



Abb. 2 Natalja Gontscharowa
Portrait Larionow, 1913

und gesellschaftlichen Aufbruches eine Wirkung entfalten können, die nicht einmal in der gegenwärtigen Kunstszene eine Entsprechung findet. Die wichtigsten von ihnen, Ljubow Popowa, Alexandra Exter und Natalja Gontscharowa, sind in der Ausstellung vertreten. Von der letztgenannten wird das Portrait ihres Mannes Michail Larionow (Abb. 2) zu sehen sein. Es entstand 1913, in dem Jahr, als Larionow, der ebenfalls Maler war, sein »Rayonistisches Manifest« veröffentlichte. Der Rayonismus, einer der kurzlebigen Kunststile des 20. Jahrhunderts, zergliedert die dargestellten Gegenstände in Strahlenbündel. Es ist sicherlich programmatisch zu verstehen, daß Natalja Gontscharowa für das Portrait von Larionow diesen Stil anwandte.

Eines der wichtigsten Werke der russischen Avantgardekunst in der Sammlung Ludwig ist Kasimir Malewitschs »Dynamischer Suprematismus Nr. 57« (Abb. 1). Das im Jahre 1916 entstandene Gemälde ist ein charakteristisches Werk des Suprematismus, dessen Begründer und theoretischer Wegbereiter

Malewitsch war. Dieser gegenständliche Stil ist gekennzeichnet durch die Verwendung ausschließlich geometrischer Formen und eine auf die Grundfarben reduzierte, klare Farbpalette. Nicht die gegenständliche Welt, sondern die Empfindungen und Kräfte jenseits des Sichtbaren suchten die Suprematisten in ihren Werken darzustellen.

Besondere Beachtung verdient auch die Photographie der russischen Avantgarde, die mit herausragenden Arbeiten von Rodtschenko (Abb. 3) und anderen Künstlern in der Ausstellung vertreten ist. Experimentelle Aufnahmen, bei denen gewagte Blickwinkel, radikal gewählte Bildausschnitte und Doppelbelichtungen überraschen, Reportagephotographien voller Dynamik und Arbeiten, die als Propagandamittel entstanden und eingesetzt wurden, zeigen exemplarisch die Spannweite und die Entwicklung der russischen Photographie in den zwanziger und dreißiger Jahren auf.

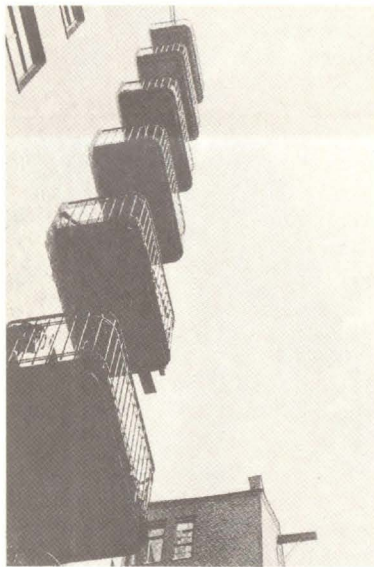


Abb. 3 Alexander Rodtschenko
Balkone, 1926

Die Kunst der russischen Avantgarde ist – im Gegensatz zu den zeitgleichen künstlerischen Strömungen im Westen Europas – erst sehr spät in das Bewußtsein der westlichen, kunstinteressierten Öffentlichkeit getreten. Die restriktive Kunstpolitik Stalins hatte für das Ende und die Unterdrückung dieser auf Revolution in Kunst und Gesellschaft abzielenden Bewegung gesorgt, hatte Ausstellungen verhindert und ihr den Zugang in die Museen verwehrt. Die Auswirkungen gingen weit über die eigentliche Zeit des Stalinismus hinaus. Der geringe kulturelle Austausch während des Kalten Krieges tat ein Übriges, das Erkennen der künstlerischen Bedeutung dieser Epoche im Westen zu unterbinden. So waren es vor allem die »Grenzgänger«, Künstler, die, wie etwa Kandinsky, frühzeitig in den Westen übergesiedelt waren, die hier bekannt wurden. Erst langsam, vor allem bewirkt durch einige bedeutende Ausstellungen seit den siebziger Jahren, verbreitete sich die Kenntnis über Qualität und Ausmaß dessen, was im ersten Jahrhundertdrittel in Rußland entstanden war.

Die Sammlung Ludwig ist heute – neben der Sammlung George Costakis – eine der größten und wichtigsten Privatsammlungen russischer Avantgardekunst im Westen. In einem eigenen Saal im Kölner Museum Ludwig wird ein Teil der Sammlung ständig präsentiert. Damit ist dieses Museum, zusammen mit dem Wilhelm-Hack-Museum in Ludwigshafen und dem Stedelijk Museum Amsterdam mit seiner wohl einzigartigen Malewitsch-Kollektion einer jener Orte im Westen, wo die russische Kunst des ersten Jahrhundertdrittel am besten und repräsentativsten vertreten ist.

Margret Ribbert

Die Darstellung des »Christus im Elend«, auch »Letzte Rast Christi« genannt, zeigt den von der Geißelung ermatteten Heiland unmittelbar vor seiner Kreuzigung, wie er mit der Dornenkrone auf dem Haupt, nur mit einem Lendentuch bekleidet, auf einem Stein sitzend ausruht. Der gesenkte Kopf ist in die rechte Hand gestützt. Der Ellenbogen des überlängten rechten Unterarms liegt auf dem Oberschenkel des hochgezogenen Beines, die linke Hand ruht in seinem Schoß.

Da die am Ende des 18. Jahr-

Christus im Elend

hunderts wohl in Süddeutschland entstandene Holzplastik einst in einem Bildstock oder einer kleinen Kapelle am Wegesrand aufgestellt war, sind Details der Ausführung und der Fassung des auf Vorderansicht gearbeiteten Schnitzwerks durch Witterungseinflüsse abgeschliffen worden. Vom Strahlenkranz sind nur noch geringe Reste vorhanden. Das einfach gebildete Antlitz Jesu mit hoher Stirn ist von schwarzen Locken gerahmt, die

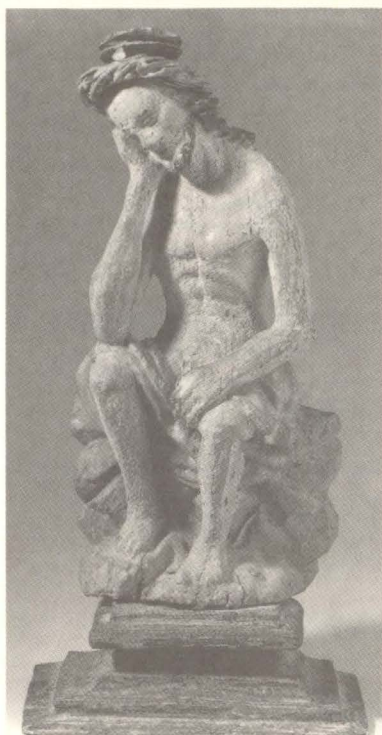
über den Nacken fallen. Die Gesichtszüge, die Augenbrauen, Augen und Lippen, sind mit groben Pinselstrichen in Schwarz überfaßt, ein schwarz gelockter Bart bedeckt das Kinn. Anhand des verwendeten Farbmaterials können insgesamt drei verschiedene Fassungen, die spätestens zu Beginn des 19. Jahrhunderts entstanden sind, festgestellt werden.

Die unproportionierten Gliedmaßen, die schematische Gestaltung des nackten Körpers und der Physiognomie lassen darauf schließen, daß ein kunstfertiger Holz-

handwerker auf dem Lande, der geübt im Umgang mit dem Schnitz-eisen war, diese Arbeit ausführte.

Der Bildtypus des »Christus im Elend« ist wohl in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Niederdeutschland entstanden. Formal leitet sich die Darstellung aus dem typologischen Vorbild des »Hiob im Elend« ab, ein schon im 12. Jahrhundert bekanntes Motiv. Ikonographisch ist der »Christus im Elend« von einem zweiten, verwandten Bildtypus, dem »Herrgottsruhbild« zu unterscheiden, das Christus zwar ebenfalls sitzend und mit der Dornenkrone versehen, aber mit dem Krönungsmantel bekleidet, hoheitsvoll wiedergibt. Die Darstellung des »Christus im Elend« ist in zwei Ausprägungen bekannt, einmal ist die letzte Rast Christi szenisch eingebettet in die Vorbereitungen der Kriegsknechte für die Kreuzigung, der zweite Typus zeigt den ruhenden Christus als isoliertes Bildwerk. In dieser Form fand der rastende Heiland im plastischen Andachtsbild in Deutschland, in Nord- und Osteuropa weite Verbreitung.

Gegenstände des religiösen



*Christus im Elend.
Lindenholz, gefaßt;
Sockel: Fichtenholz. Süddeutsch?,
Ende des 18. Jahrhundert.
BA 3566.*

Brauchts sind vielfach zu Beginn des 19. Jahrhunderts aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang herausgelöst worden. In Verbindung mit der Säkularisation von 1802/03, welche die Aufhebung der geistlichen Fürstentümer im Reich anordnete und in Bayern die Schließung fast sämtlicher Klöster und Einziehung ihres Besitzes bewirkte, ordnete der bayerische Staatsminister Maximilian Freiherr von Montgelas im Dekret vom 18. April 1803 an, überflüssige Kapellen zu schließen, kleine Kapellen und Bildsäulen abzureissen. Die größeren Gebäude führte man säkularer Nutzung zu, die Kunstschätze wurden versteigert. Befehle zur Vernichtung der weniger qualitätvollen Denkmäler wurden oft hintergangen, vielfach gelangten Bildwerke von geringem materiellen Wert in Privatbesitz, manche fanden Aufstellung in Bauernstuben. Vielleicht gehört die Holzplastik des »Christus im Elend« in ihrer Vereinzelung zu den Zeugnissen für den Verlust des tradierten Funktionszusammenhangs, der sakralen Bildwerken durch die Säkularisation widerfuhr.

Edith Luther

Ein neuerworbenes Porträt

Hans Thoma: Frau Anna Spier

»Die Innigkeit, Schlichtheit und Poesie seiner Werke verliehen Hans Thoma in Deutschland eine so hohe Wertschätzung (...), wie sie kaum ein Künstler seiner Generation erfahren hat. Der Name Hans Thoma wurde um die Jahrhundertwende nahezu als Inbegriff deutscher Art und Kunst angesehen.« (E. Marx) Durch Reproduktionen in Büchern und als wanderschmückende Kunstdrucke gewannen seine Gemälde – von denen das Germanische Nationalmuseum bereits zwei Landschaften besitzt – eine ungemeine Popularität.

Seinen künstlerischen Durchbruch erlebte Thoma (Bernau/Schwarzwald 1839–1924 Karlsruhe), nachdem er sich 1876 in Frankfurt am Main niedergelassen hatte, wo er bis 1899 lebte. Zuvor hatte er einige Jahre in München verbracht. Er verkehrte hier im Kreis um Wilhelm Leibl, hatte Kontakt zu Böcklin. 1873 lernte er Otto Eiser kennen. Der Frankfurter Arzt war nicht nur ein großer Bewunderer seiner Kunst sondern auch ein herzlicher Freund, der ihn schließlich dazu bewegte, nach Frankfurt zu kommen. Thoma fand Aufnahme im kunstinteressierten

Freundeskreis der Familie Eiser und erhielt durch Ankäufe seiner Werke sowie durch Porträtaufträge fördernde Unterstützung. Das Porträt von Anna Spier, der Frau des wohlhabenden Privatiers Samuel Spier, malte Thoma 1890.

Als Thoma nach Frankfurt kam, war er noch lange nicht »der« anerkannte und fragte Künstler. Eher das Gegenteil trifft zu. Bis zum Beginn der neunziger Jahre wurden seine Bilder bei öffentlichen Ausstellungen meist zurückgewiesen, und wenn sie angenommen wurden, erhielten sie oft gehässige Kritiken. Der Geschmack des gründerzeitlichen Kunstpublikums war am Idealismus der akademischen Kunst orientiert. Man wollte illusionistische Historienbilder, edle Gestalten und teuren Prunk, sentimental und modisch geschönte Genredarstellungen sehen. Thoma zählte in seinen jungen Jahren zu jenen Künstlern, die sich vom verklärenden Stil der Akademien programmatisch abwandten.

Sein Vorbild war Gustav Courbet. Er hatte seine Werke während eines Paris-Aufenthaltes kennengelernt. Courbet, der 1855 aus Protest gegen den »High-Life«

Idealismus der Salonkunst seinen »Salon du Réalisme« eröffnet hatte, war der Wegbereiter einer ganzen Generation junger Künstler. Die Einfachheit, mit der Courbet seine Motive auffaßte, sein Verzicht auf eine an das Motiv herangetragene Rahmenhandlung wirkte auf den jungen Thoma wie eine Erlösung »nach all der dumpfigen Malluft« die ihn während seines Studiums an den Akademien in Karlsruhe und Düsseldorf umgeben hatte.

Seine Bilder, die er nach seinem Paris-Aufenthalt malte, erregten durch ihre ungeschminkte Wirklichkeitssicht bisweilen ziemlichen Mißmut, wie etwa 1869 im Karlsruher Kunstverein. Einige Ausstellungsbesucher forderten Ausstellungsverbot und ein Kunstprofessor riet Thoma, doch das zu malen, was »gebildete Leute« verlangten. Seine schlichte existentielle Auffassungsweise des Menschen veranlaßte einen Kritiker der »Allgemeinen Zeitung« in den siebziger Jahren zu der Bemerkung, Thoma sei der »nicht talentlose Begründer einer sozialdemokratischen Malerei«. Gewöhnt an den braunen »Galerieton« auf der Höhe der Zeit stehender Meister,