

Von Kunst und Künstlern im Markgräflerland und vom Schatten des Provinziellen

Vorausgegangen ist diesem Essay ein Vortrag im Museum, der fraglos ziemlich kühn in seiner Ankündigung war: *Ist das Markgräflerland eine „Kunstprovinz“ oder ist die Kunst hier im Markgräflerland doch nur provinziell?*

Zum Begriff „Kunstprovinz“. Diese erste Frage ist ein wenig Lockvogel-Attrappe und sollte rasch beseitigt werden. Dem Begriff „Kunstprovinz“ haftet heute ein unauslöschliches Odium des Pejorativen, des Unfreien, Stubenhockerischen, Verengten an. Das war aber nicht immer so. Die berühmtesten Kunstprovinzen erblühten im Italien der Renaissance, in der Toscana. (Ganz nebenbei: Unter deren herrlichen Früchten lässt sich ja auch ziemlich viel von musealem Kunst-Dörrobst finden). Heute spricht man, um dem Missverständnis vorzubeugen, bei solchen Kunstprovinzen lieber von Kunstlandschaften, Regionen oder von Schulen. Wahrscheinlich drückt sich in dieser Zurückweisung des Begriffes „Kunstprovinz“ auch der Zweifel aus, ob in einer Landschaft, in ihrem „Blut und Boden“, überhaupt noch derartige Wirkungsmacht steckt. Jedenfalls haben jüngere Kunstregionen mit etwas weniger kunstgeschichtlichem Strahlenglanz auszuweisen. Die Pleinairisten von Pontoise, die das Silberlicht der Erlen so hingebungsvoll perfektionierten, wussten sich bereits zu bescheiden. Und jene, die ins Land bei Worpsswede hinausschwärmten, weltflüchtig und sehnsuchtsgetrieben, strebten nach dem einfachen und wahren Leben und nicht länger mehr nach dem Titel einer ruhmreichen „Kunstprovinz.“ Und trotzdem: hie und da ereignet sich das Wunder, dass der Kirchturm eines Provinz-Kuhdorfes, z. B. Murnau, durch Kandinsky in einen Glanzpunkt der Kunst verwandelt wurde.

Was es hier im Markgräflerland gab und gibt: Künstler, die – wie der Untertitel einer Ausstellung 2000 im Museum zu Lörrach sinnfällig lautete – im Markgräflerland unterwegs sind. Sie malten in dieser Provinz, in dieser Region, in dieser einzigartigen Landschaft und haben dabei auf ihrer Leinwand den entnervenden Kampf ums Wahre der Natur und der Kunst ausgefochten. Den Ehrentitel „Kunstprovinz“ bzw. Kunstregion hat also die Kunstgeschichte nicht fürs Markgräflerland reserviert.

Ungleich heikler und schwieriger ist nun die andere Frage, ob *die Kunst hier im Markgräflerland doch nur provinzielle Kunst* sei? Diese Frage klingt so verlockend, tönt zugegebenermaßen auch etwas gewalttätig anmaßend, dass man Schlimmstes befürchtet. Erwarten Sie, verehrte Leser, wirklich, dass jetzt eine Art Kunstzerpflückung, nein, eine Art Kunstprozess, sozusagen eine Art markgräflerischer Kunstmetzgete stattfindet? Sollen imaginäre Künstlerköpfe, auch posthume, rollen, jener nämlich, die halt provinziell versackt sind, wie der arme Albert Laier? Wenige andere dagegen würden, wie Adolf Strübe, gelassenen Hauptes kraft unseres Votums stolz in das Elysium eines Tempels der Kunstgeschichte (und wäre es auch nur ein Nebenzimmer) eintreten dürfen.

Ich bin viel zu lange hier und von hiesiger Lebensart durchdrungen, als dass ich mich für ein derartiges Hinrichtungs- und Aburteilungsgeschäft erwärmen könnte. Erinnern wir uns, wie Markgräfler ihren frisch-revolutionären Impetus im nächstbesten „Gläsli Wü“ sehenden Auges untergehen ließen. Noch einmal: Ist die Kunst hier doch nur provinzielle Kunst? Diese Frage lässt an Brisanz und Schwierigkeit nichts zu wünschen übrig.

ZUM HEUTIGEN BEGRIFF „PROVINZ“

Ist sie, die Provinz, wirklich atemeinschnürende, Freiheitsstrebungen abwürgende Erstickungsanstalt im Heimischen? Ist sie wirklich Geistesabtötungsstätte, eine im Biedersinn endende künstlerische Frühvergreisungsanstalt oder bietet sie in einer einzigen Grässlichkeitswelt großkapitalistischer Aufrüstung nicht doch immer wieder die Überraschung jener rosenfarbenen Glückseligkeitsorte, die uns den Glauben an das Bessere im Menschen stärken? War sie nicht – den sensibleren Künstlern zumal – willkommene Zuflucht, dem Weltgebräuse entrückter Winkel gedeihlicher Kunstentfaltung?

Für diese so gegensätzlichen Wahrnehmungen und Erfahrungen der Provinz sollen zunächst Literaten sprechen, denen wir im allgemeinen mehr Glauben schenken. Sie können so schön und deutlich reden. Dann soll im Hauptteil nachgefragt werden, welche Positionen Markgräfler Künstler in ihrer Provinz eingenommen haben. Abschließend soll eine Zusammenfassung auch einen Prospekt in die sich abzeichnende Zukunft der Kunst in der Provinz, im Markgräflerland bieten. Denn hier können wir beobachten, in welcher Weise neuerdings Frauen sich in die Kunstszene einbringen.

LITERATEN ERLEBEN DIE PROVINZ: HIMMEL DEM EINEN, HÖLLE DEM ANDERN

„Ich bin allein, und freue mich meines Lebens in dieser Gegend, die für solche Seelen geschaffen ist wie die meine. Ich bin so glücklich, mein Bester, so ganz in dem Gefühl von ruhigem Dasein versunken, dass meine Kunst darunter leidet. Ich könnte jetzt nicht zeichnen, nicht einen Strich, und ich bin nie ein größerer Maler gewesen als in diesen Augenblicken. Wenn das liebliche Tal um mich dampft . . . und die Welt um mich her und der Himmel ganz in meiner Seele ruhen wie die Gestalt einer Geliebten, dann sehne ich mich oft und denke, ach könntest du das wieder ausdrücken, könntest du dem Papiere das einhauchen, was so voll, so warm in dir lebt, dass es würde der Spiegel dei-

ner Seele, wie deine Seele ist der Spiegel des unendlichen Gottes!“. Goethe im „Werther“.

Keine Frage: bei der Suche nach Beseeligungslokalitäten nimmt die Chance in der Provinz – erst recht in der hiesigen – fündig zu werden, rapide zu. Goethes Werther hätte sich hier im Sitzenkirchener Kirschblütental sicher in seiner melancholischen Selbstvergessenheit für Augenblicke getröstet gesehen.

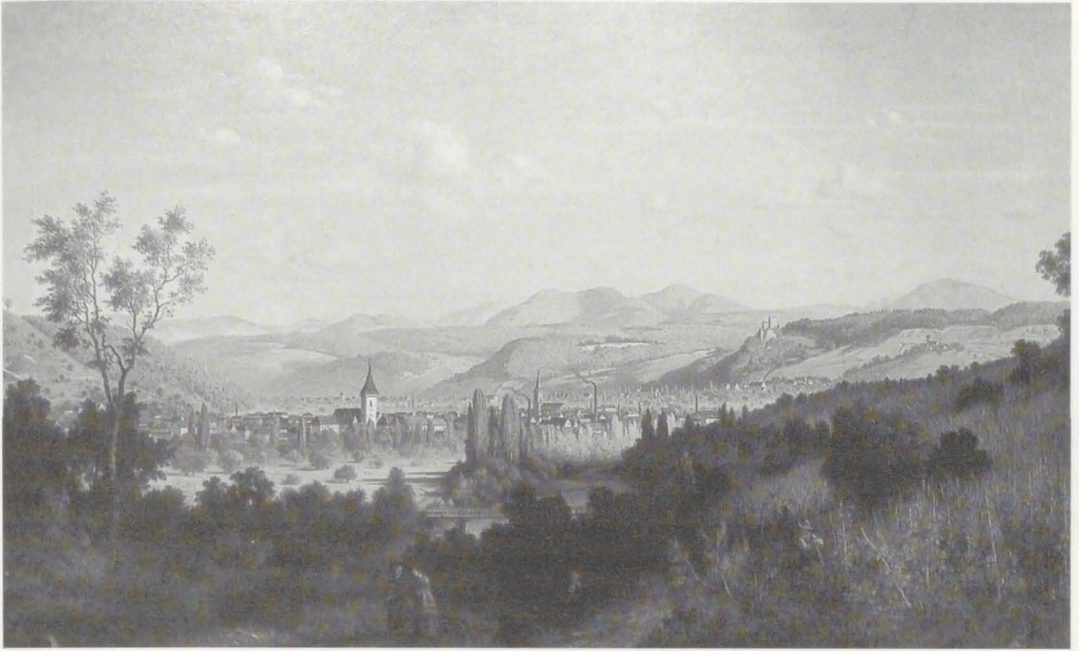
Wie *nur* in provinzieller Stadtferne, abseits städtischen Getümmels, der Mensch doch noch überirdisches Flügelrauschen vernimmt und zu den dunklen Abgründen des Seins findet, zeigt uns Tieck. Er lässt seine Freunde buchstäblich im Nebel stehen, sie sehen kaum die nächsten Sträucher am Weg, da ruft einer entzückt aus:

„Eigentlich, meine Freunde, ist dies, was wir hier nicht sehen, und indem wir nichts sehen, der erhabenste Anblick der Natur. Dies ist ein Bild vom alten uranfänglichen Chaos, welches der wundersame Großvater aller Formen und Gestaltung war. Wir übereilen uns, wenn wir uns das Nichts als nichts denken wollen: was sich weder denken noch vorstellen lässt. Nein, so wie wir es hier vor uns sehen, ist das Nichts beschaffen. Alles, soweit man sieht und denkt . . . nur Rätsel: steht da wie Aberglauben im Meer der Unvernunft.“

Novalis schildert einmal wie ein Wind aufkam „... und seine dumpfe wunderliche Musik . . . wurde lauter und vernehmlicher in den Wipfeln der Bäume, sodass zuweilen die Endsilben und einzelne Wörter einer menschlichen Sprache hervorzutönen schienen. Durch die Bewegungen der Luft schien auch das Sonnenlicht sich zu bewegen und zu schwanken. Es hatten alle Gegenstände einen ungewissen Schein.“

Viele, ja sicher die meisten der hiesigen Maler, haben aufgrund genau solcher Lichtspielwahrnehmungen und tiefen Empfindungen ihre Landschaftsbilder verfertigt, haben gehofft, dass ihr Bild von solcher Schönheit spräche.

Mit den Augen eines Malers kann der Literat N. Cybinski unvergleichlich präzise diese hier im Markgräflerland auftretenden Lichterscheinungen schildern etwa „die grügelblau aufleuchtenden Maisfelder unter tiefhängendem stumpfen Nachregenhimmel, der sich zum Schwarzwald hin nachtdunkel staut und über



Gottlieb August Bauer: Lörrach, 1875

dem Elsass zu graugelben Streifen aufgeschnitten ist, durch die waagrecht die fahle Sonne glitzert. Es ist eine fantastische Inszenierung, in der die Maisfelder minutenlang verzaubert glänzen und ihre organisierte Monotonie überspielen. Kurz vor der Abzweigung nach Schallbach ist alles vorbei, das Licht erlischt und nimmt den Zauber mit. Zurückbleiben vor beginnender Nacht die grauen Felder in der Leblösigkeit ihrer berechneten Öde.“

Diesem Blick ist allerdings das Heimatliche nicht mehr nur heile Welt. Sein antidyllisches Bild von der „Wiese“, ein Fünfzeiler, ist von geradezu monumentaler Deutlichkeit und lautet:

*Die Wiese
Begradigt
& vergiftet
fließt sie
ihrem Ende
entgegen.*

Provinz wird also auch ohne Herzenserhebung, ohne Beseligung, ohne Naturstimmung, erlebt: Th. Wirz schreibt in der FAZ vom 14. Nov. 1999:

„Die Provinz ist eine Hölle zwischen Jägerzaun und Balkonbegrünung, die noch nicht einmal im Verbrechen Größe beweist. So kleinlich ist diese Welt, dass sie das Finanzamt mehr fürchtet als das Fegfeuer.“

MARKGRÄFLER MALER UND IHRE „PROVINZ“

Wie erleben Maler das Markgräflerland? Wir wollen vermuten, dass auch die Maler ihre Provinz, ihre Region, ihre Landschaft, das Markgräflerland, in ganz verschiedenen Stimmungen von Himmelsnähe und Bedrückungsdunkel, mit Haupterhebungen und im Abstumpfungsgeschirr biederer Besserwisserei erlebt haben. Einige sollen hier Revue passieren.

Als „point de vue“, als ausgesuchtes „Motiv“ bevorzugten sie dabei drei Örtlichkeiten und hoben sie so heraus: Das Wiesental, den Isteiner Klotz und den Blauen.

GOTTLIEB A. BAUER (1828–1913)

Ein Spätsommertag, und wir kommen im Jahr 1875 den steinigen Weg vom Tüllinger

Hügel herab. Die verschattete Hangseite links und den Vordergrund verdunkeln für einen Augenblick eine der spärlichen Wolken. Wer sind wir? Sind „wir“ der Herr Pfarrer und seine Gattin? Des geistlichen Herren irdische Brust weitet sich beim Anblick der stolzen evangelischen Stadtkirche. „Ja“, sagt er, „wie sichtbarlich hat doch Gott in seiner Güte auch diese gesegnet nebst all der Natur; die Stadtkirche, die evangelische, meine Kirche. Und ist sie dabei nicht älter, schöner und größer als die in gewöhnlichem Backstein errichtete katholische Bonifatiuskirche?“

Sind „wir“ der Fabrikant B.? Mit Genugtuung registriert er: „Es wird auch Sonntags gearbeitet“. Die Kamine rauchen und wie Herr Mez, der Seidenbändelfabrikant, bezieht auch er jetzt seine Rohseide direkt vom Schwarzen Meer.

Halt, da kommt der Assessor Herleinchen vom Gymnasium. Beim Anblick der beiden Schönen verwirrt sich das unterm Gattinengefuchtel aller Fleischeslust entwöhnte Gemüt und er statuiert mit einem laut knarrend hervorgestoßenen Hexameter ein Exempel seiner Bildung, die ihm erlaubt das unstandesgemäße Bauernmädchen mit dem roten Kopftuch und den Vater geflissentlich zu übersehen. Nun sind sie alle weg. Es ist jetzt der Maler selbst, der hinter uns steht. Heute morgen hat er den letzten Firnis aufgetragen. Mit sich und seinem Werk darf er zufrieden sein. Er will's noch ein allerletztes Mal überprüft haben. Da ist der Himmel. Graue Suppe auch heute. Natürlich hat er da ein bisschen nachgeholfen. Gewiss, das goldene Licht, überhaupt der Himmel im Bild ist so schön, wie er sich's wohl erträumt. Mein Gott, die Bildnismaler sind auch nicht zimperlich und verpassen ohne Skrupel irgendeinem Basler Fabrikanten, nur weil er Griechisch kann, eine apollinische Stirn unters spröde Haar. Und wenn sie gegen allen Augenschein irgendwo alemannisches Doppelkinn und Quadrupelnacken verbessern, hat noch keiner sich bei dieser Überschönung beklagt.

Bitte, hat er nicht genau gezählt? Stimmt doch alles. Die Rötteler Kirche, die Ruine, alle Pappeln, Weidenbäume sind korrekt plaziert. Würdig lagern sich im Landschaftsprospekt die Schwarzwaldberge. Wie hat er nicht in der Lithografenwerkstatt geschuftet an den schweren Steinen, damals als Lehrbub. Ohrfeigen

wortlos eingesteckt. Aber jetzt kann er's, das Malen. Laubwerk hier, die einzelnen Blättchen, alles schön gezeichnet und lasierend übermalt. Wär' doch gelacht, wenn sich nicht ein Großbasler Interessent meldete. Wenn es dermaleinsten aber ein Museum in Lörrach gäbe, da wäre das Bild richtig aufgehoben. Die mythologischen Szenen übrigens, mit denen ein gewisser Arnold Böcklin jetzt Furore macht, beunruhigen ihn nicht. Modisches Großstadtgetue, typisch München, das weiß er noch aus seiner Studienzeit. Schade, dass er den Gottfried Keller, der sich, wie er hörte, jetzt „grüner Heinrich“ nennen soll, dass er den damals nicht kennengelernt hat. War auch arm dran. Von dem sah er einmal so schöne Bäume, mit seinem Schweigen hätte er sich gut befreunden können.

HERMANN DAUR (1870–1925)

Erst 32jährig schließt der Hochbegabte und so oft in seiner Ausbildung Gehinderte seine Studienzeit als Meisterschüler von Hans Thoma ab und nimmt seinen Wohnsitz 1906 in Ötlingen: Die wenigen Reisen nach Dunen hoch im Norden zuvor und später ins Engadin bieten keinen Anlass für ihn, künstlerisch irgendwie auszuberechnen oder sich von seinem Lebensthema und Hauptgegenstand, der Landschaft der nächsten Heimat, abzuwenden. Wie malt dieser typische Markgräfler Maler?

Von ihm gibt es in der Ausstellung zwei Bilder seiner Ötlinger Kirche als wären es Bilder seiner „zwei Seelen, ach in meiner Brust“. Er malt die Kirche von der Sonnenseite und dann die abgewandte im Schatten liegende Rückseite. Auf den ersten Blick sind beides Beschaulichkeitsbilder. Auch bei genauerem Hinsehen werden sich beileibe keine umstürzlerischen Ideen entdecken lassen. Aber eine merkwürdige Brüchigkeit beginnt sich im Tableau des scheinbar Idyllischen abzuzeichnen. Die Einheitlichkeit des „Sonnenbildes“ von 1921 ist doch nur vorläufig. Drei verschiedene künstlerische Methoden, eigentlich unvereinbar, werden hier in sanfter Täuschung zusammengefügt. Rechts die Häusergruppe, eine Anordnung abstrakter geometrischer Flächen, von ferne kubistisch abstrahiert und zugleich wieder gemäß impressionistischer Malerei, blau und violett schattiert. Am unteren Bildrand – wie H. H. Hofstät-



Hermann Daur: Ötlingen im Vorfrühling 1921

ter zu Recht rühmt – „das brillant gezeichnete Astwerk noch kahler Bäume“, jugendstilig und Segantini-artig (vgl. Hans H. Hofstätter, Berthold Hänel: *Die Maler des Markgräflerlandes*, Freiburg 2000). Schließlich mit dem Blick in den Sundgau und den weiten Himmel, eine Passage bester Pleinairmalerei. Dazu in den Streifen, wie Zeichen, und Kürzel fast schon „gegenstandslos“ und wie musikalische Noten Bäume und dreieckige Baulichkeiten. Zur gleichen Zeit hat allerdings mit unvergleichlich größerer künstlerischer Souveränität der Großstadtkünstler und Berliner Professor, Adolf Strübe, genau diesen Blick ins Rheintal in einem glanzvollem Aquarell als musikalische Farbpartitur verfertigt. Aber auch in der Daurischen Verhaltenheit als Hintergrundmotiv ist diese Partie so schön gemalt, dass heute – nach 80 Jahren – wir uns an Gerhard Richtersche Prospekte erinnern fühlen. Ganz modernem Empfinden entspricht die geschickt überspielte Asymmetrie, die wegeskamotierte Forderung nach klassischer Ausgewogenheit: Das Bild ist schlicht rechtslastig. Damit erscheint uns der Maler wie ein sonntäglicher Kirchgänger, der insgeheim der Predigt nicht mehr traut.

Im Pendant des „Schattenbildes“ sehen wir die Kirche von Ötlingen vom Jahr 1914 von Norden her. Silhouettenartig heben sich Turm und wenige Hausgiebel aus dem dunkel verschatteten Streuobstbaumwerk heraus. Wie unwirklich legen sich Wiesenstücke wunderbar leuchtend, smaragdgrün, schon fast chromoxydgrün als Tücher an den rötlichen Weg. Die verschwommen gemalten Äste und das Baumgewirr wirken so beunruhigend, so gar nicht idyllisch, als gelte es die Erschütterungen des nahenden Krieges anzukündigen.

Es bleibt zu fragen, ob es nicht Kennzeichen einer künstlerischen Existenz in der Provinz ist, dass sie sich fernhält, ja abschirmt von künstlerischen Unternehmungen, Aufbrüchen, die gleichzeitig außerhalb und in großstädtischen Zentren der Kunst stattfinden. Nichts von expressivem Schrei, nichts von kubistischen Konstruktionen, keine orphische Farbe und keine Abstraktion, wie sie ganz selbstverständlich Strübe in seinem Aquarell einsetzte.

Dessen ungeachtet dürfen wir hier zwei Werke schönster Malerei wertschätzen.

OTTO LAIBLE (1898–1962)

„Studieren Sie die Alten! Studieren Sie die Natur!“ Mit Dolchstoßblicken unter buschigen Augsbrauen erhob der Akademielehrer immer wieder diese Forderung. Da er unter dem Studium der Alten, die französische Malerei des 19. Jahrhunderts im Louvre verstand, verpassten ihm zur Erniedrigung die Nazis den Akzent und titulierten ihn Laiblé. Damit sei daran erinnert, wie die Biografie der meisten Maler dieser Generation – natürlich nicht die von Hermann Burte – durch den grässliche Riss der Nazi-Zeit gezeichnet ist.

Laible und manchen seiner Malerfreunde haben den Isteiner Klotz, einen geografischen Spezialfall, zum gesuchten Malort erkoren. Zum Maleldorado, zum Malkleinodium. Sie waren entzückt von dem südlichen Licht und erblickten hier ihren „Mont St. Victoire“. Fühlten sich wie ihr großes Vorbild „Cézanne, devant la nature“.

Ein Laible-Bild vom Isteiner Klotz aus dem Jahr 1934 bietet den oft über ganz Frankreich lastenden grauen Himmel, den der vorherr-

schende Westwind herübergetragen hat. Das Licht ist ins Ockerfarbene gepresst und bricht sich im hellen Gestein. Ein Feldweg führt ins Bild hinein. Mit dem Kunstgriff des Nebenweges von links und der Schattenzone am unteren Bildrand werden wir zum Innehalten gezwungen. Bleib stehen und sieh! Sieh, das Dorf, den sanften Bergrücken. Sieh mehr noch das Zittern und Flackern der Lichtpartikel und höre, wie die Blättchen in der kaum merklichen Brise aneinandergeraten, leise Klopffgeräusche in der Vielstimmigkeit der Insekten. Goethes Naturseligkeit hin und die von Novalis her: „Jetzt finden Sie, Herr Maler, das richtige Grün: Grüne Erde, venezianisch oder Grün von Volterra. Permanentgrün mittel oder hell oder dunkel, Olivgrün, Berggrün, Lindgrün, Irisgrün, Azurgrün, Kobaltgrün, und vergessen Sie nicht das giftige Chromoxydgrün feurig“, hätte der Professor seinen Studenten gesagt und hätte weiter doziert: „Der Danksin Franz, das ist auch so ein ausgekochter Fuchs, der kann Grün malen. Schauen Sie sich sein Bild von 1926 an. Übrigens Vorsicht! Passen Sie auf! Wie sagte der große Ingres: besser ins Grau verfallen als ins



Otto Laible: Ansicht von Istein, 1934



Adolf Glattacker: Die Wiese

Heftige. Also keine krasse Farbe, das widerspricht dem großen Stil. Ah, Cézanne wusste um die Nuancen von Grün, die schwerste aller Farben und er kannte wie kein anderer die farbigen Valeurs. In diese müssen Sie, Herr Künstler, alle Hell-Dunkel Werte übersetzen . . .“.

Ich nehme an, verehrter Leser, dass Laibles Bild - wie man etwas salopp sagt - den Betrachter nicht gerade vom Stuhle reißt. Ich bin ziemlich sicher, es gibt bessere Laibles. Mir scheint die Komposition nach dem Goldenen Schnitt, die er von Würtenberger übernahm, etwas angestrengt. (Indem H. H. Hofstätter darauf aufmerksam macht, erweist er sich einmal mehr als ungemein genauer Kenner, der bei der Kürze der Texte immer mehr verschweigen muss). Aber in einer Hinsicht ist das in der Provinz gemalte Bild eben nicht provinziell: Es ist nicht Ausdruck sptromantischer Naturseligkeit, es ist das Ergebnis von bildnerischem Denken.

ADOLF GLATTACKER (1878-1971)

Keine Regel ohne Ausnahme. Glattacker ist diese Ausnahme, ist der Gegenpol zu allen denkbaren künstlerischen Positionen in der Betrachtung Markgräfler Kunst. lter als Strbe, Laible, Burte, Bizer, stirbt er, sie berlebend, 93jhrig 1971 in Tüllingen. Er war auch äußerlich in seiner Kleinwüchsigkeit ein Original. Ein mächtiger Bart und weißes langes Haupthaar umrahmten den Kopf. Macht ein Weltknstler die Provinz und alles Provinzielle vergessen (selbst das Spanische bei Picasso ist eher akzidentiell), so möchte man bei Glattacker umgekehrt alle Kunstdiskussion abgestreift sehen, weil er ganz der Heimat gehört, total aus ihr und in ihr lebt und den Begriff *Heimatmaler* erfüllt wie kein zweiter. Sein Hebelportrt und die Engelchen leben weiter auf Tüchern, Tapeten und Kalendern

und in den Gemütern. Er ist populär, ja, geliebt, wie bewundert unter den Leuten, im Volk wie kein anderer. Ein solchermaßen Verwurzelter brauchte die große Welt nicht, nicht die Weltbühne der Kunst. Hier ist der Provinzmaler unangefochten König in seinem Reich und soll es ewig bleiben.

Wohlauf denn: Es ist gibt ein kleines Bild ca. 29 mal 22 cm mit dem Titel: Die Wiese. Wir sind auf einer Waldlichtung, wie auf einer Bühne. Kein Stück Himmel, die Szene ist märchenhaft. O, tiefer, deutscher Wald! Johann Peter Hebel selbender sitzt rücklings wie rittlings im Vordergrund. Für einmal ist der geistliche Herr auf ungeistlichen Abwegen, wird er doch einer sonderbaren Offenbarung teilhaftig, wo weder das Licht des irdischen Himmels noch das der Theologie hingedrungen ist. In diesem tiefen Waldesgrund wird er der allersüßesten Erscheinung seines Leben ansichtig. Schöner noch als das Jesusknäblein, ursprünglicher, urtümlicher ist sie, dieses Mädchen, eine Allegorie des Wieseflusses und des Wassers überhaupt. Ohne Gefieder, sehr diesseitig kommt das engelsgleiche Blondhaarmädchen seiner Verkündigung nach, ein Putto zur Rechten akkompagniert wohl alle die Geräusche, das Gezirpe, Geknarre, Gezwitscher, Geräusper und Geraschle des großäugigen Getiers drum herum. Die beiden Waldmenschen – „Wilde Männer“ – scheinen dem Maler zum Verwechseln ähnlich.

In seiner Moritz v. Schwindschen Kunstauffassung ist dieses Bild rettungslos provinzielle Heimatmalerei. Aber wie im Märchen könnte selbst der völlig laienhafte Psychologenblick von uns Betrachttern des 21. Jahrhunderts einen versteckten und hochaktuellen verborgenen Sinn erschließen: Ganz ohne surreale Verschlüsselung scheint nämlich der Dämon der Libido auch dieses Unschuldseugelein schon heimgesucht zu haben, wo nun sein geöffnetes Kirschmündchen in geradezu unheimlicher Weise die Verführungsversprechungen späterer Lustbarkeiten sich angemalt hat. Undine, das Wassermädchen, lockt auch hier: „Komm, komm . . .“. Ich bin nicht sicher, ob Glattacker selbst davon nicht so viel wusste, um mit Vergnügen diese subkutanen Heimlichkeitsanspielungen präzise unterzubringen. So gesehen ist Glattacker nicht allein. In großen Tafeln

hat gleichzeitig der polnisch-französische Maler Balthus unmärchenhaft und unver-schlüsselter das Lolita-Elfen-Syndrom thematisiert.

Noch ein Wort zum Stile Glattackers. Auch wenn Glattacker nicht als Ahnherr der Fotorealisten hervorgeholt werden wird, sein Realismus ist gekonnt. Allerdings kümmerte er sich dabei nicht um das Uraltproblem aller realistischer Malerei, von dem Goethe schon sprach: „Fürwahr, der Hund ist zierlich genug . . . lassen Sie aber (nun) auch seine Nachahmung recht gut geraten, so werden wir doch nicht sehr gefördert seyn; denn wir haben allenfalls nur zwei Bello's für einen.“ Glattacker ist sozusagen gläubiger Naturalist.

RESUMÉE

Welches Verhältnis haben die bisher besprochenen Künstler zur Provinz eingenommen?

Folgende mögliche Positionen lassen sich fixieren:

1. Das Interesse ist auf topografische Genauigkeit konzentriert. Künstlerisches Können ist selbstverständliche Vorgabe. So stellt sich der in der Tradition der Vedutenmalerei stehende Gottlieb August Bauer dar. Seine Herkunft ist Beweggrund, hier zu malen. Für ihn gibt es keinen abwertenden Begriff der Provinz.

2. Das Interesse ist auf die je besondere Stimmung, die Weckung des Heimatgefühles gerichtet, aber ebenso sehr muss eine stimmige und „gute“ Malerei hervorgebracht sein. Die topografische Genauigkeit muss sich mit dem künstlerischen Tun in einem Gleichgewicht befinden. So agierte H. Daur und versäumte dabei die Kunstdiskussion seiner Zeit. Von hier stammend, mag er nirgendwo sonst, nur in der Heimat malen.

3. Das Interesse ist so stark auf die künstlerische Gestaltung und Reflexion gerichtet, dass die jeweilige topografische Situation sich der Bildrechnung einzufügen bzw. der Bildgestaltung unterzuordnen hat. Diese Position nimmt Otto Laible ein. Dafür kam er eigens hierher.

4. Glattacker bleibt der Sonderfall.

Folgerung: *Je mehr ein Bild sich künstlerischer Reflexion öffnet, desto unprovinzieller wird es sein. Heimatverbundenheit ist fatalerweise kein Qualitätsmerkmal.*

BILDER AUS DEM MARKGRÄFLERLAND, DIE NACH DEM 2. WELTKRIEG GEMALT WURDEN

Sollen wir mit diesem Schema die folgenden Maler beurteilen? Die guten in das Töpfchen des Museums, die Schlechten in das Kröpfchen eines Reißwölfchens? Es würde nicht mehr ganz funktionieren, denn fast alle Markgräfler Maler, die um die Jahrhundertwende und in den beiden ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts geboren sind, angefangen von Strübe, haben nach dieser Maxime ihre Kunst ausgeübt: Die

Richtigkeit, die kompositionelle Stimmigkeit des Bildes war für sie wichtiger als die der bloßen Naturwiedergabe. Diese ästhetische Forderung war für sie zugleich eine ethische Haltung, eine moralische Verpflichtung, für die sie ihr Opfer brachten. Es sollte dabei daran erinnert werden, was bei Otto Laible bereits zur Sprache kam. Die meisten Maler wie etwa Adolf Riedlin, Friedrich Ludwig, Franz Danksin, Erich Hauser, Max Eichin, Emil Bizer oder Theo Engel wurden während der Nazidiktatur persönlich wie künstlerisch aus der Bahn geworfen, um dann mühsam wieder einen Neubeginn zu finden. Man spricht zu Recht von



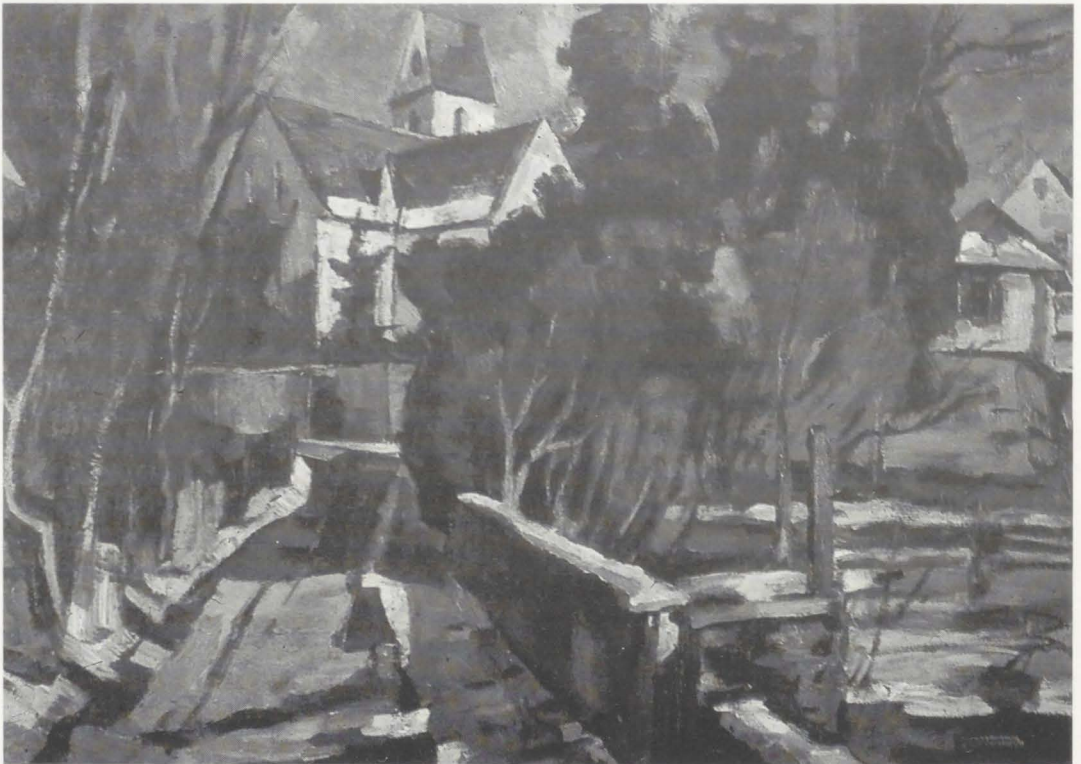
Josef Hauser: Salmenwaage am Rhein, 1949

einer „verlorenen Generation“. Ein Mitmacher war – wir wissen es – Hermann Burte, der schaurige Blut- und Bodenverse verfasste: „*Was kann ein Mann mehr Manneswürde wollen/ als Menschen misszubrauchen, sich zum Scherz/ durch Leiber hinzupflügen, wie durch Schollen*“. Auch wenn er in seinen Bildern sich durchaus als einer, der sein Metier beherrscht, erweist, sei ein Bogen um ihn gemacht. In unserer Bevorzugung oder Ablehnung werden wir uns selbst freilich bestimmter verinnerlichter Standards bewusst. Ich für meinen Teil mag insbesondere die Tonwertmalerei der folgenden Künstler, die sich nicht kompromittiert hatten, und wähle darum für die nun folgenden knapperen Bildbetrachtungen solche Bilder aus, die alle nach 1950 gemalt wurden.

JOSEF HAUSER (1908–1986)

Seine „Salmenwaage am Rhein“ gefällt mir wegen seines unbotmäßigen Sujetswandels, wie er heimlich dem heimischen Grenzach den

Rücken kehrte und grenzgängerisch Schweizer Boden betreten hat. Im Leben und in seiner Malerei. Mit der „beschränkten Palette“ von Ocker und Grüntönen bevorzugte er die Basler Schule. Möglicherweise fühlte er sich auch von René Auberjonois angeregt. Das Bild ist nicht harmonisch. Nie werden die drei Diagonalen, die des Wasserrandes, die sich aufbäumt, einbuchtet, entgegenstemmt, mit der anderen leicht geschwungenen Linie des Weges oder gar der ganz geraden Linie der Mauer zu einem Wohlklang sich fügen. Schwerfällig hereingezwängt eine Terrasse und oben im Bild, etwas zu groß geraten, ein Fischer. Alles wirkt erkämpft. Alle diese Anstrengungen jedoch, jene Bedächtigkeit und ingrimmige Sorgfalt im Aufbau, wo jede Farbe, jede Linie zum Gerüst einer sich noch versagenden, nicht zugelassenen Abstraktion wird, alle diese Mühen dienen nun nur dazu, einige wenige Quadratcentimeter Grün, gespachtelt und gezogen, so herrlich zu malen, dass es endlich, endlich hineingeraten ist in den stillen Bezirk zitternder, unantastbarer Schön-



Gerhard Bassler: Rötteln, ca. 1980

heit. Das ist der stille Triumph nach der Qual des Malens.

GERHARD BASSLER (1917-1998)

Das Bild von Röttelns Kirche 1980 gemalt, hing lange wie ein verlorenes Kind in der von Geschäftigkeit erfüllten Schalterhalle der Sparkasse. Es ist für mich ein ungemein melancholisches Bild und wie ein trauriger Abgesang.

Im ersten Moment erschrickt man ja vor dem etwas altmodischen Auftritt. 1980 kommt es daher wie ein Herr im Bratenrock. In vertieftem Einsehen werden wir gewahr, wie Bassler mit ebenso altmodischem Ernst wie mit Gewissenhaftigkeit malt. Alles, jede Farbe ist wohlbedacht und absichtsvoll gesetzt. Daraus resultiert jene meisterliche Dichte, die der Künstler einem Laien gar nicht und einem Kunstfreund nur schwer und zuweilen überhaupt nicht erklären kann. Für ihn ist es offenkundig, wann in dem Prozess des Malens eine Masche gerissen ist und darum ein anderer Farbton gesucht werden muss. Es ist dieses prinzipielle Hinsteuern aufs Unverrückbare. Auf das einzig Mögliche, das einzig Richtige, das Gültige. In dieser Haltung steht Bassler diametral zur x-Beliebigkeits-Attitüde, die ab und an im Schwange ist. Kreativität habe sich frei von allen schulischen und sonstigen Zwängen zu äußern nach der Maxime: alles ist möglich, wenn es nur mir gefällt! Vor einem Bild von Bassler kann ich diese entsetzliche Mesalliance von Experimentierfreude und Dilettantismus, von hochanständiger Volkshochschulfröhlichkeit mit fernöstlicher Kalligrafie, diese Verquickungen von „besser Essen und schlechter Malen“ kaum mehr ertragen, darum beeindruckt mich Basslers altmodisch wirkendes Bild. Warum nur diese Rückwärts-gewandtheit? Warum geriert er, der in surrealistischer Verfremdung, in gekonnter abstrakter Malerei Erprobte hier sich als derartiger Traditionalist? Kehrt Bassler zurück wie Friedemann Bach einst zu seines Vaters strengen Fugenkompositionen? Malt Bassler in bedrückender Verlorenheit eine verlorene Kirche, eine verlorene Heimat, eine verlorene Meisterschaft der Malerei? Ist es eben doch ein Abgesang?

PAUL IBENTHALER (1920-1993)

Weil es so klein ist, wird das Bildlein vermutlich übersehen. Ein Grund, es zu empfehlen. Paul Ibenthaler hat es 1950 gemalt und zeigt, was der Titel ankündigt: Eine alte Bäuerin. Von topografischer und gegenständlicher Erfassung sind im skizzenhaften, raschen Farbauftrag nur noch rudimentäre Zeichen für Äcker, Himmel, Figur und Baum übrig geblieben. Das scheinbar lockere, schnell Hingemalte ist alles andere als unterhaltsames Spiel oder gar lockere Bekundung selbstherrlicher Künstlerattitüde. Was die in die Augen springende Qualität dieses kleinen Werkleins ausmacht, was da fesselt, lässt sich ja nicht beweisend belegen, wohl aber versuchsweise begründen. Fragen wir nur: Wieviel Erfahrung braucht es im Umgang mit Menschen, im Umgang mit der Natur, im Umgang mit der Malerei?

Diese in vielen Jahren gewonnene, geronnene, angesammelte, erarbeitete Erfahrung drückt sich in jedem Zentimeter Bildfläche aus. Sie ist fühlbar in dem je eigenen Druck des Pinsels, dem die biegsame Leinwand antwortet. Sie ist einsehbar in der logischen Zusammenbringung von Braun - und Ockertönen, noch immer verheißungsvollem Grün oder winterlich verdunkeltem caput mortuum. Malerfahrung: sie gipfelt in dem genau gesetzten Lichtreflex, ein scharfes Gelb auf dem Hutrand. Erinnerung wie Verbeugung an und vor dem beseligenden Licht holländischer Malerei.

Wieviel Erfahrung, wieviel Einfühlung braucht es, die Ermüdung der Abgearbeiteten, die Erschöpfung der Verbrauchten, ihre einwohnende Dankbarkeit gegen ein hartes Leben, die Beharrlichkeit im immer gleichen Tun, die Erfülltheit einer Frau, einer Bäuerin, aller Bäuerinnen derart suggestiv bzw. evokativ in wenigen Pinselschwüngen zu fassen?

Fernab von falschem Pathos, unerträglicher Heimattümelei, gibt es hier noch einmal ein starkes Markgräfler Bild und - wie mich dünkt - ohne den Basslerschen Schwermutston des Abgesangs.

RESUMÉE

Welche Positionen lassen sich für die Maler nach 1950 beschreiben?



Paul Ibbenthaler: Alte Bäuerin, 1950

Die Position des Vedutenmalers Büchel ist gänzlich entfallen. Schließlich gibt es inzwischen die Fotografie für jedermann. Jeder kann sich so der genauen topografischen Wiedergabe versichern.

Für die Maler nach dem Zweiten Weltkrieg wird infolge der allgemeinen Kunstentwicklung das Interesse an künstlerischen Prozessen und Reflexion immer vordringlicher, wie wir es schon bei Otto Laible erlebten. Ausgewählte Landschaftsmotive werden zum Anlass einer zu entwickelnden Bildidee. Ihre Arbeiten bezeugen damit ihre dramatischen Versuche, zwischen Skylla der Gegenständigkeit und Charybdis der Autonomie des Kunstwerkes das Schiff ihrer Malerei sicher hindurchzubringen.

Die Schwierigkeit drücken die Künstler in der einfachen Forderung aus: Ein Bild müsse gut sein. Für sie gilt: *Allein die Qualität rettet das Werk vor der Provinzialität*. Vielleicht

haben einige der rigorosen Kämpfer für eine gute, qualitätvolle Malerei es nicht wahrhaben können, wie Provinz der Erzeugung künstlerischer Qualität nicht eben förderlich ist. Sie wird gefährlich, wenn Künstler sich bekömmlich ein- und abschließen im Verlies ihrer selbstgewählten Kunst, in vertrauten Bahnen verharren, Risiken von außen wie ein künstlerisches Gelbfieber und Kunstansteckung meiden.

Solches *Heimischwerden in der eigenen Kunst ist nicht Bodenständigkeit, sondern der Keim des Provinziellen*.

War für viele Maler, etwa auch für Karl Gerstner (1915 bis 1992) mit dem Ende des Krieges die Freiheit der Kunst eine Art Offenbarung, wurde sie für die später Geborenen wie Alfred Haller (1921–1957), Karl Heinz Scherer, geb. 1929, oder gar Hans Günther van Look, geb. 1939, um nur sie stellvertretend zu nennen, zum selbstverständlichen Lebenselement.

Mit diesen Skrupeln waren sie nicht geplagt. Ohne die Forderung einer genauen Berücksichtigung der Natur geht das Malen – wenn nicht andere Skrupel hindern – locker von der Hand. Wahrscheinlich darf jetzt sogar mit gewissen Lustbarkeitsgefühlen dem eigenen Malimpuls gefolgt werden. Erst recht, wo dieser so musikalisch ist, wie bei Thomas Egel. Die Wahrheit der Kunst jedenfalls misst sich nicht länger mehr an der Länge der Nase oder des Bergrückens und nicht an der genauen Wiedergabe der Erscheinungsfarben des Kalk-Steinbruchs.

Die im ersten Teil gewonnene Formel lässt sich nun ohne Ergänzung nicht mehr halten. Sie könnte etwa lauten: *Die Freiheit vom Gegenstand ist jedoch kein Gütesiegel der Kunst, die Zuschreibung des Provinziellen gilt auch fürs Abstrahierte.*

Vielleicht tut sich jetzt zu Füßen des eifrigen Theoretikers ein Abgrund auf: Kommt die Landschaftskunst zum Erliegen, etwa weil Künstler mehr und mehr gegenstandslos,

abstrakter arbeiten wollen? Wenn künstlerisches Tun sich so übermächtig bekundet, als müsste die Geisterhand des Genies greifbar werden, wenn jedwelche Gegenstandsdarstellung derart in den Umknetungsprozess künstlerischer Umgestaltung vermalte wird, dass kein Naturbezug mehr sichtbar ist, kann man dann noch von Landschaftsmalerei sprechen? Irgendwann ist in der subjektiven Malattitüde ein Grad der Abstraktion erreicht, in dem der Zusammenhang mit der konkreten Landschaftssituation gerissen ist. Ein Seelengemälde ist entstanden, in dem die Sehdaten der Außenwelt möglicherweise zum Anlass wurden, die aber keine Korrektur mehr für die malerische Gestaltung erfordern. Wofern eine Auseinandersetzung mit der konkreten Landschaftssituation nicht mehr stattfindet, wird im Subjektiven oder im Abstrakten das aufgehoben, was einst die Landschaftsmalerei war. Eine vom konkreten Markgräflerland abgekoppelte Malerei, sei sie provinziell oder überregional, endet



Karl Gerstner: Blick von der Ziegelei auf Tüllingen, 1966

nun. W. Busche schreibt unverblümt: „die direkte Auseinandersetzung mit dem Motiv scheint zu Ende zu gehen. Eine Gattung Landschaft scheint nicht mehr zwingend notwendig.“

Weitere Fragen drängen sich auf, wenn der Verdacht auf das bevorstehende Ende nahe liegt. Nähern wir uns mit den Samtpfoten der rhetorischen Frage und nicht mit der Keule der Behauptung: Ist Landschaftsmalerei ein provinzielles Auslaufmodell? Sind hiesige Landschaftsprospekte nur noch Thema für hobby-malende Pensionäre, Seelenfrieden suchende gestresste Hausfrauen? Warum stellt ein heutiger Künstler seine Staffelei nicht mehr „devant la nature“ ins Feld bei Binzen?

Mögliche Antworten ließen sich in der Erörterung folgender Umstände finden, die ich nur stichwortartig anführe und die Anlass zu vielen Anregung geben könnten.

Neue Medien, wie Foto und Film werden attraktiver und als zeitgemäßerer Ausdruck und Mitteilungsformen wahrgenommen. Selbst bewährte Foren wie Kunstvereine, Museen oder gar Biennalen wetteifern darin, sich diesen Medien so zu öffnen, dass Malerei zuweilen als geduldetes Fossil bzw. Ausnahmerecheinung nunmehr zu sehen ist.

Globalisierung erfasste auch die Kunstwelt. Sie hebt die Grenze von Nähe und Ferne, von hier und jetzt auf. Ein Grafiker in Lörrach lässt bestimmte Bildprobleme in San Francisco bearbeiten. Ein Künstler kann sich heute weltweit informieren.

Der betrachtete Gegenstand „Natur“ ist am Verschwinden. Heimat ist am Verschwinden. Vom Eigennutz erfüllt, billigen wir die schleichende Zerstörung. Heimat geht ökonomisch und technisch zugerüstet still flöten. Was Baumgruppe, was Gewässer sei, ist dem Planer der Schnellstraße entlang der Wiese nicht präsent, nicht mal mehr im Traum. Glattackers oder Arthur Schmidts Obertüllingen, das einzigartig hingelagerte Dorf, wird von den unaufhaltsam hochkriechenden Neubauten umzingelt und wird innert 10 Jahren so nicht mehr existieren. Kann sich überhaupt der Begriff Heimat noch herausbilden und halten, wenn der Baum, der Zaun unserer Kindheit verschwunden sind, wenn Kinder den alemannischen Dialekt ihrer Eltern nicht mehr sprechen? Wem das

„Betzytlüte um de Friede“ fremd geworden ist, wird auch als Maler das Sujet der Rötteler Kirche kaum aufsuchen. Für Goethe war der Dialekt „das Element, in welchem die Seele ihren Atem schöpft.“ Wovon sprach er? Von Seele? Was ist das?

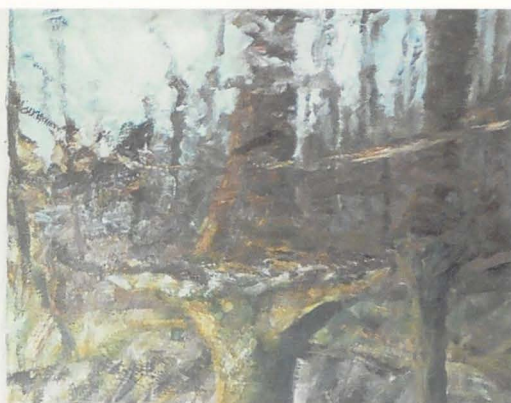
Warum das Thema der Provinz bzw. der Landschaft von einem „Weltkünstler“ und Großstadtmenschen nicht mehr attraktiv empfunden wird, begründet in bemerkenswerter Deutlichkeit Bruce Naumann, der durch die Pyramide beim Burghof hier allgemein diskutiert und bekannt geworden ist

„Es gibt Künstler, denen es um Schönheit geht, die versuchen, schöne Dinge herzustellen. Das bewegt sie, das begreifen sie als ihre Aufgabe. Andere Menschen mit schönen Dingen zu beliefern. Ich arbeite nicht so. Das hat auch mit einer bestimmten Auffassung von Schönheit zu tun. Sonnenuntergänge, Blumen, Landschaften: Diese Dinge bringen mich nicht an die Arbeit. Ich lasse lieber die Finger davon. Mein Werk kommt aus der Enttäuschung über die ‚*Conditio humana*‘. Es frustriert mich, dass Menschen sich weigern, andere Menschen zu verstehen, und dass sie so grausam zueinander sein können . . .“

AUSBLICK

Und es gibt sie doch. Die Künstler, die das hic et nunc des Ortes, der Provinz, des Markgräflerlandes wieder zum Thema ihrer Kunst erheben. (Künstler in der Provinz müssen ja nicht in einer virtuell globalisierten Medienwelt gemalte Maulaffen feilhalten. Vier Schauplätze werde ich nennen.

1. Geradezu programmatisch hat sich einmal Bernd Völkle in seiner Ausstellung Nov. 2000, Basel, zu unserem Provinzproblem geäußert: „Was im Dorf geschieht, geschieht in der Welt.“ Und umgekehrt, wenn auch nicht im gleichen Maße; er sei überzeugter Provinzler, denn „ich glaube, dass man nur Weltbürger wird über den Provinzler. Man muss den Dienstweg einhalten: erst Provinzler, dann Weltbürger“. So ähnlich denken wohl eine Reihe von Malern, die hier versammelt werden können wie unterm Fähnlein der Aufrechten. Künstler, die malen, allen Unkenrufen, Welt- und Malerei-Abgesängen (auch die von Bruce Naumann)



Konstantin Weber: In den Erlen, 1991

zum Trotz. Ein solches Landschaftsbild ist von Interesse, da es uns Auskunft gibt und Zeugnis der malerischen Reflexion über Ort und Zeit, wo Selbstwahrnehmung und Weltwahrnehmung in eins fallen als Chiffren innerer und äußerer Natur. Landschaft immer auch als erfüllter, inne gewordener Lebensraum. Für diesen völlig neuen Vorgang hat Völkle den vorzüglichen und erhellenden Begriff erfunden: „Malereilandschaft“. Da ist zunächst ein scheinbar in gestischer Willkür placiertes Farbchaos, das sich bald als langwieriges und wohlbedach-

tes Verfahren herausstellt. Und plötzlich lassen sich Felder oder bewaldete Hänge erblicken. Allein durch die Intensität der malerischen Poesie wird das Erlebnis der Landschaft vergegenwärtigt. Bei solchen Bildern, die wie mit der Faust gemalt zu sein scheinen, in denen die Wirkkräfte der Natur unmittelbar im strömenden und strudelnden Farbgeschehen sich mitteilen, tauchen wir ein in den reinen Malprozess, der in Nahaussicht wie Tiecks uranfängliches Chaos aussieht. Danach aber, in weiterem Abstand, entstehen so die heutigen Bilder der



Karlheinz Scherer: Unser schönes Markgräflerland, 1975

hiesigen Landschaft. Auch die „Erlenbruchbilder“ des Efringers Konstantin Weber sind solche Verwandlungsstücke. Was Natureindruck war, übersetzt er ins rein Malerische, wo Farbe mal wie nach ihrer Eruption als erkalteter Farbstrom das Bild erfüllt, mal unter dem Gewitter nuancierte Pinselhiebe farbige sich verdichtet. Auch hier erlebt dann der Betrachter die Rückverwandlung aus dem Bild wieder zum Natureindruck. Anders verfährt Karl Heinz Scherer in seinem Hoherfreulichkeits-Bild „Unser schönes Markgräflerland“, das mit seiner Länge von 4 m nicht den fulminanten Abschluss hiesiger

Landschaftsmalerei darstellt als vielmehr im Hinweis auf ganz neue Formen schönster malerischer Annäherung einen Neubeginn: Chromoxyd, alchimistisch verwandelt, lässt der Maler die Ferne geologischer Formen im gedachten trompe d'oeil einer unbestimmten Zukunft sich spiegeln.

2. Gerta Haller hat immer wieder in Aquarellen die hiesige Landschaft gerühmt. In ergreifenden Arbeiten, die den Sulzburger Juden galten, hat sie nun aber eine in der Kunst des 20. Jahrhunderts fast völlig verloren gegangene Dimension, die des Historischen, sich



Gerta Haller: Aus dem Zyklus „Sulzburger Juden“, 1996

zurückeroberst. Das Bild wird zum Gedächtnis der Heimat. Eine Großtat in und aus der Provinz. Zu sehen in Lörrach im Alten Rathaus.

3. Zupackender als alle bisherigen Künstler in 150 Jahren Malerei im Markgräfler Land rückt der Bildhauer Bernd Göring der „Heimat“ künstlerisch auf die Pelle. Er erfüllt die Begriffe Heimat-Boden, Heimat-Erde fernab aller patriotischen Pflicht in verblüffendem Zugriff. Er arbeitet mit dem Gestein aus der hiesigen Gegend, mit Findlingen, mit gebrochenen Graniten. Seine Kunstauffassung entwickelt er freilich aus der Welt des mathematisch-naturwissenschaftlichen Denkens, dem Denken unserer Zeit, unseres Weltbildes. In diesem Zusammenhang muss noch einmal Karl Heinz Scherer zitiert werden. Er weitete seinen Kunstbegriff aus zu einer Art Gesamtkunstwerk. In einem singulären Akt hochgestimmter Ästhetik hat er lebenslänglich seine Domizile in Efringen so ausgestaltet, dass sie gleichermaßen die Lebenssphäre der Altvorderen während spiegeln und vollkommener Ausdruck unserer Zeit sind. Und alles ist weit, weit weg von allem „Schöner Wohnen“

4. Der Schriftsteller und Heimatforscher Manfred Bosch hat gefragt: „Gibt es denn keine Malerinnen?“ Im Bildband jedenfalls sei keine aufgeführt!

Tatsächlich arbeiteten neben Gerta Haller bis in die 80er Jahre nur ganz wenige Künstlerinnen. Hier scheint eine völlige Umkehrung der Verhältnisse stattzufinden. Bei den letzten Zusammenkünften (im März 2002) der von der Stadt Lörrach eingeladenen Künstler waren nunmehr fast ausschließlich Künstlerinnen zusammengekommen. Was diese in naher Zukunft bewirken und wie speziell ihr Verhältnis zur Provinz bzw. Landschaft sich gestaltet, kann nur vermutet werden.

Künstlerinnen, wenn sie sich überhaupt solcher Thematik zuwenden, versichern sich in ganz anderer Weise der Heimat, der Provinz, der Region. Sie agieren wohl aus einem ganz anderen Totalitätsbewusstsein heraus, schlüpfen etwa in die Rolle eines „Empfindungsbiologen“. (Darüber finden Kongresse in New York, Paris und München statt). Mireille Gros, lange in Weil tätig, repräsentiert diese sanften Aufbruchskünstler. Gräser zumal und Unkraut hat sie in empfindungsvollen Zeich-



Bernd Goering: Granit, 1996

nungen als Dokument einer respektierenden wachsenden Begegnung mit der Natur festgehalten. Damit stemmt sie sich dem technischen und sogar einem ästhetischen Verfügungs- und Vernutzungsdenken entgegen. Solcher Kunst verdanken wir dann ein neues Sehen und Wahrnehmen. Natur findet sie nicht im mit der Seele zu suchenden Hellas, nicht am exquisiten Isteiner Klotz, sondern irgendwo vor der Haustür des Ateliers in Weil. Im Medium der Fotografie, genauer mit einer Lochkamera, sucht und findet seit 1993 Petra Böttcher am äußersten, immer irgendwie unwirtschaftlichen Rand, genau da, wo es mit dem Markgräflerland aufhört, nämlich am Rheinhafen, in der ausgefranzten Zone von Wasser, Dämmen, Geleisen, Kohlehalden, neuen Biotopen, wo unmittelbar und in aller Härte Ökonomie und Natur in ungleichem Widerstreit zusammenkrachen, das neue Bild, ein zeitgenössisches Bild der Landschaft.

Für alle anderen Künstlerinnen, ob Gesa Amfelde, Hedwig Emmert, Marga Golz, Gabriele Menzer, Ulrika Olivieri oder Gaby Rother, scheint diese bislang so dominante wie problematische Beziehung von Kunst und Landschaft und damit zur hiesigen Provinz ihre Faszination eingebüßt zu haben. Sie sind von anderen Themen erfüllt, die in einem den Menschen unmittelbar betreffenden Bezug stehen. Ihre Kunst ist nicht mehr Gegenstand dieser Landschafts-Diskussion. Vielleicht stellt sich dabei das interessante Problem, ob Kunst nicht redimensioniert wird, wenn sie sich ganz der condi-

tion humaine verschreibt und dabei der condition terrestre versagt.

Zum Schluss: Es ist für mich nicht abzusehen, wie lange die entscheidende Gretchenfrage, nämlich die nach der Qualität eines Kunstwerkes, eigentlich noch gestellt wird. Solange sie noch erhoben wird, solange wird auch die Frage mit eingeschlossen sein, ob ein Werk „Kunst“ oder doch „nur provinzielle Kunst“ ist. Qualität, das grausame Lächeln der Sphinx! Kafka hat es beschrieben und es dröhnt wie ein Donnerwort: Ein Kunstwerk müsse sein „wie die Axt . . . für das gefrorene Meer in uns.“

Anmerkungen

Berthold und Angelika Hänel: „Breites Spektrum künstlerischen Schaffens: Maler und Bildhauer im Markgräflerland“. In: *550 Jahre Markgräflerland*. Schopfheim 1994, 272–310.

Hans H. Hofstätter, Berthold Hänel: *Die Maler des Markgräflerlandes*. Freiburg 2000.

Anschrift des Autors:
Hans Gottfried Schubert
Luisenstraße 3
79539 Lörrach