

Der „andere“ Max Ackermann?

Die Werkgruppe der „Strukturbilder“ oder eine Malerei ohne Formen

Dissertation
zur Erlangung des akademischen Grades eines
Doktors der Philosophie
der Philosophischen Fakultäten
der Universität des Saarlandes

vorgelegt von

Markus Döbele

aus Schwäbisch Gmünd

Saarbrücken 2012

Universitätsprofessor Dr. P. Riemer
Berichtersteller/innen: Prof. Dr. Christa Lichtenstern, Prof. Dr. Rainer Kleinertz
Tag der letzten Prüfungsleistung: 19.03.2012

Abkürzungen:

a.a.O.	an angegebenem Ort
Abb.	Abbildung
Anm.	Anmerkung
cm	Zentimeter
EA	Einzelausstellung
GA	Gruppenausstellung
Hrsg.	Herausgeber
Inv.	Inventar
Nr.	Nummer
MAA	Max Ackermann Archiv, Bietigheim-Bissingen
S.	Seite
SS.	Seiten
u.	und
u.a.	und andere
WVZ	Werkverzeichnis

Das Kürzel ACK, gefolgt von 4 Ziffern, bezeichnet die Nummer, unter der das bezeichnete Werk im Max Ackermann Archiv verzeichnet ist.

Der „andere“ Max Ackermann?

Die Werkgruppe der „Strukturbilder“ oder eine Malerei ohne Formen

1. Einleitung

- 1.1. Der „andere“ Max Ackermann?
- 1.2. Forschungsstand
- 1.3. Quellen
- 1.4. Anmerkungen zu Methode und Vorgehensweise

2. Die „strukturdominanten“ Bilder Max Ackermanns

- 2.1. Erläuterungen zum Verzeichnis der „Strukturbilder“
- 2.2. Erscheinungsformen der „Strukturbilder“
 - 2.2.1. Die „gewobene“ Fläche
 - 2.2.2. Die „bewegte“ Fläche
 - 2.2.3. Die „monochrome“ Fläche
 - 2.2.4. Zusammenfassung

3. Erkenntnisse aus Max Ackermanns schriftlichen Reflexionen

- 3.1. Formaauflösung
- 3.2. Formaauflösung in Struktur
- 3.3. Spontane und zufallsbestimmte Malerei
- 3.4. Bewertung freier informeller Malaktion
- 3.5. Einfachheit durch Struktur
- 3.6. Neue Farbigkeit
- 3.7. Monochromie

4. Geistige und emotionale Dispositionen

- 4.1. Abgrenzung zu theoretischen Grundlagen
- 4.2. Der Ausgleich als metaphysisches Prinzip
- 4.3. Die Analogie von Max Ackermanns Schaffen zur Musik
 - 4.3.1. Kernthesen Ackermanns zur Analogie von Musik und Malerei
 - 4.3.2. Bezüge von Ackermanns Strukturbilder zur Zwölftonmusik

5. Entwicklungslinien der „Strukturbilder“ im Gesamtwerk

- 5.1. Unterschwellige Tendenzen zur Auflösung der Form im Frühwerk
 - 5.1.1. Präsenz von Bewegung im Frühwerk
 - 5.1.2. Dienende Strukturen im Frühwerk
 - 5.1.3. Farbexperimente mit Tendenz zur Formaflösung
- 5.2. Die Experimente in Horn am Bodensee während des Zweiten Weltkriegs
 - 5.2.1. Gesamtflächige Unterlegung von dienenden Strukturen
 - 5.2.2. Farbübungen mit mildernder Formpräsenz
 - 5.2.3. Affinität zur Kalligraphie in Zeichnungen und das Bildthema „Zeichen“
 - 5.2.4. Erste experimentelle „Strukturbilder“
- 5.3. Das Ringen um die Auflösung der Form in der Zeit von 1945 bis 1964
 - 5.3.1. Strukturen dienend in den beiden Kompositionsformen „Überbrückte Kontinente“ und „Hymne“
 - 5.3.2. Provence und Teneriffa
 - 5.3.3. Entwicklung einer Sensibilität für Flächen, Strukturen und Farben in der Zeit von 1954 bis 1964.
- 5.4.1. Entwicklung ab Mitte der sechziger Jahre
- 5.4.2. Farbsensibilisierung in den Farbflächen
- 5.5. Zusammenfassung

6. Vergleiche von Bildern Max Ackermanns mit Beispielen informeller und monochromer Malerei

- 6.1. Experiment zu „Modulation und Patina“ von Willi Baumeister und „Bewegung“ von Max Ackermann
- 6.2. „Akkord in Rot und Blau“ von Ernst Wilhelm Nay und „An die Freude“ von Max Ackermann
- 6.3. “Number 32” von Jackson Pollock und ACK4409 von Max Ackermann
- 6.4. „Dynamische Strukturen“ von Heinz Mack und „Rhythmus Monochrom“ von Max Ackermann
- 6.5. „Black in Deep Red“ von Marc Rothko und „30. Sept. 1964“ von Max Ackermann
- 6.6. Zusammenfassung

7. Schlussbetrachtung und Zusammenfassung der Ergebnisse

Anhänge:

- Anhang I: Literaturliste
- Anhang II: Abbildungsverzeichnis
- Anhang III: Verzeichnis der „Strukturbilder“ von Max Ackermann
- Anhang IV: Biographie Max Ackermanns mit einer Auswahl von Einzel- und Gruppenausstellungen

1. Einleitung

1.1. Der „andere“ Ackermann?

In der Vorbereitungsphase zu der Ausstellung „Max Ackermann – die Suche nach dem Ganzen“¹, die 2004 im Zeppelinmuseum Friedrichshafen stattfand, wurde ich gebeten, in einem kurzen Essay eine Werkgruppe Ackermanns vorzustellen, die bislang in der Rezeption seines Schaffens keine Beachtung gefunden hatte.

Neunundzwanzig Jahre nach dem Tod Ackermanns wurden im Rahmen dieser Retrospektive zum ersten Mal solche Gemälde einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Ich habe damals diesen unbekanntem Teil des Oeuvres überschrieben mit dem Begriff „Strukturbilder“². Vielleicht hatten Ausstellungsmacher, Kunstkritiker, Sammler und Galeristen diese Werke nicht gekannt und, wenn doch, dann nicht verstanden oder nicht als originäres Werk des Künstlers eingeschätzt. Es ist anzunehmen, dass viele in diesen Bildern nicht die künstlerische Qualität wiederfanden, die sie an Ackermann schätzten. Sie erkannten nicht ihren „typischen“, sondern einen anderen „untypischen“ Ackermann.

Ich versuchte in dem für diesen Katalog entstandenen Essay eine erste Annäherung und eine Eingliederung dieser vermeintlich „untypischen“ Bilder in das Gesamtwerk. Für eine umfangreiche kunsthistorische Erforschung der Werkgruppe fehlte jedoch die Zeit. Dennoch wurde klar, dass es sich lohnen würde, einige Aspekte, die sich aus Zeit- und Platznot nur andeuten ließen, genauer zu untersuchen. Die Nachforschungen, die folgten, und deren Ergebnisse werden in den folgenden Kapiteln vorgetragen. Hier werden die Werke dieses „anderen“ Ackermanns dokumentiert, analysiert sowie im Kontext des Gesamtwerks und der zeitgenössischen Kunsttendenzen betrachtet.

¹ Katalog: Max Ackermann – Die Suche nach dem Ganzen, Zeppelin Museum Friedrichshafen. Lindenberg 2004. Im folgenden abgekürzt: Katalog Friedrichshafen 2004.

² Döbele, Markus: Zwischen grossem Leis und kleinem Laut -Ein Essay zu Max Ackermanns Strukturbildern. In: Katalog Friedrichshafen 2004 (a.a.O. Anm. 1) SS. 183-187.



1.
Max Ackermann
„An die Musik“ (1948), ACK4201
Öl-Tempera auf Pappe
72,2 x 53,0 cm



2.
Max Ackermann
„Überbrückte Kontinente XXI“ (1952)
ACK3035
Öl auf Leinwand
120,0 x 80,5 cm



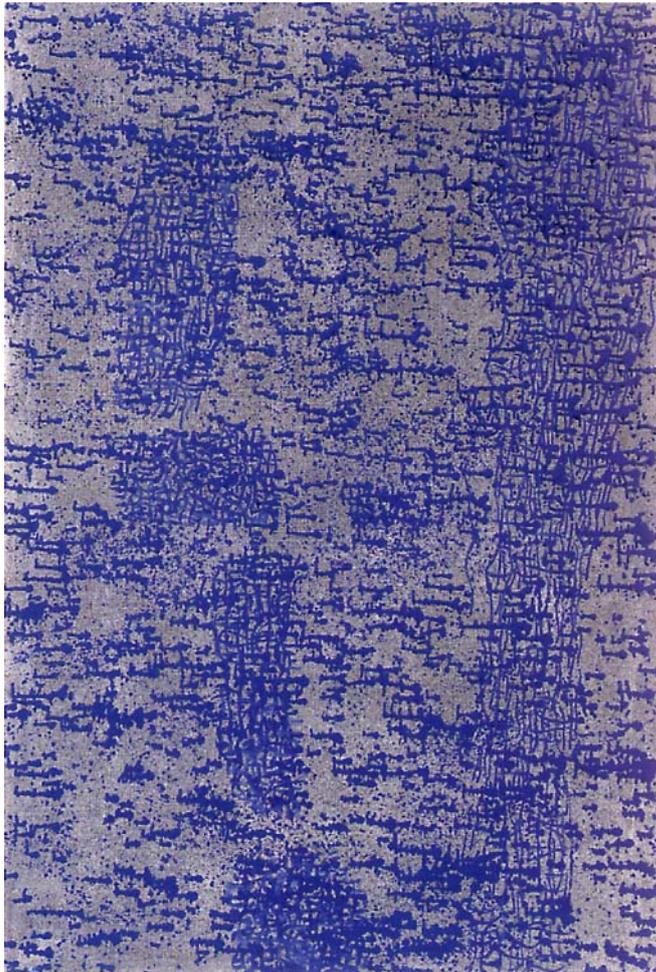
3.
Max Ackermann
„Hymne“ (1955) ACK0120
Öl-Tempera auf Sperrholz
210,0 x 70,0 cm



4.
Max Ackermann
„Vulkan“ (1957) ACK3271
Öl-Tempera auf Leinwand
65,4 × 50,0 cm



6.
Max Ackermann
„5.I.63“ (1963) ACK4463
Öl auf Leinwand
65,5 × 50,5 cm



5.
Max Ackermann
Ohne Titel (um 1960)
ACK3370
Öl auf Leinwand
120,0 × 80,0 cm

Was unterscheidet das „typische“ von dem vermeintlich „untypischen“ Oeuvre Ackermanns? Eine Gegenüberstellung von jeweils drei Werken mögen vor Augen führen, was im Weiteren unter „typisch“ und „untypischen“ gemeint ist. Auf der einen Seite stehen die bekannten Bilder „An die Musik“³ (Abb. 1, S. 2), „Überbrückte Kontinente XXI“⁴ (Abb. 2, S. 2) und „Hymne“⁵ (Abb. 3, S. 2). Diese drei Gemälde repräsentieren die vorherrschenden Bildthemen, mit denen Ackermann in der Nachkriegszeit bekannt wurde. Derartige Werke finden sich heute im Besitz von großen Museen und Sammlungen. Mit solchen und ähnlichen Bildern hatte er nach dem zweiten Weltkrieg große Beachtung und eine gewisse Berühmtheit erlangt. Die Wertschätzung solcher Werke zeigte sich in Ausstellungen an Orten wie München, Köln, Paris, Stuttgart und anderen Städten. Eine gute Zusammenfassung der Ausstellungen bietet das Ausstellungsverzeichnis im Anhang des Katalogs der eingangs genannten Retrospektive im Zeppelin Museum Friedrichshafen.⁶ Die öffentliche Wertschätzung des „typischen“ Ackermanns brachte ihm 1957 die Ernennung des Landes Baden-Württemberg zum Professor ehrenhalber. Die Gesamtheit und der Facettenreichtum der öffentlich gezeigten Werke Ackermanns lässt sich selbstverständlich mit diesen drei Beispielen nur andeuten.

Auf der anderen Seite stehen zum Vergleich die Bilder „Vulkan“⁷ (Abb. 4, S. 3), ein Bild ohne Titel, ACK3370 (Abb. 6, S. 3) um 1960⁸, und das Bild „5.1.1963“⁹ (Abb. 5, S. 3).

³ Ausgestellt: Max Ackermann 1887 - 1975 zum 100. Geburtstag. Stuttgart 1987. (Katalog Nr. 71, Farbabb. als Titelbild). Im Folgenden abgekürzt: Retrospektive Stuttgart 1987.

⁴ Ausgestellt in folgenden Ausstellungen: 1.) Retrospektive Stuttgart 1987 (a.a.O. Anm. 3.) (Katalog Nr. 81, Farbabbildung). 2.) Max Ackermann – Die Suche nach dem Ganzen, Zeppelin Museum Friedrichshafen 2004. Im Folgenden abgekürzt: Retrospektive Friedrichshafen 2004. (Katalog Nr.139, Farbabb.).

⁵ Ausgestellt in folgenden Ausstellungen: 1.) Retrospektive Stuttgart 1987 (a.a.O. Anm. 3.) (Katalog Nr. 90, Farbabb.). 2.) Retrospektive Friedrichshafen 2004 (a.a.O. Anm. 4) (Katalog Nr.155, Farbabb. irrtümlich als Nr. 148).

⁶ Verzeichnis der Einzelausstellungen und Ausstellungsbeteiligungen Ackermanns. In: Katalog Friedrichshafen 2004 (a.a.O. Anm. 1.) SS. 337-345.

⁷ Ausgestellt: Retrospektive Friedrichshafen 2004. (Katalog Nr.156, Farbabb.).

⁸ Ausgestellt: Retrospektive Friedrichshafen 2004. (Katalog Nr.161, Farbabb.).

⁹ Ausgestellt: Retrospektive Friedrichshafen 2004. (Katalog Nr.207, Farbabb.).

Die beiden Bildgruppen zeigen einen grundlegenden Unterschied im Umgang mit Form und Farbe. Die Bilder der ersten Gruppe leben von einer Komposition aus umgrenzten geometrischen oder amorphen Flächenformen. Völlig konträr dazu erweist sich die zweite Gruppe der gezeigten Werke. Hier ist auf unterschiedliche Weise das Bemühen erkennbar, geometrische Flächenformen zu meiden. „Vulkan“ (Abb. 4) zeigt zerfließende oder gespachtelte Farbströme, während die unbetitelte Leinwand (ACK3370) (Abb. 5) geträufelte, sich stellenweise überschneidende Tropfen- und Linienbündel, zur Schau stellt und „5.I.63“ sich auf eine mit einem gitterartigen Muster unterlegten nahezu monochromen Bildfläche beschränkt. Das Fehlen von Silhouetten lässt keine Formbildung zu. Ob gespachtelt, geträufelt oder mit einem Sisalnetz unterlegt, in allen drei Fällen ordnet sich die Malerei nicht einer Formkomposition unter, sondern thematisiert ein dominierendes und bildüberspannendes Ordnungsprinzip, das ich als „Struktur“ bezeichnen möchte. Wenn man von Formen sprechen will, dann nur von flächig organisierten Mikroformen, die eine „Struktur“ bilden. Das heißt die Form dient der „Struktur“. Deshalb verwende ich den Begriff „Strukturbilder“ oder „strukturdominante“ Bilder. Ich möchte im Weiteren diesen Begriff in Bezug auf Ackermann nur in Anführungszeichen verwenden, da das Wort Struktur heutzutage eine gewisse Beliebigkeit erlangt hat und in den unterschiedlichsten Bereichen, wie zum Beispiel Mathematik, Logik, Psychologie, Botanik, Chemie, Architektur, Ökonomie, Grammatik, et cetera, unterschiedliches bedeutet. Auch in der Kunst des 20. Jahrhunderts wird der Begriff in jeweils spezieller Ausprägung verwendet. So spricht auch Heinz Mack in Bezug auf seine Malerei von „Strukturbildern“. Dennoch erschien mir der Begriff wegen seiner grundsätzlichen Bedeutung auf die hier vorgestellten Bilder Ackermanns zu passen. Im Allgemeinen bezeichnet das Wort Struktur eine Art der Ordnung innerhalb eines aus Kleinelementen gebildeten Organismus. Im Laufe der weiteren Betrachtungen wird deutlich werden, wie gut der Begriff zu Ackermanns „Strukturbildern“ passt.

Einige dieser Bilder berühren den Bereich der informellen und der monochromen Malerei. Es wird Teil dieser Arbeit sein, zu fragen, ob und,

wenn ja, auf welche Art Ackermann mit seinen „Strukturbildern“ eine Position zu diesen zeitgenössischen Kunsttendenzen eingenommen hat. Auf diese Weise wird die in den letzten Jahren verstärkt aufkommende differenzierte Auseinandersetzung mit den zahlreichen Spielarten des Informel, der Malerei „ohne Formen“, um eine Facette ergänzt.¹⁰

Da sich im Weiteren alles um Ackermanns „Strukturbilder“ drehen wird, diese allerdings fast nie in der Öffentlichkeit aufgetaucht sind, habe ich es als notwendig erachtet im Anhang alle Bilder, die man dieser Werkgruppe zuordnen kann und die mir bekannt sind, zu verzeichnen. Die Intension dieser Arbeit ist, nicht nur die „Strukturbilder“ und den künstlerischen sowie geistigen Hintergrund vorzustellen, sondern auch zu prüfen, ob sich darin wirklich ein „anderer“ Ackermann zeigt. Am Schluss wird sich erweisen, ob uns mit den „Strukturbildern“ ein „typischer“ oder „untypischer“ Ackermann vor Augen tritt.

1.2. Forschungsstand

Bis auf wenige Ausnahmen beginnt die literarische Auseinandersetzung mit Ackermanns Bildern der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg¹¹. Kurt Leonhard schrieb als Katalogbeitrag zu der vielbeachteten Ausstellungsreihe „Die schöpferischen Kräfte in der abstrakten Malerei“, die Ottomar Domnick 1947 organisierte, einen Aufsatz zu den Bildern Max Ackermanns mit dem Titel „Musikalische Malerei - Bemerkungen zu einem Werkstattgedanken

¹⁰ Christoph Wagner formulierte hinsichtlich der Artenvielfalt des Informel: „Von informeller Malerei sollte man nicht im Singular, sondern im Plural sprechen. Und die Frage nach den wahrnehmungsgeschichtlichen Grundlagen dieser Malerei liefert zusätzliche Bezugspunkte, um die Unterschiedlichkeit dieser künstlerischen Konzepte und bildlichen Sprachen genauer zu konturieren.“ Wagner, Christoph: Der beschleunigte Blick: Hann Trier und das prozessuale Bild. Berlin 1999.

¹¹ Als Beispiele seien zwei Aufsätze vor 1945 genannt: 1.) Musper, Theodor: Max Ackermann als Graphiker. In: Die Graphischen Künste, 56. Jahrgang, Heft 4. Wien 1933. SS. 83-86. 2.) Hildebrand, Hans: Adlof Hölzel und sein Kreis. In: Das Werk, 23. Jahrgang, Heft 5, Zürich 1936.

eines Malers“¹² und Will Grohmann veröffentlichte 1955 einen kleinen Band zum abstrakten Werk des Künstlers¹³. Beide Autoren versuchten den künstlerischen Wert der damals noch umstrittenen geometrischen Abstraktion zu unterstreichen und sahen Ackermanns Beitrag dazu vor allem in der Umsetzung von Lyrik und Musik in geometrische oder amorphe Farb- und Formkompositionen. Diesen Aspekt unterlegen die zahlreichen Publikationen des Lyrikers und Ackermann-Biographen Dieter Hoffmann in den sechziger Jahren bis heute.

Kurt Leonhards 1966 veröffentlichtes Taschenbuch „Max Ackermann – Zeichnungen aus 5 Jahrzehnten“¹⁴ versucht mit intellektueller Schärfe und pädagogischem Impetus Ackermanns Bildsprache dem Betrachter näher zu bringen, beschränkt sich aber auf die Analyse der Formen- und Liniensprache des zeichnerischen Werkes. Im Jahr 1967, zum 80. Geburtstag des Künstlers, zeigte das Mittelrhein-Museum in Koblenz eine erste große Retrospektive. Im dazu herausgegebenen Katalog versuchte die Museumsdirektorin Maria Velte in Wort und Bild eine erste Darstellung des Gesamtwerks zu geben; allerdings unter Ausklammerung der „Strukturbilder“¹⁵. Auch die zahlreichen Einzelausstellungen in öffentlichen und privaten Galerien in den fünfziger und sechziger Jahren zeigten diese Bilder nicht.¹⁶ Offenbar haben schon in der Entstehungszeit der

¹² Leonhard, Kurt: Musikalische Malerei - Bemerkungen zu einem Werkstattgedanken eines Malers. In: Domnick, Otmar [Hrsg.]: Katalog: Die schöpferischen Kräfte in der abstrakten Malerei. Ein Zyklus mit Fritz Winter, Otto Ritschl, Willi Baumeister, Max Ackermann, Georg Meistermann. Bergen/II Obb. 1947. SS. 84-90.

¹³ Grohmann, Will [Hrsg.]: Max Ackermann. Stuttgart 1955.

¹⁴ Leonhard, Kurt: Max Ackermann - Zeichnungen aus fünf Jahrzehnten. Frankfurt 1966.

¹⁵ Katalog: Max Ackermann Gemälde 1908 – 1967. Mittelrhein Museum Koblenz 1967.

¹⁶ Die Dokumentationen folgender Ausstellungen konnten überprüft werden: Katalog: Kunstkabinett Egon Günther, Mannheim 1948. Faltblatt: Moderne Galerie, Köln-Nippes 1948. Galerie Otto Ralfs, Braunschweig 1948. Katalog: Galerie Gerd Rosen, Berlin 1949. Faltblatt: Kunstverein, Freiburg im Breisgau 1952. Katalog: Staatsgalerie, Stuttgart 1956. Katalog: Galerie Inge Ahlers, Mannheim 1957. Katalog: Galerie 58, Rapperswil 1959. Katalog: Max Ackermann – Pastelle, Galerie Renate Boukes, Wiesbaden 1960. Faltblatt: Galerie Parnaß, Wuppertal 1961. Katalog: Max Ackermann, Ölbilder und Pastelle, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1963. Faltblatt: Max Ackermann, Ölbilder, Pastelle, Kurverwaltung Freudenstadt 1964. Faltblatt: Galerie Apfelbaum, Augsburg-Kissing 1965. Katalog: Max Ackermann, Gemälde 1908-1967, Mittelrhein Museum, Koblenz 1967. Katalog: Max Ackermann . Ausstellung zum 80. Geburtstag, Gemälde, Pastelle, Zeichnungen ab 1908, Galerie Valentien, Stuttgart 1967. Faltblatt: Max Ackermann – Ausstellung zu seinem 80. Geburtstag. Württembergischer Kunstverein und Stadtverwaltung Stuttgart, 1967. Katalog: Max Ackermann, Goodspeed Hall, Chicago 1969. Katalog: Max Ackermann – Ölbilder und Graphiken, Galerie Christoph Dürr, München 1969.

„Strukturbilder“ diese nicht in das Bild einer konsequenten Entwicklung des Gesamtwerks gepasst. Die Frage, warum Ackermann selbst als Hauptakteur nicht dafür gesorgt hat, diese Bilder zu zeigen, wird uns am Schluss beschäftigen.

1972 veröffentlichte der Freundeskreis Max Ackermanns unter der Federführung von Ludwin Langenfeld eine umfangreiche Anthologie unter dem Titel „Max Ackermann-Aspekte seines Gesamtwerkes“¹⁷. Neben persönlichen Beiträgen von Freunden des Künstlers in Form von Gedichten, Erlebnisberichten und Hommagen an den nunmehr fünfundachtzigjährigen Ackermann leistet der Band erhellende Beiträge zu einzelnen Formmotiven. Darunter findet man „Das Karlsruher Gespräch vom 20. September 1971“ zwischen Ackermann und Ludwin Langenfeld abgedruckt. Darin leitete Langenfeld den Künstler an, seine Gedanken zum eigenen Werk in ungewohnter Ausführlichkeit selbst zu artikulieren. In diesem Gespräch erscheint zum ersten Mal der Begriff „Strukturmalerei“. Sich auf das Ölbild „6. August 1963“ (Abb. 7, S. 9) beziehend, äußerte sich Langenfeld: „..., aber ich bin dann doch auf der richtigen Spur, wenn ich diese Malerei als eine Strukturmalerei ansehe, die gewisse Gesetze unserer Zeit, die im Immateriellen liegen optisch darstellen will, also z.B. wir sehen ja auch nicht die Wellen, die in diesem Zimmer jetzt vorhanden sind... aber Sie haben hier versucht, eine solche Wellenexistenz festzuhalten“¹⁸.

Nun lässt sich daraus nicht sicher ableiten, ob mit „Strukturmalerei“ die Graphismen oder das Changieren in der grünblauen Farbfläche gemeint war. Der Hinweis auf das „Immaterielle“ und die Analogie zur „Wellenexistenz“ könnte durchaus das Schwingen in der Farbfläche meinen. Dafür würde sprechen, dass Langenfeld dieses Bild als „Antennenbild“ bezeichnete. Antennen, assoziiert in den weißen Linien, fangen unsichtbare Wellen ein. Deshalb liegt es nahe, die Begriffe „Strukturmalerei“ und „Wellenexistenz“ auf den Bereich dazwischen zu beziehen. Letztlich bleibt offen was genau gemeint war. Jedenfalls hat Langenfeld eine Qualität der Malerei erkannt, deren Thema nicht die Formkomposition, sondern das „Immaterielle“ ist.

¹⁷ Langenfeld, Ludwin [Hrsg.]: Max Ackermann – Aspekte seines Gesamtwerkes. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1972. Im Folgenden abgekürzt: Langenfeld 1972.

¹⁸ Langenfeld 1972 (a.a.O. Anm. 17) SS. 152-153.



7.
Max Ackermann
„6. August 1963“ (1963)
Öl auf Leinwand
100,0 × 90,5 cm

Allerdings beruft er sich auf ein Bild, das nicht überwiegend ohne Form ist, denn die weißen Linien kann man durchaus als formale und figurale Verweise deuten. Schon der Begriff „Antennenbild“ bedeutet eine figürliche Assoziation.

Das Phänomen der formlos in der Bildfläche klingenden „Struktur“ wurde also am Beispiel eines Bildes erkannt, das eigentlich kein „strukturdominantes“ ist. Es lässt sich nicht feststellen, ob Langenfeld die früheren Werke, wie die hier im ersten Abschnitt als „Strukturbilder“ (Abb. 4 – 6, S. 3) vorgestellten, jemals gesehen hatte. Jedenfalls blieb es bei der Andeutung und der einmaligen Verwendung des Begriffs „Strukturalerei“.

Die Jahrzehnte nach dem Tod Ackermanns im Jahr 1975 waren davon geprägt, das umfangreiche und teils widersprüchlich erscheinende Gesamtwerk in seiner Entwicklung besser verstehen zu wollen, gleichsam den roten Faden seines Schaffens zu entschlüsseln. Diese Bemühungen wurden intensiviert, seit Johannes Döbele nach dem Tod Peter Stratomeyers, des Adoptivsohns Ackermanns, im Jahr 1983 die Verwaltung des Nachlasses übernommen hatte. Seinen Bemühungen ist es zu verdanken,

dass im Jahr 1987, zwanzig Jahre nach der letzten großen Ausstellung im Mittelrheinmuseum Koblenz, eine große Retrospektive anlässlich des hundertsten Geburtstags des Künstlers zustande kam, die in der Galerie der Stadt Stuttgart und in der Jahrhunderthalle Höchst gezeigt wurde.¹⁹ Das Bodensee-Museum Friedrichshafen begleitete den Ausstellungsreigen mit einer Präsentation von kleinen Formaten der 30-er und 40-er Jahre²⁰ und die Städtische Galerie Albstadt mit einer Schau zum figürlichen zeichnerischen Werk²¹. Es zeigte sich eine ungeahnte Vielfalt des Schaffens Ackermanns. Dennoch waren in diesen Präsentationen keine „Strukturbilder“ zu sehen, genauso wenig, wie in den zahlreichen Ausstellungen der folgenden Jahre.

Unter den Publikationen, die in dieser Zeit zum Gesamtwerk erschienen sind, ist Ralph Mertens Gegenüberstellung von Max Ackermann und Günther Uecker hervorzuheben.²² Hier werden zwar keine „Strukturbilder“ vorgestellt, doch die bisher vernachlässigte Thematisierung der Farbwirkung im Oeuvre Ackermanns eröffnete einen sensibleren Blick auf seine Malerei. Wie noch im weiteren Verlauf dieser Arbeit zu sehen sein wird, liegt in der Farbe das dominierende Ausdrucksmittel der „Strukturbilder“, weshalb ich Mertens Beitrag als eine Vorstufe zur Auseinandersetzung mit diesen Werken ansehe.

Im selben Zug oder als Folge der regen Ausstellungs- und Publikationstätigkeit regte sich ein wissenschaftliches Interesse am Oeuvre Ackermanns. Es begann mit einer Magisterarbeit über das zeichnerische Frühwerk, die Danica Tautenhahn 1993 vorlegte.²³ Eine besondere Herausforderung für die Forschung bestand in der Aufgabe, eine Entwicklung des Gesamtwerks vorzustellen, die eine zeitlich und thematisch realistische Einordnung der Werkgruppen ermöglichen sollte. Diese war

¹⁹ Siehe: Retrospektive Stuttgart 1987.

²⁰ Tittel, Lutz: Max Ackermann 1887 – 1975. Kleine Formate der 30er und 40er Jahre. Aus der Reihe „Kunst am See“, Friedrichshafen 1987.

²¹ Katalog: Max Ackermann 1997-1975 Zeichnungen der zwanziger Jahre aus der Stiftung Walther Groz. Veröffentlichungen der Städtischen Galerie Albstadt Nr. 51, 1988.

²² Merten, Ralph: Wirklichkeit der Farbe – Farbe der Wirklichkeit, Ackermann – Uecker. Stuttgart 1992. Im Folgenden abgekürzt: Merten 1992.

²³ Danica Tautenhahn: Max Ackermann. Das zeichnerische Frühwerk (1904 – 1926). Magisterarbeit Fachbereich Neuere deutsche Literatur und Kunstwissenschaften der Philipps-Universität Marburg 1993.

erschwert durch fehlende oder teilweise unzuverlässige Datierungen. Deshalb hieß die Überschrift der Dissertation, die Gabriele Schneider 1999 an der Berliner Freien Universität vorlegte „Max Ackermann - Die Genese des malerischen Werks“²⁴. Die Autorin leistete eine erste wissenschaftliche Festlegung auf eine Formgenese im Gesamtwerk Ackermanns, indem sie die Entwicklung der Formen und die dem Gesamtwerk zugrundeliegende Farbtheorie analysierte und umfangreiche schriftliche Zeugnisse des Künstlers hinzuzog. Schneider hat Einflüsse des Informell in Werken Ackermanns der fünfziger Jahre erkannt, die sich allerdings auf die Maltechnik beschränkten. Sie schrieb: *„Sein Interesse konzentriert sich vielmehr auf die technische Seite des Informels, insbesondere auf die Behandlung der Bildoberfläche. Durch Hilfsmittel wie den Spachtel, die aus der Tube gequetschte Farbpaste oder durch einen tupfenden Farbauftrag sieht er neue Möglichkeiten gegeben, die Bildfläche zu strukturieren, ohne von der Grundidee seiner Kompositionsauffassung abrücker zu müssen.“*²⁵ Inwiefern man dies noch bei den Strukturbildern behaupten kann, wird sich herausstellen, nachdem wir mehr über die Intensionen der „Strukturbilder“ erfahren haben.

Werke, wie die gezeigten „Vulkan“, „5.I.63“ und ACK3370 (Abb. 4 – 6, S. 3), hatte Schneider nicht sehen können, da solche Bilder erst im Zuge der Vorbereitungen zur Friedrichshafener Ausstellung im Jahr 2003 im Max Ackermann Archiv entdeckt wurden. Der Kurator dieser Ausstellung, Dirk Blübaum, erkannte die Eigenständigkeit dieser Bilder und integrierte die drei oben erwähnten „formlosen“ Bilder in die Ausstellung. Wie Eingangs erwähnt durfte ich mich im Rahmen eines Katalogbeitrag mit diesen Werken auseinandersetzen.²⁶ Daraus ergab sich eine erste Annäherung an diese Bilder und die damit verbundene Forschung im schriftlichen Nachlass Ackermanns brachte neue Schriftblätter und Tagebuchauszüge ans Licht. Daraus entstand die Motivation, im schriftlichen und malerischen Nachlass

²⁴ Schneider, Gabriele: Max Ackermann. Die Genese des malerischen Werkes, Phil.-Diss. Berlin 1998, Microfiche-Publikation Berlin 1999. Im Folgenden abgekürzt: Schneider 1999.

²⁵ Schneider 1999. S. 204-205.

²⁶ A.a.O. (Anm.2).

Ackermanns weiter zu forschen. Die Ergebnisse meiner Forschungsarbeit werde ich in den folgenden Kapiteln vorstellen.

1.3. Quellen

Die entscheidenden Quellen für die Auseinandersetzung mit den „Strukturbildern“ sind die Werke selbst sowie die schriftlichen Zeugnisse Ackermanns. Beides konnte ich im Max Ackermann Archiv in Bietigheim-Bissingen einsehen.

Obwohl seit 1983²⁷ keine „Strukturbilder“ das Max Ackermann Archiv verlassen haben, handelt es sich nicht um den ursprünglichen Bestand dieser Bilder. Es gibt zahlreiche Indizien, die darauf hinweisen, dass die Werkgruppe umfangreicher war. Im Tagebuch lesen wir am 6. Januar 1963 die Notiz „*klebe Netze auf*“²⁸. Es handelte sich um Vorbereitungen für Werke wie das gezeigte „5.I.1963“ (Abb. 6, S. 3). Demnach hat es außer diesem noch mehrere Netz-Bilder gegeben, von denen sich keines finden lies. Ähnlich verhält es sich mit dem unbetitelten, Blau auf Hellgrau getropfelten, Bild ACK3370 (Abb. 5, S. 3). Über die Vorbereitungen dazu berichtet das Tagebuch am 9. August 1961: „*Streiche 3 Leinwände mit hell grau. Sie sollen 'beträufelt' werden.*“²⁹ Wieder ist nur diese eine Leinwand ACK3370 erhalten.

Laut Berichten von Zeitzeugen befanden sich im Stuttgarter Atelier auf dem „Wiesle“ ursprünglich mehr „Strukturbilder“³⁰. Außerdem spricht das Auftauchen von mindestens zwei solcher Bilder im Auktionshandel dafür, dass außerhalb des Nachlasses ein gewisser Schattenbestand an solchen Werken existiert.³¹ Obwohl davon auszugehen ist, dass die im Max Ackermann Archiv gefundenen „Strukturbilder“ nur einen Teil des

²⁷ Die Angabe der Jahreszahl beruht auf Aussagen von Johannes Döbele und Rudolf Bayer.

²⁸ Max Ackermann: Tagebuch vom „10. Juli 1962 – 23. April 1963“. Handschriftlich. Max Ackermann Archiv, Bietigheim-Bissingen. Im Folgenden abgekürzt: MAA.

²⁹ Max Ackermann: Tagebuch vom „3.9.60 – 15.9.61“. Handschriftlich. MAA.

³⁰ Laut Aussage Rudolf Bayers waren 1962 beim Umzug in das neue Atelier Ackermanns in die Witthohstaffel 8, Stuttgart, mehr „Strukturbilder“ vorhanden.

³¹ Ein Bild ist dokumentiert in: Katalog 242. Auktion, Ketterer Kunst München, 6. Mai 2000, Lot 289. Ein anderes ist durch Dieter Hoffmann bezeugt.

ursprünglichen Bestand an solchen Werken darstellen, geben Sie eine gute Vorstellung von der Bandbreite der künstlerischen Ausdrucksformen.

Aufschlussreich sind nicht nur die Bilder selbst, sondern die Beschriftungen auf der Rückseite. Vor allem die Titel sind Hinweise für die künstlerische Intension des Bildes. Zu einer besonders ergiebigen Quelle wurden die Tagebücher der Jahre ab 1959, die im Max Ackermann Archiv eingesehen werden konnten. Leider finden sich für die vierziger und fünfziger Jahre keine Tagebücher im Nachlass. Es fehlen schriftliche Zeugnisse Ackermanns zu den frühen Strukturbildern. Ackermann hatte sich angewöhnt, regelmäßig seine Malerei in theoretischen Betrachtungen zu reflektieren. Seine Gedanken notierte er handschriftlich auf einzelne Schriftblätter oder an den Rand von Zeichnungen, viele mit Tagesdatum. Es geht dabei weniger um systematisch ausgereifte Theorien, sondern um geistige, ästhetische und emotionale Momentaufnahmen. Diese Schriftblätter zeigen, welche künstlerischen Fragen ihn aktuell bewegten und wie er seine Bilder sah. Neben den Tagebüchern sind die erwähnten Schriftblätter die wichtigste Quelle für die Beschäftigung mit den geistigen und künstlerischen Inhalten der „Strukturbilder“.

Außerdem verdanke ich wichtige Informationen den Zeitzeugen Dieter Hoffmann und Günther Wirth. Dieter Hoffmann war ein enger Berater, Freund und Biograph Max Ackermanns. Günther Wirth ist einer der renommiertesten Kunstjournalisten und -autoren im Süddeutschen Raum, der einen guten Kontakt zu dem Künstler pflegte.

1.4. Anmerkungen zur Methode und Vorgehensweise

Das Kernthema der hier vorliegenden Forschung ist die Frage nach den künstlerischen Intensionen der „Strukturbilder“ Ackermanns. Voraussetzung für die Suche nach Antworten ist, diese Werkgruppe und ihre Eigenheiten zu kennen. Da sie aber bislang, mit einzelnen Ausnahmen, der Öffentlichkeit unbekannt waren, wird das erste Kapitel jene Bilder

vorstellen. Das Veranschaulichen und Beschreiben dieser Werke gibt dem Leser die Möglichkeit, die im Laufe meiner Auseinandersetzung angestellten Vergleiche und Interpretationen zu überprüfen. In diesem werkanalytischen Teil geht es nicht nur darum, einige Bilder zu beschreiben, sondern innerhalb der „Strukturbilder“ Ackermanns wiederkehrende Bildthemen herauszustellen und Entwicklungen aufzuzeigen. Es versteht sich von selbst, dass nicht jedes Werk ausführlich beschrieben werden kann, weshalb ich mich dabei auf aussagekräftige Beispiele konzentrieren musste. Wer einen Überblick auf die Gesamtheit der Werkgruppe gewinnen will, der sei auf den Anhang dieser Schrift verwiesen. In dem dortigen bebilderten Verzeichnis habe ich alle „Strukturbilder“, die mir zugänglich waren, gelistet.

Darauf aufbauend werde ich im zweiten Schritt den geistigen Grundlagen und künstlerischen Strategien nachgehen, die den Bildern zugrunde liegen. Um ein einseitiges Vorgehen zu vermeiden, wird im Laufe meiner Ausführungen aus zwei Richtungen geforscht: zuerst vom Standpunkt des Künstlers und später im letzten Kapitel in Vergleichen mit Beispielen von Kunstwerken, die zeitgleich in der Öffentlichkeit diskutiert wurden. Anhand von ausgewählten Tagebuchauszügen und losen Schriftblättern werde ich Ackermanns künstlerische Intensionen nachgehen. Die Analyse von theoretischen und weltanschaulichen Notizen sowie Selbstanalysen ermöglichen Einblicke in die künstlerischen und geistigen Gedanken, die hinter den „Strukturbildern“ stehen. Des Weiteren vermittelt die Gegenüberstellung der schriftlichen Äußerungen mit den Werken eine Vorstellung, wie sich bei Ackermann in experimentellen Phasen Theorie und Praxis gegenseitig verhielten.

Um zu beurteilen, ob die „Strukturbilder“ einen „typischen“ oder „untypischen“ Ackermann zeigen, gilt es nicht nur die Besonderheiten der fraglichen Werkgruppe hervorzuheben. Um einen vermeintlich anderen Ackermann profilieren zu können, muss auch das thematisiert werden, was „typisch“ für Ackermann ist. Damit ist nicht gemeint alles zu wiederholen, was man in der Literatur zu Ackermanns theoretischen Grundlagen und zu

den Gesetzmäßigkeiten der Gestaltungskräfte nachlesen kann. Sie bilden nur einen allgemeinen Teil des Fundaments, auf dem Ackermann mit seiner Malerei steht. Der wichtigere authentische Teil seines Schaffens liegt im Bereich der den Malprozess leitenden Empfindung. Deshalb habe ich den geistigen und emotionalen Dispositionen ein eigenes Kapitel gewidmet. Indem diese thematisiert werden, kann eine Vorstellung von dem entwickelt werden, was den „typischen“, das heißt authentischen, Ackermann auszeichnet. Dies ist eine der Voraussetzungen für die Prüfung der These eines „anderen“ Ackermanns.

In einem weiteren Kapitel werden Tendenzen der Strukturbildung und der Formaflösung in der Genese des Gesamtwerks herausgestellt. Das heißt, es wird untersucht, ob sich in Ackermanns Oeuvre formale und inhaltliche Vorläufer zu den „Strukturbildern“ feststellen lassen. So kann die Frage geklärt werden, ob diese solitär im Gesamtwerk stehen oder sich eine Entwicklung abzeichnet, an denen die „Strukturbilder“ teilhaben. Mit diesem speziellen Blick auf den Werdegang des Schaffens Ackermanns werden auch einige Bildbeispiele näher betrachtet, die für den berühmten „typischen“ Ackermann stehen.

Das vorletzte Kapitel wird zeitgleiche Werke anderer Künstler mit exemplarischen „Strukturbildern“ Ackermanns vergleichen. Dadurch werden sich einige weitere Charakteristika herausstellen lassen. Anhand solcher Vergleiche wird deutlich werden, ob die „Strukturbilder“ Ackermanns nicht nur im Vergleich zum Gesamtwerk des Künstlers eine Rolle spielen, sondern auch einen eigenständigen Beitrag zur zeitgenössischen Kunst darstellen.

Abschließend werden die in den vorangegangenen Kapiteln profilierten Bausteine zu einem Gesamtbild zusammengefügt. Mit Hilfe der gewonnenen Erkenntnisse kann die Vorstellung eines sich in den „Strukturbildern“ zeigenden „anderen“ Ackermanns hinterfragt und neu beantwortet werden.

2. Die „strukturdominanten“ Bilder Max Ackermanns

Dieses Kapitel ist den Erscheinungsformen und Gestaltungsstrategien der „Strukturbilder“ Ackermanns gewidmet.

2.1. Erläuterungen zum Verzeichnis der „Strukturbilder“

Der Ausgangspunkt dieser Arbeit ist die Gesamtheit der von mir so benannten „Strukturbilder“ Max Ackermanns. Im Anhang I dieser Arbeit sind alle mir bekannten Bilder dieser Werkgruppe mit farbigen Abbildungen in chronologischer Reihenfolge aufgelistet. Einige der Werke sind nicht datiert und als solche gekennzeichnet. Deren Entstehung wurde von mir aufgrund der bei dieser Arbeit gewonnenen Erkenntnisse geschätzt und entsprechend eingeordnet. Bei dem Verzeichnis der Strukturbilder habe ich mich ausschließlich auf die Öl- oder Temperamalerei konzentriert. Da es den Umfang dieser Arbeit sprengen würde und der Konzentration auf das Wesentliche hinderlich wäre, sind Pastelle oder Zeichnungen im Anhang nicht gelistet.

Ackermann war in Bezug auf Bildtitel und Datierungen nicht stringent. Dies betrifft nicht nur die „Strukturbilder“, sondern das gesamte Oeuvre. Nicht alle Bilder sind von ihm handschriftlich mit einem Titel versehen. Dasselbe gilt für Datierungen und Signaturen. Für Bildtitel und Datierungen habe ich mich in den Ausführungen und im angehängten Verzeichnis zu folgender Kennzeichnung entschlossen. Bei den von Ackermann handschriftlich recto oder verso betitelten Werken schreibe ich den Bildtitel in Anführungszeichen. Wenn sich am Bild nur ein Datum oder eine Monatsangabe findet, verwende ich diese in der erfolgten Schreibweise als Titel mit Anführungszeichen. Die Verwendung des Datums als Bildtitel stützt sich auf eine Notiz Ackermanns, der am 19. April 1962 in sein Tagebuch schrieb: „Der Tag, an dem ich ein Bild male oder beginne, ist als potenzierte Station in meinem Leben in sich begrenzt. Ich kann nur „das“ an diesem Tag malen. Nur „das“ und nichts anderes. So benenne ich das Bild

sinnvoll, wenn ich es mit Datum versehe u. meinen Namen draufsetze.“³²

Zur Bezeichnung derjenigen Bilder, die gänzlich unbetitelt sind, werde ich im Text als Titel die Nummer verwenden, unter der sie im Max Ackermann Archiv geführt werden. Es handelt sich um das Kürzel ACK gefolgt von vier Ziffern.

Die Entscheidung, in welchem Bild eine gesamtflächige „Struktur“ dominiert, ist nicht immer leicht, denn die Grenze zu der Art von Malerei, in welcher die „Strukturen“ der Komposition geometrischer Formen dienen, ist fließend. Als Beispiel kann das erwähnte Ölbild „6. August 1963“ (Abb. 7, S. 9) herangezogen werden. Die Malerei dient hier weder dazu geometrische, noch amorphe Flächenformen vorzutragen. Statt dessen erscheinen vor einem gesamtflächig monochromen Farbraum Liniengespinnste und spärliche Farbakzente im tonalen Bereich der Hintergrundfläche. Dennoch kann man in den beiden vertikalen gegenläufigen Linienformationen eine figural modellierende Formation ausmachen. Beide Eigenschaften, der formlose, monochrom strukturierte Farbraum und die davor durch Linien andeutungsweise vorgetragenen Formen, charakterisieren dieses Bild, ohne dass man messbar feststellen könnte, welche der beiden Aspekte dominiere. In diesem Fall überwiegt nach meiner Auffassung der figurale und räumliche Aspekt gegenüber der über die Bildfläche angelegten „Struktur“. Nicht umsonst wurde dieses Bild von Langenfeld als „Antennenbild“³³ betitelt, was bezeichnend für die Hauptassoziation ist. Ich entschied mich bei der Auswahl der „Strukturbilder“ strenge Maßstäbe anzusetzen. Das heißt nur Werke, in denen eine „Struktur“ gesamtflächig dominiert, wurden in das Verzeichnis aufgenommen. Auf diese Weise wurde die Anzahl dieser Werkgruppe kleiner, aber das Profil klarer.

Das wichtigste Kriterium für die Aufnahme in das Verzeichnis der „Strukturbilder“ war die Dominanz eines die ganze Bildfläche füllenden Prinzips. Dieses Allover kann eine Ordnung sein, der viele Akzente

³² Max Ackermann: Tagebuch vom „25. Aug. 1961 – 9. Juli 1962“. Handschriftlich. MAA

³³ Langenfeld 1972. S. 152.

unterworfen sind. Es kann aber auch ein Einzelakzent sein, der sich über die ganze Bildfläche erstreckt, wie zum Beispiel bei monochromen Bildern.

Das verbindende Prinzip muss nicht automatisch strenge Ordnung beinhalten. Es kann sich auch in einer Unordnung oder Zufallsordnung zeigen, die alle Teile des Bildes durchwirken.

Daraus ergibt sich ein weiteres Kriterium. Umgrenzte oder räumlich artikulierte Formen lösen sich in der „Struktur“ auf. Das heißt nicht, dass diese Bilder keine Andeutungen von Formen enthalten. Entscheidend ist, dass diese dem Allover der „Struktur“ untergeordnet erscheinen und gleichsam darin eingesponnen werden.

2.2. Erscheinungsformen der „Strukturbilder“

Im Folgenden möchte ich zunächst an Bildbeispielen die Erscheinung der „Strukturbilder“ vorstellen und deren Merkmale aufzeigen. Ich hielt es für angebracht, mich diesen Bildern zuerst vom Standpunkt des Betrachters her zu nähern, bevor in den folgenden Kapiteln Ackermann selbst in seinen schriftlich hinterlassenen Äußerungen zu Wort kommen soll.

Gerade die informelle und monochrome Malerei der fünfziger und sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts hält Beispiele parat für mannigfaltige Arten, eine Bildfläche allover ohne umrissene Formen zu gestalten. In Ackermanns „Strukturbildern“ kann man drei Spielarten erkennen.

Im ersten Fall bedecken kleinteilige Akzente gleichmäßig die Gesamtfläche und überziehen raster- oder gewebeartig das ganze Bild. Es entsteht eine mehr oder weniger strenge, in der Richtung gegengleich ausgewogene Ordnung, wie bei einem Gewebe. Diese Art der Struktur kann man als „gewobene“ Fläche bezeichnen.

Die zweite Spielart zeigt Farbakzente, die über das ganze Bild in ähnlicher Weise ineinander fließend oder pastos erscheinen. Sie wirken dynamisch gesetzt unter Einbezug von Zufallseffekten. Deshalb könnte man die Erscheinung dieses Allover-Prinzips eine „bewegte“ Fläche nennen.

Eine dritte Variante der „Strukturbilder“ ist gekennzeichnet durch Akzente, die sich auf der gesamten Bildfläche monochromer Farbgebung

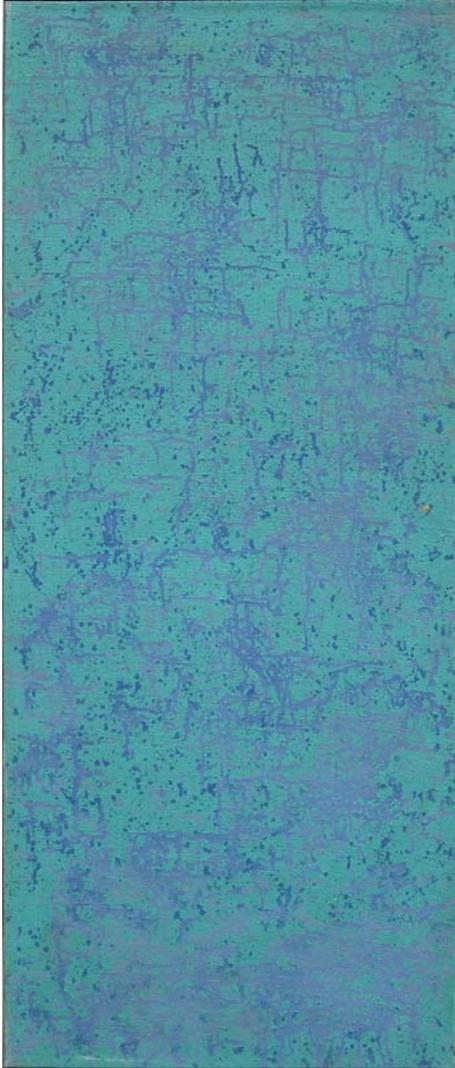
unterordnen, was ich als „monochrome“ Fläche bezeichnen möchte. Das Allover bezieht sich dabei nicht auf den Gesamteindruck kleinteiliger Akzente. Vielmehr dominiert ein Farbton flächig das Bild.

Diese drei Spielarten der Malerei Ackermanns, in denen auf unterschiedliche Weise die „Struktur“ dominiert und die umgrenzte Form sich darin auflöst, treten nicht ausschließlich auf. Jedes Bild zeigt sich als eine Mischung mit unterschiedlichen Anteilen. Deshalb habe ich im Verzeichnis darauf verzichtet die „Strukturbilder“ nach den genannten Spielarten zu gruppieren. Das Charakterisieren des „Gewobenen“, „Bewegten“ und „Monochromen“ anhand von Bildbeispielen bleibt den anschließenden Ausführungen vorbehalten.

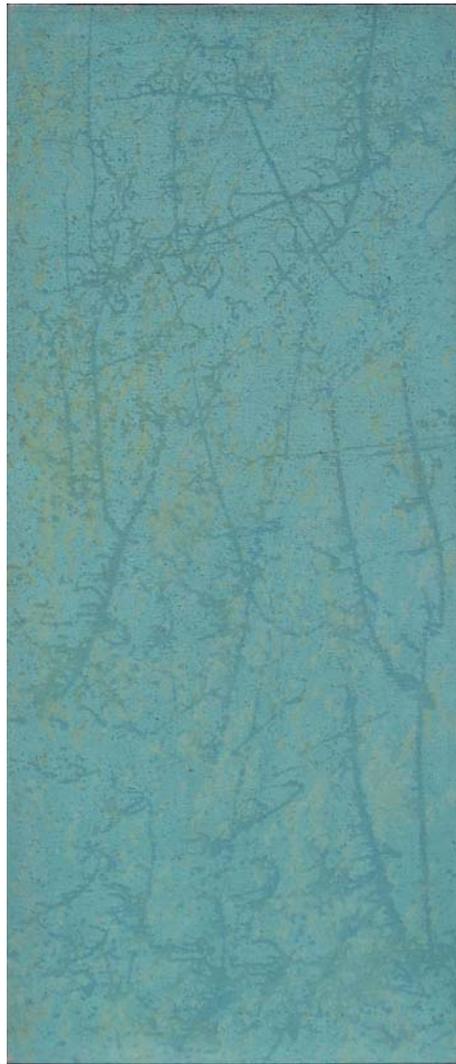
2.2.1. Die „gewobene“ Fläche

Ein großer Teil der „Strukturbilder“ Ackermanns werden von einer gleichmäßig über das ganze Bild ausgedehnten Gewebe- oder Netzstruktur dominiert. In dem Bild “5.I.63“ (Abb. 6, S. 3) ist dies materiell sichtbar. Über die Leinwand wurde ein Sisalnetz gespannt. Dessen gleichmäßige Textur gerät zum Allover des Bildreliefs, das die darüber aufgetragene Malerei prägt. Die Schatten der horizontalen und vertikalen Schnüre erscheinen wie Graphismen, die in der Gesamtsicht wie ein leise dominierender Akzentteppich wirken. Formen als umgrenzte Flächen sind zwar in diesem Bild angedeutet, werden jedoch in Ihrer Präsenz abgeschwächt, da die Kontrastfarben verdünnt oder abgetönt aufgetragen wurden und transparent wirken. Die Konturen wirken unscharf und verschwimmen im tonalen Gegenüber.

Während man in “5.I.63“ die Netzstruktur materiell vorfindet, zeigt sich eine solche in anderen Bildern als Malerei. In diesem Fall ist die Struktur geprägt von einer Flächigkeit des Allovers in Form eines Ausgleichs von horizontal und vertikal ausgerichteten malerischen Akzenten.

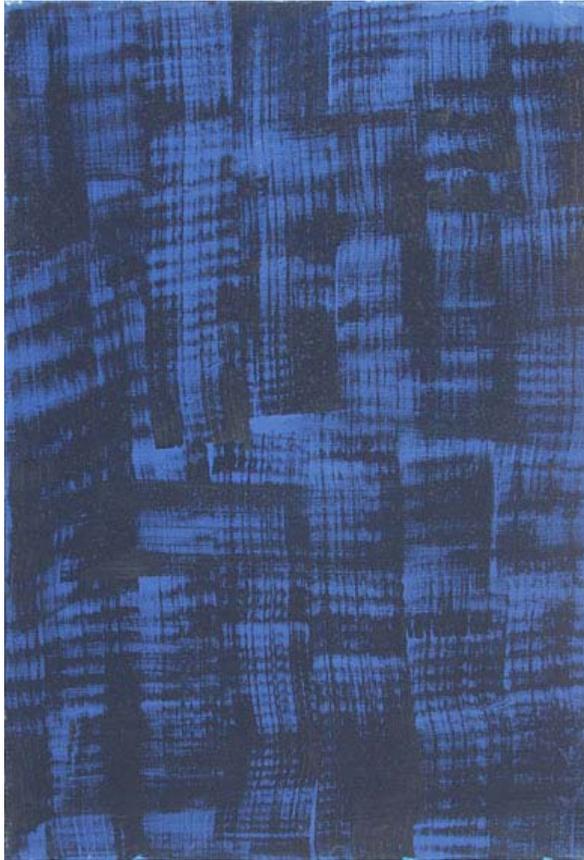


8.
Max Ackermann
Ohne Titel (um 1960) ACK3884
Öltempera auf Leinwand
120,0 × 50,0 cm



9.
Max Ackermann
Ohne Titel (um 1960) ACK3882
Öltempera auf Leinwand
120,0 × 50,0 cm

Eine weitaus freiere und vom Zufall mitbestimmte Struktur zeigt das unbezeichnete ACK3884 (Abb. 8). Die Gewebe- oder Netzstruktur wird angedeutet durch Farbtropfen, deren Fluss teils horizontal, teils vertikal gelenkt wurde. Trotz dieses lockeren und spielerischen Vortrags klingt eine netzartige Struktur an. In die mit Tröpfeln und Tropfenfluss geschaffenen Strukturbilder bezieht Ackermann den Zufall als Gestaltungselement mit ein und nicht immer ist er auf die rigide Einhaltung horizontaler und vertikaler Richtungen fixiert, was man in ACK3882 (Abb. 9) beobachten kann. Es zeigen sich eher schräge Richtungen angedeutet, allerdings so, dass wiederum ein Richtungsausgleich entsteht.



10.
Max Ackermann
„Ostern II“ (1960) ACK4471
Öltempera auf Leinwand
120,5 × 80,0 cm

Den Tropfenverläufen nach rechts oben stehen in ausgewogener Form und Zahl Tropfenverläufe nach links oben gegenüber. Die Wirkung ist hier weniger die eines Gewebes als zum Beispiel die von organischen Gesteinsadern.

Eine besonders malerische Umsetzung des Ausgleichs horizontaler und vertikaler Akzente ist in „Ostern II“ (Abb. 10) zu beobachten. Das dabei verwendete Malwerkzeug ist eine Eigenheit Ackermanns. Er montierte kleine Pinsel in einer Reihe zu einer Art Pinselkamm. Der Künstler nannte dies „gebündete Pinsel“³⁴. Ein Zug eines solchen Pinsels ermöglicht zahlreiche Feinheiten. Pastos und mit Druck geführt, wirkt der Pinselzug wie der eines breiten Pinsels. Je nach Duktus sind die parallelen Linien der kleinen Pinsel mehr oder weniger erkennbar. Ackermann nutzte die Möglichkeiten des „gebündeten Pinsels“ darüber hinaus, um weitere strukturelle Erscheinungen zu erzeugen. Er führte in „Ostern II“ mit diesem

³⁴ „Gebündete Pinsel bringen freien Raster“. In: Max Ackermann: „Die Weiterentwicklung eines Klangfarbenkraftfeldes“. Undatiertes handschriftliches Einzelblatt, MAA.

Pinsel Schwarz über die hellblaugraue Grundfläche in rhythmisiertem Druck, was senkrecht zum Pinselzug wellenartige Akzente erzeugte. Auf diese Weise bildete er den gegenläufigen horizontalen Akzent gegen den vertikalen Pinselzug.



11.
Max Ackermann:
Ohne Titel (um 1962) ACK3889
Öl auf Leinwand
120,0 × 80,0 cm

Das unbeschriftete ACK3889 (Abb. 11) zeigt wieder eine andere Möglichkeit des Umgangs mit diesem Reihenpinsel. Er diente dazu, Punktereihen zu tupfen, die gleichmäßig verteilt eine ausgeglichene Struktur in die Malerei weben.

Die bereits genannten Beispiele zeigen eine gewisse Experimentierfreude, den Richtungsungleich der „gewobenen“ Fläche zu gestalten. Die Möglichkeiten, ausgeglichene Strukturen zu schaffen, sind mannigfaltig und die Werke Ackermanns lassen erkennen, dass er sich in jedem dieser Bilder neu und auf eine andere Weise dieser Herausforderung stellte. Die Gestaltungsform der „gewobenen“ Struktur kommt nicht in jedem Werk in

Reinform zum Ausdruck. Es gibt zahlreiche Randerscheinungen, die an dieser Stelle nicht alle aufgeführt werden können.



12.
Max Ackermann
Ohne Titel (um 1960) ACK3890
Öl auf Leinwand
120,0 × 80,0 cm

Ein Beispiel ist das Ölbild ACK3890 (Abb. 12). Ackermann übermalte hier eine seiner aufstrebenden hymnischen Formkompositionen mit dem Reihenpinsel, so dass die komponierten Formen hinter den Schleier der Struktur zurücktreten und kaum noch erkennbar bleiben.

Es ist außerdem anzumerken, dass Formen im Sinne umgrenzter Flächen nicht immer völlig verschwinden. Am Beispiel des oben gezeigten gelben Netzbildes “5.I.63“ (Abb. 6, S. 3) beobachten wir angedeutete Flächen in Abtönungen der dominierenden Farbe Gelb. Oben und unten sind blasse Formen in transparent wirkendem Rot und Blau erkennbar. Durch die Zurückhaltung in den Farbkontrasten treten alle formalen Andeutungen hinter die Dominanz der Gesamtstruktur zurück. Das Beispiel verdeutlicht, dass in den „gewobenen“ Flächen nicht nur die Struktur als graphisches Muster, sondern auch der Farbe eine wichtige Rolle zukommt.

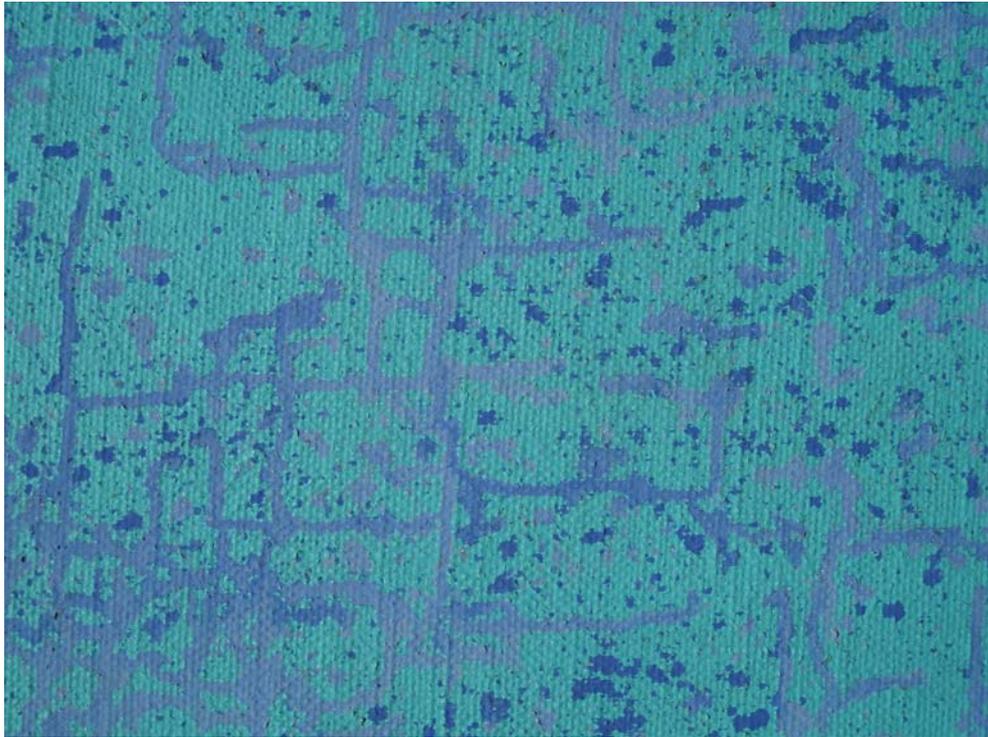
Im Gegensatz zu den farbenfrohen Formkompositionen des „typischen“ Ackermanns halten sich die „gewobenen“ Flächen farblich stark zurück. Mal bewegen sich die Farbtonabstufungen im monochromen Bereich, mal stehen die Farbtöne gebrochen oder transparent vor Schwarz, Grau oder Weiß. Dabei folgen die leisen Farbtöne einer Systematik. Am Beispiel des gelben Netzbildes “5.I.63“ (Abb. 6, S. 3) sehen wir im Zentrum über die ganze Höhe die dominierende Farbe Gelb, leicht ins weiß abgetönt. Diese wird links von einem im unteren Bereich bogig sich verbreiternden Streifen flankiert, in dem das Gelb minimal mit Blau abgetönt ist. Gegengleich dazu zeigt sich auf der rechten Seite ein Streifen, der sich oben bogig verbreitert, wo das Gelb ähnlich minimal ins Rot abgetönt ist. So lebt die nahezu monochrome gelbe Leinwand nicht nur durch die leise Spannung zwischen den Akzenten in lasierendem Rot und Blau am oberen und unteren Bildrand, sondern auch durch das äußerst sensible Spannungsfeld zwischen Blau- und Rotabtönungen des dominierenden Gelbs in den Seitenbereichen.

Eine derartige unterschwellige Präsenz der Komplementärfarben zur dominierenden Farbe kann man in fast allen „gewobenen“ Flächen Ackermanns finden, was auf einen starken Bezug zu den Farbtheorien und Farbkreisen deutet, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts von den Pionieren der Abstraktion, auch von Ackermann selbst, stark beachtet wurden.³⁵ In kaum einer Publikation zu Max Ackermann fehlt der Hinweis auf die für sein Schaffen grundlegende Bedeutung der Farbtheorien Adolf Hölzels und Johann Wolfgang Goethes. Ich werde an anderer Stelle auf diese theoretischen Grundlagen eingehen, denn hier ist mein Anliegen die optischen Eindrücke frei von Theoretischem zu beschreiben und zu ordnen.

Die Farbsetzungen der gezeigten Beispiele lassen das Bemühen erkennen, in der von einer bestimmten Farbe dominierten Fläche die im Farbkreis

³⁵ Ackermanns Lehrer Adolf Hölzel nannte in seinem vielbeachteten Vortrag zum 1. deutschen Farbentag anlässlich der 9. Jahresversammlung des Deutschen Werkbundes in Stuttgart am 9. September 1919 die Namen folgende Farbtheoretiker: „Helmholtz, Bezold, Rood, Schreiber, Brücke, Chevreul, Wundt, Raehlmann, Jon Burnet, Owen Jones, Bartolo Brandt, Kreutzer, Kalap, wie auch Ostwald“. Siehe: Hölzel, Adolf: Einiges über die Farbe in ihrer bildharmonischen Bedeutung und Ausnützung. In: Venzmer, Wolfgang: Adolf Hölzel Leben und Werk. Stuttgart 1982. S. 222.

gegenüberstehenden Farben anklingen zu lassen, was der Fläche eine leise Spannung verleiht. So klingen in unserem Beispiel "5.I.63" (Abb. 6, S. 3) über die Fläche in lautem Gelb die beiden anderen Grundfarben Blau und Rot wie Klangpole leise an und versetzten die monochrome Bildfläche in Spannung.



13.
Detail von:
Max Ackermann
Ohne Titel (um 1960) ACK3884
Öltempera auf Leinwand
120,0 × 50,0 cm

In anderen Bildern kann eine ähnliche Art der ins Komplementäre ausschlagenden Farbabtönung wahrgenommen werden, allerdings in die kleinteilige Struktur eingewoben. Eine solche leise Farbspannung ist im gezeigten ACK3884 (Abb.8, S. 21 und Detail Abb. 13) gut zu erkennen. Die Malerei ist auf einer mit Türkisgrau grundierten Leinwand getropfelt. Die Farben der Tropfen und Tropfenbahnen bewegen sich zwischen verschiedenen Abtönungen. Blaugrau und Graurot überschneiden sich oder fließen ineinander. In einem bedächtigen Prozess wob Ackermann ein loses Netz in zwei Farbtönen, ohne Dominanz der einen oder der anderen Abtönung. Auf dem Grundton Türkis modulierte Ackermann oszillierend

zum kalten Blau und zum warmen Rot. Der Blick auf die Gesamtfläche erzeugt im Auge des Betrachters eine Farbvibration, die das Bild in eine leise Spannung versetzt. Sie bildet den ausgleichenden Gegenpol zur Ruhe des auf tonale Kontraste beschränkten Ganzen.

Das bereits betrachtete Bild „Ostern II“ (Abb. 10, S. 22) zeigt uns eine andere Art, farbliche Spannung in die Struktur einzuweben. Hier oszilliert die Struktur zwischen Blau und Schwarz. Im unbunten Schwarz erzeugt das Auge den Simultankontrast, eine minimale Abtönung ins Orange. Die Präsenz dieses optischen Phänomens hängt ab von dem Verhältnis der Massierung von Farbe zu unbunter Farbe. Da dieses in der Struktur malerisch rhythmisiert ist, erscheint auch die Wirkung des Simultankontrasts nicht überall in gleicher Weise, sondern gleichfalls rhythmisiert. So entsteht der Eindruck einer seltsamen Farbigkeit in der vibrierenden Bildfläche. Solche Bilder, die über ein sensibles Spiel mit dem Simultankontrast, schlichte Farbkontraste mit leiser Spannung erfüllen, weisen auf eine Auseinandersetzung mit den Farbforschungen von Michel-Eugène Chevreul hin. Diesen angedeuteten Bezug werde ich an geeigneter Stelle beschreiben.

Die in diesem Kapitel angestellten Bildbetrachtungen konnten einige Grundmerkmale dessen zeigen, was ich das „Gewobene“ in Ackermanns „Strukturbildern“ nenne. Erstens ist das Bild mit einem kleinteilig grafischen Allover überzogen, das sich durch eine mal strenge, mal lockere Gleichmäßigkeit auszeichnet.

Zweitens bewegt sich die Farbigkeit der Strukturen fast monochrom im tonalen Bereich der Grundfläche oder im Kontrast zwischen Farbe und unbunter Farbe. Das Ergebnis ist ein Bild, das zunächst als Gesamtfläche wirkt und bei genauerem Schauen innerhalb der flächigen Struktur eine leise Vibration der Farbe erkennen lässt, die dem großen Ganzen eine latente Spannung und Lebendigkeit verleiht.

2.2.2. Die „bewegte“ Fläche

Während das „Gewobene“ sich gleichmäßig rhythmisiert und farblich leise modulierend zeigt, lassen andere „Strukturbilder“ Ackermanns eine laute, dominierende Dynamik der Malerei erkennen. Dabei lassen sich verschiedene Arten von Bewegtheit in der Malerei veranschaulichen, was ich an zwei Beispiel verdeutlichen möchte.



14.
Max Ackermann
Ohne Titel (1962) ACK4966
Öl auf Leinwand
65,7 × 50,6 cm

Zum einen wirkt die schwungvoll und unmittelbar, manchmal pastos aufgetragene Farbe als Bewegungsspur, ähnlich wie man es vom Action Painting kennt. Ein schönes Beispiel dafür ist ACK4966 aus dem Jahr 1962 (Abb. 14). Die blauen Linien und die gereihten Flecken suggerieren dem Betrachter eine Malerei als Resultat eines hingeworfenen Malprozesses. In diesem Bild scheint Ackermann die Malweise des Action Painting spontan und ungekünstelt zu zitieren. Dabei wurde nicht alle Ordnung außer Acht gelassen, denn die Dynamik der Malerei kreist um eine imaginäre Mitte. Der organisierende Eingriff in die Bewegung setzt dieser eine beruhigende Konzentrierung entgegen. Sie wird durch die flankierenden roten Akzente

verstärkt. Der Eindruck des dynamisch Hingeworfenen bestehen. Das Allover ist in diesen „bewegten“ Flächen nicht unmittelbar erkennbar, wie in den „gewobenen“ Flächen. Die ausholende Gestik der Pinselführung, lässt eine kleinteilig strukturierte Fläche nicht zu. Allerdings bleibt bei der Verteilung der malerischen Akzente eine austarierte Verteilung über die Gesamtfläche erkennbar.



15.
Max Ackermann
Ohne Titel (1955) ACK4974
Öl auf Rupfen
65,5 × 40,2 cm

Das zuletzt gezeigte ACK4966 mit dem kreisenden Duktus ist nur ein Beispiel für gestische Dynamik. Diese stellt sich in ACK4974 (Abb. 15) aus dem Jahr 1955 anders dar. Hier schlängelt sich die dominierende blaue Linie formatfüllend von links nach rechts und von oben nach unten über die Bildfläche. Sie wirkt einerseits als Bewegungsspur, andererseits grob ineinander verwoben. Ackermann nimmt in diesem Fall eine Anleihe bei den „gewobenen“ Flächen, ohne der Bewegungsspur den Schwung zu nehmen. Wieder ist ein Bemühen erkennbar, den Pinsel gestisch mit Blick auf die gesamtflächige Präsenz zu führen.



16.
 Max Ackermann
 „Diagonal Bewegtes“ (1957) ACK5599
 Öltempera auf Pappe
 30,8 x 47,8 cm

Spontaneität sowie Nachlässigkeiten werden bewusst zugelassen und im Zaum einer malerischen Strategie gehalten.

Die andere Art des Bewegungseindrucks in den „Strukturbildern“ ist keine gestische, sondern eine solche, die sich in der Gesamtwirkung der malerischen Akzente aufdrängt. Ein Beispiel ist das Bild „Diagonal Bewegtes“ (Abb. 16) von 1957. Die malerischen Akzente werden durch pastose Schlängellinien gesetzt, die keine umrissenen Formen bilden. Die orangeroten Akzente verdichten sich in diagonaler Richtung von rechts unten nach links oben. Quer dazu verläuft die Ausrichtung der gelben Akzente von der unteren Mitte steil nach rechts oben. Im unteren Bereich sind die Linien generell dünner und lockerer, im oberen Bereich zunehmend dicker und zu starken Farbakzenten massiert. Der Betrachter nimmt zwar zuerst die optisch starken Akzente im oberen Bereich wahr, sieht aber gleichzeitig aus welcher Richtung diese sich verdichten. So entsteht die Empfindung einer Bewegung nach oben. Die fleckige Malerei ist flächig charakterisiert von rechtwinklig zueinander oder annähernd rechtwinkligen pastos schlängelnden Linienakzenten. Sie betonen nicht nur die beiden quer zueinander liegenden diagonalen Bewegungsrichtungen, sondern sie

erwecken auch den Eindruck einer die Gesamtfläche überziehenden Struktur. Dies erinnert an den Richtungsungleich der „gewobenen Flächen“. Doch im Gegensatz zu diesen tritt der rasterartige Verbund durch das Kippen in die Diagonale dynamisiert in Erscheinung. Hinzu kommt die flotte Pinselführung und die starken Farbkontraste, welche die Dynamik der Bildakzente verstärken. Allerdings zeigt sich der bewegte Charakter der Malerei wieder abgemildert durch den Ausgleich der Richtungen.

Viele dieser „bewegten“ Flächen wirken auf den ersten Blick expressiv spontan und zeigen bei genauerem Hinsehen einen ausgleichenden Malprozess. Das bereits vorgestellte Bild „Vulkan“ (Abb. 4, S. 3) von 1957 ist ein anderes Beispiel. Hier ist wie in „Diagonal Bewegtes“ (Abb. 16, S. 29) ein diagonaler Fluss der malerischen Akzente bestimmend. Eine auf die Grundfarben reduzierte kontrastreiche Farbigkeit und der spontan wirkende Duktus geben der großen Bewegung Kraft. Allerdings ist bei genauem Betrachten der malerische Prozess weniger spontan als er auf den ersten Blick wirkt. So erscheint die Malerei wie mit dem Spachtel aufgetragen. Bei genauem Hinsehen ist nur die weiße Grundierung des Bildes gleichmäßig grob bewegt über die gesamte Bildfläche gespachtelt. Auf diesem Untergrund wurde dann mit Ölfarbe gemalt, teils mit Pinsel und teils mit Spachtel. Wieder erscheint eine in Farbakzenten und Farbklang dynamisch und spontan wirkende Malerei beruhigt durch eine ausgleichende Strategie des Malprozesses.

Die Bewegungsorientierung muss nicht immer so zwingend wirken, wie „Vulkan“. Das Bild „An die Freude“ (Abb. 17, S. 31), fertig gestellt im Jahr 1959, zeigt flächig schwebende Fleckenakzente mit einem angedeuteten leichten Drang nach oben. Eine rote Linie, manchmal nur noch imaginär präsent, deutet den Bewegungsfluss an. Sie beginnt in einer Kurve unter dem gelben Farbakzent unten links, schwingt sich darüber diagonal nach oben und endet rechts neben den roten Farbflecken an der oberen Bildmitte. Ein Allover ist in einem bildfüllenden gleichbleibenden Rhythmus der Farbflecken und der pastosen Grundierung gegeben.



17.
 Max Ackermann
 „An die Freude“ (1959)
 ACK3371
 Öltempera auf Leinwand
 120,0 × 80,0 cm

Wieder ist es nicht der Farbauftrag, sondern die zähflüssig getröpfelte Grundierung, welche das Bildrelief der Gesamtfläche charakterisiert. Dessen Rhythmus wird in den locker getupften kleinfleckigen Farbakzenten aufgenommen und verstärkt. So bleibt er auch an den Stellen präsent, an denen Farben eher massiert und dichter gesetzt sind, wie in den gelben und violetten Stellen unten oder in dem blauen rechten Bildbereich. Zum einen liegt dies an dem rhythmischen Relief, zum anderen an den farblich tonal modulierten Flecken in diesen Bereichen. So entsteht eine engmaschig rhythmisierte Struktur gleichmäßig locker hingeworfener Akzente, die sich über die gesamte Bildfläche erstreckt. Wieder entdecken wir hinter der „bewegten“ Fläche eine beruhigende, auf Ausgleich bedachte Komponente.

Die Farbigkeit der „bewegten“ Flächen tritt im Gegensatz zu den „gewobenen“ bei weitem kontrastreicher in Erscheinung. Und dennoch ahnen wir, dass auch im Farbklang der ausgleichende Aspekt nicht fehlen darf. Auf den ersten Blick beherrscht ein in den Grundfarben klingender

Farbakkord das Bild. Dieser scheint in der Strategie des Malprozesses angelegt.

In dem zuletzt besprochenen Gemälde „An die Freude“ (Abb. 17, S. 31) zeigt sich, dass sich der Farbklang als differenzierter erweist, als es auf den ersten Blick erscheint. Dem Blau, das in modulierend abgetönten Pinseltupfen die rechte Bildhälfte dominiert, sind auf der linken Seite die anderen Primärfarben Gelb und Rot in kleineren Massierungen entgegengesetzt. Im Bereich der Rot- und Gelbakzente sind Abtönungen von Gelb zu Blau, also Grüntöne, und Abtönungen von Rot zu Blau, also Violettöne eingestreut. Diese Art, den Farbklang des Bildes zu entwickeln, kennen wir von zahlreichen Bildern Ackermanns. Der Grundklang beruht auf drei Farben, die sich im Farbkreis in einem Dreiecksverhältnis gegenüberstehen. Eine dieser Farben, in unserem Beispiel Blau, tritt großflächig auf und setzt den Grundklang. In diesen werden kleine Akzente in den anderen Farben gesetzt, hier sind es Rot und Gelb. Aus diesen entwickelt sich in Abmischungen zum Grundklang das Farbspiel. Derartige Farbakkorde zeigen sich nicht nur in den „Strukturbildern“, sondern auch in zahlreichen anderen Werken. Man erinnere sich an das eingangs vorgestellte Gemälde „Hymne“ (Abb. 3, S. 2) des „typischen“ Ackermanns.

Ein Blick auf dieses Bildthema, das uns in Werken begegnet wie „Hymne“, „Hymne an die Freude“ oder „An die Freude“, führt vor Augen, das auch hier die Bewegung nach oben die Komposition charakterisiert. Ackermann sah in diesem musikalisch interpretierten Kompositionsthema durchaus eine Umsetzung eines erhebenden inneren Klangs. Der Bewegungsdrang der Malerei nach oben stand aus seiner Sicht nicht im Widerspruch zu einer als Struktur gestalteten „bewegten“ Fläche. Dies wird bestätigt durch den Bildtitel „An die Freude“, mit dem Ackermann unser Beispiel einer „bewegten“ Fläche (Abb. 17, S. 31) versah. Im Grunde handelt es sich um das selbe Thema, nur ohne Formen vorgetragen. Kenner des Gesamtwerks Ackermanns sehen in solchen „Strukturbildern“ schemenhaft ein vertrautes Formkompositionsmuster, das unbewusst Kontur gewinnt vor dem Hintergrund der bekannten Kompositionen der fünfziger Jahre.

Die Fleckenformationen nimmt er als Andeutung an die Formen dieser Bilder wahr. Diejenigen, die vorher noch nie ein Bild Ackermanns gesehen haben, sehen eine fleckig informelle Malerei ganzflächig bestimmt von einer Malstrategie, deren zentrales Anliegen in der Vermeidung der Form liegt.

Diese relative Wahrnehmung erschwert eine genaue Abgrenzung der „bewegten“ Flächen von manchen Formkompositionen mit dem Thema „Hymne an die Freude“. Hinzu kommt, dass Ackermann selbst eine Abgrenzung für unerheblich hielt, das heißt es gibt zahlreiche Bilder, die eine deutliche Auflösung fester Formen zeigen und gleichzeitig Andeutungen an die Formkomposition der „Hymnen“ enthalten. Es scheint, dass der Künstler an einem Trennstrich in diesem Bereich nicht interessiert war. Dieses Faktum sollten wir im Hinterkopf behalten, wenn abschließend beurteilt werden soll, ob die Strukturbilder einen „anderen“ oder einen „typischen“ Ackermann zeigen.

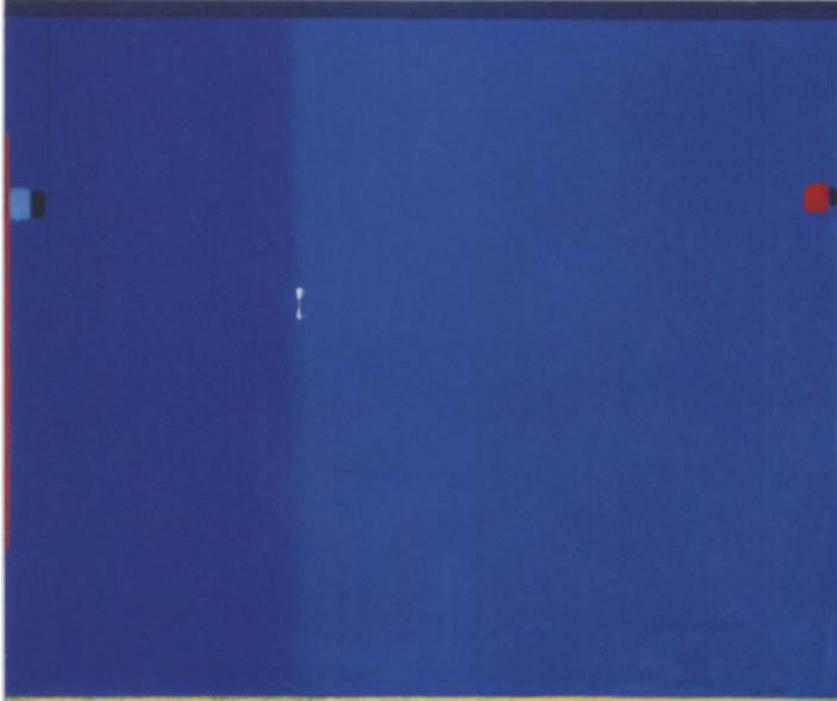
Zusammenfassend kann man feststellen, dass die Strukturbilder, die hier als „bewegte“ Flächen vorgestellt wurden, folgende zentrale Eigenschaften offengelegt haben: Das Werk zeigt sich als Produkt eines Malprozesses, der über die gesamte Bildfläche in lockerer Form einer Strategie des Ausgleichs folgt. Diese bedächtige Strategie, die sich unterschwellig mal in den Farbakzenten, mal im Relief des Bildgrundes, mal in einer mehr oder weniger engmaschig graphischen Fleckenstruktur zeigt, lässt einerseits die vordergründig dynamische Wirkung der Bildfläche zu und gleichzeitig bändigt sie diese unterschwellig.

2.2.3. Die „monochrome“ Fläche

Ackermanns dritte Art, in der Malerei eine Struktur statt einer Formkomposition dominieren zu lassen, ist die monochrome Gestaltung. In diesen Bildern finden wir abgegrenzte Flächen angedeutet, jedoch treten die Flächenbegrenzungen zugunsten einer dominierenden Wirkung einer Farbe stark zurück. Ein Beispiel für eine solche Monochromie ist das Ölbild „15.VII.1962“. Die Flächenkontraste sind durch die nur leicht differenzierten Farbtöne kaum auffällig. Die Farbe Gelb ist bildfüllend dominant. Dadurch ergibt sich eine neue Qualität von Farbe. Die Farben dienen nicht mehr dazu, mit leisen Kontrasten „Gewobenes“ zum Vibrieren zu bringen oder mit kontrastreichen Akzenten Flächendynamik zu unterstützen. In dem gelben Bild kommt die Farbe zu sich, und die Gesamtfläche präsentiert sich nur noch Gelb in minimalen Abtönungen. Im rechten und im linken Bildbereich stoßen jeweils Flächen mit kaltem Gelb an solche mit warmem Gelb. In der linken Hälfte dringt von oben ein Streifen in einem satterem kalten Ton ins Bild.



18.
Max Ackermann
„15.VII.1962“
(1962)
ACK1010
Öl auf Leinwand
100,0 × 90,0 cm



19.
 Max Ackermann
 „27.X.1962“ (1962) ACK4537
 Öl auf Leinwand
 100,4 × 120,4 cm

Durch die Beschränkung auf eine Farbe entsteht in der Gesamtfläche eine unbestimmte Farbtiefe, die durch die zart abgestuften Bereiche nicht räumlich wirkt.

Die Reduktion der Farbigkeit auf einen Farbton kommt in Ackermanns Bildern allerdings selten in solch konsequenter Beschränkung vor, wie in diesem gelben Bild. Häufiger findet man Werke, in denen zwar eine Farbe klar dominiert, die jedoch an den Bildrändern farblich kontrastierende Akzente in Form von Streifen, Rechtecken oder Ähnliches aufweisen. Dies lässt sich am Beispiel des Ölbilds „27.X.1962“ (Abb. 19) veranschaulichen. Hier wird das vorherrschende Blau durch Primärkontraste von den Rändern aufgeladen. Das kleine rote Rechteck am rechten Rand, der dünne rote Streifen an der linken Bildgrenze und die gelbe Linie an der unteren Kante markieren zwar stärkste Farbkontraste, aber in winzigen Formen, die selbst nicht zur Wirkung kommen. In spiegelverkehrter Anordnung zu den minimalen roten Akzenten sind hellblaue gesetzt in Form eines kleinen Rechtecks am linken Bildrand und eines dünnen Streifens an der rechten

Seite. Diese kleinen aber kontrastreichen Farbakzente lassen dem Blau der Bildfläche die Dominanz und Eigenwirkung. Die blaue Fläche wird geteilt durch zwei leicht abgetönte Bereiche: die etwas helleren rechten zwei Bilddrittel und das leicht dunklere linke Drittel. Die „monochrome“ Fläche zwischen den Bildrändern wird von den gegenüberliegenden Farbakzenten belebt. Die kleinen Akzente fungieren als Pole, die das Blau zu einem mit Spannung erfüllten Farbfeld aufladen.

Wir haben den ähnlichen Effekt schon bei dem als „gewobene“ Fläche besprochenen gelben Netzbild „5.I.63“ (Abb. 6, S. 3) wahrnehmen können. Im Gegensatz dazu sind in dem blauen Gemälde „27.X.1962“ die Kontraste der Randakzente stärker und die Bildfläche dazwischen wirkt nicht an Materie gebunden, sondern „leer“, flächig und mit Tiefe. Der winzige tropfenartige weiße Akzent auf der unscharfen Grenzlinie der beiden bestimmenden blauen Flächen holt durch einen winzigen, aber genialen, malerischen Eingriff das dominierende Blau in die Flächenwirkung zurück.

Der für die „monochromen“ Flächen zentrale Aspekt liegt in der Dominanz einer Farbe, in der Weise, dass sie ihren Eigenwert entfalten kann. Dabei bringen flächige, feinste tonale Abstufungen oder marginale winzige, aber hochkontrastierende Akzente eine leise aufgeladene Spannung in die Farbfläche. Eine radikale Monochromie, das heißt eine Beschränkung auf eine einzige Farbe ohne Abtönungen, wie uns zum Beispiel in Werken von Yves Klein begegnet, wird man bei Ackermann nicht finden. Seine schriftlichen Notizen, auf die ich noch eingehen werde, geben Auskunft über seine zwiespältige Einstellung zur monochromen Malerei.

Ähnlich wie bei den „bewegten“ Flächen ist es im Bereich der „monochromen“ Flächen schwierig, einen scharfen Trennstrich zwischen Flächen- und Formdominanz zu ziehen. Diese Schwierigkeit ist uns eingangs am Bildbeispiel „6. August 1963“ (Abb. 7, S. 9) begegnet. Wirken dort die weißen Linien und blauen Farbakzente als skulpturales Gespinnst vor grünem Hintergrund? Oder werden dieselben als zarte, in die Fläche eingeschriebene Akzente wahrgenommen, die in das dominierende Grün

hineinwirken und diesem Spannung verleihen? Beides kann weder vollständig verneint, noch der Grad der jeweiligen Dominanz exakt bestimmt werden.

2.2.4. Zusammenfassung

Bis hierhin ist festzustellen, dass Ackermanns Oeuvre Werke aufweist, in denen er feste Formen und Formkompositionen zugunsten einer flächigen Struktur meidet. Er konzentrierte sich in diesen „Strukturbildern“ auf eine Gestaltung mit einem flächigen Ordnungsprinzip. Es wird ersichtlich, dass er neben seinen Bildern mit abstrakt geometrischen oder amorphen Formkompositionen Lösungen im Bereich der Bildgestaltung „ohne Formen“ suchte.

Drei Erscheinungsformen der „Struktur“ lassen sich in Ackermanns Bildern herauskristallisieren: Das „Gewobene“, das „Bewegte“ und das „Monochrome“. Alle drei verbindet eine Strategie des Ausgleichs, die jeweils mit anderen Mitteln und Gewichtungen geführt wird.

Bisher ging es um die Wirkung der „Strukturbilder“ und ihre Erscheinungsformen. Im Weiteren wird zu untersuchen sein, wie der Künstler selbst diese Werke beurteilte, ob diese Art der Bildgestaltung sich auf besondere Werkphasen beschränkte und welche Stellung diese Bilder innerhalb des Gesamtwerkes einnehmen.

3. Erkenntnisse aus Ackermanns schriftlichen Reflexionen

In den folgenden Abschnitten werden einzelne Aspekte und Begriffe aus Ackermanns Tagebüchern und Schriftblättern vorgestellt, welche Bezug auf die formmeidenden „Strukturbilder“ nehmen.

Die schriftliche Hinterlassenschaft Ackermanns weist keine geschlossene Publikation über die theoretischen Grundlagen seiner Kunst auf. Daneben liegen vereinzelt Aufsätze vor, die in Zeitschriften oder Ausstellungskatalogen veröffentlicht worden sind. Sollten sich in diesen Publikationen Hinweise zu meinem Thema finden, werde ich diese an geeigneter Stelle anführen.³⁶

Im handschriftlichen Nachlass des Max Ackermann Archivs findet man Entwürfe zu den Kursen, die er an der Volkshochschule Stuttgart und im Ferienhaus Ostermayer in Hornstaad am Bodensee abhielt. Dabei handelt es sich um ein gedankliches Gerüst zur Anleitung für praktische Übungen. Es existieren auch vereinzelt fragmentarische Entwürfe für umfangreiche Schriften, die dazu gedacht waren, publiziert zu werden.

Statt für die Öffentlichkeit, hat Ackermann für sich selbst sehr viel geschrieben in Form von Tagebüchern, losen Schriftblättern und Randnotizen zu Zeichnungen und Ölbildern. Diese wurden mir im Max Ackermann Archiv zugänglich gemacht. Dort sind die Tagebücher von 1959 bis 1975 erhalten. Sie reichen in eine Zeit zurück, in der zahlreiche Strukturbilder entstanden sind. Leider fehlen die Tagebücher der vierziger und fünfziger Jahre. Sehr interessant wären Ackermanns Tagebucheinträge aus der Zeit der ersten Experimente formloser Malerei in der ersten Hälfte der vierziger Jahre gewesen. Dies gilt auch für die fünfziger Jahre, als eine vermehrte Produktion formloser Werke begann.

³⁶ Wer einen Überblick über Ackermanns publizierten Aufsätze gewinnen will, sei auf die vom Nachlass unter Mithilfe von Dieter Hoffmann 1987 erstellte Bibliographie verwiesen. In: Retrospektive Stuttgart 1987. S. 205.

Theoretische Reflexion vollzog sich bei Ackermann stets im Dialog mit der Praxis. Das Ziel war nie ein Gedankengebäude zu errichten. Vielmehr verarbeitete er Erlebtes und versuchte dadurch seine Wahrnehmung zu sensibilisieren sowie die Gedanken für die weitere Praxis zu ordnen. Die daran orientierte geistige und sinnliche Schulung konnte später wieder in sein künstlerisches Schaffen einfließen. Ackermann hielt große Stücke auf diesen ständigen Wechsel zwischen Praxis und gedanklicher geistiger Auseinandersetzung. Diese Übungen gehörten spätestens seit den vierziger Jahren zu Ackermanns Gewohnheiten. In Schriftblättern aus dieser Zeit schrieb er: *„Solange man sich theoretisch betätigt, studiert man. Aber solche Studienzeiten müssen immer von Zeit zu Zeit eingeschaltet werden. Auf mich wirkt eine solche Studienzzeit wie eine Reinigungskur u. lässt mich jedes mal danach klarer sehen.“*³⁷

Gleichwohl darf man nicht vergessen, dass es sich bei diesen handschriftlichen Notizen Ackermanns um private, emotionale und meist auf einem bestimmten zeitlichen Augenblick bezogene Äußerungen handelt. Die Begriffe sind nicht immer fest gefasst, sondern variieren in der Bedeutung. Das Ziel seiner schriftlichen Auseinandersetzung mit Malerei bestand darin, sich seiner empfindenden Wahrnehmung bewusst zu werden und gleichzeitig sich der geistigen Dimension seines Schaffens zu vergewissern.

Der fragmentarische Charakter dieser Hinterlassenschaft, die wechselnde Bedeutung der Begriffe in unterschiedlichen Kontexten machen eine Entschlüsselung und Interpretation schwierig. Erschwerend kommt hinzu, dass Ackermanns Abkürzungen und seine Schrift nicht immer eindeutig interpretiert werden können. Die größte Herausforderung im Umgang mit diesen Schriften ist es, zu entschlüsseln, was sich hinter den knappen Andeutungen verbirgt. Ackermann bezog sich in seinen Notizen auf die ihm vertrauten Fragestellungen und Aspekte. Deshalb genügte es ihm, nur andeutend zu formulieren.

³⁷ Max Ackermann: Von losen Tagebuchblättern aus den Jahren 1930-1944. Handschriftliches Heft, MAA. S. 7.

Das heißt die Analyse muss auch vieles einbeziehen und enträtseln, was im Schriftstück nicht explizit zum Ausdruck kommt. Im Gegenzug liegt in dieser Herausforderung das Spannende. Fügt man diese aus Fragmenten gewonnenen Gedanken zu einem Gesamtbild zusammen, eröffnen sich komplexe Aspekte einer geistigen Welt und deren Bezug zur Praxis.

3.1. Formaflösung

In einem losen Schriftblatt, datiert auf 1958 und betitelt „*Fläche*“³⁸ (Vorderseite Abb. 20, S. 41, Rückseite Abb. 21, S. 47), räsoniert Ackermann über die Fläche in der Malerei im Gegensatz zur räumlichen Illusion. Seiner Auffassung nach reduziert das Informel, hier mit dem Begriff „*Tachisten*“ bezeichnet, die Malerei auf die „*Fläche*“, wenn er schrieb „*jedes räumliche Denken verbannen sie*“. Dabei gibt es keinen Platz für „*Linien*“, „*modellierte Formen*“, „*Figur*“ oder „*Plastik*“. Es klingt zunächst widersprüchlich, wenn dann der Satz fällt: „*Es bleiben nur Formen*“. Gemeint sind aber die ohne Hierarchie im Bild verteilten Formen, die eine ungegliederte flächige Formation ergeben. Eingängiger ist der zwischen Gedankenstrichen eingeschobene Begriff „*gestrichene Felder*“, der den Absatz beendet.

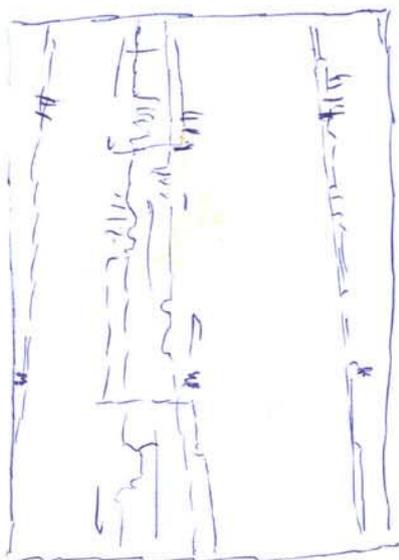
Dies Anstreichen von Feldern ohne einen hierarchischen Aufbau ist für Ackermann grundsätzlich eine Option des bildgestaltenden Künstlers. Doch die entscheidende Frage ist die nach einer geistigen Aussage: „*Geht es ohne Aussage, die erhebt ..?*“ oder, wie er zum Schluss anschaulich formulierte „*Kann eine geniale Tapete genügen?*“

Die Frage nach einer geistigen Aussage der Malerei war eine der Grundsatzfragen, die in den fünfziger Jahren über die gegenstandsfreie

³⁸ Max Ackermann: „*Fläche*“, handschriftlicher Text auf losem Blatt, datiert auf 1958. MAA.

Fläche

Alle Meister haben räumliche Themen auf Fläche gebracht. Die Farbrichtige
 Anordnung & erstere wie die Seite der Fläche. Der Schlemmer war auch ein
 Meister der räumlichen Vorstellung, aber ohne „Fläche“ zu verstehen. Die Farbisten
 haben nicht mit Intuition sondern Geist die Fläche verstanden. - Selbst
 räumliche Gedanken verbunden. In ihnen wie in einem Spiegel, auch
 mit der Nebenmännlichen Kunst. Die Linie bleibt auf geschlossenen meist
 statischen Notizen keine rein farbige ^{flächig} Ausdrucksweise. Die Figur
 wird angedeutet aber, es bleiben im Formen. Jede „Prüfung“ inhaltlich
 Formen fallen fort. Welche Linie, nicht Figur, nicht Prospekt und
 Plastik. Das ist die Ordnung. Der Vortrag ist im Linie der Linie
 konstruktiv gelockert. - Wir bleiben aber die Linien, die eine
 Gestaltungsarbeit bringt. Mit diesem gehen ist nicht ein v. sondern
 Lernens die keine Festlegung gebracht. - Wie will aber ein ein
 Malchen rein farbigen Neben ein und ein farbigen Linien
 einrichten werden. 2. Letzt er ohne Linien, die e. welche, und abstrakt, 2
 Mann eine gewisse Tapete gemacht. - Der Raum im
 antiken Bild,



2 farbigen
 mit Linien gezeichnet

Farbe die hier sichtbar (V. b. a. b.)
 Linien und farbigen.
 Spekt. Linie -
 v. Ordnung sind Haupt Schicksal.
 nur gekrümmte Linie
 (nicht, geradlinig v. w. d. r. s.)
 Linie im antiken Bild als
 Tempelraum.

Max Ackermann 1958.

20.
 Max Ackermann
 „Fläche“ (1958)
 Handschriftliches Einzelblatt, Vorderseite.

Kunst heftig und polarisierend geführt worden ist.³⁹ Ackermann hörte nie auf, nach dem „Geistigen“ in der Kunst fragen. Es wird an anderer Stelle der geeignete Zeitpunkt sein, auf Ackermanns Gedanken zu diesem Thema einzugehen. Wichtig ist zunächst, dass er in dem vorliegenden Schriftblatt die Antwort offen lässt. Denn, als er die Worte 1958 niederschrieb, war er sich nicht sicher, ob informelle Malerei nicht doch eine geistige Aussage haben kann. Das Schriftblatt ist das bislang früheste schriftliche Zeugnis, das in dieser ergebnisoffenen Art zur informellen Malerei Stellung nimmt. Somit bedeutet die Datierung auf 1958 einen terminus ante quem in Bezug auf die Auseinandersetzung mit dem Informell. Die fehlenden Tagebücher der fünfziger Jahre oder andere schriftliche Zeugnisse aus dieser Zeit, hätten hier eine bessere zeitliche Einordnung ermöglichen können.

In dem vorliegenden Schriftblatt beschäftigt sich Ackermann mit den Möglichkeiten, geometrische amorphe Formen zu vermeiden, ohne beliebig oder geistlos zu werden. In einigen Skizzen lotet er anschaulich aus, wie weit er in seinen Bildfindungen damit gehen kann. In der Zeichnung unter dem Text (Abb. 20, S. 41) hatte Ackermann versucht, unscharf mit kleinen losen Senkrecht- und Waagrechtstrichen Akzente zu setzen, die sich an dem orientieren, was vor dem Malprozess steht, nämlich das Bildformat der leeren Leinwand. Dieses bedeutet eine Symbiose aus horizontaler und vertikaler Richtungsachse. Die vertikale Richtung ist beim Hochformat die bestimmende. Diese Skizze wird beherrscht von drei vertikal gereihten, nahezu parallelen Türmen aus linearen Akzenten; ein breiter im mittleren Bereich, flankiert von zwei schmalen, die sich leicht nach innen neigen. Die vertikale Betonung wird verwoben mit der horizontalen, indem kurze Strichbündel, die mit mehr Druck gezeichnet worden sind, jeweils in selber Höhe die Vertikalbetonung gliedern. Durch das horizontale Nebeneinander entsteht eine etwas schwächere Akzentuierung der Waagrechten.

Ackermann schreibt unter die Zeichnung vier Worte „2 *Farbachsen sich*

³⁹ Eine Vorstellung von der Heftigkeit dieser Diskussion vermittelt der publizierte Rückblick mit Protokollen des 1. Darmstädter Gesprächs aus dem Jahr 1950. Siehe: Evers, Hans Gerhard: 1. Darmstädter Gespräch – Das Menschenbild in unserer Zeit. Darmstadt 1950.

durchdringend“. Man könnte auch formulieren: Horizontal- und Vertikalachse verwoben.

Rechts neben dieser Skizze beschrieb Ackermann, wie er sich eine Umsetzung in Malerei vorstellen könnte. Nachträglich gab er diesem kurzen Text in Schwarz folgende Überschrift: „*Der Raum im autonomen Bild*“. Darunter beginnt der mit blauem Kugelschreiber geschriebene Text: „*Farbe dividiert schlagen. (Vibrator)*“. Die drei Worte „*dividiert*“, „*schlagen*“ und „*Vibrator*“, die hier auf die Farbe bezogen sind, werden im folgenden Text erläutert.

Dividieren, abgeleitet vom lateinischen *dividere*, bedeutet teilen. In Bezug auf Farbe meint dies: Teilen einer Farbe in 2 Farben oder Farbtöne. Wenn allerdings etwas geteilt wird, so ergibt es zusammengesetzt doch ein Ganzes. Analog dazu versteht Ackermann unter dem Begriff „*dividieren*“ in Bezug auf Farbe kein willkürliches Plazieren von Farbtönen. Vielmehr sollen die „geteilten“ Farben erahnen lassen, von welchem Ganzen oder von welcher Mitte die Teilung ausging. Dies klingt sehr abstrakt und es stellt sich die Frage, wie dies in der Praxis aussehen soll. Dabei hilft ein Rückblick auf den Pointillismus am Ende des neunzehnten Jahrhunderts, auch Divisionismus genannt. Damals haben George Seurat oder Paul Signac die Farben des Bildes aufgeteilt in ihre anteiligen Grundfarben und diese in Punkten nebeneinander, gemäß der Wirkung des gewünschten Gesamtbildes aufgetragen. Diese kleinen Punkte verschmolzen für das Auge des Betrachters und ergaben in der Summe die Farbtöne und Formen des Bildes. Hintergrund dieser Art der Teilung der Erscheinungsfarben in Grundfarbenanteile waren die gleichzeitigen Licht- und Wahrnehmungstheorien von Michel Eugène Chevreuil, Hermann von Helmholtz und anderen⁴⁰ sowie die daraus hervorgegangenen Farbschemata. Ackermann kannte solche Theorien bereits von den Kursen am Kunstgewerblichen Seminar bei Henry van de Velde, die er 1906 in Weimar besucht hatte. Van de Velde malte in jungen Jahren selbst im Sinne des Divisionismus und war später als Lehrer im kunstgewerblichen Bereich bemüht, Farbtheorien zu vermitteln.

⁴⁰ Siehe die in Anm. 35 genannten Farbtheoretiker.

Die Kenntnis von optisch-physikalischen Theorien verbanden sich bei Max Ackermann mit den Farbtheorien Johann Wolfgang von Goethes, dessen Schriften er seit seiner Kindheit in Ilmenau und seiner Studienzeit in Weimar kannte. Dies dürfte sich ab 1919 unter dem Einfluss Adolf Hölzels, der großen Wert auf das Studium der Farbtheorien gelegt hatte, noch verstärkt haben. Ohne an dieser Stelle auf die farbtheoretischen Grundlagen Ackermanns ausführlich einzugehen, möchte ich festhalten, dass das Wort „*dividieren*“ in dem Schriftblatt von 1958 vor dem Hintergrund einer etwa fünfzigjährigen Auseinandersetzung mit Farbe zu sehen ist. Es würde an dieser Stelle zu weit führen, die Entwicklung im Einzelnen auszubreiten. Denn die Auswirkungen auf Ackermanns künstlerische Praxis wird im weiteren Verlauf meiner Arbeit noch facettenreich thematisiert.

Zurückblickend auf den Satz „*Farbe dividiert schlagen*“, können wir feststellen, dass damit die Selbstforderung gemeint ist, Farbe nicht als eine Farbe, sondern in verschiedene Farbtöne geteilt zu „*schlagen*“. Dieses „*Schlagen*“ meint eine schnelle kurze Malbewegung mit Pinsel, Spachtel oder ähnlichem. Der Zufall spielt hier mit und es entstehen vielfältige Flecken, Striche, Streifen oder ähnliches, die in Ihrer Form nur bedingt kontrollierbar sind. Deswegen fand diese Maltechnik besonders im Bereich des Informel Anwendung. Die Erwähnung einer solchen Maltechnik bedeutet, dass sich Ackermann mit den daraus ergebenden Möglichkeiten positiv auseinandersetzte.

Was dies im Zusammenklang bewirkt, deutet er mit dem in Klammer geschriebenen Begriff „*Vibrator*“ an. Dieses Wort steht für die flirrende Bewegung, die der flächig oszillierende Rhythmus aus ineinander durchdringenden gegensätzlichen Farbakzenten im Auge erzeugt. Die Gleichzeitigkeit der ineinander durchdringenden „*dividierten*“ Farben bezeichnet Ackermann als das „*Simultane*“. Die darauf folgenden Worte des Kommentars verdeutlichen, dass Ackermann die in einem flächigen vibrierenden Rhythmus zu einer simultanen Einheit gebrachten Farbflecken einer gewissen Ordnung bedürfen. Die Worte „*Simultaner Farbturm*“ ergänzte er mit „*Begleittürme – Verbindung durch Akzent Sehachsen*“.

„Farbturm“ und „Begleittürme“ betonen die vertikale Bildachse. Diese wiederum sollen verbunden werden durch „Akzent Sehachsen“, was wiederum die Horizontale thematisiert. Gemeint ist die bereits beschriebene Durchdringung der waagrechten und senkrechten Grundrichtungen des Bildformats. Diese „Akzent Sehachse“ ist nicht geformt, sondern nur angedeutet, indem das Auge die Reihung automatisch zu einer imaginären Achse ergänzt. Die hier gezeigte Gestaltungsstrategie wird uns in weiteren Schrift- und Skizzenblättern Ackermanns begegnen.

Zur Rolle der Linie im Bild schrieb Ackermann: „*nur gehämmerte Linie (nichts ‚gezeichnetes‘ verwebend)*“. Das Verb „hämmern“ erinnert an das bereits thematisierte „schlagen“. Dagegen ist an dieser Stelle genauer formuliert, welche Möglichkeiten die informelle Maltechnik bietet. Ackermann betonte die Absicht, eine die Form umgrenzende Linie zu vermeiden. Selbst zeichnerisch formende Graphismen sollen vermieden werden. Die Linie sollte in diesem Fall allein dazu dienen, sich gleichförmig rhythmisch über die Bildfläche auszubreiten.

Zum Schluss notiert Ackermann „*Divission* [gemeint ist Division, Anmerkung des Autors] *entscheidet das Temperament*“. Welches die malerischen „geteilten“ Gegensätze sein sollen, die sich in der Bildfläche zu einer Einheit durchdringen, bleibt demnach der subjektiven und aus dem Moment getroffenen Entscheidung überlassen. Schon Hölzel und nach ihm auch Ackermann hatten betont, dass, trotz dem wissenschaftlichen Hintergrundwissen um die Gestaltungsmittel, die Empfindung das künstlerisch Entscheidende darstellt.⁴¹ Dennoch beinhaltet der Begriff „*Temperament*“ an dieser Stelle mehr. Es schwingt eine zeitliche Dimension mit, sowohl im Sinne einer aus dem Moment geborenen explosiven Entladung, als auch eines beschaulichen Ausfließens.

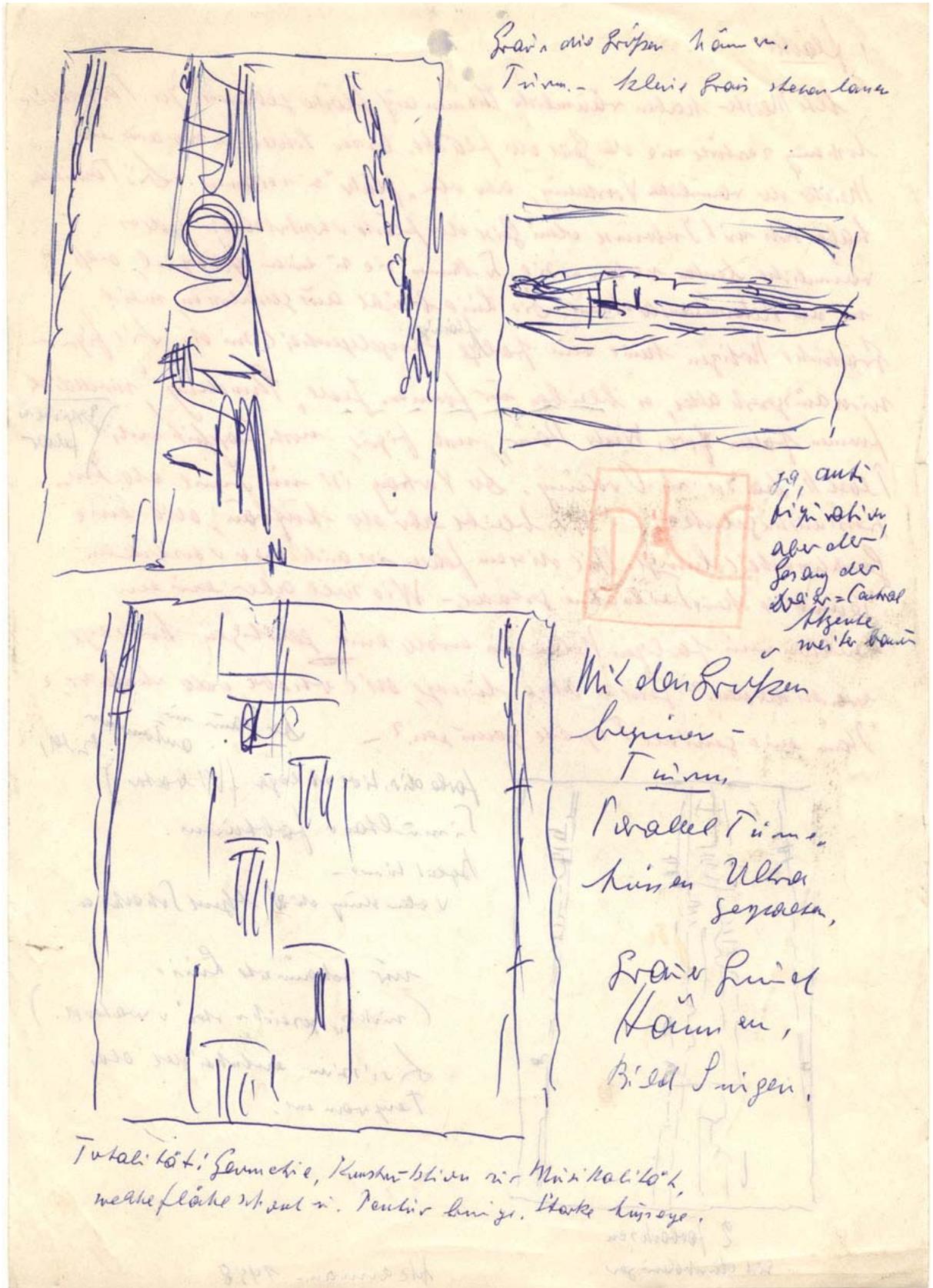
⁴¹ Siehe a.a.O, (Anm. 35) S. 222. In dem Vortrag sagte Hölzel: „*Der Maler als Künstler schafft sich im Kunstwerke seine eigenen Harmonien, und alles gesetzmäßige Wissen kann der Hauptsache nach nur Grundlage für deren Verarbeitung sein. Je weniger Hemmungen sich dem Schaffenden in der Ausübung seiner Kunst entgegenstellen, desto freier und künstlerischer wird er schaffen können. Darin liegen auch die Hemmungen von übermäßig vielen gesetzmäßigen Belastungen*“ und kurz darauf „*Kunst ist und bleibt Empfindungssache.*“

Zusammenfassend kann man in dem vorliegenden Schriftblatt eine Annäherung an das Informel erkennen sowie eine Auseinandersetzung mit den durch die Vermeidung modellierter Formen sich ergebenden Möglichkeiten. Die Maltechniken und die extreme Subjektivität des Informel stellen für Ackermann im Grunde kein Problem dar. Dennoch zeigt er sich skeptisch, ob damit eine Geschlossenheit und „*geistige Aussage*“ erreicht werden kann, und er spielt in einer Skizze sowie in den Kommentaren dazu mit den Möglichkeiten einer Malerei ohne modellierte Formen in einem flächigen Nebeneinander.

Die Überschrift zu den besprochenen Kommentaren „*Der Raum im autonomen Bild*“ kann nur eine ganz spezielle Vorstellung von Raum meinen. Es kann sich nicht um eine Illusion durch gestaffelte Formen oder eine perspektivische Zeichnung handeln. Das „autonome Bild“ ist in Ackermanns Augen dasjenige, das aus den Gestaltungsmitteln heraus entsteht. Da diese „geteilt“ in Gegensätzen vorgetragen werden, ergibt sich daraus eine Räumlichkeit, die sich aus der Rhythmik des malerischen Vortrags, dem „*Vibrator*“ entwickelt.

Auf der Rückseite desselben Schriftblatts (Abb. 21, S. 47) spielte Ackermann in drei Skizzen bildnerische Möglichkeiten durch, wie horizontale und vertikale Akzentachsen gestaltet werden können. Dabei lassen die Kommentare erkennen, dass Ackermann sich trotz seiner Skepsis gegenüber informeller Malerei auszuloten versucht, wie weit er sich dem aus der Bildfläche entwickelten Informel nähern kann. Imaginär spielt er auf der Grundlage der sich durchdringenden „*Akzentachsen*“ mit den Möglichkeiten, wie dieses oben erwähnte „*Farbenspiel, das nur ein Nebeneinander kennt*“, aus seiner Sicht zu einer Aussage gelangen kann.

Die Kommentare lauten wie folgt. Zur hochformatigen Skizze oben links: „*Grau die Größen hämmern, Turm – kleine Graus stehen lassen*“. Zur querformatigen Skizze oben rechts: „*ja, anti Figuration, aber der Gesang der Dreier = Central Akzente weiter bauen*“.



21.
Max Ackermann
„Fläche“ (1958)
Handschriftliches Einzelblatt, Rückseite.

Zur hochformatigen Skizze unten: „*Mit den Größen beginnen – Turm. Parallel Türme. Aussen Ultra gespalten. Grauer Grund Hämmern. Bild Singen*“. Unten schrieb Ackermann einen zusammenfassenden Schluss: „*Totalität: Geometrie, Konstruktion zur Musikalität, welche Fläche schont u. Pentur* [eingedeutschte Schreibweise, gemeint ist: Peinture, Anmerkung des Autors] *bringt. Starke Aussage*“.

Die Schlussbemerkung Ackermanns zeigt, dass er Möglichkeiten sah, eine „*starke Aussage*“ zu erreichen. Im Konzept der einer rhythmischen Malerei mit sich durchdringenden horizontalen und vertikalen Akzentachsen erkennt er die Chance, Geometrie, Konstruktion und Musikalität zu vereinen. Im gleichförmig flächigen Nebeneinander, „*welches Fläche schont*“, entsteht ein Klang, der „*Pentur*“ bringt. Die Verwendung dieses vom französischen *peinture* abgeleiteten Begriffs deutet darauf hin, dass hier nicht einfach weitläufig Malerei gemeint ist. Es ist anzunehmen, dass Ackermann mit dem Wort „*Pentur*“ die musikalische oder lyrische Qualität der Malerei hervorheben möchte. Diese Qualität, die empfindend geschaffen und wahrgenommen wird, war trotz des Eindrucks theoretischer Starre, die beim Lesen seiner Schriftblätter aufkommen kann, ein zentraler Anspruch Ackermanns. Zwischen den Zeilen klingt dies in dem vorliegenden Schriftblatt an. Einige Formulierungen deuten an, dass die malerische Praxis in erster Linie auf subjektiver und überwiegend musikalisch lyrischer Empfindung beruht. Nicht nur die Forderung „*Divission entscheidet das Temperament*“ auf der Vorderseite zeigt dies, sondern auch auf der Rückseite die Kommentare wie „*Gesang ... weiterbauen*“ oder „*Bild Singen*“⁴².

⁴² Damit ist gemeint, dass das Bild „gesungen“ also musikalisch vorgetragen werden soll. Es besteht jedoch auch eine andere Möglichkeit der Interpretation. Ackermann könnte damit ein bestimmtes Bild für die Stadt Singen im Auge gehabt haben. Die Stadt Singen besitzt einige Bilder Ackermanns und zeigte Ausstellungen seiner Werke. Sie liegt in der Nähe von Ackermanns langjährigem Wohnsitz in Horn am Bodensee. Gegen eine solche Interpretation spricht, dass kein Bild existiert, das sich mit der dazugehörigen Skizze verbinden lässt. Für die musikalische Interpretation spricht, dass im vorliegenden Schrift- und Skizzenblatt bereits an anderer Stelle von „Gesang“ und „Musikalität“ die Rede ist. Der orthographische Fehler des großen „S“ von Singen spricht nicht dagegen, denn derartige Ungenauigkeiten der Rechtschreibung kommen in den teils spontan und für den persönlichen Gebrauch geschriebenen Schriftblättern und Tagebüchern immer wieder vor.

Die Notizen auf dem Schriftblatt „*Fläche*“ kreisen um die Frage, wie eine informelle, ganz aus der Fläche bestimmte Malerei möglich ist, die sich nicht ins Beliebige verliert, das heißt keine „*geniale Tapete*“ ist.

Voraussetzung ist eine „*geistige Aussage*“. Über deren genaue Bedeutung lässt uns Ackermann an dieser Stelle im Ungewissen. Allerdings ist sein gesamtes Werk durchzogen von der metaphysisch interpretierten Idee, Gegensätzliches im Bild zu einer ausgewogenen, harmonischen Einheit zu bringen. Auf das dieser Idee zugrundeliegende Verständnis einer die Welt durchdringenden Harmonie werde ich später noch ausführlich zurückkommen.

Ackermann erklärte nicht, wie seine aus dem Bildformat entwickelte und im Flächigen wirkende Malerei genau aussehen soll. Die Kommentare zu den Skizzen liefern einige vage Hinweise einer Malstrategie. Als Maltechnik wird „*hämmern*“ oder „*schlagen*“ empfohlen. Der Farbklang soll geprägt sein von großen grauen Akzenten neben kleinteiligen Akzentreihen mit starken Farbkontrasten. Diese werden beschrieben mit „*ultra gespalten*“, was meint, hohe Kontraste aus Farben, die im Farbkreis entgegengesetzt liegen. Vieles bleibt angedeutet.

Für das vorliegende Schriftblatt lässt sich resümieren, dass Ackermann den Maltechniken des Informel grundsätzlich aufgeschlossen ist. Umgrenzende Formen sind für ihn nicht notwendig. Es reichen gleichförmige über das Bild verteilte Akzente. Sein Versuch, dabei keine „*geniale Tapete*“ zu liefern, besteht darin, die malerischen Akzente gereiht so zu setzen, dass in ihrer Anordnung die beiden rechtwinklig entgegengesetzten, durch das Bildformat vorgegebenen Bildrichtungen, nämlich Horizontale und Vertikale, in Erscheinung treten. Diese „*Akzentachsen*“ sind aus dem Format der Bildfläche entwickelt. Beim Hochformat herrscht die Vertikale, beim Querformat die Horizontale. Dieses ganz aus dem Vorgefundenen, dem noch unbemalten Bildträger, entwickelte dialektische Spiel einer Durchdringung von gegensätzlichen Richtungen scheint für Ackermann die Möglichkeit zu bieten, konstruktiv Geometrisches und lyrische Musikalität zu vereinen.



22.
 Max Ackermann
 Ohne Titel (1955) ACK4976
 Öl auf Leinwand
 65,5 × 50,2 cm

Die gegenseitige Durchdringung horizontal und vertikal gereihter oder getürmter Akzente ist in vielen Bildern Ackermanns gegen Ende der fünfziger Jahre erkennbar. Dies muss nicht immer so offensichtlich erfolgen, wie in dem auf 1955 datierten ACK4976 (Abb. 22). Während in diesem Bild eine klare und statisch wirkende Anlehnung an Horizontale und Vertikale herrscht, kippt das Ganze in dem erwähnten Bild „Diagonal Bewegtes“ (Abb. 16, S. 29). Hier sind die „Akzentachsen“ in die Diagonale gekippt, was der Bildfläche eine dynamische Wirkung verleiht.

3.2. Formaflösung in Struktur

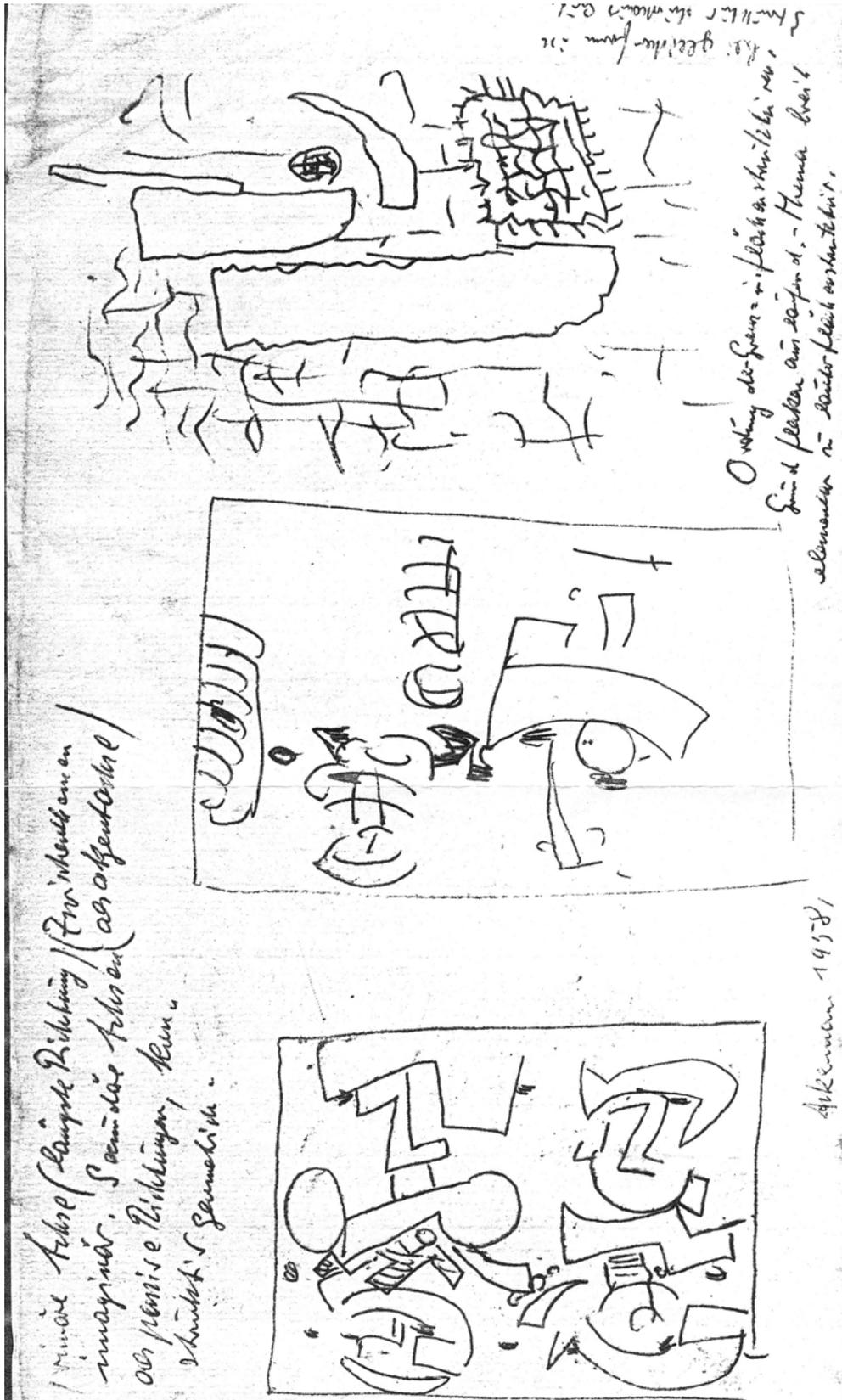
Bisher war von einer Vermeidung umgrenzter Formen die Rede, aber nicht von „Struktur“. Dieser Begriff taucht in einem unbetitelten Skizzen- und Schriftblatt (Abb. 23, S. 52) auf, das gleichfalls auf 1958 datiert ist.⁴³ Das Blatt mit drei kommentierten Kugelschreiberzeichnungen ergänzt Ackermanns Gedanken zur Bildstrategie der sich gegenläufig durchdringenden Achsen.

Die linke Skizze ist oben kommentiert *„primäre Achse (längste Richtung) imaginär. Secundäre Achsen (Zwischenthemen als Akzentachse) als passive Richtungen, konstruktiv geometrisch“*. Die Skizze dazu zeigt die Akzente, welche die imaginären Achsen bilden, als geometrische Formen. Das Prinzip der durchdringenden Bildachsen ist also keines, das sich auf diejenigen Bilder beschränkt, in denen eine Vermeidung von geometrischen Formen angestrebt wird.

Besonders interessant ist die Entwicklung, die sich in der Folge der drei skizzenhaften Zeichnungen andeutet. Die mittlere Skizze zeigt eine ähnliche horizontal-vertikal Durchdringung wie in der ersten Skizze. Allerdings sind manche Formen nur noch durch lose, schraffurähnliche Strichformationen angedeutet, und die Komposition sowie die Formdichte sind insgesamt lockerer vorgetragen.

Die rechte Skizze zeigt keinerlei klar umgrenzte Formen. Das Bild wird bestimmt durch ein lockeres Gewebe von horizontal und vertikal hingeworfenen Strichen. Formen sind nur angedeutet. Darin eingebettet sind drei helle Bereiche, die von einer gewellten Linie umschrieben werden, die sich dem Rhythmus des umgebenden Liniengewebes anpasst. Zwei dunkle gitterartige Verdichtungen sind im rechten unteren und rechten mittleren Bereich markiert.

⁴³ Max Ackermann: unbetitelter handschriftlicher Text auf losem Blatt, datiert auf 1958. MAA.



23.
 Max Ackermann
 Skizzen- und Schriftblatt Nr. 2 ohne Titel, datiert auf 1958

Darunter kommentierte Ackermann: „*Ordnung der Grenz- u.* [und, Anmerkung des Autors] *Flächenstrukturen, Grundflecken auslaufend. - Thema breit elementar zu lauter Flächenstruktur*“. Und an der rechten Blattseite fügte er bestätigend in vertikaler Richtung geschrieben an: „*Bei gleicher Form ist Struktur durchaus gut*“. In diesen Kommentaren tritt der Begriff „Struktur“ in den Vordergrund. Betrachtet man die Skizze dazu, kann man drei Gestaltungsprinzipien erkennen. Dazu zählen die Gleichartigkeit der Striche, deren Beschränkung der Richtung auf Horizontale und Vertikale sowie der gleichbleibende Rhythmus der Striche. Dies meinte Ackermann mit den Worten „*bei gleicher Form*“.

Alle drei Skizzen auf diesem Blatt verdeutlichen, dass es durchaus im Sinne von Ackermanns künstlerischem Anliegen war, ein Bildthema auf unterschiedliche Weise vorzutragen. Dieses kann sowohl in einer geometrisch konstruktiven Formkomposition vorgetragen werden, als auch in einer strukturdominanten Malerei ohne feste Formen. Er führt mit der mittleren Skizze zusätzlich vor Augen, dass es Zwischenstufen gibt. Dadurch ergeben sich eine unendliche Anzahl von Möglichkeiten zwischen den beiden extremen Arten der Malerei. Der Faszination und der Herausforderungen des Neuen öffnete sich Ackermann im Bereich der Auflösung geometrischer Formen.

3.3. Spontane und zufallsbestimmte Malerei

Ackermanns Tagebücher dokumentieren seine Stimmungen und Wahrnehmungen, sowohl im künstlerischen, als auch im alltäglichen Bereich. Die Notizen der Tage vom 19. bis 21. Januar 1961 bieten Einblicke in eine Auseinandersetzung über das Informell, die Ackermann mit sich selbst führte. Auslöser war das Betrachten seiner Palette (vergleiche Abb. 24, S. 55). Die entscheidenden Textabschnitte möchte ich zitieren:

„Wenn ich wieder einmal meine eingetrocknete Palette mit Beschaulichkeit betrachte, dann möchte ich sie wieder einmal einrahmen. - Ein kraftvolles

Vibrieren der Farbe ist durch ganz freie pastose Schrift am ehesten zu erreichen.

Aquarellartige Ölfarbe bleibt gern schummrig. Buttrige, eingetrocknete Ölfarbe ist größte Freiheit u. lassen wuchtige Korrekturen zu. Das Temperament wird hier sehr wach u. zaghafte Tonwerte werden oft überrannt. Die Technik hilft dem Charakter. – Was ist Charakter im technischen Bereiche? –

Das Einmalige, das Elementare überzeugt den Betrachter schneller als ausgeglichene Handschrift. – Bluff von Geist unterscheiden? Wo u. wie sind die Kunstrichter geschult? Tiefer Sinn für Klassik ging verloren.

- Das Mischen der Farben auf der Palette ist frei rund. Dadurch entsteht ein informelles Thema, welches zur Einheit kommt. Zwischen-Flecken bringen automatisch Akzentrhythmen.

Sonderbare Empfindungen beim Betrachten einer eingetrockneten Palette. – Wie kommt es, dass ich mich einmal zaghaft dünnfarbig betätigen muß, u. ein andermal wild pastos, ganz hemmungslos? Spielt hier das Wohlbefinden von Geist und Körper mit?

Bei mangelnder Konzentrationsfähigkeit, die durch Übermüdung durch Besuche u. Gespräche kommt, bin ich oft lässig, spiele ohne Kontrolle u. siehe da, es ist nicht schlecht. “⁴⁴

„Technik: Entweder exakt klar, oder wild elementar. Ich schlittere immer mehr in eine liederliche Technik. – Was ist kultivierte Technik? – Hier liegen ungeheure Aufgaben vor mir.

Das Ausgeglichene in der Technik lässt leicht Charakterschwäche vermuten. – Das Ausgeglichene im Geistigen + liederliche Technik hat etwas Bestechendes;

- Erregendes Temperament aus Unruhe geboren deckt sich mit unserer Zeit, dem Atomkriegszeitalter. Den Kernwaffen wird es einmal egal sein, ob Bilder „dünn“ oder liederlich interpretiert sind.

....

Ordinäre, liederliche Technik hält auf Dauer nicht durch. – Die Relativität mehrerer Bilder mit verschiedener Technik. Wie in der Handschrift einmal

⁴⁴ Max Ackermann: Tagebuch 19. Januar 1961. MAA

Nervenschwäche regiert, so auch im Interpretieren von Farben. Ich sah heute Bilder auf denen die Farbpasten hingerotzt sind. - Wenn ich selber rotzig bin gefallen sie mir. – Abend, wenn ich still denke, vertrage ich nur sanfte Bilder in meiner Umgebung.

....

Ich habe jetzt eine Palette mit aufgetrockneten Farben aufgehängt um während der Arbeit Vergleichsmöglichkeiten zu haben.“⁴⁵

In diesem Tagebuchauszug reflektiert Ackermann über die Qualität informeller Maltechniken. Er zeigt sich fasziniert vom Ergebnis eines unkontrollierten und spontanen Farbauftrags. Sobald das Bewusstsein zurückgedrängt wird, entsteht eine frei hingeworfene Malerei, die sein Gefallen findet. Das Ergebnis solcher Malerei, hier verkörpert durch seine Palette (Abb. 24, S. 56)⁴⁶, bewirkt beim Betrachter erstaunliches: „kraftvolles Vibrieren der Farbe“, „lässt wuchtige Korrekturen zu“, „das Temperament wird ... sehr wach“ und „ das Einmalige, das Elementare überzeugt den Betrachter schneller ... “.



24.
Palette Max Ackermanns.

⁴⁵ Max Ackermann: Tagebuch 21. Januar 1961. MAA.

⁴⁶ Die Abbildung zeigt eine Palette, die in Ackermanns letzter Wohn- und Arbeitsstätte in Unterlengenhardt in einem Lagerraum für Bilder gefunden wurde. Es ist nicht mit Sicherheit zu sagen, ob es sich um jene Palette handelt, die er sich laut Tagebuch an die Wand seines damaligen Ateliers auf dem „Wiesle“ in Stuttgart gehängt hatte.

Diese kraftvolle, temperamentvolle und unmittelbare Wirkung der informellen Malerei wird mit bewunderndem Unterton erkannt. Wie in dem bereits erörterten Schriftblatt „*Fläche*“ aus dem Jahr 1958 mischt sich in die Reflexion die Sorge, ob sich mit informeller Malerei geistige Qualität vermitteln ließe. Diese Befürchtung äußert sich in den Fragen „*Was ist Charakter im technischen Bereiche?*“, „*Bluff von Geist unterscheiden?*“ oder „*Was ist kultivierte Technik?*“. Gleichzeitig wird deutlich, dass Ackermann an dieser Stelle seine Überlegungen auf die Technik informeller Malerei konzentrierte. Unverhohlen gibt er die Faszination zu erkennen, welche informelle Maltechnik auf ihn ausübt. Sie überzeugt durch Unmittelbarkeit und Originalität. Er formulierte: „*Das Einmalige, das Elementare überzeugt den Betrachter schneller als ausgeglichene Handschrift*“.

Hinter diesen Worten zeigt sich nicht nur die Bewunderung besagter Ausdrucksmöglichkeiten, sondern auch unterschwellig die Ansicht, dass es verschiedene Wege gibt mit Malerei Inhalte zu vermitteln. Dies wäre genauso mit „ausgeglichener Handschrift“ erreichbar, nur eben nicht so schnell und unmittelbar, wie mit informeller Maltechnik. Ackermann trennte demnach zwischen Maltechnik und geistigem Ausdruck. Dies impliziert, dass er der Überzeugung war, dass sich geistige Inhalte sowohl auf die eine, als auch auf die andere Art der Malerei vermitteln ließen. So finden sich im Text mehrmals gegensätzliche Techniken als Möglichkeiten malerischen Ausdrucks beschrieben: „*freie pastose Schrift*“ und „*ausgeglichene Handschrift*“, „*wild pastos, ganz hemmungslos*“ und „*zaghafte dünnfarbig*“, „*wild elementar*“ und „*exakt klar*“.

Seine Gedanken kreisen um die Frage, was denn die richtige, das heißt die ihm zeitgemäße Technik sei. Die Frage „*Wo und wie sind die Kunstrichter geschult?*“ zielt auf die Kunstkritik und den Betrachter seiner Zeit, in die er sich immer wieder hineinzusetzen suchte. Er stellte fest, dass diese nicht an zeitlosen Inhalten interessiert wären, was er mit seiner Anspielung auf das „*Atomzeitalter*“ mit den massiven Zukunftsängsten seiner Zeit begründete. So erfolgte eine gesellschaftliche Konzentration auf den

Augenblick der Gegenwart. Deshalb überzeugen spontane, überraschend originelle Lösungen und der Anspruch auf zeitlose Inhalte wird uninteressant. Ackermann zieht daraus den Schluss, dass eine Verbindung der positiven Aspekte das Optimale ist. Spontan pastose Malweise, als „*liederliche Technik*“ bezeichnet, ist gut, wenn man es schafft, diese mit „*geistig Ausgeglichenem*“ zu verbinden. Diese Art von Malerei entspreche dem Geist seiner Zeit am Anfang der sechziger Jahre. Aus Ackermanns Worten spricht aber auch die Befürchtung, dass sie vielleicht nur dem Geist seiner Zeit entspräche und eine zeitlose Dimension dabei auf der Strecke bleibt.

Die Reflexionen zur Wahrnehmung des Betrachters gehen in eine ähnliche Richtung. Ackermann erkennt, dass die Wahrnehmung von Bildern nicht immer gleich, sondern situationsgebunden und subjektiv ist. Er beobachtete an sich das Phänomen, dass er als Betrachter in seiner Wahrnehmung je nach Befindlichkeit mal für die eine und mal für die andere Maltechnik offen ist. Hinter diesen Worten kommt wieder die Überzeugung Ackermanns zum Vorschein, dass ein Bildthema in unterschiedlichen Maltechniken vermittelt werden kann. Allerdings sah er im vorliegenden Tagebuchauszug die Sache von der anderen Seite. Der Betrachter kann, je nach Situation, einem Bildthema mal in jener und mal in anderer Malweise zugänglich sein. Die subjektive Wahrnehmung scheint in Ackermanns Augen den Vorsatz zu begründen, seine Bildthemen in unterschiedlichen Malweisen vorzutragen. Damit eröffnet sich ihm die Möglichkeit, dem Betrachter dasjenige Bild zu bieten, das ihm in seiner momentanen Stimmungslage zugänglich ist. Dabei sind Inhalt und Technik in Ackermanns Augen Dinge, die es auseinander zu halten und gleichzeitig zu vereinen gilt.

Im Bereich der Komposition konstruktiver, geometrischer oder amorpher Formen hatte Ackermann bereits fast fünf Jahrzehnte intensiv geforscht und einen sicheren Umgang erarbeitet. Den Möglichkeiten informeller Malerei war er schon seit den vierziger Jahren zugetan, was an anderer Stelle dokumentiert werden wird. Offensichtlich erkannte Ackermann im Januar

1961, dass für ihn in diesem Bereich noch Neues zu entdecken war. Wie anders kann der Umstand gedeutet werden, dass er am Ende dieser Reflexion zur informellen Malerei seine Palette zu Anschauungszwecken an die Wand hängt?



25.
Max Ackermann
Ohne Titel (1961)
ACK3892
Öl auf Leinwand
120,0 × 100,0 cm

Einige Bilder scheinen vor dem Hintergrund dieser Reflexionen entstanden zu sein. Für das ins Jahr 1961 datierte ACK3892 (Abb. 25) kann man sich durchaus eine Palette als Anschauungsmaterial und Inspiration vorstellen. Trotz dem kontrollierten Einsatz des Zufalls durch Tröpfeln und buttrige Farbakzente zeugen gleichzeitig die fein gesponnene Tröpfelstruktur des Malgrundes und die sensibel eingesponnenen Farbakzente von einem konzentriert bedächtigen Malprozess mit musikalisch, lyrischer Grundhaltung.

Solche Bilder tauchen schon 1957 auf und führen vor Augen, dass Ackermann sich vor 1961 mit dem Informel beschäftigt hatte, in einer



26.
Max Ackermann
„10.8.1957“ (1957) ACK3493
Öltempera auf Leinwand
65,0 × 40,0 cm



27.
Max Ackermann
Ohne Titel (1957) ACK3893
Mischtechnik (Öl, Tempera, Leim und Harz)
auf Sperrholz
64,5 × 49,5 cm

Weise, die dem oben zitierten Tagebuchauszug entspricht.⁴⁷ Es handelt sich um „10.8.1957“ (Abb. 26) und ACK3893 (Abb. 27), datiert auf 1957. Beide Bilder wirken noch weniger routiniert, als das vier Jahre später entstandene ACK3892 (Abb. 25, S. 58). Die Farbmassen sind dichter, und die Reliefstruktur wurde gleichmäßig über die ganze Bildfläche gelegt. Der Malprozess wirkt weniger bedächtig, sondern eher experimentell suchend.

Eine Anekdote zu einem Pastell kann abschließend dokumentieren, dass Ackermann empfänglich für Zufallsmomente in seiner Malerei war.⁴⁸ Im Herbst 1958 war Dieter Hoffmann zu Gast im Atelier- und Wohnhaus Ackermanns. Er entdeckte im Bett unter dem Kopfkissen ein Pastell, auf dem Ackermann geschlafen hatte und das dementsprechend zerknittert war. Unter großem Bedauern machte der Finder seinen Gastgeber darauf aufmerksam, dass dieses Werk leider zerstört worden war.

⁴⁷ Hier wären die verschollenen Tagebücher der 1950er Jahre besonders aufschlussreich.

⁴⁸ Diese Anekdote erzählte Dieter Hoffmann dem Autor am 20. Juni 2011.



28.
 Max Ackermann
 Ohne Titel (1958) ACK3891
 Pastell auf Papier,
 zerknittert und geplättet
 24,4 × 19,6 cm

Ackermann glättete das Pastell vorsichtig, sah es abwägend an und stellte fest: Es ist gut! Er datierte die Arbeit erneut auf der Rückseite, signierte und schenkte sie Dieter Hoffmann mit der Widmung: *„Dieter bekam es, er rahmte es, u. so wurde es gerettet.“* Es wurde ein „Strukturbild“ in Pastell.

3.4. Bewertung freier informeller Malaktion

Die vorgestellten Schriftstücke Ackermanns zeigen die Faszination, die informelle Malerei auf ihn als Betrachter und als malenden Akteur ausübte. Folgender Auszug aus seinem Tagebuch, notiert am 24. Juli 1961, dokumentiert seine Vorstellungen von einer gelungenen Art und Weise frei improvisierender Malerei:

„Wenn Extase die Hierarchie der Kräfte formt, ohne irgend welche Entgleisung, so wäre allerdings ein hohes Maß an Vollendung erreicht. Mein Training in solchen Gebieten kann ausreichen, um solch wütende Ausbrüche zugleich zu ordnen.“

Malerei kann nicht mit dem graphischen Mittel Zeichnung begonnen werden. Form der Farbe kommt vom „Inneren“ der Farbe u. beginnt nicht mit dem „Außen“ der Begrenzung der Farbe. Vorbestimmung der Farbflecken durch Zeichnung ist ein Trugschluß. Wer bändigt solche übermenschlichen Kräfte im Aufbruch zur Ganzheit? Wer sich ohne Absicht ganz befreit vom Zwang der Zeichnung, fordert sein Bestes zum Tun auf. Fließt sein Inneres ins Bildgeschehen hinein, so muß es eine menschliche Aussage ergeben, denn der Grad seiner Existenz fließt hinein.“⁴⁹

Hier ergeben sich klare Berührungspunkte von Ackermanns künstlerischen Strategien und informeller Malerei. Er ist sich dabei bewusst, dass der Malprozess wesentlicher Ausdrucksträger dieser Malerei ist. In der freien spontanen Improvisation liegen Möglichkeiten, die Ackermann durchaus gewillt ist für sich zu nutzen. Nicht umsonst spricht er vom „*Training in solchen Gebieten*“.

Entscheidend für einen solchen Malprozess ist, sich vollständig von der „*Zeichnung*“ zu befreien. Damit ist nicht nur eine Vermeidung aller linearen Formeingrenzungen (dem „*Außen’ der Begrenzung der Farbe*“) angemahnt, sondern eine Freimachung aller vorbestimmenden Bildvorstellungen. Die auf diese Weise vorgetragene Malerei entsteht und entwickelt sich aus der Farbe heraus, dem „*Inneren’ der Farbe*“.

Mit der einführenden Bedingung, diesen Improvisationsvorgang „*ohne irgend welche Entgleisung*“ durchzuführen, markiert Ackermann seinen künstlerischen Anspruch. Einige Sätze später gibt er zu verstehen, was damit gemeint sein könnte. Wenn sich der Malprozess frei von aller Vorbestimmung aus der Farbe entwickelt, dann vermittelt der Künstler höchste Authentizität, denn „*der Grad seiner Existenz fließt hinein*“. Es entstehe dadurch eine „*menschliche Aussage*“. Der Rückbezug auf den Menschen ist für Ackermann grundlegend, denn er verstand seine Kunst nie unabhängig von der menschlichen Dimension. Die damit verbundenen ethischen Maßstäbe werde ich an anderer Stelle schildern.

⁴⁹ Max Ackermann: Tagebuch 24. Juli 1961. MAA.

Eine weitere Anspielung auf eine ethische Herausforderung verbirgt sich hinter der Frage: *„Wer bändigt solche übermenschlichen Kräfte im Aufbruch zur Ganzheit?“*. Das Wort *„übermenschlich“* ist nicht nur eine hohle Pathosformel zur Erhöhung der eigenen Leistung. Es schwingt dabei immer wieder die Überzeugung mit, dass der Mensch sich zwar endgültigen Lösungen anzunähern versucht, sie aber nie erreichen kann. Insofern impliziert die *„menschliche Aussage“* zwar eine authentische, aber nie eine endgültige.

Gleichzeitig wäre eine andere Interpretation möglich, wenn man im Text nochmals einige Zeilen zurückgeht zur Begründung und zum Ziel seines *„Trainings“*. Ackermann schrieb, er wolle üben, *„...um solch wütende Ausbrüche zugleich zu ordnen“*. Das *„ordnen“* und ein authentischer Malprozess, der frei ist von allen vorgefassten Formen (*„befreit vom Zwang der Zeichnung“*), scheinen sich zu widersprechen. Man kann aus den vorliegenden Aufzeichnungen Ackermanns folgern, dass für ihn zu der erwähnten Dimension des Menschlichen ein ordnender Geist gehört. Dann wäre es durchaus folgerichtig, wenn sich in einem authentisch fließenden Malprozess auch diese Facette des Menschlichen manifestierte. Ausdrucksträger bleibt nach wie vor die Aktion des Malens. Die Erkenntnis, dass im Malprozess Chaos und ordnender menschlicher Geist zusammenkomme, teilte Ackermann mit anderen Künstlern des Informel seiner Zeit.⁵⁰

Die künstlerische Aussage ist nicht im Endprodukt des hier reflektierten Malprozesses zu sehen, sondern sie entsteht zwangsläufig, wenn die Malerei konsequent improvisierend ausfließt. Die entscheidende künstlerische Herausforderung und im besten Fall *„Beglückung“* entsteht im Malprozess. Dies bekräftigte Ackermann im selben Tagebucheintrag mit den Worten: *„Das ‚Anschlagen‘, auf dem Wege zu Harmonie kann beglückender sein als ein harmonisiertes Ziel.“*⁵¹

⁵⁰ Am Beispiel von Emil Schumacher, siehe: Waruschewski-Segschneider, Gabriele: Die Bildgenese in der informellen Malerei als Prozess der Selbstorganisation am Beispiel Emil Schumachers. Dissertation Universität Osnabrück 2002. SS 129 ff.

⁵¹ Max Ackermann: Tagebuch 24. Juli 1961. MAA.



29.
Max Ackermann
„19.V.58“ (1958) ACK3610
Öltempera auf Leinwand
65,0 × 40,0 cm

Am 30. Mai 1961 lesen wir: „*Der Weg zum Ziel ist beglückender als das erreichte Ziel*“.⁵²

Beispiele für diese stark prozessbezogenen Malübungen sind in den besprochenen drei Werken ACK3892 (Abb. 25, S. 59), ACK3893 (Abb. 27, S. 60) und „10.8.1957“ (Abb. 26, S. 60) zu sehen. Daneben könnte man das Bild „19.V.58“ (Abb. 29) anführen. In diesem Gemälde ist das Bemühen Ackermans sichtbar, möglichst ohne vorgefasste Komposition, aus dem malerischen Prozess zu agieren. Das Endprodukt vermittelt dabei ein höchst sensibles Vorgehen im Bereich farblicher Nuancierung. Das Wechselspiel der Farben bleibt im tonalen Bereich zwischen Türkis und Blau, als ob Ackermann im Malprozess die Furcht umtrieb, dass die Empfindung der feinen, sensibel aufeinander antwortenden Farbtöne gestört werden könnte. Gleichzeitig ist dieses Bild ein Beispiel dafür, dass Ackermann im Malprozess begann, den Akkord der leisen Töne für sich zu entdecken.

⁵² Max Ackermann: Tagebuch 30. Mai 1961 (unter dem Begriff „*Eine neue Form von Pointilismus*“). MAA.

Die Kunst der feinen Farbdifferenzierungen bildet hier den Gegenpol und gibt dem auf expressive Grobheit angelegten Duktus seine sensible Dimension zurück. Auch in dem Bild "10.8.1957" (Abb. 26, S. 59) wird das Bemühen um farbliche Zurückhaltung deutlich. Diese Tendenz zur farblichen Zurückhaltung und feinsten Differenzierung wird sich in der weiteren Entwicklung seiner Malerei verstärken.

3.5. Einfachheit durch Struktur

Ackermanns Reflexionen zu informellen Maltechniken kreisen nicht nur um die Unmittelbarkeit des improvisationsbestimmten Prozesses. Es gehörte zu seiner künstlerischen Grundhaltung, immer zu einem Extrem den Gegenpart mit zu imaginieren und beide zusammen zu einer Einheit zu formen. Es wird an geeigneter Stelle ausführlicher darauf hingewiesen werden. Hier soll verständlich werden, dass Ackermann einerseits fasziniert war von der Suggestivkraft, die eine improvisierend ausfließende und vom Zufall mitbestimmte Malweise hat. Andererseits drängte es ihn zur „Einfachheit“, zum „Stillen“.

Am 24. Juli 1961 schrieb Ackermann in sein Tagbuch: *„Wenn auf freier Farbe Knotenlinien sich frei hinziehen, so hat in solche Linien-Punkt-Schlange-Komma eine neue Funktion in sich. Es wird keine Farbfleckbegrenzung, sondern ein freies Variationsspiel im Gleichen, was Einfachheit der Gestaltung fördert.“*⁵³

Am 30. Mai 1961 schrieb er: *„Verdrängung zu vieler Elemente auf ein still Imaginäres durch Hinzugabe eines Einheitselements wie „Darüberweben“ (freie Linien) Tropfen subj. [subjektiv, Anmerkung des Autors] Streifen, Schlangenzeichen oder Kommazeichen. „oder 2 Arbeitsgänge:“ Graustreifig u. Kommazeichen. (Hineindrücken der Elemente in Lwd [Leinwand]).“*⁵⁴

⁵³ Max Ackermann: Tagebuch 24. Juli 1961. MAA

⁵⁴ Max Ackermann: Tagebuch 30. Mai 1961. MAA

Am selben Tag formulierte er einige Zeilen weiter :

„Diffidierte Imprimitur nach einer Richtung, farbige Kommazeichen nach der anderen Richtung, Verdrängung des ‚Zuviel‘ zum Stillen ist ‚Einfachheit‘“.⁵⁵

Aus diesen Sätzen spricht Ackermanns Befürchtung, eine frei ausfließende Malerei könnte sich in einem unübersichtlichen „Zuviel“ an Gestaltungsakzenten verlieren. Es wäre für ihn ein Abgleiten in ein Extrem gewesen, das einer einheitlichen und ausgewogenen Gesamtwirkung nicht entspräche. So schreibt er in dem hier zitierten Tagebucheintrag weiter:

*„Klares Formthema, reine Farbklänge leis laut, hell-dunkel Kontrast, laute Akzente alles in einem Bilde, das ist zuviel!
Es kann so etwas nicht einheitlich in Erscheinung treten.“*

Um dies zu verhindern, entwickelte er eine Strategie, untermalt mit praktischen Beispielen. Diese Strategie, umschrieben mit den Worten „Variationsspiel im Gleichen“ oder „Darüberweben“, beruhigt die Gesamtwirkung und bewirkt „Einfachheit“ oder „Still Imaginäres“. Dadurch wird der Blick auf die Qualität des nuancierten Wechselspiels innerhalb der Struktur geöffnet. Man muss sich bewusst machen, dass die große Herausforderung darin liegt, innerhalb dieser „Einfachheit“ die Nuancen, wenn nicht kontrastreich, so doch mit leiser Spannung zu setzen. Andernfalls könnte die Tendenz ins andere Extrem, der Langeweile, kippen. Am Beispiel von „Ohne Centrum“ (Abb. 30 und 31, S. 66), datiert auf 1960, lässt sich dies verdeutlichen. Das Bild zeigt die von Ackermann vorgestellten Pinseltechniken: Tropfen, Streifen, Kommazeichen, Tupfen und Wischen.

⁵⁵ Ebenda.



30.
Max Ackermann
„Leeres Centrum“ (1960) ACK2952
Öltempera auf Leinwand
65,0 × 50,0 cm



31.
Detail von Abb. 30.

Die Farbigkeit ist bis auf die roten und schwarzen Akzente in den Ecken auf Blautöne reduziert. Innerhalb der Blautöne findet man wiederum eine große Variationsbreite an Abtönungen, wie das abgebildete Detail (Abb. 31) zeigt. Innerhalb der Beschränkung auf das Blau wird die Bildfläche im Hell-Dunkel und farblichen Bereich zwischen Blau-Violett und Blau-Türkis frei improvisierend rhythmisiert. Die Reduktion auf Blautöne führt zu einer Beruhigung und Vereinfachung, ohne dass die Spannung in der Strukturfläche aufgegeben wird.

Es existieren Bilder, in denen Ackermann dem Wunsch nach Einfachheit in noch höherem Maße nachgab. So als ob er die Grenze ausloten wollte, wie weit es möglich wäre „*Einfachheit*“ und „*Stille*“ mit informellen Maltechniken zu kombinieren. In diesem Bereich entstanden eindrucksvolle Werke, wie zum Beispiel das Triptychon „*Ostern I-III*“ (Abb. 32, S. 68) aus dem Jahr 1960.



32.
Max Ackermann
„Ostern I-III“ (1960)
ACK4470, ACK4471, ACK4472
Öltempera auf Leinwand
jeweils 120,5 × 80,0 cm

Es ist vor den zitierten Tagebuchauszügen von 1961 entstanden, was den Schluss zulässt, dass Ackermann Entwicklungen reflektierte, die sich, vermutlich in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre, bereits vollzogen hatten.

3.6. Neue Farbigkeit

19. Sept. 1961
 Neue Farbigkeit (Rastereigenschaften komplexer Form,
 am besten Tonika in, 2. Teil der 1. Teil
 durch neue Technik. (flachen Tonisten ^{transponieren} mittels einigen)
 in einem neuen Farbe: z. B. Grün bläulich grün hell durch gestrichen.
 durch Grün rot geträufelt. Flächenstruktur, z. B. Lippelform rot
~~mit~~ Nahe Dunkel / Zwischenformen der blauen am Zwischen
 Intensität (kann aber: vom Grün bläulich rot in blau Blau
 Dominante, dominant Central Rypel Abend. - Sehr
 frei in rot Z mit Schweg nie Gespien über die flächen
 gesagt. So entstehen Spitzen einigen in 2. arten H. D. neben
mit einigen Spitzen einigen in 2. arten H. D. neben
 (Ob maefläche ohne Stärker ein kan?)
 also: Vom hell am Dunkeln
 durch Träufeln in II, durch weiliche
Stärke einigen neben ein ander gehängt,
Neue Technik
Neue technische Werkzeuge
mit alten Techniken,
 durch verschiedenfarbige Raster Überstrichungen
das neue Vibrato,
 Ein geringer von Umsetzen der materiellen Klangpunkte in irreale Worte des Worts
Vibrato der Klang Struktur

33. Max Ackermann „Neue Farbigkeit 19. Sept. 1961“ Handschriftliches Einzelblatt.

Das Schriftblatt, das mit der Überschrift „*Neue Farbigkeit*“ versehen wurde, fasst stichpunktartig zusammen, welche bisher nicht wahrgenommene Qualitäten und Möglichkeiten Ackermann in seinen Strukturbildern erkannte.

Im Folgenden ist das Transkript des Schriftblattes (Abb. 33, S. 70.) zu lesen:

„13. Sept. 1961 *Neue Farbigkeit*

(Rastergeschichte komplementäre Grau, aus denen Tonika u. gespaltener Do. [Doppel, Anmerkung des Autors] Akzent hervorwächst durch neue Technik.

Fleckentropfenpointillismus bringen simultane Farbe:

z.B.: Graubläulichgrün hell dünn gestrichen, darauf Graurot geträufelt. Flächendynamik,

z.B. Doppelformrot Nah Dunkel

Zwischenformen des Blaugrün zum Zwischen

Intensität (kommt also: vom Graubläulich rot überträufeln zum Blau Dominante, Dominant Central Doppel Akzent.

Sehr frei wird Z [Zwischen? Zwischenformen? Zeichen?] mit Schwarz wie Gespinst über die Flächen gesetzt. So entstehen Differenzierungen im zarten H.D. [Hell Dunkel] neben ruhiger aufgerissener Schwarz Raster.

(Ob Malfläche ohne Struktur sein kann?)

Also: Vom Hellen zum Dunklen durch I. Träufeln u. II. durch nervliche Strichzeichen nebeneinander gehäuft.

Neue Penture [Peinture, Anmerkung des Autors]

Neue technische Werkzeuge mit altem Pinselwerkzeug, durch verschiedenfarbige Raster Übersichtungen den neuen Vibrator.

Ein gegenseitiges Umwerfen der Klangwerte in irreale Werte durch vibrieren der Klangkräfte

[Einschub links] Do. [Dominante, Anmerkung des Autors] entwickelt sich am kleinen Zwischen-Thema.

Chromatisch vom großen Leis zum kleinen Laut

[Einschub links, eingekreist] Neuer Divissionismus Farbspaltung“

Die auf dem Schriftblatt gereihten Stichworte lassen ahnen, dass Ackermann sich der Qualitäten bewusst war, die ihm die flächig aufgefassten „Strukturen“ boten. Hier wird am deutlichsten, dass er diese Art der Malerei als eine absolute, das heißt aus ihren eigenen Mitteln heraus entwickelte, verstand.

Drei Gestaltungsmittel dieses „*neuen Fleckentropfenpointillismus*“ werden erwähnt und kurz erläutert: Farbe, Art der Struktur und Hell-Dunkel.

Bei dem Gebrauch der Farbe geht es Ackermann nicht um die eine oder andere Farbe, sondern um den gleichzeitigen Klang von Farben. Er benutzte dafür den Begriff „*simultane Farbe*“. Diese gleichzeitig wahrgenommenen Farben entwickeln sich chromatisch in einem Farbbereich. In dem Beispiel, das er ausführte, sind es tonale Abstufungen im Graubläulichen. Diese werden abgetönt in die beiden komplementären Richtungen im Farbkreis. Es werden genannt „*Graubläulichgrün*“ und „*Graubläulichrot*“, die wiederum übertrüffelt werden mit Tendenz zu Blau. Diese „*komplementäre Graus*“, wie Ackermann sie im Text nannte, treten simultan in Erscheinung. Die bereits erwähnte Beschäftigung Ackermanns mit den Farbspaltungen des Divisionismus brachte ihn dazu, den Begriff „*Neuer Divisionismus*“ in Bezug auf seine Strukturbilder zu notieren.

Die Technik, in der diese simultane Farberscheinung vorgetragen wird, beschrieb Ackermann als „*verschiedenfarbige Raster Überschichtungen*“. Das Wort Raster klingt etwas zu schematisch. Angesichts der sensiblen Strukturen in den Bildern Ackermanns ist das Wort „*Gespinnste*“, das sich gleichfalls auf dem Schriftblatt findet, treffender. Für diese feine Struktur hat Ackermann klare technische Vorstellungen: „*Träufeln*“ und „*nervliche Strichzeichen nebeneinander gehäuft*“. Er nennt dies „*neue Penture*“⁵⁶, und seine Ergänzung „*Neue technische Werkzeuge mit altem Pinselwerkzeug*“ lässt vermuten, dass Ackermann das „*Träufeln*“ dem nicht näher erläuterten neuen Werkzeug und die Strichzeichen dem klassischen Pinsel zuordnete.

⁵⁶ Verdeutschte Schriebweise des französischen *peinture*.

Wie oft in den Texten Ackermanns ist auch hier seine Intension erkennbar, das Klassische mit dem Neuen zu verbinden.

Bezüglich der Hell-Dunkel-Werte propagiert Ackermann ein Vorgehen, das bei einem hellen, verdünnt aufgetragenen Grundton beginnt. Darüber werden immer dunklere „*Gespinnste*“ gelegt bis zum obersten „*Schwarz Raster*“. „*Schwarz*“ ist hier auf die Hell-Dunkel-Werte bezogen und meint nicht das absolute „*Schwarz*“, sondern den dunkelsten Farbton im Bild. Die im Schriftblatt postulierte Vorgehensweise „*Vom Hellen zum Dunklen ...*“ ist nur auf das beschriebene Beispiel bezogen.⁵⁷ Generell trifft es Ackermanns bildnerische Arbeitsweise eher, wenn man formulieren würde: von breit angelegten stillen Klängen zu spärlichen intensiven Farbakzenten. Dies wird in Erinnerung gerufen durch die links eingeschobene Anmerkung: „*Chromatisch vom großen Leis zum kleinen Laut*“.

Dieser hier auf die Strukturbildern bezogene Satz formuliert eine allgemeine künstlerische Gestaltungsstrategie Ackermanns, denn schon 1950, als geometrisch abstrakte Bilder sein Schaffen dominierten, formulierte er auf einem losen Schriftblatt ähnlich:

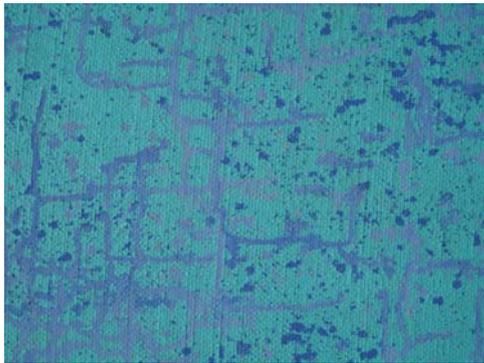
*„Das „Viele“ ist leis, das „Wenige“ ist laut. Was ist ein Akzent?
Kleine Menge, die Farbe laut, die Stufe von Umgebung bis Akzent ist weiter.
Das Gesetz der Stille ist breit (piano) – das Gesetz des Lauten ist klein,
schrill (forte)
(Forte neben forte u. nochmals forte bringt Hierarchie im Lauten zur
Menge. Solchen Qualitätskontrast lieben die Augen nicht, ist nur selten
beglückend)
Atonales „Schmettern“ allein lässt Stille vermissen, in diesem Kontrast
[von „Stille“ und „Schmettern“. Ergänzung des Autors] liegt Harmonie, sie
kann sehr stark, unerbittlich u. aufregend sein.“⁵⁸*

⁵⁷ Ackermanns Werk bietet in allen Werkphasen auch Beispiele, in denen vom Dunklen ins Helle vorgegangen wurde. Ein Beispiel: „Auf schwarzem Grund“ 1952, Öl-Tempera auf Sperrholz, 90,0 x 120,0 cm. Siehe: Katalog Friedrichshafen 2004. Katalog Nr. 138, Farbabb. S. 282.

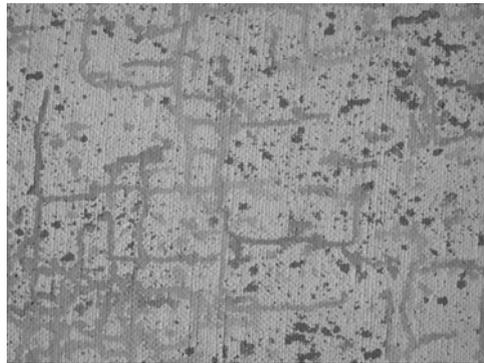
⁵⁸ Max Ackermann: Loses Schriftblatt mit Datierungen Juni 1950 und Ostern 1950. MAA. (Der zitierte Textauschnitt ist datiert auf Ostern 1950).

Dieser Textabschnitt ist ausführlicher und ruft erneut ins Bewusstsein, dass es Ackermann in allen Bereichen seiner Malerei um eine äußerst sensible Ausgewogenheit geht.

Zurückkommend auf das Schriftblatt „*Neue Farbigkeit*“ möchte ich die technischen Überlegungen und beispielhaften Anweisungen mit einem Gemälde veranschaulichen. Das Werk ACK3884 (Abb. 8, S. 20 und Details Abb. 34, 35) wurde bereits besprochen und eignet sich zur



34.
Max Ackermann
Ohne Titel (um 1960) ACK3884
Öltempera auf Leinwand
120,0 × 50,0 cm
Detail von Abb. 8



35.
Max Ackermann
Ohne Titel (um 1960) ACK3884
Öltempera auf Leinwand
120,0 × 50,0 cm
Hell-Dunkel-Werte von Abb. 34

Illustrierung dieses Schriftblattes. Hier sieht man das Schichten der Raster im Bereich von aufgespaltenen Graublautönen von Hell nach Dunkel. Der Grund erscheint hell graubläulichgrün, darüber schichten sich graubläulichrote „*Gespinnste*“, die wiederum überlagert werden von zunehmend dunkleren und blauen „*Fleckenstrukturen*“.

Diese berechnend anmutenden Überlegungen sind die Voraussetzung, aber noch nicht das eigentlich „*Neue*“, das Ackermann in dem Schriftblatt festzuhalten gedachte. Das ergibt sich aus der Gesamtwirkung dieser Malerei, die er beispielhaft technisch vorstellte.

Eine derartig gemalte Bildfläche ist geprägt von flächig oszillierenden Farbtönen. Diese Bewegung in der Fläche meint Ackermann in dem Schriftblatt mit dem Wort „*Flächendynamik*“. Diese Dynamik soll sich

nicht vollziehen in einer Bewegung von hier nach dort, sondern in einer in sich schwingenden Vibration. Deshalb schrieb Ackermann vom „*neuen Vibrator*“.

Er erkannte in diesem „*Vibrieren*“ erstaunliche Möglichkeiten. Vielleicht wurde er deshalb von dem Adjektiv „*neu*“ derart berauscht, dass er es gleich sechsmal im Schriftblatt verwendete: „*Neue Farbigkeit*“, „*Neue Technik*“, „*Neue Penture*“, „*Neue technische Werkzeuge*“, „*Neuer Divisionismus*“ und „*neuer Vibrator*“. Der entscheidende Satz, der den Kernpunkt einer neuen Qualität trifft, steht am unteren Ende des Schriftblatts: „*Ein gegenseitiges Umwerfen der materiellen Klangwerte in irrealen Werte durch Vibrieren der Klangkräfte*“. Das Vibrieren ist nur das Werkzeug, mit dem es möglich sei, aus materiellen Farben irrealen Farbklänge zu schaffen.

Nun ist durchaus bekannt, dass sich physische Farben zu Farbtönen addieren lassen. Im Farboffsetdruck zum Beispiel wird dies alltäglich angewendet. Aus übereinander geschichteten Punkterastern in Cyan, Magenta, Gelb und Schwarz entstehen die farbigen Abbildungen, deren Erscheinungsfarben physisch nicht existieren. Der von Ackermann immer wieder genannte Divisionismus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat dieses Phänomen bereits künstlerisch genutzt, um besonders frische und lebendige Farbigkeit zu schaffen. In beiden Fällen wird ausgenutzt, dass bei dichten Rastern diese für das Auge zu einer Fläche verschwimmen. Übereinandergelegt nimmt das Auge nicht mehr den einzelnen Punkt, sondern nur die Summe der Überlagerungen wahr.

Da Ackermann von einem „*neuen Divisionismus*“ schrieb, darf angenommen werden, dass er etwas sah, was darüber hinausgeht. Seine Raster sind Gespinste, die nicht ineinander verschwimmen. Man kann sie als lose geknüpfte Struktur wahrnehmen, und das Auge kann die Farbsprünge von der einen zur anderen physischen Farbe durchaus erkennen. Die Wahrnehmung springt dabei ständig zwischen den Farbtönen. So entsteht das, was Ackermann „*vibrieren*“ oder „*Flächendynamik*“ nennt. Die irrealen Farbwerte entstehen im Zwischenbereich oszillierender Farbwahrnehmung. Ackermann spricht deshalb auch von einem

„*Doppelakzent*“, den er als Zentrales dominierendes Bildelement erkennt. Dieser ist nicht materiell vorhanden, sondern entsteht erst im Auge des Betrachters.

Für den Künstler bedeutet dies ein schmaler Grad. Physisch „*materielle*“ Farben sollen als solche wahrnehmbar sein und aus dem Zwischenbereich dieser Farben möge ein dominierender irrealer Farbklang erwachsen. Obwohl manche Sätze und Schlagworte in Ackermanns Schriftblättern scheinbar ein schematisches Vorgehen suggerieren, kann man an diesem Beispiel erahnen, dass es in diesen Reflexionen künstlerischer Fragen um einen höchst sensiblen Bereich geht, der sich nicht in schematische Handlungsanweisungen fassen lässt und für dessen Facetten es vielleicht keine Worte gibt.

Das Schriftblatt dürfte ein wichtiger Hinweis darauf sein, dass Ackermann mit der Arbeit an den „Strukturbildern“ seine Sensibilität für die Farbwahrnehmung im subtilen tonalen Bereich geschärft hatte. Dieser geschulte Blick für den sensiblen Wahrnehmungsbereich zwischen den physischen Farbwerten eröffnete neue künstlerische Wege, auf die ich an anderer Stelle zurückkommen werde.

Bei allem Neuen blieb Ackermann in dem Schriftblatt seiner alten Begrifflichkeit treu. Wie er in seinen theoretischen Betrachtungen schon seit den dreißiger Jahren immer wieder analog zur Musik von „*Tonika*“ und „*Dominante*“ sprach, so auch hier. Das Phänomen begegnete uns bereits in den Bildern wie „An die Freude“ (Abb. 17, S. 31) und „Hymne“ (Abb. 3, S. 2), wo wir einen breit angelegten, farblich zurückhaltenden Grundton beobachten konnten, der von satten leuchtenden Farbakzenten begleitet wird. Die unterlegte breite Klangfärbung nannte Ackermann „*Tonika*“⁵⁹ und komplementär dazu entwickelte er die kontrastreichen Akzentsplitter als „*Dominante*“. Auf Ackermanns Bezüge zur Musik werde ich gesondert eingehen. Für den Moment ist es wichtig festzustellen, dass in den hier

⁵⁹ 1944 schrieb Ackermann: „*Das Einlagernde nennt man die Tonika, welche breit u. im Piano schwingt.*“ In: Max Ackermann: Von losen Tagebuchblättern aus den Jahren 1930-1944. Handschriftliches Heft, MAA. S. 9.

beschriebenen Strukturbildern „Tonika“ und „Dominante“ eins sind. Die „Dominante“ entwickelt sich in der „Tonika“, im Gespinnst der Struktur, und wächst aus ihr heraus zu einem irrealen Doppelakzent. So ist folgender Satz auf dem Schriftblatt oben rechts zu verstehen: *„Rastergeschichtete komplementäre Grau, aus denen Tonika u. gespaltener Do. [Dominant, Anmerkung des Autors] Akzent hervorwächst“*.

Abschließend möchte ich auf eine Frage eingehen, die Ackermann zwischen seine Überlegungen in Klammern warf: *„Ob Malfläche ohne Struktur sein kann?“* Diese Frage zielt auf den Ausgangspunkt von Malerei, den Bildträger. Es ist bereits deutlich geworden, dass Ackermann seine Akzentreihungen und deren Verwebung aus der im Format des Bildträgers vorgegebenen Gewichtung horizontaler und vertikaler Bildrichtungen heraus entwickelte. Hinzu kommt, dass der Bildträger gleichzeitig durch seine Oberflächenstruktur bestimmt ist. Diese stellt einen Ausgangspunkt dar, auf dessen Struktur sich Malerei aufbaut. Im obigen Beispiel von ACK3884 (Abb. 8, S. 20 und Details Abb. 34, 35) bildet die Webstruktur der Leinwand das erste Raster, auf dem dann die Rasterschichtungen der Malerei im Einklang aufgebaut sind. Bedenkt man Ackermanns Sensibilität für die Beschaffenheit des Malgrunds, wie er in den meisten seiner Bilder zum Ausdruck kommt, dann kann die Frage, ob eine Malfläche ohne Struktur sein kann, nur eine rhetorische sein.

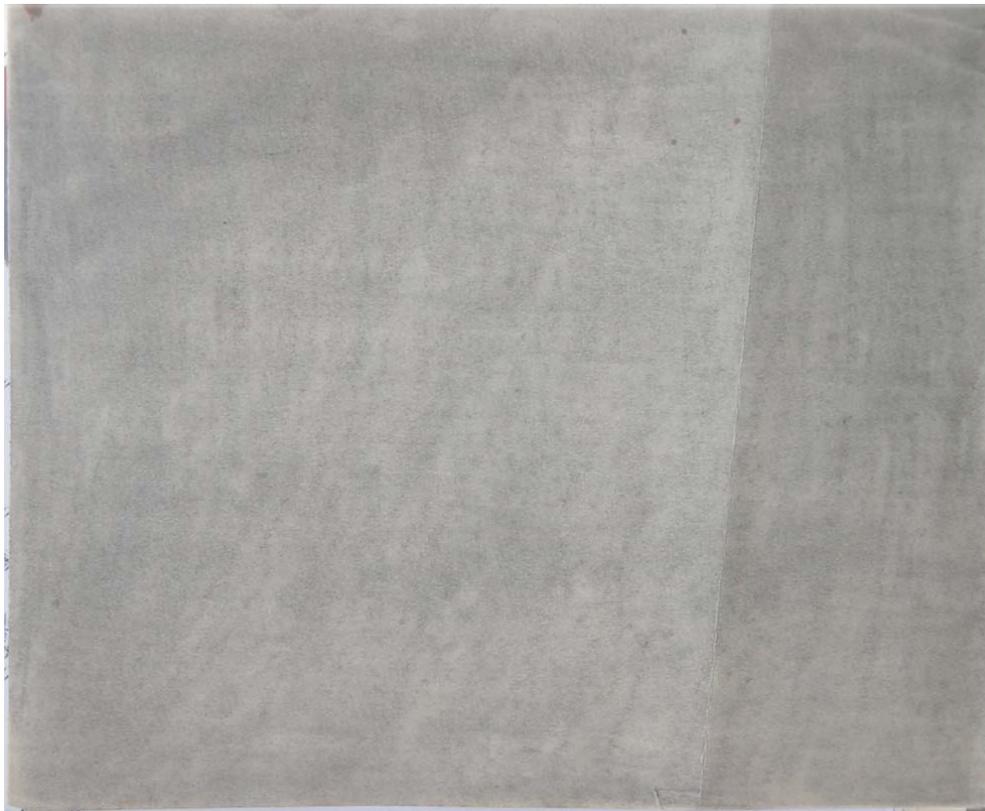
3.7. Monochromie

Ackermann lebte in Bezug auf die Monochrome Kunst einen ähnlichen Zwiespalt, wie in Bezug auf das Informel. Einerseits verurteilte er sie als ein Extrem, andererseits schielte er auf die Möglichkeiten, die ihm diese Art von Malerei bot. Eine Passage aus seinem Tagebuch am 23. November 1961 zeigt, dass er aus seiner Sicht begründete Kritik hatte:

„Die ‚aktiv Abstrakten‘ brachten die monochromen als Reaktion hervor. Beide sind Extreme, die ‚auffallen‘, aber nicht befriedigen. Die aktiv

Abstrakten haben eine Ehe mit ‚Elan vital‘ eingegangen, der Besonnenheit u. Klarheit fehlt. Die Monochromen gingen eine Ehe mit ‚Stille‘ ein, die in Langeweile endigt u. das Auge beleidigt, weil es keine Ergänzung durch Komplement erhält.“⁶⁰

Trotz dieser Kritik näherte sich Ackermann den beiden Kunstrichtungen an und versuchte dadurch für seine Malerei Inspirationen zu gewinnen und seiner Malerei aktuelle Gültigkeit zu verleihen. Allerdings kannte Ackermann auch die Grenzen einer Annäherung. Für die Monochromie hat er mit einem schlichten Blatt eine Grenze formuliert.



36.
Max Ackermann
„Auf zwei Formen angewiesen“ (um 1965) ACK5777
Graphit auf Papier
19,4 × 23,5 cm

Das querformatige Blatt (Abb. 36) ist auf der Vorderseite mit Graphit gleichmäßig bestrichen. Es entstand eine graue monochrome Fläche. In der Mitte der rechten Blatthälfte verläuft leicht schräg von unten nach oben ein

⁶⁰ Max Ackermann: Tagebuch 23. November 1961. MAA.

kaum sichtbarer Knick. Dieser teilt die graue Fläche in einen etwa drei Viertel großen und in einen etwa ein Viertel großen Bereich.

Rückseitig notierte Ackermann lapidar „Auf 2 Formen angewiesen“.

Solange auf irgendeine Art eine Dualität möglich ist, sei sie auch nur durch einen teilenden Knick erzeugt, ist für Ackermann ein Zugehen auf monochrome Malerei möglich.

Der Zugang zur Monochromie erschloss sich Ackermann aus den „Flächenvibrationen“. Schon die zuletzt betrachteten Rasterbilder sind farblich zurückhaltend. Oft beschränkte Ackermann sich auf eine Farbe, die in den Rastern variierend in zwei komplementäre Richtungen im Farbkreis abgetönt wurden. Manche dieser Bilder kann man durchaus als monochrome



37.
Max Ackermann
Ohne Titel (um 1960)
ACK4957
Öl auf Rupfen
121,0 × 100,0 cm

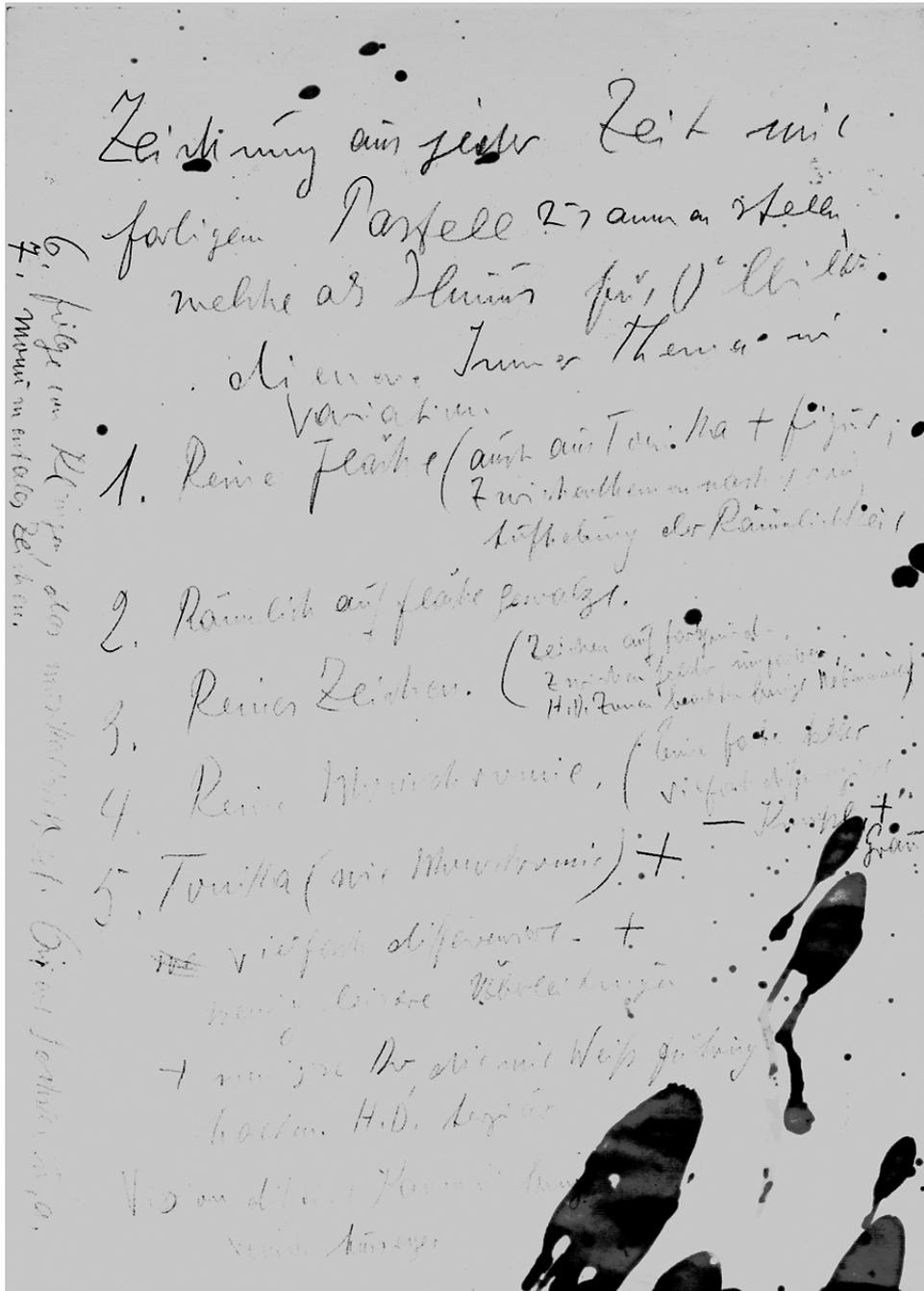


38.
Max Ackermann
Ohne Titel (um 1961)
ACK3881
Öltempera auf Sperrholz
101,0 × 69,3 cm



39.
Max Ackermann
„19.I.62“ (1962)
ACK3180
Öltempera auf Hartfaserplatte
49,0 × 31,0 cm

Bilder sehen, wie zum Beispiel die abgebildeten ACK4957 (Abb. 37), ACK3881 (Abb. 38) oder „19.I.62“ (Abb. 39). Diese Bilder zeigen eine Tendenz zur Monochromie, und in den zitierten Aussagen Ackermanns kann man herauslesen, dass die farbliche Beschränkung auf den tonalen Bereich einer Farbe die Sinne auf den leisen Rhythmus der Farbtonwechsel sensibilisieren sollte. Im „Zwischen“ dieser rhythmisierten optischen Gesamtheit entsteht das bereits angesprochene „Irreale“, das materiell nicht vorhanden ist.



40.
 Max Ackermann
 „Zeichnungen aus jeder Zeit ..“ Undatiertes Schriftblatt

Den Begriff Monochromie verwendet Ackermann nur vorsichtig und in unterschiedlicher Wertung. Auf einem undatierten Schriftblatt (Abb. 40, S. 80) listete Ackermann sieben Punkte unter folgender Überschrift auf:
 „Zeichnung aus jeder Zeit mit farbigen Pastell zusammenstellen, welche als Humus für Ölbilder dienen. Immer Thema in Variation“.

Die sieben Punkte sind wie folgt formuliert:

- „1. *Reine Fläche* (*auch aus Tonika + Figur; Zwischenthema nach vorn, Aufhebung der Räumlichkeit*)
2. *Räumlich auf Fläche gewalzt.*
3. *Reines Zeichen.* (*Zeichen auf Farbgrund – Zwischenfelder umfärben, H.D. [Hell-Dunkel, Anmerkung des Autors] Zonen beachten bringe Nebenachsen.*)
4. *Reine Monochromie.* (*Eine Farbe klar vielfach differenziert – Kompl [Komplement, Anmerkung des Autors] + Grau*)
5. *Tonika* (*wie Monochromie*) + *vielfach differenziert* + *wenig leisere Überleitungen* + *wenigst Do* [Dominante, Anmerkung des Autors] *die mit Weißführung halten. H.D. [Hell-Dunkel, Anmerkung des Autors] terziär. Vision diktiert Kanon bringt reinste Aussage*
6. *Folge von Klängen, das musikalische Bild. Quart Sechsten u.a.*
7. *Monumentales Zeichen*“.⁶¹

Die Aufzählung führt mögliche Bildstrategien auf, die Ackermann zum Zeitpunkt der Niederschrift für seine Malerei sah. Die ersten drei Punkte beziehen sich auf die verschiedenen Arten des Umgangs mit Fläche, Figur, Räumlichkeit, Zeichen und ähnlichem. Dies betrifft eher Strategien zur Komposition von Formen und sollen an dieser Stelle unkommentiert bleiben. Auf das Thema Monochromie nimmt Ackermann in Punkt 4 und 5 Bezug, und es klingt eine bisher noch nicht erwähnte Facette seiner monochromen Bildproduktion an. Unter Punkt 4 beschreibt Ackermann unter dem Stichwort „*Reine Monochromie*“ das, was bereits in dem gezeigten Schriftblatt „*Neue Farbigkeit*“ (Abb. 33, S. 70) als monochrom „*vibrierende*“ Flächen vorgestellt wurde. Ackermann fasst dies in Klammer zusammen mit den Worten: „*Eine Farbe klar vielfach differenziert – Kompl [Komplement, Anmerkung des Autors] + Grau*“. Den knappen letzten Teil dieser Anmerkung kann man in Übereinstimmung mit dem bereits gesagten wie folgt übersetzen: Vielfache Abtönungen einer Farbe sollen in ausgewogener Weise so gesetzt werden, dass der Kontrast

⁶¹ Max Ackermann: „Zeichnungen aus jeder Zeit ..“ Undatiertes Schriftblatt. MAA.

zurückgenommen (-Komplement) und im tonal zurückhaltend bleibt (+ Grau).

Darüber hinaus geht Punkt 5, der am ausführlichsten formuliert ist. Man darf deshalb annehmen, dass die Gedanken, die um die thematisierte Monochromie kreisen, Ackermann besonders beschäftigten, als er das Schriftblatt verfasste. Der Abschnitt liest sich wie Punkt 4, doch mit einigen Steigerungen im sensiblen Bereich. Es beginnt mit dem Begriff „*Tonika (wie Monochromie)*“, was andeutet, dass die „*Tonika*“, der Grundklang aus dem sich das Bild entwickelt, monochrom sei, wie in Punkt 4 beschrieben. Alle Schlagworte mit dem Vorzeichen „+“ weisen auf etwas hin, was noch hinzu kommt. Es ist schwierig, aus diesen stichwortartigen Formulierungen zu beurteilen, was genau gemeint ist. Es scheint, als wolle Ackermann nur betonen, dass es zu Punkt 4 noch ein Steigerung gibt. Der letzten Satz unter Punkt 5 überhöht die Steigerung: „*Vision diktiert Kanon u. bringt reine Aussage*“. Die „*Vision*“ meint die innere Schau und thematisiert wieder die Empfindung als menschliche Aussage. Im Grunde belegt er hier die Monochromie mit einer Qualität, die sein gesamtes Schaffen bestimmt und auf die noch an anderer Stelle ausführlich eingegangen werden soll. Dass er diesen Satz allerdings als Abschluss unter Punkt 5 setzt, zeigt, wie stark den Schreiber das dort Angesprochene zum Zeitpunkt der Niederschrift beschäftigt hat. So scheinen unterschwellig seine Gedanken zur Monochromie zum zentralen Aspekt dieses Schriftblattes geworden zu sein. Außerdem wird angedeutet, dass Ackermann, bei allem Zwiespalt gegenüber monochromer Malerei doch eine Möglichkeit sah, seinem zentralen künstlerischen Anspruch gerecht zu werden.⁶²

⁶² Das Schriftblatt hätte eine umfassendere Aussage, wenn man jedem Punkt ein bestimmtes Pastell „als Humus für Ölbilder“ zuordnen könnte und somit in einem überschaubaren Rahmen die Grundpfeiler des Gesamtwerks vorführen könnte. Ackermann hat tatsächlich einige Pastelle mit „HUMUS“ bezeichnet. Das Max Ackermann Archiv hat 13 so beschriftete Pastelle registriert. Man kann ihnen eine gewisse Modellqualität für Ölbilder zubilligen, ohne dass man jedoch Ölbilder finden könnte, die ein Pastellmotiv kopieren. Für Ackermann begann ein Werk, ob Ölbild oder Pastell, jedes Mal neu und entwickelte sich im Malprozess jeweils anders. Deshalb wird man weder die mit „HUMUS“ bezeichneten Pastelle eindeutig auf die Punkte des skizzenhaft stichwortartig formulierten Schriftblatts beziehen können, noch Ölbilder eindeutig bestimmten mit „HUMUS“ beschrifteten Pastellen.



41.
Max Ackermann (1887-1975):
„1.IX.1962“ (1962) ACK1344
Öl-Tempera auf Leinwand
187,5 × 140,5 cm



42.
Max Ackermann (1887-1975):
„16.VII.1962“ (1962) ACK1216
Öl und Tempera auf Leinwand
101,0 × 91,0 cm

Vielleicht kann ein Blick auf einige Werke Ackermanns illustrieren, was gemeint sein könnte. Die vibrierenden Flächenstrukturen häufen sich in den Jahren 1960 und 1961. Es bietet sich an, in der Zeit kurz danach Ausschau zu halten nach monochromen oder fast monochromen Bildern, die über die Flächenstrukturen hinausgehen. Drei Ölbilder aus dem Jahr 1962 können hier als Beispiel dienen: „1.IX.1962“ (Abb. 41), „16. Juli 1962“ (Abb. 42) und „15.VII.1962“ (Abb. 18, S. 34). Alle drei Bilder beginnen im tonalen Bereich einer Farbe Formen anzudeuten. Vielleicht sind dies die „wenigen leisen Überleitungen“, die gewisse Formcharaktere andeuten, die eine zurückgenommene „Dominante“ bilden. Hier deutet sich eine Weiterentwicklung an auf der Grundlage der in den monochrom vibrierenden „Strukturbildern“ geschulten Sensibilität im Bereich der Farbe. Es hatte sich ein Gefühl gebildet das, was im Zwischenspiel der Farben über das Materielle hinaus an „irrealer“ Qualität entstehen kann. Das Bild ohne Titel vom „1.IX.1962“ zeigt nicht nur eine leise Flächenakzentuierung, sondern auch an den Bildkanten komplementäre Kontrastakzente: oben rot, unten gelb, rechts dunkelblau. Die Akzentuierungen an den Bildperipherien überspannen die monochrome

Mitte, die dadurch in ein leises Spannungsfeld gerät. Das „Zwischen“, worin Ackermann in den vibrierenden Flächen das „Irreale“ erkannte, steigert sich ins Monumentale und Einfache.

Es scheint, dass er mit dieser Art der Gestaltung zu einer inneren Sicherheit kommt. Eine Passage aus dem Tagebuch, datiert auf den 13. Oktober 1961, verdeutlicht dies: *„Nun habe ich ein Höchstmaß im Puritanischen erreicht. Eine Farbfläche, die an den Bildrändern komplementäre Farbformen bilden. Die große ruhige Leerfläche ist nicht ‚Form‘ sondern ‚Zwischenthema‘, also nicht gemacht, sondern sie ‚wurde‘“*.⁶³

Schon die Formulierung *„nicht ‚Form‘, sondern ‚Zwischenthema‘“* erinnert an das, was Ackermann zu den vibrierenden Flächen formulierte hatte. Zwei Monate später lässt er in einer Tagbuchnotiz keinen Zweifel daran, dass die neuen monochromen, von außen aufgeladenen Flächen eine Weiterentwicklung darstellen, die ihr Fundament in der Sensibilisierung für Farbvibrationen durch die „Strukturbilder“ haben. So schrieb er:

„Nun spiele ich meine Kanon noch etwas hart. Jetzt geht es um meinen ‚Vibrator‘, ohne expressiv oder ‚tachistisch‘ zu sein. Diese Artistik beschäftigt mich sehr, sie wühlt mich auf“.⁶⁴

Für Ackermann scheint mit diesen Bildern ein Angelpunkt in seinem künstlerischen Schaffen erreicht zu sein, mit dem eine neue fruchtbare Entwicklung beginnen sollte. Seinem Tagebuch vertraute er an: *„Diesen puritanischen Ausdruck suche ich seit langem. Überbrückte Kontinente waren ein Anfang. So sind die beiden Extreme da u. steigern sich gegenseitig. Nun will ich auf großem Format das letzte an Einfachheit bearbeiten. Was dann? Dann dürft eine neue Periode eines ‚gereinigten‘ Reichtums eine Fülle u. ein Blühen bringen. – Welche Entscheidung wird mich demnächst bedrängen? – Die Informellen u. die aktiv Abstrakten sind verstummt.“*⁶⁵

⁶³ Max Ackermann: Tagebuch 13. Oktober 1961. MAA.

⁶⁴ Max Ackermann: Tagebuch 5. November 1962. MAA.

⁶⁵ Max Ackermann: Tagebuch 13. Oktober 1961. MAA.

Mit den monochromen Flächen, die von Außen durch farbliche, zeichnerische oder formale Akzente aufgeladen sind, wie in dem gezeigten Gemälde „1.IX. 1962“ (Abb. 41, S. 83), verlassen wir den Bereich des „anderen“ oder „untypischen“ Ackermanns. Gabriele Schneider nimmt in ihrer Dissertation auf diese Bilder Bezug und in zahlreichen Ausstellungen waren solche Bilder zu sehen.⁶⁶ Schneider erkennt die zentrale und übergeordnete Rolle der Farbe in diesen Bildern.⁶⁷ Die monochrome Leere der Bildmitte erkennt auch sie als eine von den Rändern her aufgeladene Projektionsfläche.⁶⁸ Allerdings deutet sie derartige Bildgestaltungen als eine gewandelte Form der „Überbrückten Kontinente“, die sie als direkte Vorläufer sieht.⁶⁹ Dabei lässt sie völlig außer Acht, dass der eigentliche Angelpunkt der künstlerischen Genese zwischen den „Überbrückten Kontinenten“ der fünfziger Jahre und den monochromen Farbflächen zu finden ist in den „Strukturbildern“ und den damit verbundenen Zwiespälten, Experimenten und Sensibilisierungen.

⁶⁶ Schneider 1999, SS. 223 ff.

Und exemplarisch: Ausstellung: Max Ackermann Klang der Farbe – Spiel der Form, Essen 1990. Katalog: SS. 127 – 135.

⁶⁷ „...schöpft Ackermann aus seinem Wissen über die Hierarchie der Gestaltungskräfte, an deren erste Stelle er die Farbe als oberstes Gestaltungsprinzip und als Kern einer inneren Aussage setzt“. Schneider 1999, S. 223.

⁶⁸ „Der tragende Einfall dieser Bildformel ist daher die Leere der Bildmitte, die aber durch die seitlich angebrachten Komplementärkontraste in kraftvolle Schwingungen versetzt wird.“ Schneider 1999, S. 225.

⁶⁹ „Ackermann verändert die kompositorische Grundstruktur der „Überbrückten Kontinente“ entscheidend, indem er den schmalen Streifen, der die Farbkontinente zuvor voneinander trennt, um ein Vielfaches vergrößert. Die daraus entstehende monochrome Farbfläche bestimmt nun die Bildmitte.“ Schneider 1999, S. 224.

4. Geistige und emotionale Dispositionen

Mit den folgenden Ausführungen werden fundamentale Aspekte des „typischen“ Ackermann thematisiert. Gelegentlich soll dabei mit Blick auf die „Strukturbilder“ überprüft werden, ob sich Berührungspunkte zu den gefundenen geistigen und emotionalen Konstanten aufzeigen lassen. Das Augenmerk soll auf Leitlinien gerichtet werden, die dem Gebrauch der Gestaltungsmittel zu Grunde liegen. Diese liegen im Bereich geistiger und emotionaler Dispositionen, die Ackermann in seiner Selbstwahrnehmung als Mensch und Künstler in den Vordergrund rückt.

Es geht dabei nicht um die Darstellung einer „Form- und Farbenlehre“. Diese steht für ein theoretisch fassbares Fundament und ist als Instrumentarium zu verstehen, das in der künstlerischen Arbeit benutzt wird. Dennoch hat das Theoretische bei Ackermann auch eine emotionale Komponente. Um Theorie und geistig-emotionale Disposition auseinander zu halten, seien zuerst einige abgrenzende Bemerkungen zur Theorie erlaubt.

4.1. Abgrenzung zu theoretischen Grundlagen

Die wohl am meisten besprochene und in keiner Biographie Ackermanns unerwähnte Grundlage seines künstlerischen Arbeitens ist die Lehre der Gestaltungsmittel von Adolf Hölzel.⁶⁸ Ackermann hat dessen rationale Lehre⁶⁹, die jedoch nie als Lehrbuch erschien, vollständig erfasst, und es war

⁶⁸ Hier eine exemplarische Auswahl: Klee, Alexander: Max Ackermann und Adolf Hölzel. In: Retrospektive Friedrichshafen 2004. SS 97-105. Venzmer, Wolfgang: Max Ackermann und Adolf Hölzel. In: M.A. Aspekte seines Gesamtwerkes. SS. 37-42. Schneider 1999. Kapitel 3.3: Adolf Hölzels Theorie der künstlerischen Mittel. Hoffmann, Dieter: Daten zur Biographie. In: Retrospektive Stuttgart 1987, SS. 179 ff.

⁶⁹ Adolf Hölzel hat seine Lehre nie als Lehrbuch veröffentlicht. Wolfgang Venzmer vermutet den Grund darin, dass sich Hölzel bis Lebensende als ein Suchender und seine Lehre nicht als etwas Abgeschlossenes verstand. Siehe dazu: Wolfgang Venzmer, Zu Adolf Hölzel, in: Adolf Hölzel, Ausstellungskatalog Sindelfingen/Grafenau 1987, S.27. Die theoretischen Grundlagen Hölzels findet man am klarsten formuliert in dem Vortrag, den er auf dem 1. deutschen Farbentag anlässlich der 9. Jahresversammlung des Deutschen Werkbundes in Stuttgart am 9. September 1919 hielt. Abgedruckt in: Venzmer, Wolfgang: Adolf Hölzel Leben und Werk. Stuttgart 1982. SS. 222-229.

ihm ein Anliegen, diese in Vorträgen, Kursen und praktischen Übungen weiterzugeben. 1921 begann er mit sechstägigen Ferienkursen zur Lehre Hölzels. 1930 bis 1936 leitete er ein Seminar für „Absolute Malerei“ an der Volkshochschule Stuttgart, und 1933 begleitete er die Ausstellung zum 80. Geburtstag Hölzels in der Galerie Valentien mit Vorträgen. Hölzel selbst bescheinigte am 7. Mai 1934: *„Herr Maler und Graphiker M. Ackermann, Stuttgart, ist tief in meine Lehren eingedrungen. Bei seinem bekannten Lehrtalent, wird er ein vorzüglicher Lehrmeister derselben sein.“*⁷⁰

Ackermanns Äußerungen in Aufsätzen, Interviews, Tagebüchern und Notizen lassen keinen Zweifel daran, dass er in Hölzels Theorien ein tragendes Fundament für seine eigene Arbeit sah. Des Weiteren erkannte Ackermann, dass sich über diese Farben- und Formenlehre die Möglichkeit ergab, Kunstschaffenden, Kunstkritikern und besonders den Laien eine lehrbare grundlegende Form- und Farbsprache zur Verfügung zu stellen, die der Gegenstandsfreien Kunst eine breite Akzeptanz ermöglichen sollte.

Tatsächlich wandte sich Ackermann mit seinen Kursen an den kunstinteressierten Laien und in seinen 1944 zusammengefassten Tagebuchauszügen skizzierte er ein Konzept einer Kunstpädagogik auf der Grundlage der Hölzellehre für Kleinkinder bis hin zum Erwachsenen.⁷¹

Ackermann betonte gleichzeitig, dass damit nur ein rational lehrbares Fundament für künstlerisches Schaffen gelegt werden kann. Das Unverwechselbare des Kunstwerks verlange dagegen mehr, als gekonntes Deklinieren und Konstruieren. Dies wird deutlich, wenn man den etwas langen Titel der angesprochenen Ferienkurse aus dem Jahr 1921 liest. Er lautete: *„Die Kenntnis der rationalen bildnerischen Mittel als Einmaleins für den Bildner. Das abstrakte, gegenstandslose Urformenbild. – Das irrationale abstrakte Bild als Weiterentwicklung der rationalen Mittel. Synthese von Bildmittel und Natur“*⁷². Im zweiten Teil dieser Überschrift

⁷⁰ Langenfeld 1972. Schwarzweiß-Abbildung 61.

⁷¹ „...Nehmt dazu Adolf Hoelzels Lehrbücher in die Hand. Der musikalische dynamische Kontrapunkt ist unser Mittel mit dem wir ausgerüstet sein müssen, wenn wir neues in der Kunst finden wollen u. die Lehre bringt uns den Wortschatz durch den wir uns verständigen können.“ Ackermann, Max: Von losen Tagebuchblättern aus den Jahren 1930-1944. MAA. Blatt 11. Auf den anschließenden Seiten entwirft Ackermann sein pädagogisches Konzept zur musischen Schulung vom Kleinkind bis zum Erwachsenen „Laien der guten Willens ist“. Ebenda Blätter 12 – 14.

⁷² Zitiert nach: Hoffmann, Dieter: Daten zur Biographie. In: M.A. zum 100. Geburtstag, S. 179.

nennt Ackermann zwei Begriffe, die über die „*rationalen Mittel*“ hinausweisen und erwähnt das „*irrationale abstrakte Bild*“ sowie die „*Synthese von Bildmittel und Natur*“. Dies deutet auf eine Vermischung theoretischer Praxis mit einem Bereich, der über die Grenze der Ratio und des Materiellen hinausgeht.

Ein Blick auf die Verwendung von Farbtheorien im Werk Ackermanns kann dies verdeutlichen. Vor der Begegnung mit Adolf Hölzel im Jahr 1912 hatte er eigene Studien im Bereich der Farbtheorie betrieben.⁷³ Zu seiner Münchner Zeit von 1909 bis 1910 als Schüler Franz von Stucks, ging Ackermann seinen eigenen Farbstudien nach. In seinem Tagebuch am 3. September 1961 erinnerte sich Ackermann an diese Zeit:

„In München beschäftigte ich mich mit der Farblehre des Tuchhändlers Chevreuls. Ich hatte mir einen terziären Farbkreis geschaffen, weil ich die primären Farbkreise nicht leiden konnte. Ich addierte Chevreuls Farbkreis mit Grau, nach ihm arbeitete ich. In meinem Stuttgarter Atelier setzte ich diese Arbeiten fort, die jugendstilhaft in Erscheinung traten. Van de Velde wirkte nach und verband sich mit meinen Studien von Chevreul. Chevreul ist in der Praxis wohl der erste, der das Simultane der Farbe beobachtete. Goethe wohl auch im Experiment, Chevreul aber in der Beschäftigung an farbigen Tüchern gefunden. [sic] – So ausgerüstet arbeitete ich selbstständig ...“⁷⁴.

Die Untersuchungen zur gleichzeitigen Erscheinung der Farben von Michel Eugène Chevreul und die Farbenlehre von Johann Wolfgang von Goethe gaben dem jungen Ackermann erste prägende Impulse als Maler im Umgang mit Farbe. Von derartigen Farbstudien dürfte Ackermann bereits 1906 während der kurzen Zeit als Schüler am Kunstgewerblichen Seminar Henry van de Veldes in Weimar gehört haben. Dort wurden die Schüler in praktischen Übungen mit der Anwendung der Farbenlehre vertraut gemacht

⁷³ Es ist der Verdienst von Dirk Blübaum, aufgezeigt zu haben, dass der junge Ackermann sich nicht nur von Hölzels Farbenlehre beeinflussen ließ, sondern bereits vor der Begegnung mit diesem vielfache andere Anregungen aufgenommen hatte. Bei Blübaum spielen Chevreul und Goethe vermutlich deshalb keine Rolle, weil sich der Autor auf die bislang unvermuteten Einflüsse auf den jungen Ackermann konzentrieren wollte. Siehe dazu: Blübaum, Dirk: Nicht nur ein Schüler Adolf Hölzels. In: Retrospektive Friedrichshafen 2004. SS. 77-91.

⁷⁴ Max Ackermann: Tagebuch 3. September 1961 MAA.

aufgrund der Erkenntnisse von Chevreul, Hermann von Helmholtz und Ogden Nicholas Rood.⁷⁵ In München, unzufrieden mit den Umständen in der Klasse Franz von Stucks, erinnerte sich Ackermann an den Weimarer Unterricht und vertiefte sein Studium der Farbenlehre. Mit hoher Wahrscheinlichkeit konnte Ackermann auf das um die Jahrhundertwende populäre Standardwerk von Johann Friedrich Jännike „Chevreul Farbenharmonie - Die Farbenharmonie mit besonderer Rücksicht auf gleichzeitigen Kontrast in Anwendung auf dekorative Kunst, Kostüm und Toilette“ zurückgreifen, das den deutschen Leser mit den Untersuchungen Chevreuls vertraut gemacht hatte, begleitet von praktischen Experimentier- und Übungsanleitungen.⁷⁶

Dagegen gehört Goethes Gedankenwelt seit den Kindertagen im thüringischen Ilmenau zum Alltag Ackermanns. Dort wurde Goethe verehrt, und der schwärmerisch jugendliche Ackermann gab sich der Verehrung des Dichters hin.⁷⁷ Wie und wann er zum ersten Mal auf die farbtheoretischen Schriften Goethes stieß, lässt sich im Detail nicht nachvollziehen.

⁷⁵ Van de Velde, Henry: Geschichte meines Lebens. München 1962. S. 294. Lutz Caspar erklärte, dass Henry van de Veldes Schrift „Kunstgewerbliche Laienpredigten“ Ackermann das theoretische Wissen um die Farbenlehre Chevreuls bot. „Diese Schrift seines Lehrers vermittelte Ackermann nicht nur das Wissen um die farbtheoretischen Untersuchungen von Chevreul und Helmholtz, sondern machte ihn auch mit den Vorstellungen Deleacroix's von der ‚Natur als Wörterbuch‘ bekannt.“ Caspar, Lutz: Max Ackermann 1987-1975 Der Zeichner. In: Max Ackermann 1987-1975 Der Zeichner. Katalog Galerie Landesgalerie Stuttgart. Stuttgart 1994. S. 12 f.

Es ist zwar richtig, dass in van de Veldes Schrift die Namen Chevreul, Helmholtz und Rood erwähnt sind, allerdings ohne, dass deren Farbtheorien erklärt würden. Siehe dazu: Henry van de Velde: Kunstgewerbliche Laienpredigten. Leipzig 1902. S. 187.

Auch andere Schriften van de Veldes führen diese Farbtheorien nicht aus. Deshalb ist anzunehmen, dass der junge Ackermann am ehesten in den praktischen Übungen am Kunstgewerblichen Seminar mit den Farbtheorien vertraut wurde.

⁷⁶ Siehe: Jännike, Johann Friedrich: Chevreul Farbenharmonie - Die Farbenharmonie mit besonderer Rücksicht auf gleichzeitigen Kontrast in Anwendung auf dekorative Kunst, Kostüm und Toilette. 3. Auflage, Stuttgart 1902.

⁷⁷ Im Alter erinnerte sich Ackermann an seine Jugendzeit mit den Worten: „Meine Jugendzeit durfte ich im harmonischen Familienkreis in dem sehr eigenwilligen und schönen Ilmenau verbringen. Wie liegt es da, das ‚Ilmenau‘, wie auf Wiesen installierte Häuser und Fabrikanlagen. Es war ein ‚Arkadien‘. Mich trieb es immer hinaus. Wie oft ich den Kichelhahn mit dem Goethehäuschen aufgesucht habe, kann ich nur rätseln. Fast jeden Sonntag trieb es mich hinauf. Oft las ich das Gedicht von Goethe: ‚Über allen Gipfeln ist Ruh‘ -... Als ich aber dann das Gedicht ‚Ilmenau‘ las, wurde ich elektrisiert. Ich illustrierte das Gedicht.“ Auf einer Wanderung zum Gabelbach „fand ich ... eine Tafel an einem kleinen Felsen, die mir sagte, daß Goethe hier einen Teil seiner Iphigenie schrieb ... ich war so schwärmerisch, „idealistisch“ ... Goethe war immer bei mir... - Jede Wanderung auf Goethepfaden wurde mir so zum Erlebnis. Es war ein nie abreißendes Arkadien“ Max Ackermann: Tagebuch 2. Mai 1975. MAA.

Warum waren es ausgerechnet Goethes und Chevreuls Farbtheorien, die den jungen Ackermann am meisten in den Bann zogen? Es ist naheliegend, eine Antwort auf diese Frage zu finden, indem man Überschneidungen sucht.

Chevreuls Untersuchungen kreisen um eine entscheidende Beobachtung. Er erkannte, dass zwei Farbflächen, nebeneinander gesehen, sich gegenseitig beeinflussen. Bei diesem sogenannten Simultankontrast verleiht in unserer Wahrnehmung die intensivere Farbe der weniger intensiven eine Tönung hin zum Komplement. Bei komplementären Farben in ausgewogener Quantität und Intensität steigern sich beide Farben gegenseitig. Chevreuls Beobachtungen kommen ursprünglich aus der eigenen Praxis als Tuchfabrikant. Seine Schlussfolgerungen und Theorien waren zunächst dazu gedacht, mit den entdeckten Wahrnehmungsphänomenen in der Praxis richtig umzugehen, das heißt unerwünschte Effekte zu vermeiden sowie erwünschte zu steigern. Ein Beispiel mag dies verdeutlichen. Er berichtet von einem Auftrag für seine Tuchfabrik. Auf farbige Tücher in Rot, Blau und Violett sollte jeweils ein schwarzes Muster gedruckt werden. Nach der Ausführung erschienen die Muster nicht schwarz, sondern auf dem roten Tuch grün, auf dem blauen braunrot und auf dem violetten dunkelgrünlich. Chevreul ergänzt, wie Abhilfe geschaffen werden kann. Das Schwarz muss eine Tönung hin zu der Farbe der Grundfläche haben, womit der simultanen Farberscheinung entgegengesteuert wird.⁷⁸

Im Gegensatz zu dieser funktionalen Nutzung sah Ackermann in der simultanen Wirkung der Farben ein Mittel, leise irritierende Akzente zu setzen, welche die Malerei mit eigenen Mitteln über die bloße Materialität erhob. Mit der komplexen Erfahrung um die simultanen Kontraste ergaben sich Möglichkeiten, den Betrachter für eine Qualität zu sensibilisieren, die sich nicht rational erklären lässt und der Malerei ein Geheimnis verleiht.

⁷⁸ Von diesem Beispiel Chevreuls berichtet Jännicke in: Jännicke, Johann Friedrich: Chevreul Farbenharmonie - Die Farbenharmonie mit besonderer Rücksicht auf gleichzeitigen Kontrast in Anwendung auf dekorative Kunst, Kostüm und Toilette. 3. Auflage, Stuttgart 1902. SS. 59 f.

Auch Goethe untersuchte in seiner Farbentheorie nicht die physischen Eigenschaften der Farben, sondern die Wahrnehmung derselben.⁷⁹ In seiner Farbenlehre dokumentierte er einige Experimente, welche die Ergänzung des Auges durch die Gegenfarbe veranschaulichen.⁸⁰ Gemäß seiner Auffassung von der Ganzheitlichkeit der Natur ist die Farbenerscheinung Teil des Ganzen, die das Ganze gleichzeitig in sich abbildet. Wie stark dieses romantische Weltbild Ackermanns Empfindungen und Emotionalität entsprach, werden wir an geeigneter Stelle sehen. Im Kapitel „sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe“ verband Goethe Farbempfindungen mit Gefühlszuständen, und Ackermann erwähnte oft, dass ihn dies besonders beeindruckt hat. Folgende Sätze, die Ackermann 1944 notierte, findet man in ähnlicher Weise wiederholt in Tagebüchern und Notizen: *„Wie danke ich Goethe, dass er auch mir seine Farblehre schenkte u. seine Erläuterungen zum Kapitel: die ethisch sittliche Wirkung der Farben dazu. Mit Goethe fing ich an, mich zu finden. - Goethes 12 teiliger Farbkreis enthält ungezählte irrealer Farbklänge die eine bestimmte Abwandlung der rationalen sind.“*⁸¹ Wieder sind es die „irrealen“ Farbklänge, die Ackermann faszinierten.

Chevreul und Goethe kannten den Simultankontrast. Beide kamen zu ihren Erkenntnissen nicht durch physikalische Experimente, sondern durch Wahrnehmungsanalyse. In den von ihnen entdeckten Wahrnehmungsphänomenen und -zusammenhängen sah Ackermann Möglichkeiten, auf einer rationalen Theorie fußend eine irritierende Komponente einzuflechten. Damit konnte der materiellen Präsenz der Farben eine „irreale“ Qualität hinzugegeben werden. Ralph Merten hat bereits in seinem Buch „Wirklichkeit der Farbe – Farbe der Wirklichkeit, Ackermann - Uecker“ überzeugend darlegen können, dass in Ackermanns Bildern Farben und Formen über die bloße Materialität hinausweisen auf

⁷⁹ Siehe dazu: Goethe, Johann Wolfgang: Zur Farbenlehre. (Erstausgabe Stuttgart 18109. In: Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. I. Abteilung: Band 23/1. Frankfurt am Main 1991. Vorwort. SS. 12 f.

⁸⁰ Siehe dazu: Ebenda. Didaktischer Teil § 49-54.

⁸¹ Max Ackermann: Abschrift von losen Tagebuchblättern aus den Jahren 1930-1944. MAA. S.16.

eine übermaterielle Qualität.⁸² In diesem Bereich kommt das eigentlich künstlerische, das sind Geheimnis, Temperament und die einzigartige Emotionalität des Künstlers zum Tragen. Obgleich er die Gesetzmäßigkeiten von Farbe und Form eingehend studiert hat, war er nicht an einer Konstruktion rationaler Mittel als Selbstzweck interessiert.

In den folgenden beiden Abschnitten möchte ich die für das Gesamtwerk Ackermanns bestimmenden emotionalen und geistigen Dispositionen analysieren. Als Überleitung möchte ich eine passende Notiz Ackermanns zitieren:

„Die Hierarchie der Kräfte sind innigst mit Intensität u. Quantität verbunden: Kommt dann die Simultanität hinzu, so kann verstehen, dass am Ende der Anwendung dieser Mittel ein geistig-künstlerisches Gefühl höchst konzentriert u. mit Hingabe den Richter spielen muß. Diese Summe führt in so feine u. zarte Bezirke, dass ein Rechenexempel belanglos wird.“⁸³

4.2. Der Ausgleich als metaphysisches Prinzip

Ackermann hat früh eine Prägung durch die Weimarer Romantik und das Kulturleben dieser Stadt erfahren. Neben dem Gedankengut, das ihm über die in Ilmenau verbreitete Goetheverehrung vermittelt wurde, nahm der junge Ackermann zahlreiche Anregungen und Einflüsse in der damaligen Kulturmetropole Weimar auf. Dieter Hoffmann gibt in seinem Aufsatz „Weimar leuchtet – Ein Essay“⁸⁴ einige Hinweise auf Anregungen, welche die thüringische Residenzstadt in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts bot. Es begann sich ein neoromantisches Weltbild und eine sich daraus entwickelnde Naturanschauung zu verfestigen. Beides wurde zu einer

⁸² So schrieb Merten zur Farbe in Ackermanns „Überbrückten Kontinenten“: „Farbe in der Dimension von Kontinenten (!) als Prisma ihrer Ausdruckskraft, ihres Klangs, ihrer psychologischen Brennweite, ihrer Fähigkeit, unsichtbares zum Ausdruck zu bringen.“ Merten 1992. S. 12.

⁸³ Max Ackermann: „Die Hierarchie der Kräfte sind innigst mit Intensität u. Quantität verbunden...“ Undatiertes Schriftblatt. MAA.

⁸⁴ Hoffmann Dieter: Weimar leuchtet – Ein Essay. In: Retrospektive Friedrichshafen 2004. SS. 13-21.

Konstante in Ackermanns geistiger und emotionaler Wahrnehmung seiner Umwelt und seiner selbst.⁸⁵

Damit ist keine ins Beliebige abgleitende Schwärmerei gemeint. Eine Konstante in Ackermanns Wahrnehmung lag in der tiefen Überzeugung von einer Ganzheitlichkeit äußerer und innerer Erscheinungen. Damit meinte er die Präsenz eines in allen Dingen, im Mikro- wie im Makrokosmos, präsenten Weltprinzips. Nur so konnte Ackermann von sich behaupten: *„In mir liegt und wirkt eine kosmische Religion, die als Quell immer fließt und mich nährt“*.⁸⁶ Und an anderer Stelle formuliert er: *„Ohne metaphysische Haltung male ich überhaupt nichts. Ich möchte gern einer neuen Metaphysik auf die Beine helfen. Das muß sein – davon bin ich restlos überzeugt. Wir können keine neuen Kunstgattungen erfinden; wir können nur ein großes Erbe weiterführen und ordnen. Ich forsche und suche und finde: das ist mein Credo“*.⁸⁷

Festzuhalten ist, dass Ackermann kein Philosoph war. Statt abstrakte Denkmuster zu entwickeln, suchte er in sinnlich empfindender Anschauung einer metaphysischen Dimension nachzuspüren, um das Entdeckte in seine Malerei einfließen zu lassen und dadurch seinen Bildern eine ganzheitliche und geistige Dimension zu verleihen. Die autonome Malerei, als eine frei von Gegenständlichkeit sich entwickelnde Gestaltung, war für Ackermann besonders dafür geeignet.

Den zitierten Worten über die in ihm wirkende *„kosmische Religion“* ließ Ackermann in seinem Manuskript folgende Sätze folgen:

⁸⁵ Die Einflüsse neoromantischer Weltanschauung waren 2004 Thema der Ausstellung „Max Ackermann Mondklänge“ und der Katalogtext versuchte unter der Überschrift „Der unbekannte Gott“ eine Annäherung. Hier kommen Ackermanns intensive Naturerlebnisse zur Sprache: Die Wanderungen auf den Kickelhahn (siehe Anm. 77), der Monte Verità und die Bekanntschaft mit dem Naturapostel Karl Vester und das Domizil auf der Halbinsel Höri am Bodensee. Siehe: Katalog: Max Ackermann 1887 – 1975 Mondklänge. Galerie Roswitha und Markus Döbele, Dettelbach 2004. Es gilt noch das Erlebnis Teneriffa zu ergänzen, das uns an geeigneter Stelle ausführlich beschäftigen wird.

⁸⁶ Ackermann, Max: Unveröffentlichtes Manuskript. Zitiert nach: Max Ackermann Gemälde 1908 – 1967. Mittelrhein Museum Koblenz 1967. S. XX.

⁸⁷ Max Ackermann, zitiert nach: Kinkel, Hans: Begegnung mit Max Ackermann. In: Langenfeld, Ludwin (Hrsg): Max Ackermann Aspekte seines Gesamtwerkes, Stuttgart 1972. S. 13.

“Der autonome Maler kann im autonomen Bild die Freude, die Trauer, die Resignation und viele andere seelische Erlebnisse zum Ausdruck bringen. Der Sternenhimmel vermag in die Seele des Malers zu leuchten. Der zunehmende Mond mit seinem Abendstern ist ihm ein Stück Kosmos, das ihn erschüttert. – Am sommerlichen Tag entfliegen Schmetterlinge den Blütensträuchern. Die Sonne, die Mondsichel können ihrem Flattern Ziele sein.“⁸⁸ Und an anderer Stelle schrieb er: „Der gegenstandsfreien Malerei fällt das Gebiet des Feierlichen, ja Sakralen zu. Solche Malerei pocht an die Seele des Beschauers und lässt stille Ergriffenheit erwachsen, ist konkretisierte Metaphysik“⁸⁹

Wie lässt sich dieses metaphysische Prinzip, das Ackermann verinnerlicht hatte, genauer charakterisieren? Das alles Verbindende, was in aller sinnlicher und geistiger Wahrnehmung präsent sei, könnte man bezeichnen als einen Hang zu einer Art „Weltharmonie“. Darin kommen alle Gegensätze zu einer Ausgewogenheit, welche die Welt in ihren Angeln hält. Ackermann bezog dieses ganzheitliche Gleichgewicht folgerichtig nicht nur auf die Malerei, sondern er empfand es als eine geistige und ethische Grundforderung auch in allen Lebensbereichen einen Ausgleich zu leben. Der Künstler achtete sehr auf gesundheitlichen Ausgleich durch regelmäßiges Schwimmen im Mineralbad Berg, Höhenspaziergänge, Atemübungen, Gymnastik, Vollwertkost und anderes. In seinem Tagebuch finden sich immer wieder Selbstermahnungen, die diesen gesundheitlichen Ausgleich als eine geistige Verpflichtung hervorheben.⁹⁰

Es erhebt sich die Frage, auf welche Weise Ackermann Möglichkeiten sah, dieses Prinzip in seiner Malerei zur Wirkung kommen zu lassen?

Im Bereich der Malerei benutzte Ackermann in diesem Zusammenhang das

⁸⁸ Ebenda

⁸⁹ A.a.O. Anm. 86.

⁹⁰ Zum Beispiel formulierte Ackermann kurz und prägnant: „*Dichte Nahrung, dichte Entspannung = Vollwerte für die menschliche Kreatur zum Ausgleich gebracht.*“ In: Max Ackermann: Tagebuch 7. Oktober 1960. MAA.

Wort „*Augenforderung*“⁹¹. Er meinte damit, dass in Wahrnehmung und Denken des Menschen ein archetypischer Hang zum Ausgleich angelegt sei. Ein Beispiel für eine „*Augenforderung*“ ist der Simultankontrast. Wie bereits erwähnt, beruht dieses Wahrnehmungsphänomen darauf, dass das Auge beim Fehlen der komplementären Farbe, diese „*fordert*“, indem es die umliegenden schwächeren Farben leise abtönt. Daneben gibt es viele andere analoge „*Augenforderungen*“ im Bereich der Gestaltungsmittel, die der Künstler durch sensible Wahrnehmung und durch künstlerische Arbeit erforschen und gleichzeitig anwenden muss.

Die Erforschung solcher „*Augenforderungen*“, mit dem Ziel immer wieder aufs Neue in der Malerei eine archetypische ganzheitliche Harmonie spürbar zu machen, ist als eine Konstante in Ackermanns Schaffen festzustellen. Durch Beobachtung werden dabei zwar Regeln und Schemata entwickelt, doch war Ackermann weit davon entfernt, eine logisch intellektuelle Vorgehensweise zu praktizieren. Vielmehr ging seine Arbeit von einem empfindenden hochsensiblen Sehen und Gestalten aus, das jedes Mal aus einer anderen äußerlichen und innerlichen Situation heraus auf einer leeren Leinwand beginnt. Er formulierte es so: „*Artistisches mit technischen Materialien nur so weit, wie das „Ganze“ es zulässt. – Das Ganze enthält 100 hundertstel. Wie viel ich der Artistik gebe, weiß ich nicht, da mich das Geistige u. die Funktion der Mitte zu sehr in Anspruch nehmen*“.⁹²

In den bisherigen Ausführungen deutet sich an, dass das Wesentliche dieser Malerei im Malprozess liegt. Ackermann brachte es mit folgender Formel auf den Punkt: „*Wenn ich zwei Gegensätze setze, muss ich den Ausgleich finden*“.⁹³ Das heißt der schöpferische Akt wird als eine Folge von Agieren und Reagieren verstanden, dessen Strategie sich analog zur tief

⁹¹ Zum Beispiel kritisierte Ackermann die reine Monochromie mit den Worten: „*Diese Leere, die angeblich eine monumentale Gewalt vertreten soll, ist kränkend für das Auge des Betrachters. - Die selbstverständliche Augenforderung wird mißachtet. Gilt nun eigentlich noch die Größe der Harmonie? - Liegt nicht gerade in ihr eine Konstante, die Ewigkeitswert besitzt? Wer kümmert sich noch darum? Als ob der Mensch nicht an das Menschliche gebunden wäre...*“ In: Max Ackermann: Tagebuch 20. Januar 1963. MAA.

⁹² Ackermann, Max: Tagebuch 19. April 1962. MAA.

⁹³ Max Ackermann, in: Das Karlsruher Gespräch vom 20. September. In: Ludwin Langenfeld: Max Ackermann Aspekte seines Gesamtwerkes. Stuttgart 1972. S. 13. S. 155.

empfundene metaphysische Empfindung der Ausgeglichenheit des Kosmos verhält. Die Forderung nach dem Ausgleich ist eine geistige, deren Umsetzung in Malerei sehr unterschiedlich ausfallen kann. Es gibt keine Bindung an vorbestimmte Techniken, genauso wenig, wie eine Festlegung umgrenzte Formen zu setzen oder diese aufzulösen.



43.
Max Ackermann
„Durchbrochene Formen“ (1953)
ACK3034
Öltempera auf Leinwand
100,5 × 60,5 cm

Bei genauem Hinsehen entdeckt man in Ackermanns Bildern oft Reste von Skizzierstrichen, Durchblicke auf den Bildträger oder transparente Übermalungen, die dem Betrachter verschiedene Stadien des Malprozesses offen legen. Ein prägnantes und gleichzeitig komplexes Beispiel ist das Bild „Durchbrochene Formen“ (Abb. 43) von 1953. Hier wurde der frühe Zustand der Malerei mit seinen suchenden, zarten und transparenten Akzenten des Kohlestifts zu großen Teilen offen gelassen. Diese Bereiche entwickeln in ihrer Eigenschaft als Durchbrüche eine Präsenz von kompakten Formen. Der harmonische Endzustand lässt die Spuren des ausgleichenden Malprozesses erkennen und benutzt sie als bildnerisches Element.

Zusammenfassend kann man eine Konstante in Ackermanns künstlerischem Schaffen herausstellen. Sie liegt in einer tiefen Empfindung für eine ganzheitliche Harmonie und einer analog dazu entwickelten Arbeitsweise des ständigen Ausgleichs. Diese ist als eine Grundeigenschaft des „typischen“ Ackermanns zu verstehen.

Vor diesem Hintergrund ist an die Beschreibungen der „Strukturbilder“ zu erinnern. Bei der Betrachtung der Bildbeispiele fiel auf, dass alle dominierenden Akzente von einem Gegenakzent begleitet werden. Was sie von den Bildern des „typischen“ Ackermanns unterscheidet ist nur ein anderer Ausgangspunkt, nämlich die Meidung von kompakten Formen. Dadurch entwickeln andere Akzente eine Dominanz, die man bisher von Ackermann wenig kannte. Der Malprozess selbst unterliegt im Grunde der immergleichen, auf Ausgleich bedachten Arbeitsweise.

Im Gegensatz zu dem „typischen“ Ackermann ist bei den Strukturbildern ein starker Hang zur Einfachheit bemerkbar. Allerdings wird die Tendenz zur Ganzheitlichkeit des Gesamteindrucks nicht aufgegeben, sondern in seiner Schlichtheit gesteigert. Im Bereich der „gewobenen“ und „monochromen“ Flächen ist die meist so kontrastreich komplexe Fülle der Farbklänge in den tonalen Bereich verlagert, wo die Steigerung simultaner Farbwirkungen dem sensibilisierten Auge zahlreiche feine Effekte bietet.

Ich möchte anhand des Triptychons „Ostern I-III“ (Abb. 32, S.68) ein bereits bekanntes Beispiel betrachten, bei dem die Einfachheit der Mittel bei gleichzeitiger Aufladung sensibler Wahrnehmungsbereiche besonders gelungen ist. Allen drei Bildern gemeinsam sind parallele Züge des mit rhythmisiertem Druck geführten Reihenpinsels. Dies erweckt den Eindruck eines Ausgleichs der Richtung des Pinselzugs mit seiner Querrichtung. Der Farbauftrag erfolgte in einer derart ausgewogenen Dichte, dass man erst bei genauem Hinsehen einen Vorder- oder Hintergrund unterscheiden kann. Genauso differenziert sind die Farben gesetzt. „Ostern I“ ist mit Cyan, leicht abgetönt zu Weiß und Blaugrün, vor Schwarz gemalt. In dem Schwarz entstehen, je nach Dichte, durch Wirkung des Simultankontrasts Abtönungen zu Karminrot.

Bei „Ostern II“ steht Schwarz vor Cyan, leicht abgetönt zu Schwarz und Blauviolett. In den schwarzen Passagen entstehen simultane Abtönungen nach Rotorange. Im letzten Bild „Ostern III“ sehen wir Hochrot (abgetönt zu schwarz) vor Schwarz. Die simultanen Abtönungen gehen zu Cyan. In der Zusammenschau vervielfältigen und steigern sich die immateriellen Farbwirkungen, nicht nur in den schwarzen, sondern auch in den farbigen Akzenten. Da diese nicht gleichmäßig streng, sondern locker malerisch vorgetragen sind, erscheinen die Farbdichten in lebendigem Wechsel. Dies wiederum bewirkt in den simultanen Farbwirkungen ein flächiges Vibrieren. Insgesamt ist das Triptychon eingespannt in den Komplementärklang zwischen Cyan und Hochrot⁹⁴. Die unterschiedliche Gewichtung der Farben, das heißt zwei Drittel Cyan und ein Drittel Hochrot entspricht einem Gleichgewicht im Bereich der Farbtintensität. Das intensivere Hochrot erhält ein adäquates Gegenüber in der doppelten Menge des weniger kräftigen Cyans. Man kann sich in den Feinheiten materieller und immaterieller Klänge verlieren, die hier aus dem schlichten Gegenüber zweier komplementärer Farbbereiche entwickelt werden.

Das Ganze ist entwickelt aus einem ausgewogenen Klang der Gegensätze. Da sich darin in Ackermanns Augen eine Analogie zur Weltenharmonie zeigt, gewinnt eine solche Malerei für ihn eine geistige, metaphysische Dimension. Schon der Titel des Triptychons weist darauf hin: „Ostern I-III“. Der Pantheist Ackermann sah im Osterfest mehr als nur das Hochfest der Christenheit. Durch die ganzheitliche Ausrichtung des Festes auf die Spannweite von der Erschaffung bis hin zur Erlösung der Welt, erschien es ihm als Symbol für sein eigenes Weltverständnis. In sein Tagebuch schrieb er am 8. Februar 1962: *„Ich male die Weltostern. – Ostern als freies Symbol. Frühling, Sonne, Bewegung zum Edlen.“*⁹⁵

⁹⁴ Ackermann zog es vor mit einem zwölfteiligen Farbkreis zu arbeiten, den er aus dem Goetheschen Farbkreis entwickelt hatte. Siehe Anhang. Hier sind Cyan und Hochrot komplementär.

⁹⁵ In: Ackermann, Max: Tagebuch 8. Februar 1962. MAA.

4.3. Die Analogie von Max Ackermanns Schaffen zur Musik

Ackermann entwickelte im Laufe seines Lebens einen zunehmenden Bezug zur Musik. Als junger Künstler thematisierte er gerne Tanzszenen. In den Jahren von 1930 bis 1936 spielte er seinen Schülern des Seminars für „Absolute Malerei“ an der Volkshochschule Stuttgart zur Inspiration den „Feuervogel“ von Strawinsky vor.⁹⁶ Später, als er auf der Halbinsel Höri am Bodensee lebte, wo er während der Zeit des Nationalsozialismus zurückgezogen seine abstrahierende Formensprache weiterentwickelte, spielte er in seinen Kompositionen gerne mit Formkürzeln aus der Musik: Notenzeichen, Notenschlüssel, Notenlinien und Geigensilhouetten. Die Kriegszeit brachte das Ende der bislang parallel praktizierten gegenständlichen Malerei, und bei Kriegsende um 1945 hatte er die Ausdrucksmöglichkeiten seiner absoluten Malerei im kleinen Format bereits zu hoher Reife entwickelt. Für das gegenstandsfreie Spiel von Farbe und Form ließ er sich anregen von der Kompositions- und Harmonielehre der Musik.

In der Zeit nach 1945 spielte bei der Rezeption der Werke Ackermanns die Analogie zur Musik eine sehr große Rolle. Als Otmar Domnick im Herbst 1947 einen Ausstellungszyklus abstrakter Kunst mit Werken von Fritz Winter, Otto Ritschl, Willi Baumeister, Max Ackermann und Georg Meistermann veranstaltete, trug der Katalogbeitrag zu Max Ackermann, verfasst von dem Dichter und Kunstkritiker Kurt Leonhard, die Überschrift „*Musikalische Malerei*“.⁹⁷ Der Autor thematisierte auch in den folgenden Jahrzehnten immer wieder in Diskussionen und Vorträgen die Verbindung von Musik und Ackermanns Werken im Speziellen sowie abstrakter Kunst im Allgemeinen. Als Beispiel kann seine Rede zur Eröffnung der Ausstellung „Max Ackermann“ in der Fähre in Saulgau dienen, die

⁹⁶ Diese Information entnehme ich dem Aufsatz von Franzsepp Würtenberger: Der Einfluss der Musik auf das Schaffen des bildenden Künstlers. In: Langenfeld: M.A. Aspekte seines Gesamtwerks. S. 122.

⁹⁷ Leonhard, Kurt: *Musikalische Malerei*. In: Domnick, Otmar [Hrsg.]: Katalog: Die schöpferischen Kräfte in der abstrakten Malerei. Ein Zyklus mit Fritz Winter, Otto Ritschl, Willi Baumeister, Max Ackermann, Georg Meistermann. Bergen/II Obb. 1947. Die Aufzählung der Künstler im Text ist der Reihenfolge des Ausstellungszyklus entnommen und ist nicht wertend zu verstehen.

Leonhard am 20. Juni 1959 unter dem Titel „*Gestaltete Fläche als klingender Raum*“⁹⁸ vortrug. Will Grohmann stellte in seinem Büchlein, das er 1955 zum Thema Max Ackermann herausgab, die Parallele seiner Bilder zur Musik als wesentliches Merkmal heraus.⁹⁹ In der großen Monographie „*Max Ackermann Aspekte seines Gesamtwerks*“, ediert 1972, finden sich, neben einem Abdruck der oben genannten Saulgauer Eröffnungsrede Leonhards, folgende Beiträge: Ackermann selbst schrieb über „*Absolute Musik und absolute Malerei*“¹⁰⁰ und Franzsepp Würtenberger verfasste einen Aufsatz mit dem Titel „*Der Einfluss der Musik auf das Schaffen des bildenden Künstlers*“¹⁰¹.

1985 widmete die Staatsgalerie Stuttgart dem Thema der Verbindung von gegenstandsfreier Malerei und Musik im 20. Jahrhundert eine umfangreiche und viel beachtete Ausstellung mit dem Titel „*Vom Klang der Bilder*“¹⁰². Die den Katalog einleitenden Worte der Kuratorin Karin von Maur sowie der Beitrag von Kurt Leonhard „*Musikalische Malerei zwischen Tradition und Moderne*“¹⁰³ beleuchten die Entwicklungen der Abstraktion der Nachkriegszeit. Das Erscheinungsbild dieser Ausstellung wurde geprägt von Ackermanns Ölgemälde „*Entschwebende Klänge*“ aus dem Jahr 1954. Es zierte über das ganze Format den Katalogumschlag und die Plakate. Folglich wurde dieses Werk als besonders geeignet erachtet, den Bezug von bildender Kunst und Musik sinnlich zu vermitteln.

Umso erstaunlicher ist das Fehlen eines Aufsatzes, der den Bezug Ackermanns zur Musik beleuchtet, im jüngsten monographischen Katalog der Ausstellung „*Max Ackermann – Die Suche nach dem Ganzen*“ im Zeppelin Museum Friedrichshafen¹⁰⁴. Offenbar war der Kurator der

⁹⁸ Leonhard, Kurt: *Gestaltete Fläche als klingender Raum*. Eröffnungsrede zur Ausstellung Max Ackermanns in der „Fähre“ Saugau am 20. Juni 1959. Abgedruckt in: Langenfeld 1972. SS. 129-133.

⁹⁹ Grohmann, Will [Hrsg]: *Max Ackermann*. Stuttgart 1955. SS. 7-16.

¹⁰⁰ Ackermann, Max: *Absolute Musik und absolute Malerei*. In: Langenfeld 1972. SS. 127 f.

¹⁰¹ Würtenberger, Franzsepp: *Der Einfluss der Musik auf das Schaffen des bildenden Künstlers*. In: Langenfeld 1972. SS. 117-125.

¹⁰² Maur, Karin von [Hrsg]: *Katalog: Vom Klang der Bilder – Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Staatsgalerie Stuttgart. Stuttgart 1985.

¹⁰³ Leonhard, Kurt: *Musikalische Malerei zwischen Tradition und Informel*. In: Ebenda. SS. 430-433.

¹⁰⁴ *Retrospektive Friedrichshafen 2004*.

Meinung, dass es zu diesem Thema nichts mehr hinzuzufügen gäbe. Deshalb ist es mir ein Anliegen auf unentdeckte Aspekte von Ackermanns Bezug zur Musik hinzuweisen.

Zuerst möchte ich aus den genannten Publikationen mit Blick auf die Analogie zur Musik die Kernthesen zusammenfassen, die für den „typischen“ Ackermann stehen. Mit Blick auf die „Strukturbilder“ wird zu prüfen sein, ob sich neue Bezüge zur Musik feststellen lassen.

4.3.1. Kernthesen Ackermanns zur Analogie von Musik und Malerei

Seit dem Entstehen der gegenstandsfreien Malerei empfanden deren Protagonisten eine besondere Nähe zur Musik. In ihr sah man etwas verwirklicht, was in der bildenden Kunst erst noch zu erobern war. Wassilij Kandinsky gibt dazu ein beredtes Beispiel in einem Brief an Arnold Schönberg: *„Ich beneide Sie sehr. Wie unendlich gut ... haben es die Musiker in ihrer so weit gekommenen Kunst. Wirklich Kunst, die das Glück schon besitzt, auf reinpraktische Zwecke vollkommen zu verzichten. Wie lange wird wohl die Malerei noch darauf warten müssen?“*¹⁰⁵ Der neidvolle Blick zur Musik brachte die Suche nach Analogien mit sich, welche die eigene Kreativität inspirieren sollte.

Hölzel ging dabei sehr weit, indem er die Harmoniegesetze der Musik analog auf die Farb- und Formkompositionen übertrug. Die daraus erarbeiteten Gesetzmäßigkeiten sollten dem Maler einen geistigen Hintergrund und Anhaltspunkt geben, vor dem er seine Kunst gemäß eigenem Genie entwickeln konnte.¹⁰⁶ Begriffe der Kompositions- und Harmonielehre der Musik fanden so über Hölzels analoge Begrifflichkeit Eingang in die Malerei. Er verwendete Begriffe wie „chromatischer“ und

¹⁰⁵ Brief vom 9. April 1911. In: Hahl-Koch, Jelena [Hrsg]: Arnold Schönberg – Wassilij Kandinsky. Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung. Salzburg/Wien 1980. S. 25.

¹⁰⁶ „Der Maler als Künstler schafft sich im Kunstwerke seine eigenen Harmonien, und alles gesetzmäßige Wissen kann der Hauptsache nach nur Grundlage für deren Verarbeitung sein.“ Aus: Hölzel, Adolf: A.a.O. siehe Anm. 35. S. 222.

„diatonischer“ Farbkreis, „Dreiklang“, „Kontrapunktik“, „Tonika“ und ähnliches. Ackermann hat Hölzels Begrifflichkeit umfassend aufgenommen und deren Empfindungswerte in seine Malerei transportiert und vertieft.

Seinen Aufsatz von 1971 über „absolute Musik und absolute Malerei“ leitete Ackermann mit folgenden Sätzen ein: *„Die absolute Musik ist bestrebt, eine Ohrenforderung zu erfüllen. Die absolute Malerei erfüllt die Augenforderung. Die Gestaltungsmittel und die Aufnahmeorgane sind verschieden. Hier ist die reine Trennung dieser beiden Künste unerbittlich notwendig. Das Absolute in beiden Künsten ist gleich, somit ist die Herkunft gleich. Das Anhören bestimmter Musik kann Emotionen beflügeln.“*¹⁰⁷ In knappen Worten wurde formuliert, warum Musik für seine schöpferische Arbeit wichtig ist. Erstens verbindet ihn mit der Musik das „Absolute“, zweitens kann durch Musik eine emotionale Sensibilisierung erfolgen. Beides spielt zwar ineinander, doch ist es zunächst wichtig, die beiden Bezüge zur Musik auseinanderzuhalten.

Ich möchte zuerst erläutern, was mit der gemeinsamen Herkunft im „Absoluten“ gemeint ist. Ackermann hat in den zwanziger Jahren begonnen, das Wort „abstrakt“ durch „absolut“ zu ersetzen.¹⁰⁸ Laut den zitierten Worten handelt es sich um etwas, was sowohl den „Augen-“, als auch den „Ohrenforderungen“ zugrunde liegt. Es wurde bereits thematisiert, was Ackermann unter „Augenforderungen“ verstand und welche ganzheitlichen Harmonievorstellungen er damit verband. Die logische Verbindung zur Musik bestand für ihn darin, dass er eine analoge „Ohrenforderung“ voraussetzte, der die Musiker mit ihren Kompositionen gerecht werden. Das heißt die Harmonie- und Kompositionslehre beider Kunstgattungen sind vom selben „Absoluten“ abgeleitet. Die Entsprechung zur „Augenforderung“ im Bereich der Musik erkannte Ackermann in der Harmonielehre die auf der Kontrapunktik aufbaute. Deshalb wurde der

¹⁰⁷ Langenfeld 1972. S. 127.

¹⁰⁸ Darauf hat schon Kurt Leonhard a.a.O. (Anm. 97) hingewiesen. Auch Antje von Graevenitz betonte, dass Ackermann als einer der Ersten den Begriff des „Absoluten“ durchdacht hatte. Siehe dazu: Graevenitz, Antje von: Absolute Kunst: Anspruch und Wirklichkeit in der Kunsttheorie von Max Ackermann. In: Retrospektive Friedrichshafen 2004. SS. 29-39.

Begriff „Kontrapunkt“ in Bezug auf seine Malerei so wichtig. *„Die Entwicklung des Farb-Form-Themas aus Urform und Urfarbe, dazu das Gegen thema, den Kampf um eine starke Harmonie nenne ich den Kontrapunkt“*¹⁰⁹. Diese Worte Ackermanns, zitiert aus dem Katalog zum erwähnten Ausstellungszyklus abstrakter Malerei im Hause Domnick, verdeutlichen, wie stark die Vorstellung vom Kontrapunkt und der darin sich manifestierenden Harmonie mit seiner ganzheitlichen Weltsicht verbunden ist.

Den Begriff des Kontrapunkts in der Malerei, den schon Hölzel gebrauchte, ergänzte er noch um die Eigenschaft *„dynamisch“*. Viele bildende Künstler des 20. Jahrhunderts, die wie Ackermann Anregungen in der Analogie zur Musik suchten, begannen die Malerei als Ergebnis eines Prozesses wahrzunehmen und als solchen zu thematisieren. Mit dem *„dynamischen Kontrapunkt“* fand Ackermann einen Begriff, der ausdrückte, dass ein wesentliches Merkmal des Kontrapunkts in der Malerei die zeitliche Abfolge von Akzent und Gegenakzent ist. Die Harmonie entsteht im Wechsel von Spannungsaufbau und –auflösung. In dieser Art des Ausgleichs im *„dynamischen Kontrapunkt“* sah Ackermann eine geistige und zeitlose Dimension, die seiner ganzheitlichen Weltsicht entsprach. Er brachte es auf den Punkt mit seiner Definition einer *„geistigen Aussage“* in der Malerei: *„Gemeint ist die Erweiterung des geistigen Ich, die im Formgleichnis des „dynamischen Kontrapunktes“ zelebriert wird, der Ausgleich der Gegensätze in einer metaphysischen Harmonie.“*¹¹⁰

Ackermann arbeitete akribisch daran, diesen *„dynamischen Kontrapunkt“* in seiner Malerei zu entwickeln und fand unüberschaubar viele Lösungen. Diese Mannigfaltigkeit liegt daran, dass die Art, wie sich dieser kontrapunktische Malprozess entwickelt, zwar mit dem Hintergrund des theoretischen Wissens um die Gesetze der Gestaltungsmittel aber letztlich emotional gespielt wird. Ackermann formulierte in seinem Tagbuch: *„Ich entwickle immer aus den Gestaltungsmitteln und dem dazugehörigen*

¹⁰⁹ Max Ackermann. In: A.a.O (Anm. 97) S. 84.

¹¹⁰ Zitiert nach: Leonhard, Kurt: Max Ackermann Zeichnungen aus fünf Jahrzehnten, Frankfurt 1966. S. 31.

Kontrapunkt. Es fließe hinein, was ich gerade empfinde und ein Erlebnis, das festgehalten sein will.“¹¹¹ Diese Art der Malens setzt eine innere Schau und empfindende Wahrnehmung voraus.

Hier kommt die zweite Art der Inspiration durch Musik ins Spiel, die Ackermann leidenschaftlich praktizierte. Er notierte, wie dies in der Praxis aussah: *„Musik höre ich in den Arbeitspausen des Malens als Stimulanz. Wie hier die Anregungen aussehen, kann ich nicht beschreiben sie sind zu sehr auf Emotionen gestellt.*“¹¹² Die Musik diente ihm als ein Mittel, die lyrische Saite seiner Empfindung anzuschlagen, die danach in Stille ihren Ausklang im Malprozess finden sollte. Zeitzeugen, welche Ackermann persönlich gekannt haben, berichten von Stunden gemeinsamen intensiven Hörens klassischer Musik, meistens von Beethovens IX. oder V. Symphonie. Dennoch legte er großen Wert darauf, das Hörerlebnis vom Seherlebnis zu trennen. Er befürchtete jedem das Eigene zu nehmen, wenn er schrieb: *„Beides zu gleicher Zeit geben – hören und sehen ist Zersetzung. Hintereinander kann beglückend sein.*“¹¹³ Außerdem erkannte Ackermann die Gefahr des gegenseitigen Illustrierens, wenn er auf demselben Schriftblatt notierte: *„Ich halte mich fern, Musik zu illustrieren so wie der Komponist keine Malerei imitieren will.*“¹¹⁴

Von welcher Art Musik ließ sich Ackermann emotional inspirieren? Hier sind aus den Tagebüchern der sechziger Jahre und von Erzählungen derer, die ihn gekannt haben, die Namen der Komponisten Ludwig van Beethoven, Johann Sebastian Bach, Anton Bruckner, Igor Strawinsky, Georg Friedrich Händel überliefert. Kurt Leonhard konstatierte 1985 in seinem Beitrag zum Katalog der Ausstellung *„Vom Klang der Bilder“*, dass Ackermann und die meisten abstrakten Künstler seiner Generation emotional der klassischen

¹¹¹ Max Ackermann: Tagebuch 30. Mai 1961. MAA.

¹¹² Max Ackermann: *„Die Gleichheit des Gestaltungsvorgangs...“* handschriftliches loses Einzelblatt. MAA.

Darauf nimmt Franzsepp Würtenberger Bezug in seinem Aufsatz: *„Der Einfluß der Musik auf das Schaffen des bildenden Künstlers“*. In: Langenfeld 1972. S. 122.

¹¹³ Ebenda.

¹¹⁴ Ebenda.

Musik des 18. und frühen 19. Jahrhunderts zugewandt waren.¹¹⁵ Doch einige Jahrzehnte vorher, in der Aufbruchsstimmung des Jahres 1947, waren Leonhards Beobachtungen zum Verhältnis der absoluten Malerei zur zeitgleichen Moderne in der Musik noch andere: *„Diese neue Weise der Gestaltung, die aus einem umfassenden und gleichsam anonymen Erleben des Daseins entspringt, hat im 20. Jahrhundert auf allen Gebieten geistiger Tätigkeit die Oberhand gewonnen. Deshalb muß auch die „absolute Malerei“ unserer Tage vorwiegend nach Gesetzen arbeiten, die denen der polyphonen Musik eines Schönberg, eines Hindemith, eines Honegger parallel sind und zugleich über das 19. Jahrhundert hinweg an Bach und Händel denken lassen: Thema, Gegenthema, Zwischenspiel, Wiederholung, Gegenbewegung.*

Solche Bilder wollen nicht wie die der Renaissance mit einem Blick umfaßt, sondern g e l e s e n sein. Die vierte Dimension der Zeit kommt – ähnlich wie in den Freskenzyklen des Mittelalters – wieder zu ihrem Recht, und die Führung des Auges von Punkt zu Punkt auf der Fläche wird zu einem Anliegen von erster Wichtigkeit.“¹¹⁶

Hier sind durchaus Analogien von Malerei und moderner Zwölftonmusik festgestellt worden. Demnach ist die Frage zu stellen, ob man mit Blick auf Ackermann und seine Strukturbilder nicht auch Bezüge zur Zwölftonmusik finden kann.

4.3.2. Bezüge von Ackermanns Strukturbilder zur Zwölftonmusik

Es wurde deutlich, dass Ackermann der Musik emotional und künstlerisch sehr nahe stand, was ihn dazu bewegte fast täglich konzentriert Musik zu hören. Einen emotionalen Zugang fand er zu den großen Meistern des Barock bis zur Romantik. Seine schwärmerischen Kommentare im Tagebuch belegen seine Begeisterung für die Klassiker der Musik. Die Kommentare zu der zeitgenössischen Zwölftonmusik sind dagegen kritisch und voller Zwiespalt.

¹¹⁵ A.a.O (Anm. 103). S. 430. Leonhard sieht auch Wassily Kandinsky trotz der Freundschaft mit Arnold Schönberg hauptsächlich von Richard Wagner inspiriert.

¹¹⁶ A.a.O. (Anm. 97) S. 89.

Ab und zu tauchen in den Berichten Namen wie Schönberg, von Webern oder der späte Strawinsky auf. Am 6. Mai 1962 zum Beispiel notierte er in sein Tagebuch: *„Ich habe Arnold Schönbergs gesamtes Klavierwerk oft gehört. Wie kommt es, daß alle Frauen ausreißen, wenn sie solche Töne hören? Überbetonung von starken Kontrasten im Rhythmus, bizarr schrill, ohne Überleitung. – Melodie ist zum Teufel gejagt. Ich habe mich mit diesen „Neuerungen“ abgefunden, da ich eine neue Klangfärbung ahne. Ich will mich eingehender mit A. v. Webern befassen.“*¹¹⁷

Hier bringt Ackermann einen ähnlichen Zwiespalt zum Ausdruck, wie in seinen Kommentaren zu den zeitgenössischen Tendenzen des Informell. Einerseits die Kritik an der Reduzierung auf das Extreme und Überdrehte, am Fehlen von Melodie und Überleitung, andererseits eine respektvolle Ahnung, dass sich darin eine zeitgemäße Formensprache entdecken lässt. Unterschwellig kommt der Wunsch zum Ausdruck, diese neuen Techniken so einsetzen zu können, dass die eigenen künstlerischen Anliegen gewahrt bleiben. Auf einem Schrift- und Zeichnungsblatt schrieb Ackermann folgendes (Abb. 44, S.107).

Zuerst interessiert der untere Abschnitt: *„Wenn Strawinsky Arnold Schönberg u. v. Webern aufnimmt, so bleibt das Resultat: Strawinsky. Die großen Erfahrungen, der er in seinem Werk gesammelt hat, gehen mit einer neuen Technik zur Einheit zusammen. Der letzte Schritt wäre: Strawinsky der ureigene mit neuer Schönbergtechnik, welche Summe einer Neuformung des Klassischen geradezu beschwört.“*¹¹⁸ Im Fall Strawinsky sieht Ackermann Parallelen zur eigenen Situation. Obwohl Strawinsky eigentlich dem Neoklassizismus zugeordnet und von Adorno als Gegenpol zu Schönberg verortet wurde¹¹⁹, wandte er sich ab 1958 der Zwölftontechnik zu,

¹¹⁷ Max Ackermann: Tagebuch 6. Mai 1962. MAA.

¹¹⁸ Max Ackermann: Loses Schrift- und Zeichnungsblatt, datiert auf 12. März 1962 mit Ortsbezeichnung „Beatenberg“. MAA. (Im schweizerischen Beatenberg am Thuner See war Ackermann vom 5. – 30. März 1962 zu Kur).

¹¹⁹ Adorno, Theodor W.: Philosophie der neuen Musik. Frankfurt am Main 1978. Besonders die Kapitel „Schönberg und der Fortschritt“ und „Strawinsky und die Reaktion“. Siehe auch: Füllsack, Manfred: Adornos Ästhetische Theorie von Fortschritt und Reaktion. Fünfzig Jahre nach Erscheinen der „Philosophie der Neuen Musik“. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 44/1. Hamburg 1999. S. 41-54.

in Werken, wie zum Beispiel „movements for piano and orchestra“ (1958/59), „Epitaphium für das Grabmal des Prinzen Max Egon zu Fürstenberg“ (1959), „double canon“ (1959), „a sermon, a narrative and a prayer“ (1969/61) oder „Die Flut“ (1961/62) und andere¹²⁰.

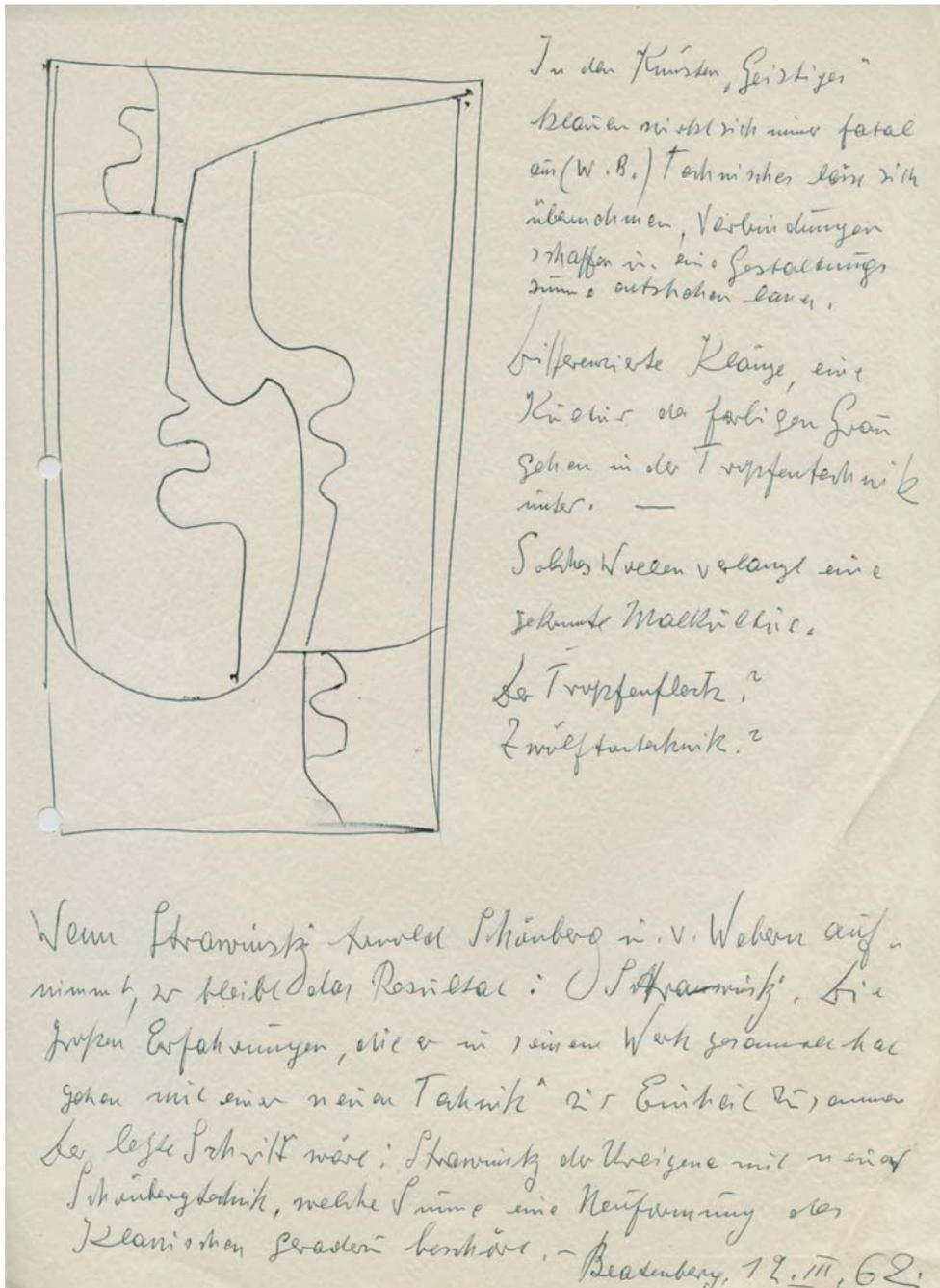
Strawinsky war für Ackermann ein Beispiel dafür, dass man auf neue, vordergründig, gegenläufige künstlerische Techniken eingehen kann, ohne das eigene Profil zu verlieren. Im letzten Satz des obigen Zitats formulierte Ackermann, was er für sich selber hätte vorstellen können. Ersetzt man zwei Worte, wird deutlich, was er eigentlich meinte: *„Der letzte Schritt wäre: Ackermann der ureigene mit neuer informeller Technik, welche Summe einer Neuformung des Klassischen beschwört“*. Bestätigt wird diese Annahme durch ähnliche Formulierungen, die uns bereits in Schriftblättern zum Informel bekannt sind. Der Text im vorliegenden Einzelblatt (Abb. 44, S. 106) in der oberen Hälfte rechts neben der Zeichnung ist auf die Malerei bezogen und deutet an, was bei einer Adaption zu beachten wäre:

„In den Künsten „Geistiges“ klauen wirkt sich immer fatal aus ... Technisches lässt sich übernehmen, Verbindungen schaffen u. eine Gestaltungssumme entstehen lassen. Differenzierte Farbklänge, eine Kultur der farbigen Grau gehen in der Tropfentechnik unter.- Solches Wollen verlangt eine gekonnte Malkultur. Der Tropfenfleck? Zwölftontechnik?“¹²¹

Zuerst wird differenziert zwischen „Geistiges“ und „Technisches“, um dann zu betonen, dass es nur darum geht, das Zweite zu adaptieren und das Erstere als eigenes zu bewahren. Danach wird auf die Tropfentechnik eingegangen, welche die Gefahr berge, die „Kultur der farbigen Grau“ zu übertönen. Hier bedarf es einer Gratwanderung, eine „gekonnte Malkultur“. Interessant erscheinen die beiden Begriffe am Schluss des Zitats. Sie stellen eine mit Fragezeichen versehene Parallele zwischen dem informellen „Tropfenfleck“ und der „Zwölftontechnik“ her.

¹²⁰ Zu den Zwölftonwerken Strawinskys siehe: Jers, Norbert: Igor Strawinskys späte Zwölftonwerke (1958 – 1966). Dissertation, Philosophische Fakultät der Universität Köln. Regensburg 1976.

¹²¹ Ebenda. Am Ende des ersten Satzes, in dem es um geistigen Diebstahl geht, steht in Klammern (W.B.). Der Vollständigkeit halber sei angemerkt, dass damit Willi Baumeister gemeint ist, zu dem Ackermann in späten Jahren eine tiefe Abneigung in seinem Tagebuch pflegte, obwohl Baumeister in den letzten Kriegswochen im Hause Ackermanns in Horn am Bodensee herzlich aufgenommen worden war.



44.

Max Ackermann

Loses Schrift- und Zeichnungsblatt, datiert auf 12. März 1962.

Es ist schwer einzuschätzen, ob Ackermann eine Gemeinsamkeit im Detail erkannte, die über die Wahrnehmung von zwei einseitigen, einem momentanen Zeitgeschmack gerecht werdenden Kunstgattungen hinausgeht. Ein anderes Schrift- und Zeichnungsblatt (Abb. 45, S. 108) fasst seinen Eindruck unter dem Begriff „Krakeel“ zusammen und erläutert:

„Krakeel! = Agression, Überakzentuierung. Das Laute, das Rottierende [sic] Sausende auf „Eins“ u. Central gebunden. Das Zappelnde in Vielzahl.

*Thema oft mit u. ohne Bindung, entsetzlicher Krakeel. Wo in der 12
Tonmusik Krakeel beginnt, kann ich nicht entscheiden. Eine
Bewegungsachse, ein imag. [imaginärer] Mantel, Augensplitterakzente
stützen ihn.* ¹²²

Die Kritik erfolgt hier mit drastischen Formulierungen. Angeprangert wird, dass es nur um eines geht („auf „Eins“ gebracht“): um Lautes, um Rotation, d.h. ungebremste Bewegung ohne Ende, um beliebige Vielzahl. Auf die Zwölftonmusik als Parallele wird wieder hingewiesen. Allerdings gibt es eine entscheidende Einschränkung. Ackermann hält sich als malender Künstler nicht für kompetent zu entscheiden, wann dort „*Krakeel beginnt*“. Damit sind einige nicht ausdrücklich gesagte Aspekte vorausgesetzt. Erstens: es gibt in der Zwölftonmusik auch Bereiche, wo dieses „*Krakeel*“ noch nicht begonnen hat. Und zweitens: In der Malerei hält sich Ackermann im Gegensatz zur Musik für kompetent, zu beurteilen, wo die zu verwerfenden Extreme beginnen. Im Text ganz unten ergänzt er schon einmal einen konstruktiven Vorschlag, wie Informel und seine um Ausgleich bemühte Malerei zusammenkommen könnten.

Die Malerei kann pastos und bewegt angelegt sein. Es muss aber in irgendeiner Weise ein Gegengewicht zur Bewegung einfließen, zum Beispiel durch kleine Akzente („*Augensplitterakzente*“), die Statisches einweben und die ungebremste Dynamik in einem „*imaginären Mantel*“ halten. Die dynamische geführte Malerei wird unterlegt mit einem Gegenakzent, eine Andeutung von Ruhe.

Die das Gesamtblatt beherrschende Zeichnung gibt ein Beispiel, wie durch den Ausgleich im Rhythmus von Diagonale und Gegendiagonale der Eindruck von Bewegtheit und Ruhe entstehen kann. Diese Beruhigung wird unterstützt durch vereinzelt eingeflochtene Kreisakzente.

¹²² Max Ackermann: „*Krakeel!*“ Undatiertes Schrift- und Zeichnungsblatt. MAA.



45.
 Max Ackermann:
 Loses Schrift- und Zeichnungsblatt, undatiert. ACK5792.

Deshalb notierte Ackermann neben der Zeichnung: „Keine Konstruktion, aber monumentales Gerüst“.

Aus den beiden zuletzt betrachteten Einzelblättern lässt sich folgendes zusammenfassen. Informelle Malerei und Zwölfertonmusik waren für Ackermann einerseits zwei analoge Auswüchse sich nahe stehender

Kunstgattungen, die den Ausgleich als geistige Qualität vermissen lassen. Andererseits sagt ihm ein unbestimmtes Gefühl, dass beide technisch handhabbar wären. Er betonte, dass man nur Technisches adaptieren kann, da der Künstler im „Geistigen“ immer bei sich bleiben müsse. Die Andeutungen, wie dies in der Malerei funktionieren kann, ähneln jenen, die im Kapitel 3 in Bezug auf Informel und Monochromie besprochen wurden. Die kritische Haltung, die gegenüber der Zwölftonmusik geäußert wurde, bezieht sich auf den emotionalen Höreindruck, an dem Ackermann etwas vermisste, an das er sich halten könne. Doch auch in diesem Bereich findet sich Faszinierendes, weshalb er von einer kompletten Ablehnung Abstand nimmt.

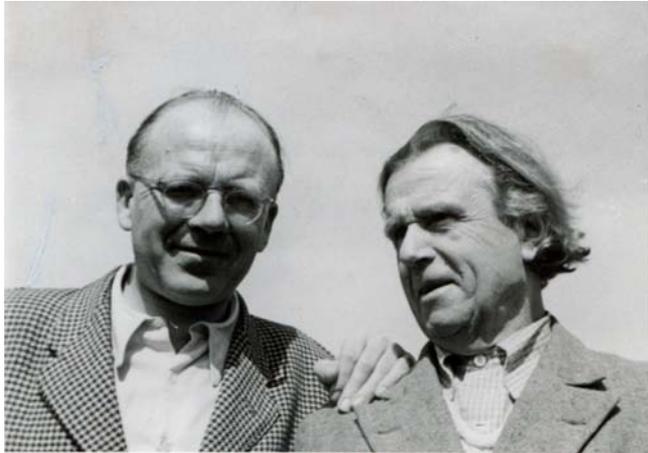
Die hier vorgestellte Tagebuchnotiz und eines der Einzelblätter (Abb. 44, S. 106) stammen aus dem Jahr 1962, das undatierte Blatt (Abb. 45, S. 108) dürfte etwa aus derselben Zeit stammen.

Die Tagebuchnotizen und Schriftblätter dieses Jahres zeugen von einer immer wieder aufflammenden, zwiespältig skeptischen Auseinandersetzung mit dem Informel und der Zwölftonmusik. Im den folgenden Jahren gewinnt die ähnlich geführte Kritik an monochromer Malerei in den Tagebuchnotizen größere Bedeutung, bis dann um 1965 für Ackermann diese Selbstdiskussion in den Hintergrund trat.

Über die fünfziger Jahre können wir wenig sagen, da, wie bereits erwähnt, Tagebücher aus dieser Zeit fehlen. Allerdings ist ein Fixpunkt dokumentiert, der Ackermann in einen engen Kontakt zu einer zentralen Figur des musikalischen Aufbruchs der Nachkriegszeit und insbesondere der Zwölftonmusik bringt. Gemeint ist das von Max Ackermann in Horn am Bodensee 1952 in seinem „kunstpädagogischen Institut“ im Hause Ackermann veranstaltete, sogenannte „Fortner-Ackermann-Seminar“. Das heutige Wissen um dieses Seminar, hat Doris Blübaum in einem Abschnitt ihres Aufsatzes „Die kunstpädagogische Provinz am Bodensee“¹²³ zusammengetragen. Im Nachlass von Wolfgang Fortner gibt es keine

¹²³ Blübaum, Doris: Die kunstpädagogische Provinz am Bodensee. In: Retrospektive Friedrichshafen 2004. SS. 143 f.

Ackermann betreffenden Briefe oder Dokumente. Ein Tagebuch des Komponisten von 1952 existiert nicht im schriftlichen Nachlass.



46.
Wolfgang Fortner und
Max Ackermann
im April 1952 beim
Fortner-Ackermann-Seminar
in Horn am Bodensee



47.
1952 im Hause Ackermann
Von links nach rechts:
Wolfgang Fortner,
Gertrud Ackermann,
unbekannt,
Max Ackermann (sitzend),
Cora Weinhold (stehend).



48.
Wolfgang Fortner und
Konrad Lechner im
April 1952 im
Hause Ackermann
in Horn am Bodensee



49.
1952 im Hause Ackermann
Von links nach rechts:
Gottfried Schnabel
(alias Gottfried Schnebele),
Cora Weinhold,
Wolfgang Fortner

Vom genauen Ablauf des Seminars wissen wir nicht viel. Es fand über Ostern, vom 5. bis 14. April, 1952 statt und hatte etwas mehr als 30 Teilnehmer. Es gab wechselnd und aufeinander abgestimmt Vorträge von Ackermann zum „*dynamischen Kontrapunkt als Gestaltungskraft*“ mit praktischen Übungen und von Fortner zu musikalischen Kompositionsgesetzen. In seinem Begrüßungsvortrag kündigte Fortner an „... *entwicklungsgeschichtliche Werkbetrachtung zu treiben und zu demonstrieren, wie aus einer thematischen Keimzelle musikalische Struktur werden könne.*“¹²⁴ Bei der Eröffnung spielte Peter Schnabel Klavierstücke von Fortner, und das Abschlusskonzert in Schloss Gaienhofen bot Klavierwerke von Béla Bartók, Anton von Webern und Wolfgang Fortner, gespielt von Gottfried Schnabel¹²⁵, sowie die Uraufführung eines Kammerrequiem in Zwölftontechnik von Konrad Lechner, gesungen von der New Yorker Altistin Shirley Sudock.

¹²⁴ Quensel, Wilhelm: Begegnung auf der Höri. Seminar Ackermann-Fortner in Horn. In: Südkurier 12.4.1952. Zitiert nach: A.a.O. (Anm. 123). SS. 143 f.

¹²⁵ Gottfried Schnabel (1930-2005), mit bürgerlichem Namen Gottfried Schnebele, war ein hochbegabter Schüler Fortners. Er nahm 1950 und 1951 an den Darmstädter Sommerkursen teil und studierte bei Fortner in Detmold und Freiburg. Es existiert eine handschriftliche Mitteilung Fortners, in der er über Schnabel schrieb: „*Er ist eine sehr starke persönliche Begabung; ich glaube nach Henze die stärkste die jetzt in der Jugend da ist.*“ Mehr zu Schnabel und eine Abbildung der Fortner-Notiz in: Roth, Matthias: Ein Rangierbahnhof der Moderne. Der Komponist Wolfgang Fortner und sein Schülerkreis 1931 – 1986: Erinnerungen, Dokumente, Hintergründe, Porträts. Freiburg im Breisgau 2008. SS. 223-226.

In dem Einladungsschreiben zu diesem Seminar finden wir formuliert, was sich die Veranstalter, das Ehepaar Ackermann, von einem solchen Seminar erwartet hatten: *„Wolfgang Fortner, der neuzeitliche Komponist in der Musik, und Max Ackermann, der abstrakte Maler, werden abwechselnd, aber innigst aufeinander abgestimmt, einen gemeinsamen Lehrgang abhalten. Dabei werden die für Musik mehr Interessierten durch die Kompositionsgesetze der Maler lernen und die für abstrakte Malerei Interessierten werden durch die musikalischen Kompositionsgesetze außerordentlich beeinflusst.“*¹²⁶

Weitaus interessanter ist ein mit Schreibmaschine beschriebenes Blatt. Es handelt sich um einen Textentwurf, mit dem zu einer vergleichbaren Folgeveranstaltung im Jahr 1953 geworben werden sollte. Dieses Seminar sollte sich der Gegenüberstellung von Architektur und Malerei zuwenden.¹²⁷ Die Einleitung dieses Textes zieht nachträglich ein Resümee zum vorjährigen Seminar:

„In der Osterwoche 1952 fuehrten Wolfgang Fortner, der neuzeitliche Komponist, und Max Ackermann, der abstrakte Maler, das sogenannte Fortner-Ackermann Seminar im Kunstpaedagogischen Institut am Bodensee durch. Dieses Seminar brachte neben Demonstrationen des Zwoelftonsystems durch Fortner und Interpretationen solcher Komponisten wie Bartock, v. Webern und Fortner durch den Pianisten Schnabel, auch das von Lechner komponierte Zwoelfton Requiem zur Urauffuehrung. Eine Vortragsserie von Ackermann zeigte an praktischen Beispielen den Dynamischen Kontrapunkt in der abstrakten Malerei auf. Beide Kuenstler wirkten innigst aufeinander abgestimmt in einem Raum, in dem nur gegenstandsfreie Malereien aufgehängt waren. Dieses mit grossem Elan durchgefuehrte Seminar wurde von den Hoerern mit groesstem Beifall aufgenommen, und es wurde immer wieder der Wunsch geaeussert, diesen Lehrgang zu wiederholen. An eine Wiederholung kann nicht gedacht

¹²⁶ Ackermann, Gertrud: Einladungsbrief 1952, Kopie, Privatbesitz. Zitiert nach: A.a.O. (Anm. 123). S. 143.

¹²⁷ Das Seminar 1953 hieß ursprünglich Debus-Ackermann-Seminar. Für die Architektur sollte Maximilian Debus referieren. Er war von 1950 bis 1970 Professor für Zeichnen, Modellieren sowie Grundlehre für Gestaltung und Entwerfen an der Technischen Hochschule Stuttgart. Nebenberuflich war er als Architekt tätig. Am Ende aber taten sich als Referenten der bekannte Architekt Hugo Häring, Kurt Leonhard und Max Ackermann zusammen. Mehr dazu siehe: A.a.O. (Anm. 123). SS. 144 f.

werden, da eine solche schöpferische Tat nicht kopiert werden kann.“¹²⁸

Nimmt man den letzten Satz ernst, dann wurde diese Zusammenarbeit mit Fortner und den anderen Musikern als ein einmaliger „schöpferischer“ Vorgang wahrgenommen. Was genau damit gemeint war, lässt sich heute nicht mehr sagen. Es gibt keine schriftlichen Zeugnisse dazu. Fest steht, dass Ackermann in sehr engen Kontakt zu den Kompositionsgesetzen der Zwölftonmusik gekommen war. Dies hatte einen derartigen Eindruck hinterlassen, dass er bereit war, von einer „schöpferischen Tat“ zu sprechen.

Es ist davon auszugehen, dass Fortner ihm ein kongenialer Partner war. Die zahlreichen Berichte seiner Schüler und auch seine eigenen Publikationen, bezeugen außergewöhnliche musikpädagogische Fähigkeiten. In den Aufbruchjahren nach 1945 wurde er als Dozent am Heidelberger Kirchenmusikalischen Institut und als Mitbegründer der zunächst Kranichsteiner, später dann Darmstädter Ferienkurse, eine treibende Kraft für die neue Musik.¹²⁹

Die Konfrontation Ackermanns mit Kompositionstechniken der Zwölftonmusik und die Begegnung mit einem ihrer wichtigsten zeitgenössischen Repräsentanten, veranlasste mich im Folgenden Ackermanns Malerei und Zwölftonmusik miteinander zu vergleichen. Es geht nicht darum, konkrete Einflüsse nachzuweisen, sondern einfach darum, nach Parallelen zweier Kunstgattungen Ausschau zu halten, die von beiden Protagonisten in ihrem Bereich jeweils das Prädikat „absolut“ verliehen bekommen haben.

¹²⁸ Auszug aus einem Einladungsentwurf zum Debuss-Ackermann-Seminar mit vereinzelt handschriftlichen Korrekturen Ackermanns mit Bleistift. Die Autoren dürften das Ehepaar Gertrud und Max Ackermann sein. Loses Blatt, beschrieben mit Schreibmaschine. MAA.

¹²⁹ Siehe: Heinrich Lindlar (Hrsg.): Wolfgang Fortner. Eine Monografie. In: Kontrapunkte, Bd. 4. Rodenkirchen 1960.

Zur Rolle des Pädagogen Fortner in den Augen seiner Schüler siehe: Roth, Matthias: Ein Rangierbahnhof der Moderne. Der Komponist Wolfgang Fortner und sein Schülerkreis 1931 – 1986: Erinnerungen, Dokumente, Hintergründe, Porträts. Freiburg im Breisgau 2008.

Zu Fortners Beitrag zu den Kranichsteiner/Darmstädter Sommerkursen:

Borio, Gianmario/Danuser, Hermann [Hrsg.]: Die Ferienkurse für neue Musik Darmstadt 1946 – 1966. Freiburg im Breisgau 1997. Band 1-3.

Die Zwölftonmusik¹³⁰ gründet in der Forderung, zwölf Halbtöne in Reihe zu setzen, wobei jeder Ton einmal vorkommen soll. Die zwölf Halbtonstufen werden in der Theorie bezeichnet durch die Halbton-Intervallzahl von 1 bis 12. Eine Steigerung dieses Prinzips sind die Zwölfton-Allintervall-Reihen, die in einer Tonreihe nicht nur jeden der zwölf Töne, sondern auch jedes der elf möglichen Intervalle verlangt. Noch weiter geht die serielle Zwölftontechnik, die das Verlangen nach ausgeglichener Präsenz aller Abstufungsgrade auf Parameter wie Rhythmus, Intensität, Lautstärke und ähnliches ausdehnt. Das Grundprinzip besteht in einer Totalität, in der alle Abstufungen des Materials in gleichem Maß vertreten sind.

Der ständige Ausgleich, den wir an Ackermanns Malprozess feststellen konnten, entwickelte sich in ähnlicher Weise aus der Vorstellung einer Totalität. Dies gilt besonders im Hinblick auf den Ausgleich im Farbkreis. Die „*Augenforderung*“ verlangt in der Summe der Farbklänge des Bildes einen gegenseitig ausgeglichenen Zustand. Die Gleichgewichtung der Töne und musikalischen Akzente in der Reihe kann man als Pendant zur Gleichgewichtung der Farben im Bildklang sehen.

Genauso finden sich Ähnlichkeiten im Bereich der Variationsmöglichkeiten. In der Zwölftonmusik gibt es vier grundlegenden, der Kontrapunktlehre entlehnte Modi, eine Tonreihe zu variieren:

- „Grundreihe“
- „Krebs“, das ist die umgekehrte Reihenfolge der „Grundreihe“.
- „Umkehrung“: Die Töne werden durch ihre Komplementärintervalle ersetzt. Diese erhält man durch die Ergänzung der Intervallzahl zu 12. Zum Beispiel: Das Komplementärintervall zu 4 ist 8 ($12-4=8$).
- „Krebs der Umkehrung“.

Diese vier Grundvariationen können auf jede der 12 Intervallstufen transponiert werden. Hinzu kommen noch rechnerische Umwandlungen, wie Quart- und Quintverwandlungen.

¹³⁰ Die Ausführungen zur Variationsmöglichkeiten Zwölftonreihe entnehme ich: Guderian, Dietmar: Serielle Strukturen und harmonikale Systeme. In: A.a.O. (Anm. 102). SS. 434-437.

Es handelt sich bei den Zwölftonvariationen eigentlich um mathematische Verfahren, die sich geometrisch wie Formkompositionen umdenken lassen. Der „Krebs“ entspricht im Grunde einer Spiegelung an einer vertikalen Achse in der Mitte der Reihe und die „Umkehrung“ einer Spiegelung an einer waagrechten Achse. Daraus lassen sich Formvariationen entwickeln, die Ackermann bereits in Anlehnung an die Lehre vom musikalischen Kontrapunkt vor seiner Begegnung mit Fortner in seine Formensprache integriert hatte. Auch Ackermann hat in seiner Kontrapunktik analoge Variationsformen, zum Beispiel „*Krebsthema*“ und „*Spiegelung*“ verwendet. Dies verdeutlicht eine Passage aus dem „Karlsruher Gespräch vom 20. September 1971“ zwischen Ludwin Langenfeld (L.L.) und Max Ackermann (M.A.):

„L.L.: ... was nennen Sie Spiegelthema, was nennen Sie Krebsthema?

M.A.: Also: Das Krebsthema wäre vielleicht das Thema auf den Kopf stellen, daß es wieder zurückgeht . . .

L.L.: Aha, weil der Krebs gerne rückwärts geht, deshalb nennt man es Krebsthema.

M.A.: Ja, wie in der Musik. Das Spiegelthema: Wenn man nur das Spiegelthema gibt, kommt man zur Symmetrie; wenn man aber das Thema dann auch noch auf den Kopf stellt, dann kommt man zur Musikalität.“¹³¹

Allerdings darf nicht versäumt werden darauf hinzuweisen, dass Spiegelung und Krebs als Variationsformen auch in der Fugentechnik des Barock eine große Rolle gespielt hatte. In diesem Bereich hat sich Johann Sebastian Bach, den Ackermann sehr verehrte und dessen Werke er immer wieder hörte, virtuos hervorgetan. Mit Analogien zu solchen klassischen Kompositionsprinzipien dürfte schon im Kreis um Hölzel in den zwanziger und dreißiger Jahren experimentiert worden sein. Deshalb verwundert es nicht, dass Ackermanns Oeuvre schon im Jahr 1932 ein prägnantes Beispiel dafür bietet. Es handelt sich um „Vertikale Klangwelle“ aus dem Jahr 1932, heute im Besitz des Städelschen Kunstinstituts Frankfurt (Abb. 50, S. 116).

¹³¹ Siehe: Ludwin Langenfeld und Max Ackermann: Karlsruher Gespräch vom 20. September 1971. Langenfeld 1972. S. 155.



50.
 Max Ackermann
 „Vertikale Klangwelle“ (1932) ACK4530
 Öl auf Sperrholz
 30,5 × 20,5 cm

Die Gestaltung beruht auf dem Spiel von vertikal gespiegelten und wiederholten Vordergrund-Formen sowie horizontal gespiegelten Hintergrund-Flächen.

Auf Ackermann, der seine Qualitäten im Lyrischen entwickelt hatte und dem jedes Bild ein durch Empfindung erschlossenes Neuland bedeutete, mussten die zur rationalen Berechnung neigenden Zwölftonvariationen zu konstruktiv und kalt wirken. Es gilt jedoch im Bereich der Zwölftonmusik zu differenzieren. Ein konstruktiv konkretes Denken und Komponieren entwickelte sich erst aus der Zwölftonmusik ab Mitte der fünfziger Jahre. Man sprach von „serieller Musik“¹³². Herbert Eimert und Karlheinz Stockhausen formulierten 1955: *„Um die Mitte des XX. Jahrhundert beginnt sich die serielle Musik als eine neue Möglichkeit des Denkens und Formens abzuzeichnen. Das aus dem Französischen übernommene Wort ‚seriell‘ vermag nur einen allgemeinen Sachverhalt zu umschreiben. Aber es dient dazu, die als seriell charakterisierte Reihenmusik von der traditionellen*

¹³² Zum Begriff „Serielle Musik“ siehe: Frisius, Rudolf: Serielle Musik. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. [Hrsg.]: Ludwig Finscher. Kassel Basel London New York Weimar Stuttgart 2001. SS. 1328-1354. Dort weist der Autor auf die unscharfe Verwendung des Begriffs hin, die er in einer unterschiedlichen Verwendung im Deutschen und im Französischen begründet sieht.

Zwölftonmusik abzuheben. Die serielle Musik dehnt die rationale Kontrolle auf alle musikalischen Elemente aus. ¹³³

Ackermann unterschied in den zitierten Schriftblättern und Tagebuchauszügen (siehe SS. 103-109) sprachlich nicht zwischen „serieller Musik“ und „Zwölftonmusik“. So entsteht der Eindruck eines Widerspruchs, wenn man zum einen Ackermanns Engagement mit Fortner, einem prominenten Zwölftonmusiker, und zum anderen seine kritischen Äußerungen der Schriftblätter in Betracht zieht. Man sollte aber das jeweils aktuelle Verständnis von „Zwölftonmusik“ bedenken. Es wäre nachvollziehbar, wenn Ackermann in den Schriftblättern, die ja Anfang der sechziger Jahre entstanden sind, mit seiner Kritik auf die „serielle Musik“ zielte, welche in diesen Jahren die Avantgarde der Musik dominierte. Nach allem, was bisher zu Ackermanns künstlerischem Streben gesagt wurde, muss man annehmen, dass in seiner Wahrnehmung eine rational und mathematisch agierende Kunst die humane Dimension des Schaffens vermissen lies.

Im Jahr 1952, als Ackermann und Fortner zusammen das Seminar veranstalteten, war die Situation noch ein andere. Die Zwölftonmusik fand im Deutschland der Nachkriegszeit vor allem das Interesse junger Komponisten, dem Wolfgang Fortner ab 1948 entgegenkam in seiner Arbeit am Kirchenmusikalischen Institut in Heidelberg und seinen Seminaren während der Kranichsteiner und späteren Darmstädter Sommerkurse.¹³⁴ Kurz nach dem Krieg stand Fortner der Zwölftonmusik noch sehr kritisch gegenüber. Schrittweise hat er sich dann als Komponist und als Lehrer der Dodekaphonie geöffnet und auf besonders lyrische Weise deren Prinzipien in die eigene Arbeit integriert, so dass er bald zu einem der deutschen Hauptakteure dieser Musikrichtung wurde.

¹³³ Eimert, Herbert / Stockhausen, Karlheinz: Vorwort in: Die Reihe 1. 1955. Zitiert nach: a.a.O. siehe Anm. 132.

¹³⁴ Zu den Entwicklungen der Kranichsteiner/Darmstädter Sommerkursen wird ausführlich berichtet in:

- Borio, Gianmario/Danuser, Hermann [Hrsg.]: Die Ferienkurse für neue Musik Darmstadt 1946 –1966. Freiburg im Breisgau 1997. Band 1-3.
- Stephan, Rudolf / Knessl, Lothar / Tomek, Otto / Trapp, Klaus / Fox, Christopher [Hrsg.]: Von Kranichstein zur Gegenwart 50 Jahre Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik. Stuttgart 1996.
- Metzger, Heinz-Klaus / Riehn, Rainer [Hrsg.]: Musik-Konzepte. Sonderband Darmstadt-Dokumente I. München 1999.

Fortners Hinwendung zur Zwölftonmusik nach dem Zweiten Weltkrieg wurde in seinen künstlerischen, gesellschaftlichen und politischen Verflechtungen ausführlich von Johannes Alexander Colpa beschrieben in seiner 2002 erschienenen Dissertation „Germany’s ‚Zero-hour myth‘ as a context for the stylistic evolution in the orchestral music of Wolfgang Fortner“¹³⁵. Die Motivation zur Zwölftonmusik kam aus seiner Schülerschaft und aus den Anregungen im Umfeld der Kranichsteiner Sommerkurse. Dort wurden 1948 erstmals Zwölftonkompositionen Arnold Schönbergs (Klavierkonzert opus 42, Klavierstücke opus 23, Suite opus 25) sowie Anton Weberns (Variationen opus 27) aufgeführt. Des Weiteren gab René Leibowitz eine viel beachtete Einführung in die Dodekaphonie. Fortner hatte damals erkannt, dass der musikalische Nachwuchs eine Befreiung aus vergangener Bevormundung sowie Anschluss an eine internationale Moderne suchte und in der Zwölftonmusik Möglichkeiten sah beides zu verwirklichen. Als Lehrer empfand er eine Verantwortung diesen Bedürfnissen gerecht zu werden, und als Musiker sah er eine Chance die Moderne mit zu gestalten. Im März 1950 reüssierte Fortner in Baden-Baden mit der Musik zu dem Ballett „Die weiße Rose“ nach einer literarischen Vorlage von Oscar Wilde. Es enthält in der Szene des Auftritts des Zwergs eine Zwölftonkomposition. Am 10. Oktober des selben Jahres wurde bei den Donaueschinger Musiktagen Fortners „Phantasie über die Tonfolge b-a-c-h“, eine reine Zwölftonkomposition, uraufgeführt.

In den Werken Fortners und in seiner Lehre erscheint die Zwölftonmusik nicht als eine abrupte Zäsur. Schrittweise integrierte er eine dodekaphone Struktur in seine Kompositionen, ohne seine individuelle Klangsprache aufzugeben. Seinen Schülern vermittelte er die Zwölftontechnik als eine historisch entwickelte und dem Zeitgeist entsprechende Moderne, deren Bogen sich, ausgehend von frühen kirchenmusikalischen Tendenzen der Zeit Giovanni Pierluigi da Palestrinas, über die Entwicklungen des Kontrapunkts bis hin zur Wiener Schule mit Arnold Schönberg spannte. Fortner war genau der Richtige, um vorzuführen, dass die Zwölftontechnik

¹³⁵ Colpa, Johannes Alexander: Germany’s „Zero-hour myth“ as a context for the stylistic evolution in the orchestral music of Wolfgang Fortner (1907-1987). Dissertation New York University 2002.

nicht ein neutrales mathematisches Konstrukt bedeuten muss, sondern in ihr sehr wohl individuelle und lyrische Empfindungen zum Klingen kommen können. Zum einen war er kein Zwölftondogmatiker und zum anderen mit den klassischen Kompositionstechniken bestens vertraut. Hans Werner Henze, einer seiner Schüler, berichtete: *„Der Meister verstand sich auf die alten Regeln des Kontrapunkts, aber auch auf die traditionelle Harmonielehre Hermann Grabners, seines Präzepteurs, und auf die Techniken Paul Hindemiths.“*¹³⁶ Diether de la Motte erinnerte sich: *„Er war nicht fanatisch-zwölftönig, sondern ließ auch andere Sprachen zu und bemängelte nur, was innerhalb der jeweiligen Sprache seines Erachtens nicht gut, nicht konsequent war.“*¹³⁷ Und David Pizarro verdanken wir folgende Anekdote: *„Ich erinnere mich, dass Fortner viel Zeit darauf verwendete, über Messiaen und dessen musikalische Sprache zu sprechen und dann über seine eigenen dodekaphonischen Techniken. Wir verbrachten beträchtliche Zeit mit der Analyse einiger seiner Klavierstücke, und zu Fortners Erstaunen fanden sich Noten darin, die nicht in sein Schema passten. Er sagte sofort, es müsse sich um einen Fehldruck handeln, denn jede Note würde von der transponierten Reihe ableitbar sein ...“*¹³⁸

Fortner äußerte sich 1952 in einem Aufsatz *„Zur Zwölftontechnik“*¹³⁹ zu seiner persönlichen Form der Umsetzung. Im selben Jahr fand das Fortner-Ackermann-Seminar in Horn am Bodensee statt, und es ist anzunehmen, dass der Komponist die in dem Aufsatz zusammengefassten Aussagen zur Zwölftontechnik auch dort vertrat. Er schrieb: *„Was mich selbst angeht, würde ich als ein von mir angewendetes Prinzip das sogenannte Ausschneiden eines Modus aus den 12 Tönen und das reihenfreie Verhalten innerhalb dieses Modus bezeichnen“* und weiter *„... hierzu lege ich beispielsweise 6 Töne (oder auch mehr oder weniger) für ein harmonisches Feld fest und benutze den Rest zur Bildung eines Modus, in dem dann die*

¹³⁶ Henze im Gespräch mit Peter Ruzicka, zitiert nach: Roth, Matthias: Ein Rangierbahnhof der Moderne. Der Komponist Wolfgang Fortner und sein Schülerkreis 1931 – 1986: Erinnerungen, Dokumente, Hintergründe, Porträts. Freiburg im Breisgau 2008. S. 107.

¹³⁷ Zitiert nach: Ebenda. S. 184.

¹³⁸ Zitiert nach: Ebenda. S. 212.

¹³⁹ Fortner, Wolfgang: Zur Zwölftontechnik. In: Rufer, Josef: Die Komposition mit 12 Tönen. Berlin Wunsiedel 1952. Abgedruckt in: Lindlar, Heinrich [Hrsg.]: Wolfgang Fortner. Eine Monografie. In: Kontrapunkte, Bd. 4. Rodenkirchen 1960. SS 143 f.

Melodiebildung frei, also nicht mehr reihengemäß erfolgt. ¹⁴⁰ Demnach erfährt bei Fortner die Zwölftonreihe eine freie Umsetzung, indem Teile davon nicht nacheinander, sondern in einem Mehrklang oder anders aufeinander bezogen gesetzt werden können. Ausgangspunkt ist die Bildung eines „harmonischen Feldes“ gebildet aus einer Auswahl der zwölf Töne. Die Art der reihenfreien Entwicklung der „Modi“ aus den restlichen Tönen kann verstanden werden als ein Ausgleichsmotiv im Hinblick auf das Ganze der Zwölftonreihe. Dieser Bezug zum Ganzen zeigt sich weiter in Punkt zwei des Textes der wie folgt überschrieben ist: *„Das Interpolieren von mehreren Reihenabschnitten auf verschiedene Transpositionsstufen“*.¹⁴¹ Dieses „Interpolieren“ sieht Fortner in Analogie zum „Kontrapunktieren“, was nicht nur seinen Bezug zur Musiktradition, sondern auch seinen Umgang mit der Zwölftonreihe verdeutlicht. *„Ähnlich wie beim Kontrapunktieren mehrere Reihengestalten auf verschiedene Transpositionsstufen miteinander in kontrapunktische Beziehung gesetzt werden, benutze ich zur motivischen Entwicklung einen bestimmten Reihenabschnitt, den ich eben auf anderen Transpositionsstufen entwicklungsmäßig wieder erscheinen lasse.“*¹⁴² Dieses „Interpolieren“ und „Transponieren“ setzte Fortner in Bezug auf eine Ganzheit, hier in Gestalt der Gesamtheit der zwölf Töne, denn er schrieb weiter: *„Hierbei wird darauf geachtet, daß bei solcher Transposition die 12 Töne untereinander möglichst im Gleichgewichtsverhältnis bleiben. Die restlichen Intervalle der Reihe, die nicht dem bereits behandelten Abschnitt zugehören, werden dann jeweils in ähnliche Abschnitte zerlegt, konsequentermaßen demselben Verfahren unterzogen und erscheinen auf denselben Transpositionsstufen in ähnlicher Technik, so dass in einem bestimmten musikalischen Raum die verwendeten Reihentranspositionen wieder vollständig erfüllt sind.“*¹⁴³ Der Text verdeutlicht, dass sich Fortner auf seine Weise und mit seinen Mitteln einer Totalität durch Ausgleich der Teile verpflichtet fühlte. Ähnlich wie Ackermann scheint der Musiker auf seine Weise geistig in einer ganzheitlichen Denkweise der Romantik verwurzelt.

¹⁴⁰ A.a.O. siehe Anm. 139.

¹⁴¹ A.a.O. siehe Anm. 139.

¹⁴² A.a.O. siehe Anm. 139.

¹⁴³ A.a.O. siehe Anm. 139.

Um Fortners Umgang mit der Zwölftontechnik zu illustrieren, werde ich auf die erwähnte „Phantasie über die Tonfolge b-a-c-h“ eingehen. Man kann annehmen, dass es zum Zeitpunkt des Ackermann-Fortner-Seminars als eines der bekanntesten aktuellen Werke des Komponisten galt. Es wurde vom Südwestfunk Baden-Baden in Auftrag gegeben zum Bachjahr 1950, aus Anlass der zweihundertsten Jährung des Todesjahrs Johann Sebastian Bachs. Ich beziehe mich in meinen Ausführungen auf die Erläuterungen Hans Ulrich Engelmanns aus dem Jahr 1954 und die Beobachtungen, welche Colpa in seiner 2002 vorgelegten Dissertation beschrieb.¹⁴⁴

Fortner stellte den Bezug zu dem Komponisten Bach her, indem er die Grundreihe mit den Tönen b-a-c-h beginnen ließ. Die Hinführung zum Erklängen der Töne der Grundreihe (S. 122, Abb. 51) erfolgt schrittweise. Die Introduction beginnt zunächst mit einer leisen Transposition der Umkehrung auf dem Ton g. In Takt 16-19 (S. 122, Abb. 52) deuten Posaune und Basstuba *pianissimo piano* das Grundthema an, bevor ab Takt 23 (S.122, Abb. 53) die Grundreihe in den Intervallsprüngen der Klaviere und den Akkorden der Holzbläser und Hörner zum Klingen kommt. Diese beiden Passagen machen exemplarisch Fortners komplexen Umgang mit den Zwölftonreihen deutlich, die zwar als Kompositionsmaterial existieren, aber als Reihung nicht wahrnehmbar sein müssen. Im Notenbild gut sichtbar sind die Tongruppierungen der oben zitierten „Modi“. Die aus der Reihe isolierten Tongruppen markieren jeweils ein klangliches Energiefeld und deren Abfolge steht im ausgewogenen Wechsel von Spannungsaufbau und -auflösung. Die aus dem Tonmaterial der Grundgestalt, der Umkehrung, dem Krebs sowie den Transpositionen erfolgte Tongruppierungen werden im Wechsel von zeitlichem Nacheinander und gleichzeitigem Mehrklang gesetzt. Chronologischer Melos und synchroner Mehrklang könnte man auch als horizontale und vertikale Tonsetzung beschreiben. Deren

¹⁴⁴ Fortner, Wolfgang; Phantasie über die Tonfolge b-a-c-h, Mainz 1951.

Dazu sind zeitnah zwei Analysen erschienen:

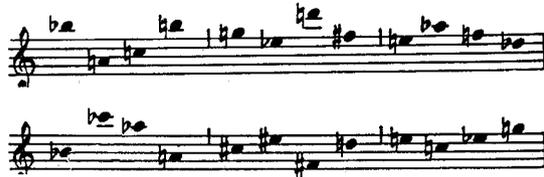
Helm, Everett: Current Chronicle, Germany. In: *The Musical Quarterly*, 37/ 4, Oxford 1951, SS. 590-597.

Engelmann, Hans Ulrich: Fortners Phantasie über B-A-C-H. In: *Melos* 21/5. Mainz 1954. SS. 131-135. Vorgelegen als Abdruck in: Lindlar, Heinrich [Hrsg.]: Wolfgang Fortner.

Eine Monografie. In: *Kontrapunkte*, Bd. 4. Rodenkirchen 1960.

Colpa, Johannes Alexander: A.a.O. siehe Anm. 135.

Wechselspiel erweckt in Fortners Komposition wiederum den Eindruck eines Hangs zum Ausgleich. In den Takten 23 bis 25 erklingt dieser gegenseitig antwortende Wechsel monumental, während er in den Takten 16 bis 21 im Leisen kontrapunktisch verflochten vernehmbar ist.



51.
Grundreihe (oben) und Umkehrung (unten) von Fortners „Phantasie über die Tonfolge b-a-c-h“¹⁴⁵

52.
Takte 16 bis 21
von Fortners
„Phantasie über
die Tonfolge
b-a-c-h“¹⁴⁶

53.
Takte 23 bis 25
von Fortners
„Phantasie über
die Tonfolge
b-a-c-h“¹⁴⁷

¹⁴⁵ Abbildungen aus: Engelmann, Hans Ulrich: Fortners Phantasie über b-a-c-h. Siehe Anm. 144.

¹⁴⁶ Ebenda.

Colpa zeigt in seiner Analyse der „Phantasie zur Tonfolge b-a-c-h“ noch weitere Bezugspunkte, die sich in Fortners Spiel mit Tonreihen und Modi zu zeigen.¹⁴⁸ Er konnte darlegen, dass in die Konstruktion des Tonmaterials individuelle klangliche Vorlieben sowie historische Bezüge eingearbeitet sind. In Abb. 54 sehen wir oben die Grundreihe Fortners, gefolgt von der Umkehrung.

The image contains two handwritten musical examples. The top example is labeled 'Schoenberg's' Op 31 tetrachord (0,3,6,9) and shows a melodic line with notes corresponding to order numbers 1, 5, 9, and 12. Below the staff, the notes are identified as P₀, P₂, P₆, P₉ and I₀, I₃, I₆, I₉. The bottom example is labeled 'Fortner's' 'Source' tetrachord and also shows notes at positions 1, 5, 9, and 12, identified as P₁, P₄, P₇, P₁₀ and I₁, I₄, I₇, I₁₀.

54.

Eingebettete Tetrachorde in die Reihenstruktur von Fortners „Phantasie über die Tonfolge b-a-c-h“¹⁴⁹

Jeweils an den Positionen 1, 5, 9 und 12 tauchen die Töne jenes Tetrachords auf, der eine wichtige Rolle in Schönbergs Variationen für Orchester opus 31 spielt. Dieselben Töne tauchen wieder an diesen Positionen in den Transpositionsstufen 3, 6 und 9 auf. Schönberg hatte sein opus 31 als eine Hommage an Bach verstanden und bereits das Tonmotiv b-a-c-h eingewoben.¹⁵⁰ Den Bezug auf dieses Werk Schönbergs kann man

¹⁴⁷ Ebenda.

¹⁴⁸ A.a.O. siehe Anm. 135. SS. 507-517.

¹⁴⁹ Aus: A.a.O. siehe Anm. 135. S. 662.

¹⁵⁰ Schönbergs Anklänge des Themas b-a-c-h war sicher nicht als Zweck oder Thema der Variation für Orchester, aber doch als Hommage zu verstehen. Siehe dazu Schönbergs Brief an den Kritiker Olin Dowes vom 8. November 1938 im Archiv des Arnold Schönberg Centers Wien: "... If I should explain why I used these quotations I had to say: I saw

interpretieren als einen Hinweis Fortners auf eine musikgeschichtliche Entwicklungslinie von Bach über Haydn, Mozart und Beethoven bis hin zur Zwölftonmusik.¹⁵¹ Auf dieselbe Weise bettete Fortner den sehr ähnlichen Tetrachord, der eine klangliche Vorliebe seines eigenen Schaffens darstellt, in die Reihenstruktur ein, allerdings nun auf den Transpositionsstufen 1, 4, 7 und 10 (siehe Abb. 54). Solche in die Struktur des Werkes eingeflochtenen individuellen und musikgeschichtlichen Anklänge lassen einen Komponisten erkennen, der keinen Widerspruch sah zwischen seiner eigenen Entwicklung, der klassischen Tradition und der aktuellen Zwölftonmusik.

Ackermann begegnete einem Komponisten, der auf der Kenntnis der Tradition und seiner eigenen Entwicklung aufbauend sich der neuen Zwölftonmusik zuwandte. Das Beispiel Fortners zeigte Ackermann, dass es möglich war, sich zeitgenössischen Tendenzen zuzuwenden, ohne dabei alles Errungene fallen zu lassen und sich selbst als Künstler zu verleugnen. Es ist denkbar, dass die Arbeit mit Fortner Ackermann in seinem Bestreben bestärkt hat, klassisch und zeitgenössisch zugleich zu sein.

Von besonderem Interesse ist, wie sich Ackermann den Seminarteilnehmern als malender Künstler neben dem Komponisten Fortner darstellte. Auf diese Weise lassen sich Gemeinsamkeiten und Unterschiede der beiden Künstlerpersönlichkeiten, Ackermann und Fortner, illustrieren. Dazu möchte ich ein Bild heranziehen, das auf den gezeigten Photos zum Osterseminar in Horn (Abb. 47 – 49, S. 110 und 111) zu sehen ist. Mittig im Hintergrund erkennt man das Gemälde „Aufgehende Gestirne“ (S. 125, Abb. 55) von 1948. Das Bild sollte Ackermann noch große Anerkennung verleihen, denn Will Grohmann wählte es 1955 aus, um es in seiner Monographie zum Werk Max Ackermanns ganzseitig abzubilden.¹⁵²

suddenly the possibility and did it (perhaps one will call it "sentimental") with pleasure as "Hommage à Bach" ...".

¹⁵¹ In diesen Kontext passen auch die Parallelen, die René Leibowitz zwischen der Satztechnik der Zwölftonmusik und Klassikern herstellte.

Siehe dazu: A.a.O. siehe Anm. 135. S. 486-490.

¹⁵² Grohmann, Will [Hrsg.]: Max Ackermann. Stuttgart 1955. S. 31.



55.
 Max Ackermann
 „Aufgehende Gestirne“ (1948) ACK3150
 Öl, Tempera auf Sperrholz
 54,0 × 73,0 cm

Der bestimmende Farbklang des Bildes ist der Dreiklang der Grundfarben Blau, Rot und Gelb. Darin eingelassen sind vor allem im unteren und vereinzelt im oberen Bereich neutrale Grau-, Schwarz- und Weißtöne. In diesen Akkord ist links Grün in einer Art Langblattform und in der Mitte Violett in einem hochgestellten Rechteck eingestreut. Es zeigt sich eine für Ackermann typische Strategie des Farbspiels im Spannungsfeld von „Tonika“, hier das breite Blau, und „Dominante“, hier als Spiel der roten und gelben Farbsplitter. Mit Violett und Grün sind wieder die Abtönungen der Farben der „Dominante“ zur „Tonika“ eingestreut, das heißt Grün als Mischung von Gelb und Blau und Violett als Mischung aus Rot und Blau. Ähnlich wie der erste farbliche Eindruck von dem Akkord der Grundfarben bestimmt wird, ist in den klar konturierten Formen eine Anlehnung an die geometrischen Grundformen Kreis, Dreieck und Rechteck sowie an die Grundrichtungen Horizontal und Vertikal offensichtlich. Das frei entwickelte Farben- und Formenspiel lässt figürliche Bezüge mitklingen. Chiffrenartig erscheinen Himmel, Mond und Sterne in der oberen Bildhälfte.

Die rote Halbrundform links erinnert an ein liegendes Kopfprofil, während die rote Dreiecksform rechts Assoziationen an eine Frontalansicht eines Kopfes oder einer Maske weckt. Die schwarze Linienformation im unteren Bereich und der weiße Formturm in der rechten Bildhälfte haben figuralen Charakter. Entscheidend ist wieder der harmonische Ausgleich im Gesamtklang. In diesem Sinne ist die Verwendung des Goldenen Schnitts zu sehen, dessen Relation in der horizontalen Bildteilung von blauer Grundfläche im oberen und dem Grau im unteren Bildbereich zum Tragen kommt. Die grauen und blauen Flächen sind zwar als Bildgrund spürbar, aber an verschiedenen Stellen tritt Ackermann der klaren Unterscheidung von Vorder- und Hintergrund entgegen. Zum Beispiel lässt er bei der unteren Einkerbung der roten halbrunden Form das Blau weg, das an dieser Stelle auftauchen müsste, wenn die blaue Fläche hinter der roten zu verstehen wäre. Eine ähnliche räumliche Widersprüchlichkeit ist im linken oberen Bildbereich um die grüne Langblattform erkennbar. Beim Malen der hintergründig wirkenden blauen Fläche wurde durch Auslassung eine Form des vermeintlichen Vordergrundes eingelassen. Dies betrifft die grüne Form, als auch das kleine rote Dreieck rechts daneben. Links davon formt die Auslassung im Blau sogar abgewinkelte Linienformen. So wird in dem Gemälde „Aufgehende Gestirne“ Ackermanns Drang in die „Fläche“ spürbar sowie die Tendenz, sich auf das Einfache, auf Grundformen und -farben zu konzentrieren.

Interessant erscheint mir, dass auf den oben gezeigten Photos (Abb. 47 – 49, S. 110 und 111) zum Ackermann-Fortner-Seminar im Hintergrund vorwiegend Bilder dieser Phase um 1948 zu sehen sind. Von aktuellen Bildern Ackermanns, zu denen zum Beispiel auch die „Überbrückten Kontinente“ gehören, ist nur ein Pastell aus dem Themenkreis „Hymne“ zu sehen. Auf einem Photo (Abb. 48) ist der Blick Fortners dem an die Wand gelehnten Pastell zugewandt. Es zeigt das Thema „Hymne“ so, wie es in Ackermanns Werken um 1952 formuliert worden ist. Man kann vermuten, dass sich die im Seminar gezeigten Bilder am ehesten in Analogie zur Musik betrachten ließen, da in ihnen Rhythmus und Bewegung zum Ausdruck kommen.

Der rhythmische Aspekt spielt in dem gezeigten Werk „Aufgehende Gestirne“ eine komplexe Rolle. In einem Largo sind die Großformen über die Bildfläche gespannt. Die rhythmisch besonders stark wahrnehmbaren schwarzen horizontalen und weißen vertikalen Akzente fransen vereinzelt aus in ein konterkarierendes Staccato von parallelen Linien. Sie sind umgeben von geraden oder gebogenen Linienakzenten, die zwischen dem Getragenen der Großformen und den prägnanten Parallelakzenten vermitteln. Begleitet wird diese rhythmische Verflechtung von leisen Linienakzenten, die im oberen Bereich des Blau eingelassenen sind. Im Bereich der länglichen grünen Form oben links zeigen sich diese lebhaft bewegt. Im Gegensatz dazu steht der monotone Rhythmus der waagerechten Reihe von wechselnd gespiegelten kleinen Bögen zwischen den beiden roten Großformen. Das rhythmische Spiel der feinen Linien wird mit vereinzelt freien Kreuz- oder Punktakzenten in die Fläche getragen.

Gleichzeitig lassen sich in den rhythmischen und formalen Verflechtungen der Komposition wieder Bezüge zu den Grundformen der Zwölftontechnik herstellen. Zur Veranschaulichung möchte ich einige Beispiele nennen. Der schwarze Bogen im unteren rechten Bereich entspricht einer vertikalen Spiegelung des roten Bogens oben rechts. Man könnte in Analogie formulieren: ein „transponierter Krebs“.

Wie bereits angesprochen kann man die doppelte, d.h. horizontale und vertikale Spiegelung in Analogie zum Krebs der Umkehrung in der Zwölftonmusik verstehen. Ein solches Motiv kommt zum Beispiel im Wechsel der horizontalen Reihe der weißen Halbkreisbögen zwischen den beiden roten Großformen zum Tragen. Ein ähnliches Schema ist erkennbar, wenn man die Aufmerksamkeit auf die im Blau ausgesparte Vierecksform im oberen rechten Bildbereich lenkt, besonders auf deren linke Seite. Dann findet man in der rechten Seite der dunkelgrauen Form schräg links darunter in der unteren Bildhälfte eine doppelte Spiegelung im Sinne des Krebses der Umkehrung. Eine weitere für Ackermann typische freie Anlehnung an die doppelte Spiegelung ist in der weißen Linie vor der grünen Langblattform im linken oberen Bildviertel zu erkennen. Hier spielte Ackermann in beeindruckender Schlichtheit sicher im Umgang mit der Kompositionsform

und frei im Umgang mit der Linie. Die obere Hälfte der Linie lässt eine umgekehrte Krebsform zur unteren Hälfte mitschwingen, ohne dass sie exakt ausgeführt ist. Ackermann hat die doppelte Spiegelung von oben und unten leicht gebrochen, indem er die Linie oben kantig und im unteren Teil rund geführt hat. Wieder zeigt er sich als derjenige, der beim Setzen eines Akzents immer den Ausgleich mitdachte.

Im Detail, wie in der Gesamtkomposition, kann man die analoge Umsetzung der Schemata der Zwölftonmusik, das sind Grundthema, Umkehrung und Krebs, erkennen. Sie klingen immer wieder an, werden aber frei angewendet und teils gebrochen, um dem „Kontrapunkt“ im Sinne einer Auflösung der Gegensätze zu einem harmonischen Ganzen zu dienen.

Allerdings muss auch bedacht werden, dass solche Kompositionsschemata nicht nur die Zwölftonmusik betrafen, sondern schon in der kontrapunktischen Fugentechnik der Klassischen Musik angelegt waren.

In welchem Maße die Tendenz der Zwölftonmusik zu einer seriellen Ordnungsstruktur in dem Fortner-Ackermann-Seminar zum Tragen kam und vielleicht Ackermanns Tendenz zur Einfachheit oder Überlegungen zur Formaflösung in Strukturen bestärkt hat, kann anhand des Bildmaterials und der schriftlichen Quellen aus heutiger Sicht nicht verifiziert werden.

Man kann davon ausgehen, dass Fortner in der Osterzeit des Jahres 1952 am Bodensee sein pädagogisches Geschick, auf die künstlerischen Anliegen anderer einzugehen, und sein Bemühen um authentische und absolute Kunst eingebracht hat. Die Zwölftontechnik war sehr präsent, zumal das Musikprogramm vor allem Kompositionen dieser Art aufführt (siehe S. 111). Fortner selbst wird aber deren Verwurzelung in der Klassik betont haben. Vermutlich hat Ackermann das gemeinsame Arbeiten mit dem Komponisten, in seinem Bemühen bestätigt, zeitgenössische Tendenzen und Klassik zu verbinden. Vielleicht sah er gerade darin die zitierte „schöpferische Tat“.

Es lässt sich belegen, dass Ackermann in seinen weiteren gattungsübergreifenden pädagogischen Überlegungen Fortner mit

einbezogen hatte. Noch 1959 trug sich Ackermann mit der Idee, die Seminare in größerem Format wieder zu beleben. Aus diesem Jahr existiert eine Notiz Ackermanns, in der er für ein solches Unterfangen ein Gremium in Erwägung zog, bestehend aus Wolfgang Fortner, dem Architekten Hugo Häring, dem Dichter Rudolf Hagestange, Max Ackermann und dem Kunsthistoriker Walter Kaesbach.¹⁵³ Sie sollten eingebunden werden in die Leitung einer „*Schule für musische Erziehung, die den ganzen Menschen erfasst*“. Allerdings ist nicht bekannt, dass dieses Vorhaben in die Tat umgesetzt worden wäre. Es ist hier der falsche Ort Ackermanns lebenslange ganzheitliche Überlegungen zur musischen Erziehung und zum Gesamtkunstwerk auszubreiten. Die in diesem Zusammenhang noch zu analysierenden Entwicklungen und Facetten böten genügend Material für künftige Forschungsarbeiten. Es ist festzuhalten, dass Fortner noch 1959 als Musiker für Ackermanns Pläne zu einer ganzheitlichen Pädagogik einbezogen wurde. Es entsteht der Eindruck, dass Ackermann sich in seinem ganzheitlichen Weltbild mit Fortner verbunden fühlte. Dass der Komponist auch ein Zwölftonmusiker war, schien Ackermann sekundär. Dies würde erklären, warum in den späteren Schriftblättern zur Zwölftonmusik der Name Fortner nicht erwähnt wird.

Die Eindrücke des Seminars mit Fortner haben Ackermanns Ringen um einen Beitrag zu den zeitgenössischen Tendenzen, zu Informell und Monochromie, in den folgenden Jahren nicht leichter gemacht. Ackermann, der im April 1952 bereits 64 Jahre alt war, hatte den Vorteil, nach vierzigjähriger künstlerischer Tätigkeit sich seiner selbst bewusst zu sein. Er konnte Widersprüche aushalten und kreativ umsetzen. Dies war nicht jedem vergönnt. Gottfried Stein, ein kurzzeitiger Schüler Fortners in den Jahren 1954 und 1955 an der Nordwestdeutschen Musikakademie Detmold, berichtete: „*Als Fortner mich mit der Alternative gemäßigte Moderne oder Avantgarde konfrontierte, wählte ich für mich als Zielrichtung die Avantgarde. Gemäßigt schien mir gleichbedeutend mit verbraucht,*

¹⁵³ Die Notiz befindet sich auf einem überarbeiteten Entwurf seiner „Lehrbriefe“. Doris Blübaum hat ihn in ihrem Beitrag zum Katalog der Retrospektive im Zeppelinmuseum Friedrichshafen 2004 vorgestellt und veröffentlicht. Siehe: Blübaum Doris: Die kunstpädagogische Provinz am Bodensee. In: A.a.O. SS. 133-147 und Abb. 107.

abgegrast. Das Neueste aus Darmstadt, das damals nach Detmold drang, faszinierte mich durch seine geistige Kühnheit und Konsequenz, aber, auf einer ganz elementaren Ebene: Es gefiel mir nicht. Diesen Widerspruch zu erkennen, zu bekennen und die nötigen Konsequenzen aus ihm zu ziehen, war damals, mir jedenfalls, nicht möglich. Denn man war ja als fortschrittwilliger Mensch dauernden Pressionen durch immer neue Radikalismen ausgesetzt“¹⁵⁴ Stein brach sein Kompositionsstudium bei Fortner ab, arbeitete vierzehn Jahre lang als Theaterkapellmeister, dann als Dozent. Sechzehn Jahre nach seinem Abbruch begann er wieder zu komponieren. Ackermann hat in den Jahren nach 1952 unbeirrt weiter gemalt.

¹⁵⁴ Zitiert nach: Ebenda. S. 219.

5. Entwicklungslinien der „Strukturbilder“ im Gesamtwerk

Bislang war der Blick auf die „Strukturbilder“ gerichtet, auf Äußerungen Ackermanns dazu und auf geistige sowie emotionale Inhalte. An dieser Stelle möchte ich nach Verbindungen zum Gesamtwerk suchen. Damit bleiben wir im Bereich des „typischen“ Ackermanns, den wir bereits bei der Analyse der geistigen und emotionalen Dispositionen kennen gelernt haben. Zunächst gilt unsere Aufmerksamkeit dem Frühwerk und der experimentellen Zeit der inneren Emigration. Lassen sich Gestaltungsmodi finden, die in den Strukturbildern dominieren und davor in dienender Funktion auftreten? Gleichzeitig ist entscheidend, ob eine Entwicklung beobachtet werden kann, die zu den Strukturbildern führen. Der letzte Block dieses Kapitels wird untersuchen, ob sich für die Zeit danach Aspekte feststellen lassen, die in den „Strukturbildern“ zur Reife gekommen waren.

Dazu wird es notwendig sein, einige Bildbeispiele heranzuziehen, die in vieler Hinsicht Interessantes und Erwähnenswertes bieten.

Es würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen, das umfangreiche Gesamtwerk vorzustellen. Deshalb werden nur einzelne, für mein Thema interessante Objekte betrachtet, ohne Anspruch auf monographische Vollständigkeit. Derjenige, der sich für das vielfältige Gesamtwerk Ackermanns interessiert, sei auf die gängigen Monographien verwiesen.¹⁵⁵

Nur was im Hinblick auf unsere Fragestellung von Interesse ist, soll in den Bildbeschreibungen und -analysen herausgestellt werden. Sollten in anderen Veröffentlichungen ausführlichere Bildanalysen vorliegen, werde ich darauf verweisen.

¹⁵⁵ Siehe: Retrospektive Stuttgart 1987. Schneider 1992. Retrospektive Friedrichshafen 2004.

5.1. Unterschwellige Tendenzen zur Auflösung der Form im Frühwerk

1912 beendete Ackermann sein Studium der Malerei bei Richard Pötzelberger an der Kunst-Akademie Stuttgart. Über die Stationen der unsteten Studienjahre kann man einiges in Lutz Tittels Aufsatz „Max Ackermann – Eine Annäherung an das Gesamtwerk“¹⁵⁶ nachlesen. Daneben berichtet Gabriele Schneider ausführlich in ihrer Dissertation.¹⁵⁷ Die in dieser Zeit entstandenen Werke bezeichnet sie als das Frühwerk. Für meine Arbeit möchte ich mit diesem Begriff jene Werkgruppe bezeichnen, die Ackermann in den ersten zehn Jahren nach Abschluss an der Stuttgarter Kunstakademie in den Jahren 1912 bis etwa 1922 als junger, die ersten unabhängigen Schritte gehender Künstler, geschaffen hat. Einerseits bringt jeder künstlerische Aufbruch den einen oder anderen experimentellen Ansatz mit sich, der nicht immer weiter verfolgt wird. Andererseits können sich darin schon Veranlagungen andeuten, die erst später wieder in Erscheinung treten. Dies gilt es beim Blick auf das Frühwerk Ackermanns vor dem Hintergrund der „Strukturbilder“ im Auge zu behalten.

5.1.1. Präsenz von Bewegung im Frühwerk

Schon 1914 ließ sich Ackermann stark von der Musik inspirieren. Aus diesem Jahr stammen Blindzeichnungen, die er beim Hören im Konzertsaal anfertigte. 1968 erinnerte er sich daran: „*Dazumal zeichnete ich nach dem Rhythmus der Musik in Konzertsälen, ohne auf das Papier zu schauen. So gab es Blätter nach dem Scherzo der IX. Symphonie von Beethoven.*“¹⁵⁸ Eine dieser Zeichnungen ist erhalten und hier abgebildet (Abb. 51, S. 121).

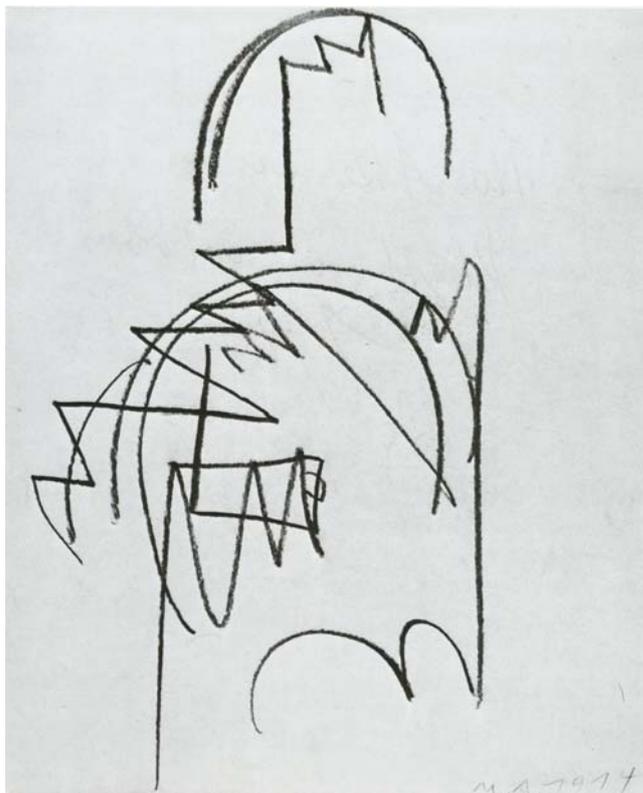
¹⁵⁶ Tittel, Lutz: Max Ackermann – Eine Annäherung an das Gesamtwerk“.

In: Retrospektive Stuttgart 1987. SS. 13-31.

¹⁵⁷ Schneider 1992. SS. 22 ff.

¹⁵⁸ Ackermann, Max: Der tänzerische Mensch, Erinnerungen an Rudolf von Laban.

In: Ackermann, Max: Verstreute Schriften. Frankfurt 1972. S. 37.

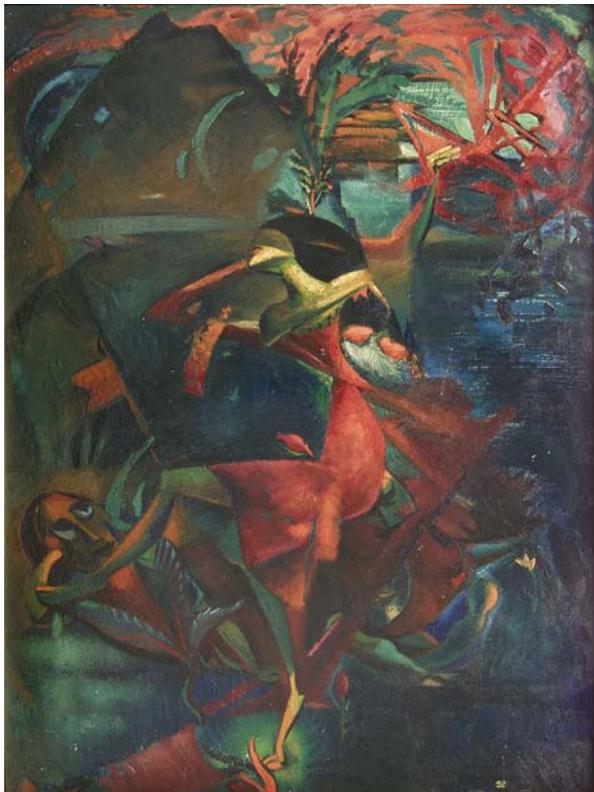


56.
Max Ackermann
Ohne Titel (Blindzeichnung) (1914)
ACK3044
Graphit auf Papier
27,3 × 19,0 cm

Aufgrund dieses Blattes bezeichnete Kurt Leonhard das Jahr 1914 als Stichdatum der Entwicklung Ackermanns.¹⁵⁹ Die Linien sind Spuren einer Bewegung, die Gehörtes und Empfundenes unter Umgehung der optischen Kontrolle umsetzen. Ackermann hat in diesen Zeichnungen bereits Erfahrungen damit gemacht, das kontrollierende Bewusstsein zwar nicht gänzlich auszuschalten, aber doch einzuschränken. Solche graphischen Experimente zeigen einerseits Ackermanns früh ausgebildetes Interesse an der bildnerischen Motorik sowie an deren zeitlicher Abfolge. Andererseits ist ein Streben erkennbar, die Psyche direkter, das heißt unter Umgehung der optischen Kontrolle, am Werk zu beteiligen. Schon am Anfang seiner Entwicklung zeigt sich ein Künstler, der unter Ausschaltung des Konstruktiven eine direkte Umsetzung von Empfindung suchte. Er hat damit bereits 1914 den Vorhof zum Informel oder zum Action Painting betreten, ohne den Weg in diese Richtung weiter zu gehen. Allerdings ist Ackermann auch nicht umgekehrt, sondern hat einen anderen Weg eingeschlagen. Die Prozesshaftigkeit des Malens, in die Empfundenes einfließt, blieb ein wichtiger Faktor für sein weiteres Arbeiten.

¹⁵⁹ Ackermann, Max: Zeichnungen aus fünf Jahrzehnten. Mit einem Text von Kurt Leonhard. Frankfurt 1966. S. 17.

1914 kam Ackermann durch seinen Bruder Hermann mit der Wandervogel-Bewegung in Kontakt. Dies bedeutete eine andere Art der Wahrnehmung von Musik und Tanz, die im Rahmen eines sozial-idealisierten Gruppenevents in Verbindung mit schwärmerischer Naturerfahrung stattfanden. Zunächst war der Kontakt nur lose und intensivierte sich dann zwischen 1917 und 1921. Die in diesem Zusammenhang entstandenen Ölbilder haben eine von Kubismus und Futurismus inspirierte Formensprache. Oft sieht man eine ekstatisch nach oben sich reckende dünngliedrige Figur. Die Farbigkeit ist komplementär angelegt, aber ins Dunkle oder Helle gebrochen. Alle malerischen Akzente sind darauf abgestimmt, das Bild als ein dynamisches Geschehen wahrzunehmen, eingebunden in musikalische Werte, wie Rhythmus und Klang. Dem wird die Bildkomposition untergeordnet, wobei die Malerei in manchen Details ins Surreale abgleiten kann, zu sehen am Beispiel des Ölbilds ACK0455 (Abb. 52 und 53). Im Zentrum erkennt man die divenhafte überdrehte



57.
Max Ackermann
Ohne Titel (1919-1921) ACK0455
Öl auf Pappe
108,0 x 82,0 cm



58.
Detail aus Abb. 57
Oberer rechter Bildbereich

Dynamik der Tänzerin. Dagegen löst sich die Malerei im rechten oberen Bildteil von gegenständlichen Bezügen. Wenn wir den Ausschnitt betrachten (Abb. 58, S. 134) sehen wir ein abstraktes, nahezu informelles Bild, das in seiner Linienrhythmik an die Blindzeichnung von 1914 erinnert.

Hier zeigt sich eine Eigenart Ackermanns, die sich in einzelnen Bildern des Frühwerks beobachten lässt. Der Betrachter glaubt auf den ersten Blick die entscheidenden Bildelemente zu erkennen. Dies sind: die mittige Tänzerin, der Berg oben links, der zuschauende Kopf unten links sowie eine dynamische Formrhythmik. Lässt man das Auge auf dem Bereich rechts der Figur ruhen, sind Formbezüge aufgelöst oder nur stark abstrahiert wahrnehmbar. Vom dämonisch dunklen Blau im unteren Bereich steigt der Blick zur expressiven Dynamik der roten Linienakzente. Solche irritierende, sich im Rätselhaften verselbstständigende Bereiche finden sich bisweilen in Bildern Ackermanns. Es scheint mehr zu bedeuten, als bloßes Augenzwinkern des Künstlers. Dazu zeigt sich Ackermann in seinen öffentlichen und privaten Schriften zu ernsthaft. Es scheint, dass er hin und wieder im Malprozess plötzlich ahnte, dass sich ihm eine neue rätselhafte Dimension eröffnete, welche dem Bild ein Geheimnis zu geben vermag. Dies ließ er dann mit dem eigentlichen Bildthema mitklingen.

Die Jahre, in denen sich Ackermann in der Wandervogel-Bewegung engagierte, führten im Bereich der Zeichnungen zu einer besonderen Kompositionsform, die in unserem Zusammenhang von Interesse ist. Das Gemeinschaftserlebnis von Musik und Tanz in der freien Natur verarbeitete der junge Künstler zu Zeichnungen, wie ACK1378 (Abb. 59 und 60, S. 136), in denen tänzerisch bewegte Figürchen, teilweise mit Musikinstrumenten ausgestattet, gleichmäßig über das Blatt gestreut sind. Schneider schrieb dazu treffend: *„So entstehen in den Jahren 1917-20 unter dem Einfluß der Wandervogelbewegung zahlreiche Zeichnungen tanzender und musizierender junger Menschen, die in kleinteiligen, vielfigürlichen Streuformen rhythmisch über die Bildfläche verteilt sind (ACK 1378 [hier Abb. 59, S. 1136, Anmerkung des Autors] ,...). Die Leichtigkeit ihrer Bewegung und ihre zu graphischen Formeln reduzierte Körperlichkeit läßt*

die Figürchen scheinbar schwerelos über die Bildfläche fegen. Wären nicht die Bildgrenzen durch einen eingezeichneten Rahmen fest umrissen, könnte das vibrierende Flirren dieser Tanzfigürchen endlos über den Bildträger hinaus fortgesetzt werden.¹⁶⁰ Könnte man nicht mit ähnlichen Worten eine der „gewobenen“ Flächen beschreiben?



60.
Julius Groß (Foto)
Wandervogel: Tanzszene (1920)

59.
Max Ackermann
Ohne Titel (um 1920)
ACK1378
Graphit und Deckweiß
auf Pergamin
21,0 × 16,5 cm

Es ist bezeichnend, dass diese Figürchenstrukturen aus einem Naturerlebnis in Verbindung von Musik und rhythmischer Bewegung entwickelt wurden. Wie wir bereits feststellen konnten, spielten diese Empfindungsbereiche in den „Strukturbildern“, besonders bei den „bewegten“ und „gewobenen“ Flächen, eine große Rolle.

Diese Art von Zeichnungen sind etwas Eigenes geblieben und haben keine Übertragung in Ölbilder gefunden. Sie führen allerdings vor Augen, dass Kompositionen aus rhythmisch gestreuten Kleinakzenten schon im Frühwerk, zwar keine Hauptrolle, so doch eine Nebenrolle gespielt hatten.

¹⁶⁰ Schneider 1992, S. 52.

5.1.2. Dienende Strukturen im Frühwerk

In den frühen Bildern Ackermanns findet man bereits Strukturen in den Ölbildern, allerdings in dienender Funktion. Als Beispiel möchte ich auf ein Hauptwerk der frühen Schaffensphase hinweisen. In dem Gemälde „Wandervogel Lautengesang“ (Abb. 61) aus dem Jahr 1914 sind manche Farbflächen pastos strukturiert und mit leicht tonalem Vibrieren gemalt, besonders in den roten Flächen des Gewands der Mittelfigur. Die anderen Flächen sind eher glatt und in sich unstrukturiert. Das strukturierte Relief



61.
Max Ackermann
„Wandervogel Lautengesang“ (1914) ACK0447
Öl auf Sperrholz
63,0 × 70,0 cm

tritt in Erscheinung als ein Stilmittel, das die Mittelfigur betont. Um es wieder in Worten der Musik zu sagen: Die Figur im rotem Gewand singt die Hauptstimme und erhebt sich mit einem Tremolo über die Komposition.



62.
 Max Ackermann
 „Paar“ (1923) ACK2770
 Öl-Tempera und Sand auf Malpappe
 36,5 x 41,5 cm.

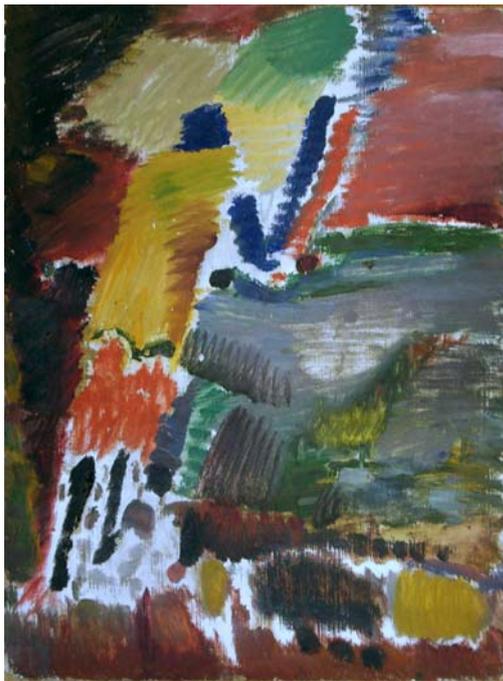
Mit dieser Art der dienenden Oberflächenstruktur spielte Ackermann in vielen Bildern mit zunehmender Sensibilisierung für das Eigenleben der Struktur des Bildreliefs.

Dies hat dazu geführt, dass seit den zwanziger Jahren immer wieder Werke entstanden, die auf einem körnigen Grund gemalt worden sind, zu sehen in „Paar“ (Abb. 62) von 1923. Bei dieser Malerei erstreckt sich das raue Oberflächenrelief über das ganze Bildformat. Die Farben sind im Gegensatz zu den gezeigten früheren Bildern ungebrochen. Sie wirken jedoch wegen dem Durchscheinen des Reliefs in einer fast pointillistischen Lockerheit. Gleichzeitig verleiht die optisch eingewirkte Struktur der schwarzen Grundfläche den Farben eine Leuchtkraft, die an Glasfensterbilder erinnert. Auch in diesem Fall hat die Struktur eine der Komposition dienende Funktion.

Die einzelnen Beispiele aus dem Frühwerk Ackermanns lassen Ansätze erkennen zu dem, was später in den „Strukturbildern“ zum Tragen kommt. Es zeigt sich schon früh ein Experimentieren mit Formen des Malens, die rhythmische Bewegung und dessen Erleben thematisieren. Daneben gibt es Beispiele flächiger Strukturen, die einer Formkomposition dienen. Es ist im Folgenden darauf zu achten, wie Ackermann im weiteren Verlauf seines Schaffens diese Stilmittel weiter einsetzt.

5.1.3. Farbexperimente mit Tendenz zur Formaflösung

Im Zuge der Forschungen zu dieser Dissertation sind zwei erstaunliche Werke im Nachlass Max Ackermanns entdeckt worden.



63.
Max Ackermann
„Spaziergang“ (1920) ACK5609
Öltempera auf Sperrholz
37,0 x 27,5 cm

Das erste ist verso betitelt mit „Spaziergang“ (Abb. 63) und datiert auf das Jahr 1920. Die Malstrategie ist auf eine Vermeidung der umgrenzten Form angelegt. Eine Figur mit erhobenen Händen ist in der linken Bildhälfte angedeutet. Im Hintergrund kann man einen See und Berge erahnen. Ein solches Bildmotiv ist uns bereits begegnet in dem Bild ACK0455 mit Tänzerin (Abb. 57, S. 134). Im Gegensatz dazu wirkt hier die Figur statisch. Die Bewegung ist in der Malerei selbst thematisiert, als Zick-Zack-

Bewegung oder als rhythmisches Stricheln und Tupfen. Das Bild ist nicht darauf angelegt, das Malen als Spur von Bewegung zum Thema zu machen. Vielmehr ist das Bemühen spürbar, mit den Mitteln der Malerei einen spannenden Ausgleich zwischen der Statik der Farbmassen und der Rhythmik des Duktus zu finden.



64.
Max Ackermann
Ohne Titel (um 1920) ACK4949
Öl auf Papier
26,5 x 19,1 cm

Dasselbe Bemühen ist in ACK4949 (Abb. 64) wahrnehmbar. Der Unterschied zu „Spaziergang“ (Abb. 63, S. 139) ist, dass sich Ackermann auf rein malerische Mittel beschränkt. Es ist keine Gegenständlichkeit oder Figürlichkeit erkennbar, genauso wenig, wie eine geometrisch oder amorph abgegrenzte Form. Das Bild ist nur noch Klang und Rhythmus der Farbmassen. Tonal zurückhaltend entwickelt sich die Malerei zwischen gedämpften Grüngrautönen und Rotbrauntönen. Innerhalb dieser Farbbereiche werden leise Spannungen aufgebaut durch minimales Einmischen von Blau und Gelb. Die beiden helleren Massen links der Mitte bauen den Kontrast auf zwischen Grüngraugelb und Grüngraublau. In der unteren Bildhälfte tastet sich von den Rändern Rotbraun, abgetönt zu Gelb, ins Bild, dem in der oberen Bildhälfte an den Rändern und von links oben zur Mitte flatternd ein Rotbraun, abgetönt zu Blau, antwortet. Dies sind die

leisen Pole, welche die Spannung innerhalb des Grundklangs austarieren, während gleichzeitig das Ganze wieder eingesponnen wird in eine flächige Rhythmik aus Tupfen und Zick-Zack-Strichen. Erstaunlich ist, dass diese Arbeit zeigt, wie früh sich Ackermann schon mit der Möglichkeit des Aufladens der Bildfläche von Außen her, hier durch die Rotbrauntöne, befasst hatte. Allerdings ist die rückseitige Datierung des Werkes auf 1920 als eine ungefähre nachträgliche Datierung zu verstehen. Sie erfolgte mit Kugelschreiber, der erst 1950 auf den Markt kam.¹⁶¹ Eine nachträgliche Signatur mit Datierung von ACK4949 (Abb. 64, S. 140) ist also frühestens in der ersten Hälfte der fünfziger Jahre, etwa 30 Jahre danach, denkbar. Es ist verständlich, wenn ein Künstler sich dabei nicht mehr an das genaue Jahr erinnern kann. Die Datierung ist eher als eine ungefähre zeitliche Einordnung zu verstehen.

Dennoch ist die erste Hälfte der zwanziger Jahre als Entstehungszeit durchaus glaubhaft und begründbar mit der tonal zurückhaltenden Farbigkeit. Im Zuge der Auseinandersetzung des jungen Ackermanns mit Chevreuls Farbkreisen lernten wir bereits die Selbstbeschränkung des jungen Künstlers auf „terziäre“¹⁶² Farben kennen. Diese zurückhaltende Farbigkeit kann man auch an den anderen Werken um 1920, die uns bislang als Beispiele dienten, beobachten.

Die beiden abgebildeten Studienarbeiten zeigen zu einem sehr frühen Zeitpunkt ein Interesse für Qualitäten, die wir von den „Strukturbildern“ kennen. Ich meine die leisen „dividierten“ Farbspannungen der „gewobenen“ Flächen oder deren flächige Rhythmisierung. Wenn die Datierung von ACK4949 nur annähernd stimmt, dann wäre dies das früheste erhaltene „Strukturbild“.

¹⁶¹ 1950 brachte Baron Marcel Bich in Frankreich und bald weltweit den BIC Einwegkugelschreiber auf den Markt. Der erste BIC in Deutschland kostete 1950 circa 20 DM. Ackermann wird ab Mitte der fünfziger Jahre Kugelschreiber verwendet haben.

¹⁶² „Ich hatte mir einen terziären Farbkreis geschaffen, weil ich die primären Farbkreise nicht leiden konnte.“ Max Ackermann a.a.O. siehe S. 86.

5.2. Die Experimente in Horn am Bodensee während des Zweiten Weltkriegs

Wir überspringen einige Jahre im Leben Ackermanns und wenden uns der Zeit zu, die er zusammen mit seiner Frau Gertrud in Horn am Bodensee verbrachte. Als 1936 Ackermanns Lehrvertrag mit der Volkshochschule Stuttgart nicht mehr verlängert worden war, verlegte das jung verheiratete Paar seinen Wohnsitz nach Hornstaad am Bodensee auf die Halbinsel Höri, in das Haus, in dem beide schon zuvor Ferienkurse zu Musik, Gymnastik und Malerei organisiert hatten. Ferienkurse, Gelegenheitsaufträge oder -verkäufe waren von nun an das einzige Einkommen der beiden bis zum Neuanfang nach dem Krieg. Das Atelier in Stuttgart, wohin Ackermann weiterhin pendelte, behielt er bei bis es 1943 zerbombt wurde.

Die Kriegsjahre waren materiell äußerst arme Jahre. Daraus erklärt sich die Beschränkung auf Bilder im kleinen Format, meist auf günstiger Sperrholzplatte oder Pappe.

Dennoch waren die Jahre in Hornstaad während der Kriegszeit für Ackermann reich an künstlerischer Inspiration. In das Umfeld der Halbinsel Höri hatten sich während der Kriegszeit einige Künstler in die Innere Emigration zurückgezogen.¹⁶³ In Hemmenhofen wohnten Otto Dix, Helmuth Macke (der Bruder August Mackes) und der Kunsthistoriker Walter Kaesbach. 1944 folgte Erich Heckel, nachdem sein Berliner Atelier zerbombt worden war. Die Not brachte großes künstlerisches Potenzial in der Provinz zusammen. Dabei handelte es sich um eine Notgemeinschaft, die Solidarität unter Kollegen praktizierte, ohne sich gegenseitig künstlerisch beeinflussen zu wollen. Jeder arbeitete für sich. Die gemeinsame Perspektivlosigkeit erhöhte das Verständnis füreinander und minderte die in materiell guten Jahren schnell aufkeimende Eifersucht unter den Künstlern. Die Aussichtslosigkeit auf öffentliche Anerkennung bewirkte bei einigen Künstlern, zu denen Ackermann gehörte, eine innere Freiheit

¹⁶³ Die Informationen zur Künstlerkolonie „Höri“ entnehme ich: Hofmann, Andrea: Künstler auf der Höri - Zuflucht am Bodensee in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts. Konstanz 1989.

und Bereitschaft zum Experiment, denn es gab keine vermeintlichen Publikums- oder Auftraggeberinteressen, denen es galt gerecht zu werden.

Ackermann zeigte sich in den Kriegsjahren als akribischer Arbeiter und ungebrochener Künstler. Nachdem er sich seit Kriegsbeginn gänzlich von gegenständlicher Malerei abgewendet hatte, entwickelte Ackermann im kleinen Format seine abstrakte Formensprache.¹⁶⁴

5.2.1. Gesamtflächige Unterlegung von dienenden Strukturen

Die Tafeln der Bodenseezeit zeigen anhand einiger Beispiele Ackermanns Faszination für ein strukturiertes Relief des Bildträgers.



65.
Max Ackermann
„Strand“ (1936) ACK0867
Öl, Tempera über grobkörnigem Grund auf Karton
19,0 × 28,0 cm

So wurde die Tafel „Strand“ (Abb. 65) auf einer grobkörnigen Grundierung gemalt. Eine ähnlich reliefierte Unterlegung der Malerei zeigte das Bild „Paar“ (Abb. 62, S. 138) von 1923.

¹⁶⁴ Ackermanns Tafeln, die er in der Zeit des zweiten Weltkriegs am Bodensee gemalt hatte, war 1987 Thema einer Ausstellung im Bodenseemuseum Friedrichshafen, begleitet von einer Publikation des Kurators Lutz Tittel. Siehe: Tittel, Lutz: Max Ackermann 1887 – 1975. Kleine Formate der 30er und 40er Jahre. Aus der Reihe „Kunst am See“, Friedrichshafen 1987.

Eine andere dienende Verwendung von Strukturen verdeutlicht ACK1245¹⁶⁵ (Abb. 66). Der Malgrund zeigt eine glatte Oberfläche. Stattdessen sind die vielen Flächenformen der abstrakten Komposition bis auf wenige Stellen in ähnlichem Rhythmus gepunktelt, ohne dass das Ganze in einem gesamtflächigen Vibrieren erscheinen würde, wie wir es von den „gewobenen“ Flächen kennen. Die Flächen artikulieren sich durch unterschiedliche Arten der Punktestruktur, was Dichte, Reihenrichtung, Ordnung und Farbe angeht. Ackermann schien Gefallen gefunden zu haben am Spiel mit den mannigfaltigen Möglichkeiten, eine Fläche mit Punkten zu strukturieren.



66.
Max Ackermann
Ohne Titel (vor 1944)
ACK1245
Öl und Tempera auf Sperrholz
76,0 × 55,3 cm

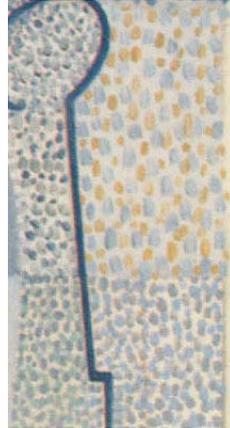
Die unterschiedlichen Raster sind jeweils auf eigene Weise gestaltet. Im groben sind zwei Arten von Farbakkorden erkennbar. Einerseits sieht man eher im Mittelbereich jeweils auf einer Grundflächenfarbe Punkte in einer

¹⁶⁵ Dieses Bild war Teil eines Konvoluts, das Ackermann 1944 zu seiner Cousine nach Triebes in Thüringen auslagerte. Es kam nach dem Krieg treuhänderisch in den Besitz der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden und wurde 1991 an die Nachlassverwaltung Max Ackermann zurückgeführt. Siehe Katalog: Max Ackermann „Die nie gesehenen Bilder. 1944 ausgelagert – 1991 aus Dresden rückgeführt.“ Dokumentation der Nachlassverwaltung Max Ackermann mit einem Text von Dieter Hoffmann. Stuttgart 1991.

anderen Farbe (Abb. 67), zum Beispiel rote Punkte auf gelbem Grund. Der Eindruck dieser Flächenformen ist geschlossener als jener Flächen, die um die Mitte herum liegen. Andererseits erkennt man in diesen anderen Flächen eine Überlagerung von Punktreihen zweier verschiedener Farben.



67.
Detail 1
von Abb. 66
Bildmitte

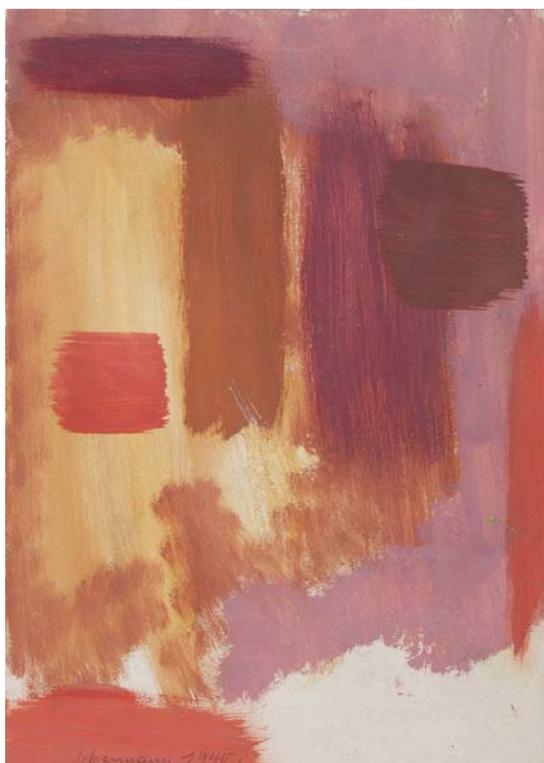


68.
Detail 2
von Abb. 66
rechts oberhalb der Mitte

Hier stehen an manchen Stellen größere Kontrastfarben im Wechsel nebeneinander, wie in Detail 2 (Abb. 68) oben rechts die blauen und gelben Punkte, ein andermal sind es nur feine tonale Farbunterschiede, wie in den umliegenden Flächen. Innerhalb solcher Flächen kann man bereits eine Art „Vibrieren“ wahrnehmen. Allerdings fehlt die sensible und tonal feine Abstimmung, die in den Strukturbildern der „gewobenen“ Flächen zu Tage tritt. Diese Art von gemalten und der Form dienenden Rasterstrukturen sehen wir in manchen Bildern der dreißiger und vierziger Jahre. Das Bild ACK1245 (Abb. 66, S. 144), das hier als Beispiel dient, ist dasjenige, das diese Art von gemalten Strukturen wie kein anderes in orchestralem Facettenreichtum vor Augen führt.

5.2.2. Farbübungen mit gemilderter Formpräsenz

In den zwanziger Jahren begegnete uns mit ACK4949 (Abb. 64, S. 140) eine experimentelle Malerei, in der Ackermann mit zurückhaltend tonalen Farben spielte und der Form nur eine Nebenrolle ließ. Das unbetitelte ACK5639 (Abb. 69) kann als Fortsetzung derartiger Farbübungen gesehen werden. Augenscheinlich hat sich die Farbpalette von tertiären Grüngrau- und Rotbrauntönen der zwanziger Jahre zu helleren und intensiveren Farben der Bodenseezeit geändert. Auch in der jüngeren Arbeit bleibt der Gesamtklang in einem tonalen Bereich.



69.
Max Ackermann
Ohne Titel (1940) ACK5639
Öl/Tempera auf Papier
28,6 × 20,6 cm

Verschiedene Rotabttönungen ins Violett und ins Orange dominieren. Im tonalen Grundklang des Rots variieren als Farbausgleich Brechungen ins Blau und ins Gelb. Auf diese Weise klingt im Rot die Totalität des Farbkreises mit, gebannt in ein ausgewogenes Spiel. Die Präsenz der Form ist gemildert durch die zurückhaltenden Farbkontraste der Flächen und durch die Rohheit des einfachen Pinselstrichs und –tupfens mit seinen unregelmäßig flatternden Rändern.



70.
 Max Ackermann
 Ohne Titel (um 1940) ACK0253
 Öltempera auf Pappe
 27,1 × 40,1 cm

Formen sind in diesem Bild nur ungefähr wahrnehmbar als Andeutungen nebeneinander schwebender oder sich überlappender Rechtecke.

Eine etwas andere Marginalisierung der Form zeigt ACK0253 (Abb. 70), zu datieren auf die Jahre um 1940. Die Farben sind kontrastreich auf gelbem Grund flockig getupft oder unscharf hingestrichen. Durch diese Art des Malens sind Formverdichtungen oder Flächenkanten vermieden worden. Eine Formandeutung ist nur in einem stark abstrahierten Formkürzel eines Kopfprofils zu ahnen. Die Farben der auf gelbem Grund frei über das Bild gestreuten Akzente klingen in mehreren „*dividierten*“ Farbakkorden ineinander. In der vom linken zum rechten Bildrand gesetzten Spannung von Rotgelb zu Grüngelb, sind getupfte Linienformationen eingestreut, die den Gegensatz von Rotviolett und Grünblau aufbauen. Die eingeworfenen Gelbakzente wechseln zwischen warmem und kaltem Gelb. Dieses Fleckenarrangement wird überlagert von Akzenten in Dunkelblau (Tupfen rechts der Mittelachse) und Dunkelrotviolett (oben links, oben rechts, unten Mitte). Der anklingende Kontrast von Rotviolett und Ultramarin kann, genauso wie Rotgelb und Grüngelb, aus Gelb „*dividiert*“ werden, denn beide Farbenpaare stehen sich jeweils, ausgehend von Gelb, im Farbkreis, gegenüber. Dabei erfolgte der Vortrag nicht schematisch

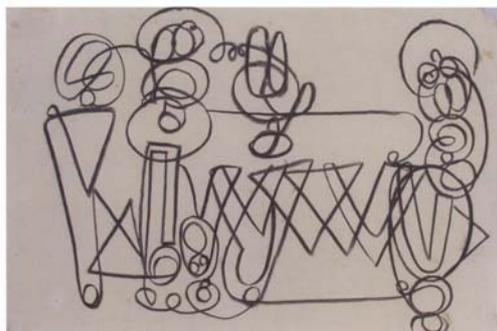
exakt, sondern malerisch lebendig mit tonalen Ausbrüchen in die eine oder andere Richtung. Das Malen scheint in diesem Bild nicht auf ein Komponieren von Formen gerichtet zu sein, sondern darauf, innerhalb der Überlagerungen der Farbakkorde eine Spannung aufzubauen, die sich im Gesamten zu einer Harmonie auflöst. Für einen derartigen Umgang mit Farben, bedarf es einer geschärften Wahrnehmung von Klängen, sei es in der Musik oder in der Malerei. Im Gegensatz zum Komponieren von Musik kommt in der Malerei hinzu, dass in einem Bild, wie ACK0253 (Abb. 70, S. 147) keine Korrekturen gemacht werden können. Es ist Folge eines konzentrierten und bedächtig die Empfindung nach außen kehrenden Malprozesses. Dass dieser von Ackermann nicht als ein nach dogmatischen Gesetzmäßigkeiten abzuarbeitender Ablauf verstanden wird, kommt in diesem Werk besonders gut zum Ausdruck. Die Form spielt in ACK0253 eine untergeordnete Rolle, denn die geistige Aussage liegt im polyphonen Klingen der Farben.

Die hier zutage tretende Fähigkeit, ein hochsensibles Spiel der Klänge zu entwickeln und dabei die Form zu marginalisieren, kennen wir von den „Strukturbildern“. Gabriele Schneider hat solche Bilder der Kriegszeit nicht in Ihre Werkgenese einordnen können, da sie sich in erster Linie auf eine Entwicklung der Form in Ackermanns Werk konzentrierte. Deshalb ordnete sie ACK0253 ein unter die Studien der Bodenseezeit „...,die keine konkrete künstlerische Intention erkennen lassen“¹⁶⁶. Nach dem, was wir heute über die „Strukturbilder“ Ackermanns wissen, ist das Werk als eine Entwicklungsstufe auf dem Weg zu diesen Bildern neu zu bewerten.

¹⁶⁶ Schneider 1992, S. 139.

5.2.3. Affinität zur Kalligraphie in Zeichnungen und das Bildthema „Zeichen“

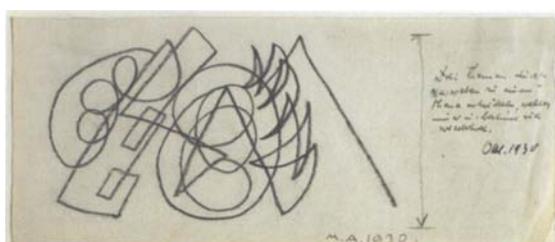
Die Blindzeichnungen des jungen Ackermanns haben keine direkte Fortsetzung gefunden. Allerdings ist der künstlerische Impuls, einen möglichst kurzen Weg von der Empfindung zur Bewegung der Hand herzustellen, in späteren Zeichnungen durchaus zu erkennen. Aus den dreißiger Jahren kennen wir Zeichnungen, die sich in flüssig kontrapunktischen Linienformationen über das gesamte Blatt erstrecken (Abb. 71-73). Der kalligraphische Ansatz der Blindzeichnung erscheint gepaart mit der lockeren formatfüllenden Streuung der Tanz-Zeichnungen der Wandervogel-Zeit. Die Linienverläufe zeigen starke Anklänge an die Grundformen Rechteck, Dreieck und Kreis, dienen aber nicht dazu, Formen zu umreißen, sondern die Gesamtfläche zu rhythmisieren.



71.
Max Ackermann
Ohne Titel (um 1935) ACK2393
Kohle auf Papier
32,5 x 49,7 cm

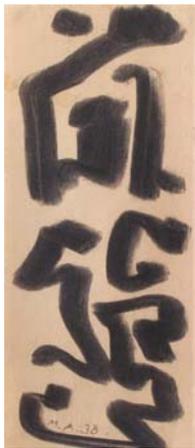


73.
Max Ackermann
„Melodische Reihen“ (1936)
ACK1811
Graphit auf Papier
32,7 x 24,2 cm



72.
Max Ackermann
„Drei Themen ...“ (1930)
ACK4462
Graphit auf Papier
10,0 x 24,8 cm

Wenige Jahre später vermitteln einige Zeichnungen des Jahres 1938 den Eindruck einer Befreiung vom Korsett der Grundformen. Sie geben der breiten freien Linie eine dominierende Präsenz und lassen den kalligraphischen Aspekt hervortreten. Lutz Caspar erkannte, dass Ackermann in derartigen Zeichnungen „*die autonomen Möglichkeiten reiner Kalligraphie und die flächen-beherrschende Wirkung der Linie intensiv erprobt*“¹⁶⁷.



74.
Max Ackermann
Ohne Titel (1938)
ACK1918
Tusche auf Papier
39,4 x 16,4 cm



75.
Max Ackermann
Ohne Titel (1938)
ACK2455
Kohle auf Papier
31,5 x 39,3 cm



76.
Max Ackermann
Ohne Titel (1938)
ACK2537
Tempera auf grundiertem Karton
32,8 x 25,8 cm

Das erste hier gezeigte Beispiel ACK1918 (Abb. 74) veranschaulicht eine mit konzentrierter Lockerheit kontrapunktisch hingeschriebene Zeichnung in sehr breiter Linienführung. Dadurch verdichtet sich das Gezeichnete zu einem bildfüllend skripturalen Gebilde aneinander gesetzter und aufeinander bezogener Zeichen. Solche Zeichenformationen sehen wir in etwas aufgelockerter Formierung bei ACK2455 (Abb. 75), oder aber auch derart über die Bildfläche und darüber hinaus massiert, dass die Zeichen in der Struktur eines breitlinigen Geflechts untergehen, wie bei ACK2537 (Abb. 76). Bei dem letzteren Beispiel ist es schwer zu beurteilen, ob die Form oder das Allover dominiert. Der Schritt zum Strukturbild ist, je nach subjektivem Empfinden, nur noch klein oder schon vollzogen.

¹⁶⁷ Caspar, Lutz: Max Ackermann – Der Zeichner. In: Katalog: Max Ackermann 1987-1975 Der Zeichner, Galerie Landesgirokasse Stuttgart. Stuttgart 1994. S. 33.

Im Gegensatz zu der Blindzeichnung hat diese Art der Zeichnung in der Malerei Widerhall gefunden. Dies verdeutlichen die drei Bilder „Numinose Chiffren“ (Abb. 77), „Weiße Zeichen“ (Abb. 78), beide aus dem Jahr 1938, und das unbetitelt ACK 0257 (Abb. 79).



77.
Max Ackermann
„Numinose Chiffren“ (1938) ACK2423
Öl, Tempera, Tusche
und Graphit auf Karton
24,5 x 33,0 cm



78.
Max Ackermann
„Weiße Zeichen“ (1938) ACK2469
Öl und Tempera auf festem Papier
31,6 x 24,5 cm



79.
Max Ackermann,
Ohne Titel (um 1941)
ACK0257
Öl und Tempera auf Papier,
12,1 x 29,5 cm

Das kontrapunktische Frage- und Antwortspiel zeigt sich nicht nur im Miteinander der schwarzen oder weißen Zeichen, sondern auch in deren Bezug zu einem fleckigen, tonal zurückhaltenden Hintergrund und den eingeworfenen kontrastreichen Farbsplittern. Auf diese drei Bildebenen möchte ich zunächst einzeln eingehen.

In allen drei Bildern sind die Zeichen über Hintergründe gelegt, bei denen der Zufall eine Rolle spielt. Der Bildgrund von „Numinose Chiffren“ (Abb. 77, S. 151) ist ein reines Zufallsprodukt. Es handelt sich um eine Malunterlage voller Farbflecken und Kanten übermalter Blattränder, was Erinnerungen weckt an die Faszination Ackermans beim Betrachten seiner Farbpalette.¹⁶⁸ Die „Weißen Zeichen“ (Abb. 78, S. 151) stehen vor zwei massiven Formen. Eine graue gezackte Fläche ragt von oben rechts ins Bild hinein und eine braune Scheibe von unten links. Die Ränder beider Flächen sind tropfig flatternd, ähnlich wie beim Abdruck eines groben Schwamms. In dem unbetitelten Bild ACK0257 (Abb. 79, S. 151) liegt im Hintergrund eine horizontal gerichtete Tröpfelstruktur. Die Farben Hellgraublau auf Hellgrauorange markieren einen Anklang eines komplementären Kontrasts im Grau. Derartige leise Farbakkorde haben wir bei den „Strukturbildern“ beobachtet.

Vor farblich zurückhaltend klingenden Hintergründen stehen prägnant die schwarzen oder weißen Zeichen. Sie sind bildfüllend präsent, mit Energie über den Bildrand hinaus. Darin sind vereinzelt kleine, stark kontrastierende Farbsplitter gelegt, die zwischen den Zeichen und dem Untergrund vermitteln und die unbunten Zeichen simultan beleben. In den beiden Bildern mit schwarzen Zeichen, „Numinose Chiffren“ (Abb. 77, S. 151) und ACK0257 (Abb. 79, S. 151), sind noch spärlich weiße Flächen eingestreut. Die drei Ebenen Hintergrund, Zeichen und Farbsplitter, sind in einem sensiblen Ausgleich aufeinander bezogen.

Wenn man die Zeichen genauer betrachtet, ist erkennbar, wie Ackermann eine übermäßige Präsenz zu vermeiden suchte, um der Gefahr einer einseitigen Dominanz entgegenzuwirken. Dies geschieht einerseits durch den skripturalen Fluss der Pinselführung, welche die malerische Lockerheit des Untergrundes aufnimmt. Andererseits werden Bezüge hergestellt, indem Richtungen aufgenommen oder konterkariert werden. Die „Numinosen Chiffren“ nehmen mit der Ausrichtung der geneigten mittigen Querlinie den Verlauf der schrägen Übermalung einer Blattkante auf, die sich am unteren

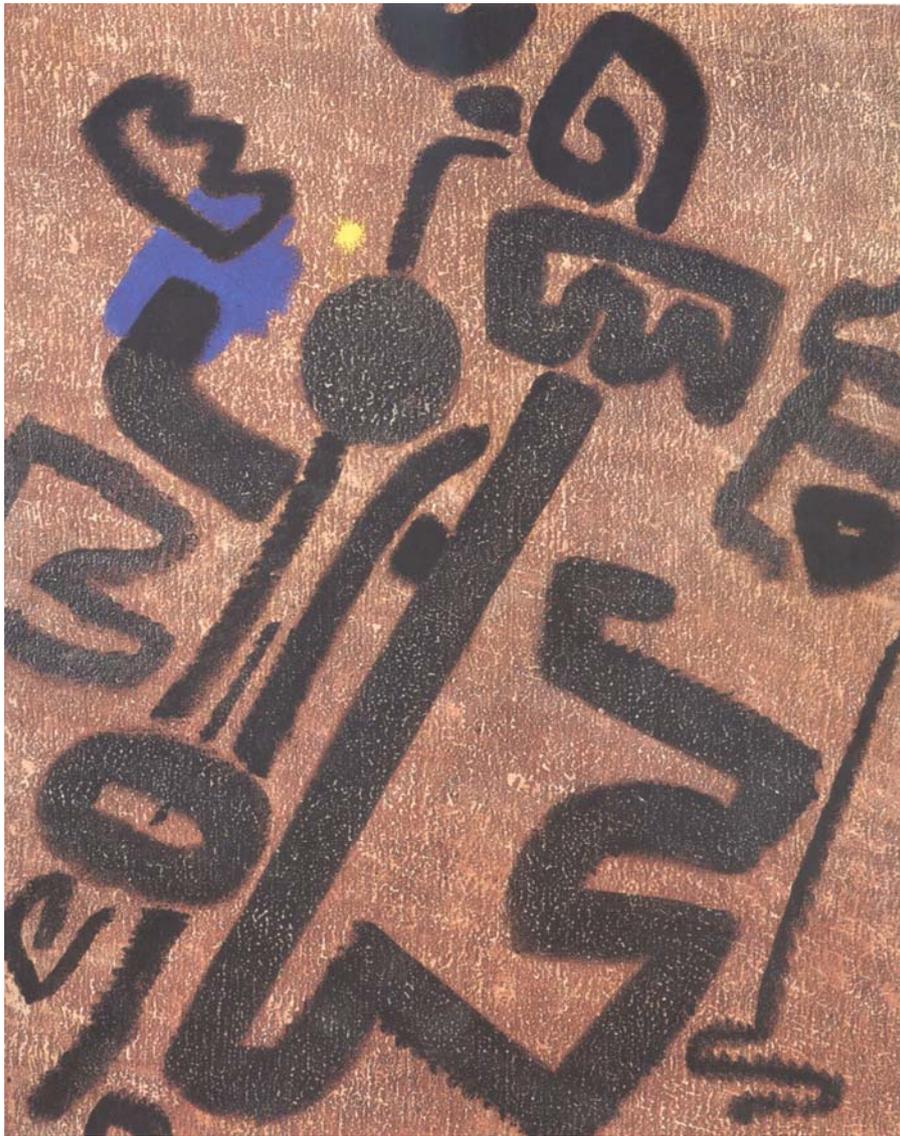
¹⁶⁸ Siehe Seite 53 f.

Bildrand abzeichnet. Ähnlich nehmen die „Weißen Zeichen“ (Abb. 78, S. 151) das Motiv der Zacken und teilweise die Konturrichtungen der unterlegten grauen Fläche rechts oben auf. In ACK0257 (Abb. 79, S. 151) nehmen die Zeichen die Richtungsorientierung des Querflusses im Hintergrund auf.

Lenkt man den Blick auf die breiten Linien der Zeichen, findet man weitere Details zur Vermeidung einer scherenschnittartigen Präsenz. In „Numinose Chiffren“ (Abb. 77, S. 151) zeigt sich der zentrale, schräg horizontale Strich an den Seitenkonturen gezackt ausfransend. Dagegen sind die „Weißen Zeichen“ teilweise in verdünnter Farbe aufgetragen und werden transparent, besonders gut zu sehen unten links. Im unteren rechten und oberen linken Bereich von ACK0257 können wir ähnliches beobachten. Hier wurde nicht verdünnt, sondern ein helleres Grau beigemischt. Es lohnt sich in diesem Bild die Linienführung genauer zu betrachten. Die lange Querlinie im oberen mittleren Bereich, die sich links in eine Spirale rollt, ist in rhythmisiertem Duktus gemalt. Sie nimmt dadurch nicht nur den kleinteiligeren Rhythmus des Hintergrunds auf, sondern konterkariert die Dynamik des längsgerichteten Pinselzugs. Solche rhythmisierte Pinselzüge spielen in einigen Strukturbildern eine Hauptrolle; erinnern wir uns an das Triptychon „Ostern“ (Abb. 32, S. 67) des Jahres 1960.

Die „Zeichen“ repräsentieren nur einen kleinen Teil der Produktion der Jahre 1936 bis 1945, zumindest dessen, was heute noch erhalten ist. Es lässt sich nicht mehr feststellen, wie viele Werke sich trotz Auslagerungen bei Freunden und Verwandten noch in Ackermanns Stuttgarter Atelier in der Urbanstraße befanden, als es 1943 zerbombt wurde. Das betrifft besonders das zeichnerische und graphische Werk. Meine Annahme, dass ursprünglich mehr Zeichnungen und kleine Tafeln, in der Art der gezeigten, existierten, begründet sich in der zeichnerischen Sicherheit und Lockerheit, mit der Ackermann in den genannten Beispielen die Zeichen setzte. Wie man sehen kann, hatten sich bereits Chiffren herausgebildet, die intuitiv gesetzt sind.

Ackermann hat erkannt, dass in diesen Bildern mit dem Thema „Zeichen“, viele Ansätze für die weitere Entwicklung seiner Malerei verborgen lagen. Das Thema hat ihn so sehr beschäftigt, dass er es ins große Format auf Leinwand umsetzen musste. Ein Unterfangen, das in materiell knappen Zeiten nicht leicht zu bewerkstelligen war.¹⁶⁹ Aus den Jahren der inneren Emigration sind drei Ölgemälde auf Leinwand bekannt: „Namenlose Zeichen“ (Abb. 80), „Weißes Zeichen“ (Abb. 81, S. 155) und „Feierliches Zeichen“ (Abb. 82, S. 157).



80.
Max Ackermann
„Namenlose Zeichen“ (1938) ACK0694
Öl auf Leinwand
100,0 x 80,0 cm

¹⁶⁹ Gabriele Schneider hat darauf hingewiesen, dass Ackermann hierzu Leinwandstoffe von alten Mehlsäcken verwendet oder alte Leinwände übermalt hatte. Schneider 1992. S. 137.

In diesen Bildern spiegeln sich die Stilmittel der kleinen Formate wieder. In „Namenlose Zeichen“ spielte Ackermann äußerst sensibel mit dem kleinteilig tröpfeligen Relief der Grundierung. Es handelt sich um ein flächendeckendes Relief, wie wir es bereits in „Paar“ (Abb. 62, S. 138) aus dem Jahr 1923 beobachten konnten. Die Struktur ist hier feiner, leiser und subtiler. Das lasierende Braun des Untergrunds wurde wieder abgewischt, so dass die erhabenen Stellen hell hervortreten. Mit den meisten der schwarzen Zeichen verfuhr er ähnlich. Sie wirken als Zeichen und sind doch in die Untergrundstruktur eingewoben. Dazwischen setzte er locker verteilt dichte schwarze Zeichen, deren Konturen teilweise durch feine Zacken rhythmisiert sind. So ergibt sich ein ausgleichendes Spiel in der Präsenz der Zeichen auf verschiedenen Ebenen: Der Megaebene der breit gestrichenen Zeichen und der Mikroebene der gesamtflächigen Struktur des Grundes. Die oben links eingeworfenen ungebrochenen Farbakzente in Blau und Gelb sind eine kontrapunktische Antwort auf die breit und dünn angelegte Rottönung im flächigen Braun. Der Untergrund in seiner gespinstartig flächenfüllenden Tröpfelstruktur ist vergleichbar mit denen der „gewobenen“ Flächen.



81.
 Max Ackermann
 „Weißes Zeichen“ (1941) ACK0446
 Öl auf Leinwand
 80,0 x 100,0 cm

Eine höchst brillante Vorbereitung des Untergrundes kann man in „Weißes Zeichen“ (Abb. 81, S. 155) wahrnehmen. Wieder zeigt sich ein feingliedriges Oberflächenrelief der Grundierung, wo kleinste Grundiermassentröpfchen und das Leinengewebe ein feines Netz spinnen. Darüber wurde vor Grau lasierend hellgraurote und hellgraublau Farbtöne eingerieben oder eingetupft. Das Ergebnis ist ein vibrierendes Changieren zwischen Graublau und Graurot. Diesen zerbrechlichen Zustand wollte der Künstler nicht durch starke Farbkontraste stören. Der fragil in der grauen Grundfläche klingenden Energie des Blaus und des Rots setzte er im Sinne der Totalität des Farbkreises einen kleinen, kaum mehr sichtbaren Punkt in klarem Gelb oben rechts entgegen, ergänzt durch eine unscharf lasierende hellgrauorange Scheibe oben links. Der Hintergrund zeigt nicht nur die gespinstartige Struktur wie in den „gewobenen“ Flächen, sondern es ist auch dieselbe changierende Farbigkeit zu erkennen.

Ganz anders zeigt sich das „Feierliche Zeichen“ (Abb. 82, S. 157). Das Bild ist auf einer Leinwand gemalt, auf der schon die Komposition eines Figurenpaars angelegt war. Statt diese deckend zu übermalen, legte Ackermann ein lasierend dunkles Grau darüber, das die ursprüngliche Malerei, die nun auf dem Kopf steht, durchscheinen lässt (Abb. 83, S. 157). Wie in den „Numinosen Chiffren“ malte Ackermann auf Vorgefundenem und lässt das ursprünglich am Bild Unbeteiligte durchscheinen. Bei genauerem Hinschauen kann man erkennen, dass das helle Zeichen auch hier auf das im Untergrund Durchscheinende Bezug nimmt. Zum einen kann man dies wahrnehmen an dem über fast die ganze Bildhöhe verlaufenden linken Strich des Zeichens, der sich über eine schwach sichtbare, stehende Figur legt. Zum anderen sieht man in der rechten Bildmitte einen hellen, leicht abgewinkelten Arm mit einer Hand, die durch eine dunkle Hakenlinie angedeutet ist. Die Richtung des Arms findet eine Entsprechung in der leichten Schräge des weißen Zeichenschnörkels unten rechts. Dieser antwortet gleichzeitig auf die langgezogene Hakenlinie der Hand in horizontal gespiegelter und vergrößerter Form. Das Zeichen selbst ist in seiner Präsenz zurückgenommen und in sich vibrierend infolge eines sehr



82.
Max Ackermann
„Feierliches Zeichen“ (1938) ACK2472
Öl auf Sackleinwand
121,0 x 50,0 cm



83.
Abb. 82 um 180° gedreht

wässrig verdünnten Auftrags auf Ölfarbe, der tröpfelig transparente Schlieren hinterlässt. Derartige Maltechniken sollten später in der informellen Malerei Anwendung finden.

Die oben genannten Bilder spielten nach dem Krieg lange keine Rolle in der öffentlichen Wahrnehmung. Es gibt keine Hinweise, dass eines der „Zeichen“ in einer Ausstellung nach dem Krieg zu sehen gewesen wäre. Dies änderte sich gravierend mit der Retrospektive 1967 im Mittelrhein Museum Koblenz, wo das Bild „Weißes Zeichen“ (Abb. 81, S. 155) farbig

im Katalog abgebildet wurde.¹⁷⁰ Alle späteren großen Ausstellungen zeigten mindestens eines der gezeigten Bilder mit diesem Thema.¹⁷¹

Der erste, der sich mit diesen Bildern explizit beschäftigte war Ralph Merten 1992 in seinem Buch „Wirklichkeit der Farbe – Farben der Wirklichkeit, Ackermann – Uecker“¹⁷². Er erkannte in „Namenloses Zeichen“ (Abb. 80, S. 154) „... *jenes Bild, mit dem er* [Ackermann, Anm. des Autors] *1938 seine originäre Kunst-Welt begründet ...*“ und in den ‚Weißen Zeichen‘ (Abb. 81, S. 155) „...*jene Bilder, die über Jahrzehnte weisende Meilensteine werden sollten...*“¹⁷³ Merten betrachtet die Bilder als Zäsur, als „*Schlusspunkt*“ und „*visionären Ausblick auf Zukünftiges*“. Damit sind die späteren Bildthemen der fünfziger Jahre gemeint: „Überbrückte Kontinente“ und „Farbtürme“.

Es ist bis heute unbestritten, dass die „Zeichen“ formale Bezüge zu diesen großen Bildthemen des „typischen“ Ackermanns tragen. Doch mit Blick auf die gezeigten Zeichnungen und die kleinen Öl-Tempera Formate ist festzustellen, dass die „Zeichen“ kein End- oder Anfangspunkt, sondern Teil einer Entwicklung waren. Eine solche skizzierte Lutz Caspar im Bereich der Zeichnungen.¹⁷⁴ Er erkannte bereits als Vorläufer der „Zeichen“ eine relativ geschlossene Werkgruppe von Zeichnungen der Jahre 1936 bis 1938, die sich auf das freie Spiel der Linien beschränkten, losgelöst von der Funktion der Flächeneingrenzung. Caspar bezog sich dabei auf ähnliche Zeichnungen, wie die oben gezeigten (ACK2393, ACK4462, ACK1811, Abb. 71-73, S. 149). Einen Bezug zu den frühen Blindzeichnungen finden wir bei Caspar nicht.

¹⁷⁰ Katalog: Max Ackermann Gemälde 1908 – 1967. Mittelrhein Museum Koblenz 1967. Tafel III.

¹⁷¹ Hier die Bilder und die Ausstellungen, in denen sie gezeigt wurden, konzentriert auf die großen retrospektiven Ausstellungen. Genannt werden nur Jahr und Ort. Die genauen Daten kann man den Katalogangaben im Literaturverzeichnis entnehmen:

„Weißes Zeichen“: 1969 Goodspeed Hall Chicago, 1973 Württembergischer Kunstverein Stuttgart. 1987 Galerie der Stadt Stuttgart/Jahrhunderthalle Höchst.

„Namenlose Zeichen“: 1987 Galerie der Stadt Stuttgart/Jahrhunderthalle Höchst. 2004 Zeppelin Museum Friedrichshafen.

¹⁷² Merten, Ralph: „Wirklichkeit der Farbe – Farben der Wirklichkeit, Ackermann – Uecker“. Stuttgart 1992.

¹⁷³ Ebenda. S. 126.

¹⁷⁴ An angegebenem Ort (Anm. 167).

Gabriele Schneider nimmt in ihrer Dissertation die „Zeichen“ als eine isolierte Gruppe nur weniger Werke war. Gleichwohl zieht sie einen weiten Entwicklungsbogen im Zeichnerischen hin zu den „Zeichen“ mit einem Rückverweis auf die Blindzeichnungen.¹⁷⁵

Ähnlich wie Merten betont Schneider die Vorreiterrolle der „Zeichen“ für die großen Bildthemen der fünfziger Jahre. Zu „Namenlose Zeichen“ (Abb. 80, S. 154) schreibt Schneider: *„Mit dem auf das Vorkriegsjahr 1938 datierten Ölgemälde ‚Namenlose Zeichen‘ beginnt Ackermann neue Wege zu beschreiten, die ihn zu den bewegten Farbflächen seiner späteren Bildserien führen.“*¹⁷⁶ Mit den „bewegten Farbflächen“ meint sie das um 1950 aufkommende Bildthema „Überbrückte Kontinente“, aus dem, ihrer Ansicht nach, durch Umkehrung die von den Bildrändern aufgeladenen monochromen Flächen der frühen sechziger Jahre hervorgegangen seien. In diesem Sinn äußert sich Schneider zu dem Bild „Weißes Zeichen“ (Abb. 81, S. 155): *„Mit dem auf das Jahr 1941 datierten Gemälde ‚Weißes Zeichen‘ (ACK0446) ist das kompositorische Gerüst der ‚Überbrückten Kontinente‘ bereits vorgegeben, indem die weißen Zeichen die Grundstruktur der schwebenden Farbflächen linear umreißen. Die nur leise bewegten Formkürzel über der nun weitgehend entleerten, monochromen Bildfläche entfalten eine geradezu meditative Wirkung. In den bewegten Farbflächen der 50er und 60er Jahre führte Ackermann diesen Gestaltungsansatz konsequent weiter, wobei die zu filigranen Graphismen reduzierte graphische Linie stets wesentlicher Bestandteil dieser Kompositionen bleibt.“*¹⁷⁷

Reinhild Enßlin-List schloss sich dieser These an, die nur eine Seite der Medaille zeigt.¹⁷⁸ Es ist einerseits sicher richtig beobachtet, dass in den „Zeichen“ einige Gestaltungselemente vorliegen, die in den „Überbrückten Kontinenten“ wiederkehren. Wenn man andererseits nicht nur das Laute, sondern auch das Leise in diesen Bildern zur Kenntnis nimmt, sind Parallelen zu den „Strukturbildern“ offensichtlich.

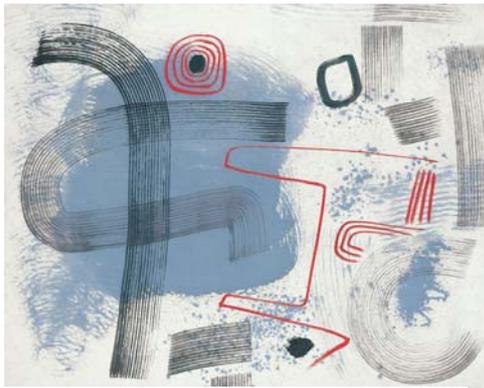
¹⁷⁵ Schneider 1992. S. 136.

¹⁷⁶ Ebenda. S. 138.

¹⁷⁷ Ebenda. S. 138.

¹⁷⁸ Enßlin-List Reinhild: Der Zeichner Max Ackermann. In: Katalog: Max Ackermann „Nach meinem Tod wird man vielleicht erkennen, dieses Bayreuth der Malerei“, Kunstmuseum Bayreuth. Bayreuth 2009. S. 18.

Am Beispiel der Werkgruppe „Zeichen“ wird deutlich, dass die Genese des Oeuvres Ackermanns nicht nur in einer einzigen Linie festzulegen ist. Es zeigt sich eine leisere, parallele Entwicklungslinie, die mit den „Zeichen“ von 1938 und 1941 verbunden ist. Dass diese eine Fortsetzung fand, zeigt ein Blick auf zwei spätere Ölbilder: ACK2541 (Abb. 84), datiert auf 1952, und „Verwehte Zeichen 1938“ (Abb. 85), vermutlich aus dem selben Jahr. Beide lassen auf gleichem Format mit dem „Reihenpinsel“ einen ähnlich gedämpften Farbakkord erkennen. Die rückseitige Jahresangabe in der Bezeichnung „VERWEHTE ZEICHEN 1938“ am Keilrahmen der zweiten Leinwand ist eher als den Titel ergänzenden Rückbezug, denn als Datierung zu verstehen, da die Ähnlichkeit zu ACK2541 eher für eine Angleichung an dessen Datierung spricht.



84.
Max Ackermann
Ohne Titel (1952) ACK2541
Öltempera auf Leinwand
80,0 × 100,0 cm



85.
Max Ackermann
„Verwehte Zeichen 1938“ (um 1952) ACK5672
Öltempera auf Leinwand
80,0 × 100,0 cm

Den Hang zur kalligraphisch wirkenden und auf die gesamte Bildfläche verteilte Zeichensetzung ist unverkennbar. Die starke Präsenz der Zeichenformen ist hier aufgelöst durch die Verwendung des „Reihenpinsels“, den wir von den „gewobenen“ Flächen kennen. Der ursprünglich breite Strich der „Zeichen“ ist in filigrane Parallellinien aufgelöst, was die Präsenz mildert und die Transparenz verstärkt. Die Farbigkeit meidet die lauten Akzente, da Rot- und Blautöne ins Hellgrau abgetönt sind. Es sind Bilder der leisen Klänge, die den Betrachter auf das Schlichte, den filigranen Rhythmus der feinen Parallellinien, den Tropfen

und Tropfenbahnen sensibilisieren. Der Schritt zu den Strukturbildern ist nur noch ein kleiner.

Beide Werke (Abb. 84 und 85, S. 160) sind wohl um 1952 entstanden, in einer Zeit, als Ackermann in einigen Bildern auf unterschiedliche Art das Thema „Zeichen“ wieder aufnahm. Dies war gleichzeitig die hohe Zeit der „Überbrückten Kontinente“ und „Hymnen“. Die beiden Bilder zum Thema „Zeichen“ von 1952 markieren eine Entwicklungsstufe zwischen den „Zeichen“ der Bodenseezeit und den „Strukturbildern“ Ende der fünfziger und Anfang der sechziger Jahre. Das Beispiel verdeutlicht, dass sich zur gleichen Zeit eine laute, öffentlichkeitswirksame und eine leise, hintergründige Entwicklung in Ackermanns Malerei vollzog.

5.2.2. Erste experimentelle „Strukturbilder“

Die Werkgruppe, die ich im Folgenden vorstellen möchte, wurde hinter und unter Ackermanns Bilderregalen in seinem Wohnhaus in Unterlenggenhardt gefunden, als die Vorarbeiten zur Retrospektive im Zeppelin-Museum Friedrichshafen bereits abgeschlossen waren. Sie fanden zwar eine Erwähnung in meinem Katalogbeitrag¹⁷⁹, doch für eine fundierte Beurteilung fehlten damals die in dieser Arbeit vorgelegten Forschungsergebnisse.

Es sind fünfzehn kleine Tafeln, in denen bereits der entscheidende Schritt zum „Strukturbild“ ohne geometrisch oder amorph umgrenzte Flächen vollzogen wurde. Die Datierungen fallen in den Zeitraum zwischen 1936 und 1945. Drei solcher Tafeln sind hier abgebildet (Abb. 89-91, S.164). Sie stehen vermutlich im Zusammenhang mit den letzten Kriegsmonaten, April und Mai 1945, in denen Willi Baumeister im Atelier Ackermanns als Gast wohnte¹⁸⁰. Ackermann hat sowohl dem Kunstkritiker Günter Wirth, als auch seinem langjährigen Vertrauten Dieter Hoffmann davon erzählt,

¹⁷⁹ Döbele, Markus: Zwischen großem Leis und kleinem Laut. In: Katalog: Max Ackermann – Die Suche nach dem Ganzen, Zeppelin Museum Friedrichshafen. Lindenberg 2004. S.187.

¹⁸⁰ Siehe: Baumeister, Willi: Werkkatalog der Gemälde. Peter Beye, Felicitas Baumeister [Hrsg]. 2 Bände. Ostfildern Ruit 2002. S. 140.

dass er damals mit Baumeister zusammen gemalt und Bilder getropft hatte.¹⁸¹

Baumeister hatte zusammen mit Oskar Schlemmer und Franz Krause am Lacktechnikum des Lackfabrikanten Kurt Herberts in Wuppertal in den Jahren zwischen 1940 und 1944 mit den künstlerischen Möglichkeiten von Lackfarben experimentiert.¹⁸² Der Lack-Fabrikant richtete den beteiligten Künstlern ein Atelier ein, um die künstlerische Anwendungen moderner Farbstoffe zu erforschen. Dabei erfolgte eine Konzentration auf die Eigengesetzlichkeiten des Materials und der Technik. 1942 begann man mit dem Projekt einer Publikation zum Thema „*Aus der Maltechnik geboren*“. Ein Text von Oskar Schlemmer aus dem selben Jahr erklärt, welche Art der künstlerischen Inspiration die Arbeit am Lacktechnikum brachte: „*Das Faszinierende von Zufallsfarbflecken auf der Palette oder anderes Zufälliges wie Ölflecken, der auf Papier ausgestrichene Pinsel ... Was ist das für ein sonderbares Geheimnis um die Zufälligkeiten? Ich denke an die besten, schönsten mir bekannten Malereien und finde nichts dergleichen, das ich mit diesen Zufallsreizen vergleichen könnte, fürs Auge wohltuend ineinandergreifende, nebeneinandersitzende Töne wie sie die Absicht niemals schafft. Zusammenklänge, die der Verstand nie erdenken würde. Eine Malerei in diesen Elementen und dazu voll Gegenstand und Sinn müsste herrlich sein.*“¹⁸³

Dies war der Hintergrund für den Beginn an der Schrift „*Modulation und Patina*“, die von Baumeister, Schlemmer und Krause in den Jahren 1942 bis 1944 zusammengestellt wurde. Die hier abgebildeten Beispiele (Abb. 86-88, S. 163) aus diesem Projekt mögen vor Augen führen, welcher Art diese Experimente waren. Die Arbeiten im Lacktechnikum zeigen eine ähnliche Freude am gelenkten Zufall, wie Ackermanns Tafeln aus dem Jahr 1945 (Abb. 89-71, S. 164). Man könnte vermuten, dass gegenseitige Anregungen

¹⁸¹ Günther Wirth: Max Ackermann und seine Zeit. Das Werk der Jahre 1920 bis 1950. In: Katalog: Max Ackermann Klang der Farbe - Spiel der Form. Galerie Neher, Essen 1990. S. 9. Dieter Hoffmann im Gespräch mit dem Autor am 20. Juni 2011.

¹⁸² Zur Tätigkeit Baumeisters, Krauses und Schlemmers am Lack-Institut siehe: Herberts, Kurt [Hrsg]: *Modulation und Patina*. Stuttgart 1989. Und: Kunstmuseum Stuttgart: Katalog: Laboratorium Lack - Baumeister, Schlemmer, Krause 1937 – 1944. Stuttgart 2007.

¹⁸³ Ebenda. SS. 22 f.

stattgefunden haben. Doch es lässt sich vor 1945 kein Kontakt belegen, außer einem Besuch des Ehepaars Gertrud und Max Ackermann zusammen mit dem Ehepaar Lily und Hans Hildebrandt 1936 bei Schlemmer.¹⁸⁴ Der Zeitpunkt liegt vor den Arbeiten am Lacktechnikum.



86.
Franz Krause
Experiment zu „Modulation und Patina“
(um 1942)
Lackfarben auf Papier
17,0 x 23,5 cm



87.
Oskar Schlemmer
Tafel 34 aus „Modulation und Patina“ (um 1941)
Abläufe mehrerer aufgetropfter Lackfarben,
nach Trocknung abgeschliffen
20,0 x 29,0 cm
Werkverzeichnis Karin von Maur: G612



88.
Willi Baumeister
Tafel 49 aus „Modulation und Patina“
(1941)
Spachtelmasse mit Abdrucken eines
Holzspans auf Pappe
26,7 x 16,5 cm

¹⁸⁴ Der Besuch ist durch ein Photo belegt. Siehe Abb. in: Tittel, Lutz: Max Ackermann 1887 – 1975. Kleine Formate der 30er und 40er Jahre. Aus der Reihe „Kunst am See“, Friedrichshafen 1987. S. 135.



89.
Max Ackermann
Ohne Titel (1945) ACK4466
Öltempera auf Faserplatte
33,1 × 25,3 cm



90.
Max Ackermann
„Monochrom bewegt“ (1945) ACK4465
Öltempera auf Sperrholz
33,5 × 24,3 cm



91.
Max Ackermann
„Bewegung“ (1945)
ACK4464
Öltempera auf Faserplatte
56,5 × 44,5 cm

So bleibt der Aufenthalt Baumeisters im Atelier Ackermanns während der letzten Kriegsmonate der einzig nachweisbare Berührungspunkt zu einem der Protagonisten des Wuppertaler Experimentierkreises. Allerdings hatte zu diesem Zeitpunkt Ackermann selbst schon einige experimentelle Werke geschaffen. Seine Versuche waren zwar nicht so systematisch in der Breite, aber, wie wir sehen konnten, durchaus zielgerichtet. Es ist nicht mehr möglich zu rekonstruieren, wie dieses gemeinsame Malen ausgesehen hat. Man muss aber annehmen, dass beide Künstler ihre experimentellen Erfahrungen der vorangegangenen Jahre eingebracht haben. Diese, meist getropften Arbeiten Ackermanns von 1945 sind zwar nicht mit Monatsangabe datiert, so dass sich die Entstehung während Baumeisters Anwesenheit nicht hundertprozentig festlegen lässt. Aber die erwähnte Erinnerung an kollektive Tröpfeleien lässt mit ziemlicher Sicherheit eine Entstehung während der gemeinsamen Wochen in Hornstaad vermuten.

Ackermanns Bilder ACK4466 (Abb. 89, S. 164) , „Monochrom bewegt“ (Abb. 90, S. 164) und „Bewegung“ (Abb. 91, S. 164) sind drei Beispiele dieser Werkgruppe. Aus ihnen spricht eine große Freude am Experiment. Statt Formen zu modellieren, setzte Ackermann Zufallsakzente über die ganze Bildfläche. Im Fall der beiden Tafeln ACK4466 und „Bewegung“ ist die Tröpfeltechnik dominierend, die durch einfache Gegenakzente zum Klingen gebracht werden. In ACK4466 wird die weiß auf leicht abgetöntem Weiß getropfte Reliefstruktur durch eine Wolke von lasierendem und wieder vorsichtig abgewischem Orange zum Leben erweckt. Ähnlich wurde auf die Tafel „Bewegung“ zuerst Weiß auf leicht abgetöntem Weiß getropft. Dieser leise Grund wird konterkariert durch grauviolette Tropfen und Tropfenspuren. Die Tafel „Monochrom bewegt“ dagegen zeigt keine Tropfen, sondern ein Gewebe von horizontal und vertikal hingeworfenen Schlangellinien. Diese sind in den noch nassen grauen, nur minimal ins Blau abgetönten Grund mit gedämpftem Blaugrau aufgetragen. Alle drei hier angeführten Tafeln vereint eine Schlichtheit und Einfachheit in Farbe und Technik. Zweimal thematisieren die Titel „Bewegung“, und dies könnte auch für das unbetitelte Tröpfelbild gelten. Wenn man Ackermanns Äußerungen über seine Strukturbilder berücksichtigt, ist davon auszugehen,

dass er damit nicht vorrangig die Malerei als Spur von Bewegung gemeint hat. Vielmehr nahm er schon in diesen frühen Experimenten deren rhythmisches Vibrieren wahr, sowohl in der graphischen Struktur, als auch im simultanen Bereich der Zwischenräume.

In den „Strukturbildern“ der Jahre bis 1945 eine große Freude am Experiment erkennbar. Gleichzeitig ist die Absicht erkennbar, das Experimentelle nicht zum Selbstzweck zu reduzieren, sondern in einer neuen zufallsbestimmten Technik Möglichkeiten im Sinne des dynamischen Kontrapunkts nachzuspüren. Deshalb ist stark anzunehmen, dass Ackermann in diesen Bildern bereits erkannte, dass sein künstlerischer Ansatz sowohl die Möglichkeit beinhaltete, leise vibrierende Strukturen zu weben, als auch die Lebendigkeit des Zufalls und des schnellen Strichs anzuwenden.

5.3. Das Ringen um die Auflösung der Form in der Zeit von 1945 bis 1964

Mit Kriegsende konnten die Künstler, die während der Zeit des Nationalsozialismus im Verborgenen gearbeitet hatten, wieder an die Öffentlichkeit treten. Damit war die Notwendigkeit verbunden, sich nach außen darzustellen und zu positionieren.

Der mittlerweile 57-jährige Ackermann erhoffte sich nun den Durchbruch, der ihm vor dem Krieg verwehrt geblieben war. Tatsächlich brachten ihm die ersten Jahre große Anerkennung ein, sowie die Teilnahme an wichtigen Ausstellungen¹⁸⁵. Neben den großen deutschen Kunstausstellungen war Ackermann bundesweit mit Einzelpräsentationen in Galerien vertreten. 1948 bis 1949 und 1951 stellte er im Salon des Réalités Nouvelles in Paris aus und 1953 zeigte die Galerie Arnaud in der europäischen Kunstmetropole eine Einzelausstellung.¹⁸⁶ Dem Publikum präsentierte sich Ackermann als Künstler einer geometrischen Abstraktion, deren kontrastreiche Farben und Formen einen lyrischen Klang aufbauen (siehe auf S. 2, Abb.1, gezeigte Abbildung des Gemäldes „An die Musik“ von 1948). Die in der Kriegszeit noch unbekümmerte Experimentierfreude jenseits geometrischer Formkompositionen scheint in den ersten Jahren der Nachkriegszeit in den Hintergrund getreten zu sein, wenngleich auch nicht ganz verschwunden. Aus der Zeit nach 1945 bis 1953 können gerade fünf Tafeln verzeichnet werden, die eine Absicht zur Vermeidung von Formen erkennen lassen.

Anfang der fünfziger Jahre konnte Ackermann, das Aufblühen des Informel beobachten. Der damit verbundene Zwiespalt wurde wir in seinen

¹⁸⁵ Zu den wichtigsten zählen: „Deutsche Kunst unserer Zeit“ 1945 im Städtischen Museum Überlingen, „Neue deutsche Kunst“ 1946 in Konstanz, „Kunst der Gegenwart“ 1946 im Hessischen Landesmuseum Kassel, „Allgemeine Deutsche Kunstausstellung“ 1946 Dresden, „Die schöpferischen Kräfte in der abstrakten Malerei“ 1947 im Hause Domnick in Stuttgart, „Moderne deutsche Kunst“ 1947 im Kunstgebäude Tübingen, „Neue deutsche Kunst“ 1947 in der Kunsthalle am Dom Mainz, „Deutsche Malerie und Plastik der Gegenwart“ 1949 im Staatenhaus der Messe Köln, „Kunstschaffen in Deutschland“ 1949 im Central Art Collecting Point“ 1949 München, „Deutsche gegenstandslose Malerei und Plastik der Gegenwart“ 1950 im Kunstverein Freiburg im Breisgau, „Erste Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes“ 1951 in der Hochschule für bildende Künste Berlin, „Kunst unserer Zeit. Privatsammlung Karl Ströher“ 1954 im Hessischen Landesmuseum.

¹⁸⁶ Siehe das Ausstellungsverzeichnis in: Tittel, Lutz [Hrsg.]: Max Ackermann 1887 –1975 zum 100. Geburtstag. Stuttgart 1987. SS. 212 ff.

schriftlichen Äußerungen deutlich (Siehe Kapitel 3.1 bis 3.4 , SS. 40 – 64). Einerseits sah Ackermann im Informel die Gefahr einer Einseitigkeit, die seiner grundlegenden Tendenz zum Ausgleich widersprach, und andererseits erkannte er darin eine zeitgemäße Kunstsprache, der er sich nicht entziehen konnte und die er nach Möglichkeit im Sinne seines künstlerischen Anliegens zu nutzen beabsichtigte.¹⁸⁷ Seine experimentellen Werke von 1945 mussten ihm die Gewissheit geben, dass dies möglich war.



87.
Max Ackermann
„Komposition“ (1952) ACK4971
Öltempera auf Leinwand
80,8 × 64,6 cm

¹⁸⁷ Dieter Hoffmann berichtete im Gespräch mit dem Autor am 20.06.2011 von Ackermanns Faszination gegenüber dem Informel und seine immer wieder geäußerte Absicht diese malerischen Tendenzen für seine eigenen Werke aufzugreifen.

Auf der Rückseite des Gemäldes „Komposition“ (Abb. 92, S. 168) aus dem Jahr 1952 findet sich folgende Notiz auf einem angeklebten Zettel:

*„pastos mager kreisend grau
in Masse kreisend pastos Farbe
hinein kreisen u. hämmern u.
setzen Linien. Nicht Form
Flächenbewegung.“*

Das Diktum „Nicht Form“ steht eigentlich im Widerspruch zu dem Bild. Deutlich setzten sich in der unteren Bildhälfte zwei dunkelgraue kontrapunktische Formen vor dem hellen Grund ab. Die anderen Formen treten durch einen trockenen Farbauftrag oder durch Wischen, Tupfen oder Pünkteln tatsächlich in ihrer Präsenz zurück. Schwach erkennbar ist eine flächige Rhythmik im tonalen Bereich. Die rückseitig aufgeklebte Notiz ist weder als Vorsatz des Künstlers beim Malen zu verstehen, noch eine nachträgliche Bilderklärung. Vielmehr ist anzunehmen, dass Ackermann nach dem Malprozess analysierte, inwiefern ihm das Ergebnis erwähnenswerte Ansätze für zukünftiges Arbeiten bot.

Es ist erstaunlich, dass 1952, als Ackermann sich im Bereich geometrischer Abstraktion profilierte, gleichzeitig solche Werke entstanden sind. Sie verdeutlichen zum einen, dass sich im Malprozess Tendenzen herauskristallisierten, welche die Formpräsenz zurückdrängten und das Bild flächig rhythmisierten. Zum anderen ist es gerade dieser Entwicklungsansatz, der dem Künstler neue Wege zu eröffnen schien. So fixierte er rückseitig die zitierte Aufmunterung für künftiges Arbeiten, um zu einer „Flächenbewegung“ zu kommen.

Ähnlich verhält es sich mit einer anderer Notiz auf der Rückseite der Tafel „V/1952“ (Abb. 93, S. 170): *„Abseits klettern Blau hell gross u. Gelb hell gross u. stossen laut nahe zusammen, weit entfernt für einmaligen Rot laut Akzent. Pointillistische Form hat eine lautere Grundflächenbewegung“*. Ackermann erkannte hier die Möglichkeiten des Pünktelns für die Einflechtung der Form in einen Gesamtrhythmus.



93.
 Max Ackermann
 „V/1952“ (1952) ACK2004
 Öltempera auf Sperrholz
 65,0 × 50,0 cm

In der rechten oberen Ecke ist das Verweben von getropfeltem Grundflächenrhythmus und getupfter Form besonders gut zu beobachten.

Die Beispiele zeigen zu Beginn der fünfziger Jahre eine Sensibilisierung für informelle Maltechniken und für eine gesamtflächig rhythmisch vibrierende Flächenstruktur. Vor diesem Hintergrund scheint es vorgezeichnet, dass Ackermann in den folgenden Jahren die Möglichkeiten, die sich ihm in dieser Richtung auftaten, ausloten wollte. Die folgenden Kapitel zeigen Entwicklungsschritte und Annäherungen an die „Strukturbilder“ auf.

5.3.1. Strukturen dienend in den beiden Kompositionsformen „Überbrückte Kontinente“ und „Hymne“

Der Begriff „Überbrückte Kontinente“ bezeichnet ein Hauptthema in Ackermanns Malerei. Erinnern wir uns an das Bild „Überbrückte Kontinente XXI“ (Abb. 2, S. 2) von 1952, das bereits in der Einleitung als „typischer“ Ackermann vorgestellt wurde. Hier möchte ich ein nicht weniger typisches Werk zeigen: „Überbrückte Kontinente“ (Abb. 94) aus dem Jahr 1954.



94.
Max Ackermann
„Überbrückte Kontinente“ (1954) ACK0643
Öl auf Leinwand
120,0 × 50,0 cm



95.
Detail von Abb. 94

Die lyrische Wirkung beruht nicht nur in dem feinen Zusammenspiel amorpher Groß- und Kleinformen und freier Linien, sondern auch in einer fein ausgewogenen kontrapunktischen Farbigeit. Die gedämpften Blaugrautöne der Großformen erhalten ein Gegengewicht durch klare ungebrochene rote und gelbe Kleinformen. Bei genauerem Hinsehen bemerkt man, dass die Flächen in sich strukturiert sind (Detail, Abb. 95, S. 171). Die großen Flächen zeigen ein leises gleichmäßiges Vibrieren zwischen minimalen tonalen Abweichungen. Der angeschlagene Rhythmus setzt sich in einer gewellten Zackigkeit der Flächengrenzen genauso fort, wie im Tupfenraster der zwei kleinen gelben Flächen und im zitterigen Duktus der diese umspielenden Linie. Ähnlich wie in „Namenlose Zeichen“ (Abb. 80, S. 154) von 1938, durchzieht das gesamte Bild eine leise kleinteilige Struktur, welche in variierender Intensität die Präsenz der Flächen mitbestimmt. Die elegante Lyrik dieser Bilder entsteht demnach nicht nur in dem Klang der Farbflächen, sondern auch im feinen Vibrieren in den Flächen, das die Sensibilität des Betrachters stimuliert, ohne die noble Ruhe des Ganzen zu stören.

Im Gegensatz dazu sind die Bilder des Themas „Hymne“ charakterisiert von einer Bewegungsenergie der Formkomposition nach oben. Hier zeige ich neben dem Bildbeispiel „Hymne“ (Abb. 3, S. 2) aus der Einleitung das Ölbild „An die Freude“ (Abb. 96, S. 173) von 1953. Wieder erkennt man Ähnliches zu „Namenlose Zeichen“. Der gesamte Malgrund ist mit einer Tröpfelstruktur überzogen, die als Relief hervortritt. Der vertikale Fluss der Tropfen in unserem Beispiel unterstützt leise die Bewegungsdynamik nach oben. Wieder entwickelt sich das Türmen der Farben und Formen vor einem graublauen Grund und genauso wie im oben gezeigten Bild „Überbrückte Kontinente“ (Abb. 94, S. 171) treten die größeren Flächen abgetönt und die kleineren Formsplitter intensiv farbig in Erscheinung. Wieder finden sich rhythmisch getupfte oder gestrichelte Linien und Flächen. Dagegen entsteht im Bild „An die Freude“ statt einer schlichten schwebenden Ruhe eine orchestral vielstimmige Dynamik der Farben und Formen. Die Struktur des Grundes dient nicht nur dem Bewegungseindruck der Gesamtkomposition, sondern sensibilisiert im Einklang mit der Rhythmik des Tupfens das Auge



96.
 Max Ackermann
 „An die Freude“ (1953)
 ACK4525
 Öl auf Leinwand
 120,0 × 75,0 cm

für die vielfältigen feinen lyrischen Differenzierungen innerhalb des großen Ganzen.

Die beiden gezeigten Beispiele verdeutlichen, dass im Bereich der berühmten Formfindungen Ackermanns vibrierende Strukturen, wie in den „gewobenen“ Flächen in dienender Funktion vorkommen. Sie erscheinen leise und unaufdringlich in einem sehr sensiblen Wahrnehmungsbereich. Die Bilder der fünfziger Jahre und Ackermanns Schriftblätter, die sich mit dem Informel befassen, legen den Schluss nahe, dass er im Thema „Hymne“, das den Gedanken der Bewegung beinhaltet, eine Möglichkeit erkannte „informelle Technik“ einzusetzen, ohne sich in seinem eigenen künstlerischen Anspruch zurücknehmen zu müssen. So entstanden in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre einige Bilder dieses Themas, die einen

pastosen, gespachtelten oder geschmierten, Malauftrag zeigen, zum Beispiel „An die Freunde“ (Abb. 97), datiert auf die Jahre 1958 bis 1959, und das unbetitelt ACK3456 (Abb. 98) von 1959.



97.
Max Ackermann
„An die Freude“ (1958-1959)
ACK0126
Öl auf Sackleinwand
185,0 × 120,0 cm



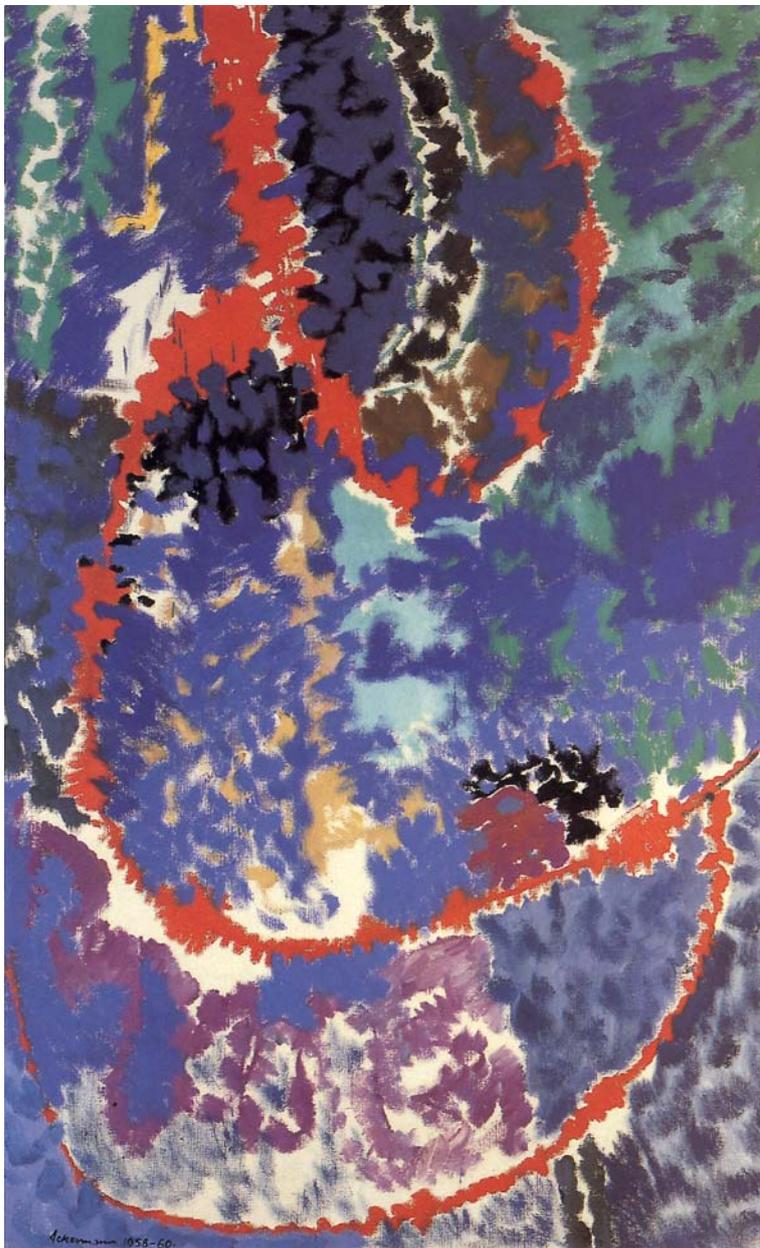
98.
Max Ackermann
Ohne Titel (1959) ACK3456
Öltempera auf Sperrholz
49,7 × 64,0 cm

Daneben wird in diesen Bildern erkennbar, dass der Ausdruck der großen Bewegung nicht in der Malgeste vorgeführt wird. Stattdessen wird er in der Komposition erzeugt. Im Gegenzug legt sich eine andere Form der Bewegung über das ganze Bild. Das gleichmäßig über die Bildfläche gelegte rhythmisierte Tupfen oder Spachteln bewirkt eine Unschärfe der Formen und mildert ihre Prägnanz. Bei manchen Bildern ist es schwierig zu entscheiden, was das Bild in erster Linie prägt: Die rhythmische Struktur malerischer Akzente oder die Formkomposition.

Deshalb findet man Überschneidungen von derartigen Bildern des Themenkreises „Hymne“ und den „Strukturbildern“. Eine zeigt sich in dem großformatigen „An die Freude“ (Abb. 99, S. 175), datiert auf die Jahre 1958 bis 1960. Hier sind keine Formen mehr erkennbar, nur noch lockere Akzentkonzentrationen und eine elegant nach oben schwingende, an den

Konturen ausfransende rote Linie. Diese ist in den gesamtflächigen
Tupfenrhythmus eingesponnen.

Am Beispiel der drei gezeigten Versionen des Bildthemas „Hymne“
(Abb. 97 und 98, S. 174 sowie Abb. 99) zeigt sich deutlich, dass Ackermann
dieses für ihn „typische“ Thema nicht unbedingt an die Dominanz von
Formen gebunden hat. Es waren ihm verschiedene Wege möglich, das
auszudrücken, was das Bildthema forderte: Ein orchestral festliches
Jubilieren unter Anwendung des „dynamischen Kontrapunkts“.

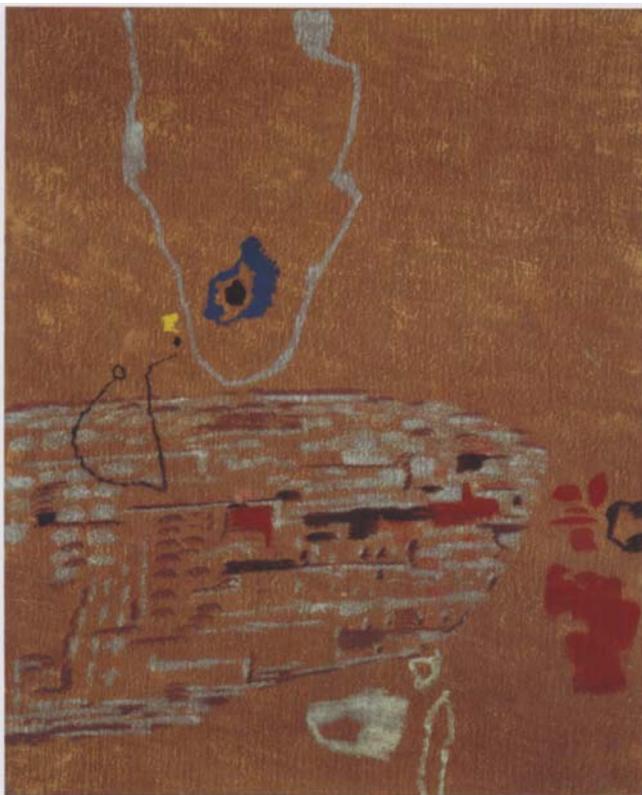


99.
Max Ackermann
„An die Freude“ (1960) ACK0129
Öltempera auf Leinwand
185,0 x 110,0 cm

Es ist anzunehmen, dass es Ackermann reizte, seine als zeitlos empfundenen Bildthemen in einer Maltechnik vorzutragen, die dem Zeitgeist entsprach. So sind die dynamische Akzentsetzung und kontrastreiche Farbigkeit der „bewegten“ Flächen zu verstehen als Umsetzung „Hymnen“ in informeller Maltechnik. Dabei ist bemerkenswert, dass in diesen Bildern zwei Arten von Bewegung erscheinen. Zum einen der große Schwung nach oben und zum anderen eine in der Bildfläche ausgebreitete rhythmische Struktur, die grob hingeworfen bis fein getupft in Erscheinung treten kann.

5.3.2. Provence und Teneriffa

In den fünfziger Jahren unternahm Ackermann zwei Reisen, die bei ihm einen bleibenden Eindruck hinterließen. 1954 bereiste er die Provence und Ende 1956 bis Anfang 1957 fuhr er nach Teneriffa. In der Provence beeindruckte ihn das Herbe der Felsen im Einklang mit dem Licht und der Vegetation.



100.
Max Ackermann
„Erinnerung an die Provence“ (1954)
ACK0889
Öltempera auf Leinwand
100,0 × 80,0 cm

Nach der Rückkehr verarbeitete Ackermann seine Eindrücke in Bildern wie „Erinnerung an die Provence“ (Abb. 100, S. 176). Hier zeigen sich die Formen nicht mehr so prägnant, wie in den „Überbrückten Kontinenten“ (zum Beispiel Abb. 94, S. 171), sondern fleckig ausfransend. Statt einer hereinragenden Großfläche sieht man ein von links hereinragendes Massiv, dessen Struktur an Gesteinsschichten erinnert. Die kulissenartige Räumlichkeit der Kleinformen und Lineamente vor Großformen, die wir in den Bildern der „Überbrückten Kontinente“ sehen konnten, ist in dem Gemälde „Erinnerung an die Provence“ nahezu aufgelöst und auf eine Ebene nebeneinander gesetzt. Der Eindruck der schwebenden Eleganz ist der einer herben Urwüchsigkeit gewichen.

Noch deutlicher lassen dies die Bilder erkennen, in denen Ackermann sein Erlebnis der Insel Teneriffa übertrug. Die Tafel „Bajamar“ (Abb. 101) aus dem Jahr 1952 zeigt sich in der Wirkung des Urwüchsigen noch gesteigert. Die Linien- und Punktstrukturen sowie die fleckigen Farbakzente wecken Assoziationen zu Steineinschlüssen und Versteinerungen. Ackermann war besonders beeindruckt von dem, was er auf dem Pico de Teyde gesehen hatte.



101.
 Max Ackermann
 „Bajamar“ (1957) ACK1611
 Öltempera auf Sperrholz
 24,7 × 31,0 cm

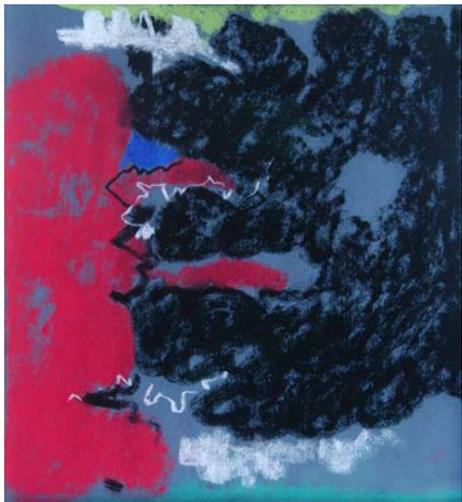


102.
Max Ackermann in Bajamar
(Teneriffa) Februar 1957
mit Schlacketeilen vom Teyde
Quelle: MAA

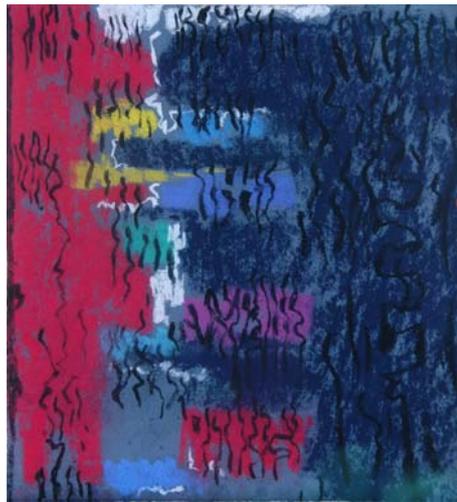
Über dieses Erlebnis berichtete er 1961: „... *Kilometerweite Schlackenfelder lassen erahnen, wie es da gebrodelt und gedampft haben muss. In etwa 2500 Metern Höhe stehen auf einer verschlackten Plattform Blöcke da, als hätte man sie hingestellt. Diese Eruptiv-Skulpturen gleichen mächtigen Giganten. Wie ist es möglich, dass diese Skulpturen und jede Schlacke ein formales Gebilde sind? Es vollzogen sich mehrere Stationen im Geschehen. Feuerschleuderkraft, Gase, Fallen, Stehen und Erstarren. Die Gase haben die Durchbrechungen geschaffen. Solche Gaslöcher bringen einen Reiz in der Formung. Urkräfte (wie kann man sie nennen und wo kommen sie her), aneinander gereichte Schöpferkräfte vollbrachten diese Wunder. Solche ‚informelle‘ Formen, wie eine ewige Musik in erstarrtem Gestein, unendliche Wiederholungen im Gleichen, wie ein Orchester um einen Orgelpunkt.*“¹⁸⁸ In diesen Worten schwingt erneut eine große Faszination für scheinbar zufällige Formenbildungen mit. Des Weiteren bleibt das Staunen des Künstlers nicht nur auf das Resultat, sondern auch auf den Entstehungsprozess und die daran beteiligten Urkräfte gerichtet. Entsprechendes war er gewillt, in seinen Bildern darzustellen.

¹⁸⁸ Zitiert nach: Ackermann, Max: *Landschaften und Reisen*. Hrsg: Werner Wirthle. Frankfurt 1967. S. 8.

Im Max Ackermann Archiv findet sich eine Gruppe von vier Pastellen mit den Titeln „Pico de Teyde I – IV“ (Abb. 103-106). Sie zeigen, welche Wirkung der Pico de Teyde auf die Malerei Ackermanns hatte. Formen erscheinen in diesen Arbeiten nicht umrissen, sondern aus einer kritzelnden Stiftführung heraus entstanden. In Analogie zur Wahrnehmung auf dem Pico de Teyde, sind diese Pastelle gedacht als ein „Erkalten“ einer archaischen „ewigen Musik“.



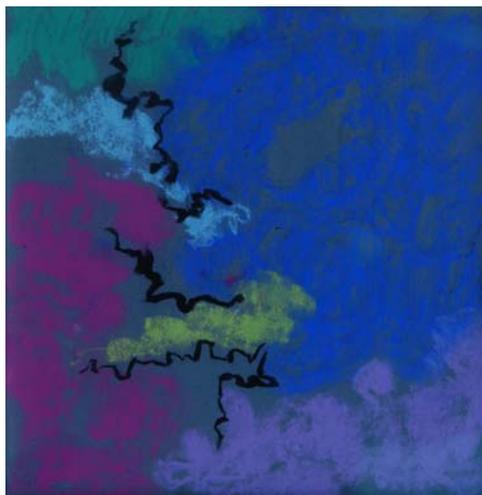
103.
Max Ackermann
„Pico de Teyde I“ (1957) ACK3283
Pastell auf grauem Büttin
34,1 × 31,2 cm



104.
Max Ackermann
„Pico de Teyde II“ (1957) ACK3284
Pastell auf grauem Büttin
34,0 × 31,0 cm



105.
Max Ackermann
„Pico de Teyde III“ (1957) ACK3285
Pastell auf grauem Büttin
35,4 × 31,1 cm



106.
Max Ackermann
„Pico de Teyde IV“ (1957) ACK3286
Pastell auf grauem Büttin
31,7 × 31,1 cm

Jedes der vier Pastelle (Abb 103-106, S. 179) zeigt dabei eine andere Facette im Bemühen um malerische Umsetzung von Bewegung. Das erste Werk aus der Reihe strahlt eine archaisch monumentale Ruhe aus. Das zweite zeigt einen das Bildformat überziehenden Schleier ineinander verwobener vertikaler Schlangenlinien, ähnlich der vibrierenden Struktur auf der Tafel „Monochrom bewegt“ von 1945 (Abb. 90, S. 164). In den beiden letzten Pastellen liegt der Schwerpunkt auf dem Eruptiven. Besonders in „Pico de Teyde III“ (Abb. 105, S. 179) ist der Duktus kraftvoll und spontan. Dem gegenüber ist im vierten Pastell aus dieser Reihe (Abb. 106, S. 179) die Kritzelstruktur der Flächen durch die quergelegte Stiftführung und leichtes Wischen geschwächt und dazwischen züngeln rhythmisch aufblitzende, schwarze Linienakzente.

Die Werke, die das Erlebnis des „Pico de Teyde“ reflektieren, und die Erfahrungsberichte der Teneriffa-Reise zeigen ein gesteigertes Interesse Ackermanns an Ausdrucksformen, die nicht auf einer vorgefassten Formkomposition beruhen. Eine solche Malerei versteht sich als ein Prozess, aus dem heraus sich alle formalen Akzente entwickeln. Das auf Teneriffa Erlebte traf bei Ackermann zusammen mit einem bereits schwelenden Streben nach Annäherung an das „Informel“. Ähnlich wie bei der Betrachtung seiner Palette (siehe SS. 53 ff.) führte sein sinnliches Erlebnis zu einer Sensibilisierung für die Möglichkeiten einer Malerei „ohne Formen“.

5.3.3. Entwicklung einer Sensibilität für Flächen, Strukturen und Farben in der Zeit von 1954 bis 1964.

Die meisten der im Anhang verzeichneten „Strukturbilder“ sind zwischen 1954 bis 1964 entstanden. In dieser Zeit ist eine Entwicklung zu beobachten von den „bewegten“ Flächen über die „gewobenen“ Flächen hin zu den „monochromen“ Flächen. Diese Entwicklung vollzog sich nicht in Form geschlossener aufeinander folgender Werkgruppen, sondern fließend ineinander und sich überschneidend, so wie man dies in der Genese des

Gesamtwerk Ackermanns immer wieder beobachten kann. Da die Eigenschaften und verschiedenen Arten der Strukturbilder bereits ausführlich besprochen wurden, müssen diese nicht erneut vorgestellt werden. Stattdessen möchte ich im Folgenden auf eine sich abzeichnende Entwicklung innerhalb der „Strukturbilder“ eingehen und Bezüge zu parallelen Erscheinungen zeitgleicher Kunsttendenzen aufzeigen. Schließlich wird noch auf die Frage einzugehen sein, ob man von den „Strukturbildern“ einen Entwicklungsstrang zum Spätwerks Ackermanns feststellen kann.

In der Mitte der fünfziger Jahre, als Ackermann eine deutlich gesteigerte Zahl an Malereien schuf, in denen er die modellierte Form vermied, fanden Tendenzen informeller Malerei, wie der amerikanische „abstrakte Expressionismus“, das „Action Painting“ oder die „Abstraction lyrique“ in Europa starke Beachtung. 1956 öffnete sich der bislang auf geometrische Abstraktion und Konkrete Kunst konzentrierte „Salon des Réalités Nouvelles“ in Paris, wo Ackermann 1948, 1949 und 1951 ausgestellt hatte, den aktuellen Tendenzen informeller Malerei.

Die XXIX. Biennale in Venedig verlieh 1958 dem informellen Künstler Marc Tobey einen der Hauptpreise. 1959 erfolgte der Ritterschlag des Informels auf der documenta II durch die Ausstellungskonzeption Werner Haftmanns und Arnold Bodes und 1960 war der Gipfel der öffentlichen Anerkennung erreicht mit der XXX. Biennale, deren Preisträger Jean Fautrier, Hans Hartung, Emilio Vedova und Pietro Consagra hießen. Ackermann war zwar unmittelbar nach dem zweiten Weltkrieg in wichtigen Gruppenausstellungen zeitgenössischer deutscher Kunst vertreten. Dies änderte sich in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre. Die Kasseler documenta und die Biennale Venedig avancierten zur maßgeblichen Schau der wichtigsten zeitgenössischen Tendenzen, die nun zunehmend vom Informel bestimmt wurden. In diesem Zusammenhang wurde die amorphe lyrische Malerei des „typischen“ Ackermanns nicht mehr als zeitgemäß wahrgenommen.

Zwei Rezensionen zu Ackermanns erster großer Retrospektive, die im Mittelrhein Museum Koblenz stattfand und dann über Wolfsburg, Köln, Kaiserslautern und Konstanz wanderte, belegen, wie Ackermanns Malerei von jungen Kritikern wahrgenommen wurde. Werner Schulze-Reimpell schrieb in der „Welt“ am 22. Januar 1968: „...*Die übernommenen Form-Elemente setzte er wie Requisiten sorgsam an dem ihnen zukommenden Platz auf die Leinwand. Alles ist bestens auskalkuliert und ‚richtig‘ aber etwas leblos – nicht zuletzt, weil die Farben überaus schematisch genutzt werden.*“¹⁸⁹

Und Hanno Reuther schrieb in der Frankfurter Rundschau: „*Die Entwicklung von Ackermanns Malerei, ..., huldigt seit weit etwa einem halben Jahrhundert dem Spiel freier Formen, die sich kaum wandeln und die als wenig verrätselte Abkürzungen und Formkürzel seine Bilder mal in dramatischer, mal in heiterer Zusammenstellung bevölkern.*“¹⁹⁰

Dieselben Kritiker hätten 10 Jahre zuvor dasselbe geschrieben, wenn ihnen eine ähnlich konzipierte Retrospektive Gelegenheit dazu gegeben hätte. Dafür spricht die Kritik John Anthony Thwaites an der Ausstellung von 5 Ölbildern und 90 Pastellen Ackermanns 1961 in der Wuppertaler Galerie Parnass. Er bezeichnete die Werke als zu süß und setzte sie gleich mit der Kosmetik von „Elisabeth Arden“.¹⁹¹ Man darf annehmen, dass ab Mitte der fünfziger Jahre sich Ackermann mit derartigen Argumenten konfrontiert sah. In avantgardistischen Kreisen wurde seine Malerei als durchschaubare, sich nicht wandelnde Konstruktionen wahrgenommen, die einen statischen und berechneten Eindruck machen.

Man darf davon ausgehen, dass die Kritik an seinen Bildern Ackermann in eine künstlerisch geistige Krise gestürzt hat. Sein Dilemma war zum einen, dass er, der 1957 seinen siebzigsten Geburtstag gefeiert hatte, bereits älter als seine Konkurrenten war. Zum anderen traute man ihm nicht den Anschluss an die geistige und künstlerische Dynamik der von den Jungen getragenen Tendenzen zu, zumal er sich selbst oft unentschlossen gerierte.

¹⁸⁹ Schulze-Reimpell, Werner: Errechnete Malerei. In: Die Welt, Feuilleton. 22.1.1968.

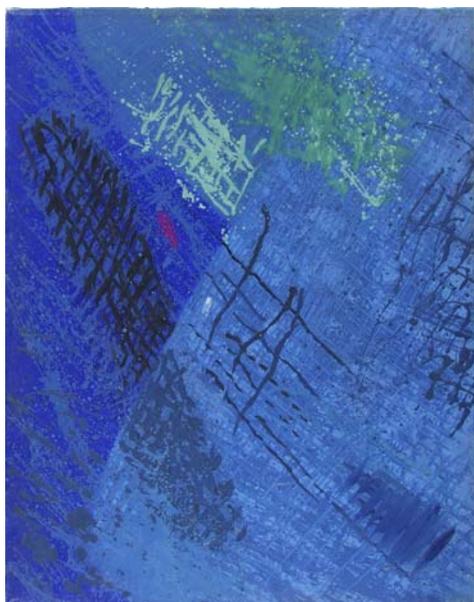
¹⁹⁰ Reuther, Hanno: Über allen Türmen. In: Frankfurter Rundschau, 8. 9.1967.

¹⁹¹ Diese Information entnehme ich: Hoffmann, Dieter: „Daten zur Biographie“. In: Retrospektive Stuttgart 1987. S. 192.

Ackermann war sich dessen bewusst, wenn er schrieb: „*Heute bin ich der alte Dackel den man als „Klassiker“ belächelt.*“¹⁹²

Andererseits zeugen andere Tagebucheinträge und lose Notizen davon, dass Ackermann den Stachel spürte und durchaus gewillt war, einen Beitrag zur aktuellen Kunst zu leisten. Hinsichtlich des Informels konnte er auf experimentelle Erfahrungen im Bereich kontrapunktischer Strukturen und der Formaflösung aus der Kriegszeit zurückgreifen. So entstehen neben den klassischen Bildthemen „Strukturbilder“. Diese sah man kaum im Ausstellungsbetrieb und wenn, dann nur solche, in denen man Formen interpretieren konnte.

Neben den bereits gezeigten Bildern „Diagonal Bewegtes“ von 1955, (Abb. 16, S. 29), „Vulkan“ von 1957 (Abb. 4, S. 3), „An die Freude“ von 1958/59 (Abb. 17, S. 31) oder „10.08.1957“ (Abb. 26, S. 59) seien hier als Beispiele die Bilder „Sommer“ von 1954 (Abb. 107) und „E.F.“ von 1959 (Abb. 108) abgebildet.



107.
Max Ackermann
„Sommer“ (1954) ACK4968.
Öl auf Leinwand
65,4 × 50,3 cm



108.
Max Ackermann
„E.F.“ (1959) ACK0598
Öl auf Leinwand
65,0 × 40,0 cm

¹⁹² Max Ackermann: Einzelblatt mit handschriftlichen Notizen, datiert auf 12.2.1963. MAA.

Diese „bewegten“ Flächen, vorwiegend aus den Jahren 1954 bis 1959, lassen Ackermanns Bestreben erkennen, die malerischen und lyrischen Qualitäten einer dynamischen und von Zufall mitbestimmten Arbeitsweise aufzunehmen und gleichzeitig übertriebene Extreme zu vermeiden. Auf diesem Weg, der für ihn eine Grenzwanderung an den äußersten Möglichkeiten seiner Malerei bedeutete, sind es vor allem die Entdeckungen im leisen Bereich des Schlichten und Einfachen, die ihm neue Wege wiesen.

Eine Andeutung dieser Entwicklung ist schon auf der gezeigten Leinwand „Sommer“ von 1954 (Abb. 107, S. 183) angelegt, die eine Zurückhaltung im Farblichen und eine Auflösung in Netzstrukturen zeigt. Etwa um das Jahr 1959 erfolgte eine Konzentration auf die leisen, in feiner Abstimmung vibrierenden „gewobenen“ Flächen. Die bildüberspannenden horizontal und vertikal ausgewogenen Gespinste wurden feiner, die Farben im tonalen Bereich äußerst fein abgestuft. Höhepunkte dieser Malerei sind Werke wie das Triptychon „Ostern I-III“ von 1960 (Abb. 32, S. 67), „19.I.62“ von 1962 (Abb. 39, S. 77) oder das unbezeichnete und undatierte ACK3884 (Abb. 8, S. 20). Es ist zu beobachten, dass in diesen Werken eine gesteigerte Sensibilisierung für minimale farbliche Abtönungen und deren simultane Wirkungen erfolgte. Der Schritt zur Monochromie ist in manchen dieser Bilder klein.

Ackermann hat immer betont, dass die reine Monochromie in seinen Augen ein zu meidendes Extrem darstellt. Zu den Tendenzen monochromer Malerei pflegte er ein ähnlich gespaltenes Verhältnis, wie zum Informel. Dies hinderte ihn jedoch nicht daran, sich der Monochromie so weit wie möglich anzunähern und malend die Möglichkeiten zu erforschen, die sich ihm in diesem Bereich boten. Seine „monochromen Flächen“, die in den Jahren ab etwa 1961 zeigen, dass er sich des Eigenwerts der Farbe bewusst war. Aus seiner Sicht ließ sich die Potenz der Farbe aber nur dadurch sinnlich erfahrbar machen, dass kontrastierende Akzente in die Farbfläche hineinwirken und die Farbe energetisch aufladen. Erst dann wird mehr als die materielle Existenz der Farbe erfahrbar. Dies konnte durch leise tonal

kontrastierende und aneinander gesetzte Flächen geschehen, zu sehen in dem Bild „16.Juli 1962“ (Abb. 42, S. 81).

Eine andere Möglichkeit entdeckte Ackermann darin, am Bildrand kleine stark kontrastierende Akzente zu setzen, welche von Außen in die monochrome Bildfläche hinein wirken und jene mit Spannung zu erfüllen. Diese zweite Art, „monochrome“ Flächen zum Klingen zu bringen, führte dann in der ersten Hälfte der sechziger Jahre, um 1962 bis 1964, wieder zu dem bekannten, dem „typischen“ Ackermann. Es entwickelte sich daraus ein neuer Bildkanon und eine neue künstlerische Strategie im Umgang mit Farbflächen. Ackermann fasste rückblickend in seinem Tagebuch vom 19. März 1964 seine Entwicklung ab 1945 zusammen in folgenden Sätzen: *„So setzt 1950 eine Reduktion des Formspiels ein, es kamen einfache geometrische Bilder hervor. Diese Vereinfachung brachte mir im Bereich der ‚Formen‘ mein Bild: Überbrückte Kontinente und ‚Kleine Sphinx‘. 1951 begann die Phase, die mich bis heute nicht freigegeben hat. – So etwa 1959 drängte es mich, auch die Farbklänge zu reduzieren und es setzten die gefärbten Flächen ein, die mich zum Nullpunkt führten. Es begann die Zeit der (von den Bildrändern) bewegten Farbflächen.“*¹⁹³

Erst mit Blick auf die „Strukturbilder“, die eine Entwicklung zu den farbreduzierten „monochromen“ Flächen zeigen, lässt sich verstehen, was er mit „Nullpunkt“ gemeint haben könnte.

Ackermann war sich offensichtlich bewusst, dass er mit den „Strukturbildern“ an eine Grenze gestoßen war. Doch empfand er dies nicht als Sackgasse, aus der man nur durch Zurückgehen herauskommt, sondern eher im Sinne der Besteigung eines Berggipfels, den man auf einem neuen Weg wieder verlassen kann und der einen neuen Blick auf die Dinge

¹⁹³ Ackermann, Max: Tagbuch vom 19. März 1964, veröffentlicht in: Ackermann, Max: Aus den unveröffentlichten Tagebuchauszügen Max Ackermanns. Galerie Döbele Stuttgart 1989, unpaginiert. Siehe auch: Döbele, Markus: Zwischen großem Leis und kleinem Laut. In: Ackermann, Max: Katalog: Max Ackermann – Die Suche nach dem Ganzen, Zeppelin Museum Friedrichshafen. Lindenberg 2004. Dort ist auf die Kenntnis Ackermanns von der Rolle des „Nullpunkt“ bei Kasimir Malewitsch hingewiesen. Gleiches muß man annehmen für die Bedeutung des „Nullpunkts“, die Roland Barthes mit seinem 1953 erschienenen Aufsatz „Le Degré zéro de l'écriture“ in die Diskussion um die zeitgenössische Literatur der Nachkriegszeit einbrachte. Siehe dazu: Barthes, Roland: Am Nullpunkt der Literatur. Hamburg 1959.

erfahrbar macht. Was Ackermann von seinem Gang zu dem „Nullpunkt“ für die weitere Werkentwicklung einbrachte, möchte ich im Folgenden darlegen.

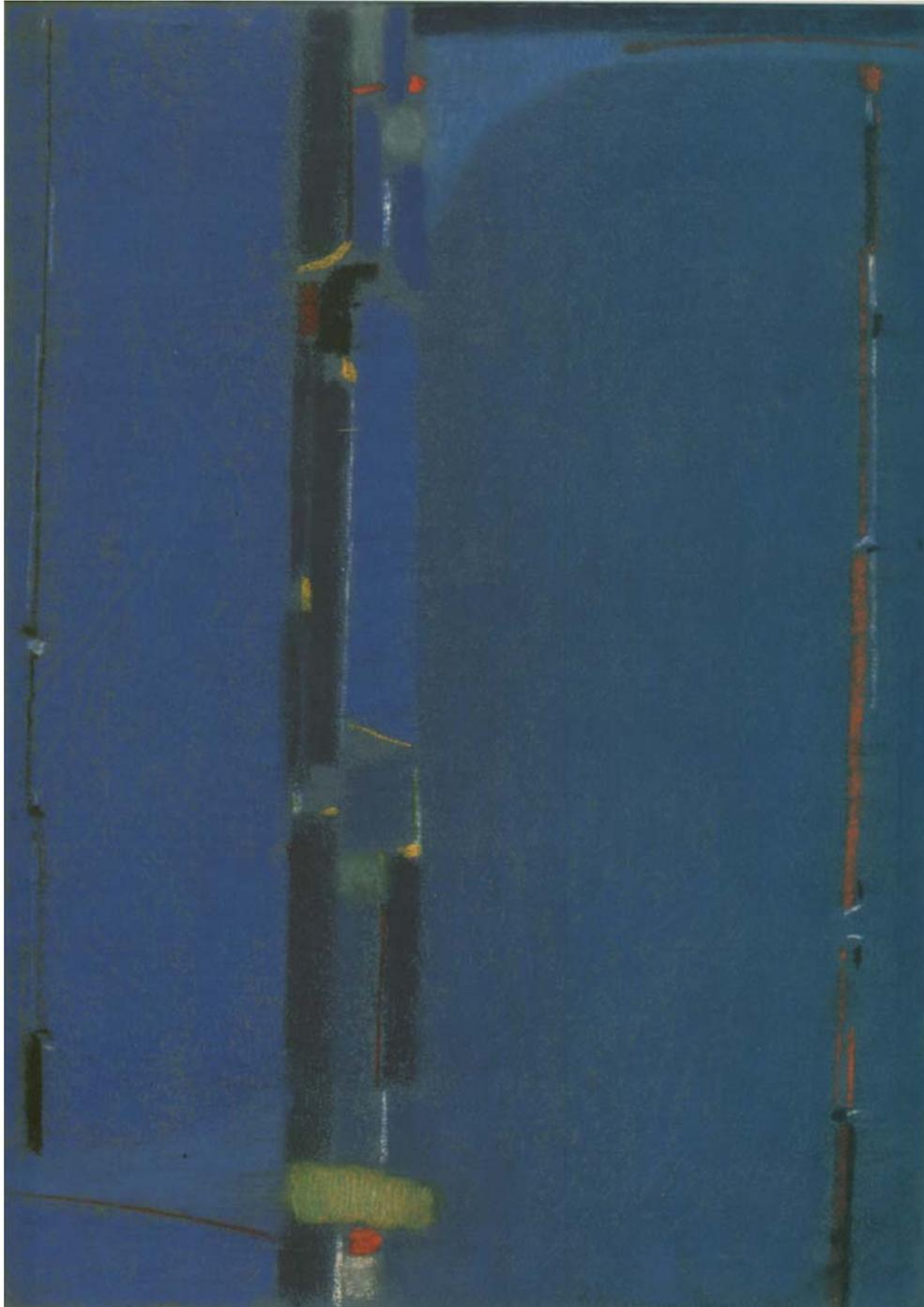
5.4. Die Entwicklung ab 1964

Bei der Suche nach der Bedeutung der „Strukturbilder“ in Bezug auf das Gesamtwerk ist unter anderem zu berücksichtigen, welche Erfahrungen und Sensibilisierungen in den weiteren Verlauf der Werkgenese Ackermanns eingeflossen sind. Unter diesem Gesichtspunkt möchte ich in anschließend auf die jüngeren Bildfindungen eingehen, welche in der Zeit nach 1964 das Schaffen Ackermanns dominierten. Viele dieser Bilder gehören in den Bereich des „typischen“ Ackermanns und zeigen wieder eine Betonung der umgrenzten Fläche, allerdings in anderer Art. An einzelnen Beispielen soll belegt werden, welche Bezüge sich zu den „Strukturbildern“ feststellen lassen.

Daneben entstanden noch in den Jahren nach 1964 vereinzelt „Strukturbilder“. Solche Rückbezüge tauchen im Gesamtwerk Ackermanns unabhängig vom Bildthema immer wieder auf und begründen sich darin, dass Ackermann seine Kunst zum großen Teil als zeitlos empfand. Dies bedeutet, dass der zeitlose Anteil an erarbeiteten Bildfindungen für ihn auch in späteren Jahren noch Gültigkeit hatte und in die aktuelle künstlerische Arbeit eingebracht werden konnte. Einige exemplarische Werke sollen untermauern, dass sich die „Strukturbilder“ nicht nur auf eine Werkphase eingrenzen lassen.

5.4.1. Farbsensibilisierung in den Farbflächen

Eine gesteigerte Sensibilität für feine vibrierende Flächen lässt sich in der Pastellmalerei in der ersten Hälfte der sechziger Jahre erkennen. Das feine Gespür für das filigrane Oszillieren in den Flächen verband sich mit feinsten



109.
 Max Ackermann
 „Rom“ (1964) ACK5150
 Pastell auf grauem Papier
 49,0 × 35,0 cm

Nuancierungen, die nur in der Pastellmalerei möglich sind. Exemplarisch zeige ich „Rom“ (Abb. 109) von 1964, in dem einige Aspekte wiederzuerkennen sind, die in den „Strukturbildern“ deutlich wurden. Zum einen sehen wir wieder den Bildkanon der „Überbrückten Kontinente“ anklingen in Form der beiden großen Flächen links und rechts des vertikal

das Bild überspannenden Akzentturms, allerdings unter Verzicht von amorph modellierten Formen oder Lineamenten. Zum anderen kann man eine besondere Behutsamkeit und Sensibilität für den Klang der beiden großen Flächen beobachten. In der Art, wie Ackermann diese Flächen zu einem komplexen Klingen bringt, zeigt sich seine durch die „Strukturbilder“ gewonnene Erfahrung. Die beiden Flächen sind nicht deckend, sondern mit geringem Druck transparent hingehaucht, so dass sich das feine und lebendige Relief der Papieroberfläche in einer filigran lasierenden Struktur abzeichnet. In dieser Art sind tonal variierte Farbtöne übereinander gelegt. Das Blaugrau des Papiers und die minimal abgestuften Farbschleier verschmelzen jeweils zu einer in sich zart vibrierenden Fläche. Gleichzeitig werden diese Felder von außen, von den Bildseiten und von dem Akzentturm im Zwischenbereich her aufgeladen durch kontrapunktisch stark kontrastierende Farbsplitter. Ohne weiter ins Detail gehen zu müssen, kann man in der Flächengestaltung Aspekte feststellen, die wir von den „Strukturbildern“ kennen.

Das gezeigte Pastell ist während Ackermanns Aufenthalt als Stipendiat in der Villa Massimo in Rom entstanden. Die dort gemalten Pastelle werden von Ackermann-Kennern als Höhepunkt seiner Pastellmalerei verehrt. Ralph Merten bezeichnet diese Pastelle als „Römische Serie“¹⁹⁴. In dieser Werkgruppe, so schreibt er, „... *irisiert Ackermann in den Rom-Pastellen den Bogen seines künstlerischen Lebenswerkes*“¹⁹⁵. Er begründet diese Auffassung mit der Beobachtung, dass Ackermann hier seine altbewährten Hauptthemen „Überbrückte Kontinente“ (von ihm bezeichnet als „Überbrückung“) und „Hymne“ (von ihm bezeichnet als „Farbturm“) in Erinnerung brachte. Außerdem sieht er den Einfluss einer neuen Farbsensibilität, wenn er formuliert: „... *Desgleichen fließen die formale Reduzierung der Binnenstruktur und die Komposition des Bildes von den Rändern her, die Ackermann in seinem Bestreben um eine Verabsolutierung der Farbe in den ‚Farbfeldbildern‘ entwickelt hat, in die stillen Flächen der*

¹⁹⁴ Merten, Ralph: Wirklichkeit der Farbe – Farbe der Wirklichkeit, Ackermann – Uecker. Stuttgart 1992. SS. 186-188.

¹⁹⁵ Ebenda. S. 187.

Rom-Pastelle ein. ¹⁹⁶ Wie Ackermann zu dem „*Bestreben um eine Verabsolutierung der Farbe*“ kam lässt Merten offen. Es ist anzunehmen, dass er die im Zuge dieser Forschungsarbeit im Max Ackermann Archiv entdeckten „Strukturbilder“ nicht kannte. Den Auslöser für die besondere Qualität dieser Pastelle führte er auf das besondere Erlebnis der Stadt Rom zurück. Merten schrieb: „*Sie [die Rom-Pastelle, Anm. des Autors] sind ein direkter, intendierter Reflex auf diese extraordinary Erfahrung [das Erlebnis des Rom-Aufenthalts, Anm. des Autors].*“ ¹⁹⁷ Und: „*Es ist die Umgebung, diese Wirklichkeit und die von ihr ausgelösten Empfindungen, die Ackermann befähigen, seine längst ausgefeilte Meisterschaft speziell im Umgang mit und in der Zelebrierung der Farbe ein weiteres Mal zu steigern.*“ ¹⁹⁸

Gabriele Schneider schließt sich dem an, wenn Sie in Ihrer Dissertation zu Ackermanns Rom-Pastellen schreibt: „*Während seines [Ackermanns, Anm. des Autors] Aufenthaltes als Ehrengast der Villa Massimo in Rom im Frühjahr 1964 läßt er seine bisherigen Bildfindungen Revue passieren, indem er im Pastell viele der bereits erprobten Möglichkeiten nochmals bearbeitet. So stellen die dort entstandenen sogenannten ‚Rompastelle‘ quasi eine Gesamtsumme seines bisherigen Schaffens dar und sind zugleich eine Zäsur auf hohem künstlerischem Niveau.*“ ¹⁹⁹

Aus diesen Äußerungen spricht eine Wahrnehmung der Rom-Pastelle als eine Art Wendepunkt oder Aufbruch in eine neue Werkphase, die durch die außergewöhnliche Erfahrung Roms und Italiens ausgelöst wurde. Diese Meinung kann sich sogar auf eine bekannte Passage aus Ackermanns Tagebuch stützen. Auf der Rückfahrt von Italien am 21. Juli 1964, vier Monate nach dem oben erwähnten Eintrag über den „Nullpunkt“, notierte er in seinem Tagebuch: „*Meine Rompastelle, die ich in der Villa Massimo in großer Zahl fertigte, sind der Anfang meines Finales der ausklingenden Epoche.*“ ²⁰⁰

¹⁹⁶ Ebenda. S. 187.

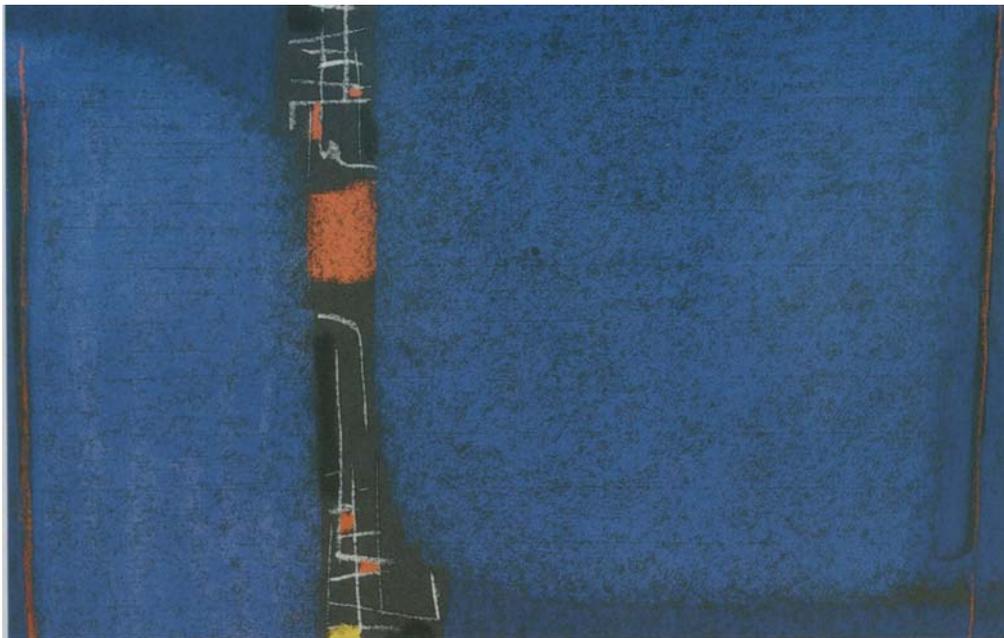
¹⁹⁷ Ebenda. S. 186.

¹⁹⁸ Ebenda. S. 187.

¹⁹⁹ Schneider 1999. S. 237.

²⁰⁰ Zitiert nach: Tittel, Lutz: Max Ackermann – Pastelle. In: Katalog: Max Ackermann, Pastelle. Galerie Döbele. Ravensburg 1987. S. 5.

Bei aller Wertschätzung der Rom-Pastelle möchte ich doch deren apostrophierte Rolle als „Anfang“ einer neuen Entwicklung hinterfragen. Man sollte zunächst auf die erhaltenen Pastelle schauen und differenzieren. Die euphorische Beurteilung der Rom-Pastelle im Allgemeinen und die ungenaue erfasste Dauer eines Romaufenthaltes führte dazu, dass zumeist alle auf 1964 datierten Pastelle mit dem Titel „Rom-Pastell“ geadelt wurden. Tatsächlich hielt sich Ackermann von April bis Juni 1964 in Rom auf und machte danach eine Rundreise in Italien bis er Ende Juli wieder nach Stuttgart zurückkehrte. Nur in dem genannten Zeitraum können also Rom-Pastelle entstanden sein.



110.
Max Ackermann
„14.3.64“ (1964)
Pastell auf schwarzem Papier
31,0 × 48,5 cm

Eine Arbeit, die irrtümlich als Rom-Pastell bezeichnet wurde, möchte ich hier als Beispiel zeigen. Das Blatt ist datiert auf den 14. März 1964 und ist im Katalog der Ausstellung „Max Ackermann – Pastelle“ 1987 in der Galerie Döbele Ravensburg bezeichnet mit „Ohne Titel (Rom)“²⁰¹ (Abb. 110). Der Grund einer solchen irrtümlichen Zuordnungen liegt wohl

²⁰¹ Ebenda: Nr. 62 S. 58, Farbabbildung S. 59.

darin, dass das eigentlich vor der Rom-Reise entstandene Pastell dieselbe außerordentliche Sensibilität in der Behandlung der Farbflächen zeigt und in ähnlicher Weise die Themen „Überbrückte Kontinente“ und „Hymnen“ andeutet.

Wenn dieses Pastell, wie einige andere irrtümlichen Rom-Pastelle, vor der Reise nach Italien entstanden ist, dann kann man annehmen, dass der Wendepunkt in der Werkentwicklung hin zu derartigen Bildlösungen schon vorher anzusetzen ist, nämlich in der Schlussphase der „Strukturbilder“ in der ersten Hälfte der sechziger Jahre. Der oben veranschaulichte hochsensible Umgang mit Flächen und Farben, legt eine Entwicklungslinie nahe, die von den „Strukturbildern“ abgeleitet werden kann. Der von Ackermann erwähnte „Nullpunkt“²⁰², im Sinne einer mit den „Strukturbildern“ verbundenen Grenzerfahrung und Sensibilisierung, bietet sich eher an als entscheidender Angelpunkt, der zu den Pastellen des Jahres 1964 und den daraus hervorgegangenen Bildfindungen des Spätwerks führte sollte.

Diese Bewertung der in Rom entstandenen Werke soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass Ackermann dort tatsächlich eine hohe Anzahl äußerst sensibler Pastelle geschaffen hatte. Die Beschränkung auf das Pastell ist mit hoher Wahrscheinlichkeit auf einen praktischen Grund zurückzuführen. Es ist anzunehmen, dass der 76-jährige Ackermann für einen dreimonatigen Aufenthalt mit anschließender Rundreise leichtes Gepäck bevorzugte, ohne die Platz raubenden und schweren Utensilien für Ölmalerei, wie Leinwände, Keilrahmen, Palette und Farbtuben mitzuführen. Die während dem Italien-Aufenthalt entstandenen zahlreichen Pastelle vertieften die bis dahin in diesem Medium erreichten Bildfindungen. Es ist gut möglich, dass sich Ackermann in der Konzentration auf diese Maltechnik bewusst wurde, dass die Arbeit mit Farbkreide im kleinen Format auf Papier ihm eine Qualität ermöglichte, die er vorher in keiner anderen Technik erreicht hatte. Diese Erkenntnis könnte der Grund für sein zitiertes Diktum vom „*Anfang meines Finales*“²⁰³ sein. Jedenfalls entstanden nach der Rückkehr in Stuttgart

²⁰² Siehe Seite 185.

²⁰³ Siehe Seite 189.

Ölbilder, die wie eine Übersetzung von Pastellen ins große Format der Leinwand wirken.

Ein Beispiel ist das hier abgebildete Gemälde „28.X.1964“ (Abb. 111, S. 180). In diesen Bildern lässt Ackermann den mittigen Akzenturm weg. Die besondere Qualität, die Ackermann zur Übertragung ins große Leinwandformat bewog, lag in der Beschaffenheit der Farbfelder, deren transparente tonal vibrierende Strukturen und deren Beeinflussungen durch äußere Farbsplitter.



111.
Max Ackermann
„28.X.1964“ (1964) ACK4275
Öl auf grober Leinwand
100,0 × 120,0 cm

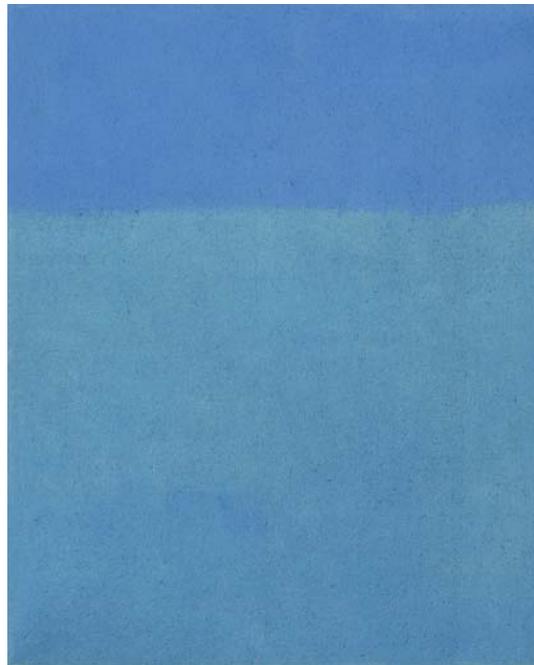
Die Hinwendung und Sensibilisierung zu solchem Raffinement im Umgang mit Farbflächen und deren Strukturen hatte sich Ackermann in seinen „Strukturbildern“ erarbeitet. Die daraus entwickelte Qualität seiner Pastelle lässt sich, wie wir sehen konnten, bereits vor seiner Reise in die italienische

Hauptstadt an einigen Beispielen feststellen. Die Erlebnisse der Reise, die Konzentration auf das Malen mit Farbkreiden auf Papier und der Abstand vom häuslichen Alltag brachten sicher eine geistige Klärung im Hinblick auf seine Arbeit. Es scheint, als wäre sich Ackermann bewusst geworden, was er empfindend bereits erarbeitet hatte.

Daneben nimmt Ackermann nach seiner Rückkehr aus Italien in einigen Ölbildern noch den Gedanken des vor der Abfahrt im Tagebuch notierten Gedankens des „Nullpunkts“ wieder auf. Man hat den Eindruck, dass er die Grenze im Bereich der Monochromie und der Formaflösung noch nicht ganz ausgelotet hatte. Es entstehen einige Gemälde, wie das hier abgebildete „4. Mai 1966“ (Abb. 112) und das unbezeichnete Bild ACK5780²⁰⁴ (Abb. 113), die wie der Versuch wirken, den radikalen Ansatz aus der Bleistiftskizze mit der Notiz „Auf zwei Formen angewiesen“ (Abb. 36, S. 76) auf Leinwand zu bannen. Diese Bilder zeigen nur zwei Farbfelder, in denen ein leises duales Spannungsverhältnis wahrnehmbar ist.



112.
Max Ackermann
„4. Mai 1966“ (1966) ACK5251
Öl-Tempera auf Rupfen
65,0 × 50,0 cm



113.
Max Ackermann
Ohne Titel (um 1966) ACK5780
Öl-Tempera auf Leinwand
150,7 × 121,0 cm

Die beiden Flächen beruhen auf dem selben Grundton und sind jeweils im Farbkreis in entgegengesetzter Richtung „dividiert“ abgetönt. In dem Ölbild ACK5780 (Abb. 113, S. 193) ist Hellblaugrau abgetönt oben ins Rötliche und unten ins Gelbliche. Der Kontrast in „4. Mai 1966“ (Abb. 112, S. 193) ist zwar größer, aber doch ähnlich aufgebaut. Nehmen wir ein etwas dunkleres Blaugrau als Ausgangsfarbe an, dann ist in dem schmalen Feld rechts Rot eingemischt, was ein gedämpftes Violett ergibt, und links Gelb, was zu einem dunklen Türkis führt. Je länger man sich auf die Bilder einlässt findet man weitere Gegensätze, die sich ausgleichen, zum Beispiel: gleichmäßig gestrichen und malerisch aufgelockert oder deckend und transparent. Auch diese Bilder bringen zart und leise in Einfachheit und Schlichtheit Ackermanns tief empfundenenes geistig-ethisch und künstlerisches Gespür für das Ausgleichende zum Ausdruck.

Mit diesen Werken scheint Ackermann einen Schlusspunkt seiner Auseinandersetzung zur Auflösung und Vermeidung von Formen zu setzen. Gleichzeitig geht die Entwicklung ab 1965 in eine andere Richtung.

5.4.2. Entwicklung ab Mitte der sechziger Jahre

Ackermanns Drang zu gesteigerter Schlichtheit und sein Streben alles Überflüssige wegzulassen führte ihn in seiner künstlerischen Entwicklung zu Bildern, in denen auf anthrazitfarbenem Grund leise, farblich zurückhaltende Formakzente gesetzt sind. Diese Bilder aus der Zeit Ende 1965 und Anfang 1966 scheinen die Präsenz von konturierten Flächen noch zu dämpfen. In den Bildern des Jahres 1966 und in der darauf folgenden Phase der Acrylbilder bis ins Jahr 1972 steigern sich die Farbflächen und deren Silhouetten zu den dominierenden Gestaltungsmitteln.

²⁰⁴ Aufgrund der in gleicher Weise radikalen Beschränkung auf zwei Flächen kann man mit hoher Wahrscheinlichkeit für ACK5780 etwa dieselbe Entstehungszeit wie „4. Mai 1966“ annehmen.

Zum besseren Verständnis möchte ich drei Tafeln zeigen, die in drei aufeinanderfolgenden Tagen vom 15. bis 17. Dezember 1965 entstanden sind. Das Bild „16.XII.65“ (Abb. 115) beschränkt sich auf eine Akzenttürmung in neutralen Grautönen, Weiß oder Schwarz. Dagegen stellen die anderen beiden Gemälde „15.XII.65“ (Abb. 114) und „17.XII.65“ (Abb. 116) ein Türmen von Formen zur Schau, die sich durch die Abtönung der Farben Rot und Blau ins Grau noch zurückhaltend präsentieren.



114.
Max Ackermann
„15.XII.65“ (1965)
ACK4997
Öl auf Karton
48,0 × 11,8 cm



115.
Max Ackermann
„16.XII.65“ (1965)
ACK4994
Öl auf Karton
48,5 × 11,8 cm



116.
Max Ackermann
„17.XII.65“ (1965)
ACK4996
Öl auf Karton
48,0 × 11,8 cm

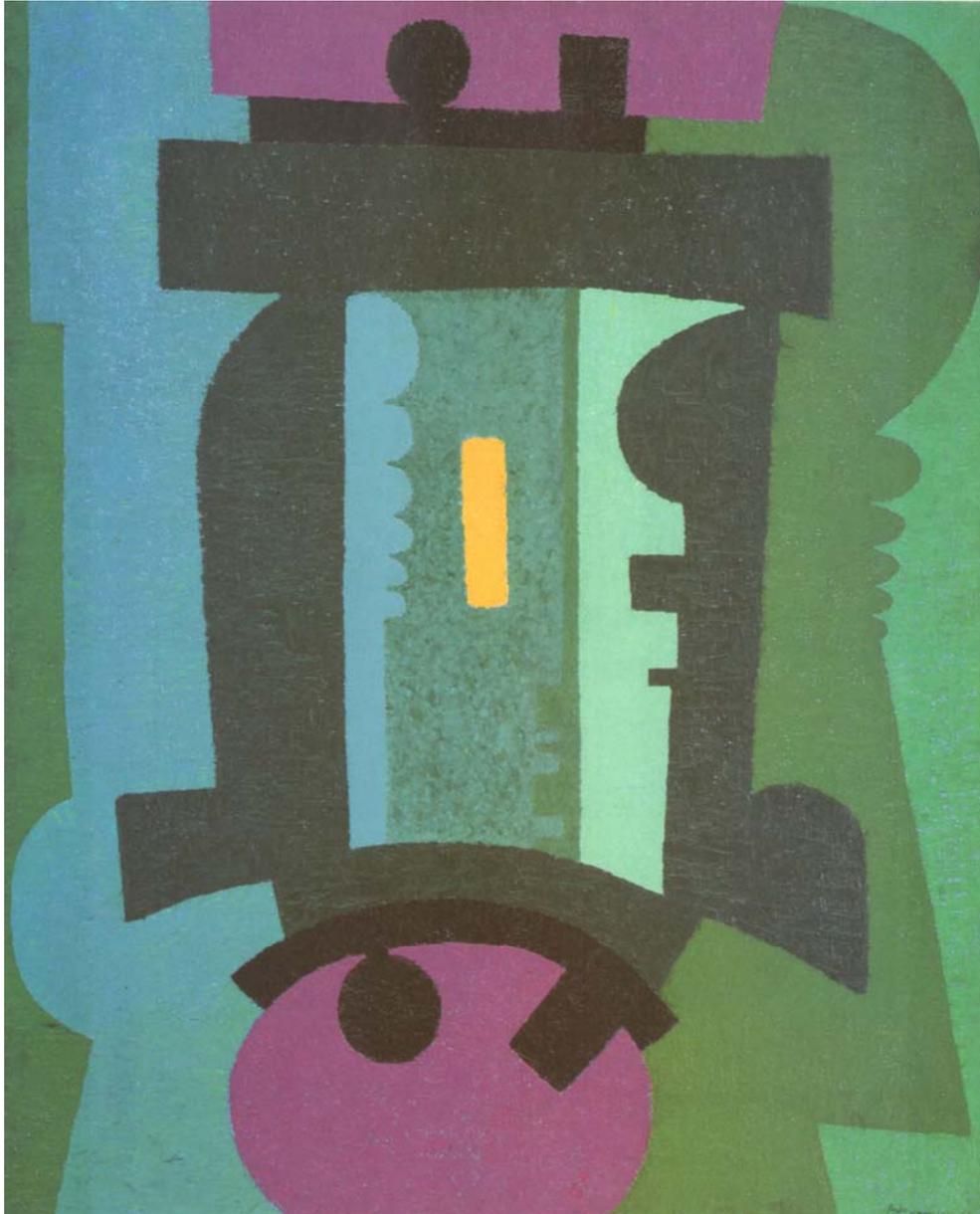
Das langgezogene Hochformat lässt auf den Seiten der getürmten Formen keinen Platz mehr für weit ausholende Flächen, in die durch äußere Akzente hineingewirkt werden könnte. Man fühlt sich an die aufstrebenden Kompositionen der „Hymnen“ erinnert. Doch es fehlt das Drängen der Komposition nach oben hinaus. Statt dessen ist die senkrechte Komposition eingespannt zwischen einem oberen und unteren Abschluss, jeweils durch einen rotgrauen Akzent markiert. In der unteren Bildhälfte von „17.XII.65“ (Abb. 116, S.195) wird durch zwei aneinandergesetzte, spitz zulaufende Halbkreisbögen ein Rotieren angedeutet. Diese kreisförmige Bewegung sollte in den folgenden Jahre zu einem formatfüllenden Hauptthema avancieren. Vieles ist in diesen zurückhaltenden Tafeln angelegt, was in monumentaler Form und in fanfarenhaften Klängen die Acrylbildern der folgenden Jahre dominieren wird: Das stelenartige Format, das polare Einspannen zwischen oben und unten und das Formthema „Rotation“.

In den Bilder der Jahre 1966 bis 1972, die Ackermann mit der für ihn neuen Acrylfarbe malte, dominieren kontrastreiche Farbflächen und scharfkantige Silhouetten. Man kennt Beispiele dieser Epoche aus den Katalogen der großen Ackermann-Retrospektiven²⁰⁵. Einen Schwerpunkt auf diese damals aktuellen Acrylbilder legte 1969 die Ausstellung in der Goodspeed Hall in Chicago 1969.²⁰⁶ Gabriele Schneider widmete in ihrer Dissertation den Acrylbildern ein Kapitel und erbrachte erstmals einen groben Überblick über diese Werkgruppe.²⁰⁷ Wer eine Ahnung von der Vielgestaltigkeit des Schaffens dieser Jahre bekommen möchte, dem sei der Katalog der Ausstellung „Kraft-Feld-Farbe“ aus dem Jahr 2005 empfohlen.²⁰⁸ Die Ausstellung konnte die bis dahin ungeahnte Vielfalt der bildnerischen Produktivität, die das Malen mit Acrylfarben hervorbrachte, nur andeuten. Ich möchte mich im Anschluss auf Beispiele aus dem Bereich der Acrylbilder konzentrieren, in denen sich Bezüge zu den „Strukturbildern“ herstellen lassen.

²⁰⁵ Siehe: Langenfeld 1972, Retrospektive Stuttgart 1987, Retrospektive Friedrichshafen 2004.

²⁰⁶ Ackermann, Max: Katalog: Max Ackermann, Goodspeed Hall Chicago. Mit einem Text von Dieter Hoffmann. Frankfurt 1969.

²⁰⁷ Schneider 1992. S. 241 ff.



117.
 Max Ackermann
 „20.X.-17.XII.1968“ (1968) ACK0137
 Acryl auf Sackleinwand
 150,5 × 120,0 cm

Ein viel beachtetes Werk ist „20.X.-17.XII.1968“²⁰⁹ (Abb. 117). Es wurde ausgestellt, sowohl in der erwähnten Chicagoer Ausstellung, als auch in der Retrospektive zum 100. Geburtstag in Stuttgart und Höchst.

²⁰⁸ Katalog: Max Ackermann 1887 – 1975 Kraft-Feld-Farbe. Galerie Roswitha und Markus Döbele, Dettelbach 2005. SS. 8-15.

²⁰⁹ Das Acrylbild wurde von Dieter Hoffmann im Katalog zur Ausstellung in der Goodspeed Hall Chicago (a.a.O. Anm. 206) mit dem Titel „Garten der Hesperiden“ betitelt. Auf der Rückseite des Bilds ist nur der Entstehungszeitraum angegeben. Ich möchte mich an die eingangs erwähnte Gepflogenheit Ackermanns halten, das Entstehungsdatum als Titel zu verwenden.

Gabriele Schneider und Dieter Hoffmann gehen in Ihren Beschreibungen der Acrylbilder im Allgemeinen und bei diesem Werk im Besonderen ausschließlich auf die kontrapunktischen Formzusammenhänge ein, ohne die Feinheiten der Farbklänge und die filigrane Feinstruktur der Flächen zu beachten.²¹⁰

Diese leisen Qualitäten offenbart erst der zweite Blick. Dann fällt ins Auge, dass die Farbflächen nicht mit dem Pinsel gemalt, sondern derartig gespachtelt sind, dass man immer wieder dazwischen die graue Grundierung durchscheinen sieht. Die gesamte Bildfläche ist auf diese Weise von einem gleichförmig rhythmischen Relief überzogen in dem gleichzeitig das Vibrieren zwischen Farbe und Grundierung mitschwingt. Eine Steigerung entfaltet sich in der Fläche, die das mittige gelborange Rechteck umgibt. Hier schillert eine Struktur aus verschiedenen Abtönungen zwischen Graugrün gelb und Grautürkis. Dabei werden wieder Erinnerungen an die „dividierten“ Vibrationen der „gewobenen“ Flächen wach. Sie wirken wie ein Mikrokosmos, der eingebunden ist in den Makrokosmos der kontrapunktisch profilierten Farbflächen. Der gleichmäßige Wechsel von Kalt und Warm sowie Hell und Dunkel in den grünen Silhouetten wird überlagert von der Spannung eines Komplementärkontrasts, aufgebaut von den mittigen violetten Flächen oben und dem gelben Rechteck in der Mitte. Einen derartigen Spannungsaufbau können wir in den monochromen Farbflächen beobachten, die durch kontrastierende Farbsplitter von außen aufgeladen werden.

Das geschärfte Bewusstsein für die gegenseitigen Hineinwirkungen von Farbflächen eröffnet dem für die feinen Farbwerte sensibilisierten Betrachter die Wahrnehmung vielfältiger simultaner Farbbeeinflussungen. Wenn man den Blick länger auf die fensterartige dunkelgrüngraue Fläche richtet, erscheint die Fläche an manchen Stellen minimal abgetönt: mal ins Gelbliche, mal ins Bläuliche. Es ist anzunehmen, dass dieser virtuose Umgang mit den Möglichkeiten des Simultankontrasts eine Folge der Sensibilisierung für dieses Phänomen durch die „Strukturbilder“ ist.

²¹⁰ Schneider 1992, S. 255. Dieter Hoffmann: A.a.O. (siehe Anm.206) S. 62.

Solche Bezüge ließen sich in ähnlicher Weise an vielen Acrylbildern aufzeigen.

Des Weiteren möchte ich einige Beispiele anführen, die andersartige Bezüge zeigen. Es handelt sich dabei nicht um Arbeiten auf Leinwand, sondern auf Pappen mit Maßen zwischen 37,0 x 31,0 cm und 33,0 x 24,0 cm. Solche Tafeln waren für Ackermann eine Art malerisches Tagebuch, denn er produzierte fast täglich und versah dies mit dem Tagesdatum. Einige Beispiele aus diesem Bestand sollen zeigen, dass das Malen mit Strukturen in dienender Form auch für den späten Ackermann an manchen Tagen zum Repertoire gehörte. Hier sind die beiden Acryltafeln „22.V.1970“ (Abb. 118) und ACK3898 (Abb. 119) abgebildet.



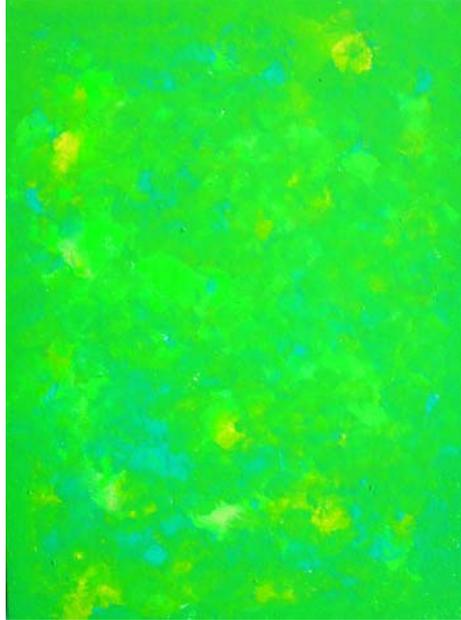
118.
Max Ackermann
„22.V.1970“ (1970)
Acryl auf Karton
33,5 × 24,5 cm



119.
Max Ackermann
Ohne Titel (um 1970) ACK3898
Acryl auf Karton
33,5 × 24,5 cm



120.
Max Ackermann
Ohne Titel (um 1968) ACK5791
Acryl auf Karton
33,5 × 24,5 cm



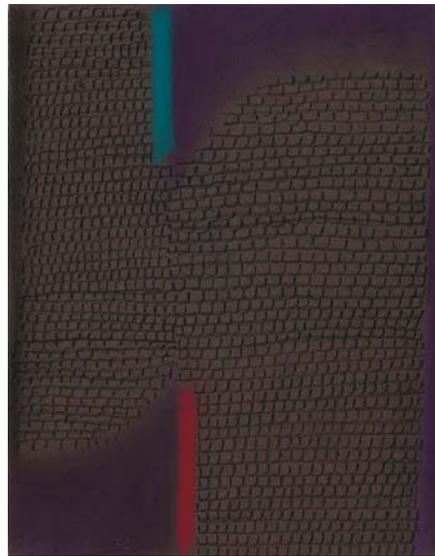
121.
Max Ackermann (1887-1975):
„17.7.68“ (1968)
Acryl auf Karton
33,5 × 24,5 cm

Unter diesen Tafeln finden sich einige, die sich als Rückgriff auf die „Strukturbilder“ zeigen und deshalb in dem angegliederten Verzeichnis mit aufgenommen wurden. Stellvertretend für die dort geführten Tafeln möchte ich hier ACK5791 (Abb. 120) und „17.7.68“ (121) anführen.

In den letzten Lebensjahren Ackermanns von 1972 bis 1975 zwang ihn die körperliche Konstitution wieder zu einer Konzentration auf die Pastellmalerei. In diesem Medium ließ er während seinen letzten Jahren die großen Bildthemen seines Gesamtwerks nochmals anklingen. Diese Rückbezüge gepaart mit einer ungebrochenen, aus dem Aktuellen gespeisten Gestaltungskraft bringen unter anderem Erinnerungen an die „Strukturbilder“. Zwei Beispiele sollen die Ausführungen zum Spätwerk abrunden: ACK5616 (Abb. 122, S. 201) und ACK5619 (Abb. 123, S. 201). Sie zeigen, dass die in den „Strukturbildern“ gewonnenen Sensibilisierungen nicht vergessen waren und den späten Ackermann in seiner letzten Werkphase im Pastellformat noch zu neuen Bildfindungen beflügelten.



122.
Max Ackermann
Ohne Titel (1974) ACK5616
Pastell auf Papier
48,3 × 31,3 cm



123.
Max Ackermann
Ohne Titel (1973) ACK5619
Pastell auf Papier
32,5 × 25,0 cm

Der Blick auf die Werkentwicklung der Zeit nach 1964 konnte aufzeigen, dass Ackermann nach der Hauptphase seiner „Strukturbilder“ die gewonnene Erfahrung weiterhin nutzte. Die Sensibilisierung für Schlichtheit und zarteste Farbnuancierungen und die Erfahrung mit den Möglichkeiten der Malerei ohne Formmodellierungen sind in späteren Werken, die dem „typischen“ Ackermann zuzuordnen sind, wahrnehmbar.

5.5. Zusammenfassung

Mit Blick auf das Gesamtwerk Ackermanns konnte zuerst eine Entwicklung deutlich gemacht werden, die zu den Strukturbildern führte. Diese zeigt sich als eine Tendenz, Formen aufzulösen und malerische Techniken jenseits geometrischer oder amorpher Abstraktion zu suchen. Seine Entdeckungsreise begann im Bereich der Zeichnung bei den Blindzeichnungen des Jahres 1914 und den kalligraphischen Zeichen am Ende der dreißiger Jahre, in denen das bewusste Komponieren

zurückgedrängt und ein unbewusst meditatives Ausfließen forciert wurde. Im Bereich der Malerei waren ab 1914 Bilder belegbar, in denen Strukturen dienend einzelne Formen akzentuieren. In den darauf folgenden Jahren haben solche strukturierten Flächen zugenommen und um 1940 zeigen sich erste Bilder, in denen alle Formen durch Struktur rhythmisiert sind. Schon vorher waren erste experimentelle Tafeln entstanden, die gänzlich ohne geometrische oder amorphe Formen auskamen und welche die Möglichkeiten der Beschränkung auf rhythmische Farbakzente ausloten. Zeichnungen ab Mitte der dreißiger Jahre zeigen eine zunehmendes Interesse an einer skripturalen Rhythmisierung der Bildfläche. Erkenntnisse dieser Versuche fließen bereits 1938 in eine der wichtigen Bildthemen Ackermanns, die „Zeichen“, ein. Schon dabei wurde deutlich, dass die sinnlichen und lyrischen Qualitäten der Strukturgestaltung im leisen und sensiblen Bereich liegen und deshalb meist unbeachtet blieben. Das Kriegsende brachte mit dem Aufenthalt Willi Baumeisters im Atelier Ackermanns nochmals ein intensives Experimentieren. Die dabei entstandenen Tafeln zeigen bereits eine gewisse Sicherheit im Umgang mit einer Malerei ohne Formen. Auf diese Weise konnte ein Entwicklungsstrang vom Frühwerk hin zu den „bewegten Flächen“ der fünfziger Jahre dargelegt werden.

Innerhalb der Hauptphase der „Strukturbilder“ von 1954 bis 1964 trat eine fließende zeitliche Abfolge von den „bewegten“ über die „gewobenen“ bis hin zu den „monochromen“ Flächen zutage. Die dabei gewachsene Sensibilität für die Lyrik des Schlichten und das gewonnene Verständnis für die Verabsolutierung der Farbe sind charakterisierend für die nach 1964 entstandenen Werke. Gleichzeitig sahen wir auch nach 1964 vereinzelte „Strukturbilder“.

Die Qualitäten der „Strukturbilder“ zeigen sich an vielen Werken des „typischen“ Ackermanns in einem sehr leisen und sensiblen Bereich. Hier kann man eine hintergründige, in die Genese des Gesamtwerks Ackermanns eingeflochtene Entwicklungslinie feststellen.

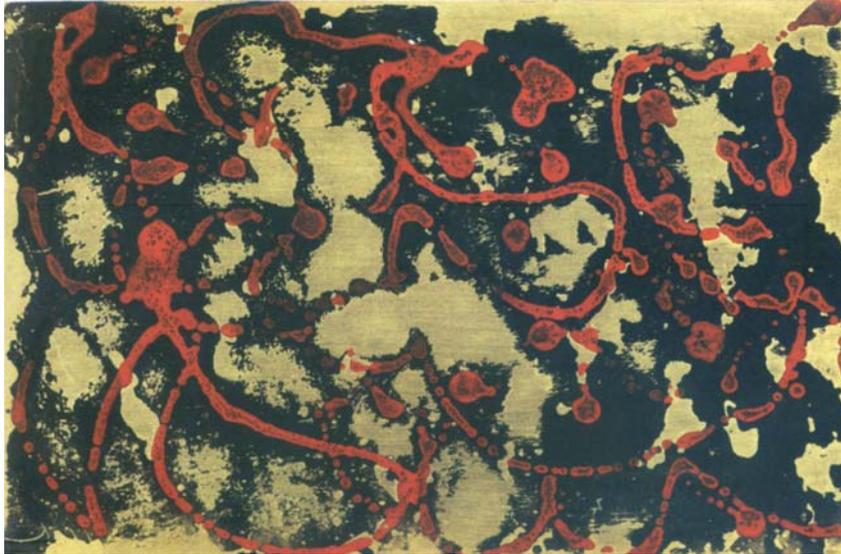
6. Vergleiche von Bildern Max Ackermanns mit Beispielen informeller und monochromer Malerei

Bis hierhin war der Blick vor allem auf Ackermanns künstlerische und geistige Welt gerichtet. Bezüge darüber hinaus, zur informellen und monochromen Malerei, blieben im Allgemeinen.

Manche feine Unterschiede und Gemeinsamkeiten, erweisen sich erst im direkten Vergleich mit ähnlich scheinenden Werken. Dies gilt auch für die „Strukturbilder“, die ich auf den folgenden Seiten einigen Beispielen der zeitgleichen Kunsttendenzen gegenüberstellen werde. Auf diese Weise wird sich zeigen, ob und, wenn ja, wie Ackermann mit den „Strukturbildern“ eine eigene künstlerische Position in der zeitgenössischen Kunst markieren konnte.

Die Konzentration auf das Thema dieser Arbeit verlangt, den Blick auf Ackermanns Werke zu intensivieren. Es kann an dieser Stelle nicht Aufgabe sein, über das Betrachten der Vergleichsbilder hinauszugehen und die Ausführungen auf Lebenswerk oder biographische Einzelheiten der herangezogenen Künstler auszuweiten. Die angegebenen Literaturhinweise werden demjenigen, der sich informieren will, weiterhelfen.

**6.1. Experiment zu „Modulation und Patina“ von Willi Baumeister
und „Bewegung“ von Max Ackermann**



124.
Willi Baumeister
Experiment zu „Modulation und Patina“ (zwischen 1940 und 1944)
Lackfarben auf Aluminiumblech, teilweise aufgeträufelt
20,0 x 30,0 cm



125.
Max Ackermann
„Bewegung“ (1945)
ACK4464
Öltempera auf Faserplatte
56,5 x 44,5 cm

Der erste Vergleich bezieht sich auf eine stark experimentell ausgerichtete Werkphase der beiden herangezogenen Künstler. Auf der einen Seite sehen wir ein Werk von Willi Baumeister, das im Zuge der Arbeit an der Publikation „Modulation und Patina“ (Abb. 124, S. 204) zwischen 1940 und 1944 im Auftrag von Dr. Kurt Herberts in Wuppertal entstanden ist.²¹¹ Auf einer Aluminiumplatte wurden in lockeren Abständen mit schwarzem Lack Flecken aufgetragen. Diese Flecken sind im rechten Bildbereich scharfkantig, im linken dagegen unscharf, als ob das Schwarz durch Tupfen wieder abgenommen worden wäre. Darüber wurde in Rotorange geträufelt, wobei ins Auge sticht, dass sich die Tropfenbahnen fast nur über die schwarz gefärbten Stellen legen. Die schwarzen Ausblühungen in den roten Flecken lassen vermuten, dass die rote Farbe etwas verdünnt wurde. Die Überlagerung der drei Ebenen Grundfläche, schwarze Flecken und rote Tropfenbahnen verschmelzen zu einem in sich gleichmäßig rhythmisierten Ganzen, bei dem der lockere Charakter des Experiments und die Prägnanz der Zufallseffekte gewahrt bleiben. Dennoch scheinen vorsichtig lenkende Eingriffe in Form des Abtupfens in den schwarzen Stellen oder durch die bewusste Führung des Rots auf der schwarzen Farbe erfolgt zu sein, um eine bestimmte Idee von malerischer Rhythmik zu wahren. Die Wendungen der roten Tropfenbahnen, deren Anschwellen, Abschwellen oder Auslaufen in Flecklinien und deren Exponiertheit auf Schwarz haben etwas fast divenhaft Tänzerisches. In dieser Hinsicht geht das Werk über die experimentelle Inszenierung unwiederholbarer Modulationseffekte hinaus und verwandelt sich, ob gewollt oder nicht, zum Träger einer Idee. Wie bei vielen Tafeln der an „Modulation und Patina“ beteiligten Künstler ist es aus heutiger Sicht schwierig zu entscheiden, wo die Versuchssystematik aufhört und eine geistig-künstlerische Idee beginnt.

Während die am Lacktechnikum engagierten Künstler der experimentellen Ausrichtung des Projekts verpflichtet waren, hatte Ackermann für seine Versuche während dem Zweiten Weltkrieg nur seinem persönlichen künstlerischen Anspruch einer geistig-sinnlichen Synthese gerecht zu

²¹¹ Siehe Seite 162 f.

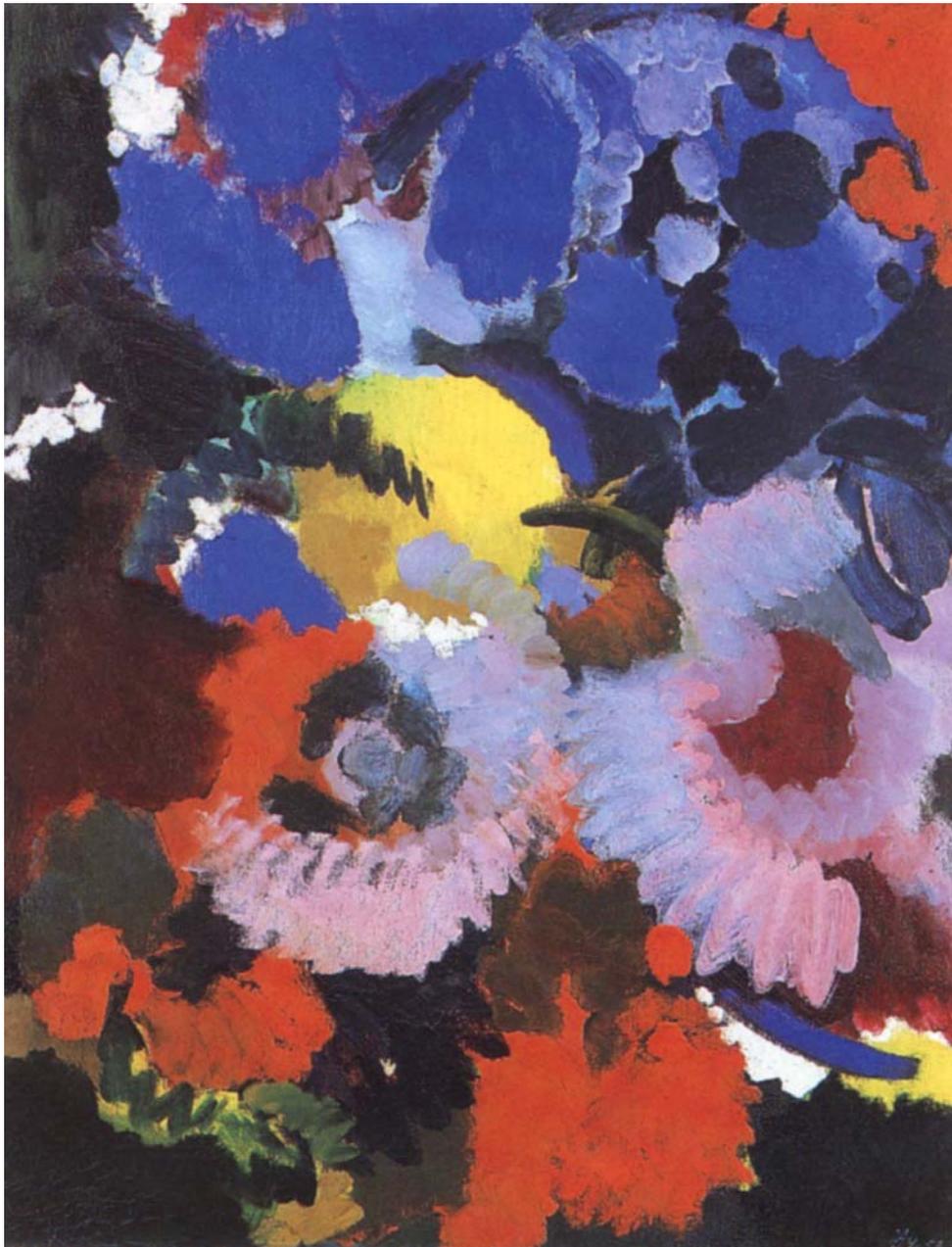
werden. Seine malerischen Mittel im Bild „Bewegung“ (Abb. 125, S. 204) unterschieden sich kaum von denen der gezeigten Tafel Baumeisters. Auch Ackermann tröpfelte und baute die Malerei in drei Schichten. Auf weißem, stellenweise leicht patiniertem Grund wurde mit weißer Farbe in vertikaler Richtung und darüber in verdünnter rotvioletter Temperafarbe getröpfelt. Diese runden Tropfen sind in einer gleichmäßig lockeren Dichte verteilt. Die Tropfenbahnen sind nicht in einer Bewegung über dem Bildträger aufgebracht, sondern verlaufen von einzelnen Tropfen aus in unterschiedliche Richtungen. Sie wurden demnach durch Blasen oder Drehen des Bildes geführt. Es entstand ein loser Linienrhythmus, der an einzelnen Punkten in dem Tropfenmuster verankert ist. Die Tafel von Ackermann besticht durch das Zurückgenommene, die Malerei wirkt schlicht und ist bemüht keines der Gestaltungselemente zu exponieren. Die Farbigkeit ist auf ein Violettrot und zwei Weißtöne reduziert. Auf gleichermaßen zurückhaltende, wie elegante Art wirkt die Oberflächenstruktur der weißen Tropfen auf dem leicht patinierten weißen Grund. Sie wird leise wahrgenommen als Relief an den Stellen, wo die leicht graue Patina der Grundierung tonal kontrastiert. Hinzu kommt, dass diese Tröpfelspuren des Malgrundes sich in der verdünnten Farbe der rotvioletter Tropfen hell vor dunkel abheben.

Ackermann zeigt in dieser Tafel keinerlei Unsicherheiten oder spürbare Vorbehalte gegenüber einer Maltechnik mit starken Zufallselementen, und sein Vorgehen ist höchst behutsam, aber in keiner Weise ängstlich. Es scheint so, dass er besonderen Gefallen gefunden hat, zu einem möglichst schlichten und leisen Ergebnis zu kommen. Der Titel auf der Rückseite der Tafel „Bewegung“ kann nur eine zart ausgependelte rhythmische Bewegung in sich sein. Man käme bei diesem Werk nie auf den Gedanken, den vereinzelt dünnen Tropfenlinien tänzerischen Charakter zuzuschreiben. Wenn man hier eine Analogie zu einer Form der Bewegung suchen wollte, würde man vielleicht eher an eine gleichförmige denken, wie das Hin- und her von Wasserpflanzen in leichtem Wellengang.

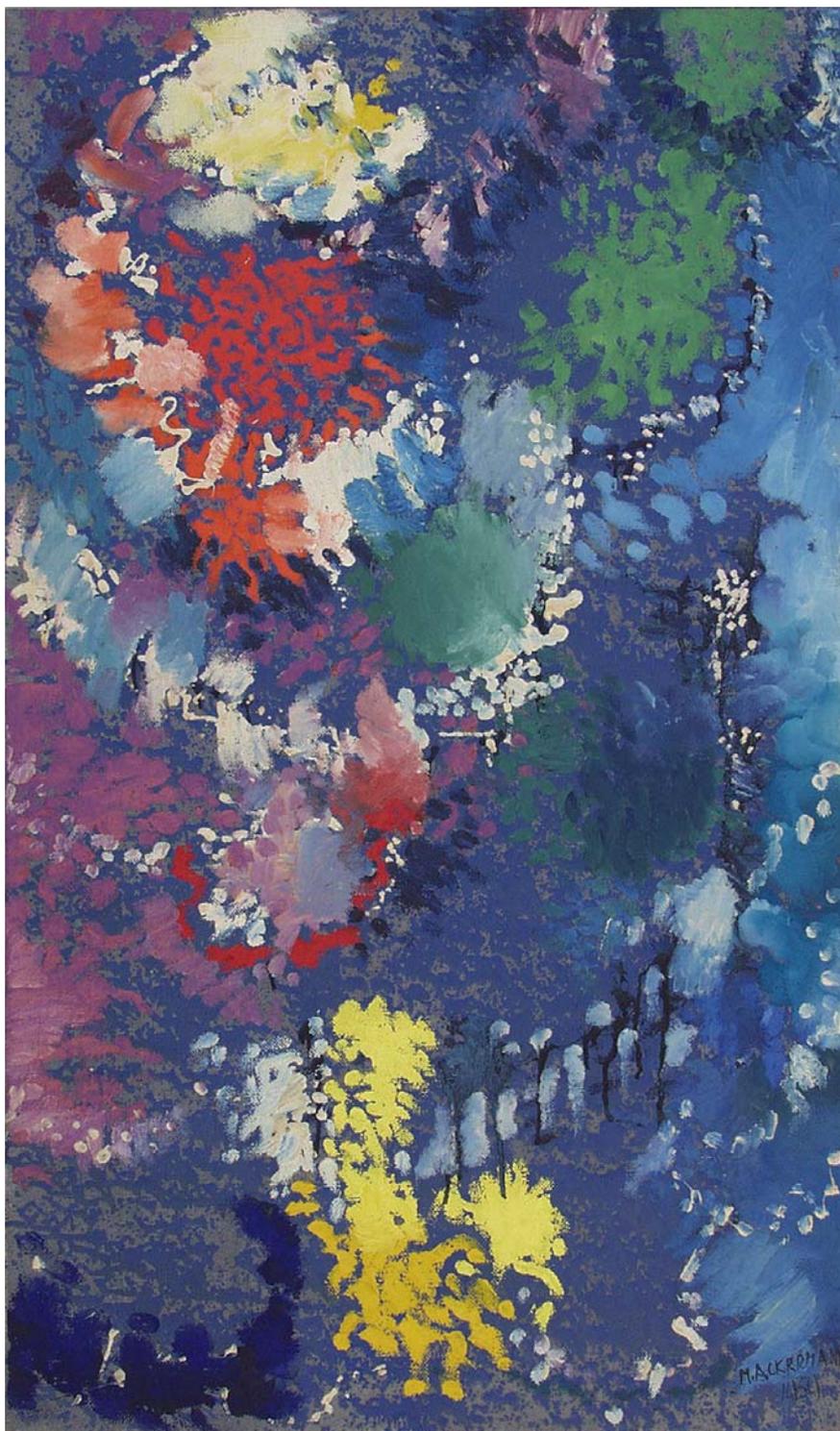
Dieser Vergleich zeigte bei beiden Künstlern ein ähnliche Offenheit für die beim Malen zufällig sich entwickelnden Akzente. Ackermann zeigte sich

behutsamer im Vorgehen und darauf bedacht, die leisen malerischen Werte präsent zu halten und den fragilen Ausgleich der entstandenen rhythmischen Akzente in der Waage zu halten. Auf diesen leisen Ackermann werden wir in den folgenden Vergleichen zu achten haben.

**6.2. „Akkord in Rot und Blau“ von Ernst Wilhelm Nay
und „An die Freude“ von Max Ackermann**



126.
Ernst Wilhelm Nay
„Akkord in Rot und Blau“ (1958) WVZ 883
Öl auf Leinwand
116,0 x 89,0 cm



127.
Max Ackermann
„An die Freude“ (1959) ACK4759
Öl / Tempera auf Leinwand
120,0 × 70,0 cm

Die Idee Ackermann und Nay zu vergleichen ist nicht neu. Schneider hat in ihrer Dissertation einen Vergleich angestellt zwischen dem Gemälde „An die Freude VII“ (ACK2015) von Max Ackermann aus dem Jahr 1958 und dem „Freiburger Bild“ Ernst Wilhelm Nays, das 1956 entstanden ist.²¹² Es ist fraglich, ob ein Vergleich zweier Werke, die in derart unterschiedlichen Kontexten entstanden sind, glücklich sein kann. Nays „Freiburger Bild“²¹³ war ein Auftragsbild und sollte die Rückwand der Eingangshalle des Chemischen Instituts der Universität Freiburg schmücken. Es entstand vor Ort in der Zeit von September bis November 1956 und hat ein Format von 2,55 Meter Höhe und 6,55 Meter Breite. Schon die monumentalen Maße dieses Gemäldes und das den Malprozess mit bedingende Eingehen auf den innenarchitektonischen Kontext erschweren einen Vergleich mit einem bedeutend kleineren Bild Ackermanns, die Maße sind 1,21 Meter Höhe auf 90 Zentimeter Breite, das ohne Zeit- und Raumvorgaben auf der Staffelei im Atelier entstanden ist. Ich möchte den Vergleich Schneiders nicht weiter diskutieren, da er uns an dieser Stelle nicht weiterbringt.

Stattdessen möchte ich durch einen anderen Vergleich Nay und Ackermann in Dialog treten lassen. Richten wir den Blick auf Nays Ölbild „Akkord in Rot und Blau“²¹⁴ (Abb. 126, S. 207) von 1958 und Ackermanns Gemälde „An die Freude“ (Abb. 127, S. 208) von 1959. Beide Werke haben annähernd dieselbe Größe, sind etwa gleichzeitig entstanden und haben einen ähnlichen künstlerischen Ansatz. Der malerische Prozess beruht beiderseits auf einem intuitiven Entwickeln von Farbklingen, die Spannungen aufbauen und auflösen. Eine Analogie zur Musik liegt nahe. Treffend hat es Werner Haftmann in seinem Buch über Nay formuliert. Ohne ausschließlichen Bezug zu „Akkord in Rot und Blau“, dieses aber einschließend, kann man unter der Farbbildung des Bildes lesen:

²¹² Schneider 1999. SS. 216-219.

²¹³ Informationen zum „Freiburger Bild“ Nays: Haftmann, Werner: E.W. Nay. Köln 1960. Erweiterte Neuausgabe Köln 1991. SS. 190-199.

²¹⁴ Zu diesem Bild existiert eine ausführliche Einführung von Max Imdahl in: Nay, Ernst Wilhelm: Akkord in Rot und Blau 1958. Stuttgart 1962. SS. 3-19.

*„Das sind eben nur Nuancen, sie zeigen aber einen Zustand des Eingestimmtseins des Menschlichen in die formende Klangfigur, die auch das ‚zufällig‘ Auftauchende, das ‚im Malen Gefundene‘ als Erscheinungsweise der Halluzination begreift und annimmt. Dieses anfängliche Führen und dann Sich-Führen-Lassen läßt die menschliche Haltung ahnen. Es ist die der Meditation, des intensiven Hörens auf einen Klang von innen, der dann als Melodie nach außen tritt und die Empfindung der Stunde als abgelöstes, selbständiges Formgebilde figuriert und bewahrt. Es ist die innere Gestimmtheit, aus der das entsteht, was wir die ‚chorische Strophe‘ oder das ‚Hymnische‘ nannten. ‚Setzen das Bild wie ein Tonsetzer ohne zur wissen, was das Bild hergeben würde und hergeben könnte‘ – so nennt Nay das Verfahren dieser Jahre. Ein Instrumentar wählen, einen Akkord setzen und dann die Instrumentierung beginnen und zusehen, wohin das Lied gelangt“.*²¹⁵

Ein musikalisches Vorgehen, wie es hier formuliert wurde, darf man bei Nay und Ackermann voraussetzen. Sogar der angeschlagene Farbakkord ist vergleichbar: Ein Spannungsaufbau von Rot und Blau löst sich durch Gelbakzente in einen harmonischen Mehrklang. Die über diesen künstlerischen Ansatz hinaus gehenden kleinen Unterschiede werfen ein Licht auf die jeweils andere Intuition und offenbaren Unterschiede der inneren Befindlichkeit oder, wie Haftmann formulierte *„läßt die menschliche Haltung ahnen“*.²¹⁶

Nays malerischer Vortrag ist in der Prägnanz und Massierung der Farben, kraftvoll. Die Grundfarben des Hauptakkords Rot, Blau und Gelb erscheinen flächig in Formen, die in unterschiedlicher Prägnanz als Scheibensegmente wahrzunehmen sind. Im oberen Bereich schweben blaue Flächen, unten Rot und leicht über der Bildmitte leuchtet eine teilweise überdeckte gelbe Scheibe. Zwischen den klaren Farbakzenten der Grundfarben bewirken Schwarz- und Dunkelbrauntöne im ständigen Wechsel von Warm- und Kaltabtönungen einen kraftvollen, das Bild durchwirkenden Rhythmus. Gleichzeitig steigert der starke Hell-Dunkel-Kontrast die Wirkung der klaren Farben.

²¹⁵ Haftmann, Werner: E.W. Nay. Köln 1960. Erweiterte Neuauflage Köln 1991. S. 211.

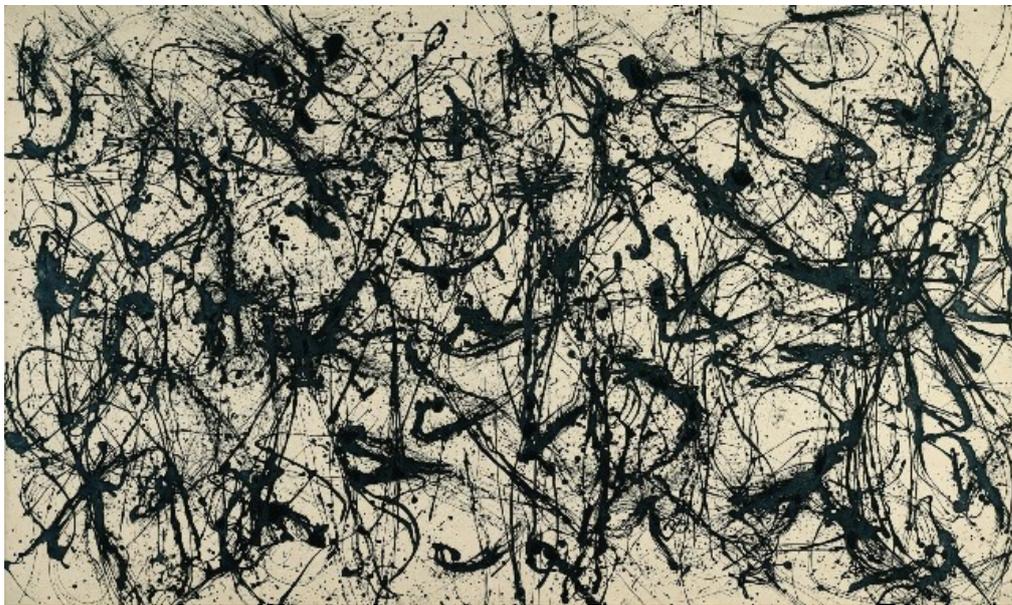
²¹⁶ Ebenda.

Im Bereich unter der Bildmitte deuten grobe Pinselschraffuren, changierend zwischen Rosa und Hellblau, Kreissegmente an. Sie lassen eine Rotationsenergie einfließen, die, zusammen mit den zahlreichen anderen Kreissegmenten, dem gesamten Bild eine getragenes Schwingen verleiht.

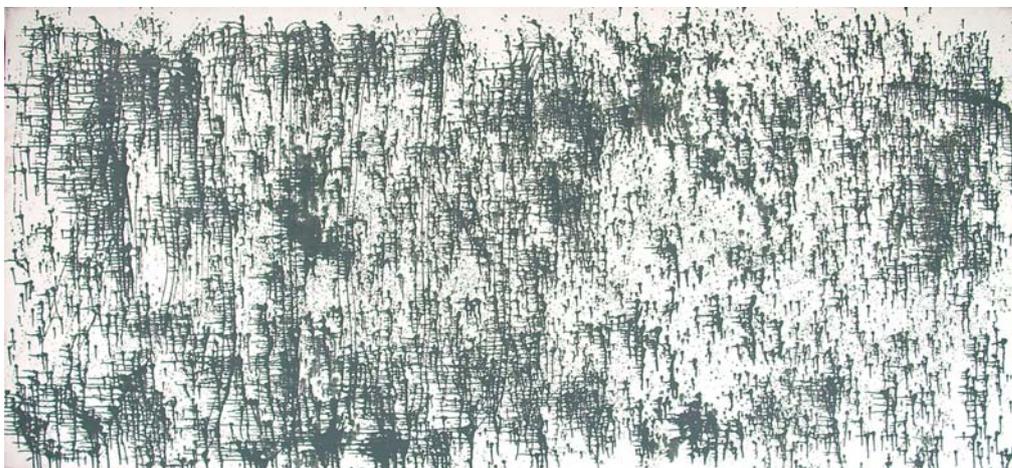
Dagegen wirkt die Malerei Ackermanns kleinteiliger und behutsamer. Auf einer Tröpfelstruktur in Blauviolett auf Grau sind Farbakzente zwischen Rot und Gelb in Punkten oder kurzen Strichen gesetzt. Deren lockerer Rhythmus wirkt filigraner als die Pinselzüge Nays und nimmt die Feingliedrigkeit der unterlegten Tröpfelstruktur auf. Obwohl der Farbakkord auch in der Komposition Ackermanns auf dem Zusammenklang der Grundfarben Rot, Blau und Gelb aufgebaut ist, beruht er auf einer völlig anderen Vorgehensweise. Zunächst entwickelt sich die Malerei auf einem Malgrund in einem breit angelegten getröpfelten Blau. Dieser Ausgangspunkt entsteht aus einer Empfindung und bildet die tonale Färbung für den weiteren Verlauf des Malprozesses. Analog zur Musik verwendet Ackermann dafür den Begriff „Tonika“, auf der sich dann kontrapunktisch die „Dominante“ entwickelt. Diese besteht hier im energiegeladenen Akkord von Gelb und Rot, die in lockerer Ballung nur oben rot und unten gelb in Erscheinung treten. Die restliche Malerei entfaltet sich in Abmischungen zwischen den Farben der „Dominante“ und der „Tonika“. So bilden sich sekundäre Farbklänge in der violetten Passage mittig links aus der Mischung von Blau und Rot oder in den grünen Akzenten oben rechts als Mischung von Blau und Gelb. Dazwischen sind in derselben Rhythmik weiße und schwarze Akzente gereiht. In dieser lockeren Reihung lässt eine leise Andeutung von nach oben schwingenden Linien erkennen. Auf diese Weise bekommt die polare Spannung zwischen Rot und Gelb einen unterschwelligen Bewegungsdrang nach oben. Die dominierende Bewegung aber bleibt das ausgeglichene Vibrieren zwischen Rot und Gelb, Hell und Dunkel sowie Kalt und Warm vor dem breit klingenden Blau. Ackermanns vorrangiges Anliegen scheint es, die Feinheiten, die sich bei einer solchen Vorgehensweise im Kleinteiligen entwickeln, dasselbe Gewicht zu geben, wie den strahlenden Klängen der großen malerischen Anlage. Es geht nicht nur um eine größtmögliche Steigerung des Ausdrucks, sondern auch darum,

die vielfachen lyrischen Akzente im Leisen und Kleinteiligen zur Geltung kommen zu lassen. Dadurch verliert Ackermanns Gemälde „An die Freude“ gegenüber dem Bild von Nay an Wucht. Im Gegenzug gewinnt es an Emotionalität, Differenzierung und Feinsinn, sowohl im Mikro- wie im Makrobereich.

6.3. “Number 32” von Jackson Pollock und ACK4409 von Max Ackermann



128.
Jackson Pollock
„Number 32“ (1950) WVZ 274, Lack auf ungrundierter Leinwand, 269,0 x 457,5 cm



129.
Max Ackermann
Ohne Titel (um 1960) ACK4409, Öl auf Leinwand, 100,8 x 220,7 cm

Jackson Pollocks monumentales Werk „Number 32“ (Abb. 128, S. 212) hatte und hat besonders in Deutschland eine beachtliche Wirkungsgeschichte. Sie begann im Jahr 1959 auf der II. documenta in Kassel, wo Arnold Bode das Werk fast sakral auf einer schwarzen Wand an der Schmalseite einer der großen Säle im Museum Fridericianum inszenierte. Es gehörte zu denjenigen Werken dieser Ausstellung, die in der Öffentlichkeit die meiste Aufmerksamkeit auf sich zogen. 1964 war es nochmals auf der III. documenta zu sehen, bevor es Werner Schmalenbach für die Kunstsammlungen Nordrhein-Westfalen endgültig kaufte und nach Düsseldorf brachte. Dort steht es seither im Zentrum der Auseinandersetzung mit der amerikanischen Malerei aus der Zeit nach dem zweiten Weltkrieg.²¹⁷

Max Ackermann hat dieses Bild sicher gekannt und gleichzeitig musste es ihn herausfordern. In diesem Zusammenhang könnte man das Bild ACK4409 (Abb. 129, S. 212) sehen. Da es weder betitelt, noch datiert ist, lässt sich der direkte Bezug nicht beweisen, viele Indizien sprechen aber dafür. Erstens malte Ackermann getropfelte Bilder in großen Formaten seit 1958, und verstärkt nach 1959. Es ist nicht auszuschließen, dass sich Ackermann, beeindruckt vom öffentlichen Interesse an der II. documenta und den dort gezeigten künstlerischen Neuerungen, dazu angestachelt fühlte, sich zu beweisen, dass auch er in der Lage war, dazu einen eigenen Beitrag zu leisten. Zweitens sind Analogien auffällig. Gemeint sind: das für Ackermann ungewöhnlich langgezogene Format, die Beschränkung auf das Malen von an Schwarz grenzendes Dunkelgrau auf hellem Grund und die Technik des Tröpfelns. Diese Parallelen machen eine Gegenüberstellung spannend, völlig unabhängig von der Vermutung, Ackermann könnte mit ACK4409 auf Pollocks „Number 32“ geantwortet haben. Letztlich liegt der große Reiz eines solchen Vergleichs aber in den kleinen Unterschieden.

²¹⁷ Entsprechend seiner Bedeutung für die Rezeption der amerikanischen Malerei hierzulande gibt es zwei Publikation, die sich mit „Number 32“ auseinandersetzen: Kambartel, Walter: Jackson Pollock: Number 32, 1950. Stuttgart 1970. Prange, Regine: Jackson Pollock, Number 32, 1950, die Malerei als Gegenwart. Frankfurt 1996.

Pollocks Malerei beschränkt sich auf einen Kontrast, dem eines industriell hergestellten schwarzen Duco-Lacks zu der ungründierten Leinwand. Das Aufbringen der flüssigen Farbe geschah durch Schütten, Spritzen, Tröpfeln oder Gießen auf die am Boden liegende Leinwand. Das Bild ist das Resultat einer ständig wiederkehrenden hochkonzentrierten Reaktion des Künstlers auf die von ihm provozierte malerische Situation. Daraus entstehen nicht nur absolute malerische Werte, wie der Rhythmus der Flecken und Bahnen oder die Bewegungsenergie der Schwünge. Denn obwohl Pollock einen Teil der Kontrolle des Malprozesses dem Zufall überließ, scheint sein Dialog auch offen zu sein, Figürliches anklingen zu lassen. Es ist zum Beispiel möglich, das Bild als eine Andeutung tanzender Strichmännchen zu sehen. Pollock hat dies ähnlich empfunden, denn er merkte in einem Interview mit Selden Rodman an: „... *But when you're painting out of your unconscious, figures are bound to emerge*“.²¹⁸

Dabei ist die Struktur, sowohl im Groben wie im Detail, stringent und bedächtig gesetzt. So sind die großen Flecken durch hauchdünne Tropfenbahnen wie Adern vernetzt. Feine zufällige Nuancierungen im Bereich des aufgetragenen Lacks erhöhen die Lebendigkeit der Bildstruktur. Je nach Farbsättigung der Leinwand ergeben sich zahlreiche Differenzierungen. Dort wo der Lack aufgesaugt wurde, erscheint er matt mit ausfließenden Grenzen. An den Stellen, wo die Leinwand gesättigt war, blieben je nach Grad der Sättigung kleine Lackpfützen auf dem Bildträger. Diese erscheinen in tieferem Schwarz und glänzend. In dieser Malerei tritt uns der Künstler als ein Mensch entgegen mit hochsensiblen Antennen für den subjektiv reflektierenden Malfluss und für das Organische des Gesamten, wie der Details. Die Konzentration auf die Schlichtheit der Mittel und der Verzicht auf Buntheit schärft die Wahrnehmung des Betrachters für die subtilen Effekte der Malerei.

Dagegen wirkt Ackermanns Bild ACK4409 zunächst spröder. Gegenüber dem effektvollen Kontrast von hellbeiger Leinwand und schwarzem Lack in Pollocks „Number 32“ wirkt das Dunkelgrau auf der weiß grundierten

²¹⁸ Zitiert nach: Pollock, Jackson: Katalog: Jackson Pollock. Museum of Modern Art New York/Tate Gallery London. New York 1998. S. 328.

Leinwand blasser. Der technische Ausgangspunkt ist sehr ähnlich. Auch Ackermann tropfte die Farbe auf, allerdings ohne dies als Bewegungsspur zu betonen.

Die netzartige Struktur der Malerei entstand durch das Drehen der Leinwand in der Weise, dass die nasse Farbe in zahlreichen parallelen Tropfenbahnen nach links und quer dazu nach unten verlief, vermutlich ausgelöst durch das Aufstoßen auf die linke und untere Bildkante. Die malerische Aktion erscheint in hohem Maße reduziert auf das Auslösen paralleler, horizontal und vertikal verwobener, Tropfenbahnen. Das Gesamte wirkt künstlich und organisch zugleich.

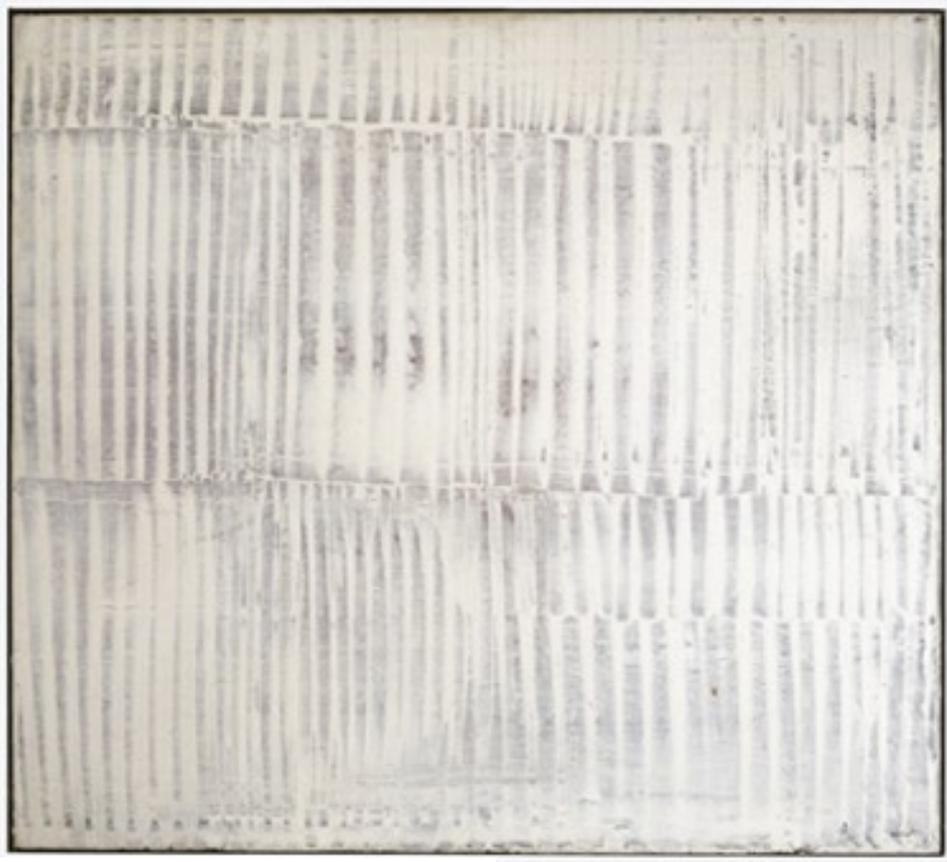
Eine leise Verdichtung der linken Bildhälfte wird unterstützt durch leise eingeflochtene, über die ganze Bildhöhe gezogene S- Schwünge. In der rechten Hälfte zeigt sich die Fleckenstruktur lockerer. Es entsteht eine sehr leise Spannung zwischen den beiden Bildhälften, welche die Imagination des Betrachters unterschwellig fordert. Im rechten helleren Bereich scheint sich ein organisches Relief, etwa das eines Felsbruchs, anzudeuten. Sobald man eine derartige Reliefwirkung positiv nach vorne wahrnimmt, ergibt sich eine ähnliche Wirkung auf der linken Seite negativ nach hinten.

Solche leisen dualen Spannungen setzen sich fort in der Farbigkeit des dunklen Graus, wie in vielen von Ackermanns „gewobenen“ Flächen. Das Grau ist mal ins Grün und mal ins Rot abgemischt, so dass sehr leise auch hier das bekannte Farb vibrieren entsteht.

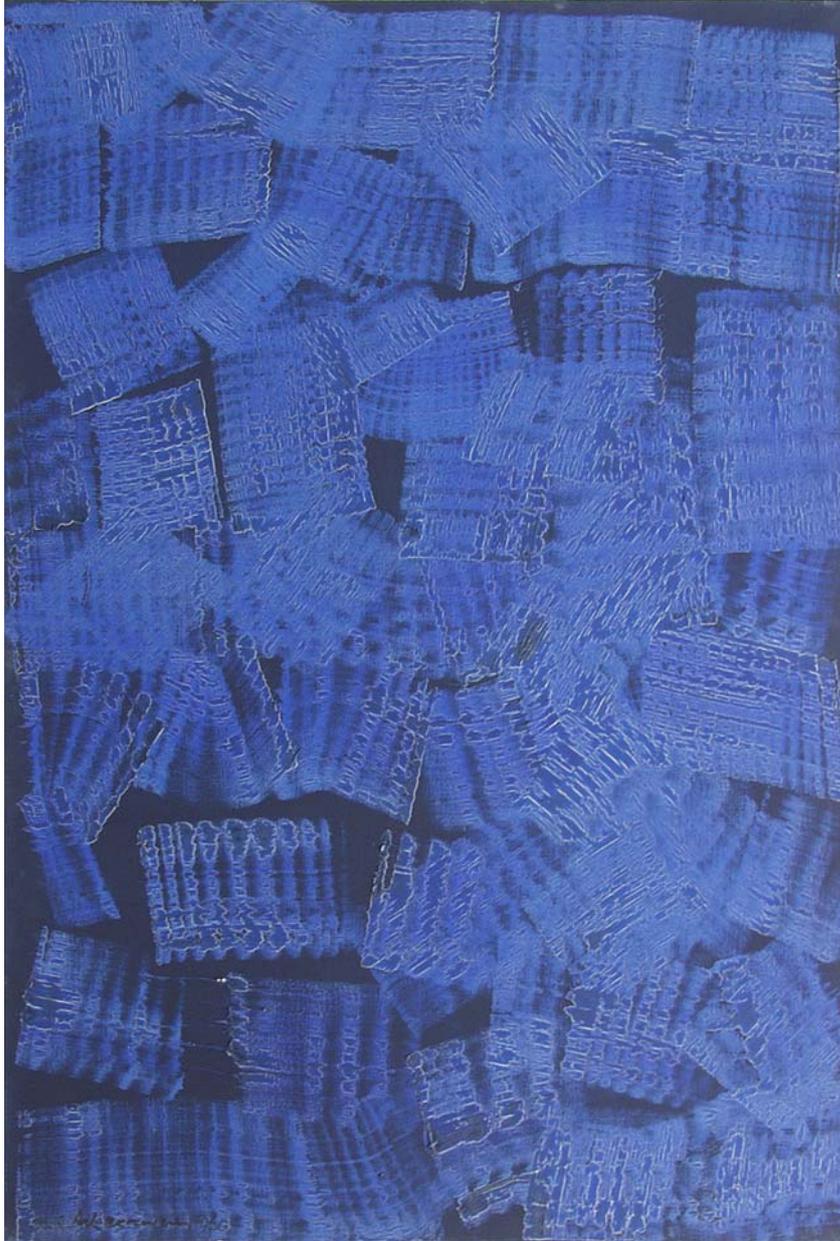
Das Entwickeln des Bildes geschieht bei beiden gezeigten Werken im Malprozess selbst. Während Pollock dabei auf eine jeweils neue, von ihm geschaffene Situation reagiert, ist Ackermanns Vorgehen geprägt durch das Mitdenken des Ausgleichs. Die Interaktion geschieht bei Pollock in der Abfolge einzelner Akzente, während Ackermann in Doppelakzenten vorgeht, den Ausgleich immer intuitiv mitdenkend.

Das behutsame Aufbauen leiser dualer Spannungen und die gleichzeitige Harmonisierung im ständigen Ausgleich tritt als Malerei leiser und schlichter in Erscheinung als bei Pollocks „Number 32“, ohne allerdings an Komplexität und Konsequenz zurückzustehen.

**6.4. „Dynamische Strukturen“ von Heinz Mack
und „Rhythmus Monochrom“ von Max Ackermann**



125.
Heinz Mack
Ohne Titel (1958)
Öl auf Leinwand
100,0 cm x 110,0 cm



126.
Max Ackermann
"Rhythmus monochrom" (1960) ACK4985
Öltempera auf Leinwand
120,0 × 80,0 cm

Mit Heinz Mack begegnen wir einem Künstler, der sich ausgiebig dem Thema „Struktur“ gewidmet hat. Er sprach von einer „neuen dynamischen Struktur“ in seinen Bildern. Was er damit meint, geht aus dem Aufsatz „*Die Ruhe der Unruhe*“, 1958 veröffentlicht in ZERO 2, hervor: „*Unter den möglichen Bedingungen, die dem Begriff der Bewegung zukommen, ist eine einzige ästhetisch: die Ruhe der Unruhe; sie ist der Ausdruck einer kontinuierlichen Bewegung, die wir Vibration nennen, und die unser Auge ästhetisch erlebt; ihre Harmonie berührt unsere Seele, als der Atem, das Leben des Bildes*“.²¹⁹

Man fühlt sich an ähnliche Aussagen Ackermanns in seinen schriftlichen Notizen erinnert. Seine Ästhetik der „gewobenen“ Flächen beruht in vergleichbarer Weise auf der Wahrnehmung des harmonischen Ausgleichs der Gegensätze in der Vibration.

Ist die angedeutete geistige Verwandtschaft auch in der Gegenüberstellung zweier Werke der beiden Künstler erkennbar? Eine Antwort könnte zu finden sein in dem Vergleich eines unbetitelten Ölbilds Macks aus dem Jahr 1958 (Abb. 130, S. 216) und Ackermanns „Rhythmus monochrom“ (Abb. 131, S. 217). Die gemalte Struktur im Werk Macks erscheint auf das Wesentliche beschränkt. Weiße Farbe wurde mit breitem Spachtel in horizontaler paralleler Reihung eingedrückt. Es ergeben sich geschichtete rhythmische Reihungen aus dem Wechsel von weißer Farbe und durchscheinender dunkler Grundierung. Die Reduzierung auf Weiß und durchscheinendes Grau betont die zahlreichen sich ergebenden Schattierungen. Dadurch steigert sich die Gesamtstruktur zu einer reliefartigen Präsenz. Es entsteht eine optische Illusion. Man könnte sich zum Beispiel an das Relief einer weiß gefärbte Wellpappe erinnert fühlen oder an einen Schleier mit grober Streifentextur. Mack verleiht auf diese konzentrierte und schlichte Weise dem Licht eine Hauptrolle in der ästhetischen Wirkung seines Bildes. Wie man weiß, gilt dies für sein gesamtes Schaffen bis heute.

²¹⁹ Mack, Heinz: Die Ruhe der Unruhe. In: ZERO, Vol. 2, 1956. Zitiert nach: Katalog: Sehverwandtschaften im Werk von Heinz Mack. Galerie Neher, Essen. Stuttgart 1989. S. 137

Es lohnt sich die Art der Struktur genauer ins Auge zu fassen. Im Ganzen betrachtet ist das Muster klar formuliert durch vertikale Geraden und deren übereinander gestaffelte horizontale Reihungen. Im Gegensatz zum stringenten Ganzen steht das Detail. Jeder einzelne Spachtelakzent ist individuell gesetzt. Im Blick auf die Bildfläche vereinen sich in der Struktur das Generelle des großen Ganzen und das Individuelle im kleinen Detail – die „Ruhe“ und die „Unruhe“.

In den vorangegangenen Bildvergleichen erwies sich das jeweilige Werk Ackermanns als das schlichtere und leisere. Doch gegenüber der gezeigten Struktur Macks tönt „Rhythmus monochrom“ lauter in strahlendem Blau vor Schwarz. Der im Duktus rhythmisch geführte Strich mit diesem breiten Pinsel ähnelt der Spachtelführung im Bild Macks, zeigt sich aber hier fließender. Außerdem beschränkte sich Ackermann nicht auf die strenge horizontale Führung. Seine immer wieder neu angesetzten Pinselstriche stehen mal einzeln, wie unten links und oben rechts, überschneiden sich bisweilen und ändern ständig munter die Richtung. Das Hin und Her der Pinselführungen und die innere Rhythmik wird gesteigert durch ein unter dem Blau weiß durchscheinendes Krakelee. Durch das in das Blau gemischte Weiß wird dem Blau eine besondere Leuchtkraft verliehen und gleichzeitig bewirkt das weiß durchscheinende Krakelee einen malerischen Verfremdungseffekt, der einer plastischen Wahrnehmung der Malerei, wie im Bild Macks, entgegenwirkt.

Ackermanns Konzentration galt der Malerei als solcher. Bei aller Raffinesse der Mittel lagen ihm materielle Illusionseffekte fern. Die ästhetische Wahrnehmung des Lichts beruht bei Ackermann auf einer anderen Grundlage. Licht bedeutet für ihn die Totalität der Farben im Farbkreis. Man muss nicht wiederholen, in welcher Weise und mit welchem Feinsinn Ackermann in der Lage war, die Farben in ihrer Ganzheit zum Klingen zu bringen. Für das gezeigte Bild „Rhythmus monochrom“ reicht der Hinweis, auf die minimalen Abtönungen des Blau ins Gelbliche und ins Rötliche, was ein Changieren im Blau bewirkt und durch Wirkungen des Simultankontrast im Schwarz Nachhall findet.

Mack und Ackermann unterscheiden sich in den beiden Bildern durch ihr Instrumentarium. Der Ertere bediente sich der Möglichkeiten plastischer Illusion, der Zweite derjenigen von Farbe als solcher. Hinter den gegenübergestellten Werken beider Künstler steht das Bewusstsein, dass sich im Einklang von Rhythmik und Gesamtheit einer Struktur ein humanes Grundbedürfnis ästhetisch umsetzen lässt. Deshalb möchte ich diese Betrachtung ähnlich beenden, wie ich sie begonnen habe; mit einem Zitat Macks aus ZERO 2, das man auf beide Künstler anwenden könnte:

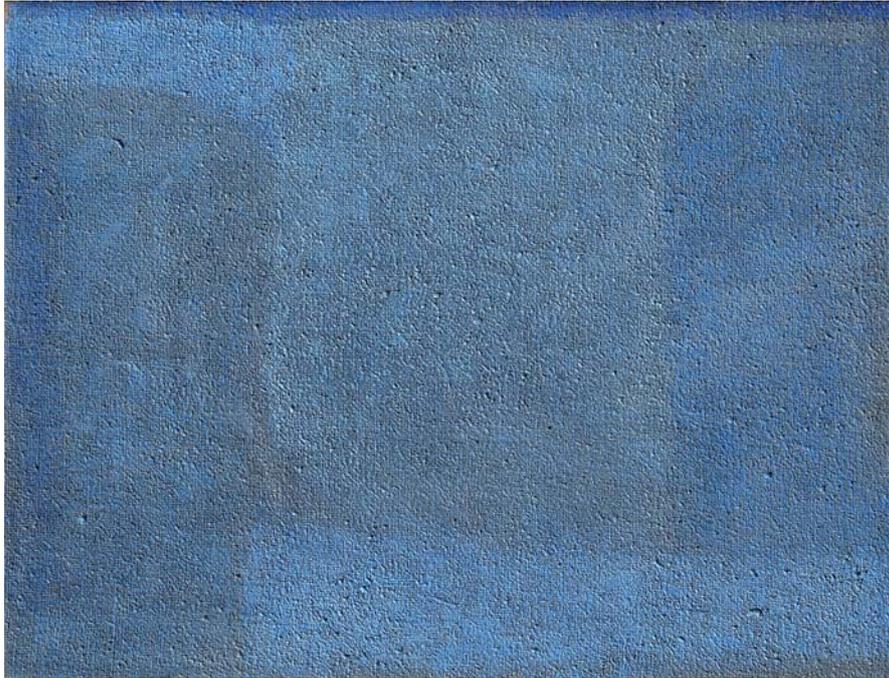
*„So male ich nur eine Vielzahl kleiner Formen. Wo aber bleibt die größere, monumentale Form? Wir finden sie wieder in der Gesamtform des Bildes, die ja auch ein Moment der kleinen Form ist; sie ist ein Prinzip der Harmonie, der völligen Integration von Farbe und Bewegung, deren kontinuierliche Ausstrahlung die ‚Trauer des Endlichen‘ überwindet.“*²²⁰

²²⁰ A.a.O (siehe Anm. 219).

**6.5. „Black in Deep Red“ von Marc Rothko
und „30. Sept. 1964“ von Max Ackermann**



132.
Mark Rothko
„Black in Deep Red“ (1957)
Öl auf Leinwand
176,2 x 136,5 cm



133.
 Max Ackermann
 „30. Sept. 1964“ (1964) ACK5252
 Öl-Tempera auf Rupfen
 50,0 × 65,0 cm

Einen Vergleich zwischen Mark Rothko und Max Ackermann muss man unter einige Vorbehalte stellen. Rothko weigerte sich Zeit seines Lebens wegen der deutschen Kriegs- und Vorkriegsgeschichte Werke für Ausstellungen in Deutschland zur Verfügung zu stellen.²²¹ Auch in Gruppenausstellungen gab er keine Werke aus seinem Atelier. So tauchten bis 1970 nur sehr vereinzelt Bilder aus anderem Besitz in seltenen Ausstellungen in der BRD auf. Die erste Präsentation von Werken Rothkos hierzulande auf großer Bühne geschah auf der documenta II 1959, wo drei Bilder aus Privatbesitz ausgestellt werden konnten. Eines dieser Bilder, „Black in Deep Red“ (Abb. 132, S. 221) aus dem Jahr 1957, möchte ich vorstellen. Ackermann könnte es im Original gesehen haben. Sicher kannte er Rothkos Werke aus der Kunstpresse und aus Katalogen. Denn trotz der kaum erfolgten Präsentation von Originalwerken wurden diese breit in Kunstpublikationen vorgestellt.

²²¹ Lange, Christiane/Koschar, Karin: Rothko in Deutschland. In: Rothko, Mark: Katalog: Mark Rothko Retrospektive. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München/ Hamburger Kunsthalle. München 2008. SS. 186 –193.

Allerdings ist es fraglich, ob die Qualitäten der monumentalen und in Nuancen lasierenden Flächen Rothkos sich in naturgemäß stark verkleinerten Farbabbildungen vermitteln ließen. Doch eben diese Qualitäten sind es, die zu einem Vergleich mit einem gleichfalls äußerst differenzierten Strukturbild Ackermanns, „30. Sept. 1964“ (Abb. 133, S. 222), verleiten. Dabei ist es unerheblich, ob Ackermann das Bild Rothkos gesehen haben könnte oder nicht. Spannend ist der Vergleich wegen dem beiderseitigen hochsensiblen Umgang mit Farbe als solcher.

Die erwähnte Skepsis gegenüber der Aussagekraft von Farbabbildung von Werken Rothkos, muss auch für die hier gezeigten Abbildungen gelten. Nur der, der Werke Rothkos und Ackermanns im Original gesehen hat, wird die folgenden Ausführungen wirklich beurteilen können.

Rothko setzte in seinem Ölbild „Black in Deep Red“ fast über die ganze Breite übereinander drei unscharfe Flächen auf einem rotbraunen lasierenden Grund. Die mittlere querechteckige Fläche in Dunkelgrau ist die größte, darunter sieht man eine etwas niedrigere Dunkelrotbraune Fläche und darüber eine Dunkelgraugüne. Der Hauptklang ist das Rotbraun der Grundfläche, das sich in der unteren Fläche zu einem Rotbraun mit höherer Sättigung steigert. Den größten Kontrast markiert die obere Fläche. Sie setzt dem Rötlichen des Brauns ein Grünliches Graubraun entgegen.

In der Mitte dieser leise aufgebauten Spannung steht die schwarze Fläche. Die Farbflächen beleben sich gegenseitig im Zusammenklang und haben doch jede für sich eine starke Eigenpräsenz. Jede Farbe wirkt in sich leise belebt, was auf einen lasierenden Auftrag mehrerer Farbtönungen zurückzuführen ist. Daraus ergibt sich ein äußerst feines Changieren, in der Abbildung am ehesten erkennbar in dem oberen grünlichen Bereich. Dieser Effekt vollzieht sich in der Ruhe der Fläche und entsteht nicht aus einem rhythmischen Vibrieren, wie es uns in Bildern Ackermanns begegnet. Bei Rothko wird die Farbfläche entmaterialisiert und entwickelt eine losgelöste eigene Qualität, auf die der Betrachter seine Empfindsamkeit projizieren kann.

Diese Art der Flächengestaltung finden wir bei Ackermann nicht. Selbst in einem Gemälde wie „30. Sept. 1964“, das sich monochrom auf minimale Abtönungen eines hellen Blaus auf grauem Grund beschränkt, flirrt in den Flächen ein Fleckenrhythmus. Gleichzeitig bleibt die Textur der groben Leinwand als feines Relief erkennbar. Das Werk gehört zu den Ölbildern, in denen er das aus der Pastellmalerei entwickelte Übereinanderlegen von zarten durchscheinenden Strukturen nach seiner Rückkehr aus Rom auf Leinwand zu bringen versuchte.²²²

Rothko und Ackermann zeigen sich als Meister der absoluten Farbe. Doch Rothko bringt den Betrachter seiner Bilder dazu in eine flächig angelegte Farbe hinein zu schauen. Ackermann dagegen wollte genau das in seinen Bildern verhindern. Er war selbst in seinen monochromen Bildern bemüht, im Klang der einen Farbe rhythmisch und tonal zu differenzieren und in leisesten Abstufungen einen harmonischen Ausgleich der Akzente zu finden. Diese Harmonie war nicht nur der Leitfaden der Empfindung im Malprozess Ackermanns, sondern entsprach seiner tief empfundenen menschlichen und metaphysischen Grundbefindlichkeit.

²²² Siehe S. 179 f.

6.6. Zusammenfassung

Aus den vorangegangenen Bildvergleichen mit Einzelwerken kann man durchaus den Eindruck gewinnen, dass Ackermann unermüdlich danach strebte, eine zeitgemäße Bildsprache zu entwickeln, ohne seine Originalität aufzugeben.

Die Gestaltungsmittel, besonders die Farbe, sind aus sich heraus empfunden und als solche in Malerei umgesetzt. Hierin zeigte er sich künstlerisch verwandt zu Nay. Beide empfanden eine starke Analogie zur Musik. Ackermann allerdings erwies sich als weniger wuchtig aber emotional vielschichtiger, indem er den Malprozess und die kontrapunktischen Farbspiele mit einer Gesamtfärbung unterlegte und gleichzeitig alle Farbakzente in einem gesamtflächigen Rhythmus verzahnte.

Ackermanns Vorgehen war, ähnlich zur Malerei Pollocks, prozessbetont, jedoch auf Grundlage eines kontrapunktischen Harmonieempfindens. Bei ihm stellte sich der Malprozess dar als eine Entwicklung von Doppelakzenten, in denen Gegensatz und Ausgleich zu Tage tritt.

Im Bereich der Monochromie nahm er die Tendenz zu gesteigerter Schlichtheit auf, was seiner hohen Farbsensibilität entgegenkam. Doch anders als Rothko lässt uns Ackermann nicht in einen Farbraum hineinsehen. Auch in Bezug auf Farbe bleibt Ackermann bei seinem dualistischen Grundsatz, in dem seine monochromen Farbflächen in minimal gegeneinandergesetzten Abtönungen vibrieren.

Ackermann zeigte in den „Strukturbildern“ Möglichkeiten seiner Kunst, im Konzert der zeitgenössischen Kunst mitzuspielen.

Er erwies sich als experimentierfreudig und technisch offen für alles. Unverrückbar blieben dabei seine geistige Grundhaltung und die damit verbundenen ethischen Werte, denen er sich als Künstler verpflichtet fühlte.

7. Schlussbetrachtung und Zusammenfassung der Ergebnisse

Die Untersuchungen zu den „Strukturbildern“ Ackermanns machen deutlich, dass die Unterscheidung zwischen einem „typischen“ und einem „untypischen“ Ackermann von außen herangetragen wurde. Aus der Sicht des Künstlers sind alle seine Bilder Ausdruck eines geistigen Anspruchs, der sich im Prozess des Ausgleichs aller malerischen Mittel abbildet.

Anhand von Bildbetrachtungen und schriftlichen Zeugnissen war es möglich, in den „Strukturbildern“ wesentliche Qualitäten zu erkennen, die dem Gesamtwerk zugrunde liegen. Diese emotionalen und geistigen Dispositionen lagen im Bereich einer musikalischen Lyrik und einer metaphysischen Geisteshaltung im Sinne einer Weltenharmonie.

Es zeigt sich also in den „Strukturbildern“ kein „anderer“ oder „untypischer“ Ackermann.

Die zeitliche Entwicklung der „Strukturbilder“ war geprägt von einer steigenden Sensibilisierung für Schlichtheit, Einfachheit und feinsten Farbnuancierungen. Mit Blick auf das Gesamtwerk konnte festgestellt werden, dass dieser Prozess schon früh begann. Es war eine leise Entwicklungslinie durch das gesamte Schaffen Ackermanns zu erkennen, welche die laute Genese der Formkompositionen hintergründig durchzog. Dabei ist die Sensibilität für Strukturen durch das gesamte Oeuvre wahrnehmbar, mal dienend, mal dominierend. In manchen Bildern war zu erkennen, dass die Struktur, obwohl sie untergeordnet in Erscheinung tritt, die Prägnanz der künstlerischen Aussage auf subtile Weise verstärkt. Diese Bilder lassen sich in ihrer vollen Komplexität und Feinsinnigkeit nur erschließen, wenn man sich den leisen und nuancierten Qualitäten der Struktur öffnet. Insofern ermöglicht das Erschließen der „Strukturbilder“ ein besseres und umfassenderes Verständnis für die Werke des vermeintlich „typischen“ Ackermanns.

Das „andere“, das in den „Strukturbildern“ zutage tritt, liegt in der Maltechnik, die auf eine Vermeidung geometrischer oder amorpher Formen

angelegt ist. Daraus entwickelten sich Bilder, die sich der informellen Malerei annähern, ohne sie letztlich in ihrem exponierten Individualismus erreichen zu wollen. Ackermann konnte dabei auf sehr frühe Experimente zurückgreifen, die er vereinzelt in den zwanziger und vermehrt in den vierziger Jahren ausgeführt hatte. Ähnlich verhält es sich mit der Annäherung an die monochrome Malerei, die Ackermanns Arbeiten in einen Bereich von großer Schlichtheit und feinsten Differenziertheit brachte. Gleichzeitig verurteilte er die radikale Monochromie als zu einseitig. Letztlich bedeuteten Informel und Monochromie für Ackermann technische Varianten, die ihre Berechtigung hatten, solange sie ihm eine Sprache ermöglichten, seine geistige Grundaussage auszudrücken.

Dies ist der Grund, warum die Parallelität von Entwicklungen im Bereich geometrischer Abstraktion auf der einen Seite und der der formauflösenden „Strukturbilder“ auf der anderen Seite, für Ackermann keinen Widerspruch darstellte. Ähnlich verhält es sich mit seinem Schaffen in den dreißiger Jahren. In dieser Zeit entstanden gleichzeitig abstrakte und gegenständliche Werke. Die Nachkriegszeit ab Mitte der fünfziger Jahre hatte keine Antennen für eine solche Arbeitsweise. Der Zeitgeist zunehmender Kommerzialisierung verlangte ein geschärftes Markendenken, das eine Arbeitsweise, wie sie Ackermann praktizierte, als Inkonsequenz missverstehen musste.

Es bleibt die Frage offen, warum Ackermann mit diesen Bildern nicht signifikant am Ausstellungsbetrieb teilgenommen hat. Diese Frage ist nicht eindeutig zu beantworten. Dennoch sei mir eine kleiner Exkurs an dieser Stelle gestattet. Viele Umstände kommen zusammen und können hier nur angedeutet werden.

Erstens war Ackermann schon in einem hohen Alter. Er feierte 1957 seinen 70. Geburtstag. Das Bild in der Öffentlichkeit und auch im Kunstbetrieb war geprägt von dem, was ihm in der Nachkriegszeit eine gewisse Berühmtheit eingebracht hatte. Damit verbunden war eine Festlegung in der Rezeption seines Werkes auf geometrische und amorphe Abstraktionen, die als eine Fortführung und Perfektion der Lehre Adolf Hölzels verstanden wurde.

Gleichzeitig äußerten sich in den Notizen Ackermanns immer wieder Selbstzweifel und Zwiespälte bezüglich seiner Annäherungen an informelle und monochrome Malerei.

Zweitens war Ackermann in händlerischer und werkpolitischer Hinsicht weitestgehend auf sich selbst gestellt. Sein Umfeld bestand zumeist aus jüngeren Leuten, die ihm menschlich verbunden waren oder die ihn verehrten. In diesem Ambiente liebte man den „typischen“ Ackermann und zeigte wenig Verständnis für die „Strukturbilder“.²²³

Einen neutralen und kompetenten Berater hatte Ackermann nicht und es ist fraglich, unter welchen Umständen er dies zugelassen hätte. Seine naiven Versuche, den Handelsvertreter Horst Apfelbaum zu seinem Galeristen zu formen, waren zum Scheitern verurteilt.²²⁴

Es würde zu weit führen, die Werkpolitik Ackermanns im Einzelnen zu untersuchen. Es wäre ein Thema, das künftigen Forschungen Stoff bieten würde. Man kann vermuten, dass im Umfeld Ackermanns und auch bei ihm selbst für eine Promotion der „Strukturbilder“ sowohl das Know-how, als auch der Mut fehlte.

Erst acht Jahre nach Ackermanns Tod begann 1983 eine geordnete Verwaltung seines Nachlasses und eine schrittweise Sichtung seines variantenreichen und komplexen Oeuvres. Seit dieser Zeit haben zahlreiche Facetten das Verständnis dieser Hinterlassenschaft erweitert. Doch die erstaunlichste Entdeckung bleibt die der „Strukturbilder“, denn sie ermöglicht nicht nur den Blick auf eine ungeahnte Qualität Ackermanns, sondern ein neues Verständnis der bekannten Bilder.

Deshalb ist dieser Arbeit zu wünschen, dass sie dazu beiträgt künftig nicht nur eine Werkgruppe, sondern auch das Gesamtwerk Ackermanns besser zu verstehen.

²²³ Ein Beispiel erwähnt Ackermann in einer Tagebuchnotiz. Dort berichtet er über die Reaktion Dieter Hoffmanns, auf seine Tröpfelbilder: „...*Meine Experimente schätzt Dieter nicht. ‚Wie eine alte Jungfer, die absolut ‚jung‘ sein will‘ sagt Dieter zu meiner neuen Produktion.*“ Max Ackerman: Tagebuch 9. August 1961. MAA.

²²⁴ Noch am 2. März 1962 schrieb Ackermann in seinen Tagebuchnotizen in Bezug auf Horst Apfelbaum: „... *ich entwickle einen neuen Typ von Kunsthändler*“. Später, am 28. Juni 1968, notierte er: „*Ich erfahre allerlei von Apfelbaum. L. [gemeint ist Dr. Ludwin Langenfeld, Anm. des Autors] ist tiefst erregt – er wird A. [Apfelbaum, Anm. des Autors] künftig fernhalten. Es ist eben ein kl. charmantes Ungeheuer, dieser Apfelbaum.*“ Beide Zitate aus: Max Ackermann: Tagebuch 2. März 1962 und 28. Juni 1968. MAA.

Anhang I: Literaturliste

Eine umfangreiche Bibliographie der Publikationen von und über Max Ackermann findet sich im Katalog „Max Ackermann – Die Suche nach dem Ganzen“. Zeppelin Museum Friedrichshafen. Lindenberg 2004.

Für diese Arbeit verwendete Literatur:

Ackermann, Max: Katalog: Max Ackermann – Pastelle, Galerie Renate Boukes, Wiesbaden 1960.

Ackermann, Max: Faltblatt: Max Ackermann, Galerie Parnass. Wuppertal-Elberfeld 1961.

Ackermann, Max: Max Ackermann Zeichnungen und Bilder. Mit einer Einführung von Dieter Hoffmann. Frankfurt 1965.

Ackermann, Max: Katalog: Max Ackermann Gemälde 1908 – 1967. Mittelrein Museum Koblenz 1967.

Ackermann, Max: Katalog: Max Ackermann. Ausstellung zum 80. Geburtstag. Galerie Valentien. Stuttgart 1967.

Ackermann, Max: Landschaften und Reisen. Hrsg: Werner Wirthle. Frankfurt 1967.

Ackermann, Max: Katalog: Max Ackermann, Goodspeed Hall Chicago. Mit einem Text von Dieter Hoffmann. Frankfurt 1969.

Ackermann, Max: Verstreute Schriften. Frankfurt 1972.

Ackermann, Max: Katalog: Max Ackermann Aspekte des abstrakten Werkes 1919 bis 1973. Württembergische Kunstverein Stuttgart. Stuttgart 1973.

Ackermann, Max: Katalog: Max Ackermann Ausstellung zum 88. Geburtstag, Die Galerie Bausback. Mit einem Text von Edwin Kuntz.. Mannheim 1975.

Ackermann, Max: Katalog: Max Ackermann 1887 – 1975. Mit einem Text von Dieter Hoffmann. Galerie Orangerie Reinz, Köln 1984.

Ackermann, Max: Katalog: Max Ackermann, Pastelle. Galerie Döbele. Ravensburg 1987.

Ackermann, Max: Katalog: Max Ackermann 1887 - 1975 zum 100. Geburtstag. Galerie Döbele Stuttgart 1987.

Ackermann, Max: Katalog: Max Ackermann 1997-1975 Zeichnungen der zwanziger Jahre aus der Stiftung Walther Groz. Veröffentlichungen der Städtischen Galerie Albstadt Nr. 51 1988.

Ackermann, Max: Katalog: Max Ackermann - Klang der Farbe. Galerie Döbele. Stuttgart 1989.

Ackermann, Max: Aus den unveröffentlichten Tagebuchauszügen Max Ackermanns. Galerie Döbele Stuttgart 1989.

Ackermann, Max: Katalog: Max Ackermann Klang der Farbe - Spiel der Form. Mit einem Text von Günther Wirth. Essen 1990.

Ackermann, Max: Katalog: Max Ackermann „Die nie gesehenen Bilder“. 1944 ausgelagert – 1991 aus Dresden rückgeführt. Dokumentation der Nachlassverwaltung Max Ackermann mit einem Text von Dieter Hoffmann. Stuttgart 1991.

Ackermann, Max: Katalog: Max Ackermann 1987-1975 Der Zeichner, Galerie Landesgirokasse Stuttgart. Stuttgart 1994

Ackermann, Max: Katalog: Max Ackermann 1887 – 1975 Mondklänge. Galerie Roswitha und Markus Döbele, Dettelbach 2004.

Ackermann, Max: Katalog: Max Ackermann 1887 –1975 Vom Verismus zur Abstraktion. Dr. Irene Lehr Kunsthandel 2004.

Ackermann, Max: Katalog: Max Ackermann – Die Suche nach dem Ganzen, Zeppelin Museum Friedrichshafen. Lindenberg 2004.

Ackermann, Max: Katalog: Max Ackermann 1887 –1975 Kraft-Feld-Farbe. Galerie Roswitha und Markus Döbele, Dettelbach 2005.

Ackermann, Max: Katalog: Max Ackermann „Nach meinem Tod wird man vielleicht erkennen, dieses Bayreuth der Malerei“, Kunstmuseum Bayreuth. Bayreuth 2009.

Ackermann, Max: Katalog: Max Ackermann 1887 –1975 FINALE Pastelle der Jahre 1972 bis 1975. Galerie Roswitha und Markus Döbele, Dettelbach 2010.

Adorno, Theodor W.: Philosophie der neuen Musik. Frankfurt am Main 1978.

Albert, Claudia: Harmonie/harmonisch. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hrsg. Von Karlheinz Barck u.a., Bd. 3: Harmonie – Material, Stuttgart-Weimar 2001, S. 1 – 25.

Anfam, David: Marc Rothko – the works on canvas, a catalogue raisonné. New Haven 1999.

Barthes, Roland: Am Nullpunkt der Literatur. Hamburg 1959.

Baumeister, Willi: Das Unbekannte in der Kunst, Stuttgart 1947.

Baumeister, Willi: Das Unbekannte in der Kunst, Stuttgart 1988. Überarbeitete Fassung mit einer Einführung in Baumeisters Kunsttheorie von René Hirner.

Baumeister, Willi: Werkkatalog der Gemälde / Peter Beye, Felicitas Baumeister [Hrsg]. 2 Bände. Ostfildern Ruit 2002.

Blübaum, Dirk: Max Ackermann und die Musik Neuerwerbungen aus den Jahren 1996 und 1997. In: Wissenschaftliches Jahrbuch 1999. Zeppelin Museum Friedrichshafen 1999. S. 96 ff.

Borio, Gianmario/Danuser, Hermann [Hrsg.]: Die Ferienkurse für neue Musik Darmstadt 1946 –1966. Freiburg im Breisgau 1997. Band 1-3.

Colpa, Johannes Alexander: Germany's „Zero-hour myth“ as a context for the stylistic evolution in the orchestral music of Wolfgang Fortner (1907-1987). Dissertation New York University 2002.

documenta: Katalog: II. Documenta '59. Band 1 Malerei. Museum Fridericianum Kassel. Köln 1959

Domnick, Otmar [Hrsg.]: Katalog: Die schöpferischen Kräfte in der abstrakten Malerei. Ein Zyklus mit Fritz Winter, Otto Ritschl, Willi Baumeister, Max Ackermann, Georg Meistermann. Bergen/II Obb. 1947.

Evers, Hans Gerhard: 1. Darmstädter Gespräch – Das Menschenbild in unserer Zeit. Darmstadt 1950.

Frisius, Rudolf: Serielle Musik. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. [Hrsg.]: Ludwig Finscher. Kassel Basel London New York Weimar Stuttgart 2001. SS. 1328 – 1354.

Füllsack, Manfred: Adornos Ästhetische Theorie von Fortschritt und Reaktion. Fünfzig Jahre nach Erscheinen der „Philosophie der Neuen Musik“. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 44/1. Hamburg 1999. S. 41-54.

Geiger, Ursula: Die Maler der Quadriga. Nürnberg 1987.

Goethe, Johann Wolfgang: Zur Farbenlehre. (Erstausgabe Stuttgart 1810). In: Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. I. Abteilung: Band 23/1. Frankfurt am Main 1991.

Grohmann, Will [Hrsg.]: Max Ackermann. Stuttgart 1955.

Haftmann, Werner: E.W. Nay. Köln 1960. Erweiterte Neuauflage Köln 1991.

Hahl-Koch, Jelena [Hrsg.]: Arnold Schönberg – Wassilij Kandinsky. Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung. Salzburg/Wien 1980.

Herberts, Kurt [Hrsg.]: Modulation und Patina. Stuttgart 1989.

Hildebrand, Hans: Adlof Hölzel und sein Kreis. In: Das Werk, 23. Jahrgang, Heft 5, Zürich 1936.

Hölzel, Adolf: Katalog: Adolf Hölzel – Ölbilder, Pastelle, Zeichnungen. Katalog Kunst- und Gewerbeverein Pforzheim, Pforzheim 1977. (mit einer Einführung von Kurt Leonhard)

Hölzel, Adolf: Katalog: Adolf Hölzel, Galerie der Stadt Sindelfingen und Galerie Schlichtenmaier Schloß Dätzingen. Sindelfingen/Dätzingen 1987.

Hölzel, Adolf: Katalog: Adolf Hölzel Pastelle und Zeichnungen, Galerie Bayer GmbH Bietigheim-Bissingen 1996. (Hölzel Bayer 1996)

Hölzel, Adolf: Katalog: Adolf Hölzel Wegbereiter der Abstraktion. Veröffentlichungen der Galerie Albstadt Nr. 129. Albstadt 1999.

Hoffmann, Dieter [Hrsg]: Max Ackermann 1887 bis 1975 Nachrufe auf den Künstler. Frankfurt 1977.

Hofmann, Andrea: Künstler auf der Höri - Zuflucht am Bodensee in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts. Konstanz 1989.

Huber, Jürg-Peter (u.a.): Griffel, Feder, Bildschirmstift – eine Kulturgeschichte der Schreibgeräte. Aarau 1985.

Jers, Norbert: Igor Strawinskys späte Zwölftonwerke (1958 – 1966). Dissertation, Philosophische Fakultät der Universität Köln. Regensburg 1976.

Kambartel, Walter: Jackson Pollock: Number 32, 1950. Stuttgart 1970.

Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst. 5. Auflage Bern-Bümpliz 1956. (Kandinsky Geistige)

Kunstmuseum Stuttgart: Katalog: Laboratorium Lack - Baumeister , Schlemmer, Krause 1937 – 1944. Stuttgart 2007.

Jännicke, Johann Friedrich: Chevreul Farbenharmonie - Die Farbenharmonie mit besonderer Rücksicht auf gleichzeitigen Kontrast in Anwendung auf dekorative Kunst, Kostüm und Toilette. 3. Auflage, Stuttgart 1902.

Lewicka, Olga: Pollock Verflechtung des Sichtbaren und des Lesbaren. München 2005.

Langenfeld, Ludwin [Hrsg.]: Max Ackermann – Aspekte seines Gesamtwerkes. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1972.

Leonhard, Kurt: Max Ackermann - Zeichnungen aus fünf Jahrzehnten. Frankfurt 1966.

Lichtenstern, Christa: Die Wirkungsgeschichte der Metamorphosenlehre Goethes. Weinheim 1990.

Lindlar, Heinrich (Hrsg.): Wolfgang Fortner. Eine Monografie. In: Kontrapunkte, Bd. 4. Rodenkirchen 1960.

Maur, Karin von [Hrsg]: Katalog: Vom Klang der Bilder –Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Staatsgalerie Stuttgart. Stuttgart 1985

Maur, Karin von: Oskar Schlemmer. Band II. Oeuvrekatalog der Gemälde, Aquarelle, Pastelle und Plastiken. München 1979.

- Merten, Ralph: Wirklichkeit der Farbe – Farbe der Wirklichkeit, Ackermann – Uecker. Stuttgart 1992.
- Metzger, Heinz-Klaus / Riehn, Rainer [Hrsg.]: Musik-Konzepte. Sonderband Darmstadt-Dokumente I. München 1999.
- Mogge, Winfried (Hrsg.): Bilder aus dem Wandervogel-Leben. Die bürgerliche Jugendbewegung in Fotos von Julius Groß 1913-1933. Köln 2. Auflage 1991.
- Mück, Hans-Dieter [Hrsg.]: Max Ackermann. Vom Realismus zur Abstraktion 1930 – 1969. artus edition 5/94. Beilstein 1994.
- Musper, Theodor: Max Ackermann als Graphiker. In: Die Graphischen Künste, 56. Jahrgang, Heft 4. Wien 1933. SS. 83-86.
- Nay, Ernst Wilhelm: Akkord in Rot und Blau 1958. Stuttgart 1962.
- O'Connor, Francis Valentine / Thaw, Eugene Victor: Jackson Pollock - a catalogue raisonné of paintings, drawings, and other works. Band II. New Haven, London 1978.
- Pollock, Jackson: Katalog: Jackson Pollock. Museum of Modern Art New York/Tate Gallery London. New York 1998.
- Prange, Regine: Jackson Pollock, Number 32, 1950, die Malerei als Gegenwart. Frankfurt 1996.
- Riederer-Grohs, Barbara: Max Ackermann. In: das kunstwerk, Jahrgang XLI Heft 2 Mai 1988, Stuttgart Berlin Köln Mainz 1988. S. 86 f.
- Rizzi, Paolo/ Di Martino, Enzo: Storia della Biennale 1895-1982. Milano 1982.
- Roth, Matthias: Ein Rangierbahnhof der Moderne. Der Komponist Wolfgang Fortner und sein Schülerkreis (1931-1986); Erinnerungen, Dokumente, Hintergründe, Porträts. Freiburg im Breisgau 2008.
- Rothko, Mark: Katalog: Mark Rothko. Palazzo delle Esposizioni Roma. Milano 2007.
- Rothko, Mark: Katalog: Mark Rothko Retrospektive. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München/ Hamburger Kunsthalle. München 2008.
- Rufer, Josef: Die Komposition mit 12 Tönen. Berlin Wunsiedel 1952.
- Schneider, Gabriele: Max Ackermann. Die Genese des malerischen Werkes, Phil.-Diss. Berlin 1998, Microfiche-Publikation Berlin 1999.
- Schulze-Reimpell, Werner: Errechnete Malerei. In: Die Welt, Feuilleton. 22.1.1968.
- Scheibler, Aurel: Ernst Wilhelm Nay Werkverzeichnis der Ölgemälde. 2 Bände. Köln 1990
- Stephan, Rudolf: Zwölftonmusik. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. [Hrsg.]: Ludwig Finscher. Kassel Basel London New York Weimar Stuttgart 2001. SS. 2506 – 2527.

Stephan, Rudolf / Knessl, Lothar / Tomek, Otto / Trapp, Klaus / Fox, Christopher [Hrsg.]: Von Kranichstein zur Gegenwart 50 Jahre Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik. Stuttgart 1996.

Danica Tautenhahn: Max Ackermann. Das zeichnerische Frühwerk (1904 – 1926). Magisterarbeit Fachbereich Neuere deutsche Literatur und Kunstwissenschaften der Philipps-Universität Marburg 1993.

Tittel, Lutz: Max Ackermann 1887 –1975. Kleine Formate der 30er und 40er Jahre. Aus der Reihe „Kunst am See“, Friedrichshafen 1987.

Tittel, Lutz [Hrsg.]: Max Ackermann 1887 –1975 zum 100. Geburtstag. Stuttgart 1987.

Trier, Hann: Wie ich ein Bild male. In: Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft Bd. 6, Jg. 1961, Hrsg.: Lützel, Heinrich, Köln 1961. SS. 7-17.

Van de Velde, Henry: Geschichte meines Lebens. München 1962.

Venzmer, Wolfgang: Adolf Hölzel Leben und Werk. Stuttgart 1982.

Wagner, Christoph: Der beschleunigte Blick: Hann Trier und das prozessuale Bild. Berlin 1999.

Wagner, Christoph: Kolorit/farbig. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hrsg. Von Karlheinz Barck u.a., Bd. 3: Harmonie – Material, Stuttgart-Weimar 2001, S. 305 – 332.

Waruschewski-Segschneider, Gabriele: Die Bildgenese in der informellen Malerei als Prozess der Selbstorganisation am Beispiel Emil Schumachers. Dissertation Universität Osnabrück 2002.

Weber, Brigitta: Wolfgang Fortner und seine Opernkompositionen. Mainz 1995.

Weber, Brigitta: Wolfgang Fortner. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. [Hrsg.]: Ludwig Finscher. Kassel Basel London New York Weimar Stuttgart 2001. SS 1509 – 1515.

Wyder, Margrit: Bis an die Sterne weit? Goethe und die Naturwissenschaften. Frankfurt am Main 1999.

Zbikowski, Dörte: Geheimnisvolle Zeichen – Fremde Schriften in der Malerei des 20. Jahrhunderts. Phil.Diss Marburg 1995, Göttingen 1996.

Handschriftliche Quellen aus dem Max Ackermann Archiv:

„Von losen Tagebuchblättern aus den Jahren 1930-1944“. Handschriftliches Heft.

Loses Schriftblatt mit Datierungen Juni 1950 und Ostern 1950.

„Fläche“, handschriftlicher Text auf losem Blatt, datiert auf 1958.

Unbetitelter handschriftlicher Text auf losem Blatt, datiert auf 1958.

Tagebücher der Jahre 1959 bis 1975.

Loses Schrift- und Zeichnungsblatt, datiert auf 12. März 1962 mit Ortsbezeichnung „Beatenberg“.

Einzelblatt mit handschriftlichen Notizen, datiert auf 12.2.1963.

„Zeichnungen aus jeder Zeit ...“ Undatiertes Schriftblatt.

„Die Hierarchie der Kräfte sind innigst mit Intensität u. Quantität verbunden ...“ undatiertes Schriftblatt.

“Die Gleichheit des Gestaltungsvorgangs...” Handschriftliches loses Einzelblatt.

Einladungsentwurf zum Debus-Ackermann-Seminar mit vereinzelt handschriftlichen Korrekturen Ackermanns mit Bleistift. Loses Blatt, beschrieben mit Schreibmaschine. Die Autoren dürften das Ehepaar Gertrud und Max Ackermann sein.

„Krakeel!“ Undatiertes Schrift- und Zeichnungsblatt.

Anhang II: Abbildungsverzeichnis

1.

Max Ackermann

„An die Musik“ (1948) ACK4201

Öl-Tempera auf Pappe

72,2 x 53,0 cm

Signiert und datiert unten rechts: „Ackermann 48“.

Verso bezeichnet: „Max Ackermann AN DIE MUSIK 1948“.

Privatbesitz

2.

Max Ackermann

„Überbrückte Kontinente XXI“ (1952) ACK3035

Öl auf Leinwand

120,0 x 80,5 cm

Verso bezeichnet: „M.Ackermann Überbrückte Kontinente XXI 1952“.

Zeppelin Museum Friedrichshafen

3.

Max Ackermann

„Hymne“ (1955) ACK0120

Öl-Tempera auf Sperrholz

210,0 x 70,0 cm

Verso bezeichnet: „M.ACKERMANN HYMNE 1955“.

Zeppelin Museum Friedrichshafen

4.

Max Ackermann

„Vulkan“ (1957) ACK3271

Öl-Tempera auf Leinwand

65,4 x 50,0 cm

Verso auf Keilrahmen bezeichnet: „Max Ackermann Vulkan 1957“ und „VULKAN 1957“.

MAA

5.

Max Ackermann

Ohne Titel (1961) ACK3370

Öl auf Leinwand

120,0 x 80,0 cm

MAA

6.

Max Ackermann

„5.I.63“ (1963) ACK4463

Öl auf Leinwand

65,5 x 50,5 cm

Verso auf Keilrahmen in schwarzer Tempera signiert und datiert: „Ackermann 5.I.63“.

MAA

7.

Max Ackermann

„6. August 1963“ (1963) ACK1217

Öl auf Leinwand

100,0 × 90,5 cm

Signiert. Quelle: Langenfeld 1972 (Farbtafel XXII).

8.

Max Ackermann

Ohne Titel (um 1960) ACK3884

Öltempera auf Leinwand

120,0 × 50,0 cm

MAA

9.

Max Ackermann

Ohne Titel (um 1960) ACK3882

Öltempera auf Leinwand

120,0 × 50,0 cm

MAA

10.

Max Ackermann

„Ostern II“ (1960) ACK4471

Öltempera auf Leinwand

120,5 × 80,0 cm

Verso auf Keilrahmen in blauer Tempera signiert und datiert: „Ackermann OSTERN 1960 II“.

MAA

11.

Max Ackermann:

Ohne Titel (um 1962) ACK3889

Öl auf Leinwand

120,0 × 80,0 cm

MAA

12.

Max Ackermann

Ohne Titel (um 1960) ACK3890

Öl auf Leinwand

120,0 × 80,0 cm

MAA

13.

Detail von Abb. 8

14.

Max Ackermann

Ohne Titel (1962) ACK4966

Öl auf Leinwand

65,7 × 50,6 cm

Verso bezeichnet: „Ackermann / 17.XII.65“.

MAA

15.

Max Ackermann

Ohne Titel (1955) ACK4974

Öl auf Rupfen

65,5 × 40,2 cm

Verso auf dem oberen Keilrahmenschenkel vom Künstler eigenhändig in schwarzer Fettkreide bezeichnet: „Ackermann 1955“.

MAA

16.

Max Ackermann

„Diagonal Bewegtes“ (1957) ACK5599

Öltempera auf Pappe

30,8 x 47,8 cm

Verso mit blauer Tinte signiert, betitelt und datiert:

„Ackermann Diagonal Bewegtes 1957“.

MAA

17.

Max Ackermann

„An die Freude“ (1959) ACK3371

Öltempera auf Leinwand

120,0 × 80,0 cm

Verso mit schwarzer Tempera signiert, betitelt und datiert:

„M.ACKERMANN AN DIE FREUDE 1958-59“.

MAA

18.

Max Ackermann

„15.VII.1962“ (1962) ACK1010

Öl auf Leinwand

100,0 × 90,0 cm

Verso bezeichnet auf Keilrahmen: „Ackermann 15.VII.1962“.

MAA

19.

Max Ackermann

„27.X.1962“ (1962) ACK4537

Öl auf Leinwand

100,4 × 120,4 cm

Verso bezeichnet: „Ackermann 27.X.1962 27.Ok.62“.

Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

20.

Max Ackermann

„Fläche“ 1958

Handschriftliches Einzelblatt, Vorderseite.

MAA

21.

Max Ackermann

„Fläche“ 1958

Handschriftliches Einzelblatt, Rückseite.

MAA

22.

Max Ackermann

Ohne Titel (1955) ACK4976

Öl auf Leinwand

65,5 × 50,2 cm

Verso auf oberem Keilrahmenschenkel bezeichnet: „Ackermann 1955“.

Privatbesitz.

23.

Max Ackermann

Skizzen- und Schriftblatt Nr. 2 ohne Titel, datiert auf 1958.

MAA

24.

Palette Max Ackermanns.

MAA

25.

Max Ackermann

Ohne Titel (1961)

ACK3892

Öl auf Leinwand

120,0 × 100,0 cm

Verso mit schwarzer Fettkreide signiert und datiert „Ackermann 1961“.

MAA

26.

Max Ackermann

„10.8.1957“ (1957) ACK3493

Öltempera auf Leinwand

65,0 × 40,0 cm

Signiert mit schwarzer Tempera unten rechts „Ackermann 57“.

Verso mit schwarzer Tempera signiert und datiert „Ackermann 10.8.1957“.

MAA

27.

Max Ackermann

Ohne Titel (1957) ACK3893

Mischtechnik (Öl, Tempera, Leim und Harz) auf Sperrholz

64,5 × 49,5 cm

Verso mit schwarzer Fettkreide signiert und datiert: „Ackermann 1957“.

MAA

28.

Max Ackermann

Ohne Titel (1958) ACK3891

Pastell auf Papier, zerknittert und geglättet

24,4 × 19,6 cm

Verso signiert und datiert: "Max Ackermann Stuttgart Frauenkopf im Sommer 1958".

Mit Widmung: "Dieter bekam es, er rahmte es, u. so wurde es gerettet.

Herbst 1958 Max Ackermann".

MAA

29.

Max Ackermann

„19.V.58“ (1958) ACK3610

Öltempera auf Leinwand

65,0 × 40,0 cm

Verso mit blauer Ölkreide signiert und datiert: "Ackermann. 19.V.58".

MAA

30.

Max Ackermann

„Leeres Centrum“ (1960) ACK2952

Öltempera auf Leinwand

65,0 × 50,0 cm

Signiert und datiert unten rechts: „Ackermann 60“.

Verso signiert, betitelt und datiert „M.ACKERMANN LEERES CENTRUM 1960“.

Verso Aufkleber des Württembergischen Kunstvereins Liste Nr. 26.

MAA

31.

Detail von Abb. 30.

32.

Max Ackermann

„Ostern I-III“ (1960) ACK4470, ACK4471, ACK4472

Öltempera auf Leinwand, jeweils 120,5 × 80,0 cm

Beschriftungen:

Ostern I: Verso auf Keilrahmen in hellblauer Tempera bezeichnet:

„Ackermann OSTERN 1960 I“.

Ostern II: Verso auf Keilrahmen in blauer Tempera signiert und datiert:

„Ackermann OSTERN 1960 II“.

Ostern III: Verso auf Keilrahmen in hellblauer Tempera bezeichnet:

„Ackermann OSTERN 1960 III“.

MAA

33.

Max Ackermann

„Neue Farbigkeit 19. Sept. 1961“

Handschriftliches Einzelblatt.

MAA

34.

Detail von Abb. 8

35.

Hell-Dunkel-Werte von Abb. 34

36.

Max Ackermann

„Auf zwei Formen angewiesen“ (um 1965) ACK5777

Graphit auf Papier

19,4 × 23,5 cm

Das Blatt weist im rechten Drittel ungefähr in Teilung des Goldenen Schnittes vertikal leicht schräg einen Knick auf, dieser ist vom Künstler beigebracht. Verso vom Künstler beschriftet: „Auf zwei Formen angewiesen“.

MAA

37.

Max Ackermann

Ohne Titel (um 1960) ACK4957

Öl auf Rupfen

121,0 × 100,0 cm

MAA

38.

Max Ackermann

Ohne Titel (um 1961) ACK3881

Öltempera auf Sperrholz

101,0 × 69,3 cm

MAA

39.

Max Ackermann

„19.I.62“ (1962) ACK3180

Öltempera auf Hartfaserplatte

49,0 × 31,0 cm

Verso mit blauem Kugelschreiber datiert: "19.I.62".

Verso mit brauner Signierkreide signiert und datiert: "Ackermann 19.I.1962".

MAA

40.

Max Ackermann

„Zeichnungen aus jeder Zeit ..“ Undatiertes Schriftblatt

MAA

41.

Max Ackermann (1887-1975):
„1.IX.1962“ (1962) ACK1344
Öl-Tempera auf Leinwand
187,5 × 140,5 cm
Verso bezeichnet: „Ackermann. 1.IX.1962“.
MAA

42.

Max Ackermann (1887-1975):
„16.VII.1962“ (1962) ACK1216
Öl und Tempera auf Leinwand
101,0 × 91,0 cm
Verso auf Keilrahmen bezeichnet: „Ackermann 16 VII 1962 16.Juli 1962“.
MAA

43.

Max Ackermann
„Durchbrochene Formen“ (1953) ACK3034
Öltempera auf Leinwand
100,5 × 60,5 cm
Verso bezeichnet „M.ACKERMANN DURCHBROCHENE FORMEN 1953“,
und Stempel „unverkäuflich“.
MAA

44.

Max Ackermann
Loses Schrift- und Zeichnungsblatt, datiert auf 12. März 1962.
MAA

45.

Max Ackermann:
Loses Schrift- und Zeichnungsblatt, undatiert. ACK5792.
MAA

46.

Wolfgang Fortner und Max Ackermann
im April 1952 beim Fortner-Ackermann Seminar in Horn am Bodensee
Photo im MAA

47.

1952 im Hause Ackermann
Von links nach rechts: Wolfgang Fortner, Gertrud Ackermann, unbekannt,
Max Ackermann (sitzend), Cora Weinhold (stehend).
Photo im MAA

48.

Wolfgang Fortner und Konrad Lechner im April 1952
im Hause Ackermann in Horn am Bodensee
Photo im MAA

49.

1952 im Hause Ackermann

Von links nach rechts: Gottfried Schnabel (alias Gottfried Schnebele),

Cora Weinhold, Wolfgang Fortner

Photo im MAA

50.

Max Ackermann

„Vertikale Klangwelle“ (1932) ACK4530

Öl auf Sperrholz

30,5 × 20,5 cm

Monogrammiert und datiert: "M.A.32". Verso bezeichnet: „M.Ackermann Stuttgart 1932“

und "Max Ackermann Stuttgart Vertikale Klangwelle 1932".

Städelsches Kunstinstitut Frankfurt am Main.

51.

Grundreihe (oben) und Umkehrung (unten) von Fortners

„Phantasie über die Tonfolge b-a-c-h“

52.

Takte 16 bis 21 von Fortners

„Phantasie über die Tonfolge b-a-c-h“

53.

Takte 23 bis 25 von Fortners

„Phantasie über die Tonfolge b-a-c-h“

54.

Eingebettete Tetrachorde in die Reihenstruktur von Fortners

„Phantasie über die Tonfolge b-a-c-h“

55.

Max Ackermann

„Aufgehende Gestirne“ (1948) ACK3150

Öl, Tempera auf Sperrholz

54,0 × 73,0 cm

Verso bez.: „M. ACKERMANN / STUTTGART / AUFGEHENDE GESTIRNE / 1948“.

Darunter mit Tinte „Max Ackermann“.

Verso unter Grundierung altes bild „RECHBERG“ (auf der Vorderseite scheint dieser Titel leicht durch“.

Privatbesitz

56.

Max Ackermann

Ohne Titel (Blindzeichnung) (1914) ACK3044

Graphit auf Papier

27,3 × 19,0 cm

57.

Max Ackermann

Ohne Titel (1919-1921) ACK0455

Öl auf Pappe

108,0 x 82,0 cm

Verso bez.: „ACKERMANN 1919-21“ sowie Bildskizze „kniende Gruppe“ mit handschriftlichen Notizen in deutscher Schreibschrift, datiert Mai 17.

MAA

58.

Detail aus Abb. 57.

Oberer rechter Bildbereich

59.

Max Ackermann

Ohne Titel (um 1920) ACK1378

Graphit und Deckweiß auf Pergamin

21,0 × 16,5 cm

MAA

60.

Julius Groß (Foto)

Wandervogel: Tanzszene (1920)

Veröffentlicht in: Mogge, Winfried (Hrsg.): Bilder aus dem Wandervogel-Leben.

Die bürgerliche Jugendbewegung in Fotos von Julius Groß 1913-1933.

Köln 2. Auflage 1991.

61.

Max Ackermann

„Wandervogel Lautengesang“ (1914) ACK0447

Öl auf Sperrholz

63,0 × 70,0 cm

Signiert und datiert unten rechts: „Ackermann 14“.

Verso bezeichnet: „Max Ackermann Stuttgart Wandervogel Lautengesang 1914“.

MAA

62.

Max Ackermann

„Paar“ (1923) ACK2770

Öl-Tempera und Sand auf Malpappe

36,5 x 41,5 cm.

Signiert unten rechts in schwarzer Tempera: "M.A.".

Verso in schwarzer Kreide vom Künstler eigenhändig bezeichnet:

"Max Ackermann 1923".

Sammlung Würth Schwäbisch Hall.

63.

Max Ackermann

„Spaziergang“ (1920) ACK5609

Öltempera auf Sperrholz

37,0 x 27,5 cm

Verso signiert, datiert und betitelt:

„M.ACKERMANN STUTTGART SPAZIERGANG 1920“.

MAA

64.

Max Ackermann

Ohne Titel (um 1920) ACK4949

Öl auf Papier

26,5 x 19,1 cm

Recto vom Künstler in späterer Zeit eigenhändig in schwarzem Kugelschreiber unten links bezeichnet: „Ackermann 1920“. Verso vom Künstler eigenhändig in späterer Zeit in schwarzem Kugelschreiber bezeichnet: „Ackermann 1920.“

MAA

65.

Max Ackermann

„Strand“ (1936) ACK0867

Öl, Tempera über grobkörnigem Grund auf Karton

19,0 x 28,0 cm

Mit schwarzer Tempera unten links signiert: „Ackermann 36“.

Verso vom Künstler eigenhändig in schwarzer Tempera bezeichnet:

„MAX ACKERMANN / STRAND / 1936“.

Privatbesitz

66.

Max Ackermann

Ohne Titel (vor 1944) ACK1245

Öl und Tempera auf Sperrholz

76,0 x 55,3 cm

MAA

67.

Detail 1 von Abb. 66: Bildmitte

68.

Detail 2 von Abb. 66: rechts oberhalb der Mitte

69.

Max Ackermann

Ohne Titel (1940) ACK5639

Öl/Tempera auf Papier

28,6 x 20,6 cm

Nachträglich signiert mit Kugelschreiber: "Ackermann 1940".

Verso in schwarzem Kugelschreiber oben Mitte bezeichnet: "Max Ackermann / 1940".

MAA

70.

Max Ackermann
Ohne Titel (um 1940) ACK0253
Öltempera auf Pappe
27,1 × 40,1 cm
Privatbesitz

71.

Max Ackermann
Ohne Titel (um 1935) ACK2393
Kohle auf Papier
32,5 x 49,7 cm
Kunstmuseum Bayreuth

72.

Max Ackermann
„Drei Themen ...“ (1930) ACK4462
Graphit auf Papier
10,0 x 24,8 cm
Monogrammiert und datiert: „M.A. 1930“.
Verso bezeichnet: „Drei Themen durch verweben zu einem Thema entwickeln,
welches immer u. bestimmt sich wiederholt. Okt. 1930“.

73.

Max Ackermann
„Melodische Reihen“ (1936) ACK1811
Graphit auf Papier
32,7 x 24,2 cm
Monogrammiert und datiert: „M.A. 36“.
Verso bezeichnet: „Max Ackermann Horn, Bodensee, Melodische Reihen 1936“.
MAA

74.

Max Ackermann
Ohne Titel (1938)
ACK1918
Tusche auf Papier
39,4 x 16,4 cm
Monogrammiert und datiert mit Kohle unten links: „M.A.38“.
ACK1918.
MAA

75.

Max Ackermann
Ohne Titel (1938)
ACK2455
Kohle auf Papier
31,5 x 39,3 cm
Monogrammiert und datiert mit Graphit: „M.A.38.“
Privatbesitz

76.

Max Ackermann

Ohne Titel (1938)

ACK2537

Tempera auf grundiertem Karton

32,8 x 25,8 cm

Verso vom Künstler eigenhändig in schwarzer Tempera bezeichnet:

MAA

77.

Max Ackermann

„Numinose Chiffren“ (1938) ACK2423

Öl, Tempera, Tusche

und Graphit auf Karton

24,5 x 33,0 cm

Verso bezeichnet mit schwarzem Öltemperagemisch: "M.ACKERMANN
STUTTGART NUMINOSE CHIFFERN 1938".

MAA

78.

Max Ackermann

„Weiße Zeichen“ (1938) ACK2469

Öl und Tempera auf festem Papier

31,6 x 24,5 cm

Signiert und datiert mit schwarzem Öltemperagemisch unten rechts: "M.A.38."

Privatbesitz

79.

Max Ackermann,

Ohne Titel (um 1941) ACK0257

Öl und Tempera auf Papier,

12,1 x 29,5 cm

Nachträglich signiert und datiert mit Kugelschreiber unten rechts: "Ackermann 1941".

Privatbesitz

80.

Max Ackermann

„Namenlose Zeichen“ (1938) ACK0694

Öl auf Leinwand

100,0 x 80,0 cm

Verso bezeichnet: „M. ACKERMANN STUTTGART NAMENLOSE ZEICHEN 1938“.

Privatbesitz

81.

Max Ackermann

„Weißes Zeichen“ (1941) ACK0446

Öl auf Leinwand

80,0 x 100,0 cm

Verso bezeichnet: „M. Ackermann, Weißes Zeichen“.

Privatbesitz

82.

Max Ackermann

„Feierliches Zeichen“ (1938) ACK2472

Öl auf Sackleinwand

121,0 x 50,0 cm

Verso bezeichnet mit schwarzem Öltemperagemisch oben:

„M.ACKERMANN FEIERLICHES ZEICHEN 1938“.

MAA

83.

Abb. 82, um 180⁰ gedreht

84.

Max Ackermann

Ohne Titel (1952) ACK2541

Öltempera auf Leinwand

80,0 × 100,0 cm

Unten rechts mit blauem Kugelschreiber signiert: „Max Ackermann 1952“. Verso auf dem oberen Keilrahmenschenkel in gleicher Technik bezeichnet: „Ackermann 1952“.

MAA

85.

Max Ackermann

„Verwehte Zeichen 1938“ (um 1952) ACK5672

Öltempera auf Leinwand

80,0 × 100,0 cm

Verso vom Künstler eigenhändig in schwarzer Tempera auf dem oberen Keilrahmenschenkel bezeichnet: „M.ACKERMANN STUTTGART VERWEHTE ZEICHEN 1938“. Die Jahreszahl ist eher als eine rückbeziehende Referenz auf das Jahr 1938 zu verstehen, in dem erste Gemälde zum Bildthema "Zeichen" entstanden sind. 1951 und 1952 entstanden weitere Ölbilder zu dem Thema.

MAA

86.

Franz Krause

Experiment zu „Modulation und Patina“

(um 1942)

Lackfarben auf Papier

17,0 x 23,5 cm

Inv.-Nr. des Museums für Lackkunst Münster: 68/355

87.

Oskar Schlemmer

Tafel 34 aus „Modulation und Patina“ (um 1941)

Abläufe mehrerer aufgetropfter Lackfarben,
nach Trocknung abgeschliffen

20,0 x 29,0 cm

Werkverzeichnis Karin von Maur: G612

Inv.-Nr. des Museums für Lackkunst Münster: 68/285

88.

Willi Baumeister

Tafel 49 aus „Modulation und Patina“ (1941)

Spachtelmasse mit Abdrucken eines Holzspans auf Pappe

26,7 x 16,5 cm

Inv.-Nr. des Museums für Lackkunst Münster: 68/298

89.

Max Ackermann

Ohne Titel (1945) ACK4466

Öltempera auf Faserplatte

33,1 x 25,3 cm

Mit orangeroter Farbe signiert und datiert unten rechts: „Ackermann 45“.

Verso bezeichnet: „M.ACKERMANN 1945“.

MAA

90.

Max Ackermann

„Monochrom bewegt“ (1945) ACK4465

Öltempera auf Sperrholz

33,5 x 24,3 cm

Verso mit schwarzer Farbe: „M.ACKERMANN MONCHROM BEWEGT 1945“.

MAA

91.

Max Ackermann

„Bewegung“ (1945)

ACK4464

Öltempera auf Faserplatte

56,5 x 44,5 cm

Verso bezeichnet: „M.ACKERMANN HORN BEWEGUNG 1945“.

MAA

92.

Max Ackermann

„Komposition“ (1952) ACK4971

Öltempera auf Leinwand

80,8 x 64,6 cm

Verso auf Keilrahmen signiert, betitelt und datiert mit Bleistift: „M. ACKERMANN Komposition 1952“. Verso Papieraufkleber mit schwarzem Kugelschreiber beschriftet auf unterem Keilrahmenschenkel: „pastos mager kreisend grau in Masse kreisend pastos Farben hinein kreisen u. hämmern u. setzen Linien. Nicht Form - Flächenbewegung.“

MAA

93.

Max Ackermann

„V/1952“ (1952) ACK2004

Öltempera auf Sperrholz

65,0 × 50,0 cm

Signiert und datiert mit grauer Farbe: "Ackermann 52". Verso in schwarzer Farbe bezeichnet: "M.ACKERMANN STUTTGART V/1952". Verso Zollstempel: Paris Chapelle. Verso mit Bleistift bezeichnet: "Abseits klettern Blau hell gross u. Gelb hell gross u. stossen laut nahe zusammen, weit entfernt für einmaligen Rot laut Akzent. Pointilistische Form hat eine leise Grundflächenbewegung."

MAA

94.

Max Ackermann

„Überbrückte Kontinente“ (1954) ACK0643

Öl auf Leinwand

120,0 × 50,0 cm

Verso bezeichnet: „M. Ackermann Überbrückte Kontinente 1954“.
Landesbank Stuttgart.

95.

Detail von Abb. 94

96.

Max Ackermann

An die Freude (1953) ACK4525

Öl auf Leinwand

120,0 × 75,0 cm

Signiert unten rechts: „Ackermann 1953“.

Verso bezeichnet: „M. ACKERMANN AN DIE FREUDE 1953“.

Staedelsches Kunstinstitut Frankfurt am Main.

97.

Max Ackermann

„An die Freude“ (1958-1959) ACK0126

Öl auf Sackleinwand

185,0 × 120,0 cm

Signiert und datiert unten rechts in schwarzer Tempera: „Ackermann 1958-59“.

Verso bezeichnet: „M. ACKERMANN AN DIE FREUDE 1958-59“.

Privatbesitz.

98.

Max Ackermann

Ohne Titel (1959) ACK3456

Öltempera auf Sperrholz

49,7 × 64,0 cm

Verso mit schwarzer Ölkreide signiert und datiert: „Ackermann 1959“.

MAA

99.

Max Ackermann

„An die Freude“ (1960) ACK0129

Öltempera auf Leinwand

185,0 x 110,0 cm

Signiert und datiert mit schwarzer Tempera unten links: "Ackermann 1958-60." Verso bezeichnet: "M.ACKERMANN AN DIE FREUDE 1958-60".

100.

Max Ackermann

„Erinnerung an die Provence“ (1954) ACK0889

Öltempera auf Leinwand

100,0 × 80,0 cm

Verso bezeichnet: „M. ACKERMANN STUTTGART ERINNERUNG AN DIE PROVENCE 1954“.

MAA

101.

Max Ackermann

„Bajamar“ (1957) ACK1611

Öltempera auf Sperrholz

24,7 × 31,0 cm

Signiert und datiert unten rechts mit Bleistift: „Ackermann 57“.

Verso mit schwarzer Tempera signiert, betitelt und datiert:

„M.ACKERMANN BAYAMAR (TENERIFFE) Feb. 1957“.

MAA

102.

Max Ackermann in Bajamar (Teneriffa) Februar 1957

mit Schlacketeilen vom Teyde.

Foto im MAA

103.

Max Ackermann

„Pico de Teyde I“ (1957) ACK3283

Pastell auf grauem Büttchen

34,1 × 31,2 cm

Signiert mit Graphit unten rechts: „Ackermann 57“.

Verso auf dem alten Unterlagekarton in blauem Kugelschreiber oben Mitte bezeichnet:

„Max Ackermann Pico de Teyde 1957 I.“ Unten Stempel „UNVERKÄUFLICH

SONDERAKTION“ sowie Stuttgarter Adressstempel des Künstlers.

MAA

104.

Max Ackermann

„Pico de Teyde II“ (1957) ACK3284

Pastell auf grauem Bütten

34,0 × 31,0 cm

Signiert mit Graphit unten Mitte: „Ackermann 57“.

Verso auf dem alten Unterlagekarton in blauem Kugelschreiber oben Mitte bezeichnet:

„Max Ackermann Pico de Teyde 1957 II.“ Unten Stempel „UNVERKÄUFLICH SONDERAKTION“ sowie Stuttgarter Adressstempel des Künstlers.

MAA

105.

Max Ackermann

„Pico de Teyde III“ (1957) ACK3285

Pastell auf grauem Bütten

35,4 × 31,1 cm

Signiert mit Graphit unten rechts: „Ackermann 57“.

Verso auf dem alten Unterlagekarton in blauem Kugelschreiber oben Mitte bezeichnet:

„Max Ackermann Pico de Teyde 1957 III.“ Unten Stempel: „UNVERKÄUFLICH SONDERAKTION“ sowie Stuttgarter Adressstempel des Künstlers.

MAA

106.

Max Ackermann

„Pico de Teyde IV“ (1957) ACK3286

Pastell auf grauem Bütten

31,7 × 31,1 cm

Signiert mit Graphit unten links: „Ackermann 57“. Verso auf dem alten Unterlagekarton

in blauem Kugelschreiber oben Mitte bezeichnet: „Max Ackermann Pico de Teyde 1957

IV.“ Unten Stempel „UNVERKÄUFLICH SONDERAKTION“ sowie Stuttgarter

Adressstempel des Künstlers.

107.

Max Ackermann

„Sommer“ (1954) ACK4968.

Öl auf Leinwand

65,4 × 50,3 cm

Verso auf oberem Keilrahmenschenkel mit blauer Fettkreide bezeichnet:

„Ackermann Sommer 1954“.

MAA

108.

Max Ackermann

„E.F.“ (1959) ACK0598

Öl auf Leinwand

65,0 × 40,0 cm

Verso auf dem oberen Keilrahmenschenkel in schwarzer Tusche bezeichnet:

„Ackermann E.F. 1959“.

Privatbesitz

109.

Max Ackermann

„Rom“ (1964) ACK5150

Pastell auf grauem Papier

49,0 × 35,0 cm

Signiert unten rechts: „Ackermann Rom 1964“.

Galerie der Stadt Sindelfingen, Sammlung Lütze II

110.

Max Ackermann

„14.3.64“ (1964)

Pastell auf schwarzem Papier

31,0 × 48,5 cm

Signiert und datiert unten rechts: „Ackermann 14.3.64“.

Privatbesitz

111.

Max Ackermann

„28.X.1964“ (1964) ACK4275

Öl auf grober Leinwand

100,0 × 120,0 cm

Verso auf oberem Keilrahmenschenkel in schwarzer Fettkreide bezeichnet:

„Ackermann 28.X.1964“.

MAA

112.

Max Ackermann

„4. Mai 1966“ (1966) ACK5251

Öl-Tempera auf Rupfen

65,0 × 50,0 cm

Verso auf dem oberen Keilrahmenschenkel mit schwarzer Ölkreide bezeichnet:

"Ackermann 4.Mai 1966".

MAA

113.

Max Ackermann

Ohne Titel (um 1966) ACK5780

Öl-Tempera auf Leinwand

150,7 × 121,0 cm

MAA

114.

Max Ackermann

„15.XII.65“ (1965) ACK4997

Öl auf Karton

48,0 × 11,8 cm

Verso bezeichnet: „Ackermann“.

Darunter in braunem Farbstift bezeichnet: „15.XII.65“.

MAA

115.

Max Ackermann

„16.XII.65“ (1965)

ACK4994

Öl auf Karton

48,5 × 11,8 cm

Verso bezeichnet: „Ackermann“. Darunter bezeichnet: „16.XII.65“.

MAA

116.

Max Ackermann

„17.XII.65“ (1965) ACK4996

Öl auf Karton

48,0 × 11,8 cm

Verso bezeichnet: „Ackermann 17.XII.65“.

MAA

117.

Max Ackermann

„20.X.-17.XII.1968“ (1968) ACK0137

Acryl auf Sackleinwand

150,5 × 120,0 cm

Signiert und datiert unten rechts: „Ackermann 68“. Verso bezeichnet auf Keilrahmen: „Ackermann 20.X.-17.XII. 1968“. Im Katalog der Ausstellung „Max Ackermann“ in der Goodspeed Hall Chicago 1969 ist das Werk betitelt mit „Garten der Hesperiden“.

Privatbesitz

118.

Max Ackermann

„22.V.1970“ (1970)

Acryl auf Karton

33,5 × 24,5 cm

Verso mit Kugelschreiber signiert und datiert: „Max Ackermann 22.V.1970“.

Privatbesitz

119.

Max Ackermann

Ohne Titel (um 1970) ACK3898

Acryl auf Karton

33,5 × 24,5 cm

Verso signiert mit schwarzer Tinte: „Max Ackermann“.

MAA

120.

Max Ackermann

Ohne Titel (um 1968) ACK5791

Acryl auf Karton

33,5 × 24,5 cm

MAA

121.

Max Ackermann (1887-1975):

„17.7.68“ (1968) ACK5810

Acryl auf Karton

33,5 × 24,5 cm

Verso signiert und datiert: „Max Ackermann 17.7.68 II“.

MAA

122.

Max Ackermann

Ohne Titel (1974) ACK5616

Pastell auf Papier

48,3 × 31,3 cm

Signiert und datiert unten rechts: „Ackermann 1974“.

MAA

123.

Max Ackermann

Ohne Titel (1973) ACK5619

Pastell auf Papier

32,5 × 25,0 cm

Signiert und datiert unten links: „Ackermann 73“.

124.

Willi Baumeister

Experiment zu „Modulation und Patina“ (zwischen 1940 und 1944)

Lackfarben auf Aluminiumblech, teilweise aufgeträufelt

20,0 x 30,0 cm

Inv.-Nr. des Museums für Lackkunst, Münster: 68/375

125.

Max Ackermann

„Bewegung“ (1945) ACK4464

Öltempera auf Faserplatte

56,5 × 44,5 cm

Verso bezeichnet: „M.ACKERMANN HORN BEWEGUNG 1945“.

MAA

126.

Ernst Wilhelm Nay

„Akkord in Rot und Blau“ (1958) WVZ Nr. 883

Öl auf Leinwand

116,0 x 89,0 cm

127.

Max Ackermann

„An die Freude“ (1959) ACK4759

Öltempera auf Leinwand

120,0 × 70,0 cm

Signiert mit schwarzer Tempera unten rechts: „M. ACKERMANN 1959“.

Auf der Leinwandrückseite mit schwarzer Tempera oben Mitte bezeichnet:

„M. ACKERMANN AN DIE FREUDE 1959“.

MAA

128.

Jackson Pollock

„Number 32“ (1950) WVZ Nr. 274

Lack auf ungrundierter Leinwand

269,0 x 457,5 cm

129.

Max Ackermann

Ohne Titel (um 1960) ACK4409

Öl auf Leinwand

100,8 × 220,7 cm

MAA

130.

Heinz Mack

Ohne Titel (1958)

Öl auf Leinwand

100,0 cm x 110,0 cm

Museum am Ostwall Dortmund

131.

Max Ackermann

„Rhythmus monochrom“ (1960) ACK4985

Öltempera auf Leinwand

120,0 × 80,0 cm

Signiert und datiert unten links: „Ackermann 1960“.

Verso auf Keilrahmen mit schwarzer Farbe signiert, betitelt und datiert:

„M.ACKERMANN RHYTHMUS MONOCHROM 1960.“

MAA

132.

Mark Rothko

„Black in Deep Red“ (1957) WVZ Nr. 592

Öl auf Leinwand

176,2 x 136,5 cm

Privatbesitz

133.

Max Ackermann

„30. Sept. 1964“ (1964) ACK5252

Öl-Tempera auf Rupfen

50,0 × 65,0 cm

Verso auf dem oberen Keilrahmenschenkel mit blauer Ölkreide bezeichnet:

"Ackermann. 30.Sept. 1964".

MAA

Verzeichnis der Strukturbilder



- 1 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (um 1920)
Öl auf Papier
26,5 × 19,1 cm

Nachträglich in schwarzem Kugelschreiber unten links bezeichnet: "Ackermann 1920". Verso nachträglich in schwarzem Kugelschreiber bezeichnet: "Ackermann 1920." ACK4949.



- 2 **Max Ackermann (1887-1975)**
Bewegtes (1932)
Öl-Tempera auf Karton
20,0 × 24,5 cm

Signiert und datiert: "Ackermann 32". Verso bezeichnet: "M.ACKERMANN BEWEGTES 1932". ACK5282.



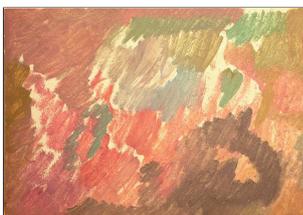
- 3 **Max Ackermann (1887-1975)**
Rhythmus (1936)
Öl-Tempera auf dünnem Karton
43,3 × 30,6 cm

Signiert und datiert mit Bleistift unten rechts: "Ackermann 1936." Verso mit Bleistift oben Mitte bezeichnet: "Max Ackermann Rhythmus 1936". ACK5640.



- 4 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (um 1936)
Öl auf Papier
21,0 × 16,4 cm

Nachträglich signiert und datiert mit schwarzem Kugelschreiber unten links in der Darstellung: "Ackermann 1936.". Verso nachträglich mit schwarzem Kugelschreiber bezeichnet: "Max Ackermann / Horn (Bodensee) 1936." ACK5634.



- 5 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (um 1937)
Öl-Tempera auf Papier
30,8 × 43,4 cm

Nachträglich signiert und datiert unten rechts mit Kugelschreiber: "Ackermann 1937". Verso nachträglich bezeichnet mit Kugelschreiber: "Ackermann 1937". ACK5596.



- 6 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (1938)
Öl auf Presskarton
18,4 × 19,0 cm

Nachträglich signiert unten rechts innerhalb der Darstellung mit blauem Kugelschreiber: "Ackermann 38". Verso vom Künstler mit schwarzer Tempera oben links bezeichnet: "M.ACKERMANN 1938". ACK5770.



- 7 **Max Ackermann (1887-1975)**
Strand (1940)
Öl auf Sperrholz
38,0 × 55,2 cm

Verso bezeichnet: "M. ACKERMANN HORN STRAND 1940". ACK4469.



- 8 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (um 1940)
Öl-Tempera auf Pappe
27,1 × 40,1 cm

ACK0253. Privatbesitz.



- 9 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (experimentelle Skizze) (um 1942)
Öl auf Schleifpapier
16,0 × 15,0 cm

ACK5002.



- 10 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (um 1942)
Öl und Fettkreide auf Presskarton
33,4 × 14,5 cm

ACK5001.



- 11 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (1942)
Öl-Tempera auf Malpappe
33,5 × 25,4 cm

Verso bezeichnet: "Max Ackermann Horn 1942". Mit einer Widmung. Quelle: Katalog: Ketterer Kunst München, 242. Auktion 6. Mai 2000, Lot 289. ACK5597.



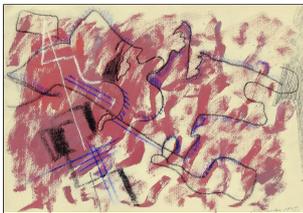
- 12 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (1943)
Öl-Tempera auf Faserplatte
29,5 × 19,5 cm

Verso bezeichnet: "M.ACKERMANN 1943/8". ACK3887.



- 13 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (1944)
Öl-Tempera auf Papier
32,9 × 23,9 cm

Signiert und datiert mit Bleistift unten rechts: "Ackermann 44".
ACK4247.



- 14 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (1945)
Kohle, Tempera und Pastell auf Bütten
31,6 × 45,3 cm

Signiert mit schwarzem Kugelschreiber unten rechts: "Ackermann
1945." Verso mit schwarzem Kugelschreiber oben Mitte erneut
bezeichnet: "Ackermann 1955." ACK5239.



- 15 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (um 1945)
Öl auf Karton
43,7 × 21,3 cm

ACK5000.



- 16 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (1945)
Öl und Kohle auf Sperrholz
24,0 × 33,4 cm

Verso mit schwarzer Tempera mittig bezeichnet: "Ackermann
1945". ACK5769.



- 17 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (1945)
Öl-Tempera auf Faserplatte
33,1 × 25,3 cm

Mit orangeroter Farbe signiert und datiert unten rechts:
"Ackermann 45". Verso bezeichnet: "M.ACKERMANN 1945".
ACK4466.



18 **Max Ackermann (1887-1975)**
Bewegung (1945)

Öl-Tempera auf Faserplatte
56,5 × 44,5 cm

Verso bezeichnet: "M.ACKERMANN HORN BEWEGUNG 1945".
ACK4464.



19 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (1945)

Öl-Tempera auf Faserplatte
33,3 × 24,5 cm

Signiert und datiert mit Bleistift unten links: "Ackermann 45".
Verso bezeichnet: "M.ACKERMANN 1945". ACK4467.



20 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (1945)

Öl-Tempera auf Papier
24,1 × 16,1 cm

Vom Künstler eigenhändig in violetter Fettcreide bezeichnet:
"M.Ackermann Horn Bodensee 1945". ACK4947.



21 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (1945)

Öltempera auf Faserplatte
29,2 × 19,6 cm

Signiert und datiert mit Bleistift unten rechts: "Ackermann 45".
Verso bezeichnet: "M.ACKERMANN 1945". ACK4468.



22 **Max Ackermann (1887-1975)**
Monochrom bewegt (1945)

Öltempera auf Sperrholz
33,5 × 24,3 cm

Verso mit schwarzer Farbe: "M.ACKERMANN MONCHROM BEWEGT
1945". ACK4465.



- 23 **Max Ackermann (1887-1975)**
Hymne (1947)
Öl-Tempera auf Sperrholz
33,0 × 24,0 cm

Signiert unten rechts in schwarzer Tempera: "Ackermann 47".
Verso vom Künstler in schwarzer Tempera oben links bezeichnet:
"M.ACKERMANN HYMNE 1947." Darunter blauer Stempel
(wiederholt) "MUSEUMS-STIFTUNG". ACK2966.



- 24 **Max Ackermann (1887-1975)**
Dunkles Zeichen (1947)
Öl auf Sperrholz
33,2 × 24,2 cm

Signiert unten rechts innerhalb der Darstellung mit schwarzer
Ölfarbe: "Ackermann 47". Verso mit schwarzer Tusche bezeichnet:
"MAX ACKERMANN DUNKLES ZEICHEN 1947". ACK5771.



- 25 **Max Ackermann (1887-1975)**
Monochrome Pinsel-Struktur-Übung 4 (1947)
Öl-Tempera auf Pappe
15,0 × 9,9 cm

Verso bezeichnet mit Kugelschreiber: "Max Ackermann Horn a.B.
Monochrome Pinsel-Struktur-Übung 1947". Verso bezeichnet
schwarzer Tusche: "4". Privatbesitz.



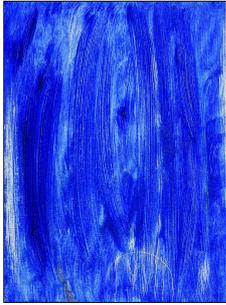
- 26 **Max Ackermann (1887-1975)**
Emporstrebende Doppelformen (1950)
Öl-Tempera auf papier
32,5 × 26,0 cm

Verso auf dem alten Unterlagekarton mit blauer Tinte oben Mitte
bezeichnet: "Max Ackermann Stuttgart Emporstrebende
Doppelformen 1950". Sowie Stempel: "Eigentum Gertrud
Ackermann". ACK5592.



- 27 **Max Ackermann (1887-1975)**
September 1951 (1951)
Öl auf Hartfaserplatte
64,3 × 48,7 cm

Verso bezeichnet: "Ackermann Stuttgart September 1951".
ACK0742.



28 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (1952)

Öl-Tempera auf Sperrholz
33,0 × 24,0 cm

Verso mit schwarzer Tempera bezeichnet: "M. ACKERMANN
1952/2". ACK3176.



29 **Max Ackermann (1887-1975)**
Sommer (1954)

Öl auf Leinwand
65,4 × 50,3 cm

Verso auf oberem Keilrahmenschenkel mit blauer Fettkreide
bezeichnet: "Ackermann Sommer 1954". ACK4968.



30 **Max Ackermann (1887-1975)**
27.VI.54 (1954)

Öl-Tempera auf Leinwand
65,0 × 50,0 cm

Verso mit blauer Kreide bezeichnet: "Ackermann 27.VI.54".
ACK2961.



31 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (1954)

Öl-Tempera auf Sperrholz
33,0 × 24,0 cm

Verso mit schwarzer Tempera bezeichnet: "'M.ACKERMANN 1954".
ACK3177.



32 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (1954)

Öl-Tempera auf Sperrholz
24,0 cm

Monogrammiert und datiert unten rechts innerhalb der Darstellung
durch Einritzung: "M.A.54". Verso mittig mit schwarzer Tempera
bezeichnet: "M.ACKERMANN 1954". ACK5776.



33 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (1955)

Öl auf Leinwand
65,5 × 50,2 cm

Verso auf oberem Keilrahmenschenkel bezeichnet: "Ackermann 1955". ACK4976. Privatbesitz.



34 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (1955)

Öl auf Rupfen
65,5 × 40,2 cm

Verso auf dem oberen Keilrahmenschenkel eigenhändig in schwarzer Fettkreide bezeichnet: "Ackermann 1955". ACK4974.



35 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (1955)

Öl auf Sperrholz
33,2 × 24,1 cm

Verso vom Künstler mittig mit schwarzer Tusche bezeichnet: "M.ACKERMANN 1955". ACK5767.



36 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (1955)

Öl-Tempera auf Leinwand
65,0 × 50,0 cm

Verso mit schwarzer Ölkreide auf dem oberen Keilrahmenschenkel bezeichnet: "Ackermann 1955". ACK5287.



37 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (1955)

Öl-Tempera auf Papier
44,0 × 31,5 cm

Verso auf dem alten Unterlagekarton vom Künstler oben Mitte mit braunem Faserschreiber bezeichnet: "Max Ackermann 1955". ACK5595.



- 38 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (1955)
Öl-Tempera, Kohle und Kreide auf Sperrholz
121,8 × 60,1 cm

Verso vom Kuenstler mit schwarzer Oelkreide bezeichnet: "Max Ackermann 1955". ACK4406.



- 39 **Max Ackermann (1887-1975)**
Monochrom vibriert (1956)
Öl-Tempera auf Sperrholz
48,0 × 30,6 cm

Verso mit blauem Kugelschreiber oben Mitte bezeichnet: "Max Ackermann Monochriom vibriert 1956". ACK5237.



- 40 **Max Ackermann (1887-1975)**
Juli 1956 (1956)
Öl-Tempera auf Leinwand
65,5 × 50,2 cm

Verso auf dem oberen Keilrahmenschenkel mit schwarzer Fettkreide bezeichnet: "Ackermann Juli 1956". Darunter in blauem Kugelschreiber: "Juli 1956". ACK5782.



- 41 **Max Ackermann (1887-1975)**
Jubel (1956)
Öl-Tempera auf Leinwand
664,0 × 4,0 cm

Verso signiert, datiert und betitelt. ACK5196.



- 42 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (1956)
Öl-Tempera auf Sperrholz
33,0 × 24,0 cm

Verso mit violetter Kreide bezeichnet: "M.ACKERMANN 1956". ACK2965.



- 43 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (1957)
Mischtechnik (Öl, Tempera, Leim und Harz) auf Sperrholz
64,5 × 49,5 cm

Verso mit schwarzer Fettkreide signiert und datiert: "Ackermann 1957". ACK3893.



- 44 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (um 1957)
Öl auf Papier
42,2 × 12,4 cm

ACK5003.



- 45 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (um 1957)
Öl auf Rupfen
90,5 × 120,2 cm

ACK4958.



- 46 **Max Ackermann (1887-1975)**
Braune Zeichen (1957)
Öl auf Sperrholz
153,0 × 99,5 cm

Verso in schwarzer Tempera oben Mitte bezeichnet: "M. ACKERMANN BRAUNE ZEICHEN 1957." ACK0900.



- 47 **Max Ackermann (1887-1975)**
Vulkan (1957)
Öl-Tempera auf Leinwand
65,4 × 50,0 cm

Verso auf Keilrahmen bezeichnet: "Max Ackermann Vulkan 1957" und "VULKAN 1957". ACK3271.



- 48 **Max Ackermann (1887-1975)**
10.8.1957 (1957)
Öl-Tempera auf Leinwand
65,0 × 40,0 cm

Signiert mit schwarzer Tempera unten rechts: "Ackermann 57".
Verso mit schwarzer Tempera bezeichnet: "Ackermann 10.8.1957".
ACK3493.



- 49 **Max Ackermann (1887-1975)**
Diagonal Bewegtes (1957)
Öl-Tempera auf Pappe
30,8 × 47,8 cm

Verso mit blauer Tinte bezeichnet: "Ackermann Diagonal Bewegtes 1957". ACK5599.



- 50 **Max Ackermann (1887-1975)**
Pico de Teyde (1957)
Öltempera auf Papier
42,0 × 12,5 cm

Signiert und datiert mit schwarzem Kugelschreiber unten rechts: "Ackermann 1957". Verso mit schwarzem Kugelschreiber bezeichnet: "Max Ackermann 1957 Pico de Teyde". ACK3885.



- 51 **Max Ackermann (1887-1975)**
16. Sept. 58 (1958)
Öl auf Leinwand
65,0 × 40,2 cm

Verso auf dem oberen Keilrahmenschenkel mit blauem Farbstift bezeichnet: "Ackermann 16.Sept.58". ACK5754.



- 52 **Max Ackermann (1887-1975)**
9.4.58 (1958)
Öl auf Leinwand
65,0 × 40,0 cm

Verso mit blaue Kreide bezeichnet: "Ackermann 9.4.58". ACK2660.



- 53 **Max Ackermann (1887-1975)**
21.7.58 (1958)
Öl auf Leinwand
65,0 × 40,5 cm

Verso mit blauer Fettkreide bezeichnet: "Ackermann 21.7.58". ACK3963.



54 **Max Ackermann (1887-1975)**
11. V. 1958 (1958)

Öl auf Leinwand
65,5 × 50,4 cm

Verso mit schwarzer Tempera auf dem oberen Keilrahmenschenkel bezeichnet: "Ackermann 11.V.1958." ACK5785.



55 **Max Ackermann (1887-1975)**
Akzentachse Rot-Gelb (1958)

Öl auf Rupfen
120,2 × 80,5 cm

Signiert unten rechts mit blauer Ölfarbe bezeichnet: "Ackermann 58". Verso mit schwarzer Tempera auf oberem Keilrahmenschenkel bezeichnet: "M.ACKERMANN AKZENTACHSE ROT-GELB 1958". Verso alte Registriernummer Gertrud Ostermayer: "Oe 19509". ACK4956.



56 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (um 1958)

Öl auf Rupfen
120,6 × 60,5 cm

Verso alte Registriernummer Gertrud Ostermayer: "Oe 28514". ACK4972.



57 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (1958)

Öl-Tempera auf Hartfaserplatte
32,8 × 26,0 cm

Monogrammiert und datiert unten rechts innerhalb der Darstellung mit schwarzer Tempera: "M.A.58". Verso oben mittig mit schwarzer Tempera bezeichnet: "M.ACKERMANN 1958". ACK5774.



58 **Max Ackermann (1887-1975)**
19.V.58 (1958)

Öl-Tempera auf Leinwand
65,0 × 40,0 cm

Verso mit blauer Ölkreide signiert und datiert: "Ackermann. 19.V.58". ACK3610.



59 **Max Ackermann (1887-1975)**
Schwünge (1958)

Öl-Tempera auf Leinwand
65,0 × 40,0 cm

Verso in schwarzer Tempera bezeichnet: "Ackermann SCHWÜNGE 1958". ACK2538.



60 **Max Ackermann (1887-1975)**
19. 7. 58 (1958)

Öl-Tempera auf Leinwand
64,8 × 40,1 cm

Verso auf dem oberen Keilrahmenschenkel bezeichnet: "Max Ackermann 19.7.58". ACK5363.



61 **Max Ackermann (1887-1975)**
2.VI.1958 (1958)

Öl-Tempera auf Leinwand
65,0 × 40,0 cm

Verso signiert und datiert. ACK5197. Privatbesitz.



62 **Max Ackermann (1887-1975)**
Aufsteigende Akzente (1958)

Öl-Tempera auf Sackleinwand
120,0 × 80,5 cm

Signiert und datiert unten rechts: "Ackermann 58". Verso auf dem Keilrahmen bezeichnet: "M. ACKERMANN AUFSTEIGENDE AKZENTE 1958" und Registriernummer Gertrud Ostermayer "Oe 19505". ACK5304.



63 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (1958)

Öl-Tempera, Kohle und Pastellkreide auf Leinwand
65,0 × 50,0 cm

Verso auf dem Keilrahmen bezeichnet: "Ackermann 1958". ACK5600.



- 64 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (um 1958)
Öltempera auf Pappe

ACK5605.



- 65 **Max Ackermann (1887-1975)**
5.5.1959 (1959)
Öl auf Leinwand
65,0 × 50,0 cm

Verso vom Künstler mit blauer Ölkreide auf dem oberen Keilrahmenschenkel bezeichnet: "Ackermann 5.5.1959". ACK3405.



- 66 **Max Ackermann (1887-1975)**
27.V.1959 (1959)
Öl-Tempera auf Harfaserplatte
30,8 × 48,0 cm

Verso signiert und datiert. ACK2968.



- 67 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (1959)
Öl ,Tempera auf Sperrholz
23,5 × 19,5 cm

Verso mit schwarzer Tempera oben links bezeichnet: "M.ACKERMANN 1959". ACK3175.



- 68 **Max Ackermann (1887-1975)**
Einsames Licht (1959)
Öl auf Leinwand
180,0 × 109,5 cm

Signiert und datiert: "Ackermann1958-1959". Verso bezeichnet: "M.ACKERMANN EINSAMES LICHT 1958-59". ACK0449.



- 69 **Max Ackermann (1887-1975)**
E.F. (1959)
Öl auf Leinwand
65,0 × 40,0 cm

Verso auf dem oberen Keilrahmenschenkel in schwarzer Tusche bezeichnet: "Ackermann E.F. 1959". ACK0598. Privatbesitz.



- 70 **Max Ackermann (1887-1975)**
Blau (1959)
Öl auf Leinwand
40,0 × 65,0 cm

Signiert und datiert unten rechts: "Ackermann 59". Verso bezeichnet auf Keilrahmen: "M. ACKERMANN BLAU 1959". ACK0737.



- 71 **Max Ackermann (1887-1975)**
OKT. 1959 (1959)
Öl auf Leinwand
65,6 × 40,3 cm

Verso auf oberem Keilrahmenschenkel mit schwarzer Tusche bezeichnet: "Ackermann OKT. 1959." ACK4965.



- 72 **Max Ackermann (1887-1975)**
7. Sept. 59 (1959)
Öl auf Leinwand
65,2 × 40,0 cm

Verso auf oberem Keilrahmenschenkel mit schwarzer Fettkreide bezeichnet: "Ackermann. 7. Sept. 59.". ACK4975.



- 73 **Max Ackermann (1887-1975)**
An die Freude (1959)
Öl auf Rupfen
185,5 × 130,4 cm

In blauer Tempera signiert und datiert: "Ackermann 1959". Verso in schwarzer Tempera bezeichnet: "M.ACKERMANN AN DIE FREUDE 1959". ACK4945.



74 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (um 1959)

Öl auf Rupfen
120,8 × 70,0 cm

Verso alte Registriernummer Gertrud Ostermayer "Oe 28513".
ACK4987.



75 **Max Ackermann (1887-1975)**
Farbturm auf Schwarz (1959)

Öl auf Rupfen
186,3 × 131,0 cm

Verso auf dem oberen Keilrahmenschenkel vom Künstler mit schwarzer Tempera bezeichnet: "M.ACKERMANN FARBTURM AUF SCHWARZ 1959". ACK4940.



76 **Max Ackermann (1887-1975)**
Geballtes Centrum (1959)

Öl-Tempera auf Karton
23,7 × 32,5 cm

Verso in schwarzer Tinte mittig bezeichnet: "Max Ackermann
Geballtes Centrum 1959". ACK3836.



77 **Max Ackermann (1887-1975)**
April 1959 (1959)

Öl-Tempera auf Leinwand
65,0 × 50,5 cm

Verso auf Keilrahmen in blauer Tempera bezeichnet: "Ackermann.
April 1959." ACK2886.



78 **Max Ackermann (1887-1975)**
An die Freude (1959)

Öl-Tempera auf Leinwand
120,0 × 80,0 cm

Verso mit schwarzer Tempera bezeichnet: "M.ACKERMANN AN DIE
FREUDE 1958-59". ACK3371.



79 **Max Ackermann (1887-1975)**
Monochrom , rhythmisch vibriert (1959)

Öl-Tempera auf Leinwand
65,5 × 40,2 cm

Verso auf dem Keilrahmen bezeichnet: "Monochrom, rhythmisch
vibriert 1959". ACK5601.



- 80 **Max Ackermann (1887-1975)**
An die Freude (1959)
Öl-Tempera auf Leinwand
120,0 × 70,0 cm

Signiert mit schwarzer Tempera unten rechts: "M. ACKERMANN 1959". Auf der Leinwandrückseite mit schwarzer Tempera oben Mitte bezeichnet: "M. ACKERMANN AN DIE FREUDE 1959". ACK4759.



- 81 **Max Ackermann (1887-1975)**
Unterwegs (1959)
Öl-Tempera auf Leinwand
65,0 × 40,0 cm

Signiert und datiert: "Ackermann 1959". ACK5198.



- 82 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (1959)
Öl-Tempera auf Papier
32,0 × 23,0 cm

Verso Bezeichnet auf Unterlagenkarton: "Max Ackermann 1959". ACK5593.



- 83 **Max Ackermann (1887-1975)**
8.9.1959 (1959)
Öl-Tempera auf Pappe
47,5 × 30,7 cm

Verso signiert und datiert: "Ackermann 8.9.1959". ACK5602.



- 84 **Max Ackermann (1887-1975)**
28.6.1960 (1960)
Öl auf Hartfaser
51,2 × 33,1 cm

Verso mit brauner Fettkreide bezeichnet: "Ackermann 28.6.1960". ACK4964.



- 85 **Max Ackermann (1887-1975)**
Vibrator (1960)
Öl auf Leinwand
65,0 × 50,0 cm

Signiert unten rechts in schwarzer Ölfarbe: "Ackermann 60." Verso auf dem oberen Keilrahmenschenkel in blauschwarzer Tempera bezeichnet: "Ackermann. VIBRATOR 1960." ACK3609.



- 86 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (um 1960)
Öl auf Leinwand
120,0 × 80,0 cm

ACK3890



- 87 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (um 1960)
Öl auf Leinwand
100,8 × 220,7 cm

ACK4409.



- 88 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (um 1960)
Öl auf Leinwand
130,0 × 185,5 cm

ACK4939.



- 89 **Max Ackermann (1887-1975)**
An die Freude (1960)
Öl auf Leinwand
120,0 × 80,8 cm

Verso auf oberem Keilrahmenschenkel mit schwarzer Tempera bezeichnet: "AN DIE FREUDE 1960". Auf der Leinwand mit schwarzer Tempera unten rechts bezeichnet: "Ackermann 1960". ACK4951.



- 90 **Max Ackermann (1887-1975)**
Sommer (1960)
Öl auf Leinwand
65,8 × 50,5 cm

Verso auf oberem Keilrahmenschenkel mit schwarzer Fettkreide bezeichnet: "Ackermann Sommer 1960". ACK4977.



- 91 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (um 1960)
Öl auf Rupfen
121,0 × 100,0 cm

ACK4957.



- 92 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (um 1960)
Öl auf Rupfen
185,0 × 110,0 cm

ACK4944.



- 93 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (um 1960)
Öl auf Rupfen
120,5 × 90,3 cm

ACK4978



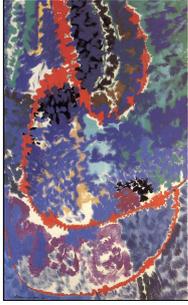
- 94 **Max Ackermann (1887-1975)**
Juni 1960 (1960)
Öl-Tempera auf Hartfaserplatte
50,5 × 33,0 cm

Auf dem originalen Rahmen verso oben rechts in schwarzem Kugelschreiber bezeichnet: "Juni 1960." ACK2964.



- 95 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (1960)
Öl-Tempera auf Hartfaserplatte
49,8 × 65,2 cm

Signiert in schwarzer Tempera unten rechts: "Ackermann 60".
Verso mit Ölkreide oben Mitte bezeichnet: "Ackermann / Sept.
1960." ACK3275.



- 96 **Max Ackermann (1887-1975)**
An die Freude (1960)
Öl-Tempera auf Leinwand
185,0 × 110,0 cm

Signiert und datiert mit schwarzer Tempera unten links:
"Ackermann 1958-60." Verso bezeichnet: "M.ACKERMANN AN DIE
FREUDE 1958-60". ACK0129.



- 97 **Max Ackermann (1887-1975)**
Akzentreihe bewegt (1960)
Öl-Tempera auf Leinwand
185,0 × 120,5 cm

Verso auf dem oberen Keilrahmenschenkel mit schwarzer Tempera
bezeichnet: "Ackermann AKZENTREIHE BEWEGT. 1960." ACK3306.



- 98 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ostern III (1960)
Öl-Tempera auf Leinwand
120,5 × 80,0 cm

Verso auf Keilrahmen in hellblauer Tempera bezeichnet:
"Ackermann OSTERN 1960 III". ACK4472.



- 99 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ostern II (1960)
Öl-Tempera auf Leinwand
120,5 × 80,0 cm

Verso auf Keilrahmen in blauer Tempera bezeichnet: "Ackermann
OSTERN 1960 II". ACK4471.



- 100 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ostern I (1960)
Öl-Tempera auf Leinwand
120,5 × 80,0 cm

Verso auf Keilrahmen in hellblauer Tempera bezeichnet:
"Ackermann OSTERN 1960 I". ACK4470.



- 101 **Max Ackermann (1887-1975)**
Leeres Centrum (1960)
Öl-Tempera auf Leinwand
65,0 × 50,0 cm

Signiert und datiert unten rechts: "Ackermann 60". Verso bezeichnet: "M. ACKERMANN LEERES CENTRUM 1960". Verso Aufkleber des Württembergischen Kunstvereins Liste Nr. 26. ACK2952.



- 102 **Max Ackermann (1887-1975)**
Grünes Centrum (1960)
Öl-Tempera auf Leinwand
120,0 × 80,0 cm

Signiert und datiert unten rechts: "Ackermann 1960". Verso bezeichnet: "M. ACKERMANN GRÜNES CENTRUM 1960". ACK3156.



- 103 **Max Ackermann (1887-1975)**
Rhythmus monochrom (1960)
Öl-Tempera auf Leinwand
120,0 × 80,0 cm

Signiert und datiert unten links: "Ackermann 1960". Verso auf Keilrahmen mit schwarzer Farbe bezeichnet: "M.ACKERMANN RHYTHMUS MONOCHROM 1960." ACK4985.



- 104 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (um 1960)
Öl-Tempera auf Leinwand
120,0 × 50,0 cm

ACK3882.



- 105 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (um 1960)
Öl-Tempera auf Leinwand
120,0 × 50,0 cm

ACK3883.



- 106 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (um 1960)
Öl-Tempera auf Leinwand
120,0 × 50,0 cm

ACK3884.



- 107 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (1960)
Öl-Tempera auf Leinwand
120,0 × 80,0 cm

Signiert unten rechts. ACK5297.



- 108 **Max Ackermann (1887-1975)**
Sep. 1960 (1960)
Öl-Tempera auf Leinwand
120,0 × 80,0 cm

Verso bezeichnet: "Ackermann Sep. 1969". ACK5296.



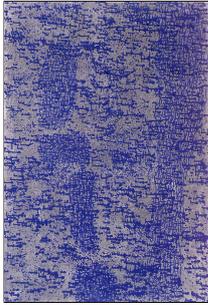
- 109 **Max Ackermann (1887-1975)**
Hymne (1960)
Öl-Tempera auf Leinwand
32,5 × 25,8 cm

Verso auf Unterlagenkarton: "Max Ackermann Hymne 1960." Mit Stempel "Unverkäuflich". ACK5594.



- 110 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (um 1960)
Öl-Tempera auf Sperrholz
101,0 × 69,3 cm

ACK3881.



- 111 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (1961)
Öl auf Leinwand
120,0 × 80,0 cm

Siehe dazu im Tagebuch 9. August 1961: "Streiche 3 Leinwände mit hell grau. Sie sollen 'beträufelt' werden." ACK3370.



- 112 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (1961)
Öl auf Leinwand
120,0 × 100,0 cm

Verso mit schwarzer Fettkreide signiert und datiert: "Ackermann 1961". ACK3892.



- 113 **Max Ackermann (1887-1975)**
Feuerwerk (1961)
Öl auf Leinwand
120,0 × 100,0 cm

Verso auf dem oberen Keilrahmenschenkel bezeichnet: "Ackermann Feuerwerk 1961". Daneben Jahreszahl in roter Ölfarbe wiederholt und alte Registriernummer "Oe 21003". ACK1014.



- 114 **Max Ackermann (1887-1975)**
Weihnachten (1961)
Öl auf Spanplatte
185,3 × 110,4 cm

Verso in schwarzer Tempera bezeichnet: "Ackermann WEIHNACHTEN 1961". Verso oberhalb davon in Kohle bezeichnet: "Weihnachten 1961". ACK4943.



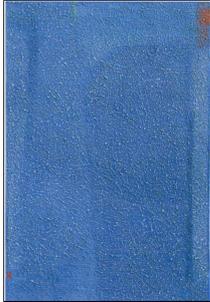
- 115 **Max Ackermann (1887-1975)**
7.X.61 (1961)
Öl-Tempera auf Hartfaserplatte
47,5 × 31,0 cm

Verso mit brauner Kreide bezeichnet: "Ackermann 7.X.61". ACK2967.



- 116 **Max Ackermann (1887-1975)**
10. Mai 1961 (1961)
Öl-Tempera auf Leinwand
65,5 × 50,0 cm

Signiert in rotem Öl-Temperagemisch unten rechts: "Ackermann 61". Verso vom Künstler in blauer Tempera bezeichnet: "Ackermann 10.Mai.1961." ACK0745.



- 117 **Max Ackermann (1887-1975)**
Überbrückte Kontinente (1961)
Öl-Tempera auf Leinwand
185,0 × 121,5 cm

Verso auf Keilrahmen bezeichnet: "Ackermann ÜBERBRÜCKTE KONTINENTE 1959-1961". ACK4473.



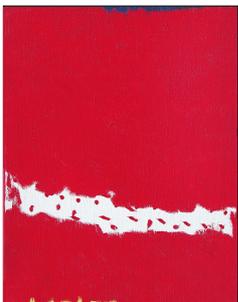
- 118 **Max Ackermann (1887-1975)**
17.8.61 (1961)
Öl-Tempera auf Leinwand
65,8 × 50,4 cm

Verso vom Künstler eigenhändig auf dem oberen Keilrahmenschenkel in schwarzer Fettkreide bezeichnet: "Ackermann 17.8.61". ACK4973.



- 119 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (um 1961)
Öl-Tempera auf Leinwand
120,5 × 90,6 cm

ACK4979.



- 120 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (1961)
Öl-Tempera auf Leinwand
65,0 × 50,0 cm

ACK5234.



- 121 **Max Ackermann (1887-1975)**
25.XI.61 (1961)
Öl-Tempera und Sand auf Spanplatte
51,2 × 33,2 cm

Verso signiert und datiert: "M. Ackermann 25.XI.61". ACK0895.



- 122 **Max Ackermann (1887-1975)**
6.Okt.1961 (1961)
Öltempera auf dickem Karton
33,0 × 24,0 cm

Signiert und datiert unten Mitte: "Ackermann 61". Verso bezeichnet: "Ackermann 6.Okt.1961". Quelle: Max Ackermann 1887 - 1975 zum 100. Geburtstag. Katalog Galerie Döbele Stuttgart 1987. S. 44.



- 123 **Max Ackermann (1887-1975)**
1.IX.1962 (1962)
Öl-Tempera auf Leinwand
187,5 × 140,5 cm

Verso bezeichnet: "Ackermann. 1.IX.1962". ACK1344.



- 124 **Max Ackermann (1887-1975)**
29.XI.1962 (1962)
Öl auf Leinwand
65,0 × 50,0 cm

Verso mit schwarzer Tinte bezeichnet: "Ackermann 29.XI.1962". ACK3962.



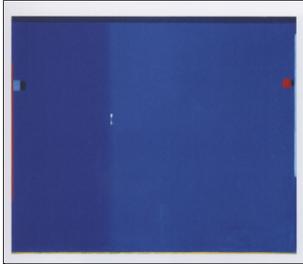
- 125 **Max Ackermann (1887-1975)**
15.VII.1962 (1962)
Öl auf Leinwand
100,0 × 90,0 cm

Verso bezeichnet auf Keilrahmen: "Ackermann 15.VII.1962". ACK1010.



126 **Max Ackermann (1887-1975)**
Lob des Blau (18.X.1962) (1962)
Öl auf Leinwand
120,0 × 100,0 cm

Verso bezeichnet: "Ackermann LOB DES BLAU. 18.X.1962."
Daneben (teilweise überdeckt) in blauem Kugelschreiber
bezeichnet: "Lob des Blau 18 Okt.62". ACK5443.



127 **Max Ackermann (1887-1975)**
27.X.1962 (1962)
Öl auf Leinwand
100,4 × 120,4 cm

Verso bezeichnet: "Ackermann 27.X.1962 27.Ok.62". ACK4537.
Bayerische Staatsgemäldesammlungen.



128 **Max Ackermann (1887-1975)**
1.IV.-1.XI.1962 (1962)
Öl auf Leinwand
220,0 × 125,0 cm

Verso bezeichnet: "Ackermann 1.IV.-11.XI.1962". ACK0132.
Sparkasse Essen.



129 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (um 1962)
Öl auf Leinwand
120,0 × 80,0 cm

ACK3889.



130 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (1962)
Öl auf Leinwand
65,7 × 50,6 cm

Verso auf oberem Keilrahmenschenkel mit schwarzer Fettkreide
bezeichnet: "Ackermann 1962.". ACK4966.



131 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (1962)

Öl auf Leinwand
120,0 × 80,0 cm

Verso mit blauer Fettkreide auf oberem Keilrahmenschenkel bezeichnet: "Ackermann 1962". ACK4980.



132 **Max Ackermann (1887-1975)**
28.II.1962 (1962)

Öl auf Spanplatte
185,3 × 100,5 cm

Verso mit blauer Tempera bezeichnet: "Ackermann 28.II.1962.". ACK4941.



133 **Max Ackermann (1887-1975)**
26.II.1962 (1962)

Öl auf Sperrholz
185,1 × 99,2 cm

Verso mit blauer Tempera bezeichnet: "Ackermann 26.II.1962". ACK4407.



134 **Max Ackermann (1887-1975)**
19.I.62 (1962)

Öl Tempera auf Hartfaserplatte
49,0 × 31,0 cm

Verso mit blauem Kugelschreiber datiert: "19.I.62". Verso mit brauner Kreide bezeichnet: "Ackermann 19.I.1962". ACK3180.



135 **Max Ackermann (1887-1975)**
13.9.62 (1962)

Öl-Tempera auf Hartfaserplatte
49,0 × 31,0 cm

Verso mit brauner Kreide bezeichnet: "Ackermann 13.9.62". ACK3178.



- 136 **Max Ackermann (1887-1975)**
16.VII.1962 (1962)
Öl-Tempera auf Leinwand
101,0 × 91,0 cm

Verso auf Keilrahmen bezeichnet: "Ackermann 16 VII 1962 16.Juli 1962". ACK1216.



- 137 **Max Ackermann (1887-1975)**
6.IX.1962 (1962)
Öl-Tempera auf Leinwand
120,4 × 100,0 cm

Verso auf oberem Keilrahmenschenkel in blauer Fettkreide bezeichnet: "Ackermann 6.IX.1962." ACK4178.



- 138 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (um 1962)
Öl-Tempera auf Leinwand
100,0 × 120,0 cm

ACK3564.



- 139 **Max Ackermann (1887-1975)**
November 1962 (1962)
Öl-Tempera auf Leinwand
120,0 × 100,0 cm

Verso bezeichnet: "Ackermann November 1962". ACK5291.



- 140 **Max Ackermann (1887-1975)**
2.XII.1962 (1962)
Öl-Tempera auf Leinwand
65,0 × 50,0 cm

Verso bezeichnet: "Ackermann. 2.XII.1962." ACK5286.



- 141 **Max Ackermann (1887-1975)**
20. Aug. 1963 (1963)
Öl-Tempera auf Leinwand
65,5 × 50,0 cm

Verso auf dem oberen Keilrahmenschenkel mit blauer Ölkreide bezeichnet: "Ackermann 20. Aug. 1963". ACK4392.



- 142 **Max Ackermann (1887-1975)**
5.I.63 (1963)
Öl auf Leinwand
65,5 × 50,5 cm

Verso auf Keilrahmen in schwarzer Tempera bezeichnet: "Ackermann 5.I.63". ACK4463.



- 143 **Max Ackermann (1887-1975)**
5.1.63 (1963)
Öl auf Leinwand
65,0 × 50,0 cm

Verso mit blauem Kugelschreiber bezeichnet: "Max Ackermann 5.I.63" und auf Papierkleber bezeichnet "Amerika". ACK2661.



- 144 **Max Ackermann (1887-1975)**
28.VI.63 (1963)
Öl auf Leinwand
65,0 × 50,0 cm

Verso auf dem oberen Keilrahmenschenkel in blauer Ölkreide bezeichnet: "Ackermann 28.VI.63". ACK0727.



- 145 **Max Ackermann (1887-1975)**
1. Oktober 1963 (1963)
Öl auf Leinwand
65,5 × 50,5 cm

Verso in blauer Fettkreide auf dem oberen Keilrahmenschenkel bezeichnet: "Ackermann 1. Okt. 1963". ACK2783.



146 **Max Ackermann (1887-1975)**
20.X.1963 (1963)
Öl auf Leinwand
64,4 × 50,4 cm

Verso auf dem oberen Keilrahmenschenkel in blauer Fettkreide bezeichnet: "Ackermann 20.X.1963". ACK4176.



147 **Max Ackermann (1887-1975)**
8.II.1963 (1963)
Öl auf Leinwand
100,5 × 90,8 cm

Verso auf oberem Keilrahmenschenkel mit schwarzer Tempera bezeichnet: "Ackermann 8.II.1963." Verso mit schwarzer Fettkreide auf Leinwand bezeichnet: "Dieses Bild bleibt Eigentum von Max Ackermann, es darf weder verkauft noch verschenkt werden, und muß nach jeder Ausleihe an Ackermann zurück. Stuttgart Witthohstaffel 8." ACK4953.



148 **Max Ackermann (1887-1975)**
1. August 1963 (1963)
Öl auf Leinwand
90,8 × 100,6 cm

Verso auf oberem Keilrahmenschenkel mit blauer Fettkreide bezeichnet: "Ackermann 1.August 1963." ACK4955.



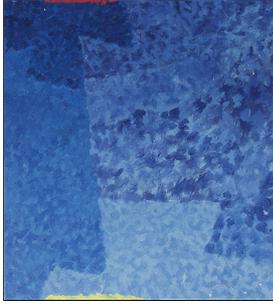
149 **Max Ackermann (1887-1975)**
14. November 1963 (1963)
Öl auf Leinwand
100,4 × 90,6 cm

Verso auf oberem Keilrahmenschenkel mit blauer Fettkreide bezeichnet: "Ackermann 14.Nov.1963." ACK4960.



150 **Max Ackermann (1887-1975)**
16. VII. 1963 (1963)
Öl auf Leinwand gespachtelt
100,0 × 90,0 cm

Verso mit blauer Fettkreide auf dem oberen Keilrahmenschenkel bezeichnet: "16.VII.1963". ACK4948. Privatbesitz Süddeutschland.



- 151 **Max Ackermann (1887-1975)**
07. Nov 63 (1963)
Öl-Tempera auf Leinwand
100,0 × 90,0 cm

Verso auf Keilrahmen mit violetter Fettkreide bezeichnet:
"Ackermann. 7.Nov.1963." Verso mit Kugelschreiber:
"7.Nov.1963". ACK4981.



- 152 **Max Ackermann (1887-1975)**
15. Oktober 1963 (1963)
Öl-Tempera auf Leinwand
100,0 × 90,0 cm

Verso bezeichnet: "Ackermann 15. Oktober 1963". ACK0134.



- 153 **Max Ackermann (1887-1975)**
28.X.1964 (1964)
Öl auf grober Leinwand
100,0 × 120,0 cm

Verso auf oberem Keilrahmenschenkel in schwarzer Fettkreide
bezeichnet: "Ackermann 28.X.1964". ACK4275.



- 154 **Max Ackermann (1887-1975)**
2. Nov. 1964 (1964)
Öl-Tempera auf grober Leinwand
100,0 × 120,0 cm

Verso bezeichnet: "Ackermann 2. Nov 1964". ACK5290.



- 155 **Max Ackermann (1887-1975)**
25.II.1964 (1964)
Öl-Tempera auf Leinwand
65,0 × 50,0 cm

Verso mit blauer Ölkreide bezeichnet: "Ackermann. 25.II.1964".
ACK4597.



- 156 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (1964)
Öl-Tempera auf Leinwand
120,0 × 80,0 cm

VSigniert unten rechts: "Ackermann 64." ACK1558.



157 **Max Ackermann (1887-1975)**
6. August 1964 (1964)
Öl-Tempera auf Leinwand
65,0 × 50,0 cm

Signiert und datiert unten rechts. Verso bezeichnet: "Ackermann 6. August 1964". ACK5122.



158 **Max Ackermann (1887-1975)**
14.-18. Sept. 1964 (1964)
Öl-Tempera auf Leinwand
185,0 × 125,0 cm

Verso bezeichnet: "Ackermann 14.-18. Sept. 1964". ACK0872.



159 **Max Ackermann (1887-1975)**
22. August 1964 (1964)
Öl-Tempera auf Leinwand
50,0 × 65,0 cm

Verso bezeichnet: "Ackermann 22. August 1964". ACK5121.



160 **Max Ackermann (1887-1975)**
26. Oktober 1964 (1964)
Öl-Tempera auf Leinwand
120,0 × 100,0 cm

Verso bezeichnet: "Ackermann 26. Oktober 64". ACK0374.



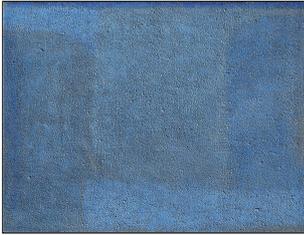
161 **Max Ackermann (1887-1975)**
18.II.64 (1964)
Öl-Tempera auf Leinwand
50,0 × 65,0 cm

Verso bezeichnet: "Ackermann 18.II.1964". ACK5123.



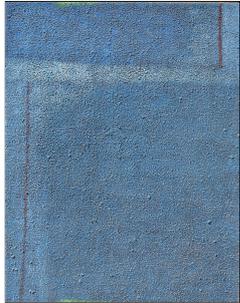
162 **Max Ackermann (1887-1975)**
16. August 1964 (1964)
Öl-Tempera auf Leinwand
90,0 × 100,0 cm

Verso auf Keilrahmen bezeichnet: "Ackermann 16. August 1964". ACK4282.



163 **Max Ackermann (1887-1975)**
30. Sept. 1964 (1964)
Öl-Tempera auf Rupfen
50,0 × 65,0 cm

Verso auf dem oberen Keilrahmenschenkel mit blauer Ölkreide bezeichnet: "Ackermann. 30.Sept. 1964". ACK5252.



164 **Max Ackermann (1887-1975)**
3. Okt. 1964 (1964)
Öl-Tempera auf Rupfen
65,0 × 50,0 cm

Verso auf dem oberen Keilrahmenschenkel mit blauer Ölkreide bezeichnet: "Ackermann 3.Okt. 1964". ACK5253.



165 **Max Ackermann (1887-1975)**
10. X. 1964 (1964)
Öl-Tempera auf Rupfen
65,0 × 50,0 cm

Verso auf dem oberen Keilrahmenschenkel mit blauer Ölkreide bezeichnet: "Ackermann 10.X. 1964". ACK5254.



166 **Max Ackermann (1887-1975)**
9. Aug 64 (1964)
Öltempera auf Leinwand
100,0 × 90,5 cm

Verso in blauer Fettkreide auf oberem Keilrahmenschenkel bezeichnet: "Ackermann 9. August 1964." ACK4983.



167 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (um 1965)
Öl auf grober Leinwand
65,0 × 50,0 cm

ACK5284.



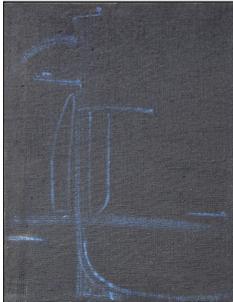
168 **Max Ackermann (1887-1975)**
10.-12.II.1965 (1965)
Öl auf Rupfen
121,0 × 100,0 cm

Verso bezeichnet auf Keilrahmen: "Ackermann 10.-12.II. 1965". ACK0373.



- 169 **Max Ackermann (1887-1975)**
29.4.65 (1965)
Öl und weiße Kreide auf Karton
47,9 × 31,6 cm

Verso bezeichnet: "Max Ackermann 29.4.65". ACK5007.



- 170 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (1965)
Öl-Tempera auf grober Leinwand
65,0 × 50,0 cm

ACK5285.



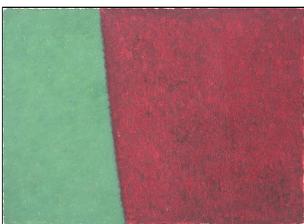
- 171 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (1965)
Öl-Tempera auf Leinwand
100,0 × 90,0 cm

Verso mit blauer Ölkreide auf dem Keilrahmen bezeichnet:
"Ackermann 17. Mai 1965". ACK3311.



- 172 **Max Ackermann (1887-1975)**
24.XI.65 (1965)
Öl-Tempera auf Leinwand
65,0 × 50,0 cm

Verso auf dem oberen Keilrahmenschenkel in blauer Ölkreide
bezeichnet: "Ackermann 24.XI.65. ACK5381.



- 173 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (um 1965)
Öl-Tempera auf Papier
23,5 × 33,0 cm

ACK5590.



174 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (um 1965)
Öl-Tempera auf Sperrholz
100,0 × 80,0 cm

ACK5294.



175 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (um 1965)
Öl-Tempera auf Sperrholz
100,0 × 80,0 cm

ACK5295.



176 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (um 1966)
Öl auf Karton
44,8 × 28,0 cm

ACK5010.



177 **Max Ackermann (1887-1975)**
15. 8. 1966 (1966)
Öl auf Rupfen
65,7 × 50,8 cm

Verso auf oberem Keilrahmenschenkel mit blauer Fettkreide
bezeichnet: "Ackermann 15.8.1966". ACK4950.



178 **Max Ackermann (1887-1975)**
29. III. 66 (1966)
Öl auf Rupfen
66,0 × 25,3 cm

Verso auf oberem Keilrahmenschenkel mit blauer Fettkreide
bezeichnet: "Ackermann 29.III.66". ACK4963.



- 179 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (um 1966)
Öl-Tempera auf Leinwand
150,7 × 121,0 cm

Verso Nachlaß-Stempel. ACK5780.



- 180 **Max Ackermann (1887-1975)**
27.III.1966 (1966)
Öl-Tempera auf Leinwand
65,0 × 25,5 cm

Verso bezeichnet: "M.Ackermann 27.III.1966". ACK5288.



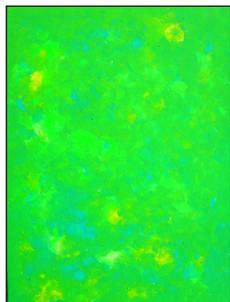
- 181 **Max Ackermann (1887-1975)**
4. Mai 1966 (1966)
Öl-Tempera auf Rupfen
65,0 × 50,0 cm

Verso auf dem oberen Keilrahmenschenkel mit schwarzer Ölkreide bezeichnet: "Ackermann 4.Mai 1966". ACK5251.



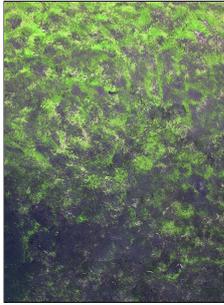
- 182 **Max Ackermann (1887-1975)**
4. Mai 1966 (1966)
Öl-Tempera auf Rupfen
65,0 × 50,0 cm

Verso auf dem oberen Keilrahmenschenkel vom Künstler mit roter Farbkreide bezeichnet: "Ackermann 4.Mai 1966". ACK5255.



- 183 **Max Ackermann (1887-1975)**
17.7.68 II (1968)
Acryl auf Karton
33,5 × 24,5 cm

Verso bezeichnet: "Max Ackermann 17.7.68 II". ACK5571.



184 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (um 1968)

Acryl auf Karton
33,5 × 24,5 cm

ACK5607.



185 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (um 1968)

Acryl auf Karton
57,6 × 27,3 cm

ACK4998.



186 **Max Ackermann (1887-1975)**
Struktur Gegensatz (7.XII.1968) (1968)

Acryl auf Karton
33,5 × 24,5 cm

Verso bezeichnet: "M.A. Struktur Gegensatz 7.XII.1968".
ACK5573.



187 **Max Ackermann (1887-1975)**
Ohne Titel (um 1968)

Acryl auf Karton
33,5 × 24,5 cm

ACK5791.



188 **Max Ackermann (1887-1975)**
16.XII.68 II (1968)

Acryl und Kugelschreiber auf Karton
33,5 × 24,5 cm

Verso datiert: "16.XII.68 II". ACK5572.

Anhang IV: Biographie Max Ackermanns mit einer Auswahl von Einzel- und Gruppenausstellungen

Größtenteils übernommen von der Biographie, die Dirk Blübaum zusammengestellt hat in: Katalog: Max Ackermann – Die Suche nach dem Ganzen, Zeppelin Museum Friedrichshafen. Lindenberg 2004.

1887

Am 5. Oktober wird Max Arthur Ackermann in Berlin als zweites von 5 Kindern der Eheleute Adalbert Reinhold und Marie Pauline Louise Ackermann, geb. Ossann, geboren. Die Familie stammt aus Thüringen und kehrt bald wieder zurück, um fortan im thüringischen Illmenau zu leben.

1902

Eine Wanderung zum Kickelhahn lässt in dem zeichnerisch begabten 14jährigen Schulabgänger den Wunsch reifen, die ornamentalen historistischen Fingerübungen in der väterlichen Werkstatt zugunsten naturalistisch-idealistischer Naturstudien aufzugeben und eine künstlerische Laufbahn einzuschlagen.

1903

Beginn einer Lehre als Porzellanmodelleur in einer Illmenauer Porzellanmanufaktur.

1906

Die erfolgreiche Teilnahme mit Modellierarbeiten und Zeichnungen an einer Ausstellung des Ilmenauer Gewerbevereins verhilft Ackermann zu einem Probemonat im Atelier von Henry van de Velde in Weimar. Aufgrund seiner Begabung verschafft ihm dieser ab Oktober eine einjährige Freistelle am Großherzoglichen Kunstgewerblichen Seminar in Weimar (Lehrer: Henry van de Velde). Gleichzeitig Besuch von Abend-Aktkursen bei Hans Olde und Ludwig von Hofmann an der Großherzoglichen Kunstschule in Weimar. Häufige Theater- und Opernbesuche. Bildungserlebnis: Goethe, Nietzsche und Wagner.

1907

Mitte Juni Abbruch des Studiums bei Henry van de Velde, um in seinem in Ilmenau eingerichteten „Freilichtatelier für Steinarbeit“ in Marmor arbeiten zu können. Die im Studium erworbenen Kenntnisse über Linie und Fläche als bildkonstituierende Elemente finden Anwendung in dem im Juli vollendeten Zeichnungszyklus „Künstler und Leben“. Der „unbemittelte, junge, strebsame Bildhauer und Modelleur“ bewirbt sich im Oktober mit einer „Immediateingabe“ bei Großherzog Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar um ein zweijähriges Stipendium zum Studium der Bildhauerei an der Königlich Sächsischen Kunst-Akademie in Dresden, was ihm dieser mit jährlich 500 Mark gewährt. Ende November Vollendung der Niederschrift seines Plans, ein Künstlerleben durch einen Bilderzyklus zu verewigen: das dem Idealismus verpflichtete „National-Denkmal des deutschen Geistes“ mit dem Titel „Ein Genius auf Erden“ ist Vorstufe seiner späteren Kultbau-Idee (auch „Sozialistenhalle“ und „Heiterkeitskapelle“ genannt). An Silvester Eintrag ins Tagebuch: „*Gehe langsam aber sicher den dornigen Weg der Kunst.*“

1908 - 1909

Besuch der Königlich Sächsischen Kunst-Akademie in Dresden. Er ist Schüler in der Zeichenklasse von Richard Müller, er wird von Gotthardt Kuehl gefördert.

1909 – 1910

arbeitet er an der Münchner Kunstakademie in der Malklasse von Franz von Stuck, dem er bald davonläuft. Ihn beschäftigen Pidolls Marées-Buch und die Farbtheorien des Chemikers Michel Eugène Chevreul.

1911

Einjähriger Aufenthalt im Elternhaus in Ilmenau zur künstlerischen Neuorientierung. In dieser Zeit vermutlich Kontakt zur 1909 gegründeten „Gartenstadt Hellerau“ bei Dresden, Metropole alternativer Lebensart, Pflegestätte rhythmisch-gymnastischer Erziehung durch den Genfer Tanzpädagogen Emile Jaques Dalcroze und Sitz der „Deutschen Werkstätten“. Da zwei seiner Brüder in Stuttgart leben, ab Wintersemester Fortsetzung seines Studiums bei dem Realisten Richard Pötzelberger an der Königlich Württembergischen Kunst-Akademie in Stuttgart.

1912

In Stuttgart erste Begegnung mit Adolf Hölzel und dessen neuartigem Diktum vom "Primat der künstlerischen Mittel", die jede literarische Assoziation ausschließen. Fortan (bis 1941) Parallelität von gegenständlicher und abstrakter Bildsprache bzw. Korrespondenz gegenständlicher „Abschriften“ und abstrakter „Farbformschlüssel“.

1913

Arbeit an einer 20 m langen „Tempelrolle“ für den „Montsalvat“ genannten Kultbau.

1914

Durch seinen Kontakt zur Wandervogel-Bewegung entstehen Tanz- und Spielszenen in rhythmischen, flächendynamisierenden Streukompositionen. Teilnahme an der sozialdemokratischen Antikriegsdemonstration.

1915

Wird er als Landsturmmann zum Kriegsdienst eingezogen und nach anhaltendem Lazarettaufenthalt 1917 entlassen.

1918

Begeisterung für die Novemberrevolution, die Arbeiterbewegung. Karl Liebknecht, Rosa Luxemburg und den „Messias“ Lenin. Unterstützt die kommunistische „Internationale Arbeiter-Hilfe“ und stellt seine Zeichenkunst in den Dienst der kommunistischen Bewegung: Bis um 1930 entstehen „anklägerische Bilder“ im Stil der Neuen Sachlichkeit und des Kritischen Realismus und eine Vielzahl von Radierungen und Lithographien (sozialkritische Themen und Porträts von Freunden, Malerkollegen, Schriftstellern, Schauspielern, Musikern etc.)

1920

Atelierbesuch von Rudolf von Laban, dem Meister des neuen künstlerischen Tanzes, der Ackermanns Schwarz-Weiß-Diagramme in seine Choreographie einbeziehen möchte.

1921

Richtet in seinem Atelier in der Urbanstr. 21 eine „Lehrwerkstätte für Neue Kunst“ ein. In seinen „Übungen im Bereich absoluter Gestaltung“ Auseinandersetzung mit dem Konstruktivismus.

1924

Findet seine erste Einzelausstellung statt, mit gegenständlichen und gegenstandsfreien Arbeiten. Kontakt zum „Uracher Kreis“ des Zinnschmieds und Schriftstellers Karl Raichle in dessen Uracher Pension für Anarchisten, Sozialisten, Kommunisten und Lebensreformer. Dort macht er Bekanntschaft mit dem Schriftsteller Johannes R. Becher und gleichgesinnten Idealisten.

1926

Vierzehntägiger Parisaufenthalt: Kontakt zu Piet Mondrian, dem Wiener Architekten Adolf Loos und dem Kritiker Michel Seuphor. Zeichnungen über das Pariser Bohème-Leben entstehen.

GA:

„Stuttgarter Sezession“: Neues Kunstgebäude im Schlossgarten, Stuttgart.

1927 - 1928

Sportzeichnungen für das Stuttgarter Tagblatt.

Kontakt zu dem sozialkritischen Dramatiker Friedrich Wolf, der seit 1927 als Arzt für Naturheilkunde in Stuttgart praktiziert. Mitarbeit an Gregor Gogs Zeit- und Streitschrift der Vagabunden, „Der Kunde“.

GA:

„Stuttgarter und Berliner Sezession“, Neues Kunstgebäude im Schlossgarten, Stuttgart.

„Jubiläumsausstellung des Württ. Kunstvereins“, Kunstgebäude Stuttgart.

„Stuttgarter und Badische Sezession“, Neues Kunstgebäude im Schlossgarten, Stuttgart.

1929

Zu Anni Geiger-Gogs pazifistischem Jugendbuch über das Schicksal des Kriegskindes „Heini Jermann“ liefert Ackermann sieben farbige Vollbilder.

GA:

„Stuttgarter und Münchener Neue Sezession“, Neues Kunstgebäude im Schlossgarten, Stuttgart.

„Vagabunden-Kunstaussstellung“, Kunsthaus Hirrlinger, Stuttgart.

1930

Gründet an der Stuttgarter Volkshochschule ein „Seminar für absolute Malerei“, in dem er Kurse über die Mittel der Gestaltung, Farbklänge, Kontraste, Bildarchitektur etcetera erteilt. Im Sommer und Herbst Tessin-Aufenthalt (Ronco, Brissago und Ascona): Kontakt zum Lebensreformer Karl Vester auf dem Monte Verità und zu den Kollegen Marianne Werefkin und Helmuth Macke.

1931

EA:

Kunstverein, Ulm.

Kunstverein, Heilbronn.

1932

In Hornstaad am Bodensee Bekanntschaft mit der Geigerin und Gymnastiklehrerin Gertrud Ostermayer (geb. 1894), die am Untersee den Bau eines Hauses plant. Besuch der Züricher Picasso-Ausstellung.

EA: Kunsthaus Schaller, Stuttgart (zusammen mit Ernst Gräser und Hans Molfenter).

GA:

„Stuttgarter Sezession“, Neues Kunstgebäude im Schlossgarten, Stuttgart.

„Der Frauen-Spiegel“, Kunsthalle, Mannheim.

1933

Die Machtübernahme durch die NSDAP vereitelt die für die Mannheimer Kunsthalle geplante Einzelausstellung. Innere Emigration in Hornstaad in Gertrud Ostermayers Ferienhaus, in dem er den Kunstunterricht für die Gäste übernimmt.

1936

Lehrverbot an der Volkshochschule in Stuttgart. Am 20. Juni Heirat mit Gertrud Ostermayer und Umzug in deren Haus in Hornstaad am Bodensee. Für kurze Zeit Übernahme von Helmuth Mackes Atelier in Hemmenhofen. Kontakt zu dem im selben Jahr nach Hemmenhofen emigrierten Otto Dix. In der Bodensee-Werkphase Gleichzeitigkeit von Gegenständlichkeit und Abstraktion, aber auch Verschmelzung dieser beiden Bildsprachen durch dem Strandleben entnommene Bildkürzel

1937

In der Staatsgalerie in Stuttgart werden veristische Arbeiten Ackermanns als „entartete Kunst“ beschlagnahmt. Trotz Berufsverbots Gestaltung und Ausführung eines abstrakten Glasbildes für das Finanzamt Völklingen bei Saarbrücken (durch Vermittlung des Architektenfreundes Hans Bert Baur).

GA:

„Hilfswerk für deutsche bildende Kunst in der NS-Volkswohlfahrt“, Stuttgart (?)

1943 - 1944

Beim Bombenangriff auf Stuttgart Zerstörung des Ateliers und zahlreicher früher Arbeiten. Evakuierung von rund 100 kleineren Bildern, Zeichnungen und Pastellen der Jahre 1910 bis 1941 bei seiner Cousine in Triebes (Thüringen).

1945

Willi Baumeister lebt in den letzten Kriegswochen bei Ackermanns im Haus am Bodensee.

GA: „Deutsche Kunst unserer Zeit“, Museum Überlingen.

1946

In der Stuttgarter Wochenpost wirbt Ackermann für die Absolute Malerei.

EA: Malerinnenhaus in der Eugenstraße, Stuttgart

GA:

„Neue Deutsche Kunst“: Ausstellungsgebäude Mainaustraße, Konstanz.

„Kunst der Gegenwart“: Hess. Landesmuseum, Kassel.

„Kunstwochen Tübingen-Reutlingen“, Kunstgebäude Tübingen.

„Allgemeine Deutsche Kunstausstellung Dresden 1946“, Stadthalle Dresden.

1947

In der Stuttgarter Eidos-Presse erscheinen acht Lithographien in einer Auflage von 35 Exemplaren. Der Stuttgarter Nervenarzt, Kunstsammler und Filmemacher Dr. Ottomar Domnick gibt das Buch „Die schöpferischen Kräfte in der abstrakten Malerei“ heraus, in dem Kurt Leonhard Ackermanns musikalische Malerei würdigt.

EA: Kunst- und Museumsverein, Wuppertal (zusammen mit Adolf Hölzel).

GA: „Maler der Gegenwart III: Extreme Malerei“, Schaetzlerpalais Augsburg (weitere Stationen: Stuttgart, Karlsruhe, Duisburg, Braunschweig).

„Moderne deutsche Kunst“, Kunstgebäude Tübingen.

„Neue deutsche Kunst“, Kunsthalle Mainz.

„Kunst des 20. Jahrhunderts“, Universitätsmuseum Marburg.

„Neue Gruppe“, Städtische Galerie München.
„Roter Reiter“, Traunstein.
„Neue Graphik“, Künstlerhaus Sonnenhalde Stuttgart.
„Malerei im Hegau und am Untersee“, Kulturbund Singen.

1948

EA:

Kunstkabinett Egon Günther, Mannheim

Moderne Galerie, Köln

Galerie Otto Ralfs, Braunschweig

GA:

„Salon des Réalités Nouvelles, Musée d'Art Moderne, Paris

„Abstrakte Graphik“, Landesmuseum, Kassel.

1949

EA: Galerie Gerd Rosen, Berlin

GA:

„Kunst in Deutschland 1930-1949“, Kunsthaus Zürich.

„Salon des Réalités Nouvelles“, Musée d'Art Moderne Paris.

„Große Münchner Kunstausstellung“, Haus der Kunst, München.

„Deutsche Malerei und Plastik der Gegenwart“, Staatenhaus der Messe
Köln.

„Kunstschaffen in Deutschland“, Central Art Collecting Point München.

1950

Mitglied des neu gegründeten Deutschen Künstlerbundes und der 1947
gegründeten Sezession Oberschwaben-Bodensee (Teilnahme an deren
Ausstellungen 1950, 1951, 1952, 1954, 1957). Ströher-Preis, Darmstadt.

EA:

Galerie Egon Günther Mannheim.

Zimmergalerie Franck Frankfurt am Main.

GA:

„ZEN 49“, Central Art Collecting Point München (Gast)
„Deutsche gegenstandslose Malerei und Plastik der Gegenwart“,
Kunstverein Freiburg im Breisgau.

1951

Preis des Nationalen Olympischen Komitees für Sportzeichnung der
zwanziger Jahre.

EA: Galerie Christoph Cwiklitzer Köln.

GA:

„Deutscher Künstlerbund“, Hochschule für bildende Künste Berlin.
„Roter Reiter“, Galerie Palette Zürich.
„Badische Sezession“, Haus der Kunst München.
„Salon des Réalités Nouvelles“, Musée d'Art Moderne Paris.

1952

Mit dem Komponisten Wolfgang Fortner veranstaltet Ackermann im
„Kunstpädagogischen Institut am Bodensee“ (Leitung: Gertrud Ackermann)
in seinem Haus ein Seminar über Malerei und Musik.

EA: Kunstverein Freiburg im Breisgau.

GA: „Gruppe sw“, Amerikahaus Stuttgart.

1953

Zur Planung eines „Centralen Kultbaues“ Seminar über Malerei und
Architektur mit dem Architekten Hugo Häring und dem Schriftsteller Kurt
Leonhard im „Kunstpädagogischen Institut am Bodensee“ in Hornstaad.
Studienreise in die Provence: Suche nach der „Urpflanze“. Anlässlich seiner
Ausstellung in der Galerie Arnaud in Paris Kontakt zu Henri Laurens, Sonia
Delaunay und Hans Hartung.

EA:

Galerie Arnaud Paris.

Niedersächsische Landesgalerie Hannover.

Zimmergalerie Franck Frankfurt am Main.

GA:

„Sammlung Dr. Ottomar Domnick“, Stedelijk Museum, Amsterdam (1953: Palais des Beaux Arts, Brüssel; 1953 und 1955: Staatsgalerie, Stuttgart; 1957: Fränkische Galerie, Nürnberg).

1954

Während einer Ausstellung in der „Studiogalerie“ der Universität Tübingen werden bei einem Attentat drei abstrakte Bilder Ackermanns mit dem Messer beschädigt.

GA: „Kunst unserer Zeit (Sammlung Ströher)“, Hessisches Landesmuseum Darmstadt.

1955

In Stuttgart erscheint die erste Monographie über Max Ackermann, verfasst von Will Grohmann.

GA: „Kunstaussstellung Baden-Württemberg“, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart.

1957

Zum 70. Geburtstag Verleihung des Professorentitels h.c. Scheidung von Gertrud Ackermann und Umzug ins Haus seines Bruders in der Stuttgarter Witthohstaffel 8.

EA:

Städt. Kunstmuseum Duisburg.

Galerie Lutz & Meyer Stuttgart.

Galerie Inge Ahlers Mannheim (zusammen mit Alfred Lörcher).

GA: Suermondt-Museum Aachen.

1958

EA: Staatliche Kunsthalle Baden-Baden (zusammen mit Johannes Itten, Boris Kleint und Friedrich Vordemberge-Gildewart).

1959

Kuraufenthalt in Füssen (auch 1962).

EA:

Galerie „Die Fähre“ Saulgau.

Galerie „58“ Rapperswil.

GA: „Deutsche Kunst 1958 I“, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden.

1960

Besuch der Biennale in Venedig und der Giotto-Fresken in Padua.

EA:

Galerie Maercklin Stuttgart.

Salzhaus Offenburg.

GA: „Arte alemã desde 1945“, Museu de Arte Moderne Rio de Janeiro.

1961

EA:

Galerie Parnass Wuppertal.

Stadthalle Nürtingen.

GA: „Hölzel und sein Kreis“, Württembergischer Kunstverein Stuttgart.

1962

Kuraufenthalt in Beatenberg am Thuner See in der Schweiz.

EA:

Galerie Horst Apfelbaum Karlsruhe.

Galerie Montmorency Paris.

GA: Kollektiv-Ausstellung bei der „8. Landeskunstaussstellung Baden-Württemberg“, Künstlerbund Baden-Württemberg.

1963

EA: Württembergischer Kunstverein, Stuttgart

(parallel zur Dix-Ausstellung)

GA: „Sammlung Ströher“, Nassauischer Kunstverein Wiesbaden.

1964

Von Anfang April bis Ende Juni Ehrengast der Villa Massimo in Rom.

Im Anschluss daran Reise nach Neapel und Aufenthalt auf Ischia.

EA: Galerie Wolfgang Gurlitt München.

GA: „Große Kunstaussstellung München“, Haus der Kunst München (mit „Neuer Gruppe“ auch 1965).

1966

Kurt Leonhard veröffentlicht ein Buch über Ackermanns „Zeichnungen aus fünf Jahrzehnten“.

GA: „Hommage à Franz Roh“, Gesellschaft der Freunde junger Kunst München.

1967

Beginnt mit Acrylfarbe zu arbeiten. Es entstehen, inspiriert von der Popart und Colour Field, erste Bilder, welche die Strahlkraft der Farbe zu letzter Steigerung bringen.

EA:

Retrospektiv-Ausstellung „Gemälde 1908-1967“, Mittelrhein-Museum Koblenz (1967: Kunstverein, Wolfsburg; 1968: Galerie Baukunst, Köln; Pfalzgalerie, Kaiserslautern; Kunstverein, Wessenberghaus, Konstanz). Stadt Stuttgart und Württembergischer Kunstverein, im Rathaus Stuttgart.

GA: „Das blaue Bild“, Ludwig Reichert-Haus Ludwigshafen.

1968

Kuraufenthalt in Bad Teinach im Schwarzwald, wo er mit seiner gebrochenen rechten Hand erste Malversuche unternimmt.

1969

Kuraufenthalt in Hopfen am See und im Krebs-Sanatorium Grezenbühl im Schwarzwald. Bekanntschaft mit Johanna Strathomeyer.

EA:

Retrospektiv-Ausstellung, University of Chicago.

Galerie Christoph Dürr, Stuck-Villa München.

1970

Zur Jahreswende in Wildbad, wo in Erinnerung an Marlis Schiffbauer die sogenannten „Sylvesterzeichnungen“ mit der Korrespondenz von zwei Gesichtern, verbunden mit Herzen, Kreuzen, Mündern, Augen, Wellen und Strahlen entstehen.

EA: Kunstverein Ulm.

GA: „Sammlung Ströher“, Hessisches Landesmuseum Darmstadt.

1971

In Frankfurt am Main Gründung der „Max Ackermann-Gesellschaft.

Gemeinnützige Gesellschaft mbH“ und der „Gesellschaft der Freunde Max Ackermanns e. V.“

GA: „Realismus zwischen Revolution und Machtergreifung 1919-1933“,
Württembergischer. Kunstverein Stuttgart.

1972

Zum 85. Geburtstag wird Ackermann vom Kultusminister Baden-Württembergs das Bundesverdienstkreuz 1. Klasse verliehen. Ludwin Langenfeld gibt den Sammelband „Max Ackermann: Aspekte seines Gesamtwerkes“ heraus.

1974

Nach seinem ersten Schlaganfall drängt Johanna Strathomeyer auf Heirat, Hausbau und Adoption ihres Sohnes Peter.

EA:

Stadt Ludwigshafen, Ludwig Reichert-Haus.

Akademie der Diözese Rottenburg, Stuttgart-Hohenheim.

GA: „10 Jahre Baukunst“, Galerie Baukunst, Köln.

1975

Am 14. November stirbt Max Ackermann im Paracelsus-Krankenhaus in Unterlengenhardt.

EA: Galerie der Stadt Stuttgart

(Gedenkausstellung Dezember 1975/Februar 1976).

Lebenslauf **Markus Döbele**

- 17.1.1966 geboren in Schwäbisch Gmünd
- 1971 – 1973 Grundschule Gaisbeuren un
- 1973 – 1975 Eugen Bolz Schule Bad Waldsee
- 1975 – 1976 Gymnasium Bad Waldsee
- 1976 – 1985 Welfengymnasium Ravensburg mit Abschluss Abitur
- 1985 – 1986 Wehrdienst
- 1986 – 1989 Studium in den Hauptfächern Kunstgeschichte
und Philosophie an der Universität Stuttgart.
- 1990 – 1991 Studium im Hauptfach Kunstgeschichte und in den
Nebenfächern Philosophie, christliche Archäologie,
ostasiatische Kunstgeschichte an der
Universität Heidelberg.
- 1991 – 1992 Gaststudium im Fach Kunstgeschichte an der
Università Statale di Milano
- 1992 – 1995 Studium in den Hauptfächern Kunstgeschichte
und Philosophie an der Universität Stuttgart mit Ab-
schluss Magister Artium
- 1995 – 1997 Galerieleiter der Galerie Döbele Stuttgart.
- 1998 Gründung des Kunst- und Auktionshauses
Roswitha und Markus Döbele GbR in Effeldorf
- 2005 Eröffnung einer Zweigstelle in Berlin
- 2005 – 2006 eingeschrieben an der Saarland Universität
zur Promotion im Fach Kunstgeschichte

