

Die Ausstellung „Deutsche Malerei im XX. Jahrhundert“

Als vor sechs Jahren im Aachener Suermondt-Museum eine umfangreiche Ausstellung niederländischer Malerei des 17. Jahrhunderts einen umfassenden repräsentativen Querschnitt durch ein Hauptgebiet Aachener Kunstsammler gab, erwachte der Wunsch, auch einmal die moderne Malerei, wie sie in privaten Sammlungen des Aachener Raumes vertreten ist, in größerem Umfange vorzustellen. Vor allem hoffte man, mit einer solchen Dokumentation dem alten Vorurteil zu begegnen, daß in Aachen die Kunst beim Impressionismus aufhöre. Die Ausstellung, wie sie nunmehr zustande kam, erbrachte den Beweis, daß auch Aachen zu einer echten

Pflegestätte der Gegenwartskunst geworden ist. Ein vollständiges Bild der deutschen Malerei im 20. Jahrhundert durfte man freilich von einer solchen Ausstellung nicht erwarten, obgleich die bedeutsamsten Vertreter der verschiedenen Richtungen der Malerei in den letzten 50 Jahren in mehr oder minder charakteristischen Werken vertreten waren. Aber es sind wohl gerade die weniger bekannten Arbeiten der großen Künstler, die die eigentlichen Entdeckungen innerhalb einer solchen Ausstellung bilden.

Der Schwerpunkt der Aachener Ausstellung lag auf den Werken der Zeit zwischen 1905 bis 1925, in der die deutsche Malerei gleichsam nur eine Stimme in dem vielhörigen Konzert der europäischen Kunst war. In umfassender Gemeinsamkeit waren die Künstler unseres Kontinents zu Beginn unseres Jahrhunderts aufgebro-



Abbildung 124: W. Kandinsky „Rotes Segment“

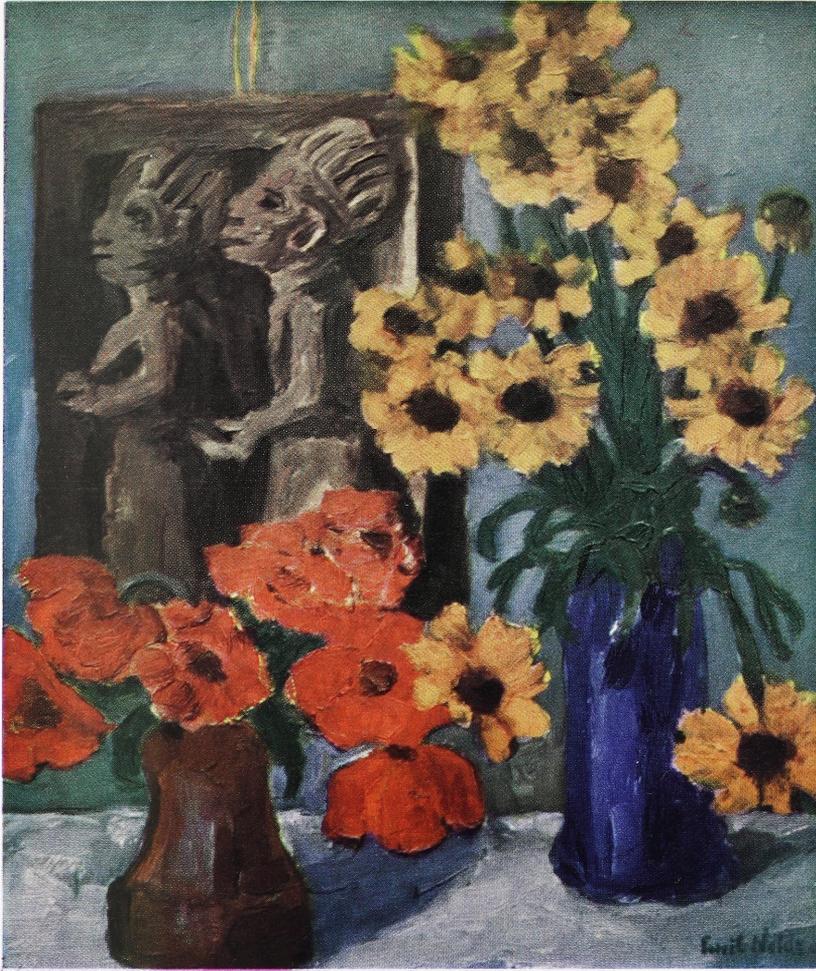


Abbildung 125: E. Nolde „Holzplastik mit Blumen“

chen, um der Kunst neue Bereiche zu entdecken. Der erste Weltkrieg hat diese europäischen Bindungen zerrissen. Vollends seit der Diktator die legitime Kunst Deutschlands verfemte, schien es keine gemeinsame Sprache mehr zu geben. So erfreulich der erneute künstlerische Aufbruch in Deutschland nach dem letzten Kriege als Gesamterscheinung auch ist, so wird man doch die Gefahren sehen müssen, die der „Nachholbedarf“ mit sich gebracht hat. Reizformen des Zufälligen werden oft mit künstlerischer Gestaltung verwechselt, tönende Worte, philosophisch verbrämt, versuchen über künstlerische Banalitäten hinwegzutäuschen, und der vielerorts sichtbare Versuch zur Bildung der „abstrakten Akademie“ hat Langeweile an die Stelle des Wagnisses und Abenteuers gesetzt. Doch von alledem war in der Aachener Ausstellung wenig zu spüren. Ihre Bilder gehörten zum gesicherten Besitz unseres Jahrhunderts, und die historische Distanz, die uns heute schon wieder von ihnen trennt, verleiht dem Urteil stärkere Objektivität.

Der deutsche Impressionismus war mit Bildern von Liebermann, Slevogt und Corinth gültig vertreten. Drei charakteristische Porträts zeigten, daß diese Bildgattung

in Deutschland nicht die konsequente Abwertung erfahren hat wie in Frankreich. Der wuchtige Farbauftrag, das Spontane der Pinselführung, in der der Schaffensvorgang sichtbar wird, geben diesen Bildern den Reiz des stets Unvollendeten. Im Gegensatz hierzu stand das herrliche Bildnis, das August Macke 1912 von seiner Frau malte. Hier gibt es den dreidimensionalen Raum nicht mehr, das Körperliche ist durchlichtet, und man wird unschwer nachvollziehen können, was Franz Marc über seinen Künstlerfreund zu seinem Tode schrieb: „Wir Maler wissen gut, daß mit dem Ausscheiden seiner Harmonie die Farbe in der deutschen Kunst um mehrere Tonfolgen verblasen muß. . . Er hat von uns allen der Farbe den hellsten und reinsten Klang gegeben, so klar und hell, wie sein ganzes Leben war.“

Die „Brücke-Malerei“ wurde durch farbstarke Bilder Ernst Ludwig Kirchners, Erich Heckels, monumentale Arbeiten Karl Schmidt-Rottluffs, kraftvoll vereinfachende Kompositionen Max Pechsteins und melancholisch verhaltene Blätter Otto Müllers vertreten. Verschiedentlich begegnet man hier dem Versuch, die Kunst der primitiven Völker in ihrer blockhaften Ursprünglichkeit zur

eigenen Formenerneuerung heranzuziehen. Auch spürt man, wie diese Kunst zur rechten Würdigung und Erkenntnis früherer expressiver Kunstepochen führte.

In der Gruppe des „Blauen Reiter“ begegnete man in einem Bilde Campendonks dem Naturlyrismus und dem religiösen Allgefühl, wie wir es von Franz Marc her kennen. Marc selbst war mit einem sehr frühen Bild vertreten, vor der Freundschaft mit Macke entstanden, der ihn die Farbe zu sehen lehrte. Die Bilder Mackes spiegeln in ihren reinen Farbharmonien die „Durchfreuung der Natur“. In den Bildern Alexej von Jawlenskys herrscht als eigentliches Thema das menschliche Antlitz, das in den früheren Bildern in sinnhafter Farbglut aufleuchtet, um später zur asketischen Strenge von Ikonen zu erstarren. Die Kraft der Farbe in ihrer gleichnishaften Aussage für das menschliche Gefühl bestimmt die Bilder Emil Noldes, die der Ausstellung entscheidende Akzente gaben. Die große Spannweite der Kunst Christian Rohlf's wurde im Kontrast der „Vertreibung“ zu den zarten, schwebend leichten Blumenaquarellen anschaulich. Aus den Tiefen des Unterbewußten sind die Bilder Paul Klees aufgestiegen und haben Beglückung und Humor, Ironie und Phantasie in eine technisierte Welt getragen. Seltsam klingende Namen umschreiben die Poesie dieser Bilder, zarte Gebilde, denen Unschuld und Naivität des Kindhaften eigentümlich ist. – Technoide Formen in den Bildern Kandinskys deuten an, wie es dem Künstler darum zu tun war, auf der künstlerischen Seite die von der Wissenschaft neu entdeckten Wirklichkeiten zu bewältigen. Max Beckmanns „Stilleben“ leben aus der Vorstellung des Künstlers, daß Natur ein Chaos sei, das zu ordnen und zu vollenden Pflicht des Künstlers ist. Das von Max Ernst entdeckte Reich des Traumes reflektierten zwei farbig fein gestufte Gemälde. Die deutsche Matisse-Schule steuerte mit Bildern Hans Purrmanns, Oskar Molls und Rudolf Levys lyrische Farbgedichte bei. Die künstlerische Entwicklung Karl Hofers von den an Cézanne und Marées geschulten Frühwerken zur strengen Verfestigung der Spätzeit ließ sich an vier Ölbildern ablesen.

Die geschichtliche und künstlerische Dimension dieser Ausstellung läßt sich nur andeuten. Glanz und Not der ersten Jahrhunderthälfte, verborgene Romantik und Rhythmus der Technik, sehnsuchtsvolles Rückerinnern und die Ordnung von Raum und Zeit mißachtendes Vordringen, das Absurde und Transzendierung, schon von Goethe als Merkmale des Geistes im frühen 19. Jahrhundert bezeichnet – es spricht aus diesen Bildern. Sie sind nicht in der heiteren Gelassenheit, wie sie gesicherte Existenz verleiht, entstanden. Darum aber ist ihre Aufgabe und ihr Anspruch um so größer, denn „die Malerei muß uns“, wie Marc sagte, „von unserer Angst befreien“.

E. G. G.

Die Studienfahrt des Museumsvereins an den Bodensee, in die Schweiz und ins Frankenland

Die Hauptexkursion des Aachener Museumsvereins führte vom 7. bis 21. September ins Bodenseegebiet, in das Frankenland und in die Schweiz.

Schon am Mittag des ersten Tages hielt der Omnibus vor dem mächtigen Portikus des Hessischen Landes-

museums in Darmstadt. Wie sich der deutsche Bildaltar im Mittelalter entwickelte, das läßt sich nirgends besser studieren als hier, wo sich in den vorbildlich neugestalteten Sälen Meisterwerke der Sakralkunst um Lochners „Darstellung im Tempel“ und Holbeins „Madonna des Bürgermeisters Meyer“ gruppieren. Den Höhepunkt des Tages bildete die Besichtigung der Königshalle in Lorsch, die neben der Aachener Pfalzkapelle als bedeutsamstes Zeugnis karolingischer Baukunst zu gelten hat.

Über Heidelberg führte die Fahrt nach Karlsruhe, wo zur Zeit in der Kunsthalle die Hans-Baldung-Grien-Ausstellung zu sehen war. In großartiger Zusammenschau der wichtigsten Werke, die aus Museen, Kirchen und Sammlungen der ganzen Welt hergeliehen wurden, ergab sich das umfassende Bild einer der größten deutschen Künstlerpersönlichkeiten am Ende der Glanzzeit der deutschen Malerei. Wie spannungsreich und vielseitig die Kunst dieser Epoche war, lehrte der Vergleich zwischen Baldungs bis zum Manierismus reichenden Kunstformen und der Ekstasik Grünwaldscher Kunst – eine Gegenüberstellung, die sich gerade in Karlsruhe anbot.

Die Blätter der hohen Linden im Klosterhof von Maulbronn zeigten schon ein leuchtendes Gelb. Im warmen Licht der Spätsommersonne lag die Zisterzienseranlage, die in einmaligem Erhaltungszustand eine Vorstellung vom deutschen Kloster des Hochmittelalters erweckt. Kunst- und Gemütswerte verbinden sich mit der Naturschönheit zu einer Harmonie, die fast vergessen läßt, wie schwer und entsagungsvoll das Leben in den Mauern eines mittelalterlichen Klosters war.

Man muß das alte Stuttgart schon recht suchen, wenn man es noch zwischen den imponierenden neuen Architekturen wiederfinden will. In der wiedererstandenen Staatsgemäldesammlung bietet sich die glückliche Synthese aus altem, repräsentativem Museum und moderner Galerie. Raumbestimmend Jörg Ratgebs riesiges Altarwerk, beispielhaft die Anordnung der modernen Sammlung, deren Reichtum kaum mehr erkennen läßt, welche Lücken auch hier seinerzeit die „Entarteten-Säuberung“ gerissen hat. Im Landesmuseum wurde uns an Hand der charakteristischen Beispiele der schwäbischen Plastik des Mittelalters die ganze Eigenart dieser gesegneten deutschen Kunstprovinz deutlich. Über Eßlingen und Tübingen erreichten wir Rottweil. Wo könnte man besser die Entwicklung der schwäbischen Plastik studieren als hier, wo sich uns der Schatzbehälter der Lorenzkapelle auftut und die schwäbischen Bildschnitzer ihren unverfälschten Dialekt sprechen.

Schon spiegelte sich eine rote Abendsonne im Bodensee, als der Omnibus auf der Uferstraße nach Meersburg, dem Standquartier für eine Woche, rollte. Vom Barockjuwel der Birnau ist es nicht weit bis Überlingen, dessen machtvoller Münsterbau vom Glanz der alten Reichsstadt kündigt. Seltsam verschmelzen hier im Hochaltar Jörg Zürns Elemente der Spätrenaissance und des italienischen Manierismus mit deutschem Frühbarock. Wie hätten wir den Rathaussaal auslassen können, in dem 1490 der Bildschnitzer Jakob Ruß die Ständeordnung und die „Säulen des Reiches“ zu plastischem Leben erweckt hat und unter die vier Städtepersonifikationen auch die Stadt Aachen aufnahm!