

Der Maler Carl Schneiders

Von Ernst Günther Grimme

In einem Seitenkabinett des Amsterdamer Rijksmuseums, durch einen kleinen Treppenzugang vom großen Saal mit der „Nachtwache“ getrennt, hängt Jan Vermeers „Straatje“ – wenig mehr als 50 Zentimeter hoch, knapp 40 Zentimeter breit, um 1658 gemalt. Es zeigt einen Ausschnitt aus einem niederländischen Straßenbild, mit den vom Bildrand überschnittenen Häusern, einer hofwärts geöffneten Tür, einigen nach rückwärts gestaffelten spitzgiebeligen Häuserchen, wenigen staffagehaften Figürchen, der holprigen, bildparallel geführten Straße, einem wolkigen Himmel darüber – sonst nichts. Das stumpfe Rot des Backsteins bestimmt mit dem Weiß der gekälkten Mauerteile, dem Grün der Läden, den gräulich-braunen Tönen des Pflasters und der im Lauf der Zeit bläulich gewordenen Farbe der Rankgewächse den farbigen Charakter des Bildes. Nur das stärker aufklingende Gelb, das Blau und Rot in der Kleidung der Frauen setzt verhaltene Akzente.

Was Vermeer in diesem frühesten aller Plein-air-Gemäldedarstellungswürdig erschien, war weniger das städtische Alteuteheim an der Voldersgracht, wie es sich ihm beim Blick aus seinem Atelierfenster darbot, sondern die Begegnung von Licht und Gegenständlichem, sowie die Verwandlung von mehr oder minder zufällig gestaffelten Parallelen, Flächen und Körpern zum Bild.

In den Sommertagen des Jahres 1960 skizzierte der Aachener Maler Carl Schneiders die Ansicht einer Straßenfront in der kleinen Stadt Veere auf Walcheren, knapp 80 Kilometer von der Heimat des Delfter Malers entfernt, in seinen Studienblock. Nichts Außergewöhnliches hätte hier den Blick des





Häuser in Veere, Öl auf Leinwand

achtlos Vorübergehenden fesseln können: ein Haus mit der schmalen Frontseite der Straße zugekehrt, mit großen Fenstern und gewalmten Dach, wie es die Holländer so lieben, eine bildparallele Mauer mit drei Türdurchbrüchen, ein weiteres vom Bildrand überschrittenes Haus – sonst nichts. Es hält schwer, beschreibend zu umgrenzen, was der Maler in dem aus der Skizze entwickelten Gemälde aus diesem alltäglichen Straßenbild macht. Gewiß ist alles „wiederzuerkennen“. Häuser, Fenster, Türen sind freilich nur in zweiter Linie aus Backstein oder Holz. Der Maler hat sie in Bildelemente verwandelt und mehr oder minder zufällige Dinge zu einem Formenkanon vereinigt, aus dessen strenger Ordnung alles „Nichtkünstlerische“ ausgeschieden ist. Doch Form ist in diesem Bild gleichbedeutend mit farbiger Erscheinung. Ein optischer Eindruck wird auf seine malerische Verwendbarkeit geprüft, denn Malen heißt seit Vermeers „Straatje“ Begegnung der Dinge mit dem Licht und Wandlung von räumlicher Tiefe zu malerischer Fläche sichtbar zu machen.

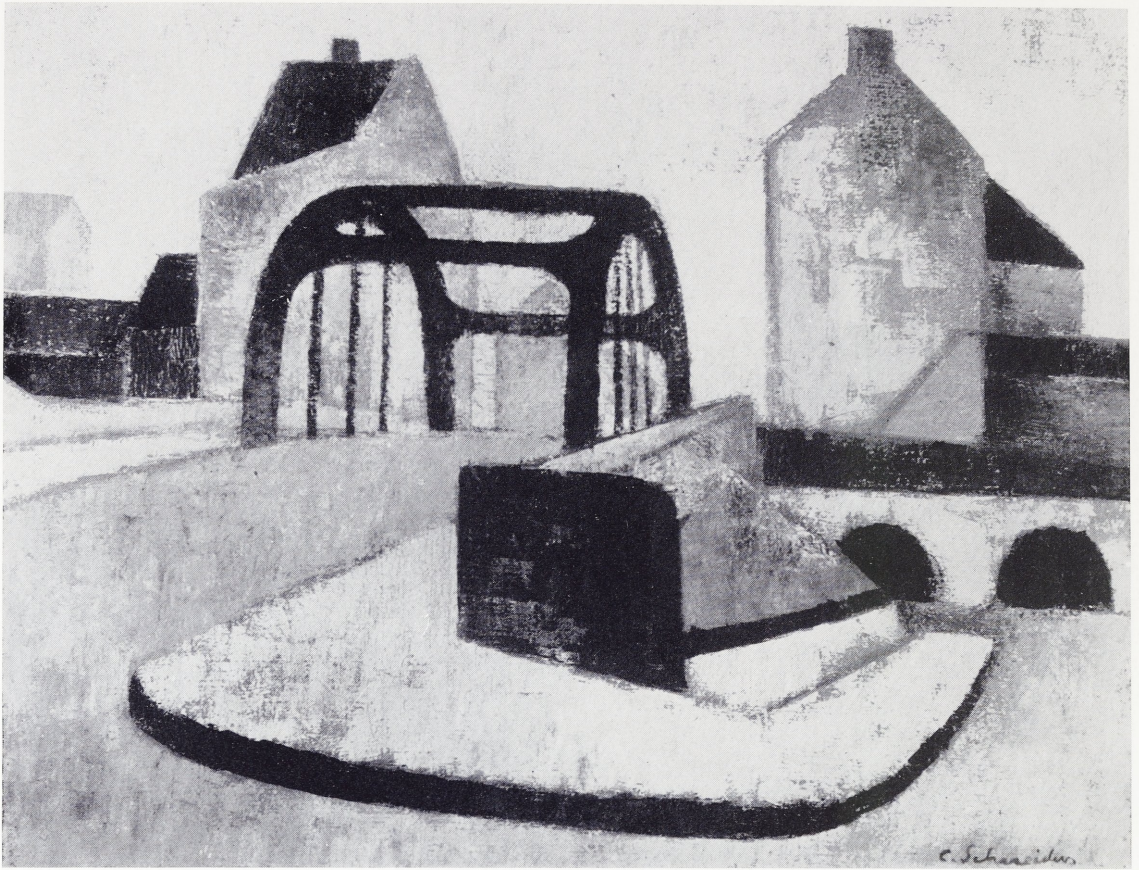
Den oberflächlichen Betrachter erinnert in den heutigen festgefühten, stets aus der Natur ab-

geleiteten Bildkompositionen vergleichsweise wenig an die großen Lehrer des Bauhausschülers Schneiders. Und doch wird man in den unkörperlichen Farbweben mancher von der Natur abgerückter Bilder noch etwas von den bei Paul Klee neu ins Bild getretenen Wirklichkeiten wiederfinden, wird das formempfindsame Auge in der tektonischen Verfestigung des Bildaufbaues an die strenge Gebauteheit der „architektonischen“ Periode Kandinskys aus den frühen Zwanziger Jahren erinnert. Auch an Carl Hofer wird man denken, der damals an der Berliner Hochschule für freie und angewandte Kunst der Mentor von Schneiders war. Hier mag der junge Maler jenes zuchtvolle Formgefühl entwickelt haben, das für seine Kunst so charakteristisch werden sollte. Hier stand ihm das hohe künstlerische Ethos vor Augen, das Hofer seinen Schülern mit auf ihren Weg gab: „Es will mir das Kunstwerk als das höchste erscheinen, auf das der Hölderlinsche Begriff des ‚Heilig Nüchternen‘ anzuwenden wäre.“

Heute möchte man die Italiener Morandi, Marini und Campigli als Weggenossen des Aachener Malers bezeichnen. Eine geistige Freundschaft verbindet



Im Fischerhafen, Öl auf Leinwand



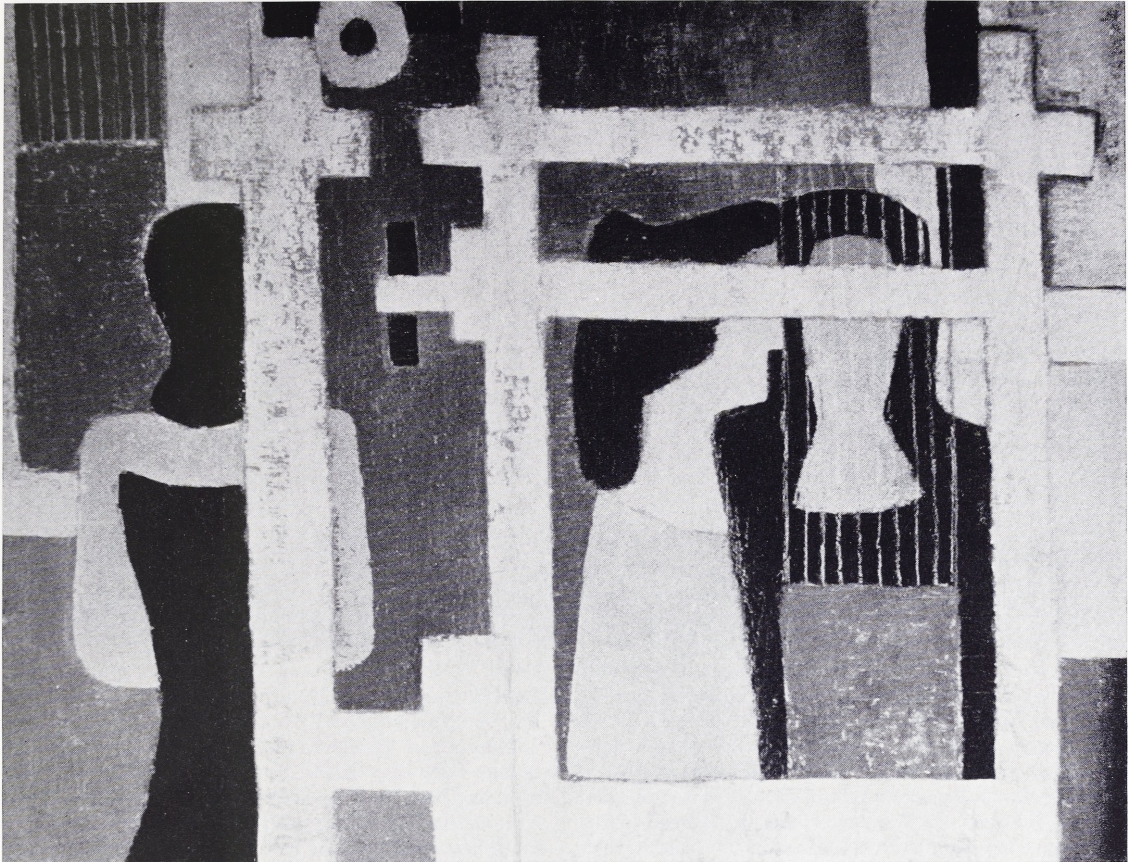
Bahübergang, Öl auf Leinwand

seine Bilder mit den Arbeiten dieser Italiener. Archaisierende Elemente, die in Italien Ergebnis der steten Begegnung mit den frühen Kunstepochen der Mittelmeerländer sind, dienen dem neuen Bildkörper als Bausteine. Dies ist Malerei, die die Facettierung des Kubismus hinter sich hat und in schöner Selbstverständlichkeit all das präsentiert, worum die Kunst der letzten Jahrzehnte so schwer gerungen hat.

Das Farbensemble dieser Bilder ist aus erdhaften Tönen, Schwarz, Ocker und Englischrot gewonnen, zu denen sich lichtere Töne gesellen, und wo etwa die barocke Festlichkeit einer Prozession geschildert wird, gibt es auch schmetternde, leuchtende Farbklänge. Fern von jeder literarischen Belastung entstehen Bilder, die das Ergebnis der Zwiesprache des Künstlers mit der Umwelt sind; baumeisterlich gefügt, in die Fläche gebunden. Welch formale Kraft hat da ein Krug, eine Frucht, eine Staffelei, ja ein Webstuhl, wenn der Gegenstand in die Klarheit des bildnerischen Bewußtseins tritt, und gegenständliche Formen in das übergeordnete Bezugssystem

der bildnerischen Ordnung überführt werden. In untrennbarem Zusammenwirken von Form und Farbe öffnet sich diese Kunst den Weg zu einer geläuterten Anschauung der dinglichen Welt.

Die Gegenwartskunst hat verschiedenartig auf die Herausforderung durch die Fotografie reagiert. Die Bilder von Carl Schneiders beweisen, daß konsequente Gegenstandslosigkeit durchaus nicht die einzige Antwort auf diese Herausforderung ist. Wenn wir von Vermeers „Straatje“ sprachen, wenn wir zudem an die intime Schönheit der Dingwelt in Chardins Stilleben denken und uns an die Rückführung der Gegenstände auf stereometrische Grundformen in der neu gewonnenen Fläche bei Cézanne erinnert fühlen, so nicht, um das Werk des Aachener Malers auf solche „Ahnherren“ festzulegen. Doch er hat teil an ihrem Erbe, und seine Bilder bestätigen den schönen Ausspruch Poussins aus dem Jahre 1642: „Meine Natur zwingt mich, alles Wohlgeordnete aufzusuchen und zu lieben und alle Verwirrung zu fliehen, die mir ebenso widerwärtig und feindlich ist, wie das Licht der düsteren Finsternis.“



Mädchen am Webstuhl, Öl auf Leinwand

Ausbildung

Am Bauhaus bei Klee und Kandinsky
 In Berlin bei K. Hofer, Hochschule für freie und
 angewandte Kunst
 Inhaber eines Meisterateliers der Preuß. Akademie
 der Künste Berlin
 1935 Großer Staatspreis Berlin
 1936/37 an der Deutschen Akademie in Rom

Seit 1948

An der Werkkunstschule Aachen
 Unterricht in der Grundklasse
 Zeichnen – Farblehre – Werklehre

Seit 1957

Im Vorstand und in der Jury der „Rheinischen
 Sezession“ Düsseldorf

Seit 1958

Direktorstellvertreter und künstlerischer Leiter

Seit 1959

Lehrauftrag an der Rheinisch-Westfälischen Tech-
 nischen Hochschule Aachen für Freihandzeichnen

Ausstellungen

1950 Vertreten auf der internationalen Ausstellung im
 Carnegie-Institut in Pittsbourgh (USA) und Ankauf.
 Jährlich ausgestellt auf der „Großen Münchener
 Kunstaussstellung“ im Haus der Kunst

1958 Ausgestellt auf der Quadriennale in Rom und
 Mailand

1958 Ausgestellt auf der Ausstellung „München
 1869–1958 Aufbruch zur modernen Kunst“

1958 Ausstellung der „Rheinischen Sezession“ in Wien

1958/59 „Rheinische Sezession“ in Berlin

Arbeiten im Besitz mehrerer Museen und Kunst-
 sammlungen und im Kultusministerium des Landes
 Nordrhein-Westfalen