

Erwin Spuler (1906-1964)

Leben und Werk

Zur Erlangung des akademischen Grades eines

DOKTORS DER PHILOSOPHIE

(Dr. phil.)

von der Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften

der

Universität Karlsruhe

angenommene

DISSERTATION

von

Philipp Heise

aus Karlsruhe

Dekan: Prof. Dr. Bernd Thum

1. Gutachter: Prof. Dr. Norbert Schneider

2. Gutachter: Dr. Martin Papenbrock

Tag der mündlichen Prüfung:

7. Juni 2000

**Erwin Spuler
(1906 - 1964)
Leben und Werk**

von
Philipp Heise

1. Text

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	1
I. Einleitung.....	3
II. Kindheit und Jugend.....	5
III. Studium.....	7
III.1. Stuttgart 1922/23.....	7
III.2. Karlsruhe 1923/24 bis 1929.....	8
III.3. Studienarbeiten.....	11
III.4. Studienreisen nach Paris, Südfrankreich und Berlin 1926-1933.....	22
III.5. ›Papier und Papp‹ 1929.....	31
IV. Exkurs: Die Fotografie.....	37
IV.1. Schwarzweiß-Negative aus dem Nachlaß 1928 - 1940.....	37
IV.2. <i>120 Variationen über ein Gesicht</i> (1934 und 1940).....	40
V. Arbeiten zwischen 1930 und 1945.....	43
V.1. ›ZAKPO‹ 1930.....	49
V.2. Frauenporträts.....	61
V.3. Drehbücher 1939/40.....	64
V.4. ›Große Deutsche Kunstausstellung‹ in München 1940.....	66
V.5. Zolleinsatz in Metz 1941-1943.....	69
V.6. Schilderungen des Krieges 1943/44.....	72
VI. Arbeiten ab 1944/45 bis 1964.....	76
VI.1. <i>Als das Feuer vom Himmel fiel</i>	81
VI.1.1. Zerstörte Zivilisation.....	83
VI.1.2. Ansichten von Karlsruhe.....	87
VI.1.3. Menschliches Leiden (1944-1947).....	95
VI.1.4. Motiv des einfachen Wagens.....	100
VI.1.5. Neubeginn.....	103
VI.2. Ausstellungen ab 1945 und die Künstlervereinigung ›Der Kreis‹.....	106
VI.3. Neue Richtungen ab 1947/48.....	113
VI.4. Annäherungen an die ungegenständliche Malerei ab 1950.....	117
VI.5. <i>Côte d'Azur</i> ab 1954.....	122
VI.6. Exkurs: Plastische Arbeiten in Metall ab 1960.....	126
VII. Resümee.....	129
VIII. Anhang.....	132
VIII.1. Tabellarischer Lebenslauf.....	132
VIII.2. ›ZAKPO‹ 1930: Die Selbstbildnisausstellung.....	134
VIII.3. Filme aus dem Nachlaß um 1948.....	137
VIII.4. Spuler als Lehrer um 1955.....	138
VIII.5. Abbildungsverzeichnis.....	140
VIII.5.1. Verzeichnis der Arbeiten von Erwin Spuler.....	140
VIII.5.2. Verzeichnis der Vergleichsarbeiten.....	153
VIII.6. Inventarverzeichnis.....	156
VIII.6.1. Inventarverzeichnis nach Themen.....	156
VIII.6.2. Inventarverzeichnis nach Technik.....	160
VIII.7. Ausstellungsverzeichnis.....	164
VIII.8. Literaturverzeichnis.....	167
VIII.9. Personenregister.....	170

Vorwort

Erwin Spuler starb 1964 während einer Reise zu einem französischen Galeristen. Der erst Achtundfünfzigjährige war kurz vor seinem Tod mit großflächigen abstrakten Ölgemälden und Filzstiftstudien, Entwurfsskizzen und Metallskulpturen, Papierarbeiten und dem Fotografieren, aber auch mit keramischen Arbeiten beschäftigt. Daneben hatte er einen Lehrauftrag für Malerei und Modellieren an der Fakultät für Architektur der Technischen Hochschule in Karlsruhe.

Es war Spulers Lebensinhalt, sich künstlerisch zu äußern und darzustellen, aber auch Kunst und Techniken künstlerischer Gestaltung zu lehren. Ein Teil der Ergebnisse dieser Lebensarbeit sollte mit Hilfe eines französischen Galeristen kommerziell verwertet werden. Für diese Reise verließ Spuler sein Haus mit Atelier, Werkstatt und Lagerräumen so wie es jeder Reisende tut, der einige Tage später dort wieder anknüpfen will, wo er vorher aufgehört hat.

Im Mai 1989 lenkte mein Lehrer Professor Dr. Wolfgang Hartmann mein Interesse auf Erwin Spuler. Kurz darauf besuchte ich zum ersten Mal das Haus des Künstlers, das 25 Jahre nach dessen Tod in vielen Räumen ein Bild bot, als ob er gerade erst nach Frankreich aufgebrochen sei. Im Rahmen meiner Magisterarbeit mit dem Titel *Der Keramiker Erwin Spuler*, die 1992 zum Abschluß kam, bearbeitete ich das keramische Werk Spulers. Sein weit umfangreicherer malerischer Nachlaß mußte zu diesem Zeitpunkt noch unberücksichtigt bleiben. Die Intention der monographischen Aufbereitung ist es, den malerischen Bestand erstmals vollständig zu erfassen, so wie dies durch meine Magisterarbeit bereits zuvor mit den kunsthandwerklichen Keramiken geschehen war. Aus dem ungeordneten graphischen Œuvre mit mehr als 10.000 Einzelblättern und unzähligen Fotografien habe ich während der Sichtung und Inventarisierung knapp eintausend Werke, die exemplarisch für das Schaffen des Künstlers stehen, archiviert und fotografisch dokumentiert. Die stilistische Dichte, aber auch die thematische Ähnlichkeit der ausgewählten Werke innerhalb der zu betrachtenden Zeitabschnitte rechtfertigte eine weitere Reduzierung

des bearbeiteten Bildmaterials auf exemplarische und charakteristische Blätter. Neben den Werken aus dem Nachlaß vervollständigen Arbeiten aus öffentlichen und privaten Sammlungen das Gesamtbild über das Œuvre Erwin Spulers.

Durch die Großzügigkeit und das Vertrauen, das mir der Nachlaßbesitzer entgegenbrachte, hatte ich die Möglichkeit, ein nahezu vollständiges Œuvre zu sichten und zu bearbeiten und einen umfassenden Überblick über Leben und Werk dieses Künstlers zu erhalten.

Ich danke

Herrn Prof. Dr. Wolfgang Hartmann, meinem verehrten Lehrer, der meine Arbeit durch Anregungen, wertvolle Hinweise, Kritik und viel Geduld bis zu seinem zu frühen Tod begleitet hat,

Herrn Prof. Dr. Norbert Schneider, der die Betreuung meiner Arbeit freundlicherweise übernommen hat,

allen, die mir durch Ermutigung, thematisch wichtiges Material und intensive Gespräche weitergeholfen haben, besonders aber

Herrn Dr. Ulrich Schneider und

Herrn Michael Schrimpf, M.A. für ihre freundschaftliche Hilfestellung.

I. Einleitung

Mit dem plötzlichen Tod von Erwin Spuler im Jahre 1964 endet abrupt ein künstlerisches Werk, das sich durch Kontinuität auszeichnet. Erst acht Jahre später würdigt der Badische Kunstverein Karlsruhe den Maler und Bildhauer. Hierbei werden jedoch nur die letzten Arbeiten in Tusche-Kleister-Technik und einige Metallskulpturen gezeigt. Immer wieder werden in den darauffolgenden Jahren einzelne Gemälde und Zeichnungen aus dem Nachlaß in zahlreichen Ausstellungen unter verschiedenen Themen gezeigt. Hierin liegt zum einen sicher eine große Chance, den Künstler einem breiteren Publikum bekannt zu machen, zum anderen birgt es aber auch einige Gefahren. Einzelstücke, die aus einem Gesamtkontext herausgerissen werden, verstellen den Blick auf die stringente Entwicklung seines künstlerischen Schaffens.

Es soll deshalb innerhalb dieser Arbeit dargelegt werden, daß Erwin Spuler nicht, wie bisher in der überwiegend unkritischen Literatur beschrieben, an einzelnen Zyklen, die auf den ersten Blick in sich geschlossen scheinen, gearbeitet hat, sondern daß sein Gesamtwerk eine klare Kontinuität aufweist.¹ Wegen der besseren Übersicht ist es jedoch unvermeidlich, die enorme Vielfalt seines Werkes in chronologisch geordnete Gruppen, die in den einzelnen Kapiteln vorgestellt werden, aufzugliedern, um sie abschließend in einem Resümee wieder zusammenzuführen.

Mehr als drei Jahrzehnte arbeitete der Künstler zumeist in Karlsruhe und hinterließ ein Werk, das sowohl sein ganz persönliches Werden als auch eine geschichtlich-politische Entwicklung dokumentiert. 1984, also 20 Jahre nach Spulers Tod, berichtete die Witwe Elisabeth Spuler dem Nachlaßbesitzer über die wichtigsten künstlerischen und persönlichen Stationen ihres Mannes. Aus den Tonbandaufnahmen entstand eine 24-seitige Biographie;² sie beschreibt

¹ Während der vorbereitenden Besprechung für diese Arbeit wies Prof. Dr. Wolfgang Hartmann auf die wichtige Differenzierung zwischen Serie (= unbegrenzte Reihe von Bildern, die zueinander in Beziehung stehen) und Zyklus (= Reihe inhaltlich zusammengehörender Werke) hin.

² Elisabeth Spuler, Lebenslauf Erwin Spuler, Maschinenschriftliches Manuskript, Karlsruhe 1984.

jedoch nur - zeitlich ungeordnet - einzelne Werke und wichtige persönliche Ereignisse in Leben und Werdegang von Erwin Spuler.

In der nachfolgenden Arbeit soll deshalb die künstlerische Entwicklung auch parallel zu der geschichtlich-politischen Entwicklung in Deutschland betrachtet werden. Dabei stellt sich besonders für den Zeitraum von 1933 bis 1945 die Frage, welche Kunstauffassung der Künstler vertrat. Stand er den neu definierten Kunstrichtlinien des Dritten Reichs ablehnend gegenüber und verfiel sogar in eine Phase der inneren Emigration,³ hielt er als unpolitischer Beobachter lediglich das Geschehen mit seinen künstlerischen Mitteln fest oder war er ein Mitläufer. Für die Zeit von 1945 bis zu seinem Tod verändert sich die Fragestellung dahin, ob Spuler das Gesehene und Erlebte verdrängte oder sich kritisch mit dem Geschehen im Dritten Reich auseinandersetzte.

Das umfangreiche Œuvre ist, bis auf einen verschwindend geringen Teil, nicht datiert. Dabei fügt es sich jedoch, daß aus fast jedem Jahr eine datierte Zeichnung überliefert ist oder publiziert wurde, so daß es möglich war, die anderen Arbeiten, die offensichtlich stilistisch verwandt sind, einzuordnen.⁴ Hingegen sind nahezu alle Blätter signiert, wenn auch oft erst nachträglich. Auch hat der Künstler seine Werke fast nie mit einem Titel versehen. Lediglich einige wenige Zeichnungen sind mit einem Ortsnamen beschriftet, und in verschiedenen Einlieferungslisten für Ausstellungen finden sich Bildtitel, jedoch fehlen hierzu genauere Beschreibungen, so daß eine Zuordnung zu bestimmten Arbeiten aus dem Nachlaß nur bedingt möglich ist. Die im folgenden verwendeten Bildtitel stammen deshalb überwiegend aus Ausstellungskatalogen oder vom Verfasser und sollen sowohl zur Erläuterung, als auch zur genaueren Unterscheidung der vorgestellten Arbeiten dienen. Innerhalb des Textes werden keine Größenangaben zu den einzelnen Bildern gemacht, um den Textfluß nicht zu stören. Die genauen Angaben finden sich im Anhang im ›Abbildungsverzeichnis‹.

³ Vgl. Bock 1978, S. 566 und Stuttgart 1987, S. 39.

⁴ Die Datierung der Arbeiten erfolgte zum einen anhand einer absoluten Chronologie - wozu sowohl die durch den Künstler datierten Blätter, als auch die jeweils mit Entstehungsjahr publizierten Werke herangezogen wurden - und zum anderen anhand einer relativen Chronologie, die sich durch zahlreiche Veröffentlichungen ohne Nennung des Entstehungsjahres ergab.

II. Kindheit und Jugend

Hermann Erwin Spuler wurde am 22. März 1906 als erster Sohn des Apothekers Hermann Spuler und seiner Frau Emma, geborene Bengel, in Augsburg im Klinkerberg A 30 geboren. Er verbrachte seine ersten Kindheitsjahre in Augsburg, wo sein Vater eine Apotheke besaß. Nach dem Erwerb einer neuen Apotheke in Dirmstein/Pfalz siedelte die Familie dorthin über. Spuler besuchte dort zunächst die Grundschule und danach das Gymnasium in Frankenthal. Nach dem ersten Weltkrieg zog die Familie nach Mannheim um. Dort ging Erwin Spuler bis zur Obersekunda (11. Klasse) auf ein Gymnasium.

Er hatte „wohl schon früh eine Neigung für den künstlerischen Beruf gezeigt“⁵. Die Kindheitszeichnungen sind allerdings durch zahlreiche Umzüge und die Weltkriege nahezu vollständig zerstört oder verlorengegangen. Im Nachlaß befinden sich heute lediglich einige Schulbücher mit flächigen Skizzen und zwei kleinformatige Farbstiftzeichnungen.

Diese zwei postkartengroßen Zeichnungen, beide unten rechts von Unbekannt bezeichnet mit *Erwin 1918*, sind die einzigen künstlerischen Zeugnisse bis in die Mitte der 20er Jahre. Auf der Rückseite einer gefalteten Hochzeitseinladung, die nachträglich auseinander getrennt wurde, sind zwei militärische Szenen, die wohl unter dem Einfluß des endenden 1. Weltkriegs entstanden, abgebildet.

Eine Szene (Abb. 1) stellt die fünfköpfige Mannschaft bei der Verrichtung ihres Dienstes auf einem mit U9 bezeichneten U-Boot dar. Zwei Seeleute feuern mit einer Kanone auf das offene Meer, das durch die blauen Farbflächen und Wellen an den Bootsaußenseiten kenntlich gemacht ist.

In der anderen Szene (Abb. 2) zeichnet der 12-Jährige ein einmotoriges Propellerflugzeug, vermutlich einen Kampfflieger, der gerade abstürzt. In der Nähe der Maschine, die einen langen schwarzen Rauchschweif hinter sich herzieht, sieht man zwei explodierende Sprengkörper. Kaum erkennbar wird am

⁵ Elisabeth Spuler 1984, S. 1.

unteren Bildrand der Boden angedeutet, von dem aus die Angriffsschüsse auf den Flieger erfolgten.

Beide Bilder zeigen Spulers Liebe zum Detail - die emsig agierenden Matrosen, den ausschlagenden, züngelnden Brand am Propellermotor - und sind vermutlich angeregt durch die zahlreichen Fotoberichte über die Kriegseignisse der letzten Jahre.⁶

Beide Zeichnungen sind reine Jugendbilder, die für den späteren Stil des Künstlers keine Bedeutung haben. Thematisch sind sie jedoch insofern wichtig, als sie Spulers frühes Interesse an militärischen Maschinen und dem, was sie auslösen können, zeigen. Die verheerenden Folgen, die diese Kriegsmaschinerie jedoch bereits im Ersten Weltkrieg bewirkte und die in seinen Bildern ab 1943/44 zum Hauptthema werden sollten, sind hier noch nicht zu sehen.

⁶ Aus dem Ersten Weltkrieg existieren zahllose realistische Fotos, wenn auch selten publiziert, weil nur die positiven und heilen Blicke auf das Soldatenleben gezeigt werden sollten. Ernst Friedrich bildet in seinem Buch, das 1924 in Berlin erschien, exemplarisch eine Reihe von militärischen Spielsachen und Bastelbögen ab, die veranschaulichen, wie versucht wurde, den Kindern und Heranwachsenden spielerisch den Krieg nahe zu bringen. Vgl. Friedrich 1924, S. 37- 40.

III. Studium

III.1. Stuttgart 1922/23

Spuler ging bis zur Obersekunda auf ein Mannheimer Gymnasium und zog 1922 nach Stuttgart, um die dortige Württembergische Staatliche Kunstgewerbeschule zu besuchen. Die Eltern stimmten dem Umzug des gerade 16-Jährigen nur deshalb zu, weil er in der fremden Stadt bei Verwandten leben konnte, von denen er in der damaligen Notzeit gut versorgt wurde.

An der Stuttgarter Kunstgewerbeschule studierte Erwin Spuler im Wintersemester 1922/23 und im Sommersemester 1923. Er belegte Kurse in drei Fächern.⁷ Seine Lehrer waren Professor Alfred Lörcher (1875 - 1962) in Bildhauerei, Professor Hans von Heider (1867 - 1952) in Keramik und Professor Gustav Jourdan⁸ in Stoffdruck. Der Einfluß von Lörcher und von Heider war maßgeblich für seine ersten keramischen Arbeiten an der Karlsruher Majolika-Manufaktur und wurde im Rahmen der Magisterarbeit bereits dargestellt.⁹ Anzunehmen, daß Jourdan den jugendlichen Studenten prägte, wäre reine Spekulation. Zum einen ist über Jourdan nur seine Tätigkeit als Lehrer an der Stuttgarter Kunstgewerbeschule bekannt, zum anderen sind aus Spulers Stuttgarter Studienzeit keine Arbeiten erhalten. Was den jungen Studenten jedoch in den beiden ersten Semestern nachhaltig prägte, war sein Interesse für das Kunsthandwerk. So beschränkte er sich zeit seines Lebens nicht nur auf Malerei und Keramik, sondern erprobte immer wieder die Verbindung von Kunst und Kunsthandwerk, besonders in seinen keramischen Arbeiten. Aber auch mit Bildhauerei, Plastiken und mit Stoffdruck beschäftigte er sich besonders in den 50er und 60er Jahren immer wieder.

⁷ Angaben aus einem Brief der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste, Stuttgart, vom 2. Juni 1991 an den Verfasser.

⁸ Von Gustav Jourdan konnten bis zur Fertigstellung der Arbeit keine Lebensdaten ermittelt werden.

⁹ Heise 1991, S. 2.

III.2. Karlsruhe 1923/24 bis 1929

Nach dem Sommersemester 1923 verließ Erwin Spuler die Stuttgarter Kunstgewerbeschule. Ende 1923 oder Anfang 1924 setzte er sein Studium in Karlsruhe fort. Wie zuvor in Stuttgart waren es auch in Karlsruhe wieder Verwandte, die sich um den inzwischen 18-Jährigen kümmerten. Trotz besser werdender wirtschaftlicher Verhältnisse war es den Eltern von Erwin Spuler sicher nicht unrecht, ihren Sohn bei Anna Spuler, der Witwe des Arztes Dr. Konrad Spuler, gut versorgt zu wissen. Zudem fand der junge Student im Haus der Verwandten in der Karlstraße sicher ein anregendes Umfeld vor, da Anna Spuler als ausgebildete Künstlerin¹⁰ sich vermutlich für das Studium ihres Neffen interessierte.

Obwohl sich im Adreßbuch der Stadt Karlsruhe bis 1929 keine Eintragungen zu Erwin Spuler finden,¹¹ ist es sehr wahrscheinlich, daß er während seiner Karlsruher Studienzeit im Haus dieser Verwandten lebte.¹²

Als Spuler 1924 an die Badische Landeskunstschule kam, befand sich diese im Neuaufbau und in der Neuorientierung. Aus Ersparnisgründen hatte man Ende 1920 die Kunstgewerbeschule und die Kunstakademie vereinigt. Neben den finanziellen gab es auch schulpolitische Überlegungen für die Zusammenlegung beider Institutionen. Ziel war eine Einheitsschule, in der freie und angewandte Kunst zusammengeführt und Übergänge von einem Bereich zum

¹⁰ Spuler-Krebs, Anna, geb. Krebs, Bildhauerin und Graphikerin, geboren 22.2.1876 in Mariendorf, Berlin, gestorben 20.4.1933 in Erlangen. Schülerin von L. Manzels, Brunnen (Löwe und Mädchen) im Garten des Landhauses Spuler in Aidenried am Ammersee, Rückertbrunnen und Kindergruppe an der Kinderklinik in Erlangen. Scherenschnitte: Deutsche Schattenspiele (z.T. im Theatermuseum in München). Angaben nach Thieme und Becker 1937, Bd. 31.

¹¹ Erwin Spuler wird bis 1929 im Adreßbuch der Stadt Karlsruhe nicht erwähnt. Erst ab 1930 und in den darauffolgenden Jahren findet sich folgender Eintrag: Erwin Spuler, Kunstmaler, Kaiserstraße 229. Die erste Eintragung erfolgte also kurz nach dem Ende des Studiums an der Badischen Landeskunstschule. Von 1939 bis 1944 wohnte er wieder bei seinen Verwandten in der Karlstraße 3. Sein Atelier befand sich jedoch in der Westendstraße 65 (1943/44: Reinhold-Heydrich-Straße 65). Seit 1947 lebte Spuler dann bis zu seinem Tode in Karlsruhe/Rüppurr in der Fronstraße. Dort hatte er auch sein Atelier, daneben ein zweites in der Majolika-Manufaktur.

¹² Frau Dr. Anne Holzwarth, die Schwester von Elisabeth Spuler, erzählte mir 1991 in einem Gespräch, daß es sich bei Dr. Konrad Spuler um den Großvater von Erwin Spuler handelt und daß Erwin Spuler während der ersten Jahre in Karlsruhe in der Karlstraße 3 wohnte.

anderen ermöglicht werden sollten. August Babberger (1885–1936), der 1923 von den Mitgliedern des Senats zum Direktor gewählt worden war, bemühte sich um den Ausbau der Schule, ungeachtet der großen wirtschaftlichen Probleme. 1928, im Jahr vor dem Zusammenbruch der New Yorker Börse, dem ›Schwarzen Freitag‹ und der damit beginnenden Weltwirtschaftskrise, hatte die Kunstschule mehr Schüler – insgesamt 352 – als die Kunstakademie und die Kunstgewerbeschule zusammen in den Jahren vor 1920.¹³

Die 1920 verabschiedete Studienordnung der Landeskunstschule sah für die Studenten neben Fach- und Meisterklassen auch Vorbereitungsklassen¹⁴ vor. Erwin Spuler begann sein Studium in Karlsruhe vermutlich bei dem Lehrer Georg Scholz (1890–1945), dem 1924 die Leitung einer Vorbereitungsklasse übertragen worden war.¹⁵ Scholz war im Jahr zuvor zum Assistenten von Ernst Würtenberger (1868–1934) ernannt worden, der 1921 als Professor für Holzschnitt, Illustration und Komposition nach Karlsruhe gekommen war. Würtenberger war zu diesem Zeitpunkt Leiter der Lithographenklasse. Bei ihm und bei dem Steindrucker Ludwig Schweinfurth (1873–1944), der 1922 zum Fachlehrer ernannt worden war, setzte Spuler sein Studium fort. Karl Hubbuch, von 1924 bis 1925 ebenfalls, wie Georg Scholz, Assistent bei Würtenberger, wurde 1925 Leiter einer Zeichenklasse. Mit ihm „befreundete sich Erwin Spuler aufs engste. Mit Hubbuch gab es viele Berührungspunkte auch auf literarischem und politischem Gebiet. Bei Hubbuch besuchte Erwin Spuler auch öfters die Aktkurse, ohne Korrektur“.¹⁶ Die Bemerkung „ohne Korrektur“ kann als Hinweis verstanden werden, daß es sich bei Hubbuch und Spuler sowohl um ein Schüler-Lehrer-Verhältnis, als auch um eine über den Unterricht hinausgehende Freund-

¹³ Vgl. Heusinger von Waldegg 1987, S. 33-37.

¹⁴ Teilweise wird in der Literatur auch der Ausdruck ›Vorbildungsklassen‹ verwendet.

¹⁵ Aus den Unterlagen der Staatlichen Kunstakademie geht nur hervor, bei welchen Lehrern Erwin Spuler studierte, jedoch nicht die zeitliche Abfolge.

¹⁶ Elisabeth Spuler 1984, S. 2.

Die Bemerkung „auch auf literarischem und politischem Gebiet“ bezieht sich vor allem auf die gemeinsame Arbeit und Herausgabe an der 1930 erschienenen Zeitschrift ›ZAKPO‹. Vgl. Kapitel ›ZAKPO‹ 1930.

schaft und gegenseitige Anerkennung als Künstler handelte.¹⁷ Außerdem studierte Spuler bei Karl Dillinger (1882-1941), der eine Malklasse leitete und erst 1924 als Professor berufen wurde. Bei Walter Conz (1872-1947), der schon 1902 eine Professur an der damaligen Akademie erhalten hatte und seitdem Leiter einer Radierklasse war, wurde Spuler schließlich Meisterschüler.

1929 oder spätestens 1930 beendete Spuler sein Studium an der Badischen Landeskunstschule. Zwar hatten die angehenden Künstler seit 1929 die Möglichkeit, bis zu 12 Jahren zu studieren – die Schulleitung wollte so versuchen, in den harten Zeiten der Inflation ihren Schülern die Chance zu geben, weiterhin in den Ateliers zu arbeiten –, doch hat Spuler dieses Angebot nicht wahrgenommen. In verschiedenen Unterlagen, die sich im Nachlaß befinden, gab er das Jahr 1929 als Beginn seiner Selbständigkeit an und bereits 1930 hat er sich mit der Berufsbezeichnung ›Kunstmaler‹ in das Adreßbuch der Stadt eintragen lassen.¹⁸

¹⁷ Frau Ellen Hubbuch, die Witwe von Karl Hubbuch, erzählte mir 1991, daß zwischen ihrem Mann und Spuler eine sehr enge Freundschaft bestanden habe. So war Spuler bis zu seinem Tod 1964 der einzige Kollege, der Hubbuch auch in den Abendstunden ohne Voranmeldung besuchen durfte. Meistens unterhielten und diskutierten sie dann bis tief in die Nacht. Beide haben sich jedoch nie geduzt, und auch einige Briefe lassen immer eine respektvolle Distanz erkennen.

Vgl. Kapitel ›Studienreisen nach Paris, Südfrankreich und Berlin (1926-1933)‹, ›Papier und Pappe‹ 1929 und ›ZAKPO‹ 1930.

¹⁸ Spuler beendete sein Studiums wahrscheinlich 1929, da die Angaben für das Adreßbuch schon 1929 gemacht werden mußten, um 1930 in korrekter Form abgedruckt werden zu können. Daß er sein Studium erst 1931 beendete, wie es in verschiedenen Biographien beschrieben wird, scheint mir unwahrscheinlich.

III.3. Studienarbeiten

Aus den ersten Jahren an der Badischen Landeskunstschule sind nur wenige Studienarbeiten erhalten geblieben. Trotz der spärlichen künstlerischen Zeugnisse wird deutlich, daß Spuler in der Anfangszeit, während der Vorbereitungsphase und in den folgenden Jahren insbesondere von Georg Scholz und Karl Hubbuch geprägt wurde. 1925 entstand - vermutlich während des Unterrichts im Atelier bei Hubbuch - die Lithographie mit dem Titel *Sitzende*, die sich heute im Besitz der Kunstakademie Karlsruhe befindet (Abb. 3). Der Student konzentriert sich ausschließlich auf die Wiedergabe einer weiblichen Person als Ganzfigur und verzichtet auf die Ausarbeitung des Hintergrundes. Das Modell ist mit einem Mantel bekleidet, der einen pelzbesetzten, hochgeschlagenen Kragen hat. Im Ausschnitt des Mantels erkennt man die Halsborte einer gemusterten Bluse. Um den Hals hat das Modell ein eng anliegendes Tuch geschlungen. Der Schal ist derart gebunden, daß das eine Ende in den Ausschnitt des Mantels fällt. Die für die Zeit typische Pagenfrisur ist leicht zerzaust. Die überzeichnet wiedergegebenen Augenbrauen sind bis an den Haaransatz hochgezogen. Im Gegensatz dazu wirken die Augenlider hängend und verleihen dem Gesicht einen müden Eindruck. Nase und Mund sind nur mit wenigen Strichen und Schattierungen angedeutet. Die beiden Hände – die rechte Hand ist mit einem dunkelfarbenen Handschuh bekleidet – liegen auf den Oberschenkeln auf. Der in der unteren Partie leicht geöffnete Mantel gibt den Blick auf den Rockansatz frei. Die Abgebildete trägt Schuhe mit kleinen Absätzen und hat die Füße leicht nach innen gedreht.

Die Graphik des jungen Studenten erscheint auf den ersten Blick vollständig ausgearbeitet. Bei genauer Betrachtung erkennt man jedoch, daß beispielsweise die Wiedergabe der Falten des Mantels in der linken Bildhälfte unvollkommen ist und teilweise nicht einem realistischen Faltenwurf entspricht. Auch sieht man, daß die Schattierungen im Bereich des Schoßes im Gegensatz zu den übrigen Schattierungen eher flüchtig und grob angedeutet sind, um trotz der fehlerhaften Ausarbeitung den Eindruck einer fertigen Arbeit entstehen zu lassen. Die Studie zeichnet sich durch ihre sachliche, vor allem aber akribische,

realistische Wiedergabe des Modells aus. Durch die zeichnerische Ausarbeitung der individuellen Merkmale - müde wirkende Augen, trauriger Gesichtsausdruck und unbeholfen wirkende Position der Füße - erreicht Spuler eine nichts beschönigende Schilderung. Die Lithographie zeigt neben dem Einfluß der ›Neuen Sachlichkeit‹ - im selben Jahr manifestierte sich diese Bezeichnung durch die gleichnamige Ausstellung in der Mannheimer Kunsthalle¹⁹ - auch den Einfluß seines Lehrers Hubbuch. Die Kaltnadelradierung von Karl Hubbuch *Hilde mit pelzbesetztem Kleid* (Abb. I), entstanden um 1926, zeigt deutliche Parallelen in der Auffassung eines Modells.

Besonders auffällig ist jedoch, daß beide Arbeiten auf die Wiedergabe von Sitzmöbeln verzichten, auch wenn Erwin Spuler durch zwei zaghafte Striche versucht hat, seiner *Sitzenden* im Gesäß- und Rückenbereich ein wenig Halt im Raum zu geben.

Ebenfalls 1925 entstand die wesentlich kleinere Lithographie *Phantastische Szene* (Abb. 4), die sich in zwei verschiedene thematische Ebenen unterteilen läßt. Im Vordergrund steht das mehrteilige, ornamentale Muster, das orientalischen Motiven nachempfunden ist. Die markanten und weichen Linien, die die beiden graphischen Hauptmotive jeweils umfassen, und das sorgfältig ausgearbeitete Lineament erinnern an Bilder, die ägyptische Bauornamentik und Säulenformen nachahmen. Die beiden großen, rechteckigen Zeichnungen - sie werden durch schmale Streifen gerahmt - zeigen in einem geschlossenen Aufbau und strenger Formbildung Personen in Seitenansicht, die ihre Vorbildlichkeit in den Götterdarstellungen der Ägyptischen Kunst haben. Die kunstgewerblich anmutenden Graphiken wirken in ihrer Gesamtausführung wie ein Entwurf für eine Kartonumhüllung - man könnte sie sich beispielsweise gut für eine Zigarrenkiste vorstellen -, die an den vorgezeichneten Kanten zu falten ist. Die verbleibende Fläche füllt der Student zum größten Teil mit einer Reihe von Porträts, verschiedenen Studien und einer kleinen Szenenschilderung aus. In der oberen linken Ecke ist eine Frau als Halbakt dargestellt. Ihr Gesicht ist nur schemenhaft zu erkennen, und mit ihren Armen stützt sie sich auf einer nicht

¹⁹ ›Die Neue Sachlichkeit‹. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus. 14. Juni 1925 bis 18. September 1925, Kunsthalle Mannheim.

sichtbaren Fläche ab. Durch einen dünnen Strich und zwei kleine Schraffuren trennt Spuler diese Zeichnung von einer Beinstudie. Im linken unteren Bereich schildert er schließlich eine Bordellszene. Zwei modisch-vornehm gekleidete Herren, beide mit Brille, bieten einer sich zierend wegwendenden nackten Frau Geld an. In ihrer rechten Hand hält sie eine Rose und scheint die Brieftasche zu übersehen, die der vordere der beiden Freier mit Gesten der Verzweiflung darbietet. Über dem Kopf der Hure erkennt man eine weibliche Figur, die mit den gefalteten Händen und dem angedeuteten Heiligenschein wie eine Schutzpatronin wirkt. Spuler greift in dieser Schilderung die Prostitution als ein gesellschaftliches Phänomen auf, das von zahlreichen Künstlern der ›Neuen Sachlichkeit‹ beschrieben wurde. Dabei richtet er seinen kritischen Blick nicht auf die Frau als Opfer der gesellschaftlichen Verhältnisse oder Teil einer sozialen Randgruppe, sondern auf die Rolle des Mannes, der in seiner Begierde und Lust als Bittsteller demütig vor die Angebetete tritt. Gleichzeitig demaskiert er die bürgerliche Moral, die es zulässt, daß die Spießer in aller Heimlichkeit ihre Gelüste in den Etablissements befriedigen. Die interpretatorische Idealisierung wird jedoch der gesellschaftlichen Realität der 20er Jahre nicht gerecht, denn der Hure wird hier eine Rolle zuerkannt, die sie in der Wirklichkeit nie hatte. Auch wenn Spuler sie mit einer Rose in der Hand und einer scheinbar schützenden Heiligenfigur im Hintergrund zeichnet, war sie im Alltag diskriminiert und oft der sozialen Verelendung anheim gegeben.

Eine weitere Lithographie aus dem Bestand der Karlsruher Kunstakademie trägt den Titel *Prozession* und wird auf das Jahr 1925 datiert (Abb. 5). In der unteren Bildhälfte erkennt man mehrere schwarz gekleidete Männer mit verschiedenartigen Kopfbedeckungen, die gemeinsam eine Mutter-Gottes-Statue tragen. Sie steht auf einer blumengeschmückten Standfläche, an die sich die Stangen, die auf den Schultern der Träger aufliegen, anschließen und ist durch eine transparente Hülle - möglicherweise aus Glas - geschützt. Vor der Gruppe läuft ein junger Mann mit einem Zweig, der wohl als Hinweis auf den traditionellen kirchlichen Palmsonntagsumzug verstanden werden kann. Vier weitere Personen, ebenfalls sonntäglich festlich gekleidet, beobachten den Zug. Die obere Bildhälfte, die keinen inhaltlichen Bezug zu der eben beschriebenen Szene hat, ist ausgefüllt mit unterschiedlichsten Charakterstudien. Auf der lin-

ken Seite erkennt man einen Mann, der, über eine Mauer gelehnt, mit der Fotokamera die vorbeiziehende Prozession aufzunehmen scheint. Aus dem Objektiv hängt jedoch ein Rosenkranz, der umgeben ist von einem hellen Schein, der die Marienstatue direkt beleuchtet. Neben dem Fotografen steht eine Frau von kräftiger Statur, die sich an die Mauer lehnt. In ihrer Hand hält sie ein Opernglas, doch gilt ihr Interesse nicht dem Ereignis unter ihr, sondern der Blick ist auf ein Geschehen außerhalb des Bildraumes gerichtet. Auch ein Männerpaar, das unmittelbar neben ihr ganovenhaft und verschwörerisch die Köpfe zusammensteckt, scheint sie nicht weiter zu beachten. Am rechten Bildrand steht eine männliche Person in Matrosenuniform, die mit der einen Hand ein kleines Bild zeigt und in der anderen eine offene Ziehharmonika hält. Über dieser beziehungslos aneinandergereihten Menschengruppe erhebt sich, leicht aus der Mittelachse gerückt, eine nackte weibliche Person, die in einem angedeuteten Innenraum versunken vor einem Gemälde steht. Der Fensterausblick auf der linken Seite weist Ähnlichkeiten mit dem vergleichbaren Motiv in dem Gemälde *Die Schulklasse* von Karl Hubbuch auf, während die Sicht auf die Häuser auf der rechten Seite ein Vorbild in den Stadt- und Dorfbildern von Georg Scholz findet. Bis hin zu eher nebensächlichen Details, wie beispielsweise der kärglichen Pflanze oder dem nuancenreich gestalteten Stromverteilerkasten, zeigt sich der Einfluß von Spulers beiden Lehrern.

Die eigenartige Verbindung mehrerer simultan gesehener Szenen beschreibt Wolfgang Hartmann als eine „panoptikumhafte Welt- und Zeitsicht“.²⁰ Gerade Hubbuch und Scholz und in direkter Folge ihre Schüler verwenden diese analysierende Wiedergabe, um die politischen, gesellschaftlichen und individuellen Verhältnisse der Weimarer Republik zu beschreiben. Im Vergleich zu seinen Lehrern verzichtet Spuler jedoch auf die Verwendung eines unterscheidenden Bedeutungsmaßstabes oder ständig wechselnder Perspektiven. Vielmehr montiert er scheinbar wie bei einer Collage die einzelnen Szenen und Ausschnitte, wobei er sie teilweise formal miteinander verbindet. Innerhalb der we-

²⁰ Wolfgang Hartmann, *Realistische Kunst der 20er Jahre in Karlsruhe*. In: Karlsruhe 1980, S. 8.

nigen überlieferten Arbeiten, die sich im Aufbau ähneln,²¹ wird auch deutlich, daß es Spuler im Unterschied zu seinen Lehrern weniger um die Schilderung sozial-kritischer Themen ging, sondern daß er sich lediglich stilistisch seinen Vorbildern näherte, um alle Möglichkeiten der bildlichen Darstellung zu erproben und zu prüfen.

Zwischen 1926 und 1927 lassen sich keine Arbeiten nachweisen, die an der Badischen Landeskunstschule entstanden sind. Erst aus dem Jahr 1928 ist eine weitere Lithographie mit dem Titel *Stehender Mann vor dem Akademiegebäude* (Abb. 6) überliefert. Über die gesamte Bildhöhe erstreckt sich die Gestalt einer männlichen Person. Sie ist bekleidet mit einem schwarzen, für die Zeit typischen Hut, einer schlecht sitzenden Jacke, einer ordentlich gebundenen Krawatte, einer etwas zu kurzen Hose und eleganten, vorne spitz zulaufenden Schuhen. In seiner rechten Hand hält er eine Zigarette. Im Hintergrund erkennt man das Gebäude der Badischen Landeskunstschule, der heutigen Akademie der Bildenden Künste in Karlsruhe. Die Architektur ist detailliert und plastisch wiedergegeben und erinnert in der Art ihrer Schilderung an die Skizzen der Studienreisen nach Frankreich (1926-1929).²² Auffällig ist - wie bei den meisten FasadENZEICHNUNGEN von Erwin Spuler - , daß keines der Fenster einen Blick in das Innere des Gebäudes zuläßt und somit die Wahrnehmung auf die äußere Erscheinung reduziert wird. Die kleine Gartenanlage am linken Bildrand ist mit wenigen Strichen, der Himmel dagegen mit großflächigen Schraffuren nur angedeutet. Eine weitere Person, die man erst bei genauerer Betrachtung wahrnimmt, befindet sich direkt vor dem Haus und ist mit einigen unförmigen Umrißlinien unvollständig wiedergegeben. Sie verdeutlicht den Studiencharakter dieser auf den ersten Blick detailliert ausgearbeitet wirkenden Lithographie. Erwin Spuler verzichtet auf tradierte Zeichen oder Attribute, die den im Vordergrund Dargestellten als Künstler vorstellen könnten.²³ Lediglich das Gebäude

²¹ Neben den hier vorgestellten Lithographien befindet sich nur noch eine vergleichbare Arbeit in der Sammlung der Kunstakademie Karlsruhe mit dem Titel *Querschnitt*. Im Nachlaß des Künstlers konnten keine weiteren Werke nachgewiesen werden.

²² Vgl. Kapitel ›Studienreisen nach Paris, Südfrankreich und Berlin‹.

²³ Bis zur Fertigstellung dieser Arbeit konnte nicht ermittelt werden, um wen es sich bei dem Dargestellten handelt. Das Gesicht weist jedoch gewisse Ähnlichkeiten mit dem seines Lehrers Georg Scholz auf.

kann als Hinweis auf eine zugewiesene Rolle verstanden werden.

Der ersten Studienarbeit mit dem Titel *Sitzende* von 1925 soll zum Abschluß der Betrachtung der offiziellen Arbeiten aus der Badischen Landeskunstschule eine Graphik von 1929, ebenfalls mit dem Titel *Sitzende* gegenüber gestellt werden (Abb. 7, 3). Die zeichnerischen Unsicherheiten der Anfangszeit sind überwunden. Der weichere, erzählerische Malstil, der sich nach den Frankreicaufenthalten (1926-1929) zeigte, wird in den sanfteren Konturen, dem lebhafteren Gesichtsausdruck, der insgesamt natürlicheren Auffassung der Porträtierten deutlich. Während die *Sitzende* von 1925 noch Stilelemente der ›Neuen Sachlichkeit‹ aufweist, läßt der Druck von 1929 erkennen, daß Spuler zu einer eigenen Form der Menschendarstellung gefunden hat.

Neben den hier vorgestellten Studienarbeiten der Landeskunstschule in Lithodrucktechnik, die sich heute alle in öffentlichem Besitz befinden, gibt es auch eine Vielzahl kleinformatiger Zeichnungen und sechs Radierungen, die sich im Nachlaß des Künstlers fanden.

Eine der frühesten datierten Arbeiten aus dieser Reihe (Abb. 8) zeigt eine Frau in einem Innenraum mit einem Fenster. Im Vordergrund sind mit kräftigen schwarzen Linien zwei Stühle angedeutet, von denen der linke unter einen Tisch geschoben ist, auf dem verschiedene Accessoires liegen. Auf der rechten Bildseite im Hintergrund erkennt man einen Spiegel, vor dem einige Bücher stehen. Das Spiegelbild der Dargestellten weist in der etwas unbeholfenen Wiedergabe - so ist die Haltung der Arme nicht ganz stimmig und der Kopf müßte eigentlich mehr dem Betrachter zugewandt sein - auf die ersten Versuche des Studenten mit diesem Motiv hin.

Eine *Beinstudie* (Abb. 9), entstanden um 1926/27, verdeutlicht, im Vergleich zur vorhergehenden Arbeit, den immer sicherer werdenden Umgang mit dem Stift. Mit deutlichen Linien und zarten Grauschraffuren sind die übereinandergeschlagenen Beine konturiert. Das Hauptaugenmerk liegt jedoch auf den kleineren Details wie dem Faltenwurf des Rockes in der rechten Bildhälfte und dem verhüllten rechten Fuß. Die anderen Partien sind dagegen mit schnellen Strichen ausgefüllt, und die angedeutete Hand in der oberen rechten Ecke wirkt grob und unproportioniert. Die *Beinstudie* stammt mit Sicherheit aus dem Un-

terricht bei Karl Hubbuch, der selbst die Klassenmodelle mit ihren modischen Schuhen und halb heruntergerollten Strümpfen vielfach gezeichnet hat. Die künstlerische Vorliebe seines Lehrers für Frauenbeine karikiert Spuler im Jahre 1929 ausführlich in der Zeitschrift ›Papier und Pappe‹.²⁴

Ebenfalls während des Unterrichts bei Hubbuch entstand eine weitere, kleinformatige Bleistiftzeichnung aus dem Jahre 1927 (Abb. 10), die eine Frau in einem Unterhemd oder Unterrock zeigt, die nach vornübergebeugt ist. Im Unterschied zur Beinpartie ist der Oberkörper sehr genau und bewegungsreich ausgearbeitet. Das Gesicht ist größtenteils von den Haaren überdeckt, nur Wangenpartie, Nase und Mund sind zu sehen. Die tuchähnlichen Gegenstände, die mit wenigen dynamischen Linien um die flüchtig ausformulierten Hände gezeichnet sind, deuten Bewegung an.

In einer Reihe von Zeichnungen porträtiert Erwin Spuler seine Studienkollegin Martha Kuhn-Weber, die auch eine Hubbuch-Schülerin war und mit der ihn eine über die Landeskunstschule hinausgehende Freundschaft verband.²⁵

Auf einer gemeinsamen Reise nach Frankreich entsteht die kleine, intime Skizze *Paris 28* (Abb. 11). Die Dargestellte liegt auf einem mit Kissen ausgestatteten Bett. Ihr Oberkörper wird von einer gemusterten Weste und einem Bustier, das von der Decke überschritten wird, umhüllt. Die rechte Hand stützt ihren Kopf in der Kinnpartie, während die linke entspannt über der Decke liegt. Ihr Gesicht, mit zarten Linien und Schraffuren wiedergegeben, wirkt sehr flächig und maskenhaft. Der Blick aus den halb geöffneten Augen geht am Betrachter vorbei. Die für das Modell markante Frisur wird nur flüchtig angedeutet.

In einer weiteren Bleistiftstudie (Abb. 12) porträtiert Spuler Martha Kuhn-Weber in einer ähnlichen Position, wobei er den Betrachtungsausschnitt reduziert. Hier wirkt das Gesicht voluminös, aber natürlich. Den Vorder- und Hintergrund beschreibt er dagegen nur mit wenigen flüchtig gesetzten Linien.

²⁴ Vgl. Kapitel ›Papier und Pappe‹ 1929.

²⁵ Die Hinweise zu Martha Kuhn-Weber verdanke ich Herrn Helmut Goettl, der mir in einem persönlichen Gespräch im Jahre 1999 zahlreiche Erläuterungen gab.

Diese beiden zuletzt besprochenen Blätter dienen Spuler bei seinen ersten Majolikaarbeiten als Vorlage. Bereits 1930 setzt er sie in Relieffliesen um, die er in zahlreichen Exemplaren herstellt.²⁶

Neben den eher persönlich anmutenden Porträtblättern malt der Student seine Freundin Martha Kuhn-Weber auch als Ganzfigur (Abb. 13). Das Modell sitzt, ohne daß Spuler eine Sitzfläche beschreibt. Ihr rechtes Bein hängt über einer imaginären Kante, während sie ihr linkes Bein anwinkelt und mit einer Hand an den Körper zieht. Ihr Gesicht formuliert der Künstler in zarten und weichen Linien, die voluminöse Frisur verschattet die rechte Gesichtshälfte. Im Vergleich zu den schnell und andeutend gesetzten Linien im Beinbereich gestaltet Spuler Bluse und Jacke mit ihrem kleinteiligen Muster detailliert aus.

Ein Kostüm mit vergleichbarem Muster trägt die Dargestellte in einer anderen, ebenfalls um 1928/29 entstandenen Bleistiftzeichnung (Abb. 14). Der Künstler konturiert den Umriß mit kräftigen, begrenzenden Strichen und füllt die Fläche mit Linien, Punkten und Grauschraffuren, die an ein grafisches Ornament erinnern. Im Bereich des Kopfes - das Modell greift mit beiden Händen von hinten in die Haare - erkennt man erst bei genauer Betrachtung die Unvollständigkeit der Zeichnung. Spuler findet für die Position der Hände keine befriedigende Lösung und beschränkt sich auf deren Andeutung, was den studienhaften Charakter des Blattes unterstreicht.

Im Gegensatz zu den eher biedereren Darstellungen in Strickjacken bildet Spuler Martha Kuhn-Weber (Abb. 15) 1928/29 im Stil der Kiki de Montparnasse²⁷ ab (Abb. II), die damals ein herausragendes Modell der Pariser Künstler war. Durch die modische Pagenfrisur und die langen Handschuhe, beides durch kräftigere Strichführung hervorgehoben, betont er die Eleganz der späten 20er Jahre. Wieder zeigt Spuler in diesem Bild keine ausformulierten Hände; diese Eigenwilligkeit bleibt bis in seine späteren Menschendarstellungen erhalten.

²⁶ Vgl. Heise 1992, S. 9f.

²⁷ „Kiki de Montparnasse. Das legendäre Malermodell, das wie kein anderes den Montparnasse verkörperte, war besonders bei der Pariser Schule beliebt. Kiki stand für viele Bilder von Kisling, Othon Friesz und Foujita Modell und hatte eine aufregende Affäre mit Man Ray, in dessen Werk sie auch verewigt ist. Mitte der 20er Jahre sang sie schlüpfrige Lieder im L’Oasis, ihrem eigenen Cabaret in Montparnasse, das bald nur noch Chez Kiki genannt wurde. Sie starb 1953.“ Aus: Mann 1996, S. 112.

Vermutlich als Studie nach einem Vorbild von Max Beckmann (Abb. III) entstand die En-face-Zeichnung eines Mannes (Abb. 16). Die Hilfslinien im Bereich von Kopf und Oberkörper deuten auf die akribische Auseinandersetzung mit den menschlichen Proportionen hin. Solche unfertigen Schülerarbeiten sind im Nachlaß des Künstlers äußerst selten.

Die folgenden sechs Skizzen entstanden wohl in einer ganz anderen Situation. Elisabeth Spuler beschreibt in ihren Erinnerungen, daß Spuler, Hubbuch und andere Freunde sich oft im Café Odeon trafen, um zu diskutieren und Leute zu beobachten.²⁸ Die interessantesten Typen hielt Spuler in kleinformatischen Bleistiftzeichnungen fest. Aus einer Vielzahl²⁹ von originellen Männerbildnissen sind besonders markant und lebendig:

- ein älterer Herr, der sich gerade seinen Mantel anzieht (Abb. 17).
- ein dicker Mann, der mit geschlossenen Augen genüßlich eine Zigarette raucht (Abb. 18).
- ein stiernackiger Mann, der verdrossen vor sich hin starrt (Abb. 19).
- ein kahlköpfiger, finster dreinblickende Mann, der in seiner Massigkeit an einen Ringer erinnert (Abb. 20).
- ein gut gekleideter Bürger, der leicht mißmutig ein Geschehen zu betrachten scheint (Abb. 21).
- ein Brillenträger, der zurückgelehnt und entspannt in die Runde blickt (Abb. 22).

Einige der flüchtigen Bleistiftskizzen hat Spuler zu Öl- und Pastellgemälden ausgearbeitet. Unter den meist unsympathischen Männerköpfen sticht ein Charakterkopf besonders hervor (Abb. 23), der durch seine markante Form möglicherweise Wilhelm Schnarrenberger, Lehrer an der Badischen Landeskunstschule, wiedergibt. Im Gegensatz zu den oft flächig wirkenden Gesichtern (Abb. 24, 25, 26) verleiht Spuler diesem Kopf ausgeprägte individuelle Gesichtszüge. Gemeinsam ist den ausgearbeiteten Männerköpfen ein veristischer, fast fotografischer Realismus, der aber zum Beispiel im Vergleich zu Karl Hub-

²⁸ Elisabeth Spuler 1984, S. 2.

²⁹ Im Nachlaß befinden sich ca. 100 dieser kleinformatischen Bleistiftskizzen, die in der Zeit zwischen 1927 und 1930 entstanden sind.

buch³⁰ weniger sozialkritisch als ganz allgemein charakterisierend, zum Teil karikierend wirkt.

Bevor Erwin Spuler Ende des Jahres 1929 sein Studium an der Badischen Landeskunstschule abschloß, war er einige Semester lang Meisterschüler von Walter Conz, der eine Radierklasse leitete. In dieser Zeit entstanden vermutlich zahlreiche Radierungen, von denen heute nur noch die folgenden sechs Blätter erhalten sind:

Zwei ähnliche Halbfigurenbilder (Abb. 27, 28) schildern jeweils eine Sitzende mit Hut, deren Hände im Schoß liegen. Die Darstellung dieser Frauen erinnert an die Bleistiftzeichnungen, die Spuler in den Jahren zuvor von Martha Kuhn-Weber gemacht hatte.

Bei den folgenden beiden Männerbildnissen (Abb. 29, 30) erkennt man auch in der Radierung den Zeichner, dem es gelingt, mit sicherem Strich Bewegungen locker und belebt auf die Radierplatte zu übertragen. Die Gesichter sind mit ausdrucksvoller Mimik wiedergegeben und drücken zum einen Verblüffung oder Erstaunen, zum anderen freundliche Zufriedenheit aus. Während die Ausführung des *Verblüfften Mannes* durch die zarte Linienführung noch eindrücklich auf die Bleistiftskizzen zurückverweist, erkennt man bei dem *Lachenden Mann mit Bart* in der dichten Strichelung die traditionelle Radiertechnik, wie sie beispielsweise auch bei Max Liebermann in dem *Selbstbildnis des Siebzjährigen* aus dem Jahre 1917 (Abb. IV) zu sehen ist.

Der Verein für Originalradierungen Karlsruhe, in dessen Vorstand zur damaligen Zeit Spulers Lehrer Walter Conz war, gab jährlich eine Mappe mit ausgewählten Grafiken heraus. In der Mappe des Jahres 1930 findet sich eine Arbeit von Spuler mit dem Titel *Dr. S.* (Abb. 31), die auch auf dem Faltblatt, das die Mappe zu Werbezwecken begleitete, abgebildet ist. Vermutlich handelt es sich bei diesem sehr sorgfältig ausgearbeiteten Porträt um Spulers Großvater. Es läßt sich heute nicht mehr mit Gewißheit sagen, weshalb das Blatt in die Mappe aufgenommen wurde. Es könnte sein, daß so von Conz die beste Arbeit seines Meisterschülers gewürdigt werden sollte. Es könnte aber auch sein, daß

³⁰ Beispielhaft sind hier Hubbuchs Gemälde *Im Tanzlokal*, um 1928/29 und *Kunstrichter*, ebenfalls um 1928/29, zu nennen. Abgebildet in: Hartmann 1981, S. 201, Abb. 233 und S. 230, Abb. 199.

sie als Arbeit des inzwischen freischaffenden Malers Spuler eingereicht und angenommen wurde. Auf jeden Fall charakterisiert sie die Umbruchzeit vom Lernenden zum selbständig Schaffenden.

Die letzte der sechs Radierungen hebt sich motivisch auffallend von den anderen Arbeiten ab (Abb. 32). Hier überlagert Spuler zwei Gesichter in Profilansicht. Mit wenigen Strichen skizziert er Brust und Armansatz einer Frau sowie deren mächtig wirkende Hände, die um den Oberkörper des Mannes geschlungen sind. Vergleichbare Motive finden sich bereits um 1913 bei Man Ray (1890-1976) unter der Bezeichnung *Dual Portrait* (Abb. X) und zehn Jahre später bei Francis Picabia (1897-1953) als Werke der sogenannten transparenten Periode. Bei Spuler avanciert diese Darstellung zum bevorzugten Motiv seiner Majolika-Fliesen und seiner Entwürfe für Ausstellungsplakate nach dem Zweiten Weltkrieg.³¹

³¹ Vgl. Kapitel › Ausstellungen ab 1945 und die Künstlervereinigung ›Der Kreis‹.

III.4. Studienreisen nach Paris, Südfrankreich und Berlin 1926-1933

Bereits ein Jahr nach seinem Wechsel von Stuttgart nach Karlsruhe unternahm Spuler seine ersten größeren Studienreisen, die ihn nach Berlin und in das benachbarte Frankreich führten.³² Die Hauptstadt Paris und der Süden des Landes wurden seine Lieblingsziele. Bis 1933 hielt er sich nahezu jedes Jahr für mehrere Wochen dort auf. Auch nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges blieb Frankreich sein bevorzugtes Studien- und Erholungsziel. Zwischen 1926 und 1929 sind eine Reihe bezeichneter und datierter Bleistift- und Kohlezeichnungen im Nachlaß überliefert, die sich überwiegend mit Paris und Marseille beschäftigen.

Auf einer Studienfahrt in den Frühjahrsmonaten des Jahres 1927 entstand eines der frühesten datierten Reisebilder im Nachlaß des Künstlers. Die kleinformatige Bleistiftskizze (Abb. 33) zeigt ein mächtiges, mehrgeschossiges Hochhaus, dem ein kleineres Gebäude in der linken Bildhälfte vorgelagert ist. Beide stehen an einer mit wenigen schraffierenden Strichen gekennzeichneten Straße mit einem Trottoir, auf dem man eine Vielzahl von nur flüchtig angedeuteten Personen erkennt. Die kahlen, hochaufragenden Bäume im Mittelgrund sind mit kräftigen, schwarzen Strichen wiedergegeben und überdecken größtenteils die Fassaden im Hintergrund. Das graphische Liniengeflecht wirkt gleichsam wie eine zweite ornamentalisierende Fassade.

Vermutlich aus dem selben Jahr stammt eine zumindest stilistisch vergleichbare Skizze (Abb. 34), mit der der Künstler ebenfalls eine Straßensituation aus Frankreich schildert. Im Mittelpunkt steht hier ein zweigeschossiges Gebäude mit kleinem Laden im Erdgeschoß, der seine Waren unter einer ausgerollten Markise darbietet. Auf der rechten Seite des Hauses schließt sich ein höheres Bauwerk mit Reklameaufschriften an, das Spuler jedoch nur grob umreißt. Auf

³² Erwin Spuler mußte 1947 einen Fragebogen der französischen Militärregierung ausfüllen, der hauptsächlich zur Klärung seiner politischen Tätigkeit während des Dritten Reichs diente. Unter Abschnitt H. des Fragebogens sollten alle Auslandsreisen seit 1933 aufgeführt werden. Erwin Spuler nennt für die Jahre 1926 bis 1928, 1931 und 1933 Frankreich und für das Jahr 1930 die Schweiz als Reiseziel mit dem Vermerk, daß es sich jeweils um Studienreisen gehandelt habe. Kopie des Fragebogens im Besitz des Verfassers.

der linken Seite des Anwesens sieht man einen Zaun, der einen kleinen Park umfängt. Die wenigen Menschen der Darstellung sind wiederum nur sehr vereinfacht wiedergegeben, so als würden sie den gewählten Ausschnitt der Stadt eher stören.

Zu einer der schönsten noch erhaltenen Zeichnungen aus dem Jahre 1927 zählt die Platzansicht mit den typischen Pariser Autobussen der 20er Jahre und den im Hintergrund stehenden großbürgerlichen Häusern (Abb. 35). Auf den ersten Blick nimmt man vor allem die Szenerie im Vordergrund wahr. Fahrgäste sitzen in den Bussen und auf der hinteren Plattform, ein Fahrer hantiert an seinem Fahrzeug, das vom linken Bildrand überschritten wird, und Passanten flanieren auf dem Platz hin und her. Erst bei genauer Betrachtung nimmt man wahr, daß das Hauptaugenmerk des Künstlers auf dem mehrgeschossigen Haus liegt, das sich hinter den wiederum nahezu unbelaubten Bäumen in der Bildmitte befindet. Die architektonische Gliederung der einzelnen Etagen mit ihren verschiedenen Fensteröffnungen und Balkonen ist im Kontrast zu der breiten und flüchtig wirkenden Lineatur des Vordergrundes präzise ausformuliert. Mit rotem Stift akzentuiert Spuler die beiden Schornsteine, die in Backstein ausgeführt sind und die sich über das gewölbte Hausdach erheben. Die direkt angrenzenden Bauwerke hingegen läßt er unvollendet.

Alle drei Arbeiten zeigen, daß es dem Studenten mühelos gelingt, in schnellen und sicheren Strichen die Gebäude exakt zu erfassen und vor Ort zu Papier zu bringen. Der Betrachterstandpunkt ist derart gewählt, daß die Häuser in ihrer ganzen Höhe erfaßt werden, wodurch ein zu füllender Vordergrund entsteht. Im Gegensatz zu der detailliert wiedergegebenen Architektur fügt er die einfach ausgearbeitete Staffage - Personen, Bäume und Busse - ganz zum Schluß ein, wie man an den sich überdeckenden Linien und Flächen erkennen kann, um das Bild nicht nur zu beleben, sondern auch kompositorische Gewichte zu setzen.

Sein Interesse für die historische Architektur sowie die Faszination durch das großstädtische Leben, das der junge Student in diesen Bildern ausdrückte, weist auf den Einfluß seines Freundes und Lehrers Karl Hubbuch hin, mit dem er 1926 vermutlich seine erste Reise nach Paris unternahm und dessen Studien aus Frankreich im Jahre 1927 im Karlsruher Kunstverein ausgestellt

worden waren.³³ Bei einem Vergleich mit der kolorierten Zeichnung von Hubbuch *Moulin Rouge* (Abb. VI), entstanden 1926, zeigen sich Parallelen nicht nur in der Darstellung der Architektur, sondern auch im Bildaufbau. Beide Künstler konzentrieren sich auf einen Ausschnitt, der detailliert durchgearbeitet ist, wohingegen die Umgebung entweder nur flüchtig skizziert oder ganz weggelassen wird. Im Gegensatz zu seinem Lehrer deutet Erwin Spuler jedoch in einzelnen Abbildungen Himmel an, um so die Objekte in das Blatt einzubinden.³⁴

Zwei weitere Arbeiten des jungen Studenten, beide datiert auf 1927, zeigen von einem erhöhten Standpunkt aus unterschiedliche Stadtlandschaften von Paris. Eine Bleistiftzeichnung (Abb. 36) schildert ein Wohnviertel mit dahinterliegendem Grünstreifen, an den sich im Hintergrund eine Industrieanlage anschließt, die durch Schornsteine und große Hallen angedeutet wird. Der Künstler begrenzt den Bildausschnitt auf der linken Seite mit üppig wuchernder Vegetation und auf der rechten durch eine bis zur Bildoberkante aufragende Mauer.

Bei der Pastellarbeit (Abb. 37) hingegen sind die rahmenden Motive zurückgenommen, der Blickwinkel ist deutlich erweitert. Der Betrachter schaut auf mehrere Produktionshallen, die sich in ihrer Größe beinahe über den gesamten Bildmittelgrund erstrecken. Das Industrieareal wird durch kleinere Wohnhäuser im Vordergrund und mächtige Hochhäuser im Hintergrund eingefasst. In kräftigen Grüntönen und schneller Schraffur blitzen punktuell einzelne Baumkronen zwischen den in dunklen Farben wiedergegebenen Bauwerken auf.

Es liegt nahe, daß der Student bei der Wahl des Motivs Arbeiten seines Lehrers Georg Scholz vor Augen hatte, der in den zwanziger Jahren Bilder schuf, die zu den eindrucklichsten Industrielandschaften der deutschen Malerei dieser Zeit gehören.³⁵ Im Vergleich zu seinem Lehrer ist es jedoch nicht die Natur, die durch technische Eingriffe verändert wird, sondern das Stadtbild, in

³³ Vgl. Karlsruhe 1993, S. 22 und 56.

³⁴ „Wie üblich bei Hubbuch, ist kein Himmel - oder gar Wetter - wiedergegeben, die Bildgegenstände fügen sich gleichsam in luftleerem Raum.“ Hartmann 1991, S. 14.

³⁵ Die Arbeiten von Georg Scholz *Landschaft bei Berghausen*, 1924, *Ansicht von Grötzingen* oder *Grötzingen mit dem Turmberg*, beide 1925, schildern jeweils eine fast schon lieblich anmutende Talsituation, über die der Blick auf die gegenüberliegenden Hänge schweifen kann. Die Naturansicht wird jedesmal jedoch durch die massiv wirkenden Fabrikanlagen gestört. Vgl. Holsten 1990, S. 45f.

das sich wie ein Keil die Fabriken störend hineinzwängen und in dem die Vegetation wie ein Relikt vergangener Tage erscheint.

Eher eine Ausnahme in der Wahl des Motivs seiner Studienarbeiten aus der französischen Hauptstadt stellt die ebenfalls im Jahre 1927 entstandene Pastellzeichnung *Kähne* (Abb. 38) dar. Drei Kähne liegen an einem befestigten Flußufer, das in einen großen Platz übergeht, auf dem neben zwei Transportanhängern einige Personen zu erkennen sind. Hinter den dicht aneinander stehenden, fast kahlen Bäumen sind schemenhaft einige Gebäude angedeutet, und auf der rechten Bildseite erhebt sich eine mächtige Fabrikanlage mit Schornsteinen. Im Vergleich zu der differenziert durchgestalteten Farbigkeit der einzelnen Objekte verwendet der Künstler für die Wiedergabe von Wasser und Himmel monochrome Farbflächen. Gerade das leuchtende, unnatürlich wirkende Blau des Himmels ist wohl ganz zum Schluß noch schnell hinzugefügt worden, um den Bildraum zu füllen und so das Blatt zu vollenden.

Im darauffolgenden Jahr war Erwin Spuler - folgt man den Datierungen einzelner Blätter - mindestens zwei Mal in Frankreich.³⁶ Thematisch knüpft er an die Bilder der vorangegangenen Reisen an, doch ist ein deutlicher zeichnerischer Fortschritt in den Arbeiten zu erkennen.

Bei einer datierten Bleistiftskizze (Abb. 39) beherrscht die hoch aufragende Fassade eines Gebäudes den Bildraum. Das Hauptaugenmerk des Künstlers liegt auf der mit Erkern, Giebeln und zahlreicher Bauornamentik gestalteten Ecke des Hauses, die mit einem Kuppeldach, das von einer Laterne bekrönt wird, zusätzlich akzentuiert wird. Die Vegetation sowie die schemenhaft wiedergegebenen Personen und Kraftwagen sind homogen in das Gesamtbild eingeordnet und wirken nicht, wie bei einigen Zeichnungen der früheren Jahre, eher störend oder überflüssig.

Eine weitere Ansicht aus diesem Zeitraum (Abb. 40) schildert in sachlicher Nüchternheit den Blick auf eine Brücke mit der sich anschließenden Stadtsilhouette. Gekonnt sind die verschiedenen Ebenen wiedergegeben, die sich von diesem Standpunkt aus dem Betrachter zeigen. Zum einen deutet Spuler die Bauwerke nur mit wenigen Strichen an, zum anderen Teil sind sie differenziert

³⁶ Einige Arbeiten im Nachlaß sind auf März 1928, andere auf August 1928 datiert.

ausgearbeitet oder durch dicht nebeneinander gesetzte Linien formuliert. Dabei erscheinen die detailliert ausgearbeiteten Gebäude im Hintergrund viel näher als beispielsweise das Brückengeländer im Vordergrund, was der Stadtschilderung ein zusätzliches Spannungsmoment verleiht. Dieses Kompositionsprinzip zeigt sich bei Hubbuch nicht nur in den Berliner Radierungen aus dem Anfang der 20er Jahre, sondern auch vielfach in den Zeichnungen, die zeitgleich mit den Arbeiten Spulers in Südfrankreich entstanden sind.³⁷

Einige Arbeiten verdeutlichen noch einmal die Nähe zu seinem Freund Karl Hubbuch, wie beispielsweise eine Fassadenstudie (Abb. 41), die in schnellen Strichen das Wesentliche der Architektur erfaßt, ohne jedoch auf erzählerisches Beiwerk zu verzichten.

In der Skizze der *Westfassade von St. Denis* in Paris (Abb. 42), in der sich der Künstler auf die markanten Merkmale der frühgotischen Kathedrale beschränkt, erkennt man auch erstmalig mehrere Personen, die in ihrer unterschiedlichen Größe das perspektivische Moment des Bildes unterstützen. Wie bei Hubbuch werden die Menschen kurz vor der Vollendung des Werkes über die bereits ausgeführten Linien und Schraffuren gesetzt, ohne jedoch diesen Vorgang zu vertuschen.

Bei einer weiteren Zeichnung (Abb. 43), ebenfalls um 1928 entstanden, die einen kleinen Platz mit einem Bistro und Läden thematisiert, fügt Spuler in die linke untere Bildecke Kopf und Oberkörper eines älteren Mannes ein. Im Gegensatz zu den Bauwerken und Objekten im Bildmittelgrund, die in vertrauter Manier wiedergegeben sind, ist die Person nur mit wenigen, fast zarten Linien angedeutet. Trotz der zurückhaltenden Strichführung wird deutlich, daß das Interesse des jungen Studenten nicht ausschließlich den Häusern, Monumenten und Plätzen der Metropole galt, sondern auch den Menschen, wobei er sie gleichsam benutzt, um im Bildgrund Spannung aufzubauen.

Im Jahr 1928 hatte Erwin Spuler neben Paris auch die französische Hafenstadt Marseille kennengelernt. Es liegt nahe, daß dieser Besuch wiederum

³⁷ Beispielhaft sind hier Hubbuchs Zeichnungen *Marseille und der Neger* von 1928/29 und *Auf der Festung Monaco* von 1928/29 zu nennen. Abgebildet in: Hartmann 1991, S. 89, Abb. 56 und S. 91, Abb. 59.

durch Karl Hubbuch angeregt wurde, da der Künstlerfreund in jenem Jahr neben Paris verschiedene Städte in Südfrankreich besucht hatte.³⁸

Die 1928 entstandene Zeichnung in Bleistift und Pastell *Pharmacie* (Abb. 44) zeigt eine Straßenszene im Marseiller Hafengelände. Der Künstler scheint in einem Straßencafé zu sitzen, das durch die im oberen linken Bildrand sichtbare Markise angedeutet wird. Zwischen einer Apotheke auf der linken Seite und einem mehrstöckigen Wohnhaus auf der rechten Seite ist am Kai im Hintergrund ein größeres Transportschiff mit hohen Masten und Kranaufbauten zu sehen. Apotheke und Wohnhaus sind mit flüchtigen Bleistiftstrichen angedeutet. Während bei der Apotheke Signets und Reklameschriften durch Farbe hervorgehoben werden, sind es bei dem Wohnhaus die Balkonbrüstungen und die Fensterflächen, die durch Blau und Weiß akzentuiert werden. Genau in der Mitte des Bildes wird eine einzelne Person farbig betont, die in ein Gespräch mit einem Mann mit uniformähnlicher Kappe, möglicherweise ein Polizist oder Kapitän, vertieft zu sein scheint. Während Spuler die meisten Personen nur flüchtig skizziert, sind eine dickliche ältere Frau auf der linken und ein muskulöser Mann auf der rechten Seite genauer ausformuliert. Ihre Blicke sind mißtrauisch auf den Betrachter gerichtet. Diese Zeichnung weist Parallelen zu einer Fotografie auf (Abb. 45), bei der Spuler die Position des fotografierenden Touristen einnimmt, der mit seiner Kamera das Leben der Einheimischen zu stören scheint.

Zu einem der wenigen vom Künstler betitelten Bildwerke zählt die Arbeit *Joliette* (Abb. 46). Wiederum sind im Hintergrund Teile der Aufbauten eines Schiffes in weißer und schwarzer Pastellkreide wiedergegeben. In dunklen Farbtönen erstrecken sich davor kleinere Gebäude, während auf der rechten Bildseite zwei große Hallen den Platz begrenzen. Einzelne Personen, ein Pferdewerk und zwei Autobusse beleben die weitläufige Fläche.

Bei einer ausschließlich in Bleistift ausgeführten Arbeit beschränkt sich der Student auf die Ansicht eines Schiffhecks (Abb. 47). Emsig hantierende Hafenarbeiter - ihre Körperumrisse wirken geradezu schablonenhaft - sind mit dem Löschen der Ladung beschäftigt. Es sind hier jedoch nicht die Menschen, die Spuler zu dieser Zeichnung veranlassen, sondern die Konstruktion und die

³⁸ Vgl. Karlsruhe 1993, S. 22.

Technik des Schiffes. Detailliert sind Mast- und Kranaufbauten, die ineinandergreifenden Zahnräder, die genieteten Innenwände und zahlreiche Leinen und Taue herausgearbeitet. Die sparsame Handlung und die strenge Verdeutlichung der eher nüchternen Gegenstände veranschaulicht auch innerhalb der Reisebilder, daß vergleichbare Abbildungen der ›Neuen Sachlichkeit‹ als Vorbild geeignet haben könnten, jedoch sind solche Arbeiten eher in der Minderzahl.

Neben den Schilderungen über das alltägliche Leben in der direkten Umgebung des Hafengeländes entstehen auch einige Pastelle, die die *Hafenansicht von Marseille* (Abb. 48) von einem erhöhten Standpunkt aus wiedergeben. Im tiefblauen und grün schimmernden Wasser ankert eine Vielzahl von Schiffen und Booten, auf die teilweise nur durch kräftige, unterschiedlich farbige Striche verwiesen wird. Während die direkt an der Kaimauer liegenden Gebäude noch deutlich wahrnehmbar sind, gibt Spuler die sich anschließende Stadtsilhouette in abstrahierenden Formen wieder. Die hellen und zarten Farben des Himmels stehen in starkem Kontrast zu den dunklen Wasserflächen und erzeugen in der Komposition eine atmosphärische Stimmung, wie sie kurz vor einem schweren Gewitter aufkommen kann.

Das im Vergleich zu den Skizzenblättern große Format ist - vergleichbar mit den früheren Arbeiten - in den Randbereichen nur unvollständig ausgeführt. Erwin Spuler hat später dieses Bild - wie zahlreiche andere auch - unter einem Passepartout fixiert und so durch die Begrenzung die Wirkung der Ansicht zusätzlich verdichtet.³⁹

Fast alle Pastelle, die in der französischen Hafenstadt entstanden sind, zeichnen sich, im Vergleich zu den Bildern aus Paris, durch eine hellere Farbigkeit aus und verstärken so die südliche Atmosphäre, wie sie beispielsweise die *Straßenfassade mit kleinem Kiosk* (Abb. 49) zeigt. Ockergelbe, hellrote und weißliche Töne dominieren die Schilderung der Gebäude. Der kleine Verkaufstand am rechten Bildrand ist mit bunter Reklame überzogen und wird durch zwei mächtige Bäume - mit frischem, grünen Laub - gerahmt. Selbst die Straße,

³⁹ Teilweise sind einzelne Arbeiten noch unter einem Passepartout, sofern dieses jedoch aus konservatorischen Gründen abgenommen werden mußte, erkennt man oft die Form des gewählten Ausschnitts durch das unterschiedliche Ausbleichen des Papiers.

die sich bis in den Bildmittelgrund erstreckt, wirkt hell und freundlich, und am Himmel erkennt man einige weiße Wolken.

Für die Schilderungen aus Marseille bevorzugt der Student die Pastellkreide - in Paris hatte er sie eher sparsam eingesetzt -, die nicht nur die heitere, sommerliche Stimmung dieser Stadt unterstreicht, sondern auch in den nächsten Jahren zu seiner gebräuchlichsten Zeichenutensilie werden wird.

Von seinen Aufenthalten in Berlin Ende der 20er Jahre finden sich im Nachlaß des Künstlers außer einer bezeichneten und 1929 datierten Bleistiftskizze (Abb. 50) keine näheren Hinweise. Auf der kleinformatigen Darstellung sind die für diese Großstadt typischen Hochbahngleise in ihrer massiven Metallkonstruktion wiedergegeben. Im Vordergrund ist ein parkender, offener Personenkraftwagen zu sehen, auf der Straße ein davonfahrender, geschlossener. Zwischen den Stützen der Hochbahnanlage sind mehrere Personen mit verschiedenen Tätigkeiten beschäftigt. So sieht man in der linken Bildhälfte zwei Personen, von denen die eine ein Fahrrad schiebt. Rechts davon sind zwei Arbeiter dargestellt, die mit Hilfe einer Leiter an der Hochbahnstütze tätig sind. Im Hintergrund erkennt man einige Autos, die, im Gegensatz zu den präzise wiedergegebenen mehrstöckigen Häuserfassaden, geradezu kindlich und flüchtig gezeichnet sind. Dem Personenkraftwagen im Vordergrund und den vom oberen Bildrand angeschnittenen Gebäuden im Hintergrund gilt die ganze zeichnerische Aufmerksamkeit des Künstlers. Dagegen wird der Mittelgrund mit flüchtig gezeichneter Staffage belebt, um den Raum vollständig auszufüllen. Stilistisch ist dieses Blatt mit den um 1927/28 entstandenen Arbeiten aus Paris und Marseille vergleichbar. Jedoch erkennt man in den teilweise schnellen und akzentuierend gesetzten Linien auch die technische Vorgehensweise, wie sie Erwin Spuler für seine in diesen Jahren entstandenen Radierungen verwendet hatte.

In den zwischen den Jahren 1926 und 1929 überlieferten Reisebildern manifestiert sich geradezu exemplarisch der ihm eigene Stil. Die Wahl der Architektur motive ist beeinflusst durch Karl Hubbuch, in dessen Begleitung er Paris und Südfrankreich kennenlernt. Im Vergleich zu seinem Lehrer erkennt man bei den Arbeiten Spulers eine intensivere Auseinandersetzung mit der Architektur, sein Augenmerk ist geradezu auf die einzelnen Details der Gebäude fokussiert. Menschen, Bäume und Autos hingegen sind skizzenhaft angedeutet

und nie vollständig ausgearbeitet. Die detailgetreue Auseinandersetzung mit den einzelnen Objekten ohne eine weitergehende Interpretation, die an naturalistische Stilelemente erinnert, steht im Kontrast zu der summarischen Erfassung der Umgebung. Für die Zeit nach 1930 lassen sich keine derartigen Arbeiten nachweisen. Erst fünfzehn Jahre später knüpft Erwin Spuler formal wie auch motivisch an die Stadtansichten seiner Studienzeiten an, in seinem Hauptwerk *Als das Feuer vom Himmel fiel*.

Für die Reisen in die benachbarte Schweiz im Jahre 1930 sowie für zwei weitere Studienaufenthalte in Frankreich in den Jahren 1931 und 1933 fanden sich im Nachlaß weder bezeichnete noch datierte Bilder.

III.5. ›Papier und Papp‹ 1929

Zum Kostümfest der Badischen Landeskunstschule im Künstlerhaus Karlsruhe, das 1929 stattfand, erschien die Zeitschrift ›Papier und Papp‹. Unter der redaktionellen Leitung des Akademielehrers Karl Hubbuch und des Schülers Gustav Adolf Rentschler entstand ein großformatiges Blatt mit 20 Karikaturen, gestaltet von 13 Schülern. Die Fachklasse für Typographie mit ihrem Lehrer Julius Engelberg war für den Satz verantwortlich.⁴⁰ Die einzelnen Zeichnungen sind mit kurzen Texten, teilweise in Gedichtform, oder ironischen Kommentaren versehen, die die angehenden Künstler größtenteils selber verfaßt haben. Das gesamte Werk war „Den Lehrern der Badischen Landeskunstschule zu stillem Genießen“⁴¹ gewidmet. Während bis auf Heinrich Rentschler⁴² alle mitwirkenden Studenten nur mit einer Abbildung vertreten waren, gestaltete Erwin Spuler nicht nur die Umschlagseiten, sondern konnte seine ganze Zeichenkunst auch noch auf sechs weiteren Seiten der Zeitschrift demonstrieren.

Titelblatt und Rückseite des Heftes sind mit jeweils zwei Reihen kleinformatiger Bilder versehen (Abb. 51), die durch die angedeutete Perforation eines Filmstreifens formal zusammengefaßt und begrenzt werden. Neben den Lehrern der Landeskunstschule, die auf den Zeichnungen deutlich zu erkennen und zu benennen sind⁴³, finden sich auch versteckte Anspielungen auf Gegebenheiten und Situationen aus dem täglichen Schulbetrieb. So stellt nicht nur die angedeutete Hand, deren Zeigefinger das Augenlid herunterzuziehen scheint,

⁴⁰ Siehe Impressum von ›Papier und Papp‹ 1929, S. 2.

⁴¹ ›Papier und Papp‹ 1929, S. 2.

⁴² Heinrich Rentschler gestaltete zwei Seiten von ›Papier und Papp‹, Seite 3 und Seite 21.

⁴³ Von rechts nach links:

Titelblatt, oberer Filmstreifen:

Conz, Hubbuch, Babberger, Beine (Anspielung auf Hubbuch), Gliederpuppe

Titelblatt, unterer Filmstreifen:

König, Modellbüste, Babberger, Hand und Auge, Schnarrenberger

Rückseite, unterer Filmstreifen:

Frauenkopf, Stilleben mit Fischen, Würtenberger, Tänzerinnen, Hilde Isay (Schülerin der Landeskunstschule, die 1928 Karl Hubbuch heiratete), Strichmännchen (angeschnitten).

Rückseite, senkrechter Filmstreifen:

von oben nach unten:

Finger (angeschnitten), Kaktus, Schnarrenberger und Engelberg, Reichsmark, Goebel vor vier Masken, drei Personen (die Schülerin Kuhn und die Schüler Anton Weber und Erwin Spuler, v.l.n.r.).

einen Hinweis auf Georg Scholz dar⁴⁴, sondern auch der Kaktus auf dem runden Tisch ist eine Anspielung auf seine Stilleben, in denen er Mitte der 20er Jahre diese Pflanzenart in den Mittelpunkt seiner Bilder rückte (Abb. VII).⁴⁵ Daß die Motivwahl nicht nur in der Öffentlichkeit, sondern auch unter seinen Schülern zu Irritationen geführt hat, zeigt eine ganzseitige Zeichnung von Erwin Spuler im Heftinneren (Abb. 52).⁴⁶ Sie stellt ein fiktives Gemälde des Lehrers in einer typischen Ausstellungssituation dar. Der wuchtige, fast quadratische Holzrahmen, versehen mit einem Schild *Georg Scholz, Grötzingen* hängt, mit Nagel und Draht an der Wand befestigt, über der stark gemaserten, halbhohe Wandlampe. Auf dem Bild erkennt man zahlreiche Personen, die, mit Staffelei und Skizzenblock ausgerüstet, in einer kargen Landschaft die vor ihnen stehenden Kakteen zeichnen. In dem kurzen Text, der neben dem Bild zu lesen ist, wird Scholz der Satz in den Mund gelegt, daß er als erster Künstler die Originalität besessen habe, eine Kaktee zu zeichnen.⁴⁷ Diese Unterstellung ist allerdings nicht ganz richtig, da bereits Anfang der 20er Jahre einige Kollegen einfache Blumen und Gewächse, darunter auch Kakteen, in Tontöpfen in das Zentrum ihrer Stilleben rückten.⁴⁸

Die nächste Seite widmet Spuler Karl Hubbuch (Abb. 53). Bereits auf dem Umschlag findet sich eine Anspielung auf seinen Freund und Lehrer in Form des kleinen Bildes, auf dem ausschließlich Frauenbeine dargestellt sind. Auf einer Zeichnung im Heftinneren ist Hubbuch zwischen zahlreichen Frauenbeinen zu erkennen, die mit pluderiger Unterwäsche, angedeuteten Nahtstrümpfen und hochhackigen Schuhen bekleidet sind. Es handelt sich hierbei nicht nur um eine Anspielung auf Hubbuchs Vorliebe, immer die unterschiedlichsten weiblichen Modelle in die Zeichenklasse zu holen, sondern auch auf seine sinnlich-frische Sichtweise auf diese Frauen. Zeitweise kamen die Klasse und ihr Lehrer sogar in einen ‚Geruch von Amoralität‘ und fanden dadurch Be-

⁴⁴ In einem nicht datierten Brief an den Besitzer des Nachlasses weist der ehemalige Mitstudent von Erwin Spuler, Paul Schwarz, darauf hin, daß das Auge eine Anspielung auf die ‚Scholz-Sachlichkeit‘ sei. Kopie des Briefes im Besitz des Verfassers.

⁴⁵ Vgl. Buderer und Fath 1994, S. 199f.

⁴⁶ ›Papier und Pappe‹ 1929, S. 15.

⁴⁷ „Die ollen Meester haben vor mir schon manches gemalt, aber Kakteen ham se keene vor mir jemalt, die Brüda.“ ›Papier und Pappe‹ 1929, S.15.

⁴⁸ Vgl. Buderer und Fath 1994, S. 199f.

achtung in der Lokalpresse.⁴⁹ Der mit der Karikatur korrespondierende Text empfiehlt, bei zu starker Erregung „[...] im kalten Wasser (zu) baden [...]“, weshalb im unteren rechten Bildrand Hubbuch lesend und mit Zigarette in einer Badewanne dargestellt ist.

Neben Scholz und Hubbuch widmet Spuler den Lehrern Schmitt-Spahn und König⁵⁰ ebenfalls eine ganzseitige Zeichnung (Abb. 54). Ludwig König (1891-1974), Lehrer für Keramik, der vor allem durch seine kleinkeramischen Arbeiten - überwiegend handelt es sich um Tierfiguren - bekannt wurde, die er als Entwerfer für die Karlsruher Majolika herstellte, sitzt auf einem sich aufbäumenden, kurzbeinigen Pferd. Das Pferd ist umgeben von kleinen Tierplastiken, die für König charakteristisch sind. Der Reiter, der mit der rechten Hand die Zügel führt und in seiner linken eine kurze Peitsche hält, ist elegant gekleidet. Die Schuhe, die in Steigbügeln stecken, haben Sporen. Im Hintergrund, am äußeren rechten Rand, erkennt man das Majolika-Gebäude, an das sich, durch flüchtig skizzierte Bäume dargestellt, der Hardtwald anschließt.

Schon ein Jahr nach der Entstehung dieser Zeichnung wurde Erwin Spuler ebenfalls Mitarbeiter der Majolika-Manufaktur. Der Fisch mit weit aufgerissenem Maul, den man auf der oben beschriebenen Zeichnung in der Zeitschrift ›Papier und Pappe‹ erkennt, aber auch das Gefäß, das König, mit einem langen Band über der Schulter befestigt, mit sich trägt, sind Objekte, die Spuler in den nächsten Jahren in den unterschiedlichsten Variationen selbst herstellen wird.

Die sich direkt anschließende Zeichnung zeigt den Professor der Badischen Landeskunstschule, Carl Friedrich Schmitt-Spahn (1877-1962), umgeben von sechs eifrig arbeitenden Studentinnen (Abb. 55). Schmitt-Spahn hatte bereits seit 1907 einen Lehrauftrag für dekorative Malerei an der Kunstgewerbeschule in Karlsruhe. Im Zuge der Zusammenlegung mit der Akademie war er im Jahre 1921 zum Leiter der Textilklassen ernannt worden. Schmitt-Spahn hatte wohl frühzeitig erkannt, daß drastische Sparmaßnahmen auch zu Entlassungen bei den Lehrern und Schließungen von ganzen Klassen führen würden. Er be-

⁴⁹ Karlsruhe 1981, S.51.

⁵⁰ ›Papier und Pappe‹ 1929, S. 19 und S. 20.

gann deshalb, das Angebot an künstlerischen Techniken neben dem Stoffdruck und der Teppichknüpferei auf die Gobelinweberei zu erweitern und bot seit Ende 1928 auch noch die Handweberei an, um so seine Position zu festigen. Spüler gibt den Professor in der Rolle eines Sultans wieder, der, mit verschränkten Beinen und nur mit einer Pluderhose bekleidet, auf einem Teppich sitzt, an dem vier Haremsdamen knüpfen. Zwei weitere Haremsdamen - wie die übrigen auch in Pluderhosen und mit einem knappen Oberteil bekleidet – eilen mit zwei Platten herbei, auf denen Fischreste zu erkennen sind. Schmitt-Spahn, der von Zeitgenossen als kräftige und behäbige Erscheinung beschrieben wird, ist mit seiner Glatze, seiner großen Hakennase und dem Zigarettenstummel im Mund mit wenigen Strichen treffend wiedergegeben.⁵¹ In seinem für ihn typischen Mannheimer Dialekt weist er die beiden Plattenträgerinnen an, die Fischgräten rasch als Mustervorlage zu den Knüpferinnen zu bringen.⁵²

Zwei weitere Zeichnungen, die sich mit dem Alltag in der Akademie beschäftigen, befinden sich am Anfang der Faschingszeitung. Auf der zweiten Seite sieht man vier Lehrer und den Direktor der Badischen Landeskunstschule⁵³ um ein Grammophon versammelt, auf dem eine Schallplatte abgespielt wird (Abb. 56). Von unten ragt ein Schreibtisch in das Bild, auf dem eine kleine Figur steht, die ein Schild mit dem Hinweis SENAT mit der linken Hand über ihren Kopf hält. Links von dieser Figurine liegen einige Blätter, von denen das oberste mit dem Wort VERBOTEN beschriftet ist. Weiter rechts liegen die Hausordnung der Landeskunstschule, daneben ein mächtiger Stempel mit einem unleserlichen Schriftzug und einer Figur aus Vogelkörper und Menschenkopf sowie einige leere Blätter. Die Lehrer hören sich einen Schlager der 20er Jahre an⁵⁴,

⁵¹ Herr Peter P. Buchta, der Carl Friedrich Schmitt-Spahn noch persönlich kannte, erzählte mir 1998 in einem Gespräch von Art und Auftreten dieses Lehrers.

⁵² Text zu der Zeichnung: „Ihr zwee! Laaft mir net so ungebunne do rum, dene do hinne fehle die Dagte (Takte sind textile Grundelemente) zum weiter knüppe.“ >Papier und Pappe< 1929, S. 20.

⁵³ Von links nach rechts: Karl Hubbuch, Professor und Leiter einer Malklasse; Walter Conz, Professor und Leiter der Radierklasse; Paul Speck, Lehrer für Baukeramik, Bauornamentik und Modellieren; August Babberger, Direktor der Badischen Landeskunstschule bis 1930; Wilhelm Schnarrenberger, Professor für Gebrauchsgraphik.

⁵⁴ Vermutlich handelt es sich um einen der beiden Schlager, die im URTEIL genannt werden. Entweder *Heut geh ich zu der Frieda...* oder *Ich küsse Ihre Hand, Madame...* (Text und Musik: Fritz Rotter und Ralph Erwin, 1929; gesungen von Richard Tauber).

um zu überprüfen, ob die Texte einen schlechten Einfluß auf die Studierenden haben könnten. Der erfundene Beschluß des Senats ist in einem kurzen URTEIL am rechten Seitenrand niedergeschrieben. Die Studierenden werden darin aufgefordert, die in den Liedern besungenen amourösen Handlungen und Unternehmungen zu unterlassen, da sich sonst bei einem Fehlverhalten das Kultusministerium damit beschäftigen müsse. Aufschlußreich ist die zeichnerische Charakterisierung der einzelnen Lehrerköpfe. Hubbuch und Speck amüsieren sich wohl über den Text des Liedes, denn sie lächeln, Conz wirkt eher teilnahmslos, wohingegen Babberger, der gewählte Direktor der Schule, und Schnarrenberger konzentriert und nachdenklich der Schlagerplatte lauschen.

Auf der sechsten Seite der Fasnachtszeitschrift skizziert Erwin Spuler eine Situation aus dem Unterrichtsalltag (Abb. 57). Die Schüler der Radierklasse⁵⁵ stehen um eine Druckpresse, aus der ihr Lehrer Conz gerade ein Blatt entnommen hat. Ein weiteres Blatt liegt noch auf der Maschine. Einige Schüler blicken gebannt auf die gerade entstandene Arbeit, während andere eher teilnahmslos wirken. Der Blick von Conz geht in die Tiefe des Raumes und nicht zu den Lernenden. Der Lehrer ist wohl mehr mit einem möglicherweise geöffneten Gashahn beschäftigt als mit dem Druck, denn in dem die Zeichnung begleitenden Text weist er einen Schüler an, nachzusehen, ob der Gashahn geschlossen sei.⁵⁶

Erwin Spuler, der bei Walter Conz Meisterschüler war und bei ihm 1929 das Studium beendete, schildert mit dieser Arbeit eine alltägliche Begebenheit, wie er und seine Mitstudenten sie wohl des öfteren erlebten.

Alle hier beschriebenen Arbeiten von Spuler verdeutlichen, daß es ihm gelingt, mit wenigen Strichen Situationen oder Personen sicher und treffend zu charakterisieren. Während die kleinen Zeichnungen der Filmstreifen auf den Umschlagseiten ausgearbeitet sind, beschränkt sich Spuler im Hefinneren auf die Wiedergabe in Form von Karikaturen und verzichtet fast immer auf deren

⁵⁵ Von links nach rechts: Meissen (Heidelberg) Zeichenlehrer; vermutlich Weiler; Paul Schwaib; Otto Bachmaier; Wilhelm Röttger; Bender, Zeichenlehrer; Hanna Nagel (1907 - 1975), 1925 - 1928 an der Landeskunstschule Karlsruhe; Alfred Bortoluzzi; Bogislav Gross; Trautwein; Schlick; Erwin Spuler.
Angaben nach Paul Schwarz aus einem Brief an den Nachlaßverwalter, 1982.

⁵⁶ ›Papier und Papp‹ 1929, S. 6.

vollständige Ausarbeitung.⁵⁷ Daß ihm diese aphoristische Art der Darstellung besonders lag, hatte er bereits in den ersten Studienjahren mit seinen zahlreichen Männerskizzen demonstriert.

Das Heft ›Papier und Pappe‹ zum Kostümfest der Landeskunstschule zeugt - auch durch die weiteren Karikaturen - von einem offenen und toleranten Umgang zwischen Lehrern und Schülern. In seiner Gestaltung erinnert es ein wenig an den ›Simplicissimus‹, doch verzichteten die Studenten, vielleicht bewußt, auf politische oder gesellschaftliche Themen außerhalb des Schulbetriebs und beschränken sich auf weniger problematische Interna der Landeskunstschule.

⁵⁷ Lediglich die Zeichnung, die eine Arbeit von Georg Scholz darstellt (›Papier und Pappe‹ 1929, S. 15), ist vollständig ausgearbeitet.

IV. Exkurs: Die Fotografie

IV.1. Schwarzweiß-Negative aus dem Nachlaß 1928 - 1940

An der Karlsruher Kunstakademie bestand auch die Möglichkeit, Fotografie zu studieren. Durch zahlreiche Aufnahmen, die während seiner Studienzeit entstanden und die sich heute noch im Nachlaß befinden, liegt die Vermutung nahe, daß der junge Student Erwin Spuler an der Karlsruher Akademie die ersten Versuche in dieser damals noch relativ neuen Kunstrichtung unternahm. Auch der Kontakt zu Hubbuchs späterer Frau Hilde Isay, die seit 1926 als Studentin an der Badischen Landeskunstschule war und ab 1929 am Bauhaus in Dessau Fotografie studierte, könnte sein Interesse geweckt haben.

Neben Zeichnungen und Skizzen bediente sich Spuler Ende der 20er Jahre ganz selbstverständlich der Fotografie, um seine Eindrücke festzuhalten. Auf seinen Studien- und Urlaubsfahrten – besonders auf den Reisen nach Paris – begann er, unablässig, geradezu inventarisierend die Städte und ihre Umgebungen zu erfassen. Vor allem die Häuserfronten mit ihren montierten großflächigen Werbetafeln (Abb. 58), die oft endlos scheinenden Straßenzüge, die Boulevards und die Plätze mit den Bussen, Lastkraftwagen und großen Limousinen (Abb. 59, 60), aber auch triste Hinterhofansichten mit gespannten Wäscheleinen (Abb. 61) interessierten den Künstler. Nicht ganz so intensiv beschäftigte er sich mit den Menschen der Großstadt. Auf einigen Abzügen sieht man Passanten (Abb. 62), die an dem Fotografen vorbeihuschen, ohne ihm Beachtung zu schenken, die verstohlen zur Seite schauen oder überrascht in die Kamera blicken. Diese Abzüge ähneln seinen schnell gezeichneten Skizzen und teilweise kolorierten Pastellarbeiten aus dieser Zeit. Keines der Fotos wirkt jedoch arrangiert oder gestellt. Sie scheinen rein zufällig entstanden und nur für den privaten Gebrauch gedacht zu sein.

Keinen erkennbaren Bezug zu seiner Malerei haben dagegen die Aufnahmen von Pariser Schlachthäusern und von Tierhälften, die von Metzgern ver- oder entladen werden (Abb. 63), Bilder mit Blick auf den Eiffelturm und vom Eiffelturm auf die Stadt oder die Bilder von Clochards, die unter den Brük-

ken schlafen, lachen und sich raufen (Abb. 64). Diese Motive tauchen in seinen späteren Skizzen und Zeichnungen nicht mehr auf.

Neben den Reisebildern entstanden aber auch Fotografien, in denen er sein heimatliches Umfeld dokumentiert. Zahlreiche Aufnahmen zeigen Innenansichten seines Ateliers, zum Teil mit jenen Frauen, die für ihn Modell saßen und auf zahlreichen Zeichnungen und Keramiken wiederzuerkennen sind (Abb. 65, 66).

Auch einige Künstler- und Studienkollegen ließen sich in dieser Umgebung ablichten. Eine Serie von vier Fotos zeigt den Keramiker Theodor Bogler⁵⁸ (auch Pater Theodor genannt) (Abb. 67 - 70). Neben denen von Otto Lindig waren Boglers Entwürfe bis zum Ende der 20er Jahre prägend für die Formgebung der Bauhaus-Keramik, hauptsächlich bei den Gebrauchsgegenständen wie Geschirr oder Vasen. Von 1936 bis zu seinem Tod im Jahr 1968⁵⁹ hat er mit der Staatlichen Majolika-Manufaktur Karlsruhe, für die in dieser Zeit auch Spuler tätig war, immer wieder zusammengearbeitet.

Zahlreiche Ablichtungen belegen das Interesse Spulers am Alltag in der Karlsruher Majolika. Er fotografierte die Arbeiter bei unterschiedlichsten Tätigkeiten, zum Beispiel beim Drehen von Gefäßen oder bei der Ausformung und Endbearbeitung einer keramischen Hitlerbüste (Abb. 71, 72).

An Fotografien des Berliner Malers Heinrich Zille (1858-1929) (Abb. VIII) erinnern die Ablichtungen von kleinen Jungen vor einem Bretterzaun (Abb. 73, 74). Auf dem Bretterzaun erkennt man eine Werbung in weißer Schrift, die für den Verkauf von Baubund-Möbeln in einem Karlsruher Geschäft wirbt.

⁵⁸ Theodor Bogler, Keramiker und Architekt, geb. 10.04.1897 in Hofgeismar, gest. 16.06.1968 in Maria Laach. 1919 - 20 Studium in München und am Bauhaus in Weimar. 1920 - 22 Ausbildung zum Töpfer an der keramischen Werkstatt des Bauhauses in Dornburg/Saale, deren kaufmännische Leitung er 1924 übernahm. 1925-26 künstlerische Leitung des Handwerksbetriebes der Steingut- und Fayancenfabriken Velten-Vordamm. 1927 Eintritt in die Benediktinerabtei Maria Laach, 1939-48 Prior der Abtei. Seit 1948 Leiter des Kunstverlages und der Kunstwerkstätten in Maria Laach. 1936-1968 Zusammenarbeit mit der Majolika-Manufaktur Karlsruhe. Lit.: Katalog Meister der Deutschen Keramik, 1978, S. 63f.- Katalog Deutsche Keramik des 20. Jahrhunderts, Bd. 2, 1978, S. 291f.

⁵⁹ Vgl. Bauhaus 1989, S. 262.

Nur wenige Negative deuten auf eine direkte künstlerische Auseinandersetzung mit dem Medium Fotografie hin.⁶⁰ So erinnern zwei Wassergläser auf einem groben Strohhintergrund (Abb. 75, 76) oder das auf einfachen Holzbrettern arrangierte Früchtestilleben (Abb. 77 - 80) an Arbeiten der Mitglieder des Dessauer Bauhauses Walter Peterhans (1897-1960) und Egon Becker (geb. 1910) (Abb. IX).⁶¹

Immer wieder fotografierte sich der Künstler auch selbst, zum Beispiel bei der Arbeit an der Staffelei (Abb. 81, 82) und vor eigenen Wandkeramiken (Abb. 83) oder in unterschiedlichen Positionen vor einem schlichten Hintergrund (Abb. 84).

Bemerkenswert ist, daß sich bei der Durchsicht des Nachlasses nur wenige Abzüge der zwischen 1928 und 1940 entstandenen Schwarzweiß-Negative fanden⁶², mit Ausnahme des Zyklus *120 Variationen über ein Gesicht*, auf den nachfolgend gesondert eingegangen werden soll.

⁶⁰ Im Nachlaß des Künstlers befinden sich über 2000 Negative, von denen, abgesehen von dem Zyklus *120 Variationen über ein Gesicht* nur ca. 30 bis 40 eine direkte künstlerische Auseinandersetzung mit dem Medium der Fotografie zeigen.

⁶¹ Vgl. Bauhaus 1990, S. 84f.

⁶² Vermutlich wurde ein Großteil der Abzüge 1945 während der Bombenangriffe auf das Haus, in dem sich das Atelier befand, vernichtet. Nach 1945 hat Spuler keine neuen Abzüge der alten Negative mehr anfertigen lassen.

IV.2. 120 Variationen über ein Gesicht (1934 und 1940)⁶³

Die Fotoserie *120 Variationen über ein Gesicht* umfaßt mehr als 120 unterschiedliche Aufnahmen ein und desselben Gesichts. Im Nachlaß befinden sich zwei Mappen⁶⁴, in denen ursprünglich wohl die meisten Abzüge der Serie aufbewahrt worden sind. Während die eine Mappe nur noch wenige Abzüge enthält, finden sich in der anderen auf den meisten Seiten jeweils zwei Fotos aus der Serie. Auf den Rückseiten einiger dieser Abzüge befinden sich Nummern, die jedoch wegen der wahllosen Reihenfolge und der Unvollständigkeit keine Ordnung erkennen lassen und auch nicht mit den Zahlen der Negative identisch sind. Die zweite Mappe umfaßt insgesamt 54 Fotografien. Beide Mappen zusammen dienen aber sicher nicht nur der Aufbewahrung, sondern auch der Präsentation der Arbeiten.

Bereits 1934 wurden zehn Bilder aus der Serie veröffentlicht. Ein Text mit dem Titel *Verwandlung des Menschengesichts* begleitet die Ablichtungen.

1940 publizierte die Zeitschrift ›Gebrauchsgraphik‹⁶⁵ insgesamt neun Bilder aus dieser Serie und zeigte damit wiederum exemplarisch die fotografische Modulation des Modells durch den Künstler. Wilhelm Fraenger schreibt einleitend zu dem Zyklus *120 Variationen über ein Gesicht*: „[...]“, sieht man hier einen Lichtbildner am Werk, der mit unablässiger Beobachtung ein einziges Motiv umkreist, um es in dutzenden Spielarten des Ausdrucks abzuhandeln.“⁶⁶

Neben den wechselnden Bildausschnitten und Hintergründen sind es vor allem die unterschiedlichsten Kleidungsstücke und Accessoires sowie das eingesetzte Licht, die die vielfältigen Wandlungen erzeugen. Während die erste Abbildung (Abb. 85) eher an ein spontanes Urlaubsfoto erinnert, erkennt man bei der nächsten Abbildung (Abb. 86), wie Spuler mit großblättrigen Blüten, mit glitzernden Streifen auf der Schulterpartie und durch die bewußt vor die Brust

⁶³ Der Titel für diese Fotoserie ist der Zeitschrift ›Gebrauchsgraphik‹, Jg. 17, 1940, Heft 5, S. 16 entnommen.

⁶⁴ Zwei Mappen mit jeweils 37 kartonierten Seiten mit Spiralbindung.

⁶⁵ ›Gebrauchsgraphik‹, Jg. 17, 1940, Heft 5.

⁶⁶ ›Gebrauchsgraphik‹, Jg. 17, 1940, Heft 5, S. 16f.

des Modells geführte Hand Verfremdungen vornimmt. Der unklare Raumhintergrund mit faseriger Bespannung und reflektierenden, hellen Streifen verstärkt diese Wirkung noch. In einer weiteren Porträtstudie (Abb. 87) modifiziert Spuler das Gesicht derart, daß nur Augenpartie und stark geschminkter Mund auf einer konturlosen Fläche sichtbar werden. Das Hütchen, die dunklen Haare und die Federboa umfassen kontrastierend den bleichen Teint des Gesichts. Eine weitere Variation (Abb. 88) desselben Gesichts erreicht Spuler durch ein Haar- oder Hutnetz, das den ganzen Kopf umfängt. Im ersten Moment erscheinen die gleichmäßig angeordneten Punkte wie der Schatten eines nicht zu erkennenden Gegenstandes, der sich außerhalb der Bildfläche befindet. Erst bei genauer Betrachtung wird das Netzgeflecht deutlich wahrnehmbar.

Eine vergleichbare Porträtaufnahme findet sich bereits bei der Bauhaus-Studentin Gertrud Arndt (geb. 1903). Sie hatte während ihrer Studienzeit um 1930 ein Selbstporträt aufgenommen (Abb. X), auf dem sie nicht nur eine Kopfbedeckung mit zahlreichen Accessoires trägt, sondern ihr Gesicht ebenfalls mit einer Netzstruktur umhüllt.

Eine weitere, nicht veröffentlichte Aufnahme (Abb. 89) zeigt Spulers Modell in der Pose eines Stars. Die leichte Unteransicht und der weit ausgestreckte rechte Arm, vollständig vom dunklen Stoff des Mantels umhüllt, und der bedeutungsvolle Gesichtsausdruck erinnern an die Fotografien der Bildjournalisten von Schauspielerinnen dieser Zeit. Bei zwei weiteren, ebenfalls nicht veröffentlichten Aufnahmen (Abb. 90, 91) wird aber auch deutlich, daß die Wandlung der Physiognomie von Spulers Modell begrenzt ist. Es ist relativ leicht zu erkennen, daß es sich jeweils um dieselbe Person handelt. Dafür liegt der besondere Reiz dieser Aufnahmen in ihrer Zusammenstellung. Einmal lichtet sich der Künstler während des Fotografierens selbst mit seinem Modell vor einem Spiegel ab (Abb. 90), ein anderes Mal in seinem Atelier vor einigen plastischen Keramikarbeiten und einer großformatigen Pastellzeichnung im Hintergrund, auf der drei Grazien dargestellt sind (Abb. 91). So entstand innerhalb dieser Serie nicht nur eine Vielzahl von Variationen eines Gesichts, sondern gleichzeitig auch eine Dokumentation über Arbeiten und Arbeitsweise des Künstlers, die nicht nur ausschließlich das fertige Werk präsentieren, sondern auch die Entstehung thematisieren.

Kurz nach dem Abdruck der Serie in der Zeitschrift ›Gebrauchsgraphik‹ interessierte sich der Redakteur einer Zeitschrift, die in französischer Sprache in Berlin gedruckt wurde, für die Aufnahmen. Der Verlag erwarb insgesamt 27 Fotos und veröffentlichte sie noch im selben Jahr.⁶⁷

Auch andere Künstler und Fotografen fertigten ähnliche Zyklen an, jedoch erreicht keiner nur annähernd den Umfang der vorgestellten Reihe von Erwin Spuler. Paul Nadar (1856-1939) beispielsweise, lichtete bereits 1886 den Chemiker Michel-Eugène Chevreul (1786-1889) am Vorabend seines hundertsten Geburtstags sowohl in einer Reihe von Porträtaufnahmen wie auch im Gespräch mit seinem Vater Félix Nadar (1820-1910) ab (Abb. XI). Durch den immer gleichen Innenraum und die wenigen wechselnden Bildausschnitte wirken die Arbeiten der beiden Fotoserien jedoch eher wie eine Reihung von Filmbildern. Um 1900 fotografierte Paul Nadar verschiedene Personen in unterschiedlichen Kostümen (Abb. XII). Er beschränkte sich jedoch auch dabei auf fast immer den gleichen Bildausschnitt und einen neutralen Hintergrund und erreichte dadurch eine wesentlich geringere Verfremdung der Abgelichteten.

Es läßt sich zum heutigen Zeitpunkt nicht mehr klären, ob Erwin Spuler die mehr als 120 Fotografien ein und derselben Frau nur aus rein künstlerischem Interesse erstellte oder ob es nicht auch eine Liebeserklärung an das Modell war. Vielleicht liegt der Reiz dieses Zyklus genau in dieser Kombination.

Mit der Vollendung der Reihe *120 Variationen über ein Gesicht* und der mehrfachen Veröffentlichung von wenigen Aufnahmen in verschiedenen Zeitschriften endete für Erwin Spuler die intensive Auseinandersetzung mit der Fotografie. Ihr Einfluß auf die Malerei zeigte sich lediglich bei einigen Kreidepastellen, die er wohl kurz darauf anfertigte.⁶⁸ Bei den zahlreichen Aufnahmen, die nach 1945 entstanden, handelt es sich ausschließlich um Dias von seinen Urlaubsreisen und Ablichtungen seiner eigenen Arbeiten.

⁶⁷ Elisabeth Spuler 1984, S. 8.

Der Titel der Zeitschrift konnte nicht ermittelt werden. Im Nachlaß befinden sich vier großformatige Zeitschriftenseiten (in sehr schlechtem Zustand, teilweise stark beschädigt) mit 27 Abbildungen sowie einem kurzen Text in Französisch. Die Abbildungen erschienen unter dem Titel: 'Sais-tu comment je suis en réalité? Une jeune fille montre son visage innombrable.' Clichés E. Spuler.

⁶⁸ Vgl. Kapitel ›Frauenporträts‹.

V. Arbeiten zwischen 1930 und 1945

Erwin Spuler hatte sein Studium Ende 1929 an der Badischen Landeskunstschule als Meisterschüler von Walter Conz abgeschlossen. Im selben Jahr erhielt er den Staatspreis des Landes Baden für Graphik. Trotz intensiver Nachforschung konnten bis zum jetzigen Zeitpunkt weder nähere Angaben zu Art der Auszeichnung noch zu prämierten Werken erlangt werden.⁶⁹ Es liegt jedoch nahe, daß es sich bei den Arbeiten um eine oder mehrere Radierungen gehandelt haben muß, die Spuler kurz vor Ende seines Studiums angefertigt hatte und die sich noch heute im Nachlaß befinden.⁷⁰ Elisabeth Spuler äußert sich in der Biographie über ihren Mann dazu: „Zu Ehren der Preisträger fand eine kleine Ausstellung in der Kunstakademie (gemeint ist die Badische Landeskunstschule) statt, die auch der damalige Direktor der Staatlichen Majolika-Manufaktur Karlsruhe besuchte, Herr von Müller-Batzow (sic! Müller von Baczko). Die Zeichnungen und Radierungen, Kaltnadel, gefielen ihm derart, daß er Erwin Spuler für die Staatliche Majolika-Manufaktur engagierte.“⁷¹ Sicherlich kam es auf Grund der Ausstellung zu ersten Kontakten zu der Manufaktur, jedoch erfolgte eine probeweise Anstellung erst zwei Jahre später.⁷² Bis zu diesem Zeitpunkt beschäftigten den Künstler die Herausgabe der Zeitschrift ›ZAKPO‹, die im nachfolgenden ausführlich beschrieben werden soll, sowie zahlreiche Frauenporträts, die die Grundlage seiner späteren keramischen Arbeiten bilden sollten.

Im Mai 1931 erhielt Erwin Spuler einen befristeten Vertrag mit der Majolika-Manufaktur, der, um sich von Seiten der Direktion ein abschließendes Urteil über die technischen wie künstlerischen Leistungen bilden zu können, bis

⁶⁹ Es wurden verschiedene Anfragen u.a. an das Hauptstaatsarchiv Stuttgart, das Generallandesarchiv Karlsruhe und die Staatliche Kunstakademie Karlsruhe gerichtet, die jedoch leider ohne Ergebnis blieben.

⁷⁰ Da für die Preisträger des Staatspreises eine kleine Ausstellung an der Badischen Landeskunstschule veranstaltet wurde, ist anzunehmen, daß die Auszeichnung hauptsächlich als Anerkennung und Ansporn für die jungen, angehenden Künstler gedacht war und deshalb überwiegend Studienarbeiten bewertet wurden.

⁷¹ Elisabeth Spuler 1984, S. 2.

⁷² Generallandesarchiv Karlsruhe G.L.A. 69 Majolika A 98.

September 1931 verlängert wurde.⁷³ Ab Oktober des selben Jahres erhielt Spuler einen festen Arbeitsvertrag, der jedoch wenige Monate später wieder aufgelöst wurde, da durch die angespannte wirtschaftliche Lage „eine Umstellung der internen Verhältnisse der Manufaktur vorgenommen“⁷⁴ wurde. Seit März 1932 war Spuler als freier Mitarbeiter tätig, dessen Einkommen sich ausschließlich an den verkauften Keramiken orientierte und ihm so finanzielle Sicherheit verwehrte. Daß er trotz anfänglicher Schwierigkeiten - gerade im Umgang mit den für ihn ungewöhnlichen Materialien - recht schnell Anerkennung für seine Arbeiten fand, belegt ein Brief des Direktors Müller von Baczko an den Chefredakteur des ›Badischen Staatsanzeigers‹, C. Amend, in dem dieser anlässlich einer Ausstellung schreibt: „Der aus der Badischen Landeskunstschule hervorgegangene Maler und Bildhauer Erwin Spuler läßt in vielen seiner Arbeiten immer noch die Eindrücke, die er bei seinen langjährigen Aufenthalten in Marseille hatte, erkennen. Bei manchen Bildern und Plastiken hat er sich hiervon vollkommen frei zu machen gewußt und hat sich mit dem keramischen Material, den spröden Massen, den mutwillig laufenden Glasuren und Farben so auseinanderzusetzen gewußt, daß seine Arbeiten, mag man sich ihnen gegenüber einstellen, wie man will, allein durch die Technik der Ausführung keramische Kunstwerke bleiben.“⁷⁵ Die Malerei rückte für die kommenden Jahre in den Hintergrund, denn sein Hauptinteresse galt zunächst den kleinkeramischen Arbeiten.

Anfang 1934 trat Erwin Spuler der ›Reichskammer der bildenden Künste‹ (›Reichskulturkammer‹), Landesleitung Baden, bei.⁷⁶ Obwohl er noch einige Jahre zuvor mit verschiedenen Arbeiten in der Zeitschrift ›ZAKPO‹ vehement gegen die beginnenden nationalsozialistischen Tendenzen Stellung bezogen hatte, hielt er ein finanzielles Überleben wohl nur durch die Mitgliedschaft in der ›Reichskulturkammer‹ für möglich. Zwar hatte sein Freund Karl Hubbuch nach

⁷³ Generallandesarchiv Karlsruhe G.L.A. 69 Majolika A 98.

⁷⁴ Der Direktor der Majolika-Manufaktur kündigte Erwin Spuler ‚vorsorglich‘ schriftlich zum 28. Februar 1932, mit dem Hinweis, daß eine Weiterbeschäftigung erst nach Abschluß der Jahresbilanz möglich wäre. Generallandesarchiv Karlsruhe G.L.A. 69 Majolika A 98.

⁷⁵ Generallandesarchiv Karlsruhe G.L.A. 69 Majolika A 135.

⁷⁶ Der Ausweis befindet sich im schriftlichen Nachlaß des Künstlers und ist auf den 1. Januar 1934 datiert.

seiner politisch bedingten Entlassung als Lehrer an der Badischen Landeskunstschule auch eine kurzfristige Beschäftigung an der Karlsruher Manufaktur erhalten, doch wären die zahlreichen Aufträge an Erwin Spuler für die großteiligen Wandkeramiken für verschiedene Kasernen nicht ohne den Beitritt zur ›Reichskulturkammer‹ denkbar gewesen.⁷⁷ Neben Arbeiten für militärisch genutzte Gebäude entstanden zahlreiche dekorative, plastische Großkeramiken für weitere öffentliche wie auch private Auftraggeber. Die gesetzliche Grundlage für das Zusammengehen von Architektur und Künstlern war ein Erlaß aus dem Jahre 1934, der besagte, daß „ bei allen Hochbauten des Reiches, der Länder, der Gemeinden [...] grundsätzlich ein angemessener Prozentsatz der Bausumme für die Erteilung von Aufträgen an Künstler und Kunsthandwerker aufgebracht werden muß“. ⁷⁸ Erwin Spuler profitierte also direkt von der neuen Kulturpolitik der Nationalsozialisten, mit der er sich auch stilistisch arrangierte. So zeigen seine großflächigen Wandreliefs zum einen überlebensgroße kraftvolle Kämpfer und Arbeiter, zum anderen Frauen, ausgestattet mit den Attributen der Fruchtbarkeit (beispielsweise Ähren und Weintrauben), als Gebärende der kommenden Generationen.⁷⁹ In den Kleinkeramiken variiert er unter anderem das Thema *Mutter und Kind* vielfältig. Er findet zu einer stark schematisierten, entpersönlichten, zum Teil monumentalen Formensprache, in die er die geforderten Inhalte einfließen läßt. Aber auch das malerische Œuvre dieser Zeit weist auf einen Grad der Anpassung hin, die ihm erst die Teilnahme an der ›Großen Deutschen Kunstausstellung‹ in München im Jahre 1940 ermöglichte.⁸⁰ Nach ‚innen‘, für den privaten Bereich, knüpfte Spuler jedoch nahtlos an seine Studienzeit an.

Bereits zu Beginn der 30er Jahre hatte der junge Künstler die Schwestern Anne und Elisabeth Holzwarth - die Eltern besaßen eine Uniformfabrik in Ettlingen, unweit von Karlsruhe - kennengelernt. Anne Holzwarth wurde in der

⁷⁷ Zumal es ab 1933 üblich war, bei großen künstlerischen Aufträgen und befristeten Anstellungen für bestimmte künstlerische Projekte die ›Reichskulturkammer‹ um Beurteilung und Zustimmung zu dem jeweiligen Künstler zu fragen. Teut 1967, S. 293.

⁷⁸ Teut 1967, S. 293.

⁷⁹ Im Rahmen der Magisterarbeit wurde die *Baukeramische Arbeit für die Chirurgische Klinik Heidelberg* (1936-1938) exemplarisch vorgestellt. Vgl. Heise 1991, S. 28-30.

⁸⁰ Bereits 1937 war Erwin Spuler auf der Weltausstellung in Paris vertreten und wurde mit der Goldenen Medaille ausgezeichnet. Um welche Art von Arbeiten (Keramik oder Malerei) es sich dabei handelte, konnte bis zum heutigen Zeitpunkt nicht ermittelt werden.

ersten Hälfte der 30er Jahre zu seinem bevorzugten Modell. Zahlreiche Zeichnungen sowie die Reihe *120 Variationen über ein Gesicht* und etliche Privatfotos belegen die enge Bindung zwischen den beiden. Anne verließ Karlsruhe, um in München zu studieren, und Spuler wandte sich ihrer Schwester Elisabeth zu. Erwin Spuler und Elisabeth Holzwarth heirateten schließlich im Jahre 1939.

Im selben Jahr kam es auch zu den ersten Kontakten mit dem Herausgeber der Zeitschrift ›Gebrauchsgraphik‹, Dr. Eberhard Hölscher in Berlin. Obwohl die Redaktion sich ursprünglich für Reklameentwürfe zur Veröffentlichung interessierte⁸¹, übersandte der Künstler daneben ohne Aufforderung einen Drehbuchentwurf mit dem Titel *Der fliegende Mensch*. „Dieses Fliegerfilm-Drehbuch, das eigentlich zur Unterstützung eines Film-Aufnahmeleiters dienen sollte, zur Erleichterung seiner Arbeit, machte großen Eindruck auf den Verleger Dr. Hölscher, so daß er meinte, diese neuartige Form seines Drehbuchs, nämlich gezeichnet, müßten unbedingt Fachleute zu Gesicht bekommen; da Dr. Hölscher Beziehungen auch zum Film hatte, die Herren alle kannte und gerade Dr. Ritter zu jener Zeit Fliegerfilme produzierte an der UFA-Filmgesellschaft Berlin.“⁸² Erwin Spuler erhielt auf Grund dieser Kontakte im Oktober 1939 einen Arbeitsvertrag als künstlerischer Berater für den Film *Stukas*, der unter der Regie von Karl Ritter entstand.⁸³ Wie lange Erwin Spuler sich in Berlin aufhielt, läßt sich heute nicht mehr klären, da außer den Einstellungsdokumenten keine weiteren Unterlagen existieren. Es ist aber anzunehmen, daß Spuler mindestens bis Ende 1940 für das Projekt *Stukas* zumindest zeitweise tätig war, da das Lichtspiel erst 1941 fertiggestellt und uraufgeführt wurde. Die Begeisterung für die Kunstgattung Film belegen noch zwei weitere Drehbücher, die ebenfalls um 1940 entstanden und die im nachfolgenden erstmals vorgestellt werden sollen.

⁸¹ „Er [Dr. Hölscher] interessierte sich, da mein Mann viele Reklamesachen zur selben Zeit entwarf, für die Reklamesachen meines Mannes und mein Mann stellte Dr. Hölscher deshalb verschiedene Entwürfe, Aufnahmen und Zeichnungen zur Verfügung zur Veröffentlichung in der ›Gebrauchsgraphik‹.“ Elisabeth Spuler 1984, S. 7. Weder in der Zeitschrift ›Gebrauchsgraphik‹, noch im künstlerischen Nachlaß fanden sich irgendwelche Hinweise auf Entwürfe für Reklame oder ausgeführte Arbeiten, die sich mit Reklame beschäftigen.

⁸² Elisabeth Spuler 1984, S. 7f.

⁸³ Die Mitarbeit an dem Film *Stukas* ist besonders für die Arbeiten nach 1943/44 von großer Bedeutung und wird deshalb ausführlich im Kapitel *Als das Feuer vom Himmel fiel* beschrieben.

Im Jahre 1941 wurde Erwin Spuler „auf Grund der Dritten Verordnung zur Sicherstellung des Kräftebedarfs für Aufgaben von besonderer staatspolizeilicher Bedeutung (Notdienstverordnung)“⁸⁴ als Hilfszollbeamter überwiegend in Gorschen im Kreis Metz, an der deutsch-französischen Grenze, eingesetzt. Im Sommer 1943 wurde er schließlich „wegen Einberufung zur Wehrmacht in Ehren entlassen“.⁸⁵ Aus dieser Zeitspanne sind ausschließlich farbige Öl- und Pastellarbeiten im Nachlaß überliefert, die neben der Zollstation, an der der Künstler seinen Dienst versah, die Landschaft an der Mosel dokumentieren.

Unterlagen aus dem Jahre 1942 belegen, daß Spuler gesundheitliche Probleme hatte. Im Juni 1943 wurden dann ein unbehandelter, überstandener Herzinfarkt und eine Herzmuskelschwäche diagnostiziert, die ihn wohl vor einer weiteren Verwendung in einer militärischen Einheit bewahrten.

Bereits 1942 und wiederholt 1943 hatte sich der Direktor des ›Haus der Deutschen Kunst‹ in München um eine Freistellung des Künstlers für vorbereitende Arbeiten für die ›Große Deutsche Kunstausstellung‹ bemüht,⁸⁶ jedoch war der Künstler nach 1940 auf keiner weiteren Ausstellung in München vertreten.

Für den Zeitraum von 1943 bis zum Ende des Krieges gibt es keine definitiven Hinweise darauf, womit Erwin Spuler tatsächlich beschäftigt war. Zwar belegen verschiedene Dokumente und Reiseunterlagen, daß er im Auftrag des ›Reichsministeriums für Rüstung und Kriegsproduktion‹, dem sogenannten ›Reichsministerium Speer‹, „Literatur und Darstellungen aus öffentlichen Sammlungen und Bibliotheken zusammenzustellen und zu verwerten“⁸⁷ hatte, jedoch ist sowohl der Zweck als auch das Resultat dieser Arbeit nicht nachvollziehbar. Außerdem hatte er Kontakte zum Arbeitsstab ›Wiederaufbauplanung Zerstörter Städte‹, der ebenfalls Albert Speer in seiner Funktion als ›Generalbauinspektor des Reiches‹ unterstellt war.⁸⁸ Im Bundesarchiv in Berlin sind

⁸⁴ Text aus der Dienstzeitbescheinigung von Erwin Spuler aus dem schriftlichen Nachlaß.

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ Die Mitteilungen des Direktors des ›Haus der Deutschen Kunst‹, München, aus den Jahren 1942 und 1943 befinden sich im schriftlichen Nachlaß des Künstlers.

⁸⁷ Reisebescheinigung des ›Reichsministeriums für Rüstung und Kriegsproduktion‹ vom 20.7.1944 aus dem schriftlichen Nachlaß des Künstlers.

⁸⁸ Die Kontakte werden belegt u.a. durch Reisebescheinigungen und mehrere Bögen leeres Briefpapier sowie Umschläge im Nachlaß des Künstlers.

allerdings keine Akten des Wiederaufbaustabes überliefert.⁸⁹ Speer hatte bereits während des Krieges mit der Planung für den Wiederaufbau der zerstörten Städte begonnen. Hierzu wurden aus Flugzeugen heraus von Zeichnern topographische Skizzen gefertigt, die als Grundlage für die späteren Bautätigkeiten dienen sollten.⁹⁰ Eine Beschäftigung Erwin Spulers in dieser Position ist zwar nicht nachweisbar, jedoch anzunehmen.⁹¹ Eine Tätigkeit während der letzten beiden Kriegsjahre für die UFA Film AG, wie sie die Witwe des Künstlers in den Lebenserinnerungen beschreibt, erscheint mir dagegen eher unwahrscheinlich.⁹² Zum einen konnten im Bundesarchiv Berlin keine Unterlagen für eine derartige Tätigkeit nachgewiesen werden, zum anderen fanden sich auch im umfangreichen schriftlichen Nachlaß des Künstlers für die Jahre 1943 bis 1945 keine Hinweise auf eine Verbindung zur UFA Film AG.

⁸⁹ Brief des Bundesarchivs Berlin vom 8.2.1999 an den Verfasser.

Das Bundesarchiv Berlin überprüfte neben den Akten des Wiederaufbaustabes auch noch vorsorglich die in Berlin geführten Bestandsakten ›Generalbauinspektor für die Reichshauptstadt‹. Es konnten jedoch keine Hinweise auf Erwin Spuler ermittelt werden.

⁹⁰ Den Hinweis verdanke ich dem Filmhistoriker und ehemaligen Direktor des Deutschen Instituts für Filmkunde in Frankfurt, Dr. Gerd Albrecht.

⁹¹ Der Filmhistoriker Dr. Gerd Albrecht wies mich darauf hin, daß während der beiden letzten Kriegsjahre eine Reihe von Grafikern diese Tätigkeit für das ›Ministerium Speer‹ ausübten.

⁹² Elisabeth Spuler 1984, S. 8.

V.1. ›ZAKPO‹ 1930

Im Mai 1930 erschien die erste ›Monatsschrift für Zeitkunst, Zeitbe-
trachtung, Satire und Karikatur‹ unter dem Kurztitel ›ZAKPO‹. Die gemeinsa-
men Begründer dieser Zeitschrift, die nach der zweiten Ausgabe schon wieder
eingestellt wurde, waren Erwin Spuler, sein Freund und Lehrer Karl Hubbuch,
der Kollege Anton Weber und der Schauspieler Hermann Brand (1898-1966)⁹³.
Bis heute gibt es nur vage Annahmen, was sich hinter der Abkürzung ›ZAKPO‹
verbergen könnte. So vermutet der Kunsthistoriker Wolfgang Grape, daß die
beiden letzten Buchstaben ein Hinweis auf die Worte Politik oder Polizei sein
könnte,⁹⁴ während in einer anderen Publikation das Kürzel mit ›Zeitschrift Akti-
ver Kommunistischer Partei-Opportunisten‹ erläutert wird⁹⁵. Da sich weder in den
Nachlässen der Beteiligten, noch in den Texten der beiden Monatsschriften
Hinweise auf die Kurzform ›ZAKPO‹ finden, bleibt jede Erklärung Spekulation.
Das Impressum der ersten Ausgabe benennt neben den vier Herausgebern sechs
weitere Mitarbeiter. Jedoch dienen die Namen Boris Burawoy, Bobby Neeter,
Pierre Raquet und Stefan Weiz als Pseudonyme, die Hubbuch und Spuler vor
allem für ihre eigenen Abbildungen und Veröffentlichungen benutzten. Lediglich
Martha Kuhn und Hermann Trautwein, die mit Spuler und Weber im Jahr zuvor
die ›Gruppe 4‹ gegründet hatten, können als existierende Mitstreiter benannt
werden.

Wie schon beim Druck von ›Papier und Papp‹ im Jahr 1929 war auch
diesmal der Fachlehrer Julius Engelberg für die Typographie verantwortlich.
Den lithographischen Originalumdruck ermöglichte Ludwig Schweinfurt, der
ebenfalls Fachlehrer an der Kunstschule war.

Sieht man einmal von dem Schauspieler Hermann Brand ab, so ist der⁹⁶

⁹³ Von 1921 bis 1933 war Hermann Brand als Staatsschauspieler am Karlsruher
Staatstheater tätig. 1933 emigrierte Brand in die Schweiz, wo er bis zu seinem Tode 1966
- mit einer Ausnahme: 1954 spielte er unter Gründgens in Düsseldorf - lebte und
arbeitete. Aus: Brand und Wiehn 1990, S. 7.

⁹⁴ ›ZAKPO‹ 1980, ohne Seitenangabe.

⁹⁵ Vgl. Anonym, Aspekte des Widerstands. In: Stuttgart 1987, S. 39.

⁹⁶ Wenn das Z im Namen ›ZAKPO‹ für das Wort Zeitschrift stehen würde, müßte es
richtiger die ›ZAKPO‹ heißen. Da sich in zahlreichen Aufsätzen jedoch die Kombination
der ›ZAKPO‹ etabliert hat, verwende ich auch diese Form.

›ZAKPO‹ letztendlich ein Werk, das nur im Umfeld und mit Hilfe der Badischen Landeskunstschule entstehen konnte. Sicherlich hatten alle Beteiligten die Hoffnung, daß die Zeitschrift sich aus der Abhängigkeit dieser Institution lösen könnte, denn bereits im Vorfeld hatte man durch aufwendig gestaltete Werbeträger den Versuch unternommen, das Interesse von Käufern und Abonnenten außerhalb der Landeskunstschule auf die Monatsschrift zu lenken. Eine Fotografie aus dem Nachlaß von Spuler (Abb. 92) zeigt den Künstler und Hubbuch vor der dreidimensional gefalteten grotesken Figur, wie sie genau auf der Titelseite der ersten Ausgabe schließlich zu sehen ist.

Bei der ersten Ausgabe war Spuler nicht nur für zahlreiche Zeichnungen innerhalb des Heftes - teilweise unter verschiedenen Pseudonymen - verantwortlich, sondern gestaltete auch Titelseite und Rückseite (Abb. 93). Da diese unter zeitgeschichtlichem Aspekt besonders interessant sind, sollen sie hier eingehend dargestellt und - soweit das heute noch möglich ist - interpretiert werden.

Die in schwarzer und roter Farbe gedruckte Lithographie auf Titel- und Rückseite zeigt in einer verfremdeten topographischen Aufsicht die nur durch den Rhein getrennten Städte Mannheim und Karlsruhe. Im Mittelpunkt der rechten Bildhälfte steht ein breit grinsendes Ungetüm, das mit plumpen und zerstörerischen Schritten durch eine miniaturhaft wirkende Stadtlandschaft stapft. Sein linker Fuß hat gerade eine für die Stadt Mannheim charakteristische Industrieanlage zerstört, während der rechte mit einem weiten Schritt den Fluß überquert, um im nächsten Moment im dicht bevölkerten Rheinstrandbad von Karlsruhe Unheil anzurichten. Das Stadtbild von Karlsruhe hat Spuler mit wenigen markanten Gebäuden „baukastenartig wiedergegeben“⁹⁷. Der Oberkörper der phantastischen Figur besteht aus einem mehrstöckigen Haus, das von einem schmalen Straßenstreifen umfassen wird. Über dem Laden im Erdgeschoß sieht man einen Schriftzug mit den Worten AUSVERKAUF und WEISSE WOCH(E). In der mittleren der fünf Etagen stehen auf einem Balkon drei Männer, von denen der rechte ein Megaphon hält. Im oberen Geschoß sind eine schwarz-rot-weiße Fahne auf der linken und eine weiße Fahne auf der rechten

⁹⁷ Wolfgang Grape in: ›ZAKPO‹ 1980, ohne Seitenangabe.

Seite heißt, und aus einem Seitenfenster des Hauses ragen der rechte Arm und der Kopf einer Teufelsgestalt. Vom Dach des Hauses stehen die weit ausbreiteten Arme des Monstrums ab. Vor dem angedeuteten Hals erkennt man das badische Wappen, das von Greifen, dem badischen Wappentier, beidseitig flankiert wird.⁹⁸ Die Nase ist in Form des mächtigen *Leibgrenadier-Denkmal*s, das 1925 am Lorettoplatz (heute Europaplatz) im Zentrum von Karlsruhe errichtet wurde, wiedergegeben.⁹⁹ Der Kopf ist bekrönt mit der Brunnenanlage des Stephanplatzes, einer ungewöhnlichen, reliefgeschmückten Pfeiler-Architrav-Rotunde - seinerzeit ein Skandalon -, die um 1904 errichtet wurde.¹⁰⁰ Im Inneren der Rotunde erkennt man eine nackte Liegende, die jedoch frei erfunden ist. Die eigentliche Brunnenfigur mit zwei Krügen, aus denen Wasser fließt, wird von einem Reiter auf galoppierendem Pferd aus dem Zentrum des Beckens gerissen. Erwin Spuler skizziert in diesem Reiter das Reiterstandbild des Karlsruher *Kaiser-Wilhelm I.-Denkmals*, welches 1897 eingeweiht wurde.¹⁰¹ Die Ohren des Ungetüms bestehen aus keramischen Isolatoren - wie man sie an Überlandleitungen und Telegraphenmasten sehen konnte -, die hinter dem Kopf durch Drähte miteinander verbunden sind. Sieben weitere kleinere Ungeheuer, die in den Umrissen mit dem großen identisch, in stark vereinfachter Form wiedergegeben sind, treiben in der linken Bildhälfte ihr Unwesen. Auf dem Fluß, der sich durch das Bild schlängelt, erkennt man neben Seeungeheuern und zahlreichen, für diese Region untypischen Fischen auch moderne Schiffe, Ruderboote und eine altertümliche Galeere.

Wolfgang Grape beschreibt die flüchtig skizzierten Menschen als Ameisen¹⁰², die zum Teil panisch und ziellos vor den Ungeheuern durch die Straßenzüge flüchten, zum Teil scheinbar teilnahmslos ihrer Tätigkeit nachgehen. 1980 schreibt er in dem den Nachdruck begleitenden Text über die Lithographie:

⁹⁸ Ein vergleichbares Motiv befindet sich in Karlsruhe im Sockelbereich des Großherzog-Karl-Denkmal, das um 1830 errichtet wurde. Vgl. Denkmäler 1987, S. 188-195.

⁹⁹ Vgl. Denkmäler 1987, S. 566-571.

¹⁰⁰ Im Ausführungsentwurf waren von Hermann Billing einheitlich-bärtige Faunusgesichter vorgesehen. Bis zur endgültigen Fertigstellung erhielten sie jedoch Züge, durch die stadtbekanntere Persönlichkeiten karikiert wurden. Der dadurch ausgelöste Skandal führte zugleich aber auch zu einer überregionalen Beachtung dieser Anlage. Vgl. Denkmäler 1987, S. 437-445.

¹⁰¹ Vgl. Denkmäler 1987, S. 365-377.

¹⁰² ›ZAKPO‹ 1980, ohne Seitenangabe.

„Das Umschlagbild ist mehr als ein grotesk anmutendes Panorama. [...] Die Satire, die Erwin Spuler zeichnete, veranschaulicht einen sehr konkreten Zeitgeist, der das Land bedroht. Über der Brunnenkrone reitet Wilhelm I., der 1849 die badische Revolution niederschlug. 80000 Badener sollen während des anschließenden dreijährigen Belagerungszustandes, den die Preußen über das Land verhängt hatten, ausgewandert sein. [...] Der Granitobelisk [...] erinnert durch seine Inschriften an die Namen der Schlachten von 1848/49 oder 1870/71, in denen badische Soldaten für die preußische Herrschaft starben.“¹⁰³ Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs, den Bestimmungen des Versailler Vertrags entsprechend, mußte rechts des Rheins eine fünfzig Kilometer breite, entmilitarisierte Zone geschaffen werden. Die in Karlsruhe stationierten Truppen verließen bis Ende 1920 ihre Kasernen. Trotzdem oder gerade deshalb wurde in Erinnerung an die lebenden und gefallenen Soldaten ein Kriegerdenkmal nach dem anderen gebaut: 1924 ein *Artillerie-Denkmal*, 1925 ein *Gedenkmal für die gefallenen Studenten* und 1929 ein *Dragoner-Denkmal*. Die Zunahme der Kriegerdenkmäler fällt, wohl nicht zufällig, in den Zeitraum, in dem die ersten Abgeordneten der NSDAP in den badischen Landtag einziehen.¹⁰⁴ So stampft das Karlsruher Ungeheuer mit seinen kleinen Helfern, befrachtet mit den Vorausdeutungen des kommenden Unheils, unkontrolliert über das Land und zerstört nicht nur die Fabriken und die Infrastruktur, sondern bringt auch Elend und Tod über die verunsicherte Bevölkerung. Wolfgang Grape weist in seinem Aufsatz darauf hin, daß „die Vorfahren dieser Wesen [...] die hünenhaften Zentauren, Elefanten oder Teufel [sind], die der ehemalige Karlsruher Heinrich Kley (1863-1945) für den ›Simplicissimus‹ und die ›Jugend‹ zeichnete“ (Abb. XIII).¹⁰⁵ Dort wird, wie Grape weiter ausführt, der wilhelminische Übermensch, der hohe Prunk des Allegorischen und Symbolischen der offiziellen Kunst ironisiert. Damit kritisieren Kley und Spuler das scheinbare Vorzugsrecht von Gewaltnaturen, die Führungspositionen der Gesellschaft zu besetzen. Vielleicht will Spuler noch einen Schritt weitergehen und durch die Gestalt des ‚Denkmal-Monsters‘ vor dem heraufziehenden Machtmißbrauch warnen. Ob die Aufschriften AUSVERKAUF

¹⁰³ ›ZAKPO‹ 1980, ohne Seitenangabe.

¹⁰⁴ Die NSDAP erhielt bei den Landtagswahlen in Baden im Oktober 1929 sechs Sitze.

¹⁰⁵ ›ZAKPO‹ 1980, ohne Seitenangabe.

und WEISSE WOCH[E] eher zufällig entstanden sind¹⁰⁶ oder eine zeitbezogene Bedeutung haben, die in Spulers Freundeskreis, zu dem auch der politisch engagierte Karl Hubbuch gehörte, erdacht worden waren, läßt sich heute nicht mehr klären.

Die Zeichnung verdeutlicht zwei wichtige Ziele des ›ZAKPO‹. Der Bildinhalt in seiner dichten Vielschichtigkeit ist wahrscheinlich bei den zahlreichen Treffen der Künstler und Autoren gemeinsam entstanden, und Spuler hat die unterschiedlichen Ideen und Vorschläge anschließend kanalisiert und künstlerisch ausformuliert,¹⁰⁷ in einer Art, die man aus heutiger Sicht als Kunst im Widerstand bezeichnen könnte. Durch die leicht erkennbare Stadtopographie und die Kumulation der bekannten öffentlichen Denkmäler sollte aber wohl auch das regionale Publikum durch Wiedererkennen der eigenen Stadt zum Kauf der neu erschienenen Zeitschrift animiert werden.

Ebenfalls von Spuler gestaltet sind die ersten beiden Seiten des Heftinneren (Abb. 94, 95). Unter dem Thema *Frühling* - begleitet von einem vierzeiligen Gedicht von Hermann Hesse - wird auf der einen Seite ein Frauenpaar, das nahe beieinander sitzt, abgebildet; auf der anderen Seite schildert er eine alltägliche Situation in einem Park. Neben einem älteren, gutgekleideten Paar, das mit zwei kleinen Kindern spielt, sitzt ein Frauenpaar, das sich räkelt, sich schminkt und sich an der frischen Frühlingsluft ergötzt. Ein junger Mann, der am rechten Ende der Bank Platz genommen hat, hält ein gefaltetes Papier in seiner Hand. Er hat ein Buch neben sich liegen, starrt mit mürrischem Gesichtsausdruck vor sich hin und scheint völlig unbeteiligt. Im Vergleich zum Titelblatt und den folgenden

¹⁰⁶ Meines Erachtens hat Spuler lediglich ein Haus in der Kaiserstraße von Karlsruhe gezeichnet. Vermutlich ließ er sich von den Werbetafeln des Geschäftes inspirieren. Die WEISSE WOCHE bezeichnet einen Sonder- und Ausverkauf der Wäschegeschäfte, die regelmäßig Anfang Februar durchgeführt wurde. Eine politische Interpretation, wie sie Wolfgang Grape in seinem Aufsatz zum ›ZAKPO‹ vornimmt, ist deshalb nicht ganz unproblematisch. Vgl. dazu auch Werbeabbildungen der Karlsruher Wochenzeitschrift ›Der Führer‹ vom 1.2.1930.

¹⁰⁷ „Oft saßen abends Hubbuch, Spuler, Brand und Frau Spuler im Café Odeon beisammen, im 2. Stock, oft war auch Emma Lackner, Brands Freundin dabei, selten Frau Hubbuch. [...] Man überlegte die Zeitungstexte, jeder machte Vorschläge oder man las sich die verschiedenen Artikel vor, die dann teils gestrichen oder mit anderen Einfällen zusätzlich erweitert wurden, um sie witziger zu gestalten, jeder hat nach seiner facon die verschiedenen Artikel geschrieben. Im Café Odeon wurden quasi die Artikel geboren, zu Hause wurde ausgefeilt und überarbeitet.“ Elisabeth Spuler 1984, S. 2.

Zeichnungen wirken diese beiden Abbildungen fast schon belanglos. Dies zeigt, daß der ›ZAKPO‹ nicht ausschließlich auf kritisches Hinterfragen ausgelegt war. Die Zeitschrift bot verschiedenen Künstlern eine Plattform, ihr Können zu zeigen und präsentierte ihren Lesern auch unproblematische Themen zur Entspannung.

Mit dem Bild *Erschießung* von Erwin Spuler (Abb. 96) reagierte der ›ZAKPO‹ ungeheuer scharf auf folgendes Ereignis: Zwei Monate vor dem Erscheinen des ersten Heftes hatte die Ausstellung ›Staatlicher Wettbewerb: Selbstbildnisse badischer Künstler‹¹⁰⁸ stattgefunden.¹⁰⁹ Daß allein drei von vier Preisen auf dem Gebiet der Malerei an die fortschrittlichen Künstler Willi Müller-Hufschmid (1890-1960), Wilhelm Martin (1894-1969) und Wladimir Zabo-
tin (1884-1967) gingen, empörte zwar auch einige Mitglieder des Kunstvereins, besonders aber den einflußreichen, politisch rechts stehenden ›Reichsverband bildender Künstler Deutschlands, Gau Südwestdeutschland‹, in dem vorwiegend freischaffende Künstler vertreten waren. Lediglich die besondere Anerkennung, die dem bewährten Meister und Lehrer Professor Würtenerberger ausgesprochen wurde¹¹⁰, fand allgemeine Zustimmung. In der lokalen Presse begann eine heftige und sehr kontrovers geführte Diskussion. Einer der Hauptkritikpunkte war dabei, daß „Professoren der Landeskunstschule als Richter über die Schüler der Anstalt, ja sogar über ihre eigenen Schüler fungierten“¹¹¹. Der ›Reichsverband‹ forderte sogar, daß „die badische Künstlerschaft ihre Vertreter für eine Jury selbst zu bestimmen wünscht und daß Lehrer, deren Meisterschüler an einem Preisausschreiben teilnehmen [...], nicht als Preisrichter bei dem selben Wettbewerb tätig sein sollten“¹¹². Hintergedanke für diese Forderung war sicherlich nicht nur Neid auf beamtete und finanziell unabhängige Malerkollegen, sondern auch der bewußte Versuch, moderne Positionen in der Kunst zu verhindern. Der ›ZAKPO‹ reagierte auf diese Ereignisse nicht nur mit einem zweiseitigen, in

¹⁰⁸ Staatliche Kunsthalle Karlsruhe und Badischer Kunstverein Karlsruhe, 15. Februar 1930 bis 6. März 1930.

¹⁰⁹ Vgl. auch Ursula Merkel: Selbstbildnisse badischer Künstler. Anmerkungen zum staatlichen Porträtwettbewerb und zur Ausstellung von 1930. In: Karlsruhe 1993a, S. 175-189.

¹¹⁰ Vgl. Karlsruhe 1993a, S. 178.

¹¹¹ Vgl. ›Karlsruher Tagblatt‹ vom 16.2.1930.

¹¹² Vgl. ›Kunst und Wirtschaft‹ 11, 1930, Heft 6, S. 78.

kindlich-naivem Stil verfaßten Schulaufsatz mit der Überschrift *Die Selbstbildnisausstellung* (Abb. 97),¹¹³ der in ironischem Ton die Bilder kommentierte, sondern auch mit der doppelseitigen Zeichnung von Erwin Spuler mit dem Titel *Erschießung* (Abb. 96).¹¹⁴ Dargestellt ist die Exekution der fünf Preisrichter auf den Stufen vor dem Hauptportal der Kunsthalle. Lilli Fischel, Kustodin an der Kunsthalle, ist schon erschossen und liegt mit verbundenen Augen in einer Blutlache neben ihrem bereits ausgehobenen Grab. Der Bildhauer Christoph Voll (1897-1939) - hinter ihm erkennt man das prämierte Selbstbildnis von Willi Müller-Hufschmid - streckt mit einem trotzig wirkenden Gesichtsausdruck seine rechte Hand empor. Er wird überragt von dem Lehrer der Landeskunstschule Albert Haueisen (1872-1954), der mit verbundenen Augen und gefalteten Händen auf den Tod wartet. Bereits von den Schützen getroffen, bricht neben ihm sein Kollege Hans Adolf Bühler (1877-1951) zusammen, während der Kunsthistoriker Karl Wulzinger noch sein Hemd aufreißt und den Schützen todesmutig die Brust entgegenhält. Das Gebäude und die im Hintergrund aufgehängten Bilder sind bereits von zahlreichen Einschüssen durchlöchert. Der Text am unteren Bildrand¹¹⁵ benennt eindeutig die Anführer der schießenden Meute: den Maler August Gebhard (1880-1945), er war Mitglied des ›Reichsverbands‹, sowie seine Kollegen Adolf Luntz (1875-1934) und Emil Firnrohr (1881-1968). Diese drei, alle Schüler von Gustav Schönleber und Hans Thoma, waren bei der Preisverleihung nicht berücksichtigt worden und fanden in der lokalen Presse nur

¹¹³ *Die Selbstbildnisausstellung*: ›ZAKPO‹ 1930, Heft 1, S. 4 und S. 9.
Der vollständige Text des Aufsatzes befindet sich im Anhang dieser Arbeit.

¹¹⁴ *Erschießung*: ›ZAKPO‹ 1930, Heft 1, S. 6f.
Beide Blätter waren zunächst im Verlag der Galerie Moos als Einzeldruck erschienen.
Vgl. auch Karlsruhe 1993, S. 186.

¹¹⁵ „Erschießung. Die Jury der Selbstbildnisausstellung wurde Dienstag, den 4. vor den Toren der Bad. Landeskunsthalle von den Mitgliedern des Karlsruher Reichsverb. Bild. Künstler umzingelt und auf Befehl des Exekutivkomitees (Schönlunser [=Adolf Luntz], Firnhard [=Emil Firnrohr] und Gebrohr [=August Gebhard]) erschossen. Die Rebellen zogen vor das badische Ministerium und forderten stürmisch die Herausgabe der freigewordenen Lehrstühle der bad. Landeskunstschule. Ferner wurde der Regierung folgendes Ultimatum gestellt: Künftig sei jedem langjährigen Mitglied des R.V.d.K. bei Wettbewerben gegen Vorzeigen der roten Mitgliedskarte in jedem Falle ein Preis auszuhändigen. Im Verhinderungsfalle (Krankheit, hohes Alter, Tod) sind nahestehende Personen bzw. Hinterbliebene befugt den Preis abzuholen. Im Falle der Ablehnung der Forderung sieht sich der Verband gezwungen seine Mitglieder zur Sabotage aufzufordern und jedes weitere Kunstmalen zu unterlassen.“

eine kurze Erwähnung am Rande¹¹⁶. Zahlreiche Personen, zum Teil sogar ausgerüstet mit Maschinengewehren und altertümlichen Kanonen auf Rädern, unterstützen das Exekutivkomitee, dem wohl kurz zuvor durch den an der linken Ecke der Kunsthalle stehenden Mann der Schießbefehl erteilt worden war.

Die *Erschießung* von Erwin Spuler ist eine deutliche Warnung vor den immer stärker werdenden Rechtstendenzen innerhalb des Kulturbetriebs. Daß gerade ein Teil der einheimischen Künstler mit ihrer betont völkischen Gesinnung und ihrer konservativen und heimattümelnden Malerei dem nationalsozialistischen Kunstterror den Weg bereitete,¹¹⁷ zeigte sich bereits drei Jahre später. Die der modernen Kunst aufgeschlossene Lilli Fischel wurde entlassen, Albert Haueisen trat freiwillig aus der Landeskunstschule aus und Christoph Voll verlor 1935 seine Anstellung. Lediglich Hans Adolf Bühler blieb bis 1945 als Lehrer an der Landeskunstschule.¹¹⁸ Dafür erfüllte sich für eines der Mitglieder des Exekutivkomitees die Forderung, die die Rebellen in der Bildunterschrift gestellt hatten: August Gebhard erhielt bereits 1933 eine Professur für Bildgestaltung in Karlsruhe. Für zahlreiche Künstler zeigte sich nach 1933, daß aus der frühen Warnung von Spulers Karikatur bitterer Ernst wurde.

Die letzte ganzseitige Zeichnung von Erwin Spuler innerhalb des ersten Heftes (Abb. 98) zeigt einen Filmstar mit seinen Begleitern, der sich auf einem Laufsteg vor einer Stadtkulisse vom begeisterten Publikum bejubeln läßt. Spuler karikiert sehr eindrucksvoll, daß die Menschen während der sich verschärfenden wirtschaftlichen Krise und der politischen Turbulenzen nach Persönlichkeiten suchen, zu denen sie aufschauen können. Während Revue- und Operettenfilme wie *Melodie des Herzens*¹¹⁹ und *Der blaue Engel*¹²⁰ Frohsinn und Ablenkung vermitteln sollten und die Stars sich feiern ließen, trieb die erste deutsche Demokratie auf den Abgrund zu.

¹¹⁶ „Die Landschaftler (z.B. Adolf Luntz und Aug. Gebhard) stellen sich vor die Natur, [...]“ ›Karlsruher Tagblatt‹ vom 20.2.1930.

¹¹⁷ Vgl. Karlsruhe 1993a, S. 185.

¹¹⁸ Bühler wurde 1932 zum Direktor gewählt. In seine Amtszeit fiel die Umgestaltung der Landeskunstschule nach den Richtlinien der NSDAP. Nach einem Streit mit einem NS-Studentenfürher legte er 1934 sein Amt als Direktor nieder. Vgl. auch Karlsruhe 1987, S. 30.

¹¹⁹ Uraufführung am 16. Dezember 1930.

¹²⁰ Uraufführung am 1. April 1930.

Im Juni 1930 erschien der zweite ›ZAKPO‹. Im Gegensatz zur ersten Ausgabe wurde das Format halbiert, die Seitenzahl von zwölf auf sechzehn erhöht und der Preis von zwei Reichsmark auf eine gesenkt. Die drei Beiträge von Erwin Spuler gleichen in ihrer thematischen Reihenfolge denen des ersten Heftes. Neben einer politisch engagierten Zeichnung finden sich auch Skizzen, die sich mit eher lokalen und vordergründigen Themen auseinandersetzen. Die erste Abbildung (Abb. 99)¹²¹ zeigt zwei Frauen in Badeanzügen, die sich, neben einer Wanne stehend, abtrocknen.¹²²

Die zweite Abbildung (Abb. 100), eine Karikatur in der Mitte der Zeitschrift, trägt den Titel *Die Wahrheit über Rußland* mit dem Untertitel *Geschildert von der bürgerlichen Presseunter anderem zündeten die Bolschewisten einen zaristischen General an.*¹²³ In der linken Bildhälfte erkennt man eine Ruine, in der ein Gehängter an einem erhalten gebliebenen Querbalken dargestellt ist. In den Resten des Hauses hat sich ein alter, ausgemergelter Mann, der mit einem Buch in der Hand lesend am Boden sitzt, eine kleine provisorische Bibliothek eingerichtet. Am unteren Bildrand sind eine übergroße Hand - möglicherweise stammt sie von einem zerstörten Monument - und ein gerahmtes Porträt eingefügt. Davor erkennt man eine achtlos liegen gelassene Babyleiche. Im Mittelpunkt der rechten Bildhälfte stehen lachende und trinkende russische Bürger, die gerade versuchen, einen General des Zaren, der gefesselt auf einem Holzhaufen liegt, zu verbrennen. Den Hintergrund gestaltet Spuler mit einem entgleisten Eisenbahnzug, weiteren ruinösen Gebäuden, herunterstürzenden Türmen, einem toten Pferd und einem Panzer aus. Die Motivation für diese Zeichnung waren für den Künstler sicherlich die tendenziösen Berichte der Presse über einzelne Greuelthaten im ehemaligen Zarenreich. Diese Form der Berichterstattung sollte bewußt darüber hinwegtäuschen, daß es den Kommunisten

¹²¹ ›ZAKPO‹ 1930, Heft 2, S. 3.

¹²² Ende der 20er Jahre wurde der Damenschwimmanzug freizügiger und zweckmäßiger. Er war einteilig, gestrickt oder aus Jersey, und nicht mehr mit Fischbeinversteifungen versehen. Vermutlich setzte er sich jedoch in Karlsruhe noch nicht so recht durch, was die beiden Frauen zu dem der Karikatur beigegefügt Satz veranlaßt: „Die Stadt soll doch einen Badehosenball machen, damit wir die neuen Badekostüme an den Mann bringen.“
›ZAKPO‹ 1930, Heft 2, S. 3.

¹²³ ›ZAKPO‹ 1930, Heft 2, S. 8f.

in der Sowjetunion mit dem 1928 verabschiedeten Fünfjahresplan gelungen war, die wirtschaftlichen und sozialen Probleme zu verbessern.¹²⁴

Den Abschluß der Beiträge von Spuler bildet die Karikatur *Dr. Eckener nimmt vor Ovationen Reißaus!* (Abb. 101).¹²⁵ Hugo Eckener¹²⁶, dem 1924 der erste Zeppelinflug über den Atlantik nach Amerika gelungen war - damit rückte für Deutschland die transkontinentale Verbindung ins alltägliche Leben - und der als Held der Luftfahrt in Deutschland ungeheure Popularität besaß, wollte im Mai 1930 das Schloß in Bruchsal wohl anonym besichtigen.¹²⁷ Er wurde jedoch von den Frauen des ›Bundes badischer Künstlerinnen‹ erkannt, die ihren Rundgang durch die eigene Ausstellung unterbrachen, um dem Zeppelinkapitän ihre persönliche Aufwartung zu machen. Spuler skizziert Eckener mit fast schon ängstlichem Blick am unteren Bildrand, wie er versucht, noch rechtzeitig vor den überwiegend älteren Damen zu fliehen. Die Gruppe hat jedoch den berühmten Flieger, der seinem salutierenden Begleiter wohl gerade den Befehl zum Verlassen des Schlosses gegeben hat, schon fast erreicht. Die Frauen, teilweise mit Pinseln in der Hand, verfolgen den Prominenten mit Blicken voller Freude und Verzückung. Wolfgang Grape schreibt dazu: „Die ehemals aktive Vereinigung der Künstlerinnen, die in Karlsruhe 1918 für die Frauen den Zugang zum Akademiestudium durchsetzte, hatte sich zu einem beschaulichen Verband entwickelt.“¹²⁸ Ähnlich wie im ersten Heft karikiert Spuler auch hier

¹²⁴ Der erste Fünfjahresplan (1928) führte in Rußland zu einer raschen Industrialisierung. Lediglich die bis 1932 andauernde Zwangskollektivierung der Landwirtschaft führte anfänglich zu Hungersnöten. Vgl. Julius Ploetz. Große Weltgeschichte. Darmstadt 1986, S. 968f.

¹²⁵ ›ZAKPO‹, 1930, Heft 2, S. 12.

¹²⁶ Zu Hugo Eckener (1868-1954): Eckener galt nach seinen Pionierleistungen für die Luftfahrt als einer der Repräsentanten des republikanischen Deutschlands. 1932 wurde in Berlin sogar diskutiert, ihn für die Reichspräsidentenwahl aufzustellen. Als sich jedoch der greise Paul von Hindenburg erneut zur Wahl stellte, zog Eckener seine Kandidatur zurück. Als Gegner des Nationalsozialismus hatte er während des Dritten Reichs politische Schwierigkeiten. Vgl. Italiaander 1980, S. 10f.

¹²⁷ Das Ereignis beschreibt der Text unter der Karikatur: „Bruchsal, 5. Mai. Dr. Eckener in Begleitung des Kapitäns Flemming kam am Donnerstag in Bruchsal an um das Schloß zu besichtigen. Der Bund badischer Künstlerinnen, der im Schloß eine Ausstellung veranstaltet, befand sich anlässlich eines Rundgangs im Ehrenhof, als Dr. Eckener eintrat. Dies gab Veranlassung zu einer spontanen Ovation, die zur Folge hatte, daß Dr. Eckener fluchtartig das Gebäude verließ und auf die Besichtigung des Schlosses verzichtete.“ ›ZAKPO‹ 1930, Heft 2, S. 12.

¹²⁸ ›ZAKPO‹ 1980, ohne Seitenangabe.

die Hinwendung der Menschen zu Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens, die zu Leitfiguren gemacht wurden.

Die Beiträge von Erwin Spuler und seinen Mitstreitern zeigen in ihrer Vielfalt die Variationsspanne der Themen und Informationen, die im ›ZAKPO‹ behandelt wurden. Hubbuch, Brand, Weber und Spuler hatten wohl schon länger über eine Zeitschrift nachgedacht, die sie gemeinsam herausgeben wollten. Daß die beiden Blätter *Die Selbstbildnisausstellung* und *Erschießung* bei ihrem Erscheinen als Einzeldrucke im Frühjahr 1930 „einen solch befreienden Widerhall weckten“¹²⁹, gab den Künstlern sicherlich den nötigen Auftrieb für ihr Vorhaben. Während in der ersten Nummer noch die bildliche Wiedergabe von politischen, gesellschaftlichen und sozialen Ereignissen überwiegt, finden sich in der zweiten Ausgabe bereits zahlreiche Texte, die sich unter anderem auch mit Literatur und Architektur befassen. Als Vorbilder für den ›ZAKPO‹ läßt sich neben dem ›Simplicissimus‹ auch ›Der Knüppel‹ benennen. In der satirischen Arbeiterzeitung ›Der Knüppel‹, die in Berlin erschien, hatte Karl Hubbuch im Mai 1926 den Abzug einer sozialkritischen Radierung veröffentlicht¹³⁰. Es liegt nahe, daß besonders diese Zeitschrift als Orientierungshilfe diene, denn es zeigen sich nicht nur Ähnlichkeiten im Layout, sondern auch in der Formulierung des Impressum.¹³¹ Außerdem fand sich im Nachlaß von Erwin Spuler noch ein Exemplar des ›Knüppel‹.

Daß der ›ZAKPO‹ nach zwei Ausgaben eingestellt wurde, hat verschiedene Gründe. Zum einen war die Badische Landeskunstschule sicher nicht länger bereit, das kritische Heft vollständig zu tragen. Zum anderen fehlten auch ausreichende Privatgelder zur Fortführung. Der entscheidende Grund war aber, daß die Zeitschrift in den intellektuellen und kunstverständigen Kreisen wohl nicht auf die erhoffte Resonanz stieß. Der Rezensent der ›Karlsruher Zeitung‹ räumte dem ›ZAKPO‹ nach der ersten Ausgabe zwar wenig Chancen ein, schrieb aber trotzdem: „Immerhin: Diese Zeitschrift ist eine Hoffnung, die Unterstützung verdient; vielleicht gelingt es der divinatorischen Genialität ihrer

¹²⁹ ›Karlsruher Zeitung‹ vom 20.5.1930.

¹³⁰ ›Der Knüppel‹. Satirische Arbeiterzeitung, VI. Jg., Heft 3, Berlin 1926, S. 7.

¹³¹ Das Impressum der Zeitschrift ›Der Knüppel‹ weist u.a. auch eine Reihe von Pseudonymen und Phantasienamen auf.

Mitarbeiter sogar, die diesbezügliche seelische Diarrhöe zu bannen, die genügend bekannten Schubladen auszuräumen und lebendig Neues dafür hineinzupraktizieren“.¹³² Bereits wenige Monate später planten Brand, Hubbuch und Spuler mit den Kollegen Hans Schad¹³³ und Alfred Springer (geb. 1903) die Herausgabe der Zeitschrift ›Das Manifest‹. Der Gründungsaufruf beschreibt rückblickend nicht nur die Ziele des ›ZAKPO‹, sondern ist auch eine bedrückende gesellschaftspolitische Zeitanalyse: “Wir glauben, daß diese Publikation dem Bedürfnis derjenigen Schicht entgegenkommt, die der fortschreitenden Ausbreitung von Muckertum und parteipolitischer Verhetzung nicht ganz interesselos zuzusehen geneigt ist. [...] Die geistige Haltung soll sich zu den Geschehnissen in Politik und Kultur verhalten, wie das Gewissen zum handelnden Menschen. Wir wollen den treibenden Kräften, die zu allen Zeiten die Geschichte gemacht haben, Sprache geben, aber nur, wenn sie guten Willens sind, nicht an sich zu denken, sondern an das Ganze. [...] Wir glauben aber, daß die drohenden Anzeichen: Kriegshetze, Klassenhaß und Verbitterung jeden Menschen verpflichten, sein Möglichstes zu einer Tat der Sammlung aller aufbauenden Kräfte beizutragen.“¹³⁴

›Das Manifest‹ kam über das Stadium der Konzeption nicht hinaus. Das Scheitern der Zeitschriften bedeutet für Erwin Spuler zugleich das Ende der gemeinsamen, an die Öffentlichkeit gerichteten zeitkritischen Arbeit.

¹³² ›Karlsruher Zeitung‹ vom 20.5.1930.

¹³³ Über Hans Schad fanden sich bis zum Abschluß der Arbeit keine näheren Angaben.

¹³⁴ Im Nachlaß des Künstlers befindet sich ein Abzug des Gründungsaufrufs.

V.2. Frauenporträts

Während sich Spuler bis Ende der 20er Jahre sowohl mit dem Skizzieren und Porträtieren von Männer- und Frauenköpfen beschäftigt hatte, arbeitete er um 1929/30 ausschließlich an der Darstellung von Frauen. Aus den kleinformatischen Bleistiftstudien der Jahre 1924 bis 1928 entwickelten sich Zeichnungen, Bilder und Gemälde in immer größerem Format.

Bei allen Frauendarstellungen ist auffallend, daß der gewählte weibliche Typus sich sehr ähnelt. Der Künstler greift meistens auf drei Modelle¹³⁵ zurück, in ganz seltenen Fällen ist die Dargestellte, die er mit variierender Kleidung und wechselndem Hintergrund immer wieder neu zeichnet, nicht zu benennen. Der bevorzugte Bildausschnitt ist das Brustporträt in strenger Profilansicht oder schräg von vorn. In einigen wenigen Bildern schaut die Person den Betrachter frontal von vorn an. Die Kleider der Dargestellten bestehen meist aus einem gepunkteten Stoff, fast immer trägt das Modell ein Halstuch oder zumindest ist ein Kragen in einem abweichenden, aber zum Kleid passenden Farbton angedeutet. Die schmalen Lippen sind mit kräftigem roten Stift geschminkt, und auf den Wangen ist ein leichter Rougeauftrag zu erkennen. Der Hintergrund der Gemälde und Bilder ist ausschließlich monochrom und gegenstandslos. Ein Beispiel hierfür ist die Pastellarbeit *Zwei Frauen* (Abb. 102).

Nicht ganz so häufig findet sich die Darstellung der *Eleganten Dame* (Abb. 103). Ein auffallend großer Hut bedeckt das immer wiederkehrende blonde Haar des Modells. Durch Rüschenkollé, Perlenkette und graziös gehaltenen Regenschirm entsteht hier die Vorstellung einer modisch extravaganten Frau, die - durch eine Lichtquelle von vorn angestrahlt - auf einer Bühne stehen könnte.

Unter den zahlreichen Frauenporträts finden sich auch zwei Pastellarbeiten (Abb. 104a, 105a), jeweils auf grobem Packpapier, die ihren motivischen Ursprung in der Serie *120 Variationen über ein Gesicht* haben. Bei beiden

¹³⁵ Diese drei Modelle sind sicher zu benennen. Zum einen das Modell der Frankreicaufenthalte Ende der 20er Jahre, die Studienkollegin Martha Kuhn-Weber, zum anderen ab ungefähr 1930 die Schwestern Anne und Elisabeth Holzwarth (Elisabeth Holzwarth und Erwin Spuler heirateten 1939).

Zeichnungen hält sich der Künstler sehr genau an die jeweiligen Ablichtungen (Abb. 104b, 105b). Spuler setzt in der einen rankende Pflanzen in dunkelgrünen Farben mit einigen weißlich-gelben Blüten und in der anderen umgeknickte okkergelbe Halme mit reifen Ähren als rahmende Elemente ein; sie umgeben Kopf und angedeuteten Oberkörper des Modells, die sich genau in der Bildmitte befinden. Während in der einen Darstellung Kleidungsstücke wie Wolljacke und Pullover nur mit wenigen Strichen und Farbflächen wiedergegeben sind, ist in der anderen das Kopftuch mit der Verknötung im Bereich der Kinnpartie sehr detailliert und sorgfältig ausgearbeitet. Im Vergleich zu den Fotografien fällt auf, daß die Gesichter auf den Bildnissen flach und eintönig wirken. Die ebenmäßigen Gesichtszüge, die blasse, weißliche Hautfarbe, der stark geschminkte Mund und die akkurat sitzende Frisur reduzieren die Individualität des Modells, die man auf den Schwarzweiß-Abzügen noch deutlich spürt, zu einem maskenhaften Antlitz.

Um das Jahr 1931 beginnt Spuler mit der Darstellung von Frauengruppen. Anregungen dazu mögen durch seine Frankreichreisen, auf denen er beispielsweise Bildern von Auguste Renoir (1841-1919) begegnet sein könnte (Abb. XIV), aber auch durch die Zusammenarbeit mit seinem Kollegen Max Laeuger (1864-1952) an der Majolika-Manufaktur entstanden sein.

Auf einer der frühesten Pastellzeichnungen dieser Werkgruppe (Abb. 106) sind vier Frauen abgebildet. Sie scheinen sich in naturnaher Umgebung zu bewegen. Das Inkarnat der hellen, in lockerer Haltung dargestellten Körper kontrastiert zu dem in dunklen Farben ausgestalteten Hintergrund. Im Gegensatz zu später entstehenden Zeichnungen sind die Köpfe und Gesichter der Frauen nur angedeutet.

Ein Beispiel für die typische spätere Darstellung zeigt *Drei Grazien vor einem Tuch* (Abb. 107). Durch Spulers Arbeit an der Majolika hat sich die Art der Wiedergabe von Frauenkörpern geändert. Die Körper sind jetzt strenger konturiert; sie erinnern an das idealisierende Frauenbild des Dritten Reiches. Sie scheinen in eine Schönheitsschablone geschlüpft zu sein, die Spuler in seinen Arbeiten - besonders auch bei den keramischen - immer wiederholt. Die erotische Ausstrahlung seiner anfänglichen Bilder ist hier einer sterilen Körperlichkeit gewichen.

Aktzeichnungen waren seit Mitte der 30er Jahre - aus ihrer Vielzahl ist das zu schließen - für den Künstler wichtig. Im Kriegsjahr 1943 entsteht die Graphik *Rückenakt* (Abb. 108). Typisch nicht nur für diesen, sondern auch für die anderen Akte sind die ausladenden, teilweise überproportionierten Körperformen und der detailliert ausgestaltete Kopf. Die Umgebung tritt hinter der Körperlichkeit des Modells weitgehend zurück. In den zahlreichen Aktbildern fein ausgearbeiteter Körper - in Vorder-, Rücken-, Seitenansicht - sind zwischen 1938 und 1944 kaum Nuancen zu erkennen. Es geht hier weniger um die künstlerische Entwicklung als um die rastlose Tätigkeit des Malers, der neben ersten Kriegsbildern immer wieder eine zeichnerische Zwiesprache mit den ihm persönlich nahestehenden Modellen hält.

Während alle bisher beschriebenen Bilder den Hintergrund stark vernachlässigen, fand sich bei der Inventarisierung ein einziges, ganz anders komponiertes Frauenbild (Abb. 109). Auch auf diesem bildet ein scheinbar standardisierter blonder Kopf den Mittelpunkt der Pastellzeichnung. Um diesen Kopf sind Glasgefäße arrangiert, wie sie in Labors zu wissenschaftlichen Forschungen benutzt werden. Zur Verdeutlichung dieser Tätigkeit sind sie in unrealistischer Vielzahl und Anordnung dargestellt. Obwohl die Frau in dem Bild durch helle Pastelltöne hervorgehoben wird, zeigt der Künstler deutlich sein großes Interesse an technischen Einrichtungen, die er scheinbar detailliert und wirklichkeitsnah wiedergibt. Mit dieser Darstellung weist er der Frau - vermutlich handelt es sich um seine Schwägerin, die zum Medizinstudium nach München ging - eine geistige Selbständigkeit zu, die sonst in seinen Abbildungen weitgehend fehlt.

Die sieben besprochenen Werke zeigen wiederum die vielfältigen Ausdrucksmöglichkeiten des Künstlers, von Anfängen im impressionistischen Stil über realistische Porträts bis zu Arbeiten, die sich dem geforderten Stil der Zeit anpassen.

V.3. Drehbücher 1939/40

Im Nachlaß des Künstlers fanden sich neben zwei zum Teil nicht mehr vollständig erhaltenen Drehbuchentwürfen einzelne Seiten und Bildstreifen aus dem Drehbuch *Der fliegende Mensch*, das in Auszügen im November 1940 in der Zeitschrift ›Gebrauchsgraphik‹ publiziert worden war.¹³⁶

Erwin Spuler schildert in dicht untereinander gereihten, kleinformatigen Zeichnungen (Abb. 110-112) die Geschichte der Fliegerei von den Anfängen bis zu den modernsten Flugzeugentwicklungen, die im Zweiten Weltkrieg erstmals eingesetzt wurden. Neben den Bleistiftskizzen befindet sich meistens ein kurzer Text, der als weiterführende Erläuterung zu den Abbildungen dient. In der Bibliothek des Künstlers fanden sich zwei umfangreiche Publikationen mit zahlreichen Abbildungen, die vermutlich als Grundlage für diese Filmgeschichte dienten.¹³⁷ Der Redakteur der ›Gebrauchsgraphik‹, Dr. Wilhelm Fraenger schreibt dazu: „Filmartig rollt ein Panorama ab, das von dem triumphalen Höhepunkt der Weltkriegsfliegerei 1914-18 seinen Anfang nimmt. Nach dieser heldenhaften Ouvertüre tauchen wir in die mythischen Jahrtausende zurück, in denen Götter, Engel und Dämonen auf gewaltigen Schwingen durch den Himmel fahren. [...] Wie Spulers Zyklus mit dem Weltkriege begann, bildet ein vielstimmiges Heldenlied unserer Kampfflieger von heute sein Finale.“¹³⁸

Nahezu vollständig erhalten ist die skizzierte Filmgeschichte *Die Kälte und die Milliarde* (Abb. 113), die unter der Mitarbeit von Erwin Loeser¹³⁹ entstand. Hierbei handelt es sich um einen Entwurf für einen Dokumentarfilm, der beschreibt, daß in den früheren Jahren zehn Prozent aller Lebensmittel verdarben und damit jedes Jahr ungefähr eine Milliarde Reichsmark verloren ging. Als gravierender wird aber dargestellt, daß für die zusätzliche Wareneinfuhr die knappen Devisen verbraucht werden mußten. Dies habe sich jetzt jedoch seit

¹³⁶ ›Gebrauchsgraphik‹, 1940, Heft 11, S. 39-45.

¹³⁷ Im Nachlaß fanden sich unter anderem ein zweibändiges Werk mit über 640 Abbildungen von Peter Supf, *Das Buch der Fluggeschichte*. Berlin 1935, und ein Fachbuch mit dem Titel *Die Eroberung der Luft. Ein Handbuch für Luftschiffahrt und Flugtechnik*. Stuttgart, Berlin und Leipzig 1920, mit insgesamt 296 Abbildungen.

¹³⁸ ›Gebrauchsgraphik‹, 1940, Heft 11, S. 39f.

¹³⁹ Über Erwin Loeser konnten keine näheren Angaben in Erfahrung gebracht werden.

der Einführung von Kühlschränken und -häusern grundlegend geändert, da die Ware nicht mehr so schnell dem Verfall anheim falle. Damit seien zugleich auch die Milliarden von Bakterien gebannt, die in verderbenden Lebensmitteln hausten, womit dem Titel eine Doppelbedeutung zukommt, die sich erst im Verlauf der Geschichte erschließt.

Das nur noch unvollständig überlieferte Drehbuch *Die Apotheke* (Abb. 114) schildert in zwei Abschnitten die *Entwicklung der Heilkunst* und *Die deutsche moderne Apotheke*. Beide Bücher ähneln sich im Aufbau. Neben kleinen, ausschließlich in Bleistift ausgeführten Skizzen hat der Künstler jeweils schmale Streifen mit maschinenschriftlichem Text aufgeklebt. Besonders schön sind die beiden Titelblätter (Abb. 115, 116). Auf der rechten Seite wird jeweils in wenigen Bildern die Geschichte angedeutet, wobei die einzelnen Zeichnungen durch die Filmperforation formal zusammengehalten werden.¹⁴⁰ Die Schriftzüge und das Apothekensymbol sind ausgeschnitten, teilweise farbig gestaltet und einzelne Buchstaben übereinandergesetzt, was diesen Titeln nicht nur Plastizität, sondern einen collagierten Charakter verleiht, der aber immer dem Gebrauchsgrafischen verpflichtet bleibt.

Das Drehbuch *Der fliegende Mensch* war sicherlich vorteilhaft für die ersten Kontakte bei der UFA-Film AG in Berlin, allerdings war diese Art der Filmskripte bereits bekannt, so daß es sich nicht um eine ‚neuartige Form‘ handelte, wie Elisabeth Spuler in den Lebenserinnerungen schreibt.¹⁴¹

Die weiteren Werke zeigen nicht nur die Begeisterung für die Kunst- richtung Film, sondern sind auch Versuche, Geld zu verdienen. Allen drei Entwürfen ist ein erkennbarer propagandistischer Charakter eigen, der zu dieser Zeit sicher nötig war, um von den Verantwortlichen beachtet zu werden. Jedoch wurde keiner der Vorschläge realisiert.

¹⁴⁰ Bereits die Titel- und Rückseite der Zeitschrift ›Papier und Papp‹ hatte Erwin Spuler vergleichbar gestaltet. Vgl. Kapitel ›Papier und Papp‹ 1929.

¹⁴¹ Elisabeth Spuler 1984, S. 7.

V.4. ›Große Deutsche Kunstausstellung‹ in München 1940

Im Jahre 1940 war Erwin Spuler mit sechs Arbeiten in der ›Großen Deutschen Kunstausstellung‹ im ›Haus der Deutschen Kunst‹ in München vertreten. Unter dem gemeinsamen Titel *Unsere Luftwaffe* waren diese in dem die Ausstellung begleitenden Katalog aufgeführt. Da - wie schon mehrfach erwähnt - der überwiegende Teil der Bilder im Nachlaß weder betitelt noch datiert ist und sich zu den benannten Pastellen weder im Katalog noch im Nachlaß genauere Hinweise finden ließen, ist es aus heutiger Sicht nicht ganz unproblematisch, Arbeiten zu identifizieren und zu beschreiben, die in der offiziellen Regierungskunstschau dargeboten wurden.¹⁴² Anhand von sechs überlieferten Werken, die die Luftwaffe thematisieren, soll jedoch ein Eindruck von den möglicherweise ausgestellten Bildern gegeben werden.

Die ersten beiden Pastellarbeiten (Abb. 117, 118) zeigen kleinere, einmotorige Kampfflugzeuge, die in geringer Höhe Industrieanlagen überfliegen. Während in der einen die Maschine über eine weitläufige Platzanlage, die von verschiedenartigen, bereits zerstörten Hallen umstellt ist, fliegt, scheinen die beiden dicht nebeneinander fliegenden Flugzeuge auf der zweiten Zeichnung eher patrouillierend über eine weitläufige Raffinerieanlage zu gleiten. Beim Typus der wiedergegebenen Flugzeuge handelt es sich um eine Fiesler Storch¹⁴³, die nicht nur extrem niedrig und langsam fliegen kann, sondern auch durch ihre nach unten offene, in Glas ausgeführte Kanzel die Möglichkeit der Beobachtung gab.

Eine weitere Arbeit des Künstlers aus diesem Kontext (Abb. 119) zeigt ebenfalls eine einmotorige Maschine, deren Cockpit teilweise mit Tüchern verdeckt ist. Davor erkennt man zwei Personen, die mit farblich unterschiedlichen Monturen bekleidet sind, an denen verschiedene schlauchähnliche Gegenstände

¹⁴² Im Nachlaß des Künstlers fand sich ein Karton, auf dem unter anderem auch die in diesem Kapitel vorgestellten Bilder als kleine Fotografien aufgeklebt sind. Die Reihe dieser Bilder ist von Spuler überschrieben mit dem Titel *Aus dem Zyklus: Flugzeug und Landschaft*.

¹⁴³ Das deutsche Kurzstartflugzeug Fiesler Storch wurde nach 1935 eingesetzt. Den Hinweis zu dem Flugzeugtyp verdanke ich Dr. Gerd Albrecht, der einige Fliegerbilder kritisch durchgesehen hat.

angebracht sind. Das Flugzeug und seine Besatzung scheinen sich fast Tarnung suchend an die in grünen und gräulichen Tönen ausformulierte Landschaft anzupassen. Im Vergleich zu dieser eher ruhig und statisch wirkenden Szenerie weist die folgende Schilderung (Abb. 120) mehr Handlung und bildnerische Dramatik auf. Vor einem nachtschwarzen Hintergrund erhebt sich das Vorder- teil eines Kampfflugzeugs. Durch die verglasten Segmente der Spitze dringt helles Licht und scheint die Umgebung zu erleuchten. Während die beiden Personen im Vordergrund - vermutlich die Piloten - ihre Anzüge anlegen oder gegenseitig überprüfen, hantieren mehrere schemenhaft dargestellte Helfer im Hintergrund eifrig am Flugzeug. Die nächtliche Betriebsamkeit deutet auf einen in wenigen Momenten beginnenden kriegerischen Einsatz hin, wobei sich die inhaltliche Wiedergabe auf den technische Ablauf beschränkt.

In einem weiteren Pastell (Abb. 121) stellt Erwin Spuler einen einzelnen Flieger in den Mittelpunkt der Zeichnung. Der Flieger steht in vollständiger Montur vor der Spitze seines Flugzeugs, die als diagonal wiedergegebene Fläche das untere Bilddrittel fast vollständig ausfüllt. Auf der linken Bildseite, direkt hinter der als Halbfigur dargestellten Person, erkennt man ein aufmontiertes Maschinengewehr, welches auf die Funktion des Soldaten als Bordschützen hinweisen könnte. Besonders diese Art der Darstellung wurde im Rahmen der ›Großen Deutschen Kunstausstellung‹ zwischen den Jahren 1937 und 1943 in den unterschiedlichsten Variationen präsentiert, wobei neben den anonymen Kämpfern auch herausragende Persönlichkeiten, die namentlich in Bildtiteln benannt wurden, porträtiert wurden. Gerade in dieser Zeichnung, aber auch in der abschließend zu betrachtenden (Abb. 122) erkennt man am deutlichsten die stilistische Annäherung an die vorherrschende Kunstauffassung der Zeit. Am Motor einer Propellermaschine hantieren mehrere Personen. Körperformen, Gesichter und Frisuren erscheinen schablonenhaft vervielfältigt und lassen jegliche Individualität vermissen. Vielmehr steht das Interesse an der Technik, die für ihren nächsten Einsatz zu funktionieren hat, im Mittelpunkt des Bildes. Die nackten und muskulös ausformulierten Oberkörper stehen im Widerspruch zu dem dunklen und wolkenverhangenen Himmel, der eher einen Moment der Kälte assoziiert, und verstärken damit den ‚heldenhaften Einsatz‘ der Gruppe für den Erfolg der Kriegsmaschinerie.

Die Faszination Spulers durch Flugzeuge und Fliegerei, die sich schon in seinen Kinderbildern andeutete und die sich in dem Drehbuchentwurf *Der fliegende Mensch* vehement ausdrückte, findet in diesen Arbeiten eine deutliche Formulierung. Bereits im Drehbuch sind einige Szenen kleinforma- und skizzenhaft zu erkennen, die er für die hier vorgestellten Pastelle schließlich ausführlich ausarbeitet. Besonders überraschend ist es, daß sich diese hier vorgestellten Bilder auch in dem Kriegsfilm *Stukas* erkennen lassen.¹⁴⁴ Würde man sie dem Film gegenüberstellen, könnte man sie für Standbilder dieses einseitig gefärbten Kriegsfilms halten.

Für die Präsentation dieser oder ähnlicher Zeichnungen in München waren die Kontakte aus seiner Zeit in Berlin von unschätzbarem Vorteil, zumal er von dort als anerkannter und linientreuer Künstler qualifiziert war. Außerdem war es für ihn wohl auch reizvoll, sich einem breiteren Publikum zu präsentieren und sich damit gleichzeitig eine neue Einnahmequelle zu erschließen.

Erwin Spuler hat nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges nie auf die Teilnahme an der ›Großen Deutschen Kunstausstellung‹ im Jahre 1940 hingewiesen.¹⁴⁵ Durch die Bewahrung der hier vorgestellten Pastelle in seinem Atelier, die zudem auch eine deutliche stilistische Ähnlichkeit mit den zum Teil noch erhaltenen, von ihm geschaffenen offiziellen Wandreliefs dieser Zeit aufweisen, zeigt sich ein privates Bekennen zu diesen Arbeiten. In Hinblick auf die Serie *Als das Feuer vom Himmel fiel* wird jedoch auch der kritisch-distanzierte Umgang mit den Ereignissen der damaligen Zeit deutlich.

¹⁴⁴ Der Film *Stukas* ist heute nicht mehr frei zugänglich. In einem Dokumentarfilm mit dem Titel *Deutschland erwache!* aus dem Jahr 1968 von Erwin Leiser und Dr. Gerd Albrecht werden jedoch einige Ausschnitte aus diesem Film gezeigt, die trotz ihrer Kürze eine deutliche Übereinstimmung zwischen dem Film und den Pastellen von Erwin Spuler aufweisen.

¹⁴⁵ In dem Fragebogen zur Person aus dem Jahre 1945 findet sich kein Hinweis auf die Teilnahme an dieser Ausstellung oder anderen Ausstellungen zwischen 1933 und 1945. Neben der Teilnahme an der Pariser Weltausstellung 1937 war Spuler im Jahr 1940 mit insgesamt fünf Werken in einer Ausstellung in der Mannheimer Kunsthalle vertreten. Für diese Ausstellungen oder weitere Beteiligungen fanden sich im Nachlaß des Künstlers keine schriftlichen Hinweise oder Kataloge.

V.5. Zolleinsatz in Metz 1941-1943

Im August 1941 wurde Erwin Spuler zum Dienst als Hilfszollbeamter im Kreis Metz an der deutsch-französischen Grenze eingezogen. Obwohl er dort fast zwei Jahre tätig war, finden sich weder in den bundesdeutschen Archiven noch in den Lebenserinnerungen der Witwe irgendwelche Hinweise auf diesen Zeitraum.¹⁴⁶ Lediglich eine Dienstzeitbescheinigung aus dem Jahre 1943 sowie ungefähr dreißig Öl- und Pastellarbeiten und ein fragmentarisch erhaltenes Blatt mit verschiedenen Bildtiteln zeugen heute noch von diesem Einsatz. Der Künstler war wohl überwiegend an der kleinen und wenig frequentierten Zollstation in Gorschen im Kreis Metz eingesetzt, was ihm die Möglichkeit eröffnete, zu malen und die Umgebung in verschiedenen Ansichten festzuhalten.

Auf einer querformatigen Pastellzeichnung (Abb. 123) führt eine breite Straße, die den gesamten Vordergrund einnimmt, zu der im Mittelgrund liegenden Zollstation. Die Straße wird auf der linken Seite von hoch aufragenden Bäumen gesäumt, auf der rechten Seite schließt sich ein durch Pflanzen begrenztes Gewässer an. Hinter der durch einen Schlagbaum gekennzeichneten Grenze erhebt sich ein kleiner Berg, auf dem man zwischen den angedeuteten Ackerflächen einige Häuser erkennt. Die mächtigen Wolken, die teilweise von Baumkronen überschnitten werden, begrenzen das Bild nach oben.

In einer anderen Landschaftsstudie (Abb. 124) beschreibt der Künstler den selben Fluß und das Ufer mit Bootshaus und -stegen der an Metz vorbeifließenden Mosel. Im Hintergrund erkennt man wiederum eine Erhebung, an deren Auslauf der Künstler eine kleine Siedlung schemenhaft angedeutet hat. Wasser und Himmel sind farblich kaum differenziert, was dem Blatt eine gewisse Monotonie verleiht.

In einer ebenfalls um 1942/43 entstandenen Zeichnung in Pastellkreide

¹⁴⁶ Der ehemalige Leiter der Zollehranstalt Karlsruhe, Herr Huber, der selbst während des Krieges an der Grenze zu Frankreich als Zöllner tätig war, berichtete 1999 in einem Gespräch folgendes: Die Hilfszollbeamten an den Grenzstellen seien zur Verstärkung des Zolls und der Wehrmacht eingesetzt worden. Sie seien oft Mitglieder der SS oder SA und der Gestapo unterstellt gewesen. (Die Zugehörigkeit zu einer dieser Gruppen trifft für Erwin Spuler nach Meinung des Verfassers nicht zu, da sich in den Bundesarchiven in Berlin und Aachen keine Unterlagen über Spuler nachweisen lassen.)

(Abb. 125) beschreibt der Künstler ein kleines Häuschen mit einer markanten Schranke daneben. Es bleibt jedoch unklar, ob es sich dabei um eine Zollstation oder einen Bahnübergang handelt.¹⁴⁷ An der Straße, die den Blick des Betrachters auf die Bildmitte lenkt, sind auf der linken Seite mehrere mächtige Baumstämme aufgestapelt, die durch ihre Lage die perspektivische Wirkung noch verstärken.

Im Œuvre von Erwin Spuler beschränkt sich das Genre der Landschaft auf den Zeitraum in Lothringen. Bei allen drei beschriebenen Arbeiten bleibt der Künstler den tradierten Kompositionsschemata verbunden. Die Landschaftsausschnitte mit dem auf die Bildmitte konzentrierten Tiefenzug oder die bildparallel angelegten Ansichten sind mit lockerem, skizzierendem Kreidestrich aufgefaßt. Auffällig ist jedoch der Verzicht auf Staffagefiguren.

Zwei weitere Arbeiten (Abb. 126, 127) aus der Zeit im Lothringischen zeigen, wenn man den überlieferten Bildtiteln folgt, eine winterliche Ansicht der Stadt Gorschen. Einfache, zweigeschossige Gebäude liegen an einer schneebedeckten Straße. Auf der Pastellstudie erblickt man hinter den Häusern einen Hügel, auf dem abstrahiert wiedergegebene Bäume sichtbar werden. Ähnlich wie bei den Bäumen im Hintergrund deutet ein weißer Pastellstrich bei den Stromleitungen, die in parallelen und sich kreuzenden Linien durch das Bild ziehen, den Zustand der Vereisung an. In dem auf das Jahr 1942 datierten Ölgemälde verzichtet Erwin Spuler auf die weitergehende Ausformulierung. Dafür belebt er die Szenerie mit drei Personen, ausgestattet mit langen Uniformmänteln und Helmen, und schildert damit eine typische Situation des dörflichen Gorschen als Grenzpunkt des Krieges zwischen Deutschland und Frankreich. Die den Bildern innewohnende Kälte des Winters steigert der Künstler durch das überwiegend eingesetzte bläuliche und gräuliche Kolorit und erreicht gerade innerhalb des zuletzt beschriebenen Werkes eine eigentümliche, geradezu bedrohliche Atmosphäre.

Während sich für die Jahre 1941 bis 1943 die biographischen Daten nur fragmentarisch erschließen lassen, belegt die Gruppe der in diesem Zeitraum

¹⁴⁷ In dem überlieferten Blatt mit verschiedenen Bildtiteln findet sich kein Hinweis auf ein Motiv mit Bahnübergang.

entstandenen Bilder, besonders in der Andersartigkeit der Motivwahl, den Einsatz des Künstlers abseits der gewohnten und vertrauten Umgebung. Die Schilderung von Zollhäusern und -stationen werden zudem noch zu einem Beleg für seine Tätigkeit als Hilfszollbeamter an der deutsch-französischen Grenze.

V.6. Schilderungen des Krieges 1943/44

Zwischen 1943 und 1945 war Erwin Spuler mit unterschiedlichen Arbeiten und Projekten betraut, die ihn - folgt man den überlieferten Schriftstücken und Bahnreisescheinen - überwiegend nach Berlin und München führten. In thematisch scharfem Kontrast zu den zum Teil fast idyllisch wirkenden Landschaftsbildern seiner Zeit als Hilfszöllner im Kreis Metz stehen die ab 1943 entstandenen, zumeist klein- bis mittelformatigen Bleistift- und Kohlezeichnungen, die zu Spulers ersten eindrucklichen Schilderungen des Krieges zählen. Im Vergleich zu den in den beiden vorausgegangenen Jahren an der deutsch-französischen Grenze entstandenen Öl- und Pastellbilder ist die Farbigkeit radikal reduziert; sie beschränkt sich ausschließlich auf Grau- und Schwarztöne.

Eine kleinformatische, um 1943/44 entstandene Bleistiftzeichnung (Abb. 128) läßt den Betrachter durch eine zerstörte Wand - die als schwarze Flächen dargestellten Steine benutzt Spuler als rahmendes Element - in einen Innenraum blicken, in dem sich mehrere Personen befinden. Im Mittelpunkt des Bildes steht ein Paar, das aneinandergeschmiegt an der Wand lehnt. Durch ihr helles Inkarnat und ihre helle Kleidung wirken sie überhöht abgegrenzt gegenüber dem übrigen Bildgrund. In der unteren rechten Bildecke schaut eine Person flehentlich durch die Öffnung, während die übrigen Menschen im Hintergrund nur schemenhaft angedeutet sind.

Eine weitere Zeichnung (Abb. 129), in Kohle ausgeführt, zeigt eine Gruppe von Menschen, die vermutlich ein schlimmes Ereignis beobachten. Die Mimik ihrer Gesichter spiegelt die Gefühle über das Geschehen in jeder einzelnen Person. Während der Mann am linken Bildrand eher mürrisch, jedoch gefaßt erscheint, erkennt man im Antlitz der Frau das blanke Entsetzen, das durch den weit geöffneten Mund noch betont wird. Im Gegensatz dazu wirkt die ältere Person in der Bildmitte fast schon resigniert. Ihr Blick ist auf den Boden gesenkt, so als ob sie das Kommende nicht wahrnehmen wolle, während sie mit einem Tuch ihren Mund bedeckt, wohl um ein Schluchzen zu unterdrücken. Innerhalb der Familie im Hintergrund fällt besonders das Gesicht des Jungen am rechten Bildrand auf, der mit weit geöffneten Augen und mit kindlicher Naivität

und Neugier zum Himmel blickt. Das Interesse von Erwin Spuler gilt in dieser Arbeit nicht in erster Linie dem drohenden Unheil, sondern vielmehr den unterschiedlichen Reaktionen der Menschen darauf. Es ist naheliegend, daß der Künstler diese oder ähnliche Situationen gerade in der ‚Reichshauptstadt‘ Berlin, die ständig von schweren Fliegerangriffen heimgesucht wurde, immer wieder beobachten konnte.

In vier weiteren Werken werden Situationen während und nach einem Angriff geschildert.

Auf der um 1943/44 entstandenen Kohlezeichnung (Abb. 130) erkennt man im unteren Bilddrittel eine Vielzahl von Personen, die vor explodierenden Bomben aus einer Waldlichtung flüchten. Das obere Bilddrittel ist vollständig ausgefüllt mit blattlosen Baumästen, die sich in ihrer dichten Verästelung über die zwei Hohlwege neigen. Auf Erwin Spuler hat möglicherweise eine Situation, die dieser Szenerie zugrunde liegt, einen tiefen Eindruck hinterlassen, denn er zeichnete den Moment der Flucht in einer weiteren Ausführung (Abb. 131). Die Unterschiede scheinen im ersten Moment gering. Jedoch erkennt man bei einer Gegenüberstellung, daß die Linien der Bäume noch stärker in den Vordergrund rücken, während das Licht im Hintergrund punktuell zurückgenommen ist. Die mächtigen, stark verzweigten Äste, die von oben in den Bildgrund hineinragen, wirken wie Blitze während eines Unwetters, wohingegen der Baum in der linken Bildhälfte wie von Scheinwerfern hinterleuchtet erscheint. Durch wenige Detailänderungen gelingt Spuler eine bildliche Verdichtung der Situation.

So wie auf den beiden zuletzt beschriebenen Werken werden die Menschen auch in einer weiteren Schilderung des Krieges (Abb. 132) nur schemenhaft dargestellt. Sie werden, ähnlich wie in den Reisestudien, die Ende der 30er Jahre in Frankreich entstanden,¹⁴⁸ nur als bildfüllende und verbindende Staffage wiedergegeben. Zwar erkennt man, daß einzelne Personen mit den über dem Boden verteilten Wassersschläuchen hantieren und vermutlich versuchen, die brennenden Häuser, die im Hintergrund angedeutet sind, zu löschen, doch liegt das Hauptaugenmerk des Künstlers auf den detailliert ausgearbeiteten Gebäuden an den Bildrändern.

¹⁴⁸ Vgl. Kapitel ›Studienreisen nach Paris, Südfrankreich und Berlin 1926-1933‹.

Eine ebenfalls auf die letzten Kriegsjahre zu datierende Arbeit (Abb. 133) zeigt zwei Männer, die auf einer Bahre einen Verletzten oder Toten aus Trümmern bergen. Die Körper der Protagonisten grenzen sich scharf gegen den hellen Hintergrund ab, der auf ein Feuer, verbunden mit einer dichten Rauchentwicklung, schließen läßt. Während die Ruine im Hintergrund bereits durch den sie umhüllenden Rauch in schwachen Grauschattierungen erscheint, grenzen der über die gesamte Bildhöhe verlaufende dunkle Balken und eine indifferente, schwarze Fläche die Zeichnung nach rechts ab. Einige wahllos herumhängende Kabel und zahlreiche Trümmersteine verdeutlichen die Zerstörung.

Allen vier vorgestellten Arbeiten ist gemeinsam, daß das Licht als eigenständiges, fast materielles Element eingesetzt wird. Erwin Spuler verlegt die Darstellung des Krieges in die Dunkelheit, während Granaten blitzartig die Landschaft beleuchten oder Feuer die Szene erhellt. Menschen versinken hingegen im hellen Gegenschein des Lichts oder in düsterem Schmutz und Rauch zu unförmigen, anonymen Gestalten.

Einen eher ungewöhnlichen Bildausschnitt zeigt eines der wenigen datierten Werke aus dem Jahre 1943 (Abb. 134).¹⁴⁹ Die in Tusche ausgeführte, großformatige Arbeit zeigt eine als Blumenvase gebrauchte Glasflasche, die zwischen wahllos herumliegende Steine gestellt wurde. Sie ist bis zur Hälfte mit Wasser gefüllt, und auf der Glasfläche ist neben einem schlichten Kreuz ein Datum aufgemalt. Zwischen den verschiedenartigen, langstieligen Blumen, die in die Öffnung der Flasche gesteckt sind, erkennt man im oberen Bild Drittel einen Orden oder ein Abzeichen. Die im ersten Moment etwas merkwürdig anmutende Komposition beschreibt eine fast normale Gewohnheit der letzten Kriegsjahre. Es war üblich, auf die Trümmer zerstörter Häuser Gefäße zu stellen, die mit Blumen gefüllt und mit einem Todesdatum versehen waren, um so ein Zeichen der Erinnerung an die dort umgekommenen Bombenopfer zu setzen. Mehrere Bleistiftskizzen von Erwin Spuler, die jedoch erst auf 1946/47 zu datieren sind, zeigen eine Vielzahl dieser ‚symbolischen Grabmale‘ in unterschiedlichen Ruinenlandschaften und dienen damit als Erklärung für das früher

¹⁴⁹ Neben dieser einen Arbeit, die auf das Jahr 1943 datiert ist, befinden sich aus diesem Jahr nur noch datierte Bleistiftskizzen von Frauen im Nachlaß.

entstandene Einzelblatt.

Die in den beiden letzten Kriegsjahren entstandenen Schilderungen bilden die Grundlage für die sich daran anschließende Serie *Als das Feuer vom Himmel fiel*. Sie verzichten thematisch noch auf die schonungslose und teilweise schockierende Darstellung der Kriegsgeschehnisse. Sie charakterisieren vielmehr Einzelschicksale, die sich für den Betrachter nur durch den zeitlichen Kontext im Œuvre des Künstlers erschließen. Im Vergleich zu den zeitgleichen Arbeiten - exemplarisch sind hier die zahlreichen Frauenskizzen zu nennen - ist der Bildgrund der Bleistift- und Kohlezeichnungen vollständig ausformuliert. Verschiedene Motive - wie beispielsweise die Häuser oder die Bäume - erinnern eindrücklich an die Arbeiten der Studienzeit. So sind einzelne Fassaden oder Ruinenelemente detailliert ausgearbeitet, während die verbleibende Umgebung mit schnellen, skizzenhaften Strichen summarisch erfaßt wird. Und auch die Bäume, die in einer den Bildgrund überspannenden Lineatur wiedergegeben sind, verweisen auf die Ende der 20er Jahre in Paris und Südfrankreich entstandenen Graphiken.

VI. Arbeiten ab 1944/45 bis 1964

Bis Februar 1945 war Erwin Spuler in Berlin tätig und kehrte drei Monate vor der endgültigen Kapitulation nach Karlsruhe zurück.¹⁵⁰ Während der ersten Monate nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges war er überwiegend mit Aufräumungsarbeiten seiner zerstörten Ateliers und seiner Wohnung beschäftigt. Hierbei galt sein Hauptinteresse neben der Sicherung der Bilder den keramischen Gußformen, die er während des Krieges im Keller eingelagert hatte. Außerdem half er noch seiner Frau, die sich um die völlig ausgebombte Uniformfabrik ihrer Eltern kümmern mußte.¹⁵¹

Ende des Jahres 1945 erhielt der Künstler ein provisorisches Atelier in der Karlsruher Majolika-Manufaktur. Jedoch beschränkte sich die Produktion in der ersten Zeit auf Gebrauchskeramik.

Bereits 1946 begann eine rege Ausstellungstätigkeit, die getragen war von einer gewissen Aufbruchsstimmung. Spuler gründete mit einigen Kollegen die Künstlervereinigung ›Der Kreis‹, die an verschiedenen Ausstellungen in Karlsruhe und der näheren Umgebung teilnahm. Erstmals konnte er jetzt auch Arbeiten aus der um 1944 begonnenen Serie *Als das Feuer vom Himmel fiel* - sie thematisiert ausschließlich die Zerstörung und die Leiden der Menschen während des Krieges - öffentlich präsentieren. Bis 1948 wurden die Zeichnungen in verschiedenen Museen und Galerien gezeigt und fanden ausschließlich positiven Widerhall in der Presse. Danach versiegte jedoch das öffentliche Interesse an der kritischen Auseinandersetzung mit dem Zweiten Weltkrieg und damit auch das Interesse an diesen Bildern.

Neben der Arbeit in der Majolika-Manufaktur war Spuler ab 1946 für verschiedene Verlage tätig. Für den Albrecht-Kindt-Verlag in Karlsruhe steuerte er kleinere Zeichnungen für die Zeitschrift ›Der Strom‹ bei; für den Desch-Verlag in München gestaltete und illustrierte er zahlreiche Buchumschläge für

¹⁵⁰ Elisabeth Spuler 1984, S. 9.

¹⁵¹ Zahlreiche Briefe im schriftlichen Nachlaß des Künstlers belegen nicht nur die Zerstörung der Fabrik, sondern auch die Versuche, durch das Organisieren von Lastwagen die vorhandenen Maschinen und Einrichtungen zu retten.

Romane; für die in Karlsruhe erscheinende Tageszeitung ›Badische Neuste Nachrichten‹ entwarf er eine Vignette für die wöchentlich erscheinende Feuilletonseite. Besonders eng war die Zusammenarbeit mit dem Woldemar-Klein-Verlag in Baden-Baden: Für das renommierte, monatlich erscheinende Heft ›Das Kunstwerk‹ entwarf Erwin Spuler Titelvignetten, den Text begleitende Illustrationen und den Jahreskalender für 1947. Neben den eher kunstgewerblichen Auftragsarbeiten publizierte der Verlag auch verschiedene Zeichnungen des Künstlers.

Im Jahre 1948 erhielt Erwin Spuler einen Lehrauftrag für Zeichnen und Malen an der Fakultät für Architektur der Technischen Hochschule Karlsruhe.¹⁵² Er übernahm diese Position von seinem Freund und Kollegen Karl Hubbuch, der eine Berufung als Professor an die Kunstakademie Karlsruhe erhalten hatte.

Für die Majolika-Manufaktur begann Spuler bereits kurz nach der Währungsreform im Jahr 1948 mit den Ausführungen der ersten großflächigen Bau- und Wandkeramiken. Daneben entstanden unzählige Kleinkeramiken, teilweise unter Zuhilfenahme der vor 1940 entstandenen Gußformen. Der Künstler weitete die eigene Produktion unablässig aus und hatte in den 50er Jahren über lange Zeit zwei Frauen beschäftigt, die ausschließlich die farbige Gestaltung der Keramiken nach seinen Entwürfen umsetzten.¹⁵³ Die Keramik wurde bis zu seinem Tode zu seinem Haupterwerb, und heute zeugen neben kleinen Arbeiten vor allem große Wandreliefs, unter anderen in Darmstadt, Karlsruhe und Mailand, von seiner vielfältigen Schaffenskraft in den Nachkriegsjahren.¹⁵⁴

Trotz ständig anwachsender Produktion von Keramiken und trotz des

¹⁵² Im Anhang dieser Arbeit befindet sich neben einem kurzen Abschnitt aus den Lebenserinnerungen eine überlieferte Einführungsrede an die Architekturstudenten, die einen Eindruck von ihm als Lehrer gibt.

¹⁵³ „In der Karlsruher Majolika-Manufaktur in seinem Atelier hatte mein Mann zwei Mädchen beschäftigt, um für einen Baukeramikauftrag jederzeit die benötigten, gründlich angelernten Arbeitskräfte zur Verfügung zu haben; um die beiden Mädchen in der Zeit zwischen den Baukeramikaufträgen zu beschäftigen, hatte mein Mann eine Reihe von Serienschalen und Serienvasen für die Manufaktur entworfen; diese Objekte waren mit einfachen linearen Mustern verziert; diese beiden Hilfskräfte hatte mein Mann etwa von 1950 bis 1960, wobei das eine Mädchen früher ausschied, weil sie sich verheiratete.“ Elisabeth Spuler 1984, S. 18.

¹⁵⁴ Mailand, *Schaltersaal der neuen Hauptpost*, 1955; Karlsruhe, *Sitzungssaal des Rathauses*, 1955; Darmstadt, *Außenfassade der Neuen Hauptpost*, 1962.

Lehrauftrags an der Universität begann Erwin Spuler 1948, sich intensiv mit unterschiedlichsten Künstlern, Stilrichtungen und Techniken der Malerei auseinanderzusetzen. Grundlage hierfür bildeten nicht nur die Ausstellungen, die er regelmäßig besuchte, sondern auch eine Vielzahl von Büchern und Katalogen, die heute noch im Nachlaß nachgewiesen werden können. In den Arbeiten nach 1948 ist unter anderem der Einfluß von Pablo Picasso und Paul Klee zu erkennen. Doch beschränkte sich die direkte Auseinandersetzung zumeist auf wenige Bilder, die die deutliche stilistische Nähe zum Kollegen spüren lassen. Häufiger übernahm Spuler fragmentarische Versatzstücke, die er in den ihm eigenen Stil überführte, ohne jedoch das Zitat zu leugnen. So zeigen beispielsweise verschiedene Entwurfsskizzen Spulers Parallelen in der Wahl eines Motivs, der Anordnung oder Farbgebung zu keramischen Arbeiten Picassos aus dem Ende der 40er Jahre. Im Gegensatz zu seinem Vorbild - Picasso ritzt und malt die Objekte auf den Scherben - verwendet Spuler großformatige Platten, auf denen er schließlich die Darstellung reliefartig aufbringt.¹⁵⁵

Sein Hauptaugenmerk lag jedoch hauptsächlich auf der Weiterentwicklung der Serie *Als das Feuer vom Himmel fiel*. Neben der kontinuierlichen Vereinfachung einzelner Motive experimentierte er mit unterschiedlichsten Maltechniken und verschiedenen Farbmischungen. Zu Beginn der 50er Jahre fand er zu einer eigenen Mixtur aus Kleister und schwarzer Tusche, die er bis zu seinem Tod im Jahre 1964 überwiegend für diese Serie, aber auch für andere Bildwerke verwendete.¹⁵⁶ Erwin Spuler erreichte innerhalb der Serie zu Beginn der 60er Jahre einen derartig starken Grad der Abstrahierung, daß einzelne Motive nur noch schemenhaft zu erkennen sind und sich nur durch genaue Kenntnis des Œuvres erklären lassen.

Ein weiteres Versuchsfeld des Künstler war das Filmen. Bereits um 1934/35 hatte er wohl einige Versuche mit seiner eigenen Filmkamera unter-

¹⁵⁵ Vgl. Heise 1991, S. 34f.

¹⁵⁶ „Anhand der während des Krieges gemachten Skizzen hat mein Mann den Zyklus *Als das Feuer vom Himmel fiel* noch weiter ausgebaut; die Skizzenbücher befinden sich jetzt noch in meinem Besitz. Diese zum Teil abstrakten Blätter des Zyklus hat mein Mann in einem besonders von ihm entwickelten Tempera-Verfahren hergestellt, dessen Grundlage ich selbst nicht kenne, die er sehr als Geheimnis betrachtete.“ Elisabeth Spuler 1984, S. 12.

nommen, die sich jedoch nur anhand leerer, unbezeichneter Filmdosen mit Poststempeln vermuten lassen.¹⁵⁷ Hingegen sind aus den frühen 50er Jahren insgesamt fünf Filmstreifen im Nachlaß überliefert.¹⁵⁸ Spuler nutzt die Kamera dabei nicht nur zur Ablichtung seiner eigenen Arbeiten, sondern er fertigt auch einige kurze zeichentrickähnliche Filme an. Hierfür verwendete er eigene einfache Strichzeichnungen, die auf den ersten Blick kaum wahrnehmbare Unterschiede aufweisen. Erst in der abfilmenden Reihung wird die Bewegung eines Gesichtes oder eines tanzenden Paares erkennbar. Daneben experimentiert der Künstler vor der laufenden Kamera mit ineinanderfließenden Farben, die, auf einer schrägen, glatten Fläche aufgetragen, ständig neue Formen bilden. Nach 1952 endet die kurzzeitige Beschäftigung mit der Kunstrichtung Film.

Der wirtschaftliche Aufschwung ermöglichte es dem Ehepaar Spuler, ab 1954 mindestens einmal im Jahr einen längeren Urlaub in Südfrankreich zu verbringen. „Nach einigem Hin- und Hersuchen gefiel uns der Ort Cros-de-Cagnes¹⁵⁹ am besten, zudem wir dort ein Motel fanden, das herrlich gelegen und mit seinem großen Balkon ein vortreffliches Freiatelier meinem Mann darbot.“¹⁶⁰ Hier entstand jeweils während der Urlaubswochen der Zyklus *Côte d’Azur*. Auf großformatigen, meistens 50 x 70 cm großen Blättern skizzierte Spuler überwiegend mit schwarzem Filzstift die Umgebung des Motels mit Strand, Promenade und Meer, die Städte der Region mit ihren Parks sowie zahllose Touristen. Die zum Teil stark karikierenden Zeichnungen erinnern durch einen schnellen, skizzenhaften Strich an Entwürfe für die keramischen Arbeiten und zeigen innerhalb der einzelnen Jahre keine Veränderung. Nur wenige Motive hat der Künstler dann in Karlsruhe weiter ausgearbeitet. Meistens übertrug er die Lineatur der Urlaubsskizzen und fügte akzentuierende Farbflä-

¹⁵⁷ Im Nachlaß des Künstlers fanden sich drei Filmdosen der Firma Kodak, die an Erwin Spuler adressiert sind und Poststempel aus den Jahren 1934 und 1935 tragen.

¹⁵⁸ Die noch verwertbaren, überlieferten Filmstreifen aus den Jahren 1950 bis 1952 - auch hier ergibt sich die Datierung wieder anhand von Poststempeln und Haltbarkeitsdatum der einzelnen Filmdosen - wurden 1994 zu einer ca. 20minütigen Videokassette zusammengestellt. Im Anhang werden die einzelnen Filme kurz beschrieben.

¹⁵⁹ Der Ferienort Cros-de-Cagnes liegt zwischen Nizza und Cannes und heißt heute Cagnes-sur-mer.

¹⁶⁰ Elisabeth Spuler 1984, S. 19.

chen hinzu, oder er verwandte das jeweilige Motiv als zwischenzeitlich farbig gestaltete Vorlage für seine großflächigen Wandkeramiken.

Von dem Jahre 1955 an begann Erwin Spuler, die Materialien Metall und Keramik für die großflächigen Wandreliefs zu kombinieren. Hierbei dienten ihm schmale Metallbänder hauptsächlich als akzentuierende Lineatur innerhalb des kleinteiligen keramischen Mosaikmusters. Angetan von den Möglichkeiten, die ihm der neue Werkstoff bot, begann er, sich intensiv mit diesem auseinanderzusetzen. „[...]“, zuerst aus Liebhaberei schuf er eine Reihe von Plastiken in Punktschweißtechnik, andere Darstellungen in richtiger Schweißtechnik. Platten waren zusammengestellt, zusammengefügt, mit besonderer Oberfläche versehen, mit anderen Materialien überzogen, die er nach eigenen Ideen erfand.“¹⁶¹ Hierbei griff er bei der Wahl der Motive sowohl auf seine keramischen Arbeiten als auch auf die Serie *Als das Feuer vom Himmel fiel* zurück. Die heute überlieferten Plastiken zeigen zum einen deutlich den Versuchscharakter¹⁶², zum anderen weisen sie jedoch einen hohen Grad der Vollendung auf. Die Vorstellung einer Auswahl von vier vollständig ausgeführten Arbeiten - die meisten entstanden kurz vor seinem Tod - beschließt den beschreibenden und betrachtenden Teil dieser Arbeit.

Während einer ihrer letzten Urlaubsreisen nach Südfrankreich knüpfte das Ehepaar Spuler erste Kontakte zu der Galerie Maeght, die Interesse an den Werken des Künstlers signalisiert hatte.¹⁶³ Anfang April 1964 fuhr Erwin Spuler schließlich nach Saint-Paul-de-Vence - der Ort liegt in der Nähe ihres Urlaubsdomizils Cros-de-Cagnes -, um sich dort mit Herrn Aimé Maeght zu treffen und ihm seine Arbeiten persönlich zu zeigen. Zwei Tage vor der persönlichen Begegnung starb Erwin Spuler in Cros-de-Cagnes überraschend an den Folgen seines Herzleidens.

¹⁶¹ Elisabeth Spuler 1984, S. 17.

¹⁶² Einige plastische Arbeiten in Metall wirken unvollständig und zeigen in der Ausführung beispielsweise ungleichmäßige Schweißnähte oder eine fehlerhafte Farbbeschichtung.

¹⁶³ Die Galerie Maeght ist Teil der Fondation Maeght, einer Kulturstiftung des Kunsthändlers Aimé Maeght (1906-1981) in St. Paul-de-Vence mit Museums-, Kino- und Theaterräumen.

VI.1. Als das Feuer vom Himmel fiel

Unter dem Titel *Als das Feuer vom Himmel fiel* faßt Erwin Spuler eine größere Anzahl seiner zwischen 1944 und 1964 entstandenen Arbeiten zusammen. Der nachfolgende Abschnitt dient als kurze Einführung zu dieser Serie. Die darauf folgenden fünf Abschnitte beschreiben ausschließlich Arbeiten, die zwischen 1944 und 1948 entstanden; sie wurden gewählt, um die verschiedenen inhaltlichen Schwerpunkte von Spulers Graphiken zu verdeutlichen. In dem später folgenden Kapitel ›Annäherungen an die ungegenständliche Malerei ab 1950‹ soll dann die künstlerische Weiterentwicklung der Serie bis zum Jahr 1964 dargelegt werden.

Seit 1940 war Spuler, wohl eher sporadisch, für die Universum-Film AG (UFA) in Berlin tätig. Seine Frau beschreibt in den Lebenserinnerungen, daß er dort als Architekt und Graphiker tätig gewesen sei.¹⁶⁴ Bis zum jetzigen Zeitpunkt konnte über sein Aufgabenfeld trotz intensiver Nachforschung nur ein schriftlicher Nachweis - er belegt eine befristete Anstellung bei der UFA - in den Archiven oder Nachlaßsammlungen der unterschiedlichsten Institutionen gefunden werden.¹⁶⁵ Bei diesem mehrere Seiten umfassende Nachweis aus dem Bundesarchiv Berlin handelt es sich um Unterlagen für die direkte Mitarbeit an dem Film *Stukas*, der 1940 unter der Regie von Dr. Karl Ritter entstand.¹⁶⁶ Die Leinwanderzählung, die 1941 uraufgeführt wurde, zählt zu einer Reihe von Propagandafilmen des Dritten Reichs, die von 1940 an verstärkt von der Universum Film AG produziert wurden. Der Film *Stukas* erzählt die Geschichte eines Sturzkampfbomberpiloten, der trotz schwerer Verletzungen und der liebenden Zuneigung einer Frau immer noch den Wunsch hat, zu seiner Truppe zurückzukehren, um letztendlich sein Leben für das Vaterland zu lassen. Spuler

¹⁶⁴ Elisabeth Spuler 1984, S. 8.

¹⁶⁵ U.a. habe ich bei folgenden Institutionen angefragt: Unterstützungskasse des ehemaligen reichseigenen Filmvermögens, Berlin (ohne Ergebnis, Schreiben von 1991 an den Verfasser); Deutsches Institut für Filmkunde, Frankfurt (ohne Ergebnis, Schreiben von 1991 an den Verfasser).

¹⁶⁶ Ein Angebotsschreiben (Anstellung für Einzelfilme) vom 8. November 1940 verpflichtet Erwin Spuler als künstlerischen Beirat für den Film *Stukas* bereits ab dem 31. Oktober 1939 rückwirkend. Bundesarchiv Berlin, RKK 2652-0045-69 (ehem. BDC). Kopie des Vertrages im Besitz des Verfassers.

hatte während seiner Arbeit für die UFA Gelegenheit, in einem Flugzeug über zerstörte Städte - und hier wohl meistens Berlin - mitzufliegen.¹⁶⁷ Er bekam dadurch die Möglichkeit, sich Anregungen für den Entwurf einer Filmarchitektur zu holen.¹⁶⁸ Vielleicht erfüllte sich, zumindest mit den ersten Flügen, ein Jugendtraum für den inzwischen 34-Jährigen. Nach intensiver zeichnerischer Auseinandersetzung mit Geschichte und Faszination der Fliegerei konnte er erstmalig Städte und Landschaften aus großer Höhe betrachten.¹⁶⁹

Doch die Malerei diente ihm damals nicht nur für den täglichen Broterwerb, der gerade für einen Künstler in den letzten Kriegsjahren immer schwieriger wurde, sie gab ihm auch eine ungeahnte Chance: Spuler bediente sich der Malerei als Mittel, um das Gesehene aufzuarbeiten. Er malte die endlosen Zerstörungen und unzähligen Toten, und in der Verdichtung sind Anklage und Faszinationslosigkeit erkennbar, vielleicht aber auch der Versuch, das Geschehene für andere mahnend festzuhalten. Von 1944 bis zu seinem Tod, 20 Jahre später, entstanden Bilder, die sich direkt oder indirekt mit dem Krieg, aber besonders mit den Folgen des Krieges auseinandersetzten. Spuler selbst überschrieb bereits um 1944/45 alle diese Arbeiten mit dem Titel *Als das Feuer vom Himmel fiel*. Die Wortwahl für die Umschreibung der Bombenabwürfe erinnert an die apokalyptische Vision aus der Offenbarung des Johannes im letzten Buch des Neuen Testaments unter dem Kapitel *Das tausendjährige Reich*.¹⁷⁰ Durch die Wahl der Umschreibung vermeidet Erwin Spuler jedoch einen direkten Hinweis auf die verheerende Wirkung des Flugzeugs als zerstörende, bomben- und feuerwerfende Maschine. Die Wahl des Titels zeigt in der religiösen Überhöhung aber zugleich eine unbewußte Verdrängung des Erlebten.

¹⁶⁷ „1942 waren auch die ersten schweren Fliegerangriffe auf Berlin; da mein Mann durch seine Arbeit bei der UFA oft im Flugzeug mitflog und das damals schon teilzerstörte Berlin von der Höhe ansah für die Außenaufnahmen der in Produktion befindlichen UFA-Fliegerfilme, konnte er sich genau über die Schäden der Fliegerangriffe auf Berlin orientieren.“ Elisabeth Spuler 1984, S. 8.

¹⁶⁸ Elisabeth Spuler 1984, S. 8.

¹⁶⁹ Vgl. Kapitel ›Kindheit und Jugend‹ und ›Drehbücher 1939/40‹.

¹⁷⁰ „Und sie zogen herab über die breite Fläche der Erde und umzingelten das Lager der Heiligen und die geliebte Stadt. Da fiel Feuer herab von Gott aus dem Himmel und verzehrte sie. Der Teufel aber, der sie verführt hatte, wurde in den Feuer- und Schwefelsee geworfen, in dem auch das Tier und der falsche Prophet sich befinden, und sie werden gepeinigt werden Tag und Nacht in alle Ewigkeit.“ Vgl. Neues Testament: Die Offenbarung des Johannes, Kap. 20.

VI.1.1. Zerstörte Zivilisation

Erwin Spuler dokumentiert die kahlen Stadtlandschaften aus fliegerischer Distanz (Abb. 135, 136). Sorgfältig reihen sich die Bauwerkreste an den angedeuteten Straßenzügen auf. Bei näherer Betrachtung zeigen sich städtische Grundelemente wie Plätze, eine Kirche oder große Verwaltungsgebäude. Teilweise erkennt man die freigelegte Innenstruktur der Gebäude. Bloßliegende Treppenaufgänge, fragmentarische Räume mit angedeuteter Möblierung und hochaufragende Kaminstümpfe betonen den desolaten Zustand der dargestellten Gebäude. Keine der Ruinen zeigt intakte Fenster oder Türen. Vielmehr gewähren die vom Lichteinfall hell gerahmten, schwarzen Öffnungen einen Blick in das angedeutete Innere. Die menschenleeren Straßen und die blattlosen Baumstümpfe erzeugen nicht nur eine gespenstische Situation, sondern weisen auch auf die Vertreibung der Menschen und die Vernichtung der Natur hin. Der Blickwinkel ist meist so gewählt, als ob der Betrachter mit einem Flugzeug in geringer Höhe auf den abgebildeten, zerbombten Stadtausschnitt zufliegen würde. Auf den beiden Zeichnungen - aber auch auf weiteren aus dem Nachlaß - erkennt man im unteren Bereich eine Kaimauer, vor der die Aufbauten und das Deck eines Schiffes teilweise sichtbar werden. Hierdurch könnte man auf topographische Authentizität schließen. Jedoch hat der Künstler wohl eher prägende Eindrücke der überflogenen Städte summarisch erfaßt. Bei den oben beschriebenen Darstellungen wird durch den dichten, tiefschwarzen Kohlestrich eine bedrückende Düsterei oder durch die blassen Pastellfarben auf dem stark holzhaltigen Papiergrund eine künstlich anmutende Farbigkeit erzeugt. Besonders die Pastellarbeiten erinnern deutlich an die thematisch ähnlichen ersten farbigen Luftfarbfilm-aufnahmen der Amerikaner, die damit die Zerstörung Deutschlands dokumentieren wollten.¹⁷¹

Bei der ebenfalls um 1945/46 entstandenen Zeichnung *Stadt von oben* (Abb. 136), ausgeführt in Kohle und Bleistift, verdeutlicht Spuler den erhöhten

¹⁷¹ Mitte der 90er Jahre wurden in verschiedenen amerikanischen Archiven farbige Filmaufnahmen entdeckt, die bis dahin unbeachtet geblieben waren. In verschiedenen Fernsehdokumentationen (u.a. Spiegel-TV-Dokumentation) wurden sie in den Jahren 1997/98 erstmals im deutschen Fernsehen gezeigt.

Blickpunkt des Betrachters aus einem Flugzeug. Weiße Wolken oder aufsteigender Frühnebel umhüllen die zerstörten Häuser, die sich aneinandergereiht in einem schmalen Band durch das Bild erstrecken. Die fragilen Mauerreste wirken ineinander gesteckt oder aneinander gelehnt. Der weißliche Nebel, der die Straßen und die unteren Geschosse der Gebäude verdeckt, verleiht der Trümmerlandschaft eine eigentümliche Leichtigkeit, die jedoch in starkem Kontrast zur erlebten Realität steht. Während die beiden zuvor beschriebenen Darstellungen vom Interesse am Bildgegenstand bestimmt sind, dienen die Ruinen hier als Stimmungsträger. Wie in den Bildern der deutschen Romantiker¹⁷² erscheinen die Ruinen als Sinnbild für die irdische Vergänglichkeit, während die durch Nebelschwaden verschleierte Umgebung eine Vorahnung auf das Jenseits suggeriert. Diese ästhetisierend romantische Art der Darstellung ist im Werk von Erwin Spuler jedoch sehr selten.

Wenige Arbeiten (Abb. 137) zeigen in recht ungewöhnlicher Perspektive eine fast senkrechte Aufsicht. Die Mauerreste strecken sich auf diesen Blättern dem Betrachter entgegen und werfen gleichzeitig großflächige Schatten auf den karg anmutenden Boden. Die noch stehenden Innenwände von Häusern, durch flüchtige Striche gekennzeichnet, deuten die Zimmer der Gebäude an. Im unteren Bilddrittel erkennt man fünf Bombentrichter, die sich nahe am Haus befinden. Dazwischen verlaufen zwei Mauern, durch die eine typische Hinterhofsituation charakterisiert wird. Die angedeuteten Ruinenschatten am unteren Rand weisen auf weitere Bauwerke hin. Im Vergleich zu den zuvor besprochenen Arbeiten weist dieses um 1947 entstandene Bild einige Veränderungen auf: Das bedrückende Dunkel ist hellen, weißlichen und grauen Farbflächen gewichen. Dieses Bild, wäre nicht die Thematik bekannt, könnte zwischen künstlerischer Abstraktion und rein wissenschaftlicher, archäologischer Aufnahmetechnik stehen.

Ähnlich wie ein Pilot in seinem Flugzeug nähert sich der Zeichner immer dichter den Häusern. Wie in den oben beschriebenen Bildern verwendet er wieder die schräge Aufsicht für die überwiegend in Bleistift ausgeführten Skizzen

¹⁷² Vgl. u. a. Casper David Friedrich (1774-1840) oder Carl Gustav Carus (1789-1869) oder Karl Blechen (1798-1840).

(Abb. 139, 140). Die Motivwahl ist dabei immer ähnlich. Von Bombensplittern und Gewehreinschüssen beschädigte Fassaden mit Türen und Fenstern, Balkonen und Treppenkonstruktionen gruppieren sich schachtförmig um einen Hinterhof, in dem der Boden von einem Bombentrichter aufgerissen ist. Man erkennt herumliegende Steinblöcke und Fragmente von Rohrstücken. Der unterbrochene, gepflasterte Weg und das verschüttete Fahrrad betonen die Gewalt des Einschlags. Rund um die Erdvertiefung und in der Sandanhäufung, die sie umgibt, spielen Kinder. Die dargestellte Szenerie beschreibt damit eine ‚normale‘ Situation der ersten Nachkriegsjahre in Deutschland.

Den meisten Bildern ist gemeinsam, daß sie aus der Distanz eines ‚beobachtenden Piloten‘ entstanden sind. Durch den sich daraus ergebenden ausschnitthaften Blickwinkel und den fehlenden Horizont innerhalb der menschenleeren Stadtlandschaften verschließt sich dem Betrachter ein ausweichender Blick in die Ferne. Es gibt aber auch einige Zeichnungen, bei denen Spuler direkt zwischen den Ruinen zu stehen scheint, wodurch es ihm ermöglicht wird, einzelne Zerstörungen detaillierter zu erfassen.

Auf einer kurz nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs entstandenen Kohle- und Bleistiftzeichnung (Abb. 141) sieht man eine Vielzahl stark zerstörter Häuser, die sich an einer Straße, gekennzeichnet durch eine Bürgersteigkante, aufreihen. Auf der linken Seite erkennt man ein Panzerwrack, das auf dem Gehweg abgestellt wurde und einsatz- und fahruntüchtig ist. Die Führung der Straße lenkt den Blick des Betrachters auf die Ruinenfragmente im Hintergrund. Vereinzelt sieht man noch Reste von Wänden, und mächtige Eisendrähne und -stangen ragen funktionslos aus dem Gemäuer. Das Gebäude, das sich dahinter auf der linken Seite erhebt, sieht auf den ersten Blick noch unversehrt aus, doch bei näherem Hinsehen erkennt man, daß Dachkonstruktion und einzelne Geschosse ausgeprägte Zerstörungen aufweisen. Die rechte Bildhälfte ist fast vollständig ausgefüllt von ineinander gehenden Mauerresten und aufgeschütteten Steinhäufen. Lediglich die zur Straße gewandte viergeschossige Fassade mit einem weit ausladenden Balkon und einem verzierten Dreiecksgiebel als Abschluß scheint noch intakt. Weder in den Trümmern noch auf der Straße sind Personen wiedergegeben, was nicht nur den gespenstischen Charakter ver-

stärkt, sondern auch verdeutlicht, daß die Zerstörungen des Krieges hier kein menschliches Leben mehr zulassen.

Wie ein Mahnmal erhebt sich bei einer ebenfalls um 1945/46 entstandenen Zeichnung (Abb. 142) das Ruinenfragment über die ganze Höhe des Bildes aus den Trümmern. Zum Teil erkennt man noch die ursprüngliche Form einer repräsentativen Fassade sowie in der Andeutung einige Räume, die sich dahinter befanden. Durch die leicht schräge Stellung der Gebäudereste entsteht der Eindruck, als ob sie jeden Moment einstürzen könnten. Die Menschen auf der Straße hat Erwin Spuler zum Teil erst später hinzugefügt, was beispielsweise bei dem Mann mit Hut am unteren rechten Bildrand zu sehen ist, da in den Umrissen der Gestalt sowohl die Striche des Kopfsteinpflasters als auch Linien der Hintergrundarchitektur zu erkennen sind.

Waren es Mitte bis Ende der 20er Jahre noch die mächtigen Häuser der französischen Hauptstadt mit ihren prächtigen Fassaden, die den angehenden Künstler während seiner Reisen beeindruckten, so dokumentiert er mit den beiden zuletzt beschriebenen Arbeiten knapp zwanzig Jahre später die durch die Kriegseinwirkungen zerstörten Gebäude in Deutschland. In ihrer kleinteiligen und detaillierten Wiedergabe von Hauspartien im Gegensatz zu der flüchtigen Skizzierung der Umgebung und der Staffage zeigen diese Bilder deutliche stilistische Gemeinsamkeiten mit den Bildern der Studienjahre.

VI.1.2. Ansichten von Karlsruhe

Während die zuvor besprochenen Arbeiten sich weder bestimmten Städten oder sogar Plätzen zuordnen lassen, da der Künstler sie weder direkt benannt hat noch in den Bildern ortsbestimmende, markante Gebäude zu erkennen sind, entstanden ab 1945 ungefähr dreißig Skizzen und Kreidepastelle, die, wenige Motive umkreisend, das zerstörte Karlsruhe darstellen. Auch wenn Erwin Spuler sich bis zum Kriegsende teilweise über lange Zeiträume hinweg außerhalb von Karlsruhe aufhielt,¹⁷³ so zeigen die Bilder doch sehr deutlich, daß er die fortschreitende Zerstörung seiner Stadt genau registrierte.

Ausgangs- und Endpunkt seiner zahlreichen Bahnreisen nach Berlin und München war sicherlich der Karlsruher Hauptbahnhof. Wegen seiner Bedeutung für den Transport und die Versorgung während des Krieges waren die Bahnhofsgebäude und die sie umgebenden Anlagen seit 1941 ständiges Ziel von feindlichen Angriffen.¹⁷⁴ In einer Bleistiftskizze (Abb. 143) zeichnet Spuler das stark zerstörte Hauptgebäude mit den teilweise noch intakten Nebengebäuden. Über den Vorplatz sind wenige Trümmerreste verstreut, und am linken Bildrand erkennt man einen abgestellten Wagen. Teile der Straßenbahnoberleitungen - Spuler deutet den Verlauf der Schienen im Vordergrund flüchtig an - hängen defekt auf den Boden herab.

Erwin Spuler hat Zeit seines Lebens unterschiedlichste Impressionen direkt vor Ort immer wieder in unzähligen Skizzen festgehalten. Dabei zeigt sich in der Schilderung von Bahnanlagen und Strommasten ein markanter stilistischer Wandel innerhalb der kommenden Jahre. Als Verdeutlichung für spätere Bildinterpretationen werden hier deshalb mehrere Arbeiten vorgestellt, die dieses Thema behandeln. Auch wenn die erste Zeichnung eine intakte Bahnanlage

¹⁷³ „[...] ; mein Mann sagte zu und war daher ab 1942 in Berlin an der UFA tätig. Er kam dann immer samstags-sonntags zurück mit dem Nachtschnellzug nach Karlsruhe, um an seinen sonstigen Arbeiten hier übers Wochenende weiterzuarbeiten; [...] Mein Mann war bis Februar 1945 in Berlin tätig und kam die letzten Monate bis zum Kriegsende wieder nach Karlsruhe.“ Elisabeth Spuler 1984, S. 8f.

Außerdem befinden sich im Nachlaß des Künstlers verschiedenartige Dokumente, die seine zahlreichen Bahnfahrten nach München und Berlin sowie seine Wochenendfahrten nach Karlsruhe belegen.

¹⁷⁴ Vgl. dazu Lacker 1996.

wiedergibt, so ist es doch wichtig, dieses Motiv als Grundlage für die weiteren Arbeiten mit einzubinden.

Um 1945 entstand die skizzenhafte Ansicht des Bahngeländes hinter dem Karlsruher Hauptbahnhof (Abb. 144).¹⁷⁵ Mit wenigen, schnell gesetzten Strichen gibt der Künstler seinen spontanen Eindruck wieder. Die Starkstrommasten und die Signale der Eisenbahn ragen in die Höhe und sind durch ein Gewirr von Linien miteinander verbunden. Der Bahndamm im Bildmittelgrund geht auf der linken Seite in eine Brücke über, die Spuler zum Teil sehr detailliert ausarbeitet. Auf der rechten Bildseite wird der Damm durch zwei Bahnarbeiterhäuschen mit tonnengewölbten Dächern überschritten.

Eine weitere, ebenfalls kleinformatige Kohlezeichnung zeigt den unmittelbar an das Bahnhofsgelände angrenzenden Rangierbahnhof (Abb. 145), diesmal jedoch in einer völlig veränderten Situation. Das menschenleere Gelände ist von drei gerade explodierenden Granaten oder Bomben, die in wenigen Momenten auf dem Boden aufschlagen werden, gleißend hell erleuchtet. Die Strom- und Signalmasten, die sich teilweise über die ganze Bildhöhe erstrecken, sind in dunklen Silhouetten wiedergegeben, deren Schatten über den unteren Bildrand hinausreichen. Obwohl auch diese Darstellung keine Zerstörung schildert, erahnt man hier doch das drohende Unheil.

Spuler geht in der Dramatisierung der Situation noch einen Schritt weiter (Abb. 146). Die Lichtkegel der herabstürzenden Flugzeugmunition sind noch dichter an den Horizont gerückt, die gesamte Szenerie ist in ein unnatürlich helles, fast weißes Licht getaucht. Die Personen in dem kleinen Wartehäuschen, das sich im Bildmittelgrund befindet, wirken schutz- und hilflos im Kontrast zu der taghell erleuchteten nächtlichen Situation und den übermächtigen Eisenmasten. Die Schattenwürfe der einzelnen Objekte und die Bahngleise im Vordergrund sind reduziert als graue Farbflächen wiedergegeben und bilden eine eigene Schraffur.

Die Spannung in diesen beiden Ansichten entsteht nicht nur durch die Reihung der weißen Kreise im Kontrast zum monochrom ausgearbeiteten Hin-

¹⁷⁵ Die genauen Ortsbestimmungen der Bahnbilder verdanke ich dem Maler und Hubbuch-Schüler Herrn Peter P. Buchta.

tergrund, sondern auch durch die das Bild bestimmende engmaschige Lineatur der wiedergegebenen Technik innerhalb der Szenerie.

Wie als Resultat der nächtlichen Ereignisse erscheint die großformatige Kohlezeichnung (Abb. 147), die um 1946/48 entstand. Die Eisenbahnschienen sind aus ihrer Verankerung gerissen und ragen ihrer Schwere zum Trotz leicht und biegsam in die Luft. Die Strommasten sind so stark verbogen, daß man das Gefühl hat, sie würden jeden Moment endgültig auf den Boden fallen. Die elektrischen Leitungen hängen zum Teil auf den mit Trümmern übersäten Boden herab, zum Teil verbinden sie jedoch noch die funktionslosen, mächtigen Eisenkonstruktionen. Im Hintergrund erkennt man mehrere Strommasten, die wie übergroße mahnende Kreuze am Bildhorizont stehen. Spuler bildet das menschenleere Panorama in starker Unteransicht ab. Dadurch wirken die in kräftigen dunklen Strichen im Vordergrund dargestellten technischen Anlagen bedrohlich auf den Betrachter. Im Vergleich zu den zuvor beschriebenen Arbeiten verzichtet der Künstler auf die zum Teil sehr genaue Ausarbeitung von verschiedenen Details. Die Strichführung ist kräftig - fast schon erscheint sie aggressiv -, und die schnell gesetzten Linien und Schraffuren bilden bekannte Strukturen ab, wie beispielsweise Masten, Gleisanlagen oder Trümmersteine. Man spürt besonders in diesem Bild von Erwin Spuler die Fassungslosigkeit, aber auch die Wut über die totale Zerstörung, die er dem Betrachter mahnend vor Augen führt und für sich selbst künstlerisch zu verarbeiten sucht. In der Vereinfachung einzelner Formen erkennt man das Experimentieren mit einer für den Künstler neuen Ausdrucksform und eine gewisse Hinwendung zur Abstraktion. Gerade die inhaltliche Deutung der abstrahierenden Bilder der späten Jahre wäre ohne Kenntnis dieser und ähnlicher Zeichnungen nicht möglich, da die Motive der verbogenen Schienenstränge und der stürzenden Metallkonstruktionen in radikaler Vereinfachung immer wieder neu variiert werden.

Neben den Darstellungen des Bahnhofs und seiner Anlagen entstehen einige Zeichnungen, von denen ein Teil den *Ehrenhof der Technischen Hochschule*, ein anderer Teil ausschnitthaft Eindrücke vom *Karlsruher Schloß* schildert.

Die Hochschule von Karlsruhe wurde zwischen 1942 und 1944 vor allem durch zwei große Angriffe schwer beschädigt.¹⁷⁶ Bei der um 1946 entstandenen Zeichnung (Abb. 148) schaut der Betrachter durch eine Lücke von zwei sich im Vordergrund an den Bildrändern auftürmenden Gesteinshaufen auf das Denkmal für die im Ersten Weltkrieg Gefallenen der Technischen Hochschule. Die im Jahre 1925 aufgestellte, über vier Meter hohe Bronzestatue ist fast unbeschädigt. Die in Seitenansicht wiedergegebene Form der Athene-Figur überragt die kaum zerstörten Gebäude im Bildhintergrund. Spuler formuliert diese Figur¹⁷⁷ sehr plastisch aus, während er die Umgebung nur skizzenhaft und flächig andeutet. Die Zeichnung scheint ausdrücken zu wollen, daß das mächtige Mahnmahl seine Wirkung verfehlt hat, denn bereits zwanzig Jahre nach der Aufstellung ist es wieder von den Trümmern eines Krieges umgeben.

Im Gegensatz zur Universität wurde das Karlsruher Schloß vollständig ausgebombt und brannte bis auf die Grundmauern nieder. Die großformatige, um 1946/48 entstandene Kohlezeichnung (Abb. 149) von Spuler zeigt einen der beiden Schloßflügel von der der Stadt abgewandten Seite und die davor befindlichen Standfiguren. Die Fassade, von Feuer und Rauch geschwärzt, ist von einer Vielzahl von Einschlägen übersät. Die rahmenlosen Tür- und Fensteröffnungen geben nicht nur den Blick in das Innere des Schlosses frei, sondern auch auf die Rückseite der Hauptfassade des Gebäudes, die ebenfalls stark ruinös dargestellt ist. In der Bildmitte erheben sich fast bis an den oberen Bildrand die Reste des Schloßturms, die von zwei Attikafiguren flankiert werden. Auf der dem Flügel vorgelagerten Terrasse stehen vier Statuen.¹⁷⁸ Während die linke Statue noch nahezu unbeschädigt auf einem angedeuteten Sockel steht, haben

¹⁷⁶ Vgl. dazu Lacker 1996.

¹⁷⁷ Der Bildhauer Karl Albiker hatte sich bei der Ausführung des Mahnmals für eine Statue der Pallas Athene ausgesprochen. Die Wahl fiel deshalb auf die mythologische Gestalt der Athene, weil sie nicht nur Gebieterin über Krieg und Frieden ist, sondern gleichermaßen als Göttin der Weisheit und Schirmherrin der Wissenschaft gilt. Vgl. Denkmäler 1987, S. 572-577.

¹⁷⁸ Der Bildhauer Ignaz Lengelacher schuf zwischen 1760 und 1764 insgesamt acht Standfiguren und zwei Figurengruppen für die Anlage vor dem Schloß. Die Statuen wurden im Laufe der Jahre an den unterschiedlichsten Orten aufgestellt. Erst im Jahre 1935 wurden die Standfiguren auf die neu angelegten Terrassen hinter dem Schloß versetzt, wo dann rechts und links des Schloßturms je vier Werke in einer Reihe standen. Vgl. Denkmäler 1987, S. 127-133.

die beiden mittleren Statuen keinen Kopf mehr und scheinen direkt auf den Boden gestellt zu sein. Anhand der wiedergegebenen Attribute erkennt man, daß es sich bei den mythologischen Bildwerken zum einen um Pan handelt, der auf einem Baumstumpf sitzt, zum anderen gibt der Künstler einen Flötenspieler sowie Venus in Seitenansicht wieder. Die am äußeren rechten Bildrand stehende Statue ist nur schwer zu identifizieren, da sie gegen einen Baumstumpf gelehnt scheint und diese beiden unterschiedlichen Formen ineinander übergehen. Im Bereich des Oberkörpers erkennt man jedoch einen kindlichen Arm, der auf die Gestalt des Borghesischen Fauns, der das Bacchuskind in seinen Armen wiegt, schließen läßt. Der Baumstamm, der die Standfigur hinterfängt, ist ein Hinweis auf den römischen Mythos, der dieser Figurenkomposition zugrunde liegt; sie benennt den Faun als Sohn des Waldgottes Picus.¹⁷⁹ Im Sockel- und Standbereich der Figuren liegen neben Gesteinstrümmern und verschiedenen Gefäßen auch verbogene Stahlstangen und -rohre, die Spuler in dicken, schwarzen, schnell gesetzten Linien wiedergibt. Die Statuen hatten die Angriffe des Krieges fast völlig unbeschadet überstanden und wurden erst durch mutwillige Beschädigungen in den Nachkriegsmonaten in den Zustand versetzt, der dem Betrachter hier vor Augen geführt wird. Spulers Hauptinteresse in dieser Zeichnung gilt den barocken Statuen, die er plastisch und detailliert ausführt, während die Schloßruine teilweise flächig und skizzenhaft wirkt. Die Stangen und Rohre im Vordergrund wirken in ihrer vereinfachten Darstellung für das Gesamtbild unharmonisch, doch veranschaulichen sie, daß der Zeichner nach einer abstrahierenden Formensprache sucht, die in den kommenden Jahren bildbestimmend für ihn werden wird. Gerade in der Formulierung der Gebäude und ihrer Umgebung zeigt sich das Suchen nach einer graphischen Entsprechung für die realen Kriegsschäden. So werden beispielsweise die Fenster als Rechteckreihen wiedergegeben, das Punktmuster definiert die zahllosen Einschüsse, Leitungen und Drähte erscheinen als krumme und gebogene Linien.

Karlsruhe wurde während des Krieges von einer Vielzahl von Luftangriffen heimgesucht. Drei große Zerstörungswellen beschädigten zwischen 1942 und 1944 fast den gesamten historischen Kern der Stadt schwer. Obwohl zahl-

¹⁷⁹ Vgl. Denkmäler 1987, S. 128.

reiche Karlsruher Künstler diese schlimmen Jahre in Karlsruhe verbrachten, haben sie sich, anders als Erwin Spuler, nur spärlich mit der Trostlosigkeit, den der Anblick des verwüsteten Stadtbildes bot, auseinandergesetzt.

Eine der wenigen Darstellungen stammt von Gustav Adolf Rentschler (1897-1984), der 1946 die *Trümmer der Stephanskirche* (Abb. XV) zeichnete. Der Betrachter blickt durch das Hauptportal in den kuppellosen, kreisrunden Innenraum des Weinbrennerbaus.¹⁸⁰ In der Bildmitte erkennt man schemenhaft den Altarraum, über dem sich der weit ausladende Kirchturm erhebt. Durch das Fehlen von Spuren der Zerstörung und durch das von schräg oben einfallende Sonnenlicht wird eher der Eindruck einer antiken Ruinenansicht vermittelt, die der Künstler auch während einer Urlaubsreise gezeichnet haben könnte.

Bereits im Jahr zuvor hatte Otto Graeber (1885-1952) Karlsruhe vom Schloßplatz aus in einem kleinformatigen Aquarell festgehalten (Abb. XVI). In einem aufgelockerten Kolorit schildert er die Parkanlage mit mächtigen Bäumen auf beiden Seiten. Die zerbombte Stadtsilhouette rückt er in den Bildhintergrund, so daß man erst bei genauester Betrachtung die den Schloßplatz begrenzenden zerstörten Arkadenhäuser erkennen kann, von deren mehrgeschossiger Anlage teilweise nur noch Bogensegmente erhalten geblieben sind. Im übrigen verzichtet der Künstler auf eine detaillierte Schilderung weiterer Bauschäden. Das Bild wirkt freundlich, fast schon optimistisch und scheint im neuen Erwachen der Natur die Schrecken der letzten Jahre zu verleugnen.

Im Vergleich zu den Arbeiten von Erwin Spuler wird deutlich, daß nicht nur Rentschler und Graeber, sondern auch zahlreiche andere Karlsruher Malerkollegen direkt nach dem Krieg auf mahnende Darstellungen der Leiden und der Zerstörung verzichteten und sich auf eine eher optimistische, auf die Zukunft gerichtete Sehweise einließen.¹⁸¹

Noch aus einem ganz anderen Blickwinkel zeigt Spuler die zerstörerischen Kriegsfolgen auf. Er variiert in einigen farbigen Pastellen und wenigen Kohlezeichnungen den Blick aus seinem Atelier in der Kaiserstraße 80, das di-

¹⁸⁰ Die katholische Stadtkirche St. Stephan wurde nach den Plänen des Architekten Friedrich Weinbrenner zwischen 1808 und 1814 errichtet.

¹⁸¹ Vgl. Elke Schneider: Rückblick auf die Folgen der deutschen Vergangenheit. In: Karlsruhe 1993b, S. 60-72.

rekt am Marktplatz (damals Adolf-Hitler-Platz) von Karlsruhe lag.¹⁸² Auch wenn die Arbeiten nicht datiert sind und die Reihenfolge ihrer Entstehung nicht eindeutig rekonstruiert werden kann, so dokumentieren sie doch einen fortschreitenden Verfall des Arbeitsraumes durch verschiedene Kriegseinwirkungen. Spuler stellt hier etwas dar, was nicht den tatsächlichen Umständen entspricht, sondern worin eher ein Rückblick des Künstlers zu vermuten ist. Die Häuser rund um den Marktplatz waren bis Ende 1944 von Zerstörungen verschont geblieben. Erst in den Morgenstunden des 27. September 1944 erfolgte durch die britische Luftwaffe ein Überraschungsangriff auf Karlsruhe, der nur wenige Minuten dauerte, jedoch den Marktplatz und die ihn umgebenden Gebäude in Schutt und Asche legte. Auch das Anwesen Kaiserstraße 80 wurde dabei vollständig zerstört und war nicht mehr bewohnbar.¹⁸³

Erwin Spuler wählt für alle Arbeiten (Abb. 150 - 152) einen ähnlichen Bildausschnitt. Der Betrachter blickt aus einem großen, mit schmalen Sprossen untergliederten Fenster des Ateliers auf den wenig beschädigten Turm des Karlsruher Rathauses, der von Ruinenresten auf beiden Seiten flankiert wird. Auf dem gewölbten Turmabschluß, der über den massiven Zinnenkranz hinausragt, erkennt man die leicht schräg stehende Merkurstatue¹⁸⁴, die allen Angriffen zum Trotz dort bis zum Kriegsende überdauerte. Die Zeiger der Turmuhr sind verbogen und stehen weit von den Zifferblättern ab.¹⁸⁵ Das Gelände des ramponierten Turmumgangs ist teilweise heruntergefallen, teilweise deformiert. Der Ausblick aus dem Fenster bleibt bei allen drei Arbeiten nahezu identisch, wohingegen Spuler die Innenansicht variiert. Die erste Arbeit (Abb. 150) zeigt ein intaktes Atelier mit zwei massiven Staffeleien. Auf der rechten der beiden Staffeleien erkennt man eine für den Künstler charakteristische Aktdarstellung. Auf dem Hocker direkt daneben liegt ein Tuch - in grünen, weißen und schwarzen

¹⁸² Neben seinem Atelier in der Majolika-Manufaktur und in der Westendstraße hatte Erwin Spuler noch eine Wohnung mit einem Arbeitsraum in der Kaiserstraße 80, über der Internationalen Apotheke. Hier war er auch seit 1939 polizeilich gemeldet.

¹⁸³ Vgl. Lacker 1996, S. 102f.

¹⁸⁴ Der Merkur, als Schutzgott des Handels, aber auch der Diebe, weist auf die ehemalige Funktion des Rathausesturms als Gefängnis hin. Daneben diente der Turm früher auch als Feuerbeobachtungsturm. Die 180 cm hohe Statue steht auf einer Weltkugel, die einen Durchmesser von 85 cm hat. Die Merkurstatue wurde 1825 aufgestellt.

¹⁸⁵ Die Rathausuhr war bereits Ende 1940 beschädigt worden, wobei sich bis heute nicht klären ließ, ob durch Bombenabwurf oder eigene Flaksplitter. Vgl. Lacker 1996, S. 27.

Farben gemustert -, wie es auch im Hintergrund des Bildes zu erkennen ist. Dadurch entsteht der Eindruck, als ob das Modell nur kurz den Raum verlassen habe, während der Künstler die Situation kurz vor der Vollendung des Gemäldes festhält. Das große Staffeleibild auf der linken Seite, das durch den Rand des Blattes beschnitten ist, läßt sich nicht bestimmen. Auf dem Holzboden steht, an die Wand gelehnt, ein kleines Früchtestilleben in einem massiven, teilweise vergoldeten Rahmen. Das Atelier wirkt aufgeräumt, die Situation erscheint arrangiert und kühl.

Ganz anders dagegen wirkt die zweite, ebenfalls farbige Pastellzeichnung (Abb. 151). Vor dem großen Fenster hängt ein schwerer, durch Bänder an die Decke gebundener Vorhang, der das einfallende, rötliche Licht zurücknimmt und den Innenraum stark verdunkelt. Vor der Staffelei in der linken Bildhälfte liegen Palette und Pinsel derart, als ob sie der Künstler aus Panik nach einer gerade erfolgten Detonation von Bomben, die in der unmittelbaren Umgebung einschlagen, hat fallen lassen. Die Schattierungen und die schwarzen Punkte auf dem Holzboden - sie deuten Einschüsse an - könnten Hinweise auf die Zerstörung des Ateliers sein.

Die dritte Abbildung (Abb. 152) beschreibt schließlich das zerstörte Atelier. Die Stoffdraperie hängt zerfetzt von der Decke, die geborstene Fensterbegrenzung ragt gespenstisch in den Raum. Das Staffeleibild ist von Einschlägen übersät. Ein weiteres Gemälde mit einer Porträtdarstellung liegt auf dem Boden und wird von einem massiven Rahmenfragment durchbohrt.

Stilistisch zeigen die drei Atelieransichten keine Unterschiede, wohingegen Spuler durch den Einsatz der Farben eine bewußte Abstufung in der Schilderung der Zerstörung, und damit in dem Voranschreiten der Kriegseinwirkungen, erreicht. Spuler reduziert die anfänglich bunten und freundlichen Pastellfarben auf wenige, zum Teil fast schwarze Pastelltöne. Die letzte der drei Abbildungen zeichnet er ausschließlich in Kohle und betont mit dieser düsteren Innenansicht seines Ateliers die hoffnungslose Stimmung der Zeit, in der das Bild entstand.

VI.1.3. Menschliches Leiden (1944-1947)

Mit der Darstellung zerstörter Stadtlandschaften ändert sich die künstlerische Funktion von Spulers Werken. Während bei der Wiedergabe von Stadtansichten bisher die abbildende Funktion im Vordergrund stand, äußert er sich jetzt, erschüttert durch die Bombardierung dieser Städte, anklagend gegen den Krieg. Seine Bilder bekommen damit eine politische Dimension. Noch stärker zeigt sich diese Veränderung an eindrucksvollen Arbeiten, die das Grauen des Krieges an Menschen zeigen. Bilder und Zeichnungen, die nach 1944/45 entstehen, sind weit von den ästhetischen Vorstellungen seiner früheren Darstellungen entfernt; sie entstehen aus einer brennenden Aktualität heraus.

Ein Beispiel dafür ist die Pastellkreidezeichnung von 1944 *Leichen* (Abb. 153). Sie zeigt eine indifferente Trümmerfläche, aus der Köpfe und Arme hervorragen. Das helle Inkarnat der Leichen ist kontrastierend zu den Farben der rötlichen und braunen Umgebung eingesetzt. Grünliche Farbflächen auf der Haut der Leichen, aber auch die ausgehöhlten Augen und die unvollständige Zahnreihe des Toten am oberen Bildrand kennzeichnen den Zustand einer fortgeschrittenen Verwesung. Während der Arm mit der geöffneten Hand eher Aufgabe und Abwehr vermuten läßt,¹⁸⁶ ist der andere Arm mit abgespreiztem Zeige- und Mittelfinger scheinbar noch als Siegeszeichen vor der Brust der Leiche gelagert.

Die unfaßbaren Erlebnisse und Vorkommnisse des Krieges versinnbildlicht auch die um 1945/46 entstandene Kohlezeichnung *Schreiende Menschen* (Abb. 154). Der Künstler beschreibt ausschnitthaft eine Gruppe von Menschen vor einem mauerähnlichen Hintergrund, der mit zahlreichen Einschußlöchern übersät ist. Den Boden deutet er mit einem Plattenmuster an, auf dem man einige Trümmersteine und ein Buch erkennt. Während ein Teil der Dargestellten zu flüchten versucht, starren die anderen Personen voller Entsetzen auf ein dramatisches Ereignis, das sich außerhalb der Bildfläche auf der linken Seite abspielt. Deutlich ist die Panik und die Angst innerhalb der Gruppe zu spüren. Ohne

¹⁸⁶ Ernst Friedrich beschreibt in seinem Buch, daß nach einem Herzschuß die rechte Hand steif in die Luft erhoben wird. Friedrich 1924, S. 84.

Rücksicht auf andere überrennen die Flüchtenden die Umstehenden oder laufen über die Körper der am Boden Liegenden, die wiederum mit schmerzverzerrten Gesichtern versuchen, sich aus der mißlichen Lage zu befreien. Durch die leicht schräge Anordnung der Körper nach rechts betont Spuler den Fluchtcharakter und verleiht dem Bild eine starke Dynamik.

Neben den Abbildungen von mehreren Menschen und Gruppen entstehen auch zahlreiche Arbeiten, bei denen sich der Künstler auf die Darstellung einer einzigen Person beschränkt.

Die um 1945/46 ausgeführte Zeichnung *Leiche vor Ruinen* (Abb. 155) zeigt den geschundenen Körper eines Toten, der sich mit seinen leicht angewinkelten Beinen und den aufgerichteten Unterarmen über die ganze Bildbreite erstreckt. Der skelettiert wirkende Kopf scheint vom Rumpf abgetrennt zu sein. Auf der linken Seite erkennt man im Hintergrund stark vereinfacht wiedergegebene Häuserfassaden, aus denen noch dunkler Rauch aufsteigt. Die Gebäude liegen an einem Platz, auf dem man einige fragmentarische Überreste von Autos und Flugzeugen sieht. Vor dem Oberkörper und dem Kopf des Toten erhebt sich auf der rechten Bildseite eine mit zahlreichen Einschlägen übersäte Hauswand mit einem kleinen, ebenfalls zerstörten Vorbau.¹⁸⁷ Zahlreiche herumliegende Steine, aber auch ein umgeworfenes Wagenrad, das durch die untere rechte Bildecke beschnitten wird, unterstreichen die Verwüstung. Durch die hellen Flächen, im Gegensatz zu der eher düster wirkenden Umgebung, entsteht der Eindruck, als ob in nächster Nähe Explosionen noch für diesen Lichtschein sorgen könnten. Das Buch auf dem Bauch des Toten und die neben ihm stehende Tasche könnten ein Hinweis darauf sein, daß es sich um einen Zivilisten handelt, der sein Leben sinnlos während eines überraschenden Bombenangriffs auf der Straße lassen mußte. Es geht Erwin Spuler hier um die Widerspiegelung einer Realität, die in ihrer Grausamkeit nur schwer zu erfassen ist.

Bei der um 1945/46 entstandenen Kohlezeichnung *Gesicht* (Abb. 156) reduziert Spuler den Bildausschnitt auf einen Teil des Kopfes. Die Augenlider über den deutlich hervorstehenden Augäpfeln des Toten sind geschlossen, die

¹⁸⁷ Die Darstellung der Zerstörungen an der Hauswand weist auf Flammenstrahlbomben hin, die nach dem Aufschlag brennbare Flüssigkeit verspritzten.

Gesichtshaut weist zahlreiche kleine Wunden auf und der leicht geöffnete Mund gibt den Blick auf die zusammengebissenen Zahnreihen frei. Durch die flächige und glatt wirkende Komposition mit den hellen Hautpartien, die zu dem fast schwarzen Hintergrund einen starken Kontrast erzeugen, weist das Gesicht kaum Individualität auf, sondern wirkt eher maskenhaft. Eine derartige Verengung des Bildausschnitts für das menschliche Antlitz findet sich im Œuvre des Malers nur in den Darstellungen von Toten.

Sofern in den Bildern zerstörter Stadtlandschaften Personen zu erkennen sind, skizziert sie der Künstler - vergleichbar mit den Reiseskizzen der 20er Jahre, die in Frankreich entstanden - nur schemenhaft als bildfüllende Staffage. Dagegen trägt die um 1945/46 entstandene Kohlezeichnung (Abb. 157) in ihrer Konzentration auf eine einzige Person sehr starke persönliche Züge. Der Kopf des Toten ist im Profil wiedergegeben. Die aufragenden Arme, der angedeutete Brustkorb und das sehr detailliert ausgearbeitete Gesicht sind von zahlreichen Wundmalen übersät. Die kaum geöffneten Augenlider, die verdrehten Pupillen und der auf die Brust gefallene Unterkiefer verdeutlichen den Eintritt des Todes, den das Opfer des Krieges allein und verlassen in einer diffusen und dunklen Umgebung erleben mußte.

Die in Tusche ausgeführte Arbeit *Gesicht und eine Hand* (Abb. 158), entstanden 1946/47, geht in der schonungslosen Schilderung des Krieges noch einen Schritt weiter. Die rechte Gesichtshälfte der dargestellten Person ist bis zur Unkenntlichkeit entstellt. Es entsteht der Eindruck, als ob man durch den angstvoll geöffneten Mund in das Innere des Schädels blicken könnte. Das weit aufgerissene Auge in der linken Gesichtshälfte starrt angsterfüllt am Betrachter vorbei. Hals- und Schulterbereich sind mit wenigen dunklen Strichen und ineinander verlaufenden Tuscheflächen angedeutet. Unklar bleibt, ob die am rechten Bildrand weit hineinragende Hand dem Verletzten zugeordnet werden kann oder ob die verstümmelte Hand eines anderen Menschen eine zusätzliche Verdeutlichung des unfaßbaren Leidens darstellt.

Eine weitere Tuschearbeit mit dem Titel *Gesicht und zwei Hände* (Abb. 159), auch um 1946/47 entstanden, zeigt in der Bildmitte einen nach links geneigten Kopf, der auf beiden Seiten von kräftigen Händen gerahmt wird. Das Gesicht, der Hals und die angezogen wirkende Schulter sind in ihrer Ausformung

lierung reduziert und wirken sehr flächig. Die schwarz umrandeten Augenpartien ohne deutlich erkennbare Pupillen lassen vermuten, daß der Dargestellte blind ist und verzweifelt nach Hilfe sucht.

Im Vergleich zu den zuvor beschriebenen Bildern des menschlichen Leidens weisen die beiden zuletzt vorgestellten Tuscharbeiten einen Wandel in den Stilmerkmalen des Künstlers auf. Die Tusche ist in schnellen, kurzen Strichen gesetzt, um die Umrisse zu formulieren. Schwarze Spritzer, Tropfen und verlaufene Tuscheflächen sind sowohl bewußt erzeugt, als auch spontan mit in die Komposition einbezogen. Körperflächen und teilweise auch der Hintergrund werden durch einen kaum changierenden Grauton ausgefüllt. Es ist deutlich zu erkennen, daß Spuler zu einer abstrahierenden Malweise findet, ohne jedoch das Dokumentarische zu vernachlässigen.

Einige wenige Arbeiten zu diesem Themenbereich, die sich im Nachlaß des Künstlers fanden, bekunden durch die ungewöhnliche Perspektive noch einmal den starken Eindruck, den das Mitfliegen während der Kriegsjahre auf Erwin Spuler ausgeübt hat. Die Darstellung *Halber Mensch* (Abb. 160), entstanden um 1946/47 und in Kohle ausgeführt, zeigt den Kopf und den unterhalb der Bauchpartie abgetrennten Oberkörper eines Toten, dessen beide Arme durch die Bildränder beschnitten werden. Der Leichnam liegt auf einem gepflasterten Boden, auf dem das aus den Wunden ausgetretene Blut zu erkennen ist und der mit zahlreichen Splintern übersät ist. Durch die ungewöhnlich wirkende Aufsicht von oben entsteht im ersten Moment eine gewisse Distanz zu dem Gesehenen, die jedoch durch die schonungslose Schilderung des Leidens und des Todes zurückgenommen wird. Durch die fehlende Tiefenräumlichkeit hat der Betrachter keine Möglichkeit, dem Dargestellten auszuweichen, wodurch die Dramatik zusätzlich gesteigert wird.

Ebenso wie Erwin Spuler hatte Otto Dix (1891-1969) das Gesehene - jedoch aus dem Ersten Weltkrieg, an dem er als Soldat aktiv teilgenommen hatte - in zahlreichen Zeichnungen und den Mappen *Der Krieg* (entstanden 1923/24) verarbeitet. Formal wie inhaltlich ist die Zeichnung *Toter* von Spuler mit der Radierung von Dix *Toter im Schlamm* (Abb. XVII) aus dem Jahre 1924 vergleichbar. Ebenso weisen die beiden zuvor beschriebenen Tuscharbeiten *Gesicht und eine Hand* sowie *Gesicht und zwei Hände* des Karlsruher Künstlers

motivische Ähnlichkeiten mit zwei weiteren Radierungen aus den Mappen *Der Krieg* auf; sie zeigen einen *Sterbenden Soldaten* (Abb. XVIII) und *Tote vor der Stellung bei Tahure* (Abb. XIX). Bei der vergleichenden Gegenüberstellung zeigt sich, trotz eines zeitlichen Unterschieds in der Entstehung von mehr als zwanzig Jahren, bei beiden Künstlern der realistische, nichts beschönigende Blick auf die Verwundeten und die Toten in den Schützengräben und in den zerstörten Städten. Während Otto Dix durch den Bildtitel den Inhalt seiner graphischen Arbeiten eingrenzend konkretisierte, teilweise sogar mit Ortsangaben versah, verzichtete Erwin Spuler auf jegliche Beschreibung. Die Besucher in den Ausstellungen der Nachkriegsjahre hatten so die Möglichkeit, die intensive künstlerische Aufarbeitung mit den eigenen inneren Bildern zu vergleichen.

Da für die Graphikmappe *Der Krieg* von Otto Dix ab 1924 sehr aufwendig geworben worden war,¹⁸⁸ ist anzunehmen, daß Spuler zumindest Teile der Mappe bekannt waren. Vermutlich kannte der Karlsruher Künstler auch das ebenfalls im Jahre 1924 erschienene Buch von Ernst Friedrich ›Krieg dem Kriege‹, das in einer bis dahin unbekanntem Schonungslosigkeit die Leiden der Menschen dokumentierte.¹⁸⁹ Auch wenn einige Arbeiten von Erwin Spuler den Graphiken von Otto Dix und den Fotografien von Ernst Friedrich formal ähneln, so läßt sich jedoch nicht ein einziges Werk als direkte Vorlage herausfinden. Vielmehr schöpfte Spuler - genauso wie Otto Dix - hier aus der Bedrängnis der Erinnerung dessen, was er selbst hatte sehen müssen. Diese Wahrhaftigkeit und Schonungslosigkeit seiner Bilder über das menschliche Leiden wird zu den vehementesten Argumenten gegen den Krieg. Sie entstehen zu einer Zeit, als die öffentliche Diskussion über das Kriegsgeschehen erst zaghafte beginnt.

¹⁸⁸ „Mit einer für die 20er Jahre wohl doch einmaligen Aktion wird für diese umfangreiche Graphikmappe geworben: Es erschienen in einer Auflage von 10.000(!) eine gut gedruckte Broschüre mit 24 Motiven.“ Wulf Herzogenrath: *Die Mappe Der Krieg 1923/24*. In: Stuttgart 1991, S. 171.

¹⁸⁹ Vielleicht hatte Spuler auch während der Berlinaufenthalte Ende der 20er Jahre das von Ernst Friedrich initiierte Anti-Kriegsmuseum in der Prochialstraße besucht. Vgl. Friedrich 1924, S. 4.

VI.1.4. Motiv des einfachen Wagens

Das Motiv des einfachen Wagens, der als Transportmittel für das wenige Hab und Gut der Flüchtenden oder als Hilfe zum Transport von Verwundeten oder gerade Verstorbenen verwendet wird, taucht nicht erst mit den Skizzen und Zeichnungen nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges auf. Bereits 1931 zeichnet Spuler auf seiner Frankreichreise einen Friedhof, vor dem ein Leichenwagen steht, der hinter ein Zugtier gespannt werden kann (Abb. 161). Das Transportmittel, abgebildet auf der linken Bildhälfte, ist mit aufgerichteter Deichsel vor einer schlichten, gräulichen Mauer abgestellt. In der Bildmitte sind neben einem wuchtigen, dunkelgrünen Baum, der sich über die Friedhofseinfassung erhebt, einige angedeutete Grabsteine zu erkennen. Eine recht unbeholfen wirkende Person steht im Eingangsbereich des Friedhofs. Auf der rechten Seite sind drei Skulpturen vor der kleinen Kapelle und der Mauerfortführung abgestellt. Die Pastellarbeit nimmt Hauptmerkmale der Reihe *Als das Feuer vom Himmel fiel* ungefähr 15 Jahre vor ihrer eigentlichen Entstehung voraus. Zum einen erscheinen in zahlreichen Bildern nach 1945 immer wieder gestürzte, zerbrochene oder zerstörte Skulpturen; dieses Motiv findet sich vor allem bei den Ansichten von Karlsruhe rund um das Schloß wieder.¹⁹⁰ Zum anderen variiert Spuler das Motiv des Holzwagens auf vielfältige Weise.

Während dem Zeichner in den Bleistiftskizzen um 1945 der Leiterwagen nur als Mittel zur Verdeutlichung der Fluchtsituation dient, rückt er in den folgenden Jahren immer mehr als hervorstechendes Bildmotiv in den Vordergrund. In einem der ersten Bilder nach dem Krieg (Abb. 162) bezieht Spuler sich bei der Wahl des Motivs außerdem direkt auf die knapp zwanzig Jahre zuvor entstandene Studienarbeit, die oben beschrieben wurde. Auf dem Werk aus dem Jahre 1948/49 erkennt man eine weißliche Mauer, die sich stark kontrastierend von dem dunklen Bildgrund abhebt. Links und rechts von der Bildmitte erheben sich teilweise zerstörte, turmartige Gebäude. Auf der rechten Seite erscheint der dicht an der Mauer abgestellte Leichenwagen, der jedoch auf Grund der starken

¹⁹⁰ Vgl. Kapitel ›Ansichten von Karlsruhe‹.

Beschädigungen völlig funktionslos ist. Nicht nur das defekte Gittertor, sondern auch die schemenhaft angedeuteten Trümmer, die auf dem Boden liegen, signalisieren weitere Zerstörungen. Im Hintergrund deutet Spuler eine zarte Lineatur an, die auf die eingeschalteten Suchscheinwerfer der Kriegszeit am Nachthimmel hinweisen soll.

Um 1950 entstehen einige großformatige Kleister-Tusche-Arbeiten, die in düsteren schwarzgrauen Farbtönen mehrere Leichen, auf einem Leiterwagen übereinandergeschichtet, darstellen (Abb. 163). Augen und Mäuler - teilweise erkennt man austretendes Blut - werden mit schwarzen Kreisen angedeutet; die Gliedmaßen stehen in Totenstarre vom Körper ab. Wie Abfall, der entsorgt werden muß, sind die Getöteten zum Abtransport bereitgestellt. Diese grausame Situationsbeschreibung wird durch herumliegende Gesteinsbrocken, angedeutete Bombeneinschläge, Beschädigungen auf der Rückwand eines Gebäudes und den fast schwarzen, durch Steine gerahmten Eingangsbereich, vor dem der Leiterwagen steht, noch unterstrichen. Mahnend erhebt sich die Deichsel in Kreuzform über der Szenerie. Der Leiterwagen scheint damit symbolhaft nicht nur die Funktion eines Sarges, sondern auch eines Grabes zu übernehmen, in dem die Toten ihre unwürdige letzte Ruhe finden.

In einer weiteren großformatigen Arbeit (Abb. 164) kombiniert der Künstler die Friedhofsansicht mit dem Motiv des Leiterwagens. Durch eine Vereinfachung in der Wiedergabe der Leichen sind diese kaum noch als solche auszumachen. Zwischen zwei Kreuzen auf der Mauer steht eine engelähnliche Figur, die ihre Flügel schützend ausgebreitet hat. Durch den hohen Grad der Abstrahierung erschließt sich dem Betrachter die innere Dramatik und Tragik dieser Szenerie jedoch erst durch die Kenntnis der zuvor besprochenen Arbeiten, die zu einer Rückübersetzung der vermeintlich graphischen Elemente führt.

Abschließend soll in diesem Abschnitt noch eine Arbeit (Abb. 165) vorgestellt werden, die im Vergleich zu den oben beschriebenen auf die direkte Thematisierung des Todes verzichtet. Auf der linken Seite des großformatigen, in Kunstharztechnik ausgeführten Bildes erkennt man eine Flöte spielende Engelsgestalt, die zwischen mächtigen Trümmerbrocken sitzt. Rechts von ihr steht ein Kinderwagen, in dem ein Kohleofen liegt. Beide beschriebenen Objekte, sowohl die Figur als auch der Wagen sind ihrer eigentlichen Funktion enthoben.

Symbolhaft scheint die zerstörte Engelsstatue den Überresten des Krieges, die fast schon liebevoll in einem Kinderwagen gebettet sind, durch ihr Flötenspiel zu huldigen. Es scheint so, als ob die Leichen aus den Bildern gewichen wären und die Objekte für das materielle Überleben in der Nachkriegszeit - wie in diesem Werk der Kohleofen - in den Vordergrund rücken.

Zu Beginn der 50er Jahre rückt das Motiv des einfachen Wagens immer weiter in den Hintergrund. Er spielt in der alltäglichen Realität fast keine Rolle mehr. Nur noch auf wenigen Bildern, die bis zu Spulers Tod im Jahre 1964 entstehen, erkennt man beispielsweise einzelne Wagenräder oder eine Deichselkonstruktion, die fragmentarisch in den Bildkontext eingefügt werden.

VI.1.5. Neubeginn

In der Serie *Als das Feuer vom Himmel fiel* gibt es eine relativ geringe Anzahl von Bleistift- und Kohlezeichnungen,¹⁹¹ die sich sowohl stilistisch als auch thematisch vom Œuvre und auch von dieser Reihe abgrenzen. Obwohl alle Darstellungen die Zerstörungen und Schäden des Krieges thematisieren, ist die dramatische Schilderung von Leid und Tod bei diesen Zeichnungen deutlich zurückgenommen.

So zeigen zwei großformatige Arbeiten (Abb. 166, 167) das alltägliche Leben in den Ruinen. Eine junge Frau sitzt, mit dem Rücken an eine zum Teil noch erhaltene Mauer gelehnt, strickend auf dem Boden, während neben ihr ein Kind mit kleinen Steinen spielt. Ein Behältnis, unter dem ein Feuer zum Kochen entfacht werden kann, verweist ebenso auf die primitiven Lebensumstände wie die Leiter in der linken unteren Ecke, die wohl als Zugang zu den innenliegenden Räumen des zerstörten Hauses dient.

Eine ähnliche Situation bietet sich dem Betrachter auch auf dem anderen Blatt. Die männliche Person, an deren Unterarmen wohl Prothesen die Hände ersetzen, hantiert ungenau mit einem Topf, der auf einem kleinen Tisch steht. Gefäße und eine Flasche sind auf einem weiteren provisorischen Beistelltisch abgestellt. Der durch teilweise noch intakte Wände abgegrenzte Raum ist, wie bei der zuvor beschriebenen Abbildung, von angehäuften Trümmerbergen umfangen, aus denen jeweils noch Reste eines Turmes ragen.

Eine weitere, ebenfalls in Kohle ausgeführte Zeichnung (Abb. 168) schildert vier Menschen, die, mit ihrem Hab und Gut bepackt, in einen Keller hinabsteigen. Über dem Eingangsbereich ist das bis auf die Grundmauern zerstörte Gebäude zu erkennen, so daß die Vermutung nahe liegt, daß die Gruppe in den erhaltenen Kellerräumen Zuflucht sucht, um sich dort notdürftig einzurichten.

Neben der permanenten Improvisation des täglichen Lebens gehörten

¹⁹¹ Dem Themenkreis *Als das Feuer vom Himmel fiel* sind knapp eintausendfünfhundert Arbeiten zuzurechnen. Die in diesem Abschnitt vorgestellten Arbeiten beschränken sich auf ungefähr 30 Zeichnungen.

auch die kurz nach Kriegsende einsetzenden Aufräumungsarbeiten zum Nachkriegsalltag. Der Künstler schildert eine Frau (Abb. 169), die, umgeben von riesigen Trümmern und massiven Steinblöcken, mit Hilfe von zwei kleinen Eimern versucht, Ordnung zu schaffen. Ihr ausgezehrt und eingefallen wirkendes Gesicht und die tiefen Hilflosigkeit gegenüber den kaum zu bewältigenden Aufgaben. Andererseits bietet das Bild die Möglichkeit für die Assoziation eines Heraustretens aus der Finsternis - versinnbildlicht durch den tiefschwarzen Innenraum im Hintergrund - in eine hellere, gleichsam bessere Zeit.

Die Bergung eines Verletzten steht im Mittelpunkt einer weiteren Zeichnung (Abb. 170). Der Verschüttete wird von einem uniformierten Helfer an den Schultern gezogen, während eine andere Person ihn von unten stützt. Die Trümmer, die ineinandergreifend wiedergegeben sind, weisen fast schon kristalline Formen auf und verstärken die Betonung der Menschengruppe. Durch die hellen Flächen reduziert der Künstler das bedrohliche Moment der Situation und erzeugt in diesem Blatt eine scheinbar friedliche Stimmung.

Die letzte in diesem Abschnitt zu betrachtende Arbeit zeigt einen Mann (Abb. 171), der, in einen einfachen Umhang gehüllt, auf einem Bahnsteig steht. Nicht nur die Brille mit schwarzen Gläsern, sondern auch die nach Orientierung suchende Kopfhaltung weisen auf seine Blindheit hin. Die Konturen der Bekleidung deuten in der Schulterpartie Uniformklappen an, die den Kriegsversehrten als Soldaten kennzeichnen. Während der Bahnsteig im Hintergrund dicht bevölkert ist, ist er allein dargestellt - lediglich drei Gepäckstücke stehen und liegen neben ihm -, was den Eindruck der Hilflosigkeit erzeugt, so als warte er vergeblich auf einen Zug.

Alle Blätter, wohl um 1946/47 entstanden, zeigen eine sich verstärkende Abstrahierung, besonders in den Formen der Köpfe und Körper der Abgebildeten. Auf die Beschreibung von Individualität wird nahezu verzichtet, vielmehr erscheinen die Körperkonturen als helle Flächen, die durch wenige Linien begrenzt und durch sparsam eingesetzte Grauschattierungen akzentuiert werden. In der Wiedergabe der Trümmer beschränkt sich Spuler - hier besonders innerhalb der beiden ersten Blätter - auf die Summierung von schnell gesetzten Strichen, um die Situation kenntlich zu machen.

Es läßt sich heute nicht mehr eindeutig nachvollziehen, was den Künstler zu diesen Zeichnungen angeregt hat. Im Vergleich zu den übrigen Arbeiten aus der Reihe *Als das Feuer vom Himmel fiel* wirken sie beinahe schon freundlich und lassen ein dramatisches oder warnendes Moment vermissen. Vielleicht hatte Erwin Spuler sie für eine Ausstellung wie beispielsweise ›Unsere Zeit gezeichnet‹, die im Jahre 1946 im Badischen Kunstverein durchgeführt wurde, konzipiert, wofür auch die heute noch vorhandenen Passepartouts sprechen würden. Sicherlich war es einfacher, diese Art der Bilder in einer Galerie zu präsentieren, zumal das Publikum eher bereit war, ‚Alltägliches‘ zu sehen, als die verheerenden Ereignisse der letzten Jahre rückhaltlos vor Augen geführt zu bekommen.

VI.2. Ausstellungen ab 1945 und die Künstlervereinigung ›Der Kreis‹

Bereits kurz nach Kriegsende fanden in Deutschland wieder Kunstausstellungen statt. Die Alliierten unterstützten das Ausstellungswesen in der Hoffnung, der Bevölkerung die moderne Kunst nahe bringen zu können.

Bereits im Dezember 1945 fand die erste Ausstellung nach der kurz zuvor erfolgten Wiedereröffnung im Badischen Kunstverein Karlsruhe statt. Zu sehen waren 163 Werke von 64 Künstlern; allerdings läßt sich heute nicht mehr feststellen, welche Arbeiten Erwin Spuler eingereicht hatte.

Mit den Kollegen G. P. Leonhard, A. Sachs und A. W. Sauter gestaltete Spuler im April 1946 eine Ausstellung in der Städtischen Sammlung Baden-Baden, für die das überlieferte Faltblatt sechszwanzig Pastelle und Zeichnungen des Künstlers benennt. Die einzelnen Titel weisen sowohl auf die Bilder der Studienzeit, als auch auf Arbeiten hin, die während seines Einsatzes als Zöllner im Kreis Metz in den Jahren 1941 bis 1943 entstanden waren.¹⁹² Bei den übrigen acht Blättern handelte es sich ausschließlich um Frauenbildnisse, von denen eine Bleistiftstudie als Abbildung für das Faltblatt diente (Abb. 172). Die Auswahl der gezeigten Exponate beschränkte sich - auch bei den Künstlerkollegen - auf Landschafts- und Personendarstellungen und verzichtete auf jegliche Schilderungen des Krieges.

Schon im Mai des selben Jahres präsentierte der Kunstverein Karlsruhe wiederum eine umfangreiche Schau mit dem Titel: ›Politische Karikaturen und graphische Arbeiten. Unsere Zeit - gezeichnet von Karl Hubbuch, Adolf Rentschler und Erwin Spuler‹. Von Spuler wurden insgesamt 57 Zeichnungen und 14 Pastelle gezeigt,¹⁹³ die wohl ausschließlich aus der Serie *Als das Feuer vom Himmel fiel* stammten. Der Rezensent W.S. der ›Badischen Neuesten Nachrichten‹ schrieb kurz vor Ende der Ausstellung über die Exponate: „Erwin Spuler bringt seinen Zyklus *Als das Feuer vom Himmel fiel*, der das Grauen des Krieges, der von Flammen und Zerstörung zitternden Nächte in schauriger, ge-

¹⁹² Die Bildtitel *Küstenlandschaft* und *Landschaft in Südfrankreich* weisen auf Werke der Studienzeit hin, weitere Titel wie beispielsweise *Pappelallee*, *Mosellandschaft* und *Winterlandschaft* sind typische Motive aus der Zeit in Metz.

¹⁹³ Archiv des Badischen Kunstvereins Karlsruhe.

spenstischer Eindringlichkeit meisterlich zeichnet. Zeitdokumente von bleibendem Wert. So wirklichkeitsecht, so zeitnah, daß ein innerliches Sträuben, eine Abwehr im Betrachter wach wird. Zuviel wird erweckt, woran man nicht mehr denken will. Die in Kreide ausgeführten Zeichnungen *Das Erbe* erwecken ähnliche Gefühle. Das Innere der Stefanskirche, das Schloß, eine Fabrik mit fast peinlicher Genauigkeit in ihrem Zustand der Zertrümmerung wiedergegeben. Jede Zeichnung eine Anklage. **Gebt mir zehn Jahre Zeit - und ihr werdet Deutschland nicht wiedererkennen.** Weil diese Trümmer, diese Zerstörung täglicher Anblick sind, verfehlen die Zeichnungen Spulers einen tieferen Eindruck. Wir sind manchem gegenüber zu abgestumpft, um vorerst empfinden zu können wie der nicht durch tausend Schrecknisse Gegangene, nicht in Schutt und Ruinen sorgenbelastet Lebende“.¹⁹⁴ Gerade in den beiden letzten Sätze der Rezension manifestiert sich jedoch bereits die Problematik, die die erstmals gezeigte Serie bei den Betrachtern auslöste. Das, was die Menschen ständig um sich herum wahrnahmen, mochten sie nicht noch einmal als fensterhaften Ausschnitt in einer Galerie sehen. Das mag die Erklärung dafür sein, daß die Werke nach 1948 vier Jahrzehnte lang nicht mehr gezeigt wurden.¹⁹⁵

Im Juni 1946 fand die „deutsche Ausstellung, mit 239 Werken der Malerei, einer reichen Graphikschau und organisch angegliederten Werkkunstausstellung“¹⁹⁶ statt und war „in der Hauptsache dem Schaffen jener deutschen Künstler gewidmet, deren Werke seit 1933 durch den Kulturterror des Nationalsozialismus aus dem Bewußtsein besonders der deutschen Jugend völlig verdrängt waren“¹⁹⁷. Der zu diesem Ereignis herausgegebene, nicht bebilderte Katalog nennt insgesamt sechs Werke, die von Erwin Spuler präsentiert wurden. Von den sechs Bildtiteln kann heute nur noch ein Titel einer Arbeit sicher zugewiesen werden. Sie heißt *Nach dem Angriff* (Abb. 173) und war in der Zeitschrift ›Das Kunstwerk‹ mit fünf anderen Arbeiten verschiedener Künstler abgebildet. Um diese Werke war eine umfangreiche Rezension geschrieben wor-

¹⁹⁴ ›Politische Karikaturen‹. Ausstellung im Karlsruher Kunstverein. In: ›Badische Neueste Nachrichten‹, 25.5.1946.

¹⁹⁵ Erstmals nach 1948 wurden Bilder aus der Serie *Als das Feuer vom Himmel fiel* im Jahre 1989 in der Galerie Schlichtenmaier in Grafenau gezeigt.

¹⁹⁶ L.E. Reindel. In: ›Das Kunstwerk‹, 1946, Heft 2, S. 32.

¹⁹⁷ Ebd., S. 32.

den, die sich jedoch nicht im einzelnen mit den Abbildungen auseinandersetzen.¹⁹⁸ Die 40 x 60 cm große Kohlezeichnung *Nach dem Angriff* befindet sich noch im Nachlaß und zeigt mehrere auf eine Gerüststruktur reduzierte Häuserfassaden, die einen mit Platten gepflasterten Platz umgeben. In der Mitte steht ein Reiterdenkmal auf einem Sockel, den der Zeichner ganz zum Schluß eingefügt hat, was man daran erkennt, daß einige Plattenquadrate durchscheinen. Der Reiter selbst sitzt mit Speer und Schild bewaffnet auf einem trabenden Pferd. Im Vordergrund sind einzelne Steine, Säulenfragmente und die Kopf- und Schulterpartie einer Statue verstreut. Das Bild wird auf der rechten Seite durch einen massiven Torbogen begrenzt, über dem sich ein weiteres Stockwerk erhebt. Über die ganze Breite des Bildmittelgrundes zieht sich ein nebelartiger Schleier, der durch seine Helligkeit den Reiter auf dem Postament besonders hervorhebt. Ob es sich jedoch tatsächlich um Nebel handelt und Erwin Spuler den Morgen nach dem Angriff zeichnerisch festgehalten hat oder ob es die letzten Rauchwolken sind, die über den zerstörten und ausgebombten Platz ziehen, ist nicht eindeutig zu klären; auch läßt sich die Platzanlage keiner bestimmten Stadt zuordnen.

Ende 1946 gründeten Bernhard Becker, Max Eichin, Ernst Feuerstein, Karl Hubbuch, Willi Müller-Hufschmid, Otto Laible, Adolf Rentschler, Willi Sauter, Wilhelm Schnarrenberger und Erwin Spuler die Künstlervereinigung ›Der Kreis - Künstlergruppe Nordbaden‹. Im Juni 1947 fand die erste Ausstellung im Kunsthau Beisel in Karlsruhe statt. Im Katalog, der zu dieser Präsentation erschien, formulierte die Gruppe ihr Programm: „Die Stadt Karlsruhe verfügt über eine gute, bei den Kunsthistorikern rühmlich bekannte Tradition auf dem Gebiete der Malerei. Jedoch wurde auch hier, analog mit anderen künstlerischen Hinterlassenschaften bis heute immer nur Kapital aufgezehrt und niemals auf der Basis der vor Jahrzehnten von überragenden Könnern geschaffenen Tradition weitergearbeitet. Unter Weiterarbeiten versteht man jedoch nicht etwa den einmal geschaffenen Stil bewahren, sondern der ökonomischen, politischen und weltanschaulichen Lage der jeweiligen Zeit auch künstlerisch Rechnung zu tragen und so im guten Sinne Neues zu entwickeln. Was nun für Einzelne schon

¹⁹⁸ Ebd., S. 32f.

längere Zeit Tatsache war, nämlich, daß Karlsruhe über eine ganze Reihe von Malern verfügt, die in diesem Sinne wesentliches auszusagen haben, ist jedoch für die größere Anzahl von Freunden der Malkunst in Karlsruhe und natürlich auch in anderen Städten unbekannt.

Unter dem Namen ›Der Kreis‹ haben sich nun zehn Karlsruher Maler zusammengeschlossen, um diesen prekären Zustand auszumerzen und dem interessierten Publikum in laufenden Ausstellungen die jeweilig neuesten Werke aus dem entsprechenden Stadium ihrer künstlerischen Entwicklung zur Diskussion zu stellen. Denn damit wird zwei für Künstler und Publikum unumgänglichen Faktoren Rechnung getragen: Das Geschmacksurteil des Betrachters wird durch die laufende Zurschaubringung sicherer und der Künstler hat die für ihn notwendige Resonanz und Kontrolle eines nicht mehr allzu indifferenten Publikums.¹⁹⁹

Erwin Spuler war bei der ersten Ausstellung im Kunsthaus Beisel mit insgesamt sieben Arbeiten vertreten und zudem für die Umschlaggestaltung des Kataloges verantwortlich. Im Innenteil des Heftes ist die Arbeit mit dem Titel *Marionetten* (Abb. 174a, 174b) abgebildet.²⁰⁰ Vor einem monochromen Hintergrund erkennt man vier Personen und zwei vogelähnliche Gestalten. Die beiden prachtvoll gekleideten Frauen - eine hält einen Fächer in ihrer rechten Hand - stehen im Mittelpunkt des Bildes. Hinter ihnen erscheint eine kahlköpfige männliche Gestalt, die den linken Arm erhoben hat. Das Gesicht der rechten Frau wird von einem weiteren Kopf, der mit einem Hut bedeckt ist, überschritten. Während die Figur des Tieres im Hintergrund noch natürlich erscheint, ist der Vogel im Vordergrund mit einem napoleonischem Hut, einer Uniform und verschiedenen Orden und Auszeichnungen ausgestattet. Auffällig sind die teilweise augenlosen Gesichtspartien dieser Tiere, die dem Antlitz ein maskenhaftes Aussehen verleihen. Das Bild ist eine Anspielung auf die Komödie *Die Vögel* des Dichters Aristophanes, die die Gründung eines Vogelstaates schildert, in dem die wichtigsten Staatsämter an angsteinflößende Fabelwesen mit Vogelköpfen

¹⁹⁹ Katalog zu der Ausstellung Karlsruhe 1947b, S. 2f.

²⁰⁰ Während die Arbeit im Abbildungsteil als *Marionetten* betitelt wird, findet sie sich im Ausstellungsverzeichnis unter der Bezeichnung *Die ruhmstüchtigen Larven*.

vergeben werden.²⁰¹ Erwin Spuler charakterisiert den Moment, in dem sich auf Vorteil bedachte Menschen bei Führungspersönlichkeiten anbieten, wodurch sich auch der zweite Titel des Blattes *Die ruhmsüchtigen Larven* erklärt. Vergleichbare Motive hatte der Künstler bereits um 1940 in keramische Relieffliesen umgesetzt.²⁰² Aus heutiger Sicht scheint es überzogen, aus diesen Motiven einen gezielten künstlerischen Widerstand Spulers gegenüber der nationalsozialistischen Regierung ableiten zu wollen, wie es versucht worden ist.²⁰³ Vielmehr waren es wohl ganz allgemein die immer bedrohlicher werdenden Zeitumstände, die ihn zu dieser Thematik bewogen. Ähnlich wie Spuler verarbeitete auch Willi Müller-Hufschmid (1890-1966) private Ängste und Eindrücke in Zeichnungen (Abb. XX), auf denen sich unterschiedliche Tiere oder Vogelgruppen unheilrohend und beängstigend zusammenrotten. Und auch auf einem Bild mit dem Titel *Die somnambulen Taucher* von Max Ernst (1891-1976) (Abb. XXI) aus dem Jahr 1926 finden sich vergleichbare bizarre, vogelähnliche Wesen.

›Der Kreis‹ beteiligte sich in den darauffolgenden Monaten und Jahren noch an verschiedenen Ausstellungen und Veranstaltungen, jedoch immer in unterschiedlicher Zusammensetzung.²⁰⁴ Als in der Folge der Währungsreform die einzige private Kunstgalerie in Karlsruhe - das Kunsthaus Beisel - um 1948/49 ihre Räume an den Hauseigentümer zurückgeben mußte, verlor die Vereinigung eine wichtige Plattform der Präsentation. Im Oktober 1953 scheint die letzte gemeinsame Jahresausstellung des ›Kreises‹ stattgefunden zu haben. Die Einigkeit aller Beteiligten war nicht mehr vorhanden, anscheinend hatte die Diskussion um abstrakte Kunst die Gruppe gespalten. Wie aus einem Besprechungsprotokoll hervorgeht, nahm an dieser Ausstellung nur noch die Hälfte aller Mitglieder teil. Im Jahre 1954 löste sich die Künstlervereinigung auf.²⁰⁵

²⁰¹ Aristophanes. *Die Vögel*. Komödie, Aufführung 414 v. Chr.

²⁰² Heise 1992, S. 26.

²⁰³ Dieser Versuch wurde von Gisela Reineking von Bock im Jahre 1978 unternommen: „Was Spuler [...] von der Regierung des Nationalsozialismus wirklich dachte und empfand, drückte er schon 1938 in der Bildplatte *Die Vögel des Aristophanes* [...] aus.“ Vgl. Bock 1978, S. 566.

²⁰⁴ So nahmen an der Ausstellung im Dezember 1947 im Kunsthaus Beisel in Karlsruhe lediglich Erwin Spuler, Karl Hubbuch, Max Eichin und Otto Laible als Vertreter der Vereinigung ›Der Kreis‹ teil.

²⁰⁵ Ludwig Hofmann und Christmut Präger. In: Karlsruhe 1993b, S. 152f.

Im April 1948 fand im Kunstsalon Rocholl in Kassel eine der wenigen Einzelausstellungen des Künstlers statt. Neben sechszwanzig Zeichnungen aus der Serie *Als das Feuer vom Himmel fiel* präsentierte die Galerie fünf Pa-stelle, darunter wiederum die oben vorgestellte Arbeit *Die ruhmstüchtigen Lar-ven*. Sieben weitere Werke sind ohne nähere Bezeichnung als *Begegnungen und Stimmungen einer toten Stadt* zusammengefaßt.²⁰⁶ Erstmals wurden bei dieser Präsentation auch die um 1947/48 entstandenen Lithographien gezeigt, auf die im nachfolgenden Abschnitt ausführlich eingegangen werden soll.

Neben der Gestaltung der Kataloge für den ›Kreis‹ entwarf Spuler auch zahlreiche Plakate, nicht nur für die Künstlervereinigung, sondern auch zu sei-nen eigenen Ausstellungen. Für einen um 1946/48 entstandenen Plakatentwurf greift er auf das Motiv *Verschlungenes Liebespaar* aus seiner Studienzeit zu-rück (Abb. 175, 32). In wenigen kräftigen Linien zeichnet er die sich überla-gernden Profile und die skizzenhaften Andeutungen der Köpfe, des weiblichen Oberkörpers und der umschlingenden Hände. Für das Schriftbild beschränkt er sich neben den beiden Schlagworten GRAFIK und SPULER auf punktuelle Andeutungen in der weiterführenden Schriftgestaltung, um so einen ersten Ge-samteindruck zu erlangen, den er dann in nachfolgenden Studien korrigierend ausarbeitet.

In den Jahren vom Ende des Krieges bis zur Währungsreform bekam die Kunst, die von den ideologischen Zwängen befreit war, einen hohen Stellen-wert. Aber „die reale soziale Lage der Künstler brach nach der Währungsre-form kurz auf, als es handfestere Güter zu kaufen gab als Kunst und Literatur und die Künstler folglich an den Rand des Ruins gedrängt wurden.“²⁰⁷ Die hier beschriebene Situation änderte sich für das malerische Werk von Spuler bis zu seinem Tod nicht wesentlich. Seine Ausstellungstätigkeit beschränkte sich in diesem Zeitraum auf die Präsentation seiner Bau- und Wandkeramiken für öf-

²⁰⁶ Die Bezeichnung *Begegnungen und Stimmungen einer toten Stadt* fand sich nur in diesem einen Ausstellungsverzeichnis. Die nicht näher bezeichneten Arbeiten sind jedoch der Serie *Als das Feuer vom Himmel fiel* zuzurechnen. Die Abbildung einer Kohle-zeichnung von Erwin Spuler in der Kasseler Zeitung vom 18. September 1948 ist über-schrieben mit *Als das Feuer vom Himmel fiel...* und trägt die Unterschrift: Aus der Sammlung: *Begegnungen*.

²⁰⁷ Held 1981, S. 32f.

fentliche Gebäude sowie seiner dekorativen keramischen Arbeiten, die eher für den privaten Gebrauch bestimmt waren und die ihn finanziell gut absicherten.

Nach dem Jahre 1948 bis zu seinem Tode im Jahre 1964 werden von Erwin Spuler kaum noch Bilder in Museen, Kunstvereinen oder Galerien präsentiert.²⁰⁸

²⁰⁸ Bis zur Fertigstellung dieser Arbeit konnte lediglich eine Ausstellungsbeteiligung im Jahr 1952 im Pforzheimer Kunstverein nachgewiesen werde.

VI.3. Neue Richtungen ab 1947/48

Wie in den vorangegangenen Abschnitten dargelegt wurde, beschäftigte sich Erwin Spuler bereits seit seiner Studienzeit nur mit wenigen Themenbereichen; zeitweise waren es nur die Bilder des Krieges und die Frauendarstellungen, mit denen er sich intensiv auseinandersetzte. Bei der Inventarisierung des Nachlasses fanden sich jedoch einige Arbeiten, die sich sowohl stilistisch als auch thematisch vom sonstigen Œuvre des Künstlers abheben. Erst nach der vollständigen Sichtung und einigen wertvollen Informationen aus überlieferten Publikationen wurde deutlich, daß diese Blätter Spulers Auseinandersetzung mit Arbeiten anderer Künstler, aber auch mit unterschiedlichen Kunsttechniken belegen.

Ende des Jahres 1947, spätestens jedoch am Anfang des Jahres 1948 hat Spuler innerhalb weniger Monate über dreißig verschiedene Lithographien hergestellt.²⁰⁹ Mit der Verwendung des Lithodrucks knüpft er wieder an die ersten Jahre seines Studiums an, in denen er für zahlreiche Arbeiten diese Technik verwendete.²¹⁰ Zwei Blätter sollen hier vorgestellt werden, die unter anderem im April 1948 im Kunstsalon Rocholl in Kassel gezeigt wurden.

Das Bild mit dem Titel *Tanz der Instrumente* (Abb. 176) zeigt verschiedenartige Streich-, Zupf- und Blasinstrumente, die in ihrer Art der Gruppierung menschenähnliche Gestalten bilden. Während die Arme und Füße sowohl durch ineinander übergehende Dreiecke als auch durch aufgeschnittene Früchte wiedergegeben sind, werden die Gesichtspartien durch Öffnungen in den Klangkörpern angedeutet. Insgesamt erkennt man vier dieser Fabelwesen, die sich auf einem einfachen Bretterboden bewegen. Durch die Wolken im Hintergrund entsteht der Eindruck, als ob die Bühne im Freien stünde. Im ersten Moment fühlt man sich an die kubistischen Instrumentenbilder von George Braque (1881-1963) (Abb. XXII) und Pablo Picasso (1881-1973) erinnert, jedoch verzichtet

²⁰⁹ Der Zeitraum läßt sich deshalb so klar eingrenzen, weil ein Großteil der ca. 30 Lithographien in einer Ausstellung im Kunstsalon Rocholl in Kassel im April 1948 gezeigt wurde.

²¹⁰ Die Technik der Lithographie bot Spuler sicherlich auch die Möglichkeit, seine Arbeiten in hoher Auflage herzustellen und günstig zu verkaufen.

Spuler auf die gleichzeitige Mehransichtigkeit der Bildgegenstände und benutzt fast ironisierend nur das Motiv der bekannten Werke der berühmten Kollegen.

Eine weitere, ebenfalls um 1947/48 entstandene Lithographie trägt den Titel *Wolfsbrut* (Abb. 177). Im Mittelpunkt des Bildes steht die Darstellung eines männlichen, kopflosen Körpers. Erst bei genauer Betrachtung erkennt man, daß es sich dabei um eine Art anatomische Schautafel handelt, wobei jedoch einzelne Körperteile aus dem zweidimensionalen, durch eine hochrechteckige Form angedeuteten Bildgrund herausragen, und so eine unwirkliche Verbindung zur Räumlichkeit schaffen. Auf der linken Seite schwebt ein Handstumpf über einem entfachten Feuer, das bereits die Schautafel erfaßt; auf der rechten Seite liegt ein Kleinkind unter einer Wölfin. Den Hintergrund gestaltet der Künstler mit einem ornamental wirkenden Wolkenband aus, das sich über die gesamte Bildbreite erstreckt. Das aus dem Wasser auftauchende Spärhoor eines U-Bootes, das am Horizont versinkende Schiff und das Flugzeug mit der Rauchfahne erinnern in ihrer naiven Wiedergabe an Spulers Kinderzeichnungen. In ihrer Vielschichtigkeit weist die Arbeit Parallelen zu den zwischen 1924 und 1928 an der Badischen Landeskunstschule entstandenen Studienlithographien auf. Inhaltlich erkennt man jedoch deutlich eine Auseinandersetzung mit dem Surrealismus und den damit verbundenen Versuch, Ideen anderer Künstler, aber auch eigene Motive in einen neuen, eigenen stilistischen Zusammenhang zu führen.

Zur gleichen Zeit entstehen auch einige Stilleben, die im Œuvre von Erwin Spuler bis dahin eher selten sind. Auf einem mittelformatigen, in Kunstharztechnik ausgeführten Gemälde (Abb. 178) sind neben einer Schüssel, aus der ein Traubenstock herabhängt, zwei Früchte arrangiert. Eine Birne und ein davor angeordneter Pfirsich oder Apfel liegen auf einem mehrfach gefalteten Papier. Tischplatte und Hintergrund sind nicht nur durch unterschiedliche monochrome Farbflächen charakterisiert, sondern außerdem durch zwei kurze schwarze Linien an den Bildrändern voneinander getrennt.

In einer weiteren Pastellarbeit (Abb. 179) verzichtet der Maler auf die exakte Beschreibung der Räumlichkeit. Vor einer indifferenten, farbig gestalteten Fläche erkennt man verschiedene Gefäße und Formen. Das Reagenzglas am

linken Bildrand deutet auf einen Labortisch hin, den der Künstler hier möglicherweise wiedergibt.

Beiden zuletzt beschriebenen Arbeiten gemeinsam ist die abstrahierende Malweise und die Betonung des Konturs, wobei sich Erwin Spuler an tradierten Situationsbeschreibungen orientiert, die für den Betrachter klar zu erkennen sind. Unterschiedlich sind die Arbeiten in ihrer Farbgebung. Während die Caparolarbeit das für Spuler übliche, eher sanfte Kolorit zeigt, erahnt man in der Gestaltung der Pastellzeichnung eine bewußte oder unbewußte Annäherung an die Motive und die Farbwahl von Giorgio Morandi (1890-1964), der einige wenige Gegenstände - zumeist Flaschen und Gefäße - in immer neuen Gruppierungen malte (Abb. XXIII).

Zu Beginn der 50er Jahre entsteht eine Reihe von Collagen, die heute jedoch zum Teil nur noch als Fragmente erhalten sind.²¹¹ Spuler experimentiert hier mit einer für ihn ganz neuen Technik. Er fügt Pappelemente in unterschiedlichen, zum Teil sehr ausdrucksvollen Farben, die sowohl gerissen als auch geschnitten sind und verschiedentlich mit Ritzungen versehen werden, auf einem weißen Bildgrund zusammen. Dabei verzichtet er auf jede weitere malerische Ausgestaltung und erzeugt so reine Papiercollagen. Die Art der Komposition wird sehr schön sichtbar in der Arbeit *Fisch, Zitrone und Gabel* (Abb. 180). Diese und ähnliche Motive übernimmt der Künstler von der Mitte der 50er Jahre an auf großformatige, keramische Plattenreliefs, so daß ihm die Collagetechnik gleichzeitig für die Majolika-Entwürfe dienlich war.

Bei dem letzten Bild (Abb. 181) innerhalb dieses Abschnitts handelt es sich mehr als bei den vorher besprochenen um die malerische Ausgestaltung eines Motivs, die Darstellung einer Szene an der Côte d'Azur. Wichtiger als die Schilderung des Motivs ist hier die neue Technik, in der dieses Bild, nicht aber die übrigen der später besprochenen Serie *Côte d'Azur* gestaltet sind. Auf ein mit schwarzem Pinsel skizzenhaft ausgeführtes Lineament trägt Spuler Farbflächen auf, die nie das ganze Objekt ausfüllen. Trotzdem komplettieren diese punktuellen Andeutungen - zum Beispiel grün für die Bäume, blau für den

²¹¹ Bei verschiedenen Arbeiten fehlen zum Teil mehrere geklebte Teile, so daß diese Collagen nur noch die Intention des Künstlers und das Motiv errahnen lassen.

Himmel - das Bild. Diese Vorgehensweise ist in der damaligen Zeit nicht neu, aber der Künstler benutzt sie hier innerhalb seines malerischen Œuvres zum ersten und einzigen Mal.

Rückblickend zeigt sich, daß diese Versuche mit neuen Techniken und Stilrichtungen in ein Übergangsstadium gehören. Spuler öffnet sich dem Neuen, experimentiert kurz damit und zeigt in seinen späteren Werken, daß ihn diese Arbeiten nicht entscheidend beeinflußt haben.

VI.4. Annäherungen an die ungegenständliche Malerei ab 1950

Während Erwin Spuler noch verschiedene Richtungen ausprobiert, zeigt sich schon ab Anfang der 50er Jahre sein originärer Weg in Richtung der ungegenständlichen Malerei. Rückblickend ist zu erkennen, daß er hier die Grundlage für sein Spätwerk entwickelt hat. Die meisten Blätter seiner abstrahierenden Arbeiten - im nachfolgenden werden Beispiele aus größeren Werkgruppen vorgestellt - leiten sich aus der Serie *Als das Feuer vom Himmel fiel* her. Daneben gibt es einige Werke, die sich mit seinen aktuellen Produktionen - fotografische Naturbetrachtungen und Motive aus der Keramik - auseinandersetzen. Außerdem verwendet Spuler für diese neue Stilrichtung überwiegend²¹² eine neue Maltechnik, für die er die von ihm entwickelte Tusche-Kleister-Farbmischung²¹³ einsetzt.

In den bis dahin von ihm gebrauchten Material der Kunstharzfarbe entsteht um 1950/51 ein eindrucksvolles Stadtbild (Abb. 182) aus der ‚Fliegerperspektive‘. Immer wieder beschäftigen ihn als Motiv zerstörte Häuser, aufgereiht an einer Straße, von der verbrannte Baumstümpfe aufragen. Er reduziert die Wiedergabe der Häuser auf gleichförmige, aneinander gesetzte Farbflächen, die in ihrer Helligkeit einen starken Kontrast zu schwarzen Innenräumen und schwarzer Umgebung bilden. Elke Schneider schreibt über diese Art von Spulers Darstellung: „Gerhard Richter gelangte innerhalb seiner photo-realistischen Arbeiten, bei den ab 1968 entstehenden Städtebildern, zu sehr ähnlichen Ergebnissen.“²¹⁴ Allerdings handelt es sich bei Richter (geb. 1932) um topographische Ansichten unzerstörter Städte (Abb. XXIV); seine Arbeiten sind viele Jahre später entstanden.

Um den Weg zu scheinbar unverständlichen, abstrahierenden, fast abstrakt wirkenden Kompositionen zu zeigen, sollen zwei Bilder einander gegen-

²¹² Im Nachlaß des Künstlers befinden sich heute noch ca. 1200 ungegenständliche Bilder, von denen ungefähr 900 Exemplare in der Tusche-Kleister-Technik ausgeführt sind.

²¹³ Die genaue Zusammensetzung der Tusche-Kleister-Mischung ist durch Erwin Spuler nicht dokumentiert worden. Auch eingehende Untersuchungen der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe konnten die genaue Zusammensetzung nicht klären.

²¹⁴ Elke Schneider: Rückblick auf die Folgen der deutschen Vergangenheit. In: Karlsruhe 1993b, S. 64.

über gestellt werden, die im Abstand von ungefähr vier Jahren entstanden sind (Abb. 183, 184). Um 1946/47 entsteht die Kohlezeichnung einer frontal gesehenen Bauruine, der die Fassade fehlt, die jedoch noch Mauerwerk, Türöffnungen, Fenster und Treppensegmente erkennen läßt. Die einzelnen Elemente lassen sich auf der Tusche-Kleister-Arbeit, die um 1950 entstanden ist, nicht mehr wahrnehmen. Die Linien der inneren Struktur des Gebäudes bleiben erhalten, werden sogar verdichtet, dagegen werden Raumgliederungen sowie Maueröffnungen - Türen und Fenster - nicht mehr kenntlich gemacht. Diese Reduzierung wird unterstützt durch die von ihm entwickelte Farbmischung und eine damit einhergehende neue Maltechnik: Auf einer Tusche-Kleister-Fläche, die schon in sich markante Helldunkel-Kontraste bildet,²¹⁵ erzeugt er durch verschiedene Werkzeuge ein lineares Raster. Dem durch seine Konsistenz eher zufällig gesetzten Farbgrund wird so die gewünschte Struktur beigebracht.

Linien treten im Werk von Erwin Spuler immer stärker in den Vordergrund, das nicht nur Bauruinen, sondern auch Motive technischer Anlagen, zum Beispiel zerstörte Oberleitungen oder zerstörte Einrichtungen eines Rangierbahnhofs (Abb. 185, 186, 147) zeigt. Seine Maltechnik entwickelt sich dahin, daß durch die reine Lineatur ein Flächenmuster in feinen Grauschwarz-Schattierungen aus dem Untergrund entsteht. Vergleichbare Arbeiten finden sich bei K. R. H. Sonderborg (geb. 1923) (Abb. XXV). Dieser benutzt einige Jahre später eine auffallend ähnliche Tusche- und Maltechnik.²¹⁶

Fast alle abstrahierenden Arbeiten sind in schwarzweiß gehalten. Eine interessante Ausnahme bildet eine in einem rötlichen Braunton ausgeführte Naturstudie (Abb. 187). Die Anregung zu dieser Komposition könnte Spuler aus seiner umfangreichen Diasammlung bezogen haben, aus der hervorgeht, daß er sich intensiv mit dem Fotografieren von Pflanzenarrangements, aber auch mit

²¹⁵ Je nachdem, wie sorgfältig die Mischung aus Tusche und Kleister miteinander vermennt wird, verbinden Teile des Kleisters sich nicht mit der Tusche und umgekehrt. Hierdurch entstehen bereits im ersten Auftragen auf das Blatt helle und dunkle Flächen.

²¹⁶ Es ist sehr wahrscheinlich, daß sich Erwin Spuler und K. R. H. Sonderborg gekannt haben, da beide als Designer für die Kaliko- und Kunstleder-Werke in Göppingen gearbeitet haben. Die Werke ließen durch die Künstler handgedruckte Dekorfolien entwerfen, die nicht nur produziert wurden, sondern auch in einer Ausstellung im Jahre 1958 in der ›göppinger galerie‹ (gg) präsentiert wurden. Auf Anfrage des Nachlaßbesitzers konnte sich Sonderborg an diese Treffen nicht erinnern.

Detailstudien von winzigen Pflanzenteilen beschäftigt hat. In der Umsetzung löst er sich von den fotografischen Vorlagen und läßt eine phantasievolle, vielleicht mediterrane Pflanzen- und Tierwelt entstehen. Die Flächen auf dem Bildgrund konturieren hier im Unterschied zu anderen Bildern auf den ersten Blick scheinbar erkennbare Objekte, wie zum Beispiel einen Vogel auf der linken Seite oder verschiedene Sträucher in der Bildmitte. Diese punktuelle und ordnende Assoziation wird jedoch im nächsten Moment aufgehoben, da die verbleibende Komposition nicht greifbar ist.

Auch Motive aus den Keramikarbeiten werden in abstrahierende Gemälde umgeformt (Abb. 188). Ausgeführte Entwürfe seiner kunsthandwerklichen Objekte setzt er in Malerei um. Die realistische Darstellung von Fischen und Gräten auf vielfarbig leuchtenden Reliefplatten in Keramik erscheint hier als willkürliche Anordnung von Formen und Flächen, die, im Gegensatz zu der zuvor besprochenen Arbeit, noch das ursprüngliche Fischmotiv erkennen lassen. Die vergleichsweise einfachen Strukturen des Tusche-Kleister-Bildes lassen auf eine schnelle Entstehung schließen, wie sie Elisabeth Spuler beschreibt.²¹⁷

Von ungeheurem Aufwand und Detailversessenheit zeugt eine aus überwiegend kleinen Linien zusammengesetzte Arbeit (Abb. 189). Sie ist bis an die Ränder akribisch fein ausgearbeitet. Die mit einem kantigen Gegenstand herausgearbeiteten Striche sind von anschließend aufgetragenen Tuschelinien überlagert. Die Homogenität des Bildes wird durch mehrere schwarze Flecken aufgehoben, die eine starke Unruhe auslösen. Spuler erreicht hier die freieste Formulierung in der Komposition und ist am weitesten von den bekannten Motiven entfernt.

Grundlage für die nächste zu besprechende Arbeit (Abb. 190) ist ein mit kleinteiligen Zeichnungen versehenes Blatt. Spuler faltet und formt den ursprünglich rechteckigen Papierbogen derart, daß daraus eine maskenähnliche

²¹⁷ „Diese Blätter, meistens im Format 50 x 70 cm wurden von meinem Mann meist auf dem Boden sitzend oder hockend hergestellt; er ließ sich das entsprechende Papier auf den Boden legen und arbeitete; in kurzer Zeit waren fünf bis sechs Blätter so entstanden; das Interessante an dieser Malerei war die Tatsache, daß mein Mann selten ein Blatt nicht zu seiner vollen Zufriedenheit hergestellt hatte, alle waren aufs Äußerste geglückt und wenn man nach einigen Stunden ins Atelier kam, konnte man nicht mehr laufen auf dem Boden, er war bedeckt von den herrlichsten Graphiken, abstrakten natürlich, die gerade entstanden waren.“ Elisabeth Spuler 1984, S. 12.

Form entsteht, gekennzeichnet durch Augen- und Mundöffnungen. Die Arbeit wird schließlich auf einem schwarzen Karton, der den kontrastierend Hintergrund bildet, fixiert. Das Motiv der Masken nimmt Spuler in seinen Arbeiten immer wieder auf, wie beispielsweise bei den Faschingsmasken, die er in den 50er Jahren entwirft und von denen Elisabeth Spuler berichtet,²¹⁸ oder in den Keramikmasken, die seit 1955 entstehen.²¹⁹

In einer weiteren Arbeit (Abb. 191) verzichtet er auf das zeichnerische Element und wendet hier, wie auch in anderen Bildern, eine für ihn ganz neue Technik an, die dem spontanen ›Dripping‹ nahe kommt.²²⁰ Durch die anschließende Gestaltung des so bearbeiteten Bildgrundes entsteht ein Gebilde, das durch Farbauftrag und Aussparungen an das entstellte Antlitz eines Menschen erinnert.

Der künstlerische Ausdruck dieser beiden Masken entwickelt sich nicht nur durch die malerische Bearbeitung des Papiers, sondern auch durch die in einem zweiten Arbeitsgang durchgeführte Ausformung des Motivs. Diese beiden Einzelexemplare im Nachlaß des Künstlers zeigen, wie nahe beieinander für Erwin Spuler Malerei und Kunsthandwerk liegen.

Die in diesem Kapitel vorgestellten Abbildungen sollen erklären, daß seine Werke, auch wenn sie einen hohen Grad der Abstrahierung aufweisen, fast immer ein Motiv erkennen lassen, das sich manchmal allerdings nur durch die Kenntnis des Œuvres erschließen läßt. Besonders deutlich wird dies bei Arbeiten, die auf die Serie *Als das Feuer vom Himmel fiel* zurückgreifen. Immer wieder erahnt man beispielsweise Ruinenstrukturen, die an Straßenzügen aufgereiht sind, verbogene Schienen und geknickte Masten oder ein menschliches Antlitz. Daneben zeigen verschiedene Graphiken die malerische Auseinandersetzung mit seinen eigenen Fotografien und kunsthandwerklichen Arbeiten.

²¹⁸ „An jedem Fastnachtsfest (der Technischen Hochschule, der Verf.) erschien er immer mit vier oder fünf verschiedenen Gesichtsmasken für sich, die er am Abend [...] der Reihe nach auswechselte und sich daher als unerkant vorkam, dabei waren diese Gesichtsmasken alle so interessant und so außerordentlich selten und so typisch ‘Spuler’, daß jeder bei seinem Eintritt in den Fastnachtssaal begeistert schrie: Aha, jetzt kommt der Spuler!“ Elisabeth Spuler 1984, S. 19.

²¹⁹ Vgl. Heise 1991, S. 33.

²²⁰ Jackson Pollock (1912-1956) setzte ab 1946/47 das spontane ›Dripping‹ für seine übergroßen Bildformate ein. Im Nachlaß von Erwin Spuler befinden sich ca. 100 Blätter, die auf eine probierende Auseinandersetzung mit dieser Technik schließen lassen.

Auffällig ist, daß die Bilder der Serie *Als das Feuer vom Himmel fiel*, die bis ungefähr 1948 entstehen, deutlich Zerstörungen der Gebäude und Verwundungen der Menschen schildern. In den sich zeitlich anschließenden, abstrahierenden Werken, die sich auf diese Serie beziehen, nimmt Spuler derartige Beschreibungen zurück, in dem er sie durch eine ordnende Gliederung überlagert. Eine anschauliche, beinahe greifbare Materialität und die partiell wirkenden dreidimensionalen Effekte verleihen den abstrahierenden Grafiken ein bedrohliches, teilweise aggressives Moment. Während in Deutschland das alltägliche Leben sich langsam wieder zu normalisieren beginnt und die Ruinen nach und nach aus dem Blickfeld verschwinden, verarbeitet Erwin Spuler in den 50er Jahren die Eindrücke der Kriegszeit in einer verdichteten Malweise, die sich zugleich von der gegenständlichen Darstellung loslöst.

VI.5. Côte d'Azur ab 1954

Die umfangreichen, äußerst lukrativen Aufträge durch die Majolika-Manufaktur und das regelmäßige Einkommen aus der Lehrtätigkeit an der Technischen Hochschule Karlsruhe ermöglichten es dem Ehepaar Spuler, bereits zu Beginn der 50er Jahre ausgedehnte Urlaubsreisen zu unternehmen. Mit dem eigenen Wagen fuhren sie, zum Teil mehrmals jährlich, für einige Wochen nach Südfrankreich. Im Gegensatz zu den Studienjahren, in denen das Interesse des Künstlers noch der südfranzösischen Metropole Marseille gegolten hatte, quartierte sich das Ehepaar jetzt in dem Hotel ›Le Paddock‹²²¹ in Cros-de-Cagnes zwischen Cannes und Nizza ein. Das Hotel lag an der Strandpromenade des kleinen Touristenortes und verfügte über einen großzügigen Balkon, der dem Maler als Freiatelier mit direkter Aussicht auf das Meer diente. Hier entstanden die meisten der zahllosen, großformatigen Zeichnungen, die nur in wenigen Fällen den Blick auf die Strandpromenade und das Meer zeigen, sondern vielmehr Eindrücke der Region und Impressionen von verschiedenen Ausflügen in die nähere Umgebung thematisieren. Erwin Spuler verwendete für diese Bilder ausschließlich den schwarzen Filzstift, ein Malutensil, das zu Beginn der 50er Jahre noch eine Neuheit war. Da sich die zwischen 1954 und 1964 entstandenen Werke stilistisch wie auch thematisch sehr ähneln, sollen in diesem Abschnitt nur einige Arbeiten repräsentativ vorgestellt werden, um einen Eindruck dieses Zyklus' zu vermitteln.

Auf einer querformatigen Zeichnung (Abb. 192) skizziert der Künstler nebeneinander und übereinander angeordnete Häuserfronten. Die mächtigen Stämme der Palmen im Vordergrund erstrecken sich über die gesamte Bildhöhe; die Blätter werden teilweise vom Bildrand überschritten. Auf dem davor ange deuteten Platz erkennt man einige Autos sowie verschiedene Personen, die nur mit wenigen Strichen wiedergegeben sind. Die Wahl des Motivs erinnert an die Architekturskizzen, die in den Studienjahren in Paris entstanden waren, jedoch

²²¹ Im schriftlichen Nachlaß des Künstlers fanden sich zwei Werbeschriften des Hotels. Außerdem weisen zahlreiche Dias aus dem Nachlaß auf den Aufenthalt in diesem Hotel hin.

verzichtet der Künstler auf jegliche detaillierte Ausführung und beschränkt sich auf die Wirkung des graphischen Lineaments. Das gilt auch für eine weitere Arbeit mit dem Titel *Juan les Pins* (Abb. 193). Geschildert wird ein kleiner Platz mit einem Bistro, vor dem Stühle und Tische auf dem Bürgersteig stehen. Im Hintergrund sieht man einige Verkaufstische, mit Schirmen geschützt, die vor den Häusern aufgebaut sind. Einige Personenwagen parken auf dem Platz und am Straßenrand. Wiederum überschneiden karge und knorrige Bäume, die für diese Region typisch sind, die Fassaden. Im Gegensatz zu den Studienarbeiten, in denen er die Vegetation als bildfüllendes Element ganz zum Schluß hinzufügte, werden die Bäume hier bewußt in den Vordergrund gestellt; die Umgebung entwickelt sich dann erst in einem weiteren Arbeitsschritt.

Neben Stadtansichten porträtiert Erwin Spuler auch die zersiedelten Küstenstreifen der Côte d'Azur (Abb. 194, 195). Von einem erhöhten Standpunkt aus blickt der Betrachter auf die eng aneinander und ineinander gedrängten Häuser, die bis dicht an das Meer reichen. Mit wenigen Linien wird eine Kai-mauer oder eine langgezogene Strandpromenade angedeutet. Für die Darstellung einzelner Boote beschränkt sich der Künstler jeweils auf zwei bis drei Striche, mit denen er beispielsweise die Segelboote formelhaft skizziert. Gerade in diesen beiden Arbeiten überwiegt das abstrahierende Moment; das Motiv ist nur noch der sekundäre Anlaß und läßt sich ausschließlich aus dem Zusammenhang des Zyklus erklären.

Wenige Zeichnungen beschäftigen sich mit den für diese Küstenregion typischen kleinen Werften (Abb. 196), in denen die Menschen mit Reparaturen an den übermächtig wirkenden Schiffsrümpfen tätig sind, oder mit der karikierenden Betrachtung der Touristen (Abb. 197).

Bei dem überwiegenden Teil der Arbeiten des Zyklus *Côte d'Azur* stehen jedoch junge Frauen im Mittelpunkt des Bildes.²²² In einer Parkanlage²²³ mit typisch mediterraner Vegetation steht eine Mutter mit einem Kleinkind auf dem Arm (Abb. 198). Die vereinfacht wiedergegebenen Pflanzen umfassen die

²²² Der Zyklus *Côte d'Azur* umfaßt ca. 1700 Blätter. Davon thematisieren mehr als 900 Arbeiten Frauen an der Côte d'Azur.

²²³ Vermutlich handelt es sich hierbei um den Parc d'Antibes, den Erwin Spuler mehrfach gezeichnet und auch benannt hat.

Mutter-und-Kind-Gruppe derart, daß sie bei flüchtiger Betrachtung innerhalb der lebhaften graphischen Zeichnung kaum wahrnehmbar ist. Auch verzichtet Spuler auf eine klare Abgrenzung von Personen und Umgebung, wie beispielsweise an dem Kleid zu erkennen ist, dessen florales Muster sich aus den Blumen der Umgebung entwickelt.

Eine weitere, als Beispiel ausgesuchte Filzstiftzeichnung (Abb. 199) zeigt eine Keramikerin oder Verkäuferin hinter einem Ladentisch, die von zahlreichen Vasen umgeben ist. Zwei über die gesamte Bildhöhe gehende mächtige Gefäße werden von dem oberen und unteren Bildrand beschnitten. Im Hintergrund erkennt man eine weitere junge Frau, die vor einer Töpferscheibe sitzend ein großes Gefäß bearbeitet.

Immer wieder hat Erwin Spuler später in seinem Atelier in Karlsruhe die einfachen Schwarzweiß-Skizzen von seinen Frankreichtaufenthalten ins Farbige übertragen. Die einzelnen Motive werden, wie zum Beispiel in der Caparolarbeit *Frau vor Spielwaren am Strand* (Abb. 200), durch kräftige Linien eingefasst und die einzelnen Flächen anschließend mit unterschiedlichen Farben ausgefüllt.

Eine ebenfalls um 1960 entstandene Pastellzeichnung (Abb. 201) beschreibt einen über mehrere Ebenen aufgebauten Verkaufsstand, auf dem die unterschiedlichsten Waren dargeboten werden. Dahinter sitzt eine junge Frau, die ihren rechten Arm lässig auf einen Tisch gestützt hat. Die kreuz und quer über den verbleibenden Bildgrund verlaufenden, teilweise in verschiedenen Farben ausgearbeiteten Linien deuten darauf hin, daß es sich bei dieser Arbeit um eine Entwurfszeichnung für eine Wandkeramik handeln könnte. Dieses Lineament findet sich auf einigen realisierten Wandreliefs,²²⁴ die an der Majolika-Manufaktur entstehen und wird von Spuler eingesetzt, um die verbleibenden, weitgehend monochromen Putzflächen des Hintergrunds farbig zu akzentuieren.

Der Zyklus *Côte d'Azur* verdeutlicht durch seinen Umfang, daß Erwin Spuler auch auf den Urlaubsreisen der 50er und 60er Jahre unablässig seine Umwelt zeichnerisch registrierte. Der Filzstift gibt ihm die Möglichkeit zu schnellen, großformatigen Skizzen, in denen er auf Details und Individualität -

²²⁴ Diese Linien wurden in den realisierten Arbeiten mit aneinander gereihten, verschiedenfarbigen Keramikbindern (kleine, rechteckige, glasierte Keramikstücke) ausgeführt.

gerade die jungen Frauen wirken schablonenhaft wiederholt - vollständig verzichtet. Das Umfeld, die Region, die diese Zeichnungen darstellen - keine zeigt bekannte Gebäude oder Plätze -, versinken damit aber auch in die Anonymität und lassen sich nur durch die Hinweise aus der Biographie des Künstlers erschließen. Seine Ehefrau beschreibt in den Lebenserinnerungen, daß Spuler plante, einen Bildband *Leben an der Côte d'Azur* zusammenzustellen und herauszugeben.²²⁵ Vielleicht hätte ein solches Buch das Interesse an dem bis heute in Vergessenheit geratenen Zyklus geweckt.

Da die Werke von der Côte d'Azur sich weder stilistisch noch technisch weiterentwickeln, sondern dem Künstler als Entspannung dienen, handelt es sich hier nicht um eine offene Serie, sondern - im Sinne der Begriffsbestimmung in der Einleitung - um einen Zyklus.

²²⁵ Elisabeth Spuler 1984, S. 21.

VI.6. Exkurs: Plastische Arbeiten in Metall ab 1960

Gegen Ende der 50er Jahre begann Erwin Spuler, den Werkstoff Ton für kleinere keramische Plastiken zu verwenden. Die meist fragilen und feingliedrigen Objekte dienten ausschließlich dem privaten Gebrauch, und die wenigen überlieferten Einzelstücke zeigen in ihrer einfachen Verarbeitung zum Teil noch den deutlichen Versuchscharakter. In diesen Zeitraum fällt auch die weiterführende Auseinandersetzung mit den Materialien Stahl und Blech, die der Künstler bis dahin nur als dekorative Elemente für die großflächigen keramischen Wandreliefs verwendet hatte, ohne die industrielle Ware zusätzlich zu bearbeiten. Jetzt beginnt Spuler, mit einer Eisenschere dünne Blechplatten zuzuschneiden und zu zerkleinern, so daß er entweder gleich die gewünschte Form erhält oder die einzelnen Segmente derart biegen kann, daß sie das gewünschte Aussehen erlangen. Die Einzelteile fügt er schließlich in Punktschweißtechnik zusammen und vervollständigt die Arbeit mit einfachen Metallstäben. Vereinzelt verwendet er Lötzinn, um die glatten Oberflächen durch einfache Strukturen zu beleben.

Die Figurengruppe *Streitwagen* (Abb. 202), um 1960 entstanden, veranschaulicht diese Vorgehensweise. Der Körper des Pferdes ist aus mehreren einzeln geformten Stücken zusammengesetzt, wobei man die Übergänge noch deutlich erkennt. Die Begrenzung des Streitwagens und der Oberkörper des Lenkers bestehen aus einem zusammenhängenden Blechstück. Mit zwei kleinen Schnitten in das Metall und unterschiedlich stark gebogener Rundung markiert Spuler die Abgrenzung zwischen dem Wagen und der Person. Mit dünnen Stiften formuliert er die handlosen Arme und eine weitere Linie, die sich aus dem Oberkörper erhebt; diese dient nicht nur als Befestigung des aus der natürlichen Achse gerückten Kopfes, sondern hält auch eine kleinrechteckige Fläche, die über dem Wagenlenker zu erkennen ist. Eine zweite, phantastisch anmutende Figur steht auf der äußeren Kante des Gefährts. Den Körper formuliert Spuler ausschließlich aus filigranen Stäben, während der wehende Umhang und die flatternde Fahne durch Metallplatten, die in Wellenlinien gebogen sind, beschrieben werden. Auf einer horizontal verlaufenden Metallinie ist auf der einen

Seite das für die Gesamtproportion zu klein wirkende Gesicht aufgeschweißt, auf der anderen Seite deuten dünne Drähte die Haare an. Die beiden Figuren auf dem Wagen vermitteln den Eindruck einer schnellen Fahrt; sie stehen jedoch in starkem Kontrast zum eher ungenlenk und statisch wirkenden Pferd. Das Motiv des *Streitwagens* ist in Spulers Werk einmalig. Es ist deshalb anzunehmen, das die Anregung aus einem seiner zahlreichen Bücher stammte, in denen historische Kampfwagen beschrieben werden.

Das Motiv der Maske (Abb. 203) ist bei Spuler dagegen nicht neu. Es findet sich bereits früher in einigen Keramikarbeiten und ausgesprochen häufig in Tusche-Kleister-Technik. Spuler verarbeitet das an sich starre Material fast malerisch leicht, indem er die Haare der Maske in so feine Streifen schneidet, daß sie wie gekräuselte Striche wirken. Das Gesicht ist flächig und nicht sehr ausdrucksvoll ausgeführt. Die stilistische Ähnlichkeit zu den überlieferten keramischen Masken veranschaulicht noch einmal das Experimentieren und Bemühen des Künstlers, materialübergreifend mit ein und dem selben Motiv zu arbeiten. Vielleicht handelt es sich bei der hier vorgestellten Maske um eine, hinter der sich Spuler zu Beginn des Faschingsfestes verborgen hat.²²⁶

Während die beiden vorigen Arbeiten im Motiv noch leicht zu erkennen sind, lassen sich die beiden folgenden Plastiken nur aus dem zeichnerischen Werk ableiten. Die mehrteilige Konstruktion *Mensch* (Abb. 204) besteht aus großen Metallflächen, von denen Eisenstäbe waagrecht und senkrecht abgesetzt sind. Zwei Öffnungen in der Kopfparte deuten das Gesicht eines Menschen an, der trotz einer durchgehenden Fläche, die den Oberkörper darstellen könnte, wie ein Skelett wirkt. Spuler kehrt hier mit neuen Materialien in verstärkter Abstraktion zum Themenkreis der verbrannten oder versehrten Menschen, die ihn in der Nachkriegszeit beschäftigt haben, zurück.

Noch deutlicher wird die Transponierung von zeichnerisch Erarbeitetem in eine Metallskulptur in der Komposition *Struktur* (Abb. 205). Durch die Standfüße ist die Position der Figur im Raum zwar festgelegt, aber auch in jeder anderen Position sind die ruinösen Hausstrukturen, die Zerstörung durch Einschüsse in den Wänden und herausragende Mauerreste, wie er sie in seinen

²²⁶ Vgl. ²¹⁸.

Zeichnungen auf dem Weg zur vereinfachten Formensprache darstellte, zu erkennen.

Wie zuvor mit anderen Kunsttechniken - beispielsweise Radierung oder Keramik - führt die intensive Auseinandersetzung mit dem Werkstoff Metall bereits nach kurzer Erprobungsphase zu interessanten und ausdrucksstarken Objekten. Im Vergleich zu anderen Bildhauern, die in einfachen Skizzen ihre Arbeiten projektieren, bezieht sich Erwin Spuler fast ausschließlich auf seine vollständig ausgestalteten Gemälde und überträgt diese in dem für ihn charakteristischen Stil in die Dreidimensionalität.

Die weiterführende Idee des Künstlers, diese und andere Objekte schließlich in einem Bronzeguß zu wiederholen,²²⁷ wurde durch den plötzlichen Tod Erwin Spulers im Jahr 1964 nicht mehr realisiert.

²²⁷ Elisabeth Spuler 1984, S. 22.

VII. Resümee

Vorrangiges Ziel dieser Arbeit war es, das Schaffen Erwin Spulers jenseits seines keramischen Œuvres am Verlauf eines ganzen Künstlerlebens darzustellen. Dabei zeigte sich eine Biographie, die von zwei Weltkriegen und den damit verbundenen Umbrüchen bestimmt war; es fand sich eine künstlerische Entwicklung, die von der Suche eines Menschen nach adäquaten Ausdrucksmitteln geprägt war. Das Bemühen um seinen eigenen Weg öffnete ihn für verschiedene Stilrichtungen, Techniken und unterschiedlichste Materialien. Der Künstler arbeitete in Pastell und Öl, erstellte Radierungen und Lithographien; er erprobte das Medium Fotografie, entwickelte im Rahmen seines Schaffens eine eigene Tusche-Kleister-Technik, kam aber als Zeichner immer wieder zu Kohle und Bleistift zurück.

In den ersten Karlsruher Jahren wird der Student von der aktuellen Stilrichtung der ›Neuen Sachlichkeit‹ beeinflusst. Er trifft auf zwei der führenden Künstler dieser neuen Richtung, Karl Hubbuch und Georg Scholz. So gewinnt die ›Neue Sachlichkeit‹ nicht nur im künstlerischen, sondern für kurze Zeit - allerdings beschränkt auf die Arbeit in der Künstlergruppe um Hubbuch - auch in Hinblick auf gesellschaftlich-politische Perspektiven Einfluß auf ihn.

Mit Hubbuch unternimmt Spuler Ende der 20er Jahre seine ersten Auslandsreisen. Die Blätter dieser Zeit zeigen, wie stark Spuler von Architektur fasziniert ist, sie zeigen aber besonders, wie sehr er sich in seinem realistischen Erzählstil motivisch auf seine Umwelt einlassen kann. Diese Merkmale begleiten sein gesamtes Œuvre.

Nach Spulers Frankreichtaufenthalten wird deutlich, daß er sich von der ›Neuen Sachlichkeit‹ löst und einem weicherem, erzählerischen Malstil zuwendet.

Als junger, freischaffender Künstler hat Spuler das Glück, daß er mit seinen Zeichnungen und Gemälden nicht in Abhängigkeit vom Kunstmarkt gerät, da er sich durch seine keramischen Arbeiten früh eine solide Lebensgrundlage geschaffen hat. Die Umsetzung seiner Zeichnungen und Radierungen in Keramik fordert ihn gleichermaßen als bildenden Künstler und künstlerischen

Handwerker. Auf beiden Gebieten kennzeichnet ihn das unermüdliche Suchen nach formaler Perfektion. Immer wieder umkreist er ein bestimmtes Motiv, wiederholt es mit geringen Veränderungen, um unterschiedliche Wirkungen zu erproben. Oft verändert er in den vielzahligen Bildreihen nur Nuancen, um zu einer noch überzeugenderen Darstellung zu gelangen. Dieser Arbeitsstil charakterisiert ihn sein Leben lang.

Die Jahre des Nationalsozialismus unterbrechen seine eigenständige Entwicklung. Er paßt sich den Forderungen dieser Zeit an. Markante Schritte auf diesem Weg sind zahlreiche Ausführungen von großflächigen Wandreliefs für Kasernen, die Mitarbeit an einem propagandistisch gefärbten Spielfilm und die Teilnahme an der ›Großen Deutschen Kunstausstellung‹ in München.

Aber er beginnt - im Gegensatz zu angepaßten und linientreuen Künstlern - schon in den beiden letzten Kriegsjahren, Anklagen gegen den Krieg in seine Malerei aufzunehmen. Neben völlig unpolitische Porträt- und Aktdarstellungen treten aufrüttelnde Dokumente gegen den Krieg. Diese Bilder greifen stilistisch deutlich erkennbar auf die Arbeiten seiner Studienjahre zurück.

In der frühen Nachkriegszeit entstehen seine heute bekanntesten Bilder, die, gerade nach dem Verblassen der Schrecken des Dritten Reichs, durch eine immerwährende Aktualität gekennzeichnet sind. In diesen Bildern beginnt er verstärkt zu abstrahieren und Patterns für zerstörte Architektur und geschundene Menschen zu finden. Seine Schreckensdarstellungen interessieren die Nachkriegsgesellschaft wenig. Das mindert Spulers Schaffensdrang aber nicht, denn er ist als Maler fast ausschließlich mit kunstimmanenten Problemen und als Mensch mit seiner ganz persönlichen Verarbeitung des Gesehenen beschäftigt. Daß diese Verarbeitung der Kriegsgeschehnisse ihn bis zu seinem Tod beschäftigt, erkennt man daran, daß er immer wieder auf die gleichen Motive, wie beispielsweise Ruinenlandschaften, zerstörte Häuserfronten oder Leichen, zurückkommt, allerdings in immer stärkerer Abstrahierung. In seinen letzten Lebensjahren setzt er sie auch in Metallskulpturen um. Diese greifen zurück auf die Kriegs- und Nachkriegsarbeiten, die stilistisch aus den Arbeiten der Studienzeit abgeleitet sind. Damit bestätigt sich die Einschätzung von Prof. Dr. Wolfgang Hartmann, daß es sich bei den eindrucklichsten Bildern von Erwin Spuler nicht um einen abgeschlossenen Zyklus, sondern um eine unabgeschlossene Serie von

Werken handelt,²²⁸ die ihre Begrenzung nur durch den Tod des Künstlers erfahren hat.

Schwierig bleibt es, rückblickend Spulers politische Position einzuordnen. Er ist kein unpolitischer Beobachter, denn sein Werk spiegelt zum Teil intensive Zeitkritik; er ist aber auch kein politisch agierender Künstler, der mit seinen Bildern die Öffentlichkeit aufrütteln will.

Die Darstellung des Lebenswerkes von Erwin Spuler in dieser Arbeit wird nicht zu einer ‚Spuler-Renaissance‘ führen. Vielleicht kann sie dazu beitragen, daß sich sein Name nicht ganz aus der kunstgeschichtlichen Diskussion verliert und seine Leistung angemessen gewürdigt wird.

²²⁸ Siehe ¹, S. 3.

VIII. Anhang

VIII.1. Tabellarischer Lebenslauf

1906	Am 22. März in Augsburg geboren. Vater: Hermann Spuler, Apotheker; Mutter: Emma Spuler, geborene Bengel.
1912–22	Besuch der Volksschule und des Gymnasiums (bis zur 11. Klasse) in Dirmstein/Pfalz.
1922–23	Studium an der Württembergischen Staatlichen Kunstgewerbeschule Stuttgart bei Gustav Jourdan, Alfred Lörcher und Hans von Heider.
1923–29	Studium an der Badischen Landeskunstschule Karlsruhe bei Georg Scholz, Karl Dillinger und Ernst Würtenberger. Meisterschüler bei Walter Conz. Freundschaft mit Karl Hubbuch.
1926–29	Studienreisen nach Paris, Marseille und Berlin.
1929	Staatspreis des Landes Baden für Graphik.
1930	Reisen in die Schweiz.
seit 1931	Seit dem 1. Juni 1931 und bis zu seinem Tod Mitarbeiter an der Majolika-Manufaktur Karlsruhe.
1932/33	Weitere Studienreisen nach Frankreich.
um 1934	Fotoserie <i>120 Variationen über ein Gesicht</i> .
1939	Heirat mit Elisabeth Holzwarth.
1939-41	Freier Mitarbeiter, Architekt und Graphiker für die UFA-Film AG Berlin.
1940	Teilnahme an der ›Großen Deutschen Kunstausstellungen‹ in München.
1941-43	Zeitweiser Einsatz als Grenzzollbeamter im Kreis Metz.
1942	Entlassung aus dem Zolldienst wegen Einberufung zur Wehrmacht.

- 1943 Gesundheitliche Probleme und Diagnose eines Herzinfarkts, deshalb kein weiterer militärischer Einsatz.
- 1943-45 Verschiedene Projekte in München und Berlin.
- 1944/45 Beginn der Serie *Als das Feuer vom Himmel fiel*.
-
- ab 1948 Lehrauftrag für Zeichnen und Modellieren an der Fakultät für Architektur der TH Karlsruhe.
- um 1950 Reisen nach Italien und Bekanntschaft mit dem Sammler und Kunsthändler Adriano Totti in Mailand.
- ab 1950 Hinwendung zu abstrakterer Formensprache.
- seit 1954 Jedes Jahr längere Reisen an die Côte d'Azur, Frankreich. Zyklus von Zeichnungen *Côte d'Azur*.
- ab 1960 Intensive Auseinandersetzung mit dem Werkstoff Metall.
- 1964 Am 7. April gestorben in Cros-de-Cagnes, Südfrankreich, während einer Reise.

VIII.2. ›ZAKPO‹ 1930: Die Selbstbildnisausstellung

Vorbemerkung:

In der ersten Ausgabe der Zeitschrift ›ZAKPO‹ aus dem Jahre 1929 befindet sich auf den Seiten 4 und 9 ein in kindlicher Schreibschrift verfaßter Text, der in Form eines Schulaufsatzes aufgebaut ist. Zahlreiche kleine Zeichnungen illustrieren diesen Text. Der Text erschien bereits vor der ersten Ausgabe als Einzeldruck und wurde anschließend wohl auf Grund seines großen Erfolges dem ›ZAKPO‹ noch einmal beigegeben.

Der hier wiedergegebene Text ist wortgetreu einschließlich der Ausstreichungen vom Original übernommen. Korrekturen sind in eckiger Klammer, Anmerkungen in eckiger Klammer und *kursiver Schrift* hinzugefügt.

Anneliese Derfflinger

Klasse 3b

Die Selbstbildnisausstellung

Gestern waren wir [wir] im Kunstverein. Unser Staat unterstützt von jetzt ab die Kunstmaler [Kunstmaler] deshalb müssen sie sich alle selber abmalen. Wer sich am schönsten kann hat gewonnen und bekommt viel Geld mehr als tausend [tausend] Mark. Gleich kann [wenn] man hineinkommt hängt [hängt] ein DKW-Fahrer über einem, dann sind wir in den ersten Saal da hat unser Lehrer gesagt wißt ihr auch wer eur [euer] schönes Lesebuch gemacht hat. Und wie wir es nicht gewußt haben hat er auf den Herr Professor Württemberger [Württemberger] gedeutet. Das Bild heißt der Preisträger und er hat sich von hinten aus gemalt. Er hängt mitten unter den besten badischen Kunstmalern und die haben die abgeklärtesten Stücke gemacht hat der Herr Lehrer gesagt und das ist auch die richtige alte deutsche Malerei und auf die müßen wir stolz sein wenn sie auch [*das Wort 'auch' befindet sich unter einem Fingerabdruck*] keine Preise [Preise] bekommen haben gerade deßhalb [deshalb]. Einer hat seinen ~~Kopf~~ und seinem Pferd seinen Kopf dargestellt. Ein anderer Ritter reitet auf keinem Pferd mehr weil er schon alt ist und steht nur in einer Rüstung da. Neben dran schreit einer ganz west [fest] aus seinem Bild heraus da haben wir alle lachen müssen. Dem Herrn Gebhart [Gebhard] sein Bild ist so schön wie das wo der Kunstmaler Himmel meiner Tante in ihren Haugang [Hausgang] gemalt hat. Der Herr Luns raucht wergnügt [vergnügt] eine Zigar [Zigarre] weil sein Bild so gelun-

gen ist ~~de~~ dann sind die modernen Bildergekomm [Bilder gekommen]. Da sind zuerst die wo sich am besten fertiggebracht haben. Der erste ist der Zabotin der zweite ist mehr geschmiert aber es ist ein Imbresionist [Impressionist] hat der Herr Lehrer gesagt da macht es nichts, die schauen nur auf Farben. Da ist auf einmal der Herr Luns hereingekommen ich hab ihn gleich kennt nur auf dem Bild ist er noch viel scheuer un [und] mehr frisiert und er hat zu so zwei Frauen gesagt das mit dem Preis ist eine Schiebung und der Zabotin hat schon vorher gewußt daß er einen Preis bekommt [bekommt] und da [das] sei eine Schande für die Kunst und ferzeichned [verzeichnet] ist es auch. Die Elis hat zu mir gesagt du die dun [tun] sich nur ärgern weil sie keinen Preis bekomen [bekommen] haben. Dann hat uns der Herr Lehrer gerufen zum dritten Gewinner. Er hat den größten Kopf und eine Emaillieschüssel [Emailleschüssel] neben sich gemalt die haben wir extra anschauen müssen weil sie so natierlich [natürlich] ist. Daneben hat sich der Herr Professor Schnarrenberger gemalt wie es ihm gerade auf den Zug pressiert. Eine weise Gestalt zeigt ihm wieviel Uhr es schon ist. Er von [vor] einem Kafee [Kaffee] von wo man noch die rote Leuchtreklame [Leuchtreklame] sieht und macht ein böses Gesicht weil weil sie ihn am Rock/zupfen. In der...

dem Trottwar [Trottoir]. Die eine ist schon ganz violett [violett] weil es so kalt ist und in der Höhe ist noch ein Jatzspieler [Jazzspieler] der ist aber in Wirklichkeit nicht da sondern hingemalt damit die Leute sehen sollen daß der Künstler noch die Kaffehausmusick [Kaffeehausmusik] im Kopfe hat hat der Herr Lehrer gesagt. Dann sind noch drei kleine Zimmer voll neuzeitliche Bilder gekommen. Der Filosofischen [philosophischen] Maler haben eine Glaskugel oder Rechenaufgaben hinter sich gemalt damit man ihre Gedanken besser ablesen kann. Die lustigen Maler haben ein Trinkglas in der Hand und blinseln [blinzeln] mit den Augen. Im letzten Saal kamen dann wieder von den guten Bildern und ganz zum Schlus [Schluß] ist noch ein ganz besonders eindrucksvolles Bild gekommen weil da der Künstler einen tiefen Sinn hineingelegt. Der Kunstmaler schwimmt in einem tiefen See und ist schon am Untergehen weil er noch mit einer Wasserschlange kämpfen muß. ~~Das Wasser ist das Leben~~ Die Schlange ist das Böse womit der Maler kämpfen muß das Wasser wo er schwimmt ist das Leben das sind dann simbolische [symbolische] Bilder. Dann sind wir zu den Steinfiguren

gegangen. Dem Herr Proffesor [Professor] Voll seine Schüler sind die besten Bildhauer von Baden. Deßhalb [Deshalb] haben sie alle Preise gekriegt. Bei den anderen hat es nur am Willen gelegen aber das nächste Mal sind sie gewitzigt da machen einfach sie die besseren Sachen und dann haben sie das Geld der Herr Professor Hubuch [Hubbuch] hat sich in Marseille gemacht [gemalt] wie er mit seiner Frau Zirkusplakate anschaut. Das ist Tendenz hat der Herr Lehrer gesagt. Er hat ein Bobbikäpchen [Bobbikäppchen] auch ich habe das gleiche in Rap-
penwört gehabt blos [bloß] hat meines blaue Dupfen [Tupfen].

VIII.3. Filme aus dem Nachlaß um 1948

Film 1

Blumen (Naturstudie)	[0:10 min.]	
Aquarium (Naturstudie)	[0:40 min.]	
Vogelmensch	[0:10 min.]	
div. Bilder	[0:10 min.]	
Frauen	[0:10 min.]	
Fisch von der Decke hängend	[0:05 min.]	
aus: <i>Als das Feuer vom Himmel fiel</i>	[0:25 min.]	
unterschiedliche Masken, bewegt	[0:10 min.]	
drei Keramiken (Vase mit schwarzer Bemalung, Frauenplastiken)		[0:15 min.]
unterschiedliche Masken, bewegt	[0:15 min.]	
Männerköpfe (Zeichnungen in Kohle)	[0:15 min.]	
Frauenköpfe	[0:05 min.]	
Abstraktes (Mischtechnik)	[0:05 min.]	

Film 2

Gesicht aus Linien	[0:10 min.]	
Verschwimmende Farbmischung	[0:05 min.]	
Papierfigur	[0:15 min.]	
Männerkopf (Trickzeichnung)	[0:05 min.]	
Verschwimmende Farbmischung	[0:10 min.]	
Zwei Männer (Trickzeichnung)	[0:10 min.]	
Aus: <i>Als das Feuer vom Himmel fiel</i> (Ruinenlandschaft)		[0:10 min.]

Film 3

Aus: <i>Als das Feuer vom Himmel fiel</i>	[0:25 min.]	
Div. Keramikentwürfe (für großflächige Wandarbeiten)		[0:30 min.]

Film 4

Aus: <i>Als das Feuer vom Himmel fiel</i>	[0:10 min.]	
Papierfigur	[0:10 min.]	
Tanz eines Paares (junges Mädchen und älterer Herr vor weißem Hintergrund)		[0:20 min.]
Papierfigur	[0:45 min.]	

Film 5

Verschwimmende Farbmischung	[0:15 min.]	
Keramikfische	[0:05 min.]	
gelegte Papierelemente	[0:05 min.]	
Keramikfliese (weiblicher Kopf im Profil)	[0:05 min.]	
Augen (Trickzeichnung)	[0:05 min.]	
Frauenkopf	[0:15 min.]	
Aus: <i>Als das Feuer vom Himmel fiel</i> (zahlreiche Zeichnungen hintereinander abgefilmt)		
Gesichter (aus verschiedenen Materialien entstehend und wieder verschwindend, Tricktechnik)	[0:20 min.]	
Ungebrannte Keramikfliese, Frau vor Tuch (unterschiedlich ausgeleuchtet)		[0:05 min.]
Unterschiedliche Masken, bewegt	[0:10 min.]	
Div. Männerköpfe	[0:10 min.]	
Zwei Männer verschwinden (Trickzeichnung)	[0:10 min.]	

VIII.4. Spuler als Lehrer um 1955

Es gibt von Erwin Spuler fast keine handschriftlichen Aufzeichnungen. Eine der wenigen, die einigermaßen zu lesen ist, zeigt ihn als Professor an der Technischen Hochschule Karlsruhe. Trotz einiger Auslassungen dokumentiert sie, daß es Spuler wichtig war, die Architekturstudenten nicht nur im Malen und Zeichnen zu unterrichten, sondern ihnen die für ihre spätere Praxis nötige Kombination von Kunst und Handwerk nahezubringen.

Die aussagestärksten Passagen aus dem Manuskript, unter Berücksichtigung des Inhalts zusammengefaßt:

„Ich freue mich sie hier so zahlreich begrüßen zu können. Und hoffe, daß auch die Tatsache, daß wir dieses Jahr einen Montag für unsere Übungen festgelegt haben unserer eifrigen Zusammenarbeit keinen Abbruch tut, nicht im Wege steht. Wir haben vier Stunden zur Verfügung. Wir müssen also zusehen diese kurze Zeit auch vernünftig auszunutzen. Unser Unterricht steht immer noch unter der alten Bezeichnung Malen und Zeichnen, was nicht ganz zutrifft. Zunächst werden wir uns damit beschäftigen, die graphischen Mittel, die uns zur Verfügung stehen, kennen zu lernen.

Ich selber möchte mir einmal zunächst ein Bild vermitteln, wie weit ihnen die besprochenen Möglichkeiten schon vertraut sind. Ich will ihnen dann eine Aufgabe stellen, die wir heute schon für das 3. Semester gestellt haben und die folglich für sie ersten Semester noch zu schwer ist, aber um so interessanter sein wird, als es sich um eine Arbeit handelt die Sie in ihrer späteren Praxis benutzen können. Es soll auch keine Prüfung sein, sondern nur ein Versuch.

Sie sollen eine Drahtplastik entwerfen (also uns eine klare lineare Zeichnung liefern, nach der eine Drahtplastik ausgeführt werden kann.). Unter dem Motto Stadt. Stellen sie sich vor es handelt sich meinetwegen um die Wand einer Architekturausstellung und das zu erfindende Drahtgebilde soll den Begriff Stadt versinnbildlichen. Versinnbildlichen. Sinnbild. Weniger Abbild. - Auch allgemein: Stadt. Nicht irgend eine bestimmte Stadt. Der Unterschied ist ihnen ja sicher klar. Denken sie an eine Zeichnung des Kölner Doms und an das sinnbildliche Plakat das seit zwanzig Jahren immer wieder kommt. [Im handschriftli-

chen Text gezeichnet das Markenzeichen für Köln (Form des Doms in Anlehnung an ein 'M' mit zwei Wellenlinien unterzeichnet als Symbol für den Rhein). Anm. d. Verf.]. An die einfachen Formenzeichen. Daß der Dom mit dem Buchstaben M für Messe identisch ist, ist für uns aber nicht wichtig.

Was wäre jetzt die erste Frage, die Sie sich stellen müssen, bevor sie sich überhaupt mit der Lösung beschäftigen?

Ja, welche technischen Möglichkeiten stehen mir zur Verfügung, materialmäßig. Denn danach muß ich ja in erster Linie den Entwurf richten. Denn es soll ja in erster Linie ein Drahtgebilde sein, das die Gedankenassoziation Stadt hervorruft. Nicht die detaillierte Zeichnung einer Stadt oder minutiöse, die ich so langsam mit aller Geduld zu einer Drahtplastik hin quäle.

Also Draht, biegen, drehen, löten, schweißen. Das wären die hauptsächlichen Möglichkeiten. Rundeisen - Bandeisen - schon ein Unterschied in dem Entwurf. Bei Draht und Rundeisen jede Möglichkeit in jeder beliebigen Richtung zu fahren. Also Räumlichkeit. Bei Band ist mir diese sagen wir Freizügigkeit schon etwas eingeengt. Ich muß in der Fläche bleiben, wenn ich nicht die Konturstärke ändern will. Oder wenn ich etwas räumlich werden will, müssen Sie sie aktiv hintereinander schalten. Dagegen hat Band wiederum den Reiz, daß ich je nach Standpunkt die Konturstärken aktivieren kann.

Eine kleine räumliche Tiefe werden wir ja einer Drahtplastik eventuell geben, schon um den Reiz der optischen Verschiebungen auszunützen. Also das Wie ist bei jeder Darstellung das primär wichtige, nie das Was. Wie beim Bild, bei einer Plastik, bei eigentlich jeder formalen Gestaltung.

Also, mit welchen Möglichkeiten arbeite ich. Biegen aus einem Zug, biegen in mehreren Zügen. Zusammenschweißen von gebogenen Stücken. Zusammenschweißen von nur graden Stäben. Auflösen in einzelne Formen die in die Wand eingesetzt werden, und sich trotzdem überschneiden können. Mehr möchte ich ihnen dazu nicht sagen. Nur noch ein paar Tips. [Diese sind jedoch nicht mehr schriftlich festgehalten.]“

VIII.5. Abbildungsverzeichnis

VIII.5.1. Verzeichnis der Arbeiten von Erwin Spuler

Vorbemerkung:

Das Verzeichnis der Werke von Erwin Spuler ist entsprechend der einzelnen Abschnitte im Text gliedert. Zur besseren Orientierung werden die Überschriften im Abbildungsverzeichnis wiederholt.

Einige Arbeiten hat Erwin Spuler selbst mit Titeln versehen. Sofern diese überliefert sind, werden sie im Abbildungsverzeichnis *kursiv* wiedergegeben.

Im Text der Arbeit sind alle Bild-, Serien-, Film- und Musiktitel, auch die vom Verfasser stammenden, *kursiv* gedruckt.

Die Maßangaben geben die Höhe vor der Breite an.

Für die Radierungen und Lithographien werden neben der Größe der Platte auch die [Blattgrößen] angegeben.

Für die Fotografien wird neben der Größe des Abzugs auch die [Größe des Originalabzugs] mit angegeben.

Sofern sich Arbeiten unter einem vom Künstler gefertigten Passepartout befinden, wird neben der Blattgröße auch die Größe des gewählten Passepartout-Ausschnitts mit angegeben.

Für die plastischen Arbeiten wird neben Höhe und Breite noch die Tiefe angegeben.

Zahlreiche Arbeiten weisen Beschädigungen und partielle Ausbleichungen im Malgrund auf, die als Hinweis mit aufgeführt werden.

Die in den Ausstellungs- und Literaturangaben zu den einzelnen Arbeiten eingeführten Abkürzungen sowie die Erwähnungen von Werken Spulers in der zeitgenössischen Presse sind mit Hilfe des Ausstellungs- und Literaturverzeichnisses aufzulösen.

Sofern nicht gesondert gekennzeichnet, stammen die Arbeiten aus dem Nachlaß des Künstlers und befinden sich in der Sammlung 7127, Karlsruhe.

Kindheit und Jugend

1

U-Boot U9, 1918
Farbstifte, 17 x 11,5 cm
Auf der Rückseite einer Berliner Hochzeitseinladung.
Bez. unten rechts: Erwin 1918

2

Abstürzendes Flugzeug, 1918
Farbstifte, 17,0 x 11,5 cm
Auf der Rückseite einer Berliner Hochzeitseinladung.
Bez. unten rechts: Erwin 1918

Studienarbeiten

3

Sitzende, 1925
Lithographie auf Papier, 31,0 x 16,0 cm
Unbez.
Sammlung der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste, Karlsruhe

Ausst: Karlsruhe 1980. Karlsruhe 1991.
Karlsruhe 1992.

Lit.: Karlsruhe 1980, S. 8.

Publiziert in: Karlsruhe 1991, S. 138,
Abb. 79. Karlsruhe 1992, Abb. S. 104.

- 4**
Studienarbeit (Szenen und Muster), 1925
Lithographie, 34,0 x 25,5 cm
[45,0 x 27,5 cm]
Bez. unten rechts: E. Spuler
Sammlung der Staatlichen Akademie der
Bildenden Künste, Karlsruhe

Ausst.: Karlsruhe 1991.

Publiziert in: Karlsruhe 1991, S. 139,
Abb. 80.
- 5**
Prozession, 1925
Lithographie, 36,5 x 27,0 cm
[41,8 x 35,0 cm]
Bez. unten rechts: E. Spuler 25
Sammlung der Staatlichen Akademie der
Bildenden Künste, Karlsruhe

Ausst.: Karlsruhe 1980.

Lit.: Karlsruhe 1980, S. 8.

Publiziert in: Karlsruhe 1980, S. 59.
- 6**
Stehender Mann vor dem Akademiege-
bäude, um 1928
Lithographie, 54,5 x 40,0 cm
Bez. unten rechts: E. Spuler
Sammlung der Staatlichen Akademie der
Bildenden Künste, Karlsruhe

Ausst: Karlsruhe 1992.

Lit.: Karlsruhe 1992, Abb. S. 104.
- 7**
Sitzende, 1929
Lithographie, 37,5 x 25,0 cm
Bez. unten rechts: E. Spuler 29
Sammlung der Staatlichen Akademie der
Bildenden Künste, Karlsruhe
- 8**
Frau von hinten, neben einem Spiegel,
1927/28
Fettkohle, 32,0 x 25,5 cm
Bez. unten links: 25 II [vermutlich Tag
und Monat]
Bez. unten rechts: E. Spuler
- 9**
Beinstudie, 1927/28
Bleistift, 21,0 x 16,0 cm
Bez. unten rechts: E. Spuler
- 10**
Frau im Unterhemd, nach vorne gebeugt,
1927
Bleistift, 25,5 x 20,0 cm
Bez. unten rechts: 2.8.27; unten rechts
von der Mitte: E. Spuler
- 11**
Paris 28 (Martha Kuhn-Weber), 1928
Bleistift, 19,0 x 21,0 cm
Bez. unten links: E. Spuler; unten rechts:
Paris 28
- 12**
Aufgestützte mit Wuschelkopf
(Martha Kuhn-Weber), 1928
Bleistift, 21,5 x 22,5 cm
Bez. unten rechts: E. Spuler
- 13**
Studie, Bein angewinkelt
(Martha Kuhn-Weber), 1928
Bleistift, 28,0 x 25,0 cm
Bez. unten links von der Mitte: E. Spuler
- 14**
Frau von hinten, in die Haare fassend
(Martha Kuhn-Weber), 1929
Bleistift, 25,0 x 18,0 cm
Bez. unten rechts von der Mitte: 1.6.29
E. Spuler
Starke Beschädigungen am rechten Bild-
rand.
- 15**
Frau mit langen Handschuhen
(Martha Kuhn-Weber), 1928/29
Bleistift, 31,0 x 24,3 cm
Bez. unten rechts: E. Spuler
Starke Beschädigungen am linken Bild-
rand.
- 16**
Nach Beckmann, 1928/29
Bleistift, 31,0 x 21,4 cm
Bez. unten rechts: E. Spuler
- 17**
Mann, sich anziehend, 1927/29
Bleistift, 21,8 x 20,4 cm
Bez. unten rechts: E. Spuler

18

Dicker Mann mit Zigarette, 1927/29
Bleistift, 19,0 x 17,0 cm
Bez. unten rechts: E. Spuler
Starke Beschädigungen am linken Bildrand.

19

Stiernackiger Mann, 1927/29
Bleistift, 15,0 x 21,0 cm
Bez. unten rechts: E. Spuler

20

Feister Mann, böse blickend, 1927/29
Bleistift, 30,0 x 20,0 cm
Bez. unten rechts: E. Spuler

21

Dicker Mann, 1926/28
Bleistift, 30,0 x 20,0 cm
Bez. in der Mitte: E. Spuler
Privatsammlung Karlsruhe

22

Sitzender, 1927/29
Bleistift, 22,5 cm x 19,3 cm
Bez. unten links: E. Spuler

23

Kopf [Wilhelm Schnarrenberger?],
1927/29
Öl, 31,9 x 21,9 cm
Unbez.
Kleinere Beschädigungen im Bildgrund.

24

Feister Mann, 1927/29
Öl, 30,4 x 21,1 cm
Unbez.
Kleinere Beschädigungen im Bildgrund.

25

Feister Mann mit Fliege und schwarzem Anzug, 1927/29
Öl, 60,0 x 48,0 cm
Bez. auf der Rückseite: E. Spuler

26

Feister Mann mit weißem Rollkragen und Brille, 1927/29
Pastellkreide, 40,05 x 30,5 cm
Passepartout: 40,0 x 30,0 cm
Bez. unten rechts: E. Spuler

27

Frau mit Hut, 1928/29
Radierung, 11,7 x 9,0 cm [27,0 x 19,0 cm]
Bez. unten rechts: E. Spuler

28

Sitzende, 1928/29
Radierung, 15,0 x 10,0 cm
[28,0 x 22,0 cm]
Bez. unten links: E. Spuler

29

Verblüffter Mann, 1928/29
Radierung, 15,4 x 12,7 cm
[22,9 x 17,8 cm]
Bez. unten rechts: E. Spuler

30

Lachender Mann mit Bart, 1928/29
Radierung, 15,2 x 10,8 cm
[26,5 x 19,1 cm]
Bez. unten rechts: E. Spuler

31

Dr. S., 1929
Radierung, 19,2 x 15,4 cm
[26,1 x 20,2 cm]
Bez. unten rechts: E. Spuler

32

Verschlungenes Liebespaar, 1928/29
Radierung, 23,0 x 13,8 cm
[30,5 x 22,1 cm]
Bez. unten rechts: E. Spuler

Studienreisen nach Paris, Südfrankreich und Berlin 1926-1933

33

Kahle Bäume, 1927
Bleistift, 32,0 x 24,5
Bez. unten rechts: E. Spuler, 6 IV 27

34

Bistro an einer Straße, 1927
Bleistift, 21,0 x 27,0
Bez. unten rechts: E. Spuler

35

Autobus, 1927
Bleistift, Buntstift, 30,0 x 40,0
Bez. unten links: 11.IV; unten rechts:
E. Spuler
Beschädigungen an den Ecken.

36

Dächer, 1927
Bleistift, 27,2 x 36,0 cm
Bez. unten links von der Mitte: E. Spuler;
unten rechts: 27
Beschädigungen an den Ecken.

37

Fabrikhallen, 1927
Bleistift, Pastellkreide, 30,0 x 37,0 cm
Bez. unten rechts: 27

38

Kähne, 1927
Bleistift, Pastellkreide, 29,0 x 37,0 cm
Bez. unten rechts: E. Spuler 27
Beschädigungen oben links und unten
rechts.

39

Eckfassade, 1928
Bleistift, 34,5 x 32,0 cm
Bez. unten links: E. Spuler; unten rechts:
27 8 28

40

Brücke, 1928/29
Bleistift, 28,0 x 35,0 cm
Bez. unten rechts von der Mitte: E. Spuler

41

Fassade, 1928/29
Bleistift, 44,0 x 21,0 cm
Bez. unten links von der Mitte: E. Spuler
Starke Beschädigungen an den Ränder.

42

Westfassade von St. Denis, 1928
Bleistift, 30,0 x 40,0 cm
Bez. unten rechts: 5 3 28
Am unteren Bildrand angerissen.

43

Magazin Gene..., 1928
Bleistift, 33,5 x 35,0 cm
Bez. unten links von der Mitte: E. Spuler

44

Pharmacie, 1928
Bleistift, Pastell, 37,0 x 42,5 cm
Bez. unten links: Spuler
Kleinere Einrisse oben rechts.

45

Im Bistro, um 1928
Abzug vom Originalnegativ aus dem
Nachlaß des Künstlers, 10,0 x 15,0 cm

46

Joliette, 1928
Bleistift, Pastell, 40,0 x 60,0 cm
Bez. unten links: E. Spuler; unten rechts:
Joliette
Beschädigungen unten links.

47

Schiffsarbeiter, um 1928
Bleistift, 34,0 x 42,0 cm
Bez. unten links: E. Spuler

48

Hafenansicht von Marseille, 1928
Pastellkreide, 41,2 x 57,8 cm
Passepartout: 32,5 x 50,5 cm
Bez. unten rechts: Spuler

49

Straßenfassade mit Kiosk, um 1928
Pastellkreide, 32,0 x 38,0 cm
Bez. unten links: Spuler

50

Berlin 29, 1929
Bleistift, 29,5 x 31,0 cm
Bez. unten links: E. Spuler; unten rechts:
19 X 29

›Papier und Pappe‹ 1929**51**

Titelblatt und Rückseite, 1929
Lithographie, 40,0 x 56 cm
Bez. auf dem Titelblatt oben links: Spuler

Publiziert in: ›Papier und Pappe‹, ohne
Seitenangabe.

52

Zu Georg Scholz, 1929
Lithographie, 39,0 x 20,0
Bez. unten rechts: Spuler

Publiziert in: ›Papier und Pappe‹, S. 15.

53

Zu Karl Hubbuch, 1929
Lithographie, 20,0 x 40,0 cm
Bez. unten links: Spuler

Lit.: Karlsruhe 1981a, S. 53f.

Publiziert in: ›Papier und Pappe‹, S. 16.
Karlsruhe 1981, S. 98. Karlsruhe 1981a,
S. 53.

54

Zu Ludwig König, 1929
Lithographie, 40,0 x 20,0 cm
Bez. unten rechts: Spuler

Publiziert in: ›Papier und Pappe‹, S. 19.

55

Zu Carl Friedrich Schmitt-Spahn, 1929
Lithographie, 19,5 x 38,5 cm
Bez. unten rechts: Spuler

Publiziert in: ›Papier und Pappe‹, S. 20.

56

Der Senat der Badischen Landeskunst-
schule, 1929
Lithographie, 40,0 x 20,0 cm
Bez. unten rechts: Spuler

Publiziert in: ›Papier und Pappe‹, S. 2.

57

Die Radierklasse mit dem
Lehrer Walter Conz, 1929
Lithographie, 20,0 x 39,0
Bez. unten links: Spuler

Publiziert in: ›Papier und Pappe‹, S. 6.

**Schwarzweiß-Negative aus
dem Nachlaß 1928 - 1940**

58

Paris, Stadtansicht, 1926/28
Abzug vom Originalnegativ aus dem
Nachlaß des Künstlers, 10,0 x 10,0 cm

59

Paris, Stadtansicht, 1926/28
Abzug vom Originalnegativ aus dem
Nachlaß des Künstlers, 8,8 x 8,6 cm

60

Paris, Stadtansicht, 1926/28
Abzug vom Originalnegativ aus dem
Nachlaß des Künstlers, 10,0 x 10,0 cm

61

Paris, Stadtansicht, 1926/28
Abzug vom Originalnegativ aus dem
Nachlaß des Künstlers, 8,6 x 8,8 cm

62

Paris, Passanten, 1926/28
Abzug vom Originalnegativ aus dem
Nachlaß des Künstlers, 10,0 x 15,0 cm

63

Paris, Schlachtviehtransport, 1926/28
Abzug vom Originalnegativ aus dem
Nachlaß des Künstlers, 10,0 x 15,0 cm

64

Paris, Clochards, 1926/28
Abzug vom Originalnegativ aus dem
Nachlaß des Künstlers, 10,0 x 15,0 cm

65

Spuler mit Modell im Atelier, um 1935
Abzug vom Originalnegativ aus dem
Nachlaß des Künstlers, 13,0 x 9,0 cm

66

Modell im Atelier, um 1935
Abzug vom Originalnegativ aus dem
Nachlaß des Künstlers, 8,6 x 8,8 cm

67, 68, 69, 70

Theodor Bogler, um 1935
Abzüge von den Originalnegativen aus
dem Nachlaß des Künstlers, 8,6 x 8,8 cm

71

Majolika Manufaktur Karlsruhe, um 1935
Abzug vom Originalnegativ aus dem
Nachlaß des Künstlers, 8,8 x 8,6 cm

72

Majolika Manufaktur Karlsruhe, um 1935
Abzug vom Originalnegativ aus dem
Nachlaß des Künstlers, 10,0 x 15,0 cm

73, 74

Kinder vor Bretterzaun, um 1935
Abzug vom Originalnegativ aus dem
Nachlaß des Künstlers, 8,6 x 8,8 cm

75, 76

Zwei Wassergläser auf groben Strohunter-
grund, um 1935
Abzug vom Originalnegativ aus dem
Nachlaß des Künstlers, 8,8 x 8,8 cm

77, 78, 79, 80

Früchtestilleben I - IV, um 1935
Abzüge von den Originalnegativen aus
dem Nachlaß des Künstlers, 8,6 x 8,6 cm

81, 82

Spuler vor Staffelei, um 1935
Abzüge von den Originalnegativen aus
dem Nachlaß des Künstlers, 8,6 x 8,6 cm

83

Spuler vor Wandkeramik, um 1935
Abzug vom Originalnegativ aus dem
Nachlaß des Künstlers, 8,6 x 8,6 cm

84

Erwin Spuler, um 1935
Abzug vom Originalnegativ aus dem
Nachlaß des Künstlers, 13,0 x 9,0 cm

120 Variationen über ein Gesicht**85**

Modell zwischen Pflanzen, 1934/40
Reproduktion vom Originalabzug
[16,5 x 24,2cm], 13,0 x 9,0 cm

Lit.: ›Gebrauchsgraphik‹, Jg. 17, 1940,
Heft 5.

86

Modell mit Blumen, 1934/40
Reproduktion vom Originalabzug
[17,9 x 23,8 cm], 9,0 x 11,7 cm

Lit.: ›Gebrauchsgraphik‹, Jg. 17, 1940,
Heft 5.

87

Modell im Seitenprofil 1934/40
Reproduktion vom Originalabzug
[23,8 x 18,0 cm], 11,7 x 9,0 cm

Lit.: ›Gebrauchsgraphik‹, Jg. 17, 1940,
Heft 5.

88

Modell mit Hutnetz, 1934/40
Reproduktion vom Originalabzug
[23,8 x 18,0 cm], 11,7 x 9,0 cm

Lit.: ›Gebrauchsgraphik‹, Jg. 17, 1940,
Heft 5.

89

Modell in Pose, 1934/40
Reproduktion vom Originalabzug
[16,2 x 23,4 cm], 9,0 x 12,1 cm

90

Modell mit Erwin Spuler, 1934/40
Reproduktion vom Originalabzug
[23,8 x 16,5 cm], 12,5 x 9,0 cm

91

Modell mit Bild und Keramik, 1934/40
Reproduktion vom Originalabzug
[18,1 x 23,8 cm], 9,0 x 11,8 cm

›ZAKPO‹ 1930**92**

Erwin Spuler und Karl Hubbuch, 1930
Abzug vom Originalnegativ aus dem
Nachlaß des Künstlers, 12,3 x 14,2 cm

93

Titel- und Rückseite, 1930
Lithographie, 39,0 x 61,0 cm

Lit.: ZAKPO 1980.

Publiziert in: ›ZAKPO‹ 1930, Heft 1,
unpaginiert. ›ZAKPO‹ 1980, unpaginiert.

94

Frühling I, 1930
Lithographie, 17,0 x 30,0 cm
Bez. unter der Arbeit: Pierre Raquet
[Pseudonym für Erwin Spuler]

Lit.: ›ZAKPO‹ 1980.

Publiziert in: ›ZAKPO‹ 1930, Heft 1,
unpaginiert. ›ZAKPO‹ 1980, unpaginiert.

95

Frühling II, 1930
Lithographie, 30,0 x 39,0 cm
Bez. unten rechts: Erwin Spuler

Publiziert in: ›ZAKPO‹ 1930, Heft 1,
unpaginiert. ›ZAKPO‹ 1980, unpaginiert.

96

Erschießung der Jury der Selbstbildnis-
ausstellung, 1930
Lithographie, einige Exemplare handkolo-
riert, 39,0 x 61,0 cm
Bez. unten rechts: E. Spuler

Ausst.: Karlsruhe 1994.

Lit.: ›ZAKPO‹ 1980. Karlsruhe 1981, S.
93f. Karlsruhe 1993a, S. 175-189. Karls-
ruhe 1994, S. 93.

Publiziert in: ›ZAKPO‹ 1930, Heft 1,
unpaginiert. ›ZAKPO‹ 1980, unpaginiert.
Karlsruhe 1981, S. 93. Karlsruhe 1993a,
S. 185, Textabb. 10. Karlsruhe 1994, S.
93, Textabb. 33.

97

Die Selbstbildnisausstellung
(Schulaufsatz), 1930
Lithographie, 39,0 x 61,0 cm

Lit.: ›ZAKPO‹ 1980. Karlsruhe 1993a, S. 175-189.

Publiziert in: ›ZAKPO‹ 1930, Heft 1, unpaginiert. ›ZAKPO‹ 1980, unpaginiert. Karlsruhe 1993a, S. 184, Textabb. 9.

98

Filmstars beehren persönlich, 1930
Lithographie, 26,5 x 30,0 cm
Bez. unten rechts: Erwin Spuler

Ausst.: Karlsruhe 1991.

Lit.: ›ZAKPO‹ 1980.

Publiziert in: ›ZAKPO‹ 1930, Heft 1, unpaginiert. ›ZAKPO‹ 1980, unpaginiert. Karlsruhe 1991, S. 144, Abb. 85.

99

Zwei Frauen in Badekostümen, 1930
Lithographie, 30,0 x 22,0
Bez. unter der Arbeit: Pierre Raquet
[Pseudonym für Erwin Spuler]

Lit.: ›ZAKPO‹ 1980.

Publiziert in: ›ZAKPO‹ 1930, Heft 2, unpaginiert. ›ZAKPO‹ 1980, unpaginiert.

100

Die Wahrheit über Rußland, 1930
Lithographie, 32,0 x 40,0 cm
Bez. unten rechts: Erwin Spuler

Lit.: ›ZAKPO‹ 1980.

Publiziert in: ›ZAKPO‹ 1930, Heft 2, unpaginiert. ›ZAKPO‹ 1980, unpaginiert.

101

Dr. Eckener nimmt vor Ovationen der Badischen Künstlerinnen Reißaus, 1930
Lithographie, 37,0 x 28,0 cm
Bez. unten rechts: Erwin Spuler

Ausst.: Karlsruhe 1980.

Lit.: Karlsruhe 1980, S. 8. ›ZAKPO‹ 1980.

Publiziert in: ›ZAKPO‹ 1930, Heft 2, unpaginiert. ›ZAKPO‹ 1980, unpaginiert. Karlsruhe 1980, S. 75.

Frauenporträts**102**

Zwei Frauen, um 1935
Pastellkreide, 46,0 x 60,0 cm
Passepartout: 37,5 x 50,0 cm
Unbez.

103

Elegante Frau mit Schirm, um 1935
Pastellkreide, 62,5 x 47,5 cm
Bez. unten rechts: Spuler
Beschädigungen am rechten Rand.

104a

Zwischen grünen Blumen, 1935/40
Pastellkreide, 45,0 x 64,0 cm
Bez. unten rechts: E. Spuler

104b

Zwischen grünen Blumen, 1935/40
Reproduktion vom Originalabzug
[17,4 x 24,0 cm], 9,0 x 12,5 cm

105a

Liegende im Kornfeld mit Kopftuch, 1935/40
Pastellkreide, 47,0 x 60,0 cm
Passepartout: 34,5 x 55,0 cm
Bez. unten rechts: E. Spuler

105b

Liegende im Kornfeld mit Kopftuch, 1935/40
Reproduktion vom Originalabzug
[17,4 x 24,0 cm], 9,0 x 11,8 cm

106

4 Grazien, um 1935
Pastellkreide, Bleistift, 36,0 x 50,0 cm
Unbez.

107

3 Grazien, um 1935
Pastellkreide, 34,6 x 28,0 cm
Passepartout: 32,5 x 27,0 cm
Bez. unten rechts: Spuler

108

Rückenakt, um 1943
Bleistift, 56,5 x 40,0 cm
Passepartout: 44,0 x 26,0 cm
Bez. unten rechts: Spuler
Privatsammlung Karlsruhe

109

Frau im Labor, um 1938/40
 Pastellkreide, 46,0 x 64,0 cm
 Passepartout: 39,0 x 58,0 cm
 Bez. unten rechts: Spuler

Drehbücher 1939/40**110, 111, 112**

Ausschnitt aus dem Drehbuch
Der fliegende Mensch, 1939/40
 Bleistift, Größe der einzelnen Bilder:
 4,4 x 5,8 cm
 Unbez.

113

Ausschnitt aus dem Drehbuch
Die Kälte und die Milliarde, 1939/40
 Bleistift, Größe der einzelnen Bilder:
 5,0 x 7,0 cm
 Unbez.

114

Ausschnitt aus dem Drehbuch
Die Apotheke, 1939/40
 Bleistift, Größe der einzelnen Bilder:
 5,0 x 7,0 cm
 Unbez.

115

Titelseite aus dem Drehbuch
Die Apotheke, 1939/40
 Bleistift, 42,0 x 30,0 cm
 Größe der einzelnen Bilder: 5,0 x 7,0 cm
 Unbez.

116

Titelseite aus dem Drehbuch
Die Kälte und die Milliarde, 1939/40
 Bleistift, 50,0 x 33,0 cm
 Größe der einzelnen Bilder: 5,0 x 7,0 cm
 Unbez.

›Große Deutsche Kunstaussstellung‹ in München 1940**117**

Flieger über Fabrikgelände, 1938/40
 Pastellkreide, 35,0 x 50,0 cm
 Bez. unten rechts: E. Spuler
 Starker Knick oben und Einrisse unten.

118

Flieger über Raffinerieanlage, 1938/40
 Pastellkreide, 35,0 x 50,0 cm
 Bez. unten rechts: Spuler
 Privatsammlung Karlsruhe

119

Zwei Flieger vor Flugzeug, 1938/40
 Pastellkreide, 35,0 x 50,0 cm
 Unbez.
 Klebestreifen an den Rändern.

120

Flugzeugspitze in der Nacht, 1938/40
 Pastellkreide, 35,0 x 50,0 cm
 Bez. unten rechts: Spuler
 Einrisse oben links.

121

Pilot vor Flugzeug, 1938/40
 Pastellkreide, 35,0 x 50,0 cm
 Unbez.
 Klebestreifen an den Rändern.

122

Reparatur eines Flugzeugs, 1938/40
 Pastellkreide, 54,8 x 63,0 cm
 Bez. unten rechts: Spuler
 Klebestreifen an den Rändern.

Zolleinsatz in Metz 1941-1943**123**

Zollstation, 1941/42
 Pastell, 35,0 x 50,0 cm
 Passepartout: 33,0 x 48,0 cm
 Bez. unten rechts: Spuler

124

Landschaft mit Weinbergen, 1941/42
 Pastell, 35,5 x 50,0 cm
 Passepartout: 35,5 x 50,0 cm
 Bez. unten rechts: E. Spuler
 Klebestreifen an den Rändern.

125

Zollstation mit Holzhaufen, 1941/42
 Pastellkreide, 41,0 x 60,0 cm
 Passepartout: 38,0 x 54,5 cm
 Unbez.

126

Winterliche Stadt, 1941/42
 Pastellkreide, 35,0 x 50,0 cm
 Passepartout: 33,0 x 48,0 cm
 Unbez.

127

Winterliche Landschaft mit Soldaten,
 1942
 Öl, 50,0 x 70,0 cm
 Bez. unten rechts: E. Spuler 42

Schilderungen des Krieges 1943/44**128**

Familie im Keller, 1943/44
 Bleistift, 20,0 x 30,0 cm
 Bez. in der Mitte: Spuler

129

Erschrockene, nach oben blickend,
 1943/44
 Kohle, 30,0 x 40,0 cm
 Bez. unten links: Spuler
 Starke Beschädigungen am unteren und
 rechten Bildrand.

130

Waldlichtung I, 1943/44
 Kohle und Bleistift, 30,0 x 50,0 cm
 Passepartout: 24,0 x 32,5 cm
 Bez. unten links: Spuler
 Klebestreifen an den Ecken.

131

Waldlichtung II, 1943/44
 Kohle, 30,0 x 47,0 cm
 Passepartout: 27,0 x 39,0 cm
 Bez. unten rechts: Spuler
 Beschädigungen und Klebestreifen an den
 Rändern.

132

Löscharbeiten, 1943/44
 Kohle, 30,0 x 40,0 cm
 Passepartout: 24,5 x 33,5 cm
 Bez. unten rechts: Spuler
 Klebestreifen an den Rändern.

133

Leichenträger, 1943/44
 Kohle, 21,0 x 30,0 cm
 Passepartout: 20,4 x 29,3 cm
 Unbez.

134

Flasche mit Blumen und Abzeichen, 1943
 Tusche, 60,0 x 40,0 cm
 Bez. unten links: Spuler; in der Blattmitte:
 12.XI.43

Als das Feuer vom Himmel fiel**Zerstörte Zivilisation****135**

Ruinenlandschaft am Hafen, 1945/46
 Kohle, 40,0 x 50,0 cm
 Passepartout: 28,0 x 39,0 cm
 Bez. unten rechts: Spuler
 Beschädigungen unten links und Klebe-
 streifen an den Rändern.

136

Zerstörte Stadt, 1945/46
 Pastellkreide, 40,0 x 60,0 cm
 Passepartout: 38,0 x 56,0 cm
 Bez. unten rechts: Spuler
 Klebestreifen an den Rändern.

137

Stadt von oben, 1945/46
 Bleistift, Kohle, 30,0 x 40,0 cm
 Bez. unten links: Spuler

138

Stadt steil von oben, 1946/47
 Caparolfarbe, 50,0 x 60,0 cm
 Bez. unten rechts: Spuler

139

Hinterhof I, 1945/46
 Kohle, 30,0 x 40,0 cm
 Bez. unten links: Spuler
 Klebestreifen an den Ecken.

140

Hinterhof II, 1945/1946
 Kohle, 30,0 x 50,0 cm
 Bez. unten links: Spuler
 Beschädigungen am rechten und am unteren
 Bildrand, Passepartoutspuren.

141

Zerstörte Stadt, 1945/1946
 Kohle, 30,0 x 43,0 cm
 Bez. unten links: Spuler
 Beschädigungen oben rechts, Klebestrei-
 fen unten rechts, Passepartoutspuren.

142

Ruinenfragmente, 1945/46
 Kohle, 30,0 x 20,0 cm
 Bez. unten rechts: Spuler

Ansichten von Karlsruhe**143**

Karlsruher Hauptbahnhof, 1945/46
 Kohle, 30,0 x 43,0 cm
 Bez. unten rechts: Spuler
 Beschädigungen unten links und oben
 rechts.

144

Strommasten und Eisenbahnsignale,
1945/46
Bleistift, 20,0 x 30,0 cm
Bez. unten rechts von der Mitte: Spuler

Lit.: Karlsruhe 1996, S.99, Abb. S.99.

145

Bahnanlage I, 1945/46
Kohle, 20,0 x 30,0
Bez. unten rechts: Spuler
Klebestreifen an den Rändern.

146

Bahnanlage II, 1945/46
Kohle, 30,0 x 44,0 cm
Bez. unten links: Spuler
Beschädigungen an den Ecken und Klebestreifen.

147

Zerstörte Bahnanlage, 1946/47
Kohle, 40,0 x 60,0 cm
Bez. unten rechts von der Mitte: Spuler
Klebestreifen an den Ecken, Passepartoutspuren.

Ausst.: Karlsruhe 1993/94.

Lit.: Karlsruhe 1993b, S. 60-67, Karlsruhe 1996, S. 99.

Publiziert in: Karlsruhe 1993b, S. 330, Karlsruhe 1996, S. 99.

148

Ehrenhof der Universität, 1945/46
Kohle, 43,0 x 60,0
Bez. unten links von der Mitte: Spuler
Starke Beschädigungen am Rand und Einrisse.

149

Standfiguren nördlich der Karlsruher
Schloßruine, 1945/46
Kohle, 64,0 x 91,5 cm
Bez. unten rechts: Spuler

Ausst.: Karlsruhe 1993/94.

Lit.: Karlsruhe 1993b, S. 60-67.

Publiziert in: Karlsruhe 1993b, S. 331.

150

Atelierinnenansicht I, 1945/46
Bleistift, Pastellkreide, 43,0 x 60,0 cm
Passepartout: 33,0 x 46,5 cm
Bez. unten rechts: Spuler

151

Atelierinnenansicht II, 1945/46
Bleistift, Pastellkreide, 43,0 x 60,0 cm
Passepartout: 26,0 x 55,0 cm
Bez. unten rechts: Spuler
Beschädigungen am unteren linken Bildrand und Klebestreifen.

152

Atelierinnenansicht III, 1945/46
Kohle, 20,0 x 30,0 cm
Bez. unten rechts: Spuler

Das menschliche Leiden (1944-1947)**153**

Leichen, 1944
Pastellkreide, 35,0 x 50,0 cm
Passepartout: 33,5 x 46,0 cm
Bez. unten rechts: Spuler
Beschädigungen an den Ecken und Klebestreifen.

154

Schreiende Menschen, 1945/46
Kohle, 30,0 x 40,0 cm
Passepartout: 24,0 x 34,6 cm
Bez. unten links: Spuler

155

Leiche vor Ruinen, 1945/46
Kohle, 21,0 x 30,0 cm
Passepartout: 20,4 x 29,5 cm
Bez. unten links: Spuler
Klebestreifen an den Rändern.

156

Gesicht, 1945/46
Kohle, 21,0 x 30,0 cm
Passepartout: 20,1 x 26,8 cm
Bez. unten rechts: Spuler

157

Toter, 1945/46
Kohle, 30,0 x 60,0 cm
Passepartout: 26,5 x 38,5 cm
Bez. unten rechts: Spuler
Starke Beschädigungen unten und rechts am Rand.

158

Gesicht und eine Hand, 1946/47
Tusche, 40,0 x 60,0 cm
Bez. unten rechts: Spuler

159

Gesicht und zwei Hände, 1946/47
Tusche, 40,0 x 60,0 cm
Bez. unten rechts: Spuler

160

Halber Mensch, 1946/47
Kohle, 40,0 x 50,0 cm
Passepartout: 26,6 x 35,2 cm
Bez. unten rechts: Spuler

Das Motiv des einfachen Wagens**161**

Friedhof mit Totenwagen, 1931
Pastellkreide, 35,0 x 50,0 cm
Bez. unten rechts: Spuler
Bez. unten rechts auf dem Passepartout:
Spuler 31

162

Friedhof bei Nacht, 1948/49
Pastellkreide auf schwarzer Pappe,
35,0 x 49,5 cm
Bez. unten rechts: Spuler

163

Leiterwagen mit Leichen, um 1950
Caparolfarbe, 50,0 x 70,0 cm
Bez. unten rechts: Spuler

164

Leiterwagen vor Friedhofsmauer mit Engel, um 1950
Caparolfarbe, 50,0 x 70,0 cm
Bez. unten links: Spuler

165

Engel mit Kinderwagen und Ofen, um 1950
Caparolfarbe, 50,0 x 70,0 cm
Bez. unten links: Spuler

Neubeginn**166**

Mutter und Kind, 1946/47
Kohle, 40,0 x 50,0 cm
Passepartout: 27,5 x 39,0 cm
Bez. links von der Mitte: Spuler; auf der Rückseite: Nachlaßstempel

167

Mann in Ruinen, 1946/47
Kohle, 40,0 x 50,0 cm
Passepartout: 27,5 x 48,5 cm
Bez. unten rechts: Spuler
Beschädigungen am linken und am unteren Bildrand.

168

In den Keller, 1946/47
Kohle, 50,0 x 60,0 cm
Passepartout: 27,4 x 38,8 cm
Bez. unten rechts: Spuler

169

Eimerträgerin, 1946/47
Kohle, 20,0 x 30,0 cm
Bez. unten rechts: Spuler
Beschädigungen am oberen Bildrand.

170

Bergung, 1946/47
Kohle, 40,0 x 50,0 cm
Passepartout: 28,8 x 45,5 cm
Bez. unten in der Mitte: Spuler

171

Blinder am Bahnhof, 1946/47
Kohle, 50,0 x 70,0 cm
Bez. unten links: Spuler
Starke Beschädigungen am oberen Rand,
Einrisse am unteren Rand.

Ausstellungen ab 1945 und die Künstlervereinigung ›Der Kreis‹**172**

Frauenporträt (*Marianne?*), 1946
Bleistift, Verbleib unbekannt
Aus: Faltblatt zur Ausstellung
Baden-Baden 1946.

173

Nach dem Angriff. Reiterstandbild, 1946
Kohle, 34,0 x 49,5 cm
Bez. unten rechts: Spuler

Ausst.: Konstanz 1946, Konstanz 1996.

Lit.: ›Das Kunstwerk‹, 1946, Heft 2, S. 32f., Konstanz 1996, S. 4.

Publiziert in: ›Das Kunstwerk‹, 1946, Heft 2, S. 32, Textabb., Konstanz 1996, Abb. 86.

174a

Marionetten, 1945/46
 Pastell, [keine weiteren Angaben]
 Aus: Faltblatt zur Ausstellung Karlsruhe
 1947b.

174b

Marionetten, 1945/46
 Pastell, [keine weiteren Angaben]
 Verbleib unbekannt.
 Fotografie von ca. 1994.

Ausst.: Karlsruhe 1947b

175

Ausstellungsplakat Spuler Graphik,
 1946/48
 Pastellkreide, 61,0 x 44,0 cm
 Unbez.
 Beschädigungen links und rechts unten.

Neue Richtungen ab 1947/48**176**

Tanz der Instrumente, 1947/48
 Lithographie, 50,0 x 70,0 cm
 Bez. unten rechts: E. Spuler

Ausst: Kassel 1948.

177

Wolfsbrut, 1947/48
 Lithographie, 50,0 x 70,0 cm
 Bez. unten rechts: Spuler

Ausst.: Kassel 1948.

178

Stilleben, um 1950
 Gouache, 43,8 x 62,5 cm
 Bez. unten rechts: Spuler
 Privatsammlung Karlsruhe

179

Stilleben, um 1950
 Pastellkreide, 37,5 x 50,0 cm
 Bez. unten rechts: Spuler

180

Stilleben, Fisch, Zitrone, Gabel, um 1950
 Collagetechnik, 50,0 x 70,0 cm
 Bez. unten rechts: Spuler
 Privatsammlung Karlsruhe

181

Schiffswerft, um 1955
 Caparolfarbe, Filzstift, 50,0 x 70,0 cm
 Bez. unten rechts: Spuler
 Privatsammlung Karlsruhe

Annäherungen an die ungegenständliche Malerei ab 1950**182**

Stadt von oben, um 1950
 Caparolfarbe, 44,0 x 70,0 cm
 Bez. unten rechts: Spuler

183

Offene Häuserfront, 1946/47
 Kohle, 40,0 x 60,0 cm
 Passepartout: 28,5 x 41,5 cm
 Bez. unten rechts: Spuler
 Starke Beschädigungen und Klebestreifen
 an den Rändern.

184

Abstraktes, 1950
 Tusche, Kleister, 50,0 x 70,0 cm
 Bez. unten rechts auf der Pappe: Spuler,
 auf der Pappe in der Mitte: 50 [vermutlich
 Jahreszahl]

185

Abstraktes, 1950/55
 Tusche, Kleister, 70,0 x 100,0 cm
 Bez. unten rechts: Spuler

186

Abstraktes, 1950/55
 Tusche, Kleister, 70,0 x 100,0 cm
 Bez. unten rechts: Spuler

187

Abstraktes, rot 1950/55
 Tusche, Kleister, 70,0 x 100,0 cm
 Bez. unten rechts: Spuler
 Beschädigungen im Bildgrund.

188

Abstrakte Form, Fische, 1950/55
 Tusche, Kleister, 30,0 x 69,5 cm
 Bez. unten rechts: Spuler
 Privatsammlung Karlsruhe

189

Abstraktes, kleinteilig, 1950/55
 Tusche, Kleister, 70,0 x 100,0 cm
 Bez. unten rechts: Spuler

190

Maske, 1955/60
Tusche, Kleister, Papier, 70,0 x 70,0 cm
Bez. unten rechts: Spuler

191

Maske, 1955/60
Tusche, Kleister, Papier, 70,0 x 70,0 cm
Bez. unten rechts: Spuler

Côte d'Azur ab 1954**192**

Häuserfront und Palmen, 1955/60
Filzstift, 50,0 x 70,0 cm
Bez. unten rechts: Spuler

193

Juan les Pins, 1955/60
Filzstift, 50,0 x 70,0 cm
Bez. unten rechts: Spuler

194

Häuser- und Dächerlandschaft, 1955/60
Filzstift, 60,0 x 85,0 cm
Bez. unten rechts: Spuler

195

Häuser um eine Bucht, 1955/60
Filzstift, 60,0 x 85,0 cm
Bez. unten rechts: Spuler

196

Schiffe auf der Werft, 1955/60
Filzstift, 60,0 x 85,0 cm
Bez. unten rechts: Spuler

197

Tourist und Träger, 1955/60
Filzstift, 50,0 x 70,0 cm
Bez. unten rechts: Spuler

198

Frau mit Kind, 1955/60
Filzstift, 60,0 x 85,0 cm
Bez. unten rechts: Spuler

199

Mädchen in der Töpferei, 1955/60
Filzstift, 60,0 x 85,0 cm
Bez. unten rechts: Spuler

200

Frau vor Spielwaren am Strand, 1955/60
Caparolfarbe, 50,0 x 70,0 cm
Bez. unten rechts: Spuler

201

Frau an Tisch gelehnt, 1955/60
Pastellkreide, 45,0 x 70,0 cm
Bez. unten links von der Mitte: Spuler

Plastische Arbeiten in Metall**ab 1960****202**

Streitwagen, um 1960
Metall, goldfarbene Auflagen,
28,0 x 54,0 x 17,0 cm
Unbez.

203

Maske, um 1960
Metall, goldfarbene Auflagen,
25,0 x 27,0 x 15,0 cm
Unbez.

204

Mensch, um 1960
Metall, Stahl, 100,0 x 25,0 x 25,0 cm
Unbez.

205

Struktur, um 1960
Metall, Stahl, 63,0 x 38,0 x 20,0 cm
Unbez.

VIII.5.2. Verzeichnis der Vergleichsarbeiten

Vorbemerkung:

Das Verzeichnis der Vergleichsabbildungen gliedert sich entsprechend der einzelnen Abschnitte im Text. Zur besseren Orientierung werden die Überschriften im Abbildungsverzeichnis wiederholt.

Die einzelnen Angaben zu den Werken sind aus unterschiedlichen Quellen entnommen. Sofern sie abgekürzt zitiert werden, sind sie mit Hilfe des Literaturverzeichnisses aufzulösen. Sofern keine Quelle angegeben ist, handelt es sich um Abzüge von Dias aus der Diathek des Instituts für Kunstgeschichte, Karlsruhe.

Studienarbeiten

I

Karl Hubbuch (1891-1979)
Hilde mit pelzbesetztem Kleid, um 1926
Kaltnadelradierung (R.90)
Keine weiteren Angaben.
Aus: Karlsruhe 1993.

II

André Kertéz (Daten unbekannt)
Kiki de Montparnasse
Verkleinerte Fotografie
Aus: Mann 1996.

III

Max Beckmann (1884-1950)
Selbstbildnis im Smoking, 1927
Öl, 141,0 x 96,0 cm
Bez. unten rechts: Beckmann F.27
Cambridge, MA, Busch-Reisinger -
Museum
Aus: Max Beckmann. Gemälde 1905-
1950. Ausstellungskatalog. Stuttgart 1990.

IV

Max Liebermann (1847-1925)
Selbstbildnis des Siebzigjährigen, 1917
Radierung, 23,8 x 18,0 cm
[42,3 x 32,5 cm]
Bez. unten links: M. Liebermann
Num. unten rechts: 11/32
Aus: Hauff 1987.

V

Man Ray (1890-1976)
Dual Portrait, 1913
Öl auf Leinwand, 30,0 x 25,0 cm
Sammlung des Künstlers
Aus: Schwarz, Arturo. Man Ray. Ham-
burg 1980.

Studienreisen nach Paris, Süd- frankreich und Berlin (1926-1933)

VI

Karl Hubbuch (1891-1979)
Moulin Rouge, 1926
Bleistifte, Farbstifte, 50,0 x 41,2 cm
Unbez.
Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Kupfer-
stichkabinett (Inv. Nr. 1980-31)
Aus: Karlsruhe 1993.

›Papier und Pappe‹ (1929)

VII

Georg Scholz (1890-1945)
Kakteenstilleben, 1925
Öl auf Pappe, 49,5 x 40,0 cm
Pfalzgalerie Kaiserslautern
Aus: Buderer und Fath 1994.

Schwarzweiß-Negative aus dem Nach- laß 1928-1940

VIII

Heinrich Zille (1858-1929)
Junge vor Bretterwand, um 1900
Keine weiteren Angaben.
Aus: Rauke 1975.

IX

Egon Becker (geb. 1910)
Gläser, 1933
Gelatinesilber, glänzend, nachgedunkelte
Fleck-Retuschen, 10,9 x 7,9 cm
[11,1 x 8,1 cm]
Aus: Bauhaus 1990.

120 Variationen über ein Gesicht (1934 und 1940)

X

Gertrud Arndt (geb. 1903)
Selbstporträt, 1930
Gelatinesilber, matt, auf Karton montiert,
19,3 x 17,0 cm, Karton: 32,5 x 25,0 cm
Aus: Bauhaus 1990.

XI

Paul Nadar (1856-1939)
 Der Chemiker Chevreul am Vorabend
 seines 100. Geburtstags, 1886
 Photoserie mit stenographierten Äußerun-
 gen von Chevreul
 Paris, Privatsammlung.
 Veröffentlicht im ›Journal illustré‹,
 9.9.1886.
 Aus: Gosling 1977.

XII

Paul Nadar (1856-1939)
 Musterbogen der Edition Nadar, um 1900
 Aus: Gosling 1977.

›ZAKPO‹(1930)**XIII**

Heinrich Kley (1863-1945)
 Straßenrennen, ohne Jahr
 Tusche (Pinsel, Feder), Aquarell,
 26,5 x 23,0
 München, Privatbesitz
 Aus: ›Simplicissimus‹. Eine satirische
 Zeitschrift. München 1896-1944. Aus-
 stellungskatalog. München 1978.

Frauenporträts**XIV**

Auguste Renoir (1841-1919)
 Das Urteil des Paris, 1908
 Japan, Privatsammlung

Als das Feuer vom Himmel fiel**Ansichten von Karlsruhe****XV**

Gustav Adolf Rentschler (1879-1984)
 Trümmer der Stephanskirche, 1946
 Kreide, 25,0 x 35,5 cm
 Bez. unten links: Titel
 Bez. unten rechts: Rentschler 1946
 Prinz-Max-Palais 66/99
 Aus: Karlsruhe 1993b.

XVI

Otto Graeber (1885-1952)
 Karlsruhe 1945 vom Schloßplatz aus,
 1945
 Aquarell, 26,8 x 33,8 cm
 Bez. unten links: O. Gr.
 Prinz-Max-Palais 60/2259
 Aus: Karlsruhe 1993b.

Das menschliche Leiden (1944-1947)**XVII**

Otto Dix (1891-1969)
 Toter im Schlamm, 1924
 Kriegs-Mappe 1924, Blatt III,3
 Aus: Stuttgart 1991.

XVIII

Otto Dix (1891-1969)
 Sterbender Soldat, 1924
 Kriegs-Mappe 1924, Blatt III,6
 Aus: Stuttgart 1991.

XIX

Otto Dix (1891-1969)
 Tote vor der Stellung bei Tahure, 1924
 Kriegs-Mappe 1924, Blatt V,10
 Aus: Stuttgart 1991.

**Die Ausstellungen ab 1945 und die
Künstlervereinigung ›Der Kreis‹****XX**

Willi Müller-Hufschmid (1890-1966)
 Tiere, 1943/45
 Tusche
 Prinz-Max-Palais, Nr. 77/44

XXI

Max Ernst (1891-1976)
 Die somnambulen Taucher, 1936
 Öl auf Papier, auf Karton aufgezogen,
 24,0 cm x 33,0 cm
 Privatsammlung

Neue Richtungen ab 1947/48**XXII**

George Braque (1881-1963)
 Musikinstrumente, 1914
 Bleistift, aufgeklebtes Papier und Gou-
 ache, 63,0 x 47,0 cm
 Privatsammlung

XXIII

Giorgio Morandi (1890-1964)
 Stilleben, 1944-1945
 Öl auf Leinwand, 27,0 x 32,0 cm
 Bez. unten rechts: Morandi
 Mestre-Venedig, Sammlung
 G.M. Bergamo
 Aus: Giorgio Morandi. 1890-1964. Aus-
 stellungskatalog. Köln 1989.

Wege in die Abstraktion ab 1950**XXIV**

Gerhard Richter (geb. 1932)
Stadtbild F, 1970
Öl auf Leinwand, 200,0 x 200,0 cm
Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle

XXV

K.R.H. Sonderborg (geb. 1923)
Fliegender Gedanke 12.11.1958,
16:53-23:09
Tempera auf Photokarton auf Leinwand,
108,7 x 69,7 cm
Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-
Westfalen

VIII.6. Inventarverzeichnis

VIII.6.1. Inventarverzeichnis nach Thema

Hauptthema	UntertHEMA	Art	Technik	Größe	Anzahl
Abstrahierend	div.	Zeichnungen	Mischtechnik	60x45	86
Abstrahierend	div.	Zeichnungen	Mischtechnik	50x70	17
Abstrahierend	div.	Zeichnungen	Mischtechnik, Tusche, Kohle	80x60	103
Abstrahierend	div.	Zeichnungen	Mischtechnik, Tusche, Kohle	20x40	23
Abstrahierend	div.	Zeichnungen	Mischtechnik	70x50	80
Abstrahierend	div.	Zeichnungen	Mischtechnik	80x60	102
Abstrahierend	div.	Zeichnungen	Mischtechnik	80x60	14
Abstrahierend	div.	Zeichnungen	Mischtechnik	60x40	37
Abstrahierend	div.	Zeichnungen	Mischtechnik	70x30	43
Abstrahierend	div.	Zeichnungen	Mischtechnik	div.	126
Abstrahierend	div.	Zeichnungen	Mischtechnik	70x50	102
Abstrahierend	div.	Zeichnungen	Pastell	70x50	34
Abstrahierend	div.	Zeichnungen	Pastell	34x50	21
Abstrahierend	div.	Zeichnungen	Mischtechnik, Kohle	30x45	16
Abstrahierend	div.	Zeichnungen	Kunstharz	70x50	47
Abstrahierend	div.	Zeichnungen	Kunstharz	80x60	2
Abstrahierend	div.	Zeichnungen	Pastelle	40x60	25
Abstrahierend	div.	Zeichnungen	Pastelle	50x35	14
Abstrahierend	div.	Zeichnungen	Mischtechnik	15x30	8
Abstrahierend	div.	Zeichnungen	Mischtechnik	25x50	95
Abstrahierend	div.	Zeichnungen	Mischtechnik	div.	16
Abstrahierend	div.	Zeichnungen	Mischtechnik	div.	41
Abstrahierend	div.	Collagen	div.	80x70	43
Abstrahierend	div.	Collagen	div.	60x50	42
Abstrahierend	div.	Collagen	div.	30x40	26
Abstrahierend	div.	Zeichnungen	Mischtechnik	50x70	70
Abstrahierend	div.	Zeichnungen	Mischtechnik	50x70	38
Abstrahierend	div.	Zeichnungen	Mischtechnik	40x60	20
Abstrahierend	div.	Zeichnungen	Mischtechnik	60x83	22
Abstrahierend	div.	Zeichnungen	Mischtechnik	50x70	13
Abstrahierend	div.	Zeichnungen	Mischtechnik	100x70	102
Abstrahierend	div.	Drucke	Druckfarbe	20x30	10
Abstrahierend	Datierte Serie	Zeichnungen	Mischtechnik		69
Côte d'Azur	div.	Zeichnungen	Filz	50x70	135
Côte d'Azur	div.	Zeichnungen	Filz	70x100	102
Côte d'Azur	div.	Zeich., Skizzen	Filz, Kugelschreiber, Bleistift, Tusche	20x30	450
Côte d'Azur	div.	Zeich., Skizzen	Filz, Kugelschreiber, Bleistift, Tusche	50x70	124
Côte d'Azur	div.	Zeichnungen	Filz	50x70	132
Côte d'Azur	div.	Zeichnungen	Filz	50x70	42
Côte d'Azur	div.	Zeichnungen	Filz, Kohle, Bleistift	50x70	272
Côte d'Azur	div.	Zeichnungen	Filz, Kohle, Bleistift	80x40	15
Côte d'Azur	div.	Zeichnungen	Filz, Kohle, Bleistift	63x44	80
Côte d'Azur	div.	Zeichnungen	Filz, Kohle, Bleistift	50x40	53
Côte d'Azur	div.	Zeichnungen	Filz, Kohle, Bleistift	40x30	150
Côte d'Azur	div.	Zeichnungen	Filz, Kohle, Bleistift	40x30	6

Côte d'Azur	div.	Zeichnungen	Pastell, Kunstharzfarbe	div.	44
Côte d'Azur	div.	Zeichnungen	Filz	50x70	298
Diverses	Krieg, Umwelt	Zeichnung	Litho	70x52	180
Feuer	div.	Zeichnungen	Mischtechnik	div.	34
Feuer	div.	Zeichnungen	Filz	83x60	14
Feuer	div.	Zeichnungen	Kunstharz	68x48	11
Feuer	div.	Zeichnungen	Pastell	60x50	16
Feuer	div.	Zeichnungen	Kohle, Bleistift, Tusche	50x70	69
Feuer	div.	Skizzen	Bleistift	20x30	8
Feuer	div.	Zeichnungen	Kohle	60x87	13
Feuer	div.	Zeichnungen	Pastell	40x60	7
Feuer	div.	Zeichnungen	Kohle	45x60	6
Feuer	div.	Zeichnungen	Kohle	40x60	17
Feuer	div.	Zeichnungen	Kohle	40x30	19
Feuer	div.	Zeichnungen	Kohle, Bleistift	20x30	16
Feuer	div.	Zeichnungen	Kunstharz	60x83	2
Feuer	div.	Zeichnungen	Mischtechnik	50x70	33
Feuer	div.	Zeichnungen	div.	div.	316
Feuer	div.	Zeichnungen	Kohle, Bleistift, Tusche	40x60	92
Feuer	div.	Zeichnungen	Kohle, Bleistift, Kuli	50x35	129
Feuer	div.	Zeichnungen	Kohle, Bleistift, Kuli	30x40	291
Feuer	div.	Zeichnungen	Kohle, Bleistiftstift, Tusche	20x10	74
Feuer	div.	Zeichnungen	Filz	60x100	30
Feuer	div.	Zeichnungen	Bleistiftstift, Kohle, Tusche	40x60	97
Feuer	div.	Zeichnungen	Tusche, Kohle, Bleistiftstift, Wasserfarben	40x61	64
Feuer	div.	Zeichnungen	Bleistiftstift, Kohle, Tusche	30x40	37
Feuer	div.	Zeichnungen	Bleistiftstift, Kohle, Tusche	20x30	13
Feuer	div.	Zeichnungen	Bleistiftstift, Kohle, Tusche	20x31	18
Frauen	Frauen, Paare	Zeichnung	Litho	70x51	181
Frauen		Skizzen	Kugelschreiber	30x40	77
Frauen	wie Cote d'Azur	Zeichnungen	Filz	38x38	31
Frauen	Porträts, Gruppen, Paare	Skizzen	Bleistiftstift	21x14	29
Frauen	Porträts, Gruppen, Paare	Skizzen	Bleistiftstift	20x30	410
Frauen	u.a. Barmädchen	Zeichnungen	Bleistift, Filz, Kuli	div.	164
Frauen		Skizzen	Bleistift, Kohle, Filz	50x70	228
Frauen	evtl. Studienarbeiten	Skizzen	Bleistift, Kohle, Filz	div.	96
Frauen	Frühwerk	Skizzen	Bleistiftstift	div.	213
Frauen	wie Cote d'Azur	Zeichnungen	Filz	100x70	225
Frauen	überwiegend Porträts	Gemälde	Öl auf Hartfaser, Leinwand, Karton	70x50	18
Frauen	überwiegend Porträts	Zeichnungen	Kunstharz, Aquarell, Wasserfarben	60x84	9
Frauen	überwiegend Porträts	Zeichnungen	Kunstharz	70x50	9
Frauen	überwiegend Porträts	Zeichnungen	Kunstharz, Wasserfarben	70x50	24
Frauen	überwiegend Porträts	Zeichnungen	Kunstharz, Wasserfarben	60x45	57
Frauen	überwiegend Porträts	Zeichnungen	Wasserfarben	30x40	4
Frauen	u. a. tanzende Frauen und Paare	Zeichnungen	Kohle, Bleistiftstift	42x60	19
Frauen	u. a. tanzende Frauen und Paare	Skizzen	Kuli, Bleistift	30x42	20
Frauen	u. a. tanzende Frauen und Paare	Skizzen	Kuli, Bleistift	50x70	2
Frauen	u. a. tanzende Frauen und Paare	Skizzen	Kuli, Bleistift	20x30	21
Frauen	u. a. Grazien	Zeichnungen	Pastelle	div.	4
Frauen	Liebespaare	Zeichnungen	Kohle, Öl	40x60	16
Frauen	div.	Zeichnungen	Pastell, Öl	50x70	60

Frauen	div.	Zeichnungen	Pastell, Öl	50x35	22
Frauen	div.	Zeichnungen	Pastell	40x60	23
Frauen	Entwürfe	Skizzen		30x40	8
Frauen	div.	Gemälde	Öl auf Pappe, Hartfaser	70x50	5
Frauen	div.	Gemälde	Öl auf Pappe, Hartfaser	60x48	7
Frauen	div.	Gemälde	Öl auf Pappe, Hartfaser	50x40	7
Frauen	div.	Gemälde	Öl auf Pappe, Hartfaser	30x23	11
Frauen	div.	Gemälde	Öl auf Pappe, Hartfaser	47x33	5
Frauen	Akte	Zeichnungen	Wasserfarbe	77x62	11
Frauen	Akte	Zeichnungen	Wasserfarbe, Öl, Pastell	70x50	16
Frauen	div.	Skizzen	Kohle, Bleistift, Kuli	20x30	210
Frauen	div.	Skizzen	Kohle, Bleistift	70x50	342
Frauen	div.	Skizzen	Kohle, Bleistift	30x40	173
Frauen	div.	Skizzen	Kohle, Bleistift	25x40	48
Frauen	20er Jahre, überwiegend Köpfe	Zeichnungen	Bleistift	50x30	14
Frauen	20er Jahre, überwiegend Köpfe	Zeichnungen	Bleistift	40x30	31
Frauen	20er Jahre, überwiegend Köpfe	Zeichnungen	Bleistift	30x20	46
Frauen	20er Jahre, überwiegend Köpfe	Zeichnungen	Bleistift	20x18	22
Frauen	Harlekinfrau	Zeichnungen	Pastell	60x47	1
Frauen	Kämmende	Zeichnungen	Filz	50x70	1
Frauen	div.	Zeichnungen	Tusche, Filz	div.	39
Grotesken		Zeichnungen	Pastell	div.	10
Künstler	Künstler, Modell, Maler, Richter	Zeichnungen	div.	85x60	7
Künstler	Künstler, Modell, Maler, Richter	Zeichnungen	div.	50x70	7
Künstler	Künstler, Modell, Maler, Richter	Zeichnungen	div.	40x60	26
Künstler	Künstler, Modell, Maler, Richter	Zeichnungen	div.	30x40	25
Künstler	Künstler, Modell, Maler, Richter	Zeichnungen	div.	20x30	126
Künstler	Vignetten, Kalender, Bücher	Zeichnungen	div.	div.	64
Künstler		Zeichnungen	div.	div.	125
Künstler	Dreharbeiten	Zeichnungen	Kohle	40x60	10
Künstler	Picasso	Zeichnungen	div.	40x60	9
Künstler	Heroen	Zeichnungen	Pastell	div.	12
Künstler	Mappe	Zeichnungen	div.	div.	50
Künstler	Instrumente und Musik	Zeichnungen	Pastell, Kohle	40x60	40
Künstler	Theater, Innenräume	Zeichnungen	Pastell, Kohle, Kunstharz	40x60	50
Künstler	Tiere, u.a. Aristophanes und Fische	Zeichnungen	div.	40x60	15
Künstler	Affen	Zeichnungen	Filz, Kohle, Bleistift	42x60	56
Künstler	Affen	Zeichnungen	Filz, Kohle, Bleistift	50x70	10
Künstler	Affen	Zeichnungen	Filz, Kohle, Bleistift	45x16	1
Landschaft	div.	Zeichnungen	Filz, Kohle	59x70	46
Landschaft	div.	Zeichnungen	Kohle	60x83	4
Landschaft	div.	Zeichnungen	Kohle	40x60	12
Landschaft	div.	Zeichnungen	Kohle	30x45	5
Landschaft	div.	Zeichnungen	Kohle, Bleistiftstift	20x30	32
Landschaft	div.	Zeichnungen	Pastell	60x45	76
Landschaft	div.	Zeichnungen	Pastell	20x30	15
Landschaft	div.	Zeichnungen	Pastell	50x70	55
Landschaft	div.	Zeichnungen	Pastell	40x60	53
Landschaft	div.	Zeichnungen	Pastell	30x40	22
Landschaft	Berglandschaft	Zeichnungen	Pastell	31x40	1
Landschaft	Berge am Meer	Zeichnungen	Pastell	25x50	1

Männer	div.	Zeichnung	Litho	70x50	155
Männer	div.	Skizzen	Kuli	20x30	244
Männer	div.	Skizzen	Bleistift, Kohle	20x30	106
Männer	Männerköpfe	Zeichnungen	Kohle	50x70	12
Männer	Männerköpfe	Zeichnungen	Kohle	60x40	34
Männer	Köpfe, Männerpaare	Zeichnungen	Kohle, Filz, Bleistift, Tusche	div.	289
Männer	div.	Zeichnungen	Filz	50x70	108
Männer	div.	Zeichnungen	Filz	50x70	72
Männer	MännerPorträts	Gemälde	Öl auf Karton, Hartfaser	50x70	11
Männer	div.	Zeichnungen	Filz	70x100	128
Männer	div.	Skizzen	Kuli, Filz	40x30	58
Männer	div.	Skizzen	Kuli, Filz, Bleistift	20x30	54
Männer	div.	Skizzen	Kuli, Filz, Bleistift	div.	6
Männer	Mann mit Helm	Zeichnung	Kohle, Kunstharz	60x48	1
Männer	div.	Zeichnung	Bleistift, Tusch	30x20	100
Männer	div.	Zeichnung	Bleistift, Kohle	35x45	28
Männer	div.	Zeichnung	Radierung, Bleistift	20x15	82
Männer	div.	Zeichnung	Bleistift, Kohle	25x35	37
Männer	div.	Skizzen	Bleistift, Tusche, Filz	30x50	18
Männer	div.	Skizzen	Bleistift, Tusche	20x30	30
Männer	div.	Skizzen	Bleistift, Tusche	20x30	48
Männer	div.	Skizzen	Bleistift, Tusche	30x40	56
Stadtansichten	Stadtansichten von Paris	Zeichnungen	Pastell	36x50	21
Stadtansichten	Stadtansichten von Paris	Zeichnungen	Pastell	32x40	29
Stadtansichten	Stadtansichten von Paris	Zeichnungen	Pastell	20x27	27
Stadtansichten	Stadtansichten von Paris	Zeichnungen	Pastell	40x62	12
Stadtansichten	Stadtansichten von Paris	Zeichnungen	Pastell	12x18	16
Stilleben	u.a. Fische, Blumen, Tischansichten	Zeichnungen	div.	50x70	49
Stilleben	u.a. Fische, Blumen, Tischansichten	Zeichnungen	div., auch Öl	75x53	12
Stilleben	u.a. Fische, Blumen, Tischansichten	Zeichnungen	div., auch Öl	70x50	12
Stilleben	u.a. Fische, Blumen, Tischansichten	Zeichnungen	div., auch Öl	60x40	26
Stilleben	Früchte und Muscheln	Gemälde	Öl	29x39	3
Stilleben	Früchte und Muscheln	Gemälde	Öl	28x36	7
Stilleben	Früchte und Muscheln	Gemälde	Öl	28x27	4
Stilleben	Früchte und Muscheln	Gemälde	Öl	50x70	9
Tusche	div.	Zeichnung	Tusche	45x60	14
Tusche	div.	Zeichnung	Tusche	50x70	6
Tusche	div.	Zeichnung	Tusche	43x60	11
Tusche	div.	Zeichnung	Tusche	35x50	2
Tusche	div.	Zeichnung	Tusche	30x40	126
Tusche	div.	Zeichnung	Tusche	20x30	155

VIII.6.2. Inventarverzeichnis nach Technik

Hauptthema	Unterthema	Art	Technik	Größe	Anzahl
Frauen	20er Jahre, überwiegend Köpfe	Zeichnungen	Bleistift	50x30	14
Frauen	20er Jahre, überwiegend Köpfe	Zeichnungen	Bleistift	40x30	31
Frauen	20er Jahre, überwiegend Köpfe	Zeichnungen	Bleistift	30x20	46
Frauen	20er Jahre, überwiegend Köpfe	Zeichnungen	Bleistift	20x18	22
Feuer	div.	Skizzen	Bleistift	20x30	8
Frauen	u.a. Barmädchen	Zeichnungen	Bleistift, Filz, Kugelschreiber	div.	164
Männer	div.	Skizzen	Bleistift, Kohle	20x30	106
Männer	div.	Zeichnung	Bleistift, Kohle	35x45	28
Männer	div.	Zeichnung	Bleistift, Kohle	25x35	37
Frauen		Skizzen	Bleistift, Kohle, Filz	50x70	228
Frauen	evtl. Studienarbeiten	Skizzen	Bleistift, Kohle, Filz	div.	96
Männer	div.	Zeichnung	Bleistift, Tusch	30x20	100
Männer	div.	Skizzen	Bleistift, Tusche	20x30	30
Männer	div.	Skizzen	Bleistift, Tusche	20x30	48
Männer	div.	Skizzen	Bleistift, Tusche	30x40	56
Männer	div.	Skizzen	Bleistift, Tusche, Filz	30x50	18
Frauen	Porträts, Gruppen, Paare	Skizzen	Bleistiftstift	21x14	29
Frauen	Porträts, Gruppen, Paare	Skizzen	Bleistiftstift	20x30	410
Frauen	Frühwerk	Skizzen	Bleistiftstift	div.	213
Feuer	div.	Zeichnungen	Bleistiftstift, Kohle, Tusche	40x60	97
Feuer	div.	Zeichnungen	Bleistiftstift, Kohle, Tusche	30x40	37
Feuer	div.	Zeichnungen	Bleistiftstift, Kohle, Tusche	20x30	13
Feuer	div.	Zeichnungen	Bleistiftstift, Kohle, Tusche	20x31	18
Abstrahierend	div.	Collagen	div.	80x70	43
Abstrahierend	div.	Collagen	div.	60x50	42
Abstrahierend	div.	Collagen	div.	30x40	26
Feuer	div.	Zeichnungen	div.	div.	316
Stilleben	u.a. Fische, Blumen, Tischansichten	Zeichnungen	div.	50x70	49
Künstler	Künstler, Modell, Maler, Richter	Zeichnungen	div.	85x60	7
Künstler	Künstler, Modell, Maler, Richter	Zeichnungen	div.	50x70	7
Künstler	Künstler, Modell, Maler, Richter	Zeichnungen	div.	40x60	26
Künstler	Künstler, Modell, Maler, Richter	Zeichnungen	div.	30x40	25
Künstler	Künstler, Modell, Maler, Richter	Zeichnungen	div.	20x30	126
Künstler	Vignetten, Kalender, Bücher	Zeichnungen	div.	div.	64
Künstler		Zeichnungen	div.	div.	125
Künstler	Picasso	Zeichnungen	div.	40x60	9
Künstler	Mappe	Zeichnungen	div.	div.	50
Künstler	Tiere, u.a. Aristophanes und Fische	Zeichnungen	div.	40x60	15
Stilleben	u.a. Fische, Blumen, Tischansichten	Zeichnungen	div., auch Öl	75x53	12
Stilleben	u.a. Fische, Blumen, Tischansichten	Zeichnungen	div., auch Öl	70x50	12
Stilleben	u.a. Fische, Blumen, Tischansichten	Zeichnungen	div., auch Öl	60x40	26
Abstrahierend	div.	Drucke	Druckfarbe	20x30	10
Frauen	wie Cote d'Azur	Zeichnungen	Filz	38x38	31
Frauen	wie Cote d'Azur	Zeichnungen	Filz	100x70	225
Frauen	Kämmende	Zeichnungen	Filz	50x70	1
Männer	div.	Zeichnungen	Filz	50x70	108
Männer	div.	Zeichnungen	Filz	50x70	72
Männer	div.	Zeichnungen	Filz	70x100	128

Feuer	div.	Zeichnungen	Filz	83x60	14
Feuer	div.	Zeichnungen	Filz	60x100	30
Côte d'Azur	div.	Zeichnungen	Filz	50x70	135
Côte d'Azur	div.	Zeichnungen	Filz	70x100	102
Côte d'Azur	div.	Zeichnungen	Filz	50x70	132
Côte d'Azur	div.	Zeichnungen	Filz	50x70	42
Côte d'Azur	div.	Zeichnungen	Filz	50x70	298
Landschaft	div.	Zeichnungen	Filz, Kohle	59x70	46
Künstler	Affen	Zeichnungen	Filz, Kohle, Bleistift	42x60	56
Künstler	Affen	Zeichnungen	Filz, Kohle, Bleistift	50x70	10
Künstler	Affen	Zeichnungen	Filz, Kohle, Bleistift	45x16	1
Côte d'Azur	div.	Zeichnungen	Filz, Kohle, Bleistift	50x70	272
Côte d'Azur	div.	Zeichnungen	Filz, Kohle, Bleistift	80x40	15
Côte d'Azur	div.	Zeichnungen	Filz, Kohle, Bleistift	63x44	80
Côte d'Azur	div.	Zeichnungen	Filz, Kohle, Bleistift	50x40	53
Côte d'Azur	div.	Zeichnungen	Filz, Kohle, Bleistift	40x30	150
Côte d'Azur	div.	Zeichnungen	Filz, Kohle, Bleistift	40x30	6
Côte d'Azur	div.	Zeich., Skizzen	Filz, Kugelschreiber, Bleistift, Tusche	20x30	450
Côte d'Azur	div.	Zeich., Skizzen	Filz, Kugelschreiber, Bleistift, Tusche	50x70	124
Männer	Männerköpfe	Zeichnungen	Kohle	50x70	12
Männer	Männerköpfe	Zeichnungen	Kohle	60x40	34
Feuer	div.	Zeichnungen	Kohle	60x87	13
Feuer	div.	Zeichnungen	Kohle	45x60	6
Feuer	div.	Zeichnungen	Kohle	40x60	17
Feuer	div.	Zeichnungen	Kohle	40x30	19
Landschaft	div.	Zeichnungen	Kohle	60x83	4
Landschaft	div.	Zeichnungen	Kohle	40x60	12
Landschaft	div.	Zeichnungen	Kohle	30x45	5
Künstler	Dreharbeiten	Zeichnungen	Kohle	40x60	10
Frauen	div.	Skizzen	Kohle, Bleistift	70x50	342
Frauen	div.	Skizzen	Kohle, Bleistift	30x40	173
Frauen	div.	Skizzen	Kohle, Bleistift	25x40	48
Feuer	div.	Zeichnungen	Kohle, Bleistift	20x30	16
Frauen	div.	Skizzen	Kohle, Bleistift, Kugelschreiber	20x30	210
Feuer	div.	Zeichnungen	Kohle, Bleistift, Kugelschreiber	50x35	129
Feuer	div.	Zeichnungen	Kohle, Bleistift, Kugelschreiber	30x40	291
Feuer	div.	Zeichnungen	Kohle, Bleistift, Tusche	50x70	69
Feuer	div.	Zeichnungen	Kohle, Bleistift, Tusche	40x60	92
Frauen	u. a. tanzende Frauen und Paare	Zeichnungen	Kohle, Bleistiftstift	42x60	19
Landschaft	div.	Zeichnungen	Kohle, Bleistiftstift	20x30	32
Feuer	div.	Zeichnungen	Kohle, Bleistiftstift, Tusche	20x10	74
Männer	Köpfe, Männerpaare	Zeichnungen	Kohle, Filz, Bleistift, Tusche	div.	289
Männer	Mann mit Helm	Zeichnung	Kohle, Kunstharz	60x48	1
Frauen	Liebespaare	Zeichnungen	Kohle, Öl	40x60	16
Frauen		Skizzen	Kugelschreiber	30x40	77
Männer	div.	Skizzen	Kugelschreiber	20x30	244
Frauen	u. a. tanzende Frauen und Paare	Skizzen	Kugelschreiber, Bleistift	30x42	20
Frauen	u. a. tanzende Frauen und Paare	Skizzen	Kugelschreiber, Bleistift	50x70	2
Frauen	u. a. tanzende Frauen und Paare	Skizzen	Kugelschreiber, Bleistift	20x30	21
Männer	div.	Skizzen	Kugelschreiber, Filz	40x30	58
Männer	div.	Skizzen	Kugelschreiber, Filz, Bleistift	20x30	54

Männer	div.	Skizzen	Kugelschreiber, Filz, Bleistift	div.	6
Frauen	überwiegend Porträts	Zeichnungen	Kunstharz	70x50	9
Abstrahierend	div.	Zeichnungen	Kunstharz	70x50	47
Abstrahierend	div.	Zeichnungen	Kunstharz	80x60	2
Feuer	div.	Zeichnungen	Kunstharz	68x48	11
Feuer	div.	Zeichnungen	Kunstharz	60x83	2
Frauen	überwiegend Porträts	Zeichnungen	Kunstharz, Aquarell, Wasserfarben	60x84	9
Frauen	überwiegend Porträts	Zeichnungen	Kunstharz, Wasserfarben	70x50	24
Frauen	überwiegend Porträts	Zeichnungen	Kunstharz, Wasserfarben	60x45	57
Frauen	Frauen, Paare	Zeichnung	Litho	70x51	181
Männer	div.	Zeichnung	Litho	70x50	155
Diverses	Krieg, Umwelt	Zeichnung	Litho	70x52	180
Abstrahierend	div.	Zeichnungen	Mischtechnik	60x45	86
Abstrahierend	div.	Zeichnungen	Mischtechnik	50x70	17
Abstrahierend	div.	Zeichnungen	Mischtechnik	70x50	80
Abstrahierend	div.	Zeichnungen	Mischtechnik	80x60	102
Abstrahierend	div.	Zeichnungen	Mischtechnik	80x60	14
Abstrahierend	div.	Zeichnungen	Mischtechnik	60x40	37
Abstrahierend	div.	Zeichnungen	Mischtechnik	70x30	43
Abstrahierend	div.	Zeichnungen	Mischtechnik	div.	126
Abstrahierend	div.	Zeichnungen	Mischtechnik	70x50	102
Abstrahierend	div.	Zeichnungen	Mischtechnik	15x30	8
Abstrahierend	div.	Zeichnungen	Mischtechnik	25x50	95
Abstrahierend	div.	Zeichnungen	Mischtechnik	div.	16
Abstrahierend	div.	Zeichnungen	Mischtechnik	div.	41
Abstrahierend	div.	Zeichnungen	Mischtechnik	50x70	70
Abstrahierend	div.	Zeichnungen	Mischtechnik	50x70	38
Abstrahierend	div.	Zeichnungen	Mischtechnik	40x60	20
Abstrahierend	div.	Zeichnungen	Mischtechnik	60x83	22
Abstrahierend	div.	Zeichnungen	Mischtechnik	50x70	13
Abstrahierend	div.	Zeichnungen	Mischtechnik	100x70	102
Abstrahierend	Datierte Serie	Zeichnungen	Mischtechnik		69
Feuer	div.	Zeichnungen	Mischtechnik	div.	34
Feuer	div.	Zeichnungen	Mischtechnik	50x70	33
Abstrahierend	div.	Zeichnungen	Mischtechnik, Kohle	30x45	16
Abstrahierend	div.	Zeichnungen	Mischtechnik, Tusche, Kohle	80x60	103
Abstrahierend	div.	Zeichnungen	Mischtechnik, Tusche, Kohle	20x40	23
Stilleben	Früchte und Muscheln	Gemälde	Öl	29x39	3
Stilleben	Früchte und Muscheln	Gemälde	Öl	28x36	7
Stilleben	Früchte und Muscheln	Gemälde	Öl	28x27	4
Stilleben	Früchte und Muscheln	Gemälde	Öl	50x70	9
Frauen	überwiegend Porträts	Gemälde	Öl auf Hartfaser, Leinwand, Karton	70x50	18
Männer	MännerPorträts	Gemälde	Öl auf Karton, Hartfaser	50x70	11
Frauen	div.	Gemälde	Öl auf Pappe, Hartfaser	70x50	5
Frauen	div.	Gemälde	Öl auf Pappe, Hartfaser	60x48	7
Frauen	div.	Gemälde	Öl auf Pappe, Hartfaser	50x40	7
Frauen	div.	Gemälde	Öl auf Pappe, Hartfaser	30x23	11
Frauen	div.	Gemälde	Öl auf Pappe, Hartfaser	47x33	5
Frauen	div.	Zeichnungen	Pastell	40x60	23
Frauen	Harlekinfrau	Zeichnungen	Pastell	60x47	1
Abstrahierend	div.	Zeichnungen	Pastell	70x50	34

Abstrahierend	div.	Zeichnungen	Pastell	34x50	21
Feuer	div.	Zeichnungen	Pastell	60x50	16
Feuer	div.	Zeichnungen	Pastell	40x60	7
Landschaft	div.	Zeichnungen	Pastell	60x45	76
Landschaft	div.	Zeichnungen	Pastell	20x30	15
Landschaft	div.	Zeichnungen	Pastell	50x70	55
Landschaft	div.	Zeichnungen	Pastell	40x60	53
Landschaft	div.	Zeichnungen	Pastell	30x40	22
Landschaft	Berglandschaft	Zeichnungen	Pastell	31x40	1
Landschaft	Berge am Meer	Zeichnungen	Pastell	25x50	1
Grotesken		Zeichnungen	Pastell	div.	10
Künstler	Heroen	Zeichnungen	Pastell	div.	12
Stadtansichten	Stadtansichten von Paris	Zeichnungen	Pastell	36x50	21
Stadtansichten	Stadtansichten von Paris	Zeichnungen	Pastell	32x40	29
Stadtansichten	Stadtansichten von Paris	Zeichnungen	Pastell	20x27	27
Stadtansichten	Stadtansichten von Paris	Zeichnungen	Pastell	40x62	12
Stadtansichten	Stadtansichten von Paris	Zeichnungen	Pastell	12x18	16
Künstler	Instrumente und Musik	Zeichnungen	Pastell, Kohle	40x60	40
Künstler	Theater, Innenräume	Zeichnungen	Pastell, Kohle, Kunstharz	40x60	50
Côte d'Azur	div.	Zeichnungen	Pastell, Kunstharz	div.	44
Frauen	div.	Zeichnungen	Pastell, Öl	50x70	60
Frauen	div.	Zeichnungen	Pastell, Öl	50x35	22
Männer	div.	Zeichnung	Pastell, Radierung, Bleistift	20x15	82
Frauen	u. a. Grazien	Zeichnungen	Pastelle	div.	4
Abstrahierend	div.	Zeichnungen	Pastelle	40x60	25
Abstrahierend	div.	Zeichnungen	Pastelle	50x35	14
Tusche	div.	Zeichnung	Tusche	45x60	14
Tusche	div.	Zeichnung	Tusche	50x70	6
Tusche	div.	Zeichnung	Tusche	43x60	11
Tusche	div.	Zeichnung	Tusche	35x50	2
Tusche	div.	Zeichnung	Tusche	30x40	126
Tusche	div.	Zeichnung	Tusche	20x30	155
Frauen	div.	Zeichnungen	Tusche, Filz	div.	39
Feuer	div.	Zeichnungen	Tusche, Kohle, Bleistiftstift, Wasserfarben	40x61	64
Frauen	Akte	Zeichnungen	Wasserfarben	77x62	11
Frauen	überwiegend Porträts	Zeichnungen	Wasserfarben	30x40	4
Frauen	Akte	Zeichnungen	Wasserfarben, Öl, Pastell	70x50	16
Frauen	Entwürfe	Skizzen		30x40	8

VIII.7. Ausstellungsverzeichnis

Für das Ausstellungsverzeichnis werden folgende Abkürzungen verwendet:

Ea.: Einzelausstellung

Bet.: Beteiligung

Kat.: Katalog, sofern zu einer Ausstellung ein Katalog erschienen ist, wird dieser innerhalb des Literaturverzeichnisses unter der gleichen Abkürzung nachgewiesen.

Fb.: Faltblatt/Katalogheft

Q.: Quelle, sofern sich die Ausstellungen nur anhand von Sekundärliteratur oder Rezensionen nachweisen lassen.

Mannheim 1929

Badisches Kunstschaffen der Gegenwart. I. Teil: Malerei - Plastik - Graphik. Mannheim, Städtische Kunsthalle, 5.5.1929 - 30.6.1929 (Bet., Kat.).

Karlsruhe 1930

Die Preisträger des Staatspreises des Landes Baden. Karlsruhe, Badische Landeskunstschule, [ohne Monat] 1930 [Q.: Elisabeth Spuler 1984, S. 2.] (Bet.).

Karlsruhe 1936

Deutsche Wandmalerei der Gegenwart. Karlsruhe, Städtische Ausstellungshalle, 12.11.1936 - 13.12.1936 (Bet., Fb.).

Baden-Baden 1937

Kunstaussstellung Baden-Baden 1937. Frühjahrsausstellung. Baden-Baden, Kunsthalle, 20.3.1937 - 15.6.1937 (Bet., Fb.).

Baden-Baden 1939

Oberrheinische Kunstaussstellung Baden-Baden. Baden-Baden, Kunsthalle, April 1939 - Juni 1939 (Bet., Fb.).

Paris 1937

Deutsche Künstler auf Weltausstellung in Paris. Paris, Juni 1937 - Oktober 1937 [Q.: Mannheim 1940, S. 20.] (Bet.).

Mannheim 1940

Zeichnungen und Pastelle zeitgenössischer deutscher Künstler. Mannheim, Städtische Kunsthalle, August 1940 - September 1940 (Bet., Kat.).

München 1940

›Große Deutsche Kunstaussstellung‹ 1940 im Haus der Deutschen Kunst zu München. München, Haus der Deutschen Kunst (Neuer Glaspalast), 18.7.1940 - 31.10.1940 (Bet., Kat.).

Mannheim 1943

Deutsche Pastelle der Gegenwart. Mannheim, Städtische Kunsthalle, 1943 (Bet.).

Baden-Baden 1946

Bilder, Zeichnungen und Skulpturen von G.P. Leonhard, A. Sachs, E. Spuler, A.W. Sauter. Baden-Baden, Städtische Sammlungen, 14.4.1946 - 7.5.1946 (Bet., Fb.).

Heidelberg 1946

Die Freie Gruppe Heidelberg. 3. Ausstellung. Heidelberg, Universität, 23.3.1946 - 5.4.1946 (Bet., Fb.).

Karlsruhe 1946

Unsere Zeit gezeichnet. Politische Karikaturen und graphische Arbeiten von Karl Hubbuch, Adolf Rentschler und Erwin Spuler. Karlsruhe, Badischer Kunstverein, Mai 1946 [Q.: ›Badische Neuste Nachrichten‹ vom 25.5.1946] (Bet.).

Konstanz 1946

Neue deutsche Kunst (im Rahmen der Konstanzer Kunstwochen). Konstanz, Neubau des Wöchnerinnenheims, 5.6.1940 - 30.6.1946 (Bet., Fb.).

Mannheim 1946

Deutsche Kunst des 20. Jahrhunderts. Mannheim, Städtische Kunsthalle, 17.8.1946 - 15.9.1946 (Bet., Fb.).

Karlsruhe 1947a

Keramik und Graphik. Karl Hubbuch und Erwin Spuler. Karlsruhe, Staatliche Majolika Manufaktur Karlsruhe, 15.4.1947 - 5.5.1947 (Bet., Fb.).

Karlsruhe 1947b

›Der Kreis. Künstlergruppe Nordbaden‹, Karlsruhe. Karlsruhe, Kunsthaus Beisel, 5.6.1947 - 5.7.1947 (Bet., Fb.).

Düsseldorf 1947

Künstlerbekenntnisse unserer Zeit. Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, 28.6.1947 - 27.7.1947 (Bet.).

Stuttgart 1947

Neue Graphik. Stuttgart, ›Society of modern art‹ in den Räumen des Württembergischen Kunstvereins, Künstlerhaus Sonnenhalde, August 1947 - September 1947 (Bet., Fb.).

Pforzheim 1947

Ölgemälde, Pastelle, Zeichnungen, Keramik. Pforzheim, Kunst- und Kunstgewerbeverein, Oktober 1947 [Q.: ›Badener Tagblatt‹ vom 17.10.1947 und ›Badische Neueste Nachrichten‹ vom 26.10.1947] (Ea., Fb.).

Karlsruhe 1947c

Zeitgenössische Kunst. ›Der Kreis. Künstlergruppe Nordbaden‹ und Künstler des Kunsthaus Beisel. Karlsruhe, Kunsthaus Beisel, 6.12.1947 - 24.12.1947 (Bet., Fb.).

Karlsruhe 1948

Pastelle im Kunsthaus Beisel. Karl May, Paul Paeschke, Erwin Spuler und A. Bohn. Karlsruhe, Kunsthaus Beisel, 5.3.1948 - 5.4.1948, [Q.: ›Badische Neueste Nachrichten‹ [ohne Datum], Rezension im Nachlaß des Künstlers.] (Bet.).

Kassel 1948

Zeichnungen und Lithographien. Kassel, Kunstsalon Rocholl, 1.4.1948 - 30.4.1948 (Ea., Fb.).

Karlsruhe 1948/49

Jahresschau der Staatlichen Majolika Manufaktur. Karlsruhe, Staatliche Majolika-Manufaktur Karlsruhe, 1.12.1948 - 31.1.1949 (Bet., Fb.).

Pforzheim 1950

Pastelle, Aquarelle, Zeichnungen, Lithographien, Karikaturen, Wandbehänge und baukeramische Entwürfe. Pforzheim, Industriehaus der Stadt, April 1950 [Q.: ›Pforzheimer Anzeiger‹ vom 24.4.1950] (Ea.).

Mailand 1954

Ceramiche e disegni. Mailand, Galleria d'Arte Totti, 15.4.1954 - 7.5.1954 (Ea., Fb.).

Pforzheim 1952

›Der Kreis‹ im Kunstverein Pforzheim. Pforzheim, Kunstverein Pforzheim, März 1952 - Mai 1952 [Q.: ›Pforzheimer Heimatpost / Schwarzwälder Bote‹ vom 19.03.1952] (Bet.).

Frankfurt 1957

13 Designer um göppinger plastics. Frankfurt (Main), göppinger galerie ›gg‹, August 1957 - September 1957 (Bet., Fb.).

Mailand 1957

XI. Triennale Mailand 1957. Deutsche Abteilung. Mailand, 27.7.1957 - 4.11.1957 (Bet.).

Mailand 1959/60

[Ohne Titel; Künstler der Galerie aus Dänemark, Finnland, Deutschland, Schweiz und Schweden.] Mailand, Galleria d'Arte Totti, 28.11.1959 - 6.1.1960 (Bet., Fb.).

Darmstadt 1971

Keramik und Baukeramik. Darmstadt, Galerie Charlotte Hennig, 26.2.1971 - 2.4.1971 (Ea., Fb.).

Karlsruhe 1972

Temperaarbeiten und Metallplastiken. Badischer Kunstverein Karlsruhe, 19.5.1972 - 18.6.1972 (Ea., Fb.).

Karlsruhe 1979

Widerstand statt Anpassung. Karlsruhe, Badischer Kunstverein, 27.1.1980 - 9.3.1980.

Frankfurt, Frankfurter Kunstverein, 18.3.1980 - 27.4.1980. München, Kunstverein, 9.5.1980 - 22.6.1980 (Bet., Fb.).

Karlsruhe 1980

Realistische Kunst der 20er Jahre in Karlsruhe. Karlsruhe, Künstlerhaus-Galerie, 10.1.1980 - 10.2.1980 (Bet., Kat.).

Frankfurt 1980

Zwischen Krieg und Frieden. Realistische und gegenständliche Tendenzen in der Kunst nach 1945. Frankfurt, Frankfurter Kunstverein, 24.10.1980-7.12.1980 (Bet., Kat.).

Karlsruhe 1981

Kunst in Karlsruhe 1900-1950. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle und Badischer Kunstverein, 24.5.1981 - 19.7.1981 (Bet., Kat.).

München 1985

Als das Feuer vom Himmel fiel. Arbeiten auf Papier aus dem Jahr 1942. München, Galerie Biedermann, 20.6.1985 - 20.7.1985 (Ea., Fb.).

Karlsruhe 1986

Zwischen Tradition und Moderne, Arbeiten aus der Majolika-Manufaktur in Karlsruhe, Galerie der Bank für Gemeinwirtschaft Karlsruhe, 8.6.1986 - 30.6.1986 (Bet.).

Grafenau 1989

Welt der Figur. Südwestdeutsche Kunst im Nachexpressionismus. 1918 bis 1948. Grafenau, Galerie Schlichtenmaier, 1.6.1989 - 29.8.1989 (Bet., Kat.).

Karlsruhe 1991

Von Thoma bis Hubbuch. Lithographien aus einer Privatsammlung. Karlsruhe, Galerie des Bezirksverbandes Bildender Künstler, 15.3.1991 - 14.4.1991. Heidelberg, Kurpfälzisches Museum, 2.5.1991 - 26.5.1991. Halle, Hallescher Kunstverein, 13.8.1991 - 8.8.1991 (Bet., Kat.).

Grafenau 1992

Als Baden-Württemberg gegründet wurde... . Die Situation der Kunst vor 40 Jahren. Grafenau, Galerie Schlichtenmaier, 14.6.1992 - 8.8.1992 (Bet., Kat.).

Karlsruhe 1992a

Aus der Sammlung der Kunstakademie. Lithographien von 1895-1991. Karlsruhe, Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais, 16.3.1992 - 26.4.1992 (Kat.).

Karlsruhe 1992b

Absichten - Ansichten - Aussichten. Erwerbungen aus den Jahren 1981-1991. Karlsruhe, Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais, 9.7.1992 - 4.10.1992 (Bet., Fb.)

Karlsruhe 1993/94

Nachkriegskunst in Karlsruhe 1945-1955. Eine Ausstellung des Bezirksverbandes Bildender Künstler in Zusammenarbeit mit dem Badischen Kunstverein. Karlsruhe, Badischer Kunstverein, 4.12.1993 - 9.1.1994 (Bet., Kat.).

Karlsruhe 1996

Die elektrisierte Gesellschaft. Ausstellung des Badischen Landesmuseums in Zusammenarbeit mit dem Badenwerk aus Anlaß des 75-jährigen Jubiläums. Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, 6.6.1996 - 13.10.1996 (Bet., Kat.).

Konstanz 1996

Konturen Neuer Kunst. Konstanzer Kunstwochen 1946. Konstanz, Städtische Wessenberg-Galerie, 7.9.1996 - 6.10.1996 (Bet., Kat.).

VIII.8. Literaturverzeichnis

Bauhaus 1987

Bauhaus Berlin. Auflösung Dessau 1932. Schließung Berlin 1933. Bauhäusler und Drittes Reich. Hg. für das Bauhaus-Archiv von Peter Hahn. Berlin 1985.

Bauhaus 1990

Fotografie am Bauhaus Hg. für das Bauhaus-Archiv von Jeannine Fiedler. Berlin 1990.

Bauhaus 1989

Keramik und Bauhaus. Hg. für das Bauhaus-Archiv von Klaus Weber. Berlin 1989.

Bock 1978

Bock, Gisela Reineking von. Meister der deutschen Keramik. 1900 bis 1950. Köln 1978.

Brand und Wiehn 1990

Brand, Schmuël und Wiehn, Roy Erhard. Hermann Brand. Die Tournee geht weiter. Ein jüdisches Schauspielerschicksal in Deutschland und der Schweiz 1898 - 1966. Konstanz 1990.

Buchheim 1977

Buchheim, Lothar-Günther. Mein Paris. Eine Stadt im Krieg. München 1977.

Buderer und Fath 1994

Buderer, Hans Jürgen und Fath, Manfred. Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit. Figurative Malerei der zwanziger Jahre. München / New York 1994.

Denkmäler 1987

Denkmäler. Brunnen und Freiplastiken in Karlsruhe 1715-1945. Karlsruhe 1987.

Drewniak 1987

Drewniak, Boguslaw. Der deutsche Film. 1938-1945. Ein Gesamtüberblick. Düsseldorf 1987.

Föhringer 1989

Föhringer, Walter. Nur nicht aus Liebe weinen. Die schönsten deutschen Schlager von den Anfängen der Schallplatte bis in die Nachkriegszeit. Bergisch Gladbach 1989.

Frankfurt 1980

Zwischen Krieg und Frieden. Realistische und gegenständliche Tendenzen in der Kunst nach 1945. Ausstellungskatalog. Berlin 1980.

Friedrich 1924

Friedrich, Ernst. Krieg dem Kriege. Berlin 1924.

Gosling 1977

Gosling, Nigel. Nadar. Photograph berühmter Zeitgenossen. 330 Bildnisse aus der Hauptstadt des 19. Jahrhunderts. München 1977.

Hartmann 1991

Hartmann, Wolfgang. Karl Hubbuch. Der Zeichner. Stuttgart 1991.

Hauff 1987

Radierungen im 20. Jahrhundert. Sammlung Günther und Renate Hauff. Hg. von Renate Hauff. Stuttgart / New York 1987.

Heise 1991

Heise, Philipp. Der Keramiker Erwin Spuler, Arbeit zur Erlangung des Magistergrades an der Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften der Universität Karlsruhe (TH). Univ. Karlsruhe 1991.

Held 1981

Held, Jutta. Kunst und Kunstpolitik 1945-49. Kulturaufbau in Deutschland nach dem 2. Weltkrieg. Berlin 1981.

Held und Schneider 1993

Held, Jutta und Schneider, Norbert. Sozialgeschichte der Malerei vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert. Köln 1993.

Heusinger von Waldegg 1987

Heusinger von Waldegg, Joachim. Die Hochschule der Bildenden Künste Karlsruhe im Dritten Reich. Akademiegeschichte von den zwanziger Jahren bis in die fünfziger Jahre und ihre kulturpolitische Voraussetzung. Karlsruhe 1987.

Holsten 1990

Holsten, Siegm. Georg Scholz. Gemälde-Zeichnungen-Druckgraphik. Karlsruhe 1990.

Italiaander 1980

Italiaander, Rolf. Hugo Eckener. Die Weltschau eines Luftschiffers. Husum 1980.

Jacobsen u. a. 1993

Geschichte des deutschen Films. Hg. von Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes und Hans Helmut Prinzler. Stuttgart / Weimar 1993.

Karlsruhe 1975

Georg Scholz. Ein Beitrag zur Diskussion realistische Kunst. Ausstellungskatalog. Karlsruhe 1975.

Karlsruhe 1980

Realistische Kunst der 20er Jahre in Karlsruhe. Ausstellungskatalog. Karlsruhe 1980.

Karlsruhe 1981

Kunst in Karlsruhe 1900-1950. Ausstellungskatalog. Karlsruhe 1981.

Karlsruhe 1981a

Karl Hubbuch 1891-1979. Ausstellungskatalog. München 1981.

Karlsruhe 1990

Willi Müller-Hufschmid. 1890-1960. Zwei Ausstellungen zum 100. Geburtstag. Ausstellungskatalog. Karlsruhe 1990.

Karlsruhe 1991

Von Thoma bis Hubbuch. Lithographien aus einer Privatsammlung. Ausstellungskatalog. Karlsruhe 1991.

Karlsruhe 1992a

Lithographien von 1895 bis 1991. Aus der Sammlung der Kunstakademie. Ausstellungskatalog. Karlsruhe 1992.

Karlsruhe 1993

Karl-Hubbuch-Retrospektive. Ausstellungskatalog. Karlsruhe 1993.

Karlsruhe 1993a

Bilder im Zirkel. 175 Jahre Badischer Kunstverein Karlsruhe. Ausstellungskatalog. Karlsruhe 1993.

Karlsruhe 1993b

Nachkriegskunst in Karlsruhe 1945-1955. Ausstellungskatalog. Karlsruhe 1993.

Karlsruhe 1994

Wladimir von Zabotin 1884-1967. Ausstellungskatalog. Karlsruhe 1994.

Karlsruhe 1996

Die elektrisierte Gesellschaft. Ausstellungskatalog. Karlsruhe 1996.

Karlsruhe 1997

Paul Speck und die Karlsruher Majolika. Arbeiten des Keramikers und Bildhauers in München, Karlsruhe und Zürich von 1919 bis 1966. Ausstellungskatalog. Karlsruhe / Stuttgart 1997.

Kassel 1948

Die Ruinen in der abendländischen Kunst. (Karl Winter Verlag). Kassel 1948.

Konstanz 1996

Konturen neuer Kunst. Konstanzer Kunstwochen 1946. Ausstellungskatalog. Ohne Ort [Konstanz] 1996.

Kreimeier 1992

Kreimeier, Klaus. Die UFA-Story. Geschichte eines Filmkonzerns. München / Wien 1992.

Kriegk 1943

Kriegk, Otto. Der deutsche Film im Spiegel der Ufa. 25 Jahre Kampf und Vollendung. Berlin 1943.

Lacker 1996

Lacker, Erich. Zielort Karlsruhe. Die Luftangriffe im Zweiten Weltkrieg. Mit einer Photodokumentation zur Zerstörung der Stadt im Zweiten Weltkrieg von Manfred Koch. Karlsruhe 1996.

Loiperdinger 1991

Loiperdinger, Martin. Märtyrerlegenden im NS-Film. Opladen 1991.

Lucie-Smith 1997

Lucie-Smith, Edward. Erotik in der Kunst. München 1997.

Mann 1996

Mann, Carol. Paris. Künstlerleben in den 20er und 30er Jahren. München 1996.

Mannheim 1929

Badisches Kunstschaffen der Gegenwart. Ausstellungskatalog. Mannheim 1929.

Mannheim 1940

Zeichnungen und Pastelle zeitgenössischer deutscher Künstler. Ausstellungskatalog. Mannheim 1940.

Mülfarth 1987

Mülfarth, Leo. Kleines Lexikon Karlsruher Maler. Karlsruhe 1987.

München 1940

Große Deutsch Kunstaussstellung 1940 im Haus der Deutschen Kunst zu München. München 1940.

Nadar 1978

Nadar. Als ich Photograph war. Frauenfeld 1978.

Nadar 1979

Nadar. Tome 1. Photographies. Paris 1979.

Nadar. Tome 2. Dessins et écrits. Paris 1979.

Papier und Pappe 1929

Papier und Pappe. Zum Kostümfest im Künstlerhaus Karlsruhe/Baden. Hg. von Karl Hubbuch und Adolf Rentschler. Karlsruhe 1929.

Rauke 1975

Rauke, Winfried. Heinrich Zille. Photographien Berlin 1890 - 1910. München 1975.

Saur 1992

Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Hg. von Saur. München / Leipzig 1992.

Schäfer 1981

Schäfer, Hans Dieter. Das gespaltene Bewußtsein. Über deutsche Kultur und Lebenswirklichkeit. 1933-1945. München / Wien 1981.

Schlichter 1992

Schlichter, Rudolf. Tönerne Füße. Hg. von Curt Grützmaker mit einem Beitrag von Günter Metken, mit 10 Zeichnungen von Rudolf Schlichter. Nachdruck. Berlin 1992

Elisabeth Spuler 1984

Spuler, Elisabeth . Lebenslauf Erwin Spuler. Maschinenschriftliches Manuskript. Karlsruhe 1984.

Stuttgart 1987

Künstlerschicksale im Dritten Reich in Württemberg und Baden. Ausstellungskatalog. Stuttgart o. J. [1987].

Stuttgart 1988

Alfred Lörcher. Plastiken und Zeichnungen. Ausstellungskatalog. Stuttgart 1988.

Stuttgart 1991

Otto Dix. Zum 100. Geburtstag. 1891-1991. Ausstellungskatalog. Stuttgart 1991.

Stuttgart 1991 a

Georg Scholz. 1890-1945. Malerei Zeichnung Druckgraphik. Hg. von Hans-Dieter Mück. Stuttgart 1991.

Teut 1967

Anna Teut. Architektur im Dritten Reich 1933-1945. Frankfurt 1967.

Thieme und Becker 1937

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Band 31. Hg. von Thieme, Ulrich und Becker, Felix. Leipzig 1937.

Traub 1943

Traub, Hans. Die UFA. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des deutschen Filmschaffens. Berlin 1943.

Vollmer 1958

Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler des 20. Jahrhunderts. Band 4. Hg. von Vollmer, Hans. Leipzig 1958.

Wien 1943

Feuer und Farbe. 155 Bilder vom Kriege. Eingeleitet von Walther Tröge. Wien 1943.

Wilhelmi 1996

Wilhelmi, Christoph. Künstlergruppen und -organisationen, Kunst- und Künstlerschriften in Deutschland, Österreich und der Schweiz vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Stuttgart 1996.

›ZAKPO‹ 1929

›ZAKPO‹. Monatsschrift für Zeitkunst, Zeitbetrachtung, Satire und Karikatur. Hg. von Hermann Brand, Karl Hubbuch, Erwin Spuler und Anton Weber. Heft 1 und 2. Karlsruhe 1930.

›ZAKPO‹ 1980

›ZAKPO‹. Faksimile-Nachdruck mit Vorwort von Wolfgang Grape (Verlag der Neuen Münchner Galerie). Unpaginiert. München 1980.

Zentner und Bedürftig 1993

Das große Lexikon des Zweiten Weltkriegs. Hg. von Zentner, Christian und Bedürftig, Friedemann. Augsburg 1993.

VIII.9. Personenregister

- Albrecht, Gerd.....48; 66; 68; 76
 Arndt, Gertrud41; 153
 Babberger, August.....9; 31; 34; 35
 Bachmaier, Otto 35
 Becker, Bernhard 108
 Becker, Egon39; 153
 Beckmann, Max19; 141; 153
 Bogler, Theodor38; 144
 Bortoluzzi, Alfred..... 35
 Brand, Hermann.....49; 167; 169
 Braque, George113; 154
 Buchta, Peter P. 34; 88
 Bühler, Hans Adolf..... 55; 56
 Conz, Walter 10; 20; 31; 34; 35; 43;
 132; 144
 Dillinger, Karl.....10; 132
 Dix, Otto 98; 99; 154; 169
 Eichin, Max108; 110
 Engelberg, Julius 31; 49
 Ernst, Max 110; 154
 Feuerstein, Ernst 108
 Fischel, Lilli 55; 56
 Fraenger, Wilhelm 40; 64
 Friedrich, Ernst6; 84; 92; 95; 99; 167
 Gebhard, August 55; 56
 Goebel, Hermann 31
 Goettl, Helmut..... 17
 Graeber, Otto.....92; 154
 Gross, Bogislav 35
 Hartmann, Wolfgang... 1; 2; 3; 14; 20; 24;
 26; 130; 167
 Haueisen, Albert..... 55; 56
 Heider, Hans von 7; 132
 Hölscher, Eberhard..... 46
 Hubbuch, Karl....9; 10; 11; 12; 14; 17; 19;
 20; 23; 24; 26; 27; 29; 31; 32; 33; 34;
 35; 44; 49; 50; 53; 59; 60; 77; 88; 106;
 108; 110; 129; 132; 136; 143; 145;
 153; 164; 166; 167; 168; 169
 Isay, Hilde 31; 37
 Jourdan, Gustav..... 7; 132
 Kley, Heinrich52; 154
 König, Ludwig31; 33; 144
 Laeuger, Max 62
 Laible, Otto108; 110
 Liebermann, Max20; 153
 Lindig, Otto..... 38
 Loeser, Erwin 64
 Lörcher, Alfred.....7; 132; 169
 Luntz, Adolf..... 55; 56
 Maeght, Aimé80
 Martin, Wilhelm54
 Montparnasse, Kiki de 18; 153
 Morandi, Giorgio 115; 154
 Nadar, Félix42
 Nadar, Paul42; 154
 Nagel, Hanna35
 Peterhans, Walter39
 Picabia, Francis..... 21; 153
 Picasso, Pablo 78; 113; 154
 Pollock, Jackson120
 Ray, Man 18; 21; 153
 Renoir, Auguste 62; 154
 Rentschler, Gustav Adolf 31; 92; 106;
 108; 154; 164; 169
 Rentschler, Heinrich31
 Richter, Gerhard 117; 155
 Ritter, Karl.....46; 81; 134
 Röttger, Wilhelm35
 Sauter, Willi.....108
 Schad, Hans60
 Schmitt-Spahn, Carl Friedrich33
 Schnarrenberger, Wilhelm 19; 31; 34;
 35; 108; 135; 142
 Scholz, Georg 9; 11; 14; 16; 24; 32; 33;
 36; 129; 132; 143; 153; 167; 168; 169
 Schönleber, Gustav55
 Schwarz, Paul 32; 35; 62; 153; 168
 Schweinfurth, Ludwig.....9
 Sonderborg, K. R. H..... 118; 155
 Speer, Albert.....48
 Springer, Alfred60
 Spuler, Anna.....8
 Spuler, Elisabeth3; 5; 8; 9; 19; 42; 43;
 46; 48; 54; 65; 76; 77; 78; 79; 80; 81;
 82; 87; 119; 120; 125; 127; 128; 164;
 169
 Spuler, Emma132
 Spuler, Hermann5; 132
 Spuler, Konrad.....8
 Thoma, Hans.....55
 Totti, Adriano 133; 165
 Trautwein, Hermann35; 49
 Voll, Christoph55; 56
 Weber, Anton..... 17; 18; 20; 31; 49; 59;
 61; 141; 167; 169
 Wulzinger, Karl55
 Würtemberger, Ernst.... 9; 31; 54; 132; 134
 Zabotin, Wladimir von54
 Zille, Heinrich..... 38; 153; 169

Erwin Spuler
(1906 - 1964)

Leben und Werk

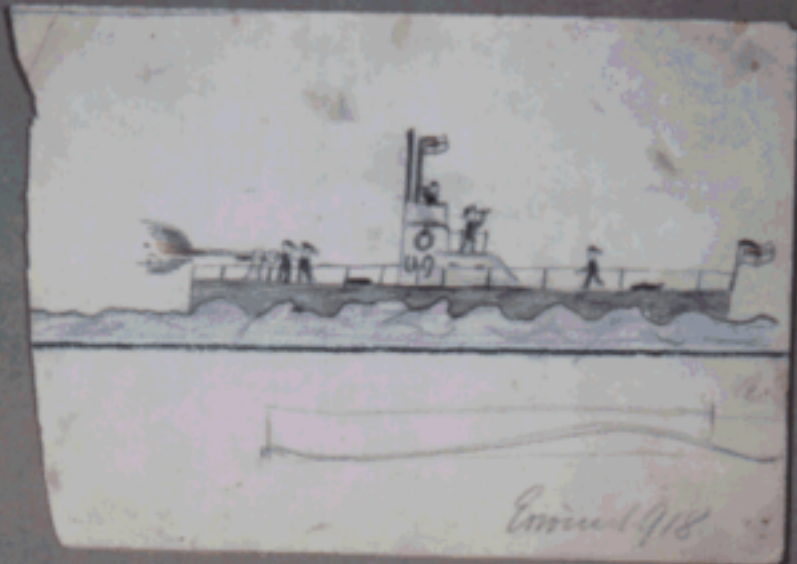
von
Philipp Heise

2. Abbildungen

Inhaltsverzeichnis des Abbildungsteils

Vorbemerkung.....	4
II. Kindheit und Jugend	5
III.3. Studienarbeiten	6
III.4. Studienreisen nach Paris, Südfrankreich und Berlin (1926-1933).....	21
III.5. ›Papier und Pappe‹ 1929.....	31
IV.1. Schwarzweiß-Negative aus dem Nachlaß 1928 - 1940.....	37
IV.2. <i>120 Variationen über ein Gesicht</i>	49
V.1. ›ZAKPO‹ 1930.....	53
V.2. Frauenporträts	60
V.3. Drehbücher 1939/40.....	65
V.4. ›Große Deutsche Kunstausstellung‹ in München 1940.....	69
V.5. Zolleinsatz in Metz 1941-1943	72
V.6. Schilderungen des Krieges 1943/44.....	75
VI.1. <i>Als das Feuer vom Himmel fiel</i>	79
VI.1.1. Zerstörte Zivilisation.....	79
VI.1.2. Ansichten von Karlsruhe	83
VI.1.3. Das menschliche Leiden (1944-1947).....	88
VI.1.4. Motiv des einfachen Wagens	92
VI.1.5. Neubeginn	95
VI.2. Ausstellungen ab 1945 und die Künstlervereinigung ›Der Kreis‹.....	98
VI.3. Neue Richtungen ab 1947/48.....	101
VI.4. Annäherungen an die ungegenständliche Malerei ab 1950.....	104
VI.5. <i>Côte d'Azur</i> ab 1954.....	109
VI.6. Plastische Arbeiten in Metall ab 1960.....	114

3



1
 U-Boot U9, 1918
 Farbstifte, 17 x 11,5 cm
 Auf der Rückseite einer
 Berliner Hochzeitseinladung.
 Bez. unten rechts: Erwin 1918

2
 Abstürzendes Flugzeug, 1918
 Farbstifte, 17,0 x 11,5 cm
 Auf der Rückseite einer
 Berliner Hochzeitseinladung.
 Bez. unten rechts: Erwin 1918

Studienarbeiten

3
 Sitzende, 1925
 Lithographie auf Papier, 31,0 x
 16,0 cm
 Unbez.
 Sammlung der Staatlichen
 Akademie der Bildenden
 Künste, Karlsruhe

Ausst: Karlsruhe 1980.
 Karlsruhe 1991. Karlsruhe
 1992.

Lit.: Karlsruhe 1980, S. 8.

Publiziert in: Karlsruhe 1991,
 S. 138, Abb. 79. Karlsruhe
 1992, Abb. S. 104.



4
 Studienarbeit (Szenen und
 Muster), 1925
 Lithographie, 34,0 x 25,5 cm
 [45,0 x 27,5 cm]
 Bez. unten rechts: E. Spuler
 Sammlung der Staatlichen
 Akademie der Bildenden
 Künste, Karlsruhe

Ausst.: Karlsruhe 1991.

Publiziert in: Karlsruhe 1991,
 S. 139, Abb. 80.



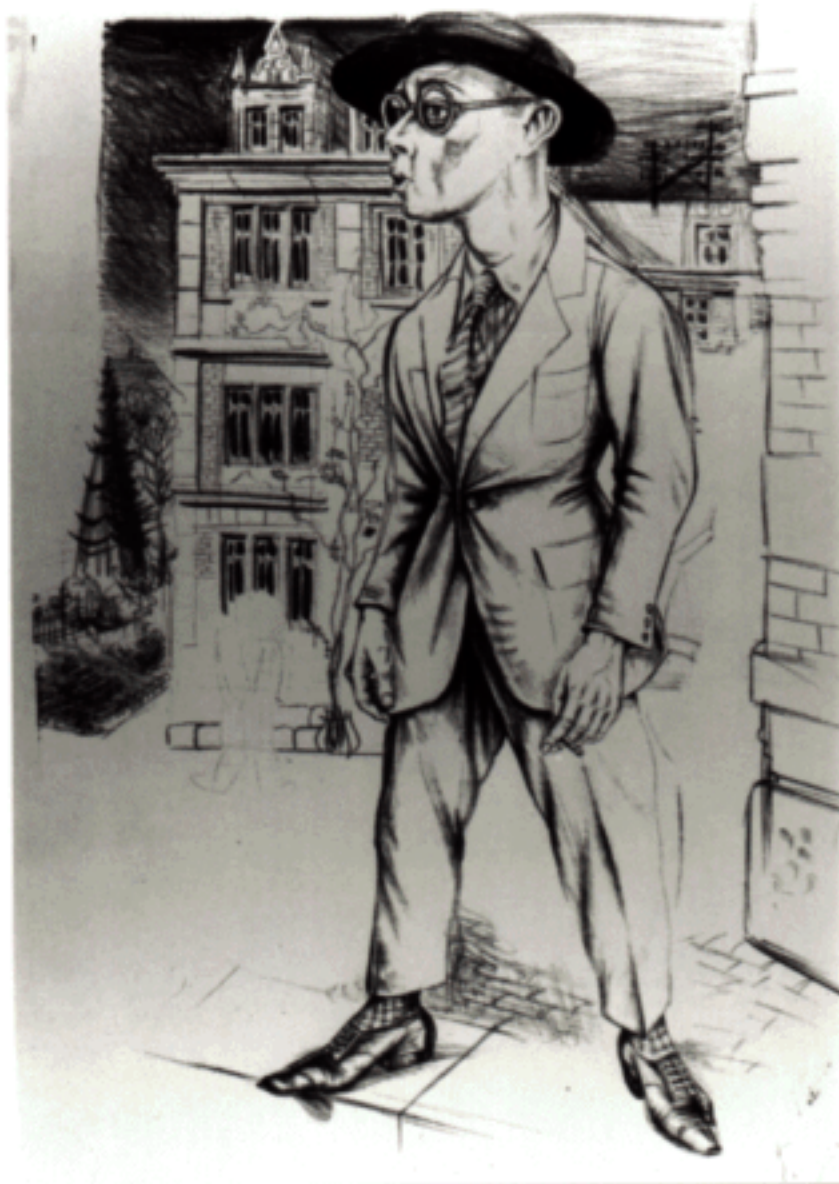
5

Prozession, 1925

Lithographie, 36,5 x 27,0 cm
[41,8 x 35,0 cm]Bez. unten rechts: E. Spuler 25
Sammlung der Staatlichen
Akademie der Bildenden
Künste, Karlsruhe

Ausst.: Karlsruhe 1980.

Lit.: Karlsruhe 1980, S. 8.

Publiziert in: Karlsruhe 1980,
S. 59.

6

Stehender Mann vor dem
Akademiegebäude, um 1928
Lithographie, 54,5 x 40,0 cm
Bez. unten rechts: E. Spuler
Sammlung der Staatlichen
Akademie der Bildenden
Künste, Karlsruhe

Ausst: Karlsruhe 1992.

Lit.: Karlsruhe 1992, Abb. S.
104.



7
 Sitzende, 1929
 Lithographie, 37,5 x 25,0 cm
 Bez. unten rechts: E. Spuler 29
 Sammlung der Staatlichen
 Akademie der Bildenden
 Künste, Karlsruhe



8
 Frau von hinten, neben einem
 Spiegel, 1927/28
 Fettkohle, 32,0 x 25,5 cm
 Bez. unten links: 25 II
 [vermutlich Tag und Monat]
 Bez. unten rechts: E. Spuler



9
 Beinstudie, 1927/28
 Bleistift, 21,0 x 16,0 cm
 Bez. unten rechts: E. Spuler



10
 Frau im Unterhemd, nach
 vorne gebeugt, 1927
 Bleistift, 25,5 x 20,0 cm
 Bez. unten rechts: 2.8.27;
 unten rechts von der Mitte: E.
 Spuler



11
Paris 28 (Martha Kuhn-Weber), 1928
 Bleistift, 19,0 x 21,0 cm
 Bez. unten links: E. Spuler;
 unten rechts: Paris 28



12
Aufgestützte mit Wuschelkopf
 (Martha Kuhn-Weber), 1928
 Bleistift, 21,5 x 22,5 cm
 Bez. unten rechts: E. Spuler



13
 Studie, Bein angewinkelt
 (Martha Kuhn-Weber), 1928
 Bleistift, 28,0 x 25,0 cm
 Bez. unten links von der Mitte:
 E. Spuler



14
 Frau von hinten, in die Haare
 fassend
 (Martha Kuhn-Weber), 1929
 Bleistift, 25,0 x 18,0 cm
 Bez. unten rechts von der
 Mitte: 1.6.29
 E. Spuler
 Starke Beschädigungen am
 rechten Bildrand.



15
 Frau mit langen Handschuhen
 (Martha Kuhn-Weber),
 1928/29
 Bleistift, 31,0 x 24,3 cm
 Bez. unten rechts: E. Spuler
 Starke Beschädigungen am
 linken Bildrand.



16
 Nach Beckmann, 1928/29
 Bleistift, 31,0 x 21,4 cm
 Bez. unten rechts: E. Spuler



17
 Mann, sich anziehend,
 1927/29
 Bleistift, 21,8 x 20,4 cm
 Bez. unten rechts: E. Spuler



18
 Dicker Mann mit Zigarette,
 1927/29
 Bleistift, 19,0 x 17,0 cm
 Bez. unten rechts: E. Spuler
 Starke Beschädigungen am
 linken Bildrand.



19
 Stiernackiger Mann, 1927/29
 Bleistift, 15,0 x 21,0 cm
 Bez. unten rechts: E. Spuler



20
 Feister Mann, böse blickend,
 1927/29
 Bleistift, 30,0 x 20,0 cm
 Bez. unten rechts: E. Spuler



21
Dicker Mann, 1926/28
 Bleistift, 30,0 x 20,0 cm
 Bez. in der Mitte: E. Spuler
 Privatsammlung Karlsruhe



22
Sitzender, 1927/29
 Bleistift, 22,5 cm x 19,3 cm
 Bez. unten links: E. Spuler



23
 Kopf [Wilhelm
 Schnarrenberger?],
 1927/29
 Öl, 31,9 x 21,9 cm
 Unbez.
 Kleinere Beschädigungen im
 Bildgrund.



24
 Feister Mann, 1927/29
 Öl, 30,4 x 21,1 cm
 Unbez.
 Kleinere Beschädigungen im
 Bildgrund.



25
 Feister Mann mit Fliege und
 schwarzem Anzug, 1927/29
 Öl, 60,0 x 48,0 cm
 Bez. auf der Rückseite: E.
 Spuler



26
 Feister Mann mit weißem
 Rollkragen und Brille, 1927/29
 Pastellkreide, 40,05 x 30,5 cm
 Passepartout: 40,0 x 30,0 cm
 Bez. unten rechts: E. Spuler



27
 Frau mit Hut, 1928/29
 Radierung, 11,7 x 9,0 cm [27,0
 x 19,0 cm]
 Bez. unten rechts: E. Spuler



28
 Sitzende, 1928/29
 Radierung, 15,0 x 10,0 cm
 [28,0 x 22,0 cm]
 Bez. unten links: E. Spuler



29
Verblüffter Mann, 1928/29
 Radierung, 15,4 x 12,7 cm
 [22,9 x 17,8 cm]
 Bez. unten rechts: E. Spuler



30
Lachender Mann mit Bart,
1928/29
 Radierung, 15,2 x 10,8 cm
 [26,5 x 19,1 cm]
 Bez. unten rechts: E. Spuler



31
Dr. S., 1929
 Radierung, 19,2 x 15,4 cm
 [26,1 x 20,2 cm]
 Bez. unten rechts: E. Spuler



32
 Verschlungenes Liebespaar,
 1928/29
 Radierung, 23,0 x 13,8 cm
 [30,5 x 22,1 cm]
 Bez. unten rechts: E. Spuler

Studienreisen nach Paris,
Südfrankreich und Berlin
(1926-1933)



33
Kahle Bäume, 1927
Bleistift, 32,0 x 24,5
Bez. unten rechts: E. Spuler,
6 IV 27



34
Bistro an einer Straße, 1927
Bleistift, 21,0 x 27,0
Bez. unten rechts: E. Spuler



35
 Autobus, 1927
 Bleistift, Buntstift, 30,0 x 40,0
 Bez. unten links: 11.IV; unten
 rechts: E. Spuler
 Beschädigungen an den Ecken.



36
 Dächer, 1927
 Bleistift, 27,2 x 36,0 cm
 Bez. unten links von der Mitte:
 E. Spuler; unten rechts: 27
 Beschädigungen an den Ecken.



37
 Fabrikhallen, 1927
 Bleistift, Pastellkreide,
 30,0 x 37,0 cm
 Bez. unten rechts: 27



38
 Kähne, 1927
 Bleistift, Pastellkreide,
 29,0 x 37,0 cm
 Bez. unten rechts: E. Spuler 27
 Beschädigungen oben links
 und unten rechts.



39
 Eckfassade, 1928
 Bleistift, 34,5 x 32,0 cm
 Bez. unten links: E. Spuler;
 unten rechts: 27 8 28



40
 Brücke, 1928/29
 Bleistift, 28,0 x 35,0 cm
 Bez. unten rechts von der
 Mitte: E. Spuler



41
 Fassade, 1928/29
 Bleistift, 44,0 x 21,0 cm
 Bez. unten links von der Mitte:
 E. Spuler
 Starke Beschädigungen an den
 Ränder.



42
 Westfassade von St. Denis,
 1928
 Bleistift, 30,0 x 40,0 cm
 Bez. unten rechts: 5 3 28
 Am unteren Bildrand
 angerissen.



43
Magazin Gene..., 1928
Bleistift, 33,5 x 35,0 cm
Bez. unten links von der Mitte:
E. Spuler



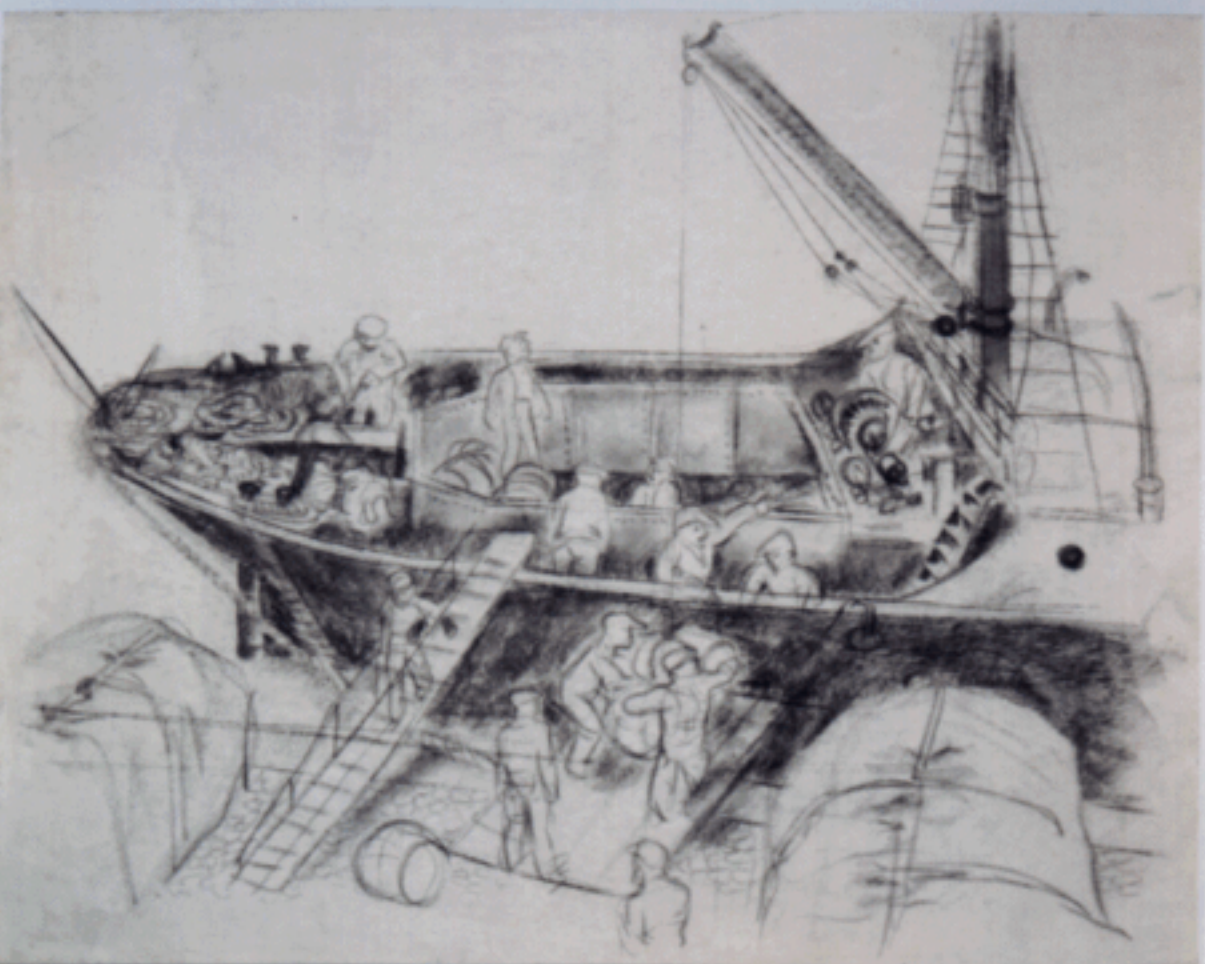
44
 Pharmacie, 1928
 Bleistift, Pastell,
 37,0 x 42,5 cm
 Bez. unten links: Spuler
 Kleinere Einrisse oben rechts.



45
 Im Bistro, um 1928
 Abzug vom Originalnegativ
 aus dem Nachlaß des
 Künstlers, 10,0 x 15,0 cm



46
Joliette, 1928
 Bleistift, Pastell,
 40,0 x 60,0 cm
 Bez. unten links: E. Spuler,
 unten rechts: Joliette
 Beschädigungen unten links.



47
 Schiffsarbeiter, um 1928
 Bleistift, 34,0 x 42,0 cm
 Bez. unten links: E. Spuler



48
Hafenansicht von Marseille,
 1928
 Pastellkreide, 41,2 x 57,8 cm
 Passepartout: 32,5 x 50,5 cm
 Bez. unten rechts: Spuler

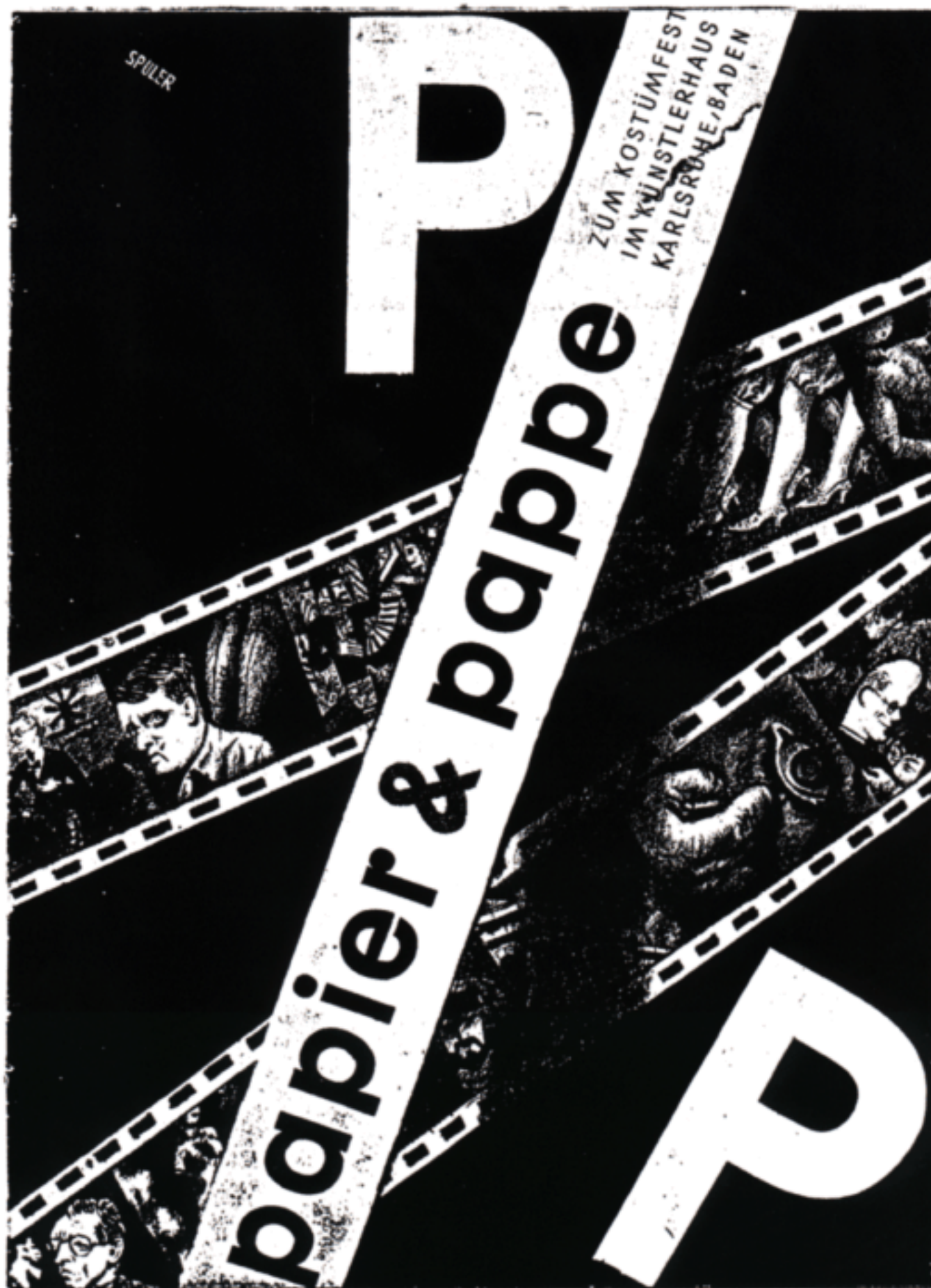


49
Straßenfassade mit Kiosk, um
 1928
 Pastellkreide, 32,0 x 38,0 cm
 Bez. unten links: Spuler



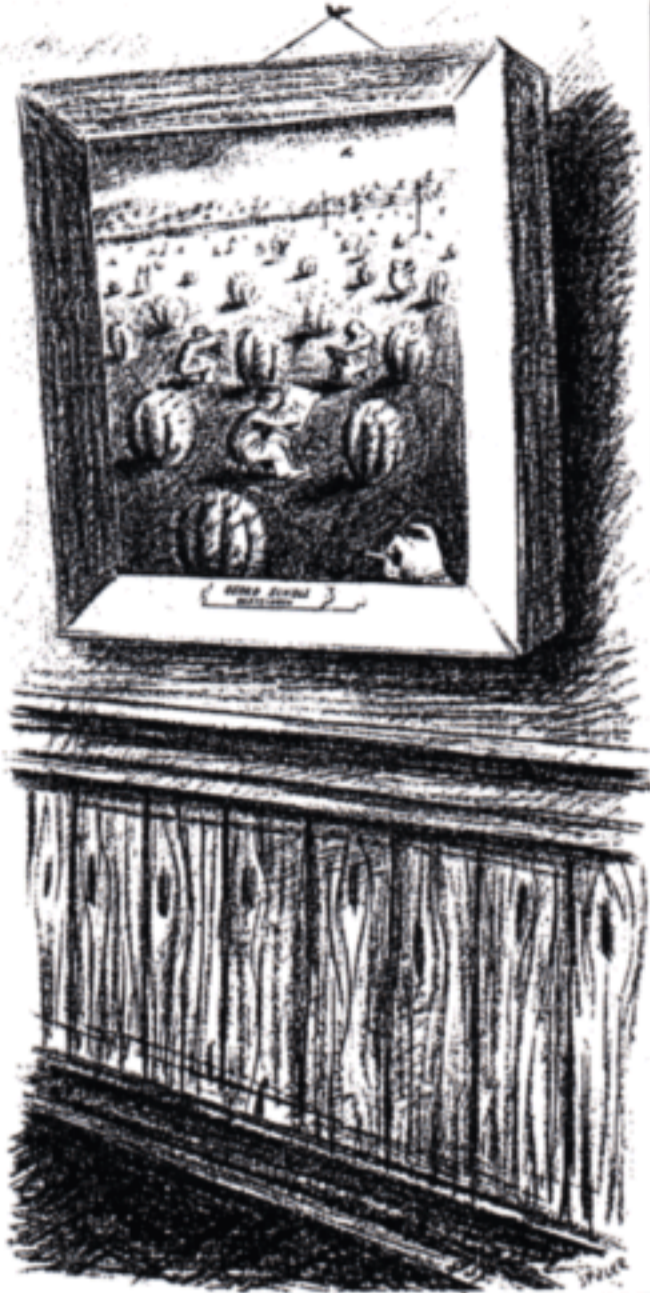
50
Berlin 29, 1929
Bleistift, 29,5 x 31,0 cm
Bez. unten links: E. Spuler;
unten rechts: 19 X 29





51
 Titelblatt und Rückseite, 1929
 Lithographie, 40,0 x 56 cm
 Bez. auf dem Titelblatt oben
 links: Spuler

Publiziert in: »Papier und
 Pappe«, ohne Seitenangabe.



Die alten Theater haben nur mit
 Licht gemacht, aber das
 hat man im Theater nur für
 mich, die Bühne.

15

52
 Zu Georg Scholz, 1929
 Lithographie, 39,0 x 20,0
 Bez. unten rechts: Spuler

Publiziert in: »Papier und
 Pappe«, S. 15.



„Judenbrot“
 Wissen wir immer
 dass die Fremden
 sind den Weg der
 Lasterer gehen.

Alle sind
 werden mit die
 Wissen die wie
 sind die Fremden
 sind die Fremden
 sind die Fremden
 sind die Fremden

Wird es aber
 auch im kalten
 Wasser haben
 einen in diesen
 Fall nicht
 machen.

16

53
 Zu Karl Hubbuch, 1929
 Lithographie, 20,0 x 40,0 cm
 Bez. unten links: Spuler

Lit.: Karlsruhe 1981a, S. 53f.

Publiziert in: »Papier und
 Pappe«, S. 16. Karlsruhe 1981,
 S. 98. Karlsruhe 1981a, S. 53.



Wacht du, dieser schräge
Leder
schlag dir einen Platz nach
unten!

19

54

Zu Ludwig König, 1929
Lithographie, 40,0 x 20,0 cm
Bez. unten rechts: Spuler

Publiziert in: »Papier und
Pappe«, S. 19.



Der Mensch (auch) nur ein Tier, das sich
denen die Natur schenkt die Dage (mit) dem
weiter (weiter)

20

»Dage (siehe auch weitere Grundbesitzer)

55

Zu Carl Friedrich Schmitt-
Spahn, 1929
Lithographie, 19,5 x 38,5 cm
Bez. unten rechts: Spuler

Publiziert in: »Papier und
Pappe«, S. 20.



Im Senat der Schule!

WIR stellen uns dem, was die
 Schulleitung (und Senat) über uns
 sagen. Wir sind nicht nur
 Schüler, wir sind auch (und
 immer) Lehrer.
 Eine Schulleitung, die uns nicht
 zu einem guten Zweck führt, ist
 zu verwerfen. — Das heißt: Das
 Gute, das wir tun, das ist
 unser Recht. — Das Schulleitung
 ist nicht zu verwerfen, wenn sie
 nicht zu einem guten Zweck führt.
 (Schule 1929)

2

56
 Der Senat der Badischen
 Landeskunstschule, 1929
 Lithographie, 40,0 x 20,0 cm
 Bez. unten rechts: Spuler

Publiziert in: »Papier und
 Pappe«, S. 2.



57
 Die Radierklasse mit dem
 Lehrer Walter Conz, 1929
 Lithographie, 20,0 x 39,0
 Bez. unten links: Spuler

Publiziert in: »Papier und
 Pappe«, S. 6.

Schwarzweiß-Negative
aus dem Nachlaß
1928 - 1940



58
 Paris, Stadtansicht, 1926/28
 Abzug vom Originalnegativ
 aus dem Nachlaß des
 Künstlers, 10,0 x 10,0 cm



59
 Paris, Stadtansicht, 1926/28
 Abzug vom Originalnegativ
 aus dem Nachlaß des
 Künstlers, 8,8 x 8,6 cm



60
 Paris, Stadtansicht, 1926/28
 Abzug vom Originalnegativ
 aus dem Nachlaß des
 Künstlers, 10,0 x 10,0 cm



61
 Paris, Stadtansicht, 1926/28
 Abzug vom Originalnegativ
 aus dem Nachlaß des
 Künstlers, 8,6 x 8,8 cm



62
Paris, Passanten, 1926/28
Abzug vom Originalnegativ
aus dem Nachlaß des
Künstlers, 10,0 x 15,0 cm



63
Paris, Schlachtviehtransport,
1926/28
Abzug vom Originalnegativ
aus dem Nachlaß des
Künstlers, 10,0 x 15,0 cm



64
Paris, Clochards, 1926/28
Abzug vom Originalnegativ
aus dem Nachlaß des
Künstlers, 10,0 x15,0 cm



65
 Spuler mit Modell im Atelier,
 um 1935
 Abzug vom Originalnegativ
 aus dem Nachlaß des
 Künstlers, 13,0 x 9,0 cm



66
 Modell im Atelier, um 1935
 Abzug vom Originalnegativ
 aus dem Nachlaß des
 Künstlers, 8,6 x 8,8 cm



67, 68, 69, 70
Theodor Bogler, um 1935
Abzüge von den
Originalnegativen aus dem
Nachlaß des Künstlers,
8,6 x 8,8 cm



71
 Majolika Manufaktur
 Karlsruhe, um 1935
 Abzug vom Originalnegativ
 aus dem Nachlaß des
 Künstlers, 8,8 x 8,6 cm



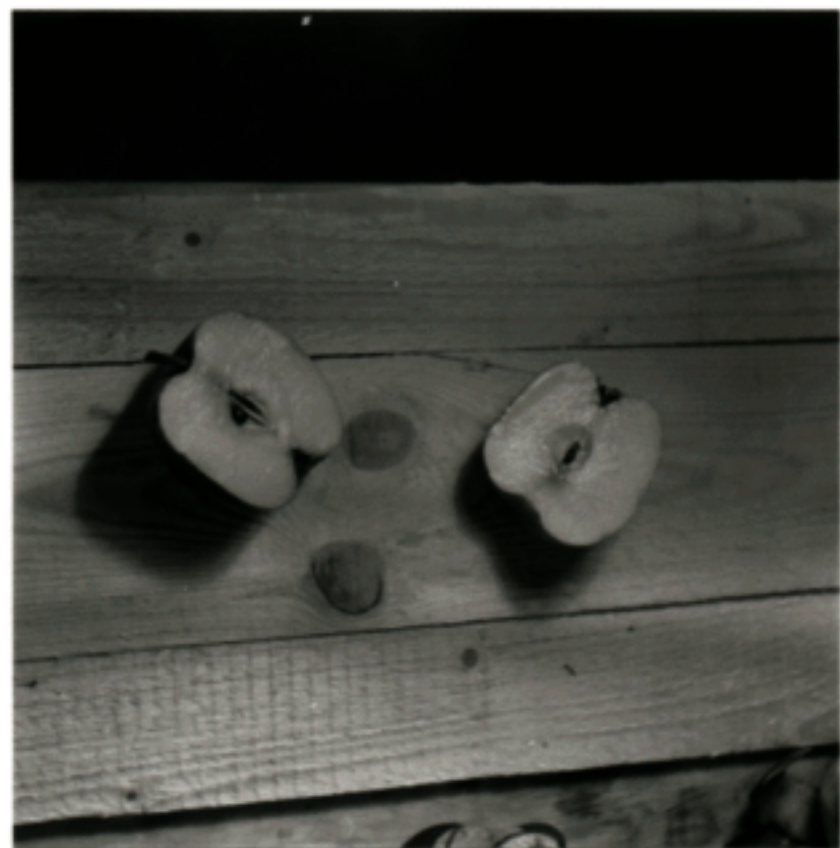
72
 Majolika Manufaktur
 Karlsruhe, um 1935
 Abzug vom Originalnegativ
 aus dem Nachlaß des
 Künstlers, 10,0 x 15,0 cm



73, 74
Kinder vor Bretterzaun, um
1935
Abzug vom Originalnegativ
aus dem Nachlaß des
Künstlers, 8,6 x 8,8 cm



75, 76
Zwei Wassergläser auf groben
Strohuntergrund, um 1935
Abzug vom Originalnegativ
aus dem Nachlaß des
Künstlers, 8,8 x 8,8 cm



77, 78, 79, 80
 Früchtestilleben I - IV, um
 1935
 Abzüge von den
 Originalnegativen aus dem
 Nachlaß des Künstlers,
 8,6 x 8,6 cm



81, 82
Spuler vor Staffelei, um 1935
Abzüge von den
Originalnegativen aus dem
Nachlaß des Künstlers,
8,6 x 8,6 cm



83
Spuler vor Wandkeramik,
um 1935
Abzug vom Originalnegativ
aus dem Nachlaß des
Künstlers, 8,6 x 8,6 cm



84
Erwin Spuler, um 1935
Abzug vom Originalnegativ
aus dem Nachlaß des
Künstlers, 13,0 x 9,0 cm

120 Variationen über ein
Gesicht



85
Modell zwischen Pflanzen,
1934/40
Reproduktion vom
Originalabzug
[16,5 x 24,2cm], 13,0 x 9,0 cm

Lit.: »Gebrauchsgraphik«, Jg.
17, 1940, Heft 5.



86
Modell mit Blumen, 1934/40
Reproduktion vom
Originalabzug
[17,9 x 23,8 cm],
9,0 x 11,7 cm

Lit.: »Gebrauchsgraphik«, Jg.
17, 1940, Heft 5.



87
 Modell im Seitenprofil
 1934/40
 Reproduktion vom
 Originalabzug
 [23,8 x 18,0 cm],
 11,7 x 9,0 cm

Lit.: ›Gebrauchsgraphik‹,
 Jg. 17, 1940, Heft 5.



88
 Modell mit Hutnetz, 1934/40
 Reproduktion vom
 Originalabzug
 [23,8 x 18,0 cm],
 11,7 x 9,0 cm

Lit.: ›Gebrauchsgraphik‹,
 Jg. 17, 1940, Heft 5.



89
Modell in Pose, 1934/40
Reproduktion vom
Originalabzug
[16,2 x 23,4 cm],
9,0 x 12,1 cm



90
Modell mit Erwin Spuler,
1934/40
Reproduktion vom
Originalabzug
[23,8 x 16,5 cm],
12,5 x 9,0 cm



91
Modell mit Bild und Keramik,
1934/40
Reproduktion vom
Originalabzug
[18,1 x 23,8 cm],
9,0 x 11,8 cm

»ZAKPO« (1930)

92
Erwin Spuler und Karl
Hubbuch, 1930
Abzug vom Originalnegativ
aus dem Nachlaß des
Künstlers, 12,3 x 14,2 cm





93

Titel- und Rückseite, 1930
 Lithographie, 39,0 x 61,0 cm

Lit.: ZAKPO 1980.

Publiziert in: »ZAKPO« 1930,
 Heft 1, unpaginiert. »ZAKPO«
 1980, unpaginiert.



Pierre Raquet

Neuer Frühling

*Gekommen ist der Mai
Die Blumen und Bäume blühen,
Und durch die Himmelsbläue
Die ruhigen Wolken stehen.*

.....

94

Frühling I, 1930

Lithographie, 17,0 x 30,0 cm
Bez. unter der Arbeit: Pierre
Raquet [Pseudonym für Erwin
Spuler]

Lit.: »ZAKPO« 1980.

Publiziert in: »ZAKPO« 1930,
Heft 1, unpaginiert. »ZAKPO«
1980, unpaginiert.



95

Frühling II, 1930

Lithographie, 30,0 x 39,0 cm
Bez. unten rechts: Erwin
Spuler

Publiziert in: »ZAKPO« 1930,
Heft 1, unpaginiert. »ZAKPO«
1980, unpaginiert.



ERSCHIESSUNG

DIE JURY DER SELBSTBILDNISAUSSTELLUNG

Wird dringend ersucht, die Jury der Selbstbildnisausstellung vor der Eröffnung am 22. September 1930 in Karlsruhe zu sein. Die Ausstellung beginnt am 23. September und endet am 2. Oktober 1930. (Schlussfrist: Freitag, den 2. Oktober 1930, 12 Uhr.) Die Jury besteht aus den Herren: ...



Wird dringend ersucht, die Jury der Selbstbildnisausstellung vor der Eröffnung am 22. September 1930 in Karlsruhe zu sein. Die Ausstellung beginnt am 23. September und endet am 2. Oktober 1930. (Schlussfrist: Freitag, den 2. Oktober 1930, 12 Uhr.) Die Jury besteht aus den Herren: ...

96

Erschießung der Jury der Selbstbildnisausstellung, 1930

Lithographie, einige Exemplare handkoloriert, 39,0 x 61,0 cm
Bez. unten rechts: E. Spuler

Ausst.: Karlsruhe 1994.

Lit.: »ZAKPO« 1980, Karlsruhe 1981, S. 93f. Karlsruhe 1993a, S. 175-189. Karlsruhe 1994, S. 93.

Publiziert in: »ZAKPO« 1930, Heft 1, unpaginiert. »ZAKPO« 1980, unpaginiert. Karlsruhe 1981, S. 93. Karlsruhe 1993a, S. 185, Textabb. 10. Karlsruhe 1994, S. 93, Textabb. 33.



Die Selbstbildnisausstellung

Die Selbstbildnisausstellung ist eine Ausstellung, bei der die Künstler ihre eigenen Porträts ausstellen. Die Ausstellung ist in Karlsruhe zu sehen. Die Künstler sind: ...

Die Selbstbildnisausstellung ist eine Ausstellung, bei der die Künstler ihre eigenen Porträts ausstellen. Die Ausstellung ist in Karlsruhe zu sehen. Die Künstler sind: ...

97

Die Selbstbildnisausstellung (Schulaufsatz), 1930

Lithographie, 39,0 x 61,0 cm

Lit.: »ZAKPO« 1980, Karlsruhe 1993a, S. 175-189.

Publiziert in: »ZAKPO« 1930, Heft 1, unpaginiert. »ZAKPO« 1980, unpaginiert. Karlsruhe 1993a, S. 184, Textabb. 9.



FILMSTARS BEEHREN PERSÖNLICH

98

Filmstars beehren persönlich,
1930

Lithographie, 26,5 x 30,0 cm

Bez. unten rechts: Erwin
Spuler

Ausst.: Karlsruhe 1991.

Lit.: ›ZAKPO‹ 1980.

Publiziert in: ›ZAKPO‹ 1930,
Heft 1, unpaginiert. ›ZAKPO‹
1980, unpaginiert. Karlsruhe
1991, S. 144, Abb. 85.



99

Zwei Frauen in Badekostümen,
1930

Lithographie, 30,0 x 22,0

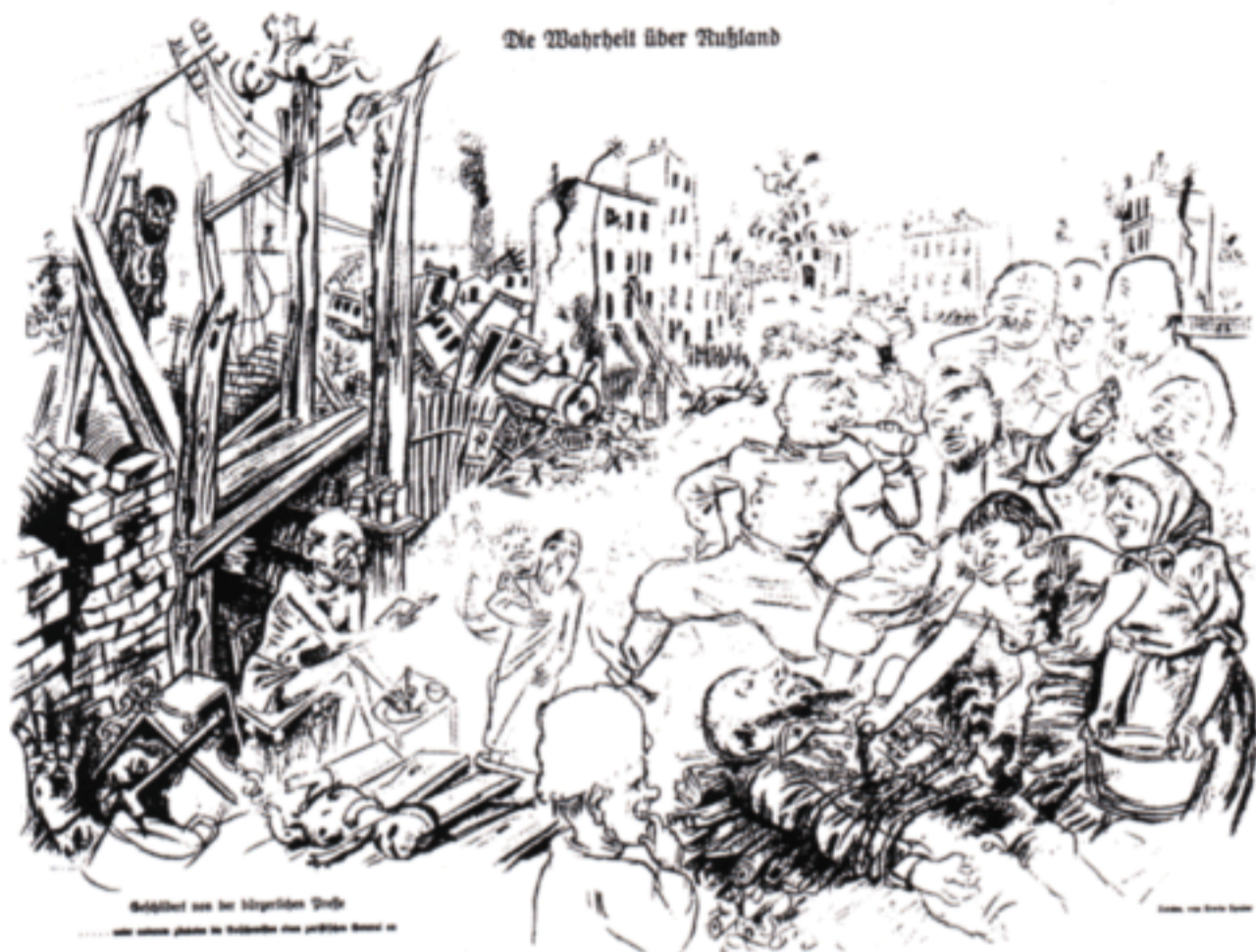
Bez. unter der Arbeit: Pierre
Raquet [Pseudonym für Erwin
Spuler]

Lit.: ›ZAKPO‹ 1980.

Publiziert in: ›ZAKPO‹ 1930,
Heft 2, unpaginiert. ›ZAKPO‹
1980, unpaginiert.

Die Stadt soll doch einen Badehosenball machen, damit wir die neuen Badekostüme an den Mann bringen.

Die Wahrheit über Rußland



100

Die Wahrheit über Rußland,
1930

Lithographie, 32,0 x 40,0 cm

Bez. unten rechts: Erwin
Spuler

Lit.: »ZAKPO« 1980.

Publiziert in: »ZAKPO« 1930,
Heft 2, unpaginiert. »ZAKPO«
1980, unpaginiert.

Dr. Eckener nimmt vor Ovationen Reißaus!



101

Dr. Eckener nimmt vor
Ovationen der Badischen
Künstlerinnen Reißaus, 1930

Lithographie, 37,0 x 28,0 cm

Bez. unten rechts: Erwin
Spuler

Ausst.: Karlsruhe 1980.

Lit.: Karlsruhe 1980, S. 8.
»ZAKPO« 1980.Publiziert in: »ZAKPO« 1930,
Heft 2, unpaginiert. »ZAKPO«
1980, unpaginiert. Karlsruhe
1980, S. 75.

Frauenporträts



102
 Zwei Frauen, um 1935
 Pastellkreide, 46,0 x 60,0 cm
 Passepartout: 37,5 x 50,0 cm
 Unbez.



103
 Elegante Frau mit Schirm,
 um 1935
 Pastellkreide, 62,5 x 47,5 cm
 Bez. unten rechts: Spuler
 Beschädigungen am rechten
 Rand.



104a
 Zwischen grünen Blumen,
 1935/40
 Pastellkreide, 45,0 x 64,0 cm
 Bez. unten rechts: E. Spuler



104b
 Zwischen grünen Blumen,
 1935/40
 Reproduktion vom
 Originalabzug
 [17,4 x 24,0 cm],
 9,0 x 12,5 cm



105a
 Liegende im Kornfeld mit
 Kopftuch, 1935/40
 Pastellkreide, 47,0 x 60,0 cm
 Passepartout: 34,5 x 55,0 cm
 Bez. unten rechts: E. Spuler



105b
 Liegende im Kornfeld mit
 Kopftuch, 1935/40
 Reproduktion vom
 Originalabzug
 [17,4 x 24,0 cm],
 9,0 x 11,8 cm



106
4 Grazien, um 1935
Pastellkreide, Bleistift,
36,0 x 50,0 cm
Unbez.



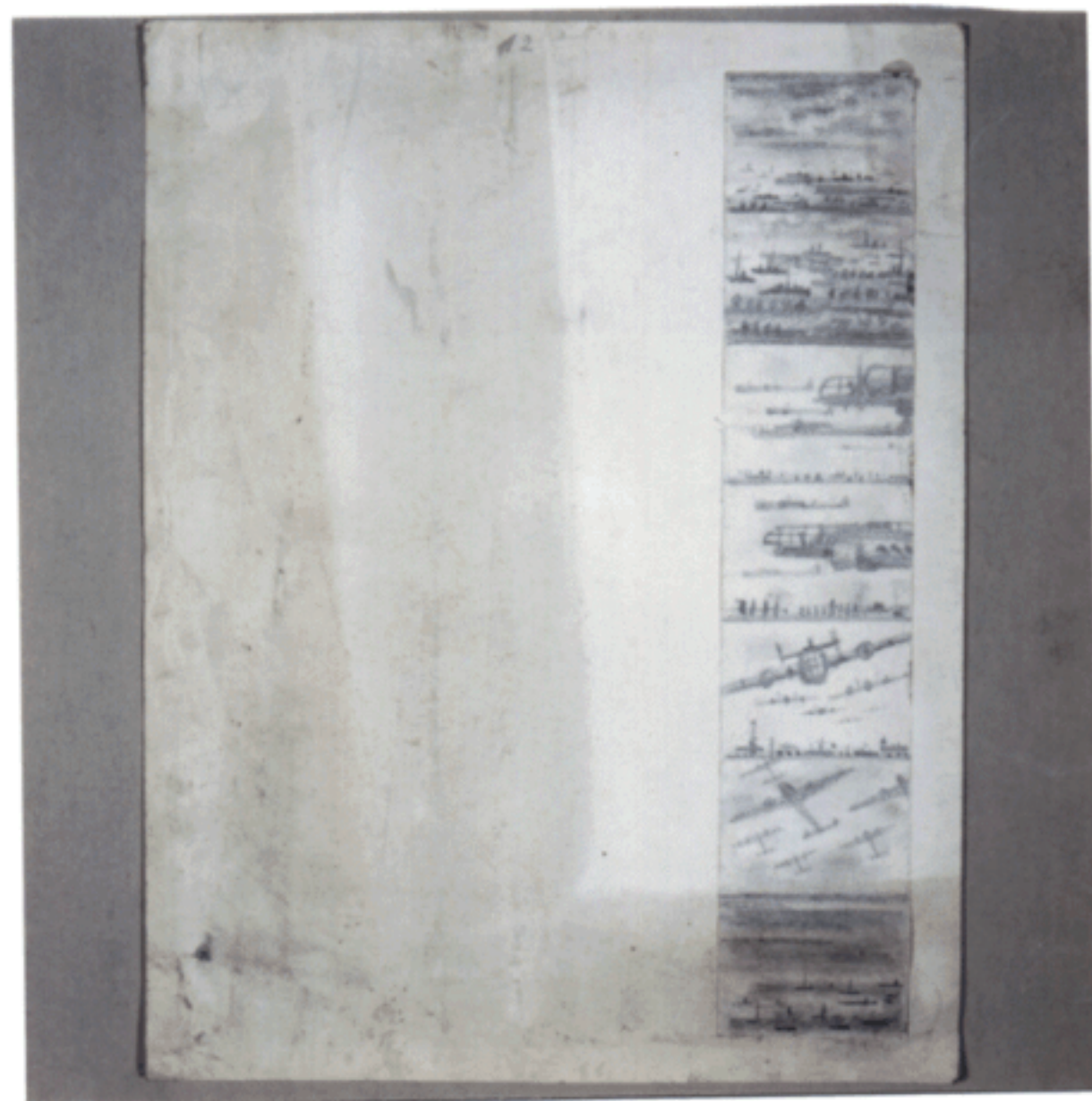
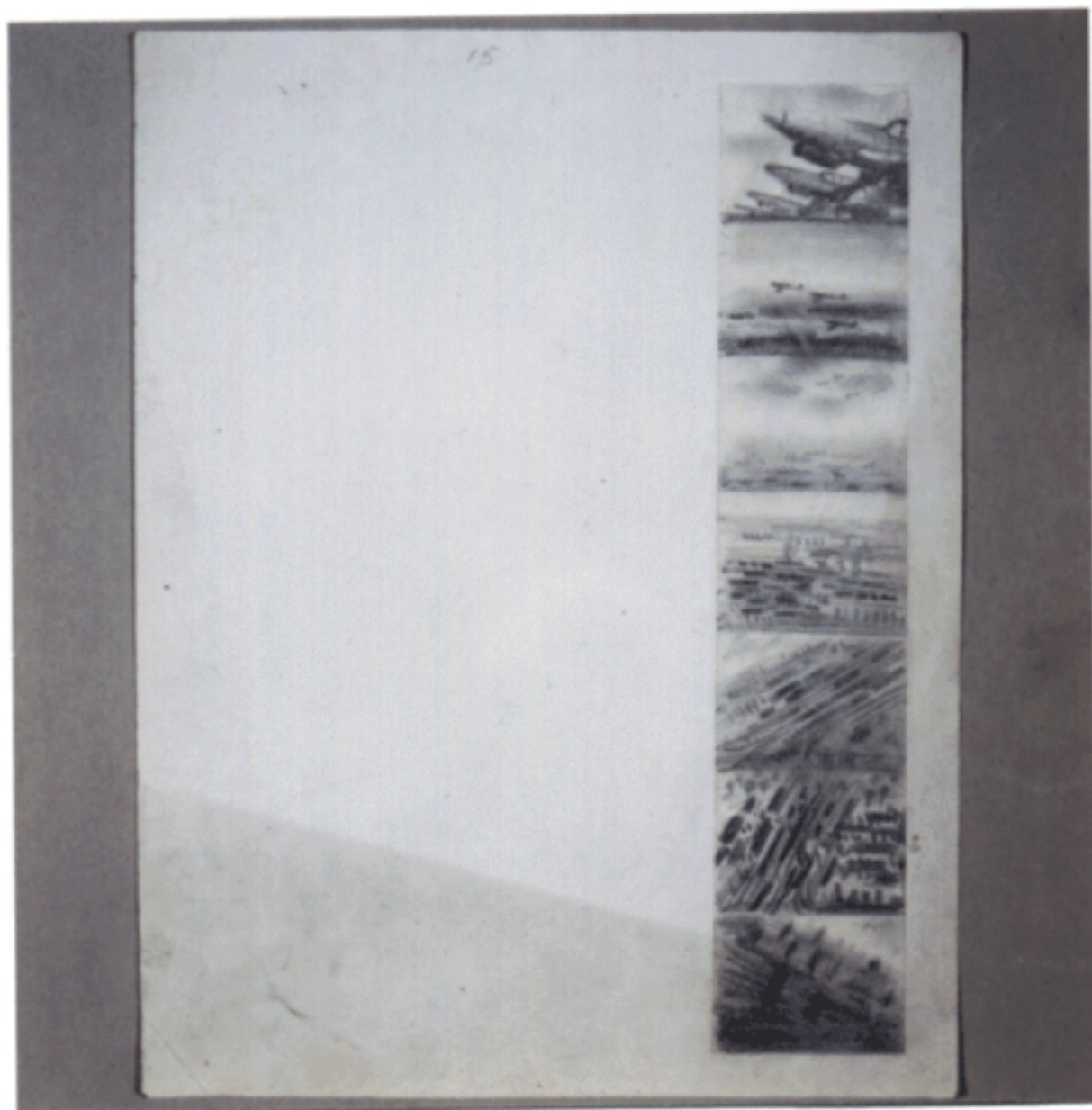
107
3 Grazien, um 1935
Pastellkreide, 34,6 x 28,0 cm
Passepartout: 32,5 x 27,0 cm
Bez. unten rechts: Spuler



108
 Rückenakt, um 1943
 Bleistift, 56,5 x 40,0 cm
 Passepartout: 44,0 x 26,0 cm
 Bez. unten rechts: Spuler
 Privatsammlung Karlsruhe



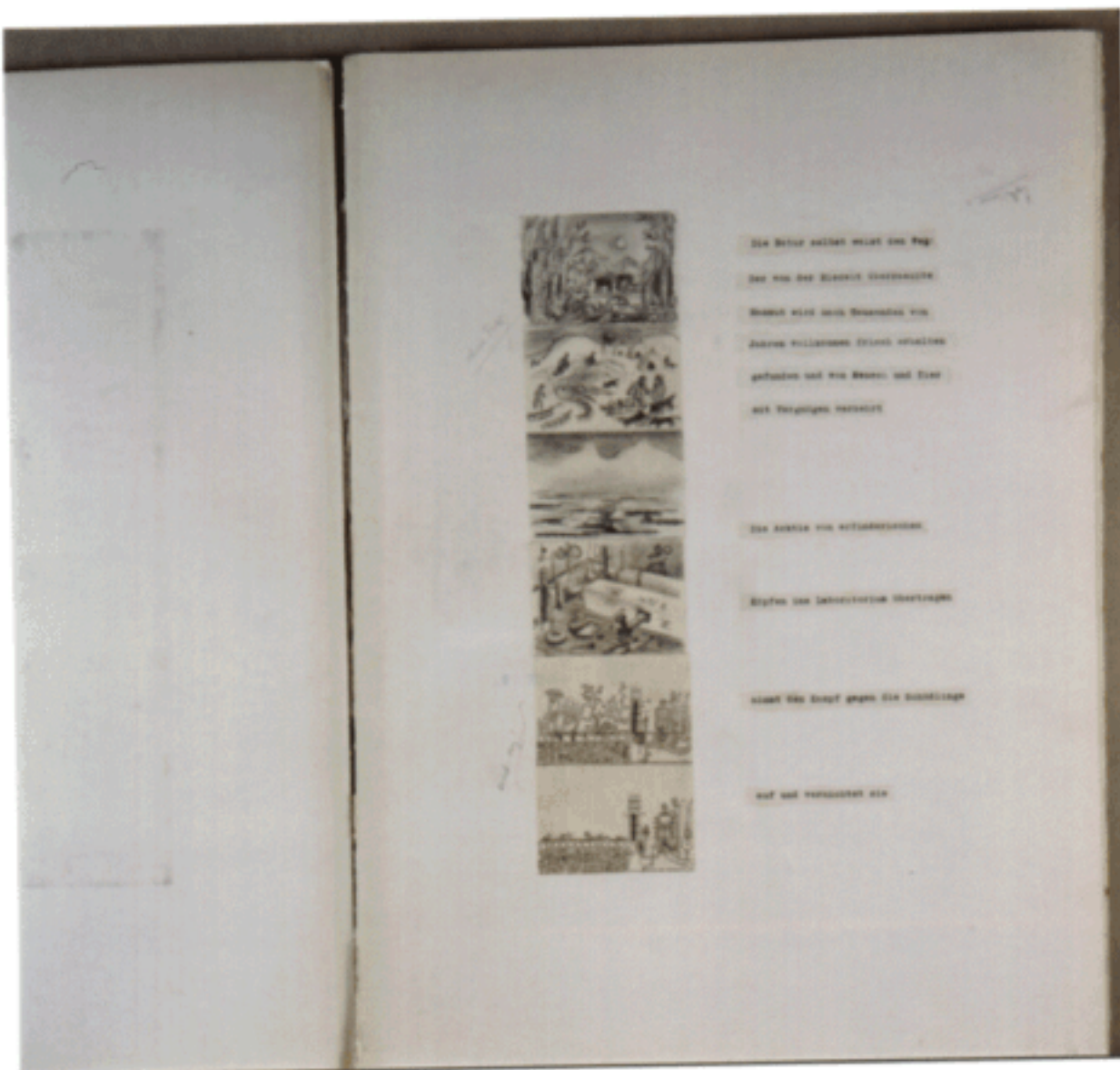
109
 Frau im Labor, um 1938/40
 Pastellkreide, 46,0 x 64,0 cm
 Passepartout: 39,0 x 58,0 cm
 Bez. unten rechts: Spuler

Drehbücher 1939/40

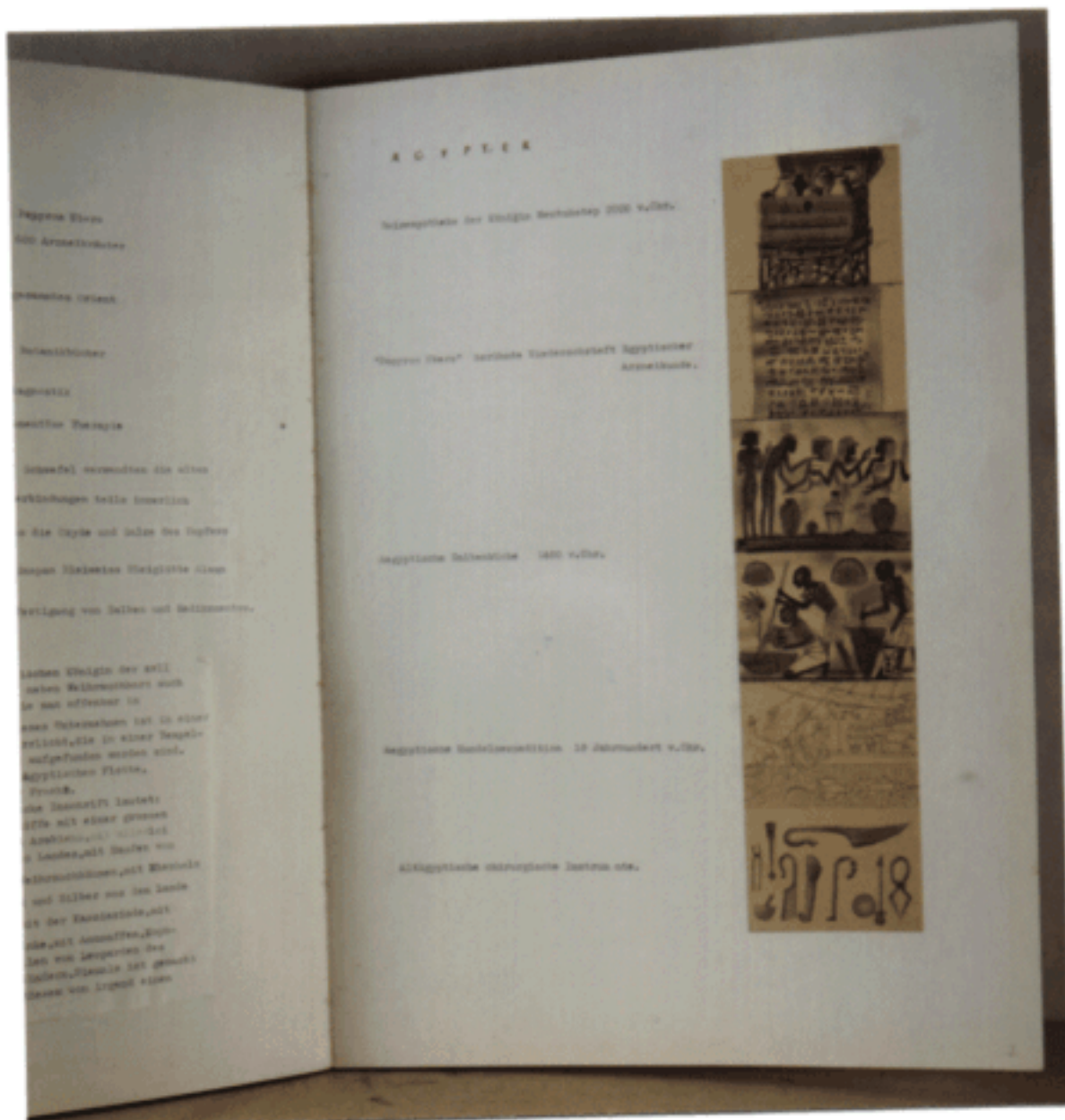
110, 111
 Ausschnitt aus dem Drehbuch
Der fliegende Mensch,
 1939/40
 Bleistift, Größe der einzelnen
 Bilder: 4,4 x 5,8 cm
 Unbez.



112
Ausschnitt aus dem Drehbuch
Der fliegende Mensch,
1939/40
Bleistift, Größe der einzelnen
Bilder: 4,4 x 5,8 cm
Unbez.



113
 Ausschnitt aus dem Drehbuch
Die Kälte und die Milliarde,
 1939/40
 Bleistift, Größe der einzelnen
 Bilder: 5,0 x 7,0 cm
 Unbez.



114
 Ausschnitt aus dem Drehbuch
Die Apotheke, 1939/40
 Bleistift, Größe der einzelnen
 Bilder: 5,0 x 7,0 cm
 Unbez.



115
 Titelseite aus dem Drehbuch
Die Apotheke, 1939/40
 Bleistift, 42,0 x 30,0 cm
 Größe der einzelnen Bilder:
 5,0 x 7,0 cm
 Unbez.



116
 Titelseite aus dem Drehbuch
Die Kälte und die Milliarde,
 1939/40
 Bleistift, 50,0 x 33,0 cm
 Größe der einzelnen Bilder:
 5,0 x 7,0 cm
 Unbez.

Die »Große Deutsche
Kunstaussstellung« in
München 1940



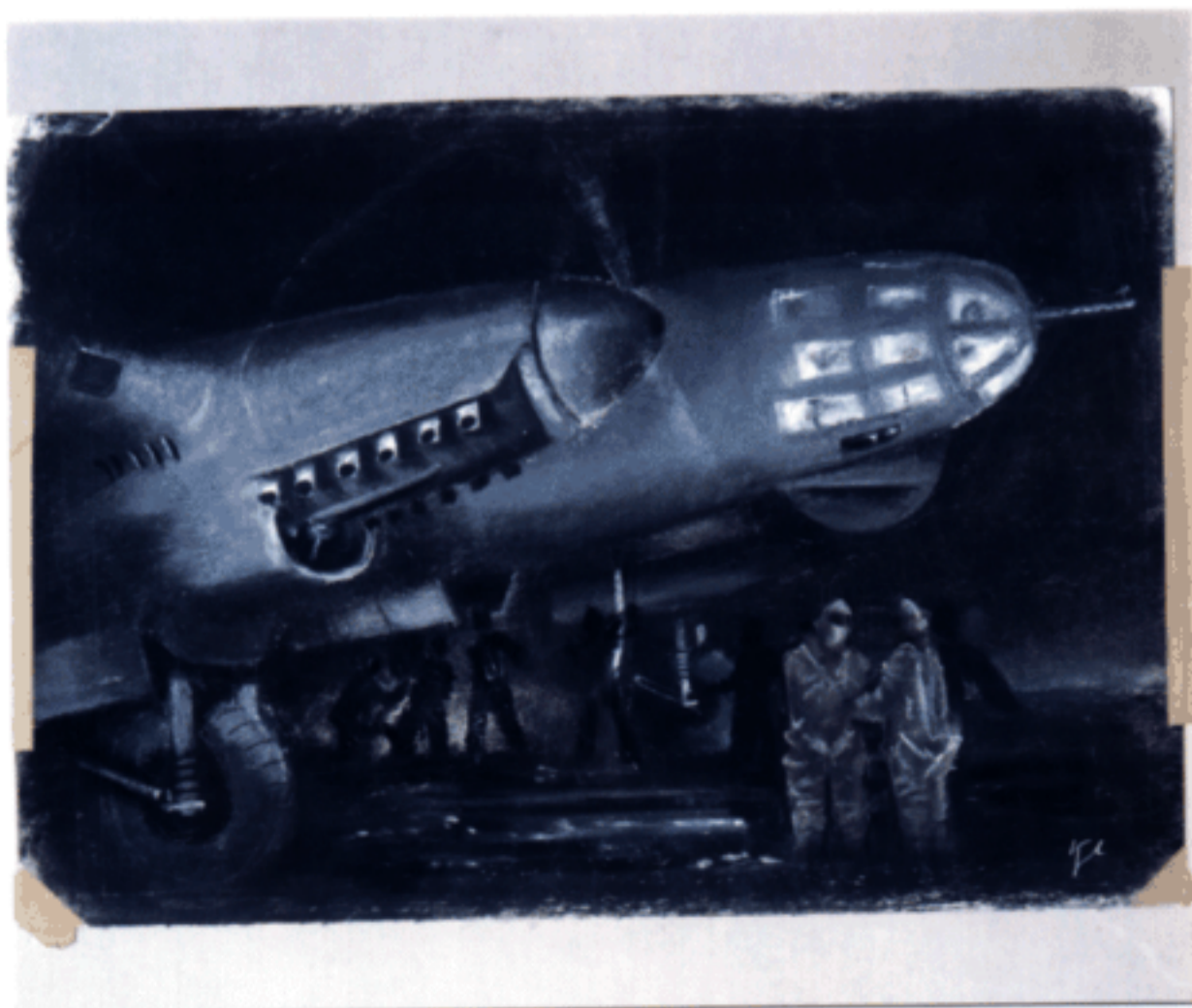
117
Flieger über Fabrikgelände,
1938/40
Pastellkreide, 35,0 x 50,0 cm
Bez. unten rechts: E. Spuler
Starker Knick oben und
Einrisse unten.



118
Flieger über Raffinerieanlage,
1938/40
Pastellkreide, 35,0 x 50,0 cm
Bez. unten rechts: Spuler
Privatsammlung Karlsruhe



119
Zwei Flieger vor Flugzeug,
1938/40
Pastellkreide, 35,0 x 50,0 cm
Unbez.
Klebestreifen an den Rändern.



120
Flugzeugspitze in der Nacht,
1938/40
Pastellkreide, 35,0 x 50,0 cm
Bez. unten rechts: Spuler
Einrisse oben links.



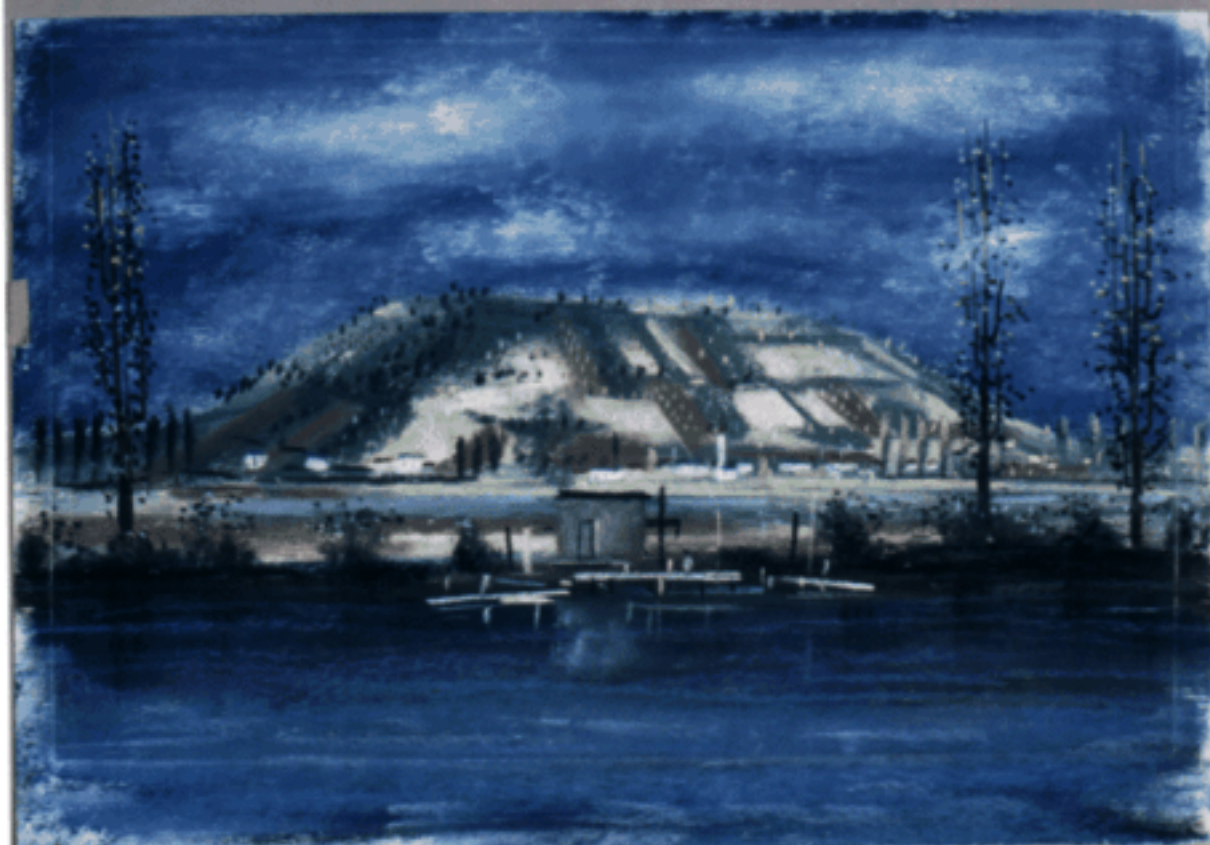
121
 Pilot vor Flugzeug, 1938/40
 Pastellkreide, 35,0 x 50,0 cm
 Unbez.
 Klebestreifen an den Rändern.



122
 Reparatur eines Flugzeugs,
 1938/40
 Pastellkreide, 54,8 x 63,0 cm
 Bez. unten rechts: Spuler
 Klebestreifen an den Rändern.

Zolleinsatz in Metz1941-1943

123
 Zollstation, 1941/42
 Pastell, 35,0 x 50,0 cm
 Passepartout: 33,0 x 48,0 cm
 Bez. unten rechts: Spuler



124
 Landschaft mit Weinbergen,
 1941/42
 Pastell, 35,5 x 50,0 cm
 Passepartout: 35,5 x 50,0 cm
 Bez. unten rechts: E. Spuler
 Klebestreifen an den Rändern.



125
Zollstation mit Holzhaufen,
1941/42
Pastellkreide, 41,0 x 60,0 cm
Passepartout: 38,0 x 54,5 cm
Unbez.



126
Winterliche Stadt, 1941/42
Pastellkreide, 35,0 x 50,0 cm
Passepartout: 33,0 x 48,0 cm
Unbez.



127
Winterliche Landschaft mit
Soldaten, 1942
Öl, 50,0 x 70,0 cm
Bez. unten rechts: E. Spuler 42

Schilderungen des Krieges1943/44

128

Familie im Keller, 1943/44

Bleistift, 20,0 x 30,0 cm

Bez. in der Mitte: Spuler



129

Erschrockene, nach oben
blickend, 1943/44

Kohle, 30,0 x 40,0 cm

Bez. unten links: Spuler

Starke Beschädigungen am
unteren und rechten Bildrand.



130
 Waldlichtung I, 1943/44
 Kohle und Bleistift, 30,0 x
 50,0 cm
 Passepartout: 24,0 x 32,5 cm
 Bez. unten links: Spuler
 Klebestreifen an den Ecken.



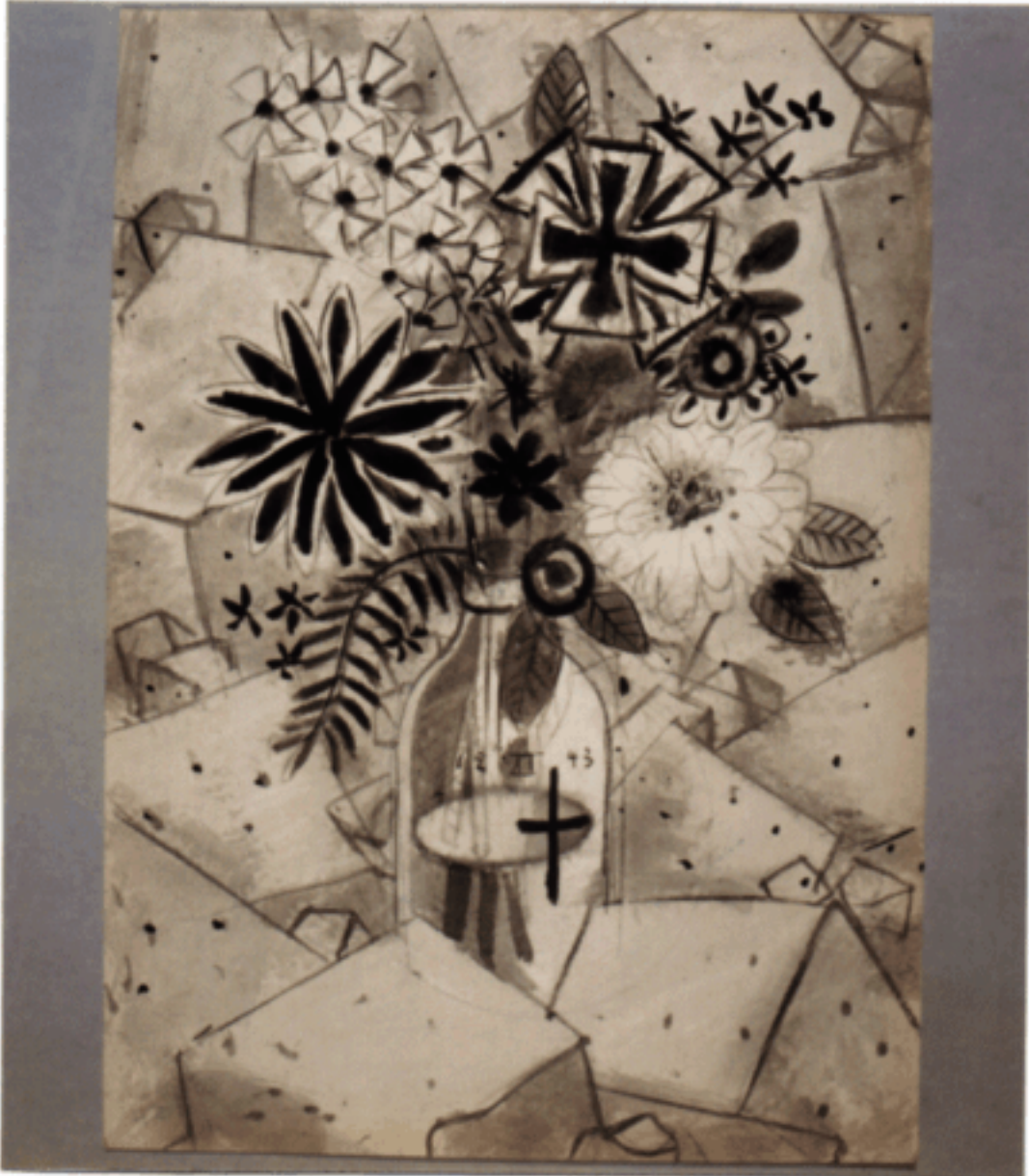
131
 Waldlichtung II, 1943/44
 Kohle, 30,0 x 47,0 cm
 Passepartout: 27,0 x 39,0 cm
 Bez. unten rechts: Spuler
 Beschädigungen und
 Klebestreifen an den Rändern.



132
 Löscharbeiten, 1943/44
 Kohle, 30,0 x 40,0 cm
 Passepartout: 24,5 x 33,5 cm
 Bez. unten rechts: Spuler
 Klebestreifen an den Rändern.



133
 Leichenträger, 1943/44
 Kohle, 21,0 x 30,0 cm
 Passepartout: 20,4 x 29,3 cm
 Unbez.



134
Flasche mit Blumen und
Abzeichen, 1943
Tusche, 60,0 x 40,0 cm
Bez. unten links: Spuler,
in der Blattmitte: 12.XI.43

*Als das Feuer vom
Himmel fiel*

Zerstörte Zivilisation



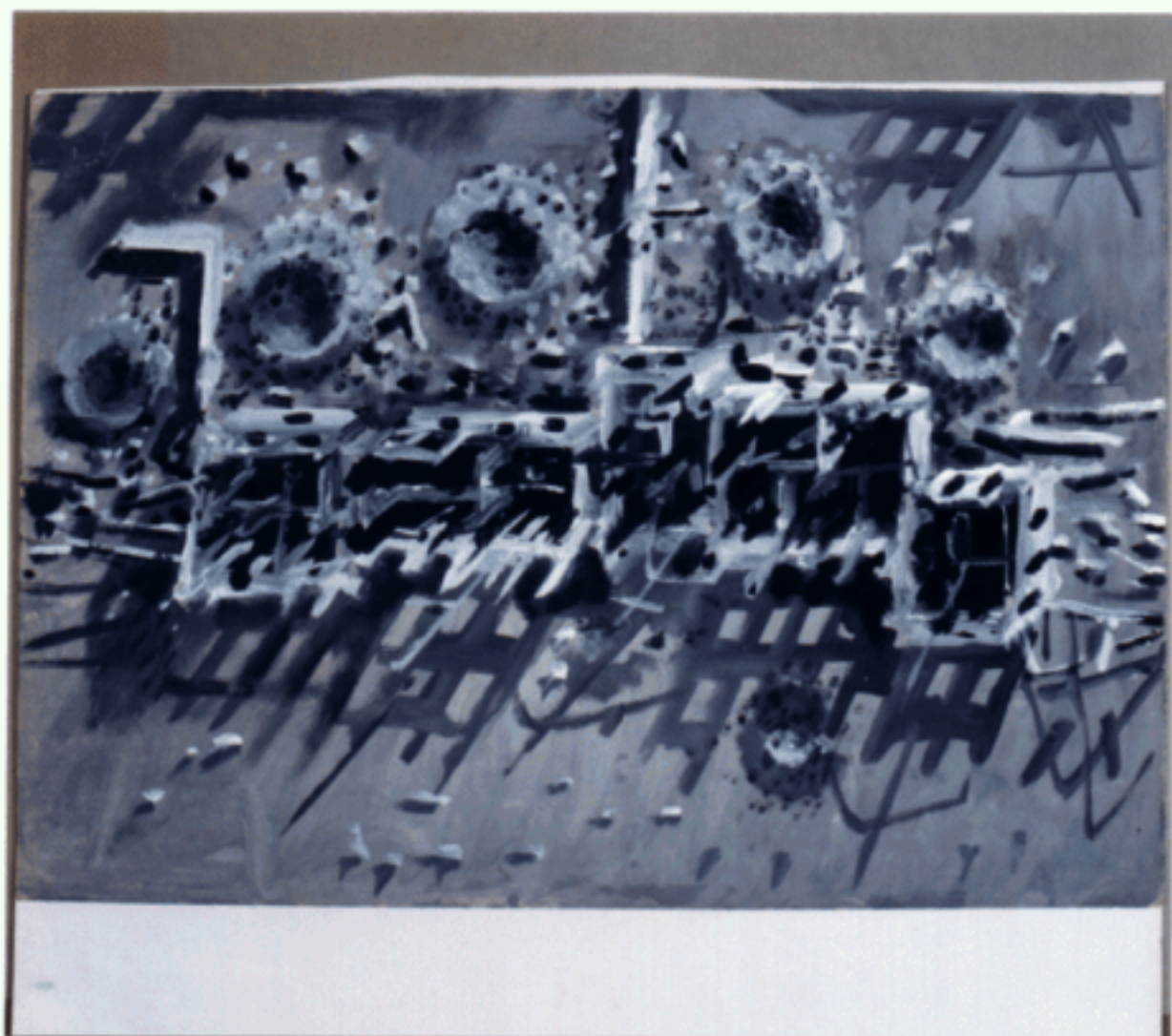
135
Ruinenlandschaft am Hafen,
1945/46
Kohle, 40,0 x 50,0 cm
Passepartout: 28,0 x 39,0 cm
Bez. unten rechts: Spuler
Beschädigungen unten links
und Klebestreifen an den
Rändern.



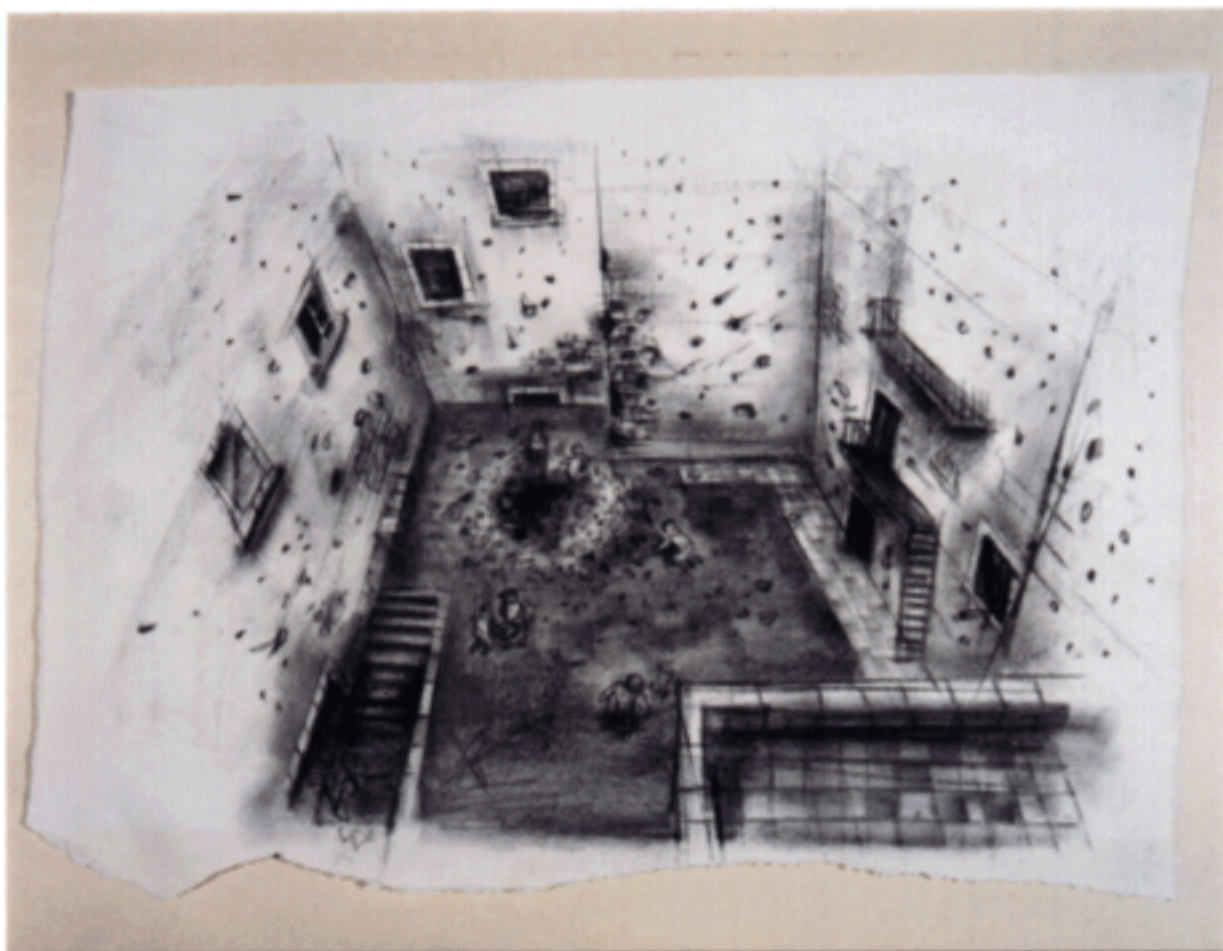
136
Zerstörte Stadt, 1945/46
Pastellkreide, 40,0 x 60,0 cm
Passepartout: 38,0 x 56,0 cm
Bez. unten rechts: Spuler
Klebestreifen an den Rändern.



137
 Stadt von oben, 1945/46
 Bleistift, Kohle,
 30,0 x 40,0 cm
 Bez. unten links: Spuler



138
 Stadt steil von oben, 1946/47
 Caparolfarbe, 50,0 x 60,0 cm
 Bez. unten rechts: Spuler



139
 Hinterhof I, 1945/46
 Kohle, 30,0 x 40,0 cm
 Bez. unten links: Spuler
 Klebestreifen an den Ecken.



140
 Hinterhof II, 1945/1946
 Kohle, 30,0 x 50,0 cm
 Bez. unten links: Spuler
 Beschädigungen am rechten
 und am unteren Bildrand,
 Passepartoutspuren.



141
 Zerstörte Stadt, 1945/1946
 Kohle, 30,0 x 43,0 cm
 Bez. unten links: Spuler
 Beschädigungen oben rechts,
 Klebestreifen unten rechts,
 Passepartoutspuren.



142
 Ruinenfragmente, 1945/46
 Kohle, 30,0 x 20,0 cm
 Bez. unten rechts: Spuler

Ansichten von Karlsruhe

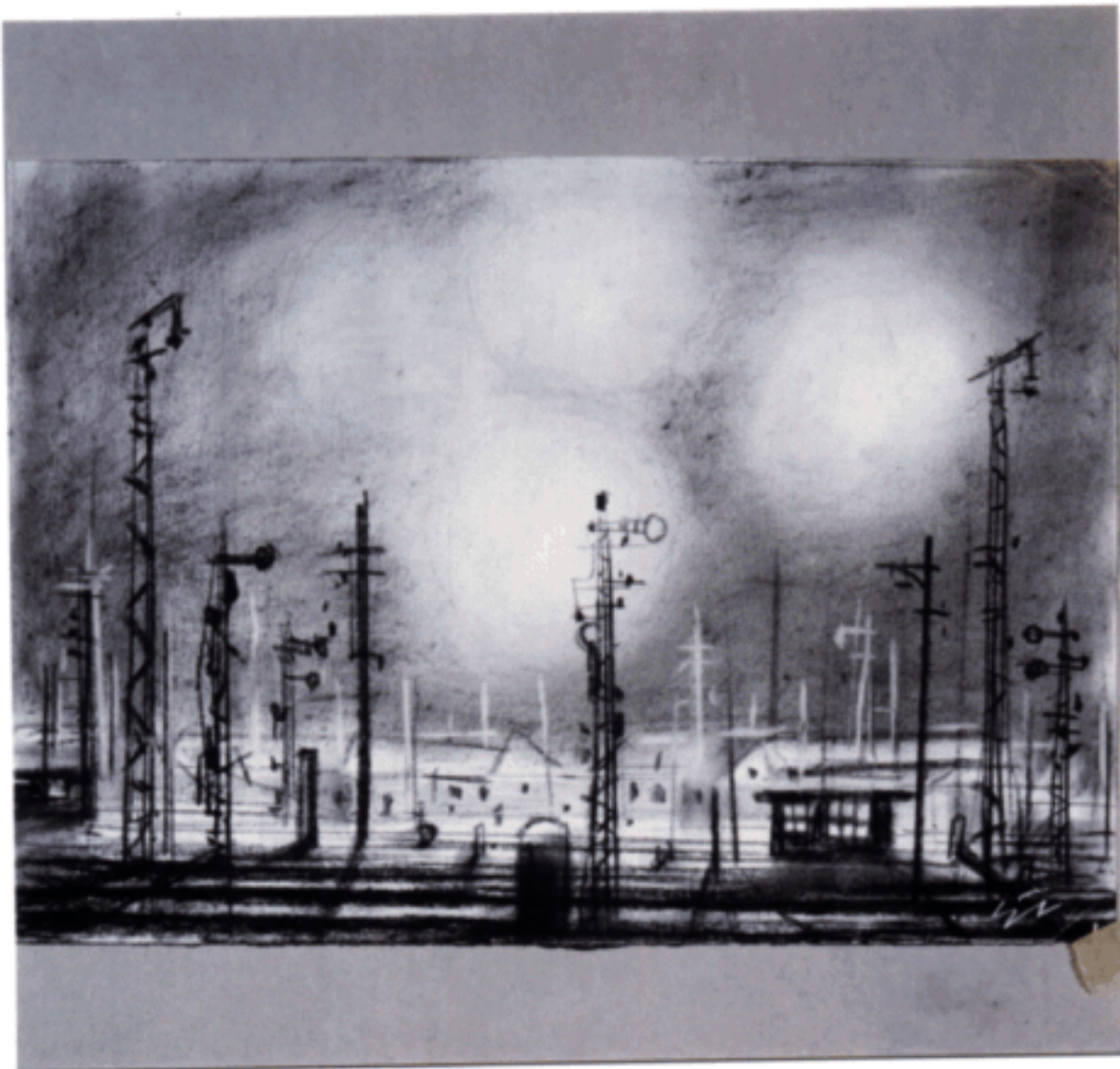


143
 Karlsruher Hauptbahnhof,
 1945/46
 Kohle, 30,0 x 43,0 cm
 Bez. unten rechts: Spuler
 Beschädigungen unten links
 und oben rechts.



144
 Strommasten und
 Eisenbahnsignale, 1945/46
 Bleistift, 20,0 x 30,0 cm
 Bez. unten rechts von der
 Mitte: Spuler

Lit.: Karlsruhe 1996, S.99,
 Abb. S.99.



145
Bahnanlage I, 1945/46
Kohle, 20,0 x 30,0
Bez. unten rechts: Spuler
Klebestreifen an den Rändern.



146
Bahnanlage II, 1945/46
Kohle, 30,0 x 44,0 cm
Bez. unten links: Spuler
Beschädigungen an den Ecken
und Klebestreifen.



147
 Zerstörte Bahnanlage, 1946/47
 Kohle, 40,0 x 60,0 cm
 Bez. unten rechts von der
 Mitte: Spuler
 Klebestreifen an den Ecken,
 Passepartoutspuren.

Ausst.: Karlsruhe 1993/94.

Lit.: Karlsruhe 1993b, S. 60-
 67, Karlsruhe 1996, S. 99.

Publiziert in: Karlsruhe 1993b,
 S. 330, Karlsruhe 1996, S. 99.



148
 Ehrenhof der Universität,
 1945/46
 Kohle, 43,0 x 60,0
 Bez. unten links von der Mitte:
 Spuler
 Starke Beschädigungen am
 Rand und Einrisse.

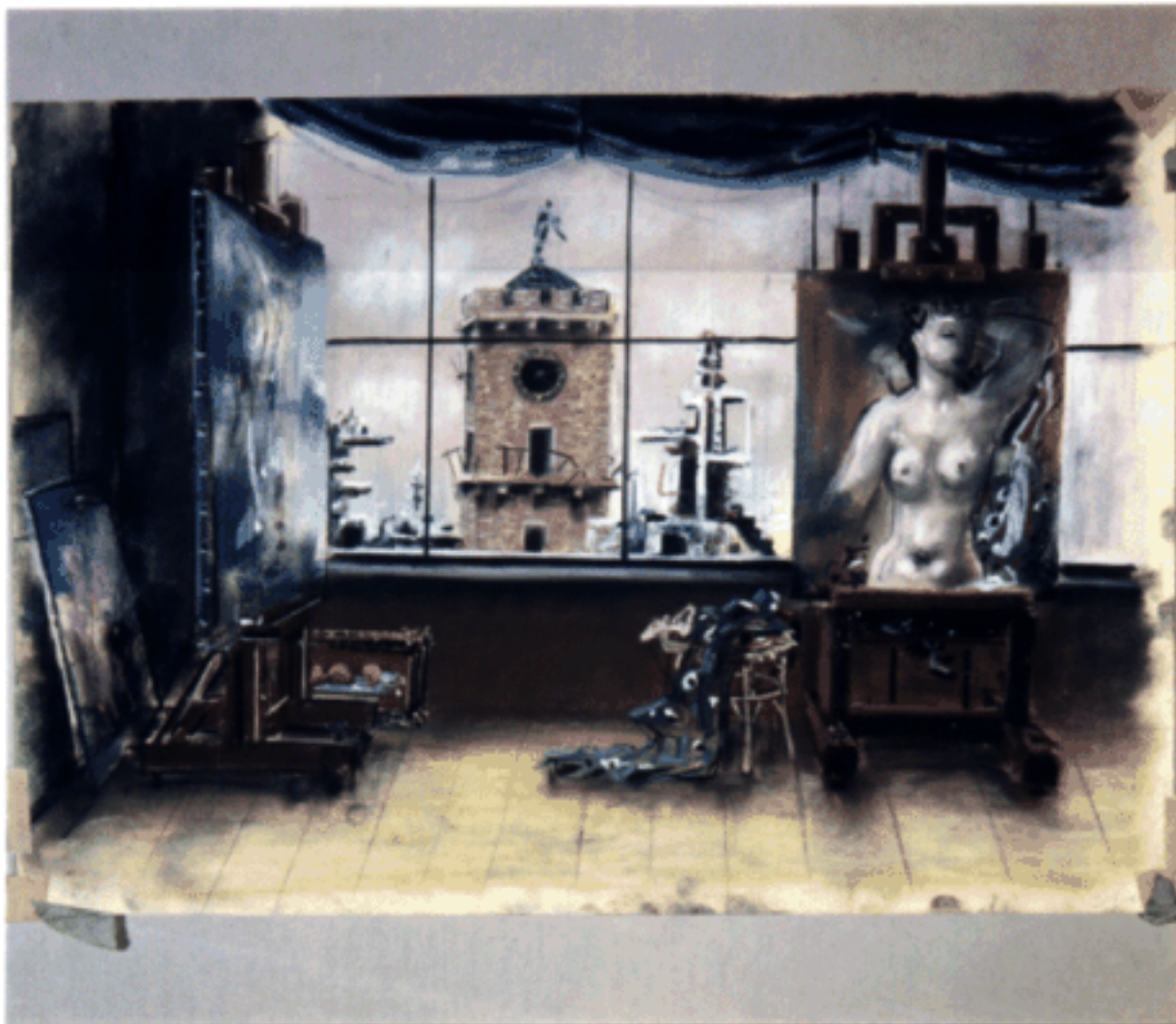


149
 Standfiguren nördlich der
 Karlsruher Schloßruine,
 1945/46
 Kohle, 64,0 x 91,5 cm
 Bez. unten rechts: Spuler

Ausst.: Karlsruhe 1993/94.

Lit.: Karlsruhe 1993b, S. 60-
 67.

Publiziert in: Karlsruhe 1993b,
 S. 331.



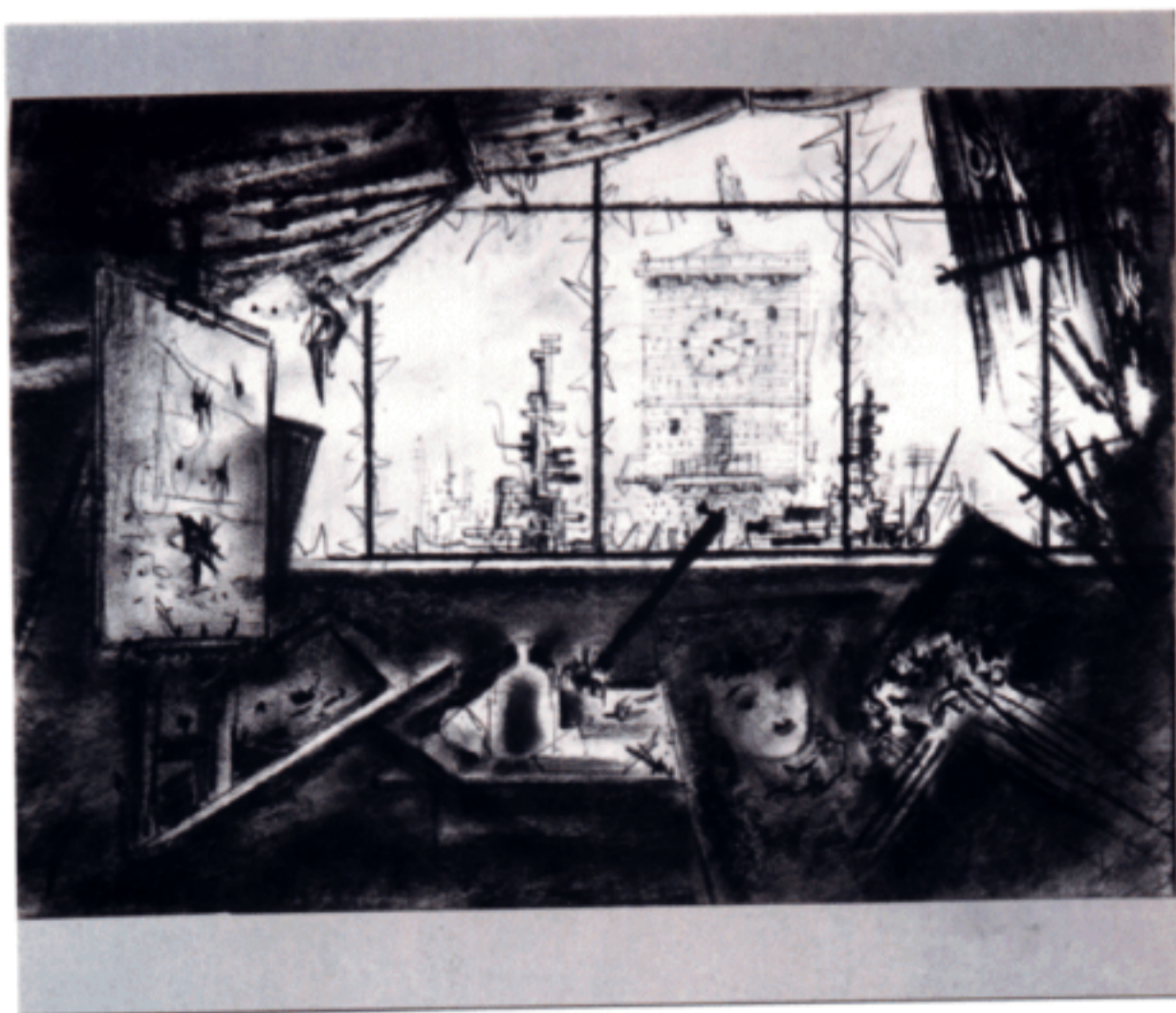
150
 Atelierinnenansicht I, 1945/46
 Bleistift, Pastellkreide,
 43,0 x 60,0 cm
 l'assepartout: 33,0 x 46,5 cm
 Bez. unten rechts: Spuler



151

Atelierinnenansicht II,
1945/46Bleistift, Pastellkreide, 43,0 x
60,0 cm

Passepartout: 26,0 x 55,0 cm

Bez. unten rechts: Spuler
Beschädigungen am unteren
linken Bildrand und
Klebestreifen.

152

Atelierinnenansicht III,
1945/46

Kohle, 20,0 x 30,0 cm

Bez. unten rechts: Spuler

Das menschliche Leiden
(1944-1947)



153
Leichen, 1944
Pastellkreide, 35,0 x 50,0 cm
Passepartout: 33,5 x 46,0 cm
Bez. unten rechts: Spuler
Beschädigungen an den Ecken
und Klebestreifen.



154
Schreiende Menschen, 1945/46
Kohle, 30,0 x 40,0 cm
Passepartout: 24,0 x 34,6 cm
Bez. unten links: Spuler



155
 Leiche vor Ruinen, 1945/46
 Kohle, 21,0 x 30,0 cm
 Passepartout: 20,4 x 29,5 cm
 Bez. unten links: Spuler
 Klebestreifen an den Rändern.



156
 Gesicht, 1945/46
 Kohle, 21,0 x 30,0 cm
 Passepartout: 20,1 x 26,8 cm
 Bez. unten rechts: Spuler



157
 Toter, 1945/46
 Kohle, 30,0 x 60,0 cm
 Passepartout: 26,5 x 38,5 cm
 Bez. unten rechts: Spuler
 Starke Beschädigungen unten
 und rechts am Rand.



158
 Gesicht und eine Hand,
 1946/47
 Tusche, 40,0 x 60,0 cm
 Bez. unten rechts: Spuler



159
 Gesicht und zwei Hände,
 1946/47
 Tusche, 40,0 x 60,0 cm
 Bez. unten rechts: Spuler

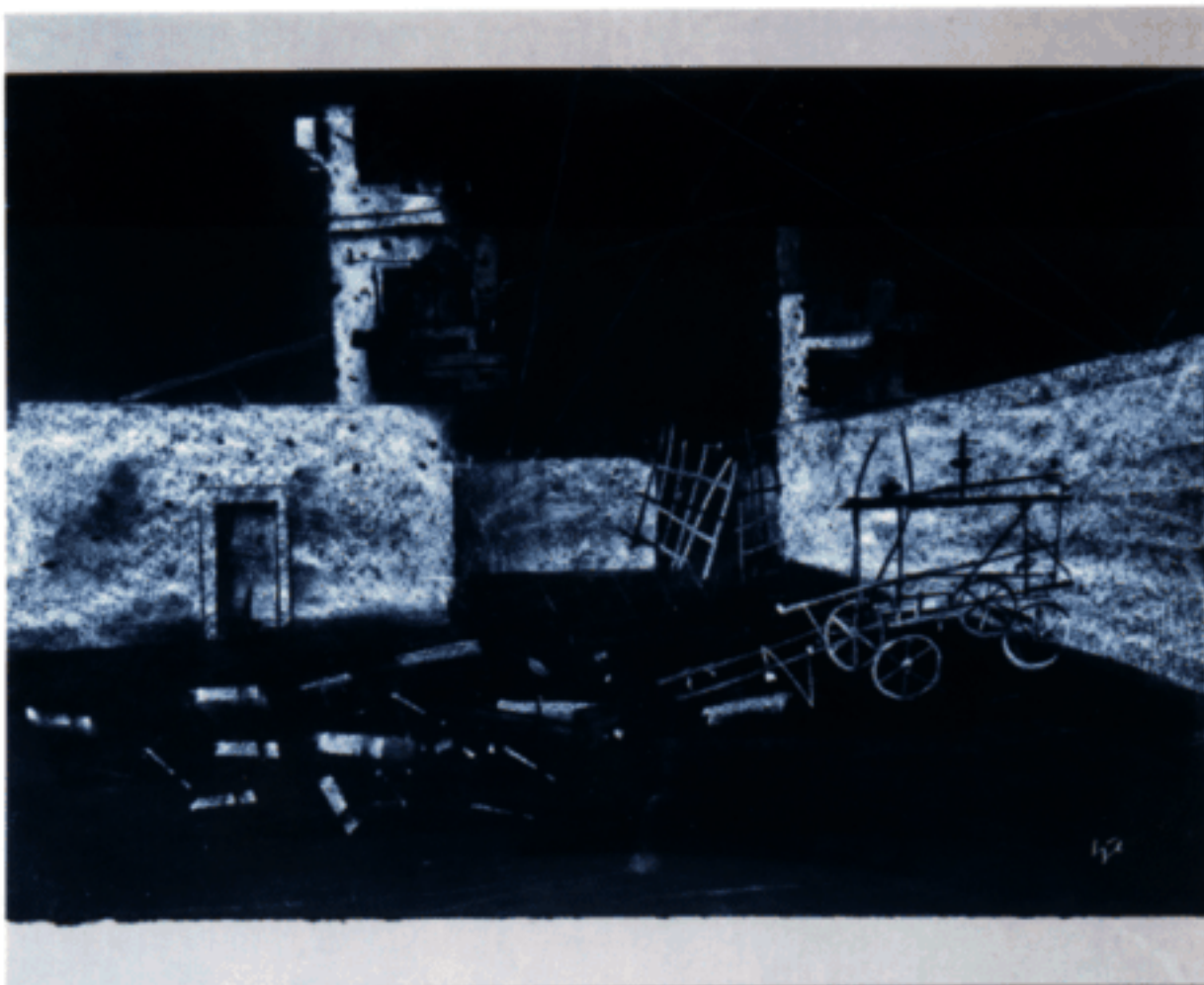


160
 Halber Mensch, 1946/47
 Kohle, 40,0 x 50,0 cm
 Passepartout: 26,6 x 35,2 cm
 Bez. unten rechts: Spuler

Das Motiv des einfachen
Wagens



161
Friedhof mit Totenwagen,
1931
Pastellkreide, 35,0 x 50,0 cm
Bez. unten rechts: Spuler
Bez. unten rechts auf dem
Passepartout: Spuler 31



162
Friedhof bei Nacht, 1948/49
Pastellkreide auf schwarzer
Pappe,
35,0 x 49,5 cm
Bez. unten rechts: Spuler



163
 Leiterwagen mit Leichen, um
 1950
 Caparolfarbe, 50,0 x 70,0 cm
 Bez. unten rechts: Spuler



164
 Leiterwagen vor
 Friedhofsmauer mit Engel, um
 1950
 Caparolfarbe, 50,0 x 70,0 cm
 Bez. unten links: Spuler



165
Engel mit Kinderwagen und
Ofen, um 1950
Caparolfarbe, 50,0 x 70,0 cm
Bez. unten links: Spuler

Neubeginn**166**

Mutter und Kind, 1946/47
 Kohle, 40,0 x 50,0 cm
 Passepartout: 27,5 x 39,0 cm
 Bez. links von der Mitte:
 Spuler; auf der Rückseite:
 Nachlaßstempel

**167**

Mann in Ruinen, 1946/47
 Kohle, 40,0 x 50,0 cm
 Passepartout: 27,5 x 48,5 cm
 Bez. unten rechts: Spuler
 Beschädigungen am linken und
 am unteren Bildrand.



168

In den Keller, 1946/47
 Kohle, 50,0 x 60,0 cm
 Passepartout: 27,4 x 38,8 cm
 Bez. unten rechts: Spuler



169

Eimerträgerin, 1946/47
 Kohle, 20,0 x 30,0 cm
 Bez. unten rechts: Spuler
 Beschädigungen am oberen
 Bildrand.



170
 Bergung, 1946/47
 Kohle, 40,0 x 50,0 cm
 Passepartout: 28,8 x 45,5 cm
 Bez. unten in der Mitte: Spuler



171
 Blinder am Bahnhof, 1946/47
 Kohle, 50,0 x 70,0 cm
 Bez. unten links: Spuler
 Starke Beschädigungen am
 oberen Rand, Einrisse am
 unteren Rand.

Die Ausstellungen ab
1945 und die Künstler-
vereinigung ›Der Kreis‹



172
 Frauenporträt (*Marianne?*),
 1946
 Bleistift, Verbleib unbekannt
 Aus: Faltblatt zur Ausstellung
 Baden-Baden 1946.



173
Nach dem Angriff.
Reiterstandbild, 1946
 Kohle, 34,0 x 49,5 cm
 Bez. unten rechts: Spuler

Ausst.: Konstanz 1946,
 Konstanz 1996.

Lit.: ›Das Kunstwerk‹, 1946,
 Heft 2, S. 32f., Konstanz 1996,
 S. 4.

Publiziert in: ›Das Kunstwerk‹,
 1946, Heft 2, S. 32, Textabb.,
 Konstanz 1996, Abb. 86.



174a
Marionetten, 1945/46
 Pastell, [keine weiteren
 Angaben]
 Aus: Faltblatt zur Ausstellung
 Karlsruhe 1947b.



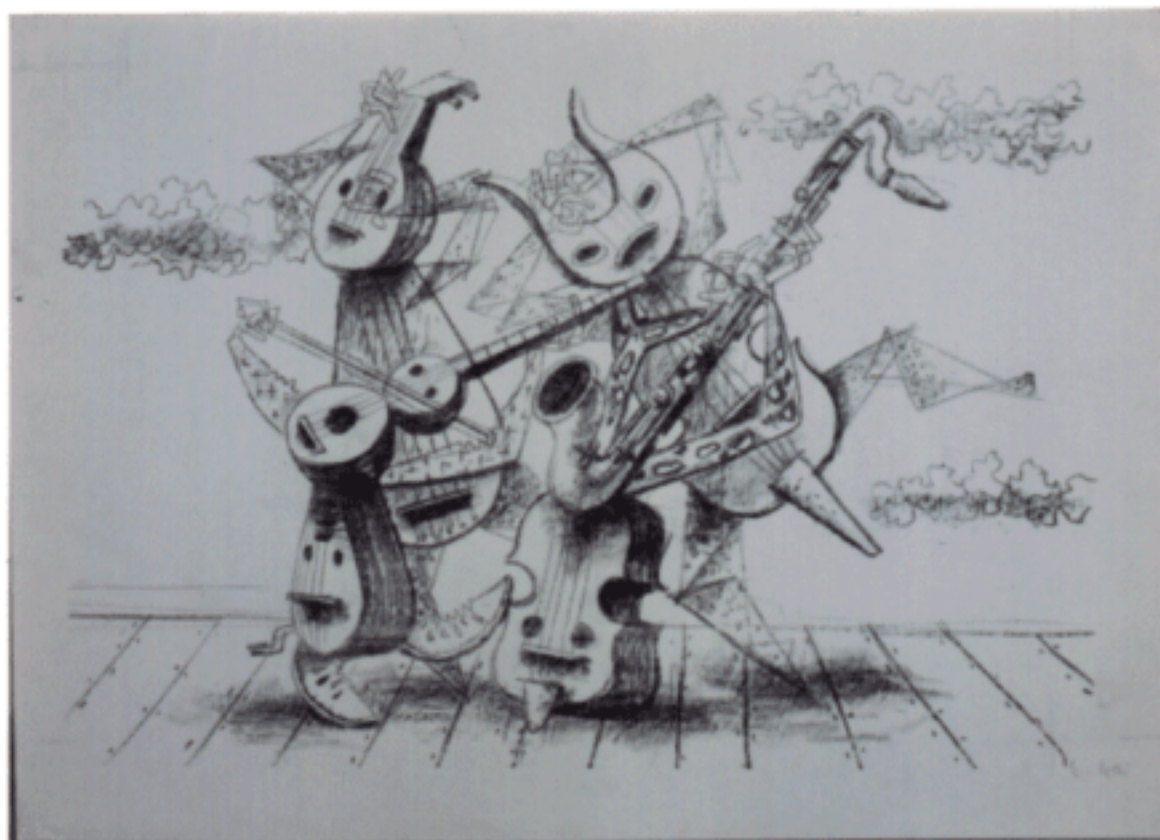
174b
Marionetten, 1945/46
 Pastell, [keine weiteren
 Angaben]
 Verbleib unbekannt.
 Fotografie von ca. 1994.

Ausst.: Karlsruhe 1947b



175
Ausstellungsplakat Spuler
Graphik, 1946/48
Pastellkreide, 61,0 x 44,0 cm
Unbez.
Beschädigungen links und
rechts unten.

Neue Richtungen ab
1947/48



176
Tanz der Instrumente, 1947/48
Lithographie, 50,0 x 70,0 cm
Bez. unten rechts: E. Spuler

Ausst: Kassel 1948.



177
Wolfsbrut, 1947/48
Lithographie, 50,0 x 70,0 cm
Bez. unten rechts: Spuler

Ausst.: Kassel 1948.



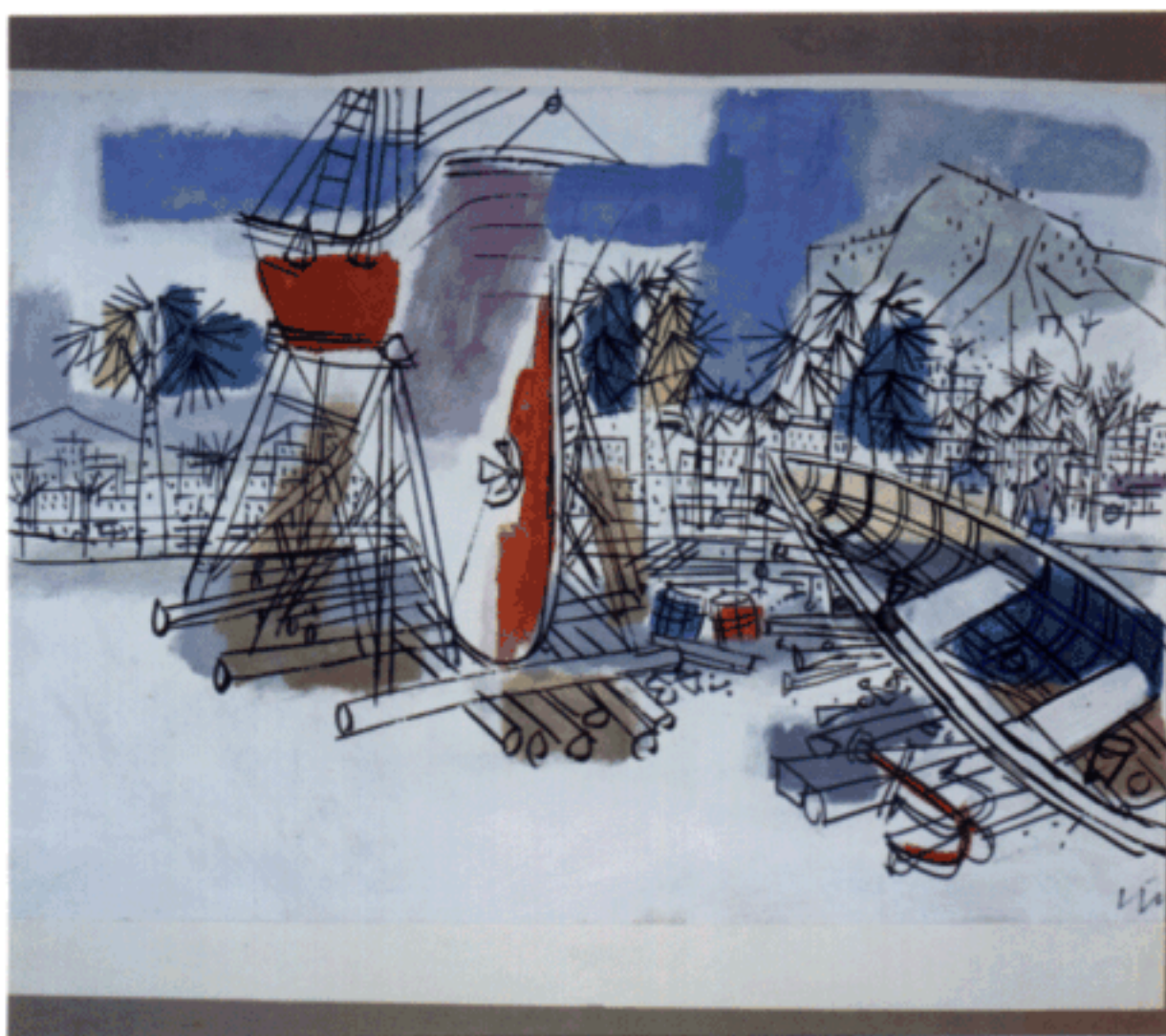
178
 Stilleben, um 1950
 Gouache, 43,8 x 62,5 cm
 Bez. unten rechts: Spuler
 Privatsammlung Karlsruhe



179
 Stilleben, um 1950
 Pastellkreide, 37,5 x 50,0 cm
 Bez. unten rechts: Spuler

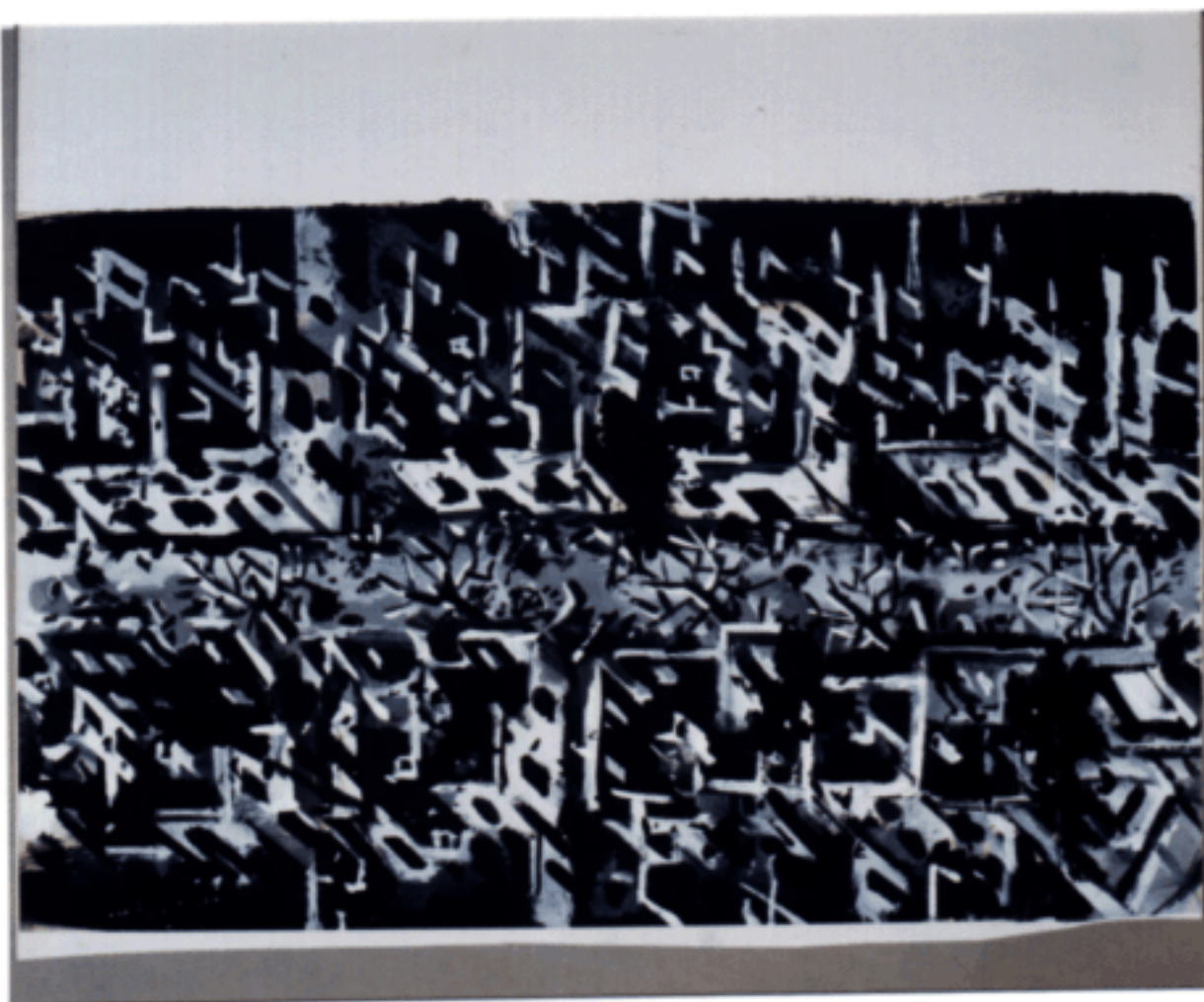


180
 Stilleben, Fisch, Zitrone,
 Gabel, um 1950
 Collagetechnik, 50,0 x 70,0 cm
 Bez. unten rechts: Spuler
 Privatsammlung Karlsruhe

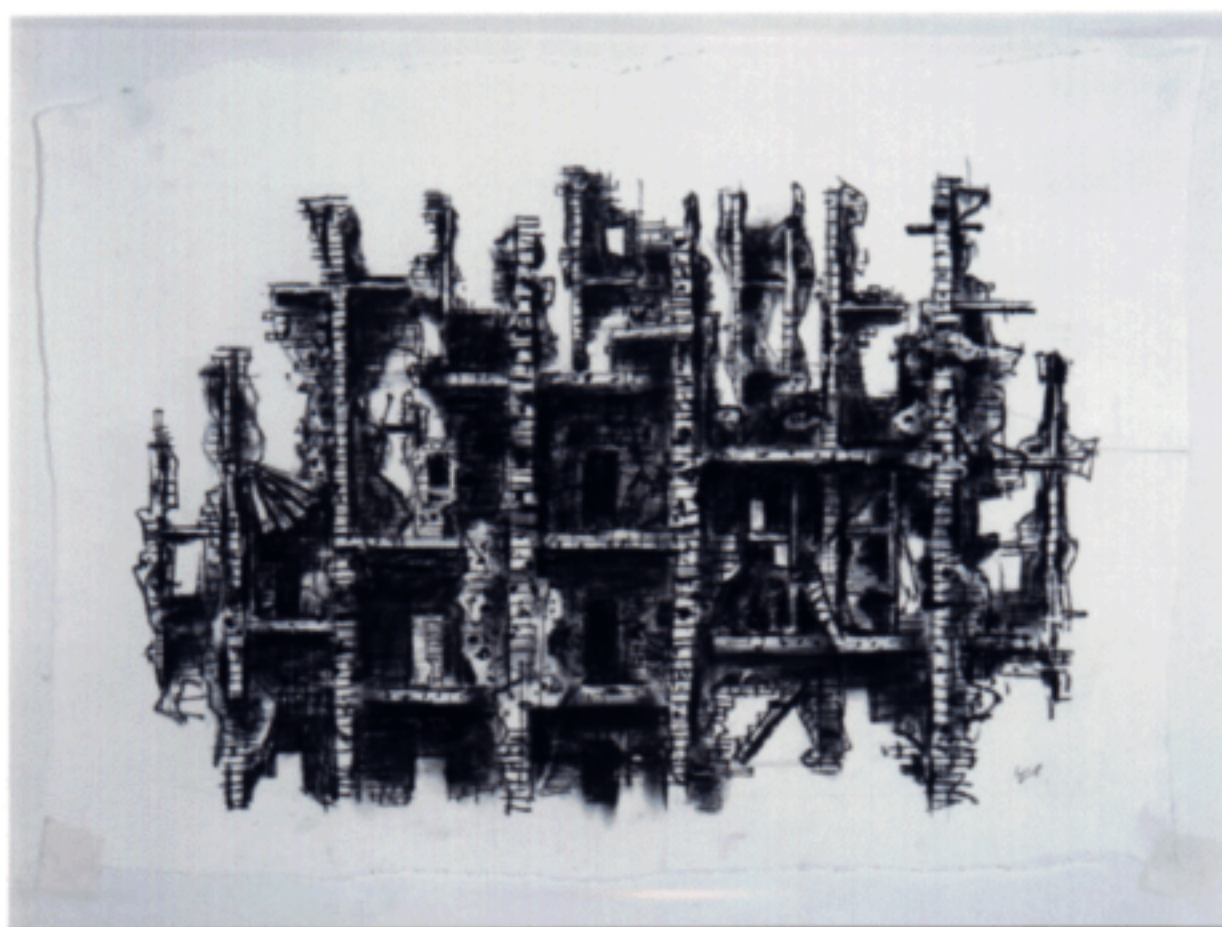


181
 Schiffswerft, um 1955
 Caparolfarbe, Filzstift, 50,0 x
 70,0 cm
 Bez. unten rechts: Spuler
 Privatsammlung Karlsruhe

Annäherungen an die
ungegenständliche Malerei
ab 1950



182
Stadt von oben, um 1950
Caparolfarbe, 44,0 x 70,0 cm
Bez. unten rechts: Spuler



183
Offene Häuserfront, 1946/47
Kohle, 40,0 x 60,0 cm
Passepartout: 28,5 x 41,5 cm
Bez. unten rechts: Spuler
Starke Beschädigungen und
Klebestreifen an den Rändern.



184
 Abstraktes, 1950
 Tusche, Kleister,
 50,0 x 70,0 cm
 Bez. unten rechts auf der
 Pappe: Spuler, auf der Pappe
 in der Mitte: 50 [vermutlich
 Jahreszahl]



185
 Abstraktes, 1950/55
 Tusche, Kleister,
 70,0 x 100,0 cm
 Bez. unten rechts: Spuler



186
 Abstraktes, 1950/55
 Tusche, Kleister,
 70,0 x 100,0 cm
 Bez. unten rechts: Spuler



187
 Abstraktes, rot 1950/55
 Tusche, Kleister,
 70,0 x 100,0 cm
 Bez. unten rechts: Spuler
 Beschädigungen im Bildgrund.



188
 Abstrakte Form, Fische,
 1950/55
 Tusche, Kleister,
 30,0 x 69,5 cm
 Bez. unten rechts: Spuler
 Privatsammlung Karlsruhe



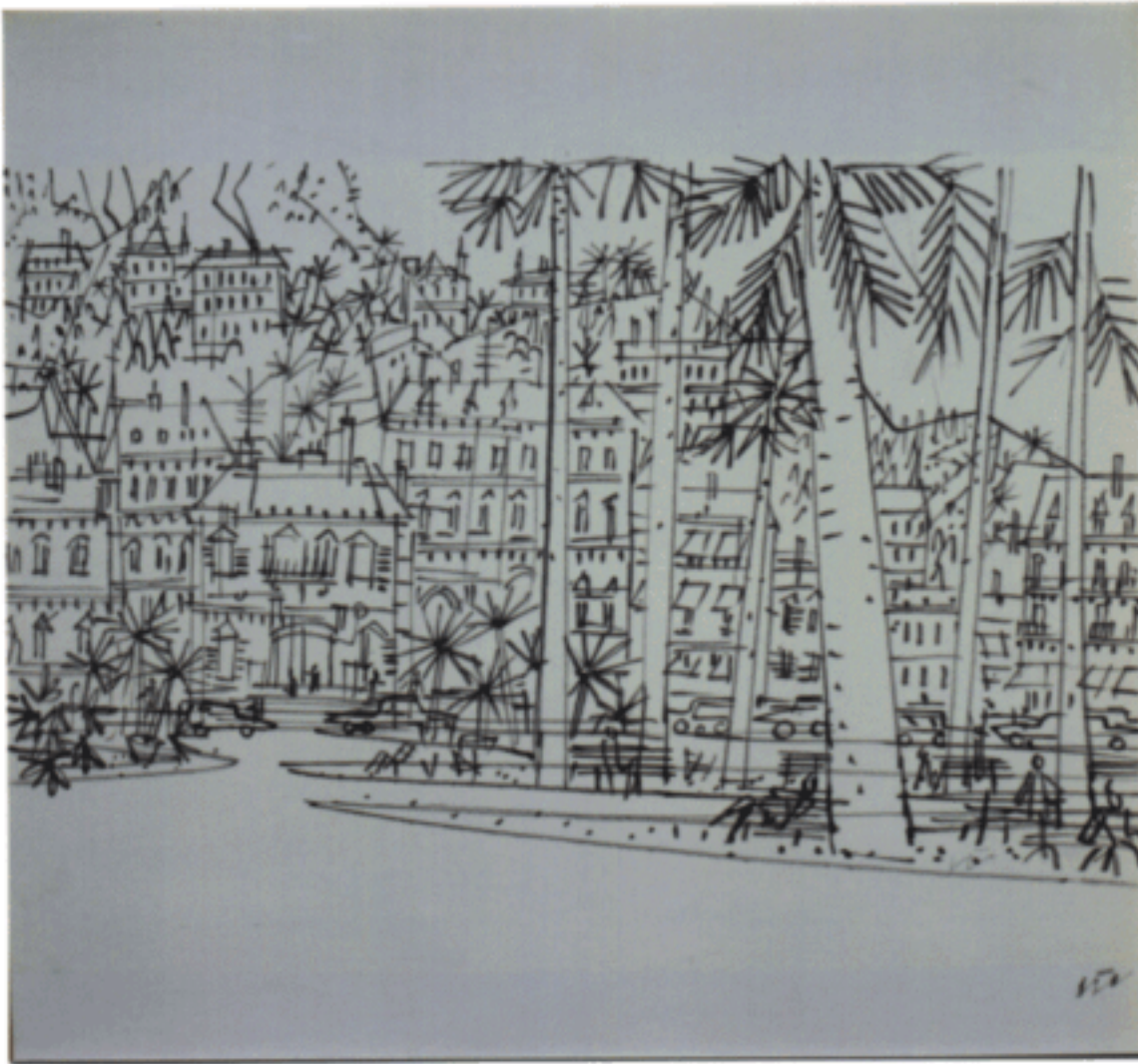
189
 Abstraktes, kleinteilig, 1950/55
 Tusche, Kleister,
 70,0 x 100,0 cm
 Bez. unten rechts: Spuler



190
 Maske, 1955/60
 Tusche, Kleister, Papier,
 70,0 x 70,0 cm
 Bez. unten rechts: Spuler



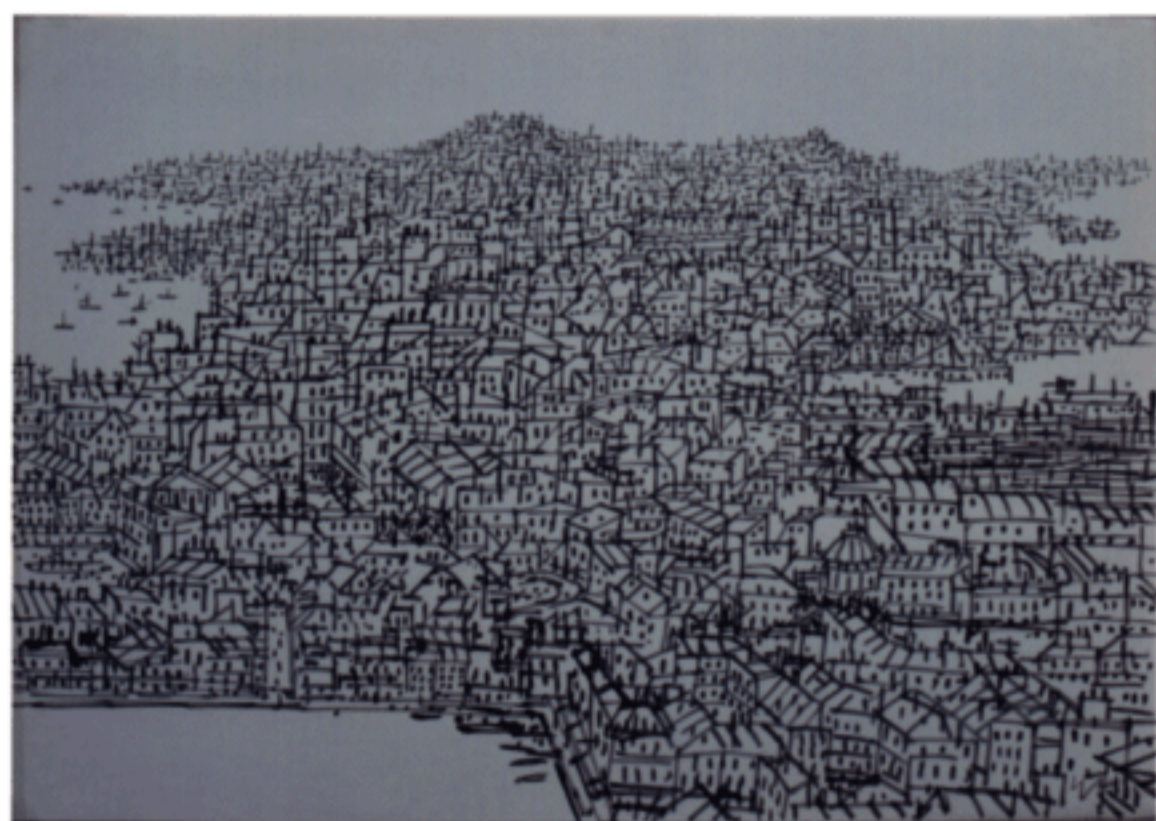
191
 Maske, 1955/60
 Tusche, Kleister, Papier,
 70,0 x 70,0 cm
 Bez. unten rechts: Spuler

Zyklus Côte d'Azur

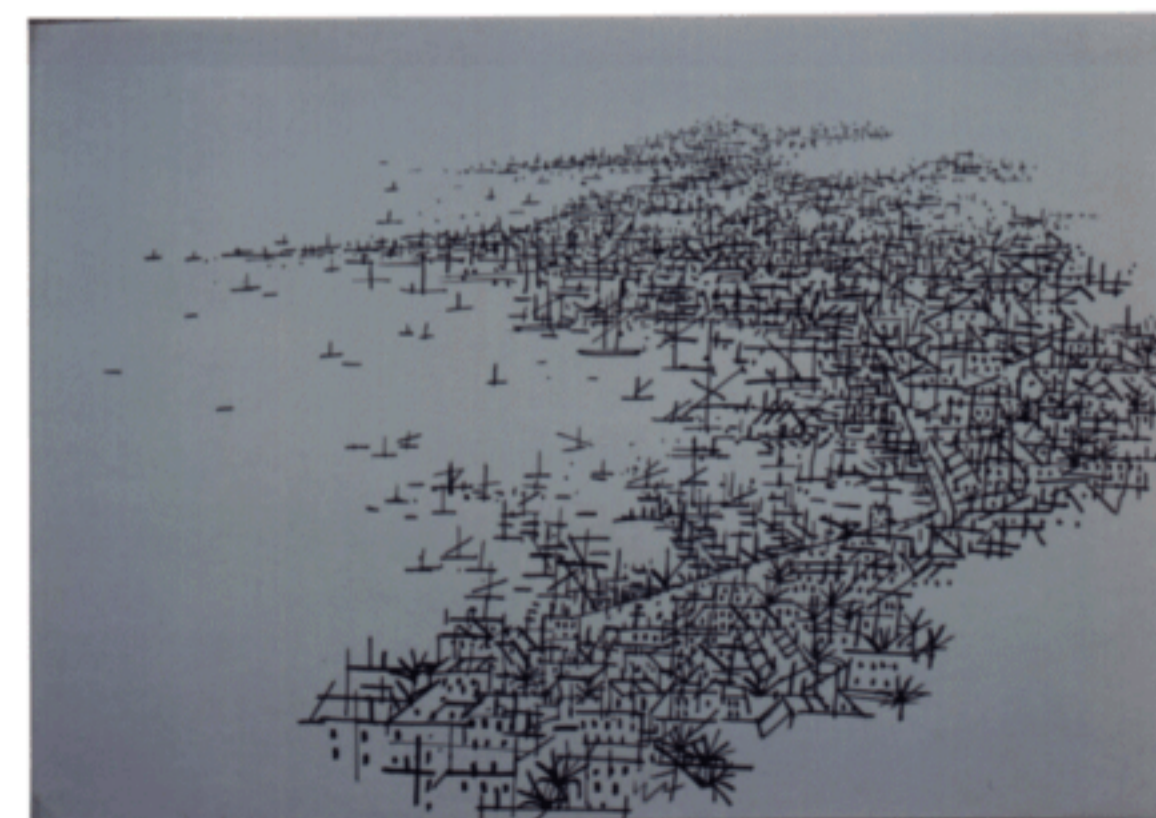
192
 Häuserfront und Palmen,
 1955/60
 Filzstift, 50,0 x 70,0 cm
 Bez. unten rechts: Spuler



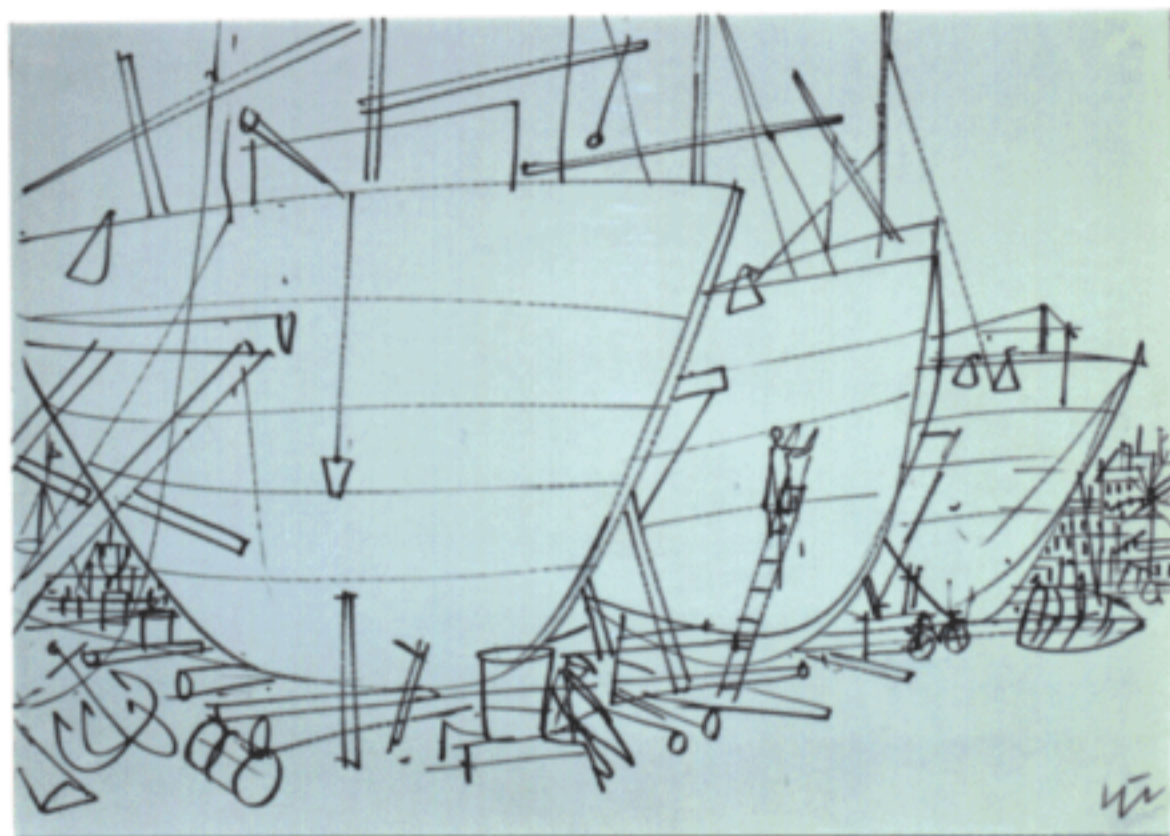
193
 Juan les Pins, 1955/60
 Filzstift, 50,0 x 70,0 cm
 Bez. unten rechts: Spuler



194
Häuser- und Dächerlandschaft,
1955/60
Filzstift, 60,0 x 85,0 cm
Bez. unten rechts: Spuler



195
Häuser um eine Bucht, 1955/60
Filzstift, 60,0 x 85,0 cm
Bez. unten rechts: Spuler



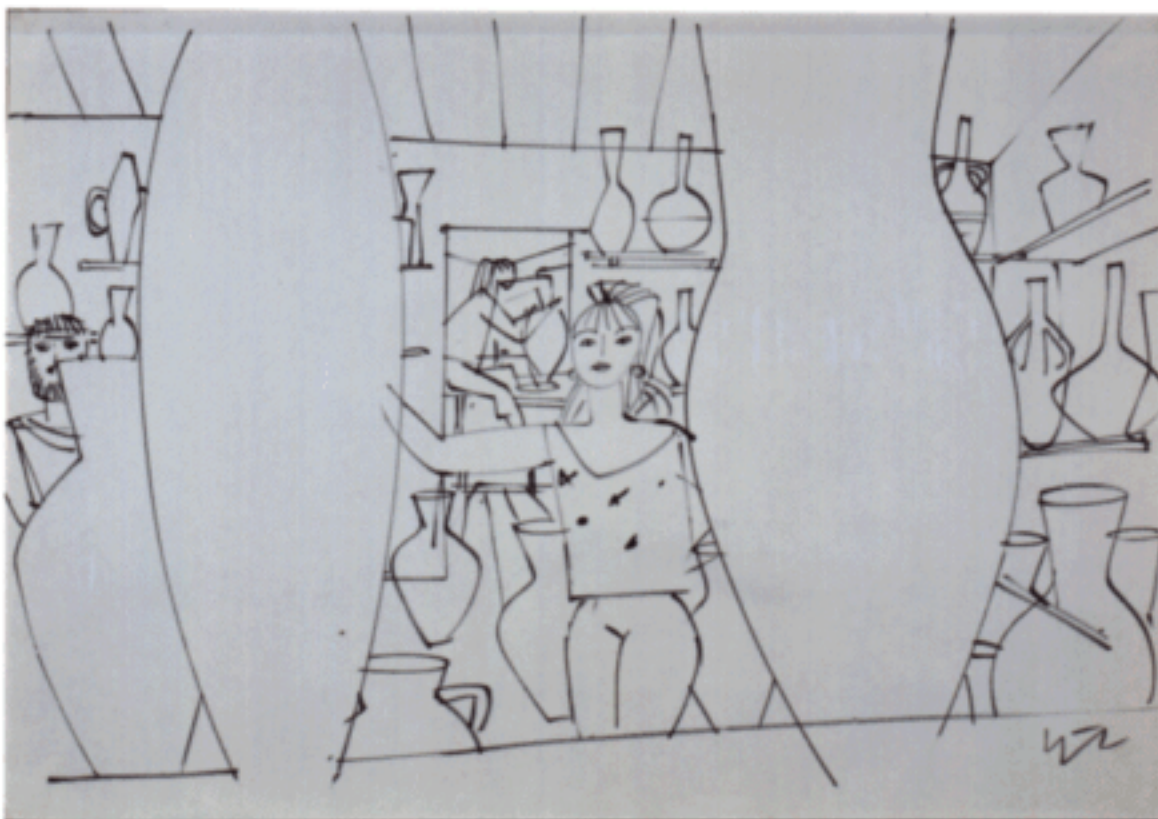
196
 Schiffe auf der Werft, 1955/60
 Filzstift, 60,0 x 85,0 cm
 Bez. unten rechts: Spuler



197
 Tourist und Träger, 1955/60
 Filzstift, 50,0 x 70,0 cm
 Bez. unten rechts: Spuler



198
 Frau mit Kind, 1955/60
 Filzstift, 60,0 x 85,0 cm
 Bez. unten rechts: Spuler



199
 Mädchen in der Töpferei,
 1955/60
 Filzstift, 60,0 x 85,0 cm
 Bez. unten rechts: Spuler



200
 Frau vor Spielwaren am
 Strand, 1955/60
 Caparolfarbe, 50,0 x 70,0 cm
 Bez. unten rechts: Spuler



201
 Frau an Tisch gelehnt, 1955/60
 Pastellkreide, 45,0 x 70,0 cm
 Bez. unten links von der Mitte:
 Spuler

Plastische Arbeiten inMetall ab 1958/60

202
 Streitwagen, um 1960
 Metall, goldfarbene Auflagen,
 28,0 x 54,0 x 17,0 cm
 Unbez.



203
 Maske, um 1960
 Metall, goldfarbene Auflagen,
 25,0 x 27,0 x 15,0 cm
 Unbez.



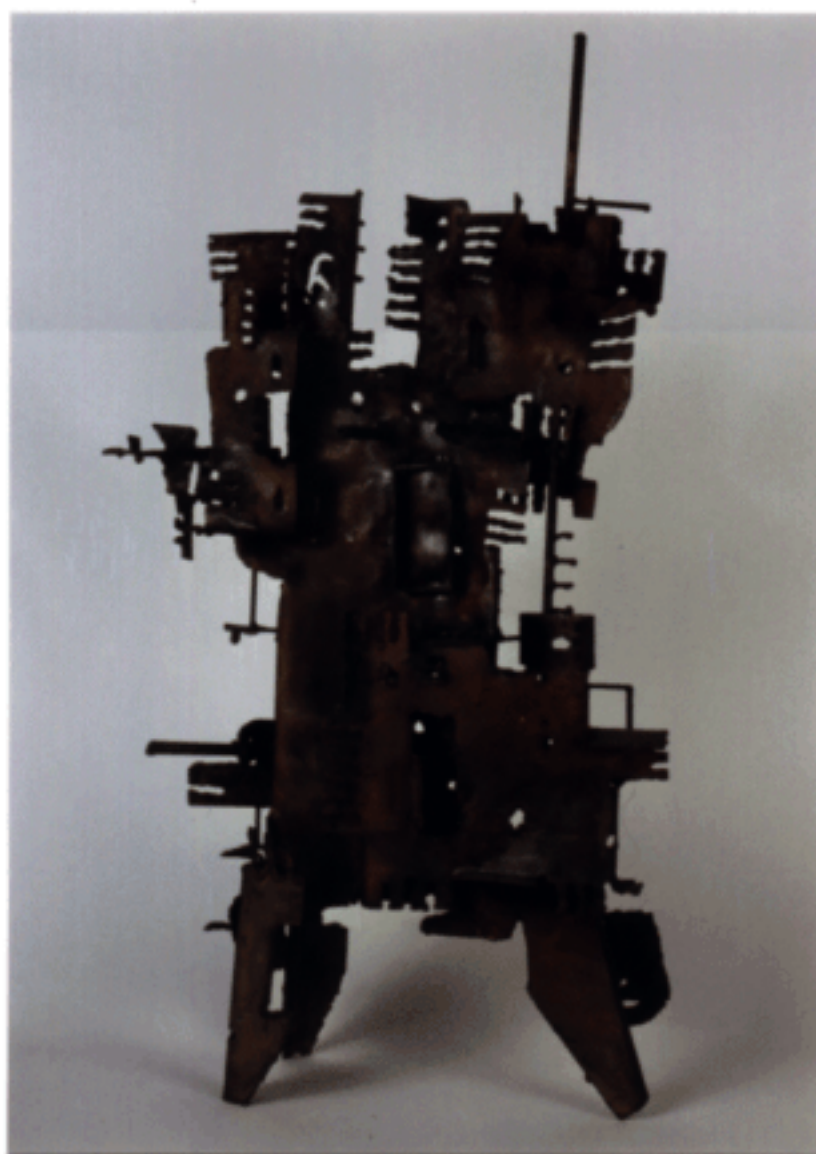
204

Mensch, um 1960

Metall, Stahl, 100,0 x 25,0 x

25,0 cm

Unbez.



205

Struktur, um 1960

Metall, Stahl, 63,0 x 38,0 x

20,0 cm

Unbez.

Erwin Spuler
(1906 - 1964)
Leben und Werk

von
Philipp Heise

3. Vergleichsabbildungen

Inhaltsverzeichnis des Vergleichsabbildungsteils

Vorbemerkung:.....	3
III.3. Studienarbeiten	4
III.4. Studientreisen nach Paris, Südfrankreich und Berlin 1926-1933	7
III.5. ›Papier und Pappe‹ 1929.....	8
IV.1. Schwarzweiß-Negative aus dem Nachlaß 1928-1940.....	9
IV.2. 120 Variationen über ein Gesicht (1934 und 1940).....	10
V.1. ›ZAKPO‹ 1930.....	12
V.2. Frauenporträts	13
VI.1. Als das Feuer vom Himmel fiel	14
VI.1.2. Ansichten von Karlsruhe	14
VI.3. Das menschliche Leiden (1944-1947).....	15
VI.2. Ausstellungen ab 1945 und die Künstlervereinigung ›Der Kreis‹.....	17
VI.3. Neue Richtungen ab 1947/48.....	18
VI.4. Annäherungen an die ungegenständliche Malerei ab 1950.....	19

Vorbemerkung:

Die Vergleichsabbildungen gliedert sich entsprechend der einzelnen Abschnitte im Text. Zur besseren Orientierung werden die Überschriften wiederholt.

Die einzelnen Angaben zu den Werken sind aus unterschiedlichen Quellen entnommen. Sofern sie abgekürzt zitiert werden, sind sie mit Hilfe des Literaturverzeichnisses aufzulösen.

Sofern keine Quelle angegeben ist, handelt es sich um Abzüge von Dias aus der Diathek des Instituts für Kunstgeschichte, Karlsruhe.

Studienarbeiten

I
 Karl Hubbuch (1891-1979)
 Hilde mit pelzbesetztem Kleid,
 um 1926
 Kaltnadelradierung (R. 90)
 Keine weiteren Angaben.
 Aus: Karlsruhe 1993.



II
 André Kertész (Daten
 unbekannt)
 Kiki de Montparnasse
 Verkleinerte Fotografie
 Aus: Mann 1996.



III
 Max Beckmann (1884-1950)
 Selbstbildnis im Smoking,
 1927
 Öl, 141,0 x 96,0 cm
 Bez. unten rechts:
 Beckmann F.27
 Cambridge, MA,
 Busch-Reisinger -Museum
 Aus: Max Beckmann. Gemälde
 1905-1950.
 Ausstellungskatalog. Stuttgart
 1990.



IV
 Max Liebermann (1847-1925)
 Selbstbildnis des
 Siebzigjährigen, 1917
 Radierung, 23,8 x 18,0 cm
 [42,3 x 32,5 cm]
 Bez. unten links: M.
 Liebermann
 Num. unten rechts: 11/32
 Aus: Hauff 1987.



V
Man Ray (1890-1976)
Dual Portrait, 1913
Öl auf Leinwand,
30,0 x 25,0 cm
Sammlung des Künstlers
Aus: Schwarz, Arturo. Man
Ray. Hamburg 1980.

Studienreisen nach
Paris, Südfrankreich
und Berlin (1926-1933)



VI
Karl Hubbuch (1891-1979)
Moulin Rouge, 1926
Bleistifte, Farbstifte,
50,0 x 41,2 cm
Unbez.
Karlsruhe,
Staatliche Kunsthalle,
Kupferstichkabinett (Inv. Nr.
1980-31)
Aus: Karlsruhe 1993.

›Papier und Papp‹
(1929)



VII
Georg Scholz (1890-1945)
Kakteenstilleben, 1925
Öl auf Papp, 49,5 x 40,0 cm
Pfalzgalerie Kaiserslautern
Aus: Buderer und Fath 1994.

Schwarzweiß-Negativeaus dem Nachlaß1928-1940

VIII
 Heinrich Zille (1858-1929)
 Junge vor Bretterwand,
 um 1900
 Keine weiteren Angaben.
 Aus: Rauke 1975.



IX
 Egon Becker (geb. 1910)
 Gläser, 1933
 Gelatinesilber, glänzend,
 nachgedunkelte Fleck-
 Retuschen, 10,9 x 7,9 cm
 [11,1 x 8,1 cm]
 Aus: Bauhaus 1990.

120 Variationen über
ein Gesicht
(1934 und 1940)



X
Gertrud Arndt (geb. 1903)
Selbstporträt, 1930
Gelatinesilber, matt, auf
Karton montiert, 19,3 x 17,0
cm, Karton: 32,5 x 25,0 cm
Aus: Bauhaus 1990.



«Hier Sie noch richtig, ich bin mit diesem verfahren, wenn, das ich nicht willens
zu werden. Was soll ich die betonen, ich will es selbst wissen»



«Die Angelegenheit zu diesem Philosophen der Dinosaurier, die gar kein Naturist
Auf was sich mit Worten selbstständig, mit lauten Phrasen ...»



XI
Paul Nadar (1856-1939)
Der Chemiker Chevreul
am Vorabend seines 100.
Geburtstags, 1886
Photoserie mit
stenographierten Äußerungen
von Chevreul
Paris, Privatsammlung.
Veröffentlicht im ›Journal
illustré‹, 9.9.1886.
Aus: Gosling 1977.



XII
 Paul Nadar (1856-1939)
 Musterbogen der Edition
 Nadar, um 1900
 Aus: Gosling 1977.

»ZAKPO«(1930)



XIII

Heinrich Kley (1863-1945)

Straßenrennen, ohne Jahr

Tusche (Pinsel, Feder),

Aquarell, 26,5 x 23,0

München, Privatbesitz

Aus: »Simplicissimus«. Eine

satirische Zeitschrift. München

1896-1944. Ausstellungskatalog.

München 1978.

Frauenporträts

XIV
Auguste Renoir (1841-1919)
Das Urteil des Paris, 1908
Japan, Privatsammlung

Als das Feuer vom
Himmel fiel

Ansichten von
Karlsruhe



XV
Gustav Adolf Rentschler
(1879-1984)
Trümmer der Stephanskirche,
1946
Kreide, 25,0 x 35,5 cm
Bez. unten links: Titel
Bez. unten rechts:
Rentschler 1946
Prinz-Max-Palais 66/99
Aus: Karlsruhe 1993b.



XVI
Otto Graeber (1885-1952)
Karlsruhe 1945 vom
Schloßplatz aus, 1945
Aquarell, 26,8 x 33,8 cm
Bez. unten links: O. Gr.
Prinz-Max-Palais 60/2259
Aus: Karlsruhe 1993b.

Das menschliche Leiden
(1944-1947)



XVII
Otto Dix (1891-1969)
Toter im Schlamm, 1924
Kriegs-Mappe 1924, Blatt III,3
Aus: Stuttgart 1991.



XVIII
Otto Dix (1891-1969)
Sterbender Soldat, 1924
Kriegs-Mappe 1924, Blatt III,6
Aus: Stuttgart 1991.



XIX
Otto Dix (1891-1969)
Tote vor der Stellung bei
Tahure, 1924
Kriegs-Mappe 1924,
Blatt V,10
Aus: Stuttgart 1991.

Die Ausstellungen ab
1945 und die
Künstlervereinigung
›Der Kreis‹



XX
 Willi Müller-Hufschmid
 (1890-1966)
 Tiere, 1943/45
 Tusche
 Prinz-Max-Palais, Nr. 77/44



XXI
 Max Ernst (1891-1976)
 Die somnambulen Taucher,
 1936
 Öl auf Papier, auf Karton
 aufgezogen,
 24,0 cm x 33,0 cm
 Privatsammlung

Neue Richtungen ab
1947/48



XXII
George Braque (1881-1963)
Musikinstrumente, 1914
Bleistift, aufgeklebtes Papier
und Gouache, 63,0 x 47,0 cm
Privatsammlung

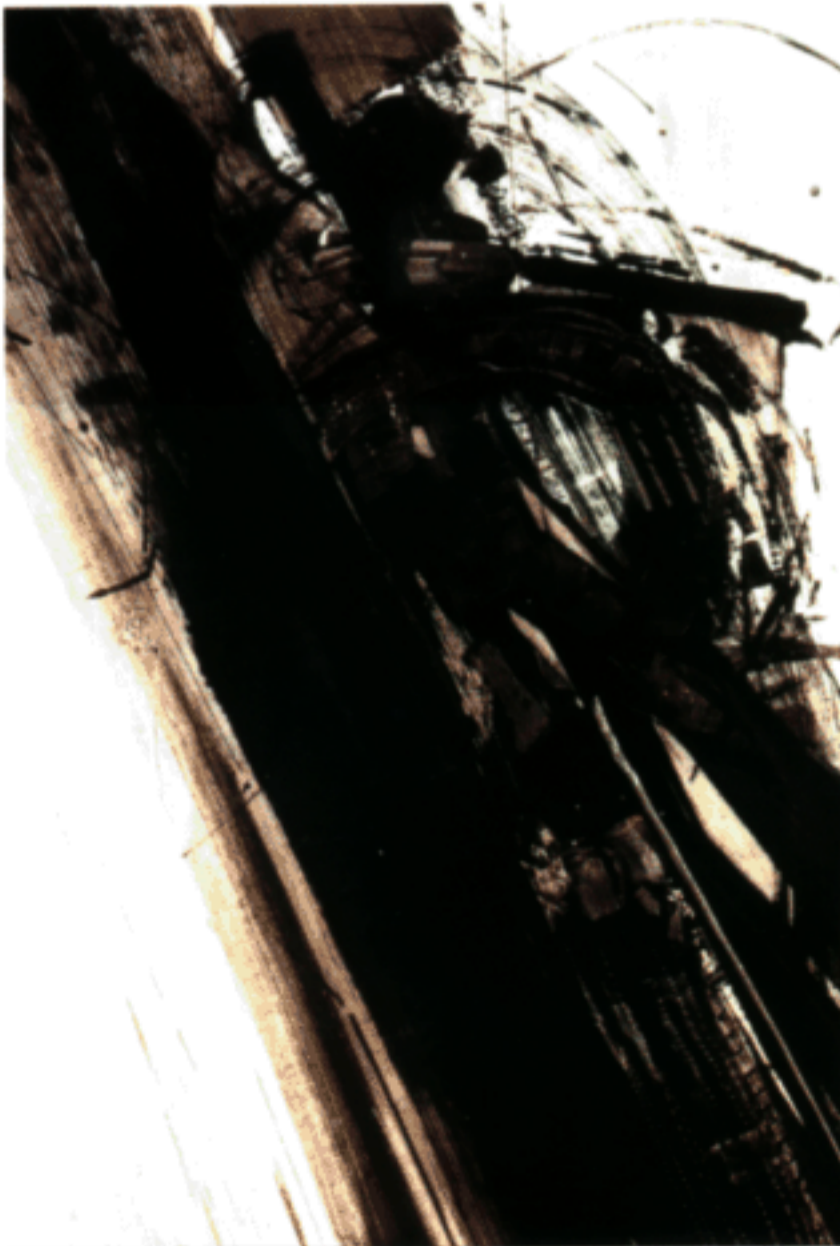


XXIII
Giorgio Morandi (1890-1964)
Stilleben, 1944-1945
Öl auf Leinwand,
27,0 x 32,0 cm
Bez. unten rechts: Morandi
Mestre-Venedig, Sammlung
G.M. Bergamo
Aus: Giorgio Morandi. 1890-
1964. Ausstellungskatalog.
Köln 1989.

Annäherungen an die
ungegenständliche
Malerei ab 1950



XXIV
Gerhard Richter (geb. 1932)
Stadtbild F, 1970
Öl auf Leinwand,
200,0 x 200,0 cm
Karlsruhe,
Staatliche Kunsthalle



XXV
K.R.H. Sonderborg
(geb. 1923)
Fliegender Gedanke
12.11.1958, 16:53-23:09
Tempera auf Photokarton auf
Leinwand, 108,7 x 69,7 cm
Düsseldorf, Kunstsammlung
Nordrhein-Westfalen