

Max Ackermann »Durch Zeiten und Räume«

Ausstellungseröffnung, 20.01.2023, Galerie Schlichtenmaier, Kleiner Schlossplatz, Stuttgart

Max Ackermann – Durch Zeiten und Räume

Sehr geehrte Damen und Herren, wir begrüßen Sie heute ganz herzlich zur ersten Vernissage im neuen Jahr mit Arbeiten von Max Ackermann, dessen Visionen uns mehr denn je beschäftigen müssten. Sein wenig bekanntes, aber beachtliches und sozialkritisches Frühwerk entstand angesichts eines irrsinnigen Weltkriegs; die Werke der Inneren Emigration während des Dritten Reichs suchten im Wechselspiel abstrakter und figurativer Arbeiten eine Balance und Orientierung in Zeiten der völligen Unsicherheit; und das reife Werk nach 1945 sehnt sich nach einer Überbrückung von Kontinenten, die man symbolisch sehen kann als Überwindung von Grenzen. Fast ein halbes Jahrhundert nach seinem Tod im Jahr 1975 sehen wir uns einer Welt gegenüber, die offenbar nichts gelernt hat aus der Geschichte. Wenn wir aus unserer gegenwärtigen Sicht auf das Schaffen Max Ackermanns schauen, finden wir darin durchaus eine Haltung – oder besser gesagt, verschiedene Haltungen –, der Zeit zu begegnen, die wir uns zu eigen machen könnten. Das heißt: Ackermanns Bilder haben uns noch immer einiges zu sagen – und was das frühe Werk angeht, können wir sogar Aspekte seines Bildwillens neu entdecken. Lange Zeit galt der Grenzgänger als eine Art Wendehals, der sich nicht zwischen Abstraktion und Figuration entscheiden konnte. Nachdem die Grabenkriege zwischen diesen künstlerischen Lagern, die man mit der Auseinandersetzung um die Werke Willi Baumeistes und Carl Hofers verknüpft, obsolet wurden und nachdem sich in so mancher Künstler-Brust beide Seelen ausleben konnten – ich nenne hier beispielsweise nur Gerhard Richter –, müssen wir in Ackermann einen freien Geist erkennen, der in beiden Ausdruckswelten zu Hause war und sich schließlich nur scheinbar gegen die figurative Kunst entschieden hatte. Er strebte nur nach anderen, sagen wir ruhig: höheren Sphären, die das Menschliche nicht mehr anatomisch beziehungsweise biologisch widerspiegeln, sondern in geistigem Sinne konkret. Der Mensch bleibt absolut sichtbar. Immer wieder liest man Ackermanns Selbstbeachtung über sein Zeichnungstagebuch, das man wörtlich als Tagebuch oder als Einschätzung des Werks selbst als Tagebuch der Zeit deuten könnte: »Ich gelangte ... vom Naturalismus über soziale Anklänge und technische Ratio zum Zeitlosen im Dienst eines göttlichen Weltbildes. Hier stellte ich in Demut meine Kräfte in den Dienst einer Weltordnung. So führte auch ich die Schöpfung weiter, so formte ich am Weltgebäude.« Das Pathos ist unüberhörbar, es begleitete ihn von Anfang an. Aber im Werk selbst gelang es ihm in beeindruckender Weise, eine geistreiche Gestimmtheit anklingen zu lassen, die sich wohlthuend über die zuweilen zeitgebundene Sprache erhebt.

Das Werk des in Berlin geborenen und in Ilmenau aufgewachsenen Max Ackermanns umspannen mit allen Konsequenzen Dreiviertel des 20. Jahrhunderts. Er durchlebte das

Galerie Schlichtenmaier

Kaiserreich, die Weimarer Republik, die Nazi-Diktatur und das Nachkriegs-Deutschland. Als Heranwachsender saugte er die Strömungen der Kunst auf, begeisterte sich für Hans von Marées und den Jugendstil, schulte sich insbesondere in der Zeichnung, die seinen Weg wohl vorbestimmte. Interessanterweise fand er keinen Zugang zum aufkommenden Expressionisten seiner Zeitgenossen. Anstatt wie diese sich der akademischen Kunst zu entziehen, suchte Ackermann gerade dort – allerdings vergebens – seinen Stil zu vervollkommen. Er studierte bei Henry van de Velde, Franz von Stuck und anderen mehr. Die konnten ihm aber nicht mehr beibringen, als er selbst schon konnte, was ihn aber dennoch stets weitertrieb. Ideell suchte er in der Wandervogelbewegung Halt im unstillen Leben, künstlerisch fand er in Stuttgart mit Adolf Hölzel einen meisterlichen Gesprächspartner und Freund. Dies hielt ihn jedoch nicht ab, in den 1920er Jahren die Strömungen der Neue Sachlichkeit und des Verismus aufzunehmen und mit einer eigenen Note zu erweitern. 1921 unterhielt Ackermann eine Lehrwerkstätte für Neue Kunst, deren Ziel es war, in Vorträgen Hölzels Ästhetik zu vermitteln. Bezeichnenderweise sah er in Stuttgart ein »Bauhaus im Kleinen« verwirklicht, das mit der Planung und dem Bau der Weißenhofsiedlung eine eigene Größe erhalten sollte. Ackermann hatte bereits vorher als Gast mit der Üecht-Gruppe um Willi Baumeister ausgestellt, als Krönung folgte 1928 eine Ausstellung mit Wassily Kandinsky und George Grosz im Kunsthaus Schaller. Wenige Jahre später richtete er an der Stuttgarter Volkshochschule ein Seminar für Absolute Malerei ein, das 1936 von den Nationalsozialisten verboten wurde. Es fällt auf, dass er das Malerische über die gegenständlichen Formen hinaus wahrnahm und dass er in seinen Gemälden nicht nur abstrahierte, sondern auch nach einer Autonomie der Farbe strebte. In seiner Erinnerung datierte er wohl einige abstrakte Arbeiten etwas zu weit zurück, aber dennoch darf man ihn als Wegbegleiter der Pioniere des Ungegenständlichen sehen, der jedoch auch an der Figur festhielt. Klar ist jedoch: um 1915 verabschiedete er sich von der Idee des L'art pour l'art: »Der erste Weltkrieg raubte mir die Freude an ›Kunst für Kunst‹. Realismus, Arkadien und bürgerlich gefällige Malerei ekelten mich an... Wozu noch Malerei, wenn so etwas wie Verdun unter Menschen möglich war?« 1924 beschrieb Max Ackermann seine ungegenständlichen Arbeiten als »farbige Orientierungen« – es war die Zeit seiner ersten Einzelausstellung, die beim Publikum Irritationen hervorrief, weil der Künstler Figuratives und Gegenstandsloses zeigte. Was in der Selbstbeschreibung fast despektierlich klang, war Programm. Angeblich im Jahr 1905 hatte Ackermann eine ins Abstrakte entgrenzte Landschaft gemalt, inspiriert von der Musik Wolfgang Amadeus Mozarts. Dass man ihm später die Mozart-Begeisterung ankredete gegenüber der innovativeren Musik Arnold Schönbergs, den etwa die Künstler des Blauen Reiters um Kandinsky vereinnahmten, ist schon wegen der Ungleichzeitigkeit und programmatischen Differenz abwegig. Wie auch immer, von da an arbeitete Ackermann mindestens bis in die späten 1940er Jahre gegenstandsbezogen und frei zugleich.

Galerie Schlichtenmaier

In den 1930er und 40er Jahren orientierte er sich an einer stark abstrahierten Bildsprache, die gänzlich gegen die Ideologie des Nationalsozialismus entstand. Zwar malte er in seinem Rückzugsraum auf der Höri am Bodensee auch vergleichsweise traditionelle Landschaften, wohl mit taktischem Gespür. Die ließ er gern auf der Staffelei stehen für den Fall, dass Gestapo-Leute bei ihm vorbeischaute. Immerhin muss man bedenken, dass sich die Randregion nicht nur für verfemte Künstler wie Max Ackermann, Otto Dix oder Erich Heckel anbot, sondern auch stramm deutsche Urlauber anzog. So wundert es nicht, dass die experimentellen, postkubistischen und formalspielerischen Arbeiten im Verborgenen entstanden. Erst nach der Befreiung entschied sich Ackermann um die Jahrhundertmitte – er war etwa 60 Jahre alt – für den klangvollen, farbsinnigen Stil, der ihn berühmt machte. Lebensbejahend und von einer geistreichen Komposition beseelt, schuf er seine »Strahlenden Pforten«, »Überbrückten Kontinente« und »Kraftfelder«, die uns noch heute in ihrer Spannung von komplexen Farb-Form-Gebilden und leicht zugänglicher Schönheit begeistern. Das führt zur Musikalität des Ackermannschen Werks, die mit der immer ersehnten und nicht wirklich gefundenen Idee des Gesamtkunstwerks zusammenhängt. Noch 1969 hängt er ihr an, wenn er meint: »Nach meinem Tod wird man vielleicht erkennen: dieses Bayreuth der Malerei.« Sein gesamtheitliches Weltbild formte sich zwischen der Begeisterung für Richard Wagner und der Sozialutopie des Wandervogels. Hier zeigt sich auch – bei aller stilistischen Wandlungsfähigkeit – die Stringenz in der Lebenshaltung. Sie zeigt sich früh in der Ilmenauer und Weimarer Zeit, die auch einen anderen Leitstern nahelegte: »Mit Goethe fing ich an, mich zu finden.« Planskizzen zeigen, dass Ackermann tatsächlich einen Goethe-Tempel bauen wollte, der später zur »Sozialistenhalle«, dann emphatisch zu einer »Heiterkeitskapelle« umgewidmet wurde. In Stuttgart erwarb er nach Hölzels Tod ein kleines Grundstück, sein »Wiesle«, auf dem er ein Garten-Atelierhaus als Relikt jener Kultbauten errichtete. Die sich ändernden Zeitläufte verwandelten die Idee des Gesamtkunstwerks hin zu einer gemalten Architektur, einer absoluten Kunst, die sich nach 1945 immer deutlicher manifestiert. Ackermann propagierte die »dynamisch-musikalischen Kräfte« in der Kunst, erkundete die »Gewalt der Fläche, reine Klangfarben, Kraft der Hell-Dunkelspannung, Kalt-Warm-Kontraste, die ethisch-sittliche Wirkung der Farbe«, orientiert an der Musik: »Ich will keine neue Kunstgattung schaffen ...; ich will nur mithelfen, die Musik einzuholen«, er sah, »dass die Musik uns vorseilte, dass sie viel früher abstrakt war, und ich sehe heute meinen Ehrgeiz darin, es der Musik gleichzutun.« Beispielhaft ist ihm das sogenannte Musikalische Opfer von Johann Sebastian Bach. »Das Musikalische Opfer von Bach«, so Ackermann, »ist so vollendet in der Kontrapunktik, dass nichts darüber stehen kann. Das ganze Werk besteht nur aus einer logischen Kontrapunktik, und das möchte ich auch.« Ab 1949 war er sich sicher, »dass in der Mitte des Jahrhunderts nur die ungegenständliche Gestaltung echt sein kann.« Das humanistische Weltbild blieb. Bilder wie »An die Freude« - Sie finden den Titel mehrfach – lassen unmittelbar an Friedrich Schiller und Ludwig van Beethoven denken.

Galerie Schlichtenmaier

Noch einmal möchte ich das frühe und das reife Werk Ackermanns in das Kontinuum des Schaffens stellen. Günther Wirth, der sich mit beiden Lebensphasen auseinandergesetzt hat, hat die Kraft und die Genialität des Zeichners hervorgehoben – eine Begabung, die durch die Bewunderung für Hölzel zu neuen Höhenflügen führte. Wirth sieht von der Zeichnung her gesehen den Grafiker und auch den Maler sich entfalten, gültig für das ganze Schaffen. Und auch die Empathie für das Menschliche, das Miteinander, selbst das hoffnungsfrohe Mitgefühl des »gemäßigten Veristen« macht er als Basis aus, die über die Zeit hinweg wirkt. Ackermann, so Wirth, leide »mit seinen Figuren; er klagt sie nicht an. Sondern sie sind es selbst, die die Zeit in Frage stellen, die Werte nicht finden, die doch jede Zeit in sich haben sollte ... Ackermann siedelt seine Figuren meist zwischen Trauer und Hoffnung an. Er zerbricht, verhöhnt niemanden ... Aber die Gefährdung des Menschen wird denn doch schonungslos dargestellt.« (Zitat Ende.) Das mache die Arbeiten zeitlos. »Das Anklägerische wird gleichsam humanisiert.« Die Abkehr von der menschlichen Figur im Spätwerk hebt den humanistischen Anspruch nicht auf. Und der hier und da geäußerte Vorwurf des Eskapismus trifft nicht wirklich zu. Wohl strahlen die meisten Arbeiten eine positive Stimmung aus, echten Lebensmut. Sie müssen sich vorstellen, dass Ackermann den kalten Krieg sehr wohl ausmachte, auch die Verantwortung der neuen Technologien: »Gerne will ich hoffen, dass die Sonneninsel in mir siegt..., deshalb gehe ich der Atom-Chaos-Tendenz unserer Zeit aus dem Wege.« Das späte Werk vergeistigt sich in feierlichen, festlichen, sakralen Sphären von Kosmos und Logos, die in den »Bajamar«-Bildern einen realen Bezug erhalten – sie entstanden in Erinnerung an das »dualistische Erleben« auf den Kanarischen Inseln, wo Ackermann in den 1950er Jahren viel Zeit verbrachte. Bereits am Bodensee, in dunkelster Zeit, wusste er sich geborgen: »Eine Zartheit, still und erhaben, ganz früh oder in der Dämmerung, umgab mich in der Natur, ich war eingebettet im Kosmos.« Die poetische Bildsprache, die das späte Werk kennzeichnet, lässt sich in den nuancenreichen Farbverläufen, den enggeführten Leitern zwischen Flächenräumen, den gleichsam statischen und dynamischen Feldern kaum adäquat erfassen, zumal die rein formale oder farbliche Beschreibung die Symbolik vernachlässigt, die ein großes, unausgesprochenes Thema sind: die Symbolik der Beziehungen. Egal, wo Sie hinschauen, sehen Sie ein dualistisches Miteinander, das in einer Zeit zunehmender Vereinsamung und sinkender Empathie füreinander augenfällig wird. Es scheint mir gerade nicht weltflüchtig zu sein, wenn Max Ackermann mit seiner Kunst und einem ambitionierten Sendungsbewusstsein diese Tugenden einfordert. Ich möchte an dieser Stelle ein wortmächtiges Gedicht von Kurt Leonhard vortragen, das er Ackermann gewidmet und mit dem Titel einer seiner Serien überschrieben hat: »Überbrückte Kontinente«. Es versucht dem hohen Ton der Arbeiten lyrisch nachzuspüren.

Kurt Leonhard Überbrückte Kontinente

Das Bildrechteck schneidet den Schauplatz einer Überraschung
aus der Einsamkeit,
Unendlichkeit,
Unmenschlichkeit utopischer Topographien.

Man sieht:

Flächen und Grenzen,
leere Flächen, scharfe Grenzen,
Farbflächen und Grenzlinien,
eintönige Farbflächen, großzügige Grenzlinien:
Kontinente,
Einflußgebiete,
kosmische Zonen,
blaues Kältereich,
violetten Wärmestrom,
braune Erdküste,
grünes Hinterland.

Wo Blau und Braun sich fast berühren, überbrückt den
Engpaß ein zartes Gestell. Schwarze Drahtschleifen in
freier Schwebel (oder Elektronenbahnen in der Wilson-
kammer?), hell dazwischen gespannt Gelb, Rot, Weiß,
plötzlich umzirkte Formen, das Auge rufend, Experi-
ment für Expeditionen, Energiefänger, Antenne und
Sender zugleich, Werbung, Frohbotschaft, Wohnappa-
rat, eine Weltraumstation, winzig, elegant, rührend
kühn in der weiten monotonen Umgebung der Kraft-
felder, die sich ganz langsam gegeneinander verschieben.

Maß des Menschen.

Rührend kühn wie Mozartmusik,
wie ein Gedicht von Eichendorff,
wie eine Idylle von Corot,

beherrscht es das
Bild, obwohl es nur einen kleinen Teil der Bildfläche bedeckt,
dieses vibrierende Signalsystem,
Rot-Gelb-Weiß-Schwarz,
es ist das Bild, und die
großen einfarbigen Flächen,
Blau-Grün-Braun-Violett,
sind nur Träger und
Rahmen, sind,
was der Ozean dem Schiff ist
oder der Himmel dem Flugzeug,
was die Wüste der Oase ist
oder der Weltraum dem einsamen Planetensystem.

Galerie Schlichtenmaier

Damit ich Sie nun nicht in diesen hohen Sphären hängen lasse, will ich noch kurz auf das Siebdruckwerk Max Ackermanns eingehen. Es gibt kaum einen Künstler in Deutschland, dessen malerisches Werk auch über die Druckgrafik Verwendung fand. Etwas ungeschützt darf man behaupten, dass Ackermann sich als einer der ersten hierzulande, vielleicht in Europa, der Serigrafie angenommen hat, Bereits 1948 experimentierte er in der Technik. Über seinen Freund Willi Baumeister kam er mit Poldi Domberger in Kontakt, später arbeitete er eng mit Hans-Peter Haas zusammen, auch mit Roland Geiger – alle drei gehören zu den Besten ihrer Zunft. So entstanden rund 200 Siebdrucke, die das Werk Ackermanns international bekannt machten. Es ist schon bemerkenswert, dass diese Koryphäen alle im Stuttgarter Raum arbeiteten, wohin auch die Elite der US-amerikanischen Künstler ihre Siebdrucke fertigen ließen. Insbesondere Hans-Peter Haas entwickelte spezielle Verfahren, die es ermöglichten, die empfindlichen Pastell-Vorlagen von Ackermann druckgrafisch umzusetzen, dass ein eigenständiger Werkkomplex entstand. Glücklicherweise erlag er nicht der Verlockung, Auflagen von mehreren hundert Exemplaren zu machen – die meisten liegen bei rund 100 Exemplaren, einige wenige erreichten schon mal 120 oder 150 Exemplare. Der Charme des Siebdruckwerks liegt in der atemberaubenden Farbräumlichkeit, die sich hier noch mehr entfaltet als im malerischen Werk, das über die Lust an der Farbe hinaus eine größere, lyrisch schwingende Musikalität mitbringt. Malerei und Druckgrafik ergeben eine Idee der absoluten Kunst, die im frühen Werk Ackermanns in der Dualität von Zeichnung und Malerei auf technisch andere Weise, wenn auch im vergleichbar humanistischen Anspruch in unterschiedlichen zeitlichen Kontexten zum Ausdruck kommt.

Meine sehr geehrten Damen und Herren, mit diesem Aus- und Rückblick will ich meine Ausführungen zur Ausstellung »Max Ackermann – Durch Zeiten und Räume« beschließen. Der retrospektive Ansatz soll Sie animieren, Ihre eigenen Gedanken über die zeitlichen und räumlichen Dimensionen dieses faszinierenden Schaffens zu machen – mögen die anregenden Farb- und Formwelten uns allen guttun. Wir freuen uns auf anregende Gespräche mit Ihnen, mit Brezeln und Wein. Bei der Gelegenheit darf ich auf den Salon-Abend am 3. Februar hinweisen, bei dem wir uns auf die 1920er Jahre bei Max Ackermann und George Grosz konzentrieren wollen. Wie Sie wissen, wird Grosz zur Zeit in der Staatsgalerie gezeigt. Und vergessen Sie nicht, am Sonntag in einer Woche nach Dätzingen zu kommen, wo es mit der Farbe gleich weiter geht: Im Schloss eröffnen wir die Ausstellung »Who's afraid of... - Farbe in der modernen Kunst bis heute«. Kurzum: der Frühling kann kommen.

Die Ausstellung ist hiermit eröffnet.
Vielen Dank für Ihre Aufmerksamkeit.

Günter Baumann