

Kunst und
Architektur
in Karlsruhe



Kunst und Architektur in Karlsruhe



Kunst und Architektur in Karlsruhe
Festschrift für Norbert Schneider



universitätsverlag karlsruhe

Herausgegeben von Katharina Büttner und Martin Papenbrock

Der Druck dieses Bandes wurde unterstützt durch

Hubert Burda Stiftung
Karlsruher Universitätsgesellschaft
Fakultät für Architektur
Freundeskreis des Instituts für Kunstgeschichte

Bibliografische Informationen der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar

Gestaltung: www.Christoph-Engel.de

Universitätsverlag Karlsruhe
c/o Universitätsbibliothek
Straße am Forum 2
D-76131 Karlsruhe
www.uvka.de



Dieses Werk ist unter folgender Creative Commons-Lizenz
lizensiert: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/de/>

© 2006 Universitätsverlag Karlsruhe
Print on Demand

ISBN-13: 978-3-86644-050-0
ISBN-10: 3-86644-050-2

9	Vorwort
11	KLAUS GARBER Laudatio auf Norbert Schneider
23	ULRICH SCHULZE Stadtplanung in Karlsruhe – Paradigmenwechsel?
45	KATHARINA BÜTTNER Marie Ellenrieder (1791-1863) <i>Bildfindungen einer badischen Nazarenerin</i>
59	KLAUS SCHRENK ›L'Association mensuelle‹ und der Kampf um die Pressefreiheit zu Beginn der Julimonarchie in Frankreich
71	HARALD SIEBENMORGEN Symbolistisches ›modernes Genre‹ <i>Der Jahreszeitenzyklus des Karlsruher Glasmalers Hans Drinneberg</i>
79	HANSGEORG SCHMIDT-BERGMANN ›abgetrennt von den übrigen Ausstellungsräumen‹ – Die verdrängte Avantgarde: Gustav Landauer, Carl Einstein und Rainer Maria Gerhardt
91	MARLENE ANGERMEYER-DEUBNER Willi Müller-Hufschmid <i>Außenseiter zwischen Verismus und Neuer Sachlichkeit</i>
103	ANNEGRET JÜRGENS-KIRCHHOFF Künstlerinnen der Neuen Sachlichkeit in Karlsruhe <i>Fridel Dethleffs-Edelmann (1899-1982) und Hanna Nagel (1907-1975)</i>
115	ERIKA RÖDIGER-DIRUF Landschaftsmalerei zwischen Neuer Sachlichkeit und Nationalsozialismus
129	JUTTA HELD HAP Grieshaber und Georg Meistermann an der Karlsruher Akademie der Bildenden Künste <i>Zur Modernisierungspolitik in Baden-Württemberg</i>
143	KIRSTEN CLAUDIA VOIGT Demokratie ist lustig <i>Skizzen zu einer Typologie des Komischen im Werk von Joseph Beuys</i>

- 155 ERNST SEIDL
Gattungsprobleme?
Anmerkungen zur architektonischen Plastik im Karlsruher Stadtraum
- 169 CLAUDIA POHL
»Ich bin das Instrument, das einen Ausdruck findet.«
Der »Platz der Grundrechte« in Karlsruhe von Jochen Gerz
- 179 MARTIN PAPENBROCK
Der Lehrstuhl für Kunstgeschichte in Karlsruhe
Ein Rückblick
- 193 Norbert Schneider – Biographie und Bibliographie

»Karlsruhe – eine andere Kunstgeschichte«, so lautete das Motto eines Kolloquiums, zu dem das Institut für Kunstgeschichte der Universität Karlsruhe im Juli 2005 anlässlich des 60. Geburtstages von Norbert Schneider eingeladen hatte. Freunde, Kolleginnen und Kollegen, insbesondere aus den Karlsruher Kunst- und Kulturinstitutionen, diskutierten Aspekte der Kunst-, Architektur- und Kulturgeschichte der Stadt jenseits der bekannten Klischees. Sie nahmen das Stadtbild neu in den Blick, stellten neue oder bislang unbeachtete Kunstwerke aus den Karlsruher Museen vor, befassten sich mit Karlsruher Künstlerinnen und Künstlern, deren Werke bisher im Schatten standen, und diskutierten die Rolle von Institutionen und die Auswirkungen von kunst- und kulturpolitischen Ereignissen, geschichtlichen Entwicklungen und politischen Entscheidungen auf das künstlerische und kulturelle Leben in Karlsruhe. In den Beiträgen, die im vorliegenden Band zu einer Festschrift für Norbert Schneider zusammengefasst sind, wird das Bild einer »anderen«, nur wenig bekannten, für die kulturelle und politische Identität Karlsruhes aber signifikanten Kunstgeschichte sichtbar.

Der Erfolg des Kolloquiums und das Zustandekommen des Bandes verdanken sich vor allem der Bereitschaft der Freunde, Kolleginnen und Kollegen, ihre Forschungen zum Anlass des Geburtstages von Norbert Schneider zur Diskussion zu stellen, aber auch der finanziellen Förderung durch die Hubert Burda Stiftung, die Karlsruher Universitätsgesellschaft, die Fakultät für Architektur und den Freundeskreis des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Karlsruhe und nicht zuletzt dem Engagement der Studierenden und der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Karlsruhe, die entscheidend zum Gelingen beigetragen haben.

9

Karlsruhe, im Sommer 2006

Freudig bewegt, aber zugleich auch beklommen trete ich vor Sie. Es gilt einen Freund zu ehren. Was gäbe es Schöneres? Aber dafür sollte man in wissenschaftlichen Kontexten auch als Fachmann gerüstet sein. Das bin ich nicht. So war ich spontan geneigt, als die freundliche Anfrage mich erreichte, um Verständnis für eine Absage zu bitten. Auf eine merkwürdige Weise rebellierte es aber zugleich in mir gegen den Entschluss. Ich fand keine Ruhe und wurde von dem Gefühl umgetrieben, eine nicht wiederkehrende Chance zu versäumen. Dieses Gefühl hat sich durchgesetzt. Es spricht also der Freund, nicht der Fachmann. Mit dieser Situation müssen Sie Vorlieb nehmen.

Ich sage dies weniger mit Blick auf den Jubilar als auf die Gäste dieses Kolloquiums zu seinen Ehren. Denn den Freund gedenke ich anzusprechen. Und da wird mir der Stoff so schnell nicht ausgehen. Erlauben Sie also einen längeren persönlichen Eingang. Und persönlich, das meint nun sogleich ein Doppeltes. Die Gattin des Jubilars kann nicht aus dem Spiel bleiben. Aber auch die Familie des Sprechenden vermag nicht ausgeblendet zu werden. Meine Frau, die Kongresse eher meidet, ist heute anwesend. Das hat seine Gründe, die in meine kleine Rede mit einfließen. Und noch die Kinder werden gelegentlich in Erscheinung treten. Also eine Laudatio gegen alle Usancen. Ich habe es avisiert und werde nun keinen Versuch unternehmen, das zu kaschieren.

Die Familien kennen sich über Osnabrück. Und das seit dem Dienstantritt von Jutta Held und mir an der eben gegründeten Universität in der Mitte der siebziger Jahre. Wir brauchten nur auf einer der ungezählten Sitzungen den Mund aufzutun und sogleich war klar, dass wir die gleiche Sprache sprachen. Der Kontakt war also spontan hergestellt und währt nun dreißig Jahre. Unser Jubilar war selbstverständlich von Anfang an dabei. Aber eben auf eine Weise, die nicht wenig zu dem Entschluss für meinen heutigen Auftritt beigetragen hat. Er wirkte in Münster, in Bielefeld, in Dortmund, in Karlsruhe, nicht oder nur am Rande in Osnabrück. In den zehn aufregenden Osnabrücker Gründerjahren standen bei jedem Treff der Familien Osnabrücker Belange im Vordergrund, Jutta Held und Klaus Garber bestimmten das Gesprächsgeschehen. Mehr als einmal ist meine Frau nach solchen Begegnungen mit der Klage herübergekommen, dass Norbert mal wieder zurückgestanden hätte. »Sprich mal mit ihm in Ruhe«, so lautete dann der kluge Rat, »der ist unheimlich beschlagen, kennt sich toll aus, kommt aber überhaupt gar nicht zum Zuge, weil Du immer ganz auf Jutta konzentriert bist.«

Damit war ein Sachverhalt ausgesprochen, an dem es wenig zu deuteln und zu beschönigen gab. Er hatte die unangenehme Eigenschaft, als trefflich benannter nicht mehr aus dem Bewusstsein zu verschwinden, ohne dass sich freilich an dem Konstatierten viel änderte. Wir waren einfach in unsere tausend Geschichten verwickelt. An ihnen nahm der Ehemann rührend Anteil, von seinen beruflichen Bewandnissen aber war nicht oder nur am Rande die Rede. Es herrschte also eine der Situation geschuldete ausgesprochene Schiefelage. Und da half es auch nichts, dass unsere Kinder wie für Jutta so eben auch für Norbert je länger desto intensiver ihr Herz entdeckten. Sie freuten sich stets mächtig auf ihr Kommen, das wissen beide und heute also vor allem auch Norbert. Ging es dann aber von dem Persönlichen und Geselligen wieder hinüber ins Fachliche und insonderheit den hochschulpolitischen Alltag, dann erneuerte sich die angedeutete Konstellation rasch.

Nun, das ist Vergangenheit. Wir beide haben zeitversetzt um ein paar Jahre die Hochschule verlassen. Noch vor meinem Ausscheiden aber vollzog sich ein anderer Einschnitt: Die Übersiedlung der beiden von Osnabrück nach Karlsruhe. Die Entscheidung erfolgte für uns abrupt und ohne dass wir vorher darüber gesprochen hätten. Eine denkbar unglückliche Phase der Hochschule und insbesondere in der Osnabrücker Kunstgeschichte dürfte zu dem Entschluss vor allem beigetragen haben. Ein positiver Aspekt war natürlich sogleich zu gewärtigen. Dem armen Ehemann blieben die kräfteverzehrenden allwöchentlichen Reisen fortan erspart. Und die Karlsruher Kollegenschaft durfte sich freuen, einen geschätzten Kollegen nebst illustrierter Gattin nun vor Ort zu wissen.

Für uns in Osnabrück Zurückgebliebenen, das muss nun doch in Karlsruhe bekannt werden, war es schlicht eine Katastrophe. Ich will das nicht ausmalen. Osnabrück ist seither für mich nicht mehr, was es bis dahin war. Ich habe mich an die Trennung keinen Tag lang gewöhnen können. Die wichtigsten Gesprächspartner sind seltene Gäste geworden. Der Westerberg, die Lotterstraße mit der Feinkosthandlung Remme, die Voigts-Rhetz-Straße, aber auch die Weißenburger Straße, bei jeder Busfahrt ausgerufen, sind verwaist. Bis heute erfolgt kein Gang, keine Radfahrt durch die Quartiere, während derer die Erinnerung nicht sofort sich einstellte – und dies brennend und schmerzlich und ohne die Spur eines Trostes – es sei denn eines so gearteten, dass die beiden nach einem Karlsruher Intermezzo sich entschlössen, zurückzukehren. Das aber machen sie nicht zuletzt auch von den Plänen der Garbers abhängig und so spielen wir da heiter-melancholisch Pingpong und hoffen wohl alle, dass das Spiel letztlich ein gutes Ende nehmen möge, denn so richtig glücklich sind wir so oder so offensichtlich mit der derzeitigen Situation bislang alle nicht.

Zu den Remedia, wer wüsste es nicht, gehören die *artes liberales* mit ihren tausend Freuden, die sie zu spenden zu vermögen. Ich wechsele also zu ihnen herüber. Der Jubilar wie der hier Sprechende frönen eines gleichen Lasters – der Pflege und der täglichen Sorge um das Wachstum einer gediegenen Bibliothek. Das Glück freilich im Verfolgen dieses Lasters ist eindeutig auf Seiten des Jubilars. Er hat hier wie ehemals dort alles unter einem Dach in gediegenem bibliothekarischen Ambiente, war Gläubigern und Gerichtsvollziehern, nach allem was zu hören, bislang nicht ausgesetzt, hat ein unbescholtenes bürgerliches Leben ungeachtet des Lasters zu bewahren gewusst – dies alles in merklichem Kontrast zu dem hier Sprechenden. Der tut im Folgenden nicht mehr, als in den inzwischen vier räumlich getrennten Etablissements seiner grausam fraktionierten Bibliothek zu stöbern, das vom Jubilar zumeist in Widmungsexemplaren Vorhandene wieder aufzublättern und ein wenig über das ihm Bemerkenswerte zu plaudern und zu raisonnieren. Zu beginnen ist mit einer Zimelie, die ausnahmsweise nicht aus dem Reservoir an Geschenken stammt, sondern echtem Sammlerglück sich verdankt, wie es uns beiden gewiss tausendundeinmal beschieden war.

Vor mir liegt ein Titel, herrührend aus dem »Universitäts-Archiv Münster, Philosoph. Fakultät«, versehen mit dem Zusatz »Diss. Nr. 4641« und dem handschriftlichen Vermerk »Prom. 29.1.73«. Das Werk ist nicht auf unlauteren Wegen dem Archiv entwendet worden – dies durchaus nicht a priori ein Sakrileg; unter Buchsammlern, die auf sich halten, sind andere ungeschriebene und der Standesehre geschuldete Gesetze in Geltung als die ordinären bürgerlichen –, sondern zum erklecklichen Preis von 58 DM auf reguläre Weise zu unbekanntem Zeitpunkt auf dem Antiquariatsmarkt erworben worden. Die Sigle »A 34412« dürfte auf den Katalog oder auf den Lagerungsort verweisen, schwerlich auf das Universitätsarchiv. Warum und wieso sich eine Universität von ihren Archiv-Exemplaren trennt, das wüsste man schon gerne. Not, und sei es nur die schlichte fehlenden Raumes, dürfte wohl am ehesten in Anschlag zu bringen sein. Kulturation Deutschland in Aktion. Der Sammler aber ist zufrieden. Ihm ist eine Arbeit zugefallen, die den Frühneuzeitler und Bukolikforscher seinerzeit mit einer

mediävistischen Studie bekanntmachte, von der ungezählte Verbindungen zum vertrauteren Terrain in Renaissance und Barock sich ergaben.

civitas. Studien zur Stadttopik und zu den Prinzipien der Architekturdarstellung im frühen Mittelalter | ¹ lautet der Titel der bei Karl Noehles und Peter von Moos 1971 vorgelegten Dissertation. Ihr Autor bedankt sich in dem knappen und doch schon das Programm ankündigenden »Vorwort« für die gewährte Freiheit. Und die muss in erstaunlichem Maße und doch wohl eher ausnahmsweise an der alten Universität im Schnittpunkt von Philosophie, Mittellatein und Kunstgeschichte gewaltet haben. In Göttingen beispielsweise konnte man fast zeitgleich bei den Päpsten im Nachbarfach der Germanistik schon sehr herbe anstoßen, wenn man sich programmatisch anschickte, der »Frage nach den materiellen Voraussetzungen und der ideologischen Herkunft dieser visuellen Metapher« | ² (der ›civitas‹) nachzugehen und dies mit dem erklärten Anspruch, den Schritt erstmals zu vollziehen. »Eine Konfrontation der kunstgeschichtlichen Dokumente mit den von der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte erarbeiteten Forschungsergebnissen steht noch aus.« | ³ Sie eben wird in dieser Erstlingsarbeit versucht. Also auf den ersten Blick ein klassischer sozialgeschichtlicher Ansatz mit dem Vorsatz, ideologiekritische Ergebnisse zu erzielen – Todsünden aus heutiger Sicht und herrschender Lehre. Immerhin aber lassen schon die wenigen Sätze des Vorworts aufhorchen. Von einem »semiotischen Ansatz« werde ausgegangen, »der die Appellstruktur von Kunstwerken als deren wesentliches Kriterium definiert« | ⁴ Es sind folglich Codierungen zu entschlüsseln. Das Werk wird im Zentrum bleiben, aber eben rückbezogen auf eine soziale Wirklichkeit, die aus anders gearteten Quellen zu rekonstruieren und mit dem Werkgehalt in Kontakt zu bringen ist. Homologien seien zu beschreiben.

Tatsächlich ist die Arbeit mit diesen nur eben angedeuteten methodologischen Signalen nicht entfernt charakterisiert. Ihr Duktus will lesend nachvollzogen werden. Und da gerät der Leser von einem Staunen in das nächste. In dem gar nicht übermäßig korpulenten Buch – verglichen mit heutigen Dissertationen – ist ein junger Wissenschaftler am Werk, der wie selbstverständlich und ohne ein weiteres oder gar anspruchsvolles Wort darüber zu verlieren, Quellen und Untersuchungen aus den Geschichtswissenschaften, der Theologie, der Philosophie, der Hymnologie, der Literaturgeschichte, der Buchmalerei, der Architektur integriert, ohne dass es zu irgend gearteten Brüchen käme. Im Zentrum steht das frühe Mittelalter. Damit ist der Autor nahezu bei jedem Schritt gehalten, die Anschlüsse zur Antike und insonderheit der Spätantike herzustellen. Rückbezüge zur Patristik sind selbstverständlich. Sodann aber müssen die Text- und Darstellungsregularien kalkuliert werden. Die diversen allegorischen und rhetorischen Verfahren der Text- und Bildkonstitution sind parat zu halten und in der Exegese zu mobilisieren. Noch die immer wieder zu bemühende Begriffsgeschichte ist hier zu verankern. Es herrscht eine – wie wir heute sagen würden – intertextuelle Dichte und Engmaschigkeit in der Beschreibung, wie sie zwingend aus der grandiosen Gemengelage dieser Übergangszeit sich herschreibt.

Der Autor ist in einem Maße in den theologisch-philosophischen Debatten auch auf abseitigstem Terrain zuhause, das frappiert. Dass sie alle im Lateinischen geführt werden, bedarf keines Wortes. Nicht immer, aber doch vielfach versteht sich der Autor zur übersetzenden Handreichung. Der russische Formalismus, der Prager Strukturalismus sind wie selbstverständlich präsent, wenn es darum geht, theoretische Gewähr für semantische Evolutionen und Innovationen verfügbar zu haben. Bourdieu, eben erst nach Deutschland herüberwirkend, ist rezipiert; Panofskys ikonologischer Ansatz selbstverständlich angeeignet; die grandiose Phalanx der französischen Mittelalter-Annalen auf Schritt und Tritt herangezogen, wenn es um den Aufbau des Horizonts geht, in dem Texte wie Bilder und Bauten stehen. Kurzum: Es herrscht ein immenser darstellerischer Überschuss gegenüber den einleitenden programmatischen Verlautbarungen, ja noch gegen-

über den Überschriften der beiden Teile der Untersuchung. Der Gegenstand, der Bedeutungsgehalt von ›civitas‹ im frühen Mittelalter und deren literarische und künstlerische Façon, zwingt zur Beobachtung so ungemein vieler Aspekte, um der Codes habhaft zu werden, dass dem Verfasser unter der Hand statt des erwarteten Gesellenstücks ein kulturgeschichtliches Kabinettstück gelingt. Es hat der Zeit auf eine bemerkenswerte Weise getrotzt und löst materialiter lange vor der Zeit ein, was heute unter dem Titel kulturgeschichtlicher Interdisziplinarität eingefordert und doch nur so selten de facto bewerkstelligt wird.

Da war die Pranke eines Löwen zu gewahren, der es aber gar nicht nötig hatte, mit ihr zu dräuen, vielleicht von ihr nicht einmal wusste. Es muss da in der Münsteraner Mediävistik der sechziger Jahre ein doch wohl sehr anregendes Klima über die Grenzen der Fächer hinweg geherrscht haben. Das consolatio-Werk von Peter von Moos, |⁵ zeitgleich erschienen, ist mir gegenwärtig und ja nun wahrhaft auch ein Monument. Gratulatio, möchte man dem Verfasser zu diesem Erstling zurufen, der wahrlich mehr verdient hätte als einen Rotationsdruck. Aber vielleicht war sich sein Verfasser selbst gar nicht so klar, was an Vorwärtsweisendem er da zuwege gebracht hatte. Passen würde es zu ihm, so wie wir ihn kennen.

14 Ich kehre zurück zu der Bibliothek Irmhild und Klaus Garber und zähle dort nicht weniger als zehn weitere Bücher aus der Feder von Norbert Schneider, ohne ganz sicher zu sein, alles aus seiner Feder zu besitzen. Und ich bin nicht in das Aufsatz-Archiv hinabgestiegen, das in unserem Frühneuzeit-Institut steht, runde 30.000 Titel beherbergt, darunter natürlich jeden eingegangenen Sonderdruck und also auch diverse unseres Jubilars. Ich habe mir gleichfalls nicht die Mühe gemacht, die der Bibliothek Garber angegliederte Abteilung laufender Zeitschriften – runde hundert Titel sind dort versammelt – aufzusuchen, wo beispielsweise die *kritischen berichte* von der Nummer eins an stehen, die man als Freund der Schneider-Helds natürlich ebenso pflegen musste wie das *Argument* oder später dann *Kunst und Politik*, das Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft, von den Mitteilungen der Gesellschaften gar nicht zu reden. Es wäre mir also ein Leichtes, Sie den Nachmittag über in den nächsten Stunden mit Lesefrüchten und Raisonnements ad libitum zu unterhalten. Vorgesehen aber ist ein halbes Stündchen, worauf meine Frau mich mehrfach nachdrücklich hinwies. Ich muss mich also beschränken, soll nicht gleich am Anfang alles ins Rutschen kommen.

Gebieterrisch treten in der Sammlung Jutta Held/Norbert Schneider vier großformatige Bände hervor, in schöner Autoren-Konsequenz vier Gattungen der Malerei gewidmet: Dem Porträt, |⁶ der Landschaft, |⁷ dem Stillleben, |⁸ dem Genre |⁹ – fehlt, wenn ich recht informiert bin, nur die Historie, die den erpichtesten kritischen Historiker doch besonders reizen müsste und die wir vielleicht ja noch erwarten dürfen. Mit diesen Büchern wird der Gegenpol zur enigmatischen Dissertation bezeichnet. Wer würde ihn um diese Quatrologie nicht beneiden. Wir zünftigen Germanisten, die wir uns mit der älteren deutschen Literatur vor Lessing und Goethe beschäftigen, die nach Meinung auch renommierter Kollegen eigentlich ja bestenfalls noch eine Phantom-Existenz führt, erzielen mit unseren Werken astronomische Auflagen zwischen 150 und 250 Exemplaren, nicht selten verbleiben wir noch darunter. Die Bücher sind so sündhaft teuer, dass sie kein Privatmensch und immer weniger Bibliotheken kaufen, und wenn wir sie billiger haben wollen, müssen wir – aus welcher Quelle auch immer – kräftig draufzahlen. Natürlich gibt es erfolgreichere Autoren auch in unserem Fach. Der repräsentative preisgünstige Text/Bild-Band indes stellt die schlechthinige Ausnahme dar. Um die Kunstgeschichte steht es da offensichtlich besser. Aber dass hier ein Autor gleich ein ganzes Themen-Spektrum mit Titeln aus einer Feder und aus einem Guss belegt, dürfte doch wohl auch in ihr die Ausnahme darstellen.

Es hat gar keinen Zweck zu verhehlen, dass man zu einem Autor, der diese Chance erhalten und genutzt hat, nicht nur mit Hochachtung, sondern auch einer gehörigen Portion Neid herüberschaut. Das wäre es, wenn man gerne schreibt,

was man sich als Autor erwünscht hätte: ein breites Publikum in mehreren Sprachen zu erreichen, mitzuwirken an der Stiftung von Tradition nicht nur in engen Fachzirkeln, sondern den verbliebenen Resten eines auf Bildung erpichten Publikums, wie man es in den großen Ausstellungen doch allenthalben antrifft, wo denn auch seine Bücher auszuliegen pflegen. Gibt es ein größeres Glück für den die akademischen Barrieren überspringenden Sachautor? Dann gewiss nicht, wenn er seine wissenschaftlichen Maßstäbe nicht preisgeben braucht. Und das tut der Autor, von dem wir hier sprechen, beileibe nicht.

Alle Bände sind mit einer grundsätzlichen Einleitung ausgestattet. Ich habe an einer Stelle die Chance, ein wenig mit Sachkunde ausgestattet, dem Autor auf seinen Pfaden folgen zu können. Der *Geschichte der Landschaftsmalerei*, die vom Spätmittelalter bis zur Romantik führt, hat der Autor die aktuellen Aspekte vorangestellt, die dem Thema, recht gehandhabt, inhärent sind. Es ist dreißig Jahre später immer noch der gleiche Autor, dessen Stimme wir da vernehmen, die des kritischen, zutiefst beunruhigten, um Aufklärung und Verständigung bemühten Zeitgenossen. Er wird tausende von Lesern mit seinem Werk erreicht haben. Darum sind wir doppelt dankbar für das, was er ganz unaufdringlich und ohne missionarisches Tremolo zu sagen sich nicht scheut. »Seit die Folgen der zweiten Industriellen Revolution mit ihren Zerstörungen der natürlichen Umwelt immer mehr ins Bewusstsein traten, hat kompensatorisch eine Sehnsucht nach Bildern einer noch unversehrten Natur eingesetzt. Ästhetische Imaginationen der Landschaft mögen für das entschädigen, was die von Profitdynamik und Konsumwut beschleunigte Vernichtung aller Lebensräume und intakter ökologischer Systeme innerhalb weniger Jahrzehnte einer Wahrnehmung entzogen hat, die sich noch im Glücksgefühl des Einklangs mit der natürlichen Umgebung wußte.« |¹⁰ So der Eingang und damit die Perspektivierung des Buches.

Nun, diese Sätze getraute man sich dem Sinn nach auch noch zu artikulieren. Der Autor aber gleitet alsbald und scheinbar unversehens in Tiefendimensionen, die das Nachdenken intensiv zu beschäftigen vermögen. Der Begriff der Landschaft sei mittlerweile einem inflationären Gebrauch ausgesetzt – Stichwort beispielsweise »politische Landschaft« –, der konterkariere, was an utopischem Gehalt in ihm verborgen und also auch geborgen war. Daran hatten nicht zuletzt Maler ihren Anteil, die der »natura magistra« gehorchten und damit – so der schöne Begriff – einer »Demutshaltung« gehorchten, über die »die Ansprüche und Rechte der Natur, also der anderen Lebewesen, bis hin zur Vegetation und zur Sphäre des Anorganischen« |¹¹, anerkannt blieben.

Und dann in einem dritten Schritt im dritten Absatz der »Einleitung« die Linienerführung fast aperçuhaft verlängert bis hin ins 16. Jahrhundert und kontrastiv sogar zu Augustin. »Natura naturans« und »natura naturata« werden aufgerufen, um den im 16. Jahrhundert sich vollziehenden Wandel kenntlich zu machen und kühn mit einer erstmals in der Frühen Neuzeit in Frage gestellten Maxime zu korrelieren. Die jetzt »in größerem Umfang [einsetzende] Erschließung von Bodenschätzen« erfolge »unter Verletzung des Curiositas-Verbots, eines (seit Augustin) theologisch begründeten Tabus, das eine Grenze für menschliches Handeln und Eingreifen setzte«. Unter Verletzung also dieses Tabus »dringt man nun immer tiefer in die Erde ein. Noch begreift man sie anthropomorph, indem man von ihrem »Leib« spricht, aber je mehr man ihn verletzt, verdrängt man die ihm zugefügten Leiden in einer mechanistischen Weltanschauung, die die Natur zum Ebenbild eines menschlichen Konstrukts, der Maschine, entmündigt.« |¹²

Ich könnte so fortfahren. Jeder Satz dieser Einleitung ist zitations- und überdenkenswert. Aber es geht ja um die Methode, lieber noch würde ich sagen um die Machart, wenn anders wir denn gewiss sein dürften, Vorsatz und bewusste Kontrolle am Werk zu sehen, statt, wie wir insgeheim vermuten, die ganz seltene glückliche Gabe einer exploratorischen Phantasie, vermittels derer Zusammenhänge aufblitzen und kenntlich werden, die über Fächersparten und eingeschlif-

fene Wahrnehmungsmuster eben nicht zu haben sind. Dass diesem privilegierten Organ produktiver szientifischer Phantasie sich nur anvertrauen darf, wer umfassend gerade im alteuropäischen Wissens-Reservoir zu Hause ist, dürfte auch über diesen kleinen exemplarischen Ausschnitt deutlich geworden sein. Man muss aber auch in dem Anmerkungsapparat sich umgetan haben. Da ist man seit einem halben Jahrhundert im Umkreis der europäischen Arkadien-Utopie am Werk und traut seinen Augen nicht, mehr als einen bislang unbekanntem Titel zu entdecken. Die als Ein- und Hinführung konzipierten Bände sind alle auch wissenschaftsgeschichtlich solide untermauert. Ein Fach aber, das Autoren dieses Kalibers in seinem Umkreis weiß, darf sich glücklich schätzen, wenn über sie Öffentlichkeit hergestellt und damit zugleich seine Präsenz innerhalb der kulturellen und politischen Bewusstseinsbildung in praxi und actu souverän unter Beweis gestellt wird.

Die vier Bände sind ein einziges Laboratorium mustergültiger kleiner Bildanalysen, in der das Abseitigste und vielfach erstmals Aufgezeigte und Entdeckte im Kontext des weitesten Horizontes eröffnenden Durchblicks steht. So nimmt es nicht Wunder, dass der Autor neben dem weiträumigen Ausgriff – das Porträtbuch führt von 1420 bis 1670, das Stilllebenbuch durch die gesamte Frühe Neuzeit bis an das Ende des 18. Jahrhunderts, das Genrebuch (dies übrigens als Taschenbuch) vom 15. zum 17. Jahrhundert – auch in der Gattung der Monographie die Beschränkung auf eine Epoche, auf einen Autor, ja auf ein Werk sucht. Die *Venezianische Malerei der Frührenaissance*, |¹³ dem hier Sprechenden in Gestalt eines Widmungsexemplars zum 65. Geburtstag besonders teuer, die Bücher zum Petrarca-Meister |¹⁴ und zu Vermeer |¹⁵, sowie das *Kunststück* zu Jan van Eycks *Gener Altar* |¹⁶ stehen dafür ein, soweit der Radius der hier ausgeschöpften Privatbibliothek reicht.

16 Ist es ein Zufall, dass der Autor sich dem Venedig der Frührenaissance zuwendet? Natürlich nicht. Diese frühe Zeit des Quattrocento ist unberührt von dem Mythos, der sich an die Venezianische Malerei geheftet hatte wie an keine andere sonst, ihr koloristisches licht- und wasserdurchwaltetes Fluidum. Destruktion eines Mythos über strenge ikonologische Analyse ist das erklärte Ziel – einer Analyse, »deren mentalitätsgeschichtliche Fragestellungen aber immer auch in die Bereiche der Politik und Religion sowie deren sozialer Signifikanz ausgreifen und damit die tieferliegenden Ideen und Motive freizulegen suchen.« |¹⁷ So das Programm, das wie selbstverständlich auch in diesem herrlich opulenten und wieder ein breiteres Publikum ansprechenden Band formuliert wird. Wie es funktioniert? Ich verweile einen Moment bei dem Eingang, Jacobello del Fiore *Iustitia mit den Engeln*.

Auftraggeber ist der Magistrat der Stadt für seinen Gerichtssaal im Dogenpalast. Die beherrschende Iustitia-Allegorie, so gleich im nächsten Schritt, wird nur verständlich vor dem Hintergrund der hochmittelalterlichen Maiestas Domini bzw. der Weltenrichter- und Pantokreator-Motivik. Ohne diesen traditions-geschichtlichen Rückbezug ist das Bild unverständlich, er verleiht ihm seine religiös umspielte Legitimation, wie sie zugleich über eine »semantische Überformung durch ein mariologisches Sujet« bewirkt wird. |¹⁸ Der legitimatorische Aspekt findet Bekräftigung wiederum durch den Rekurs auf eine ein Jahrhundert früher gemalte Iustitia-Allegorie Giotto's als Beschützerin von Handel, Landwirtschaft und Verkehr, in der der Bezug zur ökonomischen Sphäre offen zu Tage tritt. Dann ist der ideengeschichtliche Referenzapparat aufzubauen. Von Aristoteles über Ulpian zu Thomas von Aquin wird der Bogen geschlagen.

Erst danach kann die Rückkehr zum Bild erfolgen, die Waage und die Lilie in der Hand des Erzengels Gabriel erschließen sich nun ebenso zwanglos wie Schwert und Tötung des Drachens durch den Erzengel Michael auf dem anderen Flügel des Triptychons. »Michael, bereits in der frühmittelalterlichen Kunst und Architektur als Defensor Ecclesiae angerufen, wird in diesem Gerechtigkeitsbild Jacobellos

zum Sinnbild des Strafrechts, während Gabriel für das Zivilrecht eingesetzt ist mit dem Ziel der gütlichen Einigung eines ungestörten Ablaufs der Handelsgeschäfte und des alltäglichen Zusammenlebens.« |¹⁹ Mit dieser haarscharf auf den Punkt gebrachten Funktionsbestimmung im Rahmen der Serenissima darf sich der Kunsthistoriker jedoch nicht begnügen. Der stilistische Duktus ist genauer zu fassen und stilphysiognomisch auszuwerten. Das Bild »zeigt Elemente des sogenannten Internationalen Stils, was in den grazilen, zierlichen Formen, dem leichtfüßigen Bewegungsablauf (etwa bei dem Erzengel Gabriel) deutlich wird.« |²⁰ Die darin erkennbar werdende Schematik steht im Dienst einer Visualisierung von Ordo-Gedanken.

Dieses zunächst überraschende Resümee kann durch eine Reihe verwandter Beispiele überzeugend verifiziert werden. Der Ausgriff auf ein knappes Dutzend prinzipiell vergleichbarer Stücke verdichtet sich zu einem Panorama der den theologischen ordo versinnbildlichenden Werke, die dem weltlichen ordo der Handelsmetropole präfigural korrespondieren. Dieses nur eben knapp resümierte Verfahren vermag der Literaturwissenschaftler umstandslos nachzuvollziehen. Er würde mit seinen Texten ähnlich verfahren wollen, wenn anders ihm das ausgedehnte traditionsgeschichtliche Rüstzeug so mühelos zur Verfügung stünde wie dem Mediävisten, der bis in seine jüngsten Arbeiten auf diesen unerschöpflichen Fundus zurückzugreifen vermag. Mikrologische und vergleichende Stilanalyse sowie ideen- und gesellschaftsgeschichtliche Referenzbestimmung sind eben in ständiger Wechselseitigkeit zu praktizieren, wenn anders historisch prägnante semantische Gehalte eruiert werden sollen. Es ist nicht zu sehen, welche ernst zu nehmenden Alternativen in den Kunstwissenschaften eine Chance haben sollten, wenn anders nicht nonchalante Beliebigkeit das letzte aber gewiss doch nur vorläufige Wort behaupten soll, wie derzeit bis in das Feuilleton hinein erschreckend zu gewahrende Realität.

Muss ich sagen, wie liebend gerne ich nun hinüberwechseln würde zu dem Seltenheitswert besitzenden Typoskript über den Petrarca-Meister, zu den Büchern über van Eyck bei Fischer und dem über Vermeer bei Taschen? Ich darf es nicht, wenn ich mich an die Programmfolge halten soll. Denn natürlich drängt es mich, auch einen Blick zu werfen auf einen ganz anders gearteten Zweig der Produktion unseres so vielseitigen Jubilars. Mit ihr hat er uns, die wir ihm ja nicht täglich über die Schultern schauen, seinerzeit ganz gehörig überrascht. Wieder geht es um einführende Darstellungen, nun aber zu wohlfeilsten Preisen, mit denen doch gewiss ein nach tausenden zählendes, nach Überblick in klarer und verständlicher Sprache lechzendes vornehmlich studentisches Publikum begierig greifen müsste, wenn nicht alles täuscht.

Wir sprechen von seinen beiden dem Reclam-Verlag anvertrauten Bänden zur *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne* |²¹ und – man höre und staune – zur *Erkenntnistheorie im 20. Jahrhundert*. |²² Was in den materialen Arbeiten immer schon zu beobachten war, wird in diesen Titeln manifest, die bewundernswerte Beheimatung in der Philosophie, und das in gleich zweien ihrer drei klassischen seit Kant als solchen kodifizierten und bis zu Adorno ihre synthetisierende Kraft behauptenden Bereichen. Das Ästhetikwerk erschien 1996 und musste gleich im nächsten Jahr wieder aufgelegt werden (wo es heute steht, weiß ich nicht), das Werk zur Erkenntnistheorie kam 1998 heraus. Menschen etwas phlegmischeren Charakters ist es ein Rätsel, wie zwei Bücher dieses Kalibers in so kurzer Frist in die ja weiterlaufende kunsthistorische Produktion eingeschoben werden konnten. Man muss sich offenkundig eben doch mit erheblichen Gradierungen auch auf dem weiten Feld von Begabungen vertraut machen, jedenfalls ist mir keine andere Erklärung parat.

Natürlich muss ich gegenwärtig sein, nur allzu Bekanntes zu erinnern, wenn ich auf den Kreis der Autoren verweise, der ausgeschritten wird. Aber es gehört eben zum Universalismus im allerbesten des Wortes unsres Jubilars, dass er

uns – ohne irgendwo und irgendwann aufzutumpfen – einfach in fassungsloses Erstaunen versetzt, die wir mit normalen und nicht mit seinen Maßen zu messen gewohnt sind. Die Ästhetik – ausnahmsweise (wenn ich recht sehe) einmal Jutta gewidmet, es muss also eine besondere Bewandnis mit dem aparten Büchlein haben – setzt klassisch ein mit dem Begründer der Lehre von der ästhesis im frühen 18. Jahrhundert, also bei Baumgarten, und endet bei den drei Franzosen, die die Debatten der letzten fünfzig Jahre dominierten, bei Sartre, Barthes und Derrida. Dazwischen kommt alles, was Rang und Namen hat, zu Worte, ganz gleich ob Deutsche (die – der Sache adäquat – überwiegen), Italiener, Franzosen, Polen, Ungarn, Tschechen, Amerikaner.

Wie allen Büchern des Jubilars gehen auch diesen beiden Einleitungen voraus. Man ahnt ja wohl schon, was in ihnen zur Verhandlung kommt. Im Ästhetik-Buch ein Abriss der vormodernen Kunsttheorie, anhebend mit Ulrich Engelbert von Straßburg im 13. Jahrhundert und den Repräsentanten der Rhetorik und Poetik innerhalb der ›artes liberales‹ in Mittelalter und Renaissance und gefolgt von einem furiosen Kapitel über »Expressionstheorie versus Nachahmungstheorie« sowie einem abschließenden über »Funktionen der Ästhetik und Sinnpotentiale des Ästhetischen«. Will man vor so viel Gelehrsamkeit als Referent nicht sogleich die Segel streichen, gibt es nur den Weg, den unser Jubilar auch stets beschreitet, den des exemplarischen Zugangs. ›Materialprobe‹ nannte unser Lehrer Richard Alewyn dieses Verfahren, wenn es als Herausgeber mit Walther Killy und Rainer Gruenther an die Zubereitung des ›Euphorion‹ ging. Wir wählen aus gegebenem Anlass das Kapitel über Walter Benjamin.

18 Um die zehn Seiten hat der Autor für seine Gewährsleute zur Verfügung, häufig weniger, gelegentlich bis zu fünfzehn; bei Benjamin sind es zwölf. Um es vorwegzunehmen: Mir ist kein Porträt vergleichbarer Dichte bekannt, in dem auf so geringem Raum so vieles gediegen und durchgearbeitet dargeboten und in innere, der Anschauung des Gesamtwerks geschuldete Kohärenz gerückt würde. Der Grund scheint mir neuerlich in der bruchlosen Koinzidenz von kunsttheoretischer und philosophischer Betrachtung und dem auf beiden Flügeln gleich starken weil kompetenten Einsatz zu liegen.

»Das Messianisch-Glückverheißende, die Erlösung sah Benjamin weniger futurisch denn als Vergangenes des verlorenen Paradieses, dessen es sich erinnernd zu vergewissern galt: in ›Anamnese‹ oder ›Mnemosyne‹ (dem Schlüsselbegriff des von Benjamin – nicht zuletzt wegen seines ›Bilderatlas‹ als einer Sammlung sich wechselseitig durch ihre reine Visualität erhellender historischer Bilddokumente – hochgeschätzten Kunst- und Kulturhistorikers Aby Warburg); dies aber nur [und dies der über alles entscheidende Zusatz unseres Jubilars, K.G.] im Potentialis einer das wahre Leben substituierenden retrospektiven Imagination.« |²³ Verzeihen Sie die gewisse Emphatik, von der ich mich so gerne freihalten wollte, aber Sätze dieses Kalibers sind die besten, die wir über Benjamin besitzen, sie sind nicht mehr überbietbar.

Und deshalb erlauben sie, einen auch bei unserem Autor sogleich sich anschließenden weiteren Satz zu Gehör zu bringen: »Innerhalb des historischen Materialismus, aber auch innerhalb von der Normativität des Aktuellen ausgehenden bürgerlichen Geschichtskonzeptionen ist diese [nämlich auf der Anamnese der skizzierten Art beruhende, K.G.] Geschichtstheorie singulär: Sie macht angesichts des Hochmuts der Gegenwartsfetischisierung auf unsere Dürftigkeit aufmerksam und klagt Bescheidenheit ein. Benjamins Geschichtstheorie dezentriert das gängige aktualistische Bewusstsein von Geschichte, indem sie die Selbstgewißheiten auflöst und an die Schuld erinnert, in der wir gegenüber der Kette ungezählter Generationen stehen, die stumm geblieben sind und deren Werk ein Recht auf unser Eingedenken hat.« |²⁴

Welcher Teufel mag unseren Jubilar da geritten, ihn zu derartigen Formulierungen befähigt haben: Treffender, weitsichtiger, tiefgründiger lässt es sich ein-

fach nicht machen, und wieder ist man versucht, eine freundschaftlich-kollegiale *gratulatio* herüberzurufen, wenn es sich denn in dieser Stunde geziemte. Sie wird überhaupt gar nicht getrübt durch den Einspruch, den wir erheben müssen, wenn dieses Eingedenken im folgenden Passus mit ›Einführung‹ und ›Acedia‹ in Verbindung gebracht wird – sie stehen bei Benjamin allemal auf der Gegenseite eingedenkenden, Sinnstufen umkreisenden, von Trauer und Melancholie umspielten Grübelns, die eben auch unser Jubilar im Auge hat.

Im Ästhetikbuch also vermag der Literaturwissenschaftler passagenweise noch mitzuhalten. Im erkenntnistheoretischen Buch muss er passen, obgleich doch selbst der Philosophie so sehr zugetan, aber eben der klassischen antiken, der idealistischen und sodann der neomarxistischen, also der Grund- und Normalration eines theoretisch redlich bemühten Adepten. Die Mehrzahl der in der Erkenntnistheorie figurierenden und vorbeidefilierenden Personen kennt er nicht einmal mehr dem Namen nach. Woher in aller Welt der Autor Zeit und Kraft gefunden hat, sich mit den zahlreichen amerikanischen Theoretikern, aber auch manchen russischen des vergangenen Jahrhunderts vertraut zu machen – wir wissen es nicht, können es nur bewundernd zur Kenntnis nehmen. Gewiss, die großen und vertrauten Namen sind alle noch einmal da, Bergson und Husserl, Hartmann und Cassirer, Gadamer und Carnap, Wittgenstein und Popper, Piaget und Bourdieu, Habermas und Luhmann. Aber daneben stehen Autoren wie Meinong und Ryle, Rorty und Putnam, Davidson und Dummett, Campbell und Vollmer, Nelson und Hartsock, Harding und Code. Auch auf die Gefahr hin, mich am Schlusse meiner wohlgemeinten Rede hoffnungslos zu disqualifizieren, gestehe ich, dass ich mit ihnen nichts mehr verbinde, also erheblichen Nachholbedarf habe.

So tue ich gut daran, nochmals das Terrain zu wechseln und in vertrautere Gefilde zurückzukehren. Jutta Held und Norbert Schneider bilden nicht nur eine Lebens-, sondern auch eine Arbeitsgemeinschaft. Das ist uns aus vielerlei Bekundungen ganz verschiedenen Charakters vertraut, die freilich alle ganz frei sind von dem Gespreizten und Peinlichen, das uns von anderen schreibenden Paaren in unschöner Erinnerung ist. Als Autoren weithin sichtbar sind sie in ihrer *Sozialgeschichte der Malerei* | ²⁵ gemeinsam hervorgetreten und arbeiten nun wie bekannt seit langem an einer Einführung in die Kunstgeschichte, auf die wir besonders gespannt sind. Sie wird gewiss unverwechselbar im Fach dastehen. Das tut ihre Sozialgeschichte der Malerei schon jetzt.

19

Im Gegensatz zu meinem Fach, das Werke dieses Titels nur über ganz divergente Autoren zu besorgen wusste, ist dieses Gemeinschaftswerk eines aus einem Guss. Die verschiedene Kompetenz hat sich in einer höchst originellen, der Sache so sehr entgegenkommenden Gliederung niedergeschlagen. Der eine übernimmt die nördlichen Länder, die andere die romanischen. Aber wie es sich für ein Paar gehört, reicht man sich bei Gelegenheit die Hand. Der männliche Partner hilft im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit bei den romanischen Ländern mit dem 15. Jahrhundert aus. Und die Moderne, das 19. und 20. Jahrhundert, teilen sich die beiden. Schon der Blick in das Inhaltsverzeichnis verrät, was sie da versuchen. Wir aber blicken wie stets in die selbstverständlich nicht fehlende Einleitung, um uns zu vergewissern, dass der erste Eindruck nicht trügt.

Man möchte keinen auf größtmögliche Vollständigkeit bedachten Überblick. Auch dieses Werk soll den Werken einzelner Künstler und Künstlergruppen vorbehalten bleiben. Das Programm gleicht aufs genaueste dem, das uns für die Geschichte einer prominenten Gattung der europäischen Literatur vorschwebt. In einer Sozialgeschichte künstlerischer Formen geht es nicht um Konstanten und invariante Topoi – der große Irrtum von Curtius. Es geht um Funktionen, die geprägte Formen einnehmen und damit aus ihrer Invarianz heraustreten und in bestimmten Kontexten stets neue Physiognomien gewinnen. Gefragt also ist der Nachweis der *variatio*, der wie auch immer minimalen Differenz. Oder um es mit den kompetenteren Worten unseres Autorenpaars zu sagen: »Nicht das auf ein

Grundmuster reduzierte Motiv ist aussagekräftig, sondern die Abweichung, die historische Variante. Die konkreten historischen Bedeutungen eines Bildtyps sind nur bestimmbar, wenn auf die Aktualisierung geachtet wird, die eine Bildtradition durch die individuelle künstlerische Bearbeitung erfährt. Die ›formalen‹ Operationen, die ein Künstler vornimmt, weisen also immer eine semantische und pragmatische, das heißt appellative Dimension auf. Anders als in dieser sozialgeschichtlichen Perspektive scheint uns die ›Formfrage‹ irrelevant zu sein.« | 26

Fühlen wir uns da nicht doch ein wenig erinnert an das, was unser Jubilar in seiner Erstlingsschrift zu Protokoll gegeben hatte? Es ist eben ein Irrtum zu meinen, man müsse in steter methodischer Bewegung sein, den letzten methodischen Schrei sich anverwandelt haben, um Seriöses zuwege zu bringen. Gerade umgekehrt haben wir einen großen Bedarf an methodischer Stetigkeit um ihrer Einlösung und Bewährung angesichts der ungezählten auf uns wartenden materialen Aufgaben willen.

In meinem Fach, der Germanistik, ist nicht eine einzige Sozialgeschichte der Literatur zustande gekommen, die sich mit der hier ins Auge gefassten aus dem Nachbargebiet der Kunstgeschichte messen könnte. Und das einfach deshalb, weil man viel zu früh das eben betretene Terrain wieder verlassen zu müssen glaubte, um sich neuen Themen mit neuem methodischen Rüstzeug zuzuwenden. Das heißt ja nicht, dass Methoden schlicht einfach fortgeschrieben würden. Unsere Autoren geben zu erkennen, dass sie von einer sozialen Ontologie künstlerischer Formen weit entfernt sind. Die Widerspiegelungs-Theorie weisen sie ebenso von sich wie eine globale Homologie von Werk und Gesellschaft. Sie beharren auf der Entzifferung von Werkgehalten in jeweils spezifischen Situationen und widmen sich daher auch in ihrer Sozialgeschichte mit gleicher Sorgfalt der Rekonstruktion der historischen Parameter wie der Analyse ausgewählter Werke, weil nur im Operieren zwischen diesen beiden Polen jene semantische Konkretion zu erlangen ist, um die es ihnen zu tun ist und uns zu tun sein muss.

20

Dass dabei Traditionsgeschichte über das ikonologische Verfahren in genauer Analogie zu den intertextuellen Verfahrensweisen der Literaturwissenschaft sorgfältig zu pflegen bleibt, ist eine Selbstverständlichkeit. »Die Bedeutungen der Kunstwerke« – so heißt es in der Vorrede – »haben nicht den universellen Charakter, der ihnen gerne zugesprochen wird, sie sind weitaus enger an konkrete historische Bedingungen gebunden, als die Kunstgeschichte gemeinhin annimmt. Die Rekonstruktion dieser partikularen historischen Standpunkte, die künstlerisch artikuliert werden und die sich damit automatisch in ein künstlerisches, ideologisches und politisches Verhältnis zu konkurrierenden Positionen setzen, kann nur gelingen, wenn die Analyse mit Vergleichen arbeitet. Kein künstlerisches Phänomen darf als selbstverständlich gelten, sondern es wird stets auch das ›Abwesende‹, das Verdrängte, mit definiert.« | 27

Zustande gekommen ist auf dieser nicht genug zu unterstreichenden Grundlage eine wunderbar ausgewogene Charakteristik der Milieus, in denen die Künstler beheimatet sind und wirken, sowie der Antworten, die sie in ihren Werken unter den vorgezeichneten Rahmenbedingungen fanden, wobei sich leitmotivisch durch das Buch die besondere Beobachtung sozialer, feministischer und ökologischer Fragen zieht, die ihm sein besonderes Gepräge verleihen. Der Frühneuezeitler sieht es gerne, dass der Löwenanteil dabei auf diese Epoche fällt, denn an zusammenhängenden Darstellungen haben wir hier vielleicht noch mehr Bedarf als dort zur Moderne. Nochmals: Was gäbe man darum, ein so gediegen gearbeitetes und übrigens auch bibliographisch hervorragend ausgestattetes Werk in der Literaturwissenschaft verfügbar zu haben und den Studierenden guten Gewissens empfehlen zu können.

Ein Aperçu zum Schluss. Im Zimmer meiner Frau steht eine Postkarte. Sie ist geziert mit der Zeichnung eines Flügels. Er ist in brauner Farbe gehalten, nicht im obligatorischen Schwarz. Die Klappe der Tastatur ist aufgeklappt, desgleichen die

Notenstütze. Statt der Noten aber ist ein Blatt platziert, dem ein Geburtstagsgruß eingeschrieben ist. Das ›Happy Birthday‹ müsste gesungen werden. Hier übernimmt der Flügel die musikalische Assoziation. Es handelt sich also, wie wir im Fachjargon zu sagen pflegen, um ein anlass- und adressatenbezogenes Stück.

Die Rede in unserem kleinen Text aber war wiederholt von der Beobachtung der minimalen Differenz, um die es einer funktionalen Werkanalyse zu tun sein müsse. Wir müssen diese Maxime also auch bei unserem Blick auf die kleine Zeichnung beobachten. Und werden nicht enttäuscht. Der Flügel, im Jahr 1988 zu Papier gebracht, ruht nicht wie jeder in der Realität anzutreffende, auf drei Beinen, sondern auf vieren. Um dieser Pointe willen ist er ins Bild gesetzt. Und das in der Erwartung, die Empfängerin vermöge sie wahrzunehmen und sich an ihr zu delectieren. Diese Rechnung ist aufgegangen. Ungezählten Besuchern wurde das kleine unscheinbare Kärtchen vorgeführt und nie ließ es sich die Beschenkte mit immer gleichem Enthusiasmus nehmen, diesen Witz des Bildes zu würdigen. Sie amüsiert sich bis heute über ihn. Unsere Kinder desgleichen.

Die Wohnungen der Held-Schneiders zierten in Osnabrück mehrere solcher teils ulkiger, teils bizarrer, teils unheimlicher, teils tieftrauriger und in jedem Fall ganz eigenwilliger Schöpfungen. Unser Jubilar ist also nicht nur theoretisch mit der Kunst befasst, sondern übt sie auch praktisch aus. Die Karikatur in allen denkbaren Spielarten und stets mit einer überraschenden – in der Frühen Neuzeit hätte man gesagt: mit einer arguten Wendung – ist sein Lieblingsmetier. Ich darf dazu gar nichts sagen. Was ich, passionierter Liebhaber der Musik, in der Bildenden Kunst weiß, verdanke ich zuallererst dem Ehepaar Schneider-Held. Der regelmäßige Besuch von Museen anstelle des ständigen von Konzerten seit Kindesbeinen an setzte ein, nachdem wir uns kennengelernt hatten. Seither träume ich davon, mit den beiden einmal eine museale Wanderung anzutreten. Was haben wir nicht an Plänen und Projekten die Jahre über entworfen. Ihre Durchführung ist immer noch Zukunftsmusik. Was aber muss ein Hochschullehrer, der so raffiniert sich des Zeichenstifts zu bedienen weiß, in petto haben für seine Studierenden, um ihnen Machart und Eigenheit von Bildern zu erläutern und sie an diese heranzuführen, was gar, wenn es gemeinsam mit ihnen um die praktische künstlerische Arbeit gehen sollte?

21

Es ist also evident, dass heute am frühen Nachmittag nur von einer Seite des Jubilars – und dies zudem fast unverantwortlich ausschnitthaft – gehandelt wurde. Er besitzt andere Züge, auf die wir nur ganz gelegentlich in den letzten dreißig Jahren einen Blick tun durften – und heute schon gar nicht. So wünschen wir, dass Zeit und Muße ihm in reichem Maße verbleiben in den kommenden Jahren, seine so vielseitigen Talente zu betätigen und uns weiterhin mit ihren Früchten zu beglücken. Wohl denen, die in seiner Nähe verweilen dürfen. Mögen sie des Glückes stets eingedenk sein. Von einer Person wissen wir es mit Gewissheit. Gäbe es Schöneres zu sagen, als dass mit der Feier Norberts auch Jutta stets mitgefeiert wurde und dass es umgekehrt sich nicht anders verhielte. Dem glücklichen Paar gilt unser Gruß und unser Dank und unser Wunsch für viele weitere glückliche gemeinsame Jahre!

Anm. 1 Norbert Schneider: *Civitas. Studien zur Stadttopik und zu den Prinzipien der Architekturdarstellung im frühen Mittelalter*. Dissertation. Münster 1972.

Anm. 2 Ebd., S. 3.

Anm. 3 Ebd., S. 7.

Anm. 4 Ebd., S. 3.

Anm. 5 Peter von Moos: *Consolatio. Studien zur mittellateinischen Trostliteratur über den Tod und zum Problem der christlichen Trauer*. München 1969.

Anm. 6 Norbert Schneider: *Porträtmalerei. Hauptwerke europäischer Bildniskunst 1420-1670*. Köln 1992.

Anm. 7 Norbert Schneider: *Geschichte der Landschaftsmalerei. Vom Spätmittelalter bis zur Romantik*. Darmstadt 1999.

Anm. 8 Norbert Schneider: *Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge. Die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit*. Köln 1989.

Anm. 9 Norbert Schneider: *Geschichte der Genremalerei. Die Entdeckung des Alltags in der Kunst der Frühen Neuzeit*. Berlin 2004.

Anm. 10 Schneider 1999 (Anm. 7), S. 7.

Anm. 11 Ebd.

Anm. 12 Ebd.

Anm. 13 Norbert Schneider: *Venezianische Malerei der Frührenaissance*. Darmstadt 2002.

22

Anm. 14 Norbert Schneider: *Studien zum Werk des Petrarcameisters*. Osnabrück 1986.

Anm. 15 Norbert Schneider: *Jan Vermeer 1632-1675. Verhüllung der Gefühle*. Köln 1993.

Anm. 16 Norbert Schneider: *Jan van Eyck, Der Genter Altar. Vorschläge zu einer Reform der Kirche*. Frankfurt/Main 1986.

Anm. 17 Schneider 2002 (Anm. 13), S. 11.

Anm. 18 Ebd., S. 13.

Anm. 19 Ebd., S. 14.

Anm. 20 Ebd., S. 15.

Anm. 21 Norbert Schneider: *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne. Eine paradigmatische Einführung*. Stuttgart 1996.

Anm. 22 Norbert Schneider: *Erkenntnistheorie im 20. Jahrhundert. Klassische Positionen*. Stuttgart 1998.

Anm. 23 Schneider 1996 (Anm. 21), S. 182.

Anm. 24 Ebd., S. 182 f.

Anm. 25 Jutta Held, Norbert Schneider: *Sozialgeschichte der Malerei vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert*. Köln 1993.

Anm. 26 Ebd., S. 10.

Anm. 27 Ebd., S. 11 f.

Im Zuge der permanenten Rangerhöhung des Fürsten, 1771, 1803 und 1806, die mit dem Ausbau des Residenzschlosses architektonisch behauptet wurde, während der Ausbau der Residenzstadt diesen Anspruch auch außenpolitisch deutlich sichtbar formulierte, gelang es dem Bürgertum, innenpolitisch im Zuge der Planungen von 1764 bis 1825 ein deutliches Gegengewicht zu ihrem Stadt- und Landesherrn zu formulieren: politisch mit der 1818 zugestandenen Verfassung, architektonisch mit dem von Weinbrenner errichteten neuen Zentrum der Stadt, symbolisch vollendet mit der Verfassungssäule auf dem Rondellplatz – einem römischen Obelisken. |¹

Karlsruhe und Rom? Manches erscheint auf den ersten Anblick unvereinbar, erweist sich bei näherer Betrachtung dennoch als voneinander abhängig: Einige kleine Überlegungen zum Zusammenhang der Residenzstadt Karlsruhe mit der Mutter aller Residenzen, mit Rom, der Stadt, als deren kleines protestantisches Abbild, wie ich meine, Karlsruhe begriffen werden sollte.

Über den Stadtgründer Markgraf Karl Wilhelm, »[...] ein Mann, bei dem, wie Schöpflin sagt, die Natur nicht gewusst habe, was sie aus ihm bilden sollte, einen Herkules oder einen Sohn der Venus, ihn aber zu beidem gemacht habe«, |² wissen wir, dass ihn seine Kavaliertour nach Utrecht, England, Schweden und natürlich Italien geführt hatte. Er plante nach dem Vorbild seines Veters, Markgraf Ludwig Wilhelm von Baden, im Hardtwald zwischen der Residenz in Durlach und dem Schloss in Mühlburg, nördlich des Stammschlusses der Baden-Badener Linie in Ettlingen, eine Residenz inmitten eines Radialsystems von 32 Straßen | Abb. 1.

23

Wir wissen inzwischen, dass die Vielzahl der ambitionierten Anlagen um 1700 im Zusammenhang stehen mit den meist kriegerischen Auseinandersetzungen um wichtige europäische Erbfolgen, d.h. das Bauen, etwa in Rastatt | Abb. 6 oder Ludwigsburg, war verbunden mit dem Anspruch, in Berlin und Dresden sogar mit der Durchsetzung einer Rangerhöhung im System des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation.

In Baden gab es seit 1706 erneute Überlegungen zur Erbfolge, dahingehend, dass im Falle des Aussterbens einer Linie die andere die Herrschaft übernehmen sollte. Als Karl Wilhelm 1715 seine Planungen in die Tat umsetzte, hatte er mit der Ausrichtung des Ortes mit der Hauptachse nach Ettlingen diese einzig in Aussicht stehende Möglichkeit einer Rangerhöhung bereits im Auge. Sie war zu dieser Zeit nur noch nicht sichtbar, da die nach Süden weisenden Radialen spätestens an der nahen Landesgrenze zu enden hatten, obwohl einer Radialfigur die Tendenz innewohnt, ihre Strahlen angemessen zu verlängern. Noch um 1730, das zeigt die Medaille, sperrte die Querachse der Grande Allée zwischen dem alten Stammsitz in Durlach und einem Filialbau in Mühlburg die Südachse, besetzt mit dem Bau der Konkordienkirche, der Grablege Karl Wilhelms, die, wie wir inzwischen wissen, erst weichen konnte, als der Anspruch auf Baden und damit auf Ettlingen im Jahre 1771 politische Realität wurde.

In der Forschung ist mehrfach die Vorbildlichkeit des Jagdsternes für die Erschließung des Waldgebietes angeführt worden. In der Tat gibt es wichtige Referenzbauten, so z.B. den berühmten Jagdstern Bouchefort mit Schloss und Nebenbauten, von Germain Boffrand 1705 für Max II. Emmanuel, den Bayerischen Kurfürsten im Exil, bei Brüssel errichtet. |³

Abb. 1
Christian Thran,
Karlsruhe, Vogelperspektive
der Residenzstadt Karlsruhe
von Norden, 1739

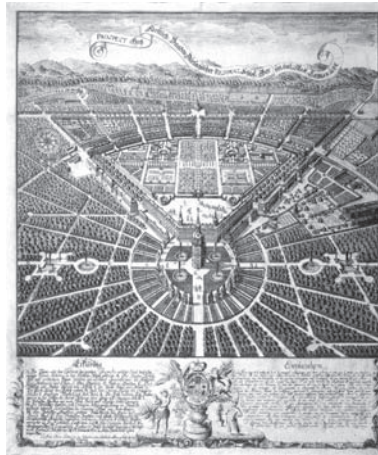
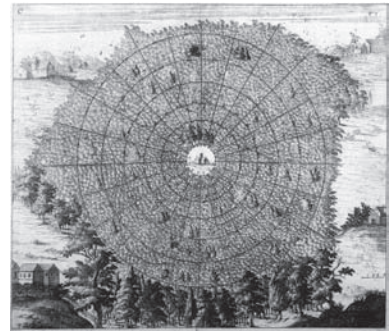


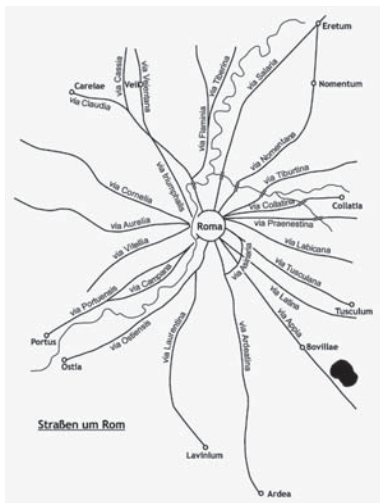
Abb. 2
Tafel C aus dem 1. Teil von
Johann Tüntzers »Der Dianen
hohe und niedere Jagt-Ge-
heimnüß, darinnen die ganze
Jagt-Wissenschaft«,
2. Auflage Leipzig 1734



24 Der vierundzwanzigfache Stern aus Johann Tüntzers »Jagt-Geheimnüß« der Diana | Abb. 2, d.h. seiner »Jagt-Wissenschaft«, den Gottfried Leiber als Vorbild für Karlsruhe heranzieht, erklärt zwar die Funktion, nicht aber die Bedeutung der Anlage. Vierundzwanzig Strahlen sind etwas völlig anderes als zweiunddreißig, denn in einer Windrose hat der Teiler Drei nichts zu suchen.

Das Verdikt über Karlsruhe von Le Corbusier, die Karlsruher Anlage könne »als der jämmerlichste Fehlschlag einer künstlerischen Absicht gelten«, hat offenbar die jüngeren Autoren zu einem unangemessenen Funktionalismus geführt, der der Idee nicht gerecht wird. Denn das einige der Achsen der wirkungsmächtigen Figur von zweiunddreißig Radialen ungefähr auf das Gebiet einiger Dörflein im Hardtwald führen, mag die Anlage nicht weiter tangiert haben, sie wurde jedoch mit Sicherheit nicht deswegen entwickelt, um den Untertanen die Holzzufuhr zu erleichtern. Frühere Autoren haben die Stadtanlage als »Sinnbild der herrschenden Macht«, »Symbol der absoluten Monarchie«, als »Ausdruck fürstlicher Selbstherrlichkeit«, »ungehemmte und autokratische Einzelleistung«, »Abbild des Weltsystems« oder »Heliozentrische Anlage« gedeutet. Ausdrücke wie »blutleeres Schema«, »monoton« und »langweilig«, »auseinandergeschnittene Hochzeitstorte«, einem »Spinnengewebe ähnlich« usw. sind schließlich ebenso wie der unglückliche Ausdruck vom »Sonnenfächer« oder gar der Fächerstadt nur unhistorisch und geschmacklerisch. Wesentlich genauer hat Heinrich von Kleist die Sachlage erfasst, der noch vor den großen Umbauten im Jahre 1801 bemerkte, die Stadt sei gebaut »klar und lichtvoll wie eine Regel«, und wenn man die Stadt betrete, so sei es, als ob ein geordneter Verstand uns anspreche.« | 4

Am 17. Juni 1715 erfolgte die Grundsteinlegung am Schlossturm, verbunden mit der Gründung des Ritterordens Fidelitas. Der »zu den Gestirnen aufgebaute« Turm (Gründungsgedicht) wurde auf festem Fundament aus Stein sieben Stockwerke hoch errichtet, die Stadt ein für allemal in diesem Monument zentriert. Wie



hat man den Turm als Mittelpunkt einer Windrose von 32 Wegen bzw. Straßen zu begreifen? Ist es richtig, dass man dieses ganze symbolträchtige System nur so deuten kann, »daß der Turm das Sinnbild der Stadt ist, ruhend auf dem Grundstein der Treue?« Dass von ihm die ordnenden Kräfte in das Land ausstrahlen, »die durch die Ritter der Treue personifiziert werden; unter ihnen als vornehmster der Markgraf?« | 5

25

Auch ich bin der Meinung, dass der hochragende Turm in erster Linie als das sinnstiftende Symbol für die Stadt zu verstehen ist. In Venedig etwa wird der hohe, quadratische Turm am Angelpunkt von Piazza und Piazzetta von San Marco von alters her als Padron della Casa, als Hausherr, bezeichnet – Sinnbild der Stadt. Werner Müller hat in seinem schönen Buch von der heiligen Stadt, der Roma Quadrata, dem himmlischen Jerusalem und der Mythe vom Weltnabel als zentralen Bezugspunkt der Vorstellung von Stadt die Stufenpyramide oder den Perron über dem Straßenkreuz erkannt – vor allem in Europa, aber auch in den biblischen Kulturen gültiger Mittelpunkt der Stadt. | 6 Ist der Turm im Zentrum gleichsam als eine monumentalisierte Stufenpyramide anzusehen? Die Vorstellung der heiligen Stadt Jerusalem als ummauerter Kreis über einem Straßenkreuz hat nichts mit deren realen, von den Berichten der Pilger und Kreuzfahrer durchaus wohlvertrautem Aussehen zu tun, denn das Bild der Stadt war idealtypisch von der Vorstellung Roms bestimmt, vom Mythos der Stadtgründung durch den Pflug des Romulus, der gleichsam wie in Karlsruhe einen heiligen Bezirk ausgrenzte, den Pflug an den geplanten Stadttoren anhub, um so die Kommunikation des Verkehrssystems der ausstrahlenden Radialen zu garantieren | Abb. 3.

In der politischen Realität zogen vom Umbiculus mundi, dem goldenen Nullmeilenstein auf dem Forum, die Heerstraßen Roms in alle Richtungen, funktional für das Heer und zugleich wie in Karlsruhe symbolhaft für die Herrschaft, wie auch die Aquädukte aus dem Zentrum der Stadt ausstrahlten, um das wichtigste

Abb. 4
Der Turm der Winde, aus:
James Stuart und Nicholas
Revett, Die Alterthümer zu
Athen, 1762-94

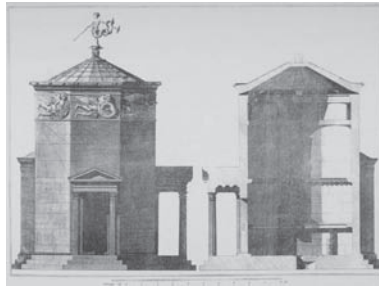
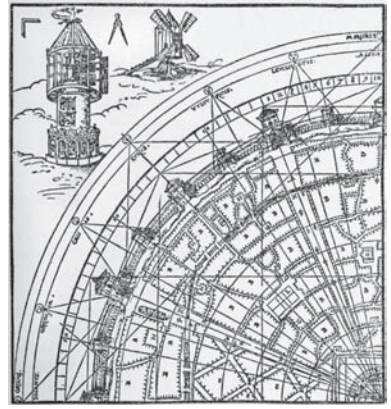


Abb. 5
Idealer Stadtplan, Vitruvius
Teutsch von G.H. Rivius von
1548



26 Kulturgut, das Wasser in die Stadt zu transportieren. Der bekannteste Meilenstein ist der 20 v. Chr. aufgestellte »Goldene Meilenstein« des Augustus, der sich auf dem Forum Romanum beim Saturntempel befand und dessen Trommel heute noch dort liegt. Die erste Lesart von Turm und Grundriss weist also auf Rom, der Turm als Nabel der badischen Welt.

Zieht man die Architekturtheorie zu Rate, so handelt es sich hier in erster Lesung um ein Zitat des berühmten Turms der Winde in Athen | Abb. 4 7. Diesen Turm von oktogonaler Form, der den acht Windgottheiten geweiht war, hat Vitruv zum Ausgangspunkt seiner Überlegungen zur Stadtplanung gemacht, die für Karlsruhe von außerordentlicher Bedeutung sind. Die Illustration | Abb. 9 der Ausgabe des Fra Giocondo von 1511 zeigt die Stadt umgeben von einer Mauer, die mit Türmen armiert ist. Die Trassierung übernimmt dabei das Schema des Andronikus aus Kyrrhos, die Einteilung in acht Winde, so dass ein von acht bzw. 16 Radialen gegliedertes Oktogon entsteht. Vitruv empfiehlt allerdings aus gesundheitlichen Gründen, die Straßen nicht in, sondern zwischen die Windrichtungen zu legen.

Dem *Vitruvius Teutsch* von Walter Rivius ist das Diagramm der Winde entnommen | Abb. 5. Man erkennt deutlich die von einem zentralen Platz ausgehenden Radialstrahlen, von denen, ergänzt man den Viertelkreis zu einem ganzen, acht, allerdings »zwischen den Winden«, direkt auf das zugehörige Stadttor zulaufen. Die übrigen Straßen werden gleichsam gekrümmt, den Winden ausweichend, vom Platz zum Tor geführt, denn Vitruv erläutert seinen Plan zur Anlage einer befestigten Stadt unter stadthygienischen Gesichtspunkten, d.h. der Vermeidung schädlicher Einflüsse auf die Gesundheit der Bewohner. Entscheidend für die Rezeption des Vitruvius Teutsch aber, dessen 3. Ausgabe Basel 1614 die Karlsruher Hofbibliothek besaß, | 8 ist die hier erstmals vorgeschlagene Anordnung von zweiunddreißig Straßen, d.h. der vollständigen Windrose. Vitruv, das nur en passant, widmete sein Buch dem römischen Imperator Augustus.

Bei der Einweihung der Schlosskapelle zum 200jährigen Jubiläum der Reformation in Karlsruhe wurde der Turm illuminiert durch 80 Sinnbilder der aufgehenden, wachsenden, streitenden und jubilierenden evangelischen Kirche. »Die Attribute des göttl. Worts und die Glückwünschung der Fürstl. Markgräfl. Treu=gesinnten Unterthanen auch an der haube des Thurns die Gaben des H. Geistes auf 8 schwebenden Scheiben fürstellten.« | ⁹ Der Markgraf als oberster Kirchenherr des Landes verweist zugleich auf das Kirchenregiment des Landesherrn von Gottes Gnaden. Deshalb bekommt der Turm mit Haube und Laterne die Würdeformen eines Sakralbaus. Er kann deshalb unmöglich als Auslug für vorbeiziehendes Wildpret verstanden werden, selbst wenn in der Traktatliteratur oktogonale Jagdtürme vorgeschlagen werden. | ¹⁰ Denn die Residenzstadt in ein System von 32 Jagdschneisen einzubeziehen, hätte man letztlich nur so deuten können, dass der Markgraf die Bürgerschaft im Süden des Schlosses in eben der Weise unter Kontrolle zu bringen trachtete wie an der Nordseite das Wild. Architektur-ikonographisch hätte hier dem Jäger der Polzeibüttel entsprochen, während der Adel durch das Zeremoniell im Schloss zu disziplinieren gewesen wäre.

Die Kunst der Jagd ist spätestens seit Friedrich II. Falkenbuch aus dem 13. Jahrhundert auch als Abbild des Guten Regiments verstanden worden. Unter Ludwig XIV., dessen Kriege das Bauen lange verhindert hatten und den es nach dem Frieden von Rastatt 1714 | ¹¹ zu übertreffen galt, war es üblich, zu Zwecken der Jagd im Walde eine Lichtung freizuschlagen: das »Grand Octogone«. Von hier aus erschloss gewöhnlich ein Stern von acht Schneisen das Gebiet. Anfangs waren nur drei Schneisen üblich, die man jedoch mit der absoluten Dynastie der Bourbonen ikonographisch in Verbindung brachte: »[...] au centre celui du roi, les deux late-reux pour deux princes du sang.« | ¹² Die Patte d'oise wurde also als königliche Trias der Wege gedeutet und in diesem Sinne auch zur städtebaulichen Leitinstanz in der Verbindung von Schloss und Stadt Versailles erhoben.

In Rastatt, der Neugründung der Baden-Badener Linie | Abb. 6, die man in Karlsruhe selbstverständlich im Auge hatte, wurde der berühmte Dreistrahl von Versailles zitiert, der Erzfeind sollte architektonisch in der neuen Anlage gleichsam aufgehoben werden. | ¹³ In Karlsruhe ging es natürlich auch darum, die fürstliche Herrschaft im römischen Reichsverband deutscher Nation sinnfällig vor Augen zu führen und zugleich das Anspruchsniveau der badischen Herrschaft zu definieren. Denn dass der Körper und die Glieder wie der Fürst und die Bürger einen Körper bildeten – »corpus et membra unum Corpus constituire« –, mit diesem Bild hat Friedrich Karl von Schönborn sein Selbstverständnis hinsichtlich der staatsrechtlichen Stellung zu Kaiser und Reich im Jahre 1730 zum Ausdruck bringen wollen. | ¹⁴ Auch unter diesem Aspekt ist der Bezug auf Rom sinnvoller als der auf Versailles, denn die Patte d'oise ist in den zentralen Strahlen des Markgrafen allemal aufgehoben.

In Carols-Ruhe hat der Fürst seiner Gründung von Beginn an auch seinen Namen gegeben. Gewiss folgte er darin zunächst dem Vorbild seines Verwandten und Nachbarn, Herzog Eberhard Ludwig in Ludwigsburg, einer Planstadt, die dieser 1718 gleichzeitig mit Karl Wilhelm zur Residenz erklärte. Doch konnte sich der Markgraf vor allem auf antike Traditionen berufen. Bereits in Griechenland wurde die Stadt oft nach ihrem mythischen Gründerheros benannt, man wählte sich im Besitz seiner Gebeine und verehrte ihn und sein Grab auf dem Marktplatz; ein bekanntes Beispiel ist vielleicht die nach ihrem Gründer Alexander dem Großen benannte Stadt Alexandria. Bekanntere und als Vorbild naheliegender ist allerdings die Hauptstadt des Imperiums Romanum, die noch heute den Namen ihres mythischen Gründers Romulus trägt, dessen Gebeine unter einer Pyramide auf einem Straßenkreuz ruhten, während Kaiser Konstantin mit Konstantinopolis die erste Nea Roma gründete und ihr seinen Namen gab.

Der erste Plan des markgräflichen Baumeisters Johann Friedrich von Bazardorf zeigt eine nach Süden geöffnete Schlossanlage mit einem oktogonalen, an die Rückseite des Corps de Logis angegliederten Turm | Abb. 7. Zwei Gedanken sind

Abb. 6
Rastatt, Plan, Ende 18. Jahrhundert

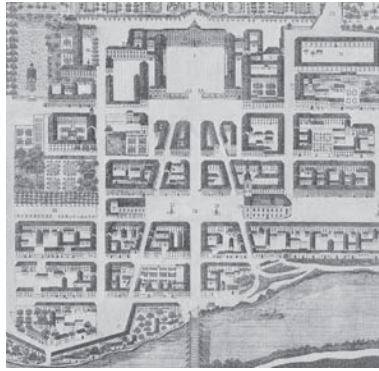
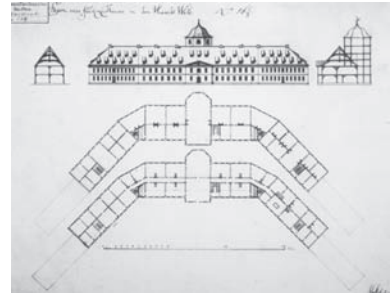


Abb. 7
Jacob Friedrich von Bazendorf,
Karlsruhe, Schloss, Aufriss
und Grundrisse, erster Entwurf



28 hier auf das Unglücklichste miteinander verbunden: 1. ein Turm, oktogonal, auf die acht Hauptrichtungen der Windrose bezogen, 2. ein Corps de Logis mit diagonal in den Raum fluchtenden Flügeln, die den nur rudimentär noch erkennbaren Ehrenhof in unzulässiger Weise perspektivisch öffnen, anstatt ihn, wie etwa in Versailles, in allmählicher Steigerung zum Zentrum zu organisieren.

Dennoch bestimmt die Anlage bis heute das Stadtbild von Karlsruhe. Sie ist gerichtet, jedoch nicht wie der Turm auf die Welt, sondern auf ein konkretes Gegenüber – die Stadt. Eine Frage wird in der Literatur immer wieder hin- und hergedreht – Jagdschloss oder Residenz, Jagdschloss und Residenz, erst Jagdschloss, dann Residenz? Tatsache bleibt: Kaum erdacht, ist Karlsruhe Residenz. Bereits im Ordensprotokoll der Grundsteinlegung ist zu lesen, der Markgraf habe beschlossen, »zu Dero künftigen Ruhe und Gemüths Ergötzung eine fürstliche Residenz in dem sogenannten Haartwald, nahe bey Mühlburg aufzubauen.«¹⁵ Hier war nichts umzubauen, kein Großvaterschlösschen, das wie in Versailles in Memoria ummantelt wurde: Das Karlsruher Schloss war als Residenzschloss ein Neubau – allerdings ein schlechter. Manche Städte, wie etwa Münster, haben im 18. Jahrhundert verzweifelt versucht, Residenzstadt zu werden, und dem Kurfürsten und Fürstbischof weitgehende Zugeständnisse bei der Förderung des Residenzschlossbaues gemacht. In Karlsruhe dagegen brauchte der Fürst Untertanen, deren Wohnbauten sein Residenzschloss erst zur Leitfigur einer Residenzstadt erheben konnten.

Der dritte Plan Bazendorfs von 1720 | Abb. 8 zeigt den Turm freistehend, das Corps de Logis nach Süden verschoben, die Flügel bis an den Zirkel verlängert. Zu erkennen sind die Zirkelbauten mit den Achsdurchbrüchen, ein zweiter äußerer Zirkel und die Randbebauung der Straßen bis zur Grande Allée. Der Winkel der Flügelbauten, neun Achsen, ist ein rechter, die Stadt im Viertelkreis, zentriert im fürstlichen Sehstrahl. Am unteren Rand eingetragen ist die nach dem Muster Ser-

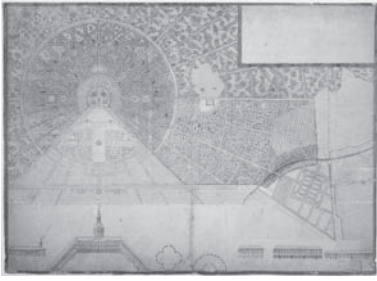


Abb. 8
Jacob Friedrich von Bazendorf,
Karlsruhe, Entwurf mit
Gestaltung der Gärten, Aufriss
des Schlosses, Grundriss der
Kirchen und Gebäudeansich-
ten, um 1720

lios durchformulierte Hierarchie der einzelnen Bautypen einer absolutistischen Residenzstadt *in exempla*. Sebastiano Serlio hat mit seinen Entwürfen die ideale Bebauung einer absolutistischen Residenzstadt *in exempla* vorgeführt. |¹⁶ Hier wird zum erstenmal die gesamte Hierarchie in ästhetischer Norm gegliedert, so dass am Ende sogar der ärmste Bauer noch ein vorzeigbares Häuschen zugewiesen bekommt, dessen Proportionierung und erfindungsreiche Gliederung der glatten Wandfläche ausschließlich durch die subtil eingeschnittenen Fenster noch den letzten der Untertanen einen Funken des Glanzes und des Pathos' fürstlicher Darstellung in Architektur zukommen lässt. |¹⁷

29

Gegenüber dem dreigeschossigen Schlossbau erkennt man bei Bazendorf ebenfalls dreigeschossige Kavalier- oder Circulhäuser, ohne Sockel und Rustika, weder Dreiecksgiebel noch Turm. An die Stelle der Rustika des Schlosses tritt das Motiv der Arkade. Der Dialektik von geschlossen und offen entspricht das Prinzip der höfischen Abgeschlossenheit im Zeremoniell gegenüber der Offenheit der Bauten der Untertanen. Im Übrigen soll hier gleichsam auf die durch die strahlenförmigen Straßen formulierte Durchlässigkeit der sich dem fürstlichen Blick entgegenstellenden Zirkelbauten verwiesen werden. Der Plan wird geschlossen, architekturikonographisch jedoch wieder geöffnet. Dem entsprechen vier Zugänge gegenüber dem in der Mitte angeordneten Schlossportal. Eine vergleichbare Situation trifft man im Übrigen in Mannheim an: Jean Marots Plan von 1665 für eine kurfürstliche Residenz. |¹⁸

Der Küchenbau wiederum, zweigeschossig mit einem Turm, der am Schlosszirkel auf den Schlossturm ausgerichtet ist, umkreist diesen gleichsam im Sinne eines barocken Trabanten im Kleinen. Die Bürgerbauten sind ebenfalls zweigeschossig; alle Bauten sollten selbstverständlich traufständig an den fürstlichen Perspektivachsen angeordnet werden, damit dessen Blick nirgendwo Einhalt geboten wäre. Die Straße wirkt als einheitliche Linie, nicht individuell, sondern

die Baugruppen haben die vornehmliche Aufgabe, auf das Zentrum zu verweisen. Hier kann man nur noch das Musterhaus brauchen, denn die »absolut« herrschende Zentralperspektive bedeutet eben auch: »Unterordnung der Dinge unter ein Ganzes und Primat des Ganzen vor den Teilen.« | 19

Um seine Neugründung mit Bewohnern zu versehen, sonst hätten wir hier den Staat mit Fürst und Schloss, aber ohne Untertanen, förderte der Markgraf den Wohnungsbau und stellte dem jeweiligen Stand des zukünftigen Besitzers entsprechende Modelle für Häuser zur Verfügung, die dem Schloss entsprechend nah- oder fernstanden und stehen sollten, erster Aufruf bereits 1715: Hier ist noch von einem Lusthaus Carols-Ruhe die Rede, aber eben auch davon, man möge »sich niederlassen.« Der Fürst äußerte den dringenden Wunsch, diese Bauten »in einer äußerlichen zierlichen Gleichheit aufgestellt zu sehen.« Die Stadt ist gedacht als ein Attribut oder ein »Resonanzboden des Schlosses.« | 20 Dem auf dem Lande ins Schweifen geratenen Blick sollte hier jede Freiheit genommen werden, fluchtende Fassadenwände als die Kulissen der Macht, traufständig und von gleicher bzw. hierarchisch gegliederter Traufhöhe, Achsen, die jedes Individuum wie einen Schauspieler auf der Bühne der Obrigkeit erscheinen lassen.

Von dieser Anordnung her erklären sich erst die geplanten langen Flügel des Karlsruher Schlosses | Abb. 8. Die Bürgerbauten wären lediglich als in der Ordnung herunterskalierte Weiterführung der fürstlichen Wohntrakte zu begreifen gewesen, wobei bei zunehmender Entfernung vom Zentrum mit der Strahlkraft des fürstlichen Auges zugleich der vom Zentrum entlehnte Formenapparat der Architektur zwar allmählich abnähme, aber dennoch nach dem System Serlios noch der kleinsten Hütte eine Abglanz der Ordnung gegönnt wäre, sei es auch nur in der Proportionierung oder Profilierung eines Architekturgliedes spürbar.

30 Betrachtet man den Entwurf in diesem Zusammenhang, so erkennt man, dass die drei zentralen Strahlen jenseits der Querachse der Grande Allée durch Sakralbauten akzentuiert werden: Im Zentrum, bezogen auf das Oktogon des Turms, vorbereitet durch den Vierpass eines Brunnens inmitten der Gartenanlage vor dem Zirkel, wurde der Zentralbau der Konkordienkirche angeordnet | 21 – der Name verweist auf die religiöse Toleranz des Gründers. | 22 Sie bildet zusammen mit der reformierten Kirche und der geplanten katholischen Kirche eine Trias, die eine Lesart im Sinne der Dreieinigkeit natürlich nahelegt. Wie kommt es zu dieser merkwürdigen Grundrissform?

Die Vierkonchenanlage der Kirche ist leicht zu erklären | Abb. 9: Ihr Grundriss ist als Vierpass idealer Ausdrucksträger einer Weltanschauung, nach welcher das gesamte Universum von Gott, dem absoluten Architekten, mit Zirkel und Richtscheit gemäß einfachen Zahlenverhältnissen konstruiert ist. Der Vierpass, symbolischer Inbegriff des irdischen Kosmos, bestimmte die Gestalt unzähliger neuzeitlicher Brunnenbassins mit »kosmischer« Ikonographie und wurde zum Grundrissmodell eines Schlossbauentwurfs von Jacques Androuet du Cerceau sowie der Anlage eines Observatoriums in Stjerneborg des dänischen Astronomen Tycho Brahe. | 23 Die Form der Kirche hat man als ideale Ergänzung des Turms hinter dem Schloss zu begreifen, ist ihr zentraler Kirchturm doch wie der Schlossturm von oktogonalem Grundriss und wie dieser mit Kuppel und Laterne versehen.

Zudem sind mit dem Vierpass über einem Wegekreuz – darin vergleichbar etwa Berninis Vierströmebrunnen auf der Piazza Navona in Rom, einem Machtsymbol der Päpste – die Paradiesströme konnotiert, deren Ausgang in Christus selbst begriffen wurde, ebenso wie die vier Evangelien, deren Kanon gleichsam in Christus zentriert erscheint. D.h. die zur Grablege bestimmte Kirche war nicht nur Point de Vue des fürstlichen Schlosses, sondern zugleich Hinweis auf das himmlische Paradies, in dem der Gründer Karl Wilhelm endlich jene unendliche Ruhe zu finden hoffte, von der er auf Erden offenbar nur einen Abglanz verspürte. Der Name Karlsruhe erfährt eigentlich von hier aus erst seine endgültige Definition.



Abb. 9
Christian Thran,
Karlsruhe, Vogelperspektive
der Residenzstadt Karlsruhe
von Süden, 1739

Es versteht sich in diesem Zusammenhang von selbst, dass die Gegenüberstellung von Christus und Fürst, seit dem Mittelalter ein Topos, ihre Entsprechung findet in der Achse vom Schloss zur Stadtkirche, was innerhalb des Schlosses in der Schlosskapelle in der Gegenüberstellung von Fürstenthron und Altar seine Entsprechung fand. |²⁴

Dass die Kirche in Karlsruhe etwas südlich der Achse angeordnet wurde, tut ihrer Bedeutung keinen Abbruch, sondern hat eher praktische Gründe, man brauchte den Platz vor der Kirche und durfte den Verkehr der Grande Allée nicht beeinträchtigen. Die Konkordienkirche im Zentrum bildet zusammen mit der reformierten Kirche und der geplanten katholischen Kirche eine Trias, die eine Lesart im Sinne der Dreieinigkeit natürlich nahelegt: Am 5. Juli 1717 hat der Markgraf »in nomine Sanctissime Trinitatis [...] zu Karlsruhe der Ersten Audienz Tag gehalten.« |²⁵

Dass der halbkreisförmige Grundriss der untergeordneten Bauten in den den Zentralstrahl lediglich begleitenden Achsen zudem halbkreisförmig eingezogen wird | Abb. 8, macht diese Form gleichsam zur Negativform der perfekt nach allen vier Seiten halbkreisförmig hervortretenden Arme der Hauptkirche. Sie verweisen, bei aller Toleranz, gleichsam auf die »Unvollkommenheit« dieser christlichen Glaubensrichtungen. Ihre Form könnte von den hufeisenförmig erweiterten Marställen in Versailles entlehnt sein, die allerdings nicht wie in Karlsruhe die Nebenstrahlen vorstellen, sondern in die Zwickel gerückt sind, zwischen die Achsen der Patte d'oie, neben die ins Unendliche ausstrahlende Zentralachse. Sie haben eine wichtige Funktion, die mit der eines Repousoirmotivs vergleichbar ist: Die Perspektive wird aufgrund ihrer aufhaltenden und zurückleitenden Wirkung umso gewaltiger. In Karlsruhe würde das bedeuten, dass die seitlichen Radialen eben nicht so stark strahlen wie der Zentralstrahl, der, wie wir behaupten, idealiter auf das Stammschloss der Baden-Badener Linie in Ettlingen gerichtet ist.

Bei der repräsentativen Vogelperspektive des Lustgärtners Christian Thran | Abb. 9 mit dem Porträt des Markgrafen oben im Medaillon fällt auf, dass der auf die Stadt bezogene rechtwinklige Kreissektor des trapezförmigen Schlossplatzes bis zu den Kavaliershäusern des Zirkels gleichsam doppelt regelwidrig durch einen vor dem Schloss angeordneten architektonischen Garten erweitert wird, denn erstens gehört der Garten an die Rückseite des Schlosses, die man deshalb auch als Gartenseite bezeichnet, die Vorderfront entsprechend als Stadtseite, und außerdem wird die Anlage des Gartens durch ein rechtwinkliges Wegsystem dominiert, das dem System der Radialstrahlen widerspricht. Die Mittelachse ist nicht erschlossen, sondern die zentralen Parterres versperren den Zugang – regelwidrig. Es entstehen am Anschluss zu den diagonalen Flügeln Restflächen, Dreiecke und die Wege stoßen unmotiviert und ohne sinnvollen Bezug auf die Zirkelbauten. Optisch bleibt die Zentralachse offen, aber haptisch legt sich der Garten gleichsam wie ein vermintes Feld zwischen Fürst und Untertanen. Die Mittelachse ist weder für den Fürsten noch für seine Besucher zugänglich – im Sinne des Zeremoniells, aber auch des Denkens im System unverständlich.

Nach Zedlers Universal-Lexikon, erschienen zwischen 1732 und 1754, wird eine Stadt definiert als der Ort, »in qua princeps sedem fixit.« 1717 wird die markgräfliche Hauptverwaltung von Durlach nach Karlsruhe verlegt, 1718 mit dem Umzug Karl Wilhelms ist Karlsruhe Residenzstadt, bereits im Mai gesteht der Fürst ihr ein Stadtwappen zu, dann die Wahl von Bürgermeister, Stadtrat und Gericht. 1722 bekommt Karlsruhe offiziell das Stadtrecht, womit die Frage nach einer entsprechenden baulichen Repräsentation verbunden ist. Doch diese sucht der Fürst tunlichst hintanzustellen. 1722-1724 lässt er zunächst an der Ostecke des Marktes das markgräfliche Gymnasium errichten | Abb. 10. Ein Jahr später, 1725, führt das markgräfliche Oberamt nach etlichen Querelen eine Befragung der Bürger- und Dienerschaft über den Standort des Rathauses und des Marktes durch. Das Ergebnis ist eindeutig, und in seinem Bericht vermerkt das Amt, dass der Markt auf einen offenen Platz gehöre, der Fremden und Einheimischen un-

32

mittelbar ins Auge falle. Für uns heute selbstverständlich argumentieren die Bürger mit der zentralen Lage des Marktes, während der Markgraf das Rathaus zunächst bei seiner Kanzlei am Vorderen Zirkel in abhängiger Lage, gleichsam als Teil der höfischen Verwaltung, wünschte. Mit dem ersten Volksentscheid Karlsruhes ist der erste Paradigmenwechsel beschlossene Sache, denn die in dem Bericht des Oberamtes angesprochene zentrale Lage verweist eindeutig darauf, dass es von nun an ein zweites Zentrum neben dem Schloss geben wird.

Die zukünftigen Planungen werden das zu berücksichtigen haben bis hin zu Weinbrenners berühmten Entwurf von 1797, der die beiden Zentren durch eine Folge von Plätzen und in der Höhe gestaffelter Randbebauungen miteinander in sinnfälliger Weise verbindet. Landstraße und Markt, in den ersten Plänen in peripherer Lage, haben mit dem Bau der Konkordienkirche an der Stelle des Wegekreuzes ein Gewicht bekommen, das die Randlage im Verständnis der Bürgerschaft zum eigentlichen Zentrum der Stadt erhebt – die einstöckigen Häuser dort sollen durch mehrstöckige Bauten ersetzt werden. Die Grande Allée wird zur Magistralen, mit der neu akzentuierten Nord-Süd-Achse rückt allmählich das von Beginn an avisierte Ziel Ettlingen/Baden-Baden in den Blick.

Drei weitere Jahre benötigt der Fürst, bis er dem Bürgervotum entspricht und an der Westecke des Kirchplatzes 1728 das Rathaus (mit Metzsig und Brotbank) entsteht. Leiber hat vermutet, dass der Markgraf die Folgen dieses Schritts bereits ahnte, jedenfalls scheint der Text der Steintafeln, die Karl Wilhelm zur selben Zeit an seinem Schloss anbringen ließ, die neue Situation mit einer gewissen Wehmut zu spiegeln: Alle Welt sei hier gegen seinen Willen zusammenströmt und habe die Stadt errichtet: »Contra meam voluntatem / Populus affluxit, / Civitatemque erexit. / Vide Viator / Homo proponit [...]« | ²⁶ Interessanterweise bezeichnet sich

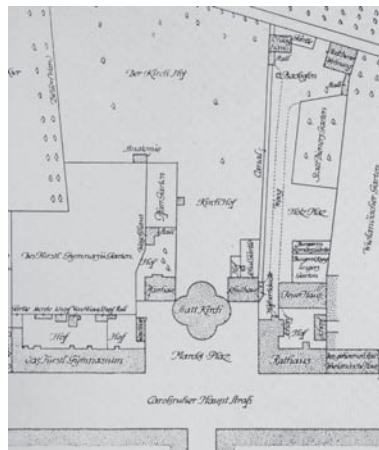


Abb. 10
Karlsruhe, Marktplatz und
Umgebung, Mitte des
18. Jahrhunderts, Lageplan
nach Fritz Hirsch

Karl Wilhelm in diesem Text als Kosmopolit, der diesen Ort aufgesucht habe, um weltabgeschieden Ruhe zu finden.

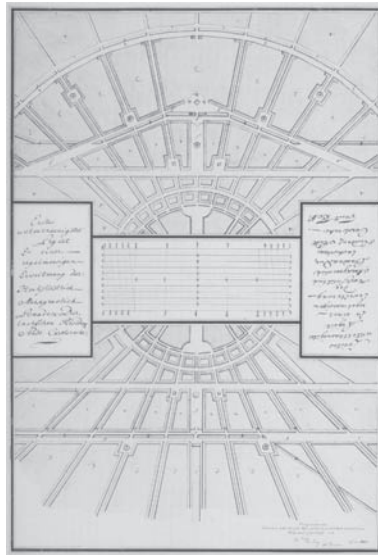
33

Das ist einigermaßen widersprüchlich formuliert, denn nicht gegen seinen Willen, sondern aufgrund seiner Privilegienbriefe von 1715 und 1722 haben die Neubürger Karlsruhes die Civitas, d.h. ihre Häuser, nach dem fürstlichen Modell errichtet. Leiber hat darauf hingewiesen, dass der Fürst hier den Begriff der Civitas, den er eher auf die Bürgerschaft bezogen sieht, dem der Urbs vorgezogen habe. Mir scheint, Karl Wilhelm hat sehr genau unterschieden zwischen seinem Entwurf einer Residenz als kosmologischem Modell, die nur ein Zentrum kennt, von dem alles seinen Anfang nimmt – dem würde der Begriff der Urbs eher entsprechen – und dem Modell einer Residenzstadt mit zwei Bannpunkten, bei der der Fürst Gefahr läuft, aufgrund der außerordentlichen Wirkmacht des von alters her tradierten zeichenbesetzten Straßenkreuzes ikonographisch an den Rand gerückt zu werden.

1738 starb der Stadtgründer. In die lange, 65-jährige Regierungszeit seines Nachfolgers Karl Friedrich fiel der Zusammenschluss der beiden badischen Markgrafschaften nach dem Aussterben der katholischen Linie Baden-Baden im Jahre 1771, unter Napoleon der Aufstieg zum Kurfürstentum 1803 und zum Großherzogtum 1806. Karl Friedrich hat offenbar sowohl die Qualitäten als auch die zahlreichen Ungereimtheiten der Konzeption sofort erkannt und den Neubau des Schlosses beschlossen, das sich offenbar ohnehin in einem desolaten Zustand nach zehn Jahren des Leerstands befand. Es gibt eine ganze Reihe großartiger Entwürfe für den Neubau von berühmten Baumeistern wie Retti, Pedetti und Pigage, Erdmannsdorff hatte zu gutachten. | 27

Doch am Ende ist es der dritte abgespeckte Entwurf Balthasar Neumanns, dem offenbar ein schärfer formuliertes Sparprogramm zugrunde liegt, der die entscheidende Idee für die Ausführung liefert, bei der der Turm und die Funda-

Abb. 11
Zwei Projekte zur Stadterweiterung, um 1770 –
Verfasser unbekannt



34 mente des Altbaus erhalten bleiben. Leider verzichtet der ausführende Baumeister von Keßlau auf Neumanns reife Idee des doppelten Einsprungs des Ehrenhofes zugunsten eines organischeren Anschlusses der Diagonalfügel. Er erhebt das Oktogon des Turmes zur Leitform. Es erscheint als Würdemotiv an den Enden der Diagonalfügel und an den rückwärtigen Risaliten der kurzen Flügelbauten. Nachdem die Anlage 1760 so gut wie fertig ist, kann sich der Fürst endlich der mit der in Aussicht stehenden Rangerhöhung notwendigen Stadterweiterung der Residenz auseinandersetzen.

Die frühesten bekannten Entwürfe | Abb. 11 ²⁸, an der Horizontalen gespiegelt wie eine Spielkarte, gehen offenbar auf Überlegungen der Schlossbau-Deputation zurück, die 1764 ein erstes Gutachten zur Stadtplanung verfasst hat. Nur der in der Abbildung unten stehende Entwurf bleibt weitgehend im System, indem er das vorläufige Ende der verlängerten Radialstraßen mit einer Ringstraße umgibt, die zentrale Achse in einen längsgestreckten Marktplatz mit einem Monument oder Brunnen in der Mitte öffnet und südlich des Marktplatzes einen weiteren trapezförmigen Platz anordnet. Von hier aus, und das ist die entscheidende Idee, der eigentliche Paradigmenwechsel, führen die Gegendiagonalen – gerichtet gegen das Schloss – zurück zur Grande Allée, indem sie sämtliche von dort ausstrahlenden Radialen kreuzen. Auf diese Art und Weise wird eine neue Sichtweise der Stadt eingeführt, die es zum erstenmal erlaubt, das Schloss nicht als Ausgangspunkt, sondern als Point de Vue des am Angelpunkt dieses Dreistrahls stehenden Betrachters zu begreifen.

Das Gutachten der Schlossbau-Deputation von 1764 hatte sich auch zum neuen Marktplatz geäußert: Er sei für seinen Hauptzweck zu klein, der eigentliche Marktplatz müsse aufgeweitet und durch einen südlich angehängten, etwas schmaleren Bereich ergänzt werden, um eine Zweiteilung und Staffelung der Platzfläche zu er-

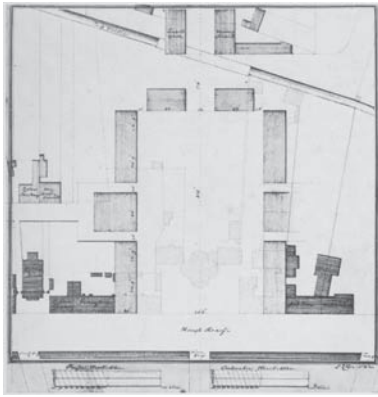


Abb. 12
Plan zum Karlsruher Markt-
platz, P. P. Burdett, Kopie aus
dem Jahr 1787

Abb. 13
Schematischer Grundriss der
Stadt Karlsruhe zur Zeit ihrer
ersten Erweiterung um 1770,
nach Leiber (Ausschnitt)

reichen. Die Stadtkirche soll zunächst weiter südlich der alten Kirche in der Flucht des Schul- und des Pfarrhauses neu errichtet werden.

35

Für das zweite Gutachten von 1768 hatte sich die Schlossbau-Deputation fachmännischen Rat von dem württembergischen Baudirektor Philippe de la Guèpière geholt, der den – nicht erhaltenen – entscheidend neuen Entwurf vorlegte, Rathaus und Stadtkirche einander gegenüberzustellen | Abb. 12. Damit wäre die Mittelachse endlich frei, dem Sitz des Fürsten ein Bürgerzentrum gegenübergestellt, die beiden städtischen Pole axial aufeinander bezogen. Ein Stadttor soll errichtet werden und durch das Tor die Landstraße bis nach Ettlingen verlängert werden, eine Straße in einer Linie vom Schlossturm über das Ettlinger Tor zum Tor beim Schloss in Ettlingen. Man schwärmt von der Symmetrie einer in zwei Hälften geteilten Stadt, die man vor sich habe, wenn man sich dem neuen Stadttor von Ettlingen über Rüppurr her näherte.

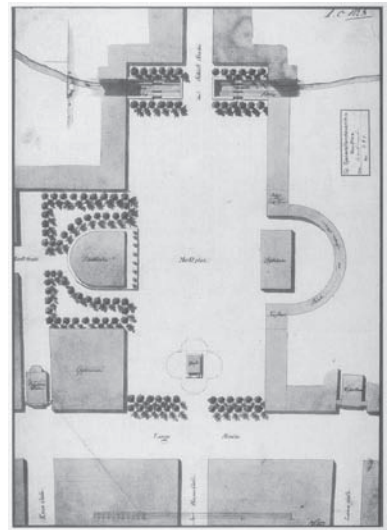
Der Markgraf selbst steuert laut Reinhard die letzte städtebaulich dominante Erweiterung bei, indem er die gegenläufigen Diagonalen vom Rondellplatz zum Mühlburger Tor und spiegelbildlich mit den Toren nach Durlach und Mühlburg als Point de Vue verlängert wissen will | Abb. 13²⁹. An dieser städtebaulich markanten Stelle soll, so das Gutachten, wie in Berlins Friedrichstadt |³⁰ ein Rondellplatz angelegt werden. Der Baumeister Weyhing hat diese Position in den verlorenen sogenannten Hauptplan eingezeichnet; sie war nicht mehr diskutierbar.

Diese geistreiche gegenläufige Disposition kann nur mit dem Blick auf Rom begründet werden, denn dort war eben dieses System erst vor wenigen Jahren zu einem grandiosen Bestandteil der päpstlichen Stadtplanung geworden, ein System, das als Grundstock der Stadterweiterungen Roms bis heute wirksam ist | Abb. 14. Es handelt sich dabei um das jedem Rom-Reisenden bekannte Bild des durch den Obelisk zentrierten und die Zwillingskirchen Rainaldis in ein päpstliches Theat-

Abb. 14
Giovanni Battista Nolli,
Stadtplan Roms, Ausschnitt
Strada del Corso, 1748



Abb. 15
Friedrich Weinbrenner,
Entwurf zum Karlsruher Markt-
platz, 1792



36 rum verwandelten Eintritts der Stadt: den berühmten Dreistrah, zentriert in der Achse von der Piazza del Popolo zum Kapitol, begleitet von den seitlichen Strahlen in Richtung der Piazza di Spagna und der Straße Leos X. zum Ripetta-Hafen am Tiber, dem Weg über die Engelsbrücke, den Borgo Nuovo, den Petersplatz in der Achse der Scala Regia in die Aula Regia, direkt ins Herz des Heiligen Stuhls.

Der zentrale Strahl zum Kapitol, die Via del Corso, wird etwa auf halber Strecke unterbrochen durch einen unregelmäßig erweiterten Platz (heute Largo Goldoni), von dem aus zwei gegenläufige Diagonalen ausgehen, die Via Condotti, die über die Piazza di Spagna aufgefangen und erweitert wird durch Francesco de Sanctis Treppenanlage (1723 bis 1725). Auf der anderen Seite führt die Achse der heutigen Via Tomacelli genau rechtwinklig auf die Via di Ripetta und auf die Piazza Porto di Ripetta und darüber hinaus auf die grandiose Treppenanlage zum Tiber, Alessandro Specchis für Clemens XI. errichtete Tiberschaufront von 1709. Heute, nach den Flussregulierungen des 19. Jahrhunderts befindet sich dort die Ponte Cavour; jenseits des Tibers in den Vierteln des 19. Jahrhundert wird die durch diese Situation initiierte Stadtplanung im großen Stile fortgeführt.

Das heißt, der Karlsruher Fürst hat mit seinem städtebaulichen Programm wohl noch einmal wie sein Großvater auf das große Vorbild Rom geschaut, eine Vorstellung, die Weinbrenner bei der Ausführung des Plans mit Sicherheit begeistert haben wird. Wie bereits erwähnt, wäre diese Anlage nicht nur funktional, indem sie die bedeutende Achse nach Ettlingen freigab, sie rezipierte zugleich die Disposition von Kirche und Rathaus der baden-badischen Familienkonkurrenz in Rastatt | Abb. 6 – eine Residenz, die man eben zu übernehmen trachtete – erste Vorkehrungen dazu waren bereits getroffen. | ³¹

Die Positionen de la Guèpières und der Schlossbau-Deputation sind 1787 von Major Burdett in seinen Plan eingezeichnet | Abb. 13 und von Weinbrenner in seiner ersten Planung von 1792 verwendet worden | Abb. 15. Zudem waren sie of-

fenbar Grundlage für eine Art Wettbewerb um 1790, als eine Reihe renommierter Architekten Entwürfe zur Umgestaltung des Marktplatzes einreichten. | ³² Es wird sogar vermutet, dass diesen der Plan Burdetts zur Verfügung gestanden habe, Weinbrenner hat laut eigenem Zeugnis den Plan Burdetts gekannt. Schirmer hat mit Recht sein Erstaunen über den Umgang einer Reihe an sich hervorragender Architekten mit der gestellten Aufgabe geäußert, sind die Entwürfe doch im Grunde genommen als spätabolutistisch vom Schloss her gedachte Erweiterungen des fürstlichen Plans zu verstehen, die den in der Baukommission sukzessive entwickelten, aber in nahezu allen Aspekten ausformulierten Paradigmenwechsel nahezu vollständig negierten. In diesem Moment des kreativen Stillstands oder Rückschritts kommt Weinbrenners römischer Plan von 1792 gerade recht. | ³³

Mag er in den Einzelformen auch romantischen Vorstellungen eines jungen Deutschrömers verpflichtet sein, in der klaren, ruhigen und sicheren Verteilung der Baumassen ist der entscheidende Schritt getan. Jedem muss klar gewesen sein, dass es von nun an mit dem barocken Getöse ein Ende haben musste. Die klar formulierte Querachse, die von einem Pantheon mit einer dorischen Tempelkolonnade aus Paestum einen grandiosen Akzent bekommt, dem das Rathaus seine schwer durchbrochenen Wandflächen geantwortet hätte, wird begleitet von pflanzlichen Kolonnaden, Baumreihen, die den Platz mit der bedeutungsvollen Ausnahme der Achse der Schlossstraße rechteckig abgeschlossen hätten.

Der Platz ist rechteckig, die Bauten haben dem zu entsprechen, mit der bedeutenden Abweichung des Chorhalbrundes der Stadtkirche, das von Baumreihen akzentuiert wird, und dem entsprechenden Halbrund der Kolonnaden des Rathauses. In diesen im Hintergrund der Bauwerke städtebaulich akzentuierten Kreisformen wird in diesem Plan gleichsam die Erinnerung an den markgräflichen Memorialbau der Konkordienkirche aufgehoben.

An der Platzfront dagegen treten die stark unterschiedenen Fronten in Korrespondenz. Der Portikus der Stadtkirche ist aus der vollen Breite des Zentralraumgangs entwickelt und mit ihm verschmolzen. Seine schwere Dorika findet allerdings nicht nur in der gegenüberliegenden Rathausfront ihr Gegenstück, sondern steht zu dem über der Gruft der abzureißenden Konkordienkirche aufgestellten Sarkophag in einer formalen Beziehung, die an das Verhältnis Altar und Tempel in Griechenland denken lässt, aber ebenso konnotiert ist mit dem auf die Staatsbauten bezogenen Grabmal des mythischen Stadtgründers auf dem Marktplatz der Polis. Kirche und Rathaus treten auf dem Plan kaum merklich, aber in der Raumwirkung dominant um ein Weniges aus der Frontlinie der Bauten in den Platz hinein. Im Gegensatz zu der diagonalen oder parallelen Anordnung der Bauten aus der Konkurrenz um 1790 kommt es hier zu einer starken Verspannung der Querachse, die Weinbrenner mit allen zur Verfügung stehenden architektonischen Mittel unterstützt.

Kolonnaden an den flankierenden Bauten, Bürgerhäuser, das Gymnasium, hätten ebenfalls quer über den Platz miteinander korrespondiert, wie auch die Einmündung der Querallee städtebaulich motiviert durch das Rund des Pantheons beidseitig durch Baumreihen geleitet um die Stadtkirche herumgeführt wird, entsprechend den gegenüberliegenden Kolonnaden der Fleischbänke, des Kauf- und Spritzenhauses, des Mehl- und Salzhauses, um die das Rathaus nach der Vorstellung Weinbrenners erweitert werden sollte.

Das ist wahrhaft groß gedacht und in den Anspielungen auf Griechenland (Stadtkirche – Paestum) und Paris (Rathaus – kaum über Ledoux, wohl eher über Durand) – man ist versucht zu sagen – revolutionär anders. Der Fürst konnte hier nicht zustimmen, sein alter Baumeister Müller war entsetzt. | ³⁴ Nachdem Weinbrenner wie einst Goethe den Geist Griechenlands in Paestum verstanden und angenommen hatte, hatte er diesen auf Wunsch des Markgrafen in einer römischen Lesart aufzuführen. | ³⁵

Abb. 16
Friedrich Weinbrenner,
Generalbauplan für die neue
Karlsruher Stadtmitte, 1797

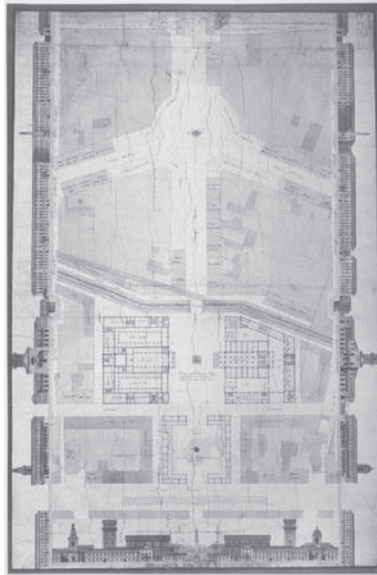
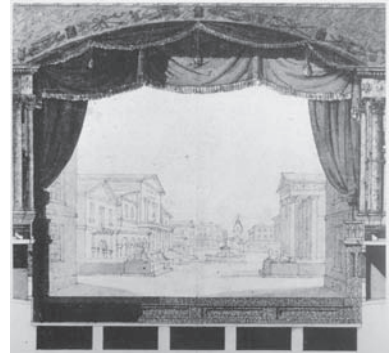


Abb. 17
Friedrich Weinbrenner,
Blick von Süden auf den projek-
tierten Karlsruher Marktplatz,
Bühnenbild, 1806



38 Das gelang ihm mit seinem zweiten schönen Plan | Abb. 16, in dem er die klare Diktion seines ersten Entwurfs einem römisch-palladianischen Ideal opferte, die Formen gleichsam hoffähig, in zeremoniellem Zuschnitt präsentierte. Sinnfällig gemacht hat er das in einer Zeichnung von 1806 | Abb. 17, in der die Abfolge der Plätze etwa vom Rund des Rondells gesehen bis zum Dreiecksgiebel des Schlosses als Bühnenbild à la Schinkel gestaltet, womit deutlich zum Ausdruck gebracht ist, dass hier von einem Reichsfürsten von Gottes Gnaden – seit 1803 ist Karl Friedrich Kurfürst, im selben Jahr 1806 wird er zum Großherzog erhoben – der bürgerlichen Selbstverwaltung gewisse Rechte eingeräumt, man könnte auch sagen, bestimmte Spielräume bereitet sind. Den entscheidenden Schritt von 1792 bis 1797 begründet er selbst damit, dass er die Ehre gehabt hätte, von Berlin aus »Euer Hochfürstlichen Durchlaucht den nehmlichen Plan zu entwerfen und ihn als eine Probe meines architektonischen Studiums einzuschicken. Allein, da ich jetzt mit architektonischen Kenntnissen und reiflicher Überlegung an Ort und Stelle die Sache eingesehen habe, so fand ich leicht, daß in einem Plan, wo die Kirche in der mittleren Querallee, von welcher zu der Kirche noch mehr abgeschnitten werden müsste, ist viel zu nahe an der vorderen langen Strasse.« | 36

Folgerichtig legt er Kirche und Rathaus an den schmaleren südlichen Platzraum, die Bürgerhäuser in den verbreiterten nördlichen Teil, auf dem das eigentliche Marktgeschehen seinen Ort finden sollte. Das bedeutet eine klare Hierarchisierung der Platzfolge, der mit der Instrumentierung der Fronten entsprochen werden musste. Der Erweiterung des eigentlichen Marktplatzes wirkt er entgegen, indem er in diesen Teil ein nur in der Schlossachse geöffnetes Geviert der dorischen Marktkolonnaden einstellt, die Weite wird relativiert und im Zentrum dem eigentlichen Nutzen zugeführt, ohne dass diese Anordnung die durchlaufende Achse beeinträchtigt hätte. Warum der Fürst diesem schönen Plan nicht zugestimmt hat, kann man nur ahnen. Ich glaube, die Sache wurde ihm zu kleinteilig.



Abb. 18
Friedrich Weinbrenner,
Assisi, Minervatempel

Abb. 19
Entwurf zum Karlsruher Markt-
platz, Perspektive aus dem
architektonischen Lehrbuch,
1824

Immerhin stand der Sarkophag, später die Pyramide seines Großvaters inmitten dieses zumindest an Markttagen laut bevölkerten Gevierts.

39

Doch nicht nur auf die dorischen Marktkolonnaden hatte Weinbrenner zu verzichten, auch die Stadtkirche war dem Fürsten nicht festlich genug. Das Vorbild des Pantheon in griechischen Formen wurde zu einem leichten Minervatempel umformuliert, den Weinbrenner in Assisi gezeichnet hatte | Abb. 18, 19. Ebenso wurde das Rathaus sukzessive weiterentwickelt, bekam einen mehr und mehr palladianischen Anstrich, allerdings in einem römisch-eklektizistischen Sinn, der gegenüber der Frische des kleinteiligen, vielfach gegliederten ursprünglichen Entwurfs etwas akademisch wirkt. Weinbrenners Leistung liegt darin, trotz der wirklich zahlreichen Kompromisse einen ganz entschieden geschlossenen Stadtraum geschaffen zu haben, der in seinem Zusammenklang mit den Haupträumen der Stadt städtebaulich die Eintracht wiederherstellt, die mit dem Abriss der Konkordienkirche zumindest symbolisch verloren schien.

1824 hat Weinbrenner eine Ansicht des Marktplatzes in seinem architektonischen Lehrbuch publiziert, im Vordergrund die Pyramide | Abb. 19. Als aus dem hölzernen Provisorium 1825 nach 16jähriger Diskussion um ein angemessenes Denkmal über der Gruft des Markgrafen von Weinbrenner die steinerne Pyramide errichtet wurde, war der Rombezug der Anfänge um 1715 noch einmal hergestellt. Sie birgt drei gewölbte Räume übereinander, unten der Sarkophag des Stadtgründers, darüber das innere Gemach, in dem auf einer Marmortafel der Plan der Stadt Karlsruhe eingemeißelt erscheint. Mit dieser Konzeption wird an eine antik-römische Tradition angeknüpft. Klaus Lankheit hat die Pyramide mit der Meta Romuli verglichen, eine Pyramide am Kreuzungspunkt zweier wichtiger römischer Straßen, der Via triumphalis und der Via Cornelia. Weinbrenner selbst schreibt in seinem Lehrbuch über die Pyramide als eine der Vergänglichkeit am meisten entgegenstehende Form und verweist explizit auf Rom, denn »so wie

einsten der Plan von Rom in dem von Romulus und Remus geheiligten Tempel der Fußboden den Grundplan der von ihnen gegründeten Stadt in Marmor ausgehauen andeutete, so wurde in dieser Pyramide der Plan der hiesigen Residenz Karlsruhe wie sie von dem Stifter angelegt und nach und nach und während der verschiedenen Regierungen bis auf Se. Königl. Hoheit den jetztreierenden Großherzog vergrößert wurde, in einen Marmorplatte eingravirt.« |³⁷

Die Meta Romuli, auf die Weinbrenner hier anspielt, ist eine der bereits im Mittelalter hoch verehrten Mirabilien Roms, eine Pyramide, die auf Zeichnungen, Altargemälden, Fresken usw. immer wieder als architektonisches Kürzel der Stadt Rom verwendet wurde: von Giottos Hochaltar, die Ausstattung des Portikus bis hin zu Filaretos berühmter Bronzetür, dem Haupteingang von St. Peter in Rom. |³⁸ Agostino Chigi hat sich von Raffael an jenem oben erwähnten, städtebaulich dominanten Ort an S. Maria del Popolo eine Grabkapelle mit Gruft einrichten lassen, vollendet von Bernini unter Alexander VII. Chigi |³⁹: oben Gottvater, in der Kapelle der Mensch, in der Gruft der Tod. In unserem Zusammenhang ist wichtig, dass die beiden Grabmonumente der berühmten Kapelle als Pyramiden ausgebildet wurden, eine Form, die zwar später auch Canova des öfteren für berühmte Grabmäler – auch von Päpsten – verwendete, die hier jedoch zusammengelesen werden muss mit dem Obelisken auf der Piazza, der erst die Verbindung mit dem von Sixtus V. städtebaulich konzipierten und von Alexander VII. erheblich erweiterten Plan Roms garantierte. Bei den Ausgrabungen des Tempels des Romulus und des Remus auf dem Forum fand man in der Nähe einen steinernen Marmorplan Roms, die zum Teil noch heute erhaltene sogenannte Forma Urbis. |⁴⁰ Es steht zu vermuten, dass zu Weinbrenners Zeit diese Denkmäler in engem Zusammenhang mit der Stadtgründung und der Beisetzung des Gründungsheros gelesen wurden.

Die Form der Romulus-Pyramide als Grabdenkmal ist überliefert in der Form der Cestius-Pyramide in Rom, die Weinbrenner gezeichnet hat | Abb. 20⁴¹ und die⁴⁰ zugleich auf jenen Friedhof vor den Mauern Roms verweist, wo die in der Heiligen Stadt gestorbenen Protestanten begraben wurden. Von daher wird ihre Rezeption in Karlsruhe noch einmal deutlich. Die Stadtgründung Karl Wilhelms wird verglichen mit der Gründung Roms, erlaubt aber zugleich Konnotationen eines mit dem Tod verbundenen gleichsam protestantischen Rom.

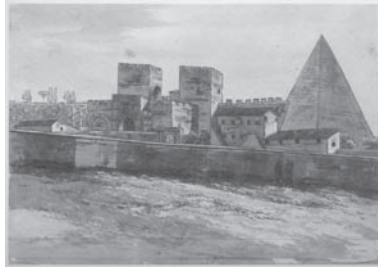


Abb. 20
Friedrich Weinbrenner,
Cestius-Pyramide und Protes-
tantischer Friedhof

- Anm. 1 Sabine Albersmeier: *Pyramide, Sphinx und Obelisk. Ägyptische Motive in Karlsruhe und am Oberrhein*. Begleitheft zur Sonderausstellung *Mythos Tutanchamun* im Badischen Landesmuseum Karlsruhe. Karlsruhe 2002.
- Anm. 2 Arthur Valdenaire: *Das Karlsruher Schloß*. Karlsruhe 1931, S. 6.
- Anm. 3 Vorbild Germain Boffrant, Jagdschloß Bouchefort südlich von Brüssel, 1705, Baumeister des im Exil lebenden Bayernfürsten Max II. Emmanuel von Wittelsbach – publiziert allerdings erst Germain Boffrant: *Livre d'Architecture contenant les principes généraux de cet art*. Paris 1745, Tafel nach S. 46; das Jagdschloß Bouchefort hat dem Kölner Kurfürsten Clemens August als Vorbild für das Jagdschloß Clemenswerth gedient.
- Anm. 4 Zitate bei Gottfried Leiber: *Friedrich Weinbrenners städtebauliches Schaffen für Karlsruhe*. 2 Bde. Karlsruhe 1996/2002, Bd. 1: Die barocke Stadtplanung und die ersten klassizistischen Entwürfe Weinbrenners, S. 21, Anm. 22.
- Anm. 5 Rosemarie Stratmann-Döhler: »Schloß« In: »Klar und lichtvoll wie eine Regel«. *Planstädte der Neuzeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*. Ausst.-Kat. Badisches Landesmuseum Karlsruhe. Karlsruhe 1990, S. 279.
- Anm. 6 Werner Müller: *Die heilige Stadt. Roma quadrata, himmlisches Jerusalem und die Mythe vom Weltabel*. Stuttgart 1961.
- Anm. 7 Helen Rosenau: *The Ideal City in its Architectural Evolution*. Boston 1959, S. 15.
- 42 Anm. 8 Walther Rivius (Ryff): *M. Vitruvii, viri suae professionis peritissimi de Architectura libri decem [...] per Gualtherium H. Ryff Argentinum medicum*. Straßburg 1543. – Vgl. Leiber 1996/2002 (Anm. 4), S. 274 ff.
- Anm. 9 Valdenaire 1931 (Anm. 2), S. 13 f.
- Anm. 10 Ein achteckiger Turm wird in den Jagd- und Architekturtraktaten des 17. und 18. Jahrhunderts beschrieben – Joseph Furtttenbach: *Architectura Civilis: Das ist: Eigentliche Beschreibung wie man sich nach bester form / und gerechter Regul / Fuers Erste: Pallaest / mit dero Lust: und Thiergarten / darbey auch Groten: So dann Gemeine Bewohnungen: Zum Andern / Kirchen / Capellen / Altaer Gotshaeuser: Drittens / Spitaeler / Lazareten und Gotsaecker auffuehrne und erbawen soll [...]*. Ulm 1628 (Reprint in: Hans Foramitti (Hg.): *Joseph Furtttenbach. Architectura civilis [...]*. Hildesheim-New York 1971); Johann Tänzter: *Der DIANEN Hohe und Niedere Jagt-Geheimnüß, Darinnen die ganze Jagt-Wissenschaft Ausführlich zu befinden*. Teil 1-3. Leipzig 21734, Teil 1, Tafel C. – Vgl. Dieter Hennebo/Alfred Hoffmann: *Geschichte der deutschen Gartenkunst*. 3 Bde. Hamburg 1962-65, Bd. 2: Der architektonische Garten, S. 103 ff, 244 ff, 285ff; 1698 lässt Kurfürst Friedrich III. den großen Stern im Tiergarten bei Berlin anlegen; 1697 weilte der Markgraf Karl Wilhelm noch als Erbprinz einige Wochen in Berlin.
- Anm. 11 Erst 1714 im Frieden von Rastatt und im Frieden von Baden stellen auch Österreich und Frankreich die Kampfhandlungen ein.
- Anm. 12 Zit. nach Leiber 1996/2002 (Anm. 4), S. 255.
- Anm. 13 Bis 1706 weitgehend vollendet; 1706 stirbt der Markgraf Ludwig Wilhelm.
- Anm. 14 Zit. nach Walter Jürgen Hofmann: *Schloß Pommersfelden. Geschichte seiner Entstehung*. Nürnberg 1968, S. 27
- Anm. 15 Leiber 1996/2002 (wie Anm. 4), S. 34.
- Anm. 16 Vgl. dazu Hanno-Walter Kruft: *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*. München 1986/95, S. 86 mit Abb.; Sebastiano Serlio: *Sesto Libro. Delle habitazioni di tutti li gradi degli homini* (MS. Bayer. Staatsbibl., München, Cod. Icon. 189), hg. von Marco Rosci. Mailand 1967; (Ms., Columbia Univ., Avery Library, New York) Myra Nan Rosenfeld (Hg.): *Sebastiano Serlio on Domestic Architecture. New York 1978; Marco Rosci: Il trattato di architettura di Sebastiano Serlio*. Mailand o.J. (1967 zusammen mit dem Facsimile des sesto libro).
- Anm. 17 Serlio konzipiert das »Kleine Haus«, wie seit Vitruv üblich, aus seiner praktischen Funktion. Er unterscheidet für die verschiedenen Stände verschiedene Grade sozialer Stellung und beginnt die Reihe mit einem Haus für den armen Bauern, gefolgt von einem für den »mediocre contadino« und einem für den »rico contadino«. Den gleichen Dreiertakt gibt er für den Handwerkerstand und die Kaufleute, es folgen Wohnsitze für die Aristokraten in der Stadt und auf dem Lande und solche für Fürsten und Könige. Serlio gibt Varianten, wobei er den Grundstücksschnitt und bei identischen Grundstücken die nationalen Usancen Frankreichs und Italiens in Rechnung stellt.
- Anm. 18 Klaus Merten: »Residenzstädte in Baden-Württemberg« In: Ausst.-Kat. Karlsruhe 1990 (Anm. 5), S. 224. – Ähnliches könnte man in Italien im Bereich der Gonzaga etwa für Sabbioneta konstatieren, dazu: Gerrit Confurius: *Sabbioneta oder die schöne Kunst der Stadtgründung*. München 1984, in Arolsen für den Grafen Anton Ulrich von Waldeck in Hessen, ab 1719), dazu: *Arolsen: indessen will es glänzen. Eine barocke Residenz*. Hg. von Birgit Kümmel und Richard Hüttel. Korbach 1992, oder eben in Mannheim für den neuen Schloßbau, als man 1720 die Residenz von Heidelberg hierher verlegte: »Bei dem Vorgängerbau hatte es noch eine festunsmäßige Trennung zwischen Schloß und Stadt gegeben; sie entfällt jetzt demonstrativ.« – *Geschichte der deutschen Kunst*. Hg. von Heinrich Klotz. 3 Bde. München 1998-2002, Bd. 2: Martin Warnke: Spätmittelalter und Frühe Neuzeit. 1400-1750. München 1999, S. 272.
- Anm. 19 Willy Bärtschi: *Linearperspektive. Geschichte, Konstruktionsanleitung und Erscheinungsformen in Umwelt und bildender Kunst*. Ravensburg 31981, S. 11; Erwin Panofsky: »Die Perspektive als »symbolische Form«« In: *Bibliothek Warburg. Vorträge 1924-1925*. Leipzig 1927; Bernhard Schweitzer: *Vom Sinn der Perspektive*. Tübingen 1953; Jürgen Pahl: *Die Stadt im Aufbruch der perspektivischen Welt*. Berlin-Frankfurt/Main-Wien 1963.
- Anm. 20 Warnke 1999 (Anm. 18), S. 272.
- Anm. 21 Konkordienkirche, 1719-22 von Bazendorff errichtet, dahinter Pfarr- und Schulhaus, bis 1731. Platz für Bürgerhäuser, Kirche nicht geostet.
- Anm. 22 Privilegienbrief ausdrücklich an alle »im Heiligen Römischen Reich rezipierten Religionen.«

Anm. 23 Alexander Perrig: *Lorenzo Ghiberti. Die Paradiestür. Warum ein Künstler den Rahmen sprengt.* Frankfurt/Main 1987, S. 33 ff.

Anm. 24 Reinhold Wex: *Ordnung und Unfriede. Raumprobleme des protestantischen Kirchenbaus im 17. und 18. Jahrhundert in Deutschland.* Marburg 1984.

Anm. 25 Leiber 1996/2002 (Anm. 4), S. 47.

Anm. 26 Ebd., S. 61; Ernst O. Bräunche: »Vom markgräflichen ›Luft-Hauß‹ zur großherzoglichen ›Haupt- und Residenzstadt‹. Die Entwicklung der Residenzstadt Karlsruhe zwischen 1715 und 1918« In: *Residenzen. Aspekte hauptstädtischer Zentralität von der Frühen Neuzeit bis zum Ende der Monarchie.* Hg. von Kurt Andermann. Sigmaringen 1992, S. 204. – Die zweite Tafel ist in deutsch abgefasst. Ihr Text lautet: »Ano [...] / war Ich Ein wald / der wilden Tiere aufenthalth / Win Liebhaber der Ruh / wohlte hier in der still / die Zeith vertreyben / In Betrachtung der Creatur / die Eitelkeith verachtenth / In Einem Kleinen Hauß / den Schöpfer recht verehren / allein / das Volk kam auch herbey / baute was du hir siehest / also keine Ruh / so Lang die Sonne klanset / als allein in goth zu finden / welche / du wan du nur wilst / auch miten in der welth / genießen kanst / Ano 1728.«

Anm. 27 Die Entwürfe diskutiert Wulf Schirmer: »Karlsruhes Stadtmittel« In: Ausst.-Kat. Karlsruhe 1990 (Anm. 5), S. 313-28.

Anm. 28 Leiber 1996/2002 (Anm. 4), Plan S. 77 f.

Anm. 29 In dem schematischen Grundriß von Leiber stellt die alte Konkordienkirche noch die Achse.

Anm. 30 Michael Hesse/Joachim Petsch: »Stadtplanung zwischen Kunst und Politik« In: Werner Busch (Hg.): *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen.* München-Zürich 1997 (und ältere zweibändige Ausg.), 23. Kapitel; Wolfgang Pehnt: »Platz–Angst und Bau-Flucht. Das gestörte Verhältnis zu Straße und Platz« In: *Berliner Morgenpost*, 22.3.1977.

Anm. 31 Schirmer 1990 (Anm. 27), S. 316, kommt zu dem Schluss, dass das von de la Guèpière entwickelte Konzept in erster Linie das Ergebnis pragmatischen Denkens gewesen sei. – Auch Gottfried Leiber 1996/2002 (Anm. 4), S. 25 ff., hat offenbar im Anschluss an solche Überlegungen betont, dass etwa das System der Radialstrahlen aus der Funktion heraus entwickelt sei, einigermaßen genau auf einige Dörfer der nördlichen Hardt oder ihre Fluren ausgerichtet, auf den Wegen wäre dann das Baumaterial leicht zu transportieren gewesen usw. Das stimmt zwar, hinterlässt aber in dieser absolut gesetzten Pragmatik des badischen Absolutismus ein gewisses Unbehagen.

Anm. 32 Dazu Schirmer 1990 (Anm. 27), S. 316 ff.

Anm. 33 Weinbrenner hat die ersten Pläne unaufgefordert aus Berlin eingereicht: einen Lageplan und die Perspektive mit der Stadtkirche. 1794 folgen die Entwürfe aus Rom.

Anm. 34 Gegen Weinbrenner intrigierte vor allem das damalige Bauamt in der Person des Baudirektors Jeremias Müller, der der Regierung anriet, den Architekten anzuweisen, »dergleichen exzentrische Arbeiten zu unterlassen,« sollte er jemals in

badische Dienste treten. Als er die ersten Entwürfe nach Karlsruhe sandte, bekam er sogleich Vorwürfe zu hören, dass er sein Vermögen in Rom nicht ganz zweckmäßig auf das Studium verwendet habe, da, wie man ihm aus tiefster innerer Provinz zu verstehen gab, »unser Vaterland keines Roms für das Studium der Kunst bedürfe.« Er sollte sich gefälligst der schönen neuen Baukunst widmen – eine Karlsruhe »Querelle des anciens et des modernes«. – Vgl. Friedrich Weinbrenner: *Denkwürdigkeiten aus seinem Leben von ihm selbst geschrieben.* Hg. von Kurt K. Eberlein. Potsdam 1920, S. 77; zur Kritik Müllers am Rathausentwurf vgl. Manfred Klinkott: »Friedrich Weinbrenners Monumentalbauten in Karlsruhe. Harmonie und Dissonanzen im Werk des Klassizisten.« In: *Friedrich Weinbrenner. 1766-1826.* Ausst.-Kat. Institut für Baugeschichte der Universität Karlsruhe in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe. Karlsruhe 1977, S. 56, vgl. Kat.-Nr. 39 auf S. 55.

Anm. 35 Weinbrenner schreibt in seinen *Denkwürdigkeiten* von römischen Stadtplänen; sie sind nicht erhalten.

Anm. 36 Schirmer 1990 (Anm. 27), S. 322. – 1797 war Weinbrenner aus Rom nach Karlsruhe zurückgekehrt und hatte Anstellung am markgräflichen Bauamt gefunden, war sofort mit der Stadtplanung beschäftigt worden. Zwischenzeitlich »unruhig«, verlässt er Karlsruhe wieder, kehrt um 1800 zurück und wird zum Badischen Baudirektor berufen.

Anm. 37 Zitat Weinbrenner nach Klaus Lankheit: *Friedrich Weinbrenner und der Denkmalskult um 1800.* Basel 1979, S. 74; Friedrich Weinbrenner: *Architektonisches Lehrbuch.* 3 Bde. Tübingen 1810-19, Bd. 2, S. 75 f.

Anm. 38 Auch außerhalb Roms etwa in Cimabues Fresko des Martyriums Petri in San Francesco in Assisi oder S. Piero a Grado. – Zur den Gebäuden und der Topographie vgl. ausführlich Jens T. Wollesen: *Die Fresken von San Piero a Grado bei Pisa.* Bad Oeynhausen 1977, S. 62 ff.

Anm. 39 Es handelt sich bei S. Maria del Popolo um das Augustinerkloster, in dem Martin Luther während seines Romaufenthaltes Wohnung genommen hatte. – Zur Kapelle: Christina Strunck: »Bellori und Bernini rezipieren Raffael. Unbekannte Dokumente zu Capella Chigi in Santa Maria del Popolo« In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 33/2003, S. 131-167; Nicole Riegel: »Die Chigi-Kapelle in Santa Maria del Popolo. Eine kritische Revision« In: ebd., S. 93-130.

Anm. 40 *Fragmenta vestigii veteris Romae ex lapidibus Farnesianis nunc primum in lucem edita cum notis Jo. Petri Bellorii.* Rom 1673. – Vgl. *Roma Antica. Römische Ruinen in der italienischen Kunst des 18. Jahrhunderts.* Hg. von Brigitte Buberl. München 1994; Heiner Knell: *Bauprogramme römischer Kaiser.* Mainz 2004; sämtliche Fragmente und ihre Dokumentation auch im Internet zugänglich unter <http://www.graphics.stanford.edu/projects/forma-urbis/database.html>.

Anm. 41 Weinbrenner: *Denkwürdigkeiten* (Anm. 35).

Zwischen bunten Reklameplakaten, die Erleben, Abenteuer, Glück und Erfolg als Segnungen der Konsumwelt versprechen, erhebt seit April dieses Jahres (Juli 2005) ein zartes Porzellanwesen mit Engelsgesicht die Finger seiner rechten Hand zum liturgisch tradierten Segensgestus über die Besucher der hektischen Mainmetropole Frankfurt. Spätestens beim Anblick der blau gewandeten, hoch gewachsenen weiblichen Gestalt zwischen den grünen Vorhangbahnen wird das kulturell geprägte kollektive Bildgedächtnis selbst des flüchtigsten Betrachterpublikums aktiviert. Und aus einer amorphen Anhäufung von durch Kitsch und Kommerz überlagerten trivialen Derivaten innerer Bilderwelten schält sich der viel zitierte und mutierte Madonnentypus Raffaels heraus.

Auf dem Gelände der Schirn-Kunsthalle erreicht die Präsenz der goldgründigen Plakatikone mit der programmatischen Aufschrift »Religion Macht Kunst« im öffentlichen Raum der Bankenstadt schließlich ihre Klimax. In einer inflationären Plakatreihe mit Anleihen an die Motiv-Idole der Pop-art eskortieren die beiden Gestalten den Ausstellungsbesucher auf dem Weg vom reproduzierten Surrogat zum originalen Exponat. Gewissermaßen als Antiklimax schrumpft schließlich das Bild in der Hand des Ausstellungsbesuchers zur Miniatur auf der Eintrittskarte.

Das Original konfrontiert uns mit dem großformatigen Gemälde *Maria mit dem Jesusknaben an der Hand* | Abb. 1. Es zählt zu den Hauptwerken der sich an den Nazarenen orientierenden Künstlerin und späteren badischen Hofmalerin Marie Ellenrieder (1791-1863).

45

Die Porträt- und Historienmalerin Anna Maria, gen. Marie Ellenrieder wurde als eine von vier Töchtern des Hofuhrmachers Konrad Ellenrieder und seiner aus einer Malerfamilie stammenden Frau Maria Anna, geb. Hermann am 20. März 1791 in Konstanz geboren, wo sie am 5. Juni 1863 auch verstarb. Ihren Malunterricht erhielt sie zunächst beim Miniaturmaler Joseph Bernhard Einsle, bevor sie durch Vermittlung des Bistumsverwesers Ignaz Frh. von Wessenberg 1813 als erste Frau an der Königlichen Akademie in München ihr Kunststudium bei Johann Peter von Langer (1756-1824) aufnehmen sollte und bis 1815 dort unterrichtet wurde. |¹

Voll Dankbarkeit und gespannter Erwartung schreibt Ellenrieder im Frühjahr 1813 emphatisch in ihr Tagebuch:

»Ich bin ein glückliches, ein äusserst glückliches Geschöpf, liebenden Eltern gegeben von Kindheit auf, wurde ich mit der zärtlichsten Sorgen beschützt, immer mit Liebe und Schonung behandelt, und jetzt, da ich mir selbst überlassen sein kann, bieten sie mir eine Gelegenheit dar, in welcher sie keine Unkosten zu scheuen suchen, weil sie sich Hoffnung machen, daß es zu meiner Vervollkommnung dient.[...] O welche Vergnügungen stehen mir bevor. Eine herrliche Reise nach München machen zu können, eine Reise nach München zu meinem Vorteil und auf ein ganzes Jahr.« |²

Abb. 1
Marie Ellenrieder,
Maria mit dem Jesusknaben an
der Hand, 1824,
Öl/Leinwand, 185,5 x 123cm.
Karlsruhe, Staatliche Kunst-
halle



Abb. 2
Marie Ellenrieder,
Selbstportrait, 1818,
Öl/Leinwand, 53 x 43,5cm.
Karlsruhe, Staatliche Kunst-
halle



- 46 Die positive Wirkung dieses Präzedenzfalls in Bezug auf die Professionalisierung weiblichen Kunstschaffens beschreibt die Weimarer Hofkünstlerin und Freundin Ellenrieders Louise Seidler in ihren lesenswerten Lebenserinnerungen:

»Frommer Sinn, rastloser Fleiß und großes Talent machten bald die Schülerin dem Lehrer werth [...] Mit der Aufnahme Maria Ellenrieders als Schülerin der Akademie zu München war übrigens ein Präcedenzfall geschaffen, der von guten Folgen war; mehr als Eine meines Geschlechts hat sich in der Isarstadt ausgebildet, und zwar weder zum Schaden der Kunst, noch zum Nachteil der weiblichen Würde.«³

Als bedeutende Schaffensperiode Ellenrieders gelten die Jahre 1816-1822. Ihre Tätigkeit als Porträtmalerin für die Fürstenhäuser Hohenzollern-Sigmaringen, Donaueschingen und für die Markgrafen bzw. Großherzöge von Baden verhalfen ihr zu einem hohen Bekanntheitsgrad. In diesen Zeitraum fällt auch das repräsentative Selbstbildnis im Brustformat von 1818 | Abb. 2. Es befindet sich in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe und zeigt die Künstlerin in einem schwarzen Kleid und lockig aufgestecktem dunklen Haar vor grau-braun meliertem Hintergrund. Perlenohrring und duftig-weiße Spitzenborte bilden zusammen mit dem hellen Teint einen lebhaften Kontrast zu der dunklen Farbgebung. Das glänzende Perlenkreuz, das von zwei zart-dezenten Goldketten herabhängt, scheint sich die Künstlerin bedeutungsvoll als Attribut ihrer religiös ausgerichteten Lebenshaltung zuzuordnen.

1819 entsteht das *Selbstbildnis mit Palette*, das heute im Rosgartenmuseum Konstanz aufbewahrt wird | Abb. 3. Vor dunklem Fond präsentiert sich die Künstlerin im streng emblematisch-distanzierten Profil. Die nach links ausgerichtete Kopfpositionierung, der fixierende Blick und die leichte Anspannung der Mund-



Abb. 3
Marie Ellenrieder,
Selbstbildnis mit Palette,
1819, Öl/Leinwand, 63,9 x 47,6
cm, Konstanz, Rosgarten-
museum

partie sind Zeichen ihrer Konzentration auf die künstlerische Tätigkeit. Selbstbewusst mit den attributiven Malutensilien Pinsel und Palette ausgestattet, verlegt sie jedoch das visuelle Dokument ihres künstlerischen Schaffensprozesses – das Staffeleibild – als Leerstelle in den außerbildlichen imaginären Raum, der nur der Kunstschaffenden zugänglich zu sein scheint. Der Pinsel in ihrer rechten Hand berührt weder Palette noch Leinwand, sondern weist mit seiner Spitze leicht von der Senkrechten abweichend nach unten ins Leere. | 4 Das Handlungsmotiv der malerischen Ausarbeitung tritt hier stufenweise zurück hinter das kontemplative Moment des inspirativen Innehaltens, hinter das Schauen innerer Vorstellungen und Bilder durch das innere Auge. Diese »interne« Verlagerung verleiht dem unsichtbaren »externen« Staffeleibild den visuellen Status einer inneren Erscheinung im Sinne einer künstlerischen Idee.

47

Die romantische Auffassung von der Verbindung visionärer Erscheinungsformen bzw. göttlicher Eingebungen und subjektiver Gefühlswelten wird in der romantisch-nazarenischen Raffael-Rezeption und der Entstehungslegende der *Sixtinischen Madonna* zum Topos. | 5 Ellenrieders *Madonna mit dem Jesusknaben an der Hand* steht im Kontext und der Tradition dieser epiphanen Fiktionen und Inszenierungen, wenngleich Ellenrieders Bildfindung in relevanten Punkten – wie noch zu zeigen sein wird – deutlich vom dominanten Modell der *Sixtinischen Madonna* abweicht.

Besonders erfrischend-lebhaft Porträts entstehen im bürgerlich-familiären Umfeld von Ellenrieders Heimatstadt Konstanz. Ihren Neffen Valentin Joseph Fritz Detrey und dessen Schwester Anna Maria gibt Ellenrieder in zwei Zeichnungen wieder | Abb. 4, 5. Die Erfassung des kindlichen Wesens als eigene Persönlichkeit steht in dieser frühen Schaffensperiode noch im Vordergrund, bevor diese dem geglätteten idealisierten Angelus-Typus nazarenischer Provenienz weicht, der uns auch in der kleinen segnenden Jesusfigur des Karlsruher Gemäldes begegnet | Abb. 1.

Abb. 4
Marie Ellenrieder,
Valentin Joseph Fritz Detrey
(1805-1839), um 1816/17,
farbige Pastellkreide, 41,2 x
31 cm, Tübingen, Frau Grete
Schleicher



Abb. 5
Marie Ellenrieder,
Anna Maria Elisabeth Detrey,
um 1816/17,
schwarze und weiße Kreiden
und Röteln, 40,8 x 30,8 cm,
Tübingen, Frau Grete Schlei-
cher



48 Das 1824 während des ersten Romaufenthalts der Künstlerin fertig gestellte Bild *Maria mit dem Jesusknaben an der Hand* hat anlässlich der Ausstellung *Religion Macht Kunst* seine Reise aus dem Depot der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe erstmals nach Frankfurt angetreten. Hier zeigt es sich im Kontext einer unter dem Modernitätsaspekt nicht unproblematischen Neubewertung der bisher als reaktionär geltenden Nazarener-Kunst. Die Erprobung der konzeptionellen Einheit von Leben und Kunst dieser frühen, sich 1809 um Johann Friedrich Overbeck (1789-1869) und Franz Pforr (1788-1812) zum Lukasbund in Wien zusammenschließenden und später in Rom gruppierenden Sezessionisten und die nazarenische Neuproduktion aus alten Bildern liefern den Ausstellungskuratoren u.a. die Grundlage für ihre umstrittene Modernitätsthese. | ⁶ Der Ausstellungstitel evokiert auch das aktuelle Zeitgeschehen mit seinem wieder erwachten Interesse an der Religion – man denke an den Tod des Papstes – und den folgenschweren religiösen Fundamentalismen.

Was das Gemälde Ellenrieders anbetrifft, scheint es fast, als wolle man mit der eingangs beschriebenen reproduzierten Omnipräsenz wieder gutmachen, was die Ausstellungsmacher 1977 in der letzten großen und auf solider Grundlagenforschung basierenden Nazarener-Schau des Städel | ⁷ verabsäumt hatten: die kunsthistorische Anerkennung der Künstlerin als Vertreterin des Nazarenertums. | ⁸ Keines ihrer vor allem religiös geprägten Bilder fand damals Einlass in die viel beachtete Ausstellung und das, obwohl Übereinstimmungen mit der nazarenischen Programmkunst unverkennbar sind. Auf der formalen Ebene der Bildgestaltung sind hierfür charakteristisch: die ruhige, bisweilen zu Erstarrung neigende Symmetrie des klaren Bildaufbaus, die Betonung der Umrisslinien bei Figuren und Gegenständen, die kontinuierliche Lichtführung und die daraus resultierende Reduktion von Plastizität und Körperlichkeit in Kombination mit der Idealisierung und Vereinheitlichung der Gesichtstypen. Dazu gesellt sich die kräftige, bei



Abb. 6
Josef von Hempel,
Christus und die Samariterin
am Brunnen, 1823,
Öl/ Leinwand, 206 x 160 cm,
Hempel-Hubersting Privat-
stiftung

Abb. 7
Marie Ellenrieder,
Tagebuch 7. Oktober 1822 bis
4. August 1823, Eintrag »am
hl. Christtag 1822« mit Skizze
für Farb-studien zu Raffaels
»Schule von Athen«,
Konstanz, Rosgartenmuseum
(Dauerleihgabe aus Privat-
besitz)

Ellenrieder besonders auffällige Leuchtkraft der lasierenden Farbgebung. | 9 Bei ihrer Hinwendung zur nazarenischen Kunst lässt sich Ellenrieder allerdings nicht auf die Rolle einer starr programmatischen Adeptin reduzieren, was anhand relevanter Bildbeispiele demonstriert werden soll.

Der »kunstreligiöse« Rückgriff auf den Madonnentypus der italienischen Renaissance – und hier insbesondere Raffaels – ist kennzeichnend für die Ideale nazarenischer Gestaltungsprinzipien. Dies bezeugt auch das kleinformatige Gemälde nach Raffaels *Madonna di Foligno*. |¹⁰ Es wurde zeitgleich mit Ellenrieders Madonnen-Gemälde 1824 von dem Österreicher Joseph von Hempel (1800-1871) angefertigt, der von 1821 bis 1824 im engsten Kreis um Overbeck verkehrte. Damals befand sich das Original von Raffael noch in der Kirche Aracoeli auf dem Campidoglio |¹¹, wo es möglicherweise die junge badische Nazarenerin in seiner Modellfunktion wahrnahm, auch wenn die römischen Tagebücher darüber schweigen. Der Goldgrund in Ellenrieders Madonnen-Gemälde wirkt wie eine freie – freilich von der geometrisch konstruierten Gloriole abweichende – Nachempfindung der orangefarbenen Zirkelscheibe in Raffaels Marienvision. Dort symbolisiert sie Maria als sonnenbekleidetes Weib der Apokalypse in Anlehnung an die Aracoeli-Legende, wonach am Tage von Christi Geburt Kaiser Augustus auf dem Kapitolsberg von einer Sybille auf die Himmelserscheinung Mariens hingewiesen wurde. |¹²

Aus seiner römischen Zeit stammt auch Hempels streng komponiertes großformatiges Gemälde *Christus und die Samariterin am Brunnen* | Abb. 6, dessen Jesusfigur auffällige Parallelen zu Ellenrieders Marienfigur zeigt. Neben den gemeinsamen Renaissance-Vorbildern nazarenischer Bildlösungen bzw. Kompositionen ist von einem direkten – wenngleich nicht immer ganz unproblematischen – künstlerischen Austausch zwischen Ellenrieder und den Lukasbrüdern im Umfeld Overbecks auszugehen.

Ellenrieders Formensprache, Kolorit und Madonnentypus resultieren aus ihrer künstlerischen Auseinandersetzung mit Raffael, dessen Bilder sie in Rom studierte und kopierte. Auch ihr Tagebuch dokumentiert anschaulich in kleinen Zeichnungen diese Kombination von Studium und Kunstausübung.

Ellenrieders Tagebucheintragung vom »hl. Christtag 1822« wird z.B. ergänzt durch Skizzen und Farbstudien zu Raffaels *Schule von Athen* und dem Detail der Euklidgruppe | Abb. 7. Die altdeutsche Malerei im Sinne einer rückwärts gewandten »neudeutschen religios-patriotischen« |¹³ Kunstideologie der Nazarener spielten hingegen für Marie Ellenrieder keine Rolle.

Die *Madonna mit dem Jesusknaben an der Hand* lässt sich, zumindest was die visionäre Erscheinung vor lichthem Hintergrund angeht, auch als Reflex auf die 1797 erschienenen *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* von Wilhelm Heinrich Wackenroder lesen. In dem Kapitel zu Raffaels Madonnen-Erscheinung beschreibt der für die Formation einer romantischen Kunstreligion so einflussreiche Autor die nächtliche innere Schau als Vision göttlicher Inspiration ganz im Sinne des Geniekultes, ohne sich allerdings ausdrücklich auf die *Sixtinische Madonna* zu beziehen:

»Einst, in der Nacht, da er, wie es ihm oft geschehen sey, im Traume zur Jungfrau gebetet habe, sey er heftig bedrängt, auf einmal aus dem Schlafe aufgefahren. In der finsternen Nacht sey sein Auge von einem hellen Schein an der Wand [!], seinem Lager gegenüber, angezogen worden, und da er recht gesehen, so sey er gewahr geworden, dass sein Bild der Madonna, das noch unvollendet, an der Wand gehangen, von dem mildesten Lichtstrahle [!], und ein ganz vollkommenes und wirklich lebendiges Bild geworden sey.« |¹⁴

50 In einer späteren Eintragung ihres römischen Tagebuchs im März 1823 gewährt uns die Künstlerin einen Einblick in den oft aufwendig-mühevollen und von Selbstanklagen begleiteten künstlerischen Schaffensprozess bei der Gestaltung ihrer *Madonna mit dem Jesusknaben*:

»Beym Übermalen die Tinten auf gleiche Weise gemischt [...] und keine Stelle unbemahlt gelassen. Dann nach der Form mit einem kleinen Pinsel verarbeitet und dan erst mit einem großen vertrieben.

[...] Die Hahre mussten auch übermahlt werden, nachdem ich es mit braunem Lack, Terra di S.[iena] & Ula[marin] laßiert hatte. Kaum konnte ich mich überwinden es fleißig zu machen, und ich habe mich wirklich in meiner Nachlässigkeit höchst nachtheilig verwöhnt: Aber mächtig ermuntere mich Alles was ich bey den teutschen Künstlern sah zum ausdauernden Fleiß. Gott gebe mir Gnade dass ich in Thätigkeit den Forderungen der Kunst muthvoll entgegenetrete!« |¹⁵

Das rezeptionsästhetisch motivierte Bewegungsmoment des Treppenabstiegs schafft – wie bereits angedeutet – Übergänge vom sphärisch angelegten Bildraum zum Betrachtterraum. Mit dem Vorwärtsschreiten der Figuren scheinen sich diese aus dem Bild heraus dem Betrachter zu nähern. Während der archaisierende, der byzantinischen Ikonenmalerei ähnelnde Goldgrund jegliche Raumillusion und Materialität negiert, gewinnt das Treppenmotiv Richtung Bildvordergrund und damit zum Betrachter hin zunehmend an Konkretion. Aufgrund der für den heutigen Zeitgeschmack etwas »süßlichen« Entrücktheit baut das Mutter-Kind-Paar jedoch gleichzeitig eine gewisse Distanz zum Rezipienten auf. Die zurückhaltenden Körpervolumina, der auf dem Jesusknaben ruhende Blick Mariens und der – ähnlich dem Gestus antiker Rhetoriker – eingehüllte und vor dem Körper



Abb. 8
Maria mit dem Christuskind an
der Hand,
Marienfenster, um 1330,
Glasmalerei, Esslingen, Frau-
enkirche, Chor

Abb. 9
Marie Ellenrieder,
Thronende Maria mit Kind und
gabenbringenden Mädchen,
1822,
Öl, 245 x 153 cm,
Ichenheim bei Offenburg,
katholische Pfarrkirche

riegelartig positionierte linke Arm tragen zu diesem Distanzierungseffekt bei. Die Wirkungsstrategien der Annäherung und Distanzierung unterscheiden sich jedoch deutlich von Raffaels *Sixtinischer Madonna*.

51

Das Motiv des inszenierten Treppensteigens in Kombination mit Maria erinnert an den Bildtypus der »Darbringung Marias im Tempel«, bei dem die kindliche Maria allerdings gegenläufig zu unserem Bildbeispiel anagogisch die Stufen emporsteigt. |¹⁶

Ellenrieders Bildfindung bzw. Neuschöpfung speist sich in ikonographischer Hinsicht m.E. weniger aus diesem Detail der Marienkindheit als vielmehr aus der tradierten Ikonographie der Infantia Christi-Gruppe. |¹⁷ Auf der Basis apokrypher Legenden zur Jugend Christi kommt es in der mittelalterlichen Kunst zur »andachtsbildartigen Verselbständigung« |¹⁸ einzelner Episoden – wie der von Jesus' Gang zur Schule – hier am Beispiel eines Glasfensters in der Esslinger Frauenkirche aus der Zeit um 1330 | Abb. 8. Scheinbar der Realität des Alltags entnommen, lässt sich der Jesusknabe mit Bücherbeutel nur widerstrebend an der Hand seiner Mutter zum Schulbesuch bewegen. Insofern hat er nicht viel gemeinsam mit dem artigen, im zeitlos antikischem Gewand gekleideten Jesuskind Ellenrieders.

Bei der Entscheidung für die ikonographische Variante der Infantia Christi-Gruppe spielte möglicherweise auch Marie Ellenrieders religiöse Sozialisation bzw. ihre Schulausbildung bei den Dominikanerinnen im Konstanzer Kloster Zoffingen eine Rolle. |¹⁹ Hier hinterließ die Jesuskindfrömmigkeit im Sinne der mittelalterlichen Frauenmystik trotz geänderter Ordensregulative noch ihre Spuren im spirituellen bzw. künstlerisch-literarischen Bereich.

Die Künstlerin fertigte 1826 eine Radierung ihrer *Madonna mit dem Jesusknaben an der Hand* an, später folgte eine Gemäldekopie für die Stuttgarter Eberhardskirche. |²⁰ 1833 gab der Badische Kunstverein in Karlsruhe schließlich eine großformatige Lithographie als Jahresgabe an seine Mitglieder heraus. Insgesamt

fand Marie Ellenrieder mit ihrem Madonnen-Gemälde noch zu ihren Lebzeiten große Anerkennung. 1825 kommentiert *Schorns Kunstblatt* die Ausstellung des Gemäldes in Karlsruhe in Vorfreude auf die Reproduktionen: »Ihre herrliche Madonna mit dem Kind an der Hand, werden wir bald von ihr selbst radiert erhalten.« | ²¹ Hauptadressatin des Kunstwerks war jedoch seine Produzentin. Das Gemälde war unverkäuflich, da sich die Künstlerin nie von ihm trennen wollte, und blieb bis zum Tode Ellenrieders in ihrem Besitz. | ²² Testamentarisch verfügte sie schließlich, den Erlös des Bildes für karitative Zwecke zu verwenden.

Der hohe persönliche Stellenwert, den die Künstlerin ihrem Madonnen-Gemälde beimaß, resultierte zum einen aus der Entstehungsgeschichte – dem für ihren künstlerischen Werdegang maßgeblichen Italienaufenthalt –, zum anderen aus der Funktion des Kunstwerks. Für die Künstlerin übernahm es die Rolle eines privaten Andachtsbildes, von dem sie sich göttlich-künstlerischen Beistand erhoffte und erlebte. Dies dokumentiert das im Juni 1823 in ihrem römischen Tagebuch nieder geschriebene Gebet:

»Zu meinem Bilde der Madonna.

Heilige Maria, Mutter unseres Erlösers! [...] Steige hernieder mir zu Hilfe zu kommen, und lasse den Segen des göttlichen Kindes auf meinem Geiste ruhn; Schenke mir Augenblicke die unendliche Gottheit der ewigen Liebe zu empfinden. Höchste Mutter, im Staube gebückt schaue ich flehend deinem Schutze entgegen. Eine Sphäre von dem tuftigen All umgebe mich, dass keine irdische Sorge mir nahe, und so will ich nun das Tagwerk beginnen, das mir aufgetragen ist, im Namen des Vaters des Sohnes und des heiligen Geistes. Amen.« | ²³

⁵² In Analogie zum männlich dominierten Geniekult könnte die Marienfigur so aus Ellenrieders Sicht auch die Aufgabe einer Muse zur Inspiration weiblicher Kreativität erfüllt haben. | ²⁴

Das 1822 – also zwei Jahre vor der *Madonna mit dem Jesusknaben an der Hand* – entstandene Ichenheimer Altarblatt *Thronende Maria mit dem Kind und gabenbringenden Mädchen* | Abb. 9 veranschaulicht die an der Münchner Akademie bei Johann Peter von Langer vermittelte spätbarocke und klassizistische Kunstauffassung vor ihrer nazarenischen Kunstausrichtung. Die Monumentalität der Architekturkulisse und die Statuarik der sitzenden Madonnenfigur bestimmen trotz der folkloristisch anmutenden Vordergrundszenerie diese Auftragsarbeit für den Neubau der Dorfkirche in Ichenheim bei Offenburg. | ²⁵ Das Stufenmotiv und die flankierenden Säulen werden in Ellenrieders römischem Madonnenbild abgewandelt. Aus der Aufwärtsbewegung zur distanzierten Ichenheimer Madonnenfigur in der Nische wird ein Hinabsteigen der spirituellen Maria mit Kind in die irdische Welt des Betrachters bzw. der Künstlerin.

Die tiefreligiöse Künstlerin finanzierte mit dem Honorar der bedeutenden Ichenheimer Auftragsarbeit – insgesamt handelt es sich um drei Altarbilder – ihren ersten Italienaufenthalt von 1822 bis 1825, wo sie u.a. mit den beiden Künstlerinnen und ehemaligen Münchner Langer-Schülerinnen Katharina von Predl und Louise Seidler zusammentreffen sollte. | ²⁶ Besonders mit letzterer freundete sie sich dauerhaft an. Seidler erwähnt die Konstanzer Kunstgenossin mehrfach in ihren *Erinnerungen*, wobei sie Ellenrieders moralisch-religiöse Eigenschaften in enger Verbindung zu ihrem Kunstschaffen setzt:

»Hier wäre die Stelle, einer Genossin meines Strebens und meiner künstlerischen Neigungen zu gedenken [...] nämlich der Kirchenbildermalerin Marie Ellenrieder. [...] wir wurden schnell so innig mit einander befreundet, daß wir sogar eine Zeitlang zusammen wohnten.



Abb. 10
Louise Seidler,
Das Kloster S. Isidoro in Rom,
aus einem italienischen
Skizzenbuch, 1823,
Bleistift, Weimar, Stiftung
Weimarer Klassik, Goethe-
Nationalmuseum

Abb. 11
Marie Ellenrieder,
6 Skizzen. Sammelband mit
110 Studien und Skizzen aus
Italien und 3 Skizzen aus
späterer Zeit, 1824/25,
Feder- und Bleistiftzeichnungen,
einige aquarelliert,
Zürich, Kunsthaus

Ihre Bilder erlangten schnell einen Ruf; sie waren tief empfunden, voll überirdischen Reizes, fromm, die Madonnen und Christkinder wahrhaft seelenerquickend in Haltung und Ausdruck, und was in ihren Werken mehr als alle Kunstfertigkeit entzückte, war die reine, demüthige Seele, die aus ihren Schöpfungen strahlte.« | 27

53

1823 im Jahr ihrer Rückkehr nach Deutschland fertigte Louise Seidler die Bleistiftzeichnung vom Kloster S. Isidoro an, dem frühen Sitz der nazarenischen Lukasbrüder | Abb. 10. Im Zentrum der katholischen Christenheit und dem Studienort kanonischer Werke der Antike und der Renaissance macht Ellenrieder schließlich Bekanntschaft mit den Nazarenern Johann Friederich Overbeck, Philipp und Johann Veit, Johann Schnorr von Carolsfeld, dem Bildhauer Berthel Thorwaldsen und anderen Deutschrömern. Trotz ihrer bis zu starken Unterlegenheitsgefühlen sich steigernden Bewunderung für den kunstreligiösen Männerbund spürt sie Vorbehalte. So schreibt sie ihrer Freundin Louise Seidler nach deren Abreise aus Rom: »Es ist nun einmal ausgemacht, dass die deutschen Künstler in der Regel die Malerinnen nicht leiden können [...] Auch hier gibt es in unserer Zunft viele harte Herzen.« | 28 Vor allem gegenüber dem charismatisch-missionarischen Overbeck entwickelt sie nagende Selbstzweifel, was ihre eigene künstlerische Berufung anbelangt. Louise Seidler hält Ellenrieders »Urtheil [...] für zu scharf« und führt es auf deren leichte Verletzbarkeit, Scheu und Zurückgezogenheit zurück, indem sie Ellenrieders Reaktionen mit denen einer »rauh berührte[n] Mimose« vergleicht. | 29 Die oben zitierte Textstelle verweist aber auch auf die »kaum mehr als randständige Partizipation« von Künstlerinnen in der Gruppe der Nazarener und den damit verbundenen Schwierigkeiten beim Ringen um Akzeptanz. | 30

Dass die Künstlerin nicht ausschließlich den Kontakt zum elitären Kreis der Lukasbrüder und kunstliebender Honoratioren suchte, sondern sich auch vom

Abb. 12
Marie Ellenrieder,
Ignaz Heinrich Frh. von Wes-
senberg (1774-1860), um 1819,
Kreidestudie, 498 x 376 mm,
Dresden, Staatliche Kunst-
sammlungen



Abb. 13
Marie Ellenrieder:
Maria schreibt das Magnifikat,
1833,
Öl/Leinwand, 64,8 x 46,2 cm,
Karlsruhe, Staatliche Kunst-
halle



54 römischen Alltag inspirieren ließ, bezeugen zahlreiche Feder- und Bleistiftzeichnungen | Abb. 11. Die reizvollen genrehaften Skizzen aus Italien liefern einen ergiebigen Fundus an Figurenstudien, auf den Ellenrieder in späteren Schaffensperioden immer wieder zurückgreifen sollte.

In Bezug auf Ellenrieders Anteile an der religiös-konservativen Programmkunst der Nazarener kommt Karin Stober 1992 anlässlich der umfassenden Konstanzer Retrospektiv-Ausstellung zu dem Schluss, dass die von den Nazarenern propagierte »Einheit von Leben, Kunst und Religion« aus der »innere[n] Haltung« der Künstlerin resultiere und damit im Gegensatz zu den Lukasbrüdern einer »unreflektierte[n] Selbstverständlichkeit« entspreche. |³¹

Zu einem mentalitätsgeschichtlich differenzierteren Bild der insbesondere vor dem Hintergrund sozioökonomischer Krisen und Umbrüche |³² religiös geprägten Wert- und Normvorstellungen Ellenrieders trägt ein Blick auf ihre Sozialisation bei. |³³ Um der zunehmenden Verarmung des Ordens entgegenzuwirken, wurde 1775 auch auf Drängen der damaligen österreichischen Regierung der Schulbetrieb im Konstanzer Dominikanerinnen-Kloster Zoffingen aufgenommen. |³⁴ Zum sechsklassigen Elementarunterricht Ellenrieders gehörte das Hauptfach Religion: Es bestand aus dem sog. »Religionsgespräch« – vergleichbar mit dem Katechumenenunterricht –, Religionslehre, Biblische Geschichte und Erklärung der Evangelien. |³⁵ In der Zeit von 1793 bis 1811 führte die Klosterschule ein sog. »Ehrenbuch« und in strafender Ergänzung dazu das diffamierende Gegenstück eines »Schandbuches«. Beide wurden jedoch vom späteren Münsterpfarrer Strasser als pädagogisch ungeeignet eingestuft und 1811 schließlich abgeschafft. Ab 1796 folgte Marie Ellenrieder ihren beiden älteren Schwestern Valentina und Josefa vier Jahre lang mit Einträgen im »Ehrenbuch«. Ihr erstes Lob bekam sie für besonders schöne Schrift. |³⁶ Möglicherweise erhielt das junge Mädchen auch ihren ersten Kunstunterricht in den Gemäuern des Klosters oder doch zumindest Impulse für

ihr späteres Kunstschaffen. Im schulischen und kleinstädtischen Umfeld begegneten Ellenrieder sozusagen auf Schritt und Tritt die visuellen Zeugnisse christlicher Kultur aus verschiedenen Jahrhunderten: klösterliche Andachtsbilder, Bibelillustrationen, Kirchenbauten etc. konnten nicht ohne Wirkung bleiben auf ihre künstlerischen und moralisch-religiösen Einstellungen.

Nachhaltigen Einfluss auf Ellenrieder hatte nachweislich Ignaz Heinrich Freiherr von Wessenberg | Abb. 12. Ellenrieders Kreidezeichnung stellt den bedeutenden geistlichen Kirchenpolitiker im Brustformat und als bürgerlichen Privatmann dar. Der Generalvikar und späterer Bistumsverweser setzte sich als »aufgeklärter«, Frankreich naher Reformkatholik für Reformen der Priesterausbildung und für eine Erneuerung der liturgischen Praxis ein (deutschsprachige Messen, Lieder, Vespere, Sakramentspende etc.). | ³⁷ Er war es, der nachdem die ehemals vorderösterreichische Stadt in der Folge der napoleonischen Neuordnung Europas 1806 badische Provinzstadt wurde, die Aufhebung des klösterlichen Lehrinstituts verhinderte. Seiner erfolgreichen Intervention beim großherzoglichen Polizeidepartement folgten freilich 1808 und 1811 auf der Grundlage des Code Napoléon liberalisierende Maßnahmen im Bereich der klösterlichen Regulative. Diese und andere Maßnahmen brachten ihn im »Konstanzer Kirchenkampf« in Opposition zum päpstlichen Ultramontanismus, wengleich Wessenberg später den Beitritt zur 1845 gegründeten Deutschkatholischen Bewegung ablehnte und sich weiterhin an einer innerkirchlich-synodalen Reformlösung orientierte. | ³⁸ Der humanistisch gebildete Kunstmäzen von Wessenberg gehörte zu den prominenten Persönlichkeiten des Konstanzer Kulturlebens. Er förderte Ellenrieders künstlerische Ausbildung und formierte die Kunstauffassung der Künstlerin, wobei er der bildenden Kunst grundsätzlich einen hohen pädagogischen Stellenwert beimaß. In seinem zweibändigen kunsttheoretischen Werk *Die christlichen Bilder, ein Beförderungsmittel christlichen Sinnes* formuliert und konstruiert Wessenberg die aus seiner Sicht moralisch-fromme Wirkung eines künstlerisch-belehrenden Erbauungsprogramms speziell auf das weibliche und kindliche Publikum:

»Besonders wirksam ist der Eindruck schöner heiliger Bilder auf die weibliche Seele, die mit einer feineren Gefühlsempfänglichkeit für die höchsten Ideen des Glaubens, der Liebe und der Hoffnung begabt ist und auf die Seele der Kinder, die noch weich und ungetrüb an Bildern sich weidet.« | ³⁹

Ähnlich wie bei den Nazarenern werden auch bei Wessenberg Herz, Seele, Empfindung und Reinheit zu zentralen Kategorien künstlerischer Schöpfung und Intention erhoben. | ⁴⁰ Analog zur Tradition herkömmlicher Weiblichkeitsmuster und Geschlechterdifferenz fungiert das Weibliche parallel zum Naiv-Kindlichen als Synonym für das Nicht-Rationale und Unreflektierte.

Abschließen möchte ich mit einer weiteren erfindungsreichen Ellenriederschen Neuschöpfung eines Marienbilds, dem Ölgemälde *Maria schreibt das Magnifikat* von 1833 | Abb. 13. Es befindet sich ebenfalls im Besitz der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe und wird zurzeit in der Schirn-Halle ausgestellt (Juli 2005). Die 1829 zur badischen Hofmalerin ernannte Künstlerin überließ das Gemälde dem großherzoglichen Haus als Pflichtbild für die Jahre 1835/36. | ⁴¹ Wieder wird Maria von den Würdesymbolen des Vorhangs und der Säulen hinterfangen, wobei uns die Künstlerin diesmal – wengleich verdeckt – einen Ausblick auf eine bläulich-grüne Renaissance-Landschaft gewährt. Nazarenische und biedermeierliche Stilmomente, wie sie im Schleifenmotiv anklingen, werden miteinander verbunden. Mit den hell schimmernden Farblasuren verleiht die Künstlerin dem intimen Sujet der nahansichtigen idealisierten Einzelfigur im Profil eine eigenwillige, von der nazarenischen Farbästhetik abweichende Note. | ⁴² Auf der Basis vorgeprägter Bildthemen der Sibyllenikonographie und des weiblichen Autorenbilds – wie

es uns z.B. in der mittelalterlichen Buchmalerei mit der schreibenden Hildegard von Bingen und den Selbstbildnissen von Buchherstellerinnen in Initialen begegnet | 43 – verwandelt die Künstlerin das »rezeptive« traditionelle Motiv der Lektüre Marias in die »produktive« Darstellung der Gottesmutter bei der Niederschrift ihres eigenen Lobgesangs. Diesen stimmt sie nach Lukas 1, 46-55 an während ihres Besuchs bei der schwangeren Elisabeth. Auf der schräg zur Bildebene positionierten Schreibtafel steht in goldenen Lettern der Anfang des marienliturgischen Schlüsseltextes:

»Magnificat anima mea dominum et exsultavit spiritus [meus wird ausgelassen] in deo salutari.« (Meine Seele erhebet Gott, den Herren Und [mein] Geist freuet sich in Gott [meinem] Heiland).

Kein äußeres Inspirationsmoment der literarischen ›conceptio‹ ist sichtbar; kein Jesuskind führt die Hand der Gottesmutter; kein krönendes Engelspersonal ist zugegen, wie dies z.B. bei Botticellis Florentiner Tondo *Madonna del Magnificat* von ca. 1485 der Fall ist.

Die hier exemplarisch analysierten nuancierten Bildfindungen belegen in ikonographisch-motivischer, rezeptionsästhetischer und in formal-stilistischer Hinsicht Ellenrieders eigenständigen künstlerischen Beitrag im nazarenischen Umfeld.

- Anm. 1 Zu Biografie und künstlerischem Werdegang von Marie Ellenrieder s. Elisabeth von Gleichenstein: »Marie Ellenrieder. Zur Rezeption« In: ...und hat als Weib unglaubliches Talent« (Goethe). Angelika Kauffmann (1741-1807). Marie Ellenrieder (1791-1863). Malerei Graphik. Ausst.-Kat. Rosgartenmuseum Konstanz. Hg. von den Städtischen Museen Konstanz Rosgartenmuseum. Konstanz 1992, S. 25-44.
- Anm. 2 Tagebuchabschrift Marie Ellenrieder (transkribiert von Clara Siebert), Badische Landesbibliothek Karlsruhe, HSA, Inv.-Nr. K 2678, S. 1.
- Anm. 3 Zit. nach: Sylke Kaufmann (Hg.): *Goethes Malerin. Die Erinnerungen der Louise Seidler*. Berlin 2003, S. 131 f.
- Anm. 4 Die sichtbaren Pentimente auf der Infrarot-Fotografie dokumentieren eine Änderung der Handhaltung. Ursprünglich war die rechte Hand der Künstlerin auf das Staffeleibild gerichtet, was die Künstlerin jedoch im Laufe der malerischen Gestaltung verwarf. Diese Eigenkorrektur akzentuiert so mit geringen Mitteln das konzeptionelle im künstlerischen Schaffensprozess. Vgl. zu den Untersuchungen der Untermalungen: Michaela Burek: »Anmerkung zur Maltechnik Angelika Kauffmanns und Marie Ellenrieders« In: Ausst.-Kat. Konstanz 1992 (Anm. 1), S. 126-134.
- Anm. 5 Vgl. Claudia Brink: »Der Name des Künstlers. Ein Raffael für Dresden« In: *Raffael. Die Sixtinische Madonna. Geschichte und Mythos eines Meisterwerks*. Ausst.-Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister. Hg. von Claudia Brink und Andreas Henning in Zusammenarbeit mit Christoph Schölzel. München-Berlin 2005, S. 78-82. Vgl. auch Hans Belting: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München 1990, S. 533-538.
- Anm. 6 Vgl. *Religion Macht Kunst. Die Nazarener*. Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt. Hg. von Max Hollein und Christa Steinle. Köln 2005.
- Anm. 7 Vgl. *Die Nazarener*. Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main. Hg. von Klaus Gallwitz u.a. Frankfurt 1977.
- Anm. 8 Vgl. Karin Stober: »Marie Ellenrieder und die nazarenische Programmkunst« In: Ausst.-Kat. Konstanz 1992 (Anm. 1), S. 87.
- Anm. 9 Vgl. ebd., S. 101.
- Anm. 10 Abbildung in: Ausst.-Kat. Frankfurt 2005 (Anm. 6), S. 198.
- Anm. 11 Vgl. Ausst.-Kat. Frankfurt 2005 (Anm. 6), S. 253.
- Anm. 12 Vgl. Andreas Henning: »Raffael in Rom und die Entstehung der *Sixtinischen Madonna*« In: Ausst.-Kat. Dresden 2005 (Anm. 5), S. 22. Abbildung ebd., S. 23, Nr. 14.
- Anm. 13 Vgl. zur zeitgenössischen Kritik an der Nazarenerkunst: Johann-Heinrich Meyer/Johann Wolfgang Goethe: »*Neu-deutsche religios-patriotische Kunst*« (1817) In: Wolfgang Beyrodt u.a. (Hg.): *Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Texte und Dokumente*, Bd. 1. Stuttgart 1982, S. 129 – 133.
- Anm. 14 Zit. nach Brink 2005 (Anm. 5), S. 79 f. Vgl. die künstlerische Umsetzung der zitierten Textstelle bei Franz Johannes von Riepenhausen: *Der Traum Raffaels*. 1821. Lw., 99,5 x 119,5 cm. Poznan, Muzeum Narodowe. Abbildung in: Ausst.-Kat. Dresden 2005 (Anm. 5), S. 80, Nr. 19.
- Anm. 15 3. Tagebuch (7. 10 1822 bis 4. 8. 1823), Rosgartenmuseum Konstanz (Edwin Fecker, unveröffentlichte Transkription, Stand: Juli 2004).
- Anm. 16 Vgl. z.B. Giottos frühen und berühmten Freskenzyklus zum Marienleben in der Scrovegni-Kapelle in Padua, der Anfang des 14. Jahrhunderts entstand.
- Anm. 17 Vgl. *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Hg. von Engelbert Kirschbaum SJ, Bd. 2. Freiburg 1994, Sp. 400.
- Anm. 18 Rüdiger Becksmann: *Deutsche Glasmalerei des Mittelalters. Voraussetzungen Entwicklungen Zusammenhänge*, Bd. 1. Berlin 1995, S. 111.
- Anm. 19 Zu Klostergeschichte und Schulbetrieb vgl. Brigitta Hilberling: *700 Jahr Kloster Zoffingen 1257-1957*. Konstanz 1957.
- Anm. 20 Vgl. Edwin Fecker: *Die Druckgraphik der badischen Hofmalerin Marie Ellenrieder (1791-1863)*. Hg. von Thilo Winterberg. Heidelberg 2002, S. 90 f. (Abbildung I/II). Vgl. Ausst.-Kat. Konstanz 1992 (Anm. 1), S. 204.
- Anm. 21 *Schorns Kunstblatt* 1825, S. 193, 204, zit. nach Fecker 2002 (Anm. 20), S. 90.
- Anm. 22 Vgl. Ausst.-Kat. Konstanz 1992 (Anm. 20), ebd.
- Anm. 23 3. Tagebuch, Juni 1823 (Anm. 15).
- Anm. 24 Frau Prof. Ellen Spickernagel, Universität Gießen, regte dankenswerterweise diese These an.
- Anm. 25 Vgl. Friedhelm Wilhelm Fischer: *Marie Ellenrieder. Leben und Werk der Konstanzner Malerin. Ein Beitrag zur Künstlergeschichte des neunzehnten Jahrhunderts. Mit einem Werkverzeichnis von Sigrid von Blanckenhagen*. Hg. vom Kunstverein Konstanz e.V. Konstanz 1963, S. 148 f.; vgl. auch Margarete Zündorff: *Marie Ellenrieder. Ein deutsches Frauen- und Künstlerleben*. Konstanz 1940, S. 30 f.; s. auch Klara Siebert: *Marie Ellenrieder als Künstlerin und Frau*. Freiburg 1916, S. 23; vgl. die Kartonvorzeichnung, abgebildet und kommentiert in: Ausst.-Kat. Konstanz 1992 (Anm. 1), S. 203; zur gleichnamigen Radierung vgl. Fecker 2002 (Anm. 20), S. 82 f.; vgl. auch die Radierung des Ichenheimer Altargemäldes *Auferstehung Christi* von 1822 in: Fecker 2002 (Anm. 20), S. 87. Die Figur des zum Himmel emporsteigenden Christus weist unverkennbare Parallelen auf zu Raffaels Jesusfigur in seinem Gemälde *Transfiguration* von 1518/20. Rom, Pinacoteca Vaticana. Zum Motiv der auf einem Podest thronenden Madonna mit Jesuskind und dem Gestus der Darreichung vgl. auch Jean-Auguste Dominique Ingres: *Das Gelübde Louis XIII.* 1824. Öl auf Lw., 421 x 262 cm. Montaubon, Kathedrale von Notre Dame (Ich danke Herrn PD Dr. Ernst Seidl für den freundlichen Hinweis). Das Gemälde entstand während eines vierjährigen Aufenthalts (1820-1824) in Florenz unter dem Einfluss der Malerei Raffaels. Auch Fra Angelico verwendete in seinem San Marco-Altar von ca. 1438/40 eine ähnlich arrangierte Architektur-Figuren-Relation als marianisches Würdesymbol.

- Anm. 26 Vgl. Fecker 2002 (Anm. 20), S. 3.
- Anm. 27 Zit. nach: Kaufmann 2003 (Anm. 3), S. 187.
- Anm. 28 Ebd., S. 188.
- Anm. 29 Ebd., S. 188.
- Anm. 30 Renate Berger: »denn meine Wünsche streifen an das Unmögliche« – Künstlerinnen zwischen Aufklärung und Biedermeier« In: *Ideal und Wirklichkeit. Künstlerinnen der Goethe-Zeit zwischen 1750 und 1850*. Ausst.-Kat. Schlossmuseum Gotha/Rosgartenmuseum in der Städtischen Wessenberg-Galerie Konstanz. Hg. von Bärbel Kovalevski. Osterfildern-Ruit 1999, S. 28.
- Anm. 31 Stober 1992 (Anm. 8), S. 106.
- Anm. 32 Vgl. zum Ende der österreichischen Herrschaft, zur napoleonischen Zeit (1806-1815) und den Kriegsfolgen nach 1815: Ralf Seuffert: *Konstanz 2000 Jahre Geschichte*. Konstanz 2003, S. 107 ff.
- Anm. 33 Zur Geschichte der Mädchenschule Kloster Zoffingen s. auch: Christa Albrecht, Frauenbeauftragte, Stadt Konstanz (Hg.): *Auch das Weib ist berufen...*, Konstanz 1997, S. 88-95.
- Anm. 34 Vgl. Hilberling 1957 (Anm. 19), S. 110 ff.
- Anm. 35 Vgl. ebd.
- Anm. 36 Vgl. ebd. S. 130.
- 58 Anm. 37 Vgl. Wolfgang Hug: »Das Erzbistum Freiburg von der Gründung bis zur Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg« In: Heinz Sproll/Jörg Thierfelder (Hg.): *Die Religionsgemeinschaften in Baden-Württemberg*. Landeszentrale für politische Bildung Baden-Württemberg. Stuttgart 1984, S. 63 f.
- Anm. 38 Vgl. Seuffert 2003 (Anm. 32), S. 134.
- Anm. 39 Ignatz von Wessenberg: *Die christlichen Bilder – ein Beförderungsmittel christlichen Sinnes*, Sankt Gallen 1845 Bd. 1, S. 201.
- Anm. 40 Vgl. auch Cordula Grewe: »Objektivierte Subjektivität: Identitätsfindung und religiöse Kommunikation im nazarenischen Kunstwerk« In: Ausst.-Kat. Frankfurt 2005 (Anm. 6), S. 80 f.
- Anm. 41 Vgl. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. *Katalog Neuere Meister. 19. und 20. Jahrhundert*. Bearbeitet von Jan Lauts und Werner Zimmermann. Karlsruhe 1971, S. 59; vgl. auch *Kunst in der Residenz. Karlsruhe zwischen Rokoko und Moderne*. Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Hg. von der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe. Heidelberg 1990, S. 115 f.
- Anm. 42 Vgl. auch Ausst.-Kat. Konstanz 1992 (Anm. 1), S. 210.
- Anm. 43 Vgl. Katrin Graf: *Bildnisse schreibender Frauen im Mittelalter 9. bis Anfang 13. Jahrhundert*. Basel 2002.

Mit der Juli-Revolution 1830 verband die republikanische Opposition die Hoffnung, dass die Ideale der französischen Revolution, nämlich »Gleichheit, Freiheit und Brüderlichkeit« für die Entwicklung der französischen Gesellschaft wieder belebt werden könnten. Mit der Abdankung von König Charles X und der Inthronisation von König Louis-Philippe wurde nicht nur der Wechsel vom älteren zum jüngeren Bourbonenzweig vollzogen, sondern auch eine Änderung des offiziellen Titels des Königs vorgenommen. Aus dem »Roi de France« wurde der »Roi des Français« und unter dem Rubrum »Bürgerkönig« ist Louis-Philippe dann auch in die Geschichte eingegangen. Mit dem Beginn seiner Regentschaft erwies sich der Kampf um die Pressefreiheit als eine erbittert geführte Auseinandersetzung, in der die republikanische Opposition das Grundrecht der freien Meinungsäußerung einforderte. Ich möchte in diesem Zusammenhang den Blick auf Charles Philipon richten, der als Gründer der Zeitungen *La Caricature* und *Le Charivari* einen bemerkenswerten Platz in der Frühzeit der illustrierten Zeitungen einnimmt.

Philipon, 1800 in Lyon geboren, ging als junger Mann bereits 1817 nach Paris, um in das Atelier des Historienmalers Jean-Antoine Gros einzutreten. Er musste zwar auf väterlichen Wunsch noch einmal nach Lyon zurückkehren, doch siedelte er dann 1823 endgültig nach Paris über. Angeregt durch die Aufbruchstimmung der Julimonarchie gründete Philipon gemeinsam mit seinem Schwager Aubert die satirische Wochenzeitung *La Caricature*, deren erste Ausgabe am 4. November 1830 erschien. Der streitlustige Publizist Philipon bot Künstlern wie Grandville, Daumier, Traviès oder Décamps ein öffentlichkeitswirksames Forum für die Karikaturen, deren hohe Qualität im Gegenzug dieser illustrierten Publikation heute einen herausragenden Rang in der französischen Zeitungsgeschichte gesichert haben. *La Caricature* begann mit einer Auflage von 850 Exemplaren, die aber schon 1831 auf über 1.000 Exemplare gesteigert werden konnte. Der Erfolg der Wochenzeitschrift ermunterte Philipon, Ende 1832 mit *Le Charivari* eine satirisch literarische Tageszeitung herauszubringen, die am 1. Dezember 1832 mit einem vierseitigen Umfang erstmals angeboten wurde. Die Auflage erreichte sofort die Höhe von 1.900 Exemplaren, und bei einem Monatsabonnement von 5 Francs konnten auch zahlreiche Bezieher in der französischen Provinz für das neue Tagesblatt gewonnen werden.

Der Beginn der Julimonarchie war von starken innen- und außenpolitischen Krisen begleitet, die deutlich die Interessengegensätze zwischen Monarchie, Bürgertum und republikanischer Opposition zu Tage treten ließen. So versuchten die rasch aufeinander folgenden Regierungen eine innenpolitische Stabilisierung, während sie auf der anderen Seite große Anstrengungen unternahmen, um sich mit den europäischen Mächten zu verständigen, da Russland, Preußen und Österreich durchaus Vorbehalte gegen die Legitimität des jüngeren Bourbonenzweiges auf dem französischen Thron geäußert hatten. Während Talleyrand als Botschafter Frankreichs in London mit dem Aufbau einer britisch-französischen Entente beschäftigt war, hielten sich die anderen europäischen Mächte allerdings mit einem direkten Eingreifen in die französischen Verhältnisse zurück. Und es ist erstaunlich zu sehen, mit welcher Vehemenz die Pressefreiheit als unabdingbares Verfassungsrecht einer freien republikanisch-demokratischen Gesellschaft

Abb. 1
 Charles Philipon, Les Poires,
 Le Charivari, 1834



60 zu Beginn des modernen Pressewesens verteidigt wurde. Auf die im Jahre 1831 zunehmenden Beschlagnahmen folgten die juristischen Sanktionen, da durch Gerichtsprozesse eine Disziplinierung der Opposition erreicht werden sollte. So wurde Charles Philipon als Verleger bereits am 14. November 1831 aufgrund einer inkriminierten Karikatur wegen Beleidigung des Königs zu einer sechsmonatigen Freiheitsstrafe verurteilt, die er auch verbüßen musste.

Während seiner Verteidigungsrede vor dem Schwurgericht zeichnete der Herausgeber von *La Caricature* sein berühmtes Blatt, auf dem er in vier Schritten das Portrait von König Louis-Philippe in eine Birne verwandelt | Abb. 1. Heinrich Heine berichtet in den *Französischen Zuständen* als Zeitzeuge über die Situation:

»Es ist gewiss tadelnswert, dass man das Gesicht des Königs zum Gegenstand der meisten Witzeleien erwählt, und dass er in allen Karikaturläden als Zielscheibe des Spotts ausgehängt ist. Wollen die Gerichte diesem Frevel Einhalt tun, dann wird gewöhnlich das Übel noch vermehrt. So sahen wir jüngst, wie aus einem Prozesse der Art sich ein anderer entspann, wobei der König nur noch desto mehr kompromittiert wurde. Nämlich Philipon, der Herausgeber eines Karikaturjournals verteidigt sich folgendermaßen: Wolle man in irgendeiner Karikaturfratze eine Ähnlichkeit mit dem Gesichte des Königs finden, so finde man diese auch, sobald man nur wolle, in jedem beliebigen, noch so heterogenen Bildnisse, so dass am Ende niemand vor einer Anklage beleidigter Majestät sichergestellt sei. Um den Vordersatz zu beweisen, zeichnete er auf ein Stück Papier mehrere Karikaturgesichter, wovon das erste dem Könige frappant glich, das zweite aber dem ersten glich, ohne dass jene königliche Ähnlichkeit allzu bemerkbar blieb, in solcher Weise glich wieder das dritte

dem zweiten und das vierte dem dritten Gesicht, dergestalt aber, dass jenes vierte Gesicht ganz wie eine Birne aussah und dennoch eine leise, jedoch desto spaßhaftere Ähnlichkeit mit den Zügen des geliebten Monarchen darbot.« | ¹

Die Birne wurde zum Symbol für die Julimonarchie, und trotz der Verurteilung hat Philipon mit dieser Form der Verteidigung ein neues Kapitel in der Auslegung der damaligen französischen Verfassung aufgeschlagen. Wie auch in den nachfolgenden Jahren wurde die Pressefreiheit zu einem entscheidenden Gradmesser für die innere Verfassung einer Gesellschaft, da sich am Spannungsbogen der freien Meinungsäußerung am deutlichsten die Liberalität eines Staatswesens ablesen lässt.

Regierung, Justiz und Opposition lieferten sich einen offenen Schlagabtausch und am 26. Juli 1832 kündigte Philipon mit folgender Begründung und Zielsetzung in *La Caricature* die Gründung einer *Association pour la liberté de la Presse* an, die später *L'Association mensuelle* genannt wurde: 20 Beschlagnahmungen, sechs Gerichtssprüche mit drei Verurteilungen, mehr als sechstausend Francs Geldstrafe, die Forderung von 24.000 Francs Kautions belegten die Wirksamkeit von *La Caricature* und den Hass der herrschenden Macht gegen sie. »[...] tout cela, dans l'espace d'un an, est un preuve incontestable de la profonde haine du pouvoir contre nous.« | ² Um eine finanzielle Stärkung für die weiteren juristischen Auseinandersetzungen zu erreichen, schlug Philipon als Gesellschaftsform dieser Vereinigung eine Aktiengesellschaft vor, deren unbegrenzte Anteile im Werte von 1 Franc pro Monat erworben werden sollten. An jedem letzten Donnerstag eines Monats sollte als Dividende eine Lithografie an die Aktionäre ausgeliefert werden, ausschließlich und exklusiv für diese hergestellt. Stimulierend verwies Philipon noch auf einen anderen Gesichtspunkt: Da diese zukünftigen Lithografien exklusiv vertrieben würden, also auch nicht in den Handel gelangen sollten, würden sie stets einen besonderen Sammlerwert haben, der den finanziellen Einsatz mit Sicherheit übersteigen dürfte. Uneingeschränkt können wir heute die damals kühne Prophezeiung bestätigen, denn die meisten der insgesamt 24 Veröffentlichungen der *Association pour la liberté de la Presse* zählen heute zu den Spitzenwerken der Lithografiegeschichte.

61

Im Jahre 2003 ist es uns gelungen, alle 24 Blätter der *L'Association mensuelle* für das Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe zu erwerben, die einen einmaligen Bestand in einer deutschen Museumsammlung darstellen und die ich Ihnen nun in einer Auswahl vorstellen möchte.

Im August 1832 erschien mit Grandvilles *Analyse der Gedanken* das erste Blatt der *L'Association mensuelle* | Abb. 2. In einem Kommentar, der am 30. August 1832 in *La Caricature* veröffentlicht wurde, verlegte Philipon dieses Laboratorium zur Untersuchung der Gedanken in einen Keller, in dem Regierungsmitglieder und Louis-Philippe ihre Tätigkeit zur Sicherung der »Freiheit« mit besonderem Engagement durchführen. Mit einer gewissen Häme werden an der Stirnwand die schon gewonnenen Einsichten deutlich gemacht, so die Aufschrift des Schildes »Jeder Franzose hat das Recht, seine Meinung zu veröffentlichen«, und anspielerisch eine Sammlung unterschiedlicher Birnen, die auf den besonderen Stein des Anstoßes hinweisen: »Quelle riche variété de poires! poire molle, poire tapée, poire de bon chrétien, poire anglaise, poire à deux yeux etc... etc.«. Das links an der Wand hängende Skelett »Analyse de la pensée« soll als Sinnbild der Republik auf einen zwischenzeitlichen Sieg der konservativen Kräfte der Julimonarchie hinweisen, während die auf dem Bord liegenden Vertreter der Republikaner und des legitimistischen Adels als Schädel und Kiefer von deren bereits verloren gegangenen Einfluss seit den Tagen der Julirevolution künden.

1832 wurde Frankreich von innenpolitischen Krisen geschüttelt. Der Cholera-tod von Ministerpräsident Casimir Perier am 16. Mai löste eine Regierungskrise

Abb. 2
Grandville,
Analyse de la pensée,
L'Association mensuelle,
1. Blatt, August 1832



Abb. 3
Grandville,
Sur mon honneur et sur ma
conscience,
L'Association mensuelle,
2. Blatt, September 1832



62 aus, die erst im Oktober mit der Ernennung des neuen Ministerpräsidenten Nicolas Soult beigelegt werden konnte. Für die oppositionelle Presse hatten die zahlreichen Prozesse und Verurteilungen wegen Majestätsbeleidigung oder kritischer Berichterstattung existenzbedrohende Formen angenommen.

In diesem Zusammenhang müssen wir das zweite Blatt der *L'Association mensuelle* betrachten, das im September 1832 mit der Unterschrift »nach bestem Wissen und Gewissen« | Abb. 3 erschien und in dem Grandville ein Gerichtsverfahren gegen die »République« darstellt. Der Bildunterschrift entnehmen wir, dass die Verhandlung beendet sei und der auf der linken Seite stehende Bürgerkönig Louis-Philippe als Sprecher der Jury das Urteil »schuldig« verkündet. Das Richterkollegium am huftisenförmigen Tisch setzt sich von links nach rechts aus folgenden Personen zusammen: Finanzminister Baron Louis, Marshall Soult, Außenminister Sébastiani, Oberstaatsanwalt Persil, Talleyrand, Justizminister Barthe, Generalstaatsanwalt Dupin und rechts als Schriftführer Adolphe Thiers. Vor den Richtern liegen auf einem Tisch die Beweismittel: nämlich ein Gewehr, die phrygische Mütze mit der Kokarde als Zeichen der Französischen Revolution, ein Blatt mit dem Text der Marseillaise sowie drei Pflastersteine, die für die Erhebungen am 27., 28. und 29. Juli 1830 stehen, aus der die Julimonarchie hervorgegangen ist. Als Amtsdienier fungiert die hochauftragende Gestalt des Juristen Madier de Moutjau, der sich Louis-Philippe freundschaftlich verbunden fühlte. Die angeklagte Allegorie der »République« wird links und rechts von den kommandierenden Generälen der Nationalgarde Lobau und Schonen bewacht, während ihr der populäre republikanische Volksheld General Lafayette als Verteidiger zugewiesen worden ist. Als Zuschauer treten im Vordergrund mit den Repräsentanten der Zeitungen *Le Constitutionnel*, *Le Journal des Débats*, *Le Moniteur* und *Le Figaro* (Ex-Bousingot) regierungsfreundliche Presseorgane auf. In dieser Auseinandersetzung schreckte Grandville nicht davor zurück, ein Tabu zu brechen. So zielt



Abb. 4
Grandville,
Grande vendange du budget,
L'Association mensuelle,
4. Blatt, November 1832

diesen Gerichtssaal ein Kreuz, das nicht den gekreuzigten Christus, sondern einen Republikaner zeigt. Die daraus abgeleitete Heilsbotschaft lässt die Julimonarchie als Sündenfall erscheinen.

63

Auch damals war die Einbringung des Staatshaushalts im Parlament von heftigen Kontroversen begleitet. Die Opposition monierte in diesem Zusammenhang, dass schon nach kurzer Zeit der Bürgerkönig Louis-Philippe eine stets umfangreichere Zivilliste einreiche und immer wieder neue Wege beschreite, um auf Staatskosten das Vermögen seiner Familie zu erweitern.

Im November 1832 erschien als viertes Blatt der *L'Association mensuelle* Grandvilles *Grande Vendange du budget* (Große Weinlese des Haushalts) | Abb. 4. Der Jahreszeit angemessen setzen die Vertreter der Julimonarchie an einem diesigen Tag ihre überreiche Weinlese fort. Rechts zieht ein abgemagerter Ochse den riesigen und gut gefüllten Bottich des Finanzministeriums. Auf dem Zuggpferd sitzt Innenminister Thiers, während Unterrichtsminister Guizot auf den im übertragenen Sinne reich gefüllten Staatshaushalt blickt. Rechts naht der neuernannte Ministerpräsident Soul ebenfalls mit einer vollen Kiepe. In der Mitte erkennen wir Louis-Philippe, der mit der Ernte seiner Zivilliste außerordentlich zufrieden sein kann und dem die Abgeordneten Dupin und Lobau zur Seite stehen. Im Vordergrund links sind Justizminister Barthe, Chefzensor d'Argout, Oberstaatsanwalt Persil mit der Weinlese beschäftigt, während der Kronprinz Herzog Ferdinand von Orléans dem Betrachter den Rücken zuwendet. Im Hintergrund beaufsichtigt der lange Madier de Moutjau die Ernte, wobei ihm als Inspektor der Zivilliste eine besondere Rolle zufällt. Im rechten Vordergrund erkennen wir in gebückter Haltung drei Vertreter der regierungsfreundlichen Presse, die die Einbringung des Staatshaushalts wohlwollend begleiten.

Schon diese drei Blätter machen deutlich, dass Grandville ebenso wie andere Künstler um *La Caricature* und *Le Charivari* auf tagespolitische und aktuelle ge-

Abb. 5
Grandville,
Grenier d'abondance,
L'Association mensuelle,
7. Blatt, Februar 1833



Abb. 6
Grandville,
Élévation de la poire,
L'Association mensuelle,
11. Blatt, Juni 1833



64 sellschaftliche Ereignisse Bezug nahm. Neben der Einschränkung der Pressefreiheit war es vor allem die ständige Ausweitung der Steuergesetzgebung, gegen die die republikanische Opposition zu Felde zog.

Diese Tendenz findet im 7. Blatt, das im Februar 1833 erschien, eine Fortsetzung | Abb. 5. Erneut greift Grandville in *Ein reich gefüllter Speicher* (Grenier d'abondance) die ausufernde Steuergesetzgebung zu Lasten des Volkes an. So blickt die »République« erschreckt und mit erhobenen, zusammengefalteten Händen in die Vorratskammer, in der die führenden Repräsentanten der Julimonarchie überaus beschäftigt sind, während im Hintergrund der Komposition der Louvre und die Abgeordnetenkammer nebeneinander stehen. Im Vordergrund rechts füllt der als Müller verkleidete Louis-Philippe einen großen Sack mit Geld, während im Raum Mitglieder seiner Regierung mit Dreschflegeln auf die am Boden liegende männliche Personifikation des Volkes einschlagen. Angeführt von dem neben Louis-Philippe arbeitenden Finanzminister Humann, sind Ministerpräsident Soult, Madier de Moutjau, Unterrichtsminister Guizot, Justizminister Barthe, Chefsensor d'Argout und Innenminister Adolphe Thiers an dieser zweifelhaften Ernte beteiligt. Auf den schweren Dreschflegeln sind verschiedene Steuergesetze notiert, die das Volk finanziell stark belasteten. An der linken Seite hat der Kommandant der Pariser Nationalgarde, Marschall Lobau, bei der Arbeit innegehalten und uriniert in eine Gießkanne. Über ihm stehen auf einem Bord prallgefüllte Geldsäcke, die deutlich machen, welch hohe Belastung die von der Opposition bekämpfte hohe Steuerbelastung für die Bevölkerung darstellte.

Bei aller Kleinteiligkeit in der Darstellung fällt auf, dass Grandville in seinen Karikaturen stets versuchte, das politische System der Julimonarchie offen zu legen und anzugreifen. Zunehmend traten tagespolitische Ereignisse in den Hintergrund, die Künstler von *La Caricature* und *Le Charivari* eröffneten eine ideologische Auseinandersetzung mit dem sogenannten »Juste-Milieu«, welches

entschieden andere Ziele verfolgte als die republikanische Opposition. Künstlerisch interessant bleibt der Versuch, bildnerische Entsprechungen für die Julimonarchie zu entwickeln, die gleichzeitig geeignet waren, die strikten Pressegesetze zu unterlaufen. Da die politisch handelnden Personen unverändert, häufig nur in neuen Ämtern, auftreten, stellte die Wiedererkennung für die zeitgenössischen Betrachter keine Schwierigkeit dar, zumal einzelnen Politikern immer wiederkehrende Attribute beigegeben wurden.

Élevation de la poire erschien im Juli 1833 als 11. Blatt der *L'Association mensuelle* | Abb. 6. Vor einem Altar, der Gemeinde zugewandt, steht Talleyrand und hebt eine Birne als Monstranz in die Höhe. Bei dieser sichtbar anstrengenden Aktion unterstützen ihn rechts und links Innenminister Adolphe Thiers und Unterrichtsminister Guillaume Guizot. Während im Vordergrund drei nicht näher erkennbare Notable sich vor der Birnenmonstranz verneigen, nehmen rechts und links die bekannten Repräsentanten der Julimonarchie an der Zeremonie teil. Auf der rechten Seite tritt in großer Pose Marschall Lobau als frischernannter »Pair de France« auf, begleitet vom Finanzminister Humann, der die »Kollekte« in den Händen hält. In Richtung Altar erkennen wir im Harlekinkostüm den Präsidenten der Abgeordnetenversammlung Dupin, neben dem die Herren Schonen und Raoul andächtig der Birnenmonstranz ihre Ehrerbietung zeigen. Auf der linken Seite steht hoch aufgerichtet Madier de Moutjau, während die Ministranten von einer physiognomisch illustren Gruppe gestellt werden, die alle an ihren großen Nasen zu erkennen sind: Den Auftakt bildet der Verleger Etienne von *Le Constitutionnel*, dem die Herren d'Argout, Lefèvre und Fulchiron folgen. Der Abgeordnete Prunelle, der stets an seiner ungewöhnlichen Frisur zu erkennen ist, neigt sich in Richtung Altar, während der Abgeordnete Ganneron mit einem birnenförmigen Löschhut sich einem klistierähnlichen Kandelaber nähert. Hinter ihm erkennen wir Ministerpräsident Soult mit der Kerze in der Hand, während als Chorknaben die Vertreter der regierungsfreundlichen Zeitungen *Le Journal des Débats*, *Le Figaro* und *Le Journal de Paris* auftreten, die vom Abgeordneten Viennet instrumental begleitet werden. Auf der Kanzel sitzt links mit Royer-Collard eines der ältesten Mitglieder der Abgeordnetenversammlung, während rechts oben auf dem Balkon Thronfolger Ferdinand von Orléans in Damenbegleitung auftritt. Unter dem Balkon nehmen noch verschiedene Personen als Vertreter des Volkes an dieser Zeremonie teil. Die Anbetung der Birne als Heiliges Symbol der Julimonarchie wird im Hintergrund durch ein weiteres Mysterium verdeutlicht, nämlich durch das Aufgehen der Sonne über dem Louvre an den »Trois Glorieuses« des Jahres 1830.

65

Am 11. Juli 1833 äußerte sich Charles Philipon in der Titelgeschichte von *La Caricature* zu diesem Blatt. Bissig verwies er auf den schwindenden Einfluss der sozialistischen Bewegung Saint-Simons und anderer republikanischer Vereinigungen, die im unterschiedlichen Maße die Gesellschaft geprägt hatten. Und als wäre die Julimonarchie eine bereits seit langem zurückliegende Epoche, beschrieb er den Lesern das Symbol dieser Zeit, nämlich die Birne, und gab folgenden Einblick in die Gesellschaft der Julimonarchie:

»Diese Religion entlieh sich ihre Prinzipien, Dogmen und ihre Praktiken von allen Kirchen, sie bediente sich überall und auf der ganzen Welt. Von der Restauration nahm sie die Mysterien der Polizei, das Neben-Kabinet und die Geheimfonds; von der Republik die drei Farben; von der konstitutionellen Monarchie Korruption, Käuflichkeit und Schamlosigkeit; vom Empire bedingungslosen Gehorsam, das heilige Recht der Erbfolge und die Ungleichheit vor dem Gesetz.« | 3

Die sich zuspitzende Auseinandersetzung um die Pressefreiheit veranlasste Grandville zu einer beeindruckenden Komposition, die als 16. Blatt der *L'Association*

Abb. 7
Grandville,
Descente dans les ateliers
de la liberté de presse,
L'Association mensuelle,
16. Blatt, November 1833



Abb. 8
Honoré Daumier,
Ne vous y frottez pas,
L'Association mensuelle,
20. Blatt, Juni 1834



66 *mensuelle* unter dem Titel *Descente dans les ateliers de la liberté de la presse* im November 1833 veröffentlicht wurde | Abb. 7. Louis-Philippe und seine Anhänger überfallen die Pressefreiheit in ihrer Druckwerkstatt und beginnen brutal mit ihrem Werk der Zerstörung. Die Allegorie der »Liberté« mit der phrygischen Mütze steht vor ihrer Druckerpresse und wird frontal von dem Bürgerkönig angegriffen, der zudem mit seinem rechten Fuß auf ein Exemplar der oppositionellen Zeitung *Le bon sens* tritt. Die Minister Guizot und Barthe sowie der Chefzensor d'Argout unterstützen ihn bei seiner Attacke gegen die Pressefreiheit, während die Staatsanwälte Sylvestre de Chantelou und Persil direkt mit der Zerstörung der Druckerpresse beginnen. Hinter ihnen will der aufgebrauchte Richter Jacquinot-Godard mit der Waage der Justitia auf die Druckmaschine einschlagen, währenddessen Ministerpräsident Nicolas Soult andere Druckerzeugnisse im Vordergrund zerreißt. An einer zweiten Presse werden zwei DruckerGesellen von der Polizei unter Führung des Präfekten Gisquet verhaftet, aber die stolze Haltung der Gesellen macht deutlich, dass noch nicht aller Widerstand gebrochen ist.

Das Ausmaß der existenzbedrohenden Presseprozesse wird in einem Artikel deutlich, den Charles Philippon am 5. Dezember 1833 in *La Caricature* veröffentlichte. Danach addierten sich die verschiedenen Urteile gegen die oppositionelle Presse bereits auf 200 Jahre Haft und 200.000 Francs Geldstrafe. Mit diesem Blatt kehren wir zum Ausgangspunkt der Auseinandersetzung zurück, nämlich dem Kampf um die Pressefreiheit. Die besondere Rolle, die Grandville mit seinen Karikaturen in den ersten Jahren von *La Caricature* eingenommen hat, wird auch an der Anzahl der 16 Blätter deutlich, die er für die *L'Association mensuelle* gestaltet hat. Sein unverwechselbar kleinteiliger Zeichnungsstil führt stets eine große Anzahl von Personen in den Kompositionen zusammen. Insgesamt verfügen seine Karikaturen über eine Fülle von Anspielungen auf die politischen Auseinandersetzungen der Julimonarchie und haben einen durchaus erzählerischen

Charakter. In dieser Zeit trat mit Honoré Daumier der zweite bedeutende Künstler auf, den Charles Philipon mit Karikaturen für seine illustrierten Zeitungen beauftragte. Trotz ähnlicher politischer Auffassungen könnte der Zeichnungsstil von Grandville und Daumier nicht unterschiedlicher sein. Die letzten drei Lithografien in unserer Auswahl aus der *L'Association mensuelle* sollen daher Honoré Daumier gewidmet sein.

Die krisenhaften politischen Verhältnisse, die die Julimonarchie seit 1830 begleitet hatten, fanden in den kämpferischen Auseinandersetzungen zwischen den in der Regierung vertretenen konservativen Kräften und der von der politischen Macht ausgeschlossenen Opposition in der ersten Hälfte des Jahres 1834 einen letzten Höhepunkt. Mit den bürgerkriegsähnlichen Kampfhandlungen in Lyon, den blutigen Ausschreitungen der Nationalgarde bei der Niederschlagung der Aprilaufstände einerseits und den gesetzgeberischen Aktivitäten der Regierung andererseits, ist der Spannungsbogen kurz umschrieben, der für das folgende Blatt von Bedeutung ist. Daumiers *Ne vous y frottez pas* | Abb. 8 erschien als 20. Blatt der *L'Association mensuelle*, ausgewiesen als »Dividende für den Monat März 1834«. In der bisherigen Daumier-Literatur wird diese Lithografie einhellig als ein Meisterwerk des Künstlers gewürdigt, und als Erscheinungsdatum wird März 1834 angegeben, womit es zwar mit den ersten Lyoner Unruhen im Februar und mit den verschärften Gesetzen gegen das Demonstrationsrecht in einen Zusammenhang gebracht werden könnte, nicht jedoch mit den dramatischer verlaufenden Aprilaufständen und den darauf einsetzenden Verfolgungen gegen die oppositionelle Presse. Tatsächlich wurden erst am 5. Juni 1834 in *La Caricature* die Zeichnungen 20 und 21 der *L'Association mensuelle* angekündigt, also gemeinsam die Blätter für die Monate März und April, die somit nach der bisherigen Veröffentlichungspraxis gerade verschickt wurden. Auch wenn dieses Datum nicht unbedingt ein Indiz für die Entstehungszeit ist, erscheint ein enger Zusammenhang zwischen den im April verfolgten oppositionellen Politikern und Presseleuten eher denkbar als die Entstehung der Lithografie im März.

67

Monumental in den Bildvordergrund gestellt, erwartet ein kämpferischer Drucker mit geballten Fäusten den Angriff des Bürgerkönigs. Kompositionell umgibt Daumier den Drucker mit dem Schriftzug »Liberté de la Presse«, wobei dieser die Bildmitte vertikal und in der Größe dominierend einnimmt. Eindrucksvoll gelingt Daumier in der monumentalen Gestalt des Druckers eine allgemeingültige Personifizierung der Pressefreiheit. Von links naht der mit dem Schirm drohende Louis-Philippe, von Persil geschoben und von Odillon Barrot am Vorwärtslaufen behindert, während rechts als Reminiszenz an die vier berühmten Ordonanzen gegen die Pressefreiheit von 1830 der letzte Bourbonenkönig Charles X. niedergeschlagen am Boden liegt, dem zwei europäische Monarchen zu Hilfe eilen. Mit dieser Darstellung der Pressefreiheit, personifiziert und typisiert durch einen männlichen Arbeiter, antizipiert Daumier die Positionen der späteren gesellschaftlichen Auseinandersetzungen. Die optimistische und kämpferische Gestaltung ist umso erstaunlicher, als sich das Juste-Milieu mit der blutigen Niederschlagung der Aprilunruhen endgültig als Herrschaftsform der Julimonarchie verankert hatte, wie der glänzende Sieg der konservativen Parteien bei den Juliwahlen 1834 zeigte.

Die allgemeine politische Entwicklung in den ersten Jahren der Julimonarchie zeigt, dass die republikanische Bewegung nicht über die Persönlichkeiten verfügte, die ihre unterschiedlichen Kräfte hätten einen und zu einer dauerhaften politischen Macht hätten formen können. Dieses Manko wurde besonders deutlich bei den Trauerfeiern für die volkstümlichen Generäle Lemarque und Lafayette, deren Tod die republikanische Bewegung als einen großen Verlust empfand, da diese beiden betagten, ranghohen Militärs immer wieder die Einlösung der Ziele gefordert hatten, mit denen die Julimonarchie angetreten war. Nachdem 1832 bei der Trauerfeier für General Lemarque das brutale Vorgehen der Nationalgarde

Abb. 9
 Honoré Daumier,
 Enfoncé Lafayette! ... Attrape,
 mon vieux,
 L'Association mensuelle,
 22. Blatt, Juli 1834

Abb. 10
 Honoré Daumier,
 Rue Transnonain, le 15 avril
 1834,
 L'Association mensuelle,
 24. Blatt, Oktober 1834



68 gegen die trauernde Bevölkerung mit dazu beigetragen hatte, den Juniaufstand mit den zahlreichen Barrikadenkämpfen auszulösen, ordnete die Regierung 1834 bei dem Tode Lafayettes ein Staatsbegräbnis an, um einer erneuten republikanischen Demonstration vorzubeugen. Diese Geste konnte die zweideutige Haltung des Hofes nicht verdecken, da die Beziehung zwischen dem Königshaus und Lafayette seit dessen Ablösung als Kommandant der Nationalgarde äußerst gespannt gewesen waren. Während die Republikaner über den Tod eines ihrer geistigen Führer betroffen waren, wurde bei Louis-Philippe eher eine Zufriedenheit über die Schwächung der Opposition angenommen, die er aber in der Öffentlichkeit hinter geheuchelter Trauer verbarg.

Mitte Juli 1834 erschien als 22. Blatt der *L'Association mensuelle* Daumiers künstlerisch höchst eindrucksvolle Lithografie *Enfoncé Lafayette! ... Attrape, mon vieux!* | Abb. 9. Monumental aufgerichtet steht Louis-Philippe mit eingeknickten Beinen abseits des Leichenkonvois und verbirgt seine Trauer hinter den – im Gebetsgestus – zusammengefalteten Händen, während sein Gesicht die kaum verdeckte Freude über das Hinscheiden des Republikaners ausdrückt. In einem liederlichen Trauerfrack und einem schlaff über der Krempe des Zylinders hängendem Trauerflor stellt Daumier den Bürgerkönig in eine Dreiecksform, die an ihren äußeren Seiten vom Trauerzug und der Silhouette von Paris begrenzt wird. In bisher ungekannter Meisterschaft formt er in der Gestalt Louis-Philippes über Gestus und herausgearbeiteten Körperstrukturen eine kongeniale Übersetzung dessen, was allgemein unter Heucheln begriffen wird. Die in Schwarzabstufungen herausgebildete Figur kontrastiert mit den Schwarzweißabstufungen der links liegenden Grabplatte und dem tiefdunklen Kreuz mit hellem Immortellenkranz. Der künstlerischen Differenzierung entspricht die kompositionelle; in einem ersten Ansatz formuliert sich Daumiers Fähigkeit, die dargestellten Personen in eine Landschaftsumgebung hineinzusetzen, wobei sich aus der Spannung beider zueinander die inhaltlichen Probleme konkretisieren.

Mit dem 24. und letzten Blatt der *L'Association mensuelle – Rue Transnonain, le 15 avril 1834* | Abb. 10 – nimmt Daumier noch einmal Bezug auf die dramatischen Ereignisse der Aprilaufstände im Jahre 1834, in deren Verlauf Nationalgardisten in ein Haus eingedrungen waren und mehrere Bewohner getötet hatten. Noch heute kann man sich der Eindringlichkeit dieser Darstellung kaum entziehen, zeigt sie doch die Schutzlosigkeit der gemeichelten Personen. Daumier wählt einen suggestiven Einblick in das Zimmer mit dem monumental wirkenden Bett im Hintergrund, von dem der getötete Mann im Nachthemd heruntergerutscht ist und mit seinem Körper das tot in einer Blutlache liegende Baby bedeckt, von dem nur noch der blutende Kopf herausragt. Im Hintergrund liegt die ermordete Frau, während im rechten Vordergrund von der Brust aufwärts die Leiche eines alten Mannes sichtbar wird.

Diese Lithografie zählt unbestritten zu den Meisterwerken Daumiers, die Dramatik der dargestellten Szene verdichtet in der Lichtführung die Grausamkeit des Ereignisses und hat Charles Baudelaire später zu folgender Formulierung veranlasst:

»A propos du lamentable massacre de la rue Transnonain, Daumier se montra vraiment grand artiste; le dessin est devenue assez rare, car il fut saisi et détruit. Ce n'est pas précisément de la caricature, c'est de l'histoire, de la terrible et triviale réalité.« | 4

Die Auswahl einiger Blätter aus der *L'Association mensuelle* zeigt, wie die künstlerische Reaktion auf tagespolitische Ereignisse in Kompositionen einmündete, die zu einer erstaunlichen Charakterisierung der Julimonarchie geführt haben. Während der kleinteilig angelegte Zeichenstil Grandvilles in seiner narrativen Form und der additiv angelegten Personenführung bei der Aufschlüsselung und Interpretation der Darstellungen detaillierte Kenntnisse des historischen Verlaufs der Julimonarchie einforderte, gelang Daumier vor allem über die Monumentalisierung der Figur eine großartige Verdichtung historischer Situationen, die in der Komplexität der Komposition über das unmittelbare Ereignis hinausweisen.

69

Während im Mai 1835 die Prozesse gegen die Anführer des republikanischen Aufstandes vom April 1834 begannen, bot dann im Juli 1835 das Attentat Fieschis mit der sogenannten Höllenmaschine auf Louis-Philippe anlässlich einer Parade zu Ehren der »Trois Glorieuses« die ideale Gelegenheit, eine Reihe repressiver Gesetze in großer Eile ins Parlament einzubringen. So wurde unter anderem die staatliche Zensur wieder eingeführt, und mit der Verabschiedung der so genannten »Septembargesetze« mussten 30 liberale und republikanische Zeitungen ihr Erscheinen einstellen, darunter auch Philipons Wochenblatt *La Caricature*. Der Einschnitt war gravierend, die Zensoren verhinderten eine kritische Kommentierung von Politik und König. Die Künstler um *La Caricature* und *Le Charivari* beugten sich dem Zwang der Gesetzgebung und orientierten sich neu. Vor allem Daumier wandte sich nun den Gesellschaftskarikaturen zu, die zum Teil über Jahre hinweg in Serien erschienen und ein neues Kapitel innerhalb seines umfangreichen Werks aufschlugen.

Anm. 1 Heinrich Heine: *Werke in fünf Bänden*.
Berlin-Weimar 13:1974, Bd. IV, S. 30 f.

Anm. 2 *La Caricature*, 26. Juli 1832.

Anm. 3 *La Caricature*, 11. Juli 1833: »Cette religion emprunta ses principes, ses dogmes et ses pratiques à toutes les églises, à tous les systèmes, à toutes les doctrines, elle prit partout et à tout le monde. A la restauration, elle prit les mystères de la police, du cabinet noir et des fonds secrets; à la république, ses trois couleurs, à la constitutionnalité, la corruption, la vénalité et l'impudeur; à l'Empire, l'obéissance passive; au droit divin, l'hérédité et l'inégalité devant la loi.«

Anm. 4 Zit. nach *Daumier 1808-1879*. Ausst.-Kat.
Galeries Nationales du Grand Palais, Paris.
Paris 1999, S. 178.

Das Badische Landesmuseum Karlsruhe hat 1995 drei Scheiben eines vierteiligen Glasmalerei-Zyklus kaufen können, der, auf den ersten Blick vielleicht eher unscheinbar, eine wichtige und wenig bekannte Facette in der Kunst um 1900 in Karlsruhe repräsentiert. Der Zyklus stellt die vier Jahreszeiten vor, von denen die Darstellung des *Frühling* nach der Zerstreuung der Scheiben in der Nachkommenschaft des Erstbesitzers vorläufig noch in Privatbesitz verblieben ist. |¹

Es handelt sich um Werke des zu seiner Zeit bekanntesten Glasmalers in Karlsruhe, Hans Drinneberg, der seit den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts bis nach dem 1. Weltkrieg als vielfach beschäftigter, aber auch als Sammler, künstlerischer ›Repräsentant und Persönlichkeit eine führende Rolle im Kunstleben der Stadt einnahm. |² Die erworbenen drei Scheiben sind die ersten, die das Badische Landesmuseum – erstaunlicherweise – von ihm besitzt. Alle vier Scheiben sind hochrechteckig, mit leicht gerundeten Ecken, in eine schildförmige Rahmung aus mehrfarbigen, opalisierenden (teilweise durch modernes Riffelglas ersetzten) Gläsern eingefasst, die eine bekannte Kartuschenform in der Jugendstilarchitektur etwa bei Peter Behrens oder Hector Guimard darstellt.

Zwei der Scheiben sind aus verschiedenen, ebenfalls meist Opaleszentgläsern zusammengesetzt, zwei weitere sind monolithisch, d.h. bestehen nur aus einer, und zwar bemalten, Scheibe. Die ursprüngliche Reihenfolge der Scheiben war, vom Innern des Raumes her, in dessen Fenstern sie sich ursprünglich befanden, folgende, in zwei Zweiergruppen: Winter/Frühling – Herbsttag/Sommerabend. |³

Der *Winter* | Abb. 1 stellt eine Schneelandschaft dar, eine Art Talgrund mit kleinen Hügelzügen und Senken, rechts ein ländliches Gelände mit tief heruntergezogenem, verschneitem Dach, dahinter Baumgruppen und wohl ein weiteres Gehöft. Der Himmel – mit Raffinement verwendetes Opalglas – wirkt schwer schneeverhangen. Betont durch die Bleiruteneinfassungen, ist die Landschaft kräftig und großförmig durch Diagonale und Horizontale gegliedert. Gleiches gilt für die Darstellung des *Frühling* | Abb. 2 – diejenige Scheibe, die das Badische Landesmuseum noch nicht erwerben konnte. Hier findet sich eine ganz ähnliche Landschaft mit einer Talsenke, in der ein Bachlauf zu erkennen ist. Steiler ist der Ausschnitt mit einem Felshang zur Linken und bewaldeten Höhen rechts, energischer die Gliederung durch gegenläufig sich begegnende Diagonale. Die vom Braun zum frühlingshaften Grün sich wandelnde Landschaft wird von einem blauen Wolkenhimmel überfangen.

In der Reihenfolge schließt sich der *Herbsttag* | Abb. 3 an, eine zunächst ganz anders wirkende, figürlich aus einer mit Malerei versehenen Fläche gestalteten Scheibe. Nahgrundig und eng angeschnitten ist links eine junge Frau in altertümlicher, mittelalterlich anmutender Schleiertracht dargestellt, dahinter eine Häuserlandschaft: düstere grauweiße Bauten mit verwitterten Dächern, verwinkelte Häuser teils mit Fachwerk, bekronend darüber eine gotisch wirkende Kirche, offenbar einschiffig, ein kompakter Bau mit ebenso gedrungenem niedrigem Turmaufsatz. Die jahreszeitliche Stimmung reflektiert das trübe Grau des Himmels.

Die vierte Scheibe schließlich, als *Sommerabend* | Abb. 4 bezeichnet, zeigt ein stadtbildlich verwandtes architektonisches Ensemble. Auf einer Anhöhe rechts oberhalb eines Flusses mit baumbestandener Böschung gruppiert sich eine vielfältig getreppte Gebäudegruppe aus Häusern mit grau verwitterten Fassaden und

Abb. 1
Hans Drinneberg, Winter,
Badisches Landesmuseum,
Karlsruhe



Abb. 2
Hans Drinneberg, Frühling,
Privatbesitz



72 braun verlebten Ziegeldächern. Ein Dachreiter scheint ein Gebäude darunter als eine Art Kloster oder Stift zu kennzeichnen. Es ist Dämmerung, Zwielficht, noch nicht Abend, eine dieser späten und langen Dämmerungen an einem warmen Hochsommerabend. Umso rätselhafter wirkt das künstliche Licht, das in vielen Fenstern erscheint, besonders den zweien im rechten vorderen, eingeschossigen Gebäude: mysteriös, wie wenn ein Geheimnis hinter den Fenstern ruht oder sich ein Rätsel vollzieht.

Wer ist nun der Künstler dieser Bilder und für welchen Zweck waren sie gedacht? Schöpfer der Glasmalereien ist die Glasmalereianstalt von Hans Drinneberg in Karlsruhe. Drinneberg und sein Betrieb waren zu seiner Zeit einer der wichtigsten Glasmalereibetriebe im Lande. Geboren 1852 in Offenbach am Main, siedelte seine Familie acht Jahre später nach Offenburg in Baden um. Später interessierte sich der Junge, angeregt durch die ländliche Hinterglasmalereitradition im Schwarzwald, für die Glasmalerei und ging bei dem Münchener H. Günthel in die Lehre und schließlich in die neugegründete Hofglasmalereianstalt Zettler. Später wurde er noch fünf Jahre in leitender Rolle im Glasmalereibetrieb Geck und Vittali in seiner Heimatstadt Offenburg | Abb. 5 tätig, bevor er sich 1877 in der Residenzstadt Karlsruhe selbständig machte. In den folgenden Jahren errang sein *Atelier für Glasmalerei* auf Ausstellungen zahlreiche Preise, darunter auf Weltausstellungen in Chicago, San Francisco, Turin, 1904 in St. Louis; es erhielt zahlreiche Aufträge und pries seine Arbeiten an »für Kirchen und Profanbauten in allen vorkommenden Stylarten, unter Berücksichtigung technisch-stylistischer Behandlung der verschiedensten Epochen derselben. Ausführung nach eigenen oder gegebenen Entwürfen.«

Ein typisch anspruchsvolles Beispiel für die Mehrzahl seiner Produktionen in der Erstphase ist das 1890 geschaffene Glasfenster im Münster zu Radolfzell, gestiftet für die Hausherrnkapelle (d.i. die Lokalheiligen Maternus, Silesius und



Abb. 3
Hans Drinneberg, Herbsttag,
Badisches Landesmuseum,
Karlsruhe

Abb. 4
Hans Drinneberg, Sommer-
abend, Badisches Landes-
museum, Karlsruhe

Zeno) und heute im Nordseitenschiff eingebaut. | ⁴ Im Stil der spätesten Gotik mit nazarenischen Einschlägen zeigt es oben die drei »Hausheiligen« und unten | Abb. 6 den knienden Kirchengründer, den alamannischen Bischof Ratold von Verona (gest. 847). Für das Jahr 1901 heißt es jedoch, Drinneberg sei in einer Ausstellung »mit zwei im modernen Genre gehaltenen Landschaften« vertreten. Man darf wohl vermuten, dass sie den beiden hier vorgestellten Landschaftsscheiben *Winter* und *Frühling* ähnelten (oder es sogar diese sind). Denn die Entstehungsumstände lassen vermuten, dass unsere Glasfenster bereits damals entstanden sind – das besagt jedenfalls heute die Familientradition der Nachkommen des Künstlers (freilich ohne Beweis).

73

Die Fenster entstanden für das Wohnhaus des Bruders, Fabrikant Georg Drinneberg, in der Wilhelmstraße in Offenburg | Abb. 7. Für das damals 1885 gerade erbaute Haus hatte Hans Drinnebergs Atelier schon 1886 Glasmalereien geliefert, die aber nicht mit unseren identisch sein können. Sie waren damals für das Treppenhaus bestimmt, während unsere vier auf einer Fotografie des Hauses in den – wohl salonartigen – Räumen im Erdgeschoss des 1989 völlig umgebauten Hauses (damals sind wohl auch erst die Fenster entfernt worden) zu sehen sind.

Hans Drinneberg erlebte das Alter in hohen Ehren. Von Heinrich Eehalt wurde 1909 eine Porträtmedaille in Bronze (Bremen) und Eisen (Badisches Landesmuseum, | Abb. 8) auf ihn gefertigt. | ⁵ Er schuf noch Werke in Zusammenarbeit mit Max Laeuger (Lutherkirche Karlsruhe, zerstört) und Hans Thoma (Kunsthalle, 1909), legte sich eine große Gemäldesammlung meist lokaler Zeitgenossen an, die er 1924 der Stadt Karlsruhe gegen Leibrente überließ (1942 bis auf 18 heute in der Städtischen Galerie erhaltene im Palais Bürklin zerstört) und starb 1931 im 81. Lebensjahr.

Was könnten nun die Darstellungen unserer Glasfenster bedeuten und wo sind ihre kunstgeschichtlichen bzw. geistesgeschichtlichen Zusammenhänge zu sehen?

Abb. 5
Familienfoto Drinneberg, 1874,
Sohn Hans oben Mitte,
Privatbesitz



Abb. 6
Hl. Rathold, 1890, Glas-
malerei, Radolfzell, Münster



74 Die zwei Stadtbilddarstellungen können in Verbindung gebracht werden mit einem Ende des 19. Jahrhunderts recht bekannten, vom Französischen auch ins Deutsche übersetzten Text *Bruges-la-morte* (Das tote Brügge) von Georges Rodenbach, einem bedeutenden Schriftsteller der Fin de siècle- und Décadence-Literatur. | ⁶ Sein Geschehensort ist die nach ihrer mittelalterlichen Blüte in Dämmer Schlaf, Verfall und Agonie gefallene Stadt Brügge mit ihren – bis heute existenten – Begingemeinschaften, Beginenhöfen, schwarzen Kanälen, altersgrauen Häusern, mittelalterlichen Kirchen. Ein Schauplatz von pittoresker, geradezu perverser Faszination und Schönheit, »eine verführerisch todverbundene Stadt«, wie dies Thomas Mann über Venedig, damals auch Inbegriff einer »toten Stadt«, gesagt hat. So bietet sich auch das Stadtbild von Brügge dar, in alten Fotografien um 1900 oder auch in der heutigen Erscheinung.

Georges Rodenbach | Abb. 9 war einer der wichtigsten Repräsentanten der Literatur der Décadence und des literarischen Symbolismus; Flame, 1855 in Tournai geboren, seit 1888 in Paris ansässig, eine melancholische Erscheinung mit der Eleganz eines Dandy, enger Freund von Mallarmé, zu Lebzeiten aber schriftstellerisch weitaus erfolgreicher, mit 43 Jahren an der Schwindsucht gestorben. Immer wieder beschwor er Brügge, die Tristesse und Melancholie der im Spätmittelalter stehengebliebenen Stadt, Inbegriff der Schwermut und jeglicher Vergänglichkeit, und schrieb: »Jede Stadt ist ein Seelenzustand.« | ⁷

Hans Hinterhäuser hat in seinem 1970 geschriebenen, unübertroffenen Aufsatz *Tote Städte in der Literatur des Fin de siècle* (zu denen – natürlich! – Venedig gehört, aber auch Toledo, Versailles als Stadt, das fiktionale »Perle« des Romans *Die andere Seite* von Alfred Kubin und eben besonders auch Brügge) Georges Rodenbachs Roman ernst genommen und analysiert. Er diente übrigens Rodenbach selbst zu einer Dramenfassung und diese wiederum zu der ungleich berühmteren Oper *Die tote Stadt* von Erich Korngold. | ⁸



Abb. 7
Wohnhaus Drinneberg, Offen-
burg, Wilhelmstraße
(Aufnahme von 1913), Privat-
besitz

Abb. 8
Heinrich Ehehalt, Porträt-
medaille Hans Drinneberg,
1909, Eisen, Badisches
Landesmuseum, Karlsruhe

Rodenbach beschwört in seinem Text, analog zu dem existenziellen Welt-
schmerz, dem ennui, der Hauptperson Hugo Viane, die existenzielle Melancho-
lie der vergangenen Größe der Stadt Brügge in der überlebten Architektur ihrer
Kirchen, Häuser, Brücken und Grachten, der Beginenhöfe und der Beginen als
Relikte aus der Bewohnerschaft einst vergangener Zeiten:

75

»O Schwermut dieses Graus der Brügger Strassen, wo alle Tage wie
Allerheiligen aussehen! Dieses Grau, wie gemischt aus dem Weiß
der Nonnenhauben und dem Schwarz der Priesterröcke, die hier unun-
terbrochen vorbeistreifen [...]« |⁹

Im Drama wird daraus eine so beschriebene Kulisse:

»Ein Kai in Brügge. – Es ist zehn Uhr abends. Einsamkeit. Tiefes
Schweigen. – Zu beiden Seiten, parallel mit der Rampe, ein Flussarm.
In der Mitte eine Brücke, die auf das andere Ufer des Kais führt,
auf welchem sich kleine Häuser hinziehen. – Häuser, mit Giebeln,
wovon eines im ersten Stock beleuchtete Fenster zeigt... Bedeckter
Himmel: abwechselnd Mondschein und Nebel.« |¹⁰

Das stimmt nicht völlig mit dem Glasbild überein; aber das wollte ja gewiss auch
kein Bühnenbildentwurf sein. Aber die Stimmung trifft doch auf das Genaueste.
Besonders fällt das auch bei Rodenbach so hervorgehobene Motiv der erleuchte-
ten Fenster auf. Keine zufällige Korrespondenz, denn dieses Motiv besitzt übri-
gens im belgischen Symbolismus und Surrealismus eine geradezu leitmotivische
Funktion.

Abb. 9
Lucien Lévy-Dhurmer,
Georges Rodenbach, 1896,
Pastell, Musée d'Orsay, Paris



Abb. 10
Fernand Khnopff, Titelblatt
zu Georges Rodenbach,
Die tote Stadt, 1892, Tusche
und Bleistift,
Privatsammlung, Brügge



76 Fernand Khnopff (1858-1921), der große belgische Symbolist, hat immer wieder Brügge, inspiriert von seinem Freund Georges Rodenbach, in seinen rätselhaften Bildern dargestellt; er hat auch das Frontispiz zu dessen Roman 1892 geschaffen | Abb. 10 ¹¹. Im Bild *Mit Georges Rodenbach. Eine tote Stadt* (1889, bezeichnet: »3 Jahre davor!«) finden wir die gleiche Bildkomposition einer nahsichtigen Vordergrundfigur mit Brügge-Hintergrund in schmalen Bildformat, | ¹² im berühmten Bild *Eine verlassene Stadt* (1904) die rätselhaften Fenster in der geheimnisvollen Isolation der Bauten auf einem leeren Platz (Memlingplatz in Brügge). | ¹³ Der belgische Symbolist William Degouve de Nuncques (1867-1935) malte 1892 *Das blinde Haus* und 1897 *La nuit à Bruges* mit dem mysteriösen Licht der erleuchteten Fenster; | ¹⁴ und von dort hat es vielfältig wohl auch Eingang gefunden in das Werk des großen belgischen Surrealisten René Magritte (1898-1967): *Das Reich der Lichter* (1953; Tageslicht, kombiniert mit Kunstlicht) | ¹⁵ oder, von der Architektur noch näher, *Das verzauberte Reich*, Teil der 1953 ausgeführten Wandmalereien im Kasino von Knokke, in denen Magritte einen Teil seines surrealen Gegenstandsinventars Revue passieren ließ. | ¹⁶

Nun bleibt noch die Frage nach den künstlerischen Anregungen, die Drinneberg – mit dem Jahr 1901 schon vergleichsweise früh – mit den beiden anderen Scheiben im, wie wir mit seinen Worten sagen dürfen, »modernen Genre« aktiv und, wie sich zeigen wird, auf die neuesten Strömungen der Landschaftsmalerei hin tätig werden ließ. | ¹⁷

Sie sind charakterisiert durch ihre großformatige Vereinfachung der Darstellung und dem genannten Prinzip der verschränkt gegeneinander geführten Schrägen. Das ist aber ein Prinzip der Malerei der Gruppe der avantgardistischen Maler um Paul Gauguin, die 1888-92 in Pont-Aven, Le Pouldu und später in der Gruppe der *Nabis* neue Formen der Ausdruckssteigerung im Bild anstrebten und dabei Fläche und Tiefe zu verknüpfen gesucht haben. Diesem Stil des »Postimpres-

sionismus« gab man auch den Namen cloisonné-Stil: Erweis der Nähe zu den Gestaltungsmerkmalen der Glasmalerei, deren Wirkung man im Leinwandgemälde anstrebte. Denn die Vergitterung mit den Schrägen gegeneinander schafft eine Verflächigung, die stets präsent halten sollte, dass das Bild materiell eine Fläche und kein Illusionskastenraum ist. Die Komposition mit »gegenläufigen Schrägen« ist geradezu ein Charakteristikum der Landschaftsbilder des Gauguinkreises. Sie erschließt die Landschaft in die Tiefe, vergittert sie aber zugleich wieder, sie oszilliert zwischen Fläche und Raum und thematisiert so ein Problem nachillusionistischer Bilddarstellung (s. Maurice Denis: Ein Bild ist eine bemalte Fläche und kein Raum! |¹⁸), das dann vertieft vor allem Cézanne beschäftigen sollte. Beispiele sind: Paul Sérusier, *Häuser mit 3 Teichen*, 1890; Jan Verkade, *Ferme à Le Pouldu*, 1891; weitere im Werk von Jacob Meyer de Haan oder von Charles Filiger. |¹⁹

1906 waren solche Bilder übrigens in Karlsruhe erstmals, und zwar im Kunstverein, in einer umstrittenen Ausstellung modernster französischer Malerei zu sehen, aber Drinneberg muss nun schon früher auf Zeugnisse dieses Stils aufmerksam geworden sein. |²⁰ Schon 1898 in Chicago arbeitete Drinneberg mit Hans Christiansen zusammen, Maler und Kunsthandwerker, der den norddeutschen Jugendstil mitprägte und seit 1899 in der Darmstädter Künstlerkolonie tätig war. |²¹ Christiansen war 1895 in Paris an der Akademie Julian und lernte damals die Malerei der Avantgarde kennen: Gauguin, Bernard, Sérusier, die Malerfreunde Gauguins in Pont-Aven und Le Pouldu, die Nabis.

So schließt sich auch der Kreis zu den zwei nach den Brügge-Motiven Rodenbachs gestalteten Fenstern. Immerhin handelt es sich um einen geschlossenen Zyklus von vier Bildern, den vier Jahreszeiten, die durchaus auch künstlerisch zusammengehen. Denn Symbolismus und Postimpressionismus sind nur zwei verschiedene Seiten derselben Avantgarde in Frankreich um 1890-95, die – man denke an die *Nabis* – eng verbunden und oft miteinander verknüpft sind. Die zwei stilistisch traditionellen Scheiben sind bildthematisch und darstellungsästhetisch in ihrem Symbolismus der Stimmung ein Reflex auf die neueste Avantgarde; die thematisch anspruchloseren Landschaften sind es kompositorisch und stilistisch in der Anlehnung an den Stil des Postimpressionismus. Und beides ist auf jeweils seine eigene Weise erfasst, wenn Hans Thoma über Hans Drinneberg, ganz im Vokabular von Symbolismus und »Stilkunst«, schrieb: Ihm sei es gelungen, »das harte spröde Glas dazu zu zwingen, dass es die weichsten Regungen unserer Seele kündigen muss, [um] die Kunst zum Siege der Seele über die Materie zu führen.« |²²

- Anm. 1 Badisches Landesmuseum Karlsruhe, Inv.-Nr. 2005/573, 2005/574, 2005/575.
- Anm. 2 Thieme-Becker, 9/1913, S. 568. Nachrufe in: *Karlsruher Tagblatt*, 13. und 15.8.1931; *Badische Presse*, 13.8.1931. – Biografische Angaben und Quellen verdanke ich Herrn Horst Fuhrmann, Böblingen, den Stadtarchiven in Karlsruhe und Offenburg.
- Anm. 3 Zeichnung nach Familienüberlieferung von H. Fuhrmann vom 12.12.2004.
- Anm. 4 Christof Stadler: *Radolfzell. Münster Unserer Lieben Frau*. Passau 1998, S. 33.
- Anm. 5 Wassiliki Kanellakopoulou-Drossopoulou: *Der badische Bildhauer, Medailleur und Graphiker Heinrich Ehehalt (1879-1938) und sein Beitrag zur Erneuerung der deutschen Medaillenkunst*. Monographie mit Werkverzeichnis. Diss. Karlsruhe 1999, S. 151 f., Nr. 84 mit Abb.
- Anm. 6 Georges Rodenbach: *Das tote Brügge*. Nachwort von Günter Metken. Stuttgart 1966.
- Anm. 7 Ebd., S.94
- Anm. 8 Hans Hinterhäuser: *Fin de siècle. Gestalten und Mythen*. München 1977, S. 45 ff.
- Anm. 9 Rodenbach, *Das tote Brügge* (Anm. 6), S. 31.
- Anm. 10 Zit. nach der Ausgabe: Georges Rodenbach: *Die dramatischen Werke*. München 1913, S. 56.
- 78 Anm. 11 *Fernand Khnopff (1858-1921)*. Ausst.-Kat. Königlich-Belgische Kunstmuseen Brüssel, Museum der Moderne, Rupertinum, Salzburg. Ostfildern-Ruit 2004, Kat. Nr. 209.
- Anm. 12 Ebd., Kat. Nr. 164. Weitere Beispiele Kat. Nr. 122, 155.
- Anm. 13 *Peintres de l'imaginaire. Symbolistes et Surréalistes belges*. Ausst.-Kat. Galeries Nationales du Grand Palais Brüssel. Brüssel 1972, Nr. 47. Im September 1902 kam auch der Karlsruher Landschaftsmaler Gustav Schönleber (1851-1917) erstmals nach Brügge und schuf mit dem Gemälde *Das schwarze Wasser von Brügge* (Verbleib unbekannt) ein Gemälde, das in der architektonischen Motivik mit übrigens einem ebenfalls geheimnishaft erleuchteten Fenster eines Hauses an die Empfindungswelt Rodenbachs und Drinnebergs erinnert. Vgl. Renate Miller-Gruber: *Gustav Schönleber 1851-1917*. Monographie und Werkverzeichnis. Karlsruhe 1990, Kat. Nr. 782; Abb. in: *Münchner Jahresausstellung 1903*. Ausst.-Kat. Glaspalast München. München 1903, Taf. 8). – Wenn die mündlich tradierte Datierung der Glasgemälde stimmt, liegt Schönlebers Bild zwar in der Zeitstimmung, aber nach diesen. – Auffällig ist auch der Zusammenhang mit einem Plakat *Die alte Stadt. Ausstellung des Saechsischen Handwerks und Kunstgewerbes* in Dresden 1896 von Otto Fischer (Abb. in: *Jugendstil in Dresden. Aufbruch in die Moderne*. Ausst.-Kat. Staatliche Kunstsammlungen, Kunstgewerbemuseum, Dresden. Dresden 1999, Nr. 1), zweifellos ein Brügge-Motiv. Freundlicher Hinweis von Heidrun Jecht.
- Anm. 14 Ebd., Nr. 2 und Nr. 17; vgl. auch Nr. 7 sowie Léon Spilliaert, *Digue et Kursaal d'Ostende*, 1908 (Nr. 70).
- Anm. 15 Ebd., Nr. 142.
- Anm. 16 Marcel Paquet: *René Magritte. 1898-1967. Der sichtbare Gedanke*. Köln 1993, S. 6 u. S. 32-33. – Das Motiv des unwirklich erleuchteten Fensters lässt sich in der belgischen Malerei weiterverfolgen bis zu Paul Delvaux, wie Anm. 12, z.B. Nr. 101, 102 u. a.; zuletzt sogar in einem Werk jüngerer Kunst von Teun Hocks, *Ohne Titel*, kolorierte Fotografie, 1988. In: *Kunst der Gegenwart*. Kat. Museum für Neue Kunst, ZKM, Karlsruhe. München 1997, S. 118.
- Anm. 17 *Deutsche Glasmalerei-Ausstellung*. Ausst.-Kat. Text von Valentin Merk. Karlsruhe 1901. Hans Drinneberg Glasmalereianstalt Karlsruhe i. Baden.
- Anm. 18 Vgl. Maurice Denis. *Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik. Meisterwerke des Nachimpressionismus aus der Sammlung Maurice Denis*. Ausst.-Kat. Kunsthalle Bremen. Bremen 1971.
- Anm. 19 Vgl. Wladyslawa Jaworska: *Paul Gauguin et l'école de Pont-Aven*. Neuchâtel 1971. – Caroline Boyle-Turner: *Paul Sérusier*. Lausanne 1988, Nr. 49. – *Gauguin und die Schule von Pont-Aven*. Ausst.-Kat. Museum Würth Künzelsau. Sigmaringen 1997, Nr. 110, 130. – *Jan Verkade. Hollandse volgeling van Gauguin*. Zwolle-Amsterdam 1989, Nr. 21.
- Anm. 20 Michael Koch: »Die Wanderausstellung französischer Neoimpressionisten von 1906 und ihre Auswirkung auf das Frühwerk Alexander Kanoldts« In: *175 Jahre Badischer Kunstverein. Bilder im Zirkel*. Hg. v. Jutta Dresch und Wilfried Rößling. Karlsruhe 1993, S. 163 ff.
- Anm. 21 Mündliche Mitteilung von H. Fuhrmann. – Vgl. *Jugendstil*. Best.-Kat. Karlsruhe (Badisches Landesmuseum). Bearb. v. Irmela Franzke. Karlsruhe 1987, S. 356 f.
- Anm. 22 Zit. nach: »Ein Meisterbrief an einen Meister« In: *D'r alt Offeburger*, Nr. 1200 vom 14.5.1922 (Stadtarchiv Offenburg).

Nimmt man den Begriff der Avantgarde wörtlich, der aus dem militärtechnischen Kontext stammt und erstmals in den zwischen 1816 und 1830 veröffentlichten Abhandlungen *Vom Kriege* von Carl von Clausewitz verwendet wurde, dann muss man feststellen, dass es eine radikale künstlerische Avantgarde in Karlsruhe nur bedingt gegeben hat. »Mit einem bloßen Korps der Avantgarde kann man sich schneller bewegen«, heißt es bei Clausewitz, und in diesem auf die Stellung der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft bezogenen Sinne wurde der Begriff am Beginn der avantgardistischen Bewegungen in Europa um 1910 benutzt: Man verstand sich als elitäre »Vorhut« auf dem feindlichen Terrain einer überlebten Gesellschaftsordnung vor den politischen und gesellschaftlichen Umwälzungen des Ersten Weltkrieges. Als Avantgarde bezeichnete man zunächst literar- und kunsthistorisch die künstlerischen Bewegungen, die sich in Form und Inhalt radikal von der bürgerlichen Gesellschaft losgesagt hatten, wie den Futurismus in Italien, den Expressionismus in Deutschland, als radikalste Ausformung den europaweit agierenden Dadaismus und schließlich den Surrealismus in Frankreich. Als intellektuelle Kronzeugen konnten sich die Avantgardisten auf Friedrich Nietzsche ebenso berufen wie auf Georges Sorel und Henri Bergson. | ¹ Filippo Tommaso Marinetti, der Begründer des italienischen Futurismus, der als einer der ersten den Begriff der Avantgarde für sich und die futuristischen Manifestationen in Anspruch genommen hat, konstatierte:

»Mit seinem totalen Programm war der Futurismus eine avantgardistische Stimmung; die Losung aller Erneuerer oder intellektuellen Heckenschützen der Welt; die Liebe zum Neuen; die leidenschaftliche Kunst der Geschwindigkeit; die systematische Denunziation des Antiken, des Alten, des Langsamen, des Gelehrten und des Profes-soralen; eine neue Weise, die Welt zu sehen; [...]« | ²

Die Avantgarden benötigten ein soziales Umfeld, das in den Metropolen angesiedelt war, im Deutschen Reich und in der Weimarer Republik waren Berlin und München die Zentren der neuen Kunstrichtungen. Bis die künstlerischen Revolten in den Residenz- und späteren Landeshauptstädten Wirkung zeigten, war die unversöhnliche Radikalität von den Institutionen der Kunstbewahrung und Vermittlung bereits weitgehend neutralisiert. Dies minderte die Berührungs-ängste jedoch nicht, wie sich auch für Karlsruhe dokumentieren lässt. Sei es die *Ausstellung der Neuen Künstlervereinigung München*, die Klaus Lankheit als »Einbruch der Moderne in Karlsruhe« beschrieben hat, | ³ seien es die Bilder und Manifestationen der Expressionisten oder Futuristen: Die Avantgarden wurden der kunstinteressierten Öffentlichkeit nicht vorenthalten, doch man separierte sie, trennte sie ab von den Vertretern der bildenden Kunst, die der Tradition oder der ästhetischen Konvention verpflichtet waren. Über die von Herwarth Walden, dem Herausgeber der expressionistischen Zeitschrift *Der Sturm*, organisierte Wanderausstellung der futuristischen Maler, die auch im *Badischen Kunstverein* Station machte, berichtete beispielsweise die *Karlsruher Zeitung* im Mai 1913:

»Der badische Kunstverein hat dem Verlage ›Sturm‹ in Berlin für die Zeit ab Samstag den 24. Mai auf 3 Wochen, abgetrennt von den übrigen Ausstellungsräumen, einen Saal zur Ausstellung der viel besprochenen ›Futuristen‹ überlassen.« | 4

Der begleitende Katalog der Wanderausstellung, die auch in Hamburg, München, Frankfurt und Dresden gezeigt wurde, enthielt das »Manifest des Futurismus« von Filippo Tommaso Marinetti, acht Abbildungen und Informationen über die 24 ausgestellten Bilder und ihrer Maler: unter ihnen Umberto Boccioni, Carlo Carrà und Gino Severini. | 5 Ausstellungen avantgardistischer Kunst provozierten Widerspruch und heftigen Protest auch in Karlsruhe, | 6 trotz des Umfeldes der Kunstakademie, an der in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg Künstler wie Rudolf Schlichter (1890-1955) und Karl Hubbuch (1891-1979) studierten. | 7 Doch in der Residenzstadt blieben die Diskurse der Metropolen weitgehend folgenlos; Bestrebungen, von der südwestdeutschen Peripherie aus dem wilhelminischen Berlin mit seiner dominierenden kaiserlichen Repräsentationskultur einen eigenen, originären Kunstanpruch entgegenzusetzen, mussten scheitern. Der Schriftsteller und Publizist Alfred Geiger (1866-1915) beispielsweise gründete 1902 einen Verein für regionale Kunstpflege mit dem erklärten Ziel, in Opposition zur Reichshauptstadt ein süddeutsches Kulturzentrum in Karlsruhe zu etablieren. | 8 Seine Bemühungen fanden jedoch keinen Widerhall. Aus Enttäuschung über das mangelnde Interesse an seiner Initiative schrieb er 1913 den Schlüsselroman *Die versunkene Stadt*. Die Kunstszene und das städtische Umfeld reflektierte er kritisch: In »Dingsdahausen«, so die Chiffre für die Residenzstadt, weht eine »muffige Beamtenstubenluft« und herrscht ein »ruhmrediges Selbstbewußtsein«, ein »Mangel an Temperament«. »Laue Mittelmäßigkeit« und »Selbstgenügsamkeit« verhinderten das Aufkommen eines schöpferischen Geisteslebens, wie Albert Geiger im 1. Kapitel ironisch, aber unversöhnlich konstatierte:

80

»Dingsdahausen nennen wir eine mittlere Residenzstadt im südwestlichen Deutschland, welche noch jüngeren Datums ist, aber doch schon anspruchsvollen Schrittes neben älteren und gewichtigeren Schwesterstädten einherzutreten bemüht ist.

Dingsdahausen soll seine Gründung der Laune eines Duodezfürsten jener Zeit verdanken, der bei der Jagd eingeschlafen war und deshalb beschloß, ein Lustschloß und späterhin eine Stadt an dieser Stelle zu errichten.

Dieser Bericht klingt insofern etwas ungläubhaft, als Duodezfürsten jener Zeit gewöhnlich nicht bei der Jagd, sondern bei Staatsgeschäften einzuschlafen pflegten.

Die Stadt entwickelte sich gemäß dem Willen ihres Gründers zur Form einer in der Mitte auseinandergeschnittenen Geburtstagsstorte, deren Zentrum das Schloß mit einem hohen Turm bildete, von dem aus die Gassen wie die Tranchenstreifen besagten Kuchens sich nach der Peripherie ausbreiteten.

[...]

Die Tortenform der Stadt Dingsdahausen wurde dann immer mehr verlassen. Die Schlagbäume fielen. Und die neue Zeit marschierte mit frohem Mut in die alte Stadt herein. Die neue Zeit mit allem Zubehör: Eisenbahn, Fabriken, vermehrter und nicht immer geschmack-

voller Bautätigkeit, mit einem neuen Gesellschaftsgefüge und veränderten Lebensbedingungen dieser Gesellschaft.

[...]

Das Wort: Residenz mit dem Inbegriff einer selbstgenügsamen oder streberhaften Beamtschaft schien sich dem Tieferblickenden manchmal wie eine Art von Lähmung auf alles Das zu legen, was Industrie, Gewerbe, Stadterweiterung, erhöhter Gemeinsinn im Wetteifer anstrebten. [...]

Betrachten wir nun die Kulturhöhe, welche diese aus älteren und neueren Bestandteilen zusammengewürfelte Stadt in den zwei Jahrhunderten ihres Bestehens erreicht hatte, so müssen wir, um gerecht zu sein, die Bevölkerung ins Auge fassen, welche diese Stadt seit dem ersten Bestehen dieser Siedlung bewohnt hatte. [...]

Infolgedessen war es für Dingsdahausen viel schwieriger, Kultur aus sich selbst heraus zu erzeugen. Die Fürsten dieser Stadt gaben sich zum Teil redliche Mühe, kulturfördernde Elemente heranzuziehen. Allein der wahrhafte Grundstein einer Kultur war nicht vorhanden. Und damit wurde die Kultur auch nicht zu jenem Gebäude, das ältere Städte so machtvoll aus sich emporgetürmt hatten. Die Kultur Dingsdahausens hatte in ihrer älteren Zeit etwas Anerzogenes und Blasses, etwas Markloses, wie es die Schöpferlaunen der ›erleuchteten Despoten‹ da und dort hervorgebracht haben. In ihren neuen Bestandteilen stand sie im sogenannten ›Zeichen des Verkehrs‹. Je nachdem es den Fürsten glückte, tüchtige Männer nach Dingsdahausen zu locken, kamen das Theater, die Kunstschule, die technische Hochschule in Flor. Aber in allem Dem konnte man nichts Beharrendes erblicken.« | 9

81

Die Resistenzfähigkeit und das Beharrungsvermögen von gewachsenen urbanen Strukturen, wie sie in der Beschreibung von Albert Geiger für Karlsruhe reflektiert werden, lassen sich nicht nur auf den realen öffentlichen Umgang mit avantgardistischen Bewegungen und Manifestationen seit der Jahrhundertwende projizieren. Über den historischen Kontext hinaus verlängert sich die dokumentierte Abwehrhaltung bis in die gegenwärtige aktuelle Erinnerungskultur und Gedenkbetriebsamkeit, die sich selbst zu genügen scheint und die inhaltliche Reflexion bisweilen zurücktreten lässt. Als 1988 beispielsweise ein umfangreicher und verdienstvoller Ausstellungskatalog über »Juden in Karlsruhe« erschien, fehlten zwei prominente Gelehrte und Theoretiker: der anarchistische Theoretiker und Politiker Gustav Landauer und der Kunsttheoretiker Carl Einstein, den man heute als den wichtigsten Vermittler des Kubismus in Deutschland begreift. |¹⁰ Beide haben in Karlsruhe ihre Jugend verbracht, waren Gymnasiasten und haben sich später mit verblüffend gleichen Argumentationsstrukturen auf die prägenden Jahre in Karlsruhe bezogen. Dass sie in der Dokumentation über die jüdischen Lebenswelten fehlen, ist nicht den Bearbeitern anzulasten, lässt sich aber als ein Indiz dafür nehmen, dass die Verdrängung und Ausgrenzung opponierender politischer oder ästhetischer Positionen aus dem öffentlichen Bewusstsein nach 1933 auch heute noch teilweise schwer zu revidieren sind.

Abb. 1
Hanns Ludwig Katz,
Gustav Landauer, 1919,
Öl/Leinwand, Privatbesitz



82 VON DER KAISERSTRASSE NACH STADELHEIM

Der als Mitglied der Münchener Räterepublik 1919 in München ermordete Publizist, Theoretiker und anarchistische Politiker Gustav Landauer | Abb. 1 ist bekannt als Verfasser des emphatischen *Aufruf zum Sozialismus*, seinem 1911 erschienenen theoretischen Hauptwerk. | ¹¹ Er wurde 1870 als zweiter Sohn jüdischer Eltern in Karlsruhe geboren. Hermann und Rosa Landauer besaßen seit 1872 in der Langestraße, der heutigen Kaiserstraße 183, ein eigenes Schuhgeschäft. Gustav Landauer erhielt eine klassisch-humanistische Schulausbildung. Zunächst war er Schüler des »Realgymnasiums«, des heutigen »Kant-Gymnasiums«, dann auf dem Großherzoglichen Gymnasium, dem heutigem Bismarckgymnasium, wo er 1888 das Abitur mit dem Prädikat »ziemlich gut« bestand. Eine wichtige Quelle für Landauers Jugendzeit bildet das bisher nur in Auszügen veröffentlichte Schülertagebuch, das er im Alter von 14 Jahren am 23. Mai 1884 begann und bis 1886 fortführte. Am 28. Oktober 1885 notierte sich der Fünfzehnjährige:

»Meine Pläne für die Zukunft haben sich seit einigen Monaten schon wieder geändert: neuere Philologie. Ich glaube aber wirklich dabei bleibe ich, wenigstens so weit es auf mich ankommt. [...] Dann aber bin ich von vorn herein beschränkt dadurch, daß ich überhaupt nur neuere Philologie studieren kann, da mangels der Kenntnis der griechischen Sprache das Studium der klassischen Philologie von vorn herein unmöglich ist. Allerdings habe ich den festen Entschluß, das Griechische privatim für mich zu erlernen, da ich diese Sprache einerseits unbedingt kennen will, andererseits ein Philologe moralisch verpflichtet ist, eine allseitige Bildung sich zu erlangen.« | ¹²

Auf dem Großherzoglichen Gymnasium erwarb er sich die fehlenden Griechischkenntnisse und freundete sich mit Albert Geiger an, dem Verfasser des zitierten Romans *Die versunkene Stadt*, sowie mit dem 1872 in Karlsruhe geborenen frühexpressionistischen Schriftsteller Alfred Mombert (1872-1942), ebenfalls ein Schüler des Großherzoglichen Gymnasiums, der aufgrund seines jüdischen Glaubens 1940 in das Konzentrationslager Gurs in Südfrankreich verschleppt wurde und 1942 an den Folgen der Internierung starb – auch er einer der Vergessenen in Karlsruhe. |¹³

Im Rückblick beschrieb Gustav Landauer in dem Artikel »Vor fünfundzwanzig Jahren« für die von ihm herausgegebene Zeitschrift *Der Sozialist* seine Schulzeit in Karlsruhe:

»[...] alles, was mit der Schule zusammenhing, waren in meinem wachsenden Erleben nur Episoden. Die Schule nahm mir zwar mit den Hausarbeiten täglich sieben bis acht Stunden weg, aber sie bedeutete mir, Ausnahmen abgerechnet, nur eine Abwechslung von nervöser Gespanntheit und Erschlaffung und einen ungeheuerlichen Diebstahl an meiner Zeit, meiner Freiheit, meinen Träumen und meinem auf eigenes Erforschen und Versuchen gerichteten Tatendrang. Da ich auch sonst vereinsamt genug war, kamen mir Buben meine eigentlichen Erlebnisse alle vom Theater, der Musik und vor allem den Büchern. Um diese Zeit herum war es durch die billigen Reclambücher Henrik Ibsens, der einen ungeheuren Eindruck auf mich machte und mich und all die romantische Sehnsucht meines Herzens der gegenwärtigen Wirklichkeit zuwandte.« |¹⁴

Nach dem Abitur studierte Gustav Landauer ein Jahr an den Universitäten Heidelberg und Straßburg Philologie, Philosophie und Kunstgeschichte, 1889 wechselte er an die Universität Berlin. Dort veröffentlichte Landauer 1891 eine frühe Novelle mit dem Titel *Knabenleben*, 1893 gab er seine erste größere literarische Arbeit *Der Todesprediger* heraus, einen parodistischen Bildungsroman, in dem die apokalyptischen Visionen der Hauptfigur schließlich in eine Bejahung des Lebens umschlagen; ein Buch, das Landauers frühe Lektüre Nietzsches deutlich zeigt. Als Schriftsteller ist Gustav Landauer weitgehend unbeachtet geblieben, |¹⁵ auch als Übersetzer, der, teilweise zusammen mit seiner zweiten Frau Hedwig Lachmann, Oskar Wildes *Das Bildnis des Dorian Gray*, Rabindranath Tagores »Bühnenstück« *Das Postamt* und die *Gesänge* Walt Whitmans ins Deutsche übertrug. Hedwig Lachmanns Übersetzung von Oskar Wildes *Salome* bildete die Textgrundlage des Einakters *Salome* von Richard Strauss und ist damit noch heute präsent. |¹⁶

Am 2. Mai 1919 wurde Gustav Landauer im Gefängnis von Soldaten der Regierungstruppen brutal ermordet. Charlotte, seiner Tochter aus der ersten Ehe mit Grete Leuschner, gelang es, dass der Leichnam des Gelehrten und Politikers freigegeben wurde, ebenso der beschlagnahmte schriftliche Nachlass. Die Verfolgung der Familie hatte damit jedoch kein Ende. Gustav Landauers 1906 geborene Tochter Brigitte musste 1939 in die Vereinigten Staaten emigrieren. Einer ihrer Söhne, also ein Enkel Gustav Landauers, ist Mike Nichols, ein erfolgreicher Theater- und Filmregisseur, dessen Filme *Wer hat Angst vor Virginia Woolf?*, *Die Reifeprüfung* oder *Silkwood* zu den Klassikern der Filmgeschichte zählen.

Abb. 2
Max Oppenheimer (Mopp),
Carl Einstein



84 »ALSO NUN BIN ICH DURCH HITLER ZU VOELLIGER HEIMATLOSIGKEIT
UND FREMDHEIT VERURTEILT« | 17

Fünfzehn Jahre, von 1888 bis 1903, hat der in Neuwied geborene Kunsttheoretiker und Verfasser des 1912 erschienenen Prosatextes *Bebuquin oder Die Dilettanten des Wunders*, eines der wichtigsten Schlüsseltexte der literarischen Avantgarde, in Karlsruhe gelebt. Sein Vater Daniel Einstein, der in der Dokumentation der jüdischen Lebenswelten in Karlsruhe ebenso unberücksichtigt blieb, übernahm im Juli 1888 die Position des Direktors am neu gegründeten Landesstift für den jüdischen Religionslehrenachwuchs, das sich zusammen mit der Wohnung der Familie in der Stephaniestraße 9 befand. Seine Schulzeit – auch er war ein Schüler des heutigen Bismarckgymnasiums – endete wenig rühmlich. Noch während des schriftlichen Abiturs verließ Einstein das Gymnasium. Ein etwas gewunder Bericht des Direktors über eine Sitzung des Abitur-Prüfungsausschusses gibt Auskünfte über den Grund: ein Bordellbesuch im benachbarten Straßburg:

»In U Ib gehört zu denen, die ungenügende Arbeiten geliefert haben, Einstein, dessen lateinischer Stil ebenfalls nicht hinreicht. Da aber dieser Schüler, der sich mit dem verschwundenen Ahrensmeyer kurz vor der schriftlichen Prüfung nach Straßburg begeben, dort liederliche Häuser besucht und es versäumt hatte, von der Entfernung Anzeige zu machen, nachdem er sich hier in der Nacht vom 3./4. Juli betrunken und dadurch ein Schulversäumnis herbeigeführt hatte, ohnehin der allgemeinen Konferenz zur Entscheidung darüber vorgeführt werden muß, ob er Schüler der Anstalt bleiben kann, so wird er aller Wahrscheinlichkeit nach an der mündlichen Prüfung nicht teilnehmen.« | 18

Nach einer abgebrochenen Lehre im Karlsruher jüdischen Bankhaus Veit L. Homburger in der Karlstraße – der Lehrling soll aus Versehen einen Scheck in den Papierkorb geworfen haben – ging Carl Einstein | Abb. 2 1903 nach Berlin, wo er als Literat, Kritiker und wichtiger Vermittler des Kubismus zu einem der wesentlichen Kunsttheoretiker der Avantgarde avancierte. |¹⁹ Die Stadt Karlsruhe war für Einstein noch in seinen späten Jahren ein Synonym für die teilweise heftige Auseinandersetzung mit dem Vater, dessen früher Tod bis in die Exilzeit unbewältigt blieb, wie den autobiographischen Aufzeichnungen aus dem Nachlass zu entnehmen ist. Diese Notizen mit dem Titel *Beb II* schließen an den avantgardistischen Prosatext *Bebuquin* an. *Beb II* war Einsteins Spiegelbild und die Projektion seiner Nöte: er artikulierte den Zweifel an Gott, seine Rebellion gegen den Vater, die Aversion gegen alles Bürgerliche, so wie Carl Einstein es in seiner Karlsruher Jugend erfahren hatte. Eines dieser Fragmente aus *Beb II* trägt den Titel »Religionsstunde«:

»Beb weigert sich zu glauben und Gott anzuerkennen – der Religionslehrer beschwert sich, aber man kann nichts machen. Die Eltern wollen ihn überzeugen – »Ihr glaubt ja selber nicht« – man soll nur gehorchen – auch wenn man nicht glaubt –

[...] er fühlt sich wie ein Zauberer – der ruft, beschwört – alles ersinnen kann. Aber gerade die Schule zeigt ihm das widerlich langweilige alles Denkens, eine Stabilität, die die Kinder sehr quält...

In den Amtsstuben stanken sitzende u glaubten Ordnung zu schaffen, in den Schulen greinten Wissensmaschinen u filterten, in den Kirchen flirteten und feilschten Pfarrer um Glauben und Pfennige – aber die Menschen lagen in den Häusern zwischen billigen Nipsachen, latschten auf den Straßen und kamen zu keiner Freude, ausser wenn Bier und Most in ihnen pflurzte und rülpste...

85

erhaengter vater am torbogen – dies gibt den Rest – er flieht nach Berlin »Überall schlägt mich der Tod ins Gesicht.« |²⁰

In dem zwischen 1906 und 1909 geschriebenen und André Gide gewidmeten *Bebuquin* konstruiert Einstein neue Mythen, in denen die Entgegensetzungen von Rationalität und Phantasie, Realität und Fiktion, Traum und Bewusstsein, Vernunft und Irrationalität aufgehoben zu sein scheinen. Der *Bebuquin* ist ein literarisches Programm, ein ästhetischer Diskurs über die Möglichkeiten und Unmöglichkeiten der Kunst unter sich ständig verändernden gesellschaftlichen Bedingungen und der damit einhergehenden technischen Umgestaltung der modernen Lebenswelt. Parallel zum *Bebuquin* veröffentlichte Einstein Kritiken und Essays über den zeitgenössischen Roman, die zeigen, dass er ähnlich wie Alfred Döblin eine Erneuerung der Romanform und ein neues Erzählen propagierte, dass der technisierten Lebenswelt adäquat sein sollte. Eine seiner Forderungen an ein »Epos der Zukunft«, es habe die »Bewegung darzustellen«, erinnert zwar an die Ausführungen der italienischen Futuristen und auch Alfred Döblins, doch Einsteins Konsequenz ist keine Darstellung der Bewegung der Materie und des modernen Dynamismus, sondern einzig der Bewegung der subjektiven Affekte und Empfindungen:

»Es gilt, im Roman Bewegung darzustellen – eine Aufgabe, der das deskriptive gänzlich fern liegt. [...] Wertvoll im Roman ist – was Bewegung hervorbringt. [...]

Das Absurde zur Tatsache machen! Kunst ist eine Technik, tatsächliche Bestände und Affekte zu erzeugen.« | ²¹

Das Sehen, das heißt die Wahrnehmung neu zu organisieren, gehört zu den wesentlichen Intentionen von Einsteins Ästhetik: Die Kunst wird ihm zu einer »wirkenden Kraft«, wie er 1914 in seinem Essay *Totalität* ausführt:

»Die Kunst verwandelt das Gesamtsehen, der Künstler bestimmt die allgemeinen Gesichtsvorstellungen. Somit die Aufgabe, jene zu organisieren. Damit die Aufgabe, jene zu organisieren. Damit die Augen der Allgemeinheit sich ordnen, sind Gesetze des Sehens nötig, die das Material des physiologischen Sehens werten, um ihnen einen menschlichen Sinn zu verleihen. Unsere räumlichen Vorstellungen werden uns bedeutend, da wir durch die Kunst imstande sind sie zu bilden und zu verändern. Kunst wird wirkende Kraft, wie weit sie vermag, das Sehen gesetzmäßig zu ordnen.« | ²²

Dieses ästhetische Programm hat Carl Einstein in seinen bekanntesten kunsttheoretischen Schriften ausformuliert: Wesentliche Stationen bilden die Darstellung der *Negerplastik*, erschienen 1915, der *Afrikanischen Plastik* von 1921 sowie 1926 *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* im Rahmen der *Propyläen-Kunstgeschichte*. Als Beitrag zu einer Festschrift zum fünfzigsten Geburtstag des Verlegers Gustav Kiepenheuer verfasste Carl Einstein 1930 eine *Kleine Autobiographie*. Über die erfahrene Enge seiner Jugend in Karlsruhe, die inneren Gegenwelten und intellektuellen Fluchtorte, berichtete er:

86

»Auf der Schule machte mir die übliche Ignoranz der Lehrer einen häßlichen und dauernden Eindruck. Unwahrscheinlich deformierte Bürger dösten und quälten zwischen Stammtischen und Grammatik. Humanistische Monstres...

Das entscheidende Erlebnis war natürlich Karl May, und der Tod Winnetous war mir erheblich wichtiger als der des Achills und ist es mir geblieben. Ich flog aus dem Abitur und kam in ein Landgymnasium. Sonntags betrank ich mich im Karzer und las Detektivromane, Wedekind oder Rimbaud.« | ²³

1928 siedelte Carl Einstein nach Paris über, aus dem freiwilligen wurde nach 1933 ein erzwungenes Exil. Bei Kriegsausbruch 1939 erahnte Carl Einstein sein Schicksal. Sein Weggefährte Daniel-Henry Kahnweiler, auch er soll in Karlsruhe gelebt und ein Volontariat bei einer Bank absolviert haben, | ²⁴ hat folgende Sätze Einsteins überliefert:

»Ich weiß, was passieren wird. Man wird mich internieren, und französische Gendarmen werden uns bewachen. Eines schönen Tages werden es SS-Leute sein. Aber das will ich nicht. Je me foutrai à l'eau. Ich werde mich ins Wasser werfen.« | ²⁵

Im Juli 1940 wählte Carl Einstein, wie Walter Benjamin und viele andere Exilanten, auf der Flucht vor den Nationalsozialisten bei Pau in Südfrankreich den Freitod. Der Ausweg über die spanische Grenze blieb ihm als Spanienkämpfer versperrt. Gottfried Benn war einer der wenigen, die in den fünfziger Jahren ver-



suchten, den Schriftsteller Carl Einstein in der literarischen Öffentlichkeit wieder bekannt zu machen. In die von ihm eingeleitete Anthologie *Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts* nahm er Einsteins Gedicht *Tödlicher Baum* (1917) auf – eine vereinzelte, aber bedeutsame Würdigung des Avantgardisten. |²⁶ Gottfried Benn erinnerte sich bereits 1951 in einem Brief an den gemeinsamen Freund Ewald Wasmuth an Carl Einstein und berichtete nach Tübingen:

87

»An Einstein denke ich oft und lese in seinen Büchern, der hatte was los, der war weit an der Spitze. Überhaupt die Jahre von 1912-1933 waren ja wohl die großen Geniejahre, die letzten, die Deutschland hatte.« |²⁷

»ICH WÜSSTE KEINE PROSA, DIE HEUTE JOYCE WEITERFÜHRT« |²⁸

»wenn du hinabschaust ins schweigen
siehst du keine freunde
wenn du deinen Blick in den raum erhebst
hörst du kein echo« |²⁹

Rainer Maria Gerhardt | Abb. 3 wurde am 9. Februar 1927 in Karlsruhe geboren, besuchte dort die Volksschule und absolvierte ab 1941 eine Lehre bei der Karlsruher Lebensversicherung. Bei dem ersten großen Bombenangriff am 3. September 1942, dem wichtige Bauten in der von Friedrich Weinbrenner geprägten Innenstadt und Produktionsstätten im Rheinhafen zum Opfer fielen, brannte das Wohnhaus der Familie Gerhardt in der Stephaniestraße, in der auch Carl Einstein gelebt hatte, aus. Der junge Lehrling ging nach Wien zu einem Onkel, der sich als Schüler Arnold Schönbergs einen Namen gemacht hatte, wurde als Siebzehnjähriger in die

Wehrmacht eingezogen, desertierte jedoch nach Jugoslawien. 1947 ging er nach Freiburg, schrieb sich als Gasthörer im Fach Philosophie an der Universität ein und gründete mit Claus Bremer, Renate Zacharias und anderen die »Gruppe der Fragmente«, zu der später auch Hans Magnus Enzensberger stieß. | ³⁰ Zwischen 1949 und 1950 gab Gerhardt eine hektographierte Zeitschrift heraus, von der insgesamt sechs Hefte unter dem Titel *fragmente, blaetter fuer freunde* erschienen sind. 1951 und 1952 folgten zwei Hefte der *fragmente. internationale revue für moderne dichtung*, deren erste Nummer in einer Auflage von 5.000 Exemplaren gedruckt wurde. | ³¹ Als einer der ersten in Deutschland hat Gerhardt nach Kriegsende die moderne nordamerikanische Literatur von Ezra Pound, Charles Olson, Robert Creeley zusammen mit seiner Frau Renate Gerhardt übersetzt und in den von ihm herausgegebenen Zeitschriften und im eigenen Verlag publiziert. | ³² In Kontakt mit Hans Arp, Gottfried Benn, Alfred Andersch, Arno Schmidt, Hans Magnus Enzensberger und Mitgliedern der *Gruppe 47* versuchte Gerhardt durch Vorträge, beispielsweise auch in der Karlsruher Kunstakademie, Radiosendungen und Publikationen, die verfeimte Avantgarde in Deutschland publik zu machen. Auch seine eigenen Gedichte sind geprägt durch die Rezeption von Weltliteratur und adaptierten die Montage- und Zitattechnik. Sein in Karlsruhe begründeter *Verlag der fragmente* hatte 1954 | ³³ beispielsweise Antonin Artaud, André Breton, Guillaume Apollinaire, Henry Miller, Alfred Jarry, Franz Blei, Max Ernst, Hans Arp und viele andere aus dem Umkreis der historischen Avantgarde und der klassisch gewordenen Moderne im Programm. | ³⁴ In einem Sendemanuskript für den Hessischen Rundfunk formulierte Gerhardt die poetologischen Ansätze und die »Haltung einer Gruppe junger Autoren, von denen im Breisgau »fragmente, eine internationale revue für moderne dichtung« herausgegeben wird«:

88

»Ihre Bemühung ist es, an Sprache zu arbeiten und die größtmögliche Sauberkeit der Mittel zu erreichen. Sie versuchen, einen neuen Stil zu entwickeln, Montagestil, und auf dem Weg zu active writing das Gedicht mit Emotionen zu erlassen. [...] Die an der Sache arbeitenden Poeten sind aber der Meinung, dass fortschreitende Differenzierung der Mittel nicht Hindernis auf dem Weg zum Verständnis und zur Vorbereitung moderner Dichtung sein braucht, gelingt es wie die Arbeitshypothese sagt, ein unmittelbares poetisches Gespräch zweier oder mehrerer Poeten zu erreichen.« | ³⁵

Am 27. Juli 1954 beging Rainer Maria Gerhardt, geplagt von Schulden und Depressionen, in einem der ersten Hochhäuser Karlsruhes am Entenfang Suizid. Er ließ seine Frau mit zwei Söhnen mittellos zurück. | ³⁶

Verdrängte Avantgarde in Karlsruhe: Lediglich exemplarisch dafür stehen Gustav Landauer, Carl Einstein und Rainer Maria Gerhardt. Zahlreiche andere Beispiele wären noch anzufügen, und sie sind nicht nur Exempel einer selektiven Erinnerungskultur, sondern deuten auch auf aktuelle Versäumnisse im Umgang mit der Tradition der Avantgarde und Moderne hin. Das zeigt auch der Umgang mit der 1928 von Walter Gropius und Otto Haesler geplanten Dammerstock-Siedlung, einer der modernsten deutschen Wohnanlagen mit internationalen Renommee, für die der in Hannover gebürtige Maler, Graphiker und Typograph Kurt Schwitters (1887-1948) die begleitenden Publikationen und die Werbung für die »Gebrauchswohnungen« konzipierte. | ³⁷ Eine »andere Kunstgeschichte« würde auch für Karlsruhe bedeuten, das Verdrängte und Vergessene »aufzuheben« und auf eine höhere Stufe zu stellen. Das empirisch Dokumentarische muss sich in eine übergreifende kulturhistorische Forschung integrieren lassen, in der das Einzelne und Allgemeine, das heißt die regionale Geschichte mit den übergreifenden historischen und kulturellen Strömungen, vermittelt erscheint. Material, auch unbekanntes, ist genügend vorhanden.

Anm. 1 Vgl. dazu im Einzelnen Hansgeorg Schmidt-Bergmann: »Avantgarde«. In: Horst Brunner/Rainer Moritz: *Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik*. Berlin 1996, S. 35 f.

Anm. 2 Filippo Tommaso Marinetti: *Un movimento artistico crea un Partito Politico*. Zit. nach Hansgeorg Schmidt-Bergmann: *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*. Reinbek bei Hamburg 1993, S. 9 (Übersetzung: Heinz-Georg Ortmanns).

Anm. 3 Vgl. Klaus Lankheit: »Es ist direkt ein Skandal – Der Einbruch der Moderne in Karlsruhe«. In: *1818-1968. Festschrift zum 150jährigen Jubiläum des Badischen Kunstvereins Karlsruhe*. Karlsruhe 1968, S. 87-101. Über den begleitenden Katalog konstatierte Lankheit: »Die kleinformatige, sehr selten gewordene Broschüre gehört heute zu den Quellenschriften der Kunst des 20. Jahrhunderts. Die darin angeführten Namen stimmen mit einer kurzen Aufzählung der ausstellenden Künstler in der Karlsruher Presse überein. So wird uns eine Rekonstruktion jener Veranstaltung möglich, die zugleich den Einbruch der Moderne in der badischen Hauptstadt bezeichnet.« (S. 90)

Anm. 4 Vgl. *Karlsruher Zeitung. Staatsanzeiger für das Großherzogtum Baden*, 23.5.1913 (= 156. Jg., Nr. 136). Die Ausstellung wurde im April 1912 zunächst in Herwarth Waldens »Sturm-Galerie« gezeigt, im Anschluss an eine Ausstellung des »Blauen Reiters«. Vgl. Nell Walden/Lothar Schreyer (Hg.): *Der Sturm. Ein Erinnerungsbuch an Herwarth Walden und die Künstler aus dem Sturmkreis*. Baden-Baden 1954, S. 11 f.: »Ausstellung II folgte im April 1912: Die Futuristen, [...] Vor allem war die Futuristenausstellung ein ganz toller Erfolg. Sie hatte manchmal pro Tag tausend Besucher. Die Presse konnte schimpfen wie sie mochte, [...] jeder wollte diese Ausstellung sehen.« Vgl. dazu auch Hansgeorg Schmidt-Bergmann: *Die Anfänge der literarischen Avantgarde in Deutschland – Über Anverwandlung und Abwehr des italienischen Futurismus*. Stuttgart 1991, S. 107-129.

Anm. 5 Vgl. dazu im Einzelnen Schmidt-Bergmann 1993 (Anm. 2).

Anm. 6 1913 hatte der Kunstverein 1200 Mitglieder, im ganzen Jahr insgesamt 3847 Besucher. Vgl. *Festschrift Badischer Kunstverein 1968* (Anm. 3), S. 125.

Anm. 7 Vgl. Rudolf Schlichter: *Das widerspenstige Fleisch*. Hg. und mit einem Nachwort von Curt Grützmacher. Berlin 1991 (zuerst Berlin 1932). In der Wahrnehmung Schlichters, der in Calw aufgewachsen ist, war Karlsruhe, insbesondere das legendäre »Dörfle«, durchaus vergleichbar mit der »Verruchtheit« der Metropolen: »Jede Nacht hörte man das wüste Gröhlen der Betrunknenen, das rüde Schimpfen der Fabrikarbeiterinnen oder das ordinäre Kreischen der Dirnen, die alle Streitigkeiten mit ihren Zuhältern unter unseren Fenstern auszutragen schienen. Tagsüber wimmelte es in der Straße von elsässischen Korbflechtern, Zigeunern, polnischen Juden, italienischen Händlern, Arbeitslosen, Tagedieben, Huren und einer ungeheuren Menge verwahrloster Kinder.« (S. 332)

Anm. 8 Vgl. dazu Leonhard Müller: »Stadt der lauen Mittelmäßigkeit? Kritische historische Rückblicke und positiv gegenwärtige Ausblicke«. In: *Blick in die Geschichte*, Nr. 61, 12.12.2003:

»In Karlsruhe wurde 1902 eine ›Freie Vereinigung Karlsruher Künstler und Kulturfreunde‹ unter der Devise ›Heimatliche Kulturpflege‹ gegründet, eine Gesellschaft, die von der großherzoglichen Regierung und der Stadt subventioniert wurde und den Plan hatte, Schriftsteller, bildende Künstler, Kunsthandwerker, Architekten, Musiker, Schauspieler [...] zu sammeln. [...] Der Vereinigung gehörten Mitglieder an, deren Namen uns auch heute etwas bedeuten, so Maler wie Wilhelm Trübner, Ludwig Dill, Gustav Vierordt, Heinrich Hansjakob [...]«

Anm. 9 Albert Geiger: *Die versunkene Stadt*. Karlsruhe 1924, S. 3 ff. Vgl. dazu auch Hansgeorg Schmidt-Bergmann: »verschunden sind mit einem Male die Geräusche der Stadt – Karlsruher Literatur in den 20er Jahren«. In: *Die 20er Jahre in Karlsruhe*. Ausst.-Kat. Städtische Galerie Karlsruhe. Hg. von der Stadt Karlsruhe. Künzelsau 2005, S. 22-29.

Anm. 10 Vgl. *Juden in Karlsruhe. Beiträge zu ihrer Geschichte bis zur nationalsozialistischen Macht ergreifung*. Hg. von Heinz Schmitt unter Mitarbeit von Ernst Otto Bräunche und Manfred Koch. Karlsruhe 1988. Dieses Versehen ist schwer verständlich, da die Quellen allgemein bekannt waren. Vgl. dazu: *In der Residenz. Literatur in Karlsruhe. 1715-1918*. Ausst.-Kat. Institut für Kulturpädagogik der Hochschule Hildesheim. Karlsruhe 1984, S. 95-103.

Anm. 11 Vgl. dazu Siegbert Wolf: *Gustav Landauer zur Einführung*. Hamburg 1988: »Grundlegend zusammengefasst liegt Landauers Beschäftigung mit der Sozialdemokratie und dem Marxismus in seinem 1911 erschienenen Hauptwerk ›Aufruf zum Sozialismus‹. Dieses vielbeachtete Buch beinhaltet neben einer deutlichen Absage an die wilhelminischen Gesellschaftsstrukturen ebenso einen flammenden Protest gegen den Marxismus [...]« (S. 33)

Anm. 12 Gustav Landauer: *Tagebuch 1885*. Zit. nach »... die beste Sensation ist das Ewige...« *Gustav Landauer – Leben, Werk und Wirkung*. Hg. von Michael Matzigkeit. Düsseldorf 1995, S. 58.

Anm. 13 Vgl. dazu im Einzelnen: *Alfred Mombert*. Hg. von Susanne Himmelheber, Karl-Ludwig Hofmann. Heidelberg 1993, sowie Schmitt 1988 (Anm. 10), S. 360 ff.

Anm. 14 Gustav Landauer, zit. nach Matzigkeit 1995 (Anm. 12), S. 41 f.

Anm. 15 Vgl. beispielsweise Gustav Landauer: *Arnold Himmelheber. Eine Novelle*. Hg. und mit einem Kommentar versehen von Philippe Despoix. Berlin-Wien 2000. Über Landauer konstatiert der Herausgeber: »Als Literat ist Gustav Landauer (1870-1919) noch zu entdecken: er war nicht nur politischer Essayist, sondern Kritiker, Übersetzer, Dramaturg, nicht zuletzt auch Schriftsteller. Neben seinem philosophischen Versuch ›Skepsis und Mystik‹ und seiner Übertragung von ›Meister Eckharts mystischen Schriften‹ erscheint im Jahre 1903 der Novellenband ›Macht und Mächte‹ mit dem [...] Hauptstück: ›Arnold Himmelheber‹. Die Novelle sorgt für Skandal: Gewalt in der Ehe, Ehebruch, Mord, Inzest werden in Szene gesetzt, um ein neues ›Leben‹ jenseits des Gesetzes zu zelebrieren.« (S. 9). Vgl. auch Gustav Landauer: *Die Botschaft der Titanic. Ausgewählte Essays*. Hg. von Walter Fährders und Hansgeorg Schmidt-Bergmann. Berlin 1994.

Anm. 16 Zu Hedwig Lachmann vgl. Dörte Anders u.a.: *Gustav Landauer. Von der Kaiserstraße nach Stadelheim (1870-1919)*. Karlsruhe 1994, S. 38-48.

Anm. 17 Carl Einstein: *Prophet der Avantgarde*. Hg. von Klaus Siebenhaar in Verbindung mit Hermann Haarmann und Hansgeorg Schmidt-Bergmann. Berlin 1991, S. 90.

Anm. 18 Zit. nach Sibylle Penkert: *Carl Einstein. Beiträge zu einer Monographie*. Göttingen 1969, S. 41.

Anm. 19 Vgl. dazu im Einzelnen Hansgeorg Schmidt-Bergmann: »*Die Stadt der Langeweile*«. *Carl Einstein und Karlsruhe*. Marbach am Neckar 1992.

Anm. 20 Zit. nach Penkert 1969 (Anm. 18), S. 40.

Anm. 21 Carl Einstein: »Über den Roman«. In: Ders.: *Werke*. Bd 1 (1908-1918). Hg. von Rolf-Peter Baacke unter Mitarbeit von Jens Kwasny. Berlin 1980, S. 129.

Anm. 22 Carl Einstein: »Totalität«. In: *Werke*. Bd. 1 (Anm. 21), S. 223.

Anm. 23 Zit. nach Schmidt-Bergmann 1992 (Anm. 19), S. 12.

Anm. 24 Vgl. dazu Penkert 1969 (Anm. 18), S. 42. Dagegen schreibt Pierre Assouline in *Der Mann, der Picasso verkaufte. Daniel-Henry Kahnweiler und seine Künstler*. Bergisch-Gladbach 1990, S. 16 f., dass Kahnweiler in Frankfurt Volontär gewesen sei.

Anm. 25 Vgl. Penkert 1969 (Anm. 18).

90

Anm. 26 Vgl. *Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts. Von den Wegbereitern bis zum Dada*. Eingeleitet von Gottfried Benn. Wiesbaden 1955, S. 226.

Anm. 27 Gottfried Benn: *Ausgewählte Briefe*. Nachwort von Max Rychner. Wiesbaden 1957, S. 209.

Anm. 28 Rainer Maria Gerhardt: *moderne dichtung in deutschland*. Zit. nach Franz Josef Knappe: »... zugeritten in manchen sprachen...« *Über Werk und Wirkung des Dichters und Vermittlers Rainer Maria Gerhardt*. Würzburg 1995, S. 194.

Anm. 29 Rainer Maria Gerhardt: *musa nihilistica*. Ebd., S. 68.

Anm. 30 Hans Magnus Enzensberger veröffentlichte nach Gerhardts Tod das Gedicht *Tod eines Dichters (für Rainer Maria Gerhardt)*. Vgl. ders.: *Verteidigung der Wölfe*. Frankfurt/Main 1957, S. 60.

Anm. 31 Vgl. Knappe 1995 (Anm. 28), S. 90.

Anm. 32 Vgl. dazu im Einzelnen Uwe Pörksen: *Wenn einer dafür lebt was Dichtung ist. Rainer Maria Gerhardts Fragmente*. Warmbronn 2002. Über Gerhardt heißt es: »Als er 1947 in das mit Ausnahme des aufragenden Münsters zertrümmerte Freiburg kam und sich an der Universität im Fach Philosophie einschrieb, als Gasthörer, weil er kein Abitur hatte, war dieser Zwanzigjährige vor allem ein junger Dichter. Vielleicht hatte er schon damals die Idee gefaßt, in dem zusammengebrochenen und neu aufbrechenden Land die Dichtung der

Moderne zum Maßstab eins für alle Poesie zu erklären, sie zum Ausgangspunkt für die Dichtung seiner Generation zu machen.« (S. 5)

Anm. 33 Im Impressum des Bandes *ezra pound: wie lesen ist* vermerkt: »Copyright by verlag der fragmente, Karlsruhe in Baden, 1953/postfach 718«. Weiter ist vermerkt: »Ezra Pound: Wie Lesen, übertragen von Rainer M. Gerhardt, ist der vierte Band der schriftenreihe der fragmente. Er wurde in eintausend exemplaren bei Gebr. Ton KG., Verlagsdruckerei, Karlsruhe-Durlach, hergestellt. Alle Rechte vorbehalten. Herausgegeben von Rainer M. Gerhardt.«

Anm. 34 Vgl. dazu im Einzelnen Knappe 1995 (Anm. 28): »Zuerst mit hektographierten Heften, später mit einer Zeitschrift und einer Taschenbuchreihe versuchte Gerhardt den Lesern im Nachkriegsdeutschland eine erste Vorstellung davon zu geben, zu welchen Ergebnissen die Dichtung außerhalb Deutschlands gelangt war.« (S. 7)

Anm. 35 Rainer Maria Gerhardt: *Die maer von der musa nihilistica*. Zit. nach Knappe 1995 (Anm. 28), S. 200 f.; Vgl. Pörksen 2002 (Anm. 32): »Auch die Literatur hat ihre Ketzergeschichte; was an der Oberfläche spielt, wird von einem Untergrund unerkannter Möglichkeiten begleitet. In dem Augenblick einer Weichenstellung für unsere Literatur hätte die Arbeit beider Gerhardts, wäre sie wirksam geworden, den Karren in eine andere Richtung stoßen können als in die er fuhr.« (S. 37)

Anm. 36 Uwe Pörksen zitiert den Maler Bert Jäger. Vgl. Pörksen 2002 (Anm. 32), S. 14: »Mit 27 Jahren war er tot. Ich glaube nicht, daß er sich das Leben hat nehmen wollen, als er den Kopf in den Gasofen steckte. Er wollte einen Leuchtgasrausch ausprobieren. Er hat sich eben auch für Drogen interessiert. – So war er.« Dagegen bezieht sich Franz Josef Knappe 1995 (Anm. 28), S. 6, auf einen Brief von Renate Werner an den Freund Jonathan Williams und konstatiert: »Am Nachmittag des 27. 7. 1954 setzt Rainer M. Gerhardt, nachdem er ein letztes Mal seine Frau angerufen hat, um mit ihr über seine Depressionen zu sprechen, seinem Leben ein Ende, indem er den Gashahn öffnet.«

Anm. 37 Vgl. dazu im Einzelnen Annette Ludwig/Hansgeorg Schmidt-Bergmann/Bernhard Schmitt: *Karlsruhe. Architektur im Blick. Ein Querschnitt*. Karlsruhe 2005, S. 131.

Als Wilhelm Müller, drittes von sechs Kindern eines Karlsruher Gastwirts, 1908 bis 1910 die Zeichenklasse von Walter Georgi und von 1911 an zwei Jahre die Porträtklasse von Caspar Ritter besuchte, waren unter seinen Mitstudenten neben Rudolf Schlichter und Egon Itta, mit denen er während seiner Studienzeit befreundet blieb, auch Karl Hubbuch und Georg Scholz, später Professoren der Akademie und als Künstler weit über Karlsruhe hinaus bekannt, sowie Wladimir Zabotin und Julius Kasper, »dessen robuste[s], jede gesellschaftliche Verbindlichkeit verachtende[s] Benehmen ihm am meisten zusagte«, so Rudolf Schlichter in seinen Memoiren über den Freund. |¹

Müller-Hufschmid, so Schlichter, bildete mit ihm, Willi Egler, Zabotin, gelegentlich auch Scholz und Hubbuch einen Kreis, dessen bewunderter Mittelpunkt Kasper war, der sie in die Welt der Deklassierten und Ausgestoßenen, der Zuhälter und Dirnen einführte und die alte Kunst als »nutzlos, veraltet und lächerlich« beschrieb. Nach anfänglicher Gegenwehr, so Schlichter, sei die Wirkung umso nachhaltiger gewesen. |² Allerdings gibt es aus dieser frühen Werkphase Müller-Hufschmids außer einer Zeichnung seiner späteren Frau, der Schweizerin Verena Hufschmid, aus den Jahren 1912/1913 keine Belege mehr.

Schlichter beschreibt seine Werke aus dieser Zeit jedoch als »eine Reihe höchst eindringlicher Menschendarstellungen, die durch die Kühnheit des Vortrags und durch eine schonungslose Charakterisierung das Entsetzen aller honetten Leute erregten,« ihn zum »Schreckensmann« der Gruppe machten, ihn, der eine geradezu russische Fähigkeit besitze, die letzten Seelengründe zu erfassen. |³ In der Literatur gehörte seine Vorliebe Fjodor Dostojewski.

91

Die als »Bürgerschreck« der badischen Residenzstadt betitelten jungen Künstler greifen schon hier Problemstellungen auf, die erst in den 20er Jahren einen reifen Ausdruck fanden, als Karlsruhe neben Düsseldorf, Dresden und Berlin Zentrum einer zwischen Verismus und Neuer Sachlichkeit oszillierenden Kunst wurde.

Müller verließ die Akademie, um als Einjähriger seinen Militärdienst abzuleisten und dann sogleich zum Studium zurückzukehren. Der Ausbruch des Ersten Weltkrieges zwang ihn jedoch, seine Studien abzubrechen. Schon 1915 geriet er in russische Gefangenschaft, wurde nach Sibirien deportiert und kehrte erst 1921 nach Karlsruhe zurück. Seine Eltern waren inzwischen verstorben, der Familienbesitz durch Inflation verloren gegangen, die alte Freundesgruppe zerstreut. Müller war mittellos. |⁴ Autodidaktisch begann er, später verschollene Stillleben mit Nahrungsmitteln zu malen – Nahrungsmittel –, die er nach den entbehrungsreichen Jahren in Sibirien, so die Mitteilung seines Sohnes Nikolaus Müller, so wunderbar fand, dass sie vor dem Essen zuerst gemalt werden mussten. |⁵ 1922 heiratete er die Schweizerin Verena Hufschmid, die auf ihn gewartet hatte, und nahm deren Namen an.

Durch seine späte Rückkehr aus der Kriegsgefangenschaft in Irkutsk fand Müller-Hufschmid eine gänzlich veränderte Kunstszene vor, die ihm fremd geworden war. Schlichter, Zabotin und Scholz hatten ihr Studium längst abgeschlossen, sie hatten wohl schon im ersten Viertel des Jahres 1919 mit Walter Becker, Oskar Fischer, Egon Itta und Eugen Segewitz die später legendäre Gruppe Rih (arab. Wind) ins Leben gerufen, |⁶ benannt nach dem arabischen Rapphengst des Kara Ben Nemsî – Hauptfigur zahlreicher Romane Karl Mays. In ihrem Manifest hatte

sie »Freiheit des Subjekts als Korrektiv gegenüber der mit labiler Ethik Geschäftsinteressen wahrnehmenden Gesellschaftskunst« gefordert und zur Schaffung expressionistischer und dadaistischer Werke aufgerufen, die mit der »Aberkennung der Phantasieformen, die dem Philister das Genießen gewähren,« Konventionen verletzen sollten. | ⁷ Die Gruppe war als Pendant zur revolutionären Novembergruppe in Berlin gedacht. Carl Zuckmayer schrieb über Wladimir Zabolotny als enfant terrible, der sich bei kahlerasiertem Kopf eine Strähne hatte stehen lassen und diese auch zum Pinselabwischen benutzte, so dass sie in den Farben exotischer Tropenvögel schillerte. | ⁸ Noch im selben Jahr löste sich die Gruppe, deren Ausstellungen teils als an »Irrsinn grenzend [er]« kritisiert, teils hochgelobt wurden, allerdings wieder auf, da ihre führenden Köpfe Schlichter und Fischer nach Berlin abgewandert waren, Kasper Selbstmord begangen hatte. | ⁹

Seine früheren Mitstudenten Scholz und Hubbuch lernten schon an der Akademie und begannen, sich langsam am Kunstmarkt zu etablieren, als Müller-Hufschmid nach zehnjähriger Unterbrechung 1923 sein Studium als Meisterschüler von Hermann Goebel an der Badischen Landeskunstschule wiederaufnehmen konnte. Scholz hatte zu Beginn des Jahres 1923 als Assistent Ernst Würtenbergers in der Lithographenklasse der Akademie, damals Badische Landeskunstschule, begonnen und wurde im Dezember 1925 zum Professor berufen. Hubbuch assistierte seit Anfang 1924, vermutlich als Nachfolger Scholz' ebenfalls in der Klasse Würtenbergers, wurde 1925 Leiter einer Zeichenklasse und 1928 zum Professor berufen. | ¹⁰

92 Scholz hatte bis 1923 seinen künstlerischen Blick auf politische und wirtschaftliche Extreme der Weimarer Republik gerichtet und sozialkritische Figuren und Themenstellungen voll beißender Ironie geschaffen, beispielsweise *Industriebauern* (1920) oder *Arbeit schändet* (1921). | ¹¹ Ersteres wurde zusammen mit Werken von Otto Dix und Schlichter auf der Dada-Messe im Frühsommer 1920 in Berlin ausgestellt. In der Landeskunstschule verankert, rückte Scholz, seit 1920 in der KPD, von seinem Gesellschaftsbild ab und verließ seinen stark an George Grosz orientierten Verismus 1924 zugunsten einer neusachlichen, magisch verfremdeten Malweise, deren Grundlagen er in einem Aufsatz »Die Elemente zur Erzielung der Wirkung im Bilde« niederlegte. | ¹² Sie bestand im Wesentlichen in der Aussage, dass die Wirkung des Bildes auf Gegensätzen beruhe. Hier sprach er von veristisch (subjektiv) dargestellten Gegenständen oder Figuren, zu denen im klaren Gegensatz perspektivisch dargestellte kommen sollten – diese Vorstellung sollte jedoch das einzige Regulativ beim Schaffen bleiben. Diese auch Müller-Hufschmid immanente, wiewohl ungleich schärfer kontrastierende dialektische Bildgestaltung manifestiert sich in seinen hintergründigen Kakteen-Stilleben von 1923, der *Ansicht von Grötzingen* (1925) oder der *Landschaft bei Berghausen* (1924) und auch in seinem bekannten *Selbstbildnis vor der Litfaßsäule* (1926). | ¹³ Es ist anzunehmen, dass Müller-Hufschmid diesen Aufsatz im *Kunstblatt* kannte, da seine Frau ihm immer wieder Zeitschriften kaufte. Belegt allerdings sind nur der *Querschnitt* und die *Berliner Illustrierte*. | ¹⁴ Trotz einiger Berührungspunkte entzog Müller-Hufschmid sich jedem Austausch. Das Verhältnis zu Scholz blieb distanziert.

Mit dem als Einzelgänger bekannten Karl Hubbuch verband Müller-Hufschmid ebenfalls ein eher distanzierendes Verhältnis, obwohl sich nach den Worten seines Sohnes beide in künstlerischen Fragen gut verstanden hätten. | ¹⁵ Ein Austausch habe jedoch nicht stattgefunden, da Müller-Hufschmid das Atelier praktisch nie verließ. Auch Hubbuch hatte sich wie Scholz etabliert. Sein Studium in der Naturzeichenklasse von Walter Georgi (1908-1909) und Emil Orlik (1912-1914) in Berlin, wo er George Grosz traf, hatte seine Vorliebe für Vorstadtszenen und gesellschaftliche Randgruppen entscheidend geprägt. Hubbuch zeichnete vermehrt die Menschen der Großstadt und ihr soziales Umfeld, dramatische Szenen und großstädtische Architektur, Affekte und Gemütszustände ironischer und sozial-



Abb. 1
 Wilhelm Schnarrenberger,
 Bildnis meiner Mutter, 1923,
 Öl/Holz, 108 x 82,5 cm,
 Museum für neue Kunst,
 Freiburg

kritischer Natur – Darstellungen, die Grosz »nicht direkt genug« fand. |¹⁶ Auch Hubbuch gab wie Scholz 1924 diese Darstellungsweise auf. *Die Schulstube* (1925) ist mit ihrer glättenden Oberflächenbehandlung, den heterogenen Raumschichten und dem Wegfall der Luftperspektive bereits der Neuen Sachlichkeit zuzuordnen, behält jedoch mit der Dialektik zwischen strenger Ordnung und Sehnsucht nach Freiheit, Fernweh und Abenteuer, die sich im Blick auf das Bild des Ozeandampfers am Fensterpfeiler und den städtischen Außenraum manifestiert, den satirisch-kritischen Unterton bei. |¹⁷

93

Das Karlsruher Dreigestirn wird vervollständigt durch Wilhelm Schnarrenberger, der 1920 als Lehrer und erfolgreicher freier Künstler und 1921 als Professor für Gebrauchsgraphik von München an die Landeskunstschule berufen worden war. Schnarrenberger vertrat eine Ausprägung Neuer Sachlichkeit, die ihm nahestehende Menschen in gegenseitiger magischer Isolation in vorderster Ebene gegen perspektivisch bewusst verunklärte und verkleinerte Raumfragmente stellte. Seine Bildnisse, beispielsweise *Bildnis meiner Mutter* (1923) | Abb. 1¹⁸ mit seiner Dialektik aus forciertem, maskenhaftem Nahbild und Fernsicht, die den Menschen als soziales Wesen ohne soziale Bindung in Distanz zur Umwelt charakterisieren, gehören zu den bedeutendsten Bildnissen der Neuen Sachlichkeit. Sie markieren, wie Christoph Vögele in seinem Essay zur Raumpsychologie der Neuen Sachlichkeit zeigt, eine »Schwundstufe« des Idylls, das gerade mit den verbliebenen Partikeln einer heilen Welt – hier der Familie – in ironischer und zynischer Weise oder aber in stiller Melancholie zumeist »ad absurdum geführt« wird. |¹⁹ Ein Kontakt Müller-Hufschmids mit Schnarrenberger ist nicht bekannt.

Müller-Hufschmid entzog sich dieser mehr oder weniger etablierten Trias und arbeitete quasi »autistisch« in seinem Atelier als einzigem Lebensmittelpunkt, mied Gesellschaft im Gegensatz zu seiner Frau Verena, blieb ohne Freunde und arbeitete sowohl im wirtschaftlichen als auch im künstlerischen Abseits. Mehr-

Abb. 2
Willi Müller-Hufschmid,
Akademiemodell Maag,
um 1923/24, Öl/Malpappe,
66 x 54 cm, Privatbesitz
Karlsruhe



Abb. 3
Willi Müller-Hufschmid,
Karl Bauer – Hausmeister der
Akademie, 1926, Öl/Sperrholz,
108,5 x 90 cm, Staatliche
Kunsthalle Karlsruhe



94 mals musste er – allerdings nicht als einziger – bei staatlichen Institutionen um Unterstützung für den unmittelbaren Lebensunterhalt nachsuchen, was zweifellos eine tiefe Demütigung für den Künstler selbst bedeutete, machte doch die Klassifizierung mit dem Schlagwort »Künstlerproletariat« schon 1926 die Runde. |²⁰

Als Meisterschüler wandte sich Müller-Hufschmid ab etwa 1924 Porträts von Modellen der Akademie, von Nachbarn und Verwandten und Selbstbildnissen zu, in denen sich veristische und neusachliche Elemente in unterschiedlicher Gewichtung verschränken. Da fast sein gesamtes Werk – man nimmt über 100 Werke an – im Zweiten Weltkrieg verbrannte, und bis auf wenige Ausnahmen heute nicht mehr nachweisbar ist, erscheint es schwierig, seinem künstlerischen Werk gerecht zu werden. Charakteristisch für diese Zeit ist ein eher puppenhaft, auf spätere neusachliche Porträts hinweisendes Brustbild einer jungen »Zigeunerin«, das sich ursprünglich aus Gründen des Sparens auf der Rückseite des Porträts des Akademiemodells Maag | Abb. 2 von ca. 1923/24 befand, welches veristische Züge aufweist. |²¹ Maag wird von Müller-Hufschmid ohne Luftperspektive, in zwei unvermittelt ineinandergeschobenen Raumschichten, direkt vor einer Backstein-Wand wiedergegeben. Das Liniengeflecht des von tiefen Falten gezeichneten, dennoch merkwürdig flächigen Gesichts weist auf der rechten Stirn eine diagonal von der Nasenwurzel nach rechts oben verlaufende lange Narbe auf, die Augen sind von Krähenfüßen umgeben, unter dem Lidrand befinden sich ausgeprägte Tränensäcke. Tiefe nasolabiale Falten verschwinden im angegrauten Stoppelbart. Der kurzgeschorene Kopf sitzt auf einem massigen Hals. Als Kleidung ist ein einfaches dunkles Hemd, offen über der Brust, auszumachen. Auffällig erscheint der Kontrast der Lineatur des stigmatisierten Gesichts zur geometrischen Aufteilung der Backstein-Wand im Hintergrund, die rasterartig und scharf gezeichnet, eine käfigartig-klaustrophobische Situation evoziert und möglicherweise als Metapher seiner sozialen Lage gelten kann. Müller-Hufschmid zeigt: Maag ist kein Sonn-

tagskind, sondern ein abgearbeiteter, frühzeitig gealterter Mann ohne Arbeit, dem, wie vielen anderen in dieser Zeit, nur noch übrigbleibt, sich gegen ein Weniges in der Akademie als Modell auszustellen. Es ist sicher, dass das veristische Porträt mit neusachlichen Elementen im Zuge seiner Studien als Meisterschüler in der Akademie entstand, als man dort schon zu neusachlicher Darstellung übergegangen war.

Ein typisches Bildnis der Neuen Sachlichkeit ist das ganzfigurige Porträt Karl Bauers, des *Hausmeisters der Akademie* | Abb. 3 von 1926, |²² das sich heute in der Staatlichen Kunsthalle befindet. Im Gegensatz zu dem seit den zwanziger Jahren immer wieder zu Unrecht kritisierten und auch von Uwe M. Schneede 1977 angeführten »dialektischen Defizit« der Neuen Sachlichkeit, wird hier die Frage des Künstlers zwischen Neuer Sachlichkeit und Verismus neu gestellt. Karl Bauer, Hausmeister der Akademie, steht wie eine Ausschneidefigur, als letztes Stück auf eine Collage geklebt, in völliger Beziehungslosigkeit, räumlich bewusst desorientiert im Innenhof bzw. auf der Gartenseite des damals neuen Kunstschulgebäudes in der Bismarckstraße. |²³ Müller-Hufschmid stellte ihn, zu dessen Geburtstag das Bild gemalt, jedoch nicht fertig wurde, – es fehlt laut Nikolaus Müller die Kokarde an der Schirmmütze in der Hand des Bediensteten der Badischen Verwaltung |²⁴ –, aus Untersicht, in der Rechten die Pfeife, in seiner tiefblauen Arbeitsuniform dar. Zwei spärlich belaubte Bäume, von denen laut Bauzeichnung zwei Reihen als Allee zu beiden Seiten des Eingangs-Risalits gestanden haben könnten, flankieren ihn verstärkend. Die unvermittelte Nähe des Dargestellten zu dem ohne Luftperspektive wiedergegebenen, stark verkleinerten Gebäude verstärkt den rückhaltlosen Charakter der Frontalansicht. Sie ist in der traditionellen Darstellung Ausweis herrscherlicher Würde, nunmehr in einer ironischen Bedeutungsinversion dem Hausmeister zugeeignet, der überdies das Gebäude mit dem Kopf überragt. Er kann als beides gelten: als Herrscher, aber auch anrührender Typus des »Ecce Homo«, zu denen der Betrachter aufschauen muss. Körner pikierend laufen weiße und rötlich braune Legehennen umher, die der passionierte Hühnerzüchter im Innenhof halten durfte. Surrealistische Elemente bringen die schon herbstlich anmutenden großen Blätter auf dem Boden in die Komposition, die bei oberflächlicher Betrachtung zur Annahme führen könnte, es handele sich hier um eine traditionelle naturalistisch-romantische Abbildung, wäre da nicht die reine Staffagefigur in einer vermeintlich vertrauten Umgebung, in einem zur Kulisse degradierten Raumkontinuum, wäre da nicht die räumliche und seelische Unverbundenheit – eine Szene, die den Hinweis tragen könnte: »Wir gehören nicht dazu, sind Vertriebene aus dem Paradies.« |²⁵

95

Das ebenfalls 1926 entstandene *Bildnis der Nichte* |²⁶ weist diese Hintergründigkeit nur in Ansätzen auf. Zwar sind die maskenhaften Züge verschattet und verleihen dem kindlichen Gesicht Distanz und eine gewissen Leblosigkeit, die sich auch in den teilnahmslos vor sich auf den Schoß und die Lehne des Korbstuhls gelegten Armen ausdrückt, jedoch fehlen hier sowohl die für die Neue Sachlichkeit typische Konstellation Nahbild/Fernsicht als auch deformierende oder akzentuierende veristische Züge.

Das einsame Leben des Künstlers spiegelt sich in den im Folgenden besprochenen Bildmotiven wider, in denen das Atelier als einziger Mittelpunkt des künstlerischen wie privaten Lebens gilt.

Die in altmeisterlicher Technik, allerdings mit allen Bildmitteln der Neuen Sachlichkeit gemalte annähernd monochrome *Künstlerbude* | Abb. 4²⁷ von 1926 zeigt seine damalige Wohnung ohne jede Beschönigung, aber mit hintergründiger Finesse. Der düstere Raum mit den fleckigen Wänden erscheint auf den ersten Blick – wie häufig in neusachlichen Darstellungen – übereck gestellt, wiewohl dies bei genauerer Betrachtung (einer leicht vergrößerten Bildversion) keineswegs der Fall sein kann, sonst müsste das dort befindliche Bild ebenfalls übereck hängen. Stattdessen endet die Ecklinie direkt unter diesem. Horizontal wird der Raum

Abb. 4
Willi Müller-Hufschmid,
Künstlerbude, 1926,
Öl/Malpappe, 65,5 x 54 cm,
Städtische Galerie Karlsruhe



Abb. 5
Willi Müller-Hufschmid,
Stilleben mit Bücherstapel und
Schale mit Zwiebeln, 1929,
Öl/Malpappe, 71 x 85,5 cm,
Städtische Galerie Karlsruhe



96 mit durchlaufender Trennlinie in eine helle und eine dunkle Farbzone geteilt, die wiederum einen homogenen Raum suggeriert. Ganz offensichtlich wird hier eine bewusste räumliche Desorientierung des Betrachters versucht.

Der schräg in den Raum ragende Tisch mit Wasch- und Rasierutensilien zieht den Blick magisch auf das in den Raum ragende, manieristisch überlängte Bett, das von der rechten hinteren Tischecke angeschnitten wird. Weiter wird der Blick zur Wand mit mehreren kleinen Bildern geführt – einziger Hinweis auf die Vorlieben des Bewohners – und dann nach links zu der im hinteren Raumteil befindlichen Wäscheleine mit Unterwäsche vor dem Kanonenofen. Töpfe und Zuber sowie Waschschilder und Krug wurden multiperspektivisch dargestellt. Die unruhige und perspektivisch verunklärte Raum-Organisation unterläuft in hintergründiger Weise das Aufgehobensein des Betrachters in dem scheinbar identifizierten Inhalt, drückt sowohl seelische Distanz als auch starke Entfremdung des Bewohners von seiner Umwelt aus. |²⁸ Auf die Raumphänomene der Neuen Sachlichkeit hatten u.a. schon 1925 Franz Roh und 1927 Alfred Neumeyer hingewiesen. |²⁹

Zwei weitere Werke, das *Stilleben mit Spirituskocher* (1928) und das *Stilleben mit Bücherstapel und Schale mit Zwiebeln* | Abb. 5³⁰ von 1929, zeigen das Atelier und seine unmittelbare Umgebung als Lebensmittelpunkt des im Gegensatz zu seiner Frau Gesellschaft völlig meidenden Künstlers – »sein soziales privates und künstlerisches Leben.« |³¹ Hier fällt besonders Letzteres aus dem Rahmen. Die Irritation einer altmeisterlich anmutenden Gegenstandstreue von lackhafter Glätte mit mehrschichtiger Technik, leuchtenden Farben und lasierendem Schlusssauftrag lässt das Stilleben im ungeordneten »Nebeneinander von Schnittblumen, geblümter Tapete, leerem Bilderrahmen [Büchern, Kunstzeitschrift, Milchtopf, die Verf.] und Vorhang zur Reflexion über Kunst und Illusion, Artifiziellem und Natürlichem, Realität und Konstruktion« mutieren. |³² Heusinger von Waldegg vermutet zu Recht die zu Beginn angesprochene Auseinandersetzung mit den

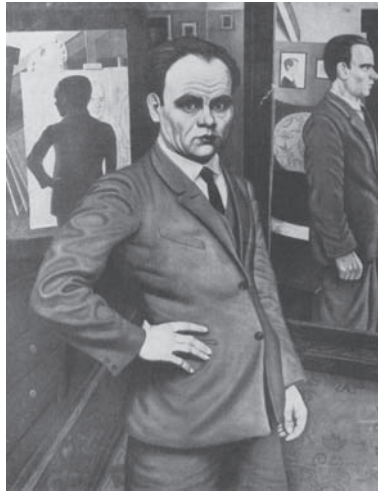
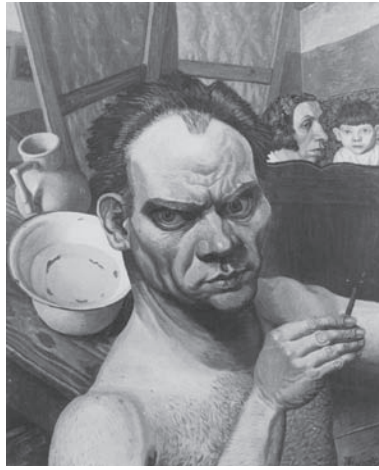


Abb. 6
Willi Müller-Hufschmid,
Selbstbildnis mit Spiegeln,
1928, Verbleib unbekannt

facettenreichen Stilleben von Georg Scholz, insbesondere *Kakteen und Abendhimmel* (1923) oder *Kakteen und Frauenbildnis* (1923) die bei Müller-Hufschmid jedoch zu eigenständigen Bildlösungen führe. |³³

Erst Ende der zwanziger Jahre stellen sich für ihn, der kaum je ein Bild hatte verkaufen können, bescheidene Erfolge ein. Er beschickte nach Verlassen der Akademie 1928 die Ausstellungen des Deutschen Künstlerbundes, konnte 1929 in der Mannheimer Ausstellung »Badisches Kunstschaffen der Gegenwart« (5.5.-30.06.1929) sein *Selbstbildnis mit Spiegeln* | Abb. 6³⁴ von 1928 ausstellen, das er im März des gleichen Jahres mit anderen heute verschollenen Bildern erfolglos im Badischen Kunstverein gezeigt hatte und das Gustav Hartlaub nun ankaufte. Für Hartlaub war der Künstler, der in Karlsruhe bis dahin fast ohne Resonanz geblieben war, der »[...] ernste[n] und kraftvolle[n] Müller-Hufschmid«, dessen neorealistic Bilder zu den besten der Mannheimer Ausstellung gehörten. |³⁵ Für Karlsruhe blieb er ein merkwürdiger Außenseiter, ein »zähes Temperament, das alles einsetzt«, und so hatte schon Kurt Martin in der *Karlsruher Zeitung* vom 30.3.1929 zur Ausstellung Willi Müller-Hufschmid im Badischen Kunstverein geschrieben: »Schweigsam und zurückhaltend und deshalb zu Unrecht kaum bekannt, produziert er langsam und konsequent.« |³⁶ Das zerstörte *Selbstbildnis mit Spiegeln* unterscheidet sich deutlich von den Stilleben durch eine noch entschiedene »räumliche Beunruhigung und Verschachtelung«. |³⁷ Wie in *Künstlerbude* baut Müller-Hufschmid Brüche und Fallen für den Betrachter ein. Der Unterschied liegt vor allem aber in der analytischen Selbstwahrnehmung, – in der nach Jaques Lacans Theorie des Spiegelstadiums immer fragmentierten Wahrnehmung der eigenen Person als Ausdruck aggressiver Desintegration. |³⁸ In den zahlreichen Spiegeln und Bildern in den Spiegeln geht die Rollenaufsplitterung konform mit der vielschichtigen Raumorganisation. Müller-Hufschmid steht in selbstgewisser Haltung, als Dreiviertelfigur zum Betrachter gewendet, vor zwei Spiegeln im

Abb. 7
Willi Müller-Hufschmid,
Selbstbildnis mit Frau und
Sohn, 1929,
Verbleib unbekannt



- 98 Atelier. In Anzug mit Weste und Krawatte erscheint er, mehrfach angeschnitten, als ein sich mit angespannter Aufmerksamkeit selbst Wahrnehmender oder sich selbst Fremder auf der Suche nach dem Ich, das er durch die gerunzelte Stirn, den fragenden Blick der mehrfach umrandeten, tief in ihren Höhlen liegenden Augen betont. Im rechten Bilddrittel zeigt er sich nochmals als Profilfigur im »Wohnraum« mit Biedermeiersofa und Zierdeckchen sowie auffällig kleinem Profilbild seiner Frau, dann wiederum als Rückenfigur im »Atelier« vor der eigenen lebensgroßen Porträtzeichnung und seiner Tempera-Blechpalette. Die Presse zollt ihm hohes Lob für sein »technisch vollendet« und mit »ungemein starker Konzentration« geschaffenes Selbstporträt. Er gehöre zu den interessantesten Erscheinungen der Neuen Sachlichkeit, schrieben das *Mannheimer Tagblatt* (22.5.1929) und die *Neue Mannheimer Zeitung* (1.6.1929), wenn sich auch die konservative Tradition der Kunstpflegestätte Karlsruhe mit ihrer strengen Naturbeobachtung bis in die Gegenwart hinein nicht verleugnen ließe. | ³⁹ Ein weiteres Lob und gleichzeitig eine negative Resonanz erhält Müller-Hufschmid auf sein *Selbstbildnis mit Frau und Sohn* (1929), | Abb. 7 ⁴⁰ mit dem er auf der von staatlicher Seite 1930 zur Unterstützung der notleidenden Künstlerschaft ausgerichteten, höchst umstrittenen Ausstellung *Das Selbstbildnis des Künstlers* einen der vier Preise erhielt. Die Jury, die es zusammen mit drei anderen Arbeiten aus insgesamt 227 eingereichten Werken ausgewählt hatte, bestand aus Lehrern der Akademie wie Christian Voll, Albert Haueisen, dem späteren nationalsozialistischen Direktor der Akademie, Hans Adolf Bühler, der Direktorin der Kunsthalle, Lilli Fischel und dem Ordinarius für Kunstgeschichte der Technischen Hochschule und Lehrbeauftragten der Akademie, Karl Wulzinger, und war erbitterten Angriffen seitens der Künstlerschaft ausgesetzt. Diese betrachtete das Bild als Ausdruck »einer anarchistischen Weltanschauung«, als »grundsätzliches Bekenntnis der verantwortlichen Kreise zur Hyper-Moderne«, als »Kunst-Bolschewismus« sowie als »Gesichtsorgie der

Häßlichkeit«. | ⁴¹ Müller-Hufschmid reflektiert hier innerhalb eines eng begrenzten Bildausschnitts und heterogener Raumzonen sein Leben. Höchste Expressivität strahlen sein von zwei Bildrändern angeschnittener, unbekleideter behaarter Oberkörper und sein von tiefen Falten durchfurchtes Gesicht aus, das schräg und monumental in den Bildmittelgrund ragt. Im Hintergrund befinden sich miniaturnah klein, fast unauffällig, Frau und Sohn im Atelier-Wohnraum auf dem Bett, ohne wechselseitigen Blickkontakt. Der Künstler stellt sich hier in einem hierarchisch gestuften Gefüge sozialer Bindungen dar, im Atelier einerseits und innerhalb der Familie andererseits, die ihm letztlich immer fremd geblieben war.

Hubbuch, Scholz und Schnarrenberger wurden zu Beginn der dreißiger Jahre zunehmend zum Ziele fanatischer Kritik der deutschnationalen Presse und ebenso zahlreicher Mitglieder des Reichsverbandes bildender Künstler Deutschlands, Gau Südwestdeutschland, der sich im Laufe der 20er Jahre zu einer jener »pressure groups« entwickelt hatte, deren Vielzahl von Kontakten und Querverbindungen auf wirtschaftlicher, politischer und medialer Ebene nur schwer durchschaubar waren. | ⁴² Sie wurden noch im April 1933 nach der Machtübernahme aus der Akademie entlassen und waren nach zwei Jahren bei empfindlich reduzierter Rente ohne Einkommen. Müller-Hufschmid blieb unbehelligt, da er für politische Belange uninteressant schien und auch wenig bekannt war. Er nahm auch nach 1933 an Ausstellungen teil, ohne etwas zu verkaufen. Seine Bildsprache schwankt zwischen 1933 und 1940 zwischen naiven Landschaften und biblischen oder mythologischen Themen als Metaphern für Panik und Flucht und Tusche-Zeichnungen, die vorwiegend erst ab 1944 entstanden. Sein persönlicher Ausweg war »innere Emigration« und ab 1941 notgedrungen die Tätigkeit als Theatermaler, dann wurde er dienstverpflichtet als Schrankenwärter. Scholz schlug sich mit Auftragsarbeiten durch und starb 1945, Hubbuch arbeitete zuerst als Hilfsarbeiter bei der Majolika und bemalte ab 1940 Uhrengehäuse. Schnarrenberger eröffnete mit seiner Frau, ebenfalls Künstlerin, eine Pension im Hochschwarzwald. Die Zäsur konnte nicht tiefer sein.

- 100
- Anm. 1 Rudolf Schlichter: *Das widerspenstige Fleisch*. Berlin 1932, S. 340.
- Anm. 2 Schlichter 1932 (Anm. 1), S. 340 f..
- Anm. 3 Rudolf Schlichter: *Tönerne Füße*. Berlin 1933, S. 66.
- Anm. 4 Vgl. Christiane Riedel: »Willi Müller-Hufschmid. Stationen in Leben und Werk« In: *Willi Müller-Hufschmid*. Ausst.-Kat. Städtische Galerie Karlsruhe. Karlsruhe 1999, S. 18; Sylvia Bieber/Christiane Riedel: »Gespräch mit Nikolaus Müller und Eva Müller-Dietl« In: ebd., S. 61.
- Anm. 5 Gespräch der Verf. mit Nikolaus Müller und Eva Müller-Dietl am 8.3.1984 in Karlsruhe.
- Anm. 6 Für die Gruppe Rih ist kein Gründungsdatum bekannt. Vermutet wird allgemein das erste Viertel des Jahres 1919. Vgl. Karl-Ludwig Hofmann und Christmut Präger: »Gruppe Rih: Kunstrevolution in Karlsruhe« In: *Kunst in Karlsruhe 1900-1950*. Ausst.-Kat. Badischer Kunstverein Karlsruhe. Karlsruhe 1981, S. 50-61; Christine Rebmann: *Der Einbruch der Moderne in Karlsruhe. Die Gruppe Rih 1919-1920*. Magisterarbeit Universität Stuttgart. Stuttgart 1992, S. 52 f.; Marlene Angermeyer-Deubner: »Die Gruppe Rih. »Freiheit in den Mitteln...«« In: *Südwestdeutsche Kunst zwischen Tradition und Moderne 1914-1945*. Ausst.-Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden u. a. Sigmaringen 1993, S. 51 f.; Felicia H. Sternfeld: *Georg Scholz (1890-1945). Monographie und Werkverzeichnis*. Frankfurt/M. 2004, S. 114-115.
- Anm. 7 Ausst.-Kat. Karlsruhe 1981 (Anm. 6), Dokument 17, S. 60; Angermeyer-Deubner 1993 (Anm. 6), S. 51; Rebmann 1992 (Anm. 6), S. 35.
- Anm. 8 Vgl. Carl Zuckmayer: *Als wärs ein Stück von mir*. Frankfurt/M.-Wien 1966, S. 294.
- Anm. 9 Bieber/Riedel 1999 (Anm. 4), S. 58.
- Anm. 10 Siegmund Holsten: *Georg Scholz. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik*. Karlsruhe 1990 (= Bildhefte der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Nr. 13), S. 35; Wolfgang Hartmann: »Karl Hubbuch. Leben und Werk« In: *Karl Hubbuch 1891-1979*. Ausst.-Kat. Badischer Kunstverein Karlsruhe. Hg. von Helmut Goettl, Wolfgang Hartmann und Michael Schwarz. München 1981, S. 22.
- Anm. 11 *Industriebauern*, 1920, Öl/Collage auf Holz, 98 x 70cm, in: *Georg Scholz. Ein Beitrag zur Diskussion realistischer Kunst*. Ausst.-Kat. Badischer Kunstverein Karlsruhe. Karlsruhe 1975, Kat. Nr. 33, S. 75; *Arbeit schändet*, 1921, Aquarell, 20 x 22,1 cm auf 30,9 x 49 cm, in: Holsten 1990 (Anm. 10), Abb. 12, S. 25.
- Anm. 12 Georg Scholz: »Die Elemente zur Erzielung der Wirkung im Bilde« In: *Das Kunstblatt*, 8/1924, S. 77-80, zit. nach Holsten 1990 (Anm. 10), S. 35-39.
- Anm. 13 *Kakteen und Semaphore*, 1923, Öl/Hartfaserplatte, 69 x 52,3cm, Abb. in: *Neue Sachlichkeit – Magischer Realismus*. Ausst.-Kat. Kunsthalle Bielefeld. Hg. von Jutta Hülsewig-Johnson. Bielefeld 1990, S. 230; *Ansicht von Grötzingen*, 1925, Öl/Holz, 70 x 100cm sowie *Landschaft bei Berghausen*, 1924, Öl/Pappe, 75 x 100cm und *Selbstbildnis vor der Litfaßsäule*, 1926, Öl/Pappe, 60 x 77,8cm, Abb. in: Holsten 1990 (Anm. 10), S. 46, 47, 51.
- Anm. 14 Ausst.-Kat. Karlsruhe 1999 (Anm. 4), S. 60.
- Anm. 15 Ausst.-Kat. Karlsruhe 1999 (Anm. 4), S. 59, 69.
- Anm. 16 Ausst.-Kat. Karlsruhe 1981 (Anm. 10), S. 19.
- Anm. 17 Vgl. Marlene Angermeyer-Deubner: *Neue Sachlichkeit und Verismus in Karlsruhe*. Karlsruhe 1986, S. 27-28.
- Anm. 18 *Bildnis meiner Mutter*, 1923, Öl/Holz, 108 x 82,5 cm, Abb. in: *Wilhelm Schnarrenberger (1982-1966). Malerei zwischen Poesie und Prosa*. Ausst.-Kat. Städtische Galerie Karlsruhe. Karlsruhe 1993, Tafel 8.
- Anm. 19 Christoph Vögele: »Kastenraum und Flucht, Panorama und Kulisse. Zur Raumpychologie der Neuen Sachlichkeit« In: Ausst.-Kat. Bielefeld 1990 (Anm. 13), S. 25-41; Susanne Wedewer: »Neue Sachlichkeit. Von der Idylle zur Staffage« In: Rolf Wedewer/Jens Christian Jensen (Hg.): *Die Idylle. Eine Bildform im Wandel 1750-1930*. Köln 1986, S. 209.
- Anm. 20 Michael Koch: »Kulturkampf in Karlsruhe. Zur Ausstellung Regierungskunst 1918-1933« In: Ausst.-Kat. Karlsruhe 1981 (Anm. 6), S. 112 und Anm. 111 (J. A. Beringer (?): »Zur Künstler-Notversammlung«, *Karlsruher Tagblatt* vom 25. 2. 1926).
- Anm. 21 *Zigeunerin*, um 1924, Öl/Malpappe, 66 x 54 cm, und *Akademiemodell*, um 1923/24, Öl/Malpappe, 66x54cm, Abb. in Ausst.-Kat. Karlsruhe 1999 (Anm. 4), S. 34 und 35.
- Anm. 22 *Karl Bauer – Hausmeister der Kunstakademie*, 1926, Öl/Sperrholz, 108,5 x 90 cm, Abb. in Ausst.-Kat. Karlsruhe 1999 (Anm. 4), S. 39.
- Anm. 23 Siegfried Wichmann: »Baugeschichtliche Aspekte der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe und ihre Ateliergebäude« In: *Staatliche Akademie der Bildenden Künste, 1979*, S. 21, Abb. 4; Vögele 1990 (Anm. 19), S. 41; Uwe M. Schneede: »Neue Sachlichkeit, Verismus, Figurativer Konstruktivismus« In: *Propyläen Kunstgeschichte*. Berlin 1977, Bd. 12, S. 256.
- Anm. 24 Gespräch der Verf. mit Nikolaus Müller am 8.3.1984 in Karlsruhe.
- Anm. 25 Vögele 1990 (Anm. 19), S. 40.
- Anm. 26 Abb. in: Christiane Riedel/Jürgen Thimme: *Willi Müller-Hufschmid 1890-1966. Zwei Ausstellungen zum 100. Geburtstag*. Ausst.-Kat. Museum der Stadt Ettlingen, Bezirksverband Bildender Künstler Karlsruhe. Karlsruhe 1990, S. 42. Auf S. 39 befindet sich auch eine farbige Abbildung des Akademiemodells Maag.
- Anm. 27 *Künstlerbude*, 1926, Öl/Malpappe, 65,5 x 54 cm, Abb. in: Ausst.-Kat. Karlsruhe 1999 (Anm. 4), Kat. Nr. 5, S. 36.
- Anm. 28 Kristina Geipel: »Stilleben der Neuen Sachlichkeit. Zwischen Tradition und Herausforderung der Moderne« In: Ausst.-Kat. Bielefeld 1990 (Anm. 13), S. 71; Angermeyer-Deubner 1986 (Anm. 17), S. 160.

Anm. 29 Franz Roh: *Nachexpressionismus – Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*. Leipzig 1925; Alfred Neumeyer: »Zur Raumpsychologie der Neuen Sachlichkeit« In: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 61./1927-28, S. 66 f.

Anm. 30 *Stilleben mit Bücherstapel und Schale mit Zwiebeln*, 1929, Öl/Malpappe, 71x85,5 cm, Abb. In: Ausst.-Kat. Karlsruhe 1999 (Anm. 4), S. 38.

Anm. 31 Angermeyer-Deubner 1986 (Anm. 17), S. 82.

Anm. 32 Joachim Heusinger von Waldegg: »Auf der Suche nach sich selbst. Selbstreflexion und Medium« In: Ausst.-Kat. Karlsruhe 1999 (Anm. 4), S. 82.

Anm. 33 Ebd., S. 83.

Anm. 34 *Selbstbildnis mit Spiegeln*, 1928, zerstört, Abb. in Ausst.-Kat. Karlsruhe 1999 (Anm. 4), S. 81.

Anm. 35 Gustav Hartlaub über die Mannheimer Ausstellung in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 64/1929, S. 298, zit. nach Angermeyer-Deubner 1986 (Anm. 17), S. 82.

Anm. 36 Vgl. auch Karl-Ludwig Hofmann/Christmut Präger: »Badisches Kunstschaffen der Gegenwart« In: Ausst.-Kat. Karlsruhe 1981 (Anm. 6), Dok. 62, S. 94 und S. 84-86.

Anm. 37 Heusinger von Waldegg 1999 (Anm. 32), S. 80.

Anm. 38 Jacques Lacan: »Das Spiegelstadium als Bilder des Ich« In: Ders.: *Schriften I*. Hg. von Norbert Haas. Weinheim-Berlin 1986, S. 61; Angermeyer-Deubner 1986 (Anm. 17), S. 81-82.

101

Anm. 39 Hofmann/Präger 1981 (Anm. 36), S. 84 sowie Dok. 58, S. 88; Angermeyer-Deubner 1986 (Anm. 17), S. 82.

Anm. 40 *Selbstbildnis mit Frau und Sohn*, 1929, zerstört, Abb. in Ausst.-Kat. Karlsruhe 1999 (Anm. 4), S. 82.

Anm. 41 Zit. nach: Karl Ludwig Hofmann/Christmut Präger: »Der staatliche Wettbewerb »Das Selbstbildnis des Künstlers«« In: Ausst.-Kat. Karlsruhe 1981 (Anm. 6), S. 94 (Adam Roeder (Monti) in: *Residenz-Anzeiger* vom 28.02.1930); Michael Koch: »Kulturkampf in Karlsruhe. Zur Ausstellung Regierungskunst 1919-1933« In: Ausst.-Kat. Karlsruhe 1981 (Anm. 6), S. 114. Erwin Spuler schuf eine Lithografie mit dem Titel *Erschießung* (1930), die die Erschießung der Jury zeigte, auf der Lilly Fischel in das frisch ausgehobene Grab sinkt, Hau-eisen seine Brust darbietet und Wulzinger in sich zusammensinkt., Abb. in: Ausst.-Kat. Karlsruhe 1981 (Anm. 6), S. 93; Angermeyer-Deubner 1986 (Anm. 17), S. 83-84.

Anm. 42 Koch 1981 (Anm. 41), S. 112; Marlene Angermeyer-Deubner: »Der institutionalisierte Kunstbetrieb. Kunstverein und Künstlervereinigungen in Karlsruhe« In: *Bilder im Zirkel. 175 Jahre Badischer Kunstverein*. Ausst.-Kat. Badischer Kunstverein Karlsruhe. Hg. von Jutta Dresch und Wilfried Rößling. Karlsruhe 1993, S. 153-164.

1. VORWORT

Als die Karlsruher Akademie 1925 mit der Berufung von Karl Hubbuch und Georg Scholz ihren Anspruch formulierte, ein auch überregional wirksames Zentrum der Neuen Sachlichkeit zu sein, waren Fridel Dethleffs-Edelmann und Hanna Nagel, die heute als die bedeutendsten Künstlerinnen der Neuen Sachlichkeit in Karlsruhe gelten, noch Studentinnen. Die 26-jährige Fridel Dethleffs-Edelmann wurde in diesem Jahr Meisterschülerin, Hanna Nagel begann mit gerade mal 18 Jahren ihr erstes Studienjahr. In den kommenden Jahren, vor allem Ende der 20er und Anfang der 30er Jahre, entstanden wichtige Werke, die erkennen lassen, wie sehr die Karlsruher Neue Sachlichkeit beide Künstlerinnen geprägt hat – so sehr, dass man meinen könnte – und ein Teil der Literatur unterstützt diesen Eindruck –, Dethleffs-Edelmann und Nagel hätten hier bereits den Höhepunkt ihrer künstlerischen Möglichkeiten erreicht. Sicher war es *ein* Höhepunkt, den beide aber auf sehr unterschiedliche Weise hinter sich ließen, um sich in den Jahren des Faschismus und in der Zeit nach 1945 künstlerisch zu behaupten und neu zu positionieren. Dies vorausgesetzt, soll im Folgenden an die neusachlichen Arbeiten beider Künstlerinnen die Frage gerichtet werden, was sie zur Entwicklung der Moderne in Karlsruhe beigetragen haben bzw. was sie ihr verdanken. Dabei ist im Bewusstsein zu halten, dass es sich in Karlsruhe um eine relativ kurze Aufbruchphase handelte, die zudem die traditionell konservativen Strukturen in dieser Stadt nicht überwand oder gar ablöste, aber mit der Neuen Sachlichkeit eine wirksame Alternative formulierte. | ¹ Georg Scholz und Karl Hubbuch, neben Wilhelm Schnarrenberger deren wichtigste Repräsentanten, konnten als Akademielehrer bis zu ihrer Entlassung im Jahr 1933 gerade mal acht Jahre auf die künstlerische Entwicklung in Karlsruhe Einfluss nehmen.

103

2. AUFBRUCH IN DIE MODERNE

Der Anschluss an die Moderne vollzog sich in Karlsruhe langsam und mühsam. Zwei Ausstellungen sorgten vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs für Aufsehen und Irritation: 1910 eine Ausstellung der *Neuen Künstlervereinigung München* mit kubistischen und expressionistischen Werken von Braque, Picasso, Jawlensky, Kandinsky u.a. im Badischen Kunstverein und 1913 eine von Herwarth Walden organisierte Wanderausstellung des *Sturm* mit futuristischer Kunst. Sie haben vermutlich dazu beigetragen, dass schon während des Ersten Weltkriegs eine grundlegende Neuordnung der staatlichen Kunstausbildung in Karlsruhe diskutiert wurde. Der Akademie wurden desolate Verhältnisse infolge der konservativen Haltung vieler Lehrer und der Vakanz wichtiger Professorenstellen vorgeworfen. Die angestrebte Reform zielte auf eine engere Verbindung von freier und angewandter Kunst sowie Architektur im Sinne des Bauhauses. So wurden im Oktober 1920 Akademie und Kunstgewerbeschule in der neu gegründeten *Badischen Landeskunstschule* zusammengeführt. | ²

Von der allgemeinen Aufbruchstimmung und dem Bedürfnis, sich auf die Moderne einzulassen, zeugte nach Kriegsende in Karlsruhe eine Ausstellung mit Werken von Rudolf Schlichter und Wladimir Zabolotny, die die Galerie Moos Anfang 1919 veranstaltete. Sie löste eine heftige Debatte um expressionistische Kunst

aus, an der der Kunsthistoriker Wilhelm Fraenger aus Heidelberg beteiligt war, und beförderte den Zusammenschluss von sieben Künstlern zur *Gruppe Rih* im März 1919. Es handelte sich dabei um Studierende bzw. ehemalige Studierende der Akademie – darunter Schlichter, Zabolin und Georg Scholz –, die sich als Schüler Wilhelm Trübners, der mit seiner skizzenhaft-dynamischen, breitflächigen Malweise in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg die modernste Richtung an der Karlsruher Kunstakademie vertrat, von der tonangebenden Hans Thoma-Schule distanzieren. Die Gruppe löste sich im Verlauf des Jahres 1920 wieder auf. |³

3. FRAUEN AN DER 1920 NEU GEORDNETEN KARLSRUHER KUNST- AKADEMIE: DIE ANFÄNGE VON FRIDEL DETHLEFFS-EDELMANN UND HANNA NAGEL

An der 1920 neu gegründeten Badischen Landeskunstschule waren erstmals auch Frauen offiziell zum Studium zugelassen. |⁴ Dies hatte Folgen für die 1885 gegründete *Malerinnenschule*, die bis dahin in der Ausbildung von Künstlerinnen in Karlsruhe eine wichtige Rolle gespielt hatte. Sie verlor nach 1920 schnell an Bedeutung; im Jahr 1923 beschloss die Stadt und der Staat ihre Auflösung. Zur ersten Generation weiblicher Studierender an der Karlsruher Akademie gehörten Fridel Dethleffs-Edelmann und Hanna Nagel. Wichtige Lehrer waren ab Mitte der 20er Jahre die auch überregional bekannten Künstler der Neuen Sachlichkeit in Karlsruhe, der bereits 1921 als Professor für Gebrauchsgraphik berufene Wilhelm Schnarrenberger, der 1925 als Leiter der Zeichenklasse (1928 als Professor für Malerei) berufene Karl Hubbuch und der ebenfalls 1925 mit einer Professur betraute Georg Scholz. Alle waren noch jung, Schnarrenberger war bei seiner Berufung erst 29 Jahre alt, Hubbuch wurde mit 34 und Scholz mit 35 Jahren berufen. |⁵ Zur älteren, weiterhin einflussreichen Lehrgeneration gehörten Hermann Gehri (Lehrer für figürliches Zeichnen), Walter Conz (Professor und Leiter der Radierklasse) und Ernst Würtenberger (Professor und Leiter der Graphikklass). An der Berufung seiner Meisterschüler Hubbuch und Scholz war Würtenberger vermutlich nicht unbeteiligt. |⁶ Dabei waren die großen alten Vorbilder an der Karlsruher Akademie nicht vergessen: Die Tradition Hans Thomas, der 1919 in den Ruhestand ging, wurde von Würtenberger fortgeführt. Der 1917 gestorbene Wilhelm Trübner galt weiterhin als wichtiger Wegbereiter der modernen Malerei. Fridel Dethleffs-Edelmann hat ihn als junge Privatschülerin zu Beginn ihres Studiums an der Großherzoglichen Damenakademie Karlsruhe gerade noch kennen gelernt.

Ab 1920 studierte Fridel Dethleffs-Edelmann an der Akademie bei Gehri, Schnarrenberger und Würtenberger. Hanna Nagels Lehrer waren ab 1925 ebenfalls Gehri und Schnarrenberger, außerdem Conz und Hubbuch. Auffällig ist, dass keine von beiden bei Georg Scholz studierte, d.h. keine auf den sozialkritischen Realismus seiner Kunst reagierte. Die Zeichnerin ging verständlicherweise zu Hubbuch, die Malerin zu Würtenberger, der ihre Vorliebe für Hans Thoma teilte. Beide Künstlerinnen studierten, so könnte man meinen, unter vergleichbaren Bedingungen, aber die Tatsache, dass zwischen dem Studienbeginn Fridel Dethleffs-Edelmanns und Hanna Nagels fünf Jahre liegen, in denen Karlsruhe sich erst langsam zu einem der Zentren der Neuen Sachlichkeit entwickelte, erklärt wohl neben Gründen, die nicht zuletzt in der Person zu suchen sind, die Unterschiedlichkeit ihrer Anfänge.

Neben frühen Landschaften, die unübersehbar noch Hans Thoma und dem Lehrer Würtenberger (und nicht zuletzt dem langjährigen Freund und Thoma-Schüler Hans Schöpflin) verpflichtet sind, wie zum Beispiel das Aquarell *Blasiwald – Winterseite* | Abb. 1 von 1921, malte Fridel Dethleffs-Edelmann Stilleben, in denen sich Anfang der 20er Jahre erste Ansätze einer neusachlichen Bildsprache beobachten lassen. Das 1922 mit Tempera auf Leinwand gemalte Bild *Rotblühen-*



Abb. 1
Fridel Dethleffs-Edelmann,
Blasiwald – Winterseite, 1921,
Aquarell und Deckweiß
über Bleistift, 30 x 40 cm,
Slg. Dethleffs

Abb. 2
Fridel Dethleffs-Edelmann,
Rotblühender Kaktus, 1922,
Tempera/Leinwand,
60 x 44,5 cm, Slg. Dethleffs

der Kaktus | Abb. 2 steht nicht nur in motivischer Hinsicht, sondern auch mit der Tendenz zur Vereinfachung und der Vorliebe für Kontraste der frühen neusachlichen Malerei nahe. Dethleffs-Edelmann betont allerdings noch das Atmosphärische und nicht das Sachlich-Kühle, das als typisch für die Stillleben der Neuen Sachlichkeit gilt.

105

Hanna Nagels neusachliche Anfänge sehen völlig anders aus. Als sie 1925 zu studieren begann, hatte sich Karlsruhe als ein Zentrum der Neuen Sachlichkeit bereits etabliert. Ihre frühen Arbeiten zeigen ein starkes Interesse an der neusachlichen Bildauffassung, insbesondere an dem veristischen Zeichenstil Hubbuchs. Die Schwerpunkte der Neuen Sachlichkeit in Karlsruhe – die veristischen Tendenzen, der sozialkritische Anspruch, die Ausbildung eines harten, präzise konturierenden Zeichenstils – kamen ihr offenbar entgegen.

Ein *Studienblatt aus der Klasse Hubbuch* | Abb. 3 von 1929 zeigt eine Gewandstudie, an der sich die für Hanna Nagel in dieser Zeit charakteristische harte, durchgezogene Konturlinie, die Isolierung der Figur aus ihrer räumlichen Umgebung, der eng gefasste Bildausschnitt, die Akzentuierung durch Farbe beobachten lassen. Wie andere ähnlich durchgearbeitete Blätter, zum Beispiel die im April 1929 entstandene Bleistiftzeichnung *Halbakt, umgekehrt auf Stuhl sitzend* | Abb. 4, haben die Studienblätter häufig die Qualität eigenständiger Zeichnungen. Sie lassen zudem erkennen, dass Hanna Nagel in ihren frühen Arbeiten ein ausgeprägtes, ebenfalls dem Vorbild des Lehrers verpflichtetes Interesse an der Überzeichnung bestimmter physiognomischer und körperlicher Merkmale hat. Von Hubbuch wurde sie, wie sie rückblickend berichtet, dazu angehalten, »das Einmalige, die ans Groteske grenzende Besonderheit einer Erscheinung in fast karikaturistischer Zuspitzung zu packen.« | 7

Vergleicht man die Ende der 20er und Anfang der 30er Jahre entstandenen Arbeiten beider Künstlerinnen, lässt sich nicht nur eine Vorstellung von der Eigenart

Abb. 3
Hanna Nagel, Studienblatt zur
Gewandfigur (sitzende Frau)
aus der Klasse Hubbuch, 1929,
Bleistiftzeichnung, koloriert



Abb. 4
Hanna Nagel, Halbakt,
umgekehrt auf Stuhl sitzend,
April 1929, Bleistiftzeichnung,
36,2/36,7 x 25,8 cm. Nachlass



106 und Unterschiedlichkeit der beiden Künstlerinnen gewinnen. Es stellt sich auch die Frage, was beide als Künstlerinnen der Neuen Sachlichkeit miteinander verbindet.

4. FRIDEL DETHLEFFS-EDELMANN

Fridel Dethleffs-Edelmans Beitrag zur neusachlichen Malerei bewegte sich im Rahmen der tradierten Gattungen Landschaft, Stilleben und Porträt, die in Karlsruhe eine besondere Tradition hatten. Landschaft und Stilleben waren für Fridel Dethleffs-Edelmann früh ein Thema; das Porträt interessierte sie erst in der zweiten Hälfte der 20er Jahre. Mit Gemälden wie *Adventsstilleben* |⁸ aus dem Jahr 1928 und dem ebenfalls 1928 entstandenen *Stilleben Masken* | Abb. 5 gilt Dethleffs-Edelmann als eine der bedeutendsten Vertreterinnen der Neuen Sachlichkeit. Beide Bilder zeichnen sich durch eine für die neusachliche Malerei charakteristische Dingschärfe, einen engen Bildausschnitt und einen flachen Bildraum aus, der das Dargestellte nahe an den Betrachter heranrückt. Charakteristisch sind eine sorgfältig ausbalancierte, eher statische Komposition und eine die besondere künstlerische Handschrift und den subjektiven Gestus meidende Malweise. Die neusachlichen Bildern oft eigene kühle Beobachtung, die harte Konturen, starke Kontraste und helle Farben bevorzugt, ist bei Dethleffs-Edelmann gemildert durch eine Vorliebe für warme, satte Farben, für ein Licht, das die Dinge hervorhebt, aber nicht isoliert, für Hell-Dunkel-Kontraste, die eher der Poetisierung der Zusammenhänge dienen als der Vereinzelung und Verfremdung. Die Bilder haben nichts von der Nüchternheit und der nicht selten aggressiven Schärfe des Verismus. Dessen sozialkritische, am Grotesken und an der Karikatur orientierte Formulierungen sucht man bei Fridel Dethleffs-Edelmann vergeblich.

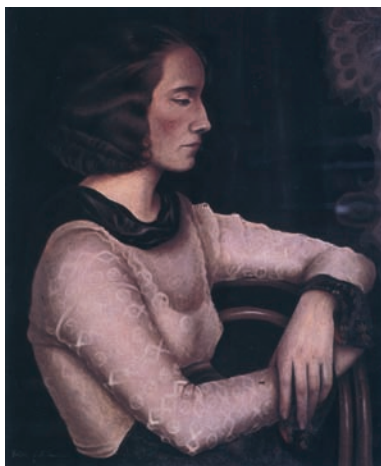


Abb. 5
Fridel Dethleffs-Edelmann,
Masken, 1928, Öl/Pappe,
54 x 40 cm, Slg. Landkreis
Ravensburg

Abb. 6
Fridel Dethleffs-Edelmann,
Bildnis Rothraut, 1930,
Öl/Leinwand, 74 x 61 cm,
Slg. Dethleffs, Isny

Was sie zur Neuen Sachlichkeit beitrug, sind auf Ausgewogenheit und Harmonie zielende Kompositionen, farblich und formal ausdifferenzierte Bilder, die von hohem malerischen Können zeugen. Sie erfassen die dargestellten Gegenstände nicht bloß ›sachlich‹ abbildrealistisch, sondern stellen sie in poetische und symbolische Zusammenhänge. Es ist eine an der Schönheit der Dinge ausgerichtete und von der Empathie des künstlerischen Blicks ausgehende Malerei, die mit der Neuen Sachlichkeit das Interesse am Gegenständlichen und Alltäglichen sowie den Verzicht auf idealisierende und heroisierende Formen der Überhöhung teilt. Fridel Dethleffs-Edelmann nutzte dafür die auch von anderen Malern der Neuen Sachlichkeit praktizierte Adaption altmeisterlicher Techniken und Motive. Ein Beispiel dafür ist das *Bildnis Rothraut* | Abb. 6 von 1930 (die Malerin Rothraut Stössinger), das mit seinem ›distanzierten Profil‹ einen Porträttypus der Renaissance aufgreift. Daneben entstanden weiterhin Landschaften, wie zum Beispiel 1931 das Gemälde *Vorfrühling im Allgäu* | 9, mit denen Dethleffs-Edelmann in der Tradition der Landschaftsmalerei Hans Thomas blieb.

107

Friedel Dethleffs-Edelmann war mit ihrer gemäßigten Form der neusachlichen Malerei ab Ende der 20er Jahre außerordentlich erfolgreich. 1926 wurden ihre auf dunklem Grund gemalten *Winterastern* für die Kunstsammlungen der Stadt Karlsruhe erworben. 1930 erhielt sie für das in der Ausstellung *Das Badische Kunstschaffen* gezeigte Bild *Altmodischer Strauß* eine Silbermedaille. Im selben Jahr wurde ihr der 1. Badische Staatspreis verliehen. Für ihr *Selbstbildnis im Malerkittel* | Abb. 7, mit dem sie 1932 an der Ausstellung *Die Frau im Bilde* im Badischen Kunstverein beteiligt war, wurde sie mit dem 1. Preis ausgezeichnet. |¹⁰ Das Angebot einer Professur an der Karlsruher Akademie schlug sie angeblich mit Rücksicht auf ihre Familie aus; sie hatte 1931 den Fabrikanten Arist Dethleffs geheiratet.

Abb. 7
 Fridel Dethleffs-Edelmann,
 Selbstbildnis im Malerkittel,
 1932, Öl/Leinwand,
 74 x 55 cm, Bayerische Ge-
 mäldeammlungen, München,
 Staatsgalerie in der
 Kunsthalle Augsburg



Abb. 8
 Fridel Dethleffs-Edelmann,
 Familienbild (Selbstbildnis
 mit Mann und Kind), 1935/37,
 Öl/Leinwand, 99 x 76 cm,
 Slg. Dethleffs, Isny



108

Das *Selbstbildnis im Malerkittel* gilt als eines der besten Künstlerporträts der 20er und 30er Jahre und als ein Muster neusachlicher Malerei. |¹¹ Es zeigt Fridel Dethleffs-Edelmann mit 33 Jahren auf der Höhe ihrer künstlerischen Möglichkeiten: eine selbstbewusste, offene, eher in sich ruhende als an sich zweifelnde Malerin. Sie zeigt sich nicht bei der Arbeit, sondern in ihrem Atelier in einem Augenblick der Zuwendung zum Betrachter, dem Sie frontal mit leicht nach links gewandtem Kopf in der vordersten Bildebene gegenübersteht und mit aufmerksamen Augen anblickt. In der rechten Hand hält sie einen doppelseitigen Pinsel, die linke hat sie ungezwungen in die Tasche des Kittels gesteckt. Sie steht dicht vor einer Wand, an der als Bild im Bild fast formatfüllend eine Landschaft hängt. Der Kopf mit den harmonischen Gesichtszügen – die Strenge der Frisur ist durch eine kleine Locke über dem linken Ohr gemildert – hebt sich plastisch von der hellblauen Himmelszone des Bildes ab. Der helle, fleckenlose Malerkittel bildet einen schönen Kontrast zur gemalten Landschaft und zum Dunkel des Atelier- raumes. Das Licht, das von links auf die dargestellte Person fällt und ihre linke Gesichtshälfte verschattet, beleuchtet gleichmäßig das Bild im Hintergrund. Von Hans Hofstätter stammt die Beobachtung, dass das im Licht liegende und das verschattete Auge den Eindruck vermitteln, dass »waches Beobachten und einfühlsames Sehen« |¹² gleichermaßen zur künstlerischen Arbeit gehören. Es ist das Bild einer Malerin, die konzentriert und zugleich entspannt auf ihr Gegenüber blickt, die sich zeigt, aber nicht exponiert.

Die nüchtern-distanzierte Präsentation des Motivs, die Genauigkeit in der Wiedergabe dinglicher und stofflicher Eigenschaften, das Statische und oft Ausgeklügelte des Bildaufbaus, die Zurücknahme des subjektiven Duktus – diese Merkmale der neusachlichen Malerei begleiteten Fridel Dethleffs-Edelmans Arbeit bis weit in die 30er Jahre. Wie das *Familienbild* | Abb. 8 von 1935/36 zeigt, waren sie durchaus geeignet, Inhalte zu formulieren, die den gesellschaftlichen Leitbildern



Abb. 9
Hanna Nagel, Frühes
Selbstbildnis (Ich sehe meine
Schmerzen voraus, sie
kommen von dir.), 1930,
Feder, koloriert, 30,5 x 17 cm

des Nationalsozialismus nahe standen. | ¹³ Als eine am Ästhetischen orientierte, konkrete Zeitbezüge meidende Variante der Neuen Sachlichkeit zeigte Dethleffs-Edelmanns Malerei früh eine Affinität zu einer »Neuen deutschen Romantik« | ¹⁴, die Ende der 20er Jahre mit ihrem Rückgriff auf die deutsche Renaissance eine Entwicklung einleitete, die sich zum Teil umstandslos in eine nationalsozialistische Kunst- und Kulturpolitik überführen ließ. Es ergibt sich daraus, wie Ursula Merkel richtig festgestellt hat, »eine gewisse Ambivalenz im Werk jener Jahre«. | ¹⁵

109

5. HANNA NAGEL

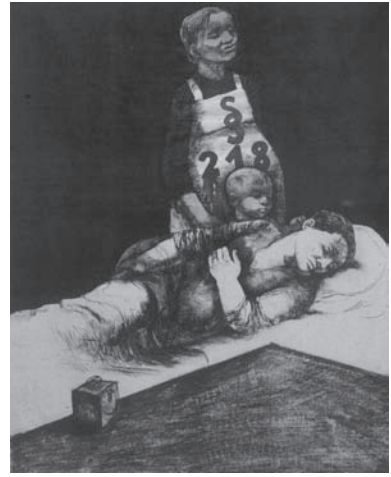
Hanna Nagel behielt die in Karlsruhe ausgebildete Form der karikaturistischen Zuspitzung, ein Merkmal ihrer frühen neusachlichen Zeichnungen, nicht bei. In Berlin entwickelte sie unter ihrem neuen Lehrer Emil Orlik an der Schule des Kunstgewerbemuseums einen weniger harten, eher malerischen Zeichenstil und einen sehr eigenen, subtilen Realismus. Gleichwohl ist davon auszugehen, dass die Prägnanz ihrer Anfang der 30er Jahre in Berlin entstandenen Zeichnungen, ihr kritischer Blick auf den Alltag und die rücksichtslose Genauigkeit ihrer Bilderfindungen zu den Themenkomplexen künstlerische Arbeit, Geschlechterverhältnisse, Leben mit Kindern ihre Vorgeschichte in den Karlsruher Studien haben.

Das so genannte *Frühe Selbstbildnis* | Abb. 9 entstand 1930, ein Jahr bevor Hanna Nagel den Graphiker Hans Fischer heiratete. Selbstironisch inszeniert sie in dieser Federzeichnung ihre »Belagerung« durch zahlreiche kleine Männerfiguren; es ist immer der gleiche Mann, nämlich Hans Fischer. Die da als Engel und Teufel der am Zeichenbrett sitzenden Frau die Arbeit schwer machen, verkörpern die unterschiedlichen Rollen, die dem Ehemann zugeschrieben bzw. angelastet werden. Dass sie auch selbst diese Figur produziert, ihre Arbeit sich nicht von ihr frei machen kann, zeigt die unter der Zeichenfeder sich aufrichtende Männerfigur.

Abb. 10
Hanna Nagel, Selbstbildnis,
um 1931, Feder, koloriert



Abb. 11
Hanna Nagel, Der Paragraph,
1931, Feder, koloriert,
29 x 23,5 cm



110 Das Erzählerische und Kombinatorische dieses Blattes findet sich in dieser Zeit auch in anderen Arbeiten. |¹⁶ Daneben gibt es aber auch Zeichnungen, die wie das vermutlich um 1931 entstandene *Selbstbildnis* | Abb. 10 das Ergebnis äußerster Konzentration auf einen Gedanken sind, auf eine bestimmte Haltung, ein charakteristisches Merkmal, auf die Eigenart einer Person. Als sei sie durch eine anwesende Person für einen Augenblick abgelenkt oder gestört, wendet die parallel zum Betrachter dargestellte Frau, die mit gekrümmtem Rücken und hochgezogenen Schultern angespannt über einer Zeichnung sitzt, den Kopf in Richtung des Betrachters. Der dunkle Blick aus dem Bild heraus fixiert jedoch nichts und niemanden; die Zeichnende bleibt in Gedanken versunken. Künstlerische Arbeit, das vermittelt der gebückte Rücken, auf dem schwer der Kontrast von Hell und Dunkel liegt, bedarf der äußersten Konzentration. Sie braucht die abgeschlossene Zelle mit dem harten Hocker und dem vergitterten Fenster oben in der Wand. Kunst, so könnte man meinen, ist ein Gefängnis, und sie braucht das Gefängnis.

Hanna Nagels Bilderfindungen dienen nicht nur der Problematisierung der eigenen Situation, sondern ebenso der gesellschaftskritischen Deutung sozialer Verhältnisse. Die Auseinandersetzung mit dem Konfliktfeld Kunst – Mann/Frau – Kinder/Familie steht hier im Mittelpunkt. In der Federzeichnung *Der Paragraph* | Abb. 11 von 1931 kippt sie den rechten Winkel, in dem die beiden Frauenfiguren zueinander stehen, ein wenig nach links und erzeugt so den Eindruck von Labilität und Unsicherheit, der durch die dunkle harte Dreiecksform des von unten ins Bild reichenden Tisches, dessen eine Ecke bedrohlich auf die liegende Frau gerichtet ist, noch verstärkt wird. Eine 1933 entstandene Zeichnung mit dem Titel *Die Frage: Kind – Kunst – Mann* | Abb. 12 zeigt eine Frau allein in einem nicht weiter definierten Raum, die mit beiden Händen eine große Mappe mit der Aufschrift »Kunst« hält. In diese Mappe hinein und über sie hinaus reicht eine Reihe kleiner Säuglingsbetten. Unklar bleibt, ob die Säuglinge unter der an dieser



Abb. 12
Hanna Nagel, Die Frage:
Kind – Kunst – Mann, 1933,
Feder

Stelle durchsichtigen Mappe zu sehen sind, oder ob es sich um auf die Mappe gezeichnete Bilder von Säuglingen handelt und diese folglich einer ganz anderen Realitätsebene angehören als die Säuglinge neben der Mappe. Sie erscheinen als künstlerisches Motiv und als herbeigesehnte Realität zugleich. Der Mann, der im Titel genannt wird, bleibt außerhalb des Dargestellten; die Frage, die an das Bild herangetragen wird, bleibt offen.

111

6. SCHLUSS

Wann und warum verließen Fridel Dethleffs-Edelmann und Hanna Nagel Karlsruhe? Hanna Nagel ging Ende 1929 nach Berlin. Ihr Lehrer Karl Hubbuch hatte ihr zugeraten – warum? Rechnete er schon mit dem Ende der Neuen Sachlichkeit, das sich 1928/1929 im Werk seiner Kollegen und in seinem eigenen bereits ankündigte? |¹⁷ Warf die gesellschaftliche Entwicklung, die ihn und andere 1933 das Amt kosten sollte, ihre Schatten in Karlsruhe bereits voraus? |¹⁸ Oder sah er einfach für seine begabte Studentin in Berlin bessere Chancen als in Karlsruhe? War Karlsruhe doch noch Provinz? In der Tat kam in Berlin die Anerkennung bald: Hanna Nagel wurde Meisterschülerin bei Emil Orlik, der ihr die Nachfolge von Käthe Kollwitz zutraute. Sie beteiligte sich an Ausstellungen in Berlin und bekam von ihrer Heimatstadt Heidelberg die erste Einzelausstellung. 1933 erhielt sie den Rompreis.

Fridel Dethleffs-Edelmann zog erst 1938, nachdem sie bereits 1931 geheiratet und 1933 ein Kind bekommen hatte, nach Isny im Allgäu, in die Stadt, in der ihr Mann zu Hause war. Bis dahin lebte die Familie in Ottersweiler in Baden. Denkbar ist, dass Dethleffs-Edelmann auf die Nähe zu Karlsruhe und das vertraute künstlerische Umfeld nicht verzichten wollte und das Leben in der Kleinstadt als nicht besonders förderlich für ihre künstlerische Arbeit ansah. Reaktionen auf die

Situation in Karlsruhe nach 1933, auf die Entlassung von Schnarrenberger, Hub-
buch und Scholz, sind nicht bekannt. »Schwierigkeiten mit den neuen Machtha-
bern scheint sie als Künstlerin nicht gehabt zu haben« |¹⁹, schreibt Ursula Merkel.
Ob die Übersiedlung nach Isny sie vor solchen Schwierigkeiten bewahren sollte
oder Karlsruhe auch für Fridel Dethleffs-Edelmann schließlich ein schwieriger
Ort geworden war, lässt sich – jedenfalls bis heute – nicht sagen.

Im Jahr 1945 lag vor beiden Künstlerinnen noch eine lange Schaffensphase,
die beide intensiv nutzten, ohne dabei auf den neusachlichen Teil ihres Werks
zurückzugreifen. Hanna Nagel hatte sich bereits in den 30er Jahren endgültig
inhaltlich und formal von der Neuen Sachlichkeit entfernt und surreale, symbo-
lisch-visionäre Bildwelten entwickelt, in denen sie ihre Ängste und Phobien und
die Abgründe persönlicher Erfahrungen verschlüsseln konnte. Fridel Dethleffs-
Edelmann experimentierte nach 1945 mit den Möglichkeiten einer abstrakt-figu-
rativen Malerei und ab 1967 mit dem Verfahren der Collage. Sie engagierte sich
für die moderne Kunst und die Künstler der Region und betrieb zusammen mit
ihrem Mann Arist Dethleffs 1947 die Gründung der *Sezession Oberschwaben-Bo-
densee* (SOB). Die Beschwerden des Alters und gesundheitliche Einschränkungen
machten Fridel Dethleffs-Edelmann und Hanna Nagel das Arbeiten zunehmend
schwer, hinderten sie aber nicht daran, so lange wie möglich künstlerisch produk-
tiv zu bleiben. Es ist denkbar, dass dieser ›lange Atem‹ sich nicht zuletzt den Er-
fahrungen verdankt, die beide Frauen als junge Künstlerinnen während der 20er
Jahre in der Auseinandersetzung mit der Neuen Sachlichkeit gemacht haben.

Anm. 1 Vgl. Ursula Merkel: »Die erste Generation – Künstlerinnen an den Akademien in Stuttgart und Karlsruhe« In: *Frauen im Aufbruch? Künstlerinnen im deutschen Südwesten 1800-1945*. Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Prinz Max Palais Karlsruhe und Städtische Galerie »Lovis-Kabinett« Villingen-Schwenningen. Karlsruhe 1995, S. 201-226, hier S. 202.

Anm. 2 Vgl. *Kunst in Karlsruhe 1900-1950*. Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe und Badischer Kunstverein. Karlsruhe 1981; Ursula Merkel: »Fridel Dethleffs-Edelmann – Leben und Werk« In: *Fridel Dethleffs-Edelmann. Malerin der Neuen Sachlichkeit*. Ausst.-Kat. Städtische Galerie Karlsruhe. Hg. von der Stadt Karlsruhe, Städtische Galerie. Gesamtbearbeitung und Redaktion: Ursula Merkel, Forum der Städtischen Galerie Karlsruhe. Karlsruhe 2000, S. 15-29.

Anm. 3 Zur *Gruppe Rih* (»Rih« bedeutet Wind und ist der Name des Hengstes der Karl May'schen Romanfigur Kara Ben Nemsi. Der Vorschlag kam von Schlichter) vgl. Karl-Ludwig Hofmann/Christmut Präger: »Kunst in Karlsruhe 1919-1933: Bilder, Texte, Kommentare« In: Ausst.-Kat. Karlsruhe 1981 (Anm. 2), S. 46-102, hier S. 50 ff.

Anm. 4 Vgl. Ursula Merkel: »Die erste Generation – Künstlerinnen an den Akademien in Stuttgart und Karlsruhe« In: Ausst.-Kat. Karlsruhe 1995 (Anm. 1), S. 201-226.

Anm. 5 Schnarrenberger, Hubbuch und Scholz gehörten zu den Teilnehmern der Aufsehen erregenden, von Gustav Friedrich Hartlaub, Direktor der Mannheimer Kunsthalle, 1925 in Mannheim veranstalteten Ausstellung »Die Neue Sachlichkeit«.

Anm. 6 Gretel Haas-Gerber schreibt in ihren »Erinnerungen an die Karlsruher Akademie in den Jahren 1922-1925«: »Obwohl Professor Würtenberger seine ehemaligen Meister-schüler Scholz und Hubbuch an die Akademie holte, [...] blieb ich bei Professor Gehri, der eigentlich ein »gebändigter« Expressionist war.« In: Susanne Asche u.a.: *Karlsruher Frauen 1715-1945. Eine Stadtgeschichte*. Karlsruhe 1992, S. 290 f.

Anm. 7 Hanna Nagel, zit. nach Eberhard Ruhmer: *Hanna Nagel*. München 1965, S. 25.

Anm. 8 Abb. in: Ausst.-Kat. Karlsruhe 2000 (Anm. 2), S. 35, Kat. 10.

Anm. 9 Abb. in: Hans Hofstätter: *Die Malerin Friedel Dethleffs-Edelmann*. Hg. vom Bodenseemuseum Friedrichshafen. Friedrichshafen 1980, S. 46.

Anm. 10 Die Ausstellung hat eine Vorgeschichte, die sich hier nur andeuten lässt: 1928 veranstaltete die Kosmetikfirma Elida einen Künstlerwettbewerb mit dem Titel *Das schönste deutsche Frauenporträt 1928* mit einer Ausstellung in der Berliner Galerie Gutliitt. Vorausgegangen war 1927 in Berlin die Ausstellung *Die schöne Frau*. 1929 initiierte der Verein Berliner Künstlerinnen eine Ausstellung mit dem Titel *Die Frau von heute*. Die Ausstellungen standen im Zusammenhang von Debatten, die um die »Krise des Porträts« und um den Typus der »Neuen Frau« kreisten. Vgl. Susanne Meyer-Büser: *Das schönste deutsche Frauenporträt*. Berlin 1994; Eva Züchner: »Frauenfreunde und Kunstfreundinnen. Zwei Porträt-Ausstellungen am Ende der Zwanziger Jahre« In: *Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen*. Ausst.-Kat. Berlinische Galerie. Berlin 1992, S. 259-269.

Anm. 11 Vgl. Hofstätter 1980 (Anm. 9), S. 20.

Anm. 12 Ebd., S. 22.

Anm. 13 Zu Dethleffs-Edelmanns *Familienbild (1935/36)* vgl. Ingrid von der Dollen: *Malerinnen im 20. Jahrhundert. Bildkunst der »verschollenen Generation«*. München 2000, S. 123; Hofstätter 1980 (Anm. 9), S. 28.

Anm. 14 Zum Begriff einer »Neuen Deutschen Romantik« vgl. von der Dollen 2000 (Anm. 13), S. 123 f.

Anm. 15 Merkel 1995 (Anm. 1), S. 214. Vgl. dazu Adam C. Oellers: »Zur Frage der Kontinuität von Neuer Sachlichkeit und nationalsozialistischer Kunst« In: *Kritische Berichte*, 6/1978 (6), S. 42-54; Olaf Peters: *Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus. Affirmation und Kritik 1931-1947*. Berlin 1998. Zum Problem einer vorschnellen politischen Bewertung künstlerischer Arbeiten vgl. von der Dollen 2000 (Anm. 13), S. 52.

Anm. 16 Vgl. Renate Berger: »Zu Hanna Nagels frühen Zeichnungen (1929-1931)« In: Dies. (Hg.): *LiebeMachtKunst. Künstlerpaare im 20. Jahrhundert*. Köln u.a. 2000, S. 327-356; Susanne Himmelheber: *Hanna Nagel. Frühe Arbeiten 1926-1934*. Ausst. Kat. Künstlerhaus-Galerie Karlsruhe. Karlsruhe 1981.

Anm. 17 Hubbuchs Zeichenstil veränderte sich nach Michalski angeblich schon nach 1925, während seine Schüler seinen Zeichenstil noch bis etwa 1930 fortsetzten. Nach 1928 geriet er in eine Schaffenskrise, die sich später infolge politischer Schwierigkeiten noch verstärkte. Schnarrenberger gab seine neusachliche Malweise 1928/29 zugunsten einer spätimpressionistisch anmutenden Pinselführung auf. Scholz lehnte 1929 eine Einladung Hartlaubs zur Ausstellung Badisches Kunstschaffen der Gegenwart ab mit dem Hinweis, dass seine Arbeit ihn weg von der Neuen Sachlichkeit zu neuen Formulierungen geführt habe und seine neuen Bilder einen experimentellen Charakter hätten. Vgl. Sergiusz Michalski: *Neue Sachlichkeit. Malerei, Graphik und Photographie in Deutschland 1919-1933*. Köln 1994, S. 98, S. 102 und S. 105.

Anm. 18 Vgl. Ausst.-Kat. Karlsruhe 1981 (Anm. 2).

Anm. 19 Merkel 1995 (Anm. 1), S. 214. Merkel weist an dieser Stelle auch darauf hin, dass Dethleffs-Edelmann in den dreißiger und frühen vierziger Jahren weiterhin ausgestellt und sich mehrfach an der *Großen Deutschen Kunstausstellung* in München beteiligt hat. Zum Problem der Anpassung vgl. von der Dollen 2000 (Anm. 13), S. 52 und mit Bezug auf Dethleffs-Edelmann S. 122 f.

1933 erfolgte die Entlassung von zahlreichen Professoren der deutschen Kunstakademien unter Berufung auf die neue Beamtengesetzgebung, d.h. die Hinterfragung der politischen Zuverlässigkeit oder vielmehr Unzuverlässigkeit, was die NS-Ideologie betraf. Bei diesen Entlassungen ging es also in erster Linie um eine politische Haltung und erst in zweiter Linie um Fragen des künstlerischen Stils. Schon 1974 schrieb Berthold Hinz in seinem Buch *Die Malerei im deutschen Faschismus*:

»Es wird nicht bestritten, dass etwa durch Ausschreibungen, Jurierungen, sowie durch die Tätigkeit der ›Reichskulturkammer‹ allgemeine Normen gesetzt wurden. Wer sich innerhalb des Zulässigen bewegte, d.h. nicht der Moderne angehörte, behielt seinen Spielraum in der Regel.« | ¹

In Karlsruhe gehörten zu den entlassenen Kunstprofessoren Karl Hubbuch, Wilhelm Schnarrenberger und Georg Scholz sowie August Babberger. Albert Hauenstein und Walter Conz wählten von sich aus den Ruhestand. Hermann Goebel konnte sich – wenn auch zunächst degradiert – als einer der wenigen Professoren auch nach 1933 an der Akademie halten. Der einzige, der von 1914 bis 1941 ununterbrochen eine Professur an der Kunstakademie beibehielt, war Hans Adolf Bühler, auf dessen problematische Rolle im Karlsruher Kunst- und Kulturleben ab den 20er Jahren, insbesondere um 1933/34 weiter unten eingegangen wird.

115

Es ist ein auffallendes Phänomen, dass mit Beginn der NS-Zeit zahlreiche Künstler, die bis dahin nahezu ausschließlich das Menschenbild thematisiert hatten, sich nun dem scheinbar unpolitischen Genre der Landschaftsdarstellung zuwandten. Dass hier durchaus subversive Strategien in der Bildaussage möglich waren, ist noch zu zeigen. Otto Dix soll schon 1933 gesagt haben, dass die Landschaftsmalerei ihm als (inneres) Exil diene.

Ausgehend von dieser Aussage, konzentriere ich mich im Folgenden auf Künstler des inneren Exils, also auf jene Maler, die trotz äußerer Härten in der NS-Zeit in Deutschland geblieben, also nicht ins Ausland emigriert sind. | ² In diesem Zusammenhang sollen vor allem jene Künstler näher betrachtet werden, die sich erst zu Beginn des Dritten Reichs überraschend der Landschaftsmalerei zuwandten. Das Thema wird dahingehend noch weiter eingeengt, dass überwiegend auf diejenigen Künstler eingegangen wird, die in Karlsruhe bzw. in Baden gewirkt haben.

Dass die – wie noch zu zeigen ist – besondere Inhaltlichkeit der Landschaftsbilder als Reaktion auf die beginnende NS-Diktatur zurückzuführen ist, wird zum einen durch die Datierung um die Zeit von 1930 bis 1935, zum anderen auch aus ihrer motivischen und stilistischen Sonderstellung innerhalb des sonstigen Werkes der Künstler erkennbar. In diesen Zeitraum fällt das Jahr der Machtergreifung Adolf Hitlers, mithin ein Vor und ein Nach 1933 im Werk der Künstler. Es werden also – wenn möglich – einer Arbeit vor 1933 eine weitere der Jahre 1933 bis 1935 gegenüber gestellt. Die Zeitgrenze 1935 erweist sich zudem insofern als sinnvoll, weil erst ab diesem Jahr die Gesetze zur Kontrolle und Steuerung der Kunst im Deutschen Reich anfangen, voll wirksam zu werden, um schließlich 1937 mit der Münchner Ausstellung »Entartete Kunst« fast jeder freien Kunstäußerung das endgültige Ende zu bereiten.

Abb. 1
Georg Scholz, Landschaft
bei Berghausen, 1924/25,
Staatliche Kunsthalle
Karlsruhe



116 Entgegen dem bisher Gesagten möchte ich an den Anfang meiner Überlegungen zwei Gemälde von Georg Scholz aus den Jahren 1924/25 stellen, die zu den großen Leistungen der Landschaftsmalerei in den 20er Jahren gehören und denen Scholz nach 1933 kein weiteres nennenswertes Landschaftsgemälde folgen ließ. In einem nächsten Schritt gehe ich auf eine Landschaftsdarstellung von Otto Dix aus dem Jahr 1935 ein. Mit den Werken der beiden Künstler werden Eckpunkte der Landschaftsmalerei in einem zeitlichen Abstand von zehn Jahren markiert, von denen Scholz' Kompositionen für die Freiheit der Kunst in der Weimarer Republik, Dix' Gemälde hingegen für eine kritische Haltung gegenüber der NS-Diktatur steht.

Scholz' Gemälde von 1924/25 sind im neusachlichen Stil gemalt und zeigen Ansichten von Berghausen und Grötzingen bei Karlsruhe | Abb. 1. 1890 in Wolfenbüttel geboren, studierte Scholz vor dem Ersten Weltkrieg an der Karlsruher Kunstakademie, wo er selbst von 1925 bis 1933 eine Professur innehatte. 1933 entlassen, konvertierte Scholz 1935 zum Katholizismus. Er zog sich nach Waldkirch bei Freiburg zurück. | ³ »Was er«, wie Siegmund Holsten 1990 schreibt, anschließend noch geschaffen hat, »verrinnt aus Angst vor dem NS-Zugriff [...] im Harmlosen.« | ⁴

Auf den ähnlich komponierten Gemälden *Berghausen* und *Grötzingen* übersieht man von einem leicht erhöhten, schattigen Standort aus eine Fabrikanlage sowie die ausgedehnte, von sanften Hügeln belebte Ebene des Pfingztals. Die Ansichten sind streng gegliedert, die Bäume wirken künstlich und schematisiert, als stammten sie aus dem Repertoire eines Baukastens für eine Spielzeugeisenbahn. Tatsächlich durchzieht auf *Berghausen* eine Eisenbahnlinie schräg nach links den Vordergrund und verschwindet in einem Bahndurchstich. Der Mittelgrund ist geometrisch wohl geordnet durch Alleen, ein Wäldchen sowie Felder und Wiesen. Im Hintergrund erhebt sich rechts ein bewaldeter Bergrücken, zu dessen Füßen sich links die Häuser der Ortschaft ducken, hinterfangen von Bäumen und über-



Abb. 2
Otto Dix, Judenfriedhof in
Randegg im Winter mit
Hohenstoffeln, 1935,
Saarland-Museum Saar-
brücken

ragt von dem Kirchturm und einem Fabrikschornstein. Insgesamt bietet sich der Anblick einer dünn besiedelten und vom Menschen regulierten Gegend, deren Idyllik durch Zeichen moderner Zivilisation wie Eisenbahn, Bahndurchstich und Fabriken beeinträchtigt, aber nicht ernsthaft gestört wird.

117

Der Künstler zeigt also die auf den ersten Blick scheinbar unberührte ländliche Gegend, in die sich etwa 30 Jahre zuvor noch seine Berufskollegen wie Gustav Kampmann, Friedrich Kallmorgen und Otto Fikentscher in Form einer Künstlerkolonie zurückgezogen hatten, | 5 als vom Menschen überformten und vereinnahmten Landstrich. Dies kann durchaus als Zivilisationskritik interpretiert werden, doch sprechen Jahreszeit und Sonnenglanz eher für eine positive, die Ausgewogenheit von Technik und Natur betonende Sicht des Malers. Links vorne erblickt man auf dem Bild eine Flasche Bier, einen Rechen, einen Hut und einen Eimer. Vielleicht sind dies indirekte Hinweise auf die Präsenz und den Standort des Künstlers – einerseits ein ironisches Zitat nach Moritz von Schwind und dessen viel reproduzierten Wanderer als Rückenfigur oberhalb des Tales. Andererseits könnte in der Verquickung von bäuerlichen und städtischen Attributen ein Hinweis auf die Verstädterung moderner ländlicher Lebensformen liegen.

Im Weiteren möchte ich auf Otto Dix als den Schöpfer der Aussage eingehen, die da heißt: »Ich habe Landschaft gemalt – das war doch Emigration«. | 6 Angesichts Dix' scharfer, die Gesellschaft und den Krieg geißelnder figurativer Malerei ab dem Ersten Weltkrieg fällt sein Landschaftsbild von 1935 mit dem Titel *Judenfriedhof in Randegg im Winter mit Hohenstoffeln* | Abb. 2 7 auf. 1933 war Dix aus seinem Amt an der Dresdner Kunstakademie entlassen worden und auf das Gut Randegg bei Singen gezogen. Schon bald begann er 1934 mit zeichnerischen Vorstudien zu dem Bild, das sich heute im Saarland Museum Saarbrücken befindet. Kompositionell und im malerischen Duktus weist das Gemälde keine Besonderheiten auf. Der von laublosen Bäumen flankierte weite Vordergrund wird

rechts von Ackerfurchen, links von einem Hügel bestimmt, an dessen Hang die Grabsteine des Friedhofs aufragen und auf dessen Kuppe ein Wald beginnt. Das sich anschließende Tal mit dem fernen Dorf wird von einem breit gelagerten Berg überragt.

Es sind das Sujet – der jüdische Friedhof in einer in Schnee und Eis erstarrten Landschaft – sowie die Entstehungszeit 1935, die zu einer sinnbildlichen Deutung der Darstellung Anlass geben. Darauf hat schon Dietrich Schubert |⁸ hingewiesen und zuletzt Olaf Peters, der 1998 in seiner Dissertation *Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus* ausführlich auf diese Arbeit von Otto Dix eingegangen ist. Zusammenfassend schreibt Peters:

»Aus heutiger Sicht macht Der Judenfriedhof von Randegg im Winter mit Hohenstoffeln eine spezifische Situation des deutschen Judentums zu einem Zeitpunkt des Dritten Reichs sinnfällig, als seine Diskriminierung in gesetzlicher Form für das gesamte Deutsche Reich festgeschrieben worden ist [...] Die Zuwendung zum Thema bedeutet dabei schon ein Politikum, weil es sich um eine in der Zeit außergewöhnliche Hinwendung zum Schicksal einer diskriminierten nationalen Minderheit handelt.« |⁹

118 Ist die politische Deutung von Dix' Randegg-Landschaft eindeutig vom Motiv und der Entstehungszeit vorgegeben, so spielen bei den folgenden drei Karlsruher Künstlern Willi Müller-Hufschmid, Wilhelm Schnarrenberger und Karl Hubbuch subtilere Momente vor allem des Stils bei der inhaltlichen Ausdeutung eine Rolle. Willi Müller-Hufschmid, geboren 1890, war stets ein Einzelgänger und stilistisch zunächst den Karlsruher Neusachlichen der 20er Jahre zugehörig. Zeit seines Lebens blieb er frei schaffend, hatte also kein akademisches Amt wie Scholz, Schnarrenberger und Hubbuch inne. Um 1930 änderte er seinen Stil in Richtung eines eigenständigen Expressionismus. Nach dem Tod seiner Frau ging er aus Erwerbsgründen in den 40er Jahren von Karlsruhe nach Konstanz, wo er anfangs am Theater, nach dessen Schließung als Bahnwärter arbeitete. Das Werk dieser Zeit besteht aus Zeichnungen mit zum Teil alptraumatischen Bildfindungen. Die letzten beiden Lebensjahrzehnte arbeitete Müller-Hufschmid abstrakt. |¹⁰

Soweit uns sein Werk bekannt ist (das Atelier wurde im Zweiten Weltkrieg ausgebombt), hat Müller-Hufschmid vor 1930 kein Landschaftsbild geschaffen. Eines der ersten Gemälde mit dieser Motivwelt dürfte der *Bahnhof Neureut* | Abb. 3 |¹¹ sein, der um 1930/32 entstanden und relativ reich an Details sowie stilistisch konventionell gehalten ist. Von einem Weg aus, der fast parallel zum unteren Rahmen verläuft, überspringt der Blick des Betrachters mehrere Barrieren: zunächst einen Drahtzaun, dann den Wiesenstreifen parallel zum Schienenbereich und schließlich den jenseitigen bewachsenen Hang und die Straße, bevor er auf das Bahnhofsgebäude mit dem Schild »NEUREUT« trifft. Das Gebäude weist einen linksseitigen Anbau auf, wohl eine Güterhalle, sowie rechtsseitig ein Nebengebäude, vielleicht eine Bedürfnisanstalt? Dahinter verteilen sich die Wohnhäuser der kleinen Ortschaft, überwölbt von einem blaugrauen Himmel. Neben den Eisenbahnschienen ragen in relativ dichter Folge Telegraphenmasten auf. Einzelne agrarische Gerätschaften sowie drei Personen beleben den Bahnhofsbereich und betonen den ländlich-abgeschiedenen Charakter.

Insgesamt wirkt die Ansicht idyllisch, vielleicht ein wenig gedämpft in der Lichtstimmung. Eine gewisse Melancholie schwingt in der Wiedergabe der Szenerie mit: Denn der Künstler verdeutlicht durch die Art der Komposition, dass die verträumte Ortschaft, in der die Zeit still zu stehen scheint, für ihn ein Erinnerungsmoment darstellt. Das Dorf ist für ihn wie für den Betrachter in zweierlei Hinsicht als kaum zugänglich definiert: einerseits durch den Gleisbereich, der optisch und faktisch wie ein Riegel wirkt (man achte auch auf den verschlossenen



Abb. 3
Willi Müller-Hufschmid,
Bahnhof Neureut, um 1930/32,
Städtische Galerie Karlsruhe,
Schenkung Nikolaus Müller



Abb. 4
Willi Müller-Hufschmid,
Landschaft, um 1933,
Privatbesitz

Durchgang rechts vorne), andererseits durch den damit verbundenen Hinweis auf die Technik, die das einfache Landleben verändert hat.

119

Wenig später, wohl um 1933 schuf Müller-Hufschmid das hochformatige Gemälde *Landschaft* | Abb. 4 ¹², eine der ungewöhnlichsten Kompositionen in seinem uns bekannten Werk. Gezeigt ist ein gegen den Hintergrund steil ansteigender (oder nach vorn rasant abfallender?), sich rasch verkürzender Weg. Der Vordergrund ist stark verschattet, wohingegen die hinteren Zonen – bis auf das Unterholz – hell gehalten sind. Jeweils seitlich staffeln sich rhythmisch parallel und in enger Folge grasbewachsene Erdanstiege. Der vordere Bereich wird vereinzelt von hochstämmigen Bäumen bestimmt, zwischen denen kugel- oder eher walzenförmige Gebilde, wohl Büsche, angeordnet sind. Letztere scheinen wie in Rotation begriffen. Im Mittelgrund verdichtet sich der Baumbestand zum Wald, doch verändert sich dort die Art der Laubbehandlung nicht. Darüber ist als schmaler Streifen der Himmel mit einer dichten Wolkenwand zu sehen.

Das Merkwürdige der Darstellung ist seine betonte Künstlichkeit: Diese besteht nicht nur in dem symmetrischen Aufbau mit der abrupten Verkürzung des Weges und der eigenartig abstrahierenden Formgebung der Bäume und Büsche, sondern auch und vor allem in der unnatürlich schrill-grünen Farbgebung. Hier ist keine heimelige Waldeinsamkeit im Sinne deutschtümeler Romantik gezeigt, sondern eine bedrohliche, wie vergiftet anmutende Gegend, die dem Menschen weder Andacht noch Beheimatung bietet. Ganz offensichtlich artikulierte Müller-Hufschmid mit diesem Gemälde durch die Wahl einer bestimmten stilistischen Form, nämlich der des von den Nazis vehement abgelehnten Expressionismus, seine tiefe Aversion gegen die NS-Diktatur und deren ästhetischen Vorstellungen.

Genauso merkwürdig – und das sei trotz der Landschaftsthematik in diesem Zusammenhang festzustellen erlaubt – ist Müller-Hufschmids Bildnis zweier Frauen | ¹³, das ebenfalls auf die Zeit um 1933/35 datiert werden kann. Müller-

Abb. 5
Wilhelm Schnarrenberger,
Bergwerk Kappel, 1925,
Privatsammlung



Abb. 6
Wilhelm Schnarrenberger,
Kleine Bahnstation, 1933,
Städtische Galerie Karlsruhe



120 Hufschmids Menschenbilder sind schon in den 1920er Jahren von grotesken Deformationen geprägt. |¹⁴ Doch bleibt der Künstler dort farblich im Rahmen von materialorientierter Polychromie, fällt auf diesem Doppelbildnis das provokant Hässliche auf, was durch das expressive Kolorit und die Disproportionierungen (Rumpf, Arme) noch gesteigert wird. Diese Botschaft wurde schon 1932 von der rechten Presse verstanden, wo der Künstler u.a. als »Schmierfink mit grauenvollen, übertollen Farbenorgien« bezeichnet wurde. Er selbst konstatierte eine »restlose Zurückweisung der Arbeiten in allen Ausstellungen, da sie als nazifeindliche Propaganda aufgefaßt werden.« |¹⁵

Wenden wir uns nun Wilhelm Schnarrenberger zu, der 1892 in Buchen geboren wurde. Seine Anfangsjahre sind von der Gebrauchsgrafik bestimmt, die er in München erlernte. 1920 wurde er in diesem Fach als Lehrer an die Landeskunstschule nach Karlsruhe berufen. Dort begann er auch mit der Ölmalerei. Stilistisch arbeitete Schnarrenberger in den 20er Jahren in der Manier der Neusachlichen, doch ab Ende des Jahrzehnts änderte er seine Malweise zunehmend im Sinne des Impressionismus. 1933/34 wurde er aus seinem Lehramt an der Karlsruher Kunstakademie entlassen und zog nach Berlin. Die Kriegsjahre verbrachte Schnarrenberger in Lenzkirch im Südschwarzwald, und 1947 erhielt er erneut eine Professur an der Karlsruher Kunstakademie. |¹⁶

Das Landschaftsmotiv spielte bei Schnarrenberger in den 20er Jahre eine sekundäre Rolle. Er wählte es lediglich vereinzelt als Hintergrund für von Personen bestimmten Kompositionen. Umso beeindruckender ist die singuläre Ansicht des *Bergwerk Kappel* im Südschwarzwald von 1925 | Abb. 5¹⁷. Streng genommen handelt es sich bei dem Gemälde auch nicht um eine Landschaft, sondern um den Zustandsbericht einer vom Menschen zerstörten Natur. Vor dem Betrachter steigt der Berg links in die Höhe, ausgehöhlt, vegetationslos und mit einem Schuttband von seiner Kuppe bis zum Fußpunkt. Das Gelände davor weist tiefe Furchen und eine kraterartige Bodenöffnung auf. Der Anblick erinnert auch durch die Abwesenheit

von Menschen an eine Mondlandschaft. Vorne rechts steht ein fensterloses Haus, dahinter staffelt sich der aufgerissene Hang hinauf bis zu dem breit gelagerten Gebäudekomplex, den Unterkünften der Arbeiter. Ganz rechts erblickt man auf dem Steilhang zwei Paar Gleise, die den Loren zur Beförderung der Rohmaterialien ins Tal dienen. Mehrere Deutungen dieser Landschaftswiedergabe sind möglich: So kann Schnarrenberger durchaus von ökologischen Aspekten ausgegangen sein, nämlich denen der Umweltzerstörung, oder aber er war einfach fasziniert von den besonderen malerischen Geländestrukturen, die sich seinem Auge boten.

Dem Bild der Zerstörung einer Landschaft durch den Menschen stellte der Künstler im gleichen Jahr das Bild der nachhaltigen Veränderungen durch die Natur gegenüber. Es zeigt das Porträt einer Frau vor der Küste Helgolands. |¹⁸ Im Vordergrund dominiert die weibliche Gestalt auf einer Bank sitzend, im dunklen Kleid und mit einem hellen, um die Schulter gelegten Mantel. Ihr Haar ist modisch kurz, und sie schaut nach rechts, den Maler nicht beachtend. Hinter ihr dehnt sich halbkreisförmig eine mit Ziegelsteinen ausgelegte Terrasse, in der Ferne erblickt man links die steil zum Meer abfallende Küste, deren Gesteinsoberfläche im Lauf der Jahrtausende gewaltige Verformungen durch Wasser und Wetter erfahren hat. Davon zeugen tiefe Schluchten und offen liegende Gesteinsschichten. Es hat den Anschein, als wolle Schnarrenberger mit den beiden Gemälden auf unterschiedliche Ursachen der Naturveränderung verweisen – einerseits durch die gewaltsamen Eingriffe durch den Menschen, andererseits durch die kontinuierliche Einwirkung der Elemente.

Erst Anfang der 1930er Jahre nahm Schnarrenberger das Landschaftsmotiv wieder auf. Zunächst entstanden 1932 während einer Italienreise südliche Prospekte wie beispielsweise die Ansicht von Genua. |¹⁹ Von einem hohen Standort aus zeigt er den Blick auf die Häuser oberhalb der Befestigungsmauer, darunter als schmalen Streifen den Sandstrand und die weit ins Meer reichende Mole. Flachbauten und zwei mehrgeschossige Häuser – vielleicht Restaurants und Hotels? – sowie Umkleidekabinen und Menschen deuten auf lebhaften Badebetrieb hin. Aufgrund der extremen Distanz, die der Künstler gegenüber dem heiteren Treiben betont, und des sich eintrübenden Himmels kommt in die Darstellung ein Zug der Sehnsucht, aber auch der Gefährdung des friedvollen Daseins.

121

Exakt ein Jahr später, 1933, malte Schnarrenberger das Bild *Kleine Bahnstation* | Abb. 6. Die Landschaft ist auf ein Minimum an Gegenständen reduziert: Rechts vorne sieht man das schräg angeschnittene Gleisbett. Parallel dazu verläuft links ein dunkler Erdstreifen bzw. ein beschneiter Weg, dessen Rand durch Stäbe markiert ist. Dahinter folgen auf eine Wiesenpartie die sich im Dunst der Ferne verlierenden Ackerfurchen. Die einsame Gegend ist menschenleer; Akzentsetzungen sind lediglich ein Kilometerstein, ein vom oberen Rand überschnittener Mast sowie eine Stange, an deren Spitze eine überdachte Holzplatte sitzt. Auf dieser war möglicherweise einst eine Schrifttafel befestigt. Nichts deutet darauf hin, dass es sich bei der winterlichen Szenerie um eine noch funktionierende »Bahnstation« handelt. Der Titel mag ein Hinweis darauf sein, dass hin und wieder ein auf der Strecke selten verkehrender Bummelzug auf das Zeichen eines Wartenden für einen Augenblick hält, um ihn aufzunehmen. Auffallend ist auch die Farbigkeit, die über die gelbliche Schneeweisse und die schmutzigen Brauntöne hinaus so gut wie keine Rotbeimischung aufweist. Dieser fahle Grundton verstärkt noch die motivimmanente Stimmung von Abgestorbenem und Trostlosigkeit, die an die Randegg-Winterlandschaft von Otto Dix erinnert.

Schnarrenberger hat das Bild auf das Jahr 1933 datiert. In diesem Jahr wurde er aus seinem Lehramt an der Karlsruher Kunstakademie entlassen und ging – wie schon gesagt – nach Berlin. So hat es den Anschein, als ob die *Kleine Bahnstation* als unbestimmter, abseits gelegener Ort an einer Durchgangs- oder sogar still gelegten Strecke in ihrer Trostlosigkeit das Hoffnungslose in der Lebenssituation des Künstlers spiegele. |²⁰

Abb. 7
Karl Hubbuch, Blick auf
Kastanien, Tullabad, um 1933,
Privatsammlung



Abb. 8
Richard Oelze, Erwartung,
1935/36, The Museum
of Modern Art, New York



122

Im Folgenden geht es um den wohl bedeutendsten Künstler der 20er Jahre in Karlsruhe, Karl Hubbuch. 1891 in Karlsruhe geboren, studierte er vor und nach dem Ersten Weltkrieg an der Karlsruher Kunstakademie. 1925 wurde er daselbst erst Leiter einer Zeichenklasse, 1928 dann Professor einer Malklasse. 1933 wurde er aus seinem Lehramt entlassen. 1947 erhielt er erneut eine Professur. | ²¹ Zeit- lebens blieb Hubbuch Figurenmaler, inhaltlich gesellschaftskritisch; in den 20er Jahren arbeitete er im neusachlichen Stil, ab den 30er Jahren zunehmend in expressiver Manier. Als bekennender Kommunist befasste er sich intensiv mit dem kleinen Mann von der Straße und dem Leben der käuflichen Frau, wie es literarisch beispielsweise von Irmgard Keun in ihrem Roman *Das kunstseidene Mädchen* von 1931 beschrieben wird.

Vor Beginn der 30er Jahre hat sich Hubbuch in keiner seiner Arbeiten dem Landschaftsmotiv gewidmet, sieht man einmal von einigen gezeichneten Naturstudien in den Anfangsjahren ab. Dies ändert sich kurzfristig um die Zeit seiner Suspendierung aus dem Lehramt. Freilich handelt es sich hier nicht um autonome Landschaften, sondern um Ansichten mit landschaftlichen Elementen. Es entstehen mindestens vier Gemälde, die im Kolorit eine ähnliche Entfärbungstendenz aufweisen wie Schnarrenbergers etwa gleichzeitige *Kleine Bahnstation*. So schaut man auf dem Gemälde *Blick auf Kastanien, Tullabad* | Abb. 7 ²² von einem erhöhten Standort aus über die Kronen von vier Kastanien auf den von Bäumen und Häusern gesäumten Platz. Die Blätter des vorderen Kastanienbaumes sind teilweise noch saftig grün, doch ist der Rest der Krone wie auch die der übrigen Kastanien von weißen Blättern bestimmt. Ja, der mittlere Baum und die weiter hinten stehenden Bäume sind zudem bräunlich gehalten. Es handelt sich also um teilweise schon kranke oder abgestorbene Bäume mit Blättern, die von keinem lebenswichtigen Chlorophyll mehr versorgt sind. Die Bäume, die den Platz rahmen, und die umstehenden Gebäude sowie der Himmel sind von einer ähnlich

verschwommenen Blässe geprägt wie Schnarrenbergers *Kleine Bahnstation*. Selbst das Rot der Fahne wirkt bleich.

Eine vergleichbare Haltung im Kolorit findet sich auch auf Hubbuchs Ansicht von Baden-Baden oder der *Pfälzer Landschaft* | ²³, die im Gegensatz zur Menschenleere des *Tullabads* von mehreren Personen belebt wird. Der Mangel an warmen Rottönen und die Brechung der Farben zum Weiß, ohne dass es mit einer winterlichen Jahreszeit zusammenhängt, lässt die Szenerie erscheinen, als sei sie ohne pulsierenden Lebenssaft. Dass Hubbuch in dieser Zeit durchaus über eine farbenfrohe Palette verfügen konnte, sofern er wollte, zeigen einige der so genannten Versuchsbilder. | ²⁴ Man kann also davon ausgehen, dass er auf den genannten Bildern im Zustand der Natur bewusst das Moment des Morbiden und Absterbenden betonen wollte.

Vieles spricht dafür, dass in den um 1933 zu datierenden Landschaften von Müller-Hufschmid, Schnarrenberger und Hubbuch eine kritische Einstellung in der Naturdarstellung angesichts des aufkommenden Nationalsozialismus gespiegelt wird. Die Betonung des Anämischen und des Mangels an blühendem Wachstum, sowie das Morbide und die Menschenleere in einer Stimmung von Trostlosigkeit oder Aggression stehen hier im krassen Gegensatz zur Natur, Landschaft und Bauerntum idealisierenden Blut- und Boden-Terminologie der NS-Ideologie im Sinne der Beschwörung von einem vorindustriellen, heilen Zustand.

Zur Vertiefung dieses Aspekts wird eines der bekanntesten Gemälde der 30er Jahre, das Bild *Erwartung* von Richard Oelze in die Betrachtung einbezogen | Abb. 8 ²⁵. Im Gegensatz zu den bisher aufgeführten Künstlern hat sich Oelze zwischen 1933 und 1936 nicht in Deutschland aufgehalten, sondern in Paris, konnte also in dieser Zeit noch frei arbeiten. Nach einer Zwischenphase in Norditalien kehrte er 1938 wieder nach Deutschland zurück, zunächst nach Berlin, wo er schon von 1930 bis 1932 gelebt hatte, dann in den Kriegsjahren nach Worpswede.

In Paris verkehrte Oelze im Kreis der Surrealisten wie u.a. Max Ernst, André Breton und Salvador Dalí. Ab etwa 1930 entstanden eine Reihe von surrealen Landschaftsbildern und Zeichnungen, deren Inhalte nur teilweise zu enträtseln sind. Umso auffälliger wirkt das Motiv der »Erwartung«, das weitgehend gegenständlich gehalten ist. Im Vordergrund sieht man eine Gruppe von Männern und Frauen. Sie alle tragen Hüte und schauen bildeinwärts gerichtet in die Ferne, die ebenso grau verhangen ist wie der Wolken überzogene Himmel. Vorne links ist ein Busch vom Rand überschritten, dessen Blattwerk bei näherer Betrachtung dämonische Züge trägt; rechts im Mittelgrund erblickt man jenseits eines Teiches Bäume und Büsche. Auf diese wie auf die kahlen Hügel dahinter und auf die Rücken der Menschen fällt fahles Licht. Die Stimmung ist unheimlich, gestützt durch die fast grisailleartige Farbigkeit und die kontrastreiche Lichtgebung sowie die bedrohliche Düsternis im Hintergrund. Bei drei Personen links vorne sind die Gesichter erkennbar: von einer Frau im verlorenen Profil, die eine schwachrote Rose am Hut trägt; von einem Mann im Profil nach rechts und links daneben von einem weiteren Mann, der als einziger frontal ansichtig ist, aber zur Seite bildauswärts schaut.

Das Inkarnat dieser Personen ist gräulich, als ob alles Blut aus den Adern gewichen ist. Das gleiche dürfte auch für die abgewandten Gestalten gelten. Hier handelt es sich offenbar um Menschen, die in Erwartung einer herannahenden Katastrophe bereits dem Tod geweiht sind. Mensch und Natur ohne Lebenssaft: Hier liegt die inhaltliche Nähe zu Hubbuchs Gemälde *Tullabad*.

Wie Renate Damsch-Wiehager in ihrer Monographie von 1989 über Oelze zusammengefasst hat, wurden dem Bild *Erwartung* diverse Deutungen unterlegt. Sie reichen von dem politischen Zeitbezug in Vorahnung der Katastrophe des Dritten Reichs bis hin zu einer allgemeinen Existenzangst im 20. Jahrhundert, und die Autorin definiert die *Erwartung* als »Bild von einer unbestimmbaren, allseitigen Bedrohung.« | ²⁶

Das Spektrum mehr oder minder kritischer Reaktionen auf den beginnenden Nationalsozialismus bis etwa 1935 im Spiegel der Landschaftsmalerei ist weitaus größer, als es hier aufgrund der Kürze der Zeit aufgezeigt werden konnte. Weitere Facetten bieten beispielsweise der Surrealist Volker Böhringer | ²⁷ oder der Expressionist Karl Schmidt-Rottluff | ²⁸, ja sogar ein Oskar Schlemmer | ²⁹. Auch sie blieben nach 1933 in Deutschland und reagierten in Landschaftsbildern auf das diktatorische Regime. Oskar Kokoschka wiederum emigrierte 1935 nach Prag und nach der Besetzung der Tschechoslowakei 1938 nach London. Er veränderte jedoch im Exil seinen Malstil nicht. Franz Radziwill gehörte zu denjenigen, die eine zeitlang dem Nationalsozialismus zuneigten und später ihre Kompositionen veränderten.

Die Phänomene, die hier anhand der Landschaftsmalerei in einem sehr engen Rahmen angesprochen wurden, sind bisher wenig untersucht. Weitgreifender in den Sujets ist die sehr empfehlenswerte Bochumer Dissertation von Olaf Peters *Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus. Affirmation und Kritik 1931 bis 1947*, die 1998 in Buchform erschien. Weniger ergiebig in diesem Kontext ist die Münsteraner Dissertation von Markus Heinzemann aus dem gleichen Jahr, dessen Titel *Die Landschaftsmalerei der Neuen Sachlichkeit und ihre Rezeption zur Zeit des Nationalsozialismus* zwar in die gleiche Richtung weist, jedoch weitgehend auf formalästhetische Betrachtungen konzentriert bleibt.

Den bisherigen Blickwinkel wechselnd, sollen abschließend noch zwei Künstler als Vertreter zweier extremer Positionen zur Sprache kommen. Der eine, Hans-Adolf Bühler, behielt bruchlos vor und nach 1933 seinen eigenen Stil der Landschaftsmalerei bei. | ³⁰ Der andere ist Rudolf Schlichter, *der Erotomane* der 20er Jahre, | ³¹ der 1927 zum Katholizismus übertrat und erst um 1933 zur Landschaft fand. Er selbst bekannte, dass er zwischen 1933 und 1939 der nationalsozialistischen Ästhetik gerecht zu werden versuchte.

¹²⁴ Hans-Adolf Bühler, 1877 in Steinen geboren, absolvierte seine künstlerische Ausbildung in Karlsruhe als Meisterschüler von Hans Thoma. Von 1914 bis 1941, also über die Weimarer Republik hinaus und fast während des ganzen Dritten Reiches hatte Bühler eine Professur an der Karlsruher Kunstakademie inne. Seinen Wohnsitz nahm er 1917 auf Burg Sponeck im Südschwarzwald. Bühlers zweifelhafter Ruhm geht weniger auf künstlerische Leistungen zurück als auf die Tatsache, dass er im April 1933 eine der ersten Ausstellungen so genannter »entarteter Kunst« unter dem Titel *Regierungskunst 1919-1933* als »Schandausstellung« oder »Schreckenskammer«, wie man sie damals bezeichnete, in der Karlsruher Kunsthalle durchführte. | ³² Dass es zu diesem Zeitpunkt weniger um bestimmte, dem Nationalsozialismus unliebsame Stilrichtungen als vielmehr um die Diskreditierung der modernen Ankaufspolitik der Kunsthalle ging, wurde u.a. auch 1987 in der Ausstellung *Stilstreit und Führerprinzip* des Badischen Kunstvereins dargelegt. | ³³

Bühler selbst war schon vor 1933 ein überzeugter Anhänger des Deutsch-Nationalen, und in den Figurenkompositionen der 20er Jahre wird seine intensive emotionale Bindung an diesbezügliche Werte wie germanische Mythen, Familie und heimatliche Scholle deutlich. Seiner offensichtlich mystifizierenden Haltung widerspricht in den Gemälden der Hang zu einem krassen Realismus im Detail.

Auffallend ist Bühlers Eigenständigkeit in der Landschaftsdarstellung, die sehr wenig mit den Schwarzwald-, Bauern- oder Rheinauidyllen der lokalen Traditionalisten wie beispielsweise August Gebhard | Abb. 9 zu tun hat, der seit den 20er Jahren in Karlsruhe gegen die Moderne agitierte und 1933 eine Professur an der Kunstakademie erhielt. | ³⁴ Ab Mitte der 30er Jahre mehren sich bei diesen Künstlern die Ernte-, Vieh- und Bauerndarstellungen.

»Der Bauer wird allerdings nicht mit Traktor, Mähbinder oder Drillmaschine gemalt, ohne die eine Landwirtschaft gerade unter der



Abb. 9
August Gebhard,
Siesta, 1926,
Staatliche Kunsthalle
Karlsruhe



Abb. 10
Hans Adolf Bühler,
Wilder Wald, 1928/30,
Städtische Galerie Karlsruhe

Devise der Autarkie nicht mehr denkbar gewesen wäre, sondern beim Pflügen mit Gespann, beim Mähen mit der Sense und beim Säen mit der Hand [...]«³⁵

125

Bühlers Naturauffassung wurzelt vielmehr unübersehbar in der Malerei der Donaueschule bzw. Albrecht Altdorfers. Beispielhaft hierfür steht das Gemälde *Wilder Wald*, das auf die Zeit um 1928/30 zu datieren ist | Abb. 10. Es handelt sich um keine kultivierte Ideallandschaft wie etwa bei Bühlers Lehrer Hans Thoma, sondern um eine wildwüchsige, sich selbst überlassene Natur. Vermutlich ging es Bühler um eine nordeuropäische Urnatur vor dem Eingriff jedweder Zivilisation, vielleicht in der Zeit, als die Germanen noch in den Wäldern hausten? Aus der im Ton pathetisch-geschwollenen Bühler-Monographie von Hermann Eris Busse aus dem Jahr 1931 geht in dieser Richtung nichts Genaues hervor. |³⁶

Einen gewissen Mystizismus beinhaltet auch das Gemälde Bühlers *Die Erde* | Abb. 11, das wohl Anfang der 30er Jahre entstanden sein dürfte. Vor einer urweltlichen Flusslandschaft mit niedrigem Horizont, über die ein dramatisches Gewitter niedergeht, liegt parallel zum unteren Bildrand eine nackte Frau mit blondem langen Haar. Nicht direkt auf dem Erdboden, sondern auf ihrem blauen Mantel liegend, erinnert sie mit den Händen, die wie empfangend geöffnet sind, an eine Danaë, beispielsweise von Tizian, die ihre Befruchtung aus dem Götterhimmel empfängt. Freilich entspricht der juvenile Körper nicht denen der sinnlichen Akte des Venezianers.

Einem ähnlichen Motiv widmete sich Rudolf Schlichter 1935 unter dem Titel *An die Schönheit* | Abb. 12³⁷. Vor einer durchsonnten Felslandschaft sieht man einen äußerst naturalistisch durchgeformten weiblichen Akt – Schlichters Frau Speedy –, im Gegensatz zu Bühlers Erde nach links gerichtet und mit geschlossenen Augen auf einer weißen Decke, die auf einer blumigen Wiese ausgebreitet

Abb. 11
Hans Adolf Bühler,
Die Erde, um 1930,
Städtische Galerie Karlsruhe



Abb. 12
Rudolf Schlichter,
An die Schönheit, 1935,
Privatbesitz



126 ist. 1936 reichte der Künstler *An die Schönheit* zu der Ausstellung *Schwäbische Kulturschau* in Stuttgart ein. Seinem Freund Ernst Jünger berichtete Schlichter, dass das Bild »von der ersten Jury (Künstlerjury) angenommen, dagegen von der zweiten (weltanschaulichen) refusiert« worden sei. Als es Anfang September beim Künstler wieder anlangte, war es durch Messerstiche beschädigt worden. |³⁸ Die zwischen altdeutschem Stil und peinlichem Naturalismus oszillierende Art der Darstellung zeigt, wie sich Schlichter dem Stilwollen des Dritten Reiches angepasst und zwischen 1933 und 1939 dem – wie er später sagte – »scheußlichen Spießergeist der Teufel entgegenzukommen« gesucht hatte. |³⁹ Wie nahe Schlichter mit diesem Gemälde dem voyeuristischen kleinbürgerlichen Geschmack im Dritten Reich gekommen war, zeigen ähnliche Bildkompositionen, die Berthold Hinz in seinem Buch über die Malerei im deutschen Faschismus reproduziert hat. |⁴⁰

Im Gegensatz zu dieser sich dem Faschismus anbiedernden Komposition hatte Schlichter noch 1932 das Gemälde *Stillgelegte Fabrik* |⁴¹ geschaffen, eines der ersten Landschaftsbilder in seinem Werk überhaupt, in dem er sich durchaus kritisch mit Umweltfragen befasst hat. Man fühlt sich an Schnarrenbergers *Bergwerk Kappel* von 1925 erinnert. Zwischen der Entstehung der *Stillgelegten Fabrik* und dem des Bildes *An die Schönheit* liegen lediglich drei Jahre, vor allem aber die entscheidende Zäsur 1933.

Anm. 1 Berthold Hinz: *Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution*. München 1974, S. 300.

Anm. 2 Vgl. Claus-Dieter Krohn/Erwin Rotermond/Lutz Winckler/Wulf Koepke (Hg.): *Aspekte der künstlerischen inneren Emigration 1933-1945*. München 1994 (= Exilforschung, 12). Die verschiedenen Autoren widmen bis auf eine Ausnahme (Otto Dix) ihre Beiträge den Schriftstellern und nicht den bildenden Künstlern.

Anm. 3 Vgl. Felicia H. Sternfeld: *Georg Scholz (1890-1945). Monographie und Werkverzeichnis*. Frankfurt/M. 2004.

Anm. 4 Siegmund Holsten: »Georg Scholz. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik« In: *Bildhefte der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe*, Nr. 13, 1990, S. 58.

Anm. 5 Vgl. Brigitte Baumstark: »... 12 Minuten von Karlsruhe«. Die Grötzingen Malerkolonie« In: *Deutsche Künstlerkolonien 1890-1910. Worswede, Dachau, Willingshausen, Grötzingen, Die »Brücke«, Murnau*. Ausst.-Kat. Städtische Galerie Karlsruhe. Karlsruhe 1998, S. 231 ff.

Anm. 6 Zit. nach: Heidrun Ehrke-Rotermund: »Camoufliertes Malen im »Dritten Reich«. Otto Dix zwischen Widerstand und Innerer Emigration« In: Krohn u. a. 1994 (Anm. 2), S. 126.

Anm. 7 Otto Dix. *Landschaften*. Texte von Michael Kicherer, Fritz Löffler und André Ficus. Friedrichshafen 1984 (= Kunst am See, 13), S. 42.

Anm. 8 Dietrich Schubert: »Ich habe Landschaften gemalt – das war doch Emigration.« Zur Lage von Otto Dix und zur politischen Metaphorik in seinem Schaffen 1933-1937« In: *Dix*. Ausst.-Kat. Galerie der Stadt Stuttgart, Nationalgalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin. Hg. von Wulf Herzogenrath. Stuttgart 1991, S. 273-282.

Anm. 9 Olaf Peters: *Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus. Affirmation und Kritik 1931 bis 1947*. Berlin 1998, S. 141.

Anm. 10 *Hinter die Dinge sehen wollen... Willi Müller-Hufschmid. Gemälde und Zeichnungen*. Ausst.-Kat. Städtische Galerie Karlsruhe und Kunstforum der Bausparkasse Schwäbisch Hall AG. Karlsruhe 1999.

Anm. 11 Ebd., S. 43.

Anm. 12 Ebd., S. 50.

Anm. 13 Ebd., Farbabb. S. 51.

Anm. 14 Ebd., z.B. Abb. S. 19, 82.

Anm. 15 Christiane Riedel: »Willi Müller-Hufschmid. Stationen in Leben und Werk« In: Ausst. Kat. Karlsruhe 1999 (Anm. 10), S. 20 f.

Anm. 16 Vgl. Wilhelm Schnarrenberger (1892-1966). *Malerei zwischen Poesie und Prosa*. Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais Karlsruhe und Städtische Galerie »Lovis-Kabinett« Stadtbezirk Schwenningen, Villingen-Schwenningen. Karlsruhe 1993.

Anm. 17 Ebd.

Anm. 18 Ebd., Farbtafel 12.

Anm. 19 Ebd., Farbtafel 26.

Anm. 20 Das Motiv der Eisenbahn bzw. des Bahnhofs, der Gleise und Semaphoren etc. tritt in der Malerei der 20er Jahre, insbesondere der Neuen Sachlichkeit, auffallend häufig auf. Seine Metaphorik auch in Bezug auf die Literatur wäre eine Untersuchung wert.

Anm. 21 *Karl Hubbuch. Retrospektive*. Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais Karlsruhe. Karlsruhe 1993.

Anm. 22 Ebd., S. 245.

Anm. 23 Ebd., Kat. 112, Farbabb. S. 240, und: Karl Hubbuch, *Pfälzer Landschaft*, Öl auf Pappe, 42 x 53,5 cm, Städtische Galerie Karlsruhe, Leihgabe aus Privatbesitz.

Anm. 24 Ebd., S. 60, Farbabb. 248, 249.

Anm. 25 Vgl. Renate Damsch-Wiehager: *Richard Oelze. Ein alter Meister der Moderne*. München 1989, S. 88-90.

Anm. 26 Ebd., S. 89.

Anm. 27 *Internationale Sprachen der Kunst. Gemälde, Zeichnungen und Skulpturen aus der Sammlung Hoh*. Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Ostfildern-Ruit 1998, S. 44, 46, Farbabb. S. 45: »Ländliche Idylle, 1935, Tempera auf Sperrholz, 43,5 x 54 cm.

Anm. 28 Andreas Gabelmann: »Der stille Blick – Bildwelten der inneren Emigration« 1933 bis 1945« In: *Karl Schmidt-Rottluff Aquarelle. Eine Ausstellung zum 120. Geburtstag des Künstlers*. Ausst.-Kat. Städtische Galerie Bietigheim Bissingen, Brücke-Museum Berlin, Museumsberg Flensburg. München 2004, S. 69.

Anm. 29 Ab 1935 befasste sich Oskar Schlemmer auch mit Landschaftsdarstellungen.

Anm. 30 Ein Artikel u.a. über Bühler als führenden Kopf der Traditionalisten in Karlsruhe erscheint im Dezember 2005 im Katalog zur Ausstellung *Die 20er Jahre in Karlsruhe*, Städtische Galerie Karlsruhe, unter dem Titel: »Angriff auf die Moderne – die Traditionalisten im Karlsruhe der 20er Jahre« von Erika Rödiger-Diruf.

Anm. 31 *Rudolf Schlichter. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen*. Ausst.-Kat. Kunsthalle Tübingen, Von der Heydt-Museum Wuppertal, Städtische Galerie im Lenbachhaus München. München 1997.

Anm. 32 Michael Koch: »Kulturkampf in Karlsruhe. Zur Ausstellung Regierungskunst 1919-1933« In: *Kunst in Karlsruhe 1900-1950*. Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle im Badischen Kunstverein Karlsruhe. Karlsruhe 1981, S. 102 ff.

Anm. 33 *Stilstreit und Führerprinzip. Künstler und Werk in Baden 1930-1945*. Ausst.-Kat. Badischer Kunstverein Karlsruhe. Karlsruhe 1987. Siehe vor allem auch: Marlene Angermeyer-Deubner: »Die Kunsthalle Karlsruhe – Der Beginn einer modernen Sammlung. Willy F. Storck (1920-1927) und Lilli Fischel (1927-1933)« In: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, 34/1997, S. 51 ff. und 37/2000, S. 109 ff.

Anm. 34 August Gebhards Werdegang ist in den 20er in erster Linie als Mitstreiter Bühlers für eine heimatümelnde Regionalkunst greifbar. Vgl. Koch 1981 (Anm. 32). Seine »Karriere« als Professor der Kunstakademie ab 1933 ist noch nicht untersucht.

Anm. 35 Hinz 1974 (Anm. 1), S. 76.

Anm. 36 Hermann Eris Busse: *Hans Adolf Bühler*. Karlsruhe 1931.

Anm. 37 Ausst.-Kat. Tübingen 1997 (Anm. 31), S. 258, 259, Kat. 148.

Anm. 38 Ebd., S. 260.

Anm. 39 Ebd., S. 257.

Anm. 40 Vgl. Hinz 1974 (Anm. 1), Abb. 92 ff.

Anm. 41 Ebd., Farbabb. S. 245, Kat. 142.

JUTTA HELD

HAP Grieshaber und Georg Meistermann an der
Karlsruher Akademie der Bildenden Künste
Zur Modernisierungspolitik in Baden-Württemberg

Nach dem Zweiten Weltkrieg hatte die Akademie in Karlsruhe sich bemüht, den Zustand vor 1933 zu restituieren: Sie entließ die im NS kompromittierten Künstler und suchte die von den Nazis entlassenen, unter denen Karl Hubbuch und Erich Heckel die bekanntesten waren, wieder einzustellen. |¹ Damit plante sie ihren Neuanfang mit zwar renommierten und erfahrenen, aber nahe an der Altersgrenze stehenden Lehrenden, von denen zukunftsweisende Impulse schwerlich zu erwarten waren. Der Bruch mit der NS-Vergangenheit war auch nicht entschieden genug, um zum Quellpunkt einer neuen Kunst werden zu können, denn schon 1954 scheute sich die Akademie nicht mehr, zu ihrem 100-jährigen Jubiläum die den NS unterstützenden und die verfemten Künstler gemeinsam auszustellen. |² Nicht zuletzt stand die Karlsruher Akademie, was ihre Ausstattung betraf, im Schatten der Stuttgarter. |³ Sie war weder ideell noch materiell den wachsenden Ansprüchen des neuen Staates gewachsen. Schon in der frühen Nachkriegszeit fehlte es nicht an Anstößen, diesen unbefriedigenden Zustand zu verändern und damit Voraussetzungen für eine lebendige künstlerische Kultur in der Region zu schaffen. Allerdings divergierten die Meinungen erheblich über die Richtung, in welche die Veränderungen gehen sollten. So riefen die Modernisierungsversuche von oben, für die sich das Ministerium Partner an die Akademie holte, Widerspruch und Konflikte hervor, deren Heftigkeit indiziert, wie sehr das Selbstverständnis der künstlerischen und kulturellen Repräsentanten der ganzen Region durch die Interventionen, die vom Ministerium ausgingen, in Frage gestellt, Traditionen und künstlerische sowie weltanschauliche Überzeugungen destabilisiert wurden. Bei dem »Kampf um die Moderne«, über den schon viel geschrieben worden ist, ging es keineswegs nur um einen künstlerischen Richtungsstreit zwischen gegenständlicher und einer zur Abstraktion tendierenden Kunst. Es ging vielmehr um einen umfassenden, facettenreichen kulturellen Wandel, deren besonderer Indikator die Konflikte innerhalb der künstlerischen Verhältnisse waren. Der widerspruchsvolle Verlauf dieser Modernisierungsphase in den frühen Nachkriegsjahren lässt sich an einem provinziellen Ort wie Karlsruhe und seiner Akademie, wo die Widerstände stark waren, gut beobachten.

129

Dem Kultusministerium, insbesondere dem Ministerialdirigenten (zunächst Ministerialrat) Wolf Donndorf, war daran gelegen, eine Kulturpolitik zu initiieren, durch welche die alten Institutionen ihre Provinzialität überwinden, d.h. über die Landesgrenzen hinaus Beachtung finden sollten. Modernisierungsansätze und -projekte konnten also auf staatliche Unterstützung durch das Kultusministerium rechnen. Bis zu einem gewissen Grade war das Ministerium bereit, für diese Politik Konflikte zu riskieren. Da in Baden-Württemberg in diesem Zeitraum praktisch eine Allparteienregierung unter Führung der CDU regierte, kann von einem fast einheitlichen Machtblock gesprochen werden. Dennoch gab es, wie wir sehen werden, im Regierungsbündnis durchaus Differenzen, die nicht ausschließlich parteipolitisch bedingt waren. |⁴

MODERNISIERUNG VON DER PERIPHERIE AUS: GRIESHABER UND DIE BERNSTEINSCHULE

Der erste Versuch einer Modernisierung der künstlerischen Verhältnisse konzentrierte sich auf die Bernsteinschule. | 5 Eine Gruppe von Künstlern und künstlerisch aktiver Personen hatte in dem verlassenen Klostergebäude 1946 damit begonnen, eine private Kunstschule aufzubauen, in der sie nach durchaus konventionellen kunstpädagogischen Regeln künstlerische Fertigkeiten vermittelten. Für die Region versprach die Bernsteinschule ein kleines künstlerisches Zentrum zu werden, so dass die Initiative breite Zustimmung fand. Erst als Grieshaber zu der Gruppe stieß, kam es zu Konflikten. Er arbeitete von 1951 bis 1953 auf dem Bernstein, zunächst als »Gastdozent« (von der Leiterin, seiner späteren Frau, Riccarda Gohr) eingeladen. Grieshaber sah die Chance, hier eine Art Reformakademie zu etablieren und ein Forum der Avantgarde zu bilden. Es wurde zeitweilig erwogen, eine Konkurrenzgründung oder Ergänzung zu Ulm aufzubauen. Grieshaber hatte den Gedanken, verschiedene Werkstätten einzurichten und nach dem Vorbild des Bauhauses eine Zusammenarbeit mit der Industrie anzubahnen, schreckte aber vor einer einseitigen Ausrichtung an der Gebrauchsgüterproduktion, die in Ulm intendiert war, zurück. Er favorisierte persönlich das Projekt eines künstlerischen Versuchslabors, in dem künstlerische Experimente und eine freie künstlerische Phantasietätigkeit möglich sein sollten, nicht zuletzt auch neue ästhetische Verbindungen zwischen Poesie und bildender Kunst gesucht und ungewöhnliche kunstpädagogische Ideen erprobt werden sollten.

Die erste Initiativgruppe um Pfeiffer und Kälberer, aber auch die Repräsentanten der regionalen Regierungsbehörden (der Landrat Schneider, der Regierungsbaurat Borst vom Bezirksbauamt Rottweil, die Liegenschaftsverwaltung in Rottweil) und schließlich die von diesen mobilisierte lokale bis hin zur Stuttgarter Presse, waren schnell Grieshabers Gegner. Selbst unter den Schülern waren Grieshabers unkonventionelle Lehrmethoden ohne Curriculum und feste Regeln, sein Prinzip, durch Kunst zum Leben führen zu wollen und künstlerisches Bewusstsein zu wecken, statt lediglich handwerkliche Fertigkeiten zu vermitteln, umstritten. Schließlich kam es zu einer Kleinen Anfrage im Stuttgarter Landtag, die von CDU- und FDP-Abgeordneten eingebracht wurde. Von den Behörden (dem Landrat Schneider und Regierungsbaurat Borst) wurden Grieshabers engagierte Aktivitäten als »absurd« und »reiner Bluff« abqualifiziert und gefordert, den Unterricht »rasch endgültig zu liquidieren«. Gegen das Ehepaar Fürst, das kurz nach dem Krieg aus dem Exil in Palästina nach Deutschland zurückgekehrt und von Grieshaber als Mitarbeiter engagiert worden war, richteten sich unverhohlenen antisemitische Verdächtigungen, in denen deutlich die NS-Unterstellungen vom jüdischen Kulturbolschewismus mitschwangen. | 6

Trotz dieser vehementen Ablehnung, auf die die Bernsteinschule seit Grieshabers inspirierter Mitarbeit stieß, gewann sie gerade jetzt für das Kultusministerium an Interesse. Grieshaber wurde 1951 als Leiter eingesetzt, und das Kultusministerium versuchte, mäßigend auf die Kritiker einzuwirken; es wies insbesondere den latenten bis manifesten Antisemitismus der Proteste zurück und spielte sogar Grieshabers Nähe zu kommunistischen Organisationen und seine ehemalige Mitgliedschaft in der KPD herunter. Das Landesamt für Verfassungsschutz teilte dem Kultusministerium am 27.4.1953 über die politische Tätigkeit Grieshabers mit, dass er Mitglied der KPD sei, Leiter der Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft, im Landesausschuss für Veranstaltungen der FDJ, in der VVN und im Friedenskomitee tätig. Grieshaber selber erklärte gegenüber dem Verfassungsschutz, er sei in belgischer Kriegsgefangenschaft mit der »Roten Hilfe« in Verbindung gekommen und daraufhin im August 1946 der KPD beigetreten. Sein Austritt erfolgte nach seiner Aussage am 25.6.1950 wegen des Einmarsches nordkoreanischer Truppen in Südkorea. Seither sei er nicht mehr in kommunistischen Hilfsorganisationen tätig. Das Landesamt für Verfassungsschutz bestätigte, dass

seit Dezember 1953, in einem anderen Bericht, dass seit Sommer 1952, keine Hinweise auf eine kommunistische Betätigung vorlägen. Donndorf bat vorsichtshalber Karl Hofer, Rosengarten vom Südwestfunk, ferner den Rektor der Stuttgarter Akademie, Fegers, um Stellungnahmen, ob Grieshaber als ernst zu nehmender Künstler einzuschätzen sei, was alle drei Gutachter bestätigten. | 7 So gestärkt trat Donndorf mit einer Erklärung in der *Stuttgarter Zeitung* vom 29.12.1953 der Kampagne gegen Grieshaber und seine Mitarbeiter entgegen, die – nach Darstellung der Gegner – die Bernsteinschule an sich gerissen hätten. Donndorf erklärte, dass die Bernsteinschule weiter die Unterstützung des Kultusministeriums habe. Bei der finanziellen Förderung verhielt sich das Ministerium allerdings abwartend und zurückhaltend. Brieflich äußerte Donndorf sogar, dass die Bernsteinschule für ihn zur Herzenssache geworden sei. | 8 Zwischen Donndorf und der Grieshaber-Gruppe entwickelte sich ein fast freundschaftliches Vertrauensverhältnis. Trotzdem, als Margot Fürst endlich von Erfolgen berichten konnte – nämlich bei der Aufführung des von Grieshaber erfundenen abstrakten Schattenspiels in der Frankfurter Galerie Bekker vom Rath –, war in den Kulissen des Ministeriums das Ende der Schule bereits beschlossen worden. 1955 wurde sie endgültig aufgelöst. Offensichtlich hätte zu viel Vertrauensarbeit und zu viel an finanzieller Förderung in das Unternehmen gesteckt werden müssen, um es an dem abgelegenen Ort und in dem traditionellen Wertgefüge der Region verankern und zum Erfolg führen zu können. Der Versuch, die Basis der Moderne von der Peripherie des Landes aus zu verbreitern, war gescheitert.

Donndorf bemühte sich nun, Reformen an den zentralen künstlerischen Institutionen im Lande durchzusetzen, statt von außen durch kleine und dezentrale Gegengründungen mit experimentellem Charakter moderne künstlerische und kulturelle Maßstäbe einzuführen. Zunächst, so vermutlich seine Überlegung, musste der Konservatismus an den führenden Institutionen aufgebrochen werden.

131

ERSTE MODERNISIERUNGSANSÄTZE AN DER KARLSRUHER AKADEMIE: GRIESHABER UND KURT MARTIN

An Grieshaber als einem Motor und Initiator künstlerischer Ideen und neuer Entwicklungen hielt Donndorf jedoch offensichtlich fest. Seit 1955 lehrte Grieshaber an der Karlsruher Akademie. Sein Dienstvertrag als »vollbeschäftigter künstlerischer Lehrer für eine Klasse Malerei und Grafik«, zunächst auf fünf Jahre begrenzt, wurde allerdings erst 1957 bestätigt. | 9 Erst als er 1956 Mitglied der Westberliner Akademie der Künste wurde, verwendete sich der Direktor der Akademie beim Ministerium für ihn, damit ihm der Professoren-Titel verliehen werde. Vermutlich aus Anlass dieses Antrags gibt es 1956 noch einmal Anfragen des Kultusministeriums beim Verfassungsschutz, ob Grieshaber noch politisch in Erscheinung getreten sei. | 10

Ganz im Sinne dieser Modernisierungsanstrengungen ist auch 1956 die Berufung des Kunsthistorikers Kurt Martin an die Akademie zu werten, dem vor allem die Leitung der Akademie übertragen werden sollte. Martin war seit 1927 in Karlsruhe tätig, zunächst am Landesmuseum, seit 1934 als Direktor der Kunsthalle, seit 1941 als staatlicher Bevollmächtigter für das Museumswesen im Elsass, vom 1.1.1944 bis zum 8.5.1945 als kommissarischer Generaldirektor der oberrheinischen Museen und seit dem 1.6.1945 wieder als Direktor der Kunsthalle. Während des NS war er also für den Kulturgutschutz und in Sonderheit auch für das Museum in Straßburg zuständig gewesen. | 11 Er operierte offenbar so geschickt und weitsichtig, dass die Kollegen jenseits des Rheins auch nach 1945 seine Arbeit positiv bewerteten und Martin das Vertrauen der französischen und amerikanischen Besatzung, speziell ihrer Kulturbeauftragten fand. Das internationale Flair, die überregionale Anerkennung, die Martin genoss, bewog offenbar das Kultus-

ministerium, ihn für die reformbedürftige Akademie in Karlsruhe zu engagieren. Hier entwarf er denn auch als Bedingung für seine Leitungsaufgabe ein Reformprogramm, mit dem die Akademie an Ansehen und Kompetenz gewinnen sollte. Neben dem beschleunigten Wiederaufbau der kriegszerstörten Gebäude forderte er bessere Voraussetzungen für die Lehre. Um qualifizierte Lehrende zu gewinnen, schlug er z.B. deren Verbeamtung vor und damit die Angleichung ihres Status' an das Niveau anderer Hochschulen. (Es wurde damals also zur Motivierung der Lehrkräfte gerade auf langfristige Perspektiven und gesicherte Positionen gesetzt, ganz im Unterschied zu heutigen, auf die ersten Nachkriegsjahre rückgreifenden Strategien, nämlich durch prekäre Arbeitsverhältnisse die Leistung zu steigern). Martin forderte darüber hinaus weitere Stellen für künstlerische Fächer, vorrangig für Mosaik, Wand- und Glasmalerei. Er fragte Grieshaber, ob er diese Klasse übernehmen wolle, wahrscheinlich, weil Grieshaber gerade in Offenburg ein Wandbild ausführte und auch den Auftrag zu einem Mosaik erhalten hatte. |¹² (Ob er vielleicht auch schon an Meistermann dachte, ist nicht nachweisbar). Ferner forderte Martin eine zweite Bildhauerstelle, da in allen künstlerischen Hauptfächern grundsätzlich »Polarität« zu erstreben sei (ein Begriff, der zusammen mit »Spannung« wiederholt begegnet, wenn es darum geht, konträre künstlerische Tendenzen in einem »demokratischen« Mit- oder Nebeneinander zu neutralisieren, von dem man sich produktive Effekte verspricht. »Spannung« wird zu einem quasi demokratischen künstlerischen Prinzip). Nicht zuletzt forderte Martin Mittel für Öffentlichkeitsarbeit, Vorträge, Ausstellungen und für Reisen, um in enger Fühlung mit anderen Akademien arbeiten zu können. Bescheidene Ansätze zu der Medien- und Öffentlichkeitspräsenz, die heute eine unabdingbare Voraussetzung für den Erfolg einer Institution geworden sind, lassen sich in diesem Programm bereits erkennen.

Obwohl Kurt Martin bereits Ende 1957 die Akademie in Karlsruhe verließ, um die Stelle des Generaldirektors der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in München anzunehmen, wurden seine Vorstellungen weiter verfolgt.

GEORG MEISTERMANN'S BERUFUNG AN DIE KARLSRUHER AKADEMIE
Donndorf beriet sich nach Martins Weggang mit Prof. Hans Meyboden in Bremen, um einen Nachfolger zu finden. Von der Absicht der Akademie, die Stelle auszuschreiben, hält er nichts, denn dieses Verfahren könne nur als ein »Armutzeugnis« ausgelegt werden. |¹³ Wie bei manchen Fragen, wie wir sehen werden, sind auch bei der Besetzung von Stellen die Rechte von Ministerium und Akademie noch nicht klar abgegrenzt, und die Initiative liegt de facto beim Ministerium.

Der Präsident des Kunstvereins in Freiburg, Bröse, der erfahren habe, dass Meistermann aus persönlichen Gründen aus dem Rheinland wegstrebe, gibt Donndorf (in einem Brief vom 20.2.1958) den Tipp, Meistermann nach Karlsruhe zu berufen. Mit Grieshaber und Spiller (?), die dort schon neu angestellt seien, könne sich damit an der Akademie eine »fruchtbare Spannung« ergeben. (Wieder wird hier das demokratische Prinzip der Harmonisierung gegensätzlicher Positionen beschworen). |¹⁴ Bereits 1949 war im Freiburger Kunstverein eine Ausstellung abstrakter Malerei geplant worden, zu der auch Meistermann eingeladen wurde, deren Ziel es war, wie Eugen Fink an Meistermann schrieb, »das Unverständnis gegenüber der führenden Kunst unserer Zeit« zu beseitigen. |¹⁵ Die Kontakte scheinen sich intensiviert zu haben, denn als Bröse Meistermann (am 30.7.1957) mitteilt, dass die Direktorenstelle in Karlsruhe frei sei und Stuttgart ihn gern dort sehen würde, sind sie per Du: »Unter Deiner Führung würde Karlsruhe zu der Kunstschule des Oberrheins.« |¹⁶ Bezeichnend scheint mir zu sein, dass Bröse sich mit seiner Anregung direkt an das Ministerium wendet und nicht an die Akademie, sei es, dass er nur im Ministerium die Handlungskompetenz sah, oder sei es, dass er in

Karlsruhe wenig Gegenliebe für seinen Vorschlag erwartete. Schon am 5.3.1958 schreibt Donndorf an Meistermann, dass er ihn berufen wolle. Der nach Martins Weggang neue kommissarische Direktor Hans Gaensslen wird von dieser Absicht des Kultusministeriums erst gut zwei Monate später unterrichtet. |¹⁷ Gaensslen scheint sich jedoch dem Plan in keiner Weise widersetzt zu haben.

Meistermanns Berufung nach Karlsruhe stellte an der Akademie ein Novum dar, sowohl was die Höhe der Forderungen des Künstlers anbelangt, als auch die Bereitschaft des Ministeriums, sie zu erfüllen, vergleicht man etwa mit den bescheidenen Bedingungen, unter denen Grieshaber dort arbeitete. Es gab allerdings bei den zähen und langwierigen (von 1958-1960 dauernden) Verhandlungen, in deren Verlauf Meistermann es immer wieder verstand, seinen Vertrag bis zuletzt zu verbessern, auch Widerstände, vor allem von Seiten des Finanzministeriums. Aber auch innerhalb des Kultusministeriums deuten sich Meinungsverschiedenheiten zwischen dem Minister und seinem Ministerialdirigenten an. Es kam zwischenzeitlich sogar zu einem Abbruch der Verhandlungen, der selbst bei Donndorf merkbliche Verstimmung verursachte. |¹⁸

Die Verhandlungen geben Meistermanns Optionen und seine Selbsteinschätzung klar zu erkennen. Geschickt spielt er die Karte des »Prominenten« aus, |¹⁹ nicht nur, um persönliche Vorteile wie Gehalt und Extra-Vergütungen hoch zu schrauben, sondern auch, um sich ein eigenes, großräumiges Atelier zusagen zu lassen, vor allem aber, um keine Verpflichtung zu einem verbindlichen Lehrdeputat eingehen zu müssen. Bis zuletzt blieb dieser letzte Punkt der umstrittenste. Meistermann wollte nicht einmal die Regelung akzeptieren, ein Lehrangebot in »angemessenem« Umfang anzubieten, wobei die Akademie festlegen sollte, was »angemessen« sei. Unter Hinweis auf die Unterdrückung der Künstler im »Dritten Reich« forderte er völlige Freiheit auch bei der quantitativen Festlegung seiner Lehre. Nur diese Vereinbarung sei der Würde der Akademie und dem Verantwortungsbewusstsein des Lehrenden (das bei seiner Berufung vorauszusetzen sei) angemessen. Es gab Stimmen, die damals davor warnten, mit diesem Vertrag die primäre Funktion der Akademie, nämlich Ausbildungsstätte zu sein, auszuhebeln oder hintanzustellen, |²⁰ um sie stattdessen zu einer Einrichtung umzudefinieren, die vorrangig der Repräsentation und dem Prestige des Landes dienen solle. Auch hier wurden die Weichen für Entwicklungen, die bis in die Gegenwart zu beobachten sind, früh gestellt.

133

DIE KONFLIKTE UM GRIESHABER

Noch bevor Meistermann 1960 in Karlsruhe seine Arbeit aufnahm, bahnte sich an der Akademie ein Konflikt an, in den wieder Grieshaber verwickelt war, der auch in diesem Falle, aufgrund der exponierten Stellung des Künstlers als Vertreter der Moderne, schnell eskalierte. |²¹

Es ging um zwei Lehramtskandidatinnen, die mit ihren Prüfungsarbeiten, entgegen dem Votum ihres Lehrers Grieshaber, vor der Prüfungskommission nicht bestanden. Die angehenden Lehrerinnen hatten nicht darauf geachtet, dass die von ihnen dargestellten Objekte laut Prüfungsordnung erkennbar sein mussten. Grieshaber verstand diese Beurteilung der Zeichnungen als einen Affront gegen seine Lehrmethoden und seine künstlerische Position, was zweifellos auch der Fall war. Die Prüfungsordnung, auf die sich die Kommission berief, stammte peinlicherweise aus der Nazizeit. Sie wurde nachträglich so interpretiert, dass Erkennbarkeit des Gegenstandes »mit einzubeziehen« sei, so dass man doch auch die Basis für einen Kompromiss fand: Die beiden Studentinnen bestanden ihre Prüfung, nachdem sie zusätzlich ihre Fähigkeit unter Beweis gestellt hatten, diesem Kriterium »Erkennbarkeit« zu genügen. Dennoch war der Konflikt damit nicht behoben, sondern gewann grundsätzliche Dimensionen, bewegte die Presse und das Ministerium. Der Streit ging darum, so die *Donau-Zeitung Ulm* vom

18.2.1960, ob der *Gegenstand* oder die *Aussage* erkennbar sein müsse. Die prinzipielle Frage sei, wie weit ein freier Schulunterricht im Sinne der modernen Kunst erlaubt sei, drehe sich also um die Freiheit von Kunst, Künstler und Kunsterzieher. Grieshaber beharrte auf seinem Standpunkt, dass es in der Lehre um die Kompetenz zu selbständiger künstlerischer Gestaltung gehe. Er empfand es als Diffamierung seiner Arbeit als Künstler und Lehrer, dass nun, die Prüfungsordnung präzisierend, das freie Zeichnen für die Lehrerstudenten faktisch ausgeschlossen werden sollte. Grieshaber sei damit, so die Zeitung, gegen die Verlogenheit »der Offiziellen« angegangen, die die abstrakte Kunst anerkennen, aber nicht in den Schulen zulassen wollten. Es ging schließlich auch um den Status der alten handwerklichen Fertigkeiten als Basis der Künste, d.h. um das figürliche Zeichnen an der Akademie selbst, nicht nur an den Schulen.

Klaus Gallwitz kommentierte den Vorgang so: Er, Grieshaber, habe Begriff und Institution des Lehrers so entschieden in Frage gestellt, dass er nur noch demissionieren konnte. Das war allerdings vom Standpunkt der alten Akademie her geurteilt, nach dem diese die traditionellen Kompetenzen zu vermitteln habe, obwohl deren künstlerische Legitimität von maßgeblichen Künstlern und selbst im Ministerium bezweifelt wurde. So sah es im Prinzip auch Meistermann, der pragmatisch die Konsequenzen erkannte: Grieshaber habe nicht zwischen institutionellen Gegebenheiten und nichtinstitutioneller Freiheit unterschieden, die aber unterschieden werden müssten, »damit Freiheit nicht institutionell werde«. Das sollte wohl auf verklausulierte Weise heißen, dass die Schulen und LehrerstudentInnen diese Freiheit nicht in Anspruch nehmen dürfen. Den Fehler sah Meistermann darin, dass die Ausbildung für Zeichenlehrer (wie die Kunstpädagogen damals noch hießen) gemeinsam mit der freien Künstler erfolge. Ein »Mann wie Grieshaber sollte davon (nämlich von der Ausbildung der Lehrerstudenten) verschont bleiben.« | ²² Grieshaber selber hatte sich nie darüber beklagt, da er konsequent das Prinzip der Einheit der Kunst und folglich der gemeinsamen und gleichen künstlerischen Ausbildung, sowohl für die »freien« Künstler als auch für die LehrerstudentInnen, an der Akademie vertrat.

134

Meistermann traute sich auf der Grundlage seiner Definition des Problems zu, dass er, einmal in Karlsruhe, Grieshaber werde »ausgleichen« können. Vermutlich täuschte er sich da. Er musste den Beweis nicht antreten, denn Grieshaber warf das Handtuch und verließ 1960 die Akademie, um sich auf seine Achalm zurückzuziehen. Aus der Welt war er damit jedoch, wie wir sehen werden, noch lange nicht.

DIE KONFLIKTE UM MEISTERMANN

Mit Grieshabers Ausscheiden war die Kontroverse über die Lehre an der Karlsruher Akademie jedoch nicht ausgestanden, sondern weitete sich in der Öffentlichkeit weiter aus, die sich nun, über die Ausbildung der Lehrerstudenten hinaus, auch für die Grundlagen der freien Künste interessierte. Damit wurde nun auch Meistermanns Standpunkt in Frage gestellt, der sich so geschickt durch zweierlei Maß (für Lehrerstudenten die strikten Regeln, für »freie« Künstler der »freie Ausdruck«) gemeint hatte, aus der Affäre ziehen zu können. Der Abgeordnete Gurk, Bürgermeister in Karlsruhe, schreibt am 5.4.1960 an das Kultusministerium, dass »Die Abwandlung zur gegenstandslosen Kunst, wie sie z.Zt. üblich ist«, »nicht der Anfang, sondern das Ende der Ausbildung sein« dürfe, »sonst werden die auszubildenden Künstler nicht in der Lage sein, aus einer Wandlung der geistigen Haltung heraus einen neuen Stil zu suchen, der zweifelsohne wieder kommen wird.« Er habe daher das Ausscheiden Grieshabers begrüßt. In der Zeitschrift *Mann* in der Zeit sei ein Aufsatz über »Vexierbilder in der Kirche« erschienen, in dem Meistermann sehr kritisch gesehen werde. | ²³ Im figürlichen Zeichnen wird hier ein Stabilitäts- und Kontinuitätsfaktor gesehen, der auch für die freien Künste

gelten und die Akademie vor ihrem Untergang in wechselnden Modewellen bewahren soll. Ein Politiker der frühen Nachkriegszeit, der die moderne Kunst ebenfalls kritisch sah, spricht sogar von der Ehrfurcht vor der Schöpfung, die am Anfang der Kunst zu stehen habe. | ²⁴ Dieses wertkonservative, laienhafte Verständnis bewahrt doch eine Ahnung von einem anderen Verhältnis zur Natur als dem überwältigenden, zerstörerischen, das ein Movens der Moderne insgesamt, einschließlich auch der modernen Kunst ist. Selbst Adorno, wahrlich ein Vertreter der Avantgarde, hat dieser subjektzentrierten, konstruktivistischen künstlerischen Haltung die mimetische Annäherung an die Natur als die das »Andere« respektierende und bewahrende dialektisch entgegengehalten. | ²⁵

Auch der Kultusminister, der Gurk antwortet, war der Meinung, dass in die Grundausbildung der Studenten keineswegs »eine bestimmte moderne Richtung im Sinne der gegenstandslosen Kunst hineingetragen werden« dürfe, sondern dass eine »persönlich bestimmte Ausübung der Kunst im Sinne einer modernen Richtung« nur an das Ende des Kunststudiums gehöre. Aber auch Meistermann sei dieser Ansicht, versuchte er zu beruhigen. Im Übrigen gehöre es nun einmal »zur Situation und zum Wesen der modernen Kunst, dass auch die Produktion ihrer hervorragenden Vertreter in der Öffentlichkeit geteilte Aufnahme findet.« | ²⁶

Der Widerstand gegen Meistermann auf der lokalen Ebene hört jedoch nicht auf. Meistermanns Angriff auf das Finanzministerium und dessen Politik bei der Auftragsvergabe von »Kunst am Bau« gibt 1965 den Anlass für einen erneuten Ausbruch von Animositäten. Zur Eröffnung der Jahresausstellung des Künstlerbundes Baden-Württemberg am 16.10.1965 in Karlsruhe habe Meistermann das Finanzministerium als »Ressort für optische Durchschnittlichkeiten« angegriffen, das in seinem »Ressort für Geschmackskultur« mit »Verantwortungsetue« das »Banale und Triviale« fördere, entsprechend einem »mehrheits-demokratischen Unisono«. Es übe damit Zensur aus. Daraufhin wird Meistermann von einem ehemaligen Lehrbeauftragten, Robert Ruthardt, in einem offenen Brief vom 16.10.1965 seinerseits als »Monopolist in Sachen Kunst hierzulande« attackiert, der im »Naturschutzpark der staatlichen Akademie« sitze und nicht für die freien Künstler sprechen könne. Meistermann wird nicht nur seine privilegierte Stellung an der Akademie verübelt, sondern auch seine Berufungspolitik, mit der er abstrakt arbeitende Maler aus dem Rheinland den lokalen Künstlern vorgezogen habe. | ²⁷ Die *Badischen Neuesten Nachrichten*, d.h. ihr Feuilletonchef, der zugleich Vorsitzender des kulturpolitischen Ausschusses der CDU und des Karlsruher Kulturforums ist, Dr. Otto Gillen, fragt beim Kultusministerium an, ob die enormen Kosten für Meistermann gerechtfertigt seien, zumal er nur noch für sich privat arbeite. | ²⁸ Der Landtagsabgeordnete und Bürgermeister Dullenkopf (CDU) reicht zusammen mit weiteren Abgeordneten der CDU eine Kleine Anfrage ein und bittet um Aufklärung über die Äußerungen von Meistermann bei der Ausstellungseröffnung. Der beleidigte Finanzminister wollte, wie er schreibt, zwar auch Beamten die freie Meinungsäußerung zugestehen, aber nicht tolerieren, »dass ein Beamter in öffentlicher Rede den parlamentarisch verantwortlichen Minister angreift mit unrichtigen Äußerungen«. Er fragt (in einem Schreiben vom 5.11.1965) beim Kultusminister an, ob nicht ein Disziplinarverfahren am Platze sei. | ²⁹ Donndorf hat alle Mühe, seinen Protégé Meistermann (mit dem er inzwischen per Du steht) gegen diese Vorwürfe aus der lokalen künstlerischen Szene, aber auch aus dem Nachbarministerium, zu verteidigen.

Wenn die Ineffektivität der Lehre Meistermanns trotz kostspieliger Ausstattung, die geringe Zahl seiner Schüler, die Tatsache, dass er nicht in Karlsruhe, sondern weiter in Köln ansässig war, bemängelt wurden, wiederholte sich die Kritik der regionalen Instanzen, die bereits bei der Berufung Meistermanns zu hören war: Sie wollten an der primären Funktion der Akademie als Ausbildungsstätte festhalten und sie in lokaler Hand wissen. Mit seiner Modernisierungsstrategie, die den Anschluss des Landes an überregionale, ja internationale künstlerische

und kulturelle Tendenzen im Blick hatte, nahm es das Ministerium hingegen in Kauf, dass damit auch traditionelle Standards der Lehre und damit alte kulturelle Stabilitäten verloren gingen.

MODERNISIERUNG UND ELITEBILDUNG: GRIESHABER UND MEISTERMANN

Die Modernisierung erfolgte, wie wir an den hier ausgebreiteten Ereignissen feststellen konnten, an der Karlsruher Akademie in Etappen, die jeweils Möglichkeiten enthielten, an die in der Folge wieder angeknüpft werden konnte und auch wurde. Grieshabers Ideen, seine unkonventionellen, partizipativen Lehrmethoden, zunächst an der Karlsruher Akademie zurückgewiesen, wurden nach 1968 erneut virulent. Grieshaber ging es um die Entwicklung eines künstlerischen Bewusstseins, einer das Leben des Einzelnen ergreifenden und umgestaltenden Kreativität. Dieser »schöpferischen« Auseinandersetzung mit der Realität sollte der Freiraum gewährt werden, eine je eigene künstlerische Sprache zu entwickeln. Die alten akademischen Standards des figürlichen Zeichnens ordnete Grieshaber diesem modernen, selbstbewussten künstlerischen Gestus unter. Er war jedoch nicht daran interessiert, einseitig der abstrakten Malerei zum Durchbruch zu verhelfen, auch wenn die Vertreter der lokalen Kulturszene ihn so missverstanden.

Erst Meistermann identifizierte die Moderne zunehmend mit der abstrakten Kunst und sah den Rang der Akademie von der Anerkennung dieser künstlerischen »Weltsprache« abhängig.

136 Meistermann war an einer anderen Stelle kompromissbereit als Grieshaber: Er wollte die Struktur der Akademie nicht von Grund auf verändern, sondern nur an ihrer Spitze. Das figürliche Zeichnen in seiner traditionellen Form akzeptierte er für die Lehrerstudenten, in der weiteren Diskussion auch als Basis der freien Kunst. Die Bindung an Regeln, an feste Institutionen, sichern das gesellschaftliche Fundament, für dessen Stabilität die staatlichen Schulen zu sorgen haben (wie Bourdieu in seinen Studien über die Funktion der Schulen gezeigt hat | 30). Das figürliche Zeichnen, die in den Diskussionen immer wieder angesprochene Erkennbarkeit des Gegenstandes, das heißt eine geordnete, standardisierte, sich den Gegebenheiten der Objekte anpassende Wahrnehmung, hatten hier ihre gesellschaftliche Funktion, nämlich an der Tradierung basaler Modelle der Wahrnehmung und Interpretation von Wirklichkeit mitzuwirken. Nur einer Elite sollte nach Meistermanns Vorstellung die künstlerische Freiheit vorbehalten sein, die Grieshaber hingegen für alle, auch für die Lehrerstudenten forderte. Die Funktion dieser künstlerischen Elite wird nach dieser Idee weniger die Weitergabe kultureller Muster an breite Bevölkerungsschichten, als vielmehr eine Art kultureller Diplomatie sein, die, beweglich, zum Austausch bereit, ein auf den ersten nationalen und internationalen Foren akzeptiertes künstlerisches Idiom beherrscht und weiterentwickelt. Sie ist Organ und Produkt der repräsentativen Demokratie gleichermaßen. In den 60er Jahren konnte sich das Kultusministerium noch offen für die Unterstützung dieses arbeitsteiligen Konzepts einsetzen: Moderne, Freiheit des Ausdrucks und des Experiments für die Elite, dagegen klare Regeln und Traditionalismus für das Volk und seine Lehrer. War der allgemeine kulturelle Aufbruch, zu dem Grieshabers Lehre aufforderte, in seiner sozialen Zielsetzung diffus geblieben, so waren Meistermanns Vorstellungen mit der Kulturpolitik der jungen Bundesrepublik kompatibel: Im Zeichen der abstrakten Kunst, die den Status des figürlichen Zeichnens herabsetzte und schließlich marginalisierte, wurde im Grunde um die Ausbildung einer neuen Elite gestritten, die sich, selbst nicht mehr örtlich gebunden, gegen die traditionellen und lokalen, teilweise durch ihre Mittäterschaft im NS diskreditierten regionalen Vertreter der Kultur durchsetzen sollte, wobei sie die Unterstützung der oberen staatlichen Bürokratie fand. Für die Karlsruher Akademie war der Gewinn, dass sie in den Prozess der ersten bundes-

republikanischen Elitebildung einbezogen wurde, die mit Grieshaber nicht, wohl aber mit Meistermann zu initiieren war.

ZUM UNTERSCHIEDLICHEN POLITIKVERSTÄNDNIS

Dem von Meistermann vertretenen und in der Bundesrepublik seit den 60er Jahren zunehmend erfolgreichen Kunstverständnis entsprach die Auffassung von Politik, die Meistermann aktiv, vor allem als Vorsitzender des Deutschen Künstlerbundes (1969-1972), vertrat. Er trug dazu bei – wie wir sahen durchaus auch im Konflikt mit Regierungsstellen –, die künstlerische Sphäre zu entstaatlichen, das heißt, die Grenze zwischen dem künstlerischen und dem politischen Feld zu präzisieren. Rigoros vertrat er das Prinzip einer autonomen Kunst und die Freiheit der Künstler, die er vor allem dann in Gefahr sah, wenn Laien, insbesondere politische Funktionsträger, ein Mitspracherecht in Anspruch nahmen. Wir sahen, dass in den frühen Nachkriegsjahren Politiker durchaus in der Öffentlichkeit qualitative Urteile über Kunst abgaben und sich nicht scheuten, ästhetische Präferenzen kundzutun und politisch zur Geltung zu bringen. Immer dann, wenn dabei die modernen Richtungen der Nachkriegskunst benachteiligt wurden, legte der Künstlerbund Protest ein. |³¹ Meistermann wusste, dass eine starke und geschlossene Repräsentanz der Künstlerschaft vonnöten war, um ihr politisch Gehör zu verschaffen. So hat er Abspaltungen von Kollegen, die sich avantgardistischer als der mainstream des Künstlerbundes dünkten, zu verhindern versucht und darum geworben, dass gerade die renommierten Künstler an den allgemeinen Jahresausstellungen teilnahmen. |³²

Es lässt sich verfolgen, wie zunehmend vorsichtig und um Neutralität bemüht die Politiker in späteren Jahren ihre Stellungnahmen zur zeitgenössischen Kunst formulieren, um die künstlerischen Idiosynkrasien nicht zu reizen. Wenn sie die Ausstellungen des Künstlerbundes eröffneten, eine Aufgabe, die trotz seines widersprüchlichen Verhältnisses zur Politik gerade Meistermann ihnen gern übertrug, wagen insbesondere die hochrangigen Politiker kein Wort der Kritik oder des Unverständnisses. Wenn Filbinger davon spricht, dass die Kunst Gemeinschaft stiftet und die schöpferische Kraft des Geistes, nicht aber ein verbindlicher Stil gefördert werden müsse |³³ und wenn Helmut Schmidt |³⁴ darüber hinaus auch in der Radikalität künstlerischer Positionen einen Gewinn für die Gesellschaft sieht, dann werden hier nur noch soziale Funktionen der Künste reklamiert, nicht aber die Übereinkunft hinsichtlich konkreter Inhalte und Formen angemahnt, mit denen sich der Staat identifizieren könnte, wie in früheren Jahren durchaus üblich.

Meistermann verlangte von der Politik nicht mehr und nicht weniger als die Anerkennung der künstlerischen Eigenständigkeit, die sich aber auch in bedingungsloser finanzieller Förderung ausmünzen sollte. Seine öffentlich vorgetragenen Appelle zur Wahrung und Abgrenzung eines autonomen künstlerischen Feldes zeugten von einem starken politischen Engagement, und so verstand sich Meistermann auch als politischen Künstler, der es gleichwohl ablehnte, politische Kunst zu machen. Er war sich mit Grochowiak einig (der immerhin die Recklinghauser Ruhrfestspiele im Auftrag der Gewerkschaften ausrichtete), dass eine Politisierung der Inhalte und Formen der Kunst ihre ästhetische Qualität mindern würde. |³⁵

Dennoch war Meistermann nicht weniger als Politiker wie Filbinger und Helmut Schmidt überzeugt, dass dieser politikfreien Kunst unverzichtbare politische Funktionen zukommen und dass sie daher rechtens vom Staat zu fördern sei.

Dieses politische Ziel, das Meistermann erklärtermaßen verfolgte, war die Integration der Intellektuellen, speziell der Künstler, in den neuen bundesdeutschen Staat. |³⁶ Er versuchte, privilegierte Bedingungen auszuhandeln, damit sie sich mit der neuen, westlich orientierten Demokratie identifizieren könnten.

Die finanzielle Förderung des Künstlerbundes durch das gesamtdeutsche Ministerium und das Innenministerium deutet darauf hin, dass die Politiker diese Integration der Künstler als eine aktive Teilnahme an der Politik des Kalten Krieges verstanden wissen wollten. Die Verteidigung westlicher Freiheit gegen kommunistische Bevormundung, wie die Schlagworte lauteten, war auf einen hegemonialen Konsens angewiesen, der nur kulturell herzustellen war. | ³⁷ Die Mitglieder des Künstlerbundes selber waren über diese Funktionszuweisung bei der Konfrontation des kapitalistischen und des sozialistischen Blocks durchaus geteilter Meinung. | ³⁸ Auch für Meistermann spielte die Kampfhaltung gegenüber der DDR bei seinen Aktivitäten im Künstlerbund keine entscheidende Rolle. Willy Brandts Ostpolitik scheint sein Kompass gegenüber den sozialistischen Staaten gewesen zu sein. Er befürwortete Kontakte nicht nur nach Israel, sondern auch zu osteuropäischen Ländern. | ³⁹ In den früheren Nachkriegsjahren, aber auch, als 1967 die NPD mit relativen Erfolgen von sich reden machte, verstand Meistermann die Kunst, die im Deutschen Künstlerbund vertreten war, und seine persönlichen politischen Anstrengungen ausdrücklich als Faktor bei der Bekämpfung rechtsradikaler Gruppierungen. | ⁴⁰ Seine euphorische Demokratiegläubigkeit hatte ohne Frage die traumatischen Erfahrungen des NS zum realen Hintergrund. Erst mit der linken Bewegung um 1968, die auch in den künstlerischen Institutionen, auch im Künstlerbund, Virulenzen verursachte, | ⁴¹ wendete er sich gegen den »linken Totalitarismus« und grenzte sich von sozialistischen Positionen ab, am vehementesten wohl in seiner späten Rede zur Eröffnung der Berliner Ausstellung »Zwischen Widerstand und Anpassung«. | ⁴² Erst jetzt wurden entsprechende künstlerische Strömungen des Realismus von Meistermann nicht mehr als Nachklapp faschistischer Kunstauffassung politisch inkriminiert und künstlerisch verachtet, sondern offen wegen ihrer sozialistischen Inhalte kritisiert. | ⁴³ Spätestens nach der großen und eindrucksvollen Ausstellung »Kunst und Politik«, die Georg Bussmann im Badischen Kunstverein Karlsruhe, also in unmittelbarer Reichweite der Wirkungsstätte von Meistermann, 1970 veranstaltet hatte, war es fragwürdig geworden, den Anspruch auf Modernität ausschließlich für die sogenannte abstrakte Kunst zu reservieren. Nicht von ungefähr wurde zur gleichen Zeit, in der semiotische Ansätze in Wissenschaft und Kunst diskutiert wurden, nun auch der Vorschlag formuliert, den Widerspruch zwischen Abstrakt und Konkret in einer allgemeinen Zeichentheorie aufzulösen. Meistermann scheint für solche Ideen ein offenes Ohr gehabt zu haben, kamen sie doch seiner ponderierenden politischen Haltung und seiner linguistischen Auffassung von Kunst zweifellos entgegen. | ⁴⁴ In der politischen Arena griff er jedoch – je mehr er in die Defensive geriet, desto vehementer – zu den erfolgversprechenden antikommunistischen Argumenten, um die neue realistische, aus einer Oppositionshaltung zur Bundesrepublik heraus entstandene Kunst zu bekämpfen. | ⁴⁵

Den gesellschaftlichen Beitrag der modernen Kunst zur Stabilisierung der jungen Demokratie maß Meistermann, wie gezeigt, an ihrer Ablehnung radikaler – sowohl rechter wie auch linker – Positionen. Von entschieden antifaschistischen Positionen ausgehend näherte er sich, als die abstrakte Kunst in die Defensive geriet, zunehmend dem totalitarismustheoretischen bundesrepublikanischen Konsens an. Auf diese Weise hielt er immer den Kontakt mit der offiziellen Linie der bundesrepublikanischen Politik aufrecht. Bei diesen leichten Korrekturen konnte er an seiner Mission festhalten, die er unverändert darin sah, den Weg für die Integration der Intellektuellen zu ebnen, zwischen dem Staat, der sich diesen historischen Ausgleich etwas kosten lassen sollte, und den notorisch widerspenstigen Künstlern, zwischen Macht und Geist.

Er verstand es als demokratisch adäquater, »zwischen den Stühlen [zu] stehen«, als auf ihnen zu sitzen, wie er es formulierte, | ⁴⁶ also mittels der Kunst an der Balance der gesellschaftlichen Kräfte, nicht an der Verstärkung dieser oder jener Seite, mitzuwirken. Er beanspruchte damit für die Kunst und die Künstler

einen Ort jenseits der partikularen Interessenkämpfe, in die er doch ständig geriet. Anders als Adorno verband er mit dieser behaupteten Gesellschaftsferne der avantgardistischen Kunst nicht eine Verweigerungshaltung gegenüber Staat und Gesellschaft, sondern die aktive Teilnahme auf hoher kulturpolitischer Ebene an dem grundsätzlich bejahten demokratischen Staat. Er erstrebte damit eine nach Adornos Verständnis sicher zu kurz gegriffene Versöhnung von Kunst und Leben, die so lange als Utopie auf der Agenda der Avantgarde gestanden war.

Als 1971 bei dem großen Künstlerkongress in der Frankfurter Paulskirche die soziale Situation der Künstler zur Debatte stand, war Meistermann dabei. Er fand sich in einer der Arbeitsgruppen mit Thomas Grochowiak (das mochte ihn beruhigen), Grieshaber und Richard Hiepe zusammen, in der die materiellen Bedingungen der künstlerischen Arbeit diskutiert wurden. | ⁴⁷ Obwohl selbst der politisch eher zurückhaltende Otto Ritschl ihm bereits geschrieben hatte, dass er mit seinen harmonistischen Vorschlägen fünfzehn Jahre zu spät komme, dass vielmehr Proteste gegen »die da oben« angesagt seien, | ⁴⁸ missverstand Meistermann die politische Situation gründlich. Während er noch immer für die Integration der Künstler um staatliche Gegenleistungen warb, ging es bei diesem Kongress, der die gewerkschaftliche Organisation der Künstler vorbereitete, längst darum, Bruchlinien zu konstatieren und an dem Aufbau einer gesellschaftlichen Gegenmacht mitzuarbeiten. Nicht von ungefähr trat nun Grieshaber wieder hervor, dessen Konzept es war, sich künstlerisch in lokalen und inhaltlich definierten politischen Gruppierungen eher minoritären Charakters zu verankern. Er hatte immer den Kontakt zur gesellschaftlichen Basis gesucht, | ⁴⁹ von der aus er nun Politik definierte. Für Meistermann, der Kunst universalistisch als Weltsprache verstand, fand auch Politik ausschließlich auf höchster Ebene, unter Prominenten der herrschenden Klasse statt. Er korrespondierte und verkehrte mit Willy Brandt, Carlo Schmid, Heinemann, Scheel, Kohl und anderen. | ⁵⁰ Doch der sinkende Erfolg und die abnehmende Akzeptanz auch in Künstlerkreisen indizierten, dass die zentralistische Phase der bundesrepublikanischen Kunst und Kunstpolitik, die Meistermann voraussetzte und stärken wollte, historisch überholt war und die kulturellen Segregationen begannen. Damit war auch die Dominanz der abstrakten Kunst, deren hegemonialer Gestus nur in die Anfangsphase der Bundesrepublik gepasst hatte, am Ende.

Anm. 1 Zur Geschichte der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Karlsruhe (sie hieß seit ihrer Wiedereröffnung 1947 zunächst Badische Akademie der bildenden Künste) vgl.: *Staatliche Akademie der Bildenden Künste*. Karlsruhe 1979; *Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe. Ausstellung der Professoren im Kunstverein Freiburg*. Schwarzes Kloster. Freiburg 1985; Joachim Heusinger von Waldegg: *Die Hochschule der bildenden Künste Karlsruhe im Dritten Reich*. Karlsruhe 1987; *Kunst der 50er Jahre in Baden-Württemberg*. Ausst.-Kat. Stuttgart 1982; Jutta Dresch: »Blickpunkte 1945-1967. Abriss über die bildende Kunst in Karlsruhe« In: *Franz Dewald. Natur und Abstraktion*. Ausst.-Kat. Karlsruhe 1994, S. 75-94. – Otto Laible (Malerei) und Carl Trummer (Bildhauerei) waren 1947 neu berufen worden.

Anm. 2 Dazu Brigitte Baumstark: »Grieshaber in Karlsruhe« In: *HAP Grieshaber. Figuren-Welten*. Ausst.-Kat. Städtische Galerie Karlsruhe. Karlsruhe 2003, S. 19-27.

Anm. 3 Bezeichnend dürfte sein, dass Wehlte, der in Stuttgart Maltechniken und Materialkunde lehrte, 1949 einen Lehrauftrag zu diesem doch fundamentalen Bereich übernimmt, in Karlsruhe also keine eigene Professur zur Verfügung stand.

Anm. 4 Wolf Donndorf (1909-1995), aus einer ursprünglich Weimarer Künstlerfamilie stammend – er war der Enkel Adolf Donndorfs und Sohn des Karl Donndorf (beide waren als Bildhauer Professoren an der Stuttgarter Akademie) – war nach seiner Rückkehr aus dem Krieg zunächst als Mitarbeiter von Carlo Schmid in der Regierung von Württemberg-Hohenzollern in Tübingen tätig. Seit 1953 war er zunächst als Ministerialrat, danach als Ministerialdirigent in der Abteilung Kunst des Kultusministeriums des neuen Südweststaates (Baden-Württemberg) in Stuttgart tätig, wo er bis zu seiner Pensionierung 1974 blieb. In der ersten, provisorischen Regierung (1952-1953) unter Reinhold Maier (FDP/DVP), die von SPD, FDP/DVP und BHE gebildet wurde, gehörte der Kultusminister der SPD an (Dr. Gotthilf Schenkel). Von 1953 bis 1960 wurden Allparteienregierungen (unter Ausschluss der KPD) gebildet. Die Ministerpräsidenten und auch der Kultusminister wurden in diesem Zeitraum von der CDU gestellt. Von 1953 bis 1956 war Dr. Gebhard Müller Ministerpräsident, sein Kultusminister war Wilhelm Simpfendorfer. Diese Konstellation blieb in der zweiten Wahlperiode, 1956-1958, unverändert. In der ersten und zweiten Regierung von Kurt Georg Kiesinger (1958-1960 und 1960-1964) war Dr. Gerhard Storz Kultusminister. 1960 schied die SPD aus dieser Allparteienkoalition aus, die Regierung wurde nun von CDU und FDP gebildet. Das Amt des Ministerpräsidenten und des Kultusministers blieben weiterhin bei der CDU.

Anm. 5 Dazu vor allem die präzisen und detailreichen Recherchen der folgenden Publikationen: Eva-Marina Froitzheim/Bernhard Rüh/Andreas Zoller (Hg.): *Grieshaber auf Bernstein*. Hausen ob Verena-Rottweil-Sulz 1994; *HAP Grieshaber. Malbriefe an Margot und Max Fürst*. Ausst.-Kat. Reutlingen 2003. Weitere Gesichtspunkte ergaben sich durch meine Recherchen im Hauptstaatsarchiv in Stuttgart über die Bernsteinschule: EA 3/201.

Anm. 6 Vgl. Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, EA 3/201, Bü 3, 34.

Anm. 7 Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, EA 3/201 Bü 3, 35, 34; EA 2/303, Bü 845, 322, 323 (diese Akte

mit der Stellungnahme von Grieshaber stammt erst aus dem Jahre 1956).

Anm. 8 Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, EA 3/201, Bü 3, 34.

Anm. 9 Vgl. Baumstark 2003 (Anm. 2), S. 20.

Anm. 10 Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, EA 2/303, Bü 845, 322.

Anm. 11 Vgl. zu Kurt Martin Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, EA 3/203. Hier u.a. auch ein Lebenslauf. Die Akademie verfügte noch nicht über ein Rektorat. Die Leitung der Akademie war also an eine Professur gebunden.

Anm. 12 Vgl. Baumstark 2003 (Anm. 2), S. 20 f.

Anm. 13 Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, EA 3/203, 23 b.

Anm. 14 Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, EA 3/150-3244. »Spiller« konnte nicht eindeutig identifiziert werden.

Anm. 15 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Archiv, Nachlass Meistermann, Korrespondenz.

Anm. 16 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Archiv, Nachlass Meistermann, Korrespondenz.

Anm. 17 Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, EA 3/150-3244. Donndorf erwähnt in einem Brief an Meistermann vom 19.5.1958, dass der neue kommissarische Direktor über die Absicht des Kultusministeriums unterrichtet werde, Meistermann für Karlsruhe zu gewinnen.

Anm. 18 Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, EA 3/150-3244. Die Einsicht der Akten im Archiv der Karlsruher Akademie wurde mir leider nicht gestattet.

Anm. 19 So schreibt Meistermann in einem Brief vom 1.12.1958 an Donndorf: »Ich sagte Ihnen schon, dass im Zeitalter der technischen Wissenschaften mein ganzes Prestige wirken soll, um den Künsten endlich wieder einen breiteren Raum zu verschaffen. Die Verkümmern der Phantasie muss – bis ins politische Denken – schwerste Auswirkungen mit sich bringen.« Vgl. Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, EA 3/150-3244.

Anm. 20 So in einem nicht unterzeichneten Schreiben von 1959 an das Ministerium (Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, EA 3/150-3244): »Für Karlsruhe soll Meistermann [...] gewonnen werden und zwar zu Bedingungen, die über alles hinausgehen, was bisher bei noch so bekannten Lehrkräften [...] üblich war. – Er lehnt die Übernahme einer Lehrverpflichtung ab. Es ist nicht Aufgabe der Akademie, einem bekannten Künstler günstige Arbeitsbedingungen zu schaffen, sondern Studierende auszubilden. Wenn Meistermann nicht lehrt, wäre seine Gewinnung nur ein Prestigegewinn.«

Anm. 21 Den Fall hat Brigitte Baumstark genau rekonstruiert, vgl. Baumstark 2003 (Anm. 2). Ich folge ihr hier, füge einige weitere von mir recherchierte Stellungnahmen hinzu und beleuchte den Fall unter den hier interessierenden Gesichtspunkten.

Anm. 22 Brief Meistersmanns an Donndorf vom 9.2.1960. Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, EA 3/150-3244. Jedenfalls, so Meistersmann, habe man Grieshaber nicht die Bezüge sperren sollen, und man solle ihn auf keinen Fall entlassen.

Anm. 23 Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, EA 3/150-3244 (50).

Anm. 24 So der Innenminister Dr. Robert Lehr bei der Eröffnung einer Ausstellung 1952. Vgl. Germanisches Nationalmuseum, Archiv, Nachlass Meistersmann, IB 33 (7.12.1952).

Anm. 25 Vgl. Norbert Schneider: »Adornos Theorie des Naturschönen« In: Andreas Berndt u.a. (Hg.): *Frankfurter Schule und Kunstgeschichte*. Berlin 1992, S. 59-67.

Anm. 26 Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, EA 3/150-3244 (51).

Anm. 27 Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, EA 3/150-3244 (76).

Anm. 28 Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, EA 3/150-3244 (77).

Anm. 29 Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, EA 3/150-3244 (75, 76, 76a, 77, 77a, 83, 87).

Anm. 30 Pierre Bourdieu: *Les héritiers. Les étudiants et la culture*. Paris 1964; Ders.: *Die verborgenen Mechanismen der Macht*. Hamburg 1992.

Anm. 31 Über die angeführten Fälle hinaus sei noch auf die Rede des Ministers Lehr hingewiesen (s. Anm. 24), sowie auf die Festrede des Kultusministers Fritz Holthoff zum 60 jährigen Bestehen der Künstlervereinigung *Schanze* in Münster, die ebenfalls als kunstkonservativ auffiel.

Anm. 32 Diese Auseinandersetzung, die auch den Charakter des Künstlerbundes betraf, begann bereits 1952: Willi Baumeister, Hans Uhlmann, Theodor Werner, Fritz Winter richteten am 22.3.1952 ein Schreiben an den Deutschen Künstlerbund, in dem sie dessen »starre Zustandsform einer Massenorganisation, wo Mittelmaß dominiert« kritisieren. Der Kulturkampf zwischen Ost und West erfordere mehr als einen Traditionsverein. Der DKV müsse das »Instrument der Repräsentation einer Auslese« sein. Meistersmann hält dagegen, der Verband müsse auf breiter Basis bestehen, »um dem Prestige der modernen Kunst den offiziellen Anspruch zu ermöglichen«. Deshalb müsse er die Organisation von vielen sein. Eine Oppositionsgruppe der Abstrakten dürfe sich nicht abspalten. Meistersmann sah klar, dass die abstrakte Kunst auch im Deutschen Künstlerbund noch in der Minderheit war, wengleich auch er ihre künstlerische Qualität für überlegen hielt. Fritz Winter erklärte am 29.10.1954 seinen Austritt wegen der »Aburteilung der gegenstandslosen Malerei« durch Karl Hofer in der Zeitschrift *Constanze*, 7. Jg. 1954, H. 21. Vgl. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Archiv, Nachlass Meistersmann, IB 30, 57-59. Meistersmann schrieb 1968 u.a. an Otto Ritschl, Joseph Beuys, Theodor Werner, Hans Uhlmann, Alexander Camaro, Bernhard Heiliger Briefe, um sie zu bewegen, wieder an der Jahresausstellung des Künstlerbundes teilzunehmen. An Grieshaber schrieb er nicht, der am 1.2.1968 seinen Austritt aus dem Vorstand des Künstlerbundes erklärt hatte, ohne Gründe anzugeben. Am 22.1.1968 war Meistersmann zum Vorsitzenden gewählt worden.

Ob es hier kausale Zusammenhänge gibt, ist unklar, die Koizidenz der Daten fällt jedenfalls auf. Vgl. Germanisches Nationalmuseum, Archiv, Nachlass Meistersmann, IB 57-59.

Anm. 33 Hans Filbinger: »Vorwort« In: *24. Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbunds*. Ausst.-Kat. Mannheim 1976.

Anm. 34 Helmut Schmidt: »Konstruktives Miteinander von Politik und Kunst« In: *Kunstreport*, 2-3/1975, S. 14-18.

Anm. 35 Vgl. hierzu Georg Meistersmann: *Zwischen Anpassung und Widerstand (Damals und heute)*. Eröffnungsvortrag zur Ausstellung gleichen Themas in der Akademie der Künste in Berlin 17.9.1978, S. 9 f. (Die Ausstellung hieß richtig: *Zwischen Widerstand und Anpassung. Kunst in Deutschland 1933-1945*. Ausst.-Kat. Akademie der Künste Berlin. Berlin 1978). Die Umkehrung des Titels indiziert bereits Meistersmanns polemische Absicht.

Anm. 36 So schreibt Meistersmann z.B. am 8.12.1969 an Gustav Heinemann, das »Auseinanderfallen von Intellektuellen und Gesellschaft« »bedrängt« mich. Erhard und Kiesinger hätten bedenkliche Äußerungen getan. Sogar die CDU habe auf ihrem Parteitag ein besseres Verhältnis zu den Intellektuellen gefordert. Vgl. Germanisches Nationalmuseum, Archiv, Nachlass Meistersmann, IB 44. Vgl. auch das Schreiben Meistersmanns vom 25.7.1972, in dem Meistersmann im Rahmen der Jahresausstellung des Künstlerbundes ein Gespräch zwischen den Künstlern und Ministerien (für Wissenschaft und Kultur) über Umweltgestaltung sowie das Selbstverständnis des Künstlers in der technischen Welt anregt. Ebd., IB 57-59.

Anm. 37 Vgl. u. a. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Archiv, Nachlass Meistersmann, IB 30 (7.6.1969).

Anm. 38 Das Mitglied des Künstlerbundes Wilhelm Wessel protestierte 1952 gegen eine Rede des Innenministers, Dr. Robert Lehr, die dieser bei der Eröffnung der großen Weihnachts-Ausstellung 1952 der bildenden Künstler von Rheinland und Westfalen gehalten hatte, in der er die Natur angepriesen und den Künstlern empfohlen habe, aus ihren Gesetzen zu lernen. Ein Bekenntnis zur modernen Kunst sei heute ein Bekenntnis gegen die bolschewistische und nazistische Kunst und Lebensanschauung, zur persönlichen Freiheit. Durch die Aburteilung von oben würden Künstler in Gegensatz zum Staat gebracht, die in der Bundesrepublik Heimat finden wollen und sollen. Otto Herbert Hajek äussert sich hingegen zustimmend über eine Rundfunkrede Meistersmanns, in der dieser es klargemacht habe, »dass wir Künstler uns nicht weiter im Kalten Krieg als Waffen einsetzen lassen wollen« (Hajek an Meistersmann, 20.4.1964). Vgl. Germanisches Nationalmuseum, Archiv, Nachlass Meistersmann, IB 33, 34.

Anm. 39 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Archiv, Nachlass Meistersmann, IB 30: Arbeitstreffen des Künstlerbundes in Karlsruhe 1967.

Anm. 40 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Archiv, Nachlass Meistermann, IB 30: Für die Vorbereitung der Jahresausstellung des Künstlerbundes 1967 in Karlsruhe regte Meistermann an, mit diesem Argument der notwendigen Zurückdrängung der NPD Gelder einzuwerben. Briefe sollten an Kiesinger, Bucerius und Burda verschickt werden.

Anm. 41 So wurde z.B. auf der Vorstandssitzung des Deutschen Künstlerbundes am 12.2.1971 in Berlin eine Podiumsdiskussion mit folgenden Themen geplant: Macht erst der Gag in der Kunst diese mediengerecht? – Inwieweit sind bei neuen Kunstrichtungen revolutionäre Ideen nur vorgeschützt? – Der Künstler als theoretisierender Praktiker? – Die Kunst und die Parlamente. – Bildende Kunst und Pornographie. Vgl. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Archiv, Nachlass Meistermann, IB 50.

Anm. 42 Meistermann 1978 (Anm. 35).

Anm. 43 Ebd., S. 9 ff.

Anm. 44 O. F. Gmelin schickte Meistermann im März 1972 seinen Entwurf einer semiotischen Theorie, die den »Scheinwiderspruch« zwischen Abstrakt und Konkret, der seine Freunde Rolf Gunter Dienst und Klaus Jürgen-Fischer »noch so bedrängt«, lösen wird und die »orthodoxen Marxisten« von ihrem falschen »Realismus-Denken«, das sie blockiere, befreien will. Bei Meistermanns Vorstellung von abstrakter Kunst als Weltsprache konnten semiotische Ansätze sicher auf sein Interesse rechnen. Vgl. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Archiv, Nachlass Meistermann, IB 57-59.

142

Anm. 45 Meistermann 1978 (Anm. 35), S. 9 ff.

Anm. 46 Meistermann 1978 (Anm. 35), S. 11.

Anm. 47 Vgl. hierzu die Schreiben zum Kongress der Künstler in der Frankfurter Paulskirche von 1971. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Archiv, Nachlass Meistermann, IB 57-59.

Anm. 48 Brief von Otto Ritschl an Meistermann vom 12.6.1968. Vgl. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Archiv, Nachlass Meistermann, IB 57-59.

Anm. 49 So schreibt Margot Fürst über Grieshaber, dass er sich »dem neuen Credo einer Weltkunst« nach 1945 nicht anschließen konnte. Er habe die Besonderheiten seiner Herkunft, Landschaft und Geschichte nicht zugunsten einer »voreilig herbeigeführten Gemeinsamkeit« preisgeben wollen. Vgl. Willem Sandberg/Margot Fuerst: *Grieshaber, der betroffene Zeitgenosse*. Stuttgart 1978, S. 289.

Anm. 50 Vgl. hierzu auch: Jutta Held: »Zum Politikerporträt um 1970: Georg Meistermann malt Willy Brandt« In: Gerhard Johann Lischka (Hg.): *Das Regime des Image*. Bern 2003, S. 170-198.

Der hier vorgelegte Versuch, eine Miniatur-Typologie des Komischen und seiner Funktionen im Werk von Joseph Beuys zu skizzieren, geht – im Rahmen eines Symposions unter dem Motto »Eine andere Karlsruher Kunstgeschichte« – auf einen lokalhistorisch gesehen marginalen, kaum bekannten, aber eben deshalb beleuchtungswerten Anlass zurück. Die Zielorientierung auf eine »andere Kunstgeschichte« nimmt hier, vor allem auch in der Absicht, ein eher heiteres Sujet für diesen Beitrag zu wählen, das kunsthistorische Vorbild Wilhelm Fraengers ernst – auch wenn dieser in Heidelberg, nicht in Karlsruhe lehrte. Erinnert sei an Fraengers Vortragszyklus zum Thema »Formen des Komischen« für die »Akademie für Jedermann« in der Städtischen Kunsthalle Mannheim 1920/21 – an ein Forschungsinteresse also, das sich auf das Groteske und Burleske, auf Cervantes und Callot, Swift und Hogarth, Molière, Jan Steen und Daumier erstreckte und sich aktualisieren ließe im Blick auf Veristen, Dadaisten und Fluxus-Artisten, also Künstler, die mit Lachen die Wahrheit zu sagen, kritisch zu intervenieren versuchten. | ¹ Mit anderen, hier als Motto gemeinten, für Joseph Beuys' Wirken paradigmatischen Worten, die er 1971 auf der 2. Sozialistischen Konferenz in Marburg äußerte und mit denen er eine Form der kathartischen Selbstironie propagierte: »Wir werden noch viel lachen müssen, noch viel mehr lachen müssen. Über uns müssen wir lachen, wir nehmen uns alle viel zu ernst. Das muß erst mal alles raus. Ganz raus aus den Köpfen. Erst dann wird Platz sein für wirklich Neues.« | ² Das Lachen war für Beuys eine Form der »Bewusstseinsweiterung« – ein Begriff, der damals hoch, allerdings mit anderem Beiklang, im Schwange war –, die er schon seit den sechziger Jahren propagierte.

143

Zweifellos ging der Schöpfer des Münchner Environments *Zeige deine Wunde* (1974-75), der Bleikammer mit dem Titel *hinter dem Knochen wird gezählt* – SCHMERZRAUM (1941-1983) oder der *Auschwitz-Vitrine* die existenziellen, historischen und politischen Fragen in seinem Œuvre mit tiefem Ernst an, zumal er das Leiden als entscheidenden, bewusstseinsbildenden Faktor definierte. | ³ Allerdings kam für Beuys Aufklärung ohne Humor, Streit ohne (stets auch versöhnliche) Ironie, die Darstellung der eigenen Haltung ohne selbstkritisches Schmunzeln, die Aktivität innerhalb des Kunstbetriebs ohne dessen leise spöttische Konterkarierung, Kunst ohne Komik, eine »Revolution ohne Lachen« nicht in Frage. | ⁴ Schon im Jahr 1958 notierte Beuys:

»Ihr lacht mir zuwenig. Das ist für / mich ein Zeichen dass ihr es nicht ernst meint / wo ist das grosse homerische Gelächter / das ihr dem grossen Gelächter entgegen – / zusetzen hättet welches hinter jedem / Ding (hinter jedem Stein) über Euch / lacht. Das Lachen, der grossen negativen / Geister. Das bringt Sie zu einem / fur[ch]tbaren Erschrecken wenn ihr lacht. / Das können Sie nicht ertragen: / einen lachenden Menschen.« | ⁵

Der Umstand, dass diesem Aspekt innerhalb der Beuys-Forschung bislang kaum Beachtung geschenkt wird, scheint deshalb besonders erstaunlich. Eine Art Stoffsammlung zum Thema hat Gerhard Theewen 1992 unternommen und in der Zeitschrift *Kunstforum international* veröffentlicht – allerdings dabei offenkundig keinerlei systematische Absichten verfolgt. | ⁶

»Beuys und Karlsruhe« – diese aparte Paarung lässt sich auf drei relativ späte, tangentielle, gleichwohl aussagekräftige Begegnungen des Künstlers oder seiner Werke mit dieser Stadt reduzieren. In zwei Fällen, 1973 und 1980, handelte es sich um Ausstellungen von Beuys' Werken in Karlsruhe. Die für 1980 geplante Präsentation seiner Zeichnungen im damals von Michael Schwarz geleiteten Badischen Kunstverein wäre fast gescheitert und kam nur dank der Unterstützung des Kunstmuseums Basel schließlich doch zustande. | 7 Das dritte Ereignis, das den Künstler an diesen Ort führte, zeigte ihn in jenem Feld, auf das er schon Ende der sechziger Jahre seinen Kunstbegriff mit immenser Energie und Konsequenz ausgeweitet hatte, nämlich auf politischem Parkett: Beuys nahm am 11. und 12. Januar 1980 am Gründungsparteitag der GRÜNEN in Karlsruhe teil und zog anschließend als Spitzenkandidat auf der Landesliste Nordrhein-Westfalen in den Bundestagswahlkampf. | 8 In diesen Wahlkampf – und auch schon in jenen um einen Sitz im Europaparlament 1979 – wurde Beuys begleitet von Plakaten, die auf eines seiner Werke aus dem Jahr 1963 zurückgingen. Dieses Werk trägt den Titel »Der Unbesiegbare«. | 9 Mitunter signierte Beuys die Plakate und versah seine Unterschrift, das »B« seines Nachnamens, dabei mit zwei Hasenohren | 10 – wodurch eindeutig kenntlich wurde, wer der Hase, wer gefährdet, aber auch unbesiegbar war. Wir erkennen hierin eine humorvolle Selbststilisierung, eine Form des Rollenspiels, der Kostümierung »in effigie«, die für Beuys' Aktivität im politischen und medialen Kontext charakteristisch war.

Die dritte, einzig nachweislich fruchtbare Fährte, die nach Karlsruhe führt, hängt eng zusammen mit einem noch tiefer einschneidenden Ereignis für Beuys' Leben und Werk, das er in einem seiner bekanntesten Multiples festhielt. *Demokratie ist lustig* entstand im Jahr 1973 unter Verwendung eines Fotos von Bernd Nanninga. | 11 Das am 11. Oktober 1972 aufgenommene Bild zeigt Beuys durch ein Spalier von Polizisten schreitend. Er verlässt das Sekretariat der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf, das er am 10. Oktober zusammen mit 54 Studienbewerbern besetzt hatte. | 12 Beuys, der die Anwendung des Numerus clausus und anderer Vorauswahlverfahren an der Akademie ablehnte, hatte am 31. Januar 1972 ein verändertes Aufnahmeverfahren für Studienwillige vorgeschlagen, das am 21. Februar mit Konferenzbeschluss verabschiedet worden war. | 13 Jeder Lehrer sollte nun Studenten in unbeschränkter Zahl im Rahmen seiner individuellen Möglichkeiten aufnehmen können. | 14 Trotz dieses positiven Konferenzbeschlusses vom Februar wurden für das Wintersemester 127 Bewerber abgelehnt. Beuys erklärte sich am 28. August bereit, diese in seine Klasse aufzunehmen. | 15 Am 10. Oktober von der documenta in Kassel zurückgekehrt, besetzte er mit den Studenten das Sekretariat der Akademie. Daraufhin wurde ihm am 11. Oktober vom Wissenschaftsminister Johannes Rau fristlos gekündigt. | 16

Demokratie ist lustig zeigt Beuys in einen Schweizer Sanitätsmantel gekleidet, der Teil eines kalkulierten Rollenspiels ist, das er 1979 auch in dem Multiple *Gesundheitshelfer* (im Verzeichnis der Multiples Nr. 301) | 17 mit der Eintragung seines Namens andeutet und schon 1974 drastischer in dem Multiple *Buttocklifting* (Nr. 120) | 18 formuliert hatte: »Prof. Joseph Beuys – Institut for Cosmetic Surgery, Speciality: Buttocklifting«. *Demokratie ist lustig* dokumentiert, wie Beuys zwar gesenkten Hauptes, aber mit einem Lächeln den Kampfplatz verlässt. Es ist jenes Lachen, das Aristoteles vor den Schranken des Gerichts empfiehlt, um »den Ernst der Gegner durch Lachen, ihr Lachen durch Ernst zunichte« zu machen, | 19 also ein sanftes Degradierungslächeln, das auch eine Sicherheitsventilfunktion haben kann und in dem sich Kritik an der Tatsache verbirgt, dass hier mit einschüchterndem Einsatz staatlicher Sicherheitskräfte jungen Menschen das Grundrecht auf Bildung und freie Entfaltung ihrer Persönlichkeit – so sah Beuys dies – verwehrt wurde. | 20 Der handschriftliche Zusatz, mit dem das Foto zum Multiple umdefiniert wurde, weitete die Ironisierung von der speziellen Situation auf die Demokratie in ihrer aktuellen Ausprägung aus. Beuys wurde von Johannes

Rau ein »gebrochenes Verhältnis zu staatlichen Einrichtungen« vorgeworfen. | ²¹
Mit diesem Vorwurf konfrontiert, antwortete Beuys in einem Interview der *Hannoverschen Allgemeinen* vom 16. Oktober 1972:

»Nun ich würde ein sehr gutes Verhältnis zu staatlichen Einrichtungen haben, wenn diese den notwendigen Forderungen entsprechen würden. Also kämpfe ich für staatliche Einrichtungen, die ebendiesen Notwendigkeiten entsprechen. Ich bin mir voll bewusst, dass staatliche, rechtliche, politische Einrichtungen bestehen müssen, dass Rechtsordnungen bestehen müssen, die viel genauer sind als unsere heute sogar. Aber sie müssen sich orientieren an den Interessen der Menschen.« | ²²

Demokratie ist lustig, als 75 × 114,5 Zentimeter großer Siebdruck auf Karton in einer Auflage von 80 Stück bei der Edition Staeck in Heidelberg erschienen und später als unlimitierte Postkarte nachgedruckt, trägt im Verzeichnis der Multiples die Nummer 68. Die Nummer 69 ist weit weniger bekannt, bezieht sich jedoch auf dieses Ereignis und ist eben jenes Werk, das nach Karlsruhe führt. Bei dem Multiple handelt es sich um eine 12 × 20,5 Zentimeter große Postkarte, die folgenden Text trägt:

JOSEPH BEUYS / NEUE ANSCHRIFT: / STAATLICH RUINIERTE
KUNSTAKADEMIE / 4 DÜSSELDORF EISKELLERSTRASSE 1. | ²³

Herausgeber dieses Multiples war der Karlsruher Galerist Karlheinz Meyer, der damals die Galerie Grafikmeyer in der Markgrafenstraße 32 betrieb. Meyer war auf der *documenta* 1972 mit Beuys ins Gespräch gekommen und – wie der damals programmatische Name seiner Galerie indiziert – überzeugt von der Idee, die Beuys mit dem Begriff »vehicle art« umschrieb, also dem Versuch, Kunst und Ideen über Druckgraphik oder Multiples in hohen Auflagen, zu kleinen Preisen zu vertreiben. | ²⁴ Meyer organisierte deshalb eine Ausstellung, die alle bis dato geschaffenen Auflagenobjekte und Editionen des Künstlers zeigen sollte – die erste Beuys-Ausstellung in Karlsruhe. Sie wurde am 29. Juni eröffnet und dauerte bis zum 26. Juli 1973. Aus diesem Anlass entstand das Multiple *Neue Anschrift*.

145

In einem Brief an Karlheinz Meyer schreibt Beuys am 22.5.1973:

»Sehr geehrter Herr Meyer, es muss doch wohl so sein, dass wir uns missverstanden haben. Selbstverständlich machen Sie die Einladungskarte selbst wie Sie wollen. Ich hatte an eine Editions-karte gedacht. Etwa wie die beigelegte Postkarte der Edition Staeck. Ich lege einen Vorschlag bei. Herzliche Grüße Joseph Beuys.« | ²⁶

Um welches Beispiel es sich hier handelte, ist nicht bekannt. Beuys und Meyer einigten sich auf die Produktion des Multiples und darauf, dass die Einladungskarte auf der Vorderseite den Text der Multiple-Karte tragen sollte. Beschlossen wurde, für das Multiple gelbliche Finn-pappe zu verwenden, deren Größe Beuys mit dem lapidaren Vermerk »diese Kartengröße« auf einem ihm zugesandten Probobogen festlegte. | ²⁷ Den Text fixierte er handschriftlich; zur Bestimmung der zu verwendenden Typografie legte er ein Muster bei. Vor allem aber schickte Beuys dem Galeristen die Adresse von Johannes Rau, der eine Einladungskarte erhalten sollte. Das Multiple wurde in einer Auflage von 200 Exemplaren gedruckt, von Beuys in Düsseldorf signiert und sollte in der Galerie zum Preis von 25 DM verkauft werden.

Die Reaktionen auf die Ausstellung beschreibt Karlheinz Meyer im Rückblick mit den Worten: »Resonanz gleich Null«, womit er vor allem das völlige Ausbleiben von Verkäufen – auch seines Multiples – meint. | ²⁸ Der Publikumszuspruch

war gering. Die *Badischen Neuesten Nachrichten* veröffentlichten am 7. Juli 1973 unter der Überschrift »Antikunst oder heilsames Chaos? – Erste Beuys-Ausstellung in Karlsruhe / Multiples bei Grafikmeyer« eine sachlich adäquate Ausstellungsbesprechung, in der die Düsseldorfer Kontroverse, Beuys' Entlassung und damit auch das Multiple der Galerie erwähnt wurden. Es liegen weder Fotos der Ausstellung noch eine Liste der Exponate vor, Karlheinz Meyer erinnert sich aber, dass fast alle 68 bis zu jenem Zeitpunkt entstandenen Multiples gezeigt wurden. In der Zeitungskritik erwähnt werden neben *Demokratie ist lustig* (Nr. 68), die Werke *Evervess II 1* (Nr. 6, 1968), der *Schlitten* (Nr. 12, 1969), der *Filzanzug* (Nr. 26, 1970), *Fingernagelabdruck aus gehärteter Butter* (Nr. 35, 1971), *So kann die Parteidiktatur überwunden werden* (Nr. 40, 1971), das *Objekt zum Schmieren und Drehen* (Nr. 53, 1972), die Fettzeitung (Nr. 67, 1973) – ein Exemplar der Zeitschrift *Essen und Trinken*, der Beuys einen Pergaminumschlag mit dem Aufdruck »GEISTIG VERHUNGERN« überstreifte –, und die *Rose für direkte Demokratie* (Nr. 71, 1973). In der Ausstellung gezeigt wurde der Film *Celtic*.

Zusammen mit Klaus Staeck edierte Beuys ein Jahr später eine variierte Wiederholung seines Karlsruher Multiples in einer englischen Version als unlimitiert aufgelegte Postkarte mit dem Titel *Ruined by State* (P22 im Multiple-Verzeichnis, 1974). Deren Text lautet:

JOSEPH BEUYS / NEW ADDRESS: / KUNSTAKADEMIE
DUSSELDORF / RUINED BY STATE.

Der Künstler verzichtet hier auf die tatsächliche Adresse und spitzt damit seinen Kommentar lapidar und endgültig zu, verloren geht jedoch der sprachliche Witz, der in der formeller und offizieller anmutenden deutschen Formulierung »Staatlich ruinierte Kunstakademie« lag.

146 Schon die hier gezeigten Beispiele machen deutlich: Den Bildwitz – wie er andeutungsweise in dem eingangs betrachteten Werk *Der Unbesiegbare* in der die Größenverhältnisse und Bedrohungspotenziale verkehrenden und dadurch amüsanten, nämlich mit der äußeren Wirklichkeit inkongruenten Figurkonstellation auftaucht – oder etwa Formen der Karikatur finden wir in Beuys' Œuvre so gut wie nicht. Vielmehr lassen sich Humor oder Ironie – das ist die These dieses Aufsatzes – abgesehen von ihrem Einsatz in Diskussionen und Reden von Beuys vor allem in zwei anderen, bildnerischen Äußerungsformen im Œuvre aufspüren: Erstens handelt es sich bei Beuys' ironisch-kritischen Arbeiten fast immer um lingualisierte Werke – wie *Demokratie ist lustig* oder *Neue Anschrift* –, um Schriftbilder – wie etwa die Karte *Kosmische Wirtschaftsordnung*, deren Text lautet: »Letzte Warnung an die / Deutsche Bank / Beim nächstenmal werden / Namen und Begriffe genannt / Joseph Beuys« (Postkarte P 58, 1985) oder die *Kitschpostkarten* (Postkarten P 46 und 47), mit denen Beuys die Künstlerkollegen, die sich für die SPD und Johannes Rau engagierten, im Jahr 1980 attackierte. Es handelt sich um Objekte, die er mit rhetorischen Zusätzen, Zitaten, sprachspielerischen Titeln oder Kommentaren konfrontiert oder sogar um autonome sprachkünstlerische Werke. Zweitens begegnen wir Formen der Ironie bei Beuys in seinen aktionistisch-performativen Auftritten der siebziger Jahre, die zeichenhaft-symbolische Handlungen sind, die Demonstrationscharakter haben.

Ich möchte für diese beiden Methoden zunächst je ein Beispiel geben: Ein geradezu geniales, autonom-sprachkünstlerisches Werk ist das Multiple *Ja Ja Ja Ja Ja, Nee Nee Nee Nee Nee* aus dem Jahr 1969, ein Kunstwerk, das im Multiple-Verzeichnis mit dem Vermerk »Imitation eines Oma-Gesprächs« versehen ist.²⁹ Tatsächlich verfiel Beuys im Anschluss an eine Beerdigung, an der er in Kleve teilgenommen hatte, auf die Idee zu diesem Stück, das er einige Tage später mit Johannes Stüttgen in der Akademie aufnahm. Allein durch die im Titel zitierte, stereotyp wiederholte Wortfolge, die Diktion, durch rudimentärste Sprachgesten

werden hier – grundiert von einem kaum unterdrückbaren Lachen – auf groteske, tragikomische, absurde, meditative, melodische, phasenweise enervierende und gleichwohl eminent einleuchtende Art Denkweisen und Haltungen kenntlich gemacht. Das Abstraktum der Ambivalenz wird zum konkreten Kernthema dieser pendelnden Sprach-Plastik. Das Stück oszilliert permanent zwischen der Demonstration von matter Schicksalsergebenheit und erstarkender Auflehnung, Skepsis und Affirmation, Selbstbehauptung und Fatalismus, Fassungslosigkeit und tiefem Vermögen zur Einsicht. | ³⁰ Nicht nur rekurriert Beuys auf die Bergpredigt (Mt. 5, 37) – »Deine Rede sei Ja, Ja und Nein, Nein. Alles darüber ist von Übel« – nicht nur auf Brechts *Der Jasager und Der Neinsager*, nicht nur auf Nietzsches *Also sprach Zarathustra*, in dem es im Kapitel »Vom freien Tode« heißt:

»Frei zum Tode und frei im Tode, ein heiliger Nein-Sager, wenn es nicht Zeit mehr ist zum Ja: also versteht er sich auf Tod und Leben. Daß euer Sterben keine Lästerung sei auf Mensch und Erde, meine Freunde: das erbitte ich mir von dem Honig eurer Seele.« | ³¹

Und nicht nur Becketts endspielhafte Wiederholungs-dramaturgie scheint hier auf, sondern wissenswert in Bezug auf *Ja Ja Ja Ja Ja, Nee Nee Nee Nee Nee* ist, dass Beuys dieses Werk vor dem »atmosphärischen Hintergrund«, so Johannes Stüttgen, jenes Misstrauensvotums schuf – und doch wohl auch als äußerst subtilen und hintersinnigen Kommentar dazu –, das neun Professorenkollegen der Akademie 1969 gegen ihn unterzeichnet hatten. | ³²

Für den Aspekt performativ-demonstrativer, anspielender Ironisierung kann die Aktion *Ausfegen* stehen, die Beuys am Ende der Demonstrationen zum »Tag der Arbeit« am 1. Mai 1972 auf dem Karl-Marx-Platz in Berlin ausführte, wozu er später erklärte: »Damit wollte ich klarmachen, dass auch die ideologie-fixierte Orientierung der Demonstranten ausgefegt werden muss, nämlich das, was als Diktatur des Proletariats auf den Transparenten verkündet wurde.« | ³³ Beuys übernimmt hier die Rolle des Proletariers, des Straßenkehrers, der symbolisch den Müll falscher Vorstellungen beseitigt – allerdings wird dieser anschließend in einer Vitrine als Studienmaterial konserviert. | ³⁴

147

Mit Hilfe dieser beiden künstlerischen Strategien operiert Beuys vor allem konzentriert auf fünf Felder:

1. Humorvolle Selbstreflexion und ironisch gebrochene Selbststilisierung seit 1964 – Biografie als Konstruktion

Dass Beuys' Sicht auf sich selbst, sein Werden und Wirken früh von einem Gestus kreativer Ironie getragen wird, belegt schon sein 1964 erstmals veröffentlichter und bis 1984 immer wieder aktualisierter Lebenslauf/Werklauf. Prägende Eindrücke, Stationen und Leistungen werden hintersinnig-rätselhaft und bewusst amüsanter fixiert: | ³⁵ »1923 Ausstellung einer Schnurrbarttasse (Inhalt Kaffee mit Ei)«; »1952 Düsseldorf 19. Preis bei »Stahl und Eisbein««; »1964 Beuys empfiehlt Erhöhung der Berliner Mauer um 5 cm (bessere Proportion!)«; »1969 Beuys übernimmt die Schuld für Schneefall vom 15. bis 20. Februar«. Vieles davon lässt sich auflösen: Mit »Schnurrbarttasse« spielt Beuys etwa auf die elegante, aber, wie er später schilderte, doch mit grotesker Mühe – Schnurrbartbinde und Schnurrbarttasse – gepflegte Barttracht seines Vaters an. | ³⁶ 1952 hatte Beuys tatsächlich an der vom Verband der Eisenhüttenwerke Düsseldorf veranstalteten Ausstellung *Eisen und Stahl* teilgenommen. Die Erhöhung der Berliner Mauer empfahl Beuys 1964 anlässlich des Fluxus-Festivals in Aachen. Verfremdet verschiebt er die Perspektive im Blick auf seine Vita, vergrößert Details, banalisiert Bedeutsames, verklausuliert, erfindet, spart aus, wendet ins Absurde, weist Biographie damit als Konstrukt, als form- und interpretierbar, als retrospektive Fiktion und Teil seines Werks, eines Selbstformungsprozesses aus. Gesten der Verrätselung dienen hier-

bei – wie im gesamten Werk – auch dazu, das Enträtselnwollen im Rezipienten zu stimulieren. Prinzipiell behauptet sich Beuys mit dieser Aneinanderreihung kryptischer Hinweise gegen Konventionen und Stereotypen von Künstlerviten.

2. Der Einsatz von Ironie in Bezug auf die Werke von Künstlerkollegen

In den sechziger Jahren tritt Beuys durch »Fluxus« und seine Tätigkeit als Akademieprofessor intensiv und international in den Dialog mit Künstlerkollegen ein. Auch daraus resultierten eine ganze Reihe von Werken, die als Huldigungen an oder kritische Antworten auf andere künstlerische Haltungen zu verstehen sind. Es entstehen Werke wie *Fontana Zinnober* (1966) | ³⁷ – wobei der Begriff »Zinnober« hier ganz gewiss mehr als die Farbe bezeichnen soll. Eine Pointe liegt darin, dass die Perforationen der eingesetzten Kartons mitunter schlicht Zeugnis tierischer Fraßschäden sind. | ³⁸ Aus dem Jahr 1963 stammt *Mann, der nur schwer begreifen kann, wieso Stück schon zu Ende*, | ³⁹ eine Collage auf einem Exit-Schild, mit der Beuys wohl die kurzen Events und lapidaren Anweisungskarten seines Fluxus-Kollegen George Brecht zitiert und persifliert, der seine Aktionen auf knappste Handlungsanweisungen beschränkte, die mitunter in Sekunden von den Akteuren auszuführen waren, während Beuys' eigene Aktionen sich zumeist über viele Stunden erstreckten.

Unter Rückgriff auf Kinderspielzeug – das wiederholt eine humoristische Note, einen kindlichen Blick in die Werke einführt – schafft Beuys 1960 *Plastik vom bemalten Gilioli vom unbemalten Beuys*, eine Reflexion über die Funktion von farbigen Steinen für die Bildhauerei. Eine Hommage an einen Kollegen, den Beuys – der sich selbst immer wieder als Hasen bezeichnete – hier als Geistesverwandten anspricht, stellt das fünfteilige Werk *Drei Telefone u. zwei Batterien* dar, das fünf Untertitel trägt: »1. Osterhase schläft«, »2. Achtung Osterhase verläßt Bau«, »3. Gelege«, »4. Ostern«, »5. Brancusi als Osterhase« (1960-1963). Der letzte Untertitel bezieht sich auf einen kleinen Sockel, auf dem ein bemaltes Ei abgelegt ist, das an Brancusis liegende »Musen«-Köpfe oder dessen Werk *Weltbeginn* von 1924 erinnert.

148

3. Ironie in Bezug auf den Kunst- und Hochschulbetrieb

Neben *Ja Ja Ja Ja Ja*, *Nee Nee Nee Nee Nee* soll hier nur ein Beispiel für Beuys' lapidaren Umgang mit Querelen im Hochschulbetrieb erwähnt werden. Im Jahr 1979 erhielt Beuys einen Ruf an die Wiener Hochschule für Angewandte Kunst. Freilich fand diese Berufung nicht nur Befürworter, in Beuys' Biografie ist gar von »gezielten Intrigen« gegen ihn die Rede. | ⁴⁰ Beuys entschied sich für eine Absage und antwortete auf die Schwierigkeiten bei den Verhandlungen lapidar, indem er einen 20-Schilling-Schein und ein so genanntes »Telegramm-Aufgabeblatt« – beklebt mit einer Marke, die auf ein Selbstbildnis des Malers Rudolf Hausner zurückgeht – mit der lakonischen Bemerkung versah: »Komme leider nicht«. In der Galerie nächst St. Stephan stellte er kurz darauf aus, in einem Raum hingen Plakate, die er anlässlich der Querelen um seine Berufung mit der Stempel-Aufschrift »Kunst ist, wenn man trotzdem lacht« versehen hatte. Im ersten Raum zeigte Beuys den geheimnisvoll anmutenden *Basisraum Nasse Wäsche*. Tatsächlich geht der Titel dieser Installation auf seine eigene Bemerkung zurück, die Räume des Palais Liechtenstein seien völlig ungeeignet für die Präsentation moderner Kunst, sie seien allenfalls geeignet für »eine Ausstellung mit triefend nasser Wäsche«. | ⁴¹

4. Die politisch-systemkritische Ironisierung vor allem der Ost-West-Problematik, in der Beuys sowohl die Formen des Wirtschaftens als auch jene der politischen Meinungsbildung kritisch thematisiert

Die schon zitierte, 1964 anlässlich des Fluxus-Festivals in Aachen publizierte Empfehlung zur Erhöhung der Berliner Mauer markiert eines der Hauptinteres-

sengebiete von Beuys. Zahlreiche seiner Arbeiten stellen eine Auseinandersetzung mit der Spaltung Deutschlands, der Ost-West-Frage und dem Kalten Krieg dar. Beuys musste sich 1964 dem nordrhein-westfälischen Innenministerium gegenüber für diese Äußerung zur Mauer rechtfertigen. Seine Erläuterung dazu:

»Die Betrachtung der Berliner Mauer, aus einem Gesichtswinkel, der allein die Proportion dieses Bauwerkes berücksichtigt, dürfte doch wohl erlaubt sein. Entschärft sofort die Mauer. Durch inneres Lachen. Vernichtet die Mauer. Man bleibt nicht mehr an der physischen Mauer hängen. Es wird auf die geistige Mauer hingelenkt, und diese zu überwinden, darauf kommt es ja wohl an [...] Quintessenz: die Mauer als solche ist völlig unwichtig. Reden Sie nicht soviel von der Mauer! Begründen Sie durch Selbsterziehung eine bessere Moral im Menschengeschlecht und alle Mauern verschwinden.« | 42

Knapp 20 Jahre später aktualisierte Beuys das Thema erneut mit Humor: Von Oktober 1982 bis 1983 beteiligte er sich mit der Installation *Hirschenkmäler 1948-1982* an der »Zeit/Geist«-Ausstellung im Martin-Gropius-Bau in Berlin. Am Ende der Ausstellung schlug Beuys vor, den dort aufgehäuften Lehmberg an die Berliner Mauer zu transportieren und als schiefe Ebene zu installieren, damit »wenigstens die Kaninchen rüberkönnen«. | 43

Mit der Installation *Wirtschaftswerte*, die Waren aus der DDR mit Bildern konfrontiert, die innerhalb der Lebenszeit von Karl Marx entstanden sind, aber auch mit zahlreichen Multiples, in denen er Produkte oder deren anachronistisches Design ausstellte, wendete er den Blick nach Osten, thematisierte er die Form-Frage mal polemisch pointiert, mal findig als Symptom der sozialen Verfassung einer Gesellschaft: Eine Postkarte (Multiple-Nr. 299, 1979) aus der DDR, die einen Hasen mit rassebedingt »hängenden« Ohren zeigt, versieht er mit dem Wort »DDR-Hase«. Einen Umfrage-Bogen (Multiple-Nr. 439, »Wohlbefinden«, 1982) zu einem Gaststättenwettbewerb in der Hauptstadt der DDR, auf dem die unbehaglich stimmende Frage gestellt wird: »Haben Sie sich bei uns wohlgefühlt?«, kommentiert Beuys in der Rubrik »Ihre Vorschläge« mit dem konstruktiven Vermerk: »mehr denken!« Dies ist ein Ratschlag, den er jedoch schon 1977 allgemein, im Westen und sich selbst mit einem Multiple gegeben hatte (Multiple-Nr. 193): »wer nicht denken will fliegt raus«, klein darunter steht geschrieben: »sich selbst«.

149

1977 entsteht die äußerst mysteriöse Postkarte Speisekuchen (P 33). Wir lesen hier weiter »Fisch- oder Saucenkuchen«, und hinter dieses merkwürdigen Begriffen liegt, in einer helleren Farbe gedruckt, der subversive Subtext »Mit dummen Fragen fängt jede Revolution an«. Diese Postkarte zitiert die Tatsache, dass selbst die »Bitterfelder Konsumverkäuferinnen«, wie Klaus Staeck berichtet, »keine genaue Auskunft geben konnten, was es mit diesem Produkt auf sich hatte und was seine endgültige Zweckbestimmung sein könnte«. | 44

5. Der Einsatz eines sozial-integrativen, karnevalistisch-kathartischen, kommunikativen Lachens als Stimulans kreativer Energien

In den Jahren 1968 bis 1974 entsteht Beuys' Werk *The Hearth (Feuerstätte)*, das 1978 vom Basler Kunstmuseum angekauft wird. Die Basler Fastnachtsgesellschaft *Alti Richtig* veranstaltet auf diesen Ankauf hin einen Fastnachtsumzug, dem sich Beuys anschließt. | 45 Die Mitglieder der Fastnachtsgesellschaft sind mit Filzanzügen kostümiert, tragen Kupferstäbe und Tierköpfe als Masken. Beuys zieht nicht nur mit den Narren, sondern trägt die von den Teilnehmern des Umzugs im Hof des Kunstmuseums abgelegten Kupferstäbe und Filzanzüge zusammen. Daraus entsteht die Arbeit *Feuerstätte II*, die 1979 erstmals im Guggenheim-Museum New York gezeigt und dann von Beuys und der Fastnachtsgesellschaft dem Kunstmuseum Basel geschenkt wird. | 46

Fazit: Beuys' Komik hat immer etwas Tentatives, sie dient der Dehierarchisierung, der Dekanonisierung, | ⁴⁷ der Distanzierung, dem Dialog, einer versuchsweisen Relativierung des Behaupteten, sie stellt zur Disposition und Diskussion, betont den Spiel- und Experimentiercharakter von Äußerungen, fordert zur Präzisierung auf, zeugt von der Freude an Umdenk-Manövern, am unerwarteten, überraschenden Perspektivenwechsel, am Aufdecken von Missverständnissen und Denkfehlern, zeigt Sachverhalte als interpretierbar und uninterpretierbar, das heißt, als veränderbar. Beuys' Lachen ist weit entfernt vom höhnisch-verzweifelten und aggressiven Lachen Dadas, es ist nicht verwandt mit jenem erstickten Lachen Samuel Becketts über das Existenziell-Abgründige, das unvermeidliche Unglück, den unweigerlichen Verfall, und es ist weit entfernt von postmodernem Zynismus. Beuys' Komik hat hedonistische und selbst in der Tragikomik tröstliche Züge, sie fungiert sowohl kritisch-provokativ als auch sozial-integrativ und konstituiert, um mit Michail Bachtin zu sprechen, eine Gegenwelt zur offiziellen Welt der Institutionen. | ⁴⁸ Lachen wird hier sowohl zum Ausdruck der prinzipiellen Vorläufigkeit von Erkenntnis als auch zum integralen Bestandteil einer von Optimismus und ansteckender Vitalität getragenen Streit- und Denkkultur, die zur Ausbildung der »Richtkräfte« einer neuen Gesellschaft führen sollte. | ⁴⁹

Anm. 1 Vgl. dazu: Wilhelm Fraenger: *Formen des Komischen*. Hg. von Michael Glasmeyer. Dresden 1995. Aus der umfangreichen Literatur zu Theorien des Lachens, der Ironie und der Komik seien hier lediglich drei Überblicksdarstellungen erwähnt: Stefanie Hüttinger: *Die Kunst des Lachens – das Lachen der Kunst. Ein Stottern des Körpers*. Frankfurt/Main u.a. 1996; Karl-Josef Kuschel: *Lachen – Gottes und der Menschen Kunst*. Tübingen 1998; Rudolf Lütke: *Der Ernst der Ironie. Studien zur Grundlegung einer ironistischen Kulturphilosophie der Kunst*. Würzburg 2002.

Anm. 2 Beuys zitiert nach: Gerhard Theewen: »Joseph Beuys und der Humor – oder darf ein Künstler (über sich selbst) lachen?« In: *Kunstforum international*, 120/1992, S. 122.

Anm. 3 Götz Adriani/Winfried Konnertz/Karin Thomas: *Joseph Beuys*. Köln 1994, S. 192. Vgl. dort aus einem Zeitungs-Interview die Zitate: »Es geht nichts ohne Schmerz« und »ohne Schmerz gibt es kein Bewusstsein«.

Anm. 4 In einer Fernseh-Diskussion, die das Westdeutsche Fernsehen in der Reihe »Ende offen« am 6.2.1970 aufnahm und deren Teilnehmer Max Bense, Joseph Beuys, Wieland Schmied, Arnold Gehlen und Max Bill waren, machte Beuys eine programmatische Äußerung. Gehlen hatte sich über Beuys' Werk *Das Rudel*, das er auf der Kölner Kunstmesse besichtigt hatte, »belustigt« gezeigt. Beuys begrüßte diese Reaktion ausdrücklich. Gehlen hingegen erklärte, dass eine solche Haltung aus seiner Sicht höchst bedenklich sei, da der Künstler sich so zum »Spielveranstalter« mache. Beuys antwortete darauf: »Ja, wieso denn nicht? Warum wollen wir denn nicht mehr lachen? Wollen Sie das Lachen ausmerzen? Wollen Sie die Belustigung ausmerzen? Wollen Sie eine Revolution ohne Lachen machen? Ich möchte gerne auf meine Kosten kommen bei dieser Revolution. Das kann ich Ihnen nur erzählen. Und ich möchte, dass andere auch auf ihre Kosten kommen.«

Anm. 5 Im Faksimile und transkribiert wiedergegeben in: Eva Beuys (Hg.): *Joseph Beuys, Das Geheimnis der Knospe zarter Hülle. Texte 1941-1986*. Edition Heiner Bastian. München 2000, S. 312/313. Dort wird die Textgestalt der Handschrift im gesetzten Text wiedergegeben, was hier nicht möglich ist. Lediglich der Zeilenfall ist hier durch Schrägstriche – Hinzufügung der Autorin – markiert

Anm. 6 Theewen 1992 (Anm. 2).

Anm. 7 In einem Interview mit den *Badischen Neuesten Nachrichten* vom 15.9.1980 erklärte Michael Schwarz unter der Überschrift »Ausstellungspraxis mit ihren Tücken – Dr. Michael Schwarz, Bd. Kunstverein zur geplatzten Beuys-Ausstellung« Folgendes: »Seit etwa einem Jahr haben wir mit der Nationalgalerie Berlin diese Ausstellung abgemacht, die am 7. Oktober eröffnet werden sollte. Es handelte sich dabei um Zeichnungen aus dem Privatbesitz des Sammlers und Beuys-Freundes Heiner Bastian, der innerhalb von sieben Jahren diese respektable Sammlung zusammentrug. Bevor er sie der Nationalgalerie in Berlin als Dauerleihgabe überlassen wollte, stellte man eine Wanderausstellung zusammen, die bisher in Rotterdam, Berlin, Bielefeld und Bonn zu sehen war und in Karlsruhe als fünfte und letzte Station gezeigt werden sollte. Als die Ausstellung in Bonn im Wissenschaftszentrum, einer Dependence der Nationalgalerie, aufgebaut wurde, stellte man an etwa 20 Zeichnungen gra-

vierende Schäden fest. Sie veranlassten den Sammler, seine Zusage zurückzuziehen.« Am 3. Oktober 1980 meldeten die BNN unter der Überschrift »Jetzt doch Beuys-Ausstellung im Badischen Kunstverein«: »Am Dienstag, 7. Oktober, 20 Uhr, wird im Badischen Kunstverein, Waldstraße 3, doch noch eine Beuys-Ausstellung eröffnet – gleichzeitig mit einer Ausstellung des jungen Italiener Mimmo Paladino und einer weiteren mit Fotografien von Diane Arbus. Der Zufall und das Ansehen des Badischen Kunstvereins haben dazu geführt, daß das Kunstmuseum Basel, die Emanuel-Hoffman-Stiftung und der Karl-August-Burckhardt-Koechlin-Fonds sowie Privatsammler in Basel sich bereiterklärt haben, eine Ausstellung mit Zeichnungen, Holzschnitten und Bildobjekten von Joseph Beuys zur Verfügung zu stellen. Darüber hinaus wird der 1961 entstandene Film »Transsibirische Bahn« von Joseph Beuys gezeigt.«

Anm. 8 Vgl. Adriani/Konnertz/Thomas 1994 (Anm. 3), S. 170 f.

Anm. 9 *Der Unbesiegbare* (1963) befindet sich heute im Block Beuys des Hessischen Landesmuseums Darmstadt, Raum 7, Vitrine 4. Vgl. dazu Eva, Wenzel und Jessyka Beuys: *Block Beuys*. München 1990. Hier ist eine dadaistisch mahnende Notiz von Beuys publiziert, die lautet: »Zählebig zielen willst du? / daß das der Hase dir sagt, / wirst du vermissen. / vermissen du wirst sagt dir der Hase / das daß du willst zielen zählebig.« Ebd., S. 258. Für das Plakat wurde ein Foto von Ute Klophaus verwendet. Vgl. auch: Joseph Beuys: *Die Multiples 1965-1986. Werkverzeichnis der Auflagenobjekte und Druckgraphik*. Hg. von Jörg Schellmann. 7. Neubearb. und erw. Aufl. München-New York 1992, hier Multiple Nr. 307.

Anm. 10 Vgl. dazu Theewen 1992 (Anm. 2), Abbildung eines solchen signierten Plakates auf S. 124.

Anm. 11 Vgl. Adriani/Konnertz/Thomas 1994 (Anm. 3), S. 130.

Anm. 12 Der Konflikt zwischen Beuys, einigen Professorenkollegen an der Akademie und dem Wissenschaftsminister Johannes Rau hatte schon seit 1969 geschwelt. Vgl. dazu Adriani/Konnertz/Thomas 1994 (Anm. 3), S. 99 f.

Anm. 13 Der 1961 auf einen Lehrstuhl für »Monumentalbildhauerei« berufene Künstler plädierte nach nunmehr elfjähriger Lehrerfahrung dafür, dass Bewerber weder eine Mappe vorlegen noch von einer Auswahlkonferenz beurteilt werden sollten, sondern direkt vom jeweiligen Lehrer, bei dem sie zu studieren gedachten, eine Zulassungsbestätigung erhalten sollten. Ausführlich dargestellt wird dies in Adriani/Konnertz/Thomas 1994 (Anm. 3), S. 128 ff.

Anm. 14 Es sollte möglich sein, diesen gegebenenfalls während einer zweisemestrigen Probezeit das Verlassen der Akademie nahe zu legen. Vgl. dazu Adriani/Konnertz/Thomas 1994 (Anm. 3), S. 209, Anmerkung 94.

Anm. 15 Vom 30. Juni bis zum 8. Oktober unterhielt Beuys auf der documenta in Kassel sein »Informationsbüro der Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung«. Am 6. Oktober 1972 schickte das Wissenschaftsministerium einen Einschreibebrief an Beuys, in dem er aufgefordert wurde, nicht auf der Aufnahme der

Bewerber zu bestehen. Der Brief erreicht Beuys erst am 11. Oktober. Vgl. dazu Adriani/Konnertz/Thomas 1994 (Anm. 3), S. 130 f.

Anm. 16 Am Nachmittag des 11. Oktober marschierten etwa 200 Studenten zum Wissenschaftsministerium, 50 Schüler der Beuys-Klasse drohten mit einem Hungerstreik, Protestresolutionen gingen in den folgenden Tagen aus aller Welt ein. Zu den Unterzeichnern dieser Briefe zählten unter anderem Gerhard Richter, Hans Hollein, Richard Hamilton, Henry Moore, Edward Kienholz, Allan Kaprow und Mikis Theodorakis. Der Galerist Lucio Amelio erklärte im Namen italienischer Avantgarde-Künstler: »Dieser Kampf ist ein Kampf um die Freiheit der Kultur. Wir betrachten die Kündigung von Beuys als eine Kündigung der gesamten europäischen Avantgarde.« Zit. nach: Adriani/Konnertz/Thomas 1994 (Anm. 3), S. 131.

Anm. 17 Schellmann 1992 (Anm. 9), S. 251.

Anm. 18 Ebd., S. 146.

Anm. 19 Aristoteles: *Rhetorik*. München 4. Aufl. 1993, S. 223; hier zitiert nach Kuschel 1998 (Anm. 1), S. 46. Siehe auch Hüttinger 1996 (Anm. 1), S. 13.

Anm. 20 Wir sehen Beuys einmal mehr in einer dynamischen Pose – weniger pathetisch-revolutionär, progressiv und kämpferisch, aber doch vergleichbar mit seinem 1972 als Postkarte edierten Selbstporträt *La rivoluzione siamo noi*, (im Verzeichnis der Multiples Nr. 49). In *Demokratie ist lustig* folgen ihm Mitstreiter, die den Aufmarsch der Polizei gleichfalls belächeln.

152 Anm. 21 Zit. nach Adriani/Konnertz/Thomas 1994 (Anm. 3), S. 131.

Anm. 22 Ebd.

Anm. 23 Schrägstriche – hier und im Folgenden von der Autorin eingefügt – markieren den Zeilen-umbruch.

Anm. 24 Karlheinz Meyer im Gespräch mit der Autorin. Herzlich möchte ich mich bei Karlheinz Meyer für die Überlassung der Dokumente zur Ausstellungsvorbereitung und seine freundliche Auskunftsbereitschaft bedanken.

Anm. 25 Übrigens just bis zu jenem Tag, an dem vor dem Düsseldorfer Landesarbeitsgericht eine neue Verhandlung im Rechtsstreit um die fristlose Kündigung von Beuys stattfand. Das Gericht bestätigte in zweiter Instanz die Kündigung. Erst 1978 erklärte der fünfte Senat des Bundesarbeitsgerichts in Kassel, dass Beuys »bei der Aktion vom 10. Oktober 1972 keine rechtlich zu missbilligenden Ziele verfolgt« habe, »wie dies das Ministerium bei der Kündigung und den vorausgegangenen Warnungen und wie auch das Landesarbeitsgericht angenommen haben. Es ging ihm nicht primär darum, seine eigenen künstlerischen, pädagogischen oder allgemein verfassungsrechtlichen Überzeugungen über die Pflicht des Staates zur Ausbildung der Jugend gegen den Willen des beklagten Landes mit Gewalt durchzusetzen«. Zit. nach Adriani/Konnertz/Thomas 1994 (Anm. 3), S. 162 f. 1978 vergeht sich das Land mit dem Künstler. Sein Lehrauftrag ist erloschen, der Professorentitel und ein Atelier in der Kunstakademie bleiben ihm erhalten; ebd. S. 164.

Anm. 26 Brief im Besitz von Karlheinz Meyer.

Anm. 27 Karte und alle im Folgenden erwähnten Notate von Beuys im Besitz von Karlheinz Meyer.

Anm. 28 Information von Karlheinz Meyer im Gespräch mit der Autorin.

Anm. 29 Schellmann 1992 (Anm. 9), hier Multiple Nr. 13 und 14. Bei Nr. 13 handelt es sich um eine 24-minütige LP, bei Nr. 14 um Tonbänder von 32 beziehungsweise 64 Minu-ten Abspiellänge. Vermerk »Oma-Gespräch« bei Nr. 14, ebd. S. 431.

Anm. 30 Vgl. dazu die CD-Edition des Hörstücks: Joseph Beuys: *Ja Ja Ja Ja Ja, Nee Nee Nee Nee Nee*, 1968, Digitale Kopie des Master-Bandes von 1968, Joseph Beuys Medien-Archiv (Hrsg.), Nationalgalerie in Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart – Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, 2001. Text und Zusammenstellung der Werkbezüge: Eva Beuys/Wenzel Beuys, Gesamtherstellung: Sonopress Gütersloh 2001. Die Entstehungsgeschichte des Werkes beleuchtet Johannes Stüttgen im Begleitheft dieser CD.

Anm. 31 Friedrich Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*. München 1981 (urspr. 1885), S. 61.

Anm. 32 Vgl. dazu Anm. 30.

Anm. 33 Vgl. Adriani/Konnertz/Thomas 1994 (Anm. 3), S. 127.

Anm. 34 *Vitrine Ausfegen*, 1972, René Block, abgebildet in: Joseph Beuys: Skulpturen und Objekte. Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin. Hg. von Heiner Bastian. München 1988, Kat. Nr. 100, S. 251.

Anm. 35 Eine Bemerkung im so genannten »Notizzettel«, den er in seinem ersten Katalog aus dem Jahr 1961 veröffentlichte, weist schon darauf hin: »Die biographischen Dinge hätte ich nicht so gerne in der konventionellen Form behandelt, wie man sie überall in Katalogen und Zeitungen liest (siehe Rheinische Post) schon klein Hänschen usw.« *Joseph Beuys: Zeichnungen, Aquarelle, Ölbilder, Plastische Bilder aus der Sammlung van der Grinten*. Ausst.-Kat. Städtisches Museum Haus Koekkoek Kleve. Kleve 1961, o. S.

Anm. 36 Vgl. Adriani/Konnertz/Thomas 1994 (Anm. 3), S. 11.

Anm. 37 Zum Beispiel in der Sammlung Staeck. Vgl. dazu: Klaus Staeck (Hg.): *Joseph Beuys – »Mit dummen Fragen fängt jede Revolution an«*. Die Sammlung Staeck. Heidelberg/Göttingen 1996, Nr. 5, Abb. S. 25.

Anm. 38 Vgl. hierzu Staeck 1996 (Anm. 37), S. 13. Sowohl Brotkäfer als auch Ratten waren Urheber von »Materialschäden«, die Beuys künstlerisch verarbeitete.

Anm. 39 Dieses Werk und die folgenden Arbeiten – *Plastik vom bemalten Gilioli vom unbemalten Beuys und Drei Telefone u. zwei Batterien* – sind Bestandteil der Sammlung van der Grinten in Schloss Moyland. Vgl. zu *Mann der nur schwer begreifen kann, wieso Stück schon zu Ende* den Aufsatz von Kirsten Claudia Voigt: »Im Anfang war das Wort – das Wort ist Bild geworden. Zur Verwendung von Sprache in den plastischen Bildern von Joseph Beuys« In: Förderverein Museum Schloss Moyland in Zusammenarbeit mit der

Stiftung Museum Schloss Moyland – Sammlung
van der Grinten (Hg.): *Joseph Beuys Symposium
Kranenburg 1995*. Basel 1996, S. 311-320.

Anm. 40 Adriani/Konnertz/Thomas 1994 (Anm. 3),
S. 165.

Anm. 41 Zit. nach: Adriani/Konnertz/Thomas 1994
(Anm. 3), S. 165 f.

Anm. 42 Götz Adriani/Winfried Konnertz/Karin
Thomas: *Joseph Beuys*. Köln 2. akt. Ausg. 1984,
S. 133/134. Auslassung mit Klammer gekennzeich-
net.

Anm. 43 Zit. nach: Theewen 1992 (Anm. 2), S. 126.

Anm. 44 Staeck 1996 (Anm. 37), S. 13.

Anm. 45 Vermittelt wird der Kontakt unter an-
derem durch die beiden jungen Architekten Jacques
Herzog und Pierre de Meuron. Vgl. hierzu Dieter
Koeplin (Hg.): *Feuerstätte – Joseph Beuys in
Basel*. München 2004, S. 122 ff.

Anm. 46 Minutiös hat Dieter Koeplin alles
Wissenswerte zu den *Feuerstätten* aufgearbeitet.
Koeplin 2004 (Anm. 45).

Anm. 47 Vgl. zu den Strategien von Dehierarchi-
sierung, Dekanonisierung und polaren Kategorien
im Strukturalismus und Poststrukturalismus:
Renate Lachmann: *Gedächtnis und Literatur. Inter-
textualität in der russischen Moderne*. Frankfurt/M.
1990, S. 206.

Anm. 48 Hierzu vgl. Michail Bachtin: *Literatur und
Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*,
Frankfurt/M. 1990; Michail Bachtin: *Rabelais und
seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Frankfurt/
M. 1987; Hüttinger 1996 (Anm. 1), hier S. 23 f.

Anm. 49 Das gleichnamige Werk von Beuys er-
warb die Nationalgalerie Berlin im Jahr 1977.

Norbert Schneider dachte in seinen Untersuchungen und Publikationen vielfach und ausführlich über gattungsspezifische Fragen nach. Dies tat er meist innerhalb der klassischen Felder der Malerei. Etwa in seinen bekannten Büchern über das Porträt, die Landschaftsmalerei, das Genre oder das Stilleben. |¹ Dabei vermied er stets bewusst und wohlweislich das problematische Thema des Übergreifens von einer bildenden Kunst in die andere – so hat es zumindest den Anschein. Immerhin existieren seit jeher deutliche Überschneidungen zwischen den beiden Schwestern der räumlichen Kunst, also der Architektur und Skulptur. |²

Dieser Grenzbereich beider Künste soll hier anhand von Beispielen aus der jüngsten Kunstgeschichte Karlsruhes mit einem durchaus kritischen Blick auf die Sinnhaftigkeit der oft angelegten Maßstäbe einmal näher beleuchtet werden. Immerhin sieht sich das Verhältnis von Architektur zu Skulptur derzeit auch starkem kunstwissenschaftlichen Interesse ausgesetzt. Zum einen wäre dabei an die jüngste Ausstellung zum Thema, *ArchiSkulptur. Dialoge zwischen Architektur und Plastik vom 18. Jahrhundert bis heute*, zu erinnern, die vom 3. Oktober 2004 bis 30. Januar 2005 in der Fondation Beyeler in Basel stattfand. Der Katalog dieser Schau diskutiert vor dem Hintergrund der Wechselwirkungen zwischen Architektur und Skulptur vor allem die Polaritäten von streng konstruktiv-geometrischer einerseits und heute zunehmend möglicher bio- oder amorpher Formensprache andererseits. |³

155

Diese vergleichende Perspektive auf Architektur und Skulptur in der Basler Ausstellung war jedoch keineswegs neu. Ihr hatte sich erst im Jahr 2002 Klaus Jan Philipp in seinem Buch *ArchitekturSkulptur. Die Geschichte einer fruchtbareren Beziehung* gewidmet. |⁴ Nicht nur, dass der Haupttitel der Basler Ausstellung jenem von Philipps Buch sehr nahe kam, auch der Ansatz, formale Parallelen in der Entwicklung beider Schwesterkünste ins Zentrum der Fragestellung zu rücken, wurde bereits von Philipp vorweggenommen. Zu diesem Gegenstand des Vergleichs von Architektur und Skulptur haben sich aber schon – um nur die wichtigsten Beispiele neben anderen zu nennen – die Ausstellungskataloge des Kunstvereins Hannover im Jahr 2001 und des Lehmbruck Museums Duisburg 1999 sowie Markus Stegmann und Dietrich Clarenbach in ihren Dissertationen aus den Jahren 1995 und 1970 geäußert. |⁵

Dass das Thema nicht nur in den letzten Jahren Konjunktur hatte oder gar erst entdeckt werden musste, das belegt bereits der aus dem Jahr 1921 stammende Aufsatz von Paul Zucker über »Grenzprobleme der Architektur und Plastik« oder 1923 Paul Westheims *Architektonik des Plastischen*. |⁶ Zucker diskutiert in seinem Aufsatz die Vergleichskategorien der Nutzbarkeit oder der Zweckhaftigkeit von Architektur sowie die Abbildungsfähigkeit der Skulptur, also ihrer mimetischen Eigenschaft, oder aber die Unterschiede im räumlichen Kontext beider Künste bzw. der unterschiedlichen Abfolge in ihrer Wahrnehmung. Jedoch auch schon Heinrich Wölfflin beschrieb 1915 in seinen berühmten *Grundbegriffen* unter den Kategorien der »geschlossenen und offenen Formen« die Essentialität des Tektonischen sowohl für die Plastik wie für die Architektur, ja sogar die unmittelbare Abhängigkeit der Plastik von Architektur:

»Das Problem von Tektonik und Atektionik wird ein besonderes für die Plastik erst als Problem der Aufstellung oder, anders ausgedrückt, als Problem der Beziehung zur Architektur. Es gibt keine Freifigur, die nicht in der Architektur ihre Wurzeln hätte. Der Sockel, die Anlehnung an die Wand, die Orientierung im Raum – es sind alles architektonische Momente.« | 7

Noch wesentlich früher schlug dieses Thema bereits ein Karlsruher an: Schon 1847 analysierte Heinrich Hübsch in seinem theoretischen Hauptwerk *Die Architektur und ihr Verhältnis zur heutigen Malerei und Skulptur* zwar vor allem ästhetische, strukturelle und stilistische Probleme der Architektur. | 8 Gegen Ende seiner Schrift vergleicht er jedoch die Architektur und ihre beiden großen Schwesterkünste mit Blick auf ihre Rolle innerhalb der eklektizistischen Tendenzen seiner eigenen Gegenwart.

An diese und andere Vorarbeiten soll nun mit einer vorsichtig-skeptischen Frage angeknüpft werden: Thematisieren die in diesen Publikationen und darüber hinaus erhellten Erkenntnisse zur wechselseitigen Verwandtschaft beider raumgestalterischen Kunstgattungen nicht doch immer wieder nur das Selbstverständliche, also den Normalfall von Anregung? Die Frage stellt sich, da hier der Eindruck entsteht, dass die Objekte der Raumkünste nicht selten nachträglich nur durch kategoriale Konstrukte voneinander getrennt werden sollen. Denn ohnehin lassen sie sich in ihrer formalen Ausprägung nicht einfach und eindeutig scheiden, zumal die formale und technische Freiheit der Skulptur | 9 – und was man im weitesten Sinne darunter verstehen mag – ohnehin im Laufe der Moderne grenzenlos wurde und jene der Architektur, wie derzeit überall zu beobachten ist, zunehmend undefinierbarer zu werden verspricht bzw. droht. Dagegen sorgen schließlich beide Künste, Skulptur wie Architektur, für Körper im Raum. Die tektonischen Paradigmen von Tragen und Lasten, von Pfeiler und Balken, von Senkrechter und Waagerechter scheinen aber stattdessen zunehmend unwichtiger zu werden und zuweilen fast zu verschwinden. | 10 So muss es als offensichtliche Selbstverständlichkeit gewertet werden, wenn von einer punktuellen »Aufhebung der Gattungsgrenzen« gesprochen wird, | 11 zumal die erste Unterscheidungskategorie, nämlich die Fähigkeit von Skulptur zur Mimesis, | 12 bereits seit langem ausfällt. Vielmehr erscheint es eher als folgerichtig, dass der dereinst unter dem Stichwort »Paragone« oft nur artifiziell vertiefte Graben zwischen diesen Künsten sich immer weiter verflacht oder gar gänzlich einebnen muss, wenn ihre Produkte sich immer freier und vielgestaltiger im Raum entfalten können. Dies gewährleisten auch die sich kontinuierlich weiterentwickelnden technologischen Möglichkeiten der Architektur auf der einen Seite und die fortschreitende Diffusion des Skulptur-, Plastik- oder Installations-Begriffs im anderen Lager. Die Gefahr, dabei gleich den methodischen und kunstwissenschaftlichen »Boden unter den Füßen zu verlieren«, | 13 dürfte sich dagegen in Grenzen halten, kommt es doch viel mehr darauf an, welche konkreten Fragen wir an die einzelnen Werke richten oder was genau uns in welchem Kontext an den Objekten interessiert. Problematisch wird die bewusst getrennte Wahrnehmung von Architektur und Skulptur schließlich, wenn den Künsten untersagt wird, ihre nur vermeintlich althergebrachten Grenzen zu überschreiten, wie dies Michael Seuphor 1959 noch versuchte: »Das Werk eines Architekten, das einer Plastik gleicht, ist ein Widersinn, eine Plastik, die an eine Wohnung erinnert, ist es nicht weniger.« | 14 Hier dürfte es sich erübrigen, vor dem Hintergrund der Entwicklung der Architektur wie auch der Skulptur – nicht nur in den vergangenen 50 Jahren – Gegenbeispiele aufzulisten.

Zunächst waren es sicher vor allem architektonische Formen, die ein starkes Paradigma bildeten für die Annäherung zwischen Architektur und Skulptur. Zu erinnern wäre hier nur an wenige mittelalterliche Beispiele wie das berühmte Kuppelreliquiar aus dem Welfenschatz von etwa 1175-80 im Berliner Kunstge-



Abb. 1
Friedrich Weinbrenner,
Grabpyramide auf dem Markt-
platz, 1823-25

werbemuseum oder an Nikolaus von Verduns Dreikönigsschrein (um 1191) im Kölner Dom. Das eine bildet einen von einem Zeltbaldachin überkuppelten Zentralbau, das andere ein mehrschiffiges Behältnis, das dem anderen bedeutenden sakralen Bautypus folgt, der Basilika. Während bei diesen Beispielen die Zuordnung zur Gattung der skulpturalen Goldschmiedekunst ebenso eindeutig ist, wie die Abhängigkeit von architektonischen Grundformen sichtbar, wird dies beim Sakramentshaus des Adam Kraft in der Nürnberger Sankt-Lorenz-Kirche schon wesentlich problematischer. Bei diesem 20 Meter hohen »Gebilde« vom Ende des 15. Jahrhunderts erscheint es ungleich schwerer, von architektonischer Skulptur oder aber von skulpturaler Architektur zu sprechen.

157

Schon diese drei willkürlich ausgewählten und bekannten Beispiele der mittelalterlichen Goldschmiede- oder Steinmetzkunst zeigen, dass die Abgrenzungsproblematik der Gattungen lange vor der Moderne begann. Ihr Weg führte in der Folge sicherlich über die skulpturale Barockarchitektur – etwa eines Francesco Borromini. Denn seine Kuppellaterne von *S. Ivo della Sapienza* in Rom beispielsweise wird in späteren plastischen Arbeiten und Installationen von Hermann Obrist, Wladimir Tatlin oder Johannes Itten aufgegriffen. Damit zeigt sich, dass der *Dialog zwischen Architektur und Plastik* |¹⁵ auch bezüglich konkreter Werke nicht selten noch über Jahrhunderte hinwegreicht.

Ein Beispiel für diesen »Dialog zwischen Architektur und Skulptur« über Jahrhunderte, wenn nicht gar Jahrtausende hinweg dürfte mit Blick auf den Karlsruher Stadtraum sein Wahrzeichen sein: die Pyramide Friedrich Weinbrenners auf dem Marktplatz | Abb. 1¹⁶. Das ursprünglich riesenhafte antike ägyptische Grabmonument wird in diesem Denkmal aus den Jahren 1823-25 für Karlsruher Stadtgründer, Markgraf Karl Wilhelm von Baden-Durlach, in seiner reduzierten Geometrie auf eine Größe geschrumpft, die kaum noch die Anmutung der ehemals monumentalen Architektur hervorruft. Statt dessen erscheint uns

Abb. 2
Friedrich Weinbrenner,
Verfassungssäule mit Brunnen,
Rondellplatz, 1822-32



Abb. 3
Hermann Goepfert,
Johannes Hölzinger, Garten
der Steinernen Säulen,
westlicher Schlosspark, 1967



158 die Pyramide als edelsteinförmiges, künstlerisches *objet trouvé*, das nur noch als skulpturaler, vergrößerter Edel-/Grabstein zur denkmalhaften Markierung der Ruhestätte des Stadtgründers dient. Dieses Denkmal ersetzte den ursprünglichen Grabbau des Fürsten, die ehemals an dieser Stelle gelegene Konkordienkirche aus der Gründungsphase der Stadt, also ab 1715. Ein anderes Beispiel für die problematische eindeutige Zuordnung zu Architektur oder Skulptur aus dieser Zeit dürfte der ebenfalls von Friedrich Weinbrenner auf der Karlsruher *via triumphalis* errichtete Obelisk, die sogenannte *Verfassungssäule*, entworfen im Jahr 1822, sein | Abb. 2. Hier verbinden sich Skulpturen und skulptural gestaltete Teile mit dem (archi)tektonischen Motiv stelenhafter Aufrichtung und mit der Funktion des Brunnens zu einem bildhaften Ganzen. Seine Qualität und Signifikanz hängt dabei sicher zuallerletzt von der eindeutigen gattungsspezifischen Zuordnung des Werkes zur Skulptur oder Architektur ab.

Wenn schon anhand dieser wenigen, früheren Karlsruher Beispiele deutliche Überschneidungen zwischen den beiden Gattungen Architektur und Skulptur auszumachen sind, dann müsste zunächst weiter gefragt werden, worin denn eigentlich der kleine Unterschied zwischen beiden Gattungen liegen soll? Oder welches entscheidende Distinktionskriterium könnte denn überhaupt heute noch gelten?

Blieben wir bei der architektonischen Grunderscheinung der aufgerichteten Form einer Stele, wie sie die Verfassungssäule präsentiert, so treten andere, aktuellere Karlsruher Beispiele ins Gedächtnis, die sicher nicht als Architektur zu bezeichnen sind: Etwa der *Garten der Steinernen Säulen* aus dem Jahr 1967 im Park des Schlosses | Abb. 3. Obgleich das Werk Hermann Goepferts und Johannes Peter Hölzingers den architektonischen Begriff der »Säule« im Titel führt, erscheint es dennoch eher als ein skulpturales Brunnenobjekt. Auch wenn – um ein weiteres, oft genanntes Kriterium anzusprechen – nach dem Größenunterschied zwischen



Abb. 4
Robert Schad, Karlsruher
Linie, Landratsamt, 2001

Abb. 5
Andreas Helmling,
Ettlinger-Tor-Skulptur, nach
Friedrich Weinbrenners
Ettlinger Tor (1803-05),
Ettlinger-Tor-Platz/Kriegs-
straße, 1998

Architektur und Skulptur gefragt werden würde, dann könnten diese immerhin sieben Meter hohen »Säulen« ebenfalls nicht unbedingt als Referenzobjekt zur eindeutigen Trennung der beiden Künste dienen. Ein anderes Beispiel für die Problematik des Größen-Kriteriums ist die *Karlsruher Linie* von Robert Schad aus dem Jahr 2001 beim Landratsamt an der Kriegsstraße | Abb. 4. Das über 18 Meter hohe schlichte aufgerichtete Mal reduziert seine Formensprache darüber hinaus auch noch auf eine Art und Weise, dass kaum eindeutig zu entscheiden ist, ob es sich nicht statt um die Zeichensetzung durch eine öffentliche Skulptur doch eher um die archaische und essentiellste Geste von Architektur handelt – etwa um den Mittelpfeiler einer Zeltkonstruktion.

159

Als noch problematischer in der Zuordnung zur Skulptur oder Architektur muss die *Ettlinger-Tor-Skulptur* |¹⁷ aus dem Jahr 1998 am Schnittpunkt der *via triumphalis* der Ettlinger Straße mit der Kriegsstraße gelten | Abb. 5. Dabei kann das zweiteilige Objekt mit seiner Höhe von rund 15 Metern nicht nur kaum durch das Kriterium der Größe zugeordnet werden, sondern diese »architektonische Installation« von Andreas Helmling ironisiert auch als ein in zwei Hälften gesprengter dorischer Portikus die Zerstörung des ehemaligen Ettlinger Tores von Friedrich Weinbrenner aus dem Jahr 1805.

Schon diese wenigen Karlsruher Beispiele zeigen also, dass weder das grundsätzlich architektonische Motiv der Aufrichtung, noch das der Größe, noch das der Fähigkeit der Skulptur zur Mimesis, noch das der Nachahmung, besser Darstellung von Architektur als hinreichende Kriterien der Gattungsunterscheidung brauchbar sind.

Suchen wir also weiter: Unter der alten vitruvianischen Paradigmen-Trias der Architektur, *firmitas*, *utilitas*, *venustas*, die wohl heute noch weitgehend Geltung beanspruchen kann, wie es im Basler Ausstellungs-Katalog zur *ArchiSkulptur* Vittorio Lampugnani dezidiert betonte, |¹⁸ dürfte es auf den ersten Blick wohl

Abb. 6
Per Kirkeby,
Ohne Titel, Innenhof des
Informatikgebäudes der Uni-
versität Karlsruhe, 1987-90



Abb. 7
Alf Lechner, 10/1972,
Universitätsbibliothek, 1972



160 die *utilitas* sein, die beide künstlerischen Raumgattungen voneinander zu trennen vermag. | ¹⁹ Doch es gibt nicht nur zweckfreie Architekturen, wenn man etwa den erwähnten Portikus des Ettlinger Tores als architektonisches Versatzstück bezeichnen will, sondern Skulpturen haben umgekehrt oft ganz entschiedene Funktionen im vom Menschen gestalteten und gebauten urbanen Raum – Stichwort »Stadtmöblierung«. Vielleicht fehlt ihnen zuweilen nur die praktische oder technische Nutzbarkeit. | ²⁰ Aber selbst diese ist anhand skulpturaler Installationen in der Karlsruher Stadtlandschaft noch auffind- und erkennbar. So errichtete der seit 1978 an der Karlsruher Akademie der Bildenden Künste lehrende Per Kirkeby in den Jahren 1987-90 eine ganze Gruppe von Installationen im Innenhof des Informatikgebäudes der Universität Karlsruhe | Abb. 6. Die Skulpturen aus Ziegelstein erfüllen dabei sicher auch den ganz profan-praktischen Zweck, in den Sommermonaten als Sitzbänke für die Studentenschaft zu dienen. Sie haben also neben ihrer künstlerischen Funktion noch den Nutzen eines »Möbels« im (halb)öffentlichen Raum.

Auch schon das Kriterium der *firmitas*, jenes der tektonischen Zuverlässigkeit der Architektur, muss prinzipiell für die Skulptur als einem aufgerichteten Mal im Raum gelten. Darüber hinaus existieren jedoch skulpturale Objekte und Installationen, die als ihr wesentliches, wenn nicht einziges Merkmal dieses Thema des Tektonischen vorführen. Dazu gehört beispielsweise Alf Lechners 10/1972 an der Karlsruher Universitätsbibliothek oder Sol LeWitts 2-2, *Half Off* im Hof der Badischen Landesbibliothek | Abb. 7, 8 ²¹. LeWitts Objekt bezieht sich dabei ganz offensichtlich auf die konsequente, ja hermetische Architektursystematik von Oswald Mathias Ungers' quadratischem Schematismus. | ²² Damit wird noch zusätzlich die Verknüpfung der tektonischen Installation mit der sie umgebenden Architektur der Landesbibliothek hergestellt.



Abb. 8
Sol LeWitt, 2-2, Half Off,
Hof der Badischen Landes-
bibliothek, 1991



Abb. 9
Bernadette Höder, Tor-
Skulptur, Studentenwohnheim
»Europahaus«, 1993

Zu vermuten wäre als weiteres Kriterium der Unterscheidung der Künste, dass sich Architektur wesentlich stärker auf den städtebaulichen Zusammenhang oder den urbanistischen Kontext auswirkt, als es eine weniger weit in den Raum wirkende Skulptur vermag. Aber auch diese Annahme wurde bereits durch die Installation des Ettlinger Tores durch Andreas Helmling widerlegt: Ist es doch die Skulptur, die hier allein urbanistische Zusammenhänge – noch dazu historische – verdeutlicht. Ein anderes Beispiel dafür könnte Bernadette Höders Tor-Skulptur am Studentenwohnheim *Europahaus* der Fachhochschule sein | Abb. 9. Das wie eine Drehtüre geöffnete Stahltor innerhalb eines flachen und hohen Torrahmens steht offen. Und zwar führt das Tor nicht auf einen Bau, sondern auf die Straße zwischen zwei Bauten. Mit dieser Öffnung wird der Blick des Betrachters in die Tiefe geführt und gleichzeitig der räumliche Kontext der zwischen den Zwillingbauten hindurchführenden Straße erst thematisiert. Dieser tiefenräumliche Hinweis erhält seinen besonderen Reiz, erblickt man am anderen Ende dieser Straße den offenen Torbau noch einmal. Damit wird der »urbane« Raum zwischen den beiden Bauten erst hergestellt, definiert und ins Bewusstsein des Betrachters gehoben. Diese architektonische Tor-Skulptur wirkt sich also nicht nur auf den umgebenden Raum aus, sie konstituiert ihn sogar. Gleichzeitig ist sie umgekehrt von ihm abhängig und ohne ihn gar nicht wirksam.

161

Völlig anders gelagert erscheint uns die Gartenkunst in diesem Zusammenhang: Wie sollen wir Hecken einordnen, die doch skulptural bearbeitet werden aber als Architektur erscheinen? Als Beispiel hierfür kann das Heckenrondell im Botanischen Garten des Karlsruher Schlossparks dienen | Abb. 10: Das Rondell um einen Brunnen bildet mit den vier Zugängen in Form von Arkaden ein architektonisches Motiv. Gleichzeitig wird den Pflanzen doch immer an bestimmten Stellen gestalterisch Material weggenommen. Dies wiederum ist die genuin skulp-

Abb. 10
Heckenrondell im Karlsruher
Botanischen Garten



Abb. 11
Per Kirkeby, Ohne Titel,
Hof der Badischen Landes-
bibliothek, 1991



162 turale Behandlung eines Objektes, weniger die architektonische, konstruktiv-aufbauende. Dieses Beispiel zeigt aufs Neue die ganze Problematik, ja Fragwürdigkeit auf, gesicherte Kategorien aufstellen und sie in jeder denkbaren Weise anwenden zu wollen.

Ein anderes Unterscheidungsmerkmal zwischen den Künsten ist nach dem Soziologen Dirk Baecker schließlich die Begehbarkeit von Architektur, die im Gegensatz zur Skulptur ein genau definiertes Innen und Außen besitzt. |²³ Doch betrachten wir uns kurz eine weitere Karlsruher Bauskulptur von Per Kirkeby, geraten wir sofort wieder ins Grübeln darüber, hat doch der Installationskünstler 1991 im Hof der Badischen Landesbibliothek ganz bewusst die klassische räumliche Gegenüberstellung von Objekt und Betrachter aufgebrochen | Abb. 11. Dieser muss in das Objekt hineintreten, es »ergehen«, um es erfassen zu können – ein klassisches Motiv der Wahrnehmung von Architektur, |²⁴ das hier zur Bedingung wird, damit auch die Installation erst »funktioniert« und erlebbar wird. Zudem existieren längst skulpturale Installationen, die einen Innen- vom Außenraum entschieden voneinander abtrennen, ja, ohne diese unterschiedenen Raumverhältnisse als Bedingung ihres Konzepts gar nicht existieren könnten. Hier wäre an das kaminförmige Objekt *Mehr Licht* von Georg Herold zu denken, ebenfalls aus dem Jahr 1991 und im Hof der Badischen Landesbibliothek platziert | Abb. 12, oder an Horomi Akyamas Stahlskulptur an der Akademie der bildenden Künste, die durch zwei übereinander gestellte Quaderseiten deutlich Innenraum umschreibt und definiert | Abb. 13.

Noch unmittelbarer wird dem Betrachter der Gegensatz von Innen und Außen bei der schweren Steinskulptur *Hohlblock II* aus dem Jahr 1999 von Hans Michael Franke an der Fachhochschule Karlsruhe gegenübergestellt. Das dunkle Innere reizt den Passanten zum Eintreten, gleichzeitig beängstigt jedoch die Form des



Abb. 12
Georg Herold, Mehr Licht,
Hof der Badischen Landes-
bibliothek, 1991

Abb. 13
Hiromi Akiyama, Ohne Titel,
Akademie der Bildenden
Künste, 2001

schweren, massiven Sarkophags | Abb. 14. Mit diesen Beispielen dürften daher auch die Kriterien eines eindeutigen »Innen und Außen« oder jenes der »Begehbarkeit« zur Unterscheidung von Architektur und Skulptur an Geltung eingebüßt haben.

163

Diese Beispiele gegen das Unterscheidungsmerkmal des Innen und Außen zwischen Architektur und Skulptur sollten keineswegs dazu verleiten, nun von einer neuerlichen »Einheit der Gattungen« zu sprechen, wie das nicht selten in der kunsthistorischen Literatur noch für die ältere Kunst bis ins 19. Jahrhundert reklamiert wird. |²⁵ Auch dagegen müsste Einspruch erhoben werden, denn eine theatralisch inszenierte Heilige Messe in einem großartigen mittelalterlichen Kirchenbau etwa zeigt ganz im Gegenteil sehr deutlich auf, was zur Architektur, was zur Bauskulptur, zum Mosaik oder zur Wandmalerei, was zur Glasmalerei, Musik, Inszenierungs- und Schauspielkunst oder Dichtung, was zur Goldschmiedekunst oder zur Textilkunst gehört. Dabei tragen natürlich die Gattungen ihren Teil dazu bei, dass ein Kunstwerk von umfassender suggestiver Wirkung entsteht. Von einer tatsächlichen »Einheit der Künste« im Sinne der hier betrachteten Grenzüberschreitungen kann allerdings keineswegs gesprochen werden. Denn die Gattungen sind deutlich voneinander zu unterscheiden. Vielmehr werden sie – jede für sich und jede an ihrem Platz – eingesetzt, um zu einem überwältigenden künstlerischen Gesamteindruck zu gelangen. Es entsteht daraus eine medial hochgerüstete Inszenierung, in der sich die Gattungen idealtypisch ergänzen, jedoch nicht unkenntlich ineinander fließen – selbst wenn ein Reliquienbehältnis architektonische Formen aufweist und eine gotische Kathedrale umgekehrt wie ein kostbarer, filigraner Schrein der Goldschmiedekunst erscheint, der aus der Mitte der Stadt emporragt.

Abb. 14
Hans Michael Franke,
Hohlblock II, Grünanlage der
Fachhochschule, 1999



Abb. 15
Erich Hauser, Wandreliefs,
Physik- und Chemiegebäude
der Fachhochschule, 1961



164

Andererseits wird in der Diskussion gleichzeitig dieser alten unterstellten bzw. vermeintlichen »Einheit der Gattungen« deren moderne Autonomisierung gegenübergestellt. |²⁶ Aber man braucht nur an *Arts-and-Crafts*, Jugendstil, Werkbund oder Bauhaus zu denken, und schon lassen sich die Kronzeugen der gegenteiligen ideellen und nicht selten ideologischen Bestrebungen finden, nämlich jene, die Künste zu neuer Gesamtwirkung zum Wohle des Menschen zusammenzuführen.

In diesen Zusammenhang gehören dann offensichtlich zeitgenössische Kombinationen von Architektur und Skulptur, die untrennbar miteinander verbunden sind. So zum Beispiel neue Baureliefs, die mit der Verbreitung des Schalenbetons zu Beginn der 1960er Jahre entstanden: In Karlsruhe zählt dazu zum einen Erich Hausers Wandrelief aus Beton an den Physik- und Chemie-Gebäuden der Fachhochschule aus dem Jahr 1961 und das von Klaus Arnold im gleichen Jahr gestaltete Kollegiengebäude für Maschinenbau an der Technischen Universität | Abb. 15, 16. Ein anderes Beispiel dafür wäre Georg Meistemanns ebenfalls im gleichen Jahr erfolgte Gestaltung des Hörsaalgebäudes des Instituts für Technische Thermodynamik und Kältetechnik. Diese Bau-Reliefs sind jedoch im Gegensatz zu den anderen aufgeführten Beispielen weniger in der definitiven Grauzone zwischen den Künsten der Skulptur und Architektur beheimatet. Vielmehr zeigen sie einerseits deutlich, was Architektur und was künstlerisch intendierte Bauskulptur ist. Andererseits sind hier die beiden Künste derartig eng miteinander verbunden, dass sie schon physisch eine Übergangszone aufweisen – und zwar dort, wo das Relief sich mit der tragenden, also tektonisch notwendigen Architektur der Wand verbindet.

Das heißt also, jede dieser grundsätzlichen Aussagen von kategorialer Abgrenzung oder der Einheit der Gattungen ist problematisch und ruft sofort ihre eigenen Gegenargumente auf. Dies könnte uns zu dem Schluss führen, dass – fragt man nach der Bedeutung der beiden Gattungen Skulptur und Architektur im öf-



Abb. 16
Klaus Arnold, Wandreliefs,
Kollegengebäude Maschinen-
bau der Universität, 1961

fentlichen Raum – die definitorischen Abgrenzungsversuche vielleicht gar nicht weiterführend sein *könnten*. Vielmehr scheinen es doch die extrem unterschiedlich ausgeprägten formalen Erscheinungsweisen oder die Ästhetik, Wirkung und der Bedeutungsgehalt von Formen und Materialien zu sein, die uns in ihren Bann ziehen. Und eben nicht die Frage, ob Architektur sich noch in ihren klassischen Bahnen bewegt oder umgekehrt Skulptur nicht als tektonische Installation längst ihre eigenen Gattungsgrenzen verlassen hat oder ob und wie beide sich gegenseitig beeinflussen.

165

Doch wenn einmal das Problem aufgeworfen ist, dann steht es im Raum und sollte dem Versuch einer Antwort zugeführt werden: Wie gesehen, genügen uns die oft angelegten Kriterien der Differenz nicht: Weder die Größe, noch die Funktion, noch mimetische Fähigkeiten oder die Begehbarkeit und ein Innen und Außen oder die Kategorien des Tektonischen und des Urbanistischen vermögen tatsächlich Kriterien zu bilden, die uns Skulptur eindeutig von Architektur trennen lassen. Und dennoch existiert offenkundig das Bedürfnis nach Unterscheidung und schafft es der Betrachter doch erstaunlicherweise meist auf Antrieb zu differenzieren, ob er es mit Architektur oder aber mit Skulptur zu tun hat. Der Grund dafür dürfte in einem »Mehr-oder-weniger« | ²⁷ liegen: Nicht die letztgültige Anwendbarkeit einzelner Kriterien entscheidet über die Zuordnung zu einer der Schwesterkünste, sondern die Überlagerung einer ganzen Reihe dieser diskutierten »weichen« Kriterien. Es gibt also keine sicheren einzelnen Paradigmen der Unterscheidung. Deshalb sollten wir endlich die Suche danach aufgeben. Denn nur die relative Geltung eines ganzen Fächers von Eigenschaften kann hier die Orientierung im artifizuell gestalteten Raum gewährleisten. Und hierin liegt die Komplexität, das heißt der Reiz, aller geisteswissenschaftlichen Betätigung begründet.

So wäre also zu schließen: Im öffentlichen Raum greifen Architektur wie Skulptur sehr ähnlich, wenn nicht oft gleichartig definitorisch als Bildner des Raumes und der städtebaulichen Lebenswelt in unsere Wahrnehmung ein. Sie tun dies wie nicht selten auch infrastrukturelle oder technische Installationen. Deshalb ist es weniger sinnvoll, danach zu fragen, ob es sich erstens heute noch um skulpturale Architektur oder architektonische Skulptur handelt, was wir vor uns haben, wobei die Grenzen ohnehin zunehmend verwischen, oder zweitens danach, welche Gattung von welcher zitiert oder welche sich durch welche beeinflussen lässt. Viel entscheidender wäre doch, die Fragen zu stellen: Was bedeuten bestimmte Formkategorien im öffentlichen Raum, wie wirken sie auf uns, wie beeinflussen sie uns, welche individuellen oder kollektiven Erinnerungsmuster sprechen sie an und welche ästhetischen oder sozialpsychologischen Auswirkungen haben sie bzw. welche kulturhistorischen Bezüge stellen sie her zur Identitätsbildung des gebauten Raumes? |²⁸ So zeigt sich also, dass die kategoriale Frage nach den verschwimmenden Gattungsgrenzen zwischen Architektur und Skulptur anscheinend nicht allzu weit führt. Und das dürfte dann einer der Gründe gewesen sein, weshalb Norbert Schneider im Gegensatz zu vielen anderen gut daran getan hat, solche Gattungsprobleme gar nicht erst anzusprechen – auch dazu sei ihm von Herzen gratuliert.

Anm. 1 So in den (oft in mehrere Sprachen übersetzten) Büchern: *Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge*. Köln 1989; *Porträtmalerei. Hauptwerke europäischer Bildkunst 1420-1670*. Köln 1992; *Geschichte der Landschaftsmalerei vom Spätmittelalter bis zur Romantik*. Darmstadt 1999; *Geschichte der mittelalterlichen Plastik von der frühchristlichen Antike bis zur Spätgotik*. Köln 2004; *Geschichte der Genremalerei. Die Entdeckung des Alltags in der Kunst der Frühen Neuzeit*. Berlin 2004; aber auch in einer Reihe von Aufsätzen: »Holländische Genremalerei des 17. Jahrhunderts« In: *Tendenzen*, 23/148, 1984; »Einrede gegen die Aufklärung. Über romantische Landschaftsmalerei« In: *Tendenzen*, 29/163, 1988, S. 34-43; »Blumenstilleben der Frühen Neuzeit« In: Hans-Michael Herzog (Hg.): *Blumenstücke/Kunststücke vom 17. Jahrhundert bis in die Gegenwart*. Ausst.-Kat. Kilchberg-Zürich 1995, S. 15-22; »Viktualienstilleben und Esskultur. Zur Rekonstruktion ästhetischer und alltagspraktischer Kontexte« In: P. Beusen/S. Ebert-Schifferer/E. Mai (Hg.): *L'Art Gourmand. Stilleben für Auge, Kochkunst und Gourmet von Aertsen bis Van Gogh*. Ausst.-Kat. Gent 1997, S. 23-27; »Genremalerei und Alltagsmoral. Eine Skizze zur Funktionsbestimmung der Genremalerei innerhalb der Kultur der Frühen Neuzeit« In: Christiane Keim, Ulla Merle u. a. (Hg.): *Visuelle Repräsentanz und soziale Wirklichkeit. Festschrift für Ellen Spickernagel*. Herbolzheim 2001, S. 7-13.

Anm. 2 In diesem Zusammenhang ist, wenn von »Skulptur« (oder »Plastik«) die Rede ist, immer die gesamte Gattung der plastischen Bildkünste angesprochen.

Anm. 3 *ArchiSkulptur. Dialoge zwischen Architektur und Plastik vom 18. Jahrhundert bis heute*. Ausst.-Kat. Fondation Beyeler. Hg. von Markus Brüderlin. Ostfildern-Ruit 2004. Vgl. darin auch die Beiträge von Werner Hofmann: »Kubus und Uterus«, S. 26-34, sowie von Friedrich Teja Bach: »Skulptur als ›Shifter‹: Zum Verhältnis von Skulptur und Architektur«, S. 35-41.

Anm. 4 Klaus Jan Philipp: *ArchitekturSkulptur. Die Geschichte einer fruchtbaren Beziehung*. Stuttgart/München 2002; vgl. hier besonders das Kapitel »Volumen«, S. 96-120.

Anm. 5 *Archisculptures. Über die Beziehung zwischen Architektur, Skulptur und Modell*. Ausst.-Kat. Kunstverein Hannover. Texte von Stephan Berg. Hannover 2001; *Architektonische Skulptur im 20. Jahrhundert*. Ausst.-Kat. Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg. Hg. von Christoph Brockhaus. Duisburg 1999; Markus Stegmann: *Architektonische Skulptur im 20. Jahrhundert. Historische Aspekte und Werkstrukturen*. Dissertation. Tübingen 1995; Dietrich Clarenbach: *Grenzfälle zwischen Architektur und Plastik im 20. Jahrhundert*. Dissertation. München o. J. (um 1970). Vgl. dazu jedoch auch Ule Lammert: *Architektur und Plastik. Ein Beitrag zu ihrer Synthese*. Berlin 1962; Ute Müller: *Zwischen Skulptur und Architektur. Eine Untersuchung zur architektonischen Skulptur im 20. Jahrhundert*. Dissertation. Aachen 1998; Eberhard Paetz-Schick: *Architektonische Skulptur und skulpturale Architektur im 20. Jahrhundert*. Darmstadt 2000.

Anm. 6 Paul Zucker: »Kontinuität und Diskontinuität. Grenzprobleme der Architektur und Plastik« In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 15/1921, S. 305-317. Vgl. auch Paul Westheim: *Architektonik des Plastischen*. Berlin

1923, der schon die »Demarkationslinie« (Adorno) zwischen den bildnerischen Künsten anzweifelt.

Anm. 7 Heinrich Wölfflin: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. München 5. Aufl. 1921 (1915), S. 158. Erwin Panofsky nimmt indirekt auf dieses Problem Bezug, wenn er die notwendige Antithetik von a priori gesetzten Grundproblemen – zwischen denen sich das Werk dann entfalte – bei der Erhellung künstlerischer Phänomene unterstreicht. Erwin Panofsky: »Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie. Ein Beitrag zu der Erörterung über die Möglichkeit kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe« In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 18/1924, S. 129-161 (Wiederabdruck in Karen Michels/Martin Warnke (Hg.): *Erwin Panofsky. Deutschsprachige Aufsätze*. Berlin 1998, Bd. 2, S. 1035-1063, hier S. 1036 ff.).

Anm. 8 Heinrich Hübsch: *Die Architektur und ihr Verhältnis zur heutigen Malerei und Skulptur*. Stuttgart-Tübingen 1847 (Nachdruck Berlin 1985).

Anm. 9 Erik Koed: »Sculpture and the Sculptural« In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63/2005 (2), S. 147-154.

Anm. 10 Zur Geschichte und den ästhetischen Folgen des CAAD (Computer aided architectural design) vgl. auch Ernst Seidl: »Ausweitung der Toleranzzone, oder: zwischen Aura und Exzeß. CAAD und sein Einfluß auf die ästhetische Entwicklung und Wahrnehmung zeitgenössischer Architektur« In: Karl Möseneder/Gosbert Schübler (Hg.): »Bedeutung in den Bildern«. *Festschrift für Jörg Traeger zum 60. Geburtstag*. Regensburg 2002, S. 381-397.

Anm. 11 Philipp 2002 (Anm. 4), S. 13.

Anm. 12 Zucker 1921 (Anm. 6), S. 306 f.

Anm. 13 Wie es Philipp 2002 (Anm. 4), S. 15 befürchtet.

Anm. 14 Michael Seuphor: *Die Plastik unseres Jahrhunderts. Wörterbuch der modernen Plastik*. Neuchâtel 1959, S. 210 und 213. Vgl. dazu Philipp 2002 (Anm. 4), S. 12.

Anm. 15 So der Untertitel von Brüderlin 2004 (Anm. 3).

Anm. 16 Die jüngste und vollständigste Zusammenstellung mit Erläuterungen der Skulpturen in der Karlsruher Stadtlandschaft stammt von Claudia Pohl: *Kunst im Stadtraum – Skulpturenführer für Karlsruhe. Rundgänge zur Kunst im öffentlichen Raum in Karlsruhe*. Karlsruhe 2005.

Anm. 17 So Pohl 2005 (Anm. 16), S. 32.

Anm. 18 Vittorio Magnago Lampugnani: »Will Architektur Skulptur werden?« In: Ausst.-Kat. Basel 2004 (Anm. 3), S. 49.

Anm. 19 Vgl. etwa Adolf Loos: *Sämtliche Schriften in 2 Bänden*. Hg. von Franz Glück. Wien-München 1962, Bd. 1, S. 314. So auch Philipp 2002 (Anm. 4), S. 13.

Anm. 20 Ein oft zu beobachtendes definitorisches Problem – sei es in der Architekturgeschichte oder -kritik – liegt in der gänzlich undifferenzierten

Verwendung der Begriffe »Funktion« und »Nutzung«: Während Skulpturen im öffentlichen Raum vielfältige Funktionen, etwa ästhetischer und struktureller Art oder aber kultureller und historischer Bezugnahme, erfüllen, so können sie doch gleichzeitig völlig »ungenutzt« bleiben und vermeintlich »nutzlos« sein.

Anm. 21 Zu Lechner vgl. *Alf Lechner. Ausst.-Kat. Badischer Kunstverein. Karlsruhe 1973, S. 7.* Zu Sol LeWitt vgl. Gregor Stemmerich (Hg.): *Minimal Art, eine kritische Retrospektive.* Basel 1995, S. 185.

Anm. 22 Dazu wieder die Charakterisierungen und weiterführenden Informationen bei Pohl 2005 (Anm. 16), S. 91.

Anm. 23 Dirk Baecker: »Die Dekonstruktion der Schachtel: Innen und Außen in der Architektur« In: Niklas Luhmann (Hg.): *Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur.* Bielefeld 1990, S. 67-99, hier: S. 83. Vgl. dazu auch Philipp 2002 (Anm. 4), S. 15.

Anm. 24 Zucker 1921 (Anm. 6), S. 307-310.

Anm. 25 »Bis ins 19. Jahrhundert bildeten die Künste eine Einheit« – so der erste Satz des Buches von Philipp 2002 (Anm. 4), S. 9.

Anm. 26 Philipp 2002 (Anm. 4), u. a. S. 11.

Anm. 27 Dieses »Mehr-oder-weniger« beziehen Peter McLaughlin und Weyma Lübbe auf ein anderes gattungsspezifisches Zuordnungsbedürfnis, nämlich auf den Bautypus: Peter McLaughlin/Weyma Lübbe: »Typus« In: *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie.* Hg. von Jürgen Mittelstraß. Stuttgart-Weimar, 2004, Bd. 4, S. 363 f. Seine Definition scheint dabei ebenso komplex zu sein wie die hier diskutierte Trennung der Schwesterkünste Architektur und Plastik. Vgl. dazu jetzt auch: Ernst Seidl: »Der Bautypus als Ordnungsprinzip der Architekturgeschichte« In: Ders. (Hg.): *Lexikon der Bautypen. Funktionen und Formen der Architektur.* Stuttgart 2006, S. 11-18.

Anm. 28 Die Diskussion über die vielschichtigen Wechselwirkungen und Wirkungsweisen der Kunst im öffentlichen Raum zeigt aber auch: Die Bedeutung des urbanen Raums hängt viel mehr als vielleicht auf Anhieb anzunehmen wäre, von seiner künstlerischen Ausgestaltung ab. Und die Auseinandersetzung damit lohnt sich mehr, als es aktuelle bilderstürmerische Pamphlete glauben machen könnten, wie etwa Gerhard Matzig: »Weg damit! Die Kunst im öffentlichen Raum will unsere Anerkennung. Nichts verdient sie weniger. Ein Hilferuf« In: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 23, 28./29. Januar 2006, S. 1 (»Wochenende«).

Im Jahre 2002 gab die Stadt Karlsruhe bei dem Künstler Jochen Gerz eine Arbeit für den öffentlichen Raum in Auftrag, die zwischenzeitlich zum »Leitprojekt« der Karlsruher Bewerbung um den Titel »Kulturhauptstadt 2010« avancierte. | ² Vermittelt durch Angelika Stepken, Geschäftsführerin des Badischen Kunstvereins, war das 50-jährige Jubiläum des Bundesverfassungsgerichtes und die Verabschiedung seiner Präsidentin Jutta Limbach im selben Jahr Anlass zu einem ersten Kontakt mit dem Künstler. Vor diesem Hintergrund entstand im Rathaus die Idee, die Beziehungen der Stadt zum Recht, zu den Karlsruher Gerichten und vor allem zum Bundesverfassungsgericht zu thematisieren und sichtbar zu machen. Mit dem Engagement des auf dem Gebiet der Kunst im öffentlichen Raum international renommierten Künstlers Jochen Gerz wurden ältere Pläne aufgegeben, die vorsahen, mit Skulpturen lokaler Künstler einen Weg der Demokratie entlang historisch bedeutsamer Orte in der Stadt zu markieren.

Seit Beginn des Jahres 2002 hielt sich Jochen Gerz wiederholt in der Stadt auf, um insgesamt 48 Personen aus Karlsruhe zum Recht allgemein und zur persönlichen Vorstellung von Gerechtigkeit als Ergebnis eigener Lebenserfahrung zu befragen. Eine Hälfte dieses Kreises setzte sich aus den Präsidenten der Karlsruher Gerichte, weiteren Juristen sowie Vertretern des öffentlichen Lebens zusammen, zur anderen Hälfte zählten insbesondere Menschen, die auf unterschiedlichste Weise selbst und unmittelbar mit der Justiz in Berührung gekommen waren. Jochen Gerz resümierte seine Erfahrungen aus den Gesprächen, ob sie nun in der Kanzlei oder im Gefängnis stattfanden, so: »An keiner Stelle habe ich das Unrecht angegriffen. Mit dem Recht zu sprechen ist einfach, mit dem Unrecht zu sprechen ist praktisch unmöglich.« | ³

169

Kurze Sätze aus seinen Gesprächen bilden die Texte von insgesamt 2 × 24 Emailleplatten. Jeweils zwei dieser Platten – eine mit einer eher abstrakten und theoretischen Aussage eines Gesprächspartners aus der ersten Gruppe, eine mit einer meistens persönlicheren Aussage aus der zweiten Personengruppe – sind gegeneinander gerichtet an einem Straßenschildmast wie eine Fahne befestigt. In der Unterschiedlichkeit beider verbundenen Aussagen, der Verschiedenheit der Perspektiven und der Widersprüchlichkeit der »Wahrheiten« wird die Aufgabe des Rechts deutlich, Unrecht sichtbar und fassbar zu machen. Zugleich wird die unauflösbare Verquickung des Rechts und des Rufens nach Recht spürbar.

Der *Platz der Grundrechte* existiert zweimal, als zentrale und als dezentrale Version. Den zentralen Standort auf der »via triumphalis« zwischen Zirkel und Schlossplatz, der in *Platz der Grundrechte* umbenannt wurde, | Abb. 1 bestimmte der Auftraggeber, die Stadt Karlsruhe. Hier wurden bis zur Übergabe an die Öffentlichkeit am 2. Oktober 2005 alle 24 Straßenschilder mit den insgesamt 48 Texten aufgestellt.

Über die 24 dezentralen Standorte, an denen je ein Straßenschild mit zwei Texttafeln errichtet wird, haben die Bürger der Stadt im Mai 2004 auf drei öffentlichen Foren entschieden, die im Bürgersaal des Rathauses (eingeladen von der Stadt Karlsruhe), im Medientheater des ZKM (eingeladen von den nationalen juristischen Institutionen der Stadt) und im Feuerbachsaal der Staatlichen Kunsthalle (eingeladen von den Kunstinstitutionen der Stadt) stattfanden. Gut 200 Menschen beteiligten sich an der Standortbestimmung, indem sie – mit individu-

Abb. 1
Jochen Gerz, Platz der
Grundrechte, Karlsruhe, 2005



170 eller Stimme und in gemeinsamer Abstimmung – Orten in der Stadt historische oder persönlich begründete Bedeutungen gaben. Während der zentrale Standort ein Ort des demokratischen Konsenses ist, verantworten sich die 24 dezentralen Standorte der Autorität Einzelner und deren begründeter Zustimmung.

Kaum ein anderer Künstler, der im öffentlichen Raum agiert, hat das Prinzip der Partizipation am Werkcharakter seiner Arbeiten so weit getrieben wie Jochen Gerz. International anerkannt als Foto-, Konzept-, Performance- und Medienkünstler, ist sein Name seit bald 30 Jahren mit Projekten verbunden, welche die künstlerische Praxis im und mit dem öffentlichen Raum nachhaltig veränderten. Seine Kunst entwickelte sich im Spannungsfeld zwischen einer stetigen Modifizierung der Gattungsgrenzen bei gleichzeitiger tiefer Skepsis gegenüber den Institutionen des Kunstbetriebs, respektive des Museums, was signifikant ist für zahlreiche seiner Werke im öffentlichen Raum. Dabei speisen sich seine vielfältigen Kunstproduktionen aus Mitteln der Improvisation und des Experiments, sind Ausdruck der Selbstreflexion und der Imagination.

Im Folgenden soll anhand einer Auswahl »öffentlicher Werke« auf mehrere Aspekte der Kunst von Jochen Gerz hingewiesen werden, die für die Beurteilung seines Karlsruher Projekts relevant sind. Dazu gehören der sparsame Einsatz ästhetischer Mittel, die Subversivität seiner poetisierten Texte, der Performance-Charakter seiner Arbeit in Verbindung mit der Aktivierung der Reflexion sowohl auf Seiten des Betrachters wie des Auftraggebers mit dem Ziel einer erweiterten Demokratisierung der Verantwortung bzw. Autorschaft für das »plurale Werk«.

Am Anfang seines »öffentlichen Werkes« |⁴ stand ein kleiner Offsetdruck, angebracht 1968 als Aufkleber am Sockel des *David* von Michelangelo Buonarroti (1501-04) an der Piazza della Signoria in Florenz. Versehen lediglich mit der kurzen Aufschrift: »ATTENZIONE L'ARTE CORROMPE« – »Achtung Kunst korrumpiert«, führt diese aktionistische Geste zurück in die Zeit politischer und ideologischer Krisen, wobei die Wahl des *David* natürlich keine zufällige war. Das

unvoreingenommene Publikum sollte durch diese Aktion dazu gebracht werden, seinen Glauben an kulturelle Werte in Frage zu stellen. Der kleine Aufkleber von Jochen Gerz in Florenz ist ein Denkmäler. Das nicht autorisierte Plakatieren, das Erscheinen und Verschwinden ohne Autorschaft, verweist auf den veränderten Umgang der Avantgarde mit der Stadt und der Kunst. In Paris, wo Gerz seit 1966 lebt, ist bei Künstlern und Intellektuellen der Einfluss der 1957 gegründeten Situationistischen Internationalen präsent, der sich seit den 1960er Jahren auch in Deutschland, Großbritannien, Dänemark und weiteren Ländern bemerkbar machte. Folgenreich sollte werden, dass für die Situationisten um Guy Debord, Autor des kapitalismuskritischen Buches *Die Gesellschaft des Spektakels* (1967) der urbane Raum als Experimentierfeld in Hinblick auf die Revolutionierung des Alltagslebens und der Stadtplanung galt. In ihrem Manifest verkünden sie: »Gegen das Spektakel führt die wirkliche situationistische Kultur die totale Beteiligung ein. Gegen die konservierte Kunst ist sie eine Organisation des gelebten Augenblicks – ganz direkt.« | 5

Jochen Gerz antizipiert den Begriff des Spektakels, des Spektakulären wie folgt:

»Der Begriff des Spektakulären ersetzt weitgehend die Information. Ich bemühe mich daher, die Wahrnehmung eines zur Durchführung vorgeschlagenen Prozesses so eng als möglich an diesen zu binden. Es ist dazu notwendig, eine Vermischung, d.h. »Mystifizierung« der Bestimmten und Nicht-Bestimmten Elemente, aus denen sich der Prozess zusammensetzt, in jeder Phase desselben zu vermeiden. Das gilt für die Proposition, ihre Durchführung und ihre Reproduktion. Die einzig mögliche Qualität des Prozesses ist seine Neutralität.« | 6

Es ist schon von vielen Seiten betont worden, dass sich die künstlerische Arbeit von Jochen Gerz nicht nur auf Grund seiner Biografie aus dem Schreiben entwickelte. | 7 Beispielhaft wird hier auf die Reihe *Die Entwicklung des Schreibens* verwiesen, unter der einige seiner frühen Performances subsumiert sind. So realisierte Gerz 1972 in Paris die Arbeit *Exposition de 8 personnes habitant la rue Mouffetard, Paris, à travers leurs noms, sur les murs de leur rue même* (Die Entwicklung des Schreibens #5). Mit der Plakatierung von acht Namen damaliger Bewohner der rue Mouffetard in Paris – Plakate, die an verschiedenen Stellen der selben Straße erschienen – war die Straße zum Ausstellungsraum deklariert worden. Das erklärte Ende dieser Ausstellung wurde mit dem Überkleben der Plakate durch das Pariser Alltagsleben erreicht. Mit dem einfachen Mittel der Veröffentlichung von immer denselben Namen auf einem Plakat gelang hier eine kontextuelle Grenzüberschreitung und damit eine Einmischung ins öffentliche Leben. Die Sprache wurde zu einem Mittel, die Grenze zwischen privaten und öffentlichen Raum zu transformieren und eine Kommunikation im öffentlichen Raum zu entfachen. | 8

171

Etwa zeitgleich (1971) veröffentlichte Gerz sein Künstlerbuch *Annoncenteil – Arbeiten auf/mit Papier*, ein Zeugnis seiner Nähe zur experimentellen Poesie und der weiterführenden Idee von der Buchseite als Aktionsraum. Das kleine Buch ist ein Schlüssel zu seinem Denken und zu seiner künstlerischen Praxis im öffentlichen Raum. Dort umschreibt er die kontextuelle Verknüpfung seiner »Karten- und Progressionstexte« mit folgenden Worten:

»Progressionstexte sind vom-Papier-weg Texte, zu Plätzen-Strassen-Häusern-Menschen-hin Texte und wieder-ins-Papier-zurück Texte. Sie nisten im Buch wie Parasiten. Sie konstituieren sich nicht auf dem Papier, finden überall, jederzeit und öffentlich statt. Sie haben unzählige anonyme Autorenleser. Sie dauern nicht die Zeit des Umläuterns und des zu-Ende-Lesens, sondern den Moment ihrer Wahrnehmung im täglichen Leben.« | 9

Eine weitere Arbeit, die diese kontextuelle Verknüpfung beleuchtet, ist 329 – *Das Buch der Gesten*, eine Intervention im öffentlichen Raum, die Gerz im Rahmen der Ausstellung *Intermedia* in Heidelberg 1969 realisierte. Es wurden 5.000 Textkarten vom Dach eines Hauses in der Innenstadt abgeworfen. |¹⁰ Auf den Karten stand ein kurzer Text:

»329 – Wenn Sie die obige Nummer auf der blauen Karte gefunden haben, so sind sie der Teil des Buches an dem ich schon seit langem schreibe, der mir bisher fehlte. Ich möchte sie daher bitten, den heutigen Nachmittag in Heidelberg so zu verbringen, als wäre nichts geschehen und durch diese Mitteilung Ihr Verhalten unter keinen Umständen beeinflussen zu lassen. Nur so kann es mir gelingen, das Buch zu Ende zu schreiben, dass ich Ihnen, meiner wieder gefundenen Gegenwart, widmen möchte.« |¹¹

Jeder Passant, der eine solche Karte fand, konnte sich als bedeutsam für ein entstehendes Buch begreifen und mit dem verbindenden Gefühl urbaner Erfahrung seiner Wege zu gehen. Ein Stadtraum voller Gedankenräume entstand.

Kennzeichnend für die Zeit solcher Interventionen und Performances war der Anspruch, die Grenze zwischen Kunst und Leben aufzuheben. In diesem Zusammenhang ist vor allem die Bedeutung der Performances im Werk von Jochen Gerz zu unterstreichen. Aus der Reihe *Die Entwicklung des Schreibens* #8 sei noch jene erwähnt, die er 1972 in Basel aufführte indem er seine schlichte leibliche Präsenz neben einer fotografischen Wiedergabe von sich selbst den Blicken der Passanten präsentierte. Noch eindringlicher in ihrer Wirkung war die Performance *Schreiben mit der Hand*, 1972 in Frankfurt/M. realisiert (*Die Entwicklung des Schreibens* #7). Hier begegneten sich Künstler und Betrachter auf einer Ebene, denn Jochen Gerz schrieb ohne Instrument mit dem nackten Finger auf die Mauer hinter sich, bis er blutete.

172

Sich dergestalt bis zur physischen Erschöpfung zu exponieren, berührt das (Er)leben des Betrachters, er wird zum Zeitzzeugen eines einzigartigen Aktes. Dieser widersetzt sich einer Wiederholung und wird gewissermaßen erst durch das Verschwinden zu dem, was er ist. Anlässlich einer Ausstellung in Bielefeld 1981, die den Performances von Jochen Gerz zwischen 1968-1980 gewidmet war, stellte Erich Franz fest: »Performance ist bei Gerz Kritik am Bild, an der Scheinwirklichkeit der reproduzierenden Medien wie an der autonomen Wirklichkeit des Kunstwerks.« |¹²

Über seine Performances-Erfahrungen hat Jochen Gerz eine bewusste Verbindung zur gelebten Erfahrung gewonnen, Performance-Elemente im erweiterten Sinne wirken in seinen Arbeiten bis in die jüngste Gegenwart fort. Sie spielen eine konstitutive Rolle bei dem methodischen Arbeitsansatz seiner Projekte, der Zufallsmomenten gepaart mit konkreten Informationen vor Ort Rechnung trägt. Dies setzt Flexibilität und Anpassung an die gegebenen Rahmenbedingungen voraus, ein Austarieren der Rolle des Künstlers zwischen Publikum und Auftraggeber. Die von Gerz geleiteten Projekte für den öffentlichen Raum beginnen oft mit einer Zusammenarbeit, von der er sich zurückzieht, »sobald der Input der Beteiligten größer wird – womit er das Vorhaben gewissermaßen der Öffentlichkeit überlässt. In diesem Sinne sind Gerz' öffentliche Projekte als erweiterte Performances zu betrachten.« |¹³

Die Wahrnehmung des öffentlichen Raums als Arbeitsfeld in Verbindung mit neuen Aktionsformen in Kunst und Politik führten im Laufe der 1970/80er Jahre zur Umdeutung vorhandener und zur Entstehung neuer Formen des Denkmals. Erinnert sei hier an das *Harburger Mahnmahl gegen Faschismus*, entstanden in Hamburg-Harburg zusammen mit Esther Shalev-Gerz, bei dem Unterschriften gegen den Faschismus eine 12 Meter hohe Säule nach und nach bedeckten, bis

diese im Lauf von sieben Jahren vollständig im Boden versenkt wurde. Mit diesem von der Öffentlichkeit kommentierten Verschwinden des Denkmals wurde die Erinnerungsarbeit in die Köpfe der Menschen verlagert. Mittag/Plagemann definierten das Denkmal 1972 noch als ein für die Dauer bestimmtes Werk, das an Personen oder Ereignisse der Geschichte erinnernd »aus dieser Erinnerung einen Anspruch seiner Urheber, eine Lehre oder einen Appell an die Gesellschaft ableiten und historisch begründen soll.« |¹⁴

Die Harburger Stele ist vom Konzept her eine Skulptur, die sich verbraucht, wobei ihr Verbrauch von ihrem Gebrauch bestimmt ist. Voraussetzung für die Entwicklung dieses Konzeptes war nicht zuletzt die Banalität der Denkmäler gegen den Faschismus, die Gerz als energielos und künstlerisch unbedeutend bezeichnete angesichts der »Unfassbarkeit der sozialen Produktion im 20. Jahrhundert (Nationalsozialismus u.a.)«. |¹⁵ Das von den Künstlern bewusst als Mahnmal bezeichnete Werk sollte nicht einfach die »negative Vergangenheit« (Faschismus) im Unterschied zum Denkmal (gute Vergangenheit) auf ewig stellvertretend auf sich nehmen. In bewusster Abgrenzung zur herkömmlichen Definition des Denkmals wird von den Künstlern die Kategorie der Permanenz »geopfert«. |¹⁶

Für James E. Young, der das zwischen 1986 und 1993 realisierte Mahnmal gegen den Faschismus als »Counter-Monument« bezeichnet, verfolgt das »Gegen-Denkmal« im Unterschied zum traditionellen Denkmal das Ziel »zu provozieren, nicht zu beruhigen; sich zu verändern, nicht starr zu bleiben; zu verschwinden, nicht für ewig zu bestehen; Interaktion zu verlangen anstatt vom Betrachter ignoriert zu werden; zu Gewalt und Entweihung einzuladen und nicht unberührt zu bleiben; nicht großzügig die Last der Erinnerung auf sich zu nehmen, sondern diese der Stadt wieder vor die Füße zu werfen«. |¹⁷

Zweifelsohne hat Jochen Gerz' künstlerische Praxis im öffentlichen Raum mit zur Veränderung des Denkmalbegriffs beigetragen. Nach neuerem Verständnis ist das Denkmal Ergebnis eines Kommunikationsprozesses der konflikthaften Verständigung über die Interpretation von Geschichte. Dabei gehörten die Darlegung der Gedanken, die Einbeziehung der Entscheidungsträger und die Nutzung unterschiedlicher Diskursplattformen nicht mehr bloß zu den Vorarbeiten, sondern stellen verschiedene Manifestationsformen einer Arbeit dar, die alle zusammen schließlich das Werk ausmachen. |¹⁸

Auch bei dem unsichtbaren Mahnmal gegen den Rassismus in Saarbrücken (1991-93) wurde das Memorieren von Geschichte nicht mehr einem sichtbaren Monument überantwortet. Dort sind die Namen der in Deutschland existierenden 2.146 jüdischen Friedhöfe auf die Unterseiten der Pflastersteine auf dem vor dem Regierungssitz gelegenen Schlossplatz graviert. Die mit Studenten der Hochschule nächstens durchgeführten Beschriftungs-Aktionen fanden zunächst illegal und ohne Auftrag statt, ehe sie durch eine breite öffentliche Diskussion in den Medien und durch einen Saarbrücker Parlamentsbeschluss nachträglich legalisiert wurden.

Im Gegensatz zum Harburger Mahnmal ist das Saarbrücker Werk nicht von vornherein eine Auftragsarbeit wie *Le monument vivant* in Biron. In dem französischen Dorf in der Dordogne sollte ein baufälliges Denkmal für Gefallene des Ersten Weltkriegs und der im Zweiten Weltkrieg nach Deutschland Deportierten erneuert werden. Im Auftrag des französischen Kultusministeriums verwandelte Gerz 1995/96 das Kriegsdenkmal, ein »Monument aux morts« konventionellen Zuschnitts in ein »Monument vivant«, indem er an dem Sandsteinobelisken des Gefallenendenkmals rotbraune Emailleschilder mit weißer Schrift anbringen ließ. Die Texte, die auf diesen über 100 Tafeln stehen, sind das Ergebnis einer geheim gehaltenen Frage von Jochen Gerz an die Bewohner von Biron. Die namentlich nicht gekennzeichneten Äußerungen lassen die Dimension der Frage erkennen. Diese kreist um den Preis für den Einsatz des eigenen Lebens. Jedem neu hinzugezogenen Bewohner wird die Frage von Betreuern vor Ort gestellt. Der Künst-

ler wurde hier zum Initiator eines Erinnerungsprozesses, der orale Dialog führte über die Verschriftlichung zur Materialisierung, zur Publikation in Form von Schrift-Texttafeln als »work in progress«.

Im Hinblick auf die Realisierung der Karlsruher Arbeit wurde der zunächst noch vage gefasste Gegenstand des Auftrags von Gerz präzisiert und ausgeweitet: »Es geht um Karlsruhe und das Recht, die Kunst und den öffentlichen Ausdruck.« |¹⁹ Hier klingt bereits an, dass der *Platz der Grundrechte* nicht nur auf Grund seines Themas in seiner Bedeutung weit über die Stadt Karlsruhe hinausweist. Unter der Überschrift: »Missverständnisse produzieren letztlich den Raum, den man braucht« erklärte Jochen Gerz in einem Interview im März 2004, gefragt nach dem Stand der Dinge:

»Ursprünglich hieß der Titel: Wege der Grundrechte. Ich habe gefragt: was existiert? In der Stadt gibt es Straßen. Daraufhin fragte jemand, ob ich hier eine Straße umbenennen wollte [...] In solchen Gesprächen spielt die Kompetenz und die Zuständigkeit des Gegenübers eine Rolle. Es kann nichts gratis entstehen. Man muss also sehen, dass es den Auftraggeber etwas kostet, wenn aus »Wegen« eine Straße und dann ein Platz wird. Der Titel der Arbeit heißt Platz der Grundrechte und das ist kein Spiel mit Semantik, sondern die Entscheidung aller, einen Platz in der Stadt zu verändern, umzubenennen. Dieser Eingriff in die bestehende Wirklichkeit ist eine Metapher für die Arbeit. Ich schaffe keinen Raum jenseits der Plätze. Ich muss etwas nehmen, wenn ich etwas geben soll. Es geht um die gleiche Ökonomie, es gibt keine andere.« |²⁰

174 Hier diskutierte ein städtisches Gremium wie die Kunstkommission nicht wie üblich entlang formaler Kriterien eines fertig konzipierten Werkes, sondern wurde in die Verantwortung für eine Arbeit einbezogen, deren endgültige Gestaltung und vor allem Platzierung in der Stadt – jenseits der Idee einer zentralen und dezentralen Version von Texttafeln – noch völlig offen war.

Texttafeln an Stangen, | Abb. 2 die in ihrer formalen Gestaltung an Straßenschilder erinnern, sind ästhetisch neutral. Dem entsprechend, tritt der *Platz der Grundrechte* in Karlsruhe visuell unspektakulär auf. Als breit angelegte Arbeit für den öffentlichen Raum unterläuft Jochen Gerz die Erwartungen an sie, um stattdessen die passive Kunstrezeption in eine aktive Reflexion zu überführen. Erste Reaktionen aus der Bevölkerung zeigen, dass diese von ihm bekannte Haltung auch in Karlsruhe verfängt. Neben Kritik an der Umbenennung eines Abschnitts der »via triumphalis« bzw. der Schaffung eines weiteren Platzes auf der zentralen Achse der barocken Stadtanlage zwischen Schloss und Ettlinger Tor wird hauptsächlich die schwierige Lesbarkeit der absichtsvoll so gestalteten Schrifttafeln moniert.

Schon im Katalog zum *Mahnmal gegen den Faschismus* wies Gerz darauf hin, dass die Inhaltlichkeit einer Arbeit nicht die freie Wahl von Künstler und Auftraggeber sein kann, wenn sie »Echo des Lebens«, an das das Denkmal erinnert, sein will. |²¹ Bei dem *Platz der Grundrechte* in Karlsruhe erfüllen vor allem die Texte diese Dimension, die Stimmen der Interviewten sind Echo des Lebens. Der Performance-Charakter der Arbeit scheint dort auf, wo der Leser auf das Potenzial seiner Bedeutsamkeit verwiesen wird. Ins rahmenlose Rechteck gefasste Fließtexte, die an den Rändern umbrochen werden, sind so gestaltet, dass sie nur über konzentriertes Lesen zu verstehen sind. Die Fragen des Künstlers verschwinden in den Antworten, die Transformation und Anonymisierung der Texte in Verbindung mit ihrer Gestaltung als Straßenschilder manifestiert ihren Objektcharakter. Jede Texttafel schafft die Rückbindung der Arbeit an das soziale Subjekt, sie lädt den Betrachter zur Reflexion und zum Dialog ein. Durch die paarweise



Abb. 2
Jochen Gerz, Platz der
Grundrechte, Karlsruhe, 2005

Gegenüberstellung der Einzelschicksale und des Rechts als Abstraktum wird das universelle Thema nicht abgehakt, das symbolische Geschenk an das Bundesverfassungsgericht verkommt nicht nur zur bloßen Geste. Spürbar bleibt die Idee von Gerz, dass das Recht als soziales Konstrukt immer wieder diskutiert werden muss.

175

Die Entscheidung über den Aufstellungsort der zentralen Version der Arbeit wurde im Dezember 2004 vom Gemeinderat der Stadt Karlsruhe in Abstimmung mit dem Künstler und dem Landesdenkmalamt gefällt. Durch die Wahl dieses Standortes auf der »via triumphalis«, den Oberbürgermeister Heinz Fenrich in die Diskussion brachte – nachdem der Vorschlag von Kulturdezernent Ullrich Eidenmüller, den Rondellplatz umzubenennen, von der »Arbeitsgemeinschaft Stadtbild« strikt abgelehnt worden war – kommt dem Bereich zwischen Zirkel und Schlossplatz ein Bedeutungszuwachs zu. |²² Als *Platz der Grundrechte* in unmittelbarer Nachbarschaft zum Bundesverfassungsgericht per Straßenschild offiziell benannt, wurde er im Zuge der Umgestaltung noch mit einer indirekten Bodenbeleuchtung zwischen den Pflastersteinen ausgestattet. Trotz der Wiederaufstellung von Bänken an den Längsseiten des neu geschaffenen Platzes konnte und sollte der Durchgangscharakter des Ortes nicht aufgehoben werden.

Die Diskussionen in den städtischen Gremien und auf den drei Bürgerforen dürfen als weitere Bestandteile der Arbeit nicht vergessen werden. Ebenso wenig darf die Begleitung des Projektes durch die Tageszeitung der Region, die *Badischen Neuesten Nachrichten*, unbeachtet bleiben, die in acht Ausgaben vorab eine erste Auswahl der Textpaare veröffentlichte. Sowohl Entstehung wie Ausarbeitung sind als Bestandteile eines prozesshaften Projektes zu verstehen, das erst mit seiner Realisierung an 25 verschiedenen Orten auf städtischem Gebiet im Laufe des Jahres 2005 vorläufig abgeschlossen wurde. Die zentralen städtischen Entscheidungsprozesse blieben für die Öffentlichkeit nachvollziehbar in einer steti-

gen Presse- und Öffentlichkeitsarbeit. | ²³ Die Tatsache, dass die dezentralen Standorte der Textschilder – zahlenmäßig die Hälfte der Arbeit – via Bürgerforen von Einzelnen begründet und verteilt wurden, führt immer wieder zu überraschenden Begegnungen in der Stadt. | ²⁴ Welche Texte wo aufgestellt wurden, blieb eine Zufallsentscheidung. Ursprünglich sollten die auf den Bürgerforen vorgetragenen Begründungen für die Wahl der Standorte direkt vor Ort angebracht werden, was aus finanziellen Gründen fallen gelassen wurde. Alle Begründungen, die Auseinandersetzung mit dem Thema Recht und Gerechtigkeitsempfinden auf lokaler und nationaler Ebene spiegeln, sind im Frühjahr 2006 in einer gesonderten Publikation erschienen. | ²⁵ Erst mit der Veröffentlichung der Einzelbegründungen im Medium Buch wird die Arbeit beendet sein.

Die dezentrale Version der Arbeit unterstreicht, dass es hier weniger um die Schaffung eines Denkmals, sondern eher um die öffentliche Gestaltung von Erinnerungsräumen geht, in Gerz' Worten um das »plurale Werk« im kommunalen Raum. Mit dem *Platz der Grundrechte* ging die Stadt neue Wege. Neben der direkten Einflussnahme der Bürger im Rahmen eines von Künstler, Gemeinderat und Kunstkommission diskutierten Inhalts wird die Verantwortung aller Beteiligten gegenüber dem Gemeinwesen und der Kunst transparenter denn je. Das »plurale Werk« konnte nur Gestalt und Form finden durch viele Stimmen. Die aufwändige Vorgehensweise wird dem komplexen Thema der Arbeit gerecht, sie widmet sich dem Rechtswesen, der Rechtsprechung und nicht zuletzt den Gerechtigkeitsvorstellungen der Menschen.

Anm. 1 Jochen Gerz: »Missverständnisse produzieren den Raum, den man braucht« In: *Juni*, Nr. 4. Hg. von der Projektgruppe Kunst Zeit Schrift. Karlsruhe 2004, S. 38.

Anm. 2 Der Wettbewerb um den Titel »Europäische Kulturhauptstadt 2010« endete für Karlsruhe noch vor Fertigstellung der Arbeit nach dem Ausscheiden in der ersten Runde (Sitzung der Kultusministerkonferenz in Berlin am 10.3.2005); http://www.karlsruhe2010.de/ka2010/main3fcf.html?id=1110&anfrage=p_archiv_detail&sprache=.

Anm. 3 Zit. nach: Claudia Pohl: *Kunst im Stadtraum – Skulpturenführer für Karlsruhe. Rundgänge zur Kunst im öffentlichen Raum in Karlsruhe*. Karlsruhe 2005, S. 63.

Anm. 4 Die Darstellung des »öffentlichen Werkes« von Jochen Gerz orientiert sich an dem vom Künstler, Andreas Hapkemeyer und Marion Hohlfeldt zusammengestellten Katalog: *Jochen Gerz. Res Publica. Das öffentliche Werk 1968-1999*. Hg. von Museum für moderne Kunst. Ostfildern 1999.

Anm. 5 Manifest der Situationistischen Internationale (1960), zit. nach: Marie-Luise Syring: »Der Duchamp-Konflikt« In: *Um 1968. Konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft*. Köln 1990, S. 39.

Anm. 6 Jochen Gerz: *Annoncenteil. Arbeiten auf/mit Papier*. Berlin-Neuwied 1971, o. S.

Anm. 7 Siehe hierzu: Marion Hohlfeldt: »Achtung Kunst korrumpiert. Überlegungen zur Bedeutung des öffentlichen Raums in den Arbeiten von Jochen Gerz« In: Gerz 1999 (Anm. 3), S. 9-15. Biografische Angaben zu Jochen Gerz: 1958 Studium der Sinologie, Anglistik und Germanistik in Köln, 1959 Texte und Übersetzungen u.a. von Ezra Pound, 1962 Studium der Urgeschichte in Basel, 1966 Gründung des Autorenverlags Agentzia, seit 1968 Veröffentlichungen und Interventionen im öffentlichen Raum, seit 1969 Foto/Text-Arbeiten, seit 1971 Videoarbeiten, Installationen, Performances, 1972 Gründung der »Gesellschaft zum praktischen Studium des täglichen Lebens« (bis 1978), seit 1976 Workshops, Vorträge, Lehrtätigkeit, seit 1984 Installationen im öffentlichen Raum, seit 1995 Arbeiten im Internet.

Anm. 8 Hohlfeldt 1999 (Anm. 7), S. 10, verweist in diesem Zusammenhang auf frühe Arbeiten von Vito Acconci, der ähnlich wie Gerz die Buchseite als Aktionsraum begreift, deren mediale Botschaft in den öffentlichen Raum zu verlagern ist.

Anm. 9 Gerz 1971 (Anm. 6).

Anm. 10 Die Performance wurde im selben Jahr (1969) noch einmal in Basel und 1973 in Frankfurt/M. durchgeführt.

Anm. 11 Auch in seinem Buch *Annoncenteil* (Anm. 5) wurde eine Textkarte desselben Inhalts abgedruckt, allerdings versehen mit dem Zusatz: »Das Buch-Manuskript, gefunden in Heidelberg. ©1969-Editions Agentzia.«

Anm. 12 Erich Franz: *Jochen Gerz mit/ohne Publikum*. Bielefeld 1981, S. 6.

Anm. 13 Helga Pakasaar: »Bitte weiterdenken« In: Gerz 1999 (Anm. 4), S. 32.

Anm. 14 Hans-Ernst Mittig und Volker Plagemann (Hg.): *Denkmäler im 19. Jahrhundert*. München 1972, Vorwort der Herausgeber (S. 7).

Anm. 15 Projektbeschreibung des Mahnmals in: Jochen Gerz/Esther Shalev-Gerz: *Das Harburger Mahnmal gegen den Faschismus*. Hg. von Achim Könneke. Hamburg 1994, o. S.

Anm. 16 Ebd. (Projektbeschreibung). »Die Entscheidung fuer ein Mahnmal, das »verschwindet. Im Grunde handelt es sich um einen Vorgang von visuellem »Recycling«. Im Gegensatz zur Idee von der Permanenz via Denkmal (Kultur), die einer Gesellschaft entsprang, die von der Allgegenwärtigkeit des Zyklischen gepräget war (die Würde des Unvergaenglichen »funktioniert« in der Natur), die Idee, das Denkmal so einzusetzen: die Permanenz wird »geopfert«. Die »Opferung« der Permanenz ist ein sozialer, kultischer Akt (sakral). Die Bevoelkerung von Harburg, die Besucher von Harburg bringen das Denk-Mal zum Verschwinden. Das Sichtbare wird unsichtbar, das Denk-Mal wird Erinnerung (Recycling). Das unzyklische Objekt wird Teil des Zyklus (Zeit).«

Anm. 17 James E. Young, zit. nach Herbert Jochmann: *Öffentliche Kunst als Denkmalkritik*. Weimar 2001, S. 23. Peter Springer lässt die Klassifizierung »Gegenmonument« nur in direkter Gegenüberstellung zu bestehenden Denkmälern gelten. Im Sinne einer Gegendarstellung verstanden, erwähnt er Alfred Hrdlickas bildhauerische Antwort auf ein Kriegerdenkmal am Dammtor in Hamburg, dessen *Hamburger Mahnmal gegen Krieg und Faschismus* (1983/85) bereits von Dietrich Schubert als »Gegendenkmal« bezeichnet worden war. Peter Springer: »Denkmal und Gegendenkmal« In: Ekkehard Mai/Gisela Schmirber (Hg.): *Denkmal-Zeichen-Monument, Skulptur und öffentlicher Raum heute*. München 1989, S. 92-102. Dietrich Schubert: »Hamburger Feuersturm und Cap Arcona. Zu Alfred Hrdlickas Gegendenkmal in Harburg« In: *kritische berichte*, 15/1987 (1), S. 8-18.

Anm. 18 Vgl. Jochmann 2001 (Anm. 17), S. 19-22. Jochmann verweist hinsichtlich einer erweiterten Definition des Denkmals auf Jochen Spielmann und dessen Aufsatz: »Der Prozeß ist genauso wichtig wie das Ergebnis. Fußnote zu Kunst-Wettbewerben als Kommunikationsformen der Auseinandersetzung. London 1953 – Oswiecim 1959 – Berlin 1995« In: *Der Wettbewerb für das »Denkmal für die ermordeten Juden Europas«*. Eine Streitschrift. Hg. von der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst e.V. (NGBK). Berlin 1995, S. 128-145.

Anm. 19 Jochen Gerz, zitiert nach dem Faltblatt *Einladung zu den Bürgerforen im Mai 2004*.

Anm. 20 Interview mit Jochen Gerz (Anm. 1), S. 36 f.

Anm. 21 Vgl. die Projektbeschreibung (Anm. 15): »Die Inhaltlichkeit, Spiritualität des Denkmals ist, auch wenn sie als Provokation empfunden wird, nicht die freie Wahl von Auftraggeber oder Künstler, sondern Echo des Lebens, an das das Denkmal erinnert.«

Anm. 22 *Badische Neueste Nachrichten* (BNN), 4.11.2004.

Anm. 23 BNN, 18.5.04; 15.12.04; 2./3.4.2005 (Auswahl). Die Presse- und Öffentlichkeitsarbeit wurde vom Badischen Kunstverein koordiniert.

Anm. 24 Die 24 Standorte der dezentralen Version des *Platzes der Grundrechte* sind: Badisches Staatstheater, Theatergarten; Bundesgerichtshof, Herrenstraße; Bundesverfassungsgericht, Schlossplatz; Durlach, Saumarkt; Ehemalige Synagoge, Kronenstraße; Europäische Schule, Albert-Schweitzer-Straße; Gutenbergplatz, Nelkenstraße; Hardtwald; Hauptbahnhof, Vorplatz; Hauptbahnhof, Südeingang; Hauptfriedhof, Haid-und-Neu-Straße; Justizvollzugsanstalt Karlsruhe, Riefstahlstraße; Kleiner Kronenplatz, JUBEZ; Marktplatz, Rathaus; Hans-Thoma-/Ecke Moltkestraße; Rüppurr, Post Südstadt Karlsruhe e.V.; Rheinhafen, nördliche Rheinuferpromenade; Ständehaus, Ständehausstraße; SWR Studio Karlsruhe, Kriegsstraße; Universität Karlsruhe, Ehrenhof; Werderplatz; Yorckplatz; LAsT, Landesaufnahmestelle für Flüchtlinge, Durlacher Allee; ZKM/Bundesanwaltschaft.

Anm. 25 Angelika Stepken (Hg.): *Jochen Gerz – Platz der Grundrechte in Karlsruhe*. Nürnberg 2006.

Das Fach Kunstgeschichte hat an den Technischen Hochschulen in Deutschland eine fast ebenso lange Tradition wie an den Universitäten. | ¹ Ich möchte in meinem Beitrag versuchen, die Geschichte des Karlsruher Lehrstuhls, der zu den ältesten in Deutschland gehört, Revue passieren zu lassen, und zwar weniger in Form einer Personen- oder Institutionengeschichte, sondern eher als eine Geschichte der Berufungsverfahren, in der ich Veränderungen und Kontinuitäten universitäts- und fachpolitischer Interessenlagen aufzuzeigen versuche. Die Geschichte beginnt im Jahr 1865. Aus indirekten Quellen wissen wir, dass die badische Staatsregierung im Herbst dieses Jahres verlautbaren ließ, dass sie »an dem zur Hochschule erhobenen Großherzoglichen Polytechnikum einen Lehrer der Kunstgeschichte anzustellen beabsichtige.« | ² Es waren die Architekten der Bauschule, auf deren Initiative die Einrichtung einer kunstgeschichtlichen Professur »mit besonderer Rücksicht auf die Architekturgeschichte des Alterthums«, wie es in einem Brief an das zuständige Großherzoglich Badische Ministerium des Innern aus dem Jahr 1867 formuliert wurde, | ³ zurückging. Die klassisch archäologische Akzentuierung des Faches war ein Ausdruck ästhetischer Paradigmen des 19. Jahrhunderts, der Paradigmen des Historismus, die das Profil der Kunstgeschichte in Karlsruhe für Jahrzehnte prägten. Zwei Kriterien wurden für die Berufung formuliert, nämlich erstens

»daß der Schwerpunkt bei der Berufung eines Professors der Kunstgeschichte darauf zu legen sei, daß derselbe größere wissenschaftliche u. Kunstreisen namentlich im Süden gemacht, wo möglich Griechenland gesehen habe, weil durch die Autopsie der Vortrag des Lehrers lebendiger und klarer u. bei den Zuhörern fördernder wird, als wenn derselbe nur aus Kupferwerken geschöpft hat,«

und zweitens

»daß derselbe sich jedenfalls als Schriftsteller wo möglich auch schon als Lehrer bewährt habe.« | ⁴

Auf der Basis dieser Kriterien wurde eine Liste mit acht Kandidaten erstellt, die am 20. November 1865 dem badischen Innenministerium vorlegt wurde. | ⁵ Auf den ersten Plätzen befanden sich so prominente Wissenschaftler wie Ernst Curtius, | ⁶ damals Professor für Klassische Philologie und Archäologie in Göttingen, Jacob Burckhardt, | ⁷ Professor für Geschichte und Kunstgeschichte an der Universität Basel, Verfasser des *Cicerone* | ⁸ und der *Kultur der Renaissance in Italien*, | ⁹ und Friedrich Theodor Vischer, | ¹⁰ Professor für Ästhetik und deutsche Literatur in Tübingen, die allerdings allesamt nicht zu bezahlen waren.

Das Verfahren ruhte anschließend zwei Jahre und wurde erst im November 1867 wieder aufgenommen. Der Favorit des Berufungskomitees war nun Friedrich Eggers, | ¹¹ Herausgeber des *Deutschen Kunstblatts* und Professor für Kunstgeschichte an der Berliner Kunst- und Gewerbeakademie, der allerdings ebenso absagte wie Johann Rudolf Rahn, | ¹² später Professor an der Universität Zürich und Begründer der schweizerischen Kunstgeschichte. | ¹³

Die entscheidende Initiative zur Besetzung der Professur ging am Ende nicht von der Kommission der Polytechnischen Schule in Karlsruhe aus, sondern von Carl Schnaase | ¹⁴ in Berlin, dem bekannten Verfasser des siebenbändigen Standardwerks über die *Geschichte der bildenden Künste*, | ¹⁵ dessen Haus in den 1850er und 1860er Jahren ein Treffpunkt der kunstgeschichtlichen Szene in Berlin war. Schnaase war einer der ersten »Netzwerker« der Kunstgeschichte. Zu seinem Umkreis gehörten Kunsthistoriker wie Wilhelm Lübke, sein Schüler, von dem wir noch hören werden, und eben Friedrich Eggers, der ihm vermutlich vom Scheitern der Karlsruher Bemühungen um die Besetzung der Professur berichtet hatte. Schnaase schrieb noch im Mai 1868 einen Brief an den Karlsruher Rektor, in dem er den jungen Berliner Privatdozenten Alfred Woltmann als Lehrstuhlkandidaten empfahl, die Nummer 5 der ursprünglichen Karlsruher Liste.

»In Italien war er zwar noch nicht,«

schrrieb Schnaase offenbar in Kenntnis des Karlsruher Anforderungsprofils,

»ist aber für eine Studienreise dahin, die er in nächster Zeit zu machen beabsichtigte, sehr wohl präparirt, und würde sie, wenn ihm der Ruf nach Karlsruhe augenblicklich sie nicht gestattete, gewiß in einigen Ferien nachholen. Ich zweifle nicht, dass er den Ruf annehmen würde.« | ¹⁶

Es war vermutlich nicht zuletzt dieser abschließende Satz, der für die überforderte Karlsruher Kommission den Ausschlag gab, Woltmann für die Professur vorzuschlagen. Keine zehn Tage, nachdem er seine Zustimmung signalisiert hatte, erhielt er den Ruf. | ¹⁷

180 Woltmann galt als Holbein-Spezialist. | ¹⁸ Er war 1863 mit einer Arbeit über Holbein promoviert worden und habilitierte sich 1867 mit seinem ein Jahr zuvor erschienenen Buch über *Holbein und seine Zeit*, der ersten Monographie über Holbein überhaupt. | ¹⁹ Im Jahr 1871, schon in Karlsruhe, profilierte er sich als Kenner im bekannten Holbein-Streit, als er nach einer vergleichenden Gegenüberstellung der Darmstädter und der Dresdner *Madonna des Bürgermeisters Meyer* die Dresdner Version als Kopie erkannte. | ²⁰ Während seiner Tätigkeit in Karlsruhe dehnte er, inspiriert durch den *genius loci*, seine Forschungen auf die Architektur (Berlins) und die Kunstdenkmäler des Elsaß aus. | ²¹ Das Interesse an diesen beiden Themen war allerdings auch politisch motiviert. Es ging ihm zum einen darum, die kulturelle Bedeutung der Hauptstadt des neuen deutschen Reiches herauszustellen, und im anderen Fall darum, die politische Eingliederung des Elsaß in das Deutsche Reich kunstgeschichtlich zu legitimieren, indem er die elsässischen Kunstdenkmäler als die »wichtigsten Pfänder unzerstörbaren deutschen Wesens« beschrieb. | ²² Woltmann blieb nur acht Jahre in Karlsruhe. In patriotischer Mission nahm er 1874 einen Ruf an die Universität in Prag an, stieß dort allerdings mit seinen öffentlich vorgetragenen Thesen über *Die deutsche Kunst in Prag* | ²³ auf Widerstand und »flüchtete« 1878 zurück ins Reich auf den kunstgeschichtlichen Lehrstuhl der Universität Straßburg.

Woltmann hatte dem so genannten »verstärkten kleinen Rat« der Polytechnischen Schule in Karlsruhe, der seine Nachfolge zu regeln hatte, eine Vorschlagsliste mit Gutachten u.a. von Schnaase, von Rudolf Eitelberger in Wien, von Lübke in Stuttgart und von Anton Springer in Leipzig hinterlassen. | ²⁴ Ganz oben auf dieser Liste stand Bruno Meyer, Privatdozent an der Königlichen Kunstschule in Berlin, Herausgeber der in Leipzig erscheinenden *Deutschen Worte* und Verfasser des Buches *Aus der ästhetischen Pädagogik*. | ²⁵ Der »kleine Rat« in Karlsruhe suchte allerdings eher einen Fachmann für antike Architektur. Man nahm das vergleichende Gutachten Woltmanns und setzte Franz Reber, | ²⁶ Professor am

Polytechnikum in München und später Direktor der Alten Pinakothek, der durch eine Vitruv-Übersetzung |²⁷ und eine *Geschichte der Baukunst im Alterthum* |²⁸ bekannt geworden war, auf Platz 1 und reichte die so veränderte Vorschlagsliste, die ansonsten wörtlich dem Votum Woltmanns folgte, am 11. November 1873 im badischen Innenministerium ein. |²⁹ Reber nutzte das Karlsruher Interesse zu Bleibeverhandlungen in München und blieb schließlich dort. |³⁰ Das badische Ministerium erteilte daraufhin am 2. Dezember 1873 dem zweitplatzierten Bruno Meyer den Ruf, der zum Sommersemester 1874 seine Stelle antrat. |³¹

Bruno Meyer machte dem Polytechnikum in Karlsruhe alle Ehre, denn er war es, der in den späten 1870er Jahren die Diaprojektion in die kunstgeschichtliche Lehre einführte. |³² Bis dahin arbeitete man mit graphischen und photographischen Reproduktionen und mit der zeichnerischen Wiedergabe von Kunst- und Bauwerken. Bei Vorlesungen wurden Druckgraphiken unter den Hörern herum gereicht, was natürlich zu einer sehr verzögerten Visualisierung der besprochenen Kunstwerke führte. 1880 wurde auf Meyers Antrag hin der erste Hörsaal für die Diaprojektion umgebaut. Den »Projectionsapparat« und die »benöthigten Glasbilder« stellte Meyer zunächst aus eigenen Mitteln zur Verfügung. |³³ Bei dem Projektionsgerät handelte sich um ein so genanntes (Doppel-)Skiptikon, eine amerikanische Erfindung von 1872, das noch mit Kalklicht betrieben wurde, also auf eine chemische, nicht ganz ungefährliche Weise. Meyer hatte das Gerät erstmals 1873 auf dem Kunsthistorikerkongress in Wien vorgestellt, allerdings noch ohne Erfolg. |³⁴ Als er aber merkte, dass seine technischen Experimente einige Jahre später bei seinen Kollegen doch auf Interesse stießen, |³⁵ versuchte er, seine Entdeckung kommerziell zu nutzen. Er gründete ein Unternehmen, nach eigener Aussage »eines der besteingerichteten Ateliers im Lande«, |³⁶ in dem er kunstgeschichtliche Diaserien herstellen ließ, »Glasphotogramme«, wie er sie nannte, für deren Anschaffung er in seiner Funktion als Professor für Kunstgeschichte anschließend außerordentliche Finanzmittel bei der Polytechnischen Schule und dem Ministerium beantragte. |³⁷ Als ein Rechnungsprüfer bemerkte, dass Meyer über sein Unternehmen von dieser Anschaffung finanziell profitierte, veranlasste die Polytechnische Schule eine Mittelkürzung für die »Glasbildersammlung« und drohte mit einer »untersuchungscommission«. |³⁸ Im Streit mit den Gremien der Polytechnischen Schule reichte Meyer 1884 seine Entlassung aus dem badischen Staatsdienst ein. |³⁹

181

Leider gibt es in Karlsruhe keine Zeugnisse mehr von Meyers innovativem, technischem Engagement. Weder das Skiptikon noch die Glasbildersammlung sind erhalten. Nicht einmal das von Meyer 1883 im Selbstverlag herausgegebene Buch *Glasphotogramme für den kunstwissenschaftlichen Unterricht*, |⁴⁰ eine Bedienungsanleitung für das Skiptikon und ein Verzeichnis der immerhin 4.000 Glasbilder, die sein Unternehmen anbot, gibt es in Karlsruhe.

Im Juli 1884 reichte der als »Berufungscommission constituirte erweiterte kleine Rath« eine Liste für die Wiederbesetzung der kunstgeschichtlichen Professur ein. |⁴¹ Auf dieser Liste standen Carl Lemcke, |⁴² Professor am Polytechnikum in Aachen, Wilhelm Lübke, Professor am Polytechnikum in Stuttgart und der schon erwähnte Münchner Franz Reber, dem das Ministerium im August 1884 die Professur anbot. |⁴³ Verhandlungen wurden mit Lübke und Reber geführt, Reber lehnte wieder ab, Lübke sagte zu, erhielt den Ruf und trat die Stelle im Sommersemester 1885 an. |⁴⁴

Lübke | **Abb. 1** |⁴⁵ war sicherlich der profilierteste Kunsthistoriker, den die Polytechnische Schule in Karlsruhe im 19. Jahrhundert hatte, einer der wenigen Kunsthistoriker in Deutschland, dem man ein Denkmal gesetzt hat. |⁴⁶ Bekannt geworden ist er vor allem durch seine groß angelegten Darstellungen zur *Geschichte der Architektur*, |⁴⁷ den *Grundriß der Kunstgeschichte* |⁴⁸ und die *Geschichte der Plastik*, |⁴⁹ aber auch durch seine Bücher über die Kunstgeschichte einzelner Nationen, die er seit den 1870 Jahren verfasste, zuletzt die in seinen Karlsruher

Abb. 1
Wilhelm Lübke

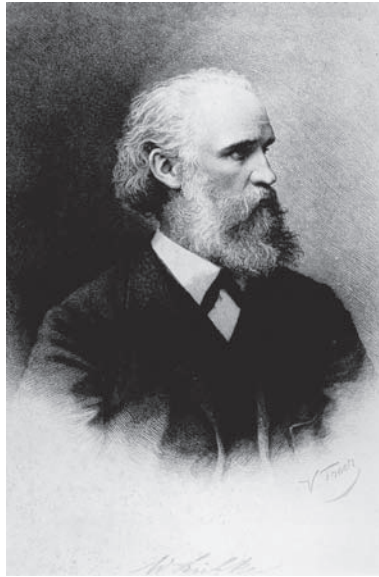


Abb. 2
Adolf von Oechelhäuser



182 Jahren geschriebene *Geschichte der deutschen Kunst von den frühen Zeiten bis zur Gegenwart*. | 50 Wenn es eine Tradition der Karlsruher Kunstgeschichte gibt, an die Norbert Schneider angeknüpft hat, dann ist es, denke ich, die Tradition Wilhelm Lübkes: an seine enorme Produktivität, an sein weit gefasstes Konzept einer Geschichte der Kunst und ihrer einzelnen Gattungen und nicht zuletzt an sein Bemühen, die Kunstgeschichte auch einer nichtwissenschaftlichen Leserschaft zu erschließen. Als Lehrer hat sich Lübke auch dadurch einen Namen gemacht, dass er als erster Dozent, übrigens gegen erhebliche Widerstände, Frauen an seinen Vorlesungen teilnehmen ließ. Im Vorfeld der Berufung nach Karlsruhe sprach sich die Direktion der Polytechnischen Schule noch ausdrücklich

»Namens der Commission gegen die in Stuttgart bestehende und von Lübke begünstigte Einrichtung der Zulassung von Damen als Hospitanten in die Vorlesungen der Kunstgeschichte« | 51

aus. Ob Lübke den Wunsch der Karlsruher Professoren respektiert hat, ist nicht bekannt.

Fasst man die ersten drei Ordinariate, die ersten 15 Jahre der Kunstgeschichte in Karlsruhe aus berufungsgeschichtlicher Sicht zusammen, so ist festzustellen, dass es den Berufungskommissionen nicht in einem einzigen Fall gelungen war, den jeweils favorisierten Kandidaten nach Karlsruhe zu holen. Stattdessen war es so, dass eine Clique im entfernten Berlin, nämlich die Gruppe um Carl Schnaase, im Hintergrund die Fäden zog und aus ihrem Kreis die Lehrstuhlinhaber in Karlsruhe stellte.

In der Kommission, die die Nachfolge Lübkes vorbereitete, waren es die Architekten Heinrich Lang und Josef Durm, die die Fäden zogen und dafür sorgten, dass erstmals zwei Architekten auf den Listenplätzen standen, | 52 Konrad Lan-

ge | ⁵³ aus Königsberg und Adolf von Oechelhäuser aus Heidelberg, beide außerordentliche Professoren, die den Ruf annehmen würden. Prominentere Namen wie Cornelius Gurlitt | ⁵⁴ aus Dresden und Robert Vischer | ⁵⁵ aus Aachen, der Sohn des schon erwähnten Ästhetikers Friedrich Theodor Vischer, die ebenfalls auf der Liste standen, wären aller Wahrscheinlichkeit nach nicht nach Karlsruhe gekommen. Im engeren Kreis der Kandidaten befanden sich auch zwei junge Privatdozenten, Henry Thode | ⁵⁶ und Heinrich Wölfflin. | ⁵⁷ Sie hatten schon damals als Kunsthistoriker den besseren Namen als Lange oder Oechelhäuser, besaßen aber gegenüber den favorisierten Architekten keine Chance. Das Ministerium entschied sich schließlich für Oechelhäuser | Abb. 2, der, wie Lang und Durm in ihrem vergleichenden Gutachten betonten,

»geschulter Architect ist und längere Zeit bei den Ausgrabungen in Pergamon thätig war, [und] in letzter Zeit eine Reihe von sehr hübschen kunstwissenschaftlichen Arbeiten, die in Beziehung zu unserem engeren Vaterlande stehen, veröffentlichte.« | ⁵⁸

Es mag sein, dass es am Ende diese letzte Andeutung über den Patriotismus des Wissenschaftlers war, die für das Ministerium den Ausschlag gab. Oechelhäuser trat das Lehramt im Wintersemester 1893/94 an. Publizistisch hat er sich, wie das Gutachten schon andeutete, vor allem durch regionalgeschichtliche Architekturforschung einen Namen gemacht, insbesondere durch seine Arbeiten zum Heidelberger Schloss, | ⁵⁹ aber auch durch denkmalpflegerische Arbeiten, insbesondere durch seine Dokumentationen badischer Kunstdenkmäler | ⁶⁰ sowie durch pädagogische und bildungsgeschichtliche Veröffentlichungen. | ⁶¹ Politisch hat er sich während des Ersten Weltkriegs in einer Kampfschrift mit dem Titel *Krieg und Kunst*, | ⁶² die ideologisch und vom Duktus her auf die späteren Hetzschriften der Nationalsozialisten vorausweist, als Nationalist bekannt.

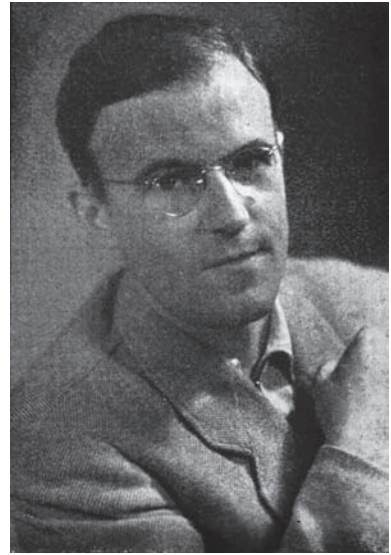
Stärker in Erinnerung geblieben als Oechelhäuser, zumindest aus kunsthistorischer Sicht, ist Albert Erich Brinckmann, | ⁶³ der im Wintersemester 1912/13 als außerordentlicher Professor einen Lehrauftrag für dekorative Kunst, Kunstgewerbe und Kleinkunst übernahm. | ⁶⁴ Brinckmann, der diesen Lehrauftrag bis während des Ersten Weltkriegs wahrnahm, war dann auch der erste Kandidat für die Nachfolge Oechelhäusers, als dieser im April 1919 in den Ruhestand trat. | ⁶⁵ Überlagert wurde die Wiederbesetzung durch den Antrag der Architekten, den kunstgeschichtlichen Lehrstuhl aus der Abteilung für Architektur herauszulösen und der Allgemeinen Abteilung (die der Philosophischen Fakultät einer Universität entsprach) zuzuteilen. | ⁶⁶ Diese Maßnahme war der Ausdruck einer inzwischen tiefgreifenden Skepsis der Architekten gegenüber der Kunstgeschichte, der Künstler und Ingenieure gegenüber den Historikern und Philosophen zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Der ästhetischen Erziehung durch eine an der Antike orientierten Kunstgeschichte lastete man die hybriden, historistischen Architekturformen des späten 19. Jahrhunderts an, die im Zuge der Modernisierungsbewegungen des frühen 20. Jahrhunderts, auch der Modernisierung der Architektenausbildung, zunehmend kritisch bewertet wurden, ungeachtet jedoch der Tatsache, dass es die Architekten selbst waren, die an den Technischen Hochschulen eine Konzentration der Kunstgeschichte auf die antike Baugeschichte forciert hatten. Die Architekten in Karlsruhe waren der Ansicht,

»daß es an sich ohne weiteres möglich ist Architektur zu lehren ohne kunstwissenschaftlichen Unterricht – d.h. auch bauwissenschaftlichen Unterricht –, ja daß die wirklich schöpferischen Architekturepochen eine Kunstwissenschaft in unserm Sinne überhaupt nicht gekannt haben.« | ⁶⁷

Abb. 3
Karl Wulzinger



Abb. 4
Arnold Tschira



184 Die »Verbannung« der Kunstgeschichte in die Allgemeine Abteilung hinderte die Architekten allerdings nicht daran, ihren Einfluss in der Berufungskommission für die Oechelhäuser-Nachfolge geltend zu machen und – nachdem der erstnominerte Albert Erich Brinckmann den Ruf abgelehnt hatte (nicht zuletzt, weil er wie Oechelhäuser die Verlegung des Lehrstuhls für falsch hielt) |⁶⁸ – mit Karl Wulzinger | Abb. 3 einen Kandidaten durchzusetzen, der das Fach als Bauarchäologe nach dem alten Muster, das trotz aller Reformbekundungen und Modernisierungsabsichten offenbar doch das von den Architekten favorisierte war, weiterführte. |⁶⁹

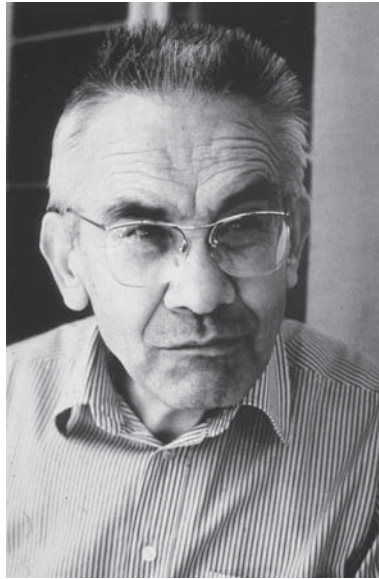
Über Wulzinger, |⁷⁰ Architekt und Spezialist für frühe islamische Baugeschichte, der übrigens einem an der Moderne, insbesondere dem Expressionismus orientierten Kunsthistoriker wie Wilhelm Worringer |⁷¹ vorgezogen worden war, |⁷² möchte ich an dieser Stelle nicht viele Worte verlieren. Unter ihm, der in den 1930er Jahren Mitglied des »Stahlhelm« und der NSDAP war, wurde das kunstgeschichtliche Institut in »Institut für Kunst- und Baugeschichte« umbenannt, bevor es von seinem Schüler Arnold Tschira | Abb. 4 |⁷³, ebenfalls Architekt und Bauhistoriker, seit 1935 SS-Mitglied und nach dem Tod Wulzingers 1949 sein Nachfolger auf dem Karlsruher Lehrstuhl, |⁷⁴ im Jahr 1955 in »Institut für Baugeschichte« umbenannt wurde. De facto war es bereits seit 1920 ein baugeschichtliches Institut, das 1937 wieder in die Architekturabteilung aufgenommen wurde. |⁷⁵

Zeitgleich mit der Wiederbesetzung des kunst- und baugeschichtlichen (im Grunde aber nur noch baugeschichtlichen) Lehrstuhls im Jahr 1949 versuchte die Architekturabteilung unter dem Dekanat Egon Eiermanns, einen zweiten, eigenständigen Lehrstuhl für Kunstgeschichte einzurichten. Eine Vorschlagsliste (mit dem Heidelberger Hans Gerhard Evers |⁷⁶ auf Platz 1) hatte man bereits. |⁷⁷ Der Senat erklärte sich jedoch zunächst nur bereit, eine Honorarprofessur für Kunstgeschichte zur Verfügung zu stellen, die von Kurt Martin, |⁷⁸ dem Direktor der Staatlichen Kunsthalle, wahrgenommen werden sollte. |⁷⁹ Es dauerte noch fast



zehn Jahre, bis 1958, bis ein eigener Lehrstuhl für Kunstgeschichte eingerichtet wurde. Den Ruf erhielt im Dezember 1957 der damalige Heidelberger Privatdozent Klaus Lankheit | Abb. 5, zunächst als außerordentlicher, seit dem Sommersemester 1960 dann als ordentlicher Professor. Lankheit war ein Spezialist für die deutsche Kunst des 18. und 19. Jahrhundert, für Spätbarock, Klassizismus und Romantik. | ⁸⁰ Seine eigentliche Vorliebe aber galt Franz Marc, dem er eine Vielzahl von Publikationen widmete. | ⁸¹ Lankheit plädierte für eine stärkere Berücksichtigung der Moderne in der Kunstwissenschaft, und er nutzte die besonderen Aufgaben und Rahmenbedingungen der Kunstgeschichte an einer Technischen Hochschule, um in diesem Sinne die Modernisierung des Faches voranzutreiben. In seiner Rektoratsrede von 1965 (Lankheit war nach Oechelhäuser der zweite Kunsthistoriker, der in Karlsruhe auch das Amt des Rektors bekleidete), die den Titel »Kunstgeschichte unter dem Primat der Technik« trug, zeigte er auf, wie die Grenzen des Faches von seinen Rändern (d.h. von der Kunstgeschichte an den Technischen Hochschulen) her ausgedehnt werden könnten. | ⁸² So sehr sich Lankheit in den 1960er Jahren für die inhaltliche Öffnung des Faches einsetzte, so sehr verschloss er sich später gegen die Politisierung des Faches durch die Studentenbewegung. Für die Studenten war Lankheit ein Vertreter des wissenschaftlichen Establishments, das sie heftigst attackierten. »Captain Horror« | ⁸³ und »Brauner Reiter« | ⁸⁴ (in Anspielung auf sein Faible für Franz Marc) gehörten noch zu den harmloseren Bezeichnungen, die er sich zu Unrecht gefallen lassen musste.

Als Lankheit 1980 emeritiert wurde, sahen die Studenten, das heißt die damals äußerst engagierte Fachschaft Architektur in Karlsruhe, die Chance für eine »andere Kunstgeschichte«, um das Motto unseres Kolloquiums zu zitieren, eine kritische und auch politisch argumentierende Kunstgeschichte. Sie veröffentlichten ein »Thesenpapier der Studenten zur Berufung eines neuen Ordinarius für Kunstgeschichte« mit sehr dezidierten Vorstellungen. | ⁸⁵ Sie wollten eine Kunst-



186 geschichte, die sich als Kulturgeschichte definiert, eine Ausdehnung des Gegenstandsbereichs nach dem Vorbild der visual cultures, die Vermittlung von ästhetischen und philosophischen Theorien, die Berücksichtigung gesellschaftlicher und historischer Hintergründe und die Bezugsetzung kunstgeschichtlicher Erkenntnisse zu den kulturellen Entwicklungen der Gegenwart. Das Berufungsverfahren, in das sich die Studierenden als die neue Kraft stärker als je zuvor einmischten, war wie so oft in der Geschichte des kunstgeschichtlichen Lehrstuhls kein Ruhmesblatt für die Fakultät. Die Favoriten der Fachschaft und anfangs auch der Berufungskommission waren Jutta Held |⁸⁶ von der Universität Osnabrück und Egon Verheyen von der Johns Hopkins University in Baltimore. Hintergrundaktivitäten innerhalb der Kommission und in der Fakultät führten aber dazu, dass am Ende der ursprünglich drittplatzierte Johannes Langner | Abb. 6, ein Schüler von Kurt Bauch aus Freiburg, den Ruf erhielt. In einer äußerst bissigen Satire machte die Fachschaft anschließend die Hintergründe der Entscheidung öffentlich und sang den »Langner-Blues« (so die Formulierung des Flugblattes). |⁸⁷

Der im Gegensatz zu Lankheit eher leise und zurückhaltende Langner |⁸⁸ war wie sein Vorgänger an der frühen Moderne interessiert, stärker aber noch an der französischen Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts. |⁸⁹ Er war niemand, der die Fachöffentlichkeit suchte. Bei seinen Publikationen hat er sich auf die kleineren Formate verlegt, auf zum Teil sehr gediegene Aufsätze, die er eher in Sammelwerken als in wissenschaftlichen Zeitschriften veröffentlichte. Vorträge hielt er lieber in außeruniversitären Kontexten als auf großen Tagungen oder gar internationalen Kongressen, so dass man ihn fast schon als einen Aussteiger aus der scientific community bezeichnen könnte. Er begriff das Institut, das er auf eine sympathisch familiäre und verbindliche Weise führte, als eine Enklave, die er vor äußeren Einflüssen zu schützen versuchte.

Vor dem Hintergrund des Berufungsverfahrens von 1982 mutet es beinahe wie eine Revision der Geschichte an, dass 15 Jahre später, im Jahr 1997, Norbert Schneider als Nachfolger Langners berufen wurde und die »andere Kunstgeschichte«, die inzwischen ein fester Bestandteil des Faches geworden war, in Karlsruhe doch noch ihren Platz fand. Nach allem, was zu hören ist, war es der inzwischen verstorbene Wolfgang Hartmann, ein Schüler und langjähriger Kollege Lankheits, der sich mit seinen Forschungen zur sozialkritischen Kunst der 1920er Jahre einen Namen gemacht und sich als Hochschullehrer große Verdienste um das kunstgeschichtliche Institut und um die regionale Kunst und Kunstgeschichte in Karlsruhe erworben hat, der die Berufungskommission zu dieser Entscheidung gedrängt und damit für das »Happy End« meiner kurzen Geschichte des Karlsruher Lehrstuhls gesorgt hat.

- Anm. 1 Zur Geschichte des Faches Kunstgeschichte an deutschen Hochschulen und Universitäten vgl. zusammenfassend Heinrich Dilly: *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Institution*. Frankfurt/Main 1979. – Zu den Anfängen der Kunstgeschichte in Karlsruhe vgl. Walther Huber: »Die Abteilung für Architektur« In: *Die Technische Hochschule Fridericiana Karlsruhe. Festschrift zur 125-Jahrfeier*. Karlsruhe 1950, S. 170-172; Reinhard Rürup: »Friedrich Theodor Vischer und die Anfänge der Kunstgeschichte an der Technischen Hochschule in Karlsruhe« In: *Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins*, 113/1965, S. 415-427; Klaus Lankheit: *Kunstgeschichte unter dem Primat der Technik. Rektoratsrede, gehalten bei der Jahresfeier am 4. Dezember 1965* Karlsruhe 1966; Annemarie Jaeggi: »Geschichtliches Wissen und ästhetische Bildung. Das Fach Kunstgeschichte an der Universität Karlsruhe« In: *Stadtzeitung*, 16.6.2000; Marlene Angermeyer-Deubner: »Das Institut für Kunstgeschichte an der Technischen Hochschule Fridericiana in Karlsruhe im Nationalsozialismus 1933-1945« In: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, 40/2003, S. 63-79; Martin Papenbrock: »Kunstgeschichte an Technischen Hochschulen in Deutschland in den Jahren 1933 bis 1945. Das Beispiel Karlsruhe« In: *Kunstgeschichte im Nationalsozialismus*. Hg. von Nikola Doll, Christian Fuhrmeister und Michael H. Sprenger. Weimar 2005, S. 61-70.
- Anm. 2 Friedrich Giebe an Staatsrat Lamey, Präsident des Großherzoglichen Ministeriums des Innern, 5.10.1865. Generallandesarchiv Karlsruhe (GLA) 235/30473. Zit. nach: *Aktenauszüge zur Geschichte des Lehrstuhls und Instituts für Kunstgeschichte an der Technischen Hochschule Karlsruhe*. Zusammengestellt von Joachim Hotz. Manuskriptdruck. Karlsruhe 1965, nicht paginiert.
- Anm. 3 Direktion der Polytechnischen Schule an das Ministerium des Innern, 24.11.1867. GLA 235/30473. Zit. nach Hotz 1965 (Anm. 2), n.p.
- Anm. 4 Baurat Hochstetter, Direktor der Polytechnischen Schule, an Staatsrat Lamey, 20.11.1865. GLA 235/30473. Zit. nach Hotz 1965 (Anm. 2), n.p.
- Anm. 5 Vgl. ebd.
- Anm. 6 Zu Curtius vgl. Otto Kern: »Curtius: Ernst« In: *Allgemeine Deutsche Biographie*. Bd. 47. Leipzig 1903, S. 580-597.
- Anm. 7 Zu Jacob Burckhardt vgl. zusammenfassend Peter Betthausen: »Burckhardt, Jacob« In: *Metzler Kunsthistoriker Lexikon. Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten*. Von Peter Betthausen, Peter H. Feist und Christiane Fork unter Mitarbeit von Karin Rührdanz und Jürgen Zimmer. Stuttgart-Weimar 1999, S. 41-45.
- Anm. 8 Jacob Burckhardt: *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens*. Basel 1855.
- Anm. 9 Jacob Burckhardt: *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*. Basel 1860.
- Anm. 10 Zu Friedrich Theodor Vischer vgl. Rürup 1965 (Anm. 1); Heribert Schneider: *Historik und Systematik. Friedrich Theodor Vischers Bemerkungen zur Kunst und Theorie der Künste im neunzehnten Jahrhundert*. Weimar 1996.
- Anm. 11 Zu Eggers vgl. Alfred Woltmann: »Eggers: Hartwig Karl Friedrich« In: *Allgemeine Deutsche Biographie*. Bd. 5. Leipzig 1877, S. 671-673.
- Anm. 12 Zu Rahn vgl. Ursula Isler-Hungerbühler: *Johann Rudolf Rahn. Begründer der schweizerischen Kunstgeschichte*. Zürich 1966.
- Anm. 13 Vgl. Direktion der Polytechnischen Schule an das Ministerium des Innern, 2.5.1868. GLA 235/30473; Johann Rudolf Rahn an Hochstetter, 23.5.1868. GLA 448/2394. Zit. nach Hotz 1965 (Anm. 2), n.p.
- Anm. 14 Zu Schnaase vgl. zusammenfassend Peter Betthausen: »Schnaase, Karl« In: *Metzler Kunsthistoriker Lexikon* (Anm. 7), S. 365-368.
- Anm. 15 Carl Schnaase: *Die Geschichte der bildenden Künste*. 7 Bde. Düsseldorf 1843-1864.
- Anm. 16 Carl Schnaase an Direktor Hochstetter, 13.5.1868. GLA 235/30473. Zit. nach Hotz 1965 (Anm. 2), n.p.
- Anm. 17 Vgl. Ministerium des Innern an die Direktion der Polytechnischen Schule, 24.6.1868. GLA 448/2394. Zit. nach Hotz 1965 (Anm. 2), n.p.
- Anm. 18 Zu Woltmann vgl. zusammenfassend: Peter Betthausen: »Woltmann, Alfred« In: *Metzler Kunsthistoriker Lexikon* (Anm. 7), S. 490-493.
- Anm. 19 Alfred Woltmann: *De Johannis Holbeii celeberrimi pictoris, origine, adolescentia, primis operibus*. Dissertation. Breslau 1863; ders.: *Holbein und seine Zeit*. Leipzig 1866.
- Anm. 20 Zum Dresdner Holbein-Streit vgl. Oskar Bätschmann: »Der Holbein-Streit: eine Krise der Kunstgeschichte« In: *Jahrbuch der Berliner Museen*, N.F. 38/1996, Beiheft, sowie die Dokumentation in: *Der Bürgermeister, sein Maler und seine Familie: Hans Holbeins Madonna im Städel*. Ausst.-Kat. Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie Frankfurt/Main. Petersberg 2004, S. 95 ff.
- Anm. 21 Vgl. Alfred Woltmann: *Die Baugeschichte Berlins bis auf die Gegenwart*. Berlin 1872; ders.: *Geschichte der deutschen Kunst im Elsass*. Leipzig 1876.
- Anm. 22 Zit. nach Betthausen 1999 (Anm. 18), S. 491.
- Anm. 23 Vgl. Alfred Woltmann: *Die deutsche Kunst in Prag*. Leipzig 1877.
- Anm. 24 Alfred Woltmann: *Referat, die Berufung eines Professors der Kunstgeschichte an das Polytechnicum in Karlsruhe betreffend*, 25.10.1873. GLA 448/2394. Zit. nach Hotz 1965 (Anm. 2), n.p.
- Anm. 25 Bruno Meyer: *Aus der ästhetischen Pädagogik*. Berlin 1873.
- Anm. 26 Zu Reber vgl. »Reber, Franz Ritter von« In: *Deutsche Biographische Enzyklopädie*. Hg. von Walther Killy und Rudolf Vierhaus. Bd. 6. München 1997, S. 234 f.
- Anm. 27 Vitruvius: *Zehn Bücher über Architektur*. Übersetzt und durch Anmerkungen und Risse erläutert von Franz Reber. Stuttgart 1865.

Anm. 28 Franz von Reber: *Geschichte der Baukunst im Alterthum nach den Ergebnissen der neueren wissenschaftlichen Expeditionen*. Leipzig 1866.

Anm. 29 Direktion der Polytechnischen Schule an das Ministerium des Innern, 11.11.1873. GLA 235/30473. Zit. nach Hotz 1965 (Anm. 2), n.p.

Anm. 30 Vgl. Franz Reber an einen namentlich nicht genannten Ministerialrat, 27.11.1873. GLA 235/30473. Zit. nach Hotz 1965 (Anm. 2), n.p.

Anm. 31 Vgl. Bruno Meyer an Ministerialrat Nokk, 7.12.1873. GLA 235/30473. Zit. nach Hotz 1965 (Anm. 2), n.p.

Anm. 32 Zu den Anfängen der Diaprojektion und ihrer frühen Verwendung in der kunstgeschichtlichen Lehre vgl. Heinrich Dilly: »Lichtbildprojektionen – Prothesen der Kunstbetrachtung« In: Irene Below (Hg.): *Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung*. Gießen 1975, S. 153-172; Detlef Hoffmann/Almut Junker: *Laterna magica. Lichtbilder aus Menschenwelt und Götterwelt*. Berlin 1982; Wiebke Ratzburg: »Mediendiskussion im 19. Jahrhundert. Wie die Kunstgeschichte ihre wissenschaftliche Grundlage in der Fotografie fand« In: *Kritische Berichte*, 2002 (1), S. 22-39; Ingeborg Reichle: »Medienbrüche« In: *Kritische Berichte*, 2002 (1), S. 40-56.

Anm. 33 Vgl. Direktion der Polytechnischen Schule an Ministerium des Innern, 7.10.1880. GLA 235/4422. Zit. nach Hotz 1965 (Anm. 2), n.p.

Anm. 34 Vgl. Reichle 2002 (Anm. 32), S. 43 f.

Anm. 35 Anton Springer, der Inhaber des kunstgeschichtlichen Lehrstuhls in Straßburg, schrieb am 15.2.1880 an Meyer: »Mögen Ihre Bemühungen von dem besten Erfolge gekrönt sein und Sie nicht zu früh ermüden. Die Demonstration mit den Vorträgen organisch zu verbinden, ist eine der wichtigsten Aufgaben, von deren Lösung ein Gedeihen unserer Wissenschaft in hohem Grade abhängt.« Zit. nach einem Schreiben Meyers an das Ministerium der Justiz, des Cultus und Unterrichts, 22.6.1881. GLA 235/4422. Zit. nach Hotz 1965 (Anm. 2), n.p.

Anm. 36 Bruno Meyer an das Ministerium der Justiz, des Cultus und Unterrichts, 8.6.1882. GLA 235/4422. Zit. nach Hotz 1965 (Anm. 2), n.p.

Anm. 37 Vgl. Bruno Meyer an das Ministerium der Justiz, des Cultus und Unterrichts, 22.6.1881 (Anm. 35).

Anm. 38 Vgl. Bruno Meyer an das Ministerium der Justiz, des Cultus und Unterrichts, 8.6.1882 (Anm. 36).

Anm. 39 Vgl. Erlass des Ministeriums der Justiz, des Kultus und Unterrichts, 10.7.1884. GLA 448/2394. Zit. nach Hotz 1965 (Anm. 2), n.p.

Anm. 40 Bruno Meyer: *Glasphotogramme für den kunstwissenschaftlichen Unterricht*. Karlsruhe 1883. Pädagogische Überlegungen zum Einsatz der neuen Technik veröffentlichte Meyer bereits einige Jahre zuvor: Vgl. Bruno Meyer: »Die Photographie im Dienste der Kunstwissenschaft und des Kunstunterrichts« In: *Westermanns illustrierte Monatshefte*, 47/1879-80, S. 309-310.

Anm. 41 Direktion der Polytechnischen Schule an das Ministerium der Justiz, des Kultus und Unterrichts, 20.7.1884. GLA 235/30473. Zit. nach Hotz 1965 (Anm. 2), n.p.

Anm. 42 Zu Lemcke vgl. »Lemcke, Karl« In: *Lexikon der niedersächsischen Schriftsteller von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*. Bearb. von Rudolf Eckart. Osterwieck 1891, S. 112.

Anm. 43 Aktennotiz des Ministeriums der Justiz, des Kultus und Unterrichts, 2.8.1884. GLA 448/30473. Zit. nach Hotz 1965 (Anm. 2), n.p.

Anm. 44 Vgl. Ministerium der Justiz, des Kultus und Unterrichts an den Großherzog, 28.10.1884; Großherzogliches Staatsministerium an das Ministerium der Justiz, des Kultus und Unterrichts, 2.11.1884. GLA 235/30473. Zit. nach Hotz 1965 (Anm. 2), n.p.

Anm. 45 Zu Lübke vgl. zusammenfassend: Peter Betthausen: »Lübke, Wilhelm« In: Metzler Kunsthistoriker Lexikon (Anm. 7), S. 249-251.

Anm. 46 Zum Denkmal Wilhelm Lübkes, das südöstlich am Karlsruher Architekturbau aufgestellt ist, vgl. Rolf Lederbogen/Ursula Merkel: *Kunstwerke und Technikobjekte der Universität Karlsruhe 1825-2000*. Karlsruhe 2000, S. 20 f.

Anm. 47 Wilhelm Lübke: *Geschichte der Architektur von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*. Leipzig 1855.

Anm. 48 Wilhelm Lübke: *Grundriß der Kunstgeschichte*. Stuttgart 1860.

Anm. 49 Wilhelm Lübke: *Geschichte der Plastik von den ältesten Zeiten auf die Gegenwart*. Leipzig 1863.

Anm. 50 Wilhelm Lübke: *Geschichte der deutschen Kunst von den frühesten Zeiten bis zur Gegenwart*. Stuttgart 1890.

Anm. 51 Direktion der Polytechnischen Schule an das Ministerium der Justiz, des Kultus und Unterrichts, 20.7.1884 (Anm. 41).

Anm. 52 Vgl. Gutachten von Dr. Durm und Oberbaurat Lang, 26.4.1893; Direktion der Technischen Hochschule an das Ministerium der Justiz, des Kultus und Unterrichts, 15.5.1893; Ministerium der Justiz, des Kultus und Unterrichts an den Großherzog, 30.6.1893. GLA 235/30473. Zit. nach Hotz 1965 (Anm. 2), n.p. Die Namen auf der Liste wurden aequo loco und in alphabetischer Reihenfolge aufgeführt.

Anm. 53 Zu Lange, der später auf den kunstgeschichtlichen Lehrstuhl in Tübingen berufen wurde, vgl. Regine Prange: »Die richtige Ausbildung der Sinne. Zur Kunstlehre Konrad Langes« In: »*Erfreuen und Belehren*«. 100 Jahre Graphische Sammlung am Kunsthistorischen Institut der Eberhard-Karls-Universität Tübingen. Ausst.-Kat. Stadtmuseum Tübingen. Hg. von Anette Michels. Sigmaringen 1997, S. 33-43.

Anm. 54 Zu Gurlitt vgl. Jürgen Paul: *Cornelius Gurlitt. Ein Leben für Architektur, Kunstgeschichte, Denkmalpflege und Städtebau*. Dresden 2003. Zusammenfassend: Peter Betthausen: »Gurlitt, Cornelius« In: Metzler Kunsthistoriker Lexikon (Anm. 7), S. 135-137.

- Anm. 55 Zu Robert Vischer vgl. zusammenfassend: Peter Betthausen: »Vischer, Robert« In: Metzler Kunsthistoriker Lexikon (Anm. 7), S. 423-425.
- Anm. 56 Zu Thode vgl. Anna Maria Szylin: *Henry Thode (1857-1920). Leben und Werk*. Frankfurt/Main 1993. Zusammenfassend: Peter Betthausen: »Thode, Henry« In: Metzler Kunsthistoriker Lexikon (Anm. 7), S. 413-415.
- Anm. 57 Zu Wölfflin vgl. zusammenfassend: Peter Betthausen: »Wölfflin, Heinrich« In: Metzler Kunsthistoriker Lexikon (Anm. 7), S. 483-488.
- Anm. 58 Gutachten von Dr. Durm und Oberbaurat Lang, 26.4.1893 (Anm. 52).
- Anm. 59 Vgl. Adolf von Oechelhäuser: *Das Heidelberger Schloss. Bau- und kunstgeschichtlicher Führer*. Heidelberg 1891.
- Anm. 60 Vgl. Franz Xaver Kraus (Hg.): *Die Kunstdenkmäler des Grossherzogthums Baden*. 9 Bde. Freiburg/Breisgau 1887-1913. Oechelhäuser bearbeitete die Bände 4 (Kreis Mosbach) und 8 (Kreis Heidelberg).
- Anm. 61 Vgl. Adolf von Oechelhäuser: *Der kunstgeschichtliche Unterricht an den deutschen Hochschulen*. Karlsruhe 1902; ders.: *Geschichte der Grossherzoglich-Badischen Akademie der Bildenden Künste*. Festschrift zum 50-jährigen Stiftungsfeste. Karlsruhe 1904.
- Anm. 62 Adolf von Oechelhäuser: *Krieg und Kunst*. Karlsruhe 1915.
- Anm. 63 Zu Brinckmann vgl. zusammenfassend: Peter Betthausen: »Brinckmann, Albert Erich« In: Metzler Kunsthistoriker Lexikon (Anm. 7), S. 38-41.
- Anm. 64 Vgl. Ministerium des Kultus und Unterrichts an den Senat der Technischen Hochschule, 13.8.1912. GLA 235/4403. Zit. nach Hotz 1965 (Anm. 2), n.p.
- Anm. 65 Vgl. Bericht der Kommission für die Besetzung des Lehrstuhles für Kunstgeschichte (ohne Datum). GLA 448/2394. Zit. nach Hotz 1965 (Anm. 2), n.p.
- Anm. 66 Vgl. Abteilung für Architektur an den Rektor und den Senat der Technischen Hochschule, 28.6.1919. GLA 235/30473. Zit. nach Hotz 1965 (Anm. 2), n.p.
- Anm. 67 Ebd.
- Anm. 68 Vgl. Erklärung von Professor Dr. Brinckmann zur Verlegung des Lehrstuhls für Kunstgeschichte in die Allgemeine Abteilung (ohne Datum); Ministerium des Kultus und Unterrichts an den Senat der Technischen Hochschule, 15.9.1919. GLA 448/2394. Zit. nach Hotz 1965 (Anm. 2), n.p.
- Anm. 69 Vgl. Gutachten der Berufungskommission, 18.12.1919; Staatsministerium an das Ministerium des Kultus und Unterrichts, 27.1.1920. GLA 235/30473. Zit. nach Hotz 1965 (Anm. 2), n.p.
- Anm. 70 Zu Wulzinger vgl. Dorothee Sack/Wulf Schirmer: »Erinnerung an Karl Wulzinger« In: *Istanbuler Mitteilungen*, 39/1989, S. 463-481; Angermeyer-Deubner 2003 (Anm. 1); Papenbrock 2005 (Anm. 1).
- Anm. 71 Zu Worringer vgl. Claudia Öhlschläger: *Abstraktionsdrang. Wilhelm Worringer und der Geist der Moderne*. München 2005. Zusammenfassend: Peter H. Feist: »Worringer, Wilhelm« In: Metzler Kunsthistoriker Lexikon (Anm. 7), S. 493-495.
- Anm. 72 Wulzinger und Worringer waren aequo loco auf Platz 1 der Berufsliste gesetzt worden. An dritter Stelle stand der Münchner Hans Willich. Vgl. Gutachten der Berufungskommission (Anm. 69).
- Anm. 73 Zu Tschira vgl. Karlfriedrich Ohr: »Tschira, Wilhelm Arnold« In: *Baden-Württembergische Biographien*. Hg. von Bernd Ottnad. Bd. II. Stuttgart 1999, S. 459-462.
- Anm. 74 Vgl. Rektor der Technischen Hochschule an den Präsidenten des Landesbezirks Baden, Abteilung Kultus und Unterricht, 15.11.1949. GLA 235/30473. Zit. nach Hotz 1965 (Anm. 2), n.p.
- Anm. 75 Vgl. Architektur-Abteilung an den Minister des Kultus und Unterrichts, 1.9.1937; Rektor der Technischen Hochschule an den Minister des Kultus und Unterrichts, 6.9.1937; Minister des Kultus und Unterrichts an den Rektor der Technischen Hochschule, 8.10.1937. GLA 235/30473. Zit. nach Hotz 1965 (Anm. 2), n.p.
- Anm. 76 Zu Evers vgl. Christian Fuhrmeister: »Optionen, Kompromisse, Karrieren. Überlegungen zu den Münchener Privatdozenten Hans Gerhard Evers, Harald Keller und Oskar Schürer« In: Doll/Fuhrmeister/Sprenger 2005 (Anm. 1), S. 219-242. Zusammenfassend: Christiane Fork: »Evers, Hans Gerhard« In: Metzler Kunsthistoriker Lexikon (Anm. 7), S. 80-82.
- Anm. 77 Vgl. Abteilung Architektur an den Präsidenten des Landesbezirks Baden, Abteilung Kultus und Unterricht, 16.8.1949. GLA 235/30473. Zit. nach Hotz 1965 (Anm. 2), n.p.
- Anm. 78 Zu Kurt Martin vgl. Elfriede Schulze-Battmann: »Martin, Kurt Hermann« In: *Badische Biographien*. Hg. von Bernd Ottnad. N.F. Bd. 1. Stuttgart 1982, S. 204-206.
- Anm. 79 Vgl. Rektor der Technischen Hochschule an den Präsidenten des Landesbezirks Baden, Abteilung Kultus und Unterricht, 15.11.1949 (Anm. 74).
- Anm. 80 Vgl. Joachim Hotz: »Verzeichnis der Schriften Klaus Lankheits«. In: *Festschrift Klaus Lankheit zum 20. Mai 1973*. Hg. von Wolfgang Hartmann. Köln 1973, S. 229-235.
- Anm. 81 Vgl. u.a. Klaus Lankheit: *Franz Marc im Urteil seiner Zeit*. Köln 1960; ders.: *Franz Marc. Katalog der Werke*. Köln 1970; ders.: *Franz Marc. Sein Leben und seine Kunst*. Köln 1976.
- Anm. 82 Vgl. Lankheit 1965 (Anm. 1).
- Anm. 83 Vgl. »Die Topos-Schallplattenkritik« In: *Topos* (Karlsruher Studentenzeitung), Nr. 12 (1982), S. 12. Nachlass Klaus Lankheit, Universitätsarchiv Karlsruhe (UAK), Acc. 13/05.
- Anm. 84 Flugblatt (undatiert). Hg. von der Initiativgruppe Progressive Architektur. Nachlass Klaus Lankheit, UAK, Acc. 13/05.

Anm.85 Vgl. »Neues aus der Berufungskommission« In: *Fachschaft Architektur Universität Karlsruhe. Info 1. WS 1980/81, S. 9-10.* Nachlass Klaus Lankheit, UAK, Acc. 13/05.

Anm.86 Zu Jutta Held vgl. Martin Papenbrock/ Gisela Schirmer/Anette Sohn/Rosemarie Sprute (Hg.): *Kunst und Sozialgeschichte. Festschrift für Jutta Held.* Pfaffenweiler 1995.

Anm.87 Topos-Schallplattenkritik (Anm. 83).

Anm.88 Zu Langner vgl. Monika Steinhauser: »Unbestechlicher Blick. Zum Tod des Kunsthistorikers Johannes Langner« In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 9.2.1999.

Anm.89 Vgl. »Schriftenverzeichnis Johannes Langner« In: *Festschrift für Johannes Langner zum 65. Geburtstag am 1. Februar 1997.* Hg. von Klaus Gereon Beuckers und Annemarie Jaeggi. Münster 1997, S. 383-388.

Biographie

28. Juni 1945 in Bad Salzgitter geboren
- 1965-1971 Studium der Kunstgeschichte, Germanistik (Ältere und Neuere Abteilung), Mittellateinischen Philologie, Philosophie, Pädagogik und Ev. Theologie (Schwerpunkt: Kirchengeschichte) an der Universität Münster
- 1971 Promotion zum Dr. phil. in Kunstgeschichte an der Universität Münster
- 1971-1972 Komm. Wiss. Assistent am Kunstgeschichtlichen Institut und Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Seminar für Mittellateinische Philologie der Universität Münster
- 1973-1976 Dozent für Theorie und Geschichte ästhetischer Praxis an der Hochschule für Gestaltung Bremen; zeitweise Sprecher des Fachbereichs Fläche
- 1976-1980 Professor für Kunstgeschichte und ihre Didaktik an der Pädagogischen Hochschule Westfalen-Lippe, Abteilung Münster, im WS 1979/80 Gastprofessor am Kunstgeschichtlichen Institut der Universität Marburg
- 1980-1993 Professor für Kunstgeschichte und ihre Didaktik an der Universität Münster, 1992 Ruf auf den Lehrstuhl für Kunstgeschichte/Kunstwissenschaft an der Universität Landau (abgelehnt), seit 1992 Korrespondierendes Mitglied des Instituts für Kulturgeschichte der Frühen Neuzeit an der Universität Osnabrück
- 1993-1995 Professor für Geschichte der visuellen Kultur an der Fakultät für Geschichtswissenschaft und Philosophie der Universität Bielefeld
- 1995-1998 Professor für Kunstgeschichte/Kunstwissenschaft an der Universität Dortmund
- seit 1998 Professor für Kunstgeschichte und Leiter des Instituts für Kunstgeschichte an der Universität Karlsruhe (TH)
- seit 1999 Mitglied des Interfakultativen Instituts für Angewandte Kulturwissenschaft (IAK) an der Universität Karlsruhe (TH), Mitglied des Karlsruhe-Heidelberger Graduiertenkollegs »Bild – Körper – Medium«; Beiratsmitglied der Periodica *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften und Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft*

Bibliographie

Buchveröffentlichungen

01. *Civitas. Studien zur Stadttopik und zu den Prinzipien der Architekturdarstellung im frühen Mittelalter*. Diss. phil. Münster 1971 (erschienen 1973)
02. (mit Berthold Hinz u. a.) *Bürgerliche Revolution und Romantik. Natur und Gesellschaft bei Caspar David Friedrich*. Gießen 1976
03. *Probleme der Ästhetik*. Münster 1979 (Neuausgabe Osnabrück 1994)
04. *Jan van Eyck, Der Genter Altar. Vorschläge zu einer Reform der Kirche*. Frankfurt 1986 (4. Aufl. [= 10.-11. Tsd.] 1997; Übersetzungen ins Spanische und Japanische)
05. *Studien zum Werk des Petrarcameisters*. Osnabrück 1986
06. *Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge. Die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit*. Köln 1989 (u. ö.) (Übersetzungen ins Englische, Französische, Spanische, Italienische, Portugiesische, Dänische, Niederländische, Russische u. a.)
07. *Porträtmalerei. Hauptwerke europäischer Bildniskunst 1420-1670*. Köln 1992 (u. ö.) (Übersetzungen ins Englische, Französische, Spanische, Portugiesische, Italienische, Niederländische, Russische u. a.)
08. *Rhythmus. Untersuchungen zu einer zentralen Kategorie in der ästhetischen und kulturphilosophischen Debatte um die Jahrhundertwende*. Osnabrück 1992
09. *Jan Vermeer 1632-1675. Verhüllung der Gefühle*. Köln 1993 (u. ö.) (Übersetzungen ins Englische, Französische, Spanische, Portugiesische, Italienische, Niederländische, Japanische, Chinesische, Ungarische, Griechische, Polnische, Russische)
10. (mit Jutta Held) *Sozialgeschichte der Malerei vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert*. Köln 1993 (2. Aufl. 1998, 3. Aufl. 2004, 4. Aufl. 2006)
11. *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne. Eine paradigmatische Einführung*. Stuttgart 1996 (3. Aufl. 2002; Übersetzung ins Italienische 2000, ins Slowakische 2002)
12. *Erkenntnistheorie im 20. Jahrhundert. Klassische Positionen*. Stuttgart 1998
13. *Geschichte der Landschaftsmalerei vom Spätmittelalter bis zur Romantik*. Darmstadt 1999
14. *Venezianische Malerei der Frührenaissance. Von Jacobello del Fiore bis Carpaccio*. Darmstadt 2002
15. *Geschichte der Genremalerei. Die Entdeckung des Alltags in der Kunst der Frühen Neuzeit*. Berlin 2004 (zusätzlich Lizenzausgabe Darmstadt 2004)
16. *Geschichte der mittelalterlichen Plastik. Von der frühchristlichen Antike bis zur Spätgotik. Ein historischer Überblick mit 43 Werkanalysen*. Köln 2004
17. (mit Jutta Held) *Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche – Institutionen – Problemfelder*. Köln 2006

Herausgeberschaft

01. Max Raphael: *Arbeiter, Kunst und Künstler*. Frankfurt 1975
02. (mit Jutta Held) *Kunst und Alltagskultur*. Köln 1981
03. »ein fromm gottesfürchtig Weib ist ein seltsam Gut...« *Frauen in der Bildpropaganda des 16. Jahrhunderts*. Münster 1983 (Didaktische Ausstellung an der Universität Münster)
04. *Zwanzig Jahre danach – Kritische Kunstwissenschaft heute* (Kritische Berichte, 18/1990, H. 3)

Aufsätze, Beiträge zu Handbüchern, Sammelbänden, Festschriften und Katalogen (Auswahl)

01. Bemerkungen zum Sektionsverlauf. In: Martin Warnke (Hg.): *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*. Gütersloh 1970, S. 185 ff.
02. Natur und Religiosität in der deutschen Frühromantik. Zu Caspar David Friedrichs »Tetschener Altar«. In: *Gratulatio*. Festschrift für Hennig Brinkmann zum 70. Geburtstag. Münster 1971; danach in: *Kritische Berichte*, 1/1974, H. 4, S. 60 ff.; ferner in: Berthold Hinz/Hans-Joachim Kunst/Peter Märker/Peter Rautmann/Norbert Schneider: *Bürgerliche Revolution und Romantik. Natur und Gesellschaft bei Caspar David Friedrich*. Gießen 1976, S. 111-143
03. Artikel »Städte, Zwei«. In: *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Hg. von Engelbert Kirschbaum u. a. Freiburg i. Br. 1972, Bd. 4, Sp. 205 ff.
04. Artikel »Kunstphilosophie«. In: *Lexikothek. Das Bertelsmann Lexikon in 10 Bänden*. Gütersloh u.a. 1973 f., Bd. 6, S. 46 f.
05. Artikel »Kunstpsychologie«. In: *Lexikothek*, a.a.O., S. 47
06. Artikel »Kunstsoziologie«. In: *Lexikothek*, a.a.O., S. 51 f.; auch in: Heinrich Lützeler: *Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft*. Freiburg/München 1975 (Orbis Academicus), Bd. 2, S. 1382-84
07. Zur Ikonographie von Memlings »Die sieben Freuden Mariens«. In: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 24/1973, S. 21-32 195
08. Über Arnold Böcklins »Der Abenteurer«. In: *Kunst und Unterricht. Zeitschrift für alle Bereiche der ästhetischen Erziehung*, H. 25, Juni 1974, S. 47-52
09. Überlegungen zu einer Neubestimmung des Sensibilitätsbegriffs in der Kunstpädagogik. In: *Kritische Berichte*, 3/1975, H. 5/6, S. 5-12
10. Zu Max Raphaels Konzept einer Kunstwissenschaft auf schaffentheoretischer Grundlage. In: Max Raphael: *Arbeiter, Kunst und Künstler*. Frankfurt 1975, S. 258-274
11. (mit Jutta Held) Erläuterungen zu den Texten von Max Raphael. In: Max Raphael: *Für eine demokratische Architektur. Kunstsoziologische Schriften*. Hg. von Jutta Held. Frankfurt/M. 1976, S. 165-171
12. (mit I. Buck, H.W. Giese, H. Steinforth) Abschlußbericht der Fachkommission VI »Kommunikation/Ästhetik«. In: *Modellversuch Integrierte Studiengänge für die Gesamthochschule Bremen. Berichte der Fachkommissionen*. Hg. vom Senator für Wissenschaft und Kunst und dem Vorstand der Gründungskonferenz Gesamthochschule Bremen. Bremen 1976, S. 323-346
13. Das Problem der »wahren Wirklichkeit« im Werk der Paula Modersohn-Becker. Zur Paula-Modersohn-Becker-Ausstellung in der Kunsthalle Bremen (8.2.-4.4.1976). In: *Kritische Berichte*, 4/1976, H. 5/6, S. 67-75
14. Einleitung. In: *100 chilenische Plakate aus der Regierungszeit Allende*. Ausst.-Kat. Westfälischer Kunstverein Münster, Städtische Galerie im Lenbachhaus München u. a. Münster 1977, S. 8-21
15. Böcklins »Toteninsel«. Zur ikonologischen und sozialpsychologischen Deutung eines Motivs. In: *Arnold Böcklin 1827-1901*. Ausst.-Kat. Mathildenhöhe Darmstadt. Darmstadt 1977, Bd. 1, S. 106-125

16. Zur Begründung der Notwendigkeit einer Didaktik der Kunstgeschichte. In: Gunther Keusen u. a.: *Vortragsreihe Kunstpädagogik*. Sendenhorst 1977, S. 67-85
17. Wirtschafts- und sozialgeschichtliche Aspekte des Früchtestillebens. In: *Stilleben in Europa*. Ausst.-Kat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden. Münster 1979, S. 266-292 (Anmerkungen S. 578-581)
18. Vom Klostergarten zur Tulpomanie. Hinweise zur materiellen Vorgeschichte des Blumenstillebens. In: *Stilleben in Europa*. Ausst.-Kat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden. Münster 1979, S. 294-312 (Anmerkungen S. 581-584)
19. Zeit und Sinnlichkeit. Zur Soziogenese der Vanitasmotivik und des Illusionismus. In: *Kritische Berichte*, 8/1980, H. 4/5, S. 8-34
20. Freie Assoziationen. Zum Werk Michel Gignons. In: *Westfalenspiegel*, 29/1980, Nr. 7, S. 48
21. (mit Jutta Held) Was leistet die Kulturtheorie von Norbert Elias für die Kunstgeschichte? In: Jutta Held/Norbert Schneider (Hg.): *Kunst und Alltagskultur*. Köln 1981, S. 55-71
22. Strategien der Verhaltensnormierung in der Bildpropaganda der Reformationszeit. In: Jutta Held (Hg.): *Kultur zwischen Bürgertum und Volk*. Berlin 1983, S. 7-19. Auch u. d. T.: Alltagskultur der frühen Neuzeit im Spiegel der Druckgraphik. In: *Von der Macht der Bilder. Beiträge des C.I.H.A.-Kolloquiums »Kunst und Reformation«*. Hg. von Ernst Ullmann. Leipzig 1983, S. 145-158
23. Holländische Genremalerei des 17. Jahrhunderts. In: *Tendenzen*, 23/1984, Nr. 148, S. 49 ff.
24. »Du sollt niemandt tödten«. Darstellungen des Krieges in der frühen Neuzeit. Ein Beitrag der Kunstgeschichte zur Friedenserziehung. In: *Informationsdienst Wissenschaft und Frieden*, 3/1985, H. 1, S. 7 ff.; dasselbe in: Hans-Jürgen Häbler/Heiko Kauffmann (Hg.): *Kultur gegen Krieg*. Köln 1986, S. 185-192
25. Natur und Kunst im Mittelalter. Funkkolleg Kunst, Studienbegleitbrief 10. Weinheim/Basel 1985, S. 11-45 (1. Teil). Auch in: Werner Busch/Peter Schmoock (Hg.): *Kunst. Die Geschichte ihrer Funktionen*. Weinheim/Basel 1987, S. 555-574. Ferner in: Werner Busch (Hg.): *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*. München/Zürich 1987, S. 619-648
26. Natur und Kunst im Mittelalter. Sendetext (44 S.; Sendung 29.4.-5.5. 1985, Saarländischer Rundfunk, WDR u. a.) (2. Teil)
27. Ein Philosoph der Krise – Jean Baudrillard. In: *Kritische Berichte*, 13/1985, S. 65-74
28. Bastelei als Subversion? Zur Kritik der Philosophie Jacques Derridas. In: *Düsseldorfer Debatte*, 3/1986, S. 47-54
29. Frans Hals' »Hamlet«. Versuch einer Neudeutung. In: *Pantheon* XLIV, 1986, S. 30-36
30. Kunst und Gesellschaft. Der sozialgeschichtliche Ansatz. In: Hans Belting u. a. (Hg.): *Kunstgeschichte. Eine Einführung*. Berlin 1986, S. 244-263; jeweils erweitert in der 3. Auflage (S. 305-331) und 5. Auflage (S. 306-335) (auch Übersetzung ins Griechische)
31. »Vom Wesen deutscher Formen«. Zur Kunstideologie Wilhelm Pinders und dem Versuch seiner wissenschaftlichen Rettung. In: *Forum Wissenschaft*, 5/1988, H. 1, S. 26-28. Auch in: *Forum Wissenschaft*, Studienhefte 5: *Wissenschaft, Geschichte und Verantwortung. Eine Dokumentation*. Marburg 1988, S. 55-57
32. Einrede gegen die Aufklärung. Über romantische Landschaftsmalerei. In: *Tendenzen*, 29/1988, Nr. 163, S. 34-43

33. Holländische Malerei in neuem Licht? Zu Svetlana Alpers' »Kunst als Beschreibung«. In: *Kritische Berichte*, 16/1988, H. 2, S. 107-110
34. Hans Sedlmayr (1896-1984). In: Heinrich Dilly (Hg.): *Altmeister moderner Kunstgeschichte*. Berlin 1990 (2. Aufl. 1998), S. 267-288
35. Einleitung zum Themenheft »Zwanzig Jahre danach – Kritische Kunstwissenschaft heute«. In: *Kritische Berichte*, 18/1990, H. 3, S. 3-6
36. Revolutionskritik und Kritik der Moderne bei Hans Sedlmayr. In: *L'Art et les Révolutions*, actes du XXVIIe Congrès International, section 5 (Révolution et évolution de l'histoire de l'Art de Warburg à nos jours). Strasbourg 17 septembre 1989 (Comité International d'Histoire de l'art). Strasbourg 1992, S. 85 ff.
37. Adornos Theorie des Naturschönen. In: *Frankfurter Schule und Kunstgeschichte*. Hg. von Andreas Berndt u. a. Berlin 1992, S. 59-68
38. Die moralisierte Natur. Zwischen Segen und Strafgericht: Weltbilder in der Landschaftsmalerei des Peter Paul Rubens. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (Bilder und Zeiten), Nr. 57, 7. März 1992
39. Artikel »Bildende Kunst«. In: *Historisch-Kritisches Wörterbuch des Marxismus*. Hg. von Wolfgang F. Haug. Hamburg 1995, Bd. 2, Sp. 240-245
40. Blumenstilleben der Frühen Neuzeit, in: Hans-Michael Herzog (Hg.): *Blumenstücke Kunststücke vom 17. Jahrhundert bis in die Gegenwart*. Ausst.-Kat. Kunsthalle Bielefeld. Kilchberg/Zürich 1995, S. 15-22 (auch englische Übersetzung)
41. Kunstgeschichte und ökologische Ästhetik. In: *Responsibility and Commitment*. Ethische Postulate der Kulturvermittlung. Festschrift für Jost Hermand. Hg. von Klaus L. Berghahn, Robert C. Holub und Klaus R. Scherpe. Frankfurt u. a. 1996, S. 83-90
42. Viktualienstilleben und Esskultur. Zur Rekonstruktion ästhetischer und alltagspraktischer Kontexte. In: Paul Beusen/Sybille Ebert-Schifferer und Ekkehard Mai (Hg.): *L'Art Gourmand. Stilleben für Auge, Kochkunst und Gourmet von Aertsen bis Van Gogh*. Ausst.-Kat. Gemeentekrediet Brüssel, Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Wallraf-Richartz-Museum Köln. Darmstadt 1996, S. 23-27 (auch französische Übersetzung)
43. Die altniederländische Malerei. In: *Kunst und Kultur, Bd. 3. Herrscher und Heilige. Europäisches Mittelalter und die Begegnung von Orient und Okzident*. (Brockhaus: Die Bibliothek). Hg. von der Brockhaus-Redaktion. Leipzig/Mannheim 1997, S. 424-438
44. Vermeers Frauenbilder. In: Wolfgang Kersten (Hg.): *Radical Art History. Internationale Anthologie. Subject: O.K. Werckmeister*. Zürich 1997, S. 412-429
45. »Promesse de bonheur«. Historisch-kritische Nachfragen zu einer Denkfigur in der ästhetischen Theorie Adornos. In: Otto Kolleritsch (Hg.): *Das gebrochene Glücksversprechen. Zur Dialektik des Harmonischen in der Musik*. Wien/Graz 1998 (Studien zur Wertungsforschung, Bd. 33), S. 129-141
46. El Grecos Bildnis eines Königs. In: *Zeitenspiegelung. Zur Bedeutung von Traditionen in Kunst und Kunstwissenschaft*. Festschrift für Konrad Hoffmann zum 60. Geburtstag am 8. Oktober 1998. Hg. von Peter K. Klein und Regine Prange. Berlin 1998, S. 123-133. Auch in: *El Greco in Italy and Italian Art*. Proceedings of the International Symposium Rethymno, Crete, 22.-24. September 1995. Hg. von Nicos Hadjinicolaou. Rethymno 1999, S. 233-242
47. Robert Motherwell, Elegie auf die Spanische Republik Nr. 34 (1953/54). In: Gabriele Saure/Gisela Schirmer (Hg.): *Kunst gegen Krieg und Faschismus. 37 Werkmonographien*. Weimar 1999 (Schriften der Guernica-Gesellschaft, hg. v. Jutta Held, Bd. II), S. 205-209
48. Schwellenängste. Zu einem Vestibül-Bild Jacob Ochtervelts. In: *Kritische Berichte*, 27/1999, H. 4, S. 37-48

49. Die Veralltäglichung des Mythos bei Roland Barthes. In: *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft*, 2/2000, S. 79-83
50. Los inicios del bodegón flamenco: aspectos sociales y culturales, in: *El bodegón*. Colaboraciones de: John Berger [u. a.] o.O. (Madrid): Fundación amigos del Museo del Prado (2000), S. 175-188
51. Hans Sedlmayrs »Verlust der Mitte« als bundesrepublikanisches Politikum. In: Olaf Schwencke/Caroline Y. Robertson (Hg.): 50 Jahre Bundesrepublik Deutschland. In: *Problemkreise der Angewandten Kulturwissenschaft*, 4/2000, Doppelheft 2, S. 61-73
52. Genremalerei und Alltagsmoral. Eine Skizze zur Funktionsbestimmung der Genremalerei innerhalb der Kultur der Frühen Neuzeit. In: Christine Keim u.a. (Hg.): *Visuelle Repräsentanz und soziale Wirklichkeit. Bild, Geschlecht und Raum in der Kunstgeschichte. Festschrift für Ellen Spickernagel*. Herbolzheim 2001, S. 7-13
53. Kunstsoziologie. In: *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, 2002, Nr. 2, S. 51-60
54. Kunst zwischen Magie und Logos. Zum kulturwissenschaftlichen Ansatz von Edgar Wind. In: Klaus Garber (Hg.): *Kulturwissenschaftler des 20. Jahrhunderts. Ihr Werk im Blick auf das Europa der Frühen Neuzeit*. München 2002, S. 23-37
55. Artikel »Porträt«. In: *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*. In Verbindung mit Hubert Cancik und Helmuth Schneider hg. von Manfred Landfester. *Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte*, Bd. 15/2 Pae-Sch. Stuttgart/Weimar 2002, Sp. 496-500
56. Ästhetische Geltungsansprüche. In: Friedrich Jaeger/Burkhard Liebsch (Hg.): *Handbuch der Kulturwissenschaften*. Bd. 1: *Grundlagen und Schlüsselbegriffe*. Stuttgart/Weimar 2004, S. 266-276
57. Leib und Bild bei Maurice Merleau-Ponty. In: *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft*, 6/2004, S. 87-102

198

Rezensionen (Auswahl)

01. Ernst H. Gombrich: *Ornament und Kunst*. Stuttgart 1982. In: *Das Argument* 139, 1983, S. 454 f.
02. Edgar Wind: *Heidnische Mysterien in der Renaissance*. Frankfurt 1981. In: *Das Argument* 142, 1983, S. 908 f.
03. Ekkehard Mai/Stephan Waetzoldt/Gerd Wolandt (Hg.): *Ideengeschichte und Kunstwissenschaft*. Berlin 1983. In: *Das Argument* 151, 1985, S. 449-451
04. Willi Geismeyer: *Die Malerei der deutschen Romantik*. Stuttgart 1984; Jens Christian Jensen: *Malerei der Romantik in Deutschland*. Köln 1985; Jürgen Glaesemer (Hg.): *Traum und Wahrheit – Deutsche Romantik*. Stuttgart 1985. In: *Das Argument* 160, 1986, S. 894-896
05. Max Raphael: *Bild-Beschreibung. Natur, Raum und Geschichte in der Kunst*. Frankfurt 1987. In: *Das Argument* 168, 1988, S. 286-288
06. Max Raphael: *Tempel, Kirchen und Figuren. Studien zur Kunstgeschichte, Ästhetik und Archäologie*. Frankfurt 1988. In: *Das Argument* 186, 1991, S. 307-309
07. Udo Kultermann: *Kunst und Wirklichkeit. Von Fiedler bis Derrida. Zehn Annäherungen*. München 1991. In: *Das Argument* 198, 1993, S. 288 f.
08. Otto Karl Werckmeister: *Linke Ikonen. Benjamin, Eisenstein, Picasso – nach dem Fall des Kommunismus*. München 1997. In: *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft*, 2/2000, S. 223-226

Abbildungsnachweise

Seite 2	Bernd Seeland
Seiten 105, 107, 108	Bernd Riedle, Isny
Seiten 106, 109-111	© VG Bild-Kunst, Bonn 2006
Seiten 157-165	Zentrale Fotowerkstatt, Fakultät für Architektur, Universität Karlsruhe (TH)
sonstige	Institut für Kunstgeschichte, Universität Karlsruhe (TH) Archive der Autorinnen und Autoren

»Karlsruhe – eine andere Kunstgeschichte«, so lautete das Motto eines Kolloquiums, zu dem das Institut für Kunstgeschichte der Universität Karlsruhe im Juli 2005 anlässlich des 60. Geburtstages von Norbert Schneider eingeladen hatte. Freunde, Kolleginnen und Kollegen, insbesondere aus den Karlsruher Kunst- und Kulturinstitutionen, diskutierten Aspekte der Kunst-, Architektur- und Kulturgeschichte der Stadt jenseits der bekannten Klischees. Sie nahmen das Stadtbild neu in den Blick, stellten neue oder bislang unbeachtete Kunstwerke aus den Karlsruher Museen vor, befassten sich mit Karlsruher Künstlerinnen und Künstlern, deren Werke bisher im Schatten standen und diskutierten die Rolle von Institutionen und die Auswirkungen von kunst- und kulturpolitischen Ereignissen, geschichtlichen Entwicklungen und politischen Entscheidungen auf das künstlerische und kulturelle Leben in Karlsruhe. In den Beiträgen, die im vorliegenden Band zu einer Festschrift für Norbert Schneider zusammengefasst sind, wird das Bild einer »anderen«, nur wenig bekannten, für die kulturelle und politische Identität Karlsruhes aber signifikanten Kunstgeschichte sichtbar.

ISBN-13: 978-3-86644-050-0

ISBN-10: 3-86644-050-2

www.uvka.de