

Merveldt was extremely close to Karl Hofer (1878-1955) on both a human and an artistic level. Hofer, Professor at the Vereinigten Staatschule für freie und angewandte Kunst in Berlin, kept rigorously, his whole life long, to his principles of clear and reduced forms in figure painting and to the ideals of the human image. From the year 1932 onwards, Merveldt’s work increasingly shows his artistic affinity to Hofer; the resulting compositions are calmer and more architectural in their structure. The painting “Weißes Haus am Meer” (White House at the Seaside) from the year 1932, with its extraordinary verticals, is an example of this stringent way of composing a picture and radiates a monumental serenity. The diagonals of the shadows cast on the rear house and on the sloped roofs create an inner tension. The contrast between the white of the house and the dark blue of the sky is reduced by the subdued shading and free brush strokes. But it is above all the mixing of the colours into perfect tones that forms a link to Karl Hofer’s teaching. The solitude and dereliction of a landscape reveal themselves in the peeling plaster of the facade and the dark sky. The viewer is inexorably drawn into the spell of this atmospheric painting; Merveldt succeeded here in organizing his own impressions of the scene and reproducing them again in great simplicity. This painting is thus typical for the characteristic approach of

Merveldts gesamte Malerei. Werner Haftmann könnte diesen Malstil nicht treffender erläutern: „und ich würde meinen, dass die konstruktive und geometrische Weise der alten Florentiner sich über die feine Arithmetik Cézannes legte.“⁶ Das Sujet des Stilllebens ist mit zwei weiteren Blumenbildern in der Sammlung vertreten. „Mohnblume in einer Tonvase“ aus dem Jahr 1935 ist das erste Gemälde des Künstlers Merveldt, das in die Sammlung Schlenke einging. Zu einer überaus spannenden Bildlösung gelangte Merveldt im Gemälde „Krug mit roten Blumen“ (1945). Von den schwarzen Umrisslinien und dem traditionellen, dunklen Hintergrund abgelöst, vibrieren die Blüten aus der Mitte des Bildes heraus und verleihen der „nature morte“ eine ungewöhnliche Lebendigkeit.

Ein reger Austausch zwischen Künstlern, Sammlern und Mäzenen fand im Café du Dôme – dem berühmten Künstlertreffpunkt der 1920er Jahre in Paris – statt. So bereicherte dieser Aufenthalt Merveldt auch um einige wichtige Kontakte. Neben Wilhelm von Uhde, seinem ersten und wichtigsten Förderer, sei die innige Freundschaft zu dem Matisse-Schüler Rudolf Levy (1875-1944) zu erwähnen, mit dem Merveldt in Berlin bis 1933 zusammen arbeiten konnte und dessen Bilder in der Sammlung Schlenke vertreten sind. Auch seine spätere Lebensgefährtin und Schülerin Heidi Lenssen lernte Merveldt in Paris kennen. Ihre gemeinsamen Reisen durch Frankreich werden z. B. von den Bildern aus dem Jahr 1929 „Südfrankreich St. Tropez“ und „In der Provence“ dokumentiert. Heidi stand Merveldt für zahlreiche Arbeiten Modell, wie auch für das Gemälde „Träumende“ von 1931 oder „La Nué“ von 1930. „La Nué“ wirkt in seiner klaren Form und reduzierten Komposition in sich geschlossen. Der mit schwarzen Linien abgesetzte Akt gewinnt durch den ruhigen, in Grautönen angelegten Hintergrund eine monumentale Größe und verweist auf die Kunst von Karl Hofer.

Berliner Erfolge

Mit Karl Hofer (1878-1955) war Merveldt sowohl auf menschlicher als auch auf künstlerischer Ebene sehr verbunden. Hofer, Professor der Vereinigten Staatsschule für freie und angewandte Kunst in Berlin, hielt in klarer und reduzierter Form an der Figurenmalerei und dem Ideal des Menschenbildes sein Leben lang fest. In Merveldts Werk wird seit 1932 die künstlerische Nähe zu Hofer verstärkt sichtbar, dabei wirken die entstehenden Kompositionen ruhiger und architektonisch konzentrierter im Aufbau. Das Gemälde „Weißes Haus am Meer“ aus dem Jahr 1932 mit auffälligen Senkrechten folgt diesem strengen Bildaufbau und strahlt monumentale Ruhe aus. Die Diagonalen im Schattenwurf am hinteren Haus und an den Dachschrägen erzeugen eine innere Spannung. Der Kontrast zwischen dem Weiß des Hauses und dem dunklen Blau des Himmels wird durch gedämpfte Zwischentöne und den lockeren Pinselduktus gemäßig. Vor allem die Bindung der Farben in vollendeten Tönen verweist auf die Schule Karl Hofers. Die Einsamkeit und der Verfall der Landschaft offenbaren sich im abbröckelnden Putz der Fassade und dem dunklen Himmel. Das stimmungsvolle Gemälde zieht den Betrachter unweigerlich in seinen Bann; Merveldt gelang es hier, die eigenen Eindrücke des Gesehenen zu ordnen und in größter Einfachheit



HANNS HUBERTUS GRAF VON MERVELDT
Mohnblume in einer Tonvase | 1935
Öl auf Leinwand

Poppy in a Clay Vase | 1935
oil on canvas



HANNS HUBERTUS GRAF VON MERVELDT
Krug mit roten Blumen | 1945
Öl auf Hartfaser

Jug with Red Flowers | 1945
oil on hardboard



HANNS HUBERTUS GRAF VON MERVELDT
Südfrankreich Saint-Tropez | 1929
Aquarell auf Papier

South of France St. Tropez | 1929
watercolour on paper



HANNIS HUBERTUS GRAF VON MERVELDT

Weißes Haus am Meer | 1932
Öl, Eitempera auf Leinwand

White House at the Seaside | 1932
oil, egg tempera on canvas

the artist: the choice of a simple motif, the clear, structured composition and the use of a subdued palette led eventually to those reverent and atmospheric images of the 1930s. This period was specially marked by his participation in major exhibitions such as the Berlin Secession, Gallery Flechtheim in Berlin and finally the joint exhibition with Heidi Lenssen in the Kunsthalle Mannheim in 1932.

Without question, Merveldt already belonged to the aspring Berlin art scene at the beginning of the 1930s. When the Prussian Ministry for Science and Arts awarded Merveldt the Grand State Prize of the Academy, the artist achieved the highest accolade in his career to that time. This award, tied to a one-year residence and scholarship in the Villa Massimo, took him together with 15 other artists to Rome in October 1932. His encounter there with Felix Nussbaum, however, had serious consequences. Both artists pursued the same idea for a picture and, unfortunately, came into conflict with each other which led to a major confrontation and finally cost both of them their scholarships after a brawl. Subsequently both artists had to leave the Villa Massimo prematurely in May, 1933.⁷ Merveldt's further travels took him to Switzerland in 1934 and then on to Yugoslavia. The tranquil composition from 1926 "Blick auf Hafen von Santa Margherita", already tried and tested, experiences a comprehensive reduction and clarification in the gouache "Hafen von Dubrovnik" (Dubrovnik Harbour) from 1934 (fig. 12). The architecture of the harbour is dissolved and restructured into a new, strictly geometric order. The light application of paint lends the picture an additional luminous quality which accentuates the Mediterranean atmosphere.

Art and resistance in the period 1933 -1945

Merveldt's work was, at first, unaffected by the repressive measures of the National Socialists. In the years prior to the Second World War he was able to take part in several exhibitions such as in Berlin, Münster, Munich, Essen and Stettin and, shortly before the War, even celebrated international success. He participated in the Venice Biennale and, from 1935, was represented as many as five times at the international Exhibition of Contemporary Painting in the Carnegie Institute, Pittsburgh.

During the so-called "cleansing" from 1933 onwards, more than 5,000 paintings, sculptures and 12,000 drawings were removed from German museums under the direction of the painter Adolf Ziegler, the President of the Reichskammer der bildenden Künstler (Reich Authority for the Fine Arts). One section of these was set apart for the exhibition "Degenerate Art" in Munich; the other works were sent to auction houses in other countries or simply burnt. In 1936, Merveldt, like most of the other 15,000 artists registered in the Reichskulturkammer (Reich's Chamber of Culture), received an invitation to participate in the "Große Deutschen Kunstausstellung" (Great German Art Exhibition) in the Haus der Deutschen Kunst (House of German Art) in Munich. This exhibition had

wiederzugeben. So ist dieses Gemälde bezeichnend für die charakteristische Vorgehensweise des Künstlers: Die Wahl des schlichten Motives, der klar geordnete Bildaufbau und die Verwendung von gedämpften Farben führen zu den so andächtigen und stimmungsvollen Bildern der 1930er Jahre.

Diese Zeit ist gekennzeichnet durch die Beteiligung an wichtigen Ausstellungen unter anderen der Berliner Sezession, der Galerie Flechtheim in Berlin und schließlich der gemeinsamen Ausstellung mit Heidi Lenssen in der Mannheimer Kunsthalle 1932. Ohne Frage gehörte Merveldt bereits Anfang der 1930er Jahre der aufstrebenden Berliner Kunstszene an. Als das Preußische Ministerium für Wissenschaft und Kunst Merveldt im Jahr 1932 den Großen Staatspreis der Akademie verlieh, erfuhr der Künstler seine bis dahin größte Ehrung. Diese mit einem einjährigen Aufenthalt und Stipendium in der Villa Massimo verbundene Auszeichnung führte ihn zusammen mit weiteren 15 Künstlern im Oktober 1932 nach Rom. Die dortige Begegnung mit Felix Nussbaum hatte allerdings schwerwiegende Folgen. Beide Künstler verfolgten wohl die gleiche Bildidee, ein Konflikt, der leider zu einer größeren Auseinandersetzung führte und schließlich beide nach einer Schlägerei ihr Stipendium kostete. So mussten die Künstler vorzeitig im Mai 1933 die Villa Massimo verlassen.⁷ Merveldts weitere Reise führten ihn im Jahr 1934 in die Schweiz und nach Jugoslawien. Die bereits 1926 im „Hafen von Santa Margherita“ erprobte, ruhige Komposition erfährt in der Gouache „Hafen von Dubrovnik“ von 1934 (Abb. 12) eine weiterreichende Reduktion und Klärung. Die Architektur des Hafens löst sich auf, um in einer strengen geometrischen Ordnung neu gegliedert zu werden. Der leichte Farbauftrag verleiht dem Bild zusätzliche Leuchtkraft, die die mediterrane Atmosphäre hervorhebt.

Kunst und Widerstand in der Zeit 1933 -1945

Von den Repressalien der Nationalsozialisten blieb Merveldts Werk zunächst verschont. Er konnte sich in der Vorkriegszeit an mehreren Ausstellungen unter anderen in Berlin, Münster, München, Essen und Stettin beteiligen und feierte so kurz vor dem Zweiten Weltkrieg sogar internationale Erfolge. Er nahm an der Biennale in Venedig teil und beteiligte sich seit 1935 sogar fünf Mal an der internationalen Exhibition of Contemporary Painting im Carnegie Institute in Pittsburgh.

Während der sogenannte „Säuberung“ ab 1933 wurden mehr als 5.000 Gemälde, Skulpturen und 12.000 Zeichnungen von einer Kommission unter der Leitung des Malers Adolf Ziegler, dem Präsidenten der Reichskammer der bildenden Künstler, aus deutschen Museen entfernt. Ein Teil davon wurde für die Ausstellung „Entartete Kunst“ in München ausgesondert, die übrigen Arbeiten im Ausland versteigert oder gar verbrannt. Im Jahr 1936 bekam Merveldt, wie die meisten der 15.000 in der Reichskulturkammer registrierten Künstler, die Einladung, sich an der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ im Haus der Deutschen Kunst in München zu beteiligen. Diese von Adolf Hitler konzipierte Ausstellung entstand mit dem Hintergedanken, die „reine deutsche Kunst“ vorzuführen. Während der Vorbesichtigung am 7. Juni 1937 stieß Hitler mit der Begründung



HANNS HUBERTUS GRAF VON MERVELDT

Hafen von Dubrovnik | 1934
Öl auf Leinwand

Dubrovnik Harbour | 1934
oil on canvas

been conceived by Adolf Hitler with the ulterior motive of showcasing “pure German Art”. During the preview to the exhibition on 7th June, 1937, Hitler knocked 80 works off the walls with his own hands, justifying himself with “I have spent three years building the House of German Art, I will not tolerate any unfinished pictures.”⁸ Among these works was Merveldt’s painting “Figurenkomposition” (Composition of Figures) from the year 1931 which was later displayed at the parallel exhibition “Entartete Kunst” (Degenerate Art) in the Munich Hofgarten.

Merveldt, who had only been mentioned in passing up till that time in the newspaper published by Joseph Goebbels in 1931, “Der Angriff” (The Attack), and criticized for preferring southern landscapes to those of his west German homeland⁹, now had to submit to these sanctions which were equivalent to a ban on exhibiting. A sketch of the picture “Figurenkomposition” 1931, which had been removed from the exhibition, illustrates how Merveldt was grappling with pictorial composition based on Cézanne’s main theses. The term “Degenerate Art”, a propaganda tool employed by the National Socialists, was applied to all works of art not inspired by Nazi artistic ideals and, in particular, defamed the art of the “Frenchies”.¹⁰

The political upheavals in Germany forced Merveldt’s Jewish lover, Heidi Lensen, to emigrate to New York in the year 1936. The separation caused Merveldt to suffer a severe depression for the first time, and led to the germination of an ever-growing inner protest. Merveldt did not belong to those artists who express their political resistance in their images; he protested and provoked the regime in public, which afforded him some satisfaction. Josef Müller-Mareien, the editor in-chief of “Die Zeit” newspaper, described the following anecdote: “Merveldt was not averse to taking action. [...] [Merveldt] put on a bowler hat, such hats, as he well knew, were called “Jewish helmets” and consequently no longer worn [...] And went out for a stroll along Kurfürstendamm one evening. In the first years of the Thousand Years, brown uniformed men frequently ran up to him immediately and challenged him. It would have been easy for him to produce his identity documents. He didn’t do this. The dispute continued as long as there were only one or two men in uniform, but mostly more came running to join in. And so it came about that Merveldt was knocked to the ground and left bleeding on the Kurfürstendamm’s pavement not only once, but many times.”¹¹



HANNS HUBERTUS GRAF VON MERVELDT
Madonna mit Kind | 1941 | Öl auf Leinwand
Madonna with Child | 1941 | oil on canvas

In 1941 Merveldt was called up for military service into the staff of “Luftflotte I” (Air Fleet I) and by 1945 had been in Russia, Morocco, Holland and, finally, was stationed in Münster with Luftkommando IV (Air Command IV). The “Madonna mit Kind” (Madonna with Child), dated 1941, depicts the figure of Mary with rapid brushstrokes and black linear contours set against an indistinct background. There are only isolated examples of religious motifs in the artist’s oeuvre and these mostly dated back to his time in Rome around 1932, where he was surrounded by Christian subject matter. Nonetheless in 1941, Merveldt was no longer aligning his style with that of the Old Masters but rather turning

„Ich habe drei Jahre am Haus der Deutschen Kunst gebaut, ich dulde keine unfertigen Bilder“⁸, eigenhändig 80 Arbeiten von der Wand. Darunter befand sich auch Merveldts Gemälde „Figurenkomposition“ aus dem Jahr 1931, die anschließend in der Parallelausstellung „Entartete Kunst“ in Münchener Hofgarten gezeigt wurde.

Merveldt, der bis dahin nur am Rande in der von Joseph Goebbels herausgegebenen Zeitung „Der Angriff“ im Jahr 1931 dafür kritisiert wurde, dass er nicht die deutschen Landschaften seiner westlichen Heimat, sondern südliche Landschaften bevorzugte⁹, musste sich nun auch dieser Schikane beugen, die einem Ausstellungsverbot gleichkam. Eine Skizze des abgehängten Gemäldes „Figurenkomposition“ aus dem Jahr 1931 verdeutlicht Merveldts Auseinandersetzung mit dem Bildaufbau, basierend auf den Grundthesen Cézannes. Der von den Nationalsozialisten propagierte Begriff „Entartete Kunst“ fand seine Anwendung bekanntlich auf alle Kunstwerke, die nicht den nationalsozialistischen Kunstidealen entsprachen und im Einzelnen wurde die Kunst der „Französlinge“ diffamiert.¹⁰

Die politischen Veränderungen in Deutschland zwangen Merveldts jüdische Lebensgefährtin Heidi Lenssen, im Jahr 1936 nach New York zu emigrieren. Die Trennung löste bei Merveldt erstmals schwere Depressionen aus und ließ verstärkt innerlichen Protest aufkeimen. Merveldt gehörte nicht zu den Künstlern, die den politischen Widerstand in Bildern äußerten; er protestierte und provozierte in aller Öffentlichkeit, die ihm Genugtuung bereitete. So schildert Josef Müller-Marin, Chefredakteur der Wochenzeitung „DIE ZEIT“ folgende Anekdote: „Merveldt war kein Spaßverderber [...]. [Er] setzte eine Melone auf, einen dieser steifen Hüte, die, was er sehr gut wusste, damals Judenhelm hießen und infolgedessen nicht mehr getragen wurden [...] Und ging abends auf dem Kurfürstendamm spazieren. In den ersten der Tausend Jahre war es so, daß sofort braun uniformierte Männer angerannt kamen, um ihn zur Rede zu stellen. Leicht hätte er sich ausweisen können. Er tat es nicht. Solang es sich um nur einen oder zwei Uniformierten handelte, ging der Streit ja noch an, aber meist liefen mehrere herbei. Und so ist Merveldt nicht nur einmal, sondern mehrere Male niedergeschlagen worden und blutend auf dem Trottoir des Kurfürstendamms liegengeblieben.“¹¹

Im Jahr 1941 wurde Merveldt zum Kriegsdienst in den Stab der Luftflotte I eingezogen und war bis 1945 in Russland, Marokko, Holland und zuletzt beim Luftkommando IV in Münster stationiert. Im 1941 entstandenen Bild „Madonna mit Kind“ wird die Marienfigur mit schnellen Pinselstrichen und schwarzen Linien umrandet und vor einen unklaren Hintergrund gesetzt. Religiöse Motive kommen im Werk des Künstlers nur vereinzelt vor und zumeist aus der Zeit in Rom um 1932, wo er von christlichen Themen umgeben war. Doch im Jahr 1941 setzte sich Merveldt nicht mehr stilistisch mit den alten Meistern auseinander, sondern beschäftigte sich eher inhaltlich mit dem Glauben in Verbindung mit der Hoffnung auf das baldige Ende des Zweiten Weltkrieges. Die Versetzung nach Marokko lieferte ihm weitere neue Bildmotive wie Berber, Souks von Mar-



HANNES HUBERTUS GRAF VON MERVELDT

Figurenkomposition | 1931
Rötelstift auf Papier

Composition of Figures | 1931
red coloured pencil on paper

to and engaging with religion in the hope that the end of the Second World War was near. His transfer to Morocco offered additional new pictorial motifs such as Berbers, the souqs in Marrakech and Casablanca, or oases. The time after this that he spent in Holland produced typical subject matter such as flat landscapes, farmers or girls with white bonnets.¹²

A fresh start and an artistic withdrawal

Merveldt's studio in Berlin was destroyed in a bomb attack on 30th January 1944; the early work of the artist was burnt along with the studio. Owing to this, after his release from an English prisoner of war camp, Merveldt saw no reason to return to Berlin and accordingly moved into a house in Göttendorf, Rinkerode, his home near Münster. The "Landschaft bei Rinkerode I" (Rinkerode Landscape I), painted there in the year 1945, bears witness to the contemplative, harmonious provincial atmosphere. By 1948, however, Merveldt had decided to leave the Münsterland again and accept a studio which had been offered to him in Hamburg. It was here that he produced the series, the "Glockenbilder" (Bell Pictures), a way of addressing the political circumstances in the post-war period. The "Glockenfriedhof" (literally: "bell cemetery") in Hamburg was the area in which thousands of the over 40,000 bronze bells, requisitioned for the production of ammunitions and arms, were still lying in storage. The watercolour "Zehn Glocken vor blau-rotem Hintergrund" (Ten Bells against a Blue-Red Background) from 1948, commemorates the futility of war in a tight and sensitive way. Impressive, also, is Merveldt's capability of tearing the motif out of its contextual environment while, at the same time, revealing "the full reality of destruction in the fragment".¹³



HANNS HUBERTUS GRAF VON MERVELDT
Zehn Glocken vor blau-rotem Hintergrund
1948 | Aquarell auf Papier
Ten Bells in Front of a Blue-Green
Background | 1948
watercolour on paper

It was this time that Merveldt discovered the Hamburg harbour as another appealing motif and could again take up his central subject-matter of fishing boats and harbours that he had painted in the 1930s. This interest in the subject matter had already been explained by the artist in 1932: "Boats – an unexciting motif? I paint boats because I am compelled to find out what the relationship is between such a green, or white, or black painted, timber thing and the water and how the colours at this time, or at any other time of day, change. [...] I am compelled to simplify what I can see into what is quintessential."¹⁴ This simplification and reduction to the core motif may be seen clearly in the gouache "Sieben Boote" (Seven Boats) from 1961. Using the same artistic device as found in the "Bells" watercolour, the motif has been detached from its own surroundings allowing the artist to play with the rhythm and dynamics of the row of boats against a rose coloured background.



HANNS HUBERTUS GRAF VON MERVELDT
Sieben Boote | 1960 | Aquarell auf Papier
Seven Boats | 1960 | watercolour on paper

The act of reviving artistic activities begun before the terror of the Nazi regime and resuming their work turned out to be extremely difficult for the artists in the post-war period. Merveldt, in actual fact, was quickly able to build on the successes of the 1930s even though valuable testimonials to his early art had been lost. In 1947, following denazification, Karl Hofer confirmed: "Count Merveldt be-

rakesch und Casablanca oder Oasen. Die darauffolgende Zeit in Holland brachte so typische Bildthemen wie flache Landschaften, Bauern oder auch Mädchen mit weißen Hauben hervor.¹²

Neuanfang und künstlerischer Rückzug

Merveldts Atelier in Berlin war am 30. 1.1944 durch einen Bombenangriff zerstört worden; mit dem Atelier verbrannte auch das Frühwerk des Künstlers. Nach seiner Entlassung aus der englischen Kriegsgefangenschaft sah Merveldt deshalb auch keinen Anlass, wieder nach Berlin zurückzukehren und so richtete er sich zunächst ein Haus in Göttendorf in Rinkerode, seiner Heimat bei Münster, ein. Die dort im Jahr 1945 entstandene „Landschaft bei Rinkerode I“ zeugt von der beschaulichen, harmonischen Atmosphäre der Provinz. Bereits 1948 beschloss Merveldt jedoch, das Münsterland wieder zu verlassen und ein ihm angebotenes Atelier in Hamburg anzunehmen. Hier entstand in Folge der Auseinandersetzung mit den politischen Gegebenheiten der Nachkriegszeit die Serie der Glockenbilder. Auf dem Glockenfriedhof Hamburg lagerten immer noch tausende von den über 40.000 Bronzeglocken, die für die Munitions- und Waffenherstellung beschlagnahmt worden sind. Das Aquarell „Zehn Glocken vor blau-rottem Hintergrund“ von 1948 erinnert in einer überaus prägnanten und feinfühligem Weise an den sinnlosen Krieg. Beeindruckend ist hierbei Merveldts große malerische Fähigkeit, das Motiv aus dem Zusammenhang der Umgebung zu reißen und gleichsam „in dem Bruchstück die volle Wirklichkeit der Zerstörung“¹³ zu offenbaren.

In dieser Zeit entdeckte Merveldt auch den Hamburger Hafen als reizvolles Motiv und konnte an sein zentrales Thema der Fischerboote und Häfen der 1930er Jahre wieder anknüpfen. Das Interesse an diesem Thema erläuterte der Künstler bereits 1932: „Boote - ein unscheinbares Motiv? Ich male Boote, weil es mich drängt herauszufinden, in welchem Verhältnis so ein holzgezimmertes grün oder weiß oder schwarz gestrichenes Ding zu Wasser steht und wie sich die Farben zu dieser oder jener Tageszeit ändern. [...] Es drängt mich, das Gegenständliche zum Wesentlichen zu vereinfachen“¹⁴. Diese Vereinfachung und Reduktion auf das eigentliche Motiv wird ganz deutlich in der Gouache „Sieben Boote“ von 1961. Mit dem gleichen künstlerischen Griff wie bei den Glocken-Aquarellen wird auch hier das Motiv aus seiner eigentlichen Umgebung losgelöst, um den Rhythmus und die Dynamik der Bootsreihe vor einem rosafarbenen Hintergrund auf eine spielerisch leichte Weise zu erproben.

Das vor dem Terror des Naziregimes Begonnene wieder in Erinnerung zu rufen und dort anzuschließen, gestaltete sich für die Künstler der Nachkriegszeit sehr schwierig. Merveldt allerdings konnte, obwohl die wertvollen Zeugnisse seiner Vorkriegskunst verloren waren, schnell wieder an die Erfolge der 1930er Jahre anknüpfen. In Folge der Entnazifizierung bestätigte Karl Hofer 1947: „Graf Merveldt gehörte zu jenem Kreis moderner Künstler, die mit ganz wenigen Ausnahmen nicht nur Nazigegner, sondern auch Antimilitaristen sind.“¹⁵ In dieser Zeit



HANNS HUBERTUS GRAF VON MERVELDT
Landschaft bei Rinkerode I | 1945
Öl auf Leinwand

Landscape near Rinkerode I | 1945
oil on canvas

longs to that circle of modern artists who are, with only few exceptions, not only opponents of the Nazis but also antimilitarists.”¹⁵ In this period he was offered an appointment at the Kunsthochschule des Nordens in Berlin Weißensee which he, however, did not take up. Over the following years he contributed to numerous important presentations such as the exhibition of the Westphalian Secession, the Munich Secession or even the exhibition of the Deutscher Künstlerbund (Association of German Artists) in 1951. In 1949, Merveldt was honoured in a special exhibition in the Westlicher Kunstverein in Münster and a solo exhibition in the Gustav Lübke Museum in Hamm. The critical response was always positive. “Today his art is following the middle path between a representation of reality and painterly abstraction by reconciling those parts the radical development of styles of the last years has tried to divide irrevocably.”¹⁶

Since the 1950s, non-representational painting had been assuming more and more significance. Younger artists were searching for new artistic ways to find closure with the past, and along with that, the pre-war period. A logical consequence of this was to distance themselves from representational art and to move on to discover new means of expression in abstraction. This elimination of the subject matter, however, was not compatible with Merveldt’s conception of painting as a human attempt to express and represent the variety and order of the elements. His painting should demonstrate, according to Merveldt “the direct line from Giotto and Cimabue via Cezanne and to continue and elucidate it. The question as to whether it is modern or not, is pointless.”¹⁷ In 1958 he declared that although he recognized the value of abstract painting, “[...] non-representational painting is only a transitory phase and not the last word to be spoken on the subject.”¹⁸ This discussion on abstract painting was the reason for Merveldt deciding to withdraw from exhibiting as of 1964.

After his marriage in 1949 to the journalist Erika Müller-Kowanowko (1911-1997), Merveldt resumed his annual journeys to the South. During his visit to Spain in the year 1961, he painted a picture with a leaning towards abstraction “Vernazza I (Cinque terre)”. Merveldt did not let himself become carried away by the tide of contemporary ideas, but it can be clearly seen that this consequential further development, the clear language, reduction and compression of a landscape built up of cubes, also brought him to the interface between representational and abstract art. This was a border line that Merveldt, nonetheless, had not crossed by the end of his life on 6.10.1969.

Art-historical significance

“A painter does not merely dabble with paint, he works at his humanity, and that is why he is able to say something as a painter and, from this, his painting develops. Without faith, without responsibility, without character, call it what you like, it is not possible.”¹⁹ Hanns Hubertus Count of Merveldt possessed these self-formulated characteristics. He was an artist who stood up for his convictions and ideals and was able to defend his own artistic independence. Looking at him

ereilte ihn der Ruf der Kunstschule des Nordens in Berlin Weißensee, jedoch trat er die Stelle nicht an. Er beteiligte sich in den folgenden Jahren an zahlreichen so wichtigen Präsentationen wie an den Ausstellungen der Westfälischen Sezession und der Münchener Secession oder auch an den Ausstellungen des Deutschen Künstlerbundes 1951. Im Jahr 1949 wurde Merveldt in der Sonderausstellung im Westfälischen Kunstverein in Münster und der Einzeldarstellung im Gustav-Lübke-Museum in Hamm geehrt. Die Resonanz war stets positiv. „Heute hält seine Kunst die Mitte zwischen Abbild der Wirklichkeit und malerischer Abstraktion, indem sie versöhnlich noch einmal zusammenführt, was die radikale Stilentwicklung der letzten Jahre unwiderruflich zu trennen schien.“¹⁶

Die ungegenständliche Malerei drängte jedoch seit den 1950ern verstärkt in den Vordergrund. Jüngere Künstler suchten nach neuen künstlerischen Wegen, um mit der Vergangenheit und damit auch mit der Vorkriegskunst abzuschließen. In der logischen Konsequenz entfernten sie sich vom Gegenständlichen und fanden in der Abstraktion neue Ausdrucksmöglichkeiten. Diese Entfernung vom Gegenstand entsprach jedoch nicht Merveldts Vorstellung, der in der Malerei den menschlichen Ausdruck der Vielfalt und Ordnung des Elementaren darzustellen versuchte. In seiner Malerei wollte Merveldt „die direkte Verbindung von Giotto und Cimabue über Cézanne konsequent weiter[zuführen und [zu] verdeutlichen. Die Frage, ob es modern ist oder nicht, sei überflüssig.“¹⁷ Er erklärte 1958, dass er zwar die abstrakte Malerei schätze, „[...] aber die ungegenständliche Malerei ist auch nur ein Durchgang und nicht die letzte Weisheit.“¹⁸ Dieser Diskurs über die abstrakte Malerei veranlasste Merveldt, sich ab 1964 vom Ausstellungsbetrieb zurückzuziehen.

Nach der Eheschließung im Jahr 1949 mit der Journalistin Erika Müller-Kowanowko (1911-1997) unternahm Merveldt auch wieder die alljährlichen Reisen in den Süden. Während seines Aufenthaltes in Spanien im Jahr 1961 entstand das abstrahierende Bild „Vernazza I (Cinque terre)“. Merveldt ließ sich zwar nicht von der Strömung seiner Zeit anstecken, aber es wird hier deutlich, dass die klare Sprache, Reduktion und Verdichtung der aus Kuben konstruierten Landschaft auch ihn als konsequente Folge der Weiterentwicklung an den Schnittpunkt der gegenständlichen mit der abstrakten Malerei führte. Diese Grenze überschritt Merveldt jedoch bis zum Ende seines Lebens am 6.10.1969 nicht.

Kunsthistorische Bedeutung

„Schließlich ist ein Maler nicht ein Farbenkleckser, er arbeitet an seiner Menschlichkeit, und dadurch erst hat er als Maler etwas zu sagen, und daraus entwickelt sich die Malerei. Ohne Glauben, ohne Verantwortung, ohne Charakter, man mag es nennen, wie man will, geht es nicht.“¹⁹ Hanns Hubertus Graf von Merveldt besaß diese selbst formulierten Eigenschaften. Er war ein Künstler, der für seine Überzeugung und Ideale einstand und sich dadurch seine malerische Unabhängigkeit bewahren konnte. Kunsthistorisch lässt sich Merveldt nicht



HANNS HUBERTUS GRAF VON MERVELDT

Vernazza I (Cinque terre) | 1961
Gouache, Tuschpinsel auf Papier

Vernazza I (Cinque terre) | 1961
gouache, china-ink brush on paper

from an art-historical perspective, Merveldt cannot be obviously designated to a specific style; the closest approximation could be to refer to him as a representational realist or a post-expressionist, and yet he remained a loner. "What manifests itself in these pictures is not any kind of designated stylistic direction but rather an attitude."²⁰ Merveldt's work is thus one more of the numerous facets of post-war German art history.

Tranquil, figurative compositions and carefree Mediterranean landscapes define Merveldt's artistic oeuvre. His artistic strength lies in the representation of simple motifs such as boats, lonely beaches and deserted alleys. There is a haunting restraint at the core of reverential, expressive images which do not lapse into being decorative or sentimental. Merveldt creates a balance, purity and tranquillity in the composition with the use of a clear, structured order which is united with the coloration.

His special significance in the collection of Irmgard and Hubert Schlenke certainly came about due to his charming Mediterranean landscapes and captivating compositions. And yet the collectors did not only admire the artist but also, Hanns Hubertus Count of Merveldt, the human being who possessed the courage to pretend to be Jewish; the man who was brave enough to draw the public eye to see the insanity of the Nazi regime and its inhuman doctrine.

Footnotes

- 1 Hubert Schlenke: Mein Interesse für Künstler der „Verschollenen Generation“ in: Burkhard Leismann [ed.], *Kunst im Widerstreit, Sammlung Schlenke*, Ahlen 2010, p. 10.
- 2 *Stille Aura und Verhalten*, Werner Haftmann, p. 9-16 in: Helmut Knirim, Mario-Andreas von Lüttichau [ed.], *Hanns Hubertus Graf von Merveldt: Monographie und Werkverzeichnis*, Cologne, 1991, here p. 9.
- 3 All biographical details are based on: Mario-Andreas von Lüttichau, *Biographisches, Autobiographisches, Briefe und Kritiken* pp.19-68, in: Hanns Hubertus Graf von Merveldt: *Monographie und Werkverzeichnis*, Helmut Knirim, Mario-Andreas von Lüttichau [ed.], Cologne, 1991, here p. 21-22.
- 4 Werner Haftmann, p. 13.
- 5 Mario-Andreas von Lüttichau, p. 24.
- 6 Werner Haftmann, p. 15.
- 7 Felix Nussbaum. *Verfemte Kunst – Exilkunst – Widerstand*, ed. by Felix-Nussbaum-Haus / Kulturgeschichtliches Museum Osnabrück and the Museum- und Kunstverein Osnabrück e.V., Bramsche 2007, p. 151.
- 8 Quotation from Mario-Andreas von Lüttichau, p. 42.
- 9 Mario-Andreas von Lüttichau, p. 29.
- 10 Kinga Luchs: *Kunst im Widerstreit Sammlung Schlenke* in: Burkhard Leismann [Ed.], *Kunst im Widerstreit, Sammlung Schlenke*, Ahlen 2010, p. 14.
- 11 Josef Müller-Marein, *Deutschland deine Westfalen*, Hamburg 1972 Quotation from Mario-Andreas von Lüttichau, p. 41.
- 12 Ccf. (Catalogue of works) *Werkverzeichnis* Nr. 304-311, p. 230 and Nr. 324-326, p. 234.
- 13 *Der Kunstverein stellt aus*, in *Westfälische Rundschau*, Münster, 6.2.1949, Quotation from Mario-Andreas von Lüttichau, p. 49.
- 14 Adolph Donath: *Konstruktion und Natur*, *Kunstjugend bei Flechtheim*, in: *Berliner Tageblatt* (Berlin), 12.2.1932, Quotation from: Mario-Andreas von Lüttichau, p. 31.
- 15 Karl Hofer an Merveldt, 7 September 1947; *Legacy*, Quotation from Mario-Andreas von Lüttichau, p. 48.
- 16 Jan Molitor (Josef Müller-Marein), *HH Merveldt*, in: *Die Zeit* (Hamburg), 28 October 1948, Quotation from Mario-Andreas von Lüttichau, p. 49.
- 17 Comment by the artist's wife, Eka von Merveldt, Quotation from Mario-Andreas von Lüttichau, p. 50.
- 18 Note in Merveldt's diary 1958, Quotation from Mario-Andreas von Lüttichau, p. 61.
- 19 Note in Merveldt's diary 1958, Quotation from Mario-Andreas von Lüttichau, p. 21.
- 20 Gottfried Sello: *Ein Maler geht den anderen Weg*, in: *Die Zeit* (Hamburg), 1958, Quotation from Mario-Andreas von Lüttichau, p. 60.

eindeutig einem bestimmten Stil zuordnen; am ehesten kann er als gegenständlicher Realist oder Nachexpressionist bezeichnet werden, und dennoch bleibt er ein Einzelgänger. „Was sich in diesen Bildern manifestiert, ist keine irgendwie zu benennende Richtung, sondern Haltung.“²⁰ Merveldts Werk ist somit eine weitere der zahlreichen Facetten der deutschen Kunstgeschichte der Nachkriegszeit.

Stille, figürliche Kompositionen und unbeschwerte Landschaften des Mittelmeerraumes bestimmen das künstlerische Œuvre Merveldts. Seine schöpferische Kraft liegt in der Darstellung schlichter Motive wie Boote, einsame Meeresstrände und verlassene Gassen. In eindringlicher Zurückhaltung entstanden andächtige, gefühlvolle Bilder, die nicht ins Dekorative oder Sentimentale abgleiten. Mit klarer, strukturierter Ordnung im Einklang mit der Farbigkeit schafft Merveldt Gleichgewicht, Reinheit und Ruhe der Kompositionen.

Seinen besonderen Stellenwert in der Sammlung des Ehepaares Irmgard und Hubert Schlenke erfährt Merveldt sicherlich aufgrund seiner charmanten mediterranen Landschaften und ergreifenden Kompositionen. Doch das Sammlerehepaar bewundert nicht nur den Künstler, sondern auch den Menschen Hanns Hubertus Graf von Merveldt, der den Mut besaß, sich als Jude auszugeben, um den Blick der Öffentlichkeit auf den Wahnsinn des Naziregimes und dessen menschenverachtende Lehre vor Augen zu führen.

Anmerkungen

- 1 Hubert Schlenke: Mein Interesse für Künstler der „Verschollenen Generation“ in: Burkhard Leismann [Hrsg.], Kunst im Widerstreit, Sammlung Schlenke, Ahlen 2010, S. 10.
- 2 Stille Aura und Verhalten, Werner Haftmann, S. 9-16 in: Helmut Knirim, Mario-Andreas von Lüttichau [Hrsg.], Hanns Hubertus Graf von Merveldt: Monographie und Werkverzeichnis, Köln, 1991, hier S. 9.
- 3 Alle biographischen Angaben basieren auf: Mario-Andreas von Lüttichau, Biographisches, Autobiographisches, Briefe und Kritiken S.19-68, in: Hanns Hubertus Graf von Merveldt: Monographie und Werkverzeichnis, Helmut Knirim, Mario-Andreas von Lüttichau [Hrsg.], Köln, 1991, hier S. 21-22.
- 4 Werner Haftmann, S. 13.
- 5 Mario-Andreas von Lüttichau, S. 24.
- 6 Werner Haftmann, S. 15.
- 7 Felix Nussbaum. Verfemte Kunst – Exilkunst – Widerstand, hrsg. vom Felix-Nussbaum-Haus / Kulturgeschichtliches Museum Osnabrück und dem Museum- und Kunstverein Osnabrück e.V., Bramsche 2007, S. S. 151.
- 8 Zitat nach Mario-Andreas von Lüttichau, S. 42.
- 9 Mario-Andreas von Lüttichau, S. 29.
- 10 Kinga Luchs, Kunst im Widerstreit Sammlung Schlenke in: Burkhard Leismann [Hrsg.], Kunst im Widerstreit, Sammlung Schlenke, Ahlen 2010, S. 14.
- 11 Josef Müller-Marein: Deutschland, deine Westfalen, Hamburg 1972 Zitat nach Mario-Andreas von Lüttichau, S. 41.
- 12 Vgl. Werkverzeichnis Nr. 304-311, S. 230 und Nr. 324-326, S. 234.
- 13 Der Kunstverein stellt aus, in Westfälische Rundschau, Münster, 6.2.1949, Zitat nach Mario-Andreas von Lüttichau, S. 49.
- 14 Adolph Donath: Konstruktion und Natur, Kunstjugend bei Flechtheim, in: Berliner Tageblatt (Berlin), 12.2.1932, Zitat nach: Mario-Andreas von Lüttichau, S. 31.
- 15 Karl Hofer an Merveldt, 7. September 1947; Nachlass, Zitat nach Mario-Andreas von Lüttichau, S. 48.
- 16 Jan Molitor (Josef Müller-Marein), HH Merveldt, in: Die Zeit (Hamburg), 28. Oktober 1948, Zitat nach Mario-Andreas von Lüttichau, S. 49.
- 17 Mitteilung der Frau des Künstlers, Eka von Merveldt, Zitat nach Mario-Andreas von Lüttichau, S. 50.
- 18 Tagebuchnotiz von Merveldt 1958, Zitat nach Mario-Andreas von Lüttichau, S. 61.
- 19 Tagebuchnotiz von Merveldt 1958, Zitat nach Mario-Andreas von Lüttichau, S. 21.
- 20 Gottfried Sello: Ein Maler geht den anderen Weg, in: Die Zeit (Hamburg), 1958, Zitat nach Mario-Andreas von Lüttichau, S. 60.