

M 1459 F

Badische Heimat

Dezember
4/1991

~~HN~~
~~St~~
BLS

Zeitschrift für Landes- und Volkskunde
Natur-, Umwelt- und Denkmalschutz



Wir machen den Weg frei

Wohnen nach eigenen Plänen

Nehmen Sie sich die Freiheit so zu wohnen, wie Sie es wünschen. Die finanziellen Möglichkeiten für Neubau, Kauf und Renovierung schaffen Sie mit unserer Hilfe.



Volksbanken Raiffeisenbanken

Badische Heimat

MEIN HEIMATLAND

ISSN 0930-7001

Herausgeber:

Landesverein Badische Heimat e.V.

für Heimatkunde und Heimatpflege, Natur- und Denkmalschutz,
Volkskunde und Volkskunst, Familienforschung

Präsident:

Ludwig Vögely

Schriftleitung und Redaktion:

Heinrich Hauß

Weißdornweg 39, 7500 Karlsruhe 31

Geschäftsstelle:

Haus Badische Heimat,
Hansjakobstr. 12, 7800 Freiburg

Tel. (0761) 7 37 24

Geschäftszeiten:

Mo. 14.00—18.00 Uhr,

Di. 8.00—12.00 Uhr,

Do. 8.00—12.00 Uhr

Diese Zeitschrift erscheint vierteljährlich. Der Verkaufspreis ist durch den Mitgliederbeitrag abgegolten. Jahrespreis für Einzelmitglieder 40,00 DM; Preis des Heftes für Nichtmitglieder 12,00 DM.

Für den Inhalt der einzelnen Beiträge sind ausschließlich deren Verfasser verantwortlich. Für unverlangte Manuskripte, Bildmaterial und Besprechungsstücke wird keine Haftung übernommen. Rücksendung bei unangeforderten Manuskripten erfolgt nur, wenn Rückporto beiliegt. Alle Rechte der Vervielfältigung und Verbreitung behält sich der Landesverein vor. Veröffentlichte Manuskripte gehen in das Eigentum des Landesvereins über.

Zahlstellen des Landesvereins:

Postgiroamt Karlsruhe, Nr. 16468-751
Bankhaus I. A. Krebs, Freiburg i. Br. 873

BLZ 680 301 00

Öffentl. Sparkasse Freiburg,

Girokonto 200 3 201

BLZ 680 501 01

Spendenkonto der Stadt Freiburg i. Br.

Nr. 2010012 bei der Öffentl. Sparkasse
Freiburg

Vermerk: Spende Badische Heimat bitte
nicht vergessen

Gesamtherstellung
und Anzeigenverwaltung:

G. Braun (vormals G. Braunsche Hofbuchdruckerei
und Verlag) GmbH

Karl-Friedrich-Straße 14-18

7500 Karlsruhe 1

Telefon (0721) 165-0

Telex 7 826 904 vgb d

Reproduktionen:

G. Braun GmbH

Titelbild: Engel aus dem jüngsten Gericht von Martin Schongauer im St. Stephansmünster Breisach, Westwand.

Foto: Bild- und Filmstelle der Erzdiözese Freiburg



Geburt Christi, Nußbaumholz, Oberrheinisch 1450 – 1460.

Badisches Landesmuseum Karlsruhe

*Ein gutes
glückliches Jahr
1992
wünscht
allen Mitgliedern
und Freunden*

*Ihr Vorstand und Beirat
des
Landesvereins
Badische Heimat*

Inhalt

I. Bildende Kunst

- Martin Schongauer und Breisach
Zum 500. Todestag des Malers und Kupferstechers
Bernd Mathias Kremer, Freiburg 569
- Restaurierung des St. Stephansmünster
zu Breisach a. Rh.
Vorbereitung – Planung – Ausführung
Hans-Jürgen Treppe, Freiburg 585
- Gustav Schönleber – Ein schwäbischer
Landschaftsmaler in Baden
R. Miller-Gruber, Karlsruhe 597
- Landschaft – Natur
Zu einem Schwerpunkt der Ausstellungen in
der Städtischen Galerie im Prinz-Max-Palais
Karlsruhe
Erika Rödiger-Diruf, Karlsruhe 613
- „Das Drama der menschlichen Existenz im
Lichte der Bibel“ und in der Dunkelheit
unserer Zeit.
Persönlichkeit und Werk von Prof. Emil
Wachter – Zu seinem 70. Geburtstag
Hubert Morgenthaler, Neckargemünd 621
- Der Maler Michael Koch (1853–1927)
Meinhold Lurz, Heidelberg 637
- „. . . So unendlich viel schöne Stunden“
Der Weiler Historienmaler Johann Friedrich
Schwörer
Sunja Hadji-Cheykh, Weil 645
- Gedenkblatt für den Bodenseemaler
Hans Dieter zum 110. Geburtstag
Ludwig Vögely, Karlsruhe 657
- Professor Ernst Rehmann zum 85. Geburtstag
Ludwig Vögely, Karlsruhe 661
- Ideenwelt oder konkrete Wirklichkeit?
Persönlichkeit und Werk des Kunsthistorikers
Professor Franzsepp Würtenberger
Hubert Morgenthaler, Neckargemünd 665

II. Musik

- Julius Weismann (1879–1950)
Horst Ferdinand, St. Augustin 679

III. Persönlichkeiten

- Aloys Henhöfer (1789–1862) – ein Schüler
des Rastatter Lyceums
Gerhard Schwinge, Durmersheim/Karlsruhe 715
- Karl Kurrus zum 80. Geburtstag
Ludwig Vögely, Karlsruhe 729
- Marginalien zu Emil Strauß anlässlich seines
125. Geburtstages
Bärbel Rudin, Kieselbronn 735

IV. Hebeltrunk, Schwetzingen

- Der Johann-Peter-Hebel-Preis des Landes
Baden-Württemberg
Vortrag beim Hebeltrunk in Schwetzingen
am 28. September 1991
Helmut Engler, Freiburg 741

V. Mundartdichtung

- Hanns Glückstein – Lebensbild eines
Pfälzer Mundartdichters
Siegfried Laux, Heddesheim b. Mannheim . 749

VI. Landesverein

- Ludwig Vögely, Präsident des Landesverein
Badische Heimat zum 75. Geburtstag
am 19. Dezember 1991
Rede des Schriftleiters der Badischen Heimat
beim Empfang des Landesvereins
in Karlsruhe
Heinrich Hauß, Karlsruhe 761

VII. Buchbesprechungen 772

Martin Schongauer und Breisach

Zum 500. Todestag des Malers und Kupferstechers

Bernd Mathias Kremer, Freiburg

Als am 2. Februar 1491 der Maler und Kupferstecher Martin Schongauer im besten Mannesalter in Breisach – vermutlich an der Pest – starb, endete die irdische Bahn eines Künstlers, dessen Bedeutung bereits die Zeitgenossen erkannten und dessen Einfluß auf die Entwicklung der Malerei und des Kupferstiches uns heute noch fasziniert. – Von eigenartiger, berührender Symbolkraft ist der Tod Schongauers nach der Vollendung seines Jüngsten Gerichtes in Breisach. Sein letztes, monumentales Werk war damit zugleich sein künstlerisches Testament. Schongauer, dessen Schaffen nahezu ausschließlich religiösen Themen gewidmet war, hinterließ uns mit diesem Wandgemälde nicht nur eine bedeutende künstlerische Aussage, sondern auch eine existentielle Botschaft: „Der Herr, der in Ewigkeit lebt, hat alles insgesamt erschaffen, der Herr allein erweist sich als gerecht. – Das Leben eines Menschen dauert höchstens 100 Jahre. – Wie ein Wassertropfen im Meer und wie ein Körnchen im Sand, so verhalten sich die wenigen Jahre zu der Zeit der Ewigkeit.“ Jes. Sir., 18, 1, 9, 14.

1. Äußerer Werdegang

Martin Schongauer, dem seine Zeitgenossen die Beinamen „pictorum gloria“, „Ruhm der Maler“ und „Hübsch“, wegen der außerordentlichen Schönheit seiner Werke gegeben hatten¹⁾, wurde nach heutiger einigermaßen gesicherter Erkenntnis um 1450 in Colmar geboren. Während der Zeitpunkt seines Todes belegt ist, war sein Geburtsjahr aufgrund der mangelhaften Quellenlage lange Zeit umstritten. Becker-Thieme²⁾ versucht für

Schongauer das Geburtsjahr 1430 nachzuweisen, wofür vor allem die Deutung der Jahreszahl eines (nicht authentischen) Portraits Schongauers von Hans Burgmair in der Münchner Alten Pinakothek herangezogen wird. Gegen die Hypothese der Geburt um das Jahr 1430 spricht aber neben einer Formulierung Dürers aus dem Jahr 1470, in der er Schongauer als „jungen Gesellen“ bezeichnet, vor allem die Tatsache, daß es für die Zeit vor 1470 – worauf Winzinger hinweist – kein einziges gesichertes Werk gibt, das wesentlich vor diesem Zeitpunkt entstanden sein könnte³⁾.

Bei der Annahme des Geburtsjahres um 1450, hat Schongauer nur eine kurze Lebensspanne durchgemessen. Um so erstaunlicher ist die künstlerische Höhe, die er bereits in jungen Jahren mit dem Orlier-Altar (Unterlinden-Museum Colmar) und der Madonna im Rosenhag (heute Dominikanerkirche Colmar, datiert auf 1473) erreichte.

Schongauer stammt aus einem alten Augsburger Geschlecht, das bereits 1239 in einer Augsburger Urkunde erscheint und über beträchtliche Zeit das Burggrafentum ausübte. Zahlreiche Mitglieder der Familie hatten sich im 15. und 16. Jahrhundert als Künstler hervorgetan⁴⁾, so auch sein Vater Casper, der als Goldschmied 1445 Bürger- und Ratsmitglied in Colmar geworden ist. Auch die drei Brüder Schongauers waren Künstler und sind als Goldschmiede, Maler und Kupferstecher tätig gewesen, ohne allerdings das Genie ihres Bruders zu erreichen. Während Martin Schongauer unverheiratet blieb, ist die Ehe seines ältesten Bruders Georg von besonderem Interesse, da dieser die Tochter Apollina



HOCC

IN

RE

IN

IN

IN

des bedeutenden Bildhauers Nikolaus Gerhard von Leyden heiratete⁵⁾.

Schongauer erscheint im Jahre 1465 in einer Immatrikulationsliste der Universität Leipzig; er hat das Studium aber offensichtlich nach einem Semester aufgegeben, um eine Lehre als Maler und Kupferstecher im heimatischen Colmar zu absolvieren. Ein authentischer Beleg seines Lehrherrn läßt sich jedoch nicht nachweisen. Nach seiner Ausbildung hat Schongauer – wie es dem damaligen Brauch entsprach – verschiedene Reisen, vor allem in die Niederlande unternommen, woraus sich der bedeutende Einfluß der flämischen Malerei auf sein Werk erklärt. Frühzeitig hat er das Werk Rogier van der Weydens kennengelernt, das von nachhaltigem Einfluß auf ihn geworden ist. Andere Reisen werden vermutet. So schließt z. B. Winziger⁶⁾ aus dem Realismus der verschiedenen von Schongauer gezeichneten Maurenköpfe, daß Schongauer in Spanien gewesen sein muß.

Wenige urkundliche Belege zeichnen den Weg des Künstlers, sie beziehen sich auf weltliche und kirchliche Rechtshandlungen, die Schongauer während seines Lebens abschloß. 1489 hat er das Breisacher Bürgerrecht erworben, wo er am 2. 2. 1491 starb.

2. Schongauers künstlerische Bedeutung

Bereits seine Zeitgenossen bezeichneten Schongauers Werke als „ausgezeichnet“ und „einzigartig“⁷⁾. Sein Ruhm als Kupferstecher, dessen Einfluß auf Dürer nicht wegzudenken ist, hat die Zeit überdauert, während lange Zeit, bis zu seiner Wiederaufdeckung im späten 19. Jahrhundert und seine Zuschreibung am Ende des ersten Drittels unseres Jahrhunderts, Schongauers monumentales Wandgemälde des Jüngsten Gerichtes in Breisach vergessen war. So unangefochten heute die Stel-

lung Schongauers für die Entwicklung des Kupferstiches und der Malerei ist, so schmal ist seine Hinterlassenschaft an eindeutig ihm zuzuschreibenden Gemälden und Altarbildwerken. Während wir etwa 115 Kupferstiche zur künstlerischen Hinterlassenschaft Schongauers rechnen dürfen, besteht sein übriger künstlerischer Nachlaß aus ca. 20 Zeichnungen und wenigen Gemälden, die abgesehen von dem Orlier-Altar und der Madonna im Rosenhag, ausgesprochen kleines Format aufweisen. Ein großformatiger Altar Schongauers ist urkundlich für Biberach belegt; er ging leider in den Wirren der Reformationszeit zugrunde. – Eine Gesamtwürdigung Schongauers muß daher mit vermutlich wesentlichen Lücken im Schaffen des Künstlers leben, da davon auszugehen ist, daß Schongauer, der mit seiner Madonna im Rosenhag bereits eine frühe geniale Reife erreichte, eine wesentlich größere Zahl von Gemälden und Altarbildern hinterließ. Die große Verbreitung der Kupferstiche sicherte indessen eine kontinuierliche Erhaltung dieser Arbeiten. Dennoch begründen auch die wenigen erhaltenen Gemälde seinen bleibenden Ruhm als Maler, ja es ist nicht vermessen zu behaupten, daß Schongauer, wenn er nur allein die Madonna im Rosenhag geschaffen hätte, bereits als Künstler unsterblich geworden wäre.

a) Schongauers Einfluß auf die Entwicklung des Kupferstiches

Schongauer hat als Kupferstecher entscheidend für die Entwicklung dieser Kunstgattung gewirkt. Deshalb kann man die Behauptung wagen, daß er mit seinen Stichen „die Erscheinung Dürers unmittelbar vorbereitet habe“⁸⁾. Sein Ruhm als Kupferstecher ist nie erloschen. Er wurde in diesem Jahr durch eine der bedeutendsten Präsentationen nahe-



zu seines gesamten Oeuvres im Colmarer Unterlindenmuseum beeindruckend dokumentiert. Bis auf wenige Ausnahmen sind seine Kupferstiche, wie es dem künstlerischen Schaffen des Spätmittelalters entspricht, durch christliche Themen geprägt. Schongauer erreicht dabei durch seine technische Beherrschung der Stecherkunst, durch die Art seiner Strichführung und durch die malerische Darstellung der Sujets eine Wirkung des Kupferstiches, die ihn als außergewöhnlichen Künstler ausweist und einen nachhaltigen Eindruck auf seine Zeitgenossen zu Folge hatte. So ist der Einfluß auf Dürer unverkennbar, der ihn persönlich (1492) in Colmar aufsuchen wollte, aber nach dessen Tod nur seine Brüder antraf. Winzinger⁹⁾ weist neben deren Einfluß auf Dürer auf ihre Bedeutung für Baldung hin. Der Stich „Die Kreuztagung“ hat neben Dürer Memling und Raffael zu teilweisen Nachbildungen veranlaßt¹⁰⁾. Auch für die Plastik zeichnet sich die Ausstrahlung dieser Werke ab; sie wurden als Vorlagen übernommen und dienten selbst Riemenschneider, was die Colmarer Ausstellung dokumentierte, als Vorlage für seine Arbeiten.

b) Schongauers Bedeutung als Maler

Fällt schon bei den Kupferstichen Schongauers deren kleines Format und seine Fähigkeit selbst auf beschränktem Raum großartige Wirkung zu erzielen auf, so gilt dies ebenso für das Werk des Malers Schongauer. Wie bereits erwähnt, sind die überlieferten Gemälde Schongauers, abgesehen von dem Orlier-Altar und der Madonna im Rosenhag, auffallend kleinformatig. Im Hinblick auf diese Tatsache überrascht, daß Schongauer, der die Kunst des kleinen Formates virtuos beherrschte, zugleich mit seinem Jüngsten Gericht in Breisach eines der größten Wand-

gemälde diesseits der Alpen geschaffen hat. Zwangsläufig stellt sich für uns daher die Frage nach den Verlusten in den überlieferten Werken Schongauers.

An Gemälden Schongauers sind uns neben den bereits Genannten im Unterlindenmuseum in Colmar, die Geburt Christi in Berlin (Gemäldegalerie der Staatlichen Museen), die Heilige Familie in München (Alte Pinakothek) und die Heilige Familie in Wien (Kunsthistorisches Museum) überliefert¹¹⁾. Außerdem besteht die Vermutung einer teilweisen Beteiligung Schongauers am Flügelaltar der Dominikanerkirche in Colmar¹²⁾. Schließlich spricht Kurt Bauch¹³⁾ ihm ein weiteres Bild einer jungen Frau (aus süddeutschem Privatbesitz) zu.

Schongauers eindeutig zuschreibbares Werk als Maler umfaßt nur diese Bilder und sein Jüngstes Gericht in Breisach. Diese Gemälde sind jedoch von außerordentlicher Dichte und Aussagekraft. Seine Madonna im Rosenhag hat man gar als „die deutsche sixtinische Madonna“ bezeichnet. – Dieses Werk, das trotz seiner nachgewiesenen Beschneidung¹⁴⁾ auf den Betrachter den Eindruck des Idealbildes einer Madonna macht, zeigt die künstlerische Größe, die der erst 23jährige Maler bereits zu diesem Zeitpunkt erreicht hatte. Der Liebreiz des Antlitzes der Muttergottes und des Kindes, die Zärtlichkeit der Gesten der Mutter und der Umarmung des Kindes, die Feingliedrigkeit der Finger und der Körper macht Schongauers Marienbild besonders anziehend. Gewandbehandlung, Farbkomposition und die filigrane Darstellung der Krone beweisen Schongauers außerordentliche künstlerische Sicherheit. Die mit Liebe zum Detail erfolgte Wiedergabe der Pflanzen und Gräser, der Vögel im Hag und die auf das Gewand der Madonna farblich antwortenden Rosenblüten geben nicht nur diesem Bild den Namen, sondern haben An-

teil an der beeindruckenden Gesamtkomposition. Schongauer hat mit diesem Werk nicht nur ein Kunstwerk von außerordentlichem Rang geschaffen, sondern den Gläubigen über die Jahrhunderte ein Idealbild der Mutter des Herrn geschenkt, das zu Recht seine ungebrochene Popularität behauptet hat.

3. Schongauers Jüngstes Gericht

Erst unser Jahrhundert kann bei der Beurteilung der künstlerischen Leistungen Schongauers dessen Jüngstes Gericht in Breisach einbeziehen, nachdem dieses Bild vermutlich im 18. Jahrhundert dem Zeitgeschmack zum Opfer fiel und übertüncht wurde. Offensichtlich entsprach es in seiner künstlerischen Gestalt nicht mehr den damaligen Vorstellungen. Jedenfalls kann seine Übertünchung nicht ausschließlich am dargestellten Gegenstand liegen, da auch das 18. Jahrhundert noch in unserem Raum Weltgerichtsszenen schuf (z. B. Chorbogengemälde im Überlinger Münster von Karl Stauder (1722); Chorbogengemälde in Engen von Johann Baptist Kuster und Christoph Achert (1746) und das – nur fragmentarisch erhaltene – Weltgerichtsgemälde von Mohr (1708) in Reichenau-Oberzell).

Schongauers Jüngstes Gericht ist aufgrund der Übertünchung, den mangelhaften Methoden der Freilegung und Restaurierung und der Kriegsschäden nur als beeindruckendes Fragment auf uns gekommen. Auch als Torso läßt es jedoch die künstlerischen Qualitäten Schongauers und seine ungewöhnliche Aussagekraft erahnen.

a) Die Wiederaufdeckung des Jüngsten Gerichtes

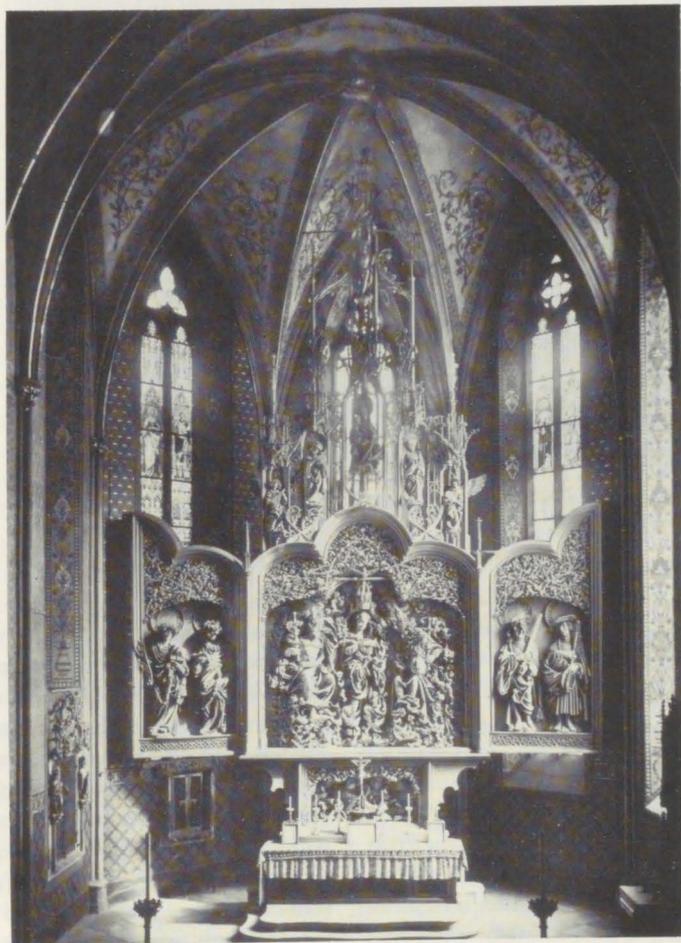
Am 6. 10. 1887 berichtete der Leiter des Erzb. Bauamtes Freiburg dem Oberstiftungsrat über den Gang der Renovationsarbeiten am Breisacher Münster¹⁵). Franz Baer teilt über die gefundenen Wandgemälde mit, daß bei

der Abschiebung der Tünche im westlichen Langhaus beschädigte Malereien entdeckt worden seien, die „aber doch erkennen lassen, daß es sich hier um Compositionen großartigsten Styles gehandelt habe.“ Baer deutet die Darstellung und wertet sie als spätgotische Arbeit, die in der Malweise an die Margaretenkapelle des Konstanzer Münsters erinnere. Anschließend stellt er die Frage, was mit dieser Malerei im Laufe des Renovationsvorhabens geschehen solle. Die Entscheidung müsse um so sorgfältiger überlegt werden, als die bisherige Renovation des Münsters zum Teil lebhaftere – nicht gerechtfertigte – Kritik gefunden habe. Er sieht drei Möglichkeiten, wie mit den entdeckten Wandgemälden umgegangen werden könne: Die „schönste, korrekteste, stilistisch richtigste und für die Gestaltung des Innenraums befriedigendste Lösung“ sei die Entfernung von Orgel und Empore „und die Neuaufführung der Bilderkompositionen unter Benützung der alten Motive, durch einen geeigneten Künstler“. Die zweite Möglichkeit sei, nur die Nord- und Südseite so zu behandeln und das Hauptgemälde und die Orgelempore im Istzustand zu belassen. Die billigste Lösung wäre schließlich die gefundenen Wandmalereien in ihrem Zustand zu belassen und nichts zu unternehmen.

Baers weitestgehender Vorschlag, die Neuaufführung der Gemälde, fand die volle Zustimmung der Breisacher Stiftungskommission. In ihrem Schreiben vom 28. 11. 1887 an den Oberstiftungsrat¹⁶) führt sie aus, daß die Beseitigung des Orgelbaus und die Herstellung der alten Wandgemälde „die vollkommenste Durchführung der Münsterrestauration wäre“. – Auch wenn wir den Vorschlag der Neuschöpfung der Gemälde aus restauratorischer Sicht heute nicht nachvollziehen können, fällt auf, daß sowohl Baer wie die Münsterkommission die außerordentliche Bedeutung der erfolgten Entdeckung erkannten. Man bemühte sich um die finanzielle Hilfe des Großherzogs, nachdem dieser

schon mehrfach sein Interesse für die Restauration des Münsters zum Ausdruck gebracht – und seine persönliche Unterstützung für den Ausbau (des zum Glück nicht ausgeführten) Westturmes in Aussicht gestellt hatte¹⁷). Baer fand ferner Gefolgschaft durch den Konservator der Baudenkmale, den bekannten Professor Franz Xaver Kraus¹⁸), der seine Bereitschaft zur Förderung des Projektes andeutete.

Die Vorstellungen Baers wurden jedoch letztlich nicht realisiert. Maßgebend war dafür, neben den erheblichen Kosten, vor allem die Wertung, des als Gutachter herangezogenen Oberbaudirektors Durm, der im Gegensatz zur Ansicht des Dienstvorstandes des Erzb. Bauamtes die Wandgemälde als „schlechtes Machwerk“ von „übelstem“ Zustand und „nicht gerade höchstem Kunstwert“ bezeichnete¹⁹). Mit diesem Urteil wa-



*Der Chor des Breisacher Münsters mit dem Hochaltar des Meisters H. L.
(Raumfassung des 19. Jahrhunderts).*

Foto: Archiv des Erzb. Bauamtes, Freiburg



Madonna im Rosenhag. (Colmar, Dominikaner-Kirche)
Foto: Münsterpfarramt Colmar

ren Baers Pläne ad acta gelegt; die Frage der Wiederherstellung der Wandgemälde wurde nicht mehr aufgegriffen.

b) Die Zuschreibung der Malereien an Martin Schongauer und ihre Freilegung

Es ist das Verdienst von Prof. Joseph Sauer, daß er mit seiner Veröffentlichung „Der Freskenzyklus im Münster zu Breisach“ (1934) die Zuschreibung der Wandmalereien an Schongauer begründete. Nunmehr wurde die von Baer vorgeschlagene Freilegung durchgeführt, die allerdings keine Neuausführung

in dem umfassenden Sinne vorsah, wie sie dieser als beste Lösung empfohlen hatte.

Sauer wertete – ganz im Gegensatz zu Durm – die Wandmalereien als „eine qualitativ ungemein hochstehende künstlerische Leistung von ganz monumentalen Ausmaßen“²⁰⁾ und legte ein Gutachten der Restauratorenwerkstätte Mezger/Überlingen vom 12. 6. 1931 vor, das den Befund und die erforderlichen Sicherungs- und Restaurierungsmaßnahmen schilderte²¹⁾.

Geeignetheit und Fragwürdigkeit der Restaurierungsmaßnahmen können im Rahmen dieser Darstellung nicht erörtert werden; bei

deren Wertung muß jedoch der damalige Erkenntnisstand der Restaurierungstechnik in Betracht gezogen werden. – Es ist hingegen das Verdienst Sauers, nun wirklich die Bedeutung dieses Werkes umfassend erkannt und seine Zuschreibung an Schongauer einsichtig begründet zu haben. Die Freilegung der Malereien erfolgte unter gleichzeitiger Neulösung der Orgelbrüstung. Die eingebrachte Empore konnte jedoch – auch wenn sie die Sichtbarkeit des Mittelbildes wesentlich erweiterte – keineswegs als ästhetische Bereicherung des Münsters empfunden werden²²).

4. Thematische Beschreibung des Jüngsten Gerichtes

Das in der Westhalle des Münsters befindliche Wandgemälde bedeckt die drei Seiten dieser Halle. Es hat ganz außergewöhnliche Dimensionen. Das Gemälde an der Westwand besitzt das Format 13,2 x 7,4 m. Die Südseite (Paradies) 14,7 x 7,3 m und die Nordseite (Hölle) 14,4 x 7,6 m²³.

Im Mittelpunkt der Weltgerichtsszene auf der Westwand steht der wiederkehrende Herr, dessen Wundmale man sehen kann. Von seinem Mund gehen ein Schwert und eine Lilie aus. Auf der rechten Seite des Weltenrichters steht seine Mutter von Aposteln begleitet. Linksseitig hat Schongauer Johannes den Täufer gemalt, dem Gestalten des alten Bundes folgen. Eindeutig erkennbar ist Moses, der auf die Gesetzestafeln hinweist und damit in der Stunde des Gerichtes die Einhaltung der Gebote beschwört. Über dem wiederkehrenden Herrn befinden sich Engel, die Leidenswerkzeuge tragen. Unter ihm hat Schongauer die Engel wiedergegeben, die mit Posaunenschall den Gerichtstag ankündigen. Zu Fuß des Gemäldes erheben sich die Toten aus ihren Gräbern.

Die Weltgerichtsdarstellung wird flankiert von dem packenden Wandgemälde der Hölle, in dem Schongauer voller Dramatik das Unglück und die Qualen der Verdammten dar-

gestellt hat. – Ruhe und Glück strahlt hingegen die Südseite, mit dem Einzug der Seligen ins Paradies aus. In diesem Bild fällt die starke Einbeziehung der Wiedergabe der Architektur auf. Das Glück der Seligen wird auf einer großen Schrifttafel gepriesen, die unterhalb der Balustrade angebracht ist, auf der die Engel die ins Paradies Einziehenden empfangen. Überirdische Freude liegt über diesem Wandbild. Dieser Gegensatz spricht jeden Betrachter unmittelbar an, der sich mit Schongauers künstlerischer Wiedergabe der Thematik des Jüngsten Gerichtes auseinandersetzt.

5. Ikonographische und theologische Deutung des Jüngsten Gerichtes

Die Darstellung des Jüngsten Gerichtes, bevorzugt am Eingangsbereich der Kirchen, hat sowohl in der Plastik wie in der Malerei eine lange Tradition²⁴). In unserem Kulturraum ist vor allem auf das im 11. Jahrhundert entstandene Jüngste Gericht in Reichenau-Oberzell zu verweisen, das bei Dehio als älteste Darstellung dieser Thematik diesseits der Alpen gewertet wird. Auch das Bogenfeld in der Eingangshalle des Freiburger Münsters birgt eine plastische Darstellung des Jüngsten Gerichtes aus der Zeit um 1300–1310, in der die wesentlichen thematischen Elemente, die Schongauer bei seinem Werk in Breisach verwendet hat, ebenfalls erscheinen.

Es ist naheliegend eine solche Darstellung im Eingangsbereich einer Kirche aufzunehmen. Auf diese Weise gelingt es dem Kirchenbesucher bei seinem Betreten bzw. Verlassen des Gotteshauses in eindringlicher Weise die Mahnung der Nachfolge Christi (1. Buch, 24 Kap.) vor Augen zu stellen: „Siehe, zweierlei Freuden kannst du wahrlich nicht haben, du kannst nicht hier in der Welt dich ergötzen und in Zukunft mit Christo herrschen.“

Die Verbindung der Weltgerichtsszene mit dem Kircheneingang hat darüber hinaus eine tiefe Symbolik. Sie nimmt die biblische Wei-



Jüngstes Gericht (Westwand), Ausschnitt, Johannes der Täufer.
Foto: Bild- und Filmstelle der Erzdiözese Freiburg

sung nach Matth. 7,13 auf, mit der die Gläubigen gemahnt werden: „Geht durch das enge Tor! Denn das Tor ist weit, das ins Verderben führt, und der Weg dahin ist breit, und viele gehen auf ihm. Aber das Tor, das zum Leben führt, ist eng, und der Weg dahin ist schmal, und nur wenige finden ihn.“

Schongauer hat sich bei seiner Darstellung in vielfacher Hinsicht der üblichen Bildersprache der Weltgerichtsgemälde angeschlossen²⁵). Er hat mit seinem Werk jedoch eine geistig-künstlerische Höhe erreicht, die ihm einen außerordentlichen Rang in der Kunstgeschichte sichert.

Der Darstellung auf der Mittelwand des Jüngsten Gerichtes liegt folgender Text aus dem Neuen Testament zugrunde:

„Sofort nach den Tagen der großen Not wird sich die Sonne verfinstern und der Mond wird nicht mehr scheinen; die Sterne werden vom Himmel fallen, und die Kräfte des Himmels werden erschüttert werden. Danach wird das Zeichen des Menschensohnes am Himmel erscheinen; dann werden alle Völker der Erde jammern und klagen, und sie werden den Menschensohn mit großer Macht und Herrlichkeit auf den Wolken des Himmels kommen sehen. Er wird seine Engel unter lautem

Posaunenschall aussenden, und sie werden die von ihm Auserwählten aus allen vier Windrichtungen zusammenführen, von einem Ende des Himmels bis zum anderen (Matth. 24, 29–31).“

Der Künstler hat in eindringlicher Weise dieser Ankündigung des Evangelisten in seinem Werk Ausdruck verliehen. Sein Wandgemälde ist daher nicht nur ein Kunstwerk, es stellt auch eine packende Predigt, einen Aufruf zur Umkehr und zur Nachfolge dar. – Das jüngste Gericht bringt dem gläubigen Betrachter die zahlreichen Bibelstellen, die sich auf die Wiederkehr des Herrn beziehen, in beeindruckender Weise in Erinnerung. Das von Christus ausgehende Richtschwert weist auf die Stelle Hebr. 4, 12: „Denn lebendig ist das Wort Gottes, kraftvoll und schärfer als jedes zweischneidige Schwert; es dringt durch bis zur Scheidung von Seele und Geist, von Gelenk und Mark; es richtet über die Regungen und Gedanken des Herzens“, hin. Die Lilie – zur Rechten des Herrn – ist Zeichen der Reinheit und daher Symbol für die Menschen, die sich in ihrem Leben an Gottes Gebot gehalten haben.

Die an bevorzugter Stelle erfolgte Wiedergabe der Mutter des Herrn entspricht ihrer Bedeutung für die Erlösung der Menschheit. Johannes der Täufer und die Propheten sind ebenso wie die Apostel als Zeugen der Heilsbotschaft wiedergegeben (Matth. 21, 32) und zugleich zur Mahnung auf die Worte der Schrift zu hören, um seines Heiles nicht verlustig zu gehen (Luk. 16, 29–31).

Die beiden die Weltgerichtsszene flankierenden Gemälde zeigen schließlich die Folgen für die Gottlosen, die Matthäus (13, 41–42) eindringlich geschildert hat: „Der Menschensohn wird seine Engel aussenden, und sie werden aus seinem Reich alle zusammenholen, die andere verführt und Gottes Gesetz übertreten haben, und werden sie in den Ofen werfen, in dem das Feuer brennt. Dort werden sie heulen und mit den Zähnen knirschen.“ und mit dem Einzug ins Paradies das

Glück der Seligen, die Gottes Gebote gehalten haben.

Von besonderer Symbolkraft ist die Tatsache, daß der Altar des Meisters H. L. im Breisacher Münster die Aussagen des Jüngsten Gerichtes in glücklicher Weise ergänzt. Mit diesem Altar wird die höchste Erfüllung des Menschseins vor unsere Augen gestellt. Die zur Seite ihres Sohnes stehende Gottesmutter des Weltgerichtes und die in himmlischer Glorie dargestellte Marienkrönung des Hochaltars sollen den Gläubigen die Hoffnung geben, den rechten Weg auf ihrer irdischen Pilgerschaft zu finden. – Die packende Predigt des Weltgerichtes: „Denk an das Ende, laß ab von der Feindschaft, denk an Untergang und Tod und bleib den Geboten treu“ (Jes. Sir. 28, 6) hat damit ihre kongeniale Ergänzung gefunden.

6. Das Breisacher Münster, das kostbare Gefäß des Schongauer-Gemäldes

Es ist eine gnädige Fügung, daß das Breisacher Münster, ein Wahrzeichen der Oberrheinischen Kulturlandschaft, die Zerstörung der Stadt in den französischen Revolutionskriegen und im Inferno des Zweiten Weltkrieges, trotz aller Beschädigungen, überstanden hat. – Seine romanischen Teile stammen aus dem Ende des 12. Jahrhunderts; die gotischen Bauabschnitte datieren in die Zeit bis zum späten 15. Jahrhundert. Man kann es als glücklichen Umstand bezeichnen, daß die Ausbaupläne des 19. Jahrhunderts für den Westturm an den damaligen finanziellen Möglichkeiten scheiterten. Durch Kriegsergebnisse und die Veränderungen des Zeitgeschmacks hat das Münster wesentliche Teile seiner Ausstattung, insbesondere seine Vielzahl von Altären, verloren. Nachdem diese liturgisch entbehrlich geworden waren und weder der Kirchengemeinde noch dem Großherzoglichen Konservator der Kunstdenkmale mehr gefielen, wurden sie im 19. Jahrhundert weitgehend ausgeräumt²⁶). –



Das Breisacher Münster nach seiner Zerstörung im Zweiten Weltkrieg.

Foto: Archiv des Erzbischöflichen Bauamtes, Freiburg

Dennoch hat das Münster, insbesondere mit Schongauers Jüngstem Gericht, dem Altar des Meisters H. L. und dem Lettner²⁷⁾ Werke von außerordentlicher Bedeutung bewahren können.

Schon zu Beginn des Zweiten Weltkrieges führte indessen die exponierte Lage Breisachs an der deutsch-französischen Grenze zu Beschädigungen des Münsters und des Jüngsten Gerichtes. Am 28. 6. 1940 wies der Konservator der kirchlichen Denkmäler, Prof. Sauer, auf die Schäden am Schongauer-Gemälde hin²⁸⁾, die sich im Laufe der Zeit weiter ausbildeten²⁹⁾. Das Erzb. Ordinariat drang im Anschluß an diese Berichte auf die Durchführung der erforderlichen Restaurierungsmaßnahmen. Über die Methoden der Schadensbeseitigung bestand jedoch keine Einigkeit zwischen dem Erzb. Bauamt und dem Konservator; in der Schlußphase des Krieges war offensichtlich deren Beseitigung nicht mehr möglich.

Bis zum Ende des Krieges wurde die Stadt und das Münster erneut und mehrfach schwerstens getroffen. Die Stadt Breisach war zu einer Geisterstadt geworden. Das Münster so beschädigt, daß es auf die Zeitge-

nossen den Eindruck einer Burgruine machte³⁰⁾. Die Zerstörung des Münsters war so umfangreich, daß die damalige Besatzungsmacht die Sprengung des Münsters in Erwägung zog, was einem Schreiben von Erzbischof Conrad Gröber vom 28. 5. 1945 an den Militärgouverneur entnommen werden kann, mit dem er um die Rettung der Kirche bat³¹⁾.

Es ist ein Ruhmesblatt der Geschichte Breisachs, daß in der schwersten Zeit unseres Volkes, bereits im August 1945, mit dem Wiederaufbau des Münsters begonnen werden konnte. Dankbar ist anzuerkennen, daß die Aufbauarbeiten von der französischen Besatzungsmacht und durch die Schweiz unterstützt wurden. Am Weißen Sonntag 1946 konnte wieder der erste Gottesdienst gefeiert werden; die weiteren Aufbauarbeiten zogen sich allerdings noch über Jahre hin.

Zwar wurden auch die Schäden an Schongauers Jüngstem Gericht im Laufe der Wiederaufbauarbeiten beseitigt, ein Unternehmen, dem nochmals Joseph Sauer seine ganze Aufmerksamkeit widmete. Diese Maßnahmen sind jedoch aus der Sicht der heutigen Restaurierungstechnik nicht befriedigend gewesen. – Wegen der eingetretenen akuten Gefährdung von Schongauers Wandgemälde wird daher das Jüngste Gericht, nachdem die Kirchengemeinde und das Erzb. Ordinariat entsprechende Beschlüsse gefaßt haben, z. Z. durch ein Expertenteam unter der Leitung des Landesdenkmalamtes restauriert. – Die inzwischen relativ weit fortgeschrittenen Arbeiten werden allerdings eine neue Sicht des Jüngsten Gerichtes erforderlich machen.

Neben der Restaurierung von Schongauers Werk begann eine Generalsanierung des Münsters, da die beschränkten finanziellen und bautechnischen Möglichkeiten der Nachkriegszeit und zwischenzeitlich eingetretene altersbedingte Verfallerscheinungen schwere Schäden am Breisacher Münster zu Tage treten ließen. Hierbei bleibt zu hoffen, daß sich viele verpflichtet fühlen, bei der Be-

wahrung des Münsters und des Schongauer-Gemäldes mitzuhelfen.

In der schwersten Notzeit hat die Bevölkerung Breisachs uns das Münster wiedergeschenkt. Unsere heutige, im Vergleich zur Nachkriegszeit wohlhabende, Gesellschaft muß sich aufgerufen fühlen, das auch als Torso einzigartige Werk Schongauers und sein kostbares Gefäß – das Breisacher Münster – für die zukünftigen Generationen zu erhalten.

„Es ist alles Eitelkeit außer Gott lieben und ihm allein dienen. Denn wer Gott von ganzem Herzen liebt, der fürchtet weder Tod, noch Strafe, noch Gericht, noch Hölle, weil die vollkommene Liebe einen sicheren Zutritt zu Gott bereitet“ (Nachfolge Christi, 1. Buch 24 Kap.).

Martin Schongauer hat dieser gläubigen Hoffnung über die Jahrhunderte eine bleibende künstlerische Aussage verliehen. Dadurch war er als Mensch und Künstler groß.

Anmerkungen

¹⁾ Martin Schongauer, Die Restaurierung des Jüngsten Gerichtes in Breisach, Aspekte zu Leben, Werk und Zeit, Ausstellungskatalog des Landesdenkmalamtes Baden-Württemberg, Breisach 1991, S. 17 ff.

²⁾ Becker-Thieme, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, hrsg. von Hans Vollmer, 30. Bd., Leipzig 1936, Art. Schongauer

³⁾ Franz Winzinger, Die Zeichnungen Martin Schongauers, Berlin 1962, S. 9.

⁴⁾ Nachweise bei Becker-Thieme, Art. Schongauer, Künstlerfamilie.

⁵⁾ Christian Heck, Martin Schongauer, Colmar 1986, S. 3; Becker-Thieme, Art. Schongauer.

⁶⁾ Winzinger, a. a. O., S. 15.

⁷⁾ Jakob Wimpfeling und Beatus Rhenanus, Nachweise abgedruckt bei Martin Schongauer, Die Restaurierung, se. Anm. 1, S. 20 und 22.

⁸⁾ Reclams Kunstführer, 1963, S. 766, Art. Schongauer.

⁹⁾ A. a. O., S. 17.

¹⁰⁾ Becker-Thieme, a. a. O., S. 252.

¹¹⁾ Christian Heck, a. a. O., S. 54 ff.

¹²⁾ Heck, S. 35 ff.

¹³⁾ Kurt Bauch, Bildnisse von Martin Schongauer, in: Studien zur Kunst des Oberrheins, Festschrift für Noack, Freiburg, 1958, S. 73 ff.

¹⁴⁾ Kurt Martin, Zur „Madonna im Rosenhag“ im Isabella-Steward-Gardner-Museum in Boston, Studien zur Kunst des Oberrheins, S. 83 ff.

¹⁵⁾ Erzb. Archiv Freiburg, Akten Kath. Oberstiftungsrat, 2703, Breisach Kirchenbaulichkeit.

¹⁶⁾ Erzb. Archiv, Akten Kath. Oberstiftungsrat, 2703, Breisach Kirchenbaulichkeit.

¹⁷⁾ Bericht des Erzb. Bauamtes Freiburg an den Oberstiftungsrat von 13. 1. 1888; Erzb. Archiv, Akten Kath. Oberstiftungsrat, 2703, Breisach Kirchenbaulichkeit.

¹⁸⁾ Ebd.; zu Kraus: Bernd Mathias Kremer, Gedanken an Franz Xaver Kraus, Konradsblatt v. 13. 1. 91, S. 9.

¹⁹⁾ Joseph Sauer, Der Freskenzyklus im Münster zu Breisach, Freiburg 1934, S. 14 f.

²⁰⁾ Erzb. Archiv, Akten Erzb. Ordinariat, 1311, Breisach Kirche und Pfarrgebäude, Schreiben Sauer an das Erzb. Ordinariat vom 15. 6. 31.

²¹⁾ Ebd., Bericht des Restaurators vom 12. 6. 31.

²²⁾ Eine der Merkwürdigkeiten der Lokalgeschichte Breisachs in dem langen Streit um die Orgelempore, die nach dem 2. Weltkrieg entfernt wurde, ist die Tatsache, daß der Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung Ende 1940 die Schongauergemälde besichtigte, sein großes Befremden über die Orgelempore zum Ausdruck brachte und „in kategorischer Form die Beseitigung dieses Misstandes und die Entfernung der Orgelempore verlangte“. Schreiben des Bad. Ministers des Kultus und Unterrichts an die Direktion des Landesdenkmalamtes in Karlsruhe vom 3. 12. 1940. – Abschrift im Erzb. Archiv, Akten Erzb. Ordinariat, 1311, Breisach Kirche und Pfarrgebäude.

²³⁾ Angaben nach Martin Schongauer, Die Restaurierung, se. Anm. 1, S. 26 ff.

²⁴⁾ Vgl. den Art. Weltgericht im: Lexikon der Christlichen Ikonographie, hrsg. von Engelbert Kirschbaum, Bd. 4, Freiburg 1972.

²⁵⁾ Auf den Einfluß des Jüngsten Gerichtes von Rogier van der Weyden, das Schongauer in Beaune kennengelernt hat, ist hinzuweisen. Vgl. den Art. Zur Thematik des Jüngsten Gerichtes, in: Martin Schongauer, Die Restaurierung, se. Anm. 1, S. 30 ff. – Carl Philipp Schilling hat bei der Restaurierung der Abteikirche in Gengenbach (nach 1895) eine leicht veränderte monumentale Kopie dieses Jüngsten Gerichtes im Seitenschiff dieser

Kirche ausgeführt. Vgl. Hermann Brommer, Führer von Gengenbach, 3. Aufl. München 1986, S. 10.

²⁶⁾ Schreiben von Pfr. Rosmann vom 22. Sept. 1830, Erzb. Archiv, Akten Erzb. Ordinariat, 1310, Breisach Kirchenbaulichkeit; Schreiben des Conservators der Kunstdenkmale vom 12. März 1855 mit dem Vorschlag des Austausches der Altäre gegen „stilgerechtere Kunsterzeugnisse aus guter alter Zeit“, Erzb. Archiv, Akten Kath. Oberstiftungsrat, 2701, Breisach Kirchenbaulichkeit.

²⁷⁾ Die nach dem Wiederaufbau über Jahre hinweg strittige Frage der Versetzung des Lettners wurde durch Erzbischof Hermann Schäufele am 30. 12. 59 im Sinne seines Verbleibes am ursprünglichen Standort entschieden.

²⁸⁾ Erzb. Archiv, Akten Erzb. Ordinariat, 1311, Breisach Kirche und Pfarrgebäude.

²⁹⁾ Schreiben des Erzb. Bauamtes vom 8. 10. 1943, ebd.

³⁰⁾ Prälat Eckert über seinen Besuch in Breisach im Sommer 1945, Akten Erzb. Ordinariat, Breisach Bauten.

³¹⁾ Das bisher offensichtlich nicht bekannte Schreiben soll wegen des außergewöhnlichen In-

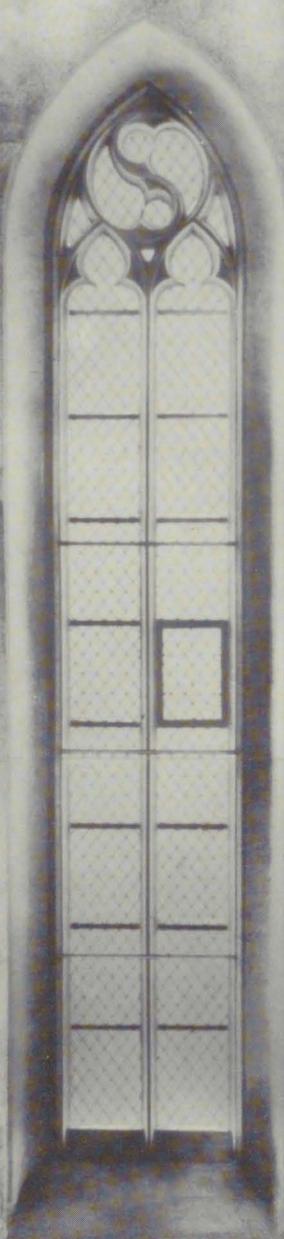
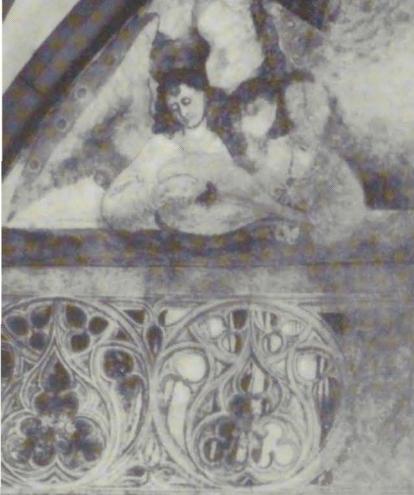
haltes hier im Wortlaut wiedergegeben werden: 28. Mai 1945

Hochverehrter Herr Gouverneur!

Entschuldigen Sie mich sehr, wenn ich Sie in einer zweiten dringlichen Angelegenheit belästige. Eben höre ich, daß das Münster in Alt-Breisach in größter Gefahr ist, von französischen Truppen gesprengt zu werden. Das Breisacher Münster ist ein Kulturdenkmal ersten Ranges. Es wäre nicht zu verantworten, wenn es ohne militärischen, durch den Krieg bedingten Zwang zu dem schon erlittenen noch weiteren Schaden erleiden würde. Darum bitte ich Sie dringend, die geeigneten Schritte zu unternehmen, falls die Angelegenheit nicht in Ihrem eigenen Amtsbereich fällt. Ich wiederhole es: Nach den Schilderungen, die ich eben gehört habe, besteht grösste Gefahr, sodaß sofortige Maßnahmen notwendig sind.

Mit dem Ausdruck meiner besonderen Verehrung und Hochachtung, Ihr ergebenster
Conrad Gröber – Erzbischof

Mit Freuden erinnere ich mich der Ehrung, die Sie mir am letzten Montag zuteil werden liessen.
Erzb. Ordinariat wie Anm. 30.



FERPER ERNE QVOD ERAT PERVA GAVI
 AVDE DI QVONIAM CRVSA ERIT IN SE
 C VARIOS VARIET QVOS DVERSA
 H ERIT CRIS LIEN ET VINVS A
 X BUNIS SVMIENS POST EXPERE
 VALET AVGERI NEC SPETDET H
 PATRIAM VITE DE NOCIS VALE V
 TUMI GRADIBVS SCALDITE DVOS I
 QVOD EST FERREVS QVAM SPES PROCV
 OBIEGERVA NILE ADEBIT NIEL
 LICAS IAH IN VDE PROCVSSI CONCIP
 RTVTE ATQZ FIDE QVAD CRIS ES
 VVLE AGHOSQVIS TE VEBBI INCHIE N
 IVS SI DARS ES PARS TVA CRIST
 A HE DV VIVIT LEEBES AL QVAVI
 IOAN SV AL 3 THIRI...



Restaurierung des St. Stephansmünster zu Breisach a. Rh.

Vorbereitung – Planung – Ausführung

Hans-Jürgen Treppe, Freiburg

Einleitung

Schwerpunkte der laufenden bzw. künftigen Restaurierungs- und Umbaumaßnahmen in und am St. Stephansmünster sind die Restaurierung der Wandmalerei aus dem Ende des 15. Jhs. von Martin Schongauer, die Restaurierung des wertvollen spätgotischen Chorgestühls, die Sanierung und Restaurierung der Außenfassade des Hochchors (einschl. Strebpfeiler und Fialen) und die Neugestaltung des Altarbereiches unter der Vierung des östl. Querhauses vor dem Lettner.

In naher Zukunft werden jedoch noch einige Bauunterhaltungsmaßnahmen auf die Kath. Pfarrgemeinde Breisach zukommen. So ist wohl eine komplette Neueindeckung des Münsters unumgänglich.

Erfreulich ist die Tatsache, daß nach den schweren Kriegsschäden bereits Mitte 1946 Gottesdienst im St. Stephansmünster stattfinden konnte. Aber durch die „Geschwindigkeit“ der Sanierungsmaßnahmen wurden teilweise Materialien verwendet, die bereits heute ihre Lebensdauer hinter sich haben. Die Dachhaut ist teilweise nicht mehr in Ordnung. Eine Sanierung in diesem Bereich wird sich wohl kaum vermeiden lassen. Ebenfalls werden die gesamten Fassaden, nach der Kartierung durch die Fotogrammetrie und der Schadensbildanalyse durch das Erzb. Bau-

amt, des Landesdenkmalamtes, den Steinrestauratoren und den Geologen, einer durchgreifenden Restaurierung zugeführt werden müssen.

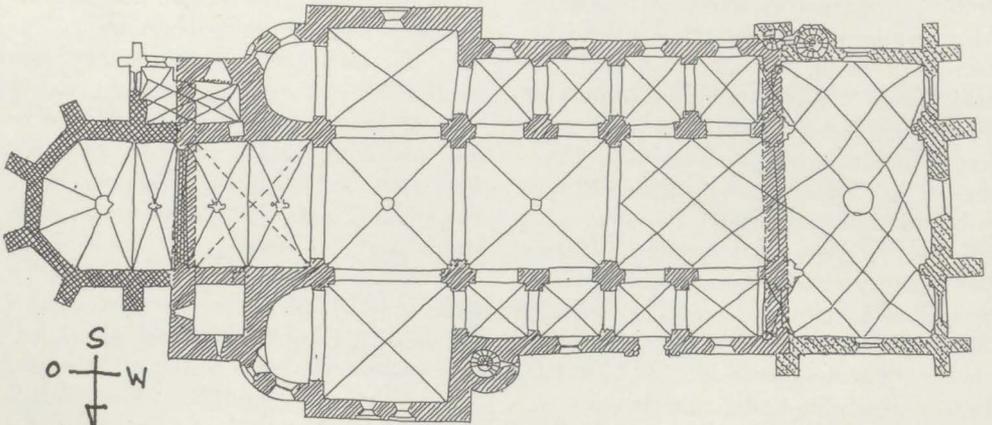
Altarraum

Sind die Restaurierung der Wandmalerei, des Chorgestühles und des Hochchores in erster Linie substanzerhaltende Maßnahmen, so ist die Gestaltung des Altarbereiches ein liturgisches Anliegen. Die Auswirkungen des zweiten vatikanischen Konzils haben auch im St. Stephansmünster zu einem Umdenken im liturgischen Bereich beigetragen.

Nach den „Leitlinien für den Bau und die Ausgestaltung von gottesdienstlichen Räumen“ der deutschen Bischofskonferenz vom 25. 10. 1988 ist bei der Umgestaltung Rücksicht auf historisch wertvolle Räume zu nehmen und sollte nichts „gegen die berechtigten Interessen der kirchlichen Denkmalpflege vorgenommen werden“. Und weiter ist zu lesen: „Die Erneuerung der Liturgie nach dem zweiten vatikanischen Konzil hat die Umgestaltung vieler älterer Kirchen notwendig gemacht. Das erfordert theologische, geistige und künstlerische Auseinandersetzung in Verantwortung gegenüber der ursprünglichen Bauidee. Dies gilt entsprechend auch für

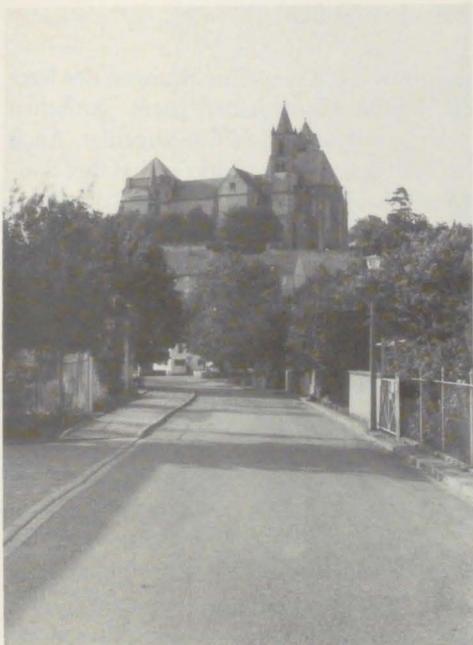
Wandmalerei von Martin Schongauer (1488–90) – Südwand, St. Stephansmünster, Breisach a. Rh.

Foto: Foto-Prinz, Freiburg, vor 1941



UM 1180 – 1220  UM 1270 – 1300  UM 1330 – 1350  1472 – 1485 

Längsschnitt und Grundriß ohne Maßstab



St. Stephansmünster (Südansicht) Breisach a. Rh.

Foto: H.-J. Treppe, LDA 1991

Korrekturen jener nachkonziliaren Lösungen, die den Ansprüchen der Reform nicht genügen können. Raumgestalt und Raumordnung, Raum und Ausstattung, architektonische und liturgische Ordnung müssen einander entsprechen. Liturgische Neuordnung darf nicht gegen den Raum erzwungen werden, künstlerische Zusammenhänge, die in der Regel ja auch ikonographische Einheiten darstellen, sollten nicht auseinandergerissen und zerstört werden.“

Hier kommt klar zum Ausdruck, daß eine Neuordnung des Altarraumes nur unter dem Aspekt erfolgen kann, wenn sie die historisch gewachsene Raumgestaltung in ein funktionales, liturgisches Gesamtbild integriert. Dies ist für die Pfarrgemeinde, für das Erzb. Bauamt, für die staatl. Denkmalpflege und den Künstler eine reizvolle Aufgabe. Nur ein Zusammenwirken der vorgenannten Institutio-

nen und Personen kann zu einem allgemein akzeptierbaren Ergebnis führen.

Dieser Prozeß der Meinungsfindung ist bereits in Gang gesetzt. Es bedarf jedoch noch einiger grundlegender Erörterungen, und nicht zuletzt wird der finanzielle Rahmen eine Vorgabe sein.

„Der Altarraum ist der zentrale Teil des gegliederten Einheitsraumes, in dem die besonderen Vollzüge der Liturgie stattfinden: die Leitung des Gebets, die Verkündung des Wortes Gottes und der Dienst am Altar.“

Chorgestühl

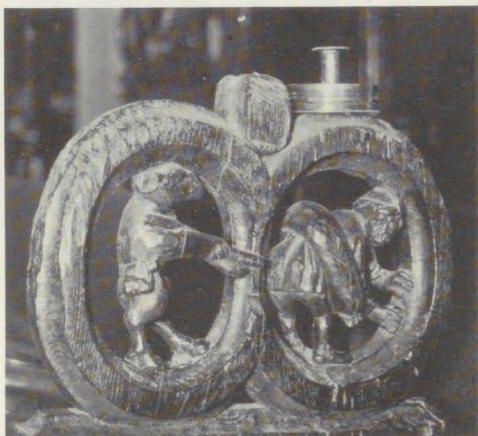
Ein weiterer Schwerpunkt zukünftiger Restaurierungsmaßnahmen im St. Stephansmünster ist das spätgotische Chorgestühl.

Ursprünglich diente das Chorgestühl den Klerikern oder den Angehörigen einer Ordens- und einer Stiftungsgemeinschaft. Die Sitze sind durch Zwischenwangen voneinander getrennt und von reich verzierten Abschlußwangen seitlich begrenzt. Die Sitzbretter sind beweglich und am vorderen Rand mit einer Gesäßstütze versehen. Als Armlehnen (oder Schulterlehnen) dienen die Accoudoirs. Die liturgisch bedingte Rückwand (Dorsate) aus Holz lehnte sich meist an die Chorschranke an. In Breisach ist dies jedoch nicht der Fall. Das dekorative, sehr reichhaltige und architektonisch hervorragend gestaltete Chorgestühl im St. Stephansmünster ist ein Meisterwerk der spätgotischen Holzschnitzkunst.

Wie durch ein Wunder hat dieses wertvolle Gestühl die Wirren der letzten Jahrhunderte ohne großen Schaden überstanden. Besucherströme und Heizungseinbau haben jedoch auch das Holz stark in Mitleidenschaft gezogen. Schwundrisse, Einkerbungen blindwütiger Verewiger und auch der Holzwurm haben nun einen Handlungsbedarf hervorgerufen.

Sicher wird die Restaurierung nur von qualifizierten Handwerkern ausgeführt werden

können, wenn nicht gar durch einen Holzrestaurator. Ziel dieser Restaurierung wird es sein, den historischen Bestand zu sichern und größere Fehlstellen im Bereich des Podestes zu schließen. Abgängige Schnitzereien werden jedoch nicht rekonstruiert, es sei denn, daß durch Bilddokumente klar belegt werden kann, wie die ursprüngliche Substanz ausgesehen hat. Dies ist jedoch denkmalpflegerisch noch ausdiskutieren. Auf keinen Fall werden dem spätgotischen Chorgestühl durch neuzeitlichen Schnickschnack die Qualität und der Respekt vor der historischen Handwerkskunst genommen.



Chorgestühl St. Stephansmünster, Breisach a. Rh.

Foto: Archivaufnahmen, LDA um 1931-41

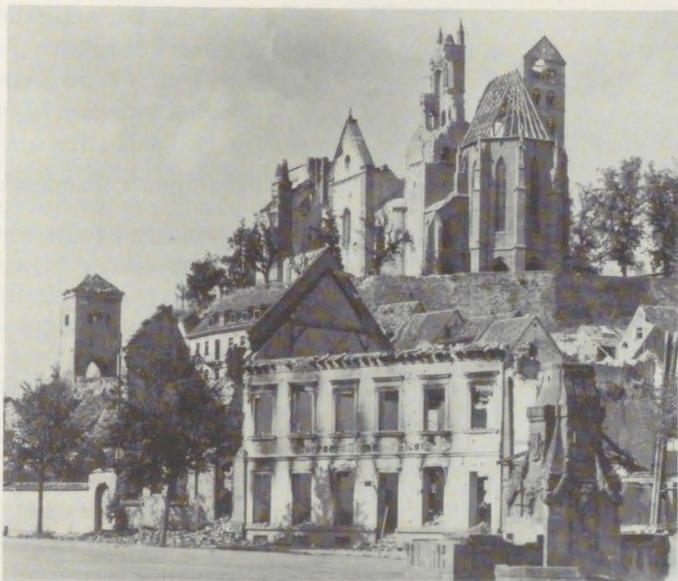
Hochchor (außen)

Nicht nur die Kriegseinwirkungen der letzten Jahrhunderte haben dem gotischen Hochchor enorme Schäden zugefügt. Auch die Zeit nach dem 2. Weltkrieg hat ihre Spuren sichtbar hinterlassen. So haben die „Umweltverschmutzung“ und der „saure Regen“ vor dem St. Stephansmünster in Breisach nicht haltgemacht.

Um jedoch ein genaueres Schadensbild vom St. Stephansmünster zu erhalten, sind einige umfangreiche Vorarbeiten vonnöten. So ist eine exakte zeichnerische Aufnahme der gesamten Fassaden einschl. Bauteile wie Türme, Strebebögen, Portale und Steinfassaden erforderlich. Für solche Zwecke ist die fotografometrische Aufnahme unersetzlich. Nach Fertigstellung der Zeichnungen im Maßstab 1 : 20, 1 : 10 und, wenn erforderlich, auch 1 : 5 ist dann vor Ort eine Schadensbildermittlung mit dem Steinrestaurator, dem Geologen und dem Denkmalpfleger erforderlich. Stein für Stein wird auf seine Beschaffenheit untersucht und in die Pläne farbig eingetragen. Diese Kartierung dient sodann als Grundlage für die Ausschreibung der Steinmetzarbeiten.

Bevor aber die Ausschreibung der Arbeiten beginnen kann, ist noch eine weitere Vorarbeit unumgänglich. Diese wird von der „Forschungs- und Materialprüfungsanstalt Baden-Württemberg“ – kurz FMFA – vorgenommen und durchgeführt. In den Jahren 1989/90 wurden von Hand entnommene Proben bzw. abgeschlagene Oberflächenproben untersucht. Mitte 1990 erfolgt eine zweite, detaillierte Probenahme mit insgesamt 14 Kernbohrungen. Die Untersuchungen beschränken sich in erster Linie auf das am Münster verwendete Tuffgestein. Während der Bundsandstein nur in Teilbereichen größere Schäden aufweist, hat das Tuffgestein sehr stark unter dem Einfluß der Umwelt gelitten.

Zu der Zusammensetzung dieses Tuffgesteins ist folgendes im Bericht der FMFA zu lesen:

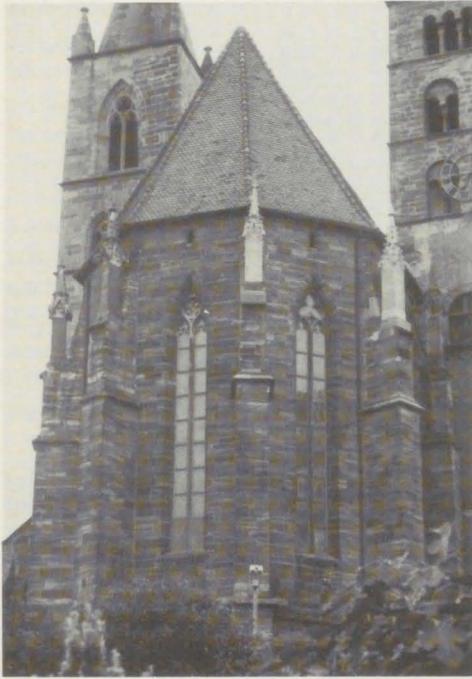


St. Stephansmünster, Breisach a. Rh. nach der Zerstörung (2. Weltkrieg)
Foto: Rübke 1945

„Alle untersuchten Pyroklastika zeigen ein für Vulkanite typisches Erscheinungsbild mit dem Auftreten von größeren Einsprenglingen, hier zumeist Augit in einer mikrokristallinen bis hyalinen Grundmasse. Weitere auftretende Einsprenglinge sind anorthitreiche Plagioklase, Sanidin, Leucit, Olivin (?) und opake Erzminerale (Magnetit ?). Braun gefärbte vulkanische Gläser treten zwickelfüllend auf. Blasen Hohlräume bzw. Drusenbildungen der Kaiserstühler Vulkanite sind vielfach mit einer mehrphasigen Zeolithmineralisation, teilweise begleitet von Calcit ausgekleidet bzw. verfüllt worden. In zahlreichen Fällen kann auch eine Verdrängung der Matrix durch Zeolithe bzw. selten auch die Bildung von Calcitpseudomorphosen nach Augit beobachtet werden.“ Und weiter ist zu lesen: „Neben der makroskopischen Ansprache der unterschiedlich ausgebildeten Pyro-

klastika des Breisacher Münsters sind detaillierte mikroskopische Untersuchungen in Arbeit, die Aufschluß über die Veränderungen des Gesteinsgefüges und Mineralbestandes durch die Verwitterung am Bauwerk geben sollen. Hierzu werden Dünnschliffprofile angefertigt und detailliert ausgewertet.“ Dies bedeutet, daß über die Konservierung bzw. Restaurierung des Tuffgesteins am Münster noch keine klaren Aussagen gemacht werden können.

Alle vorgenommenen Untersuchungen und „vorliegenden Ergebnisse beschränken sich im wesentlichen auf eine Eingrenzung und Abtrennung der geologisch bedingten Ereignisse vor dem Einsetzen der Verwitterung am Bauwerk“. Es ist jedoch unerlässlich, diese Untersuchungen durchzuführen. Nur dann, wenn die Ergebnisse über eine mögliche Konservierungsmethode vorliegen, schließt



Gotischer Hochchor, St. Stephansmünster, Breisach
a. Rh. Foto: H.-J. Treppe, LDA 1991

sind somit Grundvoraussetzung für eine optimale Restaurierung eines Bauwerkes von der hohen Qualität und Wertigkeit wie der des St. Stephansmünsters zu Breisach.

Restaurierung der Wandmalerei

Wohl die beachtenswerteste und aufregendste Restaurierung im St. Stephansmünster ist zur Zeit die Konservierung der Wandmalerei von Martin Schongauer aus dem Ende des 15. Jhs.

Martin Schongauer, geboren im 2. Viertel des 15. Jhs. in Colmar, schuf das große Monumentalgemälde – das Jüngste Gericht – wohl schon 1489, spätestens jedoch 1490. Am 2. Februar 1491 verstarb Schongauer in Breisach. Schongauer war zu Lebzeiten ein geschätzter und angesehener Künstler. Neben seinen zahlreichen Kupferstichen und Zeichnungen schuf er auch Tafelbilder wie das aus dem Jahre 1473 stammende Bild „Maria im Rosenhag“ (Colmar – Dominikaner-Kirche). Wandgemälde von dem Ausmaß des Jüngsten Gerichts im St. Stephansmünster waren wohl Ausnahmen. Zeitgenossen wie Albrecht Dürer konnte Schongauer nachhaltig beeinflussen.

Durch die teilweise unsachgemäßen Freilegungs- und Restaurierungsmaßnahmen wurde das Jüngste Gericht in seiner Originalsubstanz sehr stark strapaziert.

Peter Schmidt-Thomé schildert in seinem Aufsatz – Das Münster zu Breisach und seine Kunstschatze – (Bad. Heimat, 51. Jg., Heft 1/2, Juni 1971, S. 142–143) sehr anschaulich die Darstellung des Jüngsten Gerichts an der West-, Nord- und Südwand. Ein Auszug: „Auf dem Mittelfeld der Westwand und der Nord- und Südwand der Seitenschiffe entfaltet sich hier wie ein Triptychon das Geschehen des Jüngsten Gerichtes.“ Christus als Weltenrichter thronend auf einem Regenbogen mit Schwert und Lilie aus seinem Mund. Ihm zur Seite stehen Maria und Johannes der Täufer. Links und rechts Figurengruppen, die

sich das Bild eines Restaurierungskonzeptes, und erst dann kann eine detaillierte Ausschreibung erfolgen.

Es wäre dem Bauwerk und zukünftigen Generationen gegenüber unverantwortlich, ohne Kenntnis des baulichen Zustandes des St. Stephansmünsters eine Restaurierung vorzunehmen, die möglicherweise den Zerfall der Fassaden nicht stoppen, sondern beschleunigen würde. Denn: „... für eine Konservierung dieses Gesteins liegen weder marktübliche Konservierungsmittel noch Erfahrungen vor. Es müssen hierzu ausführliche Labortests erfolgen.“

Fotogrammetrische Aufnahmen, Schadenskartierung vor Ort, Schadensanalyse am Münster und im Labor, restauratorische Bewertung und konservatorisches Konzept

Beisitzer des Richterspruches darstellen. Engelsfiguren mit Leidenswerkzeugen und Schriftbändern, die das Weltgericht ankündigen, umgeben die Figurengruppe. Im Bereich des Eingangsportales komplettiert die Auferstehung der Toten den Bilderzyklus auf der Westwand. Auf der Südwand ist eine Menschengruppe, die das Paradiestor erreichen möchte, dargestellt. Schriftbänder in Latein und eine Maßwerkbrüstung über der Menschengruppe vervollständigen die Südwand. Die Darstellung auf der Nordwand schildert eindrucksvoll das Geschehen in der Hölle. Zwischen den Flammen die Körper der Verdammten.

Die überlebensgroßen Figuren des Jüngsten Gerichts auf den Wänden beeindruckten den Betrachter. Schongauer hat es verstanden, durch die Anordnung der Malerei den vorgegebenen Raum als Kulisse für sein Meisterwerk voll auszunutzen.

Untersuchungen der Restaurierwerkstätte beim Landesdenkmalamt Baden-Württemberg in den letzten Jahren haben ergeben, daß es sich bei dem Monumentalgemälde nicht, wie über Jahre hin angenommen, um ein Fresko, sondern um eine Kalkmalerei mit gebundenen Pigmenten handelt.

Zur Maltechnik von Martin Schongauer ist im Bericht der Werkstätte zur Martin-Schongauer-Ausstellung im Radbrunnen zu Breisach (vom 14. Juli – 27. Oktober 1991) folgendes zu lesen:

„Das aufgehende Mauerwerk des Kirchenbaus ist im oberen Teil mit einem Mörtel aus feinteiligem farblos bis grau gefärbten Quarzsand in unterschiedlicher Stärke verputzt. Im unteren Teil bilden die behauenen Steinquader den Untergrund für den eigentlichen Träger der Malschicht, eine die gesamte Wandfläche bedeckende feinteilige und dichte Kalkschlemme. Diese Kalkschlemme enthält Quarzkörnchen und Spuren von sehr feinem Rotpigment (Eisenoxid-Rot). Der Kalktünche sind geringe Mengen von proteinhaltigem Bindemittel beigemischt. Diese

Grundschicht ist unterschiedlich dick aufgetragen und hat eine strukturierte Oberfläche (Quastendukturs). Die noch feuchte Kalktünche dient als Malgrund für die Vorzeichnung, sie ist mit einer roten Pinselzeichnung angelegt. In einigen Figuren (beispielsweise der Engelgruppe im oberen, linken Bildteil – Westwand) zeichnet sich unter der Kalktünche eine flüchtige, formgebende Skizzierung in Kohle ab. Schongauer benutzt den hellen Grundton der Kalktünche als Lokalfarbe für die Inkarnate. Die Modellierung erfolgte mit einer gelb-braunen Lasur, ausgehend von den roten Linien der Vorzeichnung, die teilweise als Kontur stehen blieben. Bis auf wenige Bereiche wie z. B. die Hintergründe der Auferstehungsszene, hier bildete der helle Grundton den Hintergrund, sind alle anderen Flächen wie z. B. die Bekleidung der Figuren, die Hintergründe etc., in ehem. kräftigen Farben angelegt, von denen sich jedoch nur wenige Zonen erhalten haben. Diese Farbschichten sind mit zum Teil recht grobteiligen Mineralpigmenten ausgeführt.“

Die geschilderte ausführliche Darstellung des Aufbaus des Monumentalgemäldes läßt nur erahnen, wie Martin Schongauer an diese Aufgabe herangetreten ist.

Ob das Jüngste Gericht besser erhalten wäre, wenn Schongauer statt der Kalkmalerei eine Freskotechnik gewählt hätte, bleibt wohl unbeantwortet. Tatsache ist, daß es durch die vielen Restaurierungsphasen, sei es durch Übertünchen oder Freilegen, stark gelitten hat.

Erste Hinweise in den Archivalien einer Innenrestaurierung bzw. -renovierung belegen das Jahr 1607. 1766 erfolgte eine „Ausweißung“ von Langhaus und Chor. Beide Daten geben jedoch keine Auskunft über den Zustand der Malerei. Vermutlich ist das Jüngste Gericht im Jahre 1766 übertüncht worden. Erst 1885 kamen unter einer Mörtel- und Tünchsicht im Westteil des St. Stephansmünsters „mehrere Bilder und Inschriften zum Vorschein“. Architekt Bear hält folgen-

des in seinem Bericht vom 6. 10. 1887 an den kath. Stiftungsrat von Breisach fest:

„Bei der Abschiebung der Tünche kamen im westlichen Teil des Langhauses, rechts und links von der jetzigen Empore und auf der westlichen Rückwand Malereien zutage, welche allerdings sehr beschädigt sind, aber noch erkennen lassen, daß es sich hier um Kompositionen großartigsten Stiles gehandelt habe.“ Die Freilegung der Malerei erfolgte mit groben Werkzeugen. Das Ergebnis mußte entsprechend ausfallen. Oberbaudirektor Durm von der Staatl. Bauverwaltung schrieb in seinem Gutachten vom 1. 2. 1899 folgendes:

„Der Zustand der Wandbilder ist der denkbar übelste, verschwommen, erloschen und durch den früheren Anstrich kalkig im Ansehen, durch den neuen Verputz zur Hälfte vernichtet, ist mit diesem wohl nicht mehr viel anzufangen.“

Und weiter stellte Durm fest:

„Dem Unterzeichnenden scheinen überdies die Bilder Erzeugnisse einer ganz späteren Zeit und nicht gerade von höchstem Kunstwert und deshalb keiner Erneuerung wert.“ Dieses vernichtende Urteil über die Malerei von Martin Schongauer gipfelte in dem Ausspruch, daß die Malerei wohl ein „schlechtes Machwerk“ sei.

Erst im Jahre 1922 versuchte der Breisacher Heimatforscher Karl Gutmann den Wert und die Qualität des Jüngsten Gerichts Martin Schongauer zuzuschreiben. Wohl erst 1931 waren genügend Finanzmittel vorhanden, um eine „Restaurierung“ der Wandmalerei vorzunehmen. Bereits 1910 bemühte sich der kirchliche Konservator Josef Sauer um eine Restaurierung.

Mit Hammer, Spachtel und anderen Handwerkszeugen machte man sich ab Juni 1931 an die vollständige Freilegung und anschließende „Restaurierung“. Diese Freilegungsmethode führte zu erheblichen Schäden und der Reduzierung des Malbestandes. Erstaunlich ist auch die Geschwindigkeit der „Restaurierung“. In nur dreieinhalb Monaten

war die gesamte Restaurierungsmaßnahme abgeschlossen.

Josef Sauer beteuerte zwar in seinem Bericht, daß „der riesenhafte Zyklus“ . . . „nahezu vollständig wieder ans Tageslicht“ kam, auch seien die einzelnen figuralen Darstellungen gut erhalten. Das Auge bekam „einen geschlossenen Gesamteindruck dieser monumentalen Schöpfung!“ Für die Fixierung der Pigmentschicht wählte man einen „Tränkungs-lack“, der die Wandmalerei in ihrer „farblichen Wirkung zu voller Klarheit gebracht“ habe. Dieser „Tränkungs-lack“ sollte sich für die Wandmalerei Martin Schongauers verhängnisvoll auswirken.

Die Untersuchungen der Restaurierwerkstätte und die naturwissenschaftlichen Gutachten herangezogener namhafter Wissenschaftler haben ergeben, daß der „Tränkungs-lack“ (ein Kaseingemisch) bei zu dickem Auftrag zu Oberflächenspannungen führt und die darunterliegende Malschicht vom Untergrund löst. Fest steht ferner, daß zu allem Überfluß die gesamte Malerei nach dem Auftrag der Fixierung insgesamt übermalt wurde.

Anfang der 40er Jahre muß es wohl schon zu Schäden an der Malerei gekommen sein. Dies belegt ein Schreiben vom Oberbaurat Bosch (Erzb. Bauamt Freiburg) an den Breisacher St. Stephansmünster-Stiftungsrat im Oktober 1943. Wohl zu den umfangreichsten Schäden an den Wänden, am Putz und der Wandmalerei – entgegen der Annahme von Bosch – muß es nach der schweren Beschießung Breisachs im Jahre 1945 gekommen sein. Bosch schreibt in seinem Bericht („Münster in Breisach – Bauliche Kriegsschäden und Wiederherstellung“) vom 16. 6. 1945 folgendes:

„Glücklicherweise hat das Feuer den Gemälden Schongauers, selbst denen an der Westwand, sichtlich nicht geschadet. Nur die Gestalten hinter der Marienfigur, neben dem genannten Wandpfeiler sind angesengt. Stark getrübt erscheinen ferner die beiden Engel-



St. Stephansmünster, Breisach a. Rh., Wandmalerei – Paradies, „Fürsten-Gruppe“-Südwand
(Aufnahme um 1941)

Foto: Foto-Prinz, Freiburg um 1941

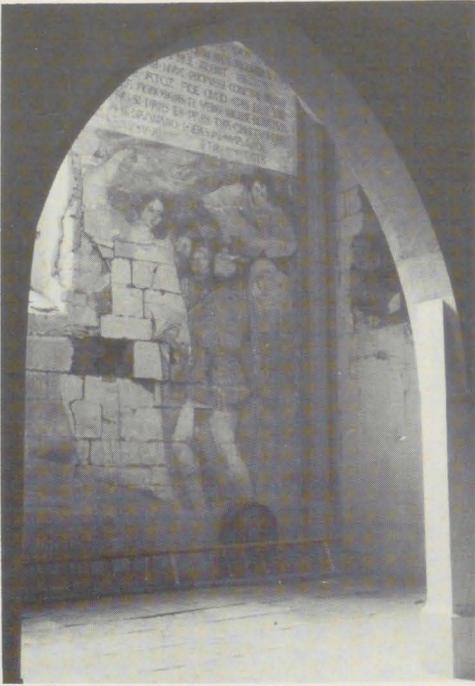
gruppen über der Brüstung der Südwand; die spätere Untersuchung wird ergeben, ob sie von Rauch und Staub ohne weiteres befreit werden können.

Der Schaden durch die Granateinschläge, besonders um die Fenster, ist nicht groß und betrifft keinen wesentlichen Teil der Darstellungen; einzig an der Südwand, wo der Engel den Bauer geleitet, ist infolge der Erschütterungen der Schaden von 1940 größer geworden.“

Bei weiteren Untersuchungen in den Jahren 1948 und 1949 mußte man jedoch feststellen, daß das Mauerwerk „stark durchgerüttelt, an vielen Stellen aus dem Verband geraten und die Putzschicht gleichfalls allenthalben vor-

gebraucht ist.“ Es wurde ernsthaft überlegt, ob die Malerei einschließlich der Putzschicht nicht in Teilen stückweise auszusägen sei, um nach Abnahme der „Mosaikteile“ das Mauerwerk entsprechend reinigen und ausbessern zu können. Nach erfolgter Sanierung wären dann die Putzfelder entsprechend wieder einzufügen. Diese Überlegung hat man jedoch verworfen. Nach dem Gutachten von Restaurator Velte wurden nur partielle Ausbesserungen am Mauerwerk und Putz vorgenommen. Zur Behandlung der Malerei schlug Velte eine Fixierung mit „Amoniakcaein“ (Ammoniakasein) vor.

Ende 1951 wurde die Westwand restauriert. Zuvor wurde nochmals ein Sondergutachten



St. Stephansmünster, Breisach a. Rh., W.-Bau, S-Wand, nach der Kriegsbeschädigung 1940 (Aufnahme ca. 1940/41). Foto: Prof. Dr. Ginter, Wittnau b. Frbg.

von Prof. Schmuderer aus München eingeholt. Prof. Schmuderer wies in seinem Gutachten darauf hin, daß die aufgetretenen Schäden an der Malschicht auf wiederholte Fixierung mit Kasein entstanden sind. Nähere Angaben über die Restaurierung der Wandmalerei im Jahre 1951 können zur Zeit leider noch nicht dargelegt werden, da die entsprechenden Archivalien noch einer präziseren Auswertung bedürfen.

Mitte der 80er Jahre begann nun die noch laufende Restaurierung des Jüngsten Gerichts. Dem Bericht der Restaurierwerkstätte des Landesdenkmalamtes ist folgendes zu entnehmen:

„Im August 1985 führte die Restaurierwerkstätte des Landesdenkmalamtes Stuttgart eine erste Voruntersuchung an den Wandmalereien durch. Dabei wurde festgestellt, daß der gesamte Malereibestand durch die mehrfach aufgebrauchte Fixierung und durch die Übermalung von 1931 gefährdet ist. Die Oberflächenspannung der auf der originalen Malerei liegenden Schichten bewirkt ein Loslösen vom Untergrund. Wegen fehlender Dokumentationen vorangegangener Restaurierungen konnte anfänglich nicht die Ursache der Schäden und der Schadensverlauf geklärt werden. Die unterschiedlichen Schäden lassen sich nicht durch pauschale Maßnahmen beheben.

Zunächst waren umfangreiche Detailuntersuchungen und naturwissenschaftliche Analysen notwendig. Nur ein schrittweises Vorgehen gewährleistet, daß nicht weitere Substanz durch unbedachte Eingriffe verloren geht.

Nach der ersten Voruntersuchung erfolgte 1989 eine weitere Kampagne, an der mehrere Fachdisziplinen beteiligt waren.

Um den Malereibestand exakt erfassen und Maßnahmen planen zu können, waren folgende Arbeitsschritte notwendig:

- Auswertung von Archivmaterial
- Photogrammetrische Aufnahmen und zeichnerische Auswertung als Grundlage zur Bestands- und Schadenskartierung
- Photographische Aufnahmen in verschiedenen Verfahren: Auflicht, Streiflicht, UV etc.
- Erstellen eines Fragenkataloges an die Naturwissenschaften: Bauphysik, Chemie, Mikrobiologie
- Naturwissenschaftliche Analysen
- Untersuchung des maltechnischen Aufbaus
- Restauratorische Untersuchung des Malereibestandes und des Maleriträgers
- Erprobung von verschiedenen Verfahren zur Abnahme der spannungsreichen Fixierung

- Erarbeiten eines Konservierungskonzeptes mit Zeit- und Kostenplan
- Anlegen von Arbeitsfeldern nach Auswertung der naturwissenschaftlichen und restauratorischen Untersuchungsergebnisse.

Ziel dieser aufwendigen Vorarbeiten ist es, auf der Basis umfangreicher gesicherter Kenntnisse der historischen Substanz deren Erhaltung mit den besten derzeit möglichen Methoden in einem kalkulierbaren zeitlichen und finanziellen Rahmen zu sichern.

Ohne dieses Konzept bliebe der Fortbestand der Wandmalereien weiterhin dem Zufalle überlassen.“

Schlußbemerkung

Die Erhaltung und Pflege des St. Stephansmünsters zu Breisach ist Pflicht und Aufgabe nicht nur der kath. Pfarrgemeinde, der politischen Gemeinde, des Münsterbauvereins, des Erzb. Ordinariats, des Erzb. Bauamts, sondern auch die staatliche Denkmalpflege von Baden-Württemberg bemüht sich seit Jahrzehnten um den Erhalt dieses hervorragenden Kirchenbaus im südwestdeutschen Raum. Denn gerade am Breisacher St. Stephansmünster sind die historischen Nachrichten greifbar zu erfahren und für die Nachwelt zu bewahren.

Spendenaufuf des Münsterbauvereins Breisach e.V. zugunsten des bedrohten Breisacher Münsters

Das im 2. Weltkrieg schwer beschädigte Breisacher Münster wurde unmittelbar nach Kriegsende unter großen Opfern der Bevölkerung wiederaufgebaut. Kriegsschäden und alterungsbedingte Verfallserscheinungen an dieser 800 Jahre alten Kirche, die eines der kulturellen und religiösen Wahrzeichen der oberrheinischen Landschaft darstellt, erfordern umfangreiche Reparaturen sowohl am Äußeren wie im Inneren des Bauwerks.

Das „Jüngste Gericht“ von Martin Schongauer, das wohl monumentalste Wandgemälde aus dem 15. Jahrhundert in unserer Erzdiözese, muß nahezu im letzten Augenblick vor dem drohenden Verfall gerettet werden.

Trotz kirchlicher und öffentlicher Zuschüsse ist die Kirchengemeinde Breisach nicht in der Lage, die hohen Kosten der Renovation und der Rettung des Schongauer-Gemäldes zu tragen.

Unterstützen Sie durch Ihre Mitgliedschaft im Münsterbauverein Breisach oder durch eine Spende unsere Bemühungen zum Erhalt des Münsters und des einzigartigen Schongauer-Gemäldes. Die Kirchengemeinde ist für jede Spende zur Bewältigung dieser schweren Aufgabe dankbar. Der gemeinnützige Münsterbauverein e.V. wird Ihnen für Ihre Spende eine Spendenbescheinigung ausstellen.

Anschrift und Konto des Münsterbauvereins:

Münsterbauverein Breisach e.V., Münsterplatz 3, 7814 Breisach

Bankverbindungen: Bezirkssparkasse Breisach (BLZ 680 513 10), Konto-Nr. 6000 509

Volksbank Kaiserstuhl-Tuniberg (BLZ 680 615 05), Konto-Nr. 259 918



Gustav Schönleber – Ein schwäbischer Landschaftsmaler in Baden

R. Miller-Gruber, Karlsruhe



Gustav Schönleber, Laufenburg, 1908, 132 x 191 cm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle

I

Die wilden Stromschnellen bei Laufenburg am Rhein waren ein Naturschauspiel, das durch die Jahrhunderte Künstler vieler Länder zur Darstellung herausforderte¹⁾. Diese Tradition fand ein abruptes Ende, als sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts einem Kraftwerksbau weichen mußten²⁾. Die wichtige Rolle, die hierbei dem Karlsruher Landschaftsmaler Gustav Schönleber und seinem großen Gemälde von Laufenburg aus dem

Jahre 1908 zukam, wurde bisher noch kaum beachtet³⁾.

Ein Blick auf die Situation in Laufenburg kurz nach der Jahrhundertwende führt bereits mitten in die Thematik. Nachdem 1894 der erste Kraftwerksbau am Hochrhein in Rheinfelden errichtet worden war, plante man wenige Jahre später eine weitere Wasserwerksanlage bei Laufenburg. Ab 1903 verhandelte die Großherzoglich Badische Re-

gierung mit dem Schweizerischen Bundesrat und dem Kanton Aargau über verschiedene Modelle und Bewerber. 1905 erteilte man der Felten & Guillaume-Lahmeyerwerke AG in Mühlheim die Konzession zur Errichtung und zum Betrieb eines Kraftwerks. Dieser Entschluß, der den Verlust der Stromschnellen bedeutete, wurde von heftigen Protesten begleitet. Wollten einige Kritiker die regionalen Interessen besser vertreten sehen, setzte sich vor allem der „Bund Heimatschutz“ für den unbedingten Erhalt der Flußlandschaft ein⁴⁾. Um der Diskussion ein Ende zu bereiten und die letzte Entscheidung zu beschleunigen, schlug schließlich die badische Regierung im Juli 1906 der Kraftwerksgesellschaft vor, der erregten Bürgerschaft ein Trostpflaster anzubieten: Ein imposantes Gemälde von den Stromschnellen sollte den ursprünglichen Zustand im Bild festhalten und das Andenken an dieses Naturdenkmal für immer wahren.

„... Bei diesem Anlasse beehre ich mich anzufügen, dass beabsichtigt ist, nunmehr die sofortige Zustellung der endgültigen Genehmigungsurkunde für die Wasserkraftanlage bei Laufenburg herbeizuführen. Noch immer werden – von anderen Beschwerden abgesehen – seitens des Bundes „Heimatschutz“ und der hinter diesem stehenden Künstlerwelt die Klagen über die Konzessionierung des Werks und der zu erwartenden Zerstörung des Landschaftsbildes von Laufenburg wiederholt und es ist anzunehmen, dass sie nicht so bald verstummen werden. Vielleicht würde einige Beruhigung eintreten, wenn es möglich wäre, die landschaftliche Schönheit von Laufenburg und des Laufens wenigstens durch ein künstlerisch ausgeführtes Bild für die Zukunft zu erhalten.

So wurde schon der Wunsch laut, dass vor der Inangriffnahme des Baues ein erster Landschaftskünstler – als solcher wurde Professor Schönleber an der Gr. Akademie der bildenden Künste dahier bezeichnet – das allerdings unvergleichlich schöne Landschaftsbild von

Laufenburg aufnehmen und dieses Bild alsdann durch Ueberlassung an die Gr. Kunsthalle in Karlsruhe auch für spätere Zeiten erhalten werden möchte.

Ich möchte mir daher den unmassgeblichen Vorschlag gestatten, ob nicht die Unternehmung sich etwa bereit finden würde, einer gerade in Künstlerkreisen weitverbreiteten Stimmung durch die Ermöglichung des Festhaltens des landschaftlichen Bildes von Laufenburg wenigstens einigermaßen Rechnung zu tragen. Der Aufwand für ein solches Bild würde, wie ich glaube annehmen zu dürfen, immerhin sich auf etwa 10000 Mark belaufen. Der Gr. Staatskasse stehen aber Mittel zur Bestreitung eines solchen Aufwands nicht zur Verfügung, und andere Kreise, denen etwa die Aufbringung anzusinnen wäre, würden voraussichtlich darauf hinweisen, dass es doch wohl Sache derjenigen, welche die Zerstörung des landschaftlichen Bildes herbeiführen wollen, sein müsse, für die entsprechenden Mittel aufzukommen.

Bei dieser Sachlage möchte ich, wie gesagt, ganz unmassgeblich zu erwägen geben, ob nicht vielleicht die Unternehmung sich zur Uebernahme der genannten Summe und zur Ueberlassung des Bildes an die Gr. Kunsthalle dahier sich bereit finden würde...“⁵⁾.

Die Kraftwerksgesellschaft reagierte prompt, befürwortete diesen Vorschlag ohne Einschränkung und sicherte die Bereitstellung des Geldes zu⁶⁾. Gustav Schönleber nahm den Auftrag hoch erfreut an, traf er doch mit seinem aktuellen Interesse am Laufenburger Landschaftsbild aufs trefflichste zusammen.

„Ihr werthes Schreiben v. 31. Juli 06 erhielt ich hierher nachgesandt u. kann nur sagen, daß ich trotz meinem Schmerz über die Zerstörung des Laufens mich über den Inhalt gefreut habe. Auf alle Fälle hatte ich den Laufens noch recht studiert um seine einzig malerische Schönheit noch festzuhalten, habe kürzlich einige Wochen dort gemalt bei günstigem Wasserstand u. lebe der Hoffnung die Arbeiten für das Kraftwerk beginnen nicht



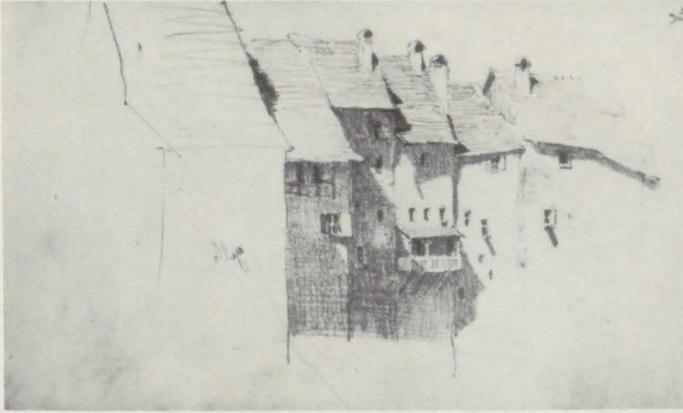
Gustav Schönleber, Laufenburg, Holzstich aus dem Prachtband „Rhein-fahrt“ 1876, S. 61

vor Winter oder am Fall selber geschähe noch nichts bis übers Jahr. Ich wäre dort geblieben, wenn mich nicht ein Auftrag für das Reichstagsgebäude in Berlin hierher in die alte Reichsstadt Rothenburg o/T. gerufen hätte. Das Material für ein großes Bild vom Laufen habe ich immerhin schon gesammelt, auch durch besonders gute photographische Aufnahmen, die unter meiner Leitung Hof-Photograph Suck in Karlsruhe machte. Besonders schön fand ich die ganze imponierende Landschaft im Frühlingston, vor Ostern war ich einige Tage dort, als das Grün eben begann sich zu zeigen.

Es ist sehr dankenswerth, daß Sie dem Consortium die Anregung gegeben haben u. daß die Herrn darauf eingingen u. es wird gewiß versöhnend wirken, soweit man in diesen Fragen von Versöhnung sprechen kann, doch möchte ich mich darüber nicht weiter jetzt verbreiten, es ist ja von berufeneren Federn alles gesagt worden. Gewiss stelle ich mich zur Verfügung u. nehme den Auftrag an,

ein wirklich gutes großes Bild von Laufenburg zu malen u. werde mich ganz besonders anstrengen, hervorragendes zu leisten, was ich mir zutrauen darf, weil ich mit ganzer Seele dabei sein werde . . .“⁷⁾.

Schönleber, der Laufenburg von einem ersten Studienaufenthalt im Jahre 1874 kannte und schätzte, hatte 1905, aufgerüttelt durch die landesweiten Diskussionen um den Kraftwerksbau, zusammen mit vielen anderen Künstlern ein Protestschreiben des Bundes Heimatschutz gegen die Zerstörung der Stromschnellen unterzeichnet. Die akute Bedrohung dieser Landschaft ließ in ihm den Wunsch entstehen, dort nochmals zu malen, bevor die Situation für immer verändert werden sollte. Im April 1906 reiste er deshalb nach Laufenburg, stellte erste Überlegungen zu einem Gemälde an und studierte frühere Darstellungen und alte Photographien⁸⁾. Nicht zufrieden damit, ließ er während seines zweiten mehrwöchigen Aufenthalts im Juni und Juli 1906 vom Karlsruher Hofphotogra-



Gustav Schönleber, Häuser von Laufenburg, aus dem Skizzenbuch: Oberrhein, Bodensee, Venedig, 1874, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Kupferstichkabinett

phen Oscar Suck weitere Aufnahmen anfertigen, die von der Regierung bezahlt wurden⁹⁾. Auch ein Gerüst auf den Felsen am Ufer des Rheins wurde auf seinen Wunsch errichtet, um von erhöhtem Standpunkt zeichnen zu können. In seinen Briefen berichtet er von einer großen Fels- und Häuserstudie in Öl. Als ihn der Auftrag Anfang August in Rothenburg erreichte, war er demnach bestens darauf vorbereitet. Es ist anzunehmen, daß er sein Vorhaben in Karlsruher Künstlerkreisen angekündigt hatte, auch vielleicht der Großherzog und die Regierung davon Kenntnis genommen hatten und daß seine Initiative die Idee für das Auftragsbild erst entstehen ließ. Anders ist die zeitliche Übereinstimmung und die gezielte Ausrichtung des Auftrags auf Schönleber kaum zu verstehen.

Offiziell nun engagiert, arbeitete Schönleber im Laufe des Jahres nach dem Studienmaterial im Karlsruher Atelier. Im Februar 1907 schreibt er, daß er eine Skizze zum großen Bild begonnen habe und sich im Vorfrühling an die Ausführung machen wolle¹⁰⁾. Im folgenden Jahr – weitere Aufenthalte in Laufenburg lassen sich nicht nachweisen – war das

Werk vollendet. Bevor das Gemälde schließlich im März 1909 als Geschenk des „Badischen Ministeriums des Inneren“ in die Großherzoglich Badische Kunsthalle in Karlsruhe kam, war es in Dresden, Berlin und Düsseldorf, in München und Mannheim ausgestellt. Einen ersten Entwurf in Originalgröße – Pastell auf Packpapier – überarbeitete Schönleber nach Fertigstellung des Bildes und verkaufte ihn 1909 an die „Moderne Galerie“ in Wien¹¹⁾. So resümiert er denn am 15. Februar 1909: „Das Bild hat also Erfolg, es ist und bleibt aber doch ein Jammer um das schöne Laufenburg!“¹²⁾ Als er nach der Sprengung der Felsen im Sommer 1910 an den Rhein kam, meinte er, nun erschüttert, er hätte bei der „prinzipiellen Barbarei“ ganz „streiken“ sollen. Die neue Ansicht bezeichnete er als „trotzlos, scheußlich, hoffnungslos“.¹³⁾ Einige Darstellungen von Laufenburg vollendete er erst um diese Zeit, ein Zeichen, wie sehr ihn dieses Thema persönlich berührte¹⁴⁾.

Die künstlerische Beschäftigung Schönlebers mit Laufenburg geht, wie bereits erwähnt, zurück auf das Jahr 1874. Auch damals führte ihn ein Auftrag an den Hochrhein. Für den

Prachtband „Rheinfahrt. Von den Quellen des Rheins bis zum Meere“ aus dem Jahre 1876, der Illustrationen von vielen namhaften Künstlern der Zeit enthält, fertigte Schönleber eine Reihe von Zeichnungen als Vorlagen für den Holzstecher, darunter Ansichten von Stein am Rhein, Waldshut, Säkingen, Rheinfeldern und Laufenburg¹⁵). Seine Studien in Laufenburg dokumentieren ein Skizzenbuch in der Staatlichen Kunsthalle in Karlsruhe sowie mehrere Einzelblätter¹⁶). Im Mittelpunkt der Zeichnungen stehen die schmalen, hohen Häuser, die sich dicht aneinandergedrängt auf den Felsen erheben. Schönleber beobachtete aus verschiedenen Blickwinkeln die lebhaft bewegte Dachlinie, die sparsame Gliederung der Wände durch kleine Fenster und Balkone und die malerische Wirkung der Schatten. Nach diesen Skizzen entstand schließlich eine Illustration¹⁷), die vom tiefliegenden Flußufer aus die Fundamente des Laufenplatzes, die durch den Turm der Pfarrkirche überhöhte Häuserzeile rechts, und den Beginn der alten Brücke über den Rhein ganz links wiedergibt. Durch die Untersicht erscheint die Architektur besonders mächtig, wogegen der Strom und die Felsen mit den Staffagefiguren als Vordergrundmotiv untergeordnet werden. Die Betonung des mittelalterlichen, wehrhaften Charakters der Stadt, die effektvolle Beleuchtung und die etwas phantastische Stimmung stellen diese Zeichnung in die Tradition der spätromantischen Kunst.

Ganz anders interpretierte Schönleber die Situation bei seiner erneuten Begegnung mit der Stadt im Jahre 1906. Wie die ersten Studien zeigen, richtete sich sein Hauptinteresse nun auf die Darstellung des Wassers¹⁸). „Die blaue und blaugrüne Schlange des Stroms war mir wichtig, im Bild ihre ganze Entwicklung zu haben. Ich habe sehr bauen müssen, bis ich den Organismus so beieinander hatte, in einem Blick organisch, denn die Natur bietet fortwährend nur kleine Stücke, ich habe sie erst fassen müssen durch einen angenomme-

nen Augpunkt, der aber in der Luft liegt“¹⁹). Schönleber veränderte gegenüber der früheren Ansicht seinen eigenen Standort und erweiterte den Blickwinkel. Er wählte einen Punkt weiter flußabwärts, von dem aus er sowohl die bekannte Häuserzeile, als auch den Fluß in der Biegung und in seinem Oberlauf, die alte Brücke vollständig, und einen Teil von Kleinlaufenburg mit dem Kirchturm erfassen konnte. Von seinem Gerüst sah er über schroffe Felsen auf den breit vorbeifließenden Rhein, der die untere Bildhälfte ganz für sich beanspruchen sollte. Rund um den Laufenstein in der Flußmitte konzentrierten sich die heftig schäumenden Strudel. Der Betrachter war so direkt konfrontiert mit dem wuchtigen, bannenden Schauspiel der Natur, für das die breit angelegte Architektur und der Fernblick auf die Berge die Kulisse bildeten.

Wie entscheidend diese Standortwahl für die Bildwirkung war, macht ein Vergleich mit dem populären Gemälde „Der Rhein bei Laufenburg“ von Hans Thoma aus dem Jahre 1870 deutlich²⁰). Thomas Darstellung vermittelt trotz größerer räumlicher Distanz mehr Geschlossenheit. Etwas weiter flußabwärts stehen zwei Wanderer am Hang und blicken wie von einer Tribüne nach links auf die Stromschnellen. Ein Zaun schützt sie vor dem Abgrund. Ihre Höhe verstärkt die Aufsicht und beschreibt Stadt und Landschaft in voller Tiefenentwicklung. Auch die Flußwindungen lassen sich verfolgen. Doch wie schmal und harmlos wirkt hier der Laufen! Überschneidungen verdecken seine volle Ausdehnung, die nur halb zu sehende Brücke erscheint wie ein kleiner Durchschlupf für den beiderseits von Häusern bedrängten Wasserlauf. Thoma gibt hier, zusammengefaßt im Hochformat, eine beschaulich idyllische Ansicht von Stadt und Fluß, die für Schönlebers Intentionen aber „viel zu kindlich“ war²¹).

Er wollte ein Erinnerungs- und Gedächtniswerk schaffen. Nicht mehr die naive Freude

an der landschaftlichen Schönheit und der malerischen mittelalterlichen Struktur der Stadt dominierte, sondern der bewußte Blick des reflektierenden Betrachters auf eine bald der Vergangenheit angehörende Idylle. In seinem Bild sammelte Schönleber – man möchte meinen zum Trotz – nochmals alle Ursprünglichkeit und Macht der Natur in dem gewaltigen Strom, zeigte ihn kraftstrotzend und unzugänglich, unverstellt in seiner ganzen Wucht und Breite, während die von Menschenhand gebauten Häuser demgegenüber altersschwach und unbedeutend erscheinen.

Kompositorisch erreichte er dies, wie ein Vergleich mit einer zeitgenössischen Postkarte zeigt, durch eine Verbreiterung des Flußbetts im Vordergrund, die Betonung der Bildmitte und den Verzicht auf jede Art von Geländer oder Rahmung. Die volle Aufmerksamkeit richtet sich auf den dynamischen und optischen Mittelpunkt, die Stromschnellen, die wie von innen zu leuchten scheinen: Ihre weißen Schaumkronen beschreiben nicht nur das Bewegungs- und Energiezentrum, sondern auch die hellste Stelle im Bild. Neben dem intensiven Blaugrün des Wassers bleiben



Hans Thoma, Der Rhein bei Laufenburg, 1870, 56 x 46 cm, Berlin, Nationalgalerie

die Farben der sehr detailliert ausgeführten Architektur zurückhaltend und trocken. Die klare, etwas kühle Stimmung des Vorfrühlings ist weit entfernt von einer friedlich-warmen Atmosphäre, wie sie das Bild von Thoma ausstrahlt.

Schönleber schilderte hier nicht, wie so oft, eine vertraute, begehbbare Natur, sondern begriff sie als wuchtiges, unermeßliches, aber auch unvergleichlich schönes Gegenbild zur Zivilisation. Mit dem Pathos griff er romantische Vorstellungen von der erhabenen Natur auf, steigerte er den Realismus, der einer Vedute zusteht, durch formale wie inhaltliche Überhöhung und unterstrich dadurch den hohen Anspruch dieses Werkes, das bereits durch seine Größe, seine Bestimmung für die Öffentlichkeit und seine Gedächtnisfunktion Denkmalcharakter besitzt.

II

„Laufenburg“ zeigt Schönleber auf dem Höhepunkt seiner künstlerischen Laufbahn. Angefangen hatte sie recht bescheiden in dem schwäbischen Städtchen Bietigheim an der Enz, wo er 1851 als fünftes Kind des Tuchfabrikanten Friedrich Schönleber und seiner Frau Heinrike Mathilde geboren wurde. Nach der Schule, wo er schon besondere Vorliebe fürs Malen und Zeichnen bewies, begann er eine Maschinenbaulehre und im Anschluß daran ein Studium am Polytechnikum in Stuttgart. Auf Wanderungen und Reisen in der näheren Umgebung entwickelte sich ein intensives Verhältnis zur heimatlichen Landschaft, die er geschickt mit dem Zeichenstift in Skizzenbüchern festhielt. Auf Anraten des Stuttgarter Zeichenlehrers Gustav Conz, einem Vetter seines Vaters, entschloß sich Schönleber 1870 zu einer künstlerischen Ausbildung. Seiner Neigung zum Landschaftsfach folgend, ging er nach München an die private Malschule des Landschafters Adolf Lier, der ihn als letzten Schüler aufnahm. Lier hatte sich in den 1860er Jahren

in Paris, in Barbizon und in London weitergebildet und dort Anregungen durch die neuesten Strömungen der Landschaftsmalerei, die sogenannten „paysage intime“, erhalten. Er verstand es vorzüglich, seinen Schülern diese unmittelbare Sicht auf Natur verständlich zu machen, sie für die Feinheiten der Lichtstimmungen zu sensibilisieren und sie auf den Reiz der oft naheliegenden, unbedeutenden Motive hinzuweisen. Schönleber schuf in den drei Jahren bei Lier, in denen er auch seine ersten Studienreisen unternahm, neben zahlreichen Zeichnungen eine beachtliche Reihe kleiner Ölstudien, die durch leichte Farben, lockere Malweise und intime Ausschnitte und Stimmungen auffallen und einen Vergleich mit der internationalen Malerei der Zeit nicht zu scheuen brauchen. Skizzen, die er 1871 in Venedig, 1872 in Genua und 1873 in Holland angefertigt hatte, arbeitete er im Münchener Atelier aus zu großformatigen Bildern wie die „Straße in Genua“ 1873, die „Heimkehr vom Fischzug“ 1874 oder die „Regatta in Venedig“ 1876/77²²). Der Reichtum an malerischen und erzählerischen Details in den Architekturbildern, den Hafens- und Schiffsszenen mit ihren Staffagefiguren entsprach dem an den Historien gemälden der Zeit orientierten Geschmack und läßt den Eifer, aber auch das Talent des jungen Künstlers erkennen. Spätere Großkompositionen verzichteten auf ähnlich theatralische Ausstaffierungen, wurden klarer und ausgewogener.

Um finanziell unabhängig zu sein, beteiligte sich Schönleber Mitte der 70er Jahre an drei Illustrationsvorhaben. Nachdem einige Zeichnungen aus Italien in den Prachtband „Italien. Eine Wanderung von den Alpen bis zum Ätna“²³) aufgenommen worden waren, lieferte er mehrere Zeichenvorlagen für den schon zitierten Band „Rheinfahrt“. Ein dritter, wesentlich umfangreicherer Illustrationsauftrag führte ihn 1875 und 1876 an die Küsten der Nord- und Ostsee²⁴). Während der folgenden Jahre in München, die durch Stu-

dienaufenthalte in Holland und in seiner schwäbischen Heimat unterbrochen wurden, gewann er viel an künstlerischer Sicherheit und festigte sich sein Ansehen als Landschaftsmaler durch erfolgreiche Ausstellungen und Verkäufe. Integriert und geschätzt im Kreis seiner Münchner Künstlerkollegen, konnte er erwartungsvoll der Zukunft entgegensehen.

Sein Wunsch, eine Stelle an der Münchner Akademie zu erhalten, erfüllte sich allerdings nicht. Dafür wurde ihm aber im Sommer 1880 unerwartet eine Professur an der Großherzoglich Badischen Kunstschule in Karlsruhe angeboten. Die 1854 gegründete Schule sah es als ihre besondere Aufgabe an, die in Baden seit Beginn des Jahrhunderts kontinuierlich gepflegte Landschaftsmalerei weiter zu fördern. Durch die Berufung des renommierten Düsseldorfers Johann Wilhelm Schirmer als ersten Direktor gelangte das Landschaftsfach in Karlsruhe zu hohem Ansehen weit über die Landesgrenze hinaus. Zu den bedeutendsten Schülern Schirmers gehörten u. a. Emil Lugo, Eugen Bracht und Hans Thoma. Nach Schirmers Tod im Jahre

1863 führten Carl Friedrich Lessing und Hans Frederik Gude, beide aus der Düsseldorfer Schule kommend, die Ausbildung der Landschaftler fort, ohne grundlegend neue Impulse geben zu können. Als Gude 1880 einen Ruf an die Berliner Akademie annahm, entschied man sich für den 29jährigen Gustav Schönleber als Nachfolger, der durch eine Vielseitigkeit im Landschaftsfach, Zielstrebigkeit und Weltoffenheit sowie durch eine an der internationalen Avantgarde geschulte Malweise aufgefallen war. Damit endete endgültig die Orientierung Karlsruhes an Düsseldorf, statt dessen wurde der Blick nach München gerichtet.

Schönleber und der wenig später nach Karlsruhe berufene Landschafts- und Tiermaler Hermann Baisch, ebenfalls aus der fortschrittlichen Lier-Schule hervorgegangen, begründeten im folgenden Jahrzehnt den guten Ruf der „Karlsruher Schule“. Um die Freilichtmalerei wetterunabhängig zu intensivieren, richtete Schönleber für den Unterricht der Anfänger eine Malklasse ein, die durch großflächige Fenster und eine Art Glaskuppel besonders viel Licht erhielt. Hier konnten seine Schüler selbst sperrige Objekte wie Wagen, ganze Boote und Schiffszeug unter Lichtbedingungen wie im Freien studieren, eine damals einzigartige Einrichtung. Diese Lehrmethode zog viele Schüler auch von auswärts an; die Frequenz der Kunstschule erreichte Ende der 1880er Jahre mit 146 Schülern ihren Höhepunkt. Schönleber erinnerte sich später gern an diese Zeit: „Es hat mir auch Vergnügen gemacht, andern Lehrer, d. h. mehr noch, Genosse und Kamerad zu sein, verschiedene der ersten Schüler waren älter als ich, und mancher ist mir Freund geworden und geblieben“²⁵). Enge Verbindungen bestanden zu Friedrich Kallmorgen, Hermann Baisch, Fritz Völlmy, Gustav Bamberger, Franz Hoch, Manuel Wielandt und Karl Böhme, Adolf Luntz und Walter Strich-Chapell, die ihn gelegentlich auf Studienreisen begleiteten. Hatte er im



Gustav Schönleber, *Obstbude in Venedig*, 1871, 29,5 x 33 cm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle



Gustav Schönleber, Heimkehr vom Fischzug, 1874, 80 x 153 cm, Leipzig, Museum der bildenden Künste

vier- bis fünfjährigen Turnus die Kunstschule als Direktor zu leiten, setzte er sich engagiert für die Berufung fortschrittlicher Künstler ein und wirkte eher ausgleichend, als es in den 90er Jahren mit der Gründung des Künstlerbundes Karlsruhes zu einer Spaltung der Künstlerschaft kam. In späteren Jahren empfand er dieses Amt, das ihn jedesmal „schwer leidend“ machte, als große Belastung. Nur wenige Schüler begleiteten ihn noch bis zu seinem Rücktritt vom Lehramt im Jahre 1913. „... die Jugend sucht anderes, und mir ist das sehr erklärlich, und finde es gut, denn es ist nur eine gewisse Periode, früher oder später, da man als ‚Künstler‘ was abzugeben hat, als Professor für Malerei ist das was anderes, aber der bin ich nie gewesen“²⁶).

III

Der Schwabe Schönleber brauchte eine Weile, um im Badischen heimisch zu werden. Zum Malen fuhr er immer wieder in die Umgebung von Bietigheim, Besigheim und Esslingen, der er emotional stark verbunden war

und woher auch seine Frau, die Esslinger Fabrikantentochter Luise Deffner stammte. Trotz Anschluß an das künstlerische und gesellschaftliche Leben in der badischen Hauptstadt hegte er noch lange den Wunsch, nach München zurückzukehren. Schließlich erleichterte ihm 1887 das großzügige Angebot des Großherzogs, einen Bauplatz in der Nähe der Kunstschule günstig zu erwerben, den Entschluß, sich dauerhaft in Karlsruhe niederzulassen. In den folgenden zwei Jahren entstand in der Jahnstraße 18 ein noch heute stattliches Wohn- und Atelierhaus nach „eigenen Ideen“²⁷). Unverkennbar ist dennoch die Handschrift des Stuttgarter Architekten Otto Tafel ablesbar.

Die freistehende, zweistöckige Villa mit Sockel, Mezzanin und flachem Zeltdach wird im Innern durch ein zentral gelegenes, geräumiges Treppenhaus erschlossen. Ein maurischer Bogen, Loggien und Balustraden sowie ein von Schönleber gemalter Himmel vermitteln den Eindruck von einem nach oben geöffneten, südlichen Innenhof. Eine besondere Ausstattung erhielt das zweigeschoßige Ate-

lier Schönlebers. Die östliche Wand „öffnete“ er mit der illusionistischen Malerei einer Loggia, durch die der Blick auf Segel, südliche Vegetation und den Himmel führte. Im Außenbau zeigt sich eine Anlehnung an die Architektur der italienischen Renaissance vor allem in der Portalzone und dem darüber liegenden großen Galeriefenster, während deutliche Asymmetrien auf den Geschmack des 19. Jahrhunderts verweisen. Markantester Schmuck der zur Straße gerichteten Ostfassade ist eine großflächige Malerei an der Außenseite des Ateliers sowie weitere szenische Darstellungen in den Wandfeldern des östlichen und südlichen Mezzanins. Entworfen und ausgeführt wurden diese Dekorationen nicht von Schönleber sondern von dem Malerkollegen Wilhelm Volz in den Jahren 1890/91. Seine „Reise ins Märchenland“ nimmt Bezug auf ein großes Faschingsfest, durch welches das Haus im Februar 1891 eingeweiht wurde. Ein Schiff mit kostümierten Gästen wird einer märchenhaften Phantasiewelt entgegengezogen, die den Eingang umgibt. Volz thematisiert damit aber nicht nur den konkreten Einzug ins Haus, sondern auch die Aufbruchstimmung der Karlsruher Künstlerschaft in einer humoristischen, flächig-plakativen Weise, die auf die neue Zeit vorausweist. Ohne Zweifel stellt das Haus innerhalb der Karlsruher Architektur eine Besonderheit dar, durch seine auffällige Gestaltung ebenso wie durch die Orientierung an den Münchner Künstlervillen von J. A. Kaulbach oder Franz von Lenbach. In den Augen von Hans Thoma, der seit 1899 als Galeriedirektor und Akademieprofessor in Karlsruhe lebte, war es ein „üppiger Malerpalazzo“ und ein „Prunkhaus“²⁸⁾. Diese schöne Residenz, die Schönleber bis zu seinem Lebensende bewohnte, versöhnte ihn schließlich mit seiner Umsiedelung. Zwar bemerkte er, daß er seitdem in Karlsruhe recht festsitze, „was nur gut geht bei vielen Reisen nach auswärts“, doch erkannte er auch die Vorteile: „Übrigens hab ich doch der näheren

Umgebung auch manches abgewonnen, und ich bin ganz nahe bei meiner engeren schwäbischen Heimat“²⁹⁾.

Vielleicht das bedeutendste Werk aus der Umgebung von Karlsruhe ist der 1890 begonnene und vier Jahre später vollendete „Vorfrühling an der Alb“, ein Bild, das Schönleber ausschließlich im Freien malte und seiner Ansicht nach mit Recht die Bezeichnung „plein air“ verdiente³⁰⁾. In großen Windungen schlängelt sich das Flüßchen durch Wiesen, vorbei an unbelaubten Bäumen auf das Dorf Beiertheim zu. Himmel und Vegetation spiegeln sich im ruhig fließenden Wasser. Meisterhaft fing Schönleber die helle, kühl-herbe Stimmung des Vorfrühlings ein, die er für verschiedene Hochwasserbilder dieser Zeit und auch für das Gemälde von Laufenburg wählte. Hier wie auf den zahlreichen Studienreisen, die ihn von Karlsruhe aus außer an die schäbischen Flüsse Enz und Neckar wiederholt in die von Kanälen durchzogenen Orte Hollands und Belgiens, an die Nordseeküste, nach Venedig oder an die Riviera führten, immer suchte Schönleber die Nähe des Wassers. Bilder wie „Enzwehr bei Besigheim“ 1883, „Hochwasser am Neckar“ 1884, „Ebbe in Vlissingen“ 1881, „Abend in Dordrecht“ 1887, „Quinto al mare“ 1888 oder „San Fruttuoso“ 1891³¹⁾, – die Liste ließe sich beliebig erweitern –, belegen seine Leidenschaft, ebenso wie sein exzellentes Können: Er malte Wasser in allen Variationen von spiegelglatt glänzend bis heftig bewegt, bei unterschiedlichen Tages- und Jahreszeiten, durch Licht und Wetter verändert, im Ausschnitt als „Wasserstudie“ und integriert in aufwendige Kompositionen. Darüber hinaus umfaßte seine Motivwelt Felsstudien, Brücken- und Architekturbilder sowie Stadtansichten: Von den einzelnen Bildelementen her, die Schönleber souverän beherrschte und differenziert einsetzte, war er prädestiniert für eine Darstellung wie die von Laufenburg. Auch große Formate hatte er bereits häufiger für Ausstellungen und priva-



Gustav Schönleber, *Vorfrühling an der Alb*, 1890–94, 130 x 105 cm, Privatbesitz

te Auftraggeber bewältigt, eine mehrteilige Wanddekoration für das Haus der Schwiegereltern in Esslingen gemalt, sein eigenes Atelier gestaltet und Ende 1890er Jahre für eine Wand des Schreiksaales im Berliner Reichstagsgebäude eine eindrucksvolle Ansicht der Stadt Straßburg ausgeführt. Ab 1905 arbeitete er an einem zweiten Wandbild für den Reichstag, einer Darstellung von Rothenburg ob der Tauber. Schönleber war bestens vertraut mit den Anforderungen, die solch öffentliche Aufgaben mit sich brachten, als der Auftrag für Laufenburg ihm eine dritte Möglichkeit bot, sich mit groß angelegter Bildwirkung zu beschäftigen.

IV

Schönleber präsentierte sich in jenen Jahren als vielseitig geschätzter, erfolgreicher Künstler. Seine Bilder wurden im In- und Ausland vorgestellt, zum Teil wurden mehrere Werke zu Sonderausstellungen vereint, wie 1906 in der Flora Köln. Anlässlich seines 60. Geburtstages organisierte der Badische Kunstverein in Karlsruhe 1911 eine Ausstellung mit Schülerarbeiten. 1912 fand eine große Retrospektive in Stuttgart statt, im folgenden Jahr in Berlin. Öffentliche Ehrung und Auszeichnung wurden Schönleber zuteil, als er 1911 die Ehrendoktorwürde der Universität Frei-



Gustav Schönleber, *Quinto al mare*, 1888, Maße und Verbleib unbekannt

burg und den Orden „Pour le mérite“ verliehen bekam. Innerlich war er jedoch bereits auf Rückzug eingestellt. Als er 1913 sein Lehramt niederlegte, erhoffte er sich wieder mehr Zeit für die eigene Arbeit in der Natur. Seit der Jahrhundertwende hatte er sich auf wenige Themen konzentriert und darin seine malerischen Mittel intensiv ausgeschöpft – man denke an die zahlreichen Strandbilder bei La Panne – aber auch ältere Motive, schwäbische Frühlingslandschaften oder Stadtbilder, wiederaufgegriffen und weiterbearbeitet. Näher betrachtet sei abschließend eine Gruppe von Werken, die in den letzten Lebensjahren im nördlichen Schwarzwald entstanden. Schönleber hatte sich erstmals 1911 wegen eines Herzleidens zur Kur in Baden-Baden aufgehalten. Damals malte er in zwei großen Fassungen den Blick von Ebersteinburg aus über die Rheinebene³³). Der Vordergrund, nach links durch eine abfallende Hanglinie markiert, öffnet sich rechts in einem Weg, auf dem eine Bauersfrau mit einem Kind auf dem Arm dem Betrachter entgegenkommt. Kahle, ins Bild ragende Zweige dienen als Rahmung. Zentraler Blickfang ist ein blühender Obstbaum, der auf dem Abhang, zwischen einem Grenzstein und einer gebückt arbeitenden Bäuerin, durch seine helle Blütenpracht die noch kahlen Bäume ringsum überstrahlt und die Sicht in die Ebene verstellt. Die hügelige Landschaft dahinter erscheint wie im Dunst ohne deutliche Konturen. Schönleber, der sich der Schwarzwaldlandschaft im Gegensatz zu Thoma nur zögerlich näherte, variierte hier den Blick ins Tal, den er 1903 in seinem Bild „Pfungstsonntag“ auf eine Häusergruppe im Jagsttal gerichtet hatte³⁴). Auch dort entwickelt sich der Tiefenraum von einer diagonalen Vordergrundzone mit Rückenfigur ausgehend, durch zur Mitte abfallende Hügellinien bis zu einem im Dunst liegenden Höhenzug. Beide Bilder, so verschieden sie im Detail sind, verraten nicht zuletzt durch ihre trockene und zeichnerische Malweise, die mit Thomas



Gustav Schönleber, Ebersteinburg, 1911, 130 x 190 cm, Freiburg, Albert-Ludwigs-Universität

Handschrift vergleichbar ist, ihre Nähe zum Stil der Jahrhundertwende. Besonders deutlich wird dies im Vergleich zu dem rund 50 Jahre älteren, noch sehr romantisch anmutenden Gemälde vom „Geroldsauer Tal bei Baden-Baden“ von Johann Wilhelm Schirmer³⁵).

Das Motiv der ins Bild führenden Rückenfigur spielt auch in dem 1915 datierten „Blick auf Baden-Baden“³⁶) eine wichtige Rolle. In dieser Ansicht ist der Vordergrund nur durch einen Wegabschnitt rechts bezeichnet, von dem aus ein Soldat im grauen Feldmantel mit Mütze und Stock über den dicht bewachsenen Hang auf die Stadt hinabschaut. Wuchtige Fichten stehen zu beiden Seiten. Schönleber hatte solch bildüberschneidende Stämme im Vordergrund in seinen späten Arbeiten wiederholt eingesetzt, – etwa in der „Mühle am Arno“ 1914 oder der „Neckarbrücke bei Esslingen“ 1915³⁷) –, ein Motiv, das auch bei Hans Thoma zu finden ist. Hier kontrastierte er die dunkel rahmende, relativ grob gemalte und in bedrängende Nähe gerückte Waldlandschaft mit einer hellen, sicher im Tal eingebetteten und exakt gezeichneten Vedute. Die anfangs erwähnte Rückenfigur dient als verbindendes, episches Element. Der in den



Gustav Schönleber, Blick auf Baden-Baden, 1915, 130 x 152 cm, Baden-Baden, Stadtmuseum im Baldreit

Jahren des ersten Weltkriegs als Soldat auftretende Betrachter blickt von seinem überschatteten Standort auf ein friedliches sonniges Idyll. Beinahe aufdringlich wirkt diese prononcierte Gegenüberstellung und die damit verbundene Botschaft. Schönleber, der gleichzeitig eine „neutrale“ Fassung im Hochformat ohne Staffage schuf³⁸), durchbrach hier sein Prinzip, konkrete Zeitbezüge zu vermeiden. Die etwas schwermütige Stimmung dieses Gemäldes – ist sie Ausdruck der Zeit, der persönlichen Betroffenheit darüber, daß sein Sohn Hans Otto als Frontarzt am Krieg teilnahm oder des eigenen Alters? Das

Gemälde blieb lange im Besitz der Familie, bevor es 1978 in die Städtische Sammlung in Baden-Baden kam.

Gustav Schönleber verstarb am 1. Februar 1917 in Karlsruhe nach einem erfüllten Künstlerleben. Seine letzte Ruhestätte fand er auf dem Karlsruher Hauptfriedhof. Der Sorgfalt der Witwe ist es zu verdanken, daß der Nachlaß geordnet wurde, unter Mithilfe von Walter Strich-Chapell. Viele Arbeiten wurden bei den großen Nachlaßausstellungen 1917 in Karlsruhe und Frankfurt, 1918 in Düsseldorf und Stuttgart verkauft und in alle Winde verstreut. Etliche Werke, Dokumente

und Photos verblieben in Familienbesitz oder gelangten, wie ein Großteil der Skizzenbücher, in öffentliche Sammlungen.

In den vergangenen Jahren wurden zahlreiche Ölbilder und Zeichnungen auf Einzelausstellungen 1967 und 1980 in Esslingen, 1979 in Stuttgart, 1989 in Bietigheim und 1990 in Karlsruhe einem interessierten Publikum vorgestellt. Schönlebers Position als führender Landschaftler des späten 19. Jahrhunderts weit über Baden hinaus wurde eindrucksvoll bestätigt. Sein gesamtes, sehr umfangreiches künstlerisches Oeuvre, das verschiedene stilistische Facetten, von der paysage intime und der Freilichtmalerei über den malerischen Realismus bis zur Linearität des Jugendstils, spiegelt, ist geprägt durch persönliches Erleben, durch ein Zwiegespräch mit der Natur und eine Reflexion der Beziehung zwischen Mensch und Natur. Fremd waren ihm jene neuen avantgardistischen Strömungen in der bildenden Kunst, die in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts Furore machten, aber auch jede sentimentale „Heimatkunst“ oder heroisch-völkische Monumentalkunst. Schönleber, der in der Malerei immer Harmonie und Geborgenheit suchte, verdeutlicht uns gerade in seinen beiden Spätwerken „Laufenburg“ und „Baden-Baden“ auf sehr eindringliche Weise den Umbruch der Zeit und die Gefährdung gewachsener Ordnungen.

Anmerkungen

¹⁾ Zahlreiche Darstellungen von Laufenburg sind abgebildet in der Badischen Heimat, Band 19, 1932, in den Stadtgeschichten von Karl Schib, Geschichte der Stadt Laufenburg, Aarau 1950, Fridolin Jehle, Geschichte der Stadt Laufenburg, Laufenburg 1979, und Theo Nawrath, Geschichte der Stadt Laufenburg, Bd. 2, Laufenburg (Baden), Laufenburg 1981. Eine Gesamtbearbeitung der Stadtdarstellung liegt bisher nicht vor.

²⁾ Die Geschichte des Kraftwerkbaus beschreiben u. a. Joseph Schlippe und Robert Haas in: Badische Heimat, 19, 1932; Karl Schib, wie Anm. 1, S. 287 bis 294, und Theo Nawrath, wie Anm. 1, S. 61–64.

³⁾ Siehe dazu: Renate Miller-Gruber, Gustav Schönleber 1851–1917, Monographie und Werkverzeichnis, Phil. Diss. Freiburg 1984, Karlsruhe 1990, S. 93–95, Kat. Nr. 869, mit ausführlichen Literaturangaben; Helga Tratz, Gustav Schönleber – Ein Karlsruher Landschaftsmaler. Führungsblatt der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe 1987; Siegmund Holsten, Laufenburg, in: Ausst. Kat. Kunst in der Residenz, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 1990, S. 354; Renate Miller-Gruber, Landschaft als Um-Welt. Betrachtungen zum Werk Gustav Schönlebers, in: Ausst. Kat. Gustav Schönleber, Gustav Kampmann. Zweimal Natur um 1900, Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais, Karlsruhe 1990, S. 36–38

⁴⁾ Die Protestbewegung beschreibt Renate Lisssem-Breinlinger, Opposition gegen Kraftwerksbauten, in: Badische Zeitung, 18./19. Februar 1978. Der „Aufruf des Bundes Heimatschutz gegen die Zerstörung der Laufenburger Stromschnellen“ (GLA Karlsruhe 237/30715) wurde publiziert u. a. in: Dorf und Hof, 3. Jg. 1905, S. 41–43.

⁵⁾ Ministerium des Inneren, 16. Juli 1906, Schreiben des Referenten an Herrn Kommerzienrat Guilleaume in Mülheim a/Rh (GLA 237/30716).

⁶⁾ Ebda, Schreiben vom 1. August 1906 an den Geheimen Oberregierungsrat Herrn Straub, Karlsruhe.

⁷⁾ Ebda, Brief vom 3. August 1906 aus Rothenburg an Herrn Geheimen Oberregierungsrat.

⁸⁾ Briefe vom 9. und 10. April 1906 (Privatbesitz)

⁹⁾ Briefe vom 26. Juni bis 13. Juli 1906 (Privatbesitz); „Aufnahme der Laufenburger Stromschnellen“ von Professor Schönleber (GLA 235/6459, 2. Juni 1906).

¹⁰⁾ Privatbesitz.

¹¹⁾ Miller-Gruber, wie Anm. 3, Kat. Nr. 870.

¹²⁾ Brief an Herrn Geh. Oberregierungsrath (GLA 237/30717).

¹³⁾ Brief vom 23. Juli 1910 (Privatbesitz).

¹⁴⁾ Miller-Gruber, wie Anm. 3, Kat. Nr. 907 und 933.

¹⁵⁾ Text von Karl Stieler, H. Wachenhusen u. a., Stuttgart 1876, unveränderter Nachdruck Hannover 1978

¹⁶⁾ Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 1942–77 und 1950–29, sowie Blätter in Privatbesitz.

¹⁷⁾ „Rheinfahrt“, wie Anm. 15, Abb. S. 48 (Neuaufsl. S. 61).

¹⁸⁾ Miller-Gruber, wie Anm. 3, Kat. Nr. 840–845.

¹⁹⁾ Zitiert nach: Anna Spier, Gustav Schönleber, in:

Die Kunst unserer Zeit 20, 1909, S. 93.

²⁰⁾ Berlin, Nationalgalerie, 56 x 46 cm. Eine weitere Fassung aus dem Jahre 1883 befindet sich im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt, 83,5 x 108 cm.

²¹⁾ Brief vom 9. Juli 1906 (Privatbesitz).

²²⁾ Miller-Gruber, wie Anm. 3, Kat. Nr. 70, 108, 146.

²³⁾ Text von Karl Stieler, Eduard Paulus u. a., Stuttgart 1876, 2. Aufl. 1879.

²⁴⁾ Text von Edmund Hoefler, M. Lindemann u. a., Küstenfahrten an der Nord- und Ostsee, Stuttgart, um 1881.

²⁵⁾ Lebenslauf von Gustav Schönleber, verfaßt um 1900, S. 7 (Miller-Gruber, wie Anm. 3, S. 236).

²⁶⁾ Zitiert nach Spier, wie Anm. 19, S. 96, 97.

²⁷⁾ Siehe dazu ausführlich Renate Miller-Gruber, Die Villa Schönleber – Ein Künstlerhaus in Karlsruhe, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, München 1990, S. 100–134.

²⁸⁾ Hans Thoma, Aus 80 Lebensjahren, ein Lebensbild aus Briefen und Tagebüchern, gestaltet von Josef August Beringer 1929, S. 262.

²⁹⁾ Lebenslauf, wie Anm. 25, S. 9.

³⁰⁾ Miller-Gruber, wie Anm. 3, Kat. Nr. 390; Lebenslauf, wie Anm. 25, S. 9.

³¹⁾ Ebda, Kat. Nr. 296, 312, 231, 364, 415, 368.

³²⁾ Ebda, S. 87–93, Abb. 118, 120, Kat. Nr. 550, 867.

³³⁾ Ebda, Kat. Nr. 937 und 939.

³⁴⁾ Ebda, Kat. Nr. 768.

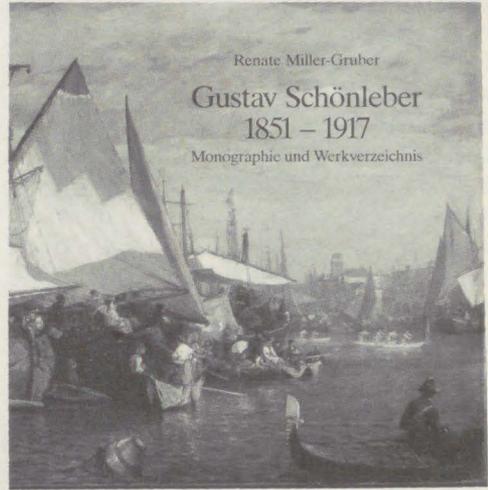
³⁵⁾ Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Vgl. hierzu auch: Miller-Gruber, Ausst.Kat. Karlsruhe 1990, wie Anm. 3, S. 35, 36.

³⁶⁾ Miller-Gruber, wie Anm. 3, Kat. Nr. 1011.

³⁷⁾ Ebda, Kat. Nr. 1000, 1012.

³⁸⁾ Ebda, Kat. Nr. 1010.

Publikation der Autorin des Aufsatzes:



Format 22,5 x 21 cm

396 Seiten mit 25 Farbbildungen

119 ganz- bzw. halbseitigen schwarz-weiß Abbildungen und 150 textbegleitenden Illustrationen

Broschiert DM 78,- ISBN 3-9802613-0-1

Gebunden DM 98,- ISBN 3-9802613-1-X

Zu beziehen über den Buchhandel oder direkt bei:

Verlag Dr. Renate Miller-Gruber, Guntherstraße 18, W-7500 Karlsruhe 21

Landschaft – Natur

Zu einem Schwerpunktthema der Ausstellungen in der Städtischen Galerie
im Prinz-Max-Palais, Karlsruhe

Erika Rödiger-Diruf, Karlsruhe

Am 8. Mai 1991 feierte die Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais, Karlsruhe, ihr zehnjähriges Bestehen. Aus bescheidenen Anfängen mit einer kleinen Zahl von Ausstellungen, die zumeist nur von Faltblättern begleitet wurden, mauserte sich das kommunale Kunstmuseum in relativ kurzer Zeit zu einer Institution, deren Aktivitäten an mehr als 50 Ausstellungen und zahlreichen, respektablen Katalogen meßbar sind.

Die Städtische Galerie befindet sich in dem 1880/84 nach Plänen Josef Durms errichteten gründerzeitlichen Monumentalbau mitten in der City von Karlsruhe, nur wenige Schritte vom Europaplatz entfernt. Die imposanten Skulpturen an der Fassade zur Karlstraße stammen von Adolf Heer. Bauherr war der Bankier August Schmieder. 1897 gelangte das Palais in den Besitz von Prinz Max von Baden. Nachdem das Gebäude 1944 total ausgebrannt und zunächst provisorisch funktionsfähig gemacht worden war, wurde es 1969 von der Stadt und erworben von Gerhard Assem 1978/81 im Innern zu einem kulturellen Zentrum umgebaut. Heute birgt das denkmalgeschützte Haus die Jugendbibliothek, die Stadtgeschichtliche Schausammlung, einen Kinoraum, der von der „Arbeitsgemeinschaft Film e. V. Das Kino“ genutzt wird, und last not least die Schau- und Wechselausstellungsräume der Städtischen Galerie. In der Schausammlung wird Badische Malerei seit Gründung der Akademie (1854) und Deutsche Kunst nach 1945 gezeigt. Der Hauptakzent liegt hierbei auf der Gegenwartskunst im deutschen Südwesten.

Mit der breiten Vielfalt ihres Ausstellungsangebots hat die Städtische Galerie immer wieder unterschiedliche Zielgruppen angesprochen. Um das Museum lebendig zu halten, waren die Wünsche eines an regionaler Kunst interessierten Publikums ebenso abzudecken wie der überregionale, wenn nicht internationale Anspruch auf spezielle und einmalige Präsentationen. Auf beiden Klaviaturen hat die Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais erfolgreich gespielt. Leitmotivisch ist in diesem bunten Strauß von Ausstellungen immer wieder das Thema Natur aufgetreten. Zum ersten Mal anlässlich der Europäischen Kulturtag Karlsruhe, die 1984 unter dem Motto „Biedermeier und Vormärz“ standen. In diesem Kontext wurden überwiegend Landschaftsgemälde der Münchner „Spitzweg, Schwind, Schleich“ gezeigt, denen Präsentationen der Karlsruher „Hermann Goebel“ und „August Kutterer“ und des Brücke-Malers Erich Heckel folgten. In jüngerer Zeit war ein breites Spektrum von Farblithographien mit Naturmotiven der Grötzinger Malerkolonie zu sehen. Höhepunkte bildeten die Ausstellungen „Paul Klee – Wachstum regt sich“ und „Zurück zur Natur aber wie? Kunst der letzten 20 Jahre“. Eine weitere Facette des Natur-Begriffs ergab sich durch die Ausstellungen „Richard Parkes Bonington – Paul Sandby, Wegbereiter der Aquarell-Malerei“ und „Gustav Schönleber – Gustav Kampmann, Zweimal Natur um 1900“. Ordnet man die Ausstellungen in kunstgeschichtlicher Reihenfolge, so ergibt sich ein spannungsreicher Überblick zu dem sich wandelnden Natur- und Kunstverständnis

zwischen etwa 1760 bis zur Gegenwart. Er offenbart, wie nach den Höhepunkten der Landschaftsmalerei im 16. und 17. Jahrhundert – nach Dürer, Tizian, Claude Lorrain, Poussin oder den Niederländern – erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts die Naturdarstellung wieder an Bedeutung gewinnt. Es ist symptomatisch, daß dies erneute Interesse just zu der Zeit auftritt, als Jean-Jacques Rousseau unter dem Stichwort „Zurück zur Natur“ seine kritischen Gedanken zur Kultur der Zivilisation artikulierte. Doch vollzog sich die erste Blüte moderner Landschaftskunst nicht in Frankreich, sondern im England des 18. Jahrhunderts.

Parallel zur „Erfindung“ des Englischen Landschaftsgartens entstand in England die autonome Landschaftsdarstellung. Mit ihr begann auch die Entwicklung des Aquarells, der transparenten Wasserfarbenmalerei, die die Deckfarbenmalerei auf Papier, die Gouache, ablöste. Noch vor John Constable, William Turner und zahlreichen anderen englischen Meistern der Naturdarstellung verlieh Paul Sandby (1730–1809) dem Landschaftsaquarell eine eigene, seit Dürer nicht mehr bekannte Ausdruckskraft und Stimmungsinintensität. Rein technisch war Sandby außerordentlich experimentierfreudig und stellte zahlreiche Versuche zur Gewinnung von Farbpigmenten an. Um einen bestimmten Schwarzton zu gewinnen, zerrieb er beispielsweise verbrannte Erbsen und löste das Pulver in Wasser.

Die von Sandby gewählten Motive und die Art und Weise der künstlerischen Darstellung zeugen einerseits von einer intensiven Auseinandersetzung mit der klassischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts, andererseits von einer frühromantischen, wenn auch realitätsnahen Sicht der Natur.

Der um zwei Generationen jüngere und früh vollendete Richard P. Bonington (1802–1828) war nicht nur ein Turner und Constable ebenbürtiger Zeitgenosse, sondern auf dem Gebiet der Aquarellkunst und der Ölmalerei

ein Revolutionär, dessen Stellenwert in der europäischen Kunstgeschichte nicht hoch genug veranschlagt werden kann. Zeitweise Ateliergenosse von Eugène Delacroix und Paul Huet, wirkten die Gedanken des Engländers Bonington noch lange in der französischen Avantgarde fort, so vor allem in der „Schule von Barbizon“.

Abgesehen von der radikal antiakademischen, demokratischen Inhaltlichkeit, die Bonington zu den Progressiven seiner Zeit rechnen läßt, frappte rein aquarelltechnisch die Genialität des Engländers auf der Karlsruher Ausstellung. Obwohl nicht zu den „Populären“ wie beispielsweise van Gogh gehörend, war für Viele Boningtons Wasserfarbenkunst eine Entdeckung, für die „Eingeweihten“ ein Grund, nach Karlsruhe zu reisen.

Die breite Palette dieser Väter der Aquarellkunst, die in kontinentalen Museen kaum vertreten sind, konnte aufgrund großzügigster Leihgaben des Castle Museums in Nottingham – der Partnerstadt Karlsruhes – im Prinz-Max-Palais dokumentiert werden.

Mit Carl Spitzweg, Moritz von Schwind und Eduard Schleich d. Ä. wurden drei Maler in das Prinz-Max-Palais geholt, die in der Zeit des Vormärz (1830–1848) und danach tätig waren. Alle drei sind der Münchner Schule zuzurechnen, wengleich Schwind seine Wiener Herkunft aus dem Kreis um Franz Schubert niemals ganz verleugnen konnte, und er der einzige von den dreien war, der auch in Karlsruhe tätig war (1840 bis 1844 Ausmalung der Kunsthalle). Daß Spitzweg nicht nur ein vom romantischen Witz geprägter Figurenmaler war, erwies sich in der Ausstellung. In seinen Landschaften der 1830er Jahre zeigt er sich zunächst als sachlicher Naturbeobachter, aber auch bald als Ironiker, der die Zeit des Vormärz als eine Phase der Scheindylle subtil decouvriert. In seinen Werken nach 1850, also nach der Parisreise mit Eduard Schleich d. Ä., sind bei ihm Einflüsse der Barbizon-Künstler zu erkennen. In manchen der späten, von Kindern belebten

Landschaften, die eine deutliche Orientierung an Gemälden Theodore Rousseaus vertragen, kommt in die Bildwelt Spitzwegs ein Zug ins verträumt Märchenhafte. Hier wird die enge Freundschaft verständlich, die Spitzweg außer mit Eduard Schleich auch mit Schwind verband. Schwinds Vorliebe für Motive der Märchen- und Sagenwelt wiederum resultiert – ebenso wie seine enge Beziehung zu Poesie und Musik – aus seiner romantischen Wiener Zeit.

Schwinds „Landschaften“ stehen der idealen Naturdarstellung näher als dem um diese Zeit aufkommenden Realismus. Sie verstehen sich als Bühnenraum und Stimmungsträger für die aus der Literatur geschöpfte figürliche Motivik. In Schwinds Werk schlägt sich – analog zum dichterischen Werk Franz Grillparzers – der allgemein um 1850 zu beobachtende Umbruch von akademischer Kunst zum Naturalismus nieder.

Eduard Schleich d. Ä. ist dagegen Landschaftsmaler reinsten Wassers. In seiner Kunst werden sowohl spätromantische wie auch realistische Tendenzen der Münchner Schule zwischen 1830 und 1850 synthetisiert und, wie bereits gesagt, durch französische Einflüsse ab der Jahrhundertmitte bereichert. Schleich verzichtet in seinen Landschaftsbildern, für die er oft ein extrem schmales Querformat wählte, auf Detailformen. Die Peinture, die aus einem pastosen Duktus heraus entwickelte Farbform, in die Schleich häufig mit dem Pinselstil hineingearbeitet hat, widerspricht den damaligen akademischen Malvorschriften. Rein technisch nimmt der Künstler als Linear- und Helligkeitswert die geschabte Linie auf, wie man sie schon auf Gemälden Rembrandts findet und wie sie als „Kratzlicht“ seit Ende des 18. Jahrhunderts im englischen Aquarell verwendet wird. Dabei reduziert Schleich die Landschaft vielfach auf Himmel und Erde und zeigt sie seitlich entgrenzt wie einen panoramaartigen Ausschnitt aus dem Weltganzen.

Mit Gustav Kampmann und Gustav Schönleber wurden zwei Landschaftskünstler ins Blickfeld gerückt, an denen stellvertretend für andere und in polarer Disposition die Spannweite Karlsruher Landschaftsmalerei zwischen 1880 und 1910 aufgezeigt werden sollte. Nicht zuletzt aufgrund der Lehrstuhlbesetzungen mit Gustav Schönleber und Hermann Baisch gehörte die Karlsruher Kunstakademie um diese Zeit zu den attraktivsten deutschen Institutionen dieser Art mit Schwerpunkt Landschaftsmalerei.

Konzeptionell ging es in der Ausstellung darum, im Lehrer-Schüler-Verhältnis der beiden Künstler Retrospektives wie Innovatives zu reflektieren. Schönleber, 1851 geboren und nur acht Jahre älter als Kampmann, hatte seine Lehrzeit überwiegend in München verbracht, wo er durch die Schule Adolf Liers mit der „Zurück-zur-Natur“-Ästhetik der Schule von Barbizon und den damit eng verbundenen Ideen der Haager Schule vertraut wurde.

Als Schönleber 1880 nach Karlsruhe berufen wurde, galt er als Realist und war – denkt man an den Leibl-Kreis – auf der Höhe der Zeit. Im Laufe der akademischen Jahre spaltete sich sein Werk jedoch immer stärker in eine private Spontanmalerei mit naturalistischen Zügen und in überaus nuanciert, um nicht zu sagen raffiniert gemalte, großformatige Atelierkompositionen. In diesen verschmolz Schönleber Vedute und Ideallandschaft zum Stimmungsbild, das nicht selten in mancher Hinsicht dem effektvoll inszenierten Arrangement auf einer Theaterbühne glich.

Für Schönleber waren durchgehend die subtilen Beobachtungen realer Lichtwirkungen relevant, zunächst in ihrer transitorischen, gegenstandsverändernden und vielfach sprühenden Eigenschaft, dann aber in verstärktem Maße als Stimmungs- und Ausdrucksträger. Obwohl Zeitgenosse von Max Liebermann und ebenso wie dieser mit dem holländischen Motivvokabular vertraut, unterschied sich Schönleber von jenem durch das Desinteresse

am ländlichen Genre und der damit ansatzweise verbundenen sozialkritischen Intention. Schönleber war fasziniert vom Wasser, – dem Meer, den Flüssen, den Grachten und Kanälen Hollands und Venedigs, sowie seiner schwäbischen Heimat, wobei er seine Darstellungen vielfach ins Symbolische überhöhte. Weitgereist war Schönleber ein Mann von Welt und vor allem ein ausgezeichnete Pädagoge.

Zu den Schülern des Künstlers gehörten unter anderem jene Maler, die sich zu Beginn der 90er Jahre in Grötzingen niedergelassen und – parallel zu Wörpswede, Dachau etc. – dort so etwas wie eine Kolonie gebildet hatten. Zu den stärksten Begabungen zählten hier Friedrich Kallmorgen (ihm ist Ende 1991 eine eigene Ausstellung im Prinz-Max-Palais gewidmet) und Gustav Kampmann. Während Kallmorgen, dies sei vorweggenommen, sich an dem Realismus des Lehrers orientierte und diesen vervollkommnete, intensivierte Kampmann das in Schönlebers Gemälden vorgegebene Stimmungselement.

In Kampmanns Kunst wird deutlich, daß für ihn die topographischen Momente, d. h. der Wiedererkennungswert einer bestimmten Landschaft, zweitrangig waren. Kampmann ging es überwiegend um Natur schlechthin als direkter Ausdrucksträger der eigenen seelischen Befindlichkeit, aber auch um Farb-Formprobleme. In ihrer Grundhaltung wirken die Bilder zumeist elegisch-melancholisch, und in ihrer lyrischen Gestimmtheit fühlt man sich an Kunstlieder wie Schuberts „Winterreise“ erinnert, die Kampmann besonders liebte. Das Musikalische im Sinne des atmosphärischen Gefühlsausdrucks, das Kampmann teils durch diffuse Lichtverhältnisse, teils durch homophone Farbfelder ins Optische übersetzt, affiziert die Gefühlslage des Betrachters.

Motivisch finden sich bei Kampmann besonders häufig Schnee-, Nacht- und Herbstlandschaften, die dem atmosphärischen Mollton adäquat sind, beziehungsweise ihn steigern.

In der Lichtgebung ist auffallend, daß Kampmann zumeist tageszeitliche Übergangsstimmungen bevorzugte, – den ganz frühen Morgen und die Dämmerung kurz nach Sonnenuntergang. Die Schwarz-Blau gehaltenen Nachtbilder haben dadurch, daß nur selten der Mond als Lichtquelle zu sehen ist, die Luft aber mit indirekter Helligkeit erfüllt ist, traumhaften, fast mystischen Charakter.

Leitmotivisch tritt bei Kampmann immer wieder der Eisenbahnzug auf, – sowohl als Symbol moderner Technik, als auch metaphorisch als „railroad of life“, in dem sich die Einsamkeit des Individuums in den unendlichen Kraftfeldern von Natur und Kosmos spiegelt.

Eine weitere Facette in der Kunst Kampmanns betrifft die Artikulation existentieller Fragen, wie sie gerade um die Jahrhundertwende auch zahlreiche andere Künstler beschäftigten. Offenbar in der Auseinandersetzung mit der Ästhetik Nietzsches und im engen Gedankenaustausch mit Friedrich Naumann, der sich für ein soziales Christentum einsetzte und auch Schriften zur Kunst verfaßte, schuf Kampmann Bilder, in denen der Konflikt des modernen Menschen, der in der schweren Vereinbarkeit von Wissen und Glauben und im Schwanken zwischen Zweifel und Hoffnung liegt, spannungsreich reflektiert wird. Damit greift Kampmann das seit der Aufklärung aktuelle Krisenbewußtsein im eurozentrischen Kulturkreis auf, was seinen Natur-Bildern eine besondere Deutungsdimension verleiht. Umso bedauerlicher ist es, daß Kampmanns Bilder kaum in öffentlichen Sammlungen vertreten sind.

Eine weitere Ausstellung des Prinz-Max-Palais war der Vervielfältigungskunst der Grötzingener Maler-„Kolonie“ gewidmet, nämlich den Künstlerlithographien, die über die Leipziger bzw. Berliner Verlage Voigtländer und Teubner kurz nach 1900 weit verbreitet wurden. In zigtausend von Auflagen wurden – freilich nicht nur von Karlsruher Künstlern – Farblithographien als erschwingliche „Kunst

für Alle“ vertrieben, um als „Wandbilder“ in Schulen vor allem erzieherisch auf die Jugend einzuwirken.

Konzept der Ausstellung war (darin den Intentionen der Künstler folgend), den Ende des 19. Jahrhunderts blühenden, überwiegend aus Frankreich und Deutschland stammenden Kitschproduktionen in Pseudoölmaler (Öldruck) etwas künstlerisch Anspruchsvolles entgegenzusetzen. Der anfängliche Arbeitstitel der Ausstellung: „Schwarzwalddanne und Elfenreigen“ spricht für sich selbst. Neben Gustav Kampmann waren unter anderem auch die zum Karlsruher Künstlerbund gehörigen Künstlerlithographen Karl Biese, Jenny und Otto Fikentscher, Franz Hein, Friedrich Kallmorgen und Hans Richard von Volkmann für die Verlage Voigtländer und Teubner tätig.

Die Absicht der Künstler, „gute“ Kunst auch den Einkommenschwachen nahezubringen, wurde sowohl seitens der Verlage ökonomisch, als auch vom Kaiserreich für Zielsetzungen einer christlich-ethischen wie auch deutsch-nationalen Erziehung nutzbar gemacht. Rückblickend betrachtet erhält der Natur-Begriff, dem im Zuge der allgemeinen Reformbewegung um 1900 eine zentrale Bedeutung zukam, eine neuartige, interessante Bewertung: Unter dem Stichwort „Heimatkunst“ wurde zunächst auf dem Gebiet des Bauernromans, dann aber auch in der bildenden Kunst ein Mensch und Naturbild als ideal beschworen, das den Realitäten des aufkommenden Industriezeitalters diametral entgegengesetzt war. Neoromanisches und Idealisches gingen hier eine Synthese ein, die – wie etwa beim späten Hans Thoma – zu einer eigentümlich sentimental gestimmten, gelegentlich auch pathetisch überhöhten Natursicht führte. Es ist nicht von ungefähr, daß gerade in den Künstlerlithographien der badischen Maler dieser „Heimatkunst“-Aspekt seinen besonderen Ausdruck fand, war er doch bereits in den Idyllen des badischen Hofmalers Carl Ludwig Frommel aus den 1830er Jahren ff. vorbereitet.

Die beabsichtigte Breitenwirkung dieser Kunst läßt sich nicht abschätzen und wäre noch zu untersuchen. Den beteiligten Künstlern hat die lithographische Kunstproduktion einerseits dazu verholfen, ihre Werke bzw. ihre Namen populär zu machen, andererseits schadete ihnen das Inflationäre, das im Vertrieb von hoher Kunst zu Billigpreisen liegt.

Mit den monographischen Ausstellungen „Hermann Goebel“ und „August Kutterer“ würdigte die Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais Karlsruher Landschaftsmaler aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Goebels Herkunft aus der Schule Wilhelm Trübners, der von 1903 bis 1917 an der Karlsruher Akademie wirkte und von der Kunst van Goghs inspiriert war, war für sein Werk bis in die 20er Jahre bestimmend. Höhepunkte dieser Ausstellung waren Goebels spontane, kleinformatige Ölstudien mit Karlsruher Ansichten und Landschaftsmotiven sowie die meisterhaften Aquarelle mit höchst subtiler Farbgebung.

Ende der 1920er Jahre wirkte sich in Goebels Kunst die Auseinandersetzung mit dem französischen Impressionismus aus, den er während eines Paris-Aufenthaltes studiert hatte. Die vom Weiß her bestimmte Farbpalette übertrug Goebel auf Motive vom Oberrhein. Obwohl als „Französling“ diffamiert, konnte sich Goebel auch noch nach 1933 in seinem Amt als Akademieprofessor halten.

Kutterers Malerei ist in mancher Hinsicht symptomatisch für die deutsche Nachkriegskunst, in der eine Reihe von Künstlern Stilelemente der lange Zeit verfeimten klassischen Moderne wieder aufgriffen. Die Vorliebe des gebürtigen Daxlandeners galt Motiven seiner badischen Heimat. Stilistisch ist seine Kunst zwischen der Pleinairmalerei des 19. Jahrhunderts und spezifischen Aspekten der Kunst Cézannes anzusiedeln. Stimmungsreichtum und topographische Genauigkeit gehen in Kutterers Malerei eine glückliche Synthese ein. Verständlicherweise waren es

die Altkarlsruher, die sich von dieser Ausstellung besonders angesprochen fühlten.

Die unter dem Motto „Natur“ gezeigte Ausstellung „Paul Klee – Wachstum regt sich“ bedeutete für Karlsruhe ein singuläres, hochrangiges Ereignis. Doch nicht nur das Karlsruher Publikum nahm dieses hochkarätige Angebot begeistert an. Insgesamt konnten 43 000 Besucher aus dem In- und Ausland gezählt werden. Die strengen konservatorischen Auflagen seitens der Leihgeber bescherten dem Prinz-Max-Palais auch eine Klimaanlage, die bis dahin nur in Teilbereichen des Hauses installiert war. Damit verfügt die Städtische Galerie über Voraussetzungen, die Präsentationen dieser Art auch in der Zukunft möglich machen.

Das Erstaunliche an Klees Kunst ist die Tatsache, daß sie – rein kunsthistorisch betrachtet – einerseits zum Schwierigsten gehört, was die Kunst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hervorgebracht hat, andererseits sie – quer durch alle Altersgruppen und sozialen Schichten – zum Populärsten gehört, was unter moderner Kunst verstanden wird. Die außerordentliche Vielfalt – der Witz, die Poesie, das Ernste und das Heitere, das Hintergründige –, die Klees Kunst ausmacht, läßt jeden „seinen Klee“ entdecken. Gerade anhand der Naturthematik wurde deutlich, über welche Bandbreite inhaltlicher wie künstlerischer Darstellungsmöglichkeiten Klee verfügte.

Klee sah den künstlerischen Schöpfungsprozeß analog zur demiurgischen Welterschöpfung. So unendlich mannigfaltig wie sich die Natur im Mikro- und Makrokosmos darstellt, so unendlich scheint Klees Repertoire an Ausdrucksformen gewesen zu sein. Im theoretischen Ansatz befaßte sich Klee mit der Geschichtsphilosophie Schellings ebenso wie mit Goethes Kunstschriften, oder mit Erkenntnissen zur Wahrnehmungsästhetik, der Polychromie und der Analogie zwischen Farbe und Musik, um nur einige Aspekte zu nennen, die zum besseren Verständnis von Klees Kunst beitragen. Und dennoch sind

dies alles nur Teilperspektiven, aus denen heraus man sich Klee nähern kann, ihm, der seinen eigenen künstlerischen Kosmos schuf, der sich letztlich jeder interpretatorischen Festlegung entzieht.

Ein Schwanengesang begleitete die Klee-Ausstellung in Karlsruhe. Felix, Paul Klees einziger Sohn und dessen sowohl kluger als auch geistreicher und humorvoller Sachwalter, starb nur wenige Wochen später, nachdem er im überfüllten Stephanssaal einen, seinen letzten, Vortrag zum Werk des Vaters gehalten hatte.

Neben Paul Klee und dem „Blauen Reiter“ markiert Erich Heckel als Mitglied der „Brücke“-Künstlerschaft die erste Phase des Durchbruchs zur modernen Malerei in Deutschland. Seine expressiven Aquarelle wurden 1983 im Prinz-Max-Palais ausgestellt zusammen mit einer umfassenden Foto- und Schrifttafel-Dokumentation seines Lebens. 1949 erhielt Heckel an der Karlsruher Akademie eine Professur und wirkte hier bis 1955 prägend auf eine Vielzahl von Schülern, so zum Beispiel auf Emil Wachter und Klaus Arnold.

Heckel hat trotz aller Vereinfachung der Form in seiner Kunst nie auf Gegenständlichkeit verzichtet. In der reduzierten Wiedergabe von Landschaft und Dingwelt war Heckel ein Meister. Zur Steigerung der Leuchtkraft des Kolorits im Aquarell verwendete er vielfach die ungemischte Wasserfarbe und bezog den hellen Papiergrund als raumschaffendes und autonomes Formelement in die Darstellung mit ein.

Unverkennbar hinsichtlich der Inhaltlichkeit trifft man bei ihm immer wieder auf ein pantheistisches Weltbild, das sich zum Beispiel in der formalen Entsprechung von Himmel und Erde artikuliert. Nicht realitätsnahe, perspektivisch durchgestaltete Tiefenräumlichkeit ist für Heckel von Interesse, sondern die Eigengesetzlichkeit der Bildwirklichkeit, Form, Farbe, Fläche, Arabeske. Indem er – ähnlich wie Cézanne – die Materie entstoff-

licht, sucht er zum rein Geistigen vorzudringen und das Gegenwärtige zu transzendieren.

Etwa zeitgleich mit Heckels Arbeiten entstandene expressionistische und impressionistische Landschaftsbilder von Rang lockten 1984 zahlreiche Besucher in die Ausstellung „Vom Realismus zum Expressionismus“, – Gemälde aus der Kieler Kunsthalle.

Aus Anlaß der „Europäischen Kulturtag 1988“ setzte sich die Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais unter dem Motto „Gegenwart“ in der Ausstellung „Zurück zur Natur, aber wie?“ mit dem Naturthema in der Kunst der letzten 20 Jahre auseinander. Das Thema bedeutete Neuland, denn bis dahin war der Naturbegriff in der Gegenwartskunst noch nicht untersucht worden, wohlweislich wohl deshalb, weil es zu den komplexesten und kompliziertesten Topoi der aktuellen Moderne gehört.

In der Ausstellung wurden Arbeiten von über 60 internationalen Künstlern gezeigt. Zu sehen waren Gemälde, Installationen, Objektkunst, Fotodokumentationen von Aktionen, Land art, Videos, computeranimierte Filme, Skulpturen, – die ganze Bandbreite des erweiterten Kunstbegriffs seit den 1960er Jahren.

Erstaunlich war – bei aller Vielfalt der Medien, künstlerischen Intentionen und der vertretenen Nationalitäten – eine gewisse Gleichgerichtetheit der inhaltlichen Aussage. So war festzustellen, daß die Zeit um 1968 tatsächlich so etwas wie einen Umbruch im allgemeinen Naturverständnis mit sich gebracht hat.

Es ist die Spätzeit der Pop art (in der Ausstellung u. a. durch Roy Lichtenstein und David Hockney vertreten), in der sich eine teils ironische, teils positive Einstellung zur Künstlichkeit äußert, mit der die moderne Zivilisation Landschaft und Natur vereinnahmt und überformt hat.

Um die gleiche Zeit etwa beginnen in Italien, England und Amerika, aber auch in der Bun-

desrepublik einige Künstler sich gegenüber der Natur zu sensibilisieren, sie – in der Wiederaufnahme romantischer Ideen – als sich selbst überlassene Ganzheit zu begreifen. Es entsteht in Italien die *arte povera* (in der Ausstellung u. a. vertreten durch Mario Merz und Giovanni Anselmo), in England und den USA die *Land art*, freilich in unterschiedlicher Ausprägung (Richard Long, Hamish Fulton, Michael Heizer, Christo).

In der Bundesrepublik finden sich 1969 – bemerkenswerterweise im gleichen Jahr, in dem Neil Armstrong als erster Mensch den Mond betritt und damit die Technik ihren höchsten Triumph feiert – Künstler, die sich erstmalig mit ökologischen Problemen auseinandersetzen. HA Schult baut Objektkästen, in denen er auf die Umweltverschmutzung verweist, und startet groß angelegte Umweltaktionen. Timm Ulrichs schafft Skulpturen, tote Bäume, die sich per Tarnanstrich vor Zerstörung schützen müssen. Raffael Rheinsberg sammelt totgefahrenen Igel und gießt sie in Teer, um nur einige Beispiele zu nennen.

Das Engagement für ökologische Problemstellungen durch die Künstler, das sich zu Beginn der 70er Jahre intensiviert, läßt sich einerseits vor dem Hintergrund einer forcierten Entwicklung auf dem Gebiet der Computertechnik (Informationsgesellschaft), und andererseits der Gefährdung der Energie-Ressourcen (Ölkrise von 1973) sehen. Angesichts der Naturzerstörung, die man als Begleiterscheinung der technischen Errungenschaften begriff, folgte auf die zukunftsgerichtete Fortschrittseuphorie der 60er Jahre in den westlichen Ländern nun eine allgemeine Bewußtseinskrise. Der Zivilisationsekel und der damit einhergehende Escapismus hatte sich bereits Mitte der 60er Jahre in den USA in der Bewegung der „Blumenkinder“ bemerkbar gemacht, in der Bundesrepublik gipfelte er im Generationenkonflikt, der Rebellion der Jugend von 1968, mit der radikal alle überkommenen Werte in Frage gestellt wurden.

Die sich verdüsternden Zukunftsperspektiven, wovon man die Landschaft als äußere Natur ebenso betroffen sah wie die innere Natur, die Natur des Menschen, bedingten einen allgemeinen, wachsenden Kulturpessimismus.

Diese pessimistische Grundhaltung spiegelte sich in der Ausstellung vor allem in den zwischen etwa 1975 und 1985 entstandenen Werken. Die individuelle Spannbreite reichte von apokalyptischen Untergangsvisionen (Isely) und Endzeitvorstellungen (Bandau, Erhardt) bis hin zu melancholischer Spurensicherung (Poirier, Nikolaus Lang, Wittenborn) und deprimierenden Beschreibungen von einer dem Untergang geweihten Kreatur (Voth).

Diese Kunstäußerungen bedeuteten Klage, Anklage und Rückbesinnungsappell zugleich, wobei zu denken gab, daß hier mehr der Status quo in einer negativen Utopie gespiegelt und dramatisiert wurde, als daß konstruktive Alternativen für die Zukunft aufgezeigt wurden. Ein Mollton als atmosphärischer Stimmungsträger bestimmte die Ausstellungsräume und teilte sich dem Besucher unmittelbar mit.

Lediglich die technologisch ausgerichteten Künstler suchten ganz unsentimental die Versöhnung von Kunst und Natur. In einem

künstlich geschaffenen Ambiente simulierte Walter Giers elektronisch Naturgeräusche, Sonnenlicht und Wasserfall. Andere Künstler aus Japan, Frankreich und Deutschland beschworen in computeranimierten Filmen eine teils romantische, teils phantastische Welt. Die Arbeit jedoch, die sich in der Ausstellung intentional – optisch wie auch stimmungsmäßig – von allem Übrigen abhob, stammte von Joseph Beuys, dem ein eigener Raum gewidmet war. Mit Großfotos wurde hier die „Aktion 7000 Eichen“ in Kassel dokumentiert. Beuys hatte im Sinne Luthers – und wenn die Welt morgen untergeht, so pflanze heute noch ein Apfelbäumchen – 1982 ein Unternehmen gestartet, in dem die Öffentlichkeit aufgefordert war, je einen Baum zu finanzieren, mit dem die Stadt wieder begrünt werden sollte. Asphaltdecken wurden hierfür aufgebrochen, Leerflächen bepflanzt und öde Straßenzüge mit Bäumen belebt. Die Natur-Aktion von Beuys sollte beispielhaft wirken und in den Menschen ein neues Verantwortungsgefühl und ethisches Bewußtsein wecken.

In der Regenerationsidee liegt der Kernpunkt von Beuys' zukunftsgerichtetem Weltbild, das „plastisches Denken“ und daraus folgendes konstruktives Handeln gleichermaßen umfaßt.

„Das Drama der menschlichen Existenz im Lichte der Bibel“ und in der Dunkelheit unserer Zeit

Persönlichkeit und Werk von Professor Emil Wachter
Zu seinem 70. Geburtstag

Hubert Morgenthaler, Neckargemünd

Die Geschichte des Malers Emil Wachter könnte so begonnen haben: Auf den Feldern seines Vaters in Neuburgweier, am Rande einer aufgeworfenen Ackerkrume entdeckte das Kind Emil Wachter eine Scherbe, einen jener achtlos hingeworfenen Glassplitter, den das Kind aufhob, ins Licht hielt und staunend sah, wie die Energien der Sonne den toten Gegenstand mit Leben erfüllten und wie das kleine Nichts einer Scherbe plötzlich rot aufleuchtete und ihm so die Magie der Farbe offenbarte. Eine Vermutung? Vielleicht auch mehr. Denn Professor Emil Wachter erinnerte sich, Jahrzehnte später noch, bei der Eröffnung seiner Ausstellung „Emil Wachter-Glasfenster“ im Auditorium des Landesgewerbeamtes in Karlsruhe im Jahre 1986 an dieses Kindheitserlebnis und schilderte jenen märchenhaften Zauber, den Farben von diesem Augenblick an ein ganzes Leben lang auf ihn ausgeübt haben.

Nun könnte man sagen, das ist nichts Besonderes, das habe ich auch erlebt und bin doch kein Maler geworden. Das ist zweifellos richtig, nur für den Maler Emil Wachter bedeutet dieses Kindheitserlebnis sehr viel und sagt auch Wichtiges aus über Charakter und Beschaffenheit seines Künstlertums: über die Fähigkeit des Staunens, das Ergriffensein von einer Sache, die Fähigkeit der Hingabe an das Aufleuchten von Ding und Welt in Farbe und Licht.

Ein zweites, nicht unwichtiges Kindheitserlebnis waren die Geschenke seiner Lieblings-

tante, die ihn mit Wachstuchheften und Farbstiften zu erfreuen wußte. Denn von diesem Zeitpunkt an begann die Leidenschaft des Zeichnens, der Aufzeichnungen des Lebens seiner Umwelt, der Menschen und ihrer Gesichter, die ihm begegneten. Nur zu rasch für ihn, waren die „leeren Wachstuchbücher“ gefüllt mit Zeichnungen und Farbträumen, vor allem aber mit dem Gesicht des Menschen, der ihn unmittelbar berührte.

Wie früh sich die Persönlichkeit Emil Wachters als Künstler schon entfaltet hat, bezeugen u. a. auch die Bekenntnisse des 60jährigen, der bei der Durchsicht der „Frühen Zeichnungen“ feststellte: „Zeichnen ist wie Atmen: Aufnehmen und Abgeben, Aneignung und Mitteilung. Seit ich denken kann und bewußt lebe, ja soweit ich mich überhaupt zurückerinnere, also schon als Kind, war mir Zeichnen und Malen wichtiger und geläufiger als Sprechen, Verstehmittel Nr. 1!“ Einen Einbruch erfuhr diese unmittelbare Anteilnahme an der Welt und den Menschen durch die Rationalität der Schule, des Gymnasiums in Karlsruhe, in den dreißiger Jahren. Nicht ohne Wehmut erinnert sich Emil Wachter an diesen Umbruch seiner Entwicklung: „Der breite Strom der Kindheitsbildwelt wurde zum schmalen Rinnsal; er versickerte mit der intellektuellen Ausbildung und dem Erlebnis des Krieges, um dann in voller Gewalt wieder hervorzutreten.“

Emil Wachter zählt zu jenem vom Krieg am stärksten belasteten Jahrgang, der schon 1939



Emil Wachter, Gezwitscher, 1952

zum Reichsarbeitsdienst eingezogen wurde, mit dem beginnenden Krieg sofort zur Wehrmacht kam und dann bis zum bitteren Ende dem Krieg und seinen Härten ausgesetzt war. Nach einer Typhuserkrankung war es ihm 1940/41 für kurze Zeit erlaubt worden, sein Studium der Theologie und Philosophie an der Universität in Freiburg zu beginnen. Nach dem Wiedereinzug zum Militärdienst durchlebte er den Feldzug in Rußland, kam nach einer Verwundung und einem langen Lazarettaufenthalt nach Frankreich, wo er in Gefangenschaft geriet, aus der er erst 1946 entlassen wurde. Hatte schon früh die harte Wirklichkeit der bäuerlichen Welt in Familie und Dorf den jungen Menschen geprägt und die Realitäten dieser Welt sachgerecht einschätzen gelernt, so sollte der Krieg und seine Erbarmungslosigkeit zu dieser Anerkennung des Realen noch mehr beitragen. Diese Erlebniswelten sind vielleicht, vom rein Menschlichen her gesehen, mit ein Grund, daß Wachter später nie als Künstler der Abstraktion, also der Wegwendung von der Wirklichkeit,

anheimfiel, noch seine Bildwelt sich ins symbolisch Nebelhafte verflüchtigte. Erde und Mensch bleiben auch in seiner religiösen Kunst Wirklichkeiten, die als bestehende Mächte dem Göttlichen zugeordnet werden. Ein, für seine spätere Entfaltung als Künstler wichtiges Erlebnis mitten im Kriegsgeschehen schildert Emil Wachter, der nach seiner Verwundung 1942 auf einer Fahrt durch Frankreich zu einer Genesungseinheit in Französisch-Lothringen in Bar-le-Duc eine gänzlich andere Daseinswelt kennenlernt:

„Die Fahrt dorthin durch die frühsummerliche Landschaft ist mir noch gegenwärtig. Eine friedlich wohlbebaute Welt; der Mohn blühte, die Häuser und Dörfer waren wie auf den Bildern der Impressionisten, von denen ich damals die ersten Reproduktionen gesehen hatte. Ich sah in einer Mischung von Bestürzung und Seligkeit die grünen, rot und blau durchsetzten Getreidefelder und die lateinisch organisierte Landschaft; so hatte sie van Gogh gemalt. Die schnurgeraden Reihen den Rhein-Marne-Kanal begleitenden Pap-

peln standen in einem Licht, das ich nie so gesehen hatte. Zuerst zeichnete ich viel, und dann war mein Glück so unbeschreiblich, als ich in Langres, der nordburgundischen Stadt, auf dem Berg in der Nähe der Marnequelle die ersten Ölfarben und kleine Stücke Leinwand kaufen konnte.“ In der Zeittafel über Leben und Werk nennt Emil Wachter selbst dieses Erlebnis und die darauf folgende Zeit im Jahre 1943 als den „Beginn der Ölmalerei“.

Selbst die Gefangenschaft konnte an diesem Durchbruch zur Quelle der eigenen Fantasie nichts ändern. Emil Wachers Zeichnungen aus dieser Zeit der Gefangenschaft im Lager Caen sind von großer Aufrichtigkeit, redlich erarbeitete Charakterzeichnungen, die bei aller beobachtenden Neugier das Wesen der Person achten. Die existentielle Not der Menschen in Gefangenschaft ist spürbar, so daß sich Ängste, Bedrohtheit oder Ergebnis ahnen lassen. Ähnliches gilt für die Menschenbildnisse und die Gesichter, die Wachter nach dem Kriege in seinen Studienjahren als Theologe in Freiburg aufzeichnete, vor allem für das Porträt, die Zeichnung von Reinhold Schneider, in der die Leidenschaft, aber auch die Einsamkeit dieses Dichters Ausdruck gefunden haben. Hier wird das Bild eines „Gezeichneten“ im doppelten Sinne des Wortes offenbar.

Die ersten Jahre nach dem Kriege waren voller innerer Unruhe für Emil Wachter, weil die Frage des Berufs geklärt werden mußte. Er entschied sich für die Gestaltwelt der Kunst, nachdem er im Jahre 1948 die theologische Laufbahn nach Abschluß seines Studiums aufgab und 1949 ein Studium an der Kunstakademie in Karlsruhe begann, das er 1954 beendete.

Obwohl er im nachahmenden Sinne keineswegs als Schüler von Hubbuch, dessen Zeichenklasse er zwei Semester besuchte, gesehen werden kann, noch von Erich Heckel, zu dessen Malerklasse er von 1951 an gehörte, dürfte die Konfrontation mit den beiden so

unterschiedlichen Persönlichkeiten als Erfahrungswert nicht unwichtig gewesen sein. Entscheidend für seinen eigenen künstlerischen Weg waren sie jedoch nicht. Dieser vollzog sich eher im Gegensatz zu den damals herrschenden akademisch-künstlerischen Tendenzen, ja, er war für ihn nur im Konflikt mit ihnen lösbar. In seinen Notizen zu den „Frühen Zeichnungen“ stellt Wachter fest: „Mit der Karlsruher Akademie beginnt ein neues Kapitel in meinem Leben. Das kalte Feuer und die Irritationen des sogenannten Kunststudiums konnten zwar den Herd der Kindheit und ihre Visionen weder löschen noch ersticken. Aber die Prüfung unter dem hereinbrechenden Sturm der abstrakten Intoleranz war nachhaltig und hart. Sie durchstehen war nur möglich auf dem Hintergrund des vorher mit eigenen Augen Erlebten und Formulierten. Diese zweite Versickerung des Urstroms dauerte ebenfalls Jahre – bis 1954 ein Sommeraufenthalt in Schweden das Durchbrucherlebnis brachte. Dort begann ich in größerem Ausmaß zu aquarellieren, die Landschaft dort vor allem Stockholm selbst mit dem vielen Wasser lehrten mich ein neues Sehen und lösten eine Eruption von Bildern aus, die seither nicht mehr unterbrochen wurde.“



Emil Wachter, Böser Blick, 1952

Wenn Emil Wachter in diesem Zusammenhang „vom kalten Feuer und den Irritationen des Kunststudiums“ und „der abstrakten Intoleranz“ spricht, so ist damit auch die diktatorische Kunst- und Kulturpolitik eines Willi Baumeister und Georg Meistermann gemeint, deren Werke sicherlich ihren Eigenwert haben, die jedoch ihren Einfluß mit jener typisch deutschen Einseitigkeit ausübten, die einen so redlichen Künstler wie Karl Hofer von „Terror“ sprechen ließ.

Aus den zeitbedingten Moden ausbrechend, öffnete sich für Emil Wachter der Blick für das dem Menschen allgemein Gemäße, in allen Zeiten Gemäße. Sein der Kulturwelt Europas insgesamt Bewußtsein bewahrte ihn vor zwei Gefahren: vor der Geschichtslosigkeit und der sich ins Anonyme verlierenden Autonomie des Künstlers, der „Freiheit“ fordernd nur noch sich selbst als Maßstab anerkennt.

In dem Kapitel „Vom Wege des Schaffenden“ im Zarathustra wirft Nietzsche schon die Frage auf: „Freiheit wovon? . . . Freiheit wozu?“ und kommt dabei zu Erkenntnissen, die für manchen modernen Künstler nachdenkenswert erscheinen müßten: „Es gibt manchen“, so schreibt er dort, „der seinen letzten Wert wegwarf, als er seine Dienstbarkeit wegwarf. Frei wovon? Was schießt das Zarathustra. Hell aber soll mir dein Auge künden: frei wozu? Kannst du dir selber dein Böses und dein Gutes geben und deinen Willen über dich aufhängen wie ein Gesetz? Kannst du dir selber Richter sein und Rächer deines Gesetzes. Furchtbar ist das Alleinsein mit dem Richter und Rächer des eigenen Gesetzes. Also wird ein Stern hinausgeworfen in den öden Raum und in den eisigen Atem des Alleinseins.“

Diese Grundsituation des Künstlers heute, wie Nietzsche sie hier aufzeigt, indem er die Frage stellt: „Frei wovon? . . . frei wozu?“, ist nur von wenigen modernen Künstlern angenommen und in ihrer ganzen eisigen Einsamkeit ertragen worden. Meist steht hinter der

Forderung nach Freiheit nur das Geschäft, das mit diesem Begriff zu machen ist.

Für Emil Wachter stellten sich diese beiden Fragen nie; denn er begreift Welt und Dasein noch als Schöpfung Gottes, die es anzuerkennen gilt in ihrer ganzen Universalität. Er weiß zugleich auch um die Notwendigkeit der Kommunikation, der Verbindsamkeit zu den Menschen, der Gemeinschaft mit den Menschen.



Emil Wachter, Duschende, 1952

Diese Verantwortung den Menschen der eigenen Zeit gegenüber, bei der bildhaften Gestaltung von Kirchenräumen der christlichen Gemeinde gegenüber oder bei Aufträgen an staatlichen Gebäuden der Allgemeinheit der Bürger gegenüber, sollte jedoch nicht dazu verleiten, Wachters künstlerischen Ausdruckswillen spartenhaft und voneinander isoliert zu sehen und in Abgrenzung zum umfassend zu nennenden graphischen Werk, den Porträts, den Aquarellen oder Landschaften, die zusammen von dem einen künstlerischen Gestaltungswillen genährt und belebt werden. Trotz der verschiedenen Aufgabenbereiche ist zu beobachten, daß sein künstlerisches Schaffen korrespondierend zueinander steht, sich gegenseitig bedingt, ohne den Eigenwert in der Aussage zu verlieren. Die zeitkritischen Auseinandersetzungen in den graphischen Blättern, als eigene Bildwelt gestaltet, greift thematisch über in die Bildwelt der sakralen Räume, wo in die großen Zusammenhänge der religiösen Thematik Phänomene der Jetztzeit, der modernen Welt verarbeitet sind. Auf diese Weise vermittelt Wachter in den biblischen Gleichnissen und in den Geschichten von Heiligen das Zeitlose in der Zeitlichkeit von heute und das an die Zeit Gebundene an die Gültigkeit zeitloser Gleichnisse.

Beispiele hierfür sind das Tryptichon der Gobelins in der Kirche St. Stephan in Karlsruhe und im Bereich der Deckenmalerei der Kirche St. Martin in Ettlingen das in die Welt unserer Zeit gerückte Gleichnis vom „Verlorenen Sohn“.

Die Kompositionselemente der Gobelins nach Entwürfen von Emil Wachter in der Kirche St. Stephan in Karlsruhe bewahren einerseits den Zusammenhang eines Bildschmucks im sakralen Raum der Kirche, indem sie in die Raumdimensionen sich einordnen, stoßen aber in der Darstellung der Heiligenlegende in die Bereiche unserer Zeit vor, indem sie herausfordernd das Zeitlose der Geschichte in unserer Zeit sich ereignen las-

sen. Baudirektor Rolli machte in seinem einfühlsam verstehenden Essay über diese Gobelins auf diesen Zusammenhang aufmerksam:

„Kern und Herzstück ist die inmitten einer Gloriole stehende Gestalt des verherrlichten Christus. Seine Füße berühren den Erdball und aus dem unzugänglichen Licht leuchten die vier lebenden Wesen hervor, die die Gestalt zu umkreisen scheinen. Prachtvoll ist das Gewand des Herrn: Es erscheint mit Blumen und Sternen und dem ganzen Reichtum der Schöpfung besät. Ein grüner Lichtstrahl fällt aus der Gloriole schräg herab auf den heiligen Stephanus, der schon zusammengebrochen unter den Steinwürfen, ganz erfüllt ist von der göttlichen Schau.

Der Teppich auf der Epistelseite zeigt unten den Turmbau von Babel als Symbol menschlichen Machtstrebens und menschlicher Vermessenheit und oben die Herabkunft des Heiligen Geistes auf die um Maria versammelten Jünger . . . Der Turm von Babel bleibt ein Torso, er scheint auch der festen Fundamente zu entbehren. Und wenn wir hier genauer auf die Einzelheiten achten, so bemerken wir, daß uns hier der Künstler kein Historienbild gegeben hat; wir finden darauf Autos, Eisenbahnen, eigenartige Flugkörper, Gerüste und ähnliche Elemente moderner Technik in verwirrender, kaum zu durchsehender Ordnung. Der Maler will uns damit sagen, daß der Turmbau von Babel keine Angelegenheit mystischer, uns nicht berührender Vergangenheit ist, sondern daß an ihm heute noch gebaut wird, so wie er uns bei der Steinigungsszene sagen will, daß auch heute noch Heilige ermordet werden.“

Baudirektor Rolli weist in seinem Essay mit Recht darauf hin, daß Emil Wachter sich einerseits in den geschichtlich gewachsenen Kirchenraum einzufühlen weiß, andererseits jedoch „kein Historienbild“ geben will, sondern die Gleichnisse der Bibel in die Jetztzeit hineinreißt, so daß sie offen werden, erfahrbar für die Menschen unserer Zeit. In der



Emil Wachter, Felix, 1969

Weltordnung dieser Bildwerke bleibt jedoch das Göttliche Maß und Mitte.

Diese aus Gegensätzen bestehende geistige Konstellation macht Wachters Bildwelt zu einem Prozeß, in dem es um Leben und Tod geht, zu einem Drama, das in der Deckenmalerei der Kirche St. Martin in Ettlingen schließlich zu einem Welttheater, einem *theatrum mundi* unserer Zeit wird. Dabei müssen wir erkennen, daß auf dieser Weltbühne von heute an die Stelle von Personen, wie sie noch in Calderons „Das große Welttheater“ eine Rolle spielten, Geisteshaltungen getreten

sind, die sich aus den bewegenden Kräften unserer Zeit, aus Wissenschaft und Technik entwickelt haben. In einer, in das Bildgeschehen der Gesamtkomposition des Deckenbilds hineinragenden Bogenrippe zeichnet Wachter die Stationen der technischen Welt von der Motorisierung bis hin zur Atombombe, der Gentechnik auf. Die geistigen Spannungsfelder unserer Zeit werden in ihren Gegensätzen z. B. mit einem modern gestalteten „Babylon“ und gegenüber liegend der „himmlischen Stadt“ in ihrer Polarität so aufgezeigt, daß die Zeitlichkeit unserer Exi-



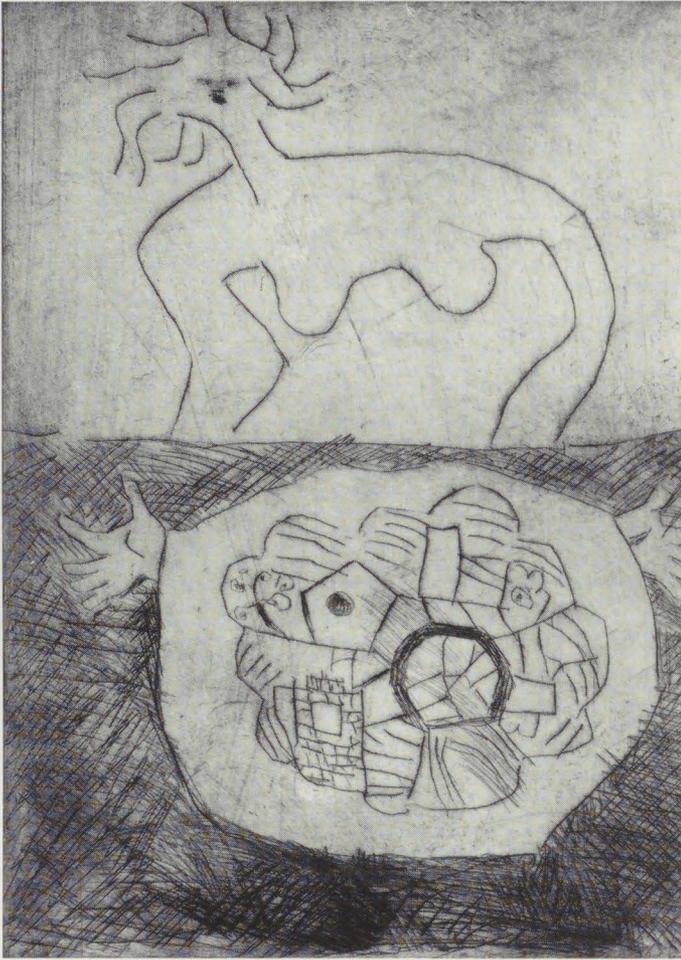
Emil Wachter, Tod und Mädchen, 1969

stenz und die ewigen Wahrheiten der Bibel erkennbar werden.

In ein ähnliches Spannungsfeld gerückt hat Emil Wachter die Parabel vom „Verlorenen Sohn“. Die menschliche Grundsituation und die göltigen Wahrheiten des Gleichnisses werden so gestaltet, daß die Menschen unserer Zeit sich darin erkennen können. Eingepanzert in Maschine und Sturzhelm fährt der „verlorene Sohn“ weg von der im Schmerz erstarrten Mutter, jagt wie viele Menschen heute durch die Welt des Konsums, des Luxus der Amüsierbetriebe, wird von niemandem

mehr beachtet als er arm am Straßenrand steht und als Anhalter Kontakt und Hilfe sucht, um am Ende doch von einem göltigen Vater in die Arme geschlossen zu werden. Der Vater hebt den Niedergetretenen, trotz des Unwillens des daheim gebliebenen ältesten Sohnes, auf und führt ihn zurück ins Vater-Haus. (Siehe auch *Badische Heimat*, Ausgabe März 1991, „Der Bilderkosmos der Deckenmalerei von Professor Wachter in der Kirche St. Martin in Ettlingen“.)

In seinem Entwurf zu einer umfassend geplanten Monographie über „Emil Wachter:



Emil Wachter, Teufelin im 3. Zustand, 1969

Leben und Werk“ hat der Kunsthistoriker und Theologe Herbert Schade, der bis zu seinem Tode an dieser Monographie arbeitete, sie jedoch unvollendet zurücklassen mußte, folgende, in diesem Zusammenhang wichtige, Gedanken geäußert:

„Es gelingt dem Künstler Emil Wachter, die biblischen Bildvorstellungen mit der Geistigkeit der Gegenwart zu integrieren. Die inner-

psychischen Vorgänge des modernen Menschen – das ‚Eshafte‘ – und die zeitgenössischen, gesellschaftlichen Prozesse wachsen im Werke Wachters mit christlichen Motiven und einer vertieften Anthropologie der Gegenwart zu einer gestalterischen Einheit zusammen. Das Auseinanderfallen von Trieb und Intellekt, das uns alle bedroht, wird aufgehalten. Eine neue Synthese des Erlebnis-

haften und Denkerischen findet in seiner Kunst ihre Form.“

Was Professor Schade in einführender Weise erkannt hat, nämlich das Offenbarwerden der „innerpsychischen Vorgänge des modernen Menschen“, „das Auseinanderfallen von Trieb und Intellekt“ das Emil Wachter in seinem Werk „aufzuhalten“ weiß und die schöpferische Potenz seiner höchst originalen Gestaltungskraft, die zu „einer neuen Synthese des Erlebnishaften und Denkerischen“ geführt hat, sind zum Verständnis auch des Gesamtwerkes bestens geeignet.

Emil Wachter selbst hat diesem Zusammenhang, den Herbert Schade theoretisch exakt erörterte, auf seine Weise bei der Darstellung seines Bildprogramms der Autobahnkirche in Baden-Baden, Ausdruck gegeben:

„Die Bildwelt der Autobahnkirche St. Christopherus Baden-Baden hat ein einziges Thema: Das Drama der menschlichen Existenz im Lichte der Bibel . . . Wer hier herum- und hineingeht, dokumentiert mit den Füßen, daß er mitspielt. Das Koordinatensystem ist das Kreuz Jesu und es erweist sich am Beispiele dieser Anlage als der universale Weltschlüssel.“

„Das Drama der menschlichen Existenz im Lichte der Bibel“ ist auch in den jüngsten Werken Emil Wachers zu erkennen: im „Fensterzyklus“ der katholischen Pfarrkirche St. Marien in Neuss und im Altarwerk in St. Philippus in München. Im Fensterzyklus mit seinen 21 Fenstern in St. Marien in Neuss ist thematisch der ganze kosmische und biblische Raum ausgemessen und mit einer bestürzenden Bildkraft gestaltet worden: von der Genesis bis zur Apokalypse. An einem der Fenster, der „Apokalypse“, soll die künstlerische Verfahrensweise und die gedankliche Zuordnung auch zu unserer Zeit hin aufgezeigt werden. Jean Joseph Keller interpretiert Wachers Komposition dieses Glasfensters u. a. mit folgenden Worten: „Zuerst fällt die Gestaltung der unteren Zone des Fensters ins Auge, die in ihrer expressiven

Kraft von erschreckender Schönheit ist. Wir erkennen die entfesselte Gestalt eines riesigen Drachens, dessen Darstellung Bezug nimmt auf die Textstelle bei Johannes (Apok. 12, 3–4), wo es heißt: „Und ein anderes Zeichen erschien am Himmel: ein großer feuerroter Drache mit sieben Köpfen und zehn Hörnern und auf seinen Köpfen sieben Kronen; und sein Schwanz fegte ein Drittel der Sterne des Himmels hinweg und warf sie auf die Erde –.“ Der Drache des Apokalypsen-Fensters zeigt unten rechts, wo Eisenbahn und Auto einen Teil seines Leibes bilden und ein Mensch überfahren wurde, Opfer des Wahns von Schnelligkeit und Komfort, die Selbstzweck geworden sind und in Form von Autobahnen und Superschnellzügen die Erde umspannen: das Bild der Schlange. Darüber, im Drachen tanzend, die babylonische Hure mit Gefolge . . . Ganz unten im äußersten Eck ein Mensch, der wegstürzt, umringt von den Gesichtern der Mitläufer des Drachens. Im Schwanzteil des Drachens werden eingepferchte Menschen erkennbar, die beherrscht sind vom Bild eines Diktators (Stalin). Begleitet wird das Inferno von Militärparade, Raketenaufmarsch und blutroten Parteitagfahrten und auf der anderen Seite von einer Ausschwitzszene, von Todeszaun und flammenden Gasöfen. Wutschnaubend wenden sich die Köpfe des Drachens gegen das ihn fliehende, sterneumkränzte apokalyptische Weib mit dem neugeborenen Kind im Arm. Mit dem Erscheinen dieser Frau kündigt sich erstmals eine Wandlung an, doch es bleibt die Bedrohung.“ In der weiteren Folge des Fensters wird deutlich, daß der Bedrohung der menschlichen Existenz durch den Menschen ein Göttliches gegenüber gestellt ist als Hoffnung.

Das Altarwerk von St. Philippus in München stellte Emil Wachter unter die Thematik: „Das Heilswirken Gottes in Schöpfung, Erlösung und Vollendung.“ Auch in diesen Tafelbildern wird das Heilsgeschehen konfrontiert mit der Welt unserer Zeit. „Jona und der



Emil Wachter, *Dostojewski*, 1970

Leviathan“ z. B. sind bildhaft hineingestoßen worden von Emil Wachter in eine moderne Hafenstadt, im Wasser unter ihnen umlauert von gierigen Fischmäulern. Wacherses Bildwelt, anhand alt- und neutestamentarischer Wasserszenen gedanklich und kompositorisch miteinander verbunden, wirkt trotz seiner realistischen Dramatik doch sinnbildhaft, wie z. B. die Bildtafel „Der Seesturm“, wo inmitten der zerfetzenden Segel der Mast das Zeichen des Kreuzes bildet. Reales und Symbolhaftes gehen hier nahtlos ineinander über. Dem „Drama der menschlichen Existenz im

Lichte der Bibel“ gelten auch eine Reihe von Bildwerken u. a. „Genesis – das Gesicht der Urväter“, in denen das menschliche Gesicht allein, oder das Gesicht umkreisend eine Bilderzählung, zum Schmelztiegel seines Ausdruckswillens wird. Im Vorwort zur „Genesis – das Gesicht der Urväter“ schreibt Wachter: „Wenn Unsichtbares sichtbar werden kann, dann in diesem Fangspiegel des menschlichen Gesichts. Hier sind alle Dimensionen von Himmel und Hölle eingefangen, und obwohl sehbar, bleibt das Gesehene Geheimnis. Das Unsichtbare wird sichtbar und damit auch lesbar und habhaft.“

Emil Wachter, begabt mit dem „Erlebnishafte“ eines sehenden und zur Gestaltung gedrängten Künstlers, bekennt: „Jeder Mensch ist ein Bild.“ Damit verläßt er zwar nicht das Grundmotiv seines Schaffens: „Die menschliche Existenz im Lichte der Bibel“, aber er erweitert seinen Blick, dehnt ihn aus und läßt sich ein mit der Totalität, der Abgründigkeit, der Dämonie und der Unerlöstheit des Menschen heute. Schon in den Lithographien zur „Genesis – das Gesicht der Urväter“ verdeutlichen besonders die Machtmenschen wie „Nimrod“ mit seiner fast zu Stein gewordenen Urkraft im Gesicht den Zerstörungswillen, der ohne Erbarmen ist. Von dieser Erfahrung aus ist es kein weiter Weg zu den Zyklen mit Lithographien, in denen der moderne Mensch charakterisiert ist: dem „Gesicht der Macht“ oder dem „Boss“ im „Wolfsgeheul“, dem „Bandenchef“ aus dem Zyklus „Der Ring“ oder auch in den „Bonner Köpfen“, einer Reihe von Zeichnungen von Politikern unserer Tage, in deren Gesichtern jedoch der Machtwille mehr verdeckt zu spüren ist, verschleiert oft von einer biederemännischen Fassade.

Macht um jeden Preis wollen auch die zu massigen Ungeheuern aufgeschwellten Menschenleiber in den 164 Kugeltiftzeichnungen des Buches „Eine schöne Welt“. In der Zeichnung „Wer verteilt?“ wird der Mächtige, ein Immobilienhändler, zum alles ver-

schlingenden Monster, das plump über den Häusern der Menschen hockt.

Im Mittelpunkt all dieser Zyklen, zu denen der „SOS-Zyklus“, die Illustrationen zu einer modernen Version der „Zehn Gebote“, herausgegeben von der Wochenzeitung „Christ und Welt/Rheinischer Merkur“, zu zählen sind, oder ein Zyklus mit Radierungen „Strichlieder“, stehen als Zeitzeichen, Notrufe und provozierende Anklagen die Menschen und Mächte unserer Zeit.

In Gesichtern, Szenen, oft visionär erfaßten Grundsituationen vermittelt Wachter die große Dunkelheit und Bedrohung, in der wir alle leben und die der Mensch selbst geschaffen hat. Monströse Zerdehnungen von Menschenleibern, zerstückte Trümmerreste unserer technischen Welt werden erkennbar in Blättern wie „Strandgut“ des „SOS-Zyklus“, oder auf Menschenkörpern auf gesetzte Tierköpfe werden zu Symbolen einer den Menschen zerstörenden Triebhaftigkeit.

In all diesen Zyklen, die wie viele andere bisher nur fragmentarisch in Ausstellungen gezeigt wurden und die im Juni 1992 erstmals im Schloß in Ettlingen ausgestellt werden sollen (im Zeitraum auch des Deutschen Katholikentages in Karlsruhe), bleibt der Mensch unerlöst, als wäre das „Licht der Bibel“ nie auf ihn gefallen. Emil Wachter schreibt selbst zu dieser Thematik: „Indem das Grauenhafte und Unerklärliche sich bildhaft ordnet, verliert es seinen Schrecken . . . Ich kann nur selber feststellen, daß die Bilderreihen etwas in mir oder überhaupt in unserer Welt Vorhandenes ausdrücken.“

Grundsätzlich kann man bei der Betrachtung von Emil Wachers Bildwelt beobachten, daß Schreckliches thematisch neben dem Unschuldigen steht. Ein Beispiel dafür ist der Vergleich zweier Bildnisse, die Kindern gelten, ihrer Unschuld oder ihren Ängsten. In der Radierung „Kindheit“ (siehe Abbildung) enthüllen zart ins Bild eingesetzte Linien Körper und Traumwelt eines Kindes, das sei-

ne Spiel-Welt, Häuser, Wagen, Türme, eben seine Welt umgreift und zu bergen versucht. Das in sanft ausschwingendem Liniament gefaßte Bild wirkt unschuldig zauberhaft wie ein Kinderlied. Ganz anders die Radierung „Alptraum“ aus dem Jahre 1971. Hier ist alles Bedrohung geworden: die Häuserblöcke im Hintergrund, der zusammenbrechende Wohnraum, in den ein Hund mit schrecklich aufgerissenem Maul hereinbricht und ein verängstigtes kleines Menschenwesen bedroht. Ängste erregt auch der wild und ekstatisch tanzende Tod im Wirbel seiner Arme, der ein junges Mädchen in Schrecken erstarren läßt in der Radierung „Der Tod und das Mädchen“ (siehe Abbildung).

Dieses Offensein der Welt und den Menschen gegenüber führt Emil Wachter jedoch auch zu beglückenden Bildkompositionen, die in den Stilleben, meist Aquarellen, in Landschaften einen oft märchenhaft schönen Ausdruck gefunden haben. Es genügt ihm hier, sowohl in den oft monochrom gehaltenen Ölbildern als auch in den Aquarellen eine Frucht, zwei Kirschen, eine Birne, Stiefmütterchen in schlichter Vase oder alltägliche Geräte etwa einen Hammer so belebend aus dem Farbhintergrund aufleuchten zu lassen, daß man meint, die Dinge nie so beglückend gesehen zu haben. Es ist, als hätte sich der Kindertraum des kleinen Emil Wachter erfüllt, der eine Glasscherbe im Acker fand, ins Licht hob und in der roten Scherbe für sich zum ersten Male die Magie von Licht und Farbe entdeckte. Denn besonders sein Spätwerk strahlt in den Farben sehr viel Licht aus, ja, die Farben selbst sind zu Lichtzeichen geworden und verströmen durch ihr Dasein ein tiefes Vertrauen in die Welt. Was Anfang dieses Essays vermerkt wurde über das Künstlertum Emil Wachers ist in den 70 Jahren seines Lebens nicht verloren gegangen: die Fähigkeit des Staunens, das Ergriffensein von einer Sache, die Fähigkeit der Hingabe an das Aufleuchten von Ding und Welt in Farbe und Licht.



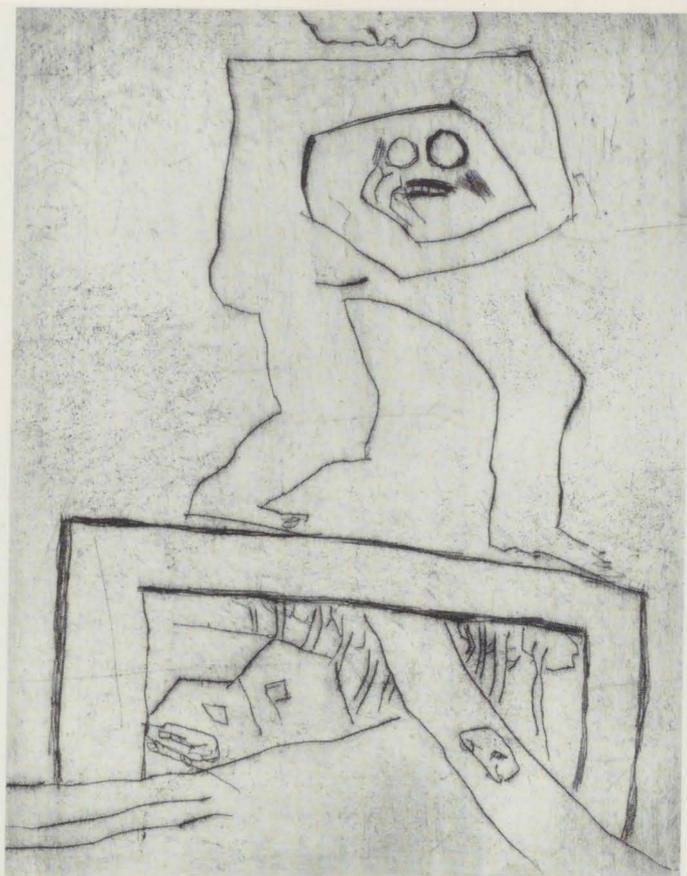
Emil Wachter, Seher, 1970



Emil Wachter, Klare Kreß, 1969



Emil Wachter, Frau im Sessel, 1953

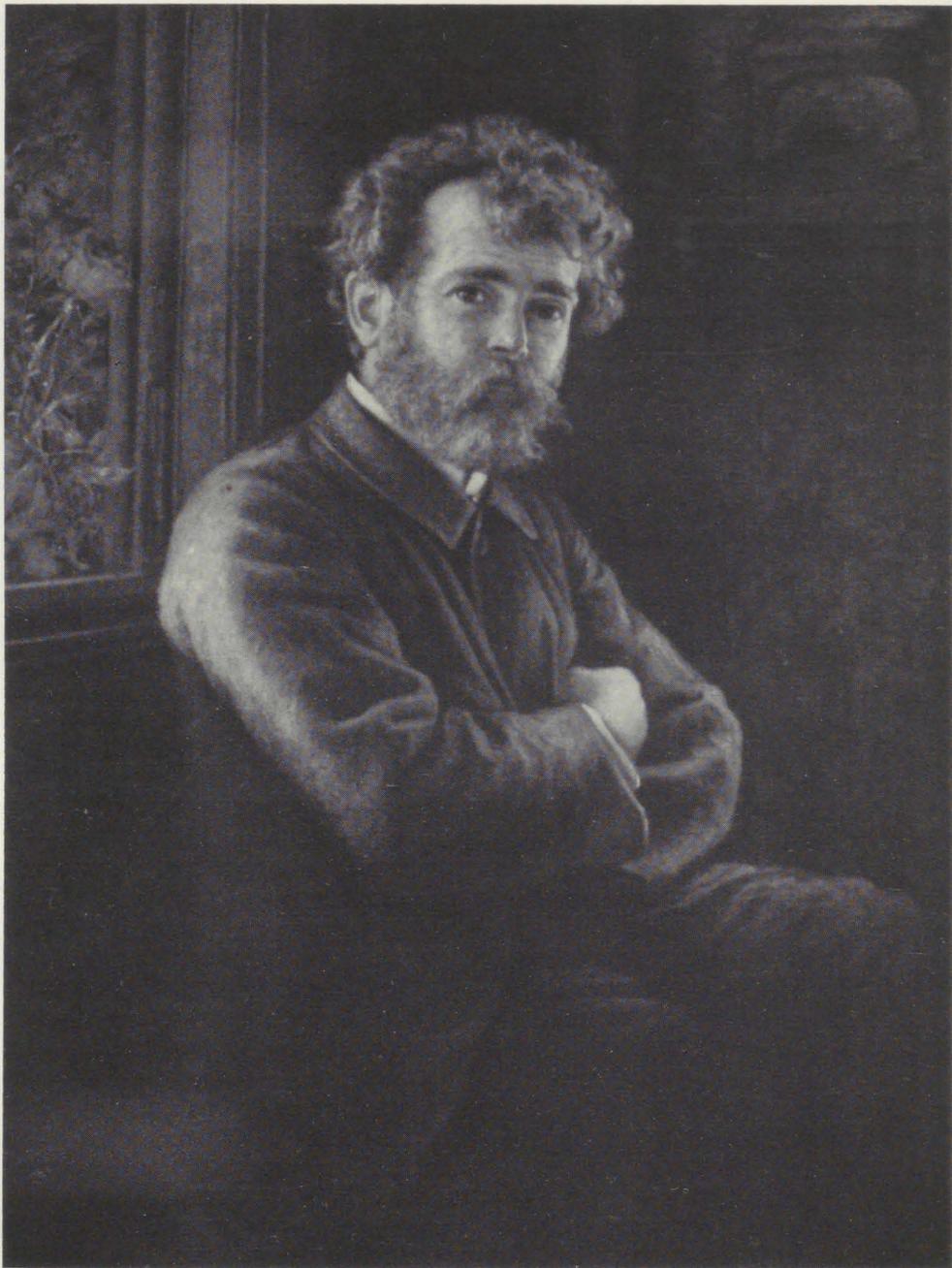


Emil Wachter, Alptraum, 1969

Aber nicht nur in seiner Wesenheit als Künstler schließen sich Kindheitstraum und Verwirklichung der eigenen künstlerischen Existenz zu einer Einheit zusammen, auch sein Lebensweg fügt sich zu einer Kontinuität. Begann doch Emil Wachters erste größere Auftragsarbeit als Künstler in seinem Heimatort Neuburgweier, wo er vor 40 Jahren seine ersten Glasfenster für die Dorfkirche seiner Heimatgemeinde geschaffen hat. Heute nun, im Alter von siebenzig Jahren schließt er mit der malerischen Gestaltung des Altarraumes und der Ausmalung der Kirche durch seine Wandgemälde an diese erste Arbeit an und vollendet so, was in der Jugend begonnen

wurde. Die Gestaltung des Kirchenraumes, einschließlich der Eingangshalle, steht unter der Thematik „Der Sohn“ und gipfelt in einem Hauptbild, der „Verklärung Christi“. Aber auch bei dieser Arbeit, die in diesen Tagen zu Ende gebracht wurde, ist Wachter nicht ins Historische, Gewohnte ausgewichen, sondern er hat an „Abraham und seinen Söhnen Isaak und Ismael“, also aus dem Kern eines Familiendaseins, den Konflikt zwischen Juden und Arabern entwickelt und ihn so in unsere Zeit gerückt.

Hoffen wir, daß Professor Emil Wachter nach diesem Werk noch andere mit der ihm eigenen Tatkraft gestalten und vollenden kann.



*Michael Koch, Porträt des Dichters Emil Göttsch (1864 – 1908) 1900, Öl auf Karton,
Augustinermuseum Freiburg i. Br.*



Landesverein
Badische Heimat e.V.
Ortsgruppe Freiburg-Breisgau

Verwandtschaftliche Beziehungen des Freiburger Dichters Emil Gött (1864 – 1908) zu dem badischen Maler Michael Koch (1853 – 1927) waren Anlaß für die Ortsgruppe Freiburg-Breisgau, die Sonderausstellung über Koch im Schloß Neckarhausen zu besuchen, zusammen mit der Emil-Gött-Gesellschaft. Dr. Meinhold Lurz, der die beeindruckende Ausstellung ausgerichtet hatte, schrieb uns zur Erinnerung an die von reichen Erlebnissen geprägte Fahrt an den Neckar (großzügiger Empfang im Schloß durch die Gemeindeverwaltung Edingen-Neckarhausen, vertreten durch Bürgermeister-Stellvertreterin Heidi Gade, Referat (mit Dias) von Dr. M. Lurz, Führung durch Ausstellung, Schloß und Park) eine kompetente Würdigung des in Edingen geborenen und in Mannheim gestorbenen Künstlers.

A. Laubenberger

Der Maler Michael Koch (1853–1927)

Meinhold Lurz, Heidelberg

„Die Sensation des Oktober bildete die Ausstellung der letzten Schöpfungen unseres Mannheimer Malers Michael Koch.“¹⁾ Mit diesen Worten begann der Bericht im Jahrbuch Mannheimer Kultur von 1913 über eine Ausstellung, die Koch im Oktober 1912 im Mannheimer Kunstverein veranstaltet hatte. Der Maler befand sich auf dem Höhepunkt seiner Karriere. Im folgenden Jahr 1913 kaufte die Mannheimer Kunsthalle zwei seiner Bilder, „Abend an der Reißinsel“ und „Schneelandschaft“. Ebenfalls 1913 erschienen die beiden wichtigsten Veröffentlichungen über Koch, Max Oesers Buch „Michel Koch. Ein deutscher Maler“²⁾ und Josef August Beringers „Badische Malerei im neunzehnten Jahrhundert“³⁾, worin Koch gleich als erster der pfälzischen Gruppe abgehandelt wird.

Im Jahr 1913 war Koch bereits 60 Jahre alt. Er wurde am 6. November 1853 in Edingen

als achter Sohn des Schuhmachers und Landwirts Johann Peter Koch geboren.⁴⁾ Die Berufe seiner Brüder waren Bäcker, Zigarrenfabrikant und Landwirt. Seine Schwester Katharina heiratete den späteren Rentamtsverwalter bei den Grafen von Oberndorff in Neckarhausen, Heinrich Gött.⁵⁾ Er war der Bruder des Vaters von Emil Gött, dem Freiburger Dichter und Philosophen. Der Maler Koch war daher ein Großonkel des Dichters Gött.

Die Volksschule dürfte Koch in Edingen absolviert haben. Danach ging er von 1867 bis 1870 auf die Großherzoglich Höhere Bürgerschule in Ladenburg. In seinen Zeugnissen wurde er als guter Schüler gelobt.⁶⁾ Anschließend absolvierte er in Mannheim eine Lehre als Kaufmann und war als solcher bis 1880 tätig.⁷⁾

1881 bezog Koch – nun schon 28 Jahre alt – die Karlsruher Kunstakademie.⁸⁾ Seine Leh-

rer waren die Genremaler Theodor Poeckh und Karl Hoff. Besonders Hoff gehörte zu den vehementen Verfechtern der Genremalerei. Als solche bezeichnet man einen Zweig des Naturalismus, der Themen aus dem einfachen, ländlichen Leben gestaltete, z. B. „Die Dorfschmiede“ oder „Ländliches Leichenbegängnis“. Wegen der darin realistisch geschilderten Armut sprach man auch von Armeutmaleri. Als ihre Begründer gelten Ludwig Knaus und Benjamin Vautier. Ferner gehören zu dieser Gruppe die Maler Franz v. Defregger, Michael v. Munkacsy, Wilhelm Leibl und Eduard Grützner.

Einen literarischen Nachlaß Kochs gibt es nicht. Einer der wenigen erhaltenen Briefe, den er am 9. November 1882 an Emil Gött schrieb, beweist, daß sich Koch schon bei Beginn seines Studiums dem Naturalismus anschloß.⁹⁾ Es war das Jahr, in dem Kochs Lehrer Hoff seine Streitschrift zur Verteidigung des Naturalismus „Künstler und Kunstschreiber. Ein Act der Nothwehr“ veröffentlichte.¹⁰⁾ Koch scheute in seinem Brief die „Mache“; er betrieb statt dessen ein „naturwahres Studium“.

Aus der Studienzeit sind Porträts von Familienmitgliedern erhalten. Teils fertigte Koch Kohlezeichnungen an, teils malte er in Lasurtechnik. Ebenfalls noch während der Karlsruher Studienzeit entstanden zwei Ölbilder, durch die Koch einige Berühmtheit erlangte: Das sog. „Heimweh“ mit dem Untertitel „Italienermädchen“ und die sog. „Heimkehr“, die auch „Wiedersehen (Junger Mann am Sterbebett seiner Mutter)“ oder „Zu spät“ genannt wurde. Bei beiden Bildern bediente sich der Maler Edinger Personen als Modellen. Das „Italienermädchen“ drückt die Italiensehnsucht des 19. Jahrhunderts aus. Beim trauernden Sohn übernahm Koch eine Komposition von Benjamin Vautier.¹¹⁾ Aus der kranken Ehefrau bei Vautier wurde die tote Mutter, aus dem Ehemann der Sohn. Der bei Vautier lediglich befürchtete Tod ist bei Koch eingetreten. Beide Bilder beweisen, daß sich

Koch der Armeutmaleri anschloß. Dies belegen die Kleidung und das abbröckelnde Mauerwerk im einen Fall, und die Bauernstube im anderen. Die erfolgreichen Bilder waren auf mehreren Ausstellungen in Dresden und München zu sehen. Das „Italienermädchen“ wurde 1892 in der Zeitschrift „Die Gartenlaube“ abgebildet.¹²⁾

Außer Porträts und Genrebildern gehören in Kochs Frühphase christliche Themen. Sein ältestes bekanntes Bild, durch das er die Familie von seiner künstlerischen Begabung überzeugte, zeigt den Kopf des Schmerzensmanns. Koch malte die Kopie nach Guido Reni¹³⁾ im November 1871, dem Monat, als sein Vater starb. Weitere christliche Motive lieferten ein Prämonstratensermönch, ein Madonnenkopf und eine Nonne. Allerdings befanden sich in Kochs Nachlaß 1927 unter mehr als 400 Bildern nur ca. 15 christliche Motive.¹⁴⁾ Die christlichen Themen dürften im Lauf seines Lebens in dem Maß nachgelassen haben, wie er unter den Einfluß von Gedanken seines Großneffen Emil Gött geriet, der ab 1897 als Anhänger Nietzsches Gegner der Kirche war.

Durch die erfolgreiche Ausstellung seiner Bilder im Münchner Glaspalast veranlaßt, zog Koch 1890 von Karlsruhe nach München um. Er blieb zehn Jahre lang. Wie Boettichers Buch von 1895 ausweist, galt Koch in dieser Phase als Porträt- und Genremaler.¹⁵⁾ Er dürfte also eine große Zahl Porträts von Münchner Bürgern angefertigt haben. Leider ist davon bislang nichts bekannt.

Überliefert sind aus jener Periode jedoch einige Porträts von Bürgern seiner Heimatgemeinde Edingen, z. B. des Bürgermeisters Georg Sponagel und des Ratschreibers Johannes Ding und seiner Frau Maria Barbara geb. Siegel.¹⁶⁾ Dabei bediente sich Koch teilweise Fotografien, wie der Vergleich von Einzelheiten der Kleidung und der Lichtreflexe auf dem Haar beweist.¹⁷⁾

Natürlich stellt sich die Frage, inwieweit Koch durch die Münchner Kunstszene be-



Michael Koch, *Heimweh (Italienmädchen)*, 1889, Pastellkreiden auf Karton, Privatbesitz Wiesbaden.

einflußt wurde. Man kann annehmen, daß er jedes Jahr die Ausstellungen im Glaspalast und bei der Sezession besuchte. Er zeigte selbst im Glaspalast Bilder in den Jahren 1888, 1890, 1893 und 1899.¹⁸⁾ Der Sezession, die sich gerade in jenen Jahren von der „Münchener Künstlergenossenschaft“ abspaltete, gehörte Koch nicht an.

In den Ausstellungen sah Koch zahlreiche Originale der bekannten Genremaler; aber auch der großen Porträtmaler seiner Zeit, etwa Lenbachs, Stucks oder von Max Koner. Sie regten seine eigenen Porträts an, deren Stil sich jetzt von der detailgetreuen Wiedergabe zu einer kursorischen wandelte. Statt der Statik in den frühen Bildern kam Bewegung und Spontaneität in die Personen. Der lasierende Malstil in Öl wich der Primamalerei mit weitgehend unverdünnter Farbe.

Andererseits sah Koch in München auch Bilder jener Landschafts- und Blumenmaler, die

sein späteres Werk beeinflussten. Dazu gehörten z. B. Hans Thoma, Lovis Corinth, Wilhelm Trübner, Max Slevogt und Max Liebermann.

Schließlich kamen in den letzten Jahren des Münchner Aufenthalts kurz vor der Jahrhundertwende auch französische Impressionisten vor: Claude Monet, Auguste Renoir und Alfred Sisley.

Einflüsse der Münchner Maler des letzten Jahrzehnts im 19. Jahrhundert lassen sich an Kochs Blumenstillleben verfolgen. An der Münchner Kunstgewerbeschule war Karl Max Gebhardt Professor für Dekorationsmalerei und „Große Komposition“. Er malte zahlreiche Blumen- und Früchtestilleben in großen Formaten. Seinen Stil setzte sein Sohn Ignaz Gebhardt fort. Michael Koch stellte ähnliche großformatige Blumenstillleben zum erstenmal im Jahr 1900 im Mannheimer Schloß aus.¹⁹⁾

Das Jahr 1900 brachte einen entscheidenden Wendepunkt in Kochs Leben. Er zog nach Mannheim um, wo er bis zu seinem Tod 1927 lebte. Im 3. Obergeschoß von K 1.13 teilte er mit seinem Neffen Michael Gött eine Wohnung. Das Eckhaus erhob sich bis zur Bombennacht des Jahres 1943 gegenüber der Kurpfalzbrücke.

Im 1. Jahrzehnt wurde Koch im Mannheimer Adreßbuch noch als Porträtmaler geführt, ab 1912 dann als Kunstmaler.²⁰⁾ Er war Mitglied des Kunstgewerbevereins Pfalzgau, gehörte 1912 zum geschäftsführenden Vorstand und 1913 zum geschäftsführenden Ausschuß. Im Beirat des Vereins saß zeitweise der Kunsthistoriker Josef August Beringer, der Koch in seiner 1913 erschienenen „Geschichte der Badischen Malerei im 19. Jahrhundert“ erwähnte. Kassier des Vereins war im 1. Jahrzehnt der Direktor der Schloßbibliothek Prof. Max Oeser. Er veröffentlichte 1913 die bislang einzige größere Abhandlung über Koch: „Michel Koch. Ein deutscher Maler.“

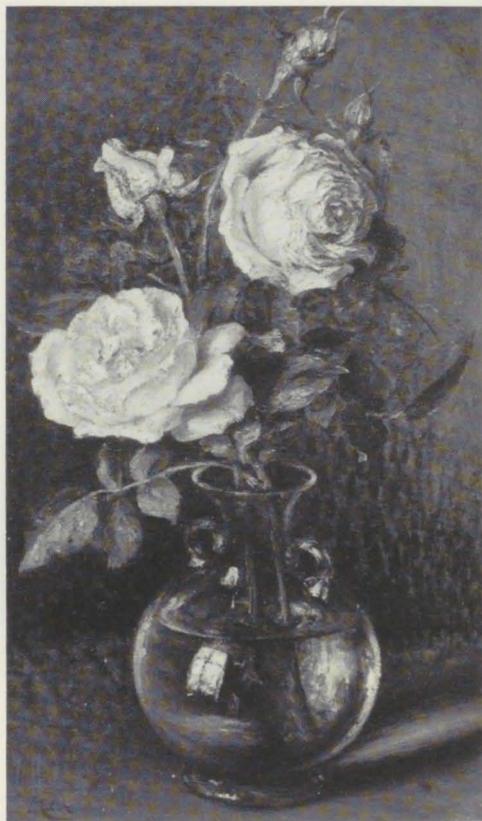
Der Kunstgewerbeverein richtete Lehrkurse über künstlerische Techniken für Mannhei-

mer Bürger ein. Koch unterrichtete in Öl- und Pastellmalerei. Außerdem hielt er Vorträge über die Techniken der bildenden Kunst.²¹⁾ Die Themen von Kochs Bildern blieben während seiner Mannheimer Zeit nur teilweise die gleichen wie zuvor. Bis zum 1. Weltkrieg malte er weiterhin zahlreiche Porträts. Unter den dargestellten Personen aus dem Mannheimer Großbürgertum befanden sich z. B. die Bildhauerin Eugenie Kaufmann, die Malerkollegen Ernst Noether und Joseph Gutbrod, die Bankiers Maass und Dr. Oel.²²⁾ Nach Kriegsende fehlte auch den Mannheimern infolge der Wirtschaftskrise und Inflation das nötige Geld, um sich porträtieren zu lassen. Auch erfüllte die Fotografie einen ähnlichen Zweck.

Das zweite Thema lieferten die Landschaften. Koch bevorzugte ländliche Gegenden. In seinem Nachlaß befanden sich 1927 nur wenige Stadtansichten von Mannheim, hingegen zahlreiche Motive aus der Umgebung, wie der Neckar bei Edingen und Neckarhausen, ein Kornfeld, eine Stelle auf dem Rheindamm im Mannheimer Waldpark, die Reiss-Insel sowie Motive in oder bei Ladenburg, Ilvesheim, Seckenheim, Dossenheim und Schriesheim.

Kochs drittes Thema bildeten die Blumen, die weitaus am häufigsten in seinem Gesamtwerk vorkommen. Voran die Rose, rot oder weiß, einzeln oder als Strauß, immer aber als Stillleben in einer Vase. Koch bevorzugte die Feldblumen seiner Heimat, die Kornblume, den Goldregen, den Klatschmohn, die Lilie, das Maiglöckchen und die Glyzine. Die Symbolik der Blumenbilder läßt sich im Anschluß an den Dichter und Philosophen Emil Gött, seinen Großneffen, enträtseln.

Koch porträtierte Gött im Jahr 1990 zweimal. Bei der zweiten Fassung – in Öl statt mit Kreide – fügte er im offenen Fenster von Gött's Haus auf der Leinhalde 24 in Freiburg-Zähringen Rosen hinzu. Eine Stelle in Gött's Tagebüchern, die allerdings aus späterer Zeit stammt, belegt, daß er als Gegner der Kirche



Michael Koch, Zwei weiße Rosen im Glas, Ohne Datum, Öl auf Karton, Privatbesitz, Edingen-Neckarhausen

eine private Alternative zum christlichen Gottesdienst beging, indem er Rosen schnitt, sie vor sich in einer Vase auf den Tisch stellte und „dem Leben ein Lied“ sang.²³⁾ Der Gottesdienst wurde durch die Meditation vor einem Ausschnitt der Natur ersetzt. An einer anderen Stelle identifizierte Gött in seinem Lustspiel „Fortunatas Biß“ die Rosen mit den Lichtstrahlen der Sonne. Die Sonne aber bezeichnete er als Vater aller Dinge.²⁴⁾ Ähnliche Gedanken lassen sich in Kochs Bilderzyklus „Am farbigen Abglanz haben wir das Leben“ wiederfinden, den er 1912 im

Mannheimer Kunstverein ausstellte, an dem er aber seit dem Jahr 1900 arbeitete. Der Titel – ein Zitat aus Goethes „Faust“²⁵⁾ – weist nach, daß Koch wie Goethe von den Farben des Regenbogens ausging, die er in Blumen entsprechender Farben wiedergab. Ein Regenbogen aber entsteht durch die Brechung des Sonnenlichts in Regentropfen. Dies will sagen, wir nehmen den Ursprung der Farben im Sonnenlicht indirekt in seiner Aufspaltung in das Farbspektrum wahr, bzw. wir entdecken hinter den Farben das Sonnenlicht als Quelle allen Lebens.

Auch Kochs Bevorzugung von Motiven des einfachen, ländlichen Lebens und der Landwirtschaft läßt sich von Gedanken Emil Göttts aus begreifen. Im Jahr 1890 hatte sich Gött mit seinem Freund Emil Strauß ins Landleben zurückgezogen.²⁶⁾ Sie bewirtschafteten nacheinander zwei Güter bei Laufenburg und Breisach. Auch auf dem Gelände um sein späteres Haus auf der Leinhalde pflegte Gött die Landwirtschaft. Eine Stelle in einem seiner Gedichte macht verständlich,

wie er die Arbeit des Landwirts zum Gottesdienst stilisierte. Gött wandelte dabei den Monolog in Goethes „Faust“ ab:

*„Dieser einfältige Unverstand,
Dazu der nasse Buckel und die schwielige
Hand,
Dies ist mein Gottesdienst, meine Theologie,
Auch meine ganze Philosophie,
Ja sogar auch die Juristerei
und ein gut Stück Medizin ist auch dabei.“²⁷⁾*

Mit Emil Gött verband Koch zumindest seit dem erwähnten Brief des Jahres 1882 Freundschaft und Korrespondenz. Im Jahr 1900 und vermutlich noch häufiger besuchte er ihn in Freiburg.²⁸⁾ Gött starb im Jahr 1908. Noch fast 20 Jahre später hob bei Kochs Tod 1927 die „Neue Mannheimer Zeitung“ hervor, Koch habe Gött sehr verehrt.²⁹⁾ Die Abhängigkeit von Göttts Gedanken kann also angenommen werden.

Letzten Endes münden die Gedanken hinter Kochs Blumen- und Landschaftsbildern immer wieder in den gleichen Pantheismus. Gött pflegte gerade um das Jahr 1900, als



Michael Koch, Weg in die Ferne, ohne Datum, Öl auf Karton, Privatbesitz

Koch ihn porträtierte, einen ausgedehnten Sonnenkult, indem er beispielsweise morgens früh auf den nahen Berg Roßkopf stieg und den Sonnenaufgang beobachtete.³⁰⁾ Das Sonnenlicht spielte bei Koch nicht nur in der Wahl seiner Themen, sondern auch im Malstil eine Rolle. Ob bei Motiven des Sommers oder Winters, bei einem aufziehenden Gewitter oder hellen Frühlingstag, immer galt Kochs Interesse den Lichteffekten der Sonne. Dies brachte ihn thematisch und stilistisch mit den Impressionisten in Verbindung. Spätestens nach der Internationalen Kunstausstellung in Mannheim 1907 können Einflüsse der Impressionisten festgestellt werden.³¹⁾ Es gab dort Bilder von Manet, Monet, Renoir, Roussel, Pissarro, Bonnard, Sisley, Degas, Serusier, van Gogh, Gauguin, Vuillard und Denis zu sehen. In einem datierten Bild des gleichen Jahrs 1907 malte Koch die Schatten blau und ließ die Gegenstände mit zunehmendem Abstand vom Betrachter unpräzise und diffus verschwimmen, bis sie schließlich in der Ferne in einfarbige Zonen aufgehen, wie Rot für Häuser und Grün für Pflanzen. Fahle Farben erinnern an Utrillo und Sisley.

Einzelne Bilder malte Koch sogar im Stil der Pointillisten. Darin setzen sich die Gegenstände aus kleinen Farbtupfern und Flecken zusammen, die zum Teil als Kontrast- und Komplementärfarben direkt nebeneinander gesetzt sind. Erst bei der Betrachtung aus größerer Entfernung fügen sich die Tupfer im Auge des Betrachters zu Gegenständen zusammen.

Schließlich läßt sich in Kochs Bildern ein merkwürdiges Phänomen feststellen, das erst bei längerer Beschäftigung mit dem Maler auffällt. Er bewahrte in seinem Atelier eine Sammlung von Bildern auf, die er Kaufinteressenten zeigte. Diese konnten dann nach ihrem Geschmack ein Bild auswählen. Doch gab ihnen Koch nun nicht etwa diese Urfassung mit, sondern malte eine Kopie. Auf diese Weise entstanden Serien des gleichen Bilds in unterschiedlicher Größe. Von einzelnen Bil-

dern Kochs sind bis zu vier Fassungen bekannt. Sie unterscheiden sich außer im Format nur in Kleinigkeiten.

In den zwanziger Jahren ließ Kochs Verkaufserfolg nach. Die große Zahl von über 400 Bildern in seinem Nachlaß deutet darauf hin, daß er immer weniger Käufer fand. Er war gezwungen, Darlehen aufzunehmen und blieb Mieten schuldig.³²⁾ Durch Augenzeugen ist überliefert, daß er sich nur bescheiden ernährte.

Zeitlebens pflegte Koch den Kontakt zu seiner Heimatgemeinde Edingen. Dies beweist die große Zahl von Porträts in Edinger Privatbesitz, etwa des Schreinermeisters Franz Quintel, der beiden Söhne des Landwirts Paul Ding, des Paul Koch und der Alice Kühn. Seine Großnichte Anna Lange erinnerte sich, daß dem Onkel regelmäßig mit der „OEG“ frische Milch nach Mannheim geschickt wurde, die er dann am OEG-Bahnhof gegenüber seiner Wohnung abholte.

Im Jahr 1923 ernannte der Edinger Gemeinderat Koch aus Anlaß seines 70. Geburtstags einstimmig zum Ehrenbürger.³³⁾ Doch dauerte es noch bis 1979, ehe eine Straße nach ihm benannt wurde.

Koch starb am 30. November oder 1. Dezember 1927 vor seiner Staffelei an einem Herzschlag.³⁴⁾ Sein Neffe Michael Gött fand ihn abends um 21 Uhr tot auf. Sein Grab befindet sich bis heute auf dem Mannheimer Hauptfriedhof hinter der Rosenallee.

In der Kunstgeschichte spielt Koch bislang noch keine Rolle. Max Oesers Buch von 1913 ist mit daran schuld, so gut es gemeint war. Oeser stilisierte Koch zum deutschen Michel und angeblichen Gegenspieler des Impressionismus. Koch soll nach Oeser eine nationale, deutsche Alternative zu den Franzosen begründet haben. Doch beweisen seine Landschaftsbilder, daß er sich in seiner Mannheimer Zeit den Impressionisten anschloß.

Eine Ausstellung über Leben und Werk des Malers Koch, die vom 17. Februar bis



Michael Koch, Selbstporträt, ca. 1895, Öl auf Karton, Privatbesitz

7. April 1991 von der Gemeinde Edingen-Neckarhausen in Schloß Neckarhausen veranstaltet wurde, trug dazu bei, den Blick neu zu öffnen. Immerhin 56 Bilder gab es zu sehen, außerdem Tafeln, die seine Herkunft, Familie, künstlerische Entwicklung und stilistische Einordnung erläuterten.

Zur Ausstellung erschien ein Katalog: Meinhold Lurz, Michael Koch. Leben und Werk, in: Schriften des Schloßmuseums, hg. von der Gemeinde Edingen-Neckarhausen, Band 1/1991. Zu beziehen über die Volksbank Edin-

gen-Neckarhausen, Rathausstr. 1, 6803 Edingen-Neckarhausen, zum Preis von DM 25,-.

Anmerkungen

¹⁾ Artur Lehmann, Aus dem Mannheimer Kunstverein, in: Jahrbuch Mannheimer Kultur 1913, Mannheim 1914, S. 245.

- 2) Max Oeser, Michel Koch. Ein deutscher Maler, Mannheim 1913.
- 3) Josef August Beringer, Badische Malerei im 19. Jahrhundert, in: Baden, seine Kunst und Kultur 4. Bd., Mannheim 1913, S. 154–155. 2. Aufl. 1922, S. 173–174. Nachdruck Karlsruhe 1979.
- 4) Die folgenden Informationen stammen aus den Standesbüchern beim Evang. Pfarramt Edingen bzw. den Abschriften, die sich heute im Generallandesarchiv Karlsruhe Abt. 390 div., bes. Nr. 2757 und Nr. 2758, befinden. Zu Kochs Stammbaum vgl. Werner Zehl, Ahnenliste Thea Merdes verh. Zehl, in: Deutsches Familienarchiv Bd. 94, 1986, S. 176–230.
- 5) Da die Familie Gött katholisch war, finden sich die Angaben zu diesem Familienzweig in den Standesbüchern der Kath. Kirchengemeinde Edingen bzw. den Abschriften im Generallandesarchiv Karlsruhe Abt. 390 div.
- 6) Zeugnisabschriften befinden sich im Carl-Benz-Gymnasium, Ladenburg.
- 7) Lt. Beringer 1913, S. 155.
- 8) Adolf von Oechelhaeuser, Geschichte der Grossh. Badischen Akademie der Bildenden Künste. Festschrift zum 50jährigen Stiftungsfeste, Karlsruhe 1904, S. 163, Nr. 483.
- 9) Das Original befindet sich im Emil-Gött-Archiv der Universitätsbibliothek Freiburg i. Br.; lt. freundl. Hinweis von Herrn Prof. Dr. Volker Schupp, Freiburg i. Br.
- 10) Carl Hoff, Künstler und Kunstschreiber. Ein Act der Nothwehr, München 1882.
- 11) Benjamin Vautier, Am Krankenbette, Öl auf Leinwand, 1873. Das Bild gehörte der Nationalgalerie Berlin. Es wurde 1923 an einen Herrn Paffrath verkauft. Abb. bei Adolf Rosenberg, Vautier, in: Künstler-Monographien, hg. v. H. Knackfuß, Bielefeld und Leipzig 1897, S. 21.
- 12) Die Gartenlaube Halbheft 8/1892, S. 253.
- 13) Guido Reni, Ecce Homo, Öl auf Leinwand, 1639/40, Paris, Louvre.
- 14) Vgl. die Aufstellung in der Akte des Nachlaßgerichts Mannheim, im Generallandesarchiv Karlsruhe, 276, Zugang 1986/31, Nr. 40386.
- 15) Friedrich v. Boetticher, Malerwerke des 19. Jahrhunderts, Teil 1/2, Dresden 1895.
- 16) Alle drei Bilder befinden sich als Dauerleihgaben von Edinger Bürgern im Museum der Gemeinde Edingen-Neckarhausen in Schloß Neckarhausen.
- 17) Entsprechende Fotografien ebd.
- 18) Vgl. Illustrierter Katalog der Münchener Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen im Königl. Glaspalaste, München 1888, S. 71. Dass. München 1890, S. 20. Dass. München 1893, S. 103. Dass. München 1899, S. 112.
- 19) Vgl. Oeser 1913, S. 32.
- 20) Die Adreßbücher befinden sich im Stadtarchiv Mannheim.
- 21) Auch diese Informationen wurden den Adreßbüchern entnommen. Leider sind die entsprechenden Bestände des Stadtarchivs Mannheim im 2. Weltkrieg verbrannt.
- 22) Abbildungen bei Oeser 1913, div.
- 23) Die Äußerung stammt aus dem Jahr 1906. Zit. n. Emil Gött, Tagebücher und Briefe, Straßburg 2. Aufl. 1943, S. 375.
- 24) Vgl. Emil Gött, Gesammelte Werke, Straßburg 2. Aufl. 1943, S. 552–553
- 25) Vgl. Goethes „Faust“, Zweiter Teil, 1. Akt, Vers 4727.
- 26) Vgl. Roman und U. Carolina Woerner, Emil Gött. Ein Lebensbild, in: Emil Gött, Gesammelte Werke, Straßburg 2. Aufl. 1943, S. 20.
- 27) Emil Gött, Gesammelte Werke, Straßburg 2. Aufl. 1943, S. 75.
- 28) Vgl. den Bericht von Professor Michael Gött (Mannheim), Die beiden Bilder, in: Rheinische Thalia 1. Jg., Heft 38, vom 21. Mai 1922, S. 752. Dank freundl. Hinweis von Herrn Prof. Dr. Volker Schupp, Freiburg i. Br.
- 29) Neue Mannheimer Zeitung Nr. 564 vom 6. Dezember 1927.
- 30) Vgl. Volker Schupp, 'Der Lichtträger ist blind'. Emil Gött's Sonnenverehrung auf dem Roßkopfturm, in: Badische Heimat 1984, S. 367–375.
- 31) Vgl. Jubiläums-Ausstellung Mannheim 1907. Offizieller Katalog der Kunst-Ausstellung 1. Mai bis 20. Oktober 1907. Dazu: Roland Scotti, Die „Internationale Kunst-Ausstellung“ 1907 in Mannheim, in: Kunst + Dokumentation 9, Mannheim 1985.
- 32) Dies geht aus der Akte des Nachlaßgerichts Mannheim hervor, in: Generallandesarchiv Karlsruhe, 276 Zugang 1986/31, Nr. 40386.
- 33) Vgl. das Gemeinderatsprotokoll, in: Gemeindecarchiv Edingen B 193.
- 34) Vgl. Neue Mannheimer Zeitung vom 3. Dezember 1927.

„ . . . so unendlich viel schöne Stunden.“

Der Weiler Historienmaler Johann Friedrich Schwörer

Sunja Hadji-Cheykh, Weil

Die Kunst „bietet so unendlich viel schöne Stunden, wie sie vielleicht bloß die Liebe verschaffen kann, aber auch traurige. Ich liesse mir aber um alles in der Welt die Kunst nicht nehmen, denn da wäre ich unglücklich.“¹⁾ Diese enthusiastischen Zeilen schrieb der erst 16jährige Johann Friedrich Schwörer an seinen engsten Freund August Bauer; sie schrieb ein junger Mensch, der sich seiner Berufung zum Maler gewiß war, und der seine Entscheidung, an der Münchner Kunstakademie zu studieren, nicht bereute. Reisen war im 19. Jahrhundert, trotz eines verbesserten Verkehrssystems, immer noch sehr beschwerlich, und um, wie es Schwörer vor kurzem getan hatte, vom kleinen Dorf Weil in Südbaden in eine der größten und kulturträchtigsten Städte umzuziehen, brauchte es Mut zum Ungewissen und Selbstvertrauen.

München, das Kunstzentrum

Was Friedrich Schwörer in München erwartete, war eine Metropole, die im 19. Jahrhundert unter König Ludwig I. als Kunst- und Kulturstadt ihren Höhepunkt erreichte. König Ludwig I., einer der bedeutendsten Kunstinivatoren und Kunstmäzene jenes Jahrhunderts, hielt schon als Kronprinz engen Kontakt zu zeitgenössischen Künstlern.²⁾ Er beschäftigte sich mit antiken Skulpturen und setzte städtebauliche Akzente. Programmatisch äußerte der König seine Auffassung über Kunst bei der Grundsteinlegung der Neuen Pinakothek 1846: „Als Luxus darf die Kunst nicht betrachtet werden, in allem drücke sie sich aus; sie gehe voll ins Leben über; nur dann ist sie, was sie sein soll.“³⁾

Die ehemalige Residenzstadt zog dank seines Engagements Künstler und Gelehrte aus allen deutschen Staaten an. München wurde zum Schauplatz literarischer Werke, etwa in der Novelle „Gladius Dei“ von Thomas Mann, die uns ein Stimmungsbild der Stadt aus der Zeit der Jahrhundertwende gibt: „Und auf Plätzen und Zeilen rollt, wallt und summt das unüberstürzte und amüsante Treiben der schönen und gemächlichen Stadt. Reisende aller Nationen kutschieren in den kleinen, langsamen Droschken umher. (. . .) Viele Fenster stehen geöffnet, und aus vielen klingt Musik auf die Straße hinaus; Übungen auf dem Klavier, der Geige oder dem Violoncell. (. . .) Junge Künstler, runde Hütchen auf den Hinterköpfen mit lockeren Kravatten und ohne Stock, unbesorgte Gesellen, die ihren Mietzins mit Farbskizzen bezahlen, gehen spazieren, (. . .) Jedes fünfte Haus läßt Atelierfensterscheiben in der Sonne blinken. Die Kunst blüht, die Kunst ist an der Herrschaft, die Kunst streckt ihr rosenumwundenes Zepter über die Stadt hin und lächelt. Eine allseitige respektvolle Anteilnahme an ihrem Gedeihen, eine allseitige, fleißige und hingebungsvolle Übung und Propaganda in ihren Diensten, ein treuherziger Kultus der Linie, des Schmuckes der Form, der Sinne, der Schönheit obwaltet. – München leuchtet.“⁴⁾

Schwörer in München

Schwörers Vater, Jakob Friedrich, von Beruf Schwanenwirt und Landökonom, und die Mutter, Katharina Marie Rebecca, geborene Flury, bewohnten ein Haus in Weil in der Nähe des heutigen Gasthauses Adler. Hier

kam am 9. Januar 1833 ihr Sohn Johann Friedrich zur Welt. Seine Mutter starb, als er noch keine 10 Jahre alt war.⁵⁾ Es muß ihn früh zur Malerei getrieben haben, denn 1847, als er sein Bündel packte, um sich in München weiterzubilden, war er erst vierzehn Jahre alt. Dort angekommen, bezog Schwörer am 13. Oktober zunächst ein Zimmer bei Verwandten in München.

Seine enge Bindung an die Heimat klingt in den Briefen an Freund Bauer immer wieder an. Vergleichend mußte er feststellen, daß „ein großer Unterschied zwischen Baiern und Badensern“ bestehe, besonders bei den Soldaten: „Bei uns haben doch alle weit mehr Bildung als hier. Die bayerischen Soldaten sind alle erzgrobe Lummel.“ Von einem besonders abschreckenden Beispiel wußte er zu berichten: „Letzthin haben sie einem im Brauhaus den Schädel zerspalten, das er gleich tot war. Das ist doch bei uns nicht der Fall.“⁶⁾

Positiver dagegen empfand er die neu gewonnenen Möglichkeiten in der Großstadt; einen Brief an Bauer beendete er mit dem Satz: „Schreib mir möglichst noch einmal, von künstlerischer Freiheit und Freudigkeit durchweht, jetzt lebe wohl Dein Fritz.“⁷⁾ München wurde für den Maler zur zweiten Heimat. Hier hatte er bald Beziehungen, die es ihm erleichterten, an Aufträge zu kommen, und konnte die Tendenzen der Kunstszene besser einschätzen. Der Kontakt zu Weil riß dennoch niemals ab.

Doch zunächst ging es dem Student zunehmend besser, er zog innerhalb von fünf Jahren sieben mal in immer größere und hellere Zimmer um.⁸⁾ Als geselliger Mensch schloß er sich bald einer Studentenvereinigung an und wurde Mitbegründer der Künstlervereinigung „Jung München“, die große und vielbeachtete Feste veranstaltete. Mit Freunden soll der sportliche Student Löcher in die zugefrorene Isar geschlagen und im eiskalten Wasser gebadet haben, auch feierte er kräftig und ragte mit seinen aus-

gefallenen, selbstkreierten Kostümen hervor.⁹⁾

In einer Stadt wie München, die mit Künstlern übersät war, schlief die Konkurrenz nicht, schon gar nicht an der Akademie, das wußte Schwörer: „Fleißig bin ich auch, das kann mir niemand widersprechen. Denke Dir, ich habe einmal an einem Tage um 9 in der Früh angefangen zu zeichnen und gezeichnet beinahe an einem Stücke bis halb drei Uhr des anderen Tages in der Früh. Wenn ich nicht an der Akademie zeichne, so komponiere ich immer.“¹⁰⁾

Das Studium an der Akademie

„Der junge Künstler aber soll lernen, wie sie [die Kunst] innerlich aus dem Geiste der Nation hervorgegangen sind, er soll lernen, wie die ersten Meister den Besten ihrer Zeit genug getan und das Tiefste klar gestaltet haben.“ Mit diesen Worten umriß Akademiedirektor Wilhelm von Kaulbach die Ziele der Ausbildung seiner Kunststudenten.¹¹⁾

Wie das Studium zu Beginn des Jahrhunderts in einer Akademie aussah, darüber berichtete eine der ersten Künstlerinnen der Münchner Akademie, Louise Seidler: „Alle Einrichtungen waren zweckmäßig, die Lokalitäten schön und geräumig, überall herrschte Ordnung und eine auf Akademien seltene Reinlichkeit. Abgüsse von fast allen berühmten Antiken fanden sich vor. (. . .) Im Winter wurde Abends nach Modellen gezeichnet, im Sommer dagegen früh morgens gemalt. Um acht Uhr war Portraitstudium nach der Natur; hierauf folgte klassenweise der übrige Unterricht.“¹²⁾

In der revidierten Verfassung der Akademie von 1846, einem Jahr vor Schwörers Eintritt, konkretisierte die Schule die Ausbildung im Fach Historienmalerei. Auf das Antikenstudium folgte die vorbereitende Malklasse: „Der Unterricht in der Historienmalerei soll künftig in selbständig für sich bestehenden Malerschulen, deren Zahl auf vier festgesetzt

ist, durch die von Uns angestellten Professoren erteilt werden. Der Professor hat die in seiner Schule vereinigten Zöglinge, welche aus der vorbereitenden Malklasse dahin übertreten sind, in alle die Historienmalerei betreffenden Fertigkeiten und Kenntnisse bis zu ihrer völligen Ausbildung zu unterweisen und anzuleiten.“¹³⁾

Schwörer besuchte die Klasse von Philipp Foltz, einem Historienmaler, der der Corneliuschule angehörte.¹⁴⁾ Die Akademie verstand sich aber nicht nur als ein Lehr- und Bildungsinstitut, verbunden damit fanden auch Öffentlichkeitsarbeiten statt, wie Ausstellungen, in denen Studenten ihre Werke einem breiten Publikum vorstellen konnten. Da Akademien staatlich subventioniert wurden, sicherten sie somit Künstlern öffentliche Aufträge.¹⁵⁾

Manche Künstler distanzieren sich absichtlich von der Akademie, denn Akademien arbeiteten für und mit dem Staat und damit wurde eine bestimmte politische Richtung vorgeschrieben; abweichende Meinungen und Prinzipien wurden in den privaten Bereich gedrängt. Damit wurde die Kunst in eine private und in eine öffentliche gespalten. In der Konstitutionsurkunde, hielt der Philosoph Friedrich Wilhelm Joseph Schelling¹⁶⁾ fest: „Die Akademie soll auf das Gesamtleben der Nation künstlerisch befruchtet wirken (. . .) den Künsten ein öffentliches Daseyn, ein Beziehung auf die Nation und den Staat selbst zu geben, wodurch sie fähig werden, ihrerseits vorteilhaft auf das Ganze zurück zuwirken, den Sinn für Schönheit und den Geschmack an edleren Formen allgemein zu verbreiten.“¹⁷⁾ Kunst und Politik gingen Hand in Hand.

Von 1828 bis 1840 war der Maler Peter Cornelius Direktor der Münchner Akademie.¹⁸⁾ Vom Klassizismus und durch die Kunst der Nazarener geprägt, hielt mit ihm die Historienmalerei Einzug. Unter seiner Leitung erhielt die Münchner Akademie zum ersten Mal in der Malerei einen unverwechselbaren

Stil und Anschluß an das europäische Niveau. Aus seiner Schülerschaft gingen berühmte Maler des Biedermeier hervor, wie Moritz von Schwind¹⁹⁾, Philipp Foltz, Arthur von Ramberg²⁰⁾ und Wilhelm von Kaulbach.²¹⁾

Cornelius, der zunehmend akademisierte, fiel bei König Ludwig I. in Ungnade; es kam zu einem Eklat, und 1849 wurde sein Schüler Wilhelm von Kaulbach, sein Nachfolger. Die Wahl fiel nicht zufällig auf Kaulbach, denn er führte die national gesinnte deutsche Repräsentationskunst seines Lehrers fort, erweiterte außerdem die Farbgebung und verlebendigte die Figurenauffassung.²²⁾

Als Teil dieser Malergeneration sind die Werke von Johann Friedrich Schwörer zu verstehen und einzuordnen. Seine Lehrer, zum größten Teil aus der Corneliuschule stammend, wurden die Wegbereiter seines Malstils. Schwörers Talent wurde an der Akademie erkannt und gefördert. Nach drei Jahren erfuhr Bauer: „Wir sind also unserer vier Maler und ein Bildhauer in näherer Beziehung zu Kaulbach . . . zwei von uns vier sind schon 26 Jahre alt, der eine ist 19, ich bin der Jüngste.“²³⁾

Schwörers Arbeiten müssen Kaulbach überzeugt haben, denn bereits ein paar Monate später teilte er seinem Freund August Bauer mit: „Kaulbach eröffnete mir, dass ich eine Komposition zur Probe machen solle, und wenn die gut ausfalle, ich mit zwei oder drei anderen, die ebenfalls diese Probe zu bestehen haben, als Schüler aufgenommen werden sollte. Ich lehnte jedoch diesen Antrag ab, da ich noch zu wenig gemacht habe.“²⁴⁾ Seine ganze Bildung richtete sich nach der Historienmalerei, selbstverständlich machte er sich auf dem Gebiet der Geschichtsschreibung kundig und las sich in die klassische Literatur ein.

Reisen

Auf die Lehr- folgten die Wanderjahre. 1852 reiste Friedrich Schwörer für ein Jahr nach

Paris zu dem französischen Historienmaler Leon Cogniet, der als einflußreicher Lehrer an der Pariser Ecole-des-Beaux-Arts unterrichtete.²⁵⁾ „Ich bin hier schon in der größten Tätigkeit, ich bin wirklich sehr fleissig, dass ich mich oft selbst wundern muss, wie ich daheim nur so faul sein konnte. (...) Für mich aber ist Paris eine Goldgrube, wenn nur der Geist immer Meister bleibt über das faule Fleisch, so werde ich sicher nicht vergebens hier sein.“²⁶⁾

Trotz seines Arbeitseifers genoss Schwörer den Aufenthalt in Paris. In seinem letzten Brief aus dem Ausland konnte Freund Bauer ein kleines Stimmungsbild der Stadt lesen: „Du siehst nun wie der Mensch sich umsonst ängstigt, ich habe stets vor dem Sommer in Paris ein Grausen gefühlt, von wegen die Heidelbeeren sind hier teuer und das Kalkwasser macht einem Bauchweh, in der Seine ersaufen so viel Erroffene, und Biere de Baviere steht bloss an den Schildern zu lesen und im Glase flutet die braune Seinebrühe, die von tausenden und übertausenden Abtrittkanälen die schöne hellbraune Farbe erhalten hat. Mit einem Worte, der Wein, die Milch, das Wasser und das Bier sind entweder teuer oder schlecht oder was am alleröftesten vorkommt, beides zusammen.“²⁷⁾

Auf seinen weiteren Reisen entdeckte er ein zweites Weil, das zwischen Murnau und Kochel lag, und lernte die Landschaft Österreichs schätzen. Mit Dampfschiff und Eisenbahn unterwegs, bereiste er das Salzkammergut bis nach Linz, bei einer Gastfamilie richtete er sich dort für eine Zeitlang zum Malen ein. „Auf der Reise zeichnete ich auch ein halbes Skizzenbuch voll, doch meistens nur flüchtig, wir sind durch prachtvolle Gegenden gekommen, wenn ich mich an die zurückerinnere, möchte ich augenblicklich den Malkasten auf den Buckel nehmen und hinwandern, was ich aber später, wenn die Zeit gestattet, noch tun werde (...) besonders um Ausee und den Halbstädter See herum ist es wunderbar schön.“²⁸⁾

Familienleben

Schwörer heiratete am 29. November 1859 die gebürtige Weilerin Sophie Enderlin, ihr Sohn Emil Markus Schwörer kam, ebenfalls in Weil, am 9. Juli 1860 zur Welt. Das Ehepaar ließ sich nun endgültig in München nieder. Nach zwei Jahren, am 31. Dezember 1862, erblickte ihre Tochter Frieda das Licht der Welt und am 15. Mai 1866 folgte das Nesthäkchen, ihre Schwester Emma.²⁹⁾

Sophie Schwörer hatte in Weil nur die Dorfschule besucht, die ihren Wissensdurst aber noch lange nicht stillte. In der Großstadt München und als Gattin eines angesehenen Künstlers, versuchte sie sich weiterzubilden. Schwörer unterstützte seine Frau, indem er sie stets mit neuem Lesestoff versorgte; sie soll sogar, während sie ihre Tochter Emma stillte, Schlossers Kunstgeschichte gelesen haben.

Emma beschrieb ihre Mutter später als eine energische, bestimmte und hartnäckige Frau, die ihre Kinder einer straffen Erziehung unterzog, während der Vater kaum mit erzieherischen Maßnahmen konfrontiert wurde. Ernsthafte Auseinandersetzungen der Eltern erlebten die Kinder nie, die Meinungsverschiedenheiten wurden hinter verschlossenen Türen ausgetragen. Den Vater beschrieb sie als „gutmütig, weich und sehr ritterlich“; zärtlich muß er mit seinen Kindern umgegangen sein, denn an böse Worte oder gar Schläge kann Emma sich nicht erinnern. Zwar sei er manchmal dickköpfig und auch jähzornig gewesen, aber das habe stets nur kurz ange dauert. Oft sei er verträumt und sehr zerstreut gewesen, so sehr, daß seine Frau ihn ständig umsorgen mußte.³⁰⁾

Neben seiner Haupttätigkeit als Künstler erwirtschaftete er noch mehrere Häuser in der Stadtmitte, die er nur an angesehene und finanzkräftige Bürger vermietete; so verschaffte er seiner nun fünfköpfigen Familie ein gesichertes Einkommen. Die Familie, die dank seiner Geschäftstüchtigkeit zur gehobenen

Mittelschicht zählte, kaufte sich in späteren Jahren noch eine Villa in dem damaligen Naherholungsgebiet Feldafing. Später zog der Vater von Friedrich Schwörer nach München zu seinem Sohn, wo er 1884 im Alter von 80 Jahren starb.³¹⁾

Biedermeier und Illustrationen

1856 schuf Schwörer eine Illustration zu Johann Peter Hebels Gedicht „Geisterbesuch auf dem Feldberg“³²⁾. Die Darstellung zeigt die Begegnung mit dem Dengelegeist: „Woni lueg, so sitzt e Chnab mit goldene Fegge / und mit wißem G'wand und rosefarbigem Gürtel / schön und lieblich do, und nebenen brenne zwey Lichtli.“³³⁾ Schwörer schenkte diese und eine zweite Illustration, „Fortuna mit dem Füllhorn“ von 1877, dem Großherzog Friedrich I. von Baden, mit dem er in gutem Kontakt stand.

Während der Restaurationszeit, vom Wiener Kongreß 1815 bis zu den Revolutionen in Europa 1848, hatte die Kunst einen Wandel erlebt. Zwar wurde die Historienmalerei weiterhin vom König protegiert, aber parallel dazu entwickelte sich die bürgerliche Kunstströmung des Biedermeier. Ursprünglich für die Möbelkunst und die Kleidung angewandt, wurde der Begriff, ein abfälliger Ausdruck für das Kleinbürgerliche, zu Anfang des 20. Jh. auch für die Dichtung und Malerei eingeführt.³⁴⁾

Der Bürger, durch die metternichsche Politik nicht mehr mit aktuellen Zeitproblemen „belästigt“, widmete sich der Familie und dem Haus. Kunst zog damit in die Stube der Privathäuser ein, Märchen, Sagen und Kinderbücher wurden gesammelt und illustriert. Auch die Bildergeschichte „Max und Moritz“ (1858) von Wilhelm Busch, der mit Schwörer befreundet war, zählt zu dieser Tradition.

Die Gattung der Genremalerei, eine an Alltagsszenen orientierte Malerei, wie Schwö-

rers „Badende Kinder“ oder die nicht mehr existierenden Gemälde „Verlorene Liebesmüh“, „Eifersucht“, erhielt neuen Auftrieb. Mit der Besinnung auf das Volksleben und der Bemühung um die nationale Einigung Deutschlands stieg das Interesse an deutscher Literatur. 1852 wurde in Nürnberg das Germanische Museum gegründet, um Entwicklungen der deutschen Kultur nachvollziehen zu können.

Es verging kein Jahr, ohne daß neue Illustrationen zu Klassikern der Literatur herausgegeben wurden. Diese bildnerischen Literaturinterpretationen, seien es Märchen, Sagen, Klassiker oder die Bibel, trugen zur Bildung des breiten Bürgertums bei. In der Leipziger „Illustrierten Zeitung“ vom 12. November 1859 hieß es: „Die Schillerfeiern in ganz Deutschland galten nicht bloß dem Gedächtnis des großen Toten, sie galten nicht bloß der Vergangenheit, sondern auch dem Sehnen der deutschen Gegenwart und der Hoffnung auf die Zukunft. Der Name Schiller ist das Symbol, das Wort für die deutsche Einheit.“³⁵⁾ Schwörer selbst illustrierte die Dramen Shakespeares und zeichnete die gesamte Prachtausgabe zu Schillers Schauspiel „Wilhelm Tell“. Die Ausgabe³⁶⁾, die heute als Faksimile erhältlich ist, umfaßt ca. 60 Seiten, davon 10 Zeichnungen bzw. Lichtdrucke, die die ganze Seite ausfüllen, und ca. 26 kleinere Xylographien.³⁷⁾

Jeder Aufzug wird meist durch zwei Zeichnungen illustriert, die sich in erster Linie durch ihre unterschiedliche Technik unterscheiden. Die Xylographien behandeln eine besondere Bilderwelt und laden zum Betrachten ein: Um das eigentliche Bild schmiegten sich, rankend, ineinanderflechtend, Blätter und Bäume mit ihrem Wurzelwerk, Allegorien und ähnliches als Randornamente empor. Dieses ornamentale Gefüge erzählt durch Allegorien, Embleme und Girlanden eine eigene Geschichte, deutet sie zumindest an. Abgesehen von dieser Umrahmung wird durch Projektion, Perspektive, Licht- und

Schattenwirkungen der gewohnte Bildtiefenraum erzeugt; teils sind es Räume, in denen szenisch Figuren agieren, teils ist es die Schweizer Landschaft.³⁸⁾

Durch die Umrahmung beginnt ein Spiel mit der optischen Ebene.³⁹⁾ Die Verzierung evolviert ebenfalls Plastizität und wirkt dreidimensional, was die räumliche Illusion des ganzen Bildes zerstört. Die Umrahmung tritt als undefinierter Raum in Erscheinung, die Szene wird durch ein eigenständiges architektonisches Gerüst aus Gebälk, klassizistisch anmutenden Elementen, Tiere, Pflanzen, Figuren belebt.

Die deutsche Repräsentationskunst

Schwörer arbeitete unter drei bayrischen Königen; als 1848 Ludwig I. wegen einer Affäre mit der Tänzerin Lola Montez abdanken mußte, kam Maximilian II., und als dieser 1864 starb, folgte ihm der spätere „Märchenkönig“ Ludwig II. auf den Thron. Ende der sechziger Jahre erhielt Schwörer von Max II. den Auftrag, an den Innenräumen des Bayrischen Nationalmuseums, des heutigen Völkerkundemuseums, mitzuarbeiten, und sie künstlerisch auszugestalten. Leider existieren die Fresken nicht mehr. Dr. Carl von Spruner hat die Wandbilder des Museums historisch erläutert und auf die drei Fresken Schwörers hingewiesen, die Themen bayrischer Geschichte behandelten.

„Sieg Herzog Bertholds I. über die Ungarn auf der Walser Haide 943“: Herzog Berthold umkreiste mit seinem Heer die Kampfesgegner, schnitt ihnen den Rückzug ab und siegte. Das Schlachtfeld war „mit Leichen bedeckt und nur wenige entrannen, um das Unglück in ihrer Heimat zu verkünden“.

„Pfalzgraf Arnulf fällt vor Regensburg im Kampfe für sein Recht als Stammesherzog in Bayern 954“: Arnulf stand mit seinem Sohn Ludolf dem Abgesandten des Königs, Gero von der Brandenburger Mark, gegenüber, er

forderte die absolute Unterwerfung der Stadt. In der entscheidenden Schlacht kehrte Ludolf zurück, „Arnulf schlief, von Pfeilen durchbohrt, den letzten langen Schlaf auf dem Wahlfelde“.

Zu dem Bild „Max Emanuel sieht nach langjähriger Trennung die Seinen im Schlosse Lichtenberg am Lech wieder 1715“ schrieb Carl von Spruner: „Das nach Composition und Farbe gleich vorzügliche Bild des Wiedersehens zu Lichtenberg mit den getreuen Porträts des kurfürstlichen Paares und seinen Kindern hat Schwörer gemalt.“⁴⁰⁾

Erwähnenswert ist noch der nicht mehr vorhandene Carton aus den frühen sechziger Jahren, „Koryphäen der deutschen Wissenschaft von 1740–1840“. Über 100 Persönlichkeiten, darunter Philologen, Astronomen, Chemiker und Pädagogen dieser Zeitspanne, wurden individuell, in ihren typischen Bewegungen und Haltungen, dargestellt.⁴¹⁾

Der Hof als Auftraggeber wurde zunehmend von öffentlichen Institutionen und bürgerlichen Kunstvereinen abgelöst. Die Genre-, Portrait- und Landschaftsmalerei fanden bei Kunden aus fast allen Schichten reißenden Absatz. Die Historienmalerei hingegen war oft eine architekturgebundene Kunst, demnach bewarb sich meist eine größere Gruppe von Malern um die Verteilung der Aufträge. Auf Ausstellungen und in öffentlichen Gebäuden wurden die Gemälde dem Publikum präsentiert.

Die Themen erörterten nie eine Opposition zu König und Reich oder übten gar Kritik an den gesellschaftlichen Verhältnissen; sie transportierten bildnerisch Stadt- und Landesgeschichte, oder glorifizierten das Herrscherhaus.⁴²⁾ Ein historisches Bewußtsein sollte gefördert werden, unter kulturpolitischem Aspekt. Die Künstler waren sich dieser wichtigen Kulturaufgabe durchaus bewußt, durch die Wahl ihrer Themen und Interpretationen sollten die Betrachtenden auf emotionaler Ebene angesprochen und belehrt werden.

Die Fresken im Konzilsgebäude zu Konstanz

Von 1870 bis 1876 bekam Schwörer den Ruf nach Konstanz, als Mitarbeiter von Friedrich Pecht den oberen Saal des Konzilsgebäudes mit Fresken auszuschnücken. Am 18. Februar 1869 hatten der Gemeinderat und Oberbürgermeister Strohmeyer beschlossen, den Künstler Friedrich Pecht⁴³⁾ mit den Fresken zu beauftragen. Pecht, ein gebürtiger Konstanzer, hatte es in München zu Ruhm gebracht – er wurde Hofmaler von König Max II. Pecht zeichnete sich nicht nur als Maler aus, sondern war insbesondere auch ein geschätzter Kunsthistoriker seiner Zeit. 1888 schrieb er „Die Geschichte der Münchner Kunst im 19. Jahrhundert“. Die Stadt Konstanz und der Künstler einigten sich auf einen Bilderzyklus *al fresco*, der die wichtigsten stadthistorischen Begebenheiten dokumentieren sollte.

1869 konnten die Konstanzer Bürger das erste Fresko bewundern: „Kampf der Konstanzer gegen die Schweden 1633.“ Begeistert wurde Pechts Vertrag endgültig beschlossen und ihm die gesamte Leitung übertragen. Daraufhin holte er Friedrich Schwörer. Schwörers erstes Fresko, „Kaiser Heinrich III. zieht zum Reichstag 1043 in Konstanz ein“, lag dem Pechtschen Gemälde gegenüber. Beide Künstler malten nun symmetrisch, jeder nach beiden Seiten weiter.⁴⁴⁾

Nach Schwörers Anstellung fand ein reger Briefverkehr zwischen ihm und dem Gemeinderat bzw. dem Bürgermeister statt. Meist ging es um Skizzen, deren Komposition und inhaltliche Fragen diskutiert wurden: „Hochgeehrter Herr Bürgermeister, Spät erst, aber wahrscheinlich doch noch vor Thorschluß komme ich meinem Versprechen nach, die Skizze Ihnen vorzulegen indem ich sie morgen auf die Post gebe, so daß sie jedenfalls in den letzten Tagen dieses Jahres in Begleitung einer dießmal ziemlich ausführlichen Erklärung bei Herrn Leiner anlangen

wird. (. . .) Schließlich will ich noch einmal auf die Skizze zurückkommen und bemerken, daß ich bis zum letzten Augenblick Änderungen vorgenommen, so daß ich gerne noch mehrere Tage Zeit gewünscht hätte, um sie farbiger zu machen. (. . .) doch kann ich Sie versichern, daß ich um mich in den Geist der Zeit zu versetzen es an Quellenstudium nicht habe fehlen lassen, sowie ich auch bei der Ausarbeitung alles was ich bei der Lektüre römischer Schriftsteller gefunden habe oder noch finden werden, sowie Ihre Ratschläge, wenn nur irgend möglich benützen werde.“⁴⁵⁾

Pecht und Schwörer beschäftigten sich das Jahr über in München mit dem Quellenstudium und den Skizzen. Im Sommer kam es dann zur Ausführung. Pecht: „Für Schwörer und mich aber, die wir nun eine Reihe von Jahren veranlasst waren, unseren Sommeraufenthalt am schönen Bodensee zu nehmen, war diese Arbeit trotz der grossen Anstrengung (. . .) eine Quelle unvergleichlichen Genusses.“⁴⁶⁾

Im Dezember 1873 unterbreitete Schwörer dem Gemeinderat eine Gehaltserhöhung, statt der 600 Gulden für ein großes Fresko forderte er nun 1400 Gulden. Der Gemeinderat bewilligte die Preiszulage, knüpfte sein Einverständnis aber per Vertrag an die Bedingung, „daß eine Steigerung obiger Preise nicht mehr eintreten darf.“⁴⁷⁾

Für die Künstler wurde die Arbeit im Konzilsaal dadurch nicht einfacher. Schwörer beklagte sich bitter, daß er kaum zum Arbeiten komme, da durch die vielen Besucher, Konzerte und anderen Aktivitäten er kaum die nötige Ruhe zur Konzentration finden würde.⁴⁸⁾

In seinem Kontrakt mit der Stadt Konstanz verpflichtete sich Schwörer, jedes Jahr ein Fresko fertigzustellen. Erhalten geblieben sind, neben den Pechtschen Fresken, fünf Fresken Schwörers, die in Konstanz nach der Restaurierung von 1970 zu sehen sind:

„Römer und Alemannen am Bodensee“ ist das Motiv des ersten Freskos auf der Seeseite des oberen Konzilsaales. Es behandelt die germanischen Eroberer, die sich im 4. und 5. Jahrhundert mit der übrigen keltisch-römischen Bevölkerung vermischten.

Um 570 n. u. Z. wurde das Bistum Konstanz gegründet, das ungefähr in der Mitte des Siedlungsgebiets der Alemannen lag. Schwörer belegte dies mit „der Bekehrung zum Christentum“, welches, mit Unterstützung alemannischer Herzöge, in merowingischer Zeit durch irische Wandermönche propagiert wurde.

Nach der Reformation Luthers bekannte sich Konstanz zum neuen Glauben. 1548 wurde deshalb die Reichsacht über die Stadt verhängt, was spanische Truppen veranlaßte Konstanz zu überfallen. Schwörer entschloß sich, die schlimmste Stunde der Bürger zu dokumentieren: „Den schweren Kampf auf der Rheinbrücke“, deren Brückentor sie dennoch siegreich verteidigten.

Ein ebenfalls bedeutsames Ereignis der Stadtgeschichte war der Friedensschluß Kaiser Barbarossas mit dem Bund der 17 lombardischen Städte. Dieser Vertrag vom 25. Juni 1183 beendete einen langen Krieg. Dem Kaiser wurde die Reichsgewalt in Oberitalien zugesichert und die italienischen Städte bekamen das Recht zur Selbstverwaltung, welches den deutschen Städten später zum Vorbild wurde. Schwörers Fresko „Friedrich Barbarossa's Friedensschluß mit den Lombarden-Städten 1083“ entstand 1875. Schwörer entschied sich, die Ankunft der lombardischen Abgesandten darzustellen. Erhöht, auf einem Podest sitzend, empfängt Kaiser Friedrich Barbarossa die Italiener, bereit den Konstanzer Frieden zu schließen.

Nach einigen Auseinandersetzungen, die auch das Honorar und die Ausführung betrafen, beendeten die Künstler 1876 ihren Auftrag; die Kosten betragen schlußendlich zwölftausend Gulden, statt der ursprünglich geplanten neuntausend. Vielleicht war das

der Grund, weshalb dieser historische Bilderzyklus nur gegen Eintrittsgeld besichtigt werden konnte.⁴⁹⁾

Die jahrelange Arbeit an den Konstanzer Fresken verband Schwörer mit alljährlichen Ferienaufenthalten für seine Familie. Er mietete eine Wohnung im Oberstock einer Villa am „Horn“, dort, wo vom Bodensee der Überlinger See abzweigt. Diese Sommerferien, sieben Jahre hintereinander, gehörten später „zu den schönsten Erinnerungen“ seiner Tochter Emma an ihre Kindheit. Während ihr Vater in der Stadt arbeitete, tollten die Schwörer-Kinder am See, kugelten sich die Wiesenhänge hinunter und suchten Beeren im Wald. Daß sie dann abends von der Mutter gescholten wurden, wenn sie, mit Gras- und Saftflecken an den Kleidern, in die Ferienwohnung zurückkamen, beeindruckte sie wenig; ihren Spaß ließen sie sich nicht verderben.⁵⁰⁾

Die Internationale Kunstausstellung in München 1883

Eines der letzten öffentlich vorgestellten Ölgemälde Schwörers bekam einen Platz auf der Internationalen Kunstausstellung im Münchner Glaspalast im Sommer 1883. Der Münchner Glaspalast von 1854 befand sich in der Nähe des Bahnhofs auf dem Gelände des Alten Botanischen Gartens und sollte eine Antwort auf Paxtons Glaspalast in London werden.

Die Reisen von Münchner Künstlern nach Rom und Paris und das beginnende internationale Ausstellungswesen im Glaspalast trugen zu einem regen Austausch fremder Einflüsse bei. Dem Ausstellungsplan zufolge wurden die hervorragend ausgestatteten Ausstellungsräume in Länder und Kojen unterteilt; eine rote Linie führte die Besucher übersichtlich durch die gigantische Kunstausstellung. Eine Jury wurde beauftragt, die Kunstwerke auszuwählen und sie den entsprechenden Räumen zuzuordnen. Den ganzen Ost-

flügel füllte die deutsche Kunst mit ungefähr 39 Kojen aus, den Westflügel teilten sich Spanien, Italien, Österreich, Holland, Norwegen, Belgien, Amerika, und den kleinen Südflügel belegte Frankreich.⁵¹⁾

Schwörers „Cymbernschlacht“ bekam die Südwand der Koje 16, die er mit anderen Genre- und Historienmalern teilte. „Die letzte Stunde der Cymbernschlacht“ stellte den letzten Verzweiflungskampf germanischer Frauen dar, nachdem ihre Männer bereits von den Römern bezwungen wurden. Friedrich Schwörer komponierte diese historische Begebenheit unabhängig, ohne Auftragszwang, er beschäftigte sich eine längere Zeit über mit Studien, der Komposition und mit der Ausführung.

Um so härter muß ihn die Kritik von Friedrich Pecht getroffen haben. Pecht kritisierte die kaum spürbare Entwicklung in der Kunst beim Betrachten dieser ausgewählten Bilder und unterstellte Schwörer eine Anlehnung an seinen Lehrer Kaulbach: „... die Unfähigkeit, aus gewissen angewöhnten Typen herauszukommen, beeinträchtigt auch gar sehr die Wirkung eines sonst viel, besonders koloristisches Talent zeigendes Bildes: Schwörers ‚Cymbernschlacht‘ (...) Einsichtig und phantasievoll komponiert, stimmungsvoll gemalt, fehlt doch den einzelnen Figuren (...) zu sehr das individuelle Leben, welches dergleichen erst glaubwürdig macht. Jetzt wird man so sehr an Kaulbach erinnert, daß man das Bild ihm zuschreiben möchte, weil alle diese heftigen Affekte noch mehr selbst als bei ihm im Atelier ausgedacht sind, ihre Aeußerung nicht der Natur abgelascht ward und uns erst glaubwürdig vorkäme, wenn die Einzelfiguren weit prägnanter charakterisiert wären.“⁵²⁾

Das Ende einer Epoche

In den 70er Jahren geriet die Historienmalerei immer mehr ins Abseits. Die Kunstentwick-

lung wandte sich völlig neuen Sujet zu. Schwörer wollte sich jedoch nicht, wie manche seiner Kollegen, diesen Entwicklungen anpassen und malte in späterer Zeit überwiegend für sich und seine Familie. Durch sein geschäftliches Talent war er auch unabhängiger als andere Künstler, und als die Aufträge ausblieben, spielte das, materiell gesehen, kaum eine Rolle.

Sein Sohn Emil, der nach dem Besuch des Gymnasiums Jura studierte, betätigte sich in München als Kunstanwalt und baute später in Lindau ein Sommerhaus. In diesem Haus lebten die Eltern den Sommer über, im Winter malte Schwörer in seinem Atelier für Emil und seine Gattin Else. Sein letztes Bild sollte ein Puttenfries für das Eßzimmer des Sohnes werden, aber es blieb bei der Skizze. Schwörer wurde plötzlich mitten in seiner Malerei, ohne vorher krank gewesen zu sein, aus dem Leben gerissen. Am 25. März 1891, im Alter von 58 Jahren, starb der Künstler an Herzversagen.⁵³⁾

Seine Töchter erfuhren eine typische Ausbildung ihrer Zeit: Frieda, die älteste Tochter, heiratete Dr. Friedrich Foltz und zog an den Starnbergersee. Emma besuchte eine Gouvernanten-Schule für höhere Töchter und lebte nach dem Tod des Vaters mit der Mutter zusammen.⁵⁴⁾

Friedrich Schwörer war ein Maler des Übergangs zwischen Biedermeier und Gründerzeit. Er war ein begabter und erfolgreicher Historienmaler, der sich mit den neuen Kunstströmungen nicht mehr auseinandersetzte oder auseinandersetzen wollte. Durch seine Unabhängigkeit sah er sich vielleicht nicht mehr genötigt, sich den neuen Problemstellungen der Kunst zuzuwenden. Sprachen Künstler und Kunsttheoretiker bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts im Zuge der Demokratisierung der Kunst von Verselbständigung ihrer Forminhalte und einer anderen Auffassung der Landschaftsmalerei, so wirkten die Historienbilder im Vergleich damit eher konservativ und formelhaft.

Schwörer war ein Historienmaler unter vielen, doch rückblickend war die Entscheidung des damals Vierzehnjährigen nicht nur für die Stadt Weil etwas ganz besonderes: Durch sein Talent und seinen Ehrgeiz sicherte er sich, vom Dorf kommend, einen Platz als anerkannter Künstler im München des 19. Jahrhunderts.

Für ihre wertvolle Unterstützung bei der Abfassung dieser Arbeit danke ich: Herrn Julius Kraus, der mir seine über Jahre hinweg gesammelten Unterlagen und Adressen zur Verfügung stellte. Der Familie Neuhaus, die mir noch unveröffentlichte Dokumente zur Verfügung stellte und wichtige biographische Hinweise gab. Frau Ira Schwörer, die mir Briefe und anderes Material aus dem Nachlaß Friedrich Schwörers überließ. Besonders danken möchte ich Bernd Boll für seine fachwissenschaftliche Beratung, die ich jederzeit in Anspruch nehmen durfte, und für seine ermutigende Unterstützung.

Anmerkungen

- ¹⁾ F. Schwörer an A. Bauer, München 21. 6. 1850. Nachlaß Schwörer: Ira Schwörer, Berlin.
- ²⁾ Ludwig I., König von Bayern, Regierungszeit von 1825 bis 1848.
- ³⁾ Peter H. Feist, Geschichte der deutschen Kunst 1848–1890, Leipzig 1927, S. 15.
- ⁴⁾ Thomas Mann, Gladius Dei, in: Der Tod in Venedig und andere Erzählungen, Frankfurt/M. 1950, S. 176/77.
- ⁵⁾ Friedrich Jakob Schwörer, geb. 14. 8. 1804 in Weil, gest. 1. 3. 1884 in München; Maria Catharina Rebecca Schwörer geb. Flury, geb. 16. 5. 1804 in Lörrach, gest. 26. 4. 1842 in Weil; Friedrich Johann Schwörer, geb. 9. 1. 1833 in Weil, gest. 25. 3. 1891 in München. Kopien des Familienbuchs im Besitz von Julius Kraus, Grenzach.
- ⁶⁾ F. Schwörer an A. Bauer, München 21. 6. 1850. Nachlaß Schwörer: Ira Schwörer, Berlin.
- ⁷⁾ F. Schwörer an A. Bauer, München 21. 6. 1850. Nachlaß Schwörer: Ira Schwörer, Berlin.
- ⁸⁾ Polizeikartenregister: Stadtarchiv München (StAM) V/6363.

- ⁹⁾ Emma Schwörer, Lebenserinnerungen. Nachlaß Schwörer: Gerhard Neuhaus, Ulm.
- ¹⁰⁾ F. Schwörer an A. Bauer, München 1. März 1849. Nachlaß Schwörer: Ira Schwörer, Berlin.
- ¹¹⁾ Wilhelm von Kaulbach an Kultusminister Theodor von Zwehl, Datum 1854, in: Heidi C. Ebertshäuser, Kunsturteile des 19. Jh. Zeugnisse, Manifeste, Kritiken zur Münchner Malerei, München 1983, S. 104.
- ¹²⁾ Renate Berger, „Und ich sehe nichts, nichts als die Malerei“. Autobiographische Texte des 18.–20. Jh. Frankfurt 1987, S. 57.
- ¹³⁾ Revidierte Verfassung der Akademie vom 14. August 1846, in Ebertshäuser, S. 102/103.
- ¹⁴⁾ Philipp Foltz, Historien- und Genremaler, geb. 1805, gest. 1877.
- ¹⁵⁾ Peter H. Feist, Geschichte der deutschen Kunst 1848–1890, Leipzig 1927, S. 13.
- ¹⁶⁾ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Philosoph, geb. 1775, gest. 1854.
- ¹⁷⁾ Ebertshäuser, S. 21.
- ¹⁸⁾ Peter Cornelius, klassizistischer Maler geb. 1783, gest. 1867.
- ¹⁹⁾ Moritz von Schwind, Maler der Biedermeierzeit, geb. 1804, gest. 1871.
- ²⁰⁾ Arthur von Ramberg, Maler, geb. 1819, gest. 1875.
- ²¹⁾ Wilhelm von Kaulbach, Historienmaler, geb. 1805, gest. 1874.
- ²²⁾ Feist, S. 128.
- ²³⁾ F. Schwörer an A. Bauer, 21. Juni 1850. Nachlaß Schwörer: Ira Schwörer, Berlin.
- ²⁴⁾ F. Schwörer an A. Bauer, Dezember 1850. Nachlaß Schwörer: Ira Schwörer, Berlin.
- ²⁵⁾ Leon Coinget, französischer Historienmaler, geb. 1794, gest. 1880.
- ²⁶⁾ F. Schwörer an A. Bauer, Stephanstag 1850. Nachlaß Schwörer: Ira Schwörer, Berlin.
- ²⁷⁾ F. Schwörer an A. Bauer, 16. Mai 1853. Nachlaß Schwörer: Ira Schwörer, Berlin.
- ²⁸⁾ F. Schwörer an A. Bauer, 1855. Nachlaß Schwörer: Ira Schwörer, Berlin.
- ²⁹⁾ Sophie Schwörer, geb. Enderlin, geb. am 14. 10. 1838 in Weil, gest. am 6. 1. 1918 in Feldafing; Emil Markus Otto Schwörer, geb. am 9. 7. 1860 in Weil, gest. am 17. 2. 1939 in München; Frieda Foltz, geb. Schwörer, geb. am 31. 12. 1862; Emma Schwörer, geb. am 15. 5. 1866, gest. um 1940. Kopien des Familienbuchs im Besitz von J. Kraus, Grenzach.
- ³⁰⁾ Emma Schwörer, Lebenserinnerungen. Nachlaß Schwörer: Gerhard Neuhaus, Ulm.
- ³¹⁾ Kopien des Familienbuchs im Besitz von Julius Kraus, Grenzach.
- ³²⁾ Aus dem Privatbesitz des Großherzogs von Baden, heute im Kupferstichkabinett Karlsruhe; Blatt 56 des Friedrich-Luisen-Albums von 1856.

In: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Die deutschen Zeichner des 19. Jahrhunderts.

³³⁾ Johann Peter Hebel, Alemannische Gedichte. Vollständige Ausgabe nach der Auflage von 1820, hrsg. von Helmut Bender, Waldkirch 1990, S. 111.

³⁴⁾ Wortschöpfung von Adolph Kußmaul und Ludwig Eichrodt; vgl. Horst Ludwig, Münchner Maler im 19. Jahrhundert, München 1978, S. 20.

³⁵⁾ Feist, S. 146.

³⁶⁾ Fr. Schultheß/Tho. Strofer, Prachtausgabe Wilhelm Tell, ein Schauspiel von Friedrich Schiller. Illustrationen zu Schiller's Schauspiel von Friedrich Schwörer. Bruckmann-Verlag, Zürich/München o. J. Reprint als Faksimile-Druck, hrsg. von Julius Kraus, Grenzach-Wyhlen und Weil am Rhein 1988.

³⁷⁾ Lichtdruck ist die Wiedergabe einer Zeichnung als Vervielfältigung auf lichtempfindlichem Papier. Xylographie ist der besonders im 19. Jahrhundert beliebte „tonige“ Holzschnitt, der nicht wie vorher in Langholz, sondern in Endholz geschnitten wird und dessen Untergrund feine parallele oder sich kreuzende Linien aufweist.

³⁸⁾ Ludwig, S. 25.

³⁹⁾ Ludwig, S. 26.

⁴⁰⁾ Dr. Carl von Sprunner, Die Wandbilder des Bayrischen Museums. München 1868, S. 18–20 und 188–192.

⁴¹⁾ Julius Kraus, Friedrich Johann Schwörer 1833–1891, in: Das Markgräflerland 2 (1986), S. 157–180, hier S. 160.

⁴²⁾ Ludwig, S. 130

⁴³⁾ Friedrich Pecht, Maler und Kunstkritiker, geb. 1814, gest. 1903.

⁴⁴⁾ Lothar Klein, Die Fresken im oberen Konzilsaal zu Konstanz, in: Fresken im oberen Konzilsaal. Bilder aus der Geschichte der Stadt Konstanz. Sechs Kunstkarten mit Einführung. Hrsg. von Konzil-Gaststätten-Betrieb, Konstanz 1987.

⁴⁵⁾ Schwörer an den Bürgermeister der Stadt Konstanz, 26. 12. 1872: Stadtarchiv Konstanz (StAK) S II 7779.

⁴⁶⁾ Klein.

⁴⁷⁾ Sitzungsbeschluß Nr. 491 des Gemeinderats Konstanz, 11. 12. 1873: StAK S II 7779.

⁴⁸⁾ F. Schwörer an den Gemeinderat Konstanz, Dezember 1873: StAK S II 7779.

⁴⁹⁾ aus: Festschrift zur Wiedereröffnung des Konzilgebäudes 15. März 1970. Hrsg.: Stadt Konstanz. Berthold Schwan: Die Wandbilder im Konzilgebäude. S. 20.

⁵⁰⁾ Emma Schwörer, Lebenserinnerungen.

⁵¹⁾ Illustrierter Katalog der internationalen Kunstausstellung im Königl. Glaspalast in München 1883. Verlagsgesellschaft für Kunst und Wissenschaft, München 18. Juli 1883.

⁵²⁾ Friedrich Pecht, Die moderne Kunst auf der internationalen Kunstausstellung zu München 1883. Neunzehn Briefe. Verlagsgesellschaft für Kunst und Wissenschaft, München 1883, S. 35/36.

⁵³⁾ Emma Schwörer, Lebenserinnerungen. Nachlaß Schwörer: Gerhard Neuhauss, Ulm.

⁵⁴⁾ Mündliche Aussage von Herrn Gerhard Neuhauss, Ulm.



Marie Luise Kaschnitz

(31. 1. 1901 – 14. 10. 1974)

„Wo sind wir zuhause . . .
im Nirgends und Immer, im Überallnie“

Ein Gedicht

*Ein Gedicht, aus Worten gemacht.
Wo kommen die Worte her?
Aus den Fugen wie Asseln,
Aus dem Maistrauch wie Blüten,
Aus dem Feuer wie Pfeffe,
Was mir zufällt, nehm ich,*

*Es zu kämmen gegen den Strich,
Es zu paaren widernatürlich,
Es nackt zu scheren,
In Lauge zu waschen
Mein Wort*

*Meine Taube, mein Fremdling,
Von den Lippen zerrissen,
Vom Atem gestoßen,
In den Flugsand geschrieben*

*Mit seinesgleichen
Mit seinesungleichen*

*Zeile für Zeile,
Meine eigene Wüste
Zeile für Zeile
Mein Paradies*

Marie Luise Kaschnitz

Gedenkblatt für den Bodenseemaler Hans Dieter zum 110. Geburtstag

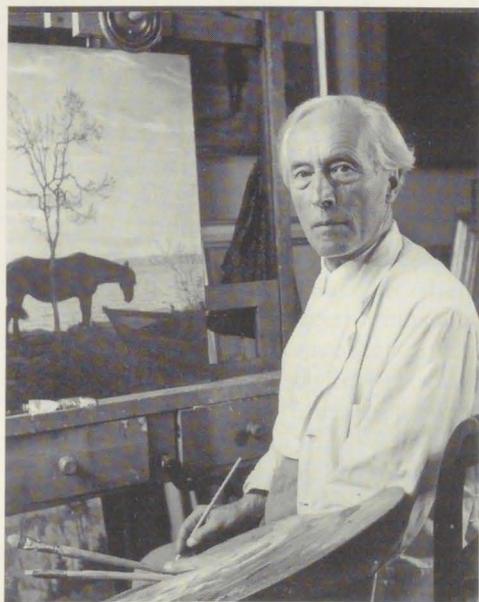
Ludwig Vögely, Karlsruhe

Am 14. Januar 1991 wäre der Malerpoet Hans Dieter 110 Jahre alt geworden. Grund genug, das Ehrenmitglied des Landesvereins Badische Heimat und den Ehrenbürger der Stadt Meersburg wieder einmal in Erinnerung zu bringen und auf seine Bedeutung für den kulturellen Bodenseeraum hinzuweisen. Denn Hans Dieter und der Bodensee sind eine Einheit, gewachsen aus der Künstlerschaft des Malers, der den See in allen seinen Stimmungen so gemalt hat, wie kein anderer. Dieterbilder sind der malerische Ausdruck eines Künstlers, dessen Augen die Landschaft am und um den See tranken, „was die Wimper hielt“, und der es vermochte, die empfangenen tiefen Eindrücke umzusetzen in das Kunstwerk ganz eigener Prägung und Handschrift. Bodensee und Meersburg waren die Fixpunkte in Hans Dieters Leben.

Hans Dieter wurde am 14. Januar 1881 in Mannheim geboren, kam aber schon in ganz jungen Jahren mit seiner Familie nach Konstanz und Radolfzell. Nach der Schulzeit wurde er in Gengenbach und Karlsruhe zum Lehrer ausgebildet, und danach folgten Lehrjahre in Mönchweiler und St. Georgen. In jenen Jahren stand er vor einer schweren Entscheidung, die vielseitig begabte Menschen zu treffen haben, hohes musikalisches und malerisches Talent stritten um die Vorherrschaft. Der Maler siegte, und das war gut so. Hans Dieter war Autodidakt, aber er hat in vielen Studienaufenthalten in Italien, Basel, Düsseldorf, Köln, Berlin, von den Werken der Großen gelernt. Er unterhielt freundschaftliche Beziehungen zu Hans Thoma, der den

jungen Künstler schätzte und ihm manche Förderung zuteil werden ließ. Er war es auch, der Dieters Bilder neben den seinen erstmals in einer Ausstellung in Frankfurt der breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht hat.

Den mit vielen Risiken gepflasterten Schritt zum freien Künstler vollzog Dieter nach dem 1. Weltkrieg. Der mühevollen und nur durch Fleiß, Ausdauer, Opfer und vor allem Können zu bewältigende Weg zum anerkannten Künstler begann, und es dauerte einige Jahre bis diese Anerkennung seines malerischen



Hans Dieter in seinem Atelier

Foto Erica Loos

Werkes die Entbehrungen aufwog. Meersburg wurde dann für lange Zeit zu Dieters Sommeraufenthalt, in den Wintermonaten arbeitete er in Freiburg. Dann aber zog es ihn ganz an den See, und er wohnte und arbeitete jahrelang in der alten Dagobertsburg selbst, bis ihm der Sohn ein eigenes Atelierhaus baute. In jenen Jahren wurde Hans Dieter, der nie aufhörte, an der Vervollkommnung seiner Maltechnik zu arbeiten, bis er sie zur vollen Reife gebracht hatte, zum Interpretieren der Bodenseelandschaft. Deren prägende Kraft erfaßte ihm ganz und ermöglichte es ihm, ihre erste große Zusammenschau malerisch zu gestalten. So wie Hans Dieter hat wohl kein anderer Maler den See geliebt und ihn mit gleicher Hingabe porträtiert, den See in seiner Klarheit, in dem feinen Licht über dem Wasser, mit verschwindenden Horizonten, aber auch im Gewitter und mit schwer anrollenden Wellen. Immer fesseln seine Bilder durch die räumliche Wirkung und die Feinheit der Komposition und Durchführung. Sie entfalten ganz den Zauber dieser Landschaft, die in ihm selbst lebte.

Zu seinen Landschaften, von denen manche unvergänglich im Gedächtnis haften, treten jene Gestalten, die ganz in den alemannischen Landschaften des Hochrheins wurzeln. Der „Angler am See“, der „Vagabund im Frühlingsahnen“, „Einer, der seine Wege geht“, die „Pfründner“ – Menschen aus dem Volke, volksliedhafte Kompositionen und wie Volkslieder die Menschen ansprechend.

Als das Augenlicht nachließ und Hans Dieter schweren Herzens die Malerei aufgeben mußte, wurde er zum Poeten, ein Schritt, der dem so vielseitig begabten Künstler leicht fiel. Dieter besaß einen hintergründigen Humor, und alle Weisheit des Alters floß zusammen in seinen Gedichtzyklen, z. B. „Ernste und heitere Grabinschriften“, „Vom Geiste im Hausrat“, „Heitere Balladen“. Aber auch viele nachdenkliche, philosophische Verse finden sich. Er hat manche seiner Gedichte in dem mit seinen Bildern geschmückten Band

„Einer, der seine Wege geht“ vereint, dem er die Verse voranstellte:

*Was sie singen, was sie weben,
ganz so traurig und so froh
hat sich's nicht und – doch begeben
irgendwann und irgendwo.*

Schaute Hans Dieter beim Malen manchmal Spitzweg über die Schulter, so blickte ihm beim Schreiben oftmals Wilhelm Busch auf die Feder. Diese heitere Besinnlichkeit, gewürzt mit einem Schuß Ironie, die ihn selbst nicht ausschloß kennzeichnete diesen hochgebildeten Künstler bis zu seinem Tode.

Hans Dieter starb am 30. Dezember 1968, und er ruht nahe der Annette Droste-Hülshoff auf dem Friedhof zu Meersburg. Im neuen Schloß aber ist er in zwei Räumen mit einer Dauerausstellung gegenwärtig und bereichert mit seinen Bildern alle Menschen, die ihn besuchen kommen.



Hans Dieter: *Einer, der seine Wege geht*, Öl



Hans Dieter: Heuernte am Schweizer Ufer, Öl

Drei Wellen

Das Schiff mit Kling und Klang sah ich nicht mehr;
doch kam der frohe Aufruhr in drei Wogen
auf abendlicher Fahrt erst hinterher
auf blankem Spiegel still gezogen.

Es führte jede an der einen Halde,
in Kringeln schillernd, noch ein warmes Gold;
doch mit der andern Seite kamen kalte
und bläulich ernste Töne angerollt.

Die hatten schon das Bild der Nacht zu tragen
zum Ufer hin. Man hörte kaum
vom Wellenpuls das letzte Überschlagen
und sein Verrauschen an dem Ufersaum.

So sind wohl meine Lieder und mein Träumen:
Es schickt ein glücklich Schiff, das längst ver-
schwand,
noch wenig Wellen her mit Sonnensäumen,
die schnell versinken wie im Ufersand.

Erinnerung

Einst suchst ich, o Wald, dein tiefverschwiege-
nes Haus.

Im Dämmerlicht schnitt ich ein Herz in Bu-
chenrinde,
das ich heut nimmer finde.

Nun bin ich alt und frage mich: „Wie sah‘ ich
aus,

käm ich daher mit jungem Blütenstrauß?“

Doch geht es wohl, daß ich beim Wandern
durch die Gründe

Erinnerung zusammenbinde.

Zeit

Treibt nicht Zeit mit unserm Leben
eigentlich Allotria?

Gegenwart entwischt soeben.

Zukunft kommt von fern gegangen,
ist nie da.

Die Vergangenheit ist stets vergangen,
und man fragt sich, was ist Zeit?



Hans Dieter: Schloß Meersburg, Öl

*Guter Rat ist teuer,
und man streitet.
Zeit ist wie ein Schleier,
der sich über alles breitet –
mit der Zeit.*

Spätherbst

*Nach dem bunten Wirbelspiel
schwebt mit ruhiger Gebärde
noch ein Blatt zu seinem Ziel
hin zur Erde.*

*Reitet still durchs Land ein Ritter –
Lächelnd zähl ich meine Jahre.
Und du glaubst, ich lächle bitter?
Gottbewahre!*

(Alle Gedichte aus dem Band „Einer, der seine Wege geht“ von Hans Dieter, Rosgartenverlag Konstanz, 1962)

Professor Ernst Rehmann zum 85. Geburtstag

Ludwig Vögely, Karlsruhe

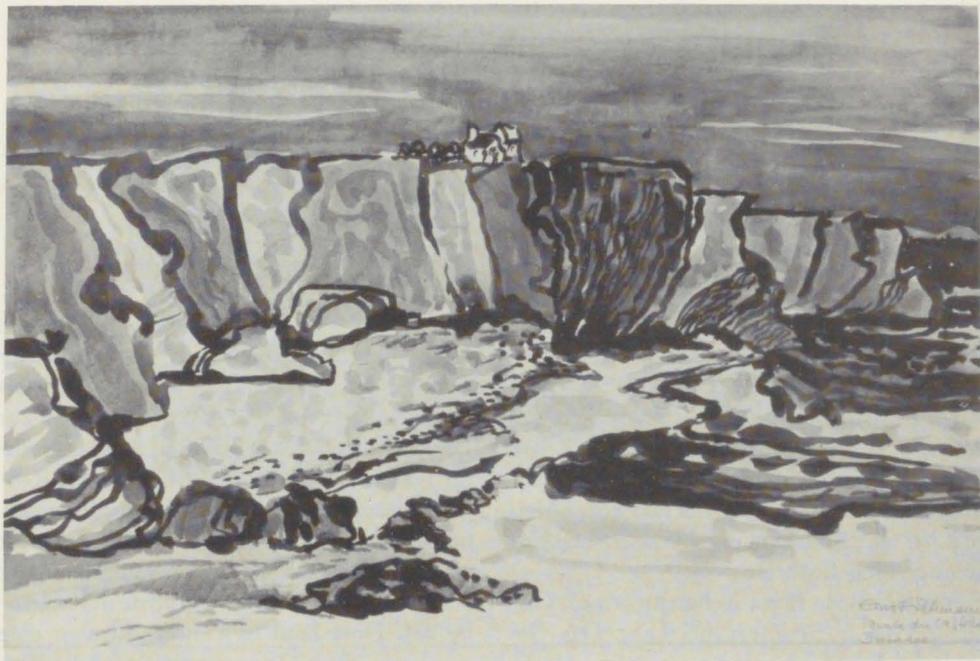
Der Maler und Graphiker Prof. Ernst Rehmann wurde im Oktober 1991 85 Jahre alt. Er ist damit ohne Zweifel der Nestor der Karlsruher Künstlerschaft und darüber hinaus ein Mann von hohem Ansehen weit über den heimatlichen Kreis hinaus. Daß Prof. Rehmann seit Jahren Mitglied der Badischen Heimat ist, sei dankbar in diese Geburtstagsgratulation eingeflochten.

Geboren wurde Ernst Rehmann am 23. Oktober 1906 in Wallburg bei Lahr. Das Geschlecht der Mutter stammt aus dem Mark-

gräflerland, väterlicherseits aber bilden die Rehmanns ein ganzes Lehrgeschlecht. Der Jubilar selbst bezeichnet sich mit Recht als Stockalemanne. Die Familie lebte bis zur Pensionierung des Vaters, der ebenfalls Lehrer war, in Waltershofen bei Freiburg. Rehmann machte am humanistischen Gymnasium der Breisgaumetropole 1927 das Abitur und nahm danach sofort das Studium an der Staatlichen Akademie der Künste in Karlsruhe auf. Dort fand er Lehrer, die ihm eine maximale Ausbildung garantierten, die Pro-



Prof. Ernst Rehmann mit Gattin, der Malerin Mia Rehmann-Leinberger. Privates Foto



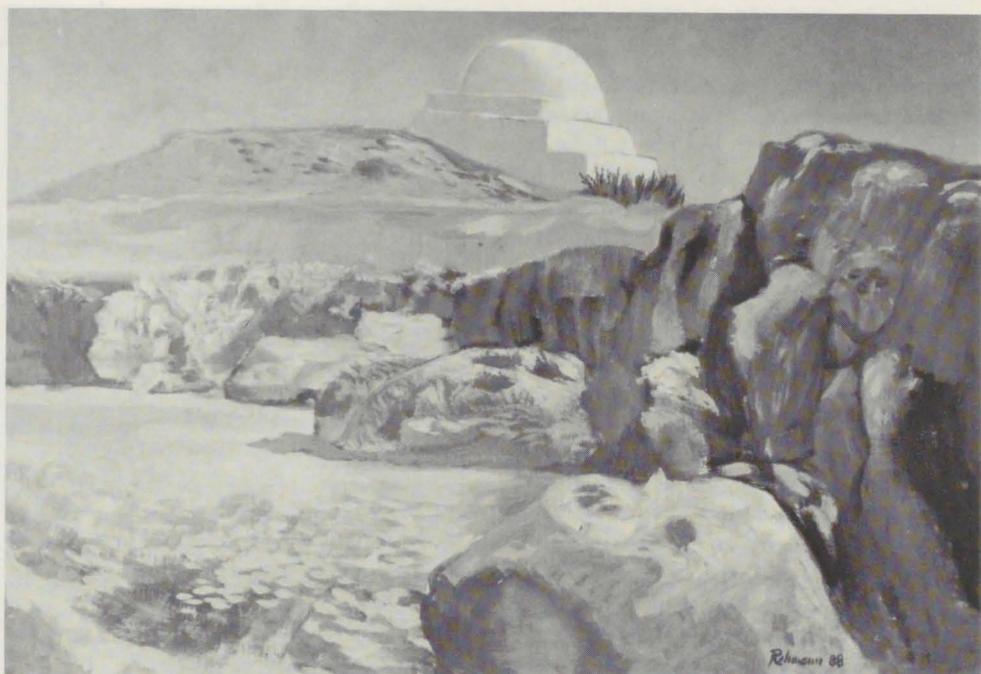
Ernst Rehmman. *Pointe du Castelli, Bretagne*, Siebdruck

fessoren Gehri, Hubbuch, Scholz, Dillinger, Babberger. So verließ der junge Mann im wirtschaftlich miserablen Jahr 1932 die Akademie, ausgestattet mit einem fundierten und tragfähigen künstlerischen Rüstzeug. Er trat dann in den höheren Schuldienst ein, und seine Tätigkeit als Kunsterzieher begann am Goethe-Gymnasium in Karlsruhe, Triberg und Lahr folgten als weitere Stationen. Dann kam 1939 der Krieg, den Rehmman im Westen und Osten mitmachen mußte. Er brachte gerade aus Rußland hervorragende Zeichnungen mit nach Hause, eindrucksvolle Zeitdokumente.

Heimgekehrt, schlug sich Rehmman zunächst als freischaffender Maler und Graphiker durch. Die Wende brachte das Jahr 1952. Das Oberschulamt Karlsruhe machte ihm den Vorschlag, an der Gewerbeschule die Malerfachschole in einem neuzeitlichen Sinne auf-

und auszubauen. Eine solche Aufgabe reizte den passionierten Kunsterzieher: Einführung in das Wesen von Form und Farben, die Bewältigung der Fülle der Techniken und Materialien, Farbenlehre und farbige Raumgestaltung, Zeichnen nach der Natur und Umsetzung der Naturform in die Bildform, Gestaltungslehre und Entwerfen, wirklich ein unausschöpfbares Feld lohnender Tätigkeit. Rehmman hat diese Variationsbreite voll ausgeschöpft, der lehrende Künstler wurde zum künstlerischen Lehrer.

Neben seiner Arbeit an der Fachschule, die ihn ganz in Anspruch nahm, fand Rehmman trotzdem immer wieder die Zeit, seine eigene schöpferische Tätigkeit als Maler fortzusetzen und zu vervollkommen. Immenser Fleiß war immer das Kennzeichen dieses Künstlers. Er erzielte eine Meisterschaft des Schaffens in den verschiedensten Techniken.



Ernst Rehmman. *Auf Djerba*, Aquarell

Seine Bilder sind deshalb immer gekennzeichnet durch die Bemühung um ein Höchstmaß an Ausdrucksmöglichkeiten. Prof. Huppert, einst einführender Lehrer Rehmanns am Goethe-Gymnasium in Karlsruhe, der den Maler am besten kannte, sagte einmal bei einer Laudatio auf den Künstler: „Die meisten Werke Rehmanns gehen von einem Natureindruck, einem anschaulichen Erlebnis aus, aber die erfahrbare Gegenständlichkeit im ganzen wie im einzelnen wird dann umgeformt, übersetzt. Aus Strichen, Linien, Flächen, Hell-Dunkel und Farben, die in bestimmten Bezug zueinander gesetzt, rhythmisch gegliedert und fast zeichenhaft vereinfacht werden, entsteht das Bildgleichnis, die Metapher.“

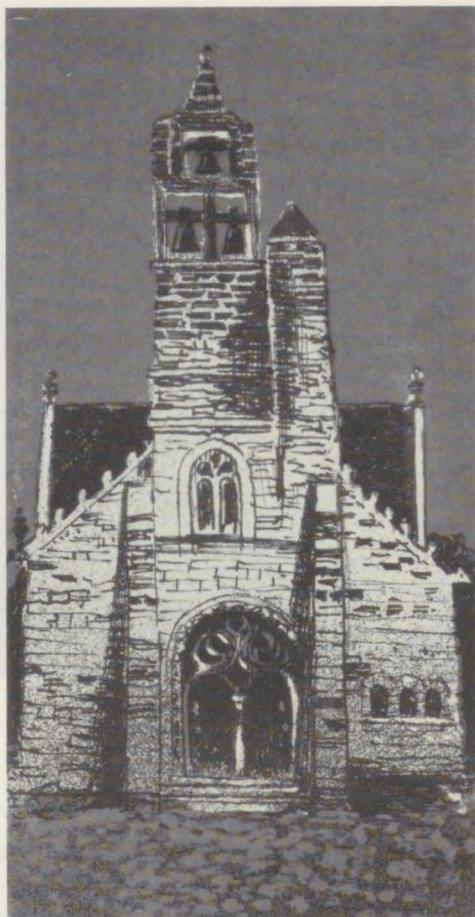
Daß Rehmann zwischen Natur und Abstraktion steht und er den optischen Eindruck auf seine Grundlinien und Grundflächen zu-

rückführt und damit eine starke Verdichtung der Bildfläche erreicht, kommt bei der Serigraphie besonders stark zum Ausdruck. Prof. Rehmann widmete sich mit besonderer Intensität ihrer Weiterentwicklung. Sie hat in seinem künstlerischen Schaffen eine starke Priorität. Rehmanns hohes handwerkliches Können war und ist ihm dabei eine unentbehrliche Hilfe. Die Technik der Serigraphie beschäftigt Rehmann seit der Mitte der sechziger Jahre. In stetiger Weiterentwicklung der einfachen Schablonentechnik des Siebdrucks gelingt es Rehmann heute, vor allem seine Reiseeindrücke in farblich hervorragender Weise in der Serigraphie wiederzugeben; die bretonischen oder irischen Basteien, die Riffe und Felsen des Nordens oder die Bergnester in den Cevennen. Steine und Bäume haben ihn schon immer besonders gefesselt. Ebenso auffallend und schön sind die in den Serigra-

phien vertretenen Blumenbilder , z. B. auch die Blätter der vier Jahreszeiten. Auch sie bestechen durch ihre harmonische Farbgestaltung und die an die Abstraktion heranreichende Linienführung. Bei Ernst Rehmann ist alles Handarbeit. Jeder Abdruck, und er macht von seinen Serigraphien nur wenige, ist deshalb ein Original. Er hat diese Technik zur Meisterschaft geführt, und er sieht hinter den optischen Erscheinungen der Dinge ihr wahres Sein.

Dies gilt natürlich auch für die Aquarelle und Zeichnungen, die Rehmann von seinen Reisen mitgebracht hat. Reisen, das war seine große Leidenschaft, und sie führten ihn hinauf ans Nordkap und bis hinunter nach Afrika. Seine besondere Liebe gehört der Insel Djerba, der er ein schönes Buch mit dem Titel „Djerba, Insel zwischen Traum und Wirklichkeit“ gestaltet hat. In ungezählten Ausstellungen hat Ernst Rehmann sein künstlerisches Werk den Menschen gezeigt und sie damit bereichert.

Der Landesverein Badische Heimat, in dem er viele Freunde hat, wünscht Prof. Ernst Rehmann weiterhin noch viele gesegnete Jahre zusammen mit seiner Gattin, der Malerin Mia Rehmann-Leinberger, die Weisheit und Überlegenheit des Alters, die ihm weiter helfen mögen, die Beschwerden der Jahre gelassen hinzunehmen.



Ernst Rehmann, Irische Abtei, Siebdruck

Ideenwelt oder konkrete Wirklichkeit?

Persönlichkeit und Werk des Kunsthistorikers
Professor Franzsepp Würtenberger

Hubert Morgenthaler, Neckargemünd

Steil aufgerichtet, den Oberkörper nie schräg über das Rednerpult beugend, sondern stets gerade sich haltend, mit der linken Hand fest das hölzerne Gestell umklammernd, auf dem akkurat geordnet die Manuskriptseiten liegen, während der rechte Arm, die Hand zur Faust sich krümmend, schwungvoll niedersaust vorbei an den Kanten des Pultes, leuchtet in unserm Gedächtnis das Bild des Redners Professor Franzsepp Würtenberger auf, wenn wir an seine Vorlesungen und Vorträge uns erinnern.

Der präzisen Prägung der Gesten des Redners, seiner Haltung, entspricht im Ausdruck des Gesichtes die wache Klarheit der Augen, die – nie ins Ungefähre schweifend – an keinen fernen Horizont gerichtet sind, sondern stets überschauend und zugleich zielgenau dem Auditorium sich zuwenden und so die Begegnung mit den Menschen, dem einzelnen suchen.

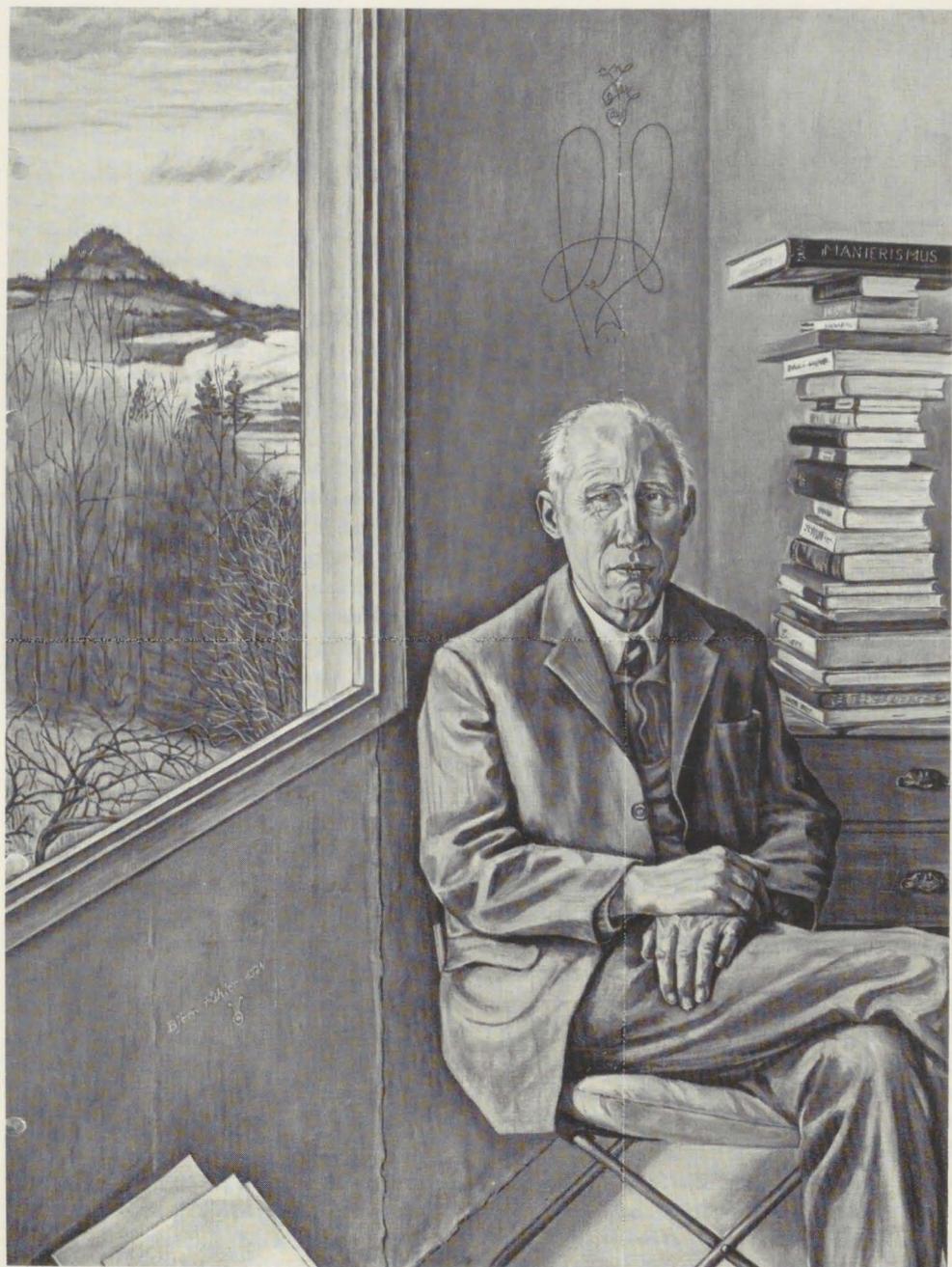
Die Formationen des Gesichtes, beherrscht von der plastischen Kontur der Stirne, den sanft ausschwingenden Augenbrauen, der kraftvoll geprägten Nase, dem keineswegs schmalen Mund und dem Kinn, das die Energien der Person mehr verbirgt als kennzeichnet, wirken in ihrer Ganzheit nahezu ausgewogen auf den Betrachter und könnten zu dem Glauben an eine in sich ruhende Harmonie der Person verführen, wenn da nicht das wechselvolle Spiel der Falten und Linien um Augen und Mund wären, die für Augenblicke auch verspielt bizarre Wandlungen in der Physiognomie hervorrufen können, den aufblitzenden Schalk höchst unvermuteter Überraschungen.

Die Stimme des Redners Franzsepp Würtenberger, der heute nur noch selten zu Vorträgen zu bewegen ist, bleibt unverwechselbar in der Erinnerung seiner Zuhörer, weil die Sinnführung der Worte – bei aller Klarheit und Helligkeit der Tongebung der Stimme – als listenreich abgründig sich erweisen kann. Wortfolgen, ruhig harmlos dahingesprochen, kulminieren plötzlich zu Satzcentren, werden Markierungen einer geistigen Aussage oder sie detonieren gefährlich explosiv im Nachdenken der Zuhörer.

Wer sich ohne asketische Konzentration auf Person und Geisteswelt Franzsepp Würtenbergers einläßt, weiß somit nie, was auf ihn zukommt, weil er ohne Warnung monolithische Gedankenblöcke dem Zuhörer oder Leser in den Weg stellt oder gewohnte Schemata einreißt und so auf ungewöhnliche Weise Verwirrung stiftet durch die Klarheit seiner stets originalen geistigen Diktion.

Die nüchtern klare Geisteswelt von Franzsepp Würtenberger, erarbeitet aus den vielfältigen Argumentationsformen und -methoden seines noch universal zu nennenden Wissens, rechtfertigt die Unbedingtheit seines Denkens und verleugnet nie ihren bekennenden Charakter. Obwohl diese Geisteswelt Architektur in einem streng statischen Sinne ist und auch sein will – gebaute Gedanken-Architektur –, erstarrt sie in keiner Phase des Denkprozesses zu blutleerer Abstraktion, weil in den Ausdrucksformen der Gedanken sich gleichzeitig auch die Gefühls- und Erlebniswelt der Person Franzsepp Würtenberger entfaltet.

Diese innere Vertrautheit von individuellem Gefühlsleben und konkreter Gedanken-



Franzsepp Würtenberger, Björn Fühler, Ölbild

struktur wird für den Leser in Wort und Sprache dadurch nachvollziehbar, daß der Autor den jeweils angestrebten gedanklichen Spannungsbogen auch in seiner rhythmischen Abfolge so zu ordnen weiß, daß Satz- und Gedankenstruktur stets eine Einheit bilden. Somit werden Sprache und Stil zum unverwechselbaren Ausdruck seiner Persönlichkeit. In der Konfrontation mit der Wirklichkeit unserer Welt, der Begegnung mit dem Komplex eines Bildgeschehens, dem er sich als Historiker aussetzt, oder der Analyse einer Gedankenstruktur bleibt die Person Würtenberger immer ein bestimmender Faktor. Insofern erscheint mir der Titel seiner Monographie „Das Ich als Mittelpunkt der Welt“ – eine äonische Biographie – berechtigt. Denn dieses „Ich“ stellt sich der Welt und dem Dasein, den Denkräumen der Geschichte ebenso wie den Grundphänomenen der menschlichen Existenz.

Dieses herausfordernde „Ich“ hat mit eitel monomanischem Egotismus somit wenig zu tun, es verfällt auch nie in die Pose eines heute viel geübten Exhibitionismus, weil das Denken und Fühlen dieses „Ich“ immer dem Weltganzen sich aussetzt, sich prüfend einer historisch schon geprägten Kultur- und Bildungswelt ausliefert und sich so seiner steten Gefährdung und Vergänglichkeit bewußt bleibt. Die Verantwortung dieses „Ich“ vor der Geschichte, vor allem der europäischen Geistesgeschichte und damit den Grundwahrheiten unseres Menschseins, lassen es nicht zu, daß die geistige Redlichkeit und menschliche Wahrhaftigkeit dieses „Ich“ von eitlen Spielereien verdrängt werden, weil nur in der Konfrontation für dieses „Ich“ Wahrheit erfahrbar wird.

Diesem Prozeß von Ich- und Welterfahrung muß sich notwendig auch der kritische Leser aussetzen, wenn er sich mit dem Werk von Professor Franzsepp Würtenberger auseinandersetzt. Diese Aus-einander-Setzung, die hier gewagt werden soll, kann natürlicherweise nur Versuch sein, das Wesen der Person

und die Schwerpunkte des Werkes zu charakterisieren.

Die wichtigsten Impulse, die Grunderfahrungen seiner persönlichen, vor allem jedoch geistigen Positionen in seiner Kindheit und Jugend hat Franzsepp Würtenberger in seiner Monographie „Das Ich als Mittelpunkt der Welt“ in so komplexer Weise aufgezeichnet, daß dieses individuell-kosmische Lebenskompendium, angeregt durch die Bildungs- und Sozialgeschichte des „Anton Reiser“ von Karl Philipp Moritz, in mehrfacher Weise vom Leser aufgenommen werden kann. Einerseits sind wir hier eingeladen, die Lebenschronik eines Menschen in Erfahrungsberichten, Dokumenten, Bildern und Zeichnungen beobachtend zu verfolgen, andererseits erleben wir seine Lebensgeschichte, die sich erstreckt über unser ganzes Jahrhundert. Was Kindheit und Jugend betrifft, ist an Mitteilungen des Autors, vor allem den Kinderzeichnungen abzulesen, auch ein Stück Geschichte des deutschen Bildungsbürgertums, vor allem bei einer näheren Betrachtung der Galerie „Der großen Männer“. Einige dieser verklärenden Huldigungen bestätigen leider die Erkenntnis des großen Historikers Franz Schnabel: „Die politische Leistung des deutschen Bürgertums blieb weit hinter der geistigen und wirtschaftlichen zurück und von ihr abhängig.“

Aufgewachsen in einer geistig aufgeschlossenen, aber in ihrem Menschsein in sich harmonischen Welt, in der verpflichtende Wertvorstellungen als selbstverständlich galten, konnte „Bepp“, wie er in der Familie genannt wurde, ohne große Störungen sein Ich finden und entfalten. Die Urbanität der Stadt Zürich, wo Franzsepp Würtenberger als Sohn des Malers Ernst Würtenberger, eines in der Schweiz und später in Deutschland hochgeachteten Malers und Porträtisten, 1909 geboren wurde, erwies sich als Gemeinwesen damals noch als im besten Sinne „bürgerlich“, d. h. von klar umrissenen, die Realitäten achtenden Welt- und Wertvorstellungen geprägt.

Diese reale Welt wurden von seinem Vater in stets umrißhafter Klarheit gesehen und als „Bild“ gefaßt, so daß das „Bild“, die Welt als „Bild“ schon für den jungen Franzsepp Würtenberger zum Signum seines Menschseins und seiner geistigen Entwicklung wurde. Viele der Kinderzeichnungen, die von dem Historiker Franzsepp Würtenberger als „Weltpositionen“ erkannt und erläutert werden, lassen im Zeichenhaften einen künstlerischen Gestaltungswillen erkennen, der später vor allem in den „akrobatischen Unterschriften“ einen höchst fantasievollen Formwillen widerspiegelt. Die Entscheidung, Kunsthistoriker zu werden und nicht Maler wie sein Vater, vollzog der nüchtern wahrheitsliebende „F.S.W.“ ganz einfach durch die Tatsache, daß er als Künstler über die Ausdruckskraft der Farbe nicht verfügt hätte. Sicher spielte in die Entscheidung auch hinein sein Vertrauen in das Wort und in die Kraft der Meditation, die sein Vater Ernst Würtenberger schon früh an ihm beobachtet hatte, so daß dessen Voraussicht: „der wird einmal Kunsthistoriker“, sich bewahrheiten sollte.

Symbolhaft steht am Beginn seines kunsthistorischen Studiums 1930 an der Universität in Freiburg die Faszination, die Georg Simmels Werk „Zur Philosophie der Kunst. Philosophische und kunsthistorische Aufsätze“ auf den Studenten ausübte.

Kunstgeschichte mit „prinzipiellen“ und „grundsätzlichen Überlegungen“, eben philosophisch inspirierten Grundfragen zu verbinden, die unser ganzes Mensch-Sein berühren, blieb ein wesenhafter Zug seiner forschenden Geisteshaltung. Auch war sein Ziel, die „Dozentenlaufbahn“, früh angestrebt worden. „Denn dort“, so schrieb Franzsepp Würtenberger in seiner Monographie, „glaubte ich am besten und ungestörtesten meinen Geschichtsspekulationen nachgehen zu können. Und dort konnte ich offiziell weitertreiben, was ich bis jetzt schon immer privat getrieben hatte.“

Franzsepp Würtenberger legte Wert darauf, „möglichst reich gefächert die kunsthistorischen Methoden und Systeme kennenzulernen“. Um dies zu erreichen, wechselte er oft die Universitäten. Entscheidend jedoch war für ihn ein Hinweis von Dr. Bauch, damals Privatdozent an der Universität Freiburg, später sein „Doktorvater“ als Professor, der mit dem „Entwurf eines Studienverlaufs“ für den Studenten Franzsepp Würtenberger ein bestimmendes Prinzip erkannte, nämlich jenes spannungsreiche „Phänomen von Idee und Wirklichkeit, von projektierter Idee und der dann in diesem Sinne auszuführenden Wirklichkeit“. Dazu kam noch die Beobachtung: „Schon in meinem ersten Referat zeigte sich der tiefe Zwiespalt in mir, kein eigentlicher Kunsthistoriker, kein geborener Historiker zu sein. Ich bin als Kunsthistoriker, Weltganzheitsdenker geblieben . . . Ich saß nicht als künstlerisch voraussetzungsloser Historiker in den Kollegs, sondern als Künstlerkind mit festgeprägten Vorstellungen von Kunstsystemen.“

Im geheimen reifte also schon der Existenzentwurf, sich als Wissenschaftler aus einer geprägten Welterfahrung ein „Bild“ zu schaffen, das dem schöpferischen Prinzip des Künstlers ähnlich ist in seiner Originalität. Ein Denken in übergreifenden und aus ihnen neu sich ordnenden Zusammenhängen war jedoch für Franzsepp Würtenberger, seinem eigenen Bekenntnis nach, nur möglich geworden durch die frühe und stete Auseinandersetzung mit dem Denker Martin Heidegger.

„Ich hätte nie“, so Franzsepp Würtenberger in seiner Lebenschronik „Das Ich als Mittelpunkt der Welt“, „meine Projekte und Forschungen über Weltbildsysteme durchführen können, wenn ich nicht durch Heidegger entscheidende methodische Hilfen und Anregungen erhalten hätte . . . Ich wäre wohl nie über das enge Fachforschen in meinem Fache der Kunstgeschichte hinausgekommen, wenn ich nicht bei der Philosophie von Hei-

degger allgemeine Verhaltensweisen des Menschen gegenüber der Welt in aller Schärfe und Härte erfahren hätte.“ Er, Würtenberger, wurde durch Heidegger davon überzeugt, „daß man nur als Wissenschaftler forschen kann, wenn man die übergeordnete Weltsicht kennt, in der man die Details einsetzen kann.“ Diese „übergeordnete Weltsicht“, die sich F.S. Würtenberger in einer sehr persönlichen und stets originalen Weise eroberte, blieb das Ziel auch des Wissenschaftlers, der jedoch mehr und mehr die Grenzen seines Fachbereichs zu erweitern wagte. Er erreichte dieses Ziel, ohne in der intellektuellen Nachfolge einer philosophischen Schule zu verharren, auch nicht der von Martin Heidegger, sondern durch eine, meist vom konkret Bildhaften ausgehende Durchdringung vielseitiger Kunst- und Wissensbereiche und eine sehr schmerzhaft Annäherung an die Wirklichkeit unserer Zeit.

Der ikonographische Ausgangspunkt, die Erfassung des Bildes durch Anschauung und erfüllte Teilnahme, blieb zwar bestehen; er erweiterte diesen Standort jedoch, z. B. in dem 1957 im Franz Steiner Verlag erschienenen Buch „Pieter Bruegel d. Ä. und die Deutsche Kunst“, vom inhaltlich erläuternden Bildgeschehen über die gedankliche Erschließung des Sinnbildhaften hin zur Überschau eines Weltbildes, das, von Bruegel ausgehend, Dasein, Lebensstil, Kunst und Gesellschaft einer ganzen Epoche erfaßt. Eindrucksvoll und anschaulich läßt sich dieser Weg vom Bild, zum Sinnbild hin zum Weltbild verfolgen in dem Verfahren, mit dessen Hilfe F.S. Würtenberger das Bild „Schlaraffenland“ von Bruegel dem Betrachter vermittelt.

Der Bildinhalt des Märchens vom „Schlaraffenland“ wird als „gewöhnliche Genreszene“ mit den drei am Boden liegenden „vollgefressenen Figuren“ in plastischer Wortfantasie dargestellt, um dann als „ins Monumentale gesteigerte Generalallegorie der Trägheit und Völlerei“ gedeutet zu werden. In der Folge

dieser Darlegung ist dem Interpreten „die Komposition mit den Liegefiguren“, die in ihrer gesellschaftlichen Zugehörigkeit als Ritter, Bürger und Bauer erfaßt sind, von großer Wichtigkeit. Er setzt diese „Dreiergruppe“ in Beziehung zu thematisch verwandten Bildwelten, vor allem der deutschen Kunst dieser Epoche. Zugleich sucht er nach einem allgemein Gültigen, das es herauszukristallisieren gilt. „Die Natur“, so die Sehweise von F.S. Würtenberger, „nimmt die Menschen zurück in ihren Schoß und behütet sie darin. Diese allgemeine Idee eines Lebensgesetzes exemplifiziert nun Bruegel anhand des Märchens vom Schlaraffenland.“ Würtenberger erkennt „das am Bodenliegen als letzte Maxime des menschlichen Tuns“ und erweitert diesen Gedanken, indem er andere Liegefiguren der deutschen Kunst mit Bruegel in Beziehung setzt. „Aus verwandter Weltdeutung heraus hat der begabteste Schüler von Dürer, Hans Baldung Grien, kurz vor seinem Tode in seinem Holzschnitt des ‚Behexten Stallknechts‘ von 1544 und rund 20 Jahre vor Bruegels ‚Schlaraffenland‘, ähnlichen Gedanken Ausdruck gegeben. Doch das Hingestrecktsein, was bei Bruegel schon konsolidierte und beruhigte Erkenntnis ist, ist bei Baldung Grien noch ein erregendes Geschehen.“ Im Gegensatz zu „den mehr im schönen Anblick der Gestalten verharrenden“ italienischen Malern, kommt es bei den deutschen und niederländischen Künstlern dieser Zeit „auf das Zeigen eines mehr allgemeinen Naturgesetzes an Hand der Liegefiguren an . . . Bei Bruegel wurde die Ergebung und völlige Überwältigung erschaut und die Erdschwere an sich dargestellt.“ Wie sehr die Künstler um den „Sinn der allerprimitivsten Körperstellungen“ Bescheid wußten, wird noch durch andere Beispiele u. a. die „Liegefigur“ des Nürnberger Meisters und Peter Flettners „Die menschliche Sonnenuhr“ in einem geistesgeschichtlich erweiternden Sinne erläutert. Daß durch dieses Gemälde von Bruegel auch eine „moralisierende,

kulturgeschichtliche“ Lebensader fließt, entfaltet der noch universal gebildete Kunsthistoriker F.S. Württenberger, indem er Schwarzenbergs Schrift „Widder den Saufteufel“ ebenso in seine Betrachtung einbezieht wie die Mahnungen des Paracelsus, der vor der absoluten Hingabe des Menschen an das „Leiblich-Materielle“ warnt; denn wenn wir der Meinung des großen Arztes nach „faulheit, umsorg, unfluß“ nicht von uns tun, wird „unser sach nichts sein“.

Ein „persönliches Nachspiel“ hatten die Studien über Bruegels „Schlaraffenland“ noch für Franzsepp Württenberger selbst, der in seine Monographie eine Fotokomposition von 1975 aufgenommen hat, die ihn als einen am Bodenliegenden zeigt, dargestellt im Narrengewand, seine Hände auf zwei Jünglingsportraits stützend, die sein Vater von ihm gemalt hatte, was „dieser Schau“, dieser Liege-Situation „einen gewissen surrealen Pfiff und Beigeschmack“ gab. Diese Szene beweist einmal mehr, wie sehr Welterfahrung und Weltbild sich immer auch im Individuellen zu spiegeln wissen.

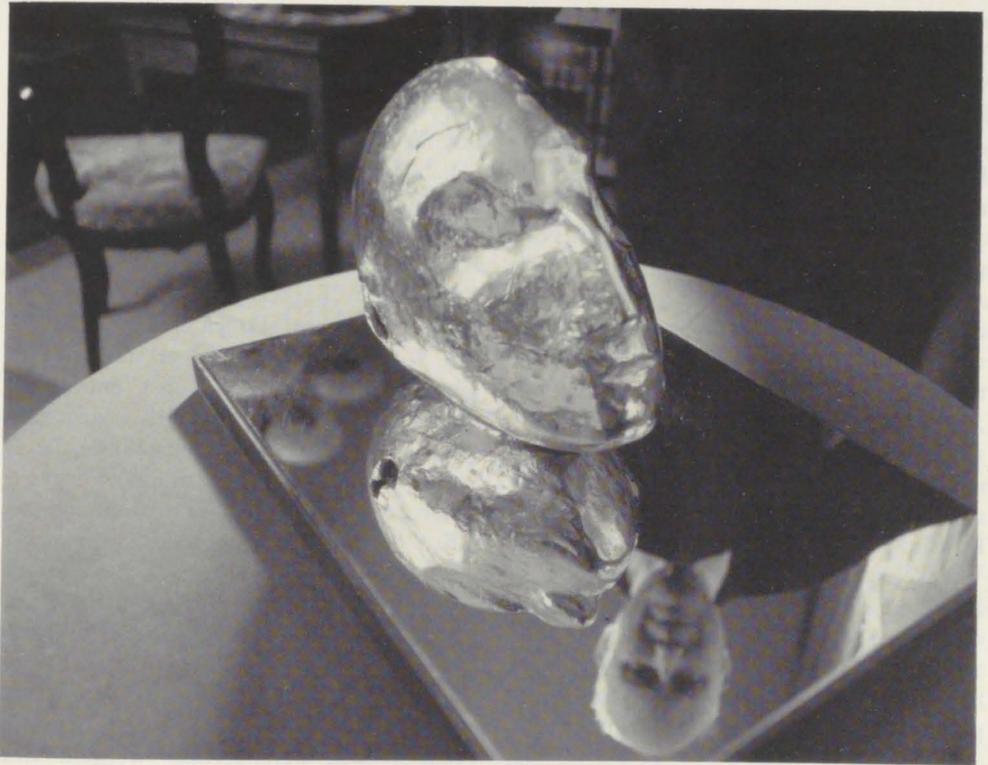
Durch zwei Erfahrungen, die in seine Studienzeit zurückreichen, erschließt sich F.S. Württenberger in den Jahren von 1955 an neue, höchst eigenwillige Methoden in der Bewältigung historischer Wirklichkeits- und Wahrheitsfindung. Sie entwickeln sich zu einer argumentativen Kompetenz vor allem bei der viel befahenen Schrift „Weltbild und Bilderwelt“, bei der Gestaltung der Streitschrift „Maschine und Kunstwerk“ und bei der Programmatik des Projekts vom „Anti-technischen Museum“. Eine dieser Erfahrungen reicht zurück bis in das Jahr 1932, in die Zeit seiner Studien an der kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg in Hamburg. Die andere Einsicht in komplexe Zusammenhänge kulturgeschichtlich expansiver Art läßt sich zurückverfolgen bis in die Zeit seines Forschungsstipendiats an der Bibliotheca Hertziana in Rom in den Jahren 1937/38.

Entscheidende Einblicke und Einflüsse der

Bibliothek Warburg, eine Gründung des jüdischen Bankierssohnes Aby M. Warburg, auf den Studenten Württenberger waren: das Erkennen von „verschiedenen weltgeschichtlichen Weltsystemen“ und u. a. auch die Auseinandersetzung mit dem Werk von Erwin Panofsky. Württenberger stellt 47 Jahre später nach seiner Begegnung mit der Bibliothek Warburg fest, daß er „in der jahrzehntelangen Zwischenzeit von 1932 bis 1979 eigentlich völlig im Sinne von Aby Warburg weitergedacht und weitergeforscht habe“. Württenberger dachte dabei vor allem, wie schon erwähnt, an sein Buch „Weltbild und Bilderwelt“, seine Streitschrift „Maschine und Kunstwerk“ (1967–1971) und an sein herausforderndes Projekt vom „Anti-technischen Museum“ (1979). „Auch ich arbeitete wie Warburg,“ so schreibt er in seiner Monographie, „bei seinem Spätwerk der Kulturtabellen ‚Mnemosyne‘ mit entsprechenden tabellarischen, sogenannten theoretischen Zeichnungen. Und auch ich zog in meine Erörterungen die Technik ein.“

Dieses Arbeiten mit Tabellen, graphischen Schematas, hierarchisch gegliederten Weltbild-Modellen führte in „Weltbild und Bilderwelt“ zu scharf konturierten, manchmal schroff in den Raum gestellten Erkenntnissen, die teilweise leidenschaftlich von Künstlern und Kunsttheoretikern bekämpft wurden, da sie in dem Werk einen Angriff auf den Freiraum der modernen Kunst sahen, mehr noch eine Herabsetzung der Person des Künstlers und dessen eigen bestimmte, den Maßstab der Kunst selbst setzende Autonomie.

Verschärfend kam in dieser Auseinandersetzung noch hinzu, daß der Begriff „Weltbild“ ebenso wie das Wort „Weltanschauung“ von der nationalsozialistischen Ideologie mißbraucht worden waren. Franzsepp Württenberger verstand jedoch „Welt-Bild“ noch ganz in der universalen Struktur des Begriffes, was vielfach auch von den Professoren der Akademie der bildenden Künste in Karlsruhe nicht verstanden wurde.



Portrait von Prof. Dr. Franzsepp Würtenberger. Foto: Manfred Schäffer

Zweifellos gibt der ursprüngliche Titel des Buches „Weltbild. Denksysteme und Kunstform“ das Anliegen Würtenbergers viel besser wieder, weil hier vor allem die „Denk-Prinzipien“ der jeweiligen Epoche ebenso wie die „Kunstform“ eine stärkere Aufmerksamkeit finden. Auf diese Weise betrachtet, bekommt besonders der letzte Teil des Buches ein objektiveres Instanzen-Recht. Denn hier zieht Würtenberger aus dem straff erarbeiteten Geschichtsmaterial als Tatsache das Fazit, daß der moderne Künstler heute keine „Weltgestaltung“ mehr zu beanspruchen hat, sondern von der das neue Weltbild schaffenden „Oberherrschaft der Naturwissenschaft und Technik mit ihrer Maschinenwelt“ abge-

löst worden ist. Wer die verzweifelten Reaktionen, die sich lautstark als Aktionen darstellen, moderner Künstler in einem nüchtern beobachtenden Sinne verfolgt, wird der prophetisch wirkenden Sehweise von Franzsepp Würtenberger Recht geben müssen. Vor allem die beiden letzten Seiten des Buches, das Kapitel „Die Welten der Kunst und der Technik“ stimmen heute den Leser nachdenklicher als je. Denn hier wird die „Frage nach der Kunst zu einer Frage nach dem Wesen des Menschen“. Die „vom Kern ihres Seins“ her noch künstlerisch denken, indem sie an eine Gestaltung des Weltbildes durch die Idee glauben, stehen einer Welt gegenüber, die „Welt nur noch im Sinne zu benut-

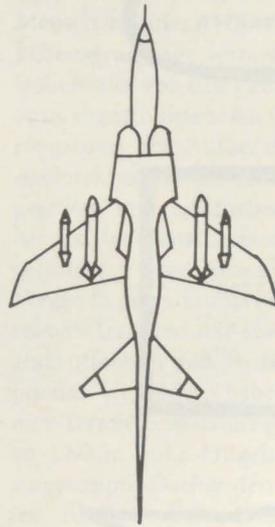
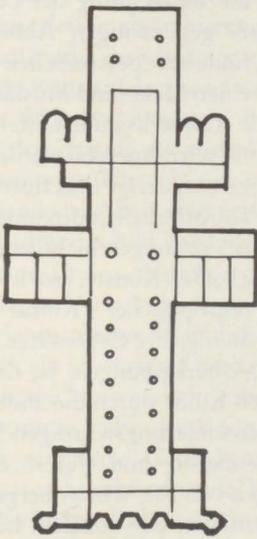
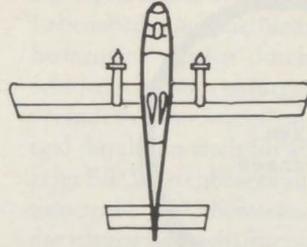
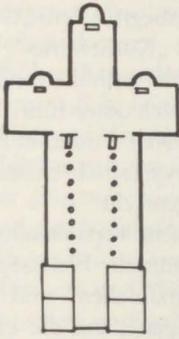
zender Weltkräfte“ sehen. Obwohl dieses Werk seine Erkenntnisse nur aus dem Raum von bildender Kunst und den Kulturepochen bezieht, ist sein Ergebnis aktuell und von erschreckender Genauigkeit in der Analyse. Die zweite wichtige Erfahrung, die sein innerstes Streben offenbar werden läßt, machte er in einem harmonisierenden Sinne als Forschungsstipendiat an der Bibliotheca Hertziana in Rom. Hier sah er sich geborgen, hineingenommen in eine groß angelegte Geisteswelt von universaler Dimension, in die selbsttätige Geist-Welt der Ideen, vor allem der „Idee der Kunst“. „Im Palazzo Zuccari“, so schreibt er in seiner Monographie, „erreichte ich sozusagen den Ort des Kunstparnasses, den ich mir bisher nur erträumt hatte. Ich war Fortsetzer, Fortlebender, Gast bei Zuccari, Winckelmann, Sir Joshua Reynolds . . . Carl Ludwig Fernow. Ich war in meinem Wohnsitz in die Ahnenreihe der Männer der Idee der Kunst eingereiht worden.“ Er fühlte sich hier „wesenhaft von der Idee der Kunst imprägniert und lebensmäßig mit ihr auf Gedeih und Verderb verhaftet“.

Aus diesem Leben und Erleben in der Ideen-Kapsel der Bibliotheca Hertziana im Palazzo Zuccari erwuchs ihm notwendig auch eine Verantwortung für diese „Idee der Kunst“. Diese Verantwortung bestätigt sich in all seinen Werken und wird nur noch gesteigert in der kosmisch zu nennenden Verantwortung für den Menschen allgemein, für das Leben als einem göltigen Wert an sich, was in seinem letzten größeren Werk „Die Architektur der Lebewesen“ in sorgender Weise Ausdruck gefunden hat.

Auch das epochal zu nennende Buch „Der Manierismus – Der europäische Stil des sechzehnten Jahrhunderts“ ist neben seiner ganz Europa, seine Fürstenhöfe und Geisteszentren umgreifenden Überschau vor allem auch Ausdruck dieser „Idee der Kunst“, die es zu erkennen und zu bewahren gilt. Das universal angelegte Buch, das neben der deutschen Ausgabe, eine englische, italienische und spa-

nische aufzuweisen hat, zeigt vor allem in den Machtkonstellationen der Zeit, in den verflochtenen Verbindsamkeiten und Gegensätzen von Fürsten und Künstlern, aber auch in den Ideenentwürfen der Künstler selbst, die Gefährdungen, denen von nun an die Kunst, „die Idee der Kunst“ ausgesetzt war.

Auf seiner weiteren Wanderung durch die historischen Zeiträume, ein Werk über die Epoche des „Barock“ war geplant, es kam leider nicht zur Drucklegung, erkannte F.S. Würtenberger die immer stärkere Gefährdung dieser „Idee der Kunst“ und mit ihr verbunden die Gefährdung des Menschen und seines Menschseins, seines Bildes, das er von sich entwickelt in Idee und Wirklichkeit. Diese Sorge gipfelte in dem programmatischen Aufsatz „Maschine und Kunstwerk“, erschienen in der Zeitschrift „Das Münster“ 1973. Franzsepp Würtenberger hatte dieses Thema schon 1971 in seiner Abschiedsvorlesung an der Universität Karlsruhe in den Mittelpunkt gestellt. Das technische Weltbildsystem des Ingenieurs und das bisherige, in der Neuzeit sich verändernde Weltbild des Künstlers werden untersucht und in ihren Verschiedenheiten und Kohäsionen, in den Kräften, die sie materiell und geistig antreiben, in einem kulturkritischen Sinne analysiert. Er findet diese Triebkräfte sinnbildhaft charakterisiert in einer modellhaften Gegenüberstellung von Kathedrale und Flugzeug (siehe Abbildung). Der „kreuzförmige Grundriß der Kathedrale als Beispiel der Kunst und des Geistes und das ebenfalls kreuzförmige Schema eines Flugzeuges als Beispiel der Technik“ stellte er einander gegenüber und erörterte an ihren verschiedenen Triebkräften ihre einerseits geistige, andererseits materielle Substanz und Funktion. Im Projekt des „Anti-technischen Museums“, einem Baumodell, das Würtenberger und eine Gruppe von Architekten in provokanter Weise für den Bau eines technischen Museums in Mannheim vorlegten, werden diese Gegensätze und vor allem die Dynamisie-

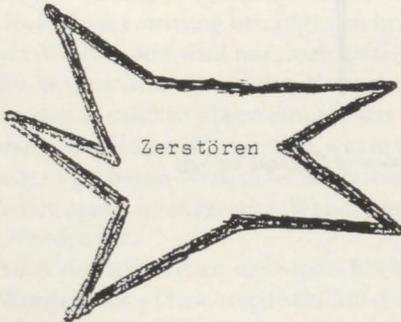


Monika Würtenberger. Nach F. S. W. Kathedrale und Flugzeug im Vergleich. Federzeichnung (1971)

zung und Zerstörungskraft der Technik als der beherrschenden Macht unserer heutigen Welt- und Lebensgestaltung anschaulich dokumentiert.

In einem Schaubild (siehe Abbildung) hat F.S. Würtenberger diesen Prozeß der Zerstörung, der bei der Atombombe endet, versucht

zu vermitteln. Er stellt hier in Form von Kreisen, Rundungen, einem kantigen Viereck und der aufgerissenen gezackten Zerstörungsformel die Gestaltungsmöglichkeiten des Menschen dar. Es sind ethische Beurteilungen und Wertungen, die ausgehen vom „Denken im Ganzen“ als einem religiös universalen



Die vier Verhaltensweisen des Menschen gegenüber der Schöpfung

Schöpfungsbegriff, dem „Gestalten“ als einer Sphäre des „Kunstwerks“, das den „Sinnegehalt der Welt“ enthüllen soll. Am Ende dieser Skala, die nach unten führt, steht „das Benützen“, die „Welt wird zum Experimentierfeld . . . zum physikalisch-chemischen Großlaboratorium gemacht.“

In einer mehr verstehenden als urteilenden Weise vermittelt Franzsepp Würtenberger seine „prinzipiellen“ und „grundsätzlichen Überlegungen“, um die es ihm ein ganzes Leben lang gegangen ist, in dem die Künste vergleichenden Werk „Malerei und Musik“. Obwohl auch hier der geistesgeschichtliche Impuls die Betrachtung der beiden Künste und ihrer gegenseitigen Abhängigkeit bestimmt, finden die persönlichen Perspektiven der einzelnen Maler und Musiker eine wohlwollende Aufmerksamkeit. Mehr mitfühlend als dogmatisch diktierend werden die Zusammenhänge aufgezeigt und durch die Aussagen der Künstler selbst dokumentiert.

Der jeweils geistesgeschichtliche Zusammenhang der beiden Künste, ihre in den Jahrhunderten europäischer Kultur wechselnde Rangordnung, ihre Gegensätze, Berührungspunkte, Überlappungen, ja, das Aufsaugen der einen Kunst durch die andere werden in einer bewunderungswürdigen Exaktheit der Argumentation und durch entscheidende Aussagen von F.S. Würtenberger belegt. Dadurch entfaltet sich vor dem Leser ein großräumig angelegtes Panorama einer global gesehenen Kulturlandschaft. Es ist natürlich, daß der Leser mit besonderer Spannung die Entwicklung der beiden Künste in ihrem Verhältnis zueinander verfolgt in den Kapiteln, die der Kunst im 19. und 20. Jahrhundert gelten. Hier stehen im Mittelpunkt vor allem der Einfluß der Konzeption des „Gesamtkunstwerks“ im Sinne Richard Wagners, die Verehrung Johann Sebastian Bachs durch Musiker und Maler, die Bedeutung der Fuge für den Ausdruck höchster Kunstwerdung und als formales Gesetz des Bildaufbaus. Die graphischen Formelemente, die sich bei der

Notation der modernen Musiker finden, lassen die Wechselbeziehungen von beiden Künsten an vielfachen Beispielen uns wahrnehmen und erkennen. Sehr feinsinnig ist das Kapitel „Paul Klee und die Musik“ durch Zitate und Bilddokumente von F.S. Würtenberger sozusagen „instrumentiert“ worden. Sehr belebend und gleichzeitig intim persönlich wirken die oft aus Briefen entnommenen Aussagen von Musikern und Malern, vor allem auch von Künstlern unserer Gegenwart. Abschließend wagt F.S. Würtenberger einen Blick in die Zukunft in dem Schlußkapitel „Kunst ohne Hierarchie der Künste“.

Persönliche Gespräche vor allem mit Max Ackermann, in dessen abstrahierender Bildwelt die Musik und ihre Formgesetze eine entscheidende Rolle spielen, weiß der Autor in lebendiger Weise zu vermitteln. Einen der Schlüssel für den Zugang zur abstrakten Malerei gibt Franzsepp Würtenberger vor allem dem in die Hand, der Adolf Hölzess Aussagen genauer liest. „Für das Bild im musikalischen Sinne“, so seine These, „das allein durch die Durchführung und Verarbeitung der autonomen Grundelemente entsteht und als absolutes Kunstwerk ein Höchstmaß besitzt, ist der Gegenstand keine Notwendigkeit mehr.“

Die expandierende Fülle der Beispiele, die exemplarisch pointierte Gedankenstruktur und die kontrapunktisch ineinander gefügten Teile lassen das Buch selbst zu einem musikalisch inspirierten Kunstwerk werden.

Das „Künstlerkind“ Franzsepp Würtenberger, das den schwierigen Weg des Kunsthistorikers wählte, aber schon früh die Grenzen der Kunstgeschichte überschritten hat, um durch eine „übergeordnete Weltsicht“ zu einer eigen gesehenen Sinngebung der Welt vorzustoßen, hat in seinem letzten Werk „Die Architektur der Lebewesen“ eine umfassend kosmische Zusammenschau unseres Erdendaseins, unseres Lebensgrundes darzustellen gewagt.

Deutlich wird hier, wie sehr unser Menschsein, das Leben der Pflanzen, der Tiere von

der Architektur abhängig sind. Wohnraum, Lebensbedingungen, Nahrungs- und Sicherheitszonen werden durch sie geprägt. Wie sehr jedoch dieses naturgegebene Dasein sich verändern kann, vor allem für den Menschen und durch ihn auch für Pflanzen und Tiere, zeigt F.S. Würtenberger auf an den Deformationen, die alle Lebewesen durch die Eingriffe der naturwissenschaftlichen und technischen Mächte erleiden müssen. Diese Zerstörungen der Natur, des Pflanzen- und Tierreiches, ja, des Kosmos selbst, werden an den Verletzungen der bisher gültigen architektonischen Gesetze erkennbar.

Diese Entwicklung führte dahin, daß der Mensch in seiner Architektur die ihm gemäße Lebensgrundlage vernichtet hat. Er hat sich isoliert und von den Lebensadern seines Daseins abgeschnitten. An vielen Beispielen demonstriert der Autor, daß es lange in der Architektur eine Übereinstimmung von Baugesetzen und Lebensbedingungen gegeben hat und der Mensch sich dem Sein einer übergeordneten Idee einzugliedern wußte. Der Vergleich eines kunstvollen Baus der Cubitermes-Termiten mit einer chinesischen Pagode offenbart dies. In den regenreichen tropischen Urwäldern haben sich die Cubitermes-Termiten zu schützen gewußt durch „bis zu 1,60 m hohe Hügelurmbauten“, deren aufgestülpte Dächer den Tieren Schutz bieten. Ähnliche Formen finden wir auch bei den chinesischen Pagoden, die über ihre Schutzfunktion hinaus durch ihre Hierarchie der Heiligenverehrung dienen, wie z. B. der „Schiwatempel im Heiligtum Mengwi auf Bali“.

Von den primitiven Kulturen ausgehend, über eine Charakterisierung hierarchisch gegliederter Hochkulturen bis hin zur technisierten Moderne werden auf diesem Wege Zusammenhänge sichtbar, die den Eindruck jeweils eines Lebensganzen verkörpern. Gleichzeitig wird erkennbar, daß der Mensch in seiner Architektur sich mehr und mehr von den vorgegebenen Naturgesetzen entfernte



Bau der Cubitermes-Termiten

und die Schöpfung in ihrer Ganzheit mißachtet.

Die Denksysteme, welche das Dasein der Menschen in der Vergangenheit in einer geschlossenen Weltsicht bestimmten, wurden aufgerissen, mißbraucht und atomisiert. In präzis erarbeiteten Denkprozessen vermittelt F.S. Würtenberger diesen Auflösungs- und Umwandlungsprozeß und läßt so die Absurdität unserer heutigen Situation erkennbar werden. Das Werk ist in seinem innersten Kern Anklage und Mahnung zur Umkehr.

„Die Architektur der Lebewesen“ von Franzsepp Würtenberger, der die politische Zeitgeschichte in seinem Werk nur punktuell und von ihren Rändern her betrachtete, erreicht hier eine Aktualität, der viele Leser zu wünschen sind.

Professor Franzsepp Würtenberger, der ein hartes, an Arbeit reiches Forscherleben der Ideenwelt und deren Gestaltwerdung in der Wirklichkeit widmete, kann heute von sich sagen, daß es ihm gelungen ist, den Gegensatz von Idee und Wirklichkeit zu überwinden,

indem er ihre Abhängigkeiten voneinander offenbar machte und Verantwortung durch sein Denken und sein Bekennen übernahm. Der Sehende, ganz dem Auge vertrauende Mensch, der den Weg vom Bild zum Sinnbild hin zum Welt-Bild durchschritten und durchlitten hat, wurde mehr und mehr zum „Seher“, zu einem „Wissenden“, um unsere Gefährdungen wissenden „Seher“.

**Veröffentlichungen von
Prof. Dr. Franzsepp Würtenberger:**

Das holländische Gesellschaftsbild
Schramberg, 1937

Die manieristische Deckenmalerei in Mittelitalien.

Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte,
Bd. IV., Wien, 1940

Pieter Bruegel d. Ä. und die deutsche Kunst.
Wiesbaden, 1957

Weltbild und Bilderwelt
Von der Spätantike bis zur Moderne
Wien, 1958

Der Manierismus
der europäische Stil des 16. Jahrhunderts
Wien, 1962
(Deutsche, englische, italienische und spanische Ausgabe)

Maschine und Kunstwerk, in „Das Münster“
Freiburg, 1973

Meine akrobatischen Unterschriften
Karlsruhe, 1976

Malerei und Musik
Die Geschichte des Verhaltens zweier Künste
zueinander
Frankfurt am Main, Bern, Las Vegas, 1979

Das Ich als Mittelpunkt der Welt
Eine äonische Biographie
Karlsruhe, 1986

Die Architektur der Lebewesen
Info Verlagsgesellschaft Karlsruhe 1989



Marie-Luise Kaschnitz
(31. 1. 1901 – 14. 10. 1974)

„Wo sind wir zuhause . . .
im Nirgends und Immer, im Überallnie“

Müllabfuhr

*Meine Gedichte
Ins Schmierheft gekritzelt
Verworfen zerhackt
Mit neuen Gliedmaßen ausgestattet
Blau angestrichen rot
Mit Flitter behangen
Mit Flitter heruntergerissen
Kargwort neben Kargwort*

*Endlich das Ganze zerknüllt
Von der Hand in den Müll
Und fortgerollt mit Getöse
Am nächsten Morgen
Nur Worte noch zwei oder drei
Tanzen im Kielstaub
Leuchten auf in der Sonne.*

Julius Weismann (1879–1950)

Das Fernrohr

Herausgegeben von Horst Ferdinand, St. Augustin

Des Freiburger Komponisten ist in diesen Blättern schon des öfteren gedacht worden (Ekkhart 1926, 47–52; Mein Heimatland 1937, 300–302; Ekkhart 1960, 94–102); zuletzt zeichnete der Freund Franz Schneller anlässlich des 80. Geburtstages von Julius Weismann ein umfassendes und bewegendes Lebensbild (Ekkhart 1960, 85–93). Der Herausgeber dieser Erinnerungen des Komponisten („Das Fernrohr“) schrieb eine Kurzbiographie Weismanns, die in Band IV der von Professor Bernd Ottnad, Freiburg, im Auftrag der Kommission für geschichtliche Landeskunde in Baden-Württemberg herausgegebenen „Badischen Biographien“ erscheinen wird. Zur Vorbereitung dieser Arbeit stellte die Tochter des Komponisten, Frau Ursel Küppers-Weismann, Duisburg-Homburg, die bisher unpublizierte Selbstbiographie ihres Vaters zur Verfügung und stimmte nicht nur der Veröffentlichung zu, sondern bereicherte darüber hinaus die Publikation mit einer Reihe unbekannter Photographien. Auch an dieser Stelle sei ihr dafür herzlich gedankt.

Wir blicken in eine versunkene Welt, wenn wir die Aufzeichnungen des Komponisten über das Freiburg der Jahrhundertwende und zwischen den beiden Weltkriegen, aber auch die Berichte über München und die Schweiz-Aufenthalte lesen. Beschaulichkeit, die Harmonie eines glücklichen Familienlebens, der wohlgeordnete Ablauf des Alltags in einer scheinbar durch nichts zu erschütternden materiellen Sicherheit schienen für Kontinuität und Behaglichkeit zu bürgen; aber dahinter gab es auch Tragik und Kummer: der frühe Tod der geliebten Mutter Mary, geb. Gruber (1848–1886) und eine ge-

fährliche Erkrankung des heranwachsenden Jungen warfen schwere Schatten auf das Idyll in der Freiburger Stadtstraße. In diesen Krisen gab es glücklicherweise eine Person, die dem Leben des Knaben Richtung und Ziel wies: sein Vater. Man kann sich nicht leicht zwei verschiedene Persönlichkeiten vorstellen als Vater und Sohn: den in der akademischen Hierarchie aufgewachsenen Zoologen und Erbforscher August Weismann (1834–1914), Inhaber eines angesehenen Lehrstuhls an der Freiburger Universität und weltberühmten Begründer des Neodarwinismus – noch in der Gegenwart ist die Erinnerung an ihn, der „wesentliche Züge unseres biologischen Weltbilds geprägt hat“ (Klaus Sander), höchst lebendig, 1984 fand in dem von Weismann gegründeten Zoologischen Institut der Universität ein Weismann-Symposium statt; die dort gehaltenen Vorträge von Wissenschaftlern aus aller Welt sind in den „Freiburger Universitätsblättern“, Juni 1985, 23–205, abgedruckt –, und daneben stand nun der heranwachsende Musiker, dem jeder schulische Zwang, jede mit Examina und sonstigen Fallstricken gespickte Laufbahn ein Greuel waren. Wie trotz dieser Verschiedenheit eine in ihrer Art seltene Freundschaft zwischen Vater und Sohn entstand, wird in den Erinnerungen des Komponisten lebhaft und eindringlich geschildert. Im Verhältnis des Vaters zu dem Sohne gab es zwei unvergleichliche Fermente, die sich als stärker und dauerhafter erwiesen als die von außen gesehen ganz disparaten Lebenswege: die Naturverbundenheit und die Musik.

Aus jeder Zeile der Biographie, die von der Vaterstadt Freiburg handelt, wird deutlich,

wie sich Weismann dort verwurzelt fühlte. Daß ihn Freiburg 1939 mit der Ehrenbürgerwürde auszeichnete, war eine der großen Freuden seines Daseins, gewiß auch im Blick darauf, daß seinem Vater August Weismann, der „als gefeierter Lehrer dem Namen Freiburgs Ruhm und Ehre erworben“ hatte, im Jahre 1904 dieselbe Ehrung zuteil geworden war. Gerade in Anbetracht dieser Tradition ist es sehr bedauerlich, daß die Stadt Freiburg der Bitte Franz Schnellers am 80. Geburtstag des Komponisten, Julius Weismann wieder in die Ehrenbürgerliste aufzunehmen – aus der er nach dem Krieg wegen einer „von vielen verübelten“ Sommernachtstraummusik gestrichen worden war –, bis heute nicht entsprochen hat.

Ein kurzes Wort nur über den Komponisten! Sein über 150 Opera umfassendes imponierendes Lebenswerk erstreckt sich auf alle musikalischen Gattungen – mit Ausnahme der Kirchenmusik –; seine größten Erfolge hatte er wohl mit den in den Zwanziger- und Dreißigerjahren komponierten und vielfach aufgeführten Opern. Aber auch seine Kammermusik, Lieder etc. wurden viel gespielt. Der geniale Regisseur Saladin Schmitt nahm sich besonders des Opernwerks an, und vielen Aufführungen Weismannscher Werke im Ruhrgebiet ist auch die „Verlagerung“ seines Erbes nach Duisburg zuzuschreiben, wo im Jahre 1954 das Julius Weismann-Archiv e. V. gegründet wurde, das seither die Erinnerung an den Komponisten wachhält. Die Produktion zahlreicher Schallplatten, Rundfunkauführungen der Werke und, neuestens, Wiedergaben auf CD sprechen für die Lebenskraft der Kompositionen.

Weismann war kein „moderner“ Komponist. Gewissen zeitgenössischen musikalischen Erzeugnissen aus der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts stand er schroff ablehnend gegenüber – da finden sich einige Kernsätze in den Erinnerungen. Ihn als „Spätromantiker“ zu klassifizieren, wie es meist geschieht, wird der Vielfalt seines Werks nur bis zu einem

sehr begrenzten Grade gerecht; neben romantischen Kompositionen besonders auf den Gebieten der Oper und des Klavierlieds stehen Werke im streng polyphonen Stil, auch Einflüsse des französischen Impressionismus – Debussy – sind unverkennbar. Leitmotive seiner Kompositionen sind die schöpferische Idee, die „Ästhetik des Einfalls“, wie man sie zutreffend genannt hat, und das im Hintergrund vieler Kompositionen stehende und untrennbar mit ihnen verbundene Naturerlebnis.

Die folgenden Aufzeichnungen diktierte der Komponist in seinem letzten Lebensjahr, sie reichen bis in das Jahr 1928. Leider war es ihm nicht mehr vergönnt, das „Fernrohr“ auch auf die danach folgende Periode mit ihren umstürzenden Ereignissen zu richten, zu denen im engeren Bereich der Totalverlust des elterlichen Hauses in der Stadtstraße, im weiteren die weitgehende Zerstörung der Vaterstadt gehörten. Der eigenwillige sprachliche Duktus des Komponisten ist nicht angetastet worden. Weismann weiß seine spontanen Ideen und Gedankenblitze stilistisch überzeugend – und mit derselben Treffsicherheit, die ihn beim Komponieren leitete – umzusetzen, und es entsteht ein farbiges und facettenreiches Bild jener Jahrzehnte zwischen 1880 und 1930. Anhand der oft humorvollen Beschreibung seines Werdens und Wachsens und all der Menschen und Vorgänge, die für ihn bedeutsam waren, anhand der liebevollen Detailschilderungen und der originellen Naturbeschreibungen und zeitgeschichtlichen Exkurse tun wir einen Blick in eine Epoche, die einer nun schon fernen Vergangenheit angehört.

Der Komponist hat der nun folgenden Selbstbiographie ein alemannisches Motto vorangestellt:

„Was isch denn wichtig?“
so fragt's Büebl als –
„He“ – seit dr Vatter –
„nüet, oder alls“!

Kinderzeit

Ich bin kein ordentlicher Mensch. Trotzdem will ich der Ordnung halber dort anfangen, wo nach hergebrachter Annahme unser Dasein beginnt. Wie mir oft erzählt wurde, war es in der Nacht zum 26. Dezember 1879 so kalt, daß manche Bäume im Garten, Rhododendronbüsche und ein Teil unserer Reben erfroren sind. Sie müssen sich aber wieder erholt haben, denn in so manchen Frühlingstunden meiner Kindheit strömte der balsamische Duft der blühenden Azaleen, Glyzinien und der kräftige Harzgeruch der beiden dunklen Thujapyramiden – noch heute riesenhafte Wahrzeichen – durch die offenen Fenster ins Haus. Bevölkert wurde dieses damals durch meine Eltern, vier Schwestern, drei Dienstmädchen – und meine Kleinigkeit. Das Fernrohr zeigt mir meinen Vater, wie er die meistens in Unordnung befindliche Luftheizung bediente – im tiefen, ganz dunklen Keller, wo die rote Glut aus dem großen Ofen

strahlte und mein gewiß ebenso glühendes Interesse für alle Feuerungsdinge erweckte, was bis heute unvermindert anhält. Leider ging schon nach wenigen Jahren diese feurige Quelle meiner kindlichen Freuden endgültig kaputt, und schöne, runde Porzellanöfen – sauber, aber gar nicht geheimnisvoll, mit Buchenholz geheizt –, erhielten die Familie auf der nötigen Temperatur. – So, wie vorhin der tiefe Keller, war das andere Extrem – das Dach – fast ebenso geheimnisvoll! Schon der Zugang war schwierig und eine Vorahnung mancher späteren Bergfahrt. Das Aufstoßen des am Ende einer leiterartigen Treppe befindlichen schweren Deckels aber ein Akrobatenstück, das nur meinem Vater zustand. Wie schön sah die Welt von dort oben aus! Auf einer Plattform, fast auf der Höhe des Firstes, gegen den „Abgrund“ zu von einem Geländer von zierlichen Säulchen aus gebranntem Ton geschützt, konnte man ungehindert alle Herrlichkeiten schauen – und weiß Gott – deren gab es genug! An ein atem-



Geburtshaus von Julius Weismann (Freiburg im Breisgau) im Jahre 1893. Oben rechts Julius Weismann, unten links seine Schwester Bertha, in der Mitte Anna Hecker (die spätere Frau Weismanns), rechts Vater August Weismann

beraubendes Gefühl beim Betreten des Daches erinnere ich mich gut, wie auf hohen Bergen so oft in meinem späteren Leben. Leider wurde das Dach damals fast nur zum Zwecke der Entfaltung zweier großer der monarchischen Zeit entsprechender Fahnen betreten, – die einzige dankbare Empfindung, die mich mit jener Regierungsform heute noch verbindet. Umso mehr mit Liebe und Dank fühle ich den Segen der Familie, die mich in jener Zeit umgab. Meine jüngste Schwester Bertha, immerhin mir sieben Jahre voraus, war mein bester Spielgefährte. Ich war oft allein irgendwo im Garten und rief sie dann: „Bertha komm“ – so auch einmal, als ich mit einer Hacke gärtnerische Arbeit versuchte – da ich keine Antwort erhielt, hackte ich weiter. Aber sie wollte mich überraschen und näherte sich mir von hinten, als sie einen Schlag meiner Hacke auf den Kopf bekam. Ohne einen Laut schlich sie davon und kam später mit verbundenem Kopf wieder. Ich hatte überhaupt nichts gemerkt. Gewiss, eine gute Schwester. – In den längsten Tagen des Jahres blühten die Reben und mit meinem Vater ging ich oft abends in unserem großen Weingarten umher. Im Westen fern der Kaiserstuhl in den unwahrscheinlichsten Farben schwimmend*). Oft stand mein Vater still und versuchte, den süßesten aller Düfte einzufangen, der mit einer echten Melodie gemeinsam hat, sich nicht finden zu lassen, wenn man ihn sucht!

So lebte unsere Familie, von mir aus gesehen, wie auf einer Insel. – Wie Schiffe von fernen Ländern erschienen manchmal Besuche – auch gab es Abende, wo eine ganze Flotte kam – das nannte man dann „Heute ist Gesellschaft!“ Da waren aber wir Kinder ausgeschlossen, und nur der herrliche Geruch aus

der Küche und das ferne an- und abschwellende Geräusch des auf hohen Touren laufenden „Unterhaltungs-Motors“ drang bis zu meinem Schlafzimmer. Es fand sich aber ein Weg, um, wenn auch inoffiziell, den Geheimnissen einer „Gesellschaft“ näherzukommen. Zwecks Lüftung befanden sich an den Türen, fast am Boden, handbreite Klappen, die zwar zu ihrem Zweck nie benutzt wurden, aber uns Kindern die Möglichkeit gaben – wenn auch nur von unten – dabei zu sein! Freilich sah man hauptsächlich nur Stiefel, Hosenbeine und lange geschleppte Röcke, – es war aber doch sehr interessant. Jedenfalls habe ich mich später, als ich „gesellschaftsfähig“ wurde, selten dabei so gut unterhalten. Was nicht die Perspektive alles ausmacht! – Das „Inselhafte“ meines damaligen Kinderlebens beleuchtet auch folgendes: Mit einigen meiner Schwestern ging ich zur Stadt. Da nahm mich eine am Arm und flüsterte: „Dort drüben geht ein Sozialdemokrat!“ Ein Schauer durchfuhr mich, doch konnte ich nichts Schlimmeres sehen, als einen kleinen, etwas schäbig aussehenden Herrn mit langen wilden Haaren.

War unser Leben schon in Freiburg ein Insel-dasein, so war es im Lindenhof bei Lindau, wo die schöne Sommerzeit zugebracht wurde, in noch viel höherem Maße der Fall. Freilich war diese Insel stark bevölkert – es gab aber genug Raum in dem großen herrlichen Park, in dem weitläufigen, im italienischen Stil erbauten Hause meiner mütterlichen Familie und den Gebäuden der Landwirtschaft oder der Gärtnerei und in dem kleinen, alten, dicht am See gelegenen Häuschen meiner Eltern. Wenn es ein Paradies auf Erden gab, so war es dort – wenigstens für die Kinder! Aber es ist wohl so – Paradiese sind leicht Störungen ausgesetzt! Und so wurde auch meine Familie durch den Tod meiner lieben Mutter aufs Schwerste getroffen. An einem herrlichen sonnigen Herbsttag – ich war sechs Jahre alt – starb sie. Mit 37 Jahren von ihrem Mann und ihren fünf Kindern

*) In jenen Jahren war der Ausbruch des Vulkans Krakatau, in dessen Folge die seltsamen Dämmerungsercheinungen auftraten.

weg! Es war ein furchtbarer Schlag, der freilich nie mehr ganz überwunden werden konnte und schwere Schatten auch auf mein ferneres Leben warf! Eine Folge ihres frühen Todes und wie ein von ihr ausgehender Segen war der innige Zusammenschluß, in dem mein Vater und ich nun die folgenden 28 Jahre standen. Auf dem Grabstein meiner Mutter, mitten im Park und dicht am See, stehen die Worte: Liebe und Segen begleiten ihr Andenken.

Als die herbstlichen Stürme meinen Vater und mich, die wir in jenem Jahre noch länger als sonst am See blieben, nach Freiburg zurücktrieben – wie traurig war damals die Ankunft dort! Ich sehe mich im Garten stehen – allein, an einem föhning-warmen Spätherbsttag. Die Trompetensignale vom fernen Exerzierplatz drangen so unbeschreiblich fremd und feindselig herüber. Ich kannte mich auf unserer Insel nicht mehr aus.

Als ich fünf Jahre alt war, ließ mein Vater an unserem Hause einen Musiksaal anbauen. In jener Zeit wurden die Außenmauern noch wirklich *gemauert*, aus unbehauenen Sandsteinen, was eine große Fertigkeit und auch Begabung verlangte. Stundenlang sah ich dem Meister bei seiner Arbeit zu. Er war ein großer freundlicher Mann mit langem roten Bart. Durch ihn erhielt ich den ersten Anschauungsunterricht in Kontrapunkt – denn seine Arbeit war ja, die verschiedensten Größen von Steinen und deren Gestalten zu einem kunstvollen Ganzen zu vereinen. Ich sah, daß sich das Kleine ans Große anpassen mußte! Bis ich diese Erkenntnis auch in der Musik anwenden konnte, vergingen freilich noch manche Jahre. Mit der Vollendung des Musiksaales, kurz „der Saal“ genannt, trat auch die Musik in mein Leben ein. Was wurde alles musiziert! Nicht nur sehe ich im Fernrohr alle, die damals spielten, – ich habe auch einen Fernhörer, der mir das meiste jener Musik herbeizaubert und bei Vielem auch die gleichen Empfindungen und Bilder in mir lebendig werden läßt, wie in jenen fernen

Zeiten. Meine Eltern spielten auf zwei Flügeln, das c-Moll-Konzert von Beethoven, meine Mutter das Solo. Dann erinnere ich mich besonders der e-Moll-Violinsonate von Mozart – kurz lauter herrliche Musik, die ja heute von gewisser Seite als „Plüschmöbel-Musik“ bezeichnet wird. *Mir* ist sie jedenfalls lieber, als die „Stahlmöbel-Musik“, an der man sich jetzt zu begeistern bemüht! Nach dem Tode meiner Mutter blieb es wohl lange still im Saal. Dann begann mein Vater wieder ganz für sich zu spielen – ich trat nicht in Erscheinung, da ich meistens *unter* dem Flügel saß. Was da alles von meiner Seele Besitz nahm (oder umgekehrt), ist bestimmend für mein Leben geworden. Nach außen kam von diesem inneren Musikerleben wenig an den Tag. Ich galt als unmusikalisch, sang sehr ungern zum Unterschied von meinen Schwestern. Da ich in diesen Aufzeichnungen in erster Linie von meinen Beziehungen zur Musik erzählen will, kann ich nicht verschweigen, daß nur jene Musik haften geblieben ist, die aus der Quelle des musikalischen Einfalls geschöpft wurde. Alles Erarbeitete – man kann es unter dem Motto anführen: „Hört, wie die Konflikte ringen und zum Schluß versöhnlich klingen“ –, alles das ist restlos aus meinem Gedächtnis verschwunden. Das hieraus gefolgerte Werturteil hat sich in den vergangenen 65 Jahren kaum geändert. So dringt in mein Ohr immer noch die rätselhafte Frage der chromatischen Fantasie, der aufreizende Anfang der Waldstein-Sonate oder des b-Moll-Scherzos von Chopin! Nur in den hohen Bergen empfing ich später ähnliche Eindrücke, und Gottes Hand schien mir dort wie hier aus dem Blau des Himmels aufzutauchen, um diese Wunder zu schaffen! –

Wie leicht hat es doch ein Lehrer (oder sonst ein großer Herr), sich die Verehrung der ihm Anvertrauten zu erwerben – aber wie selten tut ers! Mein erster Lehrer wurde bald mein Freund. An die Volksschule denke ich noch manchmal, besonders an die Gesangstunde,

wo man nicht wußte, ob die Kinder so falsch sangen, weil der Lehrer seiner Geige so unreine Töne entlockte – oder umgekehrt. Oder war das Ganze eine Vorahnung eines zukunftschwangeren „Dreizehntonsystems“? Trotzdem ging ich gern in die Volksschule, sehr viel lieber als in die Vorschule oder gar das Gymnasium.

Im Jahre 1889 machte mein Vater mit dem berühmten Erfinder Werner von Siemens und mir einen Spaziergang auf den 500 m über der Stadt aufragenden Roßkopf, auf welchem damals ein 30 m hoher eiserner Aussichtsturm eingeweiht wurde. Ich sehe noch, wie Herr von Siemens meinem Vater erklärte, wenn diese „Querversteifung“ sich löst, so muß der Turm zusammenbrechen. Der Turm steht aber heute noch – dafür ist aber manches andere zusammengebrochen! Meiner Leidenschaft für Feuerungen ging ich auch damals nach und entfachte in einem alten eisernen Ofen draußen im Garten ein tüchtiges Feuer. Eine dicke Sandsteinplatte deckte den Ofen zu. Plötzlich flog mit einem Knall die Platte in faustgroßen Stücken auseinander und mir um die Ohren! Weniger harmlos verlief ein Angriff bössartiger Typhusbazillen auf mein junges Leben – mit gesenktem Kopf, zitternd vor Frost, trotz Julihitze, kam ich eines Abends in die Küche. Die gute Amalie machte mir ein heißes Eierbier, es schmeckte scheußlich und half trotzdem nichts. In jenen Tagen war die Hochzeit meiner ältesten Schwester unten im Saal. Wie im Traum sehe ich sie im Brautkleid an meinem Bett stehen. Das weiß ich nur, daß mein Vater viele Nächte an meinem Bett saß und mich oft ins Badezimmer trug, um das Fieber mit kalten Güssen zu bekämpfen! – Wunderbar war nach langen Wochen die beginnende Genesung bis zum ersten Gang in die grüne Herrlichkeit des hochsommerlichen Waldes. Und dann die erste Reise mit meinem Vater allein nach Neuhausen zum Rheinfall. Zum ersten Male in einem Schweizer Hotel – zum ersten Male ein Café complet!

Der Musik entgegen

Wenn auch (laut Überschrift) ein neues Kapitel beginnt, so heißt das nicht, daß damit die Kinderzeit beendet ist. Ich möchte im Gegenteil behaupten, daß diese, wenigstens im seelischen Sinne, solange das Leben dauert, niemals gänzlich endet. Mit Klavierunterricht wurde ich damals in sehr unzureichender Weise heimgesucht. Dagegen lernte ich mit großem Interesse Harmonielehre. Wieso ich mit neun bis zehn Jahren ziemlich gut Klavier spielen konnte, wundert mich sehr. Kleine kurze Kompositionen liegen auch aus jener Zeit vor. Die Sexta und Quinta absolvierte ich ungern, aber leidlich. Rätselhaft ist freilich, wie man so viel Zeit gebrauchen kann, um so wenig zu lernen!

Mein Vater arbeitete damals an einem seiner Hauptwerke, dem „Keimplasma“. Um Zeit



Der Zehnjährige (1890)

zu dessen Vollendung zu bekommen, nahm er für das Wintersemester 1891/92 Urlaub und fuhr mit meiner Schwester Bertha und mir nach München mit der Absicht, uns beide auf die Musikschule zu schicken. Anfang Oktober bezogen wir eine Wohnung in der Luisenstraße – eine ziemlich trübselige Behausung in einer unschönen Gegend. An der Musikschule wurde ich dann von ihrem berühmten Leiter Joseph Rheinberger¹⁾ mit großer Freundlichkeit und Güte aufgenommen, in der Kontrapunktklasse durfte ich neben ihm sitzen, und seiner persönlichen Hilfe verdanke ich, daß ich in der für einen Elfjährigen immerhin schwierigen Materie mitkam. Den Klavierunterricht erhielt ich durch Prof. Bußmeyer²⁾. Es war eine herrliche Zeit, viel Arbeit, sehr viele Konzerte zu hören und jeden Tag bei Dämmerung ein großer Spaziergang durch den englischen Garten, über die Isar und zurück durch die Maximilianstraße zum Hofbräuhaus. Auch ich bekam einen Krug Bier und je nach Appetit, einen Nierenbraten dazu. Vielfach hielt mir mein Vater dort am Wirtstisch eine Privatvorlesung über Zoologie und zeichnete mir die schönsten Illustrationen dazu in sein Notizbuch, die ich jetzt noch aufbewahre. Auch für meine Schwester war dieser Münchener Winter erfreulich. Sie machte große Fortschritte in ihrem Geigenspiel, und ich schrieb ihr auch eine Violinsonate, die wir oft spielten. Freilich überkam mich manchmal das Heimweh nach der heimatlichen Landschaft, besonders als die ersten Vorfrühlingstage kamen, zählte ich die Stunden bis zu unserer Heimfahrt nach Freiburg. Am Tage vorher besuchte ich nochmals Joseph Rheinberger, mit einer neuen Komposition bewaffnet, und fuhr dann zur Abschiedsfeier einige Male mit der Trambahn (ein sommerlich-offener Wagen von *einem* Pferd gezogen) auf der „Ringlinie“ um München herum.

In Freiburg wollte es mir in der Schule gar nicht mehr gelingen mitzukommen. Durch die fast alleinige Beschäftigung mit der Musik

war ich in der kasernierten Weisheit des Gymnasiums so zurückgeblieben, daß ich keinen Ausweg mehr sah. Es war aber auch zuviel: zwei Stunden täglich Klavier zu üben, sechs Stunden in der Schule und mindestens ein bis zwei Stunden Schularbeit zu Hause! Besonders litt ich auch unter Feindseligkeiten früherer „Freunde“, die meine lange Abwesenheit von der Schule dazu benutzten, einen förmlichen Ring gegen mich zu bilden. Es war eine sehr schlimme Zeit und hätte beinahe einen tragischen Ausgang genommen. Nach etwa zwei Monaten wich meine Natur in eine schwere Erkrankung aus, die dem Schulbesuch ein Ende machte! Ich war wohl bald wieder körperlich hergestellt, mußte aber jede Anstrengung geistiger Art mit Kopfschmerzen bezahlen, sodaß ich nicht mehr Klavier spielen durfte, wenigstens nicht nach Noten. Erst nach zwei Jahren konnte ich wieder Klavierunterricht bekommen und wieder selbst Noten schreiben. Dafür bildete sich die Fähigkeit zum Improvisieren sehr aus und fast jeden Abend saß mein Vater neben dem alten Blüthner-Pianio und hörte mir zu. Für meinen lieben Vater war wohl der Gedanke sehr niederdrückend, ich könnte dauernden Schaden erlitten haben – für mich aber waren jene Zeiten von einer herrlichen Unbekümmertheit. Täglich begleitete ich meinen Vater auf seinen oft sehr weiten Spaziergängen – manchmal mehrere Tage wanderten wir im Schwarzwald oder den Vogesen umher. Mindestens gingen wir abends bei Dämmerung oder im Winter bei völliger Dunkelheit durch das Immental und über den Schloßberg. Da lag dann die Stadt mit ihren Lichtern, wie ein umgekehrter Sternenhimmel in der Tiefe. Die mangelnde Schulweisheit wurde mir auf diesen Gängen durch die Unterhaltung meines Vaters größtenteils ersetzt. Freilich war ich auch viel allein, nur meine Schwester Bertha war damals noch zu Hause. So bestieg ich eben mein altes Steckenpferd und baute im Garten Öfen und „Fabriken“, sogar eine Heizung im Gewächs-

haus und eine Retorte zur Erzeugung künstlichen Blumendüngers aus Sägemehl und Knochen. Es stank furchtbar, war aber doch herrlich! Sehr viel hielt ich mich auf dem Bahnhof auf, besonders wenn die Schnellzüge von und nach der Schweiz kamen. Jede Gattung von Lokomotiven kannte ich genau und mit manchem Lokomotivführer stand ich vertraut. Damals war ja die teuflische Erfindung der „Perronsperre“ (von Preußen kommend) noch nicht bis zu uns gedrungen! Wie behaglich und trotzdem schnell fuhr man in der „Großherzoglich-Badischen Bahn“ – auch billig (das unvergessene Kilometerheft!). Bis das alles von dem Moloch „Reich“ (sprich Preußen) gefressen wurde! Man muß sich nur wundern, daß im Zuge der Verreichlichung (um mit einer späteren Zeit zu reden) die Lokomotiven damals keine Pickelhauben aufgesetzt bekamen! Wohl wurden noch ein paarmal Versuche gemacht, mich wieder zur Schule zu schicken. Doch endeten sie alle negativ – die Schule war mir verloren und ich ihr, gottlob, auch. Ich sehe das heute als ein großes Glück an. So bin ich, durch die Verhältnisse gezwungen, zu einem Menschen geworden, der niemals – man schaudere – ein Examen abgelegt hat! Also habe ich eigentlich keine Berechtigung, „da zu sein“.

Die sommerliche Wärme hatte oft eine Verschlechterung meiner Kopfschmerzen zur Folge; deshalb zog mein Vater im Jahre 1893 mit mir nach Sils Maria im Oberengadin. Die schon durch Bücher und Erzählungen geweckte Begeisterung für die Berge und das Bergsteigen wurde dort oben zu hellen Flammen entfacht. Es war, wie wenn ich Sprungfedern in den Beinen hätte, so zog es mich empor, durch die Arven-Wälder, über die grünen Weiden zu den braunen Felsen und den Gletschern unter dem dunkelblauen Himmel! Und als ich gar auf der Furkla-Surley oder dem Piz Languard stand, schien mir meine Zukunft sich nur in solchen Bergen bewegen zu können. Im Jahr später, also mit 14 Jahren, fuhr ich allein nach Sils und wohn-

te im Hotel Edelweiß mit lauter „examinier-ten“ Menschen zusammen – meistens Deutsche oder Schweizer, die wohl nicht recht wußten, was mit einem solchen Wesen – halb Musik, halb Felsgestein – anzufangen sei. Ich fand aber in dem dortigen Arzt Dr. Schällibaum einen gütigen und lieben Menschen, der auch ein Einzelgänger war und ein lachender Pessimist (das verstand ich zwar noch nicht). Oft begleitete ich ihn auf seinen Krankenbesuchen, die stets ein guter Vorwand waren, nach langem Marsche einzukehren und einen Dreier Veltliner zu genehmigen. Man nannte ihn oft den Doktor „Schöpplibaum“ – das war aber nicht böse gemeint! Im übrigen besaß er einen rauhaarigen Dackel, dessen Gemüt seinem Fell entsprach. Mir brachte er – (ich meine den Herrn) das Billardspielen bei, in dem er Meister war. Mit Ungeduld erwartete ich, nachdem ich vier Wochen allein dort war, meinen Vater und um ihn zu erfreuen, schrieb ich einige Musik und erkannte, daß ich wieder schreiben konnte!

Das Geländer

Ein sonniger Morgen im Engadin (1894) – mein Vater und ich gingen dem steilen Abhang zu, der dicht hinter Sils Baselgia zuerst mit Lärchenwald bedeckt, dann kahl und felsig zur Höhe zieht. Mein Vater summt oder pfißt stets die gleiche Melodie vor sich hin – mir kam sie zuerst seltsam zerflatternd vor, so ohne harmonischen Boden, kaum faßbar! – Bald aber nahm diese Melodie Besitz von mir – ich fügte die Harmonie in Gedanken dazu und immer mehr erkannte ich die Schönheit dieser einzig wunderbaren Tonfolge. Es war der Beginn von Mozarts g-Moll-Quintett! Inzwischen waren wir schon stundenlang emporgestiegen, längst ohne Wegspur, über wacholderbedecktes, steilstes Gehänge! Keine Kleinigkeit für meinen sechzigjährigen Vater, den ich in meinem vierzehnjährigen Leichtsinne zu diesem Anstieg verführt hatte.

Oft blieb keine Wahl, als sich mit den Händen an dem stacheligen Wacholder festzuhalten, um ein Gleiten der Füße zu verhindern. Aber auch das war nicht ohne Gefahr, da im dichten Gestrüpp nicht selten sich eine Kreuzotter verbarg! Immer aber summten wir die Melodie weiter. An ihren Tönen, die vor uns aufstiegen, hielten wir uns fest wie an einem Geländer. Höher und jähler ging es empor, bis nach einem letzten Aufbäumen die Steilheit nachließ und die Klammer um unser Gemüt sich löste. – Die Melodie Mozart's aber blieb bei uns! – Wie an jenem fernen, leuchtenden Tage, so noch oft in späteren Jahren, war sie ein Geländer durch manche Dunkelheiten.

Nach der Heimkehr vom Engadin erhielt ich wieder Klavierunterricht, und mein Lehrer war Hermann Dimmler, ein vorzüglicher Spieler, damals etwa 50 Jahre alt. Er stammte vom Schwarzwald, war aber viel herumgekommen, gehörte zum Kreise um Liszt, dessen Schüler er in Rom eine Zeitlang war. Sein Unterricht war sehr anregend und temperamentvoll, nie trocken. Stets war er bereit vorzuspielen. Wie er den musikalischen Ausdruck, einer Sprache gleich, formte war erstaunlich und gab mir unendlich viel! Die stärkste Auswirkung dieser Schulung zeigte sich zwei Jahre später, als ich von zu Hause fern war und für mich allein ganz ernsthaft ans „Üben“ heranging. Meine Kompositionsversuche hielt ich vor Dimmler verborgen. Es ist auch nicht viel davon zu berichten – ich erschöpfte meine Fantasie im Improvisieren und fand nicht den Weg daraus eine Form zu bilden. Sehr langsam entwickelte ich mich. Erst im Sommer 1896, als ich wieder allein im Engadin der Sommerhitze entflohen war, begannen jene zwei Jahre, die ich heute als meine „Sonatenzeit“ bezeichnen könnte. Sechs solche Gebilde entstanden damals. Manches darin macht mir heute noch Spaß. Jedenfalls war es ein Schritt voran. Aber *wie viele* solche Schritte mußten noch folgen!

Zweimal fuhr ich (1895 und 96) mit dem Rad (damals vornehmer Veloziped genannt) von

Freiburg nach Sils. Ich machte die Sache gemächlich, blieb einige Tage in Stein am Rhein oder Konstanz, besuchte Heiden und kam so allmählich in das „Rheintal“, das für mich erst oberhalb des Bodensees beginnt. Die Nähe der hohen Berge beschleunigte mein Tempo, und bald war ich in Chur, jener Stadt, wo das graue Gletscherwasser den Ankömmling begrüßt, das im Schwimmbad erschauern macht und mit der Plessur die reine Luft der Höhen in die Schwüle der Straßen trägt. Der Geist Graubündens weht über die Stadt, er sitzt mit dabei im Turm der alten Bischöflichen Kellerei und funkelt im Veltliner, den ich so oft dort trank! – Eines Abends beim zunachten, kam ich in Tiefenkastral an. Das Rauschen der zwei Schwestern Julia und Albula ließ mich lange wach bleiben, und so vertrieb ich mir die Zeit mit dem Lesen eines Kriminalromans (oh, was war er aufregend und grauslich!). Ich konnte natürlich noch weniger schlafen! Heute bin ich abgehärteter – besitze ich doch über 80 Bände Edgar Wallace –, damals aber guckte ich gewiß unters Bett, ehe ich mich hineinlegte!

Wie weit und wie schön ist es, das Oberhalbstein zu durchwandern, die Lieblingslandschaft Segantinis! Die Stürme der Romantik verstummen allmählich, es naht die herbe Klarheit der Höhen. – An jenem Wandertage war davon freilich nichts zu spüren, denn drückende Schwüle, überall sich türmende Gewitterwolken ließen erkennen, was kommen würde. Und es kam, als ich gerade auf der Julier Paßhöhe anlangte! Stürzende Wasser und gelbe Blitze – das Rad fortgeworfen – und – ich im Straßengraben! Nach einigen unbehaglichen Minuten ließen wenigstens die Blitze nach, und ich konnte die Abfahrt nach Silvaplana antreten. Etwas durchfrozen, aber wohlbehalten kam ich unten an und freute mich über den Spruch an einem der Häuser: „Ille terrarum mihi praeter omnes angulus ridet“³⁾. Wer mag ihn dort hingesezt haben? Wohl ein „Verwandter“ von mir. 41 Jahre später stellte ich diesen Vers als Motto vor mein

opus 122 (Sonatine für zwei Klaviere). Noch ein Wort über meine Ankunft in Sils Maria, wie ich sie empfand. Jeder Abschied und jede Ankunft ist mir peinlich – ich will wohl gern „da“ sein – aber nicht „ankommen“ – so bot die am Anfang des Dorfes gelegene Schmiede die erste Gelegenheit zum Fußfassen. Der Schmied, Herr Pedrun (er sprach nicht gern deutsch), begrüßte mich ohne Wiedersehensprüche, sagte höchstens „gesund?“ und lachte freundlich in seinen struppigen Bart. Er sah aus wie Hephästos, hinkte auch wie dieser; trotzdem überquerte er den wilden Fexbach, dicht hinter der Schmiede, auf einem schmalen Balken, seine lange Pfeife rauchend – wie wenn es nichts wäre! – Nach einigen Minuten entschloß ich mich zum Weitergehen – noch zwei oder drei solche Begrüßungen – und ich war überhaupt nicht „fortgewesen“!

Was war der Sommer 1896 für ein Wasserfest! Wochenlang hingen die Berge in Wolken, es goß oder schneite bis ins Tal herunter. Da spielte ich mit meinem Freund Schällibaum endlose Billardpartien, züchtete für meinen Vater Raupen, die Brennesseln fraßen; um diese zu suchen, mußte ich manche Stunde im Regen zu hoch gelegenen Alphütten wandern. Oft saß ich auch in meinem kleinen, mit Arvenholz getäfelten Zimmer und schrieb an der ersten dieser sechs Sonaten für Klavier. Wie gut, daß mir ein Klavier nicht so leicht erreichbar war. So machte ich mich ganz allmählich vom Gängelband des Instrumentes los und von der gefährlichen Bequemlichkeit des Improvisierens.

Julius Winkler, der erste Geiger eines damals berühmten Wiener Streichquartetts, nahm sich meiner musikalisch an. Während die Gäste des Hotels bei der Table d'hôte saßen, beschäftigten wir uns mit dem Wohltemperierten Klavier – er redete und ich spielte. Es war herrlich, wie die tiefe Musikalität Winklers mir die Geheimnisse Bachs offenbarte! Nach getaner Arbeit speisten wir zwei separat. Auf diese Art konnte man freilich auch

einen Regensommer aushalten. Es gab auch übrigens, wenn auch selten, Tage, die in der Frühe ihre blauen Augen so strahlend aufschlugen, als wäre nun aller Wetterunmut aus der Welt verbannt. Solche kurzen Stunden trieben mich mit Macht in die Höhe. Da saß ich denn auf der „Bank Gottes“, jenem Bergvorsprung, 400 m über Sils Maria, der wie ein bequemer Sessel geformt und grün gepolstert, dem lieben Gott als Ruheplatz dienen mag, wenn er über die Erde wandert, um zu sehen, wo sie am schönsten ist! –

Damals trat auch jene Kraft in mein Leben ein, die Glück und Leid in ihren Händen verbirgt, ohne die nichts Lebendes auf Erden denkbar und wohl auch die meisten Werke der Kunst nicht geschaffen worden wären. Für mich war der Ausgangspunkt ein einfaches Mädchen aus einem Dörflein in Oberhalbstein, eine kleine, ernste, schwarze Madonna – aber wie herzlich konnte sie lachen. Ich habe sie nie wieder gesehen. –

Im Oktober zog ich nach Lausanne, der Abschied von meinem Vater und unserem Haus fiel mir schwer. – Es war etwas anderes, *im Sommer* für drei Monate in meine Bergheimat zu gehen – als diesmal, wo ich das Gefühl hatte, in einen neuen und sehr unbekanntem Abschnitt meines Lebens einzutreten! – Getreu der Tradition des Jahres, goß es während der Reise und bei der Ankunft in Lausanne in Strömen. Durch ein Versehen verfehlte mich der junge Herr, der mich am Bahnhof abholen sollte, aber ich langte doch nach einigen Umfragen oben in der Avenue des belles roches an. (Zum erstmal fuhr ich in einer elektrischen Straßenbahn.) Diese Avenue bestand nur aus etwa zehn aneinander gebauten Häusern, gegen Süden blickte man über hübsche Gärten, die Stadt, den See und die Alpen. Davon war freilich an jenem Abend nichts zu sehen. Ich sollte ein Zimmer gegen Süden bekommen, aber wenn sich das Haus nicht von selbst umgedreht hatte, so mußte mich der Pensionsvater wohl bemogelt haben, denn von meinem in einer Mansarde gelege-

nen Zimmer sah man gegen Norden auf unschöne Felder und ein großes düsteres Haus mit der Inschrift „Orphelinat“⁴). Da hauste ich nun ein halbes Jahr. Schon am nächsten Tag mietete ich ein Klavier und erspielte mir darauf eine Behaglichkeit, die dieser kleinen Dachstube sonst wohl kaum innewohnt! Der Inhaber dieser Pension de jeunes gens war ein gutaussehender weißhaariger Gymnasialprofessor mit einer großen Frau und zwei nicht mehr ganz jungen, aber ebenso großen Töchtern. Die Atmosphäre dieser Familie war christlich temperiert, calvinistischer Prägung. Daß ich da, als examensloser, unkonfirmierter Mensch eine etwas verdächtige Person war, ist kein Wunder. Trotzdem erhielt ich meinen Platz am mit dem speckigen Wachstuch überzogenen Tisch, der ebenso Kälte ausstrahlte, wie die Mienen der Familie. Das Essen entsprach dieser Umgebung und wurde auch durch das Tischgebet und das nachfolgende Kapitel aus der Bibel kaum gebessert. Ich hielt mich an das gute Weißbrot, das ich in rauen Mengen vertilgte. Außerdem erhielt ich von meinem Vater öfters 20 Franken „Beefsteakgeld“ und verzehrte ein solches im Café de Lausanne – gewöhnlich als vorsichtiger Mann vor dem Essen in der Pension! Trotz dem Unterricht in der französischen Sprache, den mir eine der Töchter gab, waren meine Fortschritte darin gering. Es war zuviel „Bildung“ in dieser Umgebung, zu wenig wirkliches Leben, alles auf Pappendeckel aufgezogen. An einem der ersten Tage kam während des Essens die Rede aufs Rauchen, die „jeunes gens“ wurden gefragt, ob sie gerne rauchten. Ich sagte „Je suis un grand fumier“ (statt fumeur) – eine unterdrückte, peinlich-höfliche Heiterkeit folgte – dabei war doch dieser unfreiwillige Witz gut (fumier bedeutet: Misthaufen!)! Die übrigen Pensionäre, außer mir zwei Deutsche und drei Genfer, sah ich nur bei Tisch. Einzig ein Karlsruher, der gut Klavier spielte, trat mir näher. Da er aber ein wilder Wagnerianer war – so konnten wir uns doch musikalisch nicht

verstehen und auch die „Ingwelde“ von Max von Schillings, die in jener Zeit durch Felix Mottl in Karlsruhe aufgeführt wurde und aus der er mir oft vorspielte, konnte mich nicht begeistern. Ich verstand diese Musik einfach nicht, suchte nach etwas, was nicht da war und – überhörte, *was* da war! In meiner Mansarde eingeschlossen, lebte ich für mich, übte 4 Stunden täglich und komponierte dauernd. Eine zweite Klaviersonate in E-Dur und viele kleine Stücke. Ein Walzer in e-Moll ist übriggeblieben und führt ein bescheidenes Leben im „Traumspiel“ und in opus 60 I. Ich habe ihn heut noch so gern wie damals.

In der Frühe ging ich zu einem Maître d'escrime und lernte mit Begeisterung Florett fechten. Es ist auch eine wunderschöne Kunst und tat mir in vieler Beziehung ungemein gut. Niemand sprach dort deutsch. So lernte ich die französische Sprache schnell sprechen und verstehen – mehr als bei dem Grammatik-Geklimper meiner Lehrerin! Der Fechtlehrer war ein früherer Sergeant aus Lyon, ein guter einfacher Mensch mit einer netten Frau. Manchmal aß ich bei ihm zu Hause. Wenn man recht warm geworden war nach dem Fechten, ging es um die Ecke „pour prendre un bock“. Dann erzählte M. Dufour (so hieß er) von Abenteuern, die – je mehr Bock desto südlicher, tarasconhafter wurden. Lustig ist das, und ich lernte fechten und französisch! Durch einen Schüler meines Vaters bekam ich eine Einführung in eine deutsche Studentenverbindung. Sie bestand damals aus drei Mitgliedern, zwei Rheinländern und einem Berliner. Sie nahmen mich in ihrer Weise freundlich auf, einer spielte Billard, und das bildete eine Brücke; denn sonst gab es außer dem Bier, gewiß nichts, auf dem wir uns hätten begegnen können. In der Universität waren sie, außer zur Immatrikulation, wohl niemals. Ab 9 Uhr abends waren die Rheinländer völlig betrunken. Der Berliner hatte viel mehr Haltung. Zur Feier von Kaisers Geburtstag war eine große Kneipe mit vielen deutschen Gästen. Um es kurz zu sagen: ich habe mich

damals zum erstenmal geschämt, deutscher Staatsangehöriger zu sein! Mehr und mehr mied ich diese Art von Landsleuten, und das war Leib und Seele bekömmlicher. Ich will nicht verschweigen, daß ich kein Musterknaube war und einmal einen gewaltigen „Sarawakel“ (wie man in Freiburg einen solchen Zustand nennt) über die drei Treppen zu meiner Mansarde hinaufschleppte, was natürlich nicht geräuschlos vor sich ging. Jedenfalls hatte ich damit sensationellen Erfolg in der Pension und galt von da an als gänzlich verlorenes schwarzes Schaf!

Wenn ein Fluß mit voller Kraft dahinströmt, schafft er sich selbst Hindernisse, die ihn zwingen, seinen Lauf zu ändern. So verließ ich im April 1897 die Belles roches (es gibt weit und breit keine Felsen). Die Temperatur des Abschieds von den Pensionsealtern und -töchtern entsprach der gegenseitigen Zuneigung! Mein Vater behandelte meine jugendlichen Streiche homöopathisch und gab mir noch mehr Freiheit. Ich suchte mir selbst eine Wohnung und fand sie in einem alten seltsamen Haus, dicht unterhalb des Hôpital cantonal bei einem älteren Ehepaar, die kein Wort deutsch sprachen, aber auf das freundlichste für mich sorgten. Wie schön und behaglich war es in jenem großen Zimmer mit den alten Möbeln! Bei Sonnenschein lag ein grünliches Licht in der Stube, da die Buchen ihre Zweige fast durch die Fenster hereinsteckten. Beethovens G-Dur-Konzert und seine Sonaten opus 54, 78 und 90 waren damals meine Hauptarbeit und erfüllten mich ganz. Im übrigen: Fechtstunde, französische Stunde, eine Vorlesung an der Universität, bei der ich meistens einschlieft, da sie von 2–3 stattfand. Gegen Abend verließ ich meine grünschimmernde Behausung und fuhr mit der Funiculaire nach Ouchy hinab zum Baden. Was in solchem Sommertag doch alles Platz hat! Auch eine „fête champêtre“, zu der M. Dufour mich mitnahm. Der sommerlichen Hitze entsprechend mußten notwendig beim Fechten häufig „Bockpausen“ eingelegt werden!

So schnell zogen diese schönen Sommermonate vorüber! Im August holte mich mein Vater ab, und wir zogen für einige Wochen nach Saasgrund im Wallis. Viel Regen und das dadurch hervorgerufene Vorlesen (bei mir stets unbeliebt) trübten diesen Aufenthalt etwas. Ich erinnere mich aber noch des geradezu überwältigenden Anblicks des Doms mit seinen Trabanten beim Aufstieg nach Saas-Fee! Die Ostseite des Monte Rosa sah ich nur wenige Sekunden (vom Montemoro aus), dann zog der Wolkenvorhang sich zu.

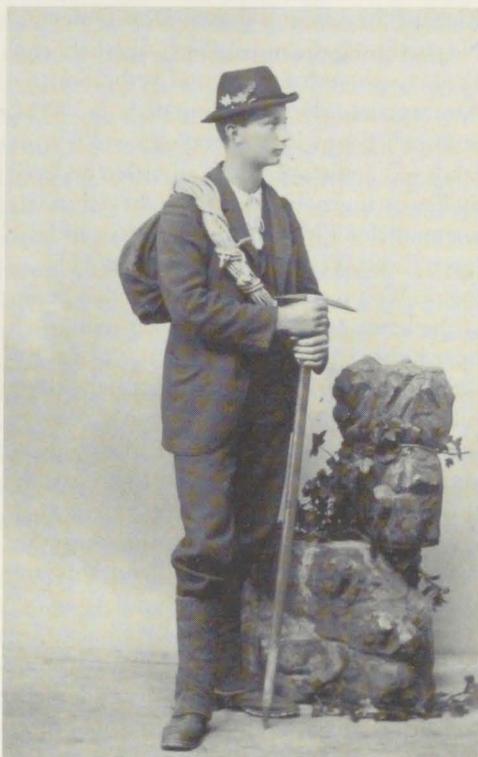
Eine schöne Zeit folgte im September in Freiburg. Das war mein Eintritt in die Welt der Kammermusik. Was spielte ich da alles in wenigen Wochen, besonders die Trios von Beethoven opus 70 und 97 wurden auf das genaueste ausgearbeitet. Im Oktober wieder in Lausanne. Da mein grünschimmerndes Zimmer nicht heizbar war, mußte ich ein anderes suchen und fand es auf dem herrlich gelegenen Montbenon. Solange es warm war, ging alles gut, aber im November erkrankte ich. Das Glück wollte, daß ein Bekannter vom vorigen Sommer her mich besuchte, als Ursache der Krankheit die Feuchtigkeit des Zimmers erkannte und mit Energie darauf bestand, daß ich auszog. Er verschaffte mir Aufnahme in einer Pension de famille (wo er selbst wohnte), der ich nun bis zum Ende meiner Lausanner Zeit treu blieb. In dieser Zeit spielte ich auch zum erstenmal in einem öffentlichen Konzert. Mein Bekannter war ein seltsamer Mensch. Etwa 30–35 Jahre alt, Berner von Geburt, beide Sprachen und Englisch vollkommen beherrschend, war er Sprachenlehrer und schon weit herumgekommen. Von großer Musikalität, ein gewandter Klavierspieler – wie schön hat er die Orchesterpartie des G-Dur-Konzerts ausgeführt, wenn ich das Solo spielte! Er schrieb auch sehr rasch Noten ab und hat manche meiner damaligen Sonaten kopiert. Aber sein Leben war ziemlich undurchsichtig – so führte er zwei Namen und hatte zwei Wohnungen. Die Pension de famille brachte mir das Gegenteil

meines bisherigen Lebens. Vorher fast immer allein, jetzt inmitten von Damen, Herren und Kindern von mindestens sieben Nationen. Trotzdem wurde viel gearbeitet, geübt und gefochten. Das Essen in der Pension war gut und der Wein bei Tisch à discrétion (nach Belieben, von „Diskretion“ war oft wenig zu merken!). Drum mußte auch leider die sehr nette Pensionsinhaberin im April ihr Unternehmen schließen. Traurig standen die Hinterbliebenen da, bevor sie in alle Winde zerstoben. Nach diesem débâcle kehrte ich Lausanne den Rücken – um vieles reicher geworden! –

Ich war nun 18 Jahre alt und mußte daran denken, „ernsthaft“ mich dem Studium der Musik in einer großen Stadt zu widmen. Berlin war in Aussicht genommen. Aber bis dahin dauerte es noch vier bis fünf Monate – und davon drei im Engadin! – Wenn ich nun lese, was ich hier fünfzig Jahre später über jene Jugendjahre schrieb, so macht es mich jetzt vielleicht froher, als ich damals wirklich war. Ich war kein „fröhlicher junger Mann“ – irgend etwas Schweres verließ mich selten. Würde ich versuchen, jenen Zustand musikalisch zu beschreiben, so sagte ich: „Es hing stets der Klang eines neapolitanischen Sextakkords über meinem Leben, der wohl wie Dur klingt – aber in Wirklichkeit Moll ist.“ In Erscheinung trat dieses „Schwere“, als ich Mitte Juni nach Sils Maria reiste. Von Dr. Schällibaum, der mir in diesem Jahr öfters schrieb, hatte ich kürzlich einen langen Brief erhalten, in dem er mir, wie es schien, in frohester Stimmung schrieb, daß er mir ein besonderes Arbeitszimmer verschafft habe mit einem Klavier, und daß er mich am 16. Juni erwarte. – Während meiner Reise im Postwagen hörte ich plötzlich, wie meine Mitpassagiere von dem etwas geheimnisvollen plötzlichen Tod des Dr. Schällibaum sprachen, der vorgestern in seinem verschlossenen Haus aufgefunden worden sei. Man denke sich die Stimmung, mit der ich in Sils

anlangte! Am nächsten Tag war das Begräbnis dieses guten, lieben Menschen und Freundes. –

Von den Bergen kam mir Trost in dieser traurigen Zeit. Jeden zweiten oder dritten Tag zog ich mit einem Führer hinauf und bald erlernte ich, wie man mit jenen hohen Herren verkehren muß, ohne daß sie einem etwas Böses antun! Da ging ich auch oft allein auf Touren aus – kurz, es wurde ein herrlicher Bergsommer. Mein Vater hatte nicht ganz Unrecht, als er mich tadelte: „Ich wollte doch nicht Bergführer, sondern Musiker werden!“ Wohl erkannte ich klar, daß alles, was ich bisher an Musik gemacht hatte, wenig bedeutete. Aber ein Zweifel an meinem Weg ist mir nie gekommen, und ich dachte wahrscheinlich



Der Bergsteiger (1898)

überhaupt kaum darüber nach. So konnten mich auch die vielen kühlen Güsse und Ablehnungen, die mir reichlich zuteil wurden, nicht stark beeindrucken. In jener Zeit waren es hauptsächlich zwei Menschen, die etwas von mir hielten: mein alter Lehrer Josef Rheinberger und mein Vater. Letzterer überschätzte meine damaligen Leistungen bei weitem – aber dafür war er ja mein Vater und mein bester Freund!

Anfang Oktober ging ich nach Berlin. Ich möchte darüber nur quasi in Kurzschrift berichten. Positives: 1.) meine beiden lieben Schwestern und Schwäger, die dort lebten. 2.) die regelmäßigen, wundervollen Konzerte des Joachim-Quartetts und der K. Kapelle (Weingartner). 3.) eine Aufführung der Oper „Lobetanz“ von Thuille, die mir den Weg nach München wies. 4.) die Bekanntschaft mit Hugo Wolf und den frühen Liedern von Richard Strauss und dessen Don Quichote. Negatives: 1.) die musikalisch-überhebliche, akademisch verbrämte – und verbrahmte – Atmosphäre, die ich besonders bei Prof. Stumpf⁵⁾, der mein Förderer sein wollte, vorfand, – die mir aber auch an vielen anderen Stellen unangenehm auffiel. Nicht viel anders waren meine Eindrücke in der Meisterklasse (greuliches Wort!) bei Herrn von H.⁶⁾ 2.) meine Wohnverhältnisse in den öden Steinschluchten (meistens heroisch-militärisch oder hohenzollernhaft benannt!). 3.) das Essen (Es lebe die Salzkartoffel!)! Anfang März fuhr ich ab. Noch ziemlich an Influenza krank – aus diesem Grund im Schlafwagen –, als ich am Morgen das Fenster öffnete, strömte die heimatlich milde Föhnluft herein, noch mit Schneeschultern standen die Berge der weiten Breisgauer Bucht vom Kandel bis zum Blauen da – und – ich war gesund!

Von allen Zweigen der Musik lag mir das Lied am fernsten. War mir doch die Singstimme beinahe unangenehm! Vielleicht deshalb, weil in so vielen Liedern, die ich in früher Jugend hörte, Gefühle innerster Art „veröffentlicht“ wurden – und die Musik in jenen

Liedern mir oft an sich belanglos erschien. Aber in der Berliner Zeit änderte sich das. Ich lernte durch meine Schwester Liesel Hugo Wolf und Richard Strauss kennen: das italienische Liederbuch und die frühen Lieder von Strauss entzückten mich. Meine ersten eigenen Versuche, auch Lieder zu schreiben, waren von einer schrecklichen Unbeholfenheit, besonders in der Behandlung der Stimme und der Deklamation.

Da ich und auch mein Vater von Berlin (in bezug auf mich) genug hatten, blieb ich die Frühlingsmonate zu Hause. Eine Zeit des Wartens auf die Berge im Engadin und noch auf ein anderes Glück! Das gab mir einen gewaltigen Auftrieb, und von Woche zu Woche gelangen die Lieder besser. *Gut* waren sie freilich noch lange nicht, und erst im Laufe des wunderbaren Sommers (1899) entstanden Lieder, über die ich nicht lachen muß, wenn ich sie heute anschau (erschieden bei Schott in jenem Jahre). Auch im Bergsteigen kam ich voran, und außer dem lieben und getreuen Christian Zuan, bei dem ich wohnte und der sehr oft mein Führer war, hatte ich das Glück, auf eine schwierige Kletterfahrt mitgenommen zu werden, die von Christian Klucker, einem der ganz großen Führer der Schweiz, geleitet wurde. Es war ein Erlebnis, mit diesem Mann gehen zu dürfen! Ich traf ihn nur leider viel zu selten, da er seiner Heimat Fex (bei Sils) meistens von Juni bis September fern war und sich auf Engagements im Wallis oder Montblanc-Gebiet aufhielt. Er war auch als Mensch von großem Format, voll innerlicher Würde, keines kleinlichen Gedankens fähig. Wer ihn kannte, oder sein wundervolles Buch (erschieden 1929 in Zürich) gelesen hatte, der weiß das! Im Jahre 1927 sah ich ihn zum letztenmal bei einem Schoppen Veltliner und freute mich über seine noch jugendliche Lebenskraft, trotz seiner 75 Jahre. Ein Jahr später verließ er seine Berge für immer – wie Captain Farrar schrieb: „Als ein Pionier und Edelmann!“

Zu meinen Silser Bekannten gehörten auch die Brüder Dr. Karl und Theodor Helfferich, der erste, schon damals ein Währungsfach-Gelehrter von hohem Ruf, wurde während des Krieges 1914–18 Vizekanzler und Finanzminister. Theodor wurde mir bald ein Freund auf Jahre hinaus. Auch fand ich in dem neuen Silser Arzt einen frohen Begleiter für manche schöne Bergtour. Außergewöhnlich klein, lief er doch sehr rasch bergauf. Vor einem langen und sehr steilen Aufstieg über eine Geröllhalde steckte ich unbemerkt einige Steine in seinen Rucksack, die ich bei der nächsten Rast mit den Worten herausholte, daß sie nun ihren Dienst getan hätten! Trotz einiger Kraftausdrücke tat das unserem guten Einvernehmen keinen Eintrag. Ein Jahr später heiratete er – und stieg kaum noch auf Berge! Wie bald war Mitte September gekommen und brachte mit Schneefall bis ins Tal den Abschied vom Engadin.

Im Oktober fand ich mich in München ein und wurde Schüler von Ludwig Thuille. Er fing ungefähr da an, wo Rheinberger vor acht Jahren aufgehört hatte. Cantus firmus vierstimmig in den alten Schlüsseln, später Fuge und Instrumentation, auch Dirigieren. Das Wichtigste war jedoch wohl seine Anteilnahme an meinen Kompositionen und deren technische Ausfeilung. Dem Kreis seiner Privatschüler blieb ich im ersten Jahre fern. Später trat ich in Verkehr mit Felix vom Rath, Friedrich von Schirach, Fritz Neff und besonders Friedrich Munter.

Seltsam, daß ich jenen Menschen, mit denen ich durch die Liebe zu den Bergen in Beziehung trat, so oft näherkam – die Musik dagegen wirkte meistens als etwas Trennendes, und ich mied jene Kreise öfters, als daß ich sie suchte. Hätte ich nicht in der Familie meiner späteren Frau so liebe Aufnahme gefunden, ich wäre wohl sehr einsam gewesen. Im Thuille-Kreis gab es eben nur *einen* Obergott, das war Richard Wagner – und zwei lebende Götter: Max von Schillings⁷⁾ und Ludwig Thuille!⁸⁾ Was sollte ich „klassizisti-

scher“ Mensch damit anfangen! Trotz meiner ehrlichen Begeisterung für Thuilles Oper „Lobetanz“ und sein Bläser-Sextett fühlte ich bald eine Kluft, die sich auftun und mich von der „Münchener Schule“ trennen würde. Trotzdem arbeitete ich eifrig bei Thuille.

Für viele spätere Beurteiler meiner Musik schien ich zur Münchener Schule zu gehören. Ein großer Irrtum! Gewiß trug meine Musik nach einiger Zeit Züge davon – aber viel *mehr* hervorgerufen durch den Obergott Richard Wagner als durch die Untergötter! Tristan lernte ich zwei Jahre später kennen – lange Zeit nur vom Klavier aus – aber für kurze Zeit hat Tristan einen gewaltigen Einfluß auf mich gehabt! Noch war es aber nicht soweit – gottlob –, denn sonst wären die „Toskanischen Lieder“ anders – oder gar nicht geschrieben worden, und das müßte ich bedauern. Zur Zeit des Faschings, an einem wolkenlosen Föhntag, wollte ich mir den Maskenumzug ansehen. Aber statt lustig, wurde ich immer trauriger und floh in meine Wohnung. Zufällig kam mir das Bändchen Gregorovius⁹⁾ zur Hand, und so begannen diese Lieder – vorläufig nur: „Seh ich die Straße dich kommen“. Mit meiner Traurigkeit war es aus, und ich war sicher froher als viele der in den Straßen herumlaufenden „Narren“! Thuille nahm diese Lieder soweit freundlich auf, aber auf seinem „Geleis“ fuhren sie nicht. Deshalb leben sie heute noch und viel mehr, als spätere Lieder, die seinen vollen Beifall fanden, da sie nach Münchener Schule klangen!

In jenem ersten Münchener Winter hörte ich zum erstenmal (!) Richard Wagner. Der Fliegende Holländer gefiel mir gut, auch die Götterdämmerung und besonders die Meistersinger. Aber ihre unmenschliche Länge konnte ich weder verstehen noch vertragen. Die Odeonskonzerte hatten nicht das Niveau wie einige Jahre später unter Zumpe oder Mottl! Im Kaimsaal dirigierte Weingartner. Schön waren die Quartett-Abende des Walter-Quartetts. Eines der schönsten – im weiteren Sinne – Münchener Erlebnisse war eine



*Anna Hecker, spätere Frau von Julius Weismann,
München 1895*

Besteigung der Zugspitze an einem herrlichen Oktobertag! Mein lieber Vetter Nutschi Gruber war dabei. Einen großen Anteil, daß ich in jenen Jahren gerne in München war, hatte meine spätere Frau. Oft waren wir zusammen und musizierten. Wie schön sang sie meine damals entstandenen Lieder! Das war eine reine Freude, wie auch das öftere Zusam-

mensein im Kreis ihrer Mutter und Schwester – Empfehlungen, die mir mein Vater für verschiedene Münchener Professoren mitgab, führten zu nichts. – Wenn ich überhaupt mich dort sehen ließ, entfloch ich so schnell wie möglich wieder! Mit einem entfernten Vetter, der als Bildhauer in München studierte, kam ich viel zusammen. Wir spielten Billard und manchmal auch Beethoven-Sonaten, da er ein guter Geiger war. Im Sommer waren wir öfters in den Alpen.

Im Winter liebte ich die Berge nicht, sie sind ohne Leben und feindlich, nur für den Sport geeignet, aber Bergsteigen ist mir nie ein Sport gewesen. Im März 1900 fuhr mein Vater mit mir nach Bozen, um dem greulichen Münchener Wetter zu entfliehen. Doch schon während der Fahrt über den Brenner fühlte ich mich krank – weder der gute Rote noch die warme Sonne und auch nicht der Anblick des Rosengartens konnten mich kurieren! Fröstelnd und fiebernd lief ich umher. Nach vier Tagen reisten wir nach München zurück. Dort erkrankte auch mein Vater, und kurz entschlossen zog er in meine Wohnung (ich hatte zwei Zimmer), und meine gute Wirtin pflegte die zwei Patienten. Ärztlich wurden wir von meinem späteren Schwager betreut, und seine Mutter, die stets hilfsbereite Frau von Hecker, ließ keinen Tag vorübergehen, ohne uns irgend etwas Gutes zu schicken. Nach zehn Tagen durften wir reisen. Über Lindau und den See ging es nach Hause. (Mein Vater mied seit Jahren den See, und es war ihm wohl nicht leicht, so nahe dort vorbeizukommen, wo uns allen so Schweres widerfahren war!) Bald wieder kehrte ich nach München zurück. Von jenem schönen Frühling berichten am besten die Toskanischen Lieder! So verging die Zeit, und mit dem nahenden Sommer nahm auch der Zug in die Berge wieder Besitz von mir, und im Juni reiste ich über Freiburg und Lausanne nach Les Plans sur Bex. Wie atmete ich auf, wieder in hohen Bergen zu sein! Über Peter und Paul besuchte mich mein Vater dort oben. Unver-

geßlich schöne Tage! Musik machte ich kaum, lernte aber die reizenden Chansons romandes von Jacques-Dalcroze¹⁰) kennen. Nachdem ich so ziemlich alle Berge, die dort zu haben waren, bestiegen hatte, kehrte ich nach einigem Herumstreifen im Wallis und am Genfer See (nicht ohne meinen alten Freund Dufour zu besuchen) nach Freiburg zurück. Mitte August zog ich mit meinem Vater nach Klöhntal im Kanton Glarus, dort ein schönes Zusammensein mit meiner englischen Schwester und ihrem Mann. Den Glärnisch erstieg ich natürlich auch – allein, von Klöhntal aus. Um Mitternacht Abmarsch mit einer Laterne, zum Frühstück um 4 Uhr auf der Glärnisch-Hütte und um 8 Uhr oben – in dickem Nebel! Dabei war schönes Wetter, aber der Glärnisch setzte seine Kappe nicht ab. Nicht umsonst heißt einer der Glärnisch-Gipfel „Nebelkäppler“!

Ein drei Wochen dauernder Aufenthalt in Berchtesgaden mit unseren Münchener Freunden beschloß jenen Sommer des Jahres mit den „zwei Nullen“. Wir gerieten in eine Pension, deren Inhaber – ein norddeutscher Herr von G. – der Anstalt sein Gepräge aufdrückte: *ungewöhnlich ungemütlich!* Er präsiidierte der großen Fütterungstafel (ich liebe „sitzende Wirte“ nicht), und wir hatten das Pech, in seiner Nähe placiert zu werden. So blieb ich fast jeden Tag, wenigstens mittags, der Tafel fern und zog in die Berge. Unter anderem machte ich eine abenteuerlich endende Umgehung des ganzen Watzmannstocks mit meiner späteren Frau, mit dem Abstieg in dunkler Nacht zum Königsee, nachdem wir einem Rudel Hirsche wie unwirkliche Erscheinungen im letzten Dämmerchein begegneten. In Sankt Bartholomae „durfte“ man – wohl um die damals noch kgl. bayrischen Hirsche nicht zu stören – keinesfalls übernachten! Ein Boot zur Rückfahrt wollte uns auch niemand geben. Schließlich erklärte sich einer der k. b. Wildhüter um Gottes Willen und viel Geld bereit zur Überfahrt. Diese war in sternenheller Nacht eine

Sache für sich und nicht zu vergessen! – Eine Solobesteigung des Watzmanns beendete meine alpinen „Taten“ damals. Ich verließ erst um 10 Uhr das Tal, sah den Sonnenuntergang auf der mittleren Watzmannspitze und blickte nicht ohne Grauen über die Ostwand hinab auf den schon im Dunkel verborgenen Königsee. Nachdem der tief verschneite Grat hinter mir lag, lief ich im Eiltempo hinunter. Ohne meine treue Laterne wäre es nicht gegangen!

Von dem nun folgenden Herbst und Winter wußte ich sehr wenig, wären nicht die Lieder aus jener Zeit beredete Träger der Erinnerung (hauptsächlich zu finden in opus 4 und 5). Regelmäßige Arbeit bei Thuille (in München sprach man „Tuullie“ aus).

Eine Tristan-Aufführung enttäuschte mich – ich hatte ihn mir vom Klavier her noch viel schöner vorgestellt.

Manche Stunde saß ich in meinen Münchener Jahren in einem winzigen Zigarrenladen neben dem Hofbräuhaus. Er gehörte einem entfernten Verwandten, der einer Laufbahn bei der Marine entsagen mußte und nun einen Schlupfwinkel hier gefunden hatte. Von imposanter Erscheinung, trug er seinen Admiralsbart wie auf der Brücke eines Kriegsschiffes. Mit unendlicher Geduld und Freundlichkeit legte er seinen Kunden die verschiedensten Zigarrenkisten vor. „Auch die wird gern geraucht.“ – höre ich ihn noch sagen. Ein Hauch von fremden Ländern, die er früher gesehen hatte, geisterte in seinem Laden und vermischte sich mit dem Duft edler Zigarren, die er stets rauchte. Die Poesie des Rauchens erfaßt zu haben, verdanke ich ihm. Es ist nicht die schlechteste! Von Musik wurde dort nie gesprochen, was ein weiterer Vorzug war. Um so mehr bildete diese den fast einzigen Gesprächsstoff bei dem Thuille-Kreis. Thuille konnte selbst auch über klassische Musik mit tiefem Verständnis sprechen. Viele seiner Schüler jedoch erblickten in der „neuen Musik“ jener Zeit – einen „Fortschritt“!! Als ob es in der Kunst so etwas gäbe! Im Automo-

bilbau, in der Medizin etc. – freilich ja! Also in *praktischen* Dingen – aber die Musik ist ja, je schöner und innerlicher, umso „unpraktischer“! Man muß das einmal überlegen, denn die Herabwürdigung der Musik durch Radio und Film zu einem geräuschvollen Zeitvertreib (bitte dieses Wort in seiner schauerlichen Öde zu verstehen!) wird sie immer praktischer machen, und das würde ihr Ende als Kunst bedeuten. Von solcher Entwicklung war aber vor 40–50 Jahren noch nichts zu spüren. Dumm geschwätzt wurde viel, aber daran stirbt die Musik nicht – sonst wäre sie schon lange tot! Seltsam schien mir, wie selten von Richard Strauss und seinen Werken in diesem Kreis gesprochen wurde. Und wie feindselig man Reger ablehnte! Damals wunderte ich mich – heute nicht mehr . . .

Ein Mensch mit warmem Herzen aus jenem Kreis war Fritz Neff. Er führte ein sehr regelmäßiges Leben – aber *was* für eines! Jeden Tag blieb er bis nachmittags im Bett, aß nie zu Mittag und ging gegen Abend in eine Weinstube, wo er das mittags Versäumte nachholte, und zuerst Pilsener, später Burgunder trank bis zum Schluß des Lokals. Außerdem rauchte er unentwegt Zigaretten. Der arme Neff verzehrte sich über einen Kummer familiären Charakters und über die Lehren des großen Verderbers Nietzsche. Und so war er einer Krankheit verfallen, die ihn auslöschte, wie jene Kerzen verlöschten, die er selbst zur Feier seines Abschieds von der Welt anzündete.

Der Einzige, der meiner Musik wirklich Zuneigung erwies – von allen jenes Kreises – war Friedrich Munter. Wir spielten oft auf zwei Klavieren z. B. Bruckner, Strauss, (Don Juan) und Thuille (Romantische Overture). Bis zu seinem Tod blieb er mein Freund.

Neben vielen Liedern schrieb ich im Sommer 1901 eine Klaviersonate in As-Dur, die ich in Sils Maria beendigte. Längst nicht so gut, wie manches der gleichzeitig geschriebenen Lieder (z. B. Juli aus opus 6), war sie doch innerhalb meiner Entwicklung ein Fortschritt. –

Was wäre das Oberengadin ohne die Seen und ohne den Piz della Margna! Er ist schön, seine Gestalt von solchem Adel, daß man eigentlich nur in samtenen Schuhen über den reinen Firn des sich hoch wölbenden Gletschers zum Gipfel emporschreiten dürfte! Sieben- und dreißigmal stieg ich dort hinauf, so liebte ich diesen Berg! –

Das alemannische Motto, das dem Fernrohr vorausgesetzt ist, kann nicht zu genau befolgt werden. Es muß ein Kompromiß zwischen „Nüet und Alls“ gefunden werden, und so bin ich genötigt, eben zu „hupfen“! Aber immer besser: *Ich* hupfe – als meine Leser! So kommen wir denn von unserem „Hupf“ wieder auf den Boden, als ich am 12. Juli 1902 verheiratet war! Wir zogen nach Sils und hausten in jenen zwei Zimmern, die ich noch dem Dr. Schällibaum verdankte. Wir waren zu dritt, denn ein Foxterrier, „Hexl“ genannt, gehörte zur Familie und mußte alle Berge mit besteigen – und das waren viele! Sang meine Frau meine Lieder (auch viele), beteiligte er sich zum Glück nicht! Meine Frau war ungewöhnlich ausdauernd bei Bergwanderungen, so zogen wir einmal von den Bernina-Häusern über die Diavolezza nach Morteratsch und gingen über Pontresina und Sankt Moritz in dunkler Nacht nach Sils zurück. Ich schlief beim Gehen fast ein, aber meine Frau sprach angesichts der nächtlichen, in der Finsternis nur zu ahnenden Berge jenen Gedanken aus, der einem der schönsten Gedichte Bindings zugrunde liegt – wie die Berge in der nächtlichen Stille reden: „Das ungeheure Wort ihres Daseins“! Mit Christian Klucker erstieg ich am Tage vor unserem Engadiner Abschied den Piz Glüschaint, den höchsten von dort zu ersteigenden Berg. Es war der 28. September und auf der Spitze konnte man behaglich in der Sonne sitzen. Klucker schlief friedlich ein – erwachte aber zu intensivstem Leben, als er seinen jungverheirateten Schutzbefohlenen über den schneidigen Felsgrat und die steilen Wände der Mongia und des Capütschinpasses in stundenlanger Klet-

tereil heil auf den Fex-Gletscher hinunterbrachte!

Tags drauf nach Verabschiedung von unseren Silser Freunden zogen wir ab, um über den Lunghin-Pass, Septimer und Forcellina das Averser Tal zu erreichen. Es war schon nachmittags und angesichts des drohenden Wetterumschlags und der Jahreszeit viel zu spät am Tag. So wurden wir schon am Lunghin-See von unfreundlichen Windstößen begrüßt, und dicke Wolken wälzten sich über die Paßhöhe. Bald staken wir im Nebel, versuchten aber den Paß zu finden – vergebens. Obwohl ich die Gegend genau kannte liefen wir im Kreis herum und standen immer wieder am Ufer des Sees. Nach mehreren Versuchen (es fing an zu schneien, und der Sturm raste mit voller Kraft daher) gebot die Vorsicht dringend umzukehren. Die Haare voller Eiszapfen, ging es in der Dämmerung nach Maloja zurück. Froh, das Tal heil erreicht zu haben, wanderten wir noch in Regen und Nacht bis Silvaplana. – Da die Post keine Hunde beförderte, wurde unser kleiner Vierbeiner am nächsten Tage, in einem Rucksack verpackt, mitgeschmuggelt. Bei der Fahrt über den Schyn-Pass gab es einen heftigen Stoß, der Wagen neigte sich bedenklich, und erst nach einer bangen Minute ließ sich die Tür öffnen. – Da standen wir in der Dunkelheit auf der Straße und sahen mit Grauen, daß nur ein Randstein das gebrochene Rad stützte, sonst wäre der Wagen mit den Insassen und den vier Pferden in den Abgrund gestürzt, bis hinunter, 200 m tief, zur Albula. Der Humor kam bald wieder, als wir in einer kleinen Wirtschaft saßen und der am Boden liegende Rucksack von einer Katze beschnuppert wurde, daraufhin zu bellen anfing und seltsame Bewegungen ausführte. Niemand machte unfreundliche Bemerkungen über den blinden Passagier, und wir kamen bald nach Thusis. –

In der Friedrichstraße in München wohnten wir nun fast drei Jahre. Wenn auch viel in jener Stadt mir gefiel, so fehlte doch für mich

die Notwendigkeit, dort zu leben: meine Arbeit bei Thuille war zu Ende, der Magnet in der Ohmstraße – wo meine Frau früher wohnte – war ja bei mir! Mehrere heftige Erkrankungen, wohl dem häßlichen Klima zuzuschreiben, legten den Gedanken, München mit einer anderen Stadt zu vertauschen, nahe. Aber trotzdem – wie schön waren die Spaziergänge im Englischen Garten im Frühling, entlang dem lustig strömenden Bach, der mit seinem grauen Wasser einem Gletscher entsprungen zu sein schien. Auch waren wir oft in den Voralpen, und an manche glückliche Stunde dort gedenke ich gern. Aber schon die Rückfahrt in die Stadt löschte die Freude aus, und das „Stadtgefühl“ überkam mich wieder. In jenen Jahren schrieb ich außer Liedern einige Kammermusik und ein Chorwerk mit Orchester („Über einem Grabe“). Einmal gab ich ein Konzert mit Liedern, einem Klavierquartett und einer Cellosone. Meine Frau wirkte auch mit. Trotz dem guten Verlauf sagte ich nachher zu Walter Lampe, der im Sommer zuvor mit mir auf dem Piz della Margna war: „Warum eigentlich solche Konzerte geben? – Gehen wir doch lieber auf la Margna!“ Das geschah auch im Sommer darauf meinerseits oft genug.

Von Freiburg aus besuchten wir das Tonkünstlerfest in Basel. Ein Berliner Tenor sang einige Lieder von mir, die ich begleitete. Vor dem Auftreten sagte er im Ton eines preußischen Leutnants: „Erst nehme ich meinen Beifall entgegen – dann können Sie Ihren entgegennehmen!“ Es geht nichts über Menschenkenntnis! – Nach einer Theateraufführung in Basel kamen wir morgens um 5 in Freiburg an. Wir frühstückten am Bahnhof mit einer Anzahl feierlicher Herren, die aussahen, als gingen sie zu einer Beerdigung – es war auch so etwas Ähnliches – nämlich eine dreifache Hinrichtung! Unser Heimweg führte am Gefängnis vorüber – wir konnten nicht vorbei, bis das Armsünderglöcklein dreimal geläutet hatte und dreimal ein Wagen aus dem Tor des Gefängnisses hervorschoß,

um „das, was übrig blieb“, zur nahen Anatomie zu bringen! „Mortui vivos docent“! Bald ging es ins Engadin und zum letztenmal mit der Post, denn kurz nachher fand die Eröffnung der Albulabahn statt. Mit der Post über den Julierpaß zu fahren, ein oft erlebter, nie zu verlierender Eindruck! Zwölf lange Stunden! Langeweile? Ich würde sagen: „Weile lange“! Und dann die wunderbare „Postmüdigkeit“ – wie im Traum hört man noch das Knirschen der Räder und riecht die Pferde. „Ist das schon ein Gletscher dort oben, wie unter einem Milchglasdach? Oder eine Mittagswolke?“ Nein, – wäre Mozart im *Schnellzug* von Wien nach Prag gefahren – er hätte dort keine Don Juan-Ouvertüre geschrieben! Ungewöhnlich viel Winterschnee lag noch in den Bergen, durch den wir uns mit Theodor Helfferich auf die Margna emporwühlten! Helfferich hatte von München unseren Foxterrier mitgebracht und war zu Fuß von Thuisis heraufmarschiert. Klucker war noch in Fex und hatte ein paar Tage Zeit. Wir machten zusammen eine südliche Umwanderung des ganzen Bernina-Gebirges – vom Betreten des Fexgletschers bis zu den Berninahäusern stets über Gletscher, dabei wurde auch der Piz Palü überschritten. Eine wundervolle Tour und dieses doppelt durch Christian Klucker! – Erst im September besann ich mich, daß ich ja eigentlich Notenschreiber war, und machte zwei größere Chöre mit Orchester (opus 10). Fritz Steinbach führte sie ein Jahr später im Gürzenich auf.

Das Jahr 1904 brachte meine ersten Versuche mit der Bühne. Im Verein mit Otto Julius Bierbaum¹¹) und Friedrich von Schirach sollte ich an einer Operette Teilhaber sein. Die Firma hieß „Das Gespenst von Matschatsch“ von Simplizissimus (ist auch im Simplizissimusverlag erschienen). Sehr lustig war mir die Komposition des 3. und 4. Aktes, wie der Ouvertüre. (Den ersten und zweiten Akt schrieb Schirach.) Die Aufführung im Gärtnerplatztheater in München fand Erfolg und ein großes Raten begann, wer hinter der Sa-

che steckte! – Aber „ich selbst“ schrieb kurz nach besagtem Monstrum das erste größere Werk – mir heute noch so lieb wie damals –: „Fingerhütchen“ opus 12. In jenem besonders schönen Sommer waren auch Walter Lampe und Felix vom Rath in Sils. Die Berge bestieg ich damals meistens mit Frau Lampe oder einem im Sommer als Tagelöhner dort angestellten Italiener aus dem Val Malenco. Mit diesem ging ich besonders gern, er konnte kein Deutsch und ich kein Italienisch – aber die Sprache der Berge, der Wasser und Winde beherrschten wir beide und konnten uns also gut verstehen! Als wir auf dem Piz Duan standen und die wilden Bergeller Granitberge bestaunten, kannte seine Begeisterung keine Grenzen mehr – er stieß Urlaute aus: „Va, va“ usw. Dann erkletterte er den Steinmann und schrieb auf das in die Lüfte ragende Vermessungszeichen seinen und meinen Namen: „Luis und Vais Man“! Ich bin ein Mensch, der Gipfel und Türme liebt! Wie viele Stunden verbrachte ich auf dem Freiburger, Straßburger oder Ulmer Münster! Es ist aber gewiß nicht nur um die *Aussicht* zu sehen – viel eher der tiefe Wunsch: „außer sich“ zu sein und jene Stimmen zu vernehmen, die dann hörbar werden.

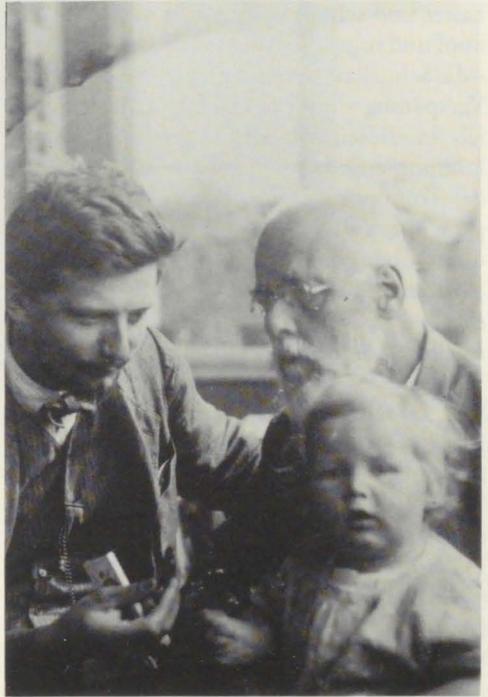
Am 30. November 1904 gesellte sich unser Sohn Carl August zu uns. Meine Freude über diese Tatsache wurde sehr getrübt durch eine heftige Münchener Influenza, die mich befiel und die mir auch die Möglichkeit nahm, bei der ersten Aufführung eines größeren Werkes von mir dabei zu sein. („Über dem Grabe“ im Kölner Gürzenich). Zur Erholung fuhr ich Ende Januar nach Genua, später auf den Lindenhof und im April mit meinem Vater nach Lana bei Meran. Das Gedenken an jene drei Wochen im Südtiroler Paradies erfüllt mich heute noch mit Glück. Ich las sogar meinem Vater *gerne* vor – denn es war „Peter Camenzind“ von Hermann Hesse! Unser Lieblingsgang führte nach Völlan zum Runschener, einem großen Bauernhof. Dort saßen wir neben der Scheuer, sahen über das weite blü-

hende Etschtal, und der Wein im Glas warf goldene Kringel auf den Tisch, denn die Sonne schien damals Tag für Tag! Bei der Rückfahrt fing es schon am Brenner an zu schneien, und tiefer Schnee lag bei der Ankunft in München! Oh dieses Klima! Hauptsächlich deshalb fiel mir auch der Abschied von dort nicht schwer, zum Unterschied von meiner Frau, deren Heimat es ja war. – Ein Freiheitsgefühl überkam mich, als wir im Zug nach Lindau saßen, dem See und der Schweiz entgegen! Sieben Wochen wohnten wir mit unserem kleinen Sohn auf dem Lindenhof, eine Zeit der Arbeit, des Segelns und des schönsten Zusammenseins mit lieben Menschen. Ich schrieb mein erstes Streichquartett opus 14, das der erste gelungene Versuch war, auch in der Kammermusik von der Münchener Schule loszukommen. Wir fuhren Ende Mai nach Graz zum Tonkünstlerfest. Großen Eindruck machten mir Lieder von Mahler mit Orchester und die Beethoven-Variationen von Reger. Mir brachte das Fest viel Freude mit einer Aufführung des Fingerhütchens und in der Folge auch durch die vielen Aufführungen, die in den Jahren darauf überall stattfanden. An Peter und Paul traf ich meinen Vater in Mannenbach am Untersee – ein Bild von ihm, wie er über eine sonnige Stelle im Wald schreitet, zeugt noch von jenen schönen Tagen!

Sils Maria brachte diesmal keine Glück. Der kleine Carl August erkrankte heftig und kurz danach bemerkte ich, daß mein Herz nicht mehr die frühere Leistungsfähigkeit hatte. Eine Folge der Münchener Erkrankung. Ich mußte das Engadin verlassen, sollte keine Berge ersteigen! Ein trauriger Abschied! Ich zog nach Wildhaus in Toggenburg – aber die Berge (wenn auch weniger hoch) konnte ich nicht lassen, und so wurde mein Zustand noch schlechter. Erst im September am Bodensee erholte ich mich wieder. Wir beschlossen, uns nach Freiburg zu wenden. Ein Winter mit viel Arbeit folgte, Lieder (opus 16), die Impromptus (opus 17) und der

1. und 2. Satz der Sinfonia (opus 19). Noch konnte ich auf keine Berge steigen – nicht einmal im Schwarzwald. Einige Reisen zu Aufführungen des Fingerhütchens führten mich nach Frankfurt, Wien, Köln und München.

Ich bemerke hier eine bedauerliche Eigenschaft meines Fernrohrs – während die Geschehnisse meiner Bergzeit, die unendlich schönen Eindrücke meiner Kindheit – auch die schmerzlichsten! – die lieben Menschen, die mein Leben betraten und es wieder verließen, so klar hell und deutlich zu sehen sind, versagt es manchmal ganz bei Dingen meines „Berufs“, besonders bei dessen konzertanter Seite! Es ist eben kein objektives, sondern ein sehr subjektives Fernrohr.



Von links: Julius (geb. 1879), August (geb. 1934), und Carl August (geb. 1904), Weismann im Jahre 1906

Eine Aufführung meines opus 14 durch das Süddeutsche Streichquartett in jenem Winter brachte mich in herzliche Beziehungen zu Dr. Thomas San Galli und seiner Frau, er als Bratscher, jene als Pianistin, führten damals viel Kammermusik auf. – Wir wohnten im Winter 1905 auf 1906 in der Stadtstraße, gegenüber dem alten Weismann-Haus. Wie oft waren wir dort, wo jetzt außer meinem Vater meine Schwester Therese mit ihren fünf Kindern lebte. Der kleine Carl August machte seine ersten Gehversuche dort im Garten, und im „Saal“ taten das gleiche manche neue Kompositionen.

Im Frühjahr 1906 wurde der Bau eines Hauses, neben dem Lindenhof, beschlossen. Wir zogen wieder dorthin und wohnten während dem Sommer ganz nahe bei unserem künftigen Haus. Im Herbst gingen wir wieder nach Freiburg in eine schöne Wohnung, wo ich im Dachstock ein Zimmerchen hatte, mit einem Erker und schönster Aussicht auf den Roßkopf und sogar die Bahnlinie nach Offenburg – die Schnellzüge hatten nichts zu lachen, jede Verspätung wurde vermerkt! Außerdem fing ich in diesem Dachstübchen wirklich zu komponieren an: die Lieder opus 22 und 23, das Trio opus 26 und vor allem der Spaziergang durch alle Tonarten opus 27 entstanden dort oben! Es war eben wohl etwas „Turmstimmung“ – man konnte „außer sich“ sein! –

In diese Stimmung geriet ich in dem neuen Hause leider selten! Mir war mit diesem ein viel zu schweres Gewicht umgehängt. Ich haßte, Hausbesitzer sein zu müssen. Jedes Formular, jeder Wisch, der einem von den Behörden zuflattert, ist mir ein Greuel. Und das Dasein als Hausbesitzer ist doch zur Hälfte mit solchem Kram ausgefüllt! Bei mir wurde auch noch die andere Hälfte mit dem Herumführen von Besuchen belegt! „Nein, wie entzückend, diese Stille (!), da müssen doch die Melodien nur so strömen!“ Oh Gott, da strömten nur die Besuche, ich entwickelte mich zu einem Menschenfeind und

war bei schönem Wetter den ganzen Tag auf dem See und segelte. Übrigens nicht die schlechteste Tätigkeit! In einer verborgenen, von großen Linden, Buchen und Eschen bewachten Ecke des Parkes lag der Hafen, keine Welle fand dort hinein. Durch eine enge Ausfahrt zwischen hohen Mauern gelangte man zum See, und sobald die Parkecke umfahren war, konnte der Wind die Segel mit seinen unsichtbaren Händen fassen. Bei gutem Wetter weht in jenem, wohl herrlichsten Teil des Sees in den Stunden zwischen 10 und 4 der Schönwetterwind – stetig aus Westen. Besonders gefiel mir, schon „draußen“ zu sein, bevor der Wind kam. Auf der ganz stillen Fläche sah ich dann fern im Westen, wie das Wasser dunkler wurde, wie die Windstreifen näher kamen. Lange bevor sie das Schiff erreichten, nahm es Fahrt auf und die kleinen schwimmenden Holzstückchen, ferne Reisende aus den Ländern der Alpen, glitten schneller und schneller am Schiff vorbei – die Bugwelle wuchs, und die Wirbel am Heck begannen ihre quirlende Sprache! So fuhr ich an vielen Tagen mehrmals quer über den See, südwärts den Bergen zu, der Schweiz! Das Wenden geschah wohl selten ohne ein trauriges Gefühl, jenem machtgeschwellenen militär- und bürokratieverseuchten Staate wieder nahen zu müssen. Jedenfalls dachte ich oft beim Segeln: „Das kann nicht dauern, es ist zu schön!“ Diese kleine Erinnerung möchte ich nicht enden, ohne Dank meinem lieben Onkel Adolf Gruber¹²), der nun schon lange im Lindenhof ruht, der mir die „Santa“ schenkte und das Segeln lehrte! Eines der Impromptus opus 17, das nach einer Segelfahrt entstand, ist Leni und Adolf Gruber gewidmet. – Solange mein Vater lebte, war er sommers bei uns am See, wir im Winter in Freiburg. Jene Jahre brachten mich durch meine Klavier- und Kammermusikwerke mehr und mehr zum Konzertieren. Besonders mein Klavierkonzert opus 33 spielte ich oft (Uraufführung im Gürzenich unter Steinbach mit Carl Friedberg). Die Bekanntschaft mit der Geige-



Der Komponist (1910)

rin Anna Hegner in Basel (1908) war von großer musikalischer Bedeutung, die Ave Maria-Variationen opus 37, das Violinkonzert opus 36 und die Solosonate opus 30 wären sonst kaum geschrieben worden. Ihr Spiel war in ihren jungen Jahren von einer gerade-

zu fanatischen Art und tief musikalisch. Wie oft spielten und reisten wir umher. Auch die Uraufführung des Violinkonzerts opus 36 spielte sie im Gürzenich. Eine ganz ausgezeichnete Geigerin war auch Katharina Bosch. Holländerin von Geburt, lebte sie in

Leipzig. Bei einem Zusammentreffen bei Dr. Max Steinitzer spielte sie mit mir die Ave Maria-Variationen auswendig – und wie schön! In der Folge reiste ich viel mit ihr. – In den Jahren 1911, 1913 und 1914 zogen wir im Juli und August in die Schweiz, zuerst nach Wildhaus, dem Ideal der lieblichen grünen Alpenlandschaft und wo doch im Säntis und Altmann recht ernst zu nehmende hohe Herren zu Hause sind! Der kleine Carl August durfte manchmal mit hinauf, an einem kurzen Strick wurde er zuweilen vor Unheil gesichert. Brigels im Vorderrheintal wurde uns im Laufe der Jahre eine zweite Bergheimat! Auf einer weiten Bergterrasse, 500 m über dem Vorderrhein gelegen, am Ausgang des geheimnisvollen Val Frisal. Die Region



Frau Anna Weismann mit Tochter Ursel (geb. 1911) im Jahre 1913

der Tannen, der Burgen, Kapellen und Felder sank bald in die Tiefe und die herbe Luft des Hochgebirges zeigte die Nähe der Gletscher an. Außer Hirten begegnete man in jenem Winkel des Val Frisal kaum einem Menschen. Mein Phantastischer Reigen (opus 50) ist dort zu Hause. In Brigels gab es kein Klavier, und so gewann ich endlich die vollkommene Freiheit – losgelöst vom Instrument! Wir wohnten – sehr primitiv, aber *wie* behaglich – bei einem Postillon Carigiet, der uns in Ilanz abholte und die drei Stunden bis Brigels fuhr – später mit der Bahn und im Postauto ging es zwar schneller, aber es „fehlte etwas“! Die Sprache in Brigels war Romanisch – ich habe mich später viel mit ihr beschäftigt und sogar einige Chöre für den Männerchor Brigels komponiert, die er zu meiner Freude oft und schön gesungen hat. (Ich wurde „Member da honuor del Chor viril da Breil“.) Damals war unsere kleine Familie schon um die liebe kleine Urschele angewachsen. Als der fünfjährige Carl August sie zum erstenmal sah, machte er ein bedenkliches Gesicht und sagte zu dem Chef der Frauenklinik: „Sie ist zu klein – ich möchte sie umtauschen“, und als dieser erwiderte, daß das nicht anginge, meine er: „Ja, was man bezahlt hat, muß man behalten“! – worüber ich nach 40 Jahren nur sehr zufrieden sein kann!

Der Winter 1913–14 verging im Zeichen der Konzertreisen: nasse Großstadtstraßen im Licht spiegelnd, kurze Stunden musikalischer Anspannung, trübe Morgen auf Bahnhöfen und lange Fahrten durch öde Gegenden. So kam das Jahr 1914, das letzte einer vergehenden Welt. Am 80. Geburtstag meines Vaters spielte ich in Berlin mit Hausegger¹³⁾ mein Klavierkonzert opus 33. – Wäre besser in Freiburg geblieben! Denn es war das letztmal, daß mein Vater diesen Tag erlebte. – Damals stürzte ich mich auf ein mir zufällig zugekommenes Opernlibretto – ich hatte eben Hunger auf eine derartige Arbeit! Allen Abmahnungen (im stillen auch durch mich selbst) ungeachtet, machte ich das Ding fertig,

und nicht genug – ich schrieb auch die Partitur sorgfältig (an 300 Seiten) bis zur letzten Note! Damit war auch die Geschichte aus – und „Niemand hat's gesehen!“. Das war eine große Dummheit, deren ich noch manche machte in meinem Leben, bei allem war der Grund: *Einen* kleinen Schritt rückwärts nicht gehen zu *wollen* und dann viele falsche vorwärts gehen zu *müssen*! Also – Vorsicht, meine Erben, wenn Ihr in solche Lagen kämet! Ein schöner Sommer zog herauf – bis die Schüsse von Sarajewo knallten und die Welt ein verzerrtes Antlitz zeigte. Wir zogen trotzdem am 1. Juli nach Brigels zu unserem lieben Carigiet. Die Kinder waren damals 9 und 4 Jahre alt und Carl August schon ein recht beachtlicher Geiger. Beide spielten manchmal am Dorfbrunnen vor, Urschel begleitete auf der Mundharmonika. Mit der politischen Spannung wuchs auch die Panikstimmung (!) der Bevölkerung. Am 1. August stand ich bei wolkenlosem Himmel auf dem Piz Dartgas. Ich sah die herrlichen Berge in der weiten Runde auf lange Zeit zum letztenmal, sah aber auch die Flammen des Weltbrandes dahinter emporlodern und verließ ungetröstet dieses schönste und größte Gotteshaus unserer Erde! Meine Frau und die Kinder blieben in Brigels, ich fuhr am 2. August nach Lindau. Wie eine Lawine schwoll der Strom der aus der Schweiz flüchtenden an! In Lindau alles gedrängt voll mit Soldaten in Begeisterung, naturfarbenen Stiefeln und Feldgrau! Es war mir quälend zu sehen, wie die Besten der Jugend einer patriotisch angestrahlten Fassade zujubelten, die auf ihrer Rückseite das unsagbare Grauen trug. Als ich zu meinem Vater kam, lag auf seinem Tisch ein Artikel der Frankfurter Zeitung: „Der Krieg der gerechten Sache“! Mein Vater meinte: „Ein Krieg reinigt die Atmosphäre.“ Ich: „Aber nicht, wenn die Völker, die sich weder kennen noch hassen, aufeinander schlagen, sondern nur, wenn die Anstifter sich *ihre* Schädel einschlagen würden!“ Diese Differenz mit meinem Vater ging nicht tief – der Krieg verlief

weiter – plangemäß – wenigstens in der Zeitung! Am 20. August kamen meine Frau und die Kinder aus der Schweiz zurück. Immer mehr betrückte mich der gesundheitliche Zustand meines Vaters, und mit schweren Sorgen sah ich ihn Mitte September, begleitet von meiner Frau, nach Freiburg ziehen. Vier Wochen später kam ich nach und blieb bei ihm bis zu seinem Tod am 5. November. – Es war eine unsagbar stille Zeit – ich saß stundenlang bei ihm – wir sprachen wenig, aber ich spielte ihm viel vor, fast nur Beethoven oder Bach. In den Wald, der in den schönsten Farben stand, ging ich täglich und brachte ihm von dort irgend etwas mit. Auch einmal ein lebendes Tag-Pfauenauge. Er fütterte es mit Zucker und freute sich über den schönen Schmetterling. So erhielt der große Naturforscher noch einen Besuch von jener Welt, für die er gelebt hatte! Beethovens Sonate opus 76 war das Letzte, was er hörte, und der Schlaf, in den er dabei fiel, löste des Schlafes großer Bruder, der Tod, mit unhörbaren Schritten ab. – Auch der Schmetterling starb am gleichen Abend.

Über Mittag

„Mittag ist der Berge Geisterstunde.“ In mancher Beziehung scheint mir dieser schöne Gedanke von Conrad Ferdinand Meyer auch auf mein Leben zuzutreffen. Es mußte wohl Mittag werden, bis meine Kräfte sich so regen konnten, wie es ihnen bestimmt war. Meine Entwicklung ging eben langsam vor sich. – Ende November wurde ich als Krankenträger und Pfleger zu einem Lazarettzug des Roten Kreuzes einberufen, dessen Personal der Lindauer freiwilligen Sanitätskolonne entnommen war, der ich angehörte. Meistens war der Zug in Conflans stationiert und fuhr von dort nach den verschiedensten Orten der Gegend zwischen Maas und Mosel, wo dann während der Nacht Verwundete aufgenommen wurden. Die Fahrten gingen dann in die Städte der Pfalz, Badens und bis an den Bodensee. Es gab aber sehr viele Wochen, in

welchen der Zug, wenn auch immer unter Dampf, in Conflans lag. In meinem Abteil-Kameraden Emil Feigler fand ich einen sehr anregenden, geistig in vieler Beziehung hochstehenden Menschen. Von Beruf Maler, war er ein großer Kenner und Verehrer des französischen Impressionismus. Aber auch mit der Musik war er sehr vertraut und auf manchem alten Klapperkasten habe ich ihm vorgespielt und mich über sein tiefes Verstehen gefreut! Leider verlor ich ihn nach dem Kriege aus den Augen. Seit langem ist er nun tot, aber oft denke ich an ihn und sehe ihn – seltsam vermischen sich seine Züge mit jenen meines Lausanner Freundes Hermann. – Im März und April kamen sehr anstrengende Wochen, da starke französische Angriffe von Verdun her eingesetzt hatten. Bald machte sich mein altes Herzleiden wieder fühlbar, und ich wurde Mitte April krank in die Heimat entlassen. Ich brachte aber außer meinem kranken Herzen noch etwas Besseres nach Hause mit: die ersten Stücke „Aus meinen Bergen“, die mir manche neuen Wege zu eröffnen schienen. Meine Frau und die Kinder waren den Winter über in Schachen geblieben, und nach einigen Wochen hatte ich mich soweit erholt, daß der in stiller Freude mit den Meinen verbrachte herrliche Sommer 1915 der schönste war, den wir in unserem Hause verlebten. Leider auch der letzte! Der Doppeldruck „Hausbesitzer“ (das Haus in Freiburg war auch noch da!) und die übergroße Einsamkeit des Winters am See veranlaßten uns zur Vermietung des Hauses in Schachen und zur Übersiedlung nach Freiburg! Im März 1916 zogen wir im alten Weismann-Haus ein. Langsam kam ich wieder zur Arbeit, das Einzige, was aus dieser Zeit voll gelungen erscheint, waren die Variationen für zwei Klaviere opus 64.

Im Oktober und November gab ich ein Gastrolle beim Kommiß und brachte acht Wochen in Heitersheim zu. Meine liebe Frau besuchte mich öfter, und wir saßen gemütlich auf der Dorfbrücke und aßen die guten Sa-

chen, die sie mitgebracht hatte. Bald bestand meine militärische Tätigkeit im Dirigieren der Bataillonsmusik – bei Beerdigungen und bei einem Aufenthalt auf dem Truppenübungsplatz Heuberg, auch im Konzertieren der Kapelle in den verschiedenen Kasinos. Ich lernte dabei Schlagermusik, Operetten und natürlich Märsche aller Art kennen. Der Erfolg war groß, und täglich mußte die Musik spielen! Kurz vor Weihnachten wurde ich von der Badischen Gefangenen-Fürsorge in Freiburg reklamiert und war damit dem Militarismus persönlich entronnen. –

Die Gefangenenfürsorge befand sich in der alten Universität, ich selbst arbeitete in der Vermissstennachforschung. Deren tätigstes Mitglied war, außer dem Leiter, Prof. Partsch, Frau Erika Stuber. Eine viele tausend Namen umfassende Kartothek barg in all ihrer Nüchternheit das Schicksal und die zehrende Sorge, sowohl der Vermissten wie deren Familien! – Mit Frau Erika Stuber gewann ich eine Freundin, der ich unendlich viel, auch in musikalischer Beziehung, verdanke! Es ist schön, sagen zu können, daß unsere Freundschaft nun über 30 Jahre unvermindert besteht. Frau Stuber ist mittelbar an der Entstehung meiner Opern „Schwanenweiß“, „Traumspiel“, „Leonce und Lena“ und „Regina del Lago“ beteiligt, bei der letzteren sogar aktiv als Verfasserin des Textbuches. Auch die weltverlorene Lyrik Walter Calés¹⁴) lernte ich durch sie kennen. 1917 wurde mir zu einem der schönsten Jahre der Arbeit. Die Trio-Lieder opus 67, die Sonate für Violine und Klavier opus 69, viele Stücke „Aus den Bergen“ opus 57 und viele der Lieder nach Walter Calé sind damals entstanden. Am 14. April 1917 wurde Freiburg von einem (für damals heftigen) Fliegerangriff heimgesucht. Auch in nächster Nähe unseres Hauses gab es schwere Zerstörungen. Wir wohnten darum von Mai bis Oktober in Hinterzarten, ich selbst mußte freilich in der Stadt bleiben, konnte jedoch jede Woche sonntags und donnerstags nach oben fahren. Ich liebte damals

Hinterzarten sehr. Es hatte noch nicht die Allüren eines mondänen Kurorts angenommen. Ich fand einen herrlichen Platz in halbstündiger Entfernung, wo ich auf großen Steinblöcken, inmitten von Himbeeren, viele Stunden der Arbeit zubrachte. Auch „Der lebende Baum“ („Aus den Bergen“) stand dort, und das IV. Stück der Traumspiele (opus 76) erklang in mir zum erstenmal.

Da innerliche Dinge sich nicht in Worte fassen lassen wollen, äußere Vorkommnisse – außer verschiedentlichen Konzertreisen – aber in jenen Jahren fehlten, bleibt als sichtbarer (hörbarer) Beweis meiner „Anwesenheit“ nur die Musik übrig, die ich schrieb. Hauptsächlich, außer den schon genannten Werken, die Musik zu dem Melodram „Xaver Dampfkessel“ und „Dame Musica“ opus 71 und die Sonate für Klavier und Cello opus 76 – das äußere Gelärme, was das Ende des Krieges begleitete, trieb mich noch mehr nach innen zu, und hieraus entstand das „Tagebuch“ opus 74 – längst verlegt, aber noch immer nicht erschienen!

An einem späten Abend im Februar 1919 trat „Schwanenweiß“ in mein Zimmer! Ohne anzuklopfen, sie war einfach da. Ich saß an meinem Schreibtisch, rauchte vorm Schlafengehen noch eine Pfeife, da leuchtete ein Buchrücken goldgelb auf – ich zog das Buch heraus – es war Strindbergs Schwanenweiß! Wenige Minuten später begann ich zu schreiben. Viele Pfeifen und Noten folgten in jener Nacht und in vielen der nächsten Zeit! Am Tag lag das Heft verschlossen, aber nachts wuchs es zu geheimnisvollem Leben. Denn zu niemand sprach ich davon, und keinen Ton spielte ich daraus, bis im April der erste Akt fertig war. – Es muß eben doch „Heinzelmännchen“ geben – denn fast zwei Jahre waren vergangen, seit ich das Buch gelesen hatte, und nun mit einemmal war das alles schon fertig vorhanden! Ohne Zögern folgte der zweite Akt, der zum großen Teil am Bodensee geschrieben wurde. Ich verschwand dorthin, ganz plötzlich am Himmelfahrtstag,

wohnte einige Tage in Bodmann und dann bei meinen lieben Wiedersheims¹⁵⁾ in Ottenberg bei Kreßbronn. Dort wurde der zweite Akt fertig, und Frau Wiedersheim war die erste, die Schwanenweiß sang. Nach drei Wochen kam ich nach Freiburg zurück und begann den dritten Akt. Die schönen Worte zu dem Wiegenlied im ersten und das Terzett am Anfang des dritten Aktes sowie das Duett „Ich wandle im Licht“ verdanke ich Erika Stuber. Die Überwindung der kritischen Stelle im dritten Akt ermöglichte mir eine Fuge, die mich mit sicherer Hand darüber wegführte. Im September, wieder in Ottenberg, lag das Werk fertig da. Die Partitur begann ich erst im Winter und werde wohl ein Jahr daran geschrieben haben. Änderungen erfolgten kaum, und die erste Niederschrift entspricht genau dem Klavierauszug, wie er später gedruckt wurde. –

Von Männern der Wissenschaft ergingen schon öfters Fragen nach dem Zusammenhang äußerer Einflüsse auf das musikalische Schaffen. Meistens unter Beilegung vorgedruckter Formulare zum Ausfüllen. – Mir fällt es überhaupt schwer, solche „Mausefallen“ wahrheitsgemäß zu beantworten. – Mindestens muß doch das Geburtsdatum etwa 100 Jahre gefälscht werden – und gar wenn gefragt wird: „Wie Alkohol oder Nikotin auf das Schaffen (!) einwirke?“ Da muß ich dann sagen: „Ohne ein bis zwei Flaschen Pommard intus kann ich überhaupt gar keinen Federhalter zur Hand nehmen“. Und „die Wahl der Zigarre richtet sich nach der Tonart, deshalb bin ich genötigt, seit Einführung des Zwölf-tonsystems stets zwölf verschiedene Zigarren gleichzeitig zu rauchen! Das ist teuer und bekommt mir nicht. Deshalb wende ich es nur selten an“!

Aber Spaß beiseite – es ist klar, daß die landschaftliche und klimatische Atmosphäre großen Einfluß hat. Daher muß ich den Leser bitten, mir noch einige Male dorthin zu folgen, wo ich am besten Noten schreiben konnte! Zum Beispiel nach dem „Ottenberg“. Es

ist ein Hügel, etwa 1 km vom See entfernt, an der Bucht von Kreßbrunn, und trägt einen Januskopf. Die eine Seite blickt freundlich grünend nach Westen, die Ostseite schaut aus dunklen Tannen finster drein. An seinem Fuß liegt das Haus Ottenberg inmitten eines Obst- und Wiesengutes, bewohnt von meinem Vetter Dr. Wiedersheim und seiner Frau. Am Tag gingen beide in ihren ärztlichen und häuslichen Pflichten auf. Aber abends saßen wir zusammen, rauchten unendliche Pfeifen (von meinem Vetter unerklärlicherweise „Mempis“ genannt) oder musizierten. Da erklang Schwanenweiß, da ertönten die Calé- und Rilke-Lieder zum erstenmal. Frau Wiedersheim war eine selten begabte Sängerin! *Das* war eine Atmosphäre für mich! So frei und ungebunden – der „Hausbesitzer“ war ja mein Vetter! Dank den beiden lieben Menschen für jene Zeit!

Im verborgensten Winkel des Montafon liegt das Königreich Falgragis. Dort auf einem Thron von steil ragenden, rotbraunen Urgesteinfelsen herrschen Leonce und Lena mild über die Gestalten ihrer eigenen Brust. Nicht als ob ich meine Oper Leonce und Lena dort geschrieben hätte, aber den Namen ihres Königreichs nahm ich von jenem Berge, gleich wie Prinzessin Lena von Cavürga ihren Namen einer hoch gelegenen Weideterrasse auf dem Wege zur Margna verdankt. – In einer Hütte dort in Montafon, ich nenne sie Garnera-Hütte, nach dem Ort, an dem sie steht, erlebte ich wunderbare Spätherbsttage und stieg auf allen Gipfeln herum. In der Sprache des die Alpen „erschließenden“ Alpenvereins hieß die Garnera-Hütte freilich anders! Wie alle Hütten dieses Vereins trug sie mit ihrem Namen die Vorstellung der „Stadt“ mit all ihrem Lärm und kleinlichen Menschenkram hinein in die Berge, dem zu entfliehen doch eigentlich die Absicht war. Ja, fühlen denn diese vereinsbegeisterten Herren nicht, wie die Berge sie grinsend auslachen? Wissen sie nicht, daß die Schuhe vom Staub der Städte rein und das Herz von kleinlichen Gedanken

frei gehalten sein sollte, bevor man das Hochgebirg betritt?

An einem späten Abend nach einer langen Bergtour stiegen Wiedersheims und ich von jener Hütte zu Tal und mußten noch 20 km bis Schruns zurücklegen. Es ging schon gegen Mitternacht und war stockdunkel. Da überkam mich immer deutlicher, beinahe quälend, die Vorstellung, am Gardasee zu sein – ich sah den blauen See, die Häuser und Olivenhänge von Gardone – keine Antwort auf meine Fragen, ob wir wirklich im Montafon wären, konnte mich von der Idee, am Gardasee zu sein, abbringen! Es muß eine ähnliche Erscheinung gewesen sein, die dem Wanderer durch die Wüste als Fata Morgana begegnen kann. –

Während der Inflationszeit fing ich aus naheliegenden Gründen an, Unterricht zu geben. Auch in Basel hatte ich bald einen größeren Schülerkreis. Mit der Zeit bekam ich mehr und mehr Freude an dieser Tätigkeit, trotzdem kam aber die eigene Arbeit nicht zu kurz. Dazu trug wesentlich die Entdeckung des „Felsens“ bei. Dieser erhebt sich über dem Hirschsprung im Höllental – von drei Seiten so gut wie unersteiglich, ragt er in die Höhe, eine Insel über der schattigen Schlucht und den Wipfeln des Waldes, wohl über 100 m senkrecht ob dem Talgrund. Auf verborgenen Pfaden konnte man von der Rückseite her, zuletzt in kurzer Kletterei, den Gipfel erreichen. Beladen mit Essen und Wasser stieg ich hinauf, und bald war ein Herd gebaut, und ich kochte nach Belieben und Appetit. Mit der Zeit war auch bei Regen für Schutz gesorgt. Meistens fuhr ich mittags nach der Station Hirschsprung und stieg dann in 40 Minuten hinauf – bis die Nacht kam, blieb ich oben. Leonce und Lene ist dort im Sommer 1924 entstanden. Ein Zwang zur Arbeit bestand nicht, und oft tat ich auch „Nichts“ – als den Falken zuzuschauen, die in den Wänden der Felsen wohnten, oder ich suchte die schönsten Bäume; gegenüber erkannte ich bald in einer riesigen Kiefer den

„Waldkönig“! So kam ich in etwa fünf Jahren vom ersten Frühling bis im Spätjahr wohl 200mal dort hinauf. Manchmal an Sonntagen nahm ich meine Frau und die Kinder mit; eines Tages – ich hatte gerade Leonce und Lena vor mir, tat aber „Nichts“ – da ertönte die Stimme von Urschel: „Der Geist läßt nach, es fällt ihm nichts mehr ein!“ Unser Hund Butz, ein Airdale, war stets bei mir – eines nachmittags plötzlich ertönte ein wütendes Gebell. Ein Handwerksbursch war unvermutet über dem Rand des Felsens erschienen, und Butz hatte ihm bereits die Hosen bös zugerichtet. Nach Beruhigung der ersten Aufregung lud ich diesen Gast zum Tee ein und stellte ihm eine Hose in Aussicht, wenn er mich in Freiburg besuchen wollte. Er kam und wohnte ein paar Tage in unserem kleinen Gärtnerhaus. Jeden Abend hörte man ihn, wie er auf der Mundharmonika friedlich für sich spielte. Jahre später, als Meister, kam er wieder, und wir lachten über die damalige Geschichte!

Oft aß ich in der kleinen Bahnhofswirtschaft in Hirschsprung zu Mittag, bevor ich zum Felsen hinaufstieg. Einmal war im Nebenzimmer eine schöne Tafel gedeckt, richtig wie zu einer kleinen Feier. Ich frug die Wirtin, wer da erwartet würde, und erfuhr, daß es eine Familie von . . . wäre, die den „Löwen“ gekauft hätte und seit kurzem dort wohnte. Der „Löwe“ war ein wundervolles altes Schwarzwaldhaus, ganz aus Holz, früher auch ein Gasthaus, und lag etwa 20 Minuten talab, dicht an der Straße. Inzwischen hatte sich die Familie eingefunden. Aber es schien mir, als herrschte eine gedrückte Stimmung – so unwirklich kam mir alles vor – die Menschen und deren Bewegungen, die Blumen auf dem Tisch und das Sonnenlicht. Mit Gezisch und Gelärm fuhr eine Straßenlokomobile draußen vorbei, talabwärts. Ich riß mich aus dem nachdenklichen Zustand, in den ich – warum, weiß ich noch nicht – geraten war, und schritt dem Felsen zu. Nach zehn Minuten begann der Aufstieg, die Straße verlas-

send, durch den Hohfelstobel. Die Sonne strahlte am Sommerhimmel, trotzdem kam binnen kurzem die unerklärliche Bangigkeit wieder. Der Aufstieg ist nicht ohne Beschwer, und man muß auf seine Tritte achten, so bemerkte ich nicht gleich, daß es in dem engen Tobel eigentlich dunkler war, als es dem wolkenlosen Himmel und der Tageszeit entsprach. Schließlich fiel es mir auf, und ich blickte empor – der ganze Himmel, soweit ihn der Ausschnitt der Schlucht sehen ließ, war mit einer gelblich schimmernden Rauchsicht bedeckt, in der, wie es schien, tausende von Vögeln mit schwarzen Flügeln flatterten! Mit großen Schritten klomm ich, nun die Schlucht verlassend, dem Felsen zu. Inzwischen fielen die schwarzen Vögel schon massenhaft als verbrannte Papierfetzen oder Überreste einer Schindelbedachung erkennbar zu Boden – der „Löwe“ muß es sein, der brennt, nichts anderes! Auch vom vordersten Gipfel des Felsens war der „Löwe“ unsichtbar, aber hinter einem Bergvorsprung, wo er liegen mußte, stieg mit riesiger Schnelle eine Säule von Glut und zitternder Luft mit gelblichem Rauch empor. Außerdem hörte man ein Knallen und Knistern – aber keine menschlichen Laute, keine Glocke oder Feuerwehrröhner – das Feuer sprach allein und die niederfallenden schwarzen Vögel! – An jenem Nachmittag schrieb ich wohl keine Noten . . . Als ich gegen Abend an der Brandstätte vorbeikam, war ein glühender Aschenhaufen alles, was vom „Löwen“ noch geblieben war. Man nimmt an, daß ein Funke der vorbeifahrenden Lokomobile in dem sonnen erhitzten Holzwerk gezündet hatte. – Der Gedanke an die arme Familie, die dort ahnungslos an der gedeckten Tafel saß, während ihr Haus niederbrannte, verließ mich lange nicht mehr.

Manche Dinge lassen sich in meinem Fernrohr nur sehen, wenn ich ein wenig daneben schaue, in der Mitte erscheint etwas Unerkennbares. Dazu gehört auch die Entstehung meines „Traumspiels“. Wohl sehe ich mich,

wie ich einen kleinen Tisch an die Heizung stellte (es war mitten im kalten Winter) und im Schein einer Stehlampe am „Glasermeister“ und am „wachsenden Schloß“ schrieb. Auch weiß ich noch, daß ich an einem Karfreitag auf dem Felsen saß und die erste Szene (Indra) langsam entstand und eines sonntags in den finsternen Wäldern hinter dem Roßkopf mich die Musik „Ehe die Pest ausbricht“ verfolgte! Dann – scheinbar plötzlich – war die Aufführung in Duisburg! Unverwischbar mit ihrem überwältigenden Eindruck – was war das aber auch für eine Aufführung! Sie stand im Zeichen von Saladin Schmitt¹⁶⁾ und Paul Drach, und die vielen, vielen Rollen waren mit meistens allerersten Kräften besetzt. Saladin Schmitt war als Regisseur unvergleichlich. Er behauptete zwar, unmusikalisch zu sein – doch hat keiner besser als er verstanden, die Tiefen einer Musik durch die Regie dem Auge sichtbar zu machen! Vier Jahre später (1929) wurde diese Oper noch einmal neu einstudiert. Ich komponierte die Kohlenträgerszene dazu, und zwar im Duisburger Hof, ganz abgeschlossen in meinem Zimmer – auch eine „Insel“. Die Aufführung war im Januar 1929 – im Juni wiederholt bei der Opernwoche des Allgemeinen Deutschen Musikvereins. Ein großer Tag jener für die Duisburger Oper so großartigen Zeit unter Oberbürgermeister Jarres, Saladin Schmitt und Paul Drach. – Zwanzig Jahre später kamen noch Auswirkungen des Traumspiels in Form von Lebensmittelpaketen, die ein mir persönlich unbekannter Amerikaner in Erinnerung an jene Aufführungen in lieber Weise gesendet hatte!

Ich darf mich darauf berufen, anfangs dieser Aufzeichnungen gesagt zu haben, daß ich kein „ordentlicher Mensch“ sei – drum komme ich mit einigen Worten über die Erstaufführung von Schwanenweiß hinterhergehinkt, – obgleich sie zeitlich früher als Traumspiel lag. In jenen Tagen waren alle Menschen in unserem Lande Million-Milliard-Billionäre, und es war eine Lust zu le-

ben! Die Bahnlinie über Offenburg war durch irgendwelche „Sanktionen“ gesperrt. Wer von Freiburg nördlich reisen wollte, durfte ohne Mehrkosten in sieben bis acht Stunden über den Schwarzwald und Pforzheim nach Karlsruhe fahren, und um ins Ruhrgebiet zu kommen einen kleinen Umweg von einigen 100 km über Münster i. W. und Wesel machen. Zur Erstaufführung konnte ich nicht in Duisburg sein, da keine Einreise dorthin zu erhalten war. So wurde es Ende November, als meine Frau und ich in 24 Stunden von Freiburg nach Wesel fuhren. Dort mußte man in finsterner Nacht bei Regen und Sturm eine Stunde marschieren, um linksrheinisch auf einer Nebenbahn Duisburg zu erreichen. Irgendwo im Gelände stieg man in einen Zug, wir saßen als einzige Reisende in einem Wagen zweiter Klasse. Die Sache war nicht sehr behaglich, denn als Separatisten aufgemachte Räuberbanden trieben dort herum ihr Geschäft, und wir wurden davor gewarnt. Nach kurzer Fahrt bewegte sich plötzlich die Türklinke zum Nebenabteil, das ich abgeschlossen hatte, und es wurde mit Gewalt versucht, die Tür zu öffnen. Nach einigen vergeblichen Bemühungen trat Stille ein – aber dann erschien am äußeren Fenster ein schwarzbärtiger Kopf, die Coupétür ging auf: „Les billets, s’il vous plaît, Monsieur“ – und mit der Räuberillusion war es aus! In Duisburg kamen wir kurz nach 10 Uhr abends an – man durfte den Bahnhof erst am nächsten Morgen um 6 Uhr verlassen! Da erschien wie vom Himmel gesandt Dr. Saladin Schmitt, der uns mit einem belgischen Offizier bekanntmachte und diesen bat, uns in irgendein Hotel zu eskortieren. Der Offizier hat dies nun in der nettesten Weise besorgt – als „Onkel und Tante“ von ihm aufgemacht (falls wir von einer Patrouille angehalten würden), zogen wir mit ihm los. Nach manchen vergeblichen Versuchen in Hotels unterzukommen, landeten wir endlich doch irgendwo und verabschiedeten uns dankbar von unserem neuen „Neffen“. –

Am nächsten Abend war Schwanenweiß. In der Erinnerung habe ich noch das Gefühl wie als Kind vor dem Weihnachtsabend! Mit einer Herzlichkeit sondergleichen am Theater aufgenommen, wurde ängstlich darauf geachtet, daß ich vor der Aufführung ja nichts von der Bühne zu sehen kriegte – ganz wie vor der Weihnachtsbescherung. Dr. Wallerstein, der die Regie führte, brachte uns auf Umwegen – unter der Bühne durch – in den Zuschauerraum. Und die Aufführung? Die zog wie ein Traum an mir vorbei. Ich kann nicht ohne tiefe Bewegung daran denken! – Werner Ladwig dirigierte, Olga Tschörner, Erwin Steib und Frau Dröll-Pfaff sangen die Hauptrollen. Die zweite Nacht in Duisburg war behaglicher. Wir wohnten bei sehr liebenswürdigen Leuten. Da abends um 10 Uhr alles zu Hause sein mußte, wurde dafür in Form von Frühschoppen und Nachmittags-tee das abends Versäumte nachgeholt. In jenen schönen Tagen spielte ich auch in einem Sinfoniekonzert mein opus 33 unter Leitung von Paul Scheinpflug, diesem ausgezeichneten Dirigenten und Musiker. Soviel Herzlichkeit und von warmer Begeisterung getragene Freundschaft wie in jener Zeit habe ich nie sonst erlebt!

Eines Tages, etwa im Jahre 1924, erschien eine neue Schülerin in der Person von Gräfin Jella Wrangel. Sie war in Freiburg als Kammermusikerin sehr bekannt und beliebt, trotzdem hatte sie den Ehrgeiz, noch weiter zu studieren, und zwar mit solchem Fleiß, daß sie während zwanzig Jahren meine treueste Schülerin blieb. Bald wurde sie auch eine Freundin von meiner Frau und mir und wohnte während vieler Jahre in unserem Musiksaal. Gräfin Wrangel spielte auch gern neue Musik, auch mehrere Klavierstücke eines bekannten Komponisten. Einmal hatte sie ein neues Stück davon einstudiert und spielte es mir mit aller Virtuosität vor. Mir gefiel es nicht, und ich meinte „fürs Auge erfreulich, zum Hören abscheulich!“ Verschämt lächelnd sagte sie: „Es ist nämlich von

mir“ – dabei hatte sie noch niemals irgendetwas komponiert! Aber in dieser Manier und diesem System geht alles – herrliche Zeiten nahen –: „Fugiere zu Hause und jeder sein eigener Bach!“ Ich muß hinzufügen, daß ich bei ihrem Spiel die Noten nicht sehen konnte, bin aber überzeugt, daß manche Anhänger jener Richtung dieses Stück wegen der „Rücksichtslosen Kühnheit der Stimmführung“ (!!) besonders genial gefunden hätten. Es war der schönste Reifall meines Lebens, und ich bin der „Komponistin“ noch dankbar dafür!

Besonders gut verstanden wir uns auch in der Vorliebe für große Wanderungen. Jahrelang wurde jeden Freitag eine solche angetreten, bei jedem Wetter Sommer oder Winter. Im Schwarzwald, aber auch im Markgräflerland und im Kaiserstuhl. Wir landeten abends stets in einem der heimeligen Dörfer und tranken den wunderbaren Wein, der immer besser wird, je mehr man sich darein vertieft! Zwei weniger schöne als bezeichnende Verse aus jener Gegend zeigen das an: „Oh Mensch im Volksgewühl, trink Wein vom Kaiserstuhl!“ und „D’Kaiserstühler Sonne schient nit allei vo obe – sone Hitz isch, daß mer meint, se käm usm Bode.“ – Nur in einem Punkt waren wir zuweilen nicht ganz einig – die Frau Gräfin glaubte oft, auf unseren Gängen mich unterhalten zu sollen, wogegen ich mehr für das „Schweigen im Walde“ war. Da erfand sie einen reizenden Ausweg, indem sie mir ein großes rotes Taschentuch schenkte – wenn eine „Generalpause“ erwünscht war, ließ ich einen Zipfel aus der Tasche hängen. Das funktionierte gut und gab oft Gelegenheit zum Lachen. Saßen wir dann abends am Wirtstisch, war der Bann gebrochen! In den späteren Jahren war oft Frau Stuber eine liebe Begleiterin auf diesen Gängen. Die Katastrophe 1944 machte dem allen ein Ende – die Gräfin zog nach Badenweiler und wir an den See.

Mittelberg im kleinen Walsertal, damals noch ein unverdorbenes Dörflein, gab uns 1922

viele Wochen schönsten Bergsommers. Besonders liebte ich den Grenzkamm gegen den Bregenzer Wald zu, begrünte Gipfel, durch lange Käbme verbunden, über die man stundenlang wandern konnte. Ich schrieb gerade an dem letzten Satz meines Streichquartetts opus 85, als plötzlich durch die reine Bergluft eine kurze Tonfolge an mein Ohr drang – war es ein ferner Ruf von Hirten, oder erklang es in meinem inneren Ohr? Jedenfalls schrieb ich diese Töne genau so an die Stelle, wo ich eben aufgehört hatte, nieder, und das Motiv ist ein wesentlicher Bestandteil dieses letzten Satzes geworden. Auch die Kammermusik opus 86 ist aus jener Gegend.

Ein Jahr später kam ich wieder ins Engadin – eingeladenerweise, denn anders war es ja für uns „arme Dütsche“ damals nicht möglich! Während im „Reich“ die Währung reformiert wurde, indem man dem Hund aus Humanität jeden Tag ein Stück des Schwanzes abhackte (1948 ging es schneller – aber ob humaner??), strahlte das Engadin in seiner unbegreiflichen Schönheit, wie immer! Wie freute ich mich, die lieben Jugendberge wiederzusehen und zu besteigen, wenn sie auch manchen schimmernden Schmuck eingebüßt hatten, und wo früher über Schnee sorglos hingestiegen wurde, mußte man mühsam über Felsen klimmen. Von der Salis-Hütte am Piz Gravasalvas, wo ich mehrere Tage hauste, stieg ich hinab nach Maloja und drüben wieder hinauf auf die Margna. Ich war allein, und alle Bergstimmen sprachen vernehmlich zu mir. Von einem kräftigen Hochgewitter durchnäßt, kam ich abends nach Sils Maria, wo ich ein paar Tage bei meinem alten Freund Theodor Helfferich im Hotel Edelweiß wohnte. Mit Dr. Karl Helfferich und Prinz Max von Baden kam ich damals auch zum letztenmal zusammen. Ein Jahr später beendetete das Eisenbahnglück von Bellinzona auf tragische Weise das Leben von Dr. Helfferich.

Wenn es Glück im Dasein eines Künstlers bedeutet, unberührt von äußeren Einflüssen

und Geschehnissen leben zu können – dann muß Walter Calé glücklich gewesen sein! Als dann die äußeren Dinge sich einmischten, verließ er es! Er hatte ja auch, bei seinem geistigen Lebenstempo, unendlich mehr durch- und erlebt, als seinen kurzen 24 Jahren entsprach. Dieses intensivste Leben, mit dem er alles anpackte, gibt auch die Erklärung dafür, wie ein Mensch so früh eine solche Reife erlangen konnte. Während seines Lebens wurde nichts von seinen Werken gedruckt, vor seinem Tode soll er noch viel vernichtet haben, und so blieb nur übrig, was in dem Band „Nachgelassene Schriften“ gedruckt wurde. Es genügte aber, um ihn als eine ganz eigene, seltene Gestalt unter den Dichtern weiterleben zu lassen. Seine beiden Novellen „Regina del Lago“ und „Xaver Dampfkessel“ habe ich beide, letztere als Melodram, komponiert. Erika Stuber hat in der glücklichsten Weise ein Bühnenspiel aus „Regina del Lago“ gestaltet. Die Musik schrieb ich im Sommer 1925 zum Teil im Maderaner Tal, in einem Ziegenstall, da es dort oft regnete.

Nach den wenigen Aufführungen, die im Jahr 1928 in Karlsruhe und Freiburg stattfanden, zeigte sich, daß das Werk so ungeeignet wie möglich für die Richtung der damaligen Zeit war. Die neue „Sachlichkeit“ war Trumpf – was hatte da so ein unsachliches, romantisches Gebilde wie „Regina del Lago“ zu tun? Nur wenige Stimmen waren es, die zustimmten. Diese freilich auch mit Begeisterung! Beide Bühnen, die das Stück brachten, konnten das Problem nicht ganz lösen. So bleibt „Regina del Lago“ ein Traumbild und eine offene Frage! – Das Schönste aber, was Walter Calé geschrieben hat, sind doch wohl seine Gedichte. Sechzehn Lieder, die ich danach machte, sind erschienen. Etwa fünf sind Manuskript geblieben. Unvergessen ist die Wiedergabe durch Lula Mysz-Gmeiner und später von Else Verena, die besonders die komplizierten Gebilde des zweiten Heftes sich als Spezialität erkor. In der Nazi-Zeit „durften“

sie nicht gesungen werden, aber trotzdem erschienen sie oft auf Programmen – der französisch klingende Name Calé war eine gute Tarnung! Besonderes Vergnügen hatte ich daran, daß der Schlußchor aus Leonce und Lena, der nach dem Gedicht Walter Calés („Wir sind ganz traumbevangen“) komponiert ist, auf einem N.S.-Musikfest erklang! –

Im Jahre 1926 befahl mich eine unangenehme Ischias-Erkrankung, einzig die Suite für Klavier opus 93 ist entstanden. Dafür machte ich mit meinem lieben Carl August eine schöne Reise nach Südfrankreich. An einem frühen Morgen, anfang August, trafen wir uns in Bern und fuhren gemeinsam weiter. Eine Nacht hielten wir uns in Lausanne auf und verbrachten dort schöne Stunden in der mir so lieben Stadt. Tags darauf, von Genf aus, flogen wir mittags mit der „Swissair“ nach Lyon. Es war unser erster Flug, und die Maschine wurde infolge der starken Brise und ihrem kleinen Format heftig umhergeworfen. Landschaftlich war es wundervoll, besonders die Überfliegung des Juras, mit den tief eingeschnittenen Windungen des Rhônetales! Von Lyon fuhren wir mit dem Zug nach Avignon. Ein Unterkommen war dort nicht zu kriegen, so brachten wir in einer Hotelhalle auf Stühlen oder am Boden liegend die Nacht zu. Infolge der Hitze, der Moskitos und der Ratten konnte ich gar nicht schlafen. Die Ratten waren ununterbrochen im Krieg mit einer großen Katze, Angriff und Gegenangriff, über Tische, Stühle und oft über den am Boden liegenden Carl August hinweg! Um 5 Uhr verließ ich dieses Theater und floh ins Freie, während Carl August friedlich weiter-schlief. – Dieser frühe Morgen in Avignon war einer der schönsten Eindrücke jener Reise! Die provenzalische Sonne erhob sich eben, in goldener Klarheit, wie auf einem Bild van Goghs, und das Schloß der Päpste leuchtete, als ich über die Rhônebrücke zum anderen Ufer hinüberschritt. – Mittags kamen wir nach Hyères. Dort wohnten wir dicht am Meer, aber trotz der großen Sonnenglut blieb

eine Besserung meines Zustandes aus. Großen Eindruck hinterließ mir die Insel Porquérrolles. Dieser südlichste Punkt Frankreichs ragt mit hohen Klippen ins blaue Mittelmeer hinaus. Lange saßen wir dort, ganz benommen von dem schwirrenden Ton der Zikaden, der sich mit dem Brausen des Windes und der Brandung vermischte. – Über Genua fuhren wir zurück, wo ich den alten Park von Santa Maria besuchte, in Erinnerung an meine Kinderzeit und die Heimat meiner Mutter! –

Erst im nächsten Jahr gesundete ich ganz, und da kamen auch die Noten wieder zu ihrem Recht. Eine gewisse Auseinandersetzung mit der linearen Schreibweise jener Zeit setzte ein: Die Suite für Klavier opus 95, Lieder nach Gedichten von Ernst Bertram¹⁷⁾ und – als kleine „Erholung“ – das Rondo für Orchester opus 96, dann als Hauptsache die Suite für Klavier und Orchester opus 97, die ich in Sils Maria schrieb, wo wir nach langen Jahren wieder sechs Wochen wohnten. Aber wie elegant und mondän war dieses einst so stille Dörflein geworden. Nur die Berge waren die alten, treuen Freunde geblieben! Was für eine Freude war es, mit meinen Kindern hinaufzusteigen! Die ausgezeichnete Geigerin Riele Queling, die ich dort kennenlernte, ging oft mit mir auf die Berge. Aber auch musiziert wurde viel, sogar an einem Konzert zur Eröffnung der Hochschule in Davos beteiligten wir uns, zusammen mit Béla Bartók. Die letzten zwei Wochen blieb ich noch allein in Sils mit unserem Airdale „Butz“ – und für die Arbeit war das die beste Zeit. – Von allen Eingängen zu den Schweizer Alpen ist mir immer das Tor zum Glarner Land als eines der großartigsten erschienen. Die sanfte Melodie des Zürichsees und seiner Ufer wird unvermindert von dem ungeheuren Orgelklang des Hochgebirges verdrängt, und es scheint fast erstaunlich, wie inmitten der gewaltigen Bewegung der Erdoberfläche der Spiegel des Wallensees so sorglos lächeln kann! So oft ich auch schon dort vorüberfuhr,

so oft hatte ich den Wunsch, einmal für einige Tage dort zuzubringen. An Pfingsten 1928 fuhr ich mit Urschel nach Weesen. Der erste Tag brachte uns auf den Speer, den Eckpfeiler der Alpen gegen Nordwesten. Nicht ohne Mühe, denn es lag noch viel Schnee, kamen wir hinauf, und lange Stunden blieben wir oben. Wie glänzte der Zürichsee und ganz in der Ferne der Bodensee – aber auch unsere Gesichter glänzten von der gewaltigen Sonnenbestrahlung und noch einige Tage trugen wir die Spuren davon als Erinnerung vom Speer. Besonders interessierte es mich, jenen Wasserfall in der Nähe zu sehen, der bei Seven von den Wänden der Kurfürsten herunterstürzt und zur Hälfte direkt aus der Felswand hervorzuschießen scheint. Wir wanderten in zwei Stunden dorthin und waren tief beeindruckt von der Großartigkeit dieses weltverlorenen Winkels. Etwa 700 m hoch und völlig senkrecht stürzt der eine Fall hernieder (man muß sich auf den Rücken legen, um ihn ganz zu übersehen), der zweite Fall kommt quer gestellt zum ersten, unserem Standpunkt ganz nahe, wie aus einem Brunnenrohr direkt aus der Wand. Damals war die Wassermenge enorm, die sich aus dem 3 m hohen und 4 m breiten Tor mit unheimlicher Gewalt herausdrängte! Es ist, soviel ich weiß, noch nicht entdeckt worden, woher das Wasser kommt – so ist ein geheimnisvoller Zauber über jenem Winkel, man hält unwillkürlich den Atem an. – Von Wildhaus aus erstiegen wir zum Abschluß den Wildhauser Schafberg (2389 m), der dritthöchste und südlichste Gipfel des Säntisgebirges. Nach einem durch dichten Nebel mißlungenen Versuch, gelang uns diese Besteigung bei herrlichem Wetter. Noch am gleichen Abend waren wir wieder in Freiburg – ich erinnere mich kaum, in jener Zeit Noten geschrieben zu haben. Der Unterricht und Aufführungen von „Regina del Lago“ und „Leonce und Lena“ füllten meine Zeit aus.

Auch weilte ich öfters im Schloß Eichbühl bei Thun, wo die Schwestern Ruetz ein gastfreies

und sehr musikalisches Leben führten. An einem Abend spielte das Riele-Queling-Quartett meinen Phantastischen Reigen dort auf der Terrasse! – Im August reiste ich mit Carl August nach dem Krieg zum erstenmal wieder nach Brigels. Auch die Frau Gräfin besuchte uns dort. Gleich nach ihrer Ankunft standen wir (es dämmerte stark) auf der Straße vor dem Gasthof. Die Gräfin sprach eben davon, daß man hier doch nicht immer auf Radfahrer aufpassen mußte, als einer um die Ecke bog und im nächsten Augenblick mit ihr am Boden lag! Da nichts weiter passiert war, lachten wir alle – aber man soll eben doch nichts „berufen“! Ich fuhr auch für einige Tage nach Sils, um Riele Queling zu besuchen, und brachte ihr mein neues Violinkonzert mit (opus 98). Auch auf den sehr geliebten Piz Lagrev (3170 m) stiegen wir – im übrigen war mir Sils diesmal nicht sehr sympathisch, es gab zuviel Generalmusikdirektoren dort und ähnliche prominente Leute, die Straße zwischen Sils Maria und Sils Baseglia glich einer Musik-Börse! Da verschwand ich raschestens wieder nach Brigels, begleitet von Riele Queling. Dort wurde das neue Violinkonzert genau einstudiert, ohne aber der Berge zu vergessen. Die letzten Wochen des September blieb ich mit Butz allein, und schließlich waren wir zwei die einzigen Gäste in der „Casa Capaul“.

Anmerkungen des Herausgebers

¹⁾ Joseph Gabriel von (ab 1894) Rheinberger (1830–1901), Komponist, Hofkapellmeister, Lehrer für Komposition an der Königlichen Musikschule in München; Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG) Band 11 377–381.

²⁾ Hans Bußmeyer (1853–1919), Liszt-Schüler, Klavierlehrer an der Königlichen Musikschule in München; MGG Band 11 27, 1847, 1850.

³⁾ „Dieses Plätzchen behagt mir mehr als jedes andere auf Erden.“

⁴⁾ Waisenhaus.

- ⁵⁾ Friedrich Karl Stumpf (1848–1936), Tonpsychologe, Musikforscher, Naturwissenschaftler, Nachfolger von Helmholtz in Berlin; MGG Band 12 1640–1643.
- ⁶⁾ Herrn v. H. = Leopold Heinrich Freiherr von Herzogenberg (1843–1900), Komponist, Direktor der Kompositionsabteilung der Königlichen Hochschule für Musik in Berlin; MGG Band 6 302–306.
- ⁷⁾ Max von Schillings (1868–1933), Komponist, Dirigent (Opern „Mona Lisa“, „Ingwelde“, „Pfeifertag“); MGG Band 11 1722–1725.
- ⁸⁾ Ludwig Wilhelm Andreas Maria Thuille (1861 bis 1907), Komponist, Klavier- und Theorielehrer an der Königlichen Musikschule in München, Nachfolger Rheinbergers (vgl. Anm. 1); MGG Band 13 377–379.
- ⁹⁾ Ferdinand Gregorovius (1821–1891), Dichter, Kulturkritiker („Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter“).
- ¹⁰⁾ Emile Jacques-Dalcroze (1865–1950), Komponist, Begründer der „rhythmisch-musikalischen Erziehung“; MGG Band 6 1755–1759.
- ¹¹⁾ Otto Julius Bierbaum (1865–1910), vielseitiger Lyriker und Kritiker.
- ¹²⁾ Adolf Gruber, Bruder der Mutter des Komponisten J. W.
- ¹³⁾ Siegmund von Hausegger (1872–1948), Komponist, Direktor der Akademie der Tonkunst in München 1920–1934; MGG Band 5 1836–1838.
- ¹⁴⁾ Walter Calé (1884–1901), Dichter („Nachgelassene Schriften“ 1907: Gedichte, Fragmente von Romanen und Dramen); MGG Band 14 130 f.
- ¹⁵⁾ Dr. med. Wally Wiedersheim, ein Vetter des Komponisten; seine (zweite) Frau Emmy W. war eine sehr gute Sängerin.
- ¹⁶⁾ Saladin Schmitt (1883–1951), Regisseur und Intendant (Bochum 1919–1949).
- ¹⁷⁾ Ernst Bertram (1884–1957), Literaturhistoriker, Dichter.



Marie Luise Kaschnitz

(31. 1. 1901 – 14. 10. 1974)

„Wo sind wir zuhause . . .
im Nirgends und Immer, im Überallnie“

Spring vor

*Für Wilhelm Lehmann
zum 80. Geburtstag*

*Spring vor, spring zurück,
Umarme den Taustrauch,
Begrüße den Frühmond,
Berühre das Steinherz,
Wo sind wir zuhause
Bei Asche und Streuwind
Im Wolkenrot Mohnrot
Im Hall zweier Stimmen
Im Fall zweier Schritte
Im Nirgends und Immer
Im Überallnie.*

Genazzano

*Genazzano am Abend
Winterlich
Gläsernes Klappern
Der Eselshufe
Steilauf die Bergstadt.
Hier stand ich am Brunnen
Hier wusch ich mein Brauthemd
Hier wusch ich mein Totenhemd.
Mein Gesicht lag weiß
Im schwarzen Wasser
Im wehenden Laub der Platanen.
Meine Hände waren
Zwei Klumpen Eis
Fünf Zapfen an jeder
Die klirrten.*

Aloys Henhöfer (1789–1862) – ein Schüler des Rastatter Lyceums

Vom Meßdiener in Völkersbach zum theologischen Ehrendoktor der
Universität Heidelberg¹⁾

Gerhard Schwinge, Durmersheim/Karlsruhe
Gustav Adolf Benrath zum 60. Geburtstag

*Aloys Henhöfer – ein Schüler des Rastatter
Lyceums*

„Im Jahre 1802 an Ostern kam ich nach *Rastatt*, woselbst ich blieb, bis ich die Philosophie absolviert hatte“ (also die zwei philosophischen Jahreskurse, die auf das Studium, meist das Theologiestudium, vorbereiteten).



Aloys Henhöfer um 1825

Mit solch wenigen Worten blickte der inzwischen *evangelischer Pfarrer in Spöck und Staffort* in der Hardt nördlich von Karlsruhe gewordene Aloys Henhöfer 1833 auf seine Rastatter Schulzeit zurück.²⁾ In einem zweiten hinterlassenen eigenhändigen Lebenslauf heißt es kaum eingehender: „An Ostern 1802 . . . kam ich nach Rastatt in die Schule der *Piaristen*, und da später das *Lyceum von Baden* [d. i. Baden-Baden] hierher versetzt wurde, so blieb ich bis 1811.“ Das schrieb 1860 der 71 Jahre alt gewordene Henhöfer³⁾, welchem vier Jahre zuvor die evangelisch-theologische Fakultät der Universität Heidelberg den Ehrendoktor verliehen hatte, nachdem er inzwischen längst als das *Haupt der badischen Erweckungsbewegung* im Lande und weit darüber hinaus bekannt geworden war.

Helmut Steigelmann nannte Aloys Henhöfer in der Festschrift des Ludwig-Wilhelm-Gymnasiums von 1958⁴⁾ „eine umstrittene, aber dennoch mitgestaltende Persönlichkeit der badischen Landesgeschichte“; und fuhr fort: „So gegensätzliche Geistesmächte wie Aufklärung und Pietismus, Erweckungsbewegung und Konfessionalismus, Staatskirchentum und Konventikelwesen bilden den brodelnden Hintergrund seines Lebens.“

Henhöfer, ein Schüler des Rastatter Lyceums, gebürtig aus Völkersbach: Wenn auch der einzige zur evangelischen Kirche Konvertierte unter ihnen, gehört er dennoch in die auffallende Zahl bekannt, ja bedeutend gewor-

dener katholischer Theologen, die Absolventen dieser Schule waren und welche aus dem Bereich der ehemals katholischen Markgrafschaft Baden-Baden und von der nördlichen Grenze des alemannischen Sprachraums kamen und folglich alle in Freiburg studierten. Die Reihe derer, die hier zu nennen sind, beginnt mit Henhöfers Lehrer Dr. Joseph Loreye (1767–1844); aus Mahlberg stammend, beendete dieser 1785 seine Schulzeit am Piaristenkolleg in Rastatt, absolvierte den Philosophiekurs in Baden-Baden, wurde nach dem Theologiestudium 1790 Lehrer am dortigen Lyceum, wechselte mit dem Lyceum 1808 nach Rastatt, wo er von 1818 bis 1840 dann der dritte Lyceumsdirektor war; mehr als Gymnasialprofessor und als Lehrbuchschriststeller denn als Theologe bekannt geworden, wurde er Ehrenbürger Rastatts und erhielt im alten Bibliothekssaal seiner Schule eine respektable lateinische Gedenktafel. Ein weiterer ist Professor Dr. Alban Stolz (1808–1883); aus Bühl stammend, beendete er seine Rastatter Lyceumszeit 1827, sechzehn Jahre nach Henhöfer, wurde Volksschriftsteller und Professor für Pastoraltheologie an der Universität Freiburg, mit welchem Henhöfer in späten Jahren eine kleine kontroverstheologisch-literarische Fehde ausfocht⁵⁾, obwohl – oder vielleicht weil – ihn und Stolz die volkstümliche Art verband, mit der sie in „Predigt und Schrift . . . gewaltig und eindringend, humorvoll und doch mit bitterem Ernst zum Volk zu reden“ verstanden⁶⁾. Als dritter – sozusagen Schulkamerad Henhöfers im 19. Jahrhundert – darf Dr. phil. Heinrich Hansjakob aus Haslach (1837–1916) nicht unerwähnt bleiben, der 1859 in Rastatt die Hochschulreife erlangte und bekanntlich ein bedeutender Parlamentarier, Volksschriftsteller und Freiburger Stadtpfarrer wurde; Henhöfer und Hansjakob haben allerdings keine persönliche Berührung gehabt. Die Reihe könnte mit manchen heute vergessenen Namen aus dem vorigen Jahrhundert fortgesetzt werden und im 20. Jahrhundert noch

mit Namen wie Augustin Kardinal Bea, dem „Kardinal der Einheit“, oder wie Professor Dr. Alfons Deißler, dem Freiburger Alttestamentler.

Vom Meßdiener in Völkersbach zum theologischen Ehrendoktor der Universität Heidelberg

„Meine Eltern waren einfache Bürgers- und Bauernleute allda, nicht reich und nicht arm. . . Der ganze Ort und so auch wir gehörten der katholischen Religion und Kirche an. Mein Vater war ein gottesfürchtiger Mann, ohne weitere Erkenntnis, meine Mutter war eine sehr gläubige und fromme Katholikin und eine fromme Beterin. Jeden Tag ging sie in ihre Messe, und auch ich mußte mit, sobald ich herangewachsen war, und *Messe dienen*, sonst war sie an jenem Tag nicht gut auf mich zu sprechen.“ So und noch mit weiteren Einzelheiten erinnert sich Henhöfer zwei Jahre vor seinem Tod an seine Kindheit.⁷⁾ Von der großen Ehrung, welche ihm die Heidelberger Universität erst gut vier Jahre zuvor aus Anlaß des 300jährigen badischen Reformationsjubiläums hatte zuteil werden lassen, schreibt Henhöfer kein Wort.

Dabei hatte ihn die lateinische Promotionsurkunde honoris causa vom 29. Juni 1856⁸⁾ einen „purioris evangelii confessorem et praeconem integerrimum, pietatis Christianae in ecclesia hac nostra aetate iam laetius efflorescentis inceptorem venerabilem“ genannt – „einen aufrichtigen *Bekenner und Verkünder des reinen Evangeliums*, den ehrwürdigen Anreger einer christlichen Frömmigkeit, welche in der Kirche zu dieser unserer Zeit nunmehr froher erblüht“. Dennoch war sein allerletzter Lebensabend überschattet von einem – wie er es sah – „Kampf des Unglaubens mit Aberglauben und Glauben“, so der Titel seiner letzten Schrift von 1861⁹⁾. Nach den kirchlich und theologisch „positiven“ Jahren als Antwort auf die Revolution von 1848/49 kam nämlich in der badischen

NOS. DECANUS. SENIOR. CETERIQUE. PROFESSORES
ORDINIS. THEOLOGORUM
IN. LITERARUM. UNIVERSITATE. RUPERTO-CAROLA
AD. MEMORIAM. ECCLESIAE. EVANGELICAE. IN. PALATINATU. ET. MARCHIONATU. BADO-DURLACENSI. ANTE.
HOS. TRECENTOS. ANNOS. DEL. TER. MAXIMI. GRATIA. FELICITER. INSTAURATAE. PIE. RECOLENDAM
IN. VIRUM. DOCTISSIMUM. ET. SUMME. VENERABLEM
ALOYSIUM. HENNHÖFER

PAROCHUM. SPEYERENSEM
PURIORIS. EVANGELII. CONFESSOREM. ET. PRECONEM. INTEGERRIMUM. PIETATIS. CHRISTIANAE. IN. ECCLESIA. PATRIA. HAC. NOSTRA. ETATE
JAM. LETHUS. EFFLORESCENTIS. INCEPTOREM. VENERABLEM

HONORIS. CAUSA

GRADUM. DOCTORIS

SUMMOSQUE. IN. THEOLOGIA. HONORES. ET. JURA

RITE. CONTULIMUS. ET. HOC. DIPLOMATE. SIGILLO. ORDINIS. NOSTRI. MUNITO. TESTATI. SUMUS.

P. P. HEIDELBERGAE. IN. UNIVERSITATE. LITERARIA. RUPERTO-CAROLA
D. XXIX. MENSIS. JUNII. MDCCCLVI.



*Lat. Urkunde (Ausschnitt) zur Ehrenpromotion Aloys Henhöfers durch die
Theol. Fakultät der Universität Heidelberg 1856*

Landeskirche 1861 der Sieg des Liberalismus – für Henhöfer: der Sieg des Unglaubens – endgültig an den Tag. Mag er selber daher mit 72 Jahren resigniert haben, seine Wirkung als Prediger der unverfälschten evangelischen Botschaft und als Erneuerer des Glaubenslebens in Baden war längst unübersehbar. Einige tausend Menschen standen an seinem Sarge, als er zwei Tage nach seinem Tod am 5. Dezember 1862 auf dem Spöcker Friedhof bestattet wurde.¹⁰⁾

1. Henhöfers Rastatter Schulzeit

Von der Dorfschule zur Lateinschule

In seinen Lebensläufen lesen wir: „Von Mutter Leibe aus wurde ich von meiner Mutter dem geistlichen Stande gewidmet.“¹¹⁾ „... denn einen geistlichen Sohn zu haben, ... hielt sie für das größte Glück einer Familie ...

Durch ihre Erzählungen und ihr Rühmen der vielen Verdienste erweckte sie auch schon frühe in mir den Wunsch, geistlich, besonders Missionar zu werden. Am liebsten beschäftigte ich mich mit Büchern, und da ich hörte, daß jemand im Orte eine Bibel habe, so holte ich auch diese, ein großes, dickes Buch, das ich kaum tragen konnte. . . . Mittlerweile wuchs ich heran; wie ich aber geistlich werden sollte, wußte weder meine Mutter noch ich.“¹²⁾ Als dann jedoch ein neuer, junger Pfarrer, Joseph Anton Beyerle, in die Pfarrei kam, wurde dieser in der Dorfschule bald auf den aufgeweckten Jungen aufmerksam, gab ihm den ersten lateinischen Unterricht und bahnte Henhöfer so den Weg nach Rastatt auf die Lateinschule des Piaristenkollegs.¹³⁾ Ähnliches geschah wohl oft in katholischen Dörfern. Und wenn so häufig von der Bedeutung des evangelischen Pfarrhauses für die Bildungs- und Geistesgeschichte die Rede ist, dann sollte in gleicher Weise solch bildungs-

In Judicentis I^m obtinuit
 proemium ingenuus, optimus
 spei adolescens Aloysius Hen-
 höffer Tölkerbachensis 17^{na}
 7^{bris} 1804. ~



Acta teston

Caietanus Mers Schol. Piar
 p. l. Vicerector Collegii et
 Praefectus Scholarum ppi

Wappen-Exlibris der Piaristenschule Rastatt mit badi-
 schem Staatswappen und lateinischer Eintragung von
 1804, nach welchem der Schüler Aloysius Henhöffer
 dieses Schulbuch mit gerade 15 Jahren als 1. Preis
 erhielt

geschichtliches Verdienst katholischer Geistlicher gewürdigt werden. Dieser Pfarrer Beyerle, der später die Pfarrei Iffezheim betreute, wurde für den jungen Aloys Henhöffer nicht nur ein würdiges Vorbild im Blick auf seinen künftigen Beruf, sondern auch ein treu sorgender väterlicher Freund und Berater; ja, selbst als sein Ziehsohn 1822 gegen seine kirchlichen Oberen aufbegehrte, blieb Beyerle sein – wie er schrieb – „aufrichtig und zärtlichst liebender Freund“, auch wenn er dessen Weg in die evangelische Kirche nicht verstehen konnte.¹⁴⁾

Umbruchszeit im Land Baden und in der
 Stadt Rastatt

Die neun Jahre von 1802 bis 1811, die Henhöffer in Rastatt verbrachte, waren für Baden, und somit auch für diese Stadt, eine bewegte Zeit des Umbruchs. Der zweite Koalitionskrieg gegen das noch republikanische Frankreich war gerade gut ein Jahr zuvor, im Februar 1801, im Frieden von Lunéville zu Ende gegangen. Knapp ein Jahr nach Henhöffers Schulbeginn, im Februar 1803, folgte mit dem Reichsdeputationshauptschluß das Ende des alten Reiches, die Mediatisierung der Kleinstaaten und die Säkularisation der geistlichen Fürstentümer und der Klöster. Die vereinigte Markgrafschaft Baden wurde für Gebietsverluste auf der linken Rheinseite rechtsrheinisch um ein Vielfaches entschädigt, allerdings unter dem Zwang zur Bündnispolitik mit dem 1804 zum Kaiser emporgestiegenen Napoleon. Badisch wurden die Kurpfalz, fürstbischöflicher Besitz der Bistümer Würzburg, Speyer, Straßburg und Konstanz sowie das vorderösterreichische Gebiet vom Breisgau bis zum Bodensee. 1803 bereits zum Kurfürstentum erhoben, wurde Baden 1806 Großherzogtum, übernahm mit dem ungeheuren Landgewinn allerdings auch die Schuldenlasten der neuen Gebiete. Kaum waren daraufhin die Maßnahmen zur Neuordnung des zum Mittelstaat im Rheinbund avancierten Großherzogtums in Angriff genommen, kamen mit den Napoleonischen Kriegen 1806–1812 gegen Preußen, Spanien und Rußland, für die Baden erhebliche Truppenkontingente und Kriegsleistungen abverlangt wurden, neue Belastungen auf Fürstenhaus und Untertanen zu. – Rastatt mag in diesen Jahren kaum mehr als 3000 Einwohner gehabt haben, hatte jedoch schon damals einen Oberbürgermeister, weil Rastatt Sitz eines staatlichen Oberamts war. 1803 erlebte die Stadt die Aufhebung des Franziskanerklosters, woraufhin dessen Kirche vier Jahre später die seit 1804 bestehende evangelische

Stadtpfarrei als Stadtkirche zur Verfügung gestellt bekam, in welcher am 4. Oktober 1807, innerhalb der herbstlichen großen Ferien nach dem Schuljahresschluß Ende September, der erste evangelische Gottesdienst gehalten wurde.¹⁵⁾ All dies Geschehnisse, welche in der kleinen Stadt in des jungen Henhöfers unmittelbarer Nähe Aufsehen erregten.

Die Gymnasien in Baden vor und nach dem Umbruch

Die meisten der Lateinschulen waren in den katholischen Gebieten vor der Säkularisation von 1803 in der Hand von Orden gewesen, bei den Jesuitenkollegs bis zum Verbot des Jesuitenordens 1773. So war es in Rastatt mit seiner Piaristenschule, in Baden-Baden wie in Freiburg mit ihren Gymnasien an den dortigen Jesuitenkollegs und auch in Konstanz; die heutigen Namen Ludwig-Wilhelm-Gymnasium Rastatt, Berthold-Gymnasium Freiburg und Heinrich-Suso-Gymnasium Konstanz lassen an diese geschichtlichen Wurzeln nicht mehr denken. Karl Friedrich von Baden beließ solchen ehemaligen Klosterschulen meist zunächst ihre Existenz, ordnete jedoch 1807/1808 das Schul- und Universitätswesen in seinen katholischen Landesteilen neu und gab den Gymnasien jetzt die einheitliche Bezeichnung: Großherzogliches Lyceum. Das galt auch für das 1808 aus der alten Piaristenschule und dem nach Rastatt verlegten Baden-Badener Lyceum neu entstandene Rastatter Gymnasium.

Henhöfers Schülerjahre 1802–1808

Henhöfers erster Biograph Emil Frommel, einer seiner 25 Vikare, die Henhöfer im Laufe von 33 Pfarramtsjahren ausgebildet hat, schrieb, obwohl ihm außer seinen persönlichen Erinnerungen noch zahlreiche, später teilweise verloren gegangene Quellen zur Verfügung standen, drei Jahre nach dem Tod

seines väterlichen Freundes: „Über seine Schulzeit wissen wir wenig.“¹⁶⁾ Immerhin kennen wir heute ein dreifaches, Frommel nicht vorliegendes Quellenmaterial, welches uns über Henhöfers Schulzeit einiges mehr sagen läßt. Doch beginnen wir mit dem, was wir seiner eigenen kleinen Autobiographie von 1860 über seine ersten Schülerjahre entnehmen können.¹⁷⁾ Als der noch nicht ganz dreizehnjährige Dorfbub Ostern 1802 nach Rastatt an die Piaristenschule kam, wo zwar kein Schulgeld verlangt wurde, aber die auswärtigen Schüler über die Unterbringung im Kollegiumsgebäude hinaus, nicht unterstützt werden konnten, hatte Henhöfer „Kosttage“, das heißt, er mußte sich bei mildtätigen Familien der Stadt, von Tag zu Tag wechselnd, „herumessen“, wie man sagte. Bald aber, wohl nach zwei oder drei Jahren, kam der tüchtige 15–16jährige Schüler, der auch 1804 und 1807 mit zwei ersten Schulpreisen ausgezeichnet wurde¹⁸⁾, als Hauslehrer zu den beiden Söhnen des damaligen Rastatter Oberamtsleiters in die Familie von Geheimrat Joseph Benedikt Spinner. Unglücklicherweise starben beiden Söhne nach wenigen Jahren, der eine als ganz junger Offizier im Feld, der andere zu Hause. Nun mußte sich Henhöfer durch Privatunterricht durchbringen. – Geschenkt also wurde ihm nichts. Das änderte sich erst, als 1808 mit der Verlegung des Baden-Badener Lyceums nach Rastatt nun auch ein Studienfond für die Unterstützung bedürftiger und würdiger Schüler mit Stipendien zur Verfügung stand.

Henhöfer Schulzeit 1809–1811

Gerade zum richtigen Zeitpunkt also, nämlich nach Abschluß seiner sechs Lateinschuljahre bei den frommen Schulpatres, eröffnete sich Henhöfer nun die Möglichkeit, am neu eingerichteten Großherzoglichen Lyceum als Student oder Exemt, wie man die Schüler der letzten beiden Klassen nannte, den für das Theologiestudium erforderlichen zweijähr-



Lithograph von Johann in Strassburg

JOSEPH ANTON MAYER

*Großherzoglich Geistlicher Rath,
Lyceums Director zu Rastatt,*

gestorben im Jahr 1818.

Joseph Anton Mayer, Direktor des Lyceums Rastatt 1809–1818

gen Philosophiekurs in Rastatt zu absolvieren. Und da die Lyceumsdirektion durch Direktor Joseph Anton Maier in wiederholten „Beiberichten“ zu Unterstützungsgesuchen des „Petenten“ bzw. „Supplikanten“ Henhöfer dessen Fähigkeit und Fleiß, gute Aufführung und Lernfortschritte bestätigen konnte, erhielt Henhöfer in den letzten beiden Jahren ein Jahresstipendium von 50 Gulden zur Auszahlung durch die Amtskellerei Baden-Baden bewilligt. Nur die Bitte Henhöfers vom Herbst 1810, das letzte philosophische Studienjahr in Frankreich, das hieß wohl: in Straßburg, studieren zu dürfen, wurde vom Katholisch-Kirchlichen Departement im Ministerium des Innern in Karlsruhe abschlägig beschieden. Soweit das erste, im Rastatter

Stadtarchiv von Hans Held neu entdeckte Quellenmaterial.¹⁹⁾

Nebenbei sei festgehalten, daß also die Schmähbehauptung eines Gegners Henhöfers nach dessen Konversion 1823: „Henhöfer ist ein bornierter Kopf. . . Schon als Gymnasialschüler offenbarte er Singularismus in seinem ganzen Wesen; in dem philosophischen Course zeigte er große Mittelmäßigkeit“²⁰⁾, nach diesen und weiteren Zeugnissen so nicht zutreffend sein kann. Einer seiner Lehrer soll den „Rhetor“, das heißt den Obersekundaner, andererseits folgendermaßen beurteilt haben: „Henhöfer von Völkersbach steht dem vorhergehenden [Schüler] an Naturgaben etwas nach, ist aber fleißig, und zuweilen zu hastig in Auffassung des Man-

nichfaltigen, das er nicht verdaut und zur Einheit bringt, könnte ceteris partibus leicht ein literarischer Aventurier werden.“ Seine schulischen Leistungen seien aber als gut, fleißig, löblich, in Mathematik meist nur als ziemlich gut, in Französisch sogar immer als sehr gut zu bezeichnen. Im ersten Jahr der staatlichen Schule habe Henhöfer in der französischen Sprache „sich unter allen Schülern des Lyceums am ehrenvollsten ausgezeichnet“ und einen 1. Preis erhalten.²¹⁾ Und Heinsius schreibt in seiner Dissertation über Henhöfer von 1920 zusammenfassend²²⁾: „Immerhin mag Henhöfer auf der Schule so wenig wie später als Student durch besondere Begabung die Aufmerksamkeit seiner Lehrer erregt haben. Er scheint zu den Naturen gehört zu haben, die sich verhältnismäßig langsam entwickeln und weniger durch wissenschaftliche Fragen als durch einen starken Eindruck auf ihr Gemüt angeregt und zu eigenem geistigen Leben geweckt werden.“

So beendete Henhöfer im September 1811 seine Schulzeit in der Stadt, in welcher er nun seit über neun Jahren weilte. Durch das älteste erhaltene gedruckte Schulprogramm, das von 1811 [Aa5] – das zweite neu entdeckte Quellenmaterial²³⁾ – sind wir sogar im Detail informiert: über die damaligen Lehrgegenstände aller Fächer in jeweils beiden Abteilungen der drei Klassen sowie der Exemten und des Schullehrerseminars; über die Tages- und Stundeneinteilungen der öffentlichen Prüfungen am Schuljahresende; über die Namen aller Lyceumszöglinge, Exemten und Seminaristen; über die Lehrer und ihre Fächer; und über die sich an die Prüfungen anschließende Preisausteilung mit den Gegenständen der Deklamationen, der von Schülern dargebotenen Musik und der für die Zuhörer ausgedruckten Texte der Gesänge.

Nur was Henhöfer in diesem Schulprogramm von 1811 betrifft, sei festgehalten. Direktor des Lyceums war seit zwei Jahren der Geistliche Rat und Professor Joseph Anton Maier; als Theologe unterrichtete er Natur-



Dr. Joseph Loreye, Professor und später Direktor des Lyceums Rastatt 1808–1840 und Ehrenbürger der Stadt

geschichte, Naturwissenschaft und angewandte Mathematik. Hinter ihm stand an der Spitze des Lehrkörpers Professor Dr. Joseph Loreye, Lehrer der Ästhetik des poetischen und prosaischen Stils. Die Prüfung der neun Exemten der ersten Abteilung, der sog. Logiker, und der sieben Exemten der zweiten Abteilung, einschließlich Henhöfers, der sog. Physiker, fand – wahrscheinlich unter Vorsitz des katholischen Ministerial- und Kirchenrats Dr. Philipp Joseph Brunner aus Karlsruhe – am 26. September vormittags und nachmittags von 8 bis 12 und von 14 bis 18 Uhr und am 27. September vormittags statt, und zwar in 14 Fächern, beginnend mit Religion und endend mit Naturgeschichte, darunter in den Fremdsprachen Griechisch, Hebräisch und Französisch, nicht jedoch mehr in Lateinisch. Bei der Austeilung der Prämien am

29. September nachmittags um 2 Uhr wurde als letztes von zehn Stücken ein Duett aus Haydns „Schöpfung“ vorgetragen, gesungen von dem Präparanden Habich (also einem Seminaristen) und dem Exemten Henhöfer, mit einfallendem Chor. Der Text des Duetts: Von deiner Güt', o Herr und Gott! / Ist Erd' und Himmel voll. / Die Welt, so groß, so wunderbar, / Ist deiner Hände Werk. / Gesegnet sey des Herren Macht! / Sein Lob erschall' in Ewigkeit!

2. Henhöfers weiterer Lebensweg

Henhöfers Weg in der katholischen Kirche, 1811–1823

Henhöfers weiterer Lebensweg kann hier nur kurz gestreift werden, bevor ebenso summarisch noch seine hinterlassene Bibliothek gewürdigt werden soll.

Von Rastatt aus ging Henhöfer nach *Freiburg* zum Studium der Theologie, an eine katholische, bis 1806 vorderösterreichische Universität, welche nach dem Verbot des Jesuitenordens 1773 zunächst ganz vom Geist der josephinischen Aufklärung geprägt war und sich seit Anfang des 19. Jahrhunderts allmählich einer reformfreundigen milden Aufklärung geöffnet hatte, wie sie der Konstanzer Generalvikar Ignaz Heinrich Frhr. von Wessenberg vertrat. Henhöfer scheint von seinen theologischen Lehrern nicht sonderlich beeindruckt und beeinflusst worden zu sein. Wie ein Beschluß der Katholischen Kirchen-Sektion in Karlsruhe vom 24. September 1814 belegt, hat der Alumnus Henhöfer jedoch sein Studium in drei Jahren „mit gutem und meistens vorzüglichem Fortgang“ absolviert und „auf bestandene strenge Prüfung“ hin zur Aufnahme in das Priesterseminar Meersburg den Landesherrlichen Tafeltitel erhalten, das heißt „den fixirten Kostgeldsbetrag von 200 Gulden“, „um so mehr . . ., als Henhöfer schon 25 Jahre alt“ war.²⁴⁾

Von Allerheiligen 1814 bis Juli 1815, also noch nicht einmal ein Dreivierteljahr, war Henhöfer als Kandidat des geistlichen Standes im Priesterseminar in *Meersburg*, aus gesundheitlichen Gründen sogar noch unterbrochen durch einige Wochen, die er bei seinem väterlichen Freund Beyerle in Iffezheim verbrachte. Bereits nach eineinhalb Monaten empfing er die vier niederen Weihen durch den Fürstprimas von Dalberg und im Mai des folgenden Jahres die drei höheren Weihen, um kurz darauf in Meersburg, wahrscheinlich in der Seminarkapelle seine Primiz zu halten.²⁵⁾ Das Leben im Seminar war einerseits von äußerster geistlicher Strenge und asketischer Lebensweise geprägt, andererseits von dem neuen teils aufklärerischen, teils seelsorgerlichen Reformgeist von Wessenbergs bestimmt.²⁶⁾ Doch auch diese kurze, freilich intensive Meersburger Zeit scheint bei Henhöfer keine tiefgreifenden Spuren hinterlassen zu haben.



Julius Freiherr von Gemmingen

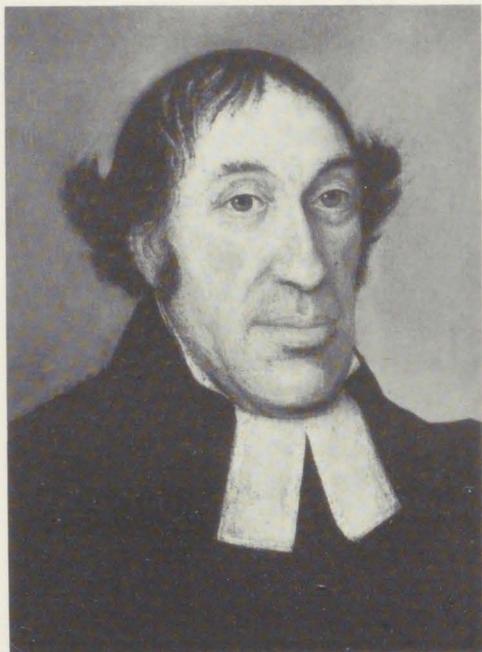
Von Juli 1815 an war Henhöfer für gut zweieinhalb Jahre Hofmeister, also Hauslehrer und Erzieher, bei der kinderreichen Familie des gewesenen Reichsfreiherrn Julius von Gemmingen auf Schloß *Steinegg* bei Pforzheim. In von Gemmingen, der bald von seinem Patron zu seinem Freund wurde, und in dessen Frau begegnete Henhöfer – nach der Prägung durch die fromme Mutter zum ersten Mal wieder – eine tiefe persönliche Frömmigkeit, in diesem Fall eine Bibel- und Gebetsfrömmigkeit, welche ihn nachhaltig beeindruckte.

Nachdem Henhöfer zuvor schon in umliegenden Gemeinden in Gottesdienst und Seelsorge auszuhelfen hatte, wurde er zu Beginn des Jahres 1818 Patronatspfarrer in Mühlhausen an der Würm, in der Nachbarschaft von Schloß *Steinegg*. Die folgenden fünf Jahre wurden die entscheidenden, aber auch die schwersten in Henhöfers Leben. Zunächst hielt er Moralpredigten in seiner moralisch heruntergekommenen Gemeinde. Dann kam er, vor allem unter dem Einfluß von Männern der katholischen Erweckungsbewegung, selber zur Erweckung. Die verinnerlichte und vergeistigte Religiosität des katholischen Theologieprofessors und späteren Regensburger Bischofs Johann Michael Sailer vermittelte ihm sein Nachfolger als Hofmeister auf Schloß *Steinegg*, wodurch Henhöfer zum ersten Mal zu intensivem Bibelstudium gebracht wurde. Durch die Lektüre der Schrift „Christus für uns und in uns“ des Hauptes der Allgäuer katholischen Erweckungsbewegung Martin Boos²⁷⁾ wandelte sich Henhöfers Predigt von der Moral- und Bußpredigt zur Gnaden- und Evangeliumspredigt. Bald entstand daraus in der Gemeinde und in der Umgebung eine Erweckungsbewegung ungeahnten Ausmaßes mit nach Tausenden zählenden Predigthörern. Das wiederum rief die Nachbarpfarrer und gegnerische Kräfte in Mühlhausen und schließlich die vorgesetzte Kirchenbehörde, das Generalvikariat in Bruchsal, auf den Plan. In einem zwölfseitigen Schreiben

vom 25. Juli 1822 an das Generalvikariat legte Henhöfer schließlich seine Überzeugung dar, hier vor allem über Abendmahl und Messe, und schloß mit den Worten: „Da ich nun wider meine Ueberzeugung nicht lehren kann, auch nicht Heuchler sein mag, . . . so möchte ich . . . recht sehr um schriftgemäße und schriftliche Widerlegung meiner Gründe bitten. . . . Bin ich widerlegt . . ., so werde ich der eifrigste Katholik und Vertheidiger der Communion werden, wenn nicht, steht es ja Einem Hochw. Vicariat immer frei, mich aus ihrer Mitte auszuschließen. Ich will mir eher alles gefallen lassen, als in so wichtigen Sachen wider meine Ueberzeugung handeln.“²⁸⁾ Darauf erging gut zwei Wochen später der Beschluß des Generalvikariats vom 10. August mit der Bestätigung des Ausschlusses, da Henhöfer sich von der katholischen Kirche selbst ausgeschlossen habe.²⁹⁾ Nach insgesamt zwei konfliktreichen Jahren traten am Sonntag nach Ostern 1823 mit 220 Mühlhausenern ein Drittel der Gemeindeglieder, die ganze Familie von Gemmingen (bis auf eins von neun Kindern) und Henhöfer selbst zur evangelischen Kirche. Auch ein damals moderner Wessenbergianer, der Dekan und spätere Mainzer Domkapitular Fidelis Jäck, der kurzfristig als Pfarrverweser in Mühlhausen eingesetzt wurde, vermochte daran nichts mehr zu ändern.³⁰⁾

Henhöfers Wirken in der evangelischen Kirche, 1823–1856

Am liebsten wäre Henhöfer als evangelischer Pfarrer in Mühlhausen geblieben; doch dies verboten kirchenpolitische Rücksichten. So wurde er im Sommer 1823 zunächst evangelischer Pfarrer in *Graben* in der Hardt nördlich von Karlsruhe, unter dem persönlichen Wohlwollen von Großherzog Ludwig stehend, und vier Jahre später in der benachbarten Doppelgemeinde *Spöck und Staffort*, wo er bis zu seinem Tode 1862 35 Jahre hindurch Gemeindepfarrer blieb.



Aloys Henhöfer um 1840

Henhöfers Wirken in der evangelischen Landeskirche Badens war ein vierfaches³¹): (1.) Durch seine einfache und klare, volksnahe und aufrüttelnde *Predigt* bewirkte er auch in den Hardtgemeinden eine Erweckungsbewegung, welche sich über diese hinaus in viele Gemeinden des ganzen Landes hinein auswirkte (zum Beispiel Durmersheim), einerseits durch Henhöfers Freunde, andererseits nicht zuletzt durch die meisten der 25 Vikare, die von ihm ausgebildet wurden. (2.) Durch seine intensive, gemeinschaftsbildende *Seelsorge* brachte er viele Menschen zu einer erwecklichen, bibelgläubigen Frömmigkeit, so daß sie sich zu Erbauungsstunden und Gemeinschaftskreisen zusammenfanden. (3.) In Auseinandersetzung mit einem weitgehend liberalen Kirchenregiment der seit 1821 unierten Landeskirche und mit einer oft rationalistischen Pfarrerschaft traten Henhöfer und seine Freunde, vor allem im sog. Katechismusstreit 1830–1836, für den alten Glau-

ben der reformatorischen Bekenntnisschriften und eine an ihnen orientierte Theologie ein. (4.) Schließlich war Henhöfer zusammen mit seinen Anhängern ein früher und unermütlcher *Förderer der äußeren Mission*, der damals sogenannten Heidenmission, und der *inneren Mission* in Baden – wir würden heute sagen: der Diakonie. In Rastatt zum Beispiel wurde unter dem Einfluß der badischen Erweckungsbewegung bereits 1834 die erste „Kleinkinderbewahranstalt“ des Landes eingerichtet.

3. Henhöfers hinterlassene Bibliothek

Aloys Henhöfer hat eine beachtliche private Bibliothek besessen, weil er offensichtlich eine besondere *Liebe zu Büchern* besaß, die ihn auch alte und seltene Werke erwerben ließ, obwohl er sie in Ausbildung und Beruf nicht unmittelbar brauchte. Als alter Mann schrieb er schon von seiner Kinderzeit: „Am liebsten beschäftigte ich mich mit Büchern.“³²) Und als Theologiestudent in Freiburg, der wahrhaftig nicht großzügig bemittelt war, hat Henhöfer eine Reihe von Druckwerken des 16. Jahrhunderts aus Dublettenverkäufen nach der Säkularisation erworben, welche ehemals in Freiburger Klosterbesitz gewesen waren, wie Provenienz- und Verkaufseinträge in zwölf Bänden seiner Bibliothek belegen. Es handelt sich um Quartbände, bis auf zwei aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, darunter sechs Basler Froben-Drucke, bis auf einen von Erasmus herausgegeben.³³) Sein Bücherbesitz wird sich im Laufe der Jahre und Jahrzehnte nicht nur erweitert, sondern auch gewandelt haben, wobei er anscheinend nur zum geringeren Teil seinen Namen als Besitzeintrag in die Bände schrieb. Da seine erst spät mit 39 Jahren geschlossene Ehe kinderlos blieb, vermachte er bei seinem Lebensende die Bibliothek seiner ersten, zusammen mit ihm evangelisch gewordenen Gemeinde Mühlhausen. Als *Mühlhausensche Pfarrbibliothek* noch ein wenig ergänzt, ge-

langte die *Henhöfer-Bibliothek* vor gut dreißig Jahren in die Landeskirchliche Bibliothek Karlsruhe im Evangelischen Oberkirchenrat, wo sie als Sondersammlung geschlossen erhalten geblieben ist.³⁴) Sie bildet das dritte neu erschlossene Quellenmaterial.

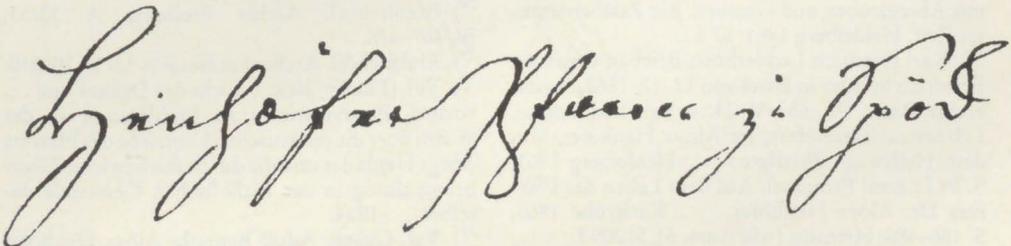
Diese Henhöfer-Bibliothek mit ihren 553 weit überwiegend theologischen Titeln in rund 650 Bänden stellt eine ansehnliche *Sammlung von Werken des 16. bis 19. Jahrhunderts* dar, vor allem mit ihrem Bestand an evangelischer Predigt- und Erbauungsliteratur. Durch die 45 Titel Schulbücher und Varia der Bestandsgruppe VII ist jedoch praktisch die ganze Breite des Fächerkanons durch Werke, hier besonders des 18. Jahrhunderts, vertreten, mit Ausnahme von *Juridica*.

In der im Herbst 1991 in Rastatt gezeigten *Ausstellung*, welche Henhöfer als Schüler des Rastatter Lyceums herausstellte, war den *Schulbüchern* – 13 Bände aus Henhöfers Hinterlassenschaft, ergänzt durch fünf aus den Beständen der Historischen Bibliothek der Stadt Rastatt – eine eigene kleine Abteilung gewidmet. Von besonderem Interesse dürften hier die beiden Schulbücher sein, die Henhöfer 1804 und 1807 als erste Schulpreise für besondere Leistungen erhalten hat, wie handschriftliche lateinische Einträge der Fachlehrer ausweisen; oder auch jene Schulbücher, die mit Wappen-Exlibris der Schule aus der damaligen Zeit versehen sind. Eine zweite Abteilung mit Büchern aus Henhöfers Bibliothek, zum Teil seltenen und wertvollen Titeln, zeigte *ausgewählte theologische Druckwerke* des 16.–19. Jahrhunderts. Als

Beispiele seien genannt: eine Taschenausgabe des griechischen Neuen Testaments (Rückenhöhe 11,5 cm), das 1641 von der weltberühmten niederländischen Druckerei Elzevir herausgebracht wurde, und die *Vitae patrum* des Heribert Rosweyde, ein Antwerpener Plantin-Moret-Druck von 1615 (Rückenhöhe 34 cm), der von Fachleuten als *Editio per rara* bezeichnet wurde. Schließlich ist aus dem Jahr vor seiner Konversion ein handschriftlicher Katalog seines damaligen Bücherbesitzes erhalten.³⁵)

Aloys Henhöfer – sein Lebensweg führte ihn vom Völkersbacher Dorfbuben und Rastatter Lyceumszögling zum Landpfarrer in der nördlichen Hardt und Haupt der badischen Erweckungsbewegung. Auch nachdem er mit der theologischen Ehrenpromotion ausgezeichnet worden war, blieb er sich selber treu. Im Dankbrief an den Dekan der Theologischen Fakultät schrieb er: „Als mir am letzten Samstag jene Rolle mit dem großen Gnadengeschenk zugestellt wurde, . . . da war ich bis in mein Innerstes hinein beschämt. Woher kommt mir, einem geringen Landpfarrer, diese Ehre? Hat unsere Kirche nicht tüchtigere, wissenschaftlich gebildetere und verdienstvollere Männer, denen diese Ehre vielmehr als dir gebührt? . . . bin ich ja doch nur ein geringer Landpfarrer, dessen ganzes Wissen darin besteht, daß er nichts weiß – als Christum den Gekreuzigten. . . .“³⁶)

Aloys Henhöfer ist es wert, daß Rastatt seiner mit einer Ausstellung gedachte³⁷) und daß hier mit diesen Seiten an ihn erinnert wurde.



Henhöfer Pfarrer zu Spöck (eigenhändiger Namenszug)

Anmerkungen

¹⁾ Überarbeitete und ergänzte Fassung eines Vortrags, der am 6. 9. 1991 in Rastatt zur Eröffnung einer gleich benannten Ausstellung gehalten wurde, welche von der Historischen Bibliothek der Stadt Rastatt im Ludwig-Wilhelm-Gymnasium in Zusammenarbeit mit der Evangelischen Landeskirche im Rahmen des 275jährigen Jubiläums der Bibliothek veranstaltet wurde.

²⁾ Lebenslauf von 1833, siehe: Henhöfers autobiographische Rückblicke, zus. gest. von Eckhard Hagedorn, in: *Theol. Beiträge* 20 (1989) 149–164; hier S. 153. – Vgl. demnächst auch Eckhard Hagedorns Mainzer Dissertation über den jungen Henhöfer bis zu seiner Konversion 1823, die in Karlsruhe veröffentlicht werden soll.

³⁾ Lebenslauf von 1860 (wie Anm. 2), S. 153.

⁴⁾ *Humanitas*. 1808–1958, 150 Jahre Ludwig-Wilhelm-Gymnasium, Rastatt 1958, S. 198.

⁵⁾ Gegen Alban Stolz' gegen die evangelische Kirche gerichtete Schrift „Diamant oder Glas?“ von 1851 veröffentlichte Henhöfer ein Jahr später anonym seine Schrift: *Das Abendmahl des Herrn oder die Messe. Christentum und Papsttum, Diamant oder Glas*. Hrsg. von Dr. Mariott in Basel, Stuttgart 1852, 272 S.

⁶⁾ Wilhelm Heinsius, Aloys Henhöfer und seine Zeit. Neu hrsg. von Gustav Adolf Benrath, Neuhausen-Stuttgart und Karlsruhe 1987 (= Veröffentlichungen des Vereins für Kirchengeschichte in der Evang. Landeskirche in Baden, Bd. 36), S. 223.

⁷⁾ Lebenslauf von 1860 (wie Anm. 2), S. 150 f.

⁸⁾ Universitätsarchiv Heidelberg: *Acta Theol. Fak.* 1856: III 12 a Nr. 79 H-I-201/25 Nr. 124. – Vgl. Gustav Adolf Benrath, Aloys Henhöfer (1789–1862), Pfarrer in Spöck, „Verkündiger des reinen Evangeliums“, Karlsruhe 1988, S. 17; Aloys Henhöfer (1789–1862) und die badische Erweckungsbewegung. Eine Ausstellung der Bad. Landesbibliothek Karlsruhe in Zusammenarbeit mit der Evang. Landeskirche in Baden/Landeskirchl. Bibliothek, erarb. von Gerhard Schwinge, Karlsruhe 1989, S. 70 u. S. 73 (Reproduktion).

⁹⁾ Aloys Henhöfer, *Der Kampf des Unglaubens mit Aberglauben und Glauben. Ein Zeichen unserer Zeit*, Heidelberg 1861, 57 S.

¹⁰⁾ Karl Friedrich Ledderhose, Brief an Christian Friedrich Spittler in Basel von 12. 12. 1862, Staatsarchiv Basel, PA 653 V, 24. – Vgl. Ledderhose, Lebenslauf Henhöfers, in: Aloys Henhöfer, *Von dem Heilswege, Predigten . . .* Heidelberg 1863, S. 59 f.; Emil Frommel, *Aus dem Leben des Pfarrers Dr. Aloys Henhöfer . . .*, Karlsruhe 1865, S. 486–488; Heinsius (wie Anm. 6), S. 209 f.

¹¹⁾ Lebenslauf von 1833 (wie Anm. 2), S. 152.

¹²⁾ Lebenslauf von 1860 (wie Anm. 2), S. 152.

¹³⁾ Ebd. S. 152 f.

¹⁴⁾ Brief Beyerles an Henhöfer vom 31. 7. 1822 in: Frommel (wie Anm. 10), S. 6.

¹⁵⁾ Vgl.: *Evangelische Stadtkirche Rastatt*, 4. 12. 1987. *Festschrift zur Einweihung* [nach der Renovierung]. Michaelsgemeinde Rastatt, 1987.

¹⁶⁾ Frommel (wie Anm. 10), S. 7.

¹⁷⁾ Lebenslauf von 1860 (wie Anm. 2), S. 153.

¹⁸⁾ Siehe: Gerhard Schwinge, *Katalog der Henhöfer-Bibliothek in der Landeskirchlichen Bibliothek Karlsruhe, Karlsruhe 1989* (= Veröffentlichungen des Vereins für Kirchengeschichte in der Evang. Landeskirche in Baden, Bd. 40), S. 78 (VII a 18a), 80 (VII d 3), 105, 125 f. (Abb. 13 u. 14).

¹⁹⁾ Vier Aktenstücke im Schularchiv des Ludwig-Wilhelm-Gymnasiums Rastatt: Großherzogl. Bad. Regierung der Markgrafschaft, Nro. 12,779 vom 28. 11. 1809 an den Lyceums-Director Maier zu Rastatt; dito Nro. 13,340 vom 12. 12. 1809; Ministerium des Innern, Kath.-Kirchl. Departement, Nro. 2981 vom 16. 10. 1810 an die Lyceums-Direction Rastatt; dito Nro. 329 vom 15. 1. 1811.

²⁰⁾ Nach Frommel (wie Anm. 10), S. 8

²¹⁾ Nach Steigelmann (wie Anm. 4), S. 199.

²²⁾ Heinsius (wie Anm. 6), S. 30.

²³⁾ Programm, wodurch Direktor und Professoren des Großherzoglichen Lyceums in Rastatt zu den öffentlichen Prüfungen auf den 23ten September einladen, Rastatt 1811, 16 Seiten – Hist. Bibliothek der Stadt Rastatt im Ludwig-Wilhelm-Gymnasium.

²⁴⁾ Ministerium des Innern, Kath. Kirchen-Sektion, Nro. 8800 vom 24. 9. 1814 an das bischöfliche Ordinariat zu Konstanz – Erzbischöfl. Archiv Freiburg: A 1 / 1389.

²⁵⁾ Vgl. die Lebensläufe von 1833 und 1860 (wie Anm. 2), S. 153 f.

²⁶⁾ Vgl. Erwin Keller, *Das Priesterseminar Meersburg zur Zeit Wessenbergs (1801–1827)*, in: *Freiburger Diözesan-Archiv* 97 (1977) 108–207 (1. Teil) u. 98 (1978) 353–447 (2. Teil).

²⁷⁾ Martin Boos, *Christus, das Ende des Gesetzes. Christus für uns und in uns, unsere Gerechtigkeit und Heiligung*. 1. Auflage 1817.

²⁸⁾ Erzbischöfl. Archiv Freiburg: A 32/53, Bl. 467–478.

²⁹⁾ Erzbischöfl. Archiv Freiburg: A 32/53, Bl. 510.

³⁰⁾ Vgl. [Fidelis] Jäck, *Bericht des Dekans und . . . vormal. Pfarrverwesers zu Mühlhausen an der Würm über die pietistischen Umtriebe des Pfarrers Aloys Henhöfer und die durch ihn bewirkte Glaubensspaltung in der katholischen Gemeinde daselbst . . .* 1824.

³¹⁾ Vgl. Gustav Adolf Benrath, Aloys Henhöfer und seine Bedeutung für die evangelische Kirche in

Baden. Vortrag anlässlich der Eröffnung der Ausstellung „Aloys Henhöfer und die badische Erweckungsbewegung“ am 29. 8. 1989 in der Bad. Landesbibliothek Karlsruhe, Karlsruhe 1989 (= Bad. Landesbibliothek: Vorträge, 23), besonders S. 12 bis 19.

³²⁾ Lebenslauf von 1860 (wie Anm. 2), S. 152.

³³⁾ Vgl. Schwinge, Katalog (wie Anm. 18), S. 20. 28–31. 117 (Abb.).

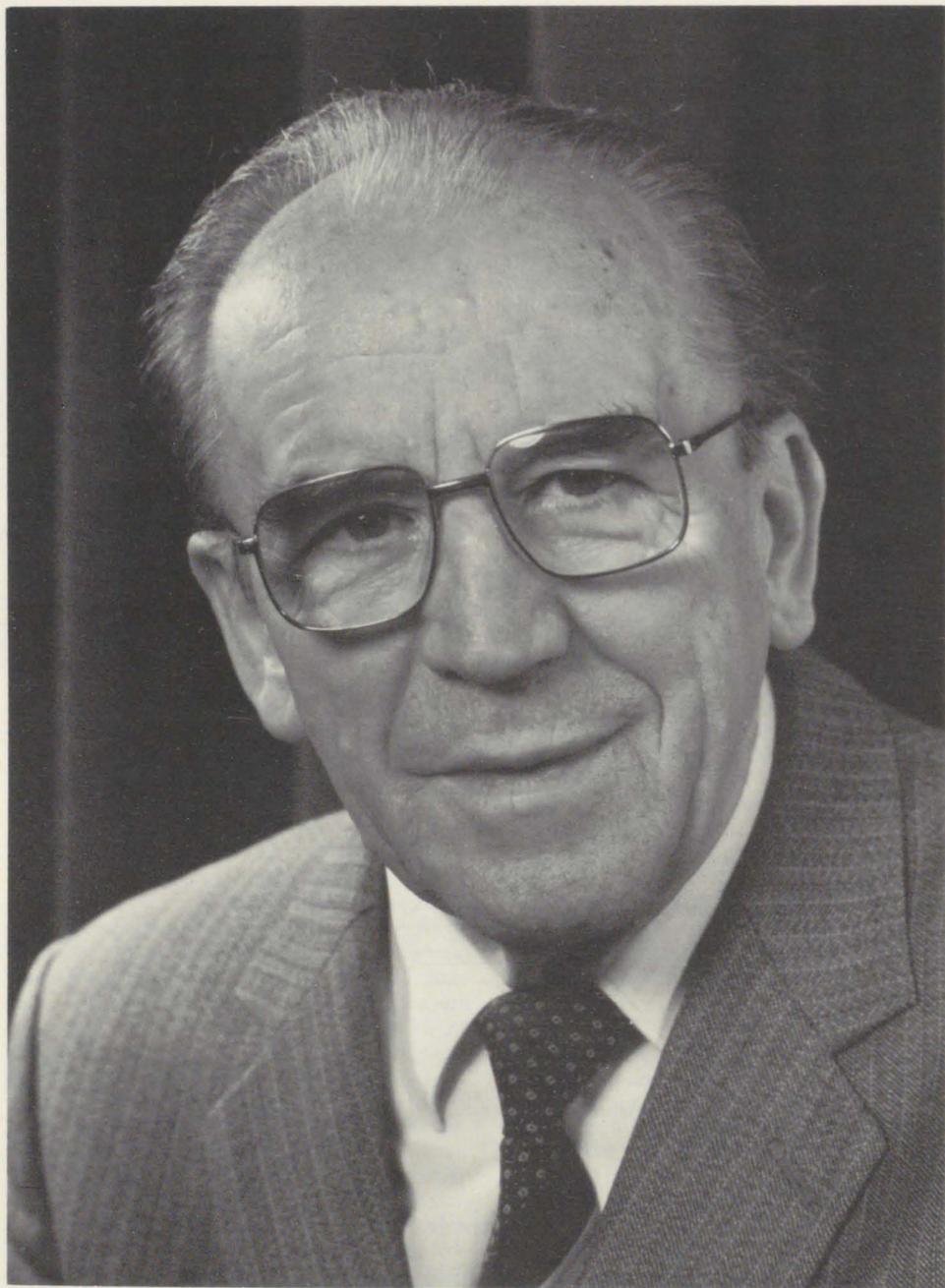
³⁴⁾ Vgl. Schwinge, Katalog (wie Anm. 18), besonders S. 7. 15 f.

³⁵⁾ Catalogus librorum Parochi Henhoefer, sus-

ceptus Mühlhausii die 30. Mai 1822 (9 Seiten mit 115 Nummern) – Erzbischöfl. Archiv Freiburg: A 1 / 1389.

³⁶⁾ Universitätsarchiv Heidelberg: Acta Theol. Fak. 1856: III 12 a Nr. 79 H-I-201/25 Nr. 149–151.

³⁷⁾ Der Katalog zur Ausstellung von 1989 (88 Seiten, 22 Abb.; siehe Anm. ⁸⁾), ergänzt um ein achtseitiges Beiheft mit den Beschreibungen der 33 zusätzlichen Exponate der Rastatter Ausstellung von 1991, ist bei der Bad. Landesbibliothek Karlsruhe und bei der Hist. Bibliothek der Stadt Rastatt für 5 DM erhältlich.



Karl Kurrus 1991, Foto: Imhoffen; Freiburg

Karl Kurrus zum 80. Geburtstag

Ludwig Vögely, Karlsruhe

Alt si

*Alt an Johre isch e Zil,
wu fast jeder vun is will.
Doch, was domit zsämmehenkt,
mecht fast keiner, nit mol gschenkt.
Luag! D Natür zeigt mit dr Bliate
s jungi Lebe, frisch un zart.
Wit e Frucht, gilts pflege, hiate.
Des erhaltet jedi Art.
Un im Herbst, bim Farbemeister,
leichtet s Lebe nomol bunt.
Bet di Dankscheen! Guati Geister
segne s Alt-si mänki Stund.*

Karl Kurrus

Dieses Gedicht steht aus gutem Grund am Anfang der Laudatio, welche dem Heimatdichter Karl Kurrus zu seinem 80. Geburtstag gilt, enthält es doch viel von der Lebensphilosophie des Jubilars. Im Herbst des Lebens stehend, das darf man von einem Achtzigjährigen doch wohl sagen. Bei Karl Kurrus ist es ein schöpferischer Herbst, wie es auch sein Frühling und Sommer gewesen waren. Das Leben „leuchtet ihm nach wie vor bunt“. Und dann sind achtzig Jahre in Gegenwart und Rückschau schön, denn sie bringen Weisheit und Bescheidenheit, stellen den Menschen an den Platz, der ihm gebührt, nicht drüber und nicht drunter. Mit achtzig Jahren ist ein Mensch wie Karl Kurrus in einem Alter, das ihn Angelus Silesius verstehen läßt, wenn dieser fordert: „Mensch werde wesentlich!“, denn wenn auch alles andere vergeht, bleibt das Wesen bestehen. Auf diesem Höhepunkt angelangt, darf also unser altes Mitglied und langjähriger Beirat des

Landesverein Badische Heimat seinen achtzigsten Geburtstag feiern.

Spüren wir seinem Leben ein wenig nach. Die Vita ist rasch erzählt. Geboren wurde Karl Kurrus am 25. Oktober 1911 in Eendingen am Kaiserstuhl. Daß er in dieser gesegneten Landschaft, wo man den Wein als die edelste Verkörperung des Naturgeistes verehrt – und das Jahr 1911 war ein hervorragendes Weinjahr –, wo Glaube und Heimat lebendige Begriffe sind, aufwuchs, hat sein Leben zutiefst geprägt. Nach der Volksschule absolvierte Karl Kurrus eine kaufmännische Lehre und besuchte die Handelsschule. Danach trat er 1935 in die Kommunalverwaltung in Eendingen ein. Dann folgte die Verwaltungsschule und nach Ablegung der ersten Verwaltungsprüfung 1939 der Übertritt in den Dienst der Stadt Freiburg. Das Jahr 1939 hatte für den Jubilar entscheidende Bedeutung. In diesem Jahr heiratete er seine Frau Elisabeth, geb. Schwehr, die auch aus Eendingen stammt. Sie schenkte ihm drei Kinder und wurde zum guten Geist seines Lebens, denn ohne sie wäre Karl Kurrus nicht das geworden, was er heute ist. 1939 brach aber auch der Krieg aus. Kurrus teilte das Schicksal von Millionen: Kriegsdienst, Verwundung, Gefangenschaft. Aber er kehrte heim. Und dann widmete er sich mit alemannischer Zähigkeit dem Aufstieg in seinem Beruf. Nachdem er die zweite Prüfung für den gehobenen Dienst abgelegt hatte, wurde er letztendlich städtischer Direktor und Vorstand des Rechnungsamtes der Stadt Freiburg, eine wirklich beachtliche Leistung. 1976 ging er in Pension. In allen diesen arbeitsreichen Jahren griff Karl Kurrus zur

Feder und schrieb seine ersten Gedichte und Aufsätze.

Zum achtzigsten Geburtstag werden viele über ihn schreiben und ihn vor allem als den Dichter der Mundart des Kaiserstuhles feiern. Eine Seite seines Schaffens wird dabei wohl nur am Rande Beachtung finden, und sie ist doch eine wichtige Komponente seiner schriftstellerischen Arbeiten. Gemeint ist der Heimatforscher und Volkskundler Karl Kurrus, und beide interessieren den Landesverein im besonderen Maße.

Wer in dem historisch so bedeutungsvollen, alten Städtchen Eendingen aufwächst und mit einem wachen Verstand begabt ist, muß eigentlich beinahe von selbst Heimatforscher werden, vorausgesetzt, daß ihm der Begriff Heimat keine Worthülse bedeutet, sondern ihn lebendige, innere Bezüge mit dem Heimatort verbinden. Prof. Thürer (Teufen, Schweiz) hat einmal gesagt, daß Kurrus in die „Schächte der Kaiserstühler Geschichte hinabgestiegen“ sei. Das heißt nichts anderes, als daß Kurrus zu forschen und Aufsätze zur Geschichte und Volkskunde zu verfassen begann. Diese Aufsätze standen wohl am Beginn seiner schriftstellerischen Tätigkeit, und aus ihnen heraus entwickelte sich dann im Laufe der Jahre der Heimatdichter, welcher zur Historie die Mundart seiner Heimat hinzufügte. Gewiß, Karl Kurrus ist ein regionaler Geschichtsforscher und Heimatkundler, aber das ist doch keine Abwertung, sondern dies besagt, daß er mit seiner Feder seiner Heimatstadt wertvolle Dienste geleistet hat, die in der Region und darüber hinaus bei allen Menschen Beachtung gefunden haben, denen der Kaiserstuhl etwas bedeutet.

Auch die Hefte der Badischen Heimat haben mehrfach von den Arbeiten von Karl Kurrus profitiert. In unseren Publikationen sind z. B. erschienen „Das Enderinger Chörli im Freiburger Münster“, „Der Kaiserstuhl im Wandel der Zeit“, „Eendingen, Weinstadt am Kaiserstuhl“, „Die Enderinger Glocken“, „Kaiserstühler in Tovar/Venezuela“. Kurrus hat auch

Dank, liabe Herrgott

*Dank,
liabe Herrgott,
fir alli Friabi
vü Mütter im Vater,
vü Frau im Kind;
Dank fir Eusele,
Verwandti im Fründ!*

*Dank
fir s Plau im Gotalte
bim treulich verwalte,
fir alli Arbeit im Pflicht,
fir d Fräid am Gedicht,
fir s bsinnelig-froh Reime
im fir s zfride Derbeime.*

*Dank fir d Guad vü dr Johr,
fir d Heimkehr ins Gohr,
fir d Schritt hinterem Pflüag
im fir d Stuedli bim Krüag.*

*Dank,
liabe Gott,
fir s tägligi Brot!*

*Um jetsz wo ei Bitt:
Legue dia Zit
wü no blit!*

Dank, lieba Herrgott

bei der ausgezeichneten Chronik der Stadt Endingen mitgearbeitet. Seine Beiträge befassten sich mit den Wappenscheiben des Endinger Rathauses und dem Kaiserstühler Heimatmuseum, mit den „Unschuldigen Kindern von Endingen“, ein trübes historisches Kapitel, mit den Straßen- und Flurnamen der Stadt und der St. Katharinen-Kapelle auf dem Kaiserstuhl. Dieser Kapelle hat Kurrus eine eigene, verdienstvolle und manches zurecht-rückende Schrift gewidmet, die 1962 erschienen ist. An dieser Stelle soll wenigstens noch ein weiteres heimatgeschichtliches Buch über den Landkreis Emmendingen, „Land zwischen Rhein und Schwarzwald“ (1974), nicht vergessen werden.

Die Volkskunde kam in unseren Heften u. a. mit den Aufsätzen „Sagen und Bräuche – das Erbe und wir“ und mit „Rätsche – Därrn-Klappern“ zu Wort. In der Stadtchronik finden sich Betrachtungen über „Santiklaus und Jockeli, Endinger Brauchbilder in Vergangenheit und Gegenwart“ oder über die „Heilwog“, die man in der Christnacht aus dem Stadtbrunnen holt, so lange es zwölf Uhr schlägt. Nicht unerwähnt soll bleiben, daß Kurrus in einer Reprintausgabe den „Hobelmänn als Geisterseher oder die Geistersagen von Endingen in Versform“ von Franz Michael Kniebühler herausgegeben hat (Ersterscheinung 1870, Freiburg), eine willkommene Bereicherung der Endinger Volkskunde. Für all diese Arbeiten und die vielen Vorträge und Lesungen, auch in Schulen, wurde Karl Kurrus 1977 die Ehrenbürgerwürde seiner Vaterstadt Endingen verliehen. Ehrenbürger seines Heimatortes zu werden, das ist wohl die schönste Auszeichnung, die einem Menschen zuteil werden kann. Im gleichen Jahr erhielt Kurrus auch die Hebel-Gedenkplakette der Gemeinde Hausen i. W.

Über sein Heimatverständnis befragt, hat Kurrus in einem Interview mit der Basler Zeitung vor acht Jahren folgendes geäußert: „Nicht leugnen, woher wir kommen und wer wir sind. Landschaft, Bauwerke, Kunst und

Existenzwerte, das alles gehört zur Heimat. Aber der größte Heimatwert ist der Mensch, mein Bruder in der Heimat.“ Das ist Karl Kurrus, wie er lebt und denkt! Die Basis seines Schaffens, sei es Lyrik oder Prosa, Singspiel oder volkskundlicher Aufsatz ist seine tiefe Gläubigkeit und sein unerschütterliches Gottvertrauen. Das ist der sichere Grund, auf den Kurrus sein Leben gebaut hat. Und daraus zieht er die Konsequenzen. Seine „Suche nach dem Bruder“ geht über die Heimatlandschaft hinaus, überschreitet die Grenzen hinüber ins Elsaß und in die Schweiz. Kurrus sagte in diesem Zusammenhang (der Basler Zeitung), daß sein muß „ein ehrliches Bemühen, den Nachbar zu achten und ihm zu sagen, ihn zu überzeugen, daß . . . ein menschlich-nachbarliches Miteinander der richtige Weg in die Zukunft ist“. Bei Kurrus sind das keine theoretischen Überlegungen mit dem Ziel, ein angstfreies Leben in der Völkergemeinschaft zu erreichen. Er tut, was ihm sein Gewissen befiehlt, und geht ans Werk, Brücken über den Rhein zu schlagen. Für ihn ist der Fluß keine Grenze, sondern ein Element der Verbindung. Er hält es dabei mit René Schickele, dessen „Herz die Liebe und die Weisheit zweier Völker“ trug (Kasimir Eschmid) und für den der Rhein der zusammenhaltende Falz eines Buches mit zwei aufgeschlagenen Seiten war. Und wie sein großes Vorbild ist auch Kurrus zu einem engagierten Europäer geworden.

Ein praktisches Beispiel für seine Tätigkeit ist sein Einsatz für den Unterhalt der deutschen Gefallenengräber im Ausland und die Pflege der Friedhöfe fremder Soldaten in Deutschland. Im Ekkart-Jahrbuch 1982 hat Kurrus einen beeindruckenden Aufsatz über den deutschen Soldatenfriedhof Bergheim im Elsaß veröffentlicht.

Für seine Bemühung um Aussöhnung und Völkerfreundschaft erhielt Karl Kurrus 1981 den René-Schickele-Preis als erster Nicht-Elsässer. In der Urkunde heißt es: „In gutem alemannischen Geist hat Karl Kurrus als

Dichter zahlreiche Brücken über den Rhein geschlagen und sich herzlich für die Verständigung ‚hene und dene vum Rhin‘ eingesetzt.“ Und als Kurrus im Jahre 1988 den Oberrheinischen Kulturpreis der J. W. von Goethe-Stiftung Basel verliehen bekam, nachdem er 1986 das Bundesverdienstkreuz am Bande erhalten hatte, bestätigte die Begründung der Verleihung des Kulturpreises dies noch einmal. Er erhielt des Preis „für hervorragende und beispielgebende, über die Grenzen seiner Kaiserstühler Heimat weit hinausreichenden Leistungen auf dem Gebiet der alemannischen Mundartdichtung, der regionalen Geschichtsforschung, der Förderung internationaler Schulpartnerschaften, der Pflege deutscher und französischer Gefallenengräber und der Schranken beseitigenden Verbrüderung im europäischen Geiste.“ In all den Laudationes, die für Karl Kurrus gehalten wurden und werden, spielen natürlich seine Mundartgedichte eine entscheidende Rolle. Er hat sie in vielen Büchern veröffentlicht, u. a. z. B. in „Us em Kriagli“, „Ruaf in d Zit ni“, „Allewil“, „Vu Gott un dr Welt“, und er zog die Summe seines Schaffens in den drei Bändchen „Wir Menschen unterwegs“ und zu seinem achtzigsten Geburtstag mit dem handgeschriebenen Buch „Am Weg der Jahrzehnte“. Mundartdichtung besitzt ihre eigene Problematik. Wie oft wurde sie zu einem

unangebrachten „Witzeln“ mißbraucht, und wie oft wird der Begriff Heimat in unzähligen alemannischen Gedichten überbeansprucht. Und es ist nicht zu übersehen, daß sich dabei, wie Hubert Baum es einmal formuliert hat, ein „Feld-, Wald- und Wiesenschema“ herausgebildet hat. Kurrus aber ist es gelungen, das Kaiserstühler Alemannische dichterisch zu machen und auf die gebührende Ernsthaftigkeit einzustimmen. Seine Einbettung ins Religiöse läßt ihn in seinen Gedichten zum Verteidiger dauerhafter Werte wie Liebe, Treue, Freundschaft, Heimat und Gottvertrauen werden, unbeeindruckt von allen literarischen Strömungen der Gegenwart. Nach Goethe schöpft die Seele im Dialekt ihren Atem, und die Mundart ist nicht nur die Sprache der Mutter, sondern auch die Mutter der Sprache. Das allein lädt dem Mundartdichter eine hohe Verantwortung auf, der Kurrus gerecht wird. Und so ist seine lyrische Dichtung der Ausdruck seines sinnerfüllten Lebens und seines So-Seins.

Damit ist der Kreis geschlossen, und Karl Kurrus hat die Ernte seines Schaffens eingebracht. Dem Jubilar gelten die besten und dankbaren Wünsche des Landesvereins Badische Heimat in der Hoffnung, daß er noch viele gute, gesunde Jahre in der Heiterkeit eines gesegneten Alters im Kreise seiner Familie verbringen darf.

**Schriften von Karl Kurrus in Kaiserstühler
Mundart**

- 1969 Üs em Kriagli, Alemannische Gedichte, Verlag Rombach, Freiburg
1972 Ruaf in d Zit ni, Alemannische Gedichte, Verlag Rombach, Freiburg
1975 Allewil, Zwische Sellemols un Iber-Morn, Alemannische Gedichte, Moritz Schauenburg Verlag, Lahr
1978 S lebig Wort, Alemannische Anthologie, Moritz Schauenburg Verlag, Lahr
1979 S Eige zeige, Alemannische Gedichte, Sprüche, Geschichten, Moritz Schauenburg Verlag, Lahr
1981 Vu Gott un dr Welt, Alemannische Gedichte, Morstadt Verlag, Kehl
1981 Alemannische Sprich, Moritz Schauenburg Verlag, Lahr
1988 Blib eso, Alemannische Gedichte und Geschichten, Moritz Schauenburg Verlag, Lahr

Mundartspiele

- 1950 Im Himmlische Keller, aus der Endinger Geschichte
1952 Heiliwog, Weihnachtsspiel nach alten Sagen und lebendigem Brauchtum
1952 Jokiligeist, Fasnetspiel
1975 Das Gloria aus zwei Jahrhunderten, zum Jubiläum der St. Peters-Kirche in Endingen, teils Mundart, teils Hochsprache
1983 Lazarus von Schwendi und seine Heimstätte Burkheim, Jubiläumsspiel



Marie Luise Kaschnitz

(31. 1. 1901 – 14. 10. 1974)

„Wo sind wir zuhause . . .
im Nirgends und Immer, im Überallnie“

Notwendigkeiten

*Der Acker meiner Heimat
Der Apfelacker
Ist in Bewegung geraten
Schreit seinen Sägeschrei
Streckt seine Wurzeln gen Himmel
Löcher wie Granattrichter brechen auf
Grundwasser steigt
Spiegelt pathetische Wolken*

*Für jeden gerodeten Baum
Wird eine Prämie gezahlt
Wie früher für jeden gepflanzten
Wie viele Veränderungen
In einem Menschenalter
Uns vor Augen einmal die Wiese
Einmal das Weizenfeld
Dann die rosige Blüte
Und Äpfel makellos der Klasse A
Gepflückt, in Körbe gelegt*

*Keine Sentimentalität
Das sind Notwendigkeiten
Der EWG*

*Dazu noch das Vieh auf der Weide
Bei Herbstzeitlosen
Pilze in Hexenringen Schafdung
Einige gleichfalls verschwundene
Schmetterlinge
Und das Kinderlied Maikäfer flieg*

*Denn das Brot meiner Heimat kommt
Aus der Brotfabrik
Und die Milch meiner Heimat kommt
Auf Lastwagen aus der Stadt
Die Männer meiner Heimat
Fahren zur Arbeit in die Stadt
Nur die Alten
Philemon und Baucis
Bücken sich noch
Hacken die letzte Rübe aus
Graben sie ein
Hacken sie aus . . .*

*Nur ich
Weil niemand mehr wissen wird
Schreibe auf
Golden Delicious, Klarapfel, Coxorange
Auch die Birne Vereinsdechant*

Marginalien zu Emil Strauß

anlässlich seines 125. Geburtstages

Bärbel Rudin, Kieselbronn

„Nadurheilkunde – Lebensreform – die Wörter, die möcht ich dodschlache! was die mich schon gekränkt hawe, ‘s ist nit zu saache!“ Hasenstab heißt die resolute Person. Und Grund zum Ärger gibt es für sie an der Seite eines gesinnungstüchtigen, aber unerfahrenen Reformlandwirts genug. Der hat nämlich, aus reinem Idealismus, nicht nur sein Geld in ein altes Schloßgut am badischen Hochrhein gesteckt und sich einen Haufen von Leuten mit Verdauungsproblemen als Vegetarier-Genossenschaft auf den Hals gezogen; nein, er wirft auch jedem, der einen Laden „für Grahambrot und dürre Quetsche“ aufmachen will, „der Sache wechen“ die Mittel dazu in den Rachen. Frau Hasenstab sind die Rohköstler, Schrotkorn-Ideologen, Müsli-Fanatiker, Dörrobst-Kameraden, kurzum, ihr ist die ganze Richtung suspekt. Denn Frau Hasenstab besitzt, was sie für die höheren Ziele des „Vechedarismus“ absolut untauglich macht, einen robusten Magen.

Begriffe wie Vollwertkost, naturbelassen, biologisch-dynamisch, womit sich heute das Gesundheitsbewußtsein trainiert, sind ihr noch fremd. Die Geschichte, in der sie eine Nebenrolle als etwas hausbackene Anwältin des gesunden Menschenverstandes innehat, spielt nämlich vor ziemlich genau hundert Jahren, als sich der technisch-industrielle Fortschritt schon einmal als intellektuelles Magengrimmen niederschlug. Längst schon war in avantgardistischen Zirkeln wie dem 1881 gegründeten „Deutschen Akademischen Verein für harmonische Lebensweise“ die „Magenfrage“ schlechthin „zur Frage aller Fragen“ und „Pflanzenkost“ zum gesell-

schaftlichen Allheilmittel erklärt worden.¹⁾ Als angehender Dichter konnte man sich in Zürich mit Werbetexten für Maggis diätische Speisewürze über Wasser halten – wie Frank Wedekind – oder in der Berliner Literatenszene mit der Aura eines vegetarischen Hohepriesters, im asketischen Loden-Look, Furore machen – wie Gerhart Hauptmann²⁾. Unbegreiflich aber schien, daß einer, der sich ja auch zum Dichter berufen fühlte, eben der Magenfrage wegen, Berlin, das Studium und alle Konnexionen aufgab, um Bauer zu werden. Dieser Mensch, ein 25jähriger Hüne, stammte aus dem Badischen, hieß Emil Strauß und entschwand im Frühjahr 1891 gemeinsam mit seinem Landsmann und Dichterfreund Emil Gött „zu künftigem dauerndem Aufenthalt auf der Rheinburg ober Schaffhausen . . . Meine zukunfft steht unter dem zeichen der mistgabel!“³⁾ Es war die Mistgabel des Konsumverzichts, die da aufgepflanzt wurde, das Wahrzeichen einer profitabweisenenden Wirtschaftsform. Es ging an die Wurzel allen gesellschaftlichen Übels: die kapitalistische Ausbeutung von Mensch und Natur. Der Weg war das Ziel, die bäuerliche Solidargenossenschaft der Garant geistiger und materieller Unabhängigkeit.

Von Naturduselei keine Spur: „dieses Bauernleben“, so Hermann Hesse, „entsprach nicht nur einer damals von vielen gefühlten Stadt- und Zivilisationsmüdigkeit, sondern war zugleich ein Versuch zur Lösung oder doch Befriedung gewisser sozial-moralischer Konflikte: es gab damals junge, idealistische Menschen da und dort, denen die soziale Zerklüftung des Volkes unerträglich geworden,

die sozialdemokratische Formel aber nicht annehmbar war. Diese jungen Menschen hungerten nach einem Leben ehrlicher Arbeit und freudiger Hingabe, sie waren Patrioten und waren zugleich empfindsame Individualisten, sie schworen auf Nietzsche und zugleich auf Treitschke. Vielleicht die beiden Begabtesten dieser zur Aktion drängenden geistigen Jugend um 1890 waren Emil Gött und Emil Strauß.“

In dem voluminösen Roman „Das Riesenspielzeug“ (1935) hat Strauß das nur zu rasch mißlungene Agrarexperiment auf der Rheinburg mit einer gehörigen Portion selbstkritisch-ironischer Distanz dargestellt. Die Weitschweifigkeit verrät den in der Kraft zur formalen Bändigung eines Romanstoffs überforderten genuinen Novellisten. Hermann Hesse, der das Buch in der „Neuen Züricher Zeitung“ rezensierte, störte das offenbar nicht. Ihm wurden „die drei jungen Männer, die als Freunde und als Intellektuelle innerhalb der Gemeinschaft eine besondere Gruppe bilden, mehr und mehr lieb und wichtig. Sie bringen in ihren mühsamen Bauerntag, in das Mistführen, Graben, Viehfüttern ihre geistige Welt und ihren jungen Idealismus mit, blicken vom Acker oder Rebberg auf und denken an Hölderlin oder an das Nibelungenlied, sie lesen den Zarathustra und schreiben Verse, aber sie sind nicht Schöngesteir, die ein wenig Bauer spielen . . . Sie machen es sich nicht leicht, diese jungen Leute, diese Feuerköpfe und Dichter, diese Zeitkritiker und Moralisten, sie wollen nichts geschenkt haben, sie tun alles, was möglich ist, um es sich recht schwer zu machen.“⁴⁾

Über die Hintergründe des bis vor kurzem fast vergessenen Romans, über das Freundschaftsbündnis Gött-Strauß und das gemeinsame Scheitern, zunächst mit der Mistgabel, dann – auf dem Buck im elsässischen Biesheim – mit dem Spaten, sind wir durch einige Beiträge des Pforzheimer Symposions „Wahr sein kann man“ (1987) inzwischen recht gut unterrichtet.⁵⁾ Dieser Emil Strauß aus Pforz-

heim, dessen 125. Geburtstag sich jährt⁶⁾, hat es sich und seiner Umwelt in der Tat nicht leicht gemacht. Zehn Jahre ließ der Brasilienfahrer und Einsiedler von Guggenbühl seine Verlobte Elisabeth Marschalk auf das Zigeunerdasein mit ihm warten, das erst spät in Freiburg zur Ruhe kam. Strauß war der Einzelgänger par excellence mit der fatalen Sehnsucht nach Vergemeinschaftung, der ewige Aussteiger, Auswanderer und Kolonist, ein – nach Jürgen Schweiers ungemein treffender Formulierung – „ins Leben verschlagener Mönch“. Einer, der die selbstgesteckte Forderung nach materieller Bedürfnislosigkeit und künstlerischer Aufrichtigkeit etliche Jahre lang so weit treiben konnte, daß zwar mit dem „Engelwirt“ (1901) und der tragischen Schüler- und Künstlergeschichte „Freund Hein“ (1902) der schriftstellerische Durchbruch gelang, unterdessen aber fast die Gesundheit und das Gros der Freundschaften ruiniert waren.

Strauß machte sich nämlich ein Gewissen daraus, die Produkte seiner Briefpartner, falls nötig, mit dem kritischen „Strupfer“ herunterzuputzen. Ja, wenn er den „Strupfer“ ergriff, flogen die Fetzen. Gerhart Hauptmann, nachmals sein Schwager, dessen „Florian Geyer“ wegen der „bedauernswerten Altertümelei“ seitenweise zusammengestaucht wurde⁷⁾, konnte ein grimmiges Lied davon singen. Mochte die Nachwelt Strauß auch zumeist in seinem Urteil bestätigen, die Blessuren der vermeintlichen Freundschaftsdienste saßen tief. Daß z. B. Richard Dehmels, umtriebiger Gefährte der Berliner Jahre, die Schuriegeleien allmählich satt hatte, begreift man schon. Doch selbst in der kritischen Auseinandersetzung mit einem Nebenwerk Dehmels wird deutlicher als der Anlaß die ästhetische Programmatik des Emil Strauß. Jener Brief vom 11. Mai 1896 aus Ludwigshafen am Bodensee nimmt sich Dehmels „Lebensblätter“ (1895) vor, eine poetische Blütenlese mit Dedikationen, unter anderem „Den Freunden Gött und Strauß“ darge-

bracht. Gött, der schon geantwortet hatte, „war wohl mehr aus moralischen, ich mehr aus ästhetischen Gründen mit vielem unzufrieden. Äußerlich und innerlich fehlte mir das Buch zu häufig gegen einen ernsten künstlerischen Geschmack. Die stümperhaften Zeichnungen von Sattler, die Vorrede, die Verse an den Leser, die Widmungen auf jeder Seite sind Dinge, die dem Leser unbedingt hätten erspart werden müssen. Auch ein gut Teil der Gedichte hätte meinem Gefühl nach nur in einer Nachlaß-Sammlung ihren Platz, wo es daraufankommt, das Bild des Dichters durch Aufdecken von allerlei Beiläufigem, von Anläufen, Verrennungen und Entgleisungen zu ergänzen. Ein Autor sollte nur solche Produkte veröffentlichen, die auch anonym, losgelöst von jeder lit. Persönlichkeit ihren Wert behalten müssen. . . . Schau, ich habe nur wenige Menschen, die ich mit tieferem Interesse begleite, und gar auf literarischem Gebiet; umso empfindlicher und verletzlicher ist naturgemäß das Gefühl für jeden Einzelnen, und so muß ich, wenn ich was von Dir lese, mich freuen oder schämen, wie wenn ich dran mitgearbeitet hätte, und muß es Dir früher oder später sagen, wie ich mir selbst zu seiner Stunde das Bitterste sage.“⁸⁾

Öffentliche Kritik lehnte Strauß indessen fast durchweg ab. Auch, als es um das Buch eines Landsmannes ging, das Dehmel auf Vortragsreisen in 15 großen Städten schon „als eine Heilstat verkündet“ hatte, und dessen Autor er (klare Sache unter „uns Märtyrern des deutschen Geistes“) die Segnungen des Literaturbetriebs – Stipendien, Lesereisen, den Kleist-Preis, dann und wann einen mäzenatischen „blauen Lappen“ – zufließen ließ.⁹⁾ Auf einen Schlag waren beide berühmt: Hermann Burte und sein Sucherroman „Wiltfeber der ewige Deutsche“ (1912), rhapsodische Waberlohe eines nationalreligiösen Chiliasmus. „Du, über ‚Wiltfeber‘ kann ich Euch nichts geben“, schrieb Strauß, von seinem Schwager Moritz Heimann, dem Lektor des S. Fischer Verlags, zu einer Rezension für die

„Neue Rundschau“ aufgefordert. „Ich hab ihn von den verschiedensten Seiten angepackt, es ist nicht zu machen: Ob ich aufs Künstlerische gehe, oder aufs Zeitproblem oder auf die Rassenfrage – ich kann ihn anständiger Weise nirgends schonen. . . . Das Buch hat zu viel pamphletistisches und zwar ohne positiven Rückhalt, worüber der leidenschaftliche Ton viele täuschen könnte (alle Romantik ist ja Negation); je temperamentvoller aber der Vortrag ist, umso unbedingter müßte ich der Sache entgegentreten.“ Mit der ihm „ganz entsprechenden Reserve“¹⁰⁾ hatte Strauß im historischen Roman „Der Nackte Mann“ (1912) längst auf die messianische Unrast, die apokalyptische Endzeitstimmung der spätwilhelminischen Gesellschaft reagiert.

In den bravourösen „Erinnerungen an meinen Vater“ hat Konrad Strauß, 1905 in Überlingen geboren, unlängst mit kenntnisreicher Beiläufigkeit und anekdotischem Charme viele blinde Flecken in der Biographie des Schriftstellers Emil Strauß aufgeheilt – vom Künstlerleben in der Gartenstadt Heller-au¹¹⁾ über das Refugium im märkischen Kugel, wo man in Walther Rathenaus Daimler zum Diner auf Schloß Freiwalde gebeten wurde, bis hin zum notgedrungenen Bauern-dasein auf dem Einsiedlerhof im badischen Hegau.¹²⁾ Hier spielt auch Strauß' autobiographischer Roman „Lebenstanz“ (1940), in den ersten Jahren der Weimarer Republik, deren Geburtstraumen seine Figuren umtreiben. Möglich, daß die zeitgeschichtliche Forschung, soweit sie den Voraussetzungen für die Sogwirkung der NSDAP als einer radikalen Volks- und Integrationspartei nachspürt, eines Tages dieses Alterswerk als Quelle entdeckt.

Der Einsiedlerhof im Hegau ist die Freistatt der Aufrechten, der Ausgestoßenen und Entrechteten, die letzte Alternative gegen kapitalistische Profitmaximierung, gegen den Klassenantagonismus, gegen den staatstragenden Parteienegoismus, gegen die schwarze Re-

stauration und die rote Utopie, gegen die natur- und seelenzerstörende Technik, gegen, gegen, gegen . . . Es ist ein Werk der literarischen Erschöpfung und des nahezu vollkommenen regressiven Stillstands. Es ist, auch im antisemitischen Ressentiment der männlichen Hauptfigur, ein zeitversetzter Zeitroman. Ein verspätetes Werk, verspätet wie das als rückwärtsgewandte Agrarutopie mißdeutete „Riesenspielzeug“. Mit der 1912 entstandenen, aus verlegerischer Fehleinschätzung erst 1932 im Buchhandel erschienenen Novelle „Der Schleier“, einem Best- und Longseller, und der Schubladenproduktion der Zwanziger Jahre setzt die Verspätung in der Rezeption und dann letztlich auch der Produktion ein, die sich als Tragödie dieses Autors darstellt.

Emil Strauß ist 1930 in die NSDAP eingetreten, Als 1936 mit beflissenem Rauschen im braunen Blätterwald sein 70. Geburtstag gefeiert wurde, ergriff in der „Deutschen Rundschau“ Peter Suhrkamp das Wort zu einer bestechend souveränen Gesamtschau des Oeuvres: „zeitgemäß und unmodern zugleich“ lautet sein Tenor, „Zeitüberlegenheit“ sein Resümee. Am beachtlichsten sind jedoch jene doppelbödigen Kernsätze, die das Werk quasi vor dessen Autor und dem Zugriff der Vereinnahmer retten. Strauß, „ein wahrhaft volkstümlicher Dichter unserer Tage, wenn auch als solcher unerkant, weil von falschen Vorstellungen und Beispielen verstellt“, habe seinen literarischen Schwerpunkt in der Zeit vor dem Weltkrieg. „Und wenn die jüngste Gegenwart für Strauß mehr Erfüllung ist als die damalige Zeit, so wird er doch gewiß auch erleben, daß er als Epiker, bei allen Ehren, auch heute jeder Zeitgerechtigkeit entzogen ist – heute wie damals und damals wie heute. Jederzeit hatten seine Werke den Anschein, als ob sie überaus aktuelle Fragen und Charakterzüge darböten, doch erwiesen sie sich, wie sich jetzt schon feststellen läßt, als im Grunde überzeitlich.“¹³⁾

Strauß starb 1960 in einem Freiburger Altersheim. Da schien die Zeit schon über ihn hin-

weggegangen zu sein, und die Sache mit der Überzeitlichkeit stand schlecht. Es ist der geistigen Unabhängigkeit und Zähigkeit des Verlegers Jürgen Schweier in Kirchheim/Teck zu danken, daß heute einige der wichtigsten Texte des Emil Strauß wieder zugänglich und in der Diskussion sind, so insbesondere die unlängst in 2. Auflage gedruckte Erzählsammlung „Menschenwege“, „Freund Hein“ (1982) und „Der Engelwirt“ (1987). In ihnen allen findet man, was Peter Suhrkamp mit großer Herzensklugheit erkannt hat, „einen Zug, der bei Strauß einzigartig und original ist: daß seine Menschen nach allen Erfahrungen, die manchmal erst am Ende ihrer Tage aufhören, dem Leben gegenüber wieder unschuldig werden . . .“

Anmerkungen

¹⁾ Berliner Blätter für naturgemäße Lebensweise, Organ des Deutschen Akademischen Vereins für harmonische Lebensweise (später: Vegetarier-Verein). Jg. 1.2. Berlin 1881/82.

²⁾ Vgl. Rolf Kieser, Benjamin Franklin Wedekind. Biographie einer Jugend. Zürich 1990, S. 311 ff. – Bernhard Zeller (Hrsg.), Gerhart Hauptmann. Leben und Werk. Marbach 1962 (= Sonderausstellung des Schiller-Nationalmuseums. Katalog Nr. 10), S. 47.

³⁾ Strauß an Richard Dehmel, Heidelberg, 5. 2. 1891 (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, Dehmel-Archiv: S 1842).

⁴⁾ Hermann Hesse, Das Riesenspielzeug. Der neue Roman von Emil Strauß. In: Neue Zürcher Zeitung, Literarische Beilage vom 22. 10. 1934.

⁵⁾ „Wahr sein kann man“. Zu Leben und Werk von Emil Strauß (1866–1960). Symposium der Stadt Pforzheim, 8.–10. Mai 1987. Hrsg. mit einem Nachwort von Bärbel Rudin. Pforzheim 1990, hier insbes. S. 29 ff. die Aufsätze von Ulrich Linse und Volker Schupp. – Vgl. „Wahr sein kann man“. Dokumentation zum Leben und Werk von Emil Strauß (1866–1960). Katalog und Ausstellung: Bärbel Rudin unter Mitarbeit von Jürgen Schweier. Pforzheim 1987, 2. Aufl. 1990. – Soweit nicht anders belegt, beziehen sich die vorliegenden Ausführungen auf diese beiden Publikationen.

⁶⁾ Vgl. Manfred Bosch, Die Akte Emil Strauß –

geschlossen? Ein badischer Dichter, ein großer Stilist und der Nationalsozialismus; Anmerkungen. In: Badische Zeitung (Freiburg/Brsg.) vom 13. 12. 1989. – Siegfried Joneleit, Vor 125 Jahren wurde Emil Strauß geboren. Porträt eines (fast) vergessenen Dichters aus dem badischen Oberland. In: Der Schwarzwald 1991/1, S. 28–30.

⁷⁾ Strauß an Gerhart Hauptmann, Zähringen, 12. 11. 1896 (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin, GH – Br N1).

⁸⁾ Dehmel-Archiv (wie Anm. 3): S. 1844.

⁹⁾ Richard Dehmel, Ausgewählte Briefe aus den Jahren 1802 bis 1920. Berlin 1923, S. 265 ff.

¹⁰⁾ Strauß an Moritz Heimann, Hellaerau, 20. 7.

1912 (Deutsches Literaturarchiv Marbach a. N., Steiner/Corona, 57.3795).

¹¹⁾ Zu den Pforzheimer Erkundungen zum Thema Strauß-Hellaerau ist nachzutragen: Gernot Giertz, Kultur ohne Götter. Emile Jaques Dalcroze und Adolphe Appia. Der Versuch einer Theaterreform auf der Grundlage der Rhythmischen Gymnastik. München 1975 (= Münchner Beiträge zur Theaterwissenschaft. 4).

¹²⁾ Konrad Strauß, Erinnerungen an meinen Vater Emil Strauß. Kirchheim/Teck 1990.

¹³⁾ Peter Suhrkamp, Emil Strauß. Zu seinem 70. Geburtstag am 31. Januar. In: Die neue Rundschau 47 (1936), S. 216–224.



Marie Luise Kaschnitz

(31. 1. 1901 – 14. 10. 1974)

„Wo sind wir zuhause . . .
im Nirgends und Immer, im Überallnie“

Nicht gesagt

*Nicht gesagt
Was von der Sonne zu sagen gewesen wäre
Und vom Blitz nicht das einzig richtige
Geschweige denn von der Liebe.*

*Versuche. Gesuche. Mißlungen
Ungenaue Beschreibung*

*Weggelassen das Morgenrot
Nicht gesprochen vom Sämann
Und nur am Rande vermerkt
Den Hahnenfuß und das Veilchen.*

*Euch nicht den Rücken gestärkt
Mit ewiger Seligkeit
Den Verfall nicht geleugnet
Und nicht die Verzweiflung*

*Den Teufel nicht an die Wand
Weil ich nicht an ihn glaube
Gott nicht gelobt
Aber wer bin ich daß*

IV. Hebeltrunk

Ortsgruppe Schwetzingen der Badischen Heimat Hebeltrunk im Palais Hirsch, Schwetzingen

Am 28. September 1991 lud die Ortsgruppe Schwetzingen der Badischen Heimat anlässlich des Gedächtnisses des 165. Todestages Johann Peter Hebels zum dritten Male zum „Hebeltrunk“ in die „gute Stube“ Schwetzingens, in das Palais Hirsch ein. Der erste Vorsitzende der Ortsgruppe, Alexander Lindinger, konnte den Bürgermeister der Stadt, Herrn Gerhard Stratthaus, den früheren Landrat des Rhein-Neckar-Kreises, Herrn Albert Neckerauer, Herrn Prof. Dr. Engler, die Präsidentin der Basler Hebelstiftung, Liselotte Reber-Liebrich, und den Präsidenten der Badischen Heimat, Herrn Ludwig Vögely, begrüßen. Musikalisch wurde der „Hebeltrunk“ von der Bläsergruppe der Hausener Hebelmusik gestaltet. Die sehr gut besuchte Veranstaltung ist ein Beispiel für die gute Zusammenarbeit der Stadt Schwetzingen mit der Ortsgruppe Schwetzingen der Badischen Heimat. Der „Hebeltrunk“ war deshalb auch verbunden mit der Verleihung der Hebelplakette an drei Schwetzingener Schüler (Sandra Gottschall, Jörg Sigmund und Svenja Schwarz) und der Verleihung der Carl-Theodor-Medaille an Karl Fichtner für seine wichtige Rolle bei der Entdeckung prähistorischer Gräberfelder im Stadtgebiet Schwetzingens. Herr Professor Dr. Engler, Minister a. D., hielt den Festvortrag, den wir im folgenden zum Abdruck bringen.

Am Sonntag, dem 29. Oktober veranstaltete die Ortsgruppe Schwetzingen der Badischen Heimat eine Gedenkfeier am Grabe Hebels. Alexander Lindinger rezitierte Hebels Gedicht „Der Wegweiser“, Dekan Werner Schellenberg skizzierte Hebels Weg als Theologe und Kirchenmann.

H. Hauß

Der Johann-Peter-Hebel-Preis des Landes Baden-Württemberg

Vortrag beim Hebeltrunk in Schwetzingen am 28. September 1991

Helmut Engler, Freiburg

I.

Vorab, meine sehr verehrten Damen und Herren, will ich einiges sagen über Preise, die einer, der es sich leisten kann, für besondere Leistungen anderer vergibt. Immer wieder gibt es kritische Stimmen und Diskussionen über Preise. Erst heute morgen las ich in der Zeitung, daß Marcel Reich-Ranicki, der ja von der Literatur etwas versteht, erklärt hat, es sollten in den Jurys für Literaturpreise Politiker und Geistliche so wenig wie möglich vertreten sein. Ich widerspreche ihm

nicht, ich habe allerdings in meiner Amtszeit, in der ich viel mit Preisen zu tun hatte, kaum je Politiker und Geistliche in Preisgerichten angetroffen oder sie gar in Preisgerichte berufen. Recht hat Herr Reich-Ranicki allerdings auch in einem anderen Punkt, wenn er nämlich bemerkt, daß zu häufig Personen preisgekrönt werden, die schon preisgekrönt sind. Und damit sind wir bei den Gründen für die Vergabe eines Preises an einen bestimmten Empfänger und auch bei den Motiven für die Stiftung eines Preises. Dahinter können mancherlei Beweggründe stehen, nicht alle

werden ausdrücklich genannt. Wer einen Preis ausschreibt für gutes Geigenspiel, für schöne Bildwerke, spannende Erzählungen oder gelungene Filme, für Leistungen in den verschiedenen Sparten des Theaters, der will Gutes tun, seine Motive sind edel und idealistisch, aber er handelt doch nicht immer nur ganz selbstlos. Zumindest will er das öffentliche Interesse an der Disziplin, um die es gerade geht, steigern, und dem dient schon die Bekanntgabe der Preisstiftung und danach die Tätigkeit von Bewerbern und Vorschlagenden, Preisgerichten, Berichterstatern und Veranstaltern von Verleihungsfeiern. Oft geht es um die Förderung des Nachwuchses; junge Menschen sollen dazu angespornt werden, sich auf den verschiedenen Gebieten der Kunst hervorzutun, und nicht anders ist es beim Sport und seit einiger Zeit auch in der Wissenschaft, wo es eine inzwischen kaum mehr überschaubare Fülle von Preisen und Auszeichnungen gibt bis hin zur Goldmedaille für den Sieg bei den Olympischen Spielen und dem Nobelpreis. Die großen, heute weltumspannenden Organisationen haben, wenn sie Spitzenleistungen auszeichnen, oder sie hatten jedenfalls, als die großen Auszeichnungen ins Leben gerufen wurden, mit dem Herausstellen der Spitzenleistung auch den Gedanken der Förderung der Breite, der Hinführung vieler zu der jeweiligen Disziplin im Auge. Wie das von Sparte zu Sparte wirkt, ist nicht exakt meßbar, aber man könnte sicherlich feststellen, daß die Olympischen Spiele, die Fußballweltmeisterschaft, die Tour de France, das Tennisturnier in Wimbledon jeweils eine große Zahl junger (und vielleicht auch einige nicht so ganz junge) Menschen dazu bringt, sich eine Zeitlang mit Eifer der Leichtathletik, dem Fußball, dem Radsport oder dem Tennisspiel zu widmen, wobei herausragende Erfolge von Landsleuten diese Wirkung sehr verstärken – ich brauche die Namen, an die jetzt und gerade hier viele von Ihnen denken, nicht zu nennen. In der Kunst und in der Wissenschaft

verlaufen diese Entwicklungen etwas anders, aber auch hier ist der Erfolg von Aktionen wie „Jugend musiziert“ und „Jugend forscht“ sowohl am steigenden Niveau der Spitzenleistungen wie an der wachsenden Zahl der Teilnehmer abzulesen.

Sie erinnern sich, meine sehr verehrten Damen und Herren, vielleicht noch an meine Bemerkung, die Preisstifter handelten nicht immer ganz selbstlos, oder haben sich auch unabhängig davon darüber Gedanken gemacht, daß diejenigen, die weltweites Aufsehen erregende Meisterschaften veranstalten oder Preise ausloben, heute mitunter nicht ausschließlich gemeinnützige Ziele verfolgen, sondern mit den angegebenen Zielen auch durchaus eigennützige Zwecke verbinden: Bei den Veranstaltungen, die das Fernsehen einem Millionenpublikum in aller Welt vermittelt, scheinen heute handfeste kommerzielle Interessen oft im Vordergrund zu stehen; denken wir nur an die Unsummen, die gelegentlich für Übertragungsrechte gefordert und gezahlt werden, aber auch an die in die Sendungen eingestreute Werbung für Produkte und Dienstleistungen. Sicher lassen sich vergleichbare Auswüchse bei der gleichfalls publizistisch genutzten Auszeichnung von künstlerischen Leistungen nicht feststellen. Wohl aber gibt es auch hier neben den altruistischen Zwecken auch eigennützige Interessen, die der Stifter mit der Auslobung eines Kunstpreises verfolgt: In den letzten Jahrzehnten sind immer mehr Preise von finanziell leistungsfähigen Wirtschaftsunternehmen gestiftet worden, die damit zumindest auch eine gewisse Sympathiewerbung bezweckten. Und schließlich ist auch die öffentliche Hand, sind die in einer öffentlichen Körperschaft – Bund, Land, Landkreis oder Stadt und Gemeinde – verantwortlichen Personen, die mit der Förderung der Kunst ihre Pflicht und eine öffentliche Aufgabe erfüllen, zumindest nebenher auch daran interessiert, durch die Stiftung von Preisen etwas für ihr Ansehen, für das Ansehen ihrer Partei, für das

Ansehen der Körperschaft in der Öffentlichkeit zu tun. Sie wollen beispielsweise zeigen, daß in diesem Land – jetzt spreche ich von Baden-Württemberg – nicht nur fortschrittliche Technik und blühende Wirtschaft als wichtig betrachtet, sondern auch die Kultur hochgehalten wird und daß etwas dafür getan wird, daß sich die Kultur auf einem hohen Niveau immer mehr ausbreitet und daß immer mehr Menschen daran teilhaben, indem sie entweder selbst schöpferisch tätig sind oder das, was andere hervorbringen und hervorgebracht haben, mit Interesse und Verstand erleben, sich daran erfreuen und erbauen. Das kann man aber sicherlich nicht tadeln, und ich habe auch nichts gegen Mäzene, auch wenn es diesen nicht darauf ankommt, daß sie und ihre gute Tat anonym bleiben.

II.

Lassen Sie mich, meine Damen und Herren, in einem zweiten Ansatz auf das Buch, das Lesen, die Förderung der Lesekultur zu sprechen kommen, der Literatur, von der man ja manchmal den Eindruck haben könnte, daß sie es in der Politik und in der Publizistik ein wenig schwerer hat als andere Kunstgattungen, welche man jedenfalls in den Medien besser hörbar und sichtbar machen kann. Musik, Theater, dort besonders Oper und Ballett, sie haben es leichter als ein Buch, auf die Menschen Eindruck zu machen; wer ein Buch liest, muß sich – vereinfachend gesagt – mehr anstrengen als der, der Musik hört oder im Theater, noch einfacher im Fernsehen, ein Stück oder eine Sendung anschaut. Er – der Leser – muß seine Phantasie mehr anstrengen, muß sich das, was er liest, erst bildlich vorstellen, aber das bringt ihm, wenn er nicht gedankenlos über die Worte hinwegliest, einen zusätzlichen Gewinn und trägt, weil er sich intensiver um die Aufnahme des Gelesenen bemühen muß als der Musikhörer und der Fernsehzuschauer um das ihnen Gebotene, jedenfalls in der Tendenz mehr zu seiner

Bildung, zur Erweiterung seines Bildes von der Welt bei.

Mancherlei Gründe waren es, die mich in den zurückliegenden fast 13 Jahren, in denen mir das Ministerium für Wissenschaft und Kunst unseres Landes anvertraut war, dazu veranlaßt haben, mich ganz besonders um die Förderung der Literatur, der Lesekultur zu bemühen. Unter Förderung der Literatur verstehe ich aber keineswegs, daß der Staat darum bemüht sein müßte, die Zahl der Bücher, die jahraus, jahrein gedruckt werden, noch mehr zu steigern; in der tendenziellen Zunahme der in Deutschland jährlich erscheinenden Bücher sehe ich eher ein bedenkliches als ein gutes Zeichen. Die überwältigende Fülle von Eindrücken, von Informationen aller Art, die heute durch die verschiedenen Medien an den Menschen herangetragen werden, kann sehr wohl zu einer rascheren und gleichzeitig auch oberflächlicheren Aufnahme und Verarbeitung auch des gedruckten Wortes führen. Viele von uns wissen und erfahren es an sich selbst, daß viele Bücher und Schriften nur noch „kursorisch“ gelesen werden und gelesen werden können. Intensives, genaues, Form und Inhalt nachspürend erfassendes Lesen bedarf der Anstrengung, der Sammlung und Konzentration und nicht zuletzt der Zeit und der Ruhe, die unter den gegenwärtigen Lebensbedingungen vielen oft fehlen. Die Empfehlung Melchior Grimms – er lebte im 18. Jahrhundert und verstand viel von Literatur –, seine Empfehlung „Man lese wenig und denke lange über das Gelesene nach“ wird heute nur noch selten beherzigt. Und wie weit sind wir entfernt vom Bekenntnis des Thomas von Kempen: „In omnibus requiem quaesivi, et wusquam inveni nisi in angulo cum libro.“ Umberto Eco, der diesen Satz am Schluß seiner Einleitung zum „Namen der Rose“ zitiert, ist so menschenfreundlich, uns auch die Übersetzung an die Hand zu geben: „In allem habe ich Ruhe gesucht und habe sie nirgends gefunden, außer in einer Ecke mit einem Buch.“

Buch und Bibliothek sollten auch in Zukunft lebenslange Begleiter des Menschen sein in Schule, Beruf und Weiterbildung, vor allem aber – und das gilt in erster Linie für Belletristik und Sachbücher – in der Freizeit, die ja bei immer mehr Menschen einen immer größeren Raum einnimmt. Für viele Menschen war bisher das Lesen die intensivste individuelle Beschäftigung mit Kultur. Viele verdanken bestimmten Büchern wichtige Einsichten und glückliche Stunden. Das Buch ist handlich, es erfordert keinen Apparat, ich kann es leicht mit mir führen, kann es an jeder Stelle aufschlagen, kann daraus zitieren, kann auf bestimmte Seiten verweisen. So entwickeln sich zu manchen Büchern ganz individuelle Beziehungen, und auch die geistige Zuwendung zu einem Autor verkörpert sich oft im liebevollen Aufstellen seiner Werke an einem Ehrenplatz. Lesebereitschaft und Freude am Lesen sind aber nicht nur für den Einzelnen und seine Lebensgestaltung wichtig; sie sind auch eine wesentliche Voraussetzung für die Entwicklung der Sprachkultur in der Gesellschaft und für die Existenz und Fortentwicklung der Literatur.

III.

Solche Überlegungen standen und stehen hinter dem Bemühen der Landesregierung von Baden-Württemberg um die Förderung der Literatur, die ein Teil ist der Kunstpolitik des Landes, welche ja in den letzten Jahrzehnten eine immer größere Bedeutung erlangt hat, mit der auch ein zunehmendes Interesse der Öffentlichkeit korrespondiert. Förderung der Literatur, das ist einmal die Förderung des Buches und des Lesens, daneben aber auch die Förderung der Schriftsteller, vornehmlich jüngerer Schriftsteller, die noch der Ermutigung und oft auch materieller Hilfe bedürfen. Und es ist auch nicht zu leugnen, daß beispielsweise die Verleihung eines Preises an einen erfolgreichen Schriftsteller, dessen Name die Liste der Preisträger besonders schmückt, auch den Stiftern

und den für die Auswahl des Preises Verantwortlichen Genugtuung verschafft. Dies gilt in Baden-Württemberg für beide staatlichen Literaturpreise, für den Friedrich-Schiller-Gedächtnispreis, der in dreijährigem Rhythmus verliehen wird und den zuletzt Käte Hamburger, Friedrich Dürrenmatt, Christa Wolf und Martin Walser erhalten haben, und es gilt auch für den Johann-Peter-Hebel-Preis. Daneben will ich jetzt aus dem großen Kreis der Literaturförderungsmaßnahmen des Landes nur noch drei weitere regelmäßig vergebene Auszeichnungen nennen, nämlich den Peter-Huchel-Preis für Lyrik, den das Land Baden-Württemberg 1983 zusammen mit dem Südwestfunk gestiftet hat, den Christoph-Martin-Wieland-Preis für Übersetzer und schließlich die drei Stipendien in Höhe von je 24 000 Mark, die das Land alljährlich an Schriftsteller vergibt, um ihnen für die konzentrierte Arbeit an einem neuen Werk eine materielle Erleichterung zu verschaffen. Der Johann-Peter-Hebel-Preis ist einer der ältesten Literaturpreise im deutschsprachigen Raum. Von den weit über 250 Literaturpreisen, die das „Handbuch der Kulturpreise“ für das Gebiet der alten Bundesrepublik Deutschland verzeichnet, sind gerade vier vor 1945 gestiftet. Der Hebel-Preis wurde bisher 45 Mal verliehen, erstmals im Jahr 1936, und zwar bis 1974 – mit Unterbrechung in den letzten Kriegsjahren 1944 und 1945 – jährlich, seither alle zwei Jahre. Obwohl sich die Einrichtung, der Name und die Bestimmung des Preises nicht auf das ganze heutige Land Baden-Württemberg beziehen, sondern – die Grenzen zu den drei Nachbarländern Frankreich, Schweiz und Österreich überschreitend – auf den alemannisch-oberrheinischen Sprach- und Kulturraum, hat sich auch die baden-württembergische Landesregierung von Anfang an die auf die Region bezogenen Gedanken, die hinter der Preisverleihung stehen, zu eigen gemacht. „Die oberrheinische Landschaft ist mehr als manch andere Gegend Deutschlands dazu

angetan, den Blick ihrer Bewohner über politische Trennung hinauszuführen. Nachbarschaft hat hier, am Rheinknie, um den Kaiserstuhl, unter dem Schauinsland, am Bodensee, letzten Endes sozusagen europäischen Sinn gehabt und behalten all die Zeiten und ihre nicht immer guten Läufe hindurch. Der kostbare Vorzug des oberrheinischen Landes liegt darin, daß sich in ihm heimelige Enge auftut ins Weite, daß auch das Fernere dort so vertraut wird, wie es das Nächste zuerst und von sich aus ist.“ Das hat mein hochverehrter Vor-Vorgänger Gerhard Storz im Jahr 1963 gesagt bei der Verleihung des Johann-Peter-Hebel-Preises an Professor Robert Minder, den aus dem Elsaß stammenden Kenner und Freund des Hebelschen Werks, dem wir die berühmte Einleitung „Hebel, der erasmische Geist“ zur Insel-Ausgabe verdanken.

IV.

Mit der Verleihung des Hebelpreises sind heute keine großen Probleme mehr verbunden. Auch die Kritik in den Medien, welche staatlichen Maßnahmen und Entscheidungen im Bereich der Kunst, speziell der Literatur, immer besondere Aufmerksamkeit zuwendet, hielt sich im letzten Jahrzehnt in Grenzen. Das mag auch an den Modalitäten der Auswahl der Preisträger liegen; sie liegen offen zutage und jeder kann sich von den Bedingungen überzeugen, die dafür sorgen sollen, daß alles mit rechten Dingen zugeht. Das Statut legt die Preissumme fest – zur Zeit sind es 20 000 Mark –, den Zweijahresturnus, den 10. Mai – Hebels Geburtstag – als Verleihungstag und seinen Heimatort Hausen im Wiesental (nicht den Geburtsort Basel) als Verleihungsort. Als selbstverständlich erscheinen die Bestimmungen, daß den Preis niemand mehr als einmal erhalten kann, daß er einem Mitglied des Preisgerichts nicht verliehen werden kann, daß das Preisgericht auch vorschlagen kann, den Preis nicht zu verleihen, wenn es glaubt, keine geeignete

Persönlichkeit vorschlagen zu können, schließlich daß eine Bewerbung um den Preis nicht möglich, die Entscheidung des Preisgerichts endgültig und der Rechtsweg ausgeschlossen ist. Oberste Richtschnur der Kunstpolitik des Landes ist auch hier der Grundsatz der Freiheit der Kunst. Der Staat ist kein Kunstrichter; er enthält sich werten-der Entscheidungen und bedient sich, wenn Wertung und Auswahl notwendig sind, des Sachverständes sachlich unabhängiger Persönlichkeiten. Daß gerade dabei auch einmal subjektive Wertungen, ja sogar Vorurteile Gewicht erlangen können, ist nicht zu vermeiden, aber auch hinnehmbar. Nach dem Statut besteht das Preisgericht „aus höchstens elf Persönlichkeiten des kulturellen und geistigen Lebens des alemannischen Sprachgebietes, die vom Minister für Wissenschaft und Kunst für die Dauer von jeweils sechs Jahren berufen werden. Eine Wiederberufung von jeweils der Hälfte dieser Mitglieder ist möglich. Niemand kann mehr als einmal unmittelbar wieder berufen werden.“ Damit im Preisgericht möglichst viele Standpunkte des Hebelverständnisses zur Geltung kommen, ist ferner vorgesehen, daß die Hebel-Stiftung Basel, der Hebelbund Lörrach und der Leiter des Oberrheinischen Dichtermuseums Karlsruhe das Recht haben, dem Minister die Berufung je eines Mitgliedes vorzuschlagen; außerdem soll unter den Mitgliedern je ein planmäßiger Professor für Literaturgeschichte an den Universitäten Basel und Freiburg und – im Vierjahresturnus abwechselnd – der Universitäten Straßburg und Innsbruck sein. Der Freiburger Regierungspräsident, der Bürgermeister von Hausen und der zuständige Referent des Wissenschaftsministeriums gehören dem Preisgericht ohne Stimmrecht an. Wer soll den Preis erhalten? Das Statut nennt zwei Gruppen von Empfängern: a) deutschsprachige Schriftsteller, die aus dem alemannischen Sprachraum unabhängig von den Ländergrenzen stammen oder diesem durch ihr Schaffen besonders verbunden

sind, und b) Schriftsteller, die sich um die Pflege des Vermächtnisses von Johann Peter Hebel oder um das alemannische Schrifttum verdient gemacht haben. Es muß hinzukommen, daß das schriftstellerische Werk des Ausersehenen „würdig ist, zum Andenken Johann Peter Hebels ausgezeichnet zu werden“. Es liegt auf der Hand, daß die Merkmale, die an äußere Tatbestände anknüpfen – wie die Begriffe des „alemannischen Sprachraums“ und des „alemannischen Schrifttums“ – nicht scharf abgegrenzt und nicht eng interpretiert werden sollten, daß aber an die allgemeine Voraussetzung der Preiswürdigkeit, die von der schriftstellerischen Qualität abhängt, ein strenger Maßstab anzulegen ist. Auch dazu zitiere ich noch einmal Gerhard Storz in seiner Rede vom 10. Mai 1963:

„Wenn es sich machen läßt, denkt das Preisgericht an einen Poeten, aber in dieser Region verlangt der Name Hebel mancherlei an Rücksicht: Einmal genügt allein die alemannische Mundart doch wohl nicht, zum anderen wird man auch gegenüber dem Dichter von Rang Beziehung zum Oberrhein oder zu Hebel voraussetzen müssen. Aber es kommt glücklicherweise nicht allein auf Dichter an, jedenfalls für die Fortdauer des Gedächtnisses an Hebel sind die Kenner seines Werkes, die Kundigen und Gelehrten überhaupt, vielleicht noch wichtiger, vorausgesetzt freilich, daß sie die Macht des Wortes, also nicht zur Gelehrsamkeit haben.“ Neben dem geschriebenen Statut hat sich eine Übung herausgebildet, die zum einen aus dem Zusatz abgeleitet werden kann, daß die auszuzeichnenden Schriftsteller aus dem alemannischen Sprachraum „unabhängig von den Ländergrenzen“ stammen sollen, die aber auch in der vorgeschriebenen Beteiligung von Hochschullehrern aus den verschiedenen zum alemannischen Sprachraum gehörenden Gebieten eine Stütze findet. Diese Übung sieht vor, daß die Preisträger in der Reihenfolge Elsaß, Schweiz, Vorarlberg und Deutschland ausgewählt werden, freilich mit dem Vorbehalt, daß ein zunächst „be-

rufener“ Bezirk auch einmal übergangen werden kann, wenn sich dort gerade kein geeigneter Preisträger finden läßt.

V.

Bevor der Hebelpreis die heutige ruhige Phase erreichte, in der die Preisrichter ihre ganze Sachkunde darauf verwenden können, geeignete Kandidaten ausfindig zu machen und, wenn mehrere in Betracht kommen, deren Qualitäten gegeneinander abzuwägen, galt es eine Reihe von Fährnissen zu bestehen.

Der erste Komplex von Schwierigkeiten und Problemen hängt zusammen mit der Entstehungszeit und der Entstehungsgeschichte des Preises. „Kein Zweifel, der Hebelpreis ist nationalsozialistischen Ursprungs“, schreibt Klaus Oettinger in Heft 13 der Zeitschrift „Allmende“, das im Mai 1986 zum Jubiläum „50 Jahre Hebelpreis“ erschien; er belegt dies auch überzeugend.*)

Dementsprechend weist die Liste der Preisträger von 1936 bis 1943, die mit dem Deutschen Hermann Burte, dem Schweizer Alfred Huggenberger und dem gebürtigen Elsässer Eduard Reinacher beginnt – damals hielt man sich noch an einen Dreiländerturnus –, zumindest keine Namen von Gegnern des Regimes auf, und wer den Preis entgegennahm, förderte damit zumindest den Anschein, er stehe auf der Seite der damaligen Machthaber. Dieses Kapitel der Vergangenheit war zu „bewältigen“, als die Regierung des damals selbständigen Landes Baden, die in Freiburg ihren Sitz hatte, im Jahr 1946 die Verleihung des Hebelpreises wieder aufnahm und ihm den Charakter eines badischen Staatspreises für Literatur gab. Im Vordergrund stand jetzt neben der Pflege des Heimatbewußtseins die Verständigung mit den Nachbarn am Oberrhein, vor allem den Schweizern, denen das in der Besatzungszeit arm gewordene Südbaden manche materielle Hilfe verdankte. Die ersten Preisträger der Nachkriegsära waren Anton Fendrich und Franz Schneller, die als

Schriftsteller im alemannischen Sprachraum anerkannt waren und sich in der nationalsozialistischen Zeit nicht angepaßt hatten. Dazu kamen bis 1952 auf deutscher Seite noch Wilhelm Hausenstein, aus der Schweiz Traugott Meyer, Wilhelm Altwegg und Max Picard und für das Elsaß der Mann mit dem größten Namen, Albert Schweitzer.

Eine neue Krise entstand nach der Schaffung des Landes Baden-Württemberg. Die Hebel-freunde am Oberrhein fürchteten eine Bevormundung durch die Regierung in Stuttgart, und tatsächlich kam es bei der ersten Preisverleihung zum Konflikt, weil der Kultminister sich über ihm vorgetragene Bedenken hinwegsetzte und den Preis dem aus Hausen im Wiesental stammenden, dort zum Ehrenbürger ernannten Schriftsteller und sozialdemokratischen Politiker Reinhold Zumtobel verlieh. Damals und auch in manchem folgenden Jahr traten Schwierigkeiten zutage, wie sie unvermeidlich sind, wenn zu entscheiden ist zwischen Kandidaten, von denen sich der eine durch große örtliche Popularität, aber ein geringeres literarisches Werk, der andere durch ein überregional anerkanntes Werk und geringe örtliche Bekanntheit auszeichnet. Einen solchen Konflikt muß man nicht gleich als „Skandal“ bezeichnen, wie es Klaus Oettinger in seinem Rückblick auf 50 Jahre Hebel-Preis getan hat.**)

Bei manchen der 30 Kandidaten, die seit 1953 den Preis erhalten haben, könnte die eine oder andere Voraussetzung, wie sie das Statut verlangt, in Frage gestellt werden, und jeder, der schon in einem Preisgericht mitgewirkt hat, wird sich an mitunter heftige und langwierige Auseinandersetzungen über die Preiswürdigkeit eines Vorgeschlagenen erinnern.

Auch wenn ich unterstelle, daß ich in manchen Fällen anders entschieden hätte als das Preisgericht, steht dennoch für mich fest: Die Liste der Preisträger kann sich sehen lassen. Sie machen dem Land, sie machen auch Johann Peter Hebel keine Schande, mögen sie auch, wenn man sie sich beieinander vorstellt,

als eine buntscheckige Gesellschaft erscheinen. Hoffentlich nimmt mir jetzt keiner von ihnen, von wo aus er mir auch zugehört haben mag, diesen Ausdruck übel.

Ich will nun nicht alle bisherigen Preisträger einzeln nennen. Ich hüte mich aber auch, aus der langen Liste der Preisträger einzelne besonders berühmte Namen herauszugreifen. Das würden mir mindestens einige der dann nicht Erwähnten bestimmt übelnehmen.

Einen sehr guten Überblick gibt neben dem schon erwähnten Heft 13 der Zeitschrift „Allmende“ die Dokumentation, die das Oberrheinische Dichtermuseum Karlsruhe unter seiner bewährten überaus sachkundigen, aus der Schweiz stammenden damaligen Leiterin Beatrice Steiner als Katalog zur Ausstellung „Der Johann-Peter-Hebel-Preis 1936–1988“ herausgegeben hat. Neben der Darstellung der Geschichte des Hebelpreises enthält sie Porträts mit einzelnen Dokumenten für alle 44 Preisträger, die es bis dahin gegeben hatte. Die biographischen und bibliographischen Angaben machen das Werk, das wir dem Hebelpreisträger des Jahres 1990 Manfred Bosch verdanken, zu einem hervorragenden literaturgeschichtlichen Kompendium, dessen Inhalt freilich durch die sachlichen Voraussetzungen der Verleihung des Hebelpreises bestimmt und abgegrenzt wird. Alle Schriftsteller, die darin aufgezählt und beschrieben sind, haben einen Bezug zu Hebel; die Skala der Intensität dieses Bezugs ist aber ebenso wie die Skala der wesentlichen Persönlichkeitsmerkmale der einzelnen Preisträger außerordentlich breit. Gerade das macht die Zusammenstellung so interessant, und ich scheue mich nicht, zu bekennen, daß gerade diese Vielfalt der Persönlichkeitsbilder, die unter dem Gesichtspunkt „Bezug zu Hebel“ zusammengefaßt sind, mich dankbar sein läßt dafür, daß der Johann-Peter-Hebel-Preis nach Kriegsende trotz seiner politischen Vorbelastung wieder zum Leben erweckt wurde. Wir wollen und können auch hoffen, daß auch in der Zukunft immer wie-

der Schriftsteller gefunden werden, die die Bedingungen der Verleihung erfüllen und würdig sind, zum Andenken von Johann Peter Hebel ausgezeichnet zu werden.

Was auch immer die Beweggründe der Stiftung des Hebel-Preises im Jahr 1935 gewesen sein mögen – und da erinnere ich noch einmal an meine einleitenden Bemerkungen über Preise und ihre Motive –: Mir scheint, inzwischen hat sich Hebels Geist als das auslösende und bewegende Element endgültig durchgesetzt. Er hat eine alemannische Nationalliteratur begründet, er hat ein Gesamtwerk geschaffen, das Robert Minder in die „große europäische Volksliteratur“ eingereiht hat, er hat durch seine volkstümlichen Schriften, vor allem durch die Kalendergeschichten, in den letzten 200 Jahren unzählige Menschen zum Lesen und zum Nachdenken über das Gelesene geführt, und er hat einer nicht mehr überschaubaren Zahl von Germanisten und von Liebhabern der Literatur Anlaß und Stoff zur wissenschaftlichen Arbeit gegeben. Damit sind wir endgültig bei Johann Peter Hebel selbst angelangt, und ich bitte Sie, meine sehr verehrten Damen und Herren, „treuherzig um Exküse“, wenn ich zum Schluß Albrecht Goes folge, der es beim „Schatzkästlein“ in Lörrach am 16. Mai 1981 als unschicklich bezeichnet hat, eine Hebel-Rede zu halten ohne daß wenigstens ein Stück „Schatzkästlein“ hörbar wird.

Als in der letzten Woche die Meldungen vom Auffinden einer wohl 4000 Jahre alten Leiche im Gletschereis durch die Presse ging, war ich zunächst verführt, das als ein Zeichen zu werten, das auf das kostbare „Unverhoffte Wiedersehen“ hinwies. Ich bin dann doch davon abgekommen und lese eine andere, kürzere, den meisten von Ihnen gleichfalls wohlbekannte Geschichte, den „Seltsamen Spazierritt“: Ein Mann reitet auf seinem Esel nach Haus und läßt seinen Buben zu Fuß nebenher laufen. Kommt ein Wanderer und sagt: „Das ist nicht recht, Vater, daß Ihr reitet und läßt Euren Sohn laufen; Ihr habt stärkere Glie-

der.“ Da stieg der Vater vom Esel herab und ließ den Sohn reiten. Kommt wieder ein Wandersmann und sagt: „Das ist nicht recht, Bursche, daß Du reitest und lässest Deinen Vater zu Fuß gehen. Du hast jüngere Beine.“ Da saßen beide auf und ritten eine Strecke. Kommt ein dritter Wandersmann und sagt: „Was ist das für ein Unverstand: Zwei Kerle auf einem schwachen Tiere? Sollte man nicht einen Stock nehmen und euch beide hinabjagen?“ Da stiegen beide ab und gingen selbdrift zu Fuß, rechts und links der Vater und Sohn, und in der Mitte der Esel: Kommt ein vierter Wandersmann und sagt: „Ihr seid drei kuriose Gesellen. Ist's nicht genug, wenn zwei zu Fuß gehen? Geht's nicht leichter, wenn einer von Euch reitet?“ Da band der Vater dem Esel die vordern Beine zusammen, und der Sohn band ihm die hintern Beine zusammen, zogen einen starken Baumpfahl durch, der an der Straße stand, und trugen den Esel auf der Achsel heim. So weit kann's kommen, wenn man es allen Leuten will recht machen. Und damit von den Anwesenden keiner meint, diese Geschichte hätte nichts mehr mit dem Vortragsthema zu tun gehabt: Die Nutzenanwendung möge sich das Preisgericht für die nächste Verleihung des Hebelpreises zu Herzen nehmen, wenn sich wieder einmal herausstellen sollte, daß der eine Kandidat zwar ein überregional berühmter Schriftsteller ist, aber im Markgräflerland weniger bekannt, der andere ein Mann des Volkes, aber kein großer Poet, und der dritte zwar ein populärer Dichter, aber partout kein Alemanne. Dann könnte es den Preisrichtern helfen, wenn sie einen Augenblick innehalten und sich erinnern an den Vater mit seinem Sohn, den Esel und ihren seltsamen Spazierritt.

*) Klaus Oettinger, Staatspreis für eine Provinz?, Allmende 13, Bühl-Moos 1986, S. 4 ff.; s. auch Manfred Bosch in: Der Johann-Hebel-Preis 1936 bis 1988, hrsg. vom Oberrheinischen Dichtermuseum Karlsruhe, Waldkirch 1988, S. VIII ff.

***) a. a. O. S. 15

Hanns Glückstein

Lebensbild eines Pfälzer Mundartdichters

Siegfried Laux, Heddesheim b. Mannheim

Jubiläen sind willkommene Anlässe, an Persönlichkeiten zu erinnern, deren Verdienste in Vergessenheit zu geraten drohen. So gedachte man in Heft 1/91 der „Badischen Heimat“ des 100. Geburtstages von Hermann Eris Busse. Hieran möchte ich anknüpfen und an den Mannheimer Mundartdichter Hanns Glückstein erinnern, wenngleich sein Geburtsjahr bereits 103 Jahre zurückliegt. Dabei ist es mir eine Freude aufzuzeigen, wie beide Persönlichkeiten in Freundschaft miteinander verbunden waren. Ihr gemeinsames Wirken im Landesverband „Badische Heimat“ war beispielhaft für eine fruchtbare alemannisch-pfälzische Zusammenarbeit.

Als mir der schriftstellerische Nachlaß meines Großonkels Hanns Glückstein 1988 zufiel, konnte ich kaum ahnen, wie entscheidend dieses Ereignis meinen gerade begonnenen sogenannten Ruhestand prägen sollte. Zwar hatte ich noch einige frühe Kindheits-erinnerungen an meinen Großonkel, auch waren mir einige Verse aus seinem Buch „Frohi Walz durch die Palz“ geläufig, aber nun in der unmittelbaren Begegnung mit seinen Lebenszeugnissen, die wohlbehütet über die Zeiten in Schränken und Truhen ruhten, erfahre ich das große Glück eines späten Sichfindens. Das Sichten und Ordnen seiner zahlreichen Veröffentlichungen, die Übertragung der teilweise nur handschriftlich vorliegenden Gedichte geriet mir zusehends zur Zwie- sprache mit ihm. Hieraus erwachsen Vorträge über ihn und beim Rezitieren seiner Dichtungen durfte ich erfahren, wie auch heute noch die Zuhörer davon angesprochen werden.

Seinen Lebensspuren nachzugehen, war für mich ein fast abenteuerliches Unternehmen. Dabei konnte ich entdecken, wie seine Werke als echte Heimatdichtungen aus seinem und seines Vaters Lebensschicksal erwachsen sind, das beide im Verlauf ihres Lebens Heimat in all ihrer Vielschichtigkeit erleben ließ. Meine Ausführungen mögen dies darlegen.



Buchumschlag

Vor kurzer Zeit unternommene Erkundungsfahrten nach Münnerstadt in Unterfranken ermöglichten mir, Näheres über die Lebensumstände seines Vaters Ambrosius Glückstein zu erfahren. So mußte dieser in Münnerstadt das traurige Schicksal eines unehelichen Kindes durchmachen und es verwundert nicht, daß er 1873 im Alter von 17 Jahren seine Heimat verläßt, um an vielen Orten in der Pfalz Arbeit und neue Heimat zu suchen. Doch wem Besitz und Reputation fehlen, hat es nicht leicht.

In Homburg/Saar kommt er für längere Zeit zur Ruhe und findet dort in Elisabeth Ottnat

seinen Lebenskameraden. Sie selbst war Halbwaise, ihr Vater befand sich in einer Nervenlinik. So hatten zwei Menschen, gleichermaßen vom Schicksal benachteiligt, zusammengefunden. Sie heirateten 1877 in Völklingen/Saar, ein Jahr später hält die glückliche Mutter fest: „Am Christhimmelfahrtstage, den 10. Mai 1888 vormittags Schlag 10 Uhr wurde uns ein liebes Söhnchen geboren.“ – Hanns Glückstein hatte das Licht der „buckligen Erd“ erblickt. Aus einer reizenden Zeichnung des Jahres 1891 blickt er uns mit fragend in die Welt schauenden Kinderaugen an.



Foto einer Kreidezeichnung aus dem Jahre 1891, Hanns Glückstein als 3jähriges Kind in Völklingen

Bei der zahlreichen Verwandtschaft in Homburg, St. Ingbert und anderen pfälzer Orten ist der kleine Hanns gern gesehen. Langsam wächst er dabei in die kleinbürgerliche Welt der wilhelminischen Epoche hinein, wo im familiären Bereich noch das Erbe der Biedermeierzeit gehütet wird. In Homburg beeindruckt ihn die Geschichte des einst von den Franzosen zerstörten Schlosses Karlsberg und weckt patriotische Gefühle in ihm. Eine Aufnahme aus dem Jahr 1895 zeigt uns, wie Hanns und sein Vater im Spiel mit Bleisoldaten Deutsche und Franzosen gegeneinander aufmarschieren lassen, gleichsam in Vorwegnahme späterer Ereignisse.

Nach weiteren Umzügen kommt die Familie endlich 1895 in Mannheim zur Ruhe, wo der jüdische Kaufmann Adolf Mayer-Reinach zu ihrem guten Stern wird, indem er ihnen Arbeit und Wohnung in seinem Holzlager auf der Mühlauinsel verschafft.



Aufnahme von Glücksteins Eltern: Elise und Ambrosius Glückstein, etwa um 1900

Dessen Sohn erkennt später die poetische Begabung des jungen Hanns. Wer hätte wohl damals ahnen können, daß Mayer-Reinach ein halbes Jahrhundert später aus Argentinien nach Heidelberg zurückgekommen, sich als erster für eine Glückstein-Straße in Mannheim einsetzen sollte. – Auf der idyllischen Mühlauinsel kann sich Hanns zum „Manne-mer Bu“ entwickeln, obwohl er auch hier bald erkennen muß, wie die fortschreitende Industrialisierung vor seinem Kinderparadies nicht Halt macht.

Neun Jahre genießt die Familie hier Heimat als einen Ort der Geborgenheit, bis völlig unerwartet 1904 Ambrosius Glückstein einem Herzversagen erliegt. Dies trifft den gerade 16jährigen Hanns in seinen Entwicklungsjahren besonders hart. Mutter und Sohn müssen wiederum umziehen, diesmal geht es nach Frankenthal, bis sie dann 1905 in Mannheim einen neuen Anfang wagen.

Hatte Hanns bisher mit humorvollen Reimen die Achtung seiner Klassenkameraden errungen, so wecken jetzt die durch den Tod seines Vaters ausgelösten Erschütterungen tiefere Töne. Eichendorffs Gedichte, die er in dem kleinen Buchbestand seines Vaters fand, beeinflussen seine gereimten romantischen Empfindungen. Auf schwankend gewordenem Boden sucht er Trost in Erinnerungen an seine Heimat jenseits des Rheins. So ist es dann auch kein Zufall, daß am 4. 8. 1904 in der Homburger Zeitung folgender Vers des gerade 16jährigen zu lesen ist:

*Ich leb in weiter Fern' am grünen Rhein,
Und schau oft sinnend in des Flusses Well,
Doch immer denk ich an die dunklen Wälder,
An deine Wiesen und des Bächleins Quell.
Mein Geist geht oft vom deutschen Rhein
Zu dir mein Heim am Wiesenrain.*

Dichten wird ihm immer mehr zum Bedürfnis und schon recht selbstbewußt sieht er sich bereits als einen Baum im Pfälzer Dichterwald.

Seine kaufmännische Ausbildung läßt ihn bald mit beiden Füßen auf der Erde stehen und schon glaubt er, die Welt gehöre ihm:

*Krawatten trag ich immer nach neuester Facon,
Der Hut sitzt auf dem Ohre so à la Cohn,
Und meine Augen blitzen froh in die Welt,
Doch fehlt mir schon am 2. das nöt'ge Geld.*

Doch bald fehlt ihm mehr als nur das nötige Geld. Der Ablösungsprozeß von der Mutter wirft ihn auf sich selbst zurück und so fragt er sich, wo seine eigentliche Heimat sei. Der als Kind erlebte häufige Ortswechsel ließ ihn keinen festen Ort als Heimat empfinden, und so klammert er sich an das Land seiner Kindheit, an die gesamte Pfalz.

*Jüngst stand ich dort auf Trifels Höh'n
Und blickte traumverloren
Rings auf das Land, das ich mir einst
Zur Heimat auserkoren.
Und dieser Edelstein,
Der Schönste aller Schönen,
Ja das bist du, o pfälzer Land,
Mein Heimatland, mein Sehnen.*

Hatte er bisher hochdeutsch gereimt, so trägt bald die Lektüre der „Fröhlich Palz, Gott erhalts!“ des Heidelberger Mundartdichters Karl Gottfried Nadler reichlich Früchte:

*Drum üb ich mich im pälzer Laut
Unn du mich drob nit schäme,
Ich du nur selte, wann ich muß,
Zu Hochdeutsch mich bequeme.*

In der angestammten und ihm jetzt bewußt gewordenen „Mutterschprooch“ hat er sich ein weiteres Stück Heimat zu eigen gemacht. Erste Frucht war eine 1906 in Mannheim erschienene Broschüre mit dem Titel „Erlebnisse vun de Familie Pitzelberger“, die in einfachen Reimen seine Beobachtungsgabe, sein Talent für Milieuschilderung und vor allem seinen Humor erkennen lassen. Die abgegrif-

fenen Wilhelm-Busch-Bücher seiner Bibliothek geben beredtes Zeugnis für seine Freude am Humor. Im gleichen Jahr tritt er bei der Süddeutschen Disconto-Gesellschaft in Mannheim ein und macht seinen Weg bis hin zum Abteilungsdirektor.

1910 spricht er von „heimatlosem Herumirren und Sehnsucht nach irdisch reinem Glück“. Was er genau damit meint, lassen uns viel besser seine Mundartverse wissen:

*Mein Mädle muß blond sein, muß schdrable
vor Glick
Ihr Seel muß ich lese in jedwedem Blick.
Er muß mir verroode: Mein Liebschter bischt
du,
Ich bin dein Mädle, unn du bischt mein Bu!*

So zu lesen in seinem 1910 erschienenen Mundartband mit dem Titel „Mannemer Schbrich unn Kinnerbosse“.

Sein „heimatloses Herumirren“ endete, als er im Mannheimer Ruderklub, am Steuer eines Rennachters, in Helene Balduf sein erträumtes Mädle fand, mit dem es sich jetzt noch schöner durch die Pfalz wandern ließ. Dort machte er sie auch mit seinen vielen „Unkle, Vetre, unn Dante in de Schtaattschdubb uf nowle Sessle aus geblünten Rips, unner Haussege, Wandschbrüch unn Myrtekrantz“ bekannt. Bei solcher Lebensfreude nimmt es nicht wunder, daß sein nächster Mundartband 1912 den Titel „Sunneschdrable“ trägt. Doch diese „Sunneschdrable“ trüben sich am politischen Himmel bis 1914 der Krieg wie ein Gewitter über die Welt hereinbrach.

Hanns Glückstein wurde nicht zum Kriegsdienst eingezogen. Mit zahlreichen Beiträgen für Schützengrabenzeitungen, in die er seine patriotischen Gefühle einbringt, scheint er dies kompensieren zu wollen. Für uns heute sind sie nur noch von zeitgeschichtlichem Interesse.

Der verlorene Krieg und der Zusammenbruch des Kaiserreiches ließ viele Menschen am Sinn der gebrachten Opfer zweifeln.

Doch im Ringen um eine neue Identität erwachte aus den zerstorbenen nationalen Träumen in einer Art von Selbstbesinnung neues Interesse an den immer noch reichlich vorhandenen landschaftlichen und kulturellen Schätzen im verkleinerten Deutschland, wo überall Heimatliteratur aus dem Boden schoß. Auch Hanns Glückstein bezog für sein Schaffen Nahrung aus neuen Quellen. Noch vor Kriegsende heiratete er seine Lene und im Mai 1919 verkündet stolz eine Geburtsanzeige, daß ein gesundes „pälzer Mädche“ zur Welt gekommen sei. Seine Heimat-erfahrungen sind damit um eine neue Dimension, vielleicht die innigste, reicher geworden.

Aus der folgenden Idylle verspüren wir seine Vaterfreude und gewahren sein gewachsenes Können im Wort- und Empfindungsreichtum seiner „Mudderschprooch“:

*Im kleene Schtübbche schlutz't unn's knorrt
 Als wenn e junges Kätzel schnorrt,
 Geräuschvoll leppert's unn's schmatzt,
 Als wenn e Gummibläsel platzt,
 Unn's gluckert laut unn's schnallzt unn's schluckt,
 Unn's grunzt vor Wolluscht, schpautzt unn
 schpuckt,*



Familienbild der Glücksteins mit Töchterchen Trudel

*E Schtimmche kräht mol lieb unn fein,
 Unn's gähnt behaglich zwischenein,
 E Körperche dess dehnt unn schtreckt sich,
 Unn's schtrampelt, borzelt, rollzt unn reckt
 sich,
 E kleeni Paus unn froh unn heiter
 Geht 's Schlutze, 's Schlecke widder weiter,
 's kleen herzig Bobbele,
 Dess kriegt sein Schoppele!*

In Mannheim, K 3, 15, wo jetzt die junge Familie wohnt, steht sein Pegasus gut im Futter.

*Do kann m'r schaffe! Hei, do laaft's wie im
 Galopp,
 Do schtröme eem die Verse grad so aus'm
 Kopp,
 Wann vun de Wänd unn aus'm Schrank zu
 Schnitz unn Mucke
 Die Palz unn frohe Pälzer uff's Papier eem
 gucke!
 Unn wann ich mit meim Bleischtift an mein
 Schreibtisch schlupp,
 Dann saust mein Pegasus wie'n Renngaul
 durch die Schtubb!*

Sogar bis ins Bankkontor scheint ihn dieser zu verfolgen, wie einige Kontenblätter mit flüchtigen Gedichtentwürfen verraten. Der eigentliche Glückstein aber erwacht erst abends daheim, wenn er das Zahlenwerk von sich abschüttelt. „Dann kann ich trääme od-der kreische unn schaff m'r do mein eign Welt!“

Und was sind seine Träume, aus welchen Stoffen sind sie gemacht? Es sind die Sehnsüchte nach der sonnigen Pfalz, „wo Gott in seinre Güt an nix hott g'schpaart“, nach Licht und Wald, nach Lebensfreude, wie er sie an den Rebhängen der Haardt in frohen Stunden mit Freunden beim Wein dankbar genoß, ja geradezu als „Gnadeschdunn“ empfand. Aus solcher Stimmung erwachsen ihm dann Verse voller Poesie und Musikalität wie:

*In Ungschteen drunne singt e kleenes Kind
E liewes Wiegeliedche seine Bobbe . . .
Wie'n Hauch verweht's de helle Klang ver-
rinnt,
Wie in're Ackerfurch 'n klarer Troppe . . .*

Hier leuchtet etwas vom reinen Glanz Glücksteinscher Dichtung auf, den Prof. Oeftering in seiner Geschichte der Badischen Literatur rühmt, oder von zarten Stimmungen, die Busse besonders in den Kindergedichten aufblühen sieht. Man erstaunt, wie es ihm gelingt, in der mehr zum Derben tendierenden pfälzer Mundart zarte Empfindungen, aber auch in voller Meisterschaft Witz, Schlagfertigkeit und die Fähigkeit seiner

Landsleute zur Selbstverspottung mit seinem reichen pfälzer Wörterschatz zu beschreiben. Natürlich wußte er sich auch Mannheim verbunden, wo er an allem teilnahm, was sich um ihn herum bewegte und dies in Vers und Prosa festhielt. Für ihn war diese Stadt immer noch die heimliche Hauptstadt der Kurpfalz. Er beschenkte sie mit seinem Humor, sei es in der Bütt, sei es mit köstlichen Singspielen und Possen, die für volle Kassen sorgten, oder er glossierte in Zeitungsartikeln lokale Ereignisse, so daß die Mannheimer in jenen düsteren Nachkriegsjahren von „ihrem Glückstein“ sprachen. Seine besondere Liebe aber galt den Kindern. In Erinnerung an seine Bubenfreiheit auf der Mühlauinsel bedauert er ihr Leben hinter Großstadtmauern:

*Was wisse dann so Großschdadtkinner
Vun Wald unn Feld, vun Wies unn Flur,
E halbverkrüppelt's Efeuschtockel,
Deß is Ersatz for die Natur.*

Aber nicht minder sieht er auch die Erwachsenen im „Schteenhaufe Mannem“ eingeengt, *Dein Blick werd eng, dein G'sicht werd blaß,
Unn 's drückt dich tot die Großschdadtgäß*

Und so gibt er den guten Rat, auf Schusters Rappen durch die Pfalz zu wandern.

*Ach Gott, wie schön is draus die Welt,
Wie locke Täler, Wald unn Feld;
Was in de Schdadt dich drin verdrosse,
Kannscht draus wie 'n Drache schteige losse!
Wie is im Wald die Luft so werzig,
Do fühlst dich fuffzehn Johr schtatt verzig.*

Diese Spannungen, welche sich aus seinem Leben in der Großstadt und seiner Sehnsucht nach dem geliebten pfälzer Berg- und Weinland ergeben, wirken sich letzten Endes fruchtbar auf sein Schaffen aus, verführen ihn geradezu, in poetischen Bildern dem Vermissen nah zu sein.



Buchumschlag

*Ich fühl mich wohl bei dere Krischerbloos,
 Mein Lung werd vum Kreische weit unn
 groß,
 Ich atem tief die pälzer Luft,
 Bloos arg vermiß ich als de Blumeduft,
 Weil unser Herrgott, grad meim Sinn zum
 Bosse
 Uff's Großschdadtplaschter mich hot plotze
 losse!
 Do hock ich jetzt! Ich kann mich selwer dau-
 re,
 Beguck die Wänd, die hohe Großschdad-
 maure,
 Unn muß m'r do ganz heemlich unn verschto-
 le,
 Mein Bild vum Pälzer Land als selwer moole!*

Einige Titel seiner in fast jährlicher Folge erscheinenden Mundartbücher lassen die Bildinhalte ahnen:

„Pälzer Kleenschdadschdickelcher“,
 „Ernscht unn Schbass aus unsrer Gass“,
 „s'Bettelprinzeßche, e Dorf'gschicht aus de Palz“. Der Titel seines letzten Buches „Frohi Walz durch die Palz“ ist gleichsam das Motto seines Lebens. In diesen Büchern erwachen wieder Vater und Mutter, denen er so viel verdankte.

*Vun meiner Mutter hab ich's Dichte,
 De reiche Pälzer Wörterschatz,
 Vum Vatter Schnooke, Witz unn Schpichte,
 Die Brillenläser unn die Glatz!*

Aber auch seine „Unkle unn Dande“ ersten vor uns lebensecht und liebevoll durch seine pfälzer Brille gesehen, daneben vergißt er nicht die mühevollen Arbeit der Winzer, Volksfeste, bedrohtes Brauchtum, Weinseligkeit und Kinderlachen in seine Verse zu bannen, die uns das Bild der Kurpfalz seiner Lebenszeit lebendig erhalten.

Manchmal fühlt er sich auch nur als „Versverbrecher“, wenn er als viel gefragter Lokaldichter Gelegenheitsgedichte schreiben muß. Doch viele seiner Gedichte, seien es die mehr

geforderten derberen Inhalts oder die mehr seinem Innern entsprungene, lyrisch angehauchten, gehören auch noch heute zum bleibenden Bestand Pfälzer Mundartdichtung. Sie wurden nicht selten von Schauspielern des Nationaltheaters Mannheim vorgetragen, gar manches erklang im Chorgesang bis hin zum Bodensee.

In jenen von sozialer Not und politischen Unruhen geprägten Nachkriegsjahren fanden viele bedrängte Menschen sich bei Heimatabenden zusammen. Dabei ließ sie die vorwiegend heitere Kost der Mundartdichter im befreienden Lachen neuen Lebensmut schöpfen. In der vom Separatismus bedrohten Pfalz erschien die anspruchsvolle Zeitschrift „Heimaterde“ u. a. mit Beiträgen von

Heimat-Abend

des Landesvereins Badische Heimat und der
 Sinsheimer Ortsgruppe Badische Heimat
 am Samstag, 9. November 1929, abends 8.15 Uhr
 im Saal des Stadeparks

✦

Vortrags-Folge

1. „Ein Wörtchen nur“ Ernst Hansen
(Pfalzder - Chemnitz Bild)
2. Begrüßung durch Herrn Bürgermeister Biedler, Sinsheim
3. „Das Elternhaus“ A. Büchle
(Pfalzder - Chemnitz Bild)
4. Vortrag von Minn.-Prof. Dr. Wähler, Weidelberg, über
 „Karl Wilhelm, Stadtpfarrer in Sinsheim von 1819
 bis 1837, Begründer der Altertumsforschung in Süd-
 deutschland“.
5. „Frühlingszeit“ Wilhelm
(Ketschen - Chemnitz Bild)
6. Dichtungen in Mundart v. Hanns Glückstein, Mannheim
7. „Der Jäger aus Kurpfalz“
(Ketschen - Chemnitz Bild)
8. Dichtungen in Mundart v. Hanns Glückstein, Mannheim

Mit der Stadtgemeinde und unserer Ortsgruppe beehren wir uns, alle
 Mitglieder, Heimatfreunde u. Gönner mit ihren Angehörigen zu diesem
 Heimatabend ergebenst einzuladen u. bitten um recht zahlreichem Besuch.

Landesverein Badische Heimat e. V., Freiburg i. Br.

Eintrittspreis Mk. - 50

© Hans Jansen & Co.

Einladung für einen Heimatabend der „Badischen Heimat“ unter Mitwirkung Hanns Glücksteins.

Hanns Glückstein, in Karlsruhe gab Theodor Dilzer „D’Latern fürs badische Muschertländle“ mit dem Anspruch, Pflegestätte badischen Volkshumors zu sein, mit zahlreichen humorvoll-satirischen Beiträgen Glücksteins heraus. Auf den Veranstaltungen der „Badischen Heimat“ begegneten sich so bekannte Mundartdichter des alemannisch-pfälzischen Raumes wie August Ganther, Fritz Höhn, Lina Sommer und der von ihr als „Bruder in Apoll“ angesehene Glückstein.

Auch der langsam den Kinderschuhen entwachsene Rundfunk wurde zum Sprachrohr der Mundartdichter. Im Mannheimer Schloß, wo einst Schiller vor der hier gegründeten „Deutschen Gesellschaft“ in unverkennbarem Schwäbisch über die Schaubühne referierte, ertönte Glücksteins Stimme am Mikrophon mit:

*Achtung, Achtung Mannem meld sich!
Uffgepaßt, mir redde Pälzisch,
Breet unn luschtig, derb unn schpitzig,
Manchmol aach e bissel hitzig,
's werd gemault unn lamentiert,
's werd krakehlt unn dischpetiert,
Unn im Rundfunk werd erreicht,
Daß m'r weeß, wie 'n Pälzer kreischt.*

Das Jahr 1927 war ein Höhepunkt in Glücksteins Leben. Die Zusammenarbeit mit seinem Freund Busse trug in der „Pfälzisch-Fränkischen Woche in Mannheim“, ausgerichtet von der „Badischen Heimat“, zusammen mit ihrem Jahreshaft 1927, schönste Frucht.

Man kann sich vorstellen, wie Glückstein im Blick auf seine väterlicherseits fränkischen Vorfahren und im Gedenken an seine geliebte und bedrängte Pfalz mit ganzem Herzen bei der Sache war. Es wird ihn auch gefreut haben, im genannten Jahreshaft, gewidmet der Stadtpersönlichkeit Mannheims, zahlreiche Beiträge aus seiner Feder und ganz besonders die Würdigung seines Schaffens in einem umfangreichen Beitrag Busses zu finden.

Landesverein Badische Heimat E. V.
Freiburg im Breisgau, Hansjakobstraße 22

Hauptversammlung des Landesvereins Bad. Heimat E.V.
am Samstag, den 18., Sonntag, den 19. und Montag, den 20. Juni in Mannheim

Werbeblatt für die Fränkisch-Pfälzische Woche in Mannheim unter maßgebender Beteiligung Busses und Glücksteins.

Es ist erstaunlich, in welchem Maß es dem Alemannen Busse hier gelang, pfälzer Mentalität und das Wesen seines Freundes zu erfassen.

Die „Badische Heimat“ ließ Glückstein in ihren Zeitschriften und Sonderdrucken häufig zu Wort kommen, war er doch in seinen heimatkundlichen Zielen ihr eng verbunden. Dies zeigt auch ein Ausschnitt aus einem Gedicht, das er ihrem Wirken gewidmet hatte:

*Der wo sein Heimat liebt und ehrt,
Der find schunn Kamerade,
Wo Sorge, daß die Heimaterd
Nie werd zum Krempellade.*

Man halte sich einmal vor Augen, in welchem Maß sich die Welt in Glücksteins kurzer Lebenszeit verändert hatte. Er, der noch in seiner Kindheit das Posthorn in den pfälzer Wäldern erschallen hörte, während bereits in Mannheim die ersten Benz-Wagen gebaut wurden, verfolgte gebannt den technischen Fortschritt und spürte früh die Bedrohlichkeit der industriellen Entwicklung. „So kann die G'schicht nit weitergehe, s' gebt Korzschluß, alles geht verlore“ stellt er schließlich fest. Sein Frohsinn half ihm jedoch über solche trübe Gedanken hinweg. Und so freut er sich, als 1928 sein lang gehegter Wunsch:

*Ich möchte e Häusel drauß am Wald,
Wo Heimatluft mich schmeechelt*

mit einem Wochenendhäuschen auf dem Hollmuth in Neckargemünd in Erfüllung ging. Er taufte es „Poetenwinkel“ und voller Glück trägt er in das eigens hierfür angelegte Hüttenbuch am 10. 4. 1928 als erstes Gedicht ein:

*Mein „Weekend“-Häusel
's schteht mitte drin in Gras unn Blüte,
In Äppelbääm unn Gottesfriede,
Hoch üwwer'm Haus schpannt's Himmelszelt
Unn umme liegt so weit die Welt,
Vun fern do grüße grüne Wälder,
E Bächelche durcheilt die Felder,
M'r sieht die Baure Äcker zackre,
Hört irgendwo die Hinkle gackre,
De Kuckuck ruft, die Amsel singt,
E Wissel üwwer's Pädche schpringt,
Keen Großschdadtlärm, keen Menschekrach,
Doch Frohsinn unner'm eigne Dach,
Wo munter wie die Reweranke
Um's Lewe ringle Glücksgedanke!
Unn is 's aach e Hütt, e kleeni,
Doch – Hypotheke hott se keeni!*

Drei Jahre waren ihm noch geschenkt, um dort mit Familie und Freunden eine letzte Heimaterfahrung im Besitz eines bescheidenen Stückchens Erde zu machen. Dann muß-

te ihm wegen einer Gefäßerkrankung ein Bein amputiert werden und kurz danach setzte am 19. 5. 1931 ein Herzversagen seiner „frohen Walz durch die Palz“ ein Ende.

*Unn wann so 'n Klumpe 's Herz verschtoppt,
Dann hott des Uhrwerk ausgekloppt.*

Seine letzte Ruhe fand er in einem Ehrenggrab auf dem Mannheimer Hauptfriedhof.

Schon zwei Jahre nach seinem Tod erlebte Deutschland wieder eine politische Veränderung, die sich bis in den kleinsten Bereich auswirkte. Aufgrund der Rassenpolitik der neuen Machthaber konnte schon ein jüdisch klingender Name zur Gefahr werden. Darunter mußte auch Glücksteins Witwe leiden und einen demütigenden Kampf um den sogenannten „Arier-Nachweis“ ihres verstorbenen Mannes führen. Obgleich ihr dies gelang, sein Name klang trotzdem jüdisch, auch waren Glücksteins freundschaftliche Beziehungen zu Mannheimer Juden bekannt, was schließlich zu einem rasch sinkenden Absatz seiner Bücher führte. Dennoch im Auf und Ab der Jahre geriet er nie ganz in Vergessenheit. Seine „Frohi Walz durch die Palz“ wurde 1951 neu aufgelegt, 1964 kam eine Gedichtauswahl mit dem Titel „Pälzer Reimerei“ mit einem Geleitwort des Oberbürgermeisters von Mannheim auf den Markt. Mit der selbstlosen Unterstützung des Verlags Pfälzer Kunst Dr. Hans Blinn in Landau/Pfalz konnte ich 1986 meine Gedichtauswahl unter dem Titel „E Dutt voll Glück unn Sunneschein“ herausbringen und beim Stadtarchiv Mannheim, dem künftigen Aufbewahrungsort des Glücksteinschen schriftstellerischen Nachlasses, eine Gedächtnisausstellung arrangieren. Die Mannheimer Presse, Kurpfalz-Radio und die Ortsgruppe Mannheim der „Badischen Heimat“ unterstützten meine Bemühungen, die Erinnerung an Hanns Glückstein neu zu beleben. Sie führten vor einem Jahr zu einem schönen Erfolg in der Benennung einer Grünfläche in

Hermann Erich Busse
Freiburg im Breisgau
Hansjakobstraße 22

D.

Freiburg i.Br., den 30. März 1931
Anruf 6100

S.H.Herrn Bankdirektor Hanns G l ü c k s t e i n ,
L u d w i g s h a f e n a . R h e i n
Krankenhaus, Abteilung König

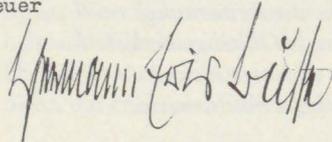
Mein lieber Hanns!

Ich war ja so froh, dass ich Dich wenigstens einmal wieder sehen konnte und Dir meine Teilnahme, meine innerste Teilnahme zeigen durfte. Ich bin seitdem immer bei Dir, und es sind nichts als gesegnete Wünsche, die Dich umgeben. Es ist furchtbar, wie Dich das Schicksal in solch unverdienter Weise schlägt, und doch musst Du die letzten Kräfte zusammenraffen und dem Lenz entgegenhoffen. Wenn Du ein paar schmerzlose Minuten hast, dann schreibe mir immer wieder einmal einen kurzen Gruss, ich muss von Dir und um Dich wissen.

Mit gleicher Post sende ich Dir den gewünschten Werbedruck mit Vergnügen und nehme an, dass Du an einen ähnlichen Werbedruck für Dich denkst, was ich sehr begrüßen kann. Wenn Du die Reihe Deiner Schöpfungen überblickst, so darfst Du wirklich stolz sein, auch wenn die Welt noch so undankbar ist, damit müssen wir Dichter uns eben einfach abfinden, Du weisst dafür aber einen Kreis wirklich getreuer Freunde um Dich, und das wiegt die Unbeteiligten und die Neider auf.

Mit meiner Frau grüsse ich Dich herzinnig wie auch Deine liebe Frau und hoffe eines, dass nach der neuen Operation die Schmerzen nachlassen und Du bald wieder vogelfrei unser Babbe bisch.

Dein getreuer



Kopie eines Briefes, den Busse an Glückstein 6 Wochen vor dessen Tod geschrieben hat.

Hanns-Glückstein-Platz im Stadtteil Mannheim-Lindenhof.

So ist er also nicht vergessen, unser Sänger der Kurpfalz. Die Worte des südpfälzischen Mundartdichters Eugen Fried, 1922 Hanns Glückstein zugeeignet, haben sich als gültig erwiesen:

*Wenn Dein Geischt is längscht verlodert
Un Dei Körper is vermodert*

*Un Dei Lewensschpur verweht,
Glaaw ich, daß noch fortbesteht,
Was Du, schwarz uff weiß gedruckt,
Deiner Zeit hoscht abgeguckt!*

Hanns Glückstein war es geschenkt, im engen Bezirk seiner Heimat die Welt „als wie e Wunner“ zu sehen. Mögen noch viele Menschen aus seinen hieraus erwachsenen Dichtungen Freude empfangen.



Foto einer Kreidezeichnung des badischen Malers und Graphikers Otto Stieffel, Hanns Glückstein im Alter von 36 Jahren.

's Wingerttreppche

Üwwer's schmale Wingerttreppche,
So 'me Eechbaamknorre gleich,
's braune G'sicht voll Riß unn Falte
Geht de Winzer in sein Reich!

Lascht und Arweit, Hascht unn Mühe
Find'r dort tagaus, tagein,
Unn die Händ, die schaffensharte,
Bete oft um Sunneschein!
In seim Reich, do is'r König,
Jeder Rebschock is sein Kind,
Schtreechelt'r die Trauehängel,
Fallt vum Herz e rauhi Rind!

Üwwer's schmale Wingerttreppche
Schwer unn fescht sein Schritt als geht,
Denn er weeß nit, ob dort drowwe
Warte Sorge odder Freed!
Ofmols brause üwwers Treppche
Schturm unn Wind unn Haggelschlag,
Was gehüt, gehegt seit Woche
Deß vernicht een eenz'ger Tag!
Awwer hott in Summerzeite
Heeß unn hell die Sunn gebrüht,
Laafe üwwer's Wingerttreppche
Lache, Lwensluscht unn Lied!

Glück unn Unglück, Freed unn Kummer,
Wetterwolk unn Sunneschtrahl
Gehe üwwer's Wingerttreppche,
Holprig, schtolprig, schepp unn schmal...

De alte Bernebaum

Was is dann los, du alter lieber Borsch?
Du tragscht nix mehr, bischt alt, verbraucht unn
morsch,
Unn doch: wann's Frühjohr wannert üwwer's
Land
Schmückt dich mit neuem Grün die Schöpferhand,
Du reckst dich uff, guckscht in de Himmel nein,
Trinkscht Himmelsbloo unn gold'ner Sunne-
schein,
Saugst in dein alte Worzle frischer Saft,
Doch's langt nit mehr zur schtürmend Jugend-
kraft!

In deine Äscht, do klinge Vöggellieder,
Treibst weiße Blüte wie dein junge Brüder,
Gebst Schatte, wann die Summersunn als loht,
Doch wann der Herbst als färbt die Blätter rot,
Unn wann de Wind in rauhe Frühherbsttage
Die Blätter vun de grooe Äscht dut jage,
Wann all dein Brüder schtehe früchteschwer,
Bischt *du alleen* verzowwelt, kahl unn *leer!*

Unn *doch:* wann aach keen Frucht mehr uff d'r
reift,
Dein Worzel tief noch in de Bodde greift,
Wie'n Urahn schtehschte in de Heimatsunn
Tief in de Heimatscholl bis zu de letschte Schtunn!!

Schpätherbscht

De Schpätherbscht rüttelt an de Läden,
Durch Fenschterritze schluppt die Kält,
Unn drauße mummelt schon de Newwel
Mit duft'gem Vorhang ein die Welt!
Die Grumbeerkischt is g'füllt bis owwe,
Die Äppelhord die lockt unn lacht,
's is voll de Saurebohneschtänner
Unn's Sauerkraut is eingemacht!
Im Keller-Eck sinn Holz unn Kohle,
Unn Eingemachtes schteht im Schrank,
De Buterhaffe laaft ball üwwer
Unn's Zwiwwelnetz liegt uff de Bank!
Die Gummre schwimme schön im Essig,
De Nußlikör hott Farb unn Duft,
Unn newerm Haffe, voll mit Eier,
Do bamble Hartwörscht in de Luft!
Gewichtig träämt uff holz'nem Böckche
E Fässel Wein am kühle Ort!

Kummt jetzt de Winter, sinn m'r sicher,
Daß keem vun uns de Mage knorrt!

De Kleene soll sein Supp esse!

Buwel, eß jetz schnell dein Süppche,
Doch versuddel dich nit glei,
's gebt dann nochher for mein Püppche
Noch'n Teller Zwiebackbrei!

Männel, da, schpiel mit de Gawwel,
Schpieß schön upp deß Brotkruschtschtück,
Allo, mach'jetz uff dein Schnawwel,
Meensch, was werschte do so dick!

Guterle, geh eß deß bissel,
Nemm e Schlückelche e kleen's,
Eß e Löffelche for's Lissel
Unn dann for de Babbe eens!

Geh, wer werd so G'sichter mache,
Bischt doch sunscht mein braver Knecht,
Meensch, was dät die Mamma lache,
Dätscht jetz futt're, viel unn fescht!

Schnuckelche, jetz mach' keen Faxe,
Allo her, die Supp werd kalt,
Eßschte nix, dann duscht nit wachse,
Unn mein Männel werd nit alt!

Allo hopp jetz, mach' keen Bosse!
Schlag m'r uff de Arm nit druff,
Sunscht verklopp ich d'r die Hosse!
Lausbu, mach dein Schnawwel uff!

Veröffentlichungen Ludwig Vögelys

Unteröwisheim im Wandel der Jahrhunderte (1954)

Das Erzieherische im Werk und Tun Johann Peter Hebels (1958)

Aus der Heimat Baden-Württembergs, Beiheft zum Lesewerk „Kompaß“, Bd. 1 (1964)

Goethe und Johann Peter Hebel, Jahresgabe der Goethesellschaft (1965)

Sinsheimer Heimatbuch (1969)

900 Jahre Eschelbach (1971)

Der Raum, in dem wir leben, Atlas, Stadt- u. Landkreis Karlsruhe, Mitarbeit (1972)

Chronik des Landesvereins Badische Heimat (1984)

Sagen rund um Karlsruhe, G. Braun Verlag (1987)

Sagen des Kraichgaus, G. Braun Verlag (1987)

Sagen um Freiburg, G. Braun Verlag (1989)

Aufsätze in „Kraichgau“:

Aus der Geschichte der jüdischen Gemeinden im Landkreis Sinsheim

Der französische Kuckuck (1989)

Ortsneckereien aus dem Kraichgau

Aufsätze in der „Badischen Heimat“

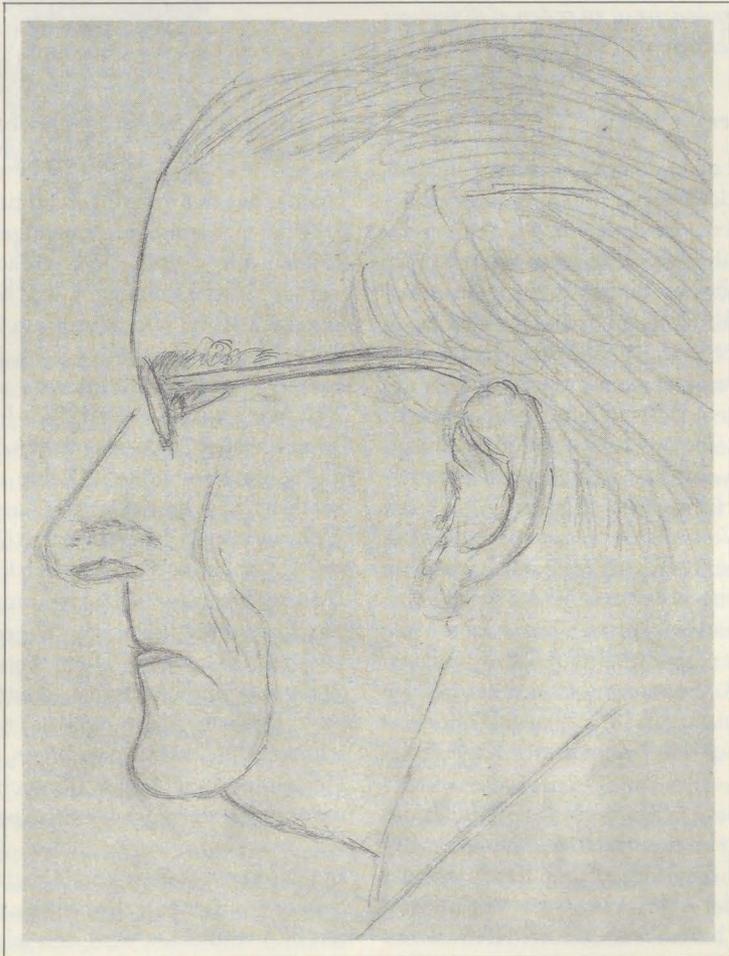
Aufsätze in „Soweit der Turmberg grüßt“

Aufsätze in „Rhein-Neckar-Zeitung“, „Badische Neueste Nachrichten“.

**Ludwig Vögely, Präsident des Landes-
vereins Badische Heimat
zum 75. Geburtstag am 19. Dezember 1991**

Rede des Schriftleiters der Badischen Heimat beim Empfang des Landesvereins
in Karlsruhe am 19. Dezember 1991 im St. Dominikus-Gymnasium

Heinrich Hauß, Karlsruhe



Ludwig Vögely gezeichnet von Esther Vögely



Die einzig zumutbare Möglichkeit über einen anderen zu reden, ist so zu reden, daß wir uns in ihm wiederzufinden vermögen.

I. Das Woher des Lebens

Wie kommt denn einer dazu, über einen anderen zu reden? Meist sind es Anlässe „bürgerlicher“ Art, von denen man meint, sie ließen es zu, über einen anderen zu reden, zu reden über ihn als einen Ganzen. Aber wer getraute sich, über einen anderen als einen Ganzen zu reden? „Je näher ein Mensch dem anderen kommt, desto weniger vermag er ihn – außer er sieht ihn mit den Augen der Liebe – in seinem Treiben folgerichtig und in seinem Innern konsistent zu finden“, notiert Hugo von Hofmannsthal in dem „Buch der Freunde“. Von höchst fragwürdigen Anlässen der genannten Art entlasten sich denn auch die meisten Redner, indem sie auf Muster des sonst bewährten Curriculum Vitae zurückgreifen, so als würden Daten, und seien es auch Daten des Erfolges, etwas über den Menschen aussagen, über das „Woher des Lebens“, über das Woher seiner Kraft zu leben.

Aber nur diese Frage nach dem „Woher des Lebens“ scheint mir bei einem Menschen, der so stark aus der heimatlichen Tradition, der badischen, der oberrheinischen, wie Ludwig Vögely lebt, bei einer Laudatio in Betracht zu kommen. Aber dieses Nachspüren der Ursprünge ist auch dem Alter des Jubilars ange-

messen. Denn: „Je älter man wird, desto mehr gehen die Gedanken zurück“, zurück zu den Ursprüngen.



II. Mit jedem Menschen stirbt ein Stück Heimat

Heimat hat mit Prägungen zu tun, juvenilen Prägungen. Sie werden einem geschenkt. Sie können nicht erworben, erdacht, geplant werden. Solche Prägungen sind sinnlich konkreter Art. Eine Schichtung von Geräuschen, Gerüchen, Dingen, Menschen. Es ist leicht einsehbar, daß eine agrarisch strukturierte Welt, wie sie im Kraichgau des Jubilars noch bis in die 50er Jahre unseres Jahrhunderts zu finden war, eine höhere Dichte an sinnlicher Erfahrbarkeit bereithielt als unsere heutige Welt, die nur noch in Abbildern (Baudrillard) vor uns abläuft. Wer nach der Heimat eines 1916 Geborenen fragt, der muß nach den obengenannten Prägungen fragen, nach dem „Woher des Lebens“. Denn diese Prägungen sind das eigentlich Einmalige und Unverlierbare. Deshalb stirbt auch mit jedem Menschen ein Stück Heimat. Wenn wir von der Heimat Ludwig Vögelys sprechen, werden wir vom Gestern der Heimat sprechen müssen.

Ein solches Erleben von Beheimatung, das dem Erwachsenen sich zu einem unverlierbaren Bild verdichtet, wird sich scharf abheben von dem des heutigen Menschen, der zwar auf der Suche nach Heimat ist, „nur daß diese

Heimat nirgends mehr unangetastet besteht, sondern aus lauter winzigen in ständiger Bewegung befindlichen Bruchstücken zusammen gesehen werden muß“ (Marie Luise Kaschnitz).



III. „Denn auch das, was wir erworben, gehört uns an, sind wir“ (Goethe)

Bei einem Menschen wie Ludwig Vögely, der nach Herkunft und Lebensgestaltung in der Tradition verwurzelt ist, ist es wohl angebracht und erlaubt, Elemente seiner Biographie gewissermaßen literarisch zu unterlegen. „Denn auch das, was wir erworben, gehört uns an, sind wir“ (Goethe). Ludwig Vögely ist ein belesener Mann, und das Interesse für Literatur ist für ihn ein unverzichtbarer Teil seines Lebens. Dieses Interesse für Literatur hat auch eine praktisch antiquarische Seite: Ludwig Vögely ist ein passionierter Sammler aller Literatur, die aus dem badi-schen, oberrheinischen Raume kommt.

Was einzelne Dichter und Schriftsteller betrifft, deren Schriften sein Leben begleitet haben, so spielte Johann Peter Hebel von Jugend an eine Rolle. Dann Goethe, insbesondere die Gedichte der Sturm-und-Drang-Zeit, der „West-östliche Divan“ und die „Maximen und Reflexionen“. Die Liebe zu Marie Luise Kaschnitz, dieser imponierenden, tapferen Frau verbindet und beide.



IV. „Heimat wächst einem als Kind zu“

*„Wer von seiner Heimat redet,
meint das Kinderland,
Das Urland.
Wo alles groß war,
Wo nichts verging.“*

„Wer von seiner Kindheit redet, erweckt viele Erinnerungen. Alle, die ihm zuhören, sehen ihre eigenen Bilder.“ – So schreibt Marie Luise Kaschnitz in ihrem Gedicht „Heimat“. Die Evokation „vieler Erinnerungen“ und „eigener Bilder“ bei einem solchen Anlaß rechtfertigen, von den Erinnerungen eines einzelnen zu sprechen, weil wir – soweit wir selbst aus einer solchen Kindheit kommen – angesprochen sind.

„Heimat wächst einem in der Kindheit zu“ – das mag für die Generation, die 1916 geboren wurde, noch voll zutreffen. Heimat war damals noch ländlich begrenzter Raum und sinnliche Erfahrung des Alltäglichen als etwas Bedeutsamen. Heimat roch noch nach etwas, gab Geräusche von sich, war faßbar. Unverwechselbare Gerüche: „Der Modergeschmack der alten Treppe“ im Hause, „Gerüche von Holzfeuer und bitteren Nüssen“ im Herbst, „der Tiergeruch faulender Pilze im Regenwald“, „Geruch von Apfelkellern, Weinkellern, Kartoffelkellern“. Dann Geräusche: Der „Schleppschritt der Kühe“, „das Knarren der Wagenräder“, „das Sensenden-

geln im Juni“ (Marie Luise Kaschnitz). Heimat wuchs in der Kindheit zu über Gerüche, Geräusche, über Dinge des Alltags. Ludwig Vögely, der väterlicherseits von Bauern abstammt, die im 17. Jahrhundert von der Schweiz in den Kraichgau eingewandert sind, kommt noch aus der sinnlich-sinnenhaften Welt des dörflichen Alltags. Das Ineinander von Gerüchen, Geräuschen, Dingen und Vorgängen mag in den Menschen einen sinnlichen Code angelegt haben, der sie durch das spätere Erwachsenenleben begleitete. Heimat als sinnlich-sinnenhaftes Erbe aus Kindheit und Jugend ist etwas sehr Persönliches und damit auch etwas Fragiles. Ludwig Vögely ist sich bewußt, daß solche Erlebnisse unwiederholbar sind. Deshalb war auch Heimat im theoretischen Sinne nie Thema seiner Aufsätze. Heimat ist ihm etwas sehr Konkretes, aus der Kindheit Zugewachsenes, zugewachsen als Ort, als Landschaft, als Lebenszusammenhang, als Teilhabe der Menschen an Dingen und Vorgängen.

Gerüche, Geräusche, Dinge – wie schließen sich solche sinnlichen Eindrücke zu einem Gefühl heimatlicher Verortung zusammen? Offenbar durch Erinnerung. Erst das Erin- nerte scheint Heimat zu schaffen. Adalbert von Chamisso hat das in dem Gedicht „Das Schloß Boncourt“ so ausgedrückt:

*„Ich träum als Kind mich zurücke
Und schüttle mein greises Haupt;
Wie sucht ihr mich heim, ihr Bilder,
Die lang' ich vergessen geglaubt.“*

Heimat ist so letztlich immer erinnerte Heimat. Erinnerte Welt erster intensiver Eindrücke, die zu Bildern zusammenwachsen. Vielleicht sind diese Bilder das, wovon der Mensch lebt. J. P. Hebel hat dieses ganz aus sinnlichem Erleben abgeleitete Heimatbild noch im Alter von 65 Jahren so in sein Gedächtnis zurückgerufen:

*„O, wie glücklich saß ich einst in Hertingen
zwischen Milchkänsterlein und den nassen
Strümpfen und Handzwehlen am Ofenstäng-
lein“ (an Gustave Fecht, 23. Januar 1823).*



V. „Die belebten, die erlebten, die uns mitwissenden Dinge gehen zur Neige“ (Rilke)

Zum Erlebnis einer vertrauten Welt, wie sie Ludwig Vögely wohl noch erfahren durfte, gehörten aber vor allem auch die Dinge und der Umgang mit Dingen; das Brotbacken, das Keltern und Mosten, das Dreschen. Rilke hat schon in einem Brief vom 13. November 1925 das Verschwinden der Dinge beschrieben:

„Noch für unsere Großeltern war ein ‚Haus‘, ein ‚Brunnen‘, ein ihnen vertrauter Turm, ja ihr eigenes Kleid, ihr Mantel unendlich mehr, unendlich vertraulicher; fast jedes Ding ein Gefäß, in dem sie Menschliches vorfanden und Menschliches hinzusparten. Nun drängen von Amerika her, leere, gleichgültige Dinge herüber, ‚Scheindinge, Lebensattrappen . . .‘ Die belebten, erlebten, die uns mitwissenden Dinge gehen zur Neige, und können nicht mehr ersetzt werden. Auf uns ruht die Verantwortung, nicht allein ihr Andenken zu erhalten, sondern ihren humanen und larischen Wert.“ Marie Luise Kaschnitz hat diesen Verlust „der belebten, der uns mitwissenden Dinge“, dörfliche Dingzusammenhänge, Inventare von Gerüchen und Geräuschen ihrer Jugend in der „Beschreibung eines Dorfes“ (1965/66) nachzuzeichnen versucht. Am Schluß ihres Versuches gibt sie sich Rechenschaft über das literarische Unterneh- men:

„Warum ich das alles angefangen habe, diese Schilderung eines Dorfes, doch nur um Ruhe zu finden, um entlassen zu werden aus der furchtbaren Beschleunigung, aber man wird nicht entlassen, auch hier nicht, gerade hier nicht“ (21. Tag).



VI. Kraichgau – „Dem Kleinen zugeneigt, Landschaft, die Geselligkeit erzeugt“

Zum „Woher des Lebens“ gehören Geräusche, Gerüche, Dinge. Zum „Woher des Lebens“ gehört aber auch vor allem Landschaft, wenn ein gütiger Genius uns in einer ausgeprägten Landschaft aufwachsen ließ. Ludwig Vögely wurde in Eschelbach im Kraichgau geboren. Ludwig Winkler hat die Kraichgaulandschaft sehr einprägsam beschrieben:

„Nüchtern. Klar. Übersichtlich.“

Wenig pittorek das Land. Aber bunt.

Wenig lieblich, doch charaktervoll.

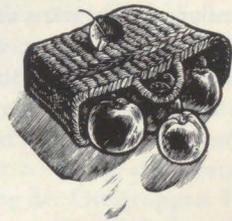
Gar nicht monumental. Nicht erhaben, ins Große zielend.

Dem Kleinen zugeneigt, Landschaft, die Geselligkeit erzeugt.“

Wer Ludwig Vögely freundschaftlich verbunden ist, weiß, daß diese lakonische Landschaftsbeschreibung gleichzeitig als eine Hommage an seinen Charakter gelten kann. Aber der Kraichgau ist auch eine Landschaft in der die vielen kleinen, einstmals bedeutenden Orte von ihrer eigenen Geschichte geprägt sind und das Geschichtliche in Geschichten weiterträumt. Es ist wohl keine Zu-

fall, daß Ludwig Vögely sehr früh die Sagen des Kraichgaus zu sammeln begann und in den letzten Jahren mehrere Sagensammlungen publiziert hat. „Sagen des Kraichgaus“, „Sagen rund um Karlsruhe“, „Sagen des Markgräflerlandes“, „Sagen rund um Freiburg“. „Sagen durchdringen Sinnliches und Übersinnliches. In ihnen herrscht noch der feste Glaube des Volkes an eine sittliche Weltordnung“ (Wilhelm Straub). Beides mag Ludwig Vögelys Lebensgrundlagen entsprechen.

Bodenständigkeit, Klarheit, Heiterkeit und Humor mögen Ludwig Vögely aus dem Erlebnis der Kraichgaulandschaft mit ihrem Auf und Nieder zugeflossen sein. Aber auch die Neigung zur Geselligkeit und die Lust am Narrativen. Die Kraichgaulandschaft mit ihrem Gelb der Lößwände und dem Blau des wolkenlosen Himmels an Augusttagen hat Ludwig Vögely auch eine heimliche Liebe zu südlichen Landschaften, insbesondere dem Tessin erschlossen. „Wenn im August die hellen, oft mit Reben bestandenen Lößwände sich vom blauen, wolkenlosen Himmel scharf abheben, möchte man fast geneigt sein, diese Landschaft mit einer toskanischen zu vergleichen“ (Friedrich Metz).



VII. Verlässlichkeit des sich in der Zeit Wiederholenden

Überschaubarkeit der Lebensverhältnisse, Häuslichkeit verbunden mit Geselligkeit und freundliche Teilnahme an Menschen gehören

zu den Grundbedürfnissen Ludwig Vögelys. Zur Überschaubarkeit der Lebensverhältnisse gehört die Verlässlichkeit des sich im Zeitablauf Wiederholenden. „Alles Behagen am Leben ist auf regelmäßige Wiederkehr der äußeren Dinge gegründet. Der Wechsel von Tag und Nacht, der Jahreszeiten, den Blüten und Früchten, und was uns sonst von Epoche zu Epoche entgegentritt, damit wir es genießen können und sollen, diese sind die eigentlichen Treibfedern irdischen Daseins“, hält der lebenskluge Goethe fest (Dichtung und Wahrheit, 13. Buch). Aufs Schönste verband sich die regelmäßige Wiederkehr der Ereignisse im Jahresrhythmus mit dem vom Volksbrauchtum durchsetzten Kirchenjahr. Ludwig Vögelys Interesse an volkskundlichen Themen ist in diesem Erlebnis der Wiederkehr zu suchen. Denn das Interesse an Volkskunde (bis in die 50er Jahre) ist bis zu einem gewissen Grade das Interesse und die Freude an Phänomenen „regelmäßiger Wiederkehr“ (Bauernjahr, Kirchenjahr) und ihrer Gestaltung.

Was die Verbindung von liturgischem und jahreszeitlichem Rhythmus anbetrifft, so hält es Ludwig Vögely mit Hebel. „Meine heilige Zeit, mein schöner großer Feiertag, wo ich mehr als sonst bei Gott und allem Guten bin dauert von Ostern bis Pfingsten. Da gehe ich gerne in die Kirche und erbaue mich, wenn auch die Predigt schlecht wäre, am Evangelium. Denn in dieser Jahreszeit, wo draußen alles blüht, haben wir auch die Blüte der ganzen Kirche und Religion in den Sonntagsevangelien“ (an Gustave Fecht, 20. Mai 1807).

VIII. Die Hefte des Landesvereins

Ludwig Vögely war sich mit dem Schriftleiter immer darin einig, daß die Hefte des Landesvereins, die in einer stolzen Tradition von über 70 Jahren stehen, eine vorbildliche und vornehme Leistung des Landesvereins sind. Die „Badische Heimat“ veröffentlicht Auf-



sätze zur badischen Geschichte und Persönlichkeiten, die der Erinnerung in dieser Form sonst nicht erhalten würden. Diese „Chronistenpflicht“ der „Badischen Heimat“ hat Ludwig Vögely immer für eine wichtige Aufgabe der Hefte gehalten. Unter dieser Leitlinie konnten die Hefte der „Badischen Heimat“ sich bis heute neben regionalen und überregionalen Zeitschriften wie „Allmende“, „Hierzuland“ und „Baden-Württemberg“ halten. Wir dürfen mit Stolz behaupten, daß die Hefte der „Badischen Heimat“ durchaus den Vergleich mit ähnlichen Publikationen anderer größerer Bundesländer aushalten. Dies verdanken wir auch nicht zuletzt unseren Mitgliedern, die durch ihre Beiträge die an sich teure Publikation ermöglichen. Die Hefte der „Badischen Heimat“ sind für Ludwig Vögely nach dem Verschwinden Badens als einer politischen Größe das Bindeglied zwischen den Mitgliedern und Ortsgruppen. Es ist ein Geburtstagswunsch Ludwig Vögelys, daß dies so bleiben möge! Bei dem hohen Stellenwert der Hefte für den Landesverein, hat sich Ludwig Vögely in den letzten zehn Jahren seiner Amtszeit als Erster Landesvorsitzender ganz besonders auch um Niveau und Aufmachung der Publikation gekümmert. Für die Hefte hat er selbst über 80 Aufsätze und eine nicht übersehbare Zahl von Rezensionen geschrieben. Die Orte, Städte und Regionen interessieren sich natürlicherweise heute für die lokale und

regionale Geschichte. Aber es bleibt trotz dieser weitgehenden Regionalisierung der Geschichte sehr wohl eine Aufgabe des Landesvereins an die die Regionen umfassende badische Geschichte zu erinnern. Dies war auch der Grund, warum sich die Ortsgruppe Karlsruhe, der Präsident der Badischen Heimat und der Schriftleiter so nachdrücklich für eine der Geschichte angemessene Form der neuen „Stadtbibliothek im Ständehaus“ eingesetzt haben. In diesem Engagement sehen wir auch ein Beispiel dafür, was Ortsgruppen in Verbindung mit dem Vorsitzenden des Landesvereins an Einsatz für die Lösung aktueller Aufgaben leisten können.



IX. Schwerpunkte der Arbeit beim Landesverein Badische Heimat

Bei den Verdiensten Ludwig Vögelys für den Landesverein muß ich nun doch auf einige Daten zurückgreifen. Schon der Vater Ludwig Vögelys war als Lehrer in Eschelbach selbstverständlich Mitglied der Badischen Heimat. Ludwig Vögely trat nach der Wiedergründung der Badischen Heimat nach dem Zweiten Weltkrieg dem Verein 1953 bei. 1968 wurde er neben Eberhard Knittel als erstem Vorsitzenden zum zweiten Vorsitzenden der Ortsgruppe Karlsruhe gewählt und hat von dieser Zeit bis 1988 die kulturellen Programme der Ortsgruppe gestaltet. 1975 wurde Ludwig Vögely zum 2. Vorsitzenden des Landesvereins gewählt.

Seit dem Jahre 1982 nimmt Ludwig Vögely Aufgabe und Funktion des Ersten Landes-

vorsitzenden wahr. Meines Wissens hat kein Landesvorsitzender vor ihm als Mitglied, als 2. Ortsgruppenvorsitzender und als Autor von Aufsätzen für die „Badische Heimat“ so viel an Vorleistung für dieses Amt eingebracht wie Ludwig Vögely.

Als Landesvorsitzender lag ein Schwerpunkt seiner Arbeit bei der Instandsetzung und Instandhaltung des Hauses der Badischen Heimat in Freiburg. Ludwig Vögely hielt die bauliche Sanierung für eine selbstverständliche Pflicht des Vereins gegenüber den Erbauern und Spendern des 1926 fertiggestellten Hauses. Heute ist der Zustand des Hauses wieder so, daß die begeisterten Worte Prof. Fischers nach Fertigstellung des Hauses wiederholt werden dürfen:

„Groß und stattlich steht es da, einfach und schlicht, nur wirkend durch Wucht, Form und Linie, eigenartig, für viele auffällig in seinem satten, roten Farbton, in dem das Silbergrau des Sockels, der Läden, der Einfriedung so wundervoll abgestimmt ist, wie das grünschillernde Schwarz der Korbgitter.“ Das Haus wurde auch auf Antrag Ludwig Vögelys in die Liste der denkmalgeschützten Bauten Freiburgs aufgenommen. Ich glaube, Ludwig Vögely ist stolz auf diese nur unter großen Mühen zustande gekommenen Leistung, die seine enge Verbundenheit mit der Geschichte und den Persönlichkeiten des Landesvereins zeigt. Erfreulicherweise durfte er bei diesem Engagement mit der sachverständigen und hingebungsvollen Mitarbeit des Landesrechners Rolf Kohler rechnen.

Ein weiterer Schwerpunkt seiner Arbeit galt und gilt der Sorge um den Bestand und die Entwicklung der Ortsgruppen. In einer pluralistischen und multikulturellen Gesellschaft ein nicht gerade leichtes Unterfangen. Pluralistisch wie die Gesellschaft ist, so plural sind auch die Heimatkonzeptionen und gesellschaftlichen Formationen geworden. Ein Landesvorsitzender kann in dieser Situation Entwicklungen beobachten, Ideen zur Anpassung der Vereinsziele an die veränderte

Situation und veränderten Mentalitäten lancieren, vor den Gefahren einer Abkoppelung von den Entwicklungen warnen. Mehr kann er nicht. Denn es ist das vornehmste Recht der Ortsgruppen vor Ort, ihre Programme zu gestalten, Schwerpunkte ihrer Arbeit zu setzen und durch ihre Attraktivität und Geselligkeit neue Mitglieder für die Sache der Badischen Heimat zu gewinnen. Gemeinsam aber ist allen Ortsgruppen und dem Landesverein, daß sie die badische Geschichte und die gewachsene Lebensart in Baden als einen die Regionen übergreifenden Wert sehen, den zu bewahren, Anliegen der Badischen Heimat ist. Wenn auch viele Aufgaben des Landesvereins nach dem Kriege an staatliche und halbstaatliche Institutionen übergegangen sind, so bleibt doch die Erinnerung und lebendige Umsetzung dieser Erinnerung der Badensis Memoria Historiae immer noch eine Verpflichtung des Landesvereins.

Zu den Leistungen Ludwig Vögelys als Erster Landesvorsitzender gehört auch die „Chronik des Landesvereins“, die er 1984 zum 75. Jubiläum des Vereins geschrieben hat. Dieser Chronistenpflicht hat sich Ludwig Vögely mit viel Liebe zur Sache unterzogen. Beim Lesen der Chronik spürt der Leser, wie sehr ihm der Landesverein zu einer zweiten Heimat geworden ist. Seine Bewunderung für die organisatorische und publizistische Leistung Hermann Eris Busses im Dienste des Landesvereins ist unverkennbar. Es ist ein besonders liebenswürdiger Zug Ludwig Vögelys, Leistungen anderer Menschen Anerkennung zu zollen.

Hätte es Ludwig Vögely als bewährter Schulmann und Schulamtsdirektor nicht schon von seiner amtlichen Tätigkeit her gewußt, so hätte er das hebelsche Summa summarum bei seiner Tätigkeit als Landesvorsitzender lernen können:

*„Schick dich in die Welt hinein,
Dein Kopf ist viel zu klein,
Daß die Welt sich schicke hinein.“*

Oder in der brechtschen Version – Brecht kannte bekanntlich seinen Hebel –:

*„Ja mach nur einen Plan,
Sei nur ein großes Licht
und mach dann noch ’nen zweiten Plan,
Geh’n tun sie beide nicht“*
(Das Lied von der Unzulänglichkeit des menschlichen Strebens).

Die Arbeit für den Landesverein hat weitere Engagements Ludwig Vögelys nach sich gezogen. Ludwig Vögely ist Initiator und Gründungsmitglied des Arbeitskreises Heimatpflege Nordbaden, der sich 1984 konstituiert hat. Er ist im Arbeitskreis stellvertretender Vorsitzender. Vom Innenministerium wurde er 1985 zum Mitglied des Kuratoriums der Denkmalstiftung Baden-Württemberg berufen, seit 1989 ist er Mitglied des Präsidiums des Deutschen Heimatbundes, Bonn.

X. „Laßt uns nicht vergessen, daß wir Menschen sind und die Erde unsere Wohnstätte“ (J. P. Hebel).

Oder: „We have to live in the world and be of it“ (Henry Miller)

Bei einem solchen Anlaß kann unser Blick, die Laren verehrend, nicht nur zurückgerichtet sein, er muß auch, das Zukünftige erahnend, nach vorn gerichtet sein. Heimat in Zukunft, Heimat im nächsten Jahrtausend wird meiner Einschätzung nach weniger individualistisch, weniger emotional, weniger lokal und regional geprägt sein.

Die Mobilität in Lebensgestaltung und Beruf wird weiter zunehmen, Baden wird im zukünftigen Europa ein Teil der umfassenderen Oberrheinschiene sein, offen vor allem gegen das Elsaß, offen gegenüber der Schweiz. Der Prozeß der Urbanisierung des Lebens und der Landschaften wird wohl abgeschlossen sein, neue Lebensstile werden Engagements von Menschen nur noch punktuell und zeitlich begrenzt zulassen. Ein reines Gefühl heimatlicher Vorortung in Kindheit und Jugend

wird kaum noch möglich sein. Heimatbewußtsein wird eine andere, globalere Dimension annehmen. Heimat wird den Menschen die ERDE sein, Heimatbewußtsein wird das Bewußtsein sein:

*„daß alles, was lebt,
dazu ausersehen ist,
auf diesem kleinen Planeten
eine Vergänglichkeit lang
atmen, lieben, sich tummeln zu dürfen“
(Kurt Marti, „Die gesellige Gottheit“, 1991)*

Wir werden, sofern wir es noch erleben, „die ERDE als unser Zuhause akzeptieren“ lernen, und zwar gerade deshalb, weil dieser Planet durch uns gefährdet ist. Die Möglichkeit einer Katastrophe hat sich im Bewußtsein der Menschen bereits verstärkt und wird sich weiter verstärken. Dieses fundamentale Bewußtsein, das das Ganze des Planeten im Sinne hat, wird kleinräumliche Heimaten nicht mehr zulassen. Das Bewußtsein wird vielleicht gewachsen sein, daß

*„auf diesem Planeten,
wo in Jahrmillionen Leben gelang,
wo gesprochen wird
im ringsum schweigenden All“
(Kurt Marti)*

der Mensch auf unsägliche Weise verwiesen bleibt auf diese ERDE. Pascals „Entsetzen vor dem Schweigen dieser endlosen Räume“ (Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie) kehrt wieder, aber auch Hebels Einsicht: „Laßt uns nicht vergessen, daß wir

Menschen sind und die Erde unsere Wohnstätte.“

Sie werden sich nun, lieber Ludwig Vögely, fragen, was diese Zukunftsperspektive mit Ihnen zu tun hat. Ich will es Ihnen, Vergangenheit und Zukunft zusammenbindend, mit einem Mundartgedicht Kurt Martis sagen:

*„mer fahre
de vorfahre
ou we me vorfahre
nache*

*mer fahre
de nachfahre
ou wen si vorfahre
vor.“*

Die Holzschnitte Josua Leander Gampps sind den Bänden entnommen:

*„Und in den Gärten steht dir Stille“,
„Alles redet zu Dir“,
„Je mehr Erkennen, desto mehr Liebe“,
„Kleines Bilderbuch“*

Kap. 1 Winterliche Acker
Kap. 2 Frühling
Kap. 3 Löwenzahn
Kap. 4 Bottich
Kap. 5 Korbtasche mit Äpfeln
Kap. 6 Reif zur Ernte
Kap. 7 Mürrmeln
Kap. 8 Laub
Kap. 9 Immer ist Neubeginn

*Vorstand und Beirat des Landesvereins Badische Heimat gratulieren
Ludwig Vögely zum 75. Geburtstag*

Buchbesprechungen

Von der Kunst, Geschichten zu erzählen

Über Kurt Kleins „Unbekannter Schwarzwald“

Die Kunst, Geschichten zu erzählen, ist rar geworden in unserer Zeit des „visuellen Dauererplätschers“. Kurt Klein beherrscht diese Kunst noch. Er hat zeitlebens erzählt: als junger Dorflehrer den Schulkindern, als Vortragender seinen Zuhörern und einer großen Lesergemeinde in seinen Büchern. Seine Geschichten findet er buchstäblich „am Wege“, wenn er seine Heimatlandschaft erwandert. Noch mehr als die Naturschönheiten des Schwarzwalds interessieren und beschäftigen ihn die Menschen, zu denen der Schulamtsdirektor im Ruhestand in seiner volksnahen Art leicht Zugang findet. Er weiß sie zu schätzen, die vielen unbekannteren Erzähler, die ihn – nicht selten im Vorübergehn – mit ihren einfachen, ungekünstelten Berichten wieder ein wenig mehr hinter die Dinge schauen lassen. Klein hat sich mit seiner Sprache nicht weit von ihnen entfernt. Auch dies mag den Erfolg seiner Bücher mit ausmachen.

Nach dem „verborgenen“ und „geheimnisvollen“ hat er sich in seinem jüngsten Werk dem unbekannteren Schwarzwald zugewandt. Hier hat der Schriftsteller aus dem Kinzigtal erneut seiner Heimat (Kurt Klein stammt aus Villingen) interessante, humorige und mitunter skurrile Seiten abgewonnen. Der Bogen reicht von der ungewöhnlichen Landschaftsbeschreibung über Originale und Originelles bis hin zu bekannten oder weniger bekannten Persönlichkeiten, deren Biographie Klein auf seine ganz eigene, trefflich-unnachahmliche Art zu ergänzen weiß. Und wie es bei einem erzählerischen Schatzkästlein sein soll: Die unterschiedlichsten Charaktere haben Eingang in das Buch gefunden. Neben dem Ritter von Buß aus Zell a. H. findet sich der Rheinregulator Oberst Tulla, aber auch der aus dem Schwarzwald stammende „Schweizer Sherlock Holmes“ R. A. Reiß. Brauchtum, Volksgut und steinerne Zeugnisse ergänzen die erzählerischen Schätze. Daß dabei immer wieder die Mundart kleine Glanzlichter setzt, mag daran erinnern, daß Kurt Klein im Jahre 1987 gefeierter Hebelgast auf dem Langenhardt war.

Mag in der hochliterarischen Welt in vergleichbaren Bewertungen vom „Füllhorn“ und von der „Muse“ die Rede sein: Zu Kurt Klein paßt wohl eher das Bild von einem lieben Onkel, dem bei seinem Besuch die Kleinen in die Tasche greifen dürfen und den sie aber dennoch mehr um seiner Geschichten als um der Süßigkeiten willen lieben.

André Weckmann, Plädoyer für eine deutsch-französische Bilingua-Zone, SALDE, Straßburg, 1991.

André Weckmann, Sechs Briefe aus Berlin, Erzählungen, Verlag Klaus Isele, Eggingen, 1990.

Wenn André Weckmann anlässlich der „Badisch-Württembergischen Literaturtage“ (21. Juni–5. Juli 90) in Karlsruhe aus Altem und Neuem seiner literarischen und dichterischen Werke vorliest, so ist das nur eine Seite seiner vielseitigen Persönlichkeit; er ist darüber hinaus auch Pädagoge und ein kulturell engagierter Kämpfer im Land zwischen Vogesen und Rhein. Was er in einem Plädoyer, das deutsch und französisch in der gleichen Publikation, aber nicht in wortwörtlicher Parallelfassung vorliegt, äußert, ist eine methodische Zusammenfassung von Vorschlägen, die er hin und her diesseits und jenseits des Rheins in den letzten zwei Jahren vorgetragen hat. Emma Guntz und Eugène Philipps steuern jeweils ein Vorwort bei, das die Gedanken und Vorschläge Weckmanns richtig situiert. Was an diesem Büchlein verblüfft, ist der Praktiker, der für seine Heimat und seine Landsleute den Weg sucht, der ihnen hilft, ihr zweisprachiges Erbe zu leben: das ist sein Ziel, das ihm am Herzen liegt als Elsässer. Daß daneben auch in Baden, in der Pfalz und im Saarland das Französische zu dem ihm gebührenden Rang kommt, sollte die verantwortlichen Politiker und Schulmänner zum Nachdenken führen. Diese Bilingua-Zone, wie sie Weckmann vorschwebt, könnte in der Tat ein Trumpf auf Europa hin sein. Die „Sechs Briefe aus Berlin und andere Erzählungen“ nehmen das Thema auf, das Weckmann in einem fort bestimmt: das Ineinander von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft aus seinem ganz persönlichen Leben. Weckmann kann seinem Schicksal, Elsässer zu sein – und das in einem dialektischen Sinn – nicht entfliehen, auch in Berlin nicht. Könnte nicht gerade die Auflösung des Paradoxon in Berlin, eine Hoffnung für das Elsaß, wie es Weckmann sieht und erhofft, bedeuten? Auch hier spürt man wieder den „Schrei“, den Weckmann jederzeit in sich trägt. me

Warten auf die Aale. Zeitgenössische Literatur aus dem Elsaß, herausgegeben von Adrien Finck und Johann P. Tammen, Edition „Die Horen“, Bremerhaven, 1991.

Dieser sehr schön aufgemachte mit ausdruckskräf-

tigen Bildern von Otfried H. Culmann versehene Band zeitgenössischer elsässischer Literatur ist aus Lesungen und Vorträgen im „Künstlerhaus Edenkoben“ entstanden, die in den letzten beiden Jahren dort erfolgten. Zum einen ist es ein Dank an die lebendigen geistigen Kräfte aus dem Elsaß, zum anderen ist es wie eine Beschwörung an die Deutschen, diesen „Schrei“ aus dem Elsaß doch zu hören. Man kann nur über die Vitalität und den Einfallreichtum dieser Menschen aus dem Elsaß erstaunt sein, die das „Dennoch“ ihrer Hoffnung auf ein „geistiges Elsässertum“ hier zum Ausdruck bringen. Das allein sollte schon bei den Deutschen Aufmerksamkeit und Teilnahme zeitigen und ein Echo hervorrufen. Was Adrien Finck, Jean-Paul Gunsett, Emma Guntz, Sylvie Reff, Maryse Staiber, Claude Vigée, André Weckmann und Conrad Winter bringen, zeigt, daß in der Tat noch „die Rose am Rhein blüht“. Gerade darum ist es noch kein „Niemandland“. Es kommt in dieser Poesie und dieser Prosa wohl auch zum Ausdruck eine „stärker – als früher – wirkende ästhetisch-literarische Orientierung“, aber noch mehr wird deutlich das Bewußtsein, daß im Elsaß noch Menschen leben, die Verantwortung haben für ihre Geschichte und Sprache, die aber auch Brücke im echten Sinn des Wortes sein wollen. Dankbar darf man als Elsässer doch sein, daß es in Deutschland noch Menschen gibt, die für das Land „dazwischen“ einen Sinn haben. me

Max Rehm, Reichsland Elsaß-Lothringen. Regierung und Verwaltung 1871 bis 1918. Verlag Dietrich Pfaehler, Neustadt/Saale, 1991.

Der 95jährige Autor gibt in diesem Rechenschaftsbuch ein Bekenntnis und eine Erkenntnis zum Besten über eine Zeit, die er noch miterlebt hat im „Reichsland Elsaß-Lothringen“; er tut es als der Sohn eines reichsdeutschen Universitätsprofessors, der das illustre „Protestantische Gymnasium“ in Straßburg vor 1914 absolvierte und der mit Albert Schweitzer, Rudolf Schwander, Elly und Theodor Heuss bekannt war. Diese sorgfältig zusammengestellte Veröffentlichung reiht sich würdig an sein Buch an, das 1979 erschien: „Straßburgs geistige Luft um die letzte Jahrhundertwende. Grenzlandschicksal des Elsaß“. Dankbar muß man dem Verfasser (Jahrgang 1896) sein, daß er die nirgends mehr greifbare Abhandlung von Wilhelm Heinrich Riehl, „Das Elsaß“, von 1871 im Anhang bringt. me

Eduard Haug, Aspekte der französischen Revolution. Zu dem Ablauf im ehemals hohenlohischen Oberbronn (Unterelsaß), in „Württembergisch Franken“, 1990

Wir denken zurück an die Reihe der Vorträge zur „Französischen Revolution und ihrer Auswirkung im Großherzogtum Baden“, 1989. Wir erinnern uns auch noch daran, wie dabei die Rolle Straßburgs als Einfallstor dieser Revolution deutlich wurde. Dabei stand das Elsaß, vor allem das untere Elsaß, indirekt auch im Blickpunkt, vor allem, was die Emigranten und noch mehr, was die Flüchtlinge aus dem Elsaß, die in den badischen Gemeinden z. T. entlang des Rheins Zuflucht fanden, anbelangt. Eduard Haug gibt darüber an Hand seines Geburtsortes einen Teilaufschluß, was auf eine starke Zahl an Flüchtlingen im unteren Elsaß (gegen 50 000) hinweist. Der Verfasser zeigt ab dem Jahre 1789 die Auswirkungen dieser Revolution in Oberbronn, das als Ort mit einem ansehnlichen Schloß einer Herrschaft den Namen gegeben hat. Dieses Dorf mit vorwiegend protestantischer Bevölkerung hatte bis in die Revolutionszeit hinein eine Herrschaft, die im Deutschen Reich ansässig war, diese hatte dem französischen König den Lehnseid zu leisten, aber auch dem deutschen Kaiser zu huldigen: es sind das die katholischen Fürsten von Hohenlohe-Bartenstein. Daß das besondere Konflikte gerade in der Revolutionszeit mit sich brachte, kann man sich denken. Interessant ist diese geschichtliche Abhandlung Haugs auch deswegen, weil sie die Entmachtung einer Dynastie in diesem Dorf und dieser Herrschaft Oberbronn aufzeigt, die nicht unter die Rubrik „Emigranten“ fällt. Wir werfen dabei unsere Blicke in Verhältnisse, die von heute aus schwer durchschaubar sind, in denen sich menschliches Lavieren zeigt. Die Zerstörung des Schlosses mit der Ausraubung bildet wieder ein Kapitel für sich. Für uns in Baden ist der Ort Oberbronn auch deshalb von Bedeutung, weil dort ab 1859, endgültig ab 1880, im dortigen teilweise wieder aufgebauten Schloß das Mutterhaus der Niederbronner Schwestern sich befindet, einer Kongregation der Töchter des allerheiligsten Heilands, das im badischen Raum viele Niederlassungen hatte und noch hat. me

Jüttemann, Herbert: Schwarzwälder Flötenuhren. Kostbarkeiten aus der frühen Uhrenindustrie des Schwarzwaldes in historischer und volkskundlicher Sicht und ihre Technik. 184 S., 16 Farbtafeln, 210 Zeichnungen und Schwarzweiß-Bilder. 40,- DM. Waldkircher Verlag, 1991

Dr. Jüttemann hat mit dem vorliegenden Band die Reihe seiner Monographien fortgesetzt und damit der Volkskunde einen weiteren großen Dienst erwiesen. Der Band ergänzt in ausgezeichneter Weise seine Schriften über die Schwarzwalduhr, die alten Bauernsägen im Schwarzwald, die Schwarzwald-

mühlen, mechanische Musikinstrumente und die Bauernmühlen im Schwarzwald.

Die Stärke des Autors liegt in der Gründlichkeit seines Vorgehens. Der engagierte Volkskundler und der ebenso fundierte Techniker, Herbert Jüttemann ist Dr.-Ing., versteht es, beiden Seiten voll gerecht zu werden. Er untersuchte für diesen Band in jahrelanger Arbeit etwa hundert Flötenuhren aufgrund umfassender Erhebungsbogen. Das Ergebnis spiegelt sich in der Gliederung des Buches: Terminologie und Funktionsweise der Flötenuhr, ihre Geschichte, Grundbauarten, Schildformen. Dann folgt die ganze Technik, welche diese Werke zum Funktionieren bringt: Uhrwerk, Laufwerk, Bälge, Stiftwalze, Tonauslösung, Pfeifen, schließlich auch die Musikstücke und Figurenwerke. Über 160 meist perspektivische Handzeichnungen veranschaulichen die baulichen Einzelheiten so, daß auch der Laie „dahinterblicken“ kann.

Bei der aufkommenden Uhrenindustrie im Schwarzwald zu Beginn des 18. Jahrhunderts nahmen die Spieluhren, besonders die Flötenuhren, die etwa in der Zeit von 1780 bis 1870 entstanden, einen besonderen Rang ein. Im Schwarzwald erhielt die Flötenuhr, an sich keine Erfindung der Schwarzwälder, ihre eigene Form mit dem Uhrwerk unten und dem Flötenwerk oben. Man ergänzte den Glockenschlag durch eine Melodie. Die Uhren schmückte man mit Bildern und Verzierungen und ordnete ihnen Figurenwerke zu, z. B. Hörner blasende Musikanten.

Der Autor vermittelt einen umfassenden Einblick in diese Wunderwerke und ermöglicht so auch eine sachgemäße Restaurierung und Reparatur. Daß Jüttemann auch das soziale Umfeld, also die Lebensbedingungen der Schwarzwälder Flötenuhrenmacher, beachtet, ist bei ihm selbstverständlich. Das Buch ist ausgezeichnet illustriert und verlegerisch sorgfältig betreut. Es ist ihm eine weite Beachtung und Verbreitung zu wünschen.

Vögely

Sell, Hans-Joachim, Das verblässende Bild eines Reiters, Novelle in Briefen. 79 S., 16,80 DM. Edition G. Braun, Karlsruhe, 1990

Im Mittelpunkt der Briefe, die eine Frau einem Manne, eben dem Reiter, nachschickt, steht die sich allmählich auflösende Beziehung dieser alternden Frau und dem entschwindenden Manne: Altern und Abschied, Loslösung und Alleinsein. Die Geschichte, die in Lörrach ohne besonderes Lokalkolorit spielt, zeigt die Krise in den Beziehungen zueinander, die, einmal in Gang gekommen, nicht mehr zu lösen ist. Das Bild des Mannes, des Reiters also, ist von Beginn an undeutlich, schemenhaft, und schließlich löst es sich ganz auf, als er von

einem Ritt nach Franken nicht mehr zurückkehrt und daheim alles im Stich läßt. Die Loslösung vollzieht sich, und sie wird intensiviert durch das Enkelkind der Frau, das sie ganz vereinnahmt und das ihrem Leben einen neuen Sinn gibt. Sell beschreibt in seiner knappen, aber durchaus nicht nüchternen Sprache, die innere Situation einer Frau, die aus dem Älterwerden, ihrer Einsamkeit und dem Abbrechen alter, nicht mehr tragfähiger Brücken, zu neuen Lebensinhalten kommt.

Vögely

Hurst, Harald, Der Polizeispielkaschte, Mundartgeschichten. 107 S., 16,80 DM. Edition G. Braun, Karlsruhe, 1990

Daß das Schreiben und Dichten in Mundart problematisch ist, ist eine altbekannte Tatsache. Ohne auf diese Problematik hier eingehen zu wollen, ist die Feststellung erlaubt, daß Mundart zu schreiben eben schwer ist und vom Autor Selbstbewußtsein, auch der Kritik gegenüber, erfordert. Harald Hurst, der seine Freunde und seinen festen Leserkreis in Karlsruhe und in der Region besitzt, erliegt in dem vorliegenden Buch auch etwas dem Nivellierungstrend, d. h. der Anpassung der Mundart in einem gewissen Grade an das Hochdeutsche, eine Beobachtung, die man auch bei manchem alemannischen Autor machen kann. Nun, diese Tatsache wäre bei Hurst eine eigene Untersuchung wert, die auch seine Mundartgedichte einbeziehen müßte. Die Geschichten aber, die im „Polizeispielkaschte“ stehen, sind echte „Hurst-Produkte“. Dies ist eine Anerkennung und will besagen, daß Harald Hurst die seltene Fähigkeit besitzt, Begebenheiten, menschliche Schwächen, kurz Situationen des Alltags genau aus einem bestimmten Blickwinkel heraus zu sehen, um sie dann treffend, hintergründig, augenzwinkernd und humorvoll zu schildern. Diese Geschichten zu lesen, macht Vergnügen, noch besser sollte man sie vorlesen. Sie werden inzwischen viele Freunde gefunden haben.

Vögely

Lorenz Honold, German Hasenfratz, Schwarzwald-Baar, Mosaik eines Landkreises. 139 S. mit 108 Tafeln. 39,- DM, Theiss Verlag Stuttgart, 1990

Bei diesem Bildband bestritt Dr. Honold den textlichen Teil, Herr Hasenfratz lieferte die wirklich hervorragenden Fotografien. Das Buch ist dreisprachig gehalten. Über den einleitenden Text gewinnt der Leser gute Informationen über den Schwarzwald-Baar-Kreis sowohl im Blick auf die Geschichte und kulturelle Bedeutung als auch die Schönheit der Landschaft und der darin liegenden Dörfer und Städte betreffend. Man muß sich immer vergegenwärtigen, daß dieser Großkreis

(1026 km², 200 000 Einwohner) mit Baar und Schwarzwald ein Kreis der Gegensätze ist. Honold formuliert dies einprägsam: Bei der Baar heißt die Reihenfolge Acker-Wiese-Wald, beim Schwarzwald ist sie umgekehrt. Eine Einheit des Kreises ist landschaftlich eben nicht gegeben, er reicht von Triberg bis ins Neckartal und stößt im Süden an die deutsch-schweizerische Grenze am Zoll bei Neuhaus und bei Barga an Südbahngang des Randens. Aber welche Perlen besitzt dieser Landkreis, nicht nur in den Höhen des Schwarzwaldes, sondern auch in seinen Niederlassungen, kulturellen Einrichtungen und im Brauchtum! Alle bedeutenden Orte werden vorgestellt, und Geschichte wird lebendig: Villingen, Schwenningen, Königfeld, St. Georgen, Triberg, Schönwald, Schonach, Furtwangen, Vöhrenbach, die Baaremer Landstädte Hüfingen, Bräunlingen, Löffingen, Blumberg, Bad Dürrenheim, Donaueschingen, um nur einige anzuführen. Man kann dem Schwarzwald-Baar-Kreis zu diesem homogenen, sorgfältig gestalteten Buch nur gratulieren. Vö

Rinke, Reiner, Baden-Württemberg in der Mitte Europas. 78 S. mit 64 Farbtafeln, 29,80 DM, Theiß-Verlag Stuttgart, 1990

Ein anspruchsvoller Titel, den der Verfasser seinem dreisprachigen Bildband gegeben hat! Wenn man den deshalb etwas pauschalen Text liest, dann stellt man fest, daß ein breiter Raum den wirtschaftlichen und technischen Leistungen des Landes und ihren Pionieren gewidmet ist. Es wird einem bewußt, was für tüchtige Baden-Württemberger wir doch sind, voll auf „High tech“ eingeschworen! Natürlich ist unser Land auch ein „Traumland für Urlauber“, da gibt es keinen Zweifel, besonders dann nicht, wenn man die sehr schönen Fotografien sieht, die herzustellen ja bei uns keine Mühe macht. Auch den Menschen im Lande wendet der Autor seine Aufmerksamkeit zu, ihrem Herkommen, den alten Funden von Mauer und dem Lonetal z. B. Dabei kommt erfreulicherweise auch etwas Geschichte ins Spiel. Die Fotos sind mit informierenden Texten versehen, und der Preis dieses Buches ist zivil. Für Leute, die nicht den Vorzug haben, aus unserem Lande zu stammen, wäre eine geographische Einleitung mit entsprechender Überschrift hilfreich gewesen, wenn auch der Einheimische den roten Faden der Abfolge erkennen kann. Vö

Walter, Eva (Text), Pfründel, Walter (Fotos), Baden-Württemberg, traditionsbewußt – zukunftsorientiert. 160 S., 184 Farbfotos, 64,- DM, DRW-Verlag, Stuttgart, 1990

Der vorzüglich ausgestattete dreisprachige Bildband wird von Frau Walter mit der Vorstellung unseres Landes eingeleitet. Sie gibt darin einen gedrängten historischen Abriss, der aber den Leser genügend informiert. Dann werden die einzelnen Landschaften vorgestellt, kurz und bündig, Schwerpunkte setzend und auch das Kulturleben einbeziehend. Damit ist auch die Gliederung des Bandinhaltes gegeben: Stuttgart und der Mittlere Neckar, Schwäbischer Wald und Hohenlohe, Rheinebene, Schwarzwald, Schwäbische Alb, Oberschwaben und Bodensee, Industrie, berühmte Persönlichkeiten. Die beigegebenen Bilder sind hervorragend fotografiert, jedes Foto auch dreisprachig kommentiert. So entstand insgesamt ein schöner Führer durch ein schönes Land, und der Betrachter findet nicht nur Geschichte, Landschaft und Technik, sondern auch Kultur, Wein, Theater, Bauergärten, Kunst, Trachten, Pflanzenwelt, Fasnet und z. B. auch den Oberschwäbischen Barock. Die Reihe der Persönlichkeiten des Landes wird mit Kurzbiographien angeführt und reichen von Benz über Einstein, Hegel, Heidegger, Heuss, List, Mörike, Schiller, Uhland, Wieland bis hin zum Grafen Zeppelin. Ein empfehlenswertes Buch für alle Liebhaber unseres Landes. Vö

Wolfgang Heidenreich, Hg. Freiburger Lesebuch. 16 Autoren stellen sich vor, mit Fotos von Peter Lober. 152 S., 19,80 DM. G. Braun, Karlsruhe, 1990

Das Freiburger Lesebuch ist der 5. Band in der Lesebuchreihe des Verlags G. Braun, Karlsruhe. Mit ihm erhält die Reihe eine notwendige Ergänzung, denn der Herausgeber stellt drei Generationen Literaturschaffender aus Freiburg und Umgebung vor. Es sind dies 16 Autoren, vier Frauen und zwölf Männer. Für dieses Buch gilt, was in der Rezension der vorhergegangenen Bände gesagt wurde, daß nämlich durch die Verschiedenheit der Autoren mit der Vielfalt ihrer Themen, die in Prosa, Lyrik, Glosse, Erzählung usw. behandelt werden, ein guter und in der Anzahl der Autoren erstaunlicher Überblick über das literarische Schaffen in der Breisgaumetropole gegeben wird. Die den Fotos beigegebenen, von den Autoren verfaßten handschriftlichen Lebensläufe, sind in ihrem Stil und ihrer Aussage oder Aussageverweigerung psychologisch hoch interessant, und die hinzugefügten Textproben runden den gewonnenen Eindruck ab, der, weil noch nicht ausreichend fundiert, zur Weiterbeschäftigung mit den Autoren reizt. -y-

Autoren dieses Heftes

Prof. Dr. Helmut Engler,
Minister a.D.
7800 Freiburg

Dr. Horst Ferdinand,
Ministerialrat a.D.
Fröbelstr. 4, 5205 St. Augustin

Sunja Hadji-Cheykh
Luckeweg 10, 7858 Weil-Ötlingen

Heinrich Hauß
Weißdornweg 39, 7500 Karlsruhe 31

Dr. Bernd Mathias Kremer,
Erzb. Oberrechtsdirektor
Lerchenstr. 27, 7800 Freiburg

Siegfried Laux
Schriesheimer Str. 2a, 6805 Heddesheim

Dr. Meinhold Lurz
Schnitthennerstr. 37, 6900 Heidelberg

R. Miller-Gruber
Guntherstr. 18, 7500 Karlsruhe

Hubert Morgenthaler
Maria-Probst-Str. 5, 6903 Neckargemünd

Dr. Erika Rödiger-Diruf,
Stellvertretende Leiterin der
Städtischen Galerie
Prinz-Max-Palais, Karlstr. 10,
7500 Karlsruhe

Bärbel Rudin
Am Bühlwald, 7531 Kieselbronn

Dr. Gerhard Schwinge,
Kirchenbibliotheksdirektor
Schillerstr. 2, 7552 Durmersheim

Hans-Jürgen Treppe
Guntramstr. 42, 7800 Freiburg

Ludwig Vögely
Tiefentalstr. 35, 7500 Karlsruhe

Berichtigung

Beim Aufsatz – Erich Roth, „Umnutzung von Scheunen“, Heft 3/1991 sind die Bildunterschriften wie folgt zu berichtigen:

Abb. auf S. 494: Weil am Rhein – Alt-Weil (Giebel des Landwirtschaftsmuseums)

S. 495: Lörrach-Tülingen (Außenansicht der Scheune auf Abb. S. 497;
beide Aufnahmen: A. Wallat, Weil a. Rh.)

S. 496: Schallstadt

S. 498: Lörrach-Tumringen. Die Glasflächen im Dach beeinträchtigen zwar die Geschlossenheit der Dachfläche; die frühere landwirtschaftliche Nutzung des Gebäudeteils ist aber noch ablesbar.



Kochen
wie zu
Großmutter's
Zeiten...



Wundt
Rothmund
Künzler
Kochbuch
der Koch- und
Haushaltungsschulen
684 S., DM 48.-

Der
unveränderte Nachdruck
des klassischen badischen Kochbuches von 1911
enthält über 1600 Rezepte und einen Anhang für
Haushaltungskunde und Kinderpflege.

Verlag G. Braun · 7500 Karlsruhe 1
Karl-Friedrich-Str. 14-18 · Tel. (0721) 165-0



VON JETZT AN ARBEITET NUR NOCH IHR GELD

Wer sein Leben lang gearbeitet hat, hat das Recht auf einen Ruhestand, der seinen Namen auch wirklich verdient.

Einen Ruhestand, der Ihnen endlich Zeit läßt, all das anzupacken, was in den letzten Jahrzehnten immer wieder zu kurz gekommen ist.

Denn mit dem Ausscheiden aus dem Erwerbsleben hört das aktive Leben ja keineswegs auf, sondern es gewinnt eine neue Qualität. Was Sie von jetzt an tun, tun Sie nicht mehr, um Geld zu verdienen.

Ganz im Gegenteil. Jetzt sollen Ihre

Ersparnisse die Erträge abwerfen, mit denen Sie Ihr Leben nach Ihren eigenen Vorstellungen gestalten können.

Das geht aber nur, wenn Sie rechtzeitig für eine zweite Rente gesorgt haben, die Ihnen neben Ihrer gesetzlichen Altersversorgung den richtigen finanziellen Spielraum verschafft.

Wie der individuelle Auszahlplan dafür aussehen sollte, sagt Ihnen der Geldberater der Sparkasse.

wenn's um Geld geht – Sparkasse

