

# Zur Kunst der 20er und 30er Jahre in Aachen

## Beiträge zur Malerei der Neuen Sachlichkeit – zeitgenössische Avantgarde und lokale Ausstellungstradition

von Adam C. Oellers

Innerhalb der kunstgeographischen Betrachtung, die nicht nur in den letzten Jahren große und publikumswirksame Ausstellungen hervorgerufen hat, wird für die Epoche der 20er Jahre, in der eine Vielzahl von städtischen Kunstzentren in Deutschland genannt werden<sup>1</sup>, der Name Aachens nicht erwähnt – auch wenn eine der wichtigsten Voraussetzungen, die Existenz von Akademien bzw. Kunstgewerbeschulen, hier durchaus gegeben war. Galt die Stadt noch bis ins späte 19. Jahrhundert hinein durch den überregionalen Austausch als eine wichtige Stätte künstlerischen und kunstgewerblichen Arbeitens, so vollzog sich während der raschen Entwicklung der Moderne im 20. Jahrhundert eine immer stärkere Trennung zwischen konservativer Kulturpolitik und avantgardistischem Engagement. Mögliche politische und wirtschaftliche Hintergründe, wie z.B. die (durch die Rheinlandbesetzung noch verstärkte) Randlage Aachens nach dem I. Weltkrieg, sollen hier jedoch nicht weiter erörtert werden. Bezeichnend bleibt, daß im Rahmen der Ausstellungstätigkeit des städtischen Suermond-Museums neben gelegentlichen Einzelpäsentationen junger Künstler nur zwei programmatisch „moderne“ Ausstellungen in den 20er Jahren in Erscheinung treten. 1928 fand eine von der Düsseldorfer Galerie Flechtheim zusammengestellte Ausstellung „Zeitgenössische Malerei“ statt, die vor allem Expressionisten zeigte, aber von der Presse nicht einmal rezensiert wurde<sup>2</sup>. Auffallend ist auch, daß anlässlich einer Ausstellung von jungen Kölner Künstlern (Räderscheidt, Hoerle, J. Adler und Marta Hegemann, 1927) gerade die kunstimmanenten Charakteristika betont wurden, während Gruppenzugehörigkeiten („Kölner Progressive“) und künstlerische Programmatik unerwähnt bleiben<sup>3</sup>; bezeichnend ist auch, daß F. W. Seiwert, der politische Kopf der Kölner, an der Ausstellung nicht teilgenommen hatte.

Spricht man überhaupt von einer Tendenz, sich mit zeitgenössischer Kunst in Aachen auseinanderzusetzen, so stehen hier gemäßigte, insbesondere antiintellektualistische Strömungen im Vordergrund. Hinsichtlich der ortsansässigen Maler zeigt sich die typische Anlehnung an die dominierenden Stil Tendenzen (hier vor allem Expressionismus und Neue Sachlichkeit), während im Ausstellungsbereich schon bestimmte Präferenzen bemerkbar sind. Durch das weitgehende Fehlen von Abstrakten und Konstruktivisten<sup>4</sup> sowie durch eine merkliche Zurückhaltung gegenüber den deutschen Expressionisten<sup>5</sup> stellt das städtische Suermond-Museum seine gelegentlichen Ausstellungen neusachlicher Maler als einzige moderne Alternative zu der Masse seiner traditionell-konservativen Kunstpräsentationen vor<sup>6</sup>. Eine eigene, in ihrer Bedeutung noch weitgehend unerforschte Entwicklung markieren daneben die gelegentlichen modernen (vor allem expressionistischen) Kunst-Ausstellungen im „Reiff-Museum“ (Architektur-Abteilung der Technischen Hochschule)<sup>7</sup>, die sich an die von Schmid-Burgk organisierte „Wanderausstellung Aachener Künstler“ von 1922<sup>8</sup> anschlossen. Im Tätigkeitsbericht für das Kuratorium (für 1923/24) nannte Schmid-Burgk als Arbeitsgebiete des Museums neben der Ausgrabungstätigkeit auch Ausstellungen „... durchzuführen und sie auf einer Höhe zu erhalten, die der Bedeutung des Reiff-Museums als höchster Bildungsanstalt entspricht. Das Reiff-Museum lehnt es ab, verkäufliche Durchschnittsware auswärtiger Künstler hier auf den Markt zu bringen. ... Echte und hohe Kunst, wie die Thorn-Prickers greift der Zeit voraus und kann die Menge nicht fesseln“. Eine weitere Aufgabe sei, „einheimische Kunst ohne Rücksicht auf Richtung oder Schule zu fördern“<sup>9</sup>. Aus den Kuratoriumsberichten und Presserezensionen ist die weitere Ausstellungstätigkeit zu entnehmen:

JANKEL ADLER  
MARTA HEGEMANN  
HEINRICH HOERLE  
ANTON RÄDERSCHIEDT

JANUAR 1927  
AACHEN  
SUERMONDT MUSEUM

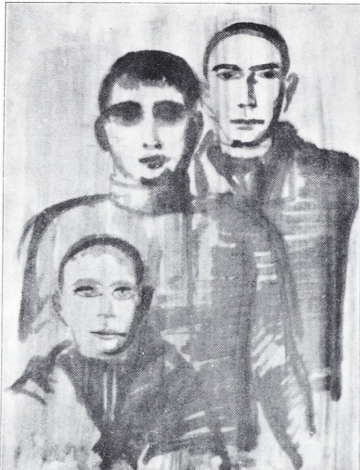


Abb. 1  
Ausstellungskatalog mit Aquarell von Räderscheidt  
(Museumsarchiv)

zu erwähnen sind vor allem die Ausstellungen der Aachener Künstlergruppe „Die Woge“ (April 1923) mit einzelnen Gästen (Davringhausen, Seewald, Ebertz, Schneiders)<sup>10</sup>, dann Johann Thorn-Prikker, mit Vortrag Dr. Creutz (ab 9.3.1924), Moderne deutsche Graphik (Sammlung Architekt Drummen/Brunssum)<sup>11</sup>, Rheinische Maler der Gegenwart (Galerie Flechtheim, 1924/25)<sup>12</sup> sowie Käthe Kollwitz (Juni 1930). Nach dem Tode Schmid-Burgks (1925) ging allerdings unter der Leitung von Prof. von Brandis und später Prof. Karlinger das Interesse an der avantgardistischen Kunst zugunsten von „hauseigenen“ Ausstellungen zurück. Zugleich sollte laut Kuratoriumsforderung auch eine Abstimmung mit den städtischen Museen gesucht werden, um „Überschneidungen“ zu vermeiden.

Neben dem Reiff-Museum tritt gegen Ende der 20er Jahre als neues progressives Element die Tätigkeit der Aachener Kunstgewerbeschule hinzu, die unter der Leitung von Rudolf Schwarz

neu organisiert worden war (1927-33). Sie hatte allerdings weniger zur städtischen Kunstszene<sup>13</sup> als zu engagierten kirchlichen Kreisen ihre Verbindungen.

Die Mobilität der im Rahmen dieses Beitrages erfaßten Künstler läßt eine systematische Trennung zwischen ständig am Ort tätigen und gelegentlich hier arbeitenden bzw. ausstellenden Malern nicht mehr aufrechterhalten. Eine dementsprechend cursorische Behandlung des Themas ist darüber hinaus auch ein Resultat des unterschiedlichen Forschungsstandes. Die Biographie des bekanntesten Aachener Malers, Heinrich Maria Davringhausen, weist neben seinen häufigeren Aufenthalten in seiner Heimatstadt, der längste mit Unterbrechungen 1925/26, auch einige Ausstellungen am Ort auf. Die wichtigste war eine Einzelausstellung im städtischen Suermondt-Museum im April 1926, nachdem er schon früher Graphiken im Reiff-Museum ausgestellt hatte<sup>14</sup>. In einer Rezension von J. Ortmanns wird das verdienstvolle Bestreben deutlich, einen in den Kunstzentren Deutschlands gut bekannten „neuen“ Maler aus Aachen nun auch in seiner Heimatstadt zu zeigen. Da über die Ausstellung nur wenige Quellen erhalten sind, seinen hier das Ausstellungsfaltblatt mit den Bilddatierungen und eine für die Rekonstruktion einiger Werke wichtige Passage aus der Rezension von P. Jakob ausführlich zitiert<sup>15</sup>. Bemerkenswert bleibt auch, daß erstmals eine während seiner Spanienreise entstandene Werkgruppe gezeigt wird und jetzt eine Neigung zu stärkerer Plastizität bzw. ein Wandel von der dünnen Lasurmalerei zu einer kräftig leuchtenden festen Farbigekeit zu erkennen ist.

Zu einzelnen, während Davringhausens Aufenthalt in Aachen entstandenen Bildern seien an dieser Stelle noch einige Nachträge angefügt. Das Porträt des Sinologen und Kunsthistorikers Wilhelm Dunstheimer, das seit der Beschlagnahme im Kölner Museum 1937 verschollen ist, wurde bisher „um 1930“ datiert; es war jedoch bereits 1927 vom Aachener Suermondt-Museum erworben und 1928 gegen sein „Selbstbildnis mit blauem Malkittel“ ausgetauscht worden<sup>16</sup>. Diese frühere Datierung läßt den Hinweis, daß sich in dem (mit HMD signierten) Katalogbild oder Foto in Dunstheimers Linken ein erster Hinweis auf Davringhausens abstrakte Werkphase andeute<sup>17</sup>, als fragwürdig erscheinen. Einerseits hatte Dunstheimer auch Beziehung zur abstrakten Kunst<sup>18</sup>,



andererseits war die ironische Verwendung des eigenen Monogramms in einem fremden Bild der Neuen Sachlichkeit nicht unbekannt<sup>19</sup>.

Nicht eindeutig zu klären ist die Identität des Dargestellten auf dem Porträt „Mann mit Pfeife“, das sich im Besitz des Suermondt-Ludwig-Museums befindet. Der Inventareintrag trägt den (nachträglichen) Zusatz „Porträt eines jungen Bildhauers, gemalt 1928“<sup>20</sup>; eine Bleistiftinschrift auf dem Keilrahmen könnte als „Schiffers“ gedeutet werden, so daß es sich möglicherweise um den Aachener Bildhauer Paul Egon Schiffers handelt, der seit seiner Übersiedlung nach Frankfurt (1926) nur noch gelegentlich nach Aachen kam. Da das Bild unvollendet geblieben ist und biographisches Material über Schiffers keine endgültige Klarheit bringt<sup>21</sup>, ist eine gesicherte Zuschreibung nicht möglich.

Nach der Beschlagnahmung zweier bedeutender Arbeiten Davringhausens im Jahre 1937, des „Selbstbildnisses“ und der „Landschaft mit dem Luftballon“<sup>22</sup>, konnten neben dem Bildhauerporträt in jüngerer Zeit noch einige weitere Werke für die Sammlung erworben werden<sup>23</sup>, ohne jedoch - wie auch im Falle Räderscheidts<sup>24</sup> - den Verlust durch die Kunstbarbarei der „Entarteten Kunst“ vollständig ausgleichen zu können.

Wenn Davringhausen in der „II. Jubiläums-Ausstellung – Aachener Künstler im Reich“ im Suermondt-Museum (1928) noch einmal am Ort in Erscheinung tritt und hier zusammen mit Peter Foerster und E. Adam Weber die Gruppe der „Sachlichen“ vertritt, zeigt sich auch auf der Seite des Museums und der Presse die Bereitschaft, der Öffentlichkeit in der Provinz „neue Malerei“ zu dokumentieren<sup>25</sup>. Von dem 1887 in Aachen geborenen und nach dem Besuch der Aachener Kunstgewerbeschule 1908 zum Studium an die Berliner Akademie übergewechselten Maler und Zeichner Peter Foerster sind nur noch wenige Werke erhalten. Als Mitglied der Berliner Novembergruppe stellte er seit 1920 regelmäßig in den großen Berliner Kunstausstellungen aus<sup>26</sup>. Das „Orangenstillleben“ (dat. um 1923) gelangte aus dem Besitz der Witwe an die „Berlinische Galerie“<sup>27</sup>; die staatliche Galerie Dessau besitzt vier Arbeiten mit Stadtansichten aus der Zeit, als



Abb. 2  
H. M. Davringhausen, *Bildnis W. Dunstheimer*,  
um 1926/27, ehem. Wallraf-Richartz-Museum Köln

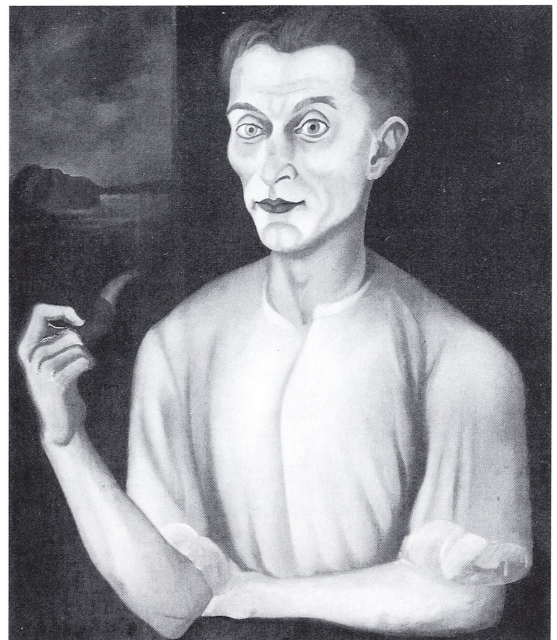


Abb. 3  
H. M. Davringhausen, *Bildnis P. E. Schiffers (?)*, 1928  
Suermondt-Ludwig-Museum Aachen



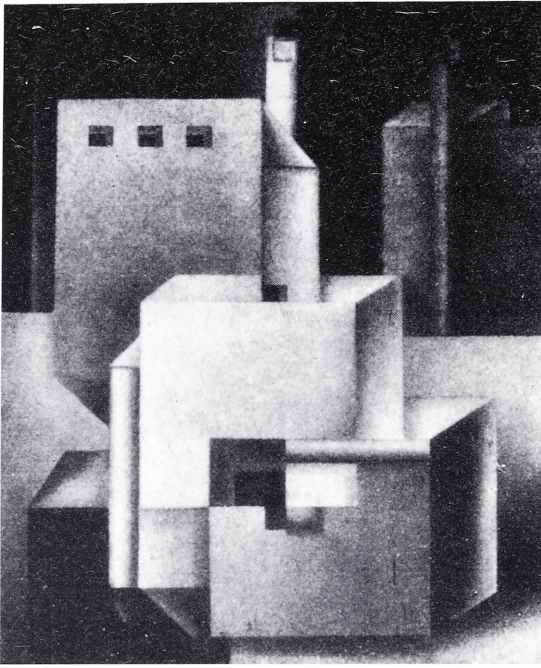


Abb. 4  
Peter Foerster, *Opus III*, 1922/23

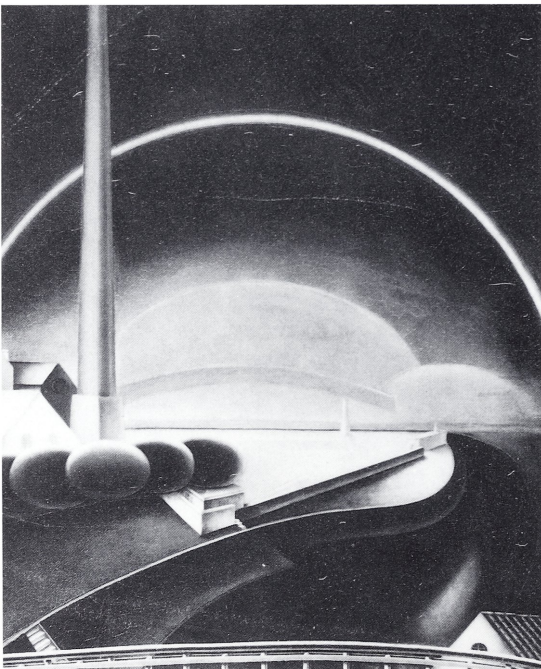


Abb. 5  
Peter Foerster, *Industriellandschaft*, um 1924/25  
Privatbesitz Hamburg

Foerster in Dessau tätig war (ab 1938)<sup>28</sup>. Die Entwicklung Foersters, dessen bevorzugte Themen Stilleben und (Architektur-) Landschaften waren, kennzeichnet einen allgemeinen Prozeß der Neuen Sachlichkeit von den frühen, konstruktiv atmosphärellos aufgefaßten Bildern über exakt erfaßte Stadtveduten, die sich durch monumentalisierende Untersichten und extreme Blickwinkel auszeichnen<sup>29</sup>, bis hin zu „altmeisterlichen“, penibel gemalten (Überblicks-) Ansichten der 30er Jahre<sup>30</sup>.

Letztere waren auch für seine Januar-Ausstellung 1939 in Aachen charakteristisch, in der dann auch, entsprechend dem Tenor der Zeit, der Wett-eifer mit der „Gediegenheit der alten Meister“ und die Abkehr von der „tostlosen Arme Leute-Stimmung“ bzw. der „Kälte einer mißverstandenen ‚Sachlichkeit‘“ gefeiert wird<sup>31</sup>. Noch 1928 hieß es: „... bei Foerster haben die süditalienischen Landschaften durch die stilisierende Abstraktion und die kubistische Formung etwas Starres, fast Unheimliches. Die Dinge sind zwar rein sachlich gesehen, aber im Grunde entwirklicht, da sie aus der belebenden Atmosphäre hinausgehoben sind“<sup>32</sup>. Die beiden in amerikanischem Privatbesitz erhaltenen italienischen Landschaften<sup>33</sup> bzw. das verschollene Stadtbild<sup>34</sup> zeigen diese starke Abstraktion; während die „(Berg-) Städte“ ihre Gestaltungsformen ähnlich Kanoldts Italienbildern aus dem Motiv kubisch emporstrebender Städte zu gewinnen scheinen, wird in dem eher landschaftlich gestimmten Motiv die ganze Härte der Malerei sichtbar, wird die Fülle der Vegetation in den strengen Kontrast von Quadern, Rundformen und Flächenfacetten übersetzt, die erst in ihrem Zusammenwirken wieder ein Welt-Bild aufzubauen vermögen. Umso heftiger heben sich dann detailliert wiedergegebene Einzelmotive, wie der zur Erde gebeugte Baum als Bedeutungsträger aus dem Ensemble heraus.

Zu diesen Bildern mag es noch Vorstufen geben. Arbeiten wie die „Industriellandschaft“ oder „Opus III“ (1922/23)<sup>35</sup> zeigen noch die Subsumierung des gegenständlichen Sujets unter eine übergreifende, geometrisch-konstruktive Bildstruktur. Aus einem komplexen System von bildparallelen Flächen und Tiefendiagonalen, die allerdings eine eindeutige Perspektive wieder verunklären, baut sich in „Opus III“ ein kubisches Gebilde auf, das in den ausgeschnittenen „Fenstern“ und der schichtenförmigen Aufstaffelung Assoziationen an das verwobene Dickicht der Großstädte weckt. Die wohl nur wenig später



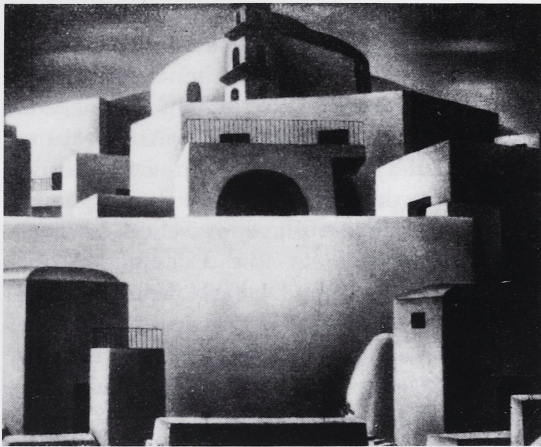


Abb. 6  
Peter Foerster, *Italienische Landschaft*, 1927

anzusetzende „Industrielandchaft“ hebt zwar einzelne architektonische Details genauer heraus, bildbestimmend bleiben jedoch die sich wieder der Anschaulichkeit des Motivs entziehenden, halbrunden oder geschwungenen Lineaments, sodaß die realen Konkretisationen der modernen (Industrie-) Welt eingebunden erscheinen in die große Ordnung kosmischer oder molekularer Systeme.

Das architektonische Denken in Foersters bildnerischer Gestaltung, das auch in seinen vielen präzisen, oft aus extremen Blickwinkeln gesehenen Stadtveduten seinen Ausdruck findet<sup>36</sup>, ist sicherlich auch durch seine enge Freundschaft mit Mies van der Rohe geprägt; über die Beziehung der

Abb. 9  
Peter Foerster, *Landungssteg (Zeebrügge)*, 1929

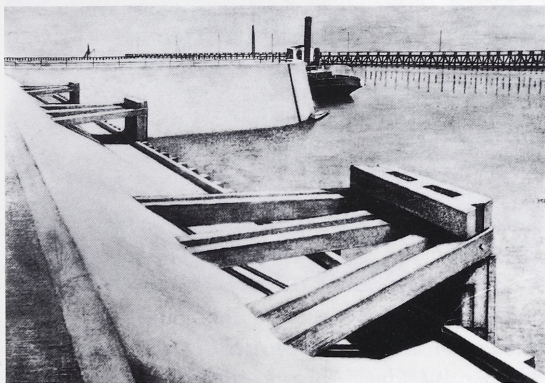


Abb. 7  
Peter Foerster, *Italienische Landschaft*, um 1926/27  
Privatbesitz USA

Abb. 8  
Peter Foerster, *Italienische Landschaft*, um 1926/27  
Privatbesitz USA

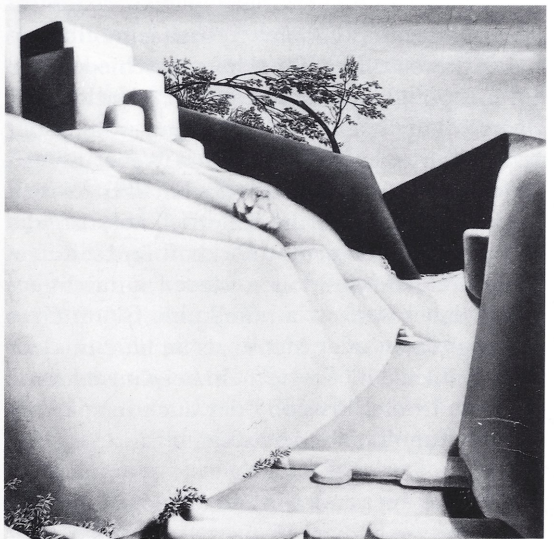






Abb. 11  
E. Adam Weber, *Selbstbildnis auf dem Motorrad*,  
um 1928

beiden Aachener liegt allerdings nur ein aus familiärer Sicht geprägter Bericht vor<sup>37</sup>, und die Art seiner Mitarbeit an der Gestaltung des deutschen Ausstellungsbeitrages in Barcelona (1929) ist quellenmäßig nicht exakt belegbar<sup>38</sup>.

Bisher nicht bekannt als Künstler der Neuen Sachlichkeit ist der 1887 in Aachen geborene Maler E. Adam Weber; seine spätexpressionistischen Bilder und Graphiken bzw. seine Illustrationen waren allerdings schon verschiedentlich in Kunstpublikationen erschienen<sup>39</sup>. Nach seiner Übersiedlung nach Süddeutschland wohl in der ersten Hälfte der 20er Jahre hat Weber Stilelemente der dortigen neuen Sachlichkeit in sein Werk aufgenommen; die malerisch-koloristische Komponente, die seine blockhaft-linear aufgebauten Bildkompositionen wieder aufbricht, erinnert dabei weniger an die kühle Glätte eines Davringhausen oder Mense als an eine „malerische Sachlichkeit“, wie sie mehr bei Künstlern wie Seewald, Unold, Erbslöh oder auch in späteren Bildern Kanoldts wiederzufinden ist.

E.A. Weber verwendet in der Ikonographie der 20er Jahre geläufige Motive – ein hoch über

einem Städtchen am Luganer See plaziertes Damenbildnis<sup>40</sup>, dann das „altmeisterlich“ gemalte Bildnis seines Vaters, des Aachener Handwerkskammerpräsidenten Peter Weber, netzflickende Fischer vor kubisch aufsteigenden Bergmassiven überragt werden<sup>42</sup>, dann schließlich auch der kritische Blick auf die zeitgenössische Gegenwart. Hier fällt vor allem das Bild „Der Blinde“ (1924) auf<sup>43</sup>, das der leuchtenden Farbigkeit der Häuser und des Meeres die dunkle, schwankend gegen einen Stock gestützte Gestalt des Alten gegenüberstellt. Die Kontraste in der Farbgebung sowie der Gegensatz zwischen fest gebauter Architektur (-Welt) und instabiler Menschenfigur sind auffallende Gestaltungsmittel der Neuen Sachlichkeit, mit deren Hilfe inhaltliche Aussagen getroffen werden.

In seinem „Selbstbildnis auf dem Motorrad“ (um 1928) stellt sich der Maler ganz in das zeitgenössische Leben der Großstadt integriert dar<sup>44</sup>. Auf der ausschnitthaft gegebenen Maschine sitzt er groß im Vordergrund, bekleidet mit Ledermantel und Baskenmütze; während die Linke noch den Lenker hält, wendet er sich ein wenig rückwärts dem Betrachter zu. Den Hintergrund bilden ausschnittshafte Stadtkulissen, eine Straßenkreuzung



Abb. 10  
E. Adam Weber, *Der Blinde*, 1924  
Suermondt-Ludwig-Museum Aachen



zung, Reklameschilder, Mauern einer Garage und Autowerkstatt, die Zapfsäule einer Tankstelle, ein Stück Baum zwischen Wohnblocks. Das künstlerische Umfeld Webers spiegelt hier nicht nur die Italienreisen, sondern auch die tagtäglichen Lebensumstände, die Einbindung in seine Wohnsituation oder die Ausnutzung einer neuen Mobilität. Die Frage der Identifikation in dem gerade von der Neuen Sachlichkeit ausgeprägten Typ des „Selbstporträts auf der Straße“<sup>45</sup> präzisiert Weber weniger hinsichtlich einer sozial geprägten Ortsbestimmung als vielmehr hinsichtlich einer Dokumentation der selbstverständlichen Nutzung des technischen Fortschritts. Indem die Überwindung der Außenseiterrolle bewußt zur Schau gestellt wird, sucht der „sachliche“ Maler seinen Platz in der modernen Gesellschaft, sucht der Isolation zu entfliehen, die Georg Scholz noch in seinem Selbstbildnis von 1926 durch versatzstückhafte Aneinanderreihungen von Figur und Straßenmotiven thematisierte.

Die Wendung zur Neuen Sachlichkeit, die sich in Webers Aachener Ausstellungen von 1926 und 1928 (Aachener im Reich) so deutlich akzentuierte, geht zu Anfang der 30er Jahre zugunsten einer malerischen Bildgestaltung wieder verloren. Weber, der mit seiner zweiten Frau Gertraud Heubach bei München eine kunsthandwerkliche Werkstatt betrieben hatte<sup>46</sup>, ist in der kunsthistorischen Forschung nach dem Kriege nicht mehr berücksichtigt worden. Er starb am 15.11.1968 in Dießen am Ammersee.

Es ist auch innerhalb der Kunstentwicklung in Aachen zu beobachten, daß eine dominierende zeitgenössische Stil Tendenz auch weniger bekannte lokale Künstler in ihren Bann schlägt. Daß aber oft die Aussagekraft nicht reicht, künstlerische Positionen bis an eine existentielle Grenze zu vertreten, um doch lieber den Weg einer publikumsorientierten Nivellierung zu gehen, wird in einer Rezension zur Jahresschau des Aachener Künstlerbundes von 1928 deutlich: „Eine maßvolle Anwendung dieser Richtung (Cubismus, d.Verf.) findet man bei Engelbert Mainzer und C.C. Hartig. Beide Künstler bilden aber auch den Übergang zu der neuen Form der Malerei, der 'Neuen Sachlichkeit', die wohl am Besten durch Josef Mataré repräsentiert wird. Sämtliche Künstler der Ausstellung haben die Einseitigkeiten dieser Richtungen, die oft so unsympathisch wirkten, in glücklicher Weise vermieden und es verstanden, das Gute dort zu nehmen, wo es sich bietet“<sup>47</sup>. Während bei Josef Mataré „altmeister-

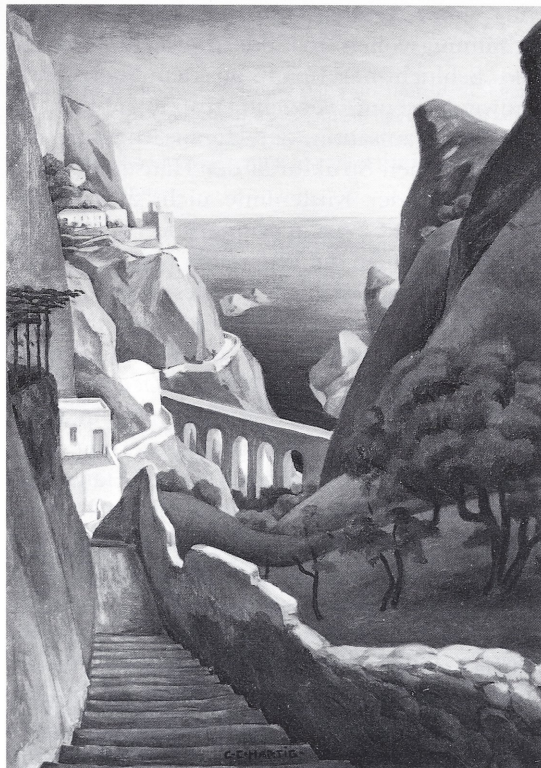


Abb. 12  
Carl Christoph Hartig, *Schlucht bei Amalfi*,  
um 1925/26, Suermondt-Ludwig-Museum Aachen

lich“ mit „neusachlich“ verwechselt worden ist und Künstler wie Engelbert Mainzer<sup>48</sup> oder auch Wilhelm Schmetz<sup>49</sup> nur untergeordnet und kurzzeitig Elemente der Neuen Sachlichkeit aufnahmen, zeichnet die Werke von Carl Christoph Hartig etwa zwischen 1925 und 1930 eine konsequentere Auseinandersetzung mit der neusachlichen Bewegung aus. Vor allem die in Italien entstandenen Landschaften haben durch ihre Präsentationen bei Goltz in München oder im Aachener Suermondt-Museum (April 1925/September 1928) ein besonderes Interesse gefunden<sup>50</sup>. „Seine Landschaften sind kubistisch-architektonisch getürmt. Aber sie bleiben Malerei und schwingen in einer aus Licht und Farbe gewobenen Atmosphäre... Architektonisches und malerisches Gefühl ist in diesen Landschaften gleich stark lebendig. Aber diese Bilder bleiben trotz aller linearen Akzente und kubistischen Betonung dekorativ wirkende Malerei von starker, transparenter Farbigkeit.“<sup>51</sup> Die Erkenntnis von Hartigs Zugehörigkeit zur „Neuen Sachlichkeit“ wird hier sogleich wieder durch die Konstatie-



zung einer Tendenz zum „Dekorativen“ und „Stimmungsvollen“ zu mildern gesucht. Auch das Bild „Schlucht bei Amalfi“ aus dem Suermondt-Ludwig-Museum<sup>52</sup> verzichtet trotz aller blockhaften Bildorganisation, der Herausarbeitung der geometrischen Strukturen der Häuser, des Viadukts oder der Küstenlinie nicht auf gewisse fleckhafte, an Cézanne erinnernde Farbstrukturen, die vor allem die Vegetation wieder sinnlich erleben lassen. Das Licht entwickelt eine gesteigerte Ausdruckskraft – Rosatöne durchbrechen die Erdfarben am Lande, Meer und Himmel changieren von Blaugrün bis Gelb. Der geglättete „neusachliche“ Farbauftrag führt hier in keine Lokalfarbigkeit und Flächenkolorierung, sondern bewirkt durch Veränderung und Steigerung von Farbdominanzen ein neues sinnlich-atmosphärisches Erlebnis – das allerdings, wie auch die Wahl des Bildausschnitts, wieder auf die Malerei der Romantiker zurückweist.

Hartig, der sich ähnlich wie E. A. Weber in den 30er Jahren wieder einer malerischen Arbeitsweise zugewandt hatte<sup>53</sup>, siedelte Ende 1935 nach Berlin über und ist später künstlerisch nicht mehr in Erscheinung getreten († 1975).

Abschließend sei in einem Blick auf die weitere Ausstellungstätigkeit des Suermondt-Museums darauf hingewiesen, daß sich auch in Aachen die allgemeinen künstlerischen Entwicklungen in den 30er Jahren widerspiegeln. Neben der schon bei einzelnen Künstlern erwähnten Preisgabe spezifisch neusachlicher Tendenzen zugunsten malerischer Gestaltungsweisen ist zugleich die Partizipation an den Bewegungen zur Schaffung einer neuen „deutschen Romantik“ zu bemerken. So zielen die (übernommenen) Gruppenausstellungen mit ehemals neusachlichen Malern – die Ausstellung mit Schrimpf, Kanoldt, Dix u.a. (1934) oder die Landschaftsausstellung von 1935 (Mense, Schrimpf, Lenk, Champion, Radziwill, Dupré u.a.) – auf die Konsolidierung einer streng ideologisch ausgerichteten Kunst im Dritten Reich: In einer zeitgenössischen Rezension heißt es, daß die „gefestigte Ruhe“ und „große Bescheidenheit“ der heutigen Landschaftsmalerei in der klassischen Tradition der deutschen Romantik stehen soll – denn diese, sie sich „befreit (hatte) von Krampf und Fremdem“, könnten „wir Heutigen als art- und zeitnah neu erleben“<sup>54</sup>. Noch deutlicher ist die Pressereaktion auf die Ausstellung von 1934 – einerseits eine Abrechnung mit der „Sachlichkeit“ (sie war eine „neue ‚Richtung‘ nach all den anderen, heute längst wieder verges-

senen Sumpflüchten des Zerfalls“, der jetzt eine „gediegene Kunst“ entgegengestellt wird) und andererseits der Versuch, die „romantische Sachlichkeit“ dieser Kunst auf dem Wege zur Goebbels'schen „stählernen Romantik“ zu sehen. In dieser Programmatik konnte die wohl unbestreitbare Qualität eines Otto Dix und seines H. George-Porträts dann nur noch eine Außenseiterrolle spielen<sup>55</sup>.

Schließlich ist die Reaktion auf die „August-Macke-Gedächtnisausstellung“ von 1935, die auch in diesem Rahmen nicht unerwähnt bleiben sollte, ein typisches Zeugnis für die frühen Auseinandersetzungen der nationalsozialistischen Kulturpolitik mit dem deutschen Expressionismus. Die Aufgabe der bildenden Kunst zur „Volkserziehung“ sollte auch das Zeigen dieser „kultivierten, aber doch oberflächlichen“ Kunst aus dem „sorglosen, leichtsinnigen Leben dieser reichen Zeit“ einschließen, wobei gefragt ist, was aus diesem Künstler, der begeistert die Palette mit den Waffen vertauscht habe, wohl geworden wäre: „Da August Macke's Kunst im heimatlichen Boden wurzelte, da sie in der kurzen Zeit ihrer Blüte schon stark genug war, Fremdes aufzusaugen und Eigenes auszustrahlen, da Macke inmitten der Flachheit und Unwahrheit seiner Zeit wie keiner seiner rheinischen Zeitgenossen in die Tiefe drang und nach wahren Werten suchte, würde er auch im neuen Deutschland ein Führer geworden sein und ein Schöpfer aus der unverstiegbaren Quelle deutscher Kunst“<sup>56</sup>. Der Schein jedoch trog, das im Zentrum der Macke-Ausstellung stehende Museumsbild („Gartenrestaurant“, 1912) ist zwei Jahre später mit neusachlichen Arbeiten von Davringhausen und Räderscheidt im Rahmen der „Entarteten Kunst“ beschlagnahmt worden. Die Einschätzung der kulturellen Szene Aachens in den 20er Jahren klingt aus dem nationalsozialistischen Blickwinkel wie eine bittere Ironie, denn lobend wird im Heft des NSDAP-Kreistages von 1939 festgestellt, „daß unser Suermondt-Museum bei weitem nicht den Ballast an entarteter Kunst besaß, von dem die große Masse der deutschen Museen befreit werden mußte“<sup>57</sup>.



## ANMERKUNGEN

- <sup>1</sup> Vgl. B. Lohkamp, in: Katalog Die 20er Jahre im Porträt, Bonn 1976.
- <sup>2</sup> Nachweis lt. Faltblatt und Notiz („Keine Besprechung“) im Museumsarchiv (es stellten aus: Jawlensky, Felixmüller, Bolz, Grosz, Seehaus, Vlaminck u.a.).
- <sup>3</sup> In einer entsprechenden Rezension über „derartige, bisher in Aachen nur selten gezeigte Kunst“ werden gegenüber den abstrakten Tendenzen, gegenüber früherer „strenger, wirklichkeitsfremder Architektonik der Form und Farbe“, wie sie in einer früheren (!) Ausstellung der Künstler (ohne Adler) im Aachener Reiff-Museum zu sehen war (vgl. auch Kat. Hoerle, Köln 1981), die jetzigen „mehr malerischen Qualitäten“, die „kompositionelle Gebundenheit“, ein die „Wirklichkeit wieder bildmäßig (zu) sehen“ hervorgehoben. Die „seltsamen, fremdartigen Bilder“ von Hoerle werden dabei nicht weiter besprochen (Januar 1927 (Museumsarchiv); dort auch ein Ausstellungsfaltblatt mit Zeichnungen von Räderscheidt und Bildtiteln).
- <sup>4</sup> Mir sind weder Künstler noch Ausstellungen dieser Richtung in den 20er Jahren in Aachen bekannt geworden. Selbst von H. Bolz wurden nur expressionistische Bilder angekauft bzw. ausgestellt (vgl. Anm. 2, 8, 12, 18), jedoch nicht die Pariser kubofuturistischen Kompositionen (erst 1985).
- <sup>5</sup> Die frühe „Brücke“-Ausstellung im Suermondt-Museum von 1909 hat in diesem Sinne keine Nachfolge erhalten. Als bekannte Expressionisten stellten lediglich Barlach (1924, 1926) und Walter Ophéy (1922) aus – letzterer ist wohl auch unter dem Aspekt seiner lokalen Herkunft für die kulturelle Szene von Interesse.
- <sup>6</sup> Bezüglich der Ausstellungen des Kölner Neusachlichen Barthel Gilles in Aachen vgl. Oellers/Euler-Schmidt, B. Gilles, Recklinghausen 1987. Die noch vorhandenen Quellen (Rezensionen und gelegentliche Ausstellungsfaltblätter im Museumsarchiv) belegen eine deutliche Vorherrschaft traditioneller Künstler und Gruppierungen, z.B. des Aachener Künstlerbundes.
- <sup>7</sup> Das Reiff-Museum hatte sich unter der Führung von Max Schmid-Burgk (1860-1925) neben Architekturausstellungen schon früh der Moderne geöffnet (Kandinsky- und Bolz-Ausstellung 1913) und junge Künstler des öfteren vor den städtischen Museen präsentiert, vgl. Anm. 3 und Dokument Nr. 1. Zum Reiff-Museum vgl. M. Schmid-Burgk in: Die Technische Hochschule zu Aachen 1870-1920, Aachen 1921, S. 208 ff.
- <sup>8</sup> Veranstaltet vom „Bund der Künste im Rheinisch-Westfälischen Industriegebiet“ (Sitz Ruhmeshalle Barmen) – Sommer/Herbst 1922. Im Vorwort von Max Schmid-Burgk wird in stark nationalistisch gefärbtem Tenor die Einbindung der Aachener in die rheinische und „deutsche“ Kunst propagiert (historisch wie gegenwärtig); zugleich aber sind den Traditionalisten (Aachener Künstlerbund u.a.) auch die jüngsten „Richtungen“ der Kunst gegenübergestellt: Bilder von Hanns Bolz, H. M. Davringhausen („Sonntagmorgen“ mit Katalogabbildung, „Mond durchs Fenster“), Ewald Mataré, E. A. Weber oder der expressionistischen Künstlergruppe „Die Woge“ (Burger, Mainzer, Kohl, Hartig). Die im Rheinland und in Westfalen gezeigte Ausstellung war anscheinend im Reiff-Museum selbst noch nicht zu sehen (die „Woge“-Ausstellung von 1923 war weitgehend neu konzipiert). Ein Exemplar des kaum bekannten Kataloges (10 Abbildungen) besitzt die Bibliothek der RWTH (frdl. Mitt. Dr. Rappmann).
- <sup>9</sup> Zitiert nach Akte Nr. 397 a (Hochschularchiv der RWTH Aachen) (ab 1923).
- <sup>10</sup> Die Rezensionen feiern in den Aachenern die Beruhigung des Expressionismus (Abkehr von seiner „früheren, schroffen Form“ – Schmid-Burgk, in: Politisches Tageblatt, 21.4.1923; „...daß die Konjunktur der streitbaren Richtungen, deren Geste der Angriff, deren Sprache die Fanfare war, vorüber ist“ – Echo der Gegenwart, 15.4.1923). Zu Davringhausens Graphikbeitrag vgl. Dokument Nr. 1. Vor 1923 waren (nur) durch Presseberichte u. a. nachweisbar: neben den früheren, heftig umkämpften „Woge“-Ausstellungen (EdG 18.10./13.12.1920; 30.10.1921) eine Ausstellung u. a. mit L. Timmermann und Arthur Segal (EdG 19.2.1921), zwei auch die Avantgarde einschließende Graphikschau aus München und Berlin – u. a. mit Klee, Grosz, Beckmann, Kokoschka, Davringhausen (EdG 4.3./11.4.1922) sowie eine (vielleicht von Schmid-Burgk angeregte) dadaistische Vorführung (des „Rheindada“, u. a. mit „Anna Blume“) am 21.10.1920 im Hotel „Zum Großen Monarchen“ (Notiz EdG 22.10.1920).
- <sup>11</sup> Okt./Nov. 1924: Kokoschka, Meidner, Heckel, Pechstein, Corinth, Schmidt-Rottluff u.a. (Notiz EdG., 11.10.1924).
- <sup>12</sup> Die großzügige Ausstellung (14.12.1924 – Anfang Februar 1925) wird im Kuratoriumsbericht als Kollektion „Rheinischer Maler“ der Galerie Flechtheim und der Vereinigung „Junges Rheinland“ bezeichnet (vgl. Anm. 9). Die Presseberichte (EdG/P.T. 13.12.24 sowie P.T. 15.12.24/EdG 16.12.24) erwähnen eine Kombination der Galerie Flechtheim mit modernen Aachener Privatsammlungen (Schmid-Burgk wollte hier dem Vorwurf der Aachener „Rückständigkeit“ begegnen). Als Aussteller genannt wurden in der Presse: Rohlfss, Nauen, Sohn-Rethel, von Waetjen, Ophéy, Mense, Heuser, Campendonk, Macke, Seehaus, Bolz, Gleichmann, Böttcher, Watenphul, Schulze, Aldringer, H. Rilke, S. Kunze, Martha Worringer, Peter Ludwigs sowie – als ergänzender „Ausgleich“ – P. von Wolff und Hartig. Für den aus Aachen stammenden Maler Peter Ludwigs (1888-1943), Mitbegründer des Jungen Rheinlands und der Düsseldorfer ASSO, war dies seine einzige Ausstellung in Aachen (ausgestellt waren „Handdrucke“).
- <sup>13</sup> Während in der Museumsschau dieser Schule 1925 noch von „hübschen Sachen“ (O.E. Mayer) die Rede war, tritt sie später bis auf eine Ausstellung der Bildhauerklasse Minkenbergs (1931) im Museum nicht mehr in Erscheinung. Vgl. Ida Maria Schmitz (Dokumente Nr. 2) sowie A.C. Oellers, Vor allem Sakralkunst – Zur Situation der Werkkunstschule Aachen, in: Katalog Aus den Trümmern, Kunst und Kultur im Rheinland und in Westfalen 1945-1952, Bonn 1985, S. 401 ff. Als eher persönliche Präsentationen sind die Einzelausstellung Minkenbergs (Mai 1932) und der Lichtbildervortrag von Rudolf Schwarz über „Formprobleme der Technik“ (Generalversammlung des Museumsvereins Oktober 1929) anzusehen.



- <sup>14</sup> Die Rezension von P. Jakob (Echo der Gegenwart, 174. 1926) meint hier die Woge-Ausstellung 1923 (vgl. Anm. 10). Die Ausstellung „Bibel und Bild“ von 1925 im Suermondt-Museum zeigte sein expressionistisches Gemälde „Christus am Ölberg“.
- <sup>15</sup> vgl. Dokumente Nr. 3, 4 (Rezensionen im Museumsarchiv).
- <sup>16</sup> Bildnis Dunstheimer (Zug, Inv. 15/1927) ausgetauscht gegen „Selbstbildnis“ (Zug, Inv. 8/1928); letzteres (abgebildet bei Heusinger, H.M.D., Bonn 1977, Werkverzeichnis Nr. 133 sowie Katalog „Die Aachener im Reich“, Aachen 1928) ist dann 1937 aus dem Aachener Museum, ersteres aus dem Wallraf-Richartz-Museum beschlagnahmt worden (Abb.: Katalog Gemälde des 20. Jahrhunderts, Köln 1974, S. 189).
- <sup>17</sup> Nach Heusinger, S. 55 (Abb. Werkverzeichnis Nr. 144) sowie Katalog H.M.D. Düren 1988/89, S. 58.
- <sup>18</sup> Vgl. seinen Aufsatz zu H. Bolz, in: Aachener Kunstblätter, XV, 1931, S. 40 f. (Vita s. Heusinger, a.a.O.), sowie seinen Räderscheidt-Ankauf (1929, Anm.22).
- <sup>19</sup> So bei Otto Dix, Porträt Flechtheim 1926. Wie Flechtheim ist auch der Kunsthändler K. Nierendorf bei Dix von abstrakten Bildern umgeben (vgl. A.C. Oellers, Ikonographische Untersuchungen zur Bildnismalerei der Neuen Sachlichkeit, Mayen 1983, S. 201 f.).
- <sup>20</sup> Inv. Nr. 1/1949 (erworben von der Schwester Davringhausens, Nachtrag durch F. Kuetgens). Abgebildet bei Heusinger, Werkverzeichnis Nr. 81 (hier: um 1922).
- <sup>21</sup> Während die Einschätzungen der Witwe des Künstlers widersprüchlich bleiben, lassen physiognomische und gestische Details auf den übermittelten Fotos eine Zuschreibung nicht unmöglich erscheinen (Brief von Frau G. Schiffers, Braunschweig 24.2.1985). P. E. Schiffers starb am 8.1.1987 in Braunschweig.
- <sup>22</sup> Zug, Inv. 6/1930, Abb.: Gemälde-Katalog, Städtisches Suermondt-Museum 1932, Nr. 110; Heusinger, Werkverzeichnis Nr. 130.
- <sup>23</sup> „Das Haupt“, um 1919 (vgl. A. C. Oellers, Neuzugänge, in: Aachener Kunstblätter, 50, 1982, S. 213 f., Abb.). Zur Sammlung gehören auch die expressionistische „Kathedrale in Lourdes“ (1916), die Lithographie „Oskar Maria Graf“ (um 1922, vgl. Aachener Kunstblätter, 54/55, 1986/87, Abb. S. 289) und zwei abstrakte Gouachen (von 1954).
- <sup>24</sup> Beschlagnahmt wurde Räderscheidts „Selbstbildnis“ (mit Gliederpuppe im Atelier, 1928, Öl/Leinwand, 100×79 cm; vgl. Gemälde-Katalog (1932) Nr. 406, Aach. Kunstblätter, XV, 1931, S. 24 f.). 1986 wurde dem Museum das Porträt des Kölner Pianisten J. A. Ros (1928) gestiftet (Abb. in: Aachener Kunstblätter, 54/55, 1986/87, S. 14); das Erwerbungs-jahr des Räderscheidt-Aquarells „Mann mit 2 Frauen“ (1926) ist nicht bekannt.
- <sup>25</sup> Vgl. die Besprechung von Paul Sichel (1928). Sichel sucht das divergierende Bild der Ausstellung zu ordnen, spricht nach den Traditionalisten und Impressionisten von der modernen Malerei eines Josse Goossens, W. Ophéy („Farbenorgien“) und der jüngsten Gruppe der Sachlichkeit. Die von Förster zur Ausstellung übermittelte Wiedergabe eines Selbstporträts zeigt den Maler weniger neusachlich, als expressionistisch „zerfurcht“ (vgl. Katalogabb.).
- <sup>26</sup> Vgl. Helga Kliemann, Die Novembergruppe, Berlin 1969, S. 101 sowie die Ausstellungsliste S. 50 (sowie GBK 1934).
- <sup>27</sup> Abb. Kliemann, a.a.O., S. 101 (Frühdatierung fraglich); ein Aquarell „Orangenstilleben mit Buch“ (1931), im Besitz der Sammlung Brockstedt, Hamburg.
- <sup>28</sup> Ansichten aus Dessau: Marienkirche bei Abendsonne (Öl), Blick vom Rathausturm auf die Marienkirche (Aquarell, 1941), Am Rathaus (Aquarell, 1941), Großer Markt mit Marienkirche (Graphit). Foerster war ab 1938 Direktor der Dessauer Kunstsammlungen, 1939-41 stellvertretender Landeskonservator von Anhalt, ab 1945 Gemälde-Restaurator im Auftrag des Landeskonservators Halle. Foerster, dessen Atelier und Wohnung viermal ausgebombt worden waren, starb auf der Flucht in Frankfurt an Pneumonie (6.3.1948).
- <sup>29</sup> Z.B. seine Ansichten aus Flandern: der monumentale Kirchturm von Lissewege (Abb. Katalog Große Berliner Kunstausstellung 1934, als Zeichnung in: Katalog Stilleben und Landschaftsbilder der Neuen Sachlichkeit, Galleria del Levante 1980, o.S.) oder „Kirche in Flandern“ (1927, unvollendet) (Katalog Realismus der zwanziger Jahre, Galerie Hasenclever, München 1980, Nr. 33, Abb. 33), dann die verwinkelten Häuser von St. Andries/Antwerpen (Abb. Katalog Große Berliner Kunstausstellung 1930), die „konstruktiven“ Hafenanlagen von „Zeebrügge (Landungssteg)“, 1929 oder seine verschachtelten Dacharchitekturen (alle Katalog Stilleben ... a.a.O.).
- <sup>30</sup> Z.B. St. Martin in Kassel (Farbabb.: Westermanns Monatshefte 167/168, 1939/40, gg. S. 249 mit biographischer Angabe: Akademiestudium bei G. Koch und W. Friedrich), Kirchenansicht (Abb.: Die Kunst im Deutschen Reich, 4, 1940, S. 361). In diese Richtung weist auch das Aquarell eines Bauerngehöfts von 1933 (Gut Neukeller, Aachen-Vaals-erquartier), abgebildet im Katalog Stilleben... (a.a.O.).
- <sup>31</sup> Vgl. Rez. in: Westdeutscher Beobachter, 14.1.39 (Köhne); in „minutiösem Stil“ erscheinen auch heimische Ansichten, wie Blick vom Aachener Rathaus auf den Katschhof und Dom, Hinterhäuser am Karlsgraben, Hof Heldsruh und Vonderbank (Vaals-erquartier) oder die Kirche von Eupen.
- <sup>32</sup> Zit. Paul Sichel (vgl. Anm. 25).
- <sup>33</sup> Abb.: Fotos Galerie Brockstedt, Hamburg. Vgl. Kat. „Große Berliner Kunstausstellung“ 1927 (Italienische Landschaft I, II), Abb.
- <sup>34</sup> Abb. in: Kunst der Zeit (W. Grohmann, 10 Jahre Novembergruppe), 3, 1928/29, S. 58.
- <sup>35</sup> Abb. „Opus III“: ibid.: „Industriellandschaft“ (Privatbesitz Hamburg): Foto Galerie Brockstedt, Hamburg. Die Werke „Opus I, II“ im Kat. „Große Berliner Kunstausstellung“ 1923 (Abb.).
- <sup>36</sup> Vgl. Anm. 28, 29, 30.
- <sup>37</sup> Die verstorbene Ehefrau des Malers, Ortrud Foerster, die ihrem Mann 1934 kennengelernt hatte, schrieb später einen Bericht über diese Freundschaft (vgl. Dok. Nr. 5). Als biographische Ergänzung (vgl. Anm. 28) bleibt zu erwähnen, daß Foerster 1935 den Dürerpreis der Stadt Nürnberg, den Preis der Staatsstiftung (Jahresaufenthalt an der Kunstakademie Kassel) sowie 1936/37 den Rompreis (Jahresaufenthalt Villa



- Massimo) erhielt. Seine Lehrtätigkeit an der Berliner Reimannschule (später „Kunst und Werk“) ist datenmäßig noch nicht erfaßt; auch anlässlich einer Wanderausstellung dieser Schule im Aachener Museum (1929) geben die Zeitungsberichte an dieser Stelle keinen Hinweis auf Foerster.
- <sup>38</sup> Im Mitarbeiterstab von Mies van der Rohe wird der Name „Förster“ nur kurz und ohne Vornamen erwähnt (vgl. W. Tegethoff, *Die Villen und Landhausprojekte*, 1981, S. 74, Anm. 21). Tegethoff vermutet nur eine Beteiligung innerhalb der einzelnen Ausstellungssektionen, schließt jedoch eine Mitarbeit am Barcelona-Pavillon selbst aus (Brief vom 22.9.88 an den Verfasser).
- <sup>39</sup> Vgl. Kurt Pfister, E.A. Weber, in: *Der Cicerone*, XIII, 1921, S. 419 ff.; P. Horn, *Die Düsseldorfer Graphik*, 1928, S. 202 f.; v. Wedderkop, *Deutsche Graphik des Westens*, 1922, S. 10, 196; *Jahrbuch der jungen Kunst*, 2, 1921, S. 213 ff. sowie Architekturillustrationen, z.B. in: *Die Bergstadt* 13, 1924/25 I, S. 407 ff. (Assisi) oder *Der Türmer*, 1932/33, II, S. 33 ff. (Fuggerei).
- <sup>40</sup> Das Bildnis „Frau L. H.“ (Aachen), um 1925 (Farbabb. in: *Der Türmer*, 34, 1931/32, I, geg. S. 72; vgl. O.E.M. in: *Politisches Tageblatt*, Aachen 1926), scheint motivisch noch von Bildern Schrimpf's angeregt, ist aber in seiner kühlen Eleganz durchaus auch bestimmten Frauenbildnissen der Münchener Schule vergleichbar.
- <sup>41</sup> Zur Beschreibung vgl. O.E. Mayer, in: *Politisches Tageblatt* (Ausstellung E.A. Weber), Aachen, März 1926; Abb. in: *Die Bergstadt* 18, 1929/30, II, S. 121. Das Bild befindet sich noch in der Handwerkskammer Aachen. Mayer erwähnt auch ein „Doppelbildnis der Eltern“ (mit einigen Landschaftsbildern bei J. Weber, Nörvenich).
- <sup>42</sup> Farbabb. in: *Die Bergstadt* 19, 1930/31 II. Vgl. auch die „Fischer“ aus dem Triptychon „Heimkehr“ (*Die Bergstadt*, 19, II, 1930/31, geg. S. 289). Die kubische Bildstruktur auch im Bild von „Avignon“ (Farbabb. in: *Der Türmer*, 34, 1931/32, II, geg. S. 360).
- <sup>43</sup> Suermondt-Ludwig-Museum GK Nr. 543, erworben 1926 aus der E. A. Weber-Ausstellung. Abb. in: *Aachener Kunstblätter*, Bd. XIV, 1928, S. 23/25. Abb. 32 sowie Farbabb. in: *Die Bergstadt* 16, 1927/28, I, geg. S. 472. Eine Lithographie („Am Krückstock“) zeigt den Blinden nur als Halbfigur (Abb. in: *Der Türmer*, 33, 1930/31, I, S. 111, Rubrik „Die Schönheit des Alters“).
- <sup>44</sup> Abb. in: *Kat. Die Aachener im Reich*, Aachen 1928, S. 49. Laut Mitteilung des Neffen, Herrn Josef Weber (Nörvenich-Binsfeld) sei E. A. Weber in den 20er Jahren mit einer BMW 800 und zeitungsgefülltem Mantel verschiedentlich von München nach Aachen gereist. Das wohl auf Anforderung mitgesandte Foto eines Künstlerporträts (vgl. Anm. 25) ist hier sicher auch als motivischer Gegensatz zu den ausgestellten (auf „kubischen Formen“ aufbauenden) italienischen Stadtbildern (Assisi, Siena, S. Gimignano) zusehen. Das Interesse Webers an technischen Motiven zeigte sich schon in dem 1926 in Aachen ausgestellten Bild des „Bahnübergangs“ (einem in der Neuen Sachlichkeit beliebten Motiv).
- <sup>45</sup> Vgl. A. C. Oellers, a.a.O., (Anm. 19), S. 98 ff.
- <sup>46</sup> Werkstätten in Ebenhausen bei München, dann in Icking (vgl. die Weber-Heubach-Ausstellungen im Suermondt-Museum Aachen, 1933 und 1953).
- <sup>47</sup> Bericht zur Führung des Gewerbevereins durch I. M. Schmitz (unbez. Art., Museumsarchiv).
- <sup>48</sup> Zu Mainzer vgl. *Kat. Aachener Künstlerbund*, Nov. 1927 (Abb. „Selbstbildnis im Atelier“) sowie die Rezension von J. O. zur Ausstellung von E. Mainzer (Febr. 1927).
- <sup>49</sup> Zu Schmetz vgl. seine Ausstellungsrezension in: *Echo der Gegenwart* (Suermondt-Museum, März 1929), in der anlässlich des Bildes „Landschaft mit Schmiede (bei Laurensberg)“ (1928, Besitz Suermondt-Ludwig-Museum, NGK 1081) von einer „vollkommen neuen ‚sachlichen‘ Gestaltung“ und einem „Weg zum Klassizismus“ die Rede ist. Zur Bewertung Mainzers und Hartigs als „Expressionisten“ vgl. Anm. 8.
- <sup>50</sup> Vgl. Wolf, C. C. Hartigs südliche Landschaften, in: *Die Kunst*, 55, 1926/27, S. 68 ff. (Abbn.: „Positano“, „Sorrent“ sowie „Gladiolen“ – ein Interieur-Stilleben mit Blick auf's Meer) sowie die Notiz in: *Cicerone*, 18, 1926, S. 302, die die Landschaften zwischen Mense und Seewald ansiedelt und von mehr dekorativen Werken abhebt („Lesender Akt“). Wichtig auch Wolfs Hinweis auf Hartigs Tätigkeit „auf dem Gebiete der Baukunst“, der in Aachener Rezensionen nicht erwähnt ist. Die Aachener Ausstellung von 1925 zeigte fast nur italienische, bayrische und Aachener Landschaften sowie Stilleben; die Ausstellung von 1928 daneben auch ein „Selbstbildnis“.
- <sup>51</sup> Zit. nach Rez. zur „Ausstellung des Aachener Künstlerbundes“, Dez. 1926 (O.). In diesem Sinne berichtet auch Knoekel (Aachen als Malerstadt, in: *Rheinische Heimatblätter*, Nov. 1926, S. 487, Abbn. S. 488), der den Widerstreit auch genealogisch faßt (der Vater ein Architekt aus Norddeutschland, die Mutter eine „frohe Süddeutsche“).
- <sup>52</sup> Die Schlucht bei Amalfi, um 1925/26, Öl, 92×65 cm, GK 183, vgl. *Kat. Aachener Künstlerbund 1927*, Nr. 2. Das 1927 erworbene Gemälde „Winternacht“ (Zug. Inv. 2/1927) ist später im Rahmen einer Verlosung des Museumsvereines wieder abgegeben worden.
- <sup>53</sup> Vgl. Rez. zur „Gauausstellung Köln-Aachen 1936“; seine Retrospektive von 1933 zeigte neben jungen malerischen Werken noch ältere neusachliche Arbeiten (z. B. Stilleben „Elektrischer Kocher“); zu Weber vgl. „Friedhof von Leonding mit den Gräbern der Eltern von Adolf Hitler“ (Farbabb., in: *Der Türmer*, 35, 1932/33, II, 9, S. 289).
- <sup>54</sup> Zit. „Neudeutsche Landschaftsmalerei“, in: *Westdeutscher Beobachter*, 14.9.35, Köhne (der „Ekstatiker“ Radziwill würde dagegen nur wenige Besucher ansprechen).
- <sup>55</sup> Zit. nach „Wo steht die deutsche Kunst?“, in: *Westdeutscher Beobachter*, 15.7.34 (Köhne). Bei den Rezensionen von J. Ortmanns (*Aachener Post*, 28.7.34 bzw. *Volksfreund*, 21.9.35) fehlt derartige ideologische Programmatik.
- <sup>56</sup> Zit. nach: *Westdeutscher Beobachter*, 17.3.1935 (Ks.).
- <sup>57</sup> Zit. nach: „Die Macht der Bilder – Kunst in Aachen zwischen Faschismus und Nachkriegszeit“, Reihe „Aachen im Bild“ (XXI), Museum Burg Frankenberg, Aachen 1985. Hier auch Anmerkungen zu den ideologisch-programmatischen Ausstellungen der 30er Jahre.