

ELFRIEDE LOHSE-WÄCHTLER

»Ich als Irrwisch«. Hommage zum 125. Geburtstag



Ausnahmekünstlerin »... und wann kann ich wieder zu meiner Zwiebelfeuerfresserkunst zurückkehren?«, fragt Elfriede Lohse-Wächtler (Dresden 1899–1940 Pirna) ihre Eltern in einem Brief vom September 1932. Die Künstlerin ist zu dieser Zeit Psychiatriepatientin im sächsischen Arnsdorf, hinter ihr liegen turbulente Jahre in Hamburg. 1925 kommt sie in die Hansestadt, und zwischen 1929 und 1931 malt sie hier Bilder, die sie zu einer Ausnahmeerscheinung in der Kunst der Weimarer Zeit machen: wüzig, bissig, lodernnd, leidenschaftlich – Zwiebelfeuerfresserkunst!

Bereits mit sechzehn Jahren verlässt sie ihr Elternhaus, und ab 1918 ist sie als »Nikolaus Wächtler« in Dresdner Avantgardekreisen aktiv; zu den Freunden der eigensinnigen »Laus« gehören die Maler Otto Dix, Conrad Felixmüller und Otto Griebel, der Dichter Rudolf Adrian Dietrich und der Architekt, Schriftsteller und Dadaist Johannes Baader. Auch der Maler und Sänger Kurt Lohse zählt zum Dresdner Zirkel. 1921 heiratet Elfriede Wächtler ihn, 1925 folgt sie ihm nach Hamburg. Nach ihrer Trennung 1926 erlebt Lohse-Wächtler in der Hansestadt bis 1931 eine persönlich belastende, künstlerisch jedoch höchst produktive und erfolgreiche Zeit.

Die gescheiterte Ehe und prekäre Lebensverhältnisse führen zu psychischen Problemen und 1929 zu einem ersten kurzen Klinikaufenthalt in der Staatskrankenanstalt Hamburg-Friedrichsberg. Mit Porträts von Mitpatientinnen, den sogenannten *Friedrichsberger Köpfen*, feiert sie im Mai 1929 eine hoch gelobte Ausstellungspremiere in Hamburg, doch werden ihre Karriereaussichten durch die zum Jahresende ausbrechende Weltwirtschaftskrise überschattet.

Dennoch: Die Künstlerin trotz den wechselvollen Zeiten und ihrer labilen persönlichen Verfassung kraftvolle Werke ab. Selbstbewusst dringt sie dabei auch in Männerwelten und Sperrbezirke vor, malt im Hafen und auf St. Pauli. In rascher Folge entstehen um 1930/31 atmosphärisch dichte Bordell- und Kneipenszenen, unkonventionelle Typenporträts und eindringliche Selbstbildnisse. Ihre dynamische und expressive, von Empathie getragene Bildsprache ist in der Kunst der Neuen Sachlichkeit ohne Vergleich.

Abb. 1
Elfriede Lohse-Wächtler 1928 in Hamburg

Als Künstlerin geschätzt, aber wirtschaftlich erfolglos kehrt Lohse-Wächtler im Mai 1931 zu den Eltern nach Dresden zurück. Familiäre Spannungen und erstarkender Nationalsozialismus setzen ihr zu. Im Frühjahr 1932 folgt ein Krankenhausaufenthalt, der sich eine Einweisung in die psychiatrische Landesanstalt Arnsdorf anschließt. 1935 wird die als »schizophren« Diagnostizierte entmündigt und zwangssterilisiert. Ihr Wille zur künstlerischen Arbeit bleibt ungebrochen und manifestiert sich in einer Reihe eindrucksvoller Zeichnungen.

Elfriede Lohse-Wächtlers Geschichte der Selbstermächtigung endet 1940 mit staatlich legitimer Auslöschung: Im Rahmen der nationalsozialistischen Krankenmorde (»Aktion T4«) wird sie nach Pirna-Sonnenstein deportiert und getötet.

Präsenz Längst gilt Elfriede Lohse-Wächtler als bedeutende Malerin der Klassischen Moderne, und wenige Ausstellungen zur Kunst der Weimarer Republik kommen heute ohne sie aus. Monografische Ausstellungen allerdings blieben bis in die 1990er-Jahre hinein Raritäten – die letzte Einzelschau in Hamburg fand anlässlich des 100. Geburtstags von Elfriede Lohse-Wächtler 1999 im Altonaer Museum statt. Wenige Jahre zuvor, 1996, erschien eine erste, längst vergriffene Monografie. Ihr folgten seither etliche weitere Forschungsarbeiten. Auch ein Dokumentarfilm, ein Roman, ein Künstlerbuch und ein Tanzstück zeugen vom wachsenden Interesse an Lohse-Wächtlers Lebensgeschichte.

Dem gemeinschaftlichen Engagement der Nachlassverwalter Marianne und Rolf Rosowski, des 1994 in Hamburg gegründeten Förderkreises Elfriede Lohse-Wächtler und der Gedenkstätte Pirna-Sonnenstein verdanken sich darüber hinaus bleibende Erinnerungsorte und -zeichen für Lohse-Wächtler: In Hamburg, Dresden, Arnsdorf und Pirna wurden Straßen und Gebäude nach ihr benannt; Plaketten, Gedenktafeln und ein Stolperstein vor dem Elternhaus in der Dresdner Voglerstraße 15 erinnern an die Künstlerin.

Kunst / Leben Vor diesem Hintergrund einer mittlerweile anhaltenden und zunehmend vielstimmigen Auseinandersetzung nimmt unsere Retrospektive »Ich als Irrwisch« (ein Briefzitat Lohse-Wächtlers vom Mai

1931) den 125. Geburtstag der Künstlerin am 4. Dezember 2024 zum Anlass, ausdrücklich ihr *Œuvre* in den Fokus zu rücken. Das mag selbstverständlich erscheinen, ist es jedoch keineswegs, denn der Vielstimmigkeit der Rezeption liegt eine bemerkswerte Einhelligkeit zugrunde, mit der immer wieder Lohse-Wächtlers *Vita* ins Zentrum der Aufmerksamkeit gestellt wird. Ihr tragisches Leben manifestiert sich, so die gängige Ansicht, in ihrer Kunst, und die Kunst sei Spiegel ihres Lebens. Zwar gibt es auch Kritik an dieser Ausrichtung, doch hält sie sich so hartnäckig wie bei anderen Künstlerinnen mit einer leidvollen Emanzipationsgeschichte: Camille Claudel, Paula Modersohn-Becker, Frida Kahlo.

Allzu oft wurden Lohse-Wächtlers Werke bislang als Belege für ein (Seelen-) Leben gedeutet, das aus den Fugen gerät, wurden zur Grundlage für weitreichende Spekulationen, gewagte Psychogramme und fragwürdige Festschreibungen: In ihren nächtlichen Wartesaal- und Kneipenszenen, Aktdarstellungen, Porträts von abgerissenen Typen, Milieustudien aus St. Pauli, apokalyptisch-visionären Szenarien und natürlich den zahlreichen Selbstbildnissen sah man Indizien für Halt- und Obdachlosigkeit, für dubiosen Umgang und die *amour fou* mit einem »Zigeuner«*, vielleicht gar für Prostitution und Drogensucht.

Distanz Es ist an der Zeit, Abstand von solchen Mutmaßungen zu gewinnen – und ihn Lohse-Wächtler zu gewähren. Deshalb soll es in dieser Ausstellung nicht darum gehen, ihre Arbeiten als gemalte Tagebuchnotate zu präsentieren, sondern (auch bei aller Anmutung des Ungestümen, Wilden) als bewusste und souveräne, reflektierte und reflektierende Setzungen zu würdigen.

* Der Künstlerfreund Otto Griebel berichtete 1958 (!), Lohse-Wächtler habe sich »in Hafenschänken mit einem ›Zigeuner‹ herumgetrieben«. Die rassistische, mit negativen Klischees und Stereotypen konnotierte Fremdzuschreibung »Zigeuner« bzw. »Zigeunerin« für Angehörige der Gemeinschaft der Sinti und Roma findet mehrfach in Bildtiteln ELWs (siehe Werkgruppen 6, 9) und in Schriften über die Künstlerin und ihr Schaffen Erwähnung. Im Wissen um den diskriminierenden Charakter dieses gleichwohl historisch verwendeten Begriffs wird er in dieser Ausstellung und im begleitenden Katalog durchgehend in Anführungszeichen (» «) gesetzt.

Die besondere Kraft und Faszination ihrer Bildsprache vermitteln im Folgenden zehn thematische Gruppen (zu deren räumlicher Verteilung in der Ausstellung siehe den Grundriss auf der letzten Seite). Die Sortierung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, und die Grenzen zwischen den Werkgruppen sind fließend. Was sie offenbaren, ist die enorme motivische und stilistische Bandbreite, die Lohse-Wächtlers Schaffen um 1930 charakterisiert.

Tanz Dass Lohse-Wächtler mit ihrem ersten Ausstellungserfolg 1929 in eine Phase des neugierigen, offenen Suchens eintritt, betrifft nicht nur Präsentations- und Verkaufsmöglichkeiten, sondern zeigt sich auch als enorme Varianz in ihrer Kunst. Ihre Selbstbeschreibung als »Irrwisch« soll hier als Charakterisierung einer künstlerischen Haltung verstanden werden: Überbordende Produktivität verbindet sich mit einem ruhelos durch Hamburg streifenden Motivhunger und bemerkenswerter stilistischer Flexibilität. Lohse-Wächtlers Handschrift pendelt zwischen naiver, volkskunsthafter Vereinfachung, objektivierender, kühl-neusachlicher Präzision, einer gelegentlich bis ins Groteske driftenden Überzeichnung der Figuren, wie man sie von den Veristen Otto Dix und George Grosz kennt, und einer am Expressionismus von Brücke und Dresdner Sezession Gruppe 1919 geschulten Emphase: In ihren ausdrucksstarken Pastellen und Aquarellen verschränkt sich eine bis ins Grelle getriebene Farbigkeit mit einer bewegt züngelnden, großzügig schwingenden oder sprunghaft ausfahrenden Strichführung, die das Malen als einen physischen Akt im Blatt präsent hält und so besonders betont.

Die Körperdynamik, die Lohse-Wächtler ihrer Malerei einschreibt, hat ihren Ursprung in frühen ausdrucksstänzerischen Erfahrungen. An der Dresdner Kunstgewerbeschule ist sie Schülerin von Gertrud Leistikow, und als die Ausdruckstanz-Pionierin Mary Wigman 1920 in Dresden eine Tanzschule eröffnet, findet sie in der jungen Elfriede Wächtler eine glühende Verehrerin.

Welchen Raum die körperliche Selbsterfahrung durch den Tanz in Lohse-Wächtlers Leben einnimmt, zeigen gleich mehrere erhaltene Fotografien, auf denen sie tanzend zu sehen ist (Abb. 2 und 3). Als Akt der Befreiung von fesselnden bürgerlichen Konventionen ist er Teil einer

Emanzipation zur Neuen Frau, die Lohse-Wächtler auch durch die unbekümmerte Verwischung und Überschreitung von Geschlechtergrenzen zum Ausdruck bringt: »Männlicher« Kleidungsstil, Kurzhaarfrisur und selbstbewusstes Rauchen in der Öffentlichkeit sind ebenso Teil dieser Inszenierung eines androgynen Selbst wie das eigenmächtige Umtaufen in »Frieda Nikolaus« oder »Nikolaus Wächtler«.

Die Kunst Elfriede Lohse-Wächtlers mag manches über ihr (und etliches über unser aller) Leben offenbaren – zunächst jedoch ist sie ein Tanz von Pinsel und Pastellstift auf Papier.



Abb. 2 und 3
Elfriede Lohse-Wächtler tanzt in selbstgeschneiderten Kostümen, vermutlich in Görlitz 1922/23

1 Selbst In ihrem kurzen Leben wurde Elfriede Lohse-Wächtler erstaunlich oft fotografiert, und etliche dieser Aufnahmen offenbaren ihre Freude an der Selbstdarstellung. Dieser inszenatorische Aspekt ist bedenkenswert, wenn man die Galerie der rund 25 Selbstbildnisse Lohse-Wächtlers betrachtet, die aus den Jahren zwischen 1921 und 1931 bekannt sind. Nur zwei Werke aus der Zeit vor 1929 sind erhalten (darunter *Selbstporträt mit blauem Kragen*, 1925), eines ist möglicherweise erst 1932 entstanden (siehe Werkgruppe 4); die übrigen zeigen bei engster zeitlicher Nachbarschaft denkbar größte mimische und stilistische Varianz.

Es ist ein verführerischer Gedanke, Lohse-Wächtlers Selbstbildnisse als Dokumente einer künstlerischen wie persönlichen Entwicklung zu lesen. Doch angesichts fehlender Datierungen sind mitunter nicht einmal jahresgenaue Zordnungen möglich. So wird der Blick frei auf das Repertoire der Inszenierungsmöglichkeiten, die Lohse-Wächtler an sich selbst erprobt. Allein die Bandbreite der Arbeiten, in denen sie sich als Raucherin präsentiert, ist beachtlich: Mit dynamischem Pinselschwung und in leuchtenden Primärfarben zeigt sie sich in dem Aquarell *Zigarettenpause*, in geradezu skulpturaler Starre vor monochromem Hintergrund im Gemälde *Selbstbildnis mit Zigarette*.

Ego-Schmeicheleien sind offensichtlich nicht der Grund für Lohse-Wächtlers Selbstdarstellungen. Bevorzugt rückt sie sich – etwa mit markantem Überbiss – in ein unvoreilhaftes Licht oder präpariert unerschrocken Aspekte des Derangierten, der Auflösung und des Abgründigen heraus: Wirr gebauschtes Haar, verquollene Gesichtszüge, fleckige Haut und tiefe Falten (siehe auch 4) deuten ebenso auf psychisch-emotionale Ausnahmezustände wie eine Schattengestalt als unheimlicher Begleiter (siehe auch 10).

Ein Ausnahmewerk anderer Art ist das *Selbstporträt im Spiegel*, eine Aktdarstellung vor blau loderner Landschaftskulisse. In dieser radikalen Demonstration der eigenen Verletzlichkeit scheint ein Moment größter Nahbarkeit und Authentizität erreicht – und doch ist auch dieses Selbstbild eine komplexe Inszenierung.

Bei aller Ernsthaftigkeit kann ein grimmiger Witz aufblitzen, wenn Lohse-Wächtler ihre Rolle als Künstlerin zum Thema macht. In *Vor dem Hauptgericht* sehen wir sie unter einem Tisch sitzend, durch dessen

Platte nur ihr hilflos grinsender Kopf ragt. Auf dem Silbertablett wird er einem Tribunal gelehrter Herren serviert. Das vernichtende Urteil der Kunstrichter scheint in der Andeutung einer Enthauptung Lohse-Wächtlers schon gefällt. Man kann in den Männern Kurt Lohse, Johannes Baader und Dresdner Künstlerfreunde vermuten. Im Mai 1931 beklagt sich Lohse-Wächtler bei ihrem Bruder: »Die sogenannten Freunde versagen ja doch stets in der Not. Und nicht nur das, sie gehen sogar möglichst noch mit den anderen gegen mich vor.« Immerhin: Die Künstlerin gewinnt die nötige Distanz für eine selbstironische Karikatur.

2 Bruder Mehrfach porträtierte Elfriede Lohse-Wächtler ihren elf Jahre jüngeren Bruder Hubert (1911–1988, siehe Abb. 7), mit dem sie zeitlebens in enger Verbindung stand. Die beiden hier gezeigten Bildnisse – eine fein modellierte Bleistiftstudie von 1924 und ein Pastell von 1935, das Huberts verhärtete Miene mit starren Pastellschraffuren nachzeichnet – zählen zu ihren ersten und letzten erhaltenen Arbeiten.

Im Juni 1935, als das Pastell entstand, war Hubert gerade aus den USA zurückgekehrt, wo er erfolglos versucht hatte, sich ein neues Leben aufzubauen. Nur einen Monat zuvor hatte sich Kurt Lohse von Huberts Schwester wegen ihrer »unheilbaren Geisteskrankheit« scheiden lassen. Als »Schizophrene« wurde sie von NS-Juristen und -Medizinern entmündigt und von einer Zwangssterilisierung bedroht, die gegen den Widerstand der Familie im Dezember vollzogen wurde, fünf Jahre vor Lohse-Wächtlers Ermordung in der Gaskammer von Pirna-Sonnenstein. Hubert Wächtler sagte 1947 in einem Prozess gegen Beteiligte an den Pirnaer Krankenmorden als Zeuge aus. Er bewahrte den Nachlass der Schwester und regte 1959/60 erste Ausstellungen an.

3 Warteräume »Lieber Hubert, schon ist das an Dich Niedergeschriebene für mich ungültig geworden, wenigstens jetzt 11 ½ h nachts, sitzend in der Altonaer Bahnhofswartehalle. Alles ist warten.« Dieser und ein weiterer Brief – beide im Mai 1931 verfasst – bezeugen Elfriede Lohse-Wächtlers Vertrautheit mit Wartehallen. Neben Orten lautstarker Vergnügungen (8) sind es auch solche Zonen der Stille, denen die Künstlerin eindrucksvolle Blätter widmet.

Lohse-Wächtlers Bahnhofshallen sind ungastlich kühle, schmucklose Räume. Dem Graublau und Gelbbraun der Wände, Tische und Stühle ist auch die Farbigkeit des menschlichen Mobiliars angeglichen – schlafend in sich zusammengesunkene Ortlose, die mit ihrer Habe eine zeitweilige Zuflucht suchen.

Ein markanter Farbleck in ockerfarbener Umgebung ist die rote Mütze der Wartenden, die Lohse-Wächtler in ihrem fein durchgearbeiteten Aquarell von 1930 dicht an den Betrachter heranrückt. Offensichtlich hat diese Gestalt mit der markanten Physiognomie ein Pendant in der *Knolligen Frau* aus demselben Jahr – ein virtuoses Blatt, in dem die Künstlerin ihrem Modell mit wenigen Linienschwüngen und partiellen Verwischungen in Blau, Gelb und Rot erstaunliche Präsenz verleiht.

Ob das Pastell Vorlage für das kaum halb so hohe Aquarell war, muss offen bleiben. Das Nebeneinander dieser physiognomisch ein-, stilistisch jedoch zweieiigen Zwillingfiguren stellt zudem grundsätzliche Fragen, die aber wohl ebenfalls kaum zu beantworten sind: Wie genau hat Lohse-Wächtler gearbeitet? Wo verläuft die Grenze zwischen Momentaufnahmen in situ und Kompositionen zuhause (oder im zeitweiligen Zuhause eines nächtlichen Wartesaals), zwischen eingefangener Impression und ausgearbeiteter Inszenierung?

4 Patientinnen Weder während ihres Psychiatrie-Aufenthalts in Hamburg-Friedrichsberg (Anfang Februar bis Ende März 1929), noch jenem in Arnsdorf (Juni 1932 bis Juli 1940) lag Elfriede Lohse-Wächtlers künstlerische Arbeit brach. Die eindrücklichen *Friedrichsberger Köpfe* zeugen ebenso von ihrem fortgesetzten Arbeitswillen wie die späten Arnsdorfer Blätter. Diese sind – möglicherweise durch Materialmangel bedingt – zumeist nur in Bleistift ohne Pastell- oder Farbstifte ausgeführt und häufiger als 1929 multiszenisch gedrängt: Präzise, geradezu altmeisterlich modellierte Porträts überlagern sich dabei mit Detailskizzen; parallel entstehen fantastisch-visionäre Kompositionen (10). Vermutlich zählt auch das *Selbstbildnis mit Handstudie*, in dem uns die Anfang 30-Jährige gealtert und mit starrem Blick gegenübertritt, zu den Arnsdorfer Zeichnungen, während das zart-kühl aquarellierte *Selbstporträt IV – Im blauen Kittel* (1) vielleicht im Friedrichsberger Krankenzimmer entstand.

Eine bemerkenswerte Vitalität spricht aus den *Friedrichsberger Köpfen*. Teils kantig und roh als herbe Physiognomien aufs Papier gebannt, teils mit unruhigen Bleistiftschwüngen in Erregung versetzt, teils mit veriebener Pastellkreide sanft modelliert: Lohse-Wächtler schafft eine eindrucksvolle Porträtgalerie, mit der sie ab Mitte Mai 1929 – nur sechs Wochen nach ihrer Entlassung am 30. März – zu einer viel beachteten Newcomerin in der Hamburger Kunstwelt avanciert. Der renommierte Kunstsalon Maria Kunde stellt sie aus, die Rezensentin Anna Banaschewski und andere besprechen ihr Konvolut »Aus der Irrenanstalt« geradezu begeistert: Psychiatrie als Auftakt statt Auszeit.

Die *Friedrichsberger Köpfe* zeigen eine Offenheit für Personen, Charaktere, Typen, die auch das spätere Werk Lohse-Wächtlers bis hin zu den Arnsdorfer Porträts prägt. Distanzierung, Pathologisierung oder gar Diffamierung sind bei Lohse-Wächtler jedenfalls nicht erkennbar, vielmehr vermitteln ihre Anstaltsarbeiten durchweg den neugierigen, vorurteils- und wertfreien Blick der Mitpatientin auf die Personen um sie herum.

Dass die Künstlerin die Internierung in Arnsdorf zugleich als geradezu lebensbedrohliche Einengung ihrer Persönlichkeit empfindet, zeigen die flehenden Bitten um Befreiung, die sie an ihre Eltern richtet – vergeblich, von gemeinsamen Urlauben und Ausflügen abgesehen. Am 4. Juli 1932 schreibt sie der Mutter: »Weiter hoffe ich, daß ich nun die längste Zeit hier gewesen bin und Ihr mich vielleicht sogar am Sonntag mit nach Hause nehmen werdet, wenn Euch daran liegen sollte, mich noch lebens- und arbeitsfähig unter Euch weilen zu sehen. [...] ich werde durch die Notwendigkeit des Dichtaneinandergepferchtseins mit ewig schwatzenden Weibern zur Verzweiflung getrieben, und es muß unbedingt schnellstens eine Änderung erfolgen, wenn nicht alles in mir wohnende Wertvolle gänzlich zugrunde gehen soll.«

5 Paare Eng umschlungen, Auge in Auge, eingewoben in einen leuchtend illuminierten Bildteppich – so führt Elfriede Lohse-Wächtler kurz nach ihrer Heirat mit Kurt Lohse die Verbindung von Mann und Frau in der Lithografie *Umarmung* vor. Daneben gestaltet sie noch andere erotisch aufgeladene Blätter, mit deren Verkauf in unterschiedlich kolorierten Varianten sie den Lebensunterhalt für das junge Paar zu finanzieren hofft,

etwa *Salome*. Dieses Bild erzählt von der gefährlichen, ja todbringenden Anziehungskraft zwischen Mann und Frau. Es ist diese hier schon früh visualisierte Vorstellung von Asymmetrie, Konflikt und Bedrohung im Geschlechterverhältnis, die zu einem zentralen Thema in Lohse-Wächtlers Kunst wird.

Tatsächlich ist ihre eigene Beziehung von Problemen überschattet. Das Paar pendelt zwischen Phasen der Trennung und Wiederannäherung, bis Kurt Lohse 1935 die Scheidung einreicht. Während der gemeinsamen Jahre sorgt seine Frau nicht nur für den gemeinsamen Unterhalt, sie folgt ihm auch nach Görlitz und Hamburg, pflegt den Tuberkulosekranken, nimmt aufgrund wirtschaftlicher Nöte Abtreibungen in Kauf, während ihr Mann in Hamburg mit seiner Geliebten Elsa Haun mehrere Kinder hat. So ist Lohse-Wächtler auf eine Weise von der Paar-Thematik belastet, die sie zu einer intensiven künstlerischen Bearbeitung drängt und deren Motivik dunkel grundiert.

Das harmonische Einvernehmen Auge in Auge bleibt ein Solitär in Lohse-Wächtlers Schaffen. Zahlreich sind hingegen die Paare, deren Blicke aneinander vorbeigehen, und auch räumliche Entfernung kann Entfremdung signalisieren. Zwiespältige Signale gehen besonders von jenen Paarbildern aus, in denen Blicke divergieren, während Körper zueinanderfinden. Immer wieder inszeniert Lohse-Wächtler Männerhände, die weibliche Brüste entblößen, sich auf oder um sie legen – begehrlisch, beschirmend, besitzergreifend. Eine derb-lüsterne Variante dieser Zudringlichkeit bietet die groteske Kneipenszene, bei der sich Lohse-Wächtler nicht scheut, den wohl einvernehmlichen Kontrollverlust mit Anklängen an Tierkarikaturen (die Schweinenase der Frau) und antisemitisch gefärbte Stereotype (die Hakennase des Mannes) zu überzeichnen.

Schließlich sind da die zwitterhaft verwachsenen Frau-Mann-Wesen, bei denen sich engste Verbundenheit mit stärkster Gegensätzlichkeit paart. Explizit machen die Akte *Paar (Eine Blume)*, *Liebespaar* und *Über den Leib* kontrastive Körperlichkeit zum Thema: Alle drei Bilder zeigen ein Zusammenspiel von hellhäutigen Frauenleibern und dunklen, blaumetallisch schimmernden Männerköpfen und -händen, die Lohse-Wächtler in unterschiedliche Aggregatzustände des Begehrens versetzt – bis hin zu einer in Auflösung mündenden Wildheit des Verlangens: Der

entrückte Blick der zurückgeneigten Frau in *Über den Leib* signalisiert ebenso einen Ausnahmezustand wie der ins Taumeln geratene, allen Halt verlierende Strich, der das Gesicht des Mannes durch wüste Schraffuren und Verwischungen ins Dämonische steigert.

Kann man im frühen *Liebespaar* ein Selbstbildnis mit Kurt Lohse erblicken, so ist doch fraglich, inwieweit man auch die furiosen Doppelakte, mit denen sich Lohse-Wächtler als mutige Pionierin in die Kunstgeschichte der Moderne einschreibt, biografisch deuten muss. Otto Griebels später Hinweis auf ihre Beziehung zu einem »Zigeuner« hat Stoff für eine Gleichsetzung der gezeichneten Figuren mit realen Personen geliefert und zu weitreichenden Mutmaßungen über Lohse-Wächtlers Liebesleben geführt. Mögen die Protagonistinnen in diesen Werken auch Züge der Künstlerin annehmen, so erschließt sich die existenzielle Dimension der Blätter doch erst jenseits der Rückbindung an ihre Urheberin.

6 Alltag Auch wenn Elfriede Lohse-Wächtler bereits 1928 am eleganten Hamburger Jungfernstieg ausstellte: Ihr künstlerisches Terrain sind nicht die Prachtboulevards oder Vorzeigeviertel der Stadt, nicht die Konsum- und Vergnügungstempel der feinen Gesellschaft. Alltag statt Attraktionen lautet ihre Devise, wahres Leben statt Lifestyle.

Sicher spielt die frühe Politisierung im Kreise der linken Dresdner Künstlerfreunde eine zentrale Rolle bei Lohse-Wächtlers Themen- und Motivwahl. Mit dem sozialkritischen Realismus vertraut, den Otto Dix, Conrad Felixmüller, Otto Griebel oder Hans und Lea Grundig in ihrer Heimatstadt praktizierten, schaut auch sie auf den wenig glamourösen Arbeitsalltag von Putzfrauen (3), Hafenarbeitern (7) und Huren (8), zeigt das geschäftige Treiben »kleiner« Leute in einer Reihe von Straßenszenen, rückt Randfiguren der Gesellschaft ebenso ins Zentrum ihrer Kunst wie die Randgebiete der Stadt.

1930/31 erscheint ein neuer Motivkreis in Lohse-Wächtlers Werk: Szenen der Arbeit von Frauen und Männern auf dem Land, die sich etwa dem Bestellen der Felder, dem Fuhrverkehr mit Pferdekarren oder der Kartoffelernte widmen. Um Bäuerinnen und Bauern zu charakterisieren, aber auch um Figuren allgemein als »ländlich« zu definieren (etwa die »Zigeunerin« mit Kind), findet Lohse-Wächtler einen ganz eigenen Stil.

Aus dicht beieinanderliegenden Blei- oder Pastellstiftwellen und -ringen formt sie knorrige, schwerblütige Leiber, zerfurchte Gesichter und schwielige Hände. *Zwei beim Feldbestellen* und *Ein Mann vom Lande* zeigen, wie wirkungsvoll dieser »Knollen«-Stil den Eindruck einer von Lebenshärten geformten Körperlichkeit erweckt.

Als wuchtig-blockhafte, erdverwachsene Gestalten scheinen Lohse-Wächtlers Kartoffeleserinnen den Figuren von **Ernst Barlach** verschwistert. Zu seinem 60. Geburtstag im Januar 1930 wurde der expressionistische Bildhauer in Ausstellungen, Zeitungsberichten und Publikationen umfassend gewürdigt. Offensichtlich blieb sein Werk auch auf Lohse-Wächtler nicht ohne Wirkung. Davon zeugen die hier und in den benachbarten Räumen (**I–IV**) versammelten Holzskulpturen und Bronzen Barlachs aus unterschiedlichen Phasen seines Schaffens. Ausführliche Informationen zu Barlachs Leben und Werk bietet Ihnen die Broschüre *Ein Haus für Ernst Barlach*, die in Raum II ausliegt.

Hauptwerke unserer Sammlung (darunter auch solche, die derzeit verliehen oder nicht ausgestellt sind) bringt Ihnen zudem unser neuer Medienguide nahe. Den Zugang dazu erhalten Sie über unsere Website www.barlach-haus.de oder einen QR-Code an der Museumskasse.

7 Hafen Mit ihren Hafenansichten setzt Elfriede Lohse-Wächtler eine Darstellungstradition fort, die mit so unterschiedlichen Namen wie Lovis Corinth, Paul Kayser, Carlos Grethe, Albert Marquet, Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde oder Rolf Nesch verbunden ist. Sie alle haben den Hamburger Hafen nach 1900 als Bildmotiv gewählt. Lohse-Wächtler teilt ihre Faszination für den rauen Charme dieses Industriegebiets, für die rastlose Betriebsamkeit der rauchenden Dampfschlepper und zwischen den Kais pendelnden Barkassen, für den pittoresken Reiz der Duckdalben und Fabrikschlote, der Lagerhäuser, Kräne und Gasometer. Dabei verleiht sie schmucklosen Zweckbauten eine bemerkenswerte Farbigkeit, belebt Backsteinristesse mit leuchtend Farbakzenten oder taucht Stahl und Eisen in zarte Pastelltöne.

Lohse-Wächtler erschließt sich den Kosmos des Hafens auch aus der Nähe, rückt dicht an das Geschehen heran, beobachtet Szenen *Von Kahn zu Kahn*, folgt dem Pulk der Schauerleute *In der Barkasse*. Sie er-

kundet den Hafen als reale Arbeitswelt – und wie sich diese Wirklichkeit in die Gesichter ihrer namenlosen Protagonisten einschreibt.

Lohse-Wächtlers Galerie Hamburger Seeleute lässt deutlich werden, wie respektvoll und malerisch ausgesprochen nuancenreich die Künstlerin ihrem Gegenüber jeweils begegnet – selbstbewusste Arbeiter treffen auf eine souveräne Handwerkerin.

8 St. Pauli Mit dem unvoreingenommenen, aufgeschlossenen Blick, den sie 1929 im Mikrokosmos der Friedrichsberger Psychiatrie beweist, betrachtet Elfriede Lohse-Wächtler in den kommenden beiden Jahren auch das besondere Kiez-Milieu im Hamburger Stadtteil St. Pauli. Ihr gelingen atmosphärisch dichte Kompositionen, die in ähnlicher Weise wie Werke von George Grosz, Otto Dix, Jeanne Mammen oder Rudolf Schlichter den vergnügungshungrigen Zeitgeist der Weimarer Republik zu ikonischen Epochenbildern destillieren: *Lissy*, *Das Vergnügen von St. Pauli*, *Ausblick im Nachtlokal*. Das bunt erregte Brodeln der Amüsierbetriebe fängt Elfriede Lohse-Wächtler hier ebenso ein wie die professionelle Gelassenheit jener, die die Maschinerie des Entertainments bedienen.

In ihrer Figurenzeichnung zeigt sie Lust an der karikierenden Zuspitzung – und keine Scheu vor Stereotypen. Anders als Dix oder Grosz, die gerne das Anstößige inszenieren und einen bürgerschreckhaften Zynismus der Überspitzung kultivieren, bringt Lohse-Wächtler allerdings eine Anteilnahme ins Spiel, die sich besonders gegenüber den Dienstleisterinnen der Vergnügungs- und Lustgeschäfte offenbart.

Lohse-Wächtlers solidarischem Blick auf die Huren von St. Pauli entgeht auch die Missachtung jener Spielregeln nicht, die dem »ältesten Gewerbe« zugrunde liegen. So läuft das *Gelage* eindeutig aus dem Ruder. Durch die Drastik der Darstellung wirkt die abgründige Szene zugleich gesteigert und gebrochen: In der plakativ übertreibenden Entgegensetzung von hellhäutiger Blondine und dunkelhäutigen Männern, puppenhafter Erstarrung und finsterner Triebenergie reiht sich Lohse-Wächtlers Blatt in eine Galerie der sexualisierten Bildgrotesken ein, für die Künstler der Neuen Sachlichkeit wie Grosz, Dix und Schlichter eine besondere Schwäche hatten.

9 Typen Betrachtet man Blätter wie *Ein Mann vom Lande* (6), *Mann aus dem Hafen* (7), *Ein »Zigeuner«*, *Die Blumenalte* oder *Der Vollzieher*, so spricht aus ihnen einerseits ein zeitgemäßes Interesse am Charakterisieren und Klassifizieren, das in den Jahren der Weimarer Republik Kunst und Wissenschaft, Politik und Gesellschaft gleichermaßen erfasste, doch zum anderen wird deutlich, welch beeindruckenden Spagat Lohse-Wächtler in diesen Werken zwischen Typisierung und Individualisierung vollzieht. Sie porträtiert Repräsentanten von Berufsständen und Bevölkerungsgruppen, präpariert einen Habitus heraus – *Suppe löffelnder Mann*, *Nachdenklicher Mann* – oder personifiziert grundlegende Gemüts- und Gefühlszustände – *Die Entsetzte*, *Der Bedrohte* (10) –, bleibt dabei aber stets ganz eigenwillig in Strichführung und Farbgebung.

Man schaue sich etwa das zwischen Ocker, Türkis, Rosa und Königsblau changierende Farbenspiel auf der linken Wange des »Zigeuners« an oder die blauen Reverslinien des *Vollziehers*, körperlose Striche, über denen sich das Gesicht als graugrün-ziegelrote Ballung in den Bildraum drängt – gerade im Erfassen des Individuellen zeigt Lohse-Wächtler ihre typische Handschrift.

10 Erscheinungen Motive aus den Paarbildern Lohse-Wächtlers – maskenhafte Gesichter, ineinander verschlungene oder miteinander verwachsene Leiber – finden sich auch in jenen Werken wieder, in denen die Künstlerin ihre Bildwelten in Sphären des Märchenhaften, Visionären, Fantastischen und Phantasmagorischen, Traum- und Albtraumhaften ausdehnt.

1931 imaginiert sie sich selbst als Schöpferin einer *fantastischen Gesellschaft*, die sie wie Zigarettenrauch aus ihrem Malpinsel aufsteigen lässt. Die vieldeutige, zwiespältige Natur dieses Kaleidoskops geht auf ihre janusköpfige Urheberin zurück: Lohse-Wächtler zeigt sich als eine Blondine, deren Haupt ein schwarzer Profilschatten wie eine düstere Aureole hinterfängt. An ihrem Blusenkragen hängt ein Namensschild, das die Identität der Dargestellten durch Buchstabenvertauschungen und -verdrehungen absichtsvoll verrätselt.

Das Bild des scheinbar doppelköpfig-zweigeschlechtlichen Wesens, das ähnlich schon in *Gestalten* (5) und *Paar (Eine Blume)* (5)

anklingt, nimmt, anders als dort, in der Zeichnung *Der Anfall* eine alpträumhafte Wendung. *Furien* scheint diese peinigende Erzählung von Verfolgung und Ausgeliefertsein fortzusetzen.

Beide Zeichnungen zählen zu einer Reihe von Werken, die mitunter als »Anfallsbilder« bezeichnet werden. Auch *Der Bedrohte*, *Feuer im Dorf* und *Aufschreiende Gruppe* gehören zu diesen Szenarien existenzieller Ängste und Gefährdungen, die vor Lohse-Wächtlers Einlieferung in die Arnsdorfer Psychiatrie entstanden. Während der *Bedrohte* zu den Typenporträts gerechnet werden mag, kleidet *Feuer im Dorf* den Schrecken in ein Genrebild.

Menschliche Schmerz- und Leidensgebärden formuliert Lohse-Wächtler in der aus drei Figuren gefügten *Aufschreienden Gruppe*, die sie am unteren linken Blattrand als »Ideenentw[urf] f[ür] eine plastische Gruppe« bezeichnet. Der Hinweis auf eine geplante skulpturale Umsetzung bricht das wuchtige Pathos der Gebärdensprache – die geschulte Ausdruckstänzerin Lohse-Wächtler weiß eindrucksvolle Posen zu inszenieren. So werden erhobene Arme in unterschiedlichen Haltungs- und Ausdrucksnuancen zu einem Leitmotiv späterer Arbeiten (siehe die Werke in der Vitrine), ebenso wie Knäuel und Ballungen aus Kopf- und Körperfragmenten, wie sie etwa *Dreiköpfige Vision* und *Furien* zeigen.

Eine besonders schmerzliche Fragmentierung thematisiert Lohse-Wächtler in der Zeichnung *Kniende Frau*, die wohl 1935 entstand. Zunächst erscheint die Gestalt wie ein Sinnbild üppiger Weiblichkeit, doch ist ihre Leibesmitte eine Leerstelle: Die ganz aus der Idee des Kreisens geborene Figur kreist um ein Loch.

Gewiss drehen sich die Gedanken Elfriede Lohse-Wächtlers 1935 um ihre Zwangssterilisierung. Zu Beginn des Sommers wird sie durch den stellvertretenden Arnsdorfer Anstaltsleiter beantragt, Mitte August durch das Dresdner Erbgesundheitsgericht beschlossen, Ende Dezember durchgeführt. Zwei Tage nach dem Eingriff notiert Hubert Wächtler: »Ich bin bei Frieda gewesen. Op.[eration] 20.12.35, traurig.«

Karsten Müller



ELFRIEDE LOHSE-WÄCHTLER

1899–1924 Am 4. Dezember 1899 wird Anna Frieda Wächtler als ältestes Kind von Gustav Adolf Wächtler (1866–1946) und seiner Frau Sidonie (1870–1946) in Dresden geboren. Der Vater ist kaufmännischer Angestellter, arbeitet in der Buchhaltung, die Mutter ist Hausfrau. Ihr Bruder Hubert Wolfgang Ehrenfried Wächtler wird 1911 geboren. Sie wachsen in der Voglerstraße 15 in Dresden-Blasewitz auf.

Elfriede ist künstlerisch begabt, die Eltern fördern sie und empfehlen ihr den Beruf der Modell- und Kostümschneiderin oder Bühnenbildnerin. 1915 beginnt sie eine Ausbildung an der Dresdner Königlichen Kunstgewerbeschule, Fachklasse »Mode und weibliche Handarbeiten« bei Margarete Junge.

Ihre antibürgerliche Einstellung führt zum Bruch mit den Eltern, sie muss nun selbst für ihren Unterhalt sorgen. Im September 1916 mietet sie ein Zimmer in der Dresdner Innenstadt, gleichzeitig wechselt sie in die Fachklasse »Angewandte Graphik« bei Georg Oskar Erler. Später belegt sie Kurse an der Akademie der Bildenden Künste in Dresden bei Otto Gussmann, Professor für Ornamentik. Außerdem wird sie Schülerin der Ausdruckstänzerin Gertrud Leistikow.

Durch ihre Mitbewohnerin Londa von Berg, Freundin und spätere Ehefrau von Conrad Felixmüller, erhält sie Kontakt zur Dresdner Sezession Gruppe 1919 und zum Kreis um Franz Pfemfert, Herausgeber der kommunistisch ausgerichteten Zeitschrift *Die Aktion*. Neben Felixmüller ist sie mit den Malern Otto Griebel und Otto Dix befreundet. In der Künstlerclique zeichnet sie sich durch ihren androgynen Habitus mit Kurzhaarschnitt, Russenbluse und Tabakspfeife aus; ab 1917 signiert sie mit »Nikolaus Wächtler« und wird im Freundeskreis »Laus« genannt.

Von 1918 bis 1920 ist Felixmüllers ehemaliges Zimmer in der Rietschelstraße ihr Wohnatelier. Neben expressionistischen Ölbildern und Holzschnitten entstehen Lithografien und handgemalte Postkarten zum Verkauf. Der Schriftsteller Rudolf Adrian Dietrich vermittelt einige ihrer

Abb. 4

Elfriede Lohse-Wächtler 1925/26 in Hamburg



Abb. 5 und 6
Elfriede Lohse-Wächtler 1919 auf dem Balkon ihres Dresdner Wohnateliers und
1919/20 bei einem Gauklerfest mit Künstlerfreunden (ELW unten in der Mitte)

Entwürfe an Zeitschriften. Über Griebel und Dix lernt sie Künstler der anarchischen Dada-Gruppe und deren skandalträchtige Soireen kennen; »Oberdada« Johannes Baader wird ein enger Freund.

Bei Dix begegnet Elfriede Wächtler auch Kurt Lohse (1892–1958). Er ist Kunststudent, schwankt aber zwischen Malerei und Gesangsausbildung; gelegentlich übernimmt er Rollen im Dresdner Residenztheater. Ab 1920 lebt sie mit Lohse zusammen. Vor allem mit Lithografien und kunstgewerblichen Batikarbeiten finanziert sie ihren und zum Teil auch seinen Lebensunterhalt.

Am 6. Juni 1921 heiratet sie Kurt Lohse. Das Paar bezieht aus finanziellen Gründen ein kleines Werkleiterhaus im Wehlener Steinbruch in der Sächsischen Schweiz. Freunde kommen zu Besuch, zeitweise wohnt Griebel bei ihnen, Hubert Wächtler verbringt seine Ferien dort. Schulden führen im Sommer 1922 zur Zwangsäumung der Unterkunft durch einen Gerichtsvollzieher. Lohse erhält im selben Jahr ein Engagement am Stadttheater in Görlitz, seine Frau führt dort gelegentlich Ausdruckstänze in selbstgeschneiderten Kostümen auf.

Das Ehepaar Lohse hat zunehmend Streit und trennt sich, bleibt aber in Kontakt: Kurt Lohse geht im Herbst 1923 ans Mecklenburgische Landestheater in Neustrelitz, Elfriede kehrt zunächst zu den Eltern zurück, bezieht dann ein Atelier in der Dresdner Kunstakademie. Nach einem weiteren Wechsel Lohses 1924 an das Stadttheater Hamburg kommt es zu einer vorübergehenden Versöhnung.

1925–1931 Zur Pflege ihres tuberkulosekranken Mannes zieht Lohse-Wächtler 1925 nach Hamburg. Doch Lohse beginnt ein Verhältnis mit Elsa Haun, der Tochter des Konzertmeisters; im Februar 1927 wird ihr erstes gemeinsames Kind geboren, vier weitere folgen 1928, 1930, 1937 und 1940. Für Lohse-Wächtler, die zuvor aus wirtschaftlichen Gründen Schwangerschaftsabbrüche hatte vornehmen lassen, eine schwer erträgliche Situation.



Abb. 7
Das Ehepaar Lohse (stehend) mit Adolf, Sidonie und Hubert Wächtler 1925 in Dresden

Lohse-Wächtler trennt sich 1926 erneut von ihrem Mann. Dennoch kümmert sie sich um den Erkrankten, der den Sängerberuf aufgeben muss und versucht, ebenfalls als Maler Fuß zu fassen. Sie leben am Existenzminimum und zeitweise von Wohlfahrtsgeldern.

Lohse-Wächtler fertigt Illustrationen zu einem Tiergeschichten-Band der Deutschen Dichter-Gedächtnis-Stiftung an, der 1927 in Hamburg erscheint. Im Juli 1927 stellt sie sich im Museum für Kunst und Gewerbe bei Max Sauerlandt vor, der die handkolorierte Lithografie *Liebespaar* erwirbt. Es ist ihr erster Verkauf an eine öffentliche Sammlung. 1928 ist sie mit kunstgewerblichen Batik- und Holzarbeiten an Verkaufsausstellungen der GEDOK, der Gemeinschaft Deutscher und Österreichischer Künstlerinnenvereine aller Kunstgattungen, beteiligt. Zur gleichen Zeit reicht sie Arbeiten bei der Senatskommission für Kunstpflege ein und bittet um finanzielle Unterstützung; sie erhält ein Stipendium von 200 Reichsmark.

Die aufreibende materielle und eheliche Situation setzen Lohse-Wächtler zu. Am 1. Februar 1929 findet Hubert Wächtler, als er von einer fünfmonatigen Seefahrt zurückkehrt, seine Schwester in einem desolaten Zustand vor. In Abwesenheit von Kurt Lohse bringen er und Johannes Baader die Künstlerin in die Staatskrankenanstalt Hamburg-Friedrichsberg. Während ihres Aufenthaltes entstehen etwa 60 Zeichnungen und Pastelle, vor allem intensiv beobachtete Porträtskizzen von Patientinnen und Klinikpersonal, sowie Selbstbildnisse. Am 30. März wird Lohse-Wächtler entlassen.

Ab Mai zeigt der renommierte Kunstsalon Maria Kunde eine Auswahl der *Friedrichsberger Köpfe*. Die Zeitungsrezensionen zu dieser und den folgenden Ausstellungen heben Lohse-Wächtler als besonders talentierte Künstlerin hervor. Gustav Pauli erwirbt für die Hamburger Kunsthalle zwei Pastelle aus dieser Werkgruppe. In der *Kunstaussstellung Altona 1929* hängen ihre Werke neben denen berühmter Künstler wie Lyonel Feininger, Wassily Kandinsky, Paul Klee und Oskar Schlemmer. Lohse-Wächtler erhält einen Förderpreis von 300 Reichsmark.

Auch private Sammler werden auf sie aufmerksam, darunter die Hamburger Architekten Werner Kallmorgen und Rudolf Lodders. Der Schriftsteller Paul Theodor Hoffmann und die Mäzenin Emmi Ruben

erwerben ebenfalls Arbeiten. Die französische Kunstzeitschrift *La Revue Moderne* interessiert sich für ihr Schaffen. Im Mai 1930 sind ihre Werke in der *Ausstellung Hamburgischer Künstler* im Kunstverein in Hamburg zu sehen. Die umfangreiche Schau findet anlässlich der Eröffnung des von Karl Schneider entworfenen Kunstaussstellungsgebäudes in der Neuen Rabenstraße statt.

Durch die Weltwirtschaftskrise verschlechtert sich ihre finanzielle Situation dramatisch. Am 5. August 1930 bittet sie erneut Senatsrat Alexander Zinn um finanzielle Unterstützung, diesmal ohne Erfolg. Im Februar 1931 zeigt der Kunstverein die GEDOK-Ausstellung *Frauen von Frauen gemalt*, im Juni / Juli die *Juryfreie Ausstellung der Hamburgischen Künstlerschaft*; wieder findet die Teilnahme Lohse-Wächtlers positive Resonanz in den Zeitungen.

Kurt Lohse wird gepfändet, er zieht mit Elsa Haun zu seinem Freund Heinz Paulun nach Groß-Flottbek. Offenbar wird auch Lohse-Wächtler obdachlos, sie verbringt Nächte in der Wartehalle am Altonaer und am Hamburger Hauptbahnhof. Sie hofft auf Veränderung durch einen Ortswechsel, vielleicht nach Berlin. Mittellos zieht Lohse-Wächtler im Mai 1931 zu ihren Eltern nach Dresden.

1932–1940 Von März bis Juni 1932 ist Lohse-Wächtler mit einer Fußverletzung im Dresdner Stadt Krankenhaus Löbtauer Straße; wegen auffälligen Verhaltens bei einer Untersuchung wird sie auf einer psychiatrischen Station behandelt. Auf Initiative ihres Vaters erfolgt im Juni die Verlegung in die Landesheil- und Pflegeanstalt Arnsdorf. Der Stationsarzt diagnostiziert Schizophrenie. Vergeblich bittet Lohse-Wächtler ihre Eltern, sie aus dieser deprimierenden Umgebung zu befreien. Bis auf wenige Ausflüge und Urlaube mit ihrer Familie verbringt sie ihre letzten acht Lebensjahre in Arnsdorf. Wie schon in Friedrichsberg ist sie künstlerisch tätig. Sie hofft, ihre Karriere nach der Entlassung fortsetzen zu können.

Anfangs hält sie über ihren Bruder, Johannes Baader sowie die befreundete Goldschmiedin Käthe Bub Kontakt zum Kunstgeschehen in Hamburg; sie schickt Arbeiten zum Verkauf. Der Kunstsalon Maria Kunde zeigt im Oktober 1932 erneut eine umfangreiche Ausstellung ihrer Werke.

Im März 1933 sind Arbeiten von ihr in der Ausstellung *Altona – gesehen von Altonaer Künstlern* im Alten Rathaus zu sehen. Nach dem Wahlsieg der Nationalsozialisten werden 19 Werke von Lohse-Wächtler aus dem Rathaus an das Altonaer Museum überwiesen, sie stammen aus dem Besitz des suspendierten Senators August Kirch. Besorgt schreibt sie ihrem Bruder im September 1933 von der Ausstellung »*Entartete Kunst*« in Dresden.

Im Mai 1935 lässt sich Kurt Lohse wegen angeblich »unheilbarer Geisteskrankheit« von ihr scheiden; er heiratet Elsa Haun. Trotz mehrfacher Interventionen der Eltern wird Lohse-Wächtler entmündigt und am 20. Dezember 1935 zwangssterilisiert.

1937 werden im Museum für Kunst und Gewerbe und im Altonaer Museum Werke von Lohse-Wächtler als »entartet« beschlagnahmt und nach Berlin gebracht. Sie gelten heute als verschollen.

Lohse-Wächtler wird am 31. Juli 1940 im Zuge der nationalsozialistischen Krankenmorde (»Aktion T4«) in der Tötungsanstalt Pirna-Sonnenstein umgebracht. Adolf Wächtler verfasst daraufhin die »Lebens- und Totengeschichte unserer Tochter Anna Frieda«, in der er die Verantwortlichen des »unterschiedslosen Hinmordens der Anstaltsinsassen« beschuldigt. Er schickt den Text an das Berliner Kultusministerium und wird daraufhin kurzzeitig von der Gestapo inhaftiert. Hubert Wächtler sagt 1947 gegen die Beteiligten der Krankenmorde im sogenannten Dresdner Ärzteprozess aus und setzt sich nachdrücklich für die Rehabilitierung seiner Schwester ein.

Bis zu seinem Tod 1988 lebt Hubert Wächtler in Hamburg, dort initiiert er 1959/60 Ausstellungen ihrer Werke. Er vermacht den Nachlass der Künstlerin dem befreundeten Ehepaar Rosowski, das 1994 den Förderkreis Elfriede Lohse-Wächtler e. V. in Hamburg begründet. 2021 erwirbt die Sammlung Prinzhorn in Heidelberg den Nachlass, bestehend aus etwa 250 Zeichnungen und Grafiken sowie kleinen Schnitzereien, Fotos, Schriftstücken und persönlichen Gegenständen.

Dagmar Lott

KATALOG



Herausgegeben von Karsten Müller,
in Zusammenarbeit mit dem Förderkreis
Elfriede Lohse-Wächtler, Hamburg.
Mit Texten von Karsten Müller und Dagmar Lott

224 Seiten mit zahlreichen Abbildungen
Verlag Kettler, Dortmund 2024
ISBN 978-3-98741-162-5
19,50 Euro

Öffentliche Führungen

Jeden Sonntag 12 Uhr. Kostenfrei (lediglich Museumseintritt)

Kuratorenführungen

Dienstag, 3. Dezember 2024 und 14. Januar 2025, 18 Uhr

Ausstellungsrundgang mit Karsten Müller. Anmeldung nicht erforderlich

KOOPERATIONEN

mit dem Förderkreis **Elfriede Lohse-Wächtler, Hamburg**

ELW 125! Der Geburtstag

Mittwoch, 4. Dezember 2024, 19 Uhr

Ein festlicher Abend mit Musik, Tanz und Texten. Mit Tanja Becker-Bender, Katja Erfurth, Alexei Petrov und Hildegard Schmahl.

VVK (15/10 Euro) an der Museumskasse oder über info@barlach-haus.de

ELW HEUTE. Das Symposium

Samstag, 18. und Sonntag, 19. Januar 2025

Eine Tagung zum Stand der Lohse-Wächtler-Forschung, für Fachleute und Kunstinteressierte. Teilnahme frei, Anmeldung erforderlich unter info@barlach-haus.de. Ausführliches Programm: www.barlach-haus.de

FAMILIENANGEBOTE

»Zwiebelfeuerfresserkunst«-Tag

Sonntag, 3. November 2024, 11–17 Uhr

Buntes Familienprogramm im Stundentakt. Freier Eintritt für Eltern mit Kindern

Nachts im Museum – Taschenlampenführungen

Freitag, 13. Dezember 2024 und 10. Januar 2025, 18 Uhr

Für Familien mit Kindern zwischen 5 und 10 Jahren.

10 Euro pro Person, Anmeldung unter lott@barlach-haus.de



Abb. 8
Elfriede Lohse-Wächtler um 1933 während eines Ausflugs in die Dresdner Umgebung

Diese Broschüre erscheint anlässlich der Ausstellung

ELFRIEDE LOHSE-WÄCHTLER

»Ich als Irrwisch«. Hommage zum 125. Geburtstag

Ernst Barlach Haus Hamburg

27. Oktober 2024 – 9. Februar 2025

MUSEUMSTEAM

Leitung Karsten Müller **Verwaltung, Kommunikation** Annette Nino
Bildung und Vermittlung, Wissenschaftliche Mitarbeit (Provenienzforschung, Sammlungspflege) Dagmar Lott **Museumsshop, Teamleitung Kasse** Kerstin Raue **Buchhaltung** Ekaterina Smurawski **Bibliothek** Christiane Harriehausen **Haus- und Ausstellungstechnik, Art Handling** Arne Steffan Rath, Sven Schwarz **Unterstützung Haustechnik** Uwe Aufderheide, Ulrich Wenzlaff **Kasse und Aufsicht** Susanne Feyll, Eeltjen Gillis, Nadine Kaspersinski, Manuela Luchting, Heike Schmid, Silke Stühmer, Cornelia Wend, Sabine Wolter **Kunstvermittlung** Hannah Böttcher, Sabine Dittmer, Charlotte Gaitzsch, Stefan Saalmüller, Annika Christina Sprünker, Janina Trienekens **Konzertorganisation Klang & Form** Ingrid Reichling

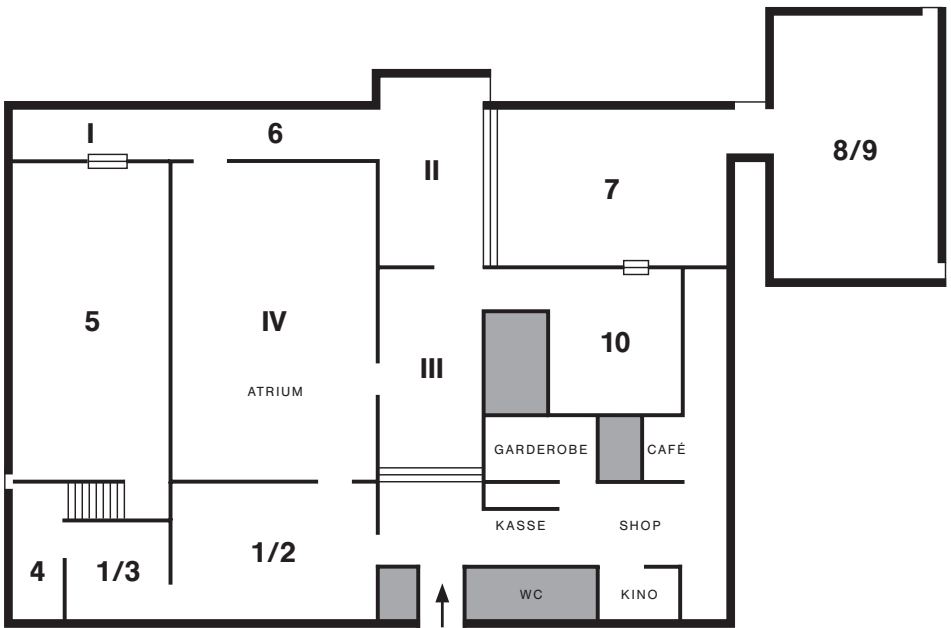
Ausstellungsaufbau Michael Göster, Felix Krebs

Restauratorische Betreuung Antonia Billib, Gudrun Kühl

ELFRIEDE LOHSE-WÄCHTLER

- 1 Selbst
- 2 Bruder
- 3 Warteräume
- 4 Patientinnen
- 5 Paare
- 6 Alltag
- 7 Hafan
- 8 St. Pauli
- 9 Typen
- 10 Erscheinungen

ERNST BARLACH I-IV



ERNST BARLACH HAUS