

# Zu den Werken von Georg Meistermann

Autor(en): **Schulze Vellinghausen, Albert**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **36 (1949)**

Heft 11: **Schweizerische Verkehrsförderung**

PDF erstellt am: **22.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-28380>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



Georg Meistermann, *Der weiße Baum*, 1947 | *L'arbre blanc* | *The White Tree*

## Zu den Werken von Georg Meistermann

Von Albert Schulze Vellinghausen

Als ich vor einiger Zeit Meistermann das erste Mal besuchte, begrüßte er mich mit einem lateinischen Zitat. «Ach», fragte ich erstaunt, «Sie sind wohl Humanist?» Da sagte er lächelnd: «Nein, das nicht. Ich bin Christ.» Damit gab er das Stichwort für ein leidenschaftliches Gespräch, das bis in die frühen Morgenstunden nicht abreißen wollte. Zwischendurch schaute ich mich um. Das Atelier lag in der einen Hälfte eines bergischen

Schleifkottens; in der anderen wurde das uralte Solinger Handwerk – Veredelung toter Materie durch die individuelle menschliche Hand – auch heute noch betrieben. Wenige Möbel und viele Malutensilien verliehen unserer Abteilung den Zauber eines Ortes, an dem – durch die Alchemie der Farben – auf eine nicht minder handwerkliche Art verwandelt und veredelt wurde. Draußen vor den Fenstern leuchtete mit dem

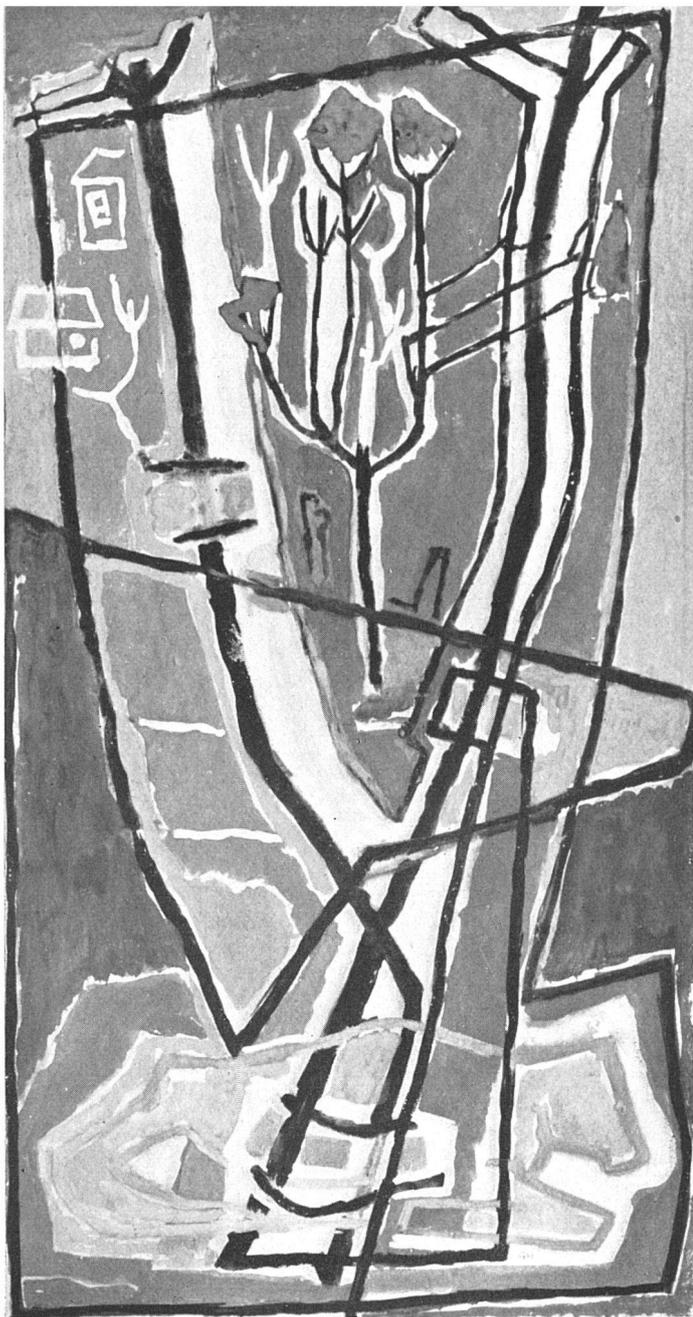
sinkenden Abend die große Ebene des Niederrheins von Minute zu Minute tiefer auf: es war das Violett später, regennaher Herbsttage. Hier drinnen leuchteten nicht weniger magische Farbklänge – Bilder, auch sie gerahmt: wie Fenster durchbrachen sie das kalkige Weiß der Wände, als seien es Glasbilder, hinter deren mystischer Glut Welten auf uns warteten, deren Dimension nicht zu errahnen war.

«Sie haben wohl tatsächlich Glasbilder gemacht?» drängte es mich zu fragen. «Ja», hieß die Antwort ein wenig zögernd, «damit habe ich ja begonnen.» Und dann ergab sich, daß der junge Maler, 1911 geboren, die Düsseldorfer Akademie (Klasse Nauen und Mataré) besucht hatte und späterhin von mehr oder minder heimlichen Aufträgen der Kirche, Aufträgen zu Glasbildern, hatte leben müssen. Glasmalerei – bei welcher an die Stelle von Farbkonturen Bleiruten treten – war seinem Drang zur Tektonik gerade recht gewesen. Mit diesen Bleiruten konnte man ein selbständiges Spiel dynamischer Abstraktionen treiben. Es mochte Anstrengung kosten, aus diesem Spiel wieder ein Mittel unter anderen zu machen – und über das sperrige Eigenleben der Konturen nun zur absoluten Freiheit des Malens zu gelangen. Was heißt Freiheit? Man würde das Spinnennetz schwärzlicher oder metallisch gelber Umrandungen nie ganz auflösen zugunsten einer Bindungslosigkeit, die viel Verlockendes haben mochte – in der aber Willkür drohte!

Auch heute noch gerät das Gespräch mit Meistermann oft in ähnliche, im Grunde «theologische» Bahnen: «Da sprechen die Leute von meinem Hang zu einem graphischen Gerüst und wollen mir darin die typisch-deutsche Unfähigkeit zur reinen Malerei nachweisen. Dabei merken sie gar nicht, wie dieses Netz gewebt ist: es soll das gegenüberstehende ‚Es‘ binden! Malerei ist doch nichts Beziehungsloses. Sie ist da, um unsere Stellung zu klären und zu festigen. Zeichen zu suchen, die von der verborgenen Ordnung reden, das ist unsere Aufgabe, und – Zeichen zu setzen: die unbeackerten Weiten mit unsren Chiffren und Meilensteinen zu markieren, den ungestalteten Elementen unsere gegliederte Sprache entgegenzuhalten!» Seine Stimme klingt zugleich mutig und verzweifelt. Es ist aber, als habe er zu seinen Bildern nun eine Art Schlüssel gegeben.

In ihnen waltet keine unverbindliche Phantasie. Da ist kaum etwas, was nicht aus einer nachdenklichen «Umsetzung» der Natur entstanden ist – der sichtbaren, tastbaren, fühlbaren «Natur» im goethischen Sinne. «Baumspitzen» heißt ein Bild. «Fruchtlandschaft» ein anderes. «Muschelgarten», «Fisch und Vogel», «Wasserfall», «Fliegender Vogel vor Blau» sind die Themen. Da ist nur wenig, was nicht von Werden, Wachsen, Innehalten, Vergehen kündet. Manchmal ist auch eine Allegorie versucht worden. Da aber mischt sich störend eine Art literarisches Programm hinein, eine Nuance Otto Dix oder George Grosz. Das empfindet auch Meistermann. Er rückt von diesen, immer wieder





Georg Meistermann, *Landschaft*, 1946. Galerie Dr. Rüsche, Köln /  
*Paysage* / *Landscape* Photo: Hugo Schmölz, Köln

korrigierten Versuchen (und Versuchungen) pointierter Atelierkunst gern selbst ab: «Ein Programm in der Malerei? Das kann doch nur sein, den Menschen und die Form auf einen Nenner zu bringen!»

Es ist selbstverständlich, daß Meistermann nicht nur aus sich selbst schöpft. Wie wäre das zu verlangen?! «Niemand kann *alles* von einem selbst sein!» gab lächelnd einer von unsern Großen zu verstehen, als er neulich wegen dieser brenzlichen Frage der «Übernahmen» gefragt wurde. So finden sich auch bei Meistermann Anregungen und Einflüsse (z. B. durch Thorn-Prikker). Auch er knackt an den Nüssen, die Picasso, der ewig Wandelbare, seinen Zeitgenossen in den Weg streut. Übernahmen aber – dem Tüchtigen sind sie dienlich, das unverwechselbar Eigene nur noch schärfer herauszubosseln!

Worin liegt das bei Meistermann? Vielleicht in dem, was man «*Bandwerk*» nennen könnte. Bandwerk, lege es sich nun spitzig ausfahrend oder (häufiger) weich gerollt um die Formen, aus denen es selbst abgeleitet ist. In neueren Bildern erscheint es räumlich und nicht flächig. Der Kontur – der sich auf großen Bildern oft in einem Blätterfall kaum zählbarer, teppichhafter Ornamente verborgen hält – auf den kleinen Bildern der letzten Jahre (Täfelchen von manchmal nur Handbreite und Ellenhöhe) scheint er gänzlich in diesem Bandwerk aufgegangen zu sein. Da ergibt sich ein so inniges Gleichgewicht, daß noch die farbkräftigsten Bilder in sich vollendet, abgeschlossen, schwebend erscheinen.

Abgeschlossen? Da sprächen sie also tatsächlich nur zu einer kleinen Gemeinde von Eingeweihten – und wir wären bei einem Vorwurf, der immer wieder gegen die nicht-gegenständliche Kunst erhoben wird. Dieser Vorwurf hat ganz gewiß eine Folge: Mag sich der Künstler noch so sicher wissen, ob der Legitimität *seiner* Aussage von dieser Welt – die ja (das lehrt die gegenwärtige Physik) im anschaulich Meßbaren nicht mehr zu fassen ist – er wird im Grunde seiner Seele beunruhigt sein, weil das Echo seines Tuns begrenzt bleibt. Daraus erklärt es sich, daß Meistermann gleichzeitig Zyklen kirchlicher Glasgemälde entwirft (gegenwärtig z. B. für das wiedererstehende St.-Quirinus-Münster in Neuß), mit denen er, in der Gestaltung christlicher Themen und Symbole, für das eigene, private Bekenntnis eine Sprache zu finden sucht, die den Gläubigen (also einer breiteren Menge) verständlich sein soll. Das Glasgemälde – diese einmalige, abendländische Verbindung von Ikon und Architektur, von Bild des Heiligen und Kultraum der Gläubigen – bei Meistermann (wie bei Thorn-Prikker und den Glasmalern des hohen Mittelalters) leuchtet es in einer Farbenglut, die nicht die flächenhafte Füllung eines Vakuums, sondern Ausdruck der transzendenten Verklärung des Bildinhaltes ist. Oder, um ihn selbst zu zitieren: «Definition des Lichtes» – wobei jedes Wort in einem tiefen, umfassenden Sinne zu nehmen ist.