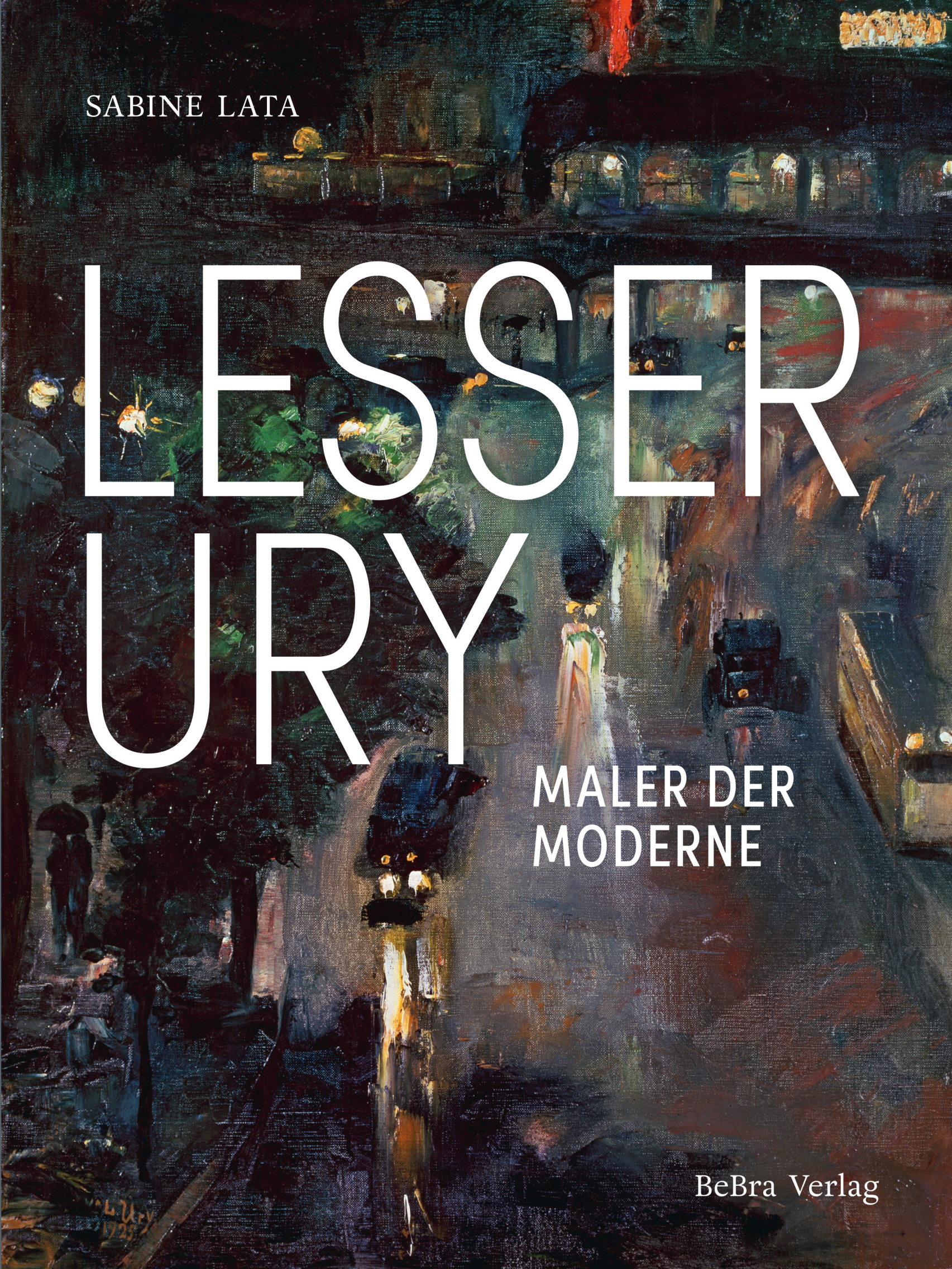




SABINE LATA

LESSER URY

MALER DER
MODERNE

BeBra Verlag



SABINE LATA

LESSER URY

MALER DER MODERNE



1.

In Berlin
16-37



2.

Frauenbilder
38-59



3.

Unterwegs
60-81

Inhalt



4.

Judentum
82-97



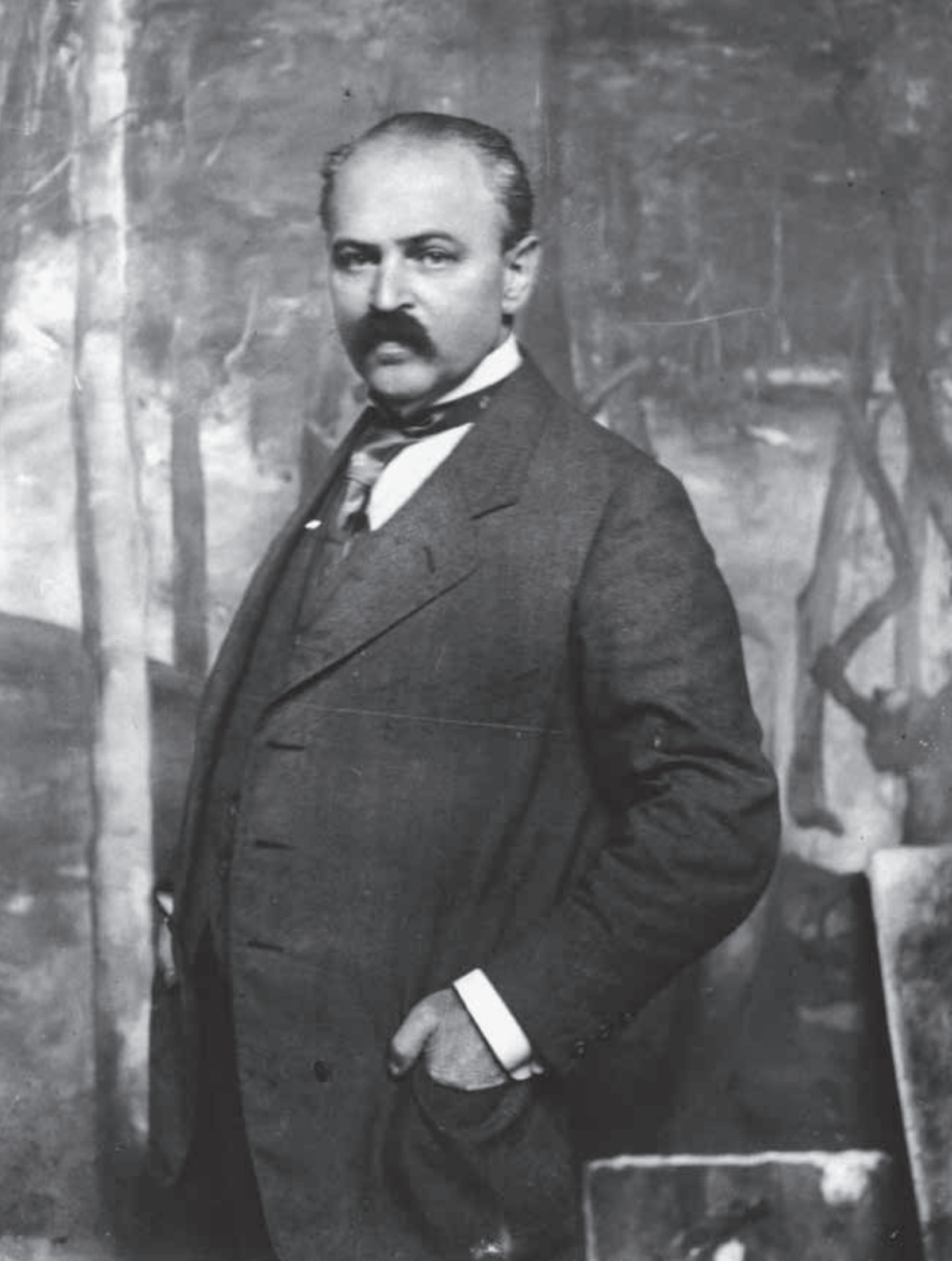
5.

Im Kaffeehaus
98-113



6.

Licht
114-137



Einführung

»Sucher und Finder des Lichts«

(Adolph Donath in seiner Grabrede auf Lesser Ury)

Als am 7. November 1921 der mit Amtskette geschmückte Berliner Stadtrat Eugen Rosenberg seine Geburtstagslaudatio beendet hatte, war Lesser Ury perplex. Eine solche Ehrung traf ihn völlig unvorbereitet. Zwar waren ihm anlässlich seines 60. Geburtstags Ehrbekundungen von Seiten der Berliner Secession angedeutet worden, doch kam die offizielle Würdigung durch die Stadt Berlin überraschend. Stets hatte sich Ury ungerecht behandelt gefühlt – von der Kunstkritik, von Künstlerkollegen, von potentiellen Käufern. Nun musste er zu Kenntnis nehmen, dass man ihn als »künstlerische[n] Verherrlicher der Reichshauptstadt« pries. Erst wenige Jahre zuvor war ihm mit einer großen, von der renommierten Galerie Paul Cassirer ausgerichteten Ausstellung der lang ersehnte Durchbruch beschieden gewesen. Beachtliche 80 Werke waren dort von ihm zu sehen. Doch uneingeschränkte Freude über seine Erfolge lagen Ury fern. Rückblickend knurrte er: »Seit einigen Jahren fängt man an, mich etwas anständiger zu behandeln, da ich doch nicht totzukriegen bin.«¹

Kindheit und Jugend

Leo Lesser Ury stammte aus dem preußischen Provinzstädtchen Birnbaum (heute Międzychód) bei Posen. Hier wurde er am 7. November 1861 als jüngster Sohn in eine jüdische Familie hineingeboren. Sein Vorname ist eine Variante des hebräischen Namens »Elieser«, in der Bibel einer der Söhne Mose. Wenige Jahre nach dem frühen Tod von Urys Vater, dem Bäckermeister Joseph Ury, beschloss die Mutter Fanny, geb. Schwartz, Birnbaum zu verlassen. Sie zog mit Lesser und seinen Brüdern Joseph und Julius in die Hauptstadt des gerade gegründeten Deutschen Kaiserreichs, wo sie sich mit einem Weißwarenladen selbstständig machte. Er lag in der Dresdener Straße im ärmlichen historischen Stadtteil Luisenstadt. In unmittelbarer Nähe befand sich die Luisenstädtische Realschule, die Lesser Ury besuchte und 1878 mit der Mittleren Reife abschloss.

Über seine Kindheit sagte Ury später, er sei in sehr bescheidenen Verhältnissen aufgewachsen. Trotz der finanziellen Notlage der Familie strebte er keine kaufmännische Laufbahn an. Dabei wäre die durchaus erfolgversprechend gewesen, immerhin wurden seine Brüder solide Kaufleute: Joseph Segeltuchfabrikant in Stettin und Julius Geschäftsführer in Breslau. Lesser Ury jedoch brach die begonnene kaufmännische Ausbildung ab. Er wollte Maler werden.

Lehr- und Wanderjahre

Den jungen Mann zog es nach Düsseldorf, wo er sich am 21. April 1879 an der Königlich-Preußischen Kunstakademie einschrieb. Auf dem Weg dorthin machte er Halt in Kassel, um die Werke Rembrandts in der Gemäldegalerie zu studieren. In Düsseldorf frustrierte ihn bald der akademische Lehrbetrieb. Nach rund einem Jahr verließ er die Akademie und reiste weiter Richtung Westen.

Neben Brüssel und Antwerpen lockte Ury die Kunstmetropole Paris, wo er sich 1881 und 1883 für längere Zeit aufhielt. Einige Jahre zuvor hatte der französische Maler Claude Monet seine Ansicht vom Hafen in Le Havre mit »Impression. Sonnenaufgang« (1872) betitelt und damit einer neuen Stilrichtung ihren Namen gegeben. Der Umgang der Impressionisten mit Licht und Farbe, das Einfangen flüchtiger Augenblicke und die Erhebung banaler Straßen- oder Kaffeehausszenen zu Bildgegenständen müssen Ury beeindruckt haben. In Paris, wo er zeitweise bei Jules-Joseph Lefebvre studierte, entstanden seine ersten Stadtimpressionen, aber auch Interieurs und Blumenstillleben.

1882 schrieb sich Ury an der Académie Royale des Beaux-Arts in Brüssel ein. In dem Historien- und Orientaler Jean-François Portaels fand er einen geschätzten Lehrer. Um 1884 ließ sich Ury für mehrere Monate in dem nahe Brüssel gelegenen Dorf Volluvet nieder, wo er Landschaften, arbeitende Bauern und Bäuerinnen und Interieurbilder malte.

Rückkehr nach Berlin

Mit Mitte zwanzig kehrte Lesser Ury 1887 zurück nach Berlin, in der Tasche ein Empfehlungsschreiben von Fritz von Uhde an Max Liebermann. Ury hatte von Uhde in München kennengelernt. Dort hatte der junge Künstler nach Stationen in Stuttgart und Karlsruhe 1886 ein Studium bei Johann Caspar Herterich an der Akademie der Bildenden Künste aufgenommen. Tatsächlich setzte sich der angesehene und aus wohlhabenden Verhältnissen stammende Max Liebermann für den mittellosen Ury ein, der dem etablierten Maler mit Respekt begegnete.

In Berlin fesselten Lesser Ury das großstädtische Treiben, der Verkehr, das künstliche Licht. Er malte, was er sah: zwei Frauen auf der regennassen Leipziger Straße, flanierende Paare, zufällige Begegnungen im Tiergarten, Menschen im Café. Oft betonte er dabei, im Gegensatz zu den französischen Impressionisten, die linear-zeichnerische Struktur seiner Kompositionen.

Völlig neu war, dass Ury manche seiner impressionistischen Straßenszenen in die Nacht verlegte. Beeindruckend gelang ihm die malerisch anspruchsvolle Aufgabe, die Ausbreitung und Spiegelungen des künstlichen Großstadtlichts wiederzugeben, vor allem auf regenglänzenden Straßen. Dazu setzte der Maler extrem dunkle Farbtöne ein.

Mit Fritz Gurlitt fand Ury einen ersten Galeristen, der ihn ausstellte. 1890 hatte der Maler die Gelegenheit, zum ersten Mal eine größere Anzahl von Bildern bei Gurlitt zu zeigen. Es hagelte harsche Kritik. Urys Malweise, seine teils mit dem Spachtel aufgetragene Farbe, die ungewohnten Bildausschnitte, die einen unmittelbaren Eindruck des Augenblicks wiedergeben, und seine angeschnittenen Figuren sorgten bei den Galeriebesuchern für Kopfschütteln. Seine Bilder galten als »verrückt«. Im industriell aufstrebenden Berlin hatte die künstlerische Moderne, im Gegensatz zur Kunststadt München, noch nicht Einzug gehalten.

Ein Kritiker jedoch, der Kunsthistoriker Cornelius Gustav Gurlitt, Bruder des Galeristen Fritz Gurlitt, brach in der Zeitschrift *Die Gegenwart* eine Lanze für Ury. Zunächst beschrieb er das »Anstößige«: »Eine Reihe von schwarzen Klexen [sic!] auf einer mit dem Spachtel aufgetragenen Fläche! Diese sieht aus wie der von der Palette zusammengekratzte Farbenrest, in welchem das Kremserweiß vorwiegt! Und daneben eine Reihe von weißen Klexen [sic!] auf einem vorwiegend schwarzen Farbenragout. [...] Was soll aus der deutschen Kunst noch werden, wenn solche Schmierereien in ihrem heiligen Bereiche geduldet werden! Keine Spur von Korrektheit in der Zeichnung, von Rhythmus in der Komposition, von Wohlklang in der Farbenharmonie [...]!« Dann aber räumte der Autor ein, habe er Urys Bilder mit völlig anderen Augen gesehen, nachdem er während eines verregneten Abendspaziergangs die Lichter der Stadt in den spiegelnden Regenpfützen erlebt hatte: »Da sah ich einen Künstler, dem es Ernst ist zu geben, was ihn die Natur lehrte, einen Mann, [...], dem wir aber danken sollen, daß er versucht zu malen, was ihn entzückte [...]! Er wird Grobheiten genug dafür einzustecken bekommen, daß er den Idealismus auf sich genommen hat, nicht nach alten Rezepten idealisieren zu wollen.«²

Landschaften, biblische Themen und Porträts

Zur gleichen Zeit verwendete sich der Altmeister Adolph Menzel für Ury und empfahl ihn für den Michael-Beer-Preis der Königlichen Akademie der Künste. 1890 erhielt Ury die Auszeichnung, die ihm half, einen Studienaufenthalt in Italien zu finanzieren. Im Süden angekommen, giftete er in einem Brief an seinen Freund Franz Hermann Meißner: »Rom ist ein alter Müllhaufen, auf welchem ein frisches Leben nicht gedeihen kann. Ich habe auf Berlin geschimpft [,] aber dort ist doch wenigstens Bewegung, Streben nach etwas Besserem, ein nervöses Vorwärtsdrängen, aber hier Rafael und römischer Müllhaufen, kurz todt und dreimal todt [...]«³. Obwohl ihm sein Aufenthalt wenig gefiel, entstanden sonnengesättigte Ansichten von Rom und Capri. Im Spätherbst 1890 kehrte Ury wieder zurück nach Berlin, um ein Jahr später erneut aufzubrechen. Diesmal erkundete er den Gardasee und den Lago Maggiore, besuchte Florenz, Venedig und noch einmal Rom. Von nun an war seine Präsenz in Berlin von

zahlreichen Reisen unterbrochen. In Oberitalien, Norddeutschland, Thüringen, Holland und im Rheingau malte er Landschaften von geradezu magischer Farbintensität, die über das Abgebildete hinaus mit Bedeutung aufgeladen erscheinen. Häufig benutzte er, wie bereits in Volluvet erprobt, weiche Pastellkreiden, um die besondere Stimmung zu unterschiedlichen Tages- und Jahreszeiten einzufangen.



Lesser Ury, Flusslandschaft, 1906

Öl auf Leinwand, 57,5 x 73,5 cm, Privatsammlung

War Ury in Berlin, nahm er Porträtaufträge an, etwa von Otto Brahm, dem Leiter des Deutschen Theaters, dem Theatermann Paul Schlenther oder der heute in Vergessenheit geratenen Schriftstellerin Elsbeth Meyer-Förster. Neben Persönlichkeiten der Theater- und Literaturszene porträtierte er den Politiker Walther Rathenau, dessen Vater ein Ury-Bild gekauft hatte, und immer wieder auch sich selbst.

Gleichzeitig intensivierte Ury seine Arbeit an biblisch-philosophischen Themen, die ihn schon während seiner Zeit in Brüssel beschäftigt hatten. In dichter Folge vollendete er mehrere monumentale Gemälde, darunter »Jerusalem« von 1896, auf dem er die Vertreibung des jüdischen Volkes zu einer Darstellung trauernder, im Gegenlicht auf einer Bank sitzender Juden verdichtete. Auch das 1897 entstandene Gemälde »Jeremias«, das Triptychon »Der Mensch« (1898) oder »Adam und Eva nach der Vertreibung aus dem Paradies« (1899) stehen mit ihrer Thematik, ihrem Großformat und der symbolisch aufgeladenen Bildsprache für einen bis heute weniger beachteten Aspekt in seinem Schaffen.

Bei Max Liebermann war Ury bald in Ungnade gefallen. Stein des Anstoßes war Liebermanns Gemälde »Flachsscheuer in Laren« (1887). Liebermann war zu Ohren gekommen, dass Ury Bekannten gegenüber behauptet hätte, er, Ury, habe die Lichteffekte auf dem Gemälde nachträglich verbessert. Zwar soll Liebermann mit dem Ausspruch »[...] mir macht das nichts aus, wenn er das so sagt. Wenn er aber hingeht und sagt, ich hätte seine Bilder gemalt, dann gehe ich vor Gericht!« gekontert haben, aber das Verhältnis war zerrüttet. Das hatte Folgen – vor allem für Ury.

Fortan beschäftigte der Konflikt zwischen den beiden Künstlern auch die zeitgenössische Kunstkritik. Es gab öffentliche Auseinandersetzungen zwischen Liebermann-Anhängern und Ury-Befürwortern. Als Max Liebermann 1892 die moderne Künstlergruppe »Vereinigung der Elf« mitbegründete, ließ er Ury unberücksichtigt. Ebenso außen vor sah sich Ury, als sich 1898 die Berliner Secession gründete, die unter Liebermann als Präsident Position gegen den konservativen Verein Berliner Künstler bezog. Für Ury wandelte sich die Situation erst zum Besseren, als Lovis Corinth Max Liebermann als Präsident ablöste. Ab 1915 konnte er an Ausstellungen der Berliner Secession teilnehmen und wurde 1921 sogar zum Ehrenmitglied ernannt.

Neue Straßenszenen

Nach 1910 knüpfte Ury verstärkt an seine Straßen- und Kaffeehausbilder aus den 1880er Jahren an. Mit dem Boulevard Unter den Linden, dem Pariser Platz, der Leipziger Straße oder dem Café Bauer wählte er häufig Motive aus dem alten Stadtzentrum Berlins. Die oft nur anhand von Details zu lokalisierenden Straßenszenen gerannen zu Sinnbildern des modernen Großstadtlebens. Nun stieg die Nachfrage. Was dem Berliner Publikum Ende des 19. Jahrhunderts noch »verrückt« erschien, entwickelte sich in den 1920er Jah-

ren zu gut verkäuflicher Kunst. Was offenbar weniger goutiert wurde, waren die hässlichen Seiten der Großstadt, die verwahrlosten Hinterhöfe und Brachen. Auch von Krieg, Revolution und Elend verrät Urys Bilderkosmos beinahe nichts.

Um die Nachfrage der Sammler zu decken, pflegte Ury eine ökonomische Arbeitsweise. Neben der Umsetzung neuer Bildideen wertete er seine Bilder aus den 1880er Jahren gründlich aus: Er wiederholte besonders beliebte Kompositionen und frischte sie auf, indem er Details, wie etwa die Rocklängen und Silhouetten seiner weiblichen Figuren, modisch anpasste.

Das Potential von bereits gefundenen Bildideen lotete er oft mit anderen Ausdrucksmitteln aus. Ab 1915 entstanden druckgrafische Blätter: Lithografien und vor allem Radierungen. Einzelblätter und die Grafikmappen »Biblische Gestalten«, »Berliner Impressionen« und »Holländische Motive« kamen der Nachfrage des Marktes entgegen und boten auch weniger begüterten Sammlern die Gelegenheit, Werke von Ury zu erwerben.

An die Technik der Druckgrafik hatte ihn sein Freund, der Grafiker Hermann Struck, herangeführt, der im Verlag Paul Cassirer ein Handbuch über die Kunst des Radierens publiziert hatte. Ury widmete Struck beinahe jeden seiner Probeabzüge, und dieser fertigte zwei Porträtgrafiken des Malers an. Das von Struck radierte und von beiden Künstlern signierte Profilbildnis war Ausdruck ihrer Freundschaft.

Tatsächlich war dem oft in Farbe schwelgenden Ury das Arbeiten ohne Farbe – seine Druckgrafik ist durchweg schwarz-weiß – von früh auf geläufig. Auf einigen seiner Zeichnungen erweist sich Ury als äußerst originell im Umgang mit schwarzer Tusche. Außerdem haben sich monochrome Gouachen erhalten, die die Lichtverteilung auf geplanten Ölbildern erproben, in anderen Fällen aber auch eigenständige Kunstwerke darstellen.

Später benutzte Ury zum Zeichnen gerne Kohle. Der Kunsthistoriker und Regisseur Hans Cürlis, der Ury für seinen Film »Schaffende Hände« aus dem Jahr 1925 in seinem Atelier beim Zeichnen einer Straßenflucht filmte, erklärte: »Die kurze fleischige Hand zeichnet eigentlich nicht, sie malt mit Kohle die Stimmung der regenfeuchten Straße, auf der sich die schwarzen Wagen spiegeln. Das Ganze und jede Einzelheit ist farbig gedacht und nur in das leicht Fließende der Kohletechnik übersetzt [...]«⁴

In seinem späteren Schaffen erweiterte Lesser Ury seine Stadtimpressionen um Motive aus anderen Metropolen. Mit beinahe 65 Jahren setzte der Maler eine alte Idee in die Tat um und reiste nach London. Freunde, die ihn einst auf die Ähnlichkeit seiner Gemälde mit Werken des englischen Malers William Turner aufmerksam gemacht hatten, hatten in ihm den Wunsch ausgelöst, die englische Hauptstadt zu besuchen. Um die silbrige Atmosphäre des Londoner Nebels einzufangen, habe er, so seine Aussage, seine vierzig Jahre lang gepflegte Technik ändern müssen. Er malte unter anderem Charing Cross und wiederholt die Themse mit ihren Brücken. Die entstandenen Pastelle und



Lesser Ury, Pferdedroschke im Regenwetter, 1924

Radierung, 20,5 x 11,2 cm; auf 36 x 27 cm (Bütten)

Aus: Berliner Impressionen, Euphorion Verlag, Berlin, Privatsammlung

Zeichnungen konnte Ury zusammen mit einigen Berlin-Bildern pünktlich zu seinem 65. Geburtstag in der Galerie »Kunst-Kammer Martin Wasservogel« zeigen. Zwei Jahre später wiederholten Ury und Wasservogel das bewährte Verfahren: Ury reiste noch einmal nach Paris – die Stadt, die ihn als jungen Maler geprägt hatte – zu einem Arbeitsaufenthalt, bei dem er in zwei Wochen 38 Bilder schuf. Wohl die Erfahrung des schwierigen Transports seiner Werke von London nach Berlin im Kopf, malte er jetzt überwiegend kleinformatische Ölgemälde und Pastelle. Sie wurden 1928 in der Ausstellung »Neue Bilder aus zwei Weltstädten Paris und Berlin« in der Galerie Wasservogel präsentiert.



Hermann Struck, Porträt Lesser Ury, 1923
Radierung, 17,4 x 13,2 cm

Letzte Jahre

Selbstzeugnisse und Berichte von Zeitgenossen lassen Lesser Ury als eine komplizierte, von Misstrauen geprägte und zu cholerischen Anfällen neigende Persönlichkeit erscheinen. Überliefert ist sein Zaudern und Hader, wenn er sich von Werken trennen sollte. Potentielle Käufer mussten ihm gefallen. Mit zunehmendem Alter nahm sein Verhalten ganz offensichtlich pathologische Züge an. Er hatte Angst, Menschen kennenzulernen, und fühlte sich verfolgt. Fremden gegenüber soll er das Pseudonym »Lehmann« benutzt haben.

In seiner Atelierwohnung am Nollendorfplatz 1 in Berlin-Schöneberg fristete Ury über viele Jahre ein bescheidenes Dasein. Er lebte allein. Meta Streiter, mit der er bis zu seinem Tod eine Liebesbeziehung führte und mit der, so wird vermutet, er einen unehelichen Sohn hatte, besaß eine eigene Wohnung und verdiente sich ihren Unterhalt in einer Schneiderwerkstatt. Ury hatte die wesentlich jüngere Frau, die er Katinka nannte, 1903 über eine Zeitungsanzeige kennengelernt, in der er ein Modell suchte.

Ury galt als sparsam, wenn nicht geizig. Während der Inventarisierung seiner Werke nach seinem Tod kamen in Kartons, Armsesseln und Matratzen nicht geringe Mengen an Bargeld zutage. Auch Börsenpapiere, Juwelen, ein Sparbuch, edle Weine und Champagner wurden gefunden.

Eigentlich liefern Urys Charakter und seine Lebensumstände genau den Stoff, aus dem moderne Künstlermythen gestrickt sind. Trotzdem stellte sich sein künstlerischer Erfolg erst spät ein, sei es bedingt durch Max Liebermanns Ausgrenzung, sei es durch die Defizite des Malers im Umgang mit Menschen und sein Unvermögen zur Selbstvermarktung.

Gegen Ende seines Lebens war Ury durch gesundheitliche Probleme stark beeinträchtigt. Von einem Herzanfall, den er nach seiner Rückkehr aus Paris erlitten hatte, konnte er sich nicht mehr erholen. Doch die Idee einer Retrospektive seines Werks anlässlich seines 70. Geburtstags motivierte ihn. Gefasst hatte den Plan Ludwig Justi, Direktor der Nationalgalerie, der ihm 1923 durch den Ankauf von Gemälden seitens des Museums den Ritterschlag erteilt hatte. Die Eröffnung der Retrospektive sollte am 7. November 1931 stattfinden, Urys Geburtstag. Während der Künstler in diesem Jahr den Ausblick aus seinem Atelierfenster auf den Nollendorfplatz zu verschiedenen Tageszeiten, ein Selbstporträt und »Jude im Gebetsmantel« malte, quälte ihn sein schlechter Gesundheitszustand.

Am 18. Oktober 1931, kurz vor seinem 70. Geburtstag, starb Lesser Ury. Er erhielt ein großes Begräbnis auf dem Friedhof Weißensee, wo ihm die Jüdische Gemeinde Berlin ein Grab in der Ehrenreihe zubilligte. Unter den zahlreichen Trauernden, die dem Maler das letzte Geleit gaben, befanden sich der Direktor der Nationalgalerie Ludwig Justi, Vertreter der Jüdischen Gemeinde, Künstler und Schriftsteller. Am Grab sprachen Eugen Spiro als Vorstand der Berliner Secession und der Kunsthistoriker Arthur Galliner. Der mit Ury befreundete Rabbiner Dr. Joseph Lehmann hielt die eigentliche Trauerrede. Etliche geplante Ehrungen zum 70. Geburtstag wurden in Gedenkfeiern umgewidmet. Die geplante Ausstellung in der Nationalgalerie mit 158 Gemälden und Pastellen eröffnete verspätet.

Kurze Zeit nach Urys Tod erschien im Kulturmagazin *Der Querschnitt* ein Beitrag über den Künstler, in dem er selbst zu Wort kam. Er beteuerte gewohnt trotzig: »[...] Ich habe in den fünfundvierzig Jahren, die ich in Berlin bin, alle Verwandlungen und Richtungen mitangesehen. Ich habe mich darum nicht gekümmert, sondern ‚nur‘ das gemalt, was ich malen wollte, oder vielmehr mußte.«⁵

1 Zitiert nach Hermann A. Schlögl/Matthias Winzen: Lesser Ury und das Licht, S. 117

2 Zitiert nach Adolph Donath: Lesser Ury. Seine Stellung in der modernen deutschen Malerei, S. 17

3 Lesser Ury an Franz Hermann Meißner, Rom, April 1890, zit. nach: Hermann A. Schlögl/Hannah Katzenstein: Der Teufel hole die Kunst (Zeichensetzung und Rechtschreibung wie im Original)

4 Hans Cürdis: Schaffende Hände, zit. nach Hermann A. Schlögl/Karl Schwarz: Lesser Ury. Zauber des Lichts, S. 51

5 Zitiert nach Schlögl, in: Hermann A. Schlögl/Matthias Winzen: Lesser Ury und das Licht, S. 125



In Berlin

»... ein wildes Chaos, das zu malen eines Urys würdig ist«

(Franz Hermann Meißner)

Den größten Teil seines Lebens verbrachte Lesser Ury in Berlin. Hier erlebte er den Wandel der ehemaligen Residenzstadt der preußischen Könige zur vibrierenden Metropole mit über vier Millionen Einwohnern. Infolge der zunehmenden Industrialisierung ergaben sich gewaltige Umwälzungen in allen Bereichen des alltäglichen Lebens. Motorisierte Fahrzeuge und elektrische Straßenbahnen lösten Droschken und von Pferden gezogene Bahnen und Omnibusse langsam ab. Elektrische Straßenbeleuchtung trat in Konkurrenz zu den Gaslaternen, Lichtreklame bewarb Leibniz-Kekse und Sekt. Im Schein des Kunstlichts waren die Straßen auch nach Sonnenuntergang von Vergnügungssüchtigen bevölkert.

Das großstädtische Berlin bot Lesser Ury bei Tag und bei Nacht eine Fülle an Bildmotiven. Während zweier Paris-Aufenthalte hatte der junge Künstler erleben können, wie sich die Impressionisten die moderne Großstadtlandschaft als Sujet angeeignet hatten. Gleich nachdem Ury sich 1887 endgültig in der Hauptstadt des Kaiserreichs niederließ, entstanden die ersten Berliner Stadtansichten. Neben Orten der stillen Einkehr und Ruhe wie dem Tiergarten, den Spazierwegen am Landwehrkanal oder den Kaffeehäusern richtete der Künstler seine Aufmerksamkeit vor allem auf das quirliche Metropolenleben mit seinen vielen Menschen und dem tosenden Verkehr.

Ury hielt das Treiben an bekannten Orten fest, wie etwa am Bahnhof Friedrichstraße oder am Brandenburger Tor. Zu seinen Lieblingsmotiven wurden jedoch die Ansichten von Berliner Straßenzügen, oft mit Hilfe einer strengen Fluchtpunktperspektive komponiert, die seinen Impressionen etwas Unwirkliches verleihen. Wiederholt erfasste er seine Motive auch aus der Vogelperspektive. Aus den Fenstern seiner letzten Berliner Wohnung, die er gegen Ende seines Lebens nur noch selten verließ, malte er immer wieder den Ausblick auf den Nollendorfplatz.

Ury kam es auf die Wiedergabe einer speziellen Stimmung an, eines bestimmten Augenblicks, den er durch die Darstellung des Lichts und seiner Wirkung auf die Farben der Umgebung einfing – oft effektiv bei Regenwetter. Besonders eindrücklich sind seine Ansichten des nächtlichen Berlin, die er geradezu zu einem Alleinstellungsmerkmal kultivierte. Auch wenn seine Malweise anfangs überwiegend auf Kritik stieß, wurden seine Berliner Stadtimpressionen die Grundlage seines Erfolgs. Sie waren so nachgefragt, dass sich Ury später einmal darüber beklagte, dass Sammler oft die immer selben Motive verlangten.



Frühling im Tiergarten (Dame in der Kutsche), 1887

Öl auf Leinwand, 32,2 x 26,1 cm, Privatsammlung

Als stünden wir selbst im Dickicht des Tiergartens verborgen, lässt uns Lesser Ury auf einem seiner ersten Berlin-Bilder die Begegnung zwischen einer eleganten Dame in offener Kutsche und einem Spaziergänger mit Mops beobachten. Mit ihrem roten Oberteil und dem hellen, aufgespannten Sonnenschirm zieht die weibliche Figur unseren Blick unwillkürlich an. Die Blätter andeutenden Farbspritzer und die flatternden Vögel verströmen eine frühlingshafte Atmosphäre, in der die behutsame Kontakt-

aufnahme zwischen dem Herrn und der Dame stattfindet. Den Eindruck, als stünde der Betrachter auf geheimem Beobachtungsposten, erreicht Ury durch die Positionierung der Bäume am unteren Bildrand. Ihre Stämme zerteilen die Bildfläche in optische Abschnitte. Dieser Kniff vermittelt das Gefühl einer flüchtigen Wahrnehmung, eines zufällig erhaschten Anblicks. Gleichzeitig animiert uns der Künstler, unseren Blick in die Ferne schweifen zu lassen, wo er mit spitzem Pinsel weitere Kutschen andeutet.



Am Bahnhof Friedrichstraße, 1888

Deckfarben auf Velin, aufgezogen auf Pappe, 65,5 x 46,8 cm, Stiftung Stadtmuseum Berlin, Inv.-Nr. GHZ86/14

Es herrscht geschäftiges Treiben am erst wenige Jahre zuvor eröffneten Bahnhof Friedrichstraße. Reisende, Kofferträger, eine Mutter mit Kind streben auf den Bahnhof zu, eine ärmlich gekleidete Verkäuferin mit Bauchladen bietet ihre Waren an. Unter dem Bogen der Überführung rumpelt ein beladener Pferdeomnibus heran, während am Himmel Schneeflocken zu erkennen sind. Es ist Abend, aber überall leuchten Lichter. Dampf steigt auf. Brillant versteht es Lesser Ury, der Claude Monets berühmte Bilder des Bahnhofs Saint-Lazare gekannt haben könnte, nur mit Grautönen die Dynamik und Betriebsamkeit der nächtlichen Großstadt auszudrücken. Die an den Bildseiten angeschnitten dargestellten Figuren und die Nahaufnahme der Dame links sowie das Spannungsverhältnis zwischen den gedrängten Menschen und der freien Fahrbahn erzeugen den Eindruck eines flüchtigen Augenblicks. Die Bahnhofsuhr im Mittelgrund des Bildes hält ihn fest.

Das Bild wurde 1899 in der Zeitschrift *Das Narrenschiff* als Illustration zu einem Gedicht abgedruckt, das sich offenbar an das »Fräulein« im Vordergrund richtet und vor den Gefahren der Großstadt und ihren Verführungen warnt:

*»Ein glattes Pflaster, das Sie da betreten,
Mein Fräulein! Denken Sie daran,
Dass hier ein Jeder fast versteht zu reden,
Wie's in der Heimat kaum ein einziger kann.
Und wessen Fuss hier einmal kam in's Gleiten,
Wer einmal strauchelt' und zu Falle kam –
Doch bitte, blicken Sie zur Seiten;
Das schön geputzte Mädchen auf dem Damm!
Voll, rosig und vom jungen Glück umworben
Kam vor vier Jahren sie, gleich Ihnen, an.
Und heut: Verblüht und bis ins Mark verdorben –
Mein Fräulein, denken Sie daran ...«*

(Aus: *Das Narrenschiff*, 2. Jahrgang, Berlin 1899, Heft Nr. 3 (keine Paginierung). Zitiert nach: Lesser Ury. *Zauber des Lichts*, S. 194)



Leipziger Straße (Berliner Straßenszene) (Leipziger Platz) (Potsdamerplatz), 1889
 Öl auf Leinwand, 107 x 68 cm, Berlinische Galerie, Berlin, Inv.-Nr. BG-M 1340/78

»[...] Wer bei Anbruch der Nacht auf der Fußgänger-Insel mitten im Potsdamer Platz steht und in die Leipziger Straße hineinsieht, den umtobt nervenerschütternd die ganze Hölle. Von den elektrischen Lampen, den Gaslaternen, den Reflexen aus Läden [...] dem Lackanstrich auf den Gefährten und dem Asphalt namentlich, wenn er vom Regen feucht und glatt ist, schließt ein Orkan von Blitzen, – ein Läuten, Schnauben, Rasseln, Rollen, ein Vorübergleiten, Wandeln, Auftauchen und Verschwinden von Menschen mischt sich dahinein, – es ist ein wilder [sic!] Chaos, das zu malen eines Menzels – oder eines Urys würdig ist.« So

beschrieb Lesser Urys Freund, der Kunsthistoriker und Schriftsteller Franz Hermann Meißner, die Szenerie in der Leipziger Straße, die als Ost-West-Achse den Leipziger Platz mit dem Spittelmarkt verbindet.

Ury stellt die nächtliche Szenerie mit Hilfe einer breiten Palette sehr dunkler Farbtöne dar, deren düstere Stimmung er durch gemalte grell-weiße, gelbe und rote Lichter und Spiegelungen blitzartig aufbricht. Als das Bild 1890 auf einer Ausstellung in der Galerie Fritz Gurlitt gezeigt wurde, löste der Farbauftrag, den der Maler teils mit einem Spachtel vorgenommen hatte, beim Publikum Ablehnung und Unverständnis aus.



Im Café Bauer (Berlin-Mitte, Unter den Linden), 1895

Kohlezeichnung auf Pappe, 48,2 x 30,2 cm, Privatsammlung

An der Kreuzung der für ihre Vergnügungsstätten berühmten Friedrichstraße mit dem Prachtboulevard Unter den Linden befand sich das Café Bauer, gesellschaftlicher Treffpunkt des wilhelminischen Berlin. Günstig gelegen, unweit des neuen Bahnhofs Friedrichstraße, war es, umgeben von Hotelpalästen und Luxusgeschäften, ein prominenter Anziehungspunkt. Neben mehreren Gasträumen verfügte es auch über eine Balkonterrasse. Genau diese räumliche Situation, die

Beziehung zwischen Innen- und Außenraum, muss Ury künstlerisch gereizt haben. Der Blick des Betrachters fällt zunächst auf die Dame im Gastraum und wird durch deren Kopfwendung auf die Frau draußen gelenkt. Interessant sind auch die unterschiedlichen Formen der Beleuchtungskörper – das Café Bauer war das erste Kaffeehaus in Berlin mit elektrischem Licht: Um das helle Licht der Lampen darzustellen, sparte der Maler ihre Formen auf dem weißen Bildträger einfach aus.





Abend am Landwehrkanal (Landwehrkanal in Berlin), 1889

Öl auf Leinwand, 76,5 x 105,5 cm

Stiftung Stadtmuseum Berlin, Inv.-Nr. GS 98/3 GM

»Abend am Landwehrkanal« bildet einen stillen Gegenentwurf zu Lesser Urys belebten Berliner Straßenszenen mit ihren Passanten und Nachtschwärmern. Der Künstler muss den Kanal, der den Oberlauf der Spree am Osthafen mit der Unterspree am Spree-Eck in Charlottenburg verbindet, gut gekannt haben, da sich mehrere seiner Wohnungen in der Nähe befanden. In dunklen Blautönen gemalt, zieht sich der Kanal, flankiert von Uferpromenaden, als breite Diagonale über das Bildformat. Die rückwärtig beleuchtete Baumreihe rechts filtert das künstliche Großstadtlicht, das sich mystisch auf der Wasseroberfläche spiegelt und mit dem grünlichen Mondschein kontrastiert. Erst nach einer Weile nehmen wir die drei Personen wahr, die links auf der Bank sitzen.



Ohne Titel (Parkszene oder Mann in grauem Anzug), 1913/18

Öl auf Leinwand, 52,1 x 38,7 cm, Jewish Museum, New York, Inv.-Nr. 1990-10

Das Licht, das seinen Weg durch die Laubkronen der Bäume findet, malt weiße Inseln auf den hellen Spazierweg. Das Bild evoziert die Atmosphäre eines Sommertags in einem Park, bei dem es sich um den Berliner Tiergarten handeln könnte. Auf vielen seiner Bilder gibt Lesser Ury die Umgebung ausschnittartig wieder, als seien die Motive im Vorbeigehen erhaschte Augenblicke. Das Gemälde zeigt einen vorüberschreitenden Herrn, der sich weder dem Betrachter zuwendet noch der sommerlich gekleideten Dame links einen Blick schenkt. Von den übr-

gen männlichen Parkbesuchern, die mit Strohhüten und schwarzen Anzügen im Hintergrund zu erkennen sind, hebt sich der Flaneur durch seine Kleidung ab. Er trägt einen höchst festlichen Tagesanzug, einen silbergrauen Cutaway mit farblich passender Hose, den dazugehörigen schwarzen Zylinder und farblich passende Schuhe mit modischen, hellen Gamaschen. Der hölzerne Gehstock, den er lässig in seiner Hand hält, ist Symbol für das Spazierengehen schlechthin, jenem bürgerlichen Zeitvertreib, dem dieser wohl situierte Herr hier frönt.



Nächtliches Berlin (Nollendorfplatz), 1919

Öl auf Leinwand, 119 x 78,5 cm, Kunstsammlung der Hypovereinsbank – Member of UniCredit

Als der Nollendorfplatz 1880 als Schmuckplatz angelegt wurde, befand er sich zweihundert Meter außerhalb des Berliner Stadtgebiets genau an der Grenze der Gemeinden Charlottenburg und Schöneberg. Mit dem Bau des Hochbahnhofs um die Jahrhundertwende entwickelte er sich zu einem wichtigen Verkehrsknotenpunkt und mit der Eröffnung des Neuen Schauspielhauses, das mit seiner luxuriösen Ausstattung ein großbürgerliches Publikum anlockte, auch zum zentralen Ort eines Ausgeviertels. Lesser Ury verzichtet

hier auf die Darstellung wiedererkennbarer Gebäude. Stattdessen schafft er die Impression einer regnerischen Berliner Nacht, in der sich das unterschiedlich temperierte Licht von Straßenbeleuchtung und Tram auf dem regennassen Asphalt geheimnisvoll spiegelt. Indem der Künstler die Bildfläche horizontal in der Mitte teilt und jede Hälfte wiederum mit – gedachten – Diagonalen zerschneidet, erzielt er eine künstlich wirkende geometrische Komposition, die den Realismus der Szene unterläuft.



Allee im Tiergarten mit Kutschen, um 1920
 Öl auf Leinwand, 51 x 71 cm (Zuletzt Kunsthandel)

Der ursprünglich als kurfürstliches Jagdrevier genutzte Tiergarten hatte sich über die Jahrhunderte zu einer öffentlichen Parkanlage im Stil englischer Landschaftsgärten entwickelt. Schmuckanlagen wie der Rosengarten oder die Luiseninsel erfreuten die Flaneure, etliche Alleen luden zu Ausritten, Kutschfahrten oder Ausfahrten mit dem Automobil ein. Durch die Charlottenburger Chaussee, die Vorgängerin

der Straße des 17. Juni, ratterte sogar eine elektrische Straßenbahn. Mit dem Blick durch die Bäume im Vordergrund griff Lesser Ury auf ein bereits zu Anfang seiner Berliner Zeit erprobtes Motiv zurück (vgl. S. 18). Im Unterschied zu der frühen Bildfindung platziert er hier die Kutsche an den unteren Bildrand und lenkt unseren Blick auf den Mittelgrund, wo Reiter, Spaziergänger und Automobile zu sehen sind.



Brandenburger Tor vom Pariser Platz aus gesehen, 1928

Pastell, 35 x 50 cm, Privatsammlung

Seit dem Sieg Preußens über Napoleon und der Rückführung der von Napoleon erbeuteten Quadriga gilt das Brandenburger Tor als Nationaldenkmal. Während der Novemberrevolution 1918 und in den 1920er Jahren wurde es zum Schauplatz revolutionärer Auseinandersetzungen, Kundgebungen und Trauerzüge. Von all dem erzählt Lesser Urys Bild nichts. Der Maler setzt das von einer Gloriole aus goldgelbem Licht umgebene Tor ins Zentrum der perspektivisch ange-

legten Komposition. Der regennasse Pariser Platz reflektiert die Säulen und verstärkt die monumentale Wirkung des Tors. Autokolonnen links und rechts säumen die Straße und lenken den Blick in die Ferne, wo hinter dem dunkel im Gegenlicht stehenden Tor der Tiergarten zu erkennen ist. Die unterhalb der Quadriga vor der mittleren Durchfahrt den Platz querende Fußgängerin in modisch kurzem Mantel und Käppi ist jedoch der eigentliche Eyecatcher der Komposition.



Unter den Linden mit Blick auf die Universität und das Reiterstandbild Friedrichs II., 1920er Jahre

Öl auf Leinwand, 51 x 35,5 cm, Kunsthalle Kiel, Inv.-Nr. 1122,

(Dauerleihgabe Karl-Walter Breitling und Charlotte Breitling Stiftung, 2011)

Nicht die eigentlichen Highlights des Prachtboulevards Unter den Linden wählte Lesser Ury als Motiv für dieses Gemälde. Der Künstler entschied sich für einen Bildausschnitt, der das berühmte Reiterstandbild Friedrichs des Großen am rechten Bildrand zwar gerade noch erfasst, den Sockel jedoch stark anschneidet. Von einem Standort mitten auf der Fahrbahn, seitlich hinter der von Christian Daniel Rauch

geschaffenen Skulptur, deren Ross dem Betrachter frech das Hinterteil zuwendet, geht der Blick entlang den »Linden« in Richtung Osten, wo Ury hinten rechts die Kuppel des Berliner Stadtschlusses aufblitzen lässt. Das Universitätsgebäude ist an den linken Bildrand gedrängt, dahinter erahnt man im Dunst des feuchten Wetters das Zeughaus. Alles wirkt wie ein im Vorübergehen festgehaltener Schnappschuss.



Lesser Ury rauchend im Atelier (Selbstbildnis), um 1912

Öl auf Leinwand, 71 x 100,5 cm, Privatsammlung

Selbstbildnisse von Künstlern haben eine lange Tradition. Seit der Renaissance malten sie sich nicht mehr nur als Handwerker, sondern nutzten das Medium zur Darstellung ihres sozialen Status, der eigenen Gelehrsamkeit und ihres Könnens. Lesser Ury wählte für sein Selbstbildnis im Atelier am Nollendorfplatz 1 ein für Porträts ungewöhnliches Querformat. Er benötigte es, weil er sich nicht stehend bei der Arbeit porträtierte, sondern entspannt in einem Sessel ruhend als Raucher. Als Kulisse dient die nur verschwommen dargestellte

Atelierwand, an der mehrere gerahmte Gemälde als Ausweis seiner Produktivität angeordnet sind. Im Vordergrund schiebt sich die Ecke eines Tisches zwischen Künstler und Betrachter, auf dem neben mehreren Papieren auch die wichtigsten Werkzeuge eines Malers, Pinsel und Palette, ausgebreitet sind. Der Künstler selbst, gekleidet in Anzug und extravagante rote Strümpfe, bläst den Rauch seiner Zigarette selbstvergessen in die Luft. Die kreative Pause scheint das Thema dieses Selbstporträts zu sein.



In den Zelten bei Nacht, 1915

Öl auf Leinwand, 71 x 51,5 cm, Privatsammlung

Als überquerte der Betrachter gerade selbst die Fahrbahn, so setzt Lesser Ury die einst im Tiergarten gelegene Straße »In den Zelten« ins Bild. Er lässt sie in Violett, Grau und Beige vibrieren, indem er die Leinwand nur ungleichmäßig mit Farbe bedeckt und die länglichen Reflexe der Autoscheinwerfer auf dem glänzenden Asphalt als kräftige gelbe Striche setzt.

Obwohl der Himmelsausschnitt noch Licht abstrahlt, scheint es bereits zu vorangeschrittener Stunde zu sein. Das Geschehen ist

auf die linke Bildhälfte konzentriert, wo der leuchtende Torbogen eines Nachtlokals einige Nachtschwärmer anlockt. Der Name »In den Zelten« leitet sich von den provisorischen Zelten ab, in denen früher Erfrischungen angeboten wurden und die bald durch permanente Ausflugslokale ersetzt wurden. Der Verfasser des *Führers durch das lasterhafte Berlin*, Curt Moreck, bezeichnete die Lokale In den Zelten 1931 abwertend als altmodisches »Überbleibsel aus der wilhelminischen Ära«.