

## Ausstellungen des Jahres 1974 im Suermondt-Museum

vorgestellt von Ernst Günther Grimme

### Josef Hegenbarth

Mit der Ausstellung von Originalgraphiken Josef Hegenbarths erfüllte sich dem Suermondt-Museum ein lange gehegter Wunsch. In seinem Bemühen, »Klassiker der Moderne« vorzustellen, wurde nach zwei großen Dix-Ausstellungen und der Darstellung des graphischen Werkes von Hans-Theo Richter nunmehr in umfassender Weise das Werk des Dresdener Hegenbarth dokumentiert. Als äußerer Anlaß bot sich die 90. Wiederkehr des Geburtstages des 1962 Verstorbenen.

In der ersten Abteilung waren »Köpfe« versammelt, wie Hegenbarth selbst seine Porträts nannte. Die Porträtierten stellten keinen eigenen Anspruch. Sie erlaubten dem Künstler, in ihnen stärker das Typische als das Individuelle zu sehen. Auch so die Erfahrung des Tieres, seine Bewegung, sein Charakter. Nicht zufällig war das Blatt des Leoparden neben dem kreatürlich katzenhaft erfaßten weiblichen Akt plaziert. Natürlich

spielten auch die sogenannten »Szenen« mit ihrer Neigung zum Transitorischen in dieser Ausstellung eine große Rolle. Auch hier findet Hegenbarth in stenogrammhafter Abkürzung Formeln für die wesentlichen Handlungsmomente. Bei den frühen farbigen Blättern klingt wie von ferne die Erinnerung an Toulouse-Lautrec und seine Vorliebe für abseitige Bezirke der menschlichen Gesellschaft an. Der Zirkus und der Zoo, die Kneipe und der Bahnhof, das Freibad und der Trümmerplatz sind die Szenarien, in denen von Hegenbarth die Comédie humaine ins Bild gesetzt wird.

Parallel zu den Werken der Literatur entstanden Illustrationszyklen: Münchhausen und Schelmuffsky, Don Quichote und Reineke Fuchs, Faust natürlich – wie hätte sich Hegenbarth auch einem solchen Stoff verschließen können! Hier zeichnet ein kongenialer Künstler die Figuren nach und neu, die das europäische »theatrum





mundi« bevölkern. Die Ausstellung kulminierte in den späten religiösen Kompositionen, in denen sich über Jahrhunderte hinweg die Brücke zu Rembrandts Bibelillustrationen schlagen läßt. Hier ist wahrhaft die Aufforderung gegeben, sich zu »erinnern« im doppelten Sinne des deutschen Wortes »auch dem des Innerlich-werdens. Denn die Wahrheit ruht innen«.

Angesichts dieser weiteren Dimension fühlt man sich geneigt, dieses Werk mit den Worten Rudolf Schelers zu charakterisieren: »Nur wer sich verlieren will an eine edle Sache, angstlos, was ihm dabei geschehe, der wird sich und sein echtes Sein gewinnen, es gewinnen aus der Gottheit selbst heraus und der Kraft und der Reine ihres Atems«.

Carl Schneiders

Die wiederentdeckte Landschaft  
Ölbilder und Gouachen seit 1950

Wiederentdeckung der Landschaft! Ein heutiges Thema? Hat nicht längst der Photorealismus der letzten Jahre dies geleistet? Sicherlich! Die Landschaft in ihrer Gefährdung, Zersetzung, Verschandelung ist bildwürdig geworden. Doch welche Kunst könnte auf die Dauer nur von »Umweltverschmutzung« leben. Der erste Schritt zu ihrer Überwindung ist die Besinnung auf die Urelemente des Landschaftlichen: den Hügel und den Fluß, den Baum und die Hecke, das Haus und die Mauer, das Meer und

die Küste. Der Titel dieser Ausstellung ist berechtigt. Denn es gilt wiederzuentdecken, was Quattrocento-Maler wie Lorenzetti, der Niederländer van Goyen, die Meister der Schule von Barbizon und allen voran Camille Corot zu Bildelementen ihrer Landschaftsdichtungen erhoben hatten. Einige Maler unserer Zeit haben in ihrem Werk die verschüttete Schönheit der Landschaft wieder ans Licht geholt. Hans Purrmann gehört zu ihnen, Max Peiffer-Watenphul und der Aachener Carl Schnei-

*Bootsstege 1973*



ders. Wenn diese Ausstellung Werke aus fast fünfundzwanzig Schaffensjahren vereinigt, so darf man gewiß sein, keine sensationellen Stilbrüche und ein Unberührtsein von den kurzlebigen Botschaften stets neuer künstlerischer Apokryphen zu finden.

Carl Schneiders ist vom Bauhaus ausgegangen. Er weiß daher, was Geometrie bedeutet, er weiß, daß sie »Vertonung« bewirken kann, er weiß aber auch, daß sie in der Natur nicht als abstrakte Form enthalten ist, sondern als lebendiges Erscheinungsbild in der Walzenform eines Baumstammes, dem Kubus eines Hauses, der Kugel einer

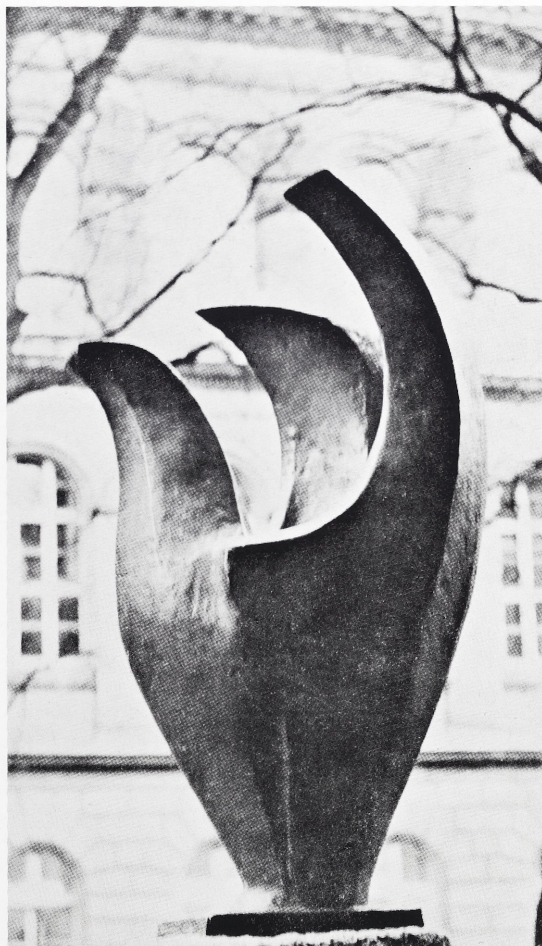
Baumkrone. Diese einfachen Dinge werden zu farbigen Erscheinungen, zusammengehalten von Licht und Luft, die die Konturen aufsaugen und ein Aachener Gehöft, eine holländische Windmühle gleicherweise zu Medien zartester Farbvaleurs werden lassen wie das Tor eines römischen Friedhofes oder den toskanischen Weinberg. Der Künstler nimmt sein Gegenüber in sich auf und beantwortet dieses »passive« Verhalten in einer geistigen Aktion, die neuschöpferisch Details und Zufälliges in ein neues Gesamtbild bringt, in dem die Befreundung der Dinge aus der Addition Komposition, aus Buntheit Farbigkeit macht. In Schneiders Bildern ist aus zufälligem Beieinander Naturnotwendigkeit geworden.

### Helmuth Schepp

Wenn Helmuth Schepp zum 80. Geburtstag im Vestibül des Suermondt-Museums eine Retrospektive eingerichtet wurde, so sollte dies Ausdruck des Dankes an einen Künstler sein, der durch drei Jahrzehnte das bildnerische Profil seiner Wahlheimat entscheidend mitgeprägt hat. Schepps großes Anliegen ist die Darstellung des Menschen gewesen, vor allem des Porträtkopfes, in dem er das Medium seiner künstlerischen Tätigkeit gefunden hat. Unbeirrt von schnellebigen Strömungen hat er daran festgehalten, in der Materie des Bildhauers dem Charakter eines Modells, seiner unverwechselbaren Eigenart nachzugehen und Gestalt zu verleihen.

Wie sehr auch Ähnlichkeit im höheren Sinn das Ziel seiner Tätigkeit war, ist natürlich auch Abstraktion gegenwärtig, ohne die die Kunst des Bildhauers nicht denkbar wäre. So entwickelt sich aus den vergleichsweise naturnahen Aktfiguren der Frühzeit, wie sie gültig in dem Mädchenakt im Skulpturenhof des Suermondt-Museums vertreten sind, die formale Verdichtung, die in der Lage ist, einem Mythos nachzuspüren und Verwandlungen sichtbar zu machen. Die große Daphne, das Hauptwerk der Ausstellung kündete von solcher Metamorphose.

Das Werk von Schepp steht für eine Haltung, die im Bild des Menschen gestern wie heute mehr sieht als ein Experimentierfeld. Es ist dem Künstler stets Ausdruck von innerer Schönheit und Würde.



**Von Rethel bis Davringhausen  
ein Jahrhundert Aachener Malerei [1833–1933]**

Wie kaum eine andere Zeit zuvor wird unsere Gegenwart vom Entdecken geprägt. Traditionen sichtbar machen, Vergangenheit verlebendigen, war verketzert. Man glaubte, sich von der Geschichte lossagen zu können, und erfand sich von Tag zu Tag neue Evangelien, die sich bei aller Widersprüchlichkeit einig waren in der Verhöhnung alles dessen, was seine Wurzeln in die Vergangenheit gesenkt hatte. Die Ernüchterung kam schnell. Wieder erfand man ein Schlagwort, Nostalgie, mit dem man Anleihen bei früheren Epochen legitimierte und konsumgerecht veränderte. Klassiker werden verpopt, man entdeckt die Moden früherer Zeiten und glaubt mit dem »rustikalen« Wohnzimmer Echtes und Bewährtes in die Trostlosigkeit der eigenen vier Wände hereinholen zu können.

Auf dem Gebiet der Kunst wird fleißig wiederentdeckt. Man erkennt Züge der eigenen Situation in der Malerei der Präraffaeliten wieder, findet sich in der eisigen Traumwelt der Surrealisten gespiegelt und reagiert betroffen,

wenn ein architekturgeschichtlich bedeutsames Bauwerk in Gefahr ist – und sei es eine Aachener Schwimmhalle aus dem Jahre 1911...

Wenn diese Ausstellung Aachener Künstler eines scheinbar vergessenen Jahrhunderts vorstellte, so tat sie dies ohne Anspruch auf Vollständigkeit. Eher war es der Gesichtspunkt des Erreichbaren, was in diesen Frühjahrsmonaten 1974 im Suermondt-Museum zusammengeführt wurde. Man sollte diese Bilder vor dem Hintergrund der kulturellen Situation unserer Stadt in dieser Zeit sehen, sollte wissen, daß diese Dokumentation eines Jahrhunderts mit dem Jahre 1837 einsetzt, als eine große Gemäldeausstellung die Werke der Aachener Rethel, Scheuren, Thomas, Bastiné und anderer vereinigte, und daß sie mit dem Jahre 1933 schließt, in dem Heinrich Maria Davringhausen vor dem ausbrechenden Terror des dritten Reiches ins Exil geht und Ewald Mataré von der Düsseldorfer Akademie vertrieben wird. Es ist die Zeit der Bücherverbrennung...



*Alfred Rethel  
Ölstudie zum Rathaus-Fresko  
«Sturz der Irminsul»*



Was gab es in diesem Jahrhundert aus Aachen zu berichten? Welche Bedingungen fanden die Künstler vor? Wie konnten sie sich verwirklichen? 1839 schlägt der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen vor, den Krönungsfestsaal des Aachener Rathauses mit Fresken aus Leben und Legende Karls des Großen zu schmücken. 1840 beginnt man mit der großen Rathausrestaurierung. Ein Jahr später gibt Franz Liszt sein erstes Konzert in Aachen. 1843 führt ein neuerwachtes Interesse an Geschichte und Archäologie zu einer Grabung mit dem Ziel, das Grab Karls des Großen zu finden. Der Erfolg bleibt aus, doch öffnet man den Karlsschrein. Im gleichen Jahr wird mit der Wiederaufstellung der aus Paris zurückgeführten Säulen im Münsteroktagon begonnen. Der Maler Johann Joseph Bastiné gründet 1844 in Aachen eine Zeichenschule. Johann Peter Scheuren, Zeichenlehrer an St. Leonhard, der Vater des berühmten Landschaftsmalers Caspar Scheuren, stirbt. Das von Schinkel entworfene Kongreßdenkmal wird eingeweiht. Fast zehn Jahre nach der Ausschreibung vollendet Alfred Rethel sein erstes Fresko im Krönungsfestsaal. Es zeigt die Öffnung der Gruft Karls des Großen durch Otto III.

Im März 1848 trägt man in feierlichem Zug eine schwarzrotgoldene Fahne zum Münster und entrollt sie unter dem Geläut aller Glocken als Symbol der deutschen Freiheit. Im November wird das Rethel-Fresko »Die Zerstörung der Irminsul« abgeschlossen.

Ein Jahr später – Aachen hat damals 50533 Einwohner – bricht die Cholera in der Stadt aus. Im Rathaus geht die »Sarazenschlacht bei Cordoba« der Vollendung entgegen. Mit der Wiederherstellung des Münsterchores setzt sich der Historismus ein Denkmal. Es ist die Zeit, in der Franziska Schervier mit ihren Gefährtinnen das Ordenskleid nimmt. Etwa zehn Jahre später, 1862, wird an der Promenadenstraße die neue Synagoge eingeweiht. Im November 1938 hat man sie eingeeäschert. 1864 erhält Aachen den großen Kurhaussaal an der neuen Redoute.

1865 huldigt man anlässlich der fünfzigjährigen Zugehörigkeit zur Krone Preußens Wilhelm I., der Königin und dem Kronprinzen vor dem Aachener Rathaus. In der Gründerkrise der siebziger Jahre verkauft Barthold Suermondt seine erste große Kunstsammlung dem Berliner Kaiser-Friedrich-Museum. 1877 wird der Aachener Museumsverein gegründet. Ein Jahr später tritt er mit seiner ersten großen Ausstellung in der alten Redoute an die Öffentlichkeit. In dem mißverstandenen Wunsch nach Stilreinheit bricht man Johann Joseph Couvens Rathausfreitreppe von 1727 ab. Man beschließt den Turmausbau des Aachener Münsters und gründet 1879 den Aachener Geschichtsverein.

In der Kuppel des Münsters fügen sich die Mosaikfelder nach dem Entwurf von J. B. Béthune zusammen. 1881 wird beschlossen, die Herrscherstatuen an der Rathausfassade aufzustellen. Ein Jahr später schenkt Barthold Suermondt seine reiche Gemäldesammlung der Stadt und legt damit den Grundstock zum Suermondt-Museum.

Beim Rathausbrand 1882 halten die Gewölbe stand und bewahren den Krönungsfestsaal und die Rethel-Fresken vor der Zerstörung. 1883 wird in der alten Redoute das Suermondt-Museum feierlich eröffnet. In den folgenden Jahren tritt das von Oskar von Forckenbeck gegründete Zeitungsmuseum ins Bewußtsein der Öffentlichkeit. 1890 veranstaltet das Suermondt-Museum seine erste Wechselausstellung mit Werken lebender Künstler – die Stadt zählt damals 103470 Einwohner.

An der Wilhelmstraße baut Architekt Eduard Linse nach dem Vorbild der Bibliotheca di San Marco von Sansovino in Venedig das Haus Cassalette. Der Apotheker Dr. Peter Wings stirbt im Jahre 1893 und vermacht dem Suermondt-Museum seine kostbare Sammlung mittelalterlicher Kunst.

Wenig später, 1895, fahren in Aachen die ersten elektrischen Straßenbahnen. Im Jahre darauf flimmern über den Kinematographen im Kurhaus die ersten beweglichen Bilder über die Leinwand. 1897 wird die Stadt Burtscheid eingemeindet. 1898 beginnt Professor Arthur Kampf mit der Ausmalung des im zweiten Weltkrieg zerstörten Sitzungssaales im Landratsamt. An der Jahrhundertwende schafft Professor A. Baur die Monumentalgemälde mit der Schwurszene der Aachener Bürger vor Barbarossa und der legendären »Entdeckung der Aachener Quellen« im Treppenhaus des Rathauses.

Der Grundstein zum neuen Verwaltungsgebäude wird gelegt, und Professor Hermann Schaper erhält den Auftrag zur musivischen Ausschmückung des Münsterambours.

1901 enthüllt Kronprinz Wilhelm das Denkmal Wilhelms I. auf dem Theaterplatz, und das Suermondt-Museum übersiedelt in das Haus Cassalette. Mit der Schenkung des großen Gemäldes »Die Grablegung« von August von Brandis 1902 erhält der Vortragssaal des Suermondt-Museums seinen monumentalen Schmuck. 1903 werden Skizzen und Studien Alfred Rethels für das Museum erworben. Ein Jahr später kauft man die »Bonifatiuspredigt« des gleichen Künstlers.

Mit dem Neubau des Warenhauses Leonhard Tietz erhält der Marktplatz 1905 eine erstaunlich einfühlsame Architektur, die, dem Rathaus zugeordnet, von ferne an die Brüsseler »Grande Place« erinnert. Im Mai 1906 vereinigt die Ausstellung »Alt-Aachen« im Krönungsfestsaal 800 Objekte sakraler und profaner Kunst aus Aachen. Im Juli des gleichen Jahres wird auf Wunsch Wilhelms II. der Karlsschrein zur Untersuchung der alten Textilien geöffnet.

1908 wird das Reiffmuseum als Stätte künstlerischer Begegnung an der Hochschule seiner Bestimmung übergeben. Grabungen im Münster führen 1910 zur Öffnung des Grabes Ottos III. Man findet an der östlichen Oktogonseite einen dem Merkur gewidmeten Votivstein. Im Ponttor übergibt Oberbürgermeister Veltman das histo-







*Peter Bücken  
Aachener Fischmarkt bei Nacht*

rische Museum der Stadt seiner Bestimmung. Herman Schweitzer erschließt in einer vorbildlichen Publikation die Skulpturensammlung des Suermondt-Museums. 1911 wird auf dem Gemälde des ehemaligen Vinzenzspitals die neue städtische Schwimm- und Badehalle Elisabethstraße

eröffnet. Am 18. Oktober des gleichen Jahres weilt Wilhelm II. anlässlich der Enthüllung des von Hugo Lederer geschaffenen Kaiser-Friedrich-Denkmal in Aachen. Zu den Aachener Museen gesellt sich 1912 das städtische Kunstgewerbemuseum in der Pontstraße 13.

Im Jahre 1919 wird es wieder geschlossen. Im Kriegsjahr 1916 werden Quellenhof und Neues Kurhaus feierlich eröffnet. 1920! Aachen hat 148993 Einwohner. Das Suermondt-Museum wird wieder eröffnet, und Professor Pirlet konstruiert die neuen Verankerungen des Aachener Domchores. Der Aachener Künstlerbund wird gegründet und veranstaltet 1921 seine erste Ausstellung. In den Sommermonaten 1925 besuchen fast 150000 Menschen die im Rathaus ausgerichtete Jahrtausendausstellung anlässlich der tausendjährigen Zugehörigkeit der Rheinlande zum Reich. Zur Fünfzigjahrfeier des Museumsvereins erscheint 1928 eine Festschrift mit der künstlerischen und geschichtlichen Würdigung des Malers Johann Joseph Bastiné durch Felix Kuetgens. Im März 1929 wird Anton Wendling zum Leiter der Fachschule für Glasmalerei und Mosaik – Handwerker- und Kunstgewerbeschule – berufen, dem Bildhauer Hein Minkenberg wird die Leitung der Bildhauerklasse übertragen. Im gleichen Jahr wird am 28. Juni das Couvenmuseum am Seilgraben eröffnet. Das Suermondt-Museum erhält einen großzügigen Anbau. 1930 wird die nach Plänen von Rudolf Schwarz erbaute Pfarrkirche St. Fronleichnam geweiht. Am 30. Januar 1933 wird Hitler Reichskanzler. . .

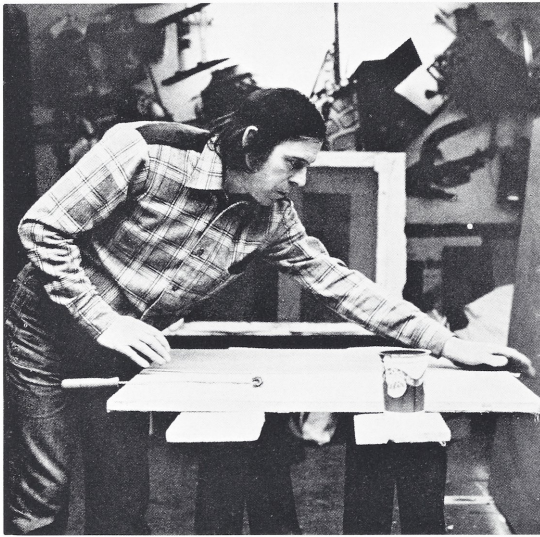
Die knappe Reportage eines Jahrhunderts, gestützt auf »Aachens Geschichte in Daten«, skizziert den Lebens- und Schaffensraum der Künstler in dieser Ausstellung. Die frühesten von ihnen gehören der Spätromantik an. Andere von ihnen suchen in der biedermeierlichen Idylle

ihre Verwirklichung. Die Gründerjahre und das peinliche Pathos einer nationalistisch aufgeladenen Zeit melden sich. Höchstes handwerkliches Können, demonstriert an den verbrauchten Formen des Mittelalters, in denen sich schüchtern Jugendstilelemente zu Wort melden, bestimmt das Aussehen des Aachener Ratssilbers von 1901. Die Botschaft des französischen Impressionismus wird begierig aufgenommen und von Aachener Malern in höchst persönlicher Weise ins eigene Werk hineingenommen. Aber auch die Fauves hinterlassen Spuren in einer Zeit des gemeinsamen Aufbruchs europäischer Künstler. Erst der Weltkrieg zerstört den lebendigen Kontakt, der den Aachenern vor allem die Öffnung zu den großen Kunstströmungen des Westens ermöglicht hat. In der »Neuen Sachlichkeit« werden Heinrich Maria Davringhausen die moderne Zivilisationsumwelt und das alltägliche Leben zum Thema. Menschen und Gegenstände isolieren sich, werden »gläsern«. Das Heraufziehen einer synthetischen Welt technischer Kälte und einer neuen düsteren Lyrik des Unheimlichen werden bildbestimmend. Die Wende kündigt sich an. Unbequemes wird verboten, »Artfremdes« vertrieben, Bücher werden verbrannt, Kunst wird »gleichgeschaltet«. Ein Jahrhundert Kunst in Aachen, von den Karlsfresken zur Fronleichnamskirche, von Scheurens Idylle zu Davringhausens »Lustmörder«! Doch Zahlen bilden nur äußerliche Ordnungsfaktoren. Die Entwicklung verläuft im Untergrund weiter. Die Richtung zu erkennen, ist schwer, und Lukas (17, 20) sagt: »Das Neue kommt nicht mit Aufsehenerregen«.



**Peter Lacroix**  
**Bilder und Concepte**

Ein langer Weg künstlerischer Exerziten hat Peter Lacroix zu seinem heutigen Bildinventar und -format geführt. Seit Lacroix sich 1953 im Rahmen einer Ausstellung der neuen Aachener Gruppe erstmals dem Publikum vorstellte, sind mehr als zwei Jahrzehnte vergangen. Die großen künstlerischen Strömungen der vergangenen zwanzig Jahre haben ihn beeindruckt. Er hat sein Teil dazu beigetragen, daß man in Aachen mit dem Repertoire der neuen bildnerischen Sprache vertraut wurde. Gerüstet mit umfassender Kenntnis der eigenen Möglichkeiten hat er in den letzten Jahren den entscheidenden



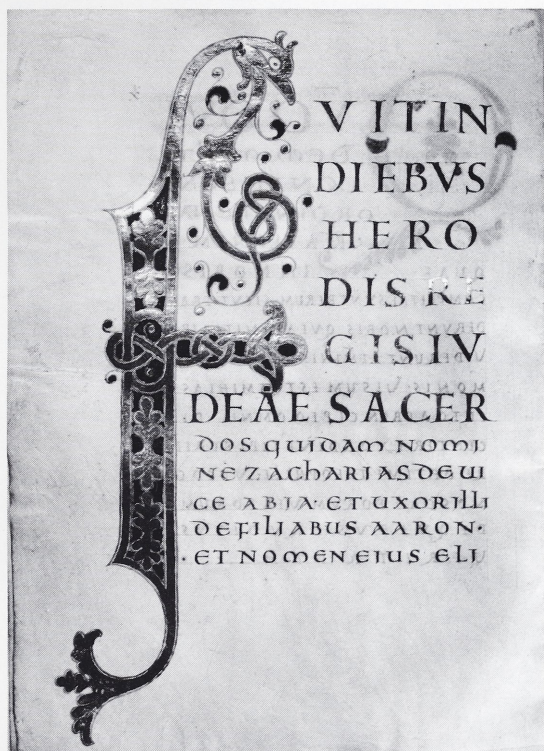
Schritt aus der Enge des Ateliers und der Begrenztheit des Bildformats vollzogen. Nicht als sei dies ein Bruch gewesen, vielmehr bedeutet dies den Verzicht auf den Primat ausufernder Phantasie, die seiner Kunst hätte gefährlich werden können. Doch, wenn man so will, hat er den Freiraum dieser Phantasie in die Natur selbst oder den Stadtraum verlegt, hat hier den »Ersatz« für die Galeriewand gefunden und hat seiner Kunst neue Wirkmöglichkeiten erschlossen. Riesige gestaffelte Farbflächen, vor die öde Langeweile von Fassaden geblendet, erzwingen die Reflexion über den desolaten Zustand zeitgenössischer architektonischer Umwelt. Solche Unternehmungen erfordern Konsequenzen. Die riesigen Dimensionen, die hier ins Spiel kommen, erfordern eine absolut klare Farbkonzeption. Sie erlaubt nicht mehr eine »persönliche« Artikulation, sondern zwingt zur Anonymität einer farbig fast sterilen Fläche, die ihr Leben aus der Spannung farbiger Urkontraste bezieht. Mittelachsen, in denen Farbfelder aufeinander treffen, geraten in Bewegung, schwingen in der kühlen Klarheit einer mathematischen Kurve aus, erlauben einer dritten Farbe, das entstandene Schwingungsfeld zu füllen. Doch diese Bildnerie erschöpft sich nicht im Binnenleben farbiger Flächen. Sie wird direkter dort, wo die Objekte eine Straßensituation oder einen Waldweg verändern. Da treten zu den Farbgebern oder Stahlblechen konkrete Regieangaben, die den Zufall ausschließen und den anvisierten Freiraum genau so verändern, wie dies dem Künstler vorgeschwebt hat. So hat sich Lacroix mehr und mehr aus dem umgrenzten Bereich der Atelierkunst befreit, um aktiv an einem Prozeß teilzunehmen, der Kunst nicht mehr allein als ästhetisch definierbaren Vorgang begreift, sondern ihn als Wirkungsweise gesellschaftlichen Handelns versteht.

**Sammlung Dr. Peter Wings [† 1893]**  
**und Vermächtnis Monsignore August Licht [† 1973]**

Mit der kleinen Gedächtnisausstellung, die vom 7.7.–25.8.1974 gezeigt wurde, ehrte das Suermondt-Museum zwei verdiente Männer, denen die Sammlungen des Hauses kostbare Stiftungen verdanken. Der Anlaß zu dieser Ausstellung war die Übernahme einiger Kunstwerke, die Monsignore August Licht, der am 2. Oktober 1973 verstorben ist, den Aachener Museen vermacht hat. Monsignore Licht wurde 1892 in Malmedy geboren. Das alte Patrizierhaus mit seinen wertvollen Sammlungen

bot die rechte Atmosphäre, um dem aus christlichem Geist lebenden August Licht die Richtung seines späteren Lebensweges zu weisen. 18jährig machte er am Aachener Kaiser-Karls-Gymnasium sein Abitur, um dann in Bonn und München Philosophie und Kunstgeschichte, dann aber Theologie zu studieren. Trotz seines geschwächten Gesundheitszustandes setzte der 1921 in Köln zum Priester Geweihte seine ganze Kraft für das von ihm erkannte Lebensziel der Deutung und Verbreitung

christlicher Heilswahrheit ein. Daneben hütete Monsignore Licht, der 1956 zum Päpstlichen Ehrenkämmerer ernannt worden war, die Kunstschätze, die ihm aus dem väterlichen Hause überkommen waren, und reichte sie durch sein Testament dem Suermondt-Museum und Couvenmuseum weiter. Mit dieser Ausstellung, in deren Mittelpunkt eine kostbare altniederländische Malerei mit der Halbfigur Mariens (s. Titelbild) sowie eine höchst originelle Tischuhr stehen, übernehmen die beiden Häuser diese in ihre Sammlungen.



*Aus dem karolingischen Evangeliar,  
genannt »Codex Wings«,  
im Besitz der Aachener Stadtbibliothek*

Monsignore Licht war der Enkel des Apothekers Dr. Peter Wings. An vielen mittelalterlichen Kunstgegenständen des Suermondt-Museums befindet sich der Hinweis »aus der Sammlung Wings«. In beispielhaftem

Mäzenatentum hatte der 1893 verstorbene Peter Wings die Aachener Stadtbibliothek sowie das Suermondt-Museum mit der Bewahrung seiner einzigartigen Sammlung mittelalterlicher Cimelien betraut. Unsere kleine Schau ordnet die wichtigsten Stücke der Wings-Sammlung dem Vermächtnis von August Licht zu. Dabei wird deutlich, daß Peter Wings eine Kollektion zusammentrug, in der das Kleinformatige, Erlesene und Kostbare vorherrschte. Mit welchem wachem Gespür Peter Wings sammelte, zeigt beispielsweise die Erwerbung eines spätkarolingischen Kodex', der gegen Ende des 9. Jahrhunderts im Kloster von St. Gallen geschrieben wurde. 1877 ersteigerte Wings die kostbare Evangelienhandschrift für ganze 325,- Mark. Ein besonderer Schwerpunkt der Sammlung lag bei der überfeinerten Buchmalerei, wie sie im 14. und 15. Jahrhundert die Kunst der Miniatur zu Gipfelleistungen jener schwebend – körperlosen Figurationen geführt hatte. Der Vorliebe für das kleine Format kam auch die Elfenbeinschnitzerei entgegen, die Wings zum zweiten Hauptgebiet seiner Sammeltätigkeit machte.

Von der byzantinischen Kreuzigungsplatte der Zeit um die Jahrtausendwende spannt sich der Bogen über die französischen Passionsdiptychen des 14. Jahrhunderts hin zu dem prunkvollen Elfenbeinpokal des 16. Jahrhunderts. Zu den Kodizes und Elfenbeinen gesellten sich weitere Zeugnisse mittelalterlichen Kunsthandwerks. So entstand ein reiches Spektrum einer einzigartigen Kunst-epoche, das das Suermondt-Museum zu seinem stolzen Besitz zählt.

Dr. Peter Wings war neben seiner Tätigkeit als Apotheker, dem eine heute noch Gültigkeit beanspruchende vollständige Analyse des Aachener Quellwassers gelang, begeistert im Museumsverein tätig. 11 Jahre hindurch hat er das Amt des Schatzmeisters bekleidet. Am 1. 4. 1891 wurde er zum Ehrenmitglied des Museumsvereins ernannt. Aus diesem Anlaß verfertigte der spätere Dombaumeister Josef Buchkremer eine Pergamenturkunde, die aus dem Nachlaß von Monsignore Licht nunmehr auch ins Suermondt-Museum gelangt ist. Sie darf gleicherweise als Dokument wie als Kunstwerk Aufmerksamkeit beanspruchen. Sie erweist, wie man einen hochverdienten Mann zu ehren verstand.

Mit dieser Ausstellung sollte der Beginn eines im lockeren Turnus sich fortsetzenden Zyklus gemacht werden, in dem das Aachener Suermondt-Museum seiner großen Förderer gedenkt. Wie sie gegenwärtig sind in dem, was sie ihrer Stadt und ihren Bürgern überlieferten, sollen sie lebendig bleiben in unserer dankbaren Erinnerung.

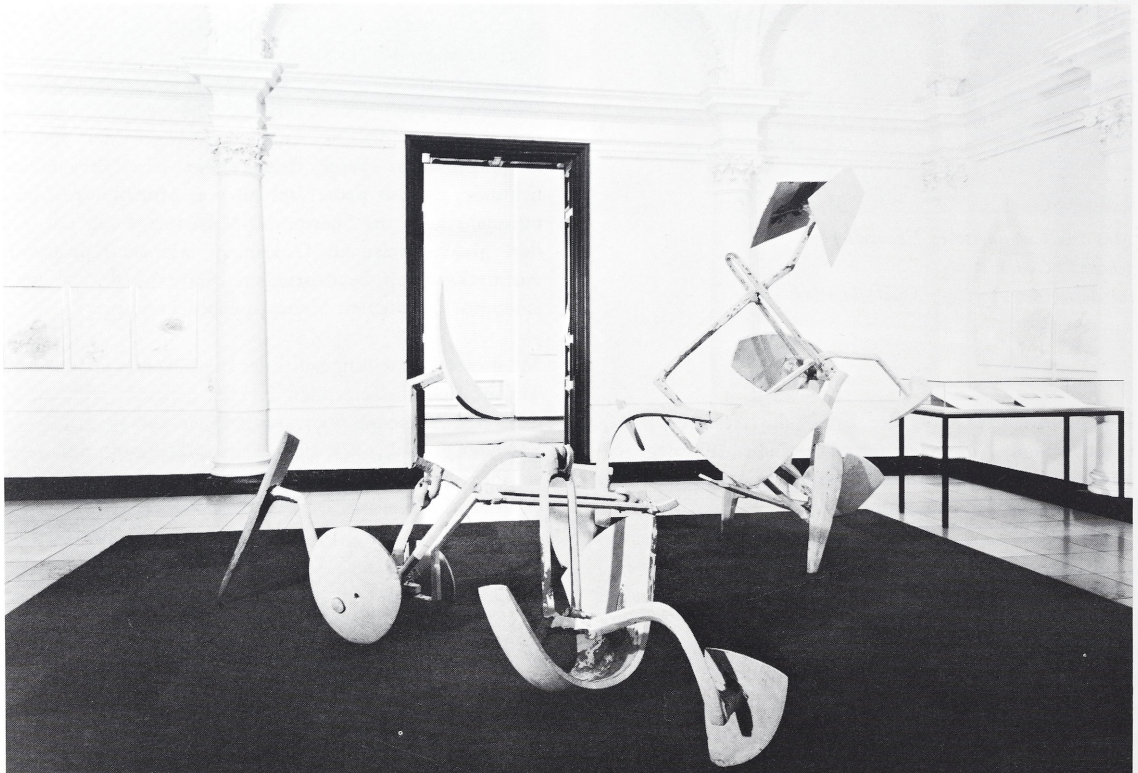
**Günter Roth**  
**Skulpturen und Zeichnungen**

Günter Roth teilt seine eigene künstlerische Entwicklung in verschiedene Phasen ein: Vor 1960 steht die ihm aus der künstlerischen Tradition seiner Mailänder Wahlheimat zugewachsene Vorstellung des Figürlichen im Mittelpunkt seiner Bemühungen. Hätte man nicht Roths Zeichnungen mit ihren unerhört gekonnten Nachempfndungen von Michelangelos Mailänder Pietà, man wäre unsicher, woher die figürlichen Exerzitien stammen, in denen das »Infinito« des späten Michelangelo auf dem Weg über zahlreiche abstrahierende Studien zu plastischen Aussagen gelangt, in denen nachschwingt, was in der großen Vorlage skulptural nachempfndbar war.

Liegefiguren – auch hier der Ausgang von Michelangelo deutlich spürbar – verlieren ihre organische Form, verfestigen sich in einem dem Kubismus analogen »Kristallisierungsprozeß« und gewinnen schließlich ein dreidimensionales Leben, das den Ausgangspunkt vergessen läßt. Continuum, wie Roth es versteht: Tradition als

Anreiz empfindend, Gesichertes erneut in Metamorphosen versetzend, brückenschlagend zwischen Cinquecento und der Mitte des 20. Jahrhunderts. Nicht genug damit. Die thronende Muttergottheit in ihrer archaisierenden Strenge hat den frühgriechischen Torso in gleicher Weise zur Ahne wie die romanische sedes sapientiae.

Um 1962 beginnt Roth an der »historischen Krankheit« zu leiden. Er empfindet den Schatten der Großen als unerträgliches Gewicht, das der vollständigen Selbstbefreiung entgegensteht. Neues Material wird als Medium für neues Gestalten erprobt. Metall und Polyester bilden den Rohstoff für technoide Formen, Geometrie tritt an die Stelle des Gewachsenen, und wie eine aus vielen Elementen zusammengesetzte Kugel Stück für Stück auseinanderbricht, entsteht jeweils eine neue Form. Doch auch die Verletzbarkeit eines geometrischen Körpers ist nicht frei von Emotionen, und wie sehr der Künstler sich auch mühen mag, »menschliche« Bezüge aus seinen





Plastiken zu verbannen, am Ende steht immer doch ein empfindliches Gebilde, dessen bewegliche Elemente ein begrenztes Leben in vorgegebenen Räumen führen.

Daß dies jedoch auf die Dauer nicht die Welt sein konnte, in der ein so formempfindlicher Geist zu leben und arbeiten vermochte, ist offensichtlich. Neues Experimentieren, das Hereinholen unerprobter Strukturen, die schmerzvolle Verbindung des technisch Glatten mit dem behauenen Stein erzeugen neue Spannungsbereiche der bildnerischen Gestaltung. Die Erkenntnis, ohne organische Formen nicht arbeiten zu können und gleichsam auf einer höheren Windung des eigenen spiralförmig verlaufenden Entwicklungsweges angekommen zu sein, bezieht die Erfahrungen früherer Jahre mit ein. Der Horizont hat sich geweitet. Die Fülle des Erreichten macht frei, löst von Bindungen an das Diktat des Materials. Schwereloses stellt sich ein, Bewegliches. Dünne Papiermasse bildet das Material für sich durchdringende Formen, die eben »gelandet« zu sein scheinen bzw. sich anschicken, gleich wieder zu »starten«. Wie Nervenfäden durchzieht

feines Gestänge solche »Wespennester«, in die der Sturmwind hineingefahren ist. So wie in Paul Klees »Revolution des Viaduktes«, so scheinen nunmehr Radarschirme sich verselbständigt zu haben. Erinnerungen an die bizarren Formen der Mondfähre stellen sich ein, Plastik ohne fixierbaren Ort und doch mitten in dieser technisierten Welt.

Doch auch so läßt sich auf die Dauer für Roth nicht ausschließlich leben. Wiederum beginnt die Anthropomorphisierung der Formen. Alte Legenden kommen ins Spiel, und die »Versuchung des hl. Antonius« wird zur Versuchung des Menschen durch die Technik.

Ein weiter Weg ist ausgeschritten. Zucht und Selbstkritik haben den Künstler bisher gehindert, diesen Weg für seine Zeitgenossen sichtbar darzulegen. Noch wissen wir nicht, welche Rolle die neuen Arbeiten auf dieser Wegstrecke bedeuten. Daß sie Maßstäbe setzen, scheint sicher.

## Wolfgang Binding Skulpturen und Zeichnungen

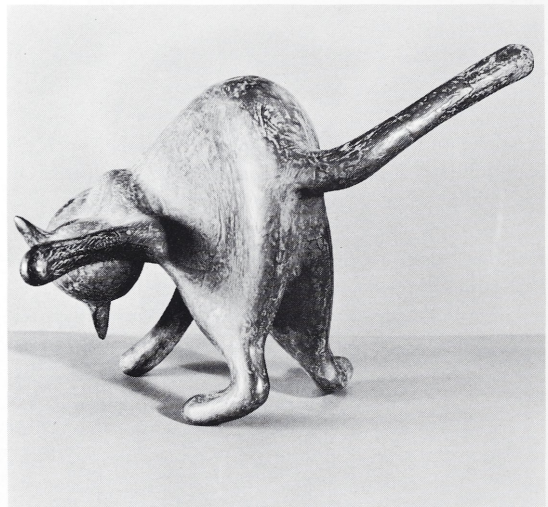
Seit die Grenzen plastischer Bildnerie fließender geworden sind und neue Materialien auf ihre Verwendbarkeit im Rahmen dreidimensionaler Gestaltung geprüft werden, scheinen die »herkömmlichen« Grundstoffe Holz, Stein und Bronze nur mehr bedingte Chancen innerhalb des Kunstbetriebes zu haben. Sie erlauben nicht jenes Maß von Vielfältigkeit, sie verlangen gleichsam als Korrelat viel Zeit, ja sogar »künstlerische Muße« zu ihrer Bearbeitung. Sie widersetzen sich den Gesetzen der Wegwerfkultur, denn das Beständige und Dauernde gehören zu ihrem Wesen. Der Bildhauer Wolfgang Binding hat seine Steinmetz- und Bildhauerlehre an der Dombauhütte in Köln absolviert. Eine solche Schule führt an die Quellen der Bildhauerei, wie sie die Kathedralplastik im hohen Mittelalter neu erschlossen hat. Hier gab es die unabdingbaren Maßstäbe und die anspruchsvollste Konkurrenz. Mit solchem Rüstzeug führte dann die Akademieausbildung nicht von ungefähr von Düsseldorf aus nach Alexandria und Kairo, gleichsam in den Schatten der Pyramiden und einer Bildkunst, die über Jahrtausende hinweg ein Ebenmaß plastischer Vollkommenheit entwickelt hatte.

Doch wer glaubt, im Werk Bindings Erinnerungen an gotische Säulenfiguren oder El-Amarna zu finden, täuscht sich. Zwar gibt es bei Binding im Auftrag des Landeskonservators geschaffene Kapitellreihen, so etwa für das Bensberger Rathaus oder mittelalterliche Kirchen, doch bleibt dies an der Peripherie des künstlerischen Werkes. Vielmehr dominiert die Freude am Lebendigen, Kreatürlichen, das sich ganz dem Leben öffnet und Materie in organisches Leben verwandelt. Türbeschläge und -griffe etwa werden für Binding zum Ausgangspunkt von belebten Wesen, die von ferne an Bienen, Schlangen oder Schildkröten erinnern. Es ist, als hätte der Künstler jene Freude empfunden, wie sie den Bildhauer gerade an untergeordneten Stellen ankommt, an denen es ihm erlaubt wird, seine Phantasie zu gebrauchen. Die Bildschnitzer der sogenannten Misericordien an mittelalterlichen Chorgestühlen mögen sie empfunden haben, wenn sie den Esel mit dem Rosenkranz und das Schwein mit der Mönchskutte darstellen konnten. Bindings »kleine Formen« erzählen nicht so viel. Seine Schnecken und Fledermäuse, seine Katzen und Hamster führen ihr der Natur abgelaushtes Wesen, nicht als seien sie »Tierporträts«, sondern vielmehr im Sinne der formgewordenen Geschmeidigkeit der Katze, des zur Kugel verwandelten Winterschlaf haltenden Hamsters und der Bizarrerie der an ihren Flügelkrallen hängenden Fledermäuse.

Binding bezieht Struktur und Oberfläche des Materials seinem bildnerischen Kalkül unmittelbar mit ein. Seine Granitwesen könnten nicht aus Bronze sein, und in seinem aus dem Holz gewonnenen balzenden Hahn ist die Maserung ein mindestens so prächtiger Schmuck wie das Gefeder des lebendigen Vorbildes.

Binding erkennt organisches Leben als Anreiz zu plastischer Gestaltung zwar vornehmlich im Bereich der Tierwelt, doch wird ihm auch die Aktdarstellung oder eine Hand, ja auch eine reife Frucht zum Medium bildnerischer Umsetzung. Dabei wird stets die knappste, auf das Wesentliche gerichtete Form gesucht im Gegensatz zu einigen seiner delikaten Zeichnungen, in denen er sich in der Wiedergabe des menschlichen Körpers innerhalb des feinen Umrißlineamentes eine wundervoll abgewogene Tonabstimmung erlaubt. Neben solchen impressiven Blättern stehen andere, die in knappstem Stenogramm den Kontur eines Menschen oder Tieres festhalten.

Daß sich aus der Beobachtung der Natur und der Umsetzung organischer Formen in plastische Gestalt auch Elemente entwickeln lassen, die die »Bausteine« für größere Formorganismen abgeben können, beweist etwa das Sakramentshaus der Andernacher Albertuskirche. Es ist, als wenn die an den Fledermäusen gemachten Formexerzitien sich nunmehr verselbständigt hätten und an den durchbrochen gearbeiteten Türen ein spielerisch freies Dasein führten.



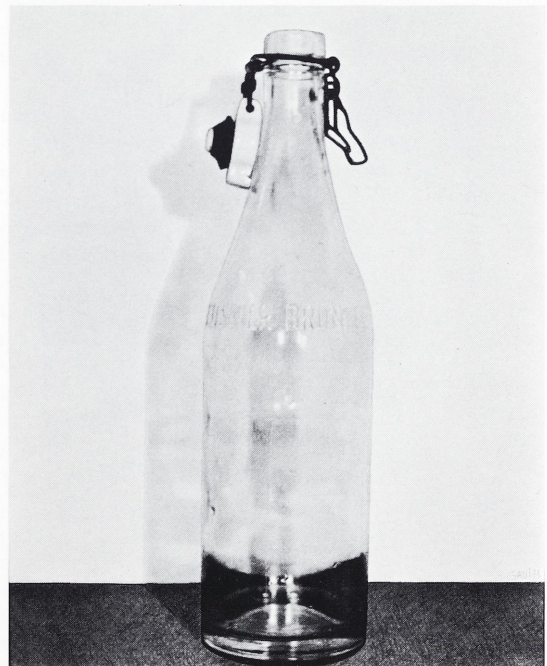


Claus Gallinowski  
Bilder seit 1970

Sein Thema lautet: Glas! Glas in verschiedenster Verwendung. Sei es als Milchflasche, als Gurkenbehälter oder Glühbirne. Künstliches Licht tritt hinzu, in dem die Objekte Schatten werfen. Schattenbilder nannten sich auch Gallinowskis früheste Arbeiten, in denen unkörperlich Umrißformen von Menschen und Dingen das alleinige Bindinventar bildeten. Da war es gleichgültig, ob ein Akt oder der Hut von Beuys seinen Schatten auf die Leinwand geworfen hatte. Zurück blieb eine empfindsame Flächenfigur, die mit der Spritzpistole ihre Farbigkeit erhielt. Mit Hilfe von Folien gewann der Künstler aufgelichtete, aus den gleichen Tonwerten gewonnene Umrißstreifen, die durch ihre fortschreitende Durchlichtung den Prozeß der Entmaterialisierung konsequent zu Ende führten. Dies war der erste Schritt zur Orientierung auf der Leinwand. Der zweite ergab sich zwangsläufig: Nicht mehr der Schatten, sondern nun auch das Objekt tritt ins Bild. Der Künstler stellt es vor die Leinwand, leuchtet es mit zwei Lampen aus und fotografiert das so gewonnene Ensemble. Mit Hilfe eines Projektors wird das Photo auf die Leinwand projiziert. Wiederum sorgen Schablonen dafür, daß die jetzt eingesetzten Acrylfarben und Aquarellstifte keine Ränder verletzen, sondern exakt den projizierten Gegenstand repetieren. Dabei ist der Entstehungsprozeß all dieser Bilder nicht starr auf das rein Technische gerichtet. Durch Einreiben und -wischen der Farben entstehen jeweils verschiedene Dichtegrade. Jedes Bild verlangt seine eigene Technik. Wie bei kaum einem anderen Künstler, der die photomechanische Wiedergabe in sein Bildkalkül einbezieht, ist bei Gallinowski die Affinität zu einem bestimmten Material, das er wieder und wieder in all seinen Erscheinungsweisen malend reflektiert, ausgeprägt: das Glas! Seine Immaterialität, das Verhalten des Lichtes, das durch den Glaskörper hindurchgeht und dabei in seiner Intensität gemindert wird, der in den durchlichteten Farben des Spektrums schimmernde Schatten, den solche Objekte auf die hinterfangene Wand werfen, dies sind die Bildanliegen des Künstlers. Trotz all der vielen Variationen, die Gallinowski malend und mit der Spritzpistole arbeitend schon zum Thema Glas gegeben hat, scheint ihm die Auseinandersetzung mit diesem Material noch nicht ausgeschöpft zu sein. Man mag sich fragen, wie wird, wie kann es weitergehen? Könnte das zerbrochene Glas zum neuen Thema werden?

Die Kunstgeschichte kennt das gemalte Glas als untergeordnetes Thema seit Hunderten von Jahren. In den Fensterscheiben niederländischer Räume, wie sie die

Maler des 15. Jahrhunderts geschildert hatten, spiegelt sich wie in einem Abglanz das Universum. Vermeer hat Gläser gemalt. In den Stilleben der Meister des niederländischen Barock spielen Gläser eine große Rolle. Das Bild im Suermondt-Museum von Willem Kalf beweist es. Hier, wie auch bei den Impressionisten – wie herrlich hat Manet in pastosem Farbauftrag Glas gemalt – hat das Malerische im Vordergrund gestanden. Der Neuerschaffung des Stoffes durch den Pinsel des Malers galt das künstlerische Anliegen dieser Meister. Jetzt nun wird »Objektivität« angestrebt. Der Maler unterwirft sich gleichsam seinem Thema, beobachtet es mit der Genauigkeit eines geradezu wissenschaftlich analysierenden Blickes. Doch das Ergebnis ist frappierend: Eine Schönheit wird sichtbar, die niemand bisher aus einer weggeworfenen Limonadenflasche oder der Glühbirne in ihrer häßlichen Fassung herausgefiltert hätte. Als man das Kunstwerk vom Sockel stieß, um eine Colaflasche daraufzusetzen, hätte man kaum geglaubt, daß solch provozierendes Tun zu einer Reflexion führen könnte, die aus dem Rohstoff und den Produkten einer Wegwerfkultur wieder ein kostbares Bildinventar ausgesondert hätte.



## Handzeichnungen von Friedrich Bömches

In einer kleinen Sonderausstellung machte das Suermondt-Museum mit dem zeichnerischen Werk des rumänischen Künstlers Friedrich Bömches vertraut. Schon vor einigen Jahren wurde angesichts einer größeren Retrospektive des profilierten Kronstädter Malers der Wunsch laut, einmal mit dem graphischen Werke bekannt zu werden. Die ausgestellten Blätter verrieten ein höchst sensibles künstlerisches Temperament. Ein Gespür für das Wesentliche einer Handlung, einer Bewegung oder eines Menschen eignet ihnen gleichermaßen wie den großen Porträts, an die man zuerst denkt, wenn der Name Bömches fällt.

Ekstatische Linienausbrüche wechseln mit lyrischen Kurvaturen, feinteilig nervöse Strichlagen stehen neben eruptiven, breitströmenden Pinselflüssen. Dabei kommt dem stehengebliebenen Weiß des Blattes im Bildkalkül des Künstlers stets eine wichtige Rolle zu. Das Auge wird in die Lage versetzt, den spontanen Werdeprozeß eines solchen Blattes nachzuvollziehen. Die themenbedingte literarische Befruchtung tritt zurück hinter dem Erlebnis der Neuerschaffung des Gegenstandes oder der Szene durch die geistige und formale Kraft eines sein Medium souverän beherrschenden Künstlers.

