

Die Jawlensky-Ausstellung im Suermond-Museum

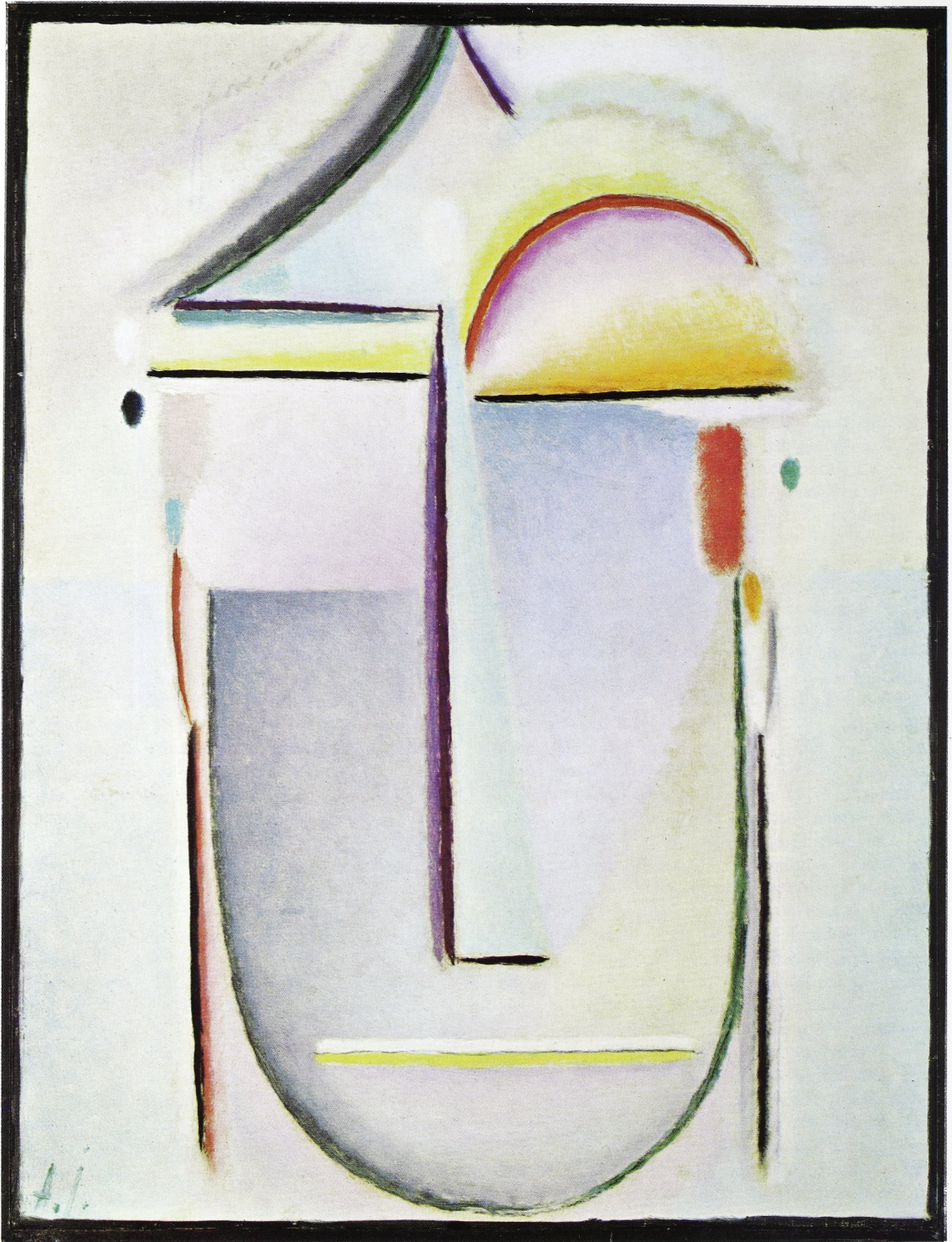
Für fast drei Monate – vom 8. März bis 31. Mai 1970 – hingen die Bilder Alexej Jawlenskys im Aachener Suermond-Museum: ein Geschenk an Meditation und Contemplation, das gleichsam ein Programm war. Denn angesichts dieser verinnerlichten, stillen Bilder wurde eine der entscheidenden Aufgaben des Museums sichtbar: Stätte der Sammlung und der Zwiesprache zu werden. Gäbe es Bilder, die dies offenkundiger machen könnten als die Landschaften und Stilleben, die Gesichter und Gesichte Jawlenskys!

Die für diese Ausstellung getroffene Auswahl glich einer Bilderbiographie, die den Weg eines genialen Künstlers durch die erste Hälfte unseres Jahrhunderts vor unser Auge stellte. Wir dankten dieses Ausstellungsereignis in erster Linie dem Sohn des Künstlers. Andreas Jawlensky hat aus seiner eigenen Sammlung den Hauptanteil zur Aachener Exposition beigesteuert. Drei besonders wichtige Bilder kamen aus dem Wiesbadener Museum, andere aus Privatbesitz.

Erinnerungen an die Stationen dieses Lebens wurden lebendig, die erste Begegnung des Neunjährigen mit einer wundertätigen Ikone 1873 in einer polnischen Kirche, das Zusammentreffen mit dem Maler Ilja Repin, der den jungen Offizier 1891 mit Marianne von Werefkin bekannt machte und damit eine schicksalhafte Freundschaft einleitete, die Jawlenskys Kunst so nachdrücklich beeindrucken sollte. Im Werefkinschen Hause lernte er seine spätere Frau Helene Nesnakomoff kennen. 1896 nahm der inzwischen zum Hauptmann Beförderte seinen Abschied und übersiedelte nach München. Wenig zuvor war auch Kandinsky aus Rußland hierher gekommen. In der Kunstschule von Azbé begegneten sich die beiden. »Die ersten und einzigen ernsthaften Vertreter der neuen Ideen waren in München zwei Russen, die seit vielen Jahren hier lebten und in aller Stille wirkten . . . Man begriff, daß es sich in der Kunst um die tiefsten Dinge handelt, daß die Erneuerung nicht formal sein darf, sondern eine Neugeburt des Denkens ist. Die Mystik erwachte in den Seelen und mit ihr uralte Elemente der Kunst«, erinnerte sich Franz Marc im Jahre 1912. Diese Erneuerung vollzog sich bei Jawlensky an herkömmlichen Themen der Malerei, der Landschaft, dem Stilleben, dem Porträt. Das ganze Lebenswerk Jawlenskys liegt in diesem Themenkreis beschlossen. Doch was wie Kargheit anmuten mag, erweist sich als Quelle unerschöpflichen Reichtums: Fortschreitend auf dem Weg der Abstraktion, alles Anekdotische meidend, wandelt sich die Landschaft zur farbigen Vision, gewinnt das menschliche Antlitz Ikonencharakter.

Die Farbintensität der Bilder des Jahrzehnts von 1905 bis 1914 läßt erkennen, welch tiefen Eindruck dem Maler die französischen Fauves, vornehmlich die persönliche Bekanntschaft mit Matisse gemacht haben. Und doch wird man Jawlenskys Kunst in keiner Zeit mit einer der herrschenden Richtungen identifizieren können. Schon die frühen Münchener Bilder, die die Bewunderung für van Gogh und Cézanne verraten, sind von unverwechsel-

bar eigenem Charakter. Niemals geht es bei der Auseinandersetzung mit den großen Wegbereitern um reine Formprobleme, stets sind sie begleitet von der inneren Aneignung, der meditativen Erfassung: »Meine Freunde, die Äpfel, die ich wegen ihrer reizenden roten, gelben, lila und grünen Kleider liebe, sind für mich, auf diesem oder jenem Hintergrund, keine Äpfel mehr. Ihre Töne und ihre strahlenden Farben auf dem Grund anderer nüchterner Töne verschmelzen sich zu einer von Dissonanzen durchzogenen Harmonie. Und sie erklingen meinem Auge wie eine Musik, die mir diese oder jene Stimmung meiner Seele wiedergibt. Äpfel, Bäume, menschliche Gesichter sind für mich nur Hinweise, um in ihnen etwas anderes zu sehen: das Leben der Farbe erfaßt von einem Leidenschaftlichen, einem Verliebten.« Es ist eine Zeit, in der sich die großen Maler ihrer Zeit in geistiger Freundschaft über die Grenzen ihrer Heimat hinaus finden. So werden ein Jahr nach der Gründung der »Neuen Künstlervereinigung« 1909 neben Jawlensky und Kandinsky, Gabriele Münter und Marianne von Werefkin, Alexander Kanoldt und Alfred Kubin als Gäste die Maler Braque, Derain, van Dongen, Picasso, Rouault und Vlaminck eingeladen. Von Jawlenskys Aufgabe in diesem großen Aufbruch der Kunst erfährt man am nachhaltigsten aus den Schriften der Werefkin, die schon 1904 ihre Empfindung in die Worte kleidet: »Nur das hat Wert, was Sehnsucht weckt.« Gerade diese Sehnsucht nach stets weiter geführter Verinnerlichung und Verwesentlichung eines bildnerischen Gedankens mochte in Jawlensky jene Liebe zu ganzen Bilderreihen auslösen, die namentlich späterhin, einem musikalischen »Thema mit Variationen« gleichend, den Gedanken der künstlerischen Metamorphose so gültig ausdrücken sollten. Einprägsam hat Kandinsky es im Gründungszirkular zur »Neuen Künstlervereinigung München« formuliert: ». . . Wir gehen aus von dem Gedanken, daß der Künstler außer den Eindrücken, die er von der äußeren Welt, der Natur, erhält, fortwährend in einer inneren Welt Erlebnisse sammelt und das Suchen nach künstlerischen Formen, welche die gegenseitige Durchdringung dieser sämtlichen Erlebnisse zum Ausdruck bringen sollen – nach Formen, die von allem Nebensächlichen befreit sein müssen, um nur das Notwendigste stark zum Ausdruck zu bringen, – kurz, das Streben nach künstlerischer Synthese, dies scheint uns eine Lösung, die gegenwärtig immer mehr Künstler geistig vereinigt . . .« Sehnsucht, innere Welt, Metamorphose, Synthese: damit wird die Eigenart von Jawlenskys stiller Kunst gültig bezeichnet. Dunkle schwere Formen stehen vor durchlichtetem Grund, in anderen Bildern leuchtet ein helles Antlitz mit großen unbewegten Augen wie eine Vision aus der blühend farbigen Orchestrierung der Farbskala. Der fest und sicher gesetzte Duktus des Pinselstriches bedeutet viel im künstlerischen Calcul dieser Bilder. »Gebaut« sind sie alle, herausgelöst aus jeder Zufälligkeit und tektonisiert durch die Kraft des geistigen Schöpferaktes. Dabei sekundiert die Verfestigung zur geometrischen Grund-



Alexej von Jawlensky

Licht II

form. Noch ist in den Porträts dieser Zeit die Sichtbarmachung persönlicher Eigenart des Dargestellten bestimmend. Doch wie von ferne wohnt diesen Bildern schon die Gesetzmäßigkeit des Allgemeingültigen inne, lassen sich an ihnen entscheidende Schritte auf dem Weg zu den »Andachtsbildern« der späteren Zeit feststellen, bei denen alles Zufällige ausgeschieden, ein »vera ikon« aus der Fülle der Erscheinungen herausgefiltert wird.

Das Jahr 1910 bringt die Steigerung der Farben und ihren Einbezug in ein dunkles Konturergerüst, das wie die Stege von Senkschmelzen feuriges Orange von tiefem Blau, Kadmiumgelb, Chromoxyd und dem unverwechselbaren Rot dieser Zeit trennt. Erstmals ist Gewolltes und Erreichtes in Übereinstimmung.

Die großartigen Köpfe des Jahres 1912 bringen Jawlensky die Bezeichnung eines »russischen Fauve« ein. Trotz der Einheitlichkeit des Gesamtwerkes treten gerade jetzt die Entwicklungslinien deutlicher ans Licht. 1913 setzt sich ein höheres, gestreckteres Format gegen die bis dahin bevorzugte quadratische Form durch. Ergebnis eines Wandels der Binnenform, in der sich das Gesicht stärker zum schlanken Oval hin dehnt, in dem das Blau zur vorherrschenden Farbe wird. Sparsamer werden die Lineamente, verdichten sich zur Kreuzform, in der sich das Individuelle verliert. An der Schwelle zur völligen Vergeistigung scheint äußeres Geschick den Künstler auf seinem Wege aufzuhalten. Der 1. Weltkrieg bricht aus. Aus Deutschland ausgewiesen, bietet die Landschaft am Genfer See ihm freundliches Asyl. In St. Prex reizt die Landschaft seinen farb- und formempfindlichen Sinn zu neuen Exerzitien. Es entstehen die »Variationen über ein landschaftliches Thema.« In seinen Reflexionen beschreibt Jawlensky, was in ihm vorging: »Ich fing nun an, einen neuen Weg in der Kunst zu suchen. Es war eine große Arbeit. Ich verstand, daß ich nicht das malen mußte, was ich sah, sogar nicht das, was ich fühlte, sondern nur das, was in mir, in meiner Seele lebte. Bildlich gesagt, es ist so: Ich fühlte in mir, in meiner Brust eine Orgel, und die mußte ich zum Tönen bringen. Und die Natur, die vor mir war, souffizierte mir nur. Und das war ein Schlüssel, der diese Orgel aufschloß und zum Tönen brachte.« Die Verwendung solcher Synonyma aus dem Bereich der Musik mag daran erinnern, daß Jawlensky in dieser Zeit häufig mit Igor Strawinsky zusammen war. Einem naturhaften Prozeß gleich keimen in diesen Bildern Farben auf, entfalten sich frei von jeder Schwere, treten in ein eigenes Spannungsverhältnis zueinander, führen als Farbciffren ihr Eigenleben, das nur noch entfernt an den realen Netzhautreiz erinnert, den der Künstler als Anregung empfangen hatte. Jede Dreidimensionalität ist aufgegeben. Das Spiel der Farben geschieht in der Fläche. Der Blick aus dem Fenster in den Garten verwandelt sich im Bild zur farbigen Meditation über einige wenige Grundformen.

»1917 stößt Jawlensky endlich auf sein eignes erfüllendes Thema, das er bis zu seinem Tode unermüdet wie die Perlen eines Rosenkranzes, mehr betend als malend, durch seine Hände gleiten läßt: das menschliche Antlitz, auf dem der ferne Abdruck eines Göttlichen zeichenhaft

erkennbar ist.« (Haftmann). Wiederum entstehen Bildfolgen. Schon ihre Namen »Heilandsgesichter« oder »Mystische Köpfe« lassen den meditativen Charakter erkennen. Augen, Nase und Mund sind auf ein knappes geometrisches Schema reduziert. Man hat in ihm die Gegenwärtigkeit des slawischen Doppelkreuzes gesehen. »... bei voller Anerkennung der modernen Mittel wird der Kultur der Gegenwart das religiöse Meditationsbild erhalten« (Haftmann).

Die aus Braunschweig stammende Malerin Emmy Scheyer, die sich seit dem Jahre 1915 mit der ganzen Kraft ihrer starken Persönlichkeit für das Werk Jawlenskys einsetzte, hat den Werdevorgang und die Intentionen, die den Maler bei diesen Bildern bewegten, einprägsam geschildert: »Jawlensky hat den menschlichen Kopf als solchen in eine Sprache des abstrakten Lebens transponiert, hat ihn aus seinem Erdendasein herausgehoben, um die Seele und den Geist zu manifestieren. Die neuen Gesetze, die er dabei gefunden hat, sind mathematische. Er hat die Gesetze der anderen Künste in seine Bilder hineingenommen: Die Architektur in den Gleichgewichten der Farben, die Musik in den klanglichen Rhythmus der Farben, den Tanz als Linie der Farben, die Skulptur als Form der Farben, die Poesie als Inhalt oder als Wort der Verkündigung der Farben, die Malerei aber als symphonische Zusammenfassung.«

Das Jahr 1922 bringt weittragende persönliche Entscheidungen im Leben Jawlenskys. Der seit langem schon krisenhafte Freundschaftsbund mit Marianne von Werefkin wird gelöst, der Künstler heiratet Helene Nesnakomoff. Stätten langjähriger Wirksamkeit bleiben zurück. Jawlensky baut sich in Wiesbaden einen neuen Wirkungskreis auf. 1924 schließen sich Klee, Kandinsky, Feininger und Jawlensky zur Gruppe »Die Blaue Vier« zusammen. Sie wird bis 1929 Bestand haben und Jawlenskys meditativer Malerei geistige Partnerschaft bieten. In diesem Jahr beginnt eine hartnäckige Arthritis seine Lebenskraft zu mindern, doch trotz Krankheit und Kuraufenthaltes entstehen gedanklich durchkonzipierte Werke, in denen die Farben ihre lichte Transparenz verlieren und dunkel, ahnungsvoll werden. »Ich habe auch noch den Zauber der Farbe weggenommen, um mich zu vertiefen«, erklärt Jawlensky den sich abzeichnenden Wandel. Auch das von den Nazis 1933 vollzogene Verdikt kann die nunmehr eingeleitete letzte Entwicklungsphase dieser Kunst nicht mehr aufhalten. Sie mündet in die »Meditationen« ein, kleinformatige Bilder, in denen das aus Augen-, Nasen- und Mundlinie gebildete Doppelkreuz eine leichte Diagonalverschiebung erleiden kann. Jede Erinnerung an die gleichmäßig schimmernde Farbigkeit früherer Bilder ist aufgegeben. Wuchtig und aussagekräftig stehen die einzelnen Pinselstriche nebeneinander. Wie ein Bekenntnis mutet der Kommentar des Künstlers hierzu an: »Ich arbeite für mich, nur für mich und meinen Gott. Oft bin ich wie ohnmächtig vor Schmerz. Aber meine Arbeit ist mein Gebet, aber ein leidenschaftliches durch Farben gesprochenes Gebet. Ich arbeite mit Ekstase und mit Tränen in den Augen. Ich arbeite so lange bis die Dunkelheit kommt und mich umhüllt. Und von allen Wänden fließen die Farben.«

Wahrhaft, Dunkelheit umhüllte den Maler in diesen Jahren. Aus deutschen Museen werden 1937/72 seiner Werke als »entartet« entfernt. Vor zweien seiner Bilder höhnt in der Schandausstellung »Entartete Kunst« ein rüdes Publikum.

Im Jahre 1938 setzt fast vollständige Lähmung der Malerei ein Ende. Drei Jahre später, am 15. März 1941, stirbt Jawlensky in Wiesbaden.

Man hat Jawlensky auf keine der herrschenden Stilströmungen festlegen können. Getragen von seiner innen, tief in der Religiosität russischer Orthodoxie verwurzelten Botschaft ist sein Werk im Strahlungsbereich der Kunst van Goghs, Cézannes und Gauguins, der Fauves, der Nabis und der Abstraktion gewachsen, um zu jener Unverwechselbarkeit zu gelangen, die den Stempel des genialen Einzelgängers trägt. Seine Bilder gehören zum kostbarsten Besitz unseres Jahrhunderts.

Das Interesse für die Kunst des großen Europäers, in dessen Werken sich die wichtigsten Strömungen der Kunst am Beginn unseres Jahrhunderts spiegeln, war über Erwarten groß. Rund 11 000 Besucher wurden gezählt.

In vielen Führungen wurde versucht, dem heutigen Betrachter die verinnerlichte künstlerische Aussage Jawlenskys nahe zu bringen. Bis auf wenige Exemplare wurden die tausend Kataloge, die für die Ausstellung gedruckt wurden, verkauft. Auf Anfragen wurden sie in viele europäische und überseeische Länder geschickt. Die

Aachener Schulen, die durch Plakatausgang zur Ausstellung eingeladen worden waren, haben sie mit vielen Klassen besucht.

Nach Beendigung der Ausstellung ging eine Reihe kostbarer Leihgaben an die privaten Leihgeber zurück, andere wurden in das Wiesbadener Museum zurückgeführt. Das Gros jedoch wurde im Museum der Stadt Lyon mit anderen Leihgaben zu einer neuen großen Jawlensky-Ausstellung vereinigt.

E. G. Grimme

Benutzte Literatur:

Niemeyer, Wilhelm: Malerische Impression und koloristischer Rhythmus, Beobachtungen über Malerei der Gegenwart, Denkschrift des Sonderbundes auf die Ausstellung MCMX, Düsseldorf 1911. – Fischer, Otto: Das neue Bild, Veröffentlichung der Neuen Künstlervereinigung München, München 1912. – Haftmann, W.: Malerei im 20. Jahrhundert, München 1954, S. 192ff. – Weiler, Clemens: Alexej von Jawlensky, Der Maler und Mensch, Wiesbaden 1955. – Weiler, Clemens: Alexej von Jawlensky – Gemälde, Feldafing 1958. – MW: Wiesbaden Städtisches Museum Gemäldegalerie, Wiesbaden 1959. – Weiler, Clemens: Alexej Jawlensky, Köln 1959. – Buchheim, Lothar Günther: Der Blaue Reiter und die »Neue Künstlervereinigung München«, Feldafing 1959. – Crespelle, Jean-Paul: Fauves und Expressionisten, München 1963. – Weiler, Clemens: A. von Jawlensky, in: Kindlers Malerei Lexikon, Band III, Zürich 1966, S. 432ff. – Weiler, Clemens: Die Gemäldegalerie des Wiesbadener Museums, Hanau 1968. – Rathke, E.: Alexej Jawlensky, Hanau 1969

Städtische Museen 1968

a) Suermondt-Museum

Im Berichtsjahr wurde das Suermondt-Museum von 21 372 (22 106) Personen besucht. Davon waren 3 728 (2 941) zahlende Besucher und 10 693 (11 343) Besucher mit freiem Eintritt (Mitglieder des Museumsvereins und Besucher an den eintrittsfreien Sonntagen), 3 670 (4 263) Teilnehmer an 104 (101) Führungen sowie 2 572 (3 043) Teilnehmer an 30 (35) Lichtbildervorträgen. Die Bibliothek des Suermondt-Museums benutzten 709 (516) Leser. Die tägliche Besucherzahl betrug im Durchschnitt 59 Personen.

Neuerwerbungen

Die Erwerbung eines Stillebens von Willem Kalf gegen Ende des letzten Berichtsjahres war durch Vorgriff auf die Ankaufsmittel für die Jahre 1968 bis 1970 ermöglicht worden. Für den Ankauf weiterer Kunstwerke standen städtische Mittel daher nicht mehr zur Verfügung. Lediglich aus dem Sonderfond zum Ankauf von Werken Aachener Künstler konnten eine Rethel-Zeichnung sowie mehrere Bilder Aachener Maler erworben werden.

Eine wesentliche Bereicherung erfuhren die Sammlungen des Suermondt-Museums durch die Zuweisung von ständigen Leihgaben aus Aachener Privatbesitz. Zumal die Abteilung moderner Kunst wurde durch eine große Zahl zeitgenössischer Arbeiten ergänzt.

Beteiligung an auswärtigen Ausstellungen

Das Suermondt-Museum war durch Leihgaben an Ausstellungen in Aachen, Baden-Baden, Essen, Frankfurt/Main, Hamburg und Seligenstadt beteiligt.

Museumsbibliothek

Die Handbibliothek des Suermondt-Museums verzeichnete 40 (83) Neuzugänge, bei einer Ankaufssumme von 2 076 (2 200) DM. Von Museen und Kunstinstituten des In- und Auslandes gingen im Austausch gegen die »Aachener Kunstblätter« zahlreiche Kataloge, Jahresberichte und sonstige Veröffentlichungen ein. Ausgeliehen wurden 509 (581) Bücher.