

Bedrohte Künstlerexistenz: Johannes Molzahns *Icarus* von 1943

Tilo Grabach

Threatened Artist Existence: Johannes Molzahn's "Icarus" of 1943

Duisburg – Weimar – die Schweiz – erneut Weimar – Soest – Magdeburg – Breslau – Berlin – Seattle – New York – Chicago – wieder New York – schließlich München: In seinen 73 Lebensjahren lebt Johannes Molzahn (1892–1965, Abb. 24) in mehr als 13 Städten, in manchen freiwillig, in anderen gezwungenermaßen. Ein nomadisches Leben, möchte man meinen, aber für einen Künstler der europäischen Avantgarden seiner Zeit durchaus nicht ungewöhnlich. Zum einen zieht es ihn in die diversen Kunstzentren mit ihren Galerien, Museen und Akademien, weil hier neben einem Wettstreit mit Kolleg*innen auch eher wirtschaftlicher Erfolg eintreten kann. Zum anderen sind Künstler*innen immer wieder Verfolgungen ausgesetzt. Im Falle Molzahns ist die Flucht mit der Hoffnung verbunden, international weiter sichtbar zu bleiben, was sich für ihn jedoch als Trugschluss erweist, denn an seine Vorkriegserfolge kann er nicht mehr anschließen.

Im gegenüber Kunst und Kultur recht aufgeschlossenen Weimar aufgewachsen, besucht Molzahn hier schon in seiner frühen Jugend die Großherzogliche Zeichenschule und absolviert eine Fotografenlehre.¹ Weitere künstlerische Impulse, etwa durch Otto Meyer-Amden (1885–1933), erfährt er von 1908 bis 1914 in der Schweiz, wo er seinen Lebensunterhalt als Maler verdienen will. Zurück in Weimar, richtet er sich ein Atelier ein, wird 1915 aber zum Militärdienst eingezogen. Noch während des Kriegsdienstes ist er erstmals mit Werken in Herwarth Waldens (1878–1941) wegweisender Galerie *Der Sturm* präsent, zu der die Bindung nach dem Krieg immer enger wird. Molzahn zählt bald zu Waldens bevorzugten Künstlern,

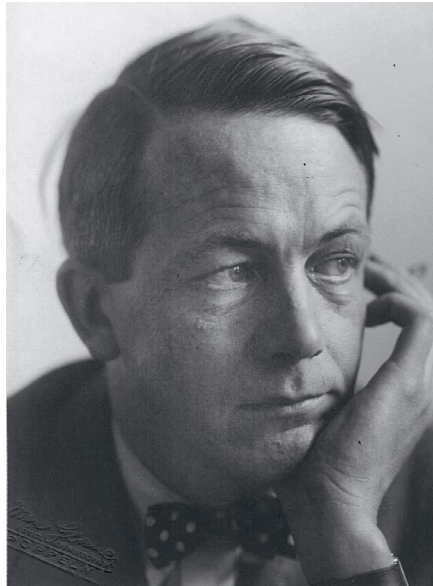
Duisburg–Weimar–Switzerland–Weimaragain–Soest–Magdeburg–Breslau(Wrocław)–Berlin–Seattle–New York–Chicago–New Yorkagain–and, finally, Munich: in the 73 years of his life, Johannes Molzahn (1892–1965; fig. 24) lived in more than thirteen cities, some by choice, others not. A nomadic life, one might think, but not one that was all that unusual for an artist of the European avant-garde of his time. While he was certainly drawn to the various capitals of the art world – with their galleries, museums, and art schools – because it was there that he could pitch his skills against those of his colleagues and best make a living, his peripatetic life owed much to the persecution and oppression to which artists are all too often subjected. Molzahn hoped that fleeing Nazi-occupied Europe would help him maintain an international profile, but this hope proved misguided, and he was unable to rekindle his prewar success.

Having grown up in relatively liberal Weimar, Molzahn attended the Grand Ducal School of Drawing there in his early youth and completed an apprenticeship as a Photographer.¹ From 1908 to 1914 he received further artistic impulses, for example from Otto Meyer-Amden (1885–1933), when he wanted to earn his living as a painter in Switzerland. He returned to Weimar, set up a studio, but was called up for military service in 1915. While he was in combat, his works were being shown for the first time in Herwarth

¹ Die Biografie Molzahns folgt im wesentlichen Christian Gries: Johannes Molzahn (1892–1965) und der „Kampf um die Kunst“ im Deutschland der Weimarer Republik. Augsburg 1996, S. 277–279.

¹ This biographical outline of Molzahn's life largely draws from Christian Gries, Johannes Molzahn (1892–1965) und der "Kampf um die Kunst" im Deutschland der Weimarer Republik, Augsburg 1996, pp. 277–279.

der seine Arbeiten wiederholt in Ausstellungen und der gleichnamigen Zeitschrift publiziert.² Hier erscheint 1919 auch das *Manifest des absoluten Expressionismus*, fortan begleitet er seine künstlerische Produktion mit theoretischen Schriften. Bereits 1918 wird Molzahn Mitglied der Berliner „Novembergruppe“. In Weimar wiederum hat er engen Kontakt zu den Künstlern des Bauhauses, der auch nicht abreißt, als er ab 1920 Soest zieht, wo er als Werbegrafiker tätig ist. Bruno Taut (1880–1938), der Molzahn aus Berlin kennt, beruft ihn



24-Johannes Molzahn, Breslau/Wrocław, 1928
Foto/Photo: © Johannes Molzahn Centrum@Kassel

1923 als Lehrer für Werbegrafik, Satz, Druck und Lithografie an die Kunstgewerbe- und Handwerkerschule nach Magdeburg. Dies sichert ihm ein Auskommen und gibt ihm die Freiheit, sich weiter auf dem Feld der freien Kunst zu etablieren. Wie gut vernetzt Molzahn in dieser Zeit mit den Künstlern der internationalen Avantgarde ist, zeigt u.a. seine Ausstellungsgemeinschaft ZZ-Gruppe mit El Lissitzky (1890–1941), Piet Mondrian (1872–1944), Georg Muche (1895–1987) und dem Architekten Carl Krayl (1890–1947). Seine Berufung als Leiter der Grafikklassse an die Staatliche Akademie für Kunst und Kunstgewerbe in Breslau durch Oskar Moll (1875–1947) bringt Molzahn schließlich 1928 an eine der damals renommiertesten Kunsthochschulen in Deutschland. Hier lehren bereits Alexander Kanoldt (1881–1939), Carlo Mense

Novembergruppe. In Weimar he was close to the artists of the Bauhaus and stayed in touch even after his move to Soest in 1920, where he worked as a commercial artist for a few years. In 1923, Bruno Taut (1880–1938), who knew Molzahn from Berlin, appointed him as a teacher of commercial art, typesetting, printing, and lithography at the Kunstgewerbe- und Handwerkerschule in Magdeburg. This provided Molzahn with a steady income and gave him the freedom to pursue his goals and establish himself in the field of fine arts. Just how closely Molzahn was connected with the artists of the international avant-garde during this period is demonstrated by, among other things, his exhibition association ZZ-Gruppe with El Lissitzky (1890–1941), Piet Mondrian

Walden's (1878–1941) groundbreaking gallery *Der Sturm*, with which he was to forge even closer ties after the war. Molzahn soon became one of Walden's favorite artists, and the gallerist went on to promote his work in exhibitions and the Expressionist magazine *Der Sturm*.² It was there that Molzahn's ecstatic *Manifesto of Absolute Expressionism* was published in 1919, and from then on the artist would always complement his creative practice with theoretical writings. As early as 1918, Molzahn had become a member of the Berlin

2 Zu Johannes Molzahns enger Verbindung mit Herwarth Walden siehe Gries 1996 (Anm. 1), hier v.a. S. 51–69.

2 On Johannes Molzahn's close connection with Herwarth Walden, see *ibid.*, esp. pp. 51–69.

(1886–1965), Otto Mueller (1874–1930) und Hans Scharoun (1893–1972). Oskar Schlemmer (1888–1943) und Georg Muche (1895–1975) werden folgen.

1938: Exilant in den Vereinigten Staaten

Mit der durch die Nationalsozialisten erzwungenen Entlassung aus dem Staatsdienst 1933 und aufkommenden Hetzkampagnen gegen ihn beginnt auch für Johannes Molzahn eine unsichere Zeit. Ohne festes Einkommen siedelt er als freischaffender Gebrauchsgrafiker 1934 nach Berlin über und muss früh erfahren, wie er und sein Werk in Schmähs-Ausstellungen diffamiert werden. Seine Bilder werden aus öffentlichen Sammlungen entfernt und 1937 in der Propaganda-Ausstellung *Entartete Kunst* gezeigt.³ Die Galerie Feldhäuser & Fritze in Berlin hatte 1936 letztmals eine Ausstellung mit aktuellen Gemälden Molzahns organisiert. Ohne seine Frau und die beiden Söhne kann er 1938, u.a. mit Hilfe von Katherine S. Dreier (1877–1952),⁴ Deutschland verlassen.⁵ Sie war gemeinsam mit Man Ray (1890–1976) und Marcel Duchamp (1887–1968) treibende Kraft

hinter der Société Anonyme, die seit Anfang der 1920er Jahre systematisch europäische Gegenwartskunst sammelt und in den USA präsentiert,⁶ darunter immer wieder auch neue Werke von Molzahn. Dreier unterstützt dessen Ausreise aus Deutschland, während László Moholy-Nagy (1895–1946) ihm eine Lehrtätigkeit an der University of Washington im provinziellen Seattle verschafft – abseits der großen Zentren und ohne direkte Anbindung an die international orientierte Artworld an der Ostküste. Dennoch wird diese erste Station in den USA prägend, denn hier erlebt Molzahn das Gefühl der eindrücklichen Weite der Landschaft, das er bald auch in seine Bilder transferieren wird. Als die USA

(1872–1944), Georg Muche (1895–1987), and the architect Carl Krayl (1890–1947). His appointment as head of the printmaking class at the Staatliche Akademie für Kunst und Kunstgewerbe in Breslau by Oskar Moll (1875–1947) finally brought Molzahn to one of the most renowned art schools in Germany at the time in 1928. Alexander Kanoldt (1881–1939), Carlo Mense (1886–1965), Otto Mueller (1874–1930), and Hans Scharoun (1893–1972) were already teaching there. Oskar Schlemmer (1888–1943) and Georg Muche (1895–1975) were soon to join the teaching staff.

1938: Exile in the United States

When the Nazis came to power in 1933, Molzahn was dismissed and his academic tenure revoked, marking the start of a time of uncertainty. Without fixed income and the target of smear campaigns, he moved to Berlin in 1934, again as a commercial artist. Very soon he and his work were derided in defamatory exhibitions. His pictures were removed from public collections and shown in the infamous inaugural *Entartete Kunst* (Degenerate Art) propaganda exhibition in 1937.³ In 1936, the Feldhäuser & Fritze gallery in Berlin had organized its last exhibition of recent paintings by Molzahn. With the help of Katherine S. Dreier (1877–1952),⁴ among others, the artist was able to leave Germany in 1938, leaving behind his wife and two sons.⁵ Alongside Man Ray (1890–1976) and Marcel Duchamp (1887–1968), Dreier was the driving force behind the Société Anonyme, which has systematically collected and exhibited the work of European contemporary artists – among them Molzahn – since the beginning of the 1920s in the USA.⁶ Dreier supported Molzahn's emigration from Germany, and László Moholy-Nagy (1895–1946) found him a teaching position at the University of Washington in provincial Seattle, far removed from the

3 Siehe Gries 1996 (Anm. 1), S. 262–265.

4 Zu Katherine S. Dreier und Johannes Molzahn siehe Gries 1996 (Anm. 1), S. 134–136, zu Katherine S. Dreier im allgemeinen vgl. Tilo Grabach: Kiesler, Glarner, Barr. Ansätze zur Rekonstruktion einer Aesthetic Community um Piet Mondrian. Weimar 2014, S. 247–248.

5 Gries 1996 (Anm. 1), S. 268–273.

6 Eine Auflistung der Ausstellungen der Société Anonyme bei johannes-molzahn.org (Van Ham Art Estate): <https://www.johannes-molzahn.org/ausstellungen/gruppenausstellungen.html> [14.10.2022].

3 See *ibid.*, pp. 262–265.

4 On Katherine S. Dreier and Johannes Molzahn, see *ibid.*, pp. 134–136; on Katherine S. Dreier in general, see Tilo Grabach, Kiesler, Glarner, Barr, Ansätze zur Rekonstruktion einer Aesthetic Community um Piet Mondrian, Weimar 2014, pp. 247–248.

5 Gries 1996 (as in note 1), pp. 268–273.

6 For a list of Société Anonyme exhibitions, see johannes-molzahn.org (Van Ham Art Estate), <https://www.johannes-molzahn.org/ausstellungen/gruppenausstellungen.html> [October 14, 2022].

im Dezember 1941 in den Zweiten Weltkrieg eintreten, erfährt der Künstler als Deutscher erneut Ausgrenzung.⁷ Dies bewegt ihn, nach New York zu ziehen, das durch den stetigen Zulauf an exilierten Künstlern und Intellektuellen mittlerweile Paris als Zentrum der internationalen Avantgarde abgelöst hat. Hier kann er viele seiner alten Kontakte wiederaufleben lassen. Wohl um seinen Lebensunterhalt zu sichern, folgt er 1943 einem Ruf von Moholy-Nagy an die School of Design in Chicago.

1943: *Icarus*

Im gleichen Jahr entsteht hier auch *Icarus* (Abb. 25).⁸ Die mythologische Figur hat Molzahn, zu dessen bevorzugten Sujets schon seit 1915 Motive des Fliegens zählen,⁹ bereits 1931 zum Thema seines Gemäldes *Ikaros* gemacht (Abb. 26).¹⁰ Anders als das Bild der 1930er Jahre, zeigt *Icarus* von 1943 nicht den vom Himmel gestürzten Helden, vielmehr bleibt die Darstellung nun mehrdeutig. Es kann sich sowohl um den übermütig fliegenden als auch um den gestürzten Ikarus handeln, denn Molzahn bietet durch seine räumlich gestaffelten geometrischen Raster, mit denen er das Gemälde im Hintergrund ebenso monumental strukturiert wie mit den sorgsam ausgewählten Farbabstufungen, beide Lesarten an.¹¹ Im Vordergrund hingegen kulminieren einander zugeordnete,

internationally oriented art world on the East Coast. Nevertheless, this first base in the USA proved to be formative, for it was here that Molzahn first experienced the impressive vastness of the landscape, which he would soon translate into his paintings. When the USA entered the Second World War in December 1941, the German artist was ostracized once again.⁷ This prompted him to move to New York, which already superseded Paris as the center of the international avant-garde – due to the steady influx of exiled European artists and intellectuals. Here he was able to rekindle many of his old acquaintances. In 1943, probably to secure a steady income, he followed an appointment by Moholy-Nagy to the School of Design in Chicago.

1943: *Icarus*

Here, *Icarus* (fig. 25)⁸ was painted in the same year. Molzahn, whose preferred subjects had included the theme of flight since 1915,⁹ had already made the Greek mythological figure the subject of his painting *Ikaros* in 1931 (fig. 26).¹⁰ Unlike the painting of the early 1930s, Molzahn's *Icarus* of 1943 does not show the hero plummeting from the sky; instead, the picture remains ambiguous. It can be read as the exuberant flight of Icarus as well as his downfall, for Molzahn's spatially staggered geometric grids, which structure the background just as monumentally as the carefully composed color gradations, offer scope for both

7 Zum Verhältnis der amerikanischen Artworld gegenüber deutschen Künstlern während der Nazi-Zeit siehe Vivian Endicott Barnett: *Verfemte deutsche Kunst. Rezeption und institutionelle Förderung moderner deutscher Kunst in den Vereinigten Staaten, 1933–1945*. In: Stephanie Barron (Hrsg.): *Exil. Flucht und Vertreibung europäischer Künstler 1933–1945*. Ausst.Kat. Neue Nationalgalerie, Berlin. Berlin, München, New York 1997, S. 273–284, hier v.a. S. 283.

8 GNM, Inv.Nr. Gm2510, Gries 1996 (Anm. 1), WVZ Nr. 261 A.

9 Über das Motiv des Fliegens bei Molzahn siehe Herbert Schade: *Der „Vogelmensch“ und der „Gott der Flieger“*. In: Herbert Schade: *Johannes Molzahn. Einführung in das Werk und die Kunsttheorie des Malers*. München, Zürich 1972, S. 38–40.

10 *Ikaros*, 1931, Öl auf Leinwand, vgl. Gries 1996 (Anm. 1), WVZ Nr. 183 A. [ehemals GNM-InvNr. Gm2234].

11 Auch wenn verschiedentlich Interpret*innen darauf hingewiesen haben, dass Molzahn nicht beabsichtigte, mit seinen Rastern den Eindruck von Hochhausfassaden zu erwecken, so lässt sich eine gewisse Ähnlichkeit mit den modernen Gebäuden in New York und Chicago, wo er 1943/44 lehrte, nicht verleugnen (s. Abb. 27). Jeder, der erstmals in den Häuserschluchten dieser Städte steht, oder vom 100. Stockwerk eines Hochhauses nach unten blickt, kennt das die eigene Orientierung verunsichernde Gefühl, das dabei unweigerlich eintritt.

7 On the relationship of the American art world to German artists during the Nazi period, see Vivian Endicott Barnett, “Verfemte deutsche Kunst. Rezeption und institutionelle Förderung moderner deutscher Kunst in den Vereinigten Staaten, 1933–45,” in Stephanie Barron (ed.), *Exil. Flucht und Emigration europäischer Künstler 1933–1945*, exh. cat., Neue Nationalgalerie, Berlin, Munich/New York 1997, pp. 273–284, here especially p. 283.

8 GNM, inv. Gm2510, Gries 1996 (as in note 1), cat. rais. no. 261 A.

9 On the motif of flying in Molzahn's work, see Herbert Schade, “Der ‘Vogelmensch’ und der ‘Gott der Flieger,’” Herbert Schade, *Johannes Molzahn. Einführung in das Werk und die Kunsttheorie des Malers*, Munich/Zurich 1972, pp. 38–40.

10 *Ikaros*, 1931, oil on canvas, see Gries 1996 (as in note 1), cat. rais. no. 183 A. [formerly GNM inv. Gm2234].



25 Icarus, Johannes Molzahn, 1943
 (Kat.Nr./cat.no. 8)
 Foto/Photo: GNM, Georg Jansen,
 © Johannes Molzahn Centrum@ Kassel

schablonenartig amorphe Flächen zu einem indifferenten Körper. Manche dieser Formen erinnern dabei an Flügel, andere an eine Farb-Palette. Die polyperspektivisch komponierten, farblich changierenden Raster evozieren unterschiedliche Anmutungen von Höhe, Tiefe und Unendlichkeit, und verunklären somit die gesamte Raumwirkung. Diese metaphysisch anmutende Vielansichtigkeit, der Verlust von Schwerkraft und Orientierung, mag nicht nur den Blick der Betrachter*innen verunsichern. Die Höhenangst wird Mohlzahns eigener Empfindung zumindest metaphorisch

interpretations.¹¹ In the foreground, on the other hand, correlated yet amorphous stencil-like shapes converge to form an undifferentiated body. Some of these shapes recall wings, others a painter's palette. The multi-perspectival grids of iridescent colors evoke contradictory impressions of height, depth, and infinity and thus distort the pictorial space. This seemingly metaphysical multiplicity of view-points and the ensuing loss of gravity and orientation that can disorient the viewer may also have been an expression of Molzahn's own sense of vertigo – at least

11 Even if, as various interpreters have pointed out, Mohlzahn did not intend to create the impression of skyscraper facades with his grids, a certain similarity to the modern buildings in New York and Chicago, where he taught in 1943/44, cannot be denied (see fig. 27). Anyone who stands in the urban canyons of these cities for the first time, or looks down from the 100th floor of a skyscraper, knows the unsettling sense of disorientation that inevitably sets in.

entsprochen haben. Schließlich ist er noch wenige Jahre zuvor, wie Ikarus selbst, ein vor der merklichen Bedrohung Fliehender mit nur geringer Perspektive auf ein besseres Leben, der vielleicht mit einem gewissen Maß an Übermut in der neuen Welt Fuß zu fassen sucht. Im Mythos werden Ikarus und sein Vater Dädalus von König Minos in dessen Labyrinth gefangen gehalten, wo sie der Minotaurus bedroht. Der bevorstehenden Vernichtung können sie mittels wächserner Flügel entfliehen. Ikarus jedoch, übermütig ob des Fliegenkönnens, nähert sich so sehr der Sonne an, dass seine Flügel schmelzen, und er schließlich in den Tod stürzt.

Auch für Molzahn ist die Flucht aus Deutschland die einzige Möglichkeit, der übermächtigen Bedrohung durch die Nationalsozialisten zu entkommen. Doch das Leben in den USA ist zunächst wenig mehr als bloße Lebensrettung. Ihm nützt es kaum, in Europa ein etablierter Künstler gewesen zu sein. Immer wieder droht ihm auch in den USA das Scheitern, sei es durch offene Ressentiments gegenüber Deutschen oder durch Phasen beruflicher Unsicherheit. Kein Galerist unterstützt ihn so, wie es einst Herwarth Walden tat, sein Marktwert ist niedrig. Mit *Icarus* gibt Molzahn dem eigenen Gefühl der mit Hoffnung gepaarten Orientierungslosigkeit, aber auch der Angst vor dem drohenden Scheitern Ausdruck. So wird dieses Werk schließlich zur Metapher des Individuums, das sich in einer neuen Umgebung zurechtfinden muss, dabei aber zu scheitern droht.

Johannes Molzahn bleibt kaum ein Jahr in Chicago und kehrt bereits 1944 ohne feste Anstellung nach New York zurück.¹² Erst 1947 erhält er einen Ruf als Dozent an die renommierte, damals von europäischen Migranten geprägte New School for Social Research, an der er bis 1952 bleiben wird. Nach langen Jahren der Unruhe kann Molzahn sich hier nun dauerhaft niederlassen, nimmt 1949 auch die US-amerikanische Staatsbürgerschaft an.

metaphorically. After all, just a few years earlier, like Icarus himself, he had fled a palpable threat with little prospect of a better life, and, yet again like Icarus, had perhaps shown more than a little cockiness as he sought to gain a foothold in the new world. In the myth, Icarus and his father Daedalus are imprisoned by King Minos in his labyrinth, where the Minotaur threatens them. They can escape the impending de-



26 Ikarus, Johannes Molzahn, 1931,
Öl/Lw./Leinwand, Essen, Museum Folkwang, G 601
Foto/Photo: Museum Folkwang – Artothek,
© Johannes Molzahn Centrum@Kassel

struction by means of waxy wings. However, Icarus, cockily overconfident in his exhilarating ability to fly, gets too close to the sun: his wings melt and he finally plunges to his death.

For Molzahn, too, fleeing Germany was the only way to escape the formidable threat posed by the Nazi regime. But at first, his new life in the US amounted to little more than mere survival. To have been an established artist back in Europe was of little use to him now. Time and again, he came face to face with failure, whether as a result of open resentment

¹² Molzahns Biograf*innen erklären diese Tatsache gerne, indem sie ihn in dieser Zeit als „freien Künstler“ bezeichnen. Ob er aber allein von seiner Kunst hat leben können, muss ungeklärt bleiben.

Nach 15 Jahren in New York kehrt er 1959 nach Deutschland zurück und lebt fortan in München. Was ihn zu seinem letzten Ortswechsel veranlasst haben mag, muss offenbleiben. Möglicherweise hatte er die Hoffnung, dass ihm sein Ruf aus den 1920er Jahren einen Neuanfang ermöglichen würde. Doch wird ihm nach seiner Rückkehr erst 1963 wieder eine Einzelausstellung ausgerichtet, während Teilnahmen an Gruppenausstellungen, die sich thematisch mit der Zeit vor 1933 beschäftigen, häufiger sind. An seine Vorkriegserfolge kann er nicht mehr anknüpfen. Grundlegende Monografien erscheinen posthum.¹³ Damit ergeht es Johannes Molzahn wie vielen seiner Zeitgenoss*innen, die durch ihre Emigration während und nach dem Zweiten Weltkrieg an Sichtbarkeit verlieren und bis heute oftmals auf ihre Leistungen vor 1933 reduziert werden.

toward Germans or phases of professional insecurity. In the US, no gallerist supported him the way Herwarth Walden once had; his market value was low. With *Icarus*, Molzahn gave expression to his own sense of disorientation coupled with a mixture of hope and fear of impending failure. Thus, this work ultimately stands as a metaphor for the individual who has to find their way in a new environment but is in danger of failing in the process.

Johannes Molzahn remained in Chicago for barely a year before returning to New York in 1944 without a full-time position.¹² It was not until 1947 that he was appointed to a teaching post at the renowned New School for Social Research, which was then dominated by European migrants, where he remained until 1952. After many years of uncertainty, Molzahn was finally able to settle down, and in 1949 he became a US citizen. In 1959, after fifteen years in New York, he returned to Munich. His exact motivations for this last move remain unknown. He may have hoped that the reputation he had enjoyed in the 1920s would help him make a fresh start. After his return, however, he did not have another solo exhibition until 1963, while participation in group exhibitions devoted to the period before 1933 was more frequent. He was unable to build on his prewar success. Seminal monographs were not published until after the artist's death.¹³ Johannes Molzahn thus fared as many of his contemporaries did, who fell into obscurity as a result of their emigration before, during, and after the Second World War, and whose achievements continue to be reduced solely to those of the period before 1933.

13 Schade 1972 (Anm. 9). – Johannes Molzahn. Das malerische Werk. Ausst.Kat. Wilhelm-Lehmbruck Museum Duisburg. Duisburg 1988.

12 Molzahn's biographers like to romanticize this fact by describing him during this period as a "freier Künstler" – literally a "free artist" unbound by teaching duties and tenures. Whether he was able to live from his art alone, however, remains a matter of debate.

13 Schade 1972 (as in note 9); Johannes Molzahn. Das malerische Werk, exh. cat., Wilhelm-Lehmbruck Museum, Duisburg 1988.



27 Ansicht eines Teils des Güterbahnhofs der Illinois Central Railroad in der South Water Street/General view of part of the South Water Street Illinois Central Railroad Freight Terminal, Chicago (Ill.), Jack Delano, April 1943, Diapositiv, Washington, D.C., Library of Congress, Prints and Photographs Division, LC-DIG-fsac--1a34780 Foto/Photo: public domain