

ILSE HÄFNER-MODE

Bilder im Lebens- und Liebesreigen

Dieser Katalog wurde maßgeblich finanziert durch den
Freundeskreis Jüdisches Museum Rendsburg e. V.

ILSE HÄFNER-MODE

Bilder im Lebens- und Liebesreigen

Jüdisches Museum Rendsburg
24. Februar bis 26. Mai 2013



Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf



Ilse Häfner-Mode, um 1960

Das Jüdische Museum Rendsburg widmet sich zeit seines Bestehens den bildenden Werken von Künstlern, die in der NS-Zeit als Juden verfolgt wurden. Es wird als eine herausragende Aufgabe angesehen, Werke von Künstlern wie Joseph Hebroni oder Samuel Jessurun de Mesquita, Ludwig Meidner oder Felix Nussbaum, Anita Reé oder Hilde Goldschmidt auszustellen, die wegen der Qualität ihrer Werke Erfolg und Anerkennung hatten und die allein durch die Verfolgung im Nationalsozialismus von ihrer Karriere abgeschnitten, wenn nicht sogar umgebracht wurden.

In diesem Panorama ist auch die aktuelle Wechselausstellung mit Werken von Ilse Häfner-Mode zu verstehen. Ihre Verfolgung als Jüdin in der Nazizeit war zunächst dadurch abgemildert, dass sie mit Herbert Häfner, einem nicht-jüdischen Künstler, verheiratet war. Aber auch sie kam, aufgrund eines Verrats, in Haft, die zum Glück verhältnismäßig spät begann und dadurch vergleichsweise kurz war. Aber bereits zu Beginn der NS-Herrschaft hatte Ilse Häfner-Mode Ausstellungsverbot, wenn sie auch – auf bescheidenerem Niveau freilich – in der Stille weiterarbeitete.

Die Verfolgung hatte auf die Rezeption ihrer Werke auch nach 1945 bis heute negative Wirkung. Ilse Häfner-Mode erhielt zwar 1954 den Cornelius Preis der Stadt Düsseldorf und hatte auch leidlichen Erfolg; allerdings war der allgegenwärtige Paradigmenwechsel innerhalb der Kunstwelt hin zur Gegenstandslosigkeit deutlich für sie zu spüren. So wundert es nicht, dass sich die meisten

Werke, die bis heute erhalten sind, bei Freunden, Verwandten und Nachkommen finden – allerdings war ihr Bekanntenkreis atemberaubend groß, lebte sie doch in einem weitausgreifenden sozialen Netz von Künstlern und Kunstinteressierten.

Dieser Kreis ist der Grund, weshalb diese Ausstellung mit Werken von Ilse Häfner-Mode überhaupt zustande kommen konnte, denn über dreißig private Leihgeber haben diese Rückschau auf alle Zeiten und Genres ihres Schaffens ermöglicht, und dies fast immer völlig unkompliziert und mit vielfältiger Hilfestellung. Ihnen allen möchten wir herzlich dafür danken, dass durch die Leihgabe – anders als in öffentlichen Sammlungen – große Lücken im eigenen Zuhause entstehen. Dies ist umso bemerkenswerter, als Ilse Häfner-Mode für sie in den allermeisten Fällen nicht einfach eine Künstlerin unter anderen ist, sondern Tante, Freundin, Bekannte oder Künstlerkollegin.

Außerdem machte es die vielfältige Leihfreude möglich, auch einige Werke von Thomas Häfner, des Sohnes von Ilse Häfner-Mode, auszustellen. Zu größtem Dank sind wir Prof. Dr. Ditmar Schmetz verpflichtet, der die Ausstellung an uns herangetragen hat, als Sammler großzügiger Leihgeber ist und sich mit gleich zwei Beiträgen zu Ilse Häfner-Mode und Thomas Häfner an diesem Katalog beteiligt. Der Freundeskreis Jüdisches Museum Rendsburg e. V. schließlich ermöglichte uns diesen Katalog, der alle Werke in dieser Ausstellung wiedergibt.



Kat. 1 Selbstbildnis mit Pfeife, 1949

*Zeit, die zwischen Licht und Schatten schreitet,
Bringt dem Menschen Glück – und Qual – und wieder Glück,
Und nur wer zutiefst in Schatten gleitet,
Findet auch zutiefst zum Licht zurück.*

Rose Cohn

Ditmar Schmetz

ILSE HÄFNER-MODE (1902 – 1973) – BILDER IM LEBENS- UND LIEBESREIGEN

»Frau Mode war die allerengste Freundin meiner Mutter«, schrieb mir der Filmregisseur und 6fache Oscar-Preisträger Arthur Cohn, Sohn Rose Cohns, am 6. Oktober 2010. Schon als Kinder hatten Rose Cohn und Ilse Mode in Berlin nebeneinander auf der Schulbank gesessen, in ihren Elternhäusern miteinander gespielt und sich auch in den Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg, als Ilse zunächst in Leopoldshöhe, dann in Düsseldorf und Rose in Jerusalem lebten, regelmäßig in Basel oder Zürich¹ getroffen. Beide hatten die ausgeprägte Eigenschaft, herzlich über die Dinge lachen zu können. So schreibt Ilses um zehn Jahre jüngerer Bruder Heinz:

Rose lachte gerne bei jeder nur möglichen, aber auch bei der unpassendsten Gelegenheit. Diese Eigenschaft verband sie engstens mit meiner Schwester, die bei feierlichen Anlässen zum Entsetzen der Anwesenden ebenso plötzlich in unbeherrschtes Gelächter ausbrechen konnte. In dieser Hinsicht habe ich den Platz meiner Schwester stets gut ausfüllen können. Auch ich lachte immer mit, ob es nun angebracht war oder schockierte.²

Rose und Ilse waren zugleich von einer optimistischen Grundeinstellung geprägt und sahen immer das Positive im Leben. Beiden war außerdem ein kreatives Potenzial zu eigen, das ihren jeweiligen Lebensweg in besonderer Weise bestimmt hat. Rose Cohn schrieb Lieder und Texte für das Schweizer Kabarett, in der Nazizeit für die Bühnen »Pfeffermühle« und »Cornichon«, und sie übersetzte auch aus dem Hebräischen und dem Jiddischen, verfasste viel beachtete Gedichte, die ihre Kinder zu ihrem 60. Geburtstag veröffentlichten.³ Ilse Mode fühlte sich berufen, Malerin zu werden, und hat dieses kreative Potenzial voll zur Entfaltung bringen können. Sie vermochte auf ihrem Weg als Kunstschaffende, individuelle Ressourcen gegen Widerstände und Ausgrenzung zu mobilisieren. In der Berliner Kunstszene emanzipierte sie sich als Malerin in der Zeit der Weimarer Republik, in der Nazizeit behauptete sie sich als Jüdin gegen Malverbot und Lagerhaft, in der Nachkriegszeit kultivierte und entwickelte sie ihren individuellen Malstil und ihre Malintention stetig weiter, unbeeindruckt von Strömungen und Moden des Kunstmarktes. Malen war für sie innere existenzielle Notwendigkeit.

1 Rose Cohns Tochter Esther Zangen (gest. 2011), wohnhaft in Haifa, berichtete mir ausführlich über die Freundschaft zwischen ihrer Mutter und Ilse Mode. Ilse und Rose trafen sich nach dem Krieg regelmäßig im Wechsel in Langnau am Albis, zehn Kilometer von Zürich entfernt, oder in Basel. In Langnau am Albis hatten Paul Rütli und seine Frau Elisabeth (genannt Chips), geb. Morand, Ilse nach ihrem Lageraufenthalt in Elben wieder gesund gepflegt. Basel war der Wohnort von Arthur Cohn.

2 Heinz Mode in: *Rose Cohn zum Gedenken. Erinnerungen und Gedichte*, Basel 1983, S. 17. Dieses Buch wurde in kleiner Auflage für den Familien- und Freundeskreis anlässlich des zweijährigen Todestags von Rose Cohn erstellt. Heinz Mode begegnete als Kind Rose Galewski häufig in seinem Elternhaus und lernte deren zukünftigen Ehemann Marcus Cohn aus Basel bereits in Berlin kennen.

3 Rose Cohn-Galewski: *Ein Mädchen spricht ... Eine Auswahl von Gedichten*, Jerusalem 1962 (Stadtarchiv Zürich).

»Egal was war – gemalt habe ich immer«, sagte sie später einmal.⁴ Ihre Bildnisse und Farben bringen sie aus Lebensschatten immer wieder zum Licht zurück. So schreibt sie über sich: »1943 [1944 sic!] kam ich für 8 Monate in ein KZ. Meine künstlerische Arbeit ermöglichte mir und ermöglicht mir noch heute, über die erlittenen Bitternisse hinwegzukommen.«⁵

Schließlich verband Ilse Mode mit ihrer Freundin Rose Cohn neben Intelligenz und Humor vor allem eine Eigenschaft, die die Menschen von ihren Mitmenschen so sehr ersehnen: Herzengüte. Rose Cohn gewährte mit ihrem Mann, Dr. Marcus Cohn, nach 1933 in der Austraße 16 in Basel ungezählten Menschen Aufenthalt und verhalf vielen zum Asylrecht in der Schweiz. Auch Ilses Bruder Heinz gehörte dazu. Rose Cohn verschenkte sich regelrecht in Herzlichkeit und Gastfreundschaft und vermochte, viele Menschen vor allem geistig wieder aufzurichten.⁶ Ilse Mode war ein spontaner Mensch, immer bereit zu helfen. Sie liebte Menschen, das hing mit ihrer tiefen Liebesfähigkeit zusammen. Diese spiegelt sich auch in ihren Bildern.

Sie sah immer das Gute im Menschen und besaß eine große innere Freiheit. Ihre Wohnung war gleichzeitig Atelier und Therapieort. Denn viele kamen auch zu ihr, um in schwierigen Lebenslagen um Rat zu fragen. Sie verstand es vorzüglich, einführendes Verstehen, Echtheit und Akzeptanz zu spiegeln, und hatte die Gabe, Menschen wieder zur inneren Harmonie zu bringen.⁷ Im Mittelpunkt des malerischen Gesamtwerkes Ilse Häfner-Modes steht der Mensch – ob als Einzelner, im Porträt, als Paar, im Familienzusammenhang oder auch in Gruppen zur Darstellung gebracht. »Ich fing mit den Menschen an und dachte, vielleicht komme ich über sie zu anderen Themen. Aber stattdessen kam immer wieder ein anderer Mensch, der gemalt werden musste«, zitiert Alfred Müller-Gast die Worte der Künstlerin zu Anfang ihrer Schaffensperiode in Düsseldorf.⁸ Und anlässlich ihrer Ausstellung in der Städtischen Galerie Schloss Oberhausen im Jahre 1961 schreibt sie: »In meiner Kunst suche ich, rein Menschliches zur Darstellung zu bringen, dort, wo es sich von seiner liebenswerten Seite zeigt.«⁹ Ihre Men-

4 In: Freundeskreis Stadtmuseum Düsseldorf e. V. (Hrsg.): *Ilse Häfner-Mode*. Düsseldorf 1955, S. 7. Dies ist die einzige Buchausgabe in Form eines Werkverzeichnisses zu den Bildern von Ilse Häfner-Mode. Das Werkverzeichnis wurde konzipiert, zu einem Teil selbst geschrieben und finanziert von Paul Rütli (1912-1996). Dieses gilt ebenso für das Werkverzeichnis zu den Bildern und Skulpturen von Thomas Häfner. Beide Monographien erschienen anlässlich der Ausstellung im Stadtmuseum Düsseldorf (6.9. bis 1.10.1995) über Herbert Häfner, Ilse Häfner-Mode und Thomas Häfner. Paul Rütli war im Verlagsmanagement in Zürich und zugleich künstlerisch tätig sowie eng mit der Künstlerin befreundet.

5 In: *Ilse Häfner-Mode*, Ausstellung vom 14. Januar bis zum 12. Februar 1961, Städtische Galerie Schloss Oberhausen, biographischer Text zur Ausstellung.

6 Siehe Anm. 2, S. 7 ff. Rose und ihr Mann Dr. Marcus Cohn verließen Basel nach Gründung des Staates Israel, als er an entscheidender Stelle in das Justizministerium nach Jerusalem berufen wurde. Auch in ihrem neuen Domizil in der Rashbastraße 15 in Jerusalem, in dem viele Gäste ein- und ausgingen, war Rose Cohn mit ihrem strahlenden Wesen und ihrer Liebenswürdigkeit von allen sehr geschätzt und geliebt. Zehn Jahre nach dem Tod von Dr. Marcus Cohn fand sie in Dr. Aaron Wiener einen ebenso liebenswerten Lebensgefährten. Fast drei Jahrzehnte lebte sie in Jerusalem und blieb in dieser Zeit weiterhin mit vielen Menschen in Basel sehr verbunden. Als Mutter von fünf Kindern, zehn Enkeln und sieben Urenkeln hatte sie zu jedem von ihnen eine besonders innige Beziehung. Selbstlos sagte sie einmal im Alter: »Meine Augen sind nicht gut, mein Blut ist nicht gut, meine Gesundheit ist nicht gut – aber meine Kinder sind gut«. Als sie 1981 starb, wurde sie auf dem Sanhedria-Friedhof in Jerusalem beigesetzt, da nach halachischen Bestimmungen eine Überführung von Israel ins Ausland nicht möglich war. Sie erhielt ein Ehrengrab in der ersten Reihe für außergewöhnliche Persönlichkeiten.

7 Diese Charakterisierung Ilse Häfner-Modes geht auf Aussagen ungezählter Zeitzeugen zum Leben der Künstlerin zurück, die spontan und unaufgefordert immer wieder diese positiven Eigenschaften mir gegenüber ausführlich beschrieben und betont haben. Aus dem Häfnerschen Familien- und Freundeskreis lernte ich 1986 in Düsseldorf zunächst Erna Häfner, geb. Klei (gest. 1995), Witwe von Thomas Häfner (gest. 1985), Paul Rütli (gest. 1996) und Inge Kampmann (gest. 2009) kennen, die mir damals schon aus dem Leben von Ilse Häfner-Mode und ihrem Sohn Thomas viele biographische Einzelheiten und typische Charaktermerkmale beider Persönlichkeiten erschlossen haben. Später stellten mir Edda Bröker, geb. Klei und Nichte von Erna Häfner, und Hans Bröker ein umfangreiches und unentbehrliches Quellenmaterial zur Verfügung und halfen mir bis zuletzt, dieses auszuwerten. Aus der Zeit in Leopoldshöhe waren wichtige Zeitzeugen: Ilse Häfner-Modes Neffen Manfred und Walter Häfner, Henriette Matzek, als Haushälterin schon in den fünfziger Jahren zur Familie von Erich und Charlotte Häfner gehörend, Martin Luckert, Brigitte und Dietrich Kramer stellvertretend für die Söhne und Töchter der beiden Kramer-Familien, Ursula Wittmann und Gerda Kux (Bielefeld). Ilse Häfner-Mode und ihr Sohn Thomas Häfner hatten in ihrer Düsseldorfer Schaffensperiode einen großen, fast unüberschaubaren Freundes- und Bekanntenkreis. Ihm gehörten auch zahlreiche Künstlerinnen und Künstler der Düsseldorfer Kunstszene an. Stellvertretend für viele möchte ich Hannelore Köhler nennen, die mir wertvolle Auskünfte über das künstlerische Schaffen Ilse Häfner-Modes und ihres Sohnes Thomas geben konnte. Dieses gilt darüber hinaus für Lore Knierim (siehe Anm. 11) und Peter Hassenpflug (ebd.). Inge Basler, Liselore Boje, Siegrid Brosin, Karl und Barbara Haarmann, Ingeborg Müller, Ingeborg Pohl, Hans Strack und Heinz Vontin, der sich auch als Photograph bezüglich des Gesamtwerks von Ilse Häfner-Mode und Thomas Häfner verdient gemacht hat, haben mir aus der Düsseldorfer Zeit Wesensmerkmale beider Persönlichkeiten in weiterführender und vertiefender

schen sind auf ihren Bildern häufig umgeben von Dingen und scheinbaren Nebensächlichkeiten, mit denen man sich im Alltag gerne befasst und die im täglichen liebevollen Miteinander für den einzelnen wichtig sind: Puppen, Glaskugeln, Perlenketten, Schmuck, Fächer, Krüge, Vasen, im Raum schwebende Geisterkinder, oft auch Engel, Blumen, farbige Textilien, die Katze, der Hund, der Wellensittich. Diese in verhaltener Farbigkeit gemalten Dinge, die die in sich ruhenden Menschendarstellungen umgeben, erzeugen in der Bildkomposition eine gewisse Spannung, vermitteln trotz aller Lebendigkeit jedoch in der bildlichen Gesamtdarstellung eine ausgeglichene Balance.

In allen Bildern von Ilse Häfner-Mode ist der Mensch dem Menschen wichtig, braucht der Menschen den Menschen, schenkt sich dem Menschen der Mensch. [...] Es ist ein gemaltes Traumreich des Glücks, der Unität der Liebenden, das Goldene Zeitalter der Menschheit.¹⁰

Das Schöne und Heitere im Leben, Geselligkeit, Tanz, Feste, Liebesspiele, Zirkusspiele greift Ilse

Häfner-Mode – ihrem auf Harmonie und Optimismus angelegten Naturell entsprechend – immer wieder in ihren Bildern auf. Dennoch liegt über dieser paradiesischen Gelöstheit auch ein Hauch von Melancholie. In ihren Porträts, ihren Aktdarstellungen sind Eros und Thanatos gleichermaßen spürbar. Das Geschehen auf ihren Ölbildern und Aquarellen, ihre Menschen-Darstellungen sind fast immer in Innenräumen angesiedelt. Somit werden äußeres Licht und Schatten ausgeblendet, und ihre Bildnisse zeichnen sich durch eine harmonische Geschlossenheit aus.

Ihre Ölbilder sind fast nie auf einen Blick zu erfassen. Selbst in den Portraits geschieht meistens um den Dargestellten etwas, das in wesensmäßiger Beziehung zu dem Abgebildeten stehen kann oder aus bildkompositorischen Gründen das Werk abrundet. Hier werden aber auch Bildräume gefüllt mit geheimnisvollen Erscheinungen, die sich jeder realen Erklärung entziehen. Des öfteren erzählt sie [Ilse Häfner-Mode A. d. A.], ein ›Es‹ wirke bei ihrer Arbeit mit; diese mystische Komponente bereichere das Bild.¹¹

Weise veranschaulicht. Frau Dr. Hanne Mode, Halle, konnte mir wertvolles Quellenmaterial über Ilses Bruder, Prof. Dr. Heinz Mode (gest. 1992), zukommen lassen. Dieses gilt ebenso für Arthur Cohn, Basel, und Esther Zangen, geb. Cohn, Haifa, mit ihren Aussagen über Ilse Häfner-Modess engste Freundin Rose Cohn. Schließlich erwies sich der 2010 im Alter von 95 Jahren verstorbene Horst Fröhlich, Bielefeld, als weiterer wertvoller Zeitzeuge der Künstlerfamilie Häfner. Ihnen allen, die zugleich stellvertretend für viele andere zu nennen sind, bin ich zu außerordentlichem Dank verpflichtet. Prof. Dr. Ferenc Jádi, Freund und Kollege aus dem Fachgebiet Kunsterziehung und Kunsttherapie in Rehabilitation und Pädagogik bei Behinderung in der Fakultät Rehabilitationswissenschaften an der Universität Dortmund, danke ich für Diskussion und Hilfe bei der Erschließung surrealistischer Malkunst eines Thomas Häfner.

8 Alfred Müller-Gast: »Ilse Häfner-Mode's Bild vom Menschen«, in: *Ilse Häfner-Mode*, Düsseldorf 1968 (ohne Seitenzählung). Hierbei handelt es sich um einen Bildband mit literarischen Beiträgen von Gerhardpaul Friedrich, Alfred Müller-Gast, Dr. Günther Rehbein, Joachim Hoppelsberg und einer kleinen Selbstbiographie von Ilse Häfner-Mode, mit frühen Zeugnissen von Max Osborn, Paul Westheim, gedruckt im Auftrag der Freunde und der Galerie May. Alfred Müller-Gast war Journalist und Leiter des Feuilleton der NRZ (Neue Rhein/Ruhrzeitung) und hat in zahlreichen Rezensionen zu Ausstellungen von Ilse Häfner-Mode – ebenso zu Thomas Häfner – deren Malkunst in differenzierter und fachkompetenter Weise gewürdigt.

9 Siehe Anm. 5.

10 Gerhardpaul Friedrich: »Aus der Zärtlichkeit wuchs Kunst von Bestand. Gedanken zur künstlerischen Bewältigung des Themas im Werk von Ilse Häfner-Mode« (siehe Anm. 8). G. Friedrich war in Düsseldorf als freischaffender Maler, Kunstkritiker, Schriftsteller und Journalist für unterschiedliche Zeitungen tätig. Er hat in seinen Artikeln über die Bilder Ilse Häfner-Modess mit großer Einfühlung geschrieben und das Wesentliche in ihren Bildaussagen sprachlich mit überzeugender Brillanz zum Ausdruck gebracht. Dieses gilt ebenso in Bezug auf die Arbeiten von Thomas Häfner.

11 Lore Knierim in ihrem Brief vom 18.1.2011. Julia Lore Knierim, geboren 1918 in Halle, hat insbesondere das Marmorieren von Papier wieder populär gemacht und zu einer eigenständigen Kunstform entwickelt. Sie lebt seit 1951 in Düsseldorf und war auch mit Ilses Sohn Thomas Häfner befreundet. Sie traf sich später häufig mit dessen Mutter in der Galerie von Ina May in der Sternstraße. Diese war zuvor in der Duisburger Straße gelegen. Ina May war mit dem Galeristen Paul Schilgen verheiratet. Sie ist mehrfach von Ilse gemalt worden. In der Galerie May, in der sich oft Künstlerinnen und Künstler aus Düsseldorf trafen, tauschten Lore Knierim mit Ilse Häfner-Mode auch regelmäßig ihre im Kunstschaffen gemachten Erfahrungen aus. Lore Knierims Jugendfreundin Therese Charlotte Wendt heiratete 1949 als Kriegerwitwe den Bruder von Ilse Häfner-Mode, Prof. Dr. Heinz Mode. Seit September 1948 nahm Heinz Mode die Aufgaben als Professor für Orientalische Archäologie an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg wahr. In der Galerie May lernte Ilse Häfner-Mode um 1965 ebenfalls Peter Hassenpflug kennen. Als Goldschmied arbeitete er auf ihren Wunsch hin eine große Brosche mit einem Opal zu einem Ring um. Diesen Feueropal trug sie häufig, ebenso eine von ihm gearbeitete Korallenkette als mehrfach gewickeltes Armband, mit dem sie häufig auf ihren Bildern zu sehen ist. Nicht weit von der Galerie May entfernt befand sich in der Grabenstraße ein Kunstgewerbegeschäft, in dem Ilse Häfner-Mode immer ihre handgebatkten Kittel kaufte, die sie so gerne trug. Jeder Kittel war ein Unikat und künstlerisch anspruchsvoll gestaltet.

Dieses »Es« meint ihre Haltung als Malerin, ihre Offenheit zur geistigen Welt und ihre Intuition, über die sie Esprit empfing und in Gestalt und Farbe umsetzte. Beim Porträtieren vermochte sie, sich so dem eigentlichen Ich der zu malenden Person zu nähern. Dieser Vorgang wurde ihr dadurch erleichtert, dass über das stundenlange Modellsitzen vor ihrer Staffelei schwerlich eine Maske der Verstellung oder auch des individuellen Schutzes beim zu malenden Menschen aufrechterhalten werden kann.

In ihren Tagebuchaufzeichnungen unterscheidet Ilse Häfner-Mode zwischen Bildnissen, die »lasten« oder »schweben«. »Das eine oder das andere sollen sie.«¹² Ihre Aquarelle zählen in ihrer traumhaften Leichtigkeit und Farbenvielfalt sicherlich zu den schwebenden Objekten, die sich in ihren Motiven häufig aus französischen Romanen speisen, die sie mit Vorliebe las. Ihre Ölbilder »lasten« vielleicht, wenn sie von der Künstlerin – je nach Lebensphase oder Lebenssituation – überwiegend in dunklen Farbtönungen gehalten sind. Ihr Farbauftrag jedoch ist dünn, und ihre Bilder sind höchstens matt gefirnisst. Sie verwandte keine reinen Farben, vielmehr brach sie diese durch das Mischen mit Komplementärfarben, wodurch ihre Bilder eine gedämpfte und warme Atmosphäre erhalten und ausstrahlen. In ihren Aktbildern mischt sie dem Farbauftrag etwas Schwarz zu. Ilse Häfner-Mode lehnte sich insbesondere bei ihren Menschen-Darstellungen gegen das Schöne, das Perfekte, das viele wahrscheinlich zu sehen gewohnt sind, auf. Sie wollte es dem Individuum, das ihre Bilder betrachtet, nicht zu einfach machen. Bilder, die ihr zu perfekt erschienen, »zerstörte« sie, indem sie »Farbglanz, Formglätten und zu elegante Linien und Formen mit Finger und Spachtel« veränderte, um das jeden ansprechende Schöne zu tilgen.¹³

Das malerische Werk von Ilse Häfner-Mode ist in seiner inhaltlichen Ausrichtung vielfältig angelegt. Es gibt zahlreiche Einzelporträts, Familienbilder, Liebespaare, Kinderbilder, Selbstbildnisse, Zirkusbilder, Stilleben und Bilder aus dem Lager Elben, einem Nebenlager Buchenwalds. Neben ihren Ölbildern und den ungezählten Aquarellen fanden vor allem ihre Stickbilder Beachtung und Bewunderung. Bereits in den zwanziger Jahren sowie Anfang der dreißiger lobten Paul Westheim, Walter Jüngst und Max Osborn z. B. ihre mit Wollfäden gestickten Bilder, die in malerischer Art vielfältige Darstellungen und die farbenreiche Phantasiewelt der Künstlerin zum Ausdruck bringen.¹⁴ Betrachtet man ihre künstlerische Entwicklung unter Einbeziehung ihrer jeweiligen Schaffensperiode in Berlin, Leopoldshöhe und Düsseldorf, so gab es keine sprunghafte Veränderung, sondern eine kontinuierliche Weiterentwicklung. Sie verbesserte und verfeinerte stetig ihre stilistischen Mittel, erweiterte ihre malerischen Fähigkeiten und ihr schöpferisches Potenzial. Ihre Bildnisse gewinnen mit der Zeit in der Intensität gemalter Darstellung. Kreativität und Produktivität sind ihr bis zuletzt geblieben.

Berliner Jahre

Etwa 39 Jahre lebte Ilse Häfner-Mode in Berlin.¹⁵ Es war eine Zeit, die sie in persönlicher wie künstlerischer Hinsicht entscheidend geprägt hat. Am 24. Dezember 1902 wurde sie in Kempen (Kreis Posen) geboren. Die Eltern zogen mit ihr anderthalb Jahre später nach Berlin, wo sie in einem jüdisch-liberalen Elternhaus aufwuchs und bis zu ihrem Weggang nach Leopoldshöhe im Jahre 1942 blieb und in der Folge ihre künstlerische Ausbildung und Tätigkeit als Malerin realisieren konnte.¹⁶ Ihr

12 WV Ilse Häfner-Mode (siehe Anm. 4), S. 21.

13 Ebd.

14 Siehe Anm. 8: »Frühe Zeugnisse« und WV Ilse Häfner-Mode (siehe Anm. 4), S. 10.

15 Siehe auch Ditmar Schmetz: »Die Malerin Ilse Häfner-Mode: ein Beispiel für die Entwicklung innerer Ressourcen«, in: Birgit Jäpelt/Henriette Schildberg (Hrsg.): *Wi(e)der die Erfahrung. Zum Stand der Kunst systemischer Pädagogik...*, Basel und Dortmund 2011, S. 153-162.

16 Hanne Mode: »Heinz Mode – Stationen seines Lebens bis zur Berufung an die Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg«, in: *Wiss. Z. Univ. Halle* (1988) H. 5, S. 118-121, hier S. 118. Hanne Mode ist die Schwiegertochter von Ilses Bruder Heinz Mode.

Vater, Hugo Mode, hatte den Beruf des Apothekers erlernt und heiratete 1902 ihre Mutter, Erna Kassel. Iles Mutter – eine Frau mit ausgeprägter Allgemeinbildung – war zugleich lebhaft, impulsiv, phantasievoll und optimistisch in ihrer Wesensart und zugleich offen für die angenehmen Seiten des Lebens.¹⁷ Die Eltern waren mit der in Kempen geführten Apotheke und auch mit der in Berlin eröffneten Drogerie geschäftlich wenig erfolgreich. Hugo Mode arbeitete deshalb zunächst als Angestellter in einer Berliner Apotheke, verfügte schließlich als Vertreter für den Handel mit kosmetischen Produkten über finanzielle Einnahmen, die der Familie ein gesichertes Leben ermöglichten.

Am 15. August 1913 wurde Iles Bruder Heinz in Berlin-Wilmersdorf geboren. Zwischen den Geschwistern bestand eine starke Verbundenheit. Die ältere Schwester hat ihren Bruder sehr geschätzt und geliebt. Bei Beiden zeichnete sich eine erstaunliche Parallele in der Freisetzung innerer Ressourcen hinsichtlich der Umsetzung der sehr früh vorhandenen Lebensziele ab: Ilse wurde trotz aller Widerstände eine bedeutende Malerin, ihr Bruder Heinz trotz vieler Erschwernisse der bedeutendste Indienforscher im deutschsprachigen Raum. Bereits unter seinem Abiturzeugnis steht der Vermerk: »Heinz Mode will Archäologe werden.«¹⁸ Ilse Mode entdeckte schon als Kind ihre Begabung zum Zeichnen und Malen. Als Schülerin zeichnete sie viel in ihren Schulheften und fertigte Bilderbücher an. Ihr zeichnerisches Talent wurde von ihren Eltern gefördert. In Berlin besuchte sie zunächst eine Privatschule, anschließend das Cäcilien-Gymnasium. Nach Erwerb der Reife wechselte sie in das Berliner Studienatelier für Malerei und Plastik, lernte Akt- und Kompositionszeichnen bei einem jugoslawischen Künstler mit Namen Deracovic.¹⁹ Mit 20 Jahren bestand sie die Aufnahmeprüfung für das Wintersemester 1923/24

an der Hochschule für bildende Künste in Berlin-Charlottenburg am Stein-Platz, das als Probe-Semester galt. Sie besuchte u. a. die Klasse von Prof. Erich Wolfsfeld, einem bekannten Lehrer für Zeichnung und Graphik, der später neben ihrem Namen in der Klassenliste vermerkte: »begabt und fleißig.«²⁰ Dass eine Frau zu Anfang der zwanziger Jahre an der Hochschule für bildende Künste studierte, war noch keine Selbstverständlichkeit. Zwar weist die Immatrikulationsliste der damaligen Hochschule mehrfach Namen von Studentinnen auf, u. a. den von Lotte Laserstein, dennoch war das Kunststudium noch überwiegend in Männerhand. Es gehörte schon viel Mut und Selbstbewusstsein dazu, sich der »männlichen Konkurrenz« zu stellen. Ilse Mode malte nach eigener Aussage in damaliger Zeit unermüdlich: »Ich war fleißig und hatte einen Ehrgeiz, dass die Wände wackelten.«²¹

Ilse Mode, von kleiner Gestalt, munter und vorwitzig, hatte eine starke Ausstrahlung als Persönlichkeit, auch auf das männliche Geschlecht. In der Wolfsfeldklasse lernte sie Herbert Häfner kennen. Obwohl noch Kunststudent, war dieser bereits als herausragender Maler tätig, der in seinem Kunstschaffen Hans von Marées – seinem großen Vorbild – nacheiferte. Mehrere Mitstudenten hatten sich ihm als Marées-Anhänger angeschlossen. Beim Rücktritt des damaligen Akademiedirektors Arthur Kampf nach der gegen seinen Willen beschlossenen Fusion zwischen der Unterrichtsanstalt des Staatlichen Kunstgewerbemuseums Prinz-Albrecht-Straße und der Hochschule für bildende Künste am Stein-Platz stellte dieser sein Meisteratelier als Zeichen der Wertschätzung Herbert Häfner zur Verfügung.

Ohne Zweifel hat die Malkunst Herbert Häfners die künstlerische Entwicklung Ilse Modes in sehr positivem Maße beeinflusst. Dennoch fand und behauptete sie

17 Paul Rütli: »Lebensdaten und Fakten«, in: WV Ilse Häfner-Mode (siehe Anm. 4), S. 7–9.

18 Hanne Mode (siehe Anm. 16), S. 118.

19 Paul Rütli (siehe Anm. 17), S. 7.

20 Horst Fröhlich: »Der Maler Herbert Häfner (1904-1954)«, in: Wikipedia 2010, Link: Häfner-Hommage. Erinnerung an die Häfner'sche Kunst. Erarbeitet von Henning Pfeiffer (<http://vergangenes.kreativpotential.com/ausgangspunkt.html>).

21 Paul Rütli (siehe Anm. 17), S. 7.



Abb. 1 Mutter mit Kindern



Abb. 2 und 3 Herbert Häfner: Söhnchen Thomas

ihre eigenständige unverwechselbare Gestaltungsweise in ihren bildlichen Darstellungen. Ihr Mitstudent Walter Jüngst, mit dem Ilse Mode bis kurz vor ihrem Tod im Jahre 1973 einen regen Briefwechsel führte, erinnert sich, dass Ilse Mode und Herbert Häfner häufig auf das heftigste miteinander diskutierten und sich wohl auch dadurch näher kamen.²² Am 29. März 1928 heirateten sie im Standesamt Berlin-Wilmersdorf und wohnten zunächst zur Untermiete bei den Eltern von Ilse Mode, nahe der Wohnung von Marlene Dietrich, in der Weimarischen Straße 26. Die Zeit der Weltwirtschaftskrise warf ihre Schatten voraus, und das junge Ehepaar fand die Unterstützung beider Eltern. Am 24. Dezember 1928 wurde ihr Sohn Thomas geboren. Zwei Bilder von Herbert Häfner aus jener Zeit, gemalt um 1930, spiegeln seine Malkunst: sein Familienbild (Kat.-Nr. 11) und seine Frau Ilse mit ihren Armen Söhnchen Thomas umfassend (Kat.-Nr. 94). Sein Familienporträt zeigt seine Frau Ilse, ihn selbst im Hintergrund stehend und ihren Sohn Thomas im Kinderstuhl sitzend – darüber den mit Früchten voll behangenen Zweig eines Birnbaums. Die gemalten Personen schauen den Betrachter unverwandt an und ziehen ihn so unmittelbar in seinen Bann. Im

zweiten Bild ist seine Frau Ilse mit Sohn Thomas im Akt dargestellt. Das Bild mit den Frauengestalten im Hintergrund verkörpert für ihn Mutterschaft. Herbert Häfner hat zur damaligen Zeit mehrere Bilder zu dieser Thematik gemalt. Die Darstellung im Familienbild und im großen Aktbild zeigt seine Frau Ilse noch mit einer anderen Frisur als auf späteren Gemälden, Aquarellen und Zeichnungen. Als glücklicher und stolzer Vater hält er in Kinderbildern und zahlreichen Skizzen die ersten Lebensmonate und Lebensjahre seines Sohnes fest. (Abb. 2–6)

Ilse Mode war bereits während und nach ihrer Akademiezeit durch die Teilnahme an vielen Kunstausstellungen in Berliner Kunstkreisen bekannt geworden. Selbstbewusst signiert sie ihre Bilder auch noch nach ihrer Eheschließung mit »Ilse Mode«. Ihr Bild »Meine Portierskinder« (Abb. 1) auf der »Ausstellung junger Künstler« wird von dem Kunstkritiker Paul Westheim in besonderer Weise gewürdigt:

Keine Frage, das kommt von der Modersohn her. Kompositorisch, auch im Ethos, auch in der Phrasenlosigkeit des sozialen Mitempfindens. Schwarzbraun, ein ins Grau spielendes Ockerbraun, damit ist die ganze Fläche bestritten. Ein stärkerer Akzent dann die Eis-

22 Horst Fröhlich (siehe Anm. 20).

23 Paul Westheim in: Das Kunstblatt 1927, Heft 11, S. 140, Archiv des Verein Berliner Künstlerinnen (VdBK).

24 Paul Rütli (siehe Anm. 17), S. 7.



Abb. 4–6 Herbert Häfner: Thomas in den ersten Lebensjahren, Selbstporträt Herbert Häfner mit Thomas und Hund »Prinz«

bahnfröhlichkeit, in die man durch das Fenster blickt und die ja auch als Gegensatz gedacht ist gegen das, was an Proletarier-Entsagung diesen Kindergesichtern eingeschrieben ist. Ein Bild, das durch Gefühlsechtheit eindrucksvoll wirkt, das aber – was seltener ist – auch im künstlerischen Sinne Haltung hat. [...] Ich kenne weiteres von Ilse Mode nicht, weiß nur, daß sie 24 Jahre alt, mit dem Kunstgewerbe anfang, dann an die Berliner Akademie zu Wolfsfeld kam und gelegentlich Stickereien entwirft und ausführt. Es wäre durchaus möglich, daß dieses Bild eine Zufallsleistung ist, [...] aber ebenso denkbar, daß es der Anfang einer vielversprechenden, sehr ernst zu nehmenden künstlerischen Entwicklung ist.²³

Ihr großes Porträt von Rose Cohn auf einer Kunstausstellung im Berliner Schloss wurde von der Stadt Berlin erworben. Von dem Geld konnte sie die Entbindungskosten für ihr Söhnchen Thomas bezahlen. Als dieses Gemälde in den Kriegswirren, wie so manches ihrer Bilder, zerstört wurde, bemerkte sie später lapidar: »Der Geburtshelfer kam im Kriege um. Das Bild auch.«²⁴ Seit ihrer Mitgliedschaft im Verein der Berliner Künstlerinnen im Jahre 1929 nahm sie an entsprechenden Ausstellungen teil, so an der »Früh-

jahrsausstellung« (1929), an »Die Frau von heute« (1929), an »Die gestaltende Frau« (1930).²⁵ Bewunderung fanden immer wieder ihre zahlreichen Stickbilder. In der Presse heißt es: »Es sind Bildwerke, aus denen Musik tönt.«²⁶ Walter Jüngst widmete Ilse Mode einen ganzen Artikel mit dem Titel »Stickerei als Kunst«.²⁷ Ihr späterer Freund Paul Rütli berichtet über weitere Ausstellungen, auf denen Ilse Häfner-Mode erfolgreich vertreten ist. Ihre erste Einzelausstellung fand in den Räumen der Galerie Weber statt. Es folgten die Berliner Gurlitt-Galerie, die »Große Berliner Ausstellung«, die Ausstellung der Deutschen Kunstgemeinschaft. Großen Erfolg hatte sie mit der Präsentation ihrer Bilder in der Galerie Betty Thommen in Basel (1931), auf der viele ihrer Bilder verkauft wurden.²⁸ In der Schweiz erwuchs eine regelrechte Fangemeinde, die ihre Bilder liebte. Viele Freundschaften dorthin entstanden. Zu ihren viel beachteten Bildern in der damaligen Zeit gehörte auch das »Pariser Cafe«. (Kat.-Nr. 33)

Bereits auf der Hochschule für bildende Künste wurden seitens des Lehrkörpers und der Studierenden Ilse Modes Bilder immer wieder mit denen von Paula Modersohn-Becker in Verbindung gebracht. Ilse Häfner-Mode mochte diesem Vergleich nicht zustimmen. Sie

25 Siehe VdBK, Archiv KS 1.1.-7., KS 1.1.-8., KS 5.2.-1.

26 Paul Rütli (siehe Anm. 17), S. 7.

27 Walter Jüngst in: *Die Kunstschule*, 10. Jahrgang, Nr. 8, S. 236–241, Archiv BG –VdBK 125, 3.

28 Paul Rütli (siehe Anm. 17), S. 7.



Abb. 7 Janusch & Co., 1968



Abb. 8 Herbert Häfner:
Ulla Mews, 20er Jahre

betonte ihre Eigenständigkeit und Besonderheit als Malerin. Betrachtet man aus der Retrospektive ihr vorhandenes Gesamtwerk, so sind Bezüge jedoch nicht von der Hand zu weisen. Es sind weniger die Farben, sondern vielmehr Bildmotive und Bilddarstellungen, die einen Bezug zulassen: so das von ihr oft gemalte Mutter-Kind-Motiv, Kinder aus Leopoldshöhe – die einen mit großen Augen anschauen – und Frauenakte in archaisch anmutendem Habitus, weiterhin das häufig vorkommende Motiv des Selbstbildnisses. In dem von Paul Rütli erstellten Werkverzeichnis »Ilse Häfner-Mode« zu einem großen Teil ihrer Bilder – viele sind im Krieg verloren gegangen, befinden sich im Ausland oder sind gar nicht erfasst – lassen sich über 30 Selbstbildnisse als Einzeldarstellungen oder integrierte Bilddarstellungen ausfindig machen. Das Malen eines Selbstporträts war für die Künstlerin immer eine Herausforderung, da sie von sich selbst den notwendigen Abstand finden musste, um ein gutes Eigenbild zu erstellen. Die Frage, warum Ilse Häfner-Mode ihrem Bedürfnis nachkam, sich selbst so häufig darzustellen, ist nach ihrer jeweiligen Lebenssituation

und Stimmungslage wohl unterschiedlich zu beantworten. In ihren Selbstbildnissen spiegelt sich die Wertschätzung des eigenen Körpers, die Auseinandersetzung mit ihrer Psyche. Sie sind Metaphern ihrer Seele. So hält sie intensive Zwiesprache mit sich selbst, frei von jeglichen Attitüden oder Eitelkeiten. Sie ist ganz sie selbst: Malerin. Häufig stellt sie sich mit Palette in bekleideter Darstellung, im Halbakt oder Ganzakt dar. Ihre Selbstbildnisse spiegeln ein Ego, das dem Betrachter Authentizität und ein positives Selbstwertgefühl vermittelt.

Dies wird auch deutlich in den hier wiedergegebenen Selbstdarstellungen. Ihr Bild »Mutter mit Kind« aus dem Jahre 1932, auf dem sie sich selbst mit ihrem Jungen Thomas darstellt, ist in Anlehnung an die Malweise Herbert Häfners in sanften Farben gemalt. (Kat.-Nr. 4) Für Ilse Häfner-Mode ist dies eine Liebeserklärung an ihren Mann. Die Malerin schaut den Betrachter als glückliche und selbstbewusste Mutter unmittelbar an. Ihr Söhnchen Thomas hält bezeichnender Weise einen Windvogel – zum Aufsteigen bereit – in den Händen. Ein zweites jüngeres Kind mit einem

29 Das Bild »Janusch & Co« (Öl, 30 x 120 cm, aus den sechziger Jahren) stellt ein besonders anschauliches Beispiel dar. Ilse Häfner-Mode hat hier ihre Freundin Marianne (genannt Janusch) Pawig zehnmal in unterschiedlichem Lebensalter und in unterschiedlichen Lebenssituationen gemalt.



Abb. 9 Ulla Mews, um 1958



Abb. 10 Ulla Pechstein, um 1943



Abb. 11
Herbert Häfner:
Betty Wolf

Lorbeerzweig in der Hand ist dahinter zu sehen. Es ist ein beliebtes Stilmittel der Malerin, auf ihren Bildern dieselbe Person in unterschiedlichem Alter oder in unterschiedlichen Situationen mehrfach zu malen wie z. B. auf dem Bild »Janusch & Co« (Abb. 7).²⁹ Daher ist das jüngere Kind wohl ebenfalls Thomas, kurz nach seiner Geburt, und nicht – wie oft vermutet – ein zweites Kind, das sich die Malerin wünschte. Ein weiteres Selbstbildnis aus der Berliner Zeit zeigt die Malerin mit Herbert Häfner, den sie verliebt anschaut. (Kat.-Nr. 25) Es dürfte 1926/27 von ihr gemalt worden sein.

Die einsetzenden Erfolge und die wachsende Anerkennung als Malerin in der Zeit der Weimarer Republik stärkten weiterhin ihr Selbstbewusstsein. In Berliner Künstlerkreisen feierte sie gerne. Sie war – wie ihre Mutter – optimistisch und lebenslustig, während ihr Mann Herbert mehr die Zurückgezogenheit liebte, um sich ganz der Malerei zu widmen. Seine Frau entlastete ihn von den gesellschaftlichen Verpflichtungen nach außen. Aber auch sie malte intensiv und erweiterte stetig ihr Themenspektrum. Im Malerkreis um Ilse Mode und Herbert Häfner entstanden viele sich ge-

genseitig befruchtende Freundschaften. Herbert und Ilse malten teilweise Porträts von denselben Modellen wie z. B. von den Künstlerinnen Ulla Mews (Kat.-Nr. 92, 93), (Abb. 8, Abb. 9), Ulla Pechstein (Abb. 10) und Betty Wolf. Als Jüdin wurde die Letztgenannte später durch die Nationalsozialisten von ihrer Tätigkeit an der Hochschule ausgeschlossen und 1943 in Theresienstadt umgebracht.³⁰ Ilse Häfner-Mode hat sie mehrfach gemalt. Das hier gezeigte Porträt stellt mit großer Wahrscheinlichkeit Betty Wolf dar, wurde 1932 gemalt und 1986 restauriert. (Kat. 8) Herbert Häfner hat sie im großen Format als »Dame mit rosa Rock« auf die Leinwand gebracht. (Abb. 11) Dieses Bild ist auf seinen Ausstellungen immer wieder bewundert worden.³¹ Im Berlin der zwanziger Jahre entstand auch eine tiefe Freundschaft zum Porträtzeichner und Aquarellisten Walter Jüngst, der den beiden Häfnern die bezahlte Illustration für die damals bekannte Fachzeitschrift »Schule und Elternhaus«, herausgegeben von seinem Vater Dr. Hugo Jüngst, vermittelte.³² Eine enge künstlerische Verbindung und Freundschaft entwickelte sich zwischen Ilse Häfner-Mode und Felix

30 Horst Fröhlich (siehe Anm. 20).

31 Ebd. Nach weiteren schriftlichen Aufzeichnungen von Horst Fröhlich aus seinem Nachlass hat Herbert Häfner dieses große Gemälde durchgehend an einem Tag gemalt.

32 Ebd.



Abb. 11a Felix Nussbaum: Bildnisgruppe, 1930



Abb. 12 Liebespaar, 1947/48

Nussbaum, der auf seinem bekannten, 1931 gemalten Bild »Der tolle Platz«, das einen imaginären Anschlag auf die Preußische Akademie der Künste darstellt, Herbert Häfner im Vordergrund und Ilse Häfner-Mode im Hintergrund gemalt hat. Nussbaums Bildnisgruppe von 1930 im Felix-Nussbaum-Haus in Osnabrück zeigt drei Frauen und eine Katze im Vordergrund (Abb. 11a, Felix Nussbaum: Bildnisgruppe, 1930, Felix-Nussbaum-Haus Osnabrück, Schenkung Witwe Dr. Sigmund Wassermann, Tel Aviv). Die Frau am rechten Bildrand hat Horst Fröhlich,³³ Freund und stetiger Begleiter der Häfner-Familie, als dessen Freundin Ilse identifiziert.

Neben ihren zahlreichen Porträtbildern, den geliebten Stickbildern, ihren Selbstbildnissen sind es u. a. die vom Kunstpublikum so gerne gesehenen Liebespaare, die nur sie in dieser Schönheit so malen konnte, wie z. B. hier gezeigte Bilder aus den zwanziger (Kat.-Nr. 24) und dreißiger Jahren. (Kat.-Nr. 27) Ein anderes von ihr gemaltes Paar mit rot leuchtendem Japanschirm, dessen Licht den Moment eines glückhaften Beisammenseins verzaubert, ist ihr Lieblingsbild. (Kat.-Nr.

26). Die zusammengerollte Leinwand dieses Bildes vermochte die Malerin trotz ihrer Verhaftung in Leopoldshöhe in das Lager Elben mitzunehmen.³⁴ In einem Liebesakt aus der Zeit 1947/48 in Leopoldshöhe hat sich die Künstlerin selbst dargestellt. (Abb. 12) Ein kleines Aquarell aus der Schweizer Zeit spiegelt die Innigkeit einer Liebesbeziehung besonders ausdrucksstark wider. (Abb. 13)

Lässt man die Berliner Zeit Revue passieren, so hat sich Ilse Häfner-Mode in dieser Schaffensperiode ohne Zweifel als Malerin emanzipiert und weit verbreitete Anerkennung beim kunstverständigen Publikum gefunden. Im Mittelpunkt ihrer reichhaltigen Bilderwelt steht schon damals immer wieder der Mensch. Ihr Weg zur Porträtmalerei ist eindeutig vorgezeichnet und beschritten. Jedoch warf das Jahr 1933 seine Schatten voraus. Inzwischen waren Iles Mutter Erna Mode und Herberts Onkel Dr. Walter Steinbiß, bekannter Pathologe am Berliner Auguste-Viktoria-Krankenhaus und Gönner der Häfner-Familie, verstorben.

33 Siehe Anm. 7 und 20.

34 Es ist anzunehmen, dass Ilse Häfner-Mode eine enge freundschaftliche Bindung zu den auf diesem Bild dargestellten Personen hatte, deren Namen nicht bekannt sind. Natürlich hat sie dieses Bild auch der Farben wegen geliebt. Frau Ingeburg Pohl (siehe Anm. 7), damals im Kunsthandel tätig, hat von der Malerin selbst die Geschichte von der abenteuerlichen Mitnahme dieses Bildes in das Lager Elben erfahren.



Abb. 13 Liebespaar, 1952



Abb. 14 Frauenwald, um 1935 (Ausschnitt)



Abb. 15 Theaterszene, um 1940

Nationalsozialistische Verfolgung und Zufluchtsort Leopoldshöhe

Ilse Häfner-Mode und Herbert Häfner hatten in Berlin mehrmals ihren Wohnsitz gewechselt. Zeitzeuge Horst Fröhlich³⁵ berichtet, dass sie im Herbst 1933 eine kleine Atelierwohnung im Stadtteil Charlottenburg, Scharrenstr. 18, im Vorderhaus 4. Etage rechts, bezogen, bei einer Jahresmiete von 480,- Mark. Es waren zwei Atelierräume mit Kochnische. Von der Lage her hatte diese Wohnung den Vorteil, dass man etwas abseits, nicht auffallend lebte. Denn Ilse Häfner-Mode, deren Daten ja im Verein Berliner Künstlerinnen bekannt waren, erhielt als Jüdin sofort nach der Machtübergang an die Nazis Ausstellungsverbot. Ihren Nebenverdienst durch gesellschaftskritische Karikaturen für die Zeitschrift »Ulk« mussten beide Künstler aufgeben. Die Schikanen und einleitenden Maßnahmen zur Vernichtung jüdischer Mitbürger häuften sich bereits in den ersten Jahren der faschistischen Diktatur.³⁶ Ilse Häfner-Modes optimistische Lebenseinstellung half ihr, sich

über das Mal- und Berufsverbot der Reichskulturkammer hinwegzusetzen. Sie malte in ihren vier Wänden einfach weiter. Ihr verschwiegene Publikum liebte ihre Aquarelle mit den warmen leuchtenden Farben. Als sehr belebte Künstlerin fand sie Motive ihrer Bilder u. a. in den Büchern von Tolstoi, Dostojewski, Gogol, Tschekow, Puschkin, Balzac, Dickens, Scott, Miller, Kafka, Maupassant und bei ihrem Lieblingschriftsteller Proust.³⁷ Aquarelle aus der Sammlung von Horst Fröhlich³⁸ z. B. lassen trotz nationalsozialistischer Verfolgung ihr künstlerisches Potenzial deutlich werden. (Abb. 14, Abb. 15 (S. 17), Abb. 16 (S. 18)) Ihr Mann Herbert tat sich mit der Bewältigung dieser Lebenssituation wesentlich schwerer. Auf der »Großen Berliner Kunstausstellung« im Herbst 1934 war er mit mehreren Gemälden vertreten, die große Beachtung und Anerkennung fanden. Von den Nationalsozialisten, deren Ideologie er zutiefst verachtete, umworben, weigerte er sich, sich von seiner jüdischen Frau scheiden zu lassen. Als »jüdisch versippt« denunziert, wurde er 1937 vom Präsidenten der Reichskammer der Bildenden Künste

35 Horst Fröhlich (siehe Anm. 20).

36 So der 1. April 1933, Boykott aller jüdischen Geschäfte in Deutschland durch die SA; 7. April, Gesetz zur Ausschaltung aller »nichtarischen« Beamten; 10. Mai, Bücherverbrennung; 22. September, Reichskulturkammer-Gesetz: Ausschaltung der Juden; 4. Oktober, Schriftleiter-Gesetz: Ausschaltung der Juden; Sommer 1935, »Juden unerwünscht«-Schilder an Ortseingängen, vor Geschäften und Restaurants, die zu den Olympischen Spielen 1936 vorübergehend entfernt wurden; 15. September, die antisemitischen Nürnberger Gesetze, das »Reichsbürgergesetz«, das »Gesetz zum Schutze des deutschen Blutes und der deutschen Ehre«.

37 Edda und Hans Bröker (siehe Anm. 7), haben die von Ilse Häfner-Mode gelesene Literatur aus deren Nachlass übernommen.

38 Siehe Anm. 7 und 20.



Abb. 16 Freundinnen, 1940

aus sämtlichen Berufsorganisationen ausgeschlossen. Die Malerin Melitta Hoffer vermittelt ihm bei der Telefunk AG eine Stelle als Schaufensterdekorateur mit einer monatlichen Bezahlung von 220,- Mark.³⁹ Es war eine schwere körperliche Arbeit, die er dort leisten musste. Die Versuche von Freunden aus Künstlerkreisen, eine Aufnahme in die Reichskulturkammer zu erreichen, blieben vergeblich. Am 12.9.1942 wurde in einem Schreiben des Präsidenten der Reichskulturkammer eine Mitgliedschaft erneut abgelehnt.⁴⁰ Herbert Häfner entlastete zugleich in dieser Zeit seine Frau, indem er z. B. unangenehme Behördengänge wie Vorladungen zum jüdischen Arbeitsamt oder zur Gestapo für sie erledigte und sich um Lebensmittelkarten kümmerte, die seit September 1939 zu beantragen waren.⁴¹ Ilse sah sich gezwungen, ihren Aufenthaltsort öfter zu wechseln: bei Freundinnen – z. B. in Berlin bei Ulla Pechstein –, in Leopoldshöhe bei ihrem Schwager und ihrer Schwägerin Erich und Charlotte Häfner und Oma Margarete Häfner, geb. Steinbiß.

Dramatisch und schmerzlich für alle verlief die Trennung des Künstlerehepaares von ihrem Sohn Thomas im Jahre 1938. Ilses Bruder Heinz Mode hatte schon früh – finanziell unterstützt von seinem Vater – an der Universität Berlin das Studium für Archäologie mit dem Schwerpunkt Indien aufgenommen. Während seines Studienaufenthaltes in Colombo (Ceylon-Sri Lanka) erlernte er insbesondere indische Sprachen wie Singhalesisch, Sanskrit und Pali und studierte die Geschichte des Landes.⁴² Der damalige deutsche Konsul in Colombo, Wilhelm von Pochhammer, und Heinz Mode lernten sich kennen und fachlich wie menschlich schätzen. Von Pochhammer trug in den Pass seines Freundes Colombo und nicht Berlin als ständigen Wohnsitz ein. Heinz Mode galt somit als

»Auslandsdeutscher« und war als Jude vorläufig gegenüber Verfolgungen seitens der Nationalsozialisten geschützt.⁴³ Während der Olympischen Spiele 1936 in Berlin sah er zum letzten Mal seinen Vater, der 1938 nach Sao Paulo emigrierte, wo er 1945 starb.⁴⁴ Hugo Mode erkannte die Gefahr, die seinem Enkel Thomas in Deutschland drohte. In der Schule war Thomas als »Judensau« beschimpft worden. Seine Eltern stimmten dem Vorschlag von Ilses Vater zu, ihren neunjährigen Sohn Thomas zunächst zu Heinz Mode nach Basel zu schicken, wo dieser inzwischen seine archäologischen Studien an der dortigen Universität fortsetzte. Heinz Mode brachte seinen Neffen Thomas einige Wochen später nach Marseille. Von dort begleitete ihn dessen indischer Freund Prof. Dr. Ludowyk auf dem französischen Schiff »Président Dumer« nach Ceylon. Auf der Insel konnte Thomas in Jaffna eine Schule mit geschlossenem Internat bis nach Kriegsende besuchen. Ilse Häfner-Mode hatte ihrem Sohn fest versprochen nachzukommen. Ihre Schweizer Freunde gaben alle von ihr gekauften Bilder für einen Zweitkauf zurück, um diese Fahrt finanzieren zu können. Von dem auf einer Auktion erzielten Erlös bezahlten sie die Kosten für Pass, Ausreisebewilligung, Reisevisa, das Durchreisevisum für Frankreich, das Einreisezertifikat nach Ceylon, die Bahn- und Schiffsbillette. Doch Ilse Häfner-Mode erhielt diese Unterlagen erst kurz vor Ausbruch des Krieges, als die Grenzen schon geschlossen waren. Für den Sohn Thomas, der sich weggeschickt fühlte, war diese Trennung auf Jahre und einige tausend Kilometer von der Heimat entfernt ein Trauma, das ihn sein Leben lang begleitete.⁴⁵

Am 3. April 1940 erhielt Herbert Häfner einen Gestellungsbefehl und wurde zu einem Luftwaffen-Bau-

39 Horst Fröhlich (siehe Anm. 20).

40 Horst Fröhlich: »Das Künstlerehepaar Häfner-Mode«, in: WV Ilse Häfner-Mode (siehe Anm. 4), S. 19.

41 Nach dem Kriege handschriftlich verfasste Erklärung von Ilse Häfner-Mode, in der sie die Verdienste ihres Mannes Herbert während der Nazizeit, um sie zu schützen, konkret beschreibt. Ebenso nennt sie persönliche Nachteile, die ihr Mann als »politisch Verfolgter« in Kauf nehmen musste.

42 Hanne Mode (siehe Anm. 16), S. 119.

43 Ebd. S. 118.

44 Ebd.

45 Paul Rützi: »Zur Person«, in: Freundeskreis Stadtmuseum Düsseldorf e. V. (Hrsg.): *Thomas Häfner. Der Maler und Bildhauer*. Düsseldorf 1995, S. 8–14, hier S. 8.

Bataillon der Wehrmacht in Polen eingezogen. Gegenüber zwei Vertretern der Reichskulturkammer, die zuvor bei ihm vorgesprochen hatten, um ihm erneut die Scheidung von seiner jüdischen Frau nahezu legen, ließ er sich zu der Bemerkung hinreißen, »die Akte des Herrn Adolf Ziegler seien zu schlecht, um in einem Seemannsbordell aufgehängt zu werden«. Diese Äußerung wohl hatte den Gestellungsbefehl für ihn zur Folge.⁴⁶ In seiner Dienstzeit fragte er schließlich wiederholt bei seinem Kompaniechef an, ob seine Frau als Kriegerwitwe versorgt sei, wenn ihm etwas zustoße. Auf dessen Anfrage im Luftfahrtministerium hin erfolgte die sofortige Entlassung Häfners als »jüdisch Versippter« aus der Wehrmacht wegen Wehrunwürdigkeit. Er wurde mitten im winterlichen Polen auf die Straße gesetzt und trampelte nach Berlin zurück, wollte aber dort nicht mehr leben.⁴⁷ Mit Hilfe seines Bruders kaufte er sich in Bösingfeld/Lippe ein kleines Anwesen, auf dem er mit seiner Mutter lebte und wo er begann, eine Töpferei aufzubauen. Auch hier wurde das Malverbot für ihn vom Dorfpolizisten überwacht.⁴⁸ 1942 fand seine Frau Ilse in Leopoldshöhe Unterkunft in einer kleinen Wohnung im Wohnhaus von Erich und Charlotte Häfner, Krentruper Str. 7. Das Haus war neben der Häfnerschen Celluloidfabrik gelegen, in der u. a. Käbme und Haarspangen hergestellt wurden. Ilse Häfner-Mode lebte in Leopoldshöhe möglichst unauffällig. Tagsüber hielt sie sich zumeist nur im Garten und nicht in der Ortschaft auf. In der Dunkelheit ging sie zu einem benachbarten Bauernhof, um sich mit Nahrungsmitteln zu versorgen. Aber auch in Leopoldshöhe malte sie im Verborgenen unentwegt weiter. Sie

malte die Menschen und fand immer wieder Modelle: in benachbarten, häufig evakuierten Familien, in der Verwandtschaft und im Kreis ihrer Freundinnen. Oft malte sie sich selbst. Im November 1943 fiel in Berlin das Mietshaus mit ihrer Wohnung in der Scharrenstraße einem Bombenangriff zum Opfer. Ihre dort noch gelagerten Malutensilien und mehrere Bilder Herbert Häfners wurden vernichtet.⁴⁹ Ilse und Herbert Häfner lebten praktisch schon länger getrennt von einander. Herbert Häfner hielt aber ihre Ehe aufrecht, um seine Frau Ilse, die sich als Jüdin in permanenter Lebensgefahr befand, solange wie möglich zu schützen. Erst nach dem Krieg, am 13.9.1946, ließen sie sich im gegenseitigen Einvernehmen scheiden.

Am 19. September 1944 – Stichtag für das Ruhrgebiet und Ostwestfalen für die so genannte »Mischlingsaktion« – wurde Ilse Häfner-Mode, von der Gestapo Minden veranlasst, in Leopoldshöhe verhaftet und in das Zwangsarbeiterlager Elben, einem Nebenlager Buchenwalds, deportiert. Mit diesem Tag war der Schutz jüdischer Angehöriger von Nichtjuden aufgehoben.⁵⁰ Das Zwangsarbeiterlager Elben, nahe Kassel gelegen, unterstand der Organisation Todt, die seit 1943 unterirdische Fabrikationsanlagen ausbaute, um die Produktion der Henschel-Flugmotorenwerke wegen der alliierten Bombenangriffe auszulagern. Zur Zeit des Zweiten Weltkrieges bestanden hier drei Gefangenenlager. Das Lager für jüdische Frauen und Mädchen befand sich im Tonloch einer ehemaligen Ziegelei. Sie wurden als Arbeitskräfte für den nahe gelegenen Stollenbau eingesetzt. Die Frauen wurden anfangs provisorisch in einem Zelt untergebracht, das

46 Horst Fröhlich (siehe Anm. 20). Adolf Ziegler (1892-1959) zählte zu den bekanntesten Malern des Dritten Reiches und wurde 1936 Präsident der Reichskammer der Bildenden Künste in der Reichskulturkammer. 1937 wurde er von Hitler mit der »Reinigung« deutscher Museen von »entarteter Kunst« beauftragt und leitete die Ausstellung »Entartete Kunst«. Spöttisch nannte man ihn auch »Maler des weiblichen Schamhaares«.

47 Horst Fröhlich (siehe Anm. 20).

48 Ebd.

49 Ebd.

50 Schwester Johanna Eichmann, 85 Jahre, berichtete mir im November 2011 von der Verhaftungswelle am 19. September 1944 im Ruhrgebiet und Ostwestfalen, in der »Mischlinge 1. Grades« aus »privilegierten Mischehen« von der Gestapo in Zwangsarbeiterlager verschleppt wurden. Sie selbst entkam der Verhaftung, da sie zu diesem Zeitpunkt in Berlin als Dolmetscherin im französischen Kommissariat tätig war. Ihre Mutter jedoch, Frau Martha Eichmann, geb. Rosenthal, wurde in das jüdische Frauenlager Elben deportiert. Sie hat ihrer Tochter ausführlich über die Lebensbedingungen in diesem Lager berichtet und ihr wertvolle Quellenmaterialien hinterlassen. In Zusammenarbeit mit Schwester Johanna Eichmann hat Volker Knöppel Materialien in einem Aufsatz ausgewertet, der u. a. auch meinen Ausführungen zugrunde liegt. Volker Knöppel: »Das jüdische (Frauen-)Lager im Tonloch von Elben«, in: Jahrbuch 1996 LK Kassel. Schwester Johanna Eichmann leitete von 1964 bis 1991 das Gymnasium St. Ursula in Dorsten

schließlich infolge des starken Regens nicht mehr zu nutzen war. Als Augenzeugin berichtet die nach Elben deportierte Martha Eichmann:

[...] da sickerte immer tropfenweise das Wasser. Und wenn wir morgens uns waschen wollten, dann sind wir eine Stunde vorher hingegangen und haben Eimer darunter gestellt, damit wir etwas Wasser hatten zum Waschen. Wir konnten uns auch nicht ausziehen. Schlafen Sie mal mit 200 Menschen in einem Zelt.⁵¹

Auch auf Druck der Einwohner der Ortschaft Elben bei der Organisation Todt wurden zunächst 120 Frauen vorübergehend in den Saal der Eubelschen Gaststätte verlegt. Als die Tochter des Gastwirts Weihnachten verstarb, wurde sie in diesem Saal aufgebahrt, und die Frauen mussten am 1. Weihnachtstag 1944 in eine noch unfertige, lang gestreckte Holzbaracke, die zwischenzeitlich errichtet worden war, ins Tonloch zurückkehren.⁵² Die Erdarbeiten, die die Frauen zu leisten hatten, gingen weit über deren Kräfte hinaus. Einige Aufseher schlugen die Frauen oder sperrten sie zur Strafe für Stunden in einen Bunker ein. Die Frauen bekamen nicht genug zu essen. Der korrupte Lagerleiter ließ Essensbestände beiseite schaffen.⁵³ Infolge der körperlichen Ausbeutung war der Gesundheitszustand vieler Frauen schlecht. Der tägliche Elendszug der Frauen vom Stollen zum Lager rief das Mitleid der Einwohner des Ortes Elben hervor, die ihnen häufig Schmalzbrote zusteckten. Es war den Frauen möglich, in ihrer karg bemessenen Freizeit den Einwohnern Dienste im Haushalt anzubieten. So konnten sie Körperpflege betreiben, sich aufwärmen und Hilfe beim Entlausen erhalten. Das Lager war nicht mit einem



Abb. 17 und 18 Lagerbilder, 1944/45

Zaun umgeben, und Angehörige, Freunde oder Ehemänner konnten ihre Frauen durch Bestechungen des Lagerleiters im Lager oder sogar im Dorf besuchen.⁵⁴ Ilse Häfner-Mode fiel den Aufsehern dadurch auf, dass sie häufig Figuren in den Sand zeichnete. Sie bekam die Erlaubnis zu malen. Ihre Lagerbilder sind mit Stahlfeder und blauer Tinte gezeichnet, da keine Farben vorhanden waren. Auf zwei Bildern hat sie die Lageranlage Elben, selbst im Vordergrund stehend, festgehalten. (Kat.-Nr. 57–58) Auf einer weiteren Zeichnung mit großer Ausdruckskraft schweben mit Engel-Flügeln geschundene Gefangenenkörper himmelwärts, während in behäbiger Sitzhaltung mit Zigarre in der Hand ein voll gefressener Nazi-Schergen, starr und geistlos ins Leere blickend, am Boden verharret. (Kat.-Nr. 56) Eine schlichte, eindrucksvolle Zeichnung zeigt sie selbst mit einem kleinen Mädchen, das sich liebevoll und schutzsuchend mit dem Kopf an ihre Schulter

und wurde 1995 Oberin des Ursulinenkonvents. 1992 begründete sie in Dorsten das »Jüdische Museum Westfalen«, dessen Leiterin sie bis 2006 war. Sie ist Autorin mehrerer Schriften über das Judentum in der Zeit des Nationalsozialismus und veröffentlichte vor kurzem den ersten Band ihrer Autobiographie. Im Dorstener Ursulinenkloster lebte auch nach ihrer Konvertierung zum katholischen Glauben Tisa von der Schulenburg als Schwester Paula von 1949 bis 2001, als sie mit 97 Jahren starb. Wie Ilse Häfner-Mode studierte sie in der gleichen Zeit Kunst mit dem Schwerpunkt Bildhauerei an der Berliner Akademie. Es ist anzunehmen, dass beide Frauen sich kannten. In ihren künstlerischen Arbeiten wurde sie u. a. durch ihren Holocaust-Zyklus und durch ihr Kunstschaffen gegen Kriege und die weltweite soziale Not bekannt. Bei den Bergleuten galt sie als »Heilige Barbara des Ruhrgebietes«. Ihr wurde von der Stadt Dorsten 1972 das Ehrenbürgerrecht verliehen, ebenso wie später ihrer Mitschwester Johanna.

51 Volker Knöppel (siehe Anm. 50), S. 12.

52 Nach den Aufzeichnungen von Schwester Johanna Eichmann.

53 Volker Knöppel (siehe Anm. 50), S. 12, Zeugenaussage kurz nach Kriegsende. Besonders korrupt und brutal zu den Frauen war der erste Lagerleiter, ein Weißrusse, der jedoch nach offizieller Beschwerde von der Organisation Todt entfernt wurde.

54 Volker Knöppel (siehe Anm. 50), S. 13.



Brutpaar: die ehemalige Inhaftierte Erna Elges mit ihrem Bewacher Walter Grimmer, 10.4.1945. Im Ausschnitt vorn: Ilse Häfner-Mode

schmiegt. (Abb. 17) Eine Rötzelzeichnung zeigt sie in einer Gruppe anderer Gefangener. (Abb. 18, S. 21)

Im Lager Elben lernte Ilse Häfner-Mode einen Franzosen kennen, der zur Wachmannschaft gehörte. Das Tagebuch, das sie führte, ist in Gedichtform geschrieben und mit Zeichnungen versehen. Es berichtet von einer großen Liebe zwischen den Beiden, die sie ihre schlimmen Entbehrungen im Lager überdecken und leichter ertragen lässt.⁵⁵ Es ist anzunehmen, dass das hier gezeigte Lagerbild ihren damaligen Seelenzustand widerspiegelt. (Kat.-Nr. 58) In einem für ihre Bilder mit typischem Ambiente einer heilen Welt ausgestalteten Raum befindet sich in der Mitte in einer Hängematte liegend eine Frau, ebenso eine Frau anscheinend mit einer Palette am linken Bildrand ähnlich aussehend, die beide eine spielerische Leichtigkeit und ein glückhaftes Aussehen vermitteln. Ist es die Künstlerin selbst, die sich dem Betrachter in idealisierter Form in ihrem Liebesglück mitteilt? Energisch schreitet jedoch in die Mitte des Raumes ein uniformierter Wachmann, den Traum vom Liebesglück zerstörend. Ihm gegenüber

zum rechten Bildrand hin sitzt in einem Sessel eine leidende Frau. Eine weitere Frauengestalt, die Arme zum Empfang geöffnet, ist im Hintergrund zu sehen. Die Brutalität der Lagerwirklichkeit steht im Kontrast zum menschlichen Sehnen nach liebender Mitteilung und Glück. Am rechten und unteren Bildrand wurde im Rahmen einer Restaurierung des Blattes der ursprüngliche Zustand der Zeichnung in blauer Tinte freigelegt.

Am Karsamstag, dem 31. März 1945, erfolgte der kampflose Einmarsch amerikanischer Soldaten in den Warburger Raum und die anschließende Befreiung der Frauen im Lager. Diese umarmten und küssteten ihre Befreier.⁵⁶ Ilse Häfner-Mode jedoch, wie mir ihre Freundin Lore Knierim zu berichten weiß, weinte bittere Tränen, da sie Abschied von ihrem Liebsten nehmen musste, der sie im Lager im Rahmen seiner Möglichkeiten wohl auch geschützt hatte.⁵⁷ Einige Tage später, am 10. April, heiratete die ehemalige Inhaftierte Erna Elges ihren Bewacher Walter Grimmer. Die anschließende Hochzeitfeier fand im Lager statt. Das Hochzeitsfoto⁵⁸ zeigt viele Frauen aus dem be-

55 Mouche Häfner und Inge Kampmann (siehe Anm. 7) hatten dieses Tagebuch gelesen und mir aus dem Inhalt berichtet. Der Verbleib des Tagebuchs ist unbekannt.

56 Volker Knöppel (siehe Anm. 51), S. 13-14. Kritisch wurde die Lage der Frauen im Lager kurz vor ihrer Befreiung. Abends zuvor war ein SS-Trupp in die Ortschaft Elben einmarschiert. Aus Angst vor einem Massaker versteckten sich viele Frauen auf Dachböden in den Häusern der Anwohner oder flüchteten in das benachbarte Lager für französische Kriegsgefangene, wie Knöppel berichtet. Gott sei Dank blieb das befürchtete Blutbad aus. Frauen aus dem Lager liefen den einrückenden amerikanischen Soldaten entgegen und berichteten ihnen von der guten Behandlung seitens der Ortsbewohner. Zuvor hatte der Lagerleiter – ermuntert durch eine Lagerinsassin – seine Uniform gegen Zivilkleidung getauscht, um sich absetzen zu können. Damit waren die Frauen im Lager frei.

freiten Lager, die sich um das Brautpaar versammelt haben. Alle sind frisch frisiert und tragen wohl ihre besten Kleider. Ilse Häfner-Mode, zu diesem Zeitpunkt 42 Jahre alt, steht in der vorderen Reihe rechts. Bezeichnenderweise hält sie ihre Augen geschlossen. Ihr leichtes Lächeln vermag nicht Kummer und Wehmut zu überspielen. (Fotos S. 22)

Nach ihrer Rückkehr aus dem Lager Elben wurde Ilse Häfner-Mode zunächst für mehrere Monate von ihren Freunden in der Schweiz aufgenommen, die sich rührend um sie kümmerten und sie gesund pflegten. Aus Dankbarkeit malte sie ihre Schweizer Freunde auf einem Ölbild mit den Maßen 195 x 360 cm. Ein Bild mit diesem Querformat stellt hohe Anforderungen an das Malvermögen eines Künstlers. Mittig befindet sich Paul Rütli mit seiner Frau Elisabeth (genannt Chips) als Tänzerin, die Malerin selbst stellt sich am oberen Bildrand sitzend im Ganzakt mit Pfeife und Palette dar. Auch die beiden Aktdarstellungen von Paul Rütli und seiner Frau Chips malte Ilse in dieser Zeit. In Leopoldshöhe bezog Ilse Häfner-Mode wieder im Hause ihres Schwagers Erich Häfner jetzt die nach hinten gelegene kleine Wohnung in der Krentruper Straße. Ihre Selbstbildnisse von damals spiegeln besonders deutlich ihre jeweilige Gemütsverfassung. Ihr Autoporträt unmittelbar vor ihrer Deportation in das Lager Elben aus dem Jahre 1944 ist in einem dunklen Grauton gehalten. Ihr Gesichtsausdruck lässt ihre verzweifelte Lebenslage erkennen. (Kat.-Nr. 6) In ihrem Selbstbildnis aus dem Jahre 1946 schaut sie – in ein grün bläuliches Licht getaucht – ernst und nachdenklich. Ihr Haar ist gelöst und ihre Hand mit der Palette nimmt das untere Bilddrittel ein. (Kat.-Nr. 5) Es ist das Jahr der Scheidung von ihrem Mann Herbert. Wie befreit von allem, was hinter ihr liegt, schaut sie selbstbewusst



Abb. 19 Tanzende, um 1949

in ihrem Selbstbildnis aus dem Jahre 1949. (Kat.-Nr. 1) Ein Seidentuch ist locker um ihren Kopf geschlungen, in ihrem Mund die Pfeife, die sie immer rauchte. Freizügig zeigt sie ihre Brust. Sie kann sich nun unbeschwert in ihrer Freiheit und Schönheit wahrnehmen. Ihre Lebensfreude spiegelt sich auch in der Wahl ihrer Farben. Ihr Körper ist umgeben von einer lebendigen Farbenvielfalt. Aus dieser Zeit stammt auch ihr Selbstbildnis »Tanzende« mit Paul Rütli. (Abb. 19) Beide schwingen beglückt im Gleichklang ihrer Bewegung.

In Leopoldshöhe wirkte die Malerin – mit Hose, darüber mit gebatikter loser Bluse gekleidet und Pfeife oder Zigarre rauchend – bei vielen Einheimischen wie eine Exotin.⁵⁹ Sie malte wie schon die Jahre zuvor unentwegt Menschen aus ihrer Nachbarschaft, Verwandtschaft, ihrem Freundes- und Bekanntenkreis. Mit der Erstellung von großformatigen Familienbildern befand sich die Malerin ganz in der thematischen Tradition von Herbert Häfner. Dieses galt sowohl für die Zeit in Leopoldshöhe als auch für ihre Düsseldorfer Schaffensperiode. Ein Familienbild aus dem Jahre 1946

57 Ilse Häfner-Mode hatte Lore Knierim (siehe Anm. 11) vom Ende des Lagers Elben aus ihrer Sicht berichtet. Dieses war durchaus ungewöhnlich, da sie später fast nie mit anderen über die Lagerzeit sprach.

58 Das Original des Hochzeitsfotos stellte mir dankenswerterweise Schwester Johanna Eichmann (siehe Anm. 50), zur Verfügung, ebenso die Kopie der Heiratsurkunde. Sie berichtet in ihren Aufzeichnungen noch von zwei weiteren nachfolgenden Eheschließungen zwischen inhaftierten Frauen und deren Bewacher.

59 Ilse Häfner-Modes Neffe Walter Häfner berichtete mir darüber. Leopoldshöhe war nach dem Krieg noch eine Ortschaft mit etwa 1000 bis 1200 Einwohnern. Heute (2012) ist Leopoldshöhe eine Großgemeinde, aus 8 Gemeinden bestehend, mit etwa 17000 Einwohnern.



Abb. 20 Familie E. und Ch. Häfner, 1946



Abb. 21 Petra Häfner, 1952



Abb. 22 Familie Luckert, 1948

(120 x 114 cm) zeigt Erich und Charlotte Häfner mit ihren beiden Kindern Walter (auf dem Schoß seiner Mutter) und Manfred. (Abb. 20) Tochter Petra ist noch nicht geboren. (Abb. 21) Auf einem Familienbild aus dem Jahre 1948 (109 x 99) sind Herbert und Martha Luckert mit ihrem Sohn Martin zu sehen. (Abb. 22) Martha Luckert, geb. Steinbiß, war eine Cousine von Herbert Häfner, und Familie Luckert bewohnte in Leopoldshöhe die Wohnung direkt über Ilse Häfner-Mode. Ilse war abends häufig bei »Märthchen« zu Gast und bemalte ihr in freundschaftlicher Verbundenheit eine Bauerntruhe (Kat.-Nr. 59) mit spielenden Kindern im ländlichen Milieu auf den Seitenwänden. Auf dem Deckel der Truhe hat sie rechts auf einem Sofa sitzend Martha Luckert gemalt. Bei ihr ist ihr Sohn Martin und gegenüber befinden sich seine Spielkameraden Walter und Manfred aus der Häfnerfamilie. Mitglieder der Familien Luckert und Steinbiß hat Ilse Häfner-Mode wiederholt gemalt. Für ihr Bild mit dem jungen Martin Luckert erhielt sie 1954 von der Stadt Düsseldorf den Cornelius Preis für Bildende Kunst.⁶⁰ Eine enge Bindung bestand weiterhin zur Familie Klei, die in unmittelba-

rer Nachbarschaft der Künstlerin wohnte. Ilses Sohn Thomas lernte in der Klei-Familie seine spätere Frau Erna (gen. Mouche) kennen. Ilse unterstützte diese Freundschaft sehr. Die drei Klei-Schwestern Lina Steinecker, Mouche Häfner und Hanna Neuweg stellt sie sehr treffend mit ihren typischen Verhaltensweisen dar (von rechts nach links): Mouche verträumt schauend, Lina in kühler und eleganter Haltung und Hanna mit ihren im April 1952 geborenen Zwillingen Werner und Anna in ihrer dienenden und aufopfernden Art. (Kat.-Nr. 32) Ein besonders freundschaftliches Verhältnis hatte Ilse Häfner-Mode zu Lina Steinecker. (Abb. 23) Viele Bilder von ihr entstanden in Leopoldshöhe über die kinderreichen Familien Willi und Flora Kramer sowie Heinrich und Hildegard Kramer. Das Flötenkonzert bei der befreundeten Familie Münich zeigt diese mit ihren drei Töchtern Elisabeth (die älteste), Trude und Irmgard (die jüngste). (Kat.-Nr. 31) Zwei Selbstbildnisse der Künstlerin zeigen sie Anfang der fünfziger Jahre: eine Buntstiftzeichnung (Abb. 24) und ein Ölbild, auf dem sich die Malerin mit Paul Rützi darstellt. (Abb. 25)

60 Auf der Rückseite des Bildes ist die Preisverleihung vermerkt. Martin Luckert – von Ilse oft gemalt – berichtete mir, dass er häufig viele Stunden am Tag Modell saß. Herbert und Erich Häfners Mutter, Margarete Steinbiß, war die Schwester von Johanna Steinbiß und von Dr. Walter Steinbiß, Pathologe am Auguste-Viktoria-Krankenhaus in Berlin. Dieser unterstützte Ilse und Herbert finanziell insbesondere in der Zeit der Weltwirtschaftskrise Ende der zwanziger Jahre. Herbert Häfner hospitierte während seines Kunststudiums häufig in seinem Krankenhaus, um anatomische Studien durchzuführen.



Abb. 23 Lina Steinecker, um 1939



Abb. 24 Selbstbildnis, um 1950



Abb. 25 Selbst mit Paul Rütli, um 1950

In der Not der Nachkriegszeit war Ilse Häfner-Mode auf Einnahmen jeglicher Art angewiesen. Manche Bilder malte sie im Tausch gegen Lebensmittel.



Abb. 26: In Serie bemalte sie mit Buntstiften Geschenkkartons aus Pappe, die für 10 DM verkauft wurden.

Für den Schreiner des Ortes bemalte sie mit unterschiedlichen Motiven Schrankwände. So hat sie auch die Türen ihres eigenen Küchenschrankes künstlerisch mit »Mode«-Engel und Selbstbildnis mit Pfeife gestaltet. (Kat.-Nr. 61, 62) Ihre Bilder, die die Leute kauften, wurden zumeist mit 10 oder 20 DM pro Monat ab-

bezahlt, worüber sie in einem kleinen Heftchen Buch führte. Nicht selten sagte sie auch nach einer gewissen Zeit zu ihren Kunden: »Laßt mal, Ihr habt genug bezahlt.« Ihre Schweizer Freunde schickten ihr regelmäßig Lebensmittelpakete mit Geld. 1949 fand ihre erste Ausstellung nach dem Kriege in der Galerie Otto Fischer in Bielefeld statt, die nächste 1953 im Herforder Museum.⁶¹ Beide Ausstellungen erhielten eine gute Presse. Für das Grabbe-Gymnasium in Detmold erstellte sie im Auftrag des Lippischen Landesverbandes ein großes Triptychon. Herbert Häfner bestritt mit seinen Bildern, die ihm noch verblieben waren, 1946 und 1947 drei Ausstellungen in Bielefeld, Hannover und Detmold mit positiver Resonanz in der Presse, die aber keinen finanziellen Gewinn brachten.⁶² Als exzellenter Maler – zerbrochen an den menschenverachtenden Schikanen und Terrorakten nationalsozialistischer Gosse – resignierte er und hatte im Gegensatz zu seiner Frau Ilse jegliche Freude am Malen verloren.⁶³

Thomas Häfner kehrte 1948 aus Ceylon zu seiner Mutter nach Leopoldshöhe und zu seinem Vater nach Bösingfeld zurück. Ilse hat sich und Thomas am Weih-

61 Paul Rütli (siehe Anm. 17), S. 9.

62 Horst Fröhlich (siehe Anm. 20).

63 Ebd. Nach seiner Scheidung von Ilse Häfner-Mode im Jahre 1946 hatte Herbert Häfner, auch angeregt von der Töpfermeisterin Tobisch-Wimmer begonnen, eine Keramik-Werkstatt aufzubauen. Er stellte zunächst Krüge und Vasen nach dem Vorbild griechischer Keramikkunst her. Aus der Partnerschaft mit Frau Tobisch-Wimmer stammen die Söhne Anselm und Florian Wimmer. Stephan ist ihr Sohn aus erster Ehe. Die Gesundheit Herbert Häfners war jedoch aufgrund einer dünnwandigen Herzerarterie angegriffen. Unerwartet starb er am 23. Oktober 1954.



Abb. 27 Sohn Thomas, 1949



Abb. 28 Selbstbildnis mit Sohn Thomas, 1950



Abb. 29 Mein Milieu, 1950

nachtsfest desselben Jahres gemalt. (Kat.-Nr. 30) Mutter wie Sohn hatten am Heiligen Abend Geburtstag. Das Bild mit den brennenden Kerzen am geschmückten Baum lässt jedoch keine weihnachtliche Stimmung aufkommen. Im Vordergrund schaut ihr Sohn Thomas in liegender Haltung mutlos und traurig – ins Leere blickend. Seine Mutter befindet sich tröstend neben ihm. Ein Jahr später hat sie Thomas in stehender Haltung abgebildet. (Abb. 27) Sein Gesicht ist zugleich seitwärts gespiegelt, und er wirkt in sich ruhend und selbstbewusst. Zwischen Körper und anliegendem Arm hält er eine Figur aus dem Puppenspieltheater: den König. Ihm gegenüber mit direktem Blick dem Betrachter zugewandt, hält Maria-Brigitta Gräfin von der Schulenburg mit ihren Händen gegen ihren Körper gelehnt ein Kind, in weiß-grünlich leuchtendem Farbton gehalten. Es zieht mit magischer Kraft alle Blicke auf sich.⁶⁴ Es ist das Jahr 1949. Thomas Häfner hat die Aufnahmeprüfung an der Staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf bestanden und sich für das

Wintersemester 1949/50 immatrikuliert. In zwei weiteren Selbstbildnissen aus dem Jahre 1950 stellt sich die Malerin mit Thomas und Kindern aus Leopoldshöhe in ihrem Wohnraum, der zugleich Atelierraum ist, dar. (Abb. 28, Abb. 29) Diese Bilder bringen die Schönheit der von ihr geschaffenen Farbkompositionen in besonderer Weise zu Geltung. Aus dem Jahre 1950 stammt auch ihr Selbstbildnis mit ihrem Sohn Thomas in Leopoldshöhe. (Kat.-Nr. 17)

Die Darstellung von Menschen bleibt das eigentliche Thema in der Malkunst Ilse Häfner-Modes. Dieses gilt nicht nur für ihre Ölbilder, sondern gleichermaßen auch für ihre Aquarelle: z. B. »Lesestunde« (Kat.-Nr. 29), »Kleines Mädchen« (Kat.-Nr. 16), für ihre Stickbilder wie »Strandleben« (Kat.-Nr. 67), »Badende« (Kat.-Nr. 66), »Mutter mit Kind« (Kat.-Nr. 64), »Freundinnen« (Kat.-Nr. 63)⁶⁵ oder für ihre Pastellbilder wie z. B. »Zwei Schwestern« (Kat.-Nr. 15). Selten hat sie die Landschaft in ihre Bilder einbezogen. Aber auch hier, wie in dem Bild »Winter in Leopoldshöhe«, domi-

64 Dr. Wilhelm Graf von der Schulenburg berichtete und schrieb mir über seine Tante Maria-Brigitta Gräfin von der Schulenburg und seinen Onkel Alexander Graf von der Schulenburg (Brief vom 14. 6. 2012). Maria-Brigitta Gräfin von der Schulenburg (1912-1995) kam mit ihrem Mann Alexander Graf von der Schulenburg 1945 nach Leopoldshöhe. Sie waren zuvor wohnhaft im Berliner Norden und flohen von dort 1945 zu Fuß mit kleinem Handgepäck unter abenteuerlichen Umständen vor den einmarschierenden russischen Truppen, zunächst zu Verwandten im heutigen Sachsen-Anhalt. Von dort flohen sie ebenfalls vor der russischen Besatzungsmacht – nach Abzug der Amerikaner – wiederum zu Fuß nach Gut Hovedissen in Leopoldshöhe. Dort fanden sie Aufnahme bei Leopold Graf von der Schulenburg, bis sie 1948/49 nach Düsseldorf übersiedelten. Beide waren künstlerisch begabt, malten und musizierten. Maria-Brigitta, geb. Ganse, aus katholischem Hause, kam aus Schlesien und war die zweite Frau ihres Mannes Graf Alexander, der protestantischen Linie der Familie von der Schulenburg zugehörig. Dieser war als Jurist tätig und konnte ausgezeichnet Geige spielen. Sie hatte eine wunderbare Alt-Stimme, war eine tolerante kluge und warmherzige Frau. In Leopoldshöhe hatte sich um sie ein Kreis künstlerisch tätiger und interessierter Leute gebildet, zu denen auch Ilse Häfner-Mode gehörte.



Abb. 30 Der Stoffladen, 1953



Der Stoffladen von Lina Steinecker in Leopoldshöhe

niert der Mensch. (Kat.-Nr. 28) Sie selbst steht mit der Mal-Palette im Vordergrund und am rechten Bildrand sind ihr Sohn Thomas mit seiner späteren Frau Mouche zu sehen. Vom Himmel fliegt der »Mode«-Engel herab. »Ick verkehre ja mit meinem Schutzengel per Du. Natürlich ist es mir auch saumies gegangen. Aber ick habe immer Glück jehabt. Wahrscheinlich, weil ick so kleen bin«, bemerkt sie später in ihrem Berliner Jargon zu ihrem Engel-Motiv.⁶⁶ 1953 malte Ilse Häfner-Mode in nuancierter Farbigkeit ihren »Stoffladen«. (Abb. 30) Es handelte sich um das Geschäft von Lina Steinecker (geb. Klei) in Leopoldshöhe, Schötmarsche Straße, in dem die Künstlerin immer Garn für die Herstellung ihrer gestickten Bildnisse kaufte. Rechts mit ihren Händen eine Stoffbahn prüfend, steht Lina selbst und vor ihr Sohn Michael. Im Dialog mit Lina Steinecker steht vor der Thekenzeile mit Fächern und Schubladen ihre Schwester Hanna Neuweg mit ihren spielenden Zwillingen Werner und Anna. Zwischen beiden schaut Oma Karoline Klei in den Laden. Links hinter Hanna befin-

den sich in sitzender Haltung Linas Töchter Margarete und Gerda. Vorne sitzt Linas Dackel Rolli.⁶⁷

In der thematischen Ausrichtung der Bildnisse von Ilse Häfner-Mode fällt dem Stillleben kein unbedeutender Stellenwert zu. Die dort häufig abgebildeten Objekte wie Vasen, Krüge, Blumen, Puppen oder Spielzeug bringen in den Augen der Künstlerin zum Ausdruck, dass sie »wie lebendige Wesen [...] tanzen«. So notiert sie in ihren Tagebuchaufzeichnungen.⁶⁸ Die sitzende Puppe in ihrem Stillleben von 1954 ist Erna Häfner, vorne befindet sich der Wellensittich Nuci, und der Rahmen, dem sie ihr Bild angepasst hat, ist noch von Herbert Häfner. (Abb. 31, S. 28) Der Delfter Krug mit Mohn, vor 1948 gemalt und 1973 restauriert, zeigt – wie die Blumen auf dem Bild zuvor – die Farbenfülle der Natur und die Gestalt der Dinge, die von der Künstlerin mit ihrer Palette regelrecht auf die Leinwand gezaubert sind. (Kat.-Nr. 2) Einige weitere Stillleben aus den fünfziger Jahren veranschaulichen ihre großartige Kunst des Malens.

65 Auf diesem Stickbild sind folgende Personen abgebildet: die Malerin Gabi Weber (links mittig) und Liesel Zimmat (unten rechts). Oben erscheint Ilse als »Mode«-Engel.

66 Gerhardpaul Friedrich hält diese Bemerkung Ilse Häfner-Modes in dem Artikel »Böses scheint ihr nicht malenswert« in einer Düsseldorfer Zeitung aus dem Jahre 1961 fest. Die Anmerkung der Künstlerin hinsichtlich ihrer Körpergröße – sie war kleiner als 1,50 m – spielt auch sicherlich darauf an, dass sie in der Nazizeit als »kleines Mädchen« in Berlin nicht so auffiel. Sie trug keinen »Judenstern«, wurde an der Kinokasse bei Filmen für Erwachsene häufig zurückgewiesen. Sie vermied natürlich, ihren Ausweis mit dem eingetragenen »I« vorzuzeigen.

67 Hanna Neuweg und Lina Steinecker waren die Schwestern von Mouche, 1955 Thomas Häfner heiratete; ihr Geburtsname war Klei.

68 Paul Rützi: »Zu Notizen in einem Tagebuch ohne Daten«, in: WV Ilse Häfner-Mode (siehe Anm. 4), S. 21.

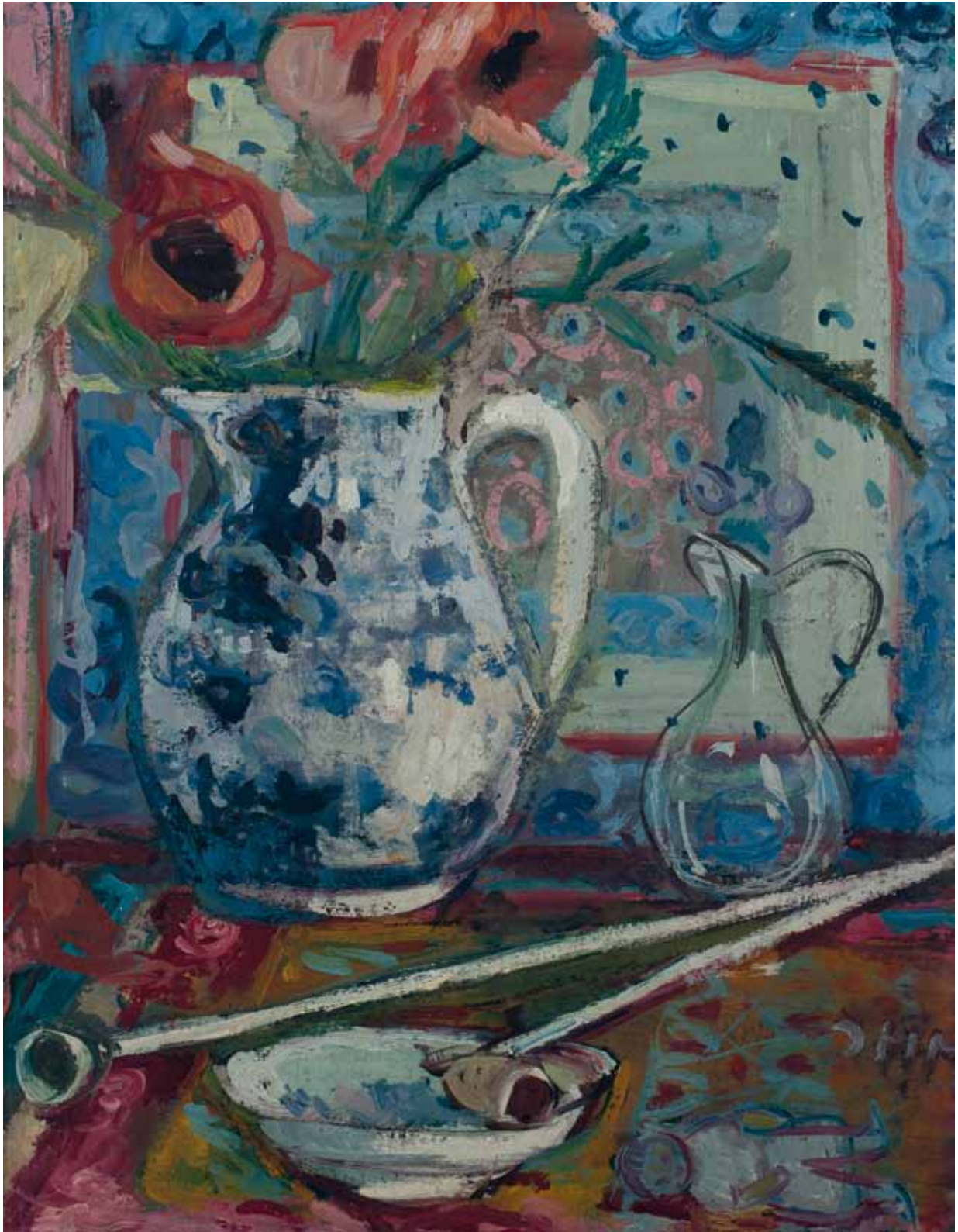


Abb. 31–34, Stilleben

(Abb. 31–34) Aus der Nachkriegszeit in Leopoldshöhe hinterließ Ilse Häfner-Mode ein umfangreiches Werk.⁶⁹ Trotz Armut und Not im täglichen Leben charakterisiert es in künstlerischer Hinsicht eine äußerst fruchtbare Schaffensperiode im Leben der Malerin.

69 Ihre wiedergegebenen Bildnisse in dem von Paul Rütli erstellten Werkverzeichnis (siehe Anm. 4) aus ihrer Zeit in Leopoldshöhe sind nur ein Teil ihrer gemalten Werke. Ihr Gesamtwerk umfasst ein umfangreicheres Spektrum. Vor diesem Hintergrund wird ebenso deutlich, welch ein großes Arbeitspensum – qualitativ auf gleich hohem Niveau stehend – die Malerin in Leopoldshöhe bewältigt hat.

70 Die Freie Presse (Regionalseite Land Lippe) von Sonnabend, dem 28. Januar 1956, widmet eine ganze Seite der Malerin Ilse Häfner-Mode anlässlich einer Ausstellungsbeteiligung in der Kunsthalle zu Düsseldorf. Ausführlich wird über das gewährte Aufbaudarlehen berichtet und über die Sachverständigen-Gutachten der Direktoren der Hochschule für Bildende Künste in Berlin und des Städtischen Museums in Wuppertal-Elberfeld



Kat. 2 Delfter Krug mit Mohn, ca. 1947



Ilse Wohnung und Arbeitszimmer, um 1965

Düsseldorfer Jahre

Die Entscheidung Ilse Häfner-Modes, von Leopoldshöhe nach Düsseldorf zu ziehen, hat sehr viel mit dem Wohnort ihres Sohnes zu tun, der nach dem dortigen Kunststudium als 25jähriger freischaffender Künstler in der Kunstmetropole tätig war. Als Schüler der Meisterklasse unter Otto Pankok hatte Thomas Häfner eine Studienbeihilfe des Landes Nordrhein-Westfalen erhalten. Diese wurde mit der Haftentschädigung, die man seiner Mutter gewährt hatte, verrechnet. Um sich in Düsseldorf eine neue Existenz aufzubauen, hatte Ilse Häfner-Mode ein Aufbaudarlehen beantragt. Als das Land ablehnte, reichte sie über ihren Rechtsbeistand Klage bei der Entschädigungskammer ein. Immerhin stand sie nach zwölf Jahren Mal- und Berufsverbot einschließlich acht Monaten Lagerhaft durch diesen praktizierten Verrechnungsmodus wiederum mittellos da. Die Entschädigungskammer des Landgerichts Detmold sprach ihr zunächst 3000 DM und ebenso eine zweite Rate für sechs Monate später zu.⁷⁰ Mit Recht erhoffte sich die Malerin, mit ihrer Tätigkeit in Düsseldorf

ein größeres Publikum zu erreichen. Im Oktober 1955 zog sie zunächst nach Düsseldorf-Gerresheim in die Torbruchstraße 309, im August 1958, nach Düsseldorf-Derendorf in die Becherstraße 1. In ihrer Wohnung, erste Etage rechts, war ihr Wohnraum wie in den Wohnungen zuvor zugleich Atelierraum. (Fotos oben) Ilse Häfner-Mode war zu diesem Zeitpunkt 52 Jahre alt und hatte große gesundheitliche Probleme zu bewältigen. Noch in Leopoldshöhe erlitt sie einen Schlaganfall, an dessen Folge ihr rechter Arm und ihre Hand – unverzichtbar für ihre malerische Tätigkeit – in der Bewegung stark eingeschränkt waren. Ihr Neffe Walter Häfner erinnert sich an das stete Training seiner Tante zur Rekonvaleszenz ihres Armes.⁷¹ In Düsseldorf zu Gast bei Hannelore Köhler und ihrem Mann Günther Cremers, die als Maler beide zur Gruppe »Junge Realisten« gehörten, erlitt sie eine schwere Herzattacke.⁷² Jedoch überwand sie ihre gesundheitlichen Einschränkungen und lernte damit zu leben. Als ihr der Arzt dringend riet, auf Zigarre und Korn zu verzichten, meinte sie in ihrem Berlinerisch: »Beiden kann ick mit Mühe entraten, aber malen muss ick.«⁷³ Im Jahre 1960

sowie des Vorsitzenden des Lippischen Künstlerbundes, die die außergewöhnlichen künstlerischen Fähigkeiten der Malerin zu würdigen wissen.

71 Seit ihrem Schlaganfall gebrauchte sie bisweilen einen Stock als Gehhilfe. Weiterhin hatte Ilse Häfner-Mode zugleich damit begonnen, auch ihre linke Hand beim Malen zu gebrauchen, wie Edda Bröker (siehe Anm. 7) zu berichten weiß.

72 Hannelore Köhler berichtete mir bei einem Besuch am 31. 8. 2010 ausführlich über diesen Herzanfall. Ilse Häfner-Mode wurde in ein Krankenhaus gebracht.

73 Gerhardpaul Friedrich (siehe Anm. 66).



Kat. 3 Maskerade, um 1930



Abb. 35 Mouche Häfner, 1955

malte Hannelore Köhler ihre Freundin Ilse in Öl (100 x 70 cm). (Kat. 95 , S. 175) Bei diesem Bild lässt sie zutreffend Inneres äußerlich sichtbar werden. Ilse Häfner-Mode steht leicht lächelnd in gelöster Körperhaltung. Es ist ein Bild, das ihre innere Ausgeglichenheit zutreffend zum Ausdruck bringt. In seiner Komposition und farbigen Gestaltung zählt es sicherlich zu einem der schönsten Bilder, auf denen Ilse gemalt worden ist. Im Laufe der Jahre machen zahlreiche Düsseldorfer Familien von ihrer Porträtkunst Gebrauch und geben teilweise großformatige Bilder in Auftrag.

Lässt man die Berliner Zeit und die Jahre in Leo-

poldshöhe Revue passieren, so waren es insbesondere Menschen, die die Künstlerin immer wieder malte, und die wie ein Reigen ihr malerisches Werk durchziehen. »Alles ist mir ein Reigen. Eins steigt zum anderen empor, ohne Übergang, wie nachts in Träumen. Und Kräfte sind dann in mir, das will hinaus, will Gestalt annehmen.«⁷⁴ Dieser Menschen-Reigen setzte sich ungebrochen in der Düsseldorfer Zeit fort. Malen war für Ilse Häfner-Mode das Medium, das ihre inneren Kräfte freisetzte und ihren Bildern ausdrucksvolle Gestalt verlieh. Am 25. Oktober 1955 heirateten ihr Sohn Thomas und Mouche, geb. Klei, in Düsseldorf. Ihr Bild »Thomas und Mouche in Paris« zeigt ein verliebtes glückliches Paar und strahlt eine Symbiose von innerer Harmonie und zärtlicher Gestik aus. (Kat.-Nr. 14) Die Farbgebung geht von dunkelgrünbraunen Tönungen im Hintergrund zu einem helleren Grün in der Kleidung von Thomas und zu einem zarten Gelb im Kleid seiner Frau über, auf die die Augen des Betrachters ohne sein Zutun hingelenkt werden. Das Paar ist in ein mildes und sanftes Licht getaucht. 1954/55 hat die Künstlerin zwei weitere Porträts von ihrem Sohn (Kat.-Nr. 7) und ihrer Schwiegertochter (Abb. 35) gemalt, die sie in sitzender Haltung darstellt. Hier sind die Farben satter aufgetragen, dunkler, aber nicht düster gehalten. Vielmehr wirken sie mit leuchtender Kraft. Aus dieser Zeit stammt auch eine kleine Buntstiftzeichnung, auf der über Thomas und Mouche ihr »Mode«-Engel schwebt. (Kat.-Nr. 13) Dieser schüttet Rosenblüten über das in Zuneigung vereinte Paar aus. Die Malerin selbst befindet sich in sitzender Haltung zeichnend im unteren

74 Ilse Häfner-Mode in ihren Tagebuchaufzeichnungen, in: WV Ilse Häfner-Mode (siehe Anm. 4), S. 21.

75 Im Düsseldorfer Stadtarchiv sind die Gemälde »Selbstbildnis mit Pfeife«, »Frau mit Kindern« und »Malerin im Akt« genannt.

76 Es sind die Ölgemälde »Doppelbildnis« und »3 Schwestern« (siehe Düsseldorfer Stadtarchiv).

77 Thomas Häfner hat Konrad Klapheck außerordentlich geschätzt. Lilo Klapheck hatte Einfluss auf die Düsseldorfer Kunstszene und war befreundet mit Werner Schmalenbach, Gründer und Direktor der Kunstsammlung NRW. Ihm legte sie nahe, die Düsseldorfer Kunsthalle und das Stadtgeschichtliche Museum für Ausstellungen von Ilse Häfner-Mode zur Verfügung zu stellen. Lilo Klapheck kam 1983, wie mir Peter Hassenpflug (siehe Anm. 11), Freund der Familie Klapheck, berichtete, auf tragische Weise bei einem Brand in ihrem Ferienhaus in Holland ums Leben. Konrad Klapheck ist später sicherlich auch durch den Einfluss seiner jüdischen Frau der jüdischen Glaubensgemeinschaft beigetreten. Ihre gemeinsame Tochter Elisa war lange Zeit Rabbinerin in Amsterdam. Konrad Klapheck, Klassiker der Nachkriegs-Avantgarde, hatte von 1997 bis 2002 eine Professur für Freie Malerei an der Kunstakademie in Düsseldorf inne. In seinem Malstil sind praktisch Merkmale des Neo-Realismus, Surrealismus und der Pop Art vereint.

78 Im Katalog zu dieser Ausstellung, herausgegeben von der damaligen Direktorin des Stadtgeschichtlichen Museums, Frau Dr. Meta Patas, erscheinen 27 großformatige Bilder, die Ilse Häfner-Mode zwischen 1964 und 1969 von Leuten aus Düsseldorf gemalt hat. Es sind Schwarz-Weiß-Wiedergaben. Lediglich das Titelbild von den mit Gitarre und Klarinette musizierenden Heinz Vontin und Peter Rübsam ist in Farbe gehalten. Eröffnet wird die Bildfolge mit der Wiedergabe eines Selbstbildnisses der Malerin aus dem Jahre 1947 in Leopoldshöhe. Ilse Häfner-Mode hat wie in Leopoldshöhe

rechten Teil der Buntstiftzeichnung. Rechts oben hat sie in zierlicher Schrift vermerkt: »Thom Musch u. der Modesche Schutzengel«.

Bereits während ihrer Zeit in Leopoldshöhe hatte sich die Malerin an einer Gemeinschaftsausstellung in Düsseldorf beteiligt (10.5.–7.6.1953). In der dortigen Kunsthalle war sie mit drei Gemälden vertreten.⁷⁵ In der Ausstellung »Düsseldorfer Kunst im Jan-Wellem-Jahr« (11.7.–10.8.1958, Kunsthalle) waren es zwei Ölgemälde, die sie beisteuerte.⁷⁶ Später folgten u. a. Einzelausstellungen: 1961 in der Städtischen Galerie Schloss Oberhausen, 1968 und 1971 in der Düsseldorfer Galerie May, 1969 im Stadtgeschichtlichen Museum Düsseldorf und 1972 in der Düsseldorfer Kunsthalle. Ihre zahlreichen Bilder, die auf diesen Ausstellungen zu sehen waren, lassen erkennen, dass die Malerin von den Düsseldorfer Kunstliebhabern außerordentlich geschätzt wurde. Denn es sind viele Düsseldorfer Persönlichkeiten und Familien, die sich von ihr malen ließen. Ihre Freundin Lilo Klapheck, geb. Lang, ist die treibende Kraft, die Ilse zu ihren Einzelausstellungen überredete und diese zugleich organisierte. Sie war verheiratet mit Konrad Klapheck (geb. 1935), der in den 60er Jahren im engen Kontakt mit dem Pariser Surrealistenkreis um André Breton und mit dem belgischen Maler René Magritte gestanden hatte. Zur damaligen Zeit malte er präzise gegenständlich, insbesondere Maschinen und technische Geräte. Häufig diskutierte er heftig mit Ilses Sohn Thomas.⁷⁷ Die Ausstellung »Leute aus Düsseldorf«, die vom Dezember 1969 bis Januar 1970 im Stadtgeschichtlichen

Museum gezeigt wurde, gab ein beredtes Zeugnis von der Verbundenheit Ilse Häfner-Modes mit dem Düsseldorfer Publikum. Die gezeigten Bilder stellen praktisch eine Hommage an Ilse Häfner-Mode dar.⁷⁸ Ihr Bildnis »Familie Dr. Sennewald« (Kat.-Nr. 12) aus dem Jahre 1966 ist vielfältig in der Farbgebung. Die Künstlerin malt nicht mit reinen Farben, sondern bricht diese durch die Beimischung von Komplementärfarben. So strahlt auch dieses Familienbild eine warme Atmosphäre aus. Neben dem Zeitung lesenden Vater Sennewald sitzt Sohn Rainer, mittig im roten Kleid befindet sich seine Mutter Marlis Sennewald, vor ihr steht ihre Tochter Angelika, dahinter ihre Schwester Renate und rechts am Kindertisch spielt der kleine Manuel. Der kompositorische Aufbau des Bildes ist trotz der Vielzahl an Personen von der Künstlerin sehr geschickt realisiert. Der Betrachter fühlt sich den Personen, die ihn direkt anschauen, ganz nahe. Typisch ist für die Malerin das eingestreute Ambiente. Es sind Vasen, Blumen, ein Korb, viele Puppen, ein Wellensittich, ein Schwan auf dem Kindertischchen und über Herrn Sennewald der schwebende »Mode«-Engel.⁷⁹ Ein weiteres Bild zeigt die Familien Vontin und Kemp. (Abb. 36, S. 34) Auch hier sind auf engstem Raum (von links nach rechts) Ingrid Kemp, Willi Kemp, Gisela Vontin, Heinz Vontin mit Tochter Birgit Vontin mit großer Nähe zum Bildbetrachter zur Darstellung gebracht. Ebenso ist das spielerisch gehaltene Ambiente mit lebendiger Farbgebung harmonisch in die Bildgestaltung integriert.⁸⁰

Die gemalten »Leute aus Düsseldorf« kamen aus vielen Berufen. Herkunft und Stand waren für die

auch in Düsseldorf zahlreiche Familienbilder gemalt. Einige davon werden auch in dieser Ausstellung gezeigt: z. B. Gerhardpaul Friedrich mit Frau und Kindern (siehe Anm. 10), die Familien Dr. Rothkopf und Hassenpflug (siehe Anm. 11), Vontins und Kemps, Dr. Sennewald und Zimmat. Liesel Zimmat ist der Künstlerin im Haushalt behilflich gewesen und war ein sehr beliebtes Modell der Malerin.

79 Marlis Sennewald wollte nach ihren Aussagen ihren Mann Adolf zu Weihnachten mit diesem Familienbild überraschen und war zuvor wochenlang mit ihren vier Kindern zur Wohnung der Malerin gegangen, wo sie Modell saßen. Ilse Häfner-Mode hat Adolf Sennewald in der Ecke Zeitung lesend dazu gemalt. Marlis Sennewald hatte jedoch dem Bild gegenüber Vorbehalte. Sie sah sich zu sehr in den Mittelpunkt gestellt und mit dem roten Kleid zu dominant, »majestätisch« wirkend. Als die Künstlerin sie besuchte und das Bild nicht an der Wand hing, wollte sie es sofort wieder mitnehmen. »Meine Bilder sind meine Kinder«, sagte sie. Man einigte sich schließlich darauf, das Bild gut sichtbar aufzuhängen. Ilse Häfner-Mode hatte sehr wohl eine typische Rollenkonstellation in der Familie Sennewald zur damaligen Zeit erfasst und malerisch zutreffend zum Ausdruck gebracht. Heute ist man sehr glücklich über den Besitz des Bildes.

80 Größe des Familienbildes: 100 x 120 cm. Heinz Vontin und Willi Kemp hatten sich 1954 über das Photographieren kennengelernt. Vontin war Diplomingenieur, Photograph und zugleich journalistisch tätig. Zur Malerin Ilse Häfner-Mode hatte er seit 1962 durch ihren Sohn Thomas bleibenden Kontakt. Willi Kemp beriet als Steuerberater viele Künstler und ließ sich oft mit Bildern honorieren. Seine Sammlung zur informellen Kunst – von hohem Wert – hat die Stadt Düsseldorf übernommen. Über seine Photographien hat er ein Buch veröffentlicht.



Abb. 36 Familien Vontin und Kemp, 1968



Abb. 37 »Tafelrunde«, Düsseldorf Altstadt



Abb. 38 J. L. Knierim, 1963

Künstlerin unwichtig. Ihr ging es allein um die Tätigkeit des Malens bzw. des Menschen-Malens. Es sind z. B. die Malerinnen Gabi Weber und Josephine Gilson, Maskenbildnerin Finchen, die Bildhauer Sandweg und Rübsam, die Schauspielerin Erika Kießler, Chefarzt Dr. Herbert Pohl und Ingeburg Pohl, Gastronomin Dagmar Koller, die Studienrätin Doris Bock und Peter Bock als ausübender Künstler, Bäckermeister Josef Höckmann, Christa als Auszubildende im Goldschmiede-Handwerk. Dazu gehören auch Solly und Francis – Nachbarinnen von Thomas Häfner – und die jungen Männer im Altstadtlokal (Abb. 37), die spontan bereit waren, der Künstlerin Modell zu sitzen. Ilse Häfner-Mode war leidenschaftliche Malerin und hat keine Gelegenheit vorübergehen lassen, um mit Künstlerpalette und Farbe, Bilder von Menschen auf die Leinwand zu bringen. Als Modell dienten Menschen aus ihrem weiten wie nahen sozialen Umfeld gleichermaßen. Insbesondere bei Freundinnen und Freunden, die sie alle malte, liebte sie es, neben ihren jeweils bestimmenden Wesensmerkmalen biographisch wichtige Ereignisse in die Bildgestaltung mit einzubeziehen. So erscheint im Porträt von Julia Lore Knierim aus dem Jahre 1963 (Abb.

38 und Kat.-Nr. 10) das gemalte Modell im oberen rechten Bildhintergrund als Tänzerin. Schon als junges Mädchen träumte sie davon, Tänzerin zu werden. Ihre Eltern jedoch weigerten sich zuzustimmen. Zu ihren Füßen liegt eine Puppe flach auf dem Boden. Sie ist Symbol für einen gescheiterten Rivalen, der mit einem anderen Mann brieflich um die Gunst der Dargestellten kämpft. Am rechten Bildrand schmiegt sich ein Kind an ihren Sessel. Es ist ihr in der Schwangerschaft verlorenes Kind. Julia Lore Knierims Kleid – in zarten Aquarell-Farbtönen gehalten – war anfangs der Hauptanreiz für Ilse Häfner-Mode, dieses Porträt überhaupt zu malen. Neben dem rechten Arm ihres Modells hat sich die Malerin in einer koboldartigen Handpuppe selbst dargestellt und schaut über die rechte Schulter direkt aus dem Bild. Der Gesichtsausdruck von Julia Lore Knierim verrät tief liegende Traurigkeit und vermittelt eine von Melancholie getragene Stimmung.⁸¹ Ilse Häfner-Modes Aktbild von Liselore Boje aus dem Jahre 1969 (Kat.-Nr. 18) erstrahlt regelrecht in einer Vielfalt von Farben. Frau Boje – kinder- und tierlieb – schaut lächelnd auf und ist mit ihrer Tochter Christine gemalt, die schlafend auf einer auf dem Boden

81 Frau Knierim (siehe Anm. 11) ist nach ihrer Dienstzeit im höheren Verwaltungsbereich der Post im Jahre 1978 weiterhin in Düsseldorf künstlerisch tätig. Von ihren drei Lebenswünschen – Tanzen, Gärtnern, Gestalten – konnte sie sich nun die beiden letzten erfüllen.

82 Axel Boje war beruflich PR-Mann und verstand es, sehr effektiv mit Geld umzugehen. Auf Charaktereigenschaften eingehend, hat die Malerin wohl deshalb seine Hände so ausgeprägt dargestellt.

ausgebreiteten Decke liegt. Ihre kleine Freundin Sandra befindet sich am Küchentisch. Vor Frau Boje sitzt in liebevoller Zuwendung ihr Golden Retriever Oliver Twist. Das dunkel erscheinende Kind neben ihrer rechten Schulter ist ihr noch nicht geborener Sohn Ingo. Puppen und Kinder schweben teilweise im Raum und lassen die Kinderliebe von Malerin und Modell deutlich werden. In einem zweiten Bild hat die Künstlerin Ehemann Axel Boje – im Sessel sitzend – dargestellt. (Kat.-Nr. 9) Auch dieses Gemälde zeigt große Farbenfülle. Besonders ausgeprägt hat die Malerin die Hände dieses gut aussehenden Mannes gemalt und eine rothaarige Puppe in die Sofaecke platziert.⁸²

Ilse Häfner-Mode hat gerne Frauen oder Paare, die ihr nahe standen, im Akt dargestellt. »Ick mal so gerne Fleisch«, sagte sie einmal lachend zu Julia Lore Knierim. Ihr Gemälde »Frau mit Kind« aus dem Jahre 1962/63 (Kat.-Nr. 21) ist ein typisches Beispiel für die Malweise der Künstlerin. Nur dünn hat sie die Farbschichten aufgetragen, Pigmente eingerieben und Reste von der Farbpalette darüber verrieben. Der Frauenakt soll in seiner Farbgestaltung nicht »schön« oder »perfekt«, sondern in herber Schönheit erscheinen.⁸³ Das Gesicht der Frau wirkt wie durch einen hauchdünnen Schleier gesehen. Die Künstlerin hat in dieser Zeit Aktdarstellungen gerne mit einem Sfumato überzogen. »Achim und Raute«, ein gemaltes Liebespaar aus der Zeit 1966/67, ist besonders ausdrucksstark in seiner Darstellung. (Kat.-Nr. 20) Aus gleicher Zeit stammt ein weiteres Frauenporträt der Künstlerin, das durch die Leichtigkeit in der Malweise und durch seine Farben in großer Schönheit wirkt. (Kat.-Nr. 19) Verspielt und lebendig im entsprechenden Ambiente wirkt ihre Aktdarstellung dreier Frauen. (Kat.-Nr. 23)

Dem engen Freundeskreis der Künstlerin in Düsseldorf ist auch Gabi Weber zuzuzählen. Sie hatte schon als junges Mädchen bei Ilse Häfner-Mode gemalt



Abb. 39 Zirkus, Düsseldorf, um 1965

und unter ihrer Ägide das Malhandwerk erlernt.⁸⁴ Ilse Häfner-Mode stellt sie auf einem großen Bild im Rückenakt dar. Zugleich sind Antlitz und Busen in einem Spiegel sichtbar. (Kat.-Nr. 22) Besonders in den letzten Lebensjahren malte Ilse Häfner-Mode immer wieder Frauenakte in hellen Farben. Gabi Weber mit ihren roten Haaren und Liesel Zimmat, auf einer dicken Trommel stehend, sind auf ihrem Zirkusbild aus dem Jahre 1968 mitten unter Elefanten, Akrobaten und Clowns im Akt dargestellt. (Kat.-Nr. 42) Die Malerin lebte in dieser Zirkuswelt ihre Phantasien ungebremst aus und übertrug sie farbenreich auf die Leinwand. (Abb. 39)

83 Auf Bildern zur Mutter-Kind-Thematik hält in der Regel die Mutter ihr Kind in ihren Armen oder es sitzt z. B. auf ihrem Schoß. Bei diesem Bild hat die Mutter ihr Kind einfach auf das nebenstehende »Mode«-Sofa gelegt, um sich dann im Akt malen zu lassen. Die Malerin hat diese zufällige Anordnung einfach übernommen.

84 Gabi Weber war unter der Anleitung von Ilse Häfner-Mode zu einer bekannten Düsseldorfer Malerin herangereift. Sie starb am 4. Februar 1996 im Alter von 50 Jahren.



Abb. 40 Afrikanisches Ballett, 1950



Abb. 41 Im Freudenhaus, um 1958



Abb. 42 Frauengruppe, 1965

Auf einem Ende 1969 erstellten Gemälde erscheinen im Umfeld von Frauen wiederum Gabi Weber und Liesel Zimmat in bewegter Pose im Akt. (Kat.-Nr. 47) Die Bildgestaltung ist kreativ und phantasievoll mit exotischem Hintergrund angelegt und greift zugleich die Zirkuswelt wieder auf. Ein Affe turnt durch den oberen rechten Bildraum.⁸⁵

Als Porträtmalerin hat sich Ilse Häfner-Mode ebenso der Darstellung von Menschen zugewandt, die nicht in sich ruhend, sondern oft in Gruppierungen bzw. Ansammlungen in Bewegung sind und so einer besonderen Dynamik unterliegen. Ihr Ölbild »Afrikanisches Ballett« aus dem Jahre 1950 z. B. gibt eine Momentaufnahme des dynamischen Bewegungsablaufs in kräftigen Farben wieder. (Abb. 40) Besonders in ihren erotischen Darstellungen liebte sie es, gesellige Menschen, die schmusen und in voller Unschuld Zärtlichkeiten austauschen, in zart nuancierten Farben zu malen. Selbst mit dem Puff hat die Malerin keinerlei Berührungängste, wie z. B. ihre Bilder »Das Püffchen« (Kat.-Nr. 46) oder das Aquarell »Im Freudenhaus« (Abb. 41) zeigen. Ihre erotischen Aquarelle

aus der Düsseldorfer Zeit haben im Vergleich zu ihrer Schaffensperiode in Leopoldshöhe in der Zartheit der Darstellung und in ihrem Farbenspiel noch dazu gewonnen: z. B. »Liebespaar« (Kat.-Nr. 53), »Karneval«⁸⁶ (Kat.-Nr. 52), »Freudenmädchen« (Kat.-Nr. 51), »Gruppe« (Kat.-Nr. 50). Selbst ihr Aquarell »Artisten« (Kat.-Nr. 49), genial in der Bildkomposition, strahlt Erotik aus. Des öfteren gesellt sie sich im Selbstbild zu ihren dargestellten Freundinnen oder Familienmitgliedern: z. B. »Familie«⁸⁷ (Kat.-Nr. 48), »Im Atelier«, »Frauengruppe« (Abb. 42). In ihren Aquarellen sind die hellen Farben nicht an die Figuren gebunden. Duftige Farbschleier überziehen in traumhafter Leichtigkeit die figürlichen Darstellungen. Oft sind es malerisch festgehaltene Momentaufnahmen von Menschen, die sich mögen und die einander in Liebe zugewandt sind. Ein verliebtes Paar z. B. befindet sich im Vordergrund auf ihrem Ölbild »Karneval in Düsseldorf«, und links oben erscheint ihr »Mode-Engel«. (Kat.-Nr. 45) Liebe und Erotik spielen die Hauptrolle in ihrem Bild »Madame Thérèse« nach einem Roman von Blaise Cendrars. (Abb. 43) Die berühmte Pariser Schauspielerin Ma-

85 Ilse Häfner Mode bemerkte humorvoll zu diesem Bild: »Pause im Puff«.

86 Auf dem Aquarell sind rechts dreimal Liesel Zimmat, mittig unten mit kahlem Kopf Thomas, rechts hinter ihm Ilse, links von ihm Mouche, daneben Janusch, links stehend Gabi Weber und halb links mit gespreiztem Bein noch einmal Janusch zur Darstellung gebracht.

87 In der Mitte des Aquarells befinden sich Ilse, rechts oben ihr Sohn Thomas, rechts unten Mouche mit Katze, links von Ilse ist Janusch zu sehen.

88 Herr Vontin versicherte mir, dass Ilse Häfner-Mode seine Gäste im Partykeller sehr zutreffend gemalt hat. Links in der oberen Bildmitte steht Ilse selbst im orangefarbenen Kleid. Dies war für ihre Kleidung äußerst ungewöhnlich und sonst nicht üblich. Im schwarzen Kleid neben ihr sitzt Mouche Häfner, daneben befinden sich Frau Irmgard Tauber und Gerhard Tauber (Kunstmaler), Gisela Vontin, davor Ingrid Kemp, daneben Heinz



Abb. 43 Madame Thérèse, 1965



Abb. 44 Party bei Vontins, 1968

dame Thérèse verkörpert in »Madame Kanaille« die Königin der Gosse. Die Malerin beginnt mit einer wüsten Bettszene zwischen Thérèse und ihrem Legionär Karacho im oberen Teil des Bildes und malt Sequenzen der Romanhandlung von oben nach unten in großer Ausdrucksintensität und Farbbrillanz. Überhaupt malte Ilse Häfner-Mode gerne Menschen, die feiern. »Das

Fest« (Kat.-Nr. 44) oder »Party bei Vontins« (Abb. 44) sind Bilder, die mit gemalten Gästen gefüllt sind. Sie war eine Künstlerin, die selbst regelmäßig und ausgiebig feierte und bei Vontin im Partykeller Freunde und Gäste auch wirklichkeitsgetreu festhielt.⁸⁸ Auf »Kollers Kahn«, einem Schiffsrestaurant auf dem Rhein, feierten Thomas und Ilse häufig in großer Gesellschaft.⁸⁹

Vontin, daneben rutschend/sitzend Doris Bock (Frau von Kunstmaler Peter Bock), liegend davor Thomas Häfner mit Hund Cato, über ihm Birgit Vontin. Auf dem Sofa links oben ist Liesel Zimmat, sitzend im blauen Kleid ist noch einmal Mouche Häfner und rechts im Anzug Herr Müller-Gast (Redakteur der Düsseldorfer Nachrichten) zu sehen. Vorne befinden sich Altstadt-Typen. Dazu ist das übliche Beiwerk von Ilse Häfner-Mode wie Puppen, Kinder etc. gemalt. Vorne schwirrt ein Tanzpaar durch die Luft. Das Ölbild (120 x 70 cm) ist um 1968 gemalt.

⁸⁹ »Kollers Kahn« war ein beliebter Treffpunkt der Düsseldorfer Kunstszene. Zur Blütezeit dieses Lokals sammelte Dagmar Koller als Wirtin viele Bilder zumeist unter günstigen Konditionen. Ilse Häfner-Mode hat sie mehrfach gemalt. Dagmar Koller hat gerne intensiv gelebt und gefeiert. In späteren Jahren war sie auch aufgrund einer fortschreitenden Krankheit gezwungen, ihr Lokal aufzugeben.



Dagmar Koller, um 1965



Auch in der Düsseldorfer Zeit hatte Ilse Häfner-Mode regelmäßigen Kontakt zu ihrem Bruder Heinz Mode und dessen Familie in der DDR. Sie schickte Pakete nach Halle mit Kleidung, Lebensmitteln und Spielsachen. Bei einem Besuch Anfang 1960 in Halle hielt sie in ihrem Bild »Bei meinem Bruder« die Wohnung des Indienforschers fest. (Abb. 45, S. 39) Am linken Bildrand steht Ilses Bruder Heinz im Türeingang und schaut in den Raum. Ebenfalls sitzt er im Sessel vor seinem Schreibtisch. Auch die Kinder Markus und Jetti sind mehrfach gemalt. Im vorderen linken Bildteil stehen sie vor ihrer Mutter Therese Charlotte, ebenso ruhen sie auf einer Liege, und Jetti steht noch einmal vor ihrem Vater am Schreibtisch. Neben Jetti sitzt die Malerin selbst. Therese Charlotte wiederum befindet sich mit Lotti, Haushälterin in der Mode-Familie, am vorderen Tisch. Im Vordergrund rechts ist eine Ansammlung indischer Puppen mit Elefanten zu sehen. Im Körbchen liegt Hund Muschi. Am oberen Bildrand hat die Malerin den Raum geöffnet. Eine Hütte ist in der indischen Landschaft zu sehen, und Elefanten schauen in den Raum. Auf der linken Bildseite hat sie

ebenfalls den Wohnraum ihres Bruders zum Garten hin offen gestaltet. Auf dem Balkon steht Michael, Halbbruder von Markus und Jetti.⁹⁰ In einem weiteren Bild aus dieser Zeit in der früheren DDR hat die Malerin ihre vielfältigen Beobachtungen und Eindrücke räumlich auf mehreren Ebenen in einzigartiger Weise projiziert. (Kat.-Nr. 43) Vergleicht man es mit den dargestellten Personen auf dem Bild »Bei meinem Bruder«, so kommen auch hier Familienmitglieder und die Künstlerin selbst in unterschiedlichen Lebenssituationen immer wieder vor. Neben dem Zug der Werktätigen mit ihren roten Fahnen befindet sich z. B. Ilses Bruder vor einer Bücherwand, daneben Jetti, Markus und Michael. Die geöffneten Räume geben den Blick frei für Straßen und Häuserblocks im oberen Bildbereich und für weiter entfernte, im Grünen liegende Häuser in einem unteren Siedlungsbereich.

Auf der Ausstellung »Leute aus Düsseldorf« (Abb. 46, S. 40) – Ende des Jahres 1969 – zeigte Ilse Häfner-Mode ihr Memoirenbild. (Abb. 47, S. 39) Scherzhaft kommentiert sie: »Das Selbstbildnis ist von früher, aber es stimmt noch, ich bin seitdem nicht gewach-

90 Therese Charlotte Wendt (siehe Anm. 11) hatte als Kriegerwitwe ihren Sohn Michael in die Ehe mit Heinz Mode gebracht. Der Altersunterschied zwischen Jetti und Michael beträgt 15 Jahre. Als Ilse Häfner-Mode zu ihrem Bruder nach Halle fuhr, waren ihre Bilder, die sie ihm zuvor geschickt hatte, nicht aufgehängt. Es gab, wie mir Therese Charlotte Modes engste Freundin Julia Lore Knierim berichtete, einen Riesenkrach. Aber die Wohnung von Heinz Mode war so eng mit Bücherregalen und Büchern gefüllt, dass für Bilder keine Flächen mehr frei waren. Schließlich schloss man einen Kompromiss. Ilses Bilder fanden an den Türen und im Treppenhaus ihren Platz. Heinz Mode wurde noch in der Kriegszeit an der Universität zu Basel promoviert und habilitiert. Das Thema seiner Doktorarbeit lautete: »Die Skulptur Ceylons«, das seiner Habilitationsschrift: »Indische Frühkulturen und ihre Beziehungen zum Westen«. In der Zeit des Krieges arbeitete er in der Schweiz der Kommunistischen Partei zu und war aktiv



Abb. 45 Bei meinem Bruder, Halle, 1960

sen.«⁹¹ Auf dem großen Ölbild (120 x 90 cm) hat sich die Künstlerin selbst mit leeren Händen, also ohne ihre geliebte Palette, in stehender Haltung dargestellt. Um sich herum hat sie Lebensereignisse und Menschen, die ihr wichtig sind, festgehalten. Links von ihr steht ihr Mann Herbert mit Söhnchen Thomas auf seinen Schultern, sie steht in kleiner Gestalt neben ihm. Über ihrer rechten Schulter erscheint – klein gemalt – ihr Bruder Heinz. Daneben sind die Töchter der Familie Münich (mit den langen Haaren Elisabeth) aus Leopoldshöhe zu sehen. Vorne sind von links nach rechts Mouche und Thomas mit Hund Cato, dahinter Gabi Weber und Ina May dargestellt.⁹² Sie selbst hat sich mehrfach im Akt gemalt, rechts oben den kleinen Thomas stillend. Darunter erscheinen Freund Milly und am rechten Bild-

rand Paul Rütli. Die obere Bildmitte scheint Hinweise auf ihre Liebesbeziehung im Lager Elben zu geben. Rechts neben Ilse ist vermutlich Rose Cohn als junges Mädchen und daneben als schlanke erwachsene Frau gemalt. Die Düsseldorfer Jahre waren für Ilse Häfner-Mode sicherlich eine beglückende und schöne Zeit. In Verbindung mit Düsseldorf dürften Erinnerungen an die Berliner Jahre vor 1933 in ihr wieder lebendig geworden sein. Im Vergleich zur Nachkriegszeit in Leopoldshöhe wurden ihre Bilder heller und farbiger.

In ihrem letzten Lebensjahr wohnte Ilse Häfner-Mode gegenüber dem Düsseldorfer Stadtmuseum in der Berger Allee 9 in der ersten Etage. Die Wohnung – von ihrem Sohn Thomas gemietet – ermöglichte es von der Größe, dass er dort mit seiner Frau und seiner

im Widerstand gegen das Naziregime tätig. Er war dort in mehreren Arbeitslagern interniert und kam schließlich 1945 über Singen und München endgültig nach Deutschland zurück. In Heidelberg arbeitete er auch als Korrespondent für die Rhein-Neckar-Zeitung und die Tägliche Rundschau. Im Herbst 1948 nahm er den Ruf für eine Professur an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg mit dem Arbeits- und Forschungsschwerpunkt orientalische Archäologie an; vgl. Hanne Mode (siehe Anm. 16), S. 119–120. Heinz Mode starb 1992 im Alter von fast 79 Jahren.

91 Artikel »Leute aus Düsseldorf« von Gerda Kaltwasser in der Düsseldorfer Presse 1969.

92 Ina May und Ilse Häfner-Mode waren freundschaftlich sehr verbunden. Um 1970 bürgte Ilse für ihre Freundin für eine sehr hohe Geldsumme, die sie verlor. Trotz dieser großen Enttäuschung äußerte sie sich niemals negativ über Ina May.



Abb. 46 Musik (Vontin und Rübsam), 1968

Mutter leben konnte. Ilse Häfner-Mode war körperlich geschwächt und konnte nicht mehr an der Staffelei stehen und malen. Mehrmals in der Woche kamen zu ihr Menschen aus ihrem großen Freundeskreis. Es waren zumeist zehn bis 14 Leute im Raum, die im lockeren Gespräch mit der Malerin ihre Erinnerungen austauschten. Ilse selbst war künstlerisch gekleidet und trug eine malerische Kopfbedeckung. Ihr Sohn Thomas organisierte diese Zusammenkünfte und war oft selbst dabei. Die Künstlerin selbst hatte sich ihren Abschied so gewünscht. Vor allem ging es ihr darum, Menschen, die sie gemalt hatte oder die ihr nahe standen, auf Augenhöhe um sich zu haben. Am 15. März 1973 starb Ilse Häfner-Mode. Sie erlitt einen Hirninfarkt. Bei ihr war auch ihre Freundin Dagmar Koller. Die Totenwäsche war ihr letzter Liebesdienst für Ilse.⁹³

Ilse Häfner-Mode hat sicherlich in ihrem Leben viel Leid erfahren. Dennoch hörte man ihrerseits nie eine Klage z. B. über das verhängte Mal- und Berufsverbot seitens der Nazis, über ihre Lagerhaft in Elben, über Trennung und Scheidung von ihrem Mann Herbert oder über die schwierigen Lebensverhältnisse in der Nachkriegszeit.

In ihrem Denken blieb sie positiv ausgerichtet. Sie sah trotz allen Leids und vieler möglicher Schattenseiten im Leben des Menschen immer das Gute in ihm. Dieses malte sie. Menschen waren für sie wunderbare Wesen, wenn sie nicht das Böse oder Dämonische zur Geltung kommen lassen. Sie sind gerne mit anderen zusammen, in Kommunikation miteinander, können sich zärtlich einander zuwenden oder Liebe leben. In ihren Bildern brachte die Künstlerin dieses zum Ausdruck. Sie liebte die Menschen, die sie malte, und ihre Bilder sind zugleich eine Liebeserklärung an sie. Es sind Bildnisse der Liebe. 40 Jahre nach ihrem Tod leben viele ihrer gemalten Persönlichkeiten nicht mehr. Ihre Bilder lassen, wie in einem Fotoalbum, eine ganze gemalte Generation wieder lebendig werden. Ihre Menschen-Darstellungen sind jedoch nicht fast vergessene Geschichte, sondern zeitlos in ihrer künstlerischen Aussage und in ihren Sinnbezügen zum Leben. Sie sprechen das an, was in jedem Menschen bewusst wie unbewusst an Wünschen und Vorstellungen vorhanden ist. Jeder ist getragen von der Sehnsucht nach mitmenschlicher Begegnung und Liebe, und jeder weiß um die Vergänglichkeit seines Lebens. In vielen ihrer Bilder ist somit auch ein Hauch von Melancholie und Abschied spürbar. Ihr künstlerisches Potenzial und ihre malerische Gestaltungskraft leben in ihren Menschenbildern in bleibender Schönheit fort.

93 Die Trauerfeier fand in der Kapelle des Stoffeler Friedhofs in Düsseldorf statt. Die Urnenbeisetzung von Ilse Häfner-Mode erfolgte im kleinen Familien- und Freundeskreis auf dem Düsseldorfer Nordfriedhof. Als ich Dagmar Koller 38 Jahre später im Alter von 68 Jahren im geschlossenen Bereich eines Krankenhauses besuchte, war es ihr nicht mehr möglich, gedanklich Zusammenhänge herzustellen bzw. sich an Ilses Tod zu erinnern. Ich zeigte ihr Bilder, die Ilse von ihr gemalt hat. Hier erkannte sie sich plötzlich. »Das bin ich«, rief sie aus. In den Bildern ihrer Malerin vermochte sie ihre Ich-Identität wahrzunehmen und sich wiederzuerkennen.



Abb. 47 Memoirenbild, 1969



Ilse Häfner-Mode, um 1904



Thomas Häfner mit seiner Großmutter, Walter und Manfred Häfner, 1948



Ilse, um 1927



Herbert Häfner, um 1930



Ilse mit Thomas, 1951



Ilse mit Thomas, um 1929 und 1930



Ilse mit Alexander Pechstein, 1940



Ilse mit Thomas, Berlin, um 1930



Ilse mit Thomas, Leopoldshöhe, um 1931



Ilse mit ihrem Sohn Thomas, 1971



Ilse mit ihrem Bruder Heinz Mode, Düsseldorf, 1960



Ilse, um 1970



Ilse Häfner-Mode mit Ulla Pechstein und Freundinnen · Abb. 48 rechts oben: Weihnachtsbild für Ulla und Alexander Pechstein



Alexander Pechstein

ILSE HÄFNER-MODE – DIE FREUNDIN MEINER MUTTER

Meine Gegenwart war für Ilse in dieser Situation wohl eher eine spielerische Abwechslung als eine Störung bei ihrer Arbeit. Sie hatte ein großes, langes Stickbild über unseren Tisch und einen Stuhl gelegt, um daran zu arbeiten. Wollfäden, die rückseitig herunterhingen, fanden dabei mein besonderes Interesse. So kam es, dass Ilse und ich oftmals am gleichen Faden zogen, sie von oben bei dem Versuch der künstlerischen Einfädelung in ihr Stickbild und ich, als viereinhalbjähriger Knirps am Boden hockend, von unten mein spielerisches Interesse an dem gleichen Wollfaden begründend.

Es waren viele Wollfäden, die von meiner Warte aus eine verwirrende, kreuz und quer verlaufende Fadenstruktur bildeten, die sich über meinem Kopf auf dem Stickleinen ihren Weg bahnten. Wenn Ilse ihr mit Wollfäden gemaltes Bild aufstellte, war es für mich jedes Mal wie ein Wunder. Zu sehen waren Menschen, Tiere, Landschaften und alles war märchenhaft miteinander verbunden. Sie gestaltete ihre künstlerischen Werke immer begleitet von spaßigen Bemerkungen, abenteuerlichen Geschichten und liebevollen Zuwendungen zu mir, dem Sohn ihrer Freundin Ulla. So ihr Kosename. Meine Mutter hieß Ursula Pechstein und war die Schwiegertochter des Expressionisten Max Pechstein.

Die Luft war angereichert mit milden Düften, die aus Ilses Tabakspfeife kamen, die sie stets bei ihrer Arbeit im Munde hatte. Rauchwölkchen bahnten sich ihren Weg durch unsere kleine Atelierwohnung, die meine Mutter damals bewohnte und in der Ilse vom November 1943 bis zum Mai 1944 Unterschlupf fand – einem privaten Versteck. Als Kind war mir damals nicht bewusst, welches Risiko für meine Mutter und natürlich erst recht für Ilse bestand, sie als verfolgte Jüdin vor dem Zugriff der Gestapo zu verstecken.

Wir wohnten damals in der Ruhlaer Straße in Berlin. Einer viergeschossigen Häuserzeile, wo für die Bewohner auch entsprechende Luftschutzräume im Keller vorhanden waren. Diese Luftschutzräume mussten bei jedem Fliegeralarm sofort aufgesucht werden. Von allen Anwohnern, mit Hund und Katze. So fanden sich, immer in überstürzter Eile und platzgreifendem Gedränge, die Bewohner in den beengten Räumen wieder – auch der Blockwart. Er wusste genau, wer als Bewohner zum Haus gehörte und wer als Fremder Schutz vor den Fliegerangriffen suchte. Es herrschte Ruhe, eine beängstigende Stille unter den Anwesenden. Jaulende Hunde wurden geduckt, körpurnah und im Flüsterton zur Ruhe gemahnt. Zu hören waren die Motoren der Bomber über uns, wir spürten Einschläge



Frauen mit Kindern, Bildstickerei

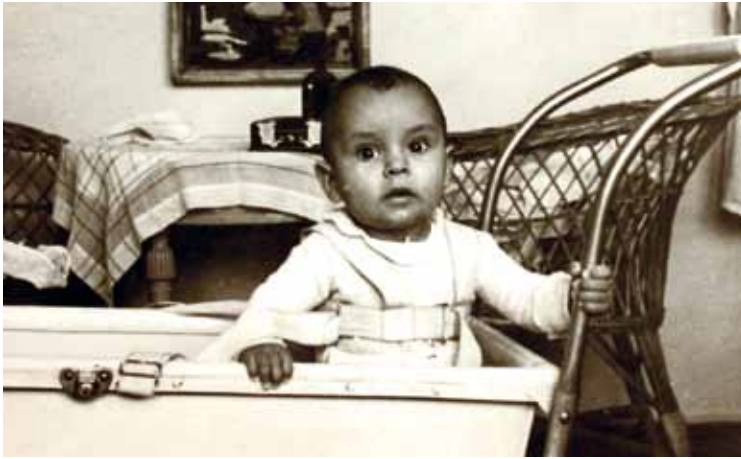
und Detonationen in unmittelbarer Nähe. Wir blieben dieses Mal verschont. Es wäre ein leichtes für den Blockwart gewesen, meine Mutter und ihre Freundin, die untergeschlüpfte jüdische Malerin Ilse Häfner-Mode, bei der Gestapo anzuzeigen. Er hat es nicht getan, womit er sich selbst auch in Gefahr begeben hatte.

Der ständige Wechsel von behütetem, geheimem Versteck und der Öffentlichkeit im Luftschutzkeller muss für Ilse und meine Mutter eine übermäßige Belastung gewesen sein. Entwarnungen, erneuter Fliegeralarm – mit aller Hast in die Luftschutzräume – vollzogen sich oft mehrmals in der Nacht.

Trotz der psychischen Belastung durch die Bombardierung Berlins erinnere ich mich an ein ungezwungenes, ja sogar heiteres Zusammenleben mit Ilse in unserer Wohnung. Der Humor war wohl auch ein verbindendes Element in der Freundschaft der beiden Frauen, und – neben der Malerei – auch die Literatur, die für meine Mutter als Schriftstellerin von großer Bedeutung war.

Neben den Arbeiten an Stickbildern erinnere ich mich noch an Ilses Rötzelzeichnungen und die bezaubernden Aquarelle, die in dieser Zeit in der Atelierwohnung meiner Mutter entstanden sind. Kurz vor Weihnachten 1943 muss Ilse auch an einem Aquarell im verborgenen gearbeitet haben. Denn zu Weihnachten 1943 hatte sie meine Mutter mit einem besonderen Geschenk – einem Aquarell – überrascht, das meine Mutter mit mir, umgeben von Spielzeug und engelhaften Wesen in Zuversicht auf eine friedvolle Zukunft darstellen. (Abb. 48, S. 47 und Kat.-Nr. 34)

Im Spätsommer 1944 unternahm meine Mutter mit mir eine Reise mit der Eisenbahn nach Lippe in den Ort Leopoldshöhe. Sie wollte ihre Freundin Ilse dort besuchen, die sich aus dem Versteck in Berlin zu ihren Verwandten nach Leopoldshöhe begeben hatte, in der Hoffnung, dort vor dem Zugriff der Gestapo sicher zu sein. Eine Fehleinschätzung, wie sich herausstellte, denn durch einen Verrat aus der Nachbarschaft wurde sie am 19. September 1944 in das Frauenlager Elben, bei Kassel, einem Zwangsarbeitslager für etwa 200 deutsche Frauen und Mädchen jüdischer Herkunft,



Alexander Pechstein, rechts mit Ilse Häfner-Mode

von der Gestapo abgeholt. Ein tränenreicher Abschied der beiden Freundinnen ist mir noch in Erinnerung, die gehofft hatten, dass Ilse ein Leben in einem Lager erspart bliebe. Das Überleben hat Ilse den Amerikanern zu verdanken, die sie im April 1945 nach acht Monaten Zwangsarbeitslager befreit haben.

Nach dem Zweiten Weltkrieg hatte sich Ilse in Düsseldorf angesiedelt, wo auch ihr Sohn Thomas lebte, der auch Maler gewesen war. Im Jahre 1961 besuchte ich Ilse mit meiner Mutter in Düsseldorf noch einmal. Die Vergangenheit, die Scheidungen beider Frauen von ihren Männern, meine Mutter hatte den Namen ihres zweiten Mannes Märksch angenommen, und die künstlerische Arbeit von Ilse standen bei den Gesprächen im Mittelpunkt. Ebenso die Frage, ob meine Mutter auch zu den »Unbesungenen Helden« gehört, die eine Ehrung erfahren sollten. Denn im Jahr 1958 rief der Innensenator von Berlin, Joachim Lipschitz, eine Initiative ins Leben, in deren Verlauf bis 1966 insgesamt 760 Menschen vom Berliner Senat geehrt und bei Bedürftigkeit finanziell unterstützt wurden. Diese Ehrung erfolgte für Menschen, die während der NS-Zeit Verfolgte, meist Jüdinnen und Juden, unterstützt, versteckt und gepflegt hatten. Diese Ehrung hatte auch meine Mutter am 5. Dezember 1963 erfahren, weil sie durch ihre uneigennützigte Hilfe ihre Freundin Ilse Häfner-Mode in Berlin vor dem Zugriff der Gestapo bewahren konnte.

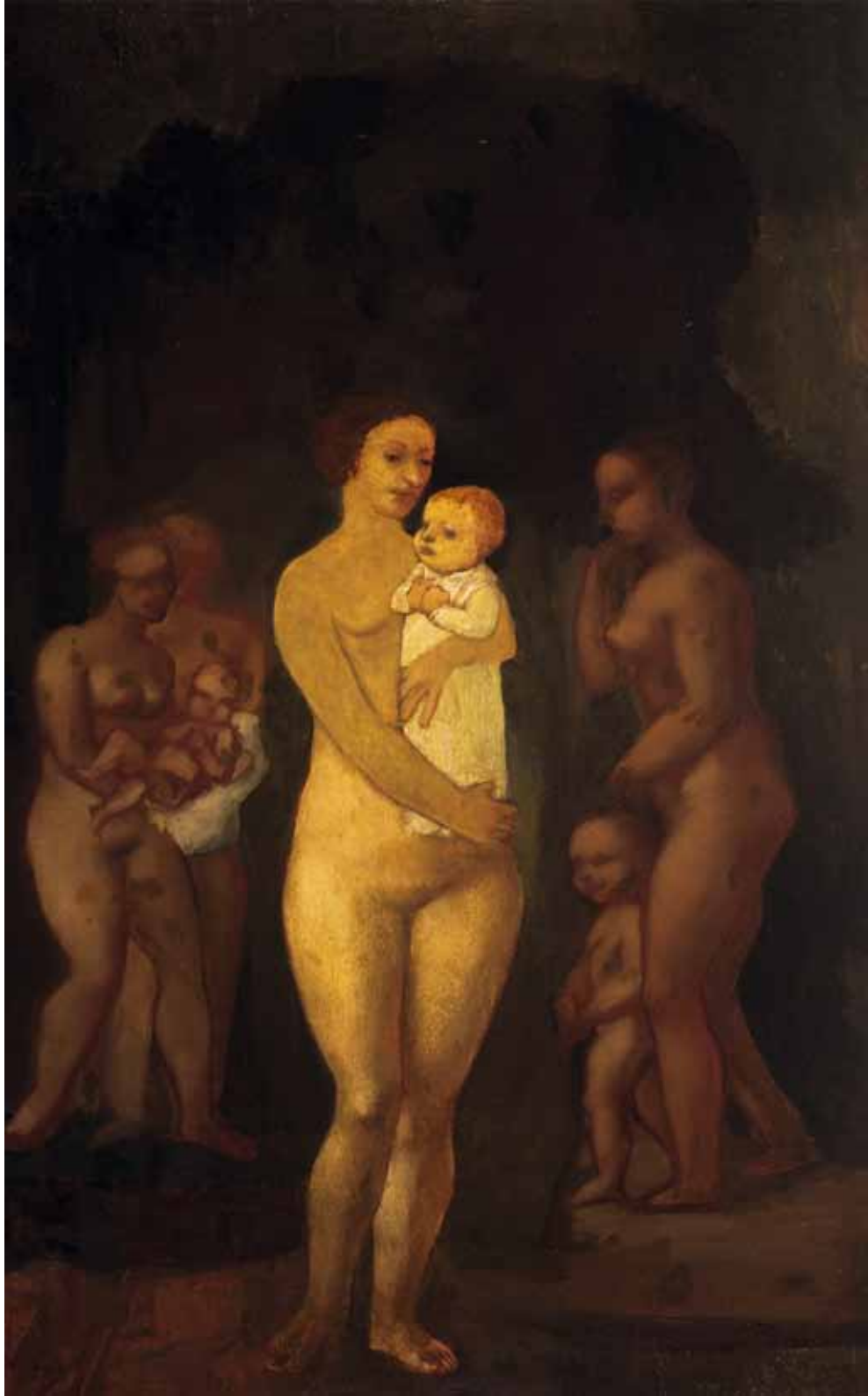
Leider zerbrach im Jahr 1963 die jahrzehntelange Freundschaft der beiden Frauen, die wohl durch ihre eigenen Lebenssituationen die Tragfähigkeit ihrer Freundschaft verloren hatten.



Kat. 92 Herbert Häfner: Ulla Pechstein, Rötzelzeichnung, o. J.



Kat. 93 Herbert Häfner: Ulla Pechstein, Gipsporträt, o. J.



Kat. 94 Herbert Häfner: Ilse mit Thomas, 1929



Kat. 4 Ilse Häfner-Mode, Selbstbildnis mit Söhnchen Thomas, 1932 · Foto rechts oben: Ilse mit Sohn Thomas, um 1960



Christian Walda

ILSE HÄFNER-MODE – EINE KÜNSTLERKARRIERE MIT HINDERNISSEN

Das Schaffen und das Leben Ilse Häfner-Modes soll an dieser Stelle Anlass sein, auf einige kulturgeschichtliche Bedingungen einzugehen, die einer Künstlerin wie ihr in Deutschland zu ihrer Zeit das Leben schwer gemacht haben. Wenn ihr Name heute nicht jedem sofort geläufig ist, so ist dies wesentlich drei Schaffenshürden geschuldet: der Zugehörigkeit zu ihrer Generation, zu ihrer Herkunft und zu ihrem Geschlecht. Obwohl gerade der letzte Aspekt die offenkundigste Gruppenzugehörigkeit sein sollte, muss man leider feststellen, dass er innerhalb der Kunstgeschichte trotz aller Genderforschung der letzten Jahrzehnte ein immer noch unterbelichteter Gesichtspunkt ist – ihm wird aus diesem Grund auch ein besonderer Platz eingeräumt. Es soll hier nicht um die Frage der Gerechtigkeit gehen, sondern um die sachliche Betrachtung von gesellschaftlichen Verhältnissen, die mitverantwortlich sind für ein spezifisches historisches Kunstwollen.

Die »verschollene Generation«

Häfner-Mode wurde im Jahr 1902 geboren. Damit gehörte sie einer künstlerischen Generation an, die es

bezüglich der Arbeitsbedingungen und der zeitgenössischen wie späteren Rezeption beim Publikum, der Kritik und auf dem Kunstmarkt nicht gerade leicht hatte. Rainer Zimmermann spricht von der »verschollenen Generation«.¹ Seit dem Dreißigjährigen Krieg habe es »keine Phase gegeben, in der die Kunsttradition eines Landes so radikal unterbrochen wurde wie in Deutschland zwischen 1933 und heute«.²

Erster Weltkrieg, Entbehrungen der Nachkriegszeit, Inflation und Arbeitslosigkeit überlagerten das kulturell hinsichtlich von Avantgardebewegungen zunächst sehr günstige Klima der Zwischenkriegszeit. Experimentierfreunde ungeahnten Ausmaßes schuf gerade in der Heimatstadt Häfner-Modes, in Berlin, eine Aufbruchstimmung, die dieser Szene versprach, zum kulturellen Zentrum Europas zu avancieren. Die in Rede stehende Generation sollte Ende der zwanziger Jahre bis Anfang der NS-Zeit ihre ersten Erfolge erzielen.

Nach der Machtübergabe an Hitler machte eine Kulturpolitik des Rassismus und der Kriegsvorbereitung diesem Treiben ein jähes Ende. Die meisten modernen Künstler wurden als »Entartete« verfemt, und viele

1 Rainer Zimmermann: Die Kunst der verschollenen Generation. Deutsche Malerei des Expressiven Realismus von 1925–1975, Düsseldorf und Wien 1980. In seinem dritten – dem biographischen – Teil seiner Schrift nimmt Zimmermann auch Häfner-Mode in das Register der hier behandelten Künstler auf (ebd., S. 359).

2 Ebd., S. 9.



Ilse Mode, 1927

von ihnen wurden als Intellektuelle, als Linke und/oder als Juden verfolgt und ins innere oder äußere Exil vertrieben oder ermordet. Der Zweite Weltkrieg zerstörte am Ende nicht nur Menschenleben, sondern auch unzählbare Werke dieser Künstler, deren Namen mit ihrem Schaffen nicht selten aus dem öffentlichen Gedächtnis verschwanden.

Nach 1945 rückte bereits die jüngere Künstlergeneration auf, die Konkurrenz wuchs. Der – zumeist realistisch arbeitenden – verschollenen Generation wurde der Wiedereinstieg in ihre Karriere nach der Nazizeit zudem dadurch erschwert, dass ein Neuanfang in der westdeutschen Kunstpolitik zelebriert wurde, der ostentativ die Abkehr von der Kunst in der Nazizeit demonstrieren sollte, aber eher einer gesellschaftspolitischen Ignoranz gegenüber den jüngsten

Verbrechen entsprach. In den fünfziger Jahren der westdeutschen Kunstszene (und Häfner-Mode findet ihren neuen Schaffensmittelpunkt in Düsseldorf) sollte diese Kunstmode ihren ideologischen Höhepunkt erreichen, indem alles, was realistisch, ja überhaupt gegenständlich war, als rückständig abgelehnt wurde. Der negative Bezug war die propagandistische NS-Staatskunst mit ihrer gegenständlichen, vulgärklassizistischen Verklitterung »gesunder Volkskunst«. Dass es sich bei realistischer Kunst stets um kritische Distanz zur Gesellschaft handelt und somit Nazi-Kunst und Realismus sich in ihrem Grundverständnis widersprechen, wurde in dieser bloß formalistischen Sicht leider vergessen.³

Hinter der einseitigen Rezeption gegenstandsloser Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg standen wohl gleich drei Wünsche in der deutschen nachfaschistischen Gesellschaft: erstens der Versuch, die NS-Kunst formal zu überwinden; zweitens die Sehnsucht, die eigene, sehr schwierige Geschichte mitsamt der menschlichen Figur zu verdrängen (mit gegenstandslosen Formen kann man keinen Genozid visualisieren); drittens die Bemühungen um eine möglichst umfassende Entpolitisierung, die bis heute fest im deutschen geistigen Erbe verankert ist und ihre Ursache nicht zuletzt in politischer Frustration findet.⁴

Alein das Geburtsjahr Häfner-Modes, kann man überspitzt sagen, führte zu Verwerfungen, Diskriminierungen und Ignoranz, mit denen selten eine Generation von Künstlern zu leben hatte und hat.

Die Jüdin

Die programmatische Ausrichtung des Jüdischen Museums Rendsburg beinhaltet neben der Thematisierung der jüdischen Geschichte und der Vermittlung der jüdischen Religion auch die Ausstellung bildender Werke

3 »Das Salz der kritischen Befragung der sozialen Wirklichkeit ist aber entscheidendes Ingredienz des Realismus.« So J. Adolf Schmolle gen. Eisenwerth: »Realistische Malerei und Fotorealismus. Zu einer Reihe von Ausstellungen und Katalogen der jüngsten Zeit«, in: Kunstchronik 1/1974 (27. Jg.), S. 44-65, hier S. 50.

4 Siehe dazu Christian Walda: Der gekreuzigte Mensch im Werk von Alfred Hrdlicka. Unmittelbar anschauliche Intersubjektivität durch Leiblichkeit in der Kunst, Wien, Köln und Weimar 2007, S. 212-219. Rückblickend können wir ein historisches Dilemma ausmachen, da wir Deutschen – von 1989 abgesehen – kaum politische Ereignisse heranziehen können, die nachhaltig wirken und die positiv besetzt sind. Fast alles bis heute positiv Bewertete wie die Demokratie ist den Deutschen nach verlorenen Kriegen aufgezwungen worden; alles, was sie an Grandiosem bewerkstelligt

von Künstlern, die in der NS-Zeit als Juden verfolgt wurden. Es geht hierbei nicht darum, »jüdische Kunst« oder »Kunst von Juden« zu zeigen, sondern um den Zweck, qualitative Kunst wieder in die Öffentlichkeit zu bringen, die wegen der NS-Verfolgung in Vergessenheit geriet. Denn anders, als man denken sollte, blieb die Rezeption der Kunst von Verfolgten der Nazis auch nach dem Zweiten Weltkrieg stark unterrepräsentiert. Jude zu sein, müsste man meinen, war nach 1945 dann aber doch kein Diskriminierungsgrund mehr – warum sollte jemand auf dem Kunstmarkt, in den Rezensionen, in der kunstwissenschaftlichen Diskussion schlechter oder seltener behandelt werden? Rechtlich gesehen stimmt das natürlich. Und doch.

Der gleiche Grund, der dazu führte, dass die Menschen in der westdeutschen Nachkriegszeit lieber geometrische Ecken und Farbspiele kauften, in Zeitschriften besprachen, im Wohnzimmer hängen hatten, führte nicht selten zur fehlenden Rezeption von Künstlern, die in der Nazizeit als Juden verfolgt worden waren: Den Deutschen war in der Mehrheit offensichtlich sehr daran gelegen, dass man die jüngsten Verbrechen nicht thematisiert – weder durch realistische künstlerische Formen noch durch die Künstler selbst. Denn wenn auch die zuvor Verfolgten ihre Verfolgung nicht ausgesprochen oder malerisch vor Augen geführt haben (denn das haben auch sie meist nicht), bildete ihre bloße Existenz doch jederzeit die Gefahr, dass mit ihnen auch »die schwere Zeit« wieder hervorgeholt würde. »Jüdisch« in allen seinen adjektivischen und substantziellen Beugungen war für die Tätergeneration untrennbar mit »Nazi« verknüpft (oft ist dies auch heute noch so). In diesem Aspekt trafen sich für Künstler wie Häfner-Mode die beiden misslichen Verhältnisse: erstens, zur alten, verschollenen Generation zu gehören, und zweitens, durch das Jüdischsein

Käufer, Aussteller, Rezensenten und Kunsthistoriker an die Verbrechen zu erinnern. Anlehnend an Ralph Giordano, könnte man, auf den Kunstsektor bezogen, von einer »zweiten Schuld«⁵ der nicht-jüdischen Deutschen sprechen – erst die (nicht verhinderte, geduldete oder betriebene) Verfolgung von Juden in der NS-Zeit, danach die Verdrängung dieser Verbrechen und mit ihnen der Opfer durch die Tätergeneration.⁶

In diesem Panorama ist auch die aktuelle Wechsellausstellung mit Werken von Häfner-Mode zu verstehen. Die Verfolgung Häfner-Moders als Jüdin in der Nazizeit war zunächst dadurch abgemildert, dass sie mit Herbert Häfner, einem nicht-jüdischen Künstler, verheiratet war. Sie wurde allerdings nach einem Verrat verhaftet und im hessischen Frauenlager Elben interniert.⁷ Dadurch dass sie Jüdin war, unterlag Häfner-Mode allerdings bereits zu Beginn der NS-Herrschaft einem umfassenden Ausstellungs- und Malverbot. Während der NS-Herrschaft hat sie künstlerisch trotzdem weitergearbeitet, auch im Konzentrationslager, in das sie sogar Kunst schmuggeln konnte. Sie hatte bereits vorher, um an ein wenig Geld zu kommen, Kartons und Schränke gegen Bezahlung bemalt und den Leuten Kissen bestickt.

Die Frau

Häfner-Mode gehörte aber noch einer dritten Gruppe an, die in der Kunst trotz ihrer zahlenmäßigen Größe vielleicht die unsichtbarste Kategorie der Diskriminierung darstellte und daher an dieser Stelle genauer betrachtet werden soll: Die Künstlerin war eine Frau!

Mitte der zwanziger Jahre kam Häfner-Mode an die Berliner Hochschule für bildende Künste. Nach dem Ersten Weltkrieg, erst am 27. März 1919 und damit mehr als zehn Jahre nach der Zulassung zu den Universitäten, fand die Konferenz der Hochschulleitung

haben, ist größtenteils destruktiv gewesen.

5 Ralph Giordano: *Die zweite Schuld oder Von der Last, Deutscher zu sein*, Hamburg und Zürich 1987.

6 Den pointierten Ausspruch »Auschwitz werden uns die Deutschen nie verzeihen« des israelischen Psychoanalytikers Zwi Rex überliefert uns Henryk M. Broder in seinem Buch *Der ewige Antisemit. Über Sinn und Funktion eines beständigen Gefühls*, Frankfurt/Main 1986, S. 130. Das Jüdische bewirkt bei vielen Deutschen bis heute eine Abwehrreaktion, weil man nicht schon wieder über den Holocaust hören wolle – auch wenn der gar kein Thema ist.

7 Siehe den Artikel von Ditmar Schmetz zu Häfner-Mode in diesem Katalog.

statt, auf der beschlossen wurde, für Frauen eine eigene Klasse einzurichten.⁸ Nach jahrelangem Kampf der Frauen um Aufnahme entschied wohl aber eher die politische Großwetterlage und nicht der einsichtige Wille zur Reform, wie die Sitzungsprotokolle dokumentieren.⁹

Die Schwierigkeiten einer Frau, die in der Weimarer Zeit Künstlerin werden wollte, waren allerdings nicht so sehr institutioneller Art, sondern wie bei der schwierigen Emanzipation der Juden zur gleichen Zeit von eher kulturgeschichtlich-ideeller Natur. Es geht hier um das damals vorherrschende Geschlechterbild, das durch und durch zeitgebunden und damit einer Ideologie geschuldet war, die zu jener Zeit viele gesellschaftliche Bereiche durchzog: dem Biologismus. Um einen Eindruck von dem Zeitgeist zu erhalten, muss man nur zwei populäre Werke von Kunsthistorikern lesen, die sich mit weiblichen Künstlern beschäftigen.

Hans Hildebrandt veröffentlichte 1928 bei Mosse die Schrift »Die Frau und die Kunst«, in der er als erster eine kunsthistorische Traditionslinie von Künstlerinnen in der gesamten Menschheitsgeschichte zu etablieren versucht – eine engagierte Zusammenstellung, auf deren Bebildung man noch heute mit Interesse zurückgreifen kann. Hätte er bloß kein Vorwort geschrieben! Man werde in dieser Publikation, heißt es hier, keinen weiblichen Michelangelo oder Leonardo, keinen Grünewald oder Rembrandt antreffen. »Das Allerhöchste aber hat eine Frau als gestaltende Künstlerin noch nie erstrebt, geschweige denn erreicht. Und es fragt sich, ob sie es je erreichen wird.«¹⁰ Weibliche Genialität beschränke sich auf das Leben und die Liebe.

»Das Weib, der Natur näher gerückt, kennt noch das Glück für uns unwiederbringlich verlorener Einheit.«¹¹

Anknüpfend an die bürgerlichen Geschlechterrollen des 19. Jahrhunderts, wird deutlich gemacht, dass die künstlerische Schöpfung ganz der männlichen Sphäre zugehöre und die Künstlerin im Grunde ein Zwitter sei. Der Mann stehe für die Kultur, die Frau für die Natur. Es wird mit dieser Argumentation ein perfides Dilemma aufgebaut: Die Frau sei Nachahmerin (und damit zwangsläufig Schöpferin von nur mittelmäßigen Werken), und in dem Maße, wie ihre Werke hochstehend seien (das komme schon mal vor), sei die Schöpferin gerade keine Frau mehr.

Diese krude Theorie gipfelt in einer irritierend-unlogischen Behauptung, die Hildebrandt auf der durchaus zutreffenden Ansicht aufbaut, dass kein Mann nur männliche, keine Frau nur weibliche Eigenschaften in sich trage:

»Wie steht es nun um die Künstlerinnen? Vielfache Beobachtungen haben uns gelehrt, daß die Künstler meist mehr oder minder zahlreiche und ausgeprägte weibliche Züge, vorab in ihrer geistig-seelischen Struktur aufweisen. Was liegt näher als der Schluß, daß umgekehrt das Weib, sobald es schöpferisch gestaltet, eben damit die Einfügung männlicher Wesenmerkmale in seinen Organismus bekundet? Unstreitig war manche der begabtesten Künstlerinnen ein halber Mann.«¹²

In seinem Kollegen Karl Scheffler fand Hildebrandt einen Bruder im Geiste – beide vertraten durch und durch gängige Geschlechteransichten der Zeit. Scheffler sieht im Trieb eine »Elementargewalt«.¹³ Gerade die natürlichen Widersprüche zu unserer Moral führten zu

8 Ulrike Krenzlin: »auf dem ernstesten Gebiet der Kunst ernst arbeiten« – zur Frauenausbildung im künstlerischen Beruf«, in: Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen (hrsg. v. d. Berlinischen Galerie, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur), Kat. zur gleichnamigen Ausst. 11.09. bis 01.11.1992 in der Berlinischen Galerie, Berlin 1992, S. 73–87, hier S. 81.

9 Hierin liest man, dass die Führung durchaus nicht der Ansicht war, Frauen zulassen zu müssen; die Widerstände allerdings wurden »aus politischen Erwägungen fallen gelassen« (zit. n. Krenzlin [wie Anm. 8], S. 81, Zitat Archiv, HdK Inv. Nr. 284-c a.1). Die größten Probleme (ebd., S. 82) hatte die Leitung mit der Vorstellung von Frauen beim Aktzeichnen – dieses wurde den Studentinnen denn auch verweigert. Der Vorbehalt ausreichenden Platzes für die männlichen Studenten wurde außerdem postuliert.

10 Hans Hildebrandt: *Die Frau als Künstlerin*, Berlin 1928, S. 8.

11 Ebd., Offensichtlich denkt der Autor, der »uns« anspricht, nur männliche Leser zu haben.

12 Ebd., S. 34. Hier wird das diffamierende Klischee des »Malerweibes« etabliert. Man sei als Künstlerin in dem Grade, in dem man männlich sei, Künstler, sonst wären die Künstlerinnen nicht so männlich. Warum aber gerade die männlichen Künstler gegenüber den männlichen Nicht-Künstlern so viele – per definitionem unschöpferische – weibliche Eigenschaften in sich trügen, erschließt sich uns (Leserinnen und Lesern) allerdings nicht.

einem »fatalistischen Willen zum Unmöglichen«. ¹⁴ Das Erstaunliche des Menschen sei es gerade nicht, sich den Realitäten und Notwendigkeiten zu beugen, sondern die Gegebenheiten auf die absolute Freiheit des Menschen hin verändern zu wollen. Dieser unbedingte Idealismus stehe für Zivilisation und Kultur (Freiheit) und somit im Gegensatz zur Natur (Notwendigkeit).

In dem Abschnitt »Der Kampf der Geschlechter« ¹⁵ entwickelt Scheffler nun vor dem Hintergrund dieses höchsten kulturellen Menschenideals Geschlechterbilder wie Hildebrandt nach den gängigen Rollenzuweisungen des 19. Jahrhunderts (bzw. den reaktionären seiner eigenen Zeit). Scheffler deutet die Geschlechterrollen als unveränderliche und natürliche, also biologische Anlagen. ¹⁶ Während der Mann sich spezialisieren müsse und aktiv sei, sei die Frau auf das Haus konzentriert und passiv. Kultur sei das Schaffen in Hinsicht auf das Geistige und Unmögliche. Der Frau bleibe der biologische Gegensatz: »Sie hat weder einen guten noch einen schlechten Charakter: sie hat überhaupt keinen. Sie hat statt dessen etwas anderes: Natur.« ¹⁷ Diese ganze Betrachtung mündet in einer atemberaubend verquerten Logik, die belegt, wie Scheffler ohne jede substantielle Grundlage einfach nur behauptet:

»Eine Vermännlichung der Frau findet aber nicht nur imaginär [...] statt, sondern auch höchst real, wenn die Frau die ihr von der Natur gesetzten Grenzen mißachtet und als Künstlerin mit dem Manne in Wettbewerb tritt. [...] Es läßt sich beobachten, daß Frauen, die sich zur Kunst zwingen, dafür mit Verkümmern oder Hypertrophie des Geschlechtsgefühls, mit Perversion oder Impotenz bezahlen müssen. Gäbe es Statis-



Ilse Häfner-Mode, 1950er Jahre

tiken, könnte es sie geben, so würde sich zeigen, daß zwei Drittel aller Künstlerinnen im Geschlechtlichen irgendwie entartet sind.« ¹⁸

In Schefflers Schrift liegt ein offenkundiger naturalistischer Fehlschluss vor: Aus den Beobachtungen der Welt schließt der Autor auf dahinterliegende Naturgesetze, die ihrerseits eine Moral festlegen. Was aus Sicht des Autors nicht sein darf (die Frau als Künstle-

13 Karl Scheffler: »Die Rache des Eros«, in: *Der neue Mensch*, Leipzig 1932, S. 120–200, S. 121.

14 Ebd., S. 123.

15 Ebd., S. 130–140.

16 Dieser grundlegende Biologismus (also eine wissenschaftlich verbrämte Vulgärbiologie als gesellschaftsbezogene Ideologie) entspricht der damals vorherrschenden Sicht auf die Juden: der Definition des Jüdischen nicht als Religion oder als Volk, sondern als Rasse. Dies war die ideologische Grundbedingung für die Entstehung des Antisemitismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (in Abgrenzung zum alten, religiös gefärbten Antijudaismus). Eine andere Parallele dieser Gruppenzuweisung auf der Grundlage des Biologismus ist übrigens, dass Scheffler die angebliche natürliche Schwäche der Frau von »der ihr angeborenen List« (ebd., S. 144.) als der Waffe aller Schwächeren flankiert sieht – eine gängige antisemitische Figur.

17 Ebd., S. 156. »In diesem Sinne ist dem Manne die Kultur ein Bedürfnis, eine höhere Notdurft. Was sie der Frau nicht ist.« (Ebd., S. 132) Erklärt wird das angeblich mindere weibliche Kunstschaffen durch das Fehlen des Abstraktionsvermögens der Frau (ebd., vor allem S. 143, 152 und 161).

18 Ebd., S. 169–170. Scheffler hat zwar keine Zahlen, präsentiert aber bereitwillig eine.



Ilse Mode, 1971

rin), wird durch Natur begründet. Der Kunsthistoriker fundamtiert eine Projektion der Aufgabenzuweisung der Geschlechter in einer verunsichernden Zeit nach dem Ersten Weltkrieg.

Man kann mit Fug und Recht eine Kontingenzverringerung erkennen: Das chaotisch anmutende gesellschaftliche Leben wird im Biologismus durch gleichermaßen einfache wie unverrückbare Antworten erklärt und einer Ordnung unterworfen. Dieses Menschenbild

zeigt, dass die gedankliche (im Englischen sprachlich gegebene) Differenzierung der Geschlechter in *gender* und *sex* überhaupt nicht existiert und statt der Erwägung von Geschlechterrollen nur von der durch die Biologie bestimmte geschlechtsspezifische Verhaltensnatur ausgegangen wird.¹⁹ Warum, darf man sich an dieser Stelle fragen, muss man soviel argumentieren, wenn angeblich die Natur ohnehin vorgibt, wer der Stärkere ist? Eine Frage, die genauso gut an Rassisten gehen kann.

Die geringe Präsenz der Frauen in der Kunstgeschichte wird durch solche gesellschaftlichen Ansichten determiniert. Sie hat neben zeitbedingten auch allgemeine Gründe: Frauen wurden einerseits viel seltener Künstler als Männer:

»Die Erklärung liegt vielleicht darin: Zum Schweigen verurteilt, kannten Frauen von Kultur zu Kultur, von Jahrhundert zu Jahrhundert die Pflicht, die täglichen Probleme zu lösen, für Ernährung und Pflege derjenigen zu sorgen, mit denen sie das Bett teilten oder die sie geboren hatten.«²⁰

Andererseits werden die Künstlerinnen, die es gab, bis heute auch schlechter wahrgenommen – es gibt also die Frage der realen (diskriminierenden) gesellschaftlichen Gegebenheiten für Frauen, aber auch den Aspekt der Rezeption, die beide zusammen wohl dazu führten, dass die Kunstgeschichtsschreibung so wenige Frauen aufweist.²¹

Und dies gilt nun eben auch für die Zeit der Weimarer Republik – der ersten Schaffensperiode von Häfner-Mode. Auch in einer Zeit, in der sie an der Akademie studieren konnten, wirkten für Frauen die

19 Die Stärke der männlichen Rolle (also der Zuweisung, nicht der biologischen Gegebenheit) liegt gerade in der Selbstverständlichkeit des Normalen oder, wie Irit Rogoff verdichtet schreibt, in der »Fähigkeit, selbst außer Frage zu bleiben und außerhalb der Formulierungen der Sprache«. (Irit Rogoff: »Er selbst – Konfigurationen von Männlichkeit und Autorität in der Deutschen Moderne«, in: Ines Lindner, Sigrid Schade, Silke Wenk und Gabriele Werner [Hrsg.]: *Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte*, Berlin 1989, S. 21–40, hier S. 21.) Man kann auch übersetzen: die Frau als (in Frage stehendes) Objekt und der Mann als (betrachtendes) Subjekt. Spricht man beispielsweise von »Künstlern«, können dies Frauen und Männer sein; spricht man »Künstlerinnen«, handelt es sich bloß um Frauen. Das Männliche steht für das Männliche wie gleichzeitig für die platonische Uridee des Menschen an sich.

20 Clarisse Nicoïdski: *Die großen Malerinnen von den Anfängen bis zur Gegenwart* (franz. zuerst 1994), Frankfurt/Main 1999, S. 16–17.

21 Denn wenn sie auch schon mal erfolgreich waren – die Anerkennung war fast nie die gleiche wie für männliche Künstler: »Bei gleicher »Berühmtheit« erreicht der »Marktpreis« einer Malerin fast nie die gleiche Höhe wie der eines Malers; kein Werk einer Frau erzielte je die Preise eines van Gogh, Cézanne oder Picasso.« Ebd., S. 17.

22 Siehe hierzu ausführlich Birgit Gatermann: *Bildende Künstlerinnen in der Weimarer Republik (1919–1933)*, Diss. Uni Kiel 1988, S. 129–148.

23 Ebd., S. 140.

drei Steigerungen an Hemmnissen, die meistens zur Einstellung ihrer Tätigkeit als Künstlerin führten: Sie heirateten, sie heirateten einen Künstler, sie wurden Mutter.²² Schon die bloße Ehe mit einem Mann, der kein Künstler war, gefährdete die Karriere für die Frau erheblich, passten freies Künstlertum und Bürgerlichkeit doch meist schlecht zusammen. Waren zwei Künstler ein Ehepaar, so unterlagen die Frauen meistens der Konkurrenz um Atelierplatz und Malermittel. Während dem Mann Konzentration auf seine Bestimmung erlaubt wurde, waren die Frauen für den Haushalt zuständig und konnten nicht selten erst nach getaner Haushälterinnenarbeit in späten Abendstunden künstlerisch schaffen. Das vollständige Aus der Karriere wurde meist durch die Geburt eines Kindes besiegelt.

Käthe Kollwitz hatte mit ihrem Mann (der Arzt war) noch sehr viel Glück, und Lea Grundig fand in ihrem Mann zumindest einen intellektuellen Austausch. Paula Modersohn-Becker hingegen stürzte die Ehe in eine Depression. Nicht selten waren Frauen die besseren Künstler einer Ehe, der Mann konnte aber »die unreflektierte Übernahme von Konventionen«²³ widerspruchslos leben – Männer durften sich spezialisieren, Frauen mussten alles bedenken und sich um den Rest kümmern. Opfer dieser gesellschaftlichen Wertorientierung waren ganz sicherlich Cella Thoma, Charlotte Berend-Corinth und Hanna Nagel. Die Pfeife rauchende Elfriede Lohse-Wächtler war selbstbewusst wie Häfner-Mode. Sie scheiterte allerdings trotz oder gerade wegen ihrer Ablehnung der Geschlechterzuweisung.²⁴

Den Hürden getrotzt

Häfner-Mode stieß als Malerin auf drei große Hürden, und sie hat alle drei mehr oder weniger gut überwinden können. Die Gründe hierfür sind sicher darin zu suchen, dass sie in allen Fällen große Standhaftigkeit bewies und viel Glück hatte.

Zum einen blieb sie konsequent bei ihrer realistischen Malerei und versuchte sich nach dem Zweiten Weltkrieg keineswegs dem alles beherrschenden Kunstmarkt der Gegenstandslosigkeit anzudienen. Was für viele jüngere Künstler eine Befreiung und Zeichen des Aufbruchs gewesen sein dürfte, wäre für die über Vierzigjährige sicherlich Anbiederung geworden. Dadurch blieb sie ihren wenigen Käufern wiedererkennbar und authentisch. Als Jüdin hatte sie in der NS-Zeit lange Schutz durch ihre Ehe mit Herbert Häfner und nur in der letzten Phase des Regimes die Haft kennengelernt. Für sie galten im Übrigen wegen der starken Säkularisierung ihrer Familie auch keine religiösen Einschränkungen.²⁵ Außerdem ließen sich sie und ihr Mann Raum und Freiheit für die eigene Entfaltung. Häfner-Mode hing als Frau – Pfeife rauchend, mit Bubikopf und größtenteils alleinlebend – einer modernen Lebensweise an.

In der Malerei Häfner-Moders erkennt man das, was Rainer Zimmermann »Existenzmalerei«²⁶ nennt: über das Thematische in der Darstellung hinaus finden wir hier ein Kunstschaffen vor uns, das gegen alle Widerstände zur Herausbildung drängt und einer existenziellen Überlebensstrategie entspricht.

24 Ein niederschmetterndes Beispiel in diesem Zusammenhang ist Marianne von Werefkin, Schülerin von Ilja Repin, die in ihrer Heimat bereits »russischer Rembrandt« genannt wurde und danach als Mitglied des Blauen Reiters hochgeachtete Künstlerin war. Siehe hierzu den berückenden Artikel von Bernd Fäthke: »Die Wiedergeburt der »Blauen Reiter-Reiterin« in Berlin – Von der Diskriminierung der Frau in der Kunst am Beispiel Marianne Werefkin«, in: Profession ohne Tradition (wie Anm. 8), S. 237–248. 1891 lernte Werefkin Alexej Jawlensky kennen, um dessen Willen sie sich klein machte und zeitweise sogar ihre Malerei aufgab, obwohl ihr Kunstverständnis viel moderner und geistig durchdrungener war, vor allem hinsichtlich ihrer intellektuellen Rezeption der Musik Arnold Schönbergs. Von vielen wurde gerade sie und kein anderer als Gründerin des Blauen Reiters gesehen, für Gustav Pauli war sie sogar das Zentrum der avantgardistischen Münchener Kunstwelt. Trotzdem wurde an ihrer Stelle eher Jawlensky, der von ihr abhängig war, rezipiert, und in der Kunstwissenschaft zeigt sich dies heute (ebd., S. 245). Werefkin sagte selbst: »Und nur, weil ich eine Frau bin, erlaubt sich jeder der es mag, mich und meine Kunst klein zu machen.« Ebd., S. 245 (ungenannte Quelle).

25 Siehe hierzu Hedwid Brenner: *Jüdische Frauen in der bildenden Kunst. Ein biographisches Verzeichnis*, Konstanz 1998, zum Beispiel S. 13–14. Vor allem das religiöse Bilderverbot, das in manchen jüdischen Familien auch in der Weimarer Republik noch kulturell präsent war, hatte für Häfner-Mode ganz offenkundig keinerlei Belang.

26 Zimmermann (wie Anm. 1), S. 9.

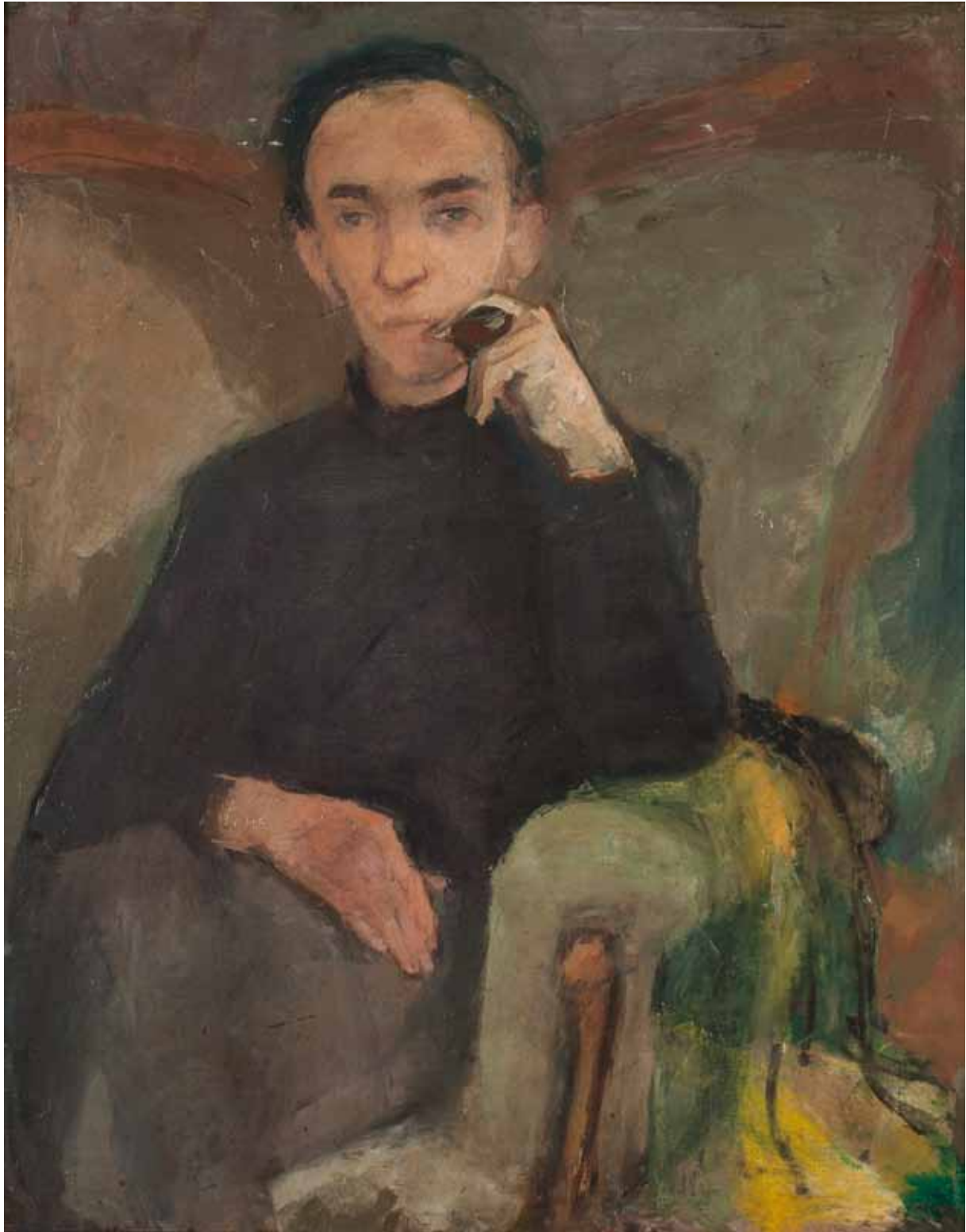
ILSE HÄFNER-MODE



Kat. 5 Selbstbildnis, 1946



Kat. 6 Selbstbildnis, 1943/44



Kat. 7 Thomas Häfner, 1954



Kat. 8 Betty Wolf, 1932



Kat. 9 Axel Boje, 1969



Kat. 10 Julia Lore Knierim, 1963



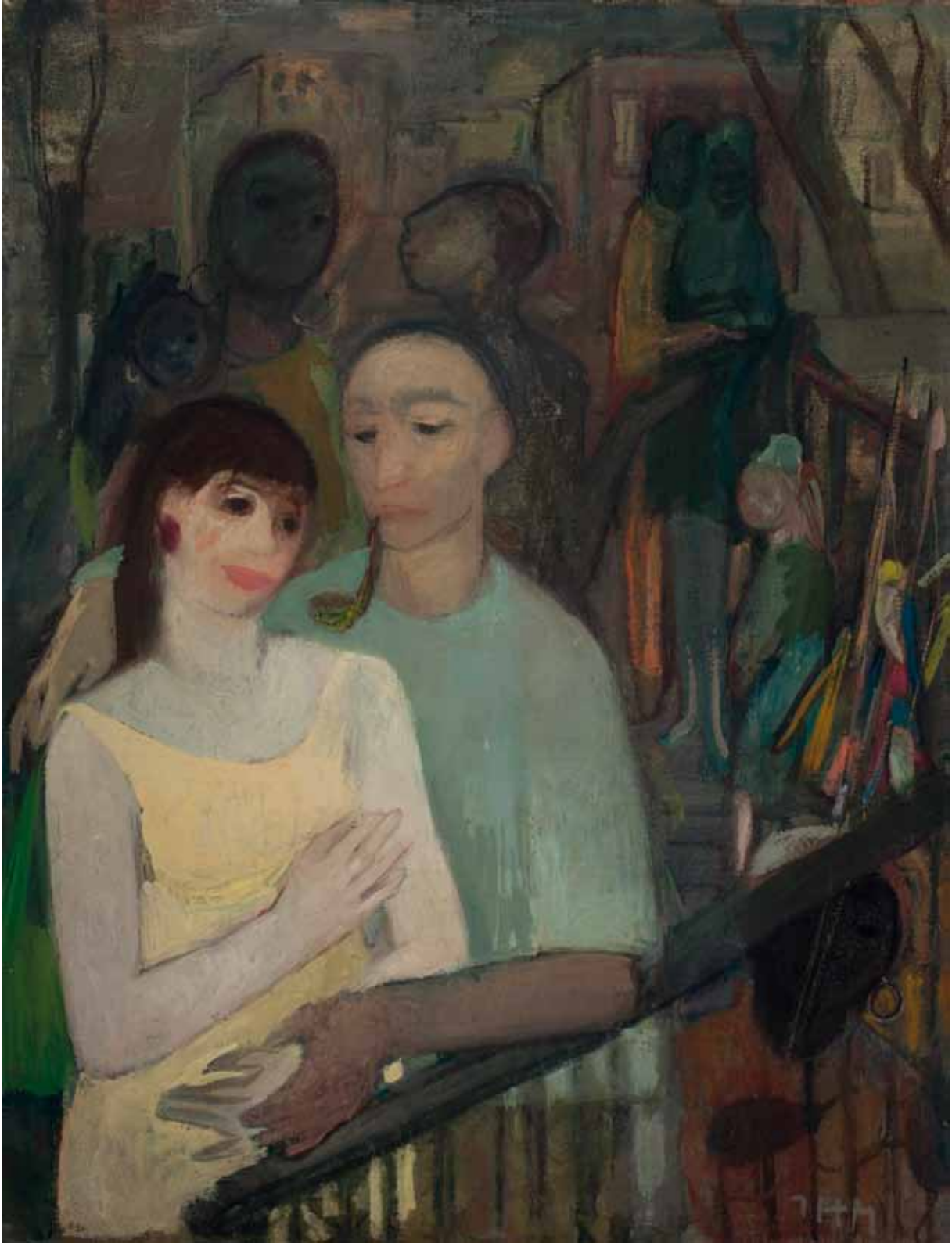
Kat. 11 Herbert Häfner: Familienbild mit Thomas, Herbert und Ilse, 1929/30



Kat. 12 Familie Dr. Sennewald, 1966



Kat. 13 Thom, Muschi u. der modesche Schutzengel, um 1955



Kat. 14 Thomas und Mouche in Paris, 1955



Kat. 15 Schwestern, 1952





Kat. 16 Kleines Mädchen, 1954



Kat. 17 Selbstbildnis mit Sohn Thomas, 1949/50



Kat. 18 Liselore Boje, 1969



Kat. 19 Akt, 1966/67



Kat. 20 Achim und Raute, 1966/67



Kat. 21 Frau mit Kind, 1962/63



Kat. 22 Gabi Weber, 1962



Kat. 23 Frauenakte, 1960er Jahre



Kat. 24 Liebespaar, 1928



Kat. 25 Selbstbildnis mit Herbert Häfner, 1926/27



Kat. 26 Paar, ca. 1936



Kat. 27 Liebespaar, um 1932



Kat. 28 Winter in Leopoldshöhe, um 1948



Kat. 29 Lesestunde, ca. 1952



Kat. 30 Ise mit Sohn Thomas, Weihnachten 1948



Kat. 31 Flötenkonzert bei Familie Münich, ca. 1950/51



Kat. 32 Hannah und die Zwillinge, ca. 1952



Kat. 33 Pariser Café, vor 1930



Kat. 34 Weihnachten, o. J.



Kat. 35 Zuneigung, o. J.



Kat. 36 Pause im Atelier, o. J.



Kat. 37 Nach dem Spiel, o. J.



Kat. 38 Beim Sommerfest, o. J.



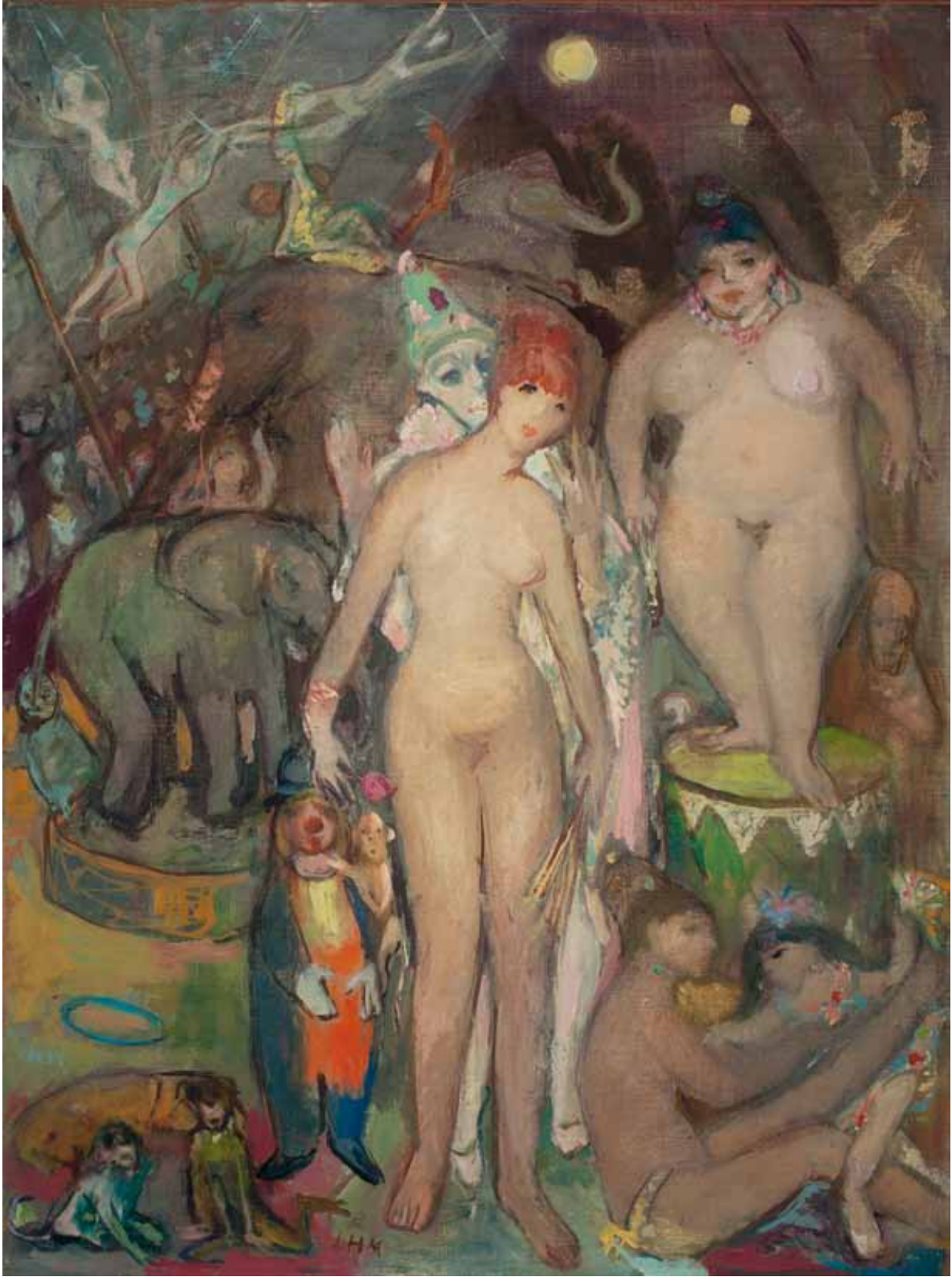
Kat. 39 Weihnachten 43, o. J.



Kat. 40 Dame in Rot, o. J.



Kat. 41 Gesellschaft im Salon, o. J.



Kat. 42 Zirkus, 1968



Kat. 43 In Halle, 1960



Kat. 44 Das Fest, 1960er Jahre



Kat. 45 Karneval, um 1960



Kat. 46 Das Püffchen, 1960er Jahre



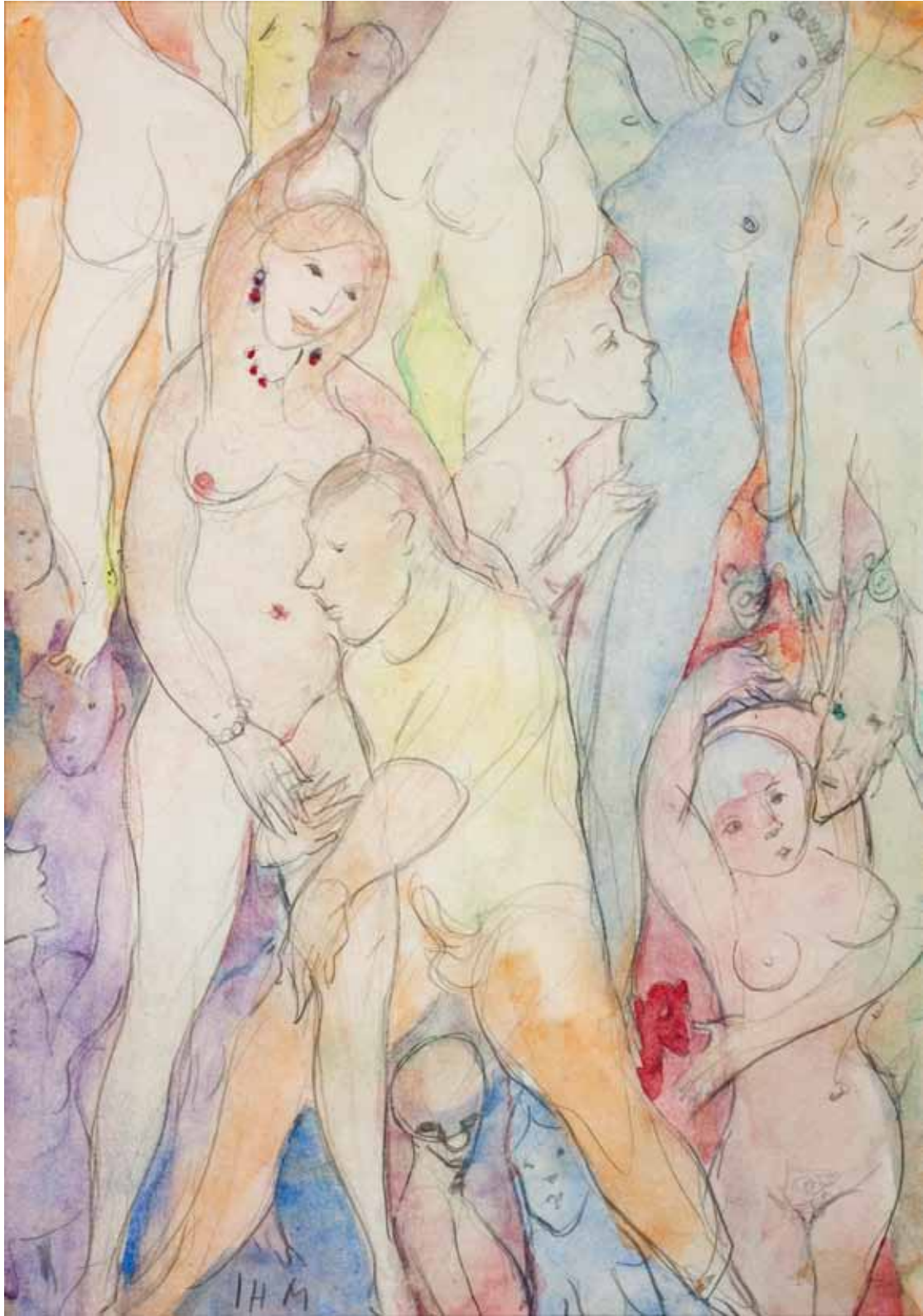
Kat. 47 Frauenakte, Ende 1960



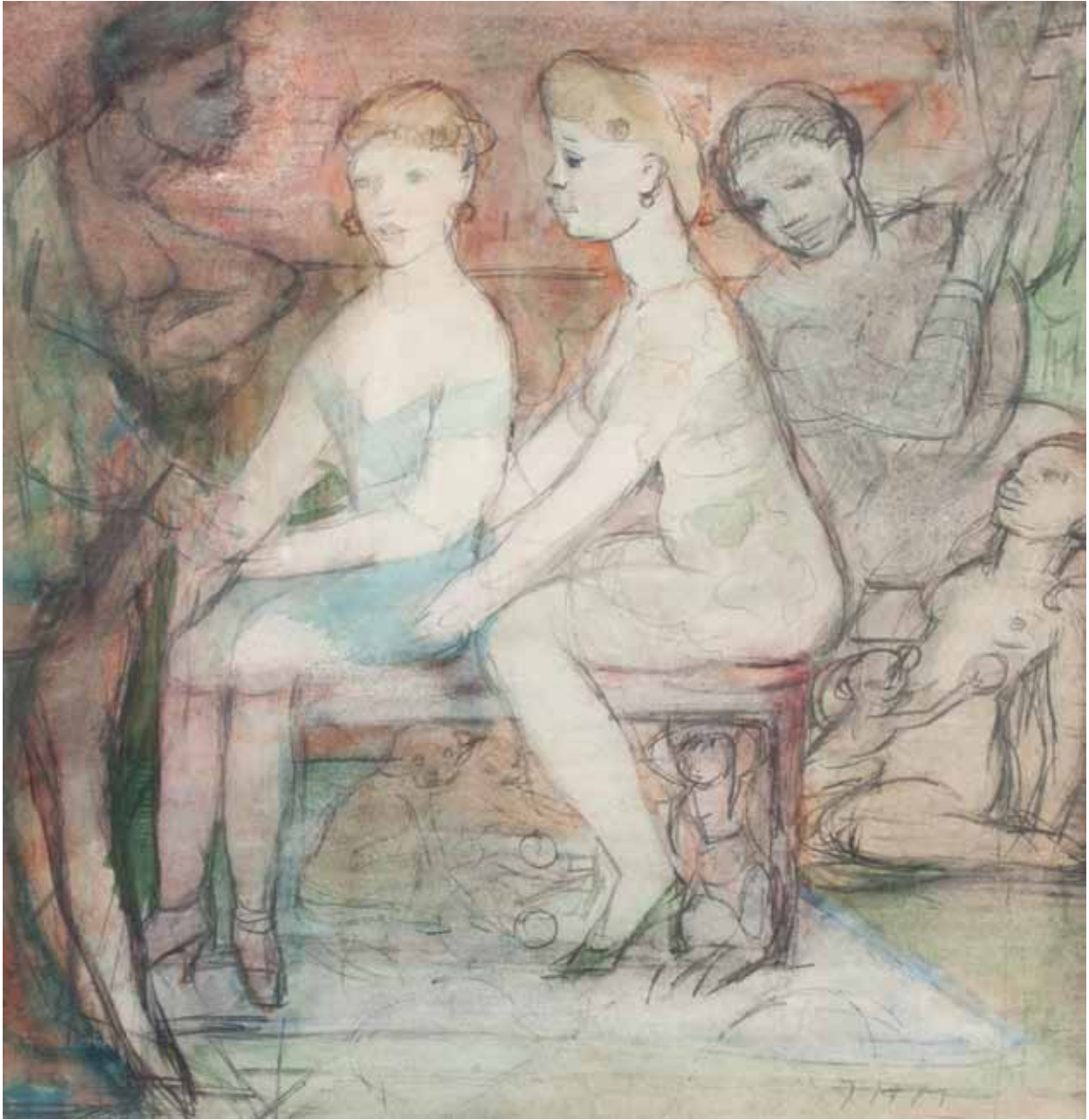
Kat. 48 Familie, 1960er Jahre



Kat. 49 Artisten, 1960er Jahre



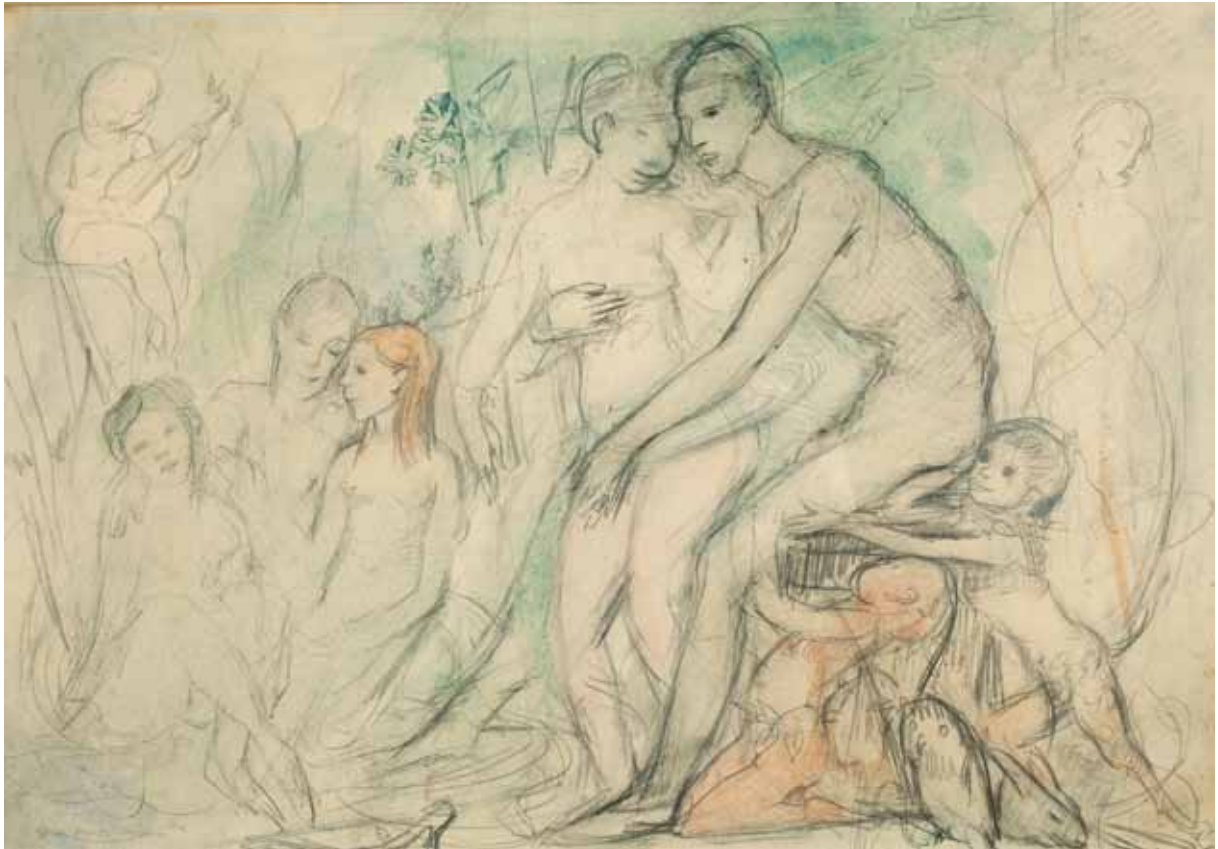
Kat. 50 Gruppe, 1960er Jahre



Kat. 51 Freudenmädchen, o. J.



Kat. 52 Karneval, 1960er Jahre



Kat. 53 Liebespaar, 1960er Jahre



Kat. 54 Orientalisches Freudenhaus, o. J.



Kat. 55 Im Bad, o. J.



Kat. 56 Lagerzeichnung, 1945



Kat. 57 und 58 Lagerzeichnungen 1945



Kat. 59 Bauernruhe, 1946/47



Kat. 60 Bemalter Karton, nach 1945



Kat. 61 Bemalte Tür von Ilse's Küchenschrank



Kat. 62 Bemalte Tür von Ilse Küchenschrank



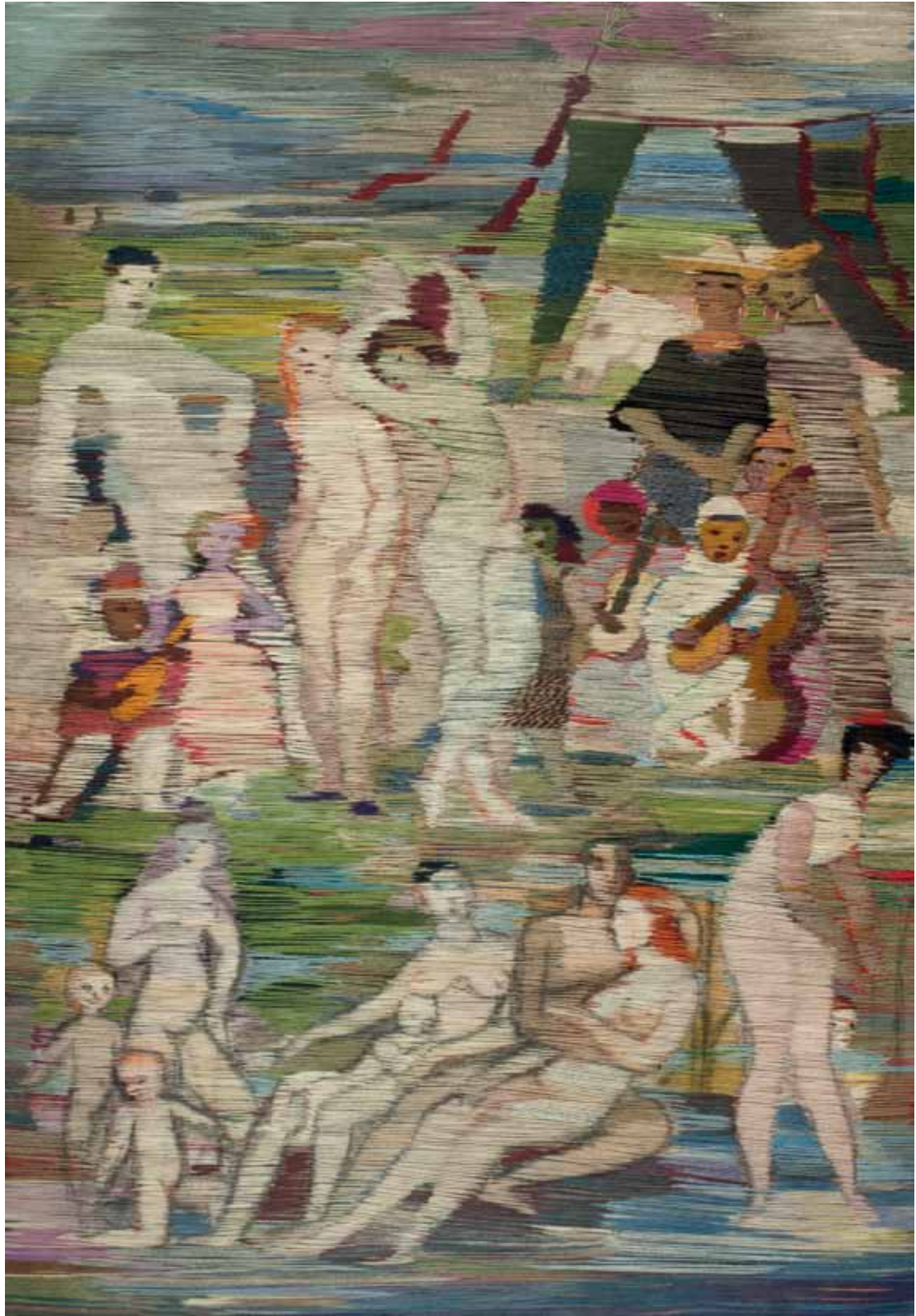
Kat. 63 Freundinnen, nach 1956



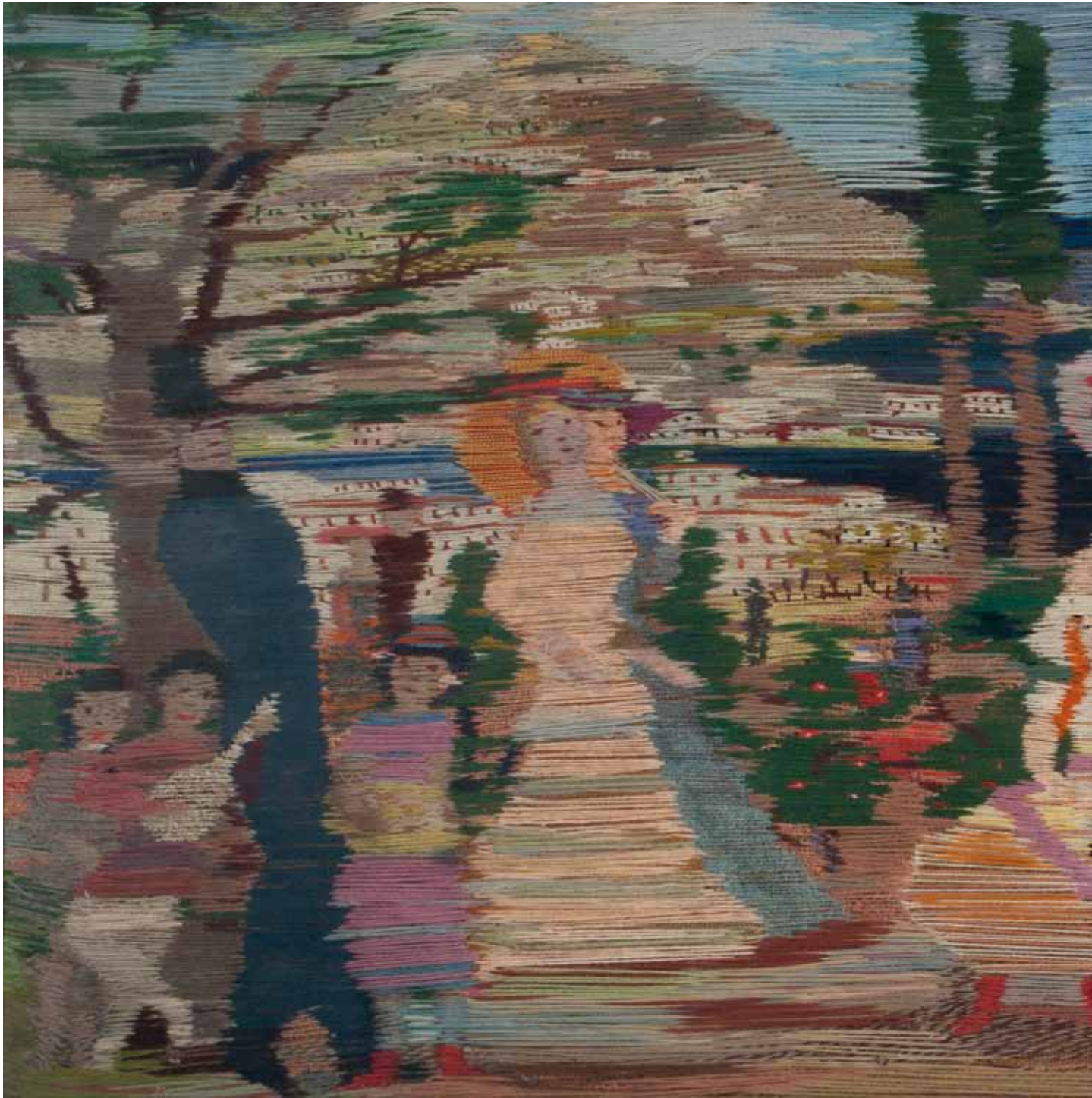
Kat. 64 Mutter mit Kind, o. J.



Kat. 65 Gruppe im Wohnraum, o. J.



Kat. 66 Badende, o. J.



Kat. 67 Strandleben, 1952





Thomas Häfner, 1962 · Rechts oben Abb. 49: Löwe, 1948/49



Ditmar Schmetz

THOMAS HÄFNER (1928–1985) – »DER BLICK HINTER DIE MASKE«¹

In der Rendsburger Ausstellung sind neben den Werken von Ilse Häfner-Mode auch einige ihres Sohnes Thomas Häfner zu sehen. Jahrgang 1928, ist auch er ein Künstler, der von den Nazis als Jude verfolgt wurde; er musste als Kind aus Deutschland fliehen. Zehn Jahre hatte Thomas Häfner bei seinen Eltern in Berlin gelebt, bevor er 1938 aus Nazi-Deutschland nach Ceylon gebracht wurde. Im Atelier seiner Eltern erlebte er schon als Kind eine Welt voller Bilder und Farben und illustrierte bereits als Sechsjähriger – wie Paul Rützi zu berichten weiß – die Märchen aus »Tausend und eine Nacht« in besonders ansprechender Weise.² Zehn Jahre lebte er im Norden Ceylons in einem Internat in Jaffna und besuchte dort eine englischsprachige Schule. Als hochbegabter Schüler übersprang er eine Klasse und schloss das dortige »Jaffna College« mit einem vorgezogenen Englischen Abitur ab. Er arbeitete zunächst als

Stenotypist in der Presseagentur Reuter, anschließend in der Redaktion einer Zeitung.³ Von der exotischen Tier- und Pflanzenwelt Ceylons fühlte er sich besonders angezogen und in seiner Phantasie beflügelt. »Maßgeblich ist für mich das Erlebnis des Dschungels, das Unheimliche, das Phantastische des Dschungels. Ich würde nicht so malen, wenn ich nicht so lange auf Ceylon gewesen wäre!«⁴, bemerkte Thomas Häfner später einmal. Es war insbesondere eine tiefe Mutterbindung, die ihn veranlasste, 1948 nach Deutschland zurückzukehren. Dort studierte und lebte er als freischaffender Künstler in Düsseldorf, der bekannten Kunstmetropole am Rhein. Aus den Jahren 1948/49 sind von ihm noch Tier- und Märchenbilder, die die Welt des Dschungels widerspiegeln, erhalten. In Leopoldshöhe malte er sie z. B. für seine sieben- und achtjährigen Cousins Martin Luckert, Walter und Manfred Häfner. (Abb. 49–52)

1 Alfred Müller-Gast charakterisiert treffend mit dieser Artikelüberschrift das Werk von Thomas Häfner, in: die volksbühne 18 (1965) 1, S. 32–37. Zu Müller-Gast siehe auch Anm. 8 meines Artikels über Ilse-Häfner-Mode in diesem Katalog.

2 Paul Rützi: »Lebensdaten und Fakten«, in: Freundeskreis Stadtmuseum Düsseldorf e.V. (Hrsg.): Ilse Häfner-Mode, Düsseldorf 1955. Dies ist die einzige Buchausgabe in Form eines Werkverzeichnisses zu den Bildern von Ilse Häfner-Mode. Das Werkverzeichnis wurde konzipiert, zu einem Teil selbst geschrieben und finanziert von Paul Rützi (1912–1996). Dieses gilt ebenso für das Werkverzeichnis zu den Bildern und Skulpturen von Thomas Häfner: Freundeskreis Stadtmuseum Düsseldorf e. V. (Hrsg.): Thomas Häfner. Der Maler und Bildhauer, Düsseldorf 1995. Beide Monographien erschienen anlässlich der Ausstellung im Stadtmuseum Düsseldorf (6.9. bis 1.10.1995) über Herbert Häfner, Ilse Häfner-Mode und Thomas Häfner. Paul Rützi war im Verlagsmanagement in Zürich und zugleich künstlerisch tätig sowie eng mit der Künstlerin befreundet.

3 Paul Rützi (siehe Anm. 2).

4 Alfred Müller-Gast (siehe Anm. 1), S. 32.



Abb. 50 Elefant im Zauberwald, 1948/49



Abb. 51 Märchendarstellung »Nussknacker«



Abb. 52 Elefant

In einer für ihn typischen Weise schreibt Thomas Häfner als anerkannter Maler später über seine Mutter:

[...] malt in Öl von 500 x 250 cm mit lebensgroßen figürlichen porträts bis zu liebespärcchen 10 x 20 cm; weniger stilleben, nur menschen, die sie liebt und die sie immer wieder interessieren. Wenig beziehung zu landschaft als selbständige bildform – obwohl sie manchmal als hintergrund benutzt wird. Liebt vor allem kinder und liebespaare. Aquarelle sind oft im freisten sinne illustrationen von büchern, die sie besonders liebt, wie Balzac, Maupassant, Zola, Dostojewskij, Thomas Wolfe und Kafka.

Ihre stickereien, deren technik sie sozusagen erfunden hat, sind als bilder zu verstehen – in wolle gemalt. [...] ist ständig fleißig und hat die fähigkeit, an den unwahrscheinlichsten menschen noch etwas gutes zu finden [...].⁵

Zehn Jahre nach dem Tode von Ilse Häfner-Mode zeigt die Galerie Trost in Lippstadt in einer Ausstellung, vom 26.4 bis 25.5.1983, Ölbilder der Malerin. Im Begleittext zu dieser Ausstellung vermerkt ihr Sohn Thomas:

Ilse Häfner-Mode fühlte sich in ihrem Leben und ihrer Malerei einer Menschlichkeit zugeneigt, ohne je in ein ›oh-Mensch‹-Pathos zu fallen. Wie so viele ihrer Generationskollegen ist sie in keine ›ismen‹ oder Schulen einzuordnen. Erste Erfolge wurden 1933 jäh unterbrochen, und ab 1945 mußte, wer hierzulande ›ankommen‹ wollte, ›gegenstandslos‹ malen. Unabhängig von den jeweils ›gültigen Kunstkritik-Dogmen‹ hat sie weiterhin geschaut, geliebt, gelebt, und so hat sie eben auch gemalt. Nirgends in ihrem Werk ist ein falscher Ton. Dennoch zu lieben war ihr Motto. Ich weiß, daß es ihr gelang.

Mit diesen Worten hat Thomas Häfner zentrale Charaktereigenschaften seiner Mutter zutreffend zum Ausdruck gebracht und ihr künstlerisches Werk gewürdigt. Zwischen Mutter und Sohn bestand ein inniges Verhältnis von Wertschätzung und Liebe. Es gab aber auch Eifersucht, die sich z. B. im künstlerischen Konkurrenzverhalten äußerte.⁶ Beide legten großen Wert auf die Einschätzung des anderen in ihrem jeweiligen Kunstschaffen. Ilse und Thomas waren zwar Malerkon-

⁵ Paul Rützi: »Der Sohn Thomas über seine Mutter«, in: Freundeskreis Stadtmuseum Düsseldorf e. V. (Hrsg.): *Ilse Häfner-Mode*. Düsseldorf 1995, S. 15

⁶ Lore Knierim in einem Brief vom 18.1.2011 berichtete mir von einer Kunstausstellung mit Bildern und Skulpturen von Thomas Häfner in Bonn, die vom 12. Juli bis zum 9. August 1964 im Kurfürstlichen Gärtnerhaus stattfand und die sie mit ihrem Freundeskreis besucht hatte. Anschließend waren sie bei Thomas' Mutter zu Gast und erzählten begeistert von der Ausstellung ihres Sohnes. Sie waren der Annahme, dass Ilse sich sehr über den Erfolg ihres Sohnes freuen würde. Zur Überraschung aller sprang sie plötzlich auf, haute mit der Faust auf den Tisch und rief: »Ich bin aber auch noch da!« Ein Freund Lore Knierims nahm Ilse in den Arm und beruhigte sie mit den Worten: »Aber die Ausstellung von Thomas hat mit deiner Kunst doch nichts zu tun. Du weißt doch, wie sehr wir deine Bilder schätzen und lieben.« Lore Knierim, ebenso Inge Kampmann (siehe Anm. 7 in meinem Artikel über Ilse Häfner-Mode in diesem Katalog), waren des öfteren Zeuginnen von Konfliktsituationen zwischen Mutter und Sohn. Das friedliche Zusammensein beider konnte plötzlich umschlagen in Auseinandersetzungen. Ebenso schnell versöhnten sie sich wieder und küssten und umarmten sich.



Abb. 53 Meine Mutter, 1951



Abb. 54 Hannelore Köhler, 1954



Abb. 55 Rose Cohn, 1957

kurrenten, aber stolz aufeinander.

Thomas Häfner konnte sich an der Kunstakademie in Düsseldorf u. a. in der Malklasse von Theo Champignon und nach dessen Tod im Jahre 1952 in der Klasse von Otto Pankok als Meisterschüler in seiner künstlerischen Entwicklung frei entfalten. Die Maltechnik lernte er insbesondere von seinem Vater, den er bis zu dessen Tode 1954 häufig in Bösingfeld besuchte. Schon damals liebte er es, seine Bilder wie Bosch oder Bruegel in der szenischen Gestaltung mit vielen Menschen zu füllen. Und Otto Pankok hatte die künstlerische Größe, den begabten Häfner in seinem individuellen Malstil vorsichtig zu korrigieren, zu unterstützen und ihn anzuregen, insbesondere seine Ölmalerei weiter zu entwickeln. Nach seiner Akademiezeit schreibt Thomas als selbständiger Künstler seiner Mutter:

[...] ich freue mich schon auf deine kritik, die einzige, auf die ich einen wert lege – zum teufel mit der akademie – sie konnte mich nicht beeinflussen, wasser zu trinken – wir scheinen doch auch in dieser beziehung ähnlichkeit zu haben. Ab und zu komme ich mir klein und hässlich vor, aber dann denke ich immer wieder – du versuchst doch wenigstens einen akt mit liebe und einem gewissen gefühl zu machen

und sie [das Frauenmodell A. d. A.] nicht zu zeichnen, als ob ihr gesäss aus abstrakten flächen besteht [...].⁷

Als Kunststudent hatte er bereits engen Kontakt zu seinen Mitkommilitonen Hans Günther Cremers und Hannelore Köhler, mit denen er die Künstlergruppe »Junge Realisten« gründete.⁸ Thomas Häfner war mit Cremers geistiger Kopf dieser Kunstgruppierung, die sich gegen einen einseitigen Primat der abstrakten Malerei in der Düsseldorfer Kunstszene wandte und in den fünfziger und sechziger Jahren mit zahlreichen Ausstellungen auf dem Kunstmarkt präsent war.

1955 bezog Thomas Häfner mit seiner Frau Mouche eine kleine Wohnung in der Düsseldorfer Altstadt in der Hohestraße. Seit 1961 bewohnten sie in der Golzheimer Künstlersiedlung, Franz-Jürgens-Str. 12, eine städtische Atelierwohnung, die ihm günstige Bedingungen für seine malerische Tätigkeit bot. Als junger freischaffender Künstler war er auf regelmäßige Einkünfte angewiesen. So illustrierte er in den fünfziger Jahren erfolgreich die Programmzeitschrift für das auf der Graf-Adolf-Straße gelegene Palladium, »Westdeutschlands größtes und elegantestes Kabarett«, wie es in der Hauswerbung heißt. Ebenso illustrierte er die

7 Paul Rütli: »Zur Person«, in: WV Thomas Häfner (siehe Anm. 2), S. 8–14, hier S. 9.

8 Zur Gruppe »Junge Realisten« gehörten in der Gründungsphase: German Becerra, Hans Günther Cremers, Thomas Häfner, Hannelore Köhler, Wolfgang Lorenz, Willi Wirth (siehe Foto).



Abb. 56 Meine Frau (Mouche Häfner), 1960

Betriebszeitung für die Mitarbeiter der Firma Peek & Cloppenburg »Der Scheinwerfer« und die Zeitschrift der Düsseldorfer Henkelwerke »Blätter vom Hause«.⁹ Er war ausgesprochen kreativ in der Gestaltung spaßiger Darstellungen. Geistreich und witzig sind seine Illustrationen in dem Buch von Arthur Cohn »Israel. Wie es lebt und lacht« (Jerusalem 1963). In seinen Illustrationen erweist er sich als Meister der Ironie und des Humors. Zugleich verfügte er über eine hervorragende Beobachtungsgabe und über ein ausgeprägtes photographisches Gedächtnis. Dieses fand seinen

Niederschlag z. B. in frühen Porträt Darstellungen wie »Meine Mutter« (1951) (Abb. 53), »Hannelore Köhler« (1954) (Abb. 54), »Rose Cohn« (1957)¹⁰ (Abb. 55) oder in einem großformatigen Bildnis von seiner Frau Mouche (1960) (Abb. 56). Aus dem Jahre 1948, direkt nach seiner Rückkehr aus Colombo, besitzen wir ein Selbstporträt von Thomas Häfner, eine Bleistiftzeichnung des damals 19jährigen (Kat.-Nr. 68).

Der ceylonische Dschungel hat ihn während seines zehnjährigen Aufenthalts in Jaffna in besonderer Weise inspiriert. Er wird in seiner Symbolik für Verborgenes und Geheimnisvolles, für menschliche Verstrickungen und Irrwege, in seinen einem phantastischen Realismus zuneigenden Bildschöpfungen als zentrales Motiv immer wieder in vielen Variationen lebendig. »Der Blick hinter die Maske«, wie der Düsseldorfer Journalist Alfred Müller-Gast¹¹ das künstlerische Werk von Thomas Häfner charakterisiert, bringt das eigentliche Anliegen des Malers zutreffend zum Ausdruck: Er enthüllt das Maskenspiel der Menschen in der Gesellschaft. Er macht das Unbewusste im Menschen sichtbar und öffnet in seinen Bildern wie auf einer Theaterbühne den Vorhang für Ängste und Sehnsüchte, Liebe und Hass, Glück und Leid, Schönheit und Hässlichkeit, Leben und Tod. Insbesondere Sexualität als treibende und erhaltende Lebenskraft, Erotik, Autoerotik sowie die Vergänglichkeit allen Lebens werden in seinem Werk thematisiert und zum Ausdruck gebracht. Das Böse und Dämonische finden bei Thomas Häfner – im Gegensatz zu den Bildnissen seiner Mutter – ihre Darstellung. Stolz reckt Luzifer in seiner Schrecklichkeit und zugleich in seiner Schönheit das Haupt (Abb. 57, S. 130). Die »Gaskammer« (Kat.-Nr. 74) stellt Unausprechliches, an Grausamkeit nicht zu Überbietendes dar. Thomas Häfner malt sie trotzdem – dies zeichnet seine wahre Könnerschaft aus – in einer Weise, dass man inne hält, um sie sich anzuschauen. Häfners Luzifer avancierte zu einem Kultbild. Luzifer erscheint

9 Frau Gabriele Henkel, Mäzenin für das kulturelle Leben der Stadt Düsseldorf, förderte auch Thomas Häfner mit dem Auftrag, die Monatszeitschrift der Henkelwerke zu illustrieren.

10 Siehe Anm. 1 und 2 sowie Anm. 6 in meinem Artikel über Ilse Häfner-Mode in diesem Katalog.

11 Siehe Anm. 8 und 94 in meinem Artikel über Ilse Häfner-Mode in diesem Katalog.



Abb. 57 Luzifer, 1961



Abb. 58 Morgen des Minotaurus, 1964



Abb. 59 Kind im Dunkeln, 1959'0

als Titelbild eines in englischer Sprache geschriebenen Taschenbuches mit dem Titel »Moravagine« von Blaise Cendrars (Harmondsdorth 1979). Luzifer und Bildmotive des Dschungels sind im Mai 1969 in der japanischen Kunstzeitschrift »Mizue« und im August 1970 in der englischsprachigen Kunstzeitschrift »art and artist« im großen Format zur Abbildung gebracht und in den jeweiligen Leitartikeln diskutiert.

Thomas Häfner, »The painter of dreams«, malt seine Bilder aus der Tiefe des Unbewussten wie im Traum. Ohne Vorentwurf fügt er assoziativ die Szenen schöpferisch aneinander und führt sie – auch in ihren Gegensätzlichkeiten – zur Synthese.¹² In seinen Bildern spiegelt sich die buddhistisch-hinduistische Vorstellung von der Beseeltheit allen Lebens, vom dauernden Kreislauf des Werdens und Vergehens. Die mythologische Welt des Minotaurus, in dessen unheimlichem Labyrinth sich der Mensch in seinen existenziellen Nöten – damals wie heute – bewegt und umherirrt (Abb. 58), faszinierte ihn ebenso wie die Erkenntnisse der Psychoanalyse des 20. Jahrhunderts. Ein frühes Ölbild aus dem Jahre 1950, »Kind in der Dämmerung«, thematisiert noch einmal die see-

lische Einsamkeit des Malers, die er als Neunjähriger – losgelöst von seiner Mutter – auf Ceylon empfand. (Abb. 59) Die Welt des Dschungels umschließt das Kind, das im Licht einer Laterne verschwindend klein und liebevoll gemalt erscheint.¹³

Über mehrere Jahre malt er später an einer rätselhaften Impression zum Dschungel und zur Götterwelt Ceylons. Der »Tempel« (Abb. 60, S. 131) zeigt einen auf dem Boden liegenden Buddha in seiner – noch immer – unvergänglichen Schönheit.¹⁴ Ihm gegenüber liegt, auf einem Podest erhöht, in entgegengesetzter Richtung eine zerstörte Frau oder indische Gottheit – ein zerstörtes Idol. Ihre aufgesprungenen Körperteile sehen aus wie verdorrte Früchte. In makelloser Körperlichkeit hingegen erscheint in hellem Licht am linken Bildrand zu Füßen des Buddha eine Frau aus einer sich öffnenden Lotusblume – wie die Geburt der Venus. Sie trägt ihr Haupt wie eine Siegerin, die den Tod überwunden hat. Beunruhigend wirken im Hintergrund geheimnisvolle Formen und Wesen aus der Dunkelheit des Dschungels. Seitwärts wächst der Turm zu Babel. Der Babelturm könnte auf Gefangenschaft und Erniedrigung des jüdischen Volkes hinweisen.

12 Nach einem Kommentar von Gerhardpaul Friedrich zu einer Ausstellung von Thomas Häfner vom 29.9. bis 15.11.1984 in der Galerie an der Düssel in Düsseldorf.

13 Thomas Häfner war in einem Internat in Jaffna als Schüler integriert, nachdem er 1938 von Berlin nach Ceylon gebracht worden war. Er fühlte sich jedoch als Neunjähriger von seiner Mutter weggeschickt, der es nicht mehr möglich war, nachzukommen. Unter der fehlenden Mutterliebe in dieser Zeit hat er lebenslang gelitten.

14 Thomas Häfner besaß einen wunderschönen, über 200 Jahre alten Buddha. Dessen Kopf finden wir auf seinem Bild »Der Tempel« in gemalter



Abb. 60 Tempel, 1957–64

Thomas Häfner greift gerne auf ikonographische Modelle aus der Geschichte der bildenden Kunst in seinen Bildern zurück. Hierzu gehören auch die Versuchungen des Heiligen Antonius, des spätantiken Wüstenvaters. Insbesondere im Spätmittelalter häuften sich in der Kunst Darstellungen zu diesem Thema. Die berühmtesten Bearbeitungen sind das Triptychon von Hieronymus Bosch und der Isenheimer Altar von Matthias Grünewald um 1500. Häfner ließ sich zu diesem Thema sicherlich zusätzlich inspirieren durch den Bel-Ami-Wettbewerb u. a. zwischen Max Ernst und Salvador Dali im Jahre 1946.¹⁵ In einem ersten Bild aus dem Jahre 1956 malte Häfner hauptsächlich die Versuchungen durch Lebensfreuden, die der Satan dem asketisch lebenden Antonius vorspiegelt. Es sind z. B. sexuelle Freuden und Reichtum, dörfliche

Feste, Familienglück. In überwiegend surrealistischer Darstellung sind in diesem Bild die sexuellen Freuden Mittelpunkt. Die gemalten Schmetterlinge stehen in der Mythologie für Psyche und Amor. (Abb. 61, S. 132) Das zweite Bild zur Versuchung des hl. Antonius aus dem Jahre 1961 ist von Häfner hingegen sehr manieristisch gestaltet.¹⁶ Das vertikal aufgebaute Bild lässt aus dem dschungelartigen Hintergrund verführerisch schauende Frauengesichter hervortreten. Die Gesichter haben keine Haut, sind im fleischfarbenen Ton (Inkarnat) gehalten und sind umgeben von bläulich venösen Färbungen. Oberhalb schaut uns eine Ziegenbockgestalt an, welche als jüdischer Opferbock wie auch als ironisches Sinnbild des sich sehnenen älteren Mannes gedeutet werden könnte. Im linken unteren Bildteil steht Antonius in einem Baumgerüst,

Form wieder.

15 Der Bel-Ami-Kunstwettbewerb wurde vom Filmregisseur Albert Lewin ausgeschrieben, um ein Bild der Versuchung des heiligen Antonius als Schlüsselszene in den Film »The Private Affairs of Bel Ami« (1947) einzufügen. Zwölf Künstler wurden eingeladen, u. a. Salvador Dali und Max Ernst. Max Ernst gewann – mit viel Kritik – den Wettbewerb.

16 Das Bild wurde 1961 von Häfner gemalt. Irrtümlich ist im Werkverzeichnis »Thomas Häfner« auf S. 56 das Jahr 1951 angegeben.



Abb. 61 Versuchung des hl. Antonius, 1956

wohl als Sinnbild des spirituellen Baumeisters der Kirche, die im Hintergrund in den Himmel ragt.¹⁷ In der unteren Bildmitte speit der Teufel die Dämonen aus, die dem hl. Antonius vor allem sexuelle Freuden vorgaukeln. (Abb. 62)

Das Phantastische in der Welt des Dschungels in den Bildern Häfners vermittelt in surrealistischer Darstellung viele Botschaften, die die Krankheiten und Schwächen der Gesellschaft offenlegen, beunruhigen und die die Menschen erst wenige Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg vor weiteren Gefahren inhumaner Entwicklungen immer wieder warnen. Sein großes Triptychon »Apokalypse« aus dem Jahre 1956 z. B. zeigt auf dem linken Seitenflügel die »Apokalyptischen Reiter« mit den Menschheitsplagen Krieg, Tod, Pest und Hunger. Wie Marionetten werden sie von unsichtbaren Mächten dirigiert. Auf dem rechten Flügel stellt Häfner »Die Hure von Babylon« dar, die auf einem Turm aus dämonischen Masken residiert. Sie symbolisieren Sünden wie Stolz, Geiz, Neid, Zorn, Trägheit, Unmäßigkeit und Unkeuschheit.¹⁸ (Siehe Abb. S. 124) Der Mittelteil des Triptychons »Apokalypse« wurde vom Künstler in einem Anfall von Verzweiflung zerstört. Im Jahre 1958 malt Thomas Häfner »Die Kreuzi-



Abb. 62 Versuchung des hl. Antonius, ca. 1961

gung«. Thomas als Jude malt Christus, den König der Juden.¹⁹ (Kat.-Nr. 80) Das Ölgemälde zählt sicherlich zu den eindrucksvollsten Darstellungen des Künstlers. Im Gegensatz zur Darstellungsfülle auf seinen sonstigen Bildern – hierzu gehört auch ein weiteres Kreuzigungsbild²⁰ (Abb. 63) – beschränkt er sich hier konsequent auf das Wesentliche. Über den einheitlich verhüllten und verblendeten Maskenmenschen steht regelrecht am Kreuz ein wütend blickender, aber ohnmächtiger Christus. Im Hintergrund sind weitere Kreuze in pers-

17 Der spätantike Wüstenvater »Antonius der Große« war Namenspatron von Antonius von Padua (1195–1231). Antonius von Padua lebte zeitweise – um sich in die Einsamkeit zurückzuziehen – in einem Baumhaus. Wahrscheinlich hat Thomas Häfner in Anlehnung daran Kirche und Baumgerüst in dieser Form gestaltet.

18 Siehe WV Thomas Häfner (siehe Anm. 2), S. 18.



Abb. 63 Kreuzigung, 1957



Abb. 64 Gekreuzigter, 1957

pektivischer Verkürzung angedeutet. In einem weiteren Aquarell findet die Grausamkeit der Kreuzigung in der Darstellung eines blutüberströmten Christuskopfes ihren Ausdruck. (Abb. 64)

Das von Thomas Häfner gemalte Bild »Die Prozession« aus dem Jahre 1966 spielt mit einem häufig vorkommenden Motiv des Malers. (Kat.-Nr. 72) Es sind seine Kardinäle. Sie stehen im Mittelpunkt dieses Bildes. (Siehe auch Abb. 65, S. 134) Wohl in Anspielung auf die heiligen drei Könige befinden sich im vorderen Teil der Prozession drei Kardinäle mit dem Christkind, das nicht im Symbol der Hostie, sondern in direkter Weise als Kind gemalt ist. Der Träger des Kindes ist in besonders bissiger und furchterregender Weise in seiner Kleidung mit einer zähnefleischenden Krokodilschnauze, darüber mit dem Kopf eines Raubfisches und in der Kopfbedeckung mit dem eines Raubvogels ausgestattet. Im Symbollexikon ist das Krokodil – das nachts weint und das, wenn man sich ihm tröstend nähert, zuschnappt – als ein falsches Tier charakterisiert. Und Krokodilstränen sind bekanntermaßen falsche Tränen. Für Thomas Häfner sind die Kardinäle, die in seinen Augen die Widersprüchlichkeit zwischen höchster moralischer Instanz und Lebensreali-

tät verkörpern, eine regelrechte Spielwiese für seine malerische Phantastik. Die drei vorderen Kardinäle sind miteinander durch eine Nabelschnur verbunden, die ersten zwei schielen verstohlen zu den unter der Kirchenfahne an der rechten Säule heraushängenden Brüsten. Ein weiterer rotgewandeter Kardinal zieht in seiner morbiden Pracht in der Prozession als lebendes Skelett mit. Die Männer in der Prozession tragen Anzüge. An den Wänden erkennt man die Art und Weise der Werbung aus den sechziger Jahren. Eine Frau zwischen zwei Hauswänden – sie hat in der bildlichen Darstellung den Boden unter ihren Füßen verloren – steht bodenlos in der Luft. Das Gemäuer der Stadthäuser ist in Anlehnung an eine Theaterkulisse gestaltet.

Insbesondere in seinem Bild »Zeitreise einer alten Dame« verarbeitete Thomas Häfner den Tod seiner Mutter, die im März 1973 gestorben war. (Abb. 66, S. 135) Der Lebenslauf der alten Dame ist in eine Baumlandschaft ohne Blätter integriert. Die unerbittlichen Knochenhände des Todes im Vordergrund fassen an Kopf und Füße einer wunderschönen Gliederpuppe. Auch hier ist es das Geäst des Labyrinths, das gespenstig das würdevoll schauende Gesicht der alten Dame umrankt und durchzieht. Der Weg von

19 Seine Eltern hatten Thomas Häfner am 7. September 1931 in der neuapostolisch reformierten Kirchengemeinde zu Leopoldshöhe taufen lassen (Eintragung im Familienstammbuch). Sie hatten dies wohl als möglichen Schutz für Thomas gegenüber damals schon weit verbreiteten antisemitischen Ressentiments in Deutschland getan.

20 Dieses Kreuzigungsbild hat Thomas Häfner in seiner typischen Art mit vielen Menschen und Handlungsszenen gestaltet.



Abb. 65 Kardinäle, 1968

der jugendlichen Schönheit, ihrer Liebe bis hin zur Vergänglichkeit ist wie in einem »Memento mori« in großer Anschaulichkeit und Eindringlichkeit gemalt. Ebenso knüpft sein Bild »Triumph der vergeblichen Schönheit« (Kat.-Nr. 71) in seiner Thematik an das Todesjahr seiner Mutter. Aus dem Jahre 1968 liegt die Radierung von Thomas Häfner »In memoriam« vor, die seine Mutter zeigt. (Kat.-Nr. 69) Ihrem Aussehen nach ist es gut möglich, dass das Bildnis bereits 1963 von ihm geschaffen worden ist.²¹ Seine Mutter ist in diesem Spiegelbild in sitzender Haltung zweimal zu sehen. In ihrer Kleidung, ihrer Körperhaltung mit ihren feingliedrig gezeichneten Händen, ihrem Gesichtsausdruck, ihrer Frisur und ihrem Augenspiel ist es ganz und gar die Malerin Ilse Häfner-Mode. Eine große Ruhe und Gelassenheit ausstrahlend, ist sie Mittelpunkt der Radierung vor einem Hintergrund, der in Lebendigkeit und Dichte die Mal- und Traumwelt ihres Sohnes auf kleinstem Raum in genialer Gestaltung zum Ausdruck bringt. Zwei Malerpersönlichkeiten sind somit in ihrer Unterschiedlichkeit vereint. Mit ihrer rechten Hand berührt die Malerin eine am unteren Bildrand liegende Puppe. »In Memoriam« ist in seiner Intimität und Schönheit ein Bildnis der Liebe.

Um den Reigen seiner Menschen darzustellen, wählte Thomas Häfner in seinen Bildern häufig als Kulisse, wie auch in seinem Prozessionsbild, eine offen gehaltene Großstadt-Architektur. Sein Gemälde »Menschen in der Stadt« (Kat.-Nr. 75) – im vertikalen Bildaufbau und in einer aufwendigen Lasiertechnik gemalt – vermittelt ein entsprechendes Panorama. Die Menschen sind umgeben und getragen von einer aquatischen Vision. Ein riesiger giftgrüner Gecko kriecht ins Bild, und tropische Fische bevölkern den Raum, verlieren ihre Bedeutung als Fisch und verwandeln sich zur symbolischen Aussage. Zwei Fische mit kraftstrotzenden Motoren und einer Motorradfahrerin im Sattel verkörpern sexuelle Potenz. Gegenüber schwimmt eine Frau aus dem Maul eines Seepapageien: Jeder, der träumt, möchte schweben und fliegen. Geöffnete Kammern, Nischen und eine Ofenöffnung im Gemäuer wirken düster und erinnern an manchen Stellen an ein KZ. Majestätisch erscheinen das Haupt und die schützende Hand des Buddha aus der Steinfassade, darunter der Kopf des Minotaurus. Widderköpfe als Symbol männlicher Sexualkraft ragen an mehreren Stellen aus dem Gemäuer. Männer und Frauen gleiten im unteren Bildteil in die Verwesung. Sie sind umgeben von einer sich auflösenden exotischen Fisch- und Wasserwelt, und neues Grün sprießt aus ihnen hervor. Die statisch angelegte Bildkomposition erhält ihre Dynamik durch die Bewegung der Tiere und lässt zentral auf einer palisadenartig errichteten Bühne die unterschiedlichsten Charaktere von Menschen, die zumeist beziehungslos nebeneinander stehen, deutlich werden. Selbst das Auto fährt in die Tiefe. Und oberhalb zur Bildmitte hin erscheint in seiner ganzen Aggressivität ein Geschütz. Darüber thront eine sitzende Gestalt mit Totenmaske und offenem Buch, wodurch das Letzte Gericht in Erinnerung gerufen wird. Davor liegt gestreckt ein geschundenes Opfer. Eine schwangere Frau steht abseits. Mit ihrem Arm, der aus der Steinwand ragt, hält sie ein Vögelchen. Auch der Mund-

21 Im WV Thomas Häfner (siehe Anm. 2) ist die Radierung auf S. 101 abgebildet. Im Kommentar unter Nr. 375, S. 102, ist die Jahreszahl 1963 angegeben.



Abb. 66 Zeitreise einer alten Dame, 1974

harmonika spielende Bettler findet keine Beachtung. Vor allem bestimmt Sexualität die Interaktionen zwischen den Menschen. Im Hintergrund bietet sich eine Frau im Fenster eines Bordells an. Eine große Frauenmaske auf der Spitze der Menschenpyramide verbirgt eine männliche oder weibliche Gestalt, und eine Frau mit aufreizend übergroßem Gesäß greift direkt nach deren Geschlecht. In der Menschengruppe unterhalb sitzt ein im grünen Gefieder eines Seevogels gehüllter Mann mit erigiertem Glied und lauerndem Vogelblick. Davor steht lesend in gebeugter Haltung ein die Welt vergessender Träumer auf einem auf dem Boden liegenden Menschenpfahl. Das Gefieder seines Rockes geht in einen liegenden Frauenakt über. Deren linke und rechte Hand ruht jeweils auf einem in den Boden sinkenden und auf einem tot am Boden liegenden Manne. Neben ihr liegt der scharfe Krallenfuß eines Raubvogels. Darüber befinden sich im krakenhaft gepanzerten Fischkleid jeweils ein Mann ohne jeglichen Kontakt nach außen, nur in sich selbst eingeschlossen. Gegenüber prostet ein Absinthtrinker in einem roten Blütengewand – sein bläuliches Gesicht trägt als Kopfbedeckung eine Reptilienschnauze – dem Bildbetrachter mit seinem Glas zu. Hinter ihm dient eine Frau einem muskelstrotzenden Mann als Sexualobjekt. Lediglich ein Clown neigt sich seinem Nachbarn – von kleinerer Gestalt mit blauem Anzug und roter Krawatte gekleidet, mit seiner Sonnenbrille undurchschaubar aufblickend – mitmenschlich lächelnd zu. Thomas Häfner ist in der Fülle seiner Darstellungen, die hier ihre Aufzählung finden, nicht zu überbieten. Sein Einfallsreichtum, wenn es um seine Menschenbilder im Mikro- und Makrokosmos, um das Dschungelhafte in den Beziehungen zwischen den Menschen geht, ist unerschöpflich. Seine Gemälde sind erzählende Bilder, auf denen es immer wieder etwas zu entdecken und

zu deuten gibt. Hierzu gehören grausame Missstände und Problembereiche, die aufschrecken und zum Nachdenken auffordern, aber ebenso beglückende Momente. Seine Bilder sind einzigartig in ihrer Originalität. Sie leben in ihrer Phantasie- und Farbenfülle, ihrer Ausdrucksstärke und Schönheit.

Häfner hat viele großformatige Bilder zur Großstadt-Architektur gemalt. Sein letztes, unvollendetes Bild mit dem Gestaltungshintergrund der Großstadt, auf dessen Rückwand er den Titel »The death of the blue birds« vermerkt hat, thematisiert die Zerstörung der Natur durch den Menschen. »Der Tod der blauen Vögel« (Kat.-Nr. 73) ist ein Gemälde mit einer überbordenden Maskenfülle. Analog zur indischen Götterwelt erscheinen auch mehrköpfige Masken. Die Brahmanen bringen ihre Opferzeremonien dar. Die blauen Vögel – chinesische Eisvögel, die Lieblingsvögel des Malers – bluten, werden von den Menschen abgeschossen, aufgespießt, ihnen wird ihre Lebensgrundlage entzogen. Im rechten Vordergrund versorgt eine Clowngruppe einen kranken Eisvogel am Tropf. Am oberen linken Bildrand sitzt auf einem quer strebenden Balken ein Mann, der mit seinen bunten Luftballons von einer anderen Welt träumt. Hinter ihm sind Totenschädel aufgeschichtet, auf die ein Kind, das neue Leben, mit seiner Hand hinweist. Zugleich lässt Häfner es in seiner spöttischen Art von oben auf das unten dargestellte Gesellschaftspanorama pinkeln. Auch in diesem Gemälde ist die Märchenwelt der Masken zugleich von den vielen Unwägbarkeiten und Grausamkeiten des Lebens wie Krieg, Vergewaltigung, Ausbeutung und Unterdrückung durchzogen und lebendig veranschaulicht.

22 Häfner hat in der Regel die Titel seiner Aquarelle auf deren Rückseite mit Bleistift vermerkt.

23 Thomas Häfner hat dieses Aquarell mit der Jahresangabe »64–65« signiert. Im WV Thomas Häfner (siehe Anm. 2) ist dieses Aquarell auf S. 96, Nr. 263, zur Abbildung gebracht. Irrtümlich ist auf S. 76 unter Nr. 263 die Jahreszahl 1962 genannt. Der in Klammern gegebene Hinweis »Aquarium« trägt zufällig der Tatsache Rechnung, dass Thomas Häfner das Düsseldorfer Aquarium, das damals noch in einem Bunker am Düsseldorfer Zoo untergebracht war, häufig besuchte, um dort insbesondere Fische zu zeichnen. Edda und Hans Bröker (siehe Anm. 7 in meinem Beitrag über Ilse Häfner-Mode in diesem Band) besitzen noch zahlreiche Zeichnungen aus dem Aquarium. Es ist anzunehmen, dass das Aquarell »Engel und Kardinal« die Lichtverhältnisse im damaligen Düsseldorfer Aquarium wiedergibt und es dort gemalt worden ist.

In seinen zahlreichen Aquarellen bleibt Thomas Häfner der thematischen Grundausrichtung seiner Ölbilder treu. Das Phantastische in surrealistischer Darstellung wirkt im Fluss der Aquarellfarben hingegen zarter und lyrischer und lässt zugleich seine Meisterschaft auch in dieser Maltechnik deutlich werden. Seine Aquarelle »Das siebenköpfige Tier verkündet die Lebensfreude«, »Lob und Grenzen der Krankenschwester« und »Totentafel« aus den Jahren 1965/66 bilden als Trilogie eine Einheit und stehen für Gesundheit, Krankheit und Tod.²² (Kat.-Nr. 79) Die phallisch gemalten sieben Köpfe des Tieres tragen rotgetönte, leuchtende Masken und verleihen vor einem in Blautönen gestalteten Hintergrund mit nicht zu zählenden Menschen ihrer ganzen Lebensfreude strahlenden Ausdruck. Im zweiten Aquarell sind Krankenschwester und Kranker teilweise in einer verschachtelten Bildkomposition vom Künstler gemalt. Das auch hier gezeigte reichhaltige, ineinander übergehende Farben- und Formenspiel ist nur mit gekonnter Aquarelltechnik zu realisieren. Bei längerer Betrachtung der »Totentafel« treten immer mehr Gesichter schon Gestorbener aus dem farbenreich in dunkelroten und bläulichen Tönungen gehaltenen Hintergrund hervor. In seiner existenziellen Aussage und in seiner künstlerischen Gestaltung zählt die »Totentafel« sicherlich zu einem der besonders ausdrucksstarken Aquarelle des Künstlers.

In seiner Aquarellmalerei hat Thomas Häfner Mitte der sechziger Jahre eine äußerst produktive Phase. Aus dieser Zeit stammen auch die beiden Aquarelle »Engel und Kardinal« (Kat.-Nr. 77) und »Der Inquisitor oder wie man den Teufel erkennt«. (Kat.-Nr. 78) Das zuerst genannte Bild ist in ein grünlich schimmerndes, sphärisches Licht getaucht. Es erhält seine Dynamik aus der Bewegung des heranschwebenden Engels zu einem in sitzender Haltung ruhenden Kardinal. Des-

sen in barocker Fülle und Welligkeit gemaltes Gewand und die ausgebreiteten Engelflügel sind weitere bewegende Elemente. Die Gesichter beider Gestalten sind erkennbar gemalt. Es ist ein Todesengel, der zu dem prachtvoll thronenden Kardinal eilt.²³ Auf dem zweiten Aquarell nimmt die linke Bildhälfte die wuchtige Gestalt des mit einem blutroten Mantel gekleideten Inquisitors ein. Der geöffnete Mantel gibt den Blick frei auf ein Knochengüst, das seinen hohlen Körper hält. Sein triumphierendes Gesicht wird gekrönt von dem Kopf eines Raubvogels, der aus dem gefiederten Spitzhut schaut. Im Hintergrund stehen drohend vermummte Gestalten in mittelalterlicher Henkerstracht. Auf den Boden geschleudert liegt eine als Gliederpuppe gemalte Frau, deren Kopf am unteren Bildrand fast zerfließt. Feine Fäden, die das Bild durchziehen, münden in Punkten, verteilt auf dem Körper der Frau. Es ist das ideologische Glaubens-Netzwerk des Inquisitors, das auch das Denken der anderen Menschen gefangenhält. Die Punkte, mit spitzem Bleistift rein zufällig auf den Körper der Frau gesetzt und dann verbunden, gelten als Ausdruck des Willens Gottes und stellen eine zusätzliche Verletzung und Zerstörung der Frau dar.²⁴ Thomas Häfner scheut nicht davor zurück, auch grausame Handlungen darzustellen. Er fühlt sich regelrecht herausgefordert, diese künstlerisch zu bewältigen.²⁵

Das von Häfner mit der Jahresangabe 1981 signierte Aquarell/Tempera-Bild »Clown, Frau und Tod«²⁶ (Abb. 67, S. 138) sendet deutliche Signale seiner Psyche. Der Künstler hat insbesondere die Clowns gerne und liebevoll gemalt. Der untere männliche Clown weint Tränen. Der mittig in liegender Haltung gemalte weibliche Clown scheint zu lachen. In Wirklichkeit aber ist es nur ein geschminktes Lachen. Am Bildrand hingegen blickt eine lachende Clownmaske. Der Wärmesuchende kalte Fisch auf dem Körper des weiblichen

24 Häfner greift hier auf Vorstellungen im kabbalistischen Judentum zurück, in denen der Zufall eine große Rolle spielt und jede Entscheidung dem Willen Gottes und nicht der eigenen Vorstellung unterworfen ist. In der Kunstausbübung der Punktuation z. B. – zufällig Punkte mit der Bleistiftspitze aufs Papier zu bringen – wird dieses deutlich. Die Hand wird von Gottes Willen geleitet.

25 Häfner hat z. B. acht erotische Radierungen zum Roman »Vakher« von Dieter Hülsmann geschaffen. Es handelt sich um einen abartig veranlagten Mörder.

26 Dieses Bild ist im WV Thomas Häfner (siehe Anm. 2), S. 20, irrtümlich mit der Jahreszahl 1983 versehen.



Abb. 67 Clown, Frau und Tod, 1981

Clowns wird jedoch von seinen Händen nicht berührt. Im Maler ist jene als Kind so sehr ersehnte, aber nicht erfahrene Mutterliebe im weit abliegenden indischen Exil wieder lebendig geworden. Bildmittig zentriert, zieht eine Frauengestalt mit entblößter Brust die Aufmerksamkeit auf sich. Sie ist umgeben mit Signalen ihrer Geschlechtlichkeit und Fruchtbarkeit. Oberhalb von ihr erscheint im Spinnennetz eine Vulva. Über einem großen Schlüsselloch – in der psychoanalytischen Traumdeutung Symbol für das weibliche Geschlecht – lacht vom oberen Bildrand her hämisch die Maske des Todes.

Im Dezember 1981 erlitt Thomas Häfner ein schwerer Herzinfarkt, von dem er sich nicht mehr erholen sollte.²⁷ Sein Aquarell »Der Magier«, das er

danach malte, gilt als sein letztes Bild. (Kat.-Nr. 76) In der Gestalt des Magiers spiegelt der Maler sein Ego mit großer Selbstironie. Er hat ihn, bekleidet mit prächtigen Pfauenfedern, wie einen indischen Maharadscha in prahlender Haltung zur Schau gestellt. In den Pfauenfedern des Hahns ist die Vulva zu sehen. Der Magier thront mit geöffneten Beinen. Sein rechter kräftiger Stiefel ist betont sichtbar, der linke ist nach hinten gezogen. Mit seiner linken Hand hält er eine Flasche, gefüllt mit Absinth. Die Kralle eines Paradiesvogels mit weiblichen Brüsten greift nach der Flasche, wohl um sie ihm wegzunehmen. Eine Schlange, in Indien als heiliges Tier verehrt, schlängelt sich darunter. Mit der rechten Hand hält der Magier wie im orientalischen Märchen von Aladin eine Wunderlampe. Sie erscheint als ein erleuchtetes Bild im Bild. In ihr hat sich der Magier in einen nackten Mäuserich verwandelt. Dieser trägt in seiner Gefallsucht und Eitelkeit Zylinder und Damenstiefel zur Schau. Er sitzt mit gut genährtem Bauch in seinem Thronsessel. Vor ihm stecken Messer und Gabel in einer auf dem Teller liegenden Pastete. Essen und Trinken, jeweils auf den beiden Seiten des dargestellten Magiers zu sehen, erscheinen somit als Symbol oraler Lust und Sucht. Hohl schauen die Augen des Magiers aus seinem vollbärtigen Gesicht. Seitwärts ist die Mihrab – die islamische Gebetsnische in der Moschee – zur Seite kippend zu sehen. Davor steht das islamische Schwert, am Bildrand erscheint der Kopf eines Kriegers.

Thomas Häfner hat mit seinen Öl- und Aquarellbildern ein einzigartiges Werk hinterlassen. Mit ihnen war er auf nationalen wie internationalen Ausstellungen vertreten.²⁸ Umfangreich und qualitativ gleich hochstehend ist auch sein zeichnerisches und sein druckgraphisches Werk. Anfang der sechziger Jahre erscheint sein bekannter Zyklus »Die sieben Todsünden«, in dem der Mensch im Labyrinth seiner Verstrickungen und Nöte im Mittelpunkt steht. In seinen Zeichnungen und seiner

27 Thomas Häfner erlitt einen Hinterwandinfarkt. Die Ärzte rechneten mit einem nachfolgenden Infarkt.

28 Die nationalen und internationalen Ausstellungen von Thomas Häfner sind im WV Thomas Häfner (siehe Anm. 2), S. 25, aufgelistet.



Abb. 68 Kopf des Luzifer, 1964



Abb. 69 und 70 Minotaurus, 1969



Abb. 71 Madonna mit Kind

Druckgraphik bleibt er den Merkmalen eines phantastischen Realismus treu. Dieses gilt gleichermaßen für seine zahlreichen Plastiken. Die Bildhauerinnen Anneliese Langenbach und Anna Henneker, die eine künstlerisch hochwertige Bronzestatuette von Thomas Häfner geschaffen hat, lebten in Düsseldorf wie Häfner in der Golzheimer Künstlersiedlung. Sie motivierten ihn, sich auch der Plastik zuzuwenden.²⁹ Die von ihm bevorzugten Themen in der Ölmalerei hat Häfner in seiner plastischen Kunst häufig ins Dreidimensionale übertragen: so z. B. den Kopf des Luzifer (Abb. 68), des Minotaurus (Abb. 69 und 70), den gestürzten Engel. Neben seinen Kleinplastiken und Bronzen sind in gleicher Weise seine Großplastiken wie z. B. »Die Kardinäle«, die »Daphne« (Abb. 72, S. 140), seine »Madonna mit Kind« (Abb. 71) zu bewundern. Mit der von ihm für seine Arbeit gefundenen Substanz Silfos – ein Silber-Kupfer-Phosphor-Lot – vermochte er seine Plastiken leichter zu formen und seinem Kunststil besser Ausdruck zu verleihen.

1975 eröffnete Thomas Häfner mit seiner Frau in der Düsseldorfer Altstadt, Kapuzinergasse 20, die »Sphinx«, ein Schmuck- und Kleinantiquitätengeschäft. Er hat die noch heute erhaltene Außenfassade selbst entworfen und gestaltet. Auf schwarzem

Fond ist eine männliche und weibliche Sphinx in Löwengestalt in leuchtendem Gold über dem Schaufenster zu sehen. Den Eingang schmücken Vögel, die Sonne und im Jugendstil gemalte Blumenornamente. Die Geschäftsidee kam beim Publikum sehr gut an und brachte finanziellen Gewinn. Häfner malte nur noch wenige Bilder. Er fand in der Herstellung von Schmuck ein weiteres künstlerisches Betätigungsfeld. Seine in Silber gegossenen Schmuckstücke sind von hoher künstlerischer Qualität. (Abb. 73, S. 141) Ebenso charakterisieren das Multitalent Häfner seine Entwürfe für Weingläser im Venezianischen Stil, die in der Düsseldorfer Glashütte ihre Herstellung fanden, und gleichermaßen seine Aphorismen und Gedichte, die er mit Humor, Spott und Ironie verfasste und stetig niederschrieb.

Die Bilder von Thomas Häfner werden immer wieder mit denen von Hieronymus Bosch oder mit denen eines Höllen-Bruegel in Verbindung gebracht.³⁰ Dies trifft für die künstlerische und malerische Qualität sicherlich zu. Häfners Weltsicht ist jedoch eine andere. Er war u. a. im buddhistisch-hinduistischen Denken ebenso zu Hause wie im psychoanalytischen Gedankengut – wie es von einem zeitgenössischen Surrealisten erwartet

²⁹ Vgl. WV Thomas Häfner (siehe Anm. 2), S. 21.

³⁰ Alfred Müller-Gast (siehe Anm. 1), S. 34–35.



Abb. 72 Daphne, 1968

wurde. Seine künstlerische Produktivität wurzelt in einer Phantastik, die die exotische Welt Ceylons in sein Kunstschaffen integriert. Auch die Maskenwelt in der grotesk-phantastischen Malerei eines James Ensors lässt nur Berührungspunkte zu. Häfner wurde in seiner Zeit häufig den phantastischen und surrealistischen Künstlern zugerechnet, er war jedoch viel zu sehr Individualist, um sich z. B. der »Wiener Schule«, dem Manierismus oder einem anderen -ismus zuordnen zu lassen. Seine verwobene Kindheitsgeschichte mit Nazi-Deutschland – ein Land, aus dem er vertrieben und von seiner Mutter getrennt worden war und in das er wieder um seiner Mutter willen zurückkehrte – hat tiefe Spuren in seiner Persönlichkeit hinterlassen. Gefühle von Angst, Scham und Zorn und eine tiefe Todessehnsucht³¹ finden sich in seinen Bildern wieder. Aus seiner inneren Zerrissenheit fand er Zuflucht in einer Malwelt, in der Traum und Wirklichkeit ineinander übergehen.³² Thomas Häfner war ein bemerkenswerter Mensch. Er war von umwerfender Herzlichkeit, hatte Esprit, Witz und Humor, war schnell und stark im analytischen Denken und daher für manchen auch unbequem. Er liebte die Streitkultur. Wechselhaft in seinem Gemütszustand, konnte er cholerisch reagieren, aber auch weinen.³³ Er hatte ein herzhaftes dionysisches Lachen. Häfner war Künstler und Genie, der sich jedoch aus der Balance zwischen Traum und Wirklichkeit immer mehr entfernte. »Ich habe doch alles gemalt, aber die Menschen sehen es nicht«, äußerte er resignierend.³⁴ Er hatte Angst vor der Leere: in seinen Bildern, aber auch zuletzt in seinem Leben, bedingt durch seine Erkrankung.³⁵ Sein »Magier« hat sich innerlich bereits aus einem Leben mit barocker Fülle verabschiedet.



Abb. 73 Reliefanhänger (Silber mit Stein)

Anlässlich einer großen Einzelausstellung zum Werk von Thomas Häfner in der »Galerie an der Düssel« im Jahre 1984 schreibt der Künstler an Alfred Müller-Gast:

[...] Es scheint doch, als wären meine Bemühungen, Empfindungen mittels Schmiere auf Leinwand zu übertragen, nicht so vergeblich gewesen wie es mir in Depressionen oft vorkam. Würde mich freuen, wenn wir uns mal wieder sehen, ehe unser aller »Titanic« absäuft.³⁶

Nach seinem Herzinfarkt im Dezember 1981 verschlechterte sich sein Gesundheits- und Gemütszustand stetig und ließ eine künstlerische Arbeit immer weniger zu. Es war für ihn folgerichtig, dass er sich nicht für ein Weiterleben entschied. In der Nacht zum 30. Januar 1985 starb er 57jährig in seinem Atelier.

Thomas Häfner ist mit seinen Bildern und Skulpturen ein Juwel in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Seine Kunst in ihrer gestalterischen Kraft und in ihrer existenziellen Aussage bleibt aktuell und bedeutsam für das Leben der Menschen auch in der gegenwärtigen und in der zukünftigen Zeit.

31 Thomas Häfner schreibt bei seiner Rückkehr nach Deutschland:

Deutschland | hier stand mein Tod millionenfach, | ich hatte ihn gefürchtet | bin ihm geflohen | bin zurückgekehrt zu ihm
Er lächelt mir zur Seite, | er ist | Mehr nicht | Mehr nicht
In: WV Thomas Häfner (siehe Anm. 2), S. 6.

32 Paul Rützi: »Das Werk«, in: WV Thomas Häfner (siehe Anm. 2), S. 17.

33 Thomas Häfner z. B. weinte immer, wenn er sein Lieblingslied »Danny Boy« von Harry Belafonte hörte. So wissen Edda und Hans Bröker zu berichten (siehe Anm. 6).

34 Bericht von Frau Ingeborg Kampmann (siehe Anm. 7 in meinem Beitrag über Ilse Häfner-Mode in diesem Band).

35 Die Angst vor der Leere (horror vacui) wurde durch den Gestaltdruck, dem der Künstler unterworfen war, hervorgerufen. Aus allem wurde eine Figur, alles war vollgestellt mit Gestalt und drängte Häfner dazu, es auf die Leinwand zu bringen.

36 Zitiert in: Paul Rützi: »Zur Person«, in: WV Thomas Häfner (siehe Anm. 2), S. 14.

THOMAS HÄFNER



Kat. 68 Selbstbildnis, 1948



Kat. 69 In memoriam, 1968



Kat. 70 Meine Mutter, 1951



Kat. 71 Triumph der vergeblichen Schönheit, 1973/74



Kat. 72 Prozession, 1966



Kat. 73 Tod der blauen Vögel, um 1978



Kat. 74 Gaskammer, o. J.



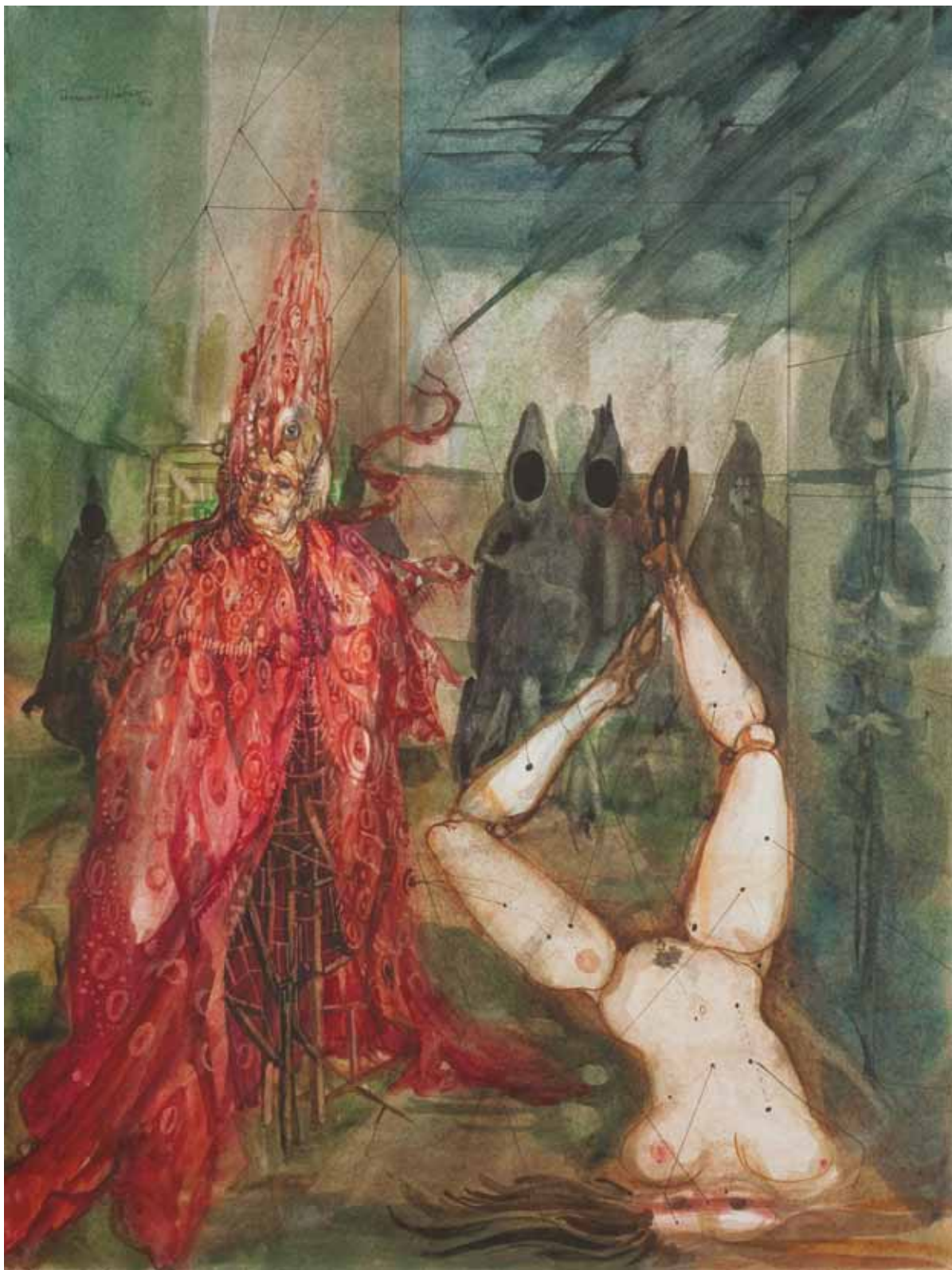
Kat. 75 Menschen in der Stadt, 1973



Kat. 76 Der Magier, um 1913



Kat. 77 Engel und Kardinal, 1964/65



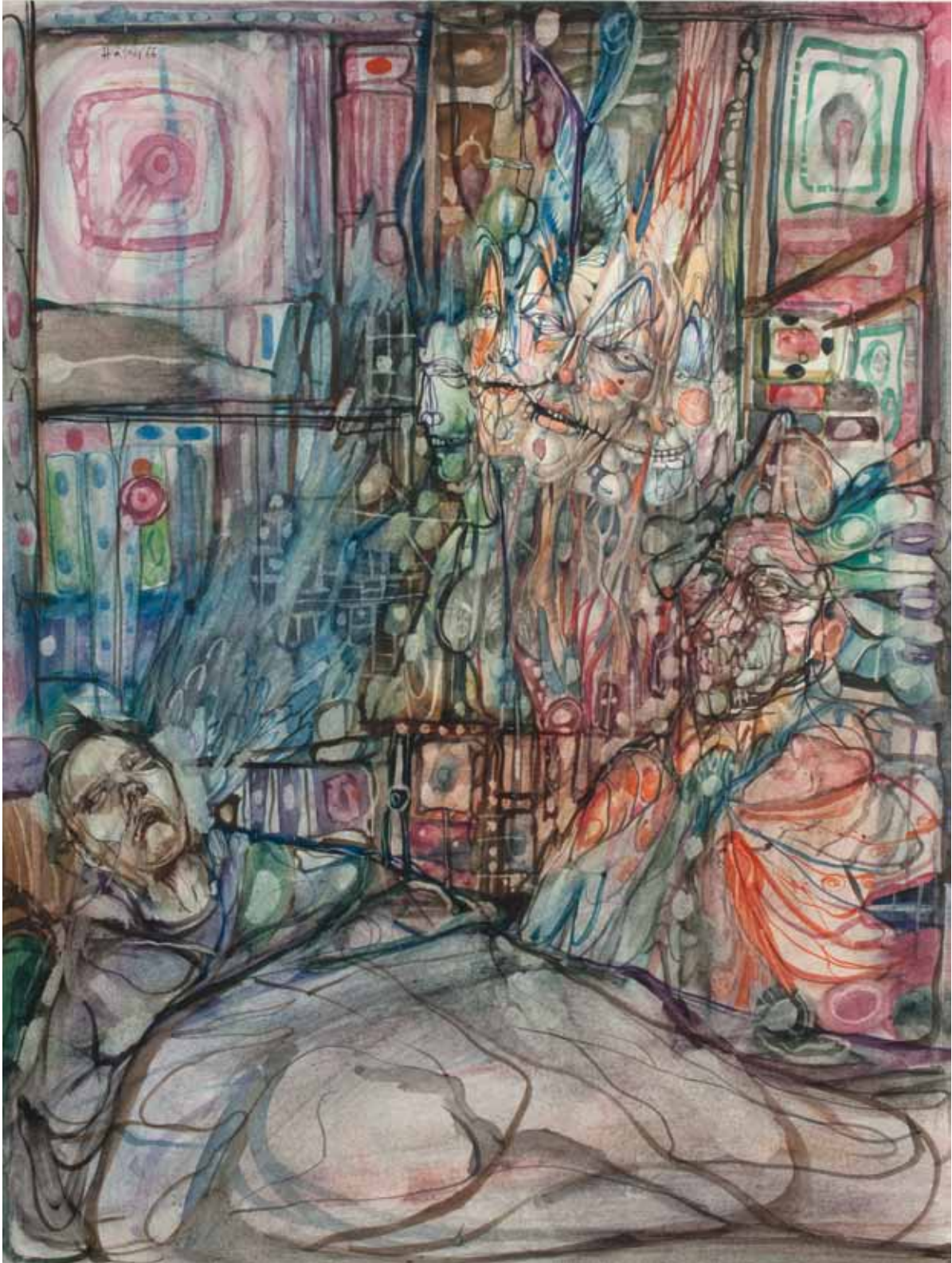
Kat. 78 Der Inquisitor oder Wie man den Teufel erkennt, 1964



Kat. 79 Trilogie. a: Das siebenköpfige Tier verkündet die Lebensfreude, 1966



Kat. 79 Trilogie. b: Lob und Grenzen der Krankenschwester, 1966



Kat. 79 Trilogie. c: Totentafel, 1966



Kat. 80 Kreuzigung, 1958



Kat. 81 Sterbender Vogel, 1966



Kat. 82 Mythologisches Ehepaar, 1983



Kat. 83 Nymphe, 1983



Kat. 84 Käferorgie, 1983



Kat. 85 Gestürzter Engel, 1963



Kat. 86 Frauenidol, 1969



Kat. 87 Dämönchen für den Inquisitor, 1968



Kat. 88 Reliefbrosche · Kat. 89 Flügelanhänger



Kat. 90 Schmuckkugel · Kat. 91 Käfer

VERZEICHNIS DER AUSGESTELLTEN WERKE

ILSE HÄFNER-MODE

- 1 **Selbstbildnis mit Pfeife**
1949, Öl, 59 x 48 cm
Privatsammlung, Düsseldorf
- 2 **Delfter Krug mit Mohn**
ca. 1947, Öl, 40 x 32 cm
Privatsammlung, Bielefeld
- 3 **Maskerade**
um 1930, Öl, 110 x 75 cm
Freundeskreis
Jüdisches Museum Rendsburg e. V.
- 4 **Selbstbildnis mit Söhnchen Thomas**
1932, Öl, 100 x 75 cm
Privatsammlung
- 5 **Selbstbildnis**
1946, Öl, 58 x 46 cm
Privatsammlung
- 6 **Selbstbildnis**
1943/44, Öl, 30 x 24 cm
Sammlung Luckert, Wolfenbüttel
- 7 **Thomas Häfner**
1954, Öl, 78 x 61 cm
Privatbesitz
- 8 **Betty Wolf**
1932, Öl, 38 x 29 cm
Privatsammlung
- 9 **Axel Boje**
1969, Öl, 120 x 90 cm
Privatsammlung Lörrach-Tumringen
- 10 **Julia Lore Knierim**
1963, Öl, 119 x 69 cm
Privatsammlung, Düsseldorf
- 11 **Herbert Häfner:
Familienbild**
1929/30, Öl, 100 x 120 cm
Privatsammlung
- 12 **Familie Dr. Sennewald**
1966, Öl, 100 x 110 cm
Sammlung Sennewald, Krumbek
- 13 **Thom, Muschi und
der Modesche Schutzengel
um 1955**
Privatsammlung
- 14 **Thomas und Mouche (in Paris)**
1955, Öl
Privatbesitz
- 15 **Schwestern**
1952, Pastell, 90 x 120 cm
Sammlung Peter Bierwirth, Bad Soden
- 16 **Kleines Mädchen**
1954, Bleistift/Aquarell, 30,5 x 23 cm
Sammlung Peter Bierwirth, Bad Soden
- 17 **Selbstbildnis mit Sohn Thomas**
1949/50, Aquarell, 36 x 24 cm
Privatsammlung, Ratingen
- 18 **Liselore Boje**
1969, Öl, 120 x 90 cm
Privatsammlung Lörrach-Tumringen

- 19 **Akt**
1966/67, Öl, 120 x 70 cm
Privatsammlung, Düsseldorf
- 20 **Achim und Raute**
1966/67, Öl, 120 x 70 cm
Privatsammlung, Ratingen
- 21 **Frau mit Kind**
1962/63, Öl, 98 x 74 cm
Privatsammlung
- 22 **Gabi Weber**
um 1962, Öl, 118 cm x 69 cm
Privatsammlung, Düsseldorf
- 23 **Frauenakte**
Düsseldorf 60er Jahre, Öl, 120 X 70 cm
Privatsammlung, Ratingen
- 24 **Liebespaar**
Berlin 1928, Öl, 34 x 28 cm
Privatsammlung
- 25 **Selbstbildnis mit Herbert Häfner**
1926/27, Öl, 60 x 50 cm
Privatsammlung
- 26 **Paar**
ca. 1936, Öl, 82 x 95 cm
Privatsammlung, Düsseldorf
- 27 **Liebespaar**
um 1932, Öl, 36 x 24 cm
Privatsammlung
- 28 **Winter in Leopoldshöhe**
um 1948, Öl, 107 x 48 cm
Privatsammlung
- 29 **Lesestunde**
ca. 1952, Aquarell, 30 x 45 cm
Sammlung Dr. Dietrich Kramer, Röttenbach
- 30 **Ilse mit Sohn Thomas**
Weihnachten 1948,
Öl auf Leinwand, 100 x 140 cm
Sammlung Elisabeth Kramer, Wirges
- 31 **Flötenkonzert bei Familie Münich**
ca. 1950/51, Öl, 85 x 97 cm
Privatsammlung
- 32 **Hannah und die Zwillinge**
ca. 1952, Öl, 53 x 68 cm
Privatsammlung, Ratingen
- 33 **Pariser Café**
vor 1930, Öl, 40 x 60 cm
Privatsammlung
- 34 **Weihnachten**
o. J., Buntstift, 24 x 31,4 cm
Privatbesitz, Kiel
- 35 **Zuneigung**
o. J., Aquarell, 27,5 x 22,5 cm
Privatsammlung
- 36 **Pause im Atelier**
o. J., Aquarell, 43 x 30 cm
Privatsammlung
- 37 **Nach dem Spiel**
o. J., Aquarell, 36,2 x 25,5 cm
Privatsammlung
- 38 **Beim Sommerfest**
o. J., Aquarell, 34 x 50 cm
Privatsammlung
- 39 **Weihnachten 43**
o. J., Aquarell, 31,2 x 44,7 cm
Privatsammlung

- 40 **Dame in Rot**
o. J., Aquarell, 35 x 25,5 cm
Privatsammlung
- 41 **Gesellschaft im Salon**
o. J., Aquarell, 29 x 33 cm
- 42 **Zirkus**
1968, Öl, 80 x 60 cm
Privatbesitz
- 43 **In Halle**
1960, Öl, 100 x 58 cm
Privatsammlung, Düsseldorf
- 44 **Das Fest**
60er Jahre, Öl, 118 x 68 cm
Privatbesitz
- 45 **Karneval**
um 1960, Öl, 40 x 30 cm
Privatsammlung
- 46 **Das Püffchen**
60er Jahre, Öl, 50 x 40 cm
Sammlung Inge Häfner, Oerlinghausen
- 47 **Frauenakte**
Ende 1960, Öl, 44 x 85 cm
Privatsammlung, Düsseldorf
- 48 **Familie**
60er Jahre, Aquarell, 49 x 35 cm
Privatsammlung Düsseldorf
- 49 **Artisten**
60er Jahre, Aquarell, 50 x 35 cm
Privatsammlung, Düsseldorf
- 50 **Gruppe**
60er Jahre, Aquarell, 30 x 20 cm
Privatsammlung, Düsseldorf
- 51 **Freudenmädchen**
o. J., Aquarell, 35 x 35 cm
Privatsammlung, Düsseldorf
- 52 **Karneval**
60er Jahre, Aquarell, 36 x 47 cm
Privatsammlung, Düsseldorf
- 53 **Liebespaar**
60er Jahre, Aquarell, 24 x 32 cm
Privatsammlung, Düsseldorf
- 54 **Orientalisches Freudenhaus**
o. J., Aquarell, 34,5 x 50 cm
Privatsammlung
- 55 **Im Bad**
o. J., Tusche, 24 x 17,9 cm
Privatsammlung
- 56 **Lagerzeichnung**
1945, Tinte, 21 x 29,5 cm
Privatsammlung
- 57 **Frauenbaracke im Lager Elben**
1945, Zeichnung, Tinte, 21,1 x 26,1 cm
Stiftung Gedenkstätten Buchenwald
und Mittelbau-Dora, Kustsammlung
Inv. Nr. V 1119 L
- 58 **Frauenbaracke im Lager Elben**
1945, Zeichnung, Tinte
Privatsammlung
- 59 **Bauertruhe**
1946/47, 80 x 47 x 36 cm
Sammlung Luckert, Wolfenbüttel
- 60 **Bemalter Karton**
nach 1945, 12,5 x 32,5 x 24 cm
Sammlung Luckert, Wolfenbüttel

- 61 **Bemalte Tür von ihrem Küchenschrank**
o. J., Öl, 85 x 50 cm
Privatsammlung, Bielefeld
- 62 **Bemalte Tür von ihrem Küchenschrank**
o. J., Öl, 85 x 50 cm
Privatsammlung, Bielefeld
- 63 **Freundinnen**
nach 1956, Stickbild, 79 x 38 cm
Privatsammlung
- 64 **Mutter mit Kind**
o. J., Stickbild, 68 x 25 cm
Privatsammlung
- 65 **Gruppe im Wohnraum**
o. J., Stickbild, 87 x 66,7 cm
Privatsammlung
- 66 **Badende**
o. J., Stickbild, 105 cm x 75 cm
Sammlung Elisabeth Kramer, Wirges
- 67 **Strandleben**
1952, Stickbild, 50 x 100 cm
Privatsammlung, Bielefeld
- THOMAS HÄFNER**
- 68 **Selbstbildnis**
1948, Bleistift; 30 x 23 cm
Privatsammlung
- 69 **In memoriam**
1968, Radierung, 31,5 x 24,5 cm
Privatbesitz
- 70 **Meine Mutter**
1951, Öl, 80 cm x 60 cm
Privatsammlung
- 71 **Triumph der vergeblichen Schönheit**
1973/74, Öl auf Hartfaser, 50 x 60 cm
Privatsammlung, Ratingen
- 72 **Prozession**
1966, Öl, 60 x 80 cm
Privatsammlung
- 73 **Tod der blauen Vögel**
um 1978, Öl, 78 x 98 cm
Privatsammlung
- 74 **Gaskammer**
o. J., Öl, 12,5 x 19 cm
SPrivatsammlung
- 75 **Menschen in der Stadt**
1973, Öl, 96 x 79 cm
Privatsammlung
- 76 **Der Magier**
um 1983, Aquarell, 32 x 24 cm
Privatsammlung
- 77 **Engel und Kardinal**
1964/65, Aquarell, 46 x 31 cm
Privatsammlung
- 78 **Der Inquisitor oder
Wie man den Teufel erkennt**
1964, Aquarell, 46 x 36 cm
Privatsammlung
- 79 **Trilogie:**
- a **Das siebenköpfige Tier verkündet die
Lebensfreude**
- b **Lob und Grenzen der Krankenschwester**
- c **Totentafel**
1966, Aquarell, 47 x 35 cm
Privatsammlung

- 80 Kreuzigung
1958, Öl, 80 x 60 cm
Privatbesitz
- 81 Sterbender Vogel
1966, Kupfer und Silfos, H: 9 cm
Privatbesitz
- 82 Mythologisches Ehepaar
1983, Bronze, 25 x 18,5 cm
Privatsammlung
- 83 Nymphe
1983, Bronze, 12 x 8 cm
Privatsammlung
- 84 Käferorgie
1983, Bronze, 16 x 10 cm
Privatsammlung
- 85 Gestürzter Engel
1963, Bronze, H: 40 cm
Privatsammlung
- 86 Frauenidol
1969, Stahl, H: 38 cm
Privatsammlung
- 87 Dämönchen für den Inquisitor
1968, Kupfer und Silfos,
H: 40 cm
Privatsammlung
- 88 Brosche
o. J., verschiedene Materialien,
H: 4 cm
Privatsammlung
- 89 Reliefanhänger (Flügel)
o. J., verschiedene Materialien,
H: 9,4 cm
Privatsammlung
- 90 Schmuckkugel
o. J., verschiedene Materialien,
H: 5,8 cm
Privatsammlung
- 91 Ring (Käfer)
o. J., verschiedene Materialien,
H: 2,5cm
Privatsammlung
- HERBERT HÄFNER**
- 92 Ulla Pechstein
o. J., Rötzelzeichnung,
32,6 x 24,7 cm
Privatsammlung
- 93 Ulla Pechstein
o. J., Gipsporträt,
H: 34 cm (mit Sockel)
Privatsammlung
- 94 Ilse und Thomas
1929, Öl, 118 x 71 cm
Privatsammlung
- HANNELORE KÖHLER**
- 95 Ilse Häfner-Mode
1960, Öl, 100 x 70 cm
Stadtmuseum Düsseldorf

1902 Am 24. Dezember wird Ilse Mode in Kempen (Posen) in ein jüdisch-liberales Elternhaus hineingebo-
ren. Die Mutter besitzt eine ausgeprägte Allgemeinbildung und ein fröhliches, aufgeschlossenes Temperament.
Der Vater ist als Apotheker sehr erfolgreich.

1904 Übersiedlung nach Charlottenburg bei Berlin.

1913 Geburt des Bruders Heinz. Lebenslang gibt es eine große Verbundenheit der beiden Geschwister.
Ilse's Talent wird sichtbar; sie ist auf einer Privatschule, erlangt die Gymnasialreife und besucht ein Berliner
Studienatelier für Malerei und Plastik.

1922 Aufnahme an die Hochschule für bildende Künste in Berlin-Charlottenburg für das WS 1923/24.
Einschätzung von Prof. Wolfsfeld, einem bekannten Lehrer für Zeichnung und Graphik: »begabt und fleißig«.

1927 **Ausstellungsbeteiligung** in der Berliner Galerie Weber

1928 Am 29. März heiratet Mode den Maler Herbert Häfner, der seine Frau auch künstlerisch beeinflusst.
Gleichwohl verfolgt Häfner-Mode selbstbewusst eine eigenständige Gestaltungsweise. Am 24. Dezember –
ihrem eigenen Geburtstag – wird Sohn Thomas geboren. Die Entbindungskosten können durch den Verkauf
eines ihrer großen Porträts (von Rose Cohn) an die Stadt Berlin bezahlt werden.

Ausstellungsbeteiligungen in der Berliner Galerie Gurlitt und der Großen Berliner Kunstausstellung sowie in
der Talentausstellung im Kaufhaus Wertheim

1929 bis 1930 Mitgliedschaft im Verein der Berliner Künstlerinnen. Bewunderung finden vor allem ihre
einzigartigen Stickbilder (Nadelmalerei), man erkennt die »Stickerei als Kunst« (Walter Jüngst).

Ausstellungsbeteiligungen in Berlin im Rahmen des Vereins der Berliner Künstlerinnen:
Frühjahrsausstellung (1929), in »Die Frau von heute« (1929) und »Die gestaltende Frau« (1930, abermals im
Kaufhaus Wertheim) sowie abermals in der Galerie Gurlitt und in der Großen Berliner Kunstausstellung der
Deutschen Kunstgemeinschaft. Erste große Einzelausstellung in der Galerie Weber.

1931 Es bildet sich ein Verehrerkreis um Häfner-Modes Hauptthemen Mutter und Kind, Liebespaare,
Frauenakte und Selbstbildnisse. Ihre künstlerische Anerkennung wächst während der Weimarer Republik zu-
nehmend. Sie verbindet enge Freundschaften zu Walter Jüngst und Felix Nussbaum.

Ausstellung in der Baseler Galerie Betty Thommen mit großem Erfolg.

1933 Nach der Machtübertragung an die Nazis erhält Häfner-Mode als Jüdin sofort Ausstellungsverbot. Mal- und Berufsverbot folgen durch die Reichskulturkammer. Auf niedrigem Niveau kann sie ihr künstlerisches Überleben nur durch das Malen in der eigenen Wohnung sicherstellen. Im Gegensatz zu ihrem Mann kann die Künstlerin ihren Optimismus bewahren.

1934 Herbert Häfner wird auf der Großen Berliner Kunstausstellung von den Nazis umworben, verweigert aber strikt die Scheidung. Die Ehe mit ihm sichert Häfner-Mode noch eine ganze Weile vor der rassistischen Verfolgung.

1935 **Ausstellung** Baseler Galerie Betty Thommen.

1937 Herbert Häfner wird als »jüdisch versippt« denunziert und von der Reichskammer für Bildende Künste aus sämtlichen Berufsorganisationen ausgeschlossen.

1938 Häfner-Mode muss sich von ihrem Sohn Thomas trennen, der mit Hilfe von Iises Bruder Heinz Mode (bereits ein bedeutender Indieforscher) ins Ausland fliehen kann. Als Neunjähriger gelangt Thomas in ein Internat in Jaffna (Ceylon), wo er bis nach Kriegsende bleiben wird.

1940 Der Gestellungsbefehl nach Polen ergeht an Herbert Häfner, wo er schließlich wegen Wehrunwürdigkeit entlassen wird, weil er mit einer Jüdin verheiratet ist. Herbert Häfner lässt sich in Bösingfeld/Lippe mit seiner Mutter nieder, da er nicht mehr in Berlin leben will.

1942 Das Ehepaar lebt getrennt voneinander, Häfner-Mode nimmt Wohnung in Leopoldshöhe (Ostwestfalen) bei ihrem Schwager und ihrer Schwägerin. Häfner-Mode ist bemüht, ein unauffälliges Leben jenseits der Öffentlichkeit zu führen und malt mehr oder weniger im Verborgenen. Häfner erhält die Ehe als Schutz für seine Frau nach wie vor aufrecht.

1944 Die Gestapo Minden verhaftet Häfner-Mode am 19. September und deportiert sie in das Zwangsarbeitslager Elben bei Kassel, einem Nebenlager des KZ Buchenwald. Dort herrschen katastrophale Zustände. Eine innige Liebesbeziehung zu einem Franzosen, der zum Wachpersonal gehört, schützt sie offenbar. Sie kann dort schließlich auch kleine Zeichnungen anfertigen.

1945 Das Lager wird durch amerikanische Truppen befreit. Häfner-Mode wird zunächst von Schweizer Freunden aufgenommen, geht dann aber zurück nach Leopoldshöhe zu den Verwandten, wo sie ein umfangreiches Werk schaffen kann. Auf Einnahmen jeglicher Art angewiesen, bemalt sie auch Geschenkkartons und Möbel. In der Folgezeit entsteht ein vielfältiges, umfangreiches Werk, sie bleibt bei ihrem Lieblingsthema: dem Menschen. Modelle sind die ausgesprochen zahlreichen Freunde aus dem Familien- und Bekanntenkreis.

1946/47 Herbert Häfner hat im Gegensatz zu seiner Frau resigniert und jegliche Freude am Malen verloren. Am 13. September 1946 wird die Ehe in gegenseitigem Einvernehmen geschieden.

1948 Thomas Häfner kehrt zurück zu seinen Eltern.

1949 Thomas besteht die Aufnahmeprüfung an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf und immatrikuliert sich zum WS 1949/50.

Ausstellung im Bielefelder Kunstsalon Otto Fischer.

1950 Ausstellung Zürcher Galerie Palette.

1952 Ausstellung Westfälisches Landesmuseum (Münster).

1953 Ausstellung im Marta Herford Museum (Herford).

1955 bis 1973 Häfner-Mode übersiedelt nach Düsseldorf, wo ihr Sohn weiterhin lebt. Gesundheitlich ist sie beeinträchtigt, aber ihren malerischen »Menschen-Reigen« setzt Ilse in Düsseldorf fort: Porträts von zahlreichen Düsseldorfer Familien entstehen. Die gemalten Leute aus Düsseldorf zeigen ihr gegenüber wie umgekehrt eine große Verbundenheit.

Es finden zahlreiche **Ausstellungen** statt. Themen sind noch vorzugsweise Menschen in Gruppen und Bewegung, der Karneval, Feste und erotische Aquarelle:

1959 Zürcher Galerie Palette,

1961 Städtische Galerie Schloss Oberhausen,

1963 und 1968 Düsseldorfer Galerie May,

1969/70 Stadtgeschichtliches Museum Düsseldorf,

1972 Kunsthalle Düsseldorf

1973 Häfner-Mode bezieht eine Wohnung zusammen mit Sohn Thomas und seiner Frau Mouche gegenüber dem Düsseldorfer Stadtmuseum. Körperlich ist sie geschwächt und unfähig zu arbeiten, aber stets umgeben von vielen Freunden.

Am 15. März stirbt Ilse Häfner-Mode.

Nach ihrem Tod fand 1995 eine umfassende **Ausstellung** im Stadtmuseum Düsseldorf statt, in der Werke von Herbert Häfner, Ilse Häfner-Mode und Thomas Häfner gezeigt wurden.

INHALT

| | |
|--|-----|
| Thomas Gädeke Vorwort | 5 |
| Ditmar Schmetz Ilse Häfner-Mode – Bilder im Lebens- und Liebesreigen | 7 |
| Familienfotos | 42 |
| Alexander Pechstein Ilse Häfner-Mode – Die Freudin meiner Mutter | 47 |
| Christian Walda Ilse Häfner-Mode – Eine Künstlerkarriere mit Hindernissen | 53 |
| Katalog Ilse Häfner-Mode | 60 |
| Ditmar Schmetz Thomas Häfner – »Der Blick hinter die Maske« | 125 |
| Katalog Thomas Häfner | 142 |
| Verzeichnis der ausgestellten Werke | 166 |
| Biographie Ilse Häfner-Mode | 171 |
| Impressum | 176 |



Kat. 95 Hannelore Köhler: Ilse Häfner-Mode, 1960

IMPRESSUM

Herausgeber: Christian Walda
Redaktion: Christian Walda
Layout, Gestaltung: Dorothea Berg
Scans: Matthias Bolte

© Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf
und bei den Autoren, Schleswig 2013

Ausgestellte Werke

© bei den Leihgebern

Photographien durch Claudia Dannenberg und Stiftung Gedenkstätten Buchenwald und Mittelbau-Dora

Abgebildete Werke und Dokumente

© bei Nachlass Erna Häfner, Privatsammlungen, Felix-Nussbaum-Haus (Abb. 1), VG Bild-Kunst (Abb. 11a)
und Stadtmuseum Düsseldorf (Kat. 95)

Photographien durch Ditmar Schmetz, Horst Fröhlich, Walter Klein, Ilona und Peter Bierwirth, Peter Dorn,
Elvira Gotthard, Heinz Vontin, Gerda Kux, Erika und Eckerhard Lütke-meier, Verein Berliner Künstlerinnen,
Erich Vetter, Markus Riepl, Jeti Radow, Martin Luckert

ISBN 978-3-9815806-0-0